بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

سرمقاله

ادبیات تطبیقی و مطالعات بین‌رشته‌ای — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

نگاهی تطبیقی به رویکرد پوزیتیویسم در رمان‌های *ژرمینال* و *سنگ‌صبور* — غلامرضا پیروز، زهرا مقدسی و فرشته محمودی — ۷

بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی — پدرام لعل‌بخش و محمّدجواد حجّاری — ۴۱

بررسی تطبیقی کهن‌الگویی آنیما در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث — لیدا نامدار و سید بابک فرزانه — ۷۹

بررسی تطبیقی *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی با *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد — عبدالله ولی‌پور و رقیه همتی — ۱۰۹

مطالعهٔ تأثیر روایت استعاری فردوسی بر شاهنامه‌نگاری — قدسیه رضوانیان، ندا غیاثی و محمد اعظم‌زاده — ۱۲۹

مطالعهٔ تطبیقی کهن‌الگوی «سفر» و «بازگشت» قهرمان در *شاهنامه* و *ادیسه* — ایران لک و احمد تمیم‌داری — ۱۶۱

بررسی تطبیقی مضمون جنگ در رمان‌های *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲* — مهسا پاکدل و محمدرضا فارسیان — ۱۸۵

بررسی تطبیقی ژانر فانتزی در *آلیس در سرزمین عجایب* و *هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها* — آسیه ذبیح‌نیا عمران و راضیه سادات فروزان — ۲۰۵

معرفی و نقد کتاب

تأثیر تصوّف بر شاعران بزرگ امریکا (مهدی امین‌رضوی) — مصطفی حسینی — ۲۲۹

عمر خیّام بزرگ: پذیرش جهانی رباعیّات (علی‌اصغر سیدغراب) — مصطفی حسینی — ۲۳۷

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۳-۶

ادبیات تطبیقی و مطالعات بین‌رشته‌ای

حوزه‌های مطالعاتی یا دانش بشری آن‌گاه به رشته‌ای دانشگاهی تبدیل می‌شود و به دانشگاه‌ها راه می‌یابد که بر پایهٔ اصول نظریِ مستحکم و متقن استوار شده باشد. تولد هر علمی با نظریه آغاز می‌شود و اگر نظریه‌ای باطل شود، آن دانش هم منسوخ می‌شود. بقا و استمرار هر دانشی متکی بر استحکام نظریه‌های آن است. نظریه‌ها ثابت نیستند و همواره در حال تغییر هستند. دانش‌های بشری اگر متحول نشوند، محکوم به فراموشی و فنا هستند؛ و شرط تحوّل، تکمیل یا تغییر دیدگاه‌ها و اصول نظری قبلی است. دانش و فکر بشری اگر راکد بماند، می‌گندد و تبدیل به مرداب می‌شود. دانش بشری باید همچون رودخانه‌ای بزرگ همیشه سیّال و رونده باشد و لحظه‌ای از حرکت بازنماند. بازماندن از حرکت در بهترین شکل به تکرار مکرّرات می‌انجامد و تکرار ملال‌آور است. پس لازمهٔ شادابی و شکوفایی هر علمی، دمیدن مستمر روح تازه‌ای در آن است.

دانش ادبیات تطبیقی از این امر کلی مستثنی نیست. سؤالی که مطرح می‌شود این است: چرا پس از گذشت حدود پنجاه سال از ایجاد اوّلین کرسی ادبیات تطبیقی در ایران هنوز این رشته در فضای دانشگاهی ما رونق نیافته است؟ این سؤال بنیادین را روانشاد استاد ابوالحسن نجفی اوّلین بار مطرح کرد. این سؤال استاد همیشه در هوش و گوش من طنین‌انداز بوده است. چند پاسخ برای این سؤال تأمّل‌برانگیز استاد نجفی دارم. اوّل، ما در ایران هیچ‌گاه کرسی ادبیات تطبیقی نداشته‌ایم. آن چند درسی هم که مرحوم فاطمه سیّاح در دانشگاه تهران تدریس می‌کرد به ایجاد کرسی نینجامید. برای ایجاد یک کرسی دانشگاهی باید اسباب آن را هم فراهم آورد. هر علمی باید پیروان و روندگانی داشته باشد. هر استادی باید شاگردانی را تربیت کند تا آن راه را ادامه دهند. دوم، رویکرد ما در ایران به ادبیات تطبیقی بیشتر بر مبنای علائق و سلیقه‌های شخصی بوده است تا اصول علمی و نظری این رشته. پژوهش‌های کاربردی هم بدون چارچوب نظری و روش تحقیق مشخص، اگر گمراه‌کننده نباشند، راهگشا هم نیستند. ما هنوز

پرسش‌های جدّی و پیگیرانه در ساحتِ نظری ادبیات تطبیقی را مطرح نکرده‌ایم و تحقیقات و اظهارنظرهای پراکنده، بیشتر باعث تشتّت آرا گردیده است. در اوّلین شمارهٔ مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی هم که در بهار ۱۳۸۹ چاپ شد گفتیم:

> مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی به چاپ مقالات پژوهشی و روشمند، و نیز گزارش‌ها و معرفی و نقد کتاب در قلمرو ادبیات تطبیقی اختصاص دارد و در کلیهٔ زمینه‌ها مطلب می‌پذیرد، من‌جمله در موضوعِ روابط و تأثیرات ادبی، نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های ادبی، مطالعات ترجمه، ادبیات جهان، ادبیات و جهانی شدن، رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی ــ به‌خصوص سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی، فرهنگ عامیانه، فلسفه و مطالعات ادیان ــ و علوم دقیق و بررسی تحلیلی وضعیت ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف جهان، بسط و تبیین نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی، معرفی انجمن‌های علمی و همایش‌های ملی و بین‌المللی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی. (٤)

سوم، شتابزدگی ما در پیمودن راه صد ساله در یک شب است. ادبیات تطبیقی چندین دهه به بوتهٔ فراموشی سپرده می‌شود و ناگهان مُدِ روز می‌شود و قارچ‌گونه بدون هیچ ضابطه‌ای رشد می‌کند. دکتر حداد عادل در شمارهٔ چهلم *نامهٔ فرهنگستان* (۱۳۸۷) چنین می‌گوید: «هنوز دستاوردهای معتبر نو در حوزهٔ نظریه‌های ادبی به قدر کافی شناسانده نشده‌اند؛ خلأها در تحقیقات ادبی پر نشده است؛ کج‌راهه‌ها در میان جریان‌های فکری به نسل جوان نشان داده نشده است.» (٤). راه‌اندازی گرایش ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌هایی که بعضاً نه استاد متخصص دارند و نه کتابخانهٔ تخصصّی، حاکی از شتابزدگی و سطحی‌نگری است.

چهارم، فروکاستن رشتهٔ ادبیات تطبیقی به یک گرایش و چند درس است که بنیاد علمی و تمامیت این رشتهٔ علمی را به بیراهه می‌کشاند و در بهترین حالت فقط بخش سنتی این دانش مورد توجه قرار می‌گیرد و از پیشرفت‌های بین‌رشته‌ای آن غافل می‌شویم، یعنی از تحولات نوین این رشته درمی‌گذریم و باز ناگزیرخودمان را تکرار می‌کنیم.

دلایل دیگری هم وجود دارد که در این مجال کوتاه نمی‌توان به همهٔ آنها پرداخت. اما آنچه که عیان است فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنها نهاد علمی ایران است که گروه مستقلی با عنوان «ادبیات تطبیقی» دارد و نام استاد ابوالحسن نجفی بر تارک آن می‌درخشد. امیدوارم بتوانیم شاگردان خلفی برای آن استادِ عالِم و بزرگوار باشیم و روزی شاهد راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی و حوزه‌های نوین پژوهشی آن در دانشگاه‌های ایران باشیم.

در این شماره، غلامرضا پیروز و همکاران در مقالهٔ «نگاهی تطبیقی به رویکرد پوزیتیویسم در رمان‌های *ژرمینال* و *سنگ‌صبور*» دو اثر از امیل زولا و صادق چوبک را از دیدگاه مکتب ناتورالیسم مقایسه کرده‌اند و تشابهات و تفاوت‌های این دو رمان را نشان داده‌اند. پدرام لعل‌بخش و محمّدجواد حجّاری در مقالهٔ «بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و آمریکایی» به بررسی تطبیقی سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی با استفاده از نظریه‌های اِستیون توتوسی و کلودیو گی‌ِین پرداخته‌اند و معتقدند که این دو گونه نمایشنامه، علی‌رغم تشابهات ظاهری از جایگاه و کارکردهای اجتماعی کاملاً متفاوتی برخوردار هستند. لیدا نامدار و سید بابک فرزانه در «جایگاه نقد کهن‌الگویی در مطالعات ادبیات تطبیقی؛ با تکیه بر بررسی تطبیقی کهن‌الگویی آنیما در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث» به بررسی خاستگاه کهن‌الگویی مشترک در اشعار دو شاعر معاصر ایران و عرب، اخوان ثالث و عبدالوهاب البیاتی پرداخته و نشان می‌دهند که چگونه ادبیات مللی چون ایران و عراق در عین تفاوت‌های زبانی، جغرافیای و سیاسی بر پایهٔ نظریهٔ یونگ در بنیاد به سرچشمه‌ای مشترک می‌رسند. عبدالله ولی‌پور و رقیه همتی در «حشر تصویر؛ بررسی تطبیقی واقعهٔ تصویر بیدل دهلوی با *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد» نتیجه گرفته‌اند که بیدل و اسکار وایلد، علی‌رغم اینکه از نظر مشرب فکری اختلافات زیادی با یکدیگر داشته‌اند، داستان‌هایشان ژرف‌ساختی مشابه دارند. قدسیه رضوانیان و همکاران در «مطالعهٔ تأثیر روایت استعاری فردوسی بر شاهنامه‌نگاری» می‌کوشند تا چگونگی تأثیر روایت استعاری *شاهنامه* را بر جهان شاهنامه‌نگاری بررسی کنند و برای این منظور از نظریهٔ پل ریکور بهره می‌گیرند. ایران لک و احمد تمیم‌داری در «مطالعهٔ تطبیقی نقد کهن‌الگویی یونگ در کهن‌الگوی

سفر و بازگشت قهرمان» کوشیده‌اند تا رستم و اُدیسه، دو قهرمان حماسی *شاهنامهٔ* فردوسی و *اُدیسهٔ* هومر را مقایسه کنند و تشابهات و تفاوت‌های آنها را بر پایهٔ کهن‌الگوی یونگ شرح دهند. محمدرضا فارسیان و مهسا پاکدل در «بررسی تطبیقی مضمون جنگ در رمان‌های *سفر به انتهای شب* و *زمستان۶۲*» از لویی فردینان سلین و اسماعیل فصیح با استفاده از نظریهٔ تشابهات بدون ارتباطات نشان می‌دهند که این دو داستان در مواردی چون داشتن زبان هجوآمیز، قهرمان مشترک، نوع روایت و عناوین نمادین با یکدیگر همسانی دارند ولی ارزش دادن به مسئلهٔ شهید، شهادت و فداکاری در راه میهن از موارد افتراق بین دو داستان است. آسیه ذبیح‌نیا عمران و راضیه‌سادات فروزان در «بررسی تطبیقی ژانر فانتزی در *آلیس در سرزمین عجایب* و *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها*» ژانر فانتزی را در دو اثر جذّاب کودکانهٔ *آلیس در سرزمین عجایب* از لوئیس کارول و *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها* از شکوه قاسم‌نیا بررسی کرده‌اند و تلاش کرده‌اند تا وجوه تشابه و تفاوت ژانر فانتزی در ایران و غرب را نشان دهند.

علی‌رضا انوشیروانی

سردبیر

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۷-۳۹

نگاهی تطبیقی به رویکرد پوزیتیویسم در رمان‌های *ژرمینال* و *سنگ‌صبور*

غلامرضا پیروز،* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
زهرا مقدسی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
فرشته محمودی، دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۳/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۶/۲۳

چکیده

امروزه بحث دربارهٔ تطبیق آثار ادبی در حوزه‌های زبانی و جغرافیایی گوناگون از مهم‌ترین مباحث در تحقیقات ادبی است. در این پژوهش، نویسندگان می‌کوشند تا تطبیق دو اثر تأثیرگذار در حوزهٔ ادبی فرانسه و ایران را وجههٔ همت خویش قرار دهند. هیچ ادبیّات پویایی، آشکار و نهان، از تأثیر ادبیات کشورهای دیگر برکنار نیست و، در این میان، ادبیات داستانی فرانسه و ایران جایی برای یک مطالعهٔ تطبیقی‌اند. از میان داستان‌نویسان این دو کشور، امیل زولا، بانیِ مکتب ناتورالیسم و آغازگر بحث پوزیتیویسم در ادبیات، و صادق چوبک، نمایندهٔ این رویکرد در ایران، جلوه‌ای از تطبیق را می‌نمایانند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که زولا در رمان *ژرمینال* بسیاری از اصول اساسی رویکرد پوزیتیویسم چون تجربه‌گرایی و اصالت‌دادن به مشاهدهٔ عینی، تحلیل جزءبه‌جزء حقایق پیرامون، اعتقاد به عامل وراثت، علم ژنتیک و ساختار فیزیولوژیکی انسان را گنجانده است. چوبک نیز تلاش می‌کند تا با به‌کارگیری عناصر پوزیتیویستی از قبیل اصالت دادن به مشاهده و تجربه، جزئی‌نگری، خرافه‌ستیزی و اعتقاد به اصل وراثت در رمان *سنگ صبور* حرکت کند. امّا، تفاوت‌هایی در نحوهٔ به‌کارگیری رویکرد پوزیتیویسم در این آثار وجود دارد. پژوهش حاضر در نظر دارد با روشی تطبیقی به این تفاوت‌ها بپردازد. در این جستار با رویکردی توصیفی-تحلیلی با برشمردن جلوه‌های تشابه و تمایز در چگونگی بهره‌گیری از عناصر پوزیتیویستی در رمان‌های *ژرمینال* و *سنگ صبور* به مطالعهٔ تطبیقی این آثار می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات تطبیقی، پوزیتیویسم، ناتورالیسم، امیل زولا، صادق چوبک، *ژرمینال*، *سنگ صبور*.

---

* Email: Pirouz_40@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

۱- درآمد

ادبیّات تطبیقی شاخه‌ای در ادبیّات است که از مرزهای ملّی، زبانی و جغرافیایی فراتر می‌رود و به مطالعهٔ تطبیقی آثاری برخاسته از زمینه‌های فرهنگی گوناگون می‌پردازد و وجوه تشابه و تمایز آن‌ها را بررسی می‌کند. قلمرو ادبیّات تطبیقی با پوشش دادن نحله‌ها و گرایش‌های متعدّد به‌دنبال گشودن افق‌های تازهٔ فکری است. مکاتب ادبی یکی از کارآمدترین قلمروهای پژوهش در ادبیّات تطبیقی است، که فرضیه‌ساز بحث‌های درونمایه‌ای مؤثری در ادبیّات تطبیقی هستند و احصا و بازبینی آن‌ها نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای این مکاتب در حوزهٔ تطبیق است.

مکاتب ادبی نیز خود منشأ نقدهایی اساسی‌اند. برای مثال، انوشیروانی معتقد است که تعریف واحد و منسجمی از هیچ‌یک از مکتب‌های ادبی وجود ندارد. هیچ نویسنده‌ای از قبل تصمیم نمی‌گیرد که اثر خود را در چارچوب مکتبی خاص بیافریند. برعکس، این منتقد ادبی است که نویسنده یا اثری را در قالب مکتبی خاص قرار می‌دهد و چه‌بسا مورد قبول همگان هم قرار نگیرد. با توجّه به این که برخی از مکاتب در فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف معانی متفاوتی دارند، منتقدان تعاریف گوناگونی برای هر مکتب ارائه داده‌اند. همچنین، مکتب‌های ادبی فضاهای نفوذناپذیر نیستند. هر مکتب، سیر تحول خاص خود را دارد و ویژگی‌ها و رواج آن بستگی به عوامل اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی سرزمینی دارد که در آن رشد و نمود می‌یابد. همهٔ این مسائل سبب گردیده است تا موضوع پژوهش در مکتب‌های ادبی به یکی از مباحث جذاب پژوهشی در ادبیّات تطبیقی بدل گردد (انوشیروانی ٢٤).

وظیفهٔ پژوهشگرِ ادبیات تطبیقی، مقایسهٔ آثار ادبی و یافتن نقاط تشابه و تمایز آن‌هاست. چه‌بسا ممکن است آثاری که به یک مکتب ادبی تعلّق دارند، از پاره‌ای جهات، با هم شباهت داشته باشند. وانگهی، این امکان نیز وجود دارد که تجلی و بازتاب عناصر یک مکتب در اقلیم‌ها و خرده‌فرهنگ‌های مختلف با شرایط محیطی و فرهنگی آن ملت منطبق شوند. برای مثال، بررسی عنصر پوزیتیویسم[1] که یکی از ارکان

[1] positivism

بنیادین شکل‌گیری مکتب ناتورالیسم[1] است در دو اثر ادبی فرانسه و ایران یعنی (*ژرمینال* و *سنگ صبور*) موضوع این جستار گردیده است. علی‌رغم شباهت‌هایی که در نحوهٔ کاربست‌های پوزیتیویستی در این آثار وجود دارد، ممکن است این رویکرد در جامعهٔ ادبی فرانسه و ایران بنابر مقتضیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگیِ این دو کشور، بازتاب کاملاً مشابهی نداشته باشد.

پوزیتیویسم یکی از دستاوردهای علم‌گرایی در قرن نوزدهم است که اوّلین بار توسط آگوست کنت[2] یکی از بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی به‌کار گرفته شد. بعدها در دههٔ ۱۹۲۰، اصطلاح پوزیتیویسم در قالب نام «پوزیتیویسم منطقی» شناخته شد که توسط گروهی از اندیشمندان به نام حلقهٔ وین که در دههٔ ۱۹۳۰ به امریکا مهاجرت کردند رواج یافت. ادعای اساسی آن‌ها تأکید بر سودمندیِ تحقیقات علمی آن بود. آنان بر این باور بودند این تحقیقات علمی و یافته‌های معتبر باید بر شناخت و تجربه مبتنی باشد (لیپو، ویلیام‌سن ۱۲).

شکل‌گیری موج علم‌گرایی در سدهٔ نوزدهم به‌تدریج این وسوسه را در میان اهل ادب انداخت تا با تکیه بر روش‌های علمی، به خلق آثار ادبی روی آورند، تا جایی که بتوان زمینه‌های علمی را عامل اصلی شکل‌گیری مکتب ادبی ناتورالیسم دانست یعنی همان «مکتبی که نتیجهٔ پیشرفت علم فیزیولوژی و بیولوژی و ریزبینی‌های علم ژنتیک و قوانین وراثت و آموزه‌های پوزیتیویسم بود» (پیروز ۱۵۷). امیل زولا[3]، بنیان‌گذار اصلی مکتب ناتورالیسم، با تأثیرپذیری از رویکرد پوزیتیویسم سبک جدیدی را در ادبیات فرانسه ایجاد کرد. او در رمان *ژرمینال* که برترین اثر و درحقیقت نمایندهٔ دیگر آثار او محسوب می‌شود تمام تلاش خود را مصروف سود جستن از مؤلفه‌های پوزیتیویستی کرده است. «این رمان یک سند اجتماعی مبتنی بر واقعیت است» (ایرانی ۵۵۷) و موضوع اصلی آن بحران اقتصادی جامعه و انعکاس آن در زندگی طبقات فرودست می‌باشد. زولا «از جامعهٔ بورژوایی و دگرگونی‌های آن به‌خوبی آگاهی داشت، او ناظر تورم ثروت و بالیدن قدرت سرمایه‌دارها و بانک‌ها بود و درهم‌پاشیدگی جامعهٔ فرانسه

---

[1] naturalism
[2] Auguste Conte
[3] Emile Zola

را دقیقاً می‌دید. اخلاق متزلزل شده بود و قدرت‌طلبی و ددخویی در همه جا دیده می‌شد» (دستغیب ۱۵۷). در چنین جامعه‌ای، زولا به نگارش رمان *ژرمینال* روی می‌آورد و با مشاهدهٔ عینی اوضاع آشفتهٔ کارگران صنعتی و جمع‌آوری اطلاعات لازم به‌نحوی روشمند بر آن می‌شود تا با کمترین بهره‌گیری از قوهٔ تخیّل، ساختار اجتماع عصر خود را با نگاهی عینی و تجربی به تصویر بکشد. به‌تدریج، شهرت زولا از مرزهای فرانسه فراتر رفت و نویسندگان دیگر کشورها را به بهره‌گیری از این رویکرد در خلق آثارشان برانگیخت. در ادبیّات داستانی ایران، صادق چوبک که به اعتقاد گروهی از منتقدان نویسنده‌ای ناتورالیستی به شمار می‌آید (میرعابدینی ۲٤۲)، در رمان *سنگ صبور*، تا حدودی به کاربرد اصول علمی روزگار دست می‌یازد. چوبک، فارغ از نگرش احساسی، با کنار زدن رویهٔ ظاهری زندگی، اعماق جامعهٔ منحط خویش را در زمان حکومت پهلوی دوم می‌کاود و با نگاهی تیزبینانه معایب و مفاسد روزگار ازجمله فقر و گرسنگی، ستمگری، بی‌عدالتی، خرافات و... را بی‌پرده پیش چشم خواننده به تصویر می‌کشد.

با این وجود، تفاوت‌هایی در نحوهٔ به‌کارگیری رویکرد پوزیتیویسم در این دو اثر وجود دارد. با توجه به مطالب پیش‌گفته، رمان‌های نام‌برده از این دو نویسنده می‌توانند محلی برای یک بررسی تطبیقی باشند.

۲.حدود پژوهش

محدودهٔ این مقاله را رمان‌های *ژرمینال* (ترجمهٔ سروش حبیبی) و *سنگ صبور* در بر می‌گیرد.

۳. پرسش‌های پژوهش

این مقاله در نظر دارد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

الف. مهم‌ترین عناصر پوزیتیویستی در آثار چوبک و زولا کدام‌اند؟

ب. مهم‌ترین وجوه اشتراک و تمایز رویکرد پوزیتیویستی در *سنگ صبور* و *ژرمینال* کدام‌اند؟

٤. پیشینهٔ پژوهش

امیل زولا و صادق چوبک در کاربست اصول پوزیتیویسم در *سنگ‌صبور* و *ژرمینال* وحدت عملکرد ندارند که البته اشاره به این مطلب، موضوع این جستار است و از آنجا که تاکنون در بایگانی ادبیّات ایران به این موضوع پرداخته نشده است[1]، در این مقاله به تبیین وجوه اشتراک و افتراق مبادرت خواهد شد.

به‌هرحال جای شگفتی است، با وجود جریان‌ساز بودن امیل زولا در زمینهٔ مکتب ناتورالیسم، تاکنون دیدگاه پوزیتیویستی او با هیچ نویسنده‌ای در ایران مطابقت داده نشده است. این امر، نگارندگان این مقاله را به مقایسهٔ این ویژگی در این دو اثرِ برجسته واداشته است.

٥. روش پژوهش

این پژوهش در نظر دارد با رویکردی توصیفی- تحلیلی چگونگی کاربست‌های پوزیتیویستی را در رمان‌های *ژرمینال* و *سنگ صبور* بر پایهٔ مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی بررسی نماید.

٦. چارچوب مفهومی پژوهش

٦. ١ ادبیّات تطبیقی

ادبیّات تطبیقی نوعی پژوهش جدید ادبی است و آن «عبارت است از تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیّات ملل و اقوام مختلف جهان» (زرین‌کوب ۱۲۵).

ادبیّات تطبیقی دو مکتب بنیادین دارد: مکتب فرانسوی و مکتب امریکایی. خاستگاه اصلی ادبیّات تطبیقی، کشور فرانسه است. «ادبیات تطبیقی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در فرانسه با سخنرانی‌ها و نوشته‌های پژوهشگران فرانسوی همچون آبل فرانسوا ویلمن[2] و ژان ژاک آمپر[3] آغاز گردید» (انوشیروانی ۸). ایو شورل[4]، کاربرد «ادبیّات تطبیقی» را

[1] www.irandoc.ac.ir
[2] Abel Francois Villemain
[3] Jean-Jacques Ampēre
[4] Yves Chevrel

برای نخستین بار به سال ۱۸۱۷ می‌داند. سالی که از سوی ف. نوئل[1]، برای توصیف دروس انگلیسی، ادبیات و اخلاق از منظر دروس فرانسوی و لاتینی به‌کار برده شده بود (یوست، ۱۳۸٦: ۲٤). آبل فرانسوا ویلمن، استاد دانشگاه سوربن، نخستین دانشمندی است که در سال ۱۸۲۷، برای نخستین بار این اصطلاح را در معنی امروزی خود در زبان فارسی رایج کرد (خدایار، امامی ٦۲). پس از آن‌ها سنت بو[2]، یکی از پایه‌گذاران نقد مدرن، در اوّلین مقاله‌اش که دربارهٔ ژان ژاک آمپر در سال ۱۸٤۰ نوشت از اصطلاح «تاریخ ادبیّات تطبیقی» استفاده و در دومین مقاله‌اش در سال ۱۳٦۸ نیز به «ادبیّات تطبیقی» اشاره کرد. درهرحال، تعیین دقیق تاریخ پیدایش ادبیّات تطبیقی، به‌سختی امکان‌پذیر است (یوست، ۱۳۸٦: ٤۹-۵۰).

در مکتب فرانسوی، ادبیّات تطبیقی به‌جای آنکه رویکردی بین‌المللی داشته باشد، بیشتر فراملّیتی است و رشته‌ای جنبی در حوزهٔ تاریخ ادبیّات فرانسه محسوب می‌شود (یوست ٤۳). درواقع، مکتب فرانسوی، «ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیّات محسوب می‌کند» (گویارد، ۱۳۷٤: ۱۲)؛ به دیگر سخن، ادبیات تطبیقی در مکتب فرانسوی، این‌گونه تعریف می‌شود: «ادبیات تطبیقی، بررسی روابط تاریخی ادبیات ملی با ادبیات دیگر زبان‌هاست» (ندا ۲٦). این مکتب بر ارائهٔ مستندات و مدارک تاریخی اصرار می‌ورزد و هر گونه مطالعهٔ تطبیقی را مشروط به اثبات رابطهٔ تاریخی بین دو فرهنگِ موردنظر می‌داند (انوشیروانی ۱۲-۱۳). پیروان مکتب فرانسوی به بُعد زیبایی‌شناسی اثر اهمّیت نمی‌دهند و، با جداسازی نقد ادبی از قلمرو ادبیات تطبیقی، به مطالعاتی که صرفاً رویکرد مقایسه‌ای دارند و تنها به شباهت‌ها و تفاوت‌ها اشاره می‌کنند، به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند (رماک ۵۵-۵٦). در یک جمع‌بندی، مکتب امریکاییِ ادبیّات تطبیقی موارد زیر را بررسی می‌کند: ۱. ارتباط بین دو نویسنده در فراسوی مرزهای ملی و زبانی. ۲. گردآوری شواهد مبنی بر آشنایی نویسنده‌ای با ادبیّات خارجی. ۳. بررسی روش‌های استفاده از نقل قول‌ها یا تلمیحات نویسنده‌ای خارجی در آثار نویسنده‌ای ملی. ٤. نشان دادن چگونگی استفادهٔ یک نویسنده از بخش‌های عمده ای از یک اثر خارجی بدون ذکر منابع در اثر خود. ۵. یافتن رد

[1] F.Noel
[2] Saint Beuve

پای آثار خارجی در آثار نویسنده‌ای دیگر. ٦. تعیین میزان تأثیرپذیری نویسنده و خالق اثری از آثار نویسنده‌ای خارجی (پراور ۳۸-۳۹). از میان نمایندگان این مکتب می‌توان به ماریوس فرانسوا گی‌یار[1]، ژان ماری کاره[2]، رنه ایتامبل[3]، و پل ون تیگم[4] اشاره کرد (انوشیروانی ۱۲-۱۳).

در کشور امریکا، ادبیّات تطبیقی در طول نیمهٔ اول قرن بیستم رواج یافت و به‌تدریج در تضاد با مکتب فرانسوی شکل گرفت (ساجدی ۹۰). اهداف مکتب امریکایی در راستای همکاری‌های میان‌مللی و رسیدن به حقایق انسانی بر پایهٔ معماری ادبیِ متجلی در ادبیّات انسان‌ها در هر زمان و هر مکان بود (شرکت‌مقدم ٦۲). در ابتدای بحث مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی، در یک نگاه کلی می‌توان آن را مقایسهٔ آثار ادبی در فراسوی مرزهای ملّی تعریف کرد (پراور ۱۰). رنه ولک[5] پایه‌گذار مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی در واکنش به مکتب فرانسوی ادبیّات تطبیقی، اظهار می‌دارد که مرکز توجه این رشته باید ادبیّت و زیبایی‌شناسی و هنر باشد نه صرفاً بررسی منابع و تأثیرات (ولک، ۱۳۸۹: ۸۵). ولک، ادبیات تطبیقی را نظریه‌ای جدید در ادبیّات می‌داند که بر یافتن مدارک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌ورزد و بر این نکته تأکید می‌کند که برخی شباهت‌ها در میان آثار ادبی، ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست و بیشتر بر آن است که ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی شود (شرکت‌مقدم ٦٤).

بنابراین، از منظر مکتب امریکایی، ادبیّات پدیده‌ای جهانی و کلّیتی است که اجزای آن یعنی ادبیّات ملی از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند. «این مکتب؛ هر اثر ادبی را به مثابهٔ اثر هنری می‌بیند و محک ارزشیابی آن را ادبیت و زیبایی‌شناختی متن می‌داند نه تمایلات ملی‌گرایانه و میهن‌دوستانه (انوشیروانی، قندهاریون ۱۵). درواقع، ادبیات تطبیقی امریکایی، نوعی مطالعهٔ فرهنگی است و علاوه‌برآن بیشتر به نقد ادبی نزدیک‌تر است تا بررسی تاریخی پدیده‌های ادبی (سیدی ۱۷-۱۸). یکی از پژوهشگران برجسته در نحلهٔ

[1] Marius Francois Guyard
[2] Jean-Marie Carré
[3] Rène Etiemble
[4] Paul van Tieghem
[5] René Wellek

امریکایی ادبیات تطبیقی، هنری رماک[1] است که به مدد پژوهش‌های وی، مرز میان ادبیات و حوزه‌های دیگر در هم تنیده شده است. رماک، ادبیات تطبیقی را در مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت چون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی و فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی) و علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر» (رماک ۵۵) می‌داند. از دیگر نظریه‌پردازان این مکتب می‌توان فرانسوا یوست[2] و آون آلدریج[3] را نام برد.

به‌طورکلی، اهمیت رشتهٔ ادبیّات تطبیقی به‌عنوان یکی از شاخه‌های علوم انسانی به دلایلی رو به فزونی است که از آن جمله می‌توان به فراهم‌کردن زمینهٔ مناسب برای توسعه و گسترش روابط و تعاملات بین‌فرهنگی و از رهگذر آن، شناخت بهتر «دیگری» و ایجاد تفاهم و صلح میان فرهنگ‌ها، نمایاندن اندیشه‌های مشترک انسان‌ها به رغم اختلافات فرعی آن‌ها، گسترش دید و سعهٔ صدر از طریق کاهش تعصّبات قومی و جدل بین ملّت‌ها، امکان شناخت خود در آیینهٔ دیگری، استقبال از تضارب افکار و تعاملات فرهنگ‌های ملّی مختلف، تأکید بر حفظ هویت بومی، ایجاد ارتباط با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند سینما، تلویزیون، مطالعات فرهنگی، نقاشی، موسیقی، مطالعات ترجمه و نقد ادبی و علوم فنی و تجربی مانند محیط‌زیست و علوم پزشکی اشاره کرد (انوشیروانی ۱۵–۱۷).

قلمرو پژوهش در ادبیّات تطبیقی در شش حوزهٔ کلی روابط ادبی (تأثیرات ادبی، تشابهات و اقتباسات ادبی)، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، انواع ادبی، مضامین، مایه‌های غالب و تیپ‌ها، سایر دانش‌ها و ترجمه قابل تقسیم‌بندی است (همان ۱۷–۳۱).

٦. ۲. پوزیتیویسم، از ارکان اصلی شکل‌گیری ناتورالیسم

ناتورالیسم، در اصل، اصطلاحی است که از فلسفه به ادبیّات راه یافته است. بر اساس این اعتقاد در فلسفه، هیچ پدیده‌ای در جهان در ورای دانش تجربی بشر وجود

---

[1] Henry Remak
[2] François Jost
[3] A. Owen Aldridge

ندارد. این نوع از اعتقاد فلسفی، سابقه‌ای دیرینه دارد که به معنای «ماده‌باوری یا ماتریالیسم یا هر نوع اعتقاد به اصالت امور دنیوی» (ولک، ۱۳۷۷، ج ٤ :۲۹) است.

اما از نظر ادبی، مکتب ناتورالیسم مکتبی است که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، نخست در فرانسه و سپس در آمریکا، انگلستان و سایر کشورهای اروپایی به وجود آمد. «ناتورالیسم نظریه‌ای است که بر مبنای غرایز طبیعی استوار است و هر گونه معنای مافوق طبیعی را برای حوادث و اشیاء انکار می‌کند»(وبستر ۷۵۵)؛ به دیگر سخن، ناتورالیسم معتقد است هر آنچه حیات دارد، جزئی از طبیعت است و نمی‌تواند به واسطهٔ علل ماوراءطبیعی، روحانی یا معنوی بلکه باید به علل و اسباب طبیعی و مادی توضیح داده شود (ثروت ۱۷۸-۱۷۹).

بنابراین، عامل اصلی شکل‌گیری ناتورالیسم، نگاه علم‌گرایانهٔ آن‌ها به آثار ادبی است. «به زبان ساده، ناتورالیسم فرمول کاربرد علم جدید در ادبیات است» (گرانت ۵۳). ناتورالیست‌ها بر کاربرد علم و دستاوردهای علمی تأکید می‌ورزیدند و خواستار انعکاس مؤلّفه‌های علم‌گرایانه در ساختار رمان بودند. البتّه این امر بیشتر تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی زمانه بود. درواقع، قرن نوزدهم در غرب، قرن تکامل علم است. در این ایام، اشتیاق خاصی برای پذیرش مطالب علمی و به‌کارگیری روش‌های علمی وجود داشت. توسعهٔ صنعت و اختراعات و اکتشافات موجب پیشرفت‌های شگرف در زمینه‌های گوناگون علمی شد و این امر به تغییرات بنیادینی در زمینه‌های فلسفی منجر گردید.

یکی از دستاوردهای مهم علم‌گرایی در این زمان، شکل‌گیری رویکرد پوزیتیویسم است که می‌توان ناتورالیسم را ثمرهٔ آموزه‌های این رویکرد دانست. «پوزیتیویسم، حرکتی روش‌شناختی و معرفت‌شناختی به سوی نظریهٔ تجربی است که بر آن می‌شود تا با بهره‌گیری از روش‌های رایج در علوم طبیعی، امکانی را برای مطالعهٔ تجربی و علمی در عرصهٔ شناخت ایجاد کند. از این رو، با شکل‌گیری موج اثبات‌گرایی در سدهٔ نوزدهم، چیزی پدید آمد که می‌توان از روی تسامح «فراروایت اثبات‌گرایی» نام نهاد. هر چند این عبارت را آگوست کنت در دههٔ ۱۸۲۰ وضع کرد، اما ریشه در تحولات

سدهٔ قرن هفده و هجده در عرصهٔ معرفت علمی دارد. به طور کلی، انقلاب علمی قرن هفدهم، شرط اصلی تکوین پوزیتیویسم بوده است» (قزل سفلی ٤٣).

پوزیتیویست‌ها روند آثار ادبی را تغییر دادند. توجّه بیش‌ازحد آن‌ها به علم و روش تجربی موجب شد نگاه احساس‌گرایانه‌ای که تا پیش از این در آثار ادبی وجود داشت، متزلزل شود و مضامین و مفاهیم موجود به روش‌های علمی و کاربردی مطرح گردد. این رویکرد درحقیقت «توصیف‌های زنده از اشیاء و محیط‌های زیستی و یا نمایش جمادی‌وار انسان در محیط‌هایی که در حال گسترش و پویایی مداوم‌اند، تنها بیانگر یک مشرب فکری و اندیشه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده، تعقل‌گرا و اثبات‌گراست (حجازی و شاهین ۲۲).

باید توجه داشت که پوزیتیویست‌ها اصل علیّت را به‌عنوان یکی از بنیادهای متافیزیک که رابطهٔ علّی و معلولی را با روش تجربی مورد بررسی قرار نمی‌دهد به چالش می‌کشند. از منظر آن‌ها رابطهٔ میان علت و معلول تنها در صورتی که با آزمونی مشاهده‌پذیر قابل بررسی باشد معنادار خواهد بود (ناتالی ۱۵۷). آن‌ها سعی داشتند برای مسائل ساده و پیش‌پاافتاده نیز دلیل علمی بیابند. موج علم‌گرایی، به تدریج اهل ادب را نیز در بر گرفت و آن‌ها را به سود جستن از دستاوردهای علمی در آثارشان برانگیخت[1].

٦. ۳ مؤلفه‌های رویکرد پوزیتیویسم

پوزیتیویسم که از ارکان اصلی شکل‌گیری مکتب ناتورالیسم است چندین مؤلفه را در بر می‌گیرد. مهم‌ترین مؤلفه‌های روش پوزیتیویسم بدین قرار است:

٦. ۳. ۱ اصالت مشاهده

از دیدگاه پوزیتیویست‌ها، هر آنچه به تجربهٔ حسی درآید و قابل مشاهده باشد، ارزش وجودی دارد. «اساساً پوزیتیویسم به تحلیل امر واقع معطوف است (بوسی، ۱۰). بر این اساس، رمان‌نویس باید به مثابهٔ تماشاگری باشد که وقایع و حوادث اطراف را

برای اطلاعات بیشتر در زمینهٔ پوزیتیویسم ر.ک به:

[1] Copleston, Frederick. *Logical Positivism and Existentialism*: New York: Continum, 2003.
Sornsen, Dolf. Theory Formation and the Study of Literature Netherlands. Amsterdam, 1981.

به‌خوبی مشاهده و در اثرش منعکس کند. «این نویسندگان ادعا کردند که در رمان، هر گونه فرض و تصوری دروغ محض است. از این‌رو، به جز آن که با کمال دقّت مشاهده شده است، هیچ چیز دیگری را نباید وارد رمان کرد» (سیدحسینی ٤٢٢).

٦. ٣. ٢ نقد مذهب و باورهای خرافی

پوزیتیویست‌ها به عقاید علم‌گرایانه و به کارگیری روش‌های علمی در آثارشان بسیار پای‌بند هستند و هرآنچه را که با دید علمی و حسّ واقع‌بینی آن‌ها مغایرت دارد، انکار می‌کنند. بر این اساس، از نظر پوزیتیویست‌ها «مفاهیم ارزشی چون خوب، زشت و زیبا، عینیتی در خارج ندارند و تنها خصلتی ذهنی دارند، آن‌ها این مفاهیم را بی‌معنا خوانده و معتقدند که هیچ تجربه‌ای نمی‌تواند ما را به پذیرش احکام تجویزی وادار کند» (قزل سفلی ٤٧). پوزیتیویسم بنا بر نقش ذاتی‌اش، ضدّ مابعدالطبیعه و عموماً ضدّ دین است (براون و دیگران ٤٤٢). بر این اساس، پوزیتیویست‌ها احکام ارزشی‌ـاخلاقی را که در قلمرو مابعدالطبیعه قرار دارد و فراتر از عالم تجربه است طرد و تخطئه می‌کنند (خرمشاهی ۹-۱۰).

در واقع، علت اصلی مخالفت پوزیتیویست‌ها با عقاید مذهبی آنجاست که از دید آن‌ها مذهب در کنار خرافات جای می‌گیرد. اعتقاد این گروه به «هست»ها و عدم اعتقادشان به «بایدها» موجب می‌شود که از دیدگاه آن‌ها «هر نوع سنت و ارزش اخلاقی با این اتهام که خرافه است» (سارتر ٢٤٦) مورد مذمت قرار گیرد و بر این اساس « انسان‌ها از رفتار و کردار متعبّدانه گذر می‌کنند» (ازغندی ۱۲۳) و با تمایز قائل‌شدن میان ارزش‌های اخلاقی و تجربی، به عینیت علمی دست می‌یابند. برآیند چنین رویکردی، قدم گذاشتن پوزیتیویست‌ها به عرصه‌هایی است که در تقابل با عرف و قراردادهای اخلاقی قرار دارند که البتّه چنین امری پسندیده و مطلوب به نظر نمی‌رسد.

٦. ٣. ٣ جزئی‌نگری

پوزیتیویست‌ها بر مبنای نظریهٔ علم‌گرایانهٔ خود به شرح جزئیات بسیار اهمیّت می‌دهند. آن‌ها به مثابهٔ پژوهشگر تجربی، واقعیّت‌ها و مسائل پیرامون را با جزئیات کامل

شرح می‌دهند. در این آثار «نویسنده برای اینکه احساس واقعیّت را در ذهن خواننده به وجود آورد، به جزئیات و دقایق امور می‌پردازد و هر حادثه و حالت‌های گوناگون آن را به‌خوبی تشریح و تصویر می‌کند» (میرصادقی ۱۳).

٦. ٣. ٤ اعتقاد به عامل وراثت

پوزیتیویست‌ها با تأثیرپذیری از نظریّات داروین، انسان‌هایی را به تصویر می‌کشند که بسیاری از موقعیت‌های کنونی خود را از گذشتگان به ارث می‌برند. از نگاه آن‌ها، در همهٔ امورِ انسانی از جمله «ریخت ظاهری انسان، خُلقیات، رفتارها و معتقدات وی، پای وراثت حضور دارد. کسی که کور یا فلج مادرزاد است، طبیعتاً بخشی از ناتوانی‌ها را از طریق انتقال ژن‌ها از والدین خود دریافت می‌کند، بی‌آنکه خود در آن سهمی داشته باشد» (ثروت ۱۸۵).

«انسان خصایص فردی و غرایز ذاتی خود به‌ویژه غریزهٔ گرسنگی و غریزهٔ جنسی‌اش را به ارث می‌برد» (داد ۲۸۲). بر این اساس، انسان همانند دامی در چنگال قوانین حاکم بر وراثت اسیر است و از خود هیچ اختیاری ندارد. و «از آن جایی که بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش، غالباً چنین به نظر می‌رسد که اصلاً خودی ندارد» (چیس ۱۹۹).

٦. ٣. ٥ ساختار فیزیولوژیکی انسان

دیدگاه علم‌گرایانهٔ پوزیتیویست‌ها و نگرش تجربی‌وار وقایع، این نویسندگان را تنها متوجّه جسم و فعالیّت‌های جسمانی می‌کند. از نظر آن‌ها جسم و فعالیت‌های جسمانی اهمّیت فراوانی دارد و انسان تحت تأثیر جسم است. این نویسندگان، همهٔ ناهمواری‌های روحی انسان را ناشی از عدم تعادل جسمی او می‌دانند؛ یعنی ناهنجاری‌های بیولوژیکی برای آن‌ها مبنای ناسازگاری‌های روانی است» (الهی ۹۳). پوزیتیویست‌ها در انعکاس این دیدگاه در آثارشان زیاده‌روی می‌کنند. آن‌ها معتقدند زمانی‌که تغییری در جسم پدید آید، احساسات و افکار را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۷. گزارش دو رمان

۷. ۱ *ژرمینال*

ماجرای رمان *ژرمینال* در یک معدن ذغال‌سنگ شکل می‌گیرد. داستان از آن جایی شروع می‌شود که جوانی به نام اتی ین لانتیه برای یافتن کار به منطقهٔ معدنی مونسو در شمال فرانسه می‌آید. اتی ین در خانهٔ آقای گیوم ماهو ساکن می‌شود. خانوادهٔ ماهو شامل همسر ماهو، پدر ماهو، زاکاری بیست‌ویک‌ساله، کاترین پانزده‌ساله، ژانلن یازده‌ساله، لنور و هانری شش و چهارساله، آلزیر (دخترک معلول کوچک‌اندام با قوزی در پشت) و کوچک‌ترین عضو خانواده (کودکی سه‌ماهه است). همچنین شاوال از کارگران معدن که کاترین را به اجبار تصاحب می‌کند. موکت دختری هجده‌ساله با بیشتر کارگران معدن هم‌بستر می‌شود. این‌ها افرادی هستند که با وجود گرمای طاقت‌فرسا و گازهای گوگردی در عمق معدن به سختی کار می‌کنند. در آن سوی ماجرا، طبقهٔ مرفه جامعه حضور دارند. این گروه شامل: خانوادهٔ گره گوار، دنولن (پسرعمهٔ آقای گره گوار)، آقای هن بو (رئیس معدن) و مگرا (صاحب دکان) هستند.

اعلام بیانیه‌ای مبنی بر کاهش دستمزد کارگران، آن‌ها را به اعتراض و اعتصاب می‌کشاند. ماهو در این اعتصاب بر اثر گلوله کشته می‌شود و آلزیر از شدت گرسنگی و تب می‌میرد. اتی ین که با کاترین در زیر آوار معدن گرفتار می‌شود از فرصت استفاده می‌کند و علاقهٔ خود را به کاترین ابراز می‌کند. کاترین که تاب گرسنگی و سرما را ندارد پیش از رسیدن نیروهای کمکی از دنیا می‌رود. در پایان، کارگران پس از دو ماه و نیم اعتصاب دوباره به معدن باز می‌گردند و به‌ناچار پذیرای شرایط جدید می‌شوند. در این ایام، پلوشار، اتی ین را برای همکاری به پاریس می‌خواند و او با پروراندن حس انتقام در ذهنش به سوی پاریس رهسپار می‌شود.

۷. ۲ *سنگ صبور*

ماجراهای رمان *سنگ صبور* در یک خانهٔ اجاره‌ای در شیراز رخ می‌دهد. داستان با گم‌شدن گوهر یکی از ساکنان خانه آغاز می‌شود. گوهر، شخصیتی است که در داستان

حضور فیزیکی ندارد و از دریچهٔ نگاه دیگران مورد قضاوت قرار می‌گیرد. او بـه‌ناچـار زن چهارم تاجری به نام حاج اسماعیل می‌شـود و پسـری بـه نـام کاکـل زری بـه دنیـا می‌آورد. از بخت شوم گوهر، در حرم شاهچراغ دست یک روستایی به دماغ کاکـل‌زری اصابت می‌کند و از دماغ بچه، خون می‌چکد. ایـن حادثـه، دسـتمایه‌ای مـی‌شـود بـرای تهمت‌زدن به گوهر و نامشروع دانستن فرزند او. حاج اسماعیل، گوهر را طلاق می‌دهد و او و فرزندش را از خانه بیرون می‌کند. از آن پس، گوهر برای گذران زندگی چاره‌ای جز صیغه‌روی ندارد و کاکل‌زری که شاهد تن‌فروشـی مـادرش اسـت، سرنوشـتی جـز تیره‌روزی و فلاکت ندارد.

یکی از ساکنان خانه، احمدآقا است؛ معلمی بیست‌وپنج‌ساله با اندیشه‌های ملّی‌گرایانه که تنهایی خود را با آسید ملوچ عنکبوتی که در گوشـهٔ اتـاقش تـار تنیـده اسـت پـر می‌کند. احمدآقا، گوهر را دوست دارد و چند بار با او هم‌بستر می‌شود. جهان‌سـلطان پیرزن فلج و مفلوک کرم‌افتاده‌ای است که در طویلهٔ خانهٔ اجاره‌ای سکونت دارد و در مدفوع خود غوطه‌ور است. بلقیس زن آبله‌روی زشتی اسـت کـه شـوهر تریـاکی‌اش عرضهٔ ازالت بکارت‌اش را نـدارد. بلقـیس اسـیر امیـال جنسـی اسـت و در حسـرت هم‌آغوشی با احمدآقا می‌سوزد. سیف‌القلم دکتر هندی است که تصمیم می‌گیرد فقر و فحشا را در جامعه ریشه‌کن کند. او فاحشه‌ها را با سیانور به قتل می‌رساند و این کار را نوعی خدمت به مردم می‌داند. آشیخ محمود به دلال عشـق معـروف اسـت، شـغل اصلی او صیغه کردن است. او مردان را برای گوهر صیغه می‌کند. با معرفی گوهر بـه سیف‌القلم، گوهر، مانند زنان دیگر، در چنگال مرگ گرفتار می‌گردد و پس از چندی، جسد متلاشی‌شده‌اش پیدا می‌شود. آشیخ محمود نیز در دام سیف‌القلم اسیر می‌شود و به قتل می‌رسد.

داستان با مرگ و تباهی شخصیت‌ها پایـان مـی‌یابـد. کاکـل‌زری بـی‌سرپرسـت، در حوض آب غرق می‌شود و می‌میرد. جهان‌سلطان کـه بـدون همراهـی گـوهر، کـاری از دستش ساخته نیست، از ناتوانی، در گند و پلشتی جان مـی‌سـپارد و تنهـا احمـدآقا بـا نشاندن درخت دانش پیروزِ میدان می‌شود.

۸. داده‌های پژوهش

۸. ۱ اصالت مشاهده

زولا مسائل و مشکلاتی را که انقلاب صنعتی برای قشرهای گوناگون جامعه ایجاد کرده بود، با چشمان تیزبین خود مشاهده کرد و در تأثیرگذارترین اثر خود انعکاس داد. تمرکز اصلی زولا روی زندگی کارگرانِ معدن بود. او برای نوشتن *ژرمینال* «شش ماه از وقت خویش را صرف یادداشت‌برداریِ در نواحی ذغال‌خیز شمال شرقی فرانسه و بلژیک کرد» (پریستلی ۲۹۱) و اوضاع آشفته و پریشان کارگران را از نزدیک مشاهده و برای تأثیرگذاری بیشتر، مشکلات افراد را با دقت بیشتری بیان نمود.

در واقع، زولا «ناظر بسیار دقیقی است که با دقت یک جراح، واقعیّات را، چه زشت چه زیبا، عریان می‌کند. نبوغ زولا در آن است که آنچه مشاهده کرده، توانسته است تحریر کند» (مسعودی ۱۰۹). «مسلّماً زولا به صورتی بزرگ‌نما می‌اندیشید و با ساختارها و رفتارهای اساسی جامعه در ارتباط بود و در اثرش اندیشه و افکار واقعی اجتماعی را به تصویر کشیده است» (زرافا ۲۲۰). او در اثرش، وقایع بعد از انقلاب صنعتی را بیان می‌کند و شخصیّت‌هایش را نیز از محیط پیرامونش برمی‌گزیند. این افراد کسانی هستند که در یک دورهٔ زمانی خاص، زندگی می‌کردند. هدف او بیان واقعیّت‌ها و دردهای اصلی قشر فقیر جامعه بود. او جوش و خروش و قیام کارگران معدن را با توانایی فوق‌العادهٔ خود به تصویر کشیده است.

بیان تاریخ دقیق و مشخص‌کردن روزهای وقوع حادثه به اِشراف زولا بر واقعیّت‌های اطراف دلالت می‌کند. او در مورد کنارگذاشتن تخیل و توصیف واقعیت‌های پیرامون می‌گوید: « همان طور که سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیل قوی است، من می‌خواهم از این پس بگویید که دارای حس واقع‌بینی است» (سیدحسینی ٤٠٥). او در شرح اعتصاب کارگران، تاریخ و زمان وقوع اعتصاب را با جزئیات دقیق آن ذکر می‌کند:

ـ درست ساعت چهار صبح همین دوشنبه اعتصاب کارگران شروع شده بود. روز اوّل دسامبر که شیوهٔ جدید تعیین دستمزد برقرار شده بود معدن‌چیان آرامش خود را حفظ کرده بودند و تا آخر پانزدهه یعنی روز پرداخت دستمزد حتّی یک نفر اعتراضی

نکرده بود. همهٔ دستگاه اداری، از رئیس تا سرپرستان گمان می‌کردند که نرخ جدید پذیرفته شده است (زولا ۲۱۳).

اتی ین به محض تاریک‌شدن هوا از کوی کارگران خارج شد و همین‌طور بی‌محابا راه می‌رفت که ناگهان با سووارین برخورد کرد. سووارین زمانی که او را دید حس کرد که نیاز دارد با کسی سخن بگوید و برای شروع بحث، ماجرای کشته‌شدن معشوقه‌اش را بیان کرد:

ـ نقشهٔ ما به جایی نرسیده بود. چهارده روز تمام ته یه سوراخ مونده بودیم تا خط آهن رو مین‌گذاری کنیم. امّا از بخت بد عوض قطارِ حامل تزار که می‌خواستیم منفجرش کنیم، یک قطار مسافری منفجر شد...اون وقتَ آنوشکا[1] رو گرفتند. او لباس دهاتی می‌پوشید و هر شب برای ما خوراکی می‌آورد. فتیله رو هم خودش روشن کرده بود، چون اگه ما می‌کردیم جلب توجّه می‌کرد. من شش روز تمام میان تماشاچیان شاهد محاکمه‌اش بودم...[2] (همان ٤٧٧).

زمانی که کارگران دوباره به معدن بازگشتند، اتی ین در ذهن خود تمام اتفاقاتی را که در طول این مدّت رخ داده بود، مرور کرد و با خود اندیشید که تا چه حد تلاش‌شان در این امر عبث و بیهوده بود. او در لابه‌لای افکارش به سخنان زن ماهو ناظر به تشکیل اتحادیه‌های کارگری در مارس ۱۸۸٤ اشاره می‌کند و می‌گوید:

ـ آری زن ماهو با همان هوش ساده‌دلانه‌اش حق داشت. این‌بار، دیگر محشر کبری به پا می‌شد. می‌بایست سر فرصت و به آرامی متشکل شد و خود را خوب شناخت، مطابق قانون در اتحادیه‌های کارگری گرد آمد[3] و آن وقت در بامدادی که همه بازو به بازوی هم دادند و میلیون‌ها کارگر چند هزار تنبل و تن‌پرور را در برابر خود یافتند قدرت را در دست گرفت و حکومت کرد (همان ۵۵۱-۵۵۲).

---

[1] Anouchka

[2] زولا اینجا به ماجرای سوءقصد به جان الکساندر دوم که در ۱۸۷۹ صورت گرفت اشاره می‌کند. ترور او عاقبت در سال ۱۸۸۱ با موفقیّت انجام گرفت. و اعدام سوفیا پتروفسکایا نیز در همین سال بود.

[3] قانون والدک روسو Valdeck Rousseau ناظر به تشکیل اتحادیه‌های کارگری در مارس ۱۸۸٤ یعنی همان سالی که *ژرمینال* نوشته می‌شد به تصویب رسید.

بنابراین زولا در زمان نگارش *ژرمینال*، به مسائل محیط پیرامون توجّه خاصّی دارد. او معتقد است انسان نمی‌تواند از محیط جدا باشد و نمی‌توان هیچ یک از پدیده‌های ذهن یا قلب او را بدون جست‌وجوی پیامدهای آن پدیده در محیط اطرافش مد نظر قرار داد (زولا ۲۰۵). بر این اساس، زولا وقایع جامعهٔ خود را با الهام‌گرفتن از محیط زندگی کارگران با مهارت و چیره‌دستی به نمایش می‌گذارد.

چوبک نیز برای نوشتن *سنگ صبور*، به سراغ مردم عادی رفت تا موضوع و سوژه بیابد. درواقع، الگوی اصلی او در نگارش رمان، ترسیم زندگی واقعی مردم بود. «چوبک یکی از ماهرترین نویسندگان معاصر ایرانی در توصیف و تصویر بی‌پیرایهٔ زندگی است. او هرگز در پی آرایش لفظی نیست و حتی سر سوزنی نمی‌خواهد زندگی را سوای آنچه هست نشان بدهد» (کسمایی ٦٠).

«چوبک مدعی است جامعه را آن طور که هست تصویر می‌کند» (میرعابدینی ۲٤۳)، اما در رمان *سنگ صبور*، با عینک تک‌بعدی، فقط زشتی‌های اجتماع را مشاهده می‌کند و بر اساس جهان‌بینی خود، واقعیتی تلخ می‌آفریند. واقعیتی که «کثیف و پست است و زوال بر همه چیز تسلط دارد» (براهنی ٦۹۵). شخصیت‌های *سنگ صبور*، گلچینی از آدم‌های بدبخت جامعه هستند؛ افرادی مربوط به پایین‌ترین طبقات اجتماعی؛ یعنی فقیران، فواحش، دلّالان و تریاکی‌ها. چوبک با مشاهدهٔ زندگی این افراد، موفق به ترسیم هر چه واقعی‌تر دربدری‌های آن‌ها می‌شود. او با ایستادن در گوشهٔ میدان، شخصیت‌هایش را وارد عمل می‌کند و مسائل پست جامعه‌ای اضمحلال‌یافته را از دریچهٔ ذهن آن‌ها بازگو می‌کند. این شخصیت‌ها، روایتگر دنیایی می‌شوند که در آن با فقر و بدبختی دست و پنجه نرم می‌کنند و در شهوت غوطه‌ور می‌شوند و هر یک از زبان خود، فرازونشیب‌های زندگی را به تصویر می‌کشند. چوبک «این چهره‌های مسخ و مثله‌شده را از اعماق تاریخ بیرون کشیده، در برابر ذهن ما نگه داشته است. از این نظر، سنگ صبور، یک سند تاریخی است، سند زندگی شبانهٔ ملّت ماست» (همان ۷۲۷).

چوبک آدم‌های رمانش را واقعی تصویر می‌کند و در پرداخت آن‌ها کمتر از قوهٔ تخیل خود بهره می‌گیرد. شخصیت‌های مفلوکی چون جهان‌سلطان زمین‌گیر که در تنهایی و ناتوانی به سر می‌برد، بلقیسِ شهوت‌ران که در آتش امیال جنسی خود

می‌سوزد، بمون علیِ عقیم و تریاکی، که تـوان ازالـهٔ بکـارت بلقـیس را نـدارد، گـوهرِ نگون‌بخت که برای گذران زندگی چاره‌ای جز صیغه‌روی ندارد، کاکل زریِ معصوم که قربانی خرافات و باورهای عامیانه می‌شود و احمدآقای روشنفکر که بی‌شباهت به خود چوبک نیست؛ جوانی که تنهایی‌اش را با عنکبوت گوشهٔ اتاقش که به نـوعی همـزادش نیز محسوب می‌شود پر می‌کند.

همزاد احمدآقا، از ابتدای رمان، او را به نوشتن واقعیّت‌های پیرامون تشویق می‌کند. او از احمدآقا می‌خواهد که از شخصیّت‌های پیرامونش برای نوشـتن الهـام گیـرد و آن‌هـا را همان‌گونه که هستند به تصویر بکشد. او برای راضی کردن احمدآقا به این کار می‌گوید:

ـ اینا زندگیشون اینه که می‌بینی و زبونشونم همینه که از صُب تا شوم می‌شنوی. تو منتظری جهان‌سلطون از فلسفهٔ ملاصدرا حرف بزنه؟ تو یـادت رفتـه کـه حقـایقی هـم هس. اگه بخوای چشاتو ببندی و نخوای حقیقت رو ببینی و آنوخت نویسنده هم باشی که نمی‌شه (چوبک ۷٦).

در گیرودار بحث بین احمدآقا و همزادش در زمینهٔ نویسندگی و ترسیم واقعیّت‌های پیرامون، همزادش از او می‌خواهد واقعیّت‌ها را آن گونه که هستند نشـان دهـد و اصـل واقعیّت را تحریف نکند. او در این مورد به احمدآقا می‌گوید:

ـ اگه جهان‌سلطون افلیج و زمین‌گیره و چـن سـاله از تـو جـاش تکـون نخـورده و زیرش از شاش و گُه و کرم لپّر می‌زنه، آیا باید بنویسی در بستری از گل سرخ خوابیده و با فرشتگان آسمانی هم‌آغوش است؟ به‌درک که خواننده دلش بـه‌هـم بخـوره. کتـابتو بیندازه دور. اینا وجود دارن و نفس می‌کشن و زندگیشون همینه که می‌بینـی و خـودتم توشون هسّی و باید همین جور که هس نشونشون بدی (همان ۸٦).

۸. ۲ دین‌گریزی و خرافه‌ستیزی

زولا در رمان *ژرمینال* عقاید غیردینی خود را به نحو غیرمستقیم بیان می‌کند. در این رمان، کشیشان، افرادی مرفه و ثروتمندند که فارغ از سختی زنـدگی آدم‌هـای فقیـر، بـا خیالی آسوده، به پرستش خداوند روی می‌آورند. این امر موجب می‌شود کـه کـارگران معدن، با نگاهی منفی نسبت به خداوند، او را در جایگاه معدنی ببیننـد کـه شـیرهٔ جـان

کارگران را می‌کشد و شاهد اضمحلال روزافزون آن‌هاست. هم‌چنین، زولا در بخش‌هایی از رمان، باورهای خرافی افراد را مطرح می‌کند و آن‌ها را پوچ و بی‌اساس می‌شمارد.

باید توجه داشت که از دیدگاه پوزیتیویسم، مذهب برابر است با خرافات. اگرچه زولا در *ژرمینال* به عقاید مذهبی و ارزشی چندان پای‌بند نیست، اما مسائل دینی را با باورهای غلط و خرافی خلط نمی‌کند. از این رو، قراردادن مذهب در قلمرو خرافات، که یکی از ویژگی‌های اساسی پوزیتیویسم است، در رمان *ژرمینال* مشاهده نمی‌شود.

چوبک در رمان *سنگ صبور* با کارکرد مذهب در جامعهٔ سنتی به مقابله برخاست و عقاید دینی و مذهبی را به چالش کشید. مذهب‌ستیزی چوبک در برش‌های مختلف رمان، از زبان احمدآقا، فردی روشنفکر و تحصیل‌کرده، بازگو می‌شود:

ـ هر کاری به سرت بیاد می‌گن خدا این جور خواسّه بود. مسخرس. همه چیز رو اتفاقه. وجود مام اتفاقیه (چوبک ۲۱).

احمدآقا در بخشی از رمان خطاب به شیخ محمود تیر خلاص را رها می‌کند:

ـ می‌خواسّم خبری به شما بدم. شاید شما خبر ندارید که خیلی وقته خدا مرده (همان ۱۸٤).

و مسلک خود را بی‌پروا مشخص می‌سازد:

ـ من زندیقم، من دهری‌ام، من کافرم، من مُلحدم، من مرتدم، من مشرک نیستم. منکرم (همان ۱۸۵).

وانگهی، شخصیت‌های دون‌مرتبهٔ داستان به مسائل دینی، اعتقاد راسخ دارند:

ـ از زبان جهان‌سلطان: خدا رو به حق گلگون‌کفنِ صحرای کربلا قسمش می‌دم که تا تنش غلغلهٔ کرم نشه از دنیا نره (همان ۵۵).

– از زبان بلقیس: اگه خدا بخواد همه چی می‌شه (همان ۲۳٤).

درواقع، چوبک با خلق شخصیت‌های پست اما معتقد در کنار شخصی چون احمدآقا که با وجود بی‌بهره نبودن از علم، فارغ از اعتقاد دینی است، ارزش مذهب را به چالش می‌کشد. همچنین چوبک در نام‌گذاری عنکبوت همزاد احمدآقا با عنوان آسید ملوچ و سیّد بودن سیف‌القلم، قاتل بی‌رحم زنان، صراحتاً انتقاد گزندهٔ خود را نسبت به مذهب شیعه و سادات ابراز می‌دارد.

می‌توان گفت دلیل مخالفت چوبک با اعتقادات مذهبی این است که او همواره مذهب را در کنار خرافه قرار می‌دهد. نجف دریابندری در یک اظهار نظر می‌گوید: اگر بخواهیم خیلی با چوبک موافقت کنیم، می‌توانیم بگوییم خواسته است در رمان *سنگ صبور*، تأثیر ناگوار خرافات را در سرنوشت انسان‌ها نشان دهد (ذوالفقاری ۷۳). از نظر چوبک، خرافات و قشری‌گری‌های عوامانه و عملکرد نظام‌های فاسد، انسان‌ها را در نکبت و فقر و ادبار غرقه می‌کند (پیروز ١٦٥).

یکی از ماجراهای مرکزی در رمان *سنگ صبور*، خون‌دماغ‌شدن کاکل‌زری در حرم شاهچراغ است؛ رویدادی که موجبات گرفتارشدن گوهر و کاکل‌زری را در دام فلاکت فراهم می‌کند. این حادثه، اوّلین بار از زبان بلقیس بازگو می‌شود:

ـ تا رفت تو حرم، هنوز دستش به قلف امام قربونش برم نرسیده بود که جفت لوله‌های دماغ لکورش مثه ففّاره خون ترکوند. همهٔ مردم فهمیدن کاکل‌زری تخم حرومه (چوبک ۳۰).

با درازشدن انگشتان اتهام به سوی گوهر، حاج اسماعیل گوهر را طلاق می‌دهد و او و کاکل‌زری را از خانه بیرون می‌راند. در مورد این قضیه، احمدآقا معتقد است که مسائل این‌چنینی نباید فرد را از لذت زندگی محروم کند:

– باباش که قبولش نمی‌کنه، می‌گه حروم‌زاده‌س. با این حرفا، دنیایی به این قشنگی را گند زدن (همان ٥٦).

پس از این ماجرا، گوهر برای امرار معاش، مجبور به صیغه‌روی می‌شود و سرانجام در این راه به قتل می‌رسد. بنابراین، چوبک یکی از عقاید رایج در میان عوام، یعنی خون‌دماغ‌شدن بچهٔ حرام‌زاده در مکان مقدس را خرافه می‌داند و در رمان *سنگ صبور*، تأثیر مخرب این عقاید را بر سرنوشت افراد به نمایش می‌گذارد.

۸. ۳ جزئی‌نگری

توصیف پوزیتیویستی و جزءنگرانهٔ زولا در رمان‌هایش جامعه و طبیعت را شبیه لابراتواری می‌بیند که نویسندهٔ مشاهده‌گر باید تمامی اجزا و عناصر دنیایی ابژه را وارسی و تشریح نماید. از این رو، جزئی‌نگری و وسواس زیاد در طراحی فضای

داستانی از ویژگی‌های نویسندگی زولاست. او زمان و مکان محدودی را در اثرش شرح می‌دهد. وقایع پیش‌آمده را لحظه به لحظه گزارش می‌کند؛ ساعت‌های کار کارگران در معدن و حوادثی که در کوی کارگران روی می‌دهد را با دقّت‌نظر توصیف می‌کند.

در این اثر، طول عبارات افزایش می‌یابد، کلمات و جملات با جزئیات و اطلاعات متفرقهٔ آن ارائه می‌شود و طول زمان نیز افزایش می‌یابد. به‌طوری‌که زمان کش می‌آید، گسترده می‌شود و از خصلت میرایی و اضطراب‌آورِ خود فاصله می‌گیرد (حجازی، شاهین ٤٥– ٤٦).

علم‌گرایی زولا او را به سمت توصیف دقیق فضا و موقعیّت داستانی سوق می‌دهد. او حوادث را موشکافانه و با تیزبینی خاصی بیان می‌کند. روایت‌های زندگی و مسائلی که زولا در رمان خود مطرح می‌کند همگی شگرف و عالی‌اند. اگر این طور نبود خواننده از کثرت صفحات کتاب دچار ملال و خستگی می‌شد. توصیفات زولا بیش از حد دقیق است. او در ترسیم مکان‌های پیرامونش نیز ریزبینانه عمل می‌کند. جزئی‌نگری زولا در ترسیم اتاق کاترین نمایان است. او نمای اتاق کاترین را این‌گونه تصویرسازی می‌کند:

ـ چهارگوش بود و دو پنجره داشت و سه تختخواب آن را پر کرده بود. اشکافی هم بود و میزی با دو صندلی چوب گردوی کهن که رنگ دودفامشان بر دیوارهای زردِ روشن لکه‌ای تند می‌انداخت. در تختخواب سمت چپ، زاکاری پسر ارشد خانواده که جوانی بیست و یک ساله بود با برادرش ژانلن خوابیده بود که یازده سالش داشت تمام می‌شد. در تختخواب سمت راست دو کودک، لنور و هانری... (زولا ۲۱).

در برشی از رمان، اتی ین نزدیکی معدن به انتظار مدیر ایستاده که ناگهان توجّهش به ماشین بخار جلب می‌شود. زولا در یک آن، از اصل داستان خارج می‌شود و جزئیات این ماشین بخار را شرح می‌دهد و می‌گوید:

ـ ماشین بخار با اجزای فولادین و مسین درخشانش او را به جانب خود می‌خواند. این ماشین در عقب چاه و به فاصلهٔ بیست‌وپنج متر از آن در اتاقی بلندتر قرار داشت و به استواری روی سکوی آجرین محکمی سوار بود و پربخار، با چهارصد اسب قدرت

خود، کار می‌کرد و دستهٔ پیستون عظیمِ روغن‌خورده‌اش به‌نرمی بسیار فرو می‌رفت و بیرون می‌آمد و کوچک‌ترین لرزشی به دیوارها منتقل نمی‌کرد» (همان ۳۲).

در معدن، جایگاهی به‌عنوان رختکن برای کارگران وجود داشت. زولا باریک‌بینی خود را حتّی در توصیف رختکن نیز به‌کار می‌برد و تمام جزئیات آن مکان را با دقت توصیف می‌کند:

ـ این جایگاه سالنی بزرگ بود که دیوارهای آن اندودی زمخت داشت و دور آن گنجه‌هایی ردیف‌شده بود که هر یک قفلی بر در داشتند... (همان ۳۵).

اگر چه توصیفات جزءبه‌جزء زولا در قسمت‌هایی از رمان، کمک چندانی به پیشبرد روند داستانی نمی‌کند، اما این تمهید از بینش ناتورالیستی او نشئت می‌گیرد، زیرا هدف اصلی نویسندهٔ رئالیست یا ناتورالیست «آفرینش شبه‌دنیایی است که بتواند با دنیای واقعی برابری و رقابت کند و حتی با آن یکسان تلقی شود. نویسنده به این منظور از دنیای واقعی تقلید می‌کند و با ارائهٔ توضیحاتی صحیح، دقیق و موشکافانه، جلوه‌هایی از واقعیت را در آثار خود منعکس می‌سازد» (قویمی ۵۳).

در رمان *سنگ صبور*، رویدادها با ذکر جزئیات شرح داده می‌شوند. اصولاً چوبک نویسنده‌ای است باریک‌بین و داستان‌هایش «انباشته از توصیفات دقیق و موشکافانه است» (اصلانی ۵۱). رویکرد لابراتواری چوبک در توصیف صحنه‌ها و شخصیت‌ها در رمان *سنگ صبور*، روایت جریان سیال ذهن است. چوبک با بهره‌گیری از این نوع روایت، اعماق ذهن شخصیت‌ها را می‌کاود و از لایه‌های زیرین ضمیر آن‌ها پرده برمی‌دارد؛ بدین گونه که هر شخصیت با واگویه‌های درونی، نه تنها اندیشه‌ها و احساسات خود را بازگو می‌کند، بلکه در مورد شخصیت‌های دیگر نیز به قضاوت می‌پردازد؛ یعنی از دریچهٔ نگاه خویش، یک بار جزئیات زندگی خود و دیگر بار وقایع زندگی دیگران را شرح می‌دهد. برای مثال، «احمدآقایی که در تک‌گویی درون خودِ او نشان داده می‌شود با احمدآقایی که از دریچهٔ ذهنیت بلقیس، جهان‌سلطان، کاکل‌زری و سیف‌القلم می‌بینیم تفاوت دارد و این شیوهٔ روایت به چوبک امکان می‌دهد که شخصیت‌های چندبُعدی بیافریند» (بیات ۲۰۹).

گوهر یکی از شخصیت‌های محوری داستان است که رمان با ماجرای گم‌شدن او آغاز می‌شود و شخصیت‌های گوناگون داستان مانند احمدآقا، جهان‌سلطان و بلقیس در واگویه‌های درونی‌شان علاوه بر اینکه عواطف و اندیشه‌های نهانی خود را برملا می‌سازند، هریک از زاویهٔ دید خود به شرح جزئیات و فراز و نشیب‌های زندگی گوهر می‌پردازند. وانگهی، روایت جریان سیال ذهن و تداخل لایه‌های مختلف ذهن انسان به‌عنوان دستمایه‌ای در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد تا به مدد آن در جریان مونولوگ شخصیت با خود، خاطرات مختلف به حافظهٔ شخصیت هجوم آورند. برای مثال، کاکل‌زری که در دنیای کودکانه با خود سخن می‌گوید، یک بار با به زبان آوردن کلمهٔ «حمام» به یاد خاطره‌ای می‌افتد:

دیبو از دهنش دود میاد، مثه تنوره حموم. دیبو تنوره کشید رف هوا... من از حموم بدم میاد. دیگه هیچوقت حموم نمیرم گل سرشوم میره تو چشام... ننم خوراکی میاره تو حموم می‌خوریم.... (چوبک ۸۷–۸۸)

به نمایش گذاشتن لایه‌های گوناگون ذهن شخصیت، بر جنبهٔ جزئی‌نگرانهٔ اثر می‌افزاید.

کاکل‌زری، یکی از تأثیرگذارترین شخصیت‌های داستان است که با غرقه‌شدن در دنیای کودکانهٔ خود، ذهنیت‌اش را به نمایش می‌گذارد و گاه دیده‌ها و شنیده‌هایش را با ذکر جزئیات بازگو می‌کند. او که پس از ناپدیدشدن گوهر، مدتی تحت سرپرستی کبری خانم زن میرزا اسدالله قرار می‌گیرد، از دریچهٔ نگاه کودکانهٔ خود، جزئیات زندگی آن‌ها را این گونه بیان می‌کند:

ـ وقتی من نشسه بودم پای سفره، میز اسدالله و علی‌آقا بودن، خانم‌شوکت و خانم‌عشرتم بودن، خانم‌کبری رفته بود خوراکی بیاره، تو سفره هم نون بود و آب بود و تربیزه بود. بعد خانم‌کبری با یه معجون گنده گنده‌ای اومد... اول میز اسدالله لقمه گرفت دسّاش حنا بسّه بود... (همان ۱۲۲–۱۲۳).

باید اذعان کرد که در برش‌های مختلفی از رمان، جزئی‌نگری نویسنده ارتباط مستحکمی با اصل مطلب ندارد. مثلاً آسید ملوچ (عنکبوت) برای اینکه قدرت مهندسی

خود را به رخ بکشاند، چم‌وخمِ کارش را بی‌کم‌وکاست بیان می‌کند و در شرح خانهٔ عنکبوتی خود می‌گوید:

ـ اوّل یه رشتهٔ اصلی افقی می‌بافم و سرشو به دیوار می‌رسونم و می‌چسبونمش اونجا. بعد رشته‌های فرعی رو می‌بافم و اونارو هم به دیوار می‌چسبونم... (همان ۱۹)

و یا ماجرای مگس گرفتن آسید ملوچ از زبان احمدآقا در صفحات ۲۹٤ و ۲۹۵ کتاب، زاید و نامتناسب با مضمون اصلی داستان به نظر می‌رسد:

ـ آسیدملوچ از جا پرید و رو پاهای بلندش به رقص دراومد. یه مگس درشت صورت آبلهٔ پسون سنگی سبزه لاغر کمر زنبوری کنتره‌ها رو لرزوند. اوکای زیر شکم آسید ملوچ به کار افتاد (همان ۲۹٤– ۲۹۵).

در این بخش، افراطی‌گری در روایت لابراتواری، زاید و غیرضروری به نظر می‌رسد و بدون اینکه به بدنهٔ اصلی داستان آسیبی برسد، می‌توان آن‌ها را از ساختار رمان حذف کرد.

علاوه بر این، اختصاص دادن بخش‌های بسیاری از کتاب به توصیف جزءبه‌جزء قطعات نمایش‌نامه‌ای از قبیل انوشیروان عادل و بوذرجمهر حکیم (صفحات ۱۳۸ تا ۱٦۲)، یعقوب لیث صفار (صفحات ۳۰۲ تا ۳۰۷)، زروان، اهریمن، مشیا، مشیانه، طاووس و درخت دانش (صفحات ۳۳۰ تا ۳۹۹) و آوردن ابیاتی از *شاهنامهٔ* فردوسی (صفحات ۹۹ تا ۱۱٤) چندان ارتباطی با اجزای داستان ندارد و به اطناب و فربهی متن می‌انجامد.

۸. ٤ وراثت

طبق قانون وراثت، در *ژرمینال* ویژگی‌ها و خصوصیّات از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. گرسنگی، فقر و بدبختی از یک طرف و راحتی و خوشی از طرف دیگر در این اثر، نسل به نسل انتقال می‌یابد. «در مورد مسئلهٔ وراثت، زولا از لوکا و کتاب *رسالهٔ وراثت طبیعی* او الهام گرفت» (سیدحسینی ٤۰۷).

در *ژرمینال*، شخصیت‌ها هم فاکتورهای جسمانی و هم اجتماعی را از پیشینیان خود به ارث می‌برند. برای مثال، نقص‌عضو آلزیر فاکتوری جسمانی است که از بدو تولد گریبان‌گیر او بوده و زندگی را به کامش تلخ کرده است. با این حال، وراثت در

ژرمینال، بیشتر در حوزهٔ اجتماعی قابل بررسی است. اتی ین زمانی‌که برای پیدا کردن کار به مونسو آمد، باباسگ‌جان را دید و اطلاعاتی در مورد کار از او گرفت، این امر، ناخودآگاه او را به یاد خانواده‌اش انداخت. کارکردن کارگران در معدن امری موروثی است. این امر نسل به نسل در بین خانوادهٔ ماهو وجود داشت و هنوز هم ادامه دارد:

ـ تبار او تا بوده برای شرکت ذغال‌سنگ مونسو کار می‌کرده‌اند. صدوشش سال می‌شد. از پدربزرگش گیوم ماهو شروع شد که آن وقت پسرکی پانزده ساله بود... این کار تبارشان بود. مثل هر کار دیگری پدر در پدر ادامه داشت (زولا ١٦– ١٧).

کاترین سرنوشت غم‌انگیز خود را عکاسی دقیقی از زندگی مادرش می‌داند. فقر و فلاکت را از مادرش به ارث می‌برد و برای فرزندانش نیز به ارث می‌گذارد. او بالاخره مغلوب نیروی مردانگی شاوال می‌شود:

ـ بیش از این حرفی نزد. او را محکم گرفت و به درون سرپوشیده انداخت و کاترین روی تل طناب‌های کهنه افتاد و دیگر مقاومتی نکرد و پیش از آن‌که وقتش برسد به خشونت مرد تن داد. همان تسلیمی که از مادرش به ارث برده بود (همان ١٤٢).

ژانلن کار در معدن را رها کرده بود و به دنبال هرزگی‌اش رفته بود. همسر ماهو با مشاهدهٔ وضعیت ژانلن بسیار متأثر شد. و به علّت این سهل‌انگاری، او را به شدّت تنبیه کرد و در عین حال زمانی‌که او را می‌دید، یاد ایام جوانی‌اش می‌افتاد و در افکارش این‌گونه می‌اندیشید:

در این فریادهای او، خاطرهٔ دوران سختِ جوانی‌اش محسوس بود. خاطرهٔ عُسرت موروثی که هر یک از توله‌های فراوانش را به صورت نان‌آوری آتی در نظرش مجسّم می‌کرد (همان ١٩٩).

زمانی‌که شاوال گستاخی را از حد گذرانده بود و به اتی ین حمله کرد، اتی ین نیز چاره‌ای جز مبارزه با او نداشت. او قبل از این ماجرا نیز این حس را درک کرده بود و کشیدهٔ محکمی به صورت رئیسش زد و این میل موروثی دوباره در او شکل گرفت:

ـ جنون آنی آدم‌کشی بود و احتیاجی به چشیدن طعم خون. هرگز هوس خونریزی او را به این‌سان تکان نداده بود. امّا مست نبود و در برابر این بیماری موروثی با تشنج نومیدانهٔ عشق تندی که در مرز تجاوز در تقلا بود مبارزه می‌کرد (همان ٤٣٠).

بنابراین، کارگران معدن و خانوادهٔ آن‌ها مسائلی چون فقر و فلاکت و گرسنگی و کم‌خونی و لاغری و همچنین حس کینه و انتقام را از اجدادشان به ارث برده‌اند. زولا با تأکید بیش از حد بر نقش عامل وراثت در زندگی «انسان را از لحاظ بیولوژیکی، ایستا می‌انگاشت و وراثت را مانعی در راه رهایی از قید محیط اجتماعی و همچنین نفوذکردن در آن یعنی دگرگونی جامعه می‌دانست» (ماکس ۱۱۹). بنابراین، از منظر او، انسان موجودی ضعیف و مقهور قدرت وراثت است و از خود هیچ اختیاری ندارد.

در رمان *سنگ صبور* رگه‌هایی از اعتقاد به عامل وراثت قابل ردیابی است. در این اثر، از به‌ارث‌بردن خصوصیات ظاهری افراد از والدین خود مانند رنگ چشم، رنگ مو و یا برخی از بیماری‌های جسمانی ردپایی یافت نمی‌شود، اما گاه پدر و مادر، برخی صفات را به فرزندان خود انتقال می‌دهند. برای مثال، احمدآقا در صفحهٔ ۲۹۲ کتاب، اعتراف می‌کند که «دروغگویی» را از پدرش به ارث برده است:

ـ من تو دروغ بزرگ شده‌ام. نطفهٔ من با دروغ بسته شده. بابام همیشه به ننم دروغ می‌گفت (چوبک ۲۹۲).

در برشی از رمان، آسید ملوچ به احمدآقا توضیح می‌دهد که چگونه نحوهٔ مگس‌گرفتن را از پدرانش بر اساس غریزه آموخته است:

تو خیال می‌کنی من بلد نیستم مگس بگیرم؟... از باباهام تو جنگل یاد گرفتم مگس که روم نشس، چنونی قاپش می‌زنم که تو باید بیایی ازم یاد بگیری (همان ۱۳۳).

با وجود این، در *سنگ صبور*، ارث‌بردن افراد از والدین خود، بیشتر در حوزهٔ فاکتورهای اجتماعی قابل رؤیت است. مهم‌ترین عنصر اجتماعی در این اثر، فقر و بدبختی است که در یک سیستم خانوادگی تکرار می‌شود و زندگی کنونی افراد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. برای مثال، گوهر، زندگی فلاکت‌بار و سرشار از مشقت خود را از مادرش به ارث برده است:

ـ از کوچکی من با ننم می‌رفتم خونهٔ مردم. ننم رخشوری می‌کرد (همان ۵۹).

از آن جایی که فلاکت و بدبختی در چرخهٔ خانوادگی دائم در حال گردش است، کاکل‌زریِ پنج‌ساله نیز جور دربه‌دری مادرش را به دوش می‌کشد و همچون او سرنوشتی جز مرگ و نیستی ندارد؛ بدین سان اغلب شخصیت‌های رمان *سنگ صبور*، زیر بار بدبختی‌های موروثی که جامعه به آن‌ها تحمیل می‌نماید، کمر خم می‌کنند و ناگزیر در درهٔ تباهی سقوط می‌کنند.

۸. ۵ وضعیّت مزاجی و ساختار فیزیولوژی انسان

زولا همانند دانشمندی مشاهده‌گر، شخصیّت‌های داستانی‌اش را به آزمایش می‌گذارد. او در توصیف شخصیّت‌ها به وضعیّت جسمانی افراد مثل درجهٔ تب، فشار خون، ورم پوست، رنگ چهره، لاغری اندام و... توجّه خاصی دارد که می‌توان آن را به حساب نگرش و دید علمی وی به قضایا گذاشت. شخصیّت‌های داستانی زولا غالباً در چنبرهٔ فقر، دست و پا می‌زنند و اغلب افرادی لاغر با پوست کبود و چهرهٔ رنگ‌پریده هستند که گویی نویسنده، این شخصیّت‌ها را زیر ذره‌بین گذاشته و آن‌ها را بزرگ‌نمایی کرده است. زولا بر کاربرد دستاوردهای علم پزشکی در ادبیات اعتقاد دارد «و میان رمان‌نویسی و آزمایش فیزیولوژی، میان رمان‌نویس و عالم، نه تنها به قیاس بلکه به نوعی همانندی قائل است» (ولک، ۱۳۷۷: ج٤، ۲۸) که البتّه این نوع قیاس، قیاسی مع‌الفارق است، زیرا علم پزشکی بیش از آنکه با روح انسان سر و کار داشته باشد، با جسم یا مادهٔ او سر و کار دارد؛ حال آنکه ادبیات با روح پیوند دارد و هرگز نمی‌تواند اندیشه و خیال را تحت ضابطهٔ علم درآمیزد (ثروت ۱۹۳).

زولا در توصیف شخصیت‌های رمان، به جای بررسی حالت‌های روحی و روانی شخصیّت‌ها، به مثابهٔ یک پزشک، تنها به بیان ویژگی‌های جسمانی و حالت ظاهری آنها اکتفا می‌کند. برای مثال، در مورد ژانلن می‌گوید:

ـ ژانلن دست و پایش بسیار باریک بود، با مفاصلی از جای زخم و کورک‌های بسیار برجسته. چهرهٔ پریده‌رنگش به میمون می‌مانست، با موهایی مجعد و چشم‌هایی همچون دو سوراخ سبز و دو گوش درشت که آن را بزرگ‌تر از آنچه بود می‌نمود (زولا ۲۳).

زولا در وصف زاکاری نیز با دقّتِ یک پزشک، بر ویژگی‌های جسمانی او تأکید می‌کند: ـ ... اندامی لاغر و لندهور داشت با مویی زرد و صورتی کشیده که با تک و توکی مو کثیف می‌نمود و مثل دیگر اعضای خانواده از کم‌خونی، رنگی به چهره نداشت (همان ۲۲).

سختی‌ها و مشکلات و موقعیّت‌های ناگوار به تدریج قدرت جسمانی افراد را کم و آن‌ها را دچار امراض و بیماری‌های گوناگون می‌کند. نخوردن غذا و کمبود امکانات، اختلالات بی‌شماری را در سیستم جسمانی فرد ایجاد می‌کند. زمانی‌که چندین هفته از اعتصاب کارگران گذشته بود، اعضای خانوادهٔ ماهو وضعیّت درستی نداشتند.

ـ دردهای همه شدّت گرفته و کرختشان کرده بود. پدربزرگ سرفه می‌کرد و خلط سیاه بیرون می‌انداخت و روماتیسمش عود کرده و مفاصلش متورم شده بود. پدر گرفتار تنگی‌نفس بود و زانوهایش آب آورده، ورم کرده بود» (همان ۲۷٦).

چوبک در رمان *سنگ صبور*، با بهره‌گیری از تکنیک جریان سیال ذهن، غرقه‌شدن انسان در دنیای درون خود و از این رهگذر، تنهایی، تک‌افتادگی و پریشان‌حالی او را القا می‌کند. هریک از شخصیت‌های رمان، به دردها و دغدغه‌ها و زخم‌های روحی‌شان می‌اندیشند و از دریچهٔ ذهن خود به محیط اطراف می‌نگرند. درواقع، چوبک به سان یک روانکاو، به محتویات ذهن شخصیت‌ها دست می‌یازد و آن‌ها را وا می‌دارد که از دنیای درون خود پرده بردارند و افکار و اندیشه‌هایشان را به زبان آورند. بنابراین در رمان *سنگ صبور*، ذهن و فرآیندهای ذهنی در درجهٔ اوّل اهمیت قرار دارد و جسم و تشریح وضع و حال مزاجی و فیزیولوژی انسان، سایه‌ای از آن قلمداد می‌شود و چندان مورد توجّه قرار نمی‌گیرد.

۹. نتیجه‌گیری

آشنایی شاعران ایرانی از جمله نیما یوشیج و شاملو با ادبیات غرب موجب شد مرزهای ادبی ایران به سوی فرهنگ و ادب فرانسه گشوده گردد. صادق چوبک از جمله داستان‌نویسان ایرانی است که به خاطر تسلط کامل به زبان انگلیسی با جدیدترین رویکردهای ادبی آن دوره آشنا شد و می‌توان تأثیرپذیری وی را در این راستا ارزیابی نمود. در تطبیق *ژرمینال* و *سنگ صبور*، به عناصر محتوایی‌ای برمی‌خوریم که نشانگر وجود یک دل‌مشغولی و درگیری ذهنی است که می‌تواند برآیند شرایط اجتماعی،

سیاسی و فرهنگی فرانسه و ایران باشد و اینجاست که هنر ادبیات تطبیقی رخ می‌نماید. ادبیات تطبیقی به‌ویژه با مکتب امریکایی نه تنها دو یا چند نویسنده بلکه دو یا چند فرهنگ را به هم پیوند می‌دهد. عناصر مشترک موجود در آثار نویسندگان کشورهای مختلف در واقع نمودِ اشتراک بینش و فرهنگ اقوام گوناگون است و وظیفهٔ ادبیات تطبیقی نیز بازنمایی این وجوه مشترک است. این حوزه از رهگذر این عناصر مشترک در پی بازتاب عواملی است که می‌تواند ادبیات کشورها و در سطح وسیع‌تر ملّت‌های مختلف را با هم پیوند دهد. این مقاله که براساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نگارش یافته، بر ماهیت وجودی این ادبیات صحه می‌گذارد، و اینکه ادبیات تطبیقی وقتی نمود حقیقی می‌یابد که برآیند تطبیق دو اثر از ملّیت‌ها، زبان‌ها و زمان‌های مختلف باشد. بر اساس همین دیدگاه، می‌توان وجوه اشتراک و افتراق رمان‌های *سنگ صبور* و *ژرمینال* را، که به واسطهٔ ماهیت ناتورالیستی خود جلوه‌گاه عناصر پوزیتیویستی شده‌اند، مورد بررسی قرار داد.

ـ در رمان *ژرمینال*، کارگران صنعتی، نمادی از طبقات فرودست جامعه هستند که به عنوان دستمایه‌ای برای به‌تصویرکشیدن شرایط نامساعد اجتماعی و اقتصادی در خدمت زولا قرار می‌گیرند. زولا با توصیف جزءبه‌جزء و ملموس وقایع، داستان زندگی غم‌انگیز کارگران را نمایش می‌دهد. چوبک نیز همانند زولا به‌تصویرکشیدن زندگی طبقات دون‌مرتبه و توزیع ناعادلانهٔ ثروت را در جامعه، وجههٔ همت خویش قرار می‌دهد. او فقط به نمایش سطحی فقر و فلاکت اکتفا نمی‌کند، بلکه بازنمایی جزءنگرانهٔ جنبه‌های تاریک زندگی را از نگاه شخصیت‌های داستان مبنای کار خود قرار می‌دهد.

ـ هر دو نویسنده در آثارشان در برجسته‌سازی عنصر وراثت می‌کوشند، که یک ملّیت و قوم خاص را در بر نمی‌گیرد و شامل حال همهٔ افراد بشر می‌شود. *ژرمینال* زولا جولان‌گاه شخصیت‌هایی است که خصوصیات جسمانی، روحی و اجتماعی را از گذشتگان خود به ارث می‌برند و چون دامی در چنگال وراثت اسیرند. در این میان، به ارث بردن از پیشینیان در قلمرو فاکتورهای اجتماعی چون فقر و تهیدستی، به گونه‌ای بارزتر جلوه‌گر می‌شود، فاکتورهایی که سایهٔ شوم‌شان نسل به نسل بر سر شخصیت‌ها سنگینی و زندگی را به کامشان تلخ می‌کند. در رمان *سنگ صبور* نیز به ارث‌بردن

شخصیت‌ها از والدین‌شان بیشتر در حوزهٔ اجتماعی قابل ردیابی است. معضلاتی چون فقر، فلاکت و دربدری که با تکرار در جامعه و تاریخ، افراد را به سوی فنا و نیستی سوق می‌دهند.

ـ زولا در *ژرمینال*، عقاید مذهبی و ارزشی جامعهٔ منحط خود را به چالش می‌کشد. چوبک نیز در *سنگ صبور* با لحنی گزنده مفاهیم مذهبی را به باد انتقاد می‌گیرد. هر دو نویسنده این عقاید را به عنوان مانعی بر سر راه خوشبختی افراد می‌دانند، با این تفاوت که زولا با وجود انکار عقاید دینی، آن‌ها را هم‌ردیف با خرافات قرار نمی‌دهد. اما مفاهیم مذهبی در *سنگ صبور*، با عقاید خرافی و قشری‌گری‌های عوامانه یکسان قلمداد می‌شود. چوبک به منظور پرده برداشتن از فرهنگ ناصواب جامعهٔ اسیر جهل و خرافات عصر خود، تمام عقاید دینی را با چوب خرافه می‌راند. لذا بُعد دین‌گریزی پوزیتیویستی در سنگ صبور چشم‌گیرتر است.

ـ هر دو نویسنده درصددند تا با بازتاباندن ویژگی‌های مردم زمانه، دریچه‌ای از جامعهٔ خود را در مقابل دیدگان خواننده بگشایند. اما تفاوت نگاه آن‌ها در این زمینه، به ارائهٔ تصاویری متفاوت منجر می‌شود. در رمان *ژرمینال*، توصیف ویژگی‌های جسمانی و فیزیولوژیکی، اصل و تشریح وضع درونی و روانی افراد به عنوان سایه‌ای از آن قلمداد می‌شود؛ اصلی که از دید تجربی و آزمایشگاهی زولا سرچشمه می‌گیرد. امّا، از نگاه چوبک در *سنگ صبور*، ذهن و کندوکاوهای ذهنی حائز اهمیت است نه صرفاً جسم و خصوصیات جسمانی و این از دیدگاه روان‌کاوانهٔ او نشئت می‌گیرد.

ـ زولا در مشاهدات خود در *ژرمینال* جنبه‌های دردآور زندگی را با جنبه‌های زیبا مانند عشق ادغام می‌کند و با کنارهم‌چیدن عناصر گوناگون واقعیت‌های پیرامون، نوعی تعادل و توازن میان آن‌ها برقرار می‌کند. اما *سنگ صبور* آکنده از درد و نکبت است. چوبک که خود را فرزند زمانه‌ای هراسناک می‌داند، تنها سیاهی‌ها و تباهی‌های زندگی را مشاهده و تبیین می‌کند و با به نمایش گذاشتن زشتی‌ها و پلشتی‌ها از دریچهٔ نگاه شخصیت‌ها، به روایت داستان می‌پردازد. از این رو، زولا در مقایسه با چوبک نسبت به وقایع پیرامون دید همه‌جانبه‌تری دارد.

منابع

ازغندی، علیرضا. «پوزیتیویسم شناخت مسلط بر سیاست خارجی.» *پژوهشنامهٔ علوم سیاسی*، شمارهٔ ۱، سال اوّل، زمستان ۱۳۸٤، ۱۱۹-۱٤۲.

اصلانی همدان، محمدرضا. *صادق چوبک*. تهران: قصّه، ۱۳۸۰.

الهی، صدرالدین. «با صادق چوبک در باغ یادها.» *یاد صادق چوبک (مجموعه مقالات)*. گردآورنده علی دهباشی. تهران: ثالث، ۱۳۸۰.

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» ***ادبیات تطبیقی* ۱/۱**، پیاپی ۱، ۱۳۸۹: ٦-۳۸.

ایرانی، ناصر. *هنر رمان*. تهران: آبانگاه، ۱۳۸۰.

براون، استوارت، دایان کالینسون و رابرت ویلکینسون. *صد فیلسوف قرن بیستم*. ترجمهٔ عبدالرضا سالار بهزادی. تهران: ققنوس، ۱۳۸۰.

براهنی، رضا. *قصّه‌نویسی*. تهران: نشر نو، ۱۳٦۸.

بیات، حسین. *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

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

پریستلی، جی بی. *سیری در ادبیات غرب*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: جیبی، ۱۳۵۲.

پیروز، غلامرضا. «درون‌مایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور» *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ٥٤، ۱۳۸٦: ۱۵۵-۱۷٦.

ثروت، منصور. «مکتب ناتورالیسم»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ٥٤، ۱۳۸٦: ۱۷۷-۱۹٦.

چوبک، صادق. *سنگ‌صبور*. تهران: جاویدان، ۱۳۵۲.

حجازی، نصرت و شهناز شاهین. «بینش همگن‌سازانه در متن نوشته‌های توصیفی امیل زولا: ردپای ناتورالیسم یا بازنمود اندیشهٔ تخیلی». *نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی)*. شمارهٔ٤، دورهٔ دوم، ۱۳۸۹: ۱۹- ٤۷.

خدایار، ابراهیم و صابر امامی. «آخرین تیر، بررسی تطبیقی اسطورهٔ آرش و فیلوکتتس. *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. شمارهٔ ۳، ۱۳۸۹: ٦۱-۸٦.

خرمشاهی، بهاءالدین. *نظری اجمالی و انتقادی به پوزیتیویسم منطقی*. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳٦۱.

داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی/ اروپایی)*. تهران: مروارید، ۱۳۷۵.
دستغیب، عبدالعلی. *نقد آثار صادق چوبک*. تهران: ایما، ۱۳۷۹.
رماک، هنری. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده، *ادبیات تطبیقی* ۲/۳، پیاپی ٦، ۱۳۹۱: ٥٤-۷۳.
ذوالفقاری، محسن. *تحلیل سیر نقد داستان در ایران*. تهران: آتیه، ۱۳۷۹.
زرافا، میشل. *جامعه‌شناسی ادبیّات داستانی (رمان و واقعیّت اجتماعی)*، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران : سخن، ۱۳۸٦.
زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی* (ج۲). تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.
زولا ، امیل. *ژرمینال*. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.
ساجدی، طهورث. «ادبیات تطبیقی»، *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۹۰.
سارتر، ژان پل. *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: زمان، ۱۳۵۰.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. جلد اوّل، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۵.
سیدی، حسین، *بررسی تطبیقی نظریهٔ ادبی نیما و نازک‌الملائکه*. مشهد: ترانه، ۱۳۹۰.
شرکت‌مقدم، صدیقه. «تطبیقی مکتب‌های ادبیات.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. سال سوم، شمارهٔ ۱۲، ۱۳۸۸: ۵۱، ۷۱.
شورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٦.
قزل سفلی، محمدتقی. *ماهیت پارادایمی اندیشهٔ سیاسی*. بابلسر: دانشگاه مازندران، ۱۳۸۷.
قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیرانی. «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایش‌نامهٔ باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی.» *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). پیاپی ۷، ۱۳۹۲: ۱۰-۴۳.
قویمی، مهوش. *گذری بر داستان‌نویسی فارسی*. تهران: ثالث، ۱۳۸۷.
کسمایی، علی‌اکبر. «نگاهی به صادق چوبک.» *یاد صادق چوبک (مجموعه مقالات)*، گردآورنده علی دهباشی. تهران: ثالث، ۱۳۸۰: ۵۵-٦۵.
گرانت، دیمیان. *رئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز، ۱۳۷٦.
گویارد، ام.اف. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ خان محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤.
ماکس، رافائل. *نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: شبانیگ، ۱۳۷۷.

محمودی، حسن. *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک*. تهران: روزگار، ۱۳۸۵.
مسعودی، ابوالقاسم. *بررسی آثار و احوال ۲۳۰ تن از مشاهیر نامدار جهان*. تهران: پدیده، ۱۳٤۸.
میرصادقی(ذوالقدر)، جمال. *داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران*. تهران: اشاره، ۱۳۸۲.
میرعابدینی، حسن. *صدسال داستان‌نویسی ایران* (جلد اوّل)، تهران: چشمه، ۱۳۸٦.
ندا، طه. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نی، ۱۳۸۳.
ولک، رنه. *تاریخ نقد جدید*. جلد چهارم (بخش اوّل). ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
ـــــــ . «بحران ادبیات تطبیقی.»، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ۲/۱ پیاپی ۲، ۱۳۸۹: ۸۵–۹۸.
یوست، فرانسوا. «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. **۳/۱** ، ۱۳۸٦: ۳۷–٦۰.
ـــــــ . «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. سال دوم، شمارهٔ ۸ ۱۳۸۸: ۳۷–٥٦.

Busey, Garreta Helen. *The Reflection of Positivism in English Literature to 1880*, The Positivism of Frederic ltarrison. New York: University of Illinois, 1926.
Chace, R, *The American Novel and its Tradition*. London: 1957.
Copleston, Frederick, *Logical Positivism and Existentialism* New York: Continuum, 2003.
Lipu, Suzanne and Kirsty Williamson. *Exploring Methods in Informaotion Literary Research*. National Library of Australia cataloguing-in publication data: 2007.
Natali, Joseph, *Literary Theory's Future(s)*: Board of Trustees of the University of Illinois, 1989.
Sornsen, Dolf, *Theory Formation and the study of Literature.* Netherlands. Amsterdam, 1981.
Webster , Noah, *Collegiate Dictionary of English Usage*. Merriamco: 1997.
Zola, Emile, *Le Roman Experimental***.** Charpentier, Paris, 1880.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۴۱-۷۷

بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی

پدرام لعل‌بخش،* استادیار ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
محمّدجواد حجّاری، دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۱۱/۲۸

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی تطبیقی ریشه‌ها، درون‌مایه‌ها و کارکردهای سیاه‌بازی ایرانی و سیاه‌بازی امریکایی از دیدگاه مکتب امریکایی و روش پیشنهادی اِستیون توتوسی و کلودیا گی‌یِن در مطالعات تطبیقی می‌پردازد. بر این مبنا، علاوه بر ریشه‌ها و درون‌مایه‌ها، عناصری نظیر چهرهٔ سیاه‌شده، لطیفه‌گویی، نقیضه‌پردازی، تمسخر لهجه و نژاد، رقص، موسیقی و آواز، تمسخر و انتقادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تحلیل و مقایسه شده‌اند. نگارندگان معتقدند به‌رغم ریشهٔ آفریقایی شخصیت سیاه و تقلید تمسخرآمیز از او در هر دو گونهٔ نمایش، جایگاه و کارکرد آن در ایران با نوع امریکایی آن کاملاً متفاوت است. همچنین، به‌رغم داشتن تشابهات فراوان و به‌کارگیری ابزار و تکنیک‌های مشابه، سیاه‌بازی ایرانی رویکردی فرهنگی‌ـ انتقادی و سیاه‌بازی امریکایی رویکردی نژادپرستانه و ضداجتماعی داشته و از کارکردهای اجتماعیِ کاملاً متفاوتی برخوردارند که این خود نتیجهٔ خاستگاه متفاوت فرهنگی‌ـ اجتماعی آنهاست. از این رو، می‌توان گفت که معانی و کارکردهای متفاوت این دو شخصیت و گونهٔ مشابه، وابسته به بستر فرهنگی شکل‌دهندهٔ آنهاست و کارکردهای اجتماعی آنها نیز ریشه در همین فرهنگ دارد. این در حالی است که نوع ادبی‌ـ هنری آنها بسترساز تشابهاتشان است.

کلیدواژه‌ها: سیاه‌بازی ایرانی، سیاه‌بازی امریکایی، خنیاگری، مباحث نژادی، نوع ادبی تطبیقی، نقد فرهنگی‌ـ اجتماعی.

---

* Email: p.lalbakhsh@razi.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. درآمد

هنرهای نمایشی، با ریشه در مراسم آیینی در ستایش نیروهای برتر، تقریباً در تمامی گردهمایی‌های آیینی، اجتماعی و دینی جای گرفته و ضمن اثرگذاری بر آنها خود نیز از آنان تأثیر پذیرفته است. لذا می‌توان گفت خاستگاه هنرهای نمایشی در جوامع مختلف تقریباً یکسان است، اما تفاوت در شکل اجرای آنها وابسته به فرهنگی است که خود وابسته به شیوهٔ تفکر اقوام و ملّت‌هاست. هر فرهنگ به‌فراخور خاستگاه، آرمان‌ها و سنّت‌های خود، تغییراتی در شکل و محتوای نمایش‌ها ایجاد کرده و گونه‌ای معیّن از آنها را عرضه داشته است. به همین دلیل نسخه‌های متفاوت از یک نوعِ نمایشی در فرهنگ‌های مختلف، به‌رغم شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های زیادی با هم دارند.

سیاه‌بازی یکی از صورت‌های نمایشی است که به‌عنوان زیرگونه‌ای از نمایش با ورود به هر فرهنگ و نژاد، شکل و هوّیتی جدید یافته است. ویژگی‌ها و هوّیت نو، محصول نیازها و مقتضیات خاص هر فرهنگ و کارکردهای اجتماعی مورد انتظار آن از این گونهٔ نمایشی بوده است. در ایران، سیاه‌بازی از همان آغاز مورد توجه و علاقهٔ عوام و خواص بوده و هنوز در محافل هنری از اعتبار خاصی برخوردار است. در امریکا سیاه‌بازی با شکل و هدفی دیگر در نمایش‌های امریکایی مینسترل[1]، که در فارسی به «خنیاگری» و «رامشگری» ترجمه شده (مهاجر و نبوی ۱۲۲)، ظهور نمود. هدف نگارندگان این مقاله مقایسهٔ روند پیدایش و تحول این دو زیرگونهٔ نمایش، و تحلیل تشابهات، درون‌مایه‌ها و کارکردهای آنها در آیینهٔ سازوکارهای فرهنگی‌ـ اجتماعی عصر خویش است.

۲. چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

۲. ۱ چارچوب نظری

سیاه‌بازی امریکایی، در اقتباسی نسبی از سنن نمایشی پیش از خود در اروپا و نیز موسیقی و رقص فولکلور آفریقایی، از دیدگاه مکتب فرانسه در ادبیات تطبیقی به

[1] Minstrel Show - Minstrelsy

صورت جداگانه قابل بحث است. این مسئله در مورد سیاه‌بازی ایرانی بعد از ورود سنن نمایشی غرب به ایران در زمان قاجار و تأثیرات احتمالی آن بر نمایش‌های ایرانی نیز صادق است. اما بررسی تطبیقی سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی، که در عین تشابهات مضمونی و ساختاری، خاستگاه و ریشه‌های اجتماعی‌ـفرهنگی متفاوتی دارند، تنها از منظر مکتب امریکایی میسّر است.

از دیدگاه مکتب امریکایی، «ادبیات پدیده‌ای جهانی و کلّیّتی است که اجزای آن، یعنی ادبیات(های) ملی، از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند» (انوشیروانی ۱۳). به‌عبارتی، گاهی وجوه مشترکی بین دو یا چندین اثر ادبی یا هنری مشاهده می‌شود که «هیچ ارتباط زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها» وجود ندارد (همان ۲۲). این تشابهات نسبیِ مضمونی و ساختاری در ادبیات جهان گاهی ناشی از «ماهیّت یکسان موضوع» در ملّت‌های مختلف هستند که انوشیروانی آن را «توارد خاطره‌ها» می‌نامد (همان ۲۲). منظور از «توارد»، «شعر سرودن دو شاعر بدون اطلاع از یکدیگر» است، «به‌طوری که شعرشان به لحاظ لفظی و معنایی (یا یکی از این دو) عین هم یا مانند یکدیگر باشد» (معین ۳۸٤)، که البته می‌توان آن را به خارج از نوع شعر نیز نسبت داد. اگرچه مکتب آمریکایی تأثیرات ادبی را منکر نیست، اما در بیان شباهت‌های آثار ادبی به دنبال «مستندات تاریخی» نیز نمی‌باشد (انوشیروانی ٤٤-٤٥). تأکید مکتب امریکایی بیشتر بر «شباهت‌های بی‌ارتباط» و موارد بسترسازِ تأثیر یا تشابه است (همان ٤١)، و در عین تحلیل این تشابهات، از بررسی تفاوت‌ها نیز غافل نیست (همان ٤٥).

در بیان این مشترکات، برخی از وجوه مشترک در قالب درون‌مایه[1]، مایهٔ غالب[2] و تیپ[3] بیان می‌شوند. درون‌مایه و مایهٔ غالب از اندام‌های جدانشدنی پیکرهٔ ادبیات بوده و از طرفی نیز جهان‌شمول هستند. تیپ نیز «به شخصیت‌های نمادینی اشارت دارد که در فرهنگ و ادبیات ملتی نماد ویژگی‌ها و خصلت‌های خاصی گردیده‌اند» (انوشیروانی ٢٦)، و درحقیقت، نمود «ارزش‌های انتزاعی یک جامعه و یا فرهنگ‌اند که از مرزهای ملّی فراتر رفته و به نماد یا استعاره در ادبیات جهان تبدیل شده‌اند». برخی تیپ‌ها در

---

[1] theme
[2] motif
[3] type/typical characters

گذر زمان کلیشه‌ای شده و وجه مشترکی بارز در تطبیق آثار به وجود می‌آورند (همان ۲۷). «دلقک» از جملهٔ این تیپ‌هاست که محور پژوهش حاضر نیز می‌باشد. از آنجا که سیاه‌بازی زیرگونه‌ای از نوع یا ژانر نمایش محسوب می‌شود و نوع یا ژانر ادبی به عنوان «معیاری برای طبقه‌بندی آثار ادبی بر اساس فرم و ویژگی‌های شکلی» (همان ۲۵)، خود یکی از زیرشاخه‌های مورد مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در مکتب امریکایی است، پژوهش حاضر، با تمرکز بر سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی، نمونه‌ای از پژوهش در حوزهٔ نقد تطبیقی انواع ادبی به‌شمار می‌رود. چنین تحلیل و مقایسه‌ای، آنچنان که یوست[1] باور دارد می‌تواند ضمن «آشکارسازی شخصیت بین‌المللی فرهنگ، این شخصیت را به‌عنوان یکی از اهداف اصلی ادبیات تطبیقی تثبیت نماید» (۸۷).

از دیگر ویژگی‌های مکتب امریکایی، ارتباط نزدیک آن با نظریه‌های نقد ادبی و فرهنگی است. اِستیون توتوسی[2] و کلودیا گی‌یِن[3] دو تن از نظریه‌پردازان مکتب امریکایی هستند که به دلیل رویکرد پژوهش حاضر به «تمرکز بر ادبیات در بستر فرهنگ» (توتوسی ۱۷)، نظرات آنها در ادبیات تطبیقی مورد توجه نگارندگان قرار گرفته است.

آنچه توتوسی «ادبیات تطبیقی نو[4]» می‌نامد، ترکیب ادبیات تطبیقی سنّتی با مطالعات فرهنگی[5] و تشکیل رشتهٔ جدیدی با نام مطالعات تطبیقی ادبیات و فرهنگ[6] است که امروزه از جایگاهی ویژه در علوم انسانی نوین برخوردار است. پژوهشگران این حیطه بر این باورند که ادبیات یکی از گفتمان‌های فرهنگی است که باید آن را در چارچوب فرهنگی‌ـاجتماعی‌اش مطالعه کرد، «لذا مطالعات زیباشناختی نمی‌تواند دیگر هدف مطالعات ادبی باشد». این روش «متن را فقط به متن نوشتاری و ادبیات را فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌کند و حیطهٔ مطالعات خود را به سینما و نقاشی و ادبیات عامه‌پسند» نیز می‌کشاند (انوشیروانی ۱۵). در راستای «ادبیات تطبیقی نو» و ایجاد «گفتمانی معنادار بین فرهنگ‌ها و ادبیات» ملّت‌های مختلف، توتوسی چندین اصل را ضروری می‌داند که نخستین آنها اهمیّت «چگونگی» تطبیق و نه «چیستی» آن

---

[1] François Jost
[2] Steven Tötösy de Zepentek
[3] Claudia Guillén
[4] New Comparative Literature
[5] Cultural Studies
[6] Comparative Studies of Literature and Culture

است (توتوسی ۱۵). چگونگی، در عنصر تأثیر خلاصه می‌شود؛ مسائل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی زمینه‌ساز تشابهات ادبی هستند. از این رو، «برای پژوهش روش‌مند در ادبیات تطبیقی باید به لایه‌های زیرین تأثر و تشابه توجّه کرد» (انوشیروانی ۳۶-۳۷). در این راستا، توتوسی چارچوبی برای تطبیق ارائه می‌کند که بر دو جنبهٔ تجربی‌بودن و نظام‌مندبودن رویکرد به ادبیات و فرهنگ تأکید کرده و ریشهٔ آن را به ساختارگرایی، جامعه‌شناسی ادبیات و فرمالیسم روسی می‌رساند (توتوسی ٢٤).

از دیدگاه دیگر، گی‌ین «سه الگوی فراملیّتی[1]» را مقابل پژوهشگر ادبیات تطبیقی می‌گذارد. الگوی نخست «تماس‌ها یا دیگر روابط ژنتیکی[2] بین نویسندگان و فرایندهای متعلّق به مدارهای ملّی مجزّا یا بنیان‌های فرهنگی مشترک» در بستر زمان است به‌نحوی که نویسندگان آثار و سبک‌های ادبی مورد بررسی، همچون حلقه‌های زنجیر به هم متّصل هستند (٦٩)؛ گرایش این الگو بیشتر، ادبیِ محض است. الگوی دوّم شامل «پدیده‌ها و فرایندهایی است که به‌طور ژنتیکی مستقل بوده، یا متعلّق به تمدن‌های متفاوتی هستند» و جهت بررسی وجود «شرایط اجتماعی-تاریخی مشترک» گردآوری می‌شوند. در این الگو، هشیاری نسبی نسبت به رابطهٔ بین تحولات اجتماعی و ادبی مشهود است (همان ۷۰). در الگوی سوّم، «برخی پدیده‌های *ژنتیکی مستقل* ماهیّتی فراملیّتی در راستای اصول و اهداف نشئت‌گرفته از *نظریهٔ ادبیات* به خود می‌گیرند». چارچوب نظری این الگو خود «یک نظریهٔ تاریخ ادبیات و یا سهمی در تاریخ ادبیات» محسوب می‌شود. از نظر گی‌ین، مطالعات تطبیقی بین شرق و غرب بستر مناسبی برای الگوی سوّم فراهم می‌آورد چرا که این الگو اجازهٔ برقراری «گفتمان بین یکپارچگی و ازهم‌گسیختگی» را صادر می‌کند، گفتمانی که محرّک تمرکز مطالعات تطبیقی بر «رویارویی بی‌پایان تاریخ، نقد و نظریه» است (همان ۷۰-۷۱).

در الگوی سوّم، انواع ادبی جالبی وجود دارند که «جهانی‌بودن» آنها مورد پژوهش است. این بدان معنی است که تحت این الگو، «تاریخ تطبیقی، فرمول‌های نظری خاصّی را نه برای تأیید یا رد آنها، بلکه جهت همسازکردن و غنای آنها» می‌آزماید (همان ۷۱).

---

[1] Three Models of Supranationality

[2] منظور گی‌ین از استقلال ژنتیکی آثار یک ملّت، منشاء پیدایش آنها مستقل از تأثیرات ادبی ملل دیگر است.

در اینجا، نوع ادبی[1] در ادبیات تطبیقی محور گفت‌وگو است. گی‌یِن معتقد است که انزوای یک اثر ادبی خاص در یک کشور «غیرعادّی» است و چنانچه توسّط اثری مشابه در کشوری دیگر که نشان‌دهندهٔ نوع ادبی مشترکی بین آنها باشد حمایت نشود، در حاشیه فرو خواهد رفت (همان ۱۱٦). چنین مسئله‌ای ما را به وجود «انواع ادبی از نوع فراملّیّتی مشخّص» آگاه می‌کند که می‌توان در سایهٔ آن به بررسی آثار مشابه دیگر ملّت‌ها در تعیین زیرمجموعه‌های آن انواع پرداخت (همان ۱۱۸). انواع ادبی همچون «رودی از ادبیات هستند که زیرِ زمین رواناند و سپس به سطح می‌آیند» و ما را به مطالعات مهمّی در بازنگری خود سوق می‌دهند (همان ۱٤۰). آنچه برای گی‌یِن مهم است سهم بدیهی انواع ادبی ملّت‌های مختلف در تاریخ یا مفهوم ادبیات جهان است، چرا که هیچ نوع ادبی ماهیّتی مختص به یک ملّت خاص ندارد؛ به‌عنوان مثال کمدی به عنوان یک نوع ادبی کهن فقط به اروپا تعلّق نداشته و جهانی است. بنابراین، وقتی گی‌یِن از واژهٔ «فراملّیّتی» به جای «بین‌المللی» استفاده می‌کند، هدفش آن است که «نقطهٔ شروع نه در ادبیات‌های ملّی و نه در ارتباطات بین آنهاست» (همان ۳)، بلکه بعد از گذر از «آزمون فراملّیّتی» که نشان‌دهندهٔ مفاهیم مشترک و تفاوت‌های غیرقابل‌انکار بین ادبیات ملّت‌ها می‌باشد، فضای انواع ادبی نیازمند تجدید و غنی‌شدن هستند (همان ۱۲۰)، به‌نحوی که توجّه تازه‌ای به خود ادبیات بومی ملّت‌ها خواهد شد. در همین راستا، ییپ[2] می‌گوید:

در کنار اشاره به وجوه مشترک بین دو دایره[3]، یا منطقهٔ همپوشانی C، می‌بایست به منابع بومی هرکدام از مجموعه‌های A و B دست یابیم. تنها پس از این کار می‌توانیم از دام «تشابهات پیش‌پاافتاده» در مطالعات نخستین پژوهشگران ادبیات تطبیقی شرق‌ـغرب اجتناب کنیم (همان ۱۲۳).

---

[1] genre
[2] Yip
[3] ییپ دو اثر را به دو دایرهٔ مجزای A و B تشبیه می‌کند که فضای همپوشانی آنها در منطقهٔ هاشورخوردهٔ C مشترکات آن دو اثر است.

۲. ۲ پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران بسیاری سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی را جداگانه نقد و بررسی کرده‌اند، اما بررسی تطبیقی آنها تاکنون مورد توجّه نبوده است. این مسئله شامل بررسی تطبیقی سیاه‌بازی ایرانی با سیاه‌بازی سایر کشورها نیز می‌شود.

با توجّه به پیشینهٔ تاریخی شخصیّت «سیاه» در ایران و رشد نمایشی آن همگام با دیگر دلقک‌های نمایش‌های تخت‌حوضی و همچنین ورود برخی سنن تئاتر غرب به ایران در زمان قاجار، برخی به تشابهات بین «سیاه» و شخصیّت‌هایی کلیشه‌ای چون «کالُمبینا[1]»، «پیررو[2]» و «هارلکوین[3]» یا «رنگی‌پوش» در نمایش‌های کمدی دلارتهٔ ایتالیایی[4] قرن ۱۶ میلادی و نمایش‌های واریته[5] و ماسک[6] در اروپای قرون ۱۷ تا ۱۹ میلادی پرداخته‌اند (نصیریان ۱۳۵۷؛ عزیزی ۱۳۸۷؛ انصاری ۱۳۸۷). کمدی دلارته در کیفیّت اجرا و شخصیّت‌پردازی تشابهات بسیاری با سیاه‌بازی دارد.

پژوهشگران ایرانی متعدّدی شخصیّت «سیاه» و ماهیّت وجودی وی در سیاه‌بازی ایرانی را بررسی کرده‌اند. برخی «سیاه» را بازماندهٔ پیک‌های نوروزی باستان می‌دانند. بهار «حاجی‌فیروز» و «سیاه» را «بازماندهٔ آیین بازگشت سیاوش» می‌داند، به‌نحوی که سیاهی سیاوش که هر سال «هنگام نوروز از جهان مردگان باز می‌گردد» نشان «برخاستن از مرگ» است. جشن دسته‌های نوروزی در آغاز سال نیز «به سبب بازگشت وی و ازدواج مجدّد او با الههٔ باروری است» (۲۲۶–۲۳۱). فضائلی چهرهٔ «سیاه» را نشانه‌ای بازمانده از آرایش نمادین در بالاترین مراتب آیین مهری و شخصیّت مردمی و حقیقت‌طلبش را نمادی از «فیروز مقدّس»، قهرمان اساطیری این آیین، می‌داند (۶–۹). انصافی عمونوروز و حاجی‌فیروز را پیام‌آوران بهار دانسته و پیدایش آنها را به دوران هخامنشی نسبت می‌دهد. «سیاه» از این رو، پیرو سیاوش است که مظهر حقیقت و درستکاری است. به همین جهت سیاه را با نام‌هایی چون «مبارک»، «الماس»، «زمرد» و «یاقوت» که نماد پاکی هستند نیز صدا می‌زنند (بند پنجم).

---

[1] Columbina
[2] Pierrot
[3] Harlequin
[4] Commedia dell'arte
[5] Variety Show
[6] Masque

بیضایی به نقش برخی از ویژگی‌های «تعزیهٔ مضحک» در ایجاد شخصیّت «سیاه» اشاره می‌کند. در تعزیهٔ حضرت علی(ع)، غلام حبشی ایشان «قنبر» نامی است «وفادار و فداکار» که شخصیّتی بذله‌گو و رند دارد و نشنیده‌گرفتن برخی دستورات و نیمه رهاکردن آنها به بهانهٔ فراموشی خنده‌آور است. بیشترِ ویژگی‌های «سیاه» در «قنبر» وجود دارد و حتّی نام «سیاه» در برخی سیاه‌بازی‌ها همان «قنبر» است (۱۷۱). به باور باقری آرومی، بیان نکاتی نغز و انتقادی دربارهٔ واقعیّت‌های تلخ اجتماعی و سیاسیِ زمان از زبان غلامی متظاهر به نادانی که حرفش را به کرسی می‌نشاند، یادآور رندیِ بهلول است که برخی از ویژگی‌های شخصیّتی‌اش در «سیاه» دیده می‌شود. بهلول نیز همواره با تظاهر به جنون، حقایق را به حکّام فاسد و نادانان زمان یادآور می‌شد تا ضمن حفظ جان خویش به نشر معارف اخلاقی نیز بپردازد (*روزنامهٔ کیهان*، ۱۶ مهر ۱۳۹۰، بند چهارم). در این میان، عدّه‌ای نیز شخصیّت «سیاه» را بازماندهٔ کولیان مطرب و تیره‌پوستی می‌دانند که در دوران ساسانیان از هندوستان به ایران وارد شدند. در عصر پهلوی کولی‌ها هنوز با نام «قره‌چی» یا «قراچی» که اشاره به چهرهٔ تیرهٔ آنها داشت شناخته می‌شدند. از دورهٔ مغول به بعد، تیره‌پوستان در نقاشی‌های ایرانی در نقش «خادم مجلس طرب و کارگر و ملاح و سرانجام به هیئت عملهٔ طرب» مشاهده می‌شوند و رنگ پوستشان «بین قهوه‌ای روشن تا قهوه‌ای سوخته و بالاخره سیاه» است (بیضایی ١٦٤).

از دیگر سو، سیاه‌بازی امریکایی، که حاصل ترکیب فرهنگ امریکایی و آفریقایی تا اواسط قرن نوزدهم بوده و ریشه در تمسخر سیاه‌پوستان دارد، از اواسط قرن نوزدهم به اروپا، آفریقای جنوبی، کانادا، مکزیک، امریکای لاتین، استرالیا (یامایین و همکاران[1] ۲۰۰۹)، و حتّی ژاپن (وود[2] ۱۹۹۷) در شکل‌های مختلف صادر گردید. از آنجا که مسائل نژادی در این کشورها همواره اهمیّت ویژه‌ای داشته‌اند، نمایش‌هایی با مضمون سیاه‌بازی و به تقلید از سنّت امریکایی، به‌ویژه در شکل بازیگران سفیدپوست با صورت‌های سیاه‌شده، همواره چالش‌برانگیز و تحریک‌آمیز بوده‌اند. البته برخی سیاه‌بازی‌ها بر نژادپرستانه نبودن خود پافشاری ورزیده‌اند. جالب آن است که در پژوهش‌هایی که این

[1] Yamine et al.
[2] Wood

نمایش‌ها و تأثیرپذیری آنها از سنن نمایشی پیشین را بررسی کرده‌اند، نامی از نوع ایرانی آن دیده نمی‌شود و اغلبِ آنها تنها از اقتباس سیاه‌بازی امریکایی از سنن واریته و کمدی دلارته در کنار موسیقی و رقص آفریقایی و تلفیق آنها با مسائل اجتماعی وقت سخن گفته‌اند (لات[1] ۱۹۹۳؛ ماهار[2] ۱۹۹۸؛ سوویت[3] ۲۰۰۰؛ اِستِراسبو[4] ۲۰۰۶).

با این حال، هیچ یک از این پژوهش‌ها نقد تطبیقی موشکافانه‌ای بین سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی نبوده‌اند. برای جبران این خلاء، تلاش نگارندگان این مقاله بر آن بوده است تا با نگاهی به بستر فرهنگی‌ـاجتماعی این دو نوع سیاه‌بازی، جنبه‌های پنهان‌تر آنان را آشکار کرده و چگونگی پیدایش و رشد و افول آنها را به بحث بگذارند. بر این اساس، این مقاله با در نظر گرفتن اصول پیشنهادی توتوسی و گی‌ِن در مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، که ذکر آن گذشت، به بررسی و مقایسهٔ سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی می‌پردازد. به‌جای تمرکز بر چیستی، نگارندگان به بررسی چگونگی خلق و عملکرد سیاه‌بازی به‌عنوان زیرگونه‌ای از نمایش در دو فرهنگ مختلف می‌پردازند. بر این مبنا، هدف نگارندگان، آفرینش فضایی گفتمانی بین دو زبان، دو ادبیات و دو فرهنگ متفاوت است. این فضای گفتمانی بر پایهٔ شواهد و ویژگی‌هایی ایجاد می‌شود که با در نظر گرفتن سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی و فرهنگ مرتبط با آنها جمع‌آوری شده است. نگارندگان قصدی برای رتبه‌بندی موارد مورد مطالعهٔ خود نداشته‌اند. به این ترتیب، ابتدا به شرح سیاه‌بازی ایرانی، خاستگاه، ویژگی‌ها و عملکردهای آن می‌پردازیم و سپس نکات لازم دربارهٔ سیاه‌بازی امریکایی را بیان خواهیم کرد. در پایان نیز با جمع‌بندی مقایسهٔ خود، یافته‌های این پژوهش را تبیین خواهیم نمود.

۳. سیاه‌بازی ایرانی و سیاه‌بازی امریکایی

۳. ۱ سیاه‌بازی در ایران

سیاه‌بازی، تقلید یا نمایشی خنده‌آور از روابط غلامی با چهرهٔ سیاه‌شده و اربابش «حاجی» یا «سلطان» است. این نمایش دارای ساختار مشخص با گوناگونی موضوع و

[1] Lott
[2] Mahar
[3] Sweet
[4] Strausbaugh

شخصیّت‌های اصلی و فرعی است. عوامل متعدّدی در پیدایش سیاه‌بازی در ایران نقش داشته‌اند که برای درک ریشهٔ سیاه‌بازی باید برآیند آنها را سنجید. به گفتهٔ بیضایی، ورود سیاه‌پوستان آفریقایی به ایران نتیجهٔ ورود مزدوران و بازرگانان سیاه‌پوست در «دورهٔ یکپارچگی قلمرو اسلامی» است. در دورهٔ صفویان نیز پرتغالی‌ها برای ساختن قلعه‌ها و بناهای خود در جنوب، بردگانی از حبشه و زنگبار به‌همراه داشتند که «زاری»های جنوب از نسل آنها بوده و سنّت آفریقایی خود را هنوز در عزاداری‌هایشان حفظ کرده‌اند (١٦٤). سیاه‌پوستانی نیز در زمان قاجار از سواحل آفریقا با کشتی‌های پرتغالی به جنوب ایران منتقل و به عنوان خدمه در خانه‌های اشراف مشغول به کار شدند. به گفتهٔ پولاک؛ پزشک ناصرالدّین‌شاه، بیشترِ این سیاه‌پوستان، زادهٔ آفریقا بوده و از مسقط و گاهی بغداد و عربستان به ایران آورده می‌شدند. در بین آنها دو نژاد حبشی و زنگی بارز بود. حبشی‌ها «بینی‌های باریک و کشیده» داشتند و «موهایشان پیچ‌درپیچ و مجعّد» و «لب‌هایشان به‌بالابرگشته» بود. زنگی‌ها، زنگباری و نژادی کاملاً سیاه‌پوست بودند. حبشی‌ها به علّت «زیبایی اندام و هوش خود» گران‌تر از زنگی‌ها بودند. غلامان هرگز به کار سخت گماشته نمی‌شدند و بیشتر در قالب «وسایل تجمّلی» و «خدم و حشمی از رنگ‌های گوناگون» نزد اشراف می‌ماندند. رفتار با آنها ملایم بود و تنبیه بدنی به‌ندرت دیده می‌شد. آنها خوب می‌خوردند و می‌پوشیدند، ازدواج می‌کردند و به تربیت فرزندانشان می‌پرداختند. اگر بدرفتاری با آنها می‌شد حقّ شکایت داشتند و چنانچه حق با آنها بود می‌توانستند جهت فروخته‌شدن به اربابی دیگر پافشاری کنند. اگر غلام یا کنیزی شکنجه یا مجروح می‌شد، دیگر غلامان و کنیزان شهر گرداگرد خانهٔ اربابش تجمّع کرده و دادگاه را به بررسی موضوع، مجاب می‌کردند. غلامانی که آزاد می‌شدند معمولاً با فرزندانشان به عنوان خدمتکار در خانهٔ ارباب ماندگار می‌شدند. به دلیل سنّ پایین در هنگام ورود به ایران، غلامان و کنیزان آفریقایی همگی مسلمان می‌شدند و از آنجا که بیشترشان زبان مادری را فراموش کرده بودند، به زبان فارسی صحبت می‌کردند. اما مشخّص بود که لهجهٔ آنها فارسی اصیل نیست. آنها بیش از ایرانیان به رنگ‌های تند و برّاق علاقه‌مند بودند. سرسختی آنان در خودداری از انجام کارهایی که مناسب حال‌شان نبود تا اندازه‌ای بود که هیچ تهدیدی کارگر نمی‌افتاد. آنها که بدون

«آزادی‌نامه» اخراج می‌شدند، با فرض آنکه خلافی مرتکب شده باشند، به زحمت، اربابی جدید می‌یافتند و درنتیجه اغلب به گدایی روزگار می‌گذراندند. کسانی که «آزادی‌نامه» داشتند به‌آسانی تن به کاری جدید نمی‌دادند، زیرا آنها تنها وقتی کار می‌کردند که مجبور می‌شدند و غیر از آن در پی «غریزهٔ تکاهل و راحت‌طلبی خود» می‌رفتند (۱۷۲–۱۷۵).

به دلیل فیزیک بدنی از زنگی‌ها برای کارهای سخت‌تر و از حبشی‌ها برای کارهای سبک‌تر استفاده می‌شد. حبشی‌ها به دلیل نزدیکی بیشتر با اربابان، الگوی تقلیدگران نمایشی بودند. به گفتهٔ حسین کسبیان (به نقل از ناصربخت)، الگوی شاخص سیاه‌بازی، غلام‌های حبشی باریک و بلندقد با لب‌ها و چشم‌هایی درشت، بدنی انعطاف‌پذیر اما پرتوان با قیمتی بیشتر بودند. آنها هوشیارتر، صمیمی‌تر و زودرنج‌تر از زنگی‌ها بودند و، از این رو، ویژگی‌هایشان الگوی شخصیّت سیاه شد (بند سوم).

سیاه‌بازی را امتداد «بقّال‌بازی» نیز می‌دانند، به‌طوری که بقّال به‌تدریج به یک بازاری ثروتمند و دزد مغازه‌اش به غلام وی مبدّل شد. این تغییر را می‌توان در راستای «تغییر نظام اقتصادی از کاسبان خرده‌پا به تاجران و نیاز نوکرداری آنها در رقابت با طبقهٔ اشراف» دانست (ثمینی و دیگران ٥٤).

ظاهر «سیاه» نیز جای بحث است. سیاه‌بازان با سوخته‌های «چوب‌پنبه یا پوست درخت» صورت خود را سیاه می‌کردند (بیضایی ۱۹۷). «فیزیک سیاه بر اساس فیزیونومی نژاد سیاه [نبود] که دماغ پهن و لب‌های کلفت داشته باشد»، بلکه «بر اساس همان [فرد] سفیدپوست [بود] و فقط چهره سیاه [می‌شد]» (انصاری ۱۱۵). سیاه معمولاً «شلوار و بالاپوشی سرخ [می‌پوشید] و کمربندی بر روی بالاپوش [می‌بست]» و چکمه‌هایی سرخ به پا داشت. همچنین تاجی سرخ، تزیین‌شده با نگین‌های رنگی به سر داشت که گاهی کلاهی کج جایگزین آن بود. سیاه غالباً یک دف یا دایره‌زنگی به دست گرفته و بر آن می‌نواخت (فضائلی ٦). فضائلی، رنگ چهره و لباس سنّتی سیاه را بازماندهٔ «فیروز مقدّس» در آیین کیش مهر می‌داند. بهار، چهرهٔ سیاه را «نماد بازگشت او از جهان مردگان و لباس سرخ او [را] نماد خون سیاوش و حیات مجدّد ایزد شهیدشونده» می‌داند (همان ۲۳۱). انصافی، طرّاحی لباس‌های «عمونوروز و حاجی‌فیروز» را برگرفته از لباس اصیل ایرانی می‌داند که در تمام دوره‌ها مرسوم بوده

است. لباس‌های سرداران هخامنشی و ساسانی نیز بلند بود، یقه‌هایی کوتاه داشت و شال دور کمر را هم شامل می‌شد (بند دهم). این نوع پوشش در دوران صفوی و قاجار هم وجود داشت. هرگاه «سیاه» نقش غلام تاجری مصری یا عرب را داشت، به جای تاج یا کلاه‌دلقکی، فینه به سر می‌گذاشت. «فینه برای «سیاه» سبب شد که کلاه‌بوقی دلقکی او کم‌کم به طرح دوری از یک فینه تغییر پیدا کند» و شاید همین باعث شد برخی تقلیدگران آن زمان منشاء سیاه را مصری بدانند (بیضایی ۱۹۶). وجود تفاوت در توصیف کلاه «سیاه» که گاه تاج، گاه کلاه‌بوقی و گاهی فینه بوده است، نشان‌دهندهٔ آمیزش شخصیّت «سیاه» با وقایع فرهنگی تاریخ ایران است. با کم‌رنگ شدن آیین مینوی، «سیاه» قداست آیینی خود را از دست داد و به وسیله‌ای برای انتقاد، دلقکی جهت خنده، نوکری برای خدمت و پیام‌رسان عشّاق مبدّل شد.

«سیاهی» که امروز می‌شناسیم همهٔ این خصوصیات را داراست. او کم‌کم از نمادی آیینی به عضوی فرعی در دسته‌های دوره‌گرد نمایشی تبدیل شد و با تلفیق با کولی‌های هندی، حبشی و زنگی‌های آفریقایی به هویّت نهایی‌اش رسید. در ابتدا، او در دسته‌های «نوروزی‌خوان» و «میر نوروزی» با نام‌هایی چون «حاجی‌فیروز» یا «آتش‌افروز» گاهی همراه با آرایش چهره و گاهی با صورتک به رقص و مسخرگی می‌پرداخت. سپس، رقص وی به یکی از گونه‌های رقص دسته‌های مطرب تبدیل شد (همان ۱۹۷)، رقصی شکسته «همراه با لوچ کردن چشم‌ها، برگرداندن پلک‌ها، بیرون آوردن زبان» و بسیاری اداهای دیگر (غریب‌پور ۵۵). بدین‌سان «سیاه» در نمایش‌هایی با محور «تمسخر لهجه و ظاهر افراد» نقش‌آفرینی کرد. این در حالی است که تا اوایل سلطنت قاجار اگرچه سیاه محبوب مردم بود، اما نقش پررنگی در نمایش‌ها نداشت و عاری از «مشخّصات روانی و سنّتی» خاص خود بود (بیضایی ۱۹۷). در شادمایش‌های ایرانی که اصلی کولی داشتند «سیاه بی‌شک یک کولی است» با این تفاوت که بازیگر سفیدپوست ایرانی جهت ایجاد خنده در همه چیز اغراق، صورت خود را سیاه و لهجهٔ کولی را نیز مسخره می‌کرد (همان ۱٦٤). سیاه‌پوستان و کولیان که با فرهنگ و زبان ایرانی بیگانه بودند، بیشترِ واژگان را اشتباه و جابه‌جا تلفّظ می‌کردند. «سیاه» نیز، که تا حدود زیادی تقلیدی از سیاه‌پوستان و کولیان است، «فارسی را با لهجهٔ خنده‌داری ادا می‌کرد»، به‌طوری‌که «ر»

و «ش» را نمی‌توانست ادا کند و به‌جای آنها «ل» و «س» می‌گفت (غریب‌پور ۵۳). هرگونه حرکت و حرف زشت نیز برای خنداندن تماشاگران آزاد بود (بیضایی ۱۹۷).

دسته‌های تقلیدی با دوره‌گردی در شهرها و اجرای نمایش در خانه‌های اشراف، قهوه‌خانه‌ها و مجالس شادی فعّالیّت داشتند. هر دسته حدّاقل دو نوازنده، «کمانچه‌کش و نوازندهٔ تنبک»، داشت که «نواهای مشخصِ ورود و خروج نقش‌ها و رقص‌ها را می‌نواختند». در منازل، محل اجرا بر روی تخته‌ای در حوض وسط حیاط بود و به‌همین‌جهت این اجراها به «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» معروف شدند. «سیاه» یا «مبارک» و اربابش «حاجی» شخصیّت‌های همیشگی این نمایش‌ها بودند. دیگر شخصیّت‌های سیاه‌بازی عبارت بودند از: «بی‌بی» (زن حاجی)، «شُلی» (پسر دردانه و دست‌وپاچلفتی حاجی که «سیاه» همیشه با او تنش داشت) (غریب‌پور ۵۵)، و «جمیل» (کلفت حاجی) (بیضایی ۱٦۸). موضوع نمایش‌ها داستان‌های خانوادگی و تمسخر برخی آداب و محبّت‌های دروغین بود. در این میان، سیاه خرابکاری‌های خنده‌آوری برای دست‌انداختن حاجی انجام می‌داد (همان ۱٦۹).

«سیاه» کم‌کم کامل شده و در برخی تقلیدهای تاریخی، اساطیری، شبه‌اخلاقی و تخیّلی به‌عنوان عاملی خنده‌آور حضور یافت. حضور شبه‌عنوان «سیاه راستگو» نیز در برخی تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره و مسائل اجتماعی مشهود است (همان ۱۸۵). گرچه سیاه، گاه سخنان دردآوری داشت و در شکل «غلام» یا «نوکر» در عین «سادگی و گاهی صراحت همراه با ترس» به هجو و تمسخر دیگران می‌پرداخت، اما «بافکر» بود و نقشه‌هایش در آخر با فرازونشیب بسیار به سرانجام می‌رسید. گاه از مواضع خود می‌گذشت و گاه پذیرای تقدیر بود. پیام نمایش نیز در پایان از طریق او بیان می‌شد (همان ۱۷۰). با استقلال تدریجی شخصیّت «سیاه»، او به زبان گویای مردمی مبدّل شد که توانایی بیان مشکلات خود و انتقاد از حاکمان ستمگر را نداشتند. در راستای نقش همان دلقکان درباری، می‌توان سیاه را «نوعی نمایندهٔ مردم» دانست (نیک‌فام ۲۰).

چون نمایش‌های تقلیدی متنی نداشتند، پیش از نمایش، شخصیّت‌ها دربارهٔ داستان توافق کرده، هر کس به ابتکار خود چیزی بدان می‌افزود. «هیچ دوباری نبود که نمایش به یک نحو اجرا شود،» به‌همین‌جهت سیاه‌بازی با بدیهه‌پردازی پیش می‌رفت و همین

باعث آفرینش صحنه‌هایی جدید در تمسخر و نقد مسائل وقت جامعه می‌شد. گاهی ذکر یا تمسخر رخدادهای تاریخی و افسانه‌ای نیز در آن دیده می‌شد (بیضایی ۱۸۹). در تقلید «انتقاد وسیلهٔ خنداندن بوده است و گاه خنداندن سرپوش انتقاد. بدین‌لحاظ هدف گم می‌شد، یعنی روشن نبود که هدف، خنداندن است یا انتقاد» (همان ۱۹۰).

شخصیّت‌های سیاه‌بازی عموماً نشان‌دهندهٔ طبقات اجتماعی بودند. «سیاه»، نوکر «حاجی» بود که برخلاف چهرهٔ سیاهش قلبی پاک داشت و در عین زیرکی با تظاهر به لودگی، اربابش را دست می‌انداخت. حاجی، فردی «خسیس، بداخلاق، مغرور و خودبین» و تندمزاج بود که در عصبانیّت، تصمیمات ابلهانه‌ای می‌گرفت. فریبکار و متقلّب، غالباً «بی‌رحم» (نیک‌فام ۲۰)، و «چاق و شکمباره» بود (غریب‌پور ٥٤). «سیاه در جایگاه نوکر ـ دلقک در کنار ویژگی‌هایی عمومی چون صراحت، راست‌گویی، حاضرجوابی، هوشمندی و سرکشی»، خصوصیّات دیگری هم داشت که متأثّر از شرایط اجتماعی بود. او از هر فرصتی در تمسخر اربابان استفاده می‌کرد (ثمینی و دیگران ٥٤)، و شخصیّتی «طرب‌ساز» بود که بدون هیچ ترسی با رفتارهایی چون «سبک‌سری»، «کوته‌فکری» و گاه «بی‌اخلاقی» (همان ٤٨)، ایراد گرفتن، «غرغر کردن»، کلک زدن، رسوا کردن، «دهن‌گرمی»، «شیرین‌سخنی»، «فضولی»، تظاهر به نادانی، چاپلوسی، «تحقیر» خود و دیگران، و تشبیه خود و دیگران به حیوانات و موجودات پست (آژند ۱۹–۱۸)، تماشاگران را به وجد می‌آورد.

برای نشان‌دادن ضعف اخلاقی یا فساد مالی ارباب، گاه «سیاه» تظاهر به حماقت می‌کرد و این‌گونه از خلاف‌کاری ارباب پرده برمی‌داشت. «آگاهی اجتماعی از جایگاه نوکر به‌عنوان طبقهٔ ضعیف در مقابل قدرت‌های اقتصادی چون ارباب، گاه سرکشی او را از تمسخر به اعتراضی در شکل تحقیر، سرزنش و توهین‌های کلامی و رفتاری تبدیل [می‌کرد].» این اعتراض، لحظاتی منجر به جابجایی جایگاه دلقک و ارباب می‌شد که «حکومت موقّت میرنوروزی» را به‌خاطر می‌آورد. هویّت سیاه، دوگانه بود: ظاهری شاد اما باطنی غمگین و رنج‌دیده. وی همراه همیشگی افراد بود اما خود به «هیچ مکان و تبار خانوادگی» تعلّق نداشت (ثمینی و همکاران ٥٥). از طرفی از ارباب خود عصبانی و از طرف دیگر به او وفادار بود. مشکلات اخلاقی ارباب و فاصلهٔ طبقاتی آنها موجب

عصبانیّت «سیاه» می‌شد، اما وی با وفاداری، در اصلاح ارباب و پرکردن فاصلهٔ بین خود و او تلاش می‌کرد. اما ارباب، وی را همیشه به چشم غلام می‌دید و آن فاصله را حفظ می‌نمود. همین مسئله باعث می‌شد «سیاه» عقده‌ای در دل بپروراند و در رندی خود موجّه باشد. به همین جهت او گاهی «خراب‌کاری‌هایی در کار ارباب می‌کرد چنان که فرمان‌های او را به کار نمی‌بست یا نافرمانی و تجاهل می‌کرد.» هدف «سیاه» درواقع انتقامی رندانه از ارباب به دلیل پر نشدن آن فاصلهٔ طبقاتی بود (بیضایی ۱۷۱).

به گفتهٔ ناصربخت، سیاه‌بازی از لحاظ گوناگونی نقش و نحوهٔ اجرا دو مکتب مجزا داشت: «مکتب تهران»، با تأکید بیشتر بر بازی‌های کلامی، و مکتب شیراز، با تأکید بیشتر بر مهارت‌های بدنی بازیگران. البته به‌ظاهر، تأکید بر مهارت‌های بدنی در سیاه‌بازان جنوب رایج بوده است. در هر کدام از این مکاتب نیز هر یک از سیاه‌بازان شیوهٔ نمایشی مخصوصی داشت که او را از دیگر سیاه‌بازان متمایز می‌کرد (بند سوّم). دو نمونهٔ بارز، «سیاه تند و تیز» و «سیاه بُت» بودند که اوّلی زرنگ و حاضرجواب و دیگری آرام و خونسرد بود (انصاری ٦١).

اساس سیاه‌بازی بر سه محور «گفتار»، «حرکت» و «موسیقی» استوار بود (همان). در این راستا از عوامل متعدّدی در ایجاد خنده استفاده می‌شد که عبارت بودند از: انواع تکرار گفتاری و عملی، «نعل وارونه زدن»، سؤال و جواب، «حرف تو حرف آوردن»، ادای رفتار و گفتار کسی را درآوردن (فتحعلی‌بیگی ۱۱۵–۱۵۰)، انواع جناس، ایهام، وارونه‌سازی، پکری‌زدن، لطیفه‌گویی، نقیضه‌پردازی، ضرب‌المثل‌ها و اشعار، درگیری‌های فیزیکی، رقص شاطری (نون سنگکی)، رقص شیش کبابی (داش‌مشدی) و رقص نجّاری (انصاری ٦٢–٩١). سیاه‌بازی، در آغاز، حیاطی خانگی و محفلی داشت و بدون دکور بود، اما از اواسط حکومت احمدشاه با تأسیس «نخستین تماشاخانهٔ تقلید» دکور نیز کم‌کم اضافه شد (غریب‌پور ۵۵؛ انصاری ۵۵).

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، سیاه‌بازی رو به افول نهاد. مسائلی همچون ملزم شدن دسته‌های نمایشی به ارائهٔ متن مکتوب جهت بازبینی در ادارهٔ شهربانی و حذف قسمت‌های انتقادی، حضور رسانه‌هایی چون رادیو، تلویزیون و سینما، ایجاد مکان‌هایی چون کاباره، و تمایل و توصیهٔ روشنفکران به «اجرای نمایش به شیوهٔ تئاتر غرب» در

این راستا مؤثّر بودند (انصاری ۸). مرگ سعدی افشار آب سردی بر پیکرهٔ این نمایش سنّتی بود. در عین حال، هنوز هم افرادی چون جواد انصافی در تجدید حیات آن تلاش می‌کنند. امروزه، به‌ندرت سیاه‌بازی‌های نمایشی یا تلویزیونی اجرا می‌شوند، اما حاجی‌فیروز کماکان در روزهای تحویل سال نو در خیابان‌ها دیده می‌شود.

۳. ۲ سیاه‌بازی در امریکا

سیاه‌بازی امریکایی یا مینسترِل (خنیاگری) نمایشی بود شامل گفتارهای کوتاه خنده‌دار، بازی‌های ترکیبی، موسیقی، رقص و آواز که بازیگران آن سفیدپوستانی با صورت‌های سیاه‌شده بودند. بازیگران سیاه‌پوست تنها پس از جنگ داخلی امریکا (۱۸۶۱–۱۸۶۵) وارد این عرصه شدند. مینسترِل در ادبیات اروپا به‌معنای خنیاگر یا شاعر و نوازندهٔ دوره‌گرد قرون‌وسطایی است. در قرن نوزدهم این واژه به دسته‌ای از بازیگران نمایشی اشاره داشت که به سرگرم کردن تماشاگران در نمایش‌های ترکیبی یا واریته می‌پرداختند. از همین رو، خنیاگری به عنوان نوعی سرگرمی نمایشی در قرن نوزدهم در امریکا شکل گرفت. منشاء پیدایش سیاه‌بازی امریکایی را می‌توان سنّت «به نمایش درآوردن سیاهپوستان برای سرگرمی و لذّت تماشاگران سفیدپوست» دانست که به سال ۱۴۴۱ و زمان اسارت و به تماشا گذاشتن مردم غرب آفریقا توسّط پرتغالی‌ها در پرتغال برمی‌گردد (اِستِراسبو ۳۵–۳۶). البته نمایش شخصیّت‌های سیاه‌پوست توسّط سفیدپوستانی که خود را سیاه می‌کردند در نمایش‌هایی چون *اُتللو* در زمان شکسپیر نیز وجود دارد که جنبهٔ سیاه‌بازی نداشتند (واتکینز[1] ۱۹۹۴، ۸۲). سیاه‌بازی به مفهوم استهزایی آن خاستگاهی پسین دارد. در اواخر قرن هجدهم، شخصیّت‌هایی با صورت‌های سیاه‌شده بر صحنه‌های نمایش امریکا ظاهر شدند که معمولاً نقش «خدمتکار» داشتند و مجریِ میان‌پرده‌های خنده‌دار بودند. سرانجام، بازیگران مشابهی در میان‌پرده‌ها، سیرک‌ها و کافه‌ها در نیویورک به اجرای نمایش پرداختند. درنتیجه، شخصیّتی با صورت سیاه‌شده و نام «سامبو[2]» مکمّل نقش‌های محبوبی چون «یانکیِ بلندقدِ قصّه‌گو[3]» و «مرزنشین[4]» شد (اِستِراسبو ۲۷).

---

[1] Watkins
[2] Sambo
[3] Tall-Tale-Telling Yankee
[4] Frontiersman

در *دانش‌نامهٔ شهر نیویورک* (۱۹۹۵) آمده است که سیاه‌بازی پس از سال ۱۷۹۰ در سیرک‌ها و نمایش‌های سیّار ظاهر شد. سیاه‌بازی در سطح ملّی نیز با «پدر خنیاگری امریکا» یعنی توماس دارتمَوث «دَدی رایسی»[1] (۱۸۰۶–۱۸۶۰) آغاز شد که در سال ۱۸۲۸ رقص و آواز خود را با لباسی مندرس و چهره‌ای سیاه‌شده در تئاتر نیویورک اجرا می‌کرد. شخصیّت و آواز وی اقتباسی بود از خواننده‌ای دوره‌گرد و سیاه‌پوست به نام «جیم کراو[2]» که در خیابان او را دیده و آوازش را شنیده بود. هدف رایسی، سرگرمی مخاطبان سفیدپوست بود، حال‌آنکه، جیم کراو شخصیّتی محبوب بین بردگان داشت (وورمسِر[3] ۱۱).

سیاه‌بازی امریکایی، سیاهپوستان را کندذهن، تنبل، ترسو، دزد، دروغگو، خرافی، لاابالی، لوده، دلقک و البتّه اهل موسیقی و رقص و آواز به تصویر می‌کشید (همان ۱۱). سیاه‌بازی در دههٔ سوم قرن نوزدهم با اجرای نمایش‌های هزل‌آمیز[4] کوتاه و میان‌پرده‌های خنده‌دار[5] ظهور کرد و در دههٔ بعد اوج گرفت. در ۱۸۴۸، خنیاگری یا سیاه‌بازی به‌عنوان هنری ملّی هنرهایی رسمی چون اُپرا را به هنری مرسوم برای مخاطب عام تبدیل کرد (ماهار ۹).

نخستین شخصیّت‌های سیاه‌بازی امریکایی بر مبنای نخستین الگوهای نمایشی سفیدپوستی مانند «مرزنشینان، ماهیگیران، شکارچیان و قایقرانان»، برگرفته از داستان‌های خیالی و اغراق‌آمیز[6] بودند که با صورتی سیاه‌شده و تقلید از لهجهٔ سیاه‌پوستان به نمایش درمی‌آمدند (ناتان[7] ۵۵). با تغییر عقیدهٔ عمومی نسبت به سیاه‌پوستان، عناصر کلیشه‌ای سیاه‌بازی نیز تغییر کردند. سرانجام چندین نقش ثابت[8] ظهور کردند که محبوب‌ترین آنها «جیم کراو»، «سامبو» و «آقای شیک‌پوش» با نام «زیپ[9]» بودند که بعدها به نقش‌های فرعی‌تری تقسیم شدند، از جمله «مامی[10]» یا مامان

---

[1] Thomas Dartmouth “Dadd Ricey”
[2] Jim Crow
[3] Wormser
[4] Burlesque
[5] Antr’actes
[6] Tall Tale
[7] Nathan
[8] stock characters
[9] Dandy, Zip/Urban Coon
[10] Mammy

سیاه، «دارکیِ پیر[1]» یا سیاهِ پیر، جزبل[2] ـ دختری خدمتکار که گاه ویژگی‌های یک روسپی در او نهفته بود ـ «باک[3]» که درشت‌هیکل و علاقه‌مند به زنان سفیدپوست بود، مرد یا زن دورگه[4]، «بچه‌سیاه[5]» و «سرباز سیاه‌پوست» (لات۱۷–۱۸).

سامبو و زیپ، غلامانی تنبل، ترسو و دلقک بودند. سامبو، با آنکه کودکی بیش نبود، خدمتکاری باوفا و شاد می‌نمود. زیپ، بزرگسالی با رفتار کودکانه بود که به کاری نمی‌آمد. او از شرایطش راضی نبود و به‌دلیل تنبلی و بدبینی‌اش تلاشی برای تغییر شرایط نمی‌کرد. تا آغاز قرن بیستم، سامبو نمایندهٔ سیاه‌پوستان قدیمی و شادی بود که پیرو رفتار جیم کِراو بودند، درحالی‌که زیپ نمایندهٔ سیاه‌پوستان جوان شهرنشینی بود که به سفیدپوستان بی‌احترامی می‌کردند. زیپ، سامبوی منحرف‌شده بود، آرام صحبت می‌کرد، کاری انجام نمی‌داد و از مسئولیّت‌ها فرار می‌کرد. وی قبل از جنگ داخلی امریکا، سیاه‌پوستی آزاد بود، اما سپس سیاه‌پوستی شهرنشین شد که «آقای شیک‌پوش» نام گرفت و هدفش تنها تفریح، هواخوری، شیک‌پوشی، دعوا، بیکارگشتن و ابله نشان‌دادن خود بود (پیلگریم[6] بند اوّل). او که زادهٔ یکی از شهرهای شمال بود، با تقلید لهجه و لباس سفیدپوستان، سعی در جدایی خود از سایر سیاه‌پوستان داشت و معمولاً هم به جایی نمی‌رسید. لباس وی تقلیدی بسیار مضحک از پوشش طبقهٔ سفیدپوستان مرفّه بود و معمولاً یک کت دنباله‌دار با سردوشی برجسته، دستکش سفید، عینک تک‌چشمی، سبیل مصنوعی و زنجیر ساعتی پرزرق‌وبرقی را شامل می‌شد. او بیشتر وقت خود را به آراسته کردن ظاهر خود، مهمانی، رقص، قدم‌زدن و معاشرت با زنان سپری می‌کرد. زیپ، سیاه‌پوستان آزاد را مسخره می‌کرد و نمایانگر شخصیّتی مغرور و خوش‌لباس بود که تلفظ نادرست کلمات و جناس‌های مضحک از شأن وی می‌کاست. بازیگران سفیدپوستی که وارد این نقش می‌شدند با لهجهٔ سیاه‌پوستی اغراق‌آمیزی صحبت می‌کردند (تال[7] ۱۱۸).

---

[1] Old Darky
[2] Jezebel
[3] Buck
[4] Mulatto
[5] Pickaninny
[6] Pilgrim
[7] Toll

«دارکی پیر» یا «عمو (یا دایی) پیر[1]» سرپرست سنّتی و شاد یک خانوادهٔ سیاه‌پوست بود. همچون دیگر شخصیّت‌ها، او نیز آوازه‌خوانی نه‌چندان باهوش بود. شخصیّت او مانند طبیعت دوست‌داشتنی‌اش، احساساتی بودنش برای سالمندان، تأکیدش بر دوستی‌های قدیمی و بنیان خانواده، او را محبوب کرده بود. مرگ او و رنجی که اربابش پس از آن دچار آن می‌شد از درون‌مایه‌های ترانه‌های احساسی بود. در مقابل، مرگ ارباب نیز رنجی مشابه برای دارکی به دنبال داشت (تال ۷۸–۷۹). به‌ندرت پیش می‌آمد که دارکی به‌علّت کهولت سن توسّط اربابی بی‌رحم از کار بیکار شود. بعد از جنگ داخلی امریکا، دارکی رایج‌ترین شخصیّت سیاه‌بازی جنوب شد. او نماد روزگار شاد و آزاد قبل از جنگ در جنوب بود و خاطرات وی برای شنوندگان همیشه آرام‌بخش بود. وی اغلب از فقدان منزلش در جنگ ناله می‌کرد و در نهایت فردی از گذشته مانند فرزند ارباب پیشینش را ملاقات می‌نمود (همان ۸۱).

طیف شخصیّت‌های زن در سیاه‌بازی‌ها از طنّازان تا بازیگران طنز گسترده بود. به‌رغم حضور بازیگران زن در تئاتر آن دورهٔ امریکا، بیشتر مواقع بازیگران مرد نقش زنان سیاه‌پوست را بازی می‌کردند. «مامی» یا «عمّه (یا خاله) پیر» که مادرسالار خانوادهٔ ایده‌آل جنوبی به‌شمار می‌رفت، نقش مقابل دارکی و شخصیّتی محبوب و مادرانه نزد سیاه‌پوستان و سفیدپوستان بود (همان ۷۹). جزبل یا دخترک خدمتکار، شخصیّتی دورگه بود که جذابیتش همواره موجب وسوسهٔ مردان نمایش بود و البته هیچوقت به آنها تن نمی‌داد. پس از جنگ، این نقش، تخصّصی‌ترین نقش سیاه‌بازی شد چرا که داشتن صدای زیر، شانه‌های فربه و صورت‌های بی‌ریش برای مردانی که این نقش را بازی می‌کردند ضروری بود (همان ١٤٤). در مقابل این نقش مضحک، «پیردخترِ بامزه[2]» قرار داشت که مردی درشت‌اندام با لباسی رنگارنگ و کفش‌های پاره نقش او را بازی می‌کرد. طنز حاصل؛ از علاقهٔ مردان نمایش به زنی ایجاد می‌شد که تماشاگران، او را هرگز جذاب نمی‌دانستند (لات ١٦٦).

[1] Old Uncle
[1] Funny Old Gal

سرباز سیاه، شخصیّت دیگری بود که در بحبوحهٔ جنگ رشد کرد و به تلفیقی از برده و آقای شیک‌پوش مبدّل شد. به‌دلیل حضورش در جنگ، وی تا حدّی محبوب بود. اما از آنجایی که می‌پنداشت لباس فرمش او را هم‌تراز همتایان سفیدپوستش می‌کند، اغلب مورد تمسخر بود. وی در عقب‌نشینی مهارت بیشتری داشت تا در جنگ و مانند آقای شیک‌پوش، مهمانی را به مسائل جدّی ترجیح می‌داد. در عین حال، ورود او به سیاه‌بازی درون‌مایهٔ ازهم‌گسیختگیِ خانواده‌های جنوب به‌دلیل جنگ را یادآور می‌شد (همان ۱۱۹).

سیاه‌بازان، سیاه‌پوستان را افرادی با چشمان درشت، دماغ‌های بسیار پهن، لب‌های برآمده و همیشه باز، و دندان‌قروچه‌های احمقانه نشان می‌دادند. سیاه‌بازان سفیدپوست با چوب‌پنبهٔ سوخته، صورت خود را سیاه و لب‌ها و اطراف آن را سرخ می‌کردند. موی سیاهان، پشم و فرزند آن‌ها، تولهٔ سیاه معرفی می‌شد. از دیگر موارد تمسخر این بود که سیاه‌پوستان، هنگام بیماری، باید جوهر بخورند تا رنگشان برگردد و اینکه به جای کوتاه کردن موهایشان باید آنها را تا بزنند (تال ٦٧). چهره‌پردازی سیاه‌بازان، در قالب ماسکی به نشان حماقت شخصیّت سیاه، به این بازیگران اجازه می‌داد تا انتقادات شدید اجتماعی را نیز بدون آزردن تماشاگران مطرح کنند (همان ١٦١). هدف اصلی این انتقادات، بیان مسائل بحث‌برانگیز و تمسخر توانایی سیاه‌پوستان در درک آنها بود. بسیاری از دسته‌ها فردی با بازی و سبکی منحصربه‌فرد را در این زمینه به‌کار می‌گرفتند (واتکینز ۱۹۹۹، ۹۲).

یکی دیگر از اهداف سیاه‌بازی تمسخر سرخ‌پوستان بود. پیش از جنگ داخلی امریکا، سرخ‌پوستان معمولاً نماد معصومیّت دوران پیش از صنعتی‌شدن یا قربانیانی بودند که صلح آنان توسّط سفیدپوستان به خطر افتاده بود. اما با افزایش توجّه به مناطق غربی امریکا، سرخ‌پوستان به‌عنوان موانعِ ملحدِ پیشرفت و وحشیانی شوم و ترسناک معرّفی شدند. هرگونه طنز موجود در نمایش‌هایی که آنها را محور کار قرار می‌دادند نتیجهٔ تلاش سیاه‌بازان در تقلید از رفتارهای خشن سرخ‌پوستان بود. تقلیدهایی نیز از مردم جنوب شرقی آسیا در بحبوحهٔ اکتشافات معادن طلا در کالیفرنیا ظهور کرد که نتیجهٔ رویارویی دسته‌های خنیاگری و چینی‌ها در آنجا بود. سیاه‌بازان، چینی‌ها را به

دلیل زبان، عادات غذایی خاص و طرّه‌های مویشان مسخره می‌کردند. از زمانی که یک دستهٔ آکروباتیک ژاپنی در سال ۱۸٦۵ یک گردش نمایشی در امریکا برگزار کرد، تمسخر ژاپنی‌ها نیز به امری رایج در سیاه‌بازی مبدّل شد (همان ۱۷۲).

شخصیّت‌های سفیدپوستِ سیاه‌بازی‌ها برگرفته از مهاجران ایرلندی و آلمانی بودند. شخصیّت‌های ایرلندی، در دههٔ چهارم قرن نوزدهم نخست در قالب افرادی دائم‌الخمر و زشت و با لهجهٔ ایرلندی غلیظی بر صحنه ظاهر می‌شدند. ایرلندی‌ها خود در دههٔ بعد به خنیاگری پرداختند و به‌دلیل خیل عظیم تماشاگران ایرلندی در سالن‌ها، تصاویر منفی از ایرلندی‌ها از نمایش حذف شد. اما آلمانی‌ها از همان آغاز دههٔ ششم قرن نوزدهم تصویر مثبتی در نمایش‌ها داشتند و افرادی منطقی و مسئول معرفی می‌شدند که البته جثهٔ بزرگ، اشتهای زیاد و لهجهٔ آلمانی غلیظ آنها مایهٔ تمسخر بود (اِستِراسبو ۱۳۱). مثبت نشان دادن شخصیّت‌های آلمانی تا حدودی مدیون اجرای آنها توسط خود بازیگران آلمانی بود (تال ۱۷٤).

رقص و آواز، بارزترین جنبهٔ خنیاگری و دلیل عمدهٔ محبوبیت آن بود. سیاه‌بازان مدّعی بودند که ترانه‌ها و رقص‌های آنها اصالتاً سیاه‌پوستی است، اما میزان تأثیرپذیری آنها از فرهنگ سیاه‌پوستان هنوز هم مشخّص نیست. در دههٔ سوم قرن نوزدهم، بحث‌های فراوانی دربارهٔ سیاه‌پوستان مطرح بود و ترانه‌های سیاه‌بازی، هر چند نژادپرستانه، نگرش‌های تازه‌ای به سیاه‌پوستان عرضه می‌کرد. سیاه‌بازان از این فرصت استفاده کرده به چاپ و نشر متن ترانه‌ها پرداختند تا هم تماشاگران در خلوت خود از آنها لذّت ببرند و هم دسته‌های دیگر از آنها اقتباس کنند. بی‌تردید، موسیقی سیاه‌بازی در فرهنگ سیاهان ریشه داشت، اما بر شالوده‌ای از سنّت‌های اروپایی منشعب از موسیقی فولکلور ایرلندی و اسکاتلندی استوار بود و، ازهمین‌رو، تفکیک موسیقی سفیدپوستان و سیاه‌پوستان در دههٔ سوم قرن نوزدهم امری غیرممکن می‌نمود (کاکرِل[1] ۸٦–۸۷). ارتباط خنیاگران با فرهنگ سیاه‌پوستان از طریق مکان‌هایی چون کافه، اسکَله، سالن تئاتر و محلّه‌های مختلف برقرار می‌شد. اما عدم تأثیرپذیری کامل از موسیقی آفریقایی در این نمایش‌ها نتیجهٔ آن بود که بردگان به‌ندرت، مجاز به نواختن موسیقی

[1] Cockrell

اصیل آفریقایی بودند و درنتیجه مجبور به اقتباس از موسیقی فولکلور اروپایی می‌شدند (سالیوان[1] ۲۵-۲۶).

نخستین ترانه‌های سیاه‌بازی، اغلب سخنان منظوم بی‌ربطی بودند که خوانندگان بدون وقفه می‌خواندند. در این برهه، موسیقی امریکایی شلوغ و بی‌نظم بود، ملودی خاصی نداشت و ترکیبی از «صدای رقص پای محکم و پرهیجان سیاه‌پوستی» و «رقص ایرلندی تند و چرخان سیاه‌بازان» بود (لات ۹٤). ترانه‌ها نیز همچون چهرهٔ سیاه‌پوستان اسباب تمسخر سیاه‌بازان بود وگاهی قطعاتی از ادبیات شفاهی آفریقایی ازجمله داستان‌هایی در مورد حیوانات سخنگو یا بردگان شیّاد وارد ترانه‌ها می‌شد. آلات موسیقی خنیاگری نیز بانجو[2]، دایره‌زنگی آفریقایی، ویولون و قاشقک‌های استخوانی[3] اروپایی را شامل می‌شد. موسیقی و رقص خنیاگری در ابتدا ریشهٔ آفریقایی نداشت بلکه واکنش سفیدپوستان نسبت به آن بود (همان ۱۰۱-۱۰۳). حتّی برخی شکایت داشتند که خنیاگران ریشهٔ آفریقایی خود را فراموش کرده‌اند (تال ۵۱). بااین‌حال، رقص خنیاگری اصالت سیاه‌پوستی داشت و علاوه بر حرکاتی چون رقص تند بالاتنه، کف‌زدن و قدم‌زدن، رگه‌هایی از رقص اروپایی نیز در آن مشهود بود. رقص خنیاگری برخلاف دیگر قسمت‌های نمایش مورد تمسخر نبود (همان ۱۱۵-۱۱٦). سرودهای مذهبی سیاه‌پوستان (جوبیلی[4]) نخست در دههٔ هفتم قرن نوزدهم وارد گنجینهٔ ترانه‌های سیاه‌بازی شد و اوّلین حضور موسیقی اصیل سیاهپوستی را در امریکا رقم زد (کاکرِل ۸۷). ورود جوبیلی به ترانه‌ها، نخستین اقتباس کامل از موسیقی سیاه‌پوستی بود که با حفظ اصالت خود، بر پایهٔ تکرار و مناظرهٔ بین شخصیّت‌ها به حیات خود ادامه داد. دسته‌های سیاه‌پوست، جوبیلی‌های کامل و تحریف‌نشده‌ای را می‌خواندند، حال‌آنکه دسته‌های سفیدپوست قطعات طنز را وارد سرودها کرده و درون‌مایه‌های مذهبی را با مسائلی از جنوب[5] جابه‌جا می‌کردند (تال ۲٤٤). در مجموع، سیاه‌بازان تلاش داشتند تا مخاطبشان را که اغلب شمالی‌های سفیدپوست و از طبقهٔ متوسط بودند راضی نگه

---

[1] Sullivan
[2] Banjo
[3] Fiddle and bones
[4] Jubilees
[5] Plantation

دارند. به‌رغم وجود عناصر تمسخر سیاه‌پوستان در سیاه‌بازی، تماشاگران سفیدپوست تصوّر می‌کردند که رقص و آوازها اصالتاً سیاه‌پوستی هستند (لات ۳۹).

سیاه‌بازی امریکایی نخستین شکل نمایشی کاملاً امریکایی است. تا ابتدای دهۀ چهارم قرن نوزدهم، برخلاف دوران اوج این نوع نمایش، اجراها یا به‌صورت انفرادی و یا در قالب گروه‌های کوچک روی صحنه می‌رفتند (تال ۳۰). مدّتی گذشت تا سیاه‌بازی توانست جایگاهی در کافه‌های مناطق نه‌چندان آبرومند نیویورک پیدا کند (لات ٦٥) و، البته گاهی به‌عنوان میان‌پرده در سالن‌هایی آبرومندانه‌تر نیز به اجرا درمی‌آمد (همان ۷۵). در دو دهۀ سوم و چهارم قرن نوزدهم، سیاه‌بازی در مرکز شکوفایی صنعت موسیقی امریکا قرار داشت و برای چندین دهه دریچه‌ای فراهم آورد تا سفیدپوستان امریکا از آن طریق به سیاهپوستان بنگرند. از یک سو، این نمایش، نژادپرستانه می‌نمود و از سوی دیگر، سفیدپوستان را از جنبه‌های مهم فرهنگ سیاه‌پوستان امریکا آگاه می‌کرد (لات ۱۷–۱۸؛ واتکینز ۱۹۹۹، ۸۲). خانه‌های اشرافی ابتدا تعداد اجرای این نمایش‌ها را محدود کرده بودند، اما در آغاز ۱۸٤۱ سیاه‌بازان توانستند به‌رغم بی‌میلی حامیان خود نمایش‌هایشان را غالباً در مکان‌های معتبری همچون سالن باشکوه تئاتر پارک[1] در نیویورک اجرا کنند. طبقات پایین جامعه نیز کم‌کم وارد سالن‌ها شدند و هرگاه اجرایی به مذاقشان خوش نمی‌آمد اشیایی به‌سمت بازیگران و نوازندگان پرتاب می‌کردند (لات ۱۳۷–۱۳۸). غالب سیاه‌بازی‌های این دوره هزل‌آمیز و کوتاه بود و با عناوینی در استهزای آثار شکسپیر همچون «هملت خوشمزه» و «سزارِ عطسه‌ای» روی صحنه می‌رفتند (همان ۷۵). در این میان، برخی سفیدپوستان به اجرای رقص و آواز توسط خود سیاه‌پوستان علاقه‌مند شدند. بدین‌ترتیب، سیاه‌بازان سیاه‌پوست رقص انفرادی خود را که اصالت آفریقایی داشت با صدای «بانجو»، که نوازندگان «موسیقی سیاه‌پوستی» مدعی اصالت آفریقایی آن بودند، همراه کردند (همان ٤١–٤٢).

طبقۀ کارگر سفیدپوست شمال امریکا با شخصیّت‌های نخستین سیاه‌بازی‌ها همزادپنداری می‌کردند (اِستِراسبو ٧٦). این مسئله با رشد طرفداران کارگران بومی امریکا علیه مهاجران دیگر کشورها و نیز رشد حامیان برده‌داری مصادف بوده و منجر به تأیید

[1] Park Theatre

عقاید نژادپرستانهٔ موجود و تبیین عقاید جدیدی توسط سیاه‌بازان می‌گردید. بدین‌سان، سیاه‌بازی، کارگران و «مافوقان اجتماعی[1]» آنها را علیه یک دشمن سیاه‌پوست مشترک، که به‌ویژه در شخصیّت آقای «شیک‌پوش» نمایان بود، متّحد کرد (لات ۱۳۷–۱۳۸).

در سال ۱۸۳۷ و مصادف با رکود اقتصادی جامعهٔ وقت امریکا، تعداد تماشاگران تئاتر به‌شدت کم شد، امّا برپایی کنسرت از معدود سرگرمی‌های پول‌ساز بود. در سال ۱۸۴۳، چهار سیاه‌باز به رهبری دَن اِمِت[2] در تشکیل چنین کنسرت‌هایی در آمفی‌تئاتر باوری نیویورک متّحد شدند و خود را «خنیاگران ویرجینیا[3]» خواندند (اِستِراسبو ۱۰۲–۱۰۳). نمایش آنها ساختار ساده‌ای داشت و در آن چهار سیاه‌باز نیم‌دایره‌ای را تشکیل داده و به آوازخوانی و نغزگویی می‌پرداختند. سپس یکی از آنها به تک‌گویی‌های خنده‌آور می‌پرداخت و درنهایت نمایش با ترانه‌ای شاد در مورد مسائل جنوب امریکا پایان می‌یافت. واژهٔ خنیاگری نخست در مورد دسته‌های آوازخوان و دوره‌گرد سفیدپوست به کار می‌رفت، اما اِمِت و دسته‌اش آن را با اجرای سیاه‌بازی مترادف کردند و مخاطبانی جدید از طبقهٔ متوسّط جذب نمودند (کاکرِل ۱۵۲). *نیویورک هِرالد*[4]، از روزنامه‌های وقت امریکا، در مورد اجرای دستهٔ اِمِت نوشت که این نمایش «کاملاً خالی از هرگونه توهین و دیگر ویژگی‌های شکوه‌آمیزی است که تاکنون مشخّصهٔ نمایش‌های موزیکال سیاه‌بازی بوده است» (٦ فوریه ۱۸۴۳، به نقل از کاکرِل ۱۵۱). در ۱۸۴۵، دستهٔ نمایشی «عاشقانه‌سرایان اِتیوپیایی[5]» نمایش‌های خود را از هر نوع طنز بی‌مایه پاکسازی کردند و در محبوبیّت از دستهٔ «خنیاگران ویرجینیا» پیشی گرفتند (تال۳۷). مدّتی بعد، اِدوین پیرس کریستی[6] دستهٔ «خنیاگران کریستی[7]» را تشکیل داد و به تلفیق ترانه‌خوانی‌های منظم دستهٔ «عاشقانه‌سرایان اِتیوپیایی» و طنز سخیف دستهٔ «خنیاگران ویرجینیا» پرداخت. بر این اساس، «خنیاگران کریستی» شالودهٔ نمایش خنیاگری را در دههٔ ۱۸۴۰ پایه‌ریزی کردند (همان ۳۷–۳۸).

---

[1] Class Superiors
[2] Dan Emmett
[3] Virginia Minstrels
[4] *New York Herald*
[5] Ethiopian Serenaders
[6] Edwin Pearce Christy
[7] Christy's Minstrels

سیاه‌بازی امریکایی معمولاً شامل سه پرده یـا بخـش اصـلی بـود. در بخـش اول یـا «سرخطّ خنیاگری[1]» ابتدا کلّ دسته با رقص و خوانـدن ترانـه‌ای محبـوب روی صـحنه می‌آمد (اِستِراسبو ۱۰۵). سپس با هدایت «سردسته» یـا «مجـری[2]» نمـایش، کـه میزبـان محسوب می‌شد و گاهی صورتش سفید بود، سیاه‌بازان نیم‌حلقـه‌ای تشـکیل مـی‌دادنـد. نقش‌های ثابت نمایش معمولاً مکان ثابتی داشتند به‌نحـوی کـه مجـری در وسـط و دو شخصیّت نوازنده به نام‌های «برادر تامبو[3]» و «برادر بونز[4]» به‌عنوان «بـازیگران گوشـه[5]» در دو انتهای دسته قرار می‌گرفتند. نام آنها برگرفته از آلاتی بـود کـه مـی‌نواختنـد؛ تـامبو، دایره‌زنگی می‌زد و بونز، قاشقک‌های چوبی یا استخوانی می‌نواخـت. مرسـوم بـود کـه تامبو فردی لاغر و بونز فردی چاق باشد. مجری، نقش ارباب مجلس را داشـت کـه در ظاهر فردی متین و موقّر بود، حال‌آنکه، بازیگران گوشه به بذله‌گویی و اجرای ترانه‌های مضحک می‌پرداختند (تال ۵۳؛ اِستِراسبو ۱۰۴–۱۰۵). بازیگران گوشه دیـالوگ چنـدانی نداشتند، چندان توجّهی به آنان نمی‌شد و تنها حماقت خود را با خوشحالی بـا دیگـران تقسیم می‌کردند (تال ۶۹–۷۰). کندذهنی و سـادگی تـامبو و جـونز بـا حضـور مجـری نمایش برجسته می‌شد. مجری با لهجهٔ انگلیسی اشرافی، واژگان بسیاری را به‌کار می‌برد و طنزی که از تبادلات گفتاری بین شخصیّت‌ها حاصل می‌شد ناشـی از درک نادرسـت بـازیگران گوشـه از کـلام مجـری بـود (پَسـکمَن و اِسـپیت[6] ۵۸). تـامبو و جـونز از محبوب‌ترین چهره‌ها نزد تماشاگران بودنـد و حاضـرجوابی تمسخرآمیزشـان در مقابـل لفّاظی مجری از بهترین قسمت‌های نمایش بود (واتکینـز ۱۹۹۹، ۹۱). مجـری، مسـئول شروع و اتمام هر بخش از نمایش بود و، از این‌رو، لازم بود که توانایی کنتـرل حـالات تماشاگران را داشته باشد و بنا به عکس‌العمل آنها نمایش را پیش ببرد و به همین دلیـل دستمزد بیشتری داشت (تال ۵۳). کم‌کم ترانه‌های احساسی و گاه بدون لهجـه نیـز وارد پردهٔ اوّل شدند که معمولاً یک سیاه‌باز با صدای زیر آنها را اجرا می‌کرد و به همین دلیل به‌ویژه مورد توجّه زنان بود (همان ۵۳–۵۴). پردهٔ اوّل با اجرای ترانه و رقصی شـاد بـه

[1] Minstrel Line
[2] Interlocutor
[3] Brother Tambo
[4] Brother Bones
[5] Endmen or Cornermen
[6] Paskman and Spaeth

سبک جنوب خاتمه می‌یافت که بعدها جای خود را به نوعی «رقص کیک[1]» داد. تماشاگران سفیدپوست که منشاء رقص کیک را نمی‌دانستند آن را بسیار دوست داشتند؛ سیاه‌پوستان جنوب این رقص را در تقلید و تمسخر راه رفتن اربابانشان آفریده بودند (اِستِراسبو ۱۰۵).

پردهٔ دوّم یا «اُلیو[2]» مجموعه‌ای از سرگرمی‌های نمایشی شامل تک‌گویی‌های خنده‌آور[3] با جملات نامفهوم، سوءاستعمال کلمات و جناس‌هایی در تمسخر لهجهٔ سیاه‌پوستان بود. ساختار آن بیشتر شبیه واریته بود و رقص، نوازندگی، آکروبات‌بازی و دیگر کارهای مفرّح را شامل می‌شد. گاهی دسته‌ها به تمسخر سرگرمی‌های نمایشی اروپایی نیز می‌پرداختند. اوج نمایش، نطق طولانی یک بازیگر گوشه دربارهٔ مسائل روز همراه با تمسخر لهجهٔ سیاه‌پوستان بود. تلاش این شخصیّت کندذهن آن بود تا فصیحانه سخن بگوید، اما نتیجه چیزی جز کاربرد نادرست کلمات، بذله‌گویی و جناس نبود. در تمام این مدّت، او همچون دلقکی روی صحنه راه می‌رفت، گاهی روی سرش می‌ایستاد و غالباً محکم به زمین می‌خورد (همان ۱۰۵).

قسمت سوّم، «موزیکال تک‌پرده‌ای» یا «نیم‌پردهٔ خنده‌آور پایانی[4]»، نمایشی بود که گفتارهای خنده‌دار موقعیّتی و جنب و جوش و سر و صدای بسیار یا هجو یکی از نمایشنامه‌های معروف را در بر می‌گرفت. در روزهای آغازین سیاه‌بازی، این قسمت اغلب شامل قطعات شادی‌آور به همراه رقص و آواز و بازی شخصیّت‌هایی چون سامبو و مامی در موقعیّت‌های خنده‌دار بود. محور این قسمت از نمایش، زندگی ایده‌آل جنوب و بردگان شاد آنجا بود. با این وجود، گاهی دیدگاه‌های ضدّ برده‌داری در اعضای خانواده‌ای که به‌دلیل بردگی از هم جدا شده بودند دیده می‌شد (واتکینز ۱۹۹۹، ۹۳). البته نمایش‌هایی هم بودند که در آن سیاه‌پوستان نیرنگ‌بازی را به تصویر می‌کشیدند که با فریب اربابانشان سعی در سوءاستفاده از آنها داشتند (همان ۹٤). در اواسط دههٔ پنجم قرن نوزدهم هجو نمایشنامه‌های شکسپیر و هم‌عصرانش نیز معمول شد. خنده‌آفرینی این نمایش‌ها نتیجهٔ تلاش بازیگران سیاه‌پوست در تقلید بخشی از

[1] Cakewalk
[2] Olio
[3] Stump Speech
[4] Afterpiece, One-Act Musica

فرهنگ اشرافی سفیدپوستان و شلوغ‌بازی‌هایی مثل پرتاب کیک خامه‌ای و آتش‌بازی بود (تال ۹۷). شخصیّت‌های جدیدی نیز معرفی می‌شدند که برخی از آنها معروف شده و برای اجرا از دسته‌ای به دسته‌ای دیگر می‌رفتند. مطالبی نیز از رمان *کلبهٔ عمو تام* (۱۸۵۲) از هَریت بیچِر اِستو در این قسمت دیده می‌شد (همان ۵۷). عکس‌العمل سیاه‌بازی نسبت به این رمان، نشان‌دهندهٔ مباحثی پیرامون مسائل جنوب امریکا در آن زمان است. اصطلاح «پرده‌های تام» عمدتاً جایگزین دیگر روایت‌های مربوط به جنوب به‌ویژه در پردهٔ سوّم سیاه‌بازی شد. این روایات همان‌طور که گاهی در حمایت از رمان اِستو بودند، او را محکوم نیز می‌کردند. با این وجود، پیغام این روایات در فضای خنده‌آور و مضحکهٔ نمایش گم می‌شد و عنوان رمان به عناوینی چون «کلبهٔ پدرْ عمو[1]» و «عمو تام خوشحال[2]» در نمایش‌ها تغییر می‌کرد و خود عمو تام نیز اغلب چاپلوس و مضحک به‌تصویر کشیده می‌شد. دسته‌هایی با نام «تامِر[3]» متخصّص در این نوع مضحکه بودند. «نمایش‌های تام[4]» نیز عناصر سیاه‌بازی را با هم ترکیب کرده و مدّتی با آن رقابت کردند (لات ۲۱۱–۲۳۳).

سیاه‌بازان، به دنبال دسته‌های سرگرمی دوره‌گرد اروپایی، اُپراها و سیرک‌ها، اجراهای خود را از سالن‌های باشکوه گرفته تا کافه‌ها برپا می‌کردند و همواره در مسیر شمال، جنوب و غرب امریکا در سفر بودند. زندگی در جادّه با مشکلاتی همچون بیماری، شب‌بیداری، اسکان موقت، بهداشت نامناسب و «ربودن درآمد توسّط مسئولین اجرایی نمایش‌ها» همراه بود (تال۲۱۹). دسته‌های آماتوری بعد از چند اجرا از هم می‌پاشیدند حال آنکه افراد موفقی چون اِمِت به اجرای انفرادی ادامه می‌دادند (همان ۷۳). دسته‌هایی که مالک آنها سیاه‌پوست بودند به سفر به مناطق غربی ادامه دادند و ازجملهٔ آخرین دسته‌های اجراکنندهٔ سیاه‌بازی بودند، چراکه بازیگران سفیدپوست به سمت نمایش‌های وادویل[5] متمایل شده بودند (واتکینز ۱۹۹٤، ۱۰۳). ازآنجاکه دستمزد

[1] Uncle Dad's Cabin
[2] Happy Uncle Tom
[3] Tommer
[4] Tom Shows
[5] Vaudeville

سیاه‌بازان سیاه‌پوست از سفیدپوستان کمتر بود، دسته‌های سیاه‌پوست دوام چندانی نمی‌یافتند (همان ۱۰۹).

در عین محبوبیّت، سیاه‌بازی بسیار بحث‌برانگیز و هم‌زمان با تقویّت جنبش ضدّ برده‌داری بود. حامیان حقوق برابر نژادی، این نمایش‌ها را به‌دلیل ارائهٔ تصویری شاد اما نادرست از بردگان و تمسخر آنان محکوم می‌کردند. جدایی‌طلبانِ نژادی، سیاه‌بازی را «غیرمحترمانه» می‌دانستند چرا که بردگان فراری را تأسف‌بار به‌تصویر می‌کشید و «وضعیت خاص[1]» یا بردگی سیاه‌پوستان جنوب امریکا را آن طور که باید نشان نمی‌داد (سوییت ۲۸). پیش از برچیده شدن برده‌داری، محبوبیّت سیاه‌بازی در بین سفیدپوستان امریکا به اندازه‌ای بود که فردریک داگلاس، از فعّالان مشهور حقوق سیاه‌پوستان امریکا در قرن نوزدهم، در یکی از مقالات روزنامهٔ خود، بازیگران سفیدپوستی که چهرهٔ خود را سیاه می‌کردند «تفالهٔ چرکین جامعهٔ سفیدپوست» معرفی کرد که از سیاه‌پوستان «پوستی را دزدیده‌اند که طبیعت از آنها دریغ داشته، تا در آن بتوانند پولی به‌دست آورند، و به طبع فاسد همشهریان سفیدپوست خود تن دهند» (۲۷ اکتبر ۱۸۴۸، بند اوّل). بسیاری از شمالی‌ها نگران سیاه‌پوستان رنج‌دیدهٔ جنوب بودند، اما نمی‌دانستند زندگی روزمرهٔ بردگان چگونه است. سیاه‌بازی در این زمینه ثباتی نداشت چراکه «برخی بردگان شاد بودند و برخی قربانیان نظامی ظالم و غیرانسانی» (تال ٦٦). در دههٔ پنجم قرن نوزدهم و با جایگزینی مفهوم نژاد به جای طبقهٔ اجتماعی، سیاه‌بازی «فرومایه و مبلّغ برده‌داری» شناخته شد (کاکرل ١٤٧). بیشتر سیاه‌بازی‌ها، تصویری به‌شدّت رمانتیک و مبالغه‌آمیز از زندگی برده‌های سیاه‌پوست شاد و ساده عرضه می‌کردند که همواره آمادهٔ رقص و آواز برای خشنودی اربابانشان بودند (تال ۸۱). گفت‌وگوها و متن آوازها عموماً نژادپرستانه، هجوآمیز و با منشاء سفیدپوستی بود. ترانه‌هایی در آرزوی بازگشت بردگان نزد اربابانشان فراوان شنیده می‌شد. پیام نمایش‌ها روشن بود: «نگران بردگان نباشید؛ آنها از وضعیت زندگی خود راضی‌اند» (واتکینز ١٩٩٤، ۹۳). ترانه‌های تمسخرآمیزی بود که سیاه‌پوستان را «بریان‌شده، ماهی از آب‌گرفته، تنباکوی کشیده‌شده، سیب‌زمینی پوست‌کنده، در خاک کاشته‌شده، یا خشک‌شده و آویزان‌شده مثل کاغذ

[1] Peculiar Institution

تبلیغ» خطاب می‌کردند. در چندین ترانه مقرّر بود که مرد سیاه‌پوست، به‌طور اتفاقی چشمان زن سیاه‌پوست را از حدقه درآورد (همان ۱۵۰–۱۵۲). از طرف دیگر، طرح مسائل برده‌داری و نژادی در سیاه‌بازی مهم‌تر از شیوهٔ نژادپرستانهٔ طرح آنها بود (همان ۹۰). با این وجود، سیاه‌بازی در بسیاری از شهرهای جنوبی ممنوع شد (همان ۳۸). ارتباط این نمایش‌ها با مناطق شمالی به‌اندازه‌ای بود که هرچه تمایلات جداطلبانهٔ ایالات جنوب بیشتر می‌شد، تورهای خنیاگری جنوب به اهداف مناسبی علیه «احساسات ضدّ امریکایی» تبدیل می‌شدند (تال ۱۰٤–۱۰۵). سیاه‌بازی نقش مهمی در شکل دادن عقیدهٔ عموم سفیدپوستان نسبت به سیاه‌پوستان ایفا کرد و برخلاف اصول مسلّم ضدّسیاه‌پوستی آن زمان، سیاه‌بازی این اصول را به شکل خوشایندی در قالب «شوخی مصون از جدّیت» به تماشاگران عرضه می‌کرد (تال ۱۱۹).

طنز غیرنژادی در تمسخر سیاستمداران، پزشکان، وکلای سفیدپوست و مسائلی چون حقوق زنان نیز در سیاه‌بازی پیش از جنگ روی صحنه رفت (همان ۱٦۲–۱٦۳). سیاه‌بازی در این راستا کاملاً ساده و بر مبنای بازی با کلمات و شلوغ‌بازی بود (واتکینز ۱۹۹٤، ۹۱).

پیش از جنگ داخلی امریکا، طرفداران برده‌داری، پرداختِ نژادپرستانهٔ سیاه‌بازی را ارج نهاده و می‌کوشیدند تا با ارائهٔ تصویری منفی از سیاهپوستان، دیگران را به کنترل و متمدّن کردن آنها مجاب کنند. نژادپرستی، سیاه‌بازی را به حرفه‌ای مشکل تبدیل کرده بود. در شهرهای جنوبی، بازیگران مجبور بودند در قالب گریمِ شخصیّت نمایشی خود و با لباس‌های مندرس بردگان در پشت صحنه باقی بمانند. بعد از هر اجرا نیز دسته‌ها به‌سرعت شهر را ترک می‌کردند. مشکلات برخی از آنها در حفظ امنیّت جانی خود آنچنان زیاد بود که یا یک قطار را کامل کرایه می‌کردند و یا واگن‌هایی سفری می‌ساختند که دارای قسمت‌هایی پنهانی جهت مخفی شدن به هنگام بحران بود (تال ۲۲۰).

با شروع جنگ داخلی در ۱۸٦۱، سیاه‌بازی بی‌طرف مانده و به هجو هر دو طرفِ درگیر، یعنی شمالی‌های مخالف برده‌داری و طرفدار اتّحاد سراسری ایالات و جنوبی‌های استقلال‌طلب و طرفدار برده‌داری، پرداخت. اما وقتی جنگ به ایالات شمالی رسید، دسته‌های نمایشی هم اتحاد ملّی را برگزیدند و با ترانه‌ها و دیالوگ‌های غمگین

سعی در بازتاب ملّتی را داشتند که ماتم‌زده و گرفتار مرگ بود. دسته‌های نمایشی به سمت اجرای مضامینی با محوریّت سربازانِ درحال‌مرگ و همسرانِ گریان آنها و نیز مادران غم‌زدهٔ سفیدپوست معطوف شدند (همان ۱۰۹–۱۱۲). نقد اجتماعی، بخش مهمّی از خنیاگری شد و بازیگران از شمالی‌ها و کسانی که مسبّب تجزیهٔ کشور بودند و از جنگ سود می‌بردند به‌شدّت انتقاد می‌کردند؛ نقد مستقیم جامعهٔ جنوب نیز در این نمایش‌ها زننده‌تر شد (همان ۱۱۷).

در طول جنگ، سیاه‌بازی محبوبیّت خود را از دست داد و سرگرمی‌هایی چون واریته، وادویل و نمایش‌های شادی‌آور موزیکال در شمال پدیدار شدند. درنتیجه، دسته‌های سیاه‌بازی به مناطق جنوبی و میانهٔ غربی معطوف شدند. دسته‌هایی که در نیویورک و شهرهای مشابه باقی ماندند، با هدایت افرادی که دیگر سرگرمی‌های نمایشی را هدایت می‌کردند، کم‌وبیش به حیات خود ادامه دادند. به‌دلیل ادغام برخی خرده‌دسته‌های سیاه‌بازی و تشکیل دسته‌های شلوغ‌تر، پرزرق‌وبرق شدن صحنه‌پردازی و تأثیرات دیگر سرگرمی‌های نمایشی، دسته‌های سیاه‌بازی کوچک، درآمدی نداشتند (همان ۱۴۹). دسته‌های دیگر نیز تلاش می‌کردند تا مسائل دورافتاده را به صحنه بیاورند. قسمت‌هایی از نمایش‌های واریته که با بازی زنان همراه بود آنها را پرمخاطب ساخته بود و این باعث شد دستهٔ «خنیاگران زن مادام رِنتز[1]»، نخستین گروه خنیاگری زنان، اوّلین اجرای خود را در ۱۸۷۰ به روی صحنه بیاورد. موفقیّت آنها منجر به حضور یازده دستهٔ خنیاگری کاملاً زنانه تا ۱۸۷۱ گردید که یکی از آنها سیاه‌بازی را کاملاً از اجراهای خود خارج کرد. با این حال، سیاه‌بازی ساختار کلّی خود را حفظ نموده و برخی دسته‌های سنّتی همچنان بازیگران مرد را در نقش‌های زنان به‌کار می‌گرفتند (همان ۱۴۲).

سیاه‌بازی بعد از جنگ بر حفظ موسیقی اصیل آفریقایی تأکید ورزید. در دههٔ هفتم قرن نوزدهم، بیشتر دسته‌ها سرودهای مذهبی سیاهپوستان را به متون نمایشی اضافه کردند. این سرودها همان سرودهای مذهبی بردگان بود که دسته‌های آوازخوانی

[1] Madame Rentz's Female Minstrels

سیاه‌پوستان دوره‌گرد می‌خواندند. در عین حال، برخی دسته‌ها از ریشه‌های سیاه‌بازی دورتر و متمایل به صحنه‌پردازی بیشتر و دوری از مضحکه شدند (همان ۱۵۲–۱۵٤).

با این وجود، انتقادات اجتماعی همچنان در بیشتر اجراها مشهود بود و مسائل جنوب تنها بخش کوچکی از آن به‌شمار می‌رفت که با ورود سیاه‌پوستان به روی صحنه تقویت می‌شد. هدف اصلی انتقاد، زوال اخلاقی شهرنشینان شمالی بود و این در حالی بود که سیاه‌بازی بر زندگی خانوادگی سنتی جنوب تأکید می‌کرد. آزادی زنان، فرزندان ناخلف، مشارکت کم در مراسم کلیسا و بی‌بندوباری ازجمله علائم افول ارزش‌های خانوادگی و زوال اخلاقی به‌حساب می‌آمد. سیاهپوستان شمالی، این مشکلات را تشدید می‌کردند چرا که برای مثال؛ اعضای سیاه‌پوست کنگره چیزی بیش از عروسک‌هایی در دستان جمهوری‌خواهان افراطی نبودند (همان ۱۲٦)، که خود استعاره‌ای زنده از سیاه‌بازی بود.

آفریقایی‌تبارهای امریکایی بخش بزرگی از تماشاگران سیاه‌بازی به‌ویژه دسته‌های کوچک‌تر را تشکیل می‌دادند (همان ۲۲۷). نظریه‌ها در مورد چرایی علاقهٔ سیاهپوستان به تصاویر منفی از خودشان متفاوت است. بعید نیست که آنها شوخی‌های به‌نمایش‌درآمده را از دید فردی که از بیرون به خود می‌نگرد در نظر می‌گرفتند و نوعی «تشخیص درون‌ـگروهی[1]» نسبت به سیاه‌بازی داشتند (همان ۲۵۸). شاید هم چون بخشی از فرهنگ آفریقایی سرکوب‌شدهٔ خود را، هر چند با رنگ و بویی نژادپرستانه و اغراق‌آمیز، در سیاه‌بازی می‌دیدند، با چنین تمسخر نژادپرستانه‌ای مخالفت نمی‌کردند (واتکینز ۱۹۹۹، ۱۲٤–۱۲۹). عامل دیگر، دیدن هم‌نژادان آفریقایی‌شان بر صحنه بود (همان ۲۲۷)، چرا که سیاه‌بازان سیاه‌پوست اغلب از اشخاص نامدار جامعه بودند (تال ۲۲٦). با این حال، سیاه‌پوستان تحصیل‌کرده یا از سیاه‌بازی چشم می‌پوشیدند یا آشکارا با آن مخالفت می‌کردند (واتکینز ۱۹۹۹، ۱۲۵). در عین حال، سیاه‌بازی سیاه‌پوستان، نخستین فرصت ورود گستردهٔ سیاه‌پوستان به تئاتر امریکا بود (همان ۱۱۲)، که سرانجام در ۱۹۳۵ منجر به تشکیل «تئاتر سیاه‌پوستان امریکا[2]» گردید (کلارک[3] ٤۹). اگرچه

[1] In-group recognition
[2] American Negro Theatre
[3] Clarke

مسائل نژادپرستانه به درون سیاه‌بازیِ خودِ سیاه‌پوستان هم وارد می‌شد، بسیاری از این سیاه‌بازی‌ها در لفّافه برای برچیدن این نژادپرستی کوشیده و تلاش خود را به تمسخر جامعهٔ سفیدپوست معطوف کرده بودند (همان ۲۳۹-۲٤۰).

بین سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۷۰ سیاه‌بازی در اوج خود بود و پس از آن رو به افول نهاد. در دههٔ نهم قرن نوزدهم، سیاه‌بازی تنها بخش کوچکی از سرگرمی امریکایی محسوب می‌شد و تا ۱۹۱۹ تنها سه دستهٔ نمایشی اجرای برنامه داشتند. با شروع قرن بیستم، این نمایش‌ها محبوبیّت نخستین خود را از دست دادند و جای خود را به وادویل سپردند. با این وجود، دسته‌های کوچک و آماتور، عاملی بودند که سیاه‌بازی سنّتی را وارد قرن بیستم کردند حال‌آنکه تنها مخاطب خود را در مناطق روستایی جنوب می‌یافتند. توسعهٔ جنبش‌های حقوق شهروندی نیز دلیل دیگری بر کاهش محبوبیّت سیاه‌بازی بود، چرا که مباحث نژادی سیاه‌بازی با جنبش‌هایی همچون هارلم یا رنسانس سیاه‌پوستان[1] در دههٔ دوم قرن بیستم و تقویت قدرت سیاسی سیاه‌پوستان در دههٔ ششم قرن بیستم همخوانی نداشت. در نیویورک، سیاه‌بازان تا دههٔ ششم قرن بیستم نیز فعالیّت داشتند و اجراهای آماتوری در دبیرستان‌ها و سالن‌های محلی روی صحنه می‌رفتند. امروزه نیز گاهی اشاره‌ای به شخصیّت سیاه در تعداد کمی از فیلم‌های کمدی و انیمیشن‌های امریکایی به چشم می‌خورد (هِرلی-گِلووا[2] ۳).

٤. بحث و نتیجه‌گیری

مقایسهٔ سیاه‌بازی ایرانی و امریکایی نشان‌دهندهٔ ساختار و دورهٔ تقریباً مشترک شکوفایی، رشد و زوال آنهاست. سیاه‌بازی ایرانی، آمیخته با سنّت‌های آفریقایی، در زمان قاجار رشد کرد و از سال ۱۳٤۰ به مدت یک دهه شکوفا بود و سپس رو به زوال نهاد. سیاه‌بازی امریکایی نیز که در سه دههٔ نخست قرن نوزدهم رشد کرد، تا اواخر آن ادامه داشت و در اوایل قرن بیستم با شروع جنبش‌های سیاه‌پوستی افول کرد. تطبیق تاریخی خورشیدی و میلادی، نشانگر وجود دورهٔ مشترکی در فعّالیّت این نوعِ نمایشی

[1] Harlem Renaissance
[2] Hurley-Glowa

در دو کشور است. تولّد و مرگ؛ هر دو گونه نیز داستانی مشابه دارد. هر دو در سنت‌های نمایشی پیش از خود ریشه دارند و با اقتباسی از آنها به بررسی مسائل روز پرداخته‌اند. هردو نیز در کشاکش جنبش‌های اجتماعی به اوج رفته و سپس افول کرده و در نهایت ردپایی در اجراهای محلی و سینما و تلویزیون از خود به‌جای گذاشتند. بدیهه‌سازی و بدیهه‌سرایی، رقص و آواز، هنرپیشه‌های خوش‌صدا و حضور شخصیّتی دلقک‌گونه با صورتی رنگ‌شده از مشترکات ساختاری این دو نمایش بوده و از این نظر همانند واریتهٔ اروپایی هستند. استفاده از دایره‌زنگی، کمانچه و تنبک در سیاه‌بازی ایرانی و همراهی دایره‌زنگی، بانجو و گاهی ویولن در سیاه‌بازی امریکایی تشابه جالبی است که به‌ویژه هنگام ورود و خروج شخصیّت‌ها دیده می‌شود. علاوه‌بر تقلید و تمسخر رفتار دیگران، اشتباهات عمدی گفتاری با ایجاد کج‌فهمی و انواع جناس در انتقادات اجتماعی‌ـسیاسی نیز در هردو نمایش مشهود است. این تقلیدها نتیجهٔ تمسخر لهجهٔ تیره‌پوستان و نژادهای غیربومی است که با ترکیب در جامعهٔ میزبان شروع به یادگیری و تکلّم به زبان آن کردند. در باب شخصیّت‌ها و تیپ‌ها، می‌توان جیم کِراو را ترکیبی از کولیان خنیاگر و غلامان سیاه‌پوستی دانست که آزادی‌نامه نداشتند و آواره بودند، چراکه او آوازه‌خوانی دوره‌گرد بود و اربابی نداشت. همچنین وی در شادابی شبیه «سیاه تندوتیز» است. آقای شیک‌پوش یا زیپ نیز که در لاأُبالی‌گری به «سیاه بُت» می‌ماند، شبیه غلامان تن‌پروری است که آزادی‌نامه داشتند، ولی اهل کار نبودند. مجری سیاه‌بازی امریکایی هم مسئول شروع و اتمام بخش‌های نمایش بسته به احوال تماشاگران بود. این در حالی است که، به‌رغم نبود مجری در سیاه‌بازی ایرانی، سیاه‌بازان بسته به حال تماشاگران، نمایش را کوتاه یا بلند می‌کردند.

یافته‌های این پژوهش روشنگر آن است که به‌دلیل نداشتن پیشینهٔ فرهنگی و وجود سیاست‌های استعماری و نژادپرستی مفرط، اساس و عملکرد سیاه‌بازی امریکایی تمسخر سیاه‌پوستان بوده است و هدف سیاه‌بازان سیاه‌پوست در حفظ و پیشبرد سیاه‌بازی امریکایی مقابله با خفقان برده‌داری در امریکا از طریق ابراز وجود خود به سفیدپوستان بوده است. از سوی دیگر، به‌رغم وجود چندین تیپ سیاه در سیاه‌بازی امریکایی که هر یک بیانگر نگاهی خاص به سیاه‌پوستان هستند، در نوع ایرانی، به‌دلیل

نبودِ جنبه‌های ضدّ انسانی برده‌داری، تنها یک سیاه وجود دارد که محلّ تجمیع انواع خصوصیّات مضحک و درعین‌حال، مردم‌پسند در راستای تمسخر اربابان ظالم است. بر این مبنا، نژادپرستی در سیاه‌بازی ایرانی مصداق چندانی نداشته و باآنکه در طول حیات فرهنگی و نمایشی خود از تقدّس نخستین در آیین مهر دور شده، بیش از هر چیز جهت سرگرمی مردمی بوده است که با برده‌داری به مفهوم امریکایی آن بیگانه بوده‌اند.

در راستای این سخن که تاریخ ادبیات و هنر در انزوا شکل نگرفته است، مضمون «سیاه‌بازی» را بستر مشترک هر دو سیاه‌بازی دانستیم و در بسط مفهوم اجتماعی، فرهنگی و ادبی آن، سیاه‌بازی‌های ایرانی و امریکایی را با هم قیاس کردیم. انواع هنری و ادبی با قرارگرفتن در چارچوب‌های فرهنگی گوناگون، کارکردهای متضادی پیدا می‌کنند که با اهداف فرهنگی‌ـاجتماعی جامعهٔ متبوع آنان تطابق داشته و با هدف یا کارکرد اولیهٔ آنان کاملاً متفاوت هستند. تشخیص چنین مسائلی تنها از دریچهٔ ادبیات تطبیقی میسّر است تا بدین‌ترتیب مخاطبان سراسر دنیا هم در معرض شناختی بهتر از هنر و ادب خود قرار گیرند و هم به مقایسهٔ متقابل آنها با هنر و ادب سایر ملّت‌ها بپردازند، چرا که بیان تشابهات ظاهری و تطبیق آنها با یکدیگر تنها هنگامی مفید است که منجر به ارتباط بین ملّت‌ها شده و در درک بهتر فرهنگ و ادب ملّت‌ها مؤثّر باشد.

منابع

آژند، یعقوب. *نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰)*. تهران: نشر نی، ۱۳۷۳.

انصاری، محمّدباقر. *نمایش روحوضی: زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز*. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۷.

انصافی، جواد. «حاجی فیروز به دوران هخامنشی برمی‌گردد.» *تماشاخانهٔ سنگلج*. ۱۳۹٤. ۱۳۹٤/۰۱/۱۹. <http://www.sangelaj.ir/notes>

انوشیروانی، علی‌رضا. «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲-۵۵.

ـــــــ . «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

باقری آرومی، علی‌اکبر. «سیاه؛ نوکر ارباب یا عاشق مردم؟» *روزنامهٔ کیهان*. (١٦ مهر ۱۳۹۰). ۱۳۹٤/۰۵/۰۷. <http://kayhanarch.kayhan.ir/900716/9>

بهار، مهرداد. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز، ۱۳۷٦.

بیضایی، بهرام. *نمایش در ایران*. چاپ نهم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۲.

پولاک، یاکوب ادوارد. *سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی، ۱۳٦۸.

ثمینی، نغمه و محمودی بختیاری، بهروز و قهرمانی، محمّدباقر و مسعودی، شیوا. «تبارشناسی دلقک در نمایش سنّتی ایران». *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱/۱۹ (۱۳۹۳): ۵۷-٤۷.

عزیزی، محمود. «تخت‌حوضی: تئاتر روحوضی و تحوّل‌پذیری آن.» *فصلنامهٔ تخصّصی تئاتر*. ٤۲ و ٤۳ (تابستان ۱۳۸۷): ۱۹۰-۲۰۰.

غریب‌پور، بهروز. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸٤.

فتحعلی‌بیگی، داوود. «مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخته‌حوضی.» *فصلنامهٔ تخصّصی تئاتر*. **۱۸ و ۱۹** (بهار و تابستان ۱۳۷۸): ۱۱۵-۱۵۱.

فضائلی، سودابه. «فیروز مقدّس: بحثی در نمادشناسی «حاجی فیروز» طلایه‌دار نوروز و بهار.» *آزما*. ٦۳ (فروردین ۱۳۸۸): ٦-۹.

معین، محمّد. *فرهنگ فارسی معین*. یک جلدی، چاپ پنجم. تهران: اشجع، ۱۳۸۸.

مهاجر، مهران و نبوی، محمّد. *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*. تهران: آگه، ۱۳۸۱.

ناصربخت، محمّدحسین. «تاریخچهٔ پیدایش نمایش‌های سنّتی و سیاه‌بازی با یادی از سعدی افشار.» *ایران تئاتر*. ۱۳۹٤. ۱۳۹٤/۰٤/۳۰. <http://www.theatre.ir/fa/articles.php?id=39207>

نصیریان، علی. *بنگاه تئاترال*. تهران: اندیشه، ۱۳۵۷.

نیک‌فام، یوسف. «دسته‌های سیاه‌بازی در اراک.» *صحنه*. ٤۸ (۱۳۸٤): ۲۰-۲۱.

Cockrell, Dale. *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and their World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Clarke, R. F. *The Growth and Nature of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
Douglass, Frederick. "The Hutchinson Family-Hunkerism." *The North Star*. Rochester, (27 Oct. 1848). [20 Dec. 2015]. <http://utc.iath.virginia.edu/minstrel/miar03bt.html>
Guillén, Claudia. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
Hurley-Glowa, Susan. "The Survival of Blackface Minstrel Shows in the Adirondacks Foothills." *Voices: The Journal of New York Folklore.* 3 (2004): 3-4.
Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 1993.
Jackson, Kenneth (Ed.). *The Encyclopedia of New York City*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Jost, Francois. *Introduction to Comparative Literature.* New York: The Bobbs-Merrril Company, Inc. 1974.
Mahar, William J. *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Illinois: University of Illinois Press, 1998.
Nathan, Hans. *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962.
New York Herald. (February 6, 1843). [22 Nov. 2015]. <http://fultonhistory.com/my%20photo%20albums/All%20Newspapers/New%20York%20NY%20Herald/index.html>
Paskman, Dailey and Spaeth, Sigmund. *Gentlemen, Be Seated!* Garden City: Doubleday, Doran & Company, 1928.
Pilgrim, David. "The Coon Caricature." 2012. [20 July 2015]. <http://www.ferris.edu/jimcrow/coon>
Strausbaugh, John. *Black Like You*. New York: Tarcher, 2006.
Sullivan, Megan. "African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hiphop." *Discoveries*. 3 (2001): 21–39.
Sweet, Frank. *A History of the Minstrel Show*. Manta: Boxes & Arrows, Incorporated, 2000.
Toll, Robert. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1974.
Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature, Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
Watkins, Mel. *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago, Illinois: Lawrence Hill Books, 1999.
------ . *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying: The Underground Tradition of African-American Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*. New York: Simon & Schuster, 1994.
Wood, Joe. "The Yellow Negro." *Transition*. 73 (1997): 40-66.

Wormser, Richard. *The Rise and Fall of Jim Crow*. New York: St. Martin's Press, 2003.

Yamine, Evelyne; Trickey, Gareth and Scott, Chris. "Hey Hey sees red over black face Jackson 5 act." *The Daily Telegraph*. (2009, Oct. 08). [20 Dec. 2015].
<http://www.dailytelegraph.com.au/entertainment/hey-hey-sees-red-over-black-face-jackson-5-act/story-e6frexlr-1225784046716>

Yip, Wai-lim. "The Use of 'Models' in East-West Comparative Literature." *TR*. 6-7 (1975-76): 109-126.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۷۹-۱۰۷

بررسی تطبیقی کهن‌الگویی آنیما در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث

لیدا نامدار، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران

سید بابک فرزانه،* استاد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۲/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۶/۱۷

چکیده

پژوهش حاضر با تأکید بر ماهیت جهانی و سرشت بینارشته‌ای مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی و با کاربست نقد کهن‌الگویی به بررسی خاستگاه کهن‌الگویی مشترک در اشعار دو شاعر معاصر ایران و عرب؛ اخوان ثالث و عبدالوهاب البیاتی پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه ادبیات ملل مختلفی چون ایران و عراق در عین تفاوت‌های زبانی، جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی به جهت برخورداری از شالوده‌های مشترک کهن‌الگویی «از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه»[۱] برخوردارند و چگونه اندیشه‌های آدمیان در بنیاد به یک سرچشمه می‌رسد. به منظور ارائهٔ نمونهٔ عملی؛ مقاله با تمرکز بر کهن‌الگویی آنیما با رویکردی تحلیلی ـ تطبیقی و روشی استقرایی، جلوه‌ها و نمودهای مشترک آنیما که به صورت ناخودآگاه در آفرینش این دو اثر ادبی مؤثر بوده‌اند را مورد واکاوی قرار داده و برخی بن‌مایه‌های موجود دو متن را به پیش‌نمونه یا همان ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن تأویل می‌کند. هدف این پژوهش نه تنها ارائهٔ تحلیلی روانکاوانه که ساخت‌شکنی دو شاهکار ادبی معاصر ایران و عرب با دیدی تحلیلی- تطبیقی و نیز نشان دادن ظرفیت‌های نقد کهن‌الگویی در مطالعات سنجشی و تطبیقی و همگرایی نقد ادبی و ادبیات تطبیقی می‌باشد. برآیندی که از این بررسی به عمل آمده، نشان می‌دهد با وجود برخورداری هر دو متن از شالوده‌های کهن‌الگویی مشترک، شعر البیاتی از بن‌مایه‌های کهن‌الگویی عمیق‌تری بهره‌مند است.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، ادبیات تطبیقی، اخوان ثالث، عبدالوهاب البیاتی، یونگ، آنیما، ناخودآگاه جمعی.

---

* Email: dr.farzaneh@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

[۱] این عبارت را از علی‌رضا انوشیروانی وام گرفته‌ایم.

۱. مقدمه

شباهت‌های بسیاری میان متون ادبی جهان وجود داشته و دارد که همواره تحلیلگران ادبی را به انجام مطالعات سنجشی و تطبیقی می‌کشاند، حاصل این مطالعات در قریب به اتفاق موارد، اثبات تأثیرپذیری و تأثیرگذاری و بیان همسانی‌ها و همانندی‌های آثار ادبی ملل مختلف جهان است. پژوهش‌هایی از این دست اگرچه از حوزهٔ مطالعات سنجشی و تطبیقی خارج نمی‌شود اما هدف از آنها صرفاً مقایسه یا تطبیق چند ادبیات است. این در حالی است که صاحبنظران بنام مکتب‌های فرانسوی و آمریکایی ادبیات تطبیقی بارها بدین مسئله تأکید داشته‌اند که «هدف ادبیات تطبیقی تطبیق نیست» (گویارد ١٦ و انوشیروانی، «ضرورت ادبیات تطبیقی»، ١٤)پژوهشگرانی چون کاره،[1] گی‌ین،[2] گی‌یارد[3] فرانسوا یوست[4] و ... که علی‌رضا انوشیروانی خلاصهٔ نظریات آنان را در مقاله‌های ارزشمندی چون «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»(۱۳۸۹: ۳۲-۵۵) «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران»(۱۳۸۹ :۳۸-٦) و ترجمهٔ بخش‌های مختلف کتاب فرانسوا یوست با عنوان درآمدی بر ادبیات تطبیقی که آنها را در مقالات جداگانه‌ای از جمله مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات» (۱۳۸۷) منتشر کرده، یادآور شده‌اند.

پژوهش حاضر که سعی در برخوردی روشمند، نظام‌مند و مبتنی بر نظریه و نقد ادبی با متون ادبی دارد با تأکید بر«سرشت بینارشته‌ای» (انوشیروانی، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»، ۵۳) و «ماهیت جهانی مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی» (یوست، ۱۳۸۷: ۳۷) که برخلاف مکتب فرانسوی «تشابهات ادبی را بیش از آنکه نشانهٔ تأثیر و تأثر بداند، نشانهٔ ماهیت جهانی ادبیات می‌داند» (انوشیروانی، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»، ٤٤) و با کاربست نقد کهن‌الگویی[5] که خود نیز «رویکردی تلفیقی و ماهیتی بینارشته‌ای دارد" (کندی[6] ۱۰۲) بر آن است این بار به جای تطبیق یا مقایسه و بررسی تأثیر و تأثرات ادبی، چرایی و چگونگی تشابهات ادبی را مورد تأمل قرار دهد و خاستگاه مشترک کهن‌الگویی

---

[1] Jean – Marie Carre
[2] Claudio Guillen, The Challenge of Comparative Literature
[3] Marius – Francois Guyard
[4] Francoise Jost
[5] Archetypical criticism
[6] Kennedy

این تشابهات را در اشعار دو شاعر پرتوان ایران و عرب؛ اخوان ثالث[۱] و عبدالوهاب البیاتی[۲] مورد واکاوی قرار دهد. بنابراین هدف این پژوهش تنها عطفِ کشف همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها در ذهن و زبان این دو شاعر و گزارش آنها نبوده و نیست، بلکه غایت این است که با تکیه بر مقدمات و چارچوب نظریه‌ای که در ادامه آورده‌ایم خاستگاه تئوریک تشابهات بین این دو اثر ادبی را در چارچوب یک نظریهٔ مطرح، مشخص، و شناخته‌شدهٔ علمی و روشی هدفمند و سنجیده به قدر مقدور بکاویم. کشف، گزارش، و تحلیل این موارد در پژوهش حاضر می‌تواند علاوه بر ارائهٔ خوانشی جدید از این متون، در فهم بهتر و عمیق‌تر اندیشه‌های هر دو شاعر مؤثر واقع شود و خوانشی جدید از آنها به دست دهد. افزون برآن، این پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان با تلقیق معیارهای نقد کهن‌الگویی و ادبیات تطبیقی به همگرایی نقد ادبی و ادبیات تطبیقی کمک شایانی نمود چرا که به نوعی رسالت ادبیات تطبیقی و نقد کهن‌الگویی را یکسان و مشابه می‌داند.

با توجه به طیف وسیع کهن‌الگوها و به منظور ارائهٔ نمونهٔ عملی؛ این جستار با تمرکز بر مهم‌ترین، پیچیده‌ترین، و دل‌انگیزترین کهن‌الگوها از دیدگاه یونگ یعنی آنیما یا همان بزرگ بانوی روح مرد به بررسی تطبیقی اشعار اخوان و البیاتی پرداخته، شالوده‌های کهن‌الگویی مشترک بین آن دو ــ فقط در دایرهٔ آنیما ــ را مورد واکاوی قرار می‌دهد و از آنجا که تظاهرات و جلوه‌های کهن‌الگوها در بین همهٔ متون یکسان نبوده و واکنش‌ها و پاسخ‌های همهٔ شاعران و هنرمندان هم به کهن‌الگوها همانند نمی‌باشد، تفاوت‌های جزئی در کیفیت تجلی آنها در دو متن یادشده را نیز در پایان می‌آوریم.

---

[۱] مهدی اخوان ثالث از شاعران تأثیرگذار در شعر نیمایی به سال ۱۳۰۷ در مشهد متولد شد، تحصیلات ابتدایی و هنرستان را همان‌جا به پایان رساند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :۲۳)علاوه بر همکاری در مجامع ادبی و روزنامه‌های مشهد و فعالیت‌های آزاد شعری، در جریان‌های سیاسی نیز فعالیت داشت (محمدی آملی، ٤٣) به دلیل همین فعالیت‌ها چندی روانهٔ زندان شد (همان ٦٤) زمینه‌های فکری اخوان عموماً فرهنگ و آیین ایران باستان می‌باشد (شمیسا، ۱۳۸۸، ٤٧٤).

[۲] عبدالوهاب احمد جمعهٔ خلیل البیاتی در سال ۱۹۲٦ در بغداد متولد شد (البیاتی، ۱۹۷۲، ۱۳) جهانی‌ترین شاعر معاصر عرب پس از گذراندن دبیرستان و دانشگاه، چندین سال به تدریس و روزنامه‌نگاری مشغول بود (البیاتی، ۱۹۹۹، ٤٣) به دلیل فعالیت‌های سیاسی بارها از کار اخراج، بازداشت، و تبعید شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۱۸۷) شهرت جهانی او نیز به دلیل همین تبعید و سفر به کشورهای جهان و پیوند با بزرگان شعر و ادب جهان مانند رافائل آلبرتی، پابلو نرودا، اوکتاویو پاز، ناظم حکمت، مارکز، و... می‌باشد. (اسوار ۱۸۱)

با توجه به آنچه گفته شد، هدفِ مشخص پژوهش، یافتنِ پاسخی بسامان برای این پرسش بنیادین است که چگونه الگوی مشترکی چون آنیما می‌تواند مبنای مشترک حجم قابل توجهی از اشعار دو شاعر از دو فرهنگ و نژاد مختلف و با مرزهای جغرافیایی، سیاسی و زبانی متفاوت را تشکیل دهد و اینکه اساساً چگونه مضمون کهن‌الگو می‌تواند مبنای مطالعات تطبیقی قرار گیرد و با ذکر شواهدی سعی دارد به شکلی گذرا این قابلیت را در چند نمونهٔ ادبی بررسی کند:

آنچه تحقیق در این زمینه را ضروری می‌نماید، افزون بر بازیابی ظرفیت‌های نقد کهن‌الگویی در مطالعات ادبیات تطبیقی و اهمیت این روش در شناخت زیرساخت‌های مشترک برخی از شاهکارهای بزرگ ادبی جهان؛ بازخوانی، بازاندیشی و ژرف‌نگری در دیوان دو تن از نام‌آورترین شاعران معاصر ایران و عرب از چشم‌اندازی جدید، خوانش، تحلیل، و برخوردی جدید با این متون و برکشیدن معنایی تازه و مورد سؤال قرار دادن معانی پیشین است. آنچه که نظریهٔ هرمنوتیک بر آن صحه می‌گذارد و اینکه ادبیات برای تحلیل، نیاز به بررسی علمی با دقت و ماهیتی خاص دارد وگرنه همچنان در چنبرهٔ نگاه ذوقی و خالی از پشتوانهٔ قویِ نظری خواهد ماند و دقیقاً به همین دلیل است که بسیاری از شاهکارهایِ ادبی فارسی و به ویژه عربی از دیدگاه نقد و نظریهٔ ادبی هنوز دست‌نخورده و ناشناخته باقی مانده و در روزگار پرتکاپو و پرشتابی که هر روز با نظریه‌ای جدید مواجه می‌شود، سهم کوشش‌های بسنده و سزاوار در این حوزه بسیار ناچیز و اندک می‌نماید.

علی رغم اینکه اشعار عبدالوهاب البیاتی به مثابهٔ مشهورترین شاعر معاصر عرب و به عنوان یکی از سه شاعر پیشگام و تأثیرگذار در شکل‌گیری شعر نوی عربی بارها و بارها از زوایا و چشم‌اندازهای گوناگون مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است که همهٔ آنها نیز مفید، سودمند، و بجا هستند اما تا کنون اثری مبتنی بر داده‌های نقد کهن‌الگویی اشعار این شاعر بنام و پرتوان معاصر را مورد بررسی قرار نداده است. نه تنها اشعار البیاتی، که اصولاً از نقد کهن‌الگویی به عنوان نقد عملی[1] و چه بسا نقد نظری[2] در ادبیات عرب کمتر سخن رفته است به گونه‌ای که دکتر سلمی خضراء

[1] practical
[2] theorical

الجیوسی ــ نیز در کتاب *الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث* به بی‌توجهی پژوهشگران به این رویکرد اشاره کرده است (الجیوسی ۸۰۲) و تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند جز پژوهش‌های زیر که بسیار ناچیز می‌نماید، پژوهش دیگری که آثار ادبی جهان عرب را از منظر نقد کهن‌الگویی مورد بررسی قرار داده باشد مشاهده نشد:

۱- پایان‌نامهٔ «المورث فی شعر بلند الحیدری دراسة فی البنیة و المضمون: حسین حیدری‌نسب». نویسنده در چکیده، ادعای بررسی کهن‌الگوها در شعر بلند الحیدری را دارد اما با مطالعهٔ ادامهٔ سطور آن می‌توان بر آن شد که تصور مؤلف از آنچه مدعی شده، خود نیازمند تأمل است.

۲- مقالهٔ «بررسی کهن‌الگوی آنیما و تولد دوباره در ذهن و زبان خلیل حاوی: عباس طالب‌زاده»، که علیرغم اطلاعات بسیار سودمند آن با نتیجه‌گیری غیراصولی، خواننده را در پایان متعجب می‌سازد. نگارنده در نتیجهٔ مقاله بیان می‌دارد: «وی (خلیل حاوی) در جایگاه یک شاعر خود را ملزم می‌داند که با به کارگیری کهن‌الگوی تولد دوباره و تصویر افسونگری این سرنمون ازلی، ... هم‌میهنانش را از خواب گران برانگیزد» در حالی که کهن‌الگوها محتویات ناخودآگاه جمعی هستند که به صورت ناخودآگاه در آثار شهودی مثل شعر و نقاشی و خواب و رؤیا متجلّی می‌شوند و شاعر هیچ اراده یا اختیار یا الزامی در به‌کارگیری آنها ندارد.

۳- مقالهٔ «بررسی تطبیقی مفهوم مرگ در چکامهٔ سرزمین ویران الیوت و اشعار سیاب بر مبنای نظریهٔ کهن‌الگوها: علی‌اکبر احمدی چناری».

٤- مقالهٔ «تحلیل کهن‌الگوی نقاب و سایه در شعر نازک الملائکه: حمید مشایخی» که گاهی همین پژوهش‌های اندک نیز نگاهی لغزان به موضوع داشته و تحلیل‌های ارائه‌شده از عمق لازم برخوردار نمی‌باشند.

در حوزهٔ ادبیات فارسی هم که ظاهراً در کاربست نقد کهن‌الگویی از وضعیت مناسب‌تری برخوردار است، جز کتاب سیروس شمیسا با عنوان *داستان یک روح* که به نقد کهن‌الگویی بوف کور صادق هدایت می‌پردازد و نیز کتاب حورا یاوری با نام *روانکاوی و ادبیات* که به بررسی و مقایسهٔ *بوف کور* هدایت و *هفت پیکر* نظامی از منظر نقد کهن‌الگویی می‌پردازد با کتاب و یا پژوهش جامع و کاربردی دیگری مواجه نشدیم.

باید افزود پژوهش‌های جسته، گریخته اما بسیار سودمند و ارزشمندی همچون مقالات فرزاد قائمی، فاطمه مدرّسی، مریم حسینی، محمّدرضا صرفی، ابوالفضل حری، و... که تحلیل‌های ظریفی بر مبنای نظریهٔ کهن‌الگوها از متون کلاسیک طراز اول ادبی مانند فردوسی، مولوی، نظامی و گاه متون ادبی فاخرِ معاصر مثل اخوان و شاملو ارائه داده‌اند در پیشبرد این پژوهش بسیار رهگشا بوده‌اند.

پژوهش حاضر نیز که قطعاً از ضعف و کاستی عاری نبوده، هرگز ادّعای کمال نداشته و ندارد که «نه هر که چهره برافروخت دلبری داند». نگارندگان صرفاً به قصد خروج از رکودی که مطالعات ادبیات تطبیقی در ایران و جهان عرب بدان دچار است و مقابله با آسیب‌ها و چالش‌های جدی ادبیات تطبیقی که علی‌رضا انوشیروانی[۱] و تورج زینی‌وند[۲] در مقالات جداگانه‌ای به شکل مبسوط به آنها پرداخته‌اند، نقد کهن‌الگویی به مثابهٔ یکی از نظریه‌های مهم نقد ادبی و یک الگوی مشخص علمی که در مطالعات تطبیقی بسیار رهگشاست و ظرفیت و قابلیت بالایی در توجیه تشابهات ادبی دارد را جهت تجزیه و تحلیل متون پیشنهاد می‌دهد و امید دارد از این رهگذر بتواند راه را برای پژوهش‌های کاربردی جدید و متنوع در این حوزه بگشاید.

۲. مبانی نظری

۲. ۱ ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی[۳] که در عصر حاضر مهم‌ترین روش تحقیق در ادبیات جهان بوده و باعث همدلی و همفکری بین اقوام مختلف جهان گردیده است (قزلباش ۳۸) دارای دو مکتب بنیادین است که نحله‌های نوین آن متأثر از این دو مکتب می‌باشد: مکتب فرانسوی و مکتب آمریکایی. «نظریه‌پردازان مکتب فرانسوی که ادبیات را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات به حساب می‌آوردند، وظیفهٔ هر پژوهشگر را بررسی ارتباطات و تأثیر و تأثرهای ادبی بین فرهنگ‌های مختلف و به طور عمده بین فرانسه و سایر فرهنگ‌ها می‌دانستند (یوست،

---

[۱] «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی.» *مجلهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. پاییز ۱۳۸۹ و نیز مقالهٔ «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران.» *مجلهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۱. بهار ۱۳۸۹.

[۲] فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی عربی و فارسی. *مجلهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ٦. ۱۳۹۱.

[3] Comparative Literature

۱۳۸٦ :۳۸) ادبیات تطبیقی از بدو تولد در قرن نوزدهم تا دههٔ شصت قرن بیستم تحت سیطرهٔ مکتب فرانسوی بود تا اینکه در سال ۱۹۵۹ رنه ولک[1] (۱۹۰۳–۱۹۹۵) با انتشار مقالهٔ «بحران ادبیات تطبیقی» و با مورد تردید قرار دادن مفاهیم بنیادین مکتب فرانسوی، مکتب جدیدی بنیان نهاد که ادبیات را پدیده‌ای کلی و جهانی می‌پنداشت و به مکتب آمریکایی مشهور شد. تأکید مکتب آمریکایی بر شباهت‌های بی‌ارتباط، ریشه در جهانی بودن پدیدهٔ ادبیات داشت» (انوشیروانی «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»، ٤١)

بدین سان با اینکه فرانسه را زادگاه ادبیات تطبیقی می‌دانند و با اینکه پژوهشگران فرانسوی نخستین کسانی بودند که در این شیوه به تحقیق پرداختند و در همان کشور «فرانسوا آبل ویلمن»[2] برای نخستین بار اصطلاح ادبیات تطبیقی را به کار برد، (گویارد ۱۷) اما ادبیات تطبیقی با گذشت زمان وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد و مکاتب و جریان‌های تازه‌ای در این گستره پدید آمدند که هر کدام برداشتی ویژه از این دانش داشتند (ولک ٤۰۷) کلادیو گی‌ین (۱۹۲٤–۲۰۰۷) از صاحب‌نظران مکتب آمریکایی به ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی علاقمند است. آنچه برای او مهم است سهم ادبیات تطبیقی در برساختن مفهوم کلی ادبیات است (گیلن[3] ۱) عقیدهٔ گی‌ین ریشه در نظریات یوست[4] (۱۹۱۸–۲۰۰۱) و الدریج (۱۹۱٦–۲۰۰۵)[5] دارد که ادبیات را پدیده‌ای جهانی می‌دانستند و راه را برای مقایسهٔ مشابهت‌های ادبی باز کردند. از دیدگاه آنان این مشابهت‌ها بیش از آنکه نشانهٔ تأثیر و تأثر باشد، نشانهٔ ماهیت جهانی ادبیات است (انوشیروانی، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»، ٤٤) رماک[6] از پژوهشگران همین مکتب در مقاله‌ای با عنوان «تعریف و کارکرد ادبیات تطبیقی»[7] رسالت جدیدی برای این رشته تعریف می‌کند: «مطالعهٔ ادبیات فراتر از مرزهای کشورهای خاص، همچنین مطالعهٔ روابط بین ادبیات و دیگر حوزه‌های علوم و هنرها مانند هنر (نقاشی، مجسّمه‌سازی، معماری، موسیقی و غیره) از یک سو، و فلسفه، تاریخ و علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی و غیره) علوم ادیان و غیره

---

[1] Reńe Wellek
[2] Villemain
[3] Guillen
[4] Françoise Jost
[5] A Owen Aldridge
[6] Henry Remak
[7] Comparative Literature: Its Definition and Its Function

از سوی دیگر. خلاصه ادبیات تطبیقی را می‌توان مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های تفکر بشری دانست». (رماک[1] ۳- الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰).

آلدریج همسو با رماک معتقد است که ادبیات تطبیقی در مطالعهٔ پدیده‌های ادبی نه تنها از مرزهای ادبیات ملّی فراتر می‌رود که به ارتباط آن با سایر حوزه‌های فکری و هنری نیز می‌پردازد (انوشیروانی، «ضرورت ادبیات تطبیقی»، ١٤). از آنجایی که «مکتب امریکایی در پی ایجاد یگانگی بین نمودهای ادبی، هنری، و فکری بشر است و در بررسی‌های خود تمایزی بین ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی نمی‌داند» (علوش ٩٤). می‌توان بر آن بود که «ادبیات تطبیقی نوعی ادبیات اندام‌وار جهانی است» (یوست، ۱۳۸۷: ۵۳) فلسفه‌ای نو در ادبیات و نظریه‌ای جدید در علوم انسانی که شاکلهٔ آن براساس پدیدهٔ ادبی به عنوان یک کلیت و نفی خودکفایی فرهنگی استوار است (همان ۵۹). «این مکتب معتقد به مقایسهٔ دو اثر یا دو موضوع از طریق بررسی تشابهات و البته تفاوت‌ها و اختلافات است» (عبود و دیگران ۹۲-۹۳).

پژوهش حاضر با تکیه بر همین ماهیت جهانی و سرشت بینارشته‌ای مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی و با تأکید بر جهان‌شمول بودن کهن‌الگوها و کاربست نقد کهن‌الگویی که خود نیز رویکردی تلفیقی و بینارشته‌ای دارد به واکاوی چرایی و چگونگی تشابهات ادبی در اشعار اخوان ثالث و عبدالوهاب البیاتی می‌پردازد و نشان می‌دهد که برخی از تشابهات بین آثار ادبی ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست و از این رهگذر، ادبیات را به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری از جمله روانکاوی و انسانشناسی و ... که نقد کهن‌الگویی براساس آن علوم شکل گرفته معرفی می‌کند.

۲. ۲ نقد کهن‌الگویی

نقد کهن‌الگویی[2] یا اسطوره‌ای[3] رویکردی تلفیقی و«میان‌رشته‌ای»[4] است که بر ترکیب رهیافت‌های علومی مانند انسان‌شناسی[5]، تاریخ ادیان[6]، دین‌شناسی تطبیقی[7]، و

[1] Remak
[2] Archetypical Criticism
[3] Mythological Criticism
[4] Interdisciplinary Approach
[5] Anthropology
[6] History of Religion
[7] Comparative Religion

روانشناسی[1] بنیان نهاده شده است (کندی[2] ۱۰۲) این شیوه از نقد اگرچه با نظریات کارل گوستاو یونگ[3] (۱۸۷۵-۱۹۶۱) دگرگون شد اما ریشهٔ آن به دستاوردهای انسان‌شناسان بزرگ انگلیسی قرن نوزدهم در حوزهٔ اسطوره[4] برمی‌گردد که در رأس همهٔ آنها سر جیمز فریزر[5] قرار می‌گیرد. او و پیروانش با مطالعهٔ تطبیقی اساطیر و آیین‌های اقوام مختلف، شباهت‌های اساسی در نیازهای اصلی انسان در همهٔ زمان‌ها و به‌ویژه چگونگی انعکاس این نیازها را در اساطیر نشان دادند. (گرین ۱٦۹) «اهمیت تحقیقات فریزر در این بود که نشان داد آرزوها و آرمان‌های بشر باستانی در مکان‌های جغرافیایی و زمان‌های مختلف یکسان بوده، مثلاً مراسم و مناسک و آیین‌های «مرگ و تولد دوباره» که بازتاب فصول سال و زندگی کشاورزی است به صورت آیین‌ها و اساطیر گوناگون اما با زیرساختی واحد در اکثر نقاط دنیا برپا می‌شود» (شایگانفر ۱۳٤). بنابراین دستاوردهای آنان در حوزهٔ مطالعات اسطوره و فرهنگ، مبنایی تطبیقی و ماهیتی ساختارگرایانه دارد. فریزر نظریاتی را دربارهٔ تداوم مفاهیم اساطیری در فضای ذهنی بشر ارائه کرد که پایهٔ نظریه‌های یونگ دربارهٔ نقش کهن‌الگوها در ناخودآگاه جمعی انسان است. در قرن بیستم پس از ارائهٔ نظریات یونگ، کاربرد این روش بیشتر جنبهٔ ادبی به خود گرفت و مطالعات انسان‌شناسانه‌ای که از اسطوره‌ها و ادبیات سود می‌جستند جای خود را به خلق آثاری دادند که با استفاده از این الگوهای نظری صرفاً به تحلیل آثار ادبی و اساطیری می‌پرداختند. (قائمی، ۱۳۸۹:۳۹)

«یونگ که در ابتدا از شاگردان مکتب روانکاوی زیگموند فروید بود پس از مدتی به سبب پافشاری فروید در برخی از عقایدش از جمله تأثیر غریزهٔ جنسی بر رفتار آدمی از او جدا شد و مکتبی بنیان گذاشت که به طرح مباحثی نو و مهم از جمله ناخودآگاه جمعی انجامید» (زرین‌کوب ج۲، ٦۹۵). که از آن با عنوان «روانشناسی تحلیلی»[6] یاد می‌کنند و همین اصطلاح است که او را از مکتب روانکاوی فروید متمایز می‌کند (قائمی، ۱۳۸۹:۳٤).

---

[1] Psychology
[2] Kennedy
[3] Carl Gustav Jung
[4] myth
[5] Sir James Frazer
[6] Analytic Psychology

مهم‌ترین دستاورد یونگ دربارهٔ ماهیت ناخودآگاه[1] بشر بود. او برای ناخودآگاه دو سطح قائل است: ناخودآگاه فردی[2] و ناخودآگاه جمعی[3]. ناخودآگاه فردی در دیدگاه یونگ همان خصوصیاتی را دارد که ضمیر ناخودآگاه از منظر فروید داشت. به عقیدهٔ او «این بخش از نیمهٔ تاریک روان انسان، حاوی مواد فراموش‌شده و همهٔ کیفیات و خصوصیاتی است که زمانی خودآگاه بوده‌اند ولی به دلایلی وا پس زده شده یا مورد غفلت قرار گرفته‌اند. این کیفیات به دلیل ناسازگاری با خودآگاهی سرکوب می‌شوند ولی در ناخودآگاه فرد نمود بیرونی می‌یابند (یونگ[4] ٤٩). ناخودآگاه جمعی که عمیق‌تر، کلی، و غیر شخصی است در بین همهٔ آدمیان مشترک است (مورنو ٦) از دیگر بخش‌های روان، پیرتر و روزگار دیده‌تر است (یاوری ۱۸۳) و به صورت عامل مشترک و موروثی و روانی اعضای خانوادهٔ بشری درآمده است (گورین[5] ۱۹۲). یونگ این روان جمعی و مشترک بشر را شامل مجموعه‌ای از تجربه‌های بسیار کهن پیش‌تاریخی می‌داند اگرچه این تجربه‌ها به طور مستقیم قابل تشخیص نیستند، تأثراتی از خود بروز می‌دهند که شناخت آنها را امکان‌پذیر می‌کند و در آرکی‌تایپ‌ها متبلور می‌شوند (قائمی،۳۵:۱۳۸۹ به نقل از یونگ ۱۵۷:۱۹۵٦). آرکی‌تایپ را به فارسی به کهن‌الگو، کهن‌نمونه، نمونهٔ ازلی، صورت مثالی و صورت ازلی نیز ترجمه کرده‌اند. این کهن‌الگوها مضامین، تصاویر یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از انسان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت القا می‌کنند (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۲۳) و چون «ریشه‌هایی چندین میلیون ساله دارند در میان اقوام و کشورهای مختلف یکسان و مشترک می‌باشند» (شایگانفر ۱۳۸) «و با معانی سمبولیک بسیار، خود در اساطیر و ادبیات، تأویلی یکسان دارند» (یاوری ۱۰۳). به باور یونگ «کهن‌الگوها ماهیتی جهان‌شمول دارند و موجودیتشان از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است» (بیلسکر ٦۰). «تنها از راه سنت، زبان، مهاجرت و ... انتشار نمی‌یابند بلکه ممکن است در هر زمان و مکان و بدون هیچ نفوذ خارجی به خودی خود تجلی کنند»

[1] Self
[2] Personal Unconscious
[3] Collective Unconscious
[4] Jung
[5] Guerin

(یونگ،۱۳٦۸: ۲۲). این بدان معناست که این محتویاتِ ناخودآگاه (کهن‌الگوها) یک دادهٔ بی‌واسطهٔ تجربی روان‌اند و تابع شرایط و قانون خاصی نیستند (شمیسا ۱۳۸۳: ۲۵). به عبارت دیگر «کهن‌الگوها سمبل‌های جهانی‌اند که در فرهنگ‌های گوناگون جهان کارکردی مشابه و تأویلی یکسان دارند و به صورت ناخودآگاه در آثار شهودی مثل شعر و نقاشی و خواب و رؤیا متجلی می‌شوند (گرین ١٦٢). از دید یونگ «مسائل بنیادی حیات بشری چون تولد، رشد، عشق، تضاد بین والدین و فرزندان و رقابت دو برادر جنبهٔ کهن‌الگویی دارند» (شمیسا، ۳٤۲:۱۳۷۸). یونگ بر آن است که «تعداد این تصورات و تجارب عمومی به اندازهٔ تجربه‌های مشترک انسان است. کهن‌الگوها به وسیلهٔ تکرار شدن در زندگی نسل‌هایی که به دنبال هم آمده‌اند در روان و خیال‌پردازی‌های ما تثبیت شده‌اند» (شولتز ۱۱۵).

۲. ۳ کارکرد کهن‌الگوها در ادبیات

کاوش و گزارش کهن‌الگوها در آثار ادبی و هنری از آن جهت صورت می‌گیرد که پدیدآورندگان آثار ادبی والا به واسطهٔ پیوند با لایه‌های ناخودآگاه جمعی دست به آفرینش اثر می‌زنند. در واقع شاعران و نویسندگان برای خلق آثار هنری به شکل ناخودآگاه از صور ذهنی و تخیلات خویش کمک می‌گیرند. علاوه بر یونگ، نور تروپ فرای نیز در کتاب بسیار مهم خود تحت عنون *کالبدشناسی* نقد، رویکرد کهن‌الگوگرایانه را به عنوان یک شیوهٔ انتقادی در بررسی آثار ادبی معرفی می‌کند. فرای «کهن‌الگوها را عناصر اساسی شکل‌دهندهٔ تجربهٔ ادبی معرفی می‌کند. (٥٦-۳٤)» این عناصر که ریشه در ناخودآگاه جمعی ذهن همهٔ افراد بشر دارد تنها در ذهن هنرمند به لایه‌های خودآگاه ذهن می‌رسد «و از همین روست که ابزار شاعرانه، بهترین تجلی‌گاه تعقیب الگوهای عاطفی پنهان در زندگی‌های فردی و خود شعر نیز مهم‌ترین محل تفحّص و تحقیق در باب تجربیات مشترک انسانی معاصر با مدل‌های کهن‌الگویی نسل گذشته به شمار می‌آید» (بودکین[1] ۸). بنابراین متون ادبی به عنوان یکی از محمل‌های اصلی بازتاب و تجلی کهن‌الگوها شناخته می‌شوند. یونگ که

[1] Bodkin

رابطهٔ بسیار نزدیکی بین رؤیاها، اساطیر، هنر، و ادبیات کشف کرده بود، هنر و ادبیات را نیز مانند خواب و رؤیا محل تجلی کهن‌الگوها و ظهور ناخودآگاه جمعی می‌دانست، به عبارت دیگر این هر سه ابزارهایی هستند که صور مثالی از طریق آنها به حیطهٔ خودآگاهی وارد می‌شوند (گرین ۱۹۳). به زعم یونگ، شاعرانی بزرگ چون فردوسی و حافظ و یا نویسندگانی نظیر هدایت از آن رو ماندگارند که آثار آنان بیانگر تجلیات ناخودآگاه جمعی و بینش اساطیری کهن و مشترک همهٔ اقوام کشور است (شایگانفر ۱۳۹). «شاعر، ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور آن برای مردم عادی است» (رشیدیان ٧٦). یونگ راز کار هنری و فرایند آفرینندگی را در؛ از جان دمیدن ناخودآگاهانه به صورت مثالی (کهن‌الگو)، بسط و گسترش دادن آن و ساخت و پرداخت تصویر ابتدایی می‌داند. او بر این باور است که اثر هنری به اعتباری، ترجمان و گزارشی به زبان زمان حاضر است، ترجمه‌ای که به یاری آن، هر کس توانایی دستیابی به عمیق‌ترین منابع زندگی را که به طریق دیگر بدان محال بود می‌یابد (یونگ،۱۳۷۲: ٨٦). او هنرمند بزرگ را کسی می‌داند که بینش ازلی[1] و حساسیتی خاص نسبت به صور مثالی و استعدادی برای بیان از طریق تصویرهای ازلی داشته باشد تا تجربه‌های دنیای درون[2] را که در ناخودآگاه جمعی او پنهان شده است، با واسطهٔ قالب‌های هنری به دنیای بیرون منتقل کند» (یونگ[3] ١٦٧-١٦٢) خلاصه اینکه «بحث اصلی و جدال‌برانگیز نقد کهن‌الگویی این است که بیان ادبی محصول ناخودآگاهی جمعی بشر است» (گوردن ۲۸). محور پژوهش در این نوع نقد، کشف تأثیر کهن‌الگوها بر آفرینش ادبی است. در این شیوه از نقد، فرض بر این است که شاعران و نویسندگان برای خلق و آفرینش آثار هنری از صور ذهنی و عناصری کمک می‌گیرند که ریشه در ناخودآگاه جمعی همهٔ افراد بشر دارد، این عناصر در ذهن شاعر و نویسنده به لایهٔ خودآگاه ذهن می‌رسد و در آفرینش‌های ادبی به صورت نماد، ظهور و بروز می‌یابد.

---

[1] Primordial Vision
[2] Inner World
[3] Jung

۲. ٤ همگرایی نقد کهن‌الگویی و ادبیات تطبیقی

در خصوص رابطهٔ بین کهن‌الگوها و ادبیات تطبیقی و البته مکتب آمریکاییِ آن می‌توان بر آن بود که از آنجا که «در آثار ادبی اقوام و ملل مختلف جهان علی‌رغم مسائل جزئی و فردی، بیشتر با نکاتی مواجهیم که مشترک همهٔ ارواح بشری و انسان کلی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲٦). این مسائل کلی و مشترک، درحقیقت نشان‌دهندهٔ خاستگاه کهن‌الگویی مشترک و ژرف آنهاست. کهن‌الگوهایی که به عقیدهٔ یونگ مختص انسان یا قوم خاصی نبوده بلکه مربوط به ناخودآگاه ذهن بشر می‌باشد و در همهٔ انسان‌ها اعم از مردم یونان باستان تا مردم شرق و غرب مشترک است، همین مسئله یعنی مشترک بودن و جهان‌شمول بودن کهن‌الگوها و نمودهای کم و بیش مشابه آنها در رمزها و اساطیر ادبیات ملل مختلف است که ادبیات ملی کشورهای جهان را علی‌رغم تفاوت‌های جغرافیایی، زبانی، اجتماعی، فرهنگی و... از وحدت اندام‌وار جهانی و نیز ظرفیت‌های قابل‌توجّهی برای مطالعات تطبیقی بهره‌مند ساخته است. از این رهگذر اگر میان ادبیات و هنر ملل مختلف جهان، ایماژی غالب و مشترک وجود داشته باشد، می‌توان آن تشابه را از منظر ناخودآگاه جمعی و براساس نظریهٔ کهن‌الگوهای یونگ تفسیر و توجیه کرد. بدون شک «مضمون‌هایی از قبیل بی‌اعتباری دنیا، تولد، مرگ، عشق، راز خلقت، نامیرایی، جوانی، پیری و ده‌ها مضمون دیگر یا تصویر حیوانات و پرندگان و صدها موضوع دیگر را می‌توان در آثار ادبی ملل مختلف مشاهده کرد» (انوشیروانی، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی»، ٤٥) و «این به دلیل وارد شدن شاعران یا نویسندگان به نهانگاه روح و ارتباط با کهن‌الگوهاست. گویی با شبکه‌ای از سمبولیسم جهانی مواجه می‌شویم» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲٦). از این رو برای نمونه بین اشعار البیاتی و اخوان شباهت‌های بنیادینی می‌بینیم و شبکهٔ سمبولیسم هر یک از این دو را جزئی از شبکهٔ جهانی سمبولیسم آثار روانی و اساطیری می‌یابیم که «حتی با کتاب فرهنگ سمبل‌ها[1] که در آن سوی جهان گردآوری شده قابل تحقیق و ردیابی است» (همان ۲٦).

[1] *A Dictionary of Symbols* 1993. J. E. Cirlot, Routledge and Kegan Paul

یونگ می‌گوید: «هنرمند یک انسان کلی و جمعی است اما در معنایی والاتر او یک انسان نوعی[1] است. پس باید در بررسی آثار ادبی برتر از سنگلاخ جزئیات متعدد و از لابه‌لای شاخ و برگ‌هایی که به مفاهیم اصلی روانی آثار افزوده شده‌اند هوشیارانه بگذریم تا به آن لایه‌های مشترک و عمومی و به عبارت بهتر به مرکز آثار و عرصهٔ اصلی تظاهرات روح برسیم. توجه اصلی در این راه باید به ژرف‌ساخت و هستهٔ اصلی آثار باشد. نکتهٔ مهم در این آثار توجه به شباهت‌های بنیادین آثار با یکدیگر است» (همان).

از این رو می‌توان بر آن بود که «دلیل تشابهات و همسانی‌ها در ادبیات ملل مختلف در وهلهٔ نخست، استوار بودن متون ادبی بر کهن‌الگوها یا همان محتویات ناخودآگاه جمعی می‌باشد، نه اقتباس مستقیم موضوع‌ها و درون‌مایه‌ها و نه تقلید و یا تأثیر و تأثّرهای ادبی» (گلکار ۱۱٦). بر این اساس و با توجه به اینکه ساختار بسیاری از آثار ادبی جهان با یکدیگر نزدیکی بسیار دارند و در بسیاری موارد تکرار یکدیگرند می‌توان برآن بود که وجود همین کهن‌الگوهای موجود در ناخودآگاه جمعی به مثابهٔ مفاهیم و نمادهای مشترک و جهانی است که آثار مطرح ادبیات جهان را این چنین به هم نزدیک ساخته و با تبدیل کثرت‌ها به وحدت، متون ادبی ملل مختلف جهان را از ظرفیت روانکاوانهٔ قابل توجهی برای تجزیه و تحلیل متون و از همه مهم‌تر نقد و بررسی‌های تطبیقی و سنجشی برخوردار می‌سازد. در واقع «آنچه در کانون توجه ادبیات تطبیقی قرار دارد هم این است که در پس تمامی تفاوت‌های ظاهری، نوعی یگانگی و وحدت به چشم می‌خورد» (یوست، ۱۳۸٦: ۳۷) و اینکه اساساً «اندیشه‌های آدمیان در بنیاد به یک سرچشمه می‌رسند و به رغم اختلاف‌های فرعی در طرز بیان، خویشاوندی دارند. فی‌المثل مردم دنیا در هر نقطه از جهان، یکسان عاشق می‌شوند اما همگی به نحو یکسان عشق خود را ابراز نمی‌کنند، همین گونه‌اند سایر مسائل بنیادی» (اسلامی ندوشن ۸). مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی می‌نمایاند که «برخی از شباهت‌ها بین آثار ادبی ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست و بیشتر بر آن است که ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی

[1] Collective man

شود» (جاسم ٤٥ –٤٤). نقد کهن‌الگویی نیز هم‌آوا با ادبیات تطبیقی، هر اثر ادبی را به منزلهٔ بخشی از کل ادبیات مطالعه می‌کند. اصل پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها، تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های فرعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات در تمام آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل آثار فراهم می‌آورد» (مکاریک ٤٠١). کهن‌الگوها نه تنها به دلیل جهان‌شمول بودن ساز و کار مناسبی در مطالعات تطبیقی هستند که اساساً «کلید کشف پیچیدگی‌های متون رمزی و اساطیری و گشودن اسرار آنها در گرو فهم و شناخت نمادها و کهن‌الگوهای متون است که خواننده را در کشف ابهام‌ها و ایهام‌ها مدد می‌رساند» (حسینی ٤٦٥).

با توجه به آنچه رفت، شاید بتوان مزایای به کارگیری نقد کهن‌الگویی در مطالعات ادبیات تطبیقی را به قرار زیر برشمرد:

۱. روشن شدن سرچشمه‌های جریان هنری و اندیشگانی ادبیات جهان (جمال‌الدین ۱۱) به کمک کشف خاستگاه و ژرف‌ساخت‌های مشترک کهن‌الگویی.

۲. نزدیکی ملت‌ها و اقوام به یکدیگر و چه بسا کمک به وحدت نسبی عالم انسانی (زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ۳۱٤).

۳. وسعت بخشیدن به ادبیات قومی و ملی، ایجاد تعامل و تعادل و برابری فرهنگی کشورها و در نهایت خارج کردن ادبیات ملّی کشورها از انزوا (همان).

٤. تفاهم و دوستی میان ملت‌ها و تشریح احساس‌های مشترک میان انسان‌ها (اسلامی ندوشن ۸).

۳. بحث و بررسی

۳. ۱ آنیما

آنیما یا مادینه جان «بزرگ بانوی روح مرد است» (یاوری ۱۹۰). روح مؤنثِ پنهان در وجود مرد که «اغلب در رؤیاها، خلسه‌ها، و آفرینش‌های هنری و ادبی تجلّی می‌کند» (شایگانفر ١٤٠). از آنجا که آنیما به عقیدهٔ یونگ «از پیچیده‌ترین کهن‌الگوها است» (گرین ۱۸۲)، بدیهی است که واکاوی و بررسی همهٔ ابعاد و ویژگی‌های آن به

دلیل همین پیچیدگی و گستردگی دامنهٔ موضوع، مجالی بس فراخ‌تر از تنگنای این جستار را می‌طلبد، لذا در ادامه تنها به پاره‌ای از نمودهای مثبت و منفی آن به شکل گذرا و صرفاً با هدفِ نشان دادن بن‌مایه‌های مشترک کهن‌الگویی و قابلیت‌های نقد کهن‌الگویی در مطالعات ادبیات تطبیقی اشاره می‌شود و واکاوی ویژگی‌ها و بازیابی جلوه‌ها و نمودهای مختلف آنیما در اشعار اخوان و البیاتیِ پرآوازه به پژوهش دیگری می‌انجامد.

به عقیدهٔ یونگ «هر مردی تصویر جاویدانی از یک زن در خود دارد البته نه تصویر این یا آن زن بخصوص را، بلکه تصویر غایی و مطلق زن را» (یونگ، ۱۳۷۰: ٤٠٥– هال و نورد بای، ۱۳۷۵: ٦۹). که «گنجینه‌ای از تمام تجربیات اجدادی مردان با زنان است و حتی امروزه هم تابع راه و رسم بشریت ابتدایی می‌باشد» (مورنو ٦۱).

مهم‌ترین ویژگی آنیما دو جنبگی و دو قطبی بودن آن است که در ادامه به طور تطبیقی در اشعار اخوان و البیاتی، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۲ دوجنبگی آنیما

«آنیما تجسّم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است که می‌تواند نمودی روشن یا تاریک داشته باشد» (یونگ،۱۳۷۷:۲۷۰). و این خاصیت کهن‌الگوهاست چون کهن‌الگو در اصل نماد است و نماد به عقیدهٔ یونگ سویهٔ آشکار کهن‌الگوهای نهفته است. کهن‌الگوها نمادهای جهانی هستند که همانند نماد دوسویه می‌باشند. به سخن دیگر «در نماد که واسطهٔ میان روشنایی و تاریکی است امکانات خیر و شر هر دو نهفته است اما سمت‌یابی و گرایش نماد به یکی از این دو سو پیرو مقتضیات و اوضاع خودآگاهی و چگونگی سودجویی آن از نماد است. یونگ به این کار نماد، نام فعالیت استعلایی داده است» (ستاری ٤٥٦). «اگر محتویات مثبت کهن‌الگو نتوانند بروز کنند بلکه سرکوب شوند، انرژی به جنبه‌های منفی کهن‌الگو منتقل می‌شود» (صرفی ٦٤ به نقل از اوادینیک، ۱۳۷۹: ۱٤۳) و کهن‌الگو در نمایه‌های منفی نمود می‌یابد. لذا باتوجه به اینکه دو قطبی بودن خاصیت ذاتی کهن‌الگوهاست، و کهن‌الگوی آنیما نیز از این امر مستثنی نیست در اشعار اخوان و البیاتی نیز می‌توان بسیاری از کارکردها و فرافکنی‌های مثبت و منفی آنیما

را ردیابی کرد و پس از مشخص شدن بن‌مایه‌ها و شالوده‌های مشترک، آنها را به پیش‌نمونه یا همان ژرف‌ساخت کهن‌الگویی‌شان یعنی آنیما ارجاع داد. بر مبنای نظریات یونگ «آنیما اگر در هیئتی مثبت در روان مرد ظاهر شود می‌تواند امیدآفرین و الهام‌بخش باشد» (فوردهام ۹۹). «الهام و جذبه که حاصل تماس با عالم متافیزیک است در واقع تماس با همین آنیماست به نحوی که خودآگاه مضمحل شود و آنیما از اعماق ناخودآگاه سخن گوید» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۳۱). در خصوص البیاتی هم می‌توان بر آن بود که این آنیمای نهفته در اعماق ناخودآگاه جمعی اوست که به او شعر تلقین می‌کند: فلتذهبی یا ربة الشعر الکذوب الی الجحیم /فأنا أستلهم الاشعار من حبّی العظیم[1] (رزق ۱۱۸) و یا: آمنت بک /و بکلماتک/و إبداعاتک التی رأیت فی سطورها / شمس العالم و هی تولد من جدید[2] (البیاتی ج۲، ۳۱۲)، به نظر یونگ «این آنیما یا صورت روح یا روان زنانه در مرد است که با اتصال به او به ناخوداگاه جمعی منبع الهام و آفرینش هنری می‌شود» (شایگانفر۱٤۱)، در ابیات زیر مادینه روان اخوان که در نماد پرستویی به عرصهٔ خودآگاهی او راه یافته در پاسخ این پرسش: «هی که هستی پرندهٔ مغموم/ چه شد اینجا گذارت افتاده‌ست؟/ سرگذشت تو چیست نام تو چیست؟» (اخوان،۱۳۵۷: ۳٦) خود را سخن‌پیشه‌ای معرفی می‌کند که از شبستان شعر آمده: از شبستان شعر آمده‌ام / من سخن‌پیشه‌ام، سخنگویم/ مرغکی راهجوی و رهگذرم / مرغ سقایکم، پرستویم / مرغ سقایکم چو می‌خوانم / تشنگان را به آب و دانهٔ خویش (همان) اخوان همچنین در شعری به همین نام یعنی «شعر» که گویا آن را برای مهدی زهری سروده، در توصیف احوال شاعر می‌گوید:... ارغنون روحش را / سخت در خروش آرد / یک نهان نوازنده / زندگی به او داده است / با سپارشی رنگین / پرتویی ز الهامی / ... / افکند فرشتهٔ شعر / سایه بر سر چشمش / پرده بر در گوشش / نامه‌ها سیه گردد / خامه‌ها فرو خشکد / ... / تا خیال رنگینی / نقش شعر بپذیرد (اخوان، ۱۳۵۷: ۳۹-٤٤). آیا تعلق داشتن به «شبستان شعر»، و تعبیراتی چون «نهان نوازنده»، «پرتویی زالهامی»، و یا «فرشتهٔ شعر» چیزی غیر از آنیمای الهام‌بخش نهفته در اعماق ژرف ناخودآگاهی شاعر می‌تواند باشد؟ و آیا با توجه

---

[1] خدای دروغین شعر به جهنم برو / من اشعارم را از عشق بزرگم الهام می‌گیرم.

[2] من به تو، سخنانت و آفرینش‌هایت که در سطر سطر آن، خورشید جهان را در حال تولدی دوباره می‌بینم ایمان آوردم.

به آنچه رفت نمی‌توان بر آن بود که خاستگاه حقیقی سروده‌های اخوان و البیاتی، ناخوداگاهی جمعی آنان است و مهم‌تر از آن، اینکه آنیمای این دو، اصلی انکارناپذیر در آفرینش‌های هنری و ادبی‌شان می‌باشد؟ جنبه‌های مثبت عنصر مادینه بسیار مهم هستند. دیگر عملکرد مهم عنصر مادینه این است که هرگاه ذهن منطقی مرد از تشخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شد، به یاری وی بشتابد تا آنها را آشکار کند. نقش حیاتی عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش وجود ببرد.... عنصر مادینه با این دریافت ویژهٔ خود، نقش راهنما و میانجی را میان «من»[1] و دنیای درونی یعنی «خود»[2] به‌عهده دارد (یونگ،۱۳۷۷:۲۷۸). این کارکرد آنیما در ابیات زیر به وضوح قابل مشاهده است: ای غرقهٔ نور در این شب کور/ تو راه روحی، کلید گشایش/ ... / گم‌کرده‌های دلم را ــ چه تاریک ــ آیینهٔ روشن بی‌غباری (اخوان، ۱۳۷۲: ٤٨) مادینهٔ جان اخوان راهبر او به بهشتی است که در درون «خود» قرار دارد. درحقیقت این جنبهٔ آنیما، راهنما و صورت متعالی هستی اوست.

در ابیات زیر نیز روح مؤنث شاعر در مقام راهنمایی متجلّی شده که راه خانه را به شاعر نشان می‌دهد: با من بیا ای تو از خود گریزان/ بی تو من گم می‌کنم راه خانه/ با من سخن سر کن ای ساکت پرفسانه / آیینهٔ بیکرانه (اخوان،۱۳۷۰: ۱۰٤) در فرهنگ سمبلهٔ خانه «رمز شخصیت و وجود آدمی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱٦۰). از این رو در صورت همراهی شخص با آنیما و راهنمایی‌های او، شناخت خویشتن و خودآگاهی میسّر می‌شود. در ابیات فوق نیز آنیما برای شاعر همچون آیینه‌ای است که حقایق و معارف را برای او قابل شناخت و ادراک می‌سازد. مادینه روان البیاتی نیز گاه به صورت فرشته‌ای خردمند نمود می‌یابد که به راهنمایی شاعر می‌پردازد. به تعبیر فریدا فوردهام: «آنیما خردمند است و چیزی معنادار به او پیوسته است، معرفتی رمزی یا خردی پنهانی (فوردهام ۹۹): تعال حبیبی، فان الریاح/ و ثلج الصباح/ یغطی الحقول و انت هناک/ بجبهتک العالیه/ علی الرابیه/ امیر صغیر/ اله/ ملاک/ ینیر الطریق الی ضیعتی/ بضحکته الحلوة[3] /(البیاتی ج۱، ۲۷۲).

---

[1] Ego
[2] Self
[3] محبوب من بیا که بادها و برف سپیده‌دم، دشت‌ها را می‌پوشاند در حالی که تو با پیشانی بلندت بر روی دشت‌ها پادشاه کوچکی هستی، خدا و فرشته‌ای هستی که راه خانه‌ام را با لبخند شیرینش روشن می‌کند.

به عقیدهٔ یونگ، آخرین مرحلهٔ ظهور آنیما با خرد همراه است، خردی ملکوتی که به نهایتِ پیراستگی دست می‌یابد و مردان به ندرت به این مرحله دسترسی پیدا می‌کنند. چون برخورد و دیدار با آنیما تحولات روحی گسترده‌ای را با خود به همراه دارد و مرد را به کمالات انسانی می‌رساند. یونگ آتنا الههٔ خرد یونایی و ژکوند را دو نمونهٔ این مرحلهٔ آنیما قلمداد می‌کند (یونگ ۱۳۷۷: ۲۷۸) در این ابیاتِ البیاتی نیز آنیما در مقام راهنمای روحانی و خردی درونی ظاهر می‌شود: ففی مقلتیک ضیاء النجوم /یقود خطای و یحمی أسای[۱] (البیاتی ج۱، ۲۰۲)آنیما در بعد منفی، اما اظهار نظرهای بدخویانه و مسمومی به دنبال دارد که در خلال آن، مرد همه چیز را بی‌ارزش می‌داند و مدام یادآوری می‌کند که من هیچ نیستم، هیچ چیز برای من مفهوم ندارد (یونگ، ۱۳۷۷، ۲۷۳):هیچم/ هیچم و چیزی کم/ ما نیستیم از اهل این عالم که می‌بینید/ وز اهل عالم‌های دیگر هم/ یعنی چه پس اهل کجا هستیم/ از عالم هیچم و چیزی کم (حقوقی ۳۵۹).

یونگ ادامه می‌دهد: «مردی که تحت تأثیرات منفی آنیماست مدام یادآوری می‌کند که من برخلاف دیگران از هیچ چیز لذت نمی‌برم» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۳): چه امیدی/ چه ایمانی/ نمی‌دانی مگر/ کی کار شیطان است/ برادر دست بردار از دلم برخیز/ چه امروزی/ چه فردایی (اخوان،۱۳۷۲: ٤۹) و یا این ابیات که شاعر از هستی ابراز یأس و بیزاری می‌کند آن هم با تأکید بسیار زیاد: بیزارم و بیزارم و بیزار/ نومیدم و نومیدم و نومید/ هر چندم خوانند امیدم (اخوان، ۱۳۸۳: ۹۳) این نمود منفی آنیما، البیاتی را نیز هر از گاهی مقهور یأسی کشنده می‌سازد: لاشیء حتی ذکریات الصبا / عاد بها الشوق فماتت هنا[۲] (البیاتی ج۱، ٢٤) و یا: لا شیء ینبض بالحیاة/ فی هذه الجدر البغیضة و الدروب / هنا هنا العدم الرهیب[۳] (همان: ١٦٤) بر این اساس می‌توان بر آن بود که آنیما به عنوان مهم‌ترین کهن‌الگوهای مطرح در روانشناسی یونگ یکی از ژرف‌ساخت‌های مشترک کهن‌الگویی در سروده‌های اخوان و البیاتی به شمار می‌آید و شاید به دلیل همین خاستگاه مشترک کهن‌الگویی است که گاه در برخی از سروده‌های هر دو شاعر،

---

[۱] در چشمانت نور ستاره‌هاست که گام‌های مرا هدایت می‌کند و اندوه را از من می‌گیرد.
[۲] هیچ چیز حتی خاطرات کودکی / شور و اشتیاق را برنمی‌گرداند چرا که شادی مرده است.
[۳] هیچ چیز انسان را به زندگی وانمی‌دارد در این دیوارها و جاده‌های پر کینه، نیستی وحشتناکی حاکم است.

بارقه‌هایی از امید پدیدار می‌شود که در پرتو آن آنیما حضوری مثبت و درخشان دارد: آری آری، شکر می‌گویم /گاه گرمم می‌کنی ای آتش هستی! (حقوقی ٢٦٤) و این ابیات البیاتی: یا قلب لا تهرم/ فإن أمامنا حبا عظیم/ حبی لأطفالی، لشعبی/ للحروف الخضر[1] (البیاتی ج ۱، ۳۷۵) و گاه تحت تأثیر جنبه‌های منفی آنیما به تدریج این کورسوی امید به خاموشی روی نهاده و ذهن و روان هر دوی آنان درگیر «احساسات منفی نظیر غم، یأس، خشم، عصبانیت، لجام‌گسیختگی، کج‌خلقی، بوالهوسی، و احساسات غیرمنطقی می‌شود» (یونگ، ۱۳٦۸: ۷۵). که در پژوهش دیگری تک تک این ویژگی‌ها در سروده‌های هر دو شاعر به طور مبسوط و با ذکر نمونه‌های متنوعی استخراج، واکاوی و گزارش شده‌اند.

افزون بر این، تحت تأثیر جنبهٔ مثبت یا منفی آنیما، نگاه این دو به زن نیز تغییر می‌کند. چون طبق عقیدهٔ یونگ «تصویر مادینه روان اغلب بر زنان فرافکنی می‌شود» (گرین۱۸۳). در نگاه مثبت، اخوان زن را حتی بالاتر و کامل‌تر از مرد می‌بیند: تو زنی مردانه‌ای! سالاری! از مرد هم بیشی (حقوقی ٢٤٦). اما در هنگام غلبهٔ جنبهٔ منفی آنیما، زن از دیدگاه او، شوم و پتیاره معرفی می‌شود. چنان‌که یونگ بیان می‌دارد: «عنصر مادینه اغلب به صورت زنان جادویی به تصویر کشیده می‌شود» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۱). آیا کدام پیرزن جادو/ از پیه گرگ هار به پا کرد ابر قیر/ وانگاه با فسون/ بارید بر گلابی پر خون خان امیر؟ (حقوقی ۲۷۲) اخوان در نقطهٔ مقابل زن آرمانی: ای تکیه‌گاه و پناه/ زیباترین لحظه‌های / پرعصمت و پرشکوه / تنهایی و خلوت من (همان ١٤٢) تصویر دیگری از زن ارائه می‌دهد. همان تصویری که هزار سال پیش، زن را هم‌کنش با اژدها می‌دانستند و برایش این‌گونه آرزو می‌کردند: زن و اژدها هر دو در خاک به/ جهان پاک از این هر دو ناپاک به. روان زنانهٔ اخوان در دفتر «حیاط کوچک پاییز در زندان» به شکل اژدها و عفریت‌های منحوس، لیلیِ سالوسِ بی‌خبر از مجنون، ماری خوش خط و خال، روباهی مکّار و سنگدل متبلور می‌شود: ... مثل ماری خوش خط و خال است/ بلکه باید گفت اژدها عفریته‌ای منحوس/ روبهی مکّار و محتال است/ شاتقی ده یازده سال است با تزویر آن پتیارهٔ زندانی است (حقوقی ٢٤٩). تصویر یک بعدی و مسطّح زن به شکل اژدها، عفریته‌ای منحوس در کنار مرد بیچارهٔ صادق در مقایسه با زنِ مردانه

[1] ای دل! پیر و فرتوت نشو/ چرا که مقابلمان عشق بزرگی است/ عشق من به فرزندانم، به ملتم/ و به حروف سبز

و سالاری که از مرد هم بیش است بیانگر پیچیدگی و دووجهی بودن آنیماست. به تعبیر یونگ «آنیما از لحاظ وابستگی به کیفیات و سنخهٔ متفاوت زنان دوسویه است یکی روشن و دیگری تاریک. در یک سو خلوص خیر، تمثال نجیب الهه‌مانند و در سوی دیگر روسپی، فریبکار و ساحره» (فوردهام ۹۹).

این ویژگی متضاد آنیما عیناً در سروده‌های البیاتی نیز صادق است: جنبهٔ منفی آنیما در شعر البیاتی اگرچه کمرنگ‌تر از جنبهٔ مثبت آن است، اما در مفاهیم روسپی‌گری و همراه با شهوانیت چندین مرتبه دیده می‌شود. این تصویر، حاصل نگرش‌ها و موقعیت‌های نابسامان جامعه‌ای است که دل و جان شاعر را آزرده است. روح مؤنث البیاتی در قصیدهٔ «الخیانة» از مجموعهٔ «المجد الأطفال و الزیتون» در هیئت زن روسپی و خائنی ظاهر می‌شود که مردان پاک و ساده‌دل را فریب می‌دهد:

و همست إنّی منکمو/ و مضیت مرفوع الجبین/ . . . ./ فإذا برأیتک الصغیرة فی الوحول و فی طریق المیتین/

.../ تنصب فی آذان الرجال الطیّبین[1] (البیاتی ج۲۲۲،۱)روسپی نماد مرگ است و می‌خواهد هرکس به او روی آورد را در خود فرد بکشد، ببلعد و نابود سازد. در مقابل این نمود منفی، جنبهٔ مثبت آنیما، حیات‌آفرین است. به اعتقاد یونگ «آنیمای مثبت همان نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسانی است. بر این مبنا مادینه روان چیزی زنده در انسان است که هم خود زنده است هم مایهٔ زندگی است» (گرین ۱۸۳): أیتها المعبودة أیتها الحمامة المقدسة/عندما أراک تدب الحیاة فی عروقی[2] (البیاتی ج۲، ۳۱۲).

آنیمای مثبت اخوان در موارد متعددی در نماد آب به عرصهٔ خودآگاهی رسیده که براساس گفتهٔ یونگ «آب راز آفرینش، حیات، تولد، رستاخیز، پالایش، شفا، باروری و رشد است و طبق آیهٔ «وجعلنا من الماء کل شی حیّا» (انبیاء ۳۰) نماد حیات است: تو ژرفی و صفوت برکه‌های زلالی/ یک لحظه ساده و بی‌ملالی / ای آبی روشن ای آب! (اخوان، ۱۳۷۲: ٤٧).

---

[1] زمزمه کردی که من هم از شمایم/ با سری افراشته رفتی/..... / ناگهان پرچم کوچکت (نشان بدکارگی) در میان گل و لای و در راه مردگان / .../ و نشانت را در گوش مردان پاک نصب کردی.

[2] ای معبود ای کبوتر مقدس!/ وقتی تورا می‌بینم زندگی در رگ‌هایم جریان می‌یابد.

بنابراین آنیما در وجود و روان مرد، سرچشمهٔ زایش، رویش، و حیات است او با تأثیر بی‌نهایت عمیق خود در روان مرد، گویی خدای درون اوست که مرد با پیوند او به حیات دوباره می‌رسد. اخوان این ویژگی آنیما را چنین به تصویر می‌کشد: اکنون همهٔ درختان پر جست و پر جوانه است/ اعجاز روح رویش باور مگر نداری (اخوان،۱۳۷۱:۱۱٦) و یا: تو روح روییدنی، سحر سبز جوانه/ تو در خزان غم‌آلود زندان/ چون صد سبو سبزنا، مژدهٔ صد بهاری (حقوقی ۳۰۰) که رویش جوانه، خود نشانه‌ای از تولد و باروری است.

به عقیدهٔ یونگ «بخش خودآگاه، کهن‌الگوها را به صورت نماد و سمبل درک می‌کند نمادهایی که در بین همهٔ انسان‌ها مشترک است و از همهٔ آنها مفاهیم مشابهی ادراک می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۹). یونگ همچنین اسطوره را مهم‌ترین تجلی‌گاه ناخوداگاه جمعی می‌داند (همان). آنیمای البیاتی عمدتاً در اسطورهٔ ایشتار یا ناهید و در رمز برساختهٔ شاعر یعنی «عائشه» به سطح خودآگاهی می‌رسد و با بسامد بالایی در اشعار او ظاهر می‌شود. در دفترهای «الذی یأتی و لایأتی» و «الموت فی الحیاة» «عائشه» نمود روح مؤنث شاعر و نماد رستاخیز و تولد دوباره است» (الضاوی ۲۹) و به همین دلیل است که در شعر البیاتی آنیما با کهن‌الگوی تولد دوباره پیوندی تنگاتنگ دارد. «عائشه در اصل همان معشوق دوران جوانی خیام است که البیاتی از آن رمز فردی و جمعی برای معشوق ازلی می‌سازد» (رزق ۱۸٤)که «شاعر دائماً در پی اتحاد و یگانگی با آن و به تبع آن اتحاد و یکی شدن با هستی است» (خلیل جحا ۳۷۳) و به عبارت بهتر در پی اتحاد جان و جهان خویش و انطباق بین این دو می‌باشد که در صورت یگانگی با آن راهی به فردیت و خویشتن‌یابی می‌جوید: عائشة ماتت و لکنی اراها تذرع الحدیقة/ فراشة طلیقة[1] (البیاتی ج۲، ۷۱) و یا این ابیات: کلّما ماتت بعصر بعثت/ قامت من الموت و عادت للظهور [2] (همان ۲۰۹) در واقع البیاتی به عایشه مفهومی اسطوره‌ای و ایزدی می‌بخشد و آن را موجودی حیات‌بخش می‌داند که به تعبیر یونگ «هم خود زنده است و هم مایهٔ زندگی است» (گورین ۱۸۳). همچنان‌که معنای تحت‌اللفظی

[1] عایشه مرد ولی من او را می‌بینم که باغ را اندازه می‌کند / پروانه‌ای رها

[2] عایشه هر وقت و در هر دوره‌ای بمیرد دوباره زنده می‌شود/ از مرگ برمی‌خیزد و به زندگی باز می‌گردد.

عایشه که از عیش به معنای زندگی مشتق شده چنین است. «عایشه به معنای زنی است که دائماً و همیشه زنده است و این استمرار و تجدد در زندگی، همیشه در وجود او جریان دارد زنی که دائماً زنده است زنی که می‌میرد و نمی‌میرد» (ابواحمد ۲۰٤). به عقیدهٔ البیاتی اگر عایشه در دوره‌ای می‌میرد، این مرگ، ابدی نیست بلکه به معنای تولد دوباره در زمانی دیگر و مکانی دیگر است (رزق ۱٥٦) این بدان جهت است که آنیما کیفیتی بدون زمان دارد» (فوردهام ۹۸).

عایشه لیست هنا، لیس هنا أحد/ فزورق الأبد/ مضی غداً و عاد بعد غد[۱] (البیاتی ج۲، ۸۰) افزون بر این، آنیما عنصری فرا مکانی است: عائشة لیس لها مکان/ فهی مع الزمان فی الزمان/ ضائعة کالریح فی العراء[۲] (همان) این تصویرِ ذهنیِ همه‌جا حاضر و جاودانهٔ البیاتی کاملاً با خصوصیات آنیمای یونگ مطابقت دارد و اساساً همین‌هاست که عایشه را از ویژگی‌های یک معشوق شخصی، زمینی، و محدود می‌رهاند و در هیئت یک حیات‌آفرین درمی‌آورد که در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها در اشکال و نمودهای مختلف جاری و ساری است.

روان زنانهٔ البیاتی همچنین در اسطورهٔ ایشتار(عشتار و عشتروت در متن اصلی) متبلور می‌شود. «ایشتار در اساطیر بین‌النهرین، بانوی مرگ و آفرینش است. اوست که تموز نماد نرینهٔ عالم را در زمستان به درون خود می‌کشد و باز در بهار آن را به زندگی برمی‌گرداند» (یاحقی ۲۲۵). تبکی علی الفرات عشتروت/ تبحث فی میاهه عن خاتم ضاع و عن أغنیة تموت/ تندب تموز فیا زوارق الدخان / عائشة عادت مع الشتاء للبستان[۳] (البیاتی ج۲، ۱۳۵).

پیوند آنیما و تولد دوباره در بیشتر سروده‌های البیاتی به طور آشکار و گسترده به چشم می‌خورد، درحالی‌که در اشعار اخوان چنین پیوندی کمتر به چشم می‌خورد. همچنان‌که نمود زنِ اثیری و اسطوره‌ای به عنوان یکی از نمودها و جلوه‌های آنیما در

---

[۱] عایشه اینجا نیست اینجا کسی نیست/ زورق ابد / فردا رفت و پس فردا برگشت

[۲].عایشه بی مکان است / او همراه با زمان و در زمان است/ همچون باد در بیابان سرگردان است

[۳] ایشتار بر رود فرات می‌گرید و در آب‌های فرات به دنبال انگشتری گمشده و ترانه‌ای مرده می‌گردد/ برای تموز مرثیه‌سرایی می‌کند پس ای زورق‌های پر دود / عایشه همراه با زمستان به باغ بازگشت

شعر البیاتی به طرز هنرمندانه و با بسامد بسیار بالایی در جای جای دفترهای شعری‌اش قابل مشاهده است. البیاتی حتی سروده‌های جداگانه‌ای از دفترهای اشعارش را به عایشه و عشتار اختصاص داده که هر دو نمود مثبت کهن‌الگویی آنیما می‌باشند. سروده‌های بی‌نظیری همچون: مرثیة الی عائشة، قصائد حبّ الی عشتار، من اوراق عائشة، صورة جانبیة لعائشة، کتابة علی قبر عائشة، و... و مهم‌تر از همه، دفتر شعر کاملی با عنوان «بستان عائشة».

در حالی‌که این نمود آنیما هم در سروده‌های اخوان ظهور چندانی ندارد و به جز موارد معدودی چون شعر سبز، غزل هشت، من تو ما، و چند نمونهٔ دیگر و نیز اشعار و قطعات پراکنده‌ای که به طور ضمنی و گذرا، مادینه روان شاعر در آنها به زیبایی متجلی شده، کمتر شاهد ظهور و بروز این کهن‌الگو می‌باشیم. در این سروده‌ها، آنیمای اخوان، زنی است اثیری و اهورایی که اخوان، او را در هیئت پری‌دختی که از افسانه‌ها بیرون آمده تصور می‌کند: با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده/ ای پری که باد می‌بردت/ از چمنزار حریر پرگل پرده/ تا حریم سایه‌های سبز/ تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا رفتم (حقوقی ۱۹۷) و یا در دیدار «پری‌زادی چنان سرمست/ در چمنزاران پاک و روشن مهتاب» رخ می‌نماید. پری در ادبیات، همیشه اسطوره و رمز موجودی لطیف، آرام‌بخش، زیبا و مهربان است که بیشتر در خواب و خیال به سراغ شاعر می‌آید. «از مجموعه اشاره‌های مربوط به پری در *شاهنامه* و دیگر کتاب‌های فارسی و افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه چنین برمی‌آید که پری، زن بسیار زیبایی است که از نیکویی و زیبایی و حتی «فر» برخوردار است و مثال و نمونهٔ زیبارویی و به‌اندامی و فریبندگی است و گاهی به سبب بهی و سود رسانی‌اش به مردمان و نیز به دلیل زیبایی‌اش در مقابل دیو و اهریمن قرار می‌گیرد» (سرکاراتی ۱). اخوان همچنین در مونولوگ‌های داخلی خویش گاهی مادینه روانش را به‌صراحت، زن رؤیایی می‌نامد: ... ولی ای زن، زن رؤیایی شیدا / بگو آخر چرا بیخود به خوابم آمدی دیشب (اخوان، ۱۳۷۲: ۳۹) و یا این ابیات که در آن روح مؤنث نهفته، در اعماق ژرف ناخودآگاهی‌اش در قالب دختری جوان و با ویژگی‌های متضاد رخ می‌نماید: آن گاه دیدم آن طرف‌تر از سکنج بام / یک دختر زیباتر از رؤیای شبنم‌ها/ تنها/ انگار روح آبی و آب است / انگار هم بیدار و هم

خواب است/ انگار غم در کسوت شادی است (حقوقی ۳۵۹). به نظر یونگ، آنیما کیفیتی بدون زمان دارد و اغلب جوان دیده می‌شود هر چند آثار سال‌ها تجربه و استنباط در ورای وی موجود است (فوردهام ۹۸-۹۹). که باز هم این ویزگی‌ها در آنیمای اخوان قابل مشاهده و مطابقت می‌باشد. اما قدر مسلم آنیمای اخوان نیز همچون آنیمای البیاتی در وجه اثیری آن همان «جاودانه جاودان‌تاب است» (حقوقی ۳٦۰) و دقیقاً همان ویژگی‌هایی را دارد که یونگ آنها را برشمرده و همان گونه که ملاحظه می‌شود اختلاف تنها در کیفیت ظهور و بروز و نحوهٔ تجلی آن است وگرنه به لحاظ ژرف‌ساخت تفاوتی در میان نیست. این ژرف‌ساخت یا خاستگاه مشترک در حجم قابل توجهی از اشعار این دو قابل ردیابی و واکاوی است ولی همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد در جستار دیگری این موارد بررسی و گزارش شده است.

٤. نتیجه

نتایجی که از این بررسی به عمل آمده به قرار زیر است:

۱. متون ادبی به منزلهٔ آثار شهودی و آثاری که از ناخوداگاه جمعی و به تعبیر اخوان، لحظات بی‌تابی سرچشمه می‌گیرند، یکی از محمل‌های ظهور و بروز کهن‌الگوها هستند.

۲. از آنجا که کهن‌الگوها به واسطهٔ نمادها و اسطوره‌ها به عرصهٔ خودآگاهی می‌رسند متون سمبولیک و رمزی و اساطیری بیشترین امکان برای ظهور و بروز کهن‌الگوها و به دنبال آن، بیشترین قابلیت را برای تجزیه و تحلیل متون از زاویهٔ نقد کهن‌الگویی دارند.

۳. اشعار البیاتی و اخوان به مثابهٔ متون نابِ رمزی و اساطیری در ادبیات معاصر ایران و عرب و برخورداری از شالوده‌های کهن‌الگویی، ظرفیت بالایی برای بررسی‌های سنجشی و تطبیقی بر پایهٔ نظریهٔ کهن‌الگوها را دارند.

٤. کهن‌الگوها به دلیل جهان‌شمول بودن، زمینهٔ مناسبی برای مطالعات تطبیقی و سنجشی فراهم می‌کنند.

۵. علی‌رغم برخورداری هر دو متن یعنی اشعار اخوان و البیاتی از بن‌مایه‌های مشترک کهن‌الگویی، کهن‌الگوی آنیما به ویژه در وجه مثبت آن که در هیئت زن اهورایی و اثیری ظهور و بروز می‌یابد در شعر البیاتی از عمق، گستردگی و شمول بالاتری برخوردار است، این گستردگی به واسطهٔ بهره‌گیری از اساطیر جهانی مثل ایشتار، بازآفرینی شخصیت‌های نمادین کهن مثل عایشه، تجلی مادینه‌روان در سروده‌های متعدد و جداگانه، و پیوند دو کهن‌الگوی آنیما و تولد دوباره می‌باشد. این وجه از آنیما یعنی زن قدسی و رؤیایی در شعر اخوان با بسامد پایین‌تر و عموماً در اسطوره و رمز «پری» متجلی شده است.

منابع

ابوحامد، احمد. *عبدالوهاب البیاتی فی اسبانیا*. ط ۱. بیروت: المؤسّسة العربیة للدراسات و النشر، ۱۹۹۱.

اخوان ثالث، مهدی. *تو را ای کهن بوم و برزن دوست دارم*. تهران: مروارید،۱۳۷۱.۳–

ـــــــ . *در حیاط کوچک پاییز در زندان*. چاپ چهارم. تهران: بزرگمهر، ۱۳۷۲.

ـــــــ . *زمستان*. چاپ بیستم. تهران: مروارید، ۱۳۵۷و۱۳۸۳.

ـــــــ . *آخر شاهنامه*. تهران: مروارید، ۱۳۷۸.

ـــــــ . *از این اوستا*. تهران: مروارید،۱۳۷۰

اسلامی ندوشن، محمدعلی. «جایگاه زبان و ادبیات ایران در جهان معاصر.» *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ٤ (مرداد ١٣٨٦): ٨–٥

اسوار، موسی. *از سرود باران تا مزامیر گل سرخ* (پیشگامان شعر معاصر عرب). تهران: سخن، ۱۳۸۰.

انوشیروانی، علی‌رضا. «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول/ شمارهٔ ۲ پیاپی۲ (پاییز ۱۳۸۹): ۵۵–۳۲.

ـــــــ . «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» مجلهٔ *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. دورهٔ اول/ شمارهٔ ۱. پیاپی ۱ (بهار ۱۳۸۹): ۳۸-٦.

البیاتی، عبدالوهاب. *الاعمال الشعریة الکاملة*. بیروت: دار *العودة*، ۲۰۰۸.

ـــــــ . *ینابیع الشمس*. ط ۱ دمشق: دار الفرقد، ۱۹۹۹.

ـــــــ . *تجربتی الشعریة* (*بدایة* الجزء الثانی من دیوانه). بیروت: دار *العودة*، ۱۹۷۲.

بیلسکر، ریچارد. *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: جامی، ۱۳۸۸.

جاسم، محمد. *رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب*. تهران: نگاه، ۱۳۹٤.

جمال‌الدین، سعید. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ سعید حسام‌پور و حسین کیانی. شیراز: دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۹.

جم‌زاد، الهام. *آنیما در شعر شاملو*. تهران: نگاه، ۱۳۹۳.

الجیوسی، سلمی الخضراء. *الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث*. ترجمهٔ عبدالواحد لؤلؤ. بیروت: مرکز دراسات *الوحدة العربیة*، ۲۰۰۱.

حسینی، مریم. «صور ازلی در ادبیات کلاسیک فارسی.» دانشگاه هرمزگان: هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. (۱۳۹۲): ٤٧٥-٤٦٤.

حقوقی، محمد. *شعر زمان ما*. چاپ چهاردهم. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

ـــــــ . «نقد کهن‌الگویی غزلی از مولانا.» *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ یازدهم. (پاییز و زمستان ۱۳۸۷): ۱۱۸-۹۷.

خلیل جحا، میشال. *اعلام الشعر العربی المعاصر*. ط ۲. بیروت: دار *العودة* ،۲۰۰۳.

رزق، خلیل. *عبدالوهاب البیاتی فی دراسة اسلوبیة*. بیروت: *مؤسسة* الاشرف، ۱۹۹۵.

رشیدیان، بهروز. *بینش اساطیری در شعر فارسی*. تهران: نشر گسترده، ۱۳۷۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. تهران: سخن، ۱۳٦۹

ـــــــ . *نقش برآب*. تهران: سخن، ۱۳۷٤.

ستاری، جلال. *رمز و مثل در روانکاوی*. تهران: توس، ۱۳٦٦.

سرکاراتی، بهمن. «پری، تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی.» *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، سال۲۳/ شمارهٔ ۱۰۰-۹۷ (۱۳۵۰): ۳۲-۱.

شایگان‌فر، حمیدرضا. *نقد ادبی*. تهران: دستان، ۱۳۸۰.

شمیسا، سیروس. *نقد ادبی*، تهران: فردوس، ۱۳۸۷.

ـــــــ . *داستان یک روح*، تهران: فردوس، ۱۳۸۳

ـــــــ . *نگاهی به سپهری*. چاپ ششم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.
ـــــــ . *راهنمای ادبیات معاصر*. چاپ دوم. تهران: زمستان، ۱۳۸۸.
شولتز، دوان، پی، سیدنی، الن. *تاریخ روان‌شناسی نوین*. ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و دیگران، ۱۳۸۵.
صرفی، محمدرضا و عشقی، جعفر. «جلوه‌های مثبت آنیما در ادبیات فارسی.» *مجلهٔ نقد ادبی*، ش۳/دوره۱ (پاییز و زمستان۱۳۸۷): ۸۸-۵۹.
الضاوی، احمد عرفات. *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*. مشهد: دانشگاه فردوسی ۱۳۸۹.
عبود، عبده و دیگران. *الادب المقارن مدخلات نظریة و نصوص و دراسات تطبیقیة*. دمشق: مطبعة قمحة اخوان،۲۰۰۱.
علوش، سعید. *مدارس الادب المقارن*. بیروت: المرکز الثقافی العربی، ۱۹۸۷.
فوردهام، فریدا. *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میر بها. چاپ سوم. تهران: اشرفی، ۱۳٦٤.
قائمی، فرزاد. «تحلیل سیرالعباد الی المعاد غزنوی براساس نقد اسطوره‌ای.» *دو فصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*. سال اول، شمارهٔ ۱(پاییز و زمستان۱۳۸۸ ص ۱٤۸-۱۲۱.
ـــــــ . «پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوهٔ کاربرد آن در خوانش متون ادبی.» *مجلهٔ نقد ادبی*. سال ۳ ش ۱۱، ۱۲(۱۳۸۹): ۳۳-٥٦.
گرین ویلفرد و دیگران. *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۱.
ـــــــ . *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۱.
گلکار، آبتین. «تقابل پهلوان و فرمانروادر بیلیناهای روسی و *شاهنامه* فردوسی.» *مجلهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. پیاپی۲ (پاییز و زمستان۱۳۸۹): ۱۱۸-۹۹.
گوردن، والترکی. «درآمدی بر نقد کهن‌الگویی.» ترجمهٔ جلال سخنور. *مجلهٔ ادبستان*، شمارهٔ ۱٦(۱۳۷۰): ۳۲-۲۸.
گویارد، ام. اف. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: باژنگ، ۱۳۷٤.
محمدی آملی، محمّدرضا. *آواز چگور*. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۵.
مکاریک، ایرناریما. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۸٤.
ولک، رنه. *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیروانی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳.
یاوری حورا. *روانکاری و ادبیات*. تهران: سخن، ۱۳۸٦

یوست، فرانسوا. «ادبیات تطبیقی فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. *مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. شمارهٔ ۸ (زمستان ۱۳۸۷): ٥٦-۳۷

ـــــــ . «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. شمارهٔ ۳ (پاییز ۱۳۸٦): ٦۰-۳۷.

یاحقی، جعفر. *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. چاپ دوم. وزارت فرهنگ و آموزش عالی. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی: سروش، ۱۳۷۵.

یونگ، کارل گوستاو. *جهان‌نگری*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۷۲.

ـــــــ . انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی، ۱۳۷۷.

ـــــــ . *چهارصورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس، ۱۳٦۸.

Bodkin, Moud. *Archetypal Patterns in Poetry*. London: Oxford University Press, 1974.

Frye Northrope: *Anatomay of Criticism Four Essay* .N. J: Princeton University Press, 1957.

Guillen, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Translated by Cola Franzen. Cambridge Massachusetts and London, 1993.

Jung , Carl Gustav. *Dreams*. Edition 2. Routledge, 2001.

Kennedy, X,J, Dana Gioia and Mark Bauerlein: Handbook of Literary Terms: literature, Language Theory, Edition 2. Longman*, 2009*.

Remak, Henry: "Comparative Literature: Its Definition and Function" in *Comparative Literature: Method and Perspective*. Newton P Stalknecht and Horst Frenz, eds revised edition. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1961.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۰۹-۱۲۷

بررسی تطبیقی *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی با *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد

دکتر عبدالله ولی‌پور،* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، ایران

دکتر رقیه همتی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۷/۲۶

چکیده

ادبیات تطبیقی یکی از شاخه‌های جدید مطالعات ادبی است که به مقایسه و تأثیر و تأثّر احتمالی آثار ادبی مشابه در زبان‌های مختلف می‌پردازد. از آثار ادبی که تا کنون از این منظر بررسی نشده، *واقعهٔ تصویر* بیدل و *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد می‌باشد. بیدل و اسکار وایلد هرچند با فاصلهٔ زیاد زمانی و مکانی زندگی می‌کردند، ولی آثار داستانی‌شان شباهت‌های زیادی باهم دارند و از جهاتی قابل انطباق با یکدیگر هستند، لذا نگارندگان مقالهٔ حاضر، سعی کرده‌اند داستان‌های مزبور را از این دیدگاه بررسی نمایند. در این راستا، بعد از نگاهی اجمالی به مباحث ادبیات تطبیقی، خلاصه‌ای از دو داستان را ذکر کرده، سپس مختصری به ویژگی‌های شخصیتی، عاطفی و... دو نویسنده پرداخته‌ایم، و وجوه اشتراک و افتراق دو داستان را مورد بررسی قرار داده، و سرانجام نتیجه گرفته‌ایم که بیدل و اسکار وایلد، علی‌رغم اینکه از نظر مشرب فکری و...، اختلافات زیادی داشته‌اند، داستان‌هایشان ژرف‌ساختی مشابه دارد و با توجه به اینکه از زمان حیات بیدل تا مدت‌های طولانی، انگلیسی‌ها در هند حضور داشته‌اند، احتمال می‌رود که اسکار وایلد از طریق آنها به *واقعهٔ تصویر* بیدل دسترسی یافته، و تحت تأثیرآن، *تصویر دوریان‌گری* را خلق کرده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، بیدل دهلوی، اسکار وایلد، *واقعهٔ تصویر* و *تصویر دوریان‌گری*.

---

* Email: abdollahvalipour@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که نخستین بار متیو آرنُلد[1] آن را به صورت اتفاقی در ۱۸٤۰م. در انگلستان به کار برد(پراور[2] ۹) اما به شکل خاص، از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم وارد قلمرو بررسی‌های ادبی و در زمرهٔ رشته‌های دانشگاهی درآمده است. فردینان برونتیر[3] استاد ادبیات فرانسه و عضو فرهنگستان علوم فرانسه، جملهٔ نغزی دارد که: «ما هرگز خودمان را نخواهیم شناخت، اگر فقط خودمان را بشناسیم» این جملهٔ کوتاه بیانگر شاکله و فلسفهٔ ادبیات تطبیقی به عنوان رشته‌ای دانشگاهی و میان‌رشته‌ای است (انوشیروانی ۷) و با سخنرانی‌های دیگر پژوهشگران فرانسوی از جمله آبل فرانسوا ویلمن[4] و ژان ژاک آمپر[5] آغاز شد (۸) سپس سنت بو[6] و دیگر منتقدان فرانسه آن را رواج دادند.

در آغاز، این نوع ادبیات، متد علمی مشخّصی نداشت و درحقیقت فقط گونه‌ای مقایسه بین شاعران کشورهای مختلف جهان بود؛ با گذشت زمان، اصطلاح مزبور، به تدریج به متدهای علمی آراسته شد و در اکثر کشورهای اروپایی گسترش یافت و سپس روانهٔ سرزمین‌های دوردست، همچون ژاپن و امریکا شد (ندا ۹).

در مورد تعریف مقوله‌های مطرح در ادبیات تطبیقی، نظریه‌های گوناگونی وجود دارد که در مجموع، به شکل دو مکتب فرانسوی و امریکایی مطرح شده است. بر اساس مکتب فرانسوی شرط اساسی در مطالعات تطبیقی ادبیات، ارائهٔ مستندات و مدارک تاریخی و به عبارتی دیگر، وجود مناسبات تاریخی به شکل مستقیم و یا غیر مستقیم میان دو اثر، برای بررسی و مقایسه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی ضروری است. یکی از محقّقان مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی، «بررسی آثار مختلف ادبی از حیث ارتباط میان آنها و یافتن موارد اخذ و اقتباس یکی از دیگری» تعریف کرده است (محمدوزان ۱۲). و محقق دیگرِ مکتب مذکور می‌نویسد: «ادبیات تطبیقی عبارت از مطالعهٔ تاریخی روابط ادبی بین‌المللی است» (تقوی ٤). از منظر این مکتب، مقایسهٔ آثار متشابه در ادبیات مختلف که میان آنها هیچ ارتباط تاریخی وجود ندارد، بی‌فایده است (انوشیروانی ۱۲).

---

[1] Matthew Arnold
[2] Siegbert Salomon Prawer
[3] Ferdinand Brunetiere
[4] Abel François Villemain
[5] Jean Jacques Ampére
[6] Sainte Beuve

مکتب دوم، مکتب امریکایی است که بعد از جنگ جهانی دوم و با سخنرانی رنه ولک[1] در دومین کنگرهٔ بین المللی ادبیات تطبیقی، پا به عرصهٔ پژوهش‌های ادبی نهاد (۱۳). در این مکتب، ادبیات تطبیقی تعریف و دامنهٔ وسیع‌تری پیدا می‌کند و انواع مشترکات آثار، فارغ از ارتباط تاریخی و روشن میان آثار، مورد توجه قرار می‌گیرد.

مطابق مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، مطالعات ادبیات، فراتر از محدوده‌های یک کشور خاص می‌باشد؛ چه این مکتب از یک طرف به مطالعه و بررسی روابط بین آثار ادبی می‌پردازد و از طرف دیگر به مطالعهٔ ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی از قبیل هنر، فلسفه، تاریخ، روان‌شناسی و... نظر دارد. بنابراین از منظر مکتب امریکایی، ادبیات تطبیقی در بردارندهٔ تمام پژوهش‌های تطبیقی بین ادبیات‌های مختلف و یا بین ادبیات با سایر دانش‌های بشری است (تقوی ٤). از دیدگاه مکتب مذکور، ادبیات پدیده‌ای جهانی است که اجزای آن یعنی ادبیات‌های ملی، از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند (انوشیروانی ۱۳).

پراور در کتاب خود به تعریفی بین دو مکتب توجه داشته و می‌نویسد: «مطالعات ادبی تطبیقی یعنی بررسی وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام یا تأثیر و تأثّر بین متون ادبی که به یک زبان نوشته شده باشند، یا مطالعه و بررسی روابط مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند» (پراور ١٦). و جهانگردان و مسافران و دیپلمات‌های علاقه‌مند به ادبیات را در روزگاران گذشته، و در روزگار ما مترجمان، ناشران و وسایل ارتباط جمعی را به عنوان مهم‌ترین واسطه‌های تأثیر و تأثّر در مطالعات تطبیقی می‌داند (٤٦-٤٧).

تطبیق آثار ادبی در زبان‌های مختلف، یکی از راه‌های شناخت دقیق ویژگی‌های فکری، فرهنگی و ذوقی ملل مختلف است، از این روی «در ادبیات تطبیقی بیش از هر چیزی می‌توان به نقاط وحدت اندیشهٔ بشری پی برد که چگونه اندیشه‌ای در نقطه‌ای از جهان، توسط اندیشمندی، ادیبی و یا شاعری مطرح می‌شود و در نقطه‌ای دیگر، همان اندیشه به گونه‌ای دیگر مجال بروز پیدا می‌کند» (کفافی ۸).

در این راستا، نویسندگان مقالهٔ حاضر قصد دارند تا از منظر ادبیات تطبیقی، داستان *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی و رمان *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد را مورد مقایسه و

[1] Rene Wellek

بررسی قرار دهند. لازم به ذکر است، با اینکه با مراجعه به منابع تاریخی، فرضیاتی ارائه شده است که ناظر بر تأثرپذیری احتمالی اسکار وایلد از بیدل دهلوی می‌باشد، اما هدف اصلی مقالهٔ حاضر، مشخص نمودن اشتراکات محتوایی، ساختار، حوادث، ویژگی‌ها و سرنوشت قهرمانان و... دو داستان است.

۲. نگاهی گذرا به زندگی و ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی بیدل و اسکار وایلد

میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی یکی از شاعران برجستهٔ ادب فارسی و در کنار صائب یکی از دو قلهٔ رفیع سبک هندی است. بیدل در سال ۱۰۵٤ هجری در پتنهٔ هند به دنیا آمد و در چهارم صفر ۱۱۳۳ هجری از دنیا رفت (آرزو ٤٥). از نکات قابل بحث و شایان توجه در مورد بیدل این است که، علاوه بر اینکه آثار وی به داشتن معنی بلند، دیرفهمی و تعقید و... مشهور است و خود بیدل نیز از نظر ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی، از نوادر و عجایب روزگار خود بوده است و همان طوری که ویژگی‌های خاص حاکم بر شعر بیدل، سبب به وجود آمدن سبک شعری خاص و شخصی بیدل شده است، داشتن ویژگی‌های جسمانی و اخلاقیِ مخصوص نیز از وی در میان اقرانش، فردی منحصر به فرد و شاخص ساخته است. عبدالغنی به نقل از خوشگو می‌نویسد: «بیدل چهره‌ای بسیار زیبا داشت. ریش و بروت را صاف می‌تراشید، موهای بلند و انبوه داشت... با صدای نرم سخن می‌زد و این نرمی به تأثیر سیمای مؤثر و گیرندهٔ او می‌افزود» (عبدالغنی ٤٤). همو گوید: بیدل آدم پرخواری بود و در جوانی هفت یا هشت سیر طعام را می‌خورد و در پیری نیز دو یا سه سیر می‌خورد. و در ادامه به نقل از خوشگو می‌نویسد: «بیدل در جوانی مشروب ممنوعه را چشیده بود، اما در پیری، مزاج خود را از آن خوش نساخته بود» (١٤٠). خوشگو می‌گوید: «بیدل در دورهٔ پیری در تابستان شیرهٔ بنگ مصرف می‌کرد و آن را «موجی» می‌نامید و در زمستان آن را به «اوجی» که معجونی از بنگ بود تبدیل می‌کرد» (١٤٠). بیدل خود نیز در بیتی به استعمال بنگ اشاره می‌کند:

شادم که فطرتم نیست تریاکی تعیّن وهمی که می‌فروشم بنگ است و گاه‌گاه است
(بیدل، ج۱: ۲۳۹)

در تذکره‌ها، داستان‌هایی در مورد قدرت بدنی بیدل آمده، که هم شنیدنی است و هم نشان از «ماجراجویی» او دارد. جهت پرهیز از اطالهٔ کلام به اختصار به چند مورد اشاره می‌کنیم: خوشگو می‌نویسد: «در ایامی که بیدل در پتنه به سر می‌برد، سوداگری، یک اسب قشنگ عراقی را که هزار روپیه ارزش داشت آورده بود، بیدل می‌خواست آن را بخرد و شرط بست که اگر اسب در مسابقه با وی مساوی شود، دو هزار روپیه به صاحبش خواهد داد و اگر وی از اسب سبقت نمود آن را مفت خواهد گرفت؛ صاحب اسب موافقت نمود و بر اسب خود سوار شد، مسابقه در میدان وسیع آغاز شد و لمحه‌ای نگذشته بود که بیدل از اسب سبقت جست.گرچه بیدل در مسابقه فیروز شد، ولی از مناعت طبع، برخلاف موافقت، اسب را نپذیرفت» (عبدالغنی ٤٤-٤٥). در کتاب *بیدل‌شناسی* نقل شده است که: «یک روز در حالی‌که شهزاده اعظم شاه بر اسب سوار بود و ملازمان وی که بیدل نیز در قطار آنها بود از وی متابعت می‌کردند، ناگهان پلنگی نمودار گردید، بر همراهان شهزاده حمله آورده، چندی را مقتول ساخت، تنها بیدل ابراز جسارت نموده، بر آن حمله برد و مغلوبش گردانید» (مجددی ۳۲). در کتاب *احوال و آثار بیدل* آمده است: «چون هیچ کس جرئت نمی‌کرد با وی مقابله کند، اسبی قوی را نگه داشته بود و با آن در تپهٔ بلند کشتی می‌گرفت» (عبدالغنی ۱۳۹). نبی هادی نیز می‌نویسد: «بیدل تمرین‌های جسمانی و مشق‌های نظامی می‌کرد، مخصوصاً شمشیربازی، تیراندازی و اسب‌سواری از تمرین‌های خسته‌کننده و روزمرهٔ وی بود و مشت‌زنی و زورآزمایی و کسب مهارت در آن را خوشگو به‌ویژه در تذکرهٔ خود قید کرده است» (هادی ١٤-١٥).

یکی دیگر از ویژگی‌های منحصر به فرد بیدل، برخلاف اکثر عرفا، نزدیکی و صمیمیت او با حاکمان و شاهزادگان هندوستان بوده است. از جملهٔ این افراد می‌توان به: اورنگ زیب عالمگیر، عاقل خان راضی، نواب شکرالله خان به همراه همهٔ افراد خانوادهٔ خود که به بیدل ارادت خاصی داشتند و بیدل هم با اخلاصی کامل شیفتهٔ آنها بود، را نام برد.

بیدل بعد از ازدواجش، در سال (۱۰۷۹) هجری، مانند نیاکان خود به سپاهیگری روی آورد و در خدمت شهزاده اعظم شاه پسر اورنگ زیب عالمگیر به سر می‌برد.

«مهارت بیدل در تکلّم به زبان ترکی، موجب صمیمیت زیاد وی و شهزاده اعظم شده بود... تا جایی که به سهولت به منصب پنج‌صدی نائل گردید و به عنوان ناظر طباخ‌خانهٔ شهزاده مقرر شد» (عبدالغنی ۱۱۹). یک روز پیشِ شهزاده اعظم در مورد شاعرانِ معاصر صحبت می‌کردند، یکی از ندیمان اعظم شاه گفت، نه تنها در دهلی بلکه در تمام شهرهای هند شاعری به بزرگی بیدل نیست. اعظم شاه با شنیدن مقام و مرتبهٔ بیدل، گفت: «به شاعر امر داده شود تا مدیحه‌ای بنویسد و اگر مدیحه ارزشی داشته باشد نه تنها منصب بیدل، بزرگ ساخته خواهد شد، بلکه خود وی نیز مورد تقدیر شهزاده واقع خواهد شد» (۷۱). هر چند بیدل قبل از آن، دو قصیده در مدح شاهزاده اعظم سروده بود، ولی با جنبهٔ امری پیداکردن مسئله، حاضر به سرودن مدیحه نشد و بلافاصله به خدمت وی رفت و استعفای خود را تقدیم نمود. اصرارِ دوستان هم نتوانست بیدل را متقاعد کند. بعد از این ماجرا، شاهزاده اعظم آزرده‌خاطر گردید و با دست‌خط خود نامه‌ای به بیدل نوشت و از او خواهش کرد که بار دیگر به خدمت وی برود. اما بیدل با نوشتن جواب نامه، از رفتن به خدمت وی عذرخواهی کرد.

اسکار فینگال اُ فلاپرتی وایلد[1] شاعر و نمایشنامه‌نویس در سال (۱۸۵٤)م. در دوبلین، مرکز ایرلند به دنیا آمد. پدرش ویلیام وایلد، چشم‌پزشک و مردی بافرهنگ و ادب‌دوست و مادرش شاعر و مترجمِ آثار الکساندر دوما و لامارتین بود. اسکار بسیار زود تحت نفوذ ادبیات خارجی قرار گرفت، زیرا مادر به هنگام تعطیلات، او را با خود به فرانسه می‌برد. در این کشور بود که اسکار، اوّلین شعر خود را دربارهٔ مرگ خواهر جوانش سرود. وی تحصیلات خود را ابتدا در ترینیتی کالج[2] دابلین سپس در آکسفورد انجام داد و تحت تأثیر راسکین[3] و والتر پیتر[4] قرار گرفت و در شعر به صناعتِ لفظ و غرابت و افراط روی آورد (خانلری ۱۳۹۲).

وایلد نیز علاوه بر اینکه همانند بیدل، جوانی زیبا، پرجاذبه، زیرک، حساس و دارای حرکات و رفتاری دل‌پسند بود، از نظر ماجراجویی نیز به گونه‌ای همانند بیدل شگفت‌انگیز بود. اسکار وایلد، در دوران دانشجویی‌اش، در نمایشنامه‌ها نقش زنان را ایفا

[1] Oscar Fingal O'Flapertie Wild
[2] Trinity College
[3] Ruskin
[4] Walter Pater

می‌کرده و از ورزش‌های مردانه روی‌گردان بوده، و با کلاه‌گیسِ بلندی خودش را آرایش می‌داده و سخت پابند شیک‌پوشی بوده است. لباس‌های عجیب و غریب می‌پوشید و به دست گرفتنِ گل هنگام سخنرانی، از جمله مواردی بود که مورد توجه قرار می‌گرفت.

وایلد در سال (۱۸۹٤م.) ازدواج کرده بود. پس از اوّلین بارداریِ همسرش، از کانون خانواده، نفرت یافت و با جوانی به نام «آلفرد داگلاس»[1] رابطه برقرار کرد؛ اما از سوی پدرِ آلفرد به انحرافِ جنسی متهم شد و وی از معاشرتِ پسرش با او جلوگیری کرد. وایلد نیز بر ضد او اقامهٔ دعوا کرد؛ لیکن دادگاه وی را به جرم اغوای پسران نابالغ، به دو سال زندان با کارِ شاق، محکوم ساخت. وایلد پس از رهایی از زندان، در حالی که جسم و روحش فرسوده شده بود، با نام مستعارِ «سباستین ملموث»[2] به پاریس رفت. وی در این دوران همهٔ ثروت خویش را از دست داد و خانه‌اش را طلبکاران به فروش رسانیدند و ناشرِ کتاب‌هایش نیز از چاپ آثار او خودداری کرد. وایلد در سال‌های آخر عمرش در پاریس زندگیِ آمیخته با لذت‌جویی را از سر گرفت و سرانجام در سال (۱۹۰۰)م. بر اثر بیماری منتژیت درگذشت (خزائلی، ج٦: ٤٨٣٣).

اسکار وایلد در دوران مستبد و متعصّب اواخر عصر ویکتوریا زاده شد. جامعهٔ انگلستان غرق در آداب و سنن بود، هر گفتاری و کرداری می‌بایست با قواعدِ خشکِ رفتار و اخلاق هم‌خوان می‌بود، کمترین انحراف از این قواعد در حکم توهین بود و فردِ متخلّف را از جمع مردم آبرومندِ آداب‌دان بیرون می‌راند. حتی قواعد هنر و ادبیات به روشنی نهاده شده بود و همگان می‌بایست از آن پیروی می‌کردند. وایلد برهم‌زدنِ این اوضاع را رسالت زندگی خود می‌دانست و یکی از نشانه‌های قدرت شخصیتِ او این بود که با آن همه موانع در این کار کامیاب شد و نیز توانست در ادبیات و در جامعه، جایگاهی برای خود بسازد که کمتر نظیری داشته باشد (هولند ۱).

۳. خلاصهٔ *واقعهٔ تصویر* بیدل

بیدل، دوست نقاشی به نام انوب چتر[3] داشت و این دوست همیشه از بیدل می‌خواست که اجازه بدهد تا از او تصویری بکشد، ولی بیدل قبول نمی‌کرد. تا اینکه

[1] Alfred Douglas
[2] Sebastian Melmoth
[3] Enub Chatr

«روزی از الحاح روی‌ها ساخت و طرح اقسام تضرّع انداخت که هر چند دستِ حنابسته‌ام دامنِ خدمتی نمی‌تواند کشید، گردش رنگ هم صنعتی است، اگر ساغر قبول پیماید؛ دور فرصت مغتنمِ امید است و حصول سعادت مرهونِ منتِ جاوید» (بیدل ٦١٦). به ناچار بیدل راضی شد تا انوب چتر از وی تصویری کَشید. به گفتهٔ بیدل «کیفیتی منظورِ تماشا گردید که تحقیق در برابرش شبهه می‌پیمود و آیینه در مقابلش عکس می‌نمود، به تفتیشِ تفاوت امتحانیِ شعور، هرچند به تأمّل می‌پرداختم، شخصِ خود را از آن تمثال بازنمی‌شناختم» (٦١٦). مدت ده سال این عکس همراه بیدل بود و همیشه با نگاه کردن در آن احساس مسرّت می‌کرد و از تبحّرِ نقاش دچار حیرت می‌شد. از قضا در سال ۱۱۰۰ هجری بیدل شدیداً بیمار شد و هفت ماه به بستر افتاد و بسیار نحیف شد؛ به گونه‌ای که دیگر امیدی به بهبودی وی نمانده بود. در همان ایام یکی از دوستان بیدل که به ملاقات وی آمده بود، کتابی را که آن تصویر در لای آن بود، برداشت و به مطالعهٔ مصلحتی گشود. در این موقع با صحنهٔ عجیب و غریبی مواجه شد و دید که از آن تصویر بسیار زیبا، جز خطوطی مبهم، چیزی باقی نمانده است. با خود گفت اینجا آفتابی نتابیده است تا رنگِ تصویر را از بین ببرد و اگر تری هوا سرایت می‌کرد، بایستی اوراق دیگر نیز نم برمی‌داشت؛ حتماً طفلی با دستِ مرطوب به تصویر دست زده و رنگ‌ها را این گونه محو کرده است. حاضران نیز از مشاهدهٔ حال دچار بُهت شده و افسوس خوردند. بیدل می‌گوید گفتم من هم تصویر را مشاهده کنم و ببینم چه اتفاقی رخ داده است، «چون وارسیدم، رنگی در میان نبود تا بر شکست، تهمت توان گماشت و نقشی در نظر نمی‌آمد، تا گردِ سرابش باید انگاشت. گدازِ مردمک، بنیادِ چشم به سیل خانمان‌سیاهی داده بود و ریزش مژگان، خاشاکِ آب‌برده‌ای به کنارِ تفرقه نهاده. بی‌مویی آثار ابرو، هلالِ عالمِ خیال سفید کرده و موهومیِ نشانِ لب و دهان، جادهٔ سوادِ عدم به عرض آورده. نه از رنگِ پیراهن توهّم بویی و نه از نشانِ پیکر، تخیّلِ مویی» (٦١٧). بیدل اضافه می‌کند که در آن موقع، حالی نداشتم که بتوانم افسوس خورم و حسرت برم. تصویر را از دست انداختم و به حضورِ عالم تنزیه پرداختم. بعد از گذشتِ هفت ماه که ضعفِ قوا دوباره به کمال توانایی انجامید و صحت و سلامتیِ خود را بازیافتم؛ به یاد آن تصویر افتادم و کتابی را که آن تصویر در لایِ اوراق آن بود،

طلب کردم تا ببینم علت این تغییرِ رنگ چه بوده است. وقتی که صفحهٔ مورد نظر را بازکردم «به یکبار مانند چراغی که در خانهٔ تاریک از زیرِ دامن برآرند یا سرپوش از روی مجمرِ تافته بردارند، شاهدِ سرادقِ غیب، نقابِ تغافلِ شکافت و با هزار لمعهٔ برق، جمال از زیر پرده بیرون تافت» (٦١٧–٦١٨). حاضران نیز با دیدن این صحنه که تصویرِ بیدل به حالتِ عادی و قبلیِ خود برگشته دچار حیرت شدند و نه چشم‌ها را تابِ تماشا مانده بود و نه گوش‌ها را طاقتِ شنیدن چیزی در این مورد. همه بی‌اختیار فریاد برآوردند که این چه بلاست و از هوش رفتند. «هنگامهٔ رستخیزی به معاینه رسید که در قیامت هم نتوان دید» (همان ٦١٨). بیدل می‌گوید من پیش از همه از هوش رفته بودم، چون به هوش آمدم دیگر طاقت تکرار تأمّل نداشتم؛ بی‌اختیار تصویر را پاره کردم و در خاک مدفونش کردم.

٤. خلاصهٔ داستان تصویر دوریان‌گری

دوریان‌گری، جوان بسیار زیبایی است که تا سرحد پرستش، عاشقِ زیبایی و لذت است. وی دوستی نقاش به نام بازیل هالوارد[1] دارد و با اصرار از دوریان‌گری تصویری تمام رخ می‌کشد. هر چه لرد هنری وتون[2] دوست بازیل هالوارد، از او می‌خواهد که شاهکارش (تصویر دوریان‌گری) را به نمایش بگذارد، قبول نمی‌کند و می‌گوید «هر تصویری که به کمک روح و از صمیم دل می‌کشند، تصویری است از آمال رسم‌کننده، نه از مدل، در این موارد، مدل یک نوع برخورد اتفاقی و وسیله‌ای است نه اصل؛ چه در چنین مواردی هنرمند، منویاتِ قلبی خودش را روی پرده می‌ریزد و نهاد خود را رنگ‌آمیزی می‌کند، نه خطوط صورتِ مدل را. علت اینکه من مایل نیستم این تصویر را به معرض نمایش بگذارم همین است. می‌ترسم اسرار خودم را فاش کنم و در نتیجه به روح خود خیانت کرده باشم» (وایلد ٣٤–٣٥). در نهایت بازیل هالوارد این تابلو را به خود دوریان‌گری پیشکش می‌کند. وقتی که دوریان‌گری به تابلو چشم می‌دوزد، می‌گوید: «چه بدبختی! من روزی پیر و فرتوت... خواهم شد و این تصویر همین طور جوان خواهد ماند... آه! چه می‌شد اگر این تصویر پیر می‌شد و من خودم جوان

[1] Basil Halward
[2] Lord Henri Woton

می‌ماندم، اگر این معجزه صورت می‌گرفت من همه چیزم را می‌دادم... اگر چنین معجزه‌ای صورت بگیرد من روحم را در عوض خواهم داد» (٦١). به این شکل، دوریان‌گری روح خود را به شیطان می‌فروشد و در پرتو این جادو، هیچ یک از تبدّل‌ها و فراز و نشیب‌های زندگی در چهرهٔ زنده و کامل دوریان‌گری اثری برجای نمی‌گذارد. دوریان‌گری به رغم فسادها و جنایت‌هایش، جوان و پاک می‌ماند و تنها تصویرش حامل آثارِ گذشتِ عمر و زمان می‌شود. آنگاه دوریان‌گری به اتفاقِ لرد هنری وتون که اندرزهایش سرانجام باعث فساد اخلاق وی شده است، زندگیِ هرزه و عشرت‌پرستانه‌ای پیش می‌گیرد و به عشق سیبیل وان[1]، سیمای بسیار نازنین دوشیزه‌ای که به سرعت پای در زندگی وی می‌گذارد و عشقش هرآینه می‌توانست وسیلهٔ نجات وی را فراهم بیاورد، به چشم تحقیر می‌نگرد و حتی به جایی می‌رسد که بازیل هالوارد، آن مرد بی‌ریا و پاک را هم هنگامی که در مقام ملامت رفتار و زندگی ننگینش برمی‌آید، می‌کشد. اما تصویر، بهتر از هر شخصی، مدام نیرنگِ زندگیِ دوگانهٔ دوریان‌گری را به وی یادآور می‌شود و سیمای راستین او را که به همه ناشناخته است با گویاییِ بی‌رحمانهٔ خود در برابر چشمِ وی قرار می‌دهد. دوریان‌گری که هر روز با دیدنِ تغییرات، و زشت‌تر شدنِ تصویر خود دچار ترس و اضطراب شده بود، سرانجام تصمیم خود را می‌گیرد و با همان کاردی که بازیل هالوارد را کشته بود، ضربهٔ محکمی بر قلب تصویر می‌زند. در این موقع، فریادی بلند می‌شود و چیز سنگینی روی زمین می‌افتد. صدا آن قدر بلند بود که همهٔ پیشخدمت‌ها از خواب پریدند و ترسان و لرزان از اتاق‌های خود بیرون دویدند، وقتی که به اتاق دوریان‌گری رسیدند، دیدند که تصویر تمام قد اربابشان، در نهایت زیبایی و رعنایی، درست همانطور که شب قبل دیده بودند، در عنفوان جوانی به دیوار آویزان است. اما در پای تصویر، مردی با لباس شب به روی زمین افتاده و کاردی قلبش را سوراخ کرده است، صورتش پژمرده، چین‌دار و فرتوت بود و از روی انگشتری‌هایی که در انگشتش بود، مقتول را شناختند.

تصویر دوریان‌گری، یگانه رمان اسکار وایلد است که در (۱۸۹۰ م.) در مجلهٔ ماهانهٔ *لیپینکات*[2] در (۱۸۹۱م.) به صورت کتاب انتشار یافت. مضمون این رمان، سال‌ها پیش

[1] Sibel Wan
[2] Lippincott

به ذهن اسکار وایلد راه یافته بود. هسکت پیرسن[1] در کتاب *زندگی اسکار وایلد* در این باره می‌گوید: «در سال (۱۸۸٤م.) وایلد اغلب به نگارخانهٔ بزیل وارد نقاش سر می‌زد، یکی از مدل‌های بزیل وارد، جوانی بسیار زیباروی بود... وقتی کار پُرترهٔ این جوان کامل شد و او از نگارخانه رفت، وایلد به سخن آمد که: «واقعاً جای دریغ است که موجودی به این شکوهمندی روزی پیر خواهد شد». مرد نقاش حرفش را تأیید کرد و افزود: «کاش می‌شد که او دقیقاً همین طور که هست باقی بماند و تصویرش به جای او پیر شود. وایلد وامی را که به این هنرمند داشت بدین صورت ادا کرد که نام نقاشِ داستان خود را» بازیل هالوارد نهاد» (هولند ۷۰). بنا به اعتقاد رضا سید حسینی، «*تصویر دوریان‌گری*، رمان حقیقی نیست، بلکه داستان فلسفیِ مهمی است» (سیدحسینی، ج۲: ۱۲۳۱). «وایلد با این اثر، بر آن بود که نشان بدهد، هنر که با یگانه قوت و نفوذِ خویش مرزهای نیکی و بدی را نابود می‌کند، چه تحول و تغیّر نیرومند و مؤثری در واقعیت پدید می‌آورد» (همان ۱۲۳۲).

داریوش شاهین در مقدمهٔ ترجمهٔ *تصویر دوریان‌گری* می‌نویسد: «تصویر دوریان‌گری، در مجموع، سرآغاز و سرانجام زندگیِ ایده‌آلی اسکار وایلد است. بدی‌ها و خوبی‌ها، دوستی‌ها و دشمنی‌ها، زشتی‌ها و زیبایی‌ها، هنرها و ابتذال‌ها و... همه و همه در کنار هم صف‌آرایی کرده‌اند» (وایلد، مقدمه، ٦).

۵. وجوه اشتراک *واقعهٔ تصویر* و *تصویر دوریان‌گری*

داستان *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی و رمان *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد، هر چند در دو محیط، با فاصلهٔ جغرافیایی بسیار زیاد ــ یکی در هند و شرق آسیا، و دیگری در انگلستان و شمال غربی اروپا ــ و در دو محیط فرهنگی کاملاً متفاوت نوشته شده‌اند، با این وجود، دارای وجوهات مشترک بسیار زیادی در ابعاد مختلف از جمله در درون‌مایه، مضمون، ساختار، حوادث و...هستند و نشان می‌دهد که صاحبان این دو اثر چه قدر ویژگی‌های فکری، ذوقی، عاطفی و... مشابهی دارند؛ در ادامه، به صورت مختصر به اهمّ این اشتراکات اشاره می‌کنیم:

[1] Hesketh Pearson

۵. ۱. هر دو اثر، به صورت منثور و با زبان ادبی بسیار شیوا نوشته شده‌اند.

۵. ۲. هر دو داستان با فضاسازی خاصی آغاز می‌شوند؛ در داستان *واقعهٔ تصویر*، نویسنده، با به تصویر کشیدن قدرت بی‌چون «نقّاش کارگاه ظهور و اخفا در پردازِ اعیانِ ودیعت رنگ»، روحیات والای اعتقادی خود را آشکار می‌کند و به داستان خود رنگ و بوی عرفانی می‌دهد و در رمان «تصویر دوریان‌گری»، نویسنده با توصیف عطرِ گیرای گل سرخ در فضای اتاق‌کار نقاش، نسیم ملایم و رایحهٔ فرح‌بخش گل‌ها و ریاحینِ درون اتاق و... جوی رمانتیک در داستان به وجود می‌آورد.

۵. ۳. در هر دو اثر، قهرمانِ داستان، در اوج است؛ قهرمان داستان در *واقعهٔ تصویر*، در اوج معرفت دینی و عرفانی و در رمان *تصویر دوریان‌گری* در اوج کمال نفسانی و اجتماعی قرار دارد.

۵. ٤. در هر دو اثر، قهرمان‌ها در حالی که در اوج هستند، گرفتار یک نوع آشوب می‌شوند؛ در *واقعهٔ تصویر*، بیدل یا همان قهرمان و راوی داستان، بنا به گفتهٔ خود، «به مقتضای عجز بشری، عارضه‌ای بر قوای بی‌دست و پا زور آورد و هفت ماه چون سایه با خاک هم‌بسترش کرد» (بیدل ٦١٦). و در رمان *تصویر دوریان‌گری* به خاطر اینکه قهرمان داستان، روح خود را به شیطان می‌فروشد، در ورطهٔ گناه و فساد می‌افتد و گرفتار آشوب عجیب روحی می‌شود.

۵. ۵. در هر دو داستان، قهرمانِ داستان، دوستی هنرمند و نقاش دارد. انوپ چتر نقاش معروف دورهٔ شاهجهان، دوست صمیمی بیدل است و بازیل هالوارد دوست یکدل دوریان‌گری.

۵. ٦. در هر دو داستان، تصویرهای قهرمانان با اصرارِ هنرمند نقاش، از مدلِ قهرمان داستان آفریده می‌شود. و هر دو تصویر در اوج زیبایی و شکل هنری کشیده می‌شوند.

۵. ۷. در هر دو داستان، تصویرِ قهرمان، دچار پژمردگی و رنگ‌پریدگی می‌شود. این تغییر و تحول در *واقعهٔ تصویر* به خاطر بیماری جسمانی قهرمان داستان صورت می‌گیرد و در *تصویر دوریان‌گری* به علت اینکه قهرمان داستان دچار بیماری روحی می‌شود و برای جوان نگه داشتن جسم خود، روحش را به شیطان می‌فروشد، در ورطهٔ گناه و شرارت و فساد اخلاقی می‌افتد و به این شکل هر گونه فساد روحی وی، در چهرهٔ تصویرِ نقاشی‌شده‌اش نمایان می‌شود.

۵. ۸. در هر دو داستان، سرانجام، قهرمان، تصویر را پاره می‌کند. در *واقعهٔ تصویر*، بیدل دهلوی یا همان قهرمان و یا راوی داستان، وقتی که سلامت جسمانی خود را باز می‌یابد، به یاد تصویر رنگ‌پریدهٔ خود می‌افتد و می‌خواهد علت پژمردگی و پریدگیِ رنگ آن را کشف کند، وقتی که به سراغ تصویر می‌رود و لای کتاب را باز می‌کند، در عین ناباوری می‌بیند که تصویر «مانند چراغی که در خانهٔ تاریک از زیر دامن برآرند» (٦١٧) نور می‌افشاند و گویی اینکه همین امروز آن را نقاشی کرده‌اند، بیدل با دیدن این واقعه از حیرت دچار بی‌هوشی می‌شود و بعد از مدتی که به هوش می‌آید، از شدت حیرت، نمی‌تواند دوباره به تصویر خود نگاه کند و بی‌اختیار آن را پاره می‌کند تا دچار تشویش روحی نشود. در رمان *تصویر دوریان‌گری* هم، قهرمان داستان با توجه به اینکه هر روز بیش از روز پیش در فساد اخلاقی غرق می‌شود و این فساد، خود را در تصویر قهرمان نشان می‌دهد، دوریان‌گری، هر روز نگران است که مبادا کسی وارد اتاق او بشود و پرده از روی تصویر او بردارد و تصویر او را در چنین وضعی ببیند و حقیقت را کشف کند، از این روی هر لحظه در اضطراب و آشوب روحی به سر می‌برد و وقتی که به بن‌بست می‌رسد، تصویر را پاره می‌کند تا از این طریق، دوستانش با دیدن آن تصویر از حقیقت وجودی قهرمان داستان باخبر نشوند، از این روی چاقو را به وسط تصویر می‌زند و با توجه به اینکه عکس درحقیقت نمودِ روح او بود، چاقو به قلب قهرمان داستان اصابت می‌کند و او بی‌جان به زمین می‌افتد و خدمتکارانش وقتی که بالای سر او می‌آیند می‌بینند که تصویر در نهایت زیبایی و در عنفوان جوانی به دیوار آویزان است اما در پای تصویر، مردی با شکم شکافته و صورت چین‌دار و فرتوت بر روی زمین افتاده است و از روی انگشتری‌هایی که در انگشتش بود، مقتول را شناختند و به این شکل، حقیقت روحی او بر همگان آشکار شد.

٦. وجوه افتراق *واقعهٔ تصویر* و *تصویر دوریان‌گری*

٦. ١. داستانِ *واقعهٔ تصویر* بیدل، بنا به گفتهٔ خود وی یک داستان رئالیستی و یا بهتر بگوییم یک رویداد حقیقی است، و درحقیقت، گزارشی و برشی از یک قسمت از

زندگی قهرمان و راوی داستان است، ولی داستانِ *تصویر دوریان‌گری*، رمانی حقیقی نیست، بلکه داستان فلسفی، با موضوعِ وهمی و خیالی است (سیدحسینی، ج۲: ۱۲۳۱).

٦. ۲. *واقعهٔ تصویر* بیدل هرچند با زبانی ادبی و آهنگین نوشته شده است، ولی از نظر شیوه‌های داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی، فاقد جنبه‌های هنری حاکم بر رمان‌های مدرن است؛ از این روی، بیشتر شبیه یک گزارش می‌باشد که با زبان ادبی از واقعهٔ زندگی حقیقی یک فرد نوشته شده است. ولی *تصویر دوریان‌گری* از هر جنبه یک رمان مدرن و ارزشمند محسوب می‌شود؛ چرا که در این رمان از شگردهای مختلفی در راستای شخصیت‌پردازی بهره گرفته شده است؛ از جمله برجسته‌ترینِ این شگردها می‌توان به توصیفات، کنش‌ها، گفت‌وگوها و...اشاره کرد.

٦. ۳. بیدل تصویر را پاره می‌کند تا به‌خاطر مشغول شدن به آن دچار تفرقه نشود و به حضور عالم تنزیه پردازد و در *تصویر دوریان‌گری*، قهرمان داستان چون درمی‌یابد که «تصویر مثل روح او شده» (وایلد ۳۰۲) به همین خاطر هر لحظه در ترس و وحشت است که مبادا کسی در را باز کند، پرده را از روی تصویر بردارد و بر اسرارش وقوف پیدا کند؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد که تصویر را از بین ببرد تا اسرارش آشکار نشود.

٦. ٤. در *واقعهٔ تصویر*، وقتی که بیدل تصویر را پاره می‌کند از تفرقه نجات می‌یابد، ولی در *تصویر دوریان‌گری* چون تصویر، روحِ او شده بود، به محض اینکه دوریان، کارد را به قلبِ تصویر می‌زند. تصویر سالم می‌ماند و کارد قلبِ خود دوریان‌گری را می‌درد و با این کار، حقیقتِ وجودیِ او بر همگان آشکار می‌شود؛ یعنی تصویر در نهایتِ زیبایی و رعنایی دیده می‌شود و در عوض صورتِ پژمرده، چین‌دار و فرتوتِ دوریان‌گری که انعکاس‌دهندهٔ فساد روحی و گناه و جنایتِ وی بود در چهره‌اش ظاهر شده بود.

٦. ۵. در داستانِ *واقعهٔ تصویر*، نقاشی و تصویر، موقعِ بیماریِ قهرمان، پژمرده و رنگ‌پریده می‌شود، ولی وقتی که بیدل دوباره سلامتیِ خود را بازمی‌یابد، تصویر نیز به رنگ و روشنیِ قبلی خود بازمی‌گردد. ولی در *تصویر دوریان‌گری*، با توجه به اینکه قهرمان، هر روز بیش از پیش به خاطر انجام گناه و جنایت، دچارِ فساد روحی می‌شود،

تصویرِ وی نیز که تجسّمِ روح فاسد اوست، هر روز لکه‌دارتر و چین و چروکش زیادتر می‌شود و اصلاح‌پذیر نیست.

۷. اسکار وایلد و ارتباط او با آثار بیدل

هرچند هدف مقالهٔ حاضر، بررسی اشتراکات دو اثر ادبی با تکیه بر ادبیات تطبیقی مکتب امریکایی است، که فارغ از تأثیر و تأثّر دو اثر ادبی از یکدیگر، صرفاً اشتراکات موجود در آثار ادبی را مورد بررسی قرار می‌دهد، تا از این رهگذر به اشتراکات فکری و فرهنگی و عاطفی ملل مختلف صاحب فرهنگ دست یابد، با این وجود، در کتب نقد ادبی و تاریخی به مطالبی برمی‌خوریم که قابل بررسی و تطبیق داشتن این دو اثر ادبی را از منظر مکتب فرانسوی نیز ممکن می‌سازد، از این روی در این قسمت مقاله به شکلی گذرا به احتمال تأثیرپذیری اسکار وایلد از بیدل دهلوی نیز می‌پردازیم.

پروفسور نبی هادی در مورد داستان تصویر بیدل می‌نویسد: «این واقعه، قطعاً شبیه آن افسانهٔ انگلیسی است که اسکار وایلد... به نام *تصویر دوریان‌گری* نوشته است... اگر در میان ادیبان شرقی و غربی «توارد» پیش آید، بی‌تردید امری شگفت‌انگیز است، به هر حال این احتمال، قوی است که کتاب *چهارعنصر* بیدل دهلوی به وسیله‌ای به دست اسکار وایلد رسیده است و از این راه موادّی برای آفریدن افسانه‌اش در راهِ ابراز نبوغ خارق‌العادهٔ وی فراهم شده است» (هادی ٦٣). البته بنی هادی اضافه می‌کند که: «دومین افسانهٔ وایلد، یعنی *بلبل و گلاب* نیز از روایات فارسی اخذ شده است» (همان ٦٣-٦٤). که اگر منظورشان از روایات فارسی، منظومهٔ *گل سرخ* سید محمدعلی ریاضی یزدی باشد، باید اذعان کرد که هرچند «خمیرمایهٔ هر دو داستان، عشق است و پیوند آن با عشقِ گل و بلبل که دارای سابقهٔ دیرینه‌ای در ادبیات است، آن را دل‌انگیزتر و دل‌پسندتر کرده است» (قلمسیاه ۲۱۲) و شباهت‌های زیادی با هم دارند، ولی باید گفت «با توجه به تاریخ حیاتِ نویسندهٔ انگلیسی، علی‌القاعده، نخستین بار، او به آفرینشِ چنین داستانی پرداخته است» (همان ۲۱۳). از این روی تأثیرپذیری اسکار وایلد از منظومهٔ *گل سرخ* سید محمدعلی ریاضی یزدی منتفی است.

صدرالدین عینی می‌نویسد: «واقعهٔ مهمی که در زمان زندگی بیدل روی داد، راه یافتنِ اروپاییان به هند بود. از اروپاییان، اوّل پرتغالی‌ها، بعد فرانسوی‌ها و بعد از آن انگلیسی‌ها از دیرباز با نام تجارت و کشتیرانی به هندوستان آمده، بعضی جزیره‌های هند را در تصرّفِ خود درآوردند، از یک طرف مثلاً انگلیسی‌ها با فرانسوی‌ها بر سر *دایرهٔ نفوذ* جنگ و جدال می‌کردند، از طرف دیگر هر کدام از اینها، قبیله‌ای یا حاکمی را بازیچهٔ دست خود کرده، با یراق و پول، آتش جنگ‌های داخلی را برمی‌افروختند...رفته رفته انگلیسی‌ها بر رقیبان اروپایی خود غلبه کرده، همهٔ بندرهای هندوستان را به دست گرفتند و برای خود در درون هندوستان، جا باز کردند و بعد از به دست آوردنِ بنگاله، در جنگ‌های داخلی هندوستان، مستقیماً با سربازان و ژنرال‌های خود اشتراک کَردند، انگلیسی‌ها تا اشغال تمام هندوستان، زیر نام کمپانی، کار می‌کردند، اما بعد از به دست آوردنِ پایتخت دهلی به نام ژنرال، حکمران کشور شدند» (عینی ۱۰۰-۱۰۱). با توجه به اینکه کشور هندوستان از زمان یادشده تا زمانی که جواهر لعل نهرو آن را به آزادی و استقلال رسانید، یعنی سال ۱۹٤۷ م. جزو مستعمرات انگلیس و فرانسه بود، از این روی اروپاییان و خصوصاً انگلیسی‌ها مدام در حال رفت و آمد به کشور هندوستان بودند و با توجه به نظر پراور، در زمان‌های گذشته که وسایل ارتباط جمعی ضعیف بود، جهانگردان و سیّاحان و دیپلمات‌های علاقه‌مند به ادبیات، مهم‌ترین واسطه‌های تأثیر و تأثر فرهنگی و... محسوب می‌شدند (پراور ٤٦). در این رفت و آمدها، تبادلات مختلف اقتصادی و فرهنگی بین مردم دو کشور صورت می‌گرفت، لذا به احتمالِ قریب به یقین، در حین این ارتباطات، آثار بیدل دهلوی از طریق تجّار و سیّاحان و فرهنگ‌دوستان اروپایی به دست اسکار وایلد رسیده و وی بعد از مطالعهٔ داستان *واقعهٔ تصویر*، تحت تأثیرآن، رمان *تصویر دوریان‌گری* را خلق کرده است. و اگر بر این باور باشیم که دو نویسنده بدون اطلاع و آگاهی از حال و سخن یکدیگر و بنا به نظر هسکت پیرسن در کتاب *زندگی اسکار وایلد*، بر این باشیم که طرح اولیّهٔ رمان *تصویر دوریان‌گری* زمانی در ذهن اسکار وایلد نقش بست که وی به نگارخانهٔ بزیل وارد نقاش، سرمی‌زد، در این صورت باید آن را جزو اتفاقات نادر و شگفت‌انگیز ادبی محسوب کرد که در مباحث نقد ادبی با عنوان «توارد» از آن یاد می‌شود (همایی ۲٤٥).

۸. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

۸. ۱. داستان *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی و رمان *تصویر دوریان‌گری* اسکار وایلد دو اثر برجسته با درون‌مایه و ژرف‌ساخت کاملاً شبیه هم هستند؛ این دو اثر ادبی، هر چند از نظر درون‌مایه و ژرف‌ساخت، چگونگیِ خلق تصاویر، و تغییر و تحولات دو تصویر در دوران حیات قهرمان‌هایشان و بالاخره، سرانجام بسیار به هم شباهت دارند؛ ولی از حیث روساخت و شیوه‌های داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارند. *واقعهٔ تصویر* که درحقیقت یک داستان رئالیستی و برشی از یک قسمت از زندگانی نویسندهٔ آن است، داستانی است که عاری از هرگونه شگردهای خاصِ هنری یک داستان مدرن است و تنها جنبهٔ اعجاب‌آور آن درون‌مایهٔ بدیعی و شگفت‌انگیز و خلاف‌آمدِ آن است. ولی رمان *تصویر دوریان‌گری* یک رمان رمانتیک و فلسفی است که از انواع شگردهای هنری داستان‌نویسی از جمله شخصیت‌پردازی بسیار هنرمندانه، توصیف‌ها و کنش‌ها و گفت‌وگوهای هنری بهره برده است.

۸. ۲. با مراجعه به کتاب‌های تاریخی، از نظر تأثیر و تأثّر نیز به این نتیجه می‌رسیم که با توجه به اینکه *واقعهٔ تصویر* نسبت به رمان *تصویر دوریان‌گری* تقدم زمانی دارد، هرچند نویسندگان این دو اثر از نظر محیط زیستی فاصلهٔ زیادی باهم داشتند، ولی نظر به اینکه از زمان حیات بیدل، انگلیسی‌ها، هندوستان را مستعمرهٔ خود ساخته بودند و سیّاحان و تاجران و دیپلمات‌های دو کشور همیشه در حال رفت و آمد از انگیس به هندوستان و برعکس بودند، از این طریق، مبادلات مختلف تجاری و فرهنگی بین آنها صورت می‌گرفت و به نظر مورخین و منتقدان ادبی، داستان *واقعهٔ تصویر* بیدل دهلوی از طریق سیّاحان و تاجران و یا دیپلمات‌های انگلستان و یا هندوستان به دست اسکار وایلد رسیده است و اسکار وایلد با تأثیرپذیری از آن، رمان *تصویر دوریان‌گری* را خلق کرده است.

منابع

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *نشریهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. دورهٔ اوّل، شمارهٔ ۱، بهار (۱۳۸۹): ٦- ۳۸.

آرزو، عبدالغفور. *مقایسهٔ انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ*. چ۱. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۸.

بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر. *کلیات بیدل*. به اهتمام خال محمد خسته، مقدمهٔ خلیل‌الله خلیلی، چ۱. کابل: دپوهنی مطبعه،۱۳٤٤ – ۱۳٤۱.

پراور، زیگبرت سالمُن. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چ۱. تهران: سمت،۱۳۹۳.

تقوی، محمد. «از کعبه تا روم.» *مجلهٔ پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی*. دورهٔ جدید شمارهٔ ۲،(پیاپی٦)، تابستان، ۱۳۸۹.

خانلری، زهرا. *فرهنگ ادبیات جهان*. چ۱. تهران: خوارزمی،۱۳۷۵.

خزائلی، حسن. فرهنگ ادبیات جهان(ج٦). چ۱. تهران: کلبه،۱۳۸٤.

خوشگو، بندرابن داس. *سفینهٔ خوشگو*(ج۳). به اهتمام سید شاه محمد عطا الرحمان عطا کوکوی. چاپ سنگی. هند: طبع پتنه بهار،۱۹۵۹.

سیدحسینی، رضا. *فرهنگ آثار*(ج۲)، چ۱. تهران: سروش، ۱۳۷۹.

عبدالغنی. *احوال و آثار عبدالقادر بیدل*، ترجمهٔ میر آصف انصاری. کابل: پوهنجی ادبیات و علوم بشری،۱۳۵۱.

عینی، صدرالدین. *میرزا عبدالقادر بیدل*. برگردان و پژوهش ایرج شهبازی. چ۱. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸٤.

قلمسیاه، اکبر. «گل سرخ ریاضی و هزار دستان اسکار وایلد». *مجلهٔ یغما*. یادنامهٔ یغما. شمارهٔ ۳۲. ۱۳۷۰: ۲۱۲ – ۲۲۱.

کفافی، محمد عبدالسلام. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ سید حسن سیدی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۸۲.

مجددی، غلام‌حسن. *بیدل‌شناسی*(۲ج)، چ۱. افغانستان: مطبعهٔ کابل،۱۳۵۰.

محمدوزان، عدنان. *الادب المقارن*. مکه: جامعة ام القری، ۱۹۸۳.

ندا، طه. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. چ۲. تهران: نی، ۱۳۸۷.

وایلد، اسکار. *تصویر دوریان‌گری* ترجمهٔ رضا مشایخی. چ۲. تهران: جامی، ۱۳۹۰.

ـــــــ . *تصویر دوریان‌گری*. ترجمهٔ داریوش شاهین. تهران: مهرگان، ۱۳۵۳.
هادی، نبی. *عبدالقادر بیدل دهلوی*. ترجمهٔ توفیق ه. سبحانی. چ۱. تهران: قطره، ۱۳۷٦.
همایی، جلال الدین. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ۱. تهران: اهورا، ۱۳۸۹.
هولند، ویوین. *اسکار وایلد*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. چ۱. تهران: هرمس، ۱۳۸٦.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۲۹-۱۶۰

مطالعهٔ تأثیر روایت استعاری فردوسی بر شاهنامه‌نگاری

قدسیه رضوانیان،* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران
ندا غیاثی، دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران
محمد اعظم‌زاده، استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۰/۱۴

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی برجسته‌ترین متن اسطوره‌ای ایران است که از قرن‌های آغازین سرایش آن مورد توجه محافل هنری مختلف بوده است. ایمان به جایگاه و نقش زبان در تثبیت فرهنگ و غنای زبان فردوسی، آن را از دیگر متن‌های مشابه ممتاز می‌کند. این نوشتار می‌کوشد چگونگی تأثیر روایت استعاری *شاهنامه* را بر جهان شاهنامه‌نگاری بررسی کند و برای این منظور از نظریهٔ ادبی پل ریکور بهره می‌گیرد. بنا بر این نظریه؛ متن استعاری، منش چندمعنایی دارد که موجب تأویل توسط خواننده می‌گردد. برای نشان دادن اهمیت روایت استعاری و چندمعنایی فردوسی، رویداد «گذر سیاوش از آتش» انتخاب شده که در طول تاریخ نگارگری ایران بسیار مورد توجه هنرمندان در سبک‌های گوناگون بوده است. درابتدا، بنیان نظریهٔ ادبی بیان شده، سپس متن *شاهنامه* و کنش داستانی «گذر سیاوش از آتش» بررسی می‌شود. آن‌گاه در ادامه، با انتخاب چندین نگاره از مکاتب هنری مختلف به تطبیق این نگاره‌ها با متن اصلی پرداخته و اهمیت تأویل نگارگر به عنوان خواننده نشان داده می‌شود. روش تحقیقِ به کارگرفته شده در مقالهٔ پیش رو؛ تطبیقی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای بوده است.
با توجه به بررسی انجام‌شده می‌توان گفت، تفاوت قابل تأمل نگاره‌های بازمانده از داستان گذر سیاوش از آتش، بحث تأویل مخاطب را می‌گشاید که آن نیز، حاصل رویکرد استعاری فردوسی به داستان‌های کهن و اسطوره‌ای ایران است. از این رو، نگارگران *شاهنامه*، که مخاطبان شعر او هستند، به صورت مستقل تأویل‌های گوناگونی از شعر وی داشته و هر کدام نگاره‌ای متفاوت از دیگری نقش کرده است.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامهٔ* فردوسی، استعاره، گذر سیاوش از آتش، نگارگری، پل ریکور.

---

* Email: ghrezvan@umz.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از دانش بشری است و این ظرفیت را دارد که مفهوم ادبیات را در سایر زمینه‌ها گسترش دهد. مطالعات بینارشته‌ای حاصل پژوهش دوران مدرن است که برای درک هر پدیدهٔ ادبی، بافت اجتماعی‌ـ فرهنگی پیچیدهٔ آن را با سایر حوزه‌های دانش از جمله هنر بررسی می‌کند. در این میان، ادبیات ایران به دلیل داشتن سویهٔ فرهنگی غنی و نفوذ در سایر هنرها از جمله نقاشی، یکی از شاخص‌ترین زمینه‌های ادبیات تطبیقی را پیش روی اندیشمندان می‌گذارد. ادبیات تطبیقی از دو جهت می‌تواند ارتباط شعر و نقاشی را بررسی کند؛ نخست اینکه چگونه مفهومی یکسان در هنر نوشتاری و هنر دیداری نمود پیدا می‌کند و دوم، آنکه این هنر نوشتاری یا شعر چگونه در هنر دیداری یا نقاشی تأثیر می‌گذارد (انوشیروانی و آتشی، ۲). *شاهنامهٔ* فردوسی به دلیل زبان پویایش گسترهٔ معنایی وسیعی دارد؛ زبانی که گرچه به دلیل رویکرد خاصش ماهیت اغراقی دارد، امّا به دلیل رهیافت استعاری‌اش، تأویل‌پذیر است. این تأویل‌گری نه فقط در عرصهٔ زبان و ادبیات که در هنرهای گوناگون نیز نمود دارد. نگارگری یکی از هنرهایی است که از دیرباز با اشعار *شاهنامه* درآمیخته است. نگارگران برای زینت بخشیدن به نسخ خطی یا برای کمک به فهم بهتر مخاطب، به خلق نگاره‌های *شاهنامه* می‌پرداختند. آنچه در این مقاله اهمیت دارد پاسخ به این پرسش است که روایت استعاری فردوسی چگونه باعث می‌شود نگاره‌هایی با مضامین مختلف از یک لحظهٔ داستانی خلق شوند. به منظور تحلیل دقیق‌تر و مصداقی‌تر این موضوع، کنشی از داستان سیاوش انتخاب شده که بیشترین نگاره را در نگارگری به خود اختصاص داده است؛ «گذر سیاوش از آتش». گوناگونی و تفاوت مضامین پرداخته‌شده در نگاره‌ها، اندیشه را به سمت متنی می‌کشاند که موجب خلق چنین آثاری شده است.

روایت *شاهنامه*، استعاری است؛ چرا که سخن از چیزی می‌گوید که زبان معمولی، توانایی بیان آن را ندارد. استعاره، واقعیت را گسترش می‌دهد و باعث می‌شود متن، منش چندمعنایی یابد. استعاره، حاصل زبان است و خواننده را مجبور می‌سازد براساس تجربهٔ خود در باب آنچه استعاره به صورت مجازی منتقل کرده، در خیال خود آن را کامل کند (هاوکس ۱۰۷). خواننده با متن همراه می‌شود، تجربه‌های خود را در آن

می‌بیند و جهان خود را می‌سازد. اینجاست که خواننده به تأویل می‌پردازد و گسترهٔ معنایی خویش را می‌سازد. آنچه این پژوهش دنبال می‌کند، تأویل نگارگر به عنوان خواننده از *شاهنامه* است؛ خواننده‌ای که استنباطش تصویری است. روایت استعاری *شاهنامه* چگونه جهان مخاطب خود را می‌سازد؟

پل ریکور یکی از نظریه‌پردازان ادبی معاصر است که معنای کلاسیک استعاره را گسترش داد. استعاره در نظریهٔ او پیوند عمیقی با روایت دارد. چنان که برای فهم استعاره باید تعبیر او از روایت ادبی را شناخت. چیزی که ارسطو از آن به محاکات[1] یاد می‌کند، از نظر ریکور، تقلید، کنش[2] انسانی است. «کنش انسان ممکن است فرامعنا باشد؛ زیرا توسط همهٔ نحوه‌های بیان نمادین پیش معنا شده است» (ریکور ۱٤٥). ریکور معنای محاکات ارسطویی را گسترش داده و آن را به محاکات یک و دو و سه تقسیم نموده است. محاکات یک؛ پیشاپیکربندی[3] تجربهٔ انسانی است و محاکات دو پیکربندی[4] تجربه‌هاست. اینجاست که پی‌رنگ و استعاره با هم جهان متن را می‌سازند و از تجربه‌ها و کنش‌های انسانی، متن ادبی ارائه می‌کنند. پی‌رنگ شیوه‌ای است در شکل دادن به مفاهیم مشترک بشری که با استعاره پیوند دارد؛ ترکیب و شکل‌دهی موارد فرعی در یک نظام است، یعنی شیوه‌ای است در شکل دادن به تجربه‌های انسانی که با تخیل آفریننده که قابل قیاس با استعاره است پیوند دارد (ریکور ٥٦). اما این پیکربندی تنها با خواندن است که معنی می‌یابد. ریکور این مرحله را محاکات سه یا بازپیکربندی[5] نام‌گذاری می‌کند. خواننده با خواندنِ متن، آن را تأویل می‌کند و جهان خود را می‌سازد. این سان، عملِ خواندن، بازسازی تصویر دنیای کنش در موقعیت متن است. متن صرفاً در کنش متقابلِ متن و خواننده به اثر تبدیل می‌شود (ریکور ۱۳۹).

فردوسی نیز اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی را در قالب متن ادبی پیکربندی کرده است. استعاره‌ها و بیان ادبیِ به کار رفته در *شاهنامه* از این اسطوره‌ها متنی سترگ پدید آورده که موجب شده در هر دوران، خواننده معنای خود را از متن بیابد. نگارگران

---

[1] mimesis
[2] praxis
[3] pre-configuration
[4] configuration
[5] re-configuration

به عنوان خوانندگان *شاهنامه* با بیان تصویری خود، معنای *شاهنامه* را گسترش می‌دادند و جهانی تازه خلق می‌کردند. تمرکز این مقاله بر گام سوم نظریهٔ ریکور یعنی خواننده قرار دارد که ارتباط میان هنر و ادبیات را پیش می‌کشد. *شاهنامه* به دلیل ماهیت اسطوره‌ای‌اش قابلیت تأثیر در دیگر نشانه‌ها را داراست. «*شاهنامهٔ* فردوسی یکی از اسطوره‌متن‌های فرهنگی است که از بستر نشانه‌ای نخستین خود خارج می‌شود و در حوزه‌های گوناگون معرفتی و هنری حضور می‌یابد و آنها را متأثر می‌کند» (نامورمطلق، ۸). از این رو، این پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد و تأثیرات ادبی یک اثر را بر روی هنر بررسی می‌کند.

«گذر سیاوش از آتش» یکی از کنش‌های انسانی در *شاهنامه* است که بنا به روایت فردوسی و اسطورهٔ پیچیدهٔ سیاوش، منشی چندمعنایی و استعاری دارد. پس از تحلیل روایت استعاری *شاهنامه* از این داستان، با انتخاب چندین نگاره از مکاتب هنری مختلف با موضوع «گذر سیاوش از آتش»، به ارتباط متن و تصویر پرداخته و اهمیت روایت استعاری فردوسی بررسی می‌شود.

۲. مبانی نظری

۲. ۱ استعاره و روایت

استعاره یا metaphor به عنوان عنصری مهم همواره در بلاغت ادبی، صنعتی برجسته بوده است. واژهٔ "metaphor"، استعاره، از واژهٔ یونانی maetaphora گرفته شده که خود مشتق از meta به معنای فرا و pheria، بردن (هاوکس۱۱). استعاره در رویکرد مدرن، دیگر صناعتی جدا از زبان محسوب نمی‌شود که به آن اضافه شده و تزیینی برای سخن باشد، بلکه با آغاز گفتار پیوند دارد و جزء جدایی‌ناپذیر زبان است. استعاره عنصر سومی است که از دو واقعیتی که با هم در کنش‌اند فراتر می‌رود و جهانی دیگر ورای آن دو واقعیت نخست می‌سازد. در واقع استعاره گونه‌ای اندیشیدن است. استعاره در نظریهٔ ادبی ارسطو در واژه جای دارد اما پل ریکور این مفهوم را گسترش می‌دهد و جایگاه استعاره را سخن یا گفتمان می‌داند. به عقیدهٔ ریکور، استعاره یک استراتژی گفتمان است که قدرت خلّاقهٔ زبان و قدرتِ به کار رفته در «داستان» را

حفظ کرده و توسعه می‌دهد... گفتمان شعری به عنوان نوآوری معنایی از طریق استعاره‌های «زنده» ترکیب‌بندی می‌شوند: «این یک بیان زنده از هستی به عنوان یک امر زنده است و می‌توان گفت یک تغییر غیرمنتظره از استعاره‌های مرده در زبان معمولی است به سمت معنایی ادبی» (سپ ۲۹۲)[1]. استعاره واقعیت را گسترش می‌دهد و باعث می‌شود متن منش چندمعنایی یابد. استعاره، جابه‌جایی معناست. جایی که استعاره از حد واژه و نظریهٔ بیان درمی‌گذرد و سخن ادبی را در برمی‌گیرد. «استعاره حرکت از معناست به مصداق، از زبان تحقق یافته یا گفتار فردی به سخن که مقوله‌ای کلی‌تر است» (احمدی ٦١٩). به بیان ریکور، استعاره جهان را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کند و به واقعیتی دیگر ارجاع می‌دهد. «دلیلی که کلمه، تأثیر معنای استعاری را حفظ می‌کند این است که عملکرد کلمه درون سخن، مجسّم کردن هویت معنایی است» (ریکور ٦٦).

او یکی از مهم‌ترین آثارش، ***استعارهٔ زنده*** را به تحلیل مفهوم استعاره اختصاص داده است.

استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ ما را آشکار می‌کند که خواستِ به بیان آمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند چرا که بیان مناسب آنها در زبان هرروزه یافت نمی‌شود. کارکرد استعاره این است که به زبان جنبه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما و اقامت‌مان در جهان را بازمی‌گرداند تا با باشنده‌ها نسبت یابیم. زبان بی‌استعاره‌ها، بدون این نیرویی که بدان امکان می‌دهد تا فراتر از خود رود، خاموش می‌ماند (ریکور ٥٦).

ریکور استعاره را در حد آفرینندهٔ زبان می‌داند، استعاره چیزی می‌گوید که زبان معمولی قادر به گفتن آن نیست.

اگر کلمه جانشین ترکیبی از نمودهایی شود که خودشان قسمت‌های از دست رفتهٔ مفاهیم گوناگون‌اند، هدف استعاره از ساختمان این کلمات گرفته می‌شود. براساس یک فرمول‌بندی اوّلیه، استعاره، جایگاه تفکر دو چیز مختلف است که بر مبنای یک بیان ساده یا نمایش یک کلمه، کارایی همزمان دارند و معنای آن نتیجهٔ تعامل میان این دو چیز است. بنابراین ما تنها با انتقال سادهٔ کلمات سروکار نداریم بلکه با انتقال تفکر مواجهیم که رد و بدل کردن مفاهیم است (ریکور ۸۰).

---

[1] Sepp

به گمان ریکور، شناختِ متن، راهگشای شناخت استعاره است؛ استعاره از طریق درهم ریختن قاعده‌های زبانی به معانی متن می‌افزاید و به متن، منش چندمعنایی می‌دهد و بدین گونه در مرکز فلسفهٔ هرمنوتیک او قرار می‌گیرد. «استعاره به معنایی که در هرمنوتیک یافته است «توان توصیف مجدد واقعیت» است و منش اصلی آن را باید در سویهٔ چندمعنایی سخن یافت...در سخن ریکور، استعاره لحظه‌ای از تأویل است» (احمدی ٦١٨).

مفهوم استعاره در دیدگاه ریکور، پیوندی ناگسستنی با مفهوم پی‌رنگ‌سازی[1] دارد که یکی از مراحل سه‌گانهٔ قوس هرمنوتیکی ریکور از تفسیر ارسطویی‌اش در باب محاکات نتیجه می‌شود. این ارجاع به ما اجازه می‌دهد جهان را از دریچه‌ای تازه ببینیم. درحالی که توصیف دوبارهٔ استعاره، ما را در زمینه‌های حسی و زیبایی‌شناسانه در نوسان نگه می‌دارند، پی‌رنگ‌ها زمینهٔ کنش هستند و تجربهٔ زمانی را برای بردن به سمت معنایی برتر شکل می‌دهند (وود ۱۷۱)[2]. از این رو برای درک بهتر، به کوتاهی به توضیح این مفاهیم می‌پردازیم.

ریکور در کتاب *زمان و حکایت*، محاکات ارسطویی را به طریقی نو بازخوانی می‌کند و آن را در سه دسته جای می‌دهد: محاکات یک، دو و سه. او اذعان دارد که مفهوم محاکات ارسطو، تقلیدی خلاق از کنش انسانی است. محاکاتِ یک؛ مفاهیم انسانی، رویدادها و تجربه‌های بشری است که طی فرایندهای فرهنگی به نمادها تبدیل می‌شوند و در خاطرهٔ ذهنی انسان‌ها جای می‌گیرند که به آن پیشاپیکربندی نیز می‌گویند.

تقلید کردن یا بازنمودن کنش، نخست آن است که از پیش درک کنیم که فعل انسان چیست؛ یعنی معنای آن، نمادهای آن و زمان‌مندی آن کدام است. پی‌رنگ و به همراه آن تقلید نوشتاری و ادبی، بر مبنای همین پیش‌درک به سادگی به دست می‌آید (ریکور ۱۱۹).

فهم داستان علاوه بر فهم کنش روایی، دریافتن بستر فرهنگی است که این پی‌رنگ‌های داستانی از آنها برخاسته‌اند. ریکور، این فرایندهای فرهنگی را «واسطگی نمادین» می‌نامد، بدین منظور که در میان نمادهایی با ماهیت فرهنگی، نمادهایی متمایز می‌شوند که اساس کنش‌اند، به طوری که بار معنایی خاصی را دنبال می‌کنند (همان ۱۰۸).

---

[1] muthos
[2] Wood

محاکات دو؛ همان پیکربندی است، پی‌رنگ‌سازی در این مرحله رخ می‌دهد و کنش و تجربه‌های انسانی را که از آن به پیشاپیکربندی یاد کردیم به متن ادبی بدل می‌کند. عناصر نامتجانس در اینجا پی‌رنگ‌سازی می‌شوند و برای کنش‌ها و رویدادها، روابط علّی و معلولی برقرار می‌شود. اینجاست که استعاره به موازات پی‌رنگ‌سازی پیش می‌رود تا داستان را بسازد. بداعت ریکور در همین است که استعاره و حکایت به موازات هم پیش می‌روند و پدیدهٔ خلق معنایی بدیع و تازه را که در سطح گفتمان رخ می‌دهد ایجاد می‌کنند. «مسئلهٔ گزارش [حکایت] ما را در مسیری یکسر موازی با استعاره پیش می‌برد. چرا؟ چون تخیل آفریننده در آفرینش طرح [پی‌رنگ] همچون که در ساختن استعاره نقش دارد» (ریکور ٥٦). پیکربندی از طریق پی‌رنگ و استعاره شکل می‌گیرد و واسط میان محاکات یک و سه است. درواقع نقد اصلی ریکور به ساختارگرایان در همین جاست، چرا که آنان فقط به محاکات دو قائل‌اند و نقش کنش‌های انسانی و خواننده را در نظر نمی‌گیرند. «... کار پی‌رنگ عبارت است از بیرون کشیدن داستانی معقول از رویدادها یا پیشامدهای گوناگون یا تغییر دادن رویدادها یا حواث یک داستان» (ریکور۱۲۱). با پی‌رنگ‌سازی است که رویدادها و روابط انسانی به صورت کلیتی قابل فهم سامان می‌یابند.

ریکور سه ویژگی برای کنش‌های روایی در نظر می‌گیرد: ساختاری، نمادین و زمانمند. از این رو، ترکیب پی‌رنگ، ریشه در فهم ساختارهای قابل فهم و نمادینی دارد که در طول زمان دریافت می‌شوند (همان ١٠٤). محاکاتِ دو؛ عرصهٔ ادب و حوزهٔ بوطیقاست. اینجاست که نمادها و تجربه‌های بشری اثر ادبی را به وجود می‌آورند و متن به گفتمانی تبدیل می‌شود که می‌تواند از خودش فراتر رود و جهان دیگری را بسازد. این جهان جدید در محاکات سه ساخته می‌شود؛ جایی که از آن به بازپیکربندی یاد می‌کنند. «[ریکور] نشان می‌دهد که خواننده آن عمل‌کنندهٔ برتری است که از طریق محاکاتِ دو، خوانش پیوستهٔ گذرا از محاکاتِ یک به محاکاتِ سه را ازآنِ خود می‌کند» (سپ ۲۹۳). در این مرحله خواننده با جهان متن روبه‌رو می‌شود و خوانشِ او افق‌های معنایی متن را آشکار می‌کند.

[بازپیکربندی] محل تلاقی دنیای متن و دنیای شنونده یا خواننده را نشان می‌دهد که در نتیجه، محل تلاقی دنیایی است که شعر پیکربندی کرده است با دنیایی که کنش عاطفی در آن نمایان می‌شود و زمانمندی خاص خود را نیز در آن نمایان می‌سازد (ریکور ۱۳۰).

خواننده به عنوان عمل‌کنندهٔ غایی است، متن را فراتر می‌برد و بین محاکاتِ یک و سه وحدت ایجاد می‌کند. «به یک معنا، خواندن؛ از نو آغاز کردن آن میراثی است که به طرح، امکان وجود داده بود» (ریکور ٦٤). این سان عمل خواندن بازسازی تصویر دنیای کنش در موقعیت متن است. متن صرفاً در کنش متقابل متن و خواننده به اثر تبدیل می‌شود (همان ۱۳۹). مفهوم بنیادین نظریهٔ ریکور در باب استعاره که در کتاب *استعارهٔ زنده* مطرح شده بود با این سه برداشت از محاکات ارسطویی که پیش روی ما می‌گذارد تکمیل می‌شود.

(نمودار ۱- نحوهٔ ساختاربندی استعاره در جهان متن)

ادبیات تطبیقی در پژوهش‌های خود معطوف به رویکردی ویژه از نقد ادبی نیست، بدین معنی که پژوهشگران این حوزه می‌توانند از شیوه‌های نقد ادبی متفاوت بهره ببرند. گام سوم نظریهٔ ریکور، یعنی خوانش خواننده، ارتباط یک اثر ادبی با اثری دیگر یا دیگر دانش‌ها را مطرح می‌کند؛ زیرا مخاطب در ساختن جهانی نو از متن می‌تواند تحت این تأثیر، دست به آفرینشی تازه بزند. از این رو، این پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار گرفته و تحقیقی بینارشته‌ای محسوب می‌شود. هنری رماک[1] یکی از اوّلین پژوهشگرانی است که اهمیت این ارتباط بینارشته‌ای را متذکّر می‌شود:

[1] Henry Remak

ادبیات تطبیقی از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (نقاشی، مجسّمه‌سازی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است.

به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و هم‌چنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است (انوشیروانی ۱۵).

۲. ۲ *شاهنامه* در گسترهٔ روایت و استعاره

شاهنامهٔ فردوسی، بزرگ‌ترین اسطوره‌متن ایرانی است. *شاهنامه* ورای زبان حماسی منظوم و کلاسیک آن، روایت است. روایت سرگذشت اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی ایران که به دست فردوسی نگاشته شده است. آنچه در این مقاله اهمیت دارد، *شاهنامه* در گسترهٔ روایت است، تا از این میان، تأثیر زبان استعاری آن بر خوانندگانش که در اینجا نگارگران ایرانی هستند بررسی و تحلیل شود. روایت *شاهنامه* شامل رویدادها و کنش و واکنش‌های روح انسانی است که در قالب حماسهٔ ایرانی متبلور شده است.

گفته شد که استعاره؛ گونه‌ای دیگر اندیشیدن در قالب زبان است.جهان سومی است که ورای جهان واقعی زاده می‌شود. سهم *شاهنامه* در شباهت‌ها، مجازها و افزودن بار معنایی تازه در ادب پارسی بسیار والاست. فردوسی با مهارت ادبی خویش داستان‌های گذشته را به صورت ترکیبی از معناهای مختلف و ارزشمند انسانی درآورده و با تکنیک داستان‌پردازی و توان شعری خود، گفتارها و کردارهای ساده را نیز رنگ بخشیده است. رزم را با توصیف متفاوت از سلاح‌ها، افراد، مکان، زمان و... به جهانی خیالی بدل می‌کند و بزم را با سخنانی شیرین، حسّی شاعرانه و لطیف و آفرین‌خوانی برای خواننده دلچسب می‌کند. در همه جای *شاهنامه* نفرین، ستایش، معما، عشق، وفاداری، خیانت، حسادت و... به گونه‌ای ماهرانه چنان وصف شده که خواننده با جهانی بدیع روبه‌رو می‌شود. این‌گونه است که تخیل فردوسی در سرایش داستان‌ها موجب احیای تخیل خواننده شده و متن را با معانی بسیار عرضه می‌کند.

«... استعاره‌هایی که از قوهٔ تخیل نشئت می‌گیرند... دخالت مخاطب را طلب می‌کنند. به این معنا بخشی از تجربهٔ انضمامی‌اند و زبانِ آن‌ها هرگز خودآگاهانه و تصنّعی نیست» (هاوکس ۷۸). اسطوره که اساساً با زبانِ استعاری پیوندی ناگسستنی دارد، تجربه‌ای انضمامی را برای مخاطب خود ایجاد می‌کند، اگر این استعارات و جابه‌جایی‌های معانی تصنّعی باشد و در ژانر مربوطه نگنجد، مخاطب قادر نخواهد بود با متن ارتباط برقرار کند. کار فردوسی، برگزیدن معانی از بین معانی موجود در اساطیر ایرانی بوده است. شاعر نه تنها در منابع فرهنگی خود دسته‌بندی ضمنی‌ای از عرصهٔ عملی صورت می‌دهد، بلکه صورت‌سازیِ روایی اولیه‌ای نیز از این عرصه به دست می‌دهد (ریکور ۹۲).

سهم و تأثیر شخص فردوسی در داستان‌ها را می‌توان متغیر دانست، بدین معنی که در حداقل، از انتخاب صحیح‌ترین و معقول‌ترین روایت تا همهٔ جنبه‌های پرداختی از توصیف، دیالوگ و تمامی ظرافت‌های زبانی و لحنی و جزئیات روایی و تمامی شگردهای داستان‌پردازی و امثال اینها را شامل می‌شود و در حداکثر، تا طراحی دقیق، داستان و تمهید دقیق، جنبهٔ علت و معلولی، پرورش تیپ‌ها براساس طرح و درون‌مایهٔ داستان و بیان دقیق انگیزه، روحیات، واکنش‌ها و غیره که بدین وسیله داستان از حالت توالی صِرف وقایع خارج و به مجموعه‌ای کامل و یکپارچه از عناصر داستان بدل می‌شود و بدین وسیله درون‌مایهٔ داستان، عمق بیشتری می‌یابد و پیام و خط فکری آن هرچه مشخص‌تر می‌گردد (حمیدیان ۱۳٦).

شاهنامه، مجموعه‌ای منظم از بینش‌های اسطوره‌ای ایران است که به صورت کنش‌های داستانی در پی هم می‌آیند. این مفاهیم اساطیری و نمادین در قالب روایت، موجب برجسته شدن نقش زبان در بیان هنری و تاریخی می‌شود. «در *شاهنامه*، تاریخ و زبان با هم و در هم ساخت و سازمان می‌یابند. هم طرحِ هر دو افکنده می‌شود و هم مرز و میزانشان مشخص می‌شود» (مسکوب ۱۰۷). منابع *شاهنامه*، داستان‌های پراکنده از اسطوره‌ها و حماسه‌های ایرانی است که فردوسی تکه تکه از این سو و آن سو جمع‌آوری کرده و آنها را در ساختاری منسجم، گرد هم آورده است. آنچه منابع فردوسی را تشکیل می‌داده اصل و چارچوب داستان بوده یعنی رشتهٔ رخداد و عمل که

به صورت متوالی و بدون طرح دقیق یا مجموعه روابط علت و معلولی میان رخدادها به دنبال هم ردیف شده‌اند» (حمیدیان ۱۳۷). این متون که در خاطرهٔ ایرانیان از خدای‌نامه‌ها تا شاهنامه‌های کهن‌تری چون دقیقی و منصوری وجود داشته، فاقد عمق روایی مناسب بوده و هنر داستان‌پردازی و نوع روایت فردوسی است که شخصیت‌ها، رویدادها و روابط انسانی را در قالب روابط علت و معلولی و گستره‌ای عظیم از نمادها و استعاره‌ها به متنی منسجم بدل می‌کند.

پی افکندن در «نظم»، خود از همان آغاز «نظام» و سامان دادن و پراکنده (نثر) را به رشته کشیدن و از ریختن و گسیختن رهاندن است؛ زبان بر بنیانی نظام‌یافته (نظم) بنا می‌شود، آن هم به صورت «کاخی بلند». پیداست که شاعر از کار خود تصوّری بزرگ و معمارانه دارد: تصور نقشه داشتن، شالوده ریختن، برافراشتن در و دیوار و بام و بی‌گزند ماندن از باد و باران، پناه گرفتن در خانهٔ زبان، در زبان زیستن (مسکوب ۱۰۸).

کار روایت این است که به جای نمادسازی قبلی، گونهٔ تازه‌ای از آن را قرار دهد که استوار به طرحی نو باشد یا بنا به مورد، نمادسازی پیشین را در نوع جدید ادغام کند و یا آن را از میان ببرد (ریکور ۱۲۱).

داستان‌های سنتی فارسی برخلاف رمان‌های مدرن، که در پسِ همهٔ رویدادها و روابط انسانی رابطهٔ علت و معلولی وجود دارد، بیشتر در خدمت برجستگی و خوارق عادت است و منش آرمان‌گرایانه دارد. این داستان‌های سنتی فاقد طرح به مفهوم مدرن و رابطهٔ علت و معلولی با طراحی اپیزودیک‌اند که شخصیت‌ها، آرمان‌گرایانه تصویر و تیپ‌سازی شده‌اند. البته این ویژگی در بیشتر آثار کلاسیک قرون وسطای اروپا نیز دیده می‌شود. حمیدیان در تحلیل داستان‌پردازی سنتی فارسی از دو اصطلاح «روساخت گسسته‌نما» و «ژرف‌ساخت دایره‌ای» استفاده می‌کند که ویژگی‌های داستان‌های سنتی فارسی هستند و این برخلاف داستان‌های مدرن غربی است که «روساخت پیوسته» و «ژرف‌ساخت زنجیری» دارند.

... در سنت داستان‌پردازی ما، یعنی قبل از پیدایی رمان و نمایش به شیوهٔ غربی، تمامی داستان‌ها به صورت اپیزودیک، یعنی هرکدام مرکب از داستان‌های مستقل و یا

مجموعه‌ای از حکایات گوناگون بود که به سبب اشتراک با یکدیگر، از جهتی ویـژه در کنار هم قرار می‌گرفت (حمیدیان ۳۷).

پی‌رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر روایت داستانی است که رویدادها و روابط انسـانی را در یک زنجیرهٔ علت و معلولی به صورتی منسجم غنا می‌بخشد و داستان را می‌سازد. توجه ویژهٔ *شاهنامه* به ذکر علت و معلول‌ها در داستان، خود نوعی بدعت و نوآوری در آثار کلاسیک فارسی است.

یکی دیگر از تأثیرات بینشِ یادشده [داستان‌پردازیِ سنتی] عدم اعتنـا یـا دسـت کـم قلّت توجه به واقعیت و علیّتِ تاریخی در عرصهٔ داستان‌پردازی است... اما باز در همین چارچوب نیز میزان التزام داستان‌پردازان ما به اصل واقعیت رویدادهای تاریخی به یـک اندازه نیست، بدین معنی که فردی چون فردوسی از آن روی کـه زمینـهٔ اصـلی کـار او اسطوره و حماسه است و در این زمینه نیز معمولاً تغییر دادن حقایق یا آنچـه بـه مثابـهٔ حقایق تلقی می‌شده و نیز تفسیر دل‌بخواه کردن از آن، به دور از عرفِ حماسـه‌پـردازی است حداکثر التزام را نسبت به واقعیت و علیت تاریخی دارد (همان ۲۰).

بنا بر آنچه به عنوان ویژگی‌های روایی *شاهنامه* گفته شـد، منـابع فردوسـی کـه اسـاطیر و حماسهٔ ایرانی را شامل می‌شده، حکم «پیشاپیکربندی» اثرش را داشته‌اند. روایت استعاری کـه فردوسی از منابع تـاریخی داشـته در قالـب پـی‌رنگـی محکـم و روابـط و منطقـی عمیـق و ناگسستنی در داستان‌ها به طور جزئی و در کل مجموعه به طـور کلـی را مـی‌تـوان در قالـب «پیکربندی» دانست. با وجود آنکه *شاهنامه*، حماسه‌ای ایرانی اسـت، امـا بـه دلیـل پـرداختن بـه موضوعات فرازمانی و فرامکانی و دغدغه‌های عام بشری، مخاطبان گسترده‌ای را فرا می‌خواند.

شخصیت‌های داستان‌های اسطوره‌ای در ساختار یک داستان، در بنیاد، بـن‌مایـه‌هـای اسطوره‌ای هستند که در باور مردم همواره ستوده می‌شوند و در هـر سـرایش و نقـل و بازگویی، ویژگی‌های شخصیت‌های تاریخی یا حوادث زمان را، بسته به هماننـدانگاری کارکردهای آنها با الگوی کهن‌اسطوره‌ای، به خود جذب می‌کننـد و از ایـن رهگـذر آن تاریخ را به شیوهٔ دوران خود پاس می‌دارند (مختاریان ۸۱).

این تأویل حاصل زبان استعاری و روایت بدیع فردوسی از حماسه‌های ایرانی است که منشی چندمعنایی به آن بخشیده است. «...به خاطر دیالکتیـک جهـان مـتن و جهـان

خواننده، چندگانگی خواندن وجود دارد...آن گاه که هر نوع خواندن را در حکم تأویل بدانند و تمام تأویل‌ها را خواندن به شمار آورند» (ریکور ٦٤). این تأویل‌ها و چندگانگی خواندن از منش روایت می‌آیند؛ روایتی که عناصر و مفاهیمِ از پیش‌داشته را در کامل‌ترین نظمش پیکربندی می‌کند و طرحی منسجم از کنش‌های معنایی و بازی‌های زبانی ارائه می‌دهد. ویژگی *شاهنامه* و هنر سرایندهٔ آن در معنا و در شیوهٔ روایت است. این سخن ساده، بلند و باشکوه است. هر شعر و هر هنر بزرگ، در زمان‌ها و در برابر خواستاران متفاوت جلوهٔ تازه‌ای از حقیقتِ خود را بروز می‌دهد و معنایی دیگر می‌یابد، زیرا اندیشیده و اندیشنده (در اینجا خواننده و شعر) در هم اثر نمی‌کنند بلکه هر دو هم کنش‌گر و هم کنش‌پذیرند و نتیجهٔ این دریافت زیباشناختی از شعر یا هنر، از سویی شخصی و مشروط به زمان و مکان و درنتیجه تاریخی است و از سویی دیگر، دگرگون‌شونده و نسبی است، نسبت به فرد و جهان پیرامونش. این دریافت، تا آنجا که در بند تاریخ و اجتماعی معین است، زمان‌پذیر و فرسودنی بوده و تا آن جا که دگرگون‌شونده و نسبی است، زمان‌گریز و نوشونده است؛ از آن در می‌گذرد و متناسب و هماهنگ با دوران تازه، معنایی تازه می‌یابد(مسکوب ٢٢٤).

۳. خوانش تصویری از *شاهنامه*

در اینجا ما گسترهٔ خوانندگان *شاهنامه* را به نگارگران ایرانی که از زمان سرایش *شاهنامه* تا کنون به ترسیم داستان‌های آن پرداخته‌اند، بسنده کرده‌ایم. نگارگری ایرانی از ابتدا ارتباطی مستقیم با ادبیات داشته است. چنان که بیشترین تعداد نگاره‌های موجود، به آثار کهن ادب فارسی اختصاص دارند. آنچه در اینجا حائز اهمیت است، نوع نگرش نگارگر به *شاهنامه* براساس نگاره‌هاست. در این مقاله برای تحلیل روایت استعاری فردوسی و تأثیر زبان آن بر نگاره‌های *شاهنامه*، «گذر سیاوش از آتش» انتخاب شده است. در ادامه ضمن نگاهی اجمالی به داستان سیاوش و گذر او از آتش، به بررسی چند نگارهٔ انتخابی از دوران مختلف تاریخ هنر ایران می‌پردازیم که منتسب به این کنش داستانی هستند.

۳. ۱ گذر سیاوش از آتش

داستان سیاوش یکی از مهم‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است که می‌توان گفت ترکیبی از حماسه، تراژدی و رمانتیسم با رهیافتی عارفانه است. سیاوش در *شاهنامه* نماد پاکی و بی‌گناهی است. زیبایی جسم و روح سیاوش چنان حیرت‌انگیز است که موجب می‌شود سودابه همسر کاووس و نامادری سیاوش، هوس عشق او را در دل بپروراند. سیاوش شخصیتی درون‌گرا و آرام دارد. بارها در طول داستان دیده می‌شود که با خویش راز می‌گوید. شاهزادهٔ جوان، عشق ناپاک نامادری‌اش را رد می‌کند و به پیشنهاد موبدان به آزمون آتش تن می‌دهد تا بی‌گناهی خویش را اثبات کند. آزمون آتش که در ایران باستان «ور» نامیده می‌شده است آزمونی ایزدی برای اثبات بی‌گناهی افراد بوده است. «ور گرم، گذشتن از آتش بوده است. کسی که می‌خواسته است بی‌گناهی خویش یا باور استوارش را به کیش خود بی‌چند و چون آشکار بدارد، تن بدین آزمون در می‌داده است. اگر بی‌گناه بوده است یا در باور خویش استوار، بی‌گزند از آتش به در می‌آمده است» (کزازی ۲۷۵). برای اثبات بی‌گناهی سیاوش، چنان کوهی از آتش ساخته می‌شود که همهٔ مردم شهر به دیدن می‌آیند:

هیونان به هیزم کشیدن شدند همه شهر ایران به دیدن شدند

فردوسی کوه آتش را چنین توصیف می‌کند:

زمین گشت روشن‌تر از آسمان جهانی خروشان و آتش دمان

سیاوش سوار بر اسب شبرنگش بهزاد، با جامه‌ای سپید، کافور زنان و کلاه‌خودی زرین بر سر نزد پدر می‌آید و او را نماز می‌گزارد.

سراسر همه دشت بریان شدند برآن چهر خندانش گریان شدند
سیاوش بیامد به پیش پدر یکی خود زرین نهاده به سر
هشیوار با جامه‌های سپید لبی پر ز خنده دلی پرامید
یکی تازی برنشسته سیاه همی خاک نعلش برآمد به ماه
پراگنده کافور بر خویشتن چنان چون بود رسم و ساز کفن
بدان‌گه که شد پیش کاووس باز فرود آمد از باره بردش نماز

سیاوش به کوه آتش می‌زند. صدای خروش از جمعیتی که ناظر بر این صحنه‌اند بلند مـی‌شـود. سوادبه با شنیدن جوش و خروش جمعیت به ایوان می‌آید تا شاهد گذر سیاوش از آتش باشد:

چـو از دشـت، سـودابه آوا شـنید　　برآمـد بـه ایـوان و آتـش بدیـد
همی خواست کو را بد آید به روی　　همی بود جوشان، پر از گفت‌وگوی

سیاوش لبخندزنان و با اطمینان خاطر به جنگ با آتش می‌رود و بـرای لحظـه‌ای در زبانه‌های آتش غرق می‌شود و از نظرها پنهان می‌گردد:

سیاوش سپه را به‌تنـدی بتاخـت　　نشد تنگدل، جنگ آتش بساخت
ز هـر سـو زبانـه همـی‌برکشـید　　کسی خود و اسپ سیاوش ندید

سیاوش به سلامت از آتش بیرون می‌آیـد و غریـو شـادی از جمعیـت برمـی‌خیـزد. فردوسی این صحنه را چنان تصویر می‌کند که حتی اگـر سـیاوش از آب کـه بـی‌خطـر است گذر می‌کرد، باز هم جامه‌اش از فرط تـر شـدن فرسـوده و زایـل مـی‌گشـت امـا سیاوش چنان پاک و سالم از آتش برون آمده که گویی «سمن اندر کنار» داشته است:

اگر آب بـودی مگـر تـر شـدی　　ز ترّی، همه جامه بی بـر شـدی
چنان آمد اسـپ و قبـای سـوار　　که گفتی سمن داشت اندر کنـار

(شاهنامهٔ فردوسی ١١٤)

آتش که نماد پاکی در ایران باستان است در این داستان نقـش مهمـی دارد چـرا کـه قهرمان در جدالی حساس با آن برمی‌خیزد اما آتش در او اثر ندارد زیـرا ذات سـیاوش، خود پاکی است و بنا به اعتقاد قدما، از جنس آتش است.

گوهر شاهانهٔ سیاوش از آتش، آذرخش است و آتش، بهشت، چون فره در اوست و زندگی او عین راستی یعنی بنا به آیینِ آتش، فرزند اهورامزداسـت: مـردی بـا جسـم و جانی به سرشت آتش. پس این راستیِ مجسم به هنگام گذر از آتش از خود می‌گذرد و دو هم‌گوهر را از یکدیگر زیانی نیست (مسکوب ۵۱).

درون‌مایهٔ اصلی داستان سیاوش حول محور پاکی سیاوش می‌چرخد، شخصیتی کـه مدام در کشمکش با خود و جهان قـرار دارد. گـذر سـیاوش از آتـش، نمـاد جـالبی از

کشمکش انسان با طبیعت است(حنیف۱۱۸). داستان سیاوش داستانی کهن است که حتی پیش از سرایش *شاهنامه* در بین اقوام ایرانی شهره بوده است چنان که در سکه‌های منطقهٔ خوارزم که در قرن اول میلادی یافت شده، پیکرِ سواری چون سیاوش دیده می‌شود (زاویه و دیگران ۵). و در منطقهٔ پنج کنت سمرقند که متعلق به دوران پیش از اسلام است دیوارنگاری مربوط به مویه بر سوگ سیاوش وجود دارد. سیاوش از دیرباز نزد اقوام کهن ایرانی به پاکدامنی و بی‌گناهی معروف بوده است. داستان سیاوش یکی از طولانی‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است که خود به اپیزودهای گوناگونی تقسیم‌بندی می‌شود که کل داستان را می‌سازند. این داستان، تا انتهای *شاهنامه* نقش پررنگی دارد؛ نه تنها نام سیاوش چندین بار توسط شخصیت‌های گوناگون بر زبان جاری می‌شود بلکه کین‌خواهی او عامل اصلی نبردهای ایرانیان و تورانیان است. گویی فردوسی این سوگ را در تمام *شاهنامه* به طرز زیرکانه‌ای پراکنده است. داستان سیاوش تمام ویژگی‌های داستان کلاسیک را دارد: روایت داستان از زبان الههٔ شعر، مافوق طبیعی بودن قهرمان داستان، اقتدار، سادگی و عظمت حاکم بر داستان، اشتمال داستان بر کهن‌الگو، اسطوره‌گرایی، وجود قهرمان مخالف یا ضدقهرمان، پیشگویی، سنت «ور» و گرایش به تقدیر (جعفری ٦). داستانی پرفزار و نشیب، سرشار از هول و ولا و نقطه‌های اوج که بیش از هر داستان دیگری در *شاهنامه*، احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد.

گره‌بندی داستان با آشنایی سیاوش و سوادبه آغاز می‌شود و با تهمت سودابه و گذشتن سیاوش از آتش به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. در این موضع، داستان با جدال‌های گوناگون در هم می‌پیچد و بدین ترتیب تعلیق[1] شکل گرفته و شدت می‌یابد. سیاوش از یک سو با جدالی درونی و بیرونی با سودابه مواجه است، از سوی دیگر جدالش با آلودگی دربار پدر، با جدال‌های دیگرش که به صورت حدیث نفس در وجودش جاری است هول و ولا[2]ی داستان را بالا می‌برد. بعد از این مرحله، آرامش پیش از طوفان در راه است، سیاوش در جدال با سودابه پیروز می‌شود و آزمایش را به خوبی پشت سر می‌گذارد (همان ۷).

---

[1] suspense
[2] angst

اینجاست که خواننده گمان می‌کند همه چیز به خوبی پایان یافته است اما با دسیسه‌های دیگرِ سوادبه و تنگ آمدن سیاوش از دربار آلودهٔ پدر، او راهی جنگ با توران می‌شود و داستان را وارد مرحله‌ای دیگر می‌کند. شخصیت اصلی داستان درون‌گرا و پیچیده است که مدام با خود در کشمکش است و این وجهِ مربوط به کنشگری درونی در حماسه تأثیرگذاری ویژه‌ای دارد. حماسه برون‌گراست، وقتی به تک‌گویی درون‌گرایانه روی می‌آورد، فضایی غیر منتظره ایجاد می‌کند و این آشنایی‌زدایی، خود، عنصری برجسته‌ساز است. «داستان سیاوش همچون بسیاری از داستان‌های *شاهنامه* پر از تضاد است و کشمکش و درگیری حاصل از این تضادها، آفرینندهٔ تعلیق‌های زیبا و مهیجی در خلال صحنه می‌شود» (حنیف ۱۲۱). تک‌گویی‌های مربوط به سیاوش، امکانی به خواننده می‌دهد تا به جهان درونی شخصیت داستان راه پیدا کند و ذهنیت او را بشناسد. سیاوش یکی از شخصیت‌های *شاهنامه* است که بیشترین تک‌گویی‌ها را دارد. «منش سیاوش نوعی تصور و دریافت عارفانه از انسان کامل را به یاد می‌آورد، خرد او معرفت به چگونگی سیر هستی و دل‌آگاهی به تعالی و شدن خداست» (مسکوب ۵۸). داستان سیاوش فرازمانی و فرامکانی است و داستانی واحد نیست که در زمان و مکان مشخص روی دهد. ابهام و رمزآلودگی زمانی و مکانی این داستان، آن را از مهم‌ترین نشانهٔ وحدت در زمان و مکان یعنی جای‌گیری در زمان تاریخی و مکان جغرافیایی دور می‌سازد (جعفری ۸). شخصیت‌ها در داستان‌های *شاهنامه* نقش اساسی را ایفا می‌کنند، خود آنان هستند که به جنگ با تقدیر می‌روند و در زمان و مکان خاصی قرار می‌گیرند. در حماسه، موضوع اصلی دیگر کیهان نیست، انسان در کیهان است. خواست انسان که ارادهٔ خود را در کرداری فعلیت می‌بخشد اهمیت دارد چرا که اوست که با هستی در کشاکش است (مسکوب ۱۰۲). سیاوش از آن دسته از شخصیت‌های *شاهنامه* است که محور اصلی داستان را می‌سازد و حوادث گرد او پدید می‌آیند. «آنچه از لحاظ بینش اساطیری اهمیت بسزایی دارد این است که... وضع خاص و انفرادی این شخص معین است و نه وضع کلی و انتزاعی جمله افراد بشریت که بالضروره روزی خواهند مرد» (شایگان ۱۳۳). سخن گفتن در داستان سیاوش بسیار مهم است چنان که می‌بینیم، خود سیاوش که شخصیت اصلی داستان

است در نقطهٔ اوج داستان یعنی اتهام سوادبه به او ساکت می‌ماند، گویی سرشت اتهام، زبان را از هر گونه گفتنی باز می‌دارد؛ واکنشی روان‌شناسانه که از هشیاری خالق اثر خبر می‌دهد. شاعر، سیاوش را بیشتر از طریق تک‌گویی‌های گاه‌گاهی که با خود دارد به خواننده می‌شناساند و از این طریق خواننده پی به پاکی سیاوش می‌برد.

نمونهٔ دیگر، سخنان سوادبه با کاووس پس از متهم کردن سیاوش است. در این صحنه، سودابه بیش از سیاوش سخن می‌گوید. راوی، شرح ماجرا را از طرف سیاوش در یک بیت بیان می‌کند، در حالی که از زبان سودابه واقعه به طور کامل شرح داده می‌شود. از طریق نتیجهٔ این گفت‌وگو، اتهام به طور غیرمستقیم به مخاطب القا می‌شود. مخاطب داستان که از طریق راوی دانای کل، به شخصیت پاک سیاوش ایمان دارد در انتظار آن است که سیاوش با سخنانی قاطع، بی‌گناهی خود را اثبات کند؛ اما داستان‌پرداز با نیاوردن متنِ سخنان او، پیش‌زمینه‌ای برای نقطهٔ اوج داستان در ذهن ایجاد می‌کند و داستان را در حالت تعلیق نگه می‌دارد (زارعی و دیگران ۹).

مهم‌ترین تعلیق‌های *شاهنامه* و داستان سیاوش، گذر سیاوش از آتش است، اینکه آیا او به سلامت از آتش می‌گذرد؟ توصیف فردوسی از صحنهٔ آتش و تعلیقی که او در داستان با سخن نگفتن سیاوش باقی می‌گذارد، خواننده را در تکاپوی کشف رمز داستان به پیش می‌برد. شاعر، پیش از گذر سیاوش بر آتش با استفاده از نماد جامهٔ سپید، نوعی پیش‌بینی برای خواننده ایجاد می‌کند که آتش در پاکان اثر ندارد و او به سلامت خواهد گذشت. سخن نمادین، یکی از شگردهای به کار گرفته شده در *شاهنامه* است. مفاهیم و عناصری که در داستان، جانشین مفاهیم دیگر شده بسیار دقیق است؛ برای مثال انتخاب رنگ سفید لباس، رنگ سیاه اسب، لبخند سیاوش، نوع توصیف از هیزم آوردن و آتش زدن و تعلیق زمان و مکان در گسترهٔ داستان به صورتی که خواننده را در فضایی خیالی و ازلی رها می‌کند تا خود آنها را بسازد. استفاده از عبارات بدیعی در زبان فارسی مثل آتش دمان، چشم نهادن جهان، شهر ایران، سمن در کنار داشتن، دم آتش و آب، خستن موی، تف کوه آتش، روشن‌روان بودن، بدتنی کردن و... نیز استعاره‌هایی بسیار مناسب و شاعرانه برای این لحظه از داستان هستند که آن را چندمعنایی می‌کنند، بدین‌گونه که همهٔ سخنِ نویسنده را به معنای بالاتری از معنای واقعی پیوند می‌دهند تا خواننده درصدد کشف معانیِ آن برآید.

۳. ۲ گذر سیاوش از آتش در جهان نگارگری

نگارگری ایرانی بیانگر جهان مثالی و خیالی است که بینشی اساطیری دارد. سخن از زمان و مکان ازلی می‌گوید و جهان واقع را به جهان خیالی پیوند می‌دهد. نور، حرکت سطوح، طبیعت و انسان، همه در جهانی نقش می‌بندند که واسطهٔ جسم و روح است. هر چیزی در نگارگری ایرانی مظهر تجلی وجود است. نوری که در فضای نگاره تجلی یافته، رنگ‌های متنوع و روح‌نواز، حرکت سطوح و... مخاطب را بیشتر به جذبه می‌کشاند تا بینش منطقی و عقلی.

نگارگری ایران از دیرباز در کنار ادبیات حضور داشته و شکوفا شده است. نگارگر ایرانی با تصویرگری، تنها به متن زینت نمی‌بخشید بلکه مخاطب را به سوی جهانی بی‌کران سوق می‌داد که در بینش ادبی و هنری ایران حاکم است. این بینش ازلی و اساطیری، خواننده را درگیر کشف معانی می‌کند و او را به کنش وا می‌دارد. این جغرافیای خیالی که زمان و مکان آن واقعی و این‌جهانی نیست هم در بینش شاعرانه‌ـاساطیری منعکس است و هم در بینش هنری، که هنر خود، کاربندیِ همین بینش است که در زمینهٔ تفکر موجب تأویل می‌شود (شایگان ۷۹). درواقع در بینشِ ایرانی، چه در شعر، چه در نگارگری، کشف معانی پنهان و جهان باطنی است که اهمیت دارد.

داستان سیاوش بنا به ماهیت نمادین و مفهوم استعاری‌اش یکی از متونی است که در طول تاریخ توسط نگارگران ایرانی مورد توجه قرار گرفته است. از این میان «گذر سیاوش بر آتش» بیشترین نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است به طوری که تعداد آن به بیش از دویست نگاره می‌رسد که در طول تاریخ نقاشی ایرانی بی‌مانند است. سیاوش نماد انسانی پاک است که برای اثبات بی‌گناهی خود تن به آزمون آتش می‌دهد و سلامت و سرافراز از آن بیرون می‌آید. تعلیق داستانی، شخصیت درون‌گرا و رمزگونه، وجود عناصر طبیعت و مفاهیم اخلاقی و معنوی است که این کنش داستانی را برای نگارگران جذاب کرده است. آنچه در اینجا اهمیت دارد، نگارگر در مقام خوانندهٔ متن است. خواننده‌ای که پس از رویارویی با جهان متن، دست به تأویل می‌زند. تأویل خواننده از متن، واقعیتی صرفاً فردی نیست، بلکه امری تاریخی و اجتماعی است که در تجربه منکشف می‌شود. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر، زمان است. «خواننده، فقط

معنای اثر را دریافت نمی‌کند، بلکه، از ورای معنا، مرجع آن را نیز دریافت می‌کند، یعنی تجربه‌ای که آن اثر را متوجه زبان می‌سازد و در نهایت، دنیا و زمان‌مندی‌ای که اثر در مقابل خود می‌بیند» (ریکور ۱۳۹). آنچه در آخرین مرحله انتقال می‌یابد، فراسوی معنای یک اثر، دنیایی است که آن اثر فرا می‌افکند. نگارگر *شاهنامه* در مقام تأویل، دست به آفرینش جهانی نو می‌زند و پذیرش خود از متن را در جهان نگارگری توصیف می‌کند. برای این منظور، چندین نگارهٔ مختلف از «گذر سیاوش بر آتش» انتخاب شده تا استقلال تأویل خوانندگان از متن نشان داده شود.

نگارهٔ ۱ که از مکتب شیراز *شاهنامهٔ* سال ۷۳۳ هجری انتخاب شده بیانگر تمام ویژگی‌های مکتب اینجو است مانند استفاده از رنگ‌های روشن، قرمز و زرد، طراحی پرتحرک و زنده که پویایی خاصی به این نگاره‌ها بخشیده است (آداموا، گیوزالیان ٥٦). از ویژگی‌های مکتب اینجو، سادگی و استقلال متن را نیز می‌توان نام برد که به خوبی در این نگاره دیده می‌شود. سیاوش با لباسی سفید بر تن، خودی طلایی بر سر و پشت به افراد دیگر در حال پریدن از آتش است. آنچه استقلال این نگاره را از متن بیشتر نشان می‌دهد پرنده‌ای است که در بالای تصویر به سه نفر دیگر که سودابه، کاووس و موبد زرتشتی هستند خیره شده و آنان نیز او را می‌نگرند. در حالی که در متن هیچ اشاره‌ای به این پرنده نشده و حتی از جمعیت زیادی که نویسنده از شور و خروش آنان می‌گوید خبری نیست.

در اینجا ارتباط پرنده با سه شخص نام‌برده آشکار است و به احتمال قوی وجود بارقهٔ امید در نگاه‌های دو سوار (کاووس و مغ) و حالت ترس در دیدگان سوادبه تصادفی نیست. پرنده‌ای که بر فراز سر سیاوش ترسیم شده همانند پرندهٔ خبررسانِ افسانه‌ای ایران باستان است که حامی اشخاص از نژاد همایونی است. شاید بتوان فرض کَرد که در اینجا مفهوم تمثیلی که بیانگر حقانیت سیاوش است به پرنده نسبت داده شده و چرخش شدید پرنده به عقب به سوی اشخاصی است که آزمون بی‌گناهی او را عملی می‌دانستند (همان ١٢٤).

همچنین در این نگاره برخلاف متن، سودابه در کنار کاووس دیده می‌شود که خود اهمیت نقش کاووس در داستان را از نظر نگارگر نشان می‌دهد. نگارگر مکتب شیراز با نگارگری شاعرانه و حماسی خود، این کنش داستانی را به مکتب حماسی دیوارنگاری‌های ایران باستان نزدیک کرده است و این بیان حماسیِ مکتب شیراز، تحت تأثیر زبان فردوسی

است. «آشکار است که مکتب بیان یادمانی نگاره‌های *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی و نیز نسخه‌های اینجو تحت تأثیر ویژگی‌های پهلوانی و زبان حماسی شعر فردوسی است» (هیلن برند ۱۱۳).

نگارهٔ ۱: گذر سیاوش از آتش
مکتب اینجو، شیراز، قرن هشتم
(سن پترزبورگ)
آداموا، گیوزالیان، نگاره‌های *شاهنامه* ۱۳۸۳

نگارهٔ ۲، متعلق به مکتب ترکمانان در شیراز است. استفاده از رنگ بنفش مایل به آبی در صخره‌ها، خطوط موجی‌شکلِ خاصِ مکاتب شیراز و به حاشیه آوردن تصویر، به خوبی گویای مکتب مظفری آن دوران در شیراز است که بیش از صدسال با نگارهٔ پیشین تفاوت زمانی دارد (کنبای ۵۵). در اینجا به آرایش بنا توجه بیشتری شده، کاووس و سودابه برخلاف داستان، در ساختمان تصویر شده‌اند و تنها تلاش نگارگر برای نشان دادن جمعیت

ناظر، دو فردی است که از گوشهٔ سمت راست تصویر از پشت صخره سر برآورده‌اند. در چنین مواقعی معمولاً انتظار حضور انبوهی از جمعیت می‌رود؛ به گفتهٔ شاملو «صف غوغای تماشاییان» اما در این نگاره‌ها اثری از آنها نیست. آیا در متن شعر، موضع مردم و واکنش آنها محلی از اعتنا نداشته است؟ و یا تمرکز بر سوژه، مانع این ورود بوده است. وضوح قصر و نظم موجود در آن بیانگر چیست؟ قدرت؟ قدرت در کدام سو متبلور است؟

سیاوش در طبیعتِ ترسیم‌شده که خود یکی از ویژگی‌های مکتب ترکمانان است، گویی نگارگر می‌خواسته تنها گوشه‌ای از دشت و جمعیت را نشان دهد.

نگارهٔ ۲: گذر سیاوش از آتش
مکتب ترکمانان شیراز، قرن نهم
www.bridgemanart.com

نگارهٔ ۳، مربوط به قرن دهم هجری در اصفهان است. چنان‌که در این نگاره آشکار است، تمرکز ترکیب‌بندی بر سیاوش است. شعله‌های آتش، کشیده تصویر شده‌اند، از ساختمان، تنها دیواری دیده می‌شود و درخت و تپهٔ مدور، نمایندهٔ دشت هستند. سواری که به فاصلهٔ کمی از سیاوش دیده می‌شود گویی نمایندهٔ مردمی است که با عبور او از آتش به

شادی و درم ریختن می‌پردازند. بیشتر به نظر می‌رسد حضور این سوار وجه حمـایتی دارد؛ پشتیبانی به لحاظ تأویلی اقناع‌کننده‌تر است؛ به ویژه که او هم جوان است و بر اسـبی سـیاه نشسته است؛ نوعی تمایل به همانندی را نیز تداعی می‌کنـد و از آن رو کـه در پـس اسـب سیاوش است گویی بر پیشرو بودن سـیاوش و تـأثیر آن بـر پیـروانش اشـاره دارد. مکتـب اصفهان در قرن دهم تحت تأثیر دو مکتب هرات و ترکمانان تبریز اسـت. بـه صـورتی کـه ترکیب‌بندی قوی دارد، تعـداد افـراد کـم اسـت، فاصـلهٔ تناسـب گـاهی فـدای حرکـت و حس‌آمیزی می‌شود و رنگ‌ها قوی و چالاک هستند (کنبای ۷۹). نگارگر در ایـن نگـاره بـا تمرکز اصلی بر شخصیت سیاوش بر ویژگی انسان‌مدارانهٔ مکتب اصفهان تأکید کرده است.

نگارهٔ ۳: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن دهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٤، مربوط به اواخر قرن دهم در قزوین است. استفاده از رنگ‌های اشباع‌شـده، ترکیب‌بندی نه چندان دقیق و نداشتن پیچیدگی از ویژگی‌های این مکتب است کـه بـه خوبی در این نگاره نمایان است (همان ۸٦). برخلاف داستان، کیکاووس کنـار سـودابه

در ایوان نشسته، افراد حاضر در صحنه، گویی سرگرم کار خویش‌اند و معماری بنا نیز چندان دقیق و هوشیارانه نیست. تصویر مایهٔ حماسی ضعیفی دارد چنان که از مکتب قزوین برمی‌آید. «ساختار سراسری صحنه، که توسط نگارگری خشک‌مایه و بی‌دقت اجرا گردیده به هیچ‌وجه جلب کنجکاوی و اندیشه‌وری نگرنده را نمی‌کند» (کورکیان، سیکر ۲۱۲). حالت رها و مسابقه‌واری که سیاوش در این نگاره دارد گویای سلیقهٔ شخصی نگارگر و شاید تا حدودی نیز علاقهٔ رایج سلطنتی آن زمان باشد.

نگارهٔ ٤: گذر سیاوش از آتش
مکتب قزوین، قرن دهم
کورکیان، سیکر ۱۳۸۷

نگارهٔ ۵، مربوط به مکتب اصفهان در اواخر قرن یازدهم است که به معین مصور منسوب شده است. نوع پیکره‌های معین، شبیه به پیکره‌های رضا عباسی است، فقط در جزئیاتِ چشم‌ها و دهان تفاوت دارد. طراحی‌های او آزاد و بیشتر به تکنیک قلم‌مو و

آبرنگ شبیه‌اند تا قلم و مرکب (همان ۱۱۲). نوع پیکربندی سیاوش در این نگاره فیگوراتیو است و گوشه‌هایی از حجم در آن دیده می‌شود. کم بودن تعداد افراد و پرداخت دقیق حالات آنان از ویژگی‌های نگارگری همین دوران است. ترسی که در چهرهٔ سودابه دیده می‌شود، سروری که در چشمان کاووس است، سیاوش که لبخندزنان و با اعتماد به نفس از آتشِ نه چندان شعله‌ور می‌گذرد، صخره‌های مواج و رنگ‌بندی گرم نگاره، همه نشان از تلاش نگارگر برای رساندن مفهومی پنهان هستند. نگارگر با استقلال نسبی از داستان و پرداخت حالات انسانی به چهره‌ها، گذر سیاوش از آتش را چنین هنرمندانه به تصویر کشیده است. در این اثر چنان که از ترکیب‌بندی برمی‌آید اهمیت افراد یکسان است.

نگارهٔ ۵:گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن یازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٦، مربوط به مکتب قاجار و *شاهنامهٔ* داوری است. طبیعت‌گرایی غربی و تلفیق نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی باعث ایجاد سبکی نو در این دوران شد. رنگ

غالب در این نگاره تیره است، به جز جامهٔ سیاوش و چندی از افراد که رنگین ترسیم شده‌اند. شهر در بالای تصویر و آسمان در تاریکی هستند. سیاوش در حال گذر از آتش، دست خود را به نشانهٔ پیروزی بالا برده، مردم با جوش و خروش او را تشویق می‌کنند. در این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌ها، زن و کودک نیز در میان جمعیت ترسیم شده است که حاکی از سبک مردم‌نگاری قاجاری (مافی‌تبار ١٤) و به لحاظ جامعه‌شناختی، مطرح شدن مردم در مناسبات اجتماعی است. کاووس و سوادبه نیز در سمت راست تصویر دیده می‌شوند. چنان که از تصویر برمی‌آید نشان دادن مردم عادی و خانه‌های سادهٔ آنان برای نگارگر بسیار مهم بوده است زیرا فضایی که به شهر و مردم اختصاص داده تقریباً بیشتر از فضایی است که به شخصیت‌های اصلی داده است.

نگارهٔ ٦ :گذر سیاوش از آتش
مکتب قاجار، قرن دوازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

از مقایسهٔ این نگاره‌ها با هم، درمی‌یابیم که در هر دوره بنا به نوع گفتمان غالب، تصویری مستقل از این کنش داستانی ترسیم شده است. نگاره‌ها هر یک خوانشی خاص از داستان را

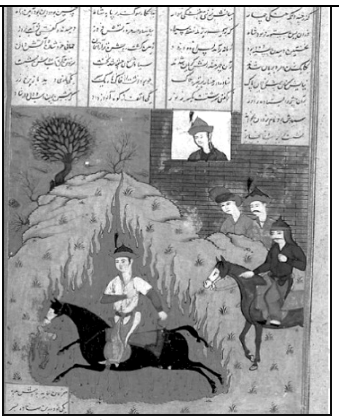
تصویر می‌کنند. هر نگارگر در حکم خواننده‌ای مستقل دست به تأویل داستان می‌زند و بنا به معنایی که دریافت می‌کند بر اهمیت بخشی از متن می‌افزاید. درواقع، تأویل از میان نشانه‌های متن برمی‌خیزد و توازنی بین متن و معنای ایجادشده برقرار می‌کند. از این روست که خوانندگان یک متن با وجود شباهت‌هایی که در تأویل دارند جهانی متفاوت خلق می‌کنند، زیرا افق معنایی هر دوره و انتظاری که خواننده از متن دارد، متفاوت است. برای هر تأویل‌کننده، یک تأویل درست وجود دارد که با آنچه او از متن انتظار دارد می‌خواند (ریکور ٦٩). نگاره‌ها نیز در حکم تأویل‌اند. هرکدام با اینکه یک کنش داستانی را نقل می‌کنند اما جهانی مستقل دارند. هر نگارگر در متن اجتماعی و تاریخی متفاوتی زندگی می‌کند؛ از این رو، تأویل همواره در همان موقعیتی قرار می‌گیرد که تأویل‌کننده خود را در آن قرار می‌دهد. معنا وابسته به این تأویل است. تجربهٔ اثر هنری از هر افق ذهنی و شخصی فراتر می‌رود، هم از افق ذهنی هنرمند و از هم افق ذهنی شخصی که اثر را درک می‌کند. بنابراین، اثر در مواجههٔ تاریخی‌اش اهمیت می‌یابد نه بیرون از زمان. بدون داشتن ربط و نسبت با زمان حال هیچ تأویلی وجود ندارد و این نسبت هیچ‌گاه پایدار و ثابت نیست. متن نقل‌شده، باید در موقعیتی هرمنوتیک فهمیده شود که در آن قرار می‌گیرد، یعنی در نسبتی که با زمان حال می‌یابد. بنا بر دیدگاه هرمنوتیک، متن می‌بایست در بطن افق تاریخی‌مندی مخاطب فهمیده شود (پالمر ۲۰۳). در مورد نگاره‌ها، دیالکتیکی که بین نگارگر و متن برقرار است موجب آفرینش معنای متن در قالب نگاره می‌شود. ریکور این مرحله را بازپیکربندی اثر نام‌گذاری می‌کند و خوانش خواننده و آفرینش جهانی نو از متن توسط او را مهم‌ترین مرحلهٔ این قوس هرمنوتیکی[1] می‌داند.

(نمودار۲- چگونگی تأثیر روایت استعاری *شاهنامه* بر نگارگری)

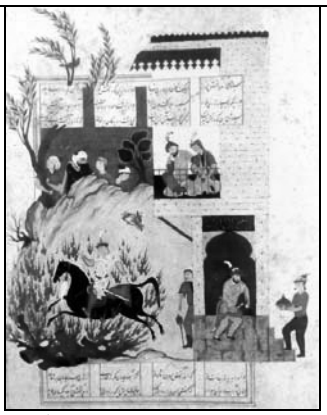
[1] hermeneutic cycle

نگارهٔ ۱: گذر سیاوش از آتش
مکتب اینجو، شیراز، قرن هشتم (سن پترزبورگ)
آداموا، گیوزالیان، نگاره‌های *شاهنامه* ۱۳۸۳

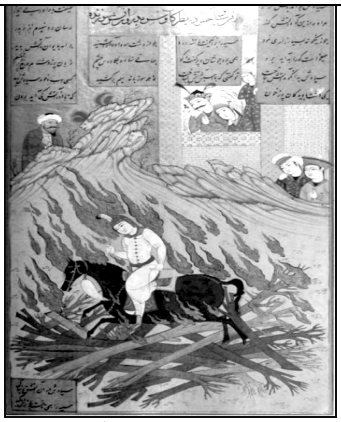
نگارهٔ ۲: گذر سیاوش از آتش
مکتب ترکمانان شیراز، قرن نهم
www.bridgemanart.com



نگارهٔ ۳: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن دهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk



نگارهٔ ٤: گذر سیاوش از آتش
مکتب قزوین، قرن دهم
کورکیان، سیکر ۱۳۸۷



نگارهٔ ۵: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن یازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٦: گذر سیاوش از آتش
مکتب قاجار، قرن دوازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

جدول ۱- نگاره‌های گذر سیاوش از آتش

نتیجه‌گیری

در دوران مدرن، متن ادبی، دیگر پدیده‌ای یکه و مستقل در نظر گرفته نمی‌شود. اثر ادبی در گستره‌ای وسیع از مفاهیم اجتماعی و فرهنگی رشد کرده و با سایر حوزه‌های دانش بشری ارتباط می‌یابد. ادبیات تطبیقی با توانمندی ویژه‌ای که دارد امکان بررسی تأثیر متن ادبی بر سایر هنرها را پیش روی پژوهشگران قرار می‌دهد. در این میان، ادبیات ایران و به ویژه *شاهنامهٔ* فردوسی یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های پژوهش بینارشته‌ای است چرا که نفوذی چشمگیر در تاریخ نگارگری داشته است. روایت فردوسی از اسطوره‌های کهن ایرانی به نحوی آمیخته با استعاره است که سبب شده ساختار منحصر به فرد *شاهنامه* امکان این را داشته باشد تا آن‌گاه که مفهوم از ادراک بی‌واسطه قطع شده است و متن در طول زمان جاری است، مستقل و متکی به ذات عمل کند. در قوس هرمنوتیکی ریکور، کنش‌های انسانی قابل فهم، در حکم پیشاپیکربندی اثر هستند که هنرمند، آن را در قالب داستان پی‌رنگ‌سازی کرده و با

جابه‌جایی معنا، واقعیتی دیگر می‌آفریند؛ واقعیتی سوم که استعاره نامیده می‌شود. اما مهم‌ترین مرحلهٔ این قوس، بازپیکربندی اثر است که خوانش خواننده از متن را موجب می‌شود. در این مرحله، خواننده با تأویل خود، با متن یکی شده و جهان خود را خلق می‌کند. در این گام، به دلیل اهمیت مخاطب و تأثیر او از اثر ادبی، بحث ادبیات تطبیقی و پژوهش بینارشته‌ای مطرح می‌شود که به بررسی روند این تأثیر و چگونگی خلق اثری نو می‌پردازد. فردوسی نیز اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی را در قالب متن ادبی پیکربندی کرده است. نوع روایت استعاری و چندمعنایی *شاهنامه* باعث تأویل خواننده می‌شود. خواننده‌ای که در اینجا نگارگر است، در دوران مختلف با خوانش متن دست به تأویل می‌زند و جهانی از مفاهیم برای خود می‌سازد. رویداد «گذر سیاوش از آتش» به دلیل ارتباطش با اسطوره، طبیعت، تقدیر و ادبیات، دارای مفاهیم متعددی است و به اعتبار متن، معنا را گسترش می‌دهد. بررسی نگاره‌های به‌جامانده از این رویدادِ داستانی نشان می‌دهد که اگرچه نگاره‌ها همگی یک لحظهٔ واحد از داستان را به تصویر کشیده‌اند اما هرکدام جهانی مستقل دارند. در هر نگاره، عنصری غالب است که آن را منحصر به فرد می‌کند. این فردیت و استقلال نگاره‌ها می‌تواند ناشی از تلقی شخصی نگارگر و خوانش او از متن، سلیقهٔ هنری دوران او و مکتبی که در آن رشد کرده و یا اقتضای شرایط اجتماعی و فرهنگی باشد. آنچه اهمیت دارد تأویل نگارگر در مقام خواننده است. اینجاست که نگارگر از طریق روایت استعاری فردوسی و تعبیر ادبی او از اسطوره‌های ایرانی با تجربه‌های انسانی، رویدادها و مفاهیم انسانی به‌جامانده از پیشینیان هم‌ذات‌پنداری می‌کند، یکی می‌شود و جهانی خلق می‌کند که در ادامهٔ این روند فرهنگی قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت

این مقاله برگرفته‌شده از پایان‌نامهٔ ندا غیاثی با عنوان «بررسی رابطهٔ هرمنوتیک *شاهنامهٔ* فردوسی و نگاره‌های نسخهٔ آل اینجو (مکتب شیراز)» است.

منابع

احمدی، بابک. *ساختار و تأویل متن*. جلد دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ اول (۱۳۸۹): ٦-۳۸.
انوشیروانی، علیرضا و لاله آتشی. «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب.» *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ اول (پیاپی۹) (۱۳۹۱)، ۱-۲٤.
آداموا، ا.ت، گوزالیان، ل.ت. *نگاره‌های شاهنامه*. زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، فرهنگستان هنر،۱۳۸۳.
پالمر، ریچارد ا. *علم هرمنوتیک*. محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس، ۱۳۹۳.
حمیدیان، سعید. *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. چاپ سوم. تهران: ناهید، ۱۳۸۷.
حنیف، محمد. *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۸٤.
ریکور، پل. *زندگی در دنیای متن*. بابک احمدی. چاپ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
ـــــــ . *زمان و حکایت*. مهشید نونهالی. جلد یک. چاپ اول، تهران: گام نو، ۱۳۸۳.
سجودی، فرزان. *ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. مجموعه مقاله، گروه مترجمان. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.
شایگان، داریوش. *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۸.
فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامهٔ فردوسی*. براساس *شاهنامهٔ* چاپ مسکو. متن کامل. تهران: پیمان، ۱۳۸۱.
کزازی، میرجلال الدین. *نامهٔ باستان*: داستان سیاوش. جلد سوم. چاپ اوّل. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.
کنبای، شیلا. *نگارگری ایرانی*. مهناز شایسته‌فر.چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۱.
کورکیان، ا.م، سیکر، ژ.پ. *باغ‌های خیال*. پرویز مرزبان. چاپ دوم، تهران: فروغ دانش، ۱۳۸۷.
مختاریان، بهار. *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*. چاپ اوّل. تهران: آگه، ۱۳۸۹.
مسکوب، شاهرخ. *سوگ سیاوش*. چاپ هفتم. تهران: خوارزمی، ۱۳۸٦.
ـــــــ . *ارمغان مور*. تهران: نی، ۱۳۸٤.

نامورمطلق، بهمن. *اسطوره‌متن بینانشانه‌ای (حضور شاهنامه در هنر ایران)*. چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.

هاوکس، ترنس. *استعاره*. فرزانه طاهری. چاپ اوّل. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

هیلن برند، رابرت، *زبان تصویری شاهنامه*. سید داوود طبائی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

بابک معین، مرتضی. «استعاره و پیوند در اندیشهٔ پل ریکور.» *فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*. س ۵. ش ۲۰ (۱۳۹۱) ص ۷-۲۶.

جعفری، اسدالله. «پی‌رنگ و بررسی آن در داستان سیاوش.» *متن‌شناسی ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. دورهٔ جدید، ش ۲ (۱۳۹۱)، ص ۹۳-۱۰۸.

زارعی، فخری، امین، احمد، موسوی، سید کاظم. «بررسی عنصر پی‌رنگ در داستان سیاوش.» *پیک نور*. سال هشتم. شمارهٔ دوم (۱۳۸۷)، ص ۸۳-۱۱۲.

مافی‌تبار، آمنه. «تعامل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری مکاتب نگارگری ایرانی با نظری به نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش».» *دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. شمارهٔ دهم. (۱۳۸۸)، ص ۱۲۱-۱۳۶.

ـــــــ . زاویه، سعید. داداشی، ایرج. «تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» در *شاهنامه* فردوسی.» *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ٦، ش ۲۱ (۱۳۸۹)، ۹۳-۱۲۲.

Ricoeur, Paul .*The Rule of Metaphor*. Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin. London: Routledge Publishing, 2004.

Wood, David. *On Paul Ricoeur*. London: Routledge publishing, 1991-

Sepp, H. Lester, E. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Florida: Springer publishing, 2010.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۶۱-۱۸۴

مطالعهٔ تطبیقی کهن‌الگوی «سفر» و «بازگشت» قهرمان در *شاهنامه* و *ادیسه*

ایران لک،* دانش‌آموختهٔ دکترای ادبیات تطبیقی آکادمی علوم ارمنستان، ایروان، ارمنستان
احمد تمیم‌داری، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۷/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۱/۶

چکیده

هدف ادبیات تطبیقی بررسی روابط فرهنگی میان ملت‌ها و دستیابی به وجوه مشترک یا متفاوت تفکرات بشری است. یونگ از میراث ادبی و تجربه‌های مشترک دو قوم به ناخودآگاه جمعی بشر یاد می‌کند و دلیل تشابهات فرهنگی میان ملل مختلف را اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای مشترک می‌داند. بررسی تطبیقی آثاری چون *شاهنامهٔ* فردوسی و *ادیسهٔ* هومر با بن‌مایهٔ مشترک کهن‌الگوی «سفر و بازگشت قهرمان» تأییدی بر این مدعاست. نقد کهن‌الگویی یا نقد یونگی رویکردی میان‌رشته‌ای و از رویکردهای نقد ادبی معاصر است. محقق در این جستار با روشی توصیفی-تطبیقی درصدد است نشان دهد که چگونه با استفاده از معیارهای نقد کهن‌الگویی یونگ در قالب نظریهٔ مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی می‌توان به تجلّی اسطوره‌ها و کهن‌الگوها در حماسه‌های هم‌خانوادهٔ هندواروپایی رسید و تشابهات بین آثار ادبی را تبیین کرد.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، نقد اسطوره‌ای، *شاهنامه*، رستم، *ادیسه*، یونگ، ادبیات تطبیقی.

---

* Iranlak1359@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

کارل گوستاو یونگ[۱] (۱۸۷۵– ۱۹۶۱ م) روانشناس سوییسی که ابتدا از شاگردان زیگموند فروید[۲] و سپس به نقد آرای او و تکامل نظریه‌هایش پرداخت، پس از سال‌ها تحقیق، مجموعه عقایدش را با عنوان «روانشناسی تحلیلی»[۳] یاد می‌کند. او در تحقیقات خود بیشتر به مطالعهٔ فرهنگ‌ها و اساطیر و تمدن بشری پرداخت و در مقایسهٔ بین عقاید پیش‌تاریخی و بازمانده‌های فرهنگی انسان متمدن به نتایج شگرفی دست یافت. مهم‌ترین نظریهٔ او دربارهٔ ماهیت «ناخودآگاه جمعی»[٤] بشر است. یونگ این روانِ جمعی را شامل مجموعه‌ای از تجربه‌های بسیار کهن پیش‌تاریخی می‌دانست. هرچند اینِ تجربه‌های کهن به طور مستقیم قابل تشخیص نیستند و در کهن‌الگوها متبلور می‌شوند (یونگ[۵] ۱۵۷). نمود این کهن‌الگوها، گاه فردی است و شخصیت، توانایی و ویژگی‌های فکری خاصی به فرد می‌بخشد؛ گاهی نیز جمعی است و در شکل‌گیری تمدن‌ها، جهت‌گیری جوامع و جریان‌های توده‌ای نیز مؤثر است. مهم‌ترین بنیاد نظریهٔ یونگ را خاصیت آفرینندگی ناخودآگاه جمعی دانسته‌اند (ساگ[٦] ٦٥). یونگ معتقد است که انسان دارای نوعی «حافظهٔ نژادی»[۷] است که کهن‌الگوها در آن ذخیره می‌شوند. بر اساس نظریات یونگ، محتویات ناخودآگاه جمعی در بافت مغز هر انسانی نهفته است. این ناخودآگاه جمعی نزد انسان خلاق به صورت رؤیا و الهام آشکار می‌شود (یونگ ۱۹). یونگ چیزی که بتوان آن را «نقد ادبی»[۸] نامید، از خود به جا نگذاشته است؛ اما هر آنچه نگاشته، بیانگر این نکته است که ادبیات او برای دو دسته از منتقدان گسترده است: منتقدانی که از رویکرد نقد اسطوره‌ای و منتقدانی که از رویکرد نقد روانشناختی[۹] سود جسته‌اند. گستردگی کاربرد نظریات یونگ در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای تا آنجاست که گاهی پژوهشگران، آثاری را که با تکیه بر آرای او نقد کرده‌اند، با عنوان «نقد یونگی»[۱۰] یا «نقد کهن‌الگویی»[۱۱] از دیگر انواع

---

[1] Carl Gustav Jung
[2] Sigmund Freud
[3] Analytic psychology
[4] The Collective Unconscious
[5] Jung
[6] Sugg
[7] Racial Memory
[8] Literary Criticism
[9] Psychological Criticism
[10] Jungian Criticism
[11] Jungian Archetypal Criticism

نقد اسطوره‌ای جدا می‌کنند. همچنین کاربرد اصطلاح آرکی‌تایپ در نقد ادبی چندان شایع است که منتقدان از رویکرد نقد اسطوره‌ای با عنوان نقد کهن‌الگویی و نقد کهن‌الگـویی را یکی از انواع نقد اسطوره‌ای شناخته‌اند (ویم‌سات[1] ۲۱۷).

نقد کهن‌الگویی، شیوه‌ای میان‌رشته‌ای است که از سویی بر یافته‌های روان‌شناختی و از سویی بر مطالعات اسطوره‌شناختی و تحلیل تمدن‌ها استوار است. این شـیوهٔ نقـد در آثار کلاسیک ادب فارسی و لاتین به علت وجود شالوده‌های عمیـق اسـاطیری در آثـار حماسی و پیش‌تاریخی بودنِ خاستگاه اسطوره‌هـا، بـا محوریـت *شـاهنامهٔ* فردوسـی در تطبیق با همزاد و نمونهٔ متناظَر یونانی *ایلیاد* و *ادیسه* از دیدگاه روان‌شناختی و با هـدف کشف کهن‌الگوهای موجود در ناخودآگاه جمعی به عنوان میراث مشترک بشری، قابـل تحلیل و بررسی است.

در این تحقیق با بررسی کهن‌الگوی سفر و بازگشت، رستم قهرمان *شاهنامهٔ* فردوسی و اولیس[2] قهرمان *ادیسهٔ*[3] هومر از ادبیات داستانی یونان و بررسی تأثیر این اسطوره‌ها در ادبیات پس از خود، نشان داده می‌شود که چگونه اسطوره‌های هم‌خانوادهٔ هنـدواروپایی در حماسه‌ها و قصّه‌های آنها تجلّی یافته است. نویسـنده بـا اسـتفاده از نظریـهٔ یونـگ، شباهت اساطیر و حماسه‌های اقوام هندواروپایی را دلیل شباهت آثار ادبی ایران و یونان می‌داند، ضمن آنکه از تفاوت‌ها نیز غافل نمی‌شود. لذا از این طریق می‌توان به مفـاهیم، معانی و ساختارهای مشترکی دست یافت که ما را به درک تفـاوت‌هـا و شـباهت‌هـای درون‌مایه‌ای، ارتبـاط بینـامتنی[4] میـان *شـاهنامه* و نمونـهٔ مشـابه آن در یونـان و ارتبـاط بینارشته‌ای ادبیات با روان‌شناسـی (اسـطوره و حماسـه بـا روانشناسـی یونـگ) کـه از دستاوردهای مکتب نقدگرای امریکایی ادبیات تطبیقی است، رهنمون می‌سازد.

۱. ۲ فرضیه، اهداف، مسئله و پیشینهٔ تحقیق

ـ فرضیهٔ تحقیق: پژوهش حاضر با علم به خویشاوندی اقوام هندواروپایی، به دنبـال دسترسی به شباهت‌های بنیادین در اسطوره‌های ایران و یونان، در مقـام دو ملـت کهـن

[1] Wimssat
[2] Olysses
[3] *Odyssey*
[4] intertextuality

آریایی، کاملاً علمی است (با عنایت به اصول مکتب امریکایی) و نیازی به آوردن اسناد دیگر، از جمله اطلاع آفرینندگان دو اسطوره از یکدیگر یا وجود ترجمه از این دو اسطوره در دو زبان (با عنایت به اصول مکتب فرانسوی) احساس نمی‌شود. علت شباهت‌ها، اتفاقی است که از یک سو ذات بشر که در هر جایگاه زمان و مکان همانند است و پایه‌های روحی و فکری و معنوی انسان‌ها که در آثار ادبی نیز تجلی آن را به شکلی همانند می توان دید و از دیگر سو شباهت های تمدنی بین تفکر یونانی و اندیشه‌های اسطوره‌ای آنان پایه‌ای انسانی داشت و این تفکرها علاوه بر اینکه بین مردمان نمودی یکسان دارند، از تمدنی به تمدن دیگر نیز قابل انتقال‌اند. نقد کهن‌الگویی و گزارهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ، در سطح اسطوره‌های جهان و رؤیاهای بشری تبلور می‌یابد. نگاه و رویکرد روان‌شناسی تحلیلی یونگ از متن کلاسیکی چون *شاهنامه* و *ایلیاد* و *ادیسه*، دارای مفاهیم و ویژگی‌های عمومی یک گفتمان است.

– اهداف: پژوهش حاضر درصدد طرح چشم‌اندازی روان‌شناسانه از نوع یونگ به متن کلاسیک *شاهنامه* و *ایلیاد* و *ادیسه* است و با این رویکرد، اهداف خاص و عمده‌ای را پیگیری می‌کند که از جملهٔ آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ تعیین چگونگی تجلی کهن‌الگوهای یونگ در داستان‌های مطرح‌شده در این پژوهش از *شاهنامه* و *ادیسه*.

ـ تعیین رابطه و تبیین کنش هر یک از شخصیت‌های این داستان‌ها با کهن‌الگوی قهرمان.

ـ تبیین این موضوع که همهٔ عوامل و کهن‌الگوها می‌توانند در رسیدن به فرایند فردیت به انسان یاری رسانند، مشروط به اینکه بتوانند از همهٔ اینها به طور منطقی، مشروع و به موقع بهره گرفت.

ـ معرفی ادبیات تطبیقی به پژوهشگران به عنوان راهی جهت دستیابی به وجوه مشترک اندیشه‌های بشری.

مسئله: چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی را می‌توان بر پایهٔ دستاوردهای مکتب نقدگرایی امریکایی ادبیات تطبیقی و نقد کهن‌الگویی یونگ بین دو اثر حماسی مطرح کرد؟

پیشینهٔ تحقیق

۱. محمد طاهری، حمید آقاجانی. مقالهٔ «تبیین کهن‌الگوی «سفر قهرمان» بر اساس آرای یونگ و کمبل در هفت خوان رستم». فصلنامهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س ۹، ش ۳۲، ص ۱۲۰، ۱۳۹۲.

۲. محمود رضا قربان صباغ. «قابلیت‌های کهن‌الگویی در مطالعات تطبیقی ادبیات: نگاهی گذرا به کهن‌الگوها». فصلنامهٔ علمی پژوهشی *نقد ادبی*، س ٤، ش ١٤، تابستان ۹۰ .ص ۷۹-۱۰۸.

۳. کی گوردون، والتر. *درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*، ترجمهٔ جلال سخنور. ماهنامهٔ *ادبستان*، شمارهٔ شانزدهم، ١٣٨٦.

٤. میرمیران، سید مجتبی و انوش مرادی. مقالهٔ «تحلیل کهن‌الگویی داستان رستم و اسفندیار». فصلنامهٔ تخصصی *مطالعات داستانی*. سال اوّل. شمارهٔ دوم. (زمستان ۹۱)، ص ۹۵-۱۰۹.

اهمیت این پژوهش در ایجاد ارتباط میان اسطوره و ادبیات است، در غیر این صورت در حیطهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی ــ که ارتباطی با ادبیات تطبیقی ندارد ــ باقی می‌ماند.

۲. چارچوب نظری

۲. ۱ کهن‌الگو

واژهٔ آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو در لاتین به شکل Archetypum آمده که خود از واژهٔ یونانی Arkhetupon گرفته شده است. بخش نخست این ترکیب Arkhe به معنای آغاز کردن و بخش دوم آن نیز از واژهٔ Tupos به معنای مدل و نمونه گرفته شده است. ازاین‌رو، واژهٔ Archetype را با توجه به مؤلفه‌های آن می‌توان الگوی نخستین یا کهن‌الگو ترجمه کرد. آرکی‌تایپ را در فارسی به کهن‌الگو، کهن نمونه، نمونهٔ ازلی، صورت مثالی یا ازلی و نسخهٔ باستانی ترجمه کرده‌اند. این کهن‌الگوها، مضامین، تصاویر یا الگوهایی‌اند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌های متفاوت القا می‌کنند. برخی از این کهن‌الگوها مفاهیمی چون آفرینش،

وحدت، قدرت، شیطان، عشق، فناناپذیری، و رمزها و شخصیت‌های نمادینی مثل آب، دریا، رودخانه، خورشید، نور، رنگ‌ها، اعداد، جانوران، باغ، درخت، پدر آسمانی، مادر زمینی، قهرمان[1]، فدایی ایثارگر، همزاد، سایه[2]، و پیر خردمند را به الگوهای ثابتی در محتوای فرهنگی جوامع بشری تبدیل کرده‌اند (ساگ ٦٥). کهن‌الگوها، تصاویر، شخصیت‌ها، طرح روایی و درون‌مایه‌های نوعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات هستند که در تمام آثار ادبی حضور دارند و به‌این‌ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورند (مکاریک ٤٠١). منتقدان نقد اسطوره‌ای، مفهوم کهن‌الگو را دست‌کم در دو معنای مشخص به‌کارمی‌برند: یکی الگوهای کلی روانی‌ـرفتاری در ذهن و دیگری نمود ملموس و مشهود. نمونه‌های تجلی چنین الگوهایی را در عمل به‌وفور به شکل غار نوشته‌ها، نقاشی‌ها، سفالینه‌ها، مجسمه‌ها، مکتوبات و غیره در طول تاریخ طولانی تمدن بشر می‌توان یافت. از حوزه‌هایی که کهن‌الگوها در آن به طور مشخص شکل مشهود خود را به نمایش گذاشته‌اند، اساطیر است. بسیاری از محققان روانشناس، مردم‌شناس و اسطوره‌شناس، داستان‌های اسطوره‌ای و حکایت‌های عامیانه را یکی از حوزه‌های اصلی تحقیقات خود قرار داده‌اند. کارل گوستاو یونگ و نورتروپ فرای[3] از کهن‌الگوها، اسطوره‌ها و ضمیرناخودآگاه جمعی[4] به مثابهٔ میراث مشترک بشری یاد می‌کنند که می‌تواند تشابهات میان آنها را تا حدودی توجیه کند. با نگاهی به تعریف ناخودآگاه جمعی از منظر یونگ می‌توان به ویژگی‌های کهن‌الگو دست یافت. ناخودآگاه جمعی یعنی آن قسمتی از روان که میراث روانی مشترک نوع بشر را حفظ و منتقل می‌کند (یونگ ١٦٢).

از آنجایی که یونگ، منشاء کهن‌الگوها را ناخودآگاه جمعی می‌داند، می‌توان به این نتیجه رسید که کهن‌الگوها در تمامی جوامع بشری مشترک هستند. اما فارغ از این اشتراک، یکی از ویژگی‌های اساسی کهن‌الگو، تکرارپذیری آن است. گاهی در گفتارها و نوشتارهای غیر تخصصی؛ کهن‌نمونه و اسطوره، مترادف یکدیگر شمرده می‌شوند. حال آنکه میان این دو، مرزهایی آشکار و تفاوت‌هایی جدی وجود دارد، تا آنجا که

---

[1] hero
[2] shadow
[3] Nortrop Fry
[4] The Collective Unconscious

برای هر یک می‌توان حوزه‌های معنایی و کاربردی مجزایی تعریف کرد (دیچز ۲۵٦). به نظر می‌رسد کهن‌نمونه، صورت ازلی و پیش‌نمونه، همه بر یک مفهوم دلالت دارند؛ و آن چیزی نیست مگر شخصیت یا الگویی خاستگاهی که در ادبیات تکرار می‌شود و چنان قدرتمند است که می‌تواند جهانی باشد (ثمینی ١٦). کهن‌الگو یا آرکی‌تایپ یکی از اصولی است که یونگ را از مکتب فروید متمایز می‌کند، چرا که او این اندیشه را از نیچه وام گرفته است. یونگ هم از طریق تحلیل بیمارانش و هم از طریق خودکاوی و رجوع به خود در سال ۱۹۱۷ به عناصر قالب غیرشخصی نظر پیدا کرد. او استدلال کرد که این عناصر در نحوهٔ رفتار اشخاص تأثیر می‌گذارند. سپس، در ۱۹۱۹ مفهوم کهن‌الگو را به‌کار برد که در اسطوره، ادبیات، دین و هنر هم راه پیدا کرد. وی اعتقاد داشت خواب‌های شبانهٔ انسان نیز برگرفته از آرکی‌تایپ‌هاست، در حالی که فروید بیشتر به مقولهٔ جنسیت تأکید می‌کرد. آرکی‌تایپ تصاویر ذهنی را برجسته می‌سازد و در تجربیات جهان‌شمول بشر مثل تولد و مرگ و... متبلور می‌شود. در آثار ادبی و هنری نیز درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و پی‌رنگ‌ها زاییدهٔ کهن‌الگو هستند. عناصر تکرارشونده در ادبیات هم با همین الگو استدلال می‌شوند. می‌توان گفت کهن‌الگوها خاطره‌های نژادی بشرند.

۲. ۲ مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی

هنری رماک در مقالهٔ «تعریف و کارکرد ادبیات تطبیقی»[1] رسالت جدیدی برای این رشته تعریف می‌کند. به نظر او، ادبیات تطبیقی عبارت است از:

> مطالعهٔ ادبیات فراتر از مرزهای کشوری خاص، همچنین مطالعهٔ روابط بین ادبیات و دیگر حوزه‌های علوم و باورها مانند هنر (نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری موسیقی و غیره)، از یک‌سو و فلسفهٔ تاریخ و علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی و غیره)، علوم و ادیان و غیره از سوی دیگر است. خلاصه، ادبیات تطبیقی را می‌توان مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های تفکر بشری دانست. ویژگی این تعریف، گسترش دامنهٔ مطالعه به دیگر حوزه‌هاست. ادبیات تطبیقی در این تعریف جدید به تخیل سنجشگر مجال بیشتری می‌دهد تا ادبیات را از زاویه‌نشینی برهاند و به طور معناداری با دیگر شئون فکری بپیوندد، مطالعهٔ روابط را از شکل

[1] Remak, Henry. (1961) "Comparative literature: Its Definition and Function". *Comparative Literature: Method and Perspective*. Eds.Newton P.Stallknetch and Hors Frenz .Carbondale, Southern Illinois UP.:3-22

سطحی آن ــ که بر برخورد مستقیم در ادبیات به زبان‌های مختلف استوار است ــ رها کند، دامنهٔ مطالعهٔ تأثیرات را گسترش دهد. هیچ یک از این دو تعریف، آشکارا به شرط اختلاف زبانی تأکید نمی‌کند؛ آنچه بیش از زبان و محدوده مرزهای جغرافیایی اهمیت دارد، مطالعهٔ سنجشی ادبیات است (رماک ۳).

به نظر باسنت، ادبیات تطبیقی با تأکید بر ادبیات ملی کشورها و تأکید بر ارتباط مستقیم ادبیات و هویت ملی، اکنون جای خود را به شیوه‌ای جدید، پویا و آگاه از معادلات سیاسی داده است؛ همچنین فراتر از تعریف تاریخی و اروپامدار خود گام نهاده و در بطن رشتهٔ وسیع‌ترِ مطالعات بین فرهنگی جای گرفته است (باسنت[1] ۱۶۱). از نظر انتخاب موضوع مطالعه، مطالعات تطبیقی ممکن است بسیار متنوع باشد. انتخاب موضوع با سنجشگر است. سنجشگر می‌تواند اثر یا آثاری را در پیوند با دیگر هنرها (برای مثال شعر و معماری باروک، نثر و نقاشی کلاسیک، شعر و موسیقی رمانتیک و غیره) یا دیگر رشته‌ها چون جامعه‌شناسی، روانشناسی، زبان‌شناسی، ادیان یا هر حوزهٔ دیگر تفکر بشری بررسی کند. اما اینکه آیا موضوعات مورد مقایسه، ارزش چنین مطالعه‌ای را داشته‌اند یا نه و اینکه سنجشگر تا چه حد از عهدهٔ تکلیف پیش روی خود برآمده، موضوعی است که باید قضاوت آن را به صاحب‌نظران حوزهٔ نقد ادبی واگذار کرد.

۲. ۳ نقدکهن‌الگویی و کارکرد آن در چارچوب مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی

در نقد ادبی، منتقدان نقد اسطوره‌ای[2] بر این باورند که ادبیات و اساطیر، خاستگاه و ماهیت مشترکی دارند. به نظر آنها، اسطوره بستری را فراهم می‌کند که از دل آن ادبیات در طول تاریخ و به دلایل روان‌شناختی متجلی می‌شود. درنتیجه، پی‌رنگ‌های ادبی، شخصیت‌ها، مضامین و صور خیال درحقیقت شکل پیچیده و جایگزینی برای همان عناصر در اساطیر و داستان‌های عامیانه هستند (ویسکری[3] ۸۱۱). در مکتب آمریکایی مقایسهٔ دو یا چند اثر و یا حوزه لزوماً منوط به رابطهٔ تأثیر و تأثری آنها نیست. رماک اظهار کرد که ادبیات تطبیقی ماهیتی بین رشته‌ای دارد و هشداری را به آن افزود:

---

[1] Bassnett
[2] Mythical Criticism
[3] Vickery

ضرورت دارد در کتاب‌های خود جایی را برای حوزه‌ها و رویکردهای جدید در نظر بگیریم: ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، نظریهٔ دریافت و انتقال پیام، جامعه‌شناسی ادبیات (ازجمله ادبیات خرد) زبان‌شناسی، علم معانی و بیان و مطالعهٔ بین رشته‌ای ادبیات ... مادامی که این رشته‌ها بیش از هر چیز در راستای فهم بهتر و اعتلا و اعتبار بیشتر آثار ادبی گام بردارند (رماک ۲۲۱).

صاحب‌نظرانی چون وایستاین[1] برای برکنارماندن از آنچه او سقوط در «مغاک بی پایان خیال‌بافی» می‌نامد، پیشنهاد می‌کند به جای «کشف شباهت‌های الگویی بین شعر غرب، خاورمیانه و خاور دور» بهتر است محقق همت خود را صرف بررسی آثار متعلق به قالب یک فرهنگ و تمدن کند (وایستاین ۷–۸). همان گونه که نمی‌توان هر اثری را در هر نقدی با میزان توفیق یکسانی نقد و بررسی کرد، به نظر می‌رسد نمی‌توان در مطالعات تطبیقی نیز نسخهٔ واحدی پیشنهاد کرد. موفقیت سنجشگر در این نوع پژوهش‌ها دست کم به سه عامل اصلی بستگی تام دارد:

۱. قابلیت ذاتی آثار مورد مقایسه برای نقد و بررسی از منظر انتقادی خاص؛
۲. توان کافی سنجشگر برای نکته‌یابی و نکته‌سنجی پس از انتخاب مبنایی مناسب برای مقایسه؛
۳. نتیجه‌گیری منطقی و روشنگرانه

علی‌رضا انوشیروانی در مقالهٔ «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» اشاره می‌کند که:

مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، متن ادبی را به مثابهٔ نظریه و نقد ادبی دانسته چون نقد را تنها معیار ارزشیابی متن ادبی می‌داند. ادبیات تطبیقی تنها مقایسهٔ دو اثر و اثبات شباهت‌ها، تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها نیست بلکه به بررسی روشمند مجموعه‌های فراملیتی می‌پردازد. مکتب امریکایی به دنبال مستندات تاریخی نیست. در واقع این مکتب، واکنشی به ملی‌گرایی افراطی مطالعات ادبی در فرانسه و آلمان بود (انوشیروانی ٤٠).

خلیل پروینی در مقالهٔ «نظریهٔ پذیرش در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی» می‌نویسد:

نقد ادبی و ادبیات تطبیقی چنان به هم پیوسته‌اند که برخی محققان آن را یکی می‌دانند. کسانی مانند آلدریج[2]، ادبیات و نقد ادبی را زیر شاخهٔ ادبیات تطبیقی دانسته‌اند. یوستی هم معتقد

[1] Ulrich Weisstein
[2] Aldridge

است که ادبیات تطبیقی همان نقد ادبی است. از مهم‌ترین عواملی که باعث تحول در ادبیات تطبیقی شد، تأثیر پذیرفتن مکتب امریکایی از نظریه‌های فرمالیست‌ها و ساختارگرایان روسی و به طور کلی از نقد جدید بود. بدین ترتیب ادبیات تطبیقی توسط نظریه‌پردازان مکتب امریکایی با نقد ادبی پیوند خورد (پروینی ۲۵).

گارنت ریس[1] در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی» می‌نویسد[2]:

نکتهٔ بسیار قابل توجه این است که ادبیات تطبیقی موضوعی مبهم و نامشخص است. این ترکیب ماهیتی متلون داشته است و هر زمان که به کار رفته، رنگ و بوی همان دوره را به خود گرفته است و همان چیزی شده که هر نسل خواهان آن بوده است. ادبیات تطبیقی برای همگان، همه چیز بوده است (ریس ۳).

گروهی تلاش کرده‌اند با ایجاد رابطه بین این نوع مطالعات و حوزه‌های تثبیت‌شده جایگاه مشخص‌تری برای ادبیات تطبیقی بیابند. هاید[3] این رابطه را با نقد ادبی جست‌وجو می‌کند:

جا دارد بر رابطهٔ نزدیک ادبیات تطبیقی و نقد ادبی تأکید شود؛ زیرا ظاهراً این خطر وجود دارد که طرفداران آن بخواهند برای کارهای خود حسابی کاملاً جداگانه باز کنند (تلاش برای اثبات هویتی مستقل، دلیل اصلی بسیاری از توجیهات انتزاعی و بی‌ثمری است که ادبیات تطبیقی پیگیر آن بوده است). خطر دیگر این است که خواهندگان این رشته ممکن است تصور کنند که هدف صرفاً اثبات شباهت‌ها و تأثیرپذیری‌ها در حیطهٔ ادبیات است؛ فعالیتی که جنبه‌ای انتقادی ندارد و بیشتر با روحیهٔ طبقه‌بندی حاکم در تاریخ ادبیات سنخیت پیدا می‌کند (هاید ۲۹).

پر واضح است که نظریهٔ ادبیات تطبیقی، نظریهٔ نوینی است، از آن روی که به مطالعهٔ روابط ادبی بین‌المللی و کوچ اندیشه‌ها و روابط موجود در میان ادبیات و سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای مختلف (موسیقی، نقاشی، سینما و ...) می‌پردازد. تطبیق‌گران معاصر برآن‌اند که فلسفهٔ ادبیات با استفاده از دستاوردهای مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی بر مطالعهٔ ادبیات در بیرون از مرزها مبتنی است، خواه این مرزها زبانی باشند و خواه جغرافیایی یا بین رشته‌ای. ادبیات تطبیقی هم اینک در بسیاری از کشورهای جهان دوران شکوفایی و بالندگی خود را سپری می‌کند و البته راز این امر را

[1] Garnet Rees
[2] Ress, Garnet. (1953). " Comparative Literature". *The Modern Language Journal*. (37) 1, pp. 3-9
[3] Hyde

باید در گسترش تعاملات ادبی و فرهنگی، توجه روزافزون به جهان وطنی‌ـادبی، پایان عصر انزواگرایی فرهنگی، و آغاز عصر فنّاوری اطلاعات دانست.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱ کهن‌الگوی قهرمان و سفر قهرمان

قهرمان از قدیمی‌ترین کهن‌الگوهایی است که همواره از مباحث اصلی کهن‌الگوها بوده است. سایر کهن‌الگوها ازجمله پیر دانا، یاری‌دهنده، سایه و غیره در ارتباط با قهرمان معنا می‌یابند. واژهٔ قهرمان در زبان یونانی به معنای محافظت کردن و خدمت کردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند. بنابراین مفهوم قهرمان دراساس، مرتبط با مفهوم ایثار است (ووگلر ۵۹). قهرمان یکی از کهن‌الگوهای شخصیتی یونگ نیز هست. قهرمان در نقش یک منجی و فدایی ظاهر می‌شود و معمولاً سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند. وی یک سلسله ریاضت، رنج و شکنجه را تحمل می‌کند تا از مرحلهٔ خامی و بی‌خبری به مرحلهٔ بلوغ و کمال دست یابد. درحقیقت، این مسیر که شامل طلب و رهسپاری سالک است، به دگرگونی و استحالهٔ او می‌انجامد. در این نوع غزل‌ها، شاعر، قهرمان راستین داستان است که با گذشتن از تاریکی‌ها، سیاهی‌ها و پستی‌ها به جهان بالا و روشن والا دست می‌یابد (گرین و همکاران ۱۷۹).

مطالعه و مقایسهٔ قهرمانان در روایت‌های اسطوره‌ای فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد که شباهت‌های شگفت‌انگیزی میان این اسطوره‌ها و فرآیند شکل‌گیری آنها وجود دارد. از نظر یونگ، کهن‌الگوی قهرمان، درواقع، همان بخش «خودآگاه» روان است؛ قهرمانی که درون یکایک انسان‌ها حضور دارد و در اشکال مختلف هنری، همچون داستان، موسیقی و نقاشی متجلّی می‌شود. درحقیقت، هنرمند به تصویر ذهن قهرمان حاضر دوران خود، جان می‌بخشد و او را در معرض دید عموم قرار می‌دهد و غالباً خود نیز به این مسئله واقف نیست که شخصیت قهرمانش را چگونه خلق کرده است.

مکتب نقد کهن‌الگویی به دو نوع «خویش‌کاری»[1] قهرمان قائل است؛ در خویش‌کاری نخست، تمرکز صرفاً بر جهان آفاقی است، قهرمان در جنگ یا دفاع با هرگونه خطری روبه‌رو می‌شود و با انجام اعمال دلاورانه، از کیان قوم و سرزمین خویش دفاع می‌کند (طاهری و آقاجانی ۳). در خویش‌کاری نوع دوم، قهرمان در عین اینکه همان دلاورمردی‌ها و شجاعت‌ها را از خود بروز می‌دهد، از نظر روحانی و معنوی نیز دچار تحول می‌شود و با طی مراحلی، به نوعی بلوغ روحانی دست می‌یابد. خویش‌کاری رستم، جهان‌پهلوان *شاهنامه*، در نبرد با اکوان، افراسیاب و اسفندیار از گونهٔ نخست است و مثال‌های آشنای گونهٔ دوم، در حماسهٔ ملی ایران، هفت‌خوان‌های رستم و اسفندیار و در حماسه‌های غربی، ماجراهای *ادیسهٔ* هومر و اسطورهٔ هرکول است. یونگ در تبیین نظریهٔ کهن‌الگو، بر نقش مهم و اساسی سفر قهرمان در شکل‌گیری شخصیت آرمانی او تأکید می‌کند. قهرمان، سفر خود را از محیط روزمرهٔ عادی آغاز می‌کند تا اینکه ندایی به گوش او می‌رسد. او باید پا به جهانی مرموز، غیر عادی و سرشار از نیروها بگذارد. قهرمان دعوت هاتف غیبی را اجابت می‌کند، وارد جادهٔ آزمون‌ها[2] می‌شود و در آنجا با مخاطرات و حوادثی غریب مواجه می‌شود. او باید یا به تنهایی یا همراه با شخصی که از یاری او بهره می‌جوید، بر این آزمون‌ها چیره شود. در دشوارترین آزمون‌ها، قهرمان باید در نبردی هول‌انگیز، با اهریمنی‌ترین دشمنان درآویزد و پیروز شود. اگر قهرمان توفیق یابد و به موهبت موعود دست پیدا کند، باید تصمیم بگیرد که در سرزمین مفتوح بماند یا به موطن خویش بازگردد. در صورت انتخاب گزینهٔ بازگشت، در هنگام رجعت نیز با مشکلات متعددی مواجه می‌شود و اگر از این مهلکه نیز به سلامت بگذرد، موهبت خود را برای تعالی جامعهٔ خویش به کار گیرد (همان ۵). همهٔ این اساطیر از الگویی واحد پیروی می‌کنند. نکتهٔ اساسی در تبیین این کهن‌الگو، آن است که هرچند سفر قهرمان از یک چارچوب کلی و جهانی پیروی می‌کند، می‌تواند شکل‌های بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد (کنگرانی ۷۷).

شاهنامهٔ فردوسی دربرگیرندهٔ مفاهیم کهن‌الگوی فراوانی است که یکی از آنها کهن‌الگوی قهرمان است. بنا به سرشت حماسه و بن‌مایهٔ اصلی آن (نبرد میان نیروهای

---

[1]. Deed
[2] Road of Trails

نیک و بد) قهرمان، یکی از پرتکرارترین موتیف‌های آن است. قهرمانِ حماسه که معمولاً دارای نیروهای فوق انسانی است، در میان خانواده‌ای بلندمرتبه متولّد می‌شود. خود راهی سفر می‌شود، او پس از آشتی با پدر، سفر قهرمانی خود را آغاز می‌کند و در این راه است که از آب می‌گذرد و گرفتار شکم نهنگ می‌شود، پس از رهایی از آن به سوی نبرد با اژدها می‌رود؛ در این راه با زنی جادو و وسوسه‌گر روبه‌رو می‌شود، اما از کمک یاری‌گرانی چون نیروهای ایزدی، پیر خردمند، جانوران اهورایی و اسب خود بهره می‌گیرد و به اژدها می‌رسد. برای مبارزه با اژدها نیاز به سلاح ویژهٔ اژدهاکش دارد که در *شاهنامه*، عموماً این سلاح، گرز (آن هم گرز گاوسر) است. با سلاح مخصوص خود اژدها را نابود می‌کند و و خدا بانوی در بند را رها می‌کند و با او ازدواج می‌کند. پس از طی مراحل این سفر است که قهرمان به مقامی خدای‌گون می‌رسد و ارباب دو جهان می‌شود و برکت و فضل را به یاران خود عطا می‌کند و سرسبزی را به زمین بازمی‌گرداند. آنچه در این قسمت مورد بحث است کهن‌الگوی سفر قهرمان بر پایهٔ مدل یونگ است. این کهن‌الگو بر اساس نظریهٔ اسطوره و حماسه‌پژوهان، در *شاهنامه* و *اُدیسه* که قهرمان، چنین مراحلی را در سفرش می‌پیماید تا به سرزمین خود بازگردد، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

سفر قهرمان به هفت کهن‌الگو و دوازده مرحله تقسیم می‌شود. هفت کهن‌الگو عبارت‌اند از:

۱. قهرمان، شخصیت محوری که نخستین هدفش جدا شدن از دنیای عادی است و ما سفر را به واسطهٔ او تجربه می‌کنیم؛

۲.استاد که انگیزهٔ لازم را برای قهرمان فراهم می‌آورد؛

۳. نگهبان که مأمور حفظ و مراقب جهان خارج از نفوذ قهرمان است و او را در بوتهٔ آزمایش قرار می‌دهد تا به میزان تعهدش پی ببرد؛

٤. منادی که در طول سفر می‌تواند هر لحظه ظاهر شود؛

۵. اما غالباً در ابتدای سفر ظاهر می‌شود تا قهرمان را به ماجراجویی دعوت کند؛

٦. سایه که معرف تاریک‌ترین و ژرف‌ترین سویهٔ امیال ماست.

قهرمان در این سفر دوازده مرحله را از حیات عادی تا حیات مجدد پشت‌سر می‌گذارد:

۱. دنیای عادی: خانه و مأمن قهرمان، جایی که در آن احساس آرامش می‌کند؛
۲ . دعوت به ماجرا: برهم زدن آسایش و امنیت دنیای عادی قهرمان، او را در برابر مسئولیتی خطیر قرار می‌دهد؛
۳. رد دعوت: قهرمان در ابتدا به خاطر ترس و ناامنیِ سفر، از پذیرش دعوت سر باز می‌زند؛
٤. ملاقات با استاد: قهرمان با پیر دانا ملاقات می‌کند تا به اعتماد برسد؛
۵. عبور از نخستین آستانه: قهرمان سرانجام می‌پذیرد که تن به سفر دهد؛
٦. آزمون‌ها: متحدان، دشمنان: برای عبور از آستانه، قهرمان با دوستان، دشمنان و آزمون‌های مختلفی مواجه می‌شود؛
۷. راهیابی به ژرف‌ترین غار: قهرمان باید آمادگی و امکانات لازم برای گذر از سخت‌ترین مرحلهٔ سفر را داشته باشد؛
۸. آزمایش: جایی که قهرمان با ترسناک‌ترین ترس‌ها یعنی مرگ، مواجه می‌شود و در برابر دشوارترین چالش‌ها قرار می‌گیرد؛
۹. پاداش: او بر مرگ غلبه می‌کند و آن را شکست می‌دهد؛
۱۰. مسیر بازگشت: قهرمان سفر خود را کامل می‌کند و راه بازگشت به خانه (دنیای عادی) را، پیش می‌گیرد؛
۱۱-۱۲. تجدید حیات: قهرمان دشوارترین مواجهه‌اش با مرگ را پشت سر می‌گذارد، این واپسین آزمون مرگ و زندگی اوست، جایی که قهرمان از نو متولد می‌شود، رستاخیز اوست (ووگلر ۲۱۵).

۳. ۲ کهن‌الگوی بازگشت قهرمان

کهن‌الگوی بازگشت را می‌توان زیرمجموعه‌ای از یک کهن‌الگوی بزرگ‌تر یعنی کهن‌الگوی قهرمان تلقی کرد. در اساطیر، قهرمان شخصیتی است که پس از رسیدن به

بلوغ، قبیله‌اش را در جست‌وجوی دنیای ناشناخته‌ها ترک می‌کند، او در این مسیر به مسائل و مشکلاتی برمی‌خورد که مانع از ادامهٔ سفر او می‌شوند اما او با توجه به ویژگی‌های ذاتی و هوش سرشارش از عهدهٔ این مشکلات برمی‌آید. در این راه از نیروهای ماورای‌طبیعی سود می‌جوید و سرانجام طلسم و یا نیروی نجات‌بخش را به دست می‌آورد. بازگشت او برای قبیله، مبارک و خجسته است، چرا که تنها اوست که می‌تواند بداقبالی‌ها را پایان بخشد و روحی تازه در قبیله بدمد. والتر کی گوردن[1] در کتاب *درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*[2]، این موقعیت را به صورت زیر تشریح می‌کند:

الف) طلب: این موتیف بیانگر پویشی است برای یافتن شخص یا طلسم یا تعویذی که پس از دستیابی و عودت آن، باروری به یک سرزمین بی‌حاصل بازمی‌گردد. ویرانی این سرزمین انعکاسی است از بیماری و ناتوانی رهبر آن.

ب) تکلیف: قهرمان داستان برای نجات کشورش، دستیابی به بانوی زیبا و مورد علاقه‌اش و اثبات هویت خود به منظور تثبیت مقام بحق‌اش باید به پاره‌ای اعمال خارق‌العاده دست زند.

پ) تشرف: معمولاً به معنای وارد شدن به زندگی است و در توصیف نوجوانی که به مرحلهٔ بلوغ و پختگی می‌رسد به کار می‌رود. چنین کسی در روند رشد، با مشکلات و مسئولیت‌های عدیده‌ای مواجه می‌گردد. بیداری، آگاهی یا بینش بیشتر نسبت به جهان و انسان‌هایی که در آن می‌زیند، معمولاً نقطهٔ اوج این موقعیت کهن‌الگویی را شکل می‌بخشند.

ث) بازگشت: قهرمان پس از یافتن طلسم به سرزمین‌اش بازمی‌گردد تا خشکسالی را برطرف کند و یا شیشهٔ عمر دیو را بشکند. اکنون سفر، توانایی این کار را به او داده است که کشورش را نجات داده و به هنگام مرگ باید به زمین بازگردد. در بسیاری از فرهنگ‌های کهن دیده شده است، آن چنان که نوستالژی بازگشت به زمین مادر، گاه پدیده‌ای جمعی می‌شود؛ و آن گاه علامت آن است که جامعه‌ای دست از مبارزه کشیده و به محو کامل نزدیک می‌شود (الیاده ۱۵۹)، بازگشت به مادر اوّلیه را می‌توان به بازگشت به خاک، بازگشت به وطن و بازگشت به خانه تعمیم داد. خانه نشانه‌ای از

[1] Walter K. Gordon

[2] کی گوردن، والتر. *درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*. ترجمهٔ جلال سخنور.

آرامش و امنیت است و دور بودن از آن می‌تواند روند طبیعی زندگی شخصیت‌ها را دستخوش تغییرات شگرفی کند. دور بودن از مادر اوّلیه، نقطهٔ آغاز بحران است و تلاش برای بازگشت می‌تواند کنش داستان را شکل دهد و رسیدن به خاک وطن (زمین، خانه)، رسیدن به آرامش و پایان بحران‌های موجود است. این نمونه را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد. الف ← فرد از مادر اوّلیه‌اش دور می‌شود (مادر اوّلیه می‌تواند خانه، وطن و مادر حقیقی باشد) ب ← تلاش فرد برای بازگشت به مادر اوّلیه پ ← پایان جست‌وجوها و تلاش‌ها، بازگشت به مادر اوّلیه .

یونگ در این مقوله بر نقش مهم و اساسی سفر و بازگشت قهرمان در شکل‌گیری شخصیت آرمانی او تأکید می‌کند. قهرمان، سفر خود را از محیط روزمرهٔ عادی آغاز می‌کند تا اینکه ندایی به گوش او می‌رسد. او باید پا به جهانی مرموز و سرشار از نیروها و وقایع غیر عادی بگذارد. قهرمان، دعوت هاتف غیبی را اجابت می‌کند، وارد جادهٔ آزمون‌ها می‌شود و در آنجا با مخاطرات و حوادثی غریب مواجه می‌شود. او باید یا به‌تنهایی یا همراه با شخصی که از یاری او بهره می‌جوید، بر این آزمون‌ها چیره شود. در دشوارترین آزمون‌ها، قهرمان باید در نبردی هول‌انگیز، با اهریمنی‌ترین دشمنان درآویزد و پیروز شود. اگر قهرمان توفیق یابد و به موهبت موعود دست پیدا کند، باید تصمیم بگیرد که در سرزمین مفتوح بماند یا به موطن خویش بازگردد. در صورت انتخاب گزینهٔ بازگشت، در هنگام رجعت نیز با مشکلات متعددی مواجه می‌شود و اگر از این مهلکه نیز به سلامت بگذرد، موهبت خود را برای تعالی جامعهٔ خویش به کار گیرد (طاهری و آقاجانی ۳). نکتهٔ اساسی در تبیین این کهن‌الگو، آن است که هرچند سفر قهرمان از یک چارچوب کلی و جهانی پیروی می‌کند، می‌تواند شکل‌های بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد (کنگرانی ۷۷). *شاهنامهٔ* فردوسی و *ایلیاد* و *اُدیسهٔ* هومر که همهٔ اجزای داستان‌ها، مؤلفه‌ها و شخصیت‌های آنها در شبکهٔ پیچیده‌ای از رابطه‌های نفرت و دوستی، جنگ و آشتی، نیرنگ و راستی، اسارت و آزادی، شکست و پیروزی و مرگ و زندگی، جنگ و نبرد با اژدها، زن اغواگر و عناصر شر و خدایان و نبرد رستم و اسفندیار و آشیل[1] و هکتور پیوند خورده است، باید آن را یک تمامیّت و کلیّتی در نظر

[1] Achilles

گرفت که از محدودیت‌های روان فردی درگذشته است و به ابعاد همگـانی بـا سـاختار جهانی دست یازیده است.

۳. ۳ تطبیق کهن‌الگوی سفر در هفت‌خوان رستم با اولیس

یکی از بهترین عرصه‌ها برای تجلّی کهن‌الگوی قومی، متون حماسی و اسـطوره‌ای؛ همچون *شاهنامهٔ* فردوسی و *اُدیسهٔ* هومر است؛ منظومه و داستانی کـه در عـین روایـت یـک تـاریخ، رؤیـای سرشـار از نمادهـای کهـن‌الگـویی ماننـد پیـر فرزانـه، قهرمـان شکست‌ناپذیر، اهریمن، خدایان خیر و شر و جز آنهاسـت کـه بررسـی آنهـا مـی‌توانـد تصویر دقیق‌تر و علمی‌تر از هنر داستان‌پردازی فردوسی و هومر را نشان دهد. مـاجرای رفتن رستم به سرزمین مازندران که به اعتقاد برخی محققان، سرزمینی سوای مازنـدران امروزی بوده است (باژن ۲۵) و گذر از مراحل هفت‌گانهٔ موسوم بـه «هفـت‌خـوان» یـا «هفت‌خان» برای رها کردن کاووس، پادشاه ماجراجوی کیانی، از چنگال دیوان با وجود مشکلات و موانع بسیار و شباهت این ماجرا به سفر قهرمان در داسـتان ادیسـه توسـط اولیس که همچون رستم، خوان‌های متعددی را پشت سر گذاشت تا به سرزمین یونـان رسید، از مشهورترین داستان‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و *ادیسهٔ* هومر هستند. گـذر قهرمـان از مراحل مختلف، برای رسیدن به هدف مقدّس و حفظ سرزمین از شر دشـمن کـه در *شاهنامه* در سرگذشت رستم و اسفندیار و اولیس در *ادیسه*، بـه طـرز مشـابهی روایـت شده است.

۳. ۳. ۱ یاور قهرمان

طبق نظریهٔ تک اسطوره و براساس شواهدی که کمبل و پیروانش از اسـاطیر جهـان به‌ویژه اساطیر یونان آورده‌اند، قهرمان که در وحلـهٔ نخسـت در برابـر انبـوه دشـمنان و موانع مهلکه، بی‌دفاع می‌نماید، نیازمند یاری گرفتن از ماوراء است؛ چرا که دشـمنان او موجودات عادی نیستند و قهرمان برای تفوّق بـر آنهـا بایـد از سـلاحی برتـر و مـافوق طبیعی بهره گیرد. این سلاح ممکن است شمشیری جادویی، طلسـمی کارآمـد، مرکبـی افسانه‌ای، خدایان و مواردی از این گونه باشد؛ همچون رسـتم کـه هرچنـد در نبـرد بـا

اسفندیار، از جنگ‌افزاری خاص و ماورائی (تیر گز که سیمرغ را برایش فراهم کرد) برخوردار نیست و به‌جای آن فردوسی، او را به سلاحی معنوی (دعا) مسلّح کرده بود:

کنون من کمر بسته و رفته گیر نخواهم جز از دادگر دست‌گیر

علاوه بر این، قهرمان از یاری دو شخصیت در سفر خود یاری گرفت، شخصیت نخست؛ پیری فرزانه و گاه هم، سلاح برتر در اختیار قهرمان قرار می‌گرفت. در هفت‌خوان رستم، زال زر توأمان؛ ایفاگر ندای فراخوان و پیر فرزانه است. شخصیت دیگر که قهرمان با پا نهادن در جادهٔ آزمون‌ها با او آشنا می‌شد، فرّه ایزدی است که ساکن سرزمین ناشناخته است و بدون این باور، پیمودن مسیر، دشوار و محال. در *اُدیسه* نیز اولیس از خدایانی چون آتنه[1]، زئوس[2] و همراهی پسرش تلماک[3] و اوریلوکوس[4]، توانست از هزارتوی ماجراها، جزایر، زن اغواگر و دیو و شیطان جان به‌در ببرد (طاهری و آقاجانی ۹).

۳. ۳. ۲ زن اغواگر

در این مرحله، قهرمان با اغوای زن مواجه می‌شود که با دلربایی خود، ممکن است او را از ادامهٔ مسیر بازدارد. یا او را در وادی طلب سرگردان سازد. زن اغواگر تمثیلی برای جذابیت و التذاذهای مادی و شهوانی است که مانعی بزرگ بر سر راه تعالی معنوی به‌شمار می‌رود. او در نگاه نخست، جذّاب و فریبنده است، زمانی که قهرمان درصدد تعالی روحی برمی‌آید، جذّابیتش رنگ می‌بازد. کمبل این مرحله را نمادی از تناقضی می‌داند که آدمی در سراسر زندگی خود با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. انسان همواره در معرض این پلیدی‌ها و آلودگی‌هاست اما زمانی می‌فهمد که همهٔ آنها عین آلودگی است و چاره‌ای جز فاصله از آنها نیست (کمبل[5] ۱۰۱). زن جادوگر که در خوان چهارم درصدد دلربایی از رستم برمی‌آید و با یادکرد رستم از جهان‌آفرین به گنده‌پیری زشت بدل می‌شود:

---

1. Athene
2. Zeos
3. Thelmak
4. Eurylochos
5. Campbell

به گوش زن جادو آمد سرود — همان نالهٔ رستم و زخم رود
برِ رستم آمد پُر از رنگ و بوی — بپرسید و بنشست نزدیک او
ندانست کاو جادوی ریمن است — نهفته به رنگ اندر اهریمن است
یکی طاس می برکفش برنهاد — ز دادار نیکی‌دهش کرد یاد
بینداخت از باد خمّ کمند — سر جادو آورد ناگه به بند

(خالقی مطلق، ۱۱۰۲/٤)

اولیس بعد از دخمهٔ پولیفم به جزیره‌ای می‌رسد که زن جادوگری در آن به همراهانش دارویی خورانده و همه شکل بچه خوک می‌شوند. بجز اوریلوکوس که ماجرا را برای اولیس حکایت کرد، آنها توانستند با خوردن گیاهی که ضد آن دارو بود از شر اغوای آن زن رهایی یابند و دوباره به همراه اولیس به سفر خود ادامه دادند (نفیسی ۳۱۵).

۳. ۳. ۳ نبرد با اژدها

نبرد با اژدها یک از متداول‌ترین عناصر در داستان‌های پهلوانی است؛ اژدهایی خوف‌ناک که قهرمانان بیشتر اساطیر، در جادهٔ آزمون‌ها ناگزیر از رویارویی با آن هستند. بنابر یافته‌های پژوهشگران، اژدها تنها موجود اساطیری است که در افسانه‌های تمام ملل از چین، ژاپن، ایران و مصر گرفته تا یونان، رم و شمال اروپا حضور داشته است (رستگار فسایی ۲۵).

یونگ در تحلیل کهن‌الگوی اژدها، آن را در ارتباط مستقیم با کهن‌الگوی قهرمان می‌داند؛ به باور یونگ، ما به‌دنبال یافتن قهرمانی در درون خود هستیم تا به جنگ اژدهای درونمان (که یونگ با نام «سایه[1]» از آن یاد می‌کند) برویم. کهن‌الگوی من همیشه در نبرد با سایه است. این نبرد در کشمکش انسان بدوی برای دست یافتن به خودآگاهی، به‌صورت نبرد میان قهرمان کهن‌الگویی با قدرت‌های شرور آسمانی که به هیئت اژدها و دیگر اهریمنان نمود پیدا می‌کنند؛ بیان شده است.

---

[1]. Shadow

قهرمان هنگام ستیزه باید تشخیص دهد که «سایه» وجود دارد. او برای غلبه بر اژدها باید با قوای مخرب درون خود از در سازش درآید. اژدهایی که رستم در خوان دوم با آن درمی‌آمیزد، اهریمنی افسونگر است که دوبار به نیرنگ، خود را از دید تهمتن پنهان می‌کند، اما رستم به یاری پروردگار و با کمک خویش بر این جانور پیروز می‌شود:

چنان ساخت روشن جهان‌آفرین — که پنهان نکرد اژدها را زمین
بر آن تیرگی، رستم او را بدید — سبک تیغ تیز از میان برکشید
چو زور تن اژدها دید رخش — کز آن سان برآویخت با تاج‌بخش
بزد تیغ و بنداخت از بر سرش — فروریخت چون رود خون از برش

(فردوسی ج۲ ۹۶)

این مرحله از هفت‌خوان، آغاز تحول و دستیابی رستم به معرفت و بصیرت است؛ چنان‌که در میان تاریکی، هرچند در سومین بار، موفق به دیدن اژدها می‌شود. در اینجا دگردیسی رستم از جنگ‌جویی قدرتمند به پهلوانی متوکل را شاهد هستیم. در *دیسه* نیز اولیس به جزیره‌ای می‌رسد که یازده کشتی در آنجا می‌گذارد، تنها با یک کشتی و دوازده تن از یارانش به دخمهٔ پولیفم غول می‌رسد که هیچ آدمی‌زاده‌ای در آن نبود و همه نوع گیاه و حیوان در آن وجود داشت. همهٔ بیگانگان را می‌خورد و دو روزه شش تن از همراهان او را از میان می‌برد. اولیس شب دوم آن غول را مست می‌کند و یگانه چشمی که داشت را درمی‌آورد. فردای آن روز با بازماندهٔ یارانش به کشتی خود می‌گریزد و آن غول هرچه سعی می‌کند کشتی او را بشکند نمی‌تواند؛ چون فریب خورده بود (نفیسی ۳۲۰).

در بسیاری از حماسه‌های خلق‌شده در جهان، جادهٔ آزمونی برای قهرمان داستان تدارک دیده و قهرمان را به سفری مشابه واداشته‌اند. به لحاظ ساختاری سه قسمت عزیمت، رهیافت و بازگشت در سفر قهرمان در اساطیر و حماسه‌ها رعایت می‌شود، مراحل هفده‌گانه‌ای که کمبل برای سفر قهرمان برشمرده است، در هر اسطورهٔ مجزا بنابر اقتضائات روایت، همواره به چند مورد شاخص تقلیل می‌یابد (طاهری و آقاجانی ۹).

این دو حماسهٔ ایرانی و یونانی تطابق زیادی با هم دارند، چرا که اساطیر ایران برگرفته از اساطیر و آیین‌های آسیای غربی است که مردم سرزمین‌های دیگر، با اقوام و

ملل دیگر، ارتباط برقرار کرده‌اند و بر آنها اثر گذاشته و اثـر پذیرفتـه‌انـد، اسـاطیر ایرانـی از خانوادهٔ اساطیر آریایی است و این خود از اساطیر هندواروپایی به شمار می‌رود و یونانیـان نیز خود یک شاخه از هندواروپاییان بودند که به باختر مسافرت می‌کردند. بدیهی است کـه اندیشه‌های نبرد ظلمت و نور، روشنی و تاریکی و اعتقاد به تعدد خدایان در آیین یونانیان و ایرانیان که اجداد آنها بدان معتقد بودند، در بستر اذهانشان موجود بـوده اسـت. در شـباهت میان این دو به شباهت‌های میان سنت‌های اجدادمان در ایـن سـو و آن سـوی دنیـا ایمـان می‌آوریم و اینکه روح آثار هومر به فردوسی منتقل شده است. قهرمانان افسـانه‌ای *ایلیـاد* و *ادیسه* که متعلق به دوران پهلوانی‌اند، در چشم مردم آتن نه موهـوم بـوده‌انـد و نـه سـاختهٔ سرنوشت بلکه به راستی وجود داشته‌اند، منتهی در روزگاری دیگر زیسته‌اند، در روزگـاری به‌کلی پایان‌یافته و دورافتاده از عصر دموکراسی آتـن. *ایلیـاد* حکومـت دلاوری قهرمانـان و *ادیسه* حکومت خردمندی قهرمانان است. فردوسی نیز هر یـک از اینهـا را بـدون دیگـری ناقص و در حکم وبال می‌داند (نیساری ۱۲۶).

٤. پایان سخن

استفاده از کهن‌الگوها برای مطالعات تطبیقی فقط یکی از راه‌های متعددی است کـه بر مبنای آن، این مقایسه می‌تواند صورت پذیرد. این چـارچوب مطالعـه، بـا توجـه بـه قابلیت‌های بالقوهٔ مفهوم کهن‌الگو که پیش‌تر به آن اشاره شد، می‌تواند بسـتر مناسـبی را برای سنجش آثار، بدون نگرانی از بعد زمانی و مکانی فراهم آورد. البته همان طـور کـه قبلاً نیز اشاره شد، نخست باید دید تا چه حد نقش کهن‌الگوهـا در ایـن آثـار برجسـته است و تا چه اندازه می‌تواند عناصر مشترکی را برای مقایسه در اختیار سنجش‌گر قـرار دهد. این مطالعات، نتایج بی‌شماری را به همراه دارد:

۱. ادبیات تطبیقی می‌تواند با بهره‌گیری از قابلیت‌های کهـن‌الگوهـا و ارائـهٔ شـواهد عینی، فارغ از محدودیت‌های زمانی و مکانی، بر میراث مشترک ادبی، فرهنگی و قـومی بشر صحه گذارد.

۲. در زمینهٔ مشترک، درک تفاوت‌ها با سهولت بیشـتری ممکـن مـی‌شـود و توجیـه خاص خود را پیدا می‌کنند. نتیجهٔ دیگر این است که این نوع مطالعه می‌تواند الگوهـای

تکرارشوندهٔ پیشنهادی توسط اسطوره‌شناسان را به بوتهٔ آزمون گذارد و از این راه کاستی‌های هریک را در عمل نشان دهد و به ارائهٔ الگوهای جامع‌تری منتهی شود.

۳. مهم‌ترین دستاورد به کارگیری کهن‌الگوها را در مطالعات تطبیقی می‌توان نقش میانجی‌گر آن بین این نوع مطالعه در قالب مکتب آمریکایی و پژوهش‌های متداول در مکتب فرانسوی دانست. توفیق در این زمینه به درایت، نکته‌سنجی، قدرت نقادی و استنتاجی سنجش‌گر بستگی دارد. در این کارکرد، سنجش‌گر باید بتواند قضاوت کند که آیا این شباهت‌ها ناشی از خاستگاه مشترک کهن‌الگوها، یعنی ناخودآگاه جمعی بشر است و یا ماهیت آنها حکایت از نوعی تأثیرپذیری در روند تاریخ دارد.

٤. با استفاده از قابلیت‌های دیگر رشته‌ها به ویژه حوزهٔ نقد ادبی، ابزار بیشتری را برای مطالعات سنتی ادبیات تطبیقی در اختیار محقق قرار می‌دهد.

۵. هریک از مراحل سفر به صورت نمادین، بیانگر مراحل گذاری است که قهرمان آنها را پشت‌سر می‌گذارد تا روایت اسطوره‌ای سفر قهرمان شکل بگیرد.

٦. فردوسی و هومر برای همهٔ ایرانیان و یونانیان، هفت خان را برای کمال و رشد قهرمان داستان تدارک می بینند. *شاهنامه* و *ایلیاد* و *ادیسه* را می‌توان گنجینه‌ای از میراث تجربیات نیاکان و به عبارتی تبلور ناخودآگاه جمعی ایرانیان و یونانیانی دانست که تمام داستان ها و ماجراهای آن شامل چندین عنصر ساختاری مشابه و مشترک است که به قول ووگلر سروکلّهٔ آنها به نحوی جهان‌شمول در تمامی اسطوره‌ها و قصّه‌های پریان و رؤیاها پیدا می‌شود.

۷. در جای جای داستان‌های *شاهنامه* و *ایلیاد* و *اُدیسه*، نحوهٔ آشکاری از کهن‌الگوی‌های متنوع دیده می‌شود. بسیاری از پیشامدها، رفتارها و خویش‌کاری شخصیت های یک داستان چون تجلّی‌های متعدد روان واحد و پاره‌ها و اعضای یک پیکر به دنبال هدف غایی به هم پیوند می خورند؛ آن‌طور که کهن‌الگوهای متنوع ناخوداگاه جمعی در طی فرآیند فردیّت همچون سیمرغ عطّار، وادی‌های صعب را پشت سر گذاشته تا سرانجام با پیوستن همهٔ این کهن‌الگوها، به سیمرغ خویشتن دست یابد.

پی‌نوشت

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری نویسندهٔ مسئول «تطبیق مقولهٔ کهن‌الگوی سفر و بازگشت قهرمان در *شاهنامهٔ* فردوسی و *ادیسهٔ* هومر بر پایهٔ دستاوردهای مکتب امریکایی» با راهنمایی دکتر تمیم‌داری می‌باشد.

منابع

الیاده، میرچا. *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمهٔ رؤیا منجّم. چاپ سوم. تهران: نشر علم، ۱۳۸۲.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱. بهار ۱۳۸۹. ص ۷-۳۸.

باژن، کیوان. «تطبیق ایلیاد و *ادیسه* با *شاهنامه*.» مجلهٔ *ماندگار*، شمارهٔ ۱۲۵، ۲۳ خرداد، ص ۹۸. ۱۳۸٤.

پروینی، خلیل. «نظریهٔ پذیرش در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۹۲): ۲۱-۳۹.

ثمینی ،نغمه. «بررسی مؤلفه‌های کهن‌الگوی بازگشت.» وبگاه درام‌نویسان، ۱۳۸۷. www.deramnevisan.blogfa.com.

دیچز، دیوید لاچ. *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳٦٦.

رستگار فسایی، منصور. *اژدها در اساطیر ایران*. شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳٦٥.

رویل، نیکلاس. *مقدمه‌ای بر نقد و نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. چاپ اوّل. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.

طاهری، محمد و حمید آقاجانی. «تبیین کهن‌الگوی سفر قهرمان براساس آرای یونگ و کمبل در هفت‌خوان رستم.» فصلنامهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ۹. ش ۳۲، ص ۳۵-٤٥، ۱۳۹۲.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. دفتر سوم و چهارم. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی. ۱۳۸٦.

کنگرانی، منیژه. «تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل با نگاهی به روایت یونس و ماه.» *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. ش ۱٤. ص ٦٦-۸٥، ۱۳۸۸.

کی گوردن، والتر. *درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*. ترجمهٔ جلال سخنور. ش ۱۶. ۲۸ –۳۱، ۱۳۸۸.
گرین، ویلفرد و دیگران. *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر. ۱۳۸۳.
مکاریک، ایرناریما. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. ۱۳۸۵.
نفیسی، سعید. *ادیسه*. چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی. ۱۳۷۸.
نیساری تبریزی، رقیه. «همسانی‌ها و ناهمسانی‌ها در *شاهنامهٔ* فردوسی و *ایلیاد و ادیسهٔ* هومر.» مجلهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. پاییز ۱۳۸٤، شمارهٔ ۱ (۱۷ صفحه – از ۱۱۷ تا ۱۳۳).
ووگلر، کریستوفر. *ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر. ۱۳۹۲.
یونگ، کارل گوستاو. *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*. ترجمهٔ احمد امیری. چاپ ۳. تهران: علمی و فرهنگی. ۱۳۸۱.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
Campbell, Joseph, Phil Cousineau and Stuart L. Brown. *The Hero's Journy:The Josef Campbell On His Life and Work*. Novato. Novato. CA: New World Library. 2008.
Hyde, C.M. Comparative Literature . The Routledge Dictionary of Literary Term. New York : Routledge & Kagan Paul Ltd. 2006.
Jung, C.G .The Symbolic life: Miscellaneous writings . London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1977.
Rees, Garnet. "Comparative Literature". *The Modern Language Journal* 37: 1(1953): 3-9.
Remark, Henry. "Comparative literature: Its Definition and Function". Comparative literature: Method and Perspective. Eds.Newton P. Stallknetch and Hors Frenz. Southern Illinois UP. 1961.
Sugg, Richard P. *Jungian Literary Criticism*. Northwestern University Press,1992.
Vickery, John B. *Myth Criticism .The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetic*. Princiton University Press. 1993.
Volger, Christopher.The Writer's Journey: Mythic Structure for Writters. Los Angles: Michael Wiese Production, 2007.
Weissten, Ulrich. *comparative literature and literary Theory*. Trans. Willam Riggan. London Indiana University Press, 1973.
Wimsat, William Kurtz. *Literary Criticism.* University of California Press, 1974.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۸۵-۲۰۴

بررسی تطبیقی مضمون جنگ در رمان‌های *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲*

مهسا پاکدل، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران
محمدرضا فارسیان،* دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۲/۱۵

چکیده

لویی فردینان سلین و اسماعیل فصیح دو تن از بزرگ‌ترین نویسندگان ادبیات فرانسه و ایران به شمار می‌آیند. زبان سلین و نگاه بدبینانهٔ او به انسان سبب شده آثار او به‌خصوص رمان *سفر به انتهای شب*، مورد توجه بسیاری از نویسندگان جهان در کشورهای مختلف قرار گیرد. در ایران، پیش از این، تأثیر سلین بر ادبیات فارسی در آثار جلال آل‌احمد مورد بررسی قرار گرفته بود. این پژوهش نیز با هدف بررسی تطبیقی دو رمان *سفر به انتهای شب* اثر سلین و *زمستان ۶۲* نوشتهٔ فصیح انجام شده است. در این پژوهش براساس اصول مکتب امریکایی و با استفاده از نظریهٔ «تشابهات بدون ارتباطات» فرانسوا یوست در قلمرو ادبیات تطبیقی به بررسی مضمون جنگ در این دو اثر پرداخته شده است. یافته‌های این مقاله که با روش توصیفی-تحلیلی به‌دست آمده، نشان می‌دهد این دو داستان، در مواردی چون داشتن زبان هجوآمیز، قهرمان مشترک در همهٔ آثار، نوع روایت و عناوین نمادین با یکدیگر همسانی دارند. همچنین ارزش دادن به مسئلهٔ شهید، شهادت و فداکاری در راه میهن از موارد افتراق دو داستان است که ریشه در فرهنگ ایرانی- اسلامی دارد.

کلیدواژه‌ها: لویی فردینان سلین، اسماعیل فصیح، مضمون جنگ، ادبیّات تطبیقی.

---

* Email: farsian@um.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

رنه ولک[1] در کتاب *نظریهٔ ادبیات*، اصطلاح ادبیات تطبیقی را اصطلاحی پردردسر می‌خواند. به نظر او این مسئله یکی از دلایلی است که سبب شده این جنبه از مطالعات ادبی چنان‌که انتظار می‌رود از نظر دانشگاهی مقبول نباشد (ولک و وارن ٤١). برای ادبیات تطبیقی بسته به دو مکتب فرانسوی و امریکاییِ آن تعاریف مختلفی ارائه شده است.

مکتب فرانسوی با نظریه‌پردازانی چون پلِ وان تیئگم[2]، ژان ماری کاره[3] و فرانسوا گویارد[4] ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیّات می‌دانست. از منظر این مکتب؛ وظیفهٔ ادبیات تطبیقی بررسی روابط ادبی بین فرهنگ‌های مختلف است، و تطبیق صرفاً وسیله یا روشی است برای رسیدن به هدف که همانا تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است (انوشیروانی ٣٦). براساس مبانی این مکتب، پژوهش تطبیقی باید بین دو ادبیّاتی صورت پذیرد که زبان متفاوت داشته باشد، بین آنها رابطهٔ تاریخی وجود داشته باشد و بتوان بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری را برای آنها مطرح کرد. اما مکتب امریکایی که تحت تأثیر انتقادات رنه ولک به مکتب فرانسوی شکل گرفت، معتقد است که هر متنی می‌تواند در حوزهٔ مطالعاتی ادبیّات تطبیقی جای بگیرد. آنچه در این مکتب مهم است، تشابه و همانندی است و همین مسئله سبب شده که ادبیات، با هنر و سایر حوزه‌های دانش بشری پیوند بخورد. فرانسوا یوست[5] (۳۸) که از پیروان مکتب امریکایی است، ادبیّات جهان را پیش‌نیاز ادبیّات تطبیقی دانسته و معتقد است:

> کار پژوهشگر ادبیّات تطبیقی فقط این نیست که شاهکارهای ادبی ملل مختلف را در فهرست مطالعات خود قرار دهد و آنها را بخواند و تحلیل کند، بلکه وی رخدادهای مهمّ ادبی را در ارتباط با هم می‌بیند و تلاش می‌کند جایگاه یک نویسنده را در تاریخ عمومی اندیشه و زیبایی‌شناسی مشخص کند. در این مکتب به ارتباط میان ادبیات مختلف براساس اصل تأثیر و تأثر توجهی نمی‌شود. بلکه مکتب امریکایی به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین موضوعات مختلف پرداخته و علت آنها را ریشه‌یابی می‌نماید.

---

[1] René Wellek
[2] Paul Van Tieghem
[3] Jean-Marie Carré
[4] Marius-François Guyard
[5] François Jost

در این گفتار قصد داریم با رویکرد تطبیقی، مضمون «جنگ» در دو داستان *سفر به انتهای شب*[1] لویی فردینان سلین[2] و *زمستان ۶۲* اسماعیل فصیح را با هم مقایسه کرده و میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر را در پرداختن به موضوع جنگ توصیف و تحلیل کنیم.

یکی از مهم‌ترین مضمون‌های ادبی داستان‌نویسی جهان به‌خصوص داستان‌نویسی معاصر، موضوع جنگ است. داستان‌های بسیاری در دنیا با تکیه بر این مضمون نوشته شده اند. چراکه درحقیقت این پدیده، چشم‌انداز گسترده‌ای را پیش روی داستان‌نویس می‌گشاید: نویسنده می‌تواند با ثبت هنرمندانهٔ وقایع و به‌تصویرکشیدن حماسه‌ها، دلاوری‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌های یک ملّت، نگارگر عوارض و تبعات جنگ باشد، مردم را به مبارزه و مقاومت در برابر دشمن ترغیب نماید و حتی گاهی به ترویج عقاید فلسفی جدید بپردازد (دیکلو۴۲). در دو قرن اخیر و با وقوع جنگ‌های جهانی، ادبیّات جنگ در زمینه‌های گوناگونی چون رمان، داستان کوتاه و شعر رواج یافته است و نویسندگان در سراسر جهان با الهام از این موضوع، شاهکارهای ادبی زیبایی خلق کرده‌اند. لویی فردینان سلین نویسندهٔ فرانسوی از این دست نویسندگان است. او در نخستین رمان خود یعنی *سفر به انتهای شب*، به نقد جنگ پرداخته و واقعیت جنگ را با تصاویر مهیب و تلخ نشان می‌دهد.

در ایران نیز با بروز جنگ تحمیلی، آثار ادبی فراوانی خلق شده است که نویسندگان آنها، چه آنهایی که خود در جبهه‌های جنگ حضور داشته و آن را از نزدیک تجربه کرده‌اند و چه آنهایی که از دور شاهد این صحنه‌ها بوده‌اند، هریک به نوعی، این پدیدهٔ خانمان‌سوز را با نگاهی صادقانه و گاه منتقدانه به تصویر کشیده‌اند (دیکلو ۴۲-۴۳).

رمان *زمستان ۶۲* به قلم اسماعیل فصیح نیز از آن داستان هایی است که نگاهی منفی به مقولهٔ جنگ دارد. در این داستان، نویسنده سعی دارد در کنار نقد جنگ و عاملان و پیامدهای آن، به موضوعاتی چون شهادت، بمباران شهرها و مناطق مسکونی، جانبازی و مهاجرت بپردازد.

۲. چارچوب نظری، روش و هدف تحقیق

چارچوب نظری این مقاله براساس نظریه‌های فرانسوا یوست (۱۹۱۸ـ۲۰۰۱م)، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه ایلینوی[3] امریکاست. کتاب *درآمدی بر ادبیّات تطبیقی* یکی از

[1] *Voyage au bout de la nuit*
[2] Louis-Ferdinand Céline
[3] Illinois

مهم‌ترین آثار این نویسنده در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی به‌شمار می‌رود که در آن یوست نظریات خود را دربارهٔ ادبیات تطبیقی به‌صورت جامع ارائه می‌دهد. فصل پنجم این کتاب به بررسی بن‌مایه‌ها، تیپ‌های شخصیتی و مضامین ادبی اختصاص دارد.

«بن‌مایه‌شناسی» در مکتب امریکایی یعنی مطالعهٔ بن‌مایه‌ای مشخص در ادبیّات جهان. یوست، بن‌مایه را پس‌زمینهٔ کلّی اثر ادبی می‌داند که درون‌مایه یا مضمون به شرح آن می‌پردازد. وی در این باره چنین می‌گوید: این عبارت [بن‌مایه] هیچ بخش خاصی از اثر ادبی را شرح نمی‌دهد و تنها شرایط اوّلیه یا مجموعه‌ای از شرایط را بیان می‌کند که بعداً درون‌مایه، آنها را به تصویر بکشد (یوست ۱۸۱). بدین‌سان، بن‌مایه، تصویر و روح کلّی اثر ادبی است که درون‌مایه به بسط و تشریح جزئیات و نکات باریک آن می‌پردازد (انوشیروانی، ارفع ۳).

براساس آنچه زیگبرت سالمن پراور[1] (۹۳-۹٤) در *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی* می‌گوید، بررسی مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها به ما کمک می‌کند تا ببینیم چه نویسنده‌ای چه موضوعی را انتخاب کرده و چگونه این موضوع، در دوران مختلف، استفاده شده است. دوم، مضمون‌شناسی به ما کمک می‌کند که روح جوامع مختلف را در دوران مختلف و همچنین استعدادهای فردی را بررسی و مقایسه کنیم. جالب توجّه است بدانیم چگونه مشکلات جوامع و طبقات و گروه‌های مختلف در شخصیت‌های ادبی متجلّی می‌شوند. این شخصیت‌ها در عین حال که دارای زندگی و فردیت مستقلی هستند، نماد ویژگی انسان در اروپا و سایر کشورها هم می‌شوند. سوم، مضمون‌شناسی را نباید از مطالعهٔ سبک ادبی جدا کرد. چه‌بسا بن‌مایه‌های مختلف، سبک‌های مختلف داشته باشند. به‌علاوه نباید مضمون‌شناسی را از مطالعه و بررسی ژانر ادبی جدا کرد.

بر این اساس، در پژوهش پیش رو سعی شده است مضمون «جنگ» در رمان *سفر به انتهای شب* اثر لویی فردینان سلین و *زمستان ٦٢* اثر اسماعیل فصیح به مثابهٔ درون‌مایه‌ای مشترک بررسی شده و به این سؤالات پاسخ داده شود:

الف. جلوه‌های جنگ در داستان این دو نویسنده چیست؟

ب. براساس مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی، این دو نویسنده مضمون جنگ را با چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی به‌کار گرفته‌اند؟

[1] Siegbert Salomon Prawer

برای پاسخ به سؤالات ذکرشده، ابتدا «جنگ» را به مثابهٔ مضمونی مشترک و نه لزوماً همسان در *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲* مورد بررسی قرار می‌دهیم. سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر را با هدفِ نشان دادن این مطلب که چگونه مضمونی خاص می‌تواند سبب نزدیکی میان دو نویسنده و دو فرهنگ شود را بررسی می‌کنیم. بنابراین، مقایسه هدف نیست، بلکه تنها وسیله‌ای است برای تقریب فرهنگ‌ها (انوشیروانی، ارفع ٤). آلدریج[1] (۱۰۷) دراین باره می‌گوید: حوزهٔ مضمون‌شناسی در ادبیّات تطبیقی به‌جای جست‌وجو و کشف منابع و تأثیر و تأثر، بر فراهم آوردن زمینه‌های قرابت و آشتی فرهنگی تأکید دارد.

به بیان دیگر، حتی اگر نتوانیم به‌صورت قطعی ثابت کنیم که سلین بر فصیح تأثیر گذاشته است، وجود مفاهیم مشترک در آثار این دو نویسنده را نمی‌توان نادیده انگاشت. در این تحقیق سعی شده است مفاهیم و اندیشه‌های مشترکی که دو نویسنده از دو زبان و دو زمان متفاوت ارائه کرده‌اند، به صورت دقیق، تحلیل شوند. بدون شک هر دو نویسنده در مضمون جنگ تفاوت‌هایی نیز با هم دارند که ریشه در فرهنگ و زبان آنها دارد.

۳. پیشینهٔ تحقیق

لویی فردینان سلین (۱۹٦۱-۱۸۹٤ م) و اسماعیل فصیح (۱۳۸۸-۱۳۱۳ ش) از چهره‌های نام‌آشنای ادبیّات فرانسه و فارسی هستند. *سفر به انتهای شب* لویی فردینان سلین یکی از شاهکارهای ادبی جهان به‌شمار می‌رود و *زمستان ۶۲* اسماعیل فصیح نیز یکی از بهترین آثار اوست. درنتیجه، دربارهٔ این دو نویسنده و این دو اثر تاکنون تحقیقات گسترده‌ای صورت گرفته که فهرست نمودن همهٔ آنها در این مقاله نمی‌گنجد. بنابراین، تنها به ذکر نام چند کتاب، مقاله و پایان‌نامه که به‌طور اختصاصی به موضوع جنگ در این آثار پرداخته‌اند، اکتفا می‌کنیم:

کتاب *جنگ از سه دیدگاه: نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ* اثر محمّد حنیف که در آن به بررسی رمان *زمستان ۶۲* پرداخته شده است. همچنین پژوهش‌های «مقایسهٔ موضوع جنگ در چهار رمان (*زمستان ۶۲* از اسماعیل فصیح، *شب ملخ* از جواد

[1] A. Owen Aldridge

مجابی، سفر *به گرای ۲۷۰ درجه* از احمد دهقان و *شطرنج با ماشین قیامت* اثر حبیب احمدزاده) و بازتاب آن» نوشتهٔ طاهره احمدی ورزنه، «رمان جنگ (براساس ساختار رمان‌های *زمین سوختهٔ* احمد محمود و *زمستان ۶۲* اسماعیل فصیح)» نوشتهٔ عطاءالله رشیدی‌فرد، «تلخی و پوچی جنگ در رمان *سفر به انتهای شب* اثر سلین» نوشتهٔ نرجس احسنی‌پور، «مفهوم مبحث جنگ از دیدگاه هانری بربوس[1] و لویی فردینان سلین با تکیه بر *خط آتش* و *سفر به انتهای شب*» نوشتهٔ رضا خشکبار ابراهیمی‌نژاد و «دنیای سلین در رمان *سفر به انتهای شب*» نوشتهٔ دکتر معصومه زندی ازجمله مطالعاتی است که در زبان فارسی دربارهٔ این موضوع صورت گرفته‌اند. امّا، این نخستین بار است که این دو اثر با یکدیگر و با رویکرد تطبیقی به زبان فارسی، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

٤. بررسی مضمون جنگ در *سفر به انتهای شب* اثر سلین

رمان *سفر به انتهای شب* در سال ۱۹۳۲ نوشته شده است. داستان در شبِ قبل از شروع جنگ جهانی اوّل آغاز می‌شود و سالیان طولانی پس از جنگ جهانی ادامه می‌یابد. اوّلین چیزی که خواننده با آن مواجه می‌شود، شرکت داوطلبانهٔ فردینان باردامو[2]، قهرمان داستان، در ارتش است. او تحت تأثیر هیجان مفرط، حاضر به این کار می‌شود: در میدان کلیشی موزیک جنگ نواخته می‌شود، هنگ ارتش از وسط میدان رژه می‌رود، باردامو به دنبال آنها به راه می‌افتد و به عضویت ارتش درمی‌آید و ماجراجویی در جنگ آغاز می‌شود. او علیه دشمنی می‌جنگد که هیچ بدی در حقش نکرده است. جنگ به‌سرعت، پوچی زندگی را به او نشان می‌دهد، در نتیجه باردامو خیلی زود از پیوستن به ارتش پشیمان شده و شور و هیجانش برای جنگ دیگر به نظرش ساده‌لوحانه می‌آید (پاکدل ٤٩-٥٠). او درمی‌یابد کسانی که تحت تأثیر شعارهای میهن‌پرستانه قرار گرفته‌اند یک مشت دیوانه‌اند. کم‌کم همهٔ اتفاقاتی که جلوی چشمش می‌افتند رنگ تمسخر و گستاخی به خود می‌گیرد. انگار یک صافی بی‌نهایت ظریف جلوی چشمش گذاشته و اتفاقات را از ورای آن می‌بیند و جنگ، از پشت این صافی،

[1] Henri Barbusse
[2] Ferdinand Bardamu

پوچی زائدالوصف‌اش را نمایان می‌سازد. او به‌محض شروع داستان، همهٔ وحشت زندگی را به معنای واقعی کلمه درک می‌کند: وسط آن گلوله‌باران و زیر نور آن آفتاب، آن‌قدر خودم را بی‌مصرف احساس کردم که در تمام عمرم نکرده بودم. دلقک‌بازی عالم‌گیری بود آن سرش ناپیدا (سلین ۷).

برای سلین، جنگ نوعی دعوت‌نامهٔ پنهان مرگ است، مرگ طاقت‌فرسایی که عده‌ای علیه عده‌ای دیگر به آن دست می‌یازند. او بدنهٔ بیمار ارتش و انگیزه‌های پوچی که منجر به گرویدن انسان‌ها به ارتش می‌شود را از ورای شخصیت باردامو نشان می‌دهد. همچنین بی‌ارزش بودن جان انسان‌ها برای فرماندهان جنگ به‌خوبی در این رمان نمایان است:

> مردک بالاخره توانست چند کلمه از دهانش خارج کند. یک‌نفس گفت:
> ـ گروهبان باروس[1] همین الان کشته شده، جناب سرهنگ.
> ـ خوب، که چی؟
> ـ یک گلولهٔ توپ سوتش کرد هوا.
> ـ خوب، که چی، بی پدر و مادر؟
> ـ همین دیگر، جناب سرهنگ...
> ـ تمام شد؟
> ـ بله، جناب سرهنگ.
> سرهنگ پرسید: نان چطور شد؟
> و این آخر صحبت‌شان بود، خوب یادم است که فقط توانست بگوید: نان چطور شد؟ و همین (سلین ۱۲).

از منظر سلین، وقتی جامعه‌ای درگیر جنگ است از گوشه‌گوشهٔ آن بوی خون و مرگ و کشتار به مشام می‌رسد. درنتیجه به‌تدریج مرگ، موضوعی عادی تلقی شده و جان انسان‌ها بی‌ارزش به‌نظر می‌رسد.

در *سفر به انتهای شب*، نویسنده با به‌تصویرکشیدن احساس ترس، وحشت سربازان هنگام عملیات شناسایی در شب، رفتار پست و بزدلانهٔ فرماندهان، زندگی دشوار مردم در شهرها که متأثر از جنگ و همراه با ترس از کشته‌شدن است، به‌خوبی بیزاری و نفرت قهرمان داستان از جنگ را نشان می‌دهد. همچنین از دیدگاه سلین جان‌باختگان

[1] Barousse

میدان جنگ قربانی‌هایی هستند که برای هیچ‌وپوچ مرده‌اند. چند دهه که از مرگشان بگذرد چنان برای بازماندگان، گمنام و بی‌اهمیت می‌شوند که هیچ‌کس دیگر به حسابشان نمی‌آورد (عاطف‌راد ٤٤١).

به‌طورکلی، می‌توان دیدگاه سلین را در مورد جنگ از همان صفحات آغازین داستان به‌خوبی درک کرد: جنگ روی‌هم‌رفته چیز هجوی بود، نمی‌بایست ادامه پیدا کند (سلین ۷).

۵. بررسی مضمون جنگ در *زمستان ٦٢* اثر فصیح

داستان *زمستان ٦٢* که در سال ١٣٦٦ منتشر شده است، ماجراهایی را که طی زمستان سال ٦٢ در خوزستان و در جریان جنگ ایران و عراق رخ داده است روایت می‌کند. درون‌مایهٔ اصلی داستانِ *زمستان ٦٢*، جنگ و تبعات حاصل از آن است. از این رو، در سراسر رمان، فضاسازیِ تأثیرگذاری از شهرهای ویران و نارضایتی مردم به‌چشم می‌خورد.

به‌طورکلی، تصویری که فصیح از جنگ نشان می‌دهد و تأثیری که بر ذهن خواننده می‌گذارد بد و منفی است. مرگ، دغدغهٔ همیشه‌غالب ذهن [جلال آریان] است (اُجاکیانس ۱۳۱). دیگر شخصیت‌های داستان نیز به‌جز منصور فرجام دیدگاهی منفی نسبت به جنگ دارند. آنها در مهمانی‌های شبانه‌ای که در داستان به آن اشاره می‌شود همواره دربارهٔ جنگ و بیزاری از آن صحبت می‌کنند. امّا، منصور فرجام که عرق میهن‌پرستی و وطن‌دوستی‌اش در طول داستان به‌خوبی مشهود است، دیدگاه مثبتی به جنگ دارد. او همیشه و در هر بحثی به طرفداری از کشور برمی‌خیزد و معتقد است:

> اقدام به جنگ، مشغلهٔ فکرهای دیوانه و جنایتکاره. حمله به شهرها و مردم ظالمانه است. دفاع از شهرها تنازع بقاست. ما باید تنازع بقا داشته باشیم. ولی این دو تا همیشه با هم قاطی شدن. عراق به ایران حمله کرد تا تنازع بقا داشته باشه. حالا هم ما مجبور شدیم...(فصیح ۳۳۱)

نویسنده، در این رمان تلاش می‌کند کسانی که به جبهه می‌روند را از اقشار ضعیف و مستضعف نشان دهد. برای مثال، جلال آریان دربارهٔ ادریس به منصور فرجام می‌گوید:

ـ یه بچّه‌عرب ـ ایرونی مال طبقهٔ کارگر ـ دهاتی بود که توی خیابون‌های بریم واسه خودش وینستون می‌فروخت.

ـ و انقلاب مسلمونِ مجاهدش کرد (فصیح ۲۷۰).

همانطور که می‌بینیم فضای داستان *زمستان ۶۲* تیره و سیاه است. جسدهای مردمی که زیر موشک‌باران قطعه‌قطعه می‌شوند و یا در جبهه‌ها شهید و مجروح می‌گردند، در جای‌جای داستان به‌چشم می‌خورد. برای نمونه، جلال آریان این‌گونه فضای شهر را توصیف می‌کند:

> فکر می‌کنم آن بیرون، در این شب خوشگل چندین هزار نفر الان در خوزستان دارند وحشت را تجربه می‌کنند. چند نفر دارند می‌میرند؟ یا مرده‌اند؟ چند نفر تکه‌تکه شده‌اند؟ چند نفر زیر آوارند؟ چند نفر در حال خونریزی‌اند؟ چند نفر معلول‌اند؟ چند نفر تنشان با اصابت شیشه پاره‌پاره شده؟ چند نفر در اثر گاز و دود و آتش، خفقان گرفته‌اند؟ چند نفر زیر تانک له شده‌اند؟ چند نفری روی مین منفجر شده‌اند؟ چند نفر در اسارتگاه‌های این‌ور و آن‌ور پوسیده‌اند؟ یا دارند می‌پوسند؟ در تجاوز به شهرها، چند نفر زیر تانک و تایر ماشین و خودرو خمیر شده‌اند؟ چند نفر را گرفته‌اند کتک زده‌اند؟ چند نفر را شکنجه داده‌اند؟ از چند تا دختر ازالهٔ بکارت شده؟ چند زن مورد تجاوز قرار گرفته‌اند؟ چند نفر اموالشان به تاراج رفته؟ چند نفر را خفه کرده‌اند؟ چند نفر را درجا تیرباران کرده‌اند؟ حق چند نفر خورده شده؟ چند نفر دارند از ترس بمب و موشک در تاریکی می‌لرزند؟ (فصیح ۳۰۸)

با وجود نگاه منفی نویسنده به مسئلهٔ جنگ، تعاریفی که از شهید و شهادت در این داستان ارائه می‌شوند، بیان مضمون وصیت‌نامهٔ شهدا و رزمندگان و بیان هدف آنها از رفتن به جبهه از نکات قابل توجه این رمان است.

٦. بحث و بررسی

میان دو اثر *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲* و به‌طور خاص جنگ و کاربرد این مضمون در این دو رمان، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که در ادامه به این موارد تشابه و تفارق می‌پردازیم:

٦. ١ وجود قهرمان مشترک در همهٔ آثار

در تمام داستان‌های سلین، قهرمان داستان، نام و قسمتی از زندگی سلین را به ارث می‌برد. به بیان دیگر، داستان‌های سلین از تجارب شخصی او مایه گرفته‌اند. فقط مایه گرفته‌اند و نه بیشتر. یعنی به‌عبارت درست‌تر، زندگی‌نامهٔ او نیستند. بلکه قهرمان‌های کتاب‌هایش به‌نوعی همزادهای او هستند (یزدانی خرم ۳۲۵). پس، می‌توان گفت فردینان باردامو همزاد لویی فردینان سلین است.

در تاریخ ادبیّات فرانسه و حتی جهان، سلین از معدود نویسندگانی است که میان آنها و آثارشان، تقریباً هیچ فاصله‌ای دیده نمی‌شود. یعنی با مطالعهٔ آثار او دقیقاً می‌توان شخصیت نویسنده را از میان اثرش ارزیابی کرد. چراکه غالباً میان خودِ شخصی و خودِ نویسنده‌ای یا، به عبارت دیگر میان زندگی شخصی و زندگی هنری نویسنده تفاوتی اساسی وجود دارد. بسیاری از نویسندگان، در کسوت خالق یک اثر ادبی ماهیتی متفاوت از واقعیت وجودی‌شان می‌یابند. امّا، آنچه سلین را از دیگر نویسندگان متمایز می‌کند صراحت کلام و صداقت آشکار او در نمایاندن ماهیت حقیقی خویش است (محسنی ۲۲۳-۲۲٤). جلال آریان نیز شخصیت ثابت داستان‌های اسماعیل فصیح است که در تمامی داستان‌های او حضوری پررنگ دارد و می‌توان وجوه اشتراک زیادی بین او و شخصیت اسماعیل فصیح یافت. فصیح، همسر اوّلش را هنگام وضع حمل از دست داده و جلال آریان نیز همواره این خاطره را با خود دارد. فصیح تحصیل‌کردهٔ آمریکا و کارمند شرکت ملّی نفت است، جلال آریان هم دقیقاً چنین وضعیتی دارد.

٦. ۲ روایت اوّل‌شخص در هر دو داستان

سلین، *سفر به انتهای شب* را، همچون دیگر آثارش، در قالب اوّل‌شخص مفرد روایت می‌کند. با مطالعهٔ زندگی‌نامهٔ سلین درمی‌یابیم که او از آن دست نویسندگانی است که خود تجربهٔ حضور در جنگ را داشته و خشونت و بی‌رحمی آن را با گوشت و پوست خود حس کرده است. از این رو، راوی داستان یا دانای کل بر تمامی اتفاقات، اشراف و احاطهٔ همه‌جانبه دارد و به‌خوبی خشونت و نفرت حاصل از جنگ را به‌تصویر می‌کشد.

زمستان ٦۲ نیز از نظر ساختار متن، رمانی روایتگر است که از زبان اوّل‌شخص نوشته شده است. از آنجایی که داستان شیوهٔ روایی دارد، بسیاری از ماجراهای آن قبلاً رخ داده است و تنها از طریق صحبت بین شخصیت‌ها و یا توضیحات مستقیم راوی برای خواننده و یا یادآوری خاطرات توسط راوی منتقل می‌شوند.

با اینکه فصیح، خود در جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق شرکت نداشته، اما با بررسی داستان درمی‌یابیم که پشت هر بخش از روایت، نوعی تجربهٔ واقعی نهفته است که با هوش و نکته‌سنجی خاصی بیان شده است. همانطور که می‌دانیم، فصیح پس از

تحصیلات عالی در امریکا و بازگشت به ایران در سال ۱۳٤۲ به آبادان رفت و به عنوان کارمند بخش آموزش در شرکت ملّی نفت ایران مشغول به کار شد. او تا سال ۱۳۵۹ در جنوب ماند و با سمت استادیار دانشکدهٔ نفت آبادان بازنشسته گردید. درنتیجه او با آگاهی کامل از وضعیت شهرهای درگیر جنگ ایران و عراق اقدام به نوشتن این داستان کرده است.

٦. ۳ زبان هجوآمیز در هر دو داستان

یکی دیگر از تشابهات موجود بین *سفر به انتهای شب* و *زمستان ۶۲* لحن روایت و زبان آنهاست. سلین با برهم زدن نظم در رعایت نکات گرامری، تطابق زمانی، استفاده از واژگان عامیانه و گاه کلمات رکیک و همچنین بی‌نظمی و اتفاقات ناهنجار در جنگ، سفرها، حاشیهٔ شهرها و اقدامات پزشکی تلاش دارد نوعی حماقت انسانی را به رخ مخاطب کشیده و چارچوب‌ها و قوانین احمقانهٔ زندگی را به ذهن او القا کرده و آنها را به سخره بگیرد (فارسیان، نجاتی ۱۸). *سفر به انتهای شب* از همان صفحات نخستین، با نیش و کنایه‌های نویسنده و زبان هجوآمیز او آغاز می‌شود:

ـ درست نیست! چیزی که تو بهش می‌گویی قوم، فقط یک تودهٔ گندیده، کرم‌خورده، شپشو، بی‌حال و دست و پا چلفتی است مثل من و امثال من که گرسنگی و طاعون و سرما از چهار گوشهٔ عالم فراری‌شان داده و اینجا انداخته. به خاطر وجود دریا نتواسته‌اند جلوتر از این بروند. فرانسه این است و فرانسوی هم این.

با قیافه‌ای دمغ و تا اندازه‌ای غصّه‌دار گفت: باردامو، اجداد ما به‌خوبیِ خودمان بودند، ازشان بد نگو!

ـ حق داری، آرتور! در این یک مورد حق داری! کینه‌ای، رام، بی‌عصمت، درب و داغان، ترسو و نامرد، حقا که به‌خوبیِ خودمان بودند! اشکالی ندارد، بگو! ماها عوض نمی‌شویم! (سلین ۲)

در *زمستان ۶۲* نیز نحوهٔ نگارش داستان به‌طورکلی طنزآمیز و نشانگر تسلط نویسنده بر جملاتی است که می‌خواهد توسط آنها منظورش را بیان کند (غفاری جاهد ٤۹).

صبح با دهانی خشک و تلخ، تارهای صوتی فقط ۹۸ درصد کیپ، و سردردی کثیف بیدار می‌شوم. و برای صدهزارمین بار قسم می‌خورم که شب‌ها سبک بخورم و قبل از خواب زیاد آزادی نکشم. هنگام ریش تراشیدن هم دو سه جای صورتم را می‌برم و وقتی ادکلن می‌زنم

صورتم گُر می‌گیرد و برای دویست‌هزارمین بار قسم می‌خورم که از تیغ ناست یک سوسمار ایرانی استفاده نکنم. بنابراین یک روز عادی و طبیعی جلال آریان شروع شده (فصیح ۱۰۶).

از طرف دیگر زبان سلین و فصیح هر دو زبانی عامیانه و گفتاری است. هرچند به کار رفتن جملات طنزگونه و هجوآمیز در هر دو داستان نه‌تنها از شدت تیرگی آنها نکاسته، بلکه سبب شده است پوچی و سردرگمی شخصیت‌های این دو داستان با شدت بیشتری به‌چشم خواننده بیاید.

٦. ٤ انتخاب عنوان نمادین برای داستان

در دیگر سو می‌بینیم سلین و فصیح هر دو برای داستان‌های خود عناوین نمادینی را انتخاب کرده‌اند: «شب» در *سفر به انتهای شب* و «زمستان» در *زمستان ٦٢* هر دو نماد ظلمت، بدبختی و مرگ‌اند. به بیان دیگر، نمادی برای بیان تیرگی داستان به‌حساب می‌آیند. نویسنده *در سفر به انتهای شب* می‌خواهد به انتهای شب برود. از شب بگذرد و به روشنایی برسد. زیرا معتقد است باید کاری کرد و دلیلی برای زنده ماندن داشت.

در *زمستان ٦٢* نیز نویسنده، فصل زمستان را که نماد یأس و ناامیدی است برای زمان داستانش انتخاب کرده است که به نوعی نشان‌دهندهٔ فضای تیره و تار و غم‌انگیز حاکم بر داستان است.

٦. ٥ قهرمانان بیزار از جنگ و طرفدار زندگی

قهرمانان داستان *سفر به انتهای شب* و *زمستان ٦٢* هر دو از جنگ بیزار و فراری‌اند و هر دو رمان در مذمّت جنگ و در دفاع از صلح و زندگی نوشته شده‌اند. با این تفاوت که سلین از مفهوم جنگ و دفاع در برابر دشمن، قویاً تقدّس‌زدایی می‌کند (محسنی ٢٢٤). در فضایی که [سلین] از جبهه‌های جنگ تصویر می‌کند، کوچک‌ترین اثری از حماسه‌های قهرمانانه دیده نمی‌شود، مشتی عاجز و زبون که احساس همدلی، ازخودگذشتگی و شجاعت ــ آنچنان که به‌طور معمول انتظار می‌رود ــ به هیچ وجه در آنان وجود ندارد (محسنی ٢٢٥). در جنگی که سلین راوی آن است وجدان،

کوچک‌ترین جایگاهی ندارد: وای از دست این میهن‌پرستی افسارگسیخته، باور کنید که حال آدم را به‌هم می‌زند (سلین ۸۲).

باردامو در برابر انگیزه‌های میهن‌پرستی لولا که معتقد است باید در همه حال به کشور خدمت کرد، چنین می‌گوید:

ـ من جنگ و تمامی چیزهایی که در آن است را نفی می‌کنم... من ابداً وجودش را نمی‌خواهم... نمی‌خواهم تسلیمش بشوم... به حال خودم اشک نمی‌ریزم... فقط جنگ و همهٔ آدم‌هایی را که می‌جنگند، نفی می‌کنم، نه کاری به این آدم‌ها دارم و نه کاری به خودش. حتی اگر آنها نهصدونودوپنج میلیون نفر هم باشند و من یکی تنها، باز هم آنها هستند که اشتباه می‌کنند لولا، و منم که حق دارم، چون فقط منم که می‌دانم چه می‌خواهم: می‌خواهم نمیرم.

ـ ولی نفی جنگ غیرممکن است، فردینان! وقتی که وطن در خطر است، فقط دیوانه‌ها و بی‌جربزه‌ها می‌توانند از جنگیدن شانه خالی کنند...

ـ پس زنده باد دیوانه‌ها و بی‌جربزه‌ها! یا درواقع، کاش فقط دیوانه‌ها و بی‌جربزه‌ها زنده بمانند! لولا، آیا اسم یکی از سربازهایی که طی جنگ صدساله کشته شدند، یادت هست؟... هرگز سعی کردی یکی از آن اسم‌ها را پیدا کنی؟... نکردی، مگر نه؟... هرگز سعی نکردی. آنها همان‌قدر برایت ناشناس و گمنام و بی‌اهمیت‌اند که کوچک‌ترین اتم این روکاغذی روبه‌رویت، از لقمهٔ صبحانه‌ات بی‌اهمیت‌ترند... پس خودت ببین که برای هیچ‌وپوچ مرده‌اند! به خدا قسم که درست است! خودت می‌بینی که درست است! فقط زندگی است که به‌حساب می‌آید. در هزار سال بعد از این شرط می‌بندم که این جنگ، هر قدر هم که الان برای ما بااهمیت باشد، پاک از یادها خواهد رفت... شاید چند نفری از متبحرین گاهگاهی اینجا و آنجایش را بیرون بکشند، که آن هم به خاطر تعیین تاریخ دقیق گورهای دسته‌جمعیِ مشهورش خواهد بود... این کلّ چیزی است که آدم‌ها توانسته‌اند تا حالا دربارهٔ افراد مختلف چند قرن پیش، چند سال پیش و حتی چند ساعت پیش پیدا کنند... من به آینده اعتقاد ندارم، لولا! (سلین ٦٦)

در این گزیدهٔ طولانی، فردینان باردامو، نظرات ضدقهرمانانهٔ خود را بیان می‌کند و مخالفت خود را با میهن‌پرستی پرستار لولا ابراز می‌دارد. بنابراین، به نظر سلین، از جان‌گذشتگی برای وطن پوچ و بی‌معنی است و تنها زندگی است که ارزشمند است.

اما فصیح روایتگر داستانی است که در آن فضای جنگ، خونریزی، بمباران شهرها و ویرانی‌های حاصل از آن و «فضای طنین آواز بسیجیان و پژواک شوق به جبهه رفتن» در کنار هم قرار گرفته‌اند. فصیح «هم ستایشگر است و هم منتقد» (اُجاکیانس ۱۲۸). در

داستانِ او «از بچه‌های سیزده‌چهارده‌ساله تا پیرمردهای ریش‌سفید هشتادساله» (فصیح ۲٤٥) داوطلبانه به جنگ می‌روند، زیرا عاشق شهادت‌اند.

جلال آریانِ *زمستان ٦۲* نیز مانند بارداموی *سفر به انتهای شب* طرفدار زندگی است. برای جلال آریان شهادت در راه دین و وطن، ارزش و ملاک نیست. او در توصیف خود می‌گوید که از نور و ایمان ساخته نشده است. او همچنین اذعان می‌کند که سربازانی که عاشق جنگ و شهادت‌اند را نمی‌فهمد و از منصور فرجام می‌خواهد که از ایران برود:

> نگاه کن، کاشکی پیپ کذایی مینه‌سوتایی‌ات رو آورده بودی، یکی چاق می‌کردی، تکیه می‌دادی، یه خورده فکر می‌کردی، یه کمی واقعیت‌گرا و خاکی می‌شدی، منصور. الان سال یک‌هزاروسیصدوشصت‌ودوی شمسی‌یه، حد وسط جمهوری اسلامی در ایران، در حال جنگی که سه‌سال‌ونیم ازش می‌گذره. در قلب خوزستان، در اهواز، در شهری که با مرز عراق و جبهه‌ها آنقدری فاصله نداره. فرودگاهش بسته. طیاره‌های عراقی هر شب میان مانور می‌دن و عین خیابون شانزه‌لیزه واسه خودشون رد می‌شن. صدام موشک‌هایی داره که بردش سیصد چهارصد کیلومتره شایدم بیشتر، تا حالا شهرهایی رو که خیلی از اهواز دورترند در داخل خاک ایران زده و با سگ‌هایی که اون‌ها هستند می‌تونن هر لحظه جنگ رو تشدید کنن و شهرها رو دوباره بزنن که من فکر می‌کنم می‌زنن. من وسط این جور چیزها بودم... وقتی شهری در محاصرهٔ دشمن، یا حتی مورد حملهٔ دشمن قرار گرفت، یا عملاً درگیر جنگ شد، اهالی مثل مور و ملخ از هر طرف فرار می‌کنن. در این موقع یکهو نه طیاره هست، نه قطار، نه اتوبوس، نه ماشین و نه برای همه وسیله گیر میاد. بیمارستان‌ها یکهو عین بازار شام بلبشو و پر از مجروح و مرده و معلول می‌شن. البته همین الانش هم هست. اگر مشکل و مسئله‌ای از لحاظ قلب برای شما پیش بیاد، شما تنهایی... اینجا یه چیزه، توی بیمارستان‌های سوپرمجهز سنت‌پال مینه‌سوتا یه چیز دیگه‌س (فصیح ١٦٨).

اما منصور فرجام در پی کشمکش‌های فراوان درونی و بیرونی متحول شده و ازجان‌گذشتگی در راه نجات وطن برایش به ارزش تبدیل می‌گردد:

> گاهی یک مرگ حساب‌شده، یا مقداری مرگ، سیستم زندگی آینده رو نه‌تنها تزکیه می‌کنه، بلکه امکان می‌بخشه. مثل خون دادن. پیرها می‌میرن تا جا برای نسل تازه باز باشه (فصیح ٣٤٤).

٦. ٦ حضور یک‌شبهٔ قهرمان در داستان

یکی دیگر از نکات قابل‌مقایسه در این دو رمان، حضور یک شخصیت دوم در کنار قهرمان داستان است که بسیار به او شباهت دارد: روبنسون لئون[1] در *سفر به انتهای شب* و منصور فرجام در *زمستان ٦٢*. شخصیت روبنسون گویی عکس‌برگردان فردینان است. او آینه‌ای است که راوی سرنوشت، خود را در آن به تماشا می‌نشیند. درواقع، روبنسون شکل آرمانی فردینان است (محسنی ٢٢٦-٢٢٧). او در بیشتر قسمت‌های داستان حضور دارد. رمان با ملاقات باردامو و روبنسون آغاز می‌شود و با مرگ او هم پایان می‌یابد (کالوسک ۹۰). آنچه بیش از هرچیز، این دو شخصیت را به هم نزدیک می‌کند، ترس و بیزاری آنها از جنگ است.

میان شخصیت دکتر منصور فرجام و جلال آریان [نیز] شباهت‌های فراوانی دیده می‌شود. هر دو با عقده‌هایی از دوران کودکی عازم امریکا شده و تحصیل کرده‌اند. هر دو طعم تلخ عشق ناکام را در همان سرزمین چشیده‌اند و، برای رهایی از این غم و تنهایی راهی وطن شده‌اند. هر دو به کار عشق می‌ورزند، از حیث شوخ‌طبعی و بذله‌گویی و حساسیت، نظیر یکدیگرند (اُجاکیانس ۱۲۹). در اینجا، نیز داستان با ملاقات جلال آریان و منصور فرجام آغاز شده و با شهادت او به پایان می‌رسد. از سوی دیگر روبنسون و فرجام برای قهرمانان دو داستان نقش کامل‌کننده دارند. آنها به صورت عینی آن چیزی را می‌گویند که فردینان باردامو و جلال آریان از گفتن آن ناتوان‌اند یا نمی‌خواهند بگویند. به بیان دیگر، وقتی سلین و فصیح برای انجام کاری یا بیان حرفی از زبان قهرمان داستان‌شان باز می‌مانند، آن را به عهدهٔ شخصیت دوم می‌گذارند. برای مثال، در *سفر به انتهای شب* باردامو و روبنسون هر دو از جنگ هراس دارند و آن را بیهوده می‌دانند، باردامو به‌خاطر ترس از جنگ خود را مقصّر می‌داند:

> به خودم گفتم: نکند که من تنها آدم بزدل روی زمین باشم؟ حتی فکرش هم خوف‌انگیز بود!...»(سلین ۸)

درحالی‌که روبنسون به‌وضوح ترسش را از جنگ بیان می‌کند:

[1] Robinson Leon

ـ می‌ترسم، و تازه، اگر نظرم را بخواهی، به نظرم احمقانه می‌آید. من چه‌کار به کار این آلمانی‌های کره‌خر دارم؟ ما هیچ جور پدرکشتگی با هم نداریم... (سلین ٤٠)

در *زمستان ٦٢* نیز می‌بینیم فصیح وجه معنوی داستان را که شخصیت جلال آریان از عهدهٔ آن برنمی‌آید، به منصور فرجام می‌سپارد. جلال آریان، بیانگر اندیشه‌های فصیح است. او از جنگ بیزار است و آن را نفرت‌بار می‌داند، اما شخصیت منصور فرجام با توجّه به حال و فضای مناطق جنگی، پوسترها، وصیت‌نامهٔ شهدا و رزمندگان و با دیدن وضعیت خانواده‌های آنها تحت تأثیر قرار می‌گیرد و متحول می‌شود.

۷. نتیجه‌گیری

سلین نویسندهٔ مشهور فرانسوی است که آشنایی با آثار وی بر نویسندگان ایرانی تأثیر گذاشته است. جلال آل‌احمد بر تأثیرپذیری خود از لویی فردینان سلین در رمان *مدیر مدرسه* تأکید می‌کند. در این مقاله نیز پس از مطالعه و بررسی دقیق دو داستان *سفر به انتهای شب* و *زمستان ٦٢* شباهت‌های بسیاری نمایان شد که در نگاه اوّل غیرممکن می‌نمود. همچنین تفاوت‌هایی نیز میان دو اثر وجود داشت که با توجه به بستر فرهنگی متفاوت می‌توان آنها را پذیرفت.

همان‌طور که گفته شد هدف ادبیّات تطبیقی نه مقایسهٔ دو ادبیات، بلکه شناختن و شناساندن فرهنگ‌های مختلف از طریق مطالعهٔ آثار ادبی آن فرهنگ‌هاست (انوشیروانی، ارفع ٤). در این مقاله نشان داده شد با اینکه *سفر به انتهای شب* سلین فرانسوی و *زمستان ٦٢* اثر اسماعیل فصیح ایرانی، روایتگر دو جنگ کاملاً متفاوت از یکدیگرند، اما مضامین ادبی می‌توانند مرزهای جغرافیایی را درنوردیده و در دو ادبیّات با فاصلهٔ مکانی، زمانی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی دیده شوند.

با توجّه به سؤالات پژوهش، نتایج به‌دست آمده در چند مورد قابل ذکر است:

الف. در پاسخ به پرسش اوّل (جلوه‌های جنگ در داستان دو نویسنده) می‌توان گفت که هر دو نویسنده، سلین و فصیح، با بیانی طنزآلود و هجوآمیز و با به‌تصویرکشیدن سیاهی و درد و رنج انسان‌ها در طول جنگ، به نوعی، بیزاریِ خود را از جنگِ پوچ و نفرت‌انگیز به‌تصویر می‌کشند.

ب. دربارهٔ پاسخ پرسش دوم پژوهش (شباهت‌ها و تفاوت‌های بین دو اثر براساس مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی) می‌توان گفت با رویکرد نقد تطبیقی، اشتراکات فراوان این دو اثر مشخص می‌شود. همسانی قهرمان‌ها در نفرت از جنگ و حضور آنها در آثار دو نویسنده، راوی اوّل‌شخص و زبان هجوآمیز، عناوین نمادین و حضور شبه‌قهرمان در هر دو داستان، موارد یکسان در این دو اثر به‌شمار می‌روند. همچنین ارزش‌دادن به مسئلهٔ شهید و شهادت و ازجان‌گذشتگی در راه وطن نیز از موارد افتراق دو داستان هستند که ریشه در فرهنگ ایرانی‌ـاسلامی دارند.

پیوست شمارهٔ ۱

چکیدهٔ رمان *سفر به انتهای شب*

فردینان باردامو، قهرمان داستان، عازم جبههٔ جنگ می‌شود. در مدت حضور در جبهه، باردامو با روبنسون لئون آشنا می‌شود وهر دو بیزار از بی‌رحمی‌ها و رنج‌های جنگ، بدون کوچک‌ترین حس وطن‌پرستی تصمیم به فرار از جبهه می‌گیرند. اما این تصمیم، نافرجام باقی می‌ماند.

باردامو در جنگ زخمی شده و در یکی از بیمارستان‌های پاریس بستری می‌شود. در آنجا با پرستار امریکایی به نام لولا[1] آشنا می‌شود. سپس به دلیل مشکلات روحی و روانی، که نتیجهٔ خاطرات رنج‌آور جنگ است، به بیمارستان روانی منتقل می‌شود. باردامو پس از بازیافتن سلامتی عازم آفریقا می‌شود. در طول سفر، به‌خاطر احساس خصومتی که مسافرین نسبت به او دارند، در نیمهٔ راه در منطقه‌ای مستعمره‌نشین در آفریقا از کشتی پیاده و در کارخانه‌ای مشغول به کار می‌شود. پس از ابتلا به بیماری در حالتی نیمه‌هوشیار رهسپار امریکا می‌شود و بعد از آشنایی با لکاته‌ای به نام مالی[2] که محبت خالصانه‌ای نثار او می‌کند، جهان تیره و تار فردینان اندکی به روشنایی امید آراسته می‌گردد.

---

[1] Lola
[2] Molly

در بازگشت به فرانسه، دکتر فردینان باردامو، مطب پزشکی‌اش را در رانسی، منطقه‌ای در حومهٔ پاریس تأسیس می‌کند و جهانی از غم و ابتذال را با حضور در کنار مردم آن منطقه تجربه می‌کند. بیماری و مرگ ببر[1] و نیز اقدام جنایت‌آمیز روبنسون نسبت به پیرزنی به نام آنروی[2] نمونه‌هایی از فضای رعب‌انگیزی است که نویسنده توصیف می‌کند. بحران سال ۱۹۲۹ آغاز می‌شود و باردامو به دلیل نداشتن مشتری، ناگزیر مطب خود را تعطیل می‌کند و در یک آسایشگاه روانی مشغول به کار می‌شود. در طی این مدت با مادلون[3]، نامزد روبنسون که مورد بی‌مهری او واقع شده طرح دوستی می‌ریزد. صحنه‌های پایانی رمان نیز با قتل روبنسون به‌دست معشوقه‌اش رقم می‌خورد تا جهان نفرت‌انگیز و سیاهِ انسان‌ها هر چه بیشتر برملا شود (محسنی ۲۱۹–۲۲۰).

پیوست شمارهٔ ۲

چکیدهٔ رمان *زمستان ۶۲*

جلال آریان، استاد بازنشستهٔ شرکت نفت برای یافتن ادریس، پسر مستخدمش که در جنگ مفقود شده است، به اهواز می‌رود. در آنجا با منصور فرجام که از امریکا با مأموریت راه‌اندازی مرکز کامپیوتر به اهواز آمده، آشنا می‌شود. پس از مدتی منصور فرجام به خاطر مقررات دست‌وپاگیر اداری و بی‌نظمی‌های موجود، از کار دلسرد می‌شود. او طی شب‌نشینی‌های دوستانه در منزل دکتر یارناصر، با لاله و فرشاد آشنا می‌شود. سپس برای نجات جان فرشاد، نامزد لاله که سرباز اعزامی به جبهه است، به جای او به جبهه می‌رود و شهید می‌شود، تا سرباز با کارت او به همراه نامزدش به خارج سفر کند. جلال آریان هم برای نجات مریم جزایری که همسر یکی از اعدامی‌های دوران انقلاب و ممنوع‌الخروج است، به طور مصلحتی با او ازدواج می‌کند و او و دختر کوچکش را به خارج می‌فرستد. درنهایت، موفق می‌شود ادریس پسر مستخدمش را که یک دست و یک پای خود را از دست داده و صورتی نیمه‌سوخته دارد، پیدا کرده و به تهران بازگرداند.

---

[1] Bebert
[2] Henrouille
[3] Madelon

منابع

احمدی ورزنه، طاهره. «مقایسهٔ موضوع جنگ در چهار رمان (*زمستان ۶۲* اسماعیل فصیح، *شب ملخ* جواد مجابی، *سفر به گرای ۲۷۰ درجهٔ* احمد دهقان، *شطرنج با ماشین قیامت* حبیب احمدزاده) و بازتاب آن.» پایان‌نامه. دانشگاه قم، ۱۳۸۹.

اجاکیانس، آناهید. «نظری اجمالی به آثار اسماعیل فصیح(٤).» *نامهٔ فرهنگستان*. شمارهٔ ۱۷(۱۳۸۰): ۱۲٦-۱۳۲.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (۱۳۸۹): ٦-۳۸.

انوشیروانی، علی‌رضا و علی ارفع. «شعر خموشی و خموشی شعر: مطالعهٔ تطبیقی بن‌مایهٔ «سکوت» در اشعار مولوی و ویتمن.» *دو فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ۲/۳(پیاپی٦) (۱۳۹۰): ۱-۲۰.

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

حنیف، محمد. *جنگ از سه دیدگاه: نقد و بررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ*. چاپ اوّل. تهران: صریر، ۱۳۸٦.

دیکلو، نازلی. «بررسی مقایسه‌ای ادبیات جنگ و ساختار آن در کشورهای ایران و فرانسه.» *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ٤٦، پیاپی ۱٦۰(۱۳۸۹): ٤۲-٤٦.

رشیدی‌فرد، عطاءالله. «رمان جنگ (براساس ساختار رمان‌های *زمین سوختهٔ* احمد محمود و *زمستان ۶۲* اسماعیل فصیح.» پایان‌نامه. دانشگاه تربیت‌معلم تهران، ۱۳۸۳.

زندی، معصومه. «دنیای سلین در رمان *سفر به انتهای شب*.» پایان‌نامه. دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، ۱۳۸٤.

سلین، لویی فردینان. *سفر به انتهای شب*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. چاپ اوّل. تهران: جامی، ۱۳۷۳.

عاطف‌راد، مهدی. «دکتر سلین، دوستدار زندگی صلح‌آمیز، بیزار از جنگ مرگبار.» *بخارا*. شمارهٔ ۵۱، (۱۳۸۵): ٤۳۳-٤٤۸.

غفاری جاهد، مریم. «مروری بر *زمستان ۶۲*.» *مجلهٔ هنرمند*. شمارهٔ ۸٤، (۱۳۸۹): ٤۹-٤٤.

فارسیان، محمدرضا و لطیفه نجاتی. «بررسی تأثیر زبان لویی فردینان سلین در *سفر به انتهای شب* بر *مدیر مدرسهٔ* جلال آل احمد.» *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه(دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)*. شمارهٔ ٤، (۱۳۹۳): ۱-۲۱.

فصیح، اسماعیل. *زمستان ۶۲*. چاپ پنجم. تهران: ذهن‌آویز، ۱۳۸۹.

محسنی، محمدرضا. «تحلیل رمان *سفر به انتهای شب*.» *بخارا*. شمارهٔ ۵۱، (۱۳۸۵): ۲۱۹-۲۳۳.

ولک، رنه و اوستین وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ سوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۰.

یزدانی خرم، مهدی. «مردی که کاری با آسمان نداشت.» *بخارا*. شمارهٔ۵۱، (۱۳۸۵): ۳۲۳-۳٤۵.

یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علی رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد جیرفت*. ۸/۲ (۱۳۸۷): ۳۷-۵۶.

Ahsanipour, Narjes. «L'absurdité et l'atrocité de la guerre dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline.» Diss. Isfahan University, 1389.

Aldridge, A. Owen. *Comparative Literature, Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Jost, François. *Introduction To Comparative Literature*. Indianapolis: The Bobbs-Merril Company Inc., 1974.

Kalousek, Jan. «Typologie des Personnages Secondaires dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline.» Diss. Masarykova University, 2006.

Khochkbar Ebrahimi Nejad, Reza. «La conception du thème de la guerre chez Henri Barbusse et Louis-Ferdinand Céline (*Le feu* et *Voyage au bout de la nuit*).» Diss. Tabriz University, 1388.

Pakdel, Mahsa. «L'image de l'absurdité dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline.» Diss. Ferdowsi University, 1390.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۲۰۵-۲۲۷

بررسی تطبیقی ژانر فانتزی در *آلیس در سرزمین عجایب* و *هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها*

آسیه ذبیح‌نیا عمران، * دانشیار دانشگاه پیام نور، یزد، ایران
راضیه‌سادات فروزان، دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور، یزد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۲/۲۰

چکیده

در میان ادبیات داستانی ملل مختلف گاه آثاری یافت می‌شود که هم از نظر موضوع و درون‌مایه و هم از نظر ساختار و نحوهٔ روایت، بسیار به یکدیگر شبیه‌اند. بی‌گمان آنچه در تعامل و گفت‌وگوی میان آثار ادبی کشورها می‌تواند اهمیتی بیشتر داشته باشد، آثاری هستند که در مسیر اقبال و توجه عام و خاص نقشی بنیادین در جریان‌سازی ادبی و همراهی با تحولات فکری و اجتماعی ملّت خویش دارند. جستار حاضر با هدف مقایسه و تطبیق ژانر فانتزی در دو اثر فوق‌العادهٔ کودکانهٔ *آلیس در سرزمین عجایب*، از لوئیس کارول، استاد دانشگاه آکسفورد و *هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها*، از شکوه قاسم‌نیا تلاش دارد تا وجوه تشابه و تفاوت فانتزی در ایران و غرب را به نمایش بگذارد. روش تحقیق در پژوهشِ مذکور کتاب «*درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*» زیگبرت سالمُن پراور است. رویکردِ دهگانهٔ او در مطالعات تطبیقی کمک می‌کند تا بستر مناسبی برای شناخت بهتر ادبیات ملی و خارجی فراهم گردد. شالودهٔ اصلی فانتزی در دو اثر مورد بحث، بر تخیل، جادو و قدرت‌های مافوق طبیعی به صور گوناگون بنا نهاده شده که ریشه در ادبیات پارادوکسیکال (متناقض‌نما)، اساطیر، ادبیات عامه، افسانه‌های کهن و قصّه‌های پریان دارد و به اقتضای پرسش‌های موجود زمانه معنا و مفهوم می‌یابد و اوضاع فکری و فرهنگی غالب را به نمایش می‌گذارد؛ با این نتیجه که در کتاب *هلی فسقلی*، فانتزی به نوعی بازنویسی ادبیات فولکلور و افسانه‌های کهن است؛ اما در کتابِ *آلیس در سرزمین عجایب*، برآمده از نگاهی آینده‌گرا و برساختهٔ تخیل جمعی روح غربی برای پناه بردن به دنیای آرمانی و وهمی است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، *آلیس در سرزمین عجایب*، *هلی فسقلی*، ژانر فانتزی.

---

* Email: asieh.zabihnia@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

در چند دههٔ اخیر، مبحث نوظهورِ فانتزی در ادبیات به وجود آمده که برخی از مباحث ادبیات کودک و نوجوان را به خود تخصیص داده است. فانتزی در لغت به معنی وهم و خیال یا «نوآوری خیال‌پردازانهٔ وهم و خیال است» (نیدلمن لین۸). آثاری که از دنیای واقعی، آگاهانه دور می‌شوند تا واقعیت‌ها را در جهان غیرواقعی بازسازی نمایند، فانتزی گویند. در این گونه آثار اگرچه خوانندگان با عوامل غیرواقعی در رویدادهای شگفت‌آور روبه‌رو هستند که با منطق جهان واقعی همخوانی اندکی دارد، ولی با «بازتاب حقیقت والاتری روبه‌رو می‌شوند که آن معنویت و انسان‌دوستی است.» (همان)؛ «به عبارت دیگر، فانتزی، دگرگونی نمادین واقعیت از منظر چشم یک زیباشناس است که ابعاد جدید و نامنتظری از واقعیت را بیان می‌کند» (محمدی ۱۲۳).

فانتزی‌نویسی یک گونهٔ ادبی (۱) گسترده است که هنوز هم تعریف جامع و کاملی از آن ارائه نشده است. مقوله‌ای که کمابیش بین همهٔ محققان این عرصه پذیرفته شده، این است که اساس و جوهر فانتزی، تخیل و توهم است. تمام فانتزی‌ها از جادو و امور غیرممکن و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای تشکیل شده‌اند. اما فانتزی مدرن، به تناسب دنیای جدید، شامل عناصری است که بیشتر فرایند گریز انسان را به آینده به نمایش می‌گذارد. از این رو، آثار فانتزی، واجد خصیصهٔ متناقص‌نماست. این تناقض به نویسنده امکان می‌دهد تا جهانی را خلق کند که غیرممکن‌ها در آن به وقوع می‌پیوندند. این جهان جدید که آن را جهان دوم یا فراتری می‌توان نامید، شخصیت‌هایی دارد به ظاهر واقعی امّا درحقیقت دست‌نیافتنی و تخیّلی. ویژگی دیگر ادبیات فانتزی مدرن، فرازمانی و فرامکانی بودن آن است. وقایع در حرکت دوّار زمان و بازگشت به نقطهٔ اوّل، نوعی بهشت آرمانی را در جهان فراسوی ماده، خلق می‌کند و به این طریق فضایی جذاب و شگفت‌آور ایجاد می‌شود. جذابیت فانتزی‌ها در شگفت‌آور و خارق‌العاده بودن آنهاست. زمانی که شخصیت‌های مافوق بشری، غیرممکن‌ها را ممکن می‌کنند، این تناقض به اوج خود می‌رسد؛ اما با وجود این، میان آثار فانتزی غربی با دنیای شرق از جمله ایران، تفاوت‌های بنیادین وجود دارد؛ تفاوت‌هایی که بیشتر به سبب اختلاف در خاستگاه فرهنگی و جهان‌بینی آنهاست. لذا بررسی دو اثرِ فوق‌العاده، یکی برخاسته از فرهنگ

غربی و دیگری متعلق به فرهنگ شرقی، می‌تواند هم به میزان و سطح تأثیر و تأثر ادبیات فانتزی غرب و شرق از یکدیگر بپردازد و هم اختلاف‌ها و تفاوت‌های آثار فانتزی دو فرهنگ یا مکتب فکری را واکاوی نماید.

۱. ۱ خلاصهٔ داستان *آلیس در سرزمین عجایب* (*آلیس در شگفت‌زار*)

آلیس خوابش می‌برد و در رؤیا به دنبال خرگوشی وارد سوراخی می‌شود. از آن سوراخ به سمت مرکز زمین سقوط می‌کند. و از آنجا وارد تالاری می‌شود که درهای متعددی دارد. یکی از درها از بقیه کوچک‌تر است و به سمت باغ زیبایی گشوده می‌شود. آلیس متوجّه می‌شود که با خوردن محتویات بطری، کوچک می‌شود و با خوردن شیرینی، دوباره بزرگ می‌شود. سپس آلیس وارد باغ زیبایی می‌شود. در باغ، ملکه را می‌بیند که عده‌ای سرباز مستطیل‌شکل مقوایی (ورق) او را همراهی می‌کنند. او از آنجا به جلسهٔ محاکمه‌ای می‌رود که شاه و ملکه و همهٔ جانوران، آنجا حضور داشتند. در آنجا علت تشکیل دادگاه، شیرینی‌هایی بود که توسط آلیس دزدیده شده بود. سرانجام آلیس همه را مجاب می‌کند که شیرینی‌ها در ظرف هستند و اصلاً دزدیده نشده‌اند. بگومگوهای آلیس و ملکه بالا می‌گیرد و ملکه دستور می‌دهد تا سر از تن آلیس جدا کنند. سربازها که یک مشت ورق بودند، به هوا بلند شدند و چرخ‌زنان بر سر آلیس ریختند. آلیس فریادی کشید و از خواب بیدار شد.

۱. ۲ خلاصهٔ داستان *هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها*

«هلی فسقلی»، دختربچهٔ هشت‌ـنه ساله‌ای است که با خالهٔ ناتنی‌اش زندگی می‌کند. خالهٔ خال خالی، برادری به نام رستم دارد. هلی و شابی‌بی‌غوله، دایی رستم را در حالی که خواب بود، با کنار هم قرار دادن سه تا شیشهٔ سرکه و خواندن ورد و جادو به سرزمین غول‌ها می‌برند. قرار است که آنها فقط بیست و چهار ساعت در سرزمین غول‌ها بمانند. هلی از سبزیجات و میوه‌جات می‌خورد و رشد طولی یافته و بلند قد می‌شود. ناگهان از دایی رستم (غول خورخوره) خبر می‌رسد که قرار است، اعدام شود. آن‌ها به کوه قاف و زندان مار میله می‌رسند که دایی رستم در آنجا زندانی بود.

پادشاه بل‌بله‌گوش، هلی را می‌بیند و او را می‌پسندد و هلی ملکهٔ سرزمین دشمن می‌شود. قرار می‌شود تا شابی‌بی‌غوله را بپزند و جشن بگیرند که هلی با ترفند از پادشاه بل‌بله‌گوش می‌خواهد تا شابی‌بی‌غوله را به عنوان خدمتکار به او ببخشد. دایی رستم را می‌آورند تا اعدامش کنند و شیشهٔ عمرش را بشکنند. همین که شیشه را پرت می‌کند، دود غلیظی همه جا را فرامی‌گیرد. سپس همگی فرار می‌کنند و سوار بر فیل بالدار به سرزمین شابی‌بی‌غوله می‌روند. زمانی که می‌خواهند برگردند، هلی عصارهٔ یک نوع جگر را می‌نوشد تا به قد و قوارهٔ سابقش برگردد. سپس همگی به سرزمین آدم‌ها برمی‌گردند. دایی رستم وقتی از خواب بیدار شد، چیزی را به خاطر نمی‌آورد. خاله خال خالی نگاهی به هلی انداخت، گویا کمی قد کشیده بود.

۲. هدف تحقیق

هدف این مقاله، ارائهٔ همسانی دو اثر فانتزی، یکی در غرب و دیگری در شرق است. همچنین چگونگی به‌کارگیری نظریهٔ ادبی تطبیقی، زیگبرت سالمُن پراور بر یک متن ادبی است. به مدد استفاده از نظریات او امکان بازنمایی کارآیی یک نظریه بر متون ادبی، برای سایر پژوهشگران فراهم می‌شود. همچنین رویکرد دهگانهٔ او در مطالعات تطبیقی کمک می‌کند تا بستر مناسبی برای شناخت بهتر ادبیات ملی و خارجی فراهم گردد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در باب تطبیق عناصر فانتزی در دو اثر *هلی فستقلی* و *آلیس در سرزمین عجایب* تاکنون تحقیقی انجام نشده اما در زمینهٔ فانتزی در دو دههٔ اخیر تحقیقاتی در ایران انجام شده است که عبارت‌اند از: کتاب *فانتزی در ادبیات کودکان* تألیف محمد محمدی و همچنین مقالاتی چون «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی در ادبیات کودک و نوجوان» از مریم جمالی و مهدخت پورخالقی چترودی، مقالهٔ «گذری بر تاریخچهٔ تخیّل علمی در ادبیات فارسی کودک و نوجوان» از مهرداد تویسرکانی، «نقد و بررسی: فانتزی و جهان‌های جایگزین» نوشتهٔ پیتر هانت و «نقد و بررسی واکاوی مولّدهای انرژی در داستان فانتزی» نوشتهٔ فروغ علی شاهرودی، نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها هستند.

٤. چیستی گونهٔ فانتزی

تاکنون تعاریف بسیار گوناگونی از فانتزی ارائه شده است. فانتزی در *لغت‌نامهٔ* دهخدا به معنی «خیال، وهم ، تصوّر، هوی و هوس، میل، خواست، خواهش طبع، تفنن و دارای شکل و طرح نو و غیر رسمی و غیر سنتی معنی شده است» (دهخدا ۲۰۸۸). دنیایی که نویسندهٔ فانتزی خلق می‌کند، دنیایی است که با واقعیت گره خورده است. شخصیت‌ها و افراد جهان واقعی در آن دنیای موهوم زندگی می‌کنند و این پیوند با واقعیت، تضادی را به وجود می‌آورد که باعث می‌شود، نتوان تعریف کلی و واحدی از این گونهٔ ادبی ارائه داد:

> فانتزی، ادبیاتی پارادوکسیکال (متناقض‌نما)ست. فانتزی کشفی از واقعیت در جهان غیر واقعی است. پارادوکسِ فانتزی در این است که همهٔ فانتزی‌ها در مفهومی از واقعیت سیر می‌کنند. عنصر متضادی که نوعی از ارتعاش خارج از واقعیت را در محدودهٔ جهان هر روزه ایجاد می‌کند. به دلیل همین خصلت پارادوکسیکال فانتزی است که ارائهٔ تعریفی واحد از آن مشکل می‌شود (محمدی۱۲۰).

جهانی که نویسندهٔ فانتزی خلق می‌کند، ویژگی‌هایی دارد. گاهی اوقات بخشی از جهان واقعی است و گاهی جهانی کاملاً تخیلی و وهمی است که در دنیای واقعی مصداق ندارد؛ مانند سفر به اعماق زمین (جهان فروتری) یا سفر به مکان‌هایی که روی کرهٔ زمین نیستند و در اصطلاح به آن جهانِ فراتری یا جهان دوم نیز می‌گویند. تالکین در مورد جهان ثانویه یا دوم یا همان جهانِ فراتری معتقد است:

> آنچه واقعاً رخ داده، این است که قصّه‌ساز، یک خالق فرعی از آب درمی‌آید. او جهانی ثانویه می‌سازد که ذهن شما می‌تواند وارد آن شود. داخل آن جهان، هر چه که بازگو کند، واقعیت است، چون منطبق است با قوانین همان دنیا. بنابراین، در حالی که به عبارتی داخل آن جهان قرار گرفته‌اید، آن را باور خواهید کرد. اما لحظهٔ بی‌اعتقادی سر می‌رسد، طلسم شکسته می‌شود، جادو یا بهتر بگوییم هنر، شکست می‌خورد. بعد از آن شما دوباره در جهان اوّلیه بیرون ایستاده‌اید و از خارج به آن جهان کوچک ثانویه و عقیم نگاه می‌کنید. به نظر تالکین، جهان‌های تخیلی تمام قصّه‌ها ثانویه هستند (هانت ۷۱).

جهانی که نویسنده خلق می‌کند، ویژگی‌هایی دارد. گاهی اوقات بخشی از جهان واقعی است که به آن جهان فروتری می‌گوییم. این جهانِ فروتری، رونوشتی از جهانِ واقعی است.

همچنین جهانِ موهوم به هر شکلی که باشد، باید تعقّلی باشد. «جهان فانتزی باید در مفهوم و زیرساخت‌های ژرفش از جهان واقعی، عقلانی‌تر باشد» (موسوی و جمالی ۲). نیز آثار فانتزی باید شگفتی‌آفرین و تعجب‌برانگیز باشند تا خواننده علاوه بر لذت بردن از آن، معناها را از دل موهومات کشف کند. مهم‌ترین چیزی که در همهٔ آثار فانتزی مشترک است، ایجاد حس شگفتی و حیرت در مخاطب است. این حیرت‌آفرینی با عادی جلوه دادن غیرممکن‌ها و شگفت‌انگیز کردن چیزهای معمولی و عادی است. تخیل، شالودهٔ اصلی فانتزی است. این عبارت به این معنا نیست که فانتزی دروغ‌پردازی است و واقعیت را شامل نمی‌شود. فانتزی‌ها علاوه بر عقلانی بودن، باورپذیر هم باید باشند. «فانتزی ادبیات باطل‌نماست. کشف واقعیت است، از درون آنچه غیر واقعی است. کشف باورکردنی است، از درون آنچه باورنکردنی است» (نیدلمن ۲۳). سرانجام به طور کلی می‌توان از قول اورسلا کی.لی.گام فانتزی را این گونه توجیه کرد: «فانتزی امری طبیعی است، زبانی مناسب برای بازگویی سلوک و نبرد میان خیر و شر در روح» (هانت ٦٢). مقالهٔ حاضر تلاش دارد تا عناصر مشترک در فانتزی *آلیس در سرزمین عجایب* و *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها* را بررسی نماید.

۵. مبانی نظری تحقیق

زیگبرت سالمن پراور[1] (۱۹۲۵– ۲۰۱۲) استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه آکسفورد بود:

> او کتاب *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی* را به سال ۱۹۷۳ براساس نقل قولی از سخنرانی «متیوآرنلد» در دانشگاه آکسفورد پی‌ریزی کرد. اثر حاضر از معتبرترین کتاب‌های درسی کلاسیک این رشته در دانشگاه‌های معتبر جهان محسوب می‌شود... شالودهٔ این کتاب بر این اصل استوار است که ادبیات ملی، بدون شناخت ادبیات سایر ملل به درستی فهمیده نمی‌شود... او کتابش را با تأثیر و تشابه ادبی شروع می‌کند و با دقتی عالمانه، خواننده را به طرف حوزه‌های جدیدتر ادبیات تطبیقی یعنی ترجمه و اقتباس، مضمون‌ها و پیش‌نمونه‌ها، ژانرها، مکتب‌ها و دوره‌ها، ساختار، مکان‌بندی و نقد ادبی رهنمون می‌سازد (انوشیروانی ۲).

پراور، نظریه‌های عمدهٔ ادبیات تطبیقی زمان خود را در ده فصل، در این کتاب مطرح می‌کند و روش تحقیق هر حوزهٔ نظری را با ذکر مثال و توضیحات کافی و

[1] Siegbert Salomon Prawer

روشن برای خوانندگان تشریح می‌کند. (۱) از دیدگاه «پراور»، مطالعات ادبی تطبیقی یعنی بررسی «وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام یا تأثیر و تأثر بین متون ادبی که بیش از یک زبان نوشته شده باشد، یا مطالعه و بررسی روابط و مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند» (پراور۱۷). او همچنین بر این باور است که مطالعات ادبی تطبیقی محدودیت ندارد و «نمی‌توان حدود و ثغور ادبیات تطبیقی را به طور مطلق مشخص کرد» (همان ۱۷). وی در فصل چهارم کتاب خویش دربارهٔ «تأثیر و تأثر» سخن می‌گوید و بحث در این حوزه را از «بحث‌انگیزترین مباحث قلمرو ادبی تطبیقی» (همان ۵۳) می‌داند. سپس کلام خویش را با بیان سیمون ژون، محقق فرانسوی می‌آراید. ژون، تأثیر و تأثرات را کانون مطالعات ادبیات تطبیقی می‌داند زیرا: «ادبیات تطبیقی اصولاً به مطالعهٔ تأثیر و تأثرات بین نویسندگان یا ادبیات ملل متفاوت و نشر آن می‌پردازد. نقطهٔ آغازین همیشه ملّی است و این امر پیوسته مدّ نظر است و مطالعات، اغلب از دقّت نظر خاصی برخوردار است (ژون ۳۵). هر چند که:

> رویارویی ادبیات‌های ملی، پدیدهٔ جدیدی نیست. با تحلیلی دقیق‌تر درمی‌یابیم که ادبیات‌های مختلف، همواره به منظور مقایسه در کنار هم قرار گرفته‌اند. در این معنا، ادبیات تطبیقی به قدمت خود ادبیات است. ادبیات تطبیقی از آن زمان به وجود آمد که نویسندهٔ مشخصی، همکار دیگری در ورای مرزهای زبانی و فرهنگی خود پیدا کرد (یوست ٤٠).

لذا مقالهٔ حاضر تلاش دارد تا براساس نظریهٔ ادبی تطبیقی پراور دو گونهٔ فانتزی یکی در شرق(ادبیات ملّی) و دیگری را در غرب مورد بررسی و نقد قرار دهد. زیرا داستانِ فانتزی *هلی فستقلی* به تأثیر از *آلیس در سرزمین عجایب* نوشته شده است.

٦. بحث و بررسی

٦. ١ *هلی فستقلی* **ترجمهٔ اقتباسی از** *آلیس در شگفت‌زار*

پراور، فصل پنجم کتاب خویش را به ترجمه و اقتباس اختصاص داده و در اهمیت ترجمه می‌آورد: ترجمه مهم‌ترین بستری است که تأثیر و تأثرات بین‌المللی می‌تواند در آن جریان یابد؛ از این رو، مطالعات ترجمه برای تطبیقگران بیشترین اهمیت را دارد. (پراور ٧٤) او در ادامهٔ مبحثِ مذکور، ترجمه را به سه دسته تقسیم می‌کند:

نوع اوّل، ترجمهٔ تحت‌اللفظی است که در آن متن، کلمه به کلمه و سطر به سطر، از زبانی به زبان دیگر، ترجمه می‌شود. نوع دوم، روش تفسیری یا ترجمه با آزادی عمل است که مترجم درآن همواره نویسنده را مدّ نظر دارد تا چیزی از قلم نیفتد، اما توجّه خود را بیشتر به معنی معطوف می‌کند تا به لفظ. نوع سوم، روش اقتباس است که مترجم به خود اجازه می‌دهد که هم در لفظ و هم در معنی دخل و تصرف کند و در مواردی هر دو را به کنار نهد (۷۹).

بین داستان‌های *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها* با *آلیس در سرزمین عجایب* مشابهت‌های بسیاری وجود دارد که نوعی شبیه‌سازی و اقتباس از آن به شمار می‌رود. داستان *آلیس در سرزمین عجایب* در زمان شکوفایی فانتزی در بریتانیا به وجود آمد. خالق اثر، دانش‌آموختهٔ ادبیات نبود و نویسندهٔ ادبی به حساب نمی‌آمد:

دههٔ (۱۸۶۰م) که این اثر در آن زاده شد، دهه‌ای سرنوشت‌ساز در ادبیات کودکان به شمار می‌رود و نخستین فانتزی‌نویسان بزرگ ادبیات کودکان از این دهه برخاسته‌اند. نویسندهٔ ماجراهای آلیس، «چارلز لاتویج داجسون[1]» با نام مستعار لوئیس کارول، نویسندهٔ حرفه‌ای نبود. او در دانشگاه آکسفورد ریاضیات درس می‌داد؛ اما کودکان را دوست داشت و همیشه اسباب‌بازی‌های کوچک یا قصّه‌های گوناگونی در چنته داشت تا آنها را سر شوق آورد. کارول، *قصّهٔ آلیس در سرزمین عجایب* را برای دختر ده سالهٔ یک کشیش، به نام آلیس لیدل و دو خواهرش روایت می‌کرد. گفته‌اند که این قصّه را کارول در یک روز گرم تابستان، در چهارم جولای (۱۸۶۲م) در کنار یک رودخانه آفریده است» (محمدی و قایینی ۵۹۳).

کارول بیشتر در ریاضیات و جبر آثاری دارد تا ادبیات، ولیکن به گفتهٔ خودش «علاقهٔ زیادی به بچّه‌ها داشت، به سرودن شعر، بازی با کلمات» (کارول ۲).

شکوه قاسم‌نیا نیز از نویسندگان مشهور کودکان است که در زمینهٔ ادبیات کودک فعالیت‌های گسترده‌ای انجام داده است. او به «سال ۱۳۳٤ در تهران به دنیا آمد و در رشتهٔ علوم سیاسی تحصیل کرد. وی در سال‌های مختلف مسئولیت شورای شعر *کیهان‌بچه‌ها*، سردبیری *مجلهٔ شاپرک* (ضمیمهٔ *کیهان‌بچه‌ها* برای خردسالان)، عضویت در شورای سردبیری *کیهان‌بچه‌ها*، دبیری سرویس ادبی روزنامهٔ *آفتابگردان* و عضویت در شورای شعر کانون را به عهده داشته است.

[1] Charles Lutwidge Dodgson

قاسم‌نیا همچنین چند سالی سردبیر *مجلهٔ کلک* و عضو هیئت مدیرهٔ انتشارات نهاد هنر و ادبیات بود. او صاحب امتیاز و مدیر مسئول ماهنامهٔ ادبی *شباب* است. قاسم‌نیا تاکنون بیش از چهل کتاب شامل شعر و داستان منتشر کرده که برای او دوازده جایزه به همراه داشته‌اند» (علی‌پور و کاشفی خوانساری ۱۳).

بررسی و واکاوی عناصر فانتزی در این دو اثر، می‌تواند نکاتی از شگردهای فانتزی و کیفیت نگرش زیبایی‌شناسی و پسند و ناپسندهای دنیای کودک و نوجوان را در ایران و غرب ارائه دهد.

٦. ۲ مضمون

پراور در فصل ششم کتاب خویش به مضمون می‌پردازد. او به اهمیت این مقوله تأکید می‌ورزد: «... مضامین و بن‌مایه‌ها، مثل بسیاری دیگر از تحقیقات ارزشمند... می‌تواند بدون اینکه از شأن آن به منزلهٔ تاریخ ادبیات و نقد ادبی کاسته شود، در زمرهٔ پژوهش‌های تاریخ اندیشه نیز به شمار آید (پراور ۱۰۲). همچنین مطالعهٔ مضمون‌ها و موقعیت‌ها و بن‌مایه‌ها، مثل سایر مطالعات ادبی، باید به تنوع‌های فردی از یک سو و ارتباطات فیمابینی، از سوی دیگر توجه کند (همان ۱۰۰). در مجموع هر داستان شامل مفاهیمی است که نویسنده آن را در قالب پی‌رنگ و شخصیت‌های داستانی بیان می‌کند. تم یا موضوع هم ماحصل اندیشه‌های نویسنده است که به صورت داستان بیان می‌شود.

موضوع و درون‌مایهٔ فانتزی‌ها حامل پیام‌هایی است که حسّ رسیدن به آرمان‌شهر را در بشر ایجاد می‌کند. این آرمان‌شهر و آنچه بشر آرزویش را دارد، تنها با خلق آثار فانتزی محقق می‌شود. ترس، کینه، حسادت، نبرد بین خیر و شر، عدالت‌خواهی و مفاهیمی از این دست، کودک را برای پذیرش مفاهیم عمیق‌تر زندگی آماده می‌کند. اثر کارول، موضوع فلسفی با برداشت‌های چندگانه دارد، هرچند اثر برای کودکان است امّا به دلیل همین مفاهیم فلسفی، بزرگسالان نیز از خواندن آن لذت می‌برند. «برای درک کامل کتاب *آلیس* باید به خاطر داشت که در آن، کل ساده‌تر از اجزایش است وگرچه در اصل برای کودکان نوشته شده، به اثر ادبی مورد علاقهٔ بزرگسالان تبدیل شده، اثری فلسفی و نقّادانه با معانی غنی و چندگانه» (کارول ٣٤).

زمانی که آلیس، مرتّب بزرگ و کوچک می شود و به این نتیجه می‌رسد که در دنیایی است که هیچ چیز ثبات ندارد، مرتّب از خودش این سؤال را می‌پرسد که من کیستم؟ پاسخ این سؤالِ فلسفی را بشر بارها از خودش پرسیده است. سفر آلیس،

جست‌وجویی استعاری برای کسب تجربه است اما آنچه در رؤیایش کشف می‌کند، چنان بامعنا و ترسناک است که آگاهانه‌ترین عمل نمی‌تواند رهنمون او بدین مفاهیم باشد. بنابراین سؤال «آخر من کیستم؟» دائماً ورد زبان آلیس است، سؤالی که مردم روی زمین بارها و بارها در طول زندگی‌شان از خود می‌پرسند.

داستان هلی فسقلی، تم یا موضوع افسانه‌ای دارد. دو ویژگی اصلی داستان‌های افسانه‌ای این است که دو عنصر جادو و اسطوره در آن وجود دارد. جادو و اسطوره در این داستان برگرفته از فرهنگ و ادبیات عامه است. زمانی که هلی می‌خواهد به سرزمین غول‌ها برود، سه شیشهٔ سرکه را در زیرزمین خانه کنار هم می‌گذارد سپس وردی می‌خواند و به سرزمین غول‌ها می‌رود. «دیو از موتیف‌های اصلی داستان‌های ایرانی و غربی است و کسانی که کاری را خلاف نظر افراد باتجربه انجام می‌دهند، گرفتار مصیبت دیو و غول می‌شوند» (احمد سلطانی ۳۸). داستانِ هلی مضامین فلسفی ندارد؛ زیرا از افسانه‌های ملی و قومی برگرفته شده است. تم یا موضوع افسانه‌های کهن، نبرد بین خیر و شر، تکریم آیین‌ها و سنت‌ها و احترام به بزرگ‌ترهاست. درواقع، داستان هلی، تلفیقی از افسانهٔ نو و کهن است زیرا قوانین و اصول فانتزی مدرن نیز در ساخت پی‌رنگ داستان مد نظر گرفته شده است. اما آنچه که در هر دو اثرِ موردِ بررسی مهم است، موتیف‌های مشترک بین‌الملل است که همهٔ نهادهای اجتماعی، تاریخی و اخلاقی را دربرمی‌گیرد.

٦. ۳ پیش‌نمونه

پراور در بخشِ دوم فصل ششم به مبحث پیش‌نمونه می‌پردازد و در این باب می‌آورد:

> واژهٔ پیش‌نمونه[1] به کرّات در نقد ادبی به کار می‌رود، اما این واژه، خاستگاهی مذهبی دارد و در واقع ترجمهٔ واژهٔ لاتین فیگور[2] است که برای توصیف طرحی به کار می‌رود که شخصیت‌ها و حوادث عهد عتیق پیش‌نمونه‌هایی از عهد جدید و تاریخ رستگاری آن بودند. یکی از محاسن واژهٔ پیش‌نمونه در بافت غیر مذهبی، وسعت معنایی آن است. محقق به کمک پیش‌نمونه می‌تواند دامنهٔ بررسی مطابقت‌های نمادین را توسعه بخشد... و باید بتواند تناسب و تفاوتی را بین قدرت خلاقیت نویسنده و نقب زدن‌های او به آثار دیگر، برقرار کند (پراور ۹۸–۱۰۰).

[1] prefiguration
[2] figura

پراور پیش‌نمونه قرار دادن متنی را قبح نمی‌داند بلکه از آثار خوبی که بر این اساس تدوین و نوشته شده‌اند تمجید می‌کند. او در مباحث خود تأکید می‌ورزد که روزگار ما درخصوص ریختن مضامین کهنه در ظرفی نو به ویژه در بازتفسیر اساطیر کلاسیک و افسانه‌های گذشته بسیار موفق بوده است (پراور ۹۵). شخصیت هلی فسقلی در داستان مورد بحث مقاله، از روی شخصیت *آلیس در شگفت‌زار* ساخته شده و به نظر می‌رسد که قاسم‌نیا داستان کارول را به عنوان پیش‌نمونه مدّ نظر داشته است. همچنین قاسم‌نیا با خلق شخصیت خیالی هلی فسقلی از روی طرح آلیس، تلاش کرده است تا خصلت و اندیشه‌های افراد داستان را گاهی به طور مستقیم و گاهی به طور غیر مستقیم بیان کند. به طور کلی شخصیت‌ها باعث وقوع رویداد در داستان می‌شوند و پی‌رنگ را پیش می‌برند.

> شخصیت‌پردازی در یک اثر، توصیف مشخص ابعاد، اعمال و طرز فکر و زندگی یک شخص است. خلق و خو، محیط، عادت، عواطف، امیال و غرایز جملگی مواردی‌اند که سرشت و ماهیت افراد را رقم می‌زنند و نویسندهٔ زبردست با استفاده از این خصوصیات، تصویری روشن از اشخاص مهم اثرش به خواننده ارائه می‌دهد (حری ۱٤۱).

شخصیت اصلی در داستان آلیس، دختربچه‌ای است که ویژگی‌های واقعی کودکان را داراست. « شخصیت آلیس، بازتابی از خصلت‌های کودکانی است که کارول با آنها در تماس بوده و نیز شخصیت آلیس تا حدی ترکیبی از شخصیت کودکانی است که کارول با آنها ملاقات داشته است» (خورانا ٦۳)[1]. شخصیت اصلی در داستان «هلی فسقلی»، دختربچه‌ای کنجکاو است. هلی در دنیای واقعی وجود ندارد و زاییدهٔ ذهن نویسنده است ولیکن، هلی ویژگی و خصلت‌های کودکانه را در خود دارد و می‌توان گفت شخصیت هلی نیز با خصلت‌های کودکانه پیوند خورده است. آلیس، در پایان داستان به پختگی و رشد فکری دست نمی‌یابد و این امر به دلیل همان آشفتگی و بی‌نظمی در کل داستان است. «آلیس در گذر از حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر، هرگز درک منطقی یا رشد فکری یا روان‌شناختی پیدا نمی‌کند. ماجراهای او منظم نیستند، بلکه نامنظم و مغشوش، متغیر و غیرقابل پیش‌بینی‌اند» (کارول ۳۵). در داستان *هلی فسقلی*، هلی نیز در پایان داستان همان دختربچهٔ معصوم و بی‌تجربه‌ای می‌ماند که از ابتدا بود.

[1] Khorana

زیرا ویژگی داستان‌های کارناوالی همین است که حرکت دایره‌ای و بازگشت به جایگاه اوّل، را دارند.

٦. ٤ پی‌رنگ (طرح)

پراور، در فصل هشتم کتاب خویش به مبحث ساختار و اندیشه‌ها می‌پردازد. او در خلال این مبحث، پی‌رنگ (طرح) و انواع آن را با ذکر نمونه شرح و تفسیر می‌کند. وی اذعان می‌دارد که برخی از پی‌رنگ‌ها، «رابطهٔ علّی و معلولی آنها در آغاز و برخی دیگر از پی‌رنگ‌ها، رابطهٔ علّی و معلولی آنها در میانه و پایان ظاهر می‌شود» (پراور ۱۲۵). هرچند رخدادهای پی‌رنگ نوع اوّل گسترده‌تر است، اما در آغاز آنها، به نوعی، به پایان اشاره می‌شود. در پی‌رنگ‌های نوع دوم ــ همان‌هایی که در میانه و پایان داستان رابطهٔ علّی و معلولی‌شان از نو ارائه می‌شود ــ درواقع ما با خوانش اثر به سوی کنش‌های ناشناخته و غیرمنتظره حرکت می‌کنیم. تغییرات کیفی و استحاله دائماً رخ می‌دهد (همان ١٢٦). او همچنین در ادامهٔ بحث مذکور از پی‌رنگی به نام «واکنشی» نام می‌برد که در آن شخصیت اصلی از دنیایی عبور می‌کند که ساکنان آن احوال درونی خود را از رهگذر واکنش‌های مختلف و پاسخ‌های منحصر به فرد به موقعیت‌هایی که خودشان به وجود می‌آورند، آشکار می‌کنند (همان). همچنین پی‌رنگِ گسترده و علّی و معلولی نوع اوّل و هم پی‌رنگ واکنشی، هر دو، در هر دو داستان *هلی فسقلی* و *آلیس در سرزمین عجایب* مصداق و کاربرد دارد. در اصل، پی‌رنگ و توالی رویدادها در هر دو داستان بر این مبنا شکل گرفته است. در داستان *هلی فسقلی*، باورپذیری، عقلانی بودن و رابطهٔ علت و معلولی بین رویدادها از نقاط قوت داستان محسوب می‌شوند. به طور مثال، خاله خال خالی زنبیلی دارد که در آن همه چیز وجود دارد. نیز در هر دو داستان، رویدادهای متوالی و سلسله‌وار به لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبط هستند و عمل‌کنندگان هستند که این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سر می‌گذرانند.

در طرح کلی، کتاب *هلی فسقلی* نقطهٔ مقابل *آلیس در سرزمین عجایب* است. در حالی که طرح داستان یکی است. به قولِ پراور «درواقع هر داستان بدون اشاره به دیگری، یادآور برخی از خصایص همتایِ خود است» (همان ١٢٤). در داستان *آلیس*،

همه چیز در خواب و رؤیا اتفاق می‌افتد. پی‌رنگ و طرح داستان بر پایهٔ رؤیا و در خواب شکل گرفته است. آلیس در خواب، خرگوشی را می‌بیند که ساعت مچی دارد و مانند انسان‌ها لباس پوشیده و با زبان آدمی با خودش حرف می‌زند. رویدادها در داستان از زمانی شروع می‌شود که آلیس درون سوراخ سقوط می‌کند و خودش را در تالار بزرگ و در برابر چندین در می‌بیند. توالی حوادث و اتفاقاتی که در داستان رخ می‌دهد، در ظاهر سلسله‌وار به نظر نمی‌رسد و در واقع نوعی پریشانی در آلیس وجود دارد که او هدف اصلی‌اش این است تا از دری که به سمت باغ بسیار زیبا گشوده می‌شود، عبور کند؛ اما به طور اتفاقی از مکان‌های دیگر سر درمی‌آورد و هر بار با قوانین عجیبی روبه‌رو می‌شود که از نظر وی بی‌منطق است. البته سرانجام موفق می‌شود تا از دری که به سمت باغ گشوده می‌شود، عبور کند. این پریشانی و سرگردانی ممکن است، به این علت باشد که کارول، داستان را فی‌البداهه خلق می‌کند. «داجسون در یکی از یادداشت‌های روزانه‌اش این طور می‌نویسد: قهرمان قصّه‌ام را یکراست فرستادم توی سوراخ خرگوش، بدون آنکه فکر کنم، بعد قرار است چه اتفاقی برایش بیفتد» (کارول ۳). «داجسون پس از به روی کاغذ آوردن داستان آلیس، در زیرزمین آن را بی‌ارزش پنداشت و کار نگارش این داستان را رها کرد. پس از سه سال دوباره به سراغ آن رفت، داستان را گسترش داد و با عنوان ماجراهای *آلیس در شگفت‌زار* و با نام مستعار لوئیس کارول منتشر کرد. داستانی که روزگاری نویسنده‌اش آن را بی‌ارزش و بی‌معنا می‌دانست، امروزه با دنیایی از معناها تعبیر می‌شود» (محمدی و قایینی ۲۴۲). درواقع، کارول از دل حوادثِ به ظاهر بی‌معنا، معانی عمیق فلسفی را بیرون می‌کشد که همین معناها نوعی منطق را بین توالی رویدادها به وجود می‌آورد که درحقیقت همان پی‌رنگ (طرح) داستان است. پی‌رنگ «رویدادهای متوالی و سلسله‌وار است که به لحاظ منطقی و زمانی به هم مرتبط هستند و عمل‌کنندگان هستند که این رویدادها را سبب می‌شوند یا از سر می‌گذرانند» (مکوئیلان ۱۳۰). نویسندهٔ داستان آلیس، به شکل پیاپی، منطق ساختارها و آیین‌های اجتماعی را دست می‌اندازد. مهمانی‌های چای و شام، بازی شطرنج و کریکت و گفت‌وگوهای نیک‌منشانه، همگی به همان اندازه گذرا و اتفاقی هستند که انحراف از هنجارهای معنایی. در پسِ سردرگمی آلیس برای یافتن حلقهٔ

ارتباط با جهان، شک و تردیدهای کارول دربارهٔ سامانه‌ها، قوانین و رفتارهای اجتماعی، آموزش در مدرسه و بازی‌ها نهفته است. باور کارول به اینکه رابطهٔ انسان‌ها بر یک سامانهٔ معنایی مشترک، اما گذرا بنا شده است، از دانش ریاضی او سرچشمه می‌گیرد. رفتارها و برخوردهای آلیس با موجودات و رویدادهای سرزمین عجایب و ابهام و سرگشتگی او، به گونه‌ای بیانگر روابط کودکان و بزرگسالان در دنیای واقعی است. کارول به سبب ارتباط نزدیک با کودکان، پرسش‌ها و سرگشتگی آنها را در دنیای بزرگسالان به خوبی درک می‌کرد.

علاوه بر موارد مذکور، پی‌رنگ «فانتزی نمی‌تواند کاملاً از تغییر و تحول و دگرگونی از اصول و قوانینش رها باشد» (کاتو ۳۰)[1]. بلکه پی‌رنگ یا طرح فانتزی باید برمبنای عقلانی بودن و باورپذیری نوشته شود. «پی‌رنگ یا طرح در چهارچوب داستان باید باورکردنی، منطقی و نامتناقض و خلاق باشد تا خواننده را علاقه‌مند و جذب کند» (بابو ۲۶)[2]. بنابراین، پی‌رنگ و طرح داستان آلیس براساس معانی فلسفی، همراه با توالی منطقی رویدادهای به ظاهر بی‌منطق شکل گرفته است. براین اساس، در داستان آلیس این ویژگی عقلانی و باورپذیری به خوبی رعایت شده است. زمانی که آلیس می‌خواهد بازی کروکت (کروکه) را انجام دهد، از جوجه تیغی و فلامینگوی زنده به عنوان توپ و چوگان استفاده می‌کند. نویسنده با الهام از طبیعت، بسیار خوب این ارتباط را ایجاد کرده است. از آنجایی که جوجه تیغی توانایی این را دارد که گرد شود و خودش را پرتاپ کند، برای خواننده نوعی باورپذیری را به وجود می‌آورد که جوجه تیغی حکم توپ را دارد و همچنین فلامینگو که به چوگان شباهت دارد، به عنوان وسیلهٔ بازی کروکت (کروکه) انتخاب می‌شود. چاشنی تخیل، این باورپذیری را در کودک تقویت می‌کند، ولی زنده بودن موجودات و در رفتن آنها، عقلانی بودن را مطرح می‌کند و این تناقض، همان رابطهٔ واقعیت با وهم و تخیل است که اساس فانتزی است. در این مرحلهٔ لذت و سرگرمی، همراه غیرممکن‌ها که ممکن تصوّر می‌شود، خواننده را با موضوع درگیر می‌کند. در داستان *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها*، رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث داستان کاملاً رعایت شده است، به طوری که خواننده را در جریان حرکت

[1] Cuthew
[2] Baboo

داستان، به آرامی جلو می‌برد. آشنایی هلی با غول‌ها و رفتن او به سرزمین آنها و گرفتار شدن دایی رستم، سپس عزم هلی برای نجات دایی‌اش رویدادها را یکی یکی و پشت سرهم با یک نظم منطقی قرار می‌دهد. این انسجام تا حدی است که می‌توان حدس زد، نویسنده پی‌رنگ داستان را قبل از شاخ و برگ دادن به آن در ذهن پرداخته است. هر رویدادی که رخ می‌دهد، پاسخ منطقی به رویداد قبلی خود است و هیچ نشانه‌ای از سردرگمی و پریشانی در شخصیت اصلی داستان احساس نمی‌شود. هر دو داستان از نقطه‌ای بر روی کرهٔ خاکی، شروع می‌شود، سپس شخصیت‌ها به جهان فراتری یا دوم ــ که ساختهٔ ذهن نویسنده است ــ وارد می‌شوند و در پایان دوباره همگی به همان نقطه بازمی‌گردند. ویژگی پایان خوش، اساس بیشتر پی‌رنگ فانتزی‌هاست. کودک زمانی که از خانهٔ امنش جدا می‌شود، به پختگی و بلوغ می‌رسد؛ اما به محض بازگشت به نقطهٔ اوّل، دوباره همان کودک کم‌تجربه و معصوم است. همچنین داستان *هلی فسقلی* ریشه در افسانه‌های کهن و قدیمی دارد، نویسنده با ظرافت خاصی از این موضوع بهره برده است. زنبیل خاله خال خالی، زنبیل جادویی است و جادو یکی از ویژگی‌های اساسی در فانتزی‌هاست، چه در فانتزی مدرن و چه در فانتزی‌های قدیم یا همان افسانه‌های کهن. بر این اساس، این موضوع برای کودک باورپذیر می‌شود که زنبیل خاله خال خالی با بقیهٔ زنبیل‌ها فرق می‌کند. آداب و رسوم و سنت‌ها مثل سنت ازدواج و احترام به بزرگ‌ترها در داستان، نشان‌دهندهٔ این موضوع است که این داستان برگرفته از افسانه‌های قومی و سنتی است. ازدواج برای سن کودکان توجیه‌پذیر نیست ولی در دنیای فانتزی با دگرگونی‌ها و هنجارشکنی‌هایی روبه‌رو هستیم که این موضوعات جنبهٔ عقلانی پیدا می‌کنند. این ویژگی در داستان آلیس نیز دیده می‌شود. زمانی که دوشس، شانه به شانهٔ آلیس قدم می‌زند و با او صحبت می‌کند، در لحن او به طور غیر مستقیم نوعی ابراز علاقه مشهود است که آلیس احساس انزجار در خود می‌کند. نکتهٔ مهم دیگری که در پی‌رنگ دو داستان دیده می‌شود، جدال آرمانی بین خیر و شر است که در داستان *هلی فسقلی* این موضوع برجسته‌تر و مشهودتر است و در پایان نیز، خیر بر شر غلبه می‌یابد. در داستان آلیس، بی‌عدالتی و بی‌منطقی در دنیایی که آلیس در آن پا می‌گذارد، بیداد می‌کند.

٦. ٥ مکان‌بندی

پراور، فصل نهم کتاب *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی* را به «مکان‌بندی» تخصیص می‌دهد و تلاش دارد تا تعریف نو و متفاوتی از آنچه تاکنون دربارهٔ «مکان» گفته شده ارائه دهد. مراد پراور از مکان‌بندی:

> روشنگری متقابل متون متعدد یا رشته‌ای از متون است که درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، مکان‌بندی یعنی درک عمیق‌تر آثار و نویسندگان و سنّت‌های ادبی غالباً متفاوت، آنگاه که آنها را در کنار هم قرار می‌دهیم (پراور ۱۳۳).

مکان‌بندی انواعی دارد. «ساده‌ترینِ آن، آشکار ساختن شیوه‌ای است که نویسنده‌ای در خلق آثارش به کار می‌برد، از طریق مقایسهٔ آن با روش نویسنده‌ای دیگر» (همان ۱۳٤). مطابق تعریف ارائه‌شده از پراور، دو اثر فانتزی مورد بحث مقاله یعنی *آلیس در سرزمین عجایب* و *هلی فستقلی در سرزمین غول‌ها* از نظر مکان‌بندی در کنار هم قرار می‌گیرند. به سبب اهمیت «مکان» در داستان، این مقوله، به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مکانی که رویداد در آنجا رخ می‌دهد، در دنیای دوم یا فراتری است که ساختهٔ تخیل و ذهن نویسنده است. همان ناکجاآبادی که مصداقی در واقعیت ندارد؛ اما شخصیت‌ها و کنش‌ها با دنیای واقعی همخوانی دارند. جهان دوم باید برای خواننده قابل تصوّر باشد، به همین دلیل فانتزی‌ها ریشه در ادبیات عامه دارند.

> نویسندگان ادبیات فانتزی، برای خلق اثر، جهانِ فراتری و نامحتمل نیاز دارند تا از ادبیات عامه برای ملموس کردن جهان تخیلی استفاده کنند و برای خوانندگان اثر، این جهان فراتری دست‌یافتنی و قابل تصور باشد. به عبارت دیگر، نویسندگان داستان‌های علمی خیالی و فانتزی از اصول و قواعد ادبیات سنتی، مانند موتیف‌ها و روایت‌های قومی بهره می‌برند و اجازه می‌دهند تا خوانندگانشان از طریق همان موتیف‌ها و نمادها این موضوع را تشخیص دهند. در این راه شاید، به طور ناخودآگاه، واقعیت و فرهنگی عمیق از جهان محتمل و فراتری را ایجاد کنند» (هاویروا ۲۷).

ساکنانِ جهان فراتری ممکن است، موجودات ساختهٔ ذهن انسان مانند دیو، غول و... باشند که با انسان‌های واقعی در تعامل هستند.

جهانِ فراتری در فانتزی همان جهان دوم محسوب می‌شود. ساکنان عادی این جهان دوم یا فراتری، افسونگران، کوتوله‌ها، غول‌ها، ارواح و ...هستند که گاهی اوقات با انسان‌های واقعی زندگی می‌کنند. کاربرد سحر و جادو در جهانِ فراتری همان اندازه عادی و طبیعی است که ما در دنیای واقعی‌مان از اینترنت استفاده می‌کنیم» (پاتریشیا ۱۰).

جهانِ فراتری با وجود تخیلی و وهمی بودن، مسبب آشفتگی و هرج و مرج نیست بلکه طبقَ قوانین خاص خودش یا حتی قوانین جهان واقعی پرداخته و ساخته می‌شود. اساسی‌ترین عاملی که در طرح فانتزی‌ها باید رعایت شود، یگانگی و وحدت اجزا در جهان فراتری است. جهانِ فراتری براساس مهندسی خیال ساخته می‌شود، نه آشفتگی خیال. پیوند منطقی اجزا در این جهان ضروری است. مهندسی جهان فراتری ریشه در قوانین و روابط همین جهان دارد، براین اساس، جهانِ فراتری در هر دو داستان مذکور وهمی و خیالی است. درواقع در مکانی رخدادها اتفاقَ می‌افتد که مصداقی از جهان واقعی ندارند. آلیس و هلی هر دو به مکانی می‌روند که قوانین خاصی در آنجا حاکم است، قوانینی که گاهی اوقات با قوانین جهان واقعی در تضاد هستند. از سویی جهانِ فراتری در هر دو اثر با جهان واقعی شباهت‌هایی دارد. در هر دو داستان، طبیعت بهَ گونه‌ای متصور می‌شود که با جهان واقعی مطابقت دارد. تنها ساکنان جهانِ فراتری موجوداتی هستند که با انسان‌ها متفاوت هستند. ولیکن از لحاظ آداب و رسومَ و اجرای قوانین، وجوه تشابهی با قوانین جهان واقعی دارند. در داستان «آلیس» تشکیل دادگاه، زندگی اجتماعی جانوران، سخنگو بودن و تشخّص‌دهی به حیوانات، رفتار و کردار حیوانات که شبیه به انسان‌هاست، از این گونه‌اند. در داستان *هلی فستقلی* نیز، آداب و رسوم خواستگاری، مهمانی‌ها، جنگیدن دو گروه یا دو قبیلهٔ متفاوت از غول‌ها، تناول کردن و مواردی از این دست، جهانِ فراتری را تلفیقی از وهم و واقعیت می‌کند. باورپذیری جهانِ فراتری زمانی ایجادَ می‌شود که شخصیت‌های اصلی در هر دو داستان انسان هستند، انسان‌هایی با ویژگی‌های بقیهٔ آدم‌ها. ساکنان جهانِ فراتری به گونه‌ای با شخصیت‌های اصلی هر دو داستان تعامل دارند که گویا چنین جهانی وجود دارد. تفاوت اصلی و عمده در دو داستان این است که هلی در بیداری به جهان دوم سفر می‌کند؛ در حالی که آلیس هنگامی که در خواب است، به جهان دوم می‌رود.

٦. ٦ زمان

مقولهٔ زمان، از بحث‌برانگیزترین موضوعات برای نقدِ آثار ادبی است. در ادبیات کودکان به ویژه در فانتزی‌ها، زمان، حرکت دایره‌ای و غیرخطی دارد، یعنی همه چیز برگشت‌پذیر است و به حالت اوّل و عادی بازمی‌گردد. «زمان ابدی- اسطوره‌ای را در زبان یونانی، کایروس می‌گویند که در برابر زمان قابل اندازه‌گیری و خطی، یعنی همان کرونوس، قرار می‌گیرد. کایروس[1]، برخلاف کرونوس[2]، زمان بازگشت‌پذیر است» (خسرونژاد ۵۰۲). در داستان آلیس، زمان در هاله‌ای از ابهام است، گویا آلیس نمی‌داند، در چه موقعیت زمانی قرار دارد. این ابهام، زمانی بیشتر نمود پیدا می‌کند که آلیس با کلاهدوز آشنا می‌شود و در آنجا همیشه ساعت شش بعدازظهر و موقع نوشیدن چای است. درواقع، ویژگی اصلیِ عصرانه زمان ثابت‌مانده و منجمدشدهٔ آن است. مفهوم زمان واقعی سیال و گذرا در اینجا وجود ندارد. نبودن زمان بدین معنی است که چای‌خوری در دام مکانی بی‌زمان افتاده است. زمین گردش نمی‌کند، عقربه‌ها دور صفحه ساعت نمی‌چرخند و گردش و چرخش فقط در سر میز چای‌خوری انجام می‌گیرد. در واقع، نکتهٔ ظریفی که در مورد زمان وجود دارد، این است که نویسنده به آن تشخّص داده است. در جایی از داستان، هنگامی که آلیس در کنار کلاهدوز برای نوشیدن چای می‌نشیند، کلاهدوز می‌گوید: اگر تو هم مثل من زمان را می‌شناختی، هیچ وقت از تلف کردن آن حرف نمی‌زدی. بدین ترتیب ناگهان زمان در این داستان تشخّص می‌یابد و وسیلهٔ بازی با کلام و خنده می‌شود. در داستان *هلی فستقلی*، زمان همراه توالی حوادث به طور منظم با پی‌رنگ و طرح داستان پیش می‌رود. این حرکت به صورت غیرخطی است. البته در داستان مذکور، مفهوم زمان در جهانِ فراتری مفهومی متفاوت از زمان واقعی دارد ولیکن حرکت دارد و کندتر پیش می‌رود.

۷. نتیجه‌گیری

تطبیق در ادبیات میان ملت‌ها برای کشف مناسبت‌های فکری و هنری و دادوستدهای فرهنگی در عصر حاضر ضرورتی انکارناپذیر است و چه بسا به تقویت

[1] Caerus
[2] Cronus

مناسبات فرهنگی و روابط فکری ملل کمک کند. اگر توجه داشته باشیم که واقعهٔ مهم دنیای مدرن، «ظهور ناگهانی مثلث دهشتناک هویّت، فرهنگ و ارتباطات است» (ولتون ۳). شاید هیچ متنی به بلندای ادبیات داستانی در بازنگری و واکاوی کیفیت مناسبات سه گانهٔ یادشده نباشد؛ زیرا ادبیات داستانی به ویژه فانتزی غالباً در ظرف گفتمان زمانه آفریده می‌شود و ضمن تأکید بر حقیقت مانندی برای جذب و باورمندی مخاطبان بدان، بازنمایی روایت‌های گوناگون و متکثر انسان معاصر از ماهیت خویش، هویت فردی و اجتماعی، نحوهٔ نگرش به هستی و زمانه است. لذا بسیاری از رمان‌های مدرن را نبایست منتسب به یک ملت و محصور به فرهنگی خاص و محدود به زمانی کوتاه دانست، بلکه اثری فرازمانی و فرامکانی است؛ زیرا در تعامل و گفت و گو با فرهنگ، فلسفه و مفاهیم انسانی و روان‌شناختی نگاشته شده است و بازتابی از موقعیت انسان در تعامل و تقابل با روزگار محسوب می‌شوند. در مطالعات تطبیقی فانتزی *آلیس در سرزمین عجایب* را در ادبیات داستانی فرانسه و داستان *هلی فستقلی* را در ادبیات داستانی ایران بایست از این منظر نگریست.

در هر دو داستان، عناصر جادو، اسطوره و غیرممکن وجود دارد. جادو و اسطوره دو عنصر اساسی در افسانه‌های کهن و در فانتزی مدرن هستند. با اینکه داستان آلیس بیشتر به فانتزی مدرن شبیه است تا افسانه‌های کهن، ولیکن دو ویژگی اساسی افسانه‌ها، اسطوره و جادو را نیز در بر دارد. در داستان *هلی فستقلی* نیز که از افسانه‌های کهن وام گرفته، دو عنصر فانتزی مدرن یعنی جادو و غیرممکن وجود دارد. تم یا موضوع داستان «آلیس»، فلسفی است در حالی که موضوع داستان *هلی فستقلی* برگرفته از افسانه‌های ملی و قومی است. اگر ساختار هر دو متن را از دو لایهٔ ژرف‌ساخت و روساخت بررسی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که داستان آلیس دارای لایهٔ ژرف‌ساخت و چند معنایی است؛ زیرا رمزآلود و پر از ابهام است؛ اما داستان *هلی فستقلی* دارای روساختی ساده و واضح است و تم یا موضوع آن، نبرد بین خیر و شر است. بنابراین داستان‌هایی که لایه‌های ژرف‌ساخت دارند، به سختی رمزگشایی می‌شوند؛ در حالی که داستان‌هایی که روساختی ساده دارند، آسان‌تر رمزگشایی می‌شوند. در هر دو داستان موتیف‌های فراوانی دیده می‌شود که برگرفته از فرهنگ و تمدن همان کشور است. مثلاً، دیو از

موتیف‌های مشترک و قدیمی، هم در ادبیات ایران و هم در ادبیات اروپاست. موتیف «قلیان» نمونهٔ دیگری از تأثیرپذیری و رابطهٔ بینامتنی است که در هر دو داستان به کار رفته است. کاربرد قلیان در داستان «آلیس» نشان‌دهندهٔ این موضوع است که کارول تا حدودی با فرهنگ و ادبیات شرقی به خصوص ایرانی آشنایی داشته است و احتمال تصادفی بودن منتفی است. در نتیجه، شرق نیز بر ادبیات فانتزی غربی تأثیرگذار بوده است. فضا و مکان، در هر دو داستان، جهانِ فراتری یا جهان دوم است، جهانی که کاملاً زاییدهٔ تخیل نویسنده است. هر دو کودَک در جهان فراتری با موجودات عجیب و خارق‌العاده مواجه می‌شوند. همچنین دو کودک، به محض ورود به دنیای فراتری گرفتار جادو می‌شوند. هر دو از لحاظ اندازهٔ ظاهری و قد تغییر می‌کنند. شخصیت‌های دو داستان به اکتشافاتی دست می‌یابند و قوانینی را درک می‌کنند که خاص جهانِ فراتری است. قوانین، در جهانِ فراتری با قوانین در دنیای واقعی تفاوت دارد. مفهومِ زمان، در هر دو داستان دستخوش تغییر است. حرکت دایره‌ای زمان، وجه تشابه در هر دو داستان است و شخصیت‌های داستانی به جایگاه اوّلشان بازمی‌گردند. صور خیال، شامل تشبیه، استعاره، تمثیل و تشخیص در هر دو فانتزی دیده می‌شوند. در داستان آلیس، ورق‌های بازی دارای دست و پا هستند و مانند انسان‌ها تکلم می‌کنند. به زمان نیز شخصیت داده شده است و با کلاهدوز اختلاف پیدا می‌کند. شخصیت‌دهی در ادبیات کودکان به ویژه در گونهٔ فانتزی بسیار کاربرد دارد. زمانی که هلی به سرزمین غول‌ها پا می‌گذارد، دارای توان و قدرت ماورایی می‌شود و می‌تواند بر مشکلات پیشِ رو غلبه کند. داستان آلیس از اوضاع و احوال سیاسی زمانه‌اش بی‌تأثیر نبوده است. شاه و ملکه، که در رأس حکومت در جهان فراتری قرار دارند، تمثیلی از افراد صاحب قدرت و ثروت بریتانیا در آن زمان هستند که با زورگویی منافعشان را پیش می‌برند. نحوهٔ قضاوت ناعادلانه و هرج و مرج حاکم بر جهانِ فراتری نوعی گلایه از اوضاع بریتانیای آن زمان است. همین بی‌منطقی و بی‌عدالتی، آلیس را کلافه و سردرگم می‌کند.

در مجموع، داستان آلیس در مقایسه با داستان هلی، به فانتزی مدرن نزدیک‌تر است. ادبیات فانتزی کودکان در ایران نیز متأثر از ادبیات فانتزی اروپاست، منتها رنگ و لعاب

ادبیات فولکلور در آن کاملاً ملموس است و فانتزی در ایران هنوز پیوند و ارتباط خود را با افسانه‌های کهن قطع نکرده است.

پی‌نوشت

۱. فرانسوا یوست، فصل چهارم کتاب *درآمدی بر ادبیات تطبیقی* خویش را به گونه‌ها و شکل‌های ادبی اختصاص داده است، و در این باره می‌آورد:

> امروزه، برخلاف گذشته، گونه و شکل باهم مترادف‌اند و گاه به جای یکدیگر به کار می‌روند. در یونان و روم باستان، شاعران و نویسندگان برای انتقال افکار و احساسات خود از قالب‌های مختلفی بهره می‌بردند. به بیان دیگر، آثار ادبی‌شان را به سه گونهٔ ادبیِ اصلی، یعنی حماسه (برای خواندن)، نمایش‌نامه (برای اجرا) و شعر غنایی (برای شنیدن)، تقسیم می‌کردند. به همین دلیل نوع ادبی بار معنایی کلاسیک دارد و با شکل ادبی مترادف نیست (یوست ۱۵۳).

به عقیدهٔ یوست، دایرهٔ کاربرد گونهٔ ادبی امروزه گسترده‌تر شده است و حتی می‌توان آن را برای گونه‌های ادبی متأخرتر مانند داستان کوتاه نیز به کار برد (همان).

منابع

احمدسلطانی، منیره. «*تأثیر روابط بینافرهنگی در عناصر ادبی، زیبایی‌شناسی و فرم ادبیات کودک و نوجوان.*» نشریهٔ *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. سال دهم، ش ۳۸، ۱۳۸۳: ٦٤-٦٠.

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

حری، ابوالفضل. *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*. تهران: خانهٔ کتاب، ۱۳۹۲.

خسرونژاد، مرتضی. *دیگرخوانی‌های ناگزیر، رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبیات*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.

دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامه*. زیر نظر سید جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.
ژون، سیمون. *ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ حسن فروغی. تهران: سمت، ۱۳۹۰.
قاسم‌نیا، شکوه. *هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها*. ج ۱ و ۲. تهران: پیدایش، ۱۳۸۲.
کارول، لوئیس. *ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب*. ترجمهٔ زویا پیرزاد. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
ـــــــ . *نگاهی دیگر بر آلیس در سرزمین عجایب*. ترجمهٔ حسن هاشمی میناباد. تهران: چامه، ۱۳۷۷.
محمدی، محمدهادی و قایینی زهره. *تاریخ ادبیات کودکان ایران*. ج٦. تهران: چیستا، ۱۳۹۲.
محمدی، محمد. *فانتزی در ادبیات کودکان*. تهران: روزگار، ۱۳۷۸.
ـــــــ . *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش، ۱۳۷۸.
ـــــــ . «*تطبیق کیفیت تخیل در افسانه‌های نو و کهن*.» نشریهٔ *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. سال دهم، ش ۱۰: ۱۳۷٦: ۵۷-٤۰.
مکوئیلان، مارتین. *گزیدهٔ مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
موسوی، مصطفی و جمالی عاطفه. «فانتزی، چیستی و تاریخچهٔ آن در ادبیات جهان و ایران.» نشریهٔ *ادب فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.) دورهٔ ۱، ش۲، ۱۳۸۸: ٦۱-۷٤.
میرصادقی، جمال. *داستان‌های خیالی*. تهران: سخن، ۱۳۹۲.
ولتون، دومینک. *جهانی‌سازی دیگر با کتاب‌شناسی و نمایهٔ موضوعی*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.
نیدلمن، راث. « *فانتزی، فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت؟*». ترجمهٔ حسین ابراهیمی (الوند). نشریهٔ *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. سال ششم، ش۲۳، ۱۳۷۹: ۳۱-۷.
هانت، پیتر. «*فانتزی و جهان‌های جایگزین*.» ترجمهٔ شیوا مقانلو. نشریه *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱٤۸، ۱۳۸۸: ۷۱- ٦۲.
یوست، فرانسوا. *فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*، سال دوم، ش ۸، ۱۳۸۸: ۵٦-۳۷.
ـــــــ . *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مصطفی حسینی. نشریهٔ *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. پیاپی ۸، (پاییزو زمستان ۱۳۹۲): ۱٤۹-۱۵٤.

Baboo, Latifeh .*Translation of Elements of Fantasy in Children's Literature*. Islamic Azad University South Tehran Branch. Thesis. 2014.

Cuthew, Lucymarie. *Fantasy, Morality and Ideology: A Comparative Study of C.S. Lewis' The Chronicles of Narnia and Philip Pullman's His Dark Materials*.

M. Phil. Thesis. University of Birmingham, 2006.

Havirova, Bc.Tereza. *Fantasy as a Popular Genre in the Works of J.R.R.Tolkien and J.K.Rowling*. Master's Thesis. Masaryk University of Czech Republic.2007.

Khorana, Meena. *Dictionary of Literary Biography, British Children's Writers, 1800-1880*. V.163. Gale Research Inc.1996.

Patricia T.Opheim, Anna. *Once Upon in a Fantasy – A Study of Fairy Tale Elements in Fantasy Literature*. Master's thesis. Stavanger University of Norway, 2010.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۲۲۹-۲۳۵

Aminrazavi, Mehdi (ed.), *Sufism and American Literary Masters*. Albany: State University of New York Press, 2014.

مهدی، امین‌رضوی. *تأثیر تصوّف بر شاعران بزرگ امریکا*. آلبانی: انتشارات دانشگاه دولتی نیویورک، ۲۰۱٤[1].

اروپائیان به خاطر پیدایش رمانتیسم، و انگیزه‌های سیاسی و تجاری به دنیای شگفت‌انگیز شرق و ادبیّات آن روی آوردند. مثلاً، انگلیسی‌ها عمدتاً به خاطر منافع استعماری‌شان در هندوستان اهتمام مضاعفی به زبان و ادبیّات فارسی داشتند. امّا امریکائیان قرن نوزده، برخلاف اروپائیان، با انگیزه‌های متفاوتی به جهان اسرارآمیز شرق، از جمله ایران و زبان فارسی، توجّه کردند. از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: اوّل، تلاش برای پی افکندن ادبیّات ملّی و مستقل که برای نیل بدین مقصود از ادبیّات ملل مختلف، از جمله ادبیّات فارسی، بهره بردند. دوّم، شکل‌گیری ادبیّات ملّی امریکا در عصر نفوذ رمانتیسم رخ داد و چون توجّه به شرق یکی از اصول اساسی رمانتیسم بود این انگیزه و توجّه دوچندان شد. سوّم، پیدایش نهضت عرفانی تعالی‌گرایی که عقاید دینی، فلسفی، و عرفانی شرق یکی از ارکان بنیادین این جنبش فکری و فلسفی بود.

کتاب *تأثیر تصوّف بر شاعران بزرگ امریکا*[2] به کوشش مهدی امین رضوی اثری است که در سال ۲۰۱٤ در امریکا توسط انتشارات سانی[3] چاپ و منتشر شده است. این کتاب شامل پیشگفتاری مختصر به قلم یاکوب نیدلمن[4] و مقدّمه‌ای از ویراستار کتاب با چهار فصل اصلی است. بخش اوّل دربارهٔ نویسندگان رمانتیک انگلیسی است که در حکم پیشینه‌ای برای آشنایی ادبای بزرگ امریکایی به تصوّف است. بخش دوّم دربارهٔ

---

[1] این کتاب توسط شادروان حسن لاهوتی ترجمه شده و قرار است انتشارات نامک آن را منتشر کند.
[2] *Sufism and American Literary Masters*
[3] Suny Press
[4] Jacob Needleman

بررسی ابعاد مختلف رابطهٔ رالف والدو امرسن[1] و تصوّف است. بخش سوّم به بررسی آثار صوفیانهٔ والت ویتمن[2] و تأثیرپذیری او از تصوّف ایرانی می‌پردازد. بخش آخر تأثیرات تصوّف ایرانی بر تعالی‌گرایان امریکایی را برمی‌رسد.

مقدّمهٔ کتاب دربارهٔ آشنایی جهان انگلیسی‌زبان با تصوّف ایرانی است. ظاهراً نُخستین آشنایی انگلیسی‌ها با شعر فارسی به زمانی برمی‌گردد که جُرج پوتنهام[3] در سال ۱۵۸۹ ترجمهٔ چهار شعر فارسی را در کتاب خود *هنر شعر انگلیسی*[4] گنجانید (۱). به گفتهٔ پوتنهام، این شعرها را مردی نجیب‌زاده در ایتالیا که مدّتی را در شرق زندگی کرده بود بدو داده بود. به گفتهٔ امین رضوی از اوایل قرن شانزده، شعر صوفیانهٔ فارسی در دسترس اروپائیان قرار گرفت و به تدریج به شعر و ادبیّات آنان راه پیدا کرد. درواقع، شعر صوفیانهٔ فارسی، افزون بر عرضهٔ گنجینهٔ گرانبهایی از مضامین و تصاویر شرقی، تأثیر مهمّی بر شعر رمانتیک و تعالی‌گرا داشته است (۲).

فصل اوّل کتاب با عنوان پیشینهٔ رمانتیک انگلیسی شامل یک مقالهٔ مفصّل، «نویسندگان رمانتیک انگلیسی و شاعران صوفی فارسی: سرچشمهٔ الهام برای تعالی‌گرایان امریکایی»، به قلم لئونارد لویزان[5] است. این جستار مستقیماً با تعالی‌گرایان امریکایی سروکار ندارد امّا درآمد ارزشمندی است برای آشنایی با مضامین و تصاویری که اساس اشعار شاعران صوفی، رمانتیک، و تعالی‌گرا را تشکیل می‌دهد. حافظ، به خاطر اشعار غنایی‌اش در باب عشق و باده، از شاعران محبوب نویسندگان رمانتیک بود. لویزان در این مقاله به بررسی این مضامین و مضامین مشابه مثل مرگ عرفانی و اغتنام فرصت بین آثار شاعران رمانتیک، مانند شل[6] و بلیک[7]، و شاعران صوفی، مثل مولوی و حافظ می‌پردازد.

فصل دوّم کتاب با عنوان استاد: امرسن و تصوّف حاوی چهار مقاله است. مقالهٔ اوّل، «سیر تاریخی آشنایی امرسن به عرفان ایرانی» به قلم منصور اختیار، به بررسی سیر

---

[1] Ralph Waldo Emerson
[2] Walt Whitman
[3] George Puttenham
[4] *The Arte of English Poesie*
[5] Leonard Lewisohn
[6] Percy Shelley
[7] William Blake

تدریجی آشنایی امرسن با تفکّر شرقی به طور عام، و عرفان اسلامی و ایرانی به طور خاصّ می‌پردازد. این جستار درواقع مأخوذ از کتاب او با عنوان *امرسن و ایران: سیر تاریخی آشنایی امرسن به عرفان ایرانی* (۱۹۷٦) است. امرسن در دوران تحصیل، نخست با تفکر هندو و زرتشتی آشنا شد و سپس از طریق ترجمه‌های انگلیسی و آلمانی آثار شاعران صوفی فارسی‌زبان، مثل سعدی و حافظ، به مرور آشنایی‌اش به عرفان اسلامی را گسترش داد. در مجموعهٔ آثار، مقالات، و یادداشت‌های روزانهٔ امرسن اشتیاق او به استفاده از مضامین، تصاویر، و نمادهای شرقی کاملاً مشهود است.

در جستار بعد، «رالف والدو امرسن و شرق مسلمان»، مروان ابیدات[1] به تحلیل تعالی‌گرایان برجستهٔ امریکایی می‌پردازد. وی علاقهٔ امرسن به تفکّر شرقی را به‌منزلهٔ سرآغاز علاقهٔ او به ادیان تطبیقی در امریکا می‌داند. به باور او، با اینکه امرسن تا آخر عمر علاقه و اشتیاقش به شرق را حفظ کرد، امّا برتری تفکّر غربی بر اندیشهٔ شرقی همچنان در پس ذهن او جا خوش کرده بود. وی همچنین می‌افزاید که افلاطون و نوافلاطون‌گرایی زبان مشترکی عرضه کرد که نویسندگان رمانتیک امریکایی از طریق آن توانستند عرفان اسلامی را درک کنند.

مقالهٔ بعد «امرسن و ابعاد پذیرش سعدی در امریکای قرن نوزده» اثر پروین لؤلؤیی عمدتاً دربارهٔ ابزاری است که امرسن از رهگذر آنها با تصوّف و ادبیّات صوفیانهٔ فارسی، خاصّه شعر سعدی، آشنا شد. امرسن در یازده‌سالگی از تصوّف آگاه شد، امّا آشنایی واقعی او از طریق ترجمه‌های آلمانی و فرانسوی صورت گرفت. امرسن، سعدی را شاعر آرمانی خود تلقّی می‌کرد.

جستار بعد، «حافظ و سعدی: روایت عشق و باده»، به قلم فرهنگ جهانپور دارای چهار بخش است. بخش اوّل دربارهٔ آشنایی امرسن با شعر فارسی از دوران نوجوانی تا روزگار پختگی است. بخش دوّم دربارهٔ ترجمه‌های آلمانی است که در واقع منشاء آشنایی او با حافظ و بیانگر تحسین و تمجید او از شعر حافظ است. بخش سوّم به ترجمه‌های خود امرسن می‌پردازد. او در مجموع، هفتصد بیت شعر فارسی ترجمه کرد که تقریباً نیمی از آنها سرودهٔ حافظ است. بخش آخر این جستار دربارهٔ تأثیر اشعار حافظ بر آثار امرسن است.

---

[1] Marwan M. Obeidat

فصل سوّم با عنوان «شاگرد: والت ویتمن» دربردارندهٔ دو مقاله است. مقالهٔ اوّل، «ویتمن و حافظ: تبیین عشق و تساهل جهانی»، توسط مهناز احمد نگاشته شده است. در ابتدا او مروری زندگینامه‌ای و تحلیلی از ویتمن ارائه می‌دهد سپس مفهوم عشق از نظر ویتمن، چنان‌که در شخصیت «صوفی ریش‌سپید» در شعر «درس پارسی» آمده را عرضه می‌کند. در پایان این جستار، مهناز احمد ترجمهٔ استادانهٔ خود از چند غزل دشوار را آورده است.

جستار دوّم، «والت ویتمن و تصوّف: درس پارسی»، به قلم مسعود فرزان، پژوهشی دربارهٔ دین و شباهت ویتمن به عرفان ایرانی به ویژه شاعران صوفی است. به باور او تأثیر شگرف و الهام‌بخش تصوّف ایرانی، خاصّه اشعار مولوی، بر اشعار ویتمن انکارناپذیر است. غرض او در این جستار آن است که «نقاط مشترک بارز بین ویتمن و شعرای صوفی را خاطرنشان کند تا حدّی که بتوان تصوّر کرد که ویتمن، بیشتر از شاعران صوفی ایرانی متأثر بوده تا آثار عرفانی دیگر کشورها و شعر بی‌نظیری که در اواخر عمر سروده ــ درس پارسی ــ ماحصل آشنایی بلندمدّت و استغراق او در تصوّف ایرانی است». به علاوه شعر «درس پارسی» تنها مورد و مصداق شیفتگی ویتمن به تصوّف ایرانی نیست.

فصل چهارم با عنوان «مبتدیان: دیگر نویسندگان امریکایی» مشتمل بر پنج مقاله است. مقالهٔ اوّل، «جادو و عرفان اسلامیِ تامس لیک هریس، لارنس اولیفنت، و پاسکال بورلی»، به قلم آرتور ورسلوئیس[1] است. ورسلوئیس به کمک اطلاعات زندگینامه‌ای، وجوه اشتراک بین سه شخصیّت برجستهٔ مذکور که هم با تعالی‌گرایان امریکایی و هم سنّت‌های اسرارآمیز بومی دیگر ادیان درگیر بودند را برجسته می‌کند.

مقالهٔ دوّم، «تفاسیر تصوّف از منظر تعالی‌گرایان امریکایی: تورو، ویتمن، لانگفلو، لوول، ملویل، و لافکادیو هرن»، به قلم تطبیقگر پرآوازهٔ ج. د. یوحنّان[2] است که درواقع مأخوذ از کتاب او با عنوان *شعری پارسی در انگلستان و امریکا: گسترهٔ دویست ساله*[3] (۱۹۷۷) است. مقالهٔ یوحنّان بر بررسی شمار دیگری از تعالی‌گرایان امریکایی که بیشتر

---

[1] Arthur Versluis
[2] J. D. Yohannan
[3] *Persian Poetry in England and America: A 200-Year History*

از شاگردان امرسن بودند استوار است. وی همچنین به بررسی چهره‌های کمتر شناخته‌شده مانند آموس برونسن الکات، ویلیام رونسویل الگر، منکور دانیل کانوی، که به نسل دوّم تعالی‌گرایان تعلّق دارند نیز اشاره و شواهدی دال بر تأثیرپذیری آنها از شعر صوفیانهٔ فارسی ذکر می‌کند. مابقی مقاله به لانگفلو، لوول، ملویل، و لافکادیو هرن و دین آن به امرسن اختصاص داده شده است.

مقالهٔ سوّم این بخش، «پارسیان کنکورد» اثر فیلیپ ادموندسن[1] است. کنکورد، زادگاه امرسن، ناحیه‌ای در شهر بوستن امریکاست که مرکز فرهنگی ایالت ماساچوست به حساب می‌آید. ادموندسن در این مقاله نشان می‌دهد که چگونه کنکورد تبدیل به دیدارگاه نویسندگان تعالی‌گرا شد و توانست نویسندگان بزرگی نظیر مارگرت فولر، ناتانیل هاتورن، هنری دیوید تورو، جرج ویلیام کرتیس، و رالف والدو امرسن را جذب کند.

جستار بعد، «شاعران خیّامی امریکا»، دربارهٔ اقبال ادبی به شعر خیّام در امریکاست. این جستار درواقع برگرفته از فصل هشتم کتاب او با عنوان *صهبای خرد: زندگی، شعر، و فلسفهٔ عمر خیّام* (۲۰۰۵) است. به گفتهٔ نویسنده، او این فصل را اساساً بازبینی و در آن تغییرات محسوسی اعمال کرده است. چارلز الیت نورتن[2] (۱۸۲۷–۱۹۰۸) *رباعیّات* را به محافلِ ادبی امریکا معرفی کرد. او در سال ۱۸٦۹ مقاله‌ای ستایش‌آمیز دربارهٔ ویرایش دوّم فیتزجرالد (۱۸٦۸ در *مجلّهٔ* امریکای شمالی[3] منتشر کرد. این مقاله افزون بر جلبِ توجّه بسیاری از امریکایی‌ها، علاقهٔ شمار چشمگیری از خوانندگان انگلیسی را نیز برانگیخت. مجلّد قاچاقی از نسخهٔ ۱۸٦۸ در کلمبوس اُهایو در سال ۱۸۷۰ منتشر شد، و در سال ۱۸۷۲ فیتزجرالد از کواریچ خواست تا ویراستِ سوّم را نیز چاپ کند. این ویرایش در امریکا نیز همچون انگلستان به میان خیل انبوهِ طرفداران رباعیّات، که نسبت بدان اشتیاق و علاقهٔ فزاینده‌ای داشتند، راه یافت. الیهو ودر[4]، هنرمند نقاش، در سال ۱۸۸٤ با چاپِ رباعیّات در جلدی جذّاب و مزیّن به ٥٦ نقاشی بر

[1] Philip N. Edmondson
[2] Charles Eliot Norton
[3] North American Review
[4] Elihu Vedder

محبوبیّت این اثر افزود و غوغایی به پا کرد. در ۳۱ ماه مارس ۱۹۰۰، سالگرد تولّد فیتزجرالد، انجمن عمر خیّام امریکا تأسیس شد و اوّلین نشستِ این انجمن در بوستن برگزار شد. انجمن عمر خیّام امریکا در رواج شهرت خیّام سهم بزرگی داشت.

مقالهٔ چهارم، «غلامِ خیّامِ فیتزجرالد: مارک تواین و رباعیّات» به قلم الن گریبن[1] است. مارک تواین[2] اوّلین بار در دههٔ ۱۸۷۰ از رهگذر پدر روحانی جوزف تویچل[3] با *رباعیّات عمر خیّام* ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد آشنا شد. به زودی تواین دلبستهٔ رباعیّات شد و درصدد برآمد تا مجلّدی از این ترجمه را به دست آورد. او در سال ۱۸۹۹ در نامه‌ای به دوستی، خودش را «غلامِ خیّامِ فیتزجرالد» (۲٤۷) خواند. وی در سال ۱۹۰۷ با صراحت گفت: «هیچ شعری قبلاً تا این اندازه به من لذّت نداده است، و هیچ شعر دیگری از آن زمان به بعد تا این اندازه به من لذّت نداده، این تنها شعری است که همیشه همراه خودم داشته‌ام، بیست و هشت سال است که این شعر زیر دست من است» (۲۵۰). *رباعیّات* در زندگی شخصی و شاعرانهٔ تواین نقش مهّمی داشت. در سال ۱۸۹۹ مارک تواین تحت نفوذ ترجمهٔ فیتزجرالد و در پی مصائب مختلف زندگی شخصی‌اش بر آن شد تا نظیره‌ای (بهتر است بگویم نقیضه‌ای) بر *رباعیّات* بسراید. محصول کار او چهل و پنج رباعی با عنوان *رباعیّات ممتاز عهد شباب*[4] است. بخش آخر مشتمل بر رباعیّات مارک تواین (٤۵ رباعی) است.

در پایانِ کتاب، واژه‌نامه، کتابنامهٔ برگزیده و نمایهٔ نسبتاً مفصّلی ارائه شده است. مقالات اینِ مجموعه که دربارهٔ ارتباط بین عرفان اسلامی و آثار نویسندگان برجستهٔ امریکایی مانند امرسن، تورو، ویتمن، ملویل، و مارک تواین است بسیار خواندنی و سرشار از نکات نویافته و بدیع هستند. مقالات این مجموعه را می‌توان از بهترین نمونه‌های آثار تطبیقی در دو حوزهٔ تأثیر و تأثّر، و پذیرش و اقبال ادبی دانست. به گفتهٔ نیدلمن «این کتاب احتمالاً در حوزه‌های دانشگاهی مانند مطالعات امریکا و ادبیّات تطبیقی به جایگاه مهّمی دست خواهد یافت» (یازده). کتاب‌های زیادی دربارهٔ علاقه و

[1] Alan Gribben
[2] Mark Twain
[3] Joseph Twichell
[4] Age-A Rubaiyat

توجّه اخیر امریکایی‌ها به ادبیّات صوفیانهٔ فارسی، خاصّه شاعرانی مثل حافظ و مولوی، وجود دارد. امّا هیچ کتاب برجسته‌ای دربارهٔ پیشینهٔ تاریخی پذیرش تصوّف توسط ادبای بزرگ ادبیّات کلاسیک امریکا وجود ندارد. اثر حاضر که دربارهٔ پذیرش عرفان اسلامی در محافل دانشگاهی و علل توجّه ادبای امریکایی به تصوّف در آغاز قرن نوزده است به بهترین وجه ممکن این خلاء را پر می‌کند (۱۰). این کتاب نه‌تنها برای دانشجویان ادبیّات فارسی و تصوّف اسلامی بلکه برای علاقه‌مندان به ادبیّات تطبیقی، ادبیّات و عرفان شرقی نیز مفید و مناسب است[۱].

مصطفی حسینی

استادیار دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان

[۱] از استادم در ادبیّات تطبیقی، دکتر علی‌رضا انوشیروانی، که نسخهٔ نرم‌افزاری این کتاب کرامند را به من هدیه کردند بسیار سپاسگزارم.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۲۳۷-۲۴۳

Seyed-Gohrab, A. A. *The Great Umar Khayyam: A Global Reception of the Rubáiyát*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

***سیدغراب، علی‌اصغر. عمر خیّام بزرگ: پذیرش جهانی رباعیّات*. لیدن: انتشارات دانشگاه لیدن، ۲۰۱۲.**

بررسی پذیرش ادبی نقش مهمّی در پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی دارد. بی‌گمان پذیرش یک نویسنده در فرهنگ دیگر، همواره با فراز و نشیب‌هایی توأم است. برای انجام این کار، تطبیقگر می‌بایست ابتدا فهرستی از ترجمه‌های آثار نویسندهٔ مفروض را به ترتیب تاریخ نشر تهیّه کند، سپس تمامی مقالات و نقدهایی را که بر آنها نوشته شده گردآوری، و به دقّت تحلیل کند.

افزون بر این، برای روشن‌داشت پذیرش ادبی یک نویسنده در فرهنگ دیگر باید ذائقهٔ ادبی، بافتار فرهنگی و اجتماعی، و زیست‌جهانِ او را طی سال‌های مدّ نظر بررسی کرد. تطبیقگر، باید به گونه‌ای روشمند بسیاری از عواملِ اجتماعی ــ مانندِ طیف مختلف خوانندگان آثار نویسندهٔ مفروض را در ادوار مختلف ــ سیاسی و تاریخی را مد نظر قرار دهد. به علاوه، او باید به نقش رسانه‌های جمعی ــ روزنامه، سینما، رادیو و... ــ تبلیغات و حتّی نام و شهرت ناشران ــ در اشاعهٔ آوازهٔ نویسنده نیز توجّه کند.

افراد ناآشنا با مبانی نظری و پژوهشی ادبیّات تطبیقی، مطالعاتی از این دست را به فهرستی از نام‌ها و عناوین، اعداد و ارقام، تاریخ چاپ و انتشار، و نام مترجمان و ناشران فرو می‌کاهند. حال آنکه لازمهٔ چنین پژوهش‌هایی، باریک‌بینی، پُرمایگی، روشمندی و تحلیل عالمانهٔ شرایطی است که محملِ پذیرش ادبی بوده است. از این رو چنان‌که آمد، تطبیقگران ابتدا باید با شکیبایی و پشتکار، اطّلاعات لازم را گردآوری و سپس به دقّت، پردازش و تفسیر نمایند.

بی‌گُمان عمر خیّام، پرآوازه‌ترین شاعر ایرانی در آن سوی مرزهاست. این آوازه، از سویی، مرهون مضامین ابدی رباعیّات اندک‌شمار اوست که به زبانی سخته، و در قالبی

موجز و آهنگین سروده شده‌اند، و از دیگر سو به دلیلِ ترجمهٔ استادانه و افسونکارانهٔ ادوارد فیتزجرالد[1] (۱۸۰۹–۱۸۸۳)، شاعر ـ مترجم انگلیسی، است. این حقیقت که شعر خیّام از رهگذر ترجمهٔ منظوم فیتزجرالد، اندک‌اندک، جهان غرب را درنوردید، بر هیچ‌کس پوشیده نیست. شاید یکی از علل شهرت جهانگیر و حُسن قبول شعر خیّام این است که شعر او ترجمانِ سرگشتگی‌ها و درماندگی‌های انسانِ غربی بود. گویی خیّام از زبانِ او سخن می‌راند.

کتاب ارزشمند *عمر خیّام بزرگ: پذیرش جهانی رباعیّات*[2] که زیر نظر دکتر علی اصغر سیّد غراب، استاد برجستهٔ ادبیّات فارسی دانشگاه لیدنِ هلند، گردآوری شده حاوی مقالاتی پُربار دربارهٔ پذیرش رباعیّات خیّام در کشورهایِ مختلف جهان است. «سال ۲۰۰۹ مصادف بود با دویستمین زادروز ادوارد فیتزجرالد و یکصد و پنجاهمین سالگرد نخستین چاپ ترجمهٔ او از رباعیّاتِ عمر خیّام. همایش‌ها، کارگاه‌ها و نمایشگاه‌های بسیاری برای بزرگداشت این مراسم ترتیب داده شد. دانشگاه لیدن[3] دربارهٔ میراث شعری خیّام، پذیرش و اقبال به شعر او در فرهنگ‌های مختلف سراسر جهان همایش بین‌المللی دو روزه‌ای (٦ و ٧ جولای) برگزار کرد. این مجموعه شامل گلچینی از مقالات ارائه‌شده در این همایش و چند مقالهٔ دیگر است که من از محققان درخواست کردم تا در این باب بنویسند. این اوّلین بار است که تاریخچهٔ پذیرش و اقبال به رباعیّات عمر خیّام در سنّت‌های ادبی مختلف در یک مجلّد به انگلیسی گردآوری می‌شود. در نگارش مقالاتِ آن محققان برجسته‌ای که در زمینهٔ خیّام یا ادبیّات پارسی تخصّص دارند همکاری کرده‌اند. فصل‌های مختلف کتاب، پذیرش خیّام را افزون بر کشورهای فارسی، عربی و ترک‌زبان در هند، هلند، انگلستان، روسیه و گرجستان نیز بررسی می‌کند» (۳۰–۳۱).

به گفتهٔ سیّد غُراب «کتابِ حاضر، نخستین پژوهشِ عالمانهٔ تاریخ پذیرش رباعیّات در سنّت‌های ادبی مختلف، و مکمّل پژوهش‌های پیشین است» (۱۵). کتاب، دارای یک مقدّمهٔ مفصّل ــ «جذبهٔ جهانی خیّام: انسان، باده، و رستاخیز» ــ به قلم سیّد غراب و

[1] Edward FitzGerald
[2] The Great Umar Khayyam: A Global Reception of the Rubáiyát
[3] Leiden University

هفت فصل است که هر فصل شامل چند مقالهٔ مستقل است که عناوین فصل‌های آن به ترتیب عبارت‌اند از: خیّام در ایران، خیّام در جهان عرب و ترکیه، خیّام در هلند، خیّام در روسیه و گرجستان، خیّام در انگلستانِ دورهٔ ویکتوریا، خیّام در هندوستان، و پایگاه جهانی خیّام.

پذیرش خیّام در ایران در سه مقاله بررسی شده است. مهدی امین رضوی در «خوانش رباعیّات به منزلهٔ شعر اعتراض» بر اساس منابع و بافتار عصر خیّام، رباعیّات را در چارچوب تاریخ تفکّر اسلامی بررسی می‌کند و می‌پرسد چرا خیّام و چند فیلسوف دیگر مانند فارابی، ابن سینا، رازی، و بیرونی به بدعت متّهم شدند. امین رضوی شعر خیّام را از مقولهٔ شعر اعتراض روشنفکران تلقّی و تصریح می‌کند که روشنفکران ایرانی «با استفاده از جوازات شاعری، سنّت اسلامی را به باد انتقاد گرفتند». به گمان او، خیّام با به پرسش گرفتنِ قطعیت معرفت‌شناختی عالمان دین، عبث بودن چنین مباحثی را اعلام کرد:

رندی دیدم نشسته بر خنگِ زمین — نه کفر و نه اسلام و نه دنیا و نه دین
نه حق، نه حقیقت، نه شریعت، نه یقین — اندر دو جهان که را بود زَهره چنین

پذیرش خیّام در زمانهٔ او در دو فصل به بحث نهاده شده است. جستار نخست ــ «برخی از رباعیّات خیّامی از روزگار عمر خیّام» ــ به قلم الکساندر مرتن[1] است، که از یک جُنگ ادبی فراموش‌شده اثر ابوالقاسم نصر بن احمد بن عمر الشادان نیشابوری و متعلّق به دوران سلطنت مسعود غزنوی سوّم (۴۹۲– ۵۰۸) رونمایی می‌کند. گرچه مرتن در این مقاله بر جنبه‌های ادبی رباعیّات انگشت نهاده، امّا فصل دوّم اثر محمّد باقری ــ با عنوان «بین میخانه و مدرسه: عمر خیّامِ دانشمند» ــ دربارهٔ خیّامِ دانشمند و نشانگر هنر او در تلفیق قابلیت‌های علمی با نبوغ ادبی است. جُستار باقری شامل طبقه‌بندی خیّام از معادلات سه مجهولی، شرح او بر کتاب *کلیّات* اقلیدس، و دستاوردهای علمی حکیم نیشابور است.

یان یوست ویتکام[2] و محمّد السلمی، پذیرش خیّام در جهان عرب را بررسیده‌اند. موضوع این دو فصل، بررسی ترجمه‌های مختلف خیّام به عربی است. ویتکام در این

[1] Alexander H. Morton
[2] Jan Just Witkam

فصل ــ «رباعیّات عمر خیّام با آواز امّ کلثوم» ــ ترجمه‌های شاعر مصری احمد رامی (۱۸۹۲–۱۹۸۱) از رباعیّات خیّام و روشی که خوانندگان مشهور امّ کلثوم (۱۹۰٤–۱۹۷۵) و محمّد عبدالوهاب (۱۹۰۷– ۱۹۹۱) آنها را به آواز خوانده‌اند بررسی می‌کند. ویتکام و السلمی نشان می‌دهند که شهرت عظیم خیّام مرهون خوانندگان محبوب عرب، مانندِ امّ کلثوم است. خیّام در ترکیه هم مشهور است. سیتسکه سوته‌مان[1] در مقاله‌اش «رباعیّات عمر خیّام به ترکی و رباعیّات ترکی» از پرهیز شاعرانِ عثمانی در سُرایش رباعی و ترجیح قالب‌های دیگر در اوج تأثیرپذیری‌شان از شعر فارسی سخن می‌گوید. در این میان یحیی کمال بیاتلی (۱۸۸٤–۱۹۸۵) یک استثناء بود، او کوشید تا بر تمامی قالب‌ها و انواع شعر عثمانی تسلّط پیدا کند. بیاتلی با ترجمهٔ خیّام در اثنای فعّالیت‌های ادبی‌اش شعر او را به مردم ترکیه معرّفی کرد.

پنج فصل بعدی به جنبه‌های مختلف پذیرش خیّام در هلند اختصاص یافته است. مقالهٔ هانس دو بروین[2] با عنوان «دیگر رباعیّات فارسی در هلند: *گلزار دانشِ* حسین آزاد» در بابِ رواج رباعیّات فارسی در شعر هلند از قرن نوزده به بعد بود. وی پس از معرّفی دو شاعر بزرگ هلندی پ. س. بوتنز[3] (۱۸۷۰–۱۹٤۳) و ی. ه. لئوپلد[4] (۱۸٦۵–۱۹۲۵) بر منبع مشترک آن دو تمرکز می‌کند، جُنگی از رباعیّات فارسی در دو بخش که در سال ۱۹۰٦ به ترتیب با عناوینِ *گلزار معرفت* و *گلزار دانش* منتشر شد. مؤلّف این جُنگ‌های فارسی و فرانسوی، یک ایرانی به نام حسین آزاد بود، او که پزشکِ دربار قاجار در اصفهان بود، به لندن و پاریس سفر کرد، امّا بعدها در پاریس سکنی گزید و در آنجا به بررسی شعر اروپایی و فارسی همّت گماشت. دوبروین در این فصل، تصویر روشنی از زندگی حسین آزاد و تلاش او برای معرّفی گنجینه‌هایی از سنّت ادبی پارس به جامعهٔ غرب به دست می‌دهد.

«تأثیر خیّام بر ادبیّات مدرن هلند» عنوان فصلی است که مارکو خود[5]، در آن پذیرش خیّام در ادبیّات مدرن هلند را به نیکی مرور کرده است. نوشتهٔ مارکو خود، شامل

---

[1] S. Sötemann
[2] Hans de Bruijn
[3] Pieter Cornelis Boutens
[4] Johan Hendrik Leopold
[5] Marco Goud

مترجمان هلندی نظیر کریس فان بالن[۱] (۱۹۱۰)، ی. هـ لئوپلد (۱۹۱۱)، ویلم دو مـرود[۲] (۱۹۳۱) و چندین شاعر مشهور دیگر است. تأکید اصلی خود بر پ. س. بوتنز (۱۹۱۳) است که در سراسر زنـدگی‌اش مسـحور رباعیّـات خیّـام بـود. دیـک فـان هالسـما[۳] در جُستارش «حقیقت تلخ: تأثیرپذیری ی. هـ. لئوپلد از عمر خیّام» بازمی‌نماید که چگونـه ی . هـ لئوپلد شاعر(۱۸٦۵–۱۹۲۵) بین سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۰٦ با تمرکز بر فلسـفه در اندیشهٔ حلّ مشکلِ تنهایی انسان بود. او آثار استوا، اپیکور، اسـپینوزا، دکـارت، هیـوم و کانت را به دقّت مطالعه کرد و در سال ۱۹۰٤، عمر خیّام را یافت.

خیّام همچنین الهام‌بخش هنرمندان و موسیقی‌دان‌های هلندی بود. یوس بیخستراتن[٤] در فصل «چگونه عمر خیّام بر هنرمندان تجسّمیِ هلنـدی تـأثیر گذاشـت؟» اثـر چهـار هنرمند هلندی: ویلم آروندیوز[۵] (۱۸۹٤–۱۹٤۳)، خِـر خِـریتس[٦] (۱۸۹۳–۱۹٦۵)، سـیپ فان دن برخ[۷] (۱۹۲۰–۱۹۹۸)، و تئو فُرر[۸] (۱۹۲۳–۲۰۰٤) را که از رباعیّات خیّـام ملهـم بودند بررسی می‌کند. در مقالهٔ بعدی ــ «میراث عمر خیّام در موسیقی هلند» ــ روکـوس دوگروت[۹] تصنیف‌هایی چند، اثر تصنیف‌سازان هلندی را برمی‌رسد. افزون بـر بررسـی این جنبه از پذیرش موسیقایی خیّام، او از واکنش تصنیف‌سازان هلندی به رباعیّات عمر خیّام فیتزجرالد نیز سخن می‌راند. این واکنش‌ها به رباعیّات مختلـف بـود: در برخـی از تصنیف‌ها بُعد روحانیِ رباعیّات و در برخی دیگر مفهوم شادخواری برجسته شد.

پذیرش خیّام در روسیه در مقالهٔ مشترکی اثر فیروزه عبدالله‌اوه[۱۰]، ناتالیا چالیسـوا[۱۱] و چارلز ملویل[۱۲] ــ «پذیرش خیّام در روسیه: از متن تا تصویر» ــ بررسی شده اسـت. در این فصل، نویسندگان به بررسی شهرت گستردهٔ خیّام در روسیه، حتّی پـیش از انتشـار ترجمهٔ فیتزجرالد، می‌پردازند. ترجمهٔ انگلیسی، تنها به شهرت خیّام افـزود. نویسـندگان

[1] Chris van Balen
[2] Willem de Mérode
[3] Dick van Halsema
[4] Jos Biegstraaten
[5] Willem Arondéus
[6] Ger Gerrits
[7] Siep van den Berg
[8] Theo Forrer
[9] Rokus de Groot
[10] Firuza Abdullaeva
[11] Natalia Chalisova
[12] Charles Melville

همچنین شهرت امروزینِ خیّام و در دسترس بودن چاپ‌های مختلف رباعیّات او، از کتابفروشی‌های بزرگ گرفته تا غرفه‌های کوچک، را کاویده و با مطالعهٔ ترجمه‌های مختلف در هر نسل به بررسی نقش آنها در محبوبیّتِ خیّام پرداخته‌اند. مقاله با توجّه نویسندگان به جعل ادبی و شیوهٔ دست یافتن آن به ارزش و اهمیّت در سطح ملّی پایان می‌یابد. د. سریبریاکف[1] در سال ۲۰۰۰ با گفتن اینکه زادگاه خیّام تاتاریا بود، «مدعی عمر خیّامی ملّی شد».

تئا شورغایا[2] در مقاله‌اش ــ «ترجمهٔ شعر عمر خیّام به گرجی ــ معیاری برای مترجمان» ــ به بررسی تاریخ ترجمهٔ رباعیّات به گرجی می‌پردازد. ژوستین آبولادزه[3]، مورّخ ادبیّات فارسی، اوّلین ترجمهٔ ادبی شعر خیّام را در سال ۱۹۲٤ منتشر کرد، به دنبال آن یک مجموعه ترجمه تا قرن بیست و یک شکل گرفت.

اسماعیل زارع بهتاش در فصل «پذیرش رباعیّات عمر خیّام فیتزجرالد در انگلستانِ عصر ویکتوریا» تصویری کلّی از پذیرش خیّام در انگلستانِ دورهٔ ویکتوریا عرضه می‌کند و به ذکر دلایلی می‌پردازد که موجب شد تا رباعیّات به الگوی شعری عصر ویکتوریا تبدیل شود. شعری که نمایش‌گونه، عرفان‌گرا، اپیکوری (دَم‌غنیمت‌انگار)، غمناک، خداناباور و دل‌نگرانِ آینده و امور ناآشنا بود.

دو مقاله به تاریخ پذیرشِ رباعیّات در هند اختصاص یافته است. «بومی کردن رباعیّات: سیاستِ میخانه در بافتار ملّی‌گرایی هندی» عنوانِ مقاله‌ای از آنه کاستاینگ[4] است که در آن به تأثیر خیّام بر شاعر جوان هندو، هریوانش رائی باچان[5] (۱۹۰۷–۲۰۰۳)، اشاره می‌کند. باچان، رباعیّات خیّام را با نام *میخانهٔ عمر خیّام* به هندو ترجمه کرد. او مجموعه رباعیّات خود را با عنوان *میخانه* (۱۹۳۵) و دربارهٔ همان بُن‌مایه‌ها و نمادها سرود که به مثابهٔ «تمثیلی از آفرینشِ شعری، وطن، جهان، عشق، و جُز آن به همراه باده و مستی که نهاد دوگانگی حیات‌اند، هم شیرین و هم تلخ» تفسیر می‌شود. باچان با بهره‌گیری از این مضامین، موضوع سنّت در برابر آزاداندیشی، سلسله‌مراتب

[1] D. Serebryakov
[2] Tea Shurgaia
[3] Justine Abuladze
[4] Anne Castaing
[5] Harivansh Rai Bacchan

هستی و جایگاه انسان در جهان را دیگربار مطرح می‌کند. مقالهٔ بعدی نیز به پرسش‌های فلسفی دربارهٔ جایگاه آدمی می‌پردازد. رانگارایان[1] در مقالهٔ «قرار دادن رباعیّات در تفکّر فلسفی هند» از رهگذر مقایسهٔ توصیف حیات آدمی در کنار نظم ماوراءالطبیعی هندویسم از رباعیّات خیّام خوانشی متافیزیکی به دست می‌دهد. افزون بر این، او به سراغ دیگر ادیان مثل بودیسم، یائینیسم و آدیویکیسم نیز می‌رود و همخوانی فلسفهٔ خیّام را با آموزه‌های بنیادی این ادیان بر آفتاب می‌افکند.

آخرین در رتبت امّا نه کمترین در اهمیّت، یوس کومانس[2] در مقاله‌اش ــ «پایگاه اطلاعاتی عمر خیّام» ــ پس از بررسی شهرت جهانی خیّام، روشی را برای تأسیس پایگاه اطلاعاتی پیش می‌نهد تا به کمکِ آن تمامی یافته‌های مربوط به رباعیّات، منابع فارسی، و ادبیّات ثانوی فراهم شود و محقّقان به بررسی آنها اهتمام ورزند.

مقالات این دفترِ گرانسنگ جملگی نکته‌آموزند و خواننده در نتیجهٔ مطالعهٔ آن به انبوهی از اطلاعاتِ مفید دربارهٔ شعر خیّام در دیگر کشورها دست می‌یازد. مقالات کتاب هرچند مستقل‌اند، امّا رشته‌ای نامرئی، اندیشهٔ خیّامی، آنها را به هم پیوند می‌دهد. افزون بر اینها، کتاب در حکمِ رمانی جذّاب و گیراست که خواننده را همراه شعر خیّام، تفرّج‌کنان، به سفری شورانگیز در چهارگوشهٔ جهان می‌برد و طُرفه آنکه شخصیت اصلیِ آن کسی نیست جُز «پیر سپیدموی دیرینه‌روز نشابور». این اثر برای خوانندگان عام، دوستارانِ ادب فارسی، ادبیّات تطبیقی و ادبیّات جهان سودمند است. و سرانجام اینکه جای مقالاتی نظیر خیّام در امریکا، فرانسه، آلمان، ایتالیا و چند کشور دیگر در کتاب خالی است؛ کاش سیّد غرابِ عزیز برای آن هم چاره‌ای بیندیشند[3].

مصطفی حسینی
استادیار دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان

---

[1] A. Rangarajan
[2] Jos Coumans
[3] کتاب مذکور توسط راقم این سطور به فارسی ترجمه شده (و اکنون در دست ویراستاری است) امید است که به زودی توسط ناشری ارجمند منتشر شود.

راهنمای نگارش مقالات در مجلهٔ *ادبیات تطبیقی*

اهداف و گستره

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

راهنمای نگارش مقاله

در مقالهٔ ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیدهٔ فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شمارهٔ دورنگار و شمارهٔ تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. عنوان‌های اصلی مقاله با اعداد ۱، ۲.... مشخص شوند. عنوان‌های فرعی از سر سطر آغاز شوند و سطر مجزایی تشکیل دهند و به صورت ۱.۱، ۲.۱، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع با پیروی از روش MLA به شرح زیر تدوین می‌شوند.
۶. منابع مورد استفاده بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:

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

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

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

<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

۷. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.

۸. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شمارهٔ صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشت همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.

۹. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۱۰. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانوشت آورده می‌شوند و شمارهٔ آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.

۱۱. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانوشت صفحهٔ اول مقاله درج می‌شود.

۱۲. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریهٔ دیگری منوط به اجازهٔ کتبی سردبیر مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* خواهد شد.

۱۳. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیهٔ پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌نماید.

۱۴. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال دارند.

نحوهٔ حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)

۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.

۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.

۴. یک نسخهٔ قابل چاپ از مقاله، حروف‌نگاری شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

A Comparative Study of the Genre of Fantasy in *Alice in Wonderland* and *Halle Tiny in the Land of Giants*

Asiya Zabih-Nia and Razieh Sadat Forouzan
Payam Noor University, Yazd

Sometimes works are found in the fictional literature of different nations which are similar to each other not only in terms of subject matter and theme but also in terms of structure and narrative style. Undoubtedly, in the interaction and dialogues among the literary works of different countries, those works that have been warmly received by lowbrows and highbrows alike, and move along the literary, intellectual and social development of a nation are of particular significance and can form literary trends. The present study compares the genre of fantasy in two works within the domain of children's literature: *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll, and *Halle Tiny in the Land of the Giants* by Shokuh Qasemnia. This research demonstrates the similarities and differences in the Iranian and western genre of fantasy. The research methodology is borrowed from Siegbert Solomon Prawer's book, *Introduction to Comparative Literary Studies.* His approach to comparative studies helps provide an appropriate ground for the recognition of national and foreign literatures. The basic form of fantasy in the two works are based on imagination, magic and supernatural powers traceable in paradoxical literature, mythology, popular and folk literature, old legends and fairy tales. In accordance with the various questions that arise in different intellectual and cultural discourses, these basic forms adopt particular meanings and functions to represent the dominant discourse.The result indicates that in the *Halle Tiny*, we deal with the retelling of folktales and old legends, while in *Alice in Wonderland* we encounter a futuristic perspective constructed by the collective imagination of the Western spirit that often tends to take refuge in an idealized and unreal world.

Keywords: Comparative Literature, *Alice in Wonderland*, *Halle Tiny*, Fantasy genre

A Comparative Study of the Theme of War in *Journey to the End of the Night* and *Winter 62*

Mohammad Reza Farsian, Ferdowsi University of Mashhad
Mahsa Pakdel,
Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran.

Louis-Ferdinand Céline and Esmail Fasih are among the greatest writers in French and Persian literatures. The language of Celine and his cynical view of man attracted the attention of many writers in different countries around the world to his works, especially to *Journey to the End of the Night*. In Iran, the influence of Céline on Persian authors, such as Jalal Al-e Ahmad, has been studied. This article aims to conduct a comparative study between Céline's *Journey to the End of the Night* and Fasih's *Winter 62*. In this article, the theme of war has been studied in the two works based on the principles of American school and applying François Jost's theory of "similarities without communication" in Comparative Literature. The findings of this study indicate that these two novels match each other in some aspects such as the satirical language, presence of the same hero in all novels, narrative type, symbolic titles, etc. Appreciation of the martyrs, martyrdom and sacrifice for the homeland are the differences between the two stories. The Iranian novel is rooted in the Islamic-Iranian culture.

Keywords: Louis-Ferdinand Céline, Esmail Fasih, war, comparative literature.

A Comparative Study of the Archetype of Hero's Journey and Return in *Shahnameh* and *Odyssey*

Iran Lak, Armenian National Academy of Sciences
Ahmad Tamimdari, Allameh Tabataba'i University

The objective of the American school of comparative literature is to study the cultural relations between nations and find out the similarities and differences in human thoughts. Jung uses the notion of "cultural unconscious" when talking about the common literary and cultural heritage of man. The similar narratives of Ferdowsi's *Shahnameh* and Homer's *Odyssey* can be explained via the commonality of the hero's voyage and ***return archetype embedded in both works.*** Archetypal or Jungian criticism is interdisciplinary in nature and is considered one of the approaches in contemporary literary criticism. The researchers use a descriptive-comparative method to show how archetypal criticism within the general framework of American school of comparative literature can shed light on the potentials of archetypal criticism to reveal the similarities in Indo-European epics which share common myths and archetypes.

Keywords: Archetypal Criticism, *Shahnameh, Odyssey,* interdisciplinary, Jung, American School.

The Study of the Effect of Ferdowsi's Metaphorical Narrative on the Iconography of *Shahnam*eh

Neda Ghiasi, Ghodsie Rezvanian, Mohammad Azamzadeh
University of Mazandaran

Ferdowsi's *Shahnameh* , the most significant mythical text in Iran, has been a source of interest to artists since the time it was composed. The rich language of *Shahnameh*, as well as the belief in the status and role of its discourse in establishing the national culture, give it a distinguished position among similar texts. This paper aims to analyze how the metaphorical narrative of *Shahnameh* affects its iconography. To achieve this goal, Paul Ricoeur's literary theory has been used. Accordingly, the polysemic nature of the metaphorical text yields to readers' interpretations. The scene of "Siavash passing across the fire", that has appealed to illustrators across various art schools, has been chosen in order to demonstrate the importance of Ferdowsi's metaphorical narrative on the interpretations of illustrators. First, the literary theory is explained and then, the text of *Shahnameh* and the aforementioned episode are evaluated. Next, a number of illustrations from various art schools are compared with the story; afterwards, the importance of the illustrator's interpretation as a reader is indicated. This articler uses an analytic-comparative method and all the data has been collected in the library. This research indicates that, due to the notable differences between illustrations of "Siavash passing across the fire," the question of reader's interpretation, which is itself the result of Ferdowsi's metaphorical approach to mythical and old stories, comes to the fore. Thus, illustrators, as readers of *Shahnameh*, independently interpret the text and present their own interpretations of *Shahnameh* through their illustrations.

Keywords: Ferdowsi's *Shahnameh*, metaphor, Siavash, illustration, Paul Ricoeur.

A Comparative Study of Bidel Dehlavi's *The Picture of an Event* and Oscar Wild's *The Picture of Dorian Gray*

AbdollahValipour and Rogayye Hemmati
Payam Noor University

Comparative literature is a new branch of literary studies which deals with comparisons, impacts and influences of similar literary works in different languages. Two of literary works which have not been surveyed comparatively are Bidel Dehlavi's *The Picture of an Event* and Oscar Wild's *The Picture of Dorian Gray*. Though Bidel and Oscar Wild lived far in time and place, their prose works bear plenty of similarities to each other, and can be compared in some aspects; therefore, the writers of the present article tend to study these novels comparatively. To do this, after a quick look at the concepts of comparative literature, we briefly discuss the personal, emotional and other characteristics of the two authors; next, we investigate the parallels between and disparities of the two stories; the results indicate that although Bidel and Oscar Wild have some conflicts in their inclinations, their stories carry some similar deep structures. Furthermore, because of the presence of English government in India during Bidel's epoch, it can be said that Oscar Wild has been probably acquainted with Bidel's *The Picture of an Event* and has created *The Picture of Dorian Gray* under its impact.

Keywords: Comparative literature, Bidel Dehlavi, Oscar Wild, *The Picture of Dorian Gray*, *The Picture of an Event*.

A Comparative Analysis of Anima Archetype in the Poetry of Abdul-Wahab al-Bayati and Mehdi Akhavan Sales

Lida Namdari and Babak Farzaneh
Islamic Azad University, Tehran

The present research deals with the common archetypal origin of poems composed by Abdul-Wahab al-Bayati and Mehdi Akhavan Sales, two contemporary poets from Iraq and Iran respectively. The objective of this article is to reveal the way the literature of different nations such as Iran and Iraq, enjoy an organic unity due to common archetypal foundations. This article uses an inductive approach and an analytical-comparative research method to analyze the common manifestations and representations of anima archetype that has been unconsciously woven into the creation of the two literary works. The researchers consider the common motifs within the two works as their archetypal deep structure. The objective of this research is not only to psychoanalyze the two literary pieces, but also to deconstruct two contemporary literary works from Iran and Iraq with an analytical-comparative approach. This research indicates the potentials of archetypal criticism in comparative studies and reveals the convergence of literary criticism and comparative literature. The result of this study shows that in spite of common archetypal foundations in both texts, the poems of Bayati have deeper archetypal motifs.

Keywords: Archetypal criticism, comparative literature, Akhavan Sales, Abdul-Wahab Al-Bayyati, Jung, collective unconscious.

A Comparative Study of the Origins, Themes, and Functions of the Iranian Blackface and the American Minstrel Show

Pedram Lalbakhsh , Mohammad –Javad Haj'jari
Razi University, Kermanshah

The present article investigates the origins, themes, and cultural functions of the Iranian blackface and the American minstrel show according to theories put forward by Steven Tötösy and Claudia Guillén in comparative studies. Accordingly, issues and characteristics such as the blackened face, wit, parody, accent mockery, racism, dance and music, as well as socio-cultural and political satire within both cultures have been compared and contrasted. The researchers believe that despite the common African roots of the black figure in the subgenres of blackface and minstrel show and ridiculing the black in both kinds of the plays under study, the black's position and function in the Iranian blackface are totally different from the American counterpart; that is itself due to the different socio-cultural background of these two subgenres. Moreover, despite their many similarities, the Iranian blackface has a culturally satirical function while the American minstrel is of a racist nature.

Keywords: Iranian blackface, minstrel show, racism, comparative genre; socio-cultural criticism

ABSTRACTS

A Comparative Study of Positivism *in The Patient Stone* (*Sang-Ṣabur*) and *Jerminal*

Gholamreza Pirouz, Zahra Moqadasi, Fereshteh Mahmoudi
University of Mazandaran

Today, the debate over the comparison of literary works across various linguistic and geographical fields is regarded as one of the most serious issues in literary criticism. The present study is a comparison of two influential literary novels: a Persian novel, *The Patient Stone* (*Ṣang-E Ṣabur*) by ***Sadeq Chubak*** and a French novel, *Germinal,* by Émile Zola. No dynamic literature can overlook the influence of other countries' literary works. Iranian and French novels yield to comparative analysis. Emil Zola, the founder of naturalism, introduced positivism to literature, and Sadeq Chubak is the Persian representative of this school. Studies show that Zola considers the chief principles of positivism such as empiricism, observations, in detail analysis of surrounding facts, factors such as inheritance, genetics and human physiology. Choubak too, has a preference for features of positivism such as observation and experiment, inheritance and genetics, and rejection of superstitions in *The Patient Stone* (*Sang-Ṣabur*) but there exist some differences in methods of applying positivism in these novels, which will be dealt with in this research through comparison. In this article, with a descriptive analytical method, similarities and differences in the positivistic approach of the two writers will be enumerated and analyzed.

Keywords: *Jerminal, The Patient Stone* (*Sang-e Ṣabur*), comparative literature, Naturalism, Positivism, Email Zola, Sadeq Chubak.

Contents

EDITORIAL

Comparative Literature and Interdisciplinary Studies — **Alireza Anushiravani**

ARTICLES

A Comparative Study of Positivism in *The Patient Stone* (*Sang-Ṣabur*) and *Jerminal* — **Gholamreza Pirouz & Zahra Moqadasi, et al.**

A Comparative Study of the Origins, Themes, and Functions of the Iranian Blackface and the American Minstrel Show — **Pedram Lalbakhsh & Mohammad -Javad Haj'jari**

A Comparative Analysis of Anima Archetype in the Poetry of Abdul-Wahab al-Bayati and Mehdi Akhavan Sales — **Lida Namdar & Babak Farzaneh**

A Comparative Study of Bidel Dehlavi's The Picture of an Event and Oscar Wild's The Picture of Dorian Gray — **Abdollah Valipour & Rogayye Hemmati**

The Study of the Effect of Ferdowsi's Metaphorical Narrative on the Iconography of Shahnameh — **Ghodsie Rezvanian & Neda Ghiasi, et al.**

A Comparative Study of the Archetype of Hero's Journey and Return in Shahnameh and Odyssey — **Iran Lak & Ahmad Tamimdari**

A Comparative Study of the Theme of War in Journey to the End of the Night and Winter 62 — **Mahsa Pakdel & Mohammad Reza Farsian**

A Comparative Study of the Genre of Fantasy in Alice in Wonderland and Halle Tiny in the Land of Giants — **Asiya Zabih-Nia & Razieh Sadat Forouzan**

BOOK REVIEWS

Sufism and American Literary Masters. (Mehdi Aminrazavi) — **Mostafa Hosseini**

The Great Umar Khayyam: A Global Reception of the Rubáiyát. (A. A. Seyed-Gohrab) — **Mostafa Hosseini**