فهرست مطالب

سرمقاله

شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد — فرزانه علوی‌زاده — ۶

نظریهٔ بیت شکسته از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج — آمر طاهر احمد — ۳۶

ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو: نقدی بر ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من» — سمیرا ساسانی — ۶۶

بودن یا نبودن؟! نه، چه گونه بودن! مقایسه شعر «عقاب» از پرویز ناتل خانلری و «نسر» از عمر ابوریشه — منصور پیرانی — ۹۰

بررسی تطبیقی شخصیت‌های تهمینه و آرتمیس — وحید رویانی — ۱۱۷

بررسی تطبیقی رئالیسم جادویی در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی* — مهدی ممتحن و ایران لک — ۱۴۱

مقایسهٔ نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو با پیش‌نمونهٔ اسپانیایی، کتاب *سیلوا* اثر مخیا — مریم نویدی و ناصر ملکی — ۱۶۳

جایگاه حُسام الخطیب در ادبیات تطبیقیِ جهان عرب — تورج زینی‌وند و روژین نادری — ۱۸۰

گزارش

بیست و یکمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی — بهنام میرزابابازاده فومشی — ۲۲۲

معرفی و نقد کتاب

لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی (محمد غنیمی هلال)

ترجمهٔ هادی نظری منظم و ریحانه منصوری — خلیل پروینی — ۲۴۳

صهبای خرد: زندگی، شعر و فلسفهٔ عمر خیام (امین رضوی)

ترجمهٔ مجدالدین کیوانی — مصطفی حسینی — ۲۵۰

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۳-۵

شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران

دوران شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران کم‌کم فرامی‌رسد. این رشد تدریجی یک دهه طول کشید و با فراز و نشیب‌هایی همراه بود. دشواری‌های راه از همان اول روشن بود. چند دهه غفلت از بحث‌های نظری آسیب‌های جدی بر پیکرهٔ این رشته در ایران وارد آورده بود. تلاش مضاعفی می‌طلبید تا آسیب‌های گذشته بهبود یابد و نظریه‌ها و روش‌های تحقیق متقن و علمی برای علاقه‌مندان تبیین شود. بی‌شک، نیازمند نقد بودیم تا آسیب‌ها را بیابیم. نقد چراغ راه ما شد و به‌تدریج راه درست نمایان شد.

اولین برنامهٔ آموزشی گرایش ادبیات تطبیقی (فارسی ـ عربی) با محک نقد سنجیده شد و نقاط ضعف آن آشکار شد. محدود کردن ادبیات تطبیقی به دو ادبیات با روح این رشته که اساساً با ادبیات و فرهنگ ملل مختلف سروکار دارد سازگاری نداشت لکن راه را برای طرح موضوع باز کرد. در مرحلهٔ دوم صاحب‌نظران گرد هم آمدند و برای گرایش ادبیات تطبیقی طرح جدیدی درانداختند که در آن ادبیات فارسی محور و رکن اساسی بود ولی راه را برای پژوهش در ادبیات سایر ملل و مطالعات میان‌رشته‌ای نیز گشود. استادان ادبیات تطبیقی در کنار استادان ادبیات ملل و فرهنگ‌های دیگر قرار گرفتند و برنامهٔ آموزشی گرایش ادبیات تطبیقی در ادبیات فارسی شکل نوینی یافت. در مرحلهٔ سومِ تکوین، رشتهٔ ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ دانشی میان‌رشته‌ای و مستقل در فضای دانشگاهی ایران همچون بسیاری از دانشگاه‌های معتبر جهان، شکل گرفت و پرچم علمی ادبیات تطبیقی برای اولین بار برافراشته شد. شرط بقا و رشد ادبیات تطبیقی در ایران تبیین جایگاه علمی مستقل آن است که همزمان، با ادبیات ملی و ادبیات خارجی و رشته‌های علوم انسانی و هنرها ارتباط دارد. بدین‌سان است که ادبیات تطبیقی می‌تواند به وظیفهٔ مهم و ارزشمند خود که همانا ایجاد ارتباطات و تعاملات

میان‌رشته‌ای و میان‌فرهنگی است عمل کند. چنانچه با سعهٔ صدر و همکاری و همفکری و تعامل پیش برویم امید داریم این نهال نوپا در ایران رشد کند و درخت بلند و تنومندی شود و عرصه‌های جدیدی برای نگریستن به جهان برایمان بگشاید.

در این شماره فرزانه علوی‌زاده در «بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد» کوشیده است فقدان بنیان نظری، پایبند نبودن به نظریه، بدفهمی یا درک ناقص آن را در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد نشان دهد. بی‌شک این نوع مطالعات آسیب‌شناختی و نقادانه راه را برای رشد علمی ادبیات تطبیقی خواهد گشود. آمر طاهر احمد در «نظریهٔ بیت شکسته، از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج» نشان می‌دهد که نیما در سرودن *افسانه* و نگارش مقدمهٔ آن متأثر از نظریهٔ «بیت شکسته» ویکتور هوگو شاعر رُمانتیک فرانسوی بود و تسمیهٔ «نمایش» صرفاً به‌مثابهٔ پُلی بود تا از طریق آن بتواند این فن «نوین» غربی را در شعر فارسی پیاده کند. وی می‌افزاید که نیما یوشیج بخشی از شعر *افسانه* را نخستین‌بار در هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* میرزادهٔ عشقی به چاپ رساند و مقدمه‌ای به آن افزود که از حیث نظری در زمینهٔ نگارش شعر مطالب تازه‌ای دربرداشت. سمیرا ساسانی در «ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو: نقدی بر ترانه‌های ای ایران و هویت من» به تغییری اساسی در مطالعات ادبی امروز اشاره می‌کند و معتقد است امروز معنی متن در ادبیات تطبیقی با گذشته تفاوت دارد و هرگونه متنی چه نوشتاری، دیداری یا شنیداری در حوزهٔ کاری این رشته است. وی در این مقاله کوشیده است با رویکرد تاریخ‌گرایی نو، رابطهٔ دوسویهٔ متن و بافت را بررسی کند. به دیگر سخن، نویسنده با استفاده از متنی شنیداری و با رویکردی تاریخی و سیاسی نشان می‌دهد که چگونه متن از زمینه برخاسته است و از آن شکل می‌گیرد و چگونه به آن شکل می‌دهد و در راستای تقویت گفتمان غالب یا در مخالفت با آن و اعتراض بدان، گفتمان ایجاد می‌کند. منصور پیرانی در «بودن یا نبودن؟! نه، چه گـــونه بودن! مقایسهٔ شعر **عقاب** از پرویز ناتل خانلری و **نسر** از عمر ابوریشه» دو شعر از دو ادیب و نویسندهٔ همعصر ایرانی و سوریه‌ای را مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این دو شاعر دو شعر مشابه سروده‌اند. وی دلیل این تشابه را در نهاد جمعی تبار دو شاعر یا به تعبیر یونگ همان ضمیر ناخوآگاه قومی جست‌وجو می‌کند. وحید رویانی در «بررسی

تطبیقی شخصیت‌های تهمینه و آرتمیس» این دو شخصیت اسطوره‌ای و ادبی را در چارچوب ادبیات تطبیقی بررسی می‌کند. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که براساس نظریات استراوس و یونگ می‌توان گفت شباهت‌های این دو شخصیت در اساطیر ایران و یونان، در ساختار مشترک اساطیر دو ملت و ناخودآگاه جمعی مشترک ریشه داشته و در نتیجه ادبیات مشابهی تولید کرده است. مهدی ممتحن و ایران لک در «بررسی تطبیقی رئالیسم جادویی در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی*» جایگاه رئالیسم جادویی در این دو رمان را بررسی می‌کنند. نویسندگان معتقدند مولر و مارکز هر دو، رمانشان را به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته‌اند اما وجوه تمایز و تفاوت این دو رمان از شباهت‌های آنها بیشتر است. مریم نویدی و ناصر ملکی در «مقایسهٔ نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو با پیش‌نمونهٔ اسپانیایی، کتاب *سیلوا* اثر مخیا» به بررسی تطبیقی ماتریالیسم فرهنگی در این دو اثر پرداخته‌اند و نشان می‌دهند که از لحاظ تاریخی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارند و ماتریالیسم فرهنگی چه تأثیراتی در بازنمایی این آثار داشته است. تورج زینی‌وند و روژین نادری در «جایگاه حُسام الخطیب در ادبیات تطبیقیِ جهان عرب» به بررسی اندیشه‌های یکی از تطبیقگران برجستهٔ جهان عرب می‌پردازند که آثار وی در شکل‌گیری و تحولات ادبیات تطبیقی در جهان عرب نقش اساسی داشته است. وی ضمن نقد نگاه سنتی برخی تطبیقگران عرب که بیشتر بر مدار جریان اثبات‌گرایی تأثیر و تأثر تاریخی مکتب فرانسوی می‌چرخیده است، بر این باور است که نظریات مکتب فرانسه سبب انحصار و محدودیت پژوهش‌های تطبیقی جهان عرب شده حال آنکه مکتب امریکایی به‌ویژه نحله‌های جدید پژوهشی این نظریه سبب تکثرگرایی و حضور فراگیر و پویاتر ادب عربی در صحنهٔ ادبیات تطبیقی شده است.

در جهان پرتلاطم امروز به همزیستی مسالمت‌آمیز فرهنگ‌ها و اقوام مختلف در کنار هم نیازمندیم. ادبیات تطبیقی بهترین گزینه است. از آن غفلت نکنیم.

علی‌رضا انوشیروانی

سردبیر

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۶-۳۵

بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دهۀ هشتاد

فرزانه علوی‌زاده،* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱/۲۶

چکیده

در این جستار، مداقه در فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی و ارجاعات پژوهشگر به منابع خود را به‌عنوان معیاری در درک چارچوب نظری و روش‌شناسی پژوهش، پیروی تطبیقگر از یکی از نظریه‌های ادبیات تطبیقی، میزان فهم وی از نظریه و در نهایت تعیین استانداردهای متوقع از تطبیقگر از سوی منتقدان پژوهش، در نظر گرفته‌ایم، چراکه منابع مورد استفادۀ پژوهشگر، مرجع آگاهی وی از حوزۀ نظری و روش‌شناسی پژوهش است. محور اصلی این مقاله، بررسی و تحلیل انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دهۀ هشتاد است. نگارنده از یک سو می‌کوشد با بررسی منابع مورد استفاده در مقالات حوزۀ ادبیات تطبیقی، فقدان بنیان نظری، پای‌بند نبودن به نظریه و بدفهمی آن یا درک ناقص از آن را در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران در دهۀ هشتاد نشان دهد و چرایی پویایی یا ناپویایی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران به‌لحاظ نظری و روش‌شناسی را تبیین کند؛ از سوی دیگر تلاش می‌کند با بررسی ارجاعات پژوهشگران به منابع مورد استفادۀ خود و نحوۀ گزینش آنها، پای‌بندی پژوهشگر به روش‌شناسی ادبیات تطبیقی و بدفهمی نظریه و نیز تناقض میان نظریه و روش پژوهش را بررسی و تحلیل کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مقالات ادبیات تطبیقی در ایران، فهرست منابع، ارجاعات.

---

* Email: f.alavizadeh@gmail.com

۱. مقدمه

هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تبیین مقالات ادبیات تطبیقی در ایران از لحاظ پای‌بندی یا پایبند نبودن به نظریه و روش‌شناسی، فهم ناقص یا بدفهمی نظریه و نیز تناقض میان نظریه و روش پژوهش ادبیات تطبیقی است. بر این اساس، مداقه در فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی و ارجاعات پژوهشگر به منابع خود را به‌عنوان یکی از معیارهای درک چارچوب نظری و روش‌شناسی پژوهش، پیروی تطبیقگر از یکی از نظریه‌های ادبیات تطبیقی، میزان فهم وی از نظریه و در نهایت تعیین استانداردهای متوقع از تطبیقگر از سوی منتقدان پژوهش در نظر گرفته‌ایم.

در این تحقیق نمونه‌گیری در سه مرحله انجام شده است:

۱) نمونه‌گیری زمانی: به‌لحاظ زمانی مقالات دهۀ هشتاد انتخاب شده است. در این دهه، ادبیات تطبیقی با رشدی سریع به فضای دانشگاهی ایران رسید، انجمن‌های ادبیات تطبیقی شکل گرفت و گرایش ادبیات تطبیقی به برخی دانشگاه‌های کشور راه یافت. همچنین برخی نشریات دانشگاهی به‌طور مستقل به ادبیات تطبیقی اختصاص پیدا کردند. با توجه به گسترش ادبیات تطبیقی در این دوره در فضای دانشگاهی ایران و توجه به جنبۀ کاربردی این رشته در مطالعات ادبیات فارسی، بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در این دوره اهمیت دارد. در این مقاله پژوهش‌های پیشگامان ادبیات تطبیقی در ایران نادیده گرفته نخواهد شد، اما تمرکز اصلی بر بررسی مقالات عملیِ ادبیات تطبیقی ایران در دهۀ هشتاد است.

۲) نمونه‌گیری از مجلات: در این تحقیق، مجلات علمی ـ پژوهشی و مجلات علمی ـ ترویجی ویژۀ حوزۀ ادبیات تطبیقی انتخاب شده است.

۳) نمونه‌گیری از مقالات: در این مرحله مقالاتی را برگزیده‌ایم که در آنها براساس موضوع، کلیدواژه، سؤالات و فرضیه‌های تحقیق، میان ادبیات فارسی و ادبیات دیگر ملت‌ها یک بررسی تطبیقی انجام شده، پژوهشگران و نویسندگان آنها ایرانی بوده و شکل نهایی تحقیق به زبان فارسی باشد. از این میان، صد مقاله به‌عنوان جامعۀ آماری پژوهش پیش رو برمبنای روش نمونه‌گیریِ هدفمند برگزیده شد. اگرچه نمی‌توان پژوهش‌های علمی و سودمند در دهۀ هشتاد را نادیده گرفت یادآوری می‌کنیم که تمرکز

اصلی این پژوهش بر ایرادات و کاستی‌های نظری و روش‌شناسی مقالات ادبیات تطبیقی در دهۀ هشتاد است و مشخص کردن آنها برای جلوگیری از تکرار در پژوهش‌های بعدی است.

۲. پیشینۀ تحقیق

به‌عنوان پیشینۀ تحقیق می‌توان از پژوهش‌هایی چون «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» از علی‌رضا انوشیروانی و مقالۀ «فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی» از تورج زینی‌وند نام برد. محور توجه انوشیروانی سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی و اختلاف نظرها دربارۀ آن در غرب و طرح برخی آسیب‌های نظری و روش‌شناختی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران، و بنیاد مقالۀ زینی‌وند، بیان برخی چالش‌های پژوهش‌های ادبیات تطبیقی با محوریت ادبیات تطبیقی فارسی ـ عربی است. موضوع مقالۀ «ادبیات تطبیقی در ایران؛ پیدایش و چالش‌ها» از مجید صالح‌بک و هادی نظری منظم، سیر تاریخی ادبیات تطبیقی در غرب و سپس در ایران است. همچنین می‌توانیم به مقالۀ نظری منظم با عنوان «تاریخ الادب المقارن فی ایران» با موضوعات بررسی تاریخی ادبیات تطبیقی در ایران، نخستین تطبیقگران ایرانی و آثار آنها و رشد این حوزه در ایران اشاره کنیم. حیدر خضری نیز در کتاب *الادب المقارن فی ایران و العالم العربی* علاوه بر بحث تاریخی دربارۀ ادبیات تطبیقی در ایران و کشورهای عربی و معرفی تطبیقگران برجسته و آثار آنها، به بررسی حوزه‌های پژوهشی مطرح در ادبیات تطبیقی و موضوعات مورد بررسی در ادبیات تطبیقی فارسی و عربی پرداخته است. یادآوری می‌شود تمرکز پژوهش حاضر بر بررسی مقالات ادبیات تطبیقی در دهۀ هشتاد است و در این تحقیق، کاوش و مداقه در فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی در ایران و ارجاعات به منابع ادبیات تطبیقی را معیاری در نظر گرفته‌ایم که می‌تواند در فهمِ ایستاییِ درازمدت این حوزه در زمینۀ نظری و در مورد فهم ناقص نظریه یا بدفهمی پژوهشگَران ایرانی نتایجی را روشن سازد.

۳. نبود پیش‌زمینۀ مناسب برای ایجاد رشتۀ ادبیات تطبیقی در ایران

ورود خام نظریۀ مکتب فرانسه با ابهام‌ها و بحث‌ها و انتقادها دربارۀ آن، به ایران، ضعف‌ها و آسیب‌هایی را از منظر نظری و روش‌شناختی به‌همراه داشت. ابهامات و انتقادها بر روش‌شناسی مکتب فرانسویِ ادبیات تطبیقی با پیش‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی غرب پیوندی عمیق دارد اما در حوزۀ مطالعاتی ایران، مسبوق به سابقه نیست. اینجاست که ضرورت بومی‌سازی این گرایش در ادبیات ایران و هماهنگ کردن آن با نیازهای ادبی و فرهنگی جامعۀ ایرانی آشکار می‌شود. شرایطی که بنیان‌گذاران مکتب فرانسه مطرح می‌کنند، نمایانگر روند جهت‌داده‌شده و نظام‌مند این حوزۀ پژوهشی است. رویکرد تاریخ‌محور مکتب فرانسه و تأکید بر اثبات روابط تأثیر و تأثری تا حد زیادی متأثر از ملی‌گرایی، نوـ پوزیتیویسم و داروینیسم اجتماعی است. پیشینۀ درخشان ادبیات فرانسه موجب شد محققان ادبیات تطبیقی با رویکرد فرانسه‌محوری به بررسی روابط مستقیم ادبی و تأثیر و تأثرات میان ادبیات فرانسه و ادبیات‌های بیگانه بپردازند.

در پی نشان دادن این روابط گسترده بود که کتابشناسی‌ها و آثار بسیاری در این زمینه نگاشته شد. وان تیئگم در این باره معتقد است که روش کتابشناسی مطلوب‌تر از مجلات و مقالاتی بود که در رابطه با ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف منتشر می‌شد یا مقالاتی که در نشریات کم‌آوازه به چاپ می‌رسید یا مجلات بی‌مصرفی که برای یک پژوهش هیچ ایده‌ای ارائه نمی‌کردند (وان تیئگم ۱۹٤٦: ۳٦). از این رو، آشنایی با تاریخ ادبیات و زبان‌های مختلف و برخورداری از اطلاعات کتابشناسی از شرایط لازم برای محقق ادبیات تطبیقی به حساب آمد. کتاب *طرح*[1] (۱۹۱۰) از بالدنسپرژه[2] و کتاب *شکسپیر در فرانسه در زمان رژیم سابق*[3] (۱۸۹۸) از ژوسران[4] از جملۀ این نمونه‌هاست (ر.ک. گی‌یار[5] ۱۹٦۹: ٦٤).

---

[1] *Esquisse*
[2] Baldensperger
[3] *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*
[4] Jusserand
[5] علی‌اکبر خان‌محمدی در ترجمۀ کتاب *ادبیات تطبیقی* گی‌یار، نام مؤلّف (Guyard) را به لفظ گویارد برگردانده است. تلفظ صحیح این نام گی‌یار است. به همین دلیل در این مقاله در ارجاع به ترجمۀ این کتاب از لفظ گی‌یار استفاده شده است.

همچنین باید از تأسیس «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی»[1] که زمینه را برای همکاری‌های سازنده میان تطبیقگران کشورهای مختلف فراهم آورد و تنظیم *فرهنگ بین‌المللی اصطلاحات ادبی*[2] توسط اِسکارپیت[3] به‌عنوان کارهای انجام‌شده در این رشته یاد کرد (همان ۱۲۳). به اشارهٔ ژان ماری کاره تا زمان تألیف کتاب گی‌یار در سال ۱۹۵۱، دویست رسالهٔ دکتری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی تنها در دانشگاه سوربن پاریس ثبت شده بود (ر.ک. گی‌یار ۱۳۷٤: ۱۱). همچنین از سال ۱۸۷۰ به بعد در کشورهای اروپایی مانند فرانسه، آلمان، ایتالیا، روسیه و ایالات متحدهٔ امریکا همایش‌ها، سخنرانی‌ها، مجلات و گروه‌های ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌ها برپا شد. به‌ویژه انتشار *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*[4] و تأسیس کرسی ادبیات تطبیقی[5] در شهرهایی چون لیون[6] و سوربن[7] فرانسه، زمینه را برای شکل‌گیری ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشتهٔ مستقل فراهم آورد و محققانی چون تکست[8]، بالدنسپرژه، آزار[9]، وان تیگم[10]، کاره[11] و گی‌یار تحقیقاتی را در زمینهٔ ادبیات تطبیقی منتشر کردند و از این طریق زمینه برای ظهور یک رشته، به‌لحاظ نظری و کاربردی فراهم شد. فقدان چنین پیشینهٔ پژوهشی در ایران و کمیِ پژوهش‌های اولیه به‌عنوان مواد خامِ لازم برای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ضعف‌ها و آسیب‌ها در این حوزه را دور از انتظار نکرده است:

> و به نظر می‌رسد که بیشتر چالش‌های جریان ادبیات تطبیقی در ایران به این سبب است که این رشتهٔ نوین، پیش از آنکه در زمینهٔ مبانی نظری به تکامل برسد، وارد پژوهش‌های کاربردی شده است و چالش‌های کنونی ناشی از ضعف پشتوانهٔ نظری است (زینی‌وند ۹٦).

٤. بررسی فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی در ایران

نظریه، مشخص‌کنندهٔ چارچوب روشی یک علم، قلمرو موضوعی و نحوهٔ تحقیق در آن است. پژوهشگر با تأکید بر نظریه و روش می‌تواند زاویهٔ دید خود را نسبت به موضوع

---

[1] Association International de Littérature comparée
[2] *Dictionnaire international des termes littéraires*
[3] Escarpit
[4] *Revue de littérature comparée,*1921
[5] Lachaire de littérature comparée
[6] Lyon
[7] Sorbonne
[8] Texte
[9] Hazard
[10] Van Tieghem
[11] Carre

تعیین کند، فرضیه‌های خود را به چالش بکشد و پاسخی سنجیده برای پرسش‌های تحقیق فراهم آورد. پایبندی به چارچوب نظری و روش‌شناختی، مانعی است برای جلوگیری از کاوش‌های خطادار بشری و نتیجه‌گیری‌های نادرست از تحقیق. این اصل را نباید فراموش کرد که پای‌بندی به نظریه و روش‌شناسی، اساساً خطادار و در مواضعی راهزن است. درک ناقص یا بدفهمی نظریه، پژوهشگر را نادانسته در عرصۀ خطاهای پیچیده‌ای وارد می‌کند. به‌سبب مغفول ماندن این رشتۀ تحقیقی در ایران، اغلب پژوهش‌ها یا چارچوب نظری ندارند یا نهایتاً در حیطۀ نظریه‌های پوزیتیویستیِ قرن نوزدهم اروپا باقی می‌مانند. جملۀ معروف اتیامبل[1] «مقایسه دلیل نیست»[2] بدان معناست معناست که صِرفِ مقایسه کردن ادبیات‌ها به معنای پژوهش در حوزۀ ادبیات تطبیقی نیست، حال آنکه در اغلب پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران، مقایسه نه یک روش برای تحلیل‌های معنادار، بلکه هدف اصلی پژوهش به حساب می‌آید. شکل نگرفتن پایۀ نظری صحیح و دریافت‌های سطحی و شتابزده از نظریۀ ادبیات تطبیقی و وقفۀ درازمدت در طرح مباحث نظری این رشته، حوزۀ مطالعات ادبیات تطبیقی در ایران را به فضای نابسامان و مشوشی بدل ساخت که گروه‌های مختلفی از پژوهشگران تنها به دلایلی چون رقابت، شهرت و جذابیتِ کنار هم قرار دادن آثار ادبیِ ملت‌های مختلف و کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنها، قدم در این طریق نهادند.

> این تصور غلط که پژوهش در حیطۀ ادبیات تطبیقی به نظریه و روش‌شناسی نیاز ندارد، بنیان این علم را در ایران متزلزل ساخته است. هنوز ادبیات تطبیقی و تعریف و حدود و ثغور آن را تبیین نکرده، به سراغ پژوهش‌های کاربردی رفته‌ایم که مبنای نظری مشخصی ندارند (انوشیروانی ۳).

یکی از معیارهایی که می‌تواند فقدان بنیان نظری در ایران، پای‌بند نبودن به نظریه و بدفهمی آن یا درک ناقص از آن را مشخص و آشکار سازد، بررسی فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی است. تأمل در منابعی که محقق برای فهم نظریه و روش‌شناسی پژوهش خود از آنها بهره گرفته است معیاری به دست می‌دهد برای درک چارچوب نظری و روش‌شناسی، پیروی تطبیقگر از یکی از نظریه‌های ادبیات تطبیقی، میزان فهم

---

[1] R. Etiemble
[2] Comparaison n’est pas raison

وی از نظریه و در نهایت تعیین استانداردهای متوقع از تطبیقگر در نظر منتقدان پژوهش. ارائهٔ یک مثال در درک این مسئله سودمند است. پژوهشگر و نویسندهٔ مقالهٔ «از منطق‌الطیر عطار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ» (کوپا و همکاران) در بررسی تطبیقی دو اثر، از کتاب *ادبیات تطبیقی* ایو شورل[1] نظریه‌پرداز فرانسوی استفاده کرده و به این گفتهٔ شورل که «ادبیات تطبیقی مطالعه و بررسی مقایسه‌ای موضوعاتی است که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوت‌اند» (شورل ۲۵، به نقل از کوپا و همکاران ۵۰) استناد کرده است. در این شرایط خواننده انتظار دارد با پژوهشی پای‌بند به مبانی روش‌شناسی مکتب فرانسه مواجه شود درحالی‌که این پژوهش نه‌تنها با روش‌شناسی مکتب فرانسه هماهنگی ندارد بلکه حتی نویسنده نتوانسته رابطهٔ تأثیر و تأثر بین دو مؤلفهٔ مورد نظر خود را اثبات کند. از سوی دیگر برای حل این مسئله، شباهت میان دو اثر را از نوع توارد در نظر می‌گیرد و می‌نویسد: «باید گرایش‌های فطری و ذاتی ناخودآگاه یا خودآگاه به کمال‌جویی و انسان کامل، سبب پدید آمدن بینامتنیت *منطق‌الطیر* و *جاناتان مرغ دریایی* شده باشد» (ص۵۱) یا در نتیجهٔ تحقیق اشاره می‌کند که: «سفر، مرگ و پرنده، نمادهای مشترک هر دو اثر است که ترجمه، مهاجرت، رویارویی و نبرد بین اقوام، نقشی در پدید آمدن این نمادهای مشترک ندارد بلکه این همانندی‌ها ریشه در ناخودآگاه این دو شاعر دارد» (٦٧). صرف نظر از درستی یا نادرستی این موضوع، هماهنگ بودن بنیان نظری پژوهش با ساختار روشی آن، مسئله‌ای است که باید به آن توجه کرد.

دقت در فهرست منابع مقالات ادبیات تطبیقی همچنین در درک پویایی یا ناپویایی ادبیات تطبیقی در ایران اهمیت دارد. استفاده نکردن از منابع و نظریات جدید و مطالعات تازه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی موجب شده است بسیاری از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران به همان روش‌های سنتی انجام شود و دیگر مطرح‌کنندهٔ نظریات نوین و افق‌های تازه نباشد. از طرفی، به چالش کشیده شدن بسیاری از رویکردهای سنتی در دنیای غرب و تغییرات و اصلاحات در آنها را نباید فراموش کرد. برای نمونه، باسنت

[1] Yves Chevrel

در کتاب *درآمدی انتقادی بر ادبیات تطبیقی*[1] ضمن بحث پیرامون اهمیت مطالعات ترجمه در ادبیات تطبیقی نوشت: «ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشته به پایان خود رسیده است. ما باید مطالعات ترجمه را به‌عنوان یک رشتۀ اصلی و ادبیات تطبیقی را به‌عنوان یک حوزۀ مطالعاتی باارزش اما فرعی در نظر بگیریم» (۱۹۹۳: ۱٦۱). وی بعد از سیزده سال، با مشاهدۀ رشد نکردن مطالعات ترجمه، در مقاله‌ای با عنوان «تأملاتی بر ادبیات تطبیقی در قرن ۲۱»[2] با رد دیدگاه پیشین خود نوشت: «اگر به عقب بازگردیم خواهیم دید که مطالعات ترجمه در سرتاسر سه دهۀ گذشته رشد چندانی نکرده و مسئلۀ تطبیق همچنان در مرکز بسیاری از مطالعات ترجمه‌پژوهی باقی مانده است. اگر من آن کتاب را امروز می‌نوشتم، می‌گفتم نه ادبیات تطبیقی و نه مطالعات ترجمه هیچ‌کدام نباید به‌عنوان یک اصل در نظر گرفته شوند بلکه هر دو آنها روش‌های مطالعۀ ادبیات هستند؛ روش‌های خوانش ادبیات که هر دو در کنار یکدیگر کاربرد دارند» (باسنت ۲۰۰٦: ٦).

هنری رماک نیز که با ارائۀ تعریف نوین خود از ادبیات تطبیقی، علاوه بر حوزۀ مطالعۀ ادبیات در فراسوی مرزها، مقایسۀ ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسانی را نیز در قلمرو ادبیات تطبیقی قرار داد و به ادبیات تطبیقی ماهیتی بینارشته‌ای بخشید، در جایی دیگر با اشاره به بدفهمی تطبیقگران از روش‌شناسی مطالعات ادبیات تطبیقی با رویکرد بینارشته‌ای، خود را در جهت‌گیری غلط این مسیر مقصر دانست و مطالعات این حوزه را «مطالعات بینارشته‌ای بدون رشته» نامید: «پژوهش‌های بینارشته‌ای در ایالات متحده از چهل تا پنجاه سال پیش دو هدف اصلی را دنبال می‌کرده است (من همین جا اقرار می‌کنم که در این مسیر مقصر بوده‌ام[3]). هدف نخست یعنی نزدیکی و تأثیر متقابل مطالعات بینارشته‌ای در حوزۀ ادبیات تطبیقی با موفقیت اثبات شده است. اما هدف دوم یعنی جدا کردن این دو حوزه (مطالعات بینارشته‌ای و ادبیات تطبیقی) و تعریف دوبارۀ تمایزات میان آنها، در کشاکش جریان‌های نقدی و نظریه‌های فرهنگی

---

[1] *Comparative Literature, A Critical Introduction*, 1993
[2] "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century"
[3] اشارۀ نویسنده به مقالۀ قبلی خودش است. ر.ک. منابع مقالۀ حاضر: رماک ۱۳۹۱.

پنهان مانده است. پیامد ترکیب ناصحیح این دو حوزه، ادبیات تطبیقی را به‌لحاظ مفهومی مبهم کرده و این دو حوزه را به حوزه‌هایی همانند بدل کرده است تا جایی که امروز به‌گونه‌ای حیرت‌آور می‌توانیم این حوزه را مطالعات بینارشته‌ای بدون رشته بنامیم» (رماک ۲۰۰۲: ۲۵۰).

بی‌خبری محققان ایرانی در این باره، به معنای تکرار خطاهای گذشته و در نتیجه وجود نقایص حتمی در آثارشان است. رکود و ایستایی این حوزه، نتیجهٔ منطقیِ پویا نبودن حوزهٔ نقد و پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران است.

کاوش و مداقه در فهرست منابع تحقیقات ادبیات تطبیقی در ایران، در اینجا نیز معیاری است که می‌تواند برای منتقد این رشته، نتایجی را در زمینهٔ فهم عقب‌ماندگی و ایستایی درازمدت این حوزه در زمینهٔ نظری روشن سازد. با نگاهی به فهرست منابعی که پژوهشگران ادبیات تطبیقی در ایران از آنها استفاده کرده‌اند، تقسیم‌بندی دوگانه‌ای را مشخص کرده‌ایم:

۱.٤ استفاده نکردن از منابع نظری

بخش بزرگی از پژوهش‌های حوزهٔ عملی ادبیات تطبیقی در ایران، بنیان نظری و روش‌شناسی ندارد؛ به این معنا که در آن‌ها یک بررسی تطبیقی برمبنای شباهت‌های موجود بین مؤلفه‌های تحقیق و کنار هم قرار دادن آنها به‌طور مکانیکی شکل گرفته است؛ پژوهشی که گاه با پیش‌داوری‌ها و پیش‌فهمی‌های نسنجیده یا جزمی‌نگری نویسنده همراه است. این درحالی است که صِرفِ اشارهٔ مکانیکی به مشابهت‌ها نمی‌تواند یک بررسی تطبیقی به شمار آید. انوشیروانی در این باره می‌نویسد:

> «عامل دیگری که ادبیات تطبیقی را در ایران آسیب‌پذیر کرده بی‌اعتنایی به بنیان‌های نظری به‌طور کلی و بافت اجتماعی ـ فرهنگی شکل‌دهندهٔ این نظریه‌ها به‌طور خاص است. مقاله‌های بسیاری نوشته و چاپ می‌شوند که بعضاً نه‌تنها راه تازه‌ای نمی‌گشایند بلکه بر ابهامات قبلی می‌افزایند. برای پایه‌گذاری ادبیات تطبیقی، ابتدا باید تعریف‌ها و چارچوب‌های نظری آن را با دقت تبیین کرد تا هنگام تحقیق از خط اصلی خارج نشویم و هر مطالعهٔ به‌ظاهر «تطبیقی» را ادبیات تطبیقی به حساب نیاوریم» (انوشیروانی ٤٨).

مسئلهٔ مورد نظر ما در اینجا نه بحث دربارهٔ مؤلفه‌های تحقیق و همخوانی یا ناهمخوانی آنها با یکدیگر ـ که البته این موضوع در جای خود پژوهیدنی است ـ بلکه بحث دربارهٔ شرایط و روشی است که قرار است فرآیند تطبیق تحت آن صورت بگیرد. اگرچه استفاده نکردن پژوهشگر از منابع موجود در حیطهٔ نظری یا کاربردی ادبیات تطبیقی، حتی با اینکه وی در عنوان یا در دیگر بخش‌ها، پژوهش خود را مربوط به حوزهٔ ادبیات تطبیقی بداند نمی‌تواند دلیل مسلمی برای ناآگاهی وی از مبانی نظری ادبیات تطبیقی باشد، می‌تواند معیاری برای قضاوت در این باره باشد. برای نمونه، مبنای پژوهشی با عنوان «مقایسه و تحلیل کنایه و آیرونی در ادبیات فارسی و انگلیسی» (آقازینالی و آقاحسینی) بیان شباهت‌ها و تفاوت‌هاست و برخلاف عنوان، توصیف بر تحلیل چرایی تفاوت‌ها و شباهت‌ها غلبه دارد. استفاده نکردن از منابع نظری ادبیات تطبیقی در این پژوهش، به فقدان بنیان نظری و روش‌شناسی در این مقاله انجامیده است.

در مقالهٔ «تأثّر منوچهری از معلقات سبع» (طلوعی آذر)، هدف نویسنده آن است که با مقایسهٔ چند قصیده از دو شاعر و نشان دادن شباهت‌های میان آنها، چگونگی تأثیرپذیری منوچهری از معلقات سبع را نشان دهد. در کتابنامهٔ این پژوهش به هیچ منبع نظری ادبیات تطبیقی اشاره نشده و مقاله بنیان نظری و روش‌شناسی ندارد چراکه نویسنده براساس شباهت‌های شعری دو شاعر و بدون ارائهٔ مستندات تاریخی و شواهد کافی، تأثیرپذیری منوچهری از شیوهٔ شاعران معلقه‌سرای را نتیجه می‌گیرد.[۱]

در مقالهٔ «فخر در شعر متنبی و خاقانی» (پروینی و زینی‌وند) نیز در بخش منابع به هیچ منبع نظری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره نشده است و علی‌رغم اینکه نویسندگان، پژوهش خود را تلاشی در عرصهٔ ادبیات تطبیقی میان شعر عربی و فارسی دانسته‌اند، مقاله برمبنای کنار هم گذاشتن شباهت‌ها و گاه تفاوت‌ها شکل گرفته است و بنیان نظری ندارد.[۲]

---

[۱] همچنین ر.ک. صلاحی مقدم؛ غضنفری.

[۲] همچنین ر.ک. صلاحی مقدم؛ غضنفری؛ سلطانی و توحیدی‌فر و سارایی؛ سبزیان‌پور.

گفتیم که استفاده نکردن از منابع نظری ادبیات تطبیقی لزوماً به‌معنای ناآگاهی پژوهشگر از مبانی نظری و روش‌شناسانهٔ این حوزه نیست. مثلاً در پژوهشی که به «بررسی جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار» (صدری‌نیا) می‌پردازد، اگرچه پژوهشگر صراحتاً بنیان نظری و روش‌شناسی پژوهش خود را مشخص نکرده و در هیچ جای مقاله به کلمهٔ تطبیق یا مقایسه و مربوط بودن پژوهش به حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره نشده و نیز در کتابنامهٔ مقاله از منبعی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی استفاده نشده است، با این حال با بررسیِ رویکرد مقاله درمی‌یابیم که مبنای پژوهش، بررسی تطبیقی براساس روش‌شناسی مکتب فرانسه است. نویسنده کوشیده است با ارائهٔ شواهد، برخی جنبه‌های رمانتیسم غربی را در شعر شهریار بررسی کند. بر این اساس، در آغاز مقاله در بخشی با عنوان «پیشینهٔ آشنایی شهریار با شعر رمانتیک» (۱۳٤–۱۳۸)، برای اثبات تأثیرپذیری شاعر از مکتب رمانتیسم، به شیوهٔ تطبیقگران فرانسوی کوشیده با ارائهٔ شواهد و اشارات برگرفته از سخنان شهریار در مقدمهٔ دیوانش و نیز ذکر نمونه‌هایی از اشعار وی، به اثبات این رابطه بپردازد. یا در کتابنامهٔ مقالهٔ «تأثیر غزل حافظ در دیوان شرقی ـ غربی گوته» (نکوروح)، از هیچ منبع نظری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی استفاده نشده، اما براساس بحث اصلی پژوهش یعنی رابطهٔ تأثیر و تأثر و رویکرد پژوهشگر در اثبات این رابطه با اشاراتی چون چگونگی آشنایی گوته با ادبیات شرق، اشارات شرق‌شناسان، نامهٔ گوته و اشارهٔ خود او به تأثیرپذیری از شعر حافظ و... مشخص می‌شود که پژوهش برمبنای روش‌شناسی مکتب فرانسه انجام شده است.

شاهد دیگر، مقالهٔ «سعدی و گوته؛ نگاهی به دیوان غربی ـ شرقی و تأثیر کلام سعدی بر گوته» (فیروزآبادی) است. اگرچه نویسنده از منبعی در حوزهٔ نظریهٔ ادبیات تطبیقی استفاده نکرده است و گفتار صریحی هم در روش پژوهش خود ندارد، براساس رویکرد محوری پژوهش که مسئلهٔ تأثیر و تأثر است و نیز تلاش نویسنده در اثبات آشنایی گوته با آثار سعدی به شیوهٔ تطبیقگران فرانسوی، مطابقت پژوهش با مکتب فرانسه معلوم می‌شود.[۱]

---

[۱] برای نمونه‌های دیگر ر.ک. قبادی و دیزدارویج؛ پیشگر؛ یحیی‌پور و مشهدی رفیع؛ یحیی‌پور و صادقی، مذکور در منابع.

۲.٤ استفاده نکردن از منابع اصلی و منابع جدید در حوزهٔ ادبیات تطبیقی

با بررسی مقالاتی که منابع خود را معرفی کرده‌اند دریافته‌ایم که در حجم وسیعی از پژوهش‌های عملی ادبیات تطبیقی در ایران، از میان منابع مورد استفادهٔ پژوهشگران که به‌معنای مرجع آگاهی وی از حوزهٔ نظری و روش‌شناسی ادبیات تطبیقی است، دو کتاب *ادبیات تطبیقی* از غنیمی هلال و *ادبیات تطبیقی* از عبدالسلام کفافی بیشترین استفاده را داشته‌اند. پس از این دو کتاب، کتاب *ادبیات تطبیقی* از طه ندا، مقالات حدیدی و بحث زرین‌کوب در کتاب *نقد ادبی* منابعی هستند که تطبیقگران ایرانی از آنها بیشتر بهره برده‌اند.[۱] دربارهٔ این منابع که فهم‌پذیری نظریه و روش‌شناسی ادبیات تطبیقی برای پژوهشگر ایرانی بر پایهٔ آنها شکل می‌گیرد، اشاره به چند نکته ضرورت دارد:

اول اینکه غنیمی هلال و کفافی هیچ‌کدام نظریه‌پرداز نیستند بلکه ناقل نظریهٔ مکتب فرانسه‌اند.

دوم اینکه پژوهشگران ایرانی در اغلب موارد از ترجمهٔ فارسیِ منابع عربی یا لاتین استفاده کرده‌اند و انتقال باواسطه، خود می‌تواند عاملی در درک و دریافت ناقص نظریه باشد. چراکه ترجمهٔ یک اثر آن هم در حیطهٔ نظری، از تأثیر تغییرات و تصرفات احتمالی یا انتقال مفهوم متناسب با زبان مقصد و در نتیجه کاستی‌هایی در آن مصون نیست. پس نباید احتمال بدخوانی یا بدفهمی مترجم یا محقق ادبیات تطبیقی یا دخالت برداشت‌های شخصی آنها در جریان این انتقال را نادیده گرفت.[۲] «مهارت پژوهشگر در زبان اصلی یکی از ابزارها و شرط‌های اساسی ورود به پژوهش‌های تطبیقی است، هرچند که آشنایی با همهٔ آثار ادبی جهان و مطالعهٔ آنها به زبان اصلی کاری دشوار است. این موضوع به‌معنی نادیده گرفتن نقش ترجمه در گسترش قلمرو پژوهش‌های

---

[۱] برای نمونه به چند مقاله اشاره می‌شود که خوانندگان مشخصات کامل کتابشناسی آن‌ها را در پایان همین مقاله ملاحظه خواهند کرد: آذر؛ نصرت‌زادگان؛ فخر؛ قهرمانی مقبل؛ محمدی و نظری؛ یلمه‌ها؛ مدنی؛ آل بویه لنگرودی؛ امینی لاری و میرقادری؛ حمیدی؛ مهربان؛ اکبری بیرق و الیاسی؛ طهماسبی و سجودی؛ پاشایی؛ اکبری بیرق و بابائی؛ میزبان و صفرزاده.

[۲] دربارهٔ نقد کتاب غنیمی هلال ر. ک. ساجدی ۱۳-۲۷.

تطبیقی نیست. ترجمه، میانجی میان تأثیرگذار و تأثیرپذیر و از پل‌های انتقال و آشنایی با ادبیات دیگر ملت‌ها به شمار می‌آید» (زینی‌وند ۱۱۰).

سومین نکته به‌روز نبودن منابع و مطابقت آنها با رویکرد سنتی مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است. تطبیقگران فرانسوی در سده‌های بعد، دیدگاه‌های نظری و شیوه‌های عملی این مکتب را اصلاح کردند که از میان آن‌ها می‌توان از منتقد فرانسوی رنه اتیامبل و انتقاداتش به کتاب گی‌یار یاد کرد. اتیامبل، تطبیقگران فرانسوی را تشویق نمود که با کنار گذاشتن تعصبات ملی به ادبیات شرق توجه کنند.[۱] پیشُوا با یادآوری جملهٔ معروف اتیامبل «مقایسه دلیل نیست» گفت: صرف مقایسه کردن ادبیات‌ها به‌معنای پژوهش کردن در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نیست. مقایسه کردن ادبیات‌ها نوعی آماده‌سازی برای ادبیات تطبیقی است و شاید نهایتاً به آن بینجامد (پیشُوا و روسو ۸۵). ژان فراپیر[۲] به‌دلیل تلاش در جلب نظر تطبیقگران فرانسوی به ادبیات قرون وسطی در کنار ادبیات عصر جدید[۳]، رابرت اسکارپیت به‌دلیل توجه به جامعه‌شناسی ادبی در مطالعات ادبیات تطبیقی[۴]، ایو شورل در طرح مباحث مربوط به نظریه‌های ترجمه، اسطوره‌های ادبی و رابطهٔ ادبیات و هنرهای مختلفی چون سینما، موسیقی، نقاشی، رقص و معماری، و پاژو[۵] به‌دلیل توجه به نظریه‌های بینامتنیت[۶]، نشانه‌شناسی[۷]، ادبیات زنان و تصویرشناسی[۸] از چهره‌های شاخص در ایجاد رویکردهای نوین در مکتب فرانسه فرانسه محسوب می‌شوند.

بی‌تردید در دورهٔ کنونی با وجود امکان ارتباطات وسیع و آگاهی از جدیدترین رویکردها و نظریات علمی در سطح جهانی، پذیرفتنی‌ترین پاسخی که می‌توان در تبیین علت این وضعیت ارائه داد، استفاده نکردن تطبیقگران ایرانی از منابع نظری ادبیات تطبیقی به زبان اصلی و در برخی موارد ناآشنایی با زبان‌های خارجی است. ضرورت آشنایی با زبان‌های خارجی را زمانی بیشتر می‌فهمیم که بدانیم اساساً یکی از شرایطی

---

[1] *Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée,* 1963.
[2] J. Frappier
[3] Refer to *Revue de littérature comparée*, 1930, Vol 10.
[4] *La Sociologie de la littérature*, 1958
[5] D. H. Pageaux
[6] intertextuality
[7] semiotics
[8] Refer to Pageaux, *La littérature générale et comparée*, 1994

که بنیان‌گذاران نظری این رشته برای تطبیقگران لازم می‌دانند دانستن زبان‌های مختلف است: تطبیقگر باید با زبان‌های زیادی آشنایی داشته باشد تا بتواند آثار خارجی را به زبان‌های اصلی‌شان بخواند (گی‌یار ۱۹٦۹: ۱۳). پیشوا و روسو به ضرورت دانشی فراملی با پشتوانهٔ زبان‌شناختی مناسب تأکید می‌کنند، به این معنا که مطالعهٔ متون در زبان‌های اصلی‌شان بر مطالعهٔ آنها از رهگذر ترجمه‌ها ترجیح داده می‌شود (۸۵). افرادی چون بالدنسپرژه و آزار با تأکید بر آشنایی تطبیقگر با چند زبان، این تعداد را محدود به دو یا سه زبان یا حداکثر آشنایی با چهار یا پنج زبان مثل زبان‌های آلمانی، انگلیسی، اسپانیایی، فرانسوی و ایتالیایی می‌دانند. اما به اعتقاد اتیامبل این تعداد کافی نیست چراکه مثلاً انجام پژوهشی تطبیقی در زبان ژاپنی نیازمند آگاهی تطبیقگر فرانسوی با این زبان است. پس هرچه شناخت زبانیِ تطبیقگر بیشتر باشد پژوهش وی دقیق‌تر و مطمئن‌تر است (۳۳-۳٤). به اعتقاد ددیان، می‌توان از دانشجوی ادبیات تطبیقی انتظار داشت که از میان زبان‌های بزرگ دنیا چون انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، ایتالیایی، اسپانیولی و روسی، دو زبان را خوب بداند. مجهز شدن به این سلاح، وی را بهتر با زبان و نبوغ یک ملت آشنا خواهد کرد (ددیان، به نقل از صفاری ۲).

بسیاری از پویندگان مسیر ادبیات تطبیقی در ایران، این شرط اولیه برای یک پژوهش تطبیقی را ندارند. همچنین، سوابق علمی پژوهشگر در حوزهٔ ادبیات تطبیقی از جمله شرکت در دوره‌های آموزشی، تحصیل در گرایش‌های مرتبط با ادبیات تطبیقی و انتشار یا نقد آثار در این حوزه، معیار دیگری است که می‌تواند صلاحیت پژوهشگر را تعیین کند. انتشار آثار در حوزهٔ ادبیات تطبیقی از پژوهشگرانی که حوزهٔ تخصصی آنها ادبیات تطبیقی نیست و صرفاً به جهت جذابیت‌های این رشته یا رقابت در فضای آکادمیک قدم به این حوزه گذاشته‌اند، خود ضعف دیگری است که از تخصصی نبودن فضای آکادمیک ایران در این رشته حکایت دارد. موضوع مهم دیگر در این زمینه، فقدان یک نهاد رسمی یا یک انجمن تخصصی علمی در ایران است که منابع اصلی و جدید را شناسایی و ترجمه کند تا زمینهٔ دسترسی به تازه‌ترین نظریه‌ها در سطح گسترده‌ای برای پژوهشگران ایرانی فراهم شود.

۵. بررسی ارجاعات در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران

فهم ناقص نظریۀ ادبیات تطبیقی موجب نتیجه‌گیری‌های نادرست از تحقیق و در مواردی تناقض‌گویی‌های پژوهشگر می‌شود چراکه ناآگاهی یا آگاهی ناقص از نظریه و اخذ جنبه‌هایی از آن و پای‌بند نبودن به جنبه‌های دیگر، ارائه دریافت‌های ناهمخوان را به‌دنبال دارد. برای درک چرایی این مسئله به تحقیق در مقالاتی پرداختم که در بخش فهرست منابع آنها، برخی منابع مورد استفادۀ تطبیقگر، آثاری در حوزۀ نظری ادبیات تطبیقی است و نویسنده به‌منظور مستندسازی از این منابع، در متن پژوهش خود به آن‌ها ارجاع داده است. با بررسی این ارجاعات و رجوع به اصل منابع دریافتیم که جز در مواردی اندک، ارجاعات، اغلب شامل نقل‌قول‌هایی از مقدمۀ منبع یا صفحات آغازین آن است و نویسنده احیاناً به قصد غنی کردن فهرست منابع مقاله، به آنها ارجاع داده است. این درحالی است که مواردی چون تکمیل بحث نظری، ذکر استثنائات یا حتی رد بعضی از موارد، تا پایان کتاب محتمل است. همچنین نقل‌قول‌ها اغلب تنها شامل ذکر تعاریف کلی از مفهوم ادبیات تطبیقی است و روش‌شناسی پژوهش در این حوزه را روشن نمی‌کند.

یک نمونه برای این مسئله، تحقیقی است با موضوع «مطالعۀ تطبیقی ایمان در اندیشۀ میگل د. اونامونو و حافظ شیرازی» (اکبری بیرق و الیاسی). تنها مرجع نویسنده در زمینۀ مطالعات ادبیات تطبیقی، کتاب *الادب المقارن* غنیمی هلال بوده که از ترجمۀ آن استفاده کرده و تنها در یک پاراگراف، نقل قولی از هلال به‌منظور مستندسازی آمده است. دقت در این نقل قول نشان می‌دهد که قسمتی انتخاب شده که کلی و بی‌ارتباط با جهت‌گیری پژوهش است و مشخصه‌های تعیین‌کنندۀ بنیان نظری و روش‌شناسی پژوهش را ندارد: «ارزش و اهمیت ادبیات تطبیقی افزون بر تأثیر عمده در کشف ابعاد رسالت ادبیات ملی، ژرف‌نگری و کشف طبیعت نوجویی و گرایش‌های آن در ادبیات میهنی و جهانی است. از طرفی ادبیات تطبیقی، شاخه‌ای از نقد جدید ادبی به شمار می‌آید. نقد جدید، ثمرۀ پژوهش‌هایی است که روش پیگیری در روند ادبیات جهانی، خط سیر آن و بازگو کردن حقایق ادبی و ملی و انسانی و چگونگی همکاری ادبیات

جهانی با یکدیگر از آن به دست می‌آید و این نقد را نقد تطبیقی نامیدند» (غنیمی هلال ۲۳-۲٤، به نقل از اکبری بیرق و الیاسی ۵۲).

هلال کتابش را برمبنای رویکرد سنتی مکتب فرانسه نگاشته است. با وجود این، در پژوهش مذکور، به‌دنبال مشخص نکردن بنیان نظری و روش‌شناسی، صرفاً بیان مواردی از تشابهات در طرح مفهوم ایمان، اساس شکل‌گیری تحقیق تطبیقی بوده است و هیچ رابطهٔ تأثیر و تأثر و اثبات آن وجود ندارد. حتی در گزاره‌های مشخص‌شدهٔ تحقیق، در برابر هر مدعا از اونامونو، مدعایی از شعر حافظ دیده نمی‌شود.

در مقالهٔ «مولانا جلال‌الدین و تأثیرپذیری او از دیوان متنبی» (قهرمانی مقبل)، نویسنده از کتاب غنیمی هلال به‌عنوان منبع پژوهش خود استفاده کرده است اما ارجاع به این کتاب در حد یک جمله در صفحهٔ ٤۳ مقاله در ذیل بحث از تأویل نویسندگان و بیان اینکه مولانا تعبیر خندهٔ شیر در شعر متنبی را به دنیا و زیبایی‌های آن تأویل می‌کند، است. نویسنده به این گفتهٔ غنیمی ارجاع می‌دهد که این برداشت‌ها استنباط شخصی نویسنده است که ممکن است نسبت به اصل موضوع، دور یا نزدیک باشد (غنیمی هلال ۳۹، به نقل از قهرمانی مقبل ٤۳). این نقل قول، روشنگر چارچوب نظری و روش‌شناسی پژوهش در ادبیات تطبیقی نیست.

در مقالهٔ «بررسی تطبیقی افکار و عقاید ابوالعلاء و خیام» (امینی لاری و میرقادری)، تنها منبع مورد استفادهٔ نویسندگان، کتاب *ادبیات تطبیقی* طه ندا است و تنها به بخشی از این کتاب ارجاع داده‌اند که روشنگر روش تحقیق تطبیقی نیست بلکه شامل توضیح کوتاهی است دربارهٔ کتاب *ارداویراف‌نامه* و ویژگی آن و توضیح مختصری دربارهٔ *رسالة الغفران* معرّی (ندا ۱۰۳ و ۱۰۵ به نقل از امینی لاری و میرقادری ١٦).[1]

با بررسی ارجاعات در مقالات ادبیات تطبیقی موضوع دیگری نیز مشخص می‌شود. در برخی پژوهش‌ها اگرچه پژوهشگر از منابع مربوط به ادبیات تطبیقی قسمت‌هایی را ارجاع می‌دهد که بیانگر روش‌شناسی پژوهش است خود در بررسی تطبیقی به این شرایط پای‌بند نمی‌ماند. به‌دنبال پای‌بند نبودن پژوهشگر به روش‌شناسی ادبیات تطبیقی،

[1] همچنین ر.ک. مهربان؛ گودرزی؛ میزبان و صفرزاده.

درک ناقص نظریه یا بدفهمی آن، مشخصۀ بارز در برخی پژوهش‌های این حوزه تناقض‌گویی و نیز تناقض میان نظریه و روش پژوهش است.

در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی شعر و اندیشۀ فروغ فرخزاد و سیلویا پلات» (اکبری بیرق، ۱۳۸۸) پژوهشگر اگرچه به‌صراحت بنیان نظری پژوهش خود را مشخص نکرده اما با توجه به قرائنی در تحقیق درمی‌یابیم که تحقیق برمبنای مکتب فرانسه صورت گرفته است. با مراجعه به فهرست منابع پژوهش مشخص می‌شود که یکی از منابع مورد استفاده، *ادبیات تطبیقی* از طه ندا است و این کتاب برمبنای روش‌شناسی مکتب فرانسه نگاشته شده است. از این رو طبیعی است انتظار داشته باشیم نویسنده در پژوهش خود برمبنای نظریه و روش مکتب فرانسه عمل کند درحالی‌که در برخی بخش‌ها دچار تناقض در روش می‌شود.

او برای مقایسۀ خود، دو شاعر با دو ملیت و دو زبان متفاوت را انتخاب کرده اما برخلاف روش‌شناسی مکتب فرانسه رابطۀ تأثیر و تأثر را میان آنها اثبات نکرده است. نویسنده که ظاهراً متوجه این اختلاف شده است برای توجیه این مسئله با نقل عبارتی از فرشیدورد، پژوهش خود را از نوع ادبیات مقابله‌ای می‌داند که به تعبیر فرشیدورد ذیل و تکلمه‌ای بر ادبیات تطبیقی است: «آثار مشابهی که بدون رابطۀ فرهنگی و ادبی بین دو ملت به وجود می‌آید، موضوع ادبیات تطبیقی نیست زیرا این مشابهت‌ها، حاصل شباهت‌ها و مشترکات روحی انسان‌ها با هم است نه ثمرۀ اخذ و اقتباس ادبی ملت‌ها از یکدیگر» (فرشیدورد ۸۰۸، به نقل از اکبری بیرق ۳۹). این تناقض را زمانی بهتر درمی‌یابیم که بدانیم نویسنده در سرتاسر پژوهش و نیز در عنوان، بررسی خود را یک بررسی تطبیقی نامیده است: «گفتنی است که در بررسی تطبیقیِ شعرِ دو شاعر باید سبک بیان، تکیه‌ها، توصیفات، ارزش‌ها، احساسات ناب فردی و انفعالات درونی و... مورد توجه قرار گیرد» (ص ٢٤) یا در ذیل احساسات و انفعالات می‌نویسد: «نخستین مسئله‌ای که در خوانش تطبیقی شعرهای این دو شاعر به چشم می‌آید، بسامد بالای تعبیرات و کلمات منفی و یأس‌آلود و سیاه است» (ص ۲۵). در کنار این موارد نویسنده در بخش آخر پژوهش، تعریفی از ادبیات تطبیقی ارائه می‌دهد: «ادبیات تطبیقی بررسی روابط تاریخی ادبیات ملی با ادبیات دیگر زبان‌هاست؛ چگونه ادبیات یک کشور با

ادبیات دیگر سرزمین‌ها پیوستگی می‌یابد و بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌نهند؟ ادبیات مزبور چه دریافت کرده و چه چیزهایی به عاریت می‌دهد؟ از این رو ادبیات تطبیقی بیانگر انتقال پدیده‌های ادبی از یک ملت به ادبیات ملت دیگر است» (ص ۳۸). این تعریف چنان‌که مشاهده می‌شود نشان‌دهندهٔ روش مکتب فرانسه و البته مطابق با منبعی است که نویسنده از آن استفاده کرده است اما مسئله اینجاست که نویسنده که خود احتمالاً دریافته این اصل، یعنی اثبات رابطهٔ تأثیر و تأثر میان دو شاعرِ موردنظر امکان‌پذیر نیست و مدرکی دال بر این رابطه یافت نمی‌شود، در ادامه به طرح یک سؤال می‌پردازد: «آیا مطالعهٔ مقایسه‌ای شعر سیلویا پلات و فروغ فرخزاد از جنس ادبیات تطبیقی است؟» و در پاسخ می‌گوید: «مسلم است که بنا بر تعریف بالا چنین نیست چراکه این دو سخنور هیچ‌گاه آثار هم را نخوانده و اصلاً از وجود یکدیگر بی‌خبر بوده‌اند» (ص ۳۸). سپس با ارائهٔ تعریف فرشیدورد، ناگهان در مقابل چشمان حیرت‌زدهٔ خواننده، با اینکه تا پیش از این، پژوهش خود را بررسی تطبیقی خوانده بود، با این تعریف دسته‌بندی تازه‌ای را مطرح می‌کند و پژوهش خود را از نوعی دیگر می‌داند که شاید ذیل و تکلمه‌ای بر ادبیات تطبیقی باشد. یا در نمونه‌ای دیگر، «از سنایی تا ساراماگو» (فضیلت، ۱۳۸۳)، نویسنده که پژوهش خود را بررسی و نقد تطبیقی نامیده است (ص ۱۵۳)، در پایان وجود شباهت‌ها میان سنایی و ساراماگو را از نوع توارد می‌داند (ص ۱۶۲).

در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی و تطبیق شعر معاصر عرب و شعر معاصر ایران با تکیه بر شعر فروغ و غادة السمان» (مدنی، ۱۳۸۶)، نویسنده رویکرد نظری و روش‌شناسی پژوهش تطبیقی خود را مشخص نکرده است اما دقت در منابع می‌تواند روش‌شناسی مورد انتظار از پژوهش را مشخص کند. منابع مربوط به حوزهٔ ادبیات تطبیقی در این مقاله شامل *نقد ادبی* از زرین‌کوب، *ادبیات تطبیقی* از غنیمی هلال، *ادبیات تطبیقی* از کفافی و *دربارهٔ نقد ادبی* از فرشیدورد است و نویسنده در تعریف ادبیات تطبیقی و شرایط یک پژوهش تطبیقی از دو کتاب غنیمی هلال و کفافی ارجاعاتی می‌دهد. در سرتاسر مقاله تنها یک بار به کتاب غنیمی هلال ارجاع می‌دهد که شامل مطلبی کلی در ارزش و اهمیت ادبیات تطبیقی در کشف طبیعت نوجویی و گرایش‌های آن در ادبیات

میهنی و جهانی است (مدنی ۱۷۱). اما ارجاع به کتاب کفافی در مقاله، شامل بیان دو اصل مهم در مکتب فرانسه است: اول بررسی رابطهٔ تأثیر و تأثر ادبیات‌ها در حوزه‌های هنری، جریان‌های فکری، مکاتب ادبی، موضوعات، افراد و... (ص ۱٦۹) و دوم شرطْ بودنِ اختلاف زبانی و انجام بررسی تطبیقی میان ادبیات ملت‌های مختلف (ص ۱۷۱). اما برخلاف منابع مورد استفاده در این تحقیق و ارجاعات برگرفته از آنها، رابطهٔ تأثیر و تأثر میان دو شاعر اثبات نشده است.

به‌عنوان نمونهٔ دیگر، در پژوهش «جستاری در مضامین مشترک در ادبیات فارسی و عربی با رویکرد ادبیات تطبیقی» (فخر)، پژوهشگر از مقالات و کتاب‌های حدیدی و زرین‌کوب به‌عنوان منابع تحقیق خود استفاده کرده است و با ارجاع به این گفتهٔ زرین‌کوب که «ادب تطبیقی به مقایسه و موازنهٔ مجرد اکتفا نمی‌کند و می‌کوشد معلوم دارد کدام‌یک از آثار تحت تأثیر اثر دیگر به وجود آمده است و حدود تأثیر و نفوذ هر اثر در آثار نویسندگان اقوام دیگر چیست» (زرین‌کوب ۱۲٦/۱، به نقل از فخر ۱۱۳)، رویکرد پژوهش خود را که براساس روش‌شناسی مکتب فرانسه است مشخص می‌سازد. با این حال، نویسنده وجود رابطهٔ تأثیر و تأثر میان ادبیات فارسی و عربی را مسلم دانسته و به ذکر نمونه‌هایی از مضامین مشترک دو ادبیات بسنده کرده و تشخیص تأثیر و تأثر و میزان آن را به عهدهٔ خواننده گذاشته است؛ چراکه به اعتقاد وی، اکثر کسانی که با ادبیات فارسی یا عربی تعاملی بیشتر از مردم عادی دارند به‌سهولت می‌توانند درک کنند که تأثیر از سوی کدام اثر یا شاعر و نویسنده بوده و از کدام اثر یا شاعر و نویسنده تأثیر پذیرفته است (ص ۱۱۳).[۱]

به‌دنبال روشن نبودن روش‌شناسی پژوهش در ادبیات تطبیقی در برخی پژوهش‌های این حوزه، اشارات پژوهشگر به مباحث فرعی و حاشیه‌ای نه‌تنها با جهت‌گیری تحقیق همسو نیست بلکه گاه حتی نتوانسته میان آنها و سیر اصلی پژوهش، ارتباط منطقی و منسجم برقرار کند. این درحالی است که اطلاعات برون‌متنی و حاشیه‌ای و دخیل کردن آنها در متن می‌باید در جهت روشن کردن اطلاعات تحقیق و برای عمق بخشیدن به

[۱] برای نمونه‌های دیگر ر.ک. پاشایی؛ نصرت‌زادگان؛ خاقانی اصفهانی و اصغری.

آنها باشد: محقق باید تنها داده‌هایی را که برای رسیدگی به صحت و سقم فرضیه‌ها مفیدند جمع‌آوری کند و اطلاعات دیگر را کنار بگذارد. این داده‌های لازم و مفید را اصطلاحاً داده‌های مناسب می‌نامند و در عوض، داده‌های زاید جز اینکه محقق را گمراه کند و کار بی‌ثمری بر او تحمیل نماید اثر دیگری ندارد (کیوی و وان کامپنهود، ۱۵۰). نباید فراموش کرد که در یک بررسی تطبیقی منطبق با نظریه و روش‌شناسی، باید به فهم روشمند داده‌های پژوهش توجه کرد نه اینکه به‌جای شناختن فرایندهای کلیدی، دانسته یا نادانسته به فرعی‌های ناموزون و بی‌معنا پرداخت. توجه به این نکته مهم است چراکه ورود چنین داده‌هایی به تحقیق نه‌تنها هیچ استدلالی برای پاسخگویی به پرسش‌های اصلی پژوهش ارائه نمی‌کند بلکه گاه برای مخاطب گنگ و نامفهوم است و موجب انحراف ذهنی وی از مسیر نظام‌مند پژوهش می‌شود. این مسئله زمانی حادتر می‌شود که در میان انبوهی از داده‌های فرعی، بخش اصلی پژوهش و پرداختن به اصولی که ارکان بنیادین تحقیق محسوب می‌شوند در محاق فراموشی بماند و نادیده انگاشته شود.

حمیدی در پژوهشی با عنوان «ادبیات تطبیقی» به بحث دربارۀ ادبیات تطبیقی می‌پردازد. این پژوهش مربوط به حیطۀ نظری ادبیات تطبیقی است و هدف، تبیین نظریه و روش‌شناسی آن برای مخاطبان ایرانی این رشته است اما در این پژوهش، حواشی‌ای وارد شده که اگرچه دربرگیرندۀ مطالبی مفید برای خواننده و محتوی اطلاعاتی درخور است اما به جهت‌گیری اصلی پژوهش و انسجام آن آسیب می‌رساند. مثلاً نویسنده در ذیل بخش «ادب چیست» به تعریف واژۀ ادب در گذشته و حال پرداخته و نوشته است که در شعر فارسی ادب را از مال و گوهر بهتر دانسته‌اند، سپس اشعاری از مولانا و سعدی و حافظ را ذکر می‌کند و می‌گوید مولوی در *مثنوی* از خدا توفیق ادب خواسته یا حافظ شرط ورود به مجلس خاص را ادب دانسته یا سعدی تفاوت بین انسان و حیوان را ادب می‌داند. همچنین به بیان نکاتی دربارۀ اینکه ویژگی ادیب چه بوده و در گذشته، ادب به دو گونۀ ادب نفس و ادب درس بوده است می‌پردازد (ص ۱۰–۱۱) و در ذیل «ادبیات چیست» به تعریف ادبیات و تقسیم آن به دو گونۀ داستانی و غیرداستانی اشاره می‌کند (ص ۱۱–۱۲). در بخشی با عنوان «زمینه‌های پیشرفت»،

توضیحات نویسنده پیرامون تفاوت کلاسی‌سیسم و رمانتیسم، عرفان ایرانی و شباهت آن با رمانتیسم، دو گروه سکریون و صحویون و تفاوت میان آنها و نیز مکتب رئالیسم (ص ۱۷–۱۹) با جهت‌گیری اصلی پژوهش پیوند محکمی ندارد.

در این مقاله بخش «چگونگی تحقیق در ادبیات تطبیقی» که انتظار می‌رود شامل تبیین روش‌شناسی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی باشد بسیار مختصر است. او می‌نویسد: «برای شروع و انجام ادبیات تطبیقی در نظر گرفتن نکاتی در این زمینه ضروری می‌نماید. برای شناخت و اجرای نکات مذکور اولاً به مطالعات دقیق نیاز است، ثانیاً کسی که بدین کار دست می‌یازد باید دارای صبر و حوصلهٔ بسیار باشد» (ص ۱۹). چنان‌که ملاحظه می‌کنید بحث روش‌شناسی تحقیق در ادبیات تطبیقی در این مقاله در سه سطر پرداخته شده و مطالب اصلی در حاشیهٔ داده‌های اضافی قرار گرفته‌اند.

همچنین در مقالهٔ «نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عرب» (فرزاد)، گستردگی حوزهٔ پژوهش، مانع تحقیقی متمرکز شده است و بخش‌های حاشیه‌ای و داده‌های بی‌ارتباط با محور پژوهش در آن می‌بینیم، از جمله مصاحبهٔ ناصر حریری با شاملو دربارهٔ تفاوت ادبیات و شعر، و نظم و شعر (ص ٦٥) و نیز تعریف نزار قبانی از شعر (ص ٦٧).

به‌عنوان نمونهٔ دیگر، در بخش آثار و تألیفات، مقالهٔ «بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج» (محمدرضایی و آرمات) که شامل معرفی فهرست‌وار آثار و تألیفات دو شاعر است (ص ١٦٤)، با رویکرد اصلی پژوهش ارتباط منطقی ندارد.

در مقالهٔ «مفاهیم شعر تازی در سایهٔ غزلیات حافظ» (ممتحن)، موضوع محوری پژوهش تأثیرپذیری حافظ از ادبیات عرب است اما نویسنده در آغاز، از تأثیرپذیری منوچهری (با شاهدی از اشعارش) و تأثیرپذیری ابن عمید و صاحب بن عَبّاد از ادبیات عرب و نیز عنصری و نمونه‌ای از تأثیرپذیری او سخن به میان می‌آورد (ص ٢١٤–٢١٥) که اطلاعاتی سودمند است اما جزو مسئلهٔ تحقیق به شمار نمی‌آیند.[1]

علاوه بر این مسئله، پژوهشگر پس از احاطه بر نظریه و روش‌شناسی پژوهش و پای‌بندی به آن، می‌باید داده‌های تحقیق خود را به‌گونه‌ای نظام‌مند و منسجم در کنار

[1] همچنین بخش «مولوی ملامحمد فیض زهاوی» در مقالهٔ محسنی‌نیا.

یکدیگر قرار دهد که به‌طور طبیعی ذهن خواننده را به سوی نتیجۀ علمی رهنمون شود. منسجم نبودن داده‌های تحقیق و رعایت نکردن نظم در ارائۀ آنها، یکی دیگر از ضعف‌هایی است که در برخی پژوهش‌های عملی ادبیات تطبیقی باید به آنها اشاره کرد. پژوهش تطبیقی شامل دو سویۀ تحقیقی است که به هر دو به یکسان باید پرداخت و نتیجۀ پژوهش باید برگرفته از هر دو سویۀ تحقیق و دربرگیرندۀ هر دو باشد. همچنین پژوهشگر باید در ارائۀ داده‌ها و اطلاعات تحقیق، توازن و ترتیبی منطقی را رعایت کند. اگر x و y را به‌عنوان دو متغیر تحقیق در نظر بگیریم، تطبیقگر باید به همان میزان که به بررسی x پرداخته و اطلاعاتی داده است، به y نیز بپردازد و داده‌های پژوهشی خود را ارائه کند. رعایت یک ترتیب منطقی مثلاً نخست، پرداختن به اولین متغیر پژوهش و سپس پرداختن به دومی، اگر تا پایان پژوهش و حتی در ارائۀ شواهد به همین منوال ادامه یابد، به ساختار پژوهش انسجام می‌بخشد و مسیر خوانش و درک آن را برای مخاطب هموار می‌سازد. مثلاً در تحقیقی که به «مقایسه و تحلیل کنایه و آیرونی در ادبیات فارسی و انگلیسی» (آقازینالی و آقاحسینی) پرداخته‌اند بخش مقایسۀ تطبیقی، در ارائۀ اطلاعات پیرامون شباهت‌ها و تفاوت‌های کنایه و آیرونی در دو ادبیات نظم منطقی ندارد. یا نویسندۀ مقالۀ «تأثیرپذیری امیر معزی از معلقۀ امرؤالقیس» (پیشگر ۱۳۸۷) در بخش تأثیرپذیری تصویری، وجه شباهت میان دو شاعر را استفاده از تشبیهات حسی می‌داند. او برای اثبات این مسئله ابیاتی از امیر معزی را شاهد می‌آورد اما در مقابل، از اشعار امرؤالقیس شواهدی وجود ندارد تا رابطۀ بین آنها یا شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان بررسی شود.

در مقالۀ «بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج» (محمدرضایی و آرمات)، نویسندگان در بخش موسیقی بیرونی و کناری دربارۀ نیما و شیوۀ به‌کارگیری او توضیحاتی ارائه می‌کنند درحالی‌که دربارۀ شعر بدر شاکر در این زمینه توضیحاتی مطرح نمی‌شود.

در پژوهش «بررسی تطبیقی آثار صمد بهرنگی و شل سیلورستاین» (نصرت‌زادگان) نویسنده در ذیل بخش آگاهی اجتماعی، دربارۀ بهرنگی سخن گفته و از داستان‌های او نمونه‌ای آورده ولی دربارۀ سیلوراستاین اطلاعاتی ارائه نداده است.

باید بگوییم که در پژوهش‌های عملی ادبیات تطبیقی در ایران تعداد تحقیقاتی که ترتیبی واحد در ارائۀ اطلاعات را رعایت کرده‌اند بیشتر از پژوهش‌هایی است که این مشخصه در آنها لحاظ نشده است، اما دربارۀ خصیصۀ اول یعنی یکسان پرداختن به دو متغیر تحقیق و برابری در میزان ارائۀ اطلاعات، بالعکس تعداد پژوهش‌هایی که این مشخصه در آنها دیده می‌شود، کمتر از تحقیقاتی است که به این موضوع توجهی نداشته‌اند. برای افزایش دقت در تحقیق و دست یافتن به نتایجی سودمند، بهتر است دو متغیر تحقیق، به‌لحاظ کمیت و یا کیفیت نزدیک به یکدیگر یا با هم برابر باشند. مثلاً در پژوهشی با عنوان «نگاهی تطبیقی به طنز و طنزپردازان در ادبیات ایران و غرب با تکیه بر طنز عبید زاکانی و نمونه‌هایی از طنز شاعران عصر انحطاط» (اسدی)، پژوهشگر عبید زاکانی و آثار وی را در مقابل چند شاعر عرب: ابوالحسن جزار، کمال‌الدین بن الاعمی، طناز و محمد بن سلیمان معروف به الشاب الظرایف، شرف الدین بوصیری، عزالدین حنبلی و نمونه‌هایی از آثار آنها قرار می‌دهد. به‌دلیل نابرابری متغیرهای تحقیق، امکان بروز اشتباهات یا تحلیل‌های شتابزده یا سطحی در این نوع تحقیقات وجود دارد و از دقت در پژوهش کاسته می‌شود. در مقالۀ «ابوالفرج رونی و ادبیات عرب» (یلمه‌ها)، محدود کردن پژوهش به بررسی تطبیقی ابوالفرج رونی و یک شاعر عرب، پژوهشی دقیق و بررسی جنبه‌های دیگری از مقایسه را نیز برای نویسنده ممکن می‌ساخت. یا در مقالۀ «تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلقۀ امرؤالقیس» (پیشگر ۱۳۸۵)، حوزۀ بررسی پژوهشگر از شاعر اول یک قصیده و از شاعر دوم سه قصیده بوده است و این مسئله نیز از دقت در تحقیق می‌کاهد.

تعیین محدودۀ دقیق پژوهش و محدود کردن آن به یک حوزۀ مشخص نیز موجب بالا بردن دقت در پژوهش و قابل اطمینان بودن نتایج می‌شود. در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی بلاغت در ادب عربی و فارسی» (اسفندیارپور)، گستردگی محدودۀ پژوهش، در نهایت منجر به ذکر موارد کلی و ارائۀ سیر تاریخی از بلاغت در دو ادبیات شده است و نویسنده برخلاف مدعای خود نتوانسته پژوهشی تطبیقی براساس روش‌شناسی ادبیات تطبیقی انجام دهد چنان‌که نتیجه‌گیری تحقیق این مسئله را به‌خوبی نمایان می‌کند. نتیجۀ مقاله شامل بیان این موضوع است که نویسندۀ توانا کسی است که

اصول و معیارهای بلاغت را رعایت کند و بررسی تطبیقی آثار نویسندگان به شناخت نقاط قوت و ضعف آنها و در نهایت انتخاب بهترین شیوه منجر می‌شود (ص ٦٧–٦٨). این نتیجه، نه حاصل رویکرد تحقیق بلکه بی‌مناسبت با روش پژوهش مقاله و دعاوی پژوهشگر است.

٦. نتیجه‌گیری

بررسی فهرست منابع پژوهش‌های ادبیات تطبیقی یکی از معیارهایی است که می‌تواند فقدان بنیان نظری، پای‌بند نبودن به نظریه، بدفهمی یا درک ناقص آن را در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران مشخص سازد. با مداقه در فهرست منابع همچنین می‌توانیم پویایی یا ناپویایی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران را معلوم کنیم. استفاده نکردن از منابع و نظریات جدید و بی‌توجهی به تحولات نظری و روش‌شناسی این رشته در طول تاریخ موجب شده بسیاری از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران به همان روش‌های سنتی انجام بگیرد و دیگر مطرح‌کنندهٔ نظریات نوین و افق‌های تازه نباشد.

بخش بزرگی از پژوهش‌های حوزهٔ عملی ادبیات تطبیقی در ایران، بنیان نظری و روش‌شناسی ندارد. استفاده نکردن از منابع اصلی و به‌روز و نیز دسترسی به نظریه به‌واسطهٔ ترجمه‌ها، از آسیب‌های مطرح در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران است که زمینه را برای اشتباهات جدی در این حوزه فراهم می‌کند.

به‌جهت ورود خام نظریهٔ ادبیات تطبیقی به ایران و نبود پشتوانه‌های لازم برای شکل‌گیری یک رشتهٔ تخصصی دانشگاهی، ضرورت بومی‌سازی گرایش ادبیات تطبیقی در ایران و هماهنگ کردن آن با نیازهای ادبی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی بیش از پیش احساس می‌شود. بسیاری از پویندگان مسیر ادبیات تطبیقی در ایران، شرایط لازم برای انجام یک پژوهش تطبیقی از جمله آشنایی با زبان‌های مختلف و آگاهی از نظریه‌ها و رویکردهای نوین ادبیات تطبیقی، برخورداری از سوابق علمی در این حوزه، تحصیل در گرایش‌های مرتبط با ادبیات تطبیقی، شرکت در دوره‌های آموزشی و یا انتشار یا نقد آثار در این حوزه را ندارند. این موضوع، خود ضعف دیگری است که از تخصصی

نبودن فضای آکادمیک ایران در این رشته حکایت می‌کند. شکل‌گیری یک نهاد رسمی یا یک انجمن تخصصی علمی در ایران که منابع اصلی و جدید را شناسایی و ترجمه کند تا از این طریق دسترسی به تازه‌ترین نظریه‌ها در سطح گسترده‌ای برای پژوهشگران ایرانی فراهم شود اقدام بسیار مهمی است که می‌تواند موجب رفع بسیاری از آسیب‌ها و بحران‌های مطرح‌شده از سوی ناقدان این حوزه و آغازگر مسیرهای تازه‌ای برای تطبیقگران ایرانی باشد.

منابع

آذر، اسماعیل. «دانته و تأثیرپذیری او از منابع شرقی.» فصلنامۀ *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۶/۲** (تابستان ۱۳۸۷): ۹-۳۵.

آقازینالی، زهرا و آقاحسینی، حسین. «مقایسه و تحلیل کنایه و آیرونی در ادبیات فارسی و انگلیسی.» *کاوش‌نامه*. **۱۷/۹** (پاییز و زمستان ۱۳۸۷): ۹۵-۱۲۷.

آل بویه لنگرودی، عبدالعلی. «از یوش تا جیکور؛ بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و شعر فی السوق القدیم از بدر شاکر سیّاب.» *ادبیات تطبیقی*. **۲/۱** (بهار ۱۳۸۹): ۱-۱۶.

اسدی، زهرا. «نگاهی تطبیقی به طنز و طنزپردازان در ادبیات ایران و غرب با تکیه بر طنز عبید زاکانی و نمونه‌هایی از طنز شاعران عصر انحطاط.» فصلنامۀ *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۶/۲** (تابستان ۱۳۸۷): ۳۷-۵۲.

اسفندیارپور، هوشمند. «بررسی تطبیقی بلاغت در ادب عربی و فارسی.» فصلنامۀ *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۱۰/۳** (تابستان ۱۳۸۸): ۴۵-۶۹.

اکبری بیرق، حسن. «بررسی تطبیقی شعر و اندیشۀ فروغ فرخزاد و سیلویا پلات.» نشریۀ *زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدۀ ادبیات دانشگاه تبریز). **۲۱۱/۵۲** (پاییز و زمستان ۱۳۸۸): ۱۹-۴۴.

ـــــــ و الیاسی، مژگان. «مطالعۀ تطبیقی ایمان در اندیشۀ میگل د. اونامونو و حافظ شیرازی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۶/۲** (تابستان ۱۳۸۷): ۵۱-۷۰.

اکبری بیرق، حسن و بابائی، الیاس. «صراط‌های آسمان؛ مطالعهٔ تطبیقی دو اثر عرفانی (سیر *العباد الی المعاد* سنایی و *کمدی الهی* دانته).» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۰/۳ (تابستان ۱۳۸۸): ۷۱-۱۰۰.

امینی لاری، لیلا و میرقادری، سید فضل الله. «بررسی تطبیقی افکار و عقاید ابوالعلاء و خیام.» *بوستان ادب*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۸): ۱۵-۳۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران (سرمقاله).» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹): ۲-۶.

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

باسنت، سوزان. *از ادبیات تطبیقی تا پژوهش‌های ترجمه*. ترجمهٔ خلیل محمودی. تهران: احسن، ۱۳۸۷.

پاشایی، محمد. «مقایسهٔ داستان رستم و سهراب با نمایشنامهٔ کوهولین.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۳/٤ (بهار ۱۳۸۹): ۳۳-٤۳.

پروینی، خلیل و زینی‌وند، تورج. «فخر در شعر متنبی و خاقانی.» *مجلهٔ ادبیات دانشگاه مشهد*. ۱٤۵/۳۷ (تابستان ۱۳۸۳): ۱۵۵-۱۷۳.

پیشگر، احمد. «تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلقهٔ امرؤالقیس.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران*. ۱۷۹/۵۷ (پاییز ۱۳۸۵): ۱۱۵-۱۳۰.

ـــــــــ . «تأثیرپذیری امیر معزی از معلقهٔ امرؤالقیس.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ٦/۲ (تابستان ۱۳۸۷): ۷۵-۹۲.

حمیدی، سید جعفر. «ادبیات تطبیقی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸٦): ۹-۱۹.

خاقانی اصفهانی، محمد و اصغری، محمدجعفر. «خوشبینی در شعر ایلیا ابوماضی و محمدحسین شهریار.» *ادبیات تطبیقی*. ۲/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۳۱-٤۸.

رماک، هنری. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ٥٤-۷۳.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقش بر آب*. چ سوم. تهران: سخن، ۱۳۷٤.

ـــــــــ . *نقد ادبی*. تهران: بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۸.

زینی‌وند، تورج. «فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۲/۳** (پاییز و زمستان ۱۳۹۱): ۹۴-۱۱۴.

ساجدی، طهمورث. *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.

سبزیان‌پور، وحید. «نقبی به روشنی: در جستجوی امثال ایرانی در نظم عربی.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه شهید باهنر کرمان). **۲/۱** (بهار ۱۳۸۹): ۶۹-۹۶.

سلطانی، اختر و توحیدی‌فر، نرجس و سارایی، ظاهر. «بررسی تطبیقی تأثیر حماسه‌های دینی فارسی بر مناجاتنامهٔ کردی غلام رضاخان ارکوازی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۴/۴ (تابستان ۱۳۸۹): ۴۳-۶۳.

شورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۶.

صدری‌نیا، باقر. «جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار.» *زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز). **۱۸۸/۴۶** (پاییز ۱۳۸۲): ۱۳۳-۱۵۶.

صفاری، کوکب. *افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی در ادبیات انگلیسی (در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی تا سال ۱۸۵۹)*؛ *پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۷.

صلاحی مقدم، سهیلا. «نغمه‌های الهی مولانا جلال‌الدین محمد و جبران خلیل جبران.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۶/۲** (تابستان ۱۳۸۷): ۱۱۱-۱۳۱.

طلوعی آذر، عبدالله. «تأثر منوچهری از معلقات سبع.» *زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز). **۱۸۹/۴۶** (زمستان ۱۳۸۲): ۶۱-۷۹.

طهماسبی، فرهاد و سجودی، مریم السادات. «نگاهی تطبیقی به داستان‌نویسی فئودور داستایوسکی و غلامحسین ساعدی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۴/۴ (تابستان ۱۳۸۹): ۸۳-۹۹.

غضنفری، محمد. «پژوهشی در کاربرد آرایه‌های ادبی در طنز معاصر فارسی و مقایسهٔ اجمالی آنها در طنز انگلیسی.» *جستارهای ادبی*. **۱۶۵/۴۲** (تابستان ۱۳۸۸): ۱۱۳-۱۳۶.

غنیمی هلال، محمد. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

فخر، غلامرضا. «جستاری در مضامین مشترک در ادبیات فارسی و عربی با رویکرد ادبیات تطبیقی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۲/۱** (تابستان ۱۳۸۶): ۱۰۳-۱۲۲.

فرزاد، عبدالحسین. «نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عرب.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸٦): ٦۳-۷۵.

فرشیدورد، خسرو. *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

فضیلت، محمود. «از سنایی تا ساراماگو.» *زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز). ۱۹۳/٤۷ (زمستان ۱۳۸۳): ۱۵۳-۱٦۵.

فیروزآبادی، سید سعید. «سعدی و گوته؛ نگاهی به دیوان غربی- شرقی و تأثیر کلام سعدی بر گوته.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸٦): ۷۷-۸٤.

قبادی، حسینعلی و دیزدارویج، سداد. «تأثیر مثنوی مولوی بر اندیشه و آثار فوزی موستاری در باب انسان کامل.» *دوفصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ۱۰/٦ (بهار و تابستان ۱۳۸۷): ٤۱-۵۳.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر. «مولانا جلال‌الدین و تأثیرپذیری او از دیوان متنبی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۳۹-۵۸.

کوپا، فاطمه و همکاران. «از منطق‌الطیر عطار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ.» *جستارهای ادبی*. ۱۷۰/٤۳ (پاییز ۱۳۸۹): ٤۹-۷۰.

کیوی، ریمون و وان کامپنهود، لوک. *روش تحقیق در علوم اجتماعی*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۰.

گودرزی، طاهره. «طنزپردازی مظفر النواب و علی‌اکبر دهخدا.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۱۵۹-۱۷٤.

گویارد، ماریوس فرانسوا. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤.

محسنی‌نیا، ناصر. «جمیل صدق زهاوی و زبان و ادبیات فارسی.» *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*. ۲/٤ (تابستان ۱۳۸۹): ۲۳-٤٤.

محمدرضایی، علیرضا و آرمات، سمیه. «بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ٦/۲ (تابستان ۱۳۸۷): ۱۸۳-۱۹۵.

محمدی، گردآفرین و نظری، جلیل. «مقایسهٔ نگاه ارداویرافنامه و رسالة الغفران در دنیای پس از مرگ.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۱۹۵-۲۱۱.

مدنی، نسرین. «ادبیات تطبیقی و تطبیق شعر معاصر عرب و شعر معاصر ایران با تکیه بر شعر فروغ و غادة السمان.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۲/۱ (تابستان ۱۳۸٦): ۱٦۹-۱۷۸.

ممتحن، مهدی. «مفاهیم شعر تازی در سایهٔ غزلیات حافظ.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۲۱۳–۲۲۸.

مهربان، هدی. «مقایسهٔ تطبیقی وصف طبیعت در دیوان صنوبری و منوچهری دامغانی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۷/۲ (پاییز ۱۳۸۷): ۱۸۷–۲۰۸.

میزبان، جواد و صفرزاده، منصوره. «بررسی شعر و اندیشهٔ نیما یوشیج و نازک الملائکه (پیشتازان شعر معاصر فارسی و عربی).» *الدراسات الأدبیة*. ۷۰/۱۲، ۷۱، ۷۲ (بهار و تابستان و پاییز ۱۳۸۹): ۲۱۶–۲۴۹.

نجفی، ابوالحسن. «ادبیات تطبیقی چیست.» *ماهنامهٔ آموزش و پرورش*. ۷/۴۱ (فروردین ۱۳۵۱، پیاپی ۱۳۰): ۴۳۵–۴۴۸.

نصرت‌زادگان، نسترن. «بررسی تطبیقی آثار صمد بهرنگی و شل سیلورستاین.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۶/۲ (تابستان ۱۳۸۷): ۱۹۷–۲۲۴.

نکوروح، حسن. «تأثیر غزل حافظ در دیوان شرقی ـ غربی گوته.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۸۳–۱۰۵.

ولک، رنه و وارن، اوستین. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

یحیی‌پور، مرضیه و صادقی، زینب. «سایهٔ آنتوان چخوف بر ادبیات نمایشی معاصر ایران (براساس نمایش‌نامه‌های آنتوان چخوف و اکبر رادی).» *پژوهش زبان‌های خارجی*. ۵۷/۱۱ (بهار ۱۳۸۹): ۱۵۱–۱۶۷.

ـــــــ و مشهدی رفیع، فرشته. «پیر از دیدگاه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی و نیکالای گومیلیوف.» *پژوهش زبان‌های خارجی*. ۵۱/۱۰ (بهار ۱۳۸۸): ۱۰۹–۱۲۷.

یلمه‌ها، احمدرضا. «ابوالفرج رونی و ادبیات عرب.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۵/۴ (پاییز ۱۳۸۹): ۱۶۵–۱۷۸.

------. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

Bassnett, Susan. "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. "*Comparative Critical Studies*. **3**/1-2 (2006): 3-11.

Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Culler, Jonathan D. "Whither Comparative Literature?" *Comparative Critical Studies*. **3**/1-2 (2006): 85-97.

Etiemble, R. *Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée, Éditions*. Gallimard, 1963.

Guyard, M. F. *La littérature comparée*. 5ed. Paris: Presses universitaires de France, 1969.

Hutcheon, Linda. "Comparative Literature's Anxiogenic State." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995: 35-41.

Pageaux, Daniel Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Paris, A. Colin, 1994.

Pichois, Claude et André M. Rousseau. *La littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.

Remak, Henry. "Origins and Evolution of Comparative Literature and its Interdisciplinary Studies." *Neohelicon* XXLX/ 1 (2002): 245-250.

Saussy, Haun. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University, 2003.

Van Tieghem, Paul. *La littérature comparée.* Paris: Librairie Armand Colin, 1946.

Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature. "*Concepts of Criticism*. Edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols Jr. New Haven: Yale University Press, 1963: 282-295.

------. *Discriminations: Further Concepts*. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۳۶-۶۵

نظریهٔ بیت شکسته
از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج*

آمر طاهر احمد،** عضو انستیتوی ایران‌شناسی فرهنگستان علوم اتریش

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۰/۹

چکیده

نیما یوشیج بخشی از شعر *افسانه* را نخستین‌بار در هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* میرزاده عشقی به چاپ رساند و مقدمه‌ای به آن افزود که از حیث نظری در زمینهٔ نگارش شعر مطالب تازه‌ای دربرداشت. او در این مقدمه، قالب *افسانه* را «نمایش» نامید و تلاش کرد نشان دهد آنچه در این شعر از لحاظ سرپیچی از قواعد کُهن سخن‌سرایی فارسی انجام داده است راهکار تازه‌ای برای ایجاد گفتاری «طبیعی» در شعر است. با اینکه او همان جا وعدهٔ به پرده گذاشتن *افسانه* و نگارش «نمایش»های دیگری را نیز به مخاطب خود داد، دلایل موجود دال بر این واقعیت است که *افسانه* هیچ‌گاه به‌عنوان نمایشنامه شناخته نشد و هرگز بر صحنهٔ تئاتر نرفت. خود نیما نیز بعدها هرگاه از *افسانه* سخن راند، آن را منحصراً «شعر» یا «منظومه» خواند. در این مقاله نشان می‌دهیم که نیما در نگارش *افسانه* و مقدمهٔ آن تحت تأثیر نظریهٔ «بیت شکسته» ویکتور هوگو شاعر رُمانتیک فرانسوی بود و تسمیهٔ «نمایش» صرفاً به‌مثابهٔ پُلی بود تا از طریق آن بتواند این فن «نوین» غربی را در شعر فارسی پیاده کند.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، *افسانه*، «نمایش»، «بیت شکسته»، ویکتور هوگو، تأثیر ادبی، شعر فرانسه.

---

* این مقاله بخشی از پایان‌نامهٔ دکتری نگارنده است که در سال ۲۰۱۲ در اُتریش به چاپ رسیده است. بازنگاری فارسی این اثر همینک در جریان است تا در آینده‌ای نزدیک در دسترس خوانندگان فارسی‌زبان قرار گیرد.

** Email: amr.ahmed@oeaw.ac.at

۱. مقدمه

در اواخر قرن نوزدهم و سرآغاز قرن بیستم میلادی تجددطلبی رفته‌رفته در عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی جامعهٔ ایران نفوذ پیدا کرد. در همین دوره برخی از روشنفکران ایرانی همچون میرزا آقاخان کرمانی و زین‌العابدین مراغه‌ای مسئلهٔ لزوم تجدد در حوزهٔ شعر و ادبیات فارسی را نیز پیش کشیدند (پارسی‌نژاد). با این حال ایران می‌بایست تا دههٔ دوم قرن بیستم منتظر می‌بود تا برای یک «انقلاب ادبی» در محافل شعری اراده‌ای راسخ پیدا شود. در این دوره بود که تقی رفعت و محمدتقی بهار طی یک رویارویی مطبوعاتی به ابراز عقاید متفاوت خود پرداختند و همزمان به تطبیق آن به هدف تجدد شعر فارسی همت گماشتند. دیدگاه متفاوتشان از چگونگی تجدد شعر، به پیدایش دو دسته از متجددین تحت عنوان «سنت‌شکن» و «محافظه‌کار» انجامید. تقی رفعت که عملاً سخنگوی متجددین سنت‌شکن شده بود، تجدد را مخصوصاً در حیطهٔ زبان، شکل و اسلوب شعر ضروری می‌دانست. متجددین محافظه‌کار نیز در انجمن ادبی «دانشکدهٔ» تهران دور ملک‌الشعرا بهار گرد آمده بودند که در مجلهٔ *دانشکده*، سنت‌شکنان را به «افراط» در پشت پا زدن به میراث هزارسالهٔ ادبیات ایران و تبعیت «بی جهت» از شعر غربی متهم می‌کرد و در گفتارهای نظری خود، تجدد ادبی را بیشتر از حیث مضمون شعر می‌پسندید.[۱] بدین ترتیب تبیین و بسط معیارها و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در اولویت تجدد شعری محافظه‌کاران قرار گرفت (آرین‌پور ٤٣٦-٤٥٢؛ بهار[۱] ۱۲۳، [۲] ۲۳۲-۲۳۳، [۳] ۲۸۳-۲۹۰، [٤] ۳۳۹-۳۵٦).

شکست نهضت محمد خیابانی در آذربایجان و مرگ نابهنگام تقی رفعت به تبع آن، نزدیک بود چرخهٔ تجدد سنت‌شکنانهٔ او و هم‌نظرانش را از چرخش بازدارد (آرین‌پور ۲۰۸- ۲۱۵؛ لنگرودی ۵۰-۵۵). اما دست تازه‌ای در این میان به میدان آمد که به حرکت تجددخواهانهٔ آنها نفس تازه‌ای بخشید. بخش‌هایی از *افسانهٔ* نیما در سال ۱۳۰۱ در

---

[۱] در مقاله‌ای که در شمارهٔ دوم همین ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* به چاپ رسیده است نشان دادیم که این موضع محافظه‌کاران رفته‌رفته تغییر یافت و آنها نیز تحت تأثیر برخی آراء و معیارهای ادبیات غربی مخصوصاً شعر فرانسه قرار گرفتند.

هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* میرزاده عشقی به چاپ رسید[۱] که از لحاظ شکل، بیشتر با خط مشی سنت‌شکنان همخوانی داشت. نیما مقدمه‌ای نیز تحت عنوان «ای شاعر جوان» بدان افزود تا بدین وسیله خواننده را در درک بهتر تازه‌های این شعر نوظهور یاری کند. او در این مقدمه، از *افسانه* با دو تسمیهٔ متفاوت نام برده است که سؤالاتی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد. نخست به طرح این دو تسمیه می‌پردازیم، سپس سؤالاتی را که به تبع آن به ذهن خطور می‌کند مطرح می‌کنیم.

۲. *افسانه*: «غزل» و «نمایش»

افسانه از حیث شکل، تفاوت‌های چشمگیری با اشعار قبلی نیما دارد. در واقع هر سه شعر *قصهٔ رنگ پریده*، *منت دونان* و *ای شب* از قانون قاعده‌مندی شکل که از شعر سنتی به‌جای مانده است پیروی می‌کنند. در نخستین نگاه، *افسانه* بیشتر به یک مسمّط می‌ماند اما از چندین جنبه با قواعد نگارش این قالب همخوانی ندارد.

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.
در میان بس آشفته مانده،
قصهٔ دانه‌ای هست و دامی.
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی.
داستان از خیالی پریشان: (نیما ۱۳۷۵: ۳۸)

مسمطِ شعر سنتی فارسی همانند *افسانه* متشکل از بندهایی است با شمار یکسانی از مصراع‌ها. مصراع‌های هر بند به استثنای مصراعِ آخر آن که مصراع تسمیط نامیده

[۱] نخست در شمارهٔ ١٤ این هفته‌نامه مقدمهٔ نیما و بند آغازین *افسانه* چاپ شد و در هریک از شماره‌های ۱۵ و ۱۷ آن نیز هشت بند از *افسانه* به چاپ رسید (طاهباز ١٤٣).

می‌شود به‌گونه‌ای مستقل از دیگر بندها هم‌قافیه‌اند. مصراع‌های تسمیط نیز با هم هم‌قافیه‌اند. البته مصراع‌های بند نخست (بند مطلع) می‌تواند با مصراع‌های تسمیط هم‌قافیه باشد. مثلاً در یک مسمّط مخمّس، نظام قافیه‌بندی می‌تواند یکی از دو گونهٔ زیر باشد:

ب ب ب ب ب پ پ پ پ ب ت ت ت ت ب ث ث ث ث ب ...
ب ب ب ب **د** پ پ پ پ **د** ت ت ت ت **د** ث ث ث ث **د** ...

(شمیسا ۲۹۸-۳۰۲)

اما در *افسانه* که هر بند آن متشکل از پنج مصراع است چهار مصراعِ نخستِ بندها بیشتر اوقات به‌گونهٔ (– ب – ب) قافیه‌بندی شده‌اند. این شیوهٔ قافیه‌بندی در بیشتر بندهای *افسانه* مراعات شده است اما یگانه نظام قافیهٔ بندهای آن نیست و گاهی جای خود را به شیوه‌های دیگری چون (ح ث ح ث)، (ج ج ج ج) و (د د – د) می‌دهد (نیما ۱۳۷۵: ٤٠-٤٢، ٤٤). یگانه نبودن نوع قافیه‌بندی در همهٔ بندهای *افسانه* می‌تواند در سطح کل شعر نوعی بی‌قاعدگی شمرده شود. به‌علاوه برخلاف آنچه در قافیه‌بندی مسمط مراعات می‌شود، در *افسانه* مصراع‌های بند (مصراع پنجم هر بند) نه‌تنها با چهار مصراع ماقبل خود بلکه با یکدیگر نیز هم‌قافیه نیستند.

تسمیه‌های گوناگونی که نیما به *افسانه* نسبت می‌دهد بی‌شک منعکس‌کنندهٔ تمایل او به فاصله گرفتن از برخی قواعد سنتی سخن‌سرایی است غافل از اینکه این تسمیه‌ها به سردرگمی خواننده می‌انجامد. در ابتدای مقدمه‌ای که نیما با عنوان «ای شاعر جوان» بر *افسانه* نوشته است می‌خوانیم:

> این ساختمان که «افسانهٔ» من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعهٔ اول پسندیدهٔ تو نباشد و شاید تو آن را به اندازهٔ من نپسندی. همین‌طور شاید بگویی برای چه یک غزل این‌قدر طولانی و کلماتی که در آن به کار برده شده است نسبت به غزل قدما، سبک؟ [...] (همان ۳۷).

نیما در این بخش از مقدمه، *افسانه* را غزل می‌خواند. اما غزل در ادبیات فارسی از حیث شکل و مضمون، نوع شعریِ شناخته‌شده‌ای است. می‌دانیم که غزل از لحاظ ساختار می‌تواند پنج تا ده بیت داشته باشد. قافیه همیشه در آن یکدست است و تغییر نمی‌کند.

ضمناً بیت نخست (مطلع) غزل، مرصّع است؛ یعنی هر دو مصراع آن قافیه دارد اما قافیه در بقیهٔ شعر تنها در آخر ابیات می‌آید. به عبارت دیگر، مصراع‌های نخستِ دیگر ابیات، قافیه ندارند (شمیسا ۲۸۶–۲۹۳). درحالی‌که نظام قافیه‌بندی *افسانه* چنانچه گفتیم نامنظم است و ساختمان آن علی‌رغم تفاوت‌های فاحشی که با مسمط دارد، در کل از لحاظ طول و طرز مصراع‌بندی به مسمط نزدیک‌تر است تا به غزل. پس چرا نیما آن را غزل نامیده است؟

این تسمیه را یا باید دال بر قلّت آشنایی شاعر با قالب‌های سنتی شعر فارسی دانست و یا دال بر اینکه منظور نیما از آن، غزل به‌معنی کامل کلمه نبوده و او مقصود خاص دیگری را از آن در ذهن می‌پرورانده است. بی‌شک احتمال نخست وارد نیست. پس باید به‌دنبال معنی خاصی بود که نیما در استفاده از واژهٔ غزل در نظر داشته است. به احتمال زیاد دلیل غزل خواندن *افسانه* به‌خاطر شباهت محتوای آن با مضمون غزل فارسی است. می‌دانیم که غزل شعری غنایی است و *افسانه* نیز محتوایی غنایی دارد. **عاشق** بودن یکی از دو متکلم شعر و لحن گلایه‌آمیز گفتمان او که بر توصیف حالات و احساسات درونی او متمرکز است و در ابتدا به شیوهٔ تک‌گویی (مونولوگ) و بعد به‌صورت گفت‌وگو (دیالوگ) با **افسانه** جلوه می‌کند نشان از همین جنبهٔ غنایی شعر دارد.

نیما دنبالهٔ مطلب خود در مقدمه را منحصراً به معرفی ساختمان «تازهٔ» *افسانه* اختصاص می‌دهد. این امر نشان‌دهندهٔ اهمیت ویژه‌ای است که او برای جایگاه قالب *افسانه* در نوآوری خود قائل است. نیما ادعا دارد که این قالب می‌تواند هر نوع متن روایی یا وصفی را در خود بگنجاند و سرانجام تسمیهٔ دیگری برای آن برمی‌گزیند که پیشتر در فرهنگ فنون سخن‌سرایی فارسی سابقه نداشته است.

> [...] همان‌طور که سایر اقسام شعر هرکدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان «افسانه» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود زیرا به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت [...] من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم، نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک کوچک نتواند به تو مدد بدهند تا به‌خوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچهٔ نمایش آیندهٔ من خواهی دید. این «افسانه» فقط نمونه است (نیما ۱۳۷۵: ۳۷).

پس «نمایش» به نظر نیما شایسته‌ترین واژه‌ای است که می‌تواند حاکی از خصوصیات ساختمان «تازهٔ» *افسانه* باشد. او حتی مدعی است که *افسانه* را به پرده نیز خواهد گذاشت اما دلایل و براهین فنی و تاریخی موجود، دال بر این واقعیت است که *افسانه* عملاً هرگز به‌عنوان یک نمایشنامه شناخته نشد و به این عنوان کسی از آن استقبال نکرد و تا به امروز نیز از آن صرفاً به‌عنوان یک شعر غنایی یاد می‌شود.

در دوره‌ای که *افسانه* به چاپ رسید، نیما همانند شمار زیادی از صاحب‌قلمان معاصرش با راهکار نوشتن یک متن نمایشی آشنایی داشت. نمایشنامه‌های متعددی قبل از *افسانه* به چاپ رسیده بود که یا از زبان‌های غربی ترجمه شده بود و یا حاصل قریحهٔ نویسندگان ایرانی بود که با آشنایی با این نوع جدید ادبی از طریق ادبیات اروپایی، به خلاقیت در این زمینه می‌پرداختند (ملک‌پور ۳۰۳–۳۸۰). خود نیما در *ارزش احساسات* اذعان می‌دارد که ترجمهٔ میرزا جعفر قراچه‌داغی از نمایشنامه‌های آخوندزاده[۱] را در نوجوانی خوانده است (در مورد این ترجمه‌ها رجوع کنید: همان ۳٦۰–۳۷٤). او در همان مقاله به‌گونه‌ای گذرا به ترجمه‌های فارسی نمایشنامه‌های مولیر نیز اشاره می‌کند (نیما ۱۳٦۸: ٦٤–٦۵). میرزاده عشقی که بخش‌های نخست *افسانه* را در هفته‌نامهٔ *قرن بیستم* خود چاپ کرد و مقدمهٔ *افسانه* به‌نوعی خطاب به اوست، خود در نمایشنامه‌نگاری سررشته داشت و نمایشنامه‌های خود را نیز در همان هفته‌نامه چاپ می‌کرد (میرزاده عشقی ۱٦۳–۲۳۳). نمایشنامهٔ *رستاخیز شهریاران ایران* او در همان سال تحریر *افسانه* در گراند هتل تهران به روی صحنه رفت و تماشاگران از آن استقبال کردند.[۲] با این حال برخلاف معمولِ نمایشنامه‌های آن دوره، *افسانه* از برخی عناصر بدیهی هنر نمایشنامه‌نگاری بی‌بهره است. برای مثال، متن «نمایش» پرده‌بندی نشده و

---

[۱] آخوندزاده را نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی دانسته‌اند و جعفر قراچه‌داغی نخستین مترجمِ نمایشنامه در ایران است که همین نمایشنامه‌های آخوندزاده را که به ترکی آذربایجانی است و نمایشنامه‌ای از مولیر را به فارسی برگرداند.

[۲] مثلاً در صفحهٔ نخست شماره‌های ٤۹ تا ۵۲ روزنامهٔ *شفق سرخ* در سال ۱۳۰۱ برای این نمایش تبلیغ شده است و در شمارهٔ ٦۲ همان سال نیز مقاله‌ای تحت عنوان «نمایش‌های عشقی» چاپ شده است که نگارندهٔ آن ـ احتمالاً علی دشتی ـ اذعان می‌دارد که نمایش‌ها را در گراند هتل دیده است و از آنها تمجید می‌کند (*شفق سرخ*، ش٤۹، ص۱؛ ش۵۲، ص۱؛ ش٦۲، ص۳).

شخصیت‌های «نمایش» در ابتدا و جدا از متن، به خواننده معرفی نشده است. نبودِ چنین عناصری هنگامی جلوه‌گر می‌شود که بدانیم خود نیما در نمایشنامهٔ *کفش حضرت غلمان* خود که به سال ۱۳۰۷ نگاشته، از این دو عنصر اساسی نمایشنامه‌نگاری استفاده کرده است. شخصیت‌های نمایشنامه را جدا از متن و در زیر عنوان آن معرفی کرده و در آخر نمایشنامه نیز واژهٔ «پرده» را آورده است که نشان می‌دهد این نمایشنامه برای اجرای تک‌پرده‌ای تدوین شده (نیما ۱۳٦۹: ۱٦۵–۱۷۳). علاوه بر آن می‌دانیم که *افسانه* عملاً هرگز بر روی صحنهٔ تئاتر نرفت و نمایش داده نشد.[۱]

آنچه بیشتر از همهٔ موارد فوق جلب توجه می‌کند این است که غیر از این مقدمه که در تاریخ نگاشته شدن *افسانه* نوشته شده است، نیما در هیچ جای دیگری از نوشته‌های خود از آن با عنوان «نمایش» یاد نکرده و همواره آن را «شعر» یا «منظومه» خوانده است (نیما ۱۳۷٦: ۷۹، ۸۳، ۳۸۹، ٤۹۳؛ ۱۳۲٦: ٦۳). به نظر نمی‌رسد نکات مشترکی ـ مثلاً نوع ارائهٔ دیالوگ‌ها ـ که *افسانه* با یک نمایشنامه دارد دلیل اصلی نمایش خواندن آن بوده باشد. اگر چنین بود نیما می‌توانست مثلاً *مرغ آمین* را نیز نمایش بخواند اما چنین نکرد. او با اینکه در پایان مقدمهٔ خود *افسانه* را تنها یک نمونه خواند و نوید آفریدن «نمایش»های دیگری را نیز به مخاطب «جوان» خود داد، بعد از آن هیچ شعر دیگری از آثار خود را بدین عنوان ننامید. در واقع بعد از *افسانه*، بین نیما و تسمیهٔ «نمایش» فاصله افتاد و او برای توصیف اشعار خود دیگر از به‌کار بردن این واژه پرهیز کرد.

پس هدف اصلی نیما از تسمیهٔ «نمایش» چه بود و چرا بعد از *افسانه* از آن فاصله گرفت؟ آیا این امر حاکی از عقب‌نشینی او از دستاوردهای «تازه»ای بود که در مقدمه به این قالب «نوظهور» نسبت داده بود؟

برای درک این تحول، نخست به شرح و تفصیل آن دسته از جنبه‌های فنی *افسانه* می‌پردازیم که نیما در خلق ساختمان «نمایش» مد نظر داشت. او در مقدمه، خصوصیات فنی این قالب را توصیف کرده است اما این توضیحات مختصر برای پاسخگویی به این

---

[۱] نیما در نامه‌ای که به سال ۱۳۰۸ به خانلری نوشته است از اهالی رشت می‌گوید که به قول خودش از او می‌خواستند نمایشنامه‌های خود را به روی صحنه ببرد (نیما ۱۳۷٦: ۲۷۰).

سؤال‌ها کافی به نظر نمی‌رسد. اعتقاد نگارندهٔ این سطور بر این است که نظریه‌پردازی در مورد «نمایش» منحصراً حاصل قریحهٔ ابداع نیما نیست و او در این زمینه تحت تأثیر الگویی اروپایی بوده است. لذا پس از پرداختن به جنبه‌های فنی *افسانه*، برای درک هرچه بهتر نظریات او، این الگوی اروپایی را که نظریهٔ ویکتور هوگوی فرانسوی در مورد زبان نمایشنامهٔ منظوم (drame en vers) است معرفی خواهیم کرد.

۳. یک فن نوین در سخن‌سرایی

افسانه از لحاظ ساختار، متشکل از بندهایی است که اکثریت آنها شامل پنج سطر یعنی پنج مصراع است. این سطور پنجگانه در همهٔ نسخه‌های چاپ‌شدهٔ *افسانه* به شیوهٔ عمودی یکی پس از دیگری بر روی صفحه گنجانده شده است. مصراع‌های پنجگانه همگی بر وزن متدارک احذّ (فاعلن فاعلن فاعلن فع)[۱] هستند اما در ترتیب برخی بندها یک نوع بی‌نظمی به چشم می‌خورد. در شش بند از *افسانه* به‌جای پنج سطر به شش سطر برمی‌خوریم که چهار سطر آن از لحاظ کمّیت وزنی با مصراع‌های بندهای پنج مصراعی یکسان‌اند اما دو سطر دیگر از لحاظ کمّی کوتاه‌ترند. با تحلیل وزنی این سطور کوتاه جایگاه آنها در بندها را مشخص می‌کنیم.

نیما در مقدمه از نوعی «آزادی» سخن می‌راند که به زعم او به زبان *افسانه* مخصوصاً در دیالوگ‌ها جنبه‌ای «طبیعی» می‌بخشد. در واقع، غیر از شش بند نخست شعر، مابقی بندها در چارچوب دیالوگ بین **عاشق** و **افسانه** پرداخته شده است. اما منظور نیما از «طبیعی» بودن زبان *افسانه* چیست؟ او در مقدمه، فرایند فنی تازه‌ای را توصیف می‌کند که در «طبیعی» نمودن گفت‌وگوها نقش اساسی دارد.

> [...] اما یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است [...]. این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند چنان‌که دلت بخواهد. برای اینکه آنها را آزاد می‌گذارد در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بدارند. هرجا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند. بدون اینکه ناچاری و کم‌وسعتی شعری آنها را به سخن درآورده باشد و چندین کلمه از خودت به

---

[۱] (– ∪ –/– ∪ –/– ∪ –/–)

کلمات آنها بچسبانی تا اینکه آنها به قدر دو کلمه صحبت کرده باشند. در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن‌همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته است. نه آن‌همه کلمهٔ «گفت و پاسخ داد» که اشعار را به توسط آن طولانی می‌ساختند (نیما ۱۳۷۵: ۳۷).

نیما بر دو جنبهٔ اساسی ساختار *افسانه* پنجه می‌نهد تا با ارائهٔ مزایای آن، نوآوری در طرح این ساختمان «تازه» را در دید خواننده بنمایاند. نخستین جنبه همانا رها شدن از عباراتی چون گفت و گفتا است که برای ارائهٔ اقوال متکلم از آنها استفاده می‌کردند. نقل قول در شعر سنتی معمولاً با به‌کارگیری چنین عباراتی صورت می‌گرفت که گاهی ضرورت گفتار، منجر به تکرار مکرر آنها در بطن شعر می‌شد. این عبارات همواره بخشی تمام‌عیار از متن شعر بوده‌اند. لذا نیما آنها را نوعی حشو می‌داند که موجب طولانی شدن «بی‌جهت» مطلب شعر می‌شود. جنبهٔ دوم، سرپیچی از قاعدهٔ استقلالیت معنایی بیت است که ضرورت پایان دادن مطلب شعر در پایان مصراع یا بیت شعر را ایجاب می‌کند. در شعر سنتی وابستگی معنایی یک بیت به بیتی دیگر، تضمین خوانده می‌شد و جزو نقاط ضعف شعر بود و شاعر موظف بود از آن اجتناب کند.[۱] نیما معتقد است که شاعر در گذشته به‌جهت رعایت این قاعده گاهی ناچار بوده است علی‌رغم بی‌نیازی گفتار خود و صرفاً به هدف تکمیل کمّیتِ وزنیِ بیت، مطلب خود را با استفاده از واژه‌ها و عبارات زائد طولانی سازد. این امر در هنر شعر سنتی چندان رایج بود که در کُتب بلاغی به گونه‌های حشو ملیح، حشو متوسط و حشو قبیح از آن یاد شده است (شمس قیس ۳۸۵–۳۸۶).

غزلِ معروفی از حافظ می‌تواند ما را در درک هرچه بهتر نکتهٔ مورد نظر نیما یاری کند. در دو بیت نخستِ آن ـ که واژگان مشتق از فعلِ گفتن را عمداً با حروف سیاه نشان داده‌ایم ـ می‌خوانیم:

---

[۱] در علم بلاغت دو معنی مختلف را برای واژهٔ تضمین قائل شده‌اند. معنی نخست آن همان عدم استقلال معنایی یک بیت و وابستگی آن از حیث معنا به بیت یا ابیات دیگر شعر است. معنی دوم آن، آوردن مصراعی یا بیتی از شاعری دیگر در شعر است (شمس قیس ۳۱۱–۳۱۶؛ واعظ کاشفی سبزواری ۱۹۱–۱۹۲). در این مقاله، معنی نخست واژهٔ تضمین مورد نظر است.

گفتم غم تو دارم **گفتا** غمت سرآید
گفتم که ماه من شو **گفتا** اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید (٤٧٠)

برای نشان دادن اقوال در این غزل هشت بیتی، از شکل صرف‌شدهٔ فعل گفتن ـ گفتم و گفتا ـ استفاده شده است که قبل از متن اقوال می‌آید و از لحاظ ساختاری، بخشی از متنِ مصراع یا بیت است. این واژه‌ها به ترتیبی که در بیت دوم آمده است در همهٔ ابیات دیگر غزل هم تکرار می‌شوند. آنچه در مصراع‌های نخست این ابیات بعد از واژهٔ گفتم آمده است سخنان متکلم اصلی شعر است و آنچه در مصراع‌های دوم بعد از گفتا آمده پاسخ‌های مخاطب اوست. علاوه بر آن، گفتار دو طرف همواره از کمّیت یکسان برخوردار است و در پایان مصراع به پایان می‌رسد. تنها در بیت نخست است که هر مصراع، گفتار هر دو طرف را یکجا در خود گنجانده است. با این حال در بیت نخست نیز نه‌تنها یکسانی کمّی گفته‌ها مراعات شده بلکه گفتاری که در هر مصراع آغاز شده در همان مصراع نیز پایان یافته است. به تعبیری دیگر ابیات شعر از لحاظ معنایی مستقل‌اند.

گفتم غم تو دارم // **گفتا** غمت سرآید
گفتم که ماه من شو // **گفتا** اگر برآید
(– – ᴗ /– – ᴗ // – – ᴗ /– – ᴗ –)
مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن

در این بیت، نشانهٔ // که در حدّ فاصل بین دو گفتار واقع شده است کمّیت مصراع‌ها را به دو بخش کاملاً متساوی تقسیم می‌کند. کمّیت هریک از واژه‌های گفتم و گفتا دو هجای بلند (– –) و کمّیت متن گفته‌ها همان مقدار مابقی هجاها یعنی (ᴗ/– ᴗ – –) است.

از بیت دوم به بعد، هر مصراع، تنها به گفتار یک گوینده اختصاص می‌یابد اما یکسانی طول گفتارها همچنان پایدار می‌ماند. به عبارت دیگر غیر از دو هجای بلندِ ابتدای هر مصراع، مابقی کمّیت هجاها به گفتار دو طرف تعلق یافته است:

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید
(– – ∪ –/∪ – – –/– – ∪ –/∪ – –)

در هیچ‌یک از ابیات، سخن متکلم و مخاطب او از حد یک بیت تجاوز نکرده و به بیت دیگر سرایت نمی‌کند. به عبارت دیگر کلامی که در مصراع آغاز شده است در همان مصراع پایان می‌یابد.

نیما در *افسانه* سخن گویندگان را بین گیومه که علامت نقل قول است قرار می‌دهد و دیگر از فُرم صرف‌شدهٔ فعل گفتن در ابتدای گفتارها استفاده نمی‌کند. آنچه او به کار می‌گیرد نام هریک از دو مخاطب و دو نقطه در خارج از مصراع‌ها ـ درست آنجایی که سخن خود را آغاز می‌کنند ـ است. او برای کمّیت گفتارها نیز تساوی قائل نیست. مثلاً گفتار عاشق در نمونهٔ زیر، دو مصراعی است درحالی‌که گفتار افسانه سه مصراعی است.

عاشق: «آن زمان‌ها که از آن به ره ماند
همچنان کز سواری غباری...»
افسانه: «تند خیزی که ره شد پس از او
جای خالی نمای سواری
طعمهٔ این بیابان موحش...» (نیما ۱۳۷۵: ٤٧)

این امر سبب شده است که مثلاً دو مصراع آخر بند از حیث معنا مستقل نبوده و به مصراع سوم وابسته باشند. با این حال نقطهٔ ابتدا و انتهای کلام همواره با نقطهٔ آغاز و پایان مصراع‌ها یکی است. اما این روند در سطح کلّ شعر رعایت نشده است و اینجاست که جنبهٔ دوم نوآوری مورد نظر نیما در *افسانه* جلوه‌گر می‌شود. برخلاف آنچه در شعر سنتی مراعات می‌شد، گفتار گوینده آنجا که ضرورت کلام اقتضا می‌کند می‌تواند پایان یابد و دیگر لزومی به تطابقِ پایان گفتار با پایان مصراع یا بیت نیست. در این حالت به زعم نیما شاعر دیگر نیازی ندارد به به‌کار بردن حشو و زوایدی که در شعر سنتی برای تکمیل کمّیت مصراع یا بیت ضروری می‌نمود. این مورد را می‌توان در بندهای شش سطری *افسانه* که پیشتر دربارهٔ آن سخن راندیم مشاهده کرد.

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکه‌تازی سراسیمه.»
عاشق: «اما
من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش» (همان ٤٠).

این بند، نخستین نمونهٔ شش سطری در *افسانه* است. اگر هریک از سطرها را مصراعی مستقل می‌دانستیم در سطر دوم تضمینی در کار نمی‌بود چراکه نقطهٔ انتهای گفتار، مطابق نقطهٔ پایان مصراع می‌بود. از آنجا می‌شد ـ همچون برخی منتقدین ـ نتیجه گرفت که *افسانه* نخستین نمونهٔ شعر نو نیمایی بر وزن آزاد است که در آن کمّیت مصراع‌ها متساوی نیست. اما دلایل فنی متعددی در اختیار داریم که نشان می‌دهد این بندهای شش سطری شش مصراعی نیستند بلکه همچون دیگر بندهای *افسانه* پنج مصراعی‌اند.

٤. از بیت منظم به «بیت شکسته»

در اینجا منظور ما از بیت منظم همان ساختار متعارف بیت شعر بنا به قواعد عروضی و بلاغی شعر سنتی فارسی است. در واقع نایکسانی کمّیت‌ها در *افسانه* نه‌تنها تعداد سطور بندها بلکه کمّیت عروضی این سطرها را نیز شامل می‌شود. درحالی‌که کمّیت عروضی سطر دومِ نمونهٔ قبلی ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ است کمّیت عروضی سطر سوم آن تنها ـ ـ است. اما چنانچه گفتیم، منظور نیما از «آزادی» در *افسانه* آزادی در کوتاه و بلند کردن طول مصراع‌ها ـ همچنان که در *ققنوس* به چشم می‌خورد ـ نیست چراکه این سطور از لحاظ فنی مستقل و جدا از هم نیستند بلکه اجزای مجزا از یک مصراع‌اند. اگر سطر دوم و سوم این بند را با هم در یک سطر به‌همراه سطور دیگر بدون در نظر گرفتن گیومه‌ها نشان دهیم، خواهیم داشت:

من بر آن موج آشفته دیدم (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)
یکه‌تازی سراسیمه. **اما** (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)
من سوی گلعذاری رسیدم (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)

درهمش گیسوان چون **معما**، (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
همچنان گردبادی مشوش. (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

در ترتیب فوق دو مورد جلب توجه می‌کند و آن اینکه با در کنار هم قرار دادن سطر دوم و سوم، مصراعی به دست می‌آید که نه‌تنها از لحاظ کمّیت عروضی با دیگر مصراع‌ها در تساوی کامل است بلکه با مصراع چهارم بند، هم‌قافیه نیز می‌باشد و در مجموع، بندی پنج مصراعی همتای دیگر بندهای *افسانه* به دست می‌آید که همهٔ مصراع‌های آن هم‌وزن و چهار مصراع نخست آن به ترتیب متقاطع (ح ث ح ث) هم‌قافیه‌اند. این امر در مورد بیشتر بندهای شش سطری *افسانه* صدق می‌کند.

افسانه: «که ز نو قطره‌ای چند ریزی؟
بینوا عاشقا!»
عاشق: «گر نریزم
دل چگونه تواند رهیدن؟
چون توانم که دلشاد خیزم
بنگرم بر بساط بهاران؟» (همان ۵۲)

همهٔ سطور این بند را به ترتیب بند قبلی بدون در نظر گرفتن گیومه‌ها و با ادغام سطر دوم و چهارم می‌آوریم:

که ز نو قطره‌ای چند ریزی؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
بینوا عاشقا! گر **نریزم** (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
دل چگونه تواند رهیدن؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
چون توانم که دلشاد **خیزم** (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
بنگرم بر بساط بهاران؟ (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

در اینجا نیز به بندی پنج مصراعی برمی‌خوریم که مصراع دوم آن که حاصل تلفیق سطر دوم و سوم است از لحاظ کمّیت عروضی با دیگر مصراع‌های بند یکسان است و با مصراع چهارمِ بند هم‌قافیه. بدین ترتیب چهار مصراع نخست بند همانند بیشتر بندهای *افسانه* به ترتیب (– ب – ب) قافیه‌بندی شده است. اما در آن نسخهٔ *افسانه* که

در *مجموعهٔ کامل اشعار نیما* توسط سیروس طاهباز چاپ شده است یک بند شش سطری از این قاعده مستثناست. در این بند می‌خوانیم:

تا به هم یار و دمساز باشیم،
نکته‌ها آمد از قصّه کوتاه.
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری ببُرّید.»
عاشق: «آه!
چه زمانی چه دلکش زمانی! (همان ٤٨)

حال به ترتیب آنچه برای دو بند قبل انجام دادیم، سطر تک‌واژه‌ای پنجم این بند را با سطر ماقبل و مابعد آن ادغام می‌کنیم تا ببینیم آیا حاصل آن در یکی از دو حالت، یک مصراع تمام‌عیار همتای دیگر مصراع‌های *افسانه* خواهد بود یا نه.

ناف از شیرخواری ببُرّید. آه! (- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/- -)
وزن مشترک دیگر مصراع‌های *افسانه*: (- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/-)
آه! چه زمانی چه دلکش زمانی! (-/- ᴗ -/- ᴗ -/- ᴗ -/-)

واضح است که در هر دو حالت، کمّیت وزنی سطر چهارم و ششم بند مستقلاً با کمّیت وزنی مصراع‌های *افسانه* یکسان است و واژهٔ تک‌هجایی «آه» یک هجای بلند به آنها می‌افزاید و آنها را طولانی‌تر از حد معمولِ مصراع‌های *افسانه* می‌کند. پس در این حالت، آه نمی‌تواند جزئی از سطر چهارم یا ششَم محسوب گردد. بر همین اساس است که سید عطاءالله مهاجرانی (۱۸۱–۱۸۲) آه را یک مصراع تک‌واژه‌ای خوانده است و سعید حمیدیان (٥٤) نیز آن را مصراعی مستقل محسوب کرده و به‌مثابهٔ نخستین قدم نیما در جهت آزادسازی اوزان عروضی دانسته است. به فرض درست بودن این آراء، سؤالی که به ذهن خطور می‌کند این است که چرا این اقدام نیما به مدت پانزده سال ـ تا پیدایش *ققنوس* ـ به‌گونه‌ای استثنایی به همین تک نمونه محدود شد و در جای دیگری از اشعار او نمایان نشد؟ دلایلی در دست است که نشان می‌دهد این بند *افسانه*، از دیگر بندهای شش سطری آن مستثنا نیست و در واقع همانند دیگر بندها متشکل از پنج مصراع است. در اینجا به ارائه و بررسی این دلایل می‌پردازیم.

می‌دانیم که *افسانه* پیش از آنکه توسط طاهباز به چاپ برسد، در سال ۱۳۳٤ به‌صورت کامل ـ بدون مقدمهٔ آن ـ در گزیده‌ای از اشعار نیما با عنوان *نیما: زندگانی و آثار او* توسط ابوالقاسم جنتی عطایی به چاپ رسیده بود. در این کتاب سطر چهارم و پنجم همین بند را چنین می‌خوانیم:

«ناف از شیرخواری بُرید.»
عاشق: «آه! (جنتی عطایی ۳۵)

بین این نمونه و نمونهٔ قبلی در چگونگی تصریف فعل بُریدن در سطر چهارم تفاوت آشکاری مشاهده می‌شود که البته موجب هیچ‌گونه اختلاف معنایی در بین دو نمونه نیست. فعل بُریدن در نمونهٔ جنتی عطایی در شیوهٔ رایج (امروزی) زمان گذشتهٔ ساده صرف شده است (بُرید) که از لحاظ کمّیت وزنی عبارت است از: ـ ـ ـ، اما این فعل در نسخهٔ طاهباز با افزودن پیشوند «ب» آن‌گونه که در شیوهٔ کهن زمان گذشتهٔ ساده رایج است و تشدید «ر» صرف شده است. به نظر می‌رسد وجود شکل کهن گذشتهٔ سادهٔ فعل بُریدن و تشدید «ر» در این بند *افسانه*، حاصل اشتباهی باشد که طاهباز در خوانش دست‌نوشتهٔ نیما دچارش شده است. طاهباز به احتمال زیاد چنین برداشت کرده است که سطر چهارم بند باید از لحاظ وزن مستقل و با دیگر مصراع‌های *افسانه* هم‌وزن باشد. او متوجه نشده است که این امر در اصل با سطر بعدی صورت می‌پذیرد لذا تلاش کرده است سطر را در دست‌نوشتهٔ نیما به‌گونه‌ای بخواند که وزن آن با وزن دیگر مصراع‌ها یکسان باشد.

شاید آنچه طاهباز را در این خوانشِ او قانع ساخته است چگونگی به‌کار بستن آه در دیگر بندهای *افسانه* باشد. آه در بند مورد نظر ما همراه با علامت تعجب به‌صورت شبه جملهٔ نشان‌دهندهٔ درد و اندوه و تأسف به کار برده شده است. آه علاوه بر این مورد، پنج بار دیگر در *افسانه* به کار رفته است؛ یک بار به‌صورت اسم و چهار بار دیگر به‌صورت شبه جمله. شبه جملهٔ آه در هر چهار حالت، در ابتدای مصراع واقع شده است و سطر پیش از آن، همواره از حیث کمّیت وزنی کامل است. به‌عنوان مثال:

کس در این راه لغزان ندیده. (ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ ᴗ ـ/ـ)
آه! دیری است کاین قصه گویند: (نیما ۱۳۷۵: ۳۹)

احتمال دارد که طاهباز از این چهار حالتِ مشابه نتیجه گرفته باشد که جایگاه آه در بند مورد نظر ما نیز باید مشابه جایگاه آن در چهار نمونهٔ دیگر باشد؛ یعنی خود در ابتدای مصراع واقع شود و سطر ماقبل آن نیز از لحاظ وزنی یک مصراع کامل باشد. پس بُرید (ᴗ –) را به شیوهٔ کهن ببُرید (ᴗᴗ –) می‌خواند. اما چنانکه ملاحظه می‌شود، پیشوند «ب» به‌تنهایی برای رسیدن به کمّیت وزنی مقصود (ᴗ – –) کافی نبوده است. لذا طاهباز چاره‌ای ندیده جز اینکه حرف «ر» را مشدد بخواند تا کمّیت مورد نظر حاصل شود. تشدید «ر» نه‌تنها سطر را از لحاظ معنایی مختل نکرده بلکه به طاهباز این امکان را داده است که سطر چهارم بند را به یک مصراعِ هم‌وزنِ دیگر مصراع‌های شعر بدل کند.

ناف از شیرخواری بُرید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –)
ناف از شیرخواری ببُرید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
ناف از شیرخواری ببُرّید (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)
وزن دیگر مصراع‌ها: (– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

علاوه بر این، دلایل دیگری نیز هست که بنا بر آنها، شکل چاپ‌شدهٔ این سطر را در کتاب جنتی عطایی شکل صحیح آن بدانیم. این کتاب زمانی چاپ شد که نیما هنوز زنده بود. می‌دانیم که نیما اشعارش را قبل از چاپ با دقت پاکنویس می‌کرد[1]، برای درستی چاپ آنها حساسیت فراوانی به خرج می‌داد و اشتباهات چاپی اشعارش را به ناشر آن یا به رفقای خود گوشزد می‌کرد. مثلاً در نامه‌ای که در سال ۱۳۰۳ به عشقی نوشته است، از اغلاطی که ناشر بخش‌های چاپ‌شدهٔ *افسانه* در *قرن بیستم* مرتکب شده است گله‌مند است چراکه به قول او این اغلاط موجب تشویه رخسار واقعی اشعارش شده و فرصتی به مخالفین او بخشیده است که هنر شعرش را به باد تمسخر و انتقاد بگیرند و مهارت او در سخن‌سرایی را زیر سؤال ببرند (نیما ۱۳۷٦: ۸۰). اما در نامه‌ای که اندکی پس از چاپ کتابش به جنتی عطایی نوشته، هیچ ملاحظه یا شکایتی را در مورد چاپ اشعارش متوجه مخاطب خود نساخته است (همان ۵۳٦–۵۳۸). جنتی

[1] جنتی عطایی به گواهی جلال آل احمد این مجموعه اشعار را زیر نظر و توصیه‌های خود نیما به چاپ رساند (آل احمد ۱٤۹).

عطایی صفحهٔ آخر کتاب را به تصحیح اغلاط چاپی آن اختصاص داده و به احتمال زیاد همین امر، مراتب رضایت نیما از چگونگی نشر اشعارش را در پی داشته است. در این «غلطنامه» که شانزده مورد اشتباه چاپی از اجزای مختلف کتاب در آن تصحیح شده است هیچ واژه‌ای از این بند *افسانه* به چشم نمی‌خورد. بنابراین شکل بند مورد نظر به‌گونه‌ای که در کتاب جنتی عطایی چاپ شده است باید شکل درست آن بوده باشد.

نتیجهٔ این استدلال از لحاظ فنی نیز با آنچه در دیگر بندهای شش سطری *افسانه* ملاحظه کردیم همخوانی دارد. اگر سطر چهارم و پنجم بند را در کنار هم قرار دهیم خواهیم داشت:

تا به هم یار و دمساز باشیم،
نکته‌ها آمد از قصه **کوتاه**.
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری بُرید. **آه!**
چه زمانی چه دلکش زمانی!
(– ᴗ –/– ᴗ –/– ᴗ –/–)

بدین ترتیب سطر چهارم و پنجم این بند، دو مصراع مستقل نیستند بلکه دو بخش مجزا از یک مصراع‌اند که از لحاظ کمّیت وزنی با دیگر مصراع‌های بند یکسان و با مصراع دومِ بند هم‌قافیه است و بند را به شیوهٔ (– ب – ب) که شیوهٔ معمولِ قافیهٔ بندهای *افسانه* است قافیه‌بندی می‌کند.

این خوانش اشتباه طاهباز، بیانگر درک نادرست او از راهکاری است که نیما در طرز ادای گفتارها و تغییر متکلم‌ها که گاه با تجزیهٔ مصراع‌ها نیز همراه است در پیش گرفته بود. در واقع هر پنج حالت تجزیهٔ مصراع‌ها با تغییر متکلم همراه است اما این تغییر زمانی صورت می‌گیرد که مصراع از حیث وزن هنوز تکمیل نشده است. یعنی نقطهٔ پایان کلام با نقطهٔ پایان واحد شعر که مصراع باشد مطابق نیست. سخنگو در این پنج بند آزادانه و بنا به ضرورت کلام همان جا که خواسته است، مطلب خود را در بطن مصراع و نه در آخر آن به پایان رسانده است. این آزادی به اعتقاد نیما شبیه همانی است که یک متکلم معمولی به هنگام صحبت کردن به‌گونه‌ای طبیعی در کوتاه و بلند

ساختن جمله‌های خود به ضرورت معنیِ موردِ نظرِ خود دارد. این امر در *افسانه* سبب شده است که مصراع‌های تجزیه‌شده از حیث معنا غیرمستقل بوده و به مصراع‌های ماقبل و مابعد خود وابسته باشند. نیما در مقدمه، دربارهٔ گنجایش قالب *افسانه* می‌نویسد: «این ساختمان این‌قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را در آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه ... هرچه بخواهی» (۱۳۷۵: ۳۷).

واضح است که منظور نیما از «نمایش»، نوع نمایشنامهٔ ادبی به‌معنی کامل کلمه نیست. در واقع «نمایش» نیما یک نوع (ژانر) ادبی نیست بلکه یک قالب شعری است با ساختاری انعطاف‌پذیر و با نظمی «طبیعی» متناسب با مضامین وصفی یا روایی. پس اگر *افسانه* یک نمایشنامه نیست، چرا نیما در تعریف قالب آن واژهٔ «نمایش» را به کار برده است؟

۵. «نمایش»: قالبی مُلهَم از ویکتور هوگو

نیما در نامه‌ای که تحت عنوان «آقای من» در سال ۱۳۰۳ به مخاطبی ناشناس نوشته است *افسانه* را شعری نوین می‌خواند و می‌نویسد:

> از *افسانهٔ* من پیروی می‌کنند اما فقط به‌صورت و همین‌طور از چند قسمت شعرهای جدید؛ دیگر بدون اینکه بدانند که چه سرّی شعر قدیم و جدید را از هم متمایز می‌کند. این گمراهی برای من که می‌خواهم مردم را به حقیقت صنعت هدایت کرده باشم خالی از تأسف نیست. قبل از شاعریِ من هم که به ندرت و تفنن مردمان متوسط به طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند. گذشته از اینکه این پیروی از حیث بیان ادبی ناقص است، از حیث صنعت کاملاً ناقص‌تر است. هرچند اثر و تهییج ناشی از طبیعت اشخاص است و آموختنی نیست لکن در نظر گرفته‌ام که بعد از چند سال عمل و خوب باز کردن درب این مکتب جدید ادبی مغرب، شروع کنم به فاش کردن اسراری که مرا فریفتهٔ این مکتب کرده است (۱۳۷٦: ۸۳-۸٤).

نیما در این مقطع از نامهٔ خود نشان می‌دهد که مُنکر تلاش‌های اولیه‌ای نیست که برخی شاعران ایرانیِ قبل از او در جهت تجدد ادبی به پیروی از ادبیات غربی انجام داده‌اند، اما این اقدامات را نه‌تنها برخاسته از انگیزه‌ای پایدار نمی‌داند بلکه آن را ناقص و ناتمام می‌پندارد. او این خصوصیات را به‌وضوح به آثار «قبل از شاعری [خود]» نسبت می‌دهد و *افسانه* را در نقطهٔ مقابل آن به‌عنوان نخستین نمونهٔ پیروی کامل از

ادبیات غرب به خواننده معرفی می‌کند. نیما نوید فاش نمودن رازهای مکتب غربی جدیدی را می‌دهد که او را شیفتهٔ خود ساخته است. از آنجا که سر این سخن را در مورد *افسانه* باز نموده است می‌توان نتیجه گرفت که «تازه‌های» *افسانهٔ* او با برداشت‌هایش از این مکتب غربی در ارتباط تنگاتنگ است. اما شاعر *افسانه* به این نوید خود هرگز جامهٔ عمل نپوشاند و ما ناچاریم خود به تحقیق و تفحص در شناسایی و شناساندن این مکتب بپردازیم.

از نوشته‌ها و نظریات و انتقادات ادبی برجای مانده از دورهٔ نیما چنین برمی‌آید که نویسندگان ایرانی در آن دوره مکتب رُمانتیسم را نمایندهٔ ادبیات نوین عصر می‌پنداشتند. آشنایی آنان با رُمانتیسم اروپایی بیشتر از طریق شناخت ادبیات فرانسه و مخصوصاً آثار ویکتور هوگو بود. آنها ویکتور هوگو را سرشناس‌ترین چهرهٔ این مکتب در اروپا قلمداد می‌کردند (احمد؛ آرین‌پور ٤٥١–٤٥٢). در اینجا نشان خواهیم داد که راهکار «تازه‌ای» که نیما در قالب *افسانه* تجربه کرد و جنبه‌های مثبتی که به آن نسبت داد با برخی نظریات این شاعر رمانتیک فرانسوی در پیوند تنگاتنگ است.

ویکتور هوگو در نامه‌ای به رفیق عروض‌دان خود ویلهلم تِنَن[۱] تلاش‌های مخاطبش را در کتاب *عروض مکتب نوین* برای شناساندن خصوصیات شعر نوین (vers moderne) تکریم می‌کند. او در این نامه خطاب به تِنَن می‌نویسد:

> شما به همگان ماهیت بیت نوین[۲] را توضیح می‌دهید. این بیت شکستهٔ معروف را [...]. بیت شکسته به‌ویژه یک نیاز مخصوص به نمایشنامه است. از لحظه‌ای که جنبهٔ طبیعی در زبان نمایشی [می‌باید] پدیدار گردد، نیازمند بیتی است که بتواند با خود سخن بگوید. بیت شکسته ساخته شده است تا شعر نمایشی بتواند به‌گونه‌ای تحسین‌برانگیز آن مقدار از نثر را که باید در خود بگنجاند دریافت کند (تنن iij–ij).

---

[۱] Wilhelm Ténint پاورقی‌نویس، مورخ، منتقد هنر و پیرو ویکتور هوگو بود. برخی کتاب *عروض مکتب نوین* او را «منشور رمانتیک‌ها» قلمداد می‌کردند (سیگل).

[۲] تا امروز نیز در ادبیات نظری فرانسه برای نام بردن از شعر نوین و شعر آزاد، بیشتر از تسمیه‌های بیت نوین (vers moderne) و بیت آزاد (vers libre) استفاده می‌شود.

با اندکی توجه درمی‌یابیم که این مقطع دربرگیرندهٔ واژگانی است که ما در مقدمهٔ *افسانه* بدان برخوردیم. ویکتور هوگو در این نامه خصوصیات شیوهٔ خاصی از ساختار شعر را که بیت شکسته می‌خواند برمی‌شمرد و آن را به‌جهت نیازی که نمایشنامهٔ منظوم فرانسوی به باور او در «طبیعی» نمایاندن ساختار زبان خود دارد به این نوع ادبی نسبت می‌دهد. دیدیم که نیما نیز ساختمان «جدید» *افسانه* را «نمایش» نامیده است، چراکه به زعم او «به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت» و اشخاص را به‌گونه‌ای «آزاد» و «طبیعی» به سخن درآورد. پافشاری نیما در استفاده از این قالب در دفاع از «آزادی»‌ای است که در اندازه‌گیری واحدهای زبانی و وزنی و مطابقت ندادن آنها به شاعر می‌بخشد و ما نشان خواهیم داد که این همان انگیزه‌ای است که ویکتور هوگو در دفاع از بیت شکسته برای نمایشنامهٔ منظوم داشت. بدین منظور به بررسی نظریهٔ بیت شکسته که در کتاب ویلهلم تنن آمده است می‌پردازیم.

شاعر فرانسوی بنا به قواعد کلاسیک سخن‌سرایی این زبان، در نگارش الکساندرن سنتی (بیت دوازده هجایی) دو نوع شطر را همواره در نظر داشت. یکی شطر وزنی بود که همیشه در وسط بیت واقع بود و آن را از لحاظ وزنی به دو واحد کوچک‌تر تقسیم می‌کرد. دیگری شطر زبانی بود که عبارت بود از محل تکمیل واحد زبانی (جمله). شاعر ناچار بود بنا به قوانین سنتی شعر فرانسه، این دو شطر الکساندرن را همواره با هم منطبق سازد، به‌گونه‌ای که محل شطر وزنی که همواره در هجای ششم و دوازدهم بیت واقع بود محل شطر زبانی نیز باشد. به عبارت دیگر، محل شطر زبانی و وزنی در الکساندرن سنتی، همواره ثابت و یکسان بود. اما این قاعده در بیت شکسته مراعات نمی‌شود و شطر زبانی دیگر محل ثابتی ندارد بلکه می‌تواند «آزادانه»، بنا به ضرورت معنا و بدون توجه به شطر وزنی در بیت قرار گیرد. به همین علت آن را «شطر متحرک» می‌نامیدند (همان ۲۲). تنن در این باره می‌نویسد:

> پس شکستن بیت عبارت است از [...]، ترکیب آن از دو بخش چهار و هشت، سه و نه، پنج و هفت [هجایی] و الخ، به‌جای دو بخش متساوی شش هجایی (همان ٦١).

با این حال این عروض‌دان اعتقاد دارد که شکستن بیت به هیچ وجه به حذف شطر وزنی از شعر منجر نمی‌شود.

> بهترین نوع بیت، همان بیت غنایی با شطر ثابت است. او همواره نوعی از تسلط را دارا می‌باشد [...]. حتی زمانی که بیت را می‌شکنیم و شطر را جابه‌جا می‌کنیم، شطر ابتدایی آن را همواره در نظر می‌گیریم و آن را به‌گونه‌ای قابل تشخیص معین می‌کنیم (همان ۷۸).

تنن اذعان می‌دارد که شعرای کلاسیک فرانسه همچون مولیر و لافونتن نیز گهگاه از فن «شکستن» بیت سود می‌جسته‌اند اما بر این امر پافشاری می‌کند که هرگز کسی جز ویکتور هوگو، نمایندهٔ «مکتب نوین» (رمانتیسم)، این فن را این‌گونه مطالبه نکرده است. او در کتاب خود برای شرح و توصیف بیت شکسته نمونه‌های متعددی می‌آورد. ما در اینجا تنها به دو نمونه از ویکتور هوگو بسنده می‌کنیم (همان ٦٥، ۷۱) که عدم تطابق شطرهای وزنی و معنایی در آن به‌وضوح قابل مشاهده است. در این نمونه‌ها شطرهای معنایی را با نشانهٔ / و شطرهای وزنی را با نشانهٔ // نشان داده‌ایم.

> Plus d'unité. / Les nœuds // des Etats se défont:[1]
> Le pape et l'empereur sont // tout. / - rien n'est sur terre[2]

تنن خاطرنشان می‌کند که بیت شکسته نمی‌تواند بیت منحصربه‌فرد شعر باشد بلکه بنا به حاجت و «برای نگفتنِ حتی یک واژهٔ زیاده از حد» از آن استفاده می‌شود. به اعتقاد تنن این فن راهکاری است برای اجتناب از به‌کار گرفتن واژه‌هایی که پیشتر تنها به ضرورت وزن ـ و نه به ضرورت معنا ـ در بیت وارد می‌شدند (همان ۷۸). دیدیم که نیما نیز در مقدمهٔ خود به‌دنبال چنین هدفی بود که شاعر دیگر ناچار به استفاده از حشو و زواید نباشد.

ویکتور هوگو در دفاعیه‌ای که به پشتیبانی از نوع نمایشنامهٔ منظوم، در مقدمهٔ نمایشنامهٔ کرامول (Cromwell) خود نوشته است، بیت (شعر) نمایشی را بیت آزاد (vers libre) می‌خواند چراکه به اعتقاد او شاعر می‌تواند «به موقع آن را بشکند و شطر

---

[1] اتحاد بیشتر. گره حکومت‌ها باز می‌شود.
[2] پاپ و امپراتور همه‌چیزند. چیز [دیگر]ی بر زمین نیست.

را جابه‌جا کند تا یکنواختی الکساندرن آن را کتمان کند» (هوگو ۱۹۸۵: ۲۹). اینجاست که حسّ نوین ویکتور هوگو بروز پیدا می‌کند، چون معتقد است نظم حاکم بر شعر قدیم به یکنواختی در شعر می‌انجامد. به اعتقاد او همین یکنواختی سبب شده بود که برخی «اصلاحگران شاخص» (réformateurs distingués) خواستار فاصله گرفتن نمایش از نظم به سود نثر بودند.

> آنها اعتقاد داشتند که عناصر زبان شعری ما با طبیعت و حقیقت ناسازگار است. الکساندرن آنها را چنان کسل کرده بود که [سرانجام] آن را به‌نوعی مردود دانستند بدون آنکه بخواهند به او گوش فرادهند و شاید اندکی عجولانه نتیجه گرفتند که نمایش باید به نثر نوشته شود (همان ۲۸).

این نتیجه‌گیری به اعتقاد هوگو یک اشتباه در قضاوت بود. نامهٔ او به تنن بر این عقیدهٔ او دلالت دارد. او در آن به مخاطب خود اطمینان می‌دهد که «بیت شکسته»، آن مقدار از نثر را که نمایش منظوم باید در خود بگنجاند تأمین می‌کند. اگر منظور از «نثر» گفتمانی باشد که در آن یگانه شاخص تنظیم اندازهٔ واحدهای زبانی همان ضرورت معنا و منظور از «طبیعی» بودن نیز اختلاف اندازهٔ این واحدها بنا به حاجت مطلب باشد، آزادی نسبی که بیت شکسته در رابطه با واحد وزنی به زبان شعر می‌بخشد می‌تواند زبان نمایشنامه را به‌نوعی به زبان نثر نزدیک کند. نیما نیز در مقدمهٔ *افسانه* اولویت بخشیدن به معنا بر پایهٔ فن تازه‌اش را شرط «طبیعی» جلوه دادن آن می‌داند.

> چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حُسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به‌طور ساده جلوه بدهد (نیما ۱۳۷۵: ۳۸).

لازم به ذکر است که نیما همهٔ آنچه را که در *افسانه* به‌دنبال آن بوده، در مقدمهٔ آن ذکر نکرده است. به‌عنوان مثال از طبیعی بودن زبان نثر و نزدیک کردن زبان منظوم *افسانه* به آن سخنی نمی‌گوید، اما در دیگر نوشته‌های نظری او، آنجا که از جنبهٔ «انقلابی» *افسانه* در دگرگون ساختن قواعد کهن دفاع می‌کند می‌توان به این حقیقت پی

برد که او نیز همچون ویکتور هوگو زبانی نزدیک به «طبیعت» زبان نثر را برای شعر می‌طلبید. در نامه‌ای که در سال ۱۳۰۳ به عشقی نوشته است می‌خوانیم:

> اگر به تقلید صرف از افسانهٔ من کسی نتواند اسرار این انقلاب را زنده نگاه داشته باشد هرگز نقصی برای کار من نخواهد بود چراکه اصل پیش من است [...]. اصول عقیدهٔ من «نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم است»؛ عقیده‌ای که خیلی‌ها داشته‌اند. نزدیکی [نثر به] نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است. و [نظم به] نثر از حیث تمامیت و سادگی. به این معنی، همان‌طور که نثر از مقاصد ما تعریف و توصیف می‌کند، همان طرز صنایعی را که در نثر موجود می‌شود، آنها را با نظم معامله بدهیم (اما مقصود از صنعت علم بدیع روسبی نیست) ۱ـ شعر ما در صورت، موزون و در باطن مثل نثر، تمام وقایع را وصف‌کننده باشد [...] (نیما ۱۳۷٦: ۸۲).

این مقطع از نامهٔ نیما با آنچه او در مقدمهٔ *افسانه* گفته است نه‌تنها بی‌ارتباط نیست بلکه مکمل آن است. او تلاش می‌کند شبهه‌ای را که ممکن است موجب برداشت نادرست از مقصود او شود از میان بردارد. نیما به مخاطب خود می‌فهماند که منظور او از طرز صنعت نثر، نه در حیطهٔ علم بدیع است و نه عبارت از نوشتن شعر به نثر. چنانچه در عمل نیز مشاهده کردیم، وجود تضمین در برخی بندهای *افسانه*، به نظم وزن شعر آن خدشه‌ای وارد نمی‌کند.

نیما به‌وضوح اذعان می‌دارد که عقیدهٔ نزدیک کردن نظم به نثر (و برعکس) خاص او نبوده و پیشتر نیز معمول بوده است. قبلاً نشان دادیم که در نامه‌ای، از فریفته شدن خود به یک مکتب ادبی غربی خبر می‌دهد. اما در هر دو مورد از کسی یا کسانی که قبل از او ادعای نزدیک کردن این دو نوع ادبی را داشته‌اند و یا از مکتبی که چنین نظریاتی را در خود پرورانده است نامی نمی‌برد.

نکات مشترک متعددی بین نظریات نیما و ویکتور هوگو را برشمردیم که نشان می‌دهد نیما در تهیهٔ این نظریه تحت تأثیر آراء و عقاید ویکتور هوگو در زمینهٔ بیت شکسته بوده است که در اواخر قرن نوزدهم میلادی به‌عنوان یکی از خصوصیات بارز شعرِ «مکتب نوین» (رمانتیسم) فرانسه مطرح بود.

در شعر ویکتور هوگو نمونه‌های فراوانی از بیت شکسته را مخصوصاً به‌هنگام تغییر سخنگو در مکالمات شعری می‌توان یافت. در بخشی از شعر " Welf, castallan d'Osbor" از مجموعه اشعار *La Légende des siècles* او می‌خوانیم (به نقل از هوگو ۲۰۰۲: ۳۹۵):

[…]
LE VIELLARD
Un pauvre, oui.
L'ÉTUDIANT
Jamais roi dans sa coupe ne but.[1]
[…]

در این الکساندرن، شطر زبانی در محلِ ایستِ معنایی که با یک نقطه بین دو واژهٔ oui و Jamais نمایانده شده است و سر سخن را از گوینده‌ای به گوینده‌ای دیگر می‌دهد قرار می‌گیرد و قبل از شطر وزنی که در وسط بیت، بین دو واژهٔ Jamais و roi قرار دارد واقع می‌شود. عروض‌دانان فرانسوی این نوع تضمین در شعر فرانسه را «contre-rejet» و عکس آن را «rejet» می‌نامند. در نوع اول، «مصراعِ» نخستِ بیت از لحاظ معنا قبل از شطر وزنی تکمیل می‌شود و به‌ناچار بخشی از مصراع دوم را نیز دربرمی‌گیرد. در نوع دوم، «مصراع» نخست بیت از حیث معنا بعد از شطر وزنی تکمیل می‌شود لذا بخشی از آن به مصراع دوم بیت راه پیدا می‌کند (مازالِرا ۱۱٤–۱۳۸؛ موریه ٤٥–٤٨). در نمونهٔ فوق، با اینکه واژهٔ Jamais از لحاظ وزن، مصراع نخست بیت را کامل می‌کند، از حیث معنا به مصراع دوم بیت وابسته است. در *افسانه* نیز حالات مشابهی به وقوع می‌پیوندد:

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکه‌تازی سراسیمه.»
عاشق: «اما
من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش» (نیما ۱۳۷۵: ٤٠)

[1] **پیرمرد**: یک فقیر، آری. **دانش‌آموز**: هرگز پادشاه در جامش نیاشامیده است.

با اینکه سطر دوم و سوم این بند، یک مصراع واحد را تشکیل می‌دهد، واژهٔ انتهای مصراع (اما) از لحاظ معنا متعلق به مصراع بعدی است و وقوع تضمین در این بند با تبدیل سخنگو از افسانه به عاشق همراه است.

عدم تطابق پایان واحدهای وزنی و زبانی در شعر ویکتور هوگو می‌تواند حتی در بطن کلام یک گوینده نیز صورت پذیرد. کمی دورتر در همان گفت‌وگو می‌خوانیم (هوگو ۲۰۰۲: ۳۹۷):

[…]
LE VIELLARD
Ce burg les gêne. Ils ont résolu de l'abattre.[1]
[…]

در این بیت، شطر معنایی با تغییر متکلم همراه نیست و در بطن کلامِ همان گوینده وارد عرصه می‌شود. در *افسانه* نیز می‌توان چنین حالتی را مشاهده کرد. مثلاً در نمونهٔ زیر که بخشی از سخن افسانه است می‌خوانیم:

نکته این است، دریاب فرصت،
گنج در خانه، دل رنج اندوز
از چه؟ ـ آیا چمن دلربا نیست؟ (نیما ۱۳۷۵: ٤۹)

بخش پایانی جملهٔ استفهامی که در مصراع دوم قرار دارد، در ابتدای مصراع بعدی به پایان رسیده است که موجب عدم تطابق مرزهای معنایی و وزنی شده است.

پس *افسانه*، این «غزلِ» «نمایشی»، در واقع میدان آزمایشی برای یک شکل جدید شعری بود که به قول نیما قادر باشد انواع متون وصفی و روایی را در خود بگنجاند. هدف اصلی شاعر از به‌کار بستن این قالب، «شکستن بیت» شعر فارسی بود. او بدین منظور شیوهٔ دیالوگیِ *افسانه* را برگزید که به قول ویکتور هوگو بهترین شیوه برای ترسیم گفتاری «طبیعی» بود.

نیما بین *افسانه* و نخستین شعر خود به وزن آزاد بیش از شصت شعر سرود اما در همهٔ این اشعار از برخی خصوصیات جدیدی که به نخستین «نمایش» خود نسبت

[1] **پیرمرد**: این قلعه آزارشان می‌دهد. تصمیم به ویرانی‌اش گرفته‌اند.

می‌داد به‌ندرت استفاده کرد و تنها فنّ «بیت شکسته» را در آن به کار بُرد (برای مثال رجوع شود به دو شعر *محبس* و *قلعهٔ سقریم* در: نیما ۱۳۷۵: ۷۳–۸۲، ۱۶۸–۲۲۱). او در مقدمهٔ *افسانه* ادعا کرد که پایه‌های سخن‌سرایی جدیدی را بنا نهاده است و نوید نگارش «نمایش» دیگری را به مخاطب خود داد اما نمایش‌نگاری نیما عملاً به همین یک نمونه منحصر شد و این به‌مثابهٔ عقب‌نشینی او از بخشی از اقداماتش در *افسانه* بود. در اشعار دیالوگی که بین *افسانه* و *ققنوس* سرود واژه‌هایی چون گفتم و گفتا را دوباره وارد شعر کرد و جز در یک نمونه که در زیر می‌آوریم، از مجزا کردن اجزای بیت و مصراع شعر خودداری کرد.

مهربانا!
جواب کاغذ تو
من ندانم چگونه باید داد. (همان ۱۲۰)
[...]
فاعلاتن
مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن

تا قبل از سرایش *ققنوس* این تنها نمونه‌ای است که در آن عدم تطابق واحد وزنی و زبانی با تجزیهٔ مصراع همراه است. در اشعار دیگری که نیما در این دوره سروده است و گفت‌وگو در آن بخش قابل توجهی از گفتمان شعر را تشکیل می‌دهد، عدم تطابق این دو واحد با تجزیهٔ مصراع یا بیت همراه نیست. مثلاً در بخشی از شعر بلند *سرباز فولادین* که در سال ۱۳۰۶ سروده شده است می‌خوانیم:

پرسید از نگهبان با یک تکان سر:
ما را کجاست منزلگه؟ (پیش از آنکه در
بر او گشاید از تاریک دخمه‌ای.)
ـ این جای تو است. دادش خاموشی‌ای جواب
آن دم که در گشود بر او. یعنی این عذاب
هر زنده را که زد چون زندگان نفس (همان ۱۲۷)

تنها خصوصیتی که این شعر از *افسانه* ارث برده است همان فنّ «بیت شکسته» است. تطبیق این فن را می‌توان به‌راحتی در سه مورد ملاحظه کرد. تنها مصراع نخست از مجموع این شش مصراع از حیث معنا مستقل است و دیگر مصراع‌ها به‌دلیل وجود تضمین، استقلال معنایی ندارند. به عبارتی دیگر، جملاتی که در مصراع‌های دوم، چهارم و پنجم با واژه‌های پیش، دادش و یعنی آغاز می‌شوند از حیث معنا مستقل نیستند و به مصراع‌های بعد وابسته‌اند. اما برعکس *افسانه* واژه‌های هم‌طرازِ گفتم و گفتا (در این نمونه: پرسید و جواب داد) نیز به‌همراه نام شخصیت‌های گفت‌وگو (در این نمونه: نگهبان و خاموشی) دوباره وارد بطن شعر شده‌اند و از آن طرز نمایشنامه مانندی که در آن، اسامی اشخاص با دو نقطه، خارج از متن جلوی گفتارشان می‌آمد خبری نیست.

بی‌شک *افسانه* مرحلهٔ آغازین تجدد فُرم شعر فارسی توسط نیما بود. درست است که در این شعر اثری از تغییر و «اصلاح» قواعد وزن آن‌چنان که در *ققنوس* و اشعار بعد از آن مشاهده می‌شود نیست اما این دو آنِ (Moment) شعری در نزد نیما از سرچشمهٔ نظری واحدی آب می‌خورد که عبارت اَست از آزادسازی شعر از برخی قواعد کُهن نگارش برای رسیدن به زبانی «طبیعی». این جنبهٔ «طبیعی» در *افسانه* با آزادی شاعر در منطبق نکردن پایان واحدهای وزنی و معنایی بنا به ضرورت کلام صورت می‌گیرد و در شعر آزاد نیز با آزادی شاعر در کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر بر همان مبنا و به همان ضرورت.

لازم به ذکر است که هدف نگارندهٔ این مقاله این نیست که نیما را نخستین شاعر فارسی‌زبانی قلمداد کند که در شعرش تضمین به کار برده است، همچنان که ویکتور هوگوی فرانسوی نیز نخستین کسی نبود که فن بیت شکسته را در شعر فرانسوی به کار برد. فرق این دو شاعر متجدد با شعرای پیش از خود در این است که هر دو برای نخستین‌بار از فنی که پیشتر به‌عنوان ضعف نگارش، منفور بود و به‌ندرت و به‌ناچار به شعر راه پیدا می‌کرد، به‌عنوان وسیله‌ای نو برای رسیدن به نوعی «آزادی» و «طبیعی»گویی در گفتار شعری دفاع نمودند و به نام تجدد ادبی، در مورد آن نظریه‌پردازی کردند.

نیما در *افسانه* با پیاده کردن فن بیت شکسته، نوع دیگری از بی‌قاعدگی را به‌مثابهٔ فرصتی برای دخالت دادن ذوق و سلیقهٔ شخصی شاعر و ترسیخ فردیت در ترسیم ساختار اشعارش پیش رو نهاد و عملاً خود را در امتداد همان مسیری قرار داد که متجددین سنت‌شکن در پیش گرفته بودند.

٦. نتیجه‌گیری

به‌عکس آنچه تاکنون در نقد شعر معاصر فارسی تصور شده است، وزن آزاد نیمایی را نه به‌عنوان مرحلهٔ نخست بلکه به‌مثابهٔ مرحلهٔ دوم تجدد فُرم شعر فارسی به قلم نیما باید تلقی کرد. تلاش نخست او در این زمینه به بیش از پانزده سال قبل از نگارش *ققنوس* بازمی‌گردد؛ هنگامی که در نگارش *افسانه* تحت تأثیر نظریات ویکتور هوگوی فرانسوی فن «بیت شکسته» را در شعر فارسی پیاده کرد و برای نخستین‌بار در ادبیات فارسی به نظریه‌پردازی دربارهٔ آن پرداخت. منظور از شکستن بیت، مطابقت ندادن واحدهای وزنی و معنایی به ضرورت گفتار شعر و به هدف ایجاد زبانی «آزاد» و «طبیعی» در آن است. این فن و تبعات آن در *افسانه* به پیدایش قالب جدیدی در شعر فارسی انجامید که نیما آن را «نمایش» خواند. با این حال این قالب منشأ پیدایش نوع شعری تازه‌ای در ادبیات فارسی نشد. به عبارت دیگر، این تسمیه را نباید نقطهٔ انطلاق یک ژانر ادبی نوین در تاریخ ادبیات فارسی تلقی کرد. استفاده از این واژه تنها به‌مثابهٔ پُلی بود تا نیما بتواند از طریق آن، فن بیت شکسته را که ویکتور هوگو از آن به‌عنوان هنر «شعر نوین» مخصوصاً در نوع نمایشنامهٔ منظوم دفاع می‌کرد در شعر فارسی پیاده کند. به همین علت بود که نیما بعد از *افسانه* به‌یکباره قالب «نمایش» و ایدهٔ «نمایش»نویسی را کنار گذاشت و صرفاً به «شکستن» بیت که آن را ضامن «طبیعی» شدن زبان و گفتار شعر می‌دانست پرداخت. آزادی کلام، گفتار «طبیعی»، شکستن یکنواختی زبان و موسیقی شعر که محور اصلی کار نیما در به‌کار بردن قالب «نمایش» بود بعدها در نظریهٔ وزن آزاد او به‌عنوان محور اصلی تجدد وزن و فُرم شعر او تداوم پیدا کرد.

منابع

آرین‌پور، یحیی. *از صبا تا نیما*. جلد ۲. تهران: فرانکلین، ۱۳۵۰.
آل احمد، جلال. *نیما چشم جلال بود*. تهران: کتاب سیامک، ۱۳۷٦.
احمد، آمر طاهر. «پیدایش چهارپاره و جایگاه آن در تجدد شعر فارسی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹).
بهار، محمدتقی. [۱] «انتقادات در اطراف مرام ما.» *مجلهٔ دانشکده*. ۳ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [۲] «تأثیر محیط در ادبیات (۱).» *مجلهٔ دانشکده*. ۵ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [۳] «شعر خوب (۱).» *مجلهٔ دانشکده*. ٦ (۱۲۹۷).
ـــــــ . [٤] «شعر خوب (۲).» *مجلهٔ دانشکده*. ۷ (۱۲۹۷).
پارسی‌نژاد، ایرج. *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: سخن، ۱۳۸۰.
جنتی عطایی، ابوالقاسم. *نیما، زندگانی و آثار او*. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، ۱۳۳٤.
حافظ، شمس‌الدین محمد. *دیوان حافظ*. ۲ جلد، چ دوم. به کوشش پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی، ۱۳٦۲.
حمیدیان، سعید. *داستان دگردیسی (روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج)*. چ دوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
شفق سرخ. شماره‌های ٤۹، ۵۲، ٦۲ (سال ۱۳۰۱).
شمسِ قیس، شمس‌الدین محمد بن قیس رازی. *المُعجم فی مَعاییرِ اشعارِ العَجَم*. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، استاد مدرس رضوی و سیروس شمیسا. تهران: علم، ۱۳۸۸.
شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. ویراست چهارم. تهران: میترا، ۱۳۸٦.
طاهباز، سیروس. *کماندار بزرگ کوهساران: زندگی و شعر نیما یوشیج*. تهران: ثالث، ۱۳۸۰.
لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو (۱۲۸٤ـ۱۳۳۲)*. جلد ۱، چ پنجم. تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
ملک‌پور، جمشید. *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد ۱. تهران: توس، ۱۳٦۳.
مهاجرانی، سید عطاءالله. *افسانهٔ نیما*. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۵.
میرزاده عشقی، محمدرضا. *کلیات میرزاده عشقی*. به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی. چ دوم. لوس‌آنجلس: شرکت کتاب، ۱۳۸۵.

نفیسی، سعید. *به روایت سعید نفیسی (خاطرات سیاسی ادبی جوانی)*. به کوشش علی اهتمام. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

نیما یوشیج. [۱] [سخنرانی بدون عنوان]. *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*. به کوشش مجتمع فرهنگی روابط ایران و اتحاد جماهیر شوروی. تهران: رنگین، ۱۳۲٦.

ـــــــ . [۲] *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. ساربروکن: نوید، ۱۳٦۸.

ـــــــ . [۳] *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (نثر)*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۹.

ـــــــ . [٤] *مجموعهٔ کامل اشعار فارسی و طبری*. به کوشش سیروس طاهباز. چ پنجم. تهران: نگاه، ۱۳۷۵.

ـــــــ . [۵] *نامه‌های نیما*. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: نگاه، ۱۳۷٦.

ـــــــ . [٦] *یادداشتهای روزانهٔ نیما یوشیج*. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین. *بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار*. به کوشش میر جلال‌الدین کزّازی. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۹.

Ahmed, Amr Taher. *La «Révolution littéraire», Étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XX^e siècle*. Wien: Verlag der Österreichischen akademie der Wissenschaften, 2012.

Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Le livre de Poche, 1985.

------. *La Légende des siècles*. éd. A. Laster. Paris: Gallimard, 2002.

Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. 7^e éd. Paris: Armand Colin, 1990.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 5^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Siegel, Patricia J. *Wilhelm Ténint et sa* Prosodie de l'école moderne. Paris–Genève: Champion–Slatkine, 1986.

Ténint, Wilhem. *Prosodie de l'école moderne*. Paris: Didier, 1844.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۶۶-۸۹

ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو: نقدی بر ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من»

سمیرا ساسانی،* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۵/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۹/۴

چکیده

امروزه معنی متن در ادبیات تطبیقی متفاوت با گذشته است و هرگونه متنی چه نوشتاری، دیداری یا شنیداری در حوزهٔ کاری این رشته قرار دارد. علاوه بر این، امروزه رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ارتباطی تنگاتنگ با دیگر رشته‌های دانشگاهی است و خصوصیت اصلی این رشته، بینافرهنگی و بینارشته‌ای بودن آن است که البته در این میان نباید نقش نقد ادبی و تأثیرگذاری آن بر گسترش ادبیات تطبیقی و ارتباط آن با دیگر رشته‌ها را فراموش کرد؛ نقدها و نظریه‌های ادبی‌ای که ریشه در علومی چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، علوم سیاسی، تاریخ، فلسفه، علوم اقتصادی و اجتماعی و ... دارند. نگارنده در این مقاله کوشیده است با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نو ـ که بیشتر وام‌گرفته از تاریخ و علوم سیاسی است ـ رابطهٔ دوسویهٔ متن (در اینجا ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من») و بستر را بررسی کند. به دیگر سخن، نویسنده با استفاده از متنی جز متن نوشتاری و با رویکردی تاریخی و سیاسی نشان می‌دهد که چگونه متن، برخاسته از بستری است که در آن شکل می‌گیرد و چگونه متن به بستر شکل می‌دهد و در راستای تقویت گفتمان غالب یا در مخالفت با آن و اعتراض بدان، گفتمان ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، تاریخ‌گرایی نو، ترانهٔ «ای ایران»، ترانهٔ «هویت من».

---

* Email: ssasani@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی هنوز هم با همین نام در بیشتر دانشگاه‌های دنیا تدریس می‌شود و این درحالی است که حوزهٔ کاری این رشته، به مطالعات میان‌رشته‌ای، مطالعات فرهنگی، مطالعات ترجمه و حتی فرهنگ عامه و به حاشیه رانده‌شده نیز نفوذ کرده است. بنابراین، طبیعی است که تعاریف گوناگونی از ادبیات تطبیقی ارائه شود. باسِنِت[1] معتقد است که در عصر حاضر، ادبیات تطبیقی باید جای خود را به مطالعات ترجمه بسپارد (۱٦۱). دیوید دَمروش[2] حوزهٔ ادبیات تطبیقی را تا ادبیات جهان گسترش می‌دهد و می‌گوید که هرگاه اثری ادبی به زبانی دیگر ترجمه شود و بدین‌سان از فرهنگی به فرهنگ دیگر انتقال یابد به ادبیات جهان پیوسته است (٦). به‌هرحال ویژگی مشترک همهٔ این تعریف‌ها، تنوع و گستردگی ادبیات تطبیقی است که دیگر به بررسی متون ادبی نوشتاری محدود نمی‌شود و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فرهنگی در آن اهمیت فراوان دارد. انوشیروانی معتقد است که ادبیات تطبیقی کثرت و تنوع فرهنگی را ارج می‌نهد، چون «فرهنگ‌ها در تعامل با یکدیگر رشد می‌یابند و مکمل یکدیگرند» (۱۳۸۹: ۱۵۵) و به قول یوست[3] «تنوّع، غنا و چاشنی حیات فکری» انسان است (٤٦).

ادبیات تطبیقی دیگر به‌گونه‌ای سنتی به بررسی، تطبیق یا مقایسهٔ دو اثر ادبی و یا به‌گونهٔ سنتی‌تر آن، به بررسی دو متن ادبی نوشتاری نمی‌پردازد. با گسترش یافتن ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر شاید باید به‌دنبال نامی مناسب‌تر برای این رشته بود؛ نامی که بتواند کارکرد گستردهٔ ادبیات تطبیقی را به‌درستی به مخاطبان انتقال دهد. نجفی در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی چیست؟» ابهام در نام ادبیات تطبیقی را نشئت‌گرفته از ترجمهٔ لفظ به لفظ این نام در زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، ایتالیایی، اسپانیایی و ژاپنی و ... می‌داند. گرچه نجفی این مقاله را در سال ۱۳۵۰ نوشته است، نظر او دربارهٔ تحول ادبیات تطبیقی بسیار شبیه به تحول آن در دوران کنونی است. او ابهام موجود در واژهٔ ادبیات تطبیقی را نشئت‌گرفته از «تحول سریع اصول و موازین و روش‌ها و بالنتیجه هدف و غرض ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر» می‌داند (٤۳۵).

---

[1] Bassnett
[2] David Damrosch
[3] Jost

بنابراین ادبیات تطبیقی رشته‌ای پویاست که شاید بیش از هر رشتهٔ دیگری در حوزهٔ علوم انسانی بتواند با دیگر رشته‌ها ـ نه‌تنها در حیطهٔ علوم انسانی ـ تعامل و دادوستد علمی داشته باشد. ادبیات تطبیقی، در سال‌های اخیر به‌شکلی پویا توانسته است ادبیات را با سایر رشته‌ها از جمله نقاشی، موسیقی، سینما، مجسمه‌سازی، هنرهای زیبا یا حتی پزشکی و جغرافیا مرتبط سازد. ساوسی یکی از علل موفقیت و دوام ادبیات تطبیقی را در پای‌بند نبودن آن به نام و قلمرو سنتی‌اش می‌داند (۳۳۸).

ادبیات تطبیقی به دانشی بدل شده که منتقد ادبیات تطبیقی را به داشتن تخصص در این زمینه ملزم می‌کند؛ منتقدی که باید به اسباب و لوازم مورد نیاز در این زمینه مجهز شود. با گسترش نقد ادبی، اکنون ادبیات تطبیقی به‌عنوان دانشی تطبیقی به یکی از رشته‌های دانشگاهی تبدیل شده که مهم‌ترین خصوصیت آن، ارتباط نزدیک آن با دیگر رشته‌های دانشگاهی یا به بیان دیگر خصوصیت بینارشته‌ای آن است که با استفاده از نقدهای ادبی متفاوت میسر شده. به سخنی دیگر به‌کارگیری نقدهای مختلف در ادبیات تطبیقی ابزاری است برای خوانش‌های بینامتنیتی، بینافرهنگی و بینارشته‌ای. بنابراین علاوه بر نظریه‌های جدید متخصصین و پژوهشگران ادبیات تطبیقی در این حوزه که باعث تحول و پویایی این رشته شده است، نقدهای گوناگون از جمله مطالعات فرهنگی، ساختارشناسی، نشانه‌شناسی، نقد تاریخ‌گرایی نو و چندین و چند نقد دیگر، در چندین سال اخیر موجب تحول در رشتهٔ ادبیات تطبیقی شده است. این رشته آن‌چنان گسترده شده که به عرصهٔ فیلم، سینما، نقاشی، موسیقی، هنرهای تجسمی، معماری، جغرافیا و حتی پزشکی و ... راه پیدا کرده و به آنها به دیدهٔ متونی ـ که به کمک نقدهای مختلفی که چون ابزاری در دست ادبیات تطبیقی است ـ می‌نگرد که قابلیت خوانش و تحلیل در حوزهٔ ادبیات تطبیقی را دارند.

۲. تاریخ‌گرایی نو

گرینبلت[1] تاریخ‌گرایی نو را متفاوت با نقد نو و تاریخ‌گرایی سنتی می‌داند. در تاریخ‌گرایی سنتی به نقش یکسویه میان اثر و واقعیتی تاریخی تأکید می‌شود. به این معنا که بستر،

[1] Greenblatt

موجب شکل‌گیری اثر است و اثرِ به‌وجودآمده، نقشی در شکل‌دهی به بستر ندارد. علاوه بر این در نقد تاریخی سنتی، اصالت و اولویت با تاریخ است؛ تاریخی که قابل تفسیر و تأویل نیست و در حضور ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های غالب، تغییری در آن ایجاد نمی‌شود. در نقطهٔ مقابلِ تاریخ‌گرایی سنتی که اصالت را به تاریخ می‌دهد نقد نو شکل گرفت که اصالت را به متن می‌داد و در تحلیل و بررسی متن، نقش هرگونه عنصر خارج از متن از جمله تاریخ، بیوگرافی نویسندهٔ اثر، شرایط و بستر سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... را که متن از آن برخاسته بود نادیده می‌انگاشت. تاریخ‌گرایی نو با هر دوی این رویکردها در تضاد است. در این رویکرد، صحبت از متن است نه اثر. بنابراین موسیقی، ترانه، فیلم، عکس، نقاشی و ... متن است و قابل خوانش و تفسیر. در تاریخ‌گرایی نو، نه متن اصالت دارد و نه تاریخ بلکه متن و بستر در تعاملی دوسویه با هم قرار دارند و تاریخ همچون روایتی داستانی قابل تفسیر و تأویل است و متن هم برخاسته از بستر است. در این رویکرد، متن از بستر شکل گرفته است و به آن شکل می‌دهد.

در نقد تاریخ‌گرایی نو، به گفتهٔ فوکو[1] گردش قدرت در تمامی جهات و از تمام سطوح اجتماعی و به تمام سطوح اجتماعی و در تمام زمان‌هاست (تایسون[2] ۲۸٤) و دیگر به شکل سنتی آن قدرت یکطرفه نیست. پس در این رویکرد، متنی بر متن دیگر ارجحیت ندارد و همهٔ متون دارای قدرت نفوذ و تأثیرگذاری‌اند. بنابراین، دسته‌بندی متون به اصیل و غیراصیل یا به حاشیه رانده‌شده، دیگر با قوانین این رویکرد سازگار نیست. این رویکرد بر آن است که با بررسی و تحلیلِ متونِ به حاشیه رانده‌شده، به آنها صدا و قدرت بیان دهد. بنابراین، به‌عنوان مثال، برای تفسیر تاریخ که به آن همچون روایتی داستانی می‌نگرد، به تفسیر و تحلیل متون به حاشیه رانده‌شدهٔ مرتبط می‌پردازد و از تاریخِ داستانی، تحلیلی نو ارائه می‌دهد. تأکید اصلی تاریخ‌گرایی نو به رابطهٔ دوسویه میان متن و بستر است. در این مقاله با بررسی بستر شکل‌دهنده به ترانه‌های «ای ایران» و «هویت من» و همچنین نقش این ترانه‌ها در شکل‌دهی به گفتمان‌های تقویت‌کننده یا

---

[1] Foucault
[2] Tyson

تضعیف‌کنندهٔ گفتمان‌های غالب، به نقش متون و قدرت تأثیرگذاری آنها تأکید می‌شود، و این همان قدرتی است که امروزه سیاست‌گذاران را قادر می‌سازد که به‌جای استفاده از قدرت نظامی، با استفاده از قدرت متون ـ چه متون اصیل و چه متون به حاشیه رانده‌شده ـ اعمال قدرت کنند، گرچه خود نیز در تعاملی دوسویه با این متون، تأثیر می‌پذیرند.

۳. تاریخ‌گرایی نو و ترانهٔ «ای ایران»

در این مقاله با بررسی دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من»، دربارهٔ متنی جز متن ادبیِ نوشتاری بحث می‌شود و این همان موضوعی است که امروزه ادبیات تطبیقی بر آن تأکید دارد. نویسنده در این مقاله با استفاده از نقد تاریخ‌گرایی نو که ابزار ادبیات تطبیقی است رابطهٔ دوسویهٔ متن و بستر را بررسی می‌کند و با به‌کارگیری این نقد، به تبیین نقش متون «ای ایران» و «هویت من» در تقویت و یا ردّ گفتمان غالب زمانهٔشان می‌پردازد.

در تعریف گفتمان، تایسون «ایدئولوژی» و «گفتمان» را مترادف می‌داند گرچه بر نقش زبان به‌عنوان حامل ایدئولوژی تأکید می‌کند (۲۸۵). همان‌طور که بحث اصلی تاریخ‌گرایی نو بررسی رابطهٔ دوطرفهٔ متن (text) و بستر (context) است، این مقاله نشان می‌دهد که چگونه دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من» از بستر زمان خود برخاسته‌اند؛ به این معنا که چگونه این متون در بستری خاص شکل گرفته‌اند و چگونه قادرند به بستری که از آن نشئت گرفته‌اند شکل دهند و شکل‌دهنده به گفتمان یا گفتمان‌هایی باشند.

موسیقی هنری است که در طول زمان به فراخور نیاز جامعه و تغییر و تحولات آن، به اشکال گوناگون ظاهر می‌شود، که گاه تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمانهٔ خود است و گاه واکنشی است خلاف گفتمان غالب. به این ترتیب رویکردِ تاریخ‌گرایی نو برخلاف نقد تاریخی سنتی که به رابطه‌ای یکطرفه میان بستر و «اثر» (نه «متن») معتقد بود، بر رابطه‌ای دوسویه میان متن و بستر تأکید می‌کند؛ رابطه‌ای که در آن، متن (در اینجا

موسیقی و ترانه) علاوه بر اینکه از بستر شکل گرفته است می‌تواند نقشی شکل‌دهنده داشته باشد، چه با تأیید گفتمان غالب، چه با ردّ آن.

درایدن[1] شاعر انگلیسی به تأثیر دوگانه یعنی آرام‌بخش و دیوانه‌کنندهٔ موسیقی اشاره می‌کند و در «جشن اسکندر»، علت دیوانگی اسکندر و ویران شدن تخت جمشید را با آوردن تیموسیوسِ نوازنده به سرودهٔ خود، به توان موسیقی مربوط می‌داند. ابجدیان معتقد است که در این سروده «درحالی‌که موسیقی سنت سیسیلیا[2] احساس انسان را هماهنگ می‌کند و آرامش می‌بخشد، موسیقی تیموسیوس[3] تأثیری زیان‌بار بر آهنگ احساسات انسان دارد» و اینکه «درایدن، تیموسیوس نوازنده را به سرودهٔ خود می‌آورد تا توان موسیقی در دیوانه کردن را به نمایش گذارد» (ابجدیان ۸۹). درایدن در شعر «جشن اسکندر»[4] چنین می‌گوید:

استاد موسیقی پدید آمدن دیوانگی را مشاهده کرد،
گونه‌های سرخ و چشمان تب‌دارش را نگریست،
درحالی‌که اسکندر آسمان و زمین را به مبارزه می‌خواند،
تیموسیوس نغمه را دگرگون کرد تا جلو غرور دیوانگی اسکندر را بگیرد.
نغمه‌ای اندوه‌بار برگزید،
تا مهربانی و دلسوزی در او بیافریند. (خط ٦٩ تا ٧٤، نقل از ابجدیان ٨٤)

موسیقی و ترانه هم همچون هر متنی متأثّر از شرایط روزگار خود به وجود می‌آیند و هدف آنها نیز تأثیرگذاری بر بستر و شرایط زمانه است؛ گاه موسیقی و ترانه را برگرفته از متن فرهنگی و اجتماعی جامعه با هدف تأیید موضوعی خاص، می‌سازند و گاه برای اعتراض به گفتمانی؛ که در هر دو حالت با برانگیختن احساساتی خاص می‌توانند گفتمان یا گفتمان‌هایی همسو با اهدافشان شکل دهند.

---

[1] Dryden
[2] St. Cecilia
[3] Timotheus تیموتئوس
[4] "Alexander's Feast"

۱.۳ بستر ترانهٔ «ای ایران»

زمانی که ترانهٔ «ای ایران» ساخته شد یکی از گفتمان‌های غالب، بحث وطن‌دوستی و گفتمان ناسیونالیسم بود. البته بحث وطن‌دوستی به دورهٔ خاصی محدود نمی‌شود و در تمام دوران‌ها این موضوع مطرح بوده اما از زمان مشروطه، این گفتمان قوت گرفته و به شکل گفتمان غالب درآمده. با تأسیس دارالفنون، ایرانیان به‌تدریج با تغییر و تحولات جهانی آشنا شدند و به لزوم حکومت قانون و پایان بخشیدن به حکومت استبداد پی بردند. علاوه بر این، نوشته‌های روشنفکرانی چون حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، عبدالرحیم طالبوف، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا ملکم خان، میرزا آقا خان کرمانی و سید جمال‌الدین اسدآبادی در آگاه کردن مردم نقش بسزایی داشت. همچنین نشریاتی چون *حبل المتین*، *چهره‌نما*، *حکمت*، *ملانصرالدین* (که خارج از ایران منتشر می‌شد) در گسترش آزادی‌خواهی و مخالفت با استبداد نقش مهمی داشتند.

فرمان مشروطه در تاریخ چهاردهم مرداد ۱۲۸۵ به دست مظفرالدین شاه امضا شد. بعد از انحلال مجلس اول و دوم و البته ادامهٔ این‌گونه طرز فکر و گفتمان وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی، در زمان رضاخان که در سال ۱۳۰۵ به سلطنت رسید اقداماتی در همین راستا انجام می‌گیرد، از جمله: لغو کاپیتولاسیون، تغییر تقویم رسمی ایران از تقویم هجری قمری به تقویم خورشیدی جلالی و تغییر نام رسمی کشور در مجامع بین‌المللی از پارس به ایران در سال ۱۳۱۲. اما بعد از مدتی، میان سخن و عمل رضاخان تناقض ایجاد می‌شود. او در سخن، از وطن‌دوستی دم می‌زند و در عمل، برای حفظ پایه‌های حکومتی خود در پی تأیید و حمایت قدرت‌های خارجی است.

ترانهٔ «ای ایران» در چنین بستری پدید آمد. این موسیقی در سال ۱۳۲۳، یعنی ۳۸ سال پس از امضای فرمان مشروطه ساخته شد. شعر آن را حسین گل‌گلاب سروده است و آهنگ آن را روح‌اله خالقی ساخت. این سروده را اولین‌بار غلامحسین بنان اجرا کرد:

ای ایران ای مرز پرگُهر ای خاکت سرچشمهٔ هنر
دور از تو اندیشهٔ بَدان پاینده مانی تو جاودان

ای دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم — جان من فدای خاک پاک میهنم
مهر تو چون شد پیشه‌ام — دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو، کِی ارزشی دارد این جان ما — پاینده باد خاک ایران ما
سنگِ کوهت درّ و گوهر است — خاک دشتت بهتر از زر است
مهرت از دل کِی برون کنم — بَرگو بی مهرِ تو چون کنم
تا گردش جهان و دور آسمان به‌پاست — نورِ ایزدی همیشه رهنمای ماست
مهر تو چون شد پیشه‌ام — دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو، کِی ارزشی دارد این جان ما — پاینده باد خاک ایران ما
ایران ای خرّم بهشت من — روشن از تو سرنوشت من
گر آتش بارد به پیکرم — جز مهرت در دل نپرورم
از آب و خاک و مهرِ تو سرشته شد گِلم — مهر اگر برون رود تهی شود دلم
مهر تو چون شد پیشه‌ام — دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو کِی ارزشی دارد این جان ما — پاینده باد خاک ایران ما

(نقل از سایت ویکیپدیا)

همان‌طور که از متن برداشت می‌شود، شاعر این سروده را در راستای گفتمان غالب زمان خود یعنی آزادی‌خواهی و ناسیونالیسم سروده است. ناسیونالیسم یا به تعبیری میهن‌دوستی نوعی آگاهی جمعی است، یعنی آگاهی به تعلق به ملت که آن را آگاهی ملی می‌خوانند. تعریفی که عمید در *فرهنگ فارسی* از این واژه ارائه کرده چنین است: «ملت‌خواهی، ملیت‌خواهی، تعصب ملی» (۱۱۴۹). بنابراین ناسیونالیسم، خودآگاهی ملی یا رشد خودآگاهی یک ملت در راستای تلاش برای ایجاد دولتی مستقل است که این ترانه با تأکید بر این موضوع، تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمان خود است.

ایجاد دولتی مستقل و آزاد، گفتمان غالب آن زمان و از جمله خواسته‌های اصلی مردم بود. ایرانیانی که از سلطه و ناکارآمدی دولت به ستوه آمده بودند به‌شدت به‌دنبال

راهی برای رهایی از سلطهٔ اجنبیانی بودند که به‌دلیل بی‌کفایتی شاهان و فرمانروایان، حتی بر ذخایر طبیعی ایران هم احاطه داشتند. در آن زمان مستشاران روسی و انگلیسی در ایران جولان می‌دادند و منابع ملی و ذخایر طبیعی ایران نیز در دست بیگانگان بود. کمپانی نفت ایران و بریتانیا گواهی است بر این چپاول و سلطهٔ قدرت‌های بیگانه در ایران. ایران در آن زمان در دست اجنبیان بود و دولت مستقل و آزادی نداشت.

۲.۳ ترانهٔ «ای ایران» و شکل‌دهی به گفتمان

شعر و موسیقی «ای ایران» در چنین جوّ و فضای سیاسی و اجتماعی ساخته شد. تاریخ‌گرایی نو به رابطهٔ دوسویهٔ متن و بستر تأکید دارد و متن را نشئت‌گرفته از بستر و شکل‌دهنده به آن می‌داند. این ترانه نیز به‌درستی فرزند زمان خود و تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب زمان خود است و از سویی دیگر با ایجاد گفتمان، به بستر خود شکل می‌دهد. موسیقی «ای ایران»، مارش‌وار است و همچون موسیقی نظامی باعث تأثیرگذاری بیشتر محتواست و حس وطن‌دوستی را در شنونده بیشتر تحریک می‌کند. نه‌تنها شعر این ترانه بلکه موسیقی آن ـ که در آن زمان (دههٔ ۲۰) کاری جدید و منشأ تحول و نوگرایی در موسیقی ایران بود ـ در تأثیرگذاریِ هرچه بیشتر اثر، نقش اساسی داشت. روح‌اله خالقی، آهنگساز متن (text)، به‌همراهی اَستاد خود، وزیری، موسیقی را به سمت و سویی تازه هدایت کردند و با رهانیدن آن از ورطهٔ خمودی و رِخوتِ سَبک عراقی آن را به سمت سبک حماسی و پرجوش و خروش خراسانی سوق دادند.

موضوع ترانهٔ «ای ایران» ایران است و برای ایران و دربارهٔ ایران سروده شده. بنابراین حس وطن‌دوستی، مستقیم به خوانندهٔ شعر و شنوندهٔ ترانه منتقل می‌شود. سبک و سیاق موسیقی هم که نظامی و حماسی است بر تأثیرگذاری متن، به‌خصوص تأثیری که متن به‌دنبال آن است ـ یعنی تحولی سیاسی برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد ـ می‌افزاید. افزون بر اینها همهٔ واژگان شعر، فارسی است و هیچ واژهٔ معرَّب یا بیگانه‌ای در آن وجود ندارد. گزینش آگاهانهٔ واژگان فارسی کاملاً در راستای هدف متن است؛ ایجاد تحول برای تشکیل حکومتی مستقل که هیچ بیگانه‌ای بر آن تسلط نداشته باشد.

شعر این ترانه، اعتراضی است به حضور بیگانگان در کشور. این ترانه در خطاب به دشمنان بیگانه، به آنها اعلام می‌کند که «ای دشمن ار تو سنگ خاره‌ای من آهنم». در آن دوره برای تسلط بر دیگر کشورها بیشتر از شیوهٔ نظامی استفاده می‌شد. شاعر می‌گوید حاضر است در راه دفاع از آب و خاک مملکت، جان خود را فدا کند: «جان من فدای خاک پاک میهنم»، و می‌گوید «در راه تو کی ارزشی دارد این جان ما». سرایندهٔ این ترانه، ایران را مرز پرگهر و خاک آن را سرچشمهٔ هنر می‌داند. او در مقابل وجود بیگانگان و مستشاران خارجی در ایران، سر تعظیم فرود نمی‌آورد و با شناخت اصل و ریشه و هویت خود، آن را ارزشمند و شایستهٔ تکریم می‌داند.

موسیقی این ترانه، نظامی‌گونه و حماسی و مضمون آن با موسیقی هماهنگ است. این دو عامل، در کنار دیگر عوامل، به شکلی هماهنگ تقویت‌کنندهٔ یک هدف یعنی ایجاد انگیزه برای پدید آوردن تغییر و تحول سیاسی در ایران‌اند. تأکید اصلی ترانه بر حفاظت از اراضی کشور است که با توجه به نقد تاریخ‌گراییِ نو، با گفتمان آن دوره کاملاً همخوانی دارد. سراینده به حضور بیگانگان در کشور و استفادهٔ آنها از آب و خاک و نفت و دیگر منابع طبیعی ایران اعتراض دارد.

با توجه به اینکه در آن دوره ـ برخلاف دورهٔ کنونی که هدفِ هجمهٔ دشمنان بیگانه، فرهنگ و هویت است ـ هدف دشمنان، تصاحب اراضی و اموال و منابع طبیعی کشور بود، سرایندهٔ این ترانه با اشاره به منابع طبیعی کشور از جمله آب و خاک و کوه و دشت ایران، برای تک‌تک این منابع ارزش قائل است، تا جایی که راوی اول شخص شعر و ترانه که شاید خودِ شاعر باشد، تنها به ایران می‌اندیشد و برای پاسداری از آب و خاک کشور حاضر است جان خود را فدا کند. این ترانه شکل‌گرفته از بستر زمان خود است و در پی تأثیرگذاری و ایجاد تحرک و انگیزه برای دفاع از منابع ملی و بازپس‌گیری آنها از بیگانگان. ترانه‌سرا تأکید می‌کند که این مرز، پرگهر است، سنگ کوهش دُرّ و گوهر است، خاک دشتش بهتر از زر است، و اینکه از آب و خاک ایران، گل ایرانی سرشته شده؛ بنابراین مهر ایران، پیشهٔ ایرانیان است و در راه پایندگی آب و خاک ایران و کسب آزادی و استقلال، جان ایرانی بی‌ارزش است و آن را فدای خاک پاک ایران می‌کند.

استفاده از ضمیر اول شخص مفرد «من» نیز در درگیر کردن شنوندهٔ ترانه نقش بسزایی دارد. نظر منتقدانی که در زمینهٔ روایت‌شناسی متون نوشتاری کار کرده‌اند می‌تواند در بررسی دیگر متون از جمله ترانه هم سودمند باشد. وارهول[1] معتقد است میزان یکی شدن خواننده [در اینجا شنونده] با «مخاطب روایت»، در واکنش خوانندگان [در اینجا شنوندگان] نسبت به روایتی که درحال خواندن [شنیدن] آن‌اند، تأثیرگذار است (۲۷). هیلدیک[2] عقیده دارد راوی اول شخص به‌خصوص اول شخص مفرد، در متقاعد کردن خواننده ... نسبت به دیگر راویان بسیار موفق‌تر است (۳۵). سوزان کین[3] نیز که به بررسی رابطهٔ میان نوع راوی و تحریک احساسات می‌پردازد معتقد است راوی اول شخص نسبت به انواع راوی سوم شخص در برانگیختن احساسات خواننده موفق‌تر است (۲۱۵). استفاده از ضمیر اول شخص مفرد باعث می‌شود مخاطب بیشتر به متن و روایت‌کنندهٔ متن نزدیک شده، درگیری او با متن بیشتر شود و در نتیجه تأثیرپذیری او از متن افزایش یابد. بنابراین حسین گل‌گلاب در ترانهٔ «ای ایران» با استفاده از ضمیر اول شخص مفرد سعی داشته مخاطب را بیشتر در متن درگیر کند و میان ترانه و شنوندگان ارتباط نزدیک‌تری به وجود آورد تا بتواند در شکل‌دهی گفتمانی سیاسی در جهت تقویت گفتمان غالب زمان خود مؤثرتر باشد تا به یاری متن بتواند به هدف خود که ایجاد دولتی آزاد و مستقل است برسد.

بنابراین، متن نه‌تنها شکل‌گرفته از بستری است که در آن به وجود آمده بلکه بنابر رویکرد تاریخ‌گرایی نو، در ایجاد گفتمان، چه در راستای حمایت از گفتمان غالب و چه در مخالفت با آن و اعتراض به آن دارای قدرت و تأثیرگذاری است و اگر چنین نبود شاید هرگز هیچ‌گونه موسیقی و ترانه آفریده نمی‌شد. نقل قولی که از حسین گل‌گلاب آورده می‌شود بر تأثیر متن بر بستر صحه می‌گذارد:

> وقتی در سال ۱۳۲۳ ایران تحت اشغال متفقین بود، بعد از ظهرِ یکی از روزهای تابستان در خیابان شاهد حرکات دور از نزاکت بعضی از سربازان خارجی با مردم بودم. از ناراحتی نمی‌دانستم چه کنم. بی‌اختیار راه انجمن موسیقی را که تازه تأسیس شده بود پیش گرفتم.

---

[1] Warhol
[2] Hildick
[3] Suzanne Keen

وقتی خالقی مرا دید گفت: چرا ناراحتی؟ واقعه را برایش تعریف کردم. او گفت: ناراحتی تأثیری ندارد؛ بیا کاری کنیم و سرودی بسازیم (نقل از سایت ویکیپدیا).

بنابراین ترانهٔ «ای ایران» با هدف تأثیرگذاری و ایجاد گفتمان به‌منظور ایجاد تحرک و انگیزه برای تغییر اوضاع سیاسی آن دوره سروده شد. این متن به حضور بیگانگان در کشور اعتراض داشت و با گفتمان غالب آن دوره که گفتمان ناسیونالیستی برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد بود هماهنگ و هم‌راستا بود و آن گفتمان را تقویت می‌کرد. با گذشت هفتاد سال از تاریخ پخش این ترانه، ترانهٔ «ای ایران» هنوز هم قدرت تأثیرگذاری خود را از دست نداده و همچنان با شنیدن این موسیقی و ترانه، حس وطن‌دوستی در شنوندگان تحریک می‌شود. با اینکه امروزه نحوهٔ تهاجم بیگانگان به شکلی دیگر تغییر یافته و هجمهٔ فرهنگی در رأس برنامه‌های دشمنان است ترانه و موسیقی «ای ایران» هنوز هم می‌تواند منشأ اثر و در میان دیگر عوامل، عاملی دارای نفوذ و قدرت برای برانگیختن حس وطن‌دوستی در برابر تهاجم فرهنگی و یا در صورت نیاز، عامل مؤثری در پاسداری از ایران‌زمین در برابر هجوم نظامی محسوب شود.

٤. تاریخ‌گرایی نو و ترانهٔ «هویت من»

ترانهٔ «هویت من» را خواننده‌ای ایرانی با نام مستعار یاس در سال ۱۳۸٦ به سبک رپ خواند. این ترانه برخلاف ترانهٔ «ای ایران» جزو موسیقی‌ها و ترانه‌های به حاشیه رانده‌شده است و موسیقی فاخر و اصیلی ندارد. اما با توجه به رویکرد تاریخ‌گرایی‌نو، این‌گونه دسته‌بندی متون به فاخر و به حاشیه رانده‌شده، دسته‌بندی صحیحی نیست. دسته‌بندی موسیقی به موسیقی فاخر و اصیل و در نقطهٔ مقابل آن، موسیقی به حاشیه رانده‌شده، با اصول تاریخ‌گرایی نو در تناقض است. از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو هیچ متنی بر متن دیگر رجحان و برتری ندارد. ترانهٔ «هویت من» همانند ترانهٔ «ای ایران» نشئت‌گرفته از بستر سیاسی و فرهنگی زمان خود است و از طرف دیگر، این ترانه دارای قدرت نفوذ و تأثیرگذاری است، تا جایی که می‌تواند شکل‌دهنده و تقویت‌کنندهٔ گفتمان غالب باشد و یا گفتمانی را ایجاد کند که به گفتمانِ غالب معترض است؛ که هر

دو نوع گفتمانِ ایجادشده، از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو دارای قدرت‌اند و بنابراین قدرت یک‌سویه اعمالَ نمی‌شود.

۱.٤ موسیقی رپ

موسیقی رپ در دهۀ ۱۹٦۰ توسط سیاهپوستان امریکایی و از موسیقی سیاه‌پوستان فقیر متولد شد. این نوع موسیقی نوعی سلاح مبارزۀ جوانان سیاه با تبعیض‌های نژادی رایج در آن زمان بود. این نوع موسیقی که به طبقۀ به حاشیه رانده‌شده مربوط بود و از مشکلات آنها حکایت می‌کرد با نام موسیقی گتو[1] نیز شناخته می‌شود. موسیقی رپ در واقع یک نوع موسیقی اعتراض‌آمیز خیابانی است. سیاهپوستان امریکایی به‌دلیل نداشتن استطاعت مالی کافی، قادر به ضبط موسیقی‌های خود در استودیو نبودند و به‌ناچار موسیقی را در خیابان‌ها اجرا می‌کردند. موسیقی رپ، امروزه از چارچوبی که آن را به سیاهپوستان منحصر می‌کرد خارج شده و به شیوه‌ای عمومی عمدتاً برای بیان اعتراض تبدیل شده است.

اما چرا این نوع موسیقی برای بیان اعتراض مناسب است؟ و چرا جوانان بیشترین مخاطبان این نوع موسیقی‌اند؟

از جمله ویژگی‌های این نوع موسیقی، زبان ساده و بی‌آلایش آن است. زبان این نوع موسیقی زبان محاوره‌ای و گفتاری و به‌اصطلاح، زبان کوچه‌بازاری است. بنابراین برای بیان اعتراض که نیازی به زبان فاخر و مطنطن نیست این نوع موسیقی ابزار مناسبی است تا به ساده‌ترین شکل، مشکل مطرح شود. از این رو قشر وسیعی مخاطب این گونه موسیقی با زبانی ساده و بی‌تکلف‌اند. به این ترتیب، عامی‌ترین افراد جامعه نیز می‌توانند مخاطب این نوع موسیقی باشند. از طرف دیگر به‌دلیل سرعت و ریتم تند موسیقی رپ که با روحیات جوانان بیشتر هماهنگ است، مخاطب اصلی این نوع موسیقی بیشتر جوانان‌اند. این نوع موسیقی، همچون درون‌مایۀ آن که اغلب اعتراض است، نوعی ساختارشکنی در شعر و موسیقی ناب است. اشعار این نوع ترانه‌ها معمولاً

[1] Ghetto

قافیه‌ای ضعیف دارند و موسیقی آن نیز از قوانین سخت یا چارچوب‌های خشک در موسیقی تبعیت نمی‌کند.

ترانهٔ رپ در ایران سابقهٔ طولانی ندارد. از جمله کارهایی که می‌توان در زمرهٔ این نوع موسیقی محسوب کرد سه نمونه معرفی می‌شود: تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *ترش و شیرین* که رضا عطاران به‌همراهی محسن نامجو اجرا کردند. تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *متهم گریخت* با اجرای رضا عطاران. تیتراژ مجموعهٔ تلویزیونی *خانه به دوش* به سبک رپ با اجرای رضا عطاران و امیرحسین مدرس.

۲.٤ بستر ترانهٔ «هویت من»

ترانهٔ «هویت من» همچون ترانهٔ «ای ایران» زاییدهٔ شرایطی است و خود نیز تا حدی بر شرایط و بستر تأثیرگذار است. ترانه و موسیقی «هویت من» واکنشی است به فیلم هالیوودی *سیصد*[1] ساختهٔ زاک اسنایدر[2] که در همان سال تولید شد. این ترانه اعتراضی است به این فیلم و به‌طور کلی اعتراضی است به گفتمانی که می‌خواهد به هویت و تاریخ و تمدن ایران حمله کند. برخلاف دورانی که در آن ترانهٔ «ای ایران» ساخته شد، بستری که در آن ترانهٔ «هویت من» به وجود آمد بستری است که در آن کمتر سخن از حملهٔ نظامی علیه ایران است. به بیانی دیگر، گفتمان غالب، بحث تهاجم فرهنگی علیه ایران است که به اشکال مختلف دنبال می‌شود. در میان روش‌های مختلفی که دشمنان برای از بین بردن فرهنگ و هویت ایرانی و اسلامی به کار می‌گیرند سهم فیلم‌ها، سریال‌ها، موسیقی‌ها و بازی‌های رایانه‌ای که با این اهداف ساخته می‌شوند بسیار زیاد است. اینها با تصویرسازی های قوی قادرند تأثیراتی بسیار ژرف و ماندگار بر مخاطبان خود بگذارند. ترانهٔ «هویت من» اعتراضی است به این‌گونه سیاست‌ها.

۳.٤ ترانهٔ «هویت من» و شکل‌دهی به دو گفتمان

گوش بده تا بگم به تو نیّتمو دارن از بین می‌برن هویتمو

---

[1] *Three Hundred (300)*
[2] Zack Snyder

تاریخ خاک سرزمین آریایی داره فریاد می‌زنه تا ما بیاییم
پس حالا وقتشه بشنوی که ایران، وطن من، همون کشوری که
بعد هفت هزار سال، ایران، سر پاست هنوزم دل ایرانیان، دریاست
بشنو هم‌وطنِ من اینو از یاس که واسهٔ وطنم منم سرباز
بگیر به دستت پرچم ایران و بگو نگین دست هستی ایرانه بدون
اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک بیا با هم بخونیم سرود ملی
خواهر و برادر من ای هم‌وطن تمدن ایرانیا هست در خطر
همهٔ ماها سربازای زیر پرچمیم نمی‌ذاریم از ما بگه هر اجنبی
واسه ما ایرانیا ملاک هر نفره که روی گردن ما پلاک فروهره
اتحاد ما واسه دشمن اضطرابه اسم ایران واسه ما مایهٔ افتخاره
احترام ما به ایران یه خار تو چشمِ کسایی که می‌خوان بزنن ضربه بهش
مثل تشنگی گندم به آب حسّ نم‌نم بارون بوی خاک
مثل تو، مثل چشمه پاک، بوی خاک
وطن عشق تو توی قلبمه خوندن از وطن، حسّ منه
عشق من، خاک میهنه ایران

می‌خوای بگی ما اومدیم از یه نسل وحشی؟ پس یه نگاهی بنداز به تخت جمشید
داری اسم ایرانو بد جلوه می‌دی که اسمت رو بزرگ بنویسند رو جلد سی‌دی؟
دارم هدفتو تو دفترم می‌نویسم می‌دونم که واسه چی ساختی فیلم سیصد
می‌دونم دلت ساخته‌شده از سنگ و سرب جای اینکه با هنر بسازی فرهنگ صلح
توی این تیرگی روابط هوای مه‌آلود می‌خوای که ماهی بگیری از آب گل‌آلود
ولی به تو می‌گم اینو با زبان اصلیم که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم
خدا به تو داده دو تا چشم بینا ببین کتاب‌های سعدی و ابن سینا

یا به فردوسی و خیام، یا مولانا رومی　　همیشه توی تمدن ما بالا بودیم
ولی یاس نمی‌تونه ساکت شه　　اسم ایران بازیچهٔ یه مشت ناکس شه
هدفتو پاره می‌کنم با تیغ ایمان　　تو کی هستی که بگی از تاریخ ایران
مثل تشنگی گندم به آب　　حس نم‌نم بارون بوی خاک
مثل تو، مثل چشمه پاک، بوی خاک
وطن عشق تو توی قلبمه　　خوندن از وطن، حسّ منه
عشق من، خاک میهنه ایران
کوروش کبیر بود صلح رو آغاز کرد　　یهودیا رو از بند بابل آزاد کرد
کوروش ساخت کتیبهٔ حقوق بشر　　واسه همینه که دارم یه غرور قشنگ
به ایرانم و ایرانم به تاریخ وطنم　　با خاک همین سرزمین آمیخته بدنم
هرجای این کرهٔ خاکی هستی هم‌وطن　　تا وقتی که خون تو می‌دوه در بدن
حاضر نشو که خودتو راضی کنی　　که هر بیگانه با فرهنگ تو بازی کنه
تاریخ ایران من هویت منه　　ایران، دفاع از تو نیت منه

تأکید ترانهٔ «هویت من» بر حفاظت از آب و خاک ایران نیست. این ترانه که در فضایی متفاوت با فضای خلق ترانهٔ «ای ایران» ساخته شده، هدفی متفاوت با ترانهٔ «ای ایران» را دنبال می‌کند. ترانهٔ «هویت من» در بستری سروده شده که اوج تبلیغات و جنگ سرد امریکا علیه ایران است و سیاست‌های هالیوود هم همگام با این تبلیغات و هجمه‌های فرهنگی علیه ایران به پیش می‌رود.

در این گفتمانِ غالبِ جهانی سعی می‌شود به‌گونه‌ای تصویرسازی شود که تمدن غرب در مقابل بربریت شرق قرار داده شود. در این فضاست که ترانهٔ «هویت من» با شعر و موسیقی خود، با اعتراض به گفتمان غالب از هویت و تمدن و فرهنگ ایرانی دفاع می‌کند.

در ترانهٔ «هویت من» هرجا که نامی از خاک سرزمین ایران می‌آید، ترانه‌سرا بلافاصله با پیوند دادن آن با تاریخ و تمدن ایرانی رنگ و بویی فرهنگی به آن می‌دهد و بحث را از تصاحب اراضی و تهاجم نظامی جدا می‌کند: «تاریخ خاک سرزمین آریایی، داره فریاد می‌زنه تا ما بیاییم». ترانه‌سرا در ابتدا ـ همان‌طور که از ترانهٔ رپ انتظار می‌رود ـ با صراحت، هدف خود را از گفتن مطالبی که در ترانه آمده بیان می‌کند و به شنونده هشدار می‌دهد که هویت ایران در خطر است: «گوش بده تا بگم به تو نیتمو، دارند از بین می‌برند هویتمو». او به تاریخ هفت هزار سالهٔ ایران اشاره می‌کند و خود را سرباز وطن می‌خواند. البته منظور او دفاع نظامی از وطن نیست بلکه او به‌عنوان یک خوانندهٔ ترانه‌های رپ، خود را سربازی برای دفاع از فرهنگ و تمدن ایرانی معرفی می‌کند؛ سربازی که با اعتراض به گفتمان غالب علیه ایران در قالب ترانه، از میهن خود پاسداری می‌کند. یاس، شاعر و خوانندهٔ اثر که به نظر می‌رسد همچون شاعران رمانتیک، شعر از زبان او روایت می‌شود، چنین می‌گوید: «اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک» که با تشبیهِ اعتراضِ خود به گلوله بر این نکته تأکید دارد که این متن دارای قدرت تأثیرگذاری است و همان‌طور که تاریخ‌گرایی نو معتقد است، این ترانه در کنار دیگر سیاست‌گذاری‌ها قادر است از ایران در مقابل هجمه‌های فرهنگی محافظت کند.

این ترانه همچون ترانهٔ «ای ایران»، حس وطن‌دوستی را در شنوندگان برمی‌انگیزد: «وطن عشق تو توی قلبمه» و به آنها یادآوری می‌کند که همهٔ ایرانیان باید در مقابل تهاجم فرهنگی دشمن با هم متحد باشند و از فرهنگ و تمدن ایران دفاع کنند: «اتحاد ما واسه دشمن اضطرابه، اسم ایران واسه ما مایه افتخاره». با اشاره به فرهنگ و تمدن و ادبیات کهن ایران به دشمنان یادآوری می‌کند «که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم». او با اشاره به اهدافی که سازندگان فیلم *سیصد* آن را دنبال می‌کنند، ضمن آگاهی دادن به شنوندگان، با زبانی ساده، اهداف و علل این‌گونه سیاست‌ها را بیان کرده و در مقابل از عظمت و شکوه تمدن ایران و هنر و ادبیات فاخر و فرهنگ غنی ایران سخن می‌گوید. او دشمنان را مخاطب قرار می‌دهد و چنین می‌گوید:

می‌خوای بگی ما اومدیم از یه نسل وحشی؟	پس یه نگاهی بنداز به تخت جمشید
داری اسم ایرانو بد جلوه می‌دی	که اسمت رو بزرگ بنویسند رو جلد سی‌دی؟
دارم هدفتو تو دفترم می‌نویسم	می‌دونم که واسه چی ساختی فیلم سیصد
می‌دونم دلت ساخته شده از سنگ و سرب	جای اینکه با هنر بسازی فرهنگ صلح
توی این تیرگی روابط هوای مه‌آلود	می‌خوای که ماهی بگیری از آب گل‌آلود
ولی به تو می‌گم اینو با زبان اصلیم	که ایران هرگز نمی‌شه تباه و تسلیم
خدا به تو داده دو چشم بینا	ببین کتاب‌های سعدی و ابن سینا
یا به فردوسی و خیام، یا مولانا رومی	همیشه توی تمدن ما بالا بودیم
ولی یاس نمی‌تونه ساکت شه	اسم ایران بازیچهٔ یه مشت ناکس شه
هدفتو پاره می‌کنم با تیغ ایمان	تو کی هستی که بگی از تاریخ ایران

ترانه‌سرا معتقد است که تاریخ ایران، هویت اوست و با اشاره به کوروش و کتیبهٔ حقوق بشر و تاریخ ایران احساس غرور می‌کند. او از ایرانیان می‌خواهد که با اتحاد در مقابل دشمنان بایستند و از فرهنگ و هویت ایران دفاع کنند. این ترانه و امثال این متون، در نقطهٔ مقابل گفتمان غالب جهانی که سعی دارد فرهنگ و هویت ایران را از بین ببرد گفتمانی را شکل داده‌اند که از یک طرف، از تاریخ، تمدن، فرهنگ و هویت ایرانی دفاع می‌کند و ازطرف دیگر در راستای سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، تاریخ و فرهنگ ایران را به جهانیان معرفی می‌کند.

علاوه بر اینکه این ترانه برخاسته از فضایی است که ایجاب می‌کند چنین متنی تولید شود، خود نیز شکل‌دهنده به بستری است که از آن نشئت گرفته. به دیگر سخن، همان‌طور که این ترانه برخاسته از گفتمان غالب تهاجم فرهنگی است، با اعتراض به این گفتمان سعی دارد گفتمان جدیدی شکل دهد که فرهنگ و تمدن ایرانی را ارج می‌نهد و از آن دفاع می‌کند. گفتمانی که این ترانه در پی ایجاد آن است، در مقابل گفتمان غالب جهانی، به حاشیه رانده‌شده است اما متونی چون «هویت من» به آن قدرت می‌بخشند. از دید تاریخ‌گرایی نو، همهٔ متون قدرت تأثیرگذاری دارند و به همین

دلیل است که این رویکرد سعی دارد به متون به حاشیه رانده‌شده قدرت ظهور و بیان دهد؛ یعنی فضایی برای این متون ایجاد کند که صدای آنها به گوش برسد و در نتیجه قدرت نفوذ و تأثیر یابند.

٤.٤ ایجاد گفتمانی در جهت ترویج موسیقی رپ

ترانهٔ «هویت من» نه‌تنها شکل‌دهنده به گفتمان اعتراضی در برابر گفتمان غالب جهانی علیه ایران است، بلکه سعی دارد به‌صورت ضمنی شکل‌دهنده به گفتمانی باشد که می‌خواهد برای موسیقی رپ در ایران جایگاهی ایجاد کند. ترانه‌سرا با انتخاب ماهرانهٔ موضوع، موسیقی رپ و حس وطن‌دوستی را در کنار هم قرار داده و به مخاطب این نکته را گوشزد می‌کند که کارکرد این نوع موسیقی در راستای اهدافی وطن‌دوستانه است. ضمایر «من» و «ما» به‌گونه‌ای زیرکانه انتخاب شده که شنوندگان را در سطحی برابر ـ با توجه به تعریف ژنت[1] از «شکاف استعاری» یا metalepsis ـ با ترانه‌سرا قرار می‌دهد؛ ترانه‌سرایی که خود را سرباز وطن معرفی می‌کند: «که واسهٔ وطنم منم سرباز»؛ و همین لفظ را در چند سطر بعد در مورد شنوندگان به کار می‌گیرد: «همهٔ ماها سربازهای زیر پرچمیم، نمی‌ذاریم از ما بگه هر اجنبی». بنابراین با توجه به بحث شکاف استعاری که ژنت مطرح می‌کند اشخاص درون و برون روایت (در اینجا ترانه) خود را در یک سطح و موقعیت می‌یابند (٨٦). ترانه‌سرا که شعر هم از زبان اوست خود را در سطحی برابر با شنوندگان قرار می‌دهد و چنین می‌گوید: «اعتراض من می‌شه مثل گلوله شلیک، بیا با هم بخونیم سرود ملی». همچنین او با انتخاب ضمیر «من» برای روایت موضوع، شنوندگان ترانه و یا حتی خوانندگان سروده را بیشتر درگیر روایت می‌کند. به گفتهٔ سوزان کین، راوی اول شخص نسبت به انواع راوی سوم شخص در برانگیختن احساسات خواننده موفق‌تر است (۲۱۵).

علاوه بر اینها ترانه‌سرا با مخاطب قرار دادن شنوندگان و صحبت کردن با آنها سعی کرده ترانه به گفت‌وگویی شبیه باشد که صدای یکی از طرفین مکالمه به‌وضوح شنیده می‌شود و در پاسخ به آن، هرکدام از شنوندگان در ذهن خود وارد گفت‌وگویی خیالی با

[1] Genette

ترانه‌سرا می‌شوند و به این ترتیب، طرفِ دیگرِ مکالمه یعنی شنوندگان، به فضای این نوع موسیقی وارد شده و با شخص راوی شعر که در اینجا همان ترانه‌سراست احساس نزدیکی بیشتری می‌کنند و در نتیجه شنوندگان، ترانهٔ رپ نوبنیان و به حاشیه رانده‌شده را بهتر خواهند پذیرفت: «بگیر به دستت پرچم ایران و بگو، نگین دست هستی ایرانه بدون». یا در جایی دیگر چنین می‌گوید: «هرجای این کرهٔ خاکی هستی هم‌وطن، تا وقتی که خون تو می‌دوه در بدن، حاضر نشو که خودتو راضی کنی، که هر بیگانه با فرهنگ تو بازی کنه».

۵. نتیجه‌گیری

هر دو ترانهٔ «ای ایران» و «هویت من» که در شرایط و فضای سیاسی و فرهنگی خاصی سروده و خوانده شدند، به‌عنوان متونی با قدرت تأثیرگذاری، آن‌طور که تاریخ‌گرایی نو از قدرت متون سخن می‌گوید، قادر به شکل‌دهی گفتمان‌هایی در عصر خود و چه‌بسا درسال‌های بعد از آن بوده‌اند؛ آن‌چنان که ترانهٔ «ای ایران» که در بوتهٔ آزمایش زمانی حدود هفتاد سال قرار گرفته و همچنان دارای قدرت تأثیرگذاری و نفوذ است و هنوز هم از آن برای ایجاد حس وطن‌دوستی استفاده می‌شود. ترانهٔ «ای ایران»، در کنار دیگر عوامل سیاسی، فرهنگی و اجتماعی باعث تقویت گفتمان غالب زمان یعنی «حسّ وطن‌دوستی و تلاش برای ایجاد دولتی مستقل و آزاد» بوده است. موسیقی نظامی و درون‌مایهٔ آن که در ارتباط با دفاع از میهن تا فدا کردن جان است، هم برخاسته از گفتمان زمان است و هم گفتمانی موافق و در جهت گفتمانِ غالب شکل می‌دهد که هدف آن پاسداری از مرزهای میهن است. موسیقی نظامی و اَشاراتی که این ترانه به آب و خاک و دشت و مرزهای ایران دارد بیشتر در جهت برانگیختن شنوندگان در دفاع نظامی از ایران است تا دفاع از هویت و تاریخ و تمدن ایران. بنابراین، این ترانه به دشمنان این هشدار را می‌دهد که ایرانیان برای داشتن دولتی آزاد و مستقل و به دور از دخالت‌های بیگانگان حاضرند بجنگند و جان خود را در این راه فدا کنند.

در مقابل، ترانهٔ «هویت من» گفتمانی را شکل می‌دهد که این گفتمان در تقابل با گفتمان غالب جهانی است که تهاجم فرهنگی علیه ایران را به هر شکل ممکن دنبال می‌کند. این ترانه گفتمانی را شکل می‌دهد که معتقد به دفاع فرهنگی در برابر هجمه‌های فرهنگی علیه ایران است. این ترانه راه مقابله با هجمه‌های فرهنگی از جمله تولید موسیقی‌ها، سریال‌ها و فیلم‌هایی چون فیلم *سیصد* را در تولید متون فرهنگی می‌داند که در آنها سعی شود از یک سو با قدرت تأثیر بالا از فرهنگ و تاریخ و هویت ایران دفاع کنند و از سوی دیگر فرهنگ و هویت ایرانی را به جهانیان معرفی نمایند تا هم از بروز این‌گونه تهاجمات جلوگیری شود و هم اینکه در برابر این‌گونه تهاجمات از ایران دفاع کنند. این ترانهٔ رپ، از سویی دیگر، زیرکانه تلاش می‌کند با استفاده از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نوع موسیقی و ترانه که بیشتر جوان‌پسند است و همچنین با استفاده از ویژگی جمعیتی ایران که طیف وسیعی از جمعیت آن را جوانان تشکیل می‌دهند گفتمانی به نفع موسیقی رپ به حاشیه رانده‌شده و نوبنیان در ایران ایجاد کند. بنابراین طبق رویکرد تاریخ‌گرایی نو، متن و بستر در تعاملی دوسویه با هم‌اند؛ به این معنی که ـ همان‌طور که در این متون بررسی شد ـ متن شکل‌دهنده به بستر است و یقیناً از آن شکل می‌گیرد. بنابراین در مباحث مربوط به تهاجم فرهنگی که امروزه گفتمان غالب شده، باید به این نکته دقت داشت که تهاجم فرهنگی برخلاف حملهٔ نظامی بسیار زیرکانه و موذیانه و به‌تدریج صورت می‌گیرد و مقابله با آن جز با ابزاری از همین جنس امکان‌پذیر نیست. برای دفاع، و مبارزه با این‌گونه سیاست‌های ددمنشانه می‌توان به‌شکلی هوشمندانه و تدریجی با ابزار فرهنگی وارد عمل شد و نتیجه‌ای درخور گرفت.

بنابراین با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نو و به‌کارگیری آن در موسیقی و متون نوشتاری دو سروده، این دو حوزه به‌واسطهٔ رویکردی مشترک ـ تاریخ‌گرایی نو ـ به هم مرتبط شده و مورد بحث و بررسی قرار گرفتند و همان‌طور که گفته شد، این یکی از عملکردهای ادبیات تطبیقی است. هنری رماک[1] (۱۹۱۶–۲۰۰۹) در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی؛ تعریف و عملکرد آن» چنین بیان می‌کند: ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی

[1] Henry Remak

مرزهای یک کشور خاص، و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (همچون سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر است. به‌طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسهٔ ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسان است (۱). بنابراین طبق گفتهٔ رماک، در ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشته فرصتی فراهم شده تا ادبیات به‌واسطهٔ رویکردها و نقدهای مختلف، با دیگر رشته‌ها مرتبط شده و حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای به‌عنوان یکی از عملکردهای اصلی این رشته گسترش یابد.

انوشیروانی در سرمقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران» چنین بیان می‌کند که «قلمرو ادبیات تطبیقی در دنیا هر روز گسترده‌تر می‌شود» و «نگاهی اجمالی به برنامه‌های درسی دانشگاه‌ها و نشریه‌های علمی معتبر دنیا و محورهای همایش‌های بین‌المللی حاکی از گسترش دائم مرزهای پژوهش در قلمرو ادبیات تطبیقی در شرق و غرب است» (٤). او در سرمقاله‌ای دیگر با عنوان «آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران» به اهمیت گشایش رشتهٔ ادبیات تطبیقی می‌پردازد: «ایجاد گرایش ادبیات تطبیقی قدم مؤثری بود ولی نباید در این مرحله متوقف شود. این رشته آنگاه به شکوفایی کامل علمی می‌رسد که به‌عنوان رشته‌ای مستقل در نظام آموزش عالی کشور شناخته شود» (٤). بنابراین تنها با رشته شدن ادبیات تطبیقی می‌توان از توانمندی‌های بالقوهٔ این رشته استفاده کرد و گرایشی بودن آن محدودیت و مانع است. دانشگاه شیراز در پی راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی برای اولین‌بار در ایران است. این خود فرصتی است مغتنم برای علاقه‌مندان به این رشته، یعنی کسانی که به فعالیت در حوزه‌های جدید پژوهشی علاقه‌مندند، تا بدون مواجه شدن با محدودیت، که در گرایشی بودن آن پیش می‌آید بتوانند از ویژگی‌های خاص این رشته از جمله ویژگی بینارشته‌ای و بینافرهنگی آن که فقط در صورت رشته بودن به شکلی کاربردی قابل استفاده است بهره ببرند.

منابع

ابجدیان، امراله. *تاریخ ادبیات انگلیس: ادبیات روزگار بازگشت پادشاهی و سدهٔ هجدهم*. شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز، ۱۳۸۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/٤ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲، پیاپی ۸): ۳-٦.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی: ضرورتی علمی و فرهنگی برای دانشگاه‌های ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱، پیاپی ۵): ۳-٦.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱٥٤-۱٦٤.

رماک، هنری. «ادبیات تطبیقی، تعریف و عملکرد آن.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*. ۲/۳ (۱۳۹۱): ٥٤-۷۳.

عمید، حسن. *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

نجفی، ابوالحسن. «ادبیات تطبیقی چیست؟» *ماهنامهٔ آموزش و پرورش*. ۷/٤۱ (فروردین ۱۳٥۱، پیاپی ۱۳۰): ٤۳٥-٤٤۸.

یوست، فرانسوا. «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*. ۳/۱ (۱۳۸٦): ۳۷-٦۰.

بنان، غلامحسین. ترانهٔ «ای ایران». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). http://20ist.com/archives/292

ویکیپدیا. «ای ایران». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). ای ایران /fa.wikipedia.org/wiki

یاس. ترانهٔ «هویت من». (دسترسی در تاریخ ٦ شهریور ۱۳۹۳). http://www.aparat.com/v/oAzpf

Bassnett, Susan. *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

Genette, Gerald. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Hildick, Wallace. *Thirteen Types of Narrative*. Toronto: Macmillan, 1968.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* **14**/3 (2006): 207-38.

Saussy, Huan. "Comparative Literature?" *PMLA* 118/2 (2003) :336-341.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. London and New York: Routledge, 2006.
Warhol, Robyn R. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۹۰-۱۱۶

بودن یا نبودن؟! نه، چه گونه بودن!
مقایسهٔ شعر «عقاب» از پرویز ناتل خانلری و «نسر» از عمر ابوریشه

منصور پیرانی،* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی ـ تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۹/۱۸

چکیده

محیط اجتماعی، زمینه‌های فرهنگی و سرگذشت‌های قومی از مؤثرترین عوامل در پدید آمدن آثار ادبی و هنری‌اند. از سوی دیگر امیدها، پیروزی‌ها، اهداف و آرمان‌ها از عوامل توفیق نویسنده و هنرمندند. دو شاعر و نویسندهٔ همعصر، پرویز ناتل خانلری شاعر و ادیب ایرانی و عمر ابوریشه شاعر و ادیب سوریه‌ای، در فاصلهٔ زمانی بسیار نزدیک (تقریباً چهار سال) مثنوی «عقاب» و قصیدهٔ «نسر» را سروده‌اند بی‌آنکه از اثر یکدیگر آگاهی و حتی شناختی از هم داشته باشند؛ دو شعر با تخیل، دورنما و تصویر ذهنی یکسان و حتی با اندکی مسامحه در عنوان، با نامی واحد ـ چنان‌که در متون معاصر عربی «نسر» را معمولاً عقاب ترجمه می‌کنند. آن‌گونه که از دو شعر و مخصوصاً از سرگذشت دو شاعر برمی‌آید هر دو تجربه‌های مشابهی را در زندگی شخصی و محیط اجتماعی و فرهنگی از سر گذرانده‌اند. گذشته از آن، مفاهیم پنهان در نهاد جمعی تبار دو شاعر یا به تعبیر یونگ همان ضمیر ناخوآگاه قومی، دو شاعر را به خلق اثری با تخیل مشابه و بهره گرفتن از مفهوم اسطوره‌ای و نمادین عقاب و نسر کشانده است. خانلری اندیشهٔ خود را به طریق رؤیای صعود و استعلا، و عمر ابوریشه با خواستن و نتوانستن و سقوط اما امید به بازگشت و صعود نمایانده‌اند. در این نوشته دیدگاه، خاستگاه ذهنی و تشابهات و تقابل‌های فکری ـ فرهنگی دو شاعر که به نظر می‌رسد حاصل مخیّلهٔ اجتماعی و روحیات قومی و ملی باشد به‌عنوان سرچشمه‌های فکری دو شاعر بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، عقاب، نسر، آرمان، مخیّلهٔ اجتماعی، نماد.

---

* E-mail: M_pirani@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

جست‌وجو در ادبیات ملت‌ها و یافتن شباهت‌ها، تفاوت‌ها و تأثیر و تأثرات میان آنها تحت عنوان واحدی به نام ادبیات تطبیقی، یکی از شاخه‌های اساسی پژوهش‌های ادبی در دو قرن اخیر بوده است. از زمان پیدایش این دانش نوپا، همزمان با تلاش برای تدوین اصول و مبانی علمی و تبیین چارچوب آن، چالش‌ها و بحث‌ها و مجادله‌ها تا به امروز ادامه داشته است. تبیین اصول و معیارهای علمی دانش ادبیات تطبیقی به اوایل قرن نوزدهم در فرانسه مربوط می‌شود. پژوهشگران فرانسوی نخستین کسانی بودند که در این شیوه به تحقیق پرداختند. فرانسوا آبل ویلمان[1] به سال ۱۸۲۸ در کلاس‌های درس خود از تأثیر متقابل ادبیات انگلیسی، ایتالیایی و فرانسوی بر یکدیگر سخن گفت و برای نخستین‌بار اصطلاح **ادبیات تطبیقی** را به کار برد (غنیمی هلال ۱۱–۱۳) و بعد از او ژان ژاک آمپر به سنجش ادبیات شرق و غرب پرداخت و دانشجویان خود را به پژوهش در ادبیات ملت‌های دیگر برانگیخت (همان ۱۱). اما واقعیت این است که **ادبیات تطبیقی** همانند خودِ **ادبیات** از آن همهٔ ملت‌هاست؛ و همان‌گونه که ادبیات همزاد انسان است، ادبیات تطبیقی نیز همزاد اندیشه و زبان انسان است. از آن روز که انسان زبان به سخن گشود و اقوام و ملت‌ها پدید آمدند ادبیات تطبیقی هم زاده شد. هر ملتی ـ نخبگان و اندیشمندانش ـ با دیدگاهی خاص که محصول عوامل و عناصر گوناگونی چون محیط، نژاد، وراثت، زمان، زبان، فرهنگ و ... است به ادبیات نگاه می‌کند و بنا به درک و دریافت و توانمندی خود اثر یا آثاری پدید می‌آورد.

۲. «ادبیات تطبیقی» و دیدگاه‌ها

با در نظر گرفتن گسترهٔ ادبیات، طبیعی می‌نماید که تعریف و مفهوم واحدی از **ادبیات تطبیقی** که به‌اجماع مورد پسند و پذیرش صاحب‌نظران و منتقدان باشد به دست نیاید ـ همچنان که برای خود «ادبیات» به دست نیامده ـ و مفهوم این اصطلاح حتی در میان صاحب‌نظران این دانش محل نزاع باشد. با نگاهی به مجموع تعریف‌های ارائه‌شده

[1] François Abel Vilemain

(براساس منابع قابل دسترس) می‌توان گفت که نکتهٔ مشترک و مورد اتفاق همهٔ صاحب‌نظران، همان است که ژان ژاک آمپر و پژوهشگران ادبیات تطبیقی بعد از او، به‌ویژه ام. اف. گویارد در عمل و نظر بدان پرداختند: «بررسی روابط ادبی میان ملت‌ها» (گویارد ۱۷). این مفهوم بعدها گسترش می‌یابد و بعد از پشت سر نهادن فراز و فرودها و مجادله‌های فراوان، هِنری رماک بنیانگذار نحلهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی آن را از محدودهٔ «روابط ادبی» به حوزه‌های دیگر معارف و علوم انسانی نیز می‌کشاند (خطیب ۵۰). به‌هرحال از پژوهش‌های انجام‌گرفته و آثارِ عرضه‌شده چنین برمی‌آید که از میان رویکردهای نحله‌های گوناگون در قلمرو پژوهش‌های تطبیقی، دو گرایش عمده در این عرصه بیشتر فعال بوده‌اند:

نخست گرایشی که دامنهٔ پژوهش‌های مربوط به ادبیات تطبیقی را به پژوهش‌های ادبیِ صرف محدود می‌کند و به حوزه‌های دیگر نمی‌کشاند و شرط تطبیق و گسترش زمینهٔ مطالعاتی آن را «مطالعات زوجی، روابط تاریخی و اثرگذاری و اثرپذیری ادبیات (= آثار ادبی) ملت‌ها می‌داند» (باسنت[1] ۱۳–۱۷). (نحلهٔ فرانسوی ادبیات تطبیقی)

گرایش دیگر، قلمرو مفهوم ادبیات تطبیقی را آن‌قدر وسیع می‌گیرد که پژوهش‌های تطبیقیِ نه‌تنها ادبیات و آثار ادبی ملت‌ها بلکه دیگر حوزه‌های فعالیت‌های هنری همچون مجسمه‌سازی، نقاشی، معماری، موسیقی و ... و حتی قلمرو دیگر شاخه‌های معارف و علوم انسانی را نیز دربرمی‌گیرد (همان ۳۱). (نحلهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی)

دو شعر از دو شاعر پارسی و تازی («عقاب» از پرویز ناتل خانلری و «نسر» از عمر ابوریشه) از منظر نحلهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی قابل مقایسه و بررسی است. چه بی‌آنکه تأثیر و تأثری میان این دو شاعر رخ داده باشد و بی‌آنکه از سرودهٔ همدیگر آگاهی داشته باشند خانلری متأثر از منبع الهام بیرونی (*دختر سروان* اثر پوشکین) و عمر ابوریشه براساس زندگی اجتماعی و رسوبات فکری اجدادی، به خلق اثر خود پرداخته‌اند که هر دو بدیع‌اند و پیام والایی دارند؛ لکن تفاوت در نوع نگاه دو شاعر است و سؤال اینجاست که آیا این دو نگاه متفاوت به دو عنصر نمادین، متأثر از

[1] Bassnett, Susan

خاستگاه فرهنگی است یا نگرش شخصی شاعر چنین برداشتی را به تصویر می‌کشد؟ در ادامهٔ مقاله پاسخ را بررسی خواهیم کرد.

۳. مسئله، فرضیه، روش و پیشینهٔ تحقیق

در میان آثار ادبی ملت‌ها نمونه‌هایی یافت می‌شود که یا شبیه هم هستند و این شباهت‌ها یا آگاهانه است یا تصادفی؛ و یا براساس روابط ادبی و تأثیر و تأثر پدید آمده‌اند. «عقاب» خانلری و «النسر» عمر ابوریشه از جمله آثاری هستند که شاعرانشان بی‌آنکه از کار یکدیگر آگاهی داشته باشند و به تعبیر رژه دِبری بی‌آنکه «ارتباط[1] و انتقالی[2]» میان این دو صورت گرفته باشد به خلق اثر ادبی ارزشمندی توفیق یافته‌اند که با وجودِ تقابل‌ها اشتراکات و تشابهات زیادی با هم دارند و اتفاقاً از نظر زمانی هم بسیار به هم نزدیک‌اند[3]؛ خانلری تقریباً چهار سال بعد از ابوریشه شعر عقاب را سروده است؛ مایه و مضمون شعرش را مدیون پوشکین نویسندهٔ روس است (در متن به آن ارجاع شده است) و عمر ابوریشه هم مضمون قصیده‌اش را از مضامین فکری ـ فرهنگی رایج در ذهن و محیط و مخیّلهٔ اجتماعی مردمان عرب گرفته است و می‌دانیم که محیط طبیعی و فکری ـ فرهنگی، مؤثرترین عامل در پدید آمدن آثار ادبی است.

پژوهش پیش رو در پی نقد و بررسی مقایسه‌ای دو اثر است و مراد از مقایسهٔ دو اثر این است که تفاوت نگرش، و برداشت دو ملت از زندگی، با دو روحیهٔ متفاوت، در قالبِ نماد عقاب در نگاه دو شاعر که برآمده از متن و بطن تاریخ و فرهنگ دو جامعه است نمایان شود. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که معلوم گردد «انتخاب نماد مشابه و متقارب در شعر دو شاعر، ریشه در کدام منشأ فکری دارد و این تفاوت در عین ارتباط از کجا سرچشمه می‌گیرد؟» در جستارهای به عمل آمده روشن شد که با وجود قرابت‌ها و تقابل‌ها در دو اثر و همزمانی حیات دو شاعر، میان آن دو هیچ‌گونه رابطهٔ فکری ـ ادبی یا تأثیر و تأثر نبوده، بلکه آنچه آنان را به خلق اثری آرمانی با مضمون

---

[1] communication
[2] transmission
[3] خانلری مثنوی «عقاب» را در تاریخ ۱۳۲۱/۵/۲٤ سرود و در مهر ماه ۱۳۲۱ش/۱۹٤۲م در مجلهٔ مهر به چاپ رسانید. قصیدهٔ «نسر» عمر ابوریشه هم تاریخ سال ۱۹۳۸م (برابر با ۱۳۱۷ش) را در *دیوان* بر حاشیهٔ صفحه دارد.

تقریباً مشترک و نزدیک به هم توفیق بخشیده است بن‌مایه‌ها و اشتراکات فرهنگی و قریحهٔ هنری دو شاعر است. با توجه به موارد ذکرشده، همچنین اشتراکات بنیادین در اساطیر و نمادهای فرهنگی دو ملت، شباهت‌های این دو اثر معقول می‌نماید. در سوی دیگرِ این قرابت‌ها، تفاوت‌ها و تقابل‌هایی دیده می‌شود که آن هم برآمده از محیط فرهنگی ـ اجتماعی و نوع نگرش دو ملت عرب و ایرانی به پدیده‌ها، عناصر و موجودات حیات و میزان بهره‌مندی ایشان از اساطیر و کهن‌الگوها و تأثیر آن در تحولات فرهنگی، فکری و اجتماعی است که تفاوت‌ها و تقابل‌ها را لازم و پذیرفتنی می‌نُماید. از آنجا که هر دو شاعر، موجودی اساطیری را به‌عنوان موضوع شعر برای القای پیام خود برگزیده‌اند، برمی‌آید که بنیاد فکری هر دو مبتنی بر اسطوره و مفاهیم اسطوره‌ای است و با پناه بردن به تفکر اساطیری، **می‌کوشند حریم زمان و دیوار مرگ را بشکنند، تا بی‌نهایت بروند و همیشه در اوج شکوه و اقتدار بمانند.**

در مورد پیشینهٔ پژوهش هم گفتنی است که نگارنده جز پژوهشی که در سال ۱۳۸۹ـ۱۳۹۰ با عنوان «بررسی تطبیقی رمز عقاب در شعر خانلری و عمر ابوریشه» به کوشش سه تن از اعضای هیئت علمی و دانشجویان[۱] دانشگاه قم در مجلهٔ *بوستان ادب* دانشگاه شیراز (سال سوم، شمارهٔ چهارم) به چاپ رسیده است مورد دیگری نیافت. آن هم چنان‌که از عنوانش برمی‌آید، نویسندگان مقاله، عقاب و نسر را به یک معنا گرفته، به بررسی معنای رمزیِ عقاب در دو شعر پرداخته‌اند و بررسی تطبیقی صورت نگرفته است.

٤. چارچوب نظری

نماد و نماد پردازی

از آنجا که شاعران در شرایط سخت و در محدودیت‌ها و به‌خصوص در بحران‌های اجتماعی با استفاده از زبان استعاره و نماد به بیان مقصود خود می‌پردازند، نخست توضیح مختصری از نماد ارائه می‌شود. نماد، مظهرِ مفهومی پیچیده و چیزی است که به

[۱] سید محمدرضی مصطفوی‌نیا استادیار زبان و ادبیات عربی، محمودرضا توکلی محمدی مربی زبان و ادبیات عربی و دانشجوی دکتری، سلمان محمودی دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات عربی.

دلایل ارتباط، مفهوم دیگری را غیر از آنچه خودش است به ذهن تداعی کند یا به‌دلیل شباهت‌هایی، مفهومی را القا یا به ذهن متبادر کند و «در ادبیات نیز نماد به چیزی اطلاق می‌شود که به‌جای چیز دیگری قرار گرفته باشد؛ یعنی چیزی که هم خودش باشد و هم مفهومی فراتر از خودش را برساند» (داد ۵۰۱-۵۰۲). مثال آن، کبوتر سپید است که هم به‌معنای خودِ کبوتر و هم نماد صلح است. «نماد در ادبیات یا مفهوم ادبی می‌تواند ترکیبی از تصویر با یک مفهوم باشد. واژگان نیز خود گونه‌ای نماد هستند. همچنین نماد می‌تواند عمومی باشد یا خصوصی» (کادن[1] ۶۷۱-۶۷۲). نمادها خلاصهٔ بسیاری از اندیشه‌ها و نگرش‌هایی هستند که در شرایط و دوره‌های متفاوت، بر معانی متفاوتی دلالت دارند. چنان‌که هلال ماه، نماد سازمانی به نام صلیب سرخ (= سازمان جمعیت هلال احمر) است. نماد گاهی یک واژه است؛ مثل تاج که نماد قدرت است یا عقاب که مفاهیم نمادین گوناگونی دارد مثلاً صعود، الهام، اقتدار و ... . نمادگرایی از نظر فکری بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ آرمان‌گرایی بود که از مابعدالطبیعه الهام می‌گرفت.

عقاب در نمادهای آیینی به جنبه‌های «خورشیدی» بودن، «نماد همهٔ خدایان آسمانی»، «خورشید در اوج»، «اصل معنوی»، «صعود و الهام»، «رهایی از بندگی»، «غرور و تفکر»، «به مقام خدایی رساندن»، «سلطنت» و «قدرت و بلندی» معروف است (کوپر ۲۸۰). تصور می‌کردند عقاب می‌تواند تا کنار خورشید پرواز کند و بدون خیره شدن بدان بنگرد و با آن همسان شود؛ و این نشان از بی‌اعتباری دنیاست. «عقاب نشان‌دهندهٔ اصل معنوی در بشر است که می‌تواند به آسمان‌ها صعود کند» (همان). «در اساطیر ملل نیز گاه، مظهر مبارزه میان اصول روحانی و آسمانی با جهان فرودین است» (یوسفی ۶۸۸). در *المعجم الوسیط* آمده است: «طائرٌ مِن کواسر الطیور، قویُ المخلب، مُسَروَلٌ، لهُ منقارٌ قصیرٌ اعقفٌ، حادُّ البصر، و فی المثل ابصرُ مِن عقاب» (ابراهیم مصطفی ۶۱۳). در *حیاة الحیوان* هم آمده که هر مبارزی در جنگ عقاب بیند دلیل پیروزی وی بر دشمن باشد چراکه آن نشان رایت نبی(ع) بوده است (دمیری ۴۷۸-۴۷۹) و هرکس بیند که مالک عقاب یا نسر گشته نشان آن باشد که عزت و سلطنت و عمر طولانی یابد و بر دشمنش فائق آید (۴۷۹).

---

[1] Cuddon

«نسر» هم نمادی دو وجهی دارد. از یک سو آن را «نماد نگرانی مادرانه، حفاظت و پناهندگی» دانسته‌اند و از سوی دیگر «نماد ویرانی مرگ‌بار و حرص». در مورد کرکس‌ها هم تصور بر این بود که «ترکیبی از عصر چین، جادوگری مصر و هوشیاری عربستان هستند» (کوپر ۳۰۷). در فرهنگ نمادها به نماد «مرگ» تعبیر شده و در هنرهای مصری اغلب به‌عنوان قدرت مادران آسمانی تفسیر می‌شود و نیز نماد باروری و فراوانی در همهٔ وجوه ثروت است اعم از حیات مادی یا معنوی (شوالیه و گربرن ٥٤١-٥٤٣). در *المعجم الوسیط* آمده است: «طائرٌ مِن الجوارح حادُّ البصر، قویٌّ مِن الفصیلة النسریة مِن رتبة الصقریات؛ وَ هُوَ اکبرُ جَوارح حَجماً، و له مِنقارٌ معقوفٌ مذبّب ذُو جوانبٌ مُزوّدة بقواطع حادة و له قائمتان عاریتان و مخالبٌ قصیرة و ضعیفة، جناحان کبیران؛ و هو سریع الخطی، بطیئ الطیران، یتغذی بالجیف؛ و لا یهاجم بالحیوان، الا مضطراً. و النّسر شعار بعض الدّول العربیة» (ابراهیم مصطفی ۹۱۷).

هر دو شعر بیانگر مفهومی آرمان‌گرایانه‌اند. در شعر خانلری عقاب و زاغ هرکدام نماد تیپ خاصی از آدم‌ها هستند. عقاب نماد انسان‌های آزاده، بااراده و دارای عزت نفس است که زندگی را هرچند کوتاه اما شرافتمندانه می‌خواهند. در شعر عمر ابوریشه، نسر مفهوم نمادین خاصی دارد. هم نمادی است از وطن یا سرزمین شاعر، و هم مفهوم نمادین برای شکوه و اقتدار گذشته که اینک به دلایلی تحلیل رفته و به ضعف گراییده است. نکتهٔ قابل ذکر اینکه نسر در ادبیات عربی برخلاف آنچه در ادب پارسی معنی کرده‌اند و معروف شده به‌معنای کرکس و لاشخور نیست و نگارنده تا برابر درست و دقیق فارسی آن را نیابد همان نام نسر را به کار می‌برد.

۵. نگاهی به اوضاع و احوال سیاسی ـ اجتماعی روزگار دو شاعر

در پژوهش‌های تطبیقی، توجه به مطالعات تاریخی از مسائل اساسی و قابل توجه است. بنابراین با بررسی تاریخی زمان سرایش دو شعر «عقاب» خانلری و «النسر» عمر ابوریشه سعی می‌شود زمینه‌های تاریخی و فکری شاعر که به پدید آمدن اثر هنری می‌انجامد بررسی شود. پیشتر اشاره شد که این دو شاعر همعصر بوده‌اند و از قضا در یک سال هم

از دنیا رفته‌اند (۱۹۹۰) و سال سرایش عقاب و نسر هم بسیار به هم نزدیک است: قصیدهٔ «نسر» در سال ۱۹۳۸/ ۱۳۱۷ و مثنوی «عقاب» در سال ۱۳۲۱/ ۱۹٤۲. هر دو کشور ایران و سوریه در مناسبات داخلی از نظر سیاسی و اجتماعی و فرهنگی درگیر معضلاتی‌اند و در مناسبات خارجی هم تحت تأثیر پیامدهای جنگ جهانی دوم.

۱.۵ سوریه و عمر ابوریشه (۱۹۱۱/۱۲۹۰ ـ ۱۹۹۰/۱۳٦۹)

عمر ابوریشه در سال ۱۹۱۱ وقتی که مادرش برای دیدن خانوادهٔ خود به عکا در فلسطین رفته بود به دنیا آمد و بعد از چند ماه (حدود هفت ماه) به منبج سوریه، محل زندگی پدر و مادرش برگشت؛ در سوریه و لبنان پرورش یافت و تحصیلات دورهٔ ابتدایی و دبیرستان را آنجا گذراند (الفاخوری ۵۳۱). از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹٤٦ که سوریه به استقلال رسید این کشور تحت استعمار فرانسه بود. اوضاع اجتماعی و سیاسی سوریه در این ایام (از آغاز دههٔ ۱۹۲۰ تا آغاز جنگ جهانی دوم در ۱۹۳۹ـ۱۹٤۰) سرشار است از اغتشاشات و اعتصاب‌های مردمی و دانشجویی که با تحریک ملی‌گرایان اتفاق می‌افتاد. خاطرهٔ تلخ اشغال این کشور به جنگ جهانی اول و زمانی بازمی‌گردد که سوریه پس از فروپاشی امپراتوری عثمانی تحت نفوذ فرانسه و انگلیس یعنی طرف‌های پیروز جنگ درآمد. این نفوذ تا آنجا پیش رفت که در سال ۱۹۲۰ نیروهای فرانسوی این کشور را تصرف کردند و سوریه و لبنان با رأی جامعهٔ ملل، تحت قیمومیت فرانسه قرار گرفت. قیومیت فرانسه تا جنگ جهانی دوم ادامه داشت تا اینکه پس از سقوط فرانسه به دست آلمان نازی، سوریه نیز تحت حاکمیت فرماندهانِ فرانسویِ طرفدارِ آلمان نازی درآمد. این کشور در همان زمان نیز موقعیت استراتژیکِ ویژه‌ای برای طرفین درگیر در جنگ جهانی داشت و به همین خاطر خیلی زود بریتانیا و فرانسه نبرد با قوای فاشیست را آغاز کرده و در سال ۱۹٤۰ سوریه را تصرف کردند.

این کشور در این مدت در تب و تاب شورش‌ها و درگیر بحران‌های داخلی و مبارزه با استعمار فرانسه بود. «خشم و نفرت مردم، سیاست‌مداران و به‌ویژه شاعران از فرانسویان که با مردم مقابله می‌کردند روزبه‌روز افزون می‌شد. در این شرایط بود که شاعران، احساسات خود و ملتشان را در قالب شعر می‌نمودند و برخی از آنان به‌خاطر

ترس از استعمارگران، به زبان رمز یا مفاهیم نمادین پناه می‌بردند» (الکیالی ۲۲-۲٤). در این اوضاع و احوال بود که پدرِ عمر ابوریشه فرزند را برای ادامهٔ تحصیل به مدرسه امریکایی در لبنان و چند سال بعد برای ادامهٔ تحصیل در دانشگاه به لندن فرستاد تا در رشتهٔ شیمی صنعتی تحصیل کند. عمر همزمان با تحصیل در دانشگاه به سرودن شعر ادامه داد. در سال ۱۹٤۰ به‌عنوان عضو مجمع علمی سوریه برگزیده شد و در این سال بود که مسئولیت ریاست کتابخانهٔ ملی را هم برعهده گرفت. در سال ۱۹٤۲ به‌سبب سرودن قصیده‌ای در رثای یکی از هم‌وطنانش که ضمن آن بر استعمار و استعمارگران هم تاخته بود سلطه‌گران فرانسوی او را به اعدام محکوم کردند.[1] ابوریشه در کنار مسئولیت‌های فرهنگی، به مبارزات سیاسی خود با استعمار ادامه داد و به احزاب سیاسی سوریه (از جمله الشباب الوطنی) پیوست. وی از سال ۱۹٤۹ تا ۱۹٦٤ عهده‌دار مسئولیت‌های سیاسی هم بود؛ از جمله سفیر سوریه در برزیل، آرژانتین، هند و ... شد. او سرانجام در سال ۱۹۷۰ به بیروت بازگشت و از مسئولیت‌های سیاسی کناره گرفت. ابوریشه در ۲۲ ذی‌الحجهٔ ۱٤۱۰/ ۱۵ ژوئیهٔ ۱۹۹۰ در ریاض از دنیا رفت. پیکرش به سوریه انتقال یافت و در منبج سوریه به خاک سپرده شد.[2]

۲.۵ ایران و پرویز ناتل خانلری (۱۹۱٤/۱۲۹۲_ ۱۹۹۰/۱۳٦۹)

پدر و مادر پرویز ناتل خانلری هر دو از خاندان درباری و دارای مشاغل دیوانی بودند. خانلری بعد از پایان دورهٔ دانشگاهی در ایران، برای ادامهٔ تحصیلات تخصصی خود به فرانسه رفت و در مؤسسهٔ تحقیقاتی انستیتو دو فونوتیک، وابسته به دانشگاه سوربن فرانسه به تحقیق پرداخت. از سال ۱۳۲۲ شمسی به انتشار دورهٔ سی‌سالهٔ مجلهٔ *سخن* توفیق یافت. در سال ۱۳۳٤ به مقام معاونت وزارت کشور منصوب شد و چندی بعد در مقام سناتور انتصابی مازندران به مجلس راه یافت و در سال ۱۳٤۱ برای مدت کوتاهی مقام وزارت فرهنگ را عهده‌دار بود و در سال ۱۳٤٤ بنیاد فرهنگ ایران را بنا نهاد (رستگار فسایی ۱۸). زمان حیات خانلری مصادف است با دوران حکومت پرتنش

---

[1] http://www.adabalarabi.com (*دیوان عمر ابوریشه*)

[2] http://www.syrianstory.com

پهلویان پدر و پسر. بنابراین اشاره‌ای کوتاه به عصر پهلوی مخصوصاً پهلوی پدر ضروری می‌نماید.

در این سال‌ها ایران هم مانند سوریه درگیر تحولات و التهابات درونی و بیرونی است. در داخل، سلطنت از سلسلهٔ قاجار به پهلوی انتقال می‌یابد و در بیرون مرزها ایران با متفقین درگیر است. رضاخان بعد از اینکه توانست سلطنت را از دست تبار قاجار به‌درآورد سال‌های سلطنتش با پیگیری یک نظام جدید همراه بود. وی پس از رسیدن به سلطنت در سال ۱۳۰٤ «با ایجاد و تقویت سه پایگاه نگه‌دارنده‌اش ـ ارتش نوین، بوروکراسی دولتی و پشتیبانی دربار ـ برای تثبیت قدرت خود گام برداشت و توانست با بهره‌گیری از این سه پایگاه، نظام سیاسی را کاملاً در دست خود داشته باشد» (آبراهمیان ۱٦۹–۱۷۱) و بعد از اینکه توانست با استفاده از مقام وزارتِ جنگ و داخله، طرفداران خود را روانهٔ مجلس مؤسسان کند «اصرار می‌ورزید که همهٔ کارهای اجرایی باید توسط قوهٔ مقننه تصویب شود. در نتیجه مجلس به مکانی برای اعمال تشریفاتی تبدیل شده بود» (همان ۱۷۲). رضاخان برای تضمین قدرت خود روزنامه‌های مستقل را تعطیل کرد، مصونیت پارلمانی نمایندگان را از آنها سلب کرد، احزاب سیاسی را از میان برد و پس از تحکیم و تثبیت کامل قدرت سیاسی خود بدون هیچ‌گونه طرح و برنامهٔ منظمی برای نوسازی، به اصلاحات اجتماعی روی آورد. طولی نکشید که به‌خاطر اقداماتی نامعقول، پشتیبانی اقشار و طبقات مختلف جامعه را از دست داد و نارضایتی و ناامنی‌های زیادی به بار آورد. در نتیجه بسیاری از نویسندگان به‌خاطر «زورگویی و چپاول کشور، زیر پا گذاشتن قانون، تضعیف مذهب، زیر فشار قرار دادن مردم با گرفتن مالیات‌های سنگین، بی‌توجهی به نیازهای ضروری داخلی، ترجیح ارتش به سایر نهادهای دولتی، گردآوری ثروت هنگفت شخصی از مجاری ناسالم، کشتار روشنفکران، افزودن شکاف طبقاتی و... او را به باد انتقاد گرفتند» (همان ۱۹۱). همزمان با تشدید اختلافات و گسترش ناامنی و نارضایتی‌های مردم، اختلافات قومی و قبیله‌ای هم دوباره سر باز کرد و اهل قلم و فرهنگ را به فکر چاره‌جویی انداخت که آنان برای روشن شدن اذهان عمومی و مخصوصاً به‌منظور پیشگیری از اختلافات قومی و انحطاط بیشتر و حتی فروپاشی «زبان فارسی را تنها عامل ایجاد وحدت ملی دانستند» (همان ۵۰۰).

لنگرودی هم در کتاب *تاریخ تحلیلی شعر نو* رضاخان را به‌خاطر «تعطیلی نشریات و ارعاب روشنفکران، محو آزادی بیان و اندیشه، از بین بردن زمینهٔ رشد و فهم عمومی و خاموش کردن شور تجددطلبی و نوآوری و ...» یک خیانتکار می‌داند (لنگرودی ۱۸۰). بدین ترتیب حکومت استبدادی که با کودتای ۱۲۹۹ آغاز شده بود با تاجگذاری رضاخان شدت گرفت و شرایط دشواری را بر شاعران و نویسندگان تحمیل کرد، به‌گونه‌ای که آنها به‌جای سرودن شعر و خلق آثار هنری به کارهای پژوهشی روی آوردند.

نکتهٔ دیگر اینکه «انسان‌دوستی مطرح در ادبیات کلاسیک ایران برای بسیاری از شاعران سودمند بود و آنان می‌کوشیدند با پناه جستن به این‌گونه مضمون‌ها هم نیاز درونی خود و هم لزومات اجتماعی را که از جملهٔ آنها آزادی و شادی بود در اشعارشان بیان کنند» (علوی ۲۵۰). «مقارن شهریور ۱۹٤۰/۱۳۲۰ که جنگ دوم بین‌المللی و حضور متفقین در ایران، جوّ روحی تازه‌ای به وجود آورد پاره‌ای حوادث را سبب گشت که با جزر و مد آنها ادبیات ایران شیوه‌های تازه‌ای را آزمود و این‌همه، ادب سی سالهٔ ایران را تحرک و تنوعی بی‌سابقه بخشید. خانلری با انتشار مجلهٔ *سخن* تأثیر قابل توجهی در یک دو نسل از نویسندگان جوان‌تر باقی گذاشت» (زرین‌کوب ۱۳٦۱: ٦۲۲). وی از چهره‌های فرهنگی ایران در قرن بیستم است؛ در دانشگاه تهران به تدریس پرداخت؛ مدیر مسئول مجلهٔ *سخن* و مدتی هم وزیر فرهنگ بود. «او در میان شاعران صد سال اخیر ایران با کمترین حجم شعر، بیشترین پایگاه شعری را به دست آورده است. در میان متأخران شعر فارسی به‌ویژه صد سال اخیر، این خانلری است که با این حجم بسیار محدودی از شعر تا به این حد مورد توجه و بحث قرار گرفته، پایگاه شعری بالایی به دست آورده است» (شفیعی کدکنی ٤۹۰).

٦. گزارش دو شعر

«عقاب» خانلری

در میان آشنایان به زبان و ادب فارسی، امروزه کمتر کسی را می‌توان یافت که در ادبیات ایران با شعرِ «عقاب» خانلری آشنا نباشد. خلاصهٔ داستان آن این است که وقتی اجل در گوش عقاب، آواز رحیل می‌خواند عقاب به فکر می‌افتد «تا چارهٔ ناچار کند». از این رو پیش زاغی می‌آید و راز کوتاهی عمر خود و درازی عمر کلاغان را از او

می‌پرسد. زاغ در پاسخ دلایلی می‌آورد و می‌گوید: شما عقابان از اوج آسمان به زمین فرود نمی‌آیید و از خوردن گوشت تازهٔ حیوانات دست برنمی‌دارید. خوراکتان تذرو است و تیهو، و پروازتان در کرهٔ آتش که بادش مضر است و باعث کوتاهی عمر؛ اما ما کلاغان در فاصله‌ای کمتر از سطح زمین پرواز می‌کنیم و غذایمان مردار است و اقامتمان در گندزار. این خود، خاصیت مردار است و عمر مردارخوران بسیار. اگر می‌خواهید چارهٔ مرگ کنید و از عمر کوتاه خود رها شوید و مثل ما عمر طولانی بیابید همانند ما غذایتان از مردار باشد و مسکنتان در گندزار. سپس عقاب را به محل زندگی خود می‌برد و با ماحضر خود از او پذیرایی می‌کند. عقاب چون بوی گندزار را احساس می‌کند توان ماندن در خود نمی‌بیند، عطای کلاغ را به لقای او و گندزارش می‌بخشد، پر می‌کشد و در دل آسمان ناپدید می‌شود.

«نسرِ» عمر ابوریشه

عمرِ ابوریشه قصیدهٔ خود را با خطاب به قله‌های کوه‌ها آغاز می‌کند که روزگاری جولانگاه کرکس‌ها بود؛ کرکس‌هایی که در پهنهٔ وسیع آسمان به پرواز درمی‌آمدند و هرچه می‌خواستند به میل و اشتهای خود شکار می‌کردند اما اینک با گذشت عمر چنان ضعیف و نحیف گشته‌اند که ناگزیر در دامنهٔ کوه‌ها به پرواز درمی‌آیند و از لاشهٔ مردار تغذیه می‌کنند. حالا کرکس نه توان تأمین آذوقهٔ خود را دارد و نه چون روزگارِ شکوه و اقتدار، توان پر کشیدن به آسمان‌ها را؛ روزگارِ توانمندی که چون از آشیان خودِ به پرواز درمی‌آمد همهٔ پرندگان و چرندگان و خزندگان زیر سلطه و شکار او بودند، ولی اینک حتی بُغاث[1] هم به او زور می‌گوید، طعمه از دست و دهانش می‌رباید و کنارش می‌زند؛ اجازه نمی‌دهند حتی از مردارِ افتاده به روی شن‌ها تغذیه کند. کرکس وقتی این تحقیرها و بی‌اعتنایی‌ها را می‌بیند تابَ نمی‌آورد و بقایای تنِ وامانده‌اش را به زور برمی‌کشد، به پرواز درمی‌آید و چون به آسمان می‌رسد بنا به عادتِ فریادی برمی‌کشد اما دیگر توانی در کرکس نمانده و سرانجام جسد مرده‌اش از آسمان بر آشیان ویرانش در قلهٔ کوهی می‌افتد.

---

[1] پرنده‌ای است کوچک‌تر از کرکس و در پرواز بسیار کُند.

۷. بحث و بررسی

بودن یا نبودن، و چگونه بودن؟ ماندن یا نماندن، و چگونه ماندن؟ پرسش و تعارضی است که گاهی اوقات در زندگی آدمی به سراغش می‌آید؛ در لحظاتی حساس و پرمخاطره؛ که شاید اراده‌ها را به محک تجربه بیازماید. بوده‌اند انسان‌های بزرگی که این تجربه‌ها را آزموده‌اند و سربلند بیرون آمده‌اند. در آثار ادبی و دینی نمونه‌های فراوان می‌توان یافت که از این بُعد هم قابل بررسی‌اند. ارادهٔ یوسف پیغمبر در متون دینی، ارادهٔ سیاوش پهلوان پاک و غیور *شاهنامه* در گذشتن از آتش، ارادهٔ رستم در لحظه‌ای که اسفندیار، شاهزادهٔ ایرانی به بستن دستان او مأمور است و ... که مقام والای حیات پاک و بی‌آلایش انسان را می‌نمایند.

شعر «عقاب» خانلری هم به‌نوعی بیانگر ارزش‌های والای انسان و حیات اوست و در سوی دیگر، عمر ابوریشه شاعر عرب همین مضمون را با مفهوم نمادین دیگری به تصویر می‌کشد. لکن در نگاه دو شاعر به موضوعی واحد یعنی مقام والای انسان و ارزش حیات او و به‌خصوص از منظر نمادپردازی و تصویرسازی تفاوت‌هایی است که شاید برگرفته از محیط اجتماعی و سازه‌های فرهنگی و شاکلهٔ تمدنی آن دو باشد. هر دو شاعر در شعر خود از موضوع و بن‌مایهٔ واحدی سخن می‌گویند و آن اینکه مرگِ با عزت بر زندگیِ در ذلت، شرف دارد. البته این، مضمون تازه‌ای نیست که خانلری یا عمر ابوریشه ابداع کرده باشند بلکه این مایهٔ فکری از قدیم‌الایام در عمق حیات و رگ و ریشهٔ انسان‌های آزاده بوده و هست و در پهنهٔ شعر و ادب پارسی و تازی شواهد فراوانی بر آن می‌توان یافت. چنان‌که عنترة بن شداد العبسی شاعر جاهلی عرب، ۱۴۰۰ سال پیش در یکی از قصاید معروف خود با مطلع

حَکِّم سُیوفَکَ فی رِقابِ العُذَّلِ وَ إذا نَزَلتَ بِدارِ ذُلٍّ فَارحَلِ

می‌آورد:

لاتسقنی ماء الحیاة بذلةٍ بل فاسقنی بالعزِّ کأس الحنظل
ماء الحیاة بذلة کجهنمٍ و جهنم بالعزِّ أطیَب منزل

(عنترة بن شداد ۱۳۵)

خانلری شعر خود را با عنوان «عقاب» سروده و انتخاب این نام با توجه به روحیات و تمدن کهن ایرانی طبیعی به نظر می‌آید چراکه اولاً در محیط فرهنگی و ادبی ایران این پرنده با وجود داشتن نام‌های دیگری چون باز، قوش، قرقی و شاهین در میان مردم بیشتر به این نام شهرت یافته و شناخته می‌شود؛ دیگر اینکه با توجه به مفاهیم اساطیری و نمادین (کوپر ۲۸۰) که این پرنده در فرهنگ و آثار ادبی ایرانی به خود گرفته است و در شعر شاعران دیرین از جمله ناصر خسرو[۱] هم سابقه دارد شاعر را قانع و ملزم به انتخاب آن می‌کند ضمن اینکه این نام با ذائقه و خاطرهٔ فرهنگی مخاطب ایرانی هم بیشتر سازگار است.

۸. ساختار

۱.۸ شباهت‌ها

موضوع، نگرش، آرمان

هر دو شاعر تم و مایهٔ اصلی را از بیرون از ذهن خود آورده‌اند؛ نه اینکه ذوق هنری و ابداع فردی آنان در کار نباشد. مقصود این است که موضوع شعر، ساختهٔ ذهن خود شاعر نیست بلکه آبشخور آن را در جای دیگری باید جست. خانلری در سرودن شعر «عقاب» مایه را از داستانی در ادبیات روسیه گرفته[۲] (پوشکین ۱۵۰) ولی «در اثرِ همدردی و همجوشی با سرمشق اصلی، و نیز درک درست مضمون و قدرت بیان شاعر، آن را به

---

[۱] گویند عقابی به در شهری برخاست وز بهر طمع پرّ به پرواز بیاراست
ناگه ز یکی گوشه از این سخت کمانی تیری ز قضای بد بگشاد بر او راست
در بال عقاب آمد آن تیر جگردوز وز ابر مر او را به سوی خاک فروکاست
(*دیوان اشعار*، ص ۵۲۲-۵۲۳)

[۲] «پوگاچف گفت: گوش کن تا حکایتی را که در طفولیت از یک پیرزن شنیده‌ام برای تو تعریف کنم. یک روز عقابی از زاغی پرسید: چه علت دارد که تو سیصد سال عمر می‌کنی در صورتی که عمر من بیش از سی و سه سال نیست؟ زاغ جواب داد: آقا علت آن است که تو خون زندگان می‌خوری و من از مردار تغذیه می‌کنم. عقاب با خود اندیشید که خوب است من هم به خوردن مردار عادت کنم. پس با هم پرواز کردند. اسبی مرده کناری افتاده بود. فرود آمدند و کنار آن نشستند. زاغ به خوردن مردار و تحسین مزهٔ آن پرداخت ولی عقاب یکی دو منقار بر آن زد و به زاغ گفت: نه! آقای زاغ، یک بار خوردن خون زنده به سیصد سال مردارخواری می‌ارزد. خداحافظ!» (پوشکین ۱۵۰).

درجهٔ یک اثر مستقل بالا برده است ـ به درجهٔ یک اثر ابداعی» (زرین‌کوب ۱۳۷۱: ۲۳۹). عمر ابوریشه مایه را از محیط اجتماعی و مضمون رایج در ادبیات عرب (و شرق) اقتباس کرده است. موضوع هر دو شعر، یکی است و اندیشهٔ هر دو شاعر به هم نزدیک است: یافتن راز ماندگاری، بودن و ماندن، با این تفاوت که خانلری به چگونه ماندن هم می‌اندیشد ولی عمر ابوریشه تنها به ماندن می‌اندیشد.

در هر دو شعر حس نوستالژیک[1] و تأسف و حسرت بر گذشته و عمرِ ازدست‌رفته مشهود است و شاعر در جدال با مرگ و در جست‌وجوی راهی برای گریز از آن است، با این تفاوت که خانلری در مثنویِ «عقاب» خود به شیوهٔ روایی، این حس و جُستن نوشدارو و چارهٔ ناچار کردن را از زبان عقاب بیان می‌کند اما عمر ابوریشه در قصیدهٔ خود به شیوهٔ خطابی، دردمندانه با کوه‌ها که آشیانه و کاشانهٔ عقابان و کرکسان است هم‌آوا می‌شود. نکتهٔ جالب اینکه هر دو شعر با فعل ربطی (ناقصه) گشت/ اصبح آغاز شده است:

خانلری:

«گشت» غمناک دل و جان عقاب — چو از او دور شد ایام شباب
خواست تا چارهٔ ناچار کند — دارویی جوید و در کار کند

عمر ابوریشه :

«اصبح» السفحُ ملعباً للنسور — فاغضبی یا ذری الجبال و ثوری
انّ لِلجرحِ صیحةٌ فابعثیها — فی سماع الدّنی فحیح سعیر

هر دو شاعر در جست‌وجوی یافتن نوشدارو و راز طول عمر هستند؛ راهی به رهایی، برای گریز از مرگ:

خانلری:

گرچه از عمر دل سیری نیست — مرگ می‌آید و تدبیری نیست
من و این شهپر و این شوکت و جاه — عمرم از چیست بدین حد کوتاه؟

[1] nostalgic

عمر ابوریشه:

نسل الوهنُ مخلبیه و ادمتْ منکبیه عواصفُ المقدورِ

آرمان هر دو شاعر نیز یکسان است. هر دو خواهان بازگشت شکوه و اقتدار ازدست‌رفته هستند و به تعبیری گریز از مرگ ـ که می‌آید و تدبیری نیست. خانلری این بازگشت و ماندن را با اوج گرفتن و در آسمان محو شدن به تصویر می‌کشد:

سوی بالا شد و بالاتر شد راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود

و عمر ابوریشه با پر کشیدن و به آسمان رفتن و بر اثر ضعف، سرنگون بازگشتن:

هبط السفحَ ... طاویاً مِن جناحیه علی کل مطمح مقبور
نسل الوهنُ مخلبیه و ادمتْ منکبیه عواصفُ المقدورِ

۲.۸ تفاوت‌ها

عنوان؛ لحن و بیان؛ قالب و وزن؛ صعود و سقوط، برداشت و ارائهٔ تصویری متفاوت از یک مفهوم.

نخستین تفاوت، در نام‌گذاری یا عنوان و همچنین قالب دو شعر به چشم می‌آید:

خانلری مثنوی خود را با عنوان عقاب و عمر ابوریشه قصیده‌اش را با نام کرکس سروده و این شاید به نوع نگاه فرهنگی دو ملت ایران و عرب مربوط شود که با توجه به روحیات و بنیادهای فرهنگی‌شان، دو شاعر این نمادها را برای بیان آرمان و ایدئال خود برگزیده‌اند.

دیگر اینکه خانلری شعر خود را به‌صورت روایی با حضور دو شخصیت عقاب و زاغ آغاز می‌کند و با گفت‌وگو میان آن دو و سرانجام بیان نمادین آرمان و آرزوهایش ادامه می‌دهد اما قصیدهٔ عمر ابوریشه خطابی است که ضمن آن، قله‌های کوه‌ها (یا ذر الجبال!) و پرندگان کوچک که پیش از این شکار کرکس بودند و در نهایت خود کرکس (ایها النسر!) مخاطب شاعر می‌شوند.

خانلری که شعر خود را به‌صورت روایی و در قالب گفت‌وگو میان عقاب و زاغ پیش می‌برد در خلال آن، آنچه را از آرمان‌ها و حکمت‌ها و عبرت‌ها لازم می‌بیند از

زبان عقاب و زاغ بیان می‌کند، درحالی‌که شعر عمر ابوریشه روایی نیست و شاعر با تأسف درصدد بیانِ حسرت از گذشتهٔ ازدست‌رفته است و مخصوصاً در بیت پایانی قصیده با آوردن تعبیر «هل تَعــودَ؟» حسرت و احساس درونی خود را آشکار می‌نماید.

خانلری مثنوی خود را در بحر رمل مخبون محذوف سروده است که این قالب و وزن برای داستان‌های روایی مناسب است و عمر ابوریشه شعر خود را در قالب قصیده و در بحر خفیف سروده است.

عمر ابوریشه در قصیدهٔ خود طرح ذهنی روشنی ندارد و معلوم نیست با زبان استعاری و با این نماد چه می‌خواهد بگوید. آیا حسرت، بر گذشته و روزگار ازدست‌رفته است؟ تأسف بر ضعف و نابودی سرزمین مادری‌اش است؟ بیان اعتراض است و نارضایتی از استعمارگران و سلطه‌جویان و اشغالگران؟! یا ...؟ چندان روشن نیست. اما خانلری از همان آغاز طرح ذهنی خود را با قید جمله‌ای در پیشانی مثنوی‌اش[۱] و با همان بیت اول به ذهن خواننده می‌نشاند که می‌خواهد از چه سخن بگوید و خواننده در ادامه، ضمن اینکه با مجموع کامل حواس خود در پی آن است که بداند «شاعر چه می‌گوید»، «چگونه گفتن را هم دنبال می‌کند» و چون خوانش شعر به پایان می‌رسد هر دو مسئلهٔ چه گفتن و چگونه گفتن، خواننده را مسحور خود کرده است. تصویر پرداخته‌شده در محور عمودی شعر خانلری تناسبی بسیار زنده و گویا با پرواز و فرود و اوج عقاب دارد. عقاب از آسمان فرود می‌آید، با زاغ گفت‌وگو می‌کند. تعارض و کشمکش درونی عقاب بر سر دو راهیِ ماندن و رفتن (= مرگ) یا پذیرفتن خواری و زبونی به بهای طول عمر؛ یا داشتن عمرِ کوتاه همراه با شکوه و اقتدار و سرانجام عروج، و نه نزول. زبان شعر به‌گونه‌ای است که در فضای کلی آن هم همین آهنگ فرود و عروج به تصویر کشیده شده است. در همان حال که عقاب پر می‌کشد و اوج می‌گیرد و در دل آسمان محو می‌شود لحن و کلام و زبان شعر نیز «همگام با پرواز و اوج و فرود عقاب با آهنگی خوش اوج می‌گیرد» (یوسفی ٦٨٧):

---

[۱] «گویند زاغ سیصد سال زیَد و گاه سال عمرش از این نیز درگذرد. عقاب را سال عمر سی بیش نباشد...» در مورد درستی و نادرستی مَأخذ این عبارت، به کتاب *با چراغ و آینه* نوشتهٔ شفیعی کدکنی، ص ٢١٤ رجوع شود.

گشت غمناک دل و جان عقاب چو از او دور شد ایام شباب
خواست تا چارهٔ ناچار کند دارویی جوید و در کار کند
عمر در اوج فلک برده به سر دم زده در نفس باد سحر
ابر را دیده به زیر پر خویش حیوان را همه فرمانبر خویش
بارها آمده شادان ز سفر به رهش بسته فلک طاق ظفر
سینهٔ کبک و تذرو و تیهو تازه و گرم شده طعمهٔ او
اینک افتاده بر این لاشه و گند باید از زاغ بیاموزد پند
یادش آمد که بر آن اوج سپهر هست پیروزی و زیبایی و مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفر است نفس خرم باد سحر است
دیده بگشود و به هر سو نگریست دید گردش اثری زینها نیست
آنچه بود از همه سو خواری بود وحشت و نفرت و بیزاری بود
بال بر هم زد و برجست ز جا گفت کای یار ببخشای مرا
من نیم درخور این مهمانی تو و مردار تو را ارزانی
شهپر شاه هوا اوج گرفت زاغ را دیده بر او مانده شگفت
سوی بالا شد و بالاتر شد راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود
(خانلری ۹۰-۹۹)

عقاب خانلری و نسر ابوریشه هر دو به پایان عمر خود رسیده‌اند لیکن این هنر و آرمان شاعر است که خلق تصویر پایانی را رقم می‌زند. عقاب اوج می‌گیرد، با مهر فلک همبر و همسر می‌شود و در دل آسمان محو می‌شود. در شعرِ عمر ابوریشه هم همین آرمان هست و می‌خواهد حضور و ادامهٔ حیات خود را در آسمان نقش بزند اما ضعف بر نسر غالب شده، به زحمت تن نزار خود را به هوا می‌کشد و هنوز اوج ناگرفته، بر آشیانش در قلهٔ کوه می‌افتد.

آهنگ و ترکیب زبان، کلام و لحن به‌کاررفته در شعر، با اوج و فرودِ پرواز عقاب تصویری همگون خلق کرده است. در نهایت گویی میان پرواز عقاب و آهنگ کلام شاعر پیوندی ایجاد می‌شود و مخاطب را هم با خود به آسمان می‌برد. اما در شعر عمر ابوریشه چنین همگونی‌ای میان پرواز نسر و مفهوم نمادین این پرنده در قلمرو فرهنگ و ادب عربی و پیام ذهنی شاعر دیده نمی‌شود. حتی بیت پایانی شعر ابوریشه که بعد از

افتادن کرکس (= نسر) بر آشیانه‌اش در قلهٔ کوه سروده شده است چندان ارتباط و تناسبی با اصل موضوع، کلیت و به‌خصوص محور عمودی شعر ندارد و از شاعر خلاق و نوآوری که بسیاری از اشعارش منتقدان سرسخت ادبیات عرب را به شگفتی واداشته است انتظار نمی‌رود که با خطاب کردنِ لاشهٔ کرکس، آمال و آرزوهایش را بروز دهد که:

أیُهَا النَّسرُ هَل اَعودُ کما عُدتَ ام السّفح قد اَماتَ شُعُوری

۳.۸ تقابل‌ها

۱.۳.۸ در مثنوی خانلری، عقاب در جست‌وجوی راز عمر دراز و چاره‌ای برای کوتاهی عمر و در نهایت گریز از مرگ است اما در قصیدهٔ عمر ابوریشه با اینکه نسر (= کرکس) به درازی عمر (به روایتی بیش از سیصد سال) شهرت دارد (یاحقی ٦٦٦) چون به پایان عمرش رسیده است آشیانهٔ خود را ترک می‌کند و وداع بازپسینش را از چشمانش می‌شود خواند:

خانلری:

من و این شهپر و این شوکت و جاه عمرم از چیست بدین حد کوتاه؟!

عمر ابوریشه:

هجر الوکرَ ذاهلاً و علی عینیه شیءٌ مِن الوداع الاخیر
تارکاً خَلفَه مواکبَ سُحبٍ تتهاوی من اُفُقها المسحور
کم اکبّت علیه و هی تُندّی فوقه قبلهَ الضحی المخمور

۲.۳.۸ نسر در شعر ابوریشه ضعف پیری و ناتوانی‌اش را احساس می‌کند، از پرواز درمی‌ماند و دیگر قادر نیست بر فراز قله‌ها به پرواز درآید و بر دامنهٔ کوه‌ها فرود می‌آید درحالی‌که بال‌هایش را بر آرزوهای مدفونش پیچیده است:

هبط السفحَ ... طاویاً مِن جناحیه علی کل مطمح مقبور

اما در شعر خانلری عقاب که

عمر در اوج فلک برده به سر دم زده در نفس باد سحر

ابر را دیده به زیر پر خویش حیوان را همه فرمانبر خویش
بارها آمده شادان ز سفر به رهش بسته فلک طاق ظفر
سینهٔ کبک و تذرو و تیهو تازه و گرم شده طعمهٔ او

آرزویی بر دل عقاب نمانده جز رهایی از چنگال مرگ «که می‌آید و تدبیری نیست» و درمان کوتاهی عمر.

۳.۳.۸ آزار دیدن نسر (= کرکس) از پرندگان: نسر که از پرواز و شکار درمی‌ماند بر لاشه فرود می‌آید اما اینک حتی پرندگان ضعیف با چنگال‌های خُرد و بال‌های کوچکشان او را از لاشه دور می‌کنند و اجازه نمی‌دهند حتی از مردار تغذیه کند:

وَقَفَ النسر جائعا یتلوّی فَوقَ شلوٍ علی الرمال نثیر
و عجافُ البغاث تدفعه بالمخلب الغَض و الجناح القصیر

در مثنوی خانلری آسمان و زمین قلمرو فرمانروایی عقاب است و پرندگان و چرندگان و خزندگان در فرمان او هستند و حتی آسمان هم پیروزی‌های شکوهمند عقاب را جشن می‌گیرد:

ابر را دیده به زیر پر خویش حَیَوان را همه فرمانبر خویش
بارها آمده شادان ز سفر به رهش بسته فلک طاق ظفر

٤.۳.۸ در شعر عمر ابوریشه وقار و متانتی که نسر دارد یادگار روزگاران گذشته است:

الوقار الذی یشیع علیه فضله الارث من سحیق الدهور

اما در شعر خانلری شکوه و اقتدار عقاب ضمن اینکه میراث گذشته است به‌ناگهان بر زمین فرونمی‌غلطد ـ آن‌گونه که نسر در قصیدهٔ ابوریشه ـ بلکه پر می‌گشاید، اوج می‌گیرد و این شکوه و اقتدار را ـ دستِ کم در فضای ذهنی شاعر و شعر او و همچنین در ذهن مخاطب ـ به ابد پیوند می‌زند.

۵.۳.۸ عقاب خانلری عطای زاغ را به لقای عمر درازِ آمیخته به زهرآبِ خواری و زبونی می‌بخشد، از سر گندزار و مردار برمی‌خیزد و می‌رود:

آنچه بود از همه سو خواری بود وحشت و نفرت و بیزاری بود
... یادش آمد که بر آن اوج سپهر هست پیروزی و زیبایی و مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفر است نفس خرم باد سحر است
دیده بگشود و به هر سو نگریست دید گردش اثری زینها نیست
بال بر هم زد و برجست ز جا گفت کای یار ببخشای مرا
من نیم درخور این مهمانی تو و مردار تو را ارزانی

اما نسرِ ابوریشه گرسنه و تشنه به کنار پرندگان دیگر می‌آید تا نوک منقاری بر طعمه بزند اما پرندگان کوچک و ضعیف اجازه نمی‌دهند حتی از مردار تغذیه کند:

وَقَفَ النسر جائعا یتلوی فَوقَ شلوٍ علی الرمال نثیر
و عجافُ البغاث تدفعه بالمخلب الغَض و الجناح القصیر

۶.۳.۸ در شعر خانلری، عقاب در جست‌وجوی راز طول عمر از آشیانهٔ خود بیرون می‌آید و طبق عادت معمول، همهٔ پرندگان و خزندگان و چرندگان از بیم شکار عقاب هرکدام به گوشه‌ای می‌گریزند و عقاب بی‌آنکه ضعف پیری، وی را از پای درآورده باشد بی‌توجه به آنها در جست‌وجوی یافتن راز خویش است:

گله کآهنگ چرا داشت به دشت ناگه از وحشت پر ولوله گشت
وان شبان بیم‌زده دل‌نگران شد پی برّهٔ نوزاد دوان
کبک در دامن خاری آویخت مار پیچید و به سوراخ گریخت
آهو اِستاد و نگه کرد و رمید دشت را خط غباری بکشید
لیک صیاد سر دیگر داشت صید را فارغ و آزاد گذاشت ...

اما در شعر ابوریشه ضعف پیری بر نسر عارض شده و توان پرواز هم ندارد:

هبط السفحَ طاویاً من جناحیه علی کل مطمح مقبور
فتبارت عصائب الطیر ما بین شرودٍ مِن الاذی و نفور
لا تطیری جوّابَهَ السَّفح فالنسر اذا ما خبَّرتِه لم تطیری

۷.۳.۸ در شعر ابوریشه نسر کنار پرندگان دیگر می‌نشیند تا از مردار تغذیه کند اما چون رویی نمی‌بیند و حتی با بی‌مهری مواجه می‌شود هرچه نیرو و توان دارد جمع

می‌کند و آخرین اراده‌اش را متمرکز می‌کند، پر می‌کشد و اوج می‌گیرد و از آسمان بر آشیانه‌اش در قلهٔ کوه سرنگون می‌افتد (← سقوط) اما در شعر خانلری، خودِ عقاب درمی‌یابد که درخور این مهمانی نیست و گند و مردار را ارزانی خود کلاغ می‌کند، پر می‌کشد، در دل آسمان محو می‌شود و دیگر برنمی‌گردد (← صعود):

بال بر هم زد و برجست ز جا　　گفت کای یار ببخشای مرا
سال‌ها باش و بدین عیش بناز　　تو و مردار و تو و عمر دراز
من نیم درخور این مهمانی　　گند و مردار تو را ارزانی
گر در اوج فلکم باید مرد　　عمر در گند به سر نتوان برد

۸.۳.۸ به نظر می‌رسد مهم‌ترین و هیجان‌انگیزترین تصویر در هر دو شعر در ابیات پایانی رقم خورده است و نگاه و برداشتِ متفاوتِ دو شاعر گویای تفاوت روح ملی، مخیّلهٔ جمعی و جوهرهٔ فرهنگی است. در شعر عمر ابوریشه ـ چنان‌که اشاره شد ـ نسر با همهٔ ضعف و ناامیدی اوج می‌گیرد اما لاشه‌اش بر کاشانه‌اش می‌افتد؛ تصویر در ذهن مخاطب به‌یکباره قطع می‌شود و همه‌چیز پایان می‌پذیرد، آنگاه شاعر می‌گوید:

أیُهَا النَّسرُ هَل اَعودُ کما عُدتَ　　ام السّفح قد اَماتَ شُعُوری

در قصیدهٔ ابوریشه، تنها با یک تفسیر یا تأویلِ نمادین، تا حدودی می‌شود تصویر ارائه‌شده را پذیرفت و آن اینکه نسر (کرکس) ـ نشان پرچم بعضی از دولت‌ها و کشورهای عربی هم است ـ نمادی از سرزمین آبا و اجدادی شاعر باشد که در چنگال دشمن بدخو رو به ویرانی نهاده و سایهٔ سیاه ستم و استعمار روزبه‌روز بر آن گسترده‌تر می‌شود. در این صورت آرزوی شاعر مقبول می‌نماید که در انتظار روزی باشد که شکوه و آرامش گذشته بازگردد. درحالی‌که در شعر خانلری نه لرزه بر اندام عقاب می‌افتد و نه از ضعف و پیری چنان زار و ناتوان گشته که نتواند به پرواز درآید، بلکه در همان سنین پایانی عمر هم پر می‌کشد، اوج می‌گیرد و در دل آسمان ناپدید می‌شود و دیگر به زمین برنمی‌گردد:

... یادش آمد که بر آن اوج سپهر　　هست پیروزی و زیبایی و مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفر است　　نفس خرم باد سحر است ...

شهپر شاه هوا اوج گرفت زاغ را دیده بر او مانده شگفت
سوی بالا شد و بالاتر شد راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود

۹. نتیجه‌گیری

در میان آثار ادبی ملت‌ها گاه آثاری یافت می‌شود که یا یکی متأثر از دیگری است و یا به‌طور تصادفی و بی‌آنکه از کار یکدیگر آگاهی داشته باشند و به تعبیر رِژه دِبری بی‌آنکه «ارتباط و انتقالی» میان این دو صورت گرفته باشد مشابهت‌ها و اَشتراکات زیادی میان آن دو به چشم می‌آید. نمونهٔ مورد اول *دیوان شرقی* یوهان ولفگانگ گوته و *دیوان غزلیات* حافظ شیرازی است و نمونهٔ مورد دوم، *ایلیاد و اُدیسهٔ* هومر و *شاهنامهٔ* فردوسی. به‌سبب تجربهٔ مشترک حیات اجتماعی ملت‌ها، برای مورد دوم نمونه‌های فراوان می‌توان یافت و از آنجا که نویسندگان و آفرینشگران آثار هنری اغلب تحت تأثیر محیط اجتماعی و شرایط فرهنگی و زیستی جامعهٔ خود، آثار خود را خلق می‌کنند، در کنار آن عوامل دیگری هم، چون نژاد و وراثت و زمان در پرورش قوهٔ خلاق و قدرت آفرینشگری‌شان مؤثر است. در صورت وجود اشتراکات فرهنگی و اجتماعی، خلق آثار هنری و ادبیِ مشابه افزایش می‌یابد. در چند قرن اخیر برخی کشورهای همجوار آسیایی و افریقایی به‌خصوص بخش خاورمیانه و خاورنزدیک، تجربه‌های مشابهی از سر گذرانده‌اند. در نتیجه نویسندگان این جوامع، آثار ادبی و هنری مشابهی از نظر مایه و مضمون خلق کرده‌اند. پرویز ناتل خانلری و عمر ابوریشه از دیگر مصداق‌های مواردِ ذکرشده‌اند که از نظر سرگذشت و تجارب زیستی و علمی و فرهنگی، اشتراکات زیادی با هم دارند. شاید برجسته‌ترین نقطهٔ مشترک و مشابه این دو شاعر، سرودن شعری با عنوان قریب به هم و آرمانی یکسان و از نظر زمانی بسیار نزدیک به هم (با تقریباً چهار سال اختلاف) باشد.

عقاب و نسر هر دو به پایان عمر خود رسیده‌اند و در جست‌وجوی راز ماندگاری هستند لیکن با توجه به بینش اساطیری و کهن‌الگوی حیات در ذهنِ تبار و ملت دو

شاعر و نیز با توجه به مخیلهٔ جمعی[۱] و به تعبیر یونگ، ضمیر ناخودآگاه قومی[۲] نژادشان، هنر و آرمان‌های آنها تصویر پایان عمر و مخصوصاً کشف راز ماندگاری را در هیئتِ عقاب و نسر ـ که مفهوم و پیامی نمادین دارد ـ رقم می‌زند. در یکی عقاب اوج می‌گیرد، «با مهر فلک همسر شده»، در آسمان محو می‌شود (صعود) و در دیگری هم همین آرمان هست و نسر می‌خواهد حضور و ادامهٔ حیات خود را در آسمان نقش بزند اما ضعف غالب شده، به زحمت تن نزار خود را به هوا می‌کشد و هنوز اوج ناگرفته بر آشیانش در قلهٔ کوه می‌افتد (سقوط). هر دو شاعر برای بیان آرمان‌ها و ایدئال خود، از اندیشه و موجودی اساطیری بهره گرفته‌اند با این تفاوت که خانلری مثنوی خود را به شیوهٔ روایی و گفت‌وگو میان عقاب و زاغ پیش می‌برد و عمر ابوریشه قصیدهٔ خود را به شیوهٔ خطابی آن هم نه خطاب به خود نسر بلکه خطاب به کوه‌ها و قله‌ها سروده است.

از نظر اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی، عمر ابوریشه شعر خود را در شرایطی می‌سراید که سوریه در پی رهایی از چنگال استعمار، اختلافات حزبی و گروه‌های مردمی است. خانلری هم شعر عقاب را در زمانی می‌سراید که ایران در گیرودار خفقان و استبداد حکومت پهلوی پدر است. هرکدام از این دو شعر به‌نوعی بازگوکنندهٔ اوضاع و احوال جامعهٔ عصر خود و بازتاب آرمان و ایدئال‌های شاعر و مردم روزگار خود هستند. در یکی «فرّ و آزادی و فتح و ظفر است» و در دیگری حسرت است و امید در ناامیدی: «هَل أعودُ کمَا عُدتَ».

برجسته‌ترین تصویر در هر دو شعر، در ابیات پایانی رقم خورده است. نگاه و برداشتِ متفاوتِ دو شاعر در پایان، گویای تفاوت روح ملی، مخیلهٔ جمعی و جوهرهٔ فرهنگی است. در شعر عمر ابوریشه، نسر با همهٔ ضعف و ناامیدی می‌خواهد اوج بگیرد اما جسد مرده‌اش بر آشیانش می‌افتد؛ تصویر در ذهن مخاطب به‌یکباره قطع می‌شود و همه‌چیز پایان می‌پذیرد، آنگاه شاعر با حسرت می‌گوید:

أیُهَا النَّسرُ هَل اَعودُ کما عُدتَ ام السّفح قد اَماتَ شُعُوری

---

[۱] social imaginary تعبیر رِژِه دِبری، نویسنده و صاحب‌نظر در حوزه فرهنگ و مدیالوژی «mediology» (دبری ۱۹).
[2] collective unconscious

این بیتِ پایانی نه‌تنها ارتباطی به اصل موضوع ندارد بلکه از خیال‌پردازی شاعر کاسته است و شکست و حسرت و درماندگی او را به تصویر می‌کشد. نگاه وی به گذشتهٔ پرشکوهِ ازدست‌رفته است، اما در شعر خانلری نه لرزه بر اندام عقاب می‌افتد و نه از ضعف و پیری چنان زار و ناتوان گشته که نتواند به پرواز درآید؛ بلکه با همان شکوه و اقتدار همیشگی پر می‌کشد، اوج می‌گیرد و در دل آسمان ناپدید می‌شود و آن شکوه و غرور عقاب به خواننده هم منتقل می‌شود:

... یادش آمد که بر آن اوج سپهر هست پیروزی و زیبایی و مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفر است نفس خرم باد سحر است ....
شهپر شاه هوا اوج گرفت زاغ را دیده بر او مانده شگفت
سوی بالا شد و بالاتر شد راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود نقطه‌ای بود و دگر هیچ نبود

منابع

آبراهمیان، یرواند. *ایران بین دو انقلاب*. ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. چ یازدهم. تهران: نی، ۱۳۸٤.

ابراهیم مصطفی و دیگران. *المعجم الوسیط*. استانبول: دارالدعوة، بی تا.

ابوریشه، عمر. *دیوان*. بیروت: دارالعودة، ۱۹۹۸.

پوشکین، الکساندر. *دختر سروان*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چ سوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

خطیب، حسام. *آفاق الادب المقارن عربیاً و عالمیاً*. مصر: دارالفکر معاصر، ۲۰۰۳/۱٤۲٤.

داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ دوم. تهران: مروارید، ۱۳۸۳.

دَمیری، کمال‌الدین. *حیاة الحیوان الکبری*، و یلیه کتاب عجائب المخلوقات و الحیوانات و غرائب الموجودات للامام العالم زکریا ابن محمد بن محمود القزوینی. ۲ جلد. قم: ذوی القربی، ۱۳۸٦.

رستگار فسایی، منصور. *احوال و آثار دکتر پرویز ناتل خانلری*. تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
زرین کوب، عبدالحسین. *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. تهران: علمی، ۱۳۷۱.
ـــــــ . *نقد ادبی*. ۲ جلد. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۱.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. *با چراغ و آینه*. چ دوم. تهران: سخن، ۱۳۹۰.
شوالیه، ژان و گِربرن، آلن. *فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، ایماء و ...)*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. جلد ٤. تهران: جیهون، ۱۳۸۵.
علوی، بزرگ. *تاریخ ادبیات معاصر ایران*. ترجمهٔ سعید فیروزآبادی. تهران: جامی، ۱۳۸٦.
عنترة بن شداد العبسی. *دیوان*. شرح الخطیب تبریزی. قدم له و وَضعَ هوامشه و فهارسه مجید طراد. بیروت: دارالکتب العربی، ۱٤۱۲/ ۱۹۹۲.
غنیمی هلال، محمد. *الادب المقارن*. بیروت: دارالعودة، ۱۹۹۹.
الفاخوری، حنا. *تاریخ الادب العربی الحدیث*. بیروت: دارالجیل، ۱۹۸٦.
کوپر، سی. جی. *فرهنگ نگاره‌های آیینی*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: علمی، ۱۳۹۲.
الکیالی، سامی. *الادب العربی المعاصر فی سوریه*. مصر: دارالمعارف و مکتبة الدراسات الادبیة، ۱۳٤۷/ ۱۹٦۸.
گویارد، ام. اف. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤.
لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد ۱. تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
ناتل خانلری، پرویز. *ماه در مرداب*. چ دوم. تهران: معین، ۱۳۷۰.
ناصر خسرو. *دیوان اشعار*. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. انتشارات مؤسسهٔ اسلامی دانشگاه مک‌گیل کانادا ـ مونترال، شعبهٔ تهران، ۱۳۵۷.
یاحقی، محمدجعفر. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸٦.
یوسفی، غلامحسین. *چشمهٔ روشن*. تهران: علمی، ۱۳۸٦.

http://www.syrianstory.com (القصة السورية) (دسترسی در تاریخ ٤ تیر ۱۳۹۳)
http://adabalarabi.com (دسترسی در تاریخ ۲٦ مهر ۱۳۹۳)

Bassnett, Susan. *Comparative Literature*, *A Critical Intrtroduction*. Blackwell, third edition, 1997.

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*. Penguin Book, 1984. (افست ایران)

Debray, Regis. *Transmitting Culture*. Translated by Eric Rauth. Clombia University Press, 2000.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۱۱۷-۱۴۰

بررسی تطبیقی شخصیت‌های تهمینه و آرتمیس

وحید رویانی،* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان - گرگان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱/۲۹

چکیده

این پژوهش در چارچوب بررسی تطبیقی شخصیت‌های ادبی در قلمرو ادبیات تطبیقی انجام شده است. تهمینه یکی از زنان جسور و فرزانهٔ اساطیر ایران است که در *شاهنامه* و متون نقالی ویژگی‌های گوناگونی به او نسبت داده‌اند. آرتمیس نیز ایزدبانوی جنگ و شکار اساطیر یونان است که صفات و ویژگی‌هایش به تهمینه بسیار شباهت دارد. نگارنده در این پژوهش براساس اصول مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی این دو شخصیت را مقایسه کرده است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد این دو در مواردی چون نام، داشتن برادر توأمان، ارتباط با شکار و جنگل، زیبایی، باکرگی، پیشگامی در عشق، جنگاوری و تیراندازی با کمان به یکدیگر شباهت دارند، اما آرتمیس به‌خاطر ایزدبانو بودن و داشتن ویژگی‌های بغانه و همچنین تفاوت محیط فرهنگی یونان و ایران که باعث شده آرتمیس را زنی بی‌قید و بی‌رحم توصیف کنند که به زندگی خانوادگی پای‌بند نیست با تهمینه تفاوت دارد. بنابراین براساس نظریات استراوس و یونگ می‌توان گفت شباهت‌های این دو شخصیت در اساطیر ایران و یونان، در ساختار مشترک اساطیر دو ملت و ناخودآگاه جمعی مشترک ریشه داشته و در نتیجه ادبیات مشابهی تولید کرده است. البته به‌خاطر تفاوت‌های فرهنگی و ادبیات این دو ملت، در شکل ظاهری و برخی جزئیات با هم تفاوت دارند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مکتب امریکایی، تهمینه، آرتمیس، *شاهنامه*.

---

* E-mail: vahidrooyani@yahoo.com

۱. مقدمه

تعریف ادبیات تطبیقی بسته به نوع رویکرد نظریه‌پردازان و مکاتب مختلف ادبیات تطبیقی متفاوت است. پژهشگران ادبیات تطبیقی از این شاخهٔ نقد ادبی که به روابط ادبی ملل و زبان‌های مختلف می‌پردازد تعاریف گوناگونی ارائه کرده‌اند. به‌عنوان مثال زرین‌کوب (۱۲۵) در این باره می‌نویسد:

> ادب تطبیقی در واقع عبارت است از تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان. پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد مثل آن است که در سرحد قلمرو زبان قومی به کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد و پیداست که حاصل تحقیق او با میزان دقت و مراقبتی که در این تحقیق به کار بندد مناسب خواهد بود. بنابراین شاید بتوان گفت که در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر محقق و نقاد هست نفس اثر ادبی نیست، بلکه تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در ادب قوم دیگر پیدا می‌کند.

و شورل (۲۵) می‌گوید:

> ادبیات تطبیقی هنر روشمندی است، به‌خاطر تحقیق در پیوندهای قیاسی، قرابت، تأثیر مقایسهٔ ادبیات با قلمروهای دیگر بیان و معرفت؛ یا اینکه موضوعات و یا فنون ادبی مابین آنها، با فاصله و یا بدون فاصله نسبت به زمان و مکان، آن هم به شرط اینکه متعلق به چندین زبان و یا به چندین فرهنگ باشند، و یا اینکه حتی جزء یک سنت باشند تا بهتر بتوان به وصف آنها، به درک آنها و به ارزیابی آنها پرداخت.

یوست[1] (۵۰) ادبیات تطبیقی را یک جهان‌بینی دانسته و گفته است:

> ادبیات تطبیقی بیش از یک رشتهٔ تحصیلی است. ادبیات تطبیقی نگاهی کلی به ادبیات و دنیای ادب است. ادبیات تطبیقی یک اکولوژی انسانی، یک جهان‌بینی ادبی و بصیرتی جدید در جهان فرهنگی است با شمولیت و جامعیت تمام.

در کل، دو مکتب اصلی و کلی در ادبیات تطبیقی وجود دارد که تعریف‌ها حول محور همین دو مکتب شکل می‌گیرند:

---

[1] François Jost

۱.۱ مکتب فرانسوی

از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان آن می‌توان به کسانی چون وان تیئگم[1]، ژان ماری کاره[2] و فرانسوا گویارد (گی‌یار)[3] اشاره کرد. از همان سال‌های آغازین، صاحب‌نظران فرانسوی این رشته بر این نکته تأکید داشتند که ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از تاریخ ادبیات است و وظیفه‌اش 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 ۳٦). مهم‌ترین مبانی این مکتب عبارت‌اند از: ۱. زبان دو ادبیات باید متفاوت باشد. ۲. بین دو ادبیات روابط تاریخی وجود داشته باشد. ۳. بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در میان باشد. از میان نظریه‌پردازان این مکتب فرانسوا گویارد بیش از همه بر بحث تأثیر و تأثر تأکید دارد و تأکید او در تعریفش از ادبیات تطبیقی نمود یافته است:

> ادبیات تطبیقی، تاریخ روابط ادبی بین‌المللی است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی مانند کسی است که در سرحد قلمرو زبان ملی به کمین می‌نشیند تا تمام دادوستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی نماید (گویارد ۲۳).

۲.۱ مکتب امریکایی

این مکتب تحت تأثیر انتقادات رنه ولک به مکتب فرانسوی شکل گرفت. رنه ولک به رویکرد تاریخی مکتب فرانسه و بی‌توجهی آن به نقد و اثر اعتراض داشت و می‌گفت در مکتب فرانسوی «به نقد و اثر ادبی پرداخته نمی‌شود بلکه تنها خود را در مسائل بیرونی اثر که به تأثیرپذیری و تأثیرگذاری و بررسی منابع و شهرت و انتشار مربوط است محصور و محدود کرده‌اند» (ولک و وارن ٤۳). آنچه در این مکتب مهم است، تشابه و همانندی است و همین توجه به تشابه و همانندی باعث شده که ادبیات با هنر و سایر حوزه‌های دانش بشری پیوند بخورد و هنری رماک[4] یکی از پژوهشگران این مکتب در تعریف ادبیات تطبیقی بگوید:

---

[1] Paul van Tieghem
[2] Jean-Marie Carre
[3] Marius-François Guyard
[4] Henry Remak

ادبیات تطبیقی یعنی مطالعهٔ ادبیات در فراسوی مرزهای یک کشور و بررسی رابطهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های معرفت بشری مثل هنرها (نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی و...)، علوم و ادیان. خلاصه اینکه ادبیات تطبیقی یعنی مقایسهٔ ادبیات یک کشور با ادبیات یک یا چند کشور دیگر و همچنین مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های معرفت بشری (اِستالْکْنِت[1] ۷۸).

هرچند برخی نظریه‌پردازان این مکتب همانند آلدریج[2] تحقیق در ادبیات تطبیقی را اساساً از ادبیات ملی جدا نمی‌دانند (انوشیروانی ١٤) اما بر فراملیتی بودن آن بسیار تأکید دارند. از جمله گی‌ین[3] معتقد است ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که به بررسی روشمند مجموعه‌های فراملیتی می‌پردازد (انوشیروانی ٤٤) و در این باره می‌گوید:

من ترجیح می‌دهم همانند برخی نگویم ادبیات تطبیقی شامل آزمودن ادبیات‌های مختلف از منظری بین‌المللی است و هویت آن به‌طور کامل به نشر و رویکرد مشاهده‌گر بستگی ندارد. آنچه اساسی است سهم آشکار در تاریخ یا در ادبیات طبقات و دسته‌های مختلفی است که به‌طور طبیعی نمی‌توان آنها را صرفاً ملی به حساب آورد (گی‌ین ۳).

فرانسوا یوست از دیگر چهره‌های سرشناس این مکتب بین ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان تفاوت قائل شده و می‌گوید:

ادبیات جهان و ادبیات تطبیقی دو مضمون یکسان نیستند. در واقع ادبیات جهان پیش‌نیاز ادبیات تطبیقی است و مواد خام و اطلاعات مورد نیاز پژوهشگر ادبیات تطبیقی را در اختیار او قرار می‌دهد تا آنها را براساس اصول نقادانه و تاریخی تنظیم و مرتب کند. بدین‌سان ادبیات تطبیقی را شاید بتوان به‌عنوان نوعی ادبیات جهانی سازمان‌یافته تعریف کرد... کار پژوهشگر ادبیات 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 مهم ادبی را در ارتباط با هم می‌بیند و تلاش می‌کند جایگاه یک نویسنده را در تاریخ عمومی اندیشه و زیبایی‌شناسی مشخص کند (یوست ۳۸).

---

[1] Newton P. Stallknecht
[2] A. Owen Aldridge
آلدریج معتقد است مطالعهٔ ادبیات تطبیقی اساساً با مطالعهٔ ادبیات ملی متفاوت نیست جز اینکه حیطهٔ موضوع در ادبیات تطبیقی در مقایسه با یک ادبیات منفرد، بسیار وسیع‌تر است (انوشیروانی ١٤).
[3] Claudio Guillén

از دیگر ویژگی‌های این مکتب ارتباط تنگاتنگ آن با تئوری‌های نقد ادبی و نظریه‌های فرهنگی است. چنان‌که سورین کنت[1]، ظهور تئوری‌های نقد ادبی و فرهنگی را یکی از عوامل اصلی دانسته که باعث تحول بنیادی ادبیات تطبیقی از شکل سنتی به شاخه‌های نوین و روشنفکرانه شده است (کنت ۷۰). این مسئله در آثار دیگر نظریه‌پردازان این مکتب نیز به چشم می‌خورد و کسی چون توتوسی[2] برای تطبیق، چارچوبی ارائه می‌دهد که در آن بر دو جنبهٔ تجربی بودن و سیستماتیک بودن رویکرد به ادبیات و فرهنگ تأکید دارد و پیشینهٔ این رویکردِ سیستماتیک را به ساختارگرایی، جامعه‌شناسی ادبیات و فرمالیسم روسی می‌رساند (توتوسی ٢٤) و برنهایمر[3] (۱۰) از انعکاس پدیدهٔ زیبایی‌شناسی و ادبیت در ادبیات تطبیقی سخن می‌گوید.

نکتهٔ دیگری که عامل افتراق دو مکتب امریکایی و فرانسوی به حساب می‌آید این است که در مکتب امریکایی برخلاف مکتب فرانسوی به روابط میان ادبیات مختلف برمبنای اصل تأثیر و تأثر توجهی نمی‌شود. بلکه بیشتر به عوامل بسترسازِ تأثیر یا تشابه توجه می‌شود زیرا نظریه‌پردازان این مکتب اعتقاد دارند:

> تأثیر در خلأ اتفاق نمی‌افتد، همچنان که ادبیات در خلأ خلق نمی‌شود. تأثیر کردن و تأثیر پذیرفتن یا تشابهات ادبی اتفاقی نیستند؛ عوامل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی بسترساز تأثرات و تشابهات ادبی هستند. بر این اساس، برای پژوهش روشمند در ادبیات تطبیقی باید به لایه‌های زیرین تأثر و تشابه توجه کرد. به سخن دیگر، مسئلهٔ اصلی، چرایی و چگونگی این رویداد است، نه تشریح خود رویداد (انوشیروانی ٣٦-٣٧).

و پژوهشگران این مکتب به سراغ علت شباهت بین موضوعات مختلف رفته و در عین بررسی و ریشه‌یابی علت تشابه، از بررسی تفاوت‌ها نیز غافل نبوده‌اند. به‌عنوان مثال پژوهشگرانی چون کارل گوستاو یونگ[4] و نورتروپ فرای[5] که در زمینهٔ نقد اساطیری فعالیت می‌کردند از کهن‌الگوها[6] و اسطوره‌ها و ضمیر ناخودآگاه جمعی[7] و

---

[1] Surin Kenneth
[2] Steven Totosy de Zepetnek
[3] Charles Bernheimer
[4] Carl Gustav Jung
[5] Northrop Fry
[6] Archetypes
[7] Collective Unconscious

رنه اتیامبل[1] از نامتغیرها به‌مثابهٔ میراث مشترک بشری یاد می‌کنند که می‌تواند این تشابهات را تا حدودی توجیه کند (انوشیروانی ٤٥-٤٦).

۲. فرضیه و پیشینهٔ تحقیق

نویسنده در این مقاله سعی دارد با استفاده از روش مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، وجوه تشابه و تفاوت تهمینه و آرتمیس[2] را از منظر اسطوره‌شناسی تطبیقی[3] بررسی کند. این مقاله براساس این فرضیه بنا نهاده شده که به‌خاطر خویشاوندی اقوام هند و اروپایی و داشتن ریشه و میراث مشترک، با توجه به اصول مکتب امریکایی شباهت‌های بنیادی بین اسطوره‌های ایران و یونان وجود دارد. بنابراین نویسنده ابتدا با مراجعه به *شاهنامه* به‌عنوان مهم‌ترین سند اساطیری و حماسی قوم ایرانی به معرفی تهمینه می‌پردازد و چارچوب اصلی شخصیت داستانی او را در *شاهنامه* مشخص می‌نماید. سپس با کمک متون اساطیری یونان، آرتمیس ایزدبانوی جنگل و شکار یونانی را معرفی می‌کند، آنگاه به بررسی وجوه شباهت این دو شخصیت می‌پردازد که در این بخش برای دستیابی به برخی وجوه شخصیتی تهمینه که در *شاهنامه* فراموش یا کم‌رنگ شده، از متون نقالی و ادبیات عامیانه کمک گرفته می‌شود. در مرحلهٔ بعد تفاوت‌های دو شخصیت بررسی می‌شود و نتیجه‌گیری خواهیم کرد.

دربارهٔ تهمینه و شخصیت داستانی و اساطیری او تاکنون تحقیقات گوناگونی انجام شده است که عموماً بحث برون‌همسری و زن‌سالاری را مطرح کرده‌اند. از جمله این پژوهش‌ها:

روح‌الامینی، محمود. «ساختار اجتماعی ازدواج‌های شاهنامه.» *نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی*. آگه، ۱۳۷۵.

مزداپور، کتایون. «نشانه‌های زن‌سروری در چند ازدواج داستانی شاهنامه.» *داغ گل سرخ*. اساطیر، ۱۳۸٦.

---

[1] René Etiemble
[2] Artemis
[3] Comparative Mythology

دکتر خالقی مطلق جزئی‌تر به این داستان نگریسته و با توجه به روایاتِ مشابهِ بسیار زیادی که از داستان رستم و سهراب در بین اقوام مختلف وجود دارد نتیجه گرفته که این داستان، اصلی سکایی دارد و از آنجا وارد ادبیات فارسی شده است و تهمینه یک پری است (خالقی مطلق ۱۳۷۲: ۷۰). دکتر آیدنلو (۷۸۰) نیز همچون دکتر خالقی مطلق تهمینه را دارای سرشتی پریانه و مرتبط با ایزد باروری می‌داند. خانم بهار مختاریان (۱۷۷) در مقالهٔ «تهمینه کیست»، داستان رستم و سهراب را به‌صورتی علمی و جزئی‌نگر با رویکرد اسطوره‌شناسی تطبیقی بررسی کرده و نتیجه گرفته است که تهمینه یک زن ایزد بیگانه است که با رستم درمی‌آمیزد.[۱] اما تاکنون کسی به شباهت‌های تهمینه و آرتمیس اشاره نکرده است.

۳. چارچوب نظری

۱.۳ تعریف اسطوره

واژهٔ اسطوره یکی از واژه‌های چالش‌برانگیز است که نظریه‌پردازان و پژوهشگران این حوزه در دو قرن اخیر هریک با توجه به تفکر فلسفی و رویکرد خود، تعریفی از این واژه ارائه کرده و کارکردی برای آن در نظر گرفته‌اند. به همین جهت از آوردن تعاریف گوناگون خودداری کرده و به تعریف لوی استروس[۲] ساختارگرا و یونگ بسنده می‌کنیم که با هدف پژوهش پیش رو هماهنگی دارند.

مکتب ساختارگرایی[۳] برای تحلیل نظام‌های فرهنگی به‌ویژه نظام‌های خانوادگی و اساطیری به کار می‌رود و بر آن است که در میان عوامل متعدد شکل‌دهنده به یک نظام

---

[۱] برای دیدن نمونه‌های مشابه داستان رستم و سهراب علاوه بر مقالهٔ دکتر خالقی مطلق می‌توانید به منابع زیر مراجعه کنید:

کمالی، محمود. «بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب با برخی موارد مشابه در اساطیر جهان.» *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۵۵ (زمستان ۱۳۸۸): ۱۱۷ـ۱۳۰.

Morrison, G. "The Irish Story of Cucullin and Conloch and the Persian Story of Rostam and Sohrab." *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*. xviii (1892): 317-329.

Potter, M. A. *Sohrab and Rustem, The Epic Theme of a Combat Between Father and Son; A Study of Its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition*. New Buckram,1902.

[2] Levi Strauss

[3] Structuralism

فرهنگی، رشته‌ای از روابط ساختاری وجود دارد که قادر است سیرت آن نظام را در ورای اشکال ظاهری متفاوت مشخص کند (ایمانی و طاووسی ۱۹). لوی استروس به‌عنوان نظریه‌پرداز این مکتب، اسطوره‌ها را حکایاتی تخیلی می‌داند که سعی دارند در پرتو منطقی خاص تقابل‌های دوتایی میان فرهنگ و طبیعت را حل کنند. از سوی دیگر اسطوره را چونان گفتاری در درون نظام نمادین زبان می‌داند که برای فهم معانی آنها باید ساختارهای نهانی و عمیق آنها را معلوم داشت. بدیهی است که این ساختارهای نهانی و عمیق، نمودی از انگاره‌های عام ذهن آدمی است و تحلیل اسطوره، آدمی را قادر به درک انگاره‌های مزبور می‌سازد (ضیمران ۱۳– ١٤). چنان‌که می‌بینیم استروس به‌عنوان یک ساختارگرا معتقد است که اسطوره‌های مللِ مختلف، ساختاری یکسان دارند و رشته‌ای پنهانی آنها را به هم متصل کرده است و فقط به‌خاطر تفاوت‌های فرهنگی ملل و اقوام، شکل ظاهری آنها با هم فرق دارد.

یونگ نیز به چنین مضمونی پیرامون اساطیر و آرکی‌تایپ‌ها اعتقاد دارد. او به یک ناخودآگاه جمعی معتقد است که ریشه در تاریخ نوع بشر و تجربه‌های گذشتگان دارد، اما به مرور در پرده‌ای از ابهام فرورفته و فراموش شده و هر از گاهی سرنمون‌های آن در قالب اساطیر و دیگر اشکال ادبی متجلی می‌شود (همان ۱۸) و به‌خاطر همین ریشهٔ مشترک، اساطیر اقوام و ملل مختلف به هم شباهت دارند.

۲.۳ معرفی دو شخصیت

۱.۲.۳ معرفی تهمینه

تهمینه یکی از زنان جسور و فرزانهٔ *شاهنامه* است که با بی‌باکی عشق خود را به رستم، جهان‌پهلوان *شاهنامه* اظهار کرد و با اینکه در *شاهنامه* فقط در ابتدای داستان رستم و سهراب ظاهر شده و سپس اثری از او دیده نمی‌شود، به‌خاطر پیوند با رستم و زادن سهراب، در میان زنان *شاهنامه* از جایگاه و اهمیت والایی برخوردار است. داستان او این‌گونه است که رستم به قصد شکار به نزدیکی شهر سمنگان در مرز توران می‌رود و پس از شکار گور و خوردن آن، به استراحت می‌پردازد و رخش را رها می‌کند تا مشغول چرا شود. چند تن از سواران سمنگان رخش را گرفته با خود به سمنگان

می‌برند تا از او برای نژاد استفاده کنند. رستم پس از بیداری، اثری از رخش نمی‌یابد و به‌ناچار به سمت سمنگان می‌رود. در آنجا شاه سمنگان به استقبال او آمده و از او می‌خواهد مهمانش باشد و قول می‌دهد اسب را پیدا کند. رستم شب را در آنجا می‌ماند. نیمه‌شب ناگهان درِ اتاق باز شده و برده‌ای همراه با دختری زیبارو وارد اتاق می‌شوند. رستم از دیدن چنین دختری نیمه‌شب در بالین خود تعجب کرده و دربارهٔ اصل و نسب او و هدفش سؤال می‌کند و رستم زمانی که جمال و کمال تهمینه را می‌بیند و تهمینه از رخش به او خبر می‌دهد حاضر به وصلت با او می‌شود و روز بعد اسبش را می‌گیرد و از سمنگان خارج می‌شود. تهمینه در همین شب از رستم باردار می‌شود و سهراب را به دنیا می‌آورد. پس از رشد سهراب و رفتن او به ایران، در نسخه‌های معتبر *شاهنامه* دیگر نامی از تهمینه نیست مگر در چند نسخه بدل که ماجرای آگاهی او از مرگ سهراب و سوگواری‌اش را آورده‌اند.

۲.۲.۳ معرفی آرتمیس

آرتمیس یکی از بزرگ ایزدبانوان یونان بود که همراه دیگر ایزدان و ایزدبانوان یونانی در المپ[1]، جایگاه خدایان، رفت‌وآمد داشت. او خواهر توأم آپولون و دختر لتو و زئوس بود. او باکره و همیشه جوان ماند و نمونهٔ یک دختر سرکش و نافرمان بود که فقط به شکار اظهار تمایل می‌کرد (گریمال ۱۱۰). همان‌طور که نیلسن[2] در کتاب *دین عامهٔ یونانیان* یادآور شده آرتمیس ایزدبانوی بزرگی شبیه پریان است و در روایات نیز همیشه پریان همراه اویند. او در کوه‌ها و چمن‌زارهای بلند راه می‌رود و با کیش پرستش درخت، چشمه‌ها و رودها مرتبط است. او بچه‌های مخلوقات را تحت حمایت و پرستاری می‌گرفت (وارنر ۳۱۸).

ریشهٔ نام این الهه مشخص نیست و هیچ نشانهٔ مشخصی دربارهٔ شخصیت او به ما نمی‌دهد. محققان دربارهٔ ریشهٔ نام او نظرات گوناگونی بیان کرده‌اند، از جمله: درشت اندام، کسی که بیماری‌ها را پزشکی می‌کند و همچنین جزء دوم نام او را با آب مرتبط

[1] Mount Olympus
[2] Martin P. Nilsson, *Greek Popular Religion.*

دانسته‌اند (گریوز[1] ۱۲۰). در مورد منشأ او نیز نظرات گوناگونی وجود دارد. سرکاراتی معتقد است او در آغاز، یکی از الهه‌های غیرآریایی باروری و فراوانی بوده که بسان «بانوی همهٔ ددان» ستایش می‌شد و پس از ورود آریاها به یونان به‌صورت ماه ـ ایزد هلنی در انجمن خدایان درآمد (بنونیست ١٠٤). وارنر (٤٢) او را ملکهٔ آسمان و مادر کیهان در اعصار باستان می‌داند و در مورد مجرد بودن او نیز می‌گوید: «هرچند یونانیان و رومیان متأخر با اطمینان تمام آرتمیس را باکره می‌پنداشتند اما نظر یونانیان متقدم چنین نبود. او مجرد و بیش از هر چیز مستقل بود. اگر مردی را می‌خواست از او بهره‌مند می‌شد اما خود را مقید او نمی‌کرد (همان ۳۵۳). گریوز معتقد است آرتمیسِ اولیه احتمالاً الههٔ کشاورزی بود که در آرکادیا پرستش می‌شد و سپس الههٔ پاکدامنی و جنگل شد که سمبلش خرس است. او همچنین به‌عنوان الههٔ ماه همراه با ایلیثیا بر تولد بچه‌ها نظارت می‌کند (۱۲۰). مایکل جوردن[2] تأکید می‌کند که او منشئی باستانی دارد و در اصل در آسیای صغیر، الههٔ حیوانات و شکار بوده است اما در آسیای یونانی‌زبان الههٔ مادر شده است. تصاویری که از او به‌جا مانده است او را الهه‌ای آسیایی اغلب با دو بال در بین حیوانات وحشی نشان می‌دهد (۳۰).

محققان آیین‌های او را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: اولی آیین‌هایی که در آن الهه با جنبهٔ جدیدتر و هلنی خود نمایش داده می‌شود، به‌عنوان یک شکارچی محجوب و خواهر آپولو. دیگری شامل آیین‌های آسیای صغیر است که در آن، او شخصیتی بدوی از یک الههٔ طبیعت دارد بدون ارتباط با شکار و آپولو (تامپسون[3] ۳۰۷). این ایزدبانوی آناتولی همچنین به‌صورت مادری با هیکل درشت و سینه و ران‌هایی بزرگ نشان داده شده است که اطراف او را شیرها و پلنگ‌ها گرفته‌اند و سپس در فرهنگ‌های بعدی بدنی باریک‌تر و باکره یافته و در یونان آرتمیس نام گرفته است (فریلی[4] ۳). این الهه پس از ورود به یونان به‌عنوان الههٔ بزرگ باروری، صاحب معبد معروف می‌گردد و در اولیس تحت عنوان مادر پرستیده می‌شود (فینکل‌بری[5] ١٦٥). ظاهراً برخی آیین‌های

---

[1] Robert Graves
[2] Michal Jordan
[3] M.S. Thompson
[4] John Freely
[5] Margaret Finkelbery

مرتبط با او همچون اخته کردنِ آیینی نیز از آناتولی به دنیای یونان و روم راه یافته است (برمر[1] ۱۱).

در متون یونانی ویژگی‌های گوناگونی به آرتمیس نسبت داده و داستان‌های گوناگونی پیرامون حالات و صفات او آورده‌اند، از جمله هومر در سرود هفتم خود آرتمیس را این‌گونه وصف می‌کند: صاحب تیرهای طلایی، باکرهٔ پاکدامن شکارهای پرسروصدا که از تیراندازی و شکار لذت می‌برد (مارفورد و لناردون[2] ۱۴۳). او در بیشتر داستان‌ها با تیر و کمان و تیراندازی در ارتباط است و همانند برادرش آپولون در جنگ تروا در جبههٔ ترواییها قرار دارد و تیرهای طاعون و مرگ به سوی دشمنان می‌اندازند (ماتینگلی[3] ۱۱٤). او ایزدی باکره بوده و دوست نداشته که برهنه دیده شود. زمانی که آکتئون پسر آریستئوس راهش را در جنگلِ پوشیده از سرو و کاج که متعلق به آرتمیس بود گم کرد و این ایزدبانو را در برکه برهنه دید، آرتمیس به‌خاطر این گناه به گوزن تبدیلش کرد تا سگانش او را بدرند (مارفورد و لناردون ۱٤۹). او همچنین از ارتباط با مردان بیزار بوده است اما با وجود این، مواردی ذکر شده که از ارتباط جنسی با شکارچیان لذت می‌برده است مانند آکتئون و هیپولیت (هانسن[4] ۱۱۹). همچنین در مورد خلقیات او گفته‌اند او ایزدبانویی است که زود خشمگین می‌شود و پرستندگان سعی می‌کرده‌اند با قربانی کردن و تقدیم هدایا از خشم او جلوگیری کنند. یک نمونه از خشم او زمانی است که آگاممنون هنگام حرکت ناوگان برای بار دوم از شجاعت خود لاف می‌زند و آرتمیس خشمگین شده و با پدید آوردن توفان سهمگین او را در اولیس نگه می‌دارد (وارنر ٤۲)، یا آنجا که شاه اونئوس هنگام برداشت خرمن یادش رفت که نخستین محصولش را به آرتمیس تقدیم کند و او به قصد انتقام، گراز نر غول‌آسایی را فرستاد و خرمن و گله و خدمتکارانش را از بین برد (هیلگاس[5] ۹۲).

---

[1] Jan Bremmer
[2] M.P.O. Morford & R. J. Lenardon
[3] H. Mattingly
[4] William Hansen
[5] CK. Hillegas

٤. شباهت‌های تهمینه و آرتمیس

هنگام مقایسهٔ این دو شخصیت به ویژگی‌های مشابه زیادی برمی‌خوریم. داستان تهمینه در *شاهنامه* بسیار کوتاه است و جز چند ویژگی خاص از شخصیت تهمینه را مشخص نمی‌کند، ولی در شاهنامه‌های نقالی که تعداد آنها کم نیست، ویژگی‌های دیگری می‌توان دید که تشابه تهمینه را با آرتمیس بیشتر نمایان می‌کند و در اینجا به آنها می‌پردازیم:

۱.٤ نام

نخستین وجه تشابه در نام آنهاست. واژهٔ تهمینه از دو بخش تشکیل شده است: تهم به‌معنی قوی و پسوند نسبت ینه به‌معنی نیرومند و قوی (رستگار فسایی ۳۰۰). همچنین او هنگام معرفی خود به رستم چنین می‌گوید:

یکی دخت شاه سمنگان منم بزشک هزبر و پلنگان منم[۱]

که دو ویژگی او را نشان می‌دهد: یکی ارتباط او با پزشکی و آگاهی از این حرفه و دیگری ارتباط با جانوران وحشی و مراقبت و درمان آنها را. همچنان که گذشت برای نام آرتمیس معانی گوناگونی ذکر کرده‌اند که یکی از آنها درشت اندام و قوی است و دیگری کسی که بیماری‌ها را پزشکی می‌کند (گریوز ۱۲۰). همچنین او الههٔ شکار و حیوانات وحشی است و تمام نقش‌هایی که از او به‌جا مانده او را در کنار شیر و پلنگ نشان می‌دهد. علاوه بر اینها هر ساله مراسمی در سیراکوز سیسیل برگزار می‌شده است که در آن شیر را به افتخار ایزدبانوی شکار، آرتمیس، در پیشاپیش تظاهرات آیینی قرار می‌دادند (وارنر ۵۲۱). هرچند در *شاهنامه* غیر از همان بیتی که از زبان تهمینه نقل شد ارتباطی بین او و شیر و سایر حیوانات وحشی دیده نمی‌شود، در روایات نقالی داستان‌های گوناگونی نقل شده که ارتباط تهمینه با جنگل، حیوانات وحشی و علی‌الخصوص شیر را نشان می‌دهد. از جمله داستانی دربارهٔ جنگ پدر تهمینه با لشکر

---

[۱] دکتر خالقی مطلق در یادداشت‌های خود بر *شاهنامه* این بیت را از جمله ابیات تاریک *شاهنامه* دانسته و حتی در مورد ضبط درست آن نیز با توجه به اختلاف نسخ *شاهنامه* تردید کرده و ضبط‌های گوناگونی پیشنهاد داده است، ولی در نهایت همین ضبط را در متن آورده است (خالقی مطلق ۱۳۸۷: ٤۹٦).

گرسیوز آمده که تهمینه نیز با سهراب خردسال در آن جنگ شرکت کرده و پس از شکست پدرش، همراه با سهراب به جزیره‌ای می‌گریزد و هشت سال در آنجا با شیر و سایر حیوانات وحشی خو گرفته و زندگی می‌کند (زریری ۵۰؛ انجوی ۱۰۱). حتی شیر او را به جهات مختلف جزیره هدایت می‌کند، برایش آهو شکار می‌کند و می‌آورد و تهمینه بر شیر سوار می‌شود (صداقت‌نژاد ۲۵۱). بنابراین تهمینه می‌تواند همان الههٔ شکار باشد که با شیر و حیوانات وحشی در ارتباط است و درمانگر دردهای آنهاست.

۲.٤ داشتن برادر توأمان

آرتمیس برادری توأمان به نام آپولون[1] دارد که هر دو فرزندان لتو[2] و زئوس[3] هستند. آن‌چنان که در روایات مختلف دربارهٔ آرتمیس آمده است او در دلوس به دنیا آمده و به‌محض تولد، مادر خود را برای به دنیا آوردن برادرش آپولون یاری کرده است (گریمال ۱۱۰). در تمام نسخه‌های *شاهنامه* شخصیتی به نام ژندرزم وجود دارد که همراه سهراب از توران به ایران می‌آید و شب‌هنگام به‌طور اتفاقی به دست رستم کشته می‌شود. در نسخه‌های معتبر شاهنامه به نسبت برادری او با تهمینه اشاره نشده ولی ماجرای کشته شدنش به دست رستم آمده است؛ اما در برخی نسخه‌ها از جمله ژول مول و نسخه‌های نقالی، او را برادر تهمینه دانسته‌اند:

بدانگه که سهراب آهنگ جنگ نمود و گه رفتن آمدش تنگ
بخواند مادرش نامور ژنده‌رزم که او دیده بد پهلوان را به بزم
بد او پور شاه سمنگان زمین همان خال سهراب با آفرین
(فردوسی، ٦٥/٢)

و حتی در روایات نقالی به دوقلو بودن او با تهمینه هم اشاره شده است و گفته‌اند این دو خواهر و برادر چنان به هم شبیه‌اند که رستم در مجلس عام، آنها را با هم اشتباه می‌گیرد و وزیر سهرم شاه به رستم می‌گوید: «تهمینه جفت توأمان زنده‌رزم، دختری پرهیزگار و پرهنر است و در همهٔ هنرها سرآمد، اما تاکنون هر سلطانی خواهان او شده

[1] Apollon
[2] Leto
[3] Zeus

جواب رد شنیده» (صداقت‌نژاد ۲۲۸). همین دوقلو بودن، تشابه این دو را به آرتمیس و آپولون که دوقلو بودند بیشتر می‌کند.

۳.٤ ارتباط با شکار و جنگل

چنان‌که گذشت آرتمیس در یونان الههٔ شکار و حیوانات وحشی است و در دره‌ای به نام گارگافی، پوشیده از درختان کاج و سرو اقامت داشته و هر روز درون چشمه‌ای که در این دره جاری بوده حمام می‌کرده است (مارفورد و لناردون ١٤٩) و گاه به شکارچیان نزدیک شده و با آنها رابطه برقرار می‌کرده. در داستان رستم و سهراب نیز چه در *شاهنامه* و چه در روایات نقالی ماجرای آشنایی رستم و تهمینه به شکارگاه و جنگل و کنار چشمه برمی‌گردد و رستم در این داستان در نقش یک شکارچی ظاهر می‌شود:

ز موبد برین گونه برداشت یاد — که یک روز رستم هم از بامداد
غمی بد دلش ساز نخجیر کرد — کمر بست و ترکش پر از تیر کرد
چو نزدیکی مرز توران رسید — بیابان سراسر پر از گور دید
به تیر و کمان و به گرز و کمند — بیفگند بر دشت نخجیر چند

(فردوسی ۱۱۹)

این ماجرا در نسخه‌های نقالی به صورت‌های گوناگون روایت شده ولی در همهٔ آنها دیدار اول رستم و تهمینه در شکارگاه و کنار چشمهٔ آب اتفاق می‌افتد که این موقعیت داستان را به اصل اساطیری خود نزدیک‌تر می‌کند. به‌عنوان مثال در یکی از روایت‌هایی که انجوی آورده تهمینه با کنیزانش در شکارگاه اطراف شهر سمنگان مشغول شکار است و در آنجا رستم را می‌بیند و عاشق او می‌شود و به خیمهٔ خود دعوتش می‌کند (انجوی ۸۱). در روایتی دیگر آن دو یکدیگر را در جنگلی که رستم به قصد شکار به آنجا رفته است می‌بینند (همان ۸۳). در روایت زریری، رستم در شکارگاه کنار سمنگان به چشمه‌ای می‌رسد که برای شکار و استراحت در کنار آن اقامت می‌کند و تهمینه که با لباس رزم و با نقاب برای شکار به آنجا آمده به‌صورت ناشناس با رستم درگیر

می‌شود که رستم بر او پیروز می‌شود و به هویتش پی می‌برد و تهمینه از رستم قول می‌گیرد که به دربار پدرش شاه سمنگان بیاید (زریری ۲).

٤.٤ زیبایی

آرتمیس الهه‌ای زیباست که در روایات یونانی او را به‌لحاظ زیباییِ صورت و تناسب اندام شبیه پریان دانسته‌اند (وارنر، ۳۱۸). در برخی روایات، آپولون، برادر او را تجسم ایزد خورشید دانسته‌اند و آرتمیس را تجسم ایزد ماه (گری و الشمی[1] ٤٥٥) و او را همانند ماه، زیبا و جذاب توصیف کرده‌اند. در *شاهنامه* نیز تهمینه به‌لحاظ زیبایی و جذابیت، به ماه و خورشید تشبیه شده است:

پس پرده اندر یکی ماهروی چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند به بالا به کردار سرو بلند

و به‌لحاظ زیبایی و لطافت همانند الهه و پری‌ای توصیف شده که هیچ عنصر مادی و خاکی در وجود او دخالت ندارد:

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
از او رستم شیردل خیره ماند بر او بر جهان‌آفرین را بخواند
(فردوسی ۱۲۲)

و خود تهمینه بر بی‌مثل و مانند بودن خود تأکید کرده است:

به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست چو من زیر چرخ بلند اندکی است

در روایات نقالی نیز چنین توصیفاتی دربارهٔ او آمده است که از یکتایی و بی‌نظیر بودن او حکایت دارد: «پهلوان چون نظر کرد طرفه نازنینی را دید که در زیر چرخ کبود مثل و قرینه نداشت» (هفت لشکر ١٨٤). یا در روایتی دیگر آمده است: رستم «دختری دید بمانند آفتاب تابان، عاشق شد» (زریری ۲) و «در حُسن، اعجوبهٔ آفاق بود» (همان ۸). روایتی دیگر او را این‌گونه توصیف کرده است: «درِ اتاقِ رستم باز می‌شود و دختر

[1] J. Gary & H. Elshamy

پادشاه با شمع، صورتی مطابق نور خورشید و هیکلی بسیار زیبا و درشت استخوان و جذاب و شیرین وارد اتاق می‌شود» (انجوی ۸۹).

٥.٤ باکرگی و پیشگامی در عشق

آن‌چنان که اسطوره‌پژوهان تأکید کرده‌اند آرتمیس در نظر یونانیان الهه‌ای باکره و پاکدامن بوده است (مارفورد و لناردون ١٤٣) یا لااقل در دوره‌ای او را باکره و مجرد می‌پنداشته‌اند که از مردان متنفر بوده و به زندگی خانوادگی پای‌بند نبوده است (هانسن ۱۱۹) و می‌خواسته مستقل باشد، اما اگر عاشق مردی می‌شده یا به مردی تمایل می‌یافته با او ارتباط برقرار می‌کرده است (وارنر ۳۵۳). به‌عنوان مثال یکی از کسانی که آرتمیس با او ارتباط داشته هیپولیت است و داستان ارتباط آرتمیس با او به این صورت نقل شده است: هیپولیت جوانی بود که از میان همهٔ خدایان به آرتمیس احترام مخصوصی می‌گذاشت و آفرودیت را تحقیر می‌کرد. پس از ماجرایی که بین او و پدرش پیش آمد، غولی دریایی مأمور کشتن او شد و غول، زمانی که او با اسب از کنار دریا می‌گذشت از دریا بیرون آمده و اسب‌ها را رماند و موجب هلاک او شد. با دعای آرتمیس، آسکلپیوس هیپولیت را زنده کرد و آرتمیس او را به معبد خود در آریسید ایتالیا، کنار دریاچهٔ نمی[1] برد (گریمال ٤٢٧). در مورد تهمینه نیز باید گفت چه در *شاهنامه* و چه در روایات نقالی و متون ادب عامیانه بر باکرگی و مردگریز بودن تهمینه همچون آرتمیس تأکید شده است. تهمینه هنگام گفت‌وگو با رستم در *شاهنامه* تأکید می‌کند که تاکنون به کسی عشق نورزیده و با هیچ مردی ارتباط نداشته است و فقط به‌خاطر عشق به رستم و داشتن فرزند از اوست که به رستم چنین پیشنهادی می‌دهد:

کس از پرده بیرون ندیدی مرا نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
ترایم کنون گر بخواهی مرا نبیند جز این مرغ و ماهی مرا
(فردوسی ۱۲۲)

[1] Nemi

در متون عامیانه، تمام این ویژگی‌های آرتمیس در تهمینه دیده می‌شود، از جمله در مورد مردگریز بودن و امتناع او از ازدواج در یک نسخهٔ نقالی آمده است: «دخترِ سهرمِ سمنگانی از مرد جماعت تنفر داشت و خوی مردان یافته و چون پهلوانان پیوسته در شکار و قتال بود» (صداقت‌نژاد ۲۲٦) و دختری پرهیزگار و پرهنر بود اما هر سلطانی که خواهان او شده جواب رد شنیده بود (همان ۲۲۸) و در مورد ارتباطش با رستم به‌عنوان یک مرد باید گفت در همهٔ روایات ایرانی از جمله *شاهنامه*، تهمینه همچون آرتمیس از رستم خوشش آمده و برای ارتباط قدم پیش گذاشته و به او اظهار علاقه می‌کند. در یک روایت تهمینه با کنیزانش در شکارگاه اطراف شهر سمنگان مشغول شکار است و در آنجا رستم را می‌بیند و عاشق او می‌شود و به خیمهٔ خود دعوتش می‌کند (انجوی ۸۱). در روایتی دیگر تهمینه که رستم را دیده و عاشق او شده بود شخصاً دستور می‌دهد اسب رستم را بدزدند تا او را به شهر بکشانند (همان ۸٤). در روایتی دیگر تهمینه نیمه‌شب به بالین رستم می‌رود و از او می‌خواهد که تا سحرگاه نزد او بماند، ولی رستم نمی‌پذیرد و از اصرار و سماجت تهمینه ناراحت می‌شود و این کار را به فردا و خواستگاری تهمینه موکول می‌کند (صداقت‌نژاد ۲۲۸). زریری همین ماجرا را این‌گونه با آب و تاب تعریف کرده است: «تهمینه با آنکه در حسن، اعجوبهٔ آفاق بود، هفت قلم مشاطهٔ جمال نموده، لباس غرق در جواهر در بر، نیمچه تاج مکلل از جواهر بر سر، همچون طاووس مست روانهٔ خوابگاه رستم شد» (زریری ۸)، اما رستم، تهمینه را سرزنش می‌کند و به او ناسزا می‌گوید ولی تهمینه با وجود شرم زیاد، از شدت عشق و علاقه، تمنای خود را تکرار می‌کند تا اینکه رستم به او قول خواستگاری می‌دهد (همان ۱۱). در روایت سوم انجوی این‌گونه آمده است: بعد از شام، پادشاه از دخترش تهمینه خواست که اتاقی برای مهمان آماده کند و تهمینه که دل به عشق رستم بسته بود و با دیدار قبلی عاشق دلخستهٔ او شده بود از دل و جان قبول کرد و موقع انداختن رختخواب، عشق و علاقهٔ خودش را با رستم در میان گذاشت و گفت که چقدر دوستش دارد و آن‌قدر وسوسه کرد تا رستم به او دل سپرد و آن شب را در کنار هم گذراندند (انجوی ۸٤). در روایت چهارم پدر تهمینه از رستم می‌خواهد که با تهمینه ازدواج کند (همان ۸۵). در روایت پنجم تهمینه نیمه‌شب به اتاق رستم می‌رود و

تقاضای خود را مطرح می‌کند ولی رستم این کار را برخلاف آیین پهلوانی و رسوم ایرانی دانسته و امتناع می‌کند و در نتیجهٔ اصرار تهمینه، شاه از سروصدای آنها بیدار می‌شود و همان شب قاضی را می‌خواهد و دخترش را به عقد رستم درمی‌آورد (همان ۸۹).

٦.٤ جنگاوری و تیراندازی با کمان

آرتمیس برای قوم آمازون که در بسیاری از شهرهای آسیای صغیر ساکن بودند و نخستین پرستندگان او به شمار می‌آمدند ایزد جنگ بود (متینگلی ١١٤). او در بیشتر منابع یونانی به‌عنوان ایزدی کماندار و تیرانداز وصف شده است: «آرتمیس کماندار در قلمروش از حیوانات باردار در مقابل شکارچیانی که برای شکار آمده‌اند محافظت می‌کند» (ماناگن[1] xxii). هومر او را صاحب تیرهای طلایی دانسته، او را ایزدبانویی توصیف می‌کند که از تیراندازی و شکار لذت می‌برد (مارفورد و لناردون ١٤٣). او در بیشتر داستان‌ها با تیر و کمان و تیراندازی در ارتباط است و در جنگ تروا هم شرکت داشته است (متینگلی ١١٤). تهمینه از این جهت هم به آرتمیس شباهت دارد، هرچند این جنبه از شخصیت تهمینه یعنی ارتباط او با تیراندازی و جنگ، در *شاهنامه* نمودی ندارد ولی در طومارهای نقالی و روایات عامیانه داستان‌های زیادی دربارهٔ جنگاوری تهمینه و مهارتش در تیراندازی ذکر شده است که ارتباط او را با آرتمیس نشان می‌دهد. به‌عنوان مثال در روایت زریری، رستم در شکارگاهِ نزدیک سمنگان با تهمینه که لباس شکار پوشیده و نقاب دارد روبرو می‌شود و تهمینه با شمشیر به رستم حمله می‌کند (زریری ۲)، یا در همین طومار پس از تولد سهراب، رستم با او بدرفتاری کرده و سمنگان را ترک می‌کند که تهمینه لباس رزم می‌پوشد و ناشناس به‌دنبالش می‌رود و به سوی او تیراندازی می‌کند (همان ۵۰). این داستان در کتاب *مردم و فردوسی* نیز آمده، با این تفاوت که رستم پس از دیدن بی‌مهری از جانب سهراب به تهمینه تهمت خیانت می‌زند و تهمینه به قصد کشتن به سوی او تیراندازی می‌کند ولی رستم با چابکی و

[1] Patricia Monaghan

زیرکی خود را نجات می‌دهد (انجوی ۹۹). در داستان دیگری که حکایت از جنگاوری تهمینه دارد، سهرم شاه، پدر تهمینه، رستم را برای آزادسازی آب به سوی حاکم بدذات خجند می‌فرستد و او با نیرنگ رستم را اسیر می‌کند که تهمینه با دلاوری و زیرکی او را نجات می‌دهد (همان ۱۰۵؛ زریری ۲۱). همچنین در داستانی دیگر زمانی که تهمینه همراه فرزند خردسالش به طرف بلخ می‌رود در راه با راهزنی به نام امیر طغرل روبرو می‌شود که در نبرد تن‌به‌تن او را شکست می‌دهد (انجوی ۱۰۱).

۵. تفاوت‌های دو شخصیت

هرچند این دو شخصیت در بسیاری از ویژگی‌ها با هم تشابه دارند اما تفاوت‌هایی نیز بین آنها وجود دارد که به آنها می‌پردازیم:

۱.۵ سرشت ایزدانه

آرتمیس در متون اساطیری یونان یک ایزدبانوست و از او همیشه با ویژگی‌های بغانه یاد می‌شود، ولی از تهمینه لااقل در متونی که برای ما به‌جا مانده است همچون *شاهنامه* و آثار نقالی و ادبیات عامیانه، به‌عنوان یک شاهزاده و بانوی معمولی یاد شده است. هرچند نشانه‌هایی در این متون وجود دارد که در دوره‌های پیشین، او نیز یک ایزدبانو بوده ولی به‌خاطر تحولات فکری و اجتماعیِ جامعه، سرشت او دگرگون شده است.

۲.۵ ازدواج

در روایات گوناگونی که از اسطورهٔ آرتمیس در ادبیات یونان به‌جا مانده هیچ جا از ازدواج او سخنی به میان نیامده است و این نشان می‌دهد که او اهل ازدواج نیست و به زندگی خانوادگی پای‌بندی ندارد، ولی در همهٔ روایاتی که از اسطورهٔ تهمینه به‌جا مانده است او به قصد ازدواج و به دست آوردن فرزندی از نژاد رستم به سراغ او می‌رود.

۳.۵ قساوت

هرچند تهمینه بانویی دلاور، جنگجو و تیرانداز است، در هیچ‌یک از منابع اشاره نشده که او سنگدل و بی‌رحم باشد، ولی در مورد آرتمیس چنین نیست و در داستان‌های گوناگونی که از او نقل شده اَعمال خشونت‌آمیز و بی‌رحمانهٔ زیادی همچون کشتن و مسخ کردن افراد به‌خاطر خطاهای کوچک به او نسبت داده‌اند.

٦. نتیجه‌گیری

مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی یکی از مکاتب مهم ادبیات تطبیقی است که تحت تأثیر انتقادات رنه ولک به مکتب فرانسوی شکل گرفت. رنه ولک به رویکرد تاریخی مکتب فرانسه و محصور شدن آن به مسائل بیرونی اثر، همچون تأثیرپذیری و تأثیرگذاری و بی‌توجهی به نقد و زیبایی‌شناسی اثر اعتراض داشت. بنابراین آنچه در مکتب امریکایی مهم است تشابه و همانندی است و همین توجه به تشابه و همانندی باعث شده که ادبیات با هنر و سایر حوزه‌های دانش بشری پیوند بخورد و پژوهشگران این مکتب به سراغ عوامل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی بسترساز تأثرات و تشابهات ادبی در فراسوی مرزهای یک کشور بروند و رابطهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های معرفت بشری مثل هنرها (نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی و ... را بررسی کنند. نگارنده در این پژوهش براساس اصول مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی و با رویکرد اسطوره‌شناسی تطبیقی، دو شخصیت تهمینه از اساطیر ایرانی و آرتمیس ایزدبانوی جنگ و شکار از اساطیر یونان را مقایسه و بررسی کرد که نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد این دو شخصیت در موارد زیر به هم شباهت دارند:

۱. نام هر دو با قدرت و پزشکی و حیوانات ارتباط دارد.

۲. هر دو برادری توأمان دارند. برادر آرتمیس آپولون است و تهمینه برادری به نام ژنده‌رزم دارد که هرچند در *شاهنامه* از این نسبت یاد نشده ولی در متون نقالی به توأمان بودن او با تهمینه اشاره شده است.

۳. هر دو شخصیت، با شکار و جنگل ارتباط دارند و بیشتر حوادثی که برای آنها اتفاق می‌افتد در جنگل و کنار چشمهٔ آب و شکارگاه است.

٤. هر دو به‌لحاظ زیبایی بی‌همتا بوده و به ماه تشبیه شده‌اند.

۵. هر دو شخصیت باکره بوده و به مردان توجهی نداشته‌اند تا زمانی که خود عاشق مردی شده و در عشق، پیشگام می‌شده‌اند.

٦. هر دو شخصیت در رزم بسیار دلاور بوده و خصوصاً در تیراندازی با کمان مهارت داشته‌اند.

تهمینه و آرتمیس در موارد زیر با هم تفاوت دارند:

۱. آرتمیس در متون اساطیری یونان همیشه یک ایزدبانو با ویژگی‌های بغانه است ولی تهمینه لااقل در متونی که برای ما به‌جا مانده است یک شاهزاده و بانوی معمولی است.

۲. در روایات یونانی به ازدواج آرتمیس اشاره نشده و این نشان می‌دهد او به زندگی خانوادگی پای‌بندی ندارد، ولی در همهٔ روایاتی که از اسطورهٔ تهمینه به‌جا مانده است او به قصد ازدواج و به دست آوردن فرزندی از نژاد رستم به سراغ او می‌رود.

۳. در داستان‌های یونانی اعمال خشونت‌آمیز و بی‌رحمانهٔ زیادی همچون کشتن و مسخ کردن افراد به آرتمیس نسبت داده‌اند ولی در مورد تهمینه چنین نیست.

بنابراین براساس نظریات استراوس و یونگ می‌توان گفت شباهت‌های این دو شخصیت در اساطیر ایران و یونان، ریشه در ساختار مشترک اساطیر دو ملت و ناخودآگاه جمعی مشترک دارد و فقط به‌خاطر تفاوت‌های فرهنگی دو ملت، اساطیر در شکل ظاهری و برخی جزئیات با هم تفاوت دارند. شباهت‌ها و تفاوت‌های بین آثار ادبی این دو فرهنگ نیز ریشه در همین اساطیر مشابه دارد.

منابع

آیدنلو، سجاد. *دفتر خسروان (برگزیدهٔ شاهنامهٔ فردوسی)*. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

افشاری، مهران و مداینی، مهدی. *هفت لشکر (طومار جامع نقالان)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۷.

امیدسالار، محمود. «رستم و سهراب و زیربنای منطقی حکایت.» *جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی*. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۸۱: ۷۸– ۱۰۵.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم. *فردوسی‌نامه*. ۳ جلد، چ دوم. تهران: علمی، ۱۳۶۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

ـــــــ . «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹): ۳۲– ۵۵.

ایمانی، الهه و طاووسی، محمود. «بررسی تطبیقی بین اژدهاکشان ایران و هند در اسطوره‌ها.» *مطالعات تطبیقی هنر*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۹۰): ۱۷–۲۸.

بنونیست، امیل. *دین ایرانی بر پایهٔ متنهای معتبر یونانی*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چ دوم. تهران: قطره، ۱۳۸۳.

خالقی مطلق، جلال. «یکی داستان است پر آب چشم.» *گل رنجهای کهن*. به کوشش علی دهباشی. تهران: مرکز، ۱۳۷۲: ۵۳–۹۸.

ـــــــ . *یادداشت‌های شاهنامه*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۷.

خدایار، ابراهیم و امامی، صابر. «آخرین تیر: بررسی تطبیقی اسطورهٔ آرش و فیلوکتتس.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ۱/۳ (پاییز ۱۳۸۹): ٦۱–۸٦.

رستگار فسایی، منصور. *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: توس، ۱۳۷۹.

ـــــــ . *فرهنگ نام‌های شاهنامه*. چ سوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.

زریری، مرشد عباس. *داستان رستم و سهراب*. به کوشش جلیل دوستخواه. تهران: توس، ۱۳٦۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. چ ششم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.
شورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٦.
ضیمران، محمد. *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. چ سوم. تهران: هرمس، ۱۳۸۹.
فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*. به کوشش ژول مول. چ پنجم. تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۷٦.
ـــــــ . *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸٦.
کمالی، محمود. «بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب با برخی موارد مشابه در اساطیر جهان.» *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ش ۵۵ (زمستان ۱۳۸۸): ۱۱۷–۱۳۰.
گریمال، پیر. *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ عباس بهمنش. چ چهارم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.
گرینباوم، ا. س. «اسطورهٔ اژدهاکشی در هند و ایران.» ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد. *نامهٔ فرهنگ*. ش ۷ (۱۳۷۱): ۹۰_۹۳.
گویارد، ام. اف. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤.
مختاریان، بهار. «تهمینه (تهمیمه) کیست.» *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۳۵ (۱۳۸٦): ۱۵۰–۱۷۹.
مزداپور، کتایون. «نشانه‌های زن‌سروری در چند ازدواج داستانی شاهنامه.» *داغ گل سرخ*. چ دوم. تهران: اساطیر، ۱۳۸٦: ۱٦۹–۲۰۸.
وارنر، رکس. *دانشنامهٔ اساطیر جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره، ۱۳۸٦.
ولک، رنه و وارن، آستین. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. *ادبیات تطبیقی: دانشگاه جیرفت*. **۲**/۸: ۳۷–۵٦.

Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
Bremmer, Jan. *Interpretations of Greek Mythology*. Rutledge Publications, 1990.
Finkelbery, Margaret. *Greeks and pre Greeks*. New York: Cambridge University Press, 2005.
Freely, john. *Children of Achilles*. New York: Ib Tauris Press, 2010.

Gary, J., Elshamy, H. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*. New York: M. E. Sharpe, 2005.
Graves, Robert. *New Larousse Encyclopedia of Mythology*. New York: Crescent Books, 1987.
Guillen, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Translated by Cola Franzen, Cambridge: Harvard university Press, 1993.
Hansen, William. *Handbook of Classical Mythology*. Santa Barbara: Abs Clio, 2004.
Hillegas, CK. *Mythology, and Lincoln: Cliffs Notes*, 1973.
Jordan, Michal. *Dictionary of Gods and Goddess*. New York: Library of Congress Publications, 2004.
Just, François. *Introduction to Comparative Literature*. New York: Bobs-Merrill, 1974.
Kenneth, Surin. "Comparative Literature in America: Attempt at a Genealogy." *A Companion to Comparative Literature*. Edited by Ali Behdad and Dominic Thomas. A John Wiley & Sons Ltd. Publication, 2011.
Mattingly, H. "Artemes of Troy." *Greece and Rome*. Cambridge Journals. **7** (1960): 114-116.
Monaghan, Patricia. *Encyclopedia of Goddesses and Heroines*. Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.
Morford, M.P.O, Lenardon, R. J. *Classical Myth*. New York: Longman, 1985.
Morrison, G. "The Irish Story of Cucullin and Conloch and the Persian Story of Rostam and Sohrab." *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*. Xviii (1892): 317- 329.
Nikitine, Basil. "The Dragon Fights in the National Persian epics." *Jostarha*. Tehran, 1381: 33- 63.
Potter, M. A. *Sohrab and Rustem: The Epic Theme of a Combat Between Father and Son. A study of Its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition.* New Buckram, 1902.
Stallknecht, Newton P. "Comparative Literature: Method and Perspective." *Comparative Literature Studies*. **1**/1 (1964)*:* 78-83.
Tate, Karen. *Sacred Places of Goddess*. Sanfrancisco: Consortium of Collective Consciousness, 2006.
Thompson, M.S. "The Asiatic or Winged Artemis." *The Journal of Hellenistic Studies*. V. 29 (1909): 286- 307.
Totosy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature, Theory, Method, Application*, Rodopi B.V. Amsterdam, Atlanta: G A, 1998.
Witzel, E.J.M. *The Origins of the World's Mythologies*. New York: Oxford University Press, 2012.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۱۴۱-۱۶۲

بررسی تطبیقی رئالیسم جادویی در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی*

مهدی ممتحن،* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
ایران لک،** دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه ملی ارمنستان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۸/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۱۲

چکیده

رئالیسم جادویی یکی از شیوه‌های داستان‌نویسی مدرن است که در آن، تمامی حوادث غیرواقعی و خیالی در بستر داستان، کاملاً حقیقی و طبیعی جلوه می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که خواننده به‌سادگی می‌پذیرد. در همین رابطه به نظر می‌رسد دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* اثر هرتا مولر و *صدسال تنهایی* اثر گابریل گارسیا مارکز با مفاهیم و مبانی رئالیسم جادویی پدید آمده‌اند. **هدف**، بازخوانی جایگاه رئالیسم جادویی در این دو رمان است. همچنین چگونگی تلفیق این دو عنصر در دو رمان یادشده، **مسئلهٔ مقاله** است. مولر و مارکز هر دو، رمان‌هایشان را به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته‌اند اما وجوه تمایز و تفاوت این دو رمان، از شباهت‌های آنها بیشتر است. **سؤالی** که در این زمینه مطرح می‌شود این است که رئالیسم جادویی به‌عنوان یک روش رمان‌نویسی مدرن تا چه میزان در *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی* نمود یافته است؟ **یافته‌های مقاله** که با **روش** توصیفی ـ تحلیلی به دست آمده، این فرضیه را به اثبات می‌رساند که هرتا مولر در *سرزمین گوجه‌های سبز* سعی کرده است رابطهٔ سیاست و جامعه را با رئالیسم جادویی بازخوانی کند حال آنکه مارکز تعامل و تضاد سنت و مدرنیسم را در *صدسال تنهایی* بازنویسی می‌کند. سبک رئالیسم جادویی در دو رمان یادشده، مفاهیم و معانی و ساختارهای مشترکی را نشان می‌دهد که اولویت آنها ملی و محلی نبوده بلکه مخاطب آنها جهانی است.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم جادویی، *سرزمین گوجه‌های سبز*، *صدسال تنهایی*، ادبیات تطبیقی، سیاست، ادبیات.

---

* E-mail: Dr.momtahen@gmail.com
** E-mail: Iranlak1359@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

بعضی از نویسندگان ادبی در عین واقع‌گرایی و واقع‌نمایی دارای خلاقیتی هستند که عناصر شگفت‌انگیز دنیای اسطوره و تخیل را به عقاید خاص مردم پیوند داده، اثری متفاوت با دنیای واقعیت یا تخیلِ محض می‌سازند. این دنیای جدید حاصل برخورد واقعیت‌های بیرونی و تخیلات درونی یا همان ساختار و کارگزار در ذهن نویسنده یا صاحب اثر است که در اصطلاح به آن رئالیسم جادویی می‌گویند. رئالیسم جادویی واقعیت و تخیل یا درک خیال‌انگیز انسان از واقعیت را در لحظهٔ خواندن به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ «پیوندی که وظیفهٔ ادبیات را نسبت به حوادث دنیای واقعی و دنیای خیالی و اسطوره‌ای بازنمایی می‌کند» (سیدحسینی ۳۱۸). با تبارشناسی رئالیسم جادویی این نکته به دست می‌آید که «اسطوره‌ها، رمز و رازها، خرافات و وقایع عادی و واقعی زندگی مردم، قلمرو مناسبی برای فعالیت تخیل نویسنده است تا به خلق یک اثر ادبی به روش رئالیسم جادویی بپردازد» (کوفون[1] ۱۰). رئالیسم جادویی در دنیای ادبیات خاصه در رمان و داستان‌نویسی عرصه‌ای است که نویسنده با استفاده از واژگان و فضایی که می‌سازد خوانندهٔ خود را به درک معنای اسطوره‌ها، سنت‌ها و واقعیات اطراف خود وادار می‌سازد (میرصادقی ۲۲۸). از همین روی و با توجه به درک متفاوت مردم در جوامع گوناگون، برداشت‌های گوناگونی از تعریف رئالیسم جادویی و کارکردهای آن به دست می‌آید.

اولین وجه تفاوت، در خاستگاه و تبلور رئالیسم جادویی خودنمایی می‌کند. در کتاب‌ها و مقالات ادبی بر این نکته تأکید شده است که «اصطلاح رئالیسم جادویی[2] برای اولین‌بار به‌وسیلهٔ فرانس رو[3] هنرشناس آلمانی در سال ۱۹۲۵ به کار رفت. سپس در سال ۱۹۴۹ آلخو کارپانتیه[4] کوبایی آن را به‌صورت جدی در ادبیات مطرح کرد و امریکای جنوبی محلی برای تبلور و تثبیت این‌گونه از داستان‌نویسی شد» (آتش‌سودا و توللی ۱۲). از جمله نویسندگان موفقی که در این زمینه دست به قلم برده‌اند می‌توان به

---

[1] Claude Couffon
[2] Magic Realism
[3] Franz Roh
[4] Alejo Carpantier

جیم فریز[۱] در انگلستان، لوی استروس[۲] فرانسوی، میگل آنخل استوریاس[۳] در گواتمالا، گابریل گارسیا مارکز در کلمبیا، کارلوس فوئنتس[۴] در مکزیک، آرتور کازاک[۵] و الیزابت لانگاسر[۶] در آلمان اشاره کرد (سیدحسینی، ۳۲۲).

با نگاهی گذرا به خاستگاه نویسندگان یادشده، شاید بتوان این ایده را مطرح ساخت که بین فرهنگ و جامعهٔ آلمان و امریکای جنوبی با موضوع رئالیسم جادویی ارتباط خاصی وجود دارد. چراکه آلمان محل مطرح شدن این مکتب ادبی و امریکای جنوبی مکانی برای تثبیت و اوج‌گیری آن بوده است. رئالیسم جادویی در این دو نقطه بیش از کشورهای دیگر موفق بوده. این ارتباط علی‌رغم تفاوت و تضادی است که بین فرهنگ و ادب ژرمنی آلمان و اسپانیولی امریکای جنوبی وجود دارد. از همین روی نویسندهٔ مقالهٔ پیش رو سعی دارد با مقایسه و تطبیق دو رمان موفق *سرزمین گوجه‌های سبز*[۷] از هرتا مولر در آلمان و *صدسال تنهایی*[۸] مارکز در کلمبیا، قرابت و تضاد نویسندگان آنها را در استفاده از رئالیسم جادویی متأثر از فرهنگ اجتماعی ایشان بررسی نماید.

۲. ادبیات تطبیقی

اصطلاح ادبیات تطبیقی را نخستین‌بار ویلمن، نقاد فرانسوی و استاد دانشگاه سوربن به کار برد، سپس سنت بو، دیگر منتقد فرانسوی آن را رواج داد. ادبیات تطبیقی عبارت است از «پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف و یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال. این پیوند گاه در حوزهٔ واژه‌ها و موضوعات است و زمانی در تصاویر و قالب‌های مختلف و گاه در حوزهٔ احساسات و عواطفی که از ادیبی به ادیب دیگر می‌رسد و او را متأثر می‌سازد» (ندا ۲۶). در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر محقق است نفس اثر ادبی نیست بلکه تحقیق در چگونگی تجلی و انعکاسی است که

---

[1] Jame Friez
[2] Levi Strauss
[3] Miguel Angle Asturias
[4] Carlos Fuentes
[5] Artur Kasak
[6] Elizabet Langaser
[7] *The Land of Green Plums*
[8] *One Hundred of Solitude*

اثر ادبی قومی در ادب قوم دیگر پیدا می‌کند. به این معنا که نویسنده و شاعر قومی، چطور با مضامین و آثار قوم دیگر روبرو شده و آن آثار را چگونه و به چه نحوی تلقی کرده است (حدیدی ۱٤۳). ادبیات تطبیقی همانند سایر مباحث علوم انسانی، در مسیر تاریخی خود رشد و تکامل داشته و نمی‌توان برای آن تعریف یا نظریه‌ای واحد و منسجم ارائه داد. قلمرو ادبیات تطبیقی از زمان ظهور آن تاکنون میدانی وسیع از فعالیت‌های فکری را پوشش داده و نحله‌ها و گرایش‌های متنوعی را در خود جای داده است. این پوشش و گسترهٔ وسیع، موجب تعامل ادبیات تطبیقی با سایر شاخه‌های علوم انسانی شده که بر تنوع و غنای فکری آن افزوده است (ر.ک. انوشیروانی ۵).

اصول ادبیات تطبیقی فراملی و فرامحلی است. در این نوع نقد، ملیت شاعر یا نویسنده مهم نیست؛ زبانی که اثر ادبی بدان نوشته می‌شود مهم است. علاوه بر آن باید دلیل قاطع و روشنی بر ارتباط و تأثیر آثار ادبی بر یکدیگر وجود داشته باشد. صرف تشابه و نزدیکی متون ادبی کافی نیست. باید پیوندها و اثرپذیری‌ها اثبات شود تا بتوان اثری را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جای داد (ر.ک. محمدی ۲۱۲). در ادبیات تطبیقی لازم نیست اثری از اثر دیگر تأثیر مثبت گرفته باشد یا مؤیّد آن باشد بلکه گاه در ادبیات تطبیقی تفاوت‌ها و تضادهای فرهنگی نیز آشکار می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه در ادبیات تطبیقی گرایش‌ها و سبک‌های متفاوتی همچون مکتب فرانسوی و امریکایی وجود دارد که این نوع از نقد ادبی را فراتر از «خودمهم‌بینی فرهنگی» قرار می‌دهد. در واقع ناقد در ادبیات تطبیقی از مفاهیم محدودساز همچون نژاد و زبان گذر می‌کند تا به مفاهیم انسانی ادبیات برسد. از همین روی مشاهده می‌شود که آنچه در نقد تطبیقی مهم است ارتباطات بین متون، اندیشه‌های مشترک انسانی، مدارک و شواهد تاریخی و نوع به‌کارگیری واژگان است. کانون توجه ادبیات تطبیقی زیبایی‌شناسی و هنر به‌کاررفته در متن ادبی است. نکتهٔ دیگر اینکه در روش تطبیقی، براساس تحول تاریخی می‌توان شاهد سه نوع تمرکز بر متن بود. ناقدان در دورهٔ ابتدایی بر ساختار اثر، در دورهٔ دوم بر نویسنده و در دورهٔ سوم بر خواننده تمرکز دارند (ر.ک. غنیمی هلال ۲٤۱). به‌واقع ناقدانِ زمانِ حال، نگاه خواننده به یک مطالعهٔ تطبیقی را مد نظر قرار می‌دهند. نویسندهٔ

این مقاله با استفاده از مفاهیم کلی نقد تطبیقی، بدون استفاده از مکتب یا روش خاصی از این نوع نقد ادبی سعی دارد نحوهٔ به‌کارگیری رئالیسم جادویی را در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی* بازخوانی کند. اما در ابتدا لازم است مختصری از زندگینامهٔ دو نویسنده و موضوع دو رمان یادشده را بدانیم.

۳. گابریل گارسیا مارکز و *صدسال تنهایی*

گابریل خوسه گارسیا مارکز[1] ششم مارس ۱۹۲۸ در دهکدهٔ آراکاتاکا در منطقهٔ سانتامارای کلمبیا به دنیا آمد و در ۱۷ آوریل ۲۰۱٤ درگذشت. از آنجا که پدر و مادر مارکز، فقیر و در پی یافتن شغل بودند، پدربزرگش طبق سنت رایج آن زمان کلمبیا، مسئولیت پرورش او را برعهده گرفت. مارکز در هشت سالگی بعد از مرگ پدربزرگ، پیش خانوادهٔ خود در شهر سوکری رفت. او تحصیلاتش را در مدرسهٔ دینی یسوعیان به پایان رساند و در ۱۹٤۷ به دانشگاه رفت، رشتهٔ حقوق را ناتمام رها کرد و به شعر و ادبیات روی آورد. روزنامه‌نگاری، خاطره‌نویسی و سرگردانی شغل او بود تا اینکه بعد از مطالعهٔ *مسخ* کافکا رمان *صدسال تنهایی* را نوشت که مهم‌ترین اثر اوست و جایزهٔ نوبل ادبی را در سال ۱۹۸۲ برای او به ارمغان آورد (مارتین ۱۰–۱۵).

رمان *صدسال تنهایی*[2] به زبان اسپانیایی در سال ۱۹٦۷ در شمارگان ۸۰۰۰ جلد ابتدا ابتدا در آرژانتین به چاپ رسید که همهٔ نسخه‌های آن در هفتهٔ اول فروخته شد. همچنین بعد از گذشت چهار دهه از اولین چاپ این کتاب، بیش از ۳۰ میلیون جلد از آن (به ۳۰ زبان دنیا) در سراسر دنیا به فروش رفته است. موضوع کتاب *صدسال تنهایی* «حکایت شش نسل از خانواده‌ای کولی است که محکوم به تنها زیستن هستند. خوسه آرکادیو بوئندیا و اورسولا ایگوآران، زن و شوهری هستند که همراه تنی چند از دوستانشان دهکدهٔ خود را ترک می‌کنند تا به جای جدید برسند و بعد دهکدهٔ موکوندو را بنیان می‌گذارند؛ دهکده‌ای که در ابتدا بکر و جادویی است ولی بعد از ارتباط با سایر تمدن‌ها، عناصر خیال از آن دور می‌شود» (ر.ک. جانسون ۲٤). سبک رمان *صدسال*

---

[1] Gabriel José García Márquez
[2] *Cien años de soledad*

تنهایی رئالیسم جادویی است که از زبان سوم شخص حکایت می‌شود. مارکز در *صدسال تنهایی* واقعیت اجتماعی و جغرافیایی جدید کولی‌ها را از همان ابتدا به تفکرات و اسطوره‌های آنها پیوند می‌دهد. «شگفتی‌های مربوط به حضور کولی‌ها در دهکده را که به واقعیت زندگی در کلمبیا شباهت دارند با جادوهایی که در این داستان رخ می‌دهند ادغام می‌کند و استفاده از سبک رئالیسم جادویی در رمان را به اوج خود می‌رساند» (جانسون ۲۵). این کتاب را اولین‌بار بهمن فرزانه در سال ۱۳۵۲ از زبان اسپانیایی به فارسی ترجمه کرد و انتشارات امیرکبیر آن را به چاپ رسانید.

٤. هرتا مولر و *سرزمین گوجه‌های سبز*

نویسنده و شاعر آلمانی‌تبار، هرتا مولر[1]، برندهٔ نوبل ادبیات، در سال ۱۹۵۳ در رومانی به دنیا آمد. او همسر ریچارد واگنر، نویسندهٔ معروف است. مولر در دانشگاه علاوه بر رشتهٔ مطالعات آلمانی، در رشتهٔ ادبیات رومانیایی نیز تحصیل کرد. وی ۲۳ ساله بود که در سال ۱۹۷٦ در یک شرکت مهندسی مشغول به کار شد اما سه سال پس از آن، به‌دلیل نپذیرفتن پیشنهاد شغلی پلیس امنیت رژیم کمونیستی وقت در رومانی، کارش را از دست داد. پس از آن او معلم مهد کودک شد و به‌طور خصوصی در رومانی درس آلمانی می‌داد. مولر نخستین کتابش را با عنوان *زمین‌های پست* در سال ۱۹۸۲ به زبان آلمانی منتشر کرد. او در ۱۹۸۷ برای همیشه به آلمان مهاجرت کرد و به تدریس در دانشگاه مشغول شد. کتاب‌های *گذرنامه* (۱۹۸٦)، *سرزمین گوجه‌های سبز* (۱۹۹٤)، *قرار ملاقات* (۱۹۹۷) و *آونگ نفس* (۲۰۰۹) از دیگر آثار اوست. جایزهٔ ادبی نوبل در سال ۲۰۰۹ به همهٔ آثار مولر تعلق گرفت، که در این میان، *سرزمین گوجه‌های سبز* اهمیت بیشتری در نقد ادبی دارد (ر.ک. صمیم و هاشمی و سالاری ۱۳-۱٤).

رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* روایت تلخ و نفس‌گیر از زندگی واقعی و تجربهٔ نویسندهٔ آن است که با بوی مرگ و ترس همراه است. داستان، روایت «زندگی دانشجویانی است که با هزار امید و آرزو راهی شهر شده‌اند تا درس بخوانند و شغلی

[1] Herta Müller

بیابند، اما چیزی جز گرسنگی، فقر، تن‌فروشی و مرگ نصیب آنها نمی‌شود». «هرتا مولر تجربیات شخصی‌اش از دوران دانشجویی و زندگی در رومانیِ تحت حاکمیت چائوشسکو را روایت می‌کند؛ از دورانی که با سروان پجله‌ها و مأموران امنیتی دست به یقه بوده است ... از دورانی که دانشجو دست به خودکشی می‌زند یا تصمیم به مهاجرت و فرار می‌گیرد که باز هم چیزی جز مرگ نصیبش نمی‌شود» (ذبیحی ٦٣).

هرتا مولر در این رمان سعی دارد با زبان استعاره و کنایه، واقعیات زندگی در سایهٔ دیکتاتوری را روایت کند. مولر «روایتگر جامعه‌ای است که خون می‌خورد، خیانت می‌کند و جز شایعه‌پراکنی دربارهٔ بیماری دیکتاتور، سرگرمی دیگری ندارد. جامعه‌ای که روزی مشغول بررسی سرطان خون چائوشسکو است، روزی دیگر معتقد است او سرطان حنجره دارد و فردا به این نتیجه می‌رسد او به سرطان روده مبتلاست... . آنها برای سرنگونی دیکتاتور طرح و نقشه‌ای ندارند. مردم گرفتار پر کردن شکم هستند و با فقر و نکبت کلنجار می‌روند. کورت، ادگار، گئورگ و راوی داستان (نمایندهٔ قشر دانشجو) هم بیشتر درگیر نقشه کشیدن برای فرار از سرزمین گوجه‌های سبز هستند تا اینکه بمانند و مبارزه کنند. مجالی برای مبارزه نیست. واقعیت این است که ترس و خفقان و فلاکت بر جامعه و ذهن‌ها چمبر زده است» (رضایی ٤٢). رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* سرشار از استعاره و کنایه و دیگر صنایع ادبی است و سبکی واقع‌گرا دارد و می‌توان آن را نزدیک به سبک رئالیسم جادویی در داستان‌های امریکای جنوبی دانست. در ادامه به بررسی مقایسه‌ای وجوه گوناگون رئالیسم جادویی در این دو رمان خواهیم پرداخت.

۵. بحث و بررسی

۱.۵ درون‌مایه

۱.۱.۵ واقعیت و تخیل

رئالیسم جادویی شیوهٔ نوینی در داستان نویسی معاصر است که در آن عناصر واقعیت و خیال در هم می‌آمیزند. حاصل این تلفیق، اثری هنری است که به هیچ‌کدام از

عناصر اولیهٔ سازنده‌اش شبیه نیست. «در این شیوه، آمیزش دو عنصر واقعیت و خیال به‌گونه‌ای انجام می‌گیرد که تمامی حوادث غیرواقعی و خیالی در بستر داستان، کاملاً حقیقی و طبیعی جلوه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که خواننده به‌سادگی آنها را می‌پذیرد» (ر.ک. جانسون ۵۳). به نظر بسیاری از صاحب‌نظران، رئالیسم جادویی شاخه‌ای از مکتب رئالیسم است و نمی‌تواند یک مکتب ادبی مستقل محسوب شود، چراکه دارای ساختار و اصول بنیادین خاص و تازه‌ای نیست و به‌طور کلی با ضوابط مکتب رئالیسم هماهنگی دارد. اما درون‌مایهٔ تخیل‌آمیز آن وجه تفاوت این گونهٔ ادبی با رئالیسم است. «تخیل و استفاده از استدلال‌های استعاری و کنایی، تفاوت رئالیسم جادویی با رئالیسم واقعی را نشان می‌دهد. همان‌گونه که ذکر واقعیات از شباهت رئالیسم جادویی به رمانتیسم جلوگیری می‌کند» (ر.ک. میرصادقی ٢٦٦).

مارکز و مولر هرکدام در اثر خود به‌گونه‌ای متفاوت، از عنصر واقعیت و تخیل استفاده می‌کنند. واقع‌گرایی مارکز بیشتر وجه اجتماعی دارد و تخیل حاکم بر آن، به فرهنگ حاکم بر جامعه نزدیک است حال آنکه مولر واقعیت و تخیل را امری سیاسی می‌داند که نتیجهٔ استبداد و دیکتاتوری است. از نمونه‌های بارز ارتباط واقعیت و تخیل در *صدسال تنهایی* می‌توان به این موارد اشاره کرد: «در این دوره بود که عادت کرده بود با خودش حرف بزند ... چندین روز گویی که جادو شده باشد حسیات خود را زیر لب زمزمه می‌کرد ... پرتقال گرد است ... مرد افسرده‌ای بود. در پس پرده‌ای از غم و نگاه آسیایی‌اش گویی همه‌چیز را می‌دید. کلاه بزرگی به سیاهی بال‌های کلاغ به سر داشت و نیم‌تنهٔ مخملش ردپای غول‌ها را بر خود حفظ کرده بود» (مارکز ۱۳۵۲: ۱۵). مارکز واقعیت کلاه سیاه با برداشت تخیل‌آمیز مردمی از پر کلاغ و نیم‌تنه‌ای که نقش آن همانند ردپای غول‌ها در نگاه عام مردم است را در کنار هم آورده است. در این چند جمله و دیگر بخش‌های کتاب، مارکز سعی دارد زمانی که از واقعیت خارج می‌شود و به تخیل گام می‌گذارد از فرهنگ اجتماعی دور نشود حال آنکه هرتا مولر خود، تخیل را به کمک می‌گیرد تا تلخ‌ترین ابعاد واقعیت را برای خواننده ملموس نماید. «ادگار گفت: خطای آن کس که قدم می‌زند، می‌خورد می‌خوابد و عشق می‌ورزد و بعد

گورستانی به پا می‌کند بزرگ‌تر از ماست. سبزه‌ها درون ذهن ما قد می‌کشند. وقتی ما لب می‌گشاییم سرشان چیده می‌شود. حتی زمانی که لب فروبسته‌ایم چنین است» (مولر ۱۰). مولر در این دو جمله، پیوند بین واقعیت و خیال را بدون استفاده از تخیلات فکری جامعهٔ خود ساخته است. از همین رو می‌توان گفت که مولر در *سرزمین گوجه‌های سبز*، تخیل و واقعیت را خود می‌سازد حال آنکه مارکز، تخیل و واقعیت را به بیرون از ذهن خویش یا همان دنیای واقعی و تخیلات مردم ارجاع می‌دهد.

۲.۱.۵ تقابل سنت و مدرنیته

تضاد و تقابل بین سنت و مدرنیته، بیشتر در جهان دوم و سوم مطرح می‌شود. در این نزاع، نخبگان و جامعه رودرروی هم قرار می‌گیرند و تضادی را شکل می‌دهند که نزدیک به چند قرن از تقابل ساختارهای اجتماعی و کارکردهای آن در این جوامع می‌گذرد. تقابل سنت و مدرنیسم در ادبیات وجوه خاص خود را دارد. سبک واقع‌گرایی ادبی با پذیرفتن دو پیش‌فرض مقاومت ساختارهای اجتماعی سنتی و اجتناب‌ناپذیر بودن ورود مدرنیته، پاسخی برای رفع این تقابل نمی‌یابد حال آنکه رئالیسم جادویی با استفاده از تخیل، این تقابل را رفع می‌کند و برای گذار از سنت به مدرنیته چاره‌ای ارائه می‌دهد (پارسی‌نژاد ۷). این چاره‌سازی را مارکز با علنی ساختن تخیلات اجتماعی در دنیای واقعی بازنمایی می‌کند و مولر در *سرزمین گوجه‌های سبز*، تخیلی خاص نویسنده می‌سازد که لاجرم ابزاری اجتماعی نیست بلکه نوآوری صاحب اثر به نام سنت است.

مولر در تقابل سنت و مدرنیته می‌گوید: «دیگر گوسفندی وجود ندارد، دیگر هندوانه‌ای در جالیز نیست. تنها درختان توت به چشم می‌خورند، چون همه برگ بر بدن داریم» (۱۳). نبود گوسفند و هندوانه در شهر، گذر از سنت است حال آنکه وجود درخت تناور توت در حیاط خانه‌های شهر، گویای آن است که برگ‌های درخت همچون سنت، بدن ما را پوشانده است. مولر جایی دیگر در تقابل سنت و مدرنیسم می‌گوید: «در زیر هر تختخواب چمدانی بود مملو از جوراب‌های نخی در هم گوریده! در همه جای مملکت آنها را جوراب‌های بافت وطن می‌خواندند؛ جوراب‌های زمخت

و بدشکل؛ برای دخترانی که در حسرت جوراب‌های نرم و نازک، اسپری مو، ریمل چشم و لاک ناخن بودند» (همان ١٤). جوراب‌های بافت وطن یا ایده‌هایی که حکومت دنبال می‌کند در برابر آرزوهایی است که هر دختر مدرنی در پی دستیابی به آنهاست.

اما درون‌مایهٔ *صدسال تنهایی* به‌گونه‌ای دیگر بحث تقابل سنت و مدرنیته را نشان می‌دهد؛ گونه‌ای که استعمار و سنت را امری از پیش موجود می‌داند. حتی زمانی که دهکده‌ای نو با انسان‌های جدید ساخته می‌شود سنت و مدرنیته در آن حضور دارند. به گفتهٔ جانسون «رئالیسم جادویی در *صدسال تنهایی* با برداشتن مفاهیم رؤیایی، چیزی فراتر از یک تمهیدِ سَبْکی است. رؤیا و خیال برای این مردم تجربهٔ زندگی‌شان است و از آنجا که این رؤیا در مقابل مهاجمان خارجی توان مقابله ندارد، لاجرم با ناکامی روبرو می‌شود» (٢٦). مارکز تقابل سنت و مدرنیته را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «برای آنها توضیح داد که وحشتناک‌ترین چیز مرض بی‌خوابی، فقط خود بی‌خوابی نیست بلکه گرفتار شدن به وضعی وحشتناک‌تر است: از دست دادن حافظه. مریض وقتی به بی‌خوابی عادت کرد کم‌کم خاطرات دوران طفولیت را از یاد می‌برد سپس اسم مورد اشیاء را و بعد هویت اشخاص را و حتی خود را فراموش می‌کند تا آنکه در نوعی گنگی و فراموشی خاموش می‌شود» (۱۳۵۲: ٤٥-٤٦). در واقع ناکامی سنت در *صدسال تنهایی*، امری تاریخی است حال آنکه در *سرزمین گوجه‌های سبز*، تقابل سنت و مدرنیته، آفریدهٔ نظام سیاسی حاکم است که با زور و استبداد خواهان آن است تا مردم، بخشی از سنت و بخشی از مدرنیته را به نفع حکومت فراموش کنند. فرایندی که به تنهاییِ مردم می‌انجامد.

۳.۱.۵ تنهایی

سومین بُعدِ تطبیقیِ درون‌مایه در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی*، تأکید بر تنهایی است. در *صدسال تنهایی* نویسنده بر این نکته تأکید دارد که فرد و جامعه به علت ناتوانی در به دست گرفتن سرنوشت خود تنها هستند حال آنکه در *سرزمین گوجه‌های سبز*، تنهایی نتیجهٔ بی‌تفاوتی مردم به رفتار حکومت، و همچنین

خواست حکومت است. مولر تنهایی را در بعضی جاها با استعاره و کنایه و در جای دیگر به‌صراحت به تصویر می‌کشد حال آنکه تنهایی در رمان مارکز همیشه با تخیل همراه بوده است.

مولر در وصف تنهایی با تخیل می‌نویسد: «ما همه برگ داریم. وقتی همهٔ برگ‌ها پژمرده می‌شوند دیگر آدم بزرگ نمی‌شود، چون دوران کودکی به پایان رسیده است. وقتی پیر و چروکیده می‌شویم برگ‌ها رشد واژگونه می‌کنند چون عشق، رخت بربسته است» (۱۵) و باز تنهایی را با واقعیات در هم می‌آمیزد و معنای تنها بودن را برای خوانندهٔ خود ملموس‌تر می‌سازد: «و من، مردی تکیده و خسته از کارش را می‌بینم که مانند شبحی است در لباسش. او مدت‌هاست که دیگر به عشق نمی‌اندیشد و پولی در کیف چرمی‌اش ندارد. آنچه دارد مشتی مواد شوینده و یا چند تکه گوشت دزدی است» (۲۱).

اما در نظر مارکز تنهایی می‌تواند با تخیل و بازگشت به سنت‌ها پر شود. پناه بردن از دنیای واقعی به خیالات و اوهام بدعتی است که مارکز به کار می‌گیرد تا تنهایی قهرمان و خوانندهٔ رمان خود را با آن پر کند؛ ایده‌ای که به علت جوّ خوفناک سرزمین گوجه‌های سبز، باعث نوعی بیماری روحی و روانی می‌شود. مارکز در این زمینه می‌نویسد: «خوسه آرکادیو بوئندیا با جرئت فکر کرد نیزه را به طرف او پرتاب کند. از آن پس خواب آرام از او سلب شد. نگاه غمگین مرده از میان باران و دلتنگی او برای زنده‌ها و نگرانی او که در خانه دنبال آب می‌گشت تا ضماد علف را خیس کند و بر روی آن بگذارد، خوسه آرکادیو بوئندیا را سخت ناراحت و منقلب کرده بود. به اورسولا می‌گفت لابد خیلی زجر می‌کشد، خیلی احساس تنهایی می‌کند ... آرکادیو شبی دید مرده کف خانهٔ او خود را می‌شوید. طاقتش طاق شد. از این رو گفت: پردنسیو! ما از این خانه می‌رویم. به دورترین نقطه‌ای که می‌توانیم می‌رویم و بازنمی‌گردیم» (۱۳۵۲: ۲۲). تنها شدن بعد از مرگ آگیلار، تنها شدن خوسه آرکادیو، تنهایی زن آرکادیو، همه با رفتن از زادگاهشان پر می‌شود اما نکتهٔ مهم آن است که آنها به جایی می‌روند که در آنجا نیز تنها هستند و خیالات و اوهام فکری، آنها را همراهی می‌کند. آرکادیو وقتی در جزیره دوباره خود را تنها می‌یابد از فرط تنهایی به خودش

فکر می‌کند و با اعضا و جوارحش صحبت می‌کند؛ امری که در فرهنگ عامیانهٔ کلمبیا پذیرفته شده است. «به‌جای بوی زن بوی آمونیاک به مشامش می‌خورد. سعی می‌کرد قیافهٔ زن را به خاطر آورد اما در عوض چهرهٔ اورسولا را در مقابل خود می‌دید. حس می‌کرد بیش از آن طاقت ندارد که صدای کلیه‌ها و روده‌های خود و آن ترس و نگرانی فرّار و آن سکوت و تنهایی را تحمل کند» (مارکز ۱۳۵۲: ۳۳).

نکتهٔ قابل بحث در زمینهٔ چگونگی به‌کارگیری مضمون رئالیسم جادویی در دو رمان مولر و مارکز آن است که مولر سعی دارد تجربیات شخصی خود را با استفاده از استعاره و کنایه به رشتهٔ تحریر درآورد. از همین رو درون‌مایهٔ آن، تعامل واقعیت و استعارهٔ ساختگی است که در تقابل دنیای واقعی و دنیای خیال، سنت و مدرنیته و تنهایی خود را نشان می‌دهد، حال آنکه مارکز سعی دارد تجربیات خود و دیگران را با استفاده از سبک رئالیسم جادویی در دنیایی خیالی به تصویر بکشد. از این رو شاید بتوان گفت درون‌مایهٔ *صدسال تنهایی* نسبت به *سرزمین گوجه‌های سبز* خیال‌انگیزتر است که این مهم، بیشتر در انتخاب فضا و زمینه‌ای که نویسنده انتخاب می‌کند تبلور می‌یابد.

٤.١.٥ پوچ‌انگاری

نهیلیسم یا پوچ‌انگاری «وضعیتی محسوب می‌شود که اذهان خجول را در برابر چرایی امری قرار می‌دهد و حتی بر زبان‌های متافیزیکی و اخلاقی که ما شناخت خود را از جهان با آنها بیان می‌کنیم و عمل خود را در جهان بر آنها مبتنی می‌سازیم تأثیر می‌گذارد» (پیرسون ۳۰). در ادبیات نمایشی، ظهور مکاتبی چون دادائیسم، سوررئالیسم، رئالیسم جادویی، ادبیات سیاه، تئاتر عبث‌نما، فوتوریست‌ها و بسیاری دیگر از مکاتب هنری و ادبی، حاصل هیچ‌انگاری است (ر.ک. موسوی ۱۲۱). در رئالیسم جادویی تنهایی، مرگ، اجبار، فقدان آزادی، مقدر بودن سرنوشت در دنیای واقعیت و خیال، باعث می‌شود نویسنده و خواننده افق تاریکی از زمین و آسمان در ذهن خود تصویر کنند که از تعامل و کنش انسان در برابر واقعیت و تخیل بیرون از او نتیجهٔ خاصی

نمی‌توان ایجاد کرد. در تطبیق *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز*، دو گونهٔ متفاوت پوچ‌انگاری می‌بینیم.

در *صدسال تنهایی* پیش از مهاجرتِ خانوادهٔ بوئندیا به دهکده‌ای دور و تنها، حس تنها بودن، ناامیدی، تلخی و ناشادی بر فضای داستان سایه افکنده است. مارکز سعی دارد با به تصویر کشیدن قدرت سنت‌های اجتماعی و نتایج استعمار، افق پیشِ روی جامعهٔ کلمبیا را در یک تضاد سنت و مدرنیته، پوچ و هیچ به تصویر بکشد. «درِ خانه را گشود، او را نشناخت. تصور کرد می‌خواهد چیزی بفروشد و نشد. و نمی‌داند در دهکده‌ای که در باتلاق فراموشی می‌رود نمی‌توان چیزی فروخت. مرد سالخورده‌ای بود گرچه صدایش با عدم اطمینان شکسته بود و دست‌هایش به وجود اشیا شک داشت. اما واضح بود که از جهانی می‌آید که آدم‌هایش هنوز می‌توانستند بخوابند و به خاطر بیاورند» (مارکز ۱۳۵۲: ٤٩). در این پاراگراف و دیگر جملات *صدسال تنهایی*، کلماتی مانند نشناختن، نشد، نمی‌داند، باتلاق، فراموشی، سالخورده، شک و نتوانستن، فضا را به‌گونه‌ای می‌سازد که امیدی برای تغییر نمی‌ماند مگر بازگشت به سنت‌ها و گذشته که در خاطرات دور می‌زند.

اما هرتا مولر در *سرزمین گوجه‌های سبز*، از منظری متفاوت به پوچی می‌نگرد. در نظر او پوچیِ حاکم بر جامعهٔ رومانی حاصل تضاد سنت و مدرنیسم نیست بلکه نتیجهٔ انفعال اجتماعی و خشونت ساختاری حکومت است. به همین دلیل است که مردم هرچه در مورد رفتار حکومت و نوع واکنش نسبت به آن فکر می‌کردند گیج‌تر شده و از شناخت ترفندهای دیکتاتوری ناامید می‌شدند. ناامیدی شروعی برای پوچی و راهی برای خودکشی است. حتی همانند نگاه مارکز در *صدسال تنهایی*، راهی برای بازخوانی سنت‌ها وجود ندارد. «ما نمی‌توانیم به افکار و اندیشه‌های سروان بچله پی ببریم. هرچه بیشتر در مورد ترفندهای او فکر می‌کردم کمتر از عمق آن سر درمی‌آوردم. همان‌گونه که من یاد گرفته بودم توجهی به جای مناسب برای ناخنگیرها در نامه‌ها نکنم، سروان بچله هم یاد گرفته بود در طی سال‌ها مرگ کورت و گئورگ را به‌صورت زنجیره‌ای درآورد» (مولر ١١٦). پوچ‌گرایی در دو رمان *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز*،

بازگشت به سنت‌ها در نظر مارکز و ناامیدی و خودکشی نزد مولر است که در مورد شخصیت‌های داستان‌های این دو نویسنده به مسخ می‌انجامد.

۵.۱.۵ مسخ

مسخ شخصیت و مسخ واقعیت، دو وجه اساسی در رئالیسم جادویی است که شروع آن را از رمان *مسخ* کافکا دانسته‌اند. مسخ در رئالیسم جادویی ماهیت وجودی انسان را در موقعیت‌های مکانی و زمانی متفاوت بازنمایی می‌کند. به‌واقع در رئالیسم جادویی، مسخ نشان‌دهندهٔ دو بعد مادی و روحی یا خیالی و واقعی انسان در تصاویر و اشکال مختلف است. نوع نگرش نویسنده به شخصیت مسخ‌شده در رمان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده، میزان مسخ‌شدگی و فروافتادگی انسان از مقام انسانی‌اش را تحت شرایط مختلف، تعیین می‌کند (ر.ک. نصر اصفهانی و جعفری ۱۳۷). مسخ شخصیت‌ها و حوادث در دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی* به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم است. در مسخ مستقیم، راوی کلیتِ شخصیتِ مسخ‌شده را در نقش دانای کل توصیف می‌کند اما در شیوهٔ غیرمستقیم، زاویهٔ دید راوی محدود است و راوی با برشمردن جزئیات، کل را در نقش‌های مختلف توصیف می‌کند (موسوی ۱۱٦).

مارکز در مسخ شخصیت‌های داستان خود، در مقاطع مختلف از هر دو شیوه استفاده می‌کند. نگاه او به مسخ شخصیت‌ها بیشتر از باورهای اجتماعی و دینی مایه می‌گیرد درحالی‌که در سنت‌های کلمبیا این افراد و حوادث‌اند که مسخ می‌شوند. «یهودی سرگردان ... پیوندی بود از بزغالهٔ نر و یک خر ماده؛ موجودی جهنمی که نفسش همه جا را می‌آلود و اگر چشمِ تازه‌عروسی به او می‌افتاد به‌جای بچه، جانوری عجیب‌الخلقه می‌زایید. از نظر جسمی به اندازهٔ یک بچهٔ معمولی بود اما وزن یک گاو نر را داشت. از بدنش خون سبزرنگ و چربی بیرون می‌ریخت. بدنش پر از پشم و پر از کنه بود. پوستش مثل ماهی پر از فلس بود» (مارکز ۱۳۹۰: ۳٤۱). مارکز شخصیت یهودی را که در اندیشهٔ مذهبی مسیحیان مصداق خیانت است با بدترین توصیفاتی که در اندیشهٔ

دینی و اجتماعی مردم امریکای لاتین وجود دارد روایت می‌کند که نشان‌دهندهٔ تأثیر تربیت و افکار اجتماعی بر ذهن نویسنده است.

اما در *سرزمین گوجه‌های سبز*، هرتا مولر از نگاهی متفاوت، مسخ شخصیت‌های خود را روایت می‌کند. تمام شخصیت‌های رمان هرتا مولر از نوعی مسخ‌شدگی رنج می‌برند چراکه همه قلب حیوانی دارند. ابزارآلات نیز روح حیوانی دارند و اتفاقات در بعضی موارد از همانند دنیای انسانی بهره می‌برد و می‌خوابد. «ساعت شماطه‌دار، چند دقیقه بعد از نیمه‌شب خوابید ... ماشین‌آلات آهنی کاری به هم نداشتند. نمودارهای فنی به نظر من جز دست‌پخت گوسفندان حلبی و گارگران دوشیفت نبودند. کارگران و دستگاه‌ها دست به هم می‌مالیدند و احتیاجی به دانستن نام هم نداشتند. مشخصات دستگاه‌ها در صفحات جلدشدهٔ واژه‌نامهٔ کارخانه آمده بود اما چرخ‌دنده‌ها و پیچ و مهره‌ها اعتنایی به من نداشتند» (مولر ۱۱۷–۱۱۸).

دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی* هر دو، درون‌مایه‌های تضادِ سنت و تجدد، مسخ‌شدگی، پوچ‌گرایی و تنهایی را در خود دارند اما نگاه متفاوت نویسندگان، دنیای متفاوت و فضای چندگانه می‌سازد؛ فضایی که از زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نویسنده تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد.

۲.۵ فضا و زمینه

۱.۲.۵ زمینهٔ اجتماعی و فضای وهم‌آلود

از جمله ویژگی‌های خاص نگارش رمان به سبک رئالیسم جادویی، فضاسازی وهم‌آلود است. در فضاسازی وهم‌آلود، واقعیات زندگی و طبیعت، مضامینی را در خدمت نویسنده قرار می‌دهد که لبهٔ خوفناک و هراس‌انگیز زندگی و ناراحتی‌های روانی آن را نشان می‌دهد. راوی در این نوع داستان می‌کوشد با استفاده از عنصر تخیل، در دنیای واقعی یک فضای واقعی وهم‌آلود خلق کند (ر.ک. رضایی ٤١). در تطبیق دو رمان *سرزمین گوجه‌های سبز* و *صدسال تنهایی*، فضای وهم‌آلود، ترسناک و گاه متعفّن وجه مشترک آنهاست، اما نکتهٔ مهم این است که نوع نگاه نویسنده به جامعه و متن

به‌گونه‌ای است که «وهم در *صدسال تنهایی* حاصل دور افتادن آنها از متن جامعه و در یک دهکدهٔ متروک است» (جانسون ۲۵) حال آنکه فضای وهم‌آلود *سرزمین گوجه‌های سبز* ساختهٔ نظام سیاسی است که جامعهٔ رومانی را در سایهٔ ترسناک خود گرفته است (ر.ک. امرایی ۷).

در *صدسال تنهایی* همراه با شور و شعف و گاه شادی و خوشحالی شخصیت‌های داستان و حتی فضای طبیعی که انسان را به امید راهبری می‌کند، ترکیبی از غم، اندوه، خشم، ناامیدی و ترس در زمینهٔ خودآگاه و ناخودآگاه رمان هست و خواننده از ابتدا تا انتهای رمان، آن را لمس می‌کند: «یک بار به مدت ده روز خورشید را ندیدند، زمین مثل خاکستر آتشفشان نرم و مرطوب گشت، نباتات و گیاهان به مرور ترسناک و تهدیدآمیز شدند، صدای پرندگان و نعرهٔ میمون‌ها به مرور زمان دورتر می‌شد، جهان برای ابد غم‌انگیز شد ... ریه‌هایشان از بوی خفه‌کنندهٔ خون به تنگ آمده بود. راهی که پیش خود می‌دیدند با گیاهانی که در مقابلشان می‌رویید مسدود می‌شد ...» (مارکز ۱۳۹۰: ۲۱). در این فضاسازی وهم امری اجباری و طبیعی است که در برابر انسان قرار دارد و او را به ناامیدی می‌کشاند. کلمات خاکستر، آتشفشان، خون، خفه و مسدود به‌گونه‌ای فضا را تصویر می‌کنند که علی‌رغم وجود کلماتی چون خورشید، پرندگان، درختان، نرم و نباتات، باز ذهن خواننده از فضای داستان، ترس همراه با وهم را از طبیعت ساکنان دهکده در نظر خود مجسم می‌کند؛ فضایی که انسان چاره‌ای جز مهاجرت و تنهایی ندارد. این نوع فضاسازی وهم‌آلود، با فضای *سرزمین گوجه‌های سبز* تفاوت بسیار دارد. نتیجه اینکه در *صدسال تنهایی* فضای وهم‌آلود حاصل زمینهٔ اجتماعی نیست بلکه از نوآوری نویسنده است که از طبیعت، برداشت وهم‌آلود می‌سازد حال آنکه هرتا مولر واقعیات اجتماعی را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که وهم در زمنیهٔ آن امری حتمی و اجباری است.

در *سرزمین گوجه‌های سبز* هرتا مولر، وهم ساختهٔ ذهن و عملکرد حاکمیت است: «سروکلهٔ سه مرد پیدا شد. عکس لولا را در گنجه، گرفتند. بعد کمربند مرا گرفتند و در کیسهٔ شفاف پلاستیکی گذاشتند. کیسه مثل جوراب‌های نایلونی دختران بود. مردها سه

جعبه از جیب‌هایشان درآوردند، درِ چمدانِ لولا را بستند و درِ جعبه‌ها را باز کردند. هرکدام پُر از گرد خاکستری‌رنگ بود. گردها اول روی چمدان و سپس روی درِ گنجه پاشیدند. پودرها همان‌قدر خشک بود که ریمل بدون تف. من و دختران دیگر تماشا می‌کردیم. از اینکه چیزی شبیه ریمل خاکستری، زهرآگین باشد دچار حیرت شدیم» (مولر ۳۱). هرتا مولر در این قطعه، کلمات مرد، کمربند، کیسه، جوراب، جیب، چمدان، جعبه، گنجه، پودر و زهرآگین را به‌گونه‌ای در کنار هم قرار داده که فضای ترس و وحشت و وهم را از ابتدای جمله برای خواننده تصویر می‌کند و در پایان جمله هم امید و خوش‌بینی را برای خواننده در پی ندارد. نهایت اینکه خواننده از این فضا دچار نوعی سردرگمی و حیرت می‌شود.

۲.۲.۵ فضای اغراق‌گونه

چند لایه بودن فضا از ویژگی‌های مهم داستان‌نویسی به سبک رئالیسم رؤیایی است. استفاده از تخیل در به تصویر کشیدن واقعیت، گاه کار نویسنده را به جایی می‌کشاند که اغراق و غلو در آن را به نهایت می‌رساند. «اغراق در تخیل، توجیه واقعیت و نزدیک شدن به سرحد تجربیات در طول داستان از ویژگی‌های این سبک رمان‌نویسی می‌باشد که هدف آن انتظار درک فراواقعی از خواننده توسط نویسندهٔ این روشِ نگارشِ رمان است تا جایی که صاحب اثر امیدوار است مخاطب همانند او بیندیشد و تخیل و طبیعت را بفهمد (ر.ک. حق‌روستا ۷–۸). در مورد دو رمان *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز*، اغراق را بیشترْ منتقدین ادبی به نویسندگان نسبت داده‌اند چراکه به نظر مارکز تعداد کشته‌شدگان جنگِ ۱۹۲۸ را چه صدها تن بگویی و چه هزاران تن، باز فرقی نمی‌کند زیرا هدف او مبارزه با خشونت و قتل است (ضیابری). اما در *سرزمین گوجه‌های سبز*، مولر به‌گونه‌ای وقایع داستان را به تخیل درآمیخته که انتظار ندارد متن او را اغراق‌آمیز بنامند «زیرا به نظر مولر باید در این فضا زندگی کرد تا عمق وحشت و استبداد را متوجه شد» (امرایی ۹).

از دیگر ویژگی‌های فضای اغراق‌آمیزِ *صدسال تنهایی* کمک گرفتن نویسنده از وقایع طبیعی و اجتماعی همزمان برای به تصویر کشیدن اتفاقات و حوادث است. برای نمونه

می‌توان به این قطعه از داستان اشاره کرد که: «سر ناهار آئوریا حیرت‌زده برای آنها شرح داد که گرچه شب گذشته تا صبح بیدار مانده و یک‌دم چشم به هم نزده است تا سنجاق سینه‌ای را که قرار است جمعه به او هدیه دهد، آب طلا بزند و الآن هم هیچ احساس خستگی نمی‌کند. موقع خواب دیدند که اصلاً خوابشان نمی‌آید و الآن نزدیک به پنجاه ساعت است که نخوابیده‌اند» (مارکز ۱۳۵۲: ٤٥). مارکز در این چند جمله و در جملات دیگر از رمان خود سعی دارد اغراق را به‌گونه‌ای به واقعیت پیوند بزند که نتیجهٔ آن برای خواننده و شخصیت‌های داستان گرچه اغراق‌آمیز اما پذیرفتنی باشد. بیدار ماندنِ یک شب را با عدم احساس خستگی مرتبط می‌سازد و به این ایدهٔ اغراق‌آمیز می‌رسدَ که پنجاه ساعت است که بیدار مانده‌اند.

اما هرتا مولر در *سرزمین گوجه‌های سبز* فضای اغراق‌گونهٔ رمان را با عناصر طبیعی، اجتماعی و سیاست می‌سازد. ایدهٔ مولر در متن رمانش این است که اغراق و مبالغه از نتایج سیستم سرکوب دیکتاتوری است که سعی دارد به زور استبداد، مفهومی غیرواقعی و تخیلی را با غلو، مفهومی واقعی و برای مردم قابل درک کند. «در راه با سه پاسدار روبرو شدم اما آنها مزاحم من نشدند. آنها سرتاسر روز سرشان به خوردن گوجه‌سبز گرم بود. شهر به اندازه‌ای آرام بود که صدای جویدنشان را می‌شنیدم. آرام قدم برمی‌داشتم تا مزاحم گوجه خوردنشان نشوم ... گوجه‌های سبز دست پاسداران، مثل شب، سیاه بود» (مولر ٨٤).

۳.۲.۵ فضای متعفّن

از دیگر لایه‌های رمان‌نویسی به سبک رئالیسم جادویی، به تصویر کشیدن فضای متعفن است که می‌تواند از نتایج فضای وهم‌آلود و اغراق‌آمیز آن باشد. «تعفن تقریباً امری طبیعی و اجبارآمیز است که انسان در بعضی از مواقع مجبور به مواجه شدن با آن است. این اجبار می‌تواند ساختهٔ خود انسان و یا عوامل غیرانسانی باشد» (ر.ک. علیزاده ۹۲). در رمان *صدسال تنهایی* فضای متعفن، باز امری طبیعی است که مربوط به انسان، جامعه و طبیعت است که در زندگی روزمره در کنار اوست. «روی انگشت میانیِ پا غدهٔ

برآمده‌ای را دید. غده طبیعی می‌زد، انگار به آن عادت کرده بود. یک پیچ‌گوشتی از جیبش درآورد و سر غده را کند و داخل جعبهٔ آبی‌رنگی گذاشت. سررشتهٔ چرب‌رنگ از غده بیرون زده بود. بی‌آنکه دل به هم خوردگی داشته باشد با موشکافی تمام آن را نگاه می‌کرد گویی انتظار داشت رشته درون آن باشد ... لحظه‌ای بعد سرش را برگرداند و دید در قطار تنها کسی که باقی مانده برادرش است که لباس زنانه پوشیده و سعی دارد چشم چپش را با قیچی از حدقه درآورد» (مارکز ۷۶).

اما همان‌گونه که پیشتر گفته شد فضاسازی هرتا مولر امری سیاسی است که در کلیت داستان حضور دارد. فضای اغراق‌آمیز و وهمی داستان لابد به فضای تعفن‌بار می‌انجامد تا حوادث در کنار عوامل خیالی آن، واقعی و طبیعی جلوه کند. «وقتی پتو را بلند کردم که روکش آن را درآورم چشمم به گوش خوکی افتاد. این شیوهٔ دختران بود برای وداع. ملافه را تکانیدم اما گوش خوک نیفتاد. گوش خوک را مثل دکمه به ملافه دوخته بودند. می‌توانستم جایی که گوش خوک را به غضروف آبی‌رنگ دوخته بودند ببینم. قادر نبودم احساس انزجار کنم. من از گنجه بیشتر از گوش خوک می‌ترسیدم» (مولر ۹۳).

حاصل آنکه فضاسازی در دو رمان *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز* متأثر از زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی است که نویسندگان دو اثر در آن زندگی کرده‌اند با این تفاوت که نویسنده با ساختن فضای وهم‌آلود، متعفن و اغراق‌آمیز در *صدسال تنهایی* قصد دارد واقعیات زندگی، استعمار و مقاومت مردم کلمبیا را به تصویر بکشد اما در *سرزمین گوجه‌های سبز*، تعفن و وهم و اغراق را امری واقعی می‌داند که در تعامل سیاست و جامعه به وجود می‌آید.

٦. نقد و نتیجه‌گیری

اگرچه دو رمان *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز* زاییدهٔ دو فرهنگ و اندیشهٔ متفاوت‌اند اما به‌لحاظ محتوا شباهت سبکی و محتوایی دارند که این نتیجه‌گیری با مطالعهٔ تطبیقی این دو متن امکان‌پذیر است. هر دو نویسنده از سبک رئالیسم جادویی

برای بازنمایی فرهنگ و جامعهٔ خود استفاده می‌کنند. محتوای هر دو رمان بازخوانی رقابت سنت و مدرنیته، تنهایی، تضاد و همراهی واقعیت و تخیل و پوچ‌گرایی است که به مسخ افراد جامعه می‌انجامد. فضای وهم‌آلود و اغراق‌آمیز و متعفّن هر دو رمان که از جنبه‌های بارز رئالیسم جادویی به شمار می‌آید توانسته است ذهن خواننده و مخاطب داستان‌ها را با شرایط اجتماعی که دو نویسنده در آن زندگی می‌کرده‌اند آشنا سازد.

به‌کارگیری صنایع لفظی و معنوی، استعاره، کنایه و ایهام، وضعیت تخیل‌آمیز را بر روح دو رمان حاکم کرده است که اگر حوادث واقعی در پی آنها نمی‌آمد رمان‌هایی رمانتیک به شمار می‌آمدند. حال آنکه در این دو رمان، تخیل به‌گونه‌ای واقعیت را برای خواننده ملموس ساخته که گاه بعضی از جملات، به سوررئالیسم نزدیک می‌شود. واقعیتِ واقعی، چنان خشن است که تنهایی را از ابتدا تا انتهای هر دو رمان با نویسنده و خواننده همراه می‌سازد و هیچ‌گاه مخاطب، خود را در دنیای رمانتیک احساس نمی‌کند.

اما در پایان این مقاله در وجه تفاوت دو رمان *صدسال تنهایی* و *سرزمین گوجه‌های سبز* از منظر سبک رئالیسم جادویی، نکته‌ای که به دست می‌آید این است که مارکز در *صدسال تنهایی* به تأسی از فرهنگ امریکای لاتین، با قدرت خیال و بیان حوادث واقعی، تخیل و واقعیت را در تضاد سنت و مدرنیسم برای خواننده بازسازی می‌کند. او ارزش‌ها و هنجارها را با اعتقادات مذهبی و باورهای جادوگرانه به هم می‌آمیزد تا فرهنگ و جامعهٔ امریکای لاتین را برای خوانندهٔ خود قابل لمس سازد. او مختار است که از بین ارزش‌ها و باورها و اعتقادات انتخاب کند. هرتا مولر تخیل را به خدمت گرفته تا زندگی خود را که در یک جامعهٔ تحت استبداد تجربه کرده است، به نام *سرزمین گوجه‌های سبز* یا قلب حیوانی بازنمایی کند. او همانند مارکز آزاد نیست تا از بین حوادث و باورها گزینش کند. او مجبور است آزادانه ارزش‌های انسانی را که تحت دیکتاتوری چائوشسکو به مسلخ کشیده شده‌اند به زبانی بنگارد که از تکرار انفعال جامعه در برابر سیستم سیاسی در آیندهٔ خوانندگانش جلوگیری کند.

منابع

آتش‌سودا، محمدعلی و توللی، اعظم. «بررسی تطبیقی رمان صدسال تنهایی و عزاداران بیل.» فصلنامهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۶/۵ (۱۳۹۰): ۱۱-۳٤.

امرایی، اسدالله. «هرتا مولر: ده فرمان برای نوشتن.» فصلنامهٔ *گلستانه*. ش ۱۰۲ (۱۳۸۸).

انوشیروانی، علی‌رضا. «مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۳-۹.

پارسی‌نژاد، کامران. «مبانی و ساختار رئالیسم جادوئی.» فصلنامهٔ *ادبیات داستانی*. ش ٦۷ (۱۳۸۲): ۵-۹.

پیرسون، کیت انسل. *هیچ‌انگار تمام عیار: مقدمه‌ای بر اندیشهٔ سیاسی نیچه*. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته، ۱۳۷۵.

جانسون، یان. «زمان، مکان، خاطره و زندگی یک قوم در صدسال تنهایی.» ترجمهٔ پیمان هاشمی‌نسب. فصلنامهٔ *گلستانه*. ش ۲۱ (۱۳۷۹).

حدیدی، جواد. *برخورد اندیشه‌ها (هشت گفتار در ادبیات تطبیقی ادب فارسی)*. تهران: توس، ۲۵۳٦.

حق‌روستا، مریم. «تفاوت رئالیسم جادویی با شگفت‌انگیز و نقش زاویهٔ دید.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های زبان خارجی* (دانشگاه تهران). س **۹**، پیاپی ۳۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ۹٦-۱۱۵.

ذبیحی، راحیل. «هرتا مولر با گذرنامه به ایران می‌آید.» ماهنامهٔ *گزارش*. شمارهٔ ۲۳٤ (۱۳۹۰).

رضایی، رضا. «بدون بیم و امید می‌میریم.» فصلنامهٔ *نگاه نو*. ش ۸٤ (۱۳۸۸).

سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. جلد ۱، چ شانزدهم. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

صمیم، رضا و هاشمی، راحله و سالاری، مریم. «تبیین مؤلفه‌های پست مدرنیسم در رمان سرزمین گوجه‌های سبز.» فصلنامهٔ *جامعه. فرهنگ و رسانه*. **٦/۲** (۱۳۹۲): ۱۱-۳۱

علیزاده، فرحناز. «نقد کتاب ظلمات محمد علومی.» *کتاب ماه ادبیات*. ش ۵۳ (۱۳۹۰).

غنیمی هلال، محمد. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

کوفون، کلود. *از فراسوی آینه‌ها*. ترجمهٔ پرندوش توسلی. تهران: آبی، ۱۳۸۱.

مارتین، جرالد. *زندگینامهٔ گابریل گارسیا مارکز*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. تهران: ققنوس، ۱۳۹۱.

مارکز، گابریل گارسیا. *صدسال تنهایی*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. چ سوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۹۰.

ـــــــ . *صدسال تنهایی*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. چ اول. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.

محمدی، ابراهیم. «مبانی نظری ادبیات تطبیقی.» فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*. پیاپی ٦ (۱۳۸۹).
موسوی، سیدکاظم. «پوچ‌انگاری در آثار صادق هدایت.» فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*. **۸/۲** (۱۳۸۸): ۱۱۱-۱۳۹.
مولر، هرتا. *سرزمین گوجه‌های سبز*. ترجمهٔ غلامحسین میرزاصالح. چ دوم. تهران: مازیار، ۱۳۸٦.
میرصادقی، جمال. *ادبیات داستانی*. چ چهارم. تهران: بهمن، ۱۳۸۲.
ندا، طه. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نی، ۱۳۸۳.
نصر اصفهانی، محمدرضا و جعفری، طبیه. «گاو، مسخ: مقایسهٔ شخصیت در رمان ساعدی و کافکا.» نشریهٔ *زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز). **۲۱۵/۵۳** (۱۳۸۹): ۱۳۳-۱۵٦.

ضیابری، کورش. «مارکز: شهرت را به‌سختی تحمل می‌کنم.» *همشهری آنلاین*. کد ۱۹۰۵۹. (دسترسی در تاریخ ۲۸ مهر ۱۳۹۳) www.hamshahrionline.ir

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۱۶۳-۱۷۹

مقایسهٔ نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو با پیش‌نمونهٔ اسپانیایی، کتاب *سیلوا* اثر مخیا

مریم نویدی،* دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران - تهران
ناصر ملکی،** دانشیار گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه رازی - کرمانشاه

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۰/۲۳

چکیده

نویسندهٔ این مقاله بر آن است با توجه به مستندات تاریخی زندگی امیر تیمور لنگ در نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو (و مرجعش *سیلوا*) به بررسی تطبیقی ماتریالیسم فرهنگی بپردازد و نشان دهد آنها از لحاظ تاریخی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارند و ماتریالیسم فرهنگی چه تأثیراتی در نمود اثر داشته و چرا مارلو به نوشتن چنین اثری مبادرت کرده است. همان‌طور که می‌دانید کمتر کسی است که با جهان‌گشایی و قساوت تیمور لنگ آشنا نباشد. او با این اشتهای سیری‌ناپذیر، جان بسیاری از مردم را گرفت تا به اهدافش در سرزمین‌های مختلف برسد. اروپاییانِ آن زمانِ کوتاه، این میل را نادیده گرفته بودند زیرا آنها تیمور را به‌سبب از بین بردن دشمنانشان می‌ستودند. از آن میان می‌توان به دولت اسپانیا اشاره کرد که حتی سفارتخانه‌ای در شهر سمرقند دایر نمود. این مسئله باعث شد تا نویسندگان و مورخان اسپانیایی به نوشتن کتاب‌های تاریخی دربارهٔ زندگی تیمور مبادرت کنند که از آن جمله می‌توان به کتاب *سیلوا* اثر مخیا و نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو اشاره کرد که مورد توجه نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان قرن شانزدهم (دورهٔ الیزابت) قرار گرفت. چنین می‌نماید که مارلو با این کار زمینه را برای ماتریالیسم فرهنگی فراهم آورده است.

کلیدواژه‌ها: تیمور، ماتریالیسم فرهنگی، مارلو، تاریخ، اسلام.

---

* Email: Navidi.m@ut.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)
** Email :Maleki_n5@yahoo.com

۱. مقدمه

ماتریالیسم فرهنگی عنوانی است که منتقد نومارکسیست، ریموند ویلیامز[۱] از آن استفاده کرد و سپس پژوهشگران بریتانیایی که به بررسی دوران نوزایی می‌پرداختند آن را به کار گرفتند. رواج این عنوان به سال ۱۹۸۵ برمی‌گردد؛ زمانی که دولیمور[۲] و سینفیلد[۳] در کتابشان با عنوان *شکسپیر سیاسی: مقالاتی در ماتریالیسم فرهنگی*[۴] از این اصطلاح استفاده کردند. این عنوان نشان‌دهندهٔ گرایش مارکسیستی تاریخ‌گرایی پژوهشگران بریتانیایی بود. این پژوهشگران به این نظر مارکس[۵] گرایش داشتند، چراکه پدیده‌های فرهنگی روساختی هستند که توسط زیرساخت اقتصادی کنترل می‌شوند. آنان تأکید داشتند که ابزار، روش‌ها و مناسباتِ مرتبط با تولید هر دوره، همواره تا حدّ بسیار زیادی فرهنگ و محصولات ادبی عصر خود را شکل می‌دهند، و متن‌ها در زمان و مکان متفاوت، تفسیرهای متفاوتی دارند. دولیمور و سینفیلد در مقدمهٔ *کتاب شکسپیر سیاسی*، ویژگی‌های ماتریالیسم فرهنگی را در چهار موضوع برمی‌شمرند: توجه به بافت تاریخی، روش نظری، تعهد سیاسی و تحلیل متنی. تعهد سیاسی در میان پژوهشگران بریتانیایی پررنگ‌تر است. در بریتانیا ماتریالسیم فرهنگی تحت تأثیر مارکسیسم و فمنیسم و آلتوزر[۶] و باختین[۷] نوعی تاریخ‌گرایی را ایجاد کرد که از نظر سیاسی رادیکال بود و خود را از چارچوب مسیحی محافظه‌کاری به‌درآورد که تا آن زمان مبنای پژوهش‌های مرتبط با شکسپیرشناسی بود (باری[۸] ۱۶۰). این پژوهشگران به اهمیت سیاسی متن در غیر زمان خود تأکید داشتند. آنها همچنین به نسخه‌ها و اقتباس‌های نمایشی و سینمایی متن و خوانش‌های متفاوت متن توسط منتقدانِ زمان‌های بعدی علاقه‌مند بودند. ماتریالیسم فرهنگی، ادبیات را منبع ارزش‌های مختلف قلمداد می‌کرد (همان ۱۶۱). آثار استوارت هال[۹]، ریموند ویلیامز و

---

[1] Raymond Williams
[2] Dolimor
[3] Sinfield
[4] *Political Shakespeare: Some Essays on Cultural Materialism*
[5] Marx
[6] Althusser
[7] Bakhtin
[8] Barry
[9] Stuart Hall

ریچارد هاگرت[1] شیوه‌های تحلیل متن را از حوزهٔ ادبیات فراتر برده‌اند و دیگر حوزه‌های فرهنگ را نیز شامل می‌شوند، اگرچه تاریخ‌گرایی نو و ماتریالیسم فرهنگی هر دو از عقاید فوکو[2] نشئت گرفته‌اند و منتقدانِ برجستهٔ ماتریالیسم فرهنگی با تاریخ‌گراییِ نوِ امریکا باورهای مشترک زیادی دارند.

در سال‌هایِ ۱۹۴۳ و ۱۹٤٤ تیلیارد[3]، دو اثر ارزشمند تاریخی و بسیار تأثیرگذار با عنوان *سیمای دنیا در دوران الیزابت* و *نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر*[4] منتشر کرد. به نظر تیلیارد، ادبیاتِ دورهٔ الیزابت، روح زمان خود را به تصویر می‌کشد (سلدن[5] ۱۸۰). بنابراین، پاسخ این پرسش دور از ذهن نیست که چرا تاریخ‌گرایی نو ارتباط میان متون ادبی و تاریخی را از نگاهی نو مورد توجه قرار داد، به‌گونه‌ای که یکی پیش‌زمینه و دیگری پس‌زمینه‌ای نباشد، بلکه ادبیات و تاریخ، آجرهای یک بنای فرهنگی به حساب می‌آیند (پین[6] ۳). از این لحاظ کریستوفر مارلو نیز که در دوران الیزابت می‌زیسته است از این تحولات و تأثیرات مبرّا نبوده است. لذا این تحقیق بر آن است تا با رویکرد ماتریالیسم فرهنگی، به بررسی *تیمور لنگ* اثر مارلو بپردازد و نشان دهد اثر کریستوفر مارلو و زندگی واقعی خود تیمور لنگ چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارند و چه نتایجی را در پی داشته و چرا مارلو به نوشتن چنین اثری مبادرت نموده است.

۲. بحث و بررسی

زندگی تیمور

تاریخ همواره شاهد قساوت و جهان‌گشایی پادشاهانی بوده که در طول زندگی‌شان، خون مردم بیچاره را ریخته‌اند و خرابی‌ها و ویرانی‌های بسیاری به بار آورده‌اند. یکی از افرادی که همواره در اذهان مردم باقی مانده است تیمور لنگ است. او در سال ۷۳٦ بعد از مرگ ابوسعید بهادر، آخرین ایلخان بزرگ مغول، در روستای خواجه ایلغار، حوالی

---

[1] Richard Hoggarth
[2] Foucault
[3] Tiliard
[4] *World Face in Elizabeth Career* and *Shakespeare's Historical Plays*
[5] Selden
[6] Payne

شهر کش در جنوب سمرقند به دنیا آمد (پناهی ٤٩). او در طول زندگی خود به سرزمین‌های بسیاری یورش برد و گرجستان، شرق و غرب، آسیای صغیر، مصر و ایران را فتح کرد. وی برخلاف پادشاهان قبلی مسلمان بود و خودش را «شمشیر اسلام» می‌دانست. او ضمن جهان‌گشایی‌اش، مردمان کشورهای تصرف‌شده را وادار می‌کرد به اسلام روی بیاورند و مسلمان شوند (بیران ۷۵۱). تیمور یک مسلمان ترک‌زبان و نوادهٔ چنگیزخان مغول بود. او قدرت و توانایی خود در کشورگشایی را از جانب خدا می‌دانست و معتقد بود که قدرت و توانایی نظامی و سیاسی‌اش حاصل توجه او به خداست و باور داشت که خدا یکی است و حکومت دنیا هم باید در دستان یک فرد باشد (ماروزی[1]، ۲۷۱). میل تیمور به کشورگشایی باعث شده بود که در میان اروپاییان نیز شناخته شود و سفیران کشورهای اروپایی همچون سفیر اسپانیا به دربار او رفت‌وآمد داشته باشند. در زمان حکومت هنری سوم و جنگ تیمور با ترک‌ها، دو سفیر از اسپانیا به نام‌های پلایو دِ سوتومایور[2] و فرناندو د پلازلوس[3]، و گونسالس دِ کلاویخو[4] آمدند و و در شهر سمرقند سفارتخانه‌ای دایر کردند (پناهی ۷۹). در سال ۱٤۰۲ نیز چارلز ششم پادشاه فرانسه با ایران و شرق ارتباط‌های تجاری برقرار کرد.

حکومت تیمور با دوران حکومت نورمن‌ها[5] و هنری چهارم همزمان بود (نژند ۳٤۷). پادشاهان کشورهای انگلیس و فرانسه معتقد بودند تیمور، مسیحیت را از امپراتوری ترک‌ها بازستانده و باعث شده است که تاجران آنها در خاورمیانه بمانند و تجارت کنند. تیمور نیز باور داشت که او مسیر زائران مسیحی را به سرزمین‌های مقدس هموار ساخته است (نوبلر[6] ۳٤۱). تیمور می‌گفت: من مرد خون‌ریزی نیستم. خدا را گواه می‌گیرم که در هیچ‌یک از جنگ‌ها دشمنی نورزیده‌ام و ایجاد آشوب و هرج‌ومرج و نابسامانی همیشه از طرف دشمنانم بوده است (به نقل از گیبون[7] ٦٦٥).

تیمور آیین اسلام را در بیشتر قسمت‌های آسیا رواج داد و کلیساها را از رونق

---

[1] Marozzi
[2] Pelayo de Sotomayor
[3] Fernando de Palazuelous
[4] Gonzalez de Clavijo
[5] Normans
[6] Knobler
[7] Gibbon

انداخت. ابن خلدون می‌گوید: او زمانی همهٔ مسلمانان را متحد کرد که دیگر حاکمان، چنین توانایی نداشتند (مشکور ٤٢). تیمور بر فرهنگ و مردم اروپای قرن چهاردهم و دوره‌های پس از آن، یعنی رنسانس، تأثیر بسزایی داشته است.

۳. تاریخچهٔ نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو

کریستوفر مارلو در دوران رنسانس، یعنی دوران حکومت ملکه الیزابت، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس شناخته شد. این دوره یکی از پررونق‌ترین دوره‌های تاریخ انگلیس به شمار می‌آید و با رشد فناوری و علم و ادبیات و مذهب همراه بوده است. تغییراتی که طی دهه‌های ١٥٤٠ و ١٥٥٠ در انگلیس به وجود آمد، باعث شد که هنری هشتم آنگلو-کاتولیک را به‌عنوان مذهب معرفی کند که بعداً ادوارد ششم آن را به پروتستان رادیکال تبدیل کرد. پس از ماری، او کاتولیک را مذهب ملی اعلام کرد که باعث نارضایتی مردمی شد. سرانجام ملکه الیزابت برای جلوگیری از این هرج‌ومرج و نارضایتی، پروتستان را به‌عنوان مذهب ملی معرفی کرد و خودش سرپرستی کلیسای انگلیس را برعهده گرفت و تمامی انگلیس به مذهب پروتستان گرویدند و در آن زمان انگلیسی بودن، پروتستان بودن قلمداد می‌شد (سینف[1] ۵۱).

درک این مطلب دشوار نیست که بدانیم چرا در چنین شرایطی نویسندگانی چون کریستوفر مارلو به نوعی بی‌اعتمادی مذهبی و حتی بی‌دینی گرایش پیدا کردند و آثاری پدید آوردند که با نوعی بی‌اعتقادی و خلأ باور مذهبی و ایمانی همراه بود که از آن جمله می‌توان به نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اشاره کرد. بنابر روایت‌های مختلف، این نمایشنامه براساس کتاب تاریخی *آینهٔ انگلیس: نگاهی به تمامی دولت‌هایی که طی سفر مغلوب شدند*[2] نوشته شده است. این کتاب را جرج وتستون در سال ١٥٨٦ در سه قسمت به چاپ رساند: قسمت اول به تاریخچهٔ سفر می‌پردازد؛ قسمت دوم به شکست‌ها و پیروزی‌های ملکه الیزابت، و قسمت سوم خطرات بی‌دینی و بی‌اخلاقی را گوشزد می‌کند. وتستون می‌کوشد نشان دهد که خداوند همهٔ افرادی را که بی‌دین شده‌اند تنبیه

---

[1] Singh
[2] Whetstone's *The English Mirror: A Regard Wherein All Estates May Behold the Conquests of Envy*

می‌کند ولی داستان تیمور لنگ جدا از این جریان است زیرا علی‌رغم بی‌دینی و بی‌خدایی تیمور لنگ، او به‌خاطر اینکه پایتخت مسیحیت را از چنگال ترک‌ها نجات داد از مجازات و تنبیه الهی در امان ماند. این موضوع و مسئلهٔ بی‌خدایی و بی‌دینی تیمور لنگ، بسیار مورد توجه مردم انگلیس دوران ملکه الیزابت قرار گرفت، زیرا آنها اغتشاش‌های بسیاری را در طی گرایش‌های مذهبی تحمل کرده بودند (همان ۵۵). این مسئله باعث شد نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* چندین بار به چاپ برسد و بارها روی صحنه به نمایش درآید، هرچند به مذاق اعیان و سران حکومتی آن زمان چندان خوش نمی‌آمد و آنها این نمایشنامه را حتی نوعی توهین به پروتستان‌ها می‌دانستند.

از طرف دیگر عده‌ای نیز معتقدند کریستوفر مارلو این نمایشنامه را بیشتر براساس کتاب *سیلوا دِ ویرالکشن* اثر پدرو مخیا[1] نوشته است. این کتاب مجموعه‌ای از مقاله‌هایی است که در سال ۱۵۴۳ به زبان اسپانیایی به چاپ رسید (کلی[2] ٤٤). این اعتقاد وجود دارد که بیشتر طرح داستان تیمور لنگ از بخش اول کتاب *سیلوا*[3] گرفته شده است. این آثار بعدها به چندین زبان ترجمه و چاپ شدند. تامس فورتسکو[4] این کتاب را با نام *جنگل یا مجموعه‌ای تاریخی*، به زبان انگلیسی ترجمه کرد (تیکنور[5] ۵۳۸) و وتستون نیز کتابش را براساس کتاب فورتسکو نوشته است. مخیا یک فصل کامل را به تیمور لنگ و حکومت او اختصاص داده و کتاب در مجموع شش فصل ادبی، تاریخی، جغرافیایی و شرح حال داشته است (وتستون[6] ٤٨). در اینجا لازم است به این نوشتهٔ انوشیروانی استناد شود:

> ادبیات جهان به‌منزلهٔ بزرگراه فرهنگی است که ادبیات ملل مختلف از طریق جاده‌های فرعی ترجمه به این بزرگراه فرهنگی می‌پیوندد. وقتی انسان در این راه قرار گرفت ـ بدون آنکه برای خودش حق ویژه‌ای قائل باشد ـ در کنار دیگران حرکت می‌کند و در طول سفر به قرابت‌های بین خود و دیگران پی می‌برد (انوشیروانی ۲۸).

---

[1] Pedro Mexia's *Silva de Varia Leccion*
[2] Kelly
[3] *Silva*
[4] Thomas Fortesquo
[5] Ticknor
[6] Whetstone

همان‌طور که قبلاً گفته شد، از آنجا که تیمور لنگ در زمان حیات خویش، ترک‌ها و عثمانی‌ها را شکست داده بود از این لحاظ اروپاییان به‌خصوص حکومت‌های اسپانیا و فرانسه متعقد بودند او مسیحیت را از امپراتوری ترک‌ها نجات داده است. حتی حکومت اسپانیا در آن زمان سفارت خود را در شهر سمرقند برقرار ساخت و سفیران اسپانیایی با تیمور لنگ معاشرت داشتند. پس استناد به اسپانیایی بودن مرجع نمایشنامهٔ مارلو تقویت می‌شود. مارلو از عوامل دولت فرانسه به حساب می‌آمد و پس از آنکه از دانشگاه کمبریج مدرک فوق لیسانس گرفت به‌دلیل مخالفت با عوامل حکومتی، در حادثه‌ای ساختگی کشته شد.

٤. معرفی نمایشنامهٔ *تیمور لنگ*

تیمور لنگ مارلو همانند تیمور لنگ، به کشورگشایی بسیار علاقه‌مند است. او ایران و مصر و ترکیه را فتح می‌کند و نمایشنامه نیز از گفت‌وگوی شاه ایران، میستس با برادرش خسرو آغاز می‌شود. بهتر است برخی شخصیت‌های این نمایشنامه را معرفی کنیم:

کشور سیتیا[1]:

تیمور لنگ ـ شبان سیتیایی که بعداً پادشاه می‌شود.

تچلس[2] ـ حامی تیمور لنگ که پادشاه فز می‌شود.

عثمکین[3] ـ حامی تیمور لنگ که پادشاه مراکش شد.

امیراس[4] ـ پسر تیمور لنگ و زنوکرات.

کلیفس (خلیفس)[5] ـ پسر میانی تیمور لنگ که از جنگ می‌ترسید.

سلبینوس[6] ـ پسر تیمور لنگ و زنوکرات.

در کشور ایران:

میستس[7] ـ پادشاه ایران.

---

[1] Scythia
[2] Tehchelles
[3] Usumcane
[4] Amyras
[5] Calyphas
[6] Celebinus
[7] Mycetes

خسرو[۱] ـ برادر میستس که برادرش را برانداخت و شاه ایران شد.

تریدمس[۲] ـ کسی که در خدمت میستس بود ولی با تحریک تیمور با او همراهی کرد.

منافون[۳] ـ حامی میستس و خسرو.

ارتیگیوس[٤] ـ سردار ایرانی.

سینیوس[٥] ـ سردار ایرانی.

در کشور مصر:

سلطان مصر ـ حاکم مصر که از تیمور لنگ شکست خورد.

زنوکرات[٦] ـ دختر سلطان مصر و همسر تیمور لنگ.

آنیپ[۷] ـ ندیمهٔ زنوکرات

در کشور ترکیه:

بایزید[۸] ـ پادشاه ترکیه که تیمور لنگ را به زندان انداخت.

زینب[۹] ـ همسر بایزید.

کاپولین[۱۰] ـ پسر بایزید و زندانی تیمور.

نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* مارلو در دو بخش است. در **بخش اول**، پادشاه ایران، میستس در خلال جنگ با برادرش خسرو، برای حملهٔ ارتش ترک‌ها و تاتارها آماده می‌شود که سرپرست آن، چوپانی اهل سیتیا است که تیمور لنگ نام دارد. میستس، سردارش تریدمس را به مقابله با تیمور اعزام می‌کند. او سپس منافون را به‌دنبال تریدمس می‌فرستد، ولی خسرو اصرار می‌ورزد که به‌جای اینکه منافون را به حکومت برساند که سخنگوی آشور[۱۱] بود، آشوری‌ها را از حمله علیه حکومت میستس بازدارد. با وعدهٔ

---

[1] Cosroe
[2] Theridamas
[3] Menaphon
[4] Ortygius
[5] Ceneus
[6] Zenocrate
[7] Anippe
[8] Bajazeth
[9] Zabina
[10] Capolin
[11] Assyria

تنبیه او، میستس خسرو را رها می‌کند و این نکته برای منافون آشکار می‌شود که اینها توطئه‌ای برای به حکومت رساندن خسرو بوده است. در این زمان اورتیگیوس، سردار ایرانی هم با خسرو علیه میستس هم‌پیمان می‌شود.

در سیتیا، لشکر تیمور دختر سلطان مصر، زنوکرات را اسیر می‌کند. او بعداً همسر تیمور می‌شود. در این زمان، تریدمس با تیمور هم‌پیمان می‌شود تا بر قدرت خود بیفزاید. تیمور پیروز می‌گردد و با تجلس به‌عنوان سردار سوم تیمور و عثمکین همراه می‌شود.

خسرو با تیمور و تریدمس همراه می‌شود تا میستس را ملاقات کند. او آرزوهایش را به زبان می‌آورد و پادشاه ایران می‌شود و تیمور و سردارانش را به قدرت می‌رساند. وقتی ارتش تیمور با میستس روبرو می‌شود، او به‌سرعت شکست می‌خورد.

خسرو به پادشاهی می‌رسد و تیمور نیز به‌عنوان کسی شناخته می‌شود که چنانچه شاه نباشد او شاه می‌شود. تیمور با همراهانش هم‌پیمان می‌شوند که پادشاهی ایران را به دست گیرند. تیمور، ارتش خسرو را شکست می‌دهد و او را می‌کشد. بنابراین تیمور پادشاه ایران می‌شود.

در ترکیه، بایزید از گسترش فرمانروایی تیمور آگاه می‌شود و به تیمور دستور می‌دهد که حکومتش را بیشتر از مرزهای ایران گسترش ندهد، در غیر این صورت بایزید به او حمله‌ور می‌شود. ضمناً زنوکرات علی‌رغم غیبت‌های ندیمه‌اش، همسر تیمور شد و سرانجام طی حادثه‌ای به قتل رسید.

علی‌رغم تهدید بایزید، تیمور سوگند می‌خورد که بر ترکیه سلطه پیدا کند و افریقا را نیز شکست دهد. بایزید با سرداران و همسرش زینب آمد و جنگی بین آنها درگرفت و سرانجام بایزید شکست خورد.

در مصر، سلطان (پدر زنوکرات) با تیمور جنگید. ابتدا حاکم داماکوس، گروهی از دختران را پیشاپیش فرستاد که تیمور همهٔ آنها را قتل عام کرد. در این حین، بایزید و همسرش نیز خودشان را کشتند. سرانجام تیمور بر سلطان نیز پیروز شد و به‌خاطر زنوکرات، او را زنده نگه داشت و زنوکرات را ملکهٔ خویش اعلام کرد.

در **بخش دوم** نمایشنامه، تیمور همچنان به کشورگشایی ادامه می‌دهد. پادشاه کشور

سوریه، ارکنس و پادشاه مسیحی فنلاند علیه تیمور متحد می‌شوند تا کالپین پسر بایزید را آزاد کنند. تیمور پسرانش را به مقابله با آنها رهسپار می‌کند. زنوکرات نیز فوت می‌کند و تیمور دستور می‌دهد مجسمه‌اش را بسازند.

سرانجام ارکنس هم شکست می‌خورد. تیمور سپس به بابل لشکر می‌کشد. حاکم شهر در مقابل تیمور مقاومت می‌کند. سرانجام تیمور، او را می‌کشد و تمامی کتاب‌های مقدس و اسلامی را می‌سوزاند تا برتری خویش بر محمد(ص) را نشان دهد. وقتی ارتش کالپین بابل را محاصره می‌کند، تیمور در بستر بیماری می‌افتد و پسر بزرگش را جانشین می‌کند و دستور می‌دهد جسدش در کنار زنوکرات دفن شود.

۵. مقایسهٔ نمایشنامهٔ مارلو با مرجعش *سیلویای* مخیا

به نظر می‌رسد نمایشنامهٔ مارلو برگرفته از یکی از فصل‌های کتاب *سیلوا* است. مخیا در این فصل به تیمور لنگ، زندگی او، حملاتش به کاروان‌ها، اسارت بایزید و محاصرهٔ داماکوس[1] پرداخته است. در نمایشنامهٔ مارلو، تیمور در صحنهٔ گفت‌وگو با زنوکرات ظاهر می‌شود و زنوکرات او را شبان خطاب می‌کند و تیمور در پاسخ می‌گوید: «من یک سردار هستم و کارهایم این را به اثبات می‌رساند، ولی هنوز والدینم مرا شبان می‌دانند» (پردهٔ اول، صحنهٔ دوم). ولی در کتاب مخیا (٤١٣)، زنوکرات این‌گونه تیمور را خطاب می‌کند: «ای کارگر بدبخت، ای شوهر، ای سرباز معمولی».

در نمایشنامهٔ مارلو، زنوکرات با گروهی از سرداران در سفر است که تیمور حمله می‌کند. پادشاه ایران برای تنبیه تیمور گروهی از سربازان را می‌فرستد و تیمور می‌گوید: «هزاران مرد سوارکار، و ما پانصد پا» (پردهٔ اول، صحنهٔ دوم).

در *سیلویا* تیمور عادت داشته است به کاروان‌ها حمله کند و سرپرست کاروان نیز به تیمور خدمت می‌کند و در نمایشنامهٔ مارلو گفت‌وگویی شعرگونه بین سردار ایرانی و تیمور، چوپان سیت راه می‌افتد. مخیا از ریشه و اصل و نسب و زندگی تیمور سخن می‌گوید ولی از سردار ایرانی، تریدمس یا دوستان تیمور، تچلس و عثمکین نامی به میان نمی‌آورد.

---

[1] Damacus

شخصیت دیگری که در هر دو داستان اهمیت بسیاری دارد بایزید است. بایزید در *سیلوا* به‌وسیلهٔ سربازان تیمور اسیر می‌شود و از اسب بر زمین می‌افتد. در نمایشنامهٔ مارلو، صحنهٔ اول پردهٔ چهارم، جنگ تیمور و بایزید توصیف شده است. در صحنهٔ دوم نیز بایزید در قفس، اسیر تیمور است و تیمور او را «بازیچهٔ من» خطاب می‌کند. در هر دو اثر، امپراتور ترک تنبیه می‌شود. آنچه مارلو به این بخش از نمایشنامه اضافه کرده شخصیت زینب، ملکهٔ بایزید است که تیمور او را این‌گونه مورد خطاب قرار می‌دهد: «تو می‌توانی این غذاهای پس‌مانده را به همسرت بدهی. خدمتکارانم آنها را از طرف من برایت می‌آورند، ولی برای او (بایزید) غذای دیگری بیاورید. کنارش بنشین و ببین چگونه از فرط گرسنگی خودش را می‌خورد تا بمیرد» (پردهٔ چهارم، صحنهٔ سوم).

صحنهٔ دیگری که مارلو آن را از مخیا گرفته محاصرهٔ داماکوس است. در پردهٔ پنجم، صحنهٔ اول، حاکم داماکوس با سه چهار نفر از اطرافیانش و چهار کنیز، شاخه‌های برگ بو در دست به ملاقات تیمور می‌روند. آنها به خیمهٔ تیمور داخل می‌شوند و علی‌رغم پیش‌بینی حاکم، تیمور می‌گوید: «به‌خاطر شمشیرهای آنها مرگ قسمت اینها می‌شود» (پردهٔ پنجم، صحنهٔ دوم). سرانجام سلطان، پدر زنوکرات اسیر می‌شود و تیمور به‌خاطر زنوکرات، زندگی‌اش را به او می‌بخشد. مخیا نیز یادآور می‌شود که شهر محاصره شده بود و حاکم تصمیم گرفت زنان و کودکان را با شاخه‌های زیتون رهسپار کند (٤١٩)، ولی در اینجا اسم شهر نیامده و تنها اعمال مردم شهر و گستاخی و بی‌رحمی تیمور توصیف شده است.

قسمت دوم نمایشنامه با مرگ زنوکرات و بعد اتمام زندگی تیمور به پایان می‌رسد، ولی مخیا می‌گوید: تیمور بازنشست می‌شود و سرزمین‌هایش را به پسرانش می‌دهد که ناراضی‌اند و توانایی کنترل امپراتوری پدرشان را ندارند. مارلو اسم سه پسر تیمور را می‌آورد: کلیفس (خلیفس)، امیراس و سلبینوس. ساختار روایتی نمایشنامهٔ مارلو بسیار غنی است و کاملاً مشخص است که مارلو، اثر مخیا را به این زیبایی روایت کرده و به شخصیت‌ها و وقایع تاریخی استناد کرده است. گفت‌وگوها و جملات شخصیت‌ها توصیفی است از خشونت، شجاعت و بی‌رحمی. مخیا به تاریخچهٔ زندگی تیمور

پرداخته است ولی اثر مارلو نمایشنامه‌ای است با شخصیت‌های مختلف، گفت‌وگوهای شاعرانه و شرایطی رمانتیک.

در هر دو اثر، تیمور رهبری ترسناک، خشن و پیروز توصیف شده است. مارلو در قسمتی از نمایشنامه به دیدگاه تیمور در مورد اسیران مسیحی می‌پردازد:

من خشم و تنبیه خدا هستم،
تنها ترس و وحشت دنیا،
که اول ترک‌ها را سرگون می‌کند سپس
اسرای مسیحی را که به‌عنوان برده گرفته بودید آزاد کنم
و بدن‌هایشان را با زنجیرهای سنگینتان حمل کنم
و مختصر غذایی به آنها بدهم
آنهایی که عریان در صفوف کنار دریای ترن[1] ایستاده‌اند
و وقتی توانستند نفسی بکشند و جایی برای خویش پیدا کنند
آن‌چنان به‌شدت تنبیه خواهید شد که به‌سختی نفس بکشید
و فقط به این فکر کنید که زندگیتان را نجات دهید
و این یاغیان آرگیر[2] که در قسمت‌هایی از افریقا اسکان یافته‌اند
باعث پایمال شدن خون مسیحیت شده‌اند (پردهٔ سوم، صحنهٔ اول).

این عبارت‌ها شکوه و جلال تیمور لنگ را نشان می‌دهد. او خود را «خشم خدا و مسئول تخریب دنیا» می‌داند و توضیح می‌دهد که «تنبیه مسیحیان، مخالفت با خواستهٔ خداست».

همان‌طور که قبلاً گفته شد، اروپاییان به‌خصوص کشورهای فرانسه و اسپانیا با تیمور روابط سیاسی داشتند چون باور داشتند تیمور کشورشان را از حملهٔ ترک‌ها و قوم تاتار حفاظت کرده است و به‌نوعی تیمور را حافظ مسیحیت می‌دانستند. کشور اسپانیا حتی در شهر سمرقند سفارتخانه‌ای برپا کرد و یکی از سفرای اسپانیایی به نام گونسالس د کلاویخو، سفارت هنری سوم را بنیان نهاد.

---

[1] Terrene
[2] Argier

ولی تیمور لنگ چنین نبود. او مسلمان بود و خود را شمشیر اسلام می‌دانست و به هر سرزمینی که یورش می‌برد همه را مجبور می‌کرد به دین اسلام بگروند و مسلمان شوند. تیمور لنگی که زادهٔ ذهن کریستوفر مارلو است نه حامی مسیح است و نه حامی اسلام. او در حمله به بابل برای اینکه برتری خویش را به محمد(ص) نشان دهد همهٔ کتب مذهبی ترک‌ها را که در معابدشان موجود است می‌سوزاند و می‌گوید محمد اگر جرئت داشته باشد او را تنبیه می‌کند.

این جمله در حقیقت نشانگر دیدگاه پروتستان‌هایی نظیر مارلو نسبت به اسلام و مسلمانان است. آرچر[1] می‌گوید: بت‌پرست نامیدن مسلمانان به این علت است که آنها به‌جای خدا، پیامبر او محمد(ص) را می‌پرستند. این امر در میان پروتستان‌های انگلیس بسیار متداول بود. پس از پیروزی انگلیس در سال ۱۵۸۸، انگلیسی‌ها اسلام را در کنار مذهب کاتولیک به‌عنوان دو آیین ایماژپرستی معرفی کردند، زیرا از نظر آنها مسلمانان مهره‌های سوخته به شمار می‌رفتند (۷۳).

آنچه شایان ذکر است، نمایان شدن ترک‌ها با اسلام و مسلمانان و تحقیر آنها توسط تیمور و مارلو در این نمایشنامه است. تیمور می‌گوید: عثمکین! حالا بیا با تجلس و تریدمس همراه شو! ما شهرها و برج‌های ترک‌های منفور را به آتش می‌کشیم (پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم). این جمله، تعصبات انگلیسی‌های دوران الیزابت را نسبت به ترک‌ها و اسلام نشان می‌دهد (هونان[2] ٤١).

در پردهٔ سوم، تریدمس سعی می‌کند المپیا را با تیمور همراه کند. پس می‌گوید: «بیا با ما همراه شو/ تا مردی را ببینی که بزرگ‌تر از محمد است» (پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم). در اینجا تریدمس تیمور را با پیامبر مقایسه می‌کند و خصلت‌های خداگونه به او نسبت می‌دهد و با این کار، نه‌تنها به پیامبر توهین می‌کند بلکه تیمور را بزرگ می‌دارد. شخصیتی که مارلو آفریده، نه مسیحی است و نه مسلمان. برای مثال وقتی کلیفس (خلیفس) سعی می‌کند شجاعتش را به پدرش نشان دهد و می‌گوید که اگر سلطان ترک را ببیند چه می‌کند، تیمور در پاسخ به او می‌گوید: «او را بگیر و دو نصف

---

[1] Archer
[2] Honan

کن، یا من تو را دو نصف می‌کنم/ برای اینکه ما هم‌اکنون علیه آنها حرکت می‌کنیم/ تریدمس، تچلس و کاسپین/ به من قول داده‌اند که مرا در دشت‌های ریسا ببینند/ با میزبان‌ها و ترکه‌ای در مقابل لشکر ترک‌ها/ به محمد مقدس قسم/ آن یک قطعه را جزئی از امپراطوری‌ام خواهم کرد» (پردهٔ اول، صحنهٔ چهارم). این سطرها نشان می‌دهد که تیمور نه بی‌خداست و نه مسیحی. تیمور اگر مسلمان نبود به محمد قسم نمی‌خورد ولی مارلو نتوانست این مسئله را در شخصیت تیمور بپروراند. وقتی تیمور به بابل حمله می‌کند از عثمکین می‌خواهد تمامی قرآن‌ها و کتب مذهبی را بیاورند. او سپس دستور می‌دهد همهٔ آنها را آتش بزنند (سیمکین[1] ۸۲). سپس تیمور می‌گوید: «کاسپین! حالا قرآن ترک‌ها کجاست،/ و تمام کپه‌های کتاب‌های خرافاتی/ که در معابد محمد وجود دارد/ همان کسی که فکر می‌کردم خداست/ همهٔ آنها را باید سوزاند» (پردهٔ پنجم، صحنهٔ دوم). این جمله‌ها نشان می‌دهد که مارلو و جامعهٔ مسیحیان زمان الیزابت به غلط معتقد بوده‌اند که مسلمانان، پیامبرشان را می‌پرستند. در جایی دیگر تیمور می‌گوید: «چه بیهوده می‌دیدم که مردم محمد را می‌پرستند./ شمشیر من میلیون‌ها ترک را به جهنم فرستاده است/ تمامی کشیش‌ها، خویشان و دوستانشان را کشته است/ ولی محمد هنوز هم مرا تنبیه نکرده است» (همان جا). او در ادامه می‌گوید: «حالا محمد! اگر قدرت داری/ پایین بیا و معجزه‌ای کن» (همان جا). این گفته با آنچه به مسیحِ مصلوب گفتند قابل قیاس است. در آن زمان اطرافیان مسیح، او را مسخره کردند و به او گفتند: از صلیب پایین بیا و خودت را نجات بده (سیمکین ۸٤).

٦. نتیجه‌گیری

در مقالهٔ پیش رو، مستندات ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌گرایی نو در نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اثر کریستوفر مارلو را ارائه شد. آن‌گونه که مشخص شد این نمایشنامه نمودی از روابط میان فرهنگ‌های مختلف است و به مستندات تاریخی روابط دو فرهنگ می‌پردازد.

---

[1] Simkin

تیمور از امیرانی بود که برخی سرزمین‌ها را به‌منظور مقابله با کشورگشایی دشمنان به تسخیر خود درآورد، از جمله بلاد اروپا و از آن میان، فرانسه و اسپانیا را. و اروپاییان برای نشان دادن خوش‌خدمتی‌شان حتی سفیر فرستادند تا تیمور را ملاقات کنند و در ایران سفارتخانه بنا کنند. سفارتخانهٔ اسپانیا را گونسالس در سمرقند بنا کرد. این ارتباطات باعث شد که نویسندگان و منتقدان انگلیسی نیز بعدها با استناد به مدارک تاریخی، آثار و نمایشنامه‌هایی پدید آورند. از میان آنها می‌توان به نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* اشاره کرد که نویسندهٔ آن، کریستوفر مارلو در قرن شانزدهم و دوران ملکه الیزابت می‌زیست. او نمایشنامهٔ *تیمور لنگ* را براساس کتاب *سیلوا* اثر مخیا نوشت. موضوع *سیلوا* تاریخی بود و مخیا یک فصل را به زندگی و جنگاوری تیمور لنگ اختصاص داده بود. اما همان‌طور که پیشتر توضیح داده شد، باورها و تعصبات و فقدان ترجمهٔ درست کتب مقدس باعث شد مارلو در نمایشنامه‌اش تیمور لنگ را فردی بی‌دین معرفی کند. او در بخش‌هایی از کتاب، تیمور را به‌سبب شکست دادن ترک‌ها و عثمانی‌ها حامی مسیحیت نشان می‌دهد و در جای دیگر خلاف این قضیه اثبات می‌شود. آنچه روشن است عقاید مارلو و نحوهٔ نگرش مردم انگلیس به مسلمانان است که آن را با ترک‌ها برابر دانسته‌اند. انوشیروانی می‌گوید:

> در سفر همواره دو نقطهٔ مکانی متصور است که با هم تفاوت دارند. سفر متن از زبان مبدأ آغاز می‌شود و در زبان مقصد پایان می‌یابد و این پایان آغازی دیگر است. به سخن دیگر، رهرو سفر خود را از مکانی آغاز می‌کند و پس از طی مسافت و تحمل مشکلاتی به مقصد می‌رسد، ولی متنِ رهرو آنگاه که گمان می‌کند به سرمنزل مقصود رسیده است و می‌تواند دمی بیارامد، خود را در سرزمینی دیگر می‌یابد که سخنان او را طور دیگری می‌فهمند. گاه او را در سرزمین مقصد گرامی می‌دارند و بر صدر می‌نشانند و شکوه و عزتی می‌یابد که در سرزمین خویش هیچ‌گاه ندیده است، گاه بی‌اعتنا از کنارش می‌گذرند، گاه با سوء ظن به او می‌نگرند و او را به خیانت متهم می‌کنند، یا با قدری تخفیف او را راهزنی می‌پندارند که مال دیگری را ربوده و از آن خود ساخته است (انوشیروانی ۸).

آن‌طور که شواهد تاریخی نشان می‌دهد تیمور مسلمان بود و خود را شمشیر اسلام می‌دانست. مارلو هم در برخی قسمت‌ها او را «خشم خدا بر روی زمین» معرفی کرده

است، ولی در بخش‌های دیگر، نگرش مردم انگلیس به مسلمانان را نشان می‌دهد. آنها دربارهٔ مسلمانان دیدگاه و باور نادرستی دارند و می‌پندارند که مسلمانان، پیامبرشان محمد را می‌پرستند. این نشان می‌دهد که مارلو و مردمان کشورش و اروپاییان، اسلام و مسلمانان را به‌خوبی نشناخته‌اند و دلیل آن، فقدان ترجمهٔ درست کتب مذهبی به زبان انگلیسی بوده است و اینها باعث شده که اثر مارلو از مرجع تاریخی اسپانیایی‌اش و شخصیت تیمور لنگ واقعی فاصله بگیرد، زیرا مارلو نتوانسته تعصبات و باورهای غلط خود و مردمانش را کنار بگذارد و واقعیت را نادیده گرفته است. مخیا در کتابش چندان به شخصیت و زندگی تیمور نپرداخته و این ذهن مارلو است که شخصیت و زندگی تیمور را با این همه زرق و برق آفریده است و در جاهایی هم نمایشنامهٔ مارلو انعکاسی است از باور مردمانش از بلاد شرق و آن زمان که مردم به اجبارِ ملکه الیزابت به پروتستان گرویدند. لذا نمایشنامهٔ مارلو که شخصیتی بی‌دین را در بطن داشت، داروی آرام‌بخش برای آنها به حساب می‌آمد. از این رو می‌توان گفت که نمایشنامهٔ کریستوفر مارلو به تفاوت‌های فرهنگی دو فرهنگ بسنده نکرده بلکه شرایط موجود در آن زمان را نیز می‌نمایاند. در حقیقت نمایشنامهٔ مارلو را می‌توان نمادی از دنیای زمان مارلو و چالش‌هایی دانست که فقط به زمان او محدود نمی‌شود بلکه این چالش‌ها هم‌اکنون هم در دنیای امروز به شیوه‌هایی متفاوت وجود دارند.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۰): ۱۳-۴۱.

ـــــــــ . «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱): ۷- ۲۵.

پناهی، محمد. *تیمور لنگ چهرهٔ هراس‌انگیز تاریخ*. تهران: چاپخانهٔ سلمان فارسی، ۱۳۷۰.

مشکور، محمدجواد و دولتشاهی، اسماعیل. *تاریخ ایران و جهان*. تهران: سپهر، ۱۳۵٤.
نژند، محمد. *فرهنگ دانستنی‌ها*. جلد ۲. تهران: مروی، ۱۳٦۳.

Archer, John Michael. *Islam and Tamburlaine's World-Picture; A Companion to Global Renaissance: English Literature and Culture in the Era of Expansion.* Ed. Jyotsna G. Singh. Oxford: Wiley– Blackwell, 2009.
Barry, P. "New Historicism and Cultural Materialism" *in Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 3th Ed. Manchester: Manchester University Press, 2009.
Biran, Michal. *The Chaghadaids and Islam: The Conversion of Tarmashirin Khan (1331-34)*. Journal of American Oriental Society. Vol. 122, No. 4, 2002.
Gibbon, Edward. *Decline and Fall on the Roman Empire*. London: Modern library, 1978.
Honan, P. *Christopher Marlowe: Poet & Spy*. New York: Oxford University Press, 2005.
Kelly, James Fitz Maurice. *Historia de la literature Espanola*. Madrid: Ruiz Hermanos, 1926.
Knobler, Adam. *The Rise of Timur and Western Diplomatic Response*. London: Academic Press, 1995.
Marlowe, Christopher. *The Complete Works of Christopher Marlowe*. England: Cambridge University Press, 1973.
Marozzi, Justin. *Tamerlane: Sword of Islam, Conqueror of the World*. Hammersmith, London: Harper Collins, 2004.
Mexia, Pedro. *Silva de Varia Leccion Compuesta Porel Magnifico Caballero*. Madrid: Sociedad de Bibliofilos Espanoles, 1933.
Payne, M. "Introduction: Greenblatt and New Historicism." in Michael Payne (Ed.). *The Greenblatt Reader*. Malden: Blackwell, 2005.
Selden, R. Etal. "New Historicism and Cultural Materialism." in *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005.
Simkin, S. *Marlowe: The Plays*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
Singh, Tajindar. *A History of English Literature*. India: Student Store Bareilly, 1993.
Ticknor, George. *History of Spanish Literature*, New York: Harcourt Press, 1889.
Whetstone, George. *The English Myrror; A Regard Where in All States May Behold the Conquests of Envy.* London: Winder. G. Seton, 1586.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۱۸۰-۲۲۰

جایگاه حُسام الخطیب در ادبیات تطبیقیِ جهان عرب

تورج زینی‌وند،* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی - کرمانشاه
روژین نادری،** کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی - کرمانشاه

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۵/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۰/۳

چکیده

حسام الخطیب، منتقد و مترجم فلسطینی‌تبار از پژوهشگران برجستهٔ ادبیات تطبیقی در جهان عرب به شمار می‌آید. آثار وی در این حوزه در شکل‌گیری تحولات ادبیات تطبیقی در جهان عرب نقش اساسی داشته است. مشخصهٔ بارز اندیشه‌های تطبیقی وی، تأثیرپذیری از مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به‌ویژه نظریات هنری رماک و رنه ولک است. وی ضمن نقد نگاه سنتی برخی تطبیقگران عرب که بیشتر بر مدار جریان اثبات‌گرایی تأثیر و تأثر تاریخی مکتب فرانسوی می‌چرخیده است بر این باور است که نظریات مکتب فرانسه سبب انحصار و محدودیت پژوهش‌های تطبیقی جهان عرب شده و حال آنکه مکتب امریکایی به‌ویژه نحله‌های جدید پژوهشی این نظریه (ادبیات تطبیقی با دانش‌ها و هنرها) می‌تواند سبب تکثرگرایی و حضور فراگیر و پویاتر ادب عربی در صحنهٔ ادبیات تطبیقی شود. نقد فرهنگی و سیاسی اروپامحوری ادبیات تطبیقی از دیگر تأکیدهای وی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است. این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بر آن است ضمن معرفی حسام الخطیب، به تحلیل دیدگاه‌های وی در باب ادبیات تطبیقی عربی بپردازد.

کلیدواژه‌ها: حسام الخطیب، ادبیات تطبیقی، مکتب فرانسوی و امریکایی، ادبیات تطبیقی در جهان عرب.

---

* Email: t_zinivand56@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
** Email: naderirojeen@yahoo.com

۱. مقدمه

در سال‌های پایانی دهۀ شصت میلادی برخی تطبیقگران عرب از دانشگاه‌های انگلستان فارغ‌التحصیل شدند. در صدر این دانش‌آموختگان، دکتر حسام الخطیب (۱۹۳۲– تاکنون)، تطبیقگر، منقّد و مترجم بنام فلسطینی قرار دارد که در سال ۱۹٦۹ از دانشگاه کمبریج فارغ‌التحصیل شد. حسام الخطیب در حوزۀ ادبیات عرب و جهان تألیفات بسیاری دارد که از آن جمله می‌توان از این کتاب‌ها نام برد: *ادبیات اروپا، پیدایش و تحولات آن* (۱۹۷۲)، *راه‌های تأثیرگذاری عوامل خارجی و گونه‌های آن بر قصۀ معاصر سوریه* (۱۹۷۳)، *ادبیات تطبیقی* (۱۹۸۳)، *روحی الخالدی پیشگام ادبیات تطبیقی* (۱۹۸۵)، *گسترۀ عربی و جهانی ادبیات تطبیقی* (۱۹۹۲)، *ادبیات و تکنولوژی و پل تکثر متن* (۱۹۹٦).[۱] وی در شمار مشهورترین تطبیقگران و نظریه‌پردازان کنونی عربی و عضو انجمن جهانی ادبیات تطبیقی و بهترین معرف مکتب تطبیقی امریکا در کشورهای عربی و مؤلف آثار تطبیقی ارزشمندی است و سال‌ها به تألیف و تدریس ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های سوریه و قطر پرداخته است و چند سال پیش به‌دلیل کهولت سن بازنشسته شد (عامر ۱۹۸۹: ۸۲).

کتاب *راه‌های تأثیرگذاری عوامل خارجی و گونه‌های آن بر قصۀ معاصر سوریه* بازتاب تحولاتی است که این شاخۀ ادبی از زمان تولد با آنها مواجه بوده است. وی در این کتاب به بررسی تأثیرپذیری ادبیات عربی از پدیده‌های فرهنگی غرب پرداخت و چگونگی این تأثیر و تأثر را در داستان‌نویسی سوریه بررسی کرد؛ از جمله تأثیرپذیری قصه‌پردازان سوری از فلسفۀ اگزیستانسیالیسم؛ همچنان که زکریا تامر[۲] در این زمینه از

---

[۱] عنوان‌های اصلی کتاب‌ها از این قرار است: *فی الأدب الأروبی، تطوره و نشأة مذهبه. سبل المؤثرات الأجنبیة و أشکالها فی القصة السوریة الحدیثة. الأدب المقارن* (جزءان: ج۱ *فی النظریة و المنهج*، ج۲ *تطبیقات*). *روحی الخالدی، رائد الأدب المقارن. آفاق الأدب المقارن عربیاً و عالمیاً. الأدب و التکنولوجیا و جس النص المتفرّع.*

[۲] زکریا تامر (۱۹۳۱ـ تاکنون)، نویسنده، روزنامه‌نگار و طنزپرداز سوری در سال ۱۹۳۱ در دمشق به دنیا آمد. زکریا اولین داستان‌های خود را در سال ۱۹٦۰ منتشر کرد و از ۱۹۸۱ در انگلستان زندگی می‌کند. او از مهم‌ترین نویسندگان داستان کوتاه در جهان عرب به شمار می‌آید. داستان‌های او فضایی سوررئال دارند و گاهی به حکایت‌های عامیانه پهلو می‌زنند. او در حوزۀ ادبیات کودک و نوجوان هم فعالیت می‌کند و آثار ارزشمندی نیز در این زمینه خلق کرده است (حمود ۹٤).

آلبر کامو[۱] تأثیر پذیرفته است (الخطیب ۱۹۷۳: ۵۲–۵۵). در سال ۱۹۷٦، کنفرانسی تحت عنوان هشتمین کنفرانس بین‌المللی ادبیات تطبیقی[۲] در بوداپست برگزار شد که نزدیک چهارصد و پنجاه تطبیقگر و پژوهشگر ادبی از نقاط مختلف جهان در آن گرد آمدند. حسام الخطیب نیز در این کنفرانس حضور و مشارکت فعالی داشت. وی مجموعه مباحثی را که در آن کنفرانس، دربارهٔ ادبیات تطبیقی بدانها پرداخته شد در مقاله‌ای با عنوان «مباحث ادبیات تطبیقی در هشتمین کنفرانس»[۳] در مجلهٔ *المعرفة* منعکس ساخت. «قرن بیستم و ادبیات ملل مختلف، پیدایش ادبیات ملی و نقش این ادبیات در رشد ادبیات جهانی و مباحث نظریِ ادبیات تطبیقی» (۱۹۷٦: ۲٦–۳۷) از جمله مباحث کلیدی است که حسام الخطیب در این مقاله به‌تفصیل دربارهٔ آنها سخن گفته است. وی همچنین در سال ۱۹۷۹ مقالهٔ مفصل دیگری تحت عنوان «ادبیات تطبیقی در کشاکش تعصب‌های روش‌شناختی و آزادی عمل انسانی»[۴] (۱۹۷۹) در مجلهٔ *المعرفة* به چاپ رسانید. وی در این مقاله، مکتب امریکایی را معرفی کرد و روزنهٔ جدیدی در جهان عرب تطبیقی گشود (حجازی ۳۱). «بررسی چالش‌های ساختاریِ ادبیات تطبیقی و ترجمهٔ دقیق نظریات هنری رماک» (الخطیب ۱۹۷۹: ۷۱–۸۳) به‌عنوانِ دو جریانی که در اوایل دههٔ هفتاد در برابر نظریهٔ فرانسویِ ادبیات تطبیقی طغیان کردند، محورهای اساسی این مقالهٔ اوست. الخطیب این مقاله راَ در سال ۱۹۸۱–۱۹۸۲ در کتاب خود، *ادبیات تطبیقی* بازنگری و چاپ کرد. وی این کتاب را دربارهٔ مباحث نظری و تطبیقی و در دو

---

[۱] Albert Camus (۱۹۱۳–۱۹٦۲)، نویسنده، فیلسوف و روزنامه‌نگار الجزائری فرانسوی‌تبار، یکی از فلاسفهٔ بزرگ قرن بیستم و از جمله نویسندگان مشهور و خالق کتاب *بیگانه* است (السیّد ۸٦). کامو در سال ۱۹۵۷ به‌خاطر «آثار مهم ادبی که به‌روشنی به مشکلات وجدان بشری در عصر حاضر می‌پردازد» برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات شد. آلبر کامو پس از رودیارد کیپلینگ جوان‌ترین برندهٔ جایزهٔ نوبل و همچنین نخستین نویسندهٔ زادهٔ قارهٔ افریقاست که این عنوان را کسب کرده است. http://www.pmed.blogfa.com/post-4.aspx4.aspx

[۲] المؤتمر الثامن للرابطة الدولية فی الأدب المقارن.

[۳] «قضايا الأدب المقارن فی مؤتمرة الثامن» (۱۹۷٦).

[۴] «الأدب المقارن بين التزمت و الانفتاح الإنسانی» (۱۹۷۹).

جزء به حوزهٔ ادبیات تطبیقی تقدیم کرد. مباحث کلی که در این پژوهش دیده می‌شود عبارت است از:

ـ ارائهٔ تعریفی دقیق از ادبیات تطبیقی و بیان چارچوب مشخص فعالیت‌ها و پژوهش‌های تطبیقی.

ـ ذکر جریان‌ها و گرایش‌های ادبی‌ای که در کنار مکتب فرانسه پا به عرصه نهاده بودند و نیز بیان انتقادات و اعتراضاتی که نظریه‌ها و دیدگاه‌های موجود با آنها روبرو بودند و همچنین دلایل و ادله‌ای که هریک از مکاتب در دفاع از خود عنوان می‌کردند.

ـ شرح و تفصیل مکتب امریکایی از دیدگاه هنری رماک.

ـ بیان آرا و اندیشه‌های تطبیقگران عرب به شکل ساده و ابتدایی؛ آنجا که اذعان می‌دارد: «ادبیات تطبیقی نوع ادبیِ خاصی است که در یک چارچوب کلی با سایر روش‌های نقدیِ ادبیات همچون تاریخ ادبیات و نقد ادبی مشترک است، ولی به‌عنوان یک شاخهٔ مستقل ادبی، تعریف و حوزهٔ پژوهشی خاص خود را دارد. این قلمروِ مشخص، تبادلات ادبیِ خارج از مرزهای ملی را شامل می‌شود؛ خواه مرزهای جغرافیایی و زبانی را در نظر بگیریم و خواه انواع ادبی و هنری» (۱۹۸۳: ٦٥/١).

حسام الخطیب در این کتاب، ادبیات تطبیقی را روشی خاص در بین سایر شاخه‌های ادبی برمی‌شمرد که با دیگر روش‌های پژوهش‌های ادبی همچون تاریخ ادبیات و نقد در گستره‌ای وسیع و در تعریفی کلی و جامع مشترک است، ولی با وجود این، ادبیات تطبیقی را باید شاخه‌ای مستقل و دارای تعریف خاص خود دانست که چارچوب ویژهٔ خود را دارد و قلمرو این حوزهٔ پژوهش، دادوستدها و تبادلات ادبی، خارج از مرزهای بومی و ملی است، خواه از حیث مرزهای جغرافیایی، زبانی و ملی که در مکتب فرانسه اصل و اساس است و خواه از حیث انواع جدید ادبی و هنری. الخطیب به پیشگامی روحی الخالدی در عرصهٔ ادبیات تطبیقی در جهان عرب و میزان اهمیت کتاب وی، *تاریخچهٔ دانش ادبیات در اروپا و جهان عرب، و ویکتور هوگو*[1] در تاریخ ادبیات تطبیقی عربی نیز اشاره داشته و به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن می‌گوید. وی

[1] *تاریخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فیکتور هوکو* (١٩٠٤).

همچنین درباره پژوهش‌ها و فعالیت‌هایی که تطبیقگران عربی پیرامون ادبیات تطبیقی انجام داده‌اند و جایگاه آنها در میان جریان‌های معاصر جهان و روابط بین‌المللی ادبیات‌ها بحث می‌کند (۱۹۹۹: ۲۸۵-۲۸۷).

به‌هرحال اگرچه ادبیات تطبیقی در دهۀ نود میلادی در برهه‌ای کوتاه به‌سبب برخی عوامل سیاسی و فرهنگی از جمله جنگ خلیج فارس و حملۀ عراق به کویت دچار رکود شد، این دهه آغازی بود برای شکوفایی و تألیف ادبیات تطبیقی در جهان عرب. در این دهه کتاب‌های فراوانی در حوزۀ ادبیات تطبیقی تألیف شد[1] که *گسترۀ عربی و جهانی ادبیات تطبیقی* حسام الخطیب از آن جمله است. او در این اثر دربارۀ تحولات ادبیات تطبیقی در غرب و دنیای عرب تا آغاز دهۀ نود بحث کرده است و به‌راستی یکی از آثار ارزشمند در این زمینه است. این کتاب در سال ۱۹۹۲ به همت انتشارات دارالفکر دمشق به چاپ رسید و ویراست جدید آن در سال ۱۹۹۹ چاپ شد و شامل چهار بخش است: بخش اول مباحث و اصول ادبیات تطبیقی، بخش دوم پیدایش، تحولات و وضعیت کنونی ادبیات تطبیقی در عرصۀ جهانی، بخش سوم پیدایش ادبیات

---

[1] از جمله آثاری که در دهۀ نود به عرصۀ ادبیات تطبیقی جهان عرب گام نهادند و زمینۀ شکوفایی این گرایش ادبی را فراهم آوردند: ۱ـ شفیع السیّد. *فصول من الأدب المقارن*. القاهره: دارالفکر العربی، ۱۹۹۰. ۲ـ احمد شوقی. *مدخل إلی الدرس الأدبی المقارن*. بیروت: دارالعلوم العربیه، ۱۹۹۰. ۳ـ صابر عبدالدائم. *الأدب المقارن؛ دراساتٌ فی الظاهرة و المصطح و التأثیر*. القاهره، ۱۹۹۰. ٤ـ عبدالواحد علام. *مدخل إلی الأدب المقارن*. قاهره: مکتبة الشّباب، ۱۹۹۰. ٥ـ محمدزکریا عنانی و سعیده رمضان. *مدخل لدراسة الأدب المقارن*. الإسکندریة: طبعة جامعیة بالآلة الکاتبة. ٦ـ عبدالغفور الأسود. *مدخل الی الأدب المقارن*. القاهره: کلّیّة اللغة العربیة، جامعة الأزهر، ۱۹۹۰. ۷ـ سعد ابوالرضا. *البنیة الفنیة و العلاقات التأریخیة؛ دراسة فی الأدب المقارن*. الإسکندریة: منشأة المعارف، ۱۹۹۰. رنیه ولک و آوستن وآرن. *نظریّة الأدب*. تعریب الدکتور عادل سلامة. الریاض: دارالمریخ للنشر، ۱۹۹۲. کلود بیشوا و أندریه میشیل روسو. *الأدب المقارن*. ترجمه الدکتور أحمد عبدالعزیز. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة، ۱۹۹۵. بییر برونیل و کلود بیشوا و أندریه میشیل روسو. *ما الأدب المقارن؟* ترجمه الدکتور غسّان السیّد. دمشق: منشورات دار علاء الدّین، ۱۹۹٦. دانییل هنری باجو. *الأدب العام و المقارن*. ترجمه الدکتور غسّان السیّد. دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۷. سوزان باسنت. *الأدب المقارن؛ مقدمة النقدیّة*. ترجمه أمیرة حسن نویرة. القاهرة، ۱۹۹۹.

تطبیقی در جهان عرب و بخش چهارم سیر تحولات تألیفات و پژوهش‌های تطبیقی در جهان عرب.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ بررسی و نقد دیدگاه‌های حسام الخطیب پیرامون ادبیات تطبیقی تاکنون پژوهش مستقلی به زبان فارسی انجام نشده است. البته برخی پژوهشگران از جمله حسام الخطیب در مقالهٔ انگلیسی[۱] خود با عنوان «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰»[۲]، ناهید حجازی در مقالهٔ «پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی» (۱۳۹۰)، تورج زینی‌وند در مقالهٔ «آن سوی ماهیت ادبیات تطبیقی از دیدگاه ناقدان عرب» (۱۳۹۳) و هادی نظری منظم در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش» (۱۳۸۹)، به برخی دیدگاه‌های وی اشاره کرده‌اند. لذا این پژوهش نظری بر آن است تا به بررسی توصیفی ـ تحلیلی دیدگاه‌های وی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بپردازد. شایان ذکر است که مبنای این پژوهش آثار برجستهٔ اوست؛ آثاری همچون *ادبیات تطبیقی در جهان عرب: عنوان و متن اول*[۳]، *گسترهٔ عربی و جهانی ادبیات تطبیقی*، *ادبیات تطبیقی* و مجموعه مقالات وی.

۳. پردازش تحلیلی موضوع

۱.۳ تعریف، ماهیت و اهداف ادبیات تطبیقی از دیدگاه حسام الخطیب

حسام الخطیب برخلاف برخی پژوهشگران عرب، نسبت به ادبیات تطبیقی و ماهیت آن موضع‌گیری نسبتاً متفاوتی داشته است. وی در نظریاتش ضمن اشاره به چالش‌های پژوهش‌های تطبیقی، بر آن بوده است که براساس نظریهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی، تعریف و چارچوب مشخصی از ادبیات تطبیقی ارائه کند. او که مفسر و

---

[1] "Comparative Literature in Arabic: History and Major Tendenciesto the 1980s."

[۲] ترجمهٔ لاله آتشی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۰، پیاپی ٤): ۱۳۷–۱۵٤.

[۳] *الأدب العربی المقارن: العنوان الأول و النص الأول*.

انتقال‌دهندهٔ آرا و نظریات رنه ولک[۱] و هنری رماک[۲] است، ادبیات تطبیقی را گرفتار یک چالش مثلث‌شکلی می‌داند که موجب به وجود آمدن پرسش‌ها و ابهاماتی در حوزهٔ پژوهشی این شاخهٔ ادبی شده است. او این مشکلات را چنین برمی‌شمرد:

۱. مشکل اول عدم تعریف مشخص و ضابطه‌مندی است که ادبیات تطبیقی را از دیگر شاخه‌های ادبی به‌ویژه تاریخ ادبیات ملی، ادبیات عمومی، ادبیات جهانی، نظریهٔ ادبیات و نقد متمایز سازد.

۲. چالش دوم مشخص نبودن گسترهٔ بحثِ ادبیات تطبیقی است. سؤالی که یک تطبیقگر پیوسته با آن مواجه است این است که در چه زمینه و عرصه‌هایی می‌تواند بتازد؟ آیا روی آوردن به بررسی شواهد تأثیر و تأثر که گاهی به مفهوم سرقت در نقد ادبیات قدیم نزدیک است پژوهشگر را کفایت می‌کند؟ آیا ادبیات تطبیقی صرفاً بررسی ادبیات‌ها از ورای مرزهای جغرافیایی است یا بررسی دادوستدهای ادبیات با سایر شاخه‌های ادبی و علوم انسانی را نیز شامل می‌شود؟

۳. مشکل سوم: وظیفه و هدف ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک شاخهٔ مستقل ادبی چیست؟ تطبیقگران جوان پیوسته از یکدیگر می‌پرسند: چرا سال‌های سال در پی بررسی این هستیم که ثابت کنیم فلان شاعر در فلان کشور از همتای خود در کشور دیگر تأثیر پذیرفته و گاهی در تلاشیم که این تأثیرپذیری را انکار کنیم؟ در یک کلام هدف ادبیات تطبیقی چیست؟ (الخطیب ۱۹۹۹: ۲۱).

---

[۱] René Wellek (۱۹۰۳–۱۹۹۵) نظریه‌پرداز، منتقد و مورخ نقد ادبی و پژوهشگر آلمانیِ چک‌تبارِ ادبیات تطبیقی، در وین به دنیا آمد. ولک از ۱۹٤٦ تا ۱۹۷۲ در دوران بازنشستگی، رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل بود. او از پایه‌گذاران مجلهٔ ادبیات تطبیقی بود و در انتشار *کتابنامهٔ ادبیات تطبیقی* که در ۱۹۵۰ منتشر شد سهم عمده‌ای داشت. ولک در مقالهٔ خود با عنوان «بحران ادبیات تطبیقی» (۱۳۸۹: ۸۷) مخالفت خود را با مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی اعلام کرد.

[۲] Henry Remak (۱۹۱٦–۲۰۰۹) استاد زبان آلمانی و نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی است که در برلین به دنیا آمد. رماک سال‌ها در کمیتهٔ اجرایی انجمن ادبیات تطبیقی امریکا خدمت کرد و از بنیان‌گذاران طرح «تاریخ تطبیقی ادبیات‌ها در زبان‌های اروپایی» بود. مقالهٔ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» وی بسیار تأثیرگذار و اغلب مورد استناد پژوهشگران بوده است. رماک در این مقاله، ارتباط تنگاتنگی بین ادبیات و سایر دانش‌های بشری به‌خصوص هنرهای زیبا برقرار می‌کند و چشم‌انداز گسترده‌ای برای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به دست می‌دهد (انوشیروانی ۱۳۹۱: ۵).

الخطیب در ادامه پیش از ارائهٔ تعریف خود از ادبیات تطبیقی، اشاره‌ای مختصر دارد به تشتت آرا در انتخاب اصطلاحی درخور که جامع و شامل باشد: «اصطلاح ادبیات تطبیقی از نظر علمی دقیق نیست و همهٔ پژوهشگران به‌اتفاق، آن را وافی معنای مقصود نمی‌دانند، بلکه آن را اصطلاحی اختلاف‌برانگیز، نارسا و مبهم خوانده‌اند و همواره به‌دنبال اصطلاحی جایگزین هستند...؛ ولی در نهایت به‌سبب اختصار و کاربرد فراوان آن و نیز نیافتن اصطلاح مناسبِ جایگزین، به استعمال آن ادامه داده‌اند» (۱۹۸۳: ۷۱/۱). سپس وی چهار مفهوم را از مفاهیم اصلی ادبیات تطبیقی قلمداد می‌کند که می‌تواند در فهم ادبیات تطبیقی مؤثر باشد. اگرچه پیش از حسام الخطیب، نظریه‌پردازان مشهور ادبیات تطبیقی این مفاهیم را مطرح کرده بودند، بیان آنها به زبان عربی، زمینه‌ساز رشد و تکامل ادبیات تطبیقی در جهان عرب نیز بوده است.

۲.۳ ادبیات شفاهی تطبیقی

وی ادبیات شفاهی را جزء تکمیل‌کنندهٔ ادبیات مکتوب می‌خواند که برحسب موقعیت اجتماعی و فرهنگی هر کشور، کم یا زیاد، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند ولی ادبیات تطبیقی را شاخهٔ ادبیِ زنده و محرکی می‌داند که از زمان تولد تاکنون پیوسته درحال رشد و تکامل بوده است: «ادبیات شفاهی بخش جدایی‌ناپذیر پژوهش‌های ادبی و منبعِ نخستینِ بسیاری از موضوعات و انواع ادبی است، ولی ادبیات تطبیقی پویاتر از آن بود که در مفهوم مزبور ـ که صرفاً در اروپا و به‌ویژه در اروپای شمالی رواج داشت ـ محصور بماند» (۱۹۹۹: ۲۵).

۳.۳ ادبیات جهانی

الخطیب معتقد است «ادبیات جهانی متشکل از سلسله ادبیات‌ها با ارزش زیباشناختی و محتوایی در سطح جهان در همهٔ دوره‌هاست و این امر [یکی شدن ادبیات‌ها] در یک ادغام گسترده‌ای که در آن، همهٔ ملت‌ها نقش خود را در خلال همکاری جهانی ایفا می‌کنند حاصل می‌شود» (همان ۳۹). او در حمایت از «ادبیات جهانی»، آن را ابزاری برای تثبیت هویت ملی در جهان معاصر معرفی می‌کند: «جهانی

شدن ادبیات عرب، ابزار اثبات موجودیت عرب در سطح جهان معاصر است» (۱۹۸٦: ۳۰). او با دیدی نظری و منفعل به مسئلهٔ جهانی شدن ادبیات عرب نمی‌نگرد بلکه از رهگذر مهارت‌های گسترده و تلاش‌ها و پیگیری‌های شخصی خود دربارهٔ این مسئله سخن می‌گوید و معتقد است ادبیات جهانی و ادبیات تطبیقی دو مضمون متفاوت‌اند و تفاوت‌هایی را برای آنها برمی‌شمرد:

۱. نخستین اصلِ ادبیات جهانی آن است که باید ادبیات به‌روز باشد. این موضوع، خود با ادبیات تطبیقی چندان همخوانی ندارد زیرا در ادبیات تطبیقی، زمان نگارش آثار ادبی الزاماً معاصر یا جدید نیست. ادبیات تطبیقی می‌تواند صرف نظر از مسئلهٔ زمان به بررسی هر اثری که امکان تطبیق در آن است بپردازد (۱۹۹۹: ۵۷).

۲. در ادبیات تطبیقی از منظر مکتب امریکایی، تطبیقگر به بررسی و کندوکاوِ رابطهٔ بین ادبیات و دیگر علوم انسانی می‌پردازد و حال آنکه ادبیات جهانی چنین نیستِ.

۳. ادبیات تطبیقی به‌ویژه براساس تعریف مکتب فرانسه روش خاص خود را دارد. در ادبیات تطبیقی، تطبیقگر شواهد تأثیر و تأثر ادبیات ملل را بررسی می‌کند درحالی‌که در ادبیات جهانی چنین تطبیق و واکاوی‌ای مطرح نیست (همان ۵۹).

٤.۳ اثرگذاری و اثرپذیری

این مفهوم، به‌معنای بررسی روابط ادبی دو یا چند ادبیات، و پایه و اساس مکتب فرانسوی است (همان ٢٦)؛ مکتبی پیشرو که حماسه‌ای پرخروش را در ادبیات بنا نهاد. حسام الخطیب در تعریف این مکتب می‌گوید: «مکتب فرانسه به اصولی روشمند متکی است و بررسی‌های آن، در حوزهٔ تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ادبی صورت می‌گیرد، البته به شرط داشتن دلایل متقن و مستند تاریخی» (همان ۲۸). الخطیب در نقد این مکتب اذعان می‌دارد که تطبیقگران این مکتب، دیدگاهی سنتی و غیرتخصصی به ادبیات تطبیقی دارند و آن را فراتر از عمل سادهٔ مقایسه نمی‌دانند:

۱. روش تحقیق در ادبیات تطبیقی که متکی بر رابطهٔ تأثیر و تأثر است، از یک سو به هدف مشخصی نایل نمی‌شود و از سوی دیگر ویژگی‌های خاص خود را ندارد که آن را از دیگر شیوه‌های پژوهشیِ ادبی متمایز سازد.

۲. در این مکتب مشکلاتی وجود دارد که از تأثیرات و روابط مشترک بین دو ادبیات ناشی می‌شود؛ به‌ویژه هنگامی که مرزهای سیاسی و زبانی، مطابقت و اشتراک داشته باشند. مثلاً یک تطبیقگر چگونه یک اثر فرانسوی و یک اثر بلژیکی را که هر دو به زبان فرانسوی نوشته شده‌اند بررسی می‌کند؟ نیز با نویسندگانی که به زبان دیگری غیر از زبان ملی خود می‌نویسند چگونه باید برخورد کنند؟

۳. این مکتب به مسائل زیباشناختی و محتوایی آثار توجهی ندارد و تحلیل و ارزش‌گذاری را قربانی زوایای خارجی در پرتو روابط تاریخی می‌کند.

٤. تطبیقگران فرانسوی و نیز اروپایی گرایش‌های استعماری داشته و غالباً می‌کوشند تأثیر ادبیات خود را بر ملت‌های غیراروپایی بررسی کنند و همهٔ ادبیات‌های جهان را نشئت‌گرفته از ادبیات اروپایی می‌دانند. بعضی از ایشان نیز تنها به ادبیات ملت‌های اروپایی توجه دارند و ادبیات دیگر قاره‌ها همچون آسیا، افریقا و امریکای جنوبی را در پژوهش‌های تطبیقی فرومی‌نهند (همان ٣٤-٤٢).

۵.۳ مقایسهٔ آثار ادبی با هم و مقایسهٔ ادبیات با هنرها و علوم انسانی

مفهوم چهارمی که حسام الخطیب در پژوهش‌های تطبیقی از آن به‌عنوان نقطهٔ اوج و پویاییِ ادبیات تطبیقی یاد می‌کند مقایسهٔ آثار ادبی با هم و مقایسهٔ ادبیات با هنرها و علوم انسانی است؛ مفاهیم نوی که در سایه‌سار مکتب امریکایی پدید آمد. الخطیب ادبیات تطبیقی را شاخهٔ ادبیِ روشمندی در میان علوم ادبی معرفی می‌کند که با تاریخ ادبیات و نقد در گستره‌ای وسیع و تعریفی کلی اشتراکاتی دارد: «ادبیات تطبیقی دامنهٔ فعالیت گسترده و مشخصی دارد که شامل مبادلات و دادوستدهای ادبی و فرهنگی خارج از یکسری مرزهاست؛ خواه مرزهای جغرافیایی، زبانی و ملی را در نظر بگیریم و خواه انواع ادبی و هنری و علوم انسانی که به‌نحوی با این پدیدهٔ ادبی در ارتباط هستند؛ همچون فلسفه، علوم انسانی و جامعه‌شناسی و ...» (همان ٨٤). طبق تعریف الخطیب در

حوزهٔ ادبیات تطبیقی، تطبیقگر نه‌تنها به بررسی ادبیات‌ها از فراز مرزهای جغرافیایی می‌پردازد بلکه به تطبیق ادبیات با سایر شاخه‌های ادبی و علوم انسانی نیز توجه دارد. تعریف وی از ادبیات تطبیقی دو حوزهٔ اصلی را دربرمی‌گیرد: مطالعهٔ ادبیات در فراسوی مرزهای یک کشور خاص، و مطالعهٔ روابط میان ادبیات و سایر قلمروهای دانش و معرفت. بخش دوم تعریف او نمایانگر تمایز بنیادین ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه مکتب فرانسوی و مکتب امریکایی است. الخطیب در این تعریف به‌دنبال آن است که چشم‌انداز گسترده‌تری از پژوهش‌های تطبیقی به دست دهد و بدین ترتیب با معرفیِ مکتب امریکایی در آثار خود، نمایندهٔ این مکتب در جهان عرب شد. الخطیب در نهایت در اهمیت ادبیات تطبیقی می‌گوید: «توجه صرف به تاریخ ادبیات بدون اهتمام به تطبیق و ادبیات سایر ملل، موجب خودباختگی فرهنگی می‌شود و حال آنکه ادبیات تطبیقی ضمن رهایی ادبیات ملی از انزوا، راهی است به سمت شناخت ملل دیگر و معرفی فرهنگ و ادبیات خود به دیگری. آشنایی با ادبیات بیگانگان و مقایسهٔ آن با ادبیات خویش به کاهش تعصب نسبت به زبان و ادبیات ملی می‌انجامد و تفاهم میان ملت‌ها را افزایش می‌دهد» (همان ٧٤). ادبیات تطبیقی همچنین ابزاری است در جهت شناخت ادبیات ملل مختلف از طریق آشنایی با وجوه اشتراک و اختلاف بین آنها، که در نهایت به تثبیت هویت ملی و فرهنگ بومی منجر می‌شود (همان ٨٦).

٦.٣ تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی

١.٦.٣ پیدایش ادبیات تطبیقی در غرب

ادیبان به‌اتفاق، فرانسه را مهد ادبیات تطبیقی در معنای علمی آن می‌دانند زیرا در این کشور بود که نخستین‌بار آبل ویلمن[1] فرانسوی در سخنرانی‌های خود به سال ۱۸۲۷ اصطلاح ادبیات تطبیقی را به کار برد (الخطیب ۱۹۸۳: ٧٦/١). حسام الخطیب نیز معتقد

[1] François Abell Villemain (۱۷۹۰–۱۸۷۰) یکی از استادان دانشگاه سوربن در درس تاریخ ادبیات فرانسه بود. درس‌های او در سال‌های ۱۸۲۸ و ۱۸۲۹ با *عنوان فهرست آثار ادبی فرانسه در قرن هجدهم* در چهار جلد منتشر شد. ویلمن در این درس‌ها بارها از اصطلاحات «فهرست تطبیقی»، «مطالعات تطبیقی» و «تاریخ تطبیقی» استفاده کرد و اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را برای نخستین‌بار به کار برد (حدیدی ۱۱).

است پژوهشگران فرانسوی اولین کسانی‌اند که این روش جدید را در تحقیقات ادبی رواج دادند. وی ضمن تأکید بر پیشگامی آبل ویلمن در به‌کارگیری این اصطلاح، به پژوهش‌های پیش از وی در حیطهٔ فعالیت‌های تطبیقی نگاهی ریزبینانه داشته است. وی در این باره می‌گوید: «اگر در پژوهش‌هایی که دو دهه پیش از ویلمن انجام شده نگاهی تأمل‌آمیز داشته باشیم درخواهیم یافت که بذر اولیهٔ این نهال در کتاب *دربارهٔ آلمان* (۱۸۱۰) نوشتهٔ مدام دستال[۱] است. او در این کتاب یکی از اولین پل‌های فکری و اجتماعی را بین کشورهای اروپایی مجاور ایجاد کرد. وی در این کتاب می‌گوید: "ملت‌ها باید با هم ارتباط داشته باشند و از اندیشه‌ها و دستاوردهای یکدیگر استقبال کنند و از این طریق بیشترین بهره را ببرند" ...» (همان ۹۵). البته الخطیب در ادامه اذعان می‌دارد که «تلاش‌های مدام دستال گرچه بذر اولیهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را در خود داشت ولی پایه و اساس علمی و پژوهشی نداشت. بعد از گذشت دو دهه از کتاب *دربارهٔ آلمان*، ادبیات تطبیقی با بحث ویلمن دربارهٔ مسئلهٔ «تأثیر و تأثر در ادبیات» شکل پژوهشی به خود گرفت» (همان جا).

همان‌طور که می‌دانیم «در این سال‌ها بود که ژوزف تکست[۲] از پایان‌نامه دانشگاهی خود با عنوان «روسو و اصول جهانی وطنی ادبی» دفاع کرد. این رساله نخستین پژوهش جدی و عالمانه دربارهٔ ادبیات تطبیقی در فرانسه به شمار می‌آید» (گویارد ۳). الخطیب همچنین به نقش این تطبیقگر برجسته و حماسه‌آفرینی وی در عرصهٔ پژوهش‌های

---

[۱] Medam Destaal (۱۷٦٦–۱۸۱۷) یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه است. وی اولین پل‌های فکری و اجتماعی را بین کشورهای اروپایی مجاور ایجاد کرد. کتاب *دربارهٔ آلمان* مدام دستال، بذر اولیهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را در خود داشت. وی در آن کتاب، تصویر مثبتی از آلمان ارائه داد و فرهنگ و دستاوردهای ادبی آلمان را به تصویر کشید و بدین صورت، اولین تصویرشناسی را او به عرصهٔ پژوهش‌های تطبیقی آورد (عبود ۳۷۲).

[۲] Joseph Taxt؛ کتاب *ژان ژاک روسو و اصول جهانی ادبیات* تألیف وی، اولین کتاب علمی و روشمند در عرصهٔ ادبیات تطبیقی در جهان شمرده می‌شود. این رساله نخستین پژوهش جدی و عالمانه دربارهٔ ادبیات تطبیقی در فرانسه به شمار می‌آید (گویارد ۳). برخی تطبیقگران وی را پدر ادبیات تطبیقی می‌خوانند زیرا معتقدند پژوهش‌های او، در سیر تطورات برحسب تحولات ملل و تفاوت اوضاع اجتماعی آنها افق گسترده و نگاه جامعی از ادبیات تطبیقی پیش چشم نهاد (الخطیب ۱۹۹۹: ۹۵).

تطبیقی و فعالیت‌های او در این زمینه اشاره می‌کند و می‌گوید: «ژوزف اولین کسی است که ادارهٔ **انجمن لیون** را که در سال ۱۸۹٦ نأسیس شد برعهده گرفت. وی پژوهش‌های ژرفی را که در عرصهٔ ادبیات تطبیقی به انجام رسانیده بود، در سال ۱۸۹۸ در کتابی با *عنوان پژوهش‌هایی در ادبیات اروپایی* جمع‌آوری کرد. ژوزف در ادبیات تطبیقی حماسه‌آفرینی کرد و تأثیرات عمیقی برجای نهاد» (۱۹۹۹: ۹).

وان تیئگم[۱] دیگر تطبیقگر فرانسوی است که الخطیب از وی و فعالیت‌هایش یاد می‌کند و او و همکارانش را پایه‌گذاران مکتب فرانسه، اولین مکتب ادبیات تطبیقی می‌خواند: «با آنکه واپسین سال‌های سدهٔ نوزدهم پژوهش‌های علمی گسترده‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به خود دید ولی در دهه‌های آغازین سدهٔ بیستم بود که نخستین کتاب علمی در باب ادبیات تطبیقی در غرب نگاشته شد. نویسندهٔ این کتاب، وان تیئگم، یکی از استادان بزرگ ادبیات تطبیقی در فرانسه بود. وی بحث‌های روشمندی را دربارهٔ ادبیات تطبیقی آغاز کرد و بعد از یک دهه، بحث مهمی را در زمینهٔ مشخص نمودن مرزهای ادبیات تطبیقی تحت عنوان **ترکیبی در تاریخ ادبیات: ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی** مطرح ساخت. پژوهش‌های تیئگم در مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* که بالدنسپرژه[۲] و همکارانش در سال ۱۹۲۱ تأسیس کرده بودند چاپ شد. وی در سال ۱۹۳۱ کتاب *ادبیات تطبیقی* را منتشر کرد؛ کتابی که تا امروز مرجع مهمی در نظریهٔ ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود و به زبان‌های مختلفی از جمله عربی ترجمه شده است. از معاصران وی که در ارائهٔ تعریفی علمی از ادبیات تطبیقی نقش چشمگیری داشته‌اند می‌توان از

---

[۱] Paul Van Tieghem (۱۸۷۱–۱۹٤۸) منتقد ادبی فرانسوی و متخصص ادبیات تطبیقی و زبان‌های رومیایی بود که ابتدا به جنبه‌های گوناگون ادبیات تطبیقی توجه داشت و راهکارهای بعدی آن را که تا امروز به کار می‌رود تدوین کرد؛ تطبیقگری که آثارش نه فقط دربارهٔ اعتلای ادبیات تطبیقی و جایگاه آن در دانشگاه، بلکه همچنین رستاخیزی برای زبان فرانسه بود که این آثار به آن زبان نوشته شده بود (ولک ۱۳۹۱: ۳۰).

[۲] Fernand Baldensperger (۱۸۷۱–۱۹۵۸) از بانیان رشتهٔ ادبیات تطبیقی و تاریخ‌ادبیات‌دانِ فرانسوی است. پژوهشگران وی را پایه‌گذار مفهوم «تأثیر و تأثر» در مکتب فرانسه می‌خوانند. او در سال ۱۹۰٤ کتابی با عنوان *گوته در فرانسه* تألیف کرد و به‌دنبال آغازبه‌کار کرسیِ ادبیات تطبیقی در سُربن در سال ۱۹۱۰ استاد ادبیات تطبیقی شد. به همت این تطبیقگر برجسته و همکاران وی بود که نخستین مکتب ادبی تطبیقی در جهان، یعنی «مکتب تطبیقی فرانسه» پدید آمد (الخطیب ۱۹۹۹: ۲۸).

فرنان بالدنسپرژه، پل هازار[۱]، ژان ماری کاره[۲] و ماریوس فرانسوا گویارد (گی‌یار)[۳] نام برد. به همت این تطبیقگران برجسته و همکاران ایشان بود که نخستین مکتب ادبی تطبیقی در جهان، یعنی مکتب تطبیقی فرانسه پدید آمد؛ مکتبی که تا اواسط سدهٔ بیستم تنها مکتب تطبیقی رایج در جهان بود» (همان ۱۰۲–۱۰۳). به‌هرحال حسام الخطیب تنها پژوهشگری نیست که این مطالب را بیان کرده بلکه دیگران نیز به‌ویژه محمد غنیمی هلال در کتاب مشهورش *ادبیات تطبیقی* از آنها سخن رانده‌اند.

۲.٦.۳ پیدایش ادبیات تطبیقی در جهان عرب

حسام الخطیب در این باره معتقد است که نظریهٔ ادبیات تطبیقی یک نظریهٔ جدید است، از این جهت که شاخه‌ای از انواع ادبی است که به‌معنای روابط بین‌المللی ادبیات‌ها و دادوستد اندیشه‌ها و پیوند ادبیات با هنرها و دانش‌های زیباست و بر این باور است که اگرچه اشاره‌ای گذرا به این‌گونه تأثیرات، در گذشته بیابیم، شاهد مضمونی نظیر این تعریف ـ یعنی روابط تأثیر و تأثر ـ نبوده‌ایم. وی مهم‌ترین دلایل ضعف مبادلات فکری و ادبی در جهان عربْ در گذشته را تعصب شدید آنها نسبت به زبان خود می‌داند و اینکه آنها ادبیات خود را دارای ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فردی قلمداد می‌کردند، به‌گونه‌ای که تصور تأثیر و تأثر و آمیختگی با ادبیات ملل دیگر

---

[۱] Paul Hazard یکی از استادان بزرگ ادبیات تطبیقی در فرانسه بود. وی به کمک همکارانش در سال ۱۹۲۱ مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* را بنیان گذاشت و بحث‌های روشمند دربارهٔ ادبیات تطبیقی را آغاز کرد. این مجله، گسترهٔ وسیعی را برای فعالیت‌ها و پژوهش‌های ادبیات تطبیقی فراهم ساخت (همان ۱۰۲).

[۲] Jean Marie Carré (۱۸۸۷–۱۹۵۸) استادِ گویارد و معرّف بُعد جدیدی در ادبیات تطبیقی از منظر تصویرشناسی بود (گویارد ۳۳). برخی تطبیقگران وی را سردمدار علم تصویرشناسی معرفی می‌کنند. او بحث مهمی را در زمینهٔ مشخص نمودن مرزهای ادبیات تطبیقی تحت عنوان «ترکیبی در تاریخ ادبیات: ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی» مطرح ساخت (الخطیب ۱۹۹۹: ۱۰۲). وی در واپسین سال‌های دههٔ چهل میلادی برای تدریس و آموزش ادبیات تطبیقی، در مصر حضور داشته است (مکی ۷۷).

[۳] Marius-François Guyard (۱۹۲۱–۲۰۱۱) یکی از اندیشمندان بنام فرانسوی در حیطهٔ ادبیات تطبیقی است که ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات به حساب می‌آورد و معتقد بود که وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی، بررسی روابط و مبادلات ادبی بین ملت‌هاست. به اعتقاد او ادبیات تطبیقی در اصل، تاریخ ادبیاتی است که روابط بین ادبیات‌ها و ابزارهای تأثیر و تأثر را بررسی می‌کند (الخطیب ۱۹۹۹: ۲۲).

برایشان دشوار می‌نمود. او کم‌توجهی به زبان‌های بیگانه و مسئلهٔ ترجمه را از دیگر عوامل ضعف فعالیت در زمینهٔ دادوستدهای ادبی می‌داند (همان ۷۹).

اگر دوره‌های گذشته را به سوی دورهٔ معاصر پشت سر بگذاریم درخواهیم یافت که ارتباطات میان ملت‌ها بیش از گذشته تثبیت می‌شود و اشتیاق پژوهشگران به آشنایی با ادبیات ناشناختهٔ دیگر ملت‌ها افزایش می‌یابد و سفرها و ترجمه‌ها زیاد می‌شود و توجه به یادگیری زبان‌های بیگانه بیشتر می‌شود. بی‌شک گسترش ترجمه و تسلط بر زبان‌ها دو ابزار ضروری برای نزدیک شدن به مسئلهٔ تبادلات ادبی و تطبیقگری میان ادبیات و فرهنگ‌های مختلف است. از جمله تطبیقگری‌های جهان عرب در دورهٔ جدید کوشش‌های این ادیبان و پژوهشگران است: رفاعه طهطاوی (۱۸۰۱–۱۸۷۳)، فارس الشدیاق (۱۸۰۱–۱۸۸۷)، علی مبارک (۱۸۲۳–۱۸۹۳) و سلیمان البستانی (۱۸۵٦– ۱۹۲۵). اما تلاش‌های این افراد و امثال آنها تلاش‌های اولیه بود و چارچوب نظری و شیوهٔ علمی نداشت (همان ۱۵۲). اما آنچه مهم است این است که آثار پیشگامان نهضت ادبیات تطبیقی ـ در کنار آثاری که متعاقباً در دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نگاشته شد ـ دست‌کم از دو جنبه در پیدایش این رشته مؤثر بوده‌اند:

۱. آنان در اوایل کار تلاش کردند توجه محافظه‌کارانی را که مخالفتشان دور از انتظار نبود به نظریهٔ تأثیر و ارتباط متقابل جلب کنند. این نظریه را پیشگامان نهضت در فضایی مطرح می‌کردند که در آن سنت‌گرایی ادبی و احساس برتری دست‌کم در قلمرو شعر غالب بود. در میان این پیشگامان، الخالدی و البستانی سخت طرفدار مطالعهٔ تأثیرات و روابط ادبی ـ تاریخی بودند و در نتیجه روند فکری آنان به رشتهٔ ادبیات تطبیقی از همه نزدیک‌تر بود.

۲. «الخالدی و البستانی با ارائهٔ مستندات کافی ثابت کردند که دامنهٔ روابط خارجی ادبیات مدرن عرب به‌مراتب گسترده‌تر از آن است که در گذشته تصور می‌شده و این دامنهٔ وسیع نیازمند روش جدیدی در مطالعات ادبی است» (الخطیب ۱۳۹۰: ۱٤۰).

تلاش این پیشگامان، در زمینه‌سازی برای پیدایش و رشد این شاخهٔ ادبی به تألیف اولین کتاب ادبیات تطبیقی در جهان عرب یعنی *تاریخچهٔ دانش ادبیات در اروپا و*

جهان عرب، و ویکتور هوگو منجر شد. این کتاب تألیف روحی بن یاسین الخالدی (۱۸٦٤-۱۹۱۳) است که در سال ۱۹۰٤ منتشر شد و تحت تأثیر مکتب فرانسه، تمام شرایط ادبیات تطبیقیِ نظریهٔ فرانسوی در آن رعایت شده است. حسام الخطیب وی را پیشگام پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در جهان عرب می‌داند زیرا «کتاب مذکور بیانگر توجه علمی روحی الخالدی به پژوهش‌های تطبیقی و دیدگاه نقادانهٔ او در پرتو نظریهٔ فرانسویِ ادبیات تطبیقی است» (۱۹۹۹: ۱۱۵).

با مراجعه به منابع تاریخی روشن می‌شود که پژوهشگران عرب به این کتاب توجه کردند، تا اینکه حسام الخطیب نیز با انتشار مقاله‌ای با عنوان «روحی الخالدی پیشگام ادبیات تطبیقی» در مجلهٔ المعرفة، آن را مورد توجه قرار داد؛ چراکه پس از خالدی توجه به پژوهش‌های تطبیقی به‌ویژه در مصر افزایش یافت و اندک اندک گرایش‌هایی برای تطبیقگری میان ادبیات عرب و دیگر انواع ادبیات ظهور یافت. حسام الخطیب در *کتاب گسترهٔ عربی و جهانی ادبیات تطبیقی* با رعایت تسلسل زمانی از این پژوهش‌ها نام می‌برد. وی در بخش پایانی کتاب، به تحولات و آثاری که از دههٔ سی تا دههٔ نود، پژوهشگران به جهان عرب تقدیم داشته‌اند و گاه نقد بعضی از این آثار می‌پردازد. حسام الخطیب در سه فصل تحت عنوان‌های «آغاز تألیفات و پژوهش‌ها»، «از آغاز تا تأسیس» و «مرحلهٔ تکامل و گوناگونی مکاتب» به بررسی محتوایی آثار و تألیفات تطبیقگران پرداخته است و در خلال سخنانش به کنفرانس‌ها و همایش‌هایی که در کشورهای عربی برگزار شده است اشاره می‌کند.

در دههٔ سوم قرن بیستم فعالیت‌های گسترده‌ای صورت گرفت و دربارهٔ رابطهٔ ادبیات عرب و ادبیات ملل دیگر مقالات متعددی در مصر منتشر شد که از جملهٔ آنها می‌توان از سلسله مقالاتی یاد کرد که عبدالوهاب عَزّام (۱۸۹۳-۱۹۵۹) در مجلهٔ *الرسالة* انتشار داد و در این مقالات به پژوهش‌های تطبیقی میان ادبیات عربی و فارسی پرداخت (همان ۱۸۱). ویژگی این مقالات، تعمق، احاطه بر موضوع و روشمند بودن است به‌گونه‌ای که شایسته است آنها را پایه و اساس گرایش‌های تطبیقی در عرصهٔ ادبیات تطبیقیِ جهان عرب قلمداد کرد. نکتهٔ مهم این است که او در این مقالات «ادبیات

تطبیقی» را به‌عنوان یک اصطلاح تخصصی به کار نگرفته بود تا اینکه خلیل هنداوی (۱۹۰۶– ۱۹۷۶) برای نخستین‌بار در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ آن را به کار برد (همان ۱۸۲). این درحالی است که منابع مربوط به تاریخ ادبیات تطبیقی در جهان عرب همگی بر این مسئله اتفاق نظر دارند که پیشگامی اصطلاحی و نظری ادبیات تطبیقی متعلق به ادیب و پژوهشگر مصری فخری ابوالسعود است چراکه در سال ۱۹۳٦ در مجلۀ *الرسالة* مقالاتی منتشر ساخت و به مقایسۀ ادبیات عربی و انگلیسی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو پرداخت اما روابط تاریخی را در پژوهش‌های خود نادیده گرفت (عامر ۱۹۸۳: ۱۸/۲).

با مراجعه به متن هنداوی دربارۀ اصطلاح ادبیات تطبیقی و مفهوم آن روشن می‌شود که وی این اصطلاح را آگاهانه به کار برده و دربارۀ مفهوم آن بحث کرده و میان آن و مقایسه‌های کلی قدیمی تمایز قائل شده است و حتی از دقیق نبودن معادل عربی آن سخن رانده و چند اصطلاح پیشنهادی ارائه کرده است (الخطیب ۱۹۹۱: ۲٦۱) اما فخری ابوالسعود در مقالات تطبیقی خود به نظریه‌های ادبیات تطبیقی توجهی نداشت و او حتی یک هم بار به مفهوم اصطلاح ادبیات تطبیقی اشاره نکرده و به احتمال زیاد عنوان کوچک برخی مقالات وی، «از ادبیات تطبیقی» را نیز سردبیر مجله انتخاب می‌کرده و متعلق به خود او نبوده است (نجم ٦۰). حسام الخطیب در اثبات پیشگامی هنداوی تلاش‌های زیادی کرده که شایان ذکر است:

مقالۀ عطیه عامر با عنوان «تاریخ ادبیات تطبیقی در مصر» که در سال ۱۹۸۳ منتشر شده است، تاکنون یکی از منابع اصلی دربارۀ اصطلاح «ادبیات تطبیقی» در زبان عربی به شمار می‌آید. در این پژوهش پیشگام، دربارۀ تاریخچۀ این رشته، عامر از فخری ابوالسعود به‌عنوان اولین پژوهشگری نام می‌برد که از اصطلاح «ادبیات تطبیقی» استفاده کرده است و به مقاله‌ای از او با عنوان «دربارۀ ادبیات تطبیقی؛ تأثیرات خارجی در ادبیات عربی و انگلیسی» اشاره می‌کند که در ۲۱ سپتامبر ۱۹۳٦ در مجلۀ *الرسالة* منتشر شده است. این توضیح همچنان معتبر بود تا اینکه الخطیب در سال ۱۹۸۸ به بررسی کامل مجلۀ *الرسالة* پرداخت. در این بررسی مشخص شد که در همان سال، پیش از مقالۀ ابوالسعود، مقاله‌ای در چهار بخش به قلم خلیل هنداوی با عنوان «پرتوی نوین بر

جنبه‌ای خاص از ادبیات عربی: تعامل اعراب با ادبیات تطبیقی از طریق تلخیص بوطیقای ارسطو توسط ابن رشد، فیلسوف عرب» در *الرسالة* چاپ شده بود. با مقایسهٔ این دو عنوان و این دو مقاله به نتایج زیر رسیدم:

۱. هنداوی را باید از نظر زمانی پیشگام محسوب کرد، چون مقالهٔ او در ۸ ژوئن ۱۹۳٦ منتشر شد درحالی‌که مقالهٔ ابوالسعود سه ماه بعد، یعنی در ۲۱ سپتامبر ۱۹۳٦ به چاپ رسیده بود.

۲. از نظر روش‌شناسی نیز هنداوی بر ابوالسعود تقدم دارد، چون در مقدمهٔ مقاله‌اش به تحلیل اصطلاح ادبیات تطبیقی پرداخته است.

هنداوی با دیدگاهی تقریباً عینی به اهمیت رویکرد تطبیقی بین ادبیات‌های مختلف اشاره می‌کند و می‌گوید که اعراب در این زمینه تجربهٔ محدودی دارند و اثر ابن رشد دربارهٔ بوطیقای ارسطو را به‌عنوان نمونهٔ برجستهٔ آن برمی‌شمرد. او توجه خوانندگان را به مقایسه‌های درون‌مرزی و برون‌مرزی جلب می‌کند و در نهایت از پژوهشگران عرب می‌خواهد که در این مسیر گام بردارند و تصورِ برتریِ مطلقِ ادبیات عرب را از سر بیرون کنند. هنداوی دربارهٔ اصطلاح ادبیات تطبیقی نیز سخن می‌گوید و خواهان وضع واژه یا اصطلاح بهتری برای این رشته می‌شود مانند «ادبیات از طریق مقایسه» یا «مطالعهٔ ادبیات برمبنای مقایسه». وی ادبیات تطبیقی را شاخهٔ ادبی جدیدی می‌داند که به بررسی ویژگی‌های ادبیات هر ملت با ادبیات ملت‌های دیگر می‌پردازد و نشر و توسعهٔ «ادبیات تطبیقی» را رسالت ادبیات می‌خواند و آن را ابزاری برای رهایی از عزلت و پیوند ادبیات ملل قلمداد می‌کند (الخطیب ۱۹۸٤: ٤-٤٥).

این درحالی است که ابوالسعود از اصطلاح ادبیات تطبیقی فقط در عنوان‌های فرعی مقالهٔ مذکور و چند مقالهٔ دیگر استفاده کرده و در متن نوشتار خود هیچ اشاره‌ای به آن نکرده است (الخطیب ۱۳۹۰: ۱٤۲). در این زمینه عطیه عامر [نیز] اقرار می‌کند که فخری ابوالسعود در پژوهش‌های خود به روابط تاریخی میان دو ادبیات توجهی نمی‌کرد و تنها به پژوهش در زمینهٔ روابط زیباشناختی میان دو ادبیات توجه می‌کرد؛ به این معنا که وی از پیروان گرایش نقدی در پژوهش ادبیات تطبیقی بود (عامر، ۱۹۸۳:

۱۹). حسام الخطیب در ادامه می‌گوید: پس از پژوهش‌های دقیق به این نتیجه رسیدم که عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» را سردبیر مجلهٔ *الرسالة* به مقالهٔ ابوالسعود افزوده است، چون به‌ندرت پیش می‌آمد که مقاله‌ای را به چاپ برساند و آرایه‌های ویرایشی از قبیل «در ادبیات عرب»، «در ادبیات، داستان و نمایشنامهٔ فارسی و عربی» بدان نیفزاید. البته شواهد دیگری در دست است که نشان می‌دهد روایت عطیه عامر از قضاوت‌های عجولانه خالی نیست. به‌عنوان مثال به گفتهٔ عامر آخرین بخش مقالهٔ ابوالسعود با عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» در پایان سال ۱۹۳٦ منتشر شده است درحالی‌که آخرین بخش مقالهٔ او با عنوان «تفاوت و شباهت ادبیات عربی و ادبیات انگلیسی» در ۲۷ ژوئن ۱۹۳۷ منتشر شده بود. معلوم نیست که سردبیر *الرسالة* به چه دلیل پس از انتشار این مقاله دیگر از عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» استفاده نمی‌کند و این اصطلاح تا سال ۱۹۵۳ که انتشار *الرسالة* در پی انقلاب سال ۱۹۵۲ در مصر برای نخستین‌بار متوقف شد، کاملاً از این نشریه حذف می‌شود (الخطیب ۱۳۹۰: ۱٤۳).

در هر صورت حسام الخطیب مجلهٔ *الرسالة* را اولین مجال نمایش «ادبیات تطبیقی»، دههٔ چهارم قرن بیستم را مرحلهٔ تأسیس اصطلاح ادبیات تطبیقی و فخری ابوالسعود را ستارهٔ درخشان این شاخهٔ ادبی در این دهه قلمداد می‌کند (۱۹۹۹: ۱۸۳).

۷.۳ مکتب‌های ادبیات تطبیقی از دیدگاه حسام الخطیب

در دههٔ هشتاد میلادی در ادبیات تطبیقی جهان عرب، تغییر چشمگیری رخ داد که عبارت بود از ورود مکتب امریکایی با آثار حسام الخطیب. دکتر الخطیب نخستین پژوهشگر عربی است که توجه تطبیقگران عرب را به مفهوم ادبیات تطبیقی از دیدگاه هنری رماک جلب کرد. حسام الخطیب به‌عنوان نمایندهٔ نظریهٔ امریکاییِ ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان، در آثار خود با معرفی و تشریح آرا و اندیشه‌های تطبیقگران پیشگام مکتب امریکایی همچون رنه ولک و هنری رماک، جهان عرب را تا حدودی با مبانی و اصول این مکتب آشنا کرد. وی ضمن آنکه همچون بسیاری دیگر از تطبیقگران، رنه ولک را مؤسس نظریهٔ امریکاییِ ادبیات تطبیقی می‌داند، به بررسی

دیدگاه‌های وی می‌پردازد. او با الهام گرفتن و تأثیرپذیری از اندیشه و آرای رنه ولک اذعان می‌دارد که ادبیات، پدیده‌ای جهانی و کلیتی در عرصهٔ تخیل هنری است و ماندن در حصار تنگ تأثیر و تأثرِ مکتب فرانسه موجب رکود می‌شود: «رنه ولک بر این باور است که محدود کردن ادبیات تطبیقی به بررسی دادوستد خارجیِ ادبیات ملت‌ها بی‌تردید به نتایج تأسف‌بار می‌انجامد. در این صورت ادبیات تطبیقی، از لحاظ موضوع، مجموعهٔ پراکنده‌ای از قطعاتِ بی‌ارتباط به یکدیگر خواهد بود؛ شبکهٔ روابطی که مدام می‌گسلند و از کل‌های معنی‌دار جدا می‌شوند. تطبیقگر به این معنای محدود، از تحقیق در تمامیت اثر هنری واحد منع می‌شود زیرا ارزش هیچ اثر هنری را نمی‌توان تا آنجا تقلیل داد که صرفاً به تأثیرپذیری آن از بیگانه و تأثیرگذاری آن بر بیگانه منحصر شود» (همان ٤٧).

الخطیب در ادامه به دیدگاه رنه ولک نسبت به ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند که قائل به حذف مرزهای ساختگی بین شاخه‌های مختلف ادبی و هنری است و این نگرش را حاصل انعطاف‌پذیری مکتب امریکا و مبانیِ نظریِ آن می‌داند: «در دید رنه ولک تاریخ ادبیات، نقد و ادبیات تطبیقی سه شاخهٔ ادبیِ لاینفک در پژوهش‌های تطبیقی محسوب می‌شوند که پژوهش‌های تطبیقی بدون توجه به آنها تحقق نمی‌یابد. وی ادبیات تطبیقی را مطالعهٔ دو سویه‌ای می‌داند. او در تعریف ادبیات تطبیقی، آن را مطالعهٔ ادبیات فراتر از حدود یک کشور خاص، و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و عرصه‌های باور و شناخت مانند هنرها و علوم انسانی از سوی دیگر می‌داند» (همان ٤٩). در نهایت حسام الخطیب طیِ یک جمع‌بندی در تعریف مکتب امریکایی چنین می‌گوید: «در مکتب امریکایی، حیطهٔ ارتباطات و تأثیرات ادبی، یکی از زمینه‌های عمدهٔ پژوهشی در ادبیات تطبیقی دانسته می‌شود منتها از منظری فراخ‌تر؛ بدین‌سان که در یافتن مدرک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌شود و پذیرفته می‌شود که برخی شباهت‌ها بین آثار ادبی، ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست و بیشتر بر آن است که ادبیات به‌عنوان پدیدهٔ جهانی و در ارتباط با دیگر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی شود. این مکتب نه‌تنها روند ادبیات تطبیقی را از تاریخ‌گرایی به نظریه و نقد ادبی تغییر داد بلکه با تأکید بر تمامیت ادبیات، حوزهٔ تحقیق در این شاخه از دانش بشری را که قبلاً

فقط به ادبیات اروپا و امریکای شمالی محدود بود توسعه بخشید و ادبیات شرق به‌خصوص ادبیات چین، هند، ژاپن و کشورهای اسلامی را نیز دربرگرفت. در دهه‌های بعد، افق دید ادبیات تطبیقی همچنان گسترش یافت» (همان ٤٥).

رشتهٔ تخصصی رنه ولک، نقد و تاریخ ادبیات بود، لذا آن‌چنان که همتایش هنری رماک، دیگر تطبیقگر مکتب امریکایی، به بررسی و پژوهش پیرامون ادبیات تطبیقی پرداخت، در این نوع ادبی فرو نرفت. رماک خواه از خلال تدریس دانشگاهی و خواه از خلال کنفرانس‌های ادبی، تلاش‌های گستردهٔ روشمندی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی انجام داد (همان ٤٧). لذا الخطیب در بسیاری از سخنان و دیدگاه‌های خود دربارهٔ ادبیات تطبیقی به آرا و اندیشه‌های وی استناد می‌کند. الخطیب با تعریف جامع رماک از ادبیات تطبیقی به معرفی این شاخهٔ ادبی از منظر «نظریهٔ امریکایی» پرداخته و سپس مفاهیم مهمِ پژوهش‌های تطبیقی را براساس دیدگاه‌های وی بررسی می‌کند: «ادبیات تطبیقی یعنی مطالعهٔ ادبیات در آن سوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ رابطهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های دانش بشری چون هنرها (نقاشی، پیکرتراشی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی و ...) و علوم و ادیان و ... . به اختصار می‌توان گفت که ادبیات تطبیقی یعنی مقایسهٔ ادبیات یک کشور با ادبیات یک یا چند کشور دیگر و نیز مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های دانش انسانی» (همان ٥٠). رماک با ارائهٔ این تعریفِ نوین از ادبیات تطبیقی که بیشتر تطبیقگران امریکایی آن را پذیرفته‌اند، میان ادبیات تطبیقی به‌دلیل ماهیت بینارشته‌ای آن و سایر دانش‌های بشری ارتباط تنگاتنگی برقرار کرد و بدین ترتیب تثبیت‌کنندهٔ دیدگاه‌های مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی شد. در ادامه به بررسی و تبیین دیدگاه‌های وی به نقل از حسام الخطیب خواهیم پرداخت.

۱.۷.۳ ادبیات تطبیقی؛ مطالعهٔ ادبیات فراسوی مرزهای ملی

الخطیب بر این بخش از تعریفِ طرفداران مکتب فرانسه مبنی بر اینکه ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ مطالعهٔ ادبیات فراتر از مرزهای ملی است صحه می‌گذارد ولی در ادامه اذعان می‌دارد که در کاربرد عملیِ ادبیات تطبیقی تفاوت‌های مهمی از نظر تأکید نسبی

بر مباحث مختلف وجود دارد: «مکتب فرانسه به حمایت از مسائلی گرایش دارد که بر پایهٔ شواهد حقیقی حل‌شدنی‌اند (این شواهد اغلب شامل اسناد و مدارک شخصی است). پیروان این مکتب تمایل دارند که نقد ادبی را از قلمرو ادبیات تطبیقی جدا کنند و به مطالعاتی که صرفاً رویکرد مقایسه‌ای دارند و تنها به شباهت‌ها و تفاوت‌ها اشاره می‌کنند با دیدهٔ تحقیر می‌نگرند. کاره و گویارد (گی‌یار) حتی در مورد مطالعات تأثیری هشدار می‌دهند زیرا این قبیل مطالعات، به اعتقاد آنان بسیار مبهم و نامعلوم‌اند. این پژوهشگران ما را ترغیب می‌کنند که به مسائلی چون پذیرش، واسطه‌ها، سفر خارجی و نگرش‌ها نسبت به یک کشور در ادبیات کشور دیگر در یک برههٔ زمانی معین توجه کنیم. این دو محقق، برخلاف وان تیئگم نسبت به تلفیق‌های گستردهٔ ادبیات اروپایی نیز بسیار محتاط‌اند زیرا این تلفیق‌ها را ناشی از دانش سطحیِ به‌ظاهر جذاب، ساده‌انگاری‌های خطرناک و استدلال‌های پیچیدهٔ نامطمئن می‌دانند» (همان ۵۱).

حسام الخطیب مکتب فرانسه را بر پایهٔ «پژوهش‌های تأثیر و تأثر» و «اجتناب از بررسی زوایای هنری و زیباشناختی» می‌داند و می‌گوید: «آن دسته از پژوهش‌های تطبیقی که متکی بر مسئلهٔ تأثیر و تأثر نیست، فرصت بیشتر و مناسب‌تری را برای تطبیقگر در زمینهٔ تفسیر و ارزیابی هنریِ آثار ادبی فراهم می‌سازد حال آنکه توجه صرف به مسئلهٔ تأثیر، مانعی است در راهیابی به جوهر و اساس آثار ادبی.» الخطیب ضمن انتقاد از نگاهِ صرفاً امنیتی و محافظه‌کارانهٔ فرانسوی‌ها به مسئلهٔ تأثیر و تلاش برای اثبات آن و دید بسیار محتاطانه به تلفیق، یادآور می‌شود که چنین نگرشی پژوهشگر را از شرح و توصیف ماهیت اثر ادبی بازمی‌دارد. وی در ادامه تأکید می‌کند که پژوهشگر تا زمانی که بر تمام حقایق یک امر آگاه نباشد و از درستی یا نادرستی آن مطمئن نشده باشد نمی‌تواند به پژوهش خود ادامه دهد: «اگر یک نسل به تمام اطلاعات دربارهٔ یک نویسنده یا یک موضوع دست یابد، همان **حقایق** همواره و به‌ضرورت، موضوعِ تفسیرهای متفاوتِ نسل‌های مختلف خواهد بود. در تحقیق و پژوهش، باید در حد معقول احتیاط کرد اما پژوهش نباید در پی کمال‌گرایی‌های موهوم، کارآیی‌اش را از دست بدهد» (همان ۵۲). رماک در مقالهٔ خود تحت عنوان «تعریف و عملکرد ادبیات

تطبیقی»[1] می‌افزاید که تلفیق [به‌عنوان بستر شکل‌گیری علوم میان‌رشته‌ای] راهی است برای رهایی ادبیات از انزوا و تأثیر گذاشتن در سایر رشته‌ها. البته وصول به چنین هدفی را مستلزم جامع‌نگری و ژرف‌اندیشی می‌داند: «اگر آرزوی مشارکت در زندگی فکری و احساسیِ دنیا را داریم باید گاه‌گاهی دیدگاه‌ها و نتایج تحقیقات ادبی را کنارِ هم بگذاریم و از آنها به نتایج معنی‌دار و کاربردی برای سایر رشته‌ها، برای کشور، و در سطح گسترده‌تری برای جهان برسیم. خطرات جدی تعمیم‌های عجولانه که کاملاً واقعی‌اند، اغلب همچون سپری عمل می‌کنند که وسوسهٔ بسیار انسانیِ محتاطانه عمل کردن را پنهان می‌کند؛ لذا تا زمانی که تمام اطلاعات لازم را به دست نیاورده‌ایم باید صبر پیشه کنیم، اما هرگز به همهٔ اطلاعات دست نخواهیم یافت و این نکته‌ای است که از آن آگاهیم ...» (رماک ۵۷).

الخطیب در ادامه مکتب فرانسه را محصور در جوانب ظاهری و خارجی ادبیات‌ها و غافل از زوایای ذاتی و زیباشناختی آثار می‌داند که در قید و بند چارچوب مشخص و روابط تاریخی است: «این مکتب به مسائل زیباشناختی و محتوایی آثار توجهی ندارد و تحلیل و ارزش‌گذاری را قربانی زوایای خارجی در پرتو روابط تاریخی می‌کند و پیوسته تلاش می‌کند نقد ادبی را از ادبیات تطبیقی دور کند» (۱۹۹۹: ٤٧). لذا الخطیب تطبیقگران را به گذر از بحث‌های ظاهری و بررسی ماده و جوهر آثار فرامی‌خواند و از اینکه از وسعت بخشیدن به زاویهٔ دید در عرصهٔ ادبیات تطبیقی اجتناب می‌ورزند آنها را سرزنش می‌کند. وی رابطهٔ تأثیر و تأثر بین ادبیات‌ها را شرط اساسی پژوهش‌های تطبیقی نمی‌داند و همواره تلاش می‌کند مباحث نقدی را به حوزهٔ ادبیات تطبیقی وارد کند. وی سه شاخه را جزو ضروریات پژوهش‌های ادبی می‌خواند و می‌گوید: «تاریخ ادبیات، نظریه و نقد از انواع ادبی هستند که هریک به دیگری نیازمند است. ادبیات تطبیقی نیز جایگاهی بسان ادبیات ملی دارد که در پژوهش‌هایش از این سه شاخهٔ ادبی فارغ نیست و بهره‌وری از آن، رهایی از مرزهای ساختگی در مسیر پژوهش را می‌طلبد»

1. Remak, Henry. "Comparative Literature, its Definition and Function". In *Comparative Literature, Method and Perspective*. Stallknecht & Horsd Frenz Eds. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971: 153-172.

(همان ٤٨). وی معتقد است ادبیات تطبیقی ابزار خاصی است برای بررسی زیباشناختی آثار ادبی: «ادبیت، زیباشناسی و هنر باید در کانون توجه این رشته باشد» (همان ۵۲).

۲.۷.۳ ادبیات تطبیقی؛ به‌مثابهٔ مطالعهٔ شاخه‌های ادبیات فراتر از مرزهای خود ادبیات

الخطیب در پرداختن به بخش دوم تعریفش، یعنی رابطهٔ میان ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری، اذعان می‌دارد که این امر، اختلاف روشنِ دو دیدگاه در بُعد عملی و تطبیقی است: «مسئله‌ای که با آن مواجه می‌شویم نه تفاوتِ ناشی از تأکید، بلکه تمایز بنیادیِ مکتب امریکایی و مکتب فرانسه است. وان تیئگم و گویارد (گی‌یار) در تنها پژوهشِ معاصر در زمینهٔ ادبیات تطبیقی که تا این تاریخ به شکل کتاب نوشته شده است، دربارهٔ رابطهٔ میان ادبیات و سایر حوزه‌ها (هنر، موسیقی، فلسفه، سیاست و ...) بحث نکرده‌اند و حتی فهرستی از این روابط ارائه نداده‌اند. بی‌تردید فرانسویان به موضوعاتی چون هنرهای تطبیقی علاقه‌مندند اما این موضوعات را خارج از حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌دانند. برای این دیدگاه در مکتب فرانسه دلایل تاریخی وجود دارد. ادبیات تطبیقی [در مکتب فرانسه] با همهٔ سختگیری‌ها در تقسیم‌بندی و مرزبندی آکادمیک، توانسته است در بیش از نیم‌قرن، جایگاهی متمایز و شناخته‌شده در دانشگاه‌های فرانسه داشته باشد دقیقاً به این دلیل که گسترهٔ وسیع‌تری از ادبیات را با محدودیت سنجیده‌ای ترکیب کرده است» (همان ۵۳). الخطیب ترسِ فرانسوی‌ها از تعامل وسیع را در این می‌بیند که آنها گسترش افق دید تطبیقگران و وسعت چارچوب پژوهش‌های تطبیقی را موجب سطحی‌نگری می‌دانند: «فرانسویان ظاهراً می‌ترسند که مطالعهٔ روشمند رابطهٔ ادبیات با شاخه‌های مختلف علوم انسانی، این رشته را در مظان اتهام قرار دهد و در هر حال برای پذیرش ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک حوزهٔ دانشگاهیِ قابل احترام، زیان‌بار باشد. حصار محدود مکتب فرانسه چگونه ضامن ژرف‌اندیشی تطبیقگر است؟ حال آنکه ادبیات تطبیقی با دایرهٔ وسیع فعالیت‌هایش، ردّی است بر این تنگ‌اندیشی» (همان ۳۵).

وی سپس به بیان و معرفی اندیشهٔ رماک می‌پردازد: «رماک بین این سخن که ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی مرزهای ملی است و این که ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ

مطالعهٔ شاخه‌های ادبیات فراتر از مرزهای خود ادبیات است تفاوت قائل است» (همان ۵۳). الخطیب با استناد به اندیشهٔ رماک، بر این باور است که شاخه‌های مختلف ادبی زیرمجموعهٔ ادبیات ملی یک کشور و در حیطهٔ ادبیات‌اند و رشتهٔ مستقل و خارج از محدودهٔ قلمرو ادبیات نیستند که بتوان پژوهش‌ها دربارهٔ انواع یا مکاتب ادبی یک ادبیات ملی را جزو مطالعات تطبیقی به شمار آورد: «شاخه‌های ادبی مشکلات جدی را در مرزبندی به وجود آورده‌اند و محققان امریکایی تمایلی نشان نداده‌اند که به‌طور مستقیم به این مشکلات بپردازند. درون‌مایه‌ها بخش جدایی‌ناپذیر و ذاتیِ ادبیات‌اند، نه فرعی و بیرونی. ذیل سرفصل‌های **انواع ادبی** و **جریان‌های ادبی**، پژوهش‌هایی دربارهٔ رمان امریکایی، رمان آموزشی آلمانی، نسل اسپانیایی سال ۱۹۹۸ و نمونه‌هایی دیگر از این دست را می‌بینیم. اما شرح انواع و جنبش‌ها و نسل‌های ادبی در یک کشور معیّن، حتی اگر ماهیت یکسانی داشته باشند به خودی خود تطبیقی نیست. در دیدگاه ما از ادبیات و تاریخ ادبی، مفاهیمی چون انواع ادبی، جنبش‌ها، مکاتب، نسل‌ها و غیره مفاهیم ضمنی ادبیات‌اند، و درون قلمرو ادبیات قرار دارند نه خارج از محدودهٔ آن. اگر تمام پژوهش‌ها در زمینهٔ مطالعه و نقد ادبی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار بگیرند، اصطلاح ادبیات تطبیقی به‌عنوان اصطلاحی کمابیش همه‌شمول، تقریباً بی‌معناست» (همان ٥٤).

نکتهٔ شایان ذکر دیگر در این مجال آن است که هرچند تطبیقگران امریکایی رابطهٔ تأثیر و تأثر بین ادبیات‌ها را شرط اساسی پژوهش‌های تطبیقی نمی‌دانند و معتقدند که در مکتب فرانسه «تطبیقگر» طبق مبانی و اصول محدود مکتب، فقط می‌تواند منابع و تأثیرات و علت‌ها و معلول‌ها را بررسی کند و حتی از تحقیق در تمامیت اثر هنری واحد منع می‌شود، اما نکته‌ای که در این زمینه باید یادآور شد این است که نبودن تأثیر و تأثر بین ادبیات دو ملت در تعریف این مکتب [امریکایی] از ادبیات تطبیقی، هیچ وقت بدان معنا نیست که ادیب در انتخاب موضوع تطبیقی، آزادی مطلق دارد، بلکه در این زمینه باید تشابهاتی بین ادبیات دو ملت وجود داشته باشد (خضری ۲۵).

الخطیب نیز بر این باور است که وجود رابطهٔ داخلی و خارجی بین ادبیات‌ها یا بین ادبیات با سایر شاخه‌های ادبی و هنری و علوم انسانی هرچند کفایت می‌کند، ولی هرگونه پژوهش ادبی را به صرف اینکه به بررسی زوایای زیباشناختی آثار می‌پردازد نمی‌توان زیرمجموعهٔ بررسی‌های تطبیقی قرار داد، بلکه باید یادآور شد که تطبیق بین ادبیات و سایر شاخه‌های ادبی و علوم انسانی متضمن اصولی روشمند و سیستماتیک است. برای نمونه می‌توان گفت پژوهشِ صرف پیرامون منابع تاریخی نمایشنامهٔ شکسپیر، در حوزهٔ پژوهش‌های تطبیقی قرار نمی‌گیرد مگر هنگامی که پیرامون ادبیات کشور دیگری نیز بچرخد یا تاریخ و ادبیات دو قطب اصلی این پژوهش را شکل دهند (۱۹۹۹: ٥٤-٥٥).

شایسته است در پایان به این نکته نیز اشاره کنیم که «برخی تطبیقگران معاصر امریکایی، ادبیات تطبیقی را ادبیات اختلاف و تفاوت در مفهوم وسیع آن می‌پندارند و بدین سبب، پژوهش‌های مختلفی چون مقایسهٔ بین ادبیات زن و مرد، ادبیات مارکسیستی و غیر مارکسیستی، ادبیات سفیدپوستان و ادبیات سیاه‌پوستان (امریکایی ـ افریقایی) و ... را نیز که در درون ادبیات یک کشور یا یک منطقه انجام می‌شود در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به شمار می‌آورند» (همان ۱۱۵).

۳.۷.۳ انعطاف‌پذیری مکتب امریکا؛ راه حل مشکلات مکتب فرانسه

تعریفی که غنیمی هلال از ادبیات تطبیقی ارائه کرده، چارچوب مشخصی را در اختیار پژوهشگران بعد از خود قرار داده است: «ادبیات تطبیقی پژوهش پیرامون روابط ادبیات ملی در پرتو پیوند تاریخی با ادبیات سایر ملل، خارج از مرزهای زبانی است» (۱۲). پژوهشگران همواره کوشیده‌اند با قید «اختلاف زبانی» تفاوت میان «موازنه» که بین آثار ادبی از یک ادبیات ملی صورت می‌گیرد و «تطبیق» را که پژوهشی است بین آثار ادبی ملل مختلف از ورای مرزهای زبانی، مشخص سازند. غنیمی هلال به‌صراحت اذعان می‌دارد که «اختلاف زبانی» شرط اساسی پژوهش‌های تطبیقی و شاخصهٔ اصلی تفاوت موازنه و تطبیق است. لذا وی ادبیات نویسنده یا شاعری را که به زبان عربی

می‌نویسد جزو ادبیات ملی عربی برمی‌شمرد، هرچند هریک متعلق به کشور و نژاد متفاوتی باشند.

دکتر حسام الخطیب نیز مسئلهٔ «اختلاف زبانی» ادبیات‌ها در پژوهش‌های تطبیقی را قبول دارد و سخنان دکتر غنیمی هلال در این باره را صریح‌ترین توضیح در این مجال می‌داند: «مطالبی که دکتر هلال در کتاب *ادبیات تطبیقی* در این زمینه بیان داشته بسیار صریح و جامع است. وی با استناد به مصادر و منابع فرانسوی به‌عنوان موثق‌ترین مآخذ موجود پیرامون ادبیات تطبیقی و عرصه‌های پژوهشی آن، شرح جامعی از مسئلهٔ اختلاف زبانی ارائه نموده است» (۱۹۹۹: ۱۸). الخطیب به اختلاف زبانی بین ادبیات‌ها در تعریفی که از ادبیات تطبیقی دارد اشاره می‌کند: «ادبیات تطبیقی شاخه‌ای ادبی همچون نقد و تاریخ ادبیات است که تعاملات و دادوستدهای ادبیات‌ها با یکدیگر و یا ادبیات‌ها با سایر هنرها و علوم انسانی را از ورای مرزهای جغرافیایی، زبانی و ملی بررسی می‌کند» (همان ٨٤). البته وی این تعریف را بدون مناقشه و اعتراض نمی‌پذیرد و می‌گوید: «چنانچه مرزهای زبانی و سیاسی مطابقت نداشته نباشند، بر سر راه تطبیقگر مشکلاتی به وجود می‌آید» (همان ۲۳). وی به‌منظور روشن شدن مطلب برای خواننده مثال‌هایی می‌آورد: «یک تطبیقگر چگونه روابط بین دو اثرِ ادیب فرانسوی و بلژیکی را که هر دو آثار خود را به زبان فرانسوی نوشته‌اند بررسی می‌کند؟ آیا تطبیقگر این دو اثر را جزو یک ادبیات ملی برمی‌شمرد؟ یا آنها را از دو ادبیات مختلف تلقی می‌کند؟ یک پژوهشگر، ادبیات الجزائری را که به زبان فرانسوی نگاشته شده ولی روح وطنی در آن دمیده شده است زیرمجموعهٔ چه ادبیاتی قرار می‌دهد، ادبیات فرانسوی یا عربی؟ به همان اندازه که براساس زبان نگارش، این اثر را می‌توان ادبیات فرانسوی به حساب آورد، به همان اندازه می‌توان گفت از حیث جغرافیایی جزو ادبیات عربی محسوب می‌شود.» ولی حسام الخطیب این مشکل را بدون راه حل رها نکرده است. وی از دریچهٔ مکتب امریکا به این مسئله می‌نگرد و در سایه‌سار انعطاف‌پذیری این مکتب به حل این مشکل می‌پردازد: «تطبیقگران امریکایی بر مسئلهٔ اختلاف زبانی که فرانسوی‌ها آن را شرط اساسی پژوهش‌های تطبیقی می‌دانند چشم فرومی‌نهند» (همان ۲۵). معلوم

است که تطبیقگران امریکایی به انطابق ناگزیر معیارهای خشک گذشته اعتقادی ندارند؛ چنان‌که حسام الخطیب می‌گوید: «زمانی که بحث اختلاف زبانی و وطنی مطرح می‌شود، بر پژوهنده است که با ذکر نمونه‌هایی افق دید خواننده را گسترش دهد و این مسئله را در ذهن وی تعمیق بخشد. اگر تطبیقگر دو عامل زبان و وطن را در پژوهش‌های خود لحاظ کند، جنسیت و نژاد ادیب در مسیر مطالعات پژوهشگر مشکلی ایجاد نخواهد کرد» (همان ٢٦). حسام الخطیب برخلاف غنیمی هلال اختلاف زبانی را تنها شرط پژوهش‌های تطبیقی نمی‌داند، بلکه مسئلهٔ اختلاف مرزهای سیاسی (وطن) را نیز به‌عنوان رکن دیگر ادبیات تطبیقی برمی‌شمرد. وی بررسی تطبیقی آثاری را که تاریخ و فرهنگ ملل مختلف را به تصویر می‌کشند ولی به زبان مشترکی نوشته شده‌اند جزو پژوهش‌های تطبیقی می‌داند و برای تبیین موضوع، به ذکر مثال‌هایی بسنده می‌کند: «ادیبانی با نژادهای مختلف به فرانسه و امریکا مهاجرت کرده‌اند و با مردم این سرزمین درآمیخته‌اند. آنها با زبان وطن جدید، بخشی از تاریخ ادبیات سرزمین مادری را که در آن می‌زیسته‌اند به قلم می‌آورند؛ مانند رنه ولک، یکی از ناقدان بزرگ ادبی در امریکا که از چک به امریکا مهاجرت کرده است یا هنری رماک، پژوهشگر برجستهٔ ادبیات تطبیقی که آلمانی‌تبار است و در امریکا زندگی می‌کند. این دو پژوهشگر هرچند به یک زبان بنویسند، از آنجا که هریک هویتِ ملیِ مستقلی دارند و بین آنها اختلاف نژادی و وطنی وجود دارد، در پژوهش‌های تطبیقی جای می‌گیرند» (همان ٢٧).

۸.۳ ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای از دیدگاه حسام الخطیب

پیشتر ذکر شد که مکتب امریکایی حیطهٔ ارتباطات و تأثیرات ادبی را به‌عنوان یکی از زمینه‌های عمدهٔ پژوهشی در ادبیات تطبیقی می‌پذیرد منتها از منظری فراخ‌تر، بدین‌سان که بر یافتن مدرک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌ورزد و می‌پذیرد که برخی شباهت‌ها بین آثار ادبی ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست و بیشتر بر آن است که ادبیات را پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی کند. رماک ـ چنانچه گذشت ـ در تعریف ادبیات تطبیقی، آن را رشته‌ای دوسویه معرفی کرد: «ادبیات تطبیقی عبارت است از آن نوع پژوهش ادبی که

باطن آن، مقایسه‌هایی است بین ادبیات ملل مختلف یا مقایسهٔ ادبیات با دیگر هنرهای زیبا و نیز مقایسهٔ آن با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند فلسفه، تاریخ، ادیان، مذاهب، فِرَق، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره» (همان ۵۰). این نحوهٔ نگرش به ادبیات تطبیقی از ورای مرزهای خودِ ادبیات، موجب به وجود آمدن مطالعات میان‌رشته‌ای به‌عنوان یکی از «مرزهای نوین ادبیات تطبیقی» شده است.

همان‌طور که می‌دانیم قلمرو علوم انسانی بسیار گسترده است. از فلسفهٔ تاریخ و الهیات تا روانشناسی، جامعه‌شناسی، علوم‌سیاسی و تا نقد ادبی هریک به‌نحوی در چارچوب علوم انسانی قرار دارند. هریک از این رشته‌ها از یک سو موضوعات و قلمروهای مطالعاتی خاص خود را دارند و از سوی دیگر مبتنی‌اند بر مبانی نظری، مفروضات و شیوه‌های معینی در پرداختن به این موضوعات. در عین حال بسیاری از این رشته‌ها موضوعات مشترک، مبانی نظری یکسان و شیوه‌های مشابهی در پرداختن به مسائل مورد نظر خود را دارند که همین امر زمینهٔ تلفیق و مطالعات بینارشته‌ای را فراهم ساخته است. «مطالعات میان‌رشته‌ای گونه‌ای از علوم است که بعد از آشکار شدن ضعف‌ها و کاستی‌های تخصصی شدن و شعبه‌شعبه شدن علم به رشته‌های تخصصی ریز، ضرورت یافت. آشتی، گفت‌وگو و چالش رشته‌ها در پدیده‌ای منفرد اما چند وجهی، یا در مسئله‌ای واحد اما مرتبط با رشته‌های مختلف، به‌منظور شناخت بهترِ آن پدیده یا مسئلهٔ چند مجهولی است» (برزگر ۳۷). سابقهٔ علوم میان‌رشته‌ای بر سابقهٔ رشتهٔ برنامه‌ریزی درسی منطبق است. از سال ۱۸۹۰ تا دههٔ چهل، برنامهٔ درسی تلفیقی در مدارس ابتدایی امریکا اجرا شد و به‌تدریج به مقاطع متوسطه هم سرایت کرد. به عقیدهٔ متصدیان این امر، بسیاری از درس‌ها را به شیوهٔ قطعه‌قطعه و بی‌ربط آموزش می‌دهند که کمتر شباهتی با زندگی واقعی یادگیرندگان دارد. برای از بین بردن این مشکلات، شیوهٔ تلفیق یا درهم‌آمیختن موضوعات درسی مطرح شد که طی آن، مرزبندی‌های صریح میان حوزه‌های دانش را کنار می‌گذارند و فرصت‌های یادگیری به شیوه‌ای متفاوت با رویکرد میان‌رشته‌ای تنظیم می‌شود (نیلی احمدآبادی ۲۱).

تحلیل کامل و جامع متون ادبی، بدون در نظر گرفتن ارتباط آنها با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرها امری ناممکن است. به عبارت دیگر، فهم کامل یک اثر یا پدیدهٔ ادبی از توان و ظرفیت ادبیات بیرون است و نیازمند تلفیق دانش و روش و تجارب ادبیات با روش و تجربهٔ دیگر حوزه‌های تخصصی است (زینی‌وند ۱۳۹۲: ۲۵). حسام الخطیب نیز به‌سبب گرایش به مکتب امریکا با استناد به آرا و اندیشه‌های رماک این مسئله را توضیح می‌دهد. وی بر وحدت و یکپارچگی علوم انسانی تأکید می‌ورزد و معتقد است که این رهیافت برای غلبه بر محدودیت‌ها و تنگناهای مکتب فرانسه مطرح شده است؛ مکتبی که در حصار روابط تاریخی و مسئلهٔ تأثیر و تأثر منزوی بود و همواره تحلیل و ارزش‌گذاری را قربانی زوایای خارجی می‌کرد و به مسائل زیباشناختی و محتوایی آثار توجهی نداشت و پژوهش‌های تطبیقی را از نگاه ریزبینانهٔ منتقدان دور نگاه می‌داشت. وی همچنین این جریان تطبیقی را به عرصهٔ نقد و زیباشناختی نزدیک می‌داند که البته باید خاطرنشان کرد که اصل مطالعات بینارشته‌ای نیز بر نقد استوار است، زیرا تطبیقگر از ورای چنین مطالعاتی ضمن احترام به ادبیات و حفظ حریم این رشته به نقد و واکاوی آن در آینهٔ دیگری می‌پردازد و بدین نحو این تخصص‌ها در قالب ترکیبی جدید مکمل یکدیگر می‌شوند و امکانات و فرصت‌های پژوهشی جدیدی را در عرصهٔ ادبیات تطبیقی فراهم می‌سازد و ادبیات تطبیقی با حفظ اساس خود که همانا ادبیات است ارتباط خود را با سایر رشته‌های علوم انسانی، هنری و مطالعات فرهنگی تقویت خواهد کرد. الخطیب در ادامه با استناد به سخنان رماک، به‌تفصیل دربارهٔ چارچوب پژوهش‌های تطبیقی سخن می‌گوید: «هنری رماک با ارائهٔ تعریف جامع و در عین حال نوین خود از ادبیات تطبیقی که بیشتر تطبیقگران امریکایی آن را پذیرفته‌اند، میان ادبیات تطبیقی و دیگر دانش‌های بشری ارتباط تنگاتنگی برقرار کرد... ادبیات تطبیقی بیش از آنکه موضوعی مستقل باشد که باید به هر قیمت، قوانین ثابت خود را به وجود بیاورد، یک رشتهٔ کمکیِ بسیار ضروری است؛ پیوندی است میان بخش‌های کوچک‌تر ادبیات بومی، و پلی است میان حوزه‌های خلاقیت بشری که از نظر ساختار درونی با یکدیگر مرتبط‌اند اما ساختار بیرونی آنها مجزاست. با وجود تفاوت آرا دربارهٔ جنبه‌های نظری ادبیات تطبیقی، در باب وظیفهٔ آن اتفاق نظر هست:

وظیفهٔ ادبیات تطبیقی این است که به محققان، استادان و دانشجویان و در آخر به خوانندگان که البته اهمیت آنها به هیچ وجه کمتر نیست، درک بهتر و جامع‌تری از ادبیات به‌مثابهٔ یک کلیت و نه به‌عنوان یک یا چند پارهٔ مجزا بدهد. ادبیات تطبیقی زمانی در ادای این وظیفه موفق خواهد بود که نه‌تنها چند ادبیات را به یکدیگر پیوند دهد بلکه میان ادبیات و دیگر حوزه‌های دانش و فعالیت انسانی به‌ویژه حوزه‌های هنری و ایدئولوژیک ارتباط برقرار کند؛ یعنی بتواند دامنهٔ مطالعه و تحقیق دربارهٔ ادبیات را هم از نظر جغرافیایی و هم به‌طور کلی گسترش دهد» (الخطیب ۱۹۹۹: ۵۵).

الخطیب نیز بر این باور است که هرچند وجود رابطهٔ داخلی و خارجی بین ادبیات با سایر شاخه‌های ادبی و هنری و علوم انسانی کفایت می‌کند ولی هرگونه پژوهش ادبی را صرف اینکه زوایای زیباشناختی آثار را بررسی می‌کند نمی‌توان زیرمجموعهٔ بررسی‌های تطبیقی قرار داد، بلکه باید یادآور شد که تطبیق بین ادبیات و سایر شاخه‌های ادبی و علوم انسانی متضمن اصولی روشمند و سیستماتیک است. «باید مطمئن شویم که مقایسهٔ ادبیات و سایر رشته‌ها تنها در صورتی به‌عنوان **ادبیات تطبیقی** پذیرفته می‌شود که نظام‌مند باشد و یک رشتهٔ منسجم و کاملاً مجزای خارج از محدودهٔ ادبیات به حیث ماهیتش را مطالعه و بررسی می‌کنیم. نمی‌توانیم بررسی‌های محققانه را صرفاً به این دلیل در حوزهٔ **ادبیات تطبیقی** قرار دهیم که به جنبه‌های ذاتی زندگی و هنر می‌پردازند که قطعاً باید در هر ادبیاتی نمود پیدا کند. مگر ادبیات غیر از اینها دربارهٔ چه چیز دیگری است؟ بررسی منابع تاریخیِ یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر تنها در صورتی در حوزهٔ **ادبیات تطبیقی** جای می‌گیرد که تاریخ‌نگاری و ادبیات دو قطب اصلی پژوهش باشد، واقعیت‌ها یا روایت‌های تاریخی و اقتباس‌های ادبیِ آنها به‌گونه‌ای نظام‌مند مقایسه و ارزیابی شده باشند، و نتایج این بررسی به هر دو حوزهٔ تاریخ‌نگاری و ادبیات به حیث ماهیتشان مربوط باشد» (همان ٥٤).

اما نکتهٔ پایانی که حسام الخطیب بدان توجه داشته ـ البته در بسیاری کشورها مغفول مانده است ـ مسئلهٔ همکاری و مشارکت متخصصین رشته‌های مختلف است. «راه آگاهی یافتن از رشته‌های مختلف علوم انسانی مفاهمه و مباحثهٔ دانشمندان رشته‌های تخصصی و مرتبط با هم از طریق ایجاد بسترهای تعامل و گفت‌وگو برای

شناخت دیگری است و بدین نحو فضای پژوهش‌های تطبیقی فراخ‌تر و وسیع‌تر خواهد شد» (همان ٧٤). در شیوهٔ تلفیق الزاماً مرزبندی‌های صریحِ میان رشته‌ها را کنار می‌گذاریم و فرصت یادگیری به شیوه‌ای متفاوت با رویکرد میان‌رشته‌ای تنظیم می‌شود. میان‌رشته‌ای بودن باعث می‌شود دانشجویان از رشته‌های مختلف درکی جامع و مرتبط با موضوع میان‌رشته‌ای داشته باشند که لازمهٔ آن همکاری متخصصان در رشته‌های مختلف و البته مرتبط با یکدیگر است (نیلی احمدآبادی ۲۰).

در نهایت براساس سخنان حسام الخطیب چنین می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات تطبیقی نه‌تنها از مرزهای سیاسی، زبانی، ملی، کشوری و فرهنگی فراتر می‌رود بلکه به‌دنبال گشودن افق‌های جدید فکری است. به عبارت دیگر «ادبیات تطبیقی نه‌تنها به‌دنبال ایجاد ارتباط و گفتمان با دیگر رشته‌های علوم انسانی است بلکه درصدد ایجاد مفاهمه میان فرهنگ‌های مختلف است. ادبیات تطبیقی پایانی بر خودمهم‌بینی فرهنگی است. پویایی خاص ادبیات تطبیقی آن را قادر کرده که هماهنگ با تحولات فکری و اندیشگی زمان خود حرکت کند. ماهیت ادبیات تطبیقی بین‌رشته‌ای، بین‌المللی و بین فرهنگی است. با چنین پیشینهٔ تاریخی است که می‌توان ادبیات را پایه‌گذار مطالعات فرهنگی در دوران معاصر محسوب کرد. درآمیختن مطالعات ادبی و فرهنگی نه‌تنها تضعیف وجههٔ متن ادبی آن نیست بلکه موجب بازنمایی فصول مشترک این دو حوزهٔ تحقیقی در علوم انسانی است» (انوشیروانی، ١٣٨٦: ٨).

۹.۳ حسام الخطیب و نقد فرهنگی ادبیات تطبیقی

پس از آنکه ادبیات تطبیقی به سرزمین‌های شرقی و اسلامی راه پیدا کرد، مخالفان و موافقانی به نقد و ستایش از آن پرداختند. بسیاری از پژوهشگران و نظریه‌پردازان حوزهٔ ادبیات تطبیقی، این دانش را ابزاری برای تقویت فرهنگ ملی و حضور در عرصه‌های جهانی و احترام به تعدد و تکثر فرهنگی قلمداد کردند. اما در برابر این گروه، جریان دیگری نیز وجود دارد که ضمن پذیرش این فلسفه و ماهیت ادبیات تطبیقی، بر این باور است که اروپامحوریِ مکتب‌های ادبیات تطبیقی و پیوند آن با دو جریان ناسیونالیسم و امپریالیسم فرهنگی غرب، امری انکارناپذیر است. در حقیقت اینان با

دیدهٔ تردید و اتهام، اما از زاویهٔ فرهنگ و هویت به جریان ادبیات تطبیقی می‌نگرند. این ناقدان بر این عقیده‌اند که ادبیات تطبیقی زمینه‌ساز تضعیف و تفرقهٔ ادبیات اسلامی و شرقی و مایهٔ استعمار و استثمار فرهنگی می‌شود.

از برجسته‌ترین پژوهشگرانی که از زاویهٔ فرهنگ به نقد ادبیات تطبیقی پرداخته‌اند حسام الخطیب است. وی در کتاب *گسترهٔ عربی و جهانی ادبیات تطبیقی* با جمع‌بندی اعتراض‌های ناقدان جهان عرب در رابطه با گرایش‌های استعماری آنها در حوزهٔ ادبیات تطبیقی چنین می‌نویسد: «تطبیقگران فرانسوی و نیز اروپایی گرایش‌های استعماری داشته و غالباً می‌کوشند تأثیر ادبیات خود را بر ملت‌های غیراروپایی بررسی کنند و همهٔ ادبیات‌های جهان را نشئت‌گرفته از ادبیات اروپایی می‌دانند. بعضی از ایشان نیز تنها به ادبیات ملت‌های اروپایی توجه دارند و ادبیات دیگر قاره‌ها همچون آسیا و افریقا و امریکای جنوبی را در پژوهش‌های تطبیقی فرومی‌نهند» (۱۹۹۹: ٤۲). وی ضمن پذیرش و تأیید پیوند متقابل و تأثیرگذار ادبیات تطبیقی و فرهنگ، در یکی از تازه‌ترین گفتارهایش بر این عقیده است که «دانش ادبیات تطبیقی لازم است بیشتر به مسائل انسانی و فرهنگی بپردازد و خود را از رقابت ناسالم، اروپامحوری، استیلای امریکایی‌ها، نژادپرستی فرهنگی و قومی برهاند و در مسیر رقابت سالم، تفاهم و گفت‌وگو و دادوستد فرهنگی گام بگذارد» (۲۰۱۳: ٤).

البته شایان ذکر است که دغدغهٔ حسام الخطیب و همتایانش، در مخالفت با اصل و بنیاد ادبیات تطبیقی نیست بلکه «این ناقدان بر این باورند که آن جریان یکسویهٔ ادبیات تطبیقی که تنها تأثیرگذاری ادبیات غربی بر ادبیات عربی را بررسی می‌کند سبب تضعیف اصالت فرهنگی و ادبیات بومی می‌شود و راه نوگرایی و اصالت‌گرایی را بر او می‌بندد» (زینی‌وند، ۱۳۹۳: ۷). در کنار چنین نگاه نقادانه‌ای، برخی پژوهشگران عرب مسیری افراطی را پیش گرفته و «بر این باورند که توجه به ادبیات اروپایی سبب دوری و تفرقه میان ملت‌های اسلامی از یکدیگر می‌شود، زیرا پس از اشتراک معنوی مسلمانان، فصل مشترک دوم آنان، فرهنگ و ادبیات است و پرداختن افراطی به ادبیات تطبیقی که اروپامحور است بر انزوا و دوری ملت‌های اسلامی از یکدیگر می‌افزاید»

(همان ۱۳). حسام الخطیب در مقایسه با این ناقدان، در مورد نظریهٔ اسلامی و نقد فرهنگی ادبیات تطبیقی و ماهیت آن موضع‌گیری متفاوتی دارد. وی در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰» چنین دیدگاهی را نقد می‌کند و آن را چالشی می‌خواند که برخاسته از نگاه تعصب‌آمیز و ایدئولوژیک ناقدان عرب به ادبیات تطبیقی است. وی معتقد است که برخی پژوهشگران عرب با نگاهی تعصب‌آمیز در ورطهٔ پژوهش‌های تطبیقی گام نهاده‌اند و نسبت به اصل مکتب فرانسوی مبنی بر روابط تأثیر و تأثر به‌شدت واکنش نشان داده و دائماً به مسئلهٔ تأثیرات حمله می‌کنند و حتی به مکتب امریکایی با همهٔ انعطاف‌پذیری‌اش چندان توجهی نکرده‌اند: «اگر بخواهیم به جایگاه کشورهای عربی در این حوزهٔ پژوهشی و همچنین دغدغه‌ای که تطبیقگران عرب‌زبان را مشغول کرده اشاره‌ای کنیم، باید گفت پیچیدگیِ تأثیرات خارجی که در شکل‌گیری ادبیات مدرن عرب نقش داشته‌اند پژوهشگران و مؤرخان ادبی را بر آن داشته است که بنا به ضرورت، دربارهٔ موضوعات پُرتب‌وتابی همچون واکاوی تأثیرات، مطالعهٔ راه‌های پذیرش، بررسی ترجمه‌های ادبی و مسئلهٔ فرهنگ‌پذیری و مهم‌تر از همه، چالش میان میراث ادبیات عرب و ادبیات **وارداتی** در فرهنگ مدرن عرب بحث کنند؛ چالشی که اغلب از آن به‌عنوان تضاد بین اصالت و مدرنیته یاد می‌شود... پژوهشگرانِ دارای گرایش‌های اسلامی به مقولهٔ تأثیر اعتراضاتی دارند و نظریه‌های امریکایی نیز به‌رغم انعطافشان، از اقبالی که شایستهٔ چنین انعطافی است برخوردار نشده‌اند احتمالاً به این دلیل که دنبالهٔ همان اروپامحوریِ غربی به حساب می‌آیند» (الخطیب ۱۳۹۰: ۱۵۱).

الخطیب نگاه صرف پژوهشگر به روابط اسلامی در ادبیات عرب را نقد می‌کند و در برابر آن دسته از پژوهشگران عرب که بر این باورند که توجه به ادبیات اروپایی سبب دوری و تفرقه میان ملت‌های اسلامی از یکدیگر می‌شود ... و پرداختن افراطی به ادبیات تطبیقی که اروپامحور است بر انزوا و دوری ملت‌های اسلامی از یکدیگر می‌افزاید (زینی‌وند ۱۳۹۳: ۱۰) می‌ایستد. وی در نقد این دیدگاه، پژوهشگران دارای گرایش‌های اسلامی را متکی به مباحث ایدئولوژیک می‌داند که از ورای مکاتب مطرح،

درصدد شکل‌دهیِ مکتبی متناسب با فرهنگ اسلامی و گذشتهٔ ادبی خود هستند. الخطیب ضمن آنکه نظریهٔ اسلامی را «نظریه‌ای با اصول و انگیزه و اهداف خاص خود» می‌داند (الخطیب ۱۹۹۹: ۲۵۵) از آن به‌عنوان چالشی میان ادبیات اصیل عرب و ادبیات وارداتی و مدرنتیهٔ غرب یاد می‌کند که تحت تأثیر مجموعه‌ای از تأثیرات و روابط خارجی و نیز وابستگی‌های قوی به گذشته پدید آمده است. وی چنین گرایش‌هایی را متأثر از دیدگاه‌های چپ‌گرای برخی نظریه‌پردازان اروپایی به‌ویژه اتیامبل می‌داند؛ کسی که الخطیب از وی به‌عنوان یکی از ناقدان مکتب فرانسه یاد می‌کند و نقدهای او را از زمینه‌های شورش علیه مکتب اروپامحور فرانسه می‌داند (همان ۴۳-۱۲۲).

حسام الخطیب اسلام و مارکسیسم و ادبیات کهن عرب را به‌عنوان مباحثی مطرح می‌کند که در فرهنگ کشورهای عربی غالب و بالطبع در پژوهش‌های تطبیقی حائز اهمیت‌اند. لذا به عقیدهٔ وی پژوهشگرانِ دارای گرایش‌های اسلامی، ادبیات تطبیقی را با نگاهی ایدئولوژیک ارزیابی کرده‌اند و سعی دارند نشان دهند نظریهٔ فرانسویِ ادبیات تطبیقی اروپامحور و گرفتار میهن‌پرستی افراطی بوده است؛ از این رو خواستارِ تمرکز پژوهش‌های تطبیقی بر روابط اسلامی در ادبیات عرب‌اند. این دیدگاه به گفتهٔ طه ندا فرصتی است برای «ایجاد توانایی و مهارت در بازشناسی اندیشه و فرهنگ اصیل و بومی از فرهنگ و اندیشهٔ بیگانه» (ندا ۲۷). «مطالعهٔ تأثیرات به‌طور کلی کانونِ مطالعات تطبیقیِ کاربردی در کشورهای عرب‌زبان به شمار می‌آید. امروزه در جهانِ عرب، مباحثاتِ ایدئولوژیک بر همهٔ جنبه‌های زندگی فرهنگی سایه افکنده و ریشهٔ کوچک‌ترین بحث‌ها به یکی از سه قطب مباحث ایدئولوژیک می‌رسد؛ یعنی اسلام، مارکسیسم یا ادبیات کهن عرب. ادبیات تطبیقی به‌دلیل ذات جهان‌شمول و اصول انعطاف‌پذیرش عرصه‌ای مطلوب برای تقابل‌های ایدئولوژیک است. آنچه ذهن پژوهشگران معاصر عرب را به خود مشغول داشته جهان‌شمولیِ ادبیات و امکان مطرح شدن ادبیات عرب در سطح بین‌المللی بدون از دست دادن هویت یا رنگ و بوی بومی است. ارتباط ادبیات عرب با ادبیات غرب و نیز ادبیات مدرن و کهن اسلامی موضوعی آشناست ...» (الخطیب ۱۳۹۰: ۱۵۲).

حسام الخطیب در نهایت اذعان می‌دارد که آرا و اندیشه‌های این دسته از تطبیقگران عرب که در نشریات و همایش‌ها مطرح شده است شکل‌گیری این دیدگاه تطبیقی عربی را ممکن ساخته است. او تجربهٔ ویژهٔ فرهنگ کلاسیک عربی و همچنین ادبیات مدرن عرب در جذب و همگون‌سازی ایده‌های خارجی را الهام‌بخش این مباحث معرفی کند و این دیدگاه را بیانگر این مهم می‌داند که مطالعات تطبیقی در معنای وسیع‌تر آن به‌خوبی در جهان عرب جا افتاده است و آیندهٔ روشن کشورهای عرب‌زبان در حوزهٔ پژوهش‌های تطبیقی را نوید می‌دهد: «آرمان سراسری جهان عرب برای ترکیب گذشته و حال به تلاش برای یافتن یک دیدگاه تطبیقی عربی مشروعیت می‌بخشد. البته برای قضاوت کردن دربارهٔ اعتبار چنین انتظاراتی در عرصهٔ ادبیات تطبیقی خیلی زود است، ولی شاید بتوان گفت که این انتظارات حاکی از رویکرد جدی تطبیقگران عربی به پژوهش تطبیقی است که برای پرداختن به مشکلات پیچیدهٔ رشد ادبیات مدرن عرب رویکردی مناسب‌تر محسوب می‌شود؛ مشکلاتی که متأثر از مجموعه‌ای از تأثیرات و روابط خارجی و نیز وابستگی‌های قوی به گذشته پدید آمده است. با توجه به موانعی که ذکر شد می‌توان نتیجه گرفت که توانایی ادبیات تطبیقی در زبان عربی برای روبرو شدن با چالش‌های موجود تا حدی به پیشرفت این رشته در سطح بین‌المللی وابسته است» (همان ۱۵۳).

۱۰.۳ نقش ترجمه در ادبیات تطبیقی از دیدگاه حسام الخطیب

حسام الخطیب آشنایی با زبانِ ادبیاتِ مورد پژوهش را از دو منظر برای محقق ادبیات تطبیقی لازم می‌داند: الف) تألیفات ادبیات تطبیقی؛ زیرا می‌بینیم در این کتاب‌ها متن اصلی به‌عنوان شاهد می‌آید بی‌آنکه ترجمه شود، یا حتی (گاهی) مؤلف از ترجمهٔ واژگان، اصطلاحات، امثال و به‌ویژه اشعار خودداری می‌کند. ب) کنفرانس‌های ادبیات تطبیقی؛ که در این کنفرانس‌ها پژوهشگر معمولاً به زبان اصلی یا به زبان بیگانهٔ مورد علاقه سخنرانی می‌کند (۱۳۸٦: ۸۳).

الخطیب بر نقش ترجمه در ادبیات تطبیقی تأکید می‌ورزد و پژوهشگر را ملزم به آشنایی دقیق با زبان مبدأ و مقصد می‌داند: «واضح و روشن است که هر انسانی ـ

هرکس باشد ـ باید در زمینهٔ ادبیات تطبیقی بر همهٔ زبان‌های مورد نیاز خود به‌خوبی مسلط باشد. محقق ـ چه بخواهد چه نخواهد ـ نهایتاً مجبور است به ترجمه اعتماد و تکیه کند. طبیعی است دیدگاه مذکور به محققان ادبیات تطبیقی مربوط می‌شود ولی از دریچه‌ای دیگر، موضوع به همهٔ خوانندگانی مربوط می‌شود که از طریق ترجمه به نظرات و دیدگاه‌ها دسترسی دارند. در اینجاست که بالطبع هیچ زمینه‌ای برای شک و تردید نسبت به نقش مهم و حیاتی ترجمه در انتقال اندیشه‌ها، علوم، ادبیات و هنرهای جهانی باقی نمی‌گذارد. اگر گله و شکایتی باشد به‌طور بنیادین، به دامنه و دورنمای شایستگی، دقت، زیبایی و موفقیت مترجم در انتقال معانی مورد نظر، کنایات و به‌ویژه در زمینهٔ دادوستدهای ادبی برمی‌گردد که در آن، [توجه به] این مؤلفه‌ها در روندِ بیان و رساندنِ معانی نقش مهمی دارند» (همان ٨٤).

وی به روند رو به رشد ترجمه در جهان معاصر اشاره می‌کند و بخشی از آمارهای مربوط به ترجمه‌های ادبی سال ۱۹۷۹ طبق گزارش سازمان یونسکو را ذکر می‌کند و در ادامه اذعان می‌دارد که پیکرهٔ اصلی ادبیاتِ پربار و پرمحتوا با زیبایی و جمال مفهوم زبان حمایت می‌شود و چه‌بسا این نکته، حساس‌ترین نکته‌ای باشد که در موضوع ترجمه و ورود به آن به تناسب ادبیات به‌طور کلی و ادبیات تطبیقی به‌طور خاص مطرح است: «واضح و روشن است که در برابر این رویکرد فزایندهٔ ارتباط جهانی از راه ترجمه، ارائهٔ دیدگاه‌هایی برخلاف ارزش این کانال بزرگ دادوستدهای ادبی، سخت به نظر می‌رسد. این موضوع فقط یک اتفاق و پیشامد نیست بلکه دیدگاه‌های تئوری و نظری موجود بر این تأکید می‌کند که آنچه را انسان در خواندن ترجمه از دست می‌دهد جوهر و اصل مادهٔ ادبی نیست بلکه طبیعت و سرشت مخصوص زبان است» (همان ٨٦). برای نمونه هرگاه خواننده‌ای به‌جای خواندن آثار هومر به زبان یونانی، ترجمهٔ عربی آن‌ها را بخواند بی‌تردید چیز بسیار مهمی را از دست می‌دهد. تصویر زندگی سنتی، جوشش حماسی، تصور شخصیت قهرمانان، رویدادها، مهارت در کاربرد صناعات ادبی و صور خیال در شعر را تا حدودی از دست می‌دهد، زیرا همهٔ این عناصر برای خوانندهٔ ترجمه‌های هومر ملموس است (همان ٨٨). الخطیب در نهایت به

این نکتهٔ مهم می‌رسد که خواندن ادبیاتِ ترجمه‌شده بهتر از هیچ است گرچه دستاورد ناب و اصیلی نیست، و شخصی را که خواندن ترجمه را قبول ندارد شخصی قلمداد می‌کند که خود را از بخش اصلی و گستردهٔ ادبیات جهانی محروم ساخته است. وی از مترجم به‌عنوان واسطهٔ میان زبان مبدأ و مقصد یاد می‌کند که با ترجمهٔ خوب و موهبت‌ها و هنرهای والای ادبی و با دستاورد دقیق و شناخت کامل از زبان اصلی می‌تواند شاعران یک ادبیات را در ادبیات ملل دیگر برجسته و سرآمد کند و به این مهم می‌رسد که ترجمه نه فقط در ادبیات تطبیقی بلکه به‌طور کلی در تطور و تحول ادبیات همهٔ زبان‌های جهان، رکن اصلی و اساسی به شمار می‌آید.

در پایان لازم است از راهنمایی‌های دکتر حیدر خضری (پژوهشگر مدعوّ دانشگاه ایندیانای امریکا) که نگارندگان را در معرفی برخی منابع و اصلاح بخش‌هایی از مقاله راهنمایی کرده‌اند تقدیر و تشکر نماییم.

٤. نتیجه‌گیری

- الخطیب پس از بررسی‌ها و مطالعات دقیق خود، خلیل هنداوی را اولین پژوهشگری می‌شناسد که از اصطلاح ادبیات تطبیقی استفاده کرده است و معادلات تاریخی پژوهشگرانی را که به فخری ابوالسعود معتقد بودند بر هم می‌زند و این‌گونه، نکته‌ای ارزشمند در باب تاریخ شکل‌گیری ادبیات تطبیقی به ارمغان می‌آورد.
- الخطیب از دریچهٔ مکتب امریکایی و متأثر از هنری رماک و رنه ولک به این مسئله می‌نگرد و در سایه‌سار انعطاف‌پذیری این مکتب معتقد است مطالعات ادبیات تطبیقی در بهترین شکل آن وقتی صورت می‌گیرد که فرازبانی، بینافرهنگی و بینارشته‌ای باشد.
- الخطیب، اندیشه و زاویهٔ دید تطبیقگران جهان عرب را از رویکردهای تأثیر و تأثر و جریان‌های تاریخی حاکم بر پژوهش‌های تطبیقی به سوی نحله‌های جدید پژوهش از جمله پیوند ادبیات تطبیقی با دیگر دانش‌ها و هنرها رهنمون ساخت.

ـ الخطیب همچون دیگر تطبیقگران عربی، از زاویهٔ نقد فرهنگی به ادبیات تطبیقی می‌نگرد و معتقد است اروپاییان با رویکردی ناسیونالیستی در مسیر پژوهش‌های تطبیقی گام نهاده‌اند و این امر را با آرمان و ماهیت ادبیات تطبیقی ناسازگار می‌داند.

ـ الخطیب با نگاهی ناقدانه به طرفداران نظریهٔ اسلامیِ ادبیات تطبیقی می‌نگرد و باور آن دسته از تطبیقگران عربی را که معتقدند توجه به ادبیات اروپایی سبب دوری و جدایی ملت‌های اسلامی می‌شود اتهامی به ادبیات تطبیقی می‌شمارد و از دیدگاه آنان انتقاد می‌کند.

ـ الخطیب به نقش ترجمه در ادبیات تطبیقی تأکید می‌ورزد و پژوهشگر را ملزم به آشنایی دقیق با زبان مبدأ و مقصد می‌داند. وی نقش ترجمه در انتقال اندیشه‌ها، علوم، ادبیات و هنرهای جهانی را مهم می‌خواند و اذعان می‌دارد که ترجمه، واسطهٔ آشنایی پژوهشگر با گسترهٔ ادبیات جهانی است.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۲/۳** (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ۲–۷.

ـــــــــ . «درآمدی ساده و کوتاه بر ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی.» گفت‌وگوی رادیویی. به نقل از نعمت‌الله فاضلی در: www.farhangshenasi.ir (۱۳۸٦).

باسنت، سوزان. «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه.» ترجمهٔ صالح حسینی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۱/۲** (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی ۳): ۷۱–۹۹.

برزگر، ابراهیم. «تاریخچه، چیستی و فلسفهٔ پیدایی علوم میان‌رشته‌ای.» فصلنامهٔ *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. **۱/۱** (زمستان ۱۳۸۷): ۳۷–٥٦.

حجازی، ناهید. «پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۱/۲** (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی ۳): ۱۲۳–۱۲۹.

حدیدی، جواد. *از سعدی تا آراگون*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

حمود، ماجده. *مقاربات تطبیقیة فی الأدب المقارن*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۲۰۰۰.

خضری، حیدر. «ادبیات تطبیقی در کشور سوریه.» *فصلنامهٔ فرهنگی: رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در دمشق*. ش ۱۰ (۱۳۸۷): ۲۵.

الخطیب، حسام. *سبل المؤثرات الأجنبیة و أشکالها فی القصة السوریة الحدیثة*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۷۳.

ـــــــ . «قضایا الأدب المقارن فی مؤتمرة الثامن.» دمشق: مجلة *المعرفة*. ش ۱۷۷ (۱۹۷٦): ۲٦-۳۷.

ـــــــ . «الأدب المقارن بین التزمت و الانفتاح الإنسانی.» دمشق: مجلة *المعرفة*. ش ۲۰٤ (۱۹۷۹): ۷۱-۸۳.

ـــــــ . *الأدب المقارن* (جزءان: ج۱ فی النظریة و المنهج، ج۲ تطبیقات). دمشق: منشورات جامعة، ۱۹۸۳.

ـــــــ . «روحی الخالدی رائد الأدب المقارن.» دمشق: مجلة *المعرفة*. ش ۲٦۹ (۱۹۸٤): ۵-٤۵.

ـــــــ . «حول الأدب العربی و امتحان العالمیة.» دمشق: مجلة *المعرفة*. ش ۲۹۵ (۱۹۸٦): ۳۰.

ـــــــ . *الأدب العربی المقارن: العنوان الأول و النص الأول*. قاهره: فصول، ۱۹۹۱.

ـــــــ . *آفاق الأدب المقارن عربیاً و عالمیاً*. دمشق: دارالفکر، ۱۹۹۹.

ـــــــ . «ترجمه و ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ محمدحسن تقیه. *متن‌پژوهی ادبی: دانشگاه علامه طباطبایی*. ش ۱۵ (بهار و تابستان ۱۳۸۱): ۸۳-۸۹.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰.» ترجمهٔ لاله آتشی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۲/۲** (پاییز و زمستان ۱۳۹۰، پیاپی ٤): ۱٤۰-۱۵۰.

ـــــــ . «الأدب المقارن فی عصر العولمه. تساؤلات باتجاه مستقل.» مجلة *نزوی: مؤسسة عمان للصحافه و النشر* (۲۰۱۳): ۱-٤.

رماک، هنری. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۲/۳** (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ۵۷-۷۳.

زینی‌وند، تورج. «ادبیات تطبیقی: از پژوهش‌های تاریخی ـ فرهنگی تا مطالعات میان‌رشته‌ای.» *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی*. ۳/۵ (تابستان ۱۳۹۲): ۲۱–۳۵.

ـــــــــ . «آن سوی ماهیت ادبیات تطبیقی از دیدگاه ناقدان عرب.» *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی: دانشگاه تربیت مدرس*. ۲/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۳): ۱–۲۶.

سارتر، ژان پل. *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*. ترجمهٔ مصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

السید، غسان. *الحریة الوجودیة بین الفکر و الواقع*. دمشق: مطبعة زید بن ثابت، ۱۹۹۳.

عامر، عطیه. *تاریخ الأدب المقارن فی مصر*. قاهره: فصول، ۱۹۸۳.

ـــــــــ . *دراسات فی الأدب المقارن*. قاهره: الأنجلو المصریه، ۱۹۸۹.

عبود، عبده. *الأدب المقارن و الإتجاهات النقدیة الحدیثة*. کویت: عالم الفکر، ۱۹۹۹.

غنیمی هلال، محمد. *الأدب المقارن*. قاهره: دار نهضة مصر للطبع و النشر، ۱۹۹۵.

گویارد (گی‌یار)، ماریوس فرانسوا. *الأدب المقارن*. ترجمهٔ محمد غلاب. قاهره: لجنة البیان العربی، ۱۹۵۶.

مکی، الطاهر احمد. *فی الأدب المقارن: دراسات نظریة و تطبیقیة*. الطبع الثانی. قاهره: دارالمعارف، ۱۹۹۲.

نجم، محمد یوسف. *نظریة النقد و الفنون و المذاهب الأدبیة فی الأدب العربی الحدیث*. الطبع الثانی. بیروت: دارالصدر، ۱۹۸۵.

ندا، طه. *الادب المقارن*. الطبع الثالث. بیروت: دار النهضة العربیة للطباعة و النشر، ۱۹۹۱.

نیلی احمدآبادی، محمدرضا. «جایگاه علوم میان‌رشته‌ای از نظر مباحث علوم تربیتی.» فصلنامهٔ *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی*. ۱/۱ (۱۳۸۷): ۱۹–۳۶.

ولک، رنه. «بحران ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پیاپی ۲، پاییز ۱۳۸۹): ۸۵–۹۸.

ـــــــــ . «نام و ماهیت ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ سعید رفیعی خضری. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ۶): ۳۰–۵۳.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۲۲۲-۲۴۲

بیست و یکمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (سال ۲۰۱۶، وین)

بهنام میرزابابازاده فومشی،* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

ناآشنایی پژوهشگران داخلی با دستاوردهای تازهٔ ادبیات تطبیقی و جریان‌های کنونی آن از مشکلات عمدهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران است. در هر شاخه‌ای از دانش، آگاهی از پژوهش‌های نظری و کاربردی، از ضروریات پیشرفت است. در ایران به‌سبب چند دهه فراموشی این رشته و ناآگاهی از نظریه‌های جدید، «اغلبِ پژوهش‌های صورت‌گرفته یا فاقد چارچوب نظری‌اند یا نهایتاً در حیطهٔ نظریه‌های پوزیتیویستی (اثبات‌گرایانه) قرن نوزدهم اروپا باقی می‌مانند» (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۷). رکود پژوهش‌ها، ماندن در روش‌های قدیمی، پیروی از مکتب فرانسه و پرداختن به صِرفِ تأثیر و تأثر، از نتایج ناآگاهی از دستاوردهای تازهٔ ادبیات تطبیقی است. یکی از اولویت‌های رشدِ بسامانِ ادبیات تطبیقی در ایران پر کردن «خلأ طولانی نظریه و روش تحقیق» در این رشته است (انوشیروانی ۱۳۹۰: ٤). جبران چند دهه فراموشی این رشته در ایران همتی مضاعف می‌طلبد. در ایران، از سه شرط اساسیِ «گروه مستقل دانشگاهی» و «انجمن علمی» و «نشریهٔ تخصصی» که معرّف و پشتوانهٔ دوام و گسترش و پیشرفت هر رشته‌ای است (به نقل از انوشیروانی ۱۳۸۹: ۱۱) خوشبختانه انجمن و نشریهٔ تخصصی برای رشتهٔ ادبیات تطبیقی فراهم آمده است. گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان نیز در راستای رسالت خود در خصوص تدوین برنامهٔ درسی رشتهٔ مستقل ادبیات تطبیقی در مقاطع تحصیلات تکمیلی اقداماتی کرده است.[۱] همهٔ این اقدامات از شروط لازم برای دوام و پیشرفت این رشته است و به‌تنهایی کافی نیست.

---

* E-mail: behnam.mirzababazadeh@gmail.com

[۱] برای آگاهی بیشتر به وبگاه فرهنگستان به نشانی http://persianacademy.ir/ رجوع کنید.

برای پیشرفت سریع‌تر در این رشته باید از آخرین دستاوردهای ادبیات تطبیقی به‌ویژه در زمینهٔ نظری آگاهی یافت. «مطالعهٔ آخرین کتاب‌ها و نشریات ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر جهان، حضور در همایش‌های بین‌المللی یا دست‌کم آگاه شدن از عنوان‌ها و موضوعات آنها در روزآمد کردن اطلاعات علمی پژوهشگران داخلی مؤثر است» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۰: ۱٦۳). آگاهی پژوهشگران از موضوعات این همایش‌ها ایشان را با جریان‌های تازهٔ پژوهشی آشنا می‌سازد. این آشنایی از انجام پژوهش‌های نخ‌نما و فاقد نوآوری جلوگیری می‌کند و تطبیقگران را به سمت پژوهش‌های به‌روز و هماهنگ با آخرین جریان‌های جهانی ادبیات تطبیقی سوق می‌دهد. نگاهی اجمالی به عناوین اصلی همایش آتی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[1] که در ژوئیهٔ ۲۰۱٦ در دانشگاه وین[2] برگزار خواهد شد، ما را از جریان‌های پژوهشی به‌روز ادبیات تطبیقی و تازه‌های این رشته آگاه خواهد کرد.

انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (ICLA) سازمانی بین‌المللی است که «با هدف گسترش نگرش جهانی و میان‌رشته‌ای به پژوهش‌های ادبی و تقویت همکاری‌های علمی پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سراسر جهان» (حجازی ۱۳٦) در سال ۱۹٥٤ میلادی تأسیس شد. این انجمن بین‌المللی از سراسر دنیا از میان پژوهشگران و انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی عضو می‌پذیرد. برخی منابع، شمار اعضای این انجمن را بیش از هشت هزار نفر دانسته‌اند (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۲: ۱۸۰). علاقه‌مندان برای آشنایی بیشتر با این انجمن بین‌المللی، اهداف، ساختار اداری، فعالیت‌های علمی و پژوهشی و جوایز ادبی آن می‌توانند به گزارش «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها» نوشتهٔ ناهید حجازی (ر.ک. منابع) مراجعه کنند. این انجمن هر سه سال یک بار همایشی بین‌المللی برگزار می‌کند. این همایش که با حضور نظریه‌پردازان و پژوهشگران سرشناس این رشته برگزار می‌شود «معتبرترین همایش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است و فرصتی برای تبادل نظر و آگاهی پژوهشگران از آخرین

---

[1] International Comparative Literature Association/ Association Internationale de Littérature Comparée
[2] University of Vienna, Austria

تحولات این رشته فراهم می‌آورد» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۰: ۱٦۳). تاکنون بیست دوره از همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی برگزار شده و اطلاعات مربوط به همایش‌های پیشین این انجمن در گزارش یادشده آمده است. علی‌رضا انوشیروانی در گزارشی با عنوان «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی» (ر.ک. منابع) به‌تفصیل به نوزدهمین همایش این انجمن پرداخته است.

آخرین همایش این انجمن در تابستان سال ۲۰۱۳ با محوریت «ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ رویکردی در نقد ادبی» در شهر پاریس برگزار شد که موضوعات کلی آن از این قرار بود: ۱. آیا ادبیات تطبیقی فقط دانش تطبیقی دیگری در میان سایر دانش‌های تطبیقی است؟ ۲. کدام موضوعات ادبی مقایسه‌پذیر یا مقایسه‌ناپذیرند؟ ۳. ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه: آیا ترجمه رویکردی انتقادی است؟ ٤. نظریه‌های جدید، چرا و چگونه؟ ۵. ملت‌ها و فراتر: مناطق زبانی، قاره‌های ادبی، جهانی شدن؟ اطلاعات بیشتر در مورد این همایش و موضوعات آن، در گزارشی از نگارنده با عنوان «بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی» (ر.ک. منابع) در دسترس است.

کشوری به میزبانی این همایش معتبر بین‌المللی برگزیده می‌شود که علاوه بر داشتن امکانات لازم، فعالیت قابل ملاحظه‌ای در زمینهٔ ادبیات تطبیقی داشته باشد. اتریش که تجربهٔ میزبانی این گردهمایی بین‌المللی را در سال ۱۹۷۹ دارد میزبان همایش آتی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی خواهد بود که با موضوع «ادبیات تطبیقی و زبان» از تاریخ ۲۱ تا ۲۷ ژوئیهٔ ۲۰۱٦ (۳۱ تیر تا ٦ مرداد ۱۳۹۵) در دانشگاه وین برگزار می‌شود. گزارش پیش رو به دو منظور تهیه شده است: نخست برای اطلاع‌رسانی به علاقه‌مندان شرکت در این همایش بین‌المللی و دوم برای آشنایی با روندهای تازهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی.

عنوان و موضوع اصلی همایش

عنوان همایش آتی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی «ادبیات تطبیقی و زبان» است. مقایسهٔ متون ادبی برآمده از حوزه‌های فرهنگی گوناگون و زبان‌های متفاوت منشأ

ادبیات تطبیقی بوده است. حتی با وجود دگرگونی الگوهای پژوهش تطبیقی و گستردگی روزافزون نقد تطبیقی، درنوردیدن مرزهای زبانی از اصول این رشته به شمار می‌رود. نخستین‌بار است که زبان موضوع اصلی همایش انجمن شده است؛ زبان در تمامی معانی‌اش و در تمام بافت‌ها: زبان به‌مثابهٔ شیوهٔ بیان ملی، زبان مبدأ و مقصد در ترجمهٔ ادبی، مجموعه‌ای از زبان‌ها که «ادبیات جهان» را شکل می‌دهند. زبان در شکل گفتاری و نوشتاری‌اش تنها یک رسانه برای انتقال آثار ادبی نیست بلکه در گفتمان علمی و واژگان و مباحث ادبی نقشی اساسی دارد. چندزبانگی ادبیات تطبیقی یک مشکل و یک فرصت است؛ از یک سو، از پیدایش ادبیات تطبیقی تنوع زبانی این رشته باعث جذابیت این رشته و گسترش دامنهٔ آثار ادبی شد و از سوی دیگر حتی تسلط بااستعدادترین تطبیقگران هم بر زبان، از تعداد معدودی زبان فراتر نمی‌رود. این واقعیت، گفتمان علمی و ادبی را که بسیار متأثر از زبان انگلیسی است به چالش می‌کشد.

این گردهمایی بر گستردگی مفهوم زبان متمرکز است؛ استفاده از زبان توسط گروه‌های اجتماعی و قومی که گونه‌هایی از ادبیات را شکل می‌دهد، زبان مضامین ادبی و گفتمان‌های گوناگون، زبان به‌مثابهٔ یک پدیدهٔ ادبی، زبان به‌مثابهٔ بیان دغدغه‌های جهان‌شمول بشر در ادبیات‌های گوناگون جهان، و حتی زبان در معنایی استعاری به‌مثابهٔ «زبان» سبک‌ها و فرم‌های ادبی. نظام نشانه‌ای بین‌المللی ادبیات به‌عنوان نظام رمزگانی پویایی که ضرورت رمزگشایی آن پیوسته احساس می‌شود هر لحظه در کار بازتولید اسطورهٔ برج بابل[1] است و وظایف نوی را دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی بر دوش بشرِ چندزبانه می‌گذارد.

ژیرمنسکی[2] که با تأسیس انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۵۵ به‌عنوان نایب رئیس انجمن برگزیده شده بود «به‌طور مکرر از اروپامحور بودن ادبیات تطبیقی

---

[1] Tower of Babel اسطوره‌ای است برای توضیح منشأ گوناگونی زبان‌های بشر. بر این اساس انسان به یک زبان سخن می‌گفت و خداوند برای تنبیه او به‌سبب غرور و نافرمانی‌اش برج بابل را ویران کرد و وحدت زبان بشر به کثرت تبدیل شد.

[2] Viktor Maksimovich Zhirmunsky

در غرب انتقاد می‌کرد» (میرزابابازاده فومشی و خجسته‌پور ۷۱). ورنر فردریش[۱] بنیان‌گذار مجلهٔ *سالنامهٔ ادبیات تطبیقی و عمومی*[۲] از محدودیت ناشی از غرب‌گرایی ادبیات تطبیقی به‌شدت انتقاد می‌کند (انوشیروانی ۱۳۹۰: ۳۵). ولک[۳] در مقالهٔ «بحران ادبیات تطبیقی» (۱۹۵۹) این نوع ادبیات تطبیقی را که به «بزرگ‌نمایی فرهنگ» می‌انجامد محکوم می‌کند (همان جا). در سال ۱۹٦۳ اتیامبل[٤] بر این باور بود که حوزهٔ ادبیات تطبیقی باید از اروپا فراتر رود (به نقل از پراور ٦). آلدریج[٥] در سال ۱۹٦۹ در مقدمهٔ کتاب *ادبیات تطبیقی: موضوع و روش تحقیق*[٦] از بی‌توجهی نسبت به ادبیات شرق ناراضی است و بر این باور است که پژوهش‌های ادبیات تطبیقی باید ادبیات شرق را نیز دربربگیرد و تنها دلیل محقق نشدن این مطلوب را «ناتوانی زبانی» تطبیقگران می‌داند (۳). در سال ۱۹۷۳ پراور[۷] در کتاب *پژوهش‌های ادبی تطبیقی*[۸] از دید محدود ژید[۹] که منحصر به اروپا بود انتقاد کرد (٤) و یکی از وظایف تطبیقگران را بسط و توسعهٔ حوزهٔ مطالعاتی دانست تا از این طریق آخرین نشانه‌های «استعمارطلبی فرهنگی» از بین برود (۷). ماینر[۱۰] در سال ۱۹۹۰ و در کتاب *بوطیقای تطبیقی*[۱۱] خودشیفتگی و خودمحوری پژوهشگران غربی را مورد انتقاد قرار داد. در سال ۱۹۹۳ باسنت[۱۲] در بخشی از کتاب *ادبیات تطبیقی: درآمدی نقادانه*[۱۳] با عنوان «چشم‌انداز استعمارگرانه»، به «استعمار فرهنگی» به‌عنوان «یکی از اشکال ادبیات تطبیقی» اشاره می‌کند (۱۹). وی از محدود کردن پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به اروپا و همچنین از حس برتری‌جویی و خودبزرگ‌بینی اروپاییان ناخرسند است و ادبیات تطبیقی در «دنیای جدید» را متفاوت با آن می‌داند (همان ۱۷). در همان سال برنهایمر[۱٤] در سومین گزارش ده‌سالانهٔ انجمن

---

[1] Werner P. Friedrich
[2] *Yearbook of Comparative and General Literature*
[3] R. Wellek
[4] René Étiemble
[5] A. Owen Aldridge
[6] *Comparative Literature: Matter and Method*
[7] S. S. Prawer
[8] *Comparative Literary Studies: An Introduction*
[9] Andre Gide
[10] Earl Miner
[11] *Comparative Poetics*
[12] Susan Bassnett
[13] *Comparative Literature: A Critical Introduction*
[14] Charles Bernheimer

ادبیات تطبیقی امریکا با عنوان *ادبیات تطبیقی در عصر چندفرهنگی*[1] آشکارا از غرب‌محور بودن ادبیات تطبیقی انتقاد کرد و برای رهایی آن از این دام، چندین پیشنهاد نیز ارائه داد که یکی از مهم‌ترین آنها اهمیت دادن به ترجمه از زبان‌های دیگر به انگلیسی و استفاده از استادانِ زبان‌ها و فرهنگ‌های غیرغربی است. اسپیواک[2] در سال ۲۰۰۳ در کتاب *مرگ یک رشته*[3] از پایان کارآمدی ادبیات تطبیقی اروپامحور سخن گفت و ساسی[4] در سال ۲۰۰٤ چهارمین گزارش ده‌سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا را تهیه کرد که در سال ۲۰۰٦ با عنوان *ادبیات تطبیقی در عصر جهانی شدن*[5] توسط انتشارات دانشگاه جانز هاپکینز به‌صورت کتاب چاپ شد. علاوه بر همهٔ این موارد، هومی بابا[6] و دمرش[7] ـ در نظریهٔ ادبیات جهان ـ چنین نگاه اروپامحوری را کاملاً مردود می‌دانند. همان‌طور که آلدریج، برنهایمر و دیگران اشاره کرده‌اند مسیر رهایی از این بحران فرهنگی از زبان می‌گذرد؛ نخست، توانایی زبانی تطبیقگر تا حد امکان، و سپس ترجمه از زبان‌های حاشیه‌ای. با عنایت به نقش اساسی زبان در خروج از این بحران، جایگاه زبان در ادبیات تطبیقی آشکارتر خواهد شد. با توجه به چنین پیشینه‌ای است که دورهٔ آتی همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی بر زبان متمرکز شده است.

محورهای همایش

۱. هنر به‌مثابهٔ نشانه‌ای جهانی

زبان فرم‌ها و گونه‌های ادبی
زبان سبک
درجهٔ دوم زبان: نقل‌قول، بینامتنیت و ارجاع
مقایسهٔ هنرها: هنر به‌مثابهٔ زبانی جهانی
زبان و ادبیات: نشانه‌شناسی عمومی
رسانه‌های متفاوت، بیان‌های متفاوت

---

[1] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*
[2] Gayatri Chakravorty Spivak
[3] *Death of a Discipline*
[4] Haun Saussy
[5] *Comparative Literature in the Age of Globalization*
[6] Homi K. Bhabha
[7] David Damrosch

گسترهٔ پژوهشی ادبیات تطبیقی گونه‌های ادبی را نیز دربرمی‌گیرد. پراور در فصل هفتم کتاب *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی* می‌کوشد نشان دهد که تطبیقگران چگونه می‌توانند در بافتی فراملی و فراادبی به مطالعهٔ گونه‌های ادبی بپردازند. مطالعهٔ گونه‌ها با تمرکز بر «شباهت‌های خانوادگی» و «فرق‌گذاری» در دو دسته جای می‌گیرد. این پژوهش‌ها باید تاریخی و نظری هم باشد. ولک و وارن در کتاب مشترک خود، *نظریهٔ ادبیات*، بر جنبه‌های نظری چنین پژوهش‌هایی متمرکز می‌شوند و گونه را «دسته‌بندی آثار ادبی به‌طور نظری براساس شکل درونی و بیرونی‌شان» تعریف می‌کنند (به نقل از پراور ۱۱۸). «معرفی گونه‌شناسی انتقادی از وظایف نقد و نظریهٔ ادبی تطبیقی است و از نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان به گونه‌شناسی ایبرمز[1] در خصوص نظریه‌های ادبی محاکاتی، کاربردی، عاطفی و عینی اشاره کرد» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۸). انوشیروانی دربارهٔ این حوزهٔ پژوهشی پیشنهادهایی می‌دهد: «اقتباس و تأثیرپذیری نویسندگان معاصر ایران از انواع ادبی غرب مانند داستان کوتاه، نمایشنامه، رمان و اقسام آن (رمان نو، رمان پلیسی، رمان علمی) برای بیان مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی از جمله موضوعات قابل بحث در این زمینه است» (۱۳۸۹: ۲٦).

تاکنون در بسیاری از مطالعات، ارتباط میان ادبیات و هنرها را بررسی کرده‌اند. ارتباط ادبیات با موسیقی یکی از زمینه‌های پژوهش در این حوزه است. انوشیروانی دربارهٔ این حوزهٔ پژوهشی «ارتباط موسیقی با شاهنامهٔ فردوسی، اشعار مولوی، خیام، حافظ و سعدی» را پیشنهاد می‌کند (همان ۲۹). «نقش دیگر هنرها مثل مجسمه‌سازی و نقاشی در گسترش ادبیات ملی به دیگر کشورها» را نیز می‌توان به این پیشنهاد افزود (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۳). از ارتباط میان ادبیات و هنرهای مدرن نیز نباید غافل شد. «ارتباط ادبیات با سینما و عکاسی یکی دیگر از موضوعات بکر و نوین در قلمرو پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به‌خصوص در دوران چیرگی فناوری دیجیتالی است» (انوشیروانی، همان جا). پژوهش‌های اقتباسی، یعنی چگونگی تبدیل یک متن ادبی به فیلم از حوزه‌های تازهٔ پژوهش بینارشته‌ای است.[2]

---

[1] M. H. Abrams

[2] شمارهٔ هفتم مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان به «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی» اختصاص داشته است. مطالعهٔ این شماره به علاقه‌مندان به این حوزهٔ پژوهشی به‌ویژه اقتباس سینمایی پیشنهاد می‌شود.

۲. زبان: ذات ادبیات جهان

برج بابل: اسطوره‌هایی دربارهٔ زبان
زبان به‌مثابهٔ موضوعی ادبی
زبان‌های جهان، زبان‌های ادبیات جهان، زبان جهانی؟
ملت و زبان
ادبیات ترجمه
زبان‌های «اصلی» و «حاشیه‌ای»
مقایسهٔ زبان‌ها: یکی از منابع تطبیق ادبی
بیان منطقه‌گرایی
زبان قدرت، زبان مقاومت
ترجمهٔ ادبی: تاریخ‌ها، روش‌ها و بازارها

در اسطوره‌های نقاط مختلف جهان روایت‌های مختلفی از منشأ زبان هست. بررسی این روایت‌ها و مقایسهٔ آنها با یکدیگر و همچنین واکاوی تأثیر آنها بر نگاه انسان معاصر به زبان، از پژوهش‌هایی است که در این محور خواهد گنجید. علاوه بر این اسطوره‌های مربوط به زبان، ترجمه نیز از موضوعات جالبی است که در این محور پیشنهاد شده است. پراور ترجمه را مهم‌ترین شبکه‌ای می‌داند که تأثیر و تأثر ادبی و فرهنگی و سیاسی بین ملت‌ها از طریق آن جریان می‌یابد (به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ١٤٤). از آنجا که اغلب علاقه‌مندان به ادبیات جهان تنها با یک یا دو زبان آشنا هستند برای مطالعهٔ آثار ادبی دیگر زبان‌ها ناگزیر به ترجمهٔ آن آثار روی می‌آورند. در موارد بسیاری آشنایی و تأثیرپذیری از آثار ادبی از طریق ترجمه صورت گرفته و این نکته خود ارتباط ترجمه‌پژوهی را با پژوهش‌های ادبیات تطبیقی آشکار می‌سازد. ترجمه‌پژوهی از آنجا که با علوم دیگر از جمله «زبان‌شناسی، مطالعات ادبی، تاریخ، مردم‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی» مرتبط است (باسنت، به نقل از انوشیروانی ۱۳۹۰: ٦٧) برخلاف تصور بسیاری، در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای قرار می‌گیرد. رشد مطالعات ترجمه در سال‌های اخیر، به ادبیات تطبیقی که در آن ترجمه

یک ابزار ضروری برای استادان و محققان است کمک فراوانی کرده.[۱] علاوه بر مزایای قطعی و بلاواسطهٔ ترجمه در ارائهٔ متون، آیا می‌توان ترجمه را به خودی خود به‌عنوان یک رویکرد انتقادی پذیرفت؟ چگونه؟ چگونه تفکر تطبیقی می‌تواند مترجم و دیگران را در درک جامع‌تری از چیستی و وظایف ترجمه یاریگر باشد؟ در تاریخ روابط حوزه‌های غربی و غیرغربی، بین «مرکز» و «حاشیه» ترجمه چه نقشی دارد؟ «سیر ترجمه از یک نظام فرهنگی به نظام فرهنگی دیگر عمل خنثای بی‌غرض و شفاف نیست بلکه ترجمه عملی است سخت تهاجمی و تجاوزگرانه؛ و سیاست ترجمه و ترجمه کردن شایان توجهی به‌مراتب بیشتر از آن است که در گذشته به آن مبذول شده است (باسنت ۱۳۹۰: ۹۶). در این زمینه می‌توان در مورد مترجمان غربی آثار ادب فارسی مطالعه کرد و نقش آنها را در ارائهٔ تصویری درست یا نادرست از ایرانیان مسلمان بررسی نمود. «در این‌گونه تحقیقات، بررسی نقش مترجم و تفاوت‌های فرهنگی از اهمیت خاصی برخوردار است. گفتمان چیرهٔ عصر مترجم، جهان‌بینی و ذهنیت مترجم در ترجمهٔ او اثرگذار است، و لذا پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید به بحث ترجمه که میانجی میان تأثیرگذار و تأثیرپذیر است توجه نماید» (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۳۰).

مطالعهٔ نظریه و تاریخ ترجمه عمدتاً با بررسی ترجمه‌های ادبی و تحلیل برخی ترجمه‌های ادوار مختلف کامل می‌شود که فرایند مفیدی است، زیرا تطبیقگران تنها می‌توانند به کار مهم بررسی ماهیت و دقت ترجمه‌های موجود و ارزیابی میزان دخل و تصرف مترجم بپردازند. مطالعات ادبی تطبیقی همچنین ممکن است دربارهٔ تأثیر ترجمه‌ها و فعالیت ترجمه، یا دربارهٔ آثار برخی نویسندگان خاص یا مکاتب ادبی باشد. تطبیقگرانی که انواع ادبی و زیرشاخه‌های آنها را بررسی می‌کنند باید تاریخ ترجمه را نیز در نظر بگیرند. بنابراین، مطالعه و بررسی ترجمه‌های ادبی به ما کمک می‌کند که علت تغییر و انحراف در ترجمه را در تاریخ اروپا و تاریخ اجتماعی ملت‌ها و همچنین در ذوق و نبوغ فردی نویسندگان جست‌وجو کنیم. مطالعات ترجمه رابطهٔ تنگاتنگی با

---

[۱] شمارهٔ پنجم مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان به «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی» اختصاص داشته است. مطالعهٔ این شماره به علاقه‌مندان به این حوزهٔ پژوهشی پیشنهاد می‌شود.

اقتباس و نقیضه دارد. نیازی به گفتن نیست که مطالعه و بررسی ترجمه جدا از بررسی نظریهٔ ترجمه کار بی‌حاصلی است و پرسش مهمی که همیشه در کنار پرسش‌های مربوط به نظریه و عمل ترجمه مطرح می‌شود دربارهٔ کاربرد ترجمه است. ترجمهٔ چه آثاری لازم است؟ آیا ترجمه پس از هضم و جذب می‌تواند به غنای فرهنگی بینجامد؟ (پراور، به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ١٤٤).

۳. فرهنگ‌های گوناگون، زبان‌های گوناگون

زبان و فرهنگ
پنداشت‌های فرهنگی و بازنمایی زبانی آن
زبان «دیگری»
زبان و هویت
چندزبانگی به‌مثابهٔ پدیده‌ای سنتی
چندزبانگی به‌مثابهٔ پدیده‌ای معاصر
چندزبانگی: تهدید یا فرصت
چه کسی سخن می‌گوید؟ تطبیقگری و علوم اجتماعی
دورگه بودن و تطبیقگری
درنوردیدن مرزهای فرهنگی

«تصویرشناسی، بررسی تصویر **دیگری** در متون ادبی، نوعی خوانش ادبیات تطبیقی است که در بیست سال اخیر برای تحلیل تصاویری که در متون داستانی و سفرنامه‌ها به کار رفته در اروپا رایج شده است» (نانکت ۱۰۰). در حوزهٔ تصویرشناسی، سفرنامه‌ها از منابع مهم به شمار می‌آیند (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۱۹). «بی‌طرفانه بودن و دقت علمیِ» آثار نویسندگان غربی که «هرگز به مشرق‌زمین سفر نکرده‌اند و منبع الهامِ آنان سیاحتنامه‌های جهانگردان اروپایی بوده است» جای تردید و بحث است (همان جا). این‌گونه پژوهش‌ها به شناخت بهتری از خود و دیگری می‌انجامد. به عقیدهٔ پراور تطبیقگران در رفع و اصلاح تصورات غلط دربارهٔ ویژگی‌های یک ملت که از آثار

نویسندگان پرخواننده نشئت می‌گیرد مؤثرند. پراور در این زمینه، به مقالهٔ آرتورو بارئا[1] با عنوان «نه اسپانیا بلکه همینگوی»[2] دربارهٔ رمان *ناقوس برای که می‌زند* نوشتهٔ ارنست همینگوی اشاره می‌کند که به تصورات غلط این نویسنده دربارهٔ اسپانیایی‌ها می‌پردازد (به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۱). نانکت بر این باور است که «تصویرشناسی روشی انعطاف‌پذیر است که قابلیت ترکیب با خوانش‌های دیگر را دارد» (۱۱٤). این نویسنده در مقالهٔ «تصویرشناسی به‌منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی» تلاش کرده است «اهمیت استفاده از تصویرشناسی را برای مطالعهٔ تصویرهای دیگری، به‌ویژه در متون معاصر فرانسه و فارسی» نشان دهد (همان جا). علاوه بر بررسی «تصویر» ایرانیان در آثار غربیان می‌توان به بررسی «تصویر دیگری» در ادبیات فارسی پرداخت.

نقش زبان ملی با ویژگی‌ها و کیفیت‌های خاصش در شکل دادن به هویت یک ملت بسیار تعیین‌کننده است: ساختار انعطاف‌پذیر جمله در زبان اسپانیایی برای شعر بسیار مناسب است و در این ویژگی، لاتین گوی سبقت را از اسپانیایی نیز ربوده است. شعر انگلیسی موزون‌تر و آهنگین‌تر است. مزیت زبان ایتالیایی حذف حروف در انتهای کلمات در برخی شعرهاست. تنوع مصوت‌ها و مصوت‌های مرکب در یونانی باستان کیفیت موسیقایی خاصی به این زبان می‌بخشد. کلمات چند معنایی و کاربرد بند همپایه و بند وابسته موجب شده است زبان آلمانی برای طرح مباحث فلسفی بسیار مناسب باشد. این تفاوت‌های زبانی به تفاوت‌های ادبی و فرهنگی می‌انجامد و در فرایندی پیچیده و طولانی هویت یک ملت و وجه ممیزهٔ آن را از دیگر ملت‌ها شکل می‌دهد. به نظر جورج واتسن[3] چالش برانگیزترین دورنمای ادبیات تطبیقی شرح چیزهایی است که در یک زبان ادبی ممکن و در دیگری محال است. محدودیت‌های زبان یک ملت محدودیت‌های دنیای آن ملت را می‌سازد و زبان‌های مختلف «ملت»های مختلف را شکل می‌دهد. از دیدگاه تاریخی، تلاش برای تعریف روح یک ملت آن‌گونه که در زبان

---

[1] Arturo Barea
[2] "Not Spain but Hemingway"
[3] George Watson

و ادبیات آن ملت بازتاب یافته اهمیت بسیار داشته است. (پراور، به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۰-۱٤۱). بررسی نقش زبان در شکل دادن به ادبیات و هویت ملی یک کشور و مقایسهٔ کشورهای مختلف بر این اساس از حوزه‌های پژوهشی جذابِ ادبیات تطبیقی است که در این همایش نیز به آن توجه شده است.

٤. زبان مضامین

چگونه دربارهٔ مضامین سخن بگوییم؟ واژگان مضامین
معنا: خوانش متون در چارچوبی تطبیقی
نوزایی پژوهش در باب استعاره
زبان جنس، زبان جنسیت
زبان احساس
زبان دغدغه: بوم‌نقد بین‌المللی

مضمون‌شناسی یکی از حوزه‌های پژوهشی مورد علاقهٔ تطبیقگران است و پراور در فصل ششم کتاب *درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی* با عنوان «مضامین و پیش‌تصاویر»[1] به آن می‌پردازد. این نویسنده مضمون‌شناسی را به پنج قسمت تقسیم می‌کند: بازنمایی ادبی در زبان‌ها و زمان‌های مختلف، بن‌مایه‌های تکراری در ادبیات و فرهنگ عامه، موقعیت‌ها و نحوهٔ برخورد نویسندگان با آنها، بازنمایی ادبی گونه‌های نژادی، اجتماعی، حرفه‌ای و غیره، و بازنمایی ادبی شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ اسطوره‌ها، افسانه‌ها، ادبیات پیشین و تاریخ (به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤٥-۱٤٤). کروچه[2] اعتقاد راسخ داشت که میان آثار ادبی و شخصیت‌های همنام و حکایت‌های با پیرنگ یکسان ارتباط معناداری وجود ندارد. بررسی تطبیقی مضامین و بن‌مایه‌ها به ما امکان می‌دهد که بفهمیم کدام نویسندگان از کدام نوع مواد استفاده می‌کنند و در رمان‌های مختلف چگونه آنها را به کار می‌گیرند و چگونه علاوه بر نبوغ

[1] Prefiguration
[2] Benedetto Croce

نویسندگان، روح زمان‌ها و جوامع مختلف را بررسی و مقایسه کنیم. به باور پراور مضمون‌شناسی از مطالعهٔ سبک‌ها و گونه‌های ادبی جدا نیست (به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤٥).

علاوه بر مضامین، به استعاره نیز در این بخش توجه شده است. «در دهه‌های اخیر استعاره و معنای آن توجه فیلسوفان زبان را برانگیخته است» (موحد ۳۱). به نظر افلاطون نقش استعاره با زبان ارگانیک (اندام‌وار) است مانند ارتباط دانه با گیاه. ارسطو اما بر این باور است که استعاره تنها زینت کلام است؛ «نوعی صناعت، جامه‌ای که بر اندام سخن می‌پوشانیم» (همان ۳۲). از آرای تازه در مورد استعاره نیز می‌توان به «نظریهٔ علّی دیویدسون» اشاره کرد. چنان‌که مشاهده می‌شود استعاره در طول تاریخ، دغدغهٔ فیلسوفان و ادیبان بوده است و به‌سبب ارتباط نزدیک آن با زبان در این همایش نیز به آن توجه شده است.[۱]

در هزارهٔ سوم دیدگاه بوم‌گرایانه به‌طور روزافزون رشد یافته است؛ دیدگاهی که بر نقش کلیدی پدیده‌های طبیعی در زندگی انسان تأکید می‌کند. نقد ادبی نیز از تأثیر و نفوذ این دیدگاه دور نبوده است. در این قلمرو شاهد پیدایش رهیافتی موسوم به نقد بوم‌شناسانه یا بوم‌نقد[۲] بودیم. بوم‌نقد که از دل بوم‌شناسی پدیدار شده است و به ارتباط میان آثار ادبی و محیط زیست توجه می‌کند حدود ده سال است که به‌عنوان رویکردی مجزا در نقد ادبی پذیرفته شده است. این رهیافت یکی از واکنش‌های نقد ادبی به نتایج حاصل از مدرنیتهٔ کاپیتالیستی است. ادبیات می‌تواند در افزایش آگاهی زیست‌محیطی انسان نقشی اساسی داشته باشد. آشنایی پژوهشگران ادبی با این رهیافت وامدار تلاش‌های چریل گلاتفلی[۳] است. در نشست انجمن ادبیات غربی در سال ۱۹۸۹ بود که گلاتفلی بر پذیرش بوم‌نقد به‌عنوان عضو جدید خانوادهٔ نقد ادبی تأکید کرد. در نتیجهٔ تلاش‌های پژوهشگرانی چون بوئل[٤] که آثارش پرارجاع‌ترین منابع به شمار می‌آید بوم‌نقد

---

[۱] علاقه‌مندان به مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ استعاره و به‌ویژه «نظریهٔ علّی دیویدسون» می‌توانند به کتاب *دیروز و امروز شعر فارسی* نوشتهٔ ضیاء موحد مراجعه کنند.

[2] Ecocriticism
[3] Cheryl Glotfelty
[4] Lawrence Buell

با سرعت زیادی به اهمیت و شهرت رسید. به باور گلاتفلی و فروم، بوم‌نقد به طرح پرسش‌هایی می‌پردازد از قبیل اینکه طبیعت در این غزل چگونه به تصویر کشیده شده است؟ موقعیت طبیعی در پیرنگ این نمایشنامه چه نقشی دارد؟ آیا ارزش‌های ابرازشده در این نمایشنامه با دانایی زیست‌محیطی همخوان است؟ چگونه استعاره‌های ما در مورد زمین بر نحوهٔ رفتار ما با زمین تأثیر می‌گذارند؟ چگونه می‌توان طبیعت‌نویسی را به‌عنوان یک گونهٔ ادبی مشخص کرد؟ علاوه بر این پرسش‌ها، پرسش‌های نظری‌تری نیز مطرح می‌شود: آیا نحوهٔ نگارش مردان در مورد طبیعت با نحوهٔ نگارش زنان متفاوت است؟ سواد از چه طریقی بر رابطهٔ میان بشر و دنیای طبیعی تأثیر گذاشته است؟ (گلاتفلی و فروم xix). هرچند تعداد قابل توجهی از آثار نظری و کاربردی، در حوزهٔ بوم‌نقد نوشته شده است، اما پژوهش تطبیقی در این حوزه بسیار اندک است.[۱]

۵. تطبیقگران درحال فعالیت: ارتباط حرفه‌ای

دانش نقد ادبی و رموز متعدد آن
سنجش ادبیات: زبان نقد
تطبیقگری به‌مثابهٔ روشی زبانی: چگونه با استفاده از واژگان تطبیق کنیم؟
سخن گفتن دربارهٔ: گفتمان تاریخ‌نگاری ادبی
علوم انسانی دیجیتال
فلسفهٔ تحلیلی و منطق در گفتمان انتقادی
زبان گفتاری و نوشتاری
گنجینهٔ چندزبانهٔ ادبیات تطبیقی
فرهنگ لغت تطبیقگران: واژگان بین‌المللی

---

[۱] علاقه‌مندان به پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ بوم‌نقد می‌توانند به آثار زیر مراجعه کنند:

Zekavat, Massih. "Ecocriticism and Persian and Greek Myths about the Origin of Fire." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. **16**.4 (2014): http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2615

Mirzababazadeh Fomeshi, Behnam and Farideh Pourgiv. "Two Green Poets: A Comparative Ecocritical Study of Sepehri and Emerson." *k@ta* **15**.2 (2013): 109-116.

Handley, George B. *New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda, and Walcott*. Athens: University of Georgia Press, 2007.

امروزه ارتباط میان نقد و نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی بر کسی پوشیده نیست. ولک «بهره‌گیری از نقد ادبی را راه برون‌رفت از بحران ادبیات تطبیقی معرفی می‌کند» (ذکاوت ۱۱۲). با کمی تأمل دربارهٔ چیستی این پدیده‌ها می‌توان دریافت که «ادبیات تطبیقی ناگزیر از تعامل با نظریه و نقد ادبی است. این دو حوزه نه فقط در تعریف، بلکه در اهمیت، اهداف و آرمان‌ها نیز با هم نزدیکی دارند» (همان ۱۱۳). در خصوص ارتباط ادبیات تطبیقی و نقد ادبی بسیار نوشته‌اند که از میان مقاله‌های فارسی می‌توان به مقالهٔ «تبیین چالش‌ها و ظرفیت‌های رابطهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی» نوشتهٔ مسیح ذکاوت (ر.ک منابع) مراجعه کرد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، معرفی گونه‌شناسی انتقادی از وظایف نقد و نظریهٔ ادبی تطبیقی است و از نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان به گونه‌شناسی ایبرمز در خصوص نظریه‌های ادبی محاکاتی، کاربردی، عاطفی و عینی اشاره کرد. «در انگلستان، فرانسه و آلمان آرای متفاوتی دربارهٔ ارتباط نظریه و نقد ادبی وجود دارد که مقایسهٔ آنها در حوزهٔ نقد و نظریهٔ تطبیقی است» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۸). در همین زمینه می‌توان به مقایسهٔ آرای ادیبان ایرانی دربارهٔ چیستی و کارکرد ادبیات با آرای نظریه‌پردازان دیگر فرهنگ‌ها پرداخت.

در حوزهٔ تاریخ و تاریخ‌نگاری ادبی می‌توان به دوره‌های ادبی اشاره کرد. دوره یک مقطع زمانی است که هنجارها و معیارها و قراردادهای ادبی خاص بر آن حاکم است. بنابراین، بهترین حالت برای مطالعهٔ یک دوره، برقراری ارتباط بین آن دوره و جنبش‌های حاکم بر آن است. آنچه در اینجا باید به آن اشاره کرد این است که مطالعهٔ دوره نمی‌تواند از بررسی مکتب و نهضت و جریان ادبی مجزا باشد. برای مطالعه و فهم آثار برخی نویسندگان از جمله ییتس[1] باید از روش تطبیقی استفاده کرد. برای مطالعهٔ جنبش‌هایی مانند سوررئالیسم و فوتوریسم نه‌تنها از مرزهای یک قاره بلکه از مرزهای ادبیات نیز باید گذشت. برای پژوهش دربارهٔ دوره‌ها، همانند مطالعهٔ جنبش‌ها و گونه‌های ادبی باید از تعمیم بیجا پرهیز کرد (پراور، به نقل از میرزابابازاده فومشی

[1] Yeats

۱۳۹۱: ۱٤٥). نسبت و ارتباط میان مکاتب و دوره‌ها در ادبیات فارسی با این پدیده‌ها در ادبیات جهان موضوع جالب برای پژوهش‌های تطبیقی است.

واژگان تخصصی هر رشتهٔ علمی از مباحث اساسی و تعیین‌کننده در آن علم به شمار می‌آید. به همین دلیل فرهنگ واژگان هر رشته از منابع اساسی برای پژوهشگران آن رشته است. ادبیات تطبیقی نیز از این قاعده مستثنی نیست. تهیهٔ فرهنگ لغت نیز باید با دید انتقادی همراه باشد. لوین[1] «فرهنگ‌نویسی انتقادی» را این‌گونه تعریف می‌کند: «روش تعریف واژگان کلیدی از طریق تحلیل مفهوم آن واژگان برای افرادی که در شکل دادن به مفهوم و اهمیت آن واژگان نقش داشته‌اند» (به نقل از میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۸). برای درک درست مفاهیمِ این واژگان باید از حوزهٔ ادبیات فراتر رفت و سیر تکاملی یک واژه را در دیگر حوزه‌ها از قبیل علوم نظامی و سیاسی جست‌وجو کرد. بررسی معنای «آوانگارد» یک نمونه از این واژه‌نگاری انتقادی است. این واژه از حوزهٔ نظامی ابتدا به سیاست و سپس به ادبیات وارد شد. در این نوع پژوهش، مفاهیمِ واژگان کلیدی را مقایسه می‌کنند و تحول و تأثیرپذیری آنها از یکدیگر بررسی می‌شود. (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۱: ۱٤۸). پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه می‌توانند سیر تحول معنایی واژگان انتقادی مربوط به مکاتب ادبی و هنری را بررسی کنند. چنین مفاهیمی هم در فضای ادبی بیرون از ایران و هم در فضای ادبی داخل کشور دستخوش تحول شده‌اند که بررسی تحول این واژگان در ایران و مقایسهٔ آن با دیگر سنت‌های ادبی از موضوعات جالب و سودمند در حوزهٔ فرهنگ‌نویسی انتقادی و ادبیات تطبیقی است.

ساختار همایش

این همایش در قالب دو نوع نشست کلی برگزار خواهد شد:

الف) نشست‌هایی که در آن، ارسال طرح پیشنهادیِ پژوهش و ارائهٔ مقاله به‌صورت انفرادی است. هر نشست شامل سه سخنرانی است که در مجموع در نود دقیقه ارائه

[1] Harry Levin

خواهند شد. نویسنده/ نویسندگان باید از طریق وبگاه، طبق دستورالعمل و با اشاره به موضوع‌های فرعی مرتبط با طرح (برگزیده از میان پنج عنوان نشست‌های گردهمایی) طرح پیشنهادی خود را ارسال کنند. هر طرح پیشنهادی شامل نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، موسسهٔ متبوع، رتبهٔ علمی ایشان، عنوان طرح، موضوع فرعی مرتبط و چکیده است. کمیته‌ای بین‌المللی طرح‌های ارسالی را ارزیابی و گزینش می‌کند. کمیتهٔ علمی در انتخاب موضوع فرعی مرتبط آزاد است و ممکن است بنا به تشخیص کمیته، موضوع فرعی اعلامی از سوی ایشان برای یک طرح، با موضوع فرعی پیشنهادی نویسنده/ نویسندگان متفاوت باشد.

ب) بخش‌های گروهی که ارسال طرح در آن به‌منظور اجرای یک پروژهٔ جمعی صورت می‌گیرد. نویسنده/ نویسندگانِ طرح، گروهی از شرکت‌کنندگان تشکیل می‌دهند که در مورد یک پرسش یا مبحث مرتبط با موضوع گردهمایی به بحث بپردازند. هر طرح از طریق وبگاه همایش و طبق دستورالعمل‌ها ارسال می‌شود و موارد زیر در آنها آمده است: نام برگزارکننده، موسسهٔ متبوع، رتبهٔ علمی پیشنهاددهنده، عنوان بخش گروهی، چکیده.

بخش‌های گروهی نیز به سه صورت برگزار خواهد شد: سمینار که در چند جلسه در طول گردهمایی و در چند روز تشکیل می‌شود. کارگاه که فقط در یک جلسه تشکیل می‌شود و همچنین میزگرد. ارسال‌کنندگان طرح برای بخش‌های گروهی باید مشخص کنند که طرح ایشان برای برگزاری کارگاه آموزشی است یا برای سمینار یا میزگرد. در ضمن تعداد جلسات سمینار نیز باید مشخص شده باشد. هنگامی که طرح پیشنهادی برای بخش گروهی پذیرفته و از طریق وبگاه اعلام می‌شود، هماهنگ‌کنندهٔ بخش گروهی مسئولیت جمع‌آوری طرح‌های ارسالی داوطلبان برای شرکت در آن

بخش گروهی و سپس اطلاع‌رسانی به داوطلبان در خصوص پذیرش یا عدم پذیرش طرح ایشان را عهده‌دار می‌شود.[۱]

ارسال طرح پیشنهادی پژوهش

طرح می‌تواند به زبان فرانسه، انگلیسی یا آلمانی نوشته شده باشد. طرح‌هایی که دیرتر از موعد ارسال شوند تنها در صورت وجود زمان در برنامه در نظر گرفته خواهند شد. ارسال طرح به‌صورت آنلاین و تنها از طریق وبگاه همایش به نشانی http://icla2016.univie.ac.at/ امکان‌پذیر است.

تاریخ‌های مهم

ارسال مقالهٔ انفرادی برای نشست‌های همایش:
مهلت ارسال: ۹ شهریور ۱۳۹٤
اعلام پذیرش: ۱۰ دی ۱۳۹٤
ارسال طرح هماهنگ‌کنندگان برای بخش گروهی:
مهلت ارسال: ۱۰ اردیبهشت ۱۳۹٤
اعلام پذیرش: ۹ تیر ۱۳۹٤
ارسال طرح برای شرکت در یک بخش گروهی پذیرفته‌شده:
مهلت ارسال: ۹ شهریور ۱۳۹٤
اعلام پذیرش: ۱۰ دی ۱۳۹٤

علاقه‌مندان می‌توانند برای کسب اطلاعات بیشتر به وبگاه همایش مراجعه کنند.

در پایان ذکر این نکته ضروری می‌نماید که تاریخِ نه چندان طولانی ادبیات تطبیقی، تحولات بسیاری داشته است، همچون «بحران ادبیات تطبیقی»، و ارائهٔ نظریات جدید در پویایی این رشتهٔ دانشگاهی بسیار مؤثر بوده است. توجه به موضوع و عناوین نشست‌های مختلف گردهمایی پیشینِ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و مقایسهٔ آن با

---

[۱] در بخش گروهی، دکتر مجید بهره‌ور دربارهٔ ادبیات تطبیقی در ایران طرحی ارائه داده و آن طرح پذیرفته شده است. در این نشست وضعیت کنونی ادبیات تطبیقی و افق‌های این رشته در ایران بررسی می‌شود. برای اطلاع از این طرح و دیگر طرح‌های پذیرفته‌شده، به نشانی زیر مراجعه کنید:
https://icla2016.univie.ac.at/group-sections/

گردهمایی آتی نشان‌دهندهٔ تحولات ادبیات تطبیقی در سه سال اخیر است و بر سرعت این تحولات نیز صحه می‌گذارد. درحالی‌که در دورهٔ پیشین ارائهٔ مقاله تنها به دو زبان انگلیسی و فرانسه امکان‌پذیر بود، در دورهٔ آتی این دایرهٔ زبانی گسترش یافته است و زبان آلمانی را نیز شامل می‌شود. این پیشرفت، همسو با موضوع اصلی همایش یعنی زبان نیز است. نکتهٔ قابل توجه دیگر ـ که باز هم بی‌ارتباط به زبان نیست ـ ترجمه است که در دو دورهٔ پیشین همایش و هم در دورهٔ آتی از موضوعات پیشنهادی پژوهش است و اهمیت ترجمه را در پژوهش‌های تطبیقی ادبیات آشکار می‌سازد. جای خالی پژوهشگران ایرانی و انجمن ملی ادبیات تطبیقی ایران در این انجمن بین‌المللی ـ که از سراسر دنیا از میان پژوهشگران و انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی عضو می‌پذیرد ـ احساس می‌شود.

در کشور ما هر ساله همایش‌های ادبی متعددی در سطوح منطقه‌ای، ملی و بین‌المللی برگزار می‌شود. این نکته امیدوارکننده است؛ «اما صرف برگزاری همایش کافی نیست و دست‌اندرکاران این همایش‌ها باید شرایط یک همایش مفید و کارآمد را در نظر بگیرند تا تلاش ایشان نتیجهٔ معکوس نداشته باشد» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۲: ۱۹۷).[۱] بررسی فعالیت‌های علمی مانند همایش‌ها، نشست‌ها و حتی سخنرانی‌ها می‌تواند به نشاط و پویایی در عرصهٔ علمی و پژوهشی کمک شایانی کند. «هرچند تعدادی از همایش‌های داخلی موضوعاتی به‌روز را در فراخوان مقالات خود می‌گنجانند، متأسفانه بخش عمدهٔ مقالات ارائه‌شده در این همایش‌ها به شرح و یا کاربست نظریات منسوخ می‌پردازد» (خجسته‌پور و میرزابابازاده فومشی). عنایت و توجه برگزارکنندگان همایش‌های داخلی که با دلسوزی، مصمم به پیشرفت این رشته در کشورند به آخرین همایش‌های جهانی و موضوعات و عناوین آنها، از رکود و عقب‌گرد و انحطاطِ پژوهش‌های داخلی جلوگیری می‌کند و به‌روزرسانی این فعالیت‌ها را سبب می‌شود.

---

[۱] علاقه‌مندان برای شناخت بیشترِ برخی مشکلات همایش‌های داخلی می‌توانند به نوشتار زیر مراجعه کنند: میرزابابازاده فومشی، بهنام. «نقدی بر مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی دانشگاه مازندران.»

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «پارسیان آن‌قدرها هم شاعر نیستند.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی۳): ٦٦-۷۰.

ـــــــ . «ضرورت تدوین برنامه‌ریزی راهبردی برای رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۰، پیاپی٤): ۳-۸.

ـــــــ . «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی۳): ۲۳-٤۱.

ـــــــ . «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی۱): ٦-۳۸.

باسنت، سوزان. «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی.» ترجمهٔ صالح حسینی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی۳): ۷۱-۹۹.

حجازی، ناهید. «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی۱): ۱۳٦-۱۵۳.

ذکاوت، مسیح. «تبیین چالش‌ها و ظرفیت‌های رابطهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ٤/۳ (زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ۱۲): ۱۰۳-۱۱۹.

موحد، ضیاء. *دیروز و امروز شعر فارسی*. چ دوم. تهران: هرمس، ۱۳۹۱.

میرزابابازاده فومشی، بهنام. «نقدی بر مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی دانشگاه مازندران.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۳/٦ (پاییز ۱۳۹۲، پیاپی ۲۳): ۱۹۱-۱۹۸.

ـــــــ . «آشنایی با انجمن‌های ادبیات تطبیقی جهان.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی۷): ۱۷۸-۲۱۵.

ـــــــ . «درآمدی به پژوهش‌های ادبی تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۱، پیاپی۵): ۱۳۹-۱۵۰.

ـــــــ . «بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۰، پیاپی٤): ۱٦۲-۱۷۱.

ـــــــ و خجسته‌پور، آدینه. «ادبیات تطبیقی در روسیه.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۵ (بهار و تابستان ۱۳۹۳، پیاپی۹): ٦۵-۸۸.

نانکت، لاتیشیا. «تصویرشناسی به‌منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی.» ترجمهٔ مژده دقیقی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۱/۲** (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی۳): ۱۰۰-۱۱۵.

Aldridge, A. O. *Comparative Literature; Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Bassnett, S. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Bernheimer, C. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London: Johns Hopkins University, 1995.

Glotfelty, C. and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: GA UP, 1996.

Khojastehpour, A. and Behnam Mirzababazadeh Fomeshi. "The Present State of Comparative Literature in Iran: A Critical Study." *Inquire: Journal of Comparative Literature*. **4**.1 (2014).

Miner, E. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Prawer, S. S. *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth, 1973.

Saussy, H. *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2006.

Spivak, G. C. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

http://inquire.streetmag.org/articles/151

در نگارش این گزارش از تارنمای همایش استفاده شده است: http://icla2016.univie.ac.at/

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۲۴۳-۲۴۹

محمد غنیمی هلال. *لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی* (پژوهشی نقدی و تطبیقی در عشق عُذری و عشق صوفیانه). ترجمهٔ هادی نظری منظم و ریحانه منصوری. تهران: نشر نی، ۱۳۹۳.

مجموعهٔ ملل اسلامی همچون عرب‌ها و ایرانیان، از دیرباز بیشترین پیوندهای تاریخی و تأثیرگذاری متقابل را بر همدیگر داشته‌اند. این پیوندهای گسترده به برکت آیین جهان‌شمول اسلام پدید آمد. اسلام که در بین ملت‌های مسلمان، پیوندهای بسیار عمیقی ایجاد کرده بود در بین دو زبان عربی و فارسی و میان دو ملت عرب و ایران، روابط فرهنگی و زبانی عمیق و گسترده‌ای پدید آورد که نظیر آن را در دیگر زبان‌ها نمی‌یابیم. در دهه‌های اخیر، بررسی این پیوندهای ادبی و فرهنگی به یکی از مهم‌ترین محورهای پژوهش در ادبیات تطبیقی عربی تبدیل شده است.

دکتر محمد غنیمی هلال (درگذشتهٔ ۱۹٦۸)، بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی علمی و روشمند در کشورهای عربی است. وی در ۵۲ سالگی درگذشت، با این حال یکی از بزرگ‌ترین تطبیقگران و منتقدان ادبی عرب در سدهٔ بیستم است. دکتر غنیمی هلال به زبان‌های فارسی و فرانسه تسلط داشت. رسالهٔ دکترای او در سوربن به بررسی تأثیر نثر عربی در نثر فارسی در قرن‌های پنجم و ششم اختصاص داشت. کتاب ارزشمند او با عنوان *الأدب المقارن* نخستین اثر علمی و روشمند در نظریهٔ ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی است. دیگر اثر ارزشمند و البته کاربردی او ـ که در اینجا آن را معرفی خواهم کرد ـ *لیلی و المجنون فی الأدبین العربی و الفارسی* است و می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین آثار تطبیقی عربی دانست که براساس مکتب تطبیقی فرانسه تألیف شده است. به همت دکتر هلال بود که موضوع لیلی و مجنون به یکی از مهم‌ترین موضوعات پژوهشی در ادبیات تطبیقی عربی تبدیل شد. وی با تألیف کتاب ارزشمند *لیلی و المجنون فی الأدبین العربی و الفارسی* (قاهره، ۱۹٥٤) راه را برای پژوهش‌های پس از خود ـ در این زمینه ـ هموار کرد.

معرفی بخش‌های کتاب *لیلی و مجنون*

کتاب *لیلی و مجنون* در سه بخش تنظیم شده است: دکتر هلال در بخش اول، غزل عُذری (پاک و افلاطونی) و اخبار مجنون در ادبیات کهن و نو عربی را به‌دقت بررسی کرده. مؤلف از ادبیات معاصر عرب، نمایشنامهٔ *مجنون لیلی* اثر احمد شوقی شاعر مصری را برگزیده است و به بیان تأثیر غیرمستقیم منظومه‌های فارسی در این نمایشنامه می‌پردازد. معروف است که شوقی در ادبیات ترکی نیز تسلط داشت و به احتمال زیاد، از طریق ادبیات ترکی تحت تأثیر منظومه‌های فارسی قرار گرفته بود. همچنین احتمال دارد که وی از نوشته‌های فرانسوی دربارهٔ مجنون و لیلی ـ که تلخیصی بود از متون فارسی ـ نیز متأثر بوده باشد. مثلاً وی به شیوهٔ ادیبان ایرانی، لیلی را پس از ازدواج با «وَرد» همچنان دوشیزه نگه داشته و او را نسبت به مجنون وفادار می‌داند.[1] این ایده و طرز نگرش، در منابع عربی نیست و به منابع فارسی تعلق دارد.

بخش دوم به بررسی لیلی و مجنون در ادبیات فارسی اختصاص دارد. او در این بخش، منظومه‌های مهم فارسی چون *لیلی و مجنون* نظامی، امیر خسرو دهلوی، هاتفی، جامی و اشعار سعدی، وحشی بافقی و مکتبی شیرازی را بررسی کرده است. محتوای بخش سوم نیز بررسی تأثیرات ادبی در موضوع لیلی و مجنون و عوامل و نتایج آن است و چهار فصل دارد: ۱. عوامل پیوندها و تأثیرات متقابل در ادبیات عربی و فارسی. ۲. عشق صوفیانه. ۳. تأثیر روایت‌های عربی در داستان‌های فارسی لیلی و مجنون. ٤. ویژگی‌های موضوع لیلی و مجنون در داستان‌های فارسی

روش پژوهش نویسنده

روش پژوهش نویسنده در کتاب مزبور، تاریخی ـ علمی است. وی به پیروی از مکتب کلاسیک فرانسه در ادبیات تطبیقی، به تبیین حقایق ادبی در پرتو تاریخ می‌پردازد و جنبش‌ها و اندیشه‌های ادبی موجود در افکار صوفیانه را با جریان‌های فکری جهان‌شمولی

---

[1] شوقی از این طریق قصد دارد والدین را از اجبار فرزندانشان در ازدواج بازدارد اما قصد ندارد حق مخالفت با پدر و مادر را برای دختران تأیید کند (ر.ک. پروینی و میرقادری، *انواع شعر عربی و سیر تطور آن*، ۱۰۵).

چون مکتب رمانتیسم پیوند می‌زند و ریشه‌های فلسفی این افکار را شرح می‌دهد؛ مسئله‌ای که در پژوهش‌های تطبیقی، هدفی مهم به شمار می‌آید.

اهمیت داستان لیلی و مجنون در عربی و فارسی

چنان‌که گفته شد موضوع لیلی و مجنون یکی از رایج‌ترین موضوعات پژوهشی در ادبیات تطبیقی عربی است. پس از آنکه دکتر غنیمی هلال، کتاب *لیلی و المجنون* را نوشت پژوهشگرانی چون عبدالسلام کفافی، طه ندا، بدیع جمعه، ابراهیم عبدالرحمن محمد، زکی العشماوی، سعید جمال‌الدین، طاهر مکی، عبدالواحد بوشداق و دیگران، همگی از این اثر تطبیقی الهام گرفتند و تأثیر پذیرفتند و در این زمینه پژوهش‌ها کردند و مقاله‌ها نوشتند.

داستان لیلی و مجنون در نزد شاعران صوفی ایران نیز بیشترین توجه را داشته است. قیس یا مجنون بنی‌عامر در ادبیات عربی، نماد عشق عُذری (پاک و افلاطونی) است. غزل عذری (منسوب به قبیلهٔ عُذره) به روزگار امویان و در صحرای حجاز و اطراف آن پدید آمد؛ غزلی است که از عشقی پاک و آتشین و از رنج‌ها و اندوه عاشق سخن می‌گوید و از هرگونه هرزگی، اباحی‌گری و روحیهٔ کام‌جویی به دور است و صبغهٔ دینی روشنی دارد. رویگردانی از سیاست‌های دولت اموی، همچنین عوامل دینی و محیطی، به پیدایش این نوع غزل انجامید. شاعران عذری در ادبیات عربی بسیارند. اما از این داستان، تنها اخبار مربوط به مجنون و لیلاست که به ادبیات فارسی راه یافته و مورد توجه فراوان قرار گرفته است. ده‌ها شاعر ایرانی درباره لیلی و مجنون شعر گفته‌اند و منظومه سروده‌اند. از دیدگاه دکتر غنیمی هلال، علت این توجه و اهتمام فراوان به مجنون این است که شاعران بزرگی که در ادبیات فارسی به داستان وی پرداخته‌اند از ادیبان صوفی‌اند و در اخبار و روایت‌های مربوط به مجنون ویژگی‌هایی یافته‌اند که در اخبار دیگر شاعران عذری نیست و آن را جولانگاهی وسیع و مناسب برای پرورش خیال و اندیشه‌های خود یافته‌اند (اصل نیاز گیرنده و پذیرنده که در ادبیات تطبیقی بسیار اهمیت دارد). از آن جمله است بی‌نصیب ماندن مجنون از ارضای

عاطفهٔ عاشقانهٔ خویش؛ موضوعی که موجب شد او عاطفهٔ خود را تا بالاترین حدود و مراتب آن برکشد؛ و اینکه وی چون از لیلی نومید شد خود را وقف عشق کرد و وجد و جنون صوفیانه بر او عارض شد. مجنون در نزد صوفیان عرب، فردی است باورمند و عابد، خلوت‌گزیده، رویگردان از خوردن گوشت جانوران، و دارای کرامت‌ها (چون صوفیان)، حیوانات با او انس می‌گیرند و او با آنها خوگر است. اما مهم‌ترین صفت وی جنون اوست؛ جنون نه در اصطلاح عوام، بلکه به‌معنای «طغیان و غلبهٔ احساسات و عواطف بر عقل به‌دلیل نیروی عاطفه در دل». جنون در این معنا بالاترین مرتبه‌ای است که صوفی بدان نائل می‌شود. این حالت‌ها و ویژگی‌ها موجب شد شاعران صوفی ایرانی به مجنون توجه خاصی کنند و اندیشه‌ها و تصورات خود را در این باره به تصویر کشند.

حضور فرهنگ عربی در منظومه‌های فارسی

دکتر هلال در فصلی با عنوان تأثیر روایت‌های عربی در داستان‌های فارسی لیلی و مجنون، به گونه‌های مختلفی از تأثیر ادبیات و فرهنگ عربی در داستان‌های فارسی مجنون اشاره کرده است، مثل نشان عذری مجنون در ادبیات عربی و فارسی (در هر دو ادبیات مجنون شاعری است پاک و برکنار از اغراض مادی و نفسانی)، تأثیر روایت‌ها و اخبار عربی در شالوده و ساختار اصلی داستان، صبغهٔ عربی داستان و حوادث آن که شامل وصف محیط و مناظر عربی، عادت‌ها و سنت‌ها و خرافات عربی است (مثل به فال نیک یا بد گرفتن صدای زاغان و یا احساس بدبینی از دیدن پیرزنی زشت‌روی در آغاز روز و...)، و نیز برخی مضامین ادبی که شاعران ایرانی از ادبیات عربی اقتباس کرده‌اند، همچنین برخی اندیشه‌های خرد و جزئی و مفاهیم دینی مثل اعتقاد به قضا و قدر هم از نظر وی به ادب فارسی راه یافته که البته اعتقاد به قضا و قدر در باورهای کهن ایرانیان نیز بوده است، و موضوع سخن گفتن مجنون با پرندگان و جانوران و جمادات که بیانگر شدت عشق و شور اوست، و...

تفاوت‌های موضوع لیلی و مجنون در عربی و فارسی

دکتر هلال از بررسی تغییرات موضوع مجنون در ادبیات فارسی نیز غفلت نکرده است (بحث در نظریهٔ پذیرش و استقبال). وی معتقد است موضوع مجنون در ادبیات کهن عربی، در حوزهٔ تاریخ و مجموعه‌ای از روایت‌های پریشان و گاه متناقض تاریخی محصور است و هرگز شکل یک داستان ندارد، اما در ادبیات فارسی، هریک از شاعران از آن داستانی ساخته‌اند که حوادث آن را براساس روایت‌های عربی مورد نظر خویش مرتب کرده‌اند. لذا رویدادهای این داستان در ادبیات فارسی، هماهنگ و منسجم است و دستخوش پریشانی و تناقض نیست (به‌دلیل وحدت نویسنده و ادیب، و تناسبی که وی بین روایت‌های مختلف و پراکنده ایجاد کرده).

شاعران ایرانی به اصل عربی داستان پای‌بندند اما جزئیات و اطلاعات تازه و عجیبی به اصل داستان افزوده‌اند که آن را به محیط و عصر و زمان ایشان نزدیک می‌کند و گاهی از اصل عربی آن دور می‌سازد. مثلاً نظامی می‌گوید که مجنون و لیلی در مکتب‌خانه عاشق هم شدند؛ ولی جامی آن دو را در جوانی عاشق یکدیگر دانسته است (و نه از سنین کودکی)؛ یا اینکه پدر لیلی از ننگ ازدواج دخترش با مجنون که او را کم‌عقل می‌خواندند حاضر نشد آن دو را به عقد هم درآورد؛ یا موضوع دوشیزه ماندن لیلی تا پایان عمر و حتی پس از ازدواج (که در هیچ منبع کهن عربی نیامده).

تفاوت مهم‌تر، در صبغهٔ صوفیانهٔ این داستان در ادبیات فارسی است که اصلی‌ترین ویژگی منظومه‌های مربوط به مجنون است. مجنون در ادبیات فارسی (مثلاً در شعر نظامی) از همان آغاز آشنایی خود با لیلی دوستدار خلوت گزیدن است و عبادت و زهد. وی به قصد تجرد از دنیا و رهایی از خویشتنِ خویش به صحرا می‌رفت و خلوت می‌گزید. او یک صوفی صاحب کرامت بود که عشقش در حقیقت، عشق به حضرت حق بود.

شیوهٔ متفاوت شاعران ایرانی در وصف و دور شدن آنها از محیط بیابانی عرب نیز قابل توجه است، مثل وصف مکتب‌خانه‌ای که لیلی و مجنون در آنجا درس می‌خواندند. توجه شاعران ایرانی به بوستان‌های سرسبز و باغ‌های خرمی که لیلی برای

گردش به آنجا می‌رفت و وصف درختان سرو، گل‌ها، میوه‌ها و وصف جنگی که بین قبیلهٔ لیلی و سپاه امیر نوفل درگرفت و...، همهٔ این اوصاف، برگرفته از محیط ایرانی و نتیجهٔ خیال شاعران فارسی‌زبان است.

در مجموع باید گفت که شاعران ایرانی توانسته‌اند از مجموع روایت‌های پراکنده و گاه پریشان و متناقض عربی، غمنامهٔ زاهدی عارف را بسرایند که از طریق دل و احساس، در جست‌وجوی حقیقت بود، لذا رنج‌هایی که بدو رسید صرفاً آزمونی بود که ایمان وی به‌واسطهٔ آنها فزونی یافت و باورش نیرومند گردید. مجنون با نور دل و عاطفهٔ بی‌کران خویش به راه حقیقت رهنمون شد؛ چه، تنها دل است که به حقیقت راه می‌برد و عاطفه و دل از عقل صادق‌تر است.

سخنی کوتاه دربارهٔ ترجمهٔ این کتاب

کتاب *لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی* به همت دکتر هادی نظری منظم استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس و با همکاری سرکار خانم ریحانه منصوری کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، از عربی به فارسی ترجمه شده است. دکتر نظری منظم در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اطلاعات زیادی دارند و در ترجمه از عربی به فارسی ید طولایی دارند. ایشان با دقت و وسواس علمی ستودنی، علاوه بر رعایت ریزه‌کاری‌های صرفی و نحوی و ساختاری دو زبان مبدأ و مقصد کوشیده‌اند متنی شیوا و روان در قالب ترجمه ارائه دهند به‌گونه‌ای که خوانندهٔ کتاب در بسیاری موارد متوجه نمی‌شود که متن حاضر، متن ترجمه‌شده است. متن اصلی کتاب آکنده است از اشعار عربی، و مترجم، اشعار را با ضبط دقیق و حرکت‌گذاری، به‌همراه ترجمهٔ آنها آورده است که خواننده می‌تواند متن ترجمه‌شده را با متن اصلی مقایسه کند و به دقت ایشان در ترجمه پی ببرد.

مترجم فاضل این اثر، علاوه بر همهٔ اشعار عربیِ متن اصلی، همهٔ اشعاری را هم که مؤلف دانشمند در پاورقی آورده است بسیار دقیق ترجمه کرده. مترجم محترم همچنین با مراجعه به دیوان‌های شاعران بزرگ ایرانی و نسخه‌های معتبر، معادل فارسی حدود

۱۸۰۰ بیت را استخراج کرده و در جای ترجمهٔ عربی آن ابیات نهاده است. این کار، بسی دشوار و البته ارزشمند و بسیار نیکوست. نیز ایشان صرفاً به ترجمهٔ اثر اکتفا نکرده‌اند و گاه در پانوشت‌ها مواردی را با علامت (ـ م.) برای توضیح بیشتر یا تکمیل سخن نویسنده آورده‌اند. علاوه بر آن، مترجم گاهی به اقتضای ضرورت و برای روشن شدن هرچه بیشتر سخن مؤلف، مطالبی را در داخل متن میان دو قلاب [ ] افزوده‌اند.

ضمن آرزوی توفیق روزافزون مترجمان محترم این اثر، انتظار این است که همهٔ علاقه‌مندان ادبیات تطبیقی، این اثر را به‌دقت مطالعه کنند تا از این رهگذر، علاوه بر آشنایی با موضوع عشق پاک و صوفیانه در ادبیات عربی و فارسی، با نحوهٔ اثرگذاری و اثرپذیری متقابل دو ادبیات عربی و فارسی آشنا شوند.

خلیل پروینی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس_تهران

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۴): ۲۵۰-۲۵۵

امین رضوی[۱]. *صهبای خرد: زندگی، شعر و فلسفهٔ عمر خیام*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

ظاهراً اولین آشنایی غربیان با عمر خیام و آگاهی از آثار علمی و اشعار او به اوایل قرن هجدهم بازمی‌گردد. سر تامس هاید[۲] (۱۶۳۶–۱۷۰۳)، مستشرق انگلیسی اولین پژوهشگر غربی بود که دربارهٔ خیام تحقیق و مطالعه کرد. هاید در کتابش با عنوان *تاریخ ادیان پارسی، پهلوی و مادی قدیم*[۳] (۱۷۰۰)، نه‌تنها بخش موجزی را به زندگی و آثار علمی خیام اختصاص داد بلکه یک رباعی (منسوب به) او را هم به لاتین ترجمه کرد. گفتنی است غربیان نُخست با خیامِ عالِم (خاصه ریاضی‌دان) آشنا شدند و بعد با خیامِ شاعر. به مرور زمان خیامِ عالِم تحت‌الشعاع خیامِ شاعر قرار گرفت. ف. وپکه[۴]، ریاضی‌دان فرانسوی، در سال ۱۸۵۱ رسالهٔ *جبر و مقابلهٔ* خیام را به فرانسه ترجمه و منتشر کرد. با اینکه از قرن ۱۸ به بعد *رباعیات خیام*، به‌طور قلم‌انداز، به زبان‌های لاتین و آلمانی و انگلیسی ترجمه می‌شد، از رهگذر ترجمهٔ آزاد و چیره‌دستانهٔ سال ۱۸۵۹ ادوارد فیتزجرالد[۵] (۱۸۰۹–۱۸۸۳) بود که نام خیامِ شاعر بر سر زبان‌ها افتاد و تدریجاً جهان غرب را درنوشت.

اساس ترجمهٔ فیتزجرالد نسخهٔ بادلین آکسفورد، نسخهٔ کلکته و ترجمهٔ فرانسوی *رباعیات* به قلم ژ. ب. نیکلا[۶] بود. فیتزجرالد از ۵۱۶ رباعی موجود در این سه مجموعه ۱۰۱ رباعی را براساس ذوق و مشرب فکری خود برگزید و ترجمه کرد.[۷] او در

---

[۱] استاد فلسفه و دین دانشگاه مری واشینگتن ایالت ویرجینا ـ امریکا

[2] Thomas Hyde

[3] *Historia Religionis Veterum Persarum Eorumque Magorum*

[4] F. Woepcke

[5] Edward FitzGerald

[6] J. B. Nicolas

[۷] چاپ اول رباعیات مشتمل بر ۷۵ رباعی و با شمارگان ۲۵۰ نسخه، بدون ذکر نام مترجم، در سال ۱۸۵۹ منتشر شد. فیتزجرالد نزدیک سه دهه (از ۱۸۵۶ تا ۱۸۸۳) مشغول حک و اصلاح، و افزایش و کاهش این اثر بود و تا قبل از مرگش در سال ۱۸۸۳، سه ویرایش دیگر از این ترجمه منتشر کرد (ویرایش دوم شامل ۱۱۰ رباعی، ویرایش سوم و چهارم مشتمل بر ۱۰۱ رباعی).

ساختمان ظاهری *رباعیات خیام* دست برد. فیتزجرالد از این رباعی‌های پراکنده مجموعهٔ منسجمی سامان داد. چنان‌که می‌دانید *رباعیات خیام* در فارسی ناپیوسته‌اند و هرکدام شعری مستقل، ولی در ترجمهٔ فیتزجرالد رشته‌ای نامرئی این اشعار را مانند منظومه‌ای پیوسته به هم متصل می‌کند. *رباعیات عمر خیام* ترجمهٔ فیتزجرالد، خیام را شاعری شادخوار، لاادری‌گرا، دم غنیمت‌شمار، شکاک و جبرگرا نشان می‌دهد نه فیلسوفی ژرف‌اندیش و حکیم.

هدف اصلی نویسندهٔ کتاب *صهبای خرد*، معرفی دوبارهٔ اندیشمند بزرگی مانند خیام به خوانندهٔ غربی و اعادهٔ تصویر مخدوش و محرّف اوست (ص ٤). پروفسور امین رضوی هم‌اکنون استاد فلسفه و دین دانشگاه مری واشینگتن ایالت ویرجینای امریکاست. او تألیفات متعددی دارد که از میان کتاب‌های او می‌توان به *منتخباتی از متون فلسفی در ایران*[1] با همکاری دکتر سید حسین نصر، *سهروردی و مکتب اشراق*[2] (۱۹۹۷)، *فلسفهٔ دین و مسئلهٔ تسامح*[3] (۱۹۹۷)، و *صهبای خرد: زندگی، شعر و فلسفهٔ عمر خیام*[4] (۲۰۰۵) اشاره کرد. آخرین اثر او ویراستاری کتابی است با عنوان *تصوف و ادبای برجستهٔ امریکایی*[5] (۲۰۱٤). او همچنین مقالات زیادی نوشته است که یکی از مهم‌ترین آنها مدخل «عمر خیام» *دانشنامهٔ فلسفه* طبع دانشگاه استنفورد است.

کتاب *صهبای خرد* یک مقدمه، یک مؤخره، یک پیوست (شامل ترجمهٔ رساله‌های فلسفی عمر خیام، رباعیات ترجمهٔ فیتزجرالد و اشعار عربی او) و هشت فصل دارد. عناوین فصل‌های کتاب به ترتیب عبارتند از: ۱. احوال و آثار خیام، ۲. بازسازی چهره‌ای مخدوش: عمر خیام به روایت معاصران و شرح حال نویسانش، ۳. خیام در اوضاع فکری زمان خود، ٤. رباعیات، ۵. خیام و تصوف، ٦. اندیشه‌های فلسفی خیام، ۷. خیام عالِم و ۸. خیام در غرب.

---

[1] *An Anthology of Philosophy in Persia*
[2] *Suhrawardi and the School of Illumination*
[3] *Philosophy, Religion, and the Question of Intolerance*
[4] *The Wine Of Wisdom: The Life, Work, And Legacy Of Omar Khayyam*
[5] *Sufism and American Literary Masters*

فصل اول (۱۸-۳۹) که خود متشکل از دو بخش است دربارهٔ احوال (تولد و خانواده، سال‌های تحصیل و استادان وی، خیامِ معلم و شاگردان وی، آشنایی خیام با مشایخ، سه یار دبستانی و داستان شیرین یک دوستی، سفر به اصفهان، بازگشت به نیشابور، پیری و پایان یک زندگی درخشان) و آثار خیام (شامل چهارده رساله) است. مؤلف کوشیده براساس منابع مکشوف و موجود، زندگینامهٔ انتقادی خیام را مختصراً بنگارد و غبار افسانه‌ها را از چهرهٔ رازآلود او بزداید. او همچنین آثار خیام را اجمالاً معرفی و شرح کرده است.

فصل دوم (٤٠-٦٦) بازسازی چهرهٔ عمر خیام به روایت معاصران و شرح حال نویسان اوست. امین رضوی کوشیده است چشم‌انداز کامل‌تری از شخصیت خیام ترسیم کند. برای نیل بدین مقصود او از منابع قرن ششم تا قرن دوازده (از *نامهٔ سنایی به خیام* تا *مجمع‌الفصحای* رضاقلی خان هدایت) بهره برده است تا بر چهرهٔ رمزآلود و ابهام‌آمیز خیام نور بیشتری بتاباند. به علاوه، مؤلف به آغاز و پایان برخی رساله‌های علمی و فلسفی خیام که به روشن‌تر شدن چهرهٔ مذهبی او کمک می‌کند نیز مراجعه و اشاره کرده است.

فصل سوم (٦٧-٨٩) به بررسی اوضاع و احوال فکری زمان او می‌پردازد. نویسنده ابتدا کوشیده است جغرافیای طبیعی و فکری نیشابور آن عصر را ترسیم کند و تدریجاً به سراغ جریان‌های فکری (مثلاً جدال معتزله و اشاعره) در آن روزگار برود. به اعتقاد امین رضوی جدال معتزله و اشاعره حول پنج اصل یعنی توحید، عدل، وعده و وعید، منزل بین المنزلتین، و امر به معروف و نهی از منکر دور می‌زند. به گمان او *رباعیات خیام* به‌نوعی واکنش به این مباحث است. وی در ادامهٔ این فصل اجمالاً به بررسی زوال عقل‌گرایی و ظهور مانع‌تراشی‌های علم کلام و تأثیرپذیری خیام از شاعر تیره‌چشمِ بدبین عرب، ابوالعلای معرّی نیز می‌پردازد.

فصل چهارم (۹۰-۱۳۳) دربارهٔ *رباعیات خیام* است. امین رضوی بحث در باب رباعیات اصیل و دخیل را بی‌پایان و خارج از حوصلهٔ کتاب می‌داند و معتقد است این امر به درک ما از خیام کمک چندانی نمی‌کند. به عقیدهٔ او بحث دربارهٔ رباعیات اصیل و

دخیل خیام تا حدی انحرافی و نامربوط به اصل پیام اوست. بنابراین به علت در اختیار نداشتن اسناد تاریخی کافی و متقن، بهتر آن است که از آنها با عنوان خیامیات یا به تعبیر نویسنده «مکتب فکری خیام» یاد کنیم. مؤلف روشی نسبتاً پدیدارشناسانه اتخاذ می‌کند و می‌گوید کسی که رباعیات را سروده برای ما خیام است و بس. او نسخهٔ فروغی را اساس کار خود قرار می‌دهد و اشعاری را برمی‌گزیند که مجموعه‌ای از موضوعات و مضامین بارز رباعیات را تشکیل می‌دهند و آنها را مضموناً به هفت دسته تقسیم می‌کند: ناپایداری و معنای زندگی، شر و عدل، این جهان و این زمان، شک و حیرت، مرگ و حیات پس از مرگ، جبر و تقدیر، و حقیقت در شراب است.

فصل پنجم (۱۳٤–۱۵٦) دربارهٔ خیام و تصوف است. برخی با استناد به بعضی از عناصر صوفیانه در رباعیات، خیام را صوفی دانسته‌اند. امین رضوی معتقد است جهان‌بینی خیام اساساً فاقد عناصر صوفیانهٔ مرسوم است. تازه اگر معتقد باشیم که خیام تمایلات صوفیانه داشته، دست‌کم او را نمی‌توان صوفیِ عاملی به حساب آورد. به اعتقاد نویسنده حتی نمی‌توان او را در سنت مشایخ بزرگ صوفیه مانند مولانا، حلاج، بایزید، ابوسعید ابوالخیر و رابعه قرار داد. به علاوه، او نه مرشدی داشته و نه در کسوت تصوف درآمده بوده و هیچ‌یک از شرح حال نویسانش به تعلقات صوفیانهٔ او اشاره‌ای نکرده‌اند.

فصل ششم (۱۵۷–۱۸۷) به بررسی اندیشه‌های فلسفی خیام می‌پردازد. برخلاف رباعیات که در انتساب آنها به خیام جای تردید است، این رساله‌های فلسفی قطعاً از آن اوست. از خیامِ فیلسوف شش رسالهٔ فلسفی برای ما به یادگار مانده. این رساله‌های مختصر و مفید که به پیروی از ابن سینا (سنت مشایی) نوشته شده‌اند از سویی بیانگر اندیشه‌های فلسفی خیام و از دیگر سو نشانگر مسائل فلسفی‌ای است که در محافل علمی آن زمان مهم‌ترین دغدغهٔ فکری بوده است.

فصل هفتم (۱۸۸–۲۰۳) دربارهٔ خیام دانشمند است. خیام مردی متضلع بود و علاوه بر فلسفه و شاعری در علوم زمان خود به‌خصوص ریاضی دستی داشت. او در رشته‌های جبر و هندسه و حساب آثاری موجز اما مبتکرانه نوشت که دانش ریاضی

روزگار خود (مثلاً معادلات چند مجهولی) را اندکی پیش برد. او را باید یکی از شارحان و ناقلان مهم آثار ریاضی یونانی در جهان اسلام به شمار آورد. از خیام رساله‌ای در باب فیزیک، اثری در باب نجوم و گاه‌شماری (تقویم جلالی)، برجای مانده است. همچنین حکایاتی دربارهٔ شناخت او از هواشناسی و موسیقی منقول است.

فصل هشتم (۲۰٤–۲۷۷) که مفصل‌ترین فصل کتاب است به بررسی خیام در غرب می‌پردازد. دل‌مشغولی مؤلف در این فصل مسئلهٔ انتقال *رباعیات خیام* به غرب و تأثیر آن بر پاره‌ای از محافل ادبی است (ص ۲۰٤). به باور امین رضوی معرفی خیام در اروپا اساساً پدیده‌ای سدهٔ نوزدهمی است؛ پدیده‌ای که چون صاعقه اروپا را درنوردید و علت آن این بود که اروپا «در فیلسوف ایرانی ما پیامی یافت که با روح زمانهٔ اروپا و امریکا تطابق داشت» (ص ۲۰۵).

به گفتهٔ نویسنده، تألیف این کتاب دو دلیل دارد: اول به علت نبود کتابی واحد و جامع به انگلیسی دربارهٔ اندیشه‌های خیام و سوء برداشت‌ها و کج‌فهمی‌هایی مربوط به ماهیت تفکر این شخصیت متضلع؛ دیگری تجانسِ فکری نویسنده با خیام از روزگاران گذشته. به تصریح مؤلف، این کتاب ـ که اثری است جامع در معرفی احوال و آثار و فلسفه و علوم و شاعری خیام ـ اساساً برای خوانندگان غربی نوشته شده است. غرض اصلی او این بوده که از چهرهٔ مخدوش و محرّف عمر خیام تصویری واقع‌گرایانه و درست عرضه کند و به معرفی دوباره و بازسازی این شخصیت سترگ و استثنایی که در تاریخ تفکر اسلامی بی‌نظیر است دست یازد.

با اینکه این اثر برای انگلیسی‌زبانان نوشته شده، برخی فصول آن مخصوصاً فصل آخر آن نکات سودمند بسیاری برای فارسی‌زبانان دارد. فصل آخر کتاب، «خیام در غرب»، به پذیرش (طرد یا قبول) *رباعیات عمر خیام* ترجمهٔ فیتزجرالد در انگلستان، امریکا، آلمان، فرانسه و هلند می‌پردازد. بخش پذیرش رباعیات در امریکا از بقیهٔ کشورهای مذکور مفصل‌تر است. در قسمت مربوط به پذیرش *رباعیات* در انگلستان، نویسنده فقط بر نقش دو نهاد ادبی ـ هنری (انجمن پیش‌رافائلیان و انجمن عمر خیام) تأکید کرده و به عوامل متعدد و مهمی که در ترویج و تثبیت *رباعیات* در انگلستان سهم

بزرگی داشته‌اند (مانند نقش کتابگزاری‌ها، ادیبان، شاعران و اهل قلم، ناشران، آزاداندیشان و مخالفان منافع امپراتوری انگلستان در هند، و چاپ‌های قاچاقی) اشاره نکرده است.

برای خوانندهٔ غربی برخی فصول کتاب مثلاً فصل دوم بسیار ارزشمند است. در این فصل نویسنده کوشیده «تصویر رازآلود خیام را براساس منابع موثق از نو بسازد» (ص ٤٠). این فصل را می‌توان به‌منزلهٔ سرچشمه‌های خیام‌شناسی دانست. اهمیت این فصل در این است که برخی از این منابع، به گفتهٔ مؤلف، برای اولین‌بار به انگلیسی ترجمه شده و در دسترس خوانندگان غربی قرار گرفته است (همان جا). به علاوه او بعضاً این منابع را تحلیل نموده و صحت و سقم آنها را بررسی کرده است.

به استثنای برخی تحلیل‌های شخصی نویسنده (مثلاً در باب اصالت رباعیات)، در کل *صهبای خرد* اثری است متعادل و مستند، و یکی از کوشش‌های ارزشمند در معرفی ابعاد مختلف شخصیت کثیرالاضلاع عمر خیام به زبان انگلیسی. از این رو باید آن را قدر شناخت. خوشبختانه دکتر مجدالدین کیوانی این کتاب را با عنوان *صهبای خرد: شرح احوال و آثار حکیم عمر خیام نیشابوری* ترجمه کرده و انتشارات سخن در سال ۱۳۸۵ آن را در دسترس علاقه‌مندان قرار داده است.[۱]

مصطفی حسینی
عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان و
دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

[۱] در نگارش این جستار به دفعات به ترجمهٔ دکتر مجدالدین کیوانی مراجعه کرده‌ام. همین جا از او سپاسگزاری می‌کنم.

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.

Hussam al-Khatib's Status in Comparative Literary Studies Of the Arab World

TouraiZeinivand, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah

RozhinNaderi, M.A. Student in Arabic Language and Literature
Razi University, Kermanshah

Abstract

HussamKhatib, the Palestinian critic and translator, is one of the most remarkable researchers in comparative literary studies in the Arab world. He has played a seminal role in inaugurating revolutionary changes in comparative literature across the Arab world and the most characteristic feature of his comparative approach is his indebtedness to the American school in general and to Henry Remak and René Wellek in particular. He criticizes the conventional outlook of some Arab comparatists who persistently employ the positivistic method of the French School of comparative literature that revolves around historical influences. He holds that French theory has narrowed the scope of comparative studies in the Arab world while the American school with its new interdisciplinary research methodology has developed the inclusionary potentials of comparative literature and has led to Arabic literature presence in the arena of comparative research. The political-cultural criticism of the Eurocentric comparativism forms another focal point of his work. With a descriptive and analytic method, the researchers have tried to introduce HussamKhatib and analyze his viewpoints on comparative literature.

Keywords: Hussam Al Khateeb, comparative literature, American school, Arab world.

The Comparison of *Tamburlaine the Great* by Christopher Marlowe with its Spanish Prototype, *Silva* by Pedro Mexia

Maryam Navidi, Ph.D. Candidate of English Literature
University of Tehran, Tehran

Nasser Maleki, Associate Professor of English Literature
Razi University, Kermanshah

Abstract

By investigating the historical documents related to Emir Tamburlaine's life, the researchers carry out a comparative analysis of cultural materialism in *Tamburlaine the Great*, a play by Christopher Marlowe and *Silva* by Mexia. The objective of this research is to show the similarities and differences between the two plays from a historical perspective, elucidate the manner in which cultural materialism has influenced literary representations and explain why Marlowe has chosen to write *Tamburlaine the Great*. Tamburlaine has international fame for his conquests and atrocities. With his unquenchable thirst for power, he put many into death in order to achieve his goals in various lands across the world. Tamburlaine's vast bloodsheds were treated with the connivance of his European contemporaries because he demolished Europe's adversaries and was hence praised by Europeans. Spain, for instance, established an embassy in Samarkand. This led to the publication of historical books on Tamburlaine's life by Spanish writers and historians. *Silva* by Mexia and *Tamburlaine the Great* by Christopher Marlowe can be cited as examples that captured the attention of many writers and playwrights throughout the 16th century or the Elizabethan era. Thence, Marlowe has paved the way for the inauguration of cultural materialism.

Keywords: Tamburlaine, Cultural Materialism, Marlowe, History, Islam.

A Comparative Investigation of Magic Realism in the Novels *The Land of Green Plums* and *One Hundred Years of Solitude*

Mehdi Momtahen, Associate Professor of Arabic Literature
Islamic Azad University, Giroft, Kerman

Iran Lak, Ph.D. candidate of Comparative Literature
National University of Armenia

Abstract

Magic realism is one of the modern narrative techniques in which all imaginary and unreal events appear wholly natural and factual all throughout the story so that they are readily admitted by the reader. Thereupon, Herta Müller's *The Land of Green Plums* and Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude* seem to be authored on the grounds and principles of magic realism.

The present article is, in fact, a recitation of magic realism's position in above-mentioned novels. Moreover, investigation of the manner in which the two elements are integrated in the two novels constitutes the problem of the article. Müller and Marquez both employ magic realism in their fiction, but the divergence between the two is more considerable than their points of convergence. The question that comes to mind in this regard is, "How far has magic realism, as a modern narrative technique, been reflected in *The Land of Green Plums* and *One Hundred Years of Solitude*?" Using descriptive-analytic approach, results of this article confirm the hypothesis that Herta Müller has made attempts to recite the relationship between politics and society by means of magic realism, while Marquez, in his *One Hundred Years of Solitude*, rewrites the interaction and conflict between conventionalism and modernism. Worthy of consideration is, also, the point that both writers call out loudly the peoples' responsibility toward their peripheral events in the real/unreal cosmos of the novel.

Keywords: Magic realism, *The Land of Green Plums, One Hundred Years of Solitude,* comparative literature, politics, literature.

A Comparative Study of the Characters of Tahmineh and Artemis

VahidRooyani, Assistant Professor of Persian Literature
Golestan University, Gorgan

Abstract

Tahmineh is a wise brave woman in Persian mythology, whose behavior and characteristics are very similar to Artemis, the Greek goddess of hunting and war. The researcher compares the two characters based on the principles of American comparative literature. The results show that these two characters share similar attributes in that they both have twin brothers and both are connected with hunting and forestry, and both are known for bravery and archery. Tahmineh and Artemis are both virgins and initiators of love. However, the immortality of Artemis and the mortality of Tahmineh, explain for the contrasts between them. Besides, the incongruity between Persian and Greek social and cultural contexts, leads to the emergence of differences between the two women. Artemis is a goddess and is always described as one, she is reckless, cruel, and not committed to family life, Tahmineh on the other hand, is not cruel and is responsibly committed to matrimony. According to Strauss' and Jung's theories, we can say that despite surface differences, the two characters have similarities that can be explained in terms of the common mythic structure of two nations and the common collective unconscious.

Keywords: Comparative literature, American school, Tahmineh, Artemis.

To Be or Not To Be? No. How to Be: The omparison of "Uqāb" by Khanlari and "Nasr" by Omar Abu Risha

Mansour Pirani, Assistant Professor of Persian Literature
ShahidBeheshti University, Tehran

Abstract

Social environment and cultural context and ethnic histories are the most influential factors in the emergence of literary and artistic works. Dreams, achievements, goals and ideals can lead to writers' and artists' success. With an interval of four years, two contemporary poets of different nationalities have composed poems about eagles: "Uqāb" by the Persian poet and scholar, Khanlari, and "Nasr" by the Syrian poet and scholar, Omar Abu Risha. The two poets were not acquainted with each other, nor had they read each other's poems. Therefore, the two poems have been originated in similar imaginations, landscapes and mental images and they carry almost the same title. An examination of the poems and a study of the poets' backgrounds reveal similar experiences that had taken place within similar social and cultural circumstances. Additionally, themes in what Jung calls the "collective unconscious" of two nations lead to the composition of poems with the same poetic landscape, symbols and mythological figures by two disparate poets. Khanlari in his poem tries to realize the dream of ascension and ascendancy, while Omar Abu Risha speaks of unfulfilled desires and descent first, but goes on to express hopes of ascension. In this article, we examine the two poets' mental origins as well as cultural and intellectual similarities and differences resulted by the social imaginings and ethnic/ national mentalities.

Keywords: Comparative Literature, “Eagle” of Khanlari, “Nasr” of Omar Abu Risha, symbol, Social Imagination.

Comparative Literature and New Historicism: A Study of the Songs of "O Iran" ("Ey Iran") and "My Identity" ("Hoviat-e Man")

Samira Sasani, Assistant Professor of English Literature
Shiraz University, Shiraz

Abstract

Today, the definition of text in comparative literature has undergone significant changes. Apart from the conventional written text, verbal, nonverbal, audio, and visual texts are now within the domain of comparative studies. Besides, today, Comparative Literature is inclusive and closely connected to other disciplines; thus, interdisciplinarity and interculturalism are its distinguishing features. Since literary theories exert a strong influence on comparative studies, and because comparative literature is interdisciplinary, the role of literary theory and criticism in propagating comparative approaches across different disciplines cannot be ignored. Literary theories and critical approaches borrow from different sciences such as Linguistics, Psychology, Politics, History, Philosophy, Economics, Social Sciences, etc. Employing New Historicism which is more rooted in History and Politics, the author tries to examine the mutual relationship between the text—the song of "Ey Iran" ("O Iran") and the song of "Hoviat-e Man" ("My Identity")—and the context. In other words, this paper tries to show how an audio text (song) shapes and is shaped by the context and how a text can in its turn form a new discourse in resistance to or in support of the dominant discourse.

Keywords: Comparative Literature, New Historicism, Song (previously anthem) of "O Iran" ("Ey Iran"), Song of "My Identity" ("Hoviat-e Man").

A Theory of "Broken Verse," from Victor Hugo to NimāYushij

Amr Taher Ahmed
Institute of Iranian Studies
Austrian Academy of Sciences

Abstract

In 1301/1922, the first section of NimāYushij's*Afsāneh* appeared in Mirzādehʿ Eshqi's weekly journal *Qarn-e bistom*. It came with a preface that showcased Nimā's elaborate reflection on the modernization of Persian poetry. In his preamble, Nimā referred to the form of *Afsāneh* as a "drama" (*namāyesh*), a term foreign to the Persian poetic lexicon of the time. Where he dissented from the classical rules of poetic composition, the author explained, it was to bring poetry closer to the pace of "natural" language. In his preface, Nimā vows to bring *Afsāneh* to the stage and to further engage in "drama" composition in the future. In practice, however, *Afsāneh* never made it to the stage, and was never considered theatre by the public. In his later work, Nimā himself only refers to *Afsāneh* as a "poem" (*sheʿr* or *manzumeh*) and drops the term "drama" altogether, in spite of his pledge. The present article aims to explore the composition of *Afsāneh*, Nimā's initial reference to "drama" and the theory he advocates for this "new" form. On this issue, I establish the influence of the French romantic poet Victor Hugo on Nimā's "modern" theory of "broken verse." As I argue, the notion of "drama" mainly served the poet of *Afsāneh* as a medium to introduce the technique of "broken verse" into Persian.

Keywords: Modern poetry, literary influence, Victor Hugo, NimāYushij, *Afsāneh*, "drama," "broken verse."

ABSTRACTS

A Critical Study of the Articles on Comparative Literature in Iran during 1380s A.H.

FarzanehAlavizadeh, Ph.D candidate of Persian literature
Ferdowsi University of Mashhad , Mashhad

Abstract

Since the sources used by a researcher indicate his/her understanding of the theoretical and practical potentials of his/her research area, in this article, the bibliographical lists, references and citations of articles written within the domain of comparative literature come under close scrutiny in order for us to lay bare the theoretical frameworks and research methodologies of comparative researches carried out in Iran during 8os. The objective is to specify the school of comparative literature that the comparatists draw from and to show the degree to which the school of thought has been understood by the researcher; consequently, the standards that researchers are expected to take heed of when working in the field of comparative literature will be elucidated. The main axis of this article is the investigation and the critical analysis of comparative research in Iran during 80s. The writer, attempts on the one hand, to reveal the absence of theoretical foundation, non-compliance of researchers with the theoretical principles, and their misunderstanding or partial understanding of theory in comparative studies. The reason behind dynamicity or staticity of comparative research in Iran will be explained from theoretical and methodological perspectives. On the other hand, source selection, mode of quotation, the degree of adherence to comparative methodology, and the contradiction between theory and method will be investigated and analyzed.

Keywords: Comparative Literature, Comparative articles in Iran, Bibliography, quotations.

characters have similarities that can be explained in terms of the common mythic structure of the two nations and the common collective unconscious.In "A Comparative Investigation of Magic Realism in the Novels*The Land of Green Plums* and *One Hundred Years of Solitude*" MehdiMomtahen and Iran Lak show how Herta Müller's *The Land of Green Plums* and Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*are based on the grounds and principles of magic realism. The article investigateshow Müller and Marquez have employed magic realism in their fictions, but the divergence between the two is more considerable than their points of convergence. In "The Comparison of *Tamburlaine the Great* by Christopher Marlowe with its Spanish Prototype, *Silva* by Pedro Mexia" Maryam Navidiand Nasser Maleki carry out a comparative analysis of cultural materialism in *Tamburlaine the Great*, a play by Christopher Marlowe and *Silva* by Mexia. The objective of this research is to show the similarities and differences between the two plays from a historical perspective, elucidate the manner in which cultural materialism has influenced literary representations and explain why Marlowe has chosen to write *Tamburlaine the Great*. In "HussamKhatib's Status in Comparative Literary Studies of the Arab World" TouraiZeinivand and RozhinNaderi show the seminal role of HussamKhatib in inaugurating revolutionary changes in comparative literature across the Arab world. HussamKhatib criticizes the conventional outlook of some Arab comparatists who persistently employ the positivist method of the French school of comparative literature.

The today's tumultuous world urgently needs, more than ever, to come up with a plan for peaceful co-existence of different cultures and races. Comparative Literature is one of the best options. We cannot afford to miss this opportunity.

AlirezaAnushiravani
Editor

In “A Critical Study of the Articles on Comparative Literature in Iran during 1380s A.H.”FarzanehAlavizadeh scrutinizes comparative literature articles published in the Iranian journals within a decade (2001-2011) to discover their theoretical framework and methodology. The writer attempts to reveal the absence of solid theoretical foundation and methodology in these articles.The writer aims to show the importance of familiarity with the new theories and new areas for research in Comparative Literature without which scholarly practice is not possible. .In “A Theory of “Broken Verse,” from Victor Hugo to NimāYushij” Amr Taher AhmedNima’s poetry and the modernization of Persian poetry.The article aims to explore the composition of *Afsāneh*, Nimā’s initial reference to “drama” and the theory he advocates for this “new” form. On this issue, the researcher establishes the influence of the French romantic poet Victor Hugo on Nimā’s “modern” theory of “broken verse.” As he argues, the notion of “drama” mainly served the poet of *Afsāneh* as a medium to introduce the technique of “broken verse” into Persian.In Comparative Literature and New Historicism: A Study of the Songs of ‘O Iran’ (‘Ey Iran’) and ‘My Identity’ (‘Hoviat-e Man’)”Samira Sasani shows her interest in the interdisciplinarity and interculturalismof Comparative Literature. The author tries to examine the mutual relationship between the text—the song of "Ey Iran" ("O Iran") and the song of "Hoviat-e Man" ("My Identity")—and their context. In other words, she tries to show how an audio text (song) shapes and is shaped by the context and how a text can in its turn form a new discourse in resistance to or in support of the dominant discourse. In “To Be or Not To Be? No. How to Be: The Comparison of "Uqāb" by Khanlari and "Nasr" by Omar Abu Risha" Mansour Pirani demonstrates how social and cultural context and ethnic histories are influential factors in the emergence of literary and artistic works. Two contemporary poets of different nationalities have composed poems about eagles: "Uqāb" by the Persian poet, Khanlari, and "Nasr" by the Syrian poet, Omar Abu Risha. The two poets were not acquainted with each other, nor had they read each other's poems. Therefore, the two poems have been originated in similar imaginations, landscapes and mental images and they carry almost the same title. imaginings and ethnic/ national mentalities. In “A Comparative Study of the Myths of Tahmineh and Artemis”VahidRooyanicompares two mythological female characters, Tahminehand Artemis, respectively from Persia and Greece. He shows the great similarities and differences of these two characters in the two nations’ mythology and literature. The researcher concludes that according to Strauss' and Jung's theories, we can say that despite surface differences, the two

Editorial

The Burgeoning of Comparative Literature in Iran

The time has come for Comparative literature to burgeon in Iran. This gradual development took almost a decade and had its own fluctuation. To the discerning eyes, the difficulties were obvious from the very beginning. A few decades of negligence of theoretical debates has drastically damaged the discipline of Comparative Literature. It required double effort to remove the past misunderstandings and to illuminate the academic path for those interested in this discipline. Undoubtedly, we needed criticism to find out our weaknesses. Criticism became the lamp we needed to clearly see where we are heading, and gradually the right path revealed itself.

The first Comparative Literature Concentration (Persian-Arabic) was criticized for its shortcomings. Comparative Literature which is essentially concerned with the national literatures and cultures cannot be limited to the study of any two literatures only; however, it opened the way for further development. In the second phase, scholars came up with a new proposal and planned a curriculum where Persian literature was the main component but opened the way for research in other national literatures and interdisciplinary studies. Professors of Comparative Literature started a mutual collaboration with the professors of other literatures and cultures and a new direction appeared. In next phase of development, the discipline of Comparative Literature emerged as an independent academic department in the Iranian academia, similar to the accredited universities around the world. This full-fledged discipline is promising to change the nature of literary research by offering a new philosophy of literature which is more inclusive rather than exclusive. This new development not only facilitate interdisciplinary but transdisciplinary studies as well. This new approach if founded on sound theoretical framework and methodology will soon open new venues for research in humanities.

Contents

EDITORIAL

The Burgeoning of Comparative Literature in Iran — **Alireza Anushiravani**

ARTICLES

A Critical Study of the Articles on Comparative Literature in Iran during 1380s A.H. — **Farzaneh Alavizadeh**

A Theory of "Broken Verse," from Victor Hugo to NimāYushij — **Amr Taher Ahmed**

Comparative Literature and New Historicism: A Study of the Songs of "O Iran" ("Ey Iran") and "My Identity" ("Hoviat-e Man") — **Samira Sasani**

To Be or Not To Be? No. How to Be: The Comparison of "Uqāb " by Khanlari and "Nasr" by Omar Abu Risha — **Mansour Pirani**

A Comparative Study of the Characters of Tahmineh and Artemis — **Vahid Rooyani**

A Comparative Investigation of Magic Realism in the Novels *The Land of Green Plums* and *One Hundred Years of Solitude* — **Mehdi Momtahen & Iran Lak**

The Comparison of *Tamburlaine the Great* by Christopher Marlowe with its Spanish Prototype, *Silva* by Pedro Mexia — **Maryam Navidi & Nasser Maleki**

Hussam al-Khatib's Status in Comparative Literary Studies Of the Arab World — **Touraj Zeinivand & Rozhin Naderi**

REPORTS

The 21st ACAL Conference

BOOK REVIEWS

Layli and Majnoon in Arabic and Persian Literature (M. Ghonaimi Hilal). Trans. Hadi Nazari Monzam and Rayhaneh Mansouri — **Parvin Khalili**

The Wine of Wisdom: The Life, Work and Legacy of Omar Khayyam (Amin Razavi). Trans. Majdoddinn Kivani — **Mostafa Hosseini**