فهرست مطالب

سرمقاله

آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

گذر از قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک؛ یک بررسی تطبیقی — ایلمیرا دادور و حمیدرضا رحمت‌جو — ۷

نظریهٔ پذیرش در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی — خلیل پروینی و مسعود شکری — ۲۱

حافظ از دو نگاه: رمانتیسم گوته و تعالی‌گرایی امرسن — زهره تائبی نقندری — ۴۰

بررسی تطبیقی کارکرد ساختاریِ شگرفی در *درخت انجیر معابد* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن — سیروس امیری و زکریا بزدوده — ۶۲

عزلتِ سانِت و صولتِ غزل: بررسی تطبیقی غزل در شعر فارسی و امریکایی — مهدی شفیعیان و علیرضا جعفری — ۹۱

تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسیِ تصویر قهرمان/سربازِ انگلیسی در شرق با رویکرد پسااستعماری — لاله آتشی و سارا توسلی — ۱۰۷

گزارش

نام و ماهیّت مطالعاتِ مترجم — آندرو چِستِرمان، ترجمهٔ اسماعیل حدّادیان مقدّم و بشیر باقی — ۱۲۶

انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن — ناهید حجازی — ۱۳۹

معرفی و نقد کتاب

ادبیات تطبیقی (جمشید بهنام) — فرزانه علوی‌زاده — ۱۴۳

درآمدی بر ادبیات تطبیقی (فرانسوا یوست) — مصطفی حسینی — ۱۴۹

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۳-۶

آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران

پس از چندین دهه کم‌توجهی به ادبیات تطبیقی در ایران پس از فوت فاطمه سیاح (۱۳٤۲)، از اواسط دههٔ ۱۳۸۰ به بعد موج جدیدی در رویکرد به ادبیات تطبیقی در فضای دانشگاهی و علمی ایران به وجود آمد. برنامه‌ای آموزشی با گرایش ادبیات تطبیقی در گروه‌های زبان و ادبیات فارسی برخی از دانشگاه‌ها آغاز شد؛ چندین نشریهٔ علمی جدید با عنوان کلی ادبیات تطبیقی انتشار یافت؛ انجمن ادبیات تطبیقی ایران به همّت تنی چند از استادان و علاقه‌مندان این رشته راه‌اندازی شد؛ همایش‌های ادبیات تطبیقی متعددی که به همّت استادانی مانند دکتر ایلمیرا دادور در دانشگاه تهران آغاز شده بود، با تلاش و پشتکار سایر دانشگاه‌های کشور، ادامه یافت. مجموعه مقالات این همایش‌ها چاپ شده و در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، با حمایت‌های بی‌دریغ رئیس فرهنگستان و با راهنمایی‌های ارزشمند استاد ابوالحسن نجفی، از شاگردان قدیمی دکتر فاطمه سیاح، کار خود را با انتشار مجله‌ای که بر نظریه‌ها و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی متمرکز است، از بهار ۱۳۸۷ آغاز نمود و تا به حال هشت شماره از این نشریه را منتشر کرده و به‌صورت چاپی و الکترونیکی در دسترس تمام علاقه‌مندان این رشته قرار داده است. در تابستان ۱۳۹۱ فرهنگستان زبان و ادب فارسی کارگاهی در زمینهٔ نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی برگزار کرد که تعدادی از استادان و دانشجویان دکتری دانشگاه‌های کشور در آن شرکت نمودند. فرهنگستان همچنین از دکتر دیوید دَمراش، استاد دانشگاه هاروارد و نظریه‌پرداز بنام ادبیات تطبیقی، برای ایراد سخنرانی دعوت به عمل آورد. انجمن‌های علمی ـ ادبی ایران، من‌جمله انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، به همّت

استاد مهدی محقق، بخشی از موضوعات همایش‌های سالانهٔ این انجمن را به ادبیات تطبیقی اختصاص دادند.

این اشتیاق به ادبیات تطبیقی در تاریخ پژوهش‌های ادبی ایران بی‌سابقه و شایستهٔ تقدیر و سپاسگزاری است. هرچند این حرکت را دیر شروع کردیم، حال که اولین قدم را برداشته‌ایم، همه، علی‌رغم درشت‌ناکی راه و کج‌فهمی‌ها، کمر همّت بسته‌اند تا ادبیات تطبیقی را به‌مثابهٔ دانشی ضروری و بین‌رشته‌ای در قلمرو علوم انسانی و هنر قوام بخشند. 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. در این میان، دانشگاه شیراز پیش‌گام شد و راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی را به‌صورت یک رشتهٔ دانشگاهی مستقل در دستور کار خود قرار داد.

این رشتهٔ دانشگاهی در آینده خواهد توانست استادان و دانش‌آموختگان رشته‌های مختلف علوم انسانی و هنری را گرد هم جمع کند و حلقهٔ رابط بین این جزیره‌های پراکنده باشد. در این راه، همدلی و هم‌سویی و همکاری، رمز موفقیت خواهد بود. بدون شک هدف این نیست که نفر اول یا دوم را تعیین کنیم؛ هدف سرزنش‌کردن و ایرادگرفتن هم نیست؛ هرچند، ما نقد علمی را برای پیشرفت از ضروریات می‌شماریم. سخن کوتاه، هدف این است که از تجربیات گذشتهٔ خود و دیگران پند بگیریم، با نظریه‌ها و دستاوردهای علمی جدید این رشته آشنا شویم و با تقویت روحیهٔ کار گروهی و تحمل‌پذیری و نقدپذیری به گفت‌وگو و تعامل با یکدیگر بنشینیم، چرا که ادبیات تطبیقی ماهیتاً بر شناخت خود و دیگری تأکید می‌کند.

ادبیات تطبیقی چشم‌انداز جدیدی را برای همهٔ آنهایی که از موضوعات ملال‌آور تکراری خسته شده‌اند و به دنبال افق‌های جدیدی در پژوهش‌های نوین ادبی و بین‌رشته‌ای هستند خواهد گشود. تجربهٔ شخصی من در سخنرانی‌هایی که در طول چند سال گذشته در دانشگاه‌های مختلف کشور داشته‌ام و سؤالاتی که معمولاً در این‌گونه مجامع علمی طرح می‌شود، مؤید این نکته است که جوانان دانشجوی ما در جست‌وجوی حوزه‌های جدید پژوهشی هستند. بر ما استادان است که این دانشجویان

علاقه‌مند را با نظریه‌های جدید آشنا سازیم و کج‌راهه‌ها را به آنها نشان دهیم تا در مسیر صحیح علمی و فرهنگی قرار گیرند. همهٔ ما مکلف هستیم دغدغه‌های فردی را به کناری نهیم و با عزمی راسخ و همدلانه، برای شکوفایی و گسترش ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های ایران بکوشیم.

در این شماره ایلمیرا دادور در مقالهٔ «گذر از قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک؛ یک بررسی تطبیقی»، نه تنها به بررسی جایگاه اسطوره در ادبیات کودکان می‌پردازد، بلکه از این مرز فراتر رفته، بازنمایی اسطورهٔ گرگ انسان‌نما را در فیلمی سینمایی تحلیل می‌کند. وی در این مقاله با استفاده از نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی به یکی از موضوعات به‌روز و مورد بحث در ادبیات تطبیقی می‌پردازد. خلیل پروینی و مسعود شکری در «نظریهٔ پذیرش در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی» به یکی از حوزه‌های گسترده و روبه‌رشد ادبیات تطبیقی اشاره کرده‌اند. از دیدگاه نویسندگان نظریهٔ پذیرش از زمینه‌های مشترک بین نقد ادبی و ادبیات تطبیقی است و با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی کوشیده‌اند تا ریشه‌ها و اصول این نظریه را شناسایی و تبیین نمایند. زهره تائبی در مقالهٔ «حافظ از دو نگاه: رمانتیسم گوته و تعالی‌گرایی امرسن»، تأثیر حافظ بر گوته و امرسن را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که هریک از این دو شاعر غربی چگونه حافظ را هماهنگ با فرهنگ و ملیت خود فهمیده‌اند و از او تأثیر پذیرفته‌اند. سیروس امیری و زکریا بزدوده در مقالهٔ «بررسی تطبیقی کارکرد ساختاریِ شگرفی در *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن» مؤلفهٔ شگرفی را در رمان‌های دو نویسندهٔ غربی و شرقی تحلیل می‌کنند و نشان می‌دهند که محمود، در عین تأثیرپذیری از هاثورن، اصالت فرهنگی رمان خود را حفظ کرده است. مهدی شفیعیان و علیرضا جعفری در مقالهٔ «عزلتِ سانِت و صولتِ غزل: بررسی تطبیقی غزل در شعر فارسی و امریکایی»، به بررسی دو نوع ادبی سانت و غزل در ادبیات شرق و غرب می‌پردازند و نشان می‌دهند که با وجود شباهت‌های میان دو قالب غزل و سانِت، گونهٔ فارسی برای شاعران معاصر جذاب‌تر و استعمال آن متداول‌تر از گونهٔ بومی ادبیات انگلیسی با پیشینهٔ بسیار و انواع متنوع آن بوده است. لاله آتشی و سارا توسلی در مقالهٔ «تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسیِ تصویر قهرمان/ سربازِ انگلیسی در شرق با

رویکرد پسااستعماری»، با رویکردی بینارشته‌ای و با توجه به نظریه‌های پسااستعماری، تصاویری را که در رسانه‌های واژگانی و تصویریِ قرن بیستم از قهرمان/ سرباز انگلیسی در شرق ارائه شده است، بررسی می‌کنند. در بخش گزارش‌ها مقالهٔ آندرو چستِرمان با عنوان «نام و ماهیّت مطالعاتِ مترجم» به گرایش جدید مطالعات مترجم می‌پردازد؛ حوزه‌ای که به‌جای پرداختن به آثار ترجمه‌شده، به عاملیت مترجم از منظر جامعه‌شناختی و فرهنگی توجه دارد. ناهید حجازی تاریخچهٔ انجمن ادبیات تطبیقی در ژاپن و گسترش آن را در این کشور شرق دور بررسی می‌کند. در پایان، دو کتاب از جمشید بهنام و فرانسوا یوست، استاد بنام ادبیات تطبیقی، معرفی شده است.

مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی در طول عمر چهارسالهٔ خود کوشیده است مباحث نظری ادبیات تطبیقی را، بدون آنکه از پژوهش‌های کاربردی غافل شود، در اولویت نظر قرار دهد. در شمارهٔ بعدی ویژه‌نامه‌ای در این زمینه خواهیم داشت.

سردبیر
علی‌رضا انوشیروانی

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۷–۲۰

گذر از قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک؛ یک بررسی تطبیقی

ایلمیرا دادور *

حمیدرضا رحمت‌جو **

چکیده

ادبیات جایگاه همیشگی اسطوره بوده است. اسطوره‌ها از لابه‌لای فرهنگ‌های کهن ملل به متون رسوخ کرده‌اند و به شکل‌های گوناگون، به زندگی خویش ادامه داده‌اند. در این میان، **ادبیات کودکان** که در بدو امر شامل قصه‌ها و افسانه‌هایی برای مخاطب خردسال است، بنا به ویژگی‌های ذاتی خود، همواره صورت مناسبی برای محتوای اسطوره‌ای بوده است.

از این دیدگاه، قصهٔ **شنل‌قرمزی** ــ که در ورای یک داستان سادهٔ کودکانه، جایگاهی بوده است برای اسطورهٔ اروپایی **گرگ انسان‌نما** ــ می‌تواند موضوع مناسبی برای یک بررسی فرهنگی و تطبیقی باشد.

بازپیدایی این قصه و این اسطوره (اسطورهٔ گرگ انسان‌نما)، این بار در یک اثر سینمایی معاصر، باعث شده است که این مقاله نگاه دوباره‌ای به موضوع بیفکند؛ نگاهی که دربرگیرندهٔ یک بررسی تطبیقی میان دو شیوهٔ مختلف بیان هنری، یعنی ادبیات و سینماست؛ یعنی یکی از موضوعات به‌روز و مورد بحث در ادبیات تطبیقی.

پرسش اساسی این است که در این روند تکاملی از قصه‌ای کهن تا نسخه‌ای از هنر هفتم، سینما، چه تغییرات مضمونی و مفهومی‌ای در داستان رخ داده است؟ این دگرگونی‌ها ناشی از چیست و چگونه می‌توان آنها را دریافت؟ برای دست یافتن به پاسخی برای این پرسش‌ها، مفاهیم و داده‌های روان‌کاوی یونگ و فروید، و همچنین نظریات چند متفکر ادبیات تطبیقی به یاری ما آمده‌اند تا در نهایت، خواننده به درک گسترده‌تری از طرز تفکر پیچیدهٔ انسان مدرن امروزی دست یابد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اسطورهٔ گرگ انسان‌نما، ادبیات و سینما، شنل‌قرمزی، اقتباس، روان‌کاوی.

---

* دانشیار ادبیات تطبیقی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)

پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

** دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

پیام‌نگار: Hamidreza_rj@yahoo.com

۱. مقدمه و طرح مسئله

امروزه تقریباً تمامی صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی بر این باورند که رابطهٔ میان ادبیات و هنر، در معنای گستردهٔ آن، رابطه‌ای است برخاسته از حوزهٔ ادبیات تطبیقی.

به نظر پی‌یر برونِل،[1] مؤلف کتاب *چکیدهٔ ادبیات تطبیقی*[2] و یکی از متفکران بزرگ ادبی در قرن بیستم، ادبیات تطبیقی «هنر نزدیک کردن ادبیات به سایر زمینه‌های بیان (هنری) یا دانش و یا مسائل و متون ادبی به یکدیگر، آن هم به‌منظور بهتر توصیف کردن، بهتر فهمیدن و بهتر چشیدن آنهاست» (برونل و شوورل[3] ۲٦۳).

هنری رِماک،[4] از دیگر صاحب‌نظران بزرگ این حوزه، ادبیات تطبیقی را نه تنها «مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص» می‌داند، بلکه آن را زمینهٔ خاص «مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری» نیز در نظر می‌گیرد (به نقل از انوشیروانی ۱۵).

افزون بر این، از قرن هجدهم میلادی، قرنی که تأملات در باب مسئلهٔ روابط بین ادبیات و هنرهای دیگر آغازیدن گرفت (شوورل ۱۳۳)، فکر یک ارتباط کلی بین هنرها همچنان در حال توسعه است.

> خطوط مهم و اساسی مواجههٔ ادبیات/ هنرهای دیگر می‌توانند بدین‌سان شکلی از [این] طرح کلی را داشته باشند: نخست، چگونه ادبیات به ارائهٔ یک مادهٔ اصلی برای هنرهای دیگر می‌پردازد؟ و دوم، چگونه ادبیات و دیگر هنرها به شیوه‌هایی که الزاماً متفاوت، لیکن قیاسی، مشابه و برابر هم هستند، متوسل شده‌اند؟ (۱۳۵–۱۳٦)

حسن فروغی در مقدمهٔ کتاب سیمون ژون[5] با عنوان *ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی، رسالهٔ راهبردی*، تطبیق دادن را نوعی سنجیدن و تعریف کردن و فهمیدن متون ادبی از خلال یکدیگر می‌داند و می‌نویسد:

> مطالعات تطبیقی گرچه ازنظر ادبی غیر قابل اغماض‌اند، ازنظر بررسی تاریخ آداب و سنن و تاریخ آرا و اندیشه‌ها نیز از اهمیت زیادی برخوردارند. این مطالعات از سویی ما را به سمت

---

[1] Pierre Brunel
[2] *Précis de littérature comparée*. P.U.F: Paris, 1989
[3] Yves Chevrel
[4] Henry Remak
[5] Simone Jeune

جامعه‌شناسی سوق می‌دهند و از سوی دیگر به سمت روان‌شناسی جوامع و ملت‌ها (فروغی، مقدمهٔ مترجم در کتاب سیمون ژون ۲).

از این دیدگاه، بررسی بازپیدایی‌های گوناگون داستان کودکانه/ عامیانهٔ شنل‌قرمزی[۱] در ادبیات مکتوب و یا در سایر شیوه‌های بیان هنری، نه تنها در زمرهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی خواهد گنجید، بلکه حتی با فراتر رفتن از مرز مطالعات ادبی، به یک مطالعه برای شناخت بهتر و یا شاید متفاوتِ تاریخ اندیشه‌ها و آداب اجتماعی ـ سیاسی تبدیل خواهد شد.

داستان شنل‌قرمزی، همانند بسیاری از افسانه‌ها و داستان‌های معروف در فرهنگ ملل، در طول سالیان دراز دستخوش دگرگونی‌های بسیاری شده، اما به شکل‌ها و صورت‌های گوناگون به حیات خود ادامه داده است.

نخستین بار شارل پِرو[۲] در فرانسهٔ قرن هفدهم میلادی بود که این افسانهٔ عامیانه را به‌صورت مکتوب مدون کرد. سپس دو قرن بعد، در آلمان، برادران گریم[۳] ضمن نگاه داشتن شالودهٔ اصلی داستان، صورت نسبتاً تازه‌ای بدان بخشیدند. این صورت تازه که ازیک‌سو نشان از گذشت زمان داشت و از دیگر سو، از جابه‌جایی مکانی روایت‌کننده و مخاطب متأثر بود، در لایه‌ای ژرف‌تر، ترجمان دگرگونی‌هایی ساختاری نیز هست؛ دگرگونی‌هایی جامعه‌شناختی، ارزشی، زیباشناختی، و فکری ـ فلسفی.

دو قرن پس از برادران گریم و این بار در زمانهٔ ما، نسخهٔ دیگری از این افسانهٔ معروف به شکلی جدید ارائه شده است: یک اثر سینمایی با عنوان *شنل‌قرمزی*[٤] که اقتباسی کم‌وبیش وفادار و درعین‌حال بسیار متفاوت از نسخه‌های مکتوب این داستان است.

هرچند داستان شنل‌قرمزی در زیرمجموعهٔ ادبیات کودک تقسیم‌بندی می‌شود، چیزی از ارزش ادبی آن، چه ازنظر زیباشناختی و چه ازنظر جامعه‌شناختی و یا روان‌شناختی کاسته نمی‌شود؛ چرا که این داستان یک برون ساده‌انگارانه دارد و یک درون قابل تأمل.

---

[۱] در فارسی به **کلاه‌قرمزی** هم ترجمه شده است.

[2] Charles Perrault
[3] Les frères Grimm
[4] Red riding hood

به دیگر سخن، ادبیات کودک به‌هیچ‌روی نوع کهتری از ادبیات نیست، بلکه حتی زبان ساده و آزادی نویسنده از التزام به هنجارهای گاه دشوارِ گونه‌های بزرگ ادبی، باعث می‌شود که تخیل بتواند به‌راحتی خودنمایی کند. این نه تنها همان چیزی است که کودک می‌خواهد، بلکه همان چیزی است که ظهور و خلوص آن، در سایر آثار ادبی، ستوده و بررسی می‌شود. حتی در سطحی بالاتر می‌توان گفت که **مسئلهٔ شر** که در این قصهٔ عامیانه در چهارچوب حضور گرگ انسان‌نما وجود دارد، به‌هیچ‌روی نشانی از سادگی مفاهیم کودکانه ندارد. گرگ انسان‌نما یک ترس و یک باور به‌شدت عمیق و رایج در اروپای قرون پانزده تا هفده بوده است و ریشه‌شناسی این باور می‌تواند گوشهٔ تاریکی از این فرهنگ کهن را بر ما آشکار کند.[۱]

ایزابِل ژان[۲] در کتاب خود تحت عنوان *ادبیات کودکانه*[۳] می‌نویسد:

> محققان با کندوکاو در ذات و دلیل تأثیرگذاری ادبیات کودکانه، خود را ناچار به پاسخ دادن به پرسش‌هایی از جنس زیبایی‌شناختی، آموزشی و نهایتاً ایدئولوژیک می‌بینند. پرسش‌هایی از قبیل اینکه «آیا آثار حوزهٔ ادبیات کودکانه، همانند تمام دیگر شکل‌های بیان ادبی، می‌توانند به‌عنوان اثر هنری در نظر گرفته شوند؟ آیا این آثار شامل امیال و اهداف جامعهٔ مبدأ خود نیستند؟» (ژان ۱۰)

وی در ادامه می‌نویسد: «پاسخ این سؤالات بی‌شک مثبت است».

مقالهٔ حاضر، ازآن‌جهت در زمرهٔ بررسی‌های تطبیقی قرار می‌گیرد که سعی می‌کند با موضوع قرار دادن این افسانهٔ عامیانه، تحولات تاریخی و ادبی و انتقال آن را از یک شیوهٔ بیان هنری (ادبیات) به یک شیوهٔ دیگر (سینما)، و رابطهٔ بین ادبیات و سینما را با استفاده از یک مثال و مورد عینی، مطالعه کند.

---

[۱] «گرگ حیوانی است که عمدتاً شهرت بدی دارد. در تمثیلات غربی نشان پرخوری و خشم و تجسم دو گناه از هفت گناه بزرگ است. در هنر عیسوی مربوط به فرقهٔ دومینیکن و نشانهٔ ارتداد است. رومیان به گرگ ماده احترام می‌گذاشتند، زیرا که به روملوس و رموس، بنیان‌گذاران افسانه‌ای شهر روم، شیر داده بود. آنها کودکان مارس، خدای جنگ نزد رومیان، بودند که گرگ برای او مقدس بود. تصویر گرگ روی پرچم‌های جنگی رومیان دیده می‌شد. گاهی گرگ نشانهٔ آپولوست» (هال ۹۰).

[2] Isabelle Jean

[3] *La Littérature enfantine*

در اینجا این رابطه در دو سطح بررسی شده است: سطح نخست که بیشتر به یک تحلیل فرمی ـ ساختاری نزدیک است، به بررسی مسئلهٔ انتقال و اقتباس می‌پردازد و در این میان، مشکلات احتمالی و فرصت‌های ممکن و تغییرات ضروری مطالعه می‌شوند.

در سطح دوم که به یک تحلیل محتوایی نزدیک است، سعی می‌شود تغییرات محتوایی در مهم‌ترین سه نسخهٔ این قصه و از دیدگاهی روان‌شناسانه بررسی شوند: از نسخهٔ اول به نسخهٔ دوم و، در سطحی بالاتر، از این دو نسخهٔ مکتوب به نسخهٔ سینمایی.

۲. شنل‌قرمزی: امکان یک اقتباس

در تاریخ سینما، اقتباس از موضوعات ادبی یکی از روش‌های متداول بوده است.

> این روش سینمایی باعث می‌شود تا بتوان مسائل و مشکلاتی را که انتقال از یک سیستم نشانه‌شناختی به یک سیستم نشانه‌شناختی دیگر ایجاد می‌کند، برجسته کرد و مورد مطالعه قرار داد (آکِت[1] ۱۷٤).

در مورد امکان بررسی چنین موضوعی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی باید گفت که اگر «ادبیات تطبیقی را هنر نزدیک کردن ادبیات به سایر شیوه‌های بیان (هنری) و یا به متون ادبی دیگر در نظر بگیریم، آن هم به‌منظور بهتر توصیف کردن، بهتر فهمیدن و بهتر چشیدن آنها، آن‌گاه دیگر نمی‌توان منکر یک جایگاه مهم در تفکر تطبیقی برای سینما و برای فنّاوری‌های تصویر شد» (برونل و شوورل ۲٦۳).

درواقع، امروزه اقتباس‌های سینمایی یکی از جنبه‌های اساسی (اما معمولاً مورد غفلت واقع‌شده)، ارزش متون ادبی را شکل می‌دهند و حتی به نظر می‌رسد که بایستی این اقتباس‌ها را همانند و هم‌سنگ ترجمه‌های یک متن ادبی دانست (۲۷٤).

بی‌شک نمی‌توان منکر نقش **مردمی‌کنندهٔ** اقتباس‌های سینمایی شد. این اقتباس‌ها ــ همان گونه که از ابتدای امر این‌گونه بوده است ــ آثار ادبی‌ای را که برای عدهٔ کمی در دسترس بودند، در اختیار جامعهٔ گسترده‌تری از مخاطبان می‌گذاشتند و «حتی مردم گاه

[1] Jean Louis Haquette

عادت پیدا کرده بودند که فیلم اقتباس‌شده را به‌عنوان نسخهٔ اصلی و ابتدایی در نظر بگیرند و خودِ اثر قدیمی را به‌عنوان یک اثر دست‌دوم» (۲۷۵).

این موضوع به‌ویژه در مورد داستان *شنل‌قرمزی* صادق است؛ چرا که برای نسل جدید و جوانی که محروم از قصه‌های آشنای مادربزرگ‌ها زندگی می‌کنند و در نتیجه افسانه‌ها و داستان‌های عامیانهٔ کمتری را می‌شناسند، نسخهٔ اقتباس‌شدهٔ *شنل‌قرمزی* به‌عنوان یک اثر اصلی و نوظهور جلوه خواهد کرد.

آندره مالرو،[1] نویسندهٔ فرانسوی میانهٔ قرن بیستم ــ که چندین کار سینمایی را نیز در کارنامهٔ خود دارد ــ در مورد تجربهٔ اقتباس و گذر از متن ادبی به فیلم می‌نویسد:

> امروزه می‌توان سه مرحله را در [پیدایش و تحول] یک اثر ادبی از یکدیگر متمایز کرد: نخست اثر هنری ناب [و تازه آفریده‌شده]، دوم بازخوانی آن، و سوم مرحلهٔ فیلم. در این مرحله، **بازتولیدشده**، با از بین بردن **اثر اصلی**، خود به یک هنر اصلی تبدیل می‌شود. این هنر، به‌قصد [جذب] توده‌های مردم تولید شده و [در ضمن] از این توده‌ها [به نفع خود] به‌خوبی استفاده می‌کند (۱۷٦).
>
> در اینجا در مقابل یک طرز تفکر قدیمی [و پرطرف‌دار نزد ستایش‌کنندگان سینمای صامت مثل رومن رولان[2]] قرار می‌گیریم که قائل به این بودند که سینما برترین و مناسب‌ترین هنر برای پرداختن به توده‌های مردم است. [امروزه] این نوع تفکر، پس از پشت سر گذاشتن تجربه‌های مختلف و با پشتیبانیِ جهش‌های عظیم فنّاورانهٔ سینمایی، توانسته است از هنر مردمی سینما، هنر هفتم و یا هنر توده‌ها را بسازد (۱۷۷).

تفکر مالرو در باب سینما را در دو بخش اصلی می‌توان تقسیم‌بندی کرد: نخست تحلیل و بررسی تکنیک‌های بازتولید و دوم تفکر در خصوص نتایج این بازتولیدات بر روی تصورات جمعی (۲۷۷).

آندره مالرو درواقع از نخستین کسانی است که توانست در پی مدّ نظر قرار دادن مفهوم پیچیدهٔ تخیل و تصورات جمعی، آن را به مفهوم اسطوره نزدیک کند. او می‌نویسد: «سینما مخاطب توده‌هاست و توده‌های مردم هم اسطوره را می‌پسندند» (۲۷۷).

---

[1] André Malraux
[2] Romain Rolland

از این دیدگاه، و ازنظر مالرو، سینما و اسطوره می‌توانند در یک گفت‌وگوی نزدیک، یکدیگر را بسیار پشتیبانی کنند؛ چرا که ازیک‌سو اسطوره هماهنگ‌کننده‌ای مشترک است که انسان‌ها را، در ورای تفاوت‌ها و اختلافاتشان، یکسان و همگون می‌سازد (۲۷۷) و از سوی دیگر، نیروی عظیمی در تصویر نهفته است که در ورای اختلافات زبان‌شناختی، انسان‌ها را به طور یکسان مخاطب خود قرار می‌دهد.

از این دیدگاه، *شنل‌قرمزی*، نسخهٔ فیلمیک داستان عامیانهٔ شنل‌قرمزی، توانسته است هرچه بیشتر از تنگنای دال و مدلولی کلمات و دنیای انتزاعی آنها فاصله بگیرد و با استفاده از برتری خصوصیات ذاتیِ **تصویر**، به بیشتر عامیانه کردن این داستان کهن و به نزدیک‌تر کردن آن به یک اسطوره کمک کند. مالرو می‌نویسد: «اقتباس در سینما هیچ‌گاه دارای یک ارزش مستقل نخواهد بود مگر وقتی که از [سیطرهٔ] قصه آزاد و به فرمان اسطوره باشد» (۲۷۸).

بدین‌گونه است که می‌توان تفاوت‌های بسیار زیاد فیلم *شنل‌قرمزی* را با دو نسخهٔ مکتوب داستان توجیه کرد: در فیلم، کارگردان دیگر پایبند قصه نیست و جز چند سکانس کوتاه ــ که درواقع یادآوری‌هایی از نسخهٔ قدیمی شنل‌قرمزی هستند ــ مراجعهٔ دیگری به داستان ندارد. درعین‌حال (همان طور که مالرو می‌خواهد)، او توانسته است با یاری گرفتن از قدرت تصاویر (تصاویر نسبت به کلمات به‌صورت عینی‌تری نزد انسان به ادراک درمی‌آیند)، تداعی موفقی از اسطورهٔ گرگ انسان‌نما داشته باشد.

کارگردان در اثر خود تنها به تفسیرهایی از داستان شنل‌قرمزی توجه می‌کند و درواقع پیرو خط روایتیِ نسخه‌های کلاسیک نیست، اما درعین‌حال، فیلم او بدون اضافه کردن چیز زیادی به نسخهٔ اصلی، از گذر بازی کردن با تصاویر، موفق می‌شود خوانش جدیدی از این افسانه به دست بدهد (این خوانش جدید در بخش دوم این مقاله، بخش تحلیل محتوایی، بررسی شده است).

درواقع، اقتباس سینمایی با بهره جستن از **استقلال تکنیکی سینما** (۲۷۹) و خصوصیات منحصربه‌فرد آن، می‌تواند در به تصویر کشیدن و تداعی امر ناپیدا (و یا نامحسوس)، به آن رنگ و بویی اسطوره‌ای ببخشد؛ رنگ و بوی اسطوره‌ای «نواحی

میانه‌ای در ذهن که مابین رؤیا و واقعیت قرار می‌گیرند و از تقسیم‌بندی‌های منطق می‌گریزند، اما همیشه حقیقی‌اند» (۲۷۸).

این **امر ناپیدا** در مورد داستان شنل‌قرمزی، به طور ویژه‌ای عبارت است از یک باور عمیق مردمی در اروپای قرن شانزدهم و هفدهم دربارهٔ حضور و تأثیر موجوداتی نیمه‌انسان ـ نیمه‌گرگ که قدرت‌هایی فراانسانی دارند. این باور، و یا شاید ترس، چنان در بین مردم رسوخ کرده بود که آن‌چنان که می‌خوانیم، در فاصله‌ای صدساله، تنها در فرانسه حدود سی‌هزار مورد از انسان‌هایی که تحت تأثیر شیطان به گرگ تبدیل شده بودند گزارش شده است.[۱]

به دیگر سخن، امروزه به یاری تصاویر و قدرت خارق‌العادهٔ آنها «این دیدگاه رایج شده است که مرز بین امر واقع و امر خیالی دیگر چندان محکم نیست و این دو می‌توانند به‌راحتی در یکدیگر تنیده شوند» (۲۹٤).

از این دیدگاه، نسخهٔ فیلمیک *شنل‌قرمزی* تجربهٔ نسبتاً موفقی در عینی‌تر جلوه دادن افسانهٔ گرگِ انسان‌نماست. گرگِ انسان‌نما در فیلم، در دنیای واقعی یک روستای دورافتاده و در تار و پود زندگی روزمرهٔ انسان‌های این روستا کاملاً احساس می‌شود و قدرت مخرب و ترسناکش، از طریق جادوی تصاویر، به صورتی کاملاً عینی (و درعین‌حال خیالی)، به ادراک درمی‌آید و حضور او دیگر محدود به انتزاع کلمات و مفاهیم نیست، بلکه ملموس و محسوسِ یکی از حواس پنج‌گانهٔ انسانی، یعنی قوهٔ بینایی است.

> فنّاوری‌های تصویر در دنیای مفاهیم و تصورات استدلالی ـ منطقی ما توانسته‌اند یک آشوب [قابل توجه] برپا کنند. آنها به ما دنیایی را ارائه می‌دهند که دیگر [مانند دنیای ساخته‌شده توسط کلمات] انتزاعی نیست، بلکه توسط حواس ما درک می‌شود، درحالی‌که وجود ندارد (۲۹٤).

از این دیدگاه، اقتباس یک هنر است؛ زیرا «مکاشفه در سالن تاریک، نیازمند اتکا به منطق نیرومندی است که رؤیا را در حکم حقیقت درآورَد» (گرشاسبی و بیات ۱۸).

---

[۱] برگرفته از "http://www.dinosoria.com/loup_garou.htm" (دیده‌شده در ۱٤ فوریهٔ ۲۰۱۳).

۳. شنل‌قرمزی: اسطوره در گذر زمان

بازآفرینی یک اثر ادبی، صرف‌نظر از چرایی پیدایش و صورت‌ها و شکل‌های گوناگون آن و حتی جدا از گونه‌های متفاوت بیان هنری آن (تئاتر، سینما، پویانمایی و...)، قبل از هر چیز توجه را به تغییرات محتوایی این نسخه‌های مختلف جلب می‌کند و در این میان، از محتوا گرفته تا شکل و قالب، همه دستخوش تغییر می‌شوند.

تغییرات محتوایی نسخه‌های مختلف یک داستان واحد که بی‌شک خود ریشه در تغییرات جامعه‌شناختی و فلسفی و زیبایی‌شناختی و گاه حتی سیاسی دارند، می‌تواند منبع مناسبی برای بررسی‌هایی ازاین‌دست باشد.

در این مقاله از میان تمام نسخه‌های موجود قصهٔ شنل‌قرمزی، سه نسخهٔ شارل پِرو و برادران گریم و دیوید لِزْلی جانسون[1] را که هاردویک[2] آن را کارگردانی کرده است، به دلیل اقبال مخاطبان زمان خود، بررسی می‌کنیم.

هرچند پرو، در دنیایی تاریک‌تر، شنل‌قرمزیِ داستان خود را طعمهٔ گرگ قرار می‌دهد و علی‌رغم اینکه برادران گریم، با وارد کردن شخصیتی جدید، یعنی شکارچی، دستِ‌آخر دخترک کوچک داستان را از شکم گرگ بیرون می‌کشند، این تغییر محتوایی بزرگ موضوعِ بررسی ما نخواهد بود (یکی از نکات مهم در این باره، ازیک‌سو نقش باورهای قویِ مذهبی در قرن هفدهم میلادی و یکی از نتایج مستقیم آن، یعنی تنبیه شدید خطاکار، و از دیگر سو، کم‌رنگ شدن چنین باورهایی بعد از قرن هجدهم، قرن روشنگری، و تغییر پایان داستان است).

در اینجا سعی شده است که این هر دو نسخهٔ قدیمی را، صرف‌نظر از تفاوت‌ها، به‌عنوان یک نمونهٔ کلاسیک در نظر بگیریم و آن‌گاه شالوده و پیام اصلی آنها را با نسخهٔ لِزْلی جانسون مقایسه کنیم.

پیش‌تر گفته شد که هاردویک، با تفسیر داستان اصلی و با بازی کردن با تصاویر، توانست خوانش جدیدی را از این افسانهٔ قدیمی ارائه دهد. این خوانش جدید که

---

[1] David leslie Johnson
[2] Catherine Hardwicke

محصول نوع دیدگاه کارگردان است، همان قدر تأثیرات تحولات دنیای جدید را در خود دارد که تلاش در جهت آموزش و انتقال آنها را.

مهم‌ترینِ این تحولات در حوزهٔ علوم انسانی و ادبیات، از قرن نوزدهم میلادی به این سو، بی‌شک کشف روان ناخودآگاه بشر بوده است؛ کشفی که سومین جراحت را بر پیکر ساده‌اندیشی انسان، پس از انقلاب کپرنیک و پس از انقلاب داروین،[1] وارد آورد و دگرگونی‌های عظیمی را در بسیاری از زمینه‌های مربوط به زندگی انسانی موجب شد.

از این دیدگاه، بررسی نسخه‌های کلاسیک داستان *شنل‌قرمزی* و نسخه‌های مدرن آن از دریچه‌ای روان‌شناسانه، بازگوکنندهٔ نکته‌های قابل تأملی خواهد بود.

نخستین نشانه از تأثیر انقلاب فرویدی بر نویسندگان مدرن، در داستان مورد مطالعهٔ این مقاله، تغییر زاویهٔ دید راوی است. در هر دو نسخهٔ کلاسیک داستان، سوم‌شخصِ دانای کل، خواننده را، در یک سیر روایی نسبتاً بی‌روح، متوجه داستان دخترکی می‌کند که در پی نافرمانی از راهنمایی‌های مادر، گرفتار عقوبتی سخت می‌شود. اما در نسخهٔ فیلمیک این قصهٔ کهن، آنچه در ابتدای فیلم بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند، استفاده از ضمیر فاعلی **من** توسط دخترک داستان است (دقیقهٔ دوم). این ساختار زبانی، در کنار صحنه‌ای که یک یادآوری از کودکی قهرمان داستان است، بلافاصله مخاطب را در یک فضای آشنایی و هم‌احساسی نزدیک با شنل‌قرمزی قرار می‌دهد و افزون بر این، او را آمادهٔ پذیرش پیچیدگی‌های روانی و احساسی این شخصیت می‌کند.

درواقع، پس از این **رجوع به خود** و پس از این **یادآوریِ گذشته**، با حرکت آرام دوربین که سعی در نشان دادن روستا، جامعهٔ محل زندگی شنل‌قرمزی، می‌کند (دقیقهٔ دوم)، سه عنصر کلیدی مفاهیم فرویدی، یعنی **کودکی** و **من** و **جامعه**، به طور کامل به مخاطب عرضه می‌شود.

عنصر جامعه و ارزش‌های حاکم بر آن، با ظهور عنصر مذهب، نقش پررنگ‌تری در داستان به خود می‌گیرد. پدر سالامون[2] و کاروان همراه او ــ که برای مقابله با تهدید

---

[1] Darwin
[2] Le père Salamon

دوباره زنده‌شدهٔ گرگ در روستا، توسط اهالی به آنجا فراخوانده شده‌اند ــ به‌شدت با نمادها و نشانه‌های مذهبی همراهی می‌شوند و کارگردان نیز، شاید برای برجسته کردن این حضور و این تأثیر، ابایی از برجسته کردن این نشانه‌ها ندارد (دقیقهٔ ۲۵ تا ۲۷).

خطابهٔ پدر سالامون، در بدو ورودش به روستا، خالی از این نشانه‌شناسی زیرکانه نیست. او با در خطر دانستن روح تمام افراد جامعه و نیز با متقاعد کردن آنها از طریق وسایل و تفاسیری غریب، به آنها می‌گوید که گرگِ انسان‌نما ممکن است در وجود هریک از آنها و یا یکی از نزدیکانشان نهفته باشد (دقیقهٔ ۳۱ تا ۳۳).

این خطابه از نقاط عطف نسخهٔ فیلمیک این افسانه است؛ چرا که با به سخره گرفتن واقعیت ملموس روستائیان (که قبلاً یک گرگ معمولی را کشته بودند)، آنها را وارد سطح بالاتر و پیچیده‌تری از امور می‌کند؛ سطحی به‌شدت نمادین که حاصل افق دید متفاوت و گسترده‌تر لِزْلی جانسون نسبت به پرو و برادران گریم است.

این دیدگاه تازه نسبت به مسئلهٔ **شر**، به‌عنوان یکی از مضامین اصلی داستان شنل‌قرمزی ــ که پرورده‌شده در منظومهٔ فکری انسان مدرن امروزی است ــ جز با بازگشت به نظریات ساختاری عصر جدید و از جملهٔ آنها روان‌کاوی، قابل تفسیر و دریافت نخواهد بود.

با توجه به آموزه‌های فروید می‌دانیم که **من** درواقع برآیند مبارزهٔ دائمی روان ناخوداگاه و روان خودآگاه بشر است. این مبارزه، نوعی درگیری میان امیال جسمانی انسان و مجموعه‌ای از ارزش‌های ذهنیِ لازم و مورد نیاز برای زندگی اجتماعی است.

از دیگر سو، با توجه به آموزه‌های یکی دیگر از روان‌کاوان بزرگ اروپایی، یعنی یونگ، می‌دانیم که انسان برای رسیدن به درک جامعی از هستی خویش، به شناختن و اهمیت دادن به روان ناخودآگاه خود نیاز دارد. این هر دو آموزه می‌توانند در تفسیر نسخهٔ مدرن شنل‌قرمزی بسیار مفید و راهگشا باشند.

در این نسخه گرگ انسان‌نما الزاماً معادل شر در نظر گرفته نشده است. در ٤٤اُمین دقیقهٔ فیلم و در یک گفت‌وگوی کاملاً معنادار میان شنل‌قرمزی و گرگ انسان‌نما، گرگ ضمن حرف زدن از **رؤیاها**، به شنل‌قرمزی پیشنهاد می‌کند که با او در سفری به بیرون از روستا همراه شود. سکانس میانه‌ای که تصویری از شنل‌قرمزی و همراهی ناشناس در

بلندای سپید یک قله نشان می‌دهد، بلافاصله این احساس را به بیننده القا می‌کند که این **بیرون از روستا** به‌هیچ‌وجه جای بدی نخواهد بود. افزون بر این، در دومین گفت‌وگوی شنل‌قرمزی با گرگ، در فاصلهٔ ۸٦ تا ۸۸اُمین دقیقهٔ فیلم، گرگ که این بار در هیئت انسانیِ خود دیده می‌شود، **گرگ بودن** را یک **نعمت** می‌داند؛ یک امتیاز که باعث عمر بی‌پایان و قدرت فراوان و خصوصیات اَبَرانسانی دیگر می‌شود.

گرگ انسان‌نمای لِزْلی جانسون، دیگر نه مادربزرگ را می‌بلعد و نه شنل‌قرمزی را. او تنها دعوت‌کننده است؛ دعوت‌کننده به سطح دیگری از انسان بودن، سطحی که هم می‌تواند خوب باشد و هم بد و شیطانی.

بی‌شک تردید شنل‌قرمزی در قبول این دعوت می‌تواند تصویرگر درگیری‌های روانی یک انسان در هنگام ورود به دورهٔ بلوغ فکری ـ روانی‌اش باشد. ترس‌ها و خرافات مردم روستا هنوز همراه اوست. در گفت‌گوی دقیقهٔ ٤٤، شنل‌قرمزی گرگ را **قاتل**، و در گفت‌وگوی دقیقهٔ ۸۸ او را **شیطان** می‌نامد، اما در آخرین صحنهٔ فیلم ــ که یکی از پرمعناترین و تعیین‌کننده‌ترین صحنه‌هاست ــ شنل‌قرمزی که گویی منتظر گرگ بوده است، از او با لبخند پذیرایی می‌کند.

این آشتی پایانی با گرگ که با فاصله گرفتن شنل‌قرمزیِ داستان از اجتماع روستا و استقلال او در خانه‌ای تک‌افتاده در جنگل همراه شده است، تداعی‌کنندهٔ نوعی کمال در شخصیت دخترک کوچک داستان نیز هست. همان کمالی که یونگ آن را در کهن‌الگوی **خود** نتیجهٔ شناختن نیروهای درونی روان و پیوند خوردن با طبیعت کامل درونی و بیرونی می‌داند.

٤. نتیجه‌گیری

بررسی رابطهٔ میان ادبیات و سایر شیوه‌های بیان هنری، از دیرباز از جملهٔ دل‌مشغولی‌های متفکران حوزهٔ علوم انسانی بوده است. امروزه این مطالعات با قرار گرفتن در زیرشاخهٔ مطالعات ادبی ـ تطبیقی، صورت مدون‌تری به خود گرفته‌اند.

انسان مدرن امروز هم‌چنان متأثر از ارزش‌ها و ترس‌ها و باورهای کهن فرهنگ نیاکان خود است. گرگ انسان‌نما هنوز هم برای او جذاب است و گاه حتی او را به فکر

وامی‌دارد و می‌ترساند. ترسی که پس از خواندن و یا گوش کردن به یک افسانهٔ شاید حتی تخیلی، در وجود انسان قرون‌وسطایی رخنه می‌کرد، امروز برای انسان معاصر، نه‌تنها کم‌رنگ‌تر نشده، بلکه به یاری جادوی تصویر در هنر هفتم، به‌مراتب سنگین‌تر و رخنه‌کننده‌تر هم شده است. به دیگر سخن، **هنر** به‌خوبی خود را با پیشرفت‌های فکری و روانی انسان منطبق کرده است.

تحول شیوه‌های بیان هنری، از متون شفاهی به متون نوشتاری و از متون نوشتاری به تصاویر سینمایی، یک تحول ساختاری مثبت بوده است؛ چرا که به‌خوبی مشاهده می‌شود که انسان هنرمند توانسته است از انتزاع کم‌رنگ کلمات به حضور محسوس تصاویر دست یابد و بدین‌گونه در نگاهداری و انتقال ارزش‌های فرهنگی‌اش بهتر بکوشد.

بی‌شک بقای این ارزش‌ها در نزد انسان امروزی و بیان آنها به روش‌های نو، رگه‌ای از دگرگونی‌ها و پیشرفت‌ها (و شاید پسرفت‌ها)ی فکری ـ روانی او را نیز در خود دارد. این دگرگونی‌ها نشان از دنیای جدید انسان امروز دارند؛ دنیایی که تعاریف در آن تغییر یافته‌اند و مرزهای خوبی و بدی درهم‌تنیده‌تر و مسائل دشوارتر شده‌اند. اما آیا این موضوع به‌راستی نشانی از گستره‌تر شدن آگاهی انسان نیست؟

منابع

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*. ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳٦.

شوورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٦.

ژون، سیمون. *ادبیات عمومی و تطبیقی، رسالهٔ راهبردی*. ترجمهٔ حسن فروغی. تهران: سمت، ۱۳۹۰.

گرشاسبی، حمید. *درآمدی بر اقتباس‌های سینمایی*. تهران: نامبروان، ۱۳۸۳.

هال، جیمز. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.

Brunel, Pierre et Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Paris: P.U.F, 1989.

Grimm, Jacob et Wilhelm Grimm. *Contes d'enfants et du Foyer*. Berlin: «inconnue», 1812.

Haquette, Jean Louis. *Lectures européennes: introduction à la pratique de la littérature comparée*. Paris: Bréal, 2005.

Jan, Isabelle. *La Littérature enfantine*. Paris: Ouvriers, 1969.

Perrault, Charles. *Les Contes de ma mère l'oye*. Paris: Claude Barbin, «inconnue».

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۲۱-۳۹

نظریهٔ پذیرش در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی

خلیل پروینی*
مسعود شکری**

چکیده

رابطهٔ تنگاتنگ و فشردهٔ علوم و فنون، در غالب اوقات چالش‌ها و فرصت‌هایی را به همراه دارد که شناسایی آنها کمک شایانی به محققان و پژوهشگران در این زمینه‌ها می‌رساند. حوزه‌های نقد ادبی و ادبیات تطبیقی از حوزه‌هایی هستند که مفاهیم و زمینه‌های مشترک بین آنها چنان گسترده است که گاه تشخیص مرزهای میان این دو حوزه را دشوار می‌سازد. یکی از زمینه‌های مشترک بین نقد ادبی و ادبیات تطبیقی، **نظریهٔ پذیرش** است. در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی، می‌کوشیم تا ریشه‌ها و اصول این نظریه را شناسایی کرده، نقاط مشترک آن را در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی متمایز کنیم. نتایج چنین نشان می‌دهد که نظریهٔ پذیرش توانسته است هم‌زمان با پر کردن خلأ اساسی نقد ادبی در زمینهٔ غفلت نسبی از نقش خواننده در تحلیل اثر ادبی، به غنای ادبیات تطبیقی در دو مکتب فرانسوی و امریکایی کمک کند.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ پذیرش، نقد ادبی، ادبیات تطبیقی، مکتب فرانسه، مکتب امریکا.

---

* دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: parvini@modares.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس
پیام‌نگار: mshokry1984@yahoo.com

۱. مقدمه

نقد ادبی و ادبیات تطبیقی آن‌چنان به هم پیوسته‌اند که برخی از صاحب‌نظران آنها را یکی می‌دانند. کسانی مانند آلدریج[1] نظریهٔ ادبی و نقد ادبی را زیرشاخهٔ ادبیات تطبیقی می‌دانند. یوستی[2] هم معتقد است که ادبیات تطبیقی درواقع همان نقد ادبی یا همان ادبیات است. اما گروهی دیگر از صاحب‌نظران، ادبیات تطبیقی را فلسفه و رویکرد جدیدی در ادبیات و در نقد ادبی به حساب می‌آورند (ذکاوت ۱۰٦).

> ادبیات تطبیقی مکمل تاریخ ادبیات و اساس نوین و استوار نقد ادبی است. برای درک تاریخ ادبیات و نقد نوین ادبی، ادبیات تطبیقی عنصری اساسی است؛ زیرا به کشف ریشهٔ جریان‌های فکری و فنی در ادبیات ملی می‌پردازد. ضرورت روند تکاملی ادبیات ملی تلاقی با ادبیات جهانی است که در تعالی اندیشه‌های انسانی و ملی با یکدیگر همکاری می‌کنند (غنیمی هلال ۳۳).

ادبیات تطبیقی عمری بسیار کوتاه‌تر از نقد ادبی دارد. این رشته در ابتدا از گستردگی چندانی برخوردار نبود و بنا بر نظر بنیان‌گذاران آن در مکتب فرانسوی، خود را محدود به مطالعات تأثیر و تأثر در ادبیات ملت‌های مختلف می‌دید. آنان ادبیات تطبیقی را این‌گونه تعریف می‌کنند:

> پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد در ادبیات گذشته و حال، و به طور کلی ارائهٔ نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته است، چه از جنبهٔ اصول فنی در انواع مکاتب ادبی و چه از دیدگاه جریان‌های فکری (۳۲).

بر اساس این تعریف، مکتب فرانسوی ازنظر کارکرد و چهارچوب با تاریخ ادبیات پیوندی ناگسستنی پیدا می‌کند. رابطهٔ بین ادبیات تطبیقی مکتب فرانسوی و تاریخ ادبیات آن‌چنان نزدیک است که «برخی به کار بردن اصطلاح **مکتب تاریخی** را در مورد مکتب فرانسوی درست‌تر می‌دانند» (عبّود ٤۸). بنابراین، ادبیات تطبیقی در آغاز دارای کارکردی محدود و چهارچوبی محصور به بررسی‌های ادبی بود که بیشتر بر روی رصد

---

[1] Aldrich
[2] Justi

کردن روابط تأثیر و تأثر تمرکز می‌کرد و همین امر سبب شده بود که از جنبه‌های زیباشناختی متون، در پژوهش‌های تطبیقی، غافل شود.

ظهور مکتب امریکاییِ ادبیات تطبیقی باعث ایجاد تحولی اساسی در چهارچوب این علم شد و توانمندی‌های جدیدی را به‌عنوان زمینه‌های پژوهش در آن مطرح کرد.

از مهم‌ترین عواملی که باعث تغییر رویکرد در ادبیات تطبیقی شد تأثیر پذیرفتن مکتب امریکایی از نظریه‌های فرمالیست‌های روس و ساختارگرایی و به‌صورت کلی، نقد جدید بود. رویکرد غالب در نقد جدید، کم‌رنگ شدن توجه به عوامل خارجی، مانند تأثیر جامعه و فرهنگ بر ادبیات، و توجه نشان دادن به خودِ متن ادبی و خصوصیات زیباشناختی آن، و در نتیجه نزدیک شدن به درک و فهم جوهر آثار ادبی است. بنابراین، مکتب امریکایی اساس کار خود را بر درک و فهم زیبایی‌های ادبی و دوری از بررسی عوامل خارجی و روابط تأثیر و تأثر قرار داد (٤٧–٤٨) و ادبیات تطبیقی را این‌چنین تعریف کرد:

> ادبیات تطبیقی رویکردی روشمند است که روابط تشابه، تقارب و تأثیر را مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌کوشد که علاوه بر نزدیک کردن ادبیات در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، ادبیات را به دیگر زمینه‌های معرفت و دانش نزدیک کند و روابط آنها را مورد بررسی قرار دهد. (هنری باجو ۱۸)

بدین ترتیب ادبیات تطبیقی توسط نظریه‌پردازان مکتب امریکایی به نقد ادبی پیوند خورد، آن‌چنان که می‌توان گفت «جوهر و اصل ادبیات تطبیقی، نقد ادبی و جوهر و اصل نقد ادبی، ادبیات تطبیقی است» (عبّود ٤٨).

> نقد ادبی و ادبیات تطبیقی نه تنها دارای ویژگی‌های مشترک هستند، بلکه در آرمان و اهمیت نیز با هم پیوند ناگسستنی دارند. چرا که هر دو فراملّیتی و بین‌فرهنگی هستند، هر دو موجب به رسمیت شناختن و تفاهم متقابل بین ما و غیر می‌شوند، هر دو از مرزهای تصنّعی فراتر می‌روند و باعث وسعت دید و سعهٔ صدر می‌شوند، هر دو زمینه را برای شناخت خود در آینهٔ دیگری فراهم می‌کنند، هر دو ضمن استقبال از تضارب افکار و تعاملات فرهنگ‌های مختلف، بر حفظ هویت‌های بومی تأکید می‌ورزند و هر دو ماهیتی بین‌رشته‌ای دارند. (۱۰۷–۱۰۹)

با توجه به آنچه گفته شد، ادبیات تطبیقی و نقد ادبی حاوی نقاط مشترکی هستند که تعیین مرزبندی بین این مفاهیم مشترک نیاز به دقت و باریک‌بینی خاصی دارد. یکی از این نقاط مشترک **نظریهٔ پذیرش** یا **نقد خواننده‌محور** است که ابتدا در حوزهٔ نقد ادبی جدید طرح شد. پیدایش نظریه‌های جدید نقد در دوران معاصر راهی بود به سوی کمال نقد ادبی سنّتی و توجه به نقاط مبهمی که از دید نقد سنّتی پنهان مانده و توجه چندانی به آنها نشده بود. یکی از این نقاط مبهم، نقش خواننده در آفرینش و تفسیر متون ادبی است؛ چرا که نقد سنّتی همواره بیشتر توجه خود را به ادیب و اثر ادبی معطوف کرده و آن‌چنان که باید و شاید، نقش خواننده را در نقد ادبیات پررنگ نکرده است؛ هرچند نمی‌توان توجه خواننده یا مخاطب را در فرایند نقد سنّتی کاملاً انکار کرد، چرا که در لابه‌لای نظریه‌ها و دیدگاه‌های مختلف می‌توان نشانه‌هایی از آن را یافت، مانند آراء ارسطو و عبدالقاهر جرجانی و دیگران، که در ادامه به‌صورت مفصل‌تر بدانها خواهیم پرداخت. بنابراین، نقد جدید در پی اصلاح این نقیصه برآمد و با مطرح کردن نظریهٔ پذیرش و تأکید بر نقش خواننده در آفرینش معنا و نقش کلیدی آن در معنا، زمینه‌ای نو در ادبیات پدید آورد. از طرف دیگر، این نظریه وارد ادبیات تطبیقی شد و تطبیقگران کوشیدند تا خوانش‌های مختلف آثار ادبی و عوامل مؤثر بر آن را، از منظر ادبیات تطبیقی، در جوامع و فرهنگ‌های مختلف مطالعه و بررسی کنند.

در این مقاله بر آن هستیم تا با رصد سیر حرکتی نظریهٔ پذیرش، از آغاز پیدایش تا به امروز، اصول و مبانی آن را بشناسیم. همچنین می‌کوشیم تا در کنار ذکر نقاط مشترک نقد ادبی و ادبیات تطبیقی در مورد این نظریه، مرزبندی روشنی را برای آن مشخص کنیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ مباحث نظری ادبیات تطبیقی و نقد ادبی کتاب‌های پرشماری نوشته شده است. در زمینهٔ نظریهٔ پذیرش در نقد، بیشتر کتاب‌هایی که به مباحث نقد جدید پرداخته‌اند قسمتی از کار را به مبحث پذیرش و نقد خواننده‌محور اختصاص داده‌اند. از جملهٔ این کتاب‌ها در زبان فارسی و عربی می‌توان به کتاب *فی النقد و النقد الألسنی* از

ابراهیم خلیل اشاره کرد که به‌صورت خلاصه نظریهٔ پذیرش و اصول و مبانی و اشکالات عمدهٔ آن را توضیح داده است. از دیگر کتاب‌های نقد در این زمینه می‌توان به کتاب *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی* از علی تسلیمی اشاره کرد که حاوی نکات مفیدی در مورد نظریهٔ پذیرش است. کتاب‌های *فی آفاق الکلام و تکلّم النص* از عبدالواسع الحمیری و *شفرات النصّ* از صلاح فضل، از دیگر کتاب‌های مفید در این زمینه‌اند که بیشتر به مباحث زبان‌شناختی توجه کرده‌اند، ولی در ضمن مطالب، به نقد خواننده‌محور توجه نشان داده‌اند و اصول آن را بیان نموده‌اند.

از جمله عرب‌زبانانی که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به این نظریه اشاره کرده‌اند می‌توان به عبده عبّود اشاره کرد که در کتاب *الأدب المقارن مشکلات و آفاق* بحث پذیرش را در ادبیات تطبیقی را مطرح می‌کند و آن را به‌صورت خلاصه و مفید به نقد ادبی پیوند می‌دهد و نتیجهٔ گسترش رابطهٔ نظریهٔ نقد خواننده‌محور را با ادبیات تطبیقی، توسعه یافتن ادبیات تطبیقی می‌داند. در کتاب *ادبیات تطبیقی* نوشته ایو شوورل[1] با ترجمهٔ طهمورث ساجدی، بخشی از کتاب به نظریهٔ پذیرش اختصاص داده شده است. از نکات قابل توجه در این کتاب، اشاره به نظریهٔ پذیرش تطبیقی به‌عنوان راهکاری جدید در بررسی استقبال از آثار ادبی در حدّاقل دو محیط فرهنگی است. طهمورث ساجدی نیز کتابی دارد به نام *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی* که در آن علاوه بر روند شکل‌گیری ادبیات تطبیقی، به نقاط مشترک بین دو حوزهٔ نقد ادبی و ادبیات تطبیقی، از جمله نظریهٔ پذیرش، اشاراتی کرده است. از دیگر کتاب‌های ارزشمند در این زمینه *ثنائیات مقارنة* از ضیاء خضیّر است که در آن چند دوگانه را در ادبیات تطبیقی طرح و بررسی کرده. وی نظریهٔ پذیرش را نیز به‌عنوان یکی از این دوگانه‌ها آورده است. خضیّر در این کتاب به روابط تأثیر و تأثر اشاره می‌کند و نقد خواننده‌محور را موجب گسترش مفهوم تأثیر و تأثر و خروج از این دیدگاه نسبتاً محدود می‌داند. وی همچنین به نمودهایی از نقد خواننده‌محور در میراث ادبی و نقدی عربی اشاره می‌کند. عزالدین

[1] Yves Chevrel

مناصره از دیگر نویسندگانی است که در کتاب *النقد الثقافی المقارن* به ذکر اصول کلی نظریهٔ پذیرش می‌پردازد.

برخی از کتاب‌های دیگر اساس کار خود را بر نظریهٔ پذیرش قرار داده‌اند و آن را محور مباحث طرح‌شده در نظر گرفته‌اند، از جمله کتاب *جمالیات التلقی*، تألیف سامی اسماعیل، که به‌صورت مفصل به ذکر ریشه‌های نظریهٔ پذیرش و آراء نقادان مشهور این نظریه پرداخته است. عزالدین اسماعیل نیز در کتابی با عنوان *کیفیات تلقی الشعر فی التراث العربی* اشارهٔ مختصری به سابقهٔ نظریهٔ پذیرش در میراث ادبی عربی کرده است. محمود عباس عبدالواحد، در کتابی با عنوان *قراءة النص و جمالیات التلقّی بین المذاهب الحدیثة الغربیة و تراثنا النقدی* کوشیده است تا میان نظریهٔ پذیرش و میراث ادبی عربی پیوند و رابطه‌ای برقرار کند.

نویسندگانِ کتاب‌های ذکرشده، هرکدام به نوعی به نظریهٔ پذیرش اشاره کرده‌اند و مطالب مفیدیَ در مورد آن نگاشته‌اند، اما هریک از آنان از زاویه‌ای خاص به این نظریه نگاه کرده‌اند؛ بدین معنی که در برخی از این کتاب‌ها از منظر ادبیات تطبیقی و در برخی دیگر از منظر نقد ادبی به نظریهٔ پذیرش نگریسته شده و در معدود آثاری که به‌عنوان زمینهٔ مشترک بین نقد ادبی و ادبیات تطبیقی مطرح شده‌اند، به ذکر مطالب به‌صورت کلی و تیتروار بسنده شده است و هیچ‌کدام از آنها به ترسیم حدود دقیق این نظریه بین ادبیات تطبیقی و نقد ادبی نپرداخته‌اند. بنابراین، در این مقاله خواهیم کوشید تا در حد توان این نقیصه را جبران کرده، ارتباط نظریهٔ پذیرش را با نقد ادبی و ادبیات تطبیقی به‌صورت مفصل بیان کنیم و پس از مشخص کردن حیطهٔ آن در چهارچوب هریک از این دو شاخه، تأثیر آن را در این دو بررسی کنیم.

۳. نیم‌نگاهی به تعریف نظریهٔ پذیرش[1]

در معرفی اجمالی نظریهٔ پذیرش (نقد خواننده‌محور) می‌توان گفت نظریه‌ای نقدی است که بیش از همه خواننده را در مرکز بررسی‌های ادبی قرار می‌دهد. منتقدان

---

[1] . reader – response criticism

خواننده‌محور، اثر ادبی را تنها آن چیزی که بر روی کاغذ است نمی‌دانند، بلکه به نظر آنان زمانی این صفحات تبدیل به اثر می‌گردند که خوانده شوند؛ همان‌گونه که نت‌های موسیقی به هنگام نواخته شدن به موسیقی تبدیل می‌شوند (تسلیمی ۹۵).

> آنان عقیده دارند که متن تنها یک طرف قضیه است و معنا در اثر برخورد خواننده با آن پدید می‌آید. هر خواننده، با رمزهای ذهنی، یعنی قراردادها و ارزش‌هایی تفسیری که در حیات خاص خود پذیرفته است، با متن روبه‌رو می‌شود. از همین رو، متن ممکن است با خواننده‌های متفاوت، معانی نسبتاً متفاوت به خود گیرد (۱۰۸-۱۰۹).

> درواقع، پذیرش به معنی یک نوع فعالیت است. در این نظریه، عامل گیرنده هم به‌جای اینکه غیرفعّال باشد، بایستی عامل اصلی باشد و این عامل گیرنده است که معنای خود را به متن می‌دهد و در غایت امر موجب بقای آن می‌شود (شوورل ۸٤).

بنابراین می‌توان گفت نظریهٔ پذیرش، با تغییر در زاویهٔ نگاه به اثر ادبی، علاوه بر خروج از چهارچوب بررسی اثر ادبی با محوریت نویسنده و متن و مطرح کردن دیدگاهی جدید، موجب به وجود آمدن خوانش‌های مختلف و در نتیجه پربارتر شدنِ متون شد.

٤. نظریهٔ پذیرش در نقد قدیم

هرچند این نظریه در قرن بیستم به‌صورت مدوّن و دارای چهارچوب نظری کامل طرح شد، ریشه‌های آن را می‌توان در ادبیات کهن نیز یافت. به نظر می‌رسد یونانیان اولین کسانی بودند که به نقش خواننده در نقد متون توجه کردند. «ارسطو توجه به خواننده (مخاطب) را در برانگیختن احساس ترس و دلسوزی‌ای می‌داند که اثر ادبی باید در مخاطب به وجود آورد، ترس و دلسوزی‌ای که در نهایت به تزکیهٔ نفس منجر می‌شود» (اسماعیل ١٤).

> البته ارسطو به این حد بسنده نمی‌کند و یکی از معیارهای زیبایی شعر را تأثیر در خواننده می‌داند. در دورهٔ رنسانس نیز، در کنار تأکید بر روی جنبهٔ اخلاق‌گرایی در ادبیات، چگونگی دریافت متن ادبی توسط مخاطب و میزان تأثیر در او، همواره از معیارهای قضاوت در زمینهٔ ادبیات محسوب می‌شد (خلیل ۱۰۵-۱۰٦).

رگه‌هایی از توجه و اهتمام به نقد خواننده‌محور را در نقد کهن عربی نیز می‌توان یافت. از نمودهای این پدیده می‌توان به مجالس شعرخوانی شاعران قدیم اشاره کرد. شاعران در این‌گونه مجالس، علاوه بر نقش پدیدآور، نقش مخاطب را نیز بر عهده گرفته و در مورد اشعار همدیگر به بحث و تبادل نظر می‌پرداختند (اسماعیل ۱۲-۱۳).

علاوه بر این، جرجانی در کتاب *اسرار البلاغه*، نگاه خاصی به نقد خواننده‌محور می‌کند و می‌کوشد تا با استفاده از نقد روان‌شناختی، تأثیر آرایه‌های ادبی را، از جمله تمثیل و استعاره و تشبیه، در خواننده واکاوی کند (منصوری ۲۵). وی معیار زیبایی متن ادبی را تأثیر صورت‌های بیانی آن در خواننده می‌داند (سیّد قطب ۲۲۵).

بنابراین، می‌توان گفت که تناسب متن ادبی با مقتضای حال خواننده یکی از مواردی است که می‌تواند از ریشه‌های نقد خواننده‌محور به شمار رود.

۵. نظریهٔ پذیرش در نقد جدید

نقد جدید درواقع بازگشتی بود به نقد هنری قدیم که می‌کوشید ادبیات را به دور از تأثیر عوامل خارجی مورد بررسی و ارزشیابی قرار دهد و توجه خود را به بررسی بافت متن ادبی و تحلیل عناصر ساختاری آن مانند خیال، عاطفه و تصویرهای ادبی معطوف می‌کرد (منصوری ۲۰-۲۱).

متن‌گرایی که در نیمهٔ نخست قرن بیستم پایهٔ کار نقد جدید در بررسی متون ادبی به شمار می‌رفت، به‌تدریج پیروان خود را از دست داد، تا اینکه در نیمهٔ دوم این قرن، نظریه‌ها و وریکردهای تازه‌ای به نام **واکنش خواننده**[1] در امریکا و **نظریهٔ دریافت**[2] در آلمان به وجود آمد (تسلیمی ۹۵).

نظریهٔ واکنش خواننده در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ و دههٔ ۱۹۷۰ در امریکای شمالی به وجود آمد و منتقدانی چون جاناتان کالر،[3] استنلی فیش،[4] اریک دانلد هِرش،[5] دیوید بلیچ[6] و نورمن هالند[7] از نظریه‌پردازان مشهور آن بودند (۱۰۰).

---

[1] reader response
[2] reception theory
[3] J. Kaller
[4] S. Fish
[5] E.D. Hersh
[6] D. Bleach
[7] N. Holland

نظریهٔ دریافت نیز، هم‌زمان با نظریهٔ واکنش خواننده، در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ و دههٔ ۱۹۷۰ در دانشگاه کنستانس[1] آلمان غربی، توسط رابرت یاوس[2] و ولفگانگ ایزر[3] به وجود آمد (۱۰۸). ازآنجاکه مفاهیم نظری دو نظریهٔ واکنش خواننده و نظریهٔ دریافت بسیار به هم نزدیک‌اند و می‌توان گفت که هر دو از اصول مشترکی پیروی می‌کنند، از ذکر این دو نظریه به‌صورت جداگانه می‌پرهیزیم و هر دو را تحت عنوان **نظریهٔ پذیرش یا دریافت** مطرح می‌کنیم. در بیشتر کتاب‌هایی که نظریهٔ پذیرش را مطرح کرده‌اند، اصل آن را به دو ناقد مشهور مکتب کنستانس،[4] یعنی یاوس و ایزر مرتبط دانسته‌اند. بنابراین، در این مقاله نظریات این دو مبنای کار قرار می‌گیرد؛ هرچند، از آراء دیگر منتقدان نیز استفاده می‌شود.

> نظریهٔ پذیرش در نظر دارد راه سوم یا بدلی باشد بین نقد مارکسیستی و فرمالیسم. اوّلی بازتاب یک واقعیت اجتماعی (مبارزهٔ طبقاتی) در ادبیات را مدّ نظر قرار می‌دهد و دومی ادبیات و متن ادبی را همچون نظام‌های بسته‌ای می‌داند، اما نظریهٔ پذیرش ادبیات را به‌مثابهٔ یک فعالیت ارتباط‌بخش می‌داند (ساجدی ٦۸-٦۹).

در یک نگاه کلی می‌توان چنین گفت:

> نظریهٔ پذیرش تعریف جدیدی از ادبیات، با عنوان **چیزی که تنها در ذهن خواننده وجود معنادار دارد**، ارائه می‌کند. از این دیدگاه، اثر ادبی نیز تعریف جدیدی پیدا می‌کند و با عنوان **کاتالیزور وقایع ذهنی** مطرح می‌شود. نظریهٔ پذیرش به خواننده نیز نگاهی متفاوت از دیدگاه‌های گذشته دارد؛ چرا که خواننده دیگر آن پذیرندهٔ منفعل نیست که تحت تأثیر ایده‌های نویسنده قرار گیرد، بلکه او خود سازنده و فعّال است و معنی دوباره‌ای به متن ادبی می‌دهد (مورفین و رِی[5] ۳۹٤).

---

[1] Konstanz
[2] H. Jauss
[3] W. Iser

[4] مکتب کنستانس به مجموعهٔ آراء و نظریاتی گفته می‌شود که ناقدان آلمانی، بر اساس آن، نظریهٔ دریافت را تعریف و پایه‌ریزی کردند. این مکتب در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ در تقابل با سه مکتب رایج در آلمان، یعنی مکتب‌های تفسیر ضمنی و مارکسیسم و فرانکفورت به وجود آمد. از بارزترین چهره‌های این مکتب می‌توان به یاوس و ایزر اشاره کرد (مروک ۱۵).

[5] Murfin & Ray

بنابراین، نظریهٔ پذیرش با تغییر دیدگاهی که در نگاه به ادبیات ایجاد کرد، و با تعریف ادبیات و اثر ادبی و نقش خواننده از زاویه‌ای جدید، توانست به‌عنوان نقطهٔ عطفی در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی به شمار رود و زمینه‌های جدیدی را برای انجام پژوهش‌های ادبی فراهم آورد.

٦. اصول نظریهٔ پذیرش

اصول نظریهٔ پذیرش را می‌توان در موارد ذیل خلاصه کرد:

ـــ «نظریهٔ پذیرش به انتقاد شدید از دیدگاه مارکسیستی و ساختارگرایی می‌پردازد، زیرا این دو دیدگاه نقش سازندهٔ خواننده را در نظر نمی‌گیرند.»

ـــ «نظریهٔ پذیرش معتقد است که تاریخ ادبیات رو به زوال و نابودی دارد، زیرا به ادبیات به‌عنوان شاخه‌ای از علم تاریخ می‌نگرد و از بررسی زیباشناختی آن خودداری می‌کند» (مناصره ۱٤۸–۱٤۹).

ـــ خواننده هدف نهایی متن ادبی است و متن، بدون وجود خواننده، معنا پیدا نمی‌کند؛ زیرا عملِ خواندن در نتیجهٔ تعامل بین خواننده و متن حاصل می‌شود، متنی که امکان خوانش‌های مختلف از آن ممکن است، خوانش‌هایی که در نهایت موجب غنا و پرباری متن می‌شوند.

ـــ ضرورتی ندارد که متن در چهارچوب تاریخی خوانده شود. خواننده می‌تواند با توجه اختیاراتی که دارد به بازآفرینیِ معنا اقدام کند. خوانندگان در این دیدگاه به سه گروه تقسیم می‌شوند: خوانندهٔ عادی، خوانندهٔ مبدع و خوانندهٔ ناقد.

ـــ خوانش بی‌طرفانه‌ای وجود ندارد و درعین‌حال، خوانشی که مبتنی بر پیش‌فرض‌های ذهنی باشد مردود و غیر قابل پذیرش است؛ زیرا تعامل فعال بین خواننده و متن را دچار اختلال می‌کند.

ـــ مکتب کنستانس معتقد است که خوانش فعالانه یا مولّد، نوعی تجسس در کلمات و نفوذ به عمق وجودی آنهاست.

ـــ یکی از مفاهیمی که نظریه‌پردازان پذیرش ابداع کردند، مفهوم افق انتظار است. متن ادبی واسطه‌ای است میان افق انتظار ما و افق انتظاری که متن بر آن دلالت می‌کند.

از طریق تعامل بین این دو افق، متن این توان را به دست می‌آورد که در آینده بر معانی و مفاهیم خاصی دلالت کند. لزومی ندارد معنای جدیدی که مخاطب به متن می‌دهد با معنایی که گذشتگان از متن برداشت کرده‌اند مشترک باشد؛ لذا در اینجا مفهوم «کسر حاجز التوقّع» (گذر از آستانهٔ انتظار) طرح می‌شود که باعث اضافه شدن معنایی تازه به متن می‌گردد. با دقت در اصول یادشده می‌توان گفت که این نظریه با پر کردن خلأ موجود در نقد قدیم، که عدم توجه کافی به خواننده به‌عنوان سازندهٔ معنی است، و همچنین خلأ موجود در مکتب مارکسیسم و فرمالیسم، توانست خود را به‌عنوان مکمّلی مناسب در نقد ادبی مطرح کند. از دیگر امتیازات این نظریه غنا بخشیدن به تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی است که در صفحات آینده بیشتر بدان خواهیم پرداخت.

۷. نظریهٔ پذیرش و تاریخ ادبیات

در بسیاری از پژوهش‌های ادبی مشاهده می‌کنیم که از مکتب کنستانس به‌عنوان مکتب زیبایی‌شناسی پذیرش یاد شده است. دلیل این امر توجه ویژهٔ این مکتب به پذیرش متن ادبی از طرف خواننده است که در طول تاریخِ نقد مورد بی‌توجهی قرار گرفته است. بنابراین، مکتب کنستانس از ابتدا تمرکز خود را بر روی روشن کردن نقش خواننده در معنا دادن به متن قرار داد و کوشید این اعتقاد را بر کرسی بنشاند که معنای متن تنها با وجود خودِ متن کامل نمی‌شود و ناگزیر باید خواننده‌ای آن را بخواند و معنا را تولید کند. مکتب کنستانس، به‌عنوان اولین مکتبی که خواننده را به‌جای متن در مرکز اهتمام و توجه قرار داد، مطرح شد. در این راستا، یاوس با اهتمام به رابطهٔ بین ادبیات و تاریخ، و ایزر از طریق توجه به متن و خواننده، به‌جای توجه به متن و نویسنده، کوشیدند که به بسط و توضیح نظریهٔ پذیرش در مکتب کنستانس بپردازند (اسماعیل ۹-۱۱).

یاوس معتقد است که تاریخ ادبیات به شکل بررسی تاریخی آثار، روندی را در پیش می‌گیرد که به نویسنده و متن جنبهٔ مثبت، و به خواننده جنبهٔ منفی می‌دهد. ازنظر او، هر کار هنری دارای دو خصوصیت غیر قابل انفکاک است: واقعیتی که اثر از آن سخن می‌گوید و واقعیتی که بعد از خوانده شدن اثر توسط خواننده، آفریده می‌شود. یاوس اعتقاد دارد که تاریخ ادبیات

معانی به‌وجودآمده توسط خوانندگان را در نظر نمی‌گیرد و نقد خواننده‌محور در صدد است این نقص را جبران کند (مناصره ۱٤۹–۱۵۱).

این‌چنین نگاهی به نظریهٔ پذیرش می‌تواند جایگزین مناسبی برای تاریخ ادبیات‌هایی باشد که معمولاً بر اساس معیارهای غیر ادبی و به مراحل مختلف تقسیم‌بندی شده‌اند، مانند تاریخ ادبیات عربی که بر اساس دوره‌های سیاسی تقسیم‌بندی شده است.

در چنین حالتی تاریخ پذیرش، به نیابت از تاریخ ادبیات، به مراجعه و بررسی شواهد تاریخی مختلف می‌پردازد و می‌کوشد تقسیم‌بندی‌های تاریخ ادبیات را بر اساس تغییرات در پذیرش و دریافت آثار ادبی مطرح نماید. در این دیدگاه، رابطهٔ بین چگونگی دریافت آثار ادبی و فلسفه و تفکر غالب بر جامعه، مورد بررسی قرار می‌گیرد. این دیدگاه در صدد پاسخگویی به این سؤال است که چرا آثار خاصی در دوره‌های مشخصی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند و دریافتی که از این آثار صورت می‌گیرد به چه صورت است. بر اساس این دیدگاه، عوامل خاصی در جامعه وجود دارد که باعث شکل‌گیری ذائقه‌های خاص و گرایش‌های خاصی می‌شود. از مهم‌ترینِ این عوامل می‌توان به مدارس، دانشگاه‌ها و وسائل ارتباط جمعی اشاره کرد که ارزش‌های مشخصی را در جامعه ترویج می‌دهند (فضل ۱۵۳–۱۵٤).

به همین دلیل برخی معتقدند که خوانندگانی که در یک نظام زبانی و فرهنگی زندگی می‌کنند، دارای توان ادبی ساختاری‌ای هستند که آنان را توانا می‌سازد تا به متن هویت بخشند و معنای تازه را ضمیمهٔ آن کنند (تسلیمی ۱۰۱). درواقع، نظام فرهنگی در چنین دیدگاهی، به‌عنوان واسطه‌ای طرح می‌شود که خوانندگان، با تکیه بر آن، با اثر تماس می‌یابند (شوورل ۸۵).

بر همین اساس، فیش در پاسخ به این سؤال که اگر خوانشْ تحت تأثیر احساسات درونی افراد است، پس چرا خوانش‌های متعدد از یک اثر معمولاً به هم نزدیک‌اند، این‌گونه پاسخ می‌دهد که این خوانش‌ها بیش از آنکه تحت تأثیر هویت فردی باشد، از هویت فرهنگی مشترک سرچشمه می‌گیرد (مورفین و رِی ۳۹۵).

بنابراین، برای جبران یکی از نقص‌های تاریخ ادبیات ــ که تقسیم آن بر اساس دوره‌های سیاسی است ــ می‌توان از این دیدگاه استفاده کرد و ادبیات را بر اساس دوره‌های فرهنگی غالب بر جوامع تقسیم بندی کرد. به دلیل نقش پررنگِ مؤسسات و

مدارس و سایر مراکز تولید فرهنگ در جوامع، توجه به آنها در تحلیل‌های تاریخی ـ ادبی از نکات حائز اهمیت است. همچنین در جهت تقسیم‌بندی تاریخ ادبیات بر اساس عوامل فرهنگی و دوری جستن از تقسیمات سیاسی، می‌توان نقش ادیبان بارزی را که با آثار و افکار خود باعث به وجود آمدن تفکرات و بینش‌های جدید در فرهنگ جوامع شده‌اند، مورد توجه و اهتمام قرار داد.

در کنار این موارد می‌توان به زمینه‌های دیگری هم اشاره کرد، از جمله مطالعهٔ پذیرش آثار ادبی در طول زمان و تأثیر رویدادهای فرهنگی و اجتماعی بر روی خوانش‌های مختلف از آن. به‌عنوان مثال می‌توان به مطالعهٔ خوانش غزلیات حافظ در قبل و بعد از انقلاب اسلامی پرداخت و تأثیر این رخداد را در خوانش مخاطبان مورد تحقیق و بررسی قرار داد.

۸. نظریهٔ پذیرش و ادبیات تطبیقی

همان طور که گفته شد، نظریهٔ پذیرش یکی از زمینه‌های مشترک میان نقد ادبی و ادبیات تطبیقی است. این نظریه، با ایجاد ارتباط با هر دو گرایش قدیم (مکتب فرانسه) و جدید (مکتب امریکا) ادبیات تطبیقی، علاوه بر گسترش زمینهٔ پژوهش‌های پذیرش، باعث دمیدن روحی تازه در این گرایش‌ها ــ خصوصاً فرانسه ــ شده است و درعین‌حال، زمینه‌های جالب توجه تحقیقاتی‌ای را نیز در ادبیات تطبیقی ایجاد کرده است.

۱.۸ نظریهٔ پذیرش و مکتب فرانسه (تأثیر و تأثر)

اولین زمینهٔ ادبیات تطبیقی که تحت تأثیر نظریهٔ پذیرش قرار گرفت، مفهوم تأثیر و پژوهش‌های مربوط به آن بود؛ چرا که پذیرشْ مقدّم بر تأثیر است و یک متن ادبی اول پذیرفته و خوانده می‌شود سپس تأثیر خود را به جای می‌گذارد (عبّود ۵۲). بنابراین، تحقیقات پذیرش و تأثیر مکمّل همدیگر هستند؛ تحقیقات تأثیر نیازمند تحقیقات پذیرش‌اند (شوورل ۸۷).

چه‌بسا حلقهٔ گم‌شدهٔ پژوهش‌های تأثیر و تأثر این نکته باشد که این پژوهش‌ها نقش کلیدی پذیرش را در این رابطه نادیده گرفته‌اند، در نتیجه، طرف مؤثر به‌عنوان طرف مثبت و فعال، و طرف متأثر به‌عنوان طرف منفی و منفعل شمرده شده‌اند. غافل از اینکه رابطهٔ تأثیر و تأثر بدون در نظر گرفتن پذیرش امری ناممکن است و پذیرشْ خود عملی مثبت و فعالانه است که بنا بر نیازهای مخاطب و توقعاتش، به آن مبادرت می‌ورزد (عبّود ۵۲).

بنابراین، در نتیجهٔ آمیزش نظریهٔ پذیرش با مکتب فرانسه، تمرکز ناقد بر روی چگونگی شکل‌گیری افق انتظار خواننده، در هنگام مواجهه با متن منعطف می‌شود. بدین ترتیب، ادبیات تطبیقی از حالت جمود و رکودی که در نتیجهٔ تلاش تطبیقگران مکتب فرانسه، در جهت کشف اسباب و مسببات و روابط تاریخی بین متون، با آن مواجه شده بود، خارج می‌شود و جان تازه‌ای می‌گیرد (خضیّر ۱۳).

نظریهٔ پذیرش در نقطهٔ دیگری نیز با ادبیات تطبیقیِ سنّتی پیوند می‌خورد؛ در تقسیم سه‌گانهٔ خواننده از نظر نظریهٔ پذیرش (خلیل ۱۰۹):

خوانندهٔ نوع دوم (خوانندهٔ مبدع)، کسی است که متن ادبی را می‌پذیرد و دریافت می‌کند تا از قالب یا مضمون آن در جهت پدید آوردن متنی دیگر استفاده کند. این‌گونه پذیرش، همان پذیرشی است که ادبیات تطبیقیِ سنّتی از آن به‌عنوان **تأثیر** یاد می‌کند و جنبهٔ منفی و منفعل به آن می‌دهد؛ درحالی‌که نظریهٔ پذیرش از این نوع خواننده، با عنوان **خوانندهٔ مبدع** یاد می‌کند که نقش مثبتی درخوانش و آفرینش متن ادبی بر عهده دارد. در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی که به بررسی پذیرش اثر یا آثار و جریان‌های فکری و ادبی در ادبیات و فرهنگ دیگر ملت‌ها، به دور از تعصب و منفی‌نگری، می‌پردازند رو به فزونی دارد و بدین ترتیب پژوهش‌های **خوانش ابداعی** به زمینهٔ مناسبی برای کارهای تطبیقی تبدیل گشته است (عبّود ۵۲-۵۳).

در مطالب فوق به ارتباط نظریهٔ پذیرش با مطالعات تأثیر و تأثر و نقش آن در باروری و نوگرایی این مطالعات اشاره شد و دیدیم که نظریهٔ پذیرش می‌تواند به‌مثابهٔ خونی باشد که در رگ‌های ادبیات تطبیقیِ سنّتی تزریق می‌شود.

۲.۸ نظریهٔ پذیرش و مکتب امریکایی در ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقیِ مکتب امریکایی که در نتیجهٔ انتقاد از دیدگاه سنّتی و متعصّبانهٔ مکتب فرانسه به وجود آَمد، از نظر گستردگی زمینه‌های پژوهش برتری چشمگیری نسبت به رقیب سنّتی خود دارد. درحالی‌که مکتب فرانسه خود را به بررسی روابط تأثیر و تأثر

بین ادبیات دو ملت و اثبات آن با استفاده از اسناد تاریخی محدود کرده بود، مکتب امریکایی با گسترش دامنهٔ پژوهش‌ها به سمت پژوهش در روابط بین ادبیات ازیک‌طرف، و دیگر زمینه‌های علوم، هنر (موسیقی، مجسمه‌سازی، نقاشی و غیره)، فلسفه و تاریخ و علوم اجتماعی (سیاست و اقتصاد و جامعه‌شناسی و غیره) از طرف دیگر، و به‌صورت کلی، مقایسهٔ بین ادبیات‌ها از یک طرف و مقایسهٔ بین ادبیات و دیگر علوم از طرف دیگر (پروینی ۷۰)، توانست بر جمود و رکود ادبیات تطبیقی مکتب فرانسوی غلبه کرده، زمینه‌های تحقیقی پرشماری را مطرح کند.

با توجه به ساختار گستردهٔ مکتب امریکا و زمینه‌های متعدد پژوهش، رابطهٔ نظریهٔ پذیرش با این مکتب به‌مراتب گسترده‌تر از مکتب فرانسه است. یکی از این زمینه‌ها که به گسترش امکانات مطالعات پذیرش و ادبیات تطبیقی منتهی می‌شود «مطالعات پذیرش تطبیقی است که عبارت است از بررسی و تحقیق چگونگی استقبال از یک اثر در (حداقل) دو حوزهٔ فرهنگی متفاوت» (شوورل ۸۹). به‌عنوان مثال می‌توان آثار ادیبان نامداری مانند مولوی را در دو محیط فرهنگی ایران و امریکا با هم مقایسه کرد و مشاهده کرد که دیدگاه‌های فرهنگی چه تأثیری در برداشت خوانندگان از اثر کرده است.

یکی از راه‌های ارتباط بین نظریهٔ پذیرش و ادبیات تطبیقی، مفهوم **خوانندهٔ ناقد** است. خوانندهٔ ناقد متن ادبی را به‌قصد شرح و توضیح آن مطالعه کرده، دیدگاه‌های خود را به دیگران عرضه می‌کند. این نوع خوانش به آثار ملی و داخلی منحصر نمی‌شود، بلکه گاهی ناقدْ آثار ادیبانی را نقد و بررسی می‌کند که از فرهنگ‌های دیگر هستند. این نوع از آثار نقدی مورد توجه ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد. ادبیات تطبیقی می‌کوشد تا چگونگی دریافت متون در خارج از محیط فرهنگی متعلق به آن را مطالعه و افق انتظارات ناقد خارجی و مقایسهٔ آن با افق انتظارات ناقد داخلی را بررسی کرده، نقش جامعه و فرهنگ را در این بررسی تجزیه و تحلیل کند (عبّود ۵۳-۵٤).

از دیگر مواردی که می‌تواند زمینهٔ خوبی برای پژوهش‌های تطبیقی باشد، می‌توان به بررسی خوانش‌های نقدی از شاهکارهای ادبی، و تأثیر این خوانش‌ها در پذیرش آنها توسط خواننده‌های عادی باشد. شرح و تفسیرهای کتاب‌های مقدسی چون قرآن و

انجیل نیز می‌تواند در همین حوزه طرح شود. علاوه بر تأثیر خوانش‌های نقدی در خوانش عادی، می‌توان بررسی و مطالعهٔ خود آثار نقدی را نیز در مورد یک اثر مشخص، در دوره‌های مختلف، جزو موارد مناسب برای کار تطبیقی شمرد. به‌عنوان مثال می‌توان تفسیرهای متنوع از قرآن کریم را از دیدگاه خوانش نقدی، در محیط‌های فرهنگی مختلف یا در دوره‌های تاریخی بررسی کرد.

ازآنجاکه هر مترجمی متن ادبی را با توجه به فرهنگ و اجتماعی که در تفکراتش تأثیر کرده است ترجمه می‌کند، می‌توان اختلاف ترجمه را در محیط‌های گوناگون، زمینه‌ای از ادبیات تطبیقی قرار داد. به‌عنوان مثال:

> ترجمهٔ گالان فرانسوی از کتاب *هزارویک شب* با نسخهٔ عربی آن بسیار متفاوت است؛ زیرا وی در هنگام مطالعهٔ کتاب با افق انتظار عجیبی روبه‌رو شده است که مالامال از مطالب تعجب‌برانگیز در مورد امور سِحر و جادو و خیال‌پردازی بوده است، مطالبی که در فرهنگ او شناخته‌شده و مطرح نبوده‌اند (خضیّر ۱۷).

بنابراین، بررسی تطبیقیِ دریافت متون ترجمه‌شده در فرهنگ‌های مختلف و نقش فرهنگ و جامعه در ترجمهٔ آنها، از دیگر زمینه‌های مشترک بین نظریهٔ پذیرش و ادبیات تطبیقی است.

> لازم به یادآوری است که خواننده از دیدگاه نظریهٔ پذیرش چندان منفعل عمل نمی‌کند. او همچنان که در چیرگی اندیشه‌ها و افکار زمانه و روح عصری خود و نیز تحت تأثیر نویسنده در متن قرار می‌گیرد، می‌تواند با تجربه‌های شخصی و فرافکنی‌های منفردِ خود در موقعیت‌ها و زمان‌های گوناگون، دست به ابتکار عمل بزند و به خواننده‌ای فعال تبدیل شود. وی حتی می‌تواند به نیّت نویسنده بی‌توجه باشد و معنایی تازه از متن بیافریند و همهٔ باورهای قطعی را از میان ببرد (شوورل ۱۰۹).

> هِرش این مسئله را به تفاوت میان تعبیر و معنای متن می‌داند. او معتقد است که تعبیرها در طول تاریخ تغییر می‌کنند، حال آنکه معانی ثابت می‌مانند. مؤلفان معانی را خلق می‌کنند، درحالی‌که خوانندگان تعابیر را تعیین می‌کنند. به نظر هرش، این واقعیت که ما می‌توانیم مکبث شکسپیر را به‌گونه‌ای دیگر ارائه دهیم که آن را به جنگ هسته‌ای مربوط سازیم، واقعیت معنی آن را از دیدگاه شکسپیر تغییر نمی‌دهد (۱۰۲).

بر این اساس، بررسی تعابیر مختلفی که یک اثر ادبی در طول زمان و یا در یک زمان مشخص، در محیط‌های مختلف، به خود می‌گیرد، می‌تواند از دیگر زمینه‌های پژوهش تطبیقی باشد.

۹. نتیجه‌گیری

- نظریهٔ پذیرش در نتیجهٔ کاستی نسبی‌ای که نقد ادبی قرن‌ها از آن رنج می‌برد، در نقد ادبی جدید ظاهر شد و با تمرکز بر روی ضلع فراموش‌شدهٔ مثلث (ادیب و متن و خواننده)، یعنی خواننده، و واگذار کردن نقش سازندهٔ معنا به او، توجه بسیاری از ناقدان و صاحب‌نظران را به خود جلب کرد.
- تعامل و همکاری نظریهٔ پذیرش با ادبیات تطبیقی باعث بارور شدن ادبیات تطبیقی و گشوده شدن درهای جدیدی بر روی آن شد. تجدید حیاتی که نظریهٔ پذیرش در ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه ایجاد کرد سبب شد که این مکتب از بحث‌های راکد و جامد تاریخی و تأثیر و تأثر به معنای مثبت و منفی، خارج شود و افق‌های جدیدی را در مقابل خود ببیند.
- ادبیات تطبیقی مکتب امریکا، به دلیل گستردگی زمینهٔ فعالیتش، جایگاه مناسبی برای گسترش همکاری با دیگر علوم و مکاتب و نظریات است. به همین دلیل، نظریهٔ پذیرش توانست نقش پررنگی را در گسترش پژوهش‌های تطبیقی در این مکتب بازی کند. مطالعات نقد و ترجمه و پذیرش آثار ادبی در جوامع و فرهنگ‌های مختلف، و تأثیر آن فرهنگ‌ها در خوانش‌های متنوع از آثار، زمینهٔ مناسبی را برای تعامل و همکاری نظریهٔ پذیرش و ادبیات تطبیقی مکتب امریکا فراهم کرد.
- آمیختگی حوزه‌های نقد ادبی و ادبیات تطبیقی تا بدانجا رسید که برخی، از این دو علم، به نقد تطبیقی یاد کردند، درحالی‌که با وجود حوزه‌های مشترک میان این دو، هریک از آنها مبانی نظری و روش تحقیق مستقلی و متفاوتی دارد که اگر این تفاوت‌ها لحاظ نگردد، آشفتگی و سردرگمی به وجود خواهد آمد.

منابع

اسماعیل، سامی. *جمالیات التلقی*. القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة، ۲۰۰۲.
اسماعیل، عزالدین. *کیفیات تلقی الشعر فی التراث العربی*. القاهرة: دارالفکر العربی، ۲۰۰٦.
پروینی، خلیل. *الأدب المقارن: دراسات نظریة و تطبیقیة*. تهران: سمت، ۱۳۹۱.
تسلیمی، علی. *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*. تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
حمیری، عبدالواسع. *فی آفاق الکلام و تکلّم النص*. بیروت: الموسسة الجامعیة للدراسات النشر و التوزیع، ۲۰۱۰.
خضیّر، ضیاء. *ثنائیات مقارنة*. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، ۲۰۰٤.
خلیل، ابراهیم. *فی النقد و النقد الألسنی*. عمان: أمانة عمّان الکبری، ۲۰۰۲.
ذکاوت، مسیح. «تبیین چالش‌ها و ظرفیت‌های رابطهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی.» *فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ۱۲/٤ (۱۳۹۱): ۱۰۳–۱۱۹.
ساجدی، طهمورث. *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
سید قطب. *النقد الأدبی أصوله و مناهجه*. قم: انتشارات ذوی‌القربی، ۱۳۹۰.
شوورل، ایو. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٦.
عبدالواحد، محمود عباس. *قراءة النص و جمالیات التلقی*. القاهرة: دارالفکر العربی، ۱۹۹٦.
عبّود، عبده. *الأدب المقارن مشکلات و آفاق*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۹.
غنیمی هلال، محمد. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ سیّد مرتضی آیت‌اللهزادهٔ شیرازی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.
فضل، صلاح. *شفرات النص*. القاهرة: دارالآداب، ۱۹۹۹.
مروک، دلیلة. *استراتیجیة القارئ فی شعر المعلقات «معلقة امرئ‌القیس نموذجاً*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه منتوری الجزایر، ۲۰۱۰.
مناصره، عزالدین. *النقد الثقافی المقارن*. عمان: دار مجدلاوی للنشر و التوزیع، ۲۰۰۵.
منصوری، علی جابر. *النقد الأدبی الحدیث*. عمان: دار عمار، ۲۰۰۰.

هنری باجو، دانییل. *الأدب العام و المقارن*. ترجمهٔ غسّان سعید. دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب، ۱۹۹۷.

Murfin, Ross & Supryia Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms.* Bedford: St. Martins, 2008.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۴۰-۶۱

حافظ از دو نگاه: رمانتیسم گوته و تعالی‌گرایی امرسن

زهره تائبی نقندری*

چکیده

گوته، اندیشمند و شاعر آلمانی، و امرسن، شاعر ـ فیلسوف امریکایی، از جملهٔ شاعرانی هستند که نه تنها در ادبیّات ملّی کشورشان، بلکه در ادبیّات جهان نیز بسیار تأثیر کرده‌اند. وجوه مشابه فراوانی در نگرش و اندیشه‌های این دو شاعر به چشم می‌خورَد که از مهم‌ترین آنها علاقه‌مندی هر دو شاعر به حافظ و معرفی وی به ملّت‌های خود است. پژوهش حاضر، علاوه بر بررسی تأثیرپذیری گوته و امرسن از حافظ، تلاش هدفمندی را که این دو شاعر برای ایجادِ اقبال ادبی حافظ در ادب غرب انجام داده‌اند، و چگونگی استقبال از شعر واندیشهٔ حافظ در ادبیّات آلمان و امریکا را، بر اساس دیدگاه یکی از صاحب‌نظران ادبیّات تطبیقی به نام پراور، بررسی می‌کند.

در این پژوهش، ابتدا چگونگی آشنایی گوته با حافظ و بررسی عوامل مؤثر در ایجاد شیفتگی او نسبت به این شاعر ایرانی ارائه خواهد شد. پس از آن چگونگی آشنایی امرسن با حافظ و نهایتاً تفاوت دیدگاه‌های گوته و امرسن نسبت به شناخت و پذیرش حافظ در ادبیّات غرب بررسی می‌شود. انگیزهٔ اصلی گوته در تقلید از حافظ یافتن طرحی برای عاشقانه سرودن بود، درحالی‌که امرسن در جست‌وجوی یافتن اندیشه‌ای بود که علاوه بر ستایش زیبایی و آرامش، جوابگوی روح آزادی‌خواهی و استقلال فردی و هویت ملی جامعهٔ معاصرش نیز باشد و به همین دلیل، شعر حافظ را، هماهنگ با فرهنگ و ملّیّت خود، به امریکائیان معرفی کرد. حاصل تلاش این دو، موجب اقبال یافتنِ حافظ، در مسند اندیشمندی جهانی، در فرهنگ و ادب غرب شد.

کلیدواژه‌ها: حافظ، گوته، امرسن، عرفان، عشق، هویّت فردی و فرهنگی.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد
پیام‌نگار: z.taebi@gmail.com

۱. مقدّمه

بررسی تأثیر و تشابهات بین آثار ادبی از حوزه‌هایی است که غالب صاحب‌نظران مطالعات تطبیقی در مورد آن نظریه‌پردازی کرده‌اند. عده‌ای از این صاحب‌نظران مانند یوست[۱] و سیمون ژون[۲] ریشهٔ شباهت‌ها و تأثیرپذیری‌های آثار ادبی را در فرایندهای مشابه اجتماعی و سیاسی و یا همانندی زمینه‌های تاریخی پدیده‌های ادبی جست‌وجو کرده‌اند. عده‌ای دیگر مانند وسِلوسکی،[۳] منتقد روس، این شباهت‌ها وتفاوت‌ها را در فرایندهای روان‌شناختی انسان ریشه‌یابی کرده‌اند. اما یکی از پژوهشگران برجستهٔ آلمانی به نام زیگبرت س. پراور[٤]، که از یکی صاحب‌نظران در زمینهٔ ادبیّات تطبیقی است، در کتاب خود با عنوان *مقدمه‌ای بر ادبیّات تطبیقی*،[٥] ضمن تأکید بر بررسی عوامل مذکور، توجه پژوهشگران ادبیّات تطبیقی را به موضوع دیگری معطوف می‌کند. او معتقد است که پژوهش دربارهٔ تأثیر و تأثر در مطالعات تطبیقی باید «با پژوهش دربارهٔ پذیرش واقبال ادبی همراه باشد» (پراور ٣٦)؛ چراکه هنرمندی که تحت تأثیر دیگری قرار گرفته است، متنی را متناسب با شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ خود، در زمان و مکانی مشخص و برای مخاطبانی مشخص تولید می‌کند. در چنین فعالیت هدفمندی، آنچه با عنوان تأثیرپذیری از آن یاد می‌شود، به طور حتم حاصل فرایند خاصی است که درک وتفسیر آن نیازمند بررسی چگونگی پذیرش آن اثر در جامعهٔ مخاطب خواهد بود.

پراور در خصوص پذیرش و اقبال یک هنرمند یا یک اثر ادبی در جامعه‌ای دیگر، جواب دادن به چند سؤال مهم را پیش‌فرض قرار می‌دهد: اینکه چه عواملی در ایجاد ارتباط وتأثیرگذاری بین دو هنرمند مؤثر بوده است؟ اینکه هنرمند جامعهٔ میزبان از چه چیزی در ادبیّات غیر بومی استقبال کرده است؟ چه عواملی در ایجاد ارتباط بین دو هنرمند مؤثر بوده است؟ و هنرمند جامعهٔ میزبان چگونه زمینهٔ ایجادِ اقبالِ ادبیِ هنرمندی از کشور دیگر را در جامعهٔ خود فراهم کرده است؟

---

[1] Frençois Jost
[2] Simon Jeune
[3] Alexander Veslovsky
[4] Siegbert Salomon Prawer (1935-2012)
[5] *Comparative Literary Studies; An Introduction*

یافتن پاسخ این سؤال‌ها، با توجه به تاریخ ادبیّات آلمان و امریکا و تأثیرپذیری این دو شاعر و اندیشمند غربی از حافظ شیرازی، موضوع اصلی بحث حاضر را تشکیل می‌دهد.

امرسن[1] و گوته[2] دو شاعر معاصرند که گرچه یکی آلمانی و دیگری امریکایی است، هر دو دلبستهٔ رمانتیسیسم و فرهنگ و ادبیّات شرق‌اند و با هم دیدار و همفکری داشته‌اند. هیچ‌یک زبان فارسی را نمی‌دانسته‌اند و هر دو از مسیر ترجمه‌های یک نفر با شعر و اندیشهٔ حافظ آشنا شده‌اند، اما دو نگاه کاملاً متفاوت و دو برداشت جداگانه از شعر حافظ داشته‌اند. از همین رو، برطبق توصیهٔ پراور، بررسی فرایند پذیرش و استقبال از شعر و اندیشهٔ حافظ در غرب نیز، به‌منظور روشن کردن این موضوع، ضروری می‌نماید.

آشنایی گوته و امرسن با حافظ از طریق خواندن ترجمه‌های آلمانی *دیوان حافظ* صورت گرفته است. ژوزف فن هامر پورگشتال،[3] شرق‌شناس اتریشی، که به زبان‌های فارسی و ترکی و عربی مسلّط بود، برای اولین بار در اروپا در سال ۱۸۱۲ *دیوان غزلیّات حافظ* را به طور کامل به زبان آلمانی ترجمه کرد.[4]

تأثیر جادویی مطالعهٔ *دیوان غزلیّات* حافظ بر گوته چنان عمیق بود که وی مجموعهٔ اشعار خود را، به تقلید از حافظ، *دیوان* نامید و این آشنایی درواقع موجب پیدایش یکی از مهم‌ترین کتاب‌های ادبیّات آلمان به نام *دیوان غربی ـ شرقی*[5] (۱۸۱۸) شد. این کتاب کتاب در ادبیّات فارسی به *دیوان شرقی* مشهور است (چند ترجمه از *دیوان شرقی* به زبان فارسی موجود است. در این مقاله از دو ترجمه استفاده شده است: اوّلی متعلق به شجاع‌الدّین شفاست. وی در سال ۱۳٤۳ بخش‌هایی از *دیوان غربی ـ شرقی* گوته را

---

[1] Ralph Waldo Emerson (1803-1882)
[2] Wolfgang von Goethe (1749-1832)
[3] Joseph von Hammer Purgstall (1774-1856)
[4] البته لازم است یادآوری شود که نخستین ترجمهٔ *دیوان حافظ* در خارج از ایران، در قرن دهم هجری در ترکیه (عثمانی) صورت گرفت و آن ترجمهٔ سودی، ادیب و زبان‌شناس ترک است که همراه با متن فارسی غزلیّات حافظ انتشار یافت و اساس چاپ‌های فارسی حافظ در آلمان، اتریش، ترکیه، مصر و هند شد. «خودِ سودی افندی اهل بوسنی بود، ولی به ادبیّات فارسی فوق‌العاده علاقه داشت ... ترجمهٔ حافظ او در سه جلد مفصّل و شامل شرح و تفصیل کامل غزلیّات، قصاید و رباعیّات حافظ است» (شفا ۲۱). پس از شرح سودی، مهم‌ترین ترجمهٔ کامل از *دیوان حافظ* به زبان آلمانی توسط هامر صورت گرفت.
[5] *West-Ostlicher Divan*

ترجمه کرد. این کتاب به *دیوان شرقی* شهرت یافته است. ترجمهٔ دوم را با عنوان *دیوان غربی ـ شرقی*، کوروش صفوی در سال ۱۳۷۹ به انجام رساند. این ترجمه شامل متن کامل دیوان است و مترجم کوشیده است که در آن وزن و قافیه آن را آن‌چنان‌که گوته در زبان آلمانی نوشته است، به ترجمهٔ فارسی منتقل کند). علاوه بر مجموعه اشعار گوته، بخش یادداشت‌های این کتاب ــ که بیشتر حجم آن را تشکیل می‌داد و شامل مطالعات و تحقیقات مفصّل گوته دربارهٔ شرق و اسلام و به‌خصوص ایران و شاعران ایرانی می‌شد ــ توجه بسیاری از خوانندگان غربی را به خود جلب کرد. قبل از پرداختن به موضوع اصلی بجاست که دربارهٔ دیدگاه گوته نسبت به ادبیّات شرق و آشنایی او با حافظ توضیحی بدهیم.

۲. چگونگی آشنایی گوته با حافظ

یوهان کریستف بورگل،[1] استاد اسلام‌شناسی در دانشگاه برنِ سوئیس و متخصص ادبیّات فارسی و عربی و یونان باستان، بر این باور است که ویژگی‌های ناآشنای شرق که در *دیوان شرقی* گنجانده شده، خواندن این کتاب را حتی برای دوستداران گوته و ادیبان آلمانیِ اهل فن نیز دشوار می‌کند و برای درک آن باید به پژوهش‌های محققان و ایران‌شناسان مراجعه کرد. وی چگونگی پیدایش تصویر شرق را در ذهن گوته این‌گونه بیان می‌کند:

> مشغولیت ذهنی گوته با شرق در جوانی شاعر آغاز شد؛ با مطالعهٔ سفرنامه‌های جهانگردانی مانند شاردِن[2] و تاورنیه[3] که از سفر به ایران بازگشته بودند. او مطالعاتی در مورد قرآن و زندگی حضرت محمّد(ص) نیز داشت. او در صدد برآمد که داستان زندگی حضرت محمّد(ص) را بنویسد که تنها به‌صورت طرحی اوّلیه باقی ماند ... قبول مسئولیت وزارت، او را از مشغولیت با شرق بازداشت و شناخت حافظ برای گوته در سنین پیری رخ داد (بورگل ۱۳).

زمینهٔ آشنایی گوته با حافظ از طریق چند مأخذ مهم فراهم شد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: *مجلّهٔ تخصصی شرق‌شناسی* که هامر پورگشتال مؤسس آن بود و به زبان

---

[1] Johann Christoph Burgel
[2] Sharden
[3] Tavernier

آلمانی منتشر می‌شد؛ کتاب دیگر هامر به نام *تاریخ ادبیّات پارسی*[1] که گلچینی از اشعار دویست شاعر ایرانی به زبان آلمانی است. این کتاب بر اساس *تذکرة الشعرای* دولتشاه سمرقندی (در قرن پانزدهم) نوشته شده و مأخذ اصلی یادداشت‌های گوته در *دیوان شرقی* است؛ کتاب *تأملاتی دربارهٔ آسیا*[2] به قلم دانشمند برلینی، فریدریک فن دی‌یِز،[3] و ترجمهٔ آلمانی *گلستان* سعدی توسط اولئاریوس.[4]

چنان‌که از زندگی‌نامهٔ گوته برمی‌آید، وی پیش از مطالعهٔ *دیوان* حافظ، با *گلستان* سعدی نیز آشنا بوده و آن را به‌عنوان نمونه‌ای از ادب و حکمت شرق خوانده و پسندیده بوده است. گوته دربارهٔ ایران باستان و آیین زرتشت و تحوّلات فکری و ادبی در تاریخ ایران نیز مطالعات مفصّلی انجام داده بود، اما هنگامی که *دیوان غزلیّات شمس‌الدّین محمّد حافظ* ــ که توسط هامر پورگشتال در سال ۱۸۱۲ ترجمه شده بود ــ به دست گوته رسید، چنان شور و شوقی در او برانگیخت که او را تا پایان عمر مجذوب حافظ کرد.

گوته میان خود و حافظ همانندی‌های روحی عمیقی یافت و کوشید چون او به روح پنهان هر چیز دست یابد و تجلّی زیبایی و عشق را، ورای صورت مادّی اشیاء، کشف کند و افق گستردهٔ نگاه او را بشناسد.

> هامر در یک پیشگفتار ٤۲ صفحه‌ای در ابتدای ترجمهٔ *دیوان حافظ*، به شرح سرگذشت حافظ، سبک شعر و ترتیب دیوان می‌پردازد ... با توجه به اینکه بعضی از اشعار حافظ در آن زمان به زبان لاتین با شرح، وزن و قافیه ترجمه شده بودند، هامر آن ترجمه‌ها را الگوی خود قرار داد و بر اساس آنها اشعاری را که خود ترجمه کرده بود، با ذکر وزن و قافیه، تقسیم‌بندی کرد (تفضّلی ۸۹-۹۰).

چهره‌ای که هامر از حافظ در مقدّمهٔ ترجمهٔ دیوان ترسیم کرده بود، بسیار تأثیرگذار بود:

---

[1] *Geschicte der Schonen Redekunste Persiens*
[2] *Memoirs of Asia in the Arts and Sciences*
[3] Feredrik von Diez
[4] Adam Olearius

در دوران زندگانی حافظ پیوسته وضع سرزمین پارس دستخوش انقلاب بود. امیران و پادشاهان پیاپی سر کار آمدند و از سر کار رفتند و در هر آمدن و رفتن سیل خون روان ساختند و با این‌همه، حافظ آرامش طبع و حُسن خُلق خویش را از دست نداد و همچنان نغمهٔ بلبل و عطر گل و نشئهٔ شراب و زیبایی عشق را ستود و از تکریم جمال در هر صورت که آن را متجلّی دید، فرونشست (شفا، ٢٤).

گوته هر غزل حافظ را بارها و بارها خواند و چنان با روح و فکر و با شیوهٔ بیان حافظ خو گرفت که کم‌کم شروع به سرودن شعر با رنگ و بوی اشعار حافظ کرد و بعدها مجموعهٔ آن اشعار را، به تقلید از حافظ، *دیوان* نامید. همچنین این مجموعه را که شامل دوازده بخش است، با اسامی فارسی نام‌گذاری کرد و عنوان بخش‌های کتاب خود را به ترتیب: مغنی‌نامه، حافظ‌نامه، عشق‌نامه، تفکیرنامه، رنج‌نامه، حکمت‌نامه، تیمورنامه، زلیخانامه، ساقی‌نامه، مَثَل‌نامه، پارسی‌نامه و خلدنامه نامید.

تقلید از حافظ تنها در محدودهٔ نام بخش‌های مختلف دیوان باقی نماند، بلکه گوته کوشید تا وزن و قافیه‌پردازی و شیوهٔ غزل‌سرایی حافظ را نیز به کار بگیرد. وی در شعری با عنوان «تقلید»، به‌صراحت اشاره می‌کند که آرزو دارد همچون حافظ قافیه‌پردازی کند:

تقلید

آرزو دارم سرشت قافیه‌هایت را بیابم
باید این تکرار بهر من هم خوش نشیند
راه را با انتخاب معنی آغاز کنم
و سپس
واژه‌ها را بیابم
سخن در قافیه تکرار نگویم
مگر آن‌گاه که معنایی دیگر یابد
آن‌گونه که تو می‌خواهی
آن‌گونه که تو می‌دانی،
بهتر ز همه!
(گوته ۱۳۷۹: ۷۷)

یکی از بهترین نمونه‌هایی که جایگاه حافظ را از نگاه گوته نشان می‌دهد و در ستایش از تأثیر نشاط‌بخش کلام او سروده شده است، شعری است به نام «خطاب به حافظ» که فضا و رنگ و بوی غزل‌های حافظانه در آن به چشم می‌خورَد:

خطاب به حافظ

آنچه دیگران خواهند، تو خود دانی
آن‌همه را تو دریافته‌ای
زیرا اشتیاق از حضیضِ ذلت تا اوجِ لذت
ما را به بند سخت خود می‌کشد ...
لیک آن لحظه که آتش به وجودت افتد
دست بر گردن جام می چه لذت دارد
آن پیاله پر شود و آن دیگری خالی ز می
تا به یک بار و دو بار سیراب از دستان وی
چشم او رخشد، دلش لرزان شود
آرزو دارد بیاید در بَرَت نالان شود،
کآن زمان کاین آبِ گلگون با تو خود همساز کرد
مرغ روحت جان گرفت و پر زدن آغاز کرد،
فرصتی یابد کلامت بشنود
وآن سخن‌ها بر دل و جانش نهد ...
(۸۲-۸۱)

گوته در *دیوان شرقی* حافظ را بیش از هر چیز به دلیل آزادی اندیشه‌اش می‌ستاید. وی مقاله‌ای دارد با عنوان «هفت ستارهٔ فروزان آسمان شعر ایران» که در بخش یادداشت‌ها و توضیحات *دیوان شرقی* آمده است. او این هفت ستاره را فردوسی، انوری، نظامی، رومی، سعدی، حافظ و جامی می‌داند. گوته علاوه بر شرح حال کوتاهی که از این هفت استاد سخن آورده، نظر خود را دربارهٔ هریک بیان می‌کند. برای مثال در معرفی حافظ او را بزرگوارترین و باصفاترین شاعر ایران می‌نامد و می‌نویسد:

> حافظ در عین دلبستگی به زیبایی‌های این جهان، راز زندگی را برای خود حل کرد؛ یعنی همهٔ آن علایقی را که دست و پای آدمی را می‌بندد کنار گذاشت و «از هرچه رنگ تعلّق پذیرد»

آزادی جُست. برای کسی که یک بار کم‌وبیش با او آشنایی پیدا کند، حافظ شریک و مصاحب همهٔ عمر او می‌شود (نیک‌بین ۱۱۷).

عشق به زیبایی در اندیشهٔ گوته، مانند حافظ، پرتوی از جمال خداوند است. به قول حافظ «یک فروغ رخ ساقی‌ست که در جام افتاد». او نیز از زاویهٔ دید حافظ می‌نگرد و به همین دلیل در اشعار او نیز در بسیاری از زمینه‌ها مانند تجلّی زیبایی خدا در طبیعت، در عشق و در بیان سرمستی و شوق عاشقانه، و درآمیختن عشق زمینی و آسمانی، و حتی در زمینهٔ خلقت انسان، دیدگاه‌های مشترکی با حافظ دیده می‌شود. برای مثال در «مغنی‌نامه»، در شعری با عنوان «خلقت و بخشش جان»، با الهام از این اندیشهٔ حافظ که «گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند»، چنین می‌سراید:

خلقت و بخشش جان

آدم آن روز خاک پوکی بود در باغ بهشت
تا مِلِک آمد و گل را بسرشت ...
لیک آدم با سر و پا و بدن
جلوه‌ای جز توده‌ای خاک نداشت
تا سرانجام نوح از بهر می‌اش
جان آدم جام ناب باده ساخت
آن زمان کاین گل به پیمانه زدند
مایهٔ جان بر خمیر خام و ناپخته زدند
این خمیر خاک جوشیدن گرفت
جنبش آغازید و باریدن گرفت
حافظا شعر تو نیز همچو این بادهٔ ناب
می‌دمد جان به تن رفته به خواب
ره به ما بنمای در این غوغای می
تا پی‌ات گام نهیم بر عرش وی

(گوته ۱۳۷۹: ٥٤)

مایهٔ جان آدمی در نماد می در این شعر، درک شاعرانهٔ گوته را از شراب حافظ به‌خوبی منعکس می‌کند. در ضمن، «بر اساس اخبار قدیم یهود، که به گفتهٔ بورگل مورد قبول اسلام است، نوح نخستین کسی است که شراب ساخت» (صفوی ٦٦).

تصویرهای قفس تنگ و میل انسان به پرواز از این قفس نیز که در بخش ساقی‌نامهٔ دیوان گوته قرار گرفته، درک عمیق وی را از نگاه عارفانهٔ حافظ در حکایت «مرغ جان و قفس چندروزهٔ تن» نشان می‌دهد.

اگر تن همچو زندان است
چرا این تن هماره تشنه است؟
جان چه آسوده در این زندان تن
خود در این محبس چه خرسندش ببیند
در چنین حالی بباید باده‌ها
در میان محبسش جاری بکرد،
جان دگر خود را در آسایش نبیند
با همه فریاد، رهایی را ز این زندان بخواهد
(گوته ۱۳۷۹: ۲۰۲)

نکتهٔ قابل توجهی که خوانندهٔ *دیوان شرقی* را تحت تأثیر قرار می‌دهد این است که حافظ برای گوته یک شاعر فارسی‌زبانِ قرون‌وسطایی نیست؛ او نمایندهٔ انسان در تمام قرون است. بر اساس چنین تفکری، برای گوته تیمور و ناپلئون یکی هستند. «او تیمورنامه را بی‌نشان نسبت به زمان و مکان می‌سراید تا به **تیمورها** بازگردد، برای او محمّد(ص) و مسیح(ع) یکی است، زیرا کلامشان برای او مهم است، که هر دو منجی‌اند» (صفوی ۳۳).

۱.۲ اقبال ادبی حافظ در آلمان

به‌هرحال درک *دیوان شرقی* با پیش‌زمینهٔ ایرانی ـ اسلامی و عناصر شرقی موجود در آن برای خوانندهٔ غربی به‌راحتی میسر نبود؛ به‌خصوص در مواردی که گوته از واژگان ناآشنای فارسی و عربی به طور مستقیم در اشعارش استفاده کرده بود، کلماتی مانند: الله،

بلبل، ساقی، درویش، حور و جز اینها. به همین دلیل، گوته در بخش پایانی دیوان توضیحات و حواشی لازم را برای خواننده‌اش فراهم کرد.

گذشته از این توضیحات و یادداشت‌ها که برای خوانندگان بسیار راهگشا بود، آنچه نباید فراموش کرد قدرت گوته در ترکیب فرهنگ شرقی با ساختار و انسجام غربی در این کتاب است. درواقع، انتقال این مفاهیم پیچیده به فرهنگ اروپایی نیازمند نبوغی بود که گوته با بهره‌مندی از آن توانست به ترکیبی جدید دست پیدا کند. گیب[1] در مقاله‌ای با نام «ادبیّات جهان اسلام و ایران و اثرپذیری اروپا از آن» دربارهٔ ترکیب غربی ـ شرقیِ دیوان گوته چنین می‌نویسد:

> انتقال شعر فارسی به ادبیّات اروپا حکم گیاه گلخانه‌ای را داشت که نمی‌توانست در خاک اروپا ریشه بگیرد، مگر آنکه با گیاهان بومی درمی‌آمیخت و تخمه‌ای دورگه پدید می‌آورد ... نبوغ گوته آن بخش از عناصر شعر حافظ را که با غرب ناموافق می‌یافت، به طور غریزی کنار می‌زد ... صِرفِ تقلید از شاعران فارسی او را راضی نمی‌کرد، به همین دلیل آرمان‌های شعر فارسی را با آن عناصر **رمانتیک** و قرون‌وسطایی موجود در سنّت اروپایی که با شعر پارسی بیشترین هماهنگی را داشت درآمیخت و از این رهگذر، زبانی ویژه آفرید تا از طریق آن اندیشه‌های خود را با آن به بیان درآورد (گیب ١٤٤–١٤٥).

دیوان شرقی درک روشن‌تری از فرهنگ و ادب مشرق‌زمین و شاعران فارسی، و به‌خصوص حافظ، در میان اروپائیان به وجود آورد و این همان میراثی بود که نسل سوم علاقه‌مندان به ادبیّات شرق از آن بسیار سود جُستند.

هنگامی که گوته *دیوان شرقی* را نوشت امریکائیان هنوز به استقلال فرهنگی و ادبی نرسیده بودند و آثار ادبی اروپایی و به‌خصوص آثار انگلیسی منبع الهام آنان بود. امریکایی‌ها پس از اعلام استقلال سیاسی به دنبال به دست آوردن استقلال فرهنگی و ادبی برای کشورشان بودند و به دلیل نداشتنِ گنجینهٔ فرهنگی و ادبی کهن، از طریق مطالعه و بررسی ادبیّات کشورهای مختلف در جست‌وجوی منابعی بودند که بتواند در پایه‌ریزی فرهنگ و ادبیّاتی مستقل و امریکایی و (غیر اروپایی) نیازهای آنان را برآورده کند. ادبیّات شرق چنین گنجینه‌ای را در اختیارشان قرار می‌داد؛ به‌خصوص که رواج

---

[1] H. A. R. Gibb

مکتب رمانتیسم با درون‌نگری شرقی بسیار همخوانی داشت. به‌این‌ترتیب نگرش عرفانی شرق زمینهٔ مساعدی را برای رشد ادبیّاتی مستقل در امریکا فراهم کرد.

۳. امرسن و مکتب تعالی‌گرایی[1]

امرسن از نسل امریکایی‌هایی است که برای ساختن ادبیّات ملی و مستقل در امریکا تلاش بسیار کردند و موفق شدند فرهنگ و ادب امریکا را از حاشیهٔ فرهنگ اروپا جدا کنند. امرسن پایه‌گذار مکتب تعالی‌گرایی در امریکاست. او بنیان‌های مکتب فکری خود را بر اساس مجموعهٔ مطالعاتی که انجام داده بود پایه‌ریزی کرد و به نوعی نگرش عارفانه و جهانی دست یافت.

زندگی‌نامه و آثار امرسن نشان می‌دهد که وی همواره در جست‌وجوی یافتن حقیقت و هویتی شخصی برای خود و یافتن هویت ملّی امریکایی بوده و در این راه سفرهای فراوان و مطالعات گسترده‌ای داشته است. او مجموعه‌ای از نظریات فلسفی اندیشمندان معاصر خود مانند کانت[2] و کارلایل[3] و سوئیدنبرگ[4] را در کنار فلسفهٔ نوافلاطونی جمع‌آوری کرد و سپس به سراغ آئین‌های عرفانی شرق مانند هندوئیسم و بودیسم و تائوئیسم و تصوّف اسلامی رفت و با ادب و حکمت آنها نیز آشنا شد و مجموعهٔ آنها را در هم ادغام کرد و به نوعی مذهب جهانی دست یافت.

فلسفه‌های مذکور همگی در یک اصل مشترک بودند و آن دیدگاه عارفانه‌ای بود که در درجهٔ اول دیدگاه عقلانی نسبت به درک حقایق هستی را کنار می‌گذاشت. عرفان مورد نظر او اعتقاد به وجود نیروی لایزالی را ترویج می‌کرد که بدون انجام دادنِ آداب و رسوم خاصی در تمام ادیان و مذاهب وجود داشت. امرسن به دنبال معرفتی بود که افق دید و آزادی اندیشه‌اش را محدود نکند. اعتقاد به حقیقتِ برتری که وی آن را روح جهان[5] می‌نامید، یکی از ارکان اصلی فلسفهٔ تعالی‌گرایی را تشکیل می‌دهد. او در رسالهٔ

---

[1] Transcendentalism
[2] Immanuel Kant
[3] Thomas Carlyle
[4] Emanuel Swedenborg
[5] Over soul

طبیعت[1] دربارهٔ **روح جهان** مفصلاً توضیحاتی داده است. به طور خلاصه او معتقد است: هر لحظه از زندگی فرصتی برای درک جدیدی از هستی است. علاوه بر درک لحظه، اکنون وی بر استفاده از نیروهای درونی و فردی انسان تأکید می‌کند و تنها راه رسیدن به حقیقت را به کار گرفتن قوّهٔ شهود[2] یا درک اشراقی از جهان می‌داند. او بر این باور است که انسان برای درک حقیقت باید از درون خود شروع کند و مقدمهٔ این شناخت، عشق است؛ عشقی جهان‌شمول که جلوه‌هایی از آن در دل هر فرد و در دل هر ذرّه‌ای در طبیعت نهفته است. پس هر انسانی با توسّل به نیروهای درون خود، در ارتباط با طبیعت، می‌تواند به اسرار جهان دست یابد و به‌این‌ترتیب دل هر شخصی جلوه‌گاه تجلّی این نیرو یا روح جهان می‌شود. نمونهٔ چنین ذهنیت عارفانه‌ای را در این بخش از رسالهٔ طبیعت می‌توان دید:

> هنگامی که روی زمینی خالی می‌ایستم، ذهنم را به نسیم باد می‌سپارم و در فضای بی‌کران به پرواز درمی‌آیم، دیگر از خود نشانی نمی‌یابم. گویی تمام وجودم به یک چشم تبدیل می‌شود [همه تن چشم می‌شوم] و دیگر هیچ. [در چنین حالتی است که] همهٔ حجاب‌ها فرومی‌افتد، جریان جاری هستی در وجودم به حرکت و چرخش درمی‌آید، بخشی از جان جهان می‌شوم یا ذرّه‌ای از او (امرسن ۱۹۱۲، ۱۰/۱).

او همچنین در مقالات دیگری در مقام «محقّق امریکایی»[3] از آزادی اندیشه و هنر سخن می‌کند، آن‌چنان‌که برای رسیدن به حقیقت این عشق، انسان باید خود را از بینش‌های محدودکنندهٔ گذشتگان رها کند و به نوعی درک شخصی از جهان برسد؛ درکی اصیل که خلاقیت فردی انسان را بارور کند. وی در مقالات بعدی خود به مطالب اجتماعی نیز پرداخته است، مثلاً مقالهٔ «اجتماع و انزوا»[4] که در آن از سرگشتگی بشر در انتخاب‌های زندگی سخن به میان می‌آورد و پناه بردن به خلوت شخصی را توصیه می‌کند.

---

[1] Nature
[2] Intuition
[3] "The American Scholar"
[4] "Society and Solitude"

امرسن برای القای مفاهیم عرفانی مورد نظرش، علاوه بر سرودن شعر و نوشتن مقالات فلسفی و اجتماعی و ادبی، به ارائهٔ سخنرانی در دانشگاه‌های امریکا و اروپا نیز پرداخت. او همچنین مجلّهٔ *دایل*[1] و انجمن تعالی‌گرایان را به کمک گروهی از نویسندگان و اندیشمندان تعالی‌گرا راه‌اندازی کرد.

۱.۳ امرسن و فرهنگ شرق

بررسی آثار امرسن نشان می‌دهد که وی از طریق مطالعات وسیع و گسترده در جست‌وجوی مذهبی جهانی بوده است؛ مذهبی که افق دید و اندیشه‌اش را محدود نکند. مطالعات او در زمینهٔ بینش نوافلاطونی و آشنایی‌اش با آیین و عرفان شرقی و فرهنگ اسلامی، درواقع بستر مناسب فکری‌ای را برای استقبال از هنر و اندیشهٔ شاعری مانند حافظ آماده کرده بود. برای مثال نگرش عرفان هندی که در پس‌زمینهٔ شعری به نام «برهما»[2] وجود دارد، ناظر بر این واقعیت است که برای امرسن نیز، مثل گوته و حافظ، صورت اعتقادات مهم نبود، بلکه نفْس ایمان مهم بود. برهما بالاترین درجهٔ تقدّس در اعتقادات هندوهاست. «برای درک این شعر باید با مفاهیم آیین هندو آشنا بود، امرسن به خوانندگانش که از پیچیدگی مفهوم شعر شکایت داشتند پیشنهاد کرد که به‌جای کلمهٔ برهما، یَهُوَه را جانشین کنید و شعر را بخوانید، آن‌گاه آن را خواهید فهمید» (فورْسْتِر[3] ۳۰۵).

شعر «برهما» به وحدت همهٔ اجزای جهان اشاره می‌کند. وقتی کسی به مقام برهما می‌رسد، حکمت‌های پشت پردهٔ این جهان برای او فاش می‌شود. شعر با این مضمون شروع می‌شود که دژخیم و قربانی، دور و نزدیک، سایه و نور، همه یکی هستند. سپس این‌گونه ادامه می‌یابد:

... برای من نام و ننگ یکی است
آنان که مرا ترک می‌کنند
به‌اشتباه فکر می‌کنند که مرا ترک می‌کنند

---

[1] *Dial*
[2] Brahma
[3] Foerster

چرا که من بال‌های پروازشان هستم
من در عین شکّاکی، خودِ شک هستم
من زمزمهٔ سرود روی لب‌های برهمن هستم
(امرسن ۱۹۱۲، ۳۰/۹)

اما نگاه عارفانهٔ امرسن مانند عرفان هندی در سکوت و پذیرش خلاصه نمی‌شود. حتی یک نگاه گذرا به آثار امرسن نشان می‌دهد که تفکر مبتنی بر سکوت و پذیرش انفعالی وضع موجود که در عرفان هندی به چشم می‌خورَد، با دغدغه‌های فکری و آزادمنشی در اندیشهٔ امرسن همخوانی ندارد. علاوه بر عرفان هندی، امرسن برای شناخت هرچه بیشتر حکمت‌های شرق، مطالعاتی نیز دربارهٔ فرهنگ و تفکر اسلامی داشته است.

۲.۳ امرسن و شعر فارسی

امرسن به‌موازات کنجکاوی برای شناخت فرهنگ اسلامی، متوجه اشعار شاعران ایرانی شد. او قبل از خواندن *غزلیّات حافظ* عشق و پیوند میان انسان و طبیعت و خدا را تجربه کرده بود و از درک عارفانهٔ شکوه خداوند در زیبایی جهان شگفت‌آوری که خلق کرده، سخن گفته بود. پس از خواندن اشعار شاعران فارسی‌گو، ابتدا جنبه‌های بزمی و آناکرئونی[1] و تصاویر کلیشه‌ای **گل و بلبل** که در ترجمه‌های سطحی بعضی از اروپائیان رایج بود، توجه او را جلب کرد. لازم است یادآوری شود که امرسن تا پیش از چهل‌سالگی توجه چندانی به شاعران فارسی‌سرا نداشت. او نخستین دفتر شعرش را در چهل‌وسه سالگی منتشر کرد و از این دوران به بعد بود که مطالعهٔ شعر شاعران فارسی‌گو در فهرست کتاب‌های مورد مطالعه‌اش قرار گرفت. در میان شاعران ایرانی دو تن بیش از همه تحسین امرسن را برانگیختند: سعدی و حافظ. وی سعدی را به دلیل جنبه‌های اخلاقی آثارش می‌پسندید و اندیشهٔ او را سرشار از خرد و عقل عملی یافته بود.

---

[1] anacreonic

به‌هرحال، غیر از یادداشت‌های پراکنده‌ای که دربارهٔ شاعران ایرانی در آثار امرسن به چشم می‌خورَد، یوحنان (۱۵۵) در این باره می‌نویسد:

> وی درمجموع حدود هفتصد بیت شعر فارسی را ترجمه کرده است ... ترجمه‌های او غالباً بر اساس برداشت فن هامر است، به‌گونه‌ای که در ترجمهٔ انگلیسی حتی ترتیب کلمات و جمله‌بندی آنها، رنگ و بوی ترجمه‌های آلمانی را حفظ کرده است.

در دیوان اشعار امرسن یک شعر بلند به نام «سعدی» و دو شعر نسبتاً بلند با نام‌های «از شعر فارسی حافظ ۱» و «از شعر فارسی حافظ ۲» به چشم می‌خورَد که درواقع ترجمهٔ *ساقی‌نامهٔ* حافظ است. حتی در مقاله‌ای به نام «شاعر»[1] به نظر می‌رسد برداشت وی از **شاعر** به‌عنوان یک انسان کامل و دارای رسالت اجتماعی، تحت تأثیر این دو شاعر است. امرسن در ابتدای این مقاله شاعر را این‌گونه توصیف می‌کند: شاعر کسی است که «شراب مستی‌آور خدایان را/ به سوی بزم می‌گساران سعادتمند سرازیر می‌کند» (امرسن ۱۹۱۲، ۱۰/۳). بر اساس دیدگاه امرسن، شاعر واسطهٔ بین دنیای معنوی غیرمادّی و انسان درماندهٔ خاکی است. منزلت حافظ را در نگاه امرسن، در ابتدای مقاله‌ای با عنوان «تاریخ دو»[2] می‌توان مشاهده کرد. روال معمول در نگارش مقالات امرسن این‌گونه بود که در ابتدای مقالاتش قطعه شعری می‌سرود که مضمونش با مطالب مقاله همخوانی داشت. در شعری که در ابتدای مقالهٔ «تاریخ دو» آورده است، بالاترین مقام هنری‌ای را که برای یک شاعر می‌توان قائل شد، برای حافظ در نظر گرفته و او را **شاعر شاعران** نامیده است و نام حافظ را کنار نام شکسپیر نشانده و این دو را نمونهٔ کامل شاعران به حساب آورده است: «شاعرانی که بدون اینکه به موعظه بپردازند، الهام می‌بخشند» (۱۹۰۳–۱۹۰٤، ۱٦۵/۲). وی در مدخلی در یادداشت‌ها و خاطراتش در سال ۱۸٤۷ می‌نویسد: «تنها کسی که آرزو داشتم ملاقاتش می‌کردم و همانند او بودم [حافظ] است» (٤٤۷/۹).

---

[1] The Poet
[2] History II

امرسن در سال ۱۸٤۹ در سخنرانی‌ای با عنوان «نمونهٔ عالی»[1] به حافظ و مطالعات فارسی اشاره کرده است. همچنین در جلد هشتم مجموعه آثار او مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ شعر فارسی» درج شده که با وجود اینکه مقالهٔ مذکور دربارهٔ شعر شاعران فارسی‌زبان است، محتوای آن بیشتر دربارهٔ حافظ و افق وسیع فکری اوست. به قول یوحنان (۱٦۵) «این در آثار حافظ بود که امرسن دریافت چگونه شاعر از راه ستایش شراب، گل سرخ، دوشیزگان، پرنده‌ها، طلوع آفتاب، موسیقی و ... به شعف و شادی بی‌حدّی نسبت به تمام زیبایی‌ها و خوشی‌ها رسیده است.»

به‌هرحال، آنچه امرسن کوشید تا در ذهن مخاطبان امریکایی‌اش ایجاد کند این بود که برداشت آناکرئونی و خوش‌باشی از اشعار حافظ را با برداشتی تعالی‌گرایانه از اندیشهٔ او جایگزین کند.

گرچه شناخت امرسن از حافظ با گوته آغاز شد، شناخت وی به آنچه گوته دریافته بود، محدود نشد. تأثیر اندیشهٔ حافظ بر ذهن امرسن با آنچه بر ذهن گوته بر جای گذاشته بود، متفاوت بود.

٤. تفاوت نگاه گوته و امرسن در برداشت از شعر حافظ

با آنکه امرسن و گوته، هر دو از گذرگاه ترجمه‌های آلمانی شعر حافظ با این شاعر شیرازی آشنا شده بودند، تفاوت‌های بارزی در نوع نگاه و زاویهٔ دید و برداشتشان نسبت به حافظ وجود دارد.

تفاوت بین دیدگاه گوته و امرسن نسبت به حافظ این است که گوته در برداشت از حافظ بر جنبه‌های رمانتیک زادهٔ خیال تأکید می‌کرد و چنین نگاهی موجب می‌شد تا خواننده از واقعیتی که در شعر حافظ وجود داشت غافل بماند. به عبارت دیگر، گوته در حافظ طرحی را برای عاشقانه سرودن و عشق رمانتیک گل و بلبل و سوختن و ساختن یافته بود و به جنبه‌های اجتماعی و درد هویت فرهنگی‌ای که امرسن در حافظ کشف کرده بود توجه چندانی نمی‌کرد؛ زیرا رمانتیک‌ها در شرق و مظاهر آن، پناهگاه

[1] The Superlative

وگریزگاهی برای بیان عواطف شخصی می‌جستند. انگیزهٔ اصلی گوته نیز در نزدیک شدن به شرق و نهایتاً آشنایی‌اش با حافظ، رنگی از گریز از دنیای ناخوشایند معاصرش را داشت. شرق برای او پناهگاهی بود که در آن می‌توانست به آرامش و زیبایی دست یابد؛ چنان‌که در یکی از نامه هایش نوشته بود : «شرق درواقع تریاکی است که من در این دوران پرجنجال برای تخدیر روح خویش به کار می‌برم» (شفا ۱۷).

اما انگیزهٔ اصلی شرق‌شناسی امرسن و به‌ویژه ژرف‌نگری‌اش در اشعار حافظ، جست‌وجوی اندیشه‌ای بود که علاوه بر ستایش زیبایی و آرامش، جوابگوی روح آزادی‌خواه و استقلال فردی و تقویت هویت ملّی او نیز باشد. به همین دلیل، آشنایی امرسن با شعر شاعران فارسی‌زبان و حافظ، به پیدایش جنبشی فرهنگی و ادبی در امریکا کمک شایانی کرد؛ چرا که آشنایی با «شعر فارسی، برای او تجربهٔ صرفاً ادبی نبود، بلکه در معنای وسیع کلمه، یکی از تجربه‌های فرهنگی به شمار می‌آمد» (یوحنان ۱۵۳).

۱.٤ نگاه شاعرانهٔ گوته و نگاه فرهنگی امرسن

فقط جنبه شاعرانهٔ شخصیت حافظ نبود که امرسن را تحت تأثیر قرار می‌داد. در اندیشهٔ او جریان عمیق فلسفی و معنوی‌ای بود که با روح عارف‌مسلک امرسن همخوانی داشت؛ جریانی که می‌توان آن را مذهب جهانی نامید. ناگفته نماند که امرسن، به‌عنوان یک شاعر غربی، هنگام مطالعهٔ اشعار حافظ، برداشتی عرفانی از اشعار وی نداشت و به قول خودش نمی‌خواست «روی عنکبوت درون بطری شکر بپاشد» (امرسن ۱۹۰۳–۱۹۰٤، ۲٤۹/۸). وی این جمله را در مقالهٔ «دربارهٔ شعر فارسی» در مورد نگاه عارفانه حافظ می‌گوید به این معنی که لازم نیست او در عشق‌ورزی و می‌گساریِ حافظ دنبال ردّپای مفاهیم معنوی بگردد، اما به‌تدریج هرچه بیشتر با ابعاد مختلفِ اندیشهٔ حافظ آشنا شد، بُعد شاعرانه و معنوی دریافتش بر بُعد رایج از چهرهٔ حافظ، به‌عنوان شاعر بزمی و آناکرئونی، غلبه یافت.

۲.٤ عشق از دو نگاه

در آثار گوته و امرسن دو عروس‌الشّعر شرقی حضور دارند: زلیخا و لیلی. گوته زلیخا را به‌عنوان نامی استعاری برای معشوق واقعی خود، یعنی ماریان ویلمر[1] برگزید. او با انتخاب نام زلیخا که معشوق عروس‌الشّعر مذهبی در ادبیّات فارسی و حافظ است، هویت واقعی و زمینی معشوق خود را زیر لایه‌ای از زبان استعاری پنهان کرد و حتی تا پایان عمر نام واقعی او را فاش نکرد. ماجرای مفصّل این عشق در بخش «زلیخانامه» در *دیوان شرقی* آمده است (شفا ۱۵). این کاربرد استعاری در طرز استفادهٔ رمانتیک‌ها از استعاره رایج بود؛ مفاهیم استعاری رمانتیک که گرچه به مفاهیم انتزاعی بزرگ اشاره می‌کردند، پیوندی ناگسستنی با عشق واقعی و تجربه‌های زمینی شاعر هم داشتند.

اما در نگرش تعالی‌گرای امرسن عشق با مظاهر فلسفی و اجتماعی پیوند خورده است. معشوق او چهرهٔ زمینی ندارد. امرسن در جایی از لیلای شعر فارسی با نام زنی لایتناهی یاد می‌کند. **لیلیِ** عروس‌الشّعرِ شرقی در نظر وی معشوق نیست، بلکه یک نماد بالنده است. او در مقالهٔ «آداب»[2] دربارهٔ لیلی در شعر حافظ و فردوسی می‌گوید: «لیلی یک نیروی مادی است که مرا با زندگی لایتناهی‌اش شگفت‌زده کرده است، روزبه‌روز بیشتر می‌درخشد و هر لحظه لذّت و جذابیت پیرامونش را بیشتر می‌کند». او این زن را نماد جزو از کل می‌داند (امرسن ۱۹۰۳–۱۹۰٤، ۱۵۱/۳).

تفاوت نگاه و برداشت دو شاعر از دو عروس شعری که در سنّت ادبی فارسی و *دیوان حافظ* آمده، برخاسته از دو دیدگاه کاملاً متفاوت است. دیدگاه رمانتیکِ فردگرایِ گوته و دیدگاه تعالی‌گرا و عارفانهٔ امرسن. در شعر گوته، زلیخا که معمولاً معشوقِ مقدّس و آسمانی است، دایرهٔ دلالت زمینی‌تری پیدا کرده است و از سوی دیگر، لیلا در نگاه امرسن دلالت استعلایی و نمادین و لایتناهی دارد. البته این نگاه امرسن به لیلی در نوشته‌های منثورش به‌صراحت بیان شده است. در هیچ‌یک از اشعار او نام معشوق خاصی (به‌ویژه از نوع عروس شعری فارسی) دیده نمی‌شود، نه صریح و نه استعاری.

---

[1] Marianne Willmer
[2] "Manners"

۵. اقبال ادبی حافظ در امریکا

گرچه شناخت امرسن از حافظ به طور تدریجی و بر اساس نقشهٔ مطالعاتی‌ای که گوته طراحی کرده بود صورت گرفت، او خود در اشعار حافظ جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی و اعتقادی‌ای را کشف کرده بود که با دغدغه‌های فکری و فرهنگی جامعهٔ معاصرش همخوانی داشت. برای امرسن، شاعر، مظهر هویت ملّی و پایه‌گذار ارزش‌های برتر در جامعه بود و این همان نقشی است که در حافظ یافته و پسندیده بود. بر همین اساس، وی نگاه جدیدی را نسبت به حافظ در ادبیّات امریکا رواج داد. او حافظ را شاعر اندیشمندی یافت که درعین‌حال که عشق را به دلیل تأثیر تعالی‌بخش آن می‌ستاید، از جنبه‌های مسئولیت اجتماعی شاعر غافل نمی‌ماند. در مقالهٔ «دربارهٔ شعر فارسی» از این جایگاهِ حافظ، به‌عنوان یک شاعر، این‌گونه تجلیل می‌کند: «حافظ با قاطعیت، برداشت‌های تزویرآمیز معاصر خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد. او عمّامه از سر برمی‌دارد و به سوی درویش متظاهر پرتاب می‌کند ... عشق و شراب حافظ با عیّاشی و لاابالی‌گری همراه نیست» (۲٤۸/۸).

تفاوت مهم دیگری که در برداشت گوته و امرسن از اندیشهٔ حافظ به چشم می‌خورَد این است که گوته، پس از شناخت حافظ، می‌کوشد تا بر تن اندیشهٔ شرقی او جامه‌ای از فرهنگ اروپایی بپوشاند. به همین جهت، ضمن اینکه مضمون اندیشهٔ حافظ را حفظ می‌نماید، آن را با فرهنگی غربی ارائه می‌کند و به قول پروفسور گیب آن را مانند **گیاه گلخانه‌ای** پرورش می‌دهد. به‌هرحال، خوانندهٔ اروپایی جنبه‌های بیگانهٔ شرقی اشعار او را حس می‌کند. اما به نظر می‌رسد برای امرسن انتقال مفاهیم و اندیشه در اشعار حافظ با سبکی حافظانه دغدغه‌ای جدّی بوده است. وی در این باره می‌نویسد: «آنچه شعر حافظ را متمایز و تأثیرگذار می‌کند روح آن است نه موضوع آن» (١٤). امرسن برای وصول به نزدیک‌ترین شکل ارائهٔ روح اشعار حافظ به زبان انگلیسی، ابتدا دست‌به‌کار ترجمهٔ «ساقی‌نامهٔ» حافظ شد. او عنوان شعر را «از شعر فارسی حافظ» انتخاب کرد. چنین انتخابی تأکید او را بر این نکته نشان می‌دهد که در تلاش بوده است تا اندیشه و شعر حافظ را آن‌گونه که در شعر فارسی می‌توان یافت، ارائه کند. آثار بعدی او نشان می‌دهد که وی ترجمهٔ شعر حافظ را کنار می‌گذارد و روش دیگری در

پیش می‌گیرد. اشعار مشهور او، مانند «باده یا خدای شراب»[1] یا «سهم روزانه»[2] یا مقالاتی مانند «شاعر»[3] و «قسمت و تقدیر»[4] نشان می‌دهند که وی به‌جای ترجمهٔ واژه به واژه، اندیشه و مضمون حافظ را درونی[5] کرده و آن را بر اساس دریافت تعالی‌گرایانهٔ خود به زبان انگلیسی برگردانده است. وی در چنین آثاری، با استفاده از خلاقیت شاعرانه‌اش، از ترجمهٔ اشعار حافظ فراتر رفته است و علاوه بر انتقال مفاهیم، ساختار اندیشه و بافت کلامی حافظ را نیز در بیان مقصود خود به کار گرفته است.

٦. پایان سخن

تأثیر حافظ شیرازی بر گوتهٔ آلمانی و امرسن امریکایی الگویی فرهنگی و جغرافیایی را در ذهن ترسیم می‌کند که از آسیا شروع می‌شود و از اروپا می‌گذرد و به امریکا می‌رسد. طی کردنِ چنین مسیری حکایت از پیوندهای مشترک روحی و فکری و همدلی صاحبان اندیشه‌های جهانی دارد.

گوته در دیدارش با امرسن مطالعهٔ چند کتاب را به او پیشنهاد کرد، از جمله: ترجمهٔ *دیوان غزلیّات* و *تاریخ ادبیّات فارسی*، که مترجم هر دو کتاب هامر پورگشتال بود. گرچه شناخت امرسن از حافظ بر اساس نقشهٔ مطالعاتی گوته طراحی شده بود، برداشت امرسن از حافظ بر اساس نگرش تعالی‌گرایانهٔ وی، محصولی متفاوت به بار داد.

در این مقاله، افزون بر مقایسهٔ تأثیر پویای اندیشه و شعر حافظ بر دو شاعر غربی، با تکیه بر نظریهٔ زیگبرت اس. پراور، چگونگی مقبولیت و پذیرش حافظ در غرب نیز، به‌عنوان یکی از عوامل تعیین‌کننده که در روشن کردن زوایای مبهم تبادلات ادبی ضروری است، بررسی شد. نتایج حاصل نشان داد که انگیزهٔ اصلی گوته و امرسن درک روح شعر حافظ و انتقال مفاهیم شرقی آن به مخاطبان غربی خود بوده است. اما بررسی بافت گفتمان و نحوهٔ تعامل با مقولات فرهنگی موجود در شعر حافظ و انتقال آن به

---

[1] "Bucchus"
[2] "A Day's Ration"
[3] "The Poet"
[4] "Fate"
[5] internalize

مخاطبان آنان، در آثار این دو شاعر این نکته را به‌خوبی روشن می‌کند که گوته برای فراهم ساختن زمینه‌ای برای مقبول واقع شدن حافظ در آلمان، علاوه بر توضیحات و حواشی‌ای که در پایان *دیوان شرقی* افزوده، کوشیده است تا شعر واندیشهٔ حافظ را مطابق با روحیات رومانتیک و برطبق سلیقه وذهنیت اروپایی ارائه کند. درحالی‌که امرسن غزلیّات حافظ و بافت کلامی او را متناسب با نیاز اجتماعی مخاطبان خود ــ که به دنبال هویت مستقل فرهنگی و ملّی (غیر اروپایی) بودند ــ ارائه کرده است؛ به‌گونه‌ای که موفق شده است میان آنچه مخاطبانش از او انتظار داشتند و آنچه ازشعر و اندیشهٔ حافظ برداشت کرده بود، پیوند مقبولی به وجود بیاورد. به‌این‌ترتیب، امرسن با خوانش جدید خود از حافظ، نگرش غربی را نسبت به حافظ متحول کرد و چهرهٔ او را از شاعری بزمی که مخاطبش را به خوشباشی ترغیب می‌کند، به اندیشمندی آزادفکر در ادبیّات جهان تبدیل کرد.

منابع

بدوی، عبدالرّحمن. *دایرة المعارف مستشرقین*. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: روزنه، ۱۳۷۷.

بورگل، یوهان کریستف. *سه رساله دربارهٔ حافظ*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۷.

تفضّلی، حمید. «نگرشی بر جایگاه حافظ در *دیوان شرقی ـ غربی* از گوته». *ایران‌نامه*. ۷۰ (۱۳۷۹)، **۱۸/۲**.

دستغیب، عبدالعلی. *از حافظ به گوته*. شیراز: بدیع، ۱۳۷۳.

فتوحی رودمعجنی، محمود و زهره تائبی. «بررسی تطبیقی اشعار حافظ و امرسن». *جستارهای ادبی (مجلهٔ دانشگاه فردوسی مشهد)*. **۲/٤۳** (زمستان ۱۳۸۹)، ٤٥-۷۳.

گوته، یوهان ولفانگ فن. *دیوان غربی ـ شرقی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس، ۱۳۷۹.

ـــــــ . *دیوان شرقی*. ترجمهٔ شجاع‌الدّین شفا. تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ۱۳٤۳.

گیب، اچ. اِ. آر. «ادبیّات جهان اسلام و ایران و اثرپذیری اروپا از آن». ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس. *زبان و ادبیّات فارسی در گذرگاه مدرنیته* (مجموعه مقالات). تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.

نیک‌بین، نصرالله. *منتخبی از زیباترین شاهکارهای نظم و نثر از ادبیّات آلمان*. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی فرخی، ۱۳۵۰.

هیلمن، مایکل. «راز وحدت شعر حافظ». *حافظ در غربت*. ترجمه و تدوین یعقوب آژند. تهران: آرمین، ۱۳۷۳.

یوحنان، جان دی. *گسترهٔ شعر پارسی در انگلستان و امریکا*. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. تهران: روزنه، ۱۳۸۵.

Christy, Arthur E. *The Orient in American Transcendentalism*. New York: Octagon Books , 1963.

Ekhtiar, Mansur. *Emerson and Persia*. Tehran: Tehran University Press, 1979.

Emerson, Ralph Waldo. *The Complete Works.* 12 vol. Centenary Edition Boston: Houghton Mifflin, 1903-1904.

—— . *The Journals.* 10 vol. Centenary Edition . Boston: Houghton Mifflin, 1912.

Foerster, Norman. *Introduction to American Poetry and Prose*. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

Tafazoli, Hamid. "Translations of Hafiz in German". *Iranica*, 2002 (Entry :translations of Hafiz).

Prawer, Siegbert Salomon. *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth,1973.

Visited Websites:

http//:dovs.lib.Purdue.edu/CLCweb: "Comparative Literature and Culture" vol. 9/ iss 2 /2007.

<http://www. hafizofshiraz.com/hafizinfluence2.html>: "Hafiz's influence on the east and west".

<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/emerson/emerson>.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۶۲-۹۰

بررسی تطبیقی کارکرد ساختاریِ شگرفی در *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن

سیروس امیری*
زکریا بزدوده**

چکیده

در این پژوهش، با مقابلهٔ *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن،[1] و با استفاده از تعریف اولریش وایس‌اشتاین[2] از مفهوم «تأثیر» در ادبیات تطبیقی، چنین استدلال شده است که محمود از رمان هاثورن تأثیر گرفته است. همچنین در این مقاله، با تمرکز بر مؤلفهٔ **شگرفی**، به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تشابه دو رمان، و تأکید بر کارکرد ساختاری متفاوت شگرفی در بافت دو متن، بر خلاقیت و اصالت نویسندهٔ تأثیرپذیر تأکید کرده‌ایم تا رابطهٔ میان دو نویسنده از مقولهٔ **تقلید** (به تعبیر وایس‌اشتاین) متمایز شود. هدف از برجسته کردن این تفاوت نشان دادن اصالت رمان محمود در بافت تاریخی خویش، به‌مثابهٔ اثری پسامدرن است. در هر دو رمان، نویسندگان با استفاده از سازوکارهای روایی شناخته‌شده، نظیر منتسب کردن روایت به خرافه و استفاده از روایت ذهنی، حوادث شگرف را توصیف کرده، و با این کار، خواننده را در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی حوادث دچار تردید می‌کنند. این شیوهٔ روایت در بخش پایانی رمان محمود دگرگون گشته، پدیده‌های شگرف، به‌مثابهٔ واقعیت انکاناپذیر عرضه می‌شوند. در این بررسی تفاوت کارکرد مؤلفهٔ شگرفی را در *درخت انجیر معابد*، بر اساس بوطیقایِ پسامدرنِ این رمان، تشریح کرده‌ایم.

---

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: amiri.cyrus@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان
پیام‌نگار: zbezdodeh@gmail.com

[1] Nathaniel Hawthorne
[2] Ulrich Weisstein

رمانِ محمود، به‌مثابهٔ روایتی پسامدرن، مرز میان تاریخ و افسانه، واقعیت و خیال، و طبیعت و فراطَبیعت را از میان برمی‌دارد و برخلاف رمانِ هاثورن، دغدغهٔ بازنمایی **واقعیت** بیرونی را ندارد.

کلیدواژه‌ها: احمد محمود، ناتانیل هاثورن، *درخت انجیر معابد*، *عمارت هفت شیروانی*، شگرفی، روایت پسامدرن.

۱. درآمد

۱.۱ داستان دو رمان: سیاهه‌ای از شباهت‌ها

عمارت هفت شیروانی[۱] (۱۸۵۱ م) و *درخت انجیر معابد* (۱۳۷۹)، هر دو با تصویری از یک عمارت اشرافی رو به زوال آغاز می‌شوند. ساختنِ هر دو عمارت در هاله‌ای از بدبینی و جنجال صورت گرفته است: سرهنگ پینچن،[۲] مالک عمارت هفت شیروانی ــ که در اذهان برخی از مردم محکوم به تبانی در اتهام زدن به مالک قبلی زمین و اعدام اوست ــ ستون‌های عمارت جدیدش را در میان بدبینی همگان، بر زمین نفرین‌شدهٔ ماتیو مول[۳] جادوگر بنا می‌کند. بنای عمارت کلاه‌فرنگی در رمان محمود نیز با بی‌حرمتی اسفندیارخان آذرپاد به حریم مقدس درخت انجیر معابد و به دنبال آن، خشم و قیام زائران و معتقدان به درخت، و در نهایت، عقب‌نشینی مصلحت‌آمیز و ریاکارانهٔ وی همراه می‌شود. توصیفات پیرامون بنای عمارت در هر دو رمان بسیار مشابه است. در رمان هاثورن، پس از آغاز ساخت‌وساز، آب چشمهٔ مول برای همیشه بدمزه می‌شود و بلافاصله بعد از اتمام، سرهنگ پینچن به مرگی فوری و اسرارآمیز دچار می‌شود. در رمان محمود، آب چاه و استخر به ناگهان بالا می‌آیند و سرریز می‌کنند، هوا تیره و تار می‌شود و فرامرز، پسر اسفندیارخان آذرپاد، با دوچرخه سقوط می‌کند و پیشانی‌اش شکافی عمیق و همیشگی برمی‌دارد. به این توصیفات باید مرگ زودهنگام اسفندیارخان و همسر جوانش و خودکشی دختر نوجوانشان و ادبار و فلاکت

---

[۱] این رمان برای نخستین بار در سال ۱۳٤۰ با عنوان *خانهٔ هفت شیروانی*، با ترجمهٔ حسن مسعودی، از جانب نشر معرفت عرضه شد.

[2] Colonel Pyncheon
[3] Matthew Maule

بازماندگان آنان را نیز بیفزاییم. اکنون در هریک از دو عمارتِ رو به زوال پیرزنی تنها زندگی می‌کند که از شوکت و ثروت گذشته تنها غرور و توهمی برایش مانده و برای گذران زندگی با مشکل مواجه شده است. تاج‌الملوک به‌ناچار گردن‌بند اعیانی‌اش را می‌فروشد و به سپرده‌گذاری در بانک تن می‌دهد. هِپْزیبا[1] نیز با اکراه بسیار مغازهٔ بقالی‌ای باز می‌کند. هر دو پیرزن در تمام عمر از عشق و همسر محروم بوده‌اند و براثر یک بیماری خاص و به شکلی نمادین، از ارتباط اجتماعیِ طبیعی محروم شده‌اند. کورسوی امیدی در دل این دو، هم آنان و هم خوانندگان دو رمان را به آیندهٔ حوادث امیدوار می‌کند: هر دو منتظر بازگشت یک زندانی‌اند. در رمان محمود این زندانی فرامرز، برادرزادهٔ تاج‌الملوک، و در رمان هاثورن، کلیفورد،[2] برادر هِپْزیباست. هر دو زندانی به سوءقصد به جان یکی از اعضای خانواده متهم و محبوس شده‌اند و شایع است که هر دو قربانی دسیسهٔ یکی دیگر از افراد مرتبط با خاندان گشته‌اند. در هر دو اثر شایع می‌شود که این دسیسه با انگیزهٔ تصاحب املاک خانوادگی انجام یافته و آغازگر تنش اصلی رمان است. توطئه‌گر در رمان محمود، مهران شهرکی، ناپدری فرامرز و وکیل پایه‌یک دادگستری، و در رمان هاثورن، آقای پینچن، پسرعموی کلیفورد و قاضی دادگاه است. این دو دسیسه‌گر سرانجام در آتش طمع خود می‌سوزند و تنش اصلی هر دو رمان پایان می‌یابد. هر دو دسیسه‌گر از چهره‌های موجه و محبوب محل محسوب می‌شوند: مهران شهرکی کاخی بزرگ در دل شهرک دارد و مجسمهٔ بزرگ وی در میدان شهرک عَلَم شده است؛ قاضی پینچن نیز با لبخندی همیشگی و چهره‌ای آرام و عضویت در انجمن‌های مختلف، در اذهان مردم دارای جایگاهی ویژه است و از ارکان جامعه به شمار می‌آید.

در هر دو رمان، در طرف دیگر ماجرا، سرگذشت پنج نسل از خانواده‌ای فرودست اما پررمزوراز و جادوگر را می‌خوانیم که ارتباط آنها با صاحبان عمارت اشرافی خود شامل تنشی قدیمی‌تر در رمان است. در رمان محمود عَلَم‌دارها نسل در نسل باغبان باغچهٔ بزرگ خانوادهٔ آذرپاد و متولی و علم‌دار حریم درختِ انجیر معابد بوده‌اند. ارتباط

---

[1] Hepzibah
[2] Clifford

آنها با مالکان باغچه از ابتدا از نوع ارباب و نوکری بوده است. علم‌دارها، از علم‌دار اول تا علم‌دار پنجم، جادوگرانی خیال‌پردازند که افسانه‌ها و داستان‌های زیادی را دربارهٔ کرامات و معجزات درخت انجیر معابد ساخته‌اند و نقل و مکتوب کرده‌اند. آنان متولی و نمایندهٔ درخت‌اند و تأثیر انکارناپذیری بر احساسات و عقاید و به‌ویژه رؤیاهای مردم محلی دارند. علم‌دار نخست، که آدمی غیرعادی و خیال‌پرور بوده، در خواب به مقام علم‌داری درخت نائل شده و بنا بر روایات محلی، همواره از طریق رؤیا ارتباطی با عالم غیب داشته است. بعد از وی بارگاه درخت انجیر معابد ملجأ و باب‌الحوائج دردمندان و درماندگان و بیماران می‌شود و علم‌دارانْ ناظر و متولی و تنظیمگر این امور می‌شوند. اسفندیارخان که در دل به خرافه‌باوری مردم می‌خندد، از قدرت و نفوذ علم‌دار بر مردم استفاده می‌کند و درخت را دست‌مایهٔ بلندپروازی‌های سیاسی خود می‌سازد. اما در پشت ارتباط مسالمت‌آمیز او و علم‌دار، همواره تنش و جنگی طبقاتی‌ای وجود دارد که پیشینهٔ آن به آغاز رابطهٔ دو خانواده برمی‌گردد. در رمان هاثورن نیز نسل‌های متوالی خاندان مول مظنون به جادوگری‌اند. اگرچه اکنون گمان برخی بر این است که نیای نخست آنها تا حدودی با انگیزهٔ مادی از جانب پینچن اول متهم و معدوم شده است، ارتباط عمیق آنها با عالم رؤیا، مهارتشان در القای خواب مصنوعی، خیال‌پردازی، داستان‌سرایی و تأثیر بر مخاطبان و ارتباطشان با هنرهای گوناگون، از آنان خاندانی عجیب و اسرارآمیز ساخته است. اینان نیز، همانند علم‌دارهای رمان محمود، حکم‌رانان عالم رؤیا هستند و کنش خصمانهٔ خود را علیه خاندان پینچن، در عالم رؤیا به پیش می‌برند. به گفتهٔ راوی «در قلمرو آزاد و واژگونهٔ رؤیا، پینچن‌ها غلامانِ فرمان‌بردار و مول‌ها حاکمان مطلق ایشان‌اند». در رمان محمود نیز علم‌دارها پاسخ هتاکان و حرمت‌شکنان به خود و درخت را تنها در عالم رؤیا می‌هند و با این کار کسانی را مانند **مرد دیگر**، برای همیشه غلام حلقه‌به‌گوش خود می‌کنند. بعد از مرگ مولِ نخست، فرزندان وی همواره از سوی خاندان پینچن به خدمت گرفته می‌شوند و تضادی طبقاتی و خانوادگی بین این دو خاندان شکل می‌گیرد.

در رمان محمود تنشی میان علم‌دار پنجم و مهران شهرکی نیز وجود دارد: مهران با ایجاد درمانگاه، مدارسِ جدید، کتابخانه، سینماتئاتر و فروشگاه، نوعی تجدد در شهرک

ایجاد کرده و اعتقاد سنّتی مردم به درخت انجیر معابد را با مشکل مواجه ساخته است. در رمان هاثورن نیز اندیشه‌های انقلابی هالگریو[1] (مول) ساختمانِ جامعه‌ای را نشانه گرفته است که قاضی پینچن یکی از ستون‌های مرکزی آن است. سرانجام، در هر دو رمان، پیوند مسالمت‌آمیز میان بازماندگان خاندان اشرافی و خانوادهٔ فرودست، باعث رهایی هر دو خاندان از شر معارض اصلی و آزمند رمان است؛ با این تفاوت مهم که در رمان هاثورن این پیوند صادقانه و ترقی‌خواهانه و مساوات‌خواهانه، اما در رمان محمود دروغین و واپس‌گرایانه و از نوع دیرین ارباب و نوکری است. به همین دلیل، پایان رمان هاثورن شاد و میمون، اما پایان رمان محمود انقلابی و خونین و گناه‌آلود است.

در هر دو رمان، مرگ تراژیک و زودهنگام دختری نوجوان و زیبا و سرزنده و معصوم در عمارت اشرافی، سایهٔ سنگینی بر فضای کلی رمان می‌افکند. این حادثه که یادآور صناعتی دیرین در رمان‌های گوتیک[2] و موسوم به صناعت **مرگ معصوم** است و معمولاً برای ایجاد فضای ترس‌آمیز و گناه‌آلود در داستان به کار گرفته می‌شود، حوادث رازآلود و ترس‌آمیز دیگری را، نظیر بازگشت روح سرگردان قربانی و تسخیر روح زندگان، به دنبال دارد. توصیفات مربوط به زندگی و مرگ و حیات پس از مرگ **آلیس**[3] در *عمارت هفت شیروانی* و **فرزانه** در *درخت انجیر معابد*، شباهت‌های زیادی میان این دو ایجاد کرده است. خانوادهٔ جمال، عاشق مجنونِ فرزانه، شبانه عکسش را از بارگاه خانوادگی آذرپاد برمی‌دارند به خانه می‌برند و با انجام تمام مناسک، وی را به عقد فرزندشان درمی‌آورند. گویی عکس فرزانه همهٔ خانواده را با خود به دنیای ارواح برده است. به همین منوال، ساکنان عمارت شبح‌زدهٔ هفت شیروانی، به‌کرّات روح آلیس را مشاهده کرده‌اند و به صدای چنگ او گوش داده‌اند. جورج پارسون لِیْتروپ[4] استفاده از صُوَر خیال جهنم و مفاهیمی نظیر گناه و مکافات را از عناصی اساسی ادبیات پیوریتان[5] و از مشخصه‌های اصلی آثار هاثورن به طور خاص و ادبیات گوتیک امریکا به طور عام می‌داند (لیتروپ ۳۰۰–۳۰۹). استفادهٔ مکرر محمود از مفهوم آتش جهنم، گناه و مکافات

---

[1] Holgrave
[2] gothic
[3] Alice
[4] George Parson Lathrop
[5] puritan

در حوادث مربوط به برخی شخصیت‌های دیگر، نظیر اسفندیارخان و مهران شهرکی و **مرد دیگر** و سرمست بختیاری، یکی از نشانه‌های بارز تأثیر هاثورن است.

از دیگر شباهت‌های میان دو رمان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: وجود بیماری ارثی در دو خانوادهٔ اشرافی (بیماری پیسی در خانوادهٔ آذرپاد و سکتهٔ مغزی در خانوادهٔ پینچن)؛ صحنه‌های مرگ فوری و اسرارآمیز (به‌ویژه صحنهٔ مرگ قاضی پینچن و تاج‌الملوک که هر دو در حالت نشسته و با چشم باز می‌میرند و تنها بعد از اینکه حرف‌های حاضران در محل را بی‌پاسخ می‌گذارند دیگران را متوجه مرگ خود می‌کنند)؛ تمثیل‌گرایی (به شکل تمثیل ملّی)؛ پرداختن به تضادها و تنش‌های طبقاتی؛ پرداختن به تضاد سنّت و مدرنیته؛ روان‌شناسی خرافات و باورهای اجتماعی؛ استفاده از اسم‌های نمادین برای شخصیت‌ها.

۲.۱ روش و چارچوب نظری تحقیق

این مقاله یک پژوهش کتابخانه‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، بر اساس تعریف اولریش وایس‌اشتاین از مفهوم **تأثیر** ادبی است. وایس‌اشتاین در فصل دوم کتاب *ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی: پژوهش و مقدمه*[1] (۱۹۷۳)، با تمایز قائل شدن میان مفاهیم **تأثیر**[2] و **تقلید**[3] و **عاریه**،[4] چنین استدلال می‌کند که **تأثیر** صرفاً به معنی اتخاذ برخی از جنبه‌های یک اثر ادبی خارجی نیست، بلکه به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که در آن نویسندهٔ تأثیرپذیر، از متن خارجی به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای تحقق بخشیدن به خلاقیت و مهارت خویش در چارچوب مکان و زمان خاص خود بهره می‌گیرد. وی تأکید می‌کند که تأثیر نه **بازسازی** عناصر ادبی بیگانه، بلکه **آفرینش** مفاهیم و قالب‌های ادبی نو با الهام از عناصر خارجی است. بازسازی، محصول تقلید و آفرینش، محصول تأثیر است. **عاریه** نیز زیرشاخهٔ تقلید به تعبیر کلی آن است؛ با این تفاوت که در عاریه نویسندهٔ وام‌گیرنده، همانند مترجم، مقیّد به متن خارجی و گاه مشمول مقولهٔ وفاداری است.

---

[1] *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*
[2] influence
[3] imitation
[4] borrowing

برای نشان دادن اصالت رمان محمود، به‌عنوان نمونه‌ای از **آفرینش** هنری، تفاوت اساسی میان دو متن را در مهم‌ترین جنبهٔ اشتراکشان، یعنی استفاده از شگرفی، جست‌وجو کرده‌ایم. برای این هدف از پژوهش برایان مک‌هیل[1] در زمینهٔ روایت پسامدرن و نظریهٔ وی در باب تفاوت میان بوطیقای مدرنیسم و پسامدرنیسم بهره جسته‌ایم. هر دو رمان‌نویس از شگرفی برای ایجاد تردید و چندگانگی روایی و معنایی بهره گرفته‌اند. با وجود این، تردید در رمان هاثورن، به‌مثابهٔ اثری از دوران مدرنیته، از جنس **معرفت‌شناسی**،[2] و تردید در رمان محمود، به‌مثابهٔ اثری مربوط به دوران پسامدرن، از جنس **ماهیت‌شناسی**[3] است. این تفاوت ساختاری چنان شاخص و تعیین‌کننده است که رمان محمود را با وجود همهٔ شباهت‌هایش به رمان هاثورن، به اثری اصیل و خلاقانه تبدل کرده است؛ رمانی که محصول زمان خویش و مُلهَم از بوطیقای پسامدرن است.

۳.۱ پیشینهٔ تحقیق

تا کنون پژوهش تطبیقی‌ای در باب ارتباط میان آثار احمد محمود و ناتانیل هاثورن انجام نیافته است و هیچ‌یک از پژوهشگران آثار محمود به وجود شباهت میان *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* اشاره‌ای نکرده‌اند؛ بااین‌حال، وجود تأکیدات کمابیش مشابه در برخی از پژوهش‌های مربوط به این دو رمان شایان توجه است. قاسمی و همکاران (۱۳۹۱) با اشاره بر نقش محوری رؤیا و باورهای خرافی و نمادگرایی در *درخت انجیر معابد*، بر تفاوت اساسی میان این اثر و آثار پیشین محمود تأکید کرده‌اند. قریب (۱۳۸۱) بر چندگانگی **واقعیت** در آخرین رمان محمود تأکید کرده و این مشخصه را تفاوت اصلی این رمان با آثار پیشین این نویسنده دانسته است. دستغیب (۱۳۸٦) *درخت انجیر معابد* را از جنس **رئالیسم نو** دانسته و آن را، به اعتبار استفاده از خَرقِ عادت و جادو، به رمان *مرشد و مارگریتای* بولگاکف شبیه دانسته است.

---

[1] Brian McHale
[2] epistemology
[3] ontology

در پژوهش‌های موجود دربارهٔ هاثورن نیز بر استفادهٔ وی از خرافه و رؤیا و شگرفی برای ایجاد تردید و چندگانگی روایی تأکید شده است. مونه[1] (۲۰۱۰) شگرفی و گوتیک را مشخصهٔ اصلی آثار هاثورن ذکر کرده و کارکرد آن را ایجاد دو **معرفت‌شناسی** ناسازگار دانسته است. هارْشْبارْگر[2] (۱۹۹٤) استفاده از روایت مبتنی بر شایعه و خرافه را از مشخصات اصلی آثار هاثورن دانسته و آن را تلاشی برای خلق روایت نامتعیّن و دوگانه خوانده است. بایر[3] (۱۹۸۰) نیز پیروی از سنّت شفاهی را در آثار هاثورن، تلاشی در جهت خلق روایت چندگانه و چندمعنایی می‌داند.

۲. شگرفی و ایجاد تردید در هاثورن و محمود

مهم‌ترین وجه تشابه میان *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* استفاده از **شگرفی** است. این جنبه، به‌ویژه در مورد محمود، اهمیت زیادی دارد؛ چراکه وی بیشتر به‌عنوان نویسندهٔ داستان‌های رئالیستی ـ اجتماعی و تا حدودی ناتورالیستی شناخته می‌شود. عامل شگرفی در رمان محمود چنان حضور پررنگی دارد که این اثر را از دیگر آثار او به‌کلی متمایز ساخته و گاه جایگاهی را برای وی در کنار نویسندگان دیگر مکاتب ادبی، از جمله رئالیسم جادویی و نمادگرایی، کسب کرده است (میرعابدینی ۱۳۸٦؛ محسن‌زاده ۱۳۸۹). قاسمی و همکاران (۵۳) چنین استدلال می‌کنند که محمود در *درخت انجیر معابد* از رویهٔ همیشگی خویش فاصله گرفته و «محتوای دیگری با فرمی تازه» ایجاد کرده است. در مقابل، شگرفی عاملی آشنا در آثار هاثورن، از جمله رمان معروف *داغ ننگ*[4] است. با وجود این، جایگاه و کارکرد و تأثیر شگرفی در بافت کلّی دو متن، به یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز دو رمان تبدیل شده که موضوع مقالهٔ حاضر است.

ثرال[5] و همکاران (۱۹۸–۱۹۹) شگرفی را «فاصله گرفتن آگاهانهٔ [نویسنده] از واقعیت تجربه‌شده» و استفاده از «قوانین مادی اثبات‌نشده یا مغایر با تجربه» می‌دانند.

---

[1] Agnieszka Soltysik Monnet
[2] Scott Harshbarger
[3] John G Bayer
[4] *The Scarlet Letter*
[5] William Flint Thrall

گِیْتْس[1] و همکاران (٦) **شگرفی** را از عناصرِ استفاده‌شده در نوعی خاص از ادبیات داستانی می‌دانند که در پی «خلق واقعیت‌های متفاوت» است. تیمِرمَن[2] (۱) نیز شگرفی را عاملی برای خلق «یک واقعیت موازی با واقعیت موجود» و کارکرد آن را ایجاد خودآگاهی نسبت به تعریف خواننده از **واقعیت** می‌داند. با توجه به این تعاریف ــ که همگی بر نقش شگرفی به مثابهٔ عاملی برای ایجاد تردید معنایی تأکید می‌کنند ــ در پژوهش حاضر این استدلال طرح شده است که تردید ایجادشده در *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* از دو جنس متفاوت است.

۱.۲ تردید معرفت‌شناختی در *عمارت هفت شیروانی*

پیشگفتار موجز هاثورن بر *عمارت هفت شیروانی* به بررسی جایگاه و کارکرد شگرفی در ادبیات به طور عام و *عمارت هفت شیروانی* به طور خاص می‌پردازد. این پیشگفتار هم ازلحاظ محتوا و هم از جهت سبک، قرینهٔ خود داستان است. مهم‌ترین ویژگی سبکی پیشگفتار و متن رمان ــ که با نحوهٔ کارکرد شگرفی در داستان ارتباط دارد ــ استفاده از جملات جدلی یا دیالکتیکی است. مقصود از جملات دیالکتیکی، به تعبیر جیمسون[3] (۱۹۷٤، ۵۳-٥٤)، جملاتی نامتعیّن و حل‌نشده است که دو احتمال یا استدلال متناقض را مطرح نموده، بی‌نتیجه رها می‌کنند. معمولاً هاثورن در یک جمله استدلال یا تفسیری را مطرح می‌کند و در ادامه مسئله یا مشکل مکنون در آن جمله را، با طرح استدلال یا تفسیری متفاوت و گاه متناقض، آشکار می‌سازد و بدین ترتیب، دیالکتیکی بی‌پایان را میان هر دو دیدگاه آغاز می‌کند. برای نمونه، در بند نخست پیشگفتار می‌خوانیم: نویسندهٔ رمانس «هم ازلحاظ محتوا و هم از جهت سبک و سیاق، از آزادی عملی برخوردار است که نویسندهٔ رمان از آن محروم است»، اما بلافاصله می‌خوانیم: «رمانس به‌عنوان [گونه‌ای از] هنر باید شدیداً مقیّد به قوانین باشد» (هاثورن ۹ [ترجمهٔ محققان]). در همان بند می‌خوانیم: «شگرفی باید به‌مثابهٔ چاشنی [به مقدار]

---

[1] Pamela S. Gates
[2] John H. Timmerman
[3] Fredric Jameson

محدود [و به‌گونه‌ای] کم‌رنگ و ظریف با محتوای اصلی آمیخته شود، نه به‌مثابهٔ بخش اصلی خوراکی که به خواننده عرضه می‌شود»، اما بلافاصله می‌گوید: «البته نمی‌توان گفت اگر نویسنده‌ای این احتیاط را نادیده گرفت مرتکب گناه ادبی نابخشودنی‌ای شده است» (۹). در همان صفحه هاثورن، در جمله‌ای معروف، **نکتهٔ اخلاقی** داستانش را بیان می‌کند: «اینکه معصیت یک نسل وارد حیات نسل‌های بعدی می‌شود»، اما در ادامه می‌گوید که این امید عبث است و خود او کمترین امیدی به این‌گونه اثرگذاری اخلاقی از جانب داستانش ندارد (۱۰).

این سبکِ بیانْ خاص هاثورن است. استفادهٔ مکرر از حروف ربط استثنا نظیر **اما و با وجود این** و **علی‌رغم اینکه**[1] که در همین پیشگفتار کوتاه مشهود است، مشخصهٔ این سبک بیان است. این شیوهٔ بیان ــ که در طول داستان هم حفظ شده و درواقع منطق حاکم بر روایت است ــ با جایگاه و کارکرد شگرفی در متنِ رمان ارتباط ساختاری دارد.

راوی هاثورن، با وسواس بسیار و به طور مفصل و دقیق، شنیده‌ها و شایعه‌های پیرامون حوادث گذشته را بیان می‌کند. در اینجا نیز مانند اکثر آثار هاثورن، شایعه‌ها و شنیده‌ها و باور عمومی مهم‌ترین منبع روایت و بخش اعظم متن است. به عبارت دقیق‌تر، خاطرهٔ جمعی مردم تقریباً تنها منبع روایت حوادث گذشته و بخش مهمی از حوادث زمان حال است. این شیوهٔ روایت ــ که جان بایر آن را شناسهٔ اصلی داستان‌های هاثورن می‌داند ــ همواره چاشنی‌ای از افسانه و تخییل را به حوادث حال و گذشته می‌افزاید (بایر ۲۵۱). با وجود این، این صدا هیچ‌گاه به‌تنهایی عرضه نمی‌شود و راوی با بیان عقاید واقع‌بینانه‌تر یا شنیده‌ها و تفاسیر متفاوت و گاه متناقض، پرسش‌های موجود در ذهن خواننده را پیش‌بینی و مطرح می‌کند و بدین ترتیب، روایتی جدلی یا دیالکتیکی شکل می‌گیرد. خود هاثورن می‌گوید که خواننده می‌تواند تصمیم بگیرد که وقایع و تفاسیر و توصیفاتی را که باورنکردنی می‌نماید نادیده بگیرد و به بخشی از روایت که باورپذیر است بسنده کند (هاثورن ۹). او همچنین مختار است تا خود را با

[1] ‘but’, ‘however’, ‘while’

قوانین دنیای شگرف روایت وفق دهد و شایعات عجیب را باور کند. اکنون اگر دیالکتیک جاری در پیشگفتار رمان را به یاد بیاوریم، می‌توانیم بگوییم که این خوانندهٔ دوم کسی است که نکتهٔ اخلاقی تصریح‌شده در پیشگفتار، خطاب به او بیان شده است. همان طور که گفته شد، پیشگفتار هاثورن قرینهٔ معنایی و سبکی کل رمان است و دیالکتیک روایی رمان، ادامهٔ دیالکتیک پیشگفتار است. خواننده‌ای که نکتهٔ اخلاقی هاثورن را، علی‌رغم تردید خود نویسنده، جدّی می‌گیرد، کسی است که به هنگام خواندن داستان، قوانین عالم فراطبیعی را می‌پذیرد و ذهنش مشغول مسائلی از قبیل تأثیرات گناه، انتقام روح طبیعت، مکافات عمل، حیات ارواح و غیره می‌شود و بدین ترتیب، ارتباطی معنادار و ذی‌روح میان حوادث حال و گذشته مشاهده می‌کند. خود هاثورن تأکید می‌کند که اثرش، به اعتبار ایجاد همین ارتباط میان حال و گذشته، در چارچوب تعریف رمانتیک قرار می‌گیرد (همان جا). البته این خواننده کسی است که یک طرف دیالکتیک را هم در پیشگفتار و هم در طول روایت، یعنی آن بخش از روایت که واقع‌بینانه‌تر و باورپذیرتر است، نادیده می‌گیرد. خوانندهٔ اول نیز ــ که این ارتباط معنادار و ذی‌روح را نادیده می‌گیرد ــ بخش اعظمی از روایت را نادیده می‌انگارد و نکتهٔ اخلاقی بیان‌شده در پیشگفتار را، علی‌رغم تصریحِ نویسنده، به‌کلی نادیده می‌گیرد. او کسی است که با وسواس و جدّیت بسیار هالهٔ شگفتی و زنگار افسانه را از پیرامون حوادث **رئالیستی** و **رمانی** کنار می‌زند و اجازهٔ هیچ پروازی به تخیل افسانه‌پرداز نمی‌دهد.

اما خوانندهٔ مطلوب هاثورن چندان جدّی نیست و برای ایجاد بستار و قطعیت معنایی بیتابی نمی‌کند. او همانند خوانندهٔ اول نیست که برای ایجاد ارتباط معنادار و ماورایی میان گناه احتمالی پینچن و دیگر حوادث، چشم بر همهٔ تردیدات و احتمالات دیگر ببندد و از دیگر سو، مانند خوانندهٔ دوم نیز نیست که باور عمومی و افسانه‌ها را به‌کلی نادیده بگیرد. این خواننده، به گفتهٔ جان کیتس،[1] (۲۷۷) کسی است که «می‌تواند در حالت تردید و ابهام باقی بماند، بی‌آنکه دیوانه‌وار در جست‌وجوی دلایل و حقایق

[1] John Keats

دست‌وپا بزند». او هنرمندی متلوّن‌المزاج است که با التذاذ بسیار رنگ عوض می‌کند؛ یا به تعبیر فردریک جیمسون (۲۸)، کسی است که بینشی برجسته‌بین[۱] یا تمام‌بین دارد، چرا که دنیا را در قالب تفسیرهای دوبُعدی نمی‌ریزد و همهٔ ابعاد را در در نظر دارد. اسکات هارشبارگر (۳۱) این چندصدایی و تناقض را غایت اصلی روایت هاثورن و استفادهٔ وی از شایعه می‌داند.

علی‌رغم ظاهر ساده و تمثیلی آثار هاثورن، و علی‌رغم اینکه راویان وی همواره از پرحرف‌ترین و مداخله‌گرترین راویان در دنیای داستان‌نویسی هستند، هم تمثیلات ساده و آشکار و هم مداخله و تفسیر راویان، تنها بر تکثر و تناقض داستان‌های او می‌افزاید (رامین و قادری ۷۹). درست است که گروه‌هایی از خوانندگان به خوانش تمثیلی ساده و تفسیر راوی (معمولاً سوم‌شخص و بنابراین گول‌زننده) بسنده می‌کنند، اما اینان مخاطبان مطلوب هاثورن نیستند. همان طور که خود وی در پیشگفتار بلند *داغ ننگ* می‌گوید، علی‌رغم درازگویی‌ها و رازگویی‌های ظاهری، منِ واقعی و نهانی‌اش همواره در پس پرده نهان می‌ماند (هاثورن ۳–٤).

همان طور که گفته شد، یکی از ابزارهای روایی که هاثورن هم در این رمان و هم در دیگر آثارش آن را به کار گرفته، ابزار شایعه یا باور عمومی است. راوی در طول روایت با عناوین[۲] گوناگون به این منبع ارجاع می‌دهد. او با این کار ماهیت شفاهی و عوامانهٔ بخش‌های عمده‌ای از روایت را یادآوری می‌کند. آنچه حائز اهمیت است این است که هاثورن این کلمات را به‌کرّات در همهٔ بخش‌های روایت تکرار می‌کند. با این کار او در پی برجسته‌سازی عملِ روایت، و بنابراین **مسئله‌دار** کردن آن است. درواقع، مسئلهٔ ارتباط شایعه با واقعیت به یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان تبدیل شده است. اگرچه راوی بخش عمده‌ای از حوادث را بر اساس باور عمومی عرضه می‌کند، خود می‌گوید که شایعات «در اکثر موارد چیزی جز مهملات نسنجیده نیستند» (١٦).

---

[1] stereoscopic

[۲] با عباراتی نظیر

popular imagination, traditionary lore, fireside tradition, traditionary gossip, diurnal gossip, local gossip, received opinion, averments, popular fable, fireside talk, authority.

یک نمونه از حوادثی که از ورای شایعات روایت می‌شود مرگ اسرارآمیز سرهنگ پینچن است:

> شایعه‌ای در این مورد وجود دارد که من فقط برای افزودن مایه‌ای از ترس و خرافه به صحنه ــ که البته بدون آن هم به اندازهٔ کافی حزن‌آور است ــ بیان می‌کنم، و آن اینکه در آن لحظه صدایی در میان مهمانان شنیده شد که لحنش یادآور صدای جادوگر معدوم، ماتیو مول بود. صدا گفت: «خدا برای آشامیدن خون نصیبش کرد» (۱۹).

راوی با این شیوهٔ روایتِ دوپهلو، به طور هم‌زمان، هم واقعه را نقل و هم باورپذیری‌اش را انکار می‌کند. همان طور که خود او می‌گوید این شایعه مایه‌ای از ترس و خرافه به حادثه می‌افزاید که علی‌رغم تردیدی که خود در این مورد ایجاد می‌کند، تا پایان با خواننده می‌مانَد. البته می‌دانیم که هاثورن در اینجا نیز به شیوهٔ همیشگی خود این شایعه را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، زیرا بدون این مایه از خرافه داستانش در بیان معانی نمادین ناکام می‌مانَد. شایعات ادامه می‌یابد:

> شایعات زیادی در باب کشته شدن سرهنگ وجود داشت که برخی از آنها به شکل مبهمی هنوز هم رایج است. اینکه جای انگشتانی بر گلویش بوده، اینکه جای دست خونین بر یقهٔ چین‌دارش نمایان بوده، یا اینکه سر و ریشِ همیشه آراسته‌اش ژولیده و درهم بوده، گویی با کسی گلاویز بوده [...]. شایع بوده که پنجرهٔ مشبّک نزدیک صندلی سرهنگ باز بوده و اینکه چند دقیقه قبل از آن رویداد مرگ‌بار، مردی در حال بالا رفتن از حصار باغچه در پشت عمارت دیده شده بوده. اما توجه کردن به این‌گونه داستان‌ها عاقلانه نبود [...] ما همان اندازه این [داستان‌ها] را باور می‌کنیم که روایت معاون فرماندار را که گفته بود دستی استخوانی بر گلوی سرهنگ دیده و وقتی نزدیک‌تر رفته ناپدید شده بود [...]. یکی از پزشکان [...] که گویا شخصیت برجسته‌ای هم بوده، [علت مرگ را] ــ اگر ما زبان حرفه‌ای‌اش را درست فهمیده باشیم ــ سکتهٔ مغزی اعلام کرده بود، اما پزشکان دیگر هرکدام نظری داشته‌اند که با عبارات غامض حرفه‌ای بیان داشته [...] و باعث سردرگمی مردم گردیده بود (۱۹).

در ادامه، راوی نکات مندرج در موعظهٔ ارائه‌شده در مراسم خاک‌سپاری سرهنگ پینچن را که از جانب کشیش محلی ایراد شده و مکتوب و موجود است، بیان می‌کند. راوی از این بیانات نتیجه می‌گیرد که سخنران کمترین باوری به قتل سرهنگ نداشته است. اما خود وی، در چند سطر بالاتر، تاریخ مکتوب را کتمان کرده است.

با شنیدن شایعات ترسناک دال بر وقوع جنایت، خواننده بلافاصله روح سرگردان و انتقام‌جوی آقای مول را به خاطر می‌آورَد؛ با این‌همه، دیده شدن کسی که از روی حصار می‌گذرد برای لحظاتی گمان جنایت را متوجه شخصی از میان زندگان می‌کند، اما ناگهان پنجه‌های استخوانی و انعکاس صدای نفرین مول عنوان می‌شود؛ البته راوی در همهٔ این موارد شک می‌کند و هیچ‌کدام را نمی‌پذیرد. سخنرانی مراسم خاک‌سپاری نشانی از گمان جنایت به دست نمی‌دهد؛ با این‌همه، خواننده حرف راوی را که دال بر کتمان وقایع در تاریخ مکتوب است و اتفاقاً در همین صفحه بیان شده، از یاد نمی‌برد. علاوه بر این، توصیفات رمان نشان می‌دهد که جَفری پینچن هم به مرگی بسیار مشابه مرگ سرهنگ پینچن درمی‌گذرد، اما دادگاه، کلیفورد را به جرم قتل محبوس می‌کند. این واقعیت باعث می‌شود که گمان قتل سرهنگ پینچن اندکی تقویت شود. هنگامی که قاضی پینچن هم به مرگی مشابه درمی‌گذرد، کلیفورد و هپزیبا، از ترس مجرم شناخته شدن، متواری می‌شوند. البته این موارد هم تعدیل شده‌اند: هالگریو **معتقد است** که صحنهٔ مرگ جَفری پینچن دستکاری شده بود (۲۳۸). صحنهٔ مرگ قاضی پینچن هم در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانَد: هپزیبا، به اصرار قاضی که بسیار عصبانی است، به سراغ کلیفورد که از ترس در اتاقش پنهان شده است، می‌رود. او را نمی‌یابد، گمان می‌کند که از عمارت بیرون رفته است. هنگامی که برمی‌گردد، در کمال حیرت، قاضی را ساکت و بی‌جنبش می‌یابد. لحظاتی بعد ناگهان کلیفورد از درون ساختمان ظاهر می‌شود و مرگ قاضی را اعلام می‌کند. هپزیبا و کلیفورد متواری می‌شوند، اما سرانجام، مرگْ طبیعی اعلام می‌شود. بدین‌سان روایتی چندگانه در مورد مرگ سرهنگ پینچن شکل می‌گیرد که تا پایان رمان به قطعیت نمی‌رسد.

شایعات زیادی دربارهٔ چشمهٔ مول نیز شکل گرفته و آن را به یکی از منابع شگرفی در رمان تبدیل کرده است. شایع است که آب چشمهٔ مول از جانبِ مول جادوگر، پس از اعدام وی، نفرین شده و اکنون آهکی و بدمزه و بسیار مضر است. این در حالی است که برطبق شنیده‌ها، این چشمه در آغاز آبی بسیار زلال و خوش‌گوار داشته و مهم‌ترین دلیل آقای مول برای سکونت در آن قسمت بوده است. نخستین عاملی که به بنای عمارت هفت شیروانی واکنش نشان می‌دهد آب چشمهٔ مول است که بلافاصله بدمزه و

از آن پس بیماری‌زا می‌شود (١٤). در اینجا نیز با دو روایت مواجهیم: به احتمال زیاد، حفاری زیر زمین ساختمان سرچشمهٔ آب را به مدت کوتاهی گل‌آلود کرده و بعدها آب حالت اولیهٔ خود را پیدا کرده است، اما بدگمانی عمومی باعث شده که آب چشمه همچنان بدمزه و سخت **به نظر آید**. خیلی از مردم هیچ‌گاه از آن آب ننوشیده‌اند و راوی خود یکی از آنهاست. اما همین‌که پیرزنان محلی نوشیدن آب را بیماری‌زا می‌دانند نشان می‌دهد که عده‌ای از مردم از آب چشمه می‌نوشند. بااین‌حال، احتمال دوم هم بسیار قوی است. ممکن است عوامل ابهام‌آمیزتری **در آن زیر** در کار باشد. به‌هرحال، آب چشمه پس از حدود دو قرن همچنان سخت و بدمزه **به نظر می‌آید** و **زنان سال‌خوردهٔ** محل هم این امر را تأیید می‌کنند. دو عبارت **به نظر می‌آید** و **زنان سال‌خورده**، هر دو یک کارکرد را دارند و آن مسئله‌دار کردن روایت است: اگرچه زنان سال‌خورده همواره منبع حکمت و تجربه بوده‌اند، به شایعه‌پردازی و خرافه‌باوری هم شهره‌اند. عبارت **به نظر می‌آید** نیز واقعه را ذهنی می‌کند و آن را به باور خرافه‌آمیز عمومی ــ که البته خالی از حقیقت نیست ــ نسبت می‌دهد. این روایت دیالکتیک در مورد آب چشمه و ابهامات پیرامون آن تا پایان داستان ادامه دارد.

در جایی دیگر، هنگامی که فیبی به‌طرف چشمه قدم برمی‌دارد، ناگهان با فریاد هالگریو متوقف می‌شود: «هالگریو با لحنی که یقیناً خنده‌آمیز، اما ظاهراً تا حد زیادی هم جدّی بود، گفت: مبادا از آب چشمهٔ مول بنوشی! نه بنوش، نه صورتت را در آن بشوی! [...] چون مثل فنجان چای پیرزنان نفرین‌شده است» (۷۹). شخصیت هالگریو ابهام‌آمیز است و همهٔ باورهای او هم‌زمان آمیخته به حقیقت و اشتباه است، اما راوی به این اکتفا نمی‌کند و بر وجود رگه‌هایی از شوخی و جدّیت، به‌صورت توأمان، در این گفتهٔ او در مورد چشمه تأکید می‌کند تا باور وی را در باب شایعات پیرامون آب نیز مبهم بگذارد. کلیفورد کاملاً مسحور آب چشمه شده است: او دقایق متوالی به تهِ چشمه خیره و مجذوب چهره‌هایی با لبخندهای مسحورکننده و زیبا می‌شود، اما برخی اوقات ناگهان چهره‌ای سیاه از تهِ چشمه به او خیره می‌شود و او سراسیمه فریاد برمی‌آورد. این چهرهٔ سیاه یادآور چهرهٔ سیاه مول نجار در هنگام القای خواب مصنوعی، و نیز یادآور چهرهٔ مول جادوگر است. کلیفورد، که سی سال از عمرش را در زندان گذرانده است،

آدمی متوهم است و همین امر باعث می‌شود که این بخش از روایت جزو **خوراک اصلی** به حساب نیاید، اما تأثیر و حضور خود را دارد. شایع است که آب چشمهٔ مول بهترین آب برای آبیاری گل‌های آلیس است. گویی گل‌های آلیس نیز، همانند خود وی، مسحور جادوی خاندان مول‌اند.

یکی دیگر از منابع ایجاد شگرفی، خودِ عمارت هفت شیروانی است. سالم‌ترین و واقع‌بین‌ترین آدم‌ها از جمله فیبی هم در این خانه دچار روح‌زدگی می‌شوند. خودِ راوی داستان، که همواره چنین حوادثی را توهم‌آمیز و بی‌اساس می‌خوانَد، هنگامی که شب‌هنگام ما را به دیدن جسد قاضی پینچن در اتاق نشیمن می‌برَد، ارواح درگذشتگان پینچن‌ها و مول‌ها را در آینه مشاهده می‌کند. او این امر را ناشی از خیال‌پردازی خود و بازی سایه‌های شاخ و برگ درخت در نور مهتاب و انعکاس آن در آینهٔ اتاق نشیمن می‌داند. البته راوی خود شنیده است که به باور عموم، ارواح درگذشتگان پینچن و مول شب‌ها در آینهٔ اتاق نشیمن پدیدار می‌شوند و مسلماً این تجربهٔ او بی‌تأثیر از این شایعه نیست. همواره صداهای اسرارآمیزی از داخل عمارت شنیده می‌شود که شخصیت‌ها آن را به حرکات و گفت‌وگوی ارواح منتسب می‌کنند، اما دلیل واقع‌بینانه‌تر این امر بزرگی و کهنگی عمارت و فرسودگی چوب‌ها و الوارها و وزش باد در روزنه‌ها و شیارهای آنهاست. این دلیل دوم را راوی هم مطرح می‌کند، اما خالی از اعجاب نیست که دوری از عمارت هفت شیروانی متضمن شادی و سرزندگی و زندگی در آن باعث اندوه و بدنامی و مرگ است. شاید تصادفی نباشد که قاضی پینچن، بعد از چندین سال زندگی توأم با شادکامی و خوش‌نامی دور از عمارت هفت شیروانی، تنها چند دقیقه پس از ورودش به خانه، هم لبخند همیشگی‌اش را از دست می‌دهد و هم جانش را و هم نام نیکش را. کلیفورد پس از فرار از خانه دچار استحاله‌ای عجیب و فیبی هم پس از بازگشت به خانه روزبه‌روز کم‌فروغ‌تر و غم‌زده‌تر می‌شود. البته در این مورد نیز واقع‌گرایی رمان تحت‌الشعاع قرار نگرفته و قربانی نمادپردازی نگشته است. همهٔ این موارد بر اساس عوامل مادی و عینی قابل توضیح‌اند، اما راززدایی کامل امکان‌پذیر نیست.

یکی دیگر از ابزارهای روایی هاثورن ذهنی کردن روایت است. وی برای این منبعِ روایت هم نام‌هایی را برمی‌شمارد و هیچ‌گاه این ابزار را پنهان نمی‌کند. او با استفاده از صیغه‌های مختلف افعالی نظیر **خیال کردن، فکر کردن، تصور کردن** و **به نظر آمدن**[1] بارها ماهیت ذهنی بسیاری از وقایع داستان را یادآور می‌شود. اگر بپذیریم که افسانه‌ها و شایعات درواقع رؤیاهای جمعی‌اند، آن‌گاه به عصاره و کارکرد مشترک شایعه و روایت ذهنی در رمان هاثورن بیشتر پی می‌بریم. روایت ذهنی درواقع رؤیای فردی است و مانند شایعات مسئله‌دار است. در روایت ذهنی، حادثهٔ روایت‌شده **زیر ضرب‌در** قرار می‌گیرد و **حضور**ش دستخوش نوعی تناوب و **بازی** می‌شود. ذهنی کردن روایت باب را برای تفسیر روان‌شناسانه ـ آسیب‌شناسانه از وقایع روایت‌شده باز می‌کند تا از آن طریق بتوان عامل شگرفی را راززدایی و به تعبیر تزوتان تودوروف[2] (۲۵) **طبیعی** یا **روان‌شناختی** کرد. این‌گونه تفسیر کردن، درپی طبیعی کردن وقایع و پدیده‌های به‌ظاهر فراطبیعی و در نتیجه حذف تأثیر و حضور آنان است. البته در مواقعی این حذف ممکن نیست و شخصیت‌ها و خواننده در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی آن پدیده‌ها دچار تردید می‌شوند. تودوروف این **تردید معرفت‌شناختی** را از خصوصیات ژانر **ادبیات شگرف** برمی‌شمرد و مثال معروفش در این باره *پیچش پیچ*[3] اثر هنری جیمز[4] است. در این حالت، به دلیل تردید در ماهیت طبیعی برخی پدیده‌ها و وقایع و به دلیل عدم روایت عینی آنها، این وقایع، به تعبیر هاثورن، از **خوراک اصلی** حذف می‌شوند؛ وقایعی نظیر بازگشت روحِ مرده و غیره. اما به دلیل همین تردید، حذف کامل آنان نیز ممکن نیست؛ بنابراین این‌گونه وقایع در پرده‌ای از تردید و راز و رمز به حضور خود ادامه می‌دهند. راویِ هاثورن می‌گوید «روان‌شناسی جدید می‌کوشد ادعاهایی نظیر ارتباط با مردگان را در چارچوب یک نظام تقلیل دهد و هرگز در پی ردِّ تمام و کمال آنها به‌مثابهٔ امور محیّرالعقول نیست» (هاثورن ۲۷).

---

[1] Fancy, think, imagine, seem
[2] Tzvetan Todorov
[3] *Turn of the Screw*
[4] Henry James

یک نمونه از این حوادث، خوابِ مصنوعی فیبی به دستِ هالگریو است. پس از آنکه هالگریو روایت مکتوب خود را از داستان خواب مصنوعی آلیس، برای فیبی می‌خوانَد **مشاهده می‌کند** که فیبی دچار **خواب‌آلودگی غریبی** شده است. هالگریو که خود شخصی خیال‌پرداز است و ذهنش درگیر داستان آلیس، این خواب‌آلودگی فیبی را در ذهن خود با داستان خواب مصنوعی آلیس مقایسه می‌کند و آن را حاصل حرکات و اشارات دست و بدن خود (به تقلید از حرکات دست و بدن مولِ نجار) در هنگام خواندن داستان می‌داند. هالگریو قبلاً به فیبی گفته بود که توانایی القایِ خواب مصنوعی را دارد و حال در ذهنش خود را با مول نجار مقایسه می‌کند؛ بنابراین متأثر شدن فیبی از داستان را با سرنوشت شگفت‌انگیز آلیس مقایسه می‌کند. راوی در اینجا نیز مانند همیشه با بیانات دوپهلو وارد می‌شود و خواب شدنِ فیبی را به دست هالگریو مورد پرسش قرار می‌دهد. البته پدیدهٔ خواب مصنوعی در آَن زمان هم از تأیید علمی برخوردار بوده است، اما آینده‌بینی و خواندن احوال گذشتگان از طریق خواب مصنوعی، آن‌گونه که مول نجار و هالگریو به انجام آن شهره می‌شوند، تأیید علمی نداشته و ندارد.

رمان هاثورن مملو از حوادث شگفت‌انگیزی است که از دریچهٔ ذهن شخصیت‌های گوناگون روایت می‌شود. در فصل ششم رمان، فیبی هنگام غروب وارد اتاق تاریک هپزیبا می‌شود. او **خیال می‌کند** که هپزیبا از او چیزی پرسیده است. وقتی پاسخ می‌دهد، در پاسخ صدای دیگری می‌شنود که کلماتش نامفهوم است. از گوشهٔ اتاق صدای **تنفس نامنظم** کسی را می‌شنود و همان شب، در حالت خواب و بیدار، **صدای پای سنگینی** را می‌شنود که از پله‌ها بالا می‌رود. صدای هپزیبا را می‌شنود که حرف می‌زند و یک صدای نامفهوم با او در گفت‌وگوست (۸۰–۸۱). نکتهٔ جالب توجه این است که فیبی خود کسی است که دیگران و مخصوصاً هالگریو را به خرافه‌باوری در مورد ارتباط گناه آقای پینچن با حوادث حال متهم می‌کند (۱٤۷). در فصل بیست‌ویکم نیز آقای ونر در هشتی عمارت هفت شیروانی صدای چنگ آلیس را می‌شنود که موسیقی شادی می‌نوازد.

خوانندهٔ مطلوب هاثورن بر روی حوادث ذهنی، ضرب‌درِ شفاف می‌گذارد و حادثهٔ روایت‌شده را درگیرِ **بازی حضور** می‌کند. اثر هاثورن **رمانِ رمانتیک** است. حُسن این

عبارت در ساختار دیالکتیک آن است. به بیان روشن‌تر، دنیای داستانی هاثورن دنیایی دوگانه است: یکی **رمان‌گونه** و واقع‌بینانه و ناتورالیستی و دیگری **رمانس‌گونه** و پررمزوراز و جادویی. خوانندهٔ مطلوب هاثورن به‌تناوب در هر دو دنیا سیر می‌کند. او متن را مُثله نمی‌کند تا آن را در قالبی دوبُعدی و کتابی جای دهد. منطق روایی و ساختاری رمان، تناوب و بازی است و خوانندهٔ مطلوب کسی است که صبورانه در این بازی شرکت می‌کند. او همانند هاثورن نیم‌نگاهی به نکتهٔ اخلاقی بیان‌شده می‌افکند، اما هرگز فریفتهٔ آن نمی‌شود و با منحصر کردن رمان به آن، به تعبیر خود هاثورن، حیات رمان را نمی‌ستاند.

در فصل هشتم *عمارت هفت شیروانی*، فیبی برای نخستین بار قاضی پینچن را ملاقات می‌کند. او با شنیدن صدای غل‌غل در گلوی قاضی، به‌ناگاه و بی‌اختیار، یکّه می‌خورَد و دستانش به هم قلاب می شوند. به باور عموم، صدای غل‌غل در گلوی پینچن‌ها متأثر از نفرین مول و یادآور جملهٔ نفرین‌آمیز اوست. فیبی این شایعات را شنیده و اکنون تأثیرشان را در رفتار خود مشاهده می‌کند. راوی این رفتار فیبی را احمقانه و خنده‌دار می‌خوانَد؛ انگار از شخصی چون فیبی که همواره دیگران را به خرافه‌باوری متهم می‌کند توقع چنین رفتاری را ندارد. راوی در توضیح این رفتار عجیب می‌گوید:

> خرافه‌های کهن، آن‌گاه که در قلب انسان‌ها رخنه کرده و در نفَس آنها تجسم می‌یابند و به‌کرّات دهان به دهان می‌آیند و می‌روند و از نسلی به نسل دیگر می‌رسند، **تأثیر** امور حقیقی و معمولی را می‌یابند. دود اجاق خانگی کاملاً بر آنان می‌نشیند. از قبَلِ حضور مداوم در میان امور روزمره، رفته‌رفته شبیه این امور می‌گردند و آن‌چنان خود را طبیعی جلوه می‌دهند که **تأثیر**شان معمولاً فراتر از حد انتظار است [تأکیدها از محقق] (۱۱۰).

این مطلب یکی از درون‌مایه‌های اصلی و بیانگر منطق کلّی رمان و کارکرد شگرفی در این متن است. هاثورن امور اسرارآمیز را به‌عنوان **خوراک اصلی** ارائه نمی‌کند، اما به‌خوبی از **تأثیر** این امور بهره می‌برد. به عبارت دیگر، این امور اگرچه به‌صورت واقعی و عینی ارائه نشده‌اند، از **تأثیر** امور واقعی برخوردارند. حوادث شگرفی که غالباً از طریق شایعه ارائه می شوند حدوث قطعی و عینی ندارند، اما به **هیچ** نیز تقلیل‌پذیر

نیستند. همان طور که خواهیم دید، این گفتهٔ راوی، هنگامی که با بیانات همتایش در درخت *انجیر معابد* مقایسه شود، تفاوت بنیادین این رمان را با رمان محمود، ازلحاظ کارکرد شگرفی، به‌خوبی نشان می‌دهد.

۲.۲ درختی از جهانِ دیگر: تردید ماهیت‌شناختی در *درخت انجیر معابد*

در پنج فصل نخستِ رمانِ محمود سازوکارهای روایی به‌کاررفته برای ایجاد شگرفی از جنسِ همان سازوکارهای هاثورن است. بخش‌های عمده‌ای از روایت از دیدگاه باور عمومی ارائه می‌شوند. راوی از افعال گوناگونی نظیر **شایع شده است** و **گفته می‌شود** و **شنیده است** و مانند اینها استفاده می‌کند تا روایت را به باور عمومی منتسب کند. یک نمونه از این وقایع متوجهِ کرامات و معجزات درخت انجیر معابد شدنِ عَلَم‌دار نخست است: از علم‌دار نخست نقل شده است هنگامی که وی به امر شیخ اقدام به قطع شاخه‌های درخت انجیر معابد کرده است از مقطع شاخه‌ها خون جوشیده است و بر زمین جاری شده است و «همسایه‌های دور و نزدیک، زنان شیخ، دختران، پسران، عروس‌ها، دامادها، نوه‌ها» همه آمده‌اند و دیده‌اند و قربانی کرده‌اند. «همهٔ جماعت تا غروب قربانی کرده‌اند اما خون شاخه بند نیامده است» (محمود ٤٠-٤١). اما همهٔ اینها را علم‌دار سوم «طبق استنباط خودش از شنیده‌ها ثبت کرده است» (۳۹). راوی چند صفحه را به نقل خواب‌های علم‌دار اول اختصاص می‌دهد. اتفاقات عجیبی در خواب و بیداری برای علم‌دار نخست رخ می‌دهد و وی را متوجه درخت انجیر معابد می‌کند. اما راوی همهٔ اینها را از روی نوشته‌های علم‌دار سوم نقل می‌کند: «بعدها، دو نسل بعد از علم‌دار اول، که علم‌دار سوم حکایات گوناگون این شب به‌یادماندنی را ــ که سینه به سینه نقل شده است ــ از این و آن جویا می‌شود تا در دفتری [...] ثبت کند، تناقضات آن‌چنان بوده است که سرگیجه می‌گیرد» (۳۹).

مثال دیگر، مجازات شدن معجزه‌آسای **مرد دیگر** در عالم رؤیا، در پی اهانت وی به درخت انجیر معابد و درگیری‌اش با علم‌دار پنجم و شکستن قلیان اوست (۲۸۰-۲۸۱). در اینجا نیز راوی اظهار نظر نمی‌کند. برخی معتقدند که همه‌چیز حقهٔ علم‌دار بوده و او با هم‌دستی **مرد دیگر** چنین نمایشی را به راه انداخته است (۲۷۹). پس از این ماجرا

«مرد دیگر» برای همیشه غلام حلقه‌به‌گوش علم‌دار و خادم حریم درخت انجیر معابد می‌شود. هنگامی که **مرد دیگر** از خانه بیرون می‌آید تا به سراغ علم‌دار پنجم برود و به دست و پایش بیفتد، روایتْ ذهنی می‌شود. جمعیت زیادی اطراف زیارتگاه حلقه زده‌اند و فرامرز که همیشه منکر کرامات درخت است، به‌سختی از میان جمعیت خود را به صف اول می‌رساند تا حقیقت موضوع را ببیند.

> فرامرز [...] می‌بیند که **مرد دیگر** پای مجسمه زانو زده است و گردنش با طناب به درخت بسته است و هر دو کف را به زمین زده است و سر و شانه‌ها را ــ انگار که زار گرفته باشد ــ به راست و به چپ می‌جنباند و موی بلند خرمایی‌رنگش پریشان است و میان‌جای سرش، به قاعدهٔ یک نعلبکی، سوخته است (۲۸۳).

در فصل دوم رمان، شایعهٔ مرگ اسرارآمیز **سرمست بختیاری** روایت می‌شود: «گفته می‌شود که [...] نیمه‌شبی از شب‌های بهار، سرمست بختیاری، طیب و طاهر، در مقابل ساقهٔ جوان زانو می‌زند، ذکر [...] می‌خواند و آرزو می‌کند که ثروتمند شود» (۳۳۷)، اما نیّتش خیر نیست، می‌خواهد از ثروت در راه گناه استفاده کند. ناگهان درخت شروع به لرزیدن می‌کند. سرمست بی‌هوش می‌شود و می‌بیند که کوهی از طلای مذاب به سویش پیش می‌آید و او را گرفتار عذاب می‌کند. فریادهای سرمست علم‌دار پنجم و **مرد دیگر** را فرامی‌خوانَد. آنان می‌آیند و می‌بینند که سرمست آتش گرفته است. خاموشش می‌کنند، اما نمی‌توانند جانش را نجات دهند. سرمست چند لحظه قبل از مرگش این حادثهٔ عجیب را برای علم‌دار پنجم و **مرد دیگر** تعریف کرده است. علم‌دار پنجم حکایت سرمست بختیاری را بر لوح برنجی می‌نگارد و در کنار درخت نصب می‌کند (۳۳٦-۳۳۷). این حادثه همانند حادثهٔ عذاب **مرد دیگر** مربوط به زمان حال است، اما از دیدگاه باور عمومی ارائه می‌شود.

در پنج فصل نخست، حوادث شگرف زیادی به شیوهٔ روایت ذهنی ارائه می‌شوند. این روایات نیز علی‌رغم تردیدی که برمی‌انگیزانند، در خواننده تأثیر می‌کنند. حوادث پیرامونِ خط‌کشی بنای عمارت کلاه‌فرنگی در فصل نخست نمونه‌ای از این حوادث است. اَسفندیارخان روبه‌روی جمعیت معترض می‌ایستد. ناگهان از داخل جمعیت صدای سوت مار می‌شنود (۲٤). در فصل سوم انگار روح اسفندیارخان بر فرامرز ظاهر

می‌شود: «سیگارش به نصفه نرسیده است که ناگهان پدرش پسِ پشتِ توری سبز می‌شود. حرف پدر را می‌شنود ــ حرفی را که بارها با روایات گوناگون شنیده بود [...] صدای ضربه به در می‌آید. اسفندیارخان ناپدید می‌شود» (٤٥٧). در جای دیگر عکس اسفدیارخان وارد مکالمه‌ای نسبتاً طولانی با تاج‌الملوک می‌شود (٤٦٥). در همین فصل، به روایت خود افسانه، روح اسفندیارخان در روز روشن بر وی ظاهر می‌شود و او را به ماندن در عمارت کلاه‌فرنگی سفارش می‌کند (۸۸-۹۰). این حادثه در دو سطح مسئله‌دار است: ممکن است افسانه برای متقاعد کردن مهران به حفظ عمارت کلاه‌فرنگی این داستان را سرِهم کرده باشد، اما اگر هم راست گفته باشد، می‌تواند به‌عنوان توهم ذهنی تلقی شود. راوی، مثل همیشه، هیچ دخالتی نمی‌کند.

همهٔ اینها بسیار شبیه سازوکارهای به‌کاررفته در رمان هاثورن است؛ به‌ویژه اینکه در هر دو رمان رابطهٔ دیالکتیک میان شایعات و رؤیاهای فردی به‌خوبی تصویر شده است و می‌بینیم که چگونه این دو یکدیگر را بازتولید و تقویت می‌کنند. اما در فصل ششم، به‌ویژه از صفحهٔ ۹۲۰ به بعد، منطق رمان به‌ناگاه دگرگون می‌شود. ناگهان باور عمومی به حقیقتی انکارناپذیر تبدیل می‌شود. درخت انجیر معابد اکنون درختی معمولی و این‌جهانی نیست. این درخت، که تا کنون علی‌رغم جثهٔ عظیم و رشد غیرعادی‌اش ــ که البته تا حدودی معلول عمر ۱٦۰ساله‌اش است ــ و علی‌رغم باور خرافه‌آمیز عمومی به اعجازهای آن، به‌عنوان درختی این‌جهانی، ولو اسرارآمیز و غیرعادی، در ذهن خواننده متبلور شده بود، به‌ناگاه به پدیده‌ای به‌غایت شگرف تبدیل می‌شود. شب‌هنگام، مرد سبزچشم و بقیهٔ مردم شهرک با **صدای باد در جنگل** بیدار گشته، با این صحنه مواجه می‌شوند:

> محوطهٔ درخت انجیر معابد پُر می‌شود از صدای جویدن موریانه، صدای جویدن موش و خرگوش و ناغافل، در میان بهت و حیرت ناظران، از جای‌جای ساقه‌ها و شاخه‌های بسیارِ درخت انجیر معابد، شاخه‌های جوان جوانه می‌زنند و رشد می‌کنند. شاخه‌های سبز و تردِ بسیارِ بسیار که رشدشان با چشم دیده می‌شود. آفتاب که می‌زند، در **شهرک مهران** شایع می‌شود که مرد سبزچشم معجزه کرده است [...] شایعه در شایعه شهرک مهران را پر می‌کند. شاخه‌های نورسته ــ شاخه در شاخه ــ شهرک مهران در پیشانی، پیش می‌تازند و جابه‌جا

ریشهٔ نابجا می‌زنند و شایعه، بجا و نابجا، مردم شهرک را تکان می‌دهد و ریشه‌های نابجا رشد می‌کنند و ساقه می‌شوند و شاخ و برگ می‌دهند (۹۲۰-۹۲۱).

در کمتر از چند ساعت درخت انجیر معابد در تمام شهرک پیش می‌رود ساقه‌هایش در همه جا فرود می‌آیند و دوباره ریشه می‌زنند. این رشد نابجا هوشمندانه به نظر می‌رسد: درخت مراکز علمی و فرهنگی را نشانه گرفته است. صبح بعد ساقه‌های درخت «رو در روی مدرسه، تنگِ هم از زمین جوشیده‌اند و شاخ و برگ داده‌اند و راهِ ورود را بسته‌اند» (۹۲۳). مدرسه تعطیل می‌شود. همان روز ورودی **خانهٔ روحانی** هم با تعدادی **ساقهٔ نابجا** بسته می‌شود (۹۲۷). هم‌زمان، ورودی ادارهٔ فرهنگ و کتابخانهٔ شهرک هم به همین منوال بسته می شود (۹۲۸). کوتاه سخن اینکه رشد چندساعتهٔ درخت انجیر معابد از جنس حوادث طبیعی نیست و واقعه‌ای مطلقاً شگرف است.

اکنون گفتهٔ راوی *عمارت هفت شیروانی* دربارهٔ خرافات را دوباره مرور می‌کنیم و آن را با دیدگاه فرامرز، شخصیت اصلی رمان محمود، در همین مورد مقایسه می کنیم. راوی رمان هاثورن می‌گوید:

خرافه‌های کهن، آن‌گاه که در قلوب انسان‌ها رخنه کرده و در نفَس آنها تجسم می‌یابند و به‌کرّات دهان به دهان می‌آیند و می‌روند و از نسلی به نسل دیگر می‌رسند، **تأثیر** امور حقیقی و معمولی را می‌یابند. دود اجاق خانگی کاملاً بر آنان می‌نشیند. ازقبَلِ حضور مداوم در میان امور روزمره، رفته‌رفته شبیه این امور می‌گردند و آن‌چنان خود را طبیعی جلوه می‌دهند که **تأثیر**شان معمولاً فراتر از حد انتظار است [تأکیدها از محقق] (۱۰۱-۱۰۲).

فرامرز آذرپاد که به فلسفه دچار است، طی یک تک‌گویی بلند ــ که مملو از اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی و سیاسی و یادآور تک‌گویی‌های هالگریو و کلیفورد است ــ جمله‌ای را بیان می‌کند که یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان است. این جمله همچنین جایگاه و کارکرد عامل شگرفی را در رمان محمود نشان می‌دهد. به نظر فرامرز «همهٔ **واقعیت‌های** زندگی با خواب وخیال آغاز می‌شن. با قصه‌هایی که خوب ساخته شده‌ن و ظاهر قابل قبولی داشته‌ن» [تأکید از محقق] (۲۷۰). در رمان محمود خرافات و اوهام صرفاً **تأثیر** امر واقعی را به دست نمی‌آورند، بلکه به امر واقعی تبدیل می‌شوند. بهترین مصداق این جمله درخت انجیر معابد است؛ درختی که ظاهراً با خواب و خیال

بیمارگونهٔ علم‌دار نخست در هاله‌ای از حکایات و روایات خرافه‌آمیز پیچیده می‌شود. خواب علم‌دار حدود دو قرن در اعماق تخیل بارورِ عوام ریشه می‌دواند، رشد می‌کند و ازقِبَل حضور مداوم در زندگی آنان با امور عادی و عینی درمی‌آمیزد و خود به حقیقتی انکارناپذیر تبدیل می‌شود. بنابراین، شایعات و خرافات صرفاً برای **رنگ و بو** بخشیدن به وقایع رمان عرضه نشده‌اند، بلکه به‌عنوان قسمتی از **خوراک اصلی** در طبَق خواننده گذاشته شده‌اند.

البته در مورد دگرگون شدن منطق کلی رمان در فصل ششم نباید اغراق کرد. اگرچه رشد درخت در فصل ششم انفجاری و بسیار حیرت‌انگیز است، در فصل‌های قبل هم بارها و بارها رشد سریع و غیرعادی درخت مورد توجه قرار گرفته است، به‌طوری‌که حتی برخی از شخصیت‌ها پیشروی درخت را به سوی شهر ــ آن‌گونه که در فصل ششم رخ می‌دهد ــ پیش‌بینی می‌کنند. مثلاً در فصل اول، در نوشته‌های علم‌دار سوم، می‌خوانیم که شیخ به علم‌دار نخست امر می‌کند که درخت را اندکی هرس کند، زیرا می‌ترسد «تمام باغچه را ببلعد و حتی از حصار هم درگذرد و به‌تدریج درخت انجیر معابد تمام شهر و شهرهای دیگر را زیر سایه و سیطرهٔ خود بگیرد» (٤٠). در فصل دوم، فرامرز با نگاه به شاخه‌های جوان و سبز درخت، با خود می‌گوید «این‌طور پیش بره، سال دیگه تو همهٔ خانه‌ها و تو همهٔ خیابان‌ها...» (٤٢٩). در فصل چهارم، شهربانو با دیدن درخت به تاج‌الملوک می‌گوید: «خیلی عجیبه! درخت انگار عجله داره! انگار آدم رشد شاخه‌هاشِ به چشم می‌بینه!» (۷۸۹). و در فصل پنجم مشاهده می‌کنیم که درخت در خیابان‌های اطراف محوطه ساقه زده است (۸۳۸).

نکتهٔ جالب توجه این است که با همهٔ اعجابی که در رشد یک‌شبهٔ درخت وجود دارد، تعدادی از مردم شهر آن را بی‌اهمیت می‌خوانند. مثلاً آقای هوشمند، معلم مدرسهٔ شهرک، با تعطیل کردن کلاس مخالف بوده و در پی قطع تنه‌های درخت برمی‌آید و وقتی که مانی، یکی دیگر از معلمان، می‌گوید: «آقای هوشمند انگار که متوجه قضیه نیستن»، هوشمند در جواب می‌گوید: «قضیه‌ای نیست آقای مانی، مگر اینکه خودمان تبدیل به **قضیه**ش کنیم» (۹۲٦). این **پذیرش** امر محیرالعقول به‌مثابهٔ امری بدیهی و حتی

ملال‌آور، یکی از خصوصیات مهم رمان پسامدرن است. آلن وایلد[1] ویژگی اصلی داستان‌های دانلد بارتلمی[2] و دیگر نویسندگان پسامدرن را در «پذیرش جهانی می‌داند که خواهی‌نخواهی به تجربه درمی‌آید» (وایلد ۱۳۷). خود تودوروف معتقد است که از اوایل و نیمه‌های قرن بیستم دورهٔ ادبیات شگرف به سر آمده است. پیش‌گام این امر، به نظر وی، مسخ فرانْتْس کافکا[3] است که در آن استحالهٔ ناگهانی انسان به حشره کمترین حیرت و تردید را برمی‌انگیزد. به گمان او علت این امر از میان رفتن **بازنمایی** (محاکات) در ادبیات معاصر است. چون در غیاب بازنمایی و محاکات معیاری برای سنجش تحریف یا عدم تحریف واقعیت در دست نیست (تودوروف ۱۳۷).

برخی از منتقدان رمان‌های محمود را بیانگر ادامهٔ حیات رئالیسم در ادبیات معاصر ایران می‌دانند (میرعابدینی ۲۲-۲۳). با این وصف، می‌توان رمان *درخت انجیر معابد*، آخرین اثر این نویسنده، را نشانه‌ای از زوال رئالیسم کلاسیک در رمان معاصر فارسی قلمداد کرد. دستغیب (۳۲) در این باره می‌گوید: «*درخت انجیر معابد* به شیوهٔ **رئالیسم نو** نوشته شده و با آثار دیگر احمد محمود تا حدودی تفاوت دارد». این نوآوری در رئالیسم بی‌شباهت به جنبش هایپررئالیسم در ادبیات داستانی معاصر امریکا که سردمدار آن را می‌توان ریموند کارورِ[4] در نظر گرفت نیست، (فرانکلین[5] و همکاران ۲۳٦۷). منتقدان زیادی نیز این آخرین رمان محمود را مُلهَم از رئالیسم جادویی می‌دانند. تفاوت میان رمان محمود و رمان هاثورن، تفاوت میان دو دوره از حیات ادبی جهان است. هاثورن هنوز دغدغهٔ باورپذیری و واقع‌نمایی را دارد، چراکه رمان‌نویس و خواننده درک کمابیش مشترکی از واقعیت دارند. از همین رو، راوی داستان همواره خود را با خوانندگان همراه کرده، در مورد وقوع و وجود خارجی وقایع و پدیده‌های شگرف رمان ایجاد تردید و ابهام می‌کند. این تردید معرفت‌شناختی ویژگی رمان‌های دوران مدرنیته است. در این رمان تردید خواننده معطوف به درستی یا نادرستی روایت است، حال‌آنکه در رمان محمود، ماهیتِ خودِ واقعیت مورد تردید است. محمود تردید

---

[1] Alan Wilde
[2] Donald Barthelme
[3] Franz Kafka
[4] Raymond Carver
[5] Franklin, Wayne et.al.

خواننده را در مورد وجود خارجی وقایع شگرف به یقین تبدیل کرده و درختی را، انگار از سیاره‌ای دیگر، آورده و در شهرکی مدرن و مابین مدرسه و درمانگاه و فروشگاه تعاونی کاشته است. این پدیده که به تعبیر توماس پینچن[1] (۷۳) «پیشروی جهانی دیگر در جهان ماست»، یکی از ویژگی‌های رمان پسامدرن است. همان طور که قریب (۱٤۹) اشاره می‌کند «در داستان‌های قبلی محمود با یک جهان روبه‌رو هستیم، اینجا با دو جهان». این پدیده را مک‌هیل (۵۹) نیز **تصادم جهان‌ها** می‌نامد و آن را از مشخصه‌های اصلی رمان پسامدرن برمی‌شمارد. تردید خوانندهٔ محمود دیگر معطوف به درستی روایت و وجود خارجی درخت نیست، بلکه معطوف به ماهیت واقعیتی است که این درخت جزئی از آن است. محمود، برخلاف هاثورن، در پی بازنمایی واقعیت نیست، بلکه می‌کوشد تا خود واقعیت را مورد تردید ماهیت‌شناختی قرار دهد. پاینده (۱٦) این پرسش ماهیت‌شناختی از خود واقعیت را یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان پسامدرن می‌داند. گذار از رمان هاثورن به رمان محمود، درواقع گذار از رمان مدرن به رمان پسامدرن است که مک‌هیل (۹) آن را چرخش از تردید معرفت‌شناختی به تردید ماهیت‌شناختی می‌داند.

۳. نتیجه

در این پژوهش تطبیقی، ارتباط میان دو رمان *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانیِ* ناتانیل هاثورن بررسی و این استدلال طرح شد که محمود از اثر هاثورن تأثیر پذیرفته است. از میان شباهت‌های صوری و محتوایی فراوان میان دو رمان، استفاده از **شگرفی** به‌عنوان مهم‌ترین وجه تشابه و درعین‌حال، مهم‌ترین وجه تمایز دو اثر مورد بررسی ویژه قرار گرفت. هدف از این انتخاب نشان دادن تفاوت در تشابه و تأکید بر اصالت اثر محمود بود تا رابطهٔ میان دو اثر بر اساس تعریف اولریش وایس‌اشتاین از **تأثیر**، به‌عنوان یک فرایند خلاقانه، توضیح داده شود. در *عمارت هفت شیروانی*، نویسنده با استفاده از سازوکارهای روایی شناخته‌شده‌ای نظیر منتسب کردن

[1] Thomas Pynchon

روایت به باور عمومی و خرافه و ذهنی کردنِ روایت، پدیده‌ها و حوادث شگرف را توصیف کرده، با این کار شخصیت‌های داستان و خواننده را در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی آن حوادث دچار تردیدی پایدار می‌کند. محمود نیز در طول ۹۲۰ صفحهٔ آغازین رمان از همین سازوکارها استفاده می‌کند و کمابیش موفق می‌شود خواننده را در تردیدی معرفت‌شناختی نسبت به ماهیت وقایع شگرف نگه دارد، اما در بخش پایانی رمان، پدیده‌های شگرف و محیّرالعقول به‌ناگاه عینیت می‌یابند و به‌عنوان واقعیت انکارناپذیر و ملموس از جانب شخصیت‌ها و خوانندگان پذیرفته می‌شوند. با این توصیف، تردید معرفت‌شناختی رمان هاثورن در رمان محمود به تردید ماهیت‌شناختی بدل می‌شود. درحالی‌که رمان هاثورن تردید خواننده را معطوف به درستی یا نادرستی روایت می‌کند، در رمان محمود خودِ درخت، که اکنون به‌عنوان واقعیت پذیرفته شده است، موضوع تردید و پرسش خواننده است؛ به عبارت دیگر، پرسش و تردید خواننده معطوف به ماهیت خودِ واقعیت است. این تفاوت، همان تفاوت در بوطیقای مدرنیسم و پسامدرنیسم است. تردید در رمان هاثورن معرفت‌شناختی و در رمان محمود، که محصول دورهٔ پسامدرن است، ماهیت‌شناختی است. *درخت انجیر معابد*، به‌مثابهٔ روایتی پسامدرن، مرز میان تاریخ و شایعه، واقعیت و خیال، و طبیعت و فراطبیعت را می‌شکند و برخلاف رمانِ هاثورن، دغدغهٔ بازنمایی واقعیت تاریخی را ندارد. با این توصیف، می‌توان نتیجه گرفت که رمان محمود، با وجود همهٔ شباهت‌هایش به رمان هاثورن، محصول دوران خویش و مُلهَم از بوطیقای پسامدرن است و بنابراین اثری اصیل و محصول آفرینش هنری به شمار می‌آید.

منابع

پاینده، حسین. *گفتمان نقد*. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

رامین، زهره و بهزاد قادری. «دغدغهٔ قصه‌گو: هاثورن و هنر داستان‌سرایی». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ٤٥ (تابستان۱۳۸۷): ٦٥-۸۰.

دستغیب، عبدالعلی. «نقد *درخت انجیر معابد* نوشتهٔ احمد محمود». *ادبیات داستانی*. ۱۰۹ (۱۳۸٦): ۳۲-۳۷.

قاسمی، مرتضی، عصمت اسماعیلی و علی‌محمد شاه‌سنی. «تحلیل رؤیا در رمان *درخت انجیر معابد*». *نقد ادبی*. ۱۸/۵ (۱۳۹۱): ۵۰-۸۱.

قریب، مهدی. «گفت‌وگوی دوستانه‌ای دربارهٔ آثار زنده‌یاد احمد محمود». *چیستا*. ۱۹۲ (۱۳۸۱): ۱٤۲-۱٦۸.

محسن‌زاده، فاطمه. «جلوه‌هایی از مکاتب ادبی در زبان داستانی احمد محمود و محمود دولت‌آبادی». *پایگاه ادبی متن نو* (دی ۱۳۸۹). ۱۳۹۰/۵/٦. <www.matneno.com >.

میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸٦.

محمود، احمد. *درخت انجیر معابد*. تهران: معین، ۱۳۷۹.

Bayer, John G. "Narrative techniques and the oral tradition in *The Scarlet Letter*". *American Literature*. **52**/2 (1980): 250-263.

Franklin, Wayne et.al. *The Norton Anthology of American Literature*. New York: W.W. Norton and Company, 2003.

Gates, Pamela S., Susan B. Steffel, and Francis J. Molson. *Fantasy Literature for Children and Young Adults*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2003.

Harshbarger, Scott. "'A H-ll fired story': hawthorn's rhetoric of rumor". *College English*. **65**/1 (1994): 30-45.

Hawthorne, Nathaniel. *House of Seven Gables*. New York: Scholastic, 1964.

—. *The Scarlet Letter*. Tehran: Rahnama, 2001.

Jameson, Fredric. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of Dialectic*. New York: Verso, 2007.

—. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Cambridge Edition. Cambridge: Houghton, Mifflin and Company, 1899.

Lathrop, George Parsons. *A Study of Hawthorne*. Boston: James R. Osgood and Co., 1876.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1993.

Monnet, Agnieszka Soltysik. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2010.
Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1972.
Thrall, William Flint et.al. *A Handbook to Literature*. New York: Odyssey Press, 1960.
Timmerman, John H. *Other Worlds: The Fantasy Genre*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983.
Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
Wilde, Alan. "A Map of Suspensiveness: Irony in the Postmodern Age". In *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, (1981):161–165.
Weisstein, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. trans. William Riggan. Bloomington: Indiana UP, 1973.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۹۱-۱۰۶

عزلتِ سانِت و صولتِ غزل: بررسی تطبیقی غزل در شعر فارسی و امریکایی

مهدی شفیعیان*
علیرضا جعفری**

چکیده

غزل به‌عنوان یکی از زیباترین و جذاب‌ترین قالب‌های شعر فارسی، که البته در ادبیات سراسر دنیا ریشه دوانده است، بر اساس روایت‌های تاریخی قدمتی بسیار بیشتر از سانِت انگلیسی دارد. هر دو قالب از مفاخر ادبیات به شمار می‌روند و قواعد و قوانینی دارند که شعر معاصر کمتر خود را پایبند آنها کرده است. در این پژوهش، سعی بر این است که پس از ارائهٔ دیباچه‌ای کوتاه از ورود غزل فارسی به ادبیات امریکا، موارد اشتراک و اختلاف آنها را برشماریم. سپس بر آنیم تا مشخص سازیم چرا سانِت انگلیسی با قدمت و هیبت مثال‌زدنی‌اش، تسلیم این گونهٔ فارسی شده و چطور شاعران امریکایی ساختار متأخر را بر آن ترجیح داده‌اند. هدف اصلی این مقاله آن است که میزان تأثیر قالب فارسی را در جوّ فکری حاکم بر شعر و نظریه‌های نقد معاصر امریکا و همخوانی دو سوی بحث را با یکدیگر هویدا سازد و نشان دهد که محل اختلاف میان آن دو نه از روی طبیعت و فطرت گونهٔ فارسی، که از خوانش متفاوت آن حاصل می‌شود. یافته‌های ما مؤید آن است که با وجود شباهت‌های میان دو قالب غزل و سانِت در پیچیدگی و ملزم بودن شاعر به رعایت اصولی خاص، گونهٔ فارسی برای شاعران معاصر جذاب‌تر بوده و استعمال آن متداول‌تر از گونهٔ بومی ادبیات انگلیسی با پیشینهٔ بسیار و انواع متنوع آن است.

کلیدواژه‌ها: غزل، سانِت، شعر شاهدی، شعر غنایی ـ سیاسی.

---

* استادیار ادبیات انگلیسی دانشگاه امام صادق (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: aliteraturist@yahoo.com
** استادیار ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی
پیام‌نگار: jafari45@yahoo.com

۱. مقدمه

غزل واژه‌ای عربی و به معنای هم‌سخنی با بانوان یا سخن عشق گفتن و یا نالهٔ آهوی زخمی است (کزازی ٤٤؛ سیوئل[1] ۱۰٤). این وجوه تسمیه به‌خوبی درون‌مایه‌های غزل را ترسیم می‌کنند. این درون‌مایه‌ها معمولاً حول محور **سوز عشق** می‌گردند. این قالب حداقل شش قرن زودتر از سانِت به وجود آمد؛ با این‌همه، شباهت‌های جالب توجه میان این دو قالب چشمگیر است: هر دو کوتاه و غنایی و پایبند به الگوهای وزنی و عروضی و معمولاً بدون عنوان‌اند و راوی نامعلومی دارند که از عشقی نامشخص (الهی، انسانی، زنانه، مردانه و امثال آن) سخن می‌گوید (ر.ک. فاروقی و پریچت[2] ۷). مرسوم این است که شاعرانِ بنامِ غزل را در ادبیات فارسی با بزرگان شعر متافیزیک انگلستان، همچون جان دان[3] و جورج هربرت[4] مقایسه می‌کنند؛ چراکه هر دو آنها بر مفاهیم متعالی و انتزاعی عشق‌ورزی تأکیده کرده‌اند. اگر به این خصایص پوشیدگی و پیچیدگی را نیز بیفزاییم، غزل و سانِت به دست خواهد آمد.

مع‌الوصف، غزل برخلاف سانِت که یک سلسلهٔ معنایی را در بر می‌گیرد، از واحدهای دومصرعیِ مستقل، در عین هم‌گراییِ ظاهری تشکیل شده است (قربانی ۱۰)؛ به این معنی که غزل تواتُر[5] ندارد. غزل معمولاً در مقطع یا بیت پایانی خود تخلص شاعر را به‌همراه دارد؛ نام مستعاری که می‌تواند خود واژه‌ای با غنای معنایی و غنایی باشد. همچنین، غزل شکل تکامل‌یافتهٔ تغزل یا تشبیب یا نسیب است؛ نام‌های مختلفی که برای قسمت ابتدایی قصیده استفاده می‌شود (زهّار[6] ۳؛ جاکوبی[7] ۱) و همانند سانِت از ابتدا صورتی مستقل نبوده است. شاید به همین دلیل است که برخلاف ثبات تعداد

---

[1] Sewell
[2] Faruqi and Pritchett
[3] John Donne
[4] George Herbert
[5] enjambment: معادل **تواتر** و دیگر واژگان ادبی این مقاله، از *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تألیف سیما داد (تهران: مروارید، ۱۳۸۲) گرفته شده و در مواردِ جز این، به منبع اشاره شده است.
[6] Zahhar
[7] Jacobi

خطوط در گونهٔ انگلیسی، تعداد ابیات غزل از پنج تا پانزده بیت متغیّر است. البته عدول از این قانون توسط بزرگانی چون مولوی حکایت از آن دارد که همین دامنه هم ثابت نیست (محمدی و بشیری ۱۲٦).

ازآنجاکه ترجمهٔ غزل بسیار دشوار است، ادیبان امریکایی آثار بزرگانی چون مولوی و حافظ و اقبال را به‌صورت شعر نو می‌خواندند. درحقیقت غزل در سال ۱۹٦۸ تقریباً با ترجمهٔ آیجاز احمد[1] از اشعار میرزا اسدالله غالب، شاعر فارسی‌گوی و یکی از غزل‌سرایان زبردست، در قالب اصلی خود وارد ادبیات امریکا شد. از میان شاعران شهیر امریکایی که غزل سروده‌اند می‌توان به اِیدریئن ریچ،[2] دابلیو. اِس مِروین،[3] ویلیام اِستفورد[4] و مارک استرند،[5] که همگی از برندگان جایزهٔ پولیتزر هستند (ر.ک. کپلان[6] ٤۳) اشاره کرد. تنها به‌عنوان یک نمونه، ریچ در مجموعهٔ *غزل‌های آبی*[7] بیان می‌کند که چگونه این گونهٔ شعری در امریکا دستخوش دگرگونی شده است.

در ادامه باید دید چرا و چگونه سانِت ــ که خود قدیمی‌ترین شعر انگلیسی و دارای زیرمجموعه‌هایی چون سانتِ شکسپیری[8] و پترارکی[9] و اسپنسری[10] است ــ در شعر معاصر، مقابل غزل فارسی کمتر برای عرض اندام مجالی داشته است. در این مطالعه قصد داریم تا ویژگی‌های نقادانهٔ جذاب غزل فارسی را برای شاعران امریکایی، که دربرگیرندهٔ امور سیاسی نیز هست، بررسی کنیم و علاوه بر یافتن پاسخ پرسش فوق، چگونگی دگرگونی قالب غزل را در شعر امریکا نقد کنیم و نشان دهیم که چطور شاعران فارسی‌زبان، با حفظ خصوصیات سنّتی این گونه و بدون وارونگی آنها، می‌توانند همان جنبه‌های جذاب را ارائه کنند.

---

[1] Aijaz Ahmad
[2] Adrienne Rich
[3] W. S. Merwin
[4] William Stafford
[5] Mark Strand
[6] Caplan
[7] *The Blue Ghazals*
[8] Shakespearean sonnets
[9] Petrarchan sonnets
[10] Spenserian sonnets

۲. بحث و بررسی

با وجود اینکه بی‌اعتنایی شعر امریکا به جوهر اصلی غزل ــ که همان مضمون عاشقانه و عارفانهٔ آن است ــ باعث ایجاد محبوبیت روزافزون آن در میان مردم شد، تفاوت‌های عمده میان کاربرد غزل در شعر فارسی و امریکایی را نیز رقم زد. نخستین تفاوت پرداختن به امور سیاسی و مسائل نژادی در امریکا، در اشعار شاعرانی چون ریچ است. وی ارتباطی تنگاتنگ میان سیاست و صورت شعری به وجود آورد. این رابطهٔ میان قالب و فضا ناشی از گره‌های ساختاری است.

برای نشان دادنِ پیچش آرایش غزل به طور شفاف از مثالی ترجمه‌شده بهره می‌گیریم. درهم‌تنیدگیِ ساختار غزل به قدری است که از یک سو گریبان‌گیر مترجمان می‌شود و از سوی دیگر، همچون هزارتویی بی‌پایان، آنان را اسیر زیبایی خود می‌کند و متحیر و حیران از چگونگی به بند کشیدن دُرّ کلام شاعر در قالب میله‌های خطوط اوراق ترجمه، وامی‌گذارد. اگر نمونه‌ای از ترجمه‌های غزل‌های غالب را ببینیم، در می‌یابیم که مترجم چگونه ردیف‌ها (day یا another day) و قافیه‌ها (me, only, be) را در اصطلاح مترجمان درآورده است:

نباید مراقبم باشی روزی دگر؟[1]
ز چه روی تنها رفتی؟ من هم نمی‌مانم بیش از روزی دگر.
گر سنگ گور تو پاک نگردد نخست
ذهن من از خاطرَت پاک خواهد شد.
باری، بر در تو سجده خواهم کرد روزی دگر.
...
دیوانه‌ای همی پرسد: «غالب

Should you not look after me another day?
Why did you go alone? I leave in only another day.

If your gravestone is not erased first my head will be.

Genuflecting at your door, in any case, it’s me another day.

…

Only a fool asks me, “Ghalib

[1] ترجمهٔ ابیات همگی از نگارندگان و از روی نسخهٔ انگلیسی اشعار است؛ چراکه متن اصلی اشعار غالب به زبان اردو است و برای مخاطب ایرانی به‌سختی قابل فهم است و به همین دلیل متن آن آورده نشده است.

ز چه روی زنده‌ای؟»

why are you alive?"

سرنوشتم آرزوی روزی است که نباشم روزی دگر.

My fate is to long for the day I will not be another day. (qtd. in Ali, *Ravishing* 62)

اگرچه در اینجا مترجم به ردیف و قافیه توجه کرده است، از وزن که نوعی آهنگ است و کاری مشابه همان ردیف و قافیه انجام می‌دهد، غافل مانده و به عبارتی، در پیچیدگی صورت مانده است.

ریچ برای بهره‌برداری سیاسی، هیچ‌یک از قوانین متعارف غزل را رعایت نمی‌کند و شاید بتوان گفت تنها شاخصهٔ غزلیِ او آوردن نام مستعار خود در بیت آخر است. آنچه باعث می‌شود شعرهای وی غزل نامیده شود در کلام کِی. سی. کاندا،[1] (۲) مترجم برجستهٔ غزل، **ساختار پراکندهٔ اندیشه‌وار** این قالب است؛ ساختاری که آن را همانند تک‌بیتی‌های مستقل[2] شعر انگلیسی قابل نقل قول کردن به‌صورت مستقل از دیگر ابیات می‌کند. این ساختار پراکنده، تنش و کشش فضای سیاسی را به‌خوبی جلوه‌گر می‌سازد. آن هنگام که درون‌مایهٔ شعر دربارهٔ مباحث نژادی و به طور کلی گروه‌های حاشیه‌ای جامعه است، چنین ساختاری بر اضطراب این قشر به هنگام سخن گفتن و احقاق حق خود دلالت می‌کند. درحقیقت، پیچیدگی قالب غزل نمایانگر دشواری‌های فضای سیاسی امریکا و غامض بودن انتقال این تجربه از ذهن به واژه است؛ پیچیدگی‌ای که خود می‌تواند از بروز مشکلاتی چون دستگیری و حبس شاعر به دلیل بی‌پروایی در گفتار جلوگیری کند. به طور کلی، شکستن شکل طبیعی مصرع‌ها و ساختار خطی آن همانند متون منثور، نشان‌دهندهٔ یک بیان روایی از داستان درگیری‌های سیاسی و به دنبال آن آزاد شدن شعر از قید وزن، قافیه و تساوی بیت‌ها، همگی به موضوع شعر که همان آزادی است اشاره می‌کنند (کاظم‌زاده ۱۷۰ و ۱۷۹).

این اعوجاج در شکل نشانه‌ای از شعر پسانوگراست که آن را در جا انداختن مفاهیم کلیدی خود یاری می‌کند: **عدم وجود** نظم، کمال‌گرایی، چیرگی نویسنده بر قالب،

---

[1] K. C. Kanda
[2] closed couplet

محتوا و معنا، انتخاب آگاهانه، تمامیت و یگانگی، و شفافیت مفهومی از این دسته‌اند. درمجموع، قالب غزل هم نمایانگر تغییرات اجتماعی ـ سیاسی و هم دگرگونی‌های ادبی ـ تاریخی نیم سدهٔ گذشته است؛ وقایعی چون جنگ ویتنام و موج‌های مختلف زن‌مداری یا فمینیسم و رنگ باختن حنای صورت‌گرایان[۱] و منتقدان نو[۲] که بر شکل تکیه می‌کردند، نمونه‌هایی چند از آن‌اند. پیچیدگی زبانی نیز از شاخصه‌های برجستهٔ غزل و شعر پسانوگراست، چنان‌که دنیل هال در غزل خود با عنوان «سوغات»[۳] می‌گوید که سخن ساده در غزل راه ندارد:

سخن ساده؟ چنین چیزی نیست!
نمی‌توانم به شما بگویم
چقدر تصنع کلام در زبانم
بنیادین است.

Plain speech? There's no such thing! I can't tell you

how much the overwrought can undergird in my language. (qtd. in Finch and Varnes 215)

کلمهٔ overwrought در اینجا ایهامی است که هم همانند صنایع دستی تزئین و کار بسیار را می‌رساند و هم آشفتگی و خستگی از کار زیاد را که برای فهم زبان نیاز است. درواقع، ظاهر، مانند اثری هنری، چیزی می‌گوید و باطن نیز، همانند همان اثر هنری، چیزی دیگر. به‌علاوه، چنان‌که قبلاً اشاره شد، غزل دارای مرکزیت نیست و بیت‌های مستقل آن به یک نتیجه و قطعیت نمی‌رسند. اینها همگی در جهت **باز بودن**[۴] و پهلوگذاری[۵] شالوده‌شکنی[۶] است. حتی همان تکرار ردیف و هماهنگی قافیه ــ که ضدّ پسانوگرا به نظر می‌رسند ــ هر بار معانی جدیدی را در بر دارند. این اسلوب نیز خود یک جفت دوتایی[۷] است؛ رابطه‌ای که به‌ظاهر متضاد ولی در باطن یگانه و یکپارچه است.

---

[1] formalists
[2] new critics
[3] Daniel Hall's "Souvenir"
[4] openness
[5] parataxis: داد (۱۹٦) برای این کلمه **حذف روابط** را پیشنهاد کرده است.
[6] deconstruction
[7] binary pair

اما نکتهٔ حائز اهمیت و قابل ذکر این است که تمهیدات و ترفندهای شاعرانی چون ریچ برای خارج ساختن غزل از قالب آن و ترجمهٔ اشعار غالب به شعر نو و تأکید آنان بر این ویژگی‌ها، بیشتر این شعر را در اذهان پسانوگرا جلوه داده و «درواقع آن را قالبی به دور از خط قرمزهای یک گونه یا ژانر ادبی معرفی کرده است؛ ویژگی‌ای که خودْ پسانوگرا و البته منتج از خوانش‌های فردی است» (علی[1] ۱۹۹۹، ۱۲۳).

مطلب مهم دیگر که در ارتباط با ریشهٔ شرقی غزل است، مکان به دور از **گفتمان** غربی است که همواره در مباحث شرق‌شناسی **بیگانه** به شمار می‌رفته و ازآن‌رو آن را با خود **یگانه** نمی‌دانسته‌اند و در نقد ادبی معاصر با کلماتی چون **دیگری** یا **فرودست**[2] از آنها یاد کرده‌اند. **نظم سنّتی غرب** در چند دههٔ اخیر زیر سؤال رفته که این خود بیشتر به سبب خردگرایی و منطق مدرنیته بوده است. در اینجاست که غرب سلطه‌جو و متکبر خود را در معرض و تحت استیلای **نظم سنّتی شرق** می‌بیند؛ سنّت شعری‌ای که به شکل حیرت‌آوری با دربار و نماد قدرت در نیم‌کرهٔ شرقی مأنوس بوده است، زیرا غزل‌سرایان همواره ملک‌الشعرا یا شاعر دربار بوده‌اند و مدح و ثنای شاهان نیز به‌وفور در دیوان‌های آنان یافت می‌شود. با وجود این، پیچیدگی این قالب بیانگر سلسله‌مراتب اشراف‌زادگی نیست، بلکه گویای پراکندگی و پریشانی و آشفتگی نظام قدرت و توجه به نیمهٔ **دیگر** یا همان **فرودستان** است. ریچ نیز بر چنین نکاتی تأکید می‌کند و بدیهی است که این استقلال و قدرت برای زن‌مدارانی چون او بسیار شیرین می‌نماید؛ چراکه نماد آزادسازی انرژی‌ای **غیر تجویزی** است (کیز[3] ۱۰۶-۱۰۹). هرچند این دوری از کلّیّتْ بابِ دندان پسانوگرایان است، استقلال و تمامیت معنایی یک دوبیتی متضاد خواستهٔ آنان راَ عملی می‌کند. اکنون برای درک بهتر مطالب گفته‌شده قسمت‌هایی از یک غزل ریچ ارائه می‌شود:

لیروی! اِلدریج! به ما گوش فرادهید، ما شبح‌هایی هستیم	LeRoi! Eldridge! listen to us, we are ghosts

[1] Ali
[2] "other" or "subaltern"
[3] Keyes

محکوم به دوره‌گردی در شهرهایی که شما می‌خواهید راحت باشید.	condemned to haunt the cities where you want to be at home.
بچه‌های سفیدپوست بر روی نگاتیو عکس سیاه می‌شوند.	The white children turn black on the negative.
ابرهای تابستانی درون قاب دوربین تیره می‌شوند.	The summer clouds blacken inside the camera-skull.
...	...
برخی همواره نومید بوده‌اند، اکنون نوبت ماست ــ	Someone has always been desperate, now it's our turn—
ما که آزادانه برای اتللو می‌گریستیم و بر کالیبان می‌خندیدیم.	we who were free to weep for Othello and laugh at Caliban.
آموخته‌ام بوی عقاید کهنه را از فرسنگ‌ها دورتر بفهمم:	I have learned to smell a *conservateur* a mile away:
آنها با خود فهرستی مصوّر دارند از تمامی چیزهایی که باید از دست داد.	they carry illustrated catalogues of all that there is to lose. (qtd. in Young 396)

همان گونه که از چیدمان ابیات یا بهتر است بگوییم خطوط پیداست، شاعر می‌کوشد تا با یک فاصلهٔ یک‌خطی آنها را جزایر مستقل معنایی نشان دهد. وی در همان ابتدا لیروی جونز یا همان اِمیری باراکا،[1] شاعر اجرایی و بنیان‌گذار نهضت زیباشناسی سیاه،[2] و اِلدریج کلیور،[3] نویسنده و رهبر حزب شیر سیاه،[4] را مورد خطاب قرار دهد؛ دو هنرمند سیاه‌پوستی که فعالیت‌های سیاسی‌شان آنان را پرآوازه ساخته بود. شاعر به آن دو می‌گوید که ما (فرودستان یا طبقات حاشیه‌ای جامعه) همانند اشباح در

[1] LeRoi Jones or Amiri Baraka
[2] Black Aesthetic Movement (BAM)
[3] Eldridge Cleaver
[4] Black Panther Party

شهرهایی که خانه و محل زندگی‌مان است، همانند موجوداتی ترسناک و عجیب، سرگردانیم. توقع این است که سفیدپوستان چه اقدامی در مقابل اشباح انجام دهند؟ شاید جن‌گیری یا نابودسازی سیاه‌پوستان گزینهٔ اول باشد.

ریچ در بیت مستقل بعد می‌کوشد با شیوه‌ای پسانوگرا جایگاه سفید و سیاه را یکی نشان دهد و یک جفتِ دوتایی بسازد؛ چراکه تصویر انسان سفیدپوست در نگاتیو عکاسی سیاه است و ابرهای تابستانی نیز در قاب دوربین چنین‌اند. سپس در بیتی دیگر جابه‌جایی نظام قدرت که مُلهَم از قالب شعری غزل است، به تصویر کشیده می‌شود و شاعر اعلام می‌کند که اکنون نوبت افراد همواره بدبخت و درمانده است که برای سیه‌روزی اتللوی سیاه‌پوست ــ که در دنیای سفیدها، خود و همسر و زندگی‌اش نابود شد ــ می‌گریستند و به کالیبان، شخصیت استثمارشده در *طوفان*[1] شکسپیر، می‌خندیدند؛ زمان گریه بر بدبختی و تحمل توهین[2] و استثمار به تصویر کشیده‌شده در این دو اثر کلاسیک ادبیات انگلستان به سر آمده است و گروه‌های **دیگر** باید قدرت را به دست گیرند. نکتهٔ جالب توجه این است که برخلاف ماهیت مرموز غزل به‌عنوان یک قالب غنایی که در آن ضمایر به فرد مشخصی اشاره نمی‌کنند (گرین و لیبیهان[3] ۱۱۳)، در این اثر، هم ضمیر اول‌شخصِ جمع مرجع روشنی دارد و هم اسامی خاص به کار برده می‌شود.

در پایان، بیت مستقل دیگری می‌آید که به طور کلی تمامی سنّت‌ها را در معرض فروپاشی می‌بیند. واژهٔ conservateur که به معنای ظرف نگاه‌دارندهٔ چیزی برای یک مدت طولانی است، تمثیلی است برای سنّت‌ها و عقاید کهنه‌ای که چاره‌ای جز از دست دادن آنها نداریم. حتی استفاده از غزل برای فعالیت سیاسی و اعتراض به‌جای بلوز[4] که مختص شعر سیاسی و خاستگاه آن امریکاست (کاروت[5] ۲۹۸)، یعنی نگاهی جدید به

---

[1] *The Tempest*

[2] با وجود آنکه در اثر *طوفان* شخصیتی دیگر از راه می‌رسد و به دنبال استثمار جزیره و جان کالیبان است، شخصیت کالیبان چنین نامیده می‌شود که در ریشه به معنای **آدم‌خوار** است. درواقع، استثمار با توهین همراه می‌شود.

[3] Green and LeBihan

[4] blues

[5] Carruth

قدرت و خارج از چارچوب آن کردن. درواقع، ریچ برخلاف رسم سیاه‌پوستان که با بلوز به جنگ سیاست‌های دولت امریکا می‌روند، با سلاحی فارسی چنین می‌کند. به دیگر سخن، این وجه و ویژگی شکستن سنّت‌ها و ساختارها و از بین بردن **تفاوت**، در قالب مورد بحث نیز مستتر است. می‌توان این طور عنوان کرد که سانِت انگلیسی که در بیان باراکا گونه‌ای سفیدپوست است (هِندِرسون[1] ۱۰)، برای اعتراض یک سفیدپوست هم مناسب نیست. ریچ غزل را انتخاب کرد تا اصطلاحاً **شعر شاهدی**[2] را بسازد (کپلان ١٤)؛ شعری تیزبین که به اموری می‌پردازد که نسبت به آنها غفلت ورزیده‌اند و به آنها بی‌توجهی کرده‌اند. به‌علاوه، برای یک مبارز، بهره بردن از یک ژانر ایرانی در جنگ با سنّت‌های امریکایی، حتماً مفاهیم خاص خود را دارد.

اما پس از این دوری از قالب اصلی غزل، شاعری برمی‌خیزد به نام آقا شاهد علی، شاعر فارسی‌زبان هندی، که این استبعاد را نوعی بی‌احترامی به فرهنگ فارسی می‌داند (علی ۱۹۹۱، xiii). وی همان اهداف سیاسی و رسیدگی به نقاط تاریک تاریخی ـ سیاسی را که ریچ می‌پسندید، برمی‌گزیند، اما برخلاف اِیدرئین ریچ، شاعرهٔ امریکایی، در پاک کردن **تفاوت‌ها** نمی‌کوشد و اتفاقاً کاملاً برعکس عمل می‌کند و می‌کوشد تا آنها را پررنگ‌تر کند. به‌این‌ترتیب، او نیز آن‌گاه که تخلص خود را به نظم می‌کشد، بر **شاهدیِ** خود و شعرش تأکید می‌کند:

پرسند ز من شاهد به چه معناست	They ask me to tell them Shahid means—
—	
گوش کن: یعنی «زیباروی»	Listen: It means "The Beloved"
به فارسی، در عربی «نظاره‌گر».	in Persian, "witness" in Arabic. (*Ravishing* 10)

همین بیت به‌خوبی ارتباط تنگاتنگ قالب غزل و **شاهدی** (زیبارویی) را، به‌عنوان یکی از واژگان کلیدی مضامین عاشقانه و عارفانه، با روح سیاسی آن در شعر معاصر

---

[1] Henderson
[2] "poetry of witness"

امریکا و با اشاره به کلمهٔ عربی **شاهد** به معنای **گواه** خاطرنشان می‌سازد. این قطعه که به ادوارد سعید،[1] منتقد معروف فلسطینی مطالعات پسااستعماری، تقدیم شده است، از تبعیدهای متفاوت یا همان وجه مشترک شاعر (آقا شاهد علی) و سعید سخن می‌گوید:

در اورشلیم تلفنی خراب زنگ
می‌خورد از تبعید.
از عاقبت عجیبت آگاه شوی:
تبعید شدی از تبعید.
دل بگشایی تا کهکشان‌های
دنیانامده را برشماری.
آن پرونده را نبند وقتی زمین
بایگانی شود از تبعید.
پیش از گذر شب از گندم مصر،

بگذار سنگ‌ها زنده شوند، نان‌ها
بیات از تبعید.
منصور مصلوب با تنهای عالم تنها
گشت:
تنهایی خدا ــ فقط تنهایی او ــ
آمد به وجود از تبعید.
کشمیر نزدیک هادسون است،
رسیده از فلسطین ـــ
پیانو را می‌پوشاند، باخ گمراه از
تبعید.
...

In Jerusalem a dead phone's
dialed by exiles.

You learn your strange fate: you
were exiled by exiles.

You open the heart to list
unborn galaxies.

Don't shut that folder when
Earth is filed by exiles.

Before Night passes over the
wheat of Egypt,

let stones be leavened, the bread
torn wild by exiles.

Crucified Mansoor was alone
with the Alone:

God's loneliness—just His—
compiled by exiles.

By the Hudson lies Kashmir,
brought from Palestine—

It shawls the piano, Bach
beguiled by exiles.

...

[1] Edward W. Said

Don’t weep, we’ll drown out the Calls to Prayer, O Saqi—	گریه مکن ساقی، اذان‌ها را خفه می‌کنیم،
I’ll raise my glass before wine is defiled by exiles.	جامی برگیرم پیش از آنکه شراب شود فاسد از تبعید.
Was—after the last sky—this the fashion of fire:	پس از آسمان هفتم این‌گونه بُوَد راه و رسم آتش
Autumn’s mist pressed to ashes styled by exiles?	مه خاکستری خزان، شود زیبا از تبعید؟

پیش‌تر گفتیم که بلوز قالبی سیاسی در امریکا به شمار می‌رود، تا جایی که وقتی شاعرانِ سیاسی برای این هدف به سراغ غزل آمدند، مورد انتقاد متعصبان واقع شدند؛ بدین مَعنی که چرا شاعران وطنی از قالب **خودمان** بهره نمی‌برند (کاروت ۲۹۸). به‌علاوه، در این زمان ارتباط بلوز با مسائل نژادی نیز مشخص شد. همچنین به این نکته نیز اشاره شد که چگونه علی از قصور در رعایت اسلوب غزل ابراز ناراحتی کرد. این موارد به‌خوبی حس **مالکیت** شاعران را نسبت به قالب **خودی** نشان می‌دهد؛ عاملی که ما را بیشتر به ماهیت سیاسی غزل واقف می‌سازد. علی با کشف این ویژگی پنهانی، مضمون **تبعید** را برای گفتار غنایی خویش برمی‌گزیند.

پس از این نگاه، ساختار غزل به‌خوبی در مطلع یا همان بیت اول نمایان می‌شود و در ادامه، رعایت ردیف و قافیه سرلوحهٔ کار قرار می‌گیرد. رعایت این دو وجه و قرارگیری واژگان در چارچوبی محکم، استعاره‌ای است از در بند بودن و اینجاست که بار دیگر قالب با مضمون هم‌نشین می‌شود. اما علی به این حد از محدودیت صوری اکتفا نمی‌کند و ردیف‌ها (by exiles) را نیز با قافیه‌ها (dialed، exiled، ...) **هم‌قافیه** می‌کند. درحقیقت، غل و زنجیر دیگری بر سختی‌های **قالب** ــ که خود نوعی تقیّد را داراست ــ می‌افزاید. شاعر نه تنها با تأکید بر کلمهٔ **تبعید** به‌عنوان ردیف، بلکه با تکرار آن در مصراع دوم، بر تداوم آن پای می‌فشرد؛ گویی که در کلام سعید «تبعید تبعید

می‌آورد» (نقل از بلاکِر[1] ۸۲)، چنان‌که این کلمه دوازده بار دیگر تکرار می‌شود و دوازده هم‌قافیه نیز دارد؛ تکراری که حضور همه‌جایی تبعید را علی‌الدوام یادآوری می‌کند. پراکندگی این واژه بر روی صفحه به شکلی ملموس، معنای مصراع چهارم است که تبعید را گسترده بر روی **زمین** می‌بیند. به اینها باید ساختار دستوری پیچیدهٔ متن را نیز افزود که می‌تواند به‌همراه نکات قبلی گویای آن باشد که تبعید از زادگاه، تبعید و انزوای در جامعهٔ امریکایی به‌عنوان یک گروه حاشیه‌ای و پیچیدگی زندگی تحت این شرایط را به دنبال دارد؛ چراکه در بیت پنجم، هادسون و فلسطین و کشمیر در کنار هم قرار می‌گیرند. به بیان بهتر، قرابت قسمت یا سرنوشت[2] بر بُعد مسافت میان این شهرها چیرگی دارد. با وجود این، شاعر در بیت انتهایی نه تنها شعرش را ــ که تبعیدها را نیز در نظر دارد ــ به پایان می‌رساند، بلکه می‌گوید اگر دو تبعیدی، سعید و شاهد، همدیگر را ببینند، هر دو سرنوشت تبعیدآلود نیز به پایان می‌رسد. درواقع یافتن کسی که همدرد شاعر است پایان تبعید خودخواستهٔ اوست؛ هرچند آن فرد نیز تبعیدی باشد:

گر دشمنم تنها بُوَد و دستان او خالی،
قلب ابریشمی‌ام را دهمش چو
کودکی از تبعید.
ای سوگلی ناشناس، هرگز بدیدی
شاهدی ــ
شود آیا دو سرنوشت در پایان
یکی شوند از تبعید؟

If my enemy's alone and his arms are empty,

give him my heart silk-wrapped like a child by exiles.

Will you, Beloved Stranger, ever witness Shahid—

two destinies at last reconciled by exiles? (*The Veiled* 297-98)

اگرچه شاعر در ظاهر غزل از مضامین بلند عاشقانه و عارفانه دور افتاده است، این به هم رسیدن خود نوعی وصال است؛ مخصوصاً وقتی‌که به زادگاه هر دو تبعیدی توجه کنیم درمی‌یابیم که یکی از جنگ در فلسطین و دیگری به دلیل ناآرامی‌های کشمیر، تلخی تبعید را به جان خریده است. اقدامی که بیت یکی مانده به آخر آن را خاطرنشان

[1] Blocker
[2] strange fate

می‌سازد و می‌گوید که با چنین عملی به دشمن نیز قلبی آکنده از دوستی، همانند قلب یک کودک، هدیه می‌دهد. در میان این‌همه ناملایمتی، شاهد علی زیبایی هنرهای غزل را به فراموشی نمی‌سپارد؛ چنان‌که در بیت پایانی، با جناسی بسیار شگفت‌انگیز، سه بار تخلص خود (Beloved، witness، Shahid) و درواقع خود را تکرار می‌کند و با این ترفند، زیبا(رو)یی و دشواری غزل ایرانی را با **شعر شاهدی** و برای رصد دشواری‌های زندگی اقلیت‌ها در امریکا، آشتی می‌دهد.[1] البته طرح این مسئله به‌وسیلهٔ یک سؤال، همان مطلبی است که پیش‌تر آن را ذکر کردیم: «شاهد علی، برخلاف ریچ، **تفاوت‌ها** را **آشتی‌پذیر** نمی‌داند و استفادهٔ او از جناس در شعر دلالت بر بهت و حیرت دارد» (مِنک[2] ۵۲۷). شاید این پرسش پیش بیاید که چگونه قافیه که نماد هماهنگی و همگونی است، با این تفسیر منطبق می‌شود. پاسخ این است که وقتی‌که در یک چارچوب یا **قالب**، هم هماهنگی و هم آشفتگی را شاهدیم، تضاد و تباینی به وجود می‌آید و به‌این‌ترتیب، در نهایت تأثیر آشفتگی حاصل از تناقض را در کل تصویر پررنگ‌تر می‌نمایاند. علی نیز این‌گونه شعر خویش را از نمونه‌هایی چون غزل‌های ریچ متمایز می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

نتیجهٔ تمامی مباحث مقالهٔ حاضر این است که ویژگی‌های پسانوگرا و پسااستعماری غزل آن را برای مخاطبان امریکایی و حتی امریکای شمالی، جذاب ساخته است. مهم‌ترین شاخصهٔ نقد اول **تناقض** است که یا در باز بودن متن و استقلال ابیات، در کنار همخوانی قافیه‌ها و ردیف، هویدا می‌شود و یا در نامشخص بودن گوینده و خواننده یا عاشق و معشوق، در تقابل با شاعری که می‌تواند این قالب را **درآورَد**. برای نقد دوم، مهم‌ترین شاخصه عبارت است از پنهانی و پوشیده بودن و ماندنِ سخن ــ که در امتداد همان پیچیدگی لغوی و ساختاری است و می‌تواند به مباحث سیاسی، بدون خطرپذیری بپردازد ــ و یا هویت شرقی غزل، که ادبیات غرب آن را برای جلوه‌گری گروه‌های حاشیه‌ای و رنگین‌پوست و فرودست و یا به طور کلی مهاجر، صورتی مناسب می‌یابد.

---

[1] reconcile
[2] Menke

نمونه‌های ارائه‌شده به‌خوبی تمامی ویژگی‌های طرح‌شده را، از جمله طبیعت سیاسی قالب غزل در شعر معاصر امریکا، آشکار می‌کنند؛ امری که در این دوره باعث شده است که سانِت یا غزل انگلیسی، با رخ نمودنِ غزل فارسی، به حاشیه رانده شود. قدر مسلّم ویژگی‌های غزل فارسی به‌مراتب بیشترِ از خصوصیات سانِت انگلیسی به مذاق شعر معاصر امریکا خوش آمده است. درحقیقت، دوری از فضای جنگ و دعوت به صلح، در کنار عشق و دوستی حاصل از تبعید خودخواسته، ما را به اصل غزل برمی‌گرداند.

منابع

داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید، ۱۳۸۲.

قربانی، جاوید. «استقلال ابیات در غزل فارسی.» *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ۱۰٤ (زمستان ۱۳۹۱): ۱۰-۱۱.

کاظم‌زاده، رقیه.«فرم در غزل نو، با تکیه بر اشعار غزل‌سرایان معاصر.» *نامهٔ فارسی*. ۵۲ بهار ۱۳۸۹): ۱٦۷-۱۸٦.

کزازی، میر جلال‌الدین. «پرنیان پندار غزل (نگاهی به سرگذشت غزل در ادب ایران ۱)». *شعر*. ۱ (فروردین ۱۳۷۲): ٤٤-٤۷.

محمدی، علی و علی‌اصغربشیری. «غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۱۸ (بهار و تابستان ۱۳۹۱): ۱۲۱-۱٤٤.

Ali, Agha Shahid. *Ravishing DisUnities: Real Ghazals in English*. Middletown: Wesleyan UP, 2000.

—. "The Ghazal in America: may I?". *After New Formalism: Poets on Form, Narrative, and Tradition*. Annie Finch (ed.). Oregan: Story Line, 1999. 123-132.

—. *The Veiled Suite: The Collected Poems*. New York: Norton, 2009.

Ali, Agha Shahid, trans. "Introduction". In: Faiz Ahmad Faiz. *The Rebel's Silhouette: Selected Poems*. Massachusetts: U of Massachusetts P, 1991.

Blocker, Jane. *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke UP, 2004.

Caplan, David. "'In that thicket of bitter roots': the Ghazal in America". *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. New York: OUP, 2005. 43-60.
Carruth, Hayden. *Selected Essays and Reviews*. Michigan: Canyon, 1996.
Faruqi, Rhahman Shamsur and Frances W. Pritchett. "Lyric poetry in Urdu: the Ghazal". *Delos* **3**/3-4 (Winter 1991): 7-12.
Finch, Annie and Kathrine Varnes. *An Exaltation of Forms: Contemporary Poets Celebrate the Diversity of Their Art*. Michigan: U of Michigan P, 2005.
Green, Keith and Jill LeBihan. *Critical Theory and Practice: A Coursebook*. London: Routledge, 2001.
Henderson, Stephen E. "Report on a theory of black poetry". *Black World/Negro Digest* **24**/8 (Jun. 1975): 4-17.
Jacobi, Renate. "Time and reality in 'Nasib' and 'Ghazal'". *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.
Kanda, K. C. *Urdu Ghazals: An Anthology, from 16th to 20th Century*. New Delhi: Sterling, 1995.
Keyes, Claire. *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*. Athens: U of Georgia P, 2008.
Menke, Bettine. *Prosopopoiia*. Munich: Fink, 2000.
Sewell, Lisa. "Free verse and formal: the English Ghazal". *A Companion to Poetic Genre*. Erik Martiny (ed.). Malden: Wiley, 2012. 104-116.
Young, Robyn V. *Poetry Criticism*. Vol.5. Michigan: Gale, 1992.
Zahhar, Erin. "Discovering English Ghazal". *Journeys into Poetic Forms: Ghazal* **1**/1 (January 2004): 1-33.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۱۰۷-۱۲۵

تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسیِ تصویر قهرمان/ سربازِ انگلیسی در شرق با رویکرد پسااستعماری

لاله آتشی *
سارا توسلی **

چکیده

قهرمانان با تصاویری که از آنان ارائه می‌شود به قهرمان بدل می‌شوند. در این پژوهش، با رویکردی بینارشته‌ای و با توجه به نظریه‌های پسااستعماری، تصاویری را که در رسانه‌های واژگانی و تصویریِ قرن بیستم از قهرمان/ سرباز انگلیسی در شرق ارائه شده است، بررسی می‌کنیم. تامس ادوارد لارنس در فیلم *لارنس عربستان* به کارگردانی دیوید لین به یک شوالیهٔ قهرمان تبدیل می‌شود؛ اما شوالیه‌ای از جنس دن‌کیشوت. این قهرمان با قهرمان‌های روزگار ملکه ویکتوریا متفاوت است. اگر در تصاویر ارائه‌شده از قهرمان/ سربازهای انگلیسی در ادبیات و رسانه‌های روزگار ملکه ویکتوریا هرگونه اشتراک و شباهت بین خود و دیگری انکار می‌شود، در تصاویری که در قرن بیستم از لارنس ارائه می‌شود، تعاملی دوسویه و پیچیده بین فرودست و بالادست به چشم می‌خورد: لارنس، در عین حفظ تفاوت‌ها، از نیرو و سرزندگی اعراب الهام می‌گیرد و تا حدودی با آنان درمی‌آمیزد. روند رشد شخصیت قهرمان/ سرباز در این پژوهش بررسی خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: مطالعات پسااستعماری، مطالعات بینارشته‌ای، شعر و سینما، لارنس عربستان، دیوید لین.

---

* عضو هیئت علمی مؤسسهٔ آموزش عالی زند (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: l.atashi@yahoo.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه سمنان
پیام‌نگار: sara.tavassoli@gmail.com

۱. مقدمه

نظریه‌هایی که بر فرامتن تکیه می‌کنند در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ قرن بیستم میلادی روی کار آمدند و با ردّ رویکرد فرمالیستی، هرچه را ملت‌ها در هنر و ادبیات و سایر محصولات فرهنگی‌شان روایت کرده‌اند در بافت اجتماعی و در ظرف زمان و مکانی خاص بازخوانی و واکاوی کردند. بر اساس نظریهٔ تاریخ‌گرایی نو، سازوکارهای قدرت در درک روایت‌های فرهنگی و تاریخی و ادبی و هنری نقشی بسیار مهم ایفا می‌کنند. پس از خوانش متن، روابط قدرت و نقش گفتمان‌های غالب آشکار می‌شود. بدین‌سان منتقد نشان می‌دهد که آثار ادبی و هنری چگونه می‌توانند به نظریه‌ها و گفتمان‌های غالب قوّت بخشند و یا در برابرشان مقاومت کنند و آنها را از جریان بیندازند. مطالعات فرهنگی نیز از دیگر رویکردهای نوین نقد است که بیشتر بر متونی تکیه می‌کند که در برابر قدرت و نظریهٔ حاکم مقاومت می‌کنند و به حاشیه رانده می‌شوند و در نتیجه، در گفتمانِ غالب، ایجاد تنش می‌کنند. نظریهٔ پسااستعماری از دیگر رویکردهای نوین نقد است کَه از نظریه‌های میشل فوکو[1] و از نقد تاریخ‌گرایی‌نو تأثیر پذیرفته است.

بر اساس نظریه‌های نوین نقد، نه تنها متون فاخر ادبی، بلکه هرآنچه برساختهٔ فرهنگ است می‌تواند به‌عنوان یک متن بررسی شود تا نقش گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی در خلقِ معنا آشکار گردد. بدین ترتیب، موسیقی و نقاشی و فیلم و سایر متون غیر واژگانی، همانند متون ادبی قابل واکاوی‌اند. در این پژوهش، با اشاره به نقش رسانه در تصویرسازی و با ریشه‌یابی تصویر قهرمان/ سرباز در ادبیات و رسانه‌های عصر ویکتوریا، به تغییراتی اشاره خواهیم کرد که در گذر زمان در تصویر **قهرمان/ سرباز انگلیسی** ایجاد می‌شود.

۲. طرح مسئله و چارچوب نظری

این پژوهشِ **بینارشته‌ای** در حوزهٔ **ادبیات تطبیقی** می‌گنجد. هِنری رماک در مقالهٔ خود با عنوان «ادبیاتِ تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»،[2] به جایگاه مطالعات بینارشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند و معتقد است:

---

[1] Michel Foucault
[2] Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definitions and Function"

ادبیات تطبیقی، ازیک‌سو، مطالعهٔ ادبیات در وراء محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب، و نظایر آن است (به نقل از انوشیروانی ۱۵).

تحلیل بینارشته‌ای ادبیات و سینما سیر تکاملیِ ادبیات تطبیقی را نشان می‌دهد. حوزهٔ ادبیات تطبیقی در گذشته مشخصاً بررسی آثار ادبی را شامل می‌شد، اما امروزه فرامتنِ تاریخی و گفتمان‌ها و محصولات فرهنگی نیز در پژوهش‌های تطبیقی مورد توجه قرار می‌گیرند. برایْدِر[1] معتقد است پژوهش‌های بینارشته‌ای بنا ندارد فرمالیسم و تاریخ‌گرایی، متن و فرامتن را از هم جدا کند و بدین ترتیب رویکرد فراگیر ادبیات تطبیقی را آشکار می‌کند (۱۵۵). با به کار بستن نظریه‌های گفتمان‌محور، مانند نظریهٔ پسااستعماری، می‌توان آبشخورِ فرهنگیِ متون مختلف را بررسی کرد و سیر تاریخی و فرهنگیِ هویت و ملیت را در ادبیات و سینما نظاره کرد. کلیفرد گِرْتْز[2] معتقد است که ما در عصرِ **ژانرهای درهم‌تنیده** و **گفتمان‌های درهم و برهم** زندگی می‌کنیم و به همین دلیل، جداسازیِ رشته‌های مختلف درک ما را از سازوکارهای جهان پیرامونمان محدود خواهد کرد (۲۰). با تحلیلِ فیلم و ادبیات، پژوهشگران تلاش خواهند کرد تا دورنمای فرهنگیِ دهه‌های چهل و پنجاه میلادی را بازسازی و تجلیِ نقطهٔ عطف و دورانِ افولِ گفتمانِ استعمار را در شعر تِنیسن[3] و فیلم دیوید لین[4] تحلیل کنند.

در این پژوهش به تصویری که در قرن نوزدهم در ادبیات و شرح‌حال‌ها و اخبار روزنامه‌ها از هَوْلاک[5] نشان داده شده است اشاره خواهیم کرد و با مقایسهٔ آنها با تصویری که در قرن بیستم، در اثری سینمایی، از قهرمان/ سرباز انگلیسی ارائه می‌شود، روند رشد شخصیت قهرمان/ سرباز انگلیسی را در دو برههٔ متفاوت زمانی و با توجه به گفتمان‌های متفاوت هر روزگار بررسی خواهیم کرد. اگر هَولاک در روزگار اوج

---

[1] Christopher Braider
[2] Clifford Geertz
[3] Alfred Lord Tennyson
[4] David Lean
[5] Sir Henry Havelock، ژنرال انگلیسی که به جهت بازپس گرفتنِ کانپور از یاغیان، در شورش هند، در سال ۱۸۵۷ شهرت دارد.

امپراتوری بریتانیا به سطح قهرمانی ملی ارتقا می‌یابد، لارنس در روزگاری که امپراتوری بریتانیا منحل شده است به ضدّ قهرمانی شکننده تبدیل می‌شود. نامور مطلق در «درآمدی بر تصویرشناسی»، تصاویر را به دو دستهٔ باز و بسته تقسیم می‌کند و می‌نویسد:

> تصاویر بسته، تصاویری هستند که به طور متداول تکرار می‌شوند و می‌توان آنها را با توجه به طبیعتشان دسته‌بندی کرد: استروتیپ‌ها، کلیشه‌ها ، نظرهای دریافتی، نقطهٔ مشترک ... تصاویر باز بیشتر در مقابل تصاویر بسته تعریف می‌شود. منظور از تصاویر باز، تصاویری هستند که شکل عمومی و تکراری به خود نگرفته و شخصی یا منفرد یا دست‌کم نیمه‌شخصی و یا نیمه‌منفرد باشند (۱۳۰).

تصاویر باز و بسته را می‌توان در روندِ رشِد شخصیتِ قهرمان/ سربازِ انگلیسی یافت. در تحلیل فرایند قهرمان‌پردازی، محققان از نظریه‌های ادوارد سعید[1] و هومی بابا[2] استفاده خواهند کرد. با بررسی مسیرهای گردش نظریه‌ها و با بررسیِ تقابل‌های دوتایی و نیز با تحلیل فنون سینماییِ دوید لین و زوایای دوربین و اجرای هنرپیشه‌ها، به دو تصویر متفاوت از قهرمان/ سرباز انگلیسی در قرن نوزدهم و قرن بیستم دست خواهیم یافت.

ادوارد سعید، بنیان‌گذار نظریهٔ پسااستعماری، با اشاره به اینکه متون مختلف در خلأ پدید نیامده‌اند و تحت تأثیر گفتمان‌های غالب روزگار خود هستند، عینیت گفتمان شرق‌شناسی را زیر سؤال برد و ساختاری مشترک در مطالب شرق‌شناسان یافت که متشکل از تقابل‌های دوتایی بود. بنا بر تحلیل ادوارد سعید، شرق‌شناسان با منطقی مبتنی بر فلسفهٔ مانی[3] ــ یعنی تقابل خیر و شر ــ تصاویری را از شرق ارائه می‌کردند که بتوانند به‌واسطهٔ آنها سلطهٔ استعماری خود را بر شرق موجه سازند و **رسالت متمدن‌سازی** را به‌عنوان دلیلِ حضور غرب در شرق مطرح کنند. ادوارد سعید، با یکدست دانستن گفتمانِ شرق‌شناسی، از همان منطقی پیروی می‌کند که استعمارگران در توصیف شرق از آن بهره می‌جستند؛ یعنی اگر گفتمان شرق‌شناسیِ غربیان، از مردمان

---

[1] Edward W. Said
[2] Homi Bhabha
[3] Manichean philosophy

شرق با عبارات توصیفی ساده سخن می‌گفت و هرگونه پیچیدگی را در آنها انکار می‌کرد، ادوارد سعید نیز هیچ تنشی در گفتمان شرق‌شناسی قائل نمی‌شود و با حذف آنچه هومی بابا آن را **دورگه‌بودگی**[1] می‌نامد، گفتمان شرق‌شناسی را به مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی تقلیل می‌دهد. نظریه‌هایی که با فرامتن سروکار دارند غالباً بر متونی همچون درس‌نامه‌ها، اسناد قضایی، روزنامه‌ها و اخبار، سفرنامه‌ها، آثار هنری و آثار فاخر ادبی تمرکز می‌کنند. بنابراین، متن ادبی بر متن غیر ادبی برتری ندارد و تمام متونی که از ژانرها و رشته‌های مختلف برگرفته شده‌اند در کنار هم مطالعه می‌شوند تا دورنمای تاریخی با جزئیات هرچه بیشتر بازسازی شود.

۳. تجزیه و تحلیل

در پاییز ۱۸۵۷، زمانی که هیجان و دلهره در انگلستان به اوج خود رسیده بود، هَولاک به قهرمانی ملی تبدیل شد. قیام هندیان در دهم مِیِ ۱۸۵۷ در میروت[2] آغاز گشت و به فتح دهلی[3] انجامید و به‌سرعت فراگیر شد. نه تنها قشون متعدد، بلکه مردم کوچه و بازار هم به آن قیام پیوستند و تا ایالات شمالی هند پیشروی کردند. در انگلستان، نینا صاحب[4] که رهبری قیام را عهده‌دار بود، به نماد جنایت و پلیدی و بی‌رحمی، و هَولاک به نیروی خیر و نماد پیروزی و قدرتی شکست‌ناپذیر تبدیل شد: «در میانهٔ خون و خشونت و مصیبت، در عمق تاریکیِ طوفان، هَولاکِ دلیر با قامتی غول‌آسا بر فراز دیگر جنگجویان قد عَلَم کرد» (هفته‌نامهٔ *لوید*،[5] چهارم اکتبر۱۸۵۷، به نقل از داوسن[6] ۹۸).

در این تصویر که یادآور قهرمان‌های خارق‌العادهٔ هومری است، هَولاک نمایندهٔ خیر است که از میان تاریکی عرض اندام می‌کند. آنچه راجع به کشتار و تجاوز به زنان و

---

[1] hybridity

[۲] Meerut در ایالت اوتار پرادش در کشور هند واقع شده است.

[3] Delhi

[4] Nina Sahib متولد ۱۸۲٤ در خانوادهٔ متمولِ هندی، سرکردهٔ قیامِ کانپور. وی در سال ۱۸۵۷، یعنی همان زمانی که قیام سرکوب شد، ناپدید گشت.

[5] Lloyd's Weekly
[6] Graham Dawson

کودکان انگلیسی به دستِ نینا صاحب و افرادش در محافل نقل می‌شد، بستری را فراهم می‌کند تا هَولاک به قهرمان خونخواهی تبدیل شود که قرار است غرور و آبروی ازدست‌رفتهٔ انگلیس را بازپس ستانَد. در روزنامهٔ *تایمز* پیروزیِ هَولاک این‌گونه روایت شد:

> هندوستان بریتانیایی خواهد شد، و بریتانیایی‌ها، با قدرت و شرافتی عظیم‌تر از همیشه، رهبران هندوستان خواهند شد. اینکه ما همان ملتی هستیم که در گذشته بودیم به همگان ثابت شده است. برتری نسبی نژاد ما، همان اندازه که یک قرن پیش بدیهی بود، و حتی شاید با قطعیت بیشتر، به اثبات رسیده است. ژنرال هَولاک نمود جایگاه ما در هندوستان است. او پیش می‌رود، می‌جنگد، شکست می‌دهد ــ همه چیز در برابر او سر فرومی‌آورد (*تایمز*، ۲۱ سپتامبر ۱۸۵۷، به نقل از داوسن ۹۹).

پیروزی هَولاک یک پیروزی جمعی است و برتری نژاد سفیدپوست را به اثبات می‌رساند و با استفاده از ضمیر اول‌شخص جمع، یعنی **ما**، روایت می‌شود. هَولاک به جایگاهِ قهرمان ملی ارتقا می‌یابد تا تصویر خدشه‌دارشدهٔ بریتانیا از خود را ترمیم کند و دیگریِ یاغی را به جایگاه فرودست پس براند. هَولاک در شعر تنیسن نیز هویتی اجتماعی و غیر فردی دارد:

> گوش کنید! صدای رگبار و خمپاره می‌آید! دیده‌بان راست می‌گوید؟
> اَترَم[۱] و هَولاک راه خود را در میان یاغیانِ درهم‌شکسته باز کردند؟
> آری، شیپورهای اروپا در گوش‌هایمان طنین انداخته
> ناگهان سربازی در دژ فریاد شادی سر می‌دهد
> سپاهیان سربلندِ هَولاک با نوید شادی‌بخشِ پیروزی فریاد او را پاسخ می‌دهند
> بیماران در بیمارستان با آنان هم‌صدا می‌شوند، زنان و کودکان بیرون می‌آیند
> و چهره‌های سپید تفنگ‌داران هَولاک را دعا می‌کنند و بر دستان زبر و زخمی‌شان بوسه می‌زنند و اشک می‌ریزند
> نجات یافتیم با رشادت هَولاک و به یاری خدا
> بنا بود ۱۵ روز تاب آوریم و ما ۸۷ روز بیرق را نگه داشتیم
> و پرچم انگلستان تمام این مدت بر سقفِ قصر در اهتزاز بود

---

[۱] Sir James Outram، سرباز انگلیسی که در آزادسازیِ لکنهو شرکت داشت.

تنیسن در شعری روایی از پیروزی نیروهای انگلیسی در لکنهو[1] سخن می‌گوید و در پایانِ تمام بندهای شعر به پرچم انگلستان اشاره می‌کند که به‌رغم تمام دشواری‌ها، بر فرازِ قصر در اهتزاز بود. شعر با صحنه‌های نبرد و محاصره و رگبارِ تیر و خمپاره آغاز می‌شود و با وصف مشقت‌ها و مقاومت قوای انگلیس ادامه پیدا می‌کَند و در بند آخر، با پیروزی انگلیس به پایان می‌رسد. نام هَولاک سه بار در آخرین بند شعر تکرار شده است، اما در شعر تنیسن این پرچم انگلستان است که به قهرمان تبدیل می‌شود، نه شخص هَولاک. جنگاوریِ هَولاک انکار نمی‌شود، اما همان گونه که در روزنامهٔ *تایمز* پیروزی هَولاک، پیروزی نژاد سپید بر سیاه بود و برتری خود بر دیگری را ثابت می‌کرد، در اینجا هم داستان با ضمایر و شناسه‌های اول‌شخصِ جمع روایت می‌شود و پیروزی هَولاک به‌مثابهٔ پیروزیِ **ما اروپایی‌ها** بر دیگریِ غیر اروپایی است. تنیسن در بند سوم شعر می‌گوید «بگذار سیه‌چردگان به جزایشان برسند» و در بند پایانی شعر می‌گوید «زنان چهرهٔ سپید سپاهیان هَولاک را دعا کردند». در این قطعهٔ ادبی می‌توان درهم‌تنیدگیِ گفتمان‌های نژادی و علمی (نظریهٔ بقای اصلح داروین) و گفتمان استعمار را دید. هَولاک نماد خیر و سپیدی است، پس زنده می‌مانَد و پیروز می‌شود و هندیان نماد شر و سیاهی‌اند، پس شکست می‌خورند و نابود می‌شوند.

در سال ۱۸۵۷ میلادی انقلابی در صنعت خبررسانی و چاپ و انتشار روزنامه‌ها و خبرنامه‌ها به وقوع پیوست؛ کنترل دولتی از اخبار برداشته شد و روزنامه‌های ارزان‌قیمت که اخبار محلی را انتشار می‌دادند مخاطبان وسیعی یافتند. خوانندگان روزنامه‌های محلی از طبقات متوسط و طبقهٔ کارگر بودند و علاقهٔ چندانی به سیاست نداشتند. آنان توان پرداختن بهای سنگین روزنامه‌های منتشرشده در پایتخت را نیز نداشتند؛ بدین‌سان، خواندن روزنامه طبقات مختلف اجتماع را به هم پیوند می‌زد و در شکل دادن به علایق و دغدغه‌ها و ترس‌ها و شادی‌های مشترک نقشی مهم ایفا می‌کرد (اندرسن[2] ۳۰-۳۱).

---

[1] Lucknow شهر مرکزی ایالت اوتار پرادش در هند

[2] Benedict Anderson

قدرت لزوماً نیرویی سرکوب‌کننده نیست، بلکه در شبکه‌ای از روابط چندسویه شکل می‌گیرد و بقای آن در گرو گردش و چرخش گفتمان‌هایی است که می‌توانند نظریه‌ها را در لایه‌های مختلف جامعه به جریان اندازند یا از اعتبار ساقط کنند. روزنامه‌خوانی، به‌عنوان تجربه‌ای مشترک میان طبقات مختلف اجتماع، هم روابط قدرت را شکل می‌دهد و هم توسط آن شکل می‌گیرد. تشویق سربازان به خدمت به امپراتوری بریتانیا در نقل قول زیر که در روزنامهٔ *تایمز* چاپ شده است، به چشم می‌خورَد:

> (هَولاک) اسم‌ورسم را در غروب زندگی‌اش به دست آورد، نه در اول جوانی. داستان زندگی هَولاک به سربازان می‌آموزد که چون ارتقا یافتن و گرفتن امتیاز روندی تدریجی دارد از حرفهٔ خود مأیوس نشوند و گمان نکنند که اگر پیر شدند و به شهرت نرسیدند خدماتشان بی‌ارزش و بی‌فایده بوده است (*تایمز*، هشتم ژانویهٔ ۱۸۵۸، به نقل از داوسِن ۱۲۲).

هَولاک سالخورده به الگوی سربازان جوان تبدیل می‌شود تا بیاموزند بی هیچ چشمداشتی، و با صبوری و مقاومت و بردباری، باید به وطن خدمت کنند. انکار سختی‌های سربازانِ انگلیسی و به حاشیه راندن سرخوردگی‌های آنان، آگاهیِ سیاست‌مردان از تنش‌های موجود در گفتمان استعمار را بازتاب می‌دهد. شعارهایِ وطن‌پرستانه باید مرتب تکرار و توجیه می‌شد. نیاز به تکرار و اثباتِ آنچه سیاست‌مردان بدیهی جلوه می‌دادند ــ در مثل، رفتن به هندوستان و رشادت ورزیدن در راه وطن ــ نشان‌دهندهٔ ناامنیِ مستتر در گفتمان استعمار است. نکتهٔ دیگر، سالخوردگیِ هَولاک است. او در ٦۲سالگی به شهرت می‌رسد. هَولاکِ فرتوت و بیمار که به‌رغم تمام دشواری‌ها مقاومت می‌کند تا سرانجام پیروز شود، باید برای سربازان جوان الگو باشد. گفتمان پدرسالاری با گفتمان استعمار در هم می‌آمیزد تا جوانان با تمکین از فرمانده سالخوردهٔ خود، از امپراتوریِ پیر بریتانیا نیز تمکین کنند. تمکین سرباز جوان از فرمانده پیر، برتری پدر (قوانین کهن) بر پسر (قوانین نو) است. امپراتوری بریتانیا که بقایش در گرو تفکر سنّتی و محافظه‌کارانه است، کهنه‌سربازانِ بی‌توقع را در جایگاه مهتر و سربازان جوانِ جویای نام را در جایگاه کهتر قرار داده، چنین موضعی را بدیهی جلوه

می‌دهد. این موضع در فیلم *لارنس عربستان*[1] واژگون می‌شود. لارنس، جوانِ سپیدروی و بلوند و چشم‌آبی و ظریف‌اندام انگلیسی، فرماندهان خود را دست می‌اندازد و آنان را جدّی نمی‌گیرد.

در شرح حالی که رید[2] (۱۱) راجع به هَولاک نوشته است، قهرمان/ سرباز انگلیسی را با ویژگی‌های خاصی به تصویر می‌کشد:

> از هَولاک بی‌باک‌تر کیست؟ با قوای کم، با ضعف و بیماری، در اقلیمی سوزان، در شرایطی نابرابر و باورنکردنی در قرارگاهش خود را به آب و آتش می‌زد، درحالی‌که تعداد زیادی از افراد دشمن محاصره‌اش کرده بودند، بر او هجوم می‌آوردند، به خونش تشنه و از ضعف بنیه و قوای او آگاه بودند و می‌دانستند او ناچار است تاوانی سنگین دهد. بدون شک زمزمهٔ احتیاط در گوشش می‌پیچید: مراقب باش تا نابود نشوی و از دیدن انگلستان و خانهٔ خود محروم نشوی، اما فریاد مأیوسانهٔ زن و فرزند در گوش سربازان بود و او اگر می‌توانست باید نجاتشان می‌داد.

رید با نفوذ به ناخودآگاه هَولاک از آنچه در ذهن او می‌گذشته خبر می‌دهد. او سخن خود را با پرسش تأکیدی آغاز می‌کند و پس از آن با خلق تصاویر و فضاسازی و زبانی شاعرانه، به توصیف مصائبی می‌پردازد که هَولاک در آن گرفتار است. زمانی که رید به ناخودآگاه هَولاک نفوذ می‌کند **زمزمهٔ احتیاط** را که در گوش هَولاک پیچیده است می‌شنود. بدین‌سان، هزم و احتیاطِ هَولاک به اندازهٔ بی‌باکی و کنشِ قهرمانی او اهمیت دارد.

کهنه‌سربازِ محافظه‌کار و دوراندیشِ روزگارِ ملکه ویکتوریا، در قرن بیستم جای خود را به لارنسِ جوان و لابالی می‌دهد که به خطر کردن و ابتکار عمل خود می‌بالد. در تصویرسازی از هَولاک سلسله‌مراتب قدرت ترسیم می‌شود و هَولاک به قهرمانی تبدیل می‌شود که در قبال خدا و مردم وظایفی دارد که باید بدانها عمل کند. در این تفکرِ تکلیف‌محور، قهرمان/ سرباز فردیتی ندارد و هویت او زمانی شکل می‌گیرد که به وظایف خود در قبال خدا و مسیحیت و مردم عمل کرده باشد و این شاید مهم‌ترین تفاوت هَولاک با لارنس است. لارنس شخصیتی خودشیفته دارد و رویاروئی‌اش با

---

[1] *Lawrence of Arabia*
[2] Reed

چالش‌ها زمانی اهمیت می‌یابد که شکل‌گیری و رشد هویت فردیِ او را نمایان می‌سازد. اگر احترام به سلسله‌مراتب قدرت و عمل به تکالیف و تعهدات مذهبی و اجتماعی در شرح حال‌های هَولاک، از او قهرمانی ملی می‌سازد، در فیلم *لارنس عربستان*، سلسله‌مراتب قدرت در نگاه‌ها و سخنانی خلاصه می‌شود که دور از چشم لارنس بین فرماندهان او ردّ و بدل می‌شود و از لارنسِ خودشیفته قهرمانی شکننده و زودباور می‌سازد که از نقشه‌های فرماندهانِ سیّاسِ خود بی‌خبر است.

در شعر تنیسن، خودِ اروپایی نماد خیر و دیگریِ غیر اروپایی نماد شر بود. در قرن نوزدهم گفتمان استعمار با استفاده از تقابل‌های دوتایی، مرزی مشخص بین شرقی و غربی ترسیم کرده بود و با تکرار تصاویر سیاه و سپید و نقل قول‌های پیاپی، دنیایی دوقطبی ایجاد می‌کرد. پس از قیام هندوستان، رسانه‌ها و ادیبان و هنرمندان و زندگی‌نامه‌نویسانِ انگلیسی برای ترمیم غرور و هویت خدشه‌دارشدهٔ امپراتوری بریتانیا از هیچ کوششی فروگذار نکردند. نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نقطهٔ عطف قدرت استعماری انگلستان بود و تعجبی ندارد که بریتانیا در آن دوره برای حفظ وجههٔ قدرتمندِ خود آنچه را در توان دارد انجام دهد. دیوید لین فیلم *لارنس عربستان* را پس از جنگ جهانیِ دوم و در روزگاری که امپراتوریِ بریتانیا بسیاری از مستعمرات خود را از دست داده بود و در قضیهٔ کانال سوئز و در عرصهٔ دیپلماسی شکست سختی متحمل شده بود (کِیتن[1] ۱۹۹)، کارگردانی کرد. تصویری که در این فیلم از لارنس ارائه می‌شود با قهرمان/ سربازِ دلاور و ازخودگذشتهٔ روزگار ملکه ویکتوریا تفاوت بسیار دارد. در این فیلم، تصویر ارائه‌شده از غربیان و شرقیان، سیاه و سفید نیست و هرکدام از آنها ترکیبی از خیر و شر را نشان می دهند.

داستان سرباز انگلیسی‌ای که در میان اعراب بدوی زیست، فرمانده سپاه آنها شد و در نبردی شرکت کرد که به استقلال اعراب از امپراتوری عثمانی انجامید، به یکی از اسطوره‌های ماندگارِ استعمار در قرن بیستم تبدیل شده است. فیلم *لارنس عربستان* نه تنها مورد پسند مخاطبان بسیاری در غرب، بلکه در سراسر جهان واقع شد. این فیلم

[1] Steven C. Caton

تصاویر بحث‌برانگیزی را از اعراب و سفیدپوستان و ترک‌های عثمانی نشان می‌دهد. در این بخش از مقاله به بررسی این تصویرها، به‌ویژه تصویر قهرمان انگلیسی در قرن بیستم می‌پردازیم. در این رهگذار، ارتباط استعمارگر/ استعمارشده و نتیجهٔ تقابل این دو با هم بررسی خواهد شد. رابطهٔ میان استعمارگر و استعمارشده یک رابطهٔ دوسویه است که می‌توان تأثیرِ آن را در شکل‌گیریِ هویت و ذهنیت و شخصیت لارنس دید. به بیان دیگر، رابطهٔ خود و دیگری دستخوشِ تحولاتی می‌شود که طیِ آن تفکرِ دوقطبی رنگ می‌بازد و مرز میان سرور و برده، امپراتوری و مستعمره، مرکز و حاشیه از میان می‌رود و فضای سومی پدید می‌آید که در آن تعاملِ میان خود و دیگری به زایش هویتی نو می‌انجامد. هومی بابا در *جایگاهِ فرهنگ*[1] اینِ هویت را که محلولی از خود و دیگری است **دورگه**[2] توصیف می‌کند. بابا معتقد است که تعاملِ استعماری میانِ غرب و شرق را نمی‌توان به تقابلِ دوقطبیِ استعمارگر و استعمارشده تقلیل داد. ناگفته نماند که بابا روابطِ نابرابرِ قدرت بین غرب و شرق را انکار نمی‌کند، بلکه می‌کوشد با نگاهی نو، نقد پسااستعماری را از بند تفکرِ دوقطبی رها سازد و مباحثِ جامعه‌شناختی را واردِ مرحلهٔ جدیدی کند. دورگه‌بودگی عبارت است از فرایندِ خلقِ هویتی که نه این است و نه آن؛ هویتی که در مرزِ این و آن زاده می‌شود و نشانه‌اش آشنایی در غربت، و غربت در وطن است (بابا ۱۳۱). به بیان دیگر، آنچه پیش‌تر آشنا بود، اکنون بیگانه می‌نماید و آنچه ناشناخته جلوه می‌کرد، حال آشنا می‌شود. اَشکرافت[3] و دیگران (۲۰۰۰) همین مفهوم را با واژه‌هایی دیگر بیان می‌کنند، بدین ترتیب که هویتِ دورگه را **شکل‌های فرافرهنگی‌ای**[4] می‌خوانند که در فرایندِ استعمار، در **منطقهٔ تماس**[5] ــ یا فضای سومِ هومی بابا ــ به وجود می‌آیند.

این فیلم تجربهٔ یک سرباز انگلیسی را به اسم لارنس را در عربستان، در طی جنگ جهانی اول و به‌ویژه حملهٔ آنها به عقبه و دمشق و به عضویت درآمدن او در شورای ملی اعراب، روایت می‌کند. شورش اعراب علیه سلطهٔ عثمانی در سال ۱۹۱٦ میلادی

---

[1] *Location of Culture*
[2] Hybrid identity
[3] Ashcroft
[4] Transcultural forms
[5] contact zone

آغاز شد. ارتش عثمانی در یمن مستقر شده بود. سیاست انگلستان کمک به اعراب بود تا بتوانند حقوق ملی و حق ادارهٔ مملکت خود را طلب کنند: در اجلاس صلح پاریس در ژانویهٔ ۱۹۱۹، لارنس به‌عنوان نمایندهٔ اعرابِ بدوی ظاهر شد. لارنس که با عناوینِ مختلفی چون **شاهزادهٔ مکه، پادشاه بدون تاج عربستان** و **لارنس عربستان** از او یاد می‌شد، نقش امپریالیسم انگلیس را برای همیشه در تاریخ مبارزات آزادی‌خواهانهٔ اعراب ثبت کرد.

فیلم *لارنس عربستان* نگاهی است ظریف، از منظر غربیان، به تقابل قهرمان دانا و متمدن غربی و اعراب بدوی و غیر متمدن، که برای به دست آوردن آزادی و استقلال خود نیازمند راهنمایی و هدایت غربیان هستند. اولین تفاوتِ جالب توجهی که در مقایسهٔ شخصیت لارنس عربستان به‌عنوان سرباز/ قهرمان غربی قرن بیستم با همتای قرن نوزدهمِ او دیده می‌شود، ظاهر اوست. *لارنس عربستان* در ردیف فیلم‌های حماسی[1] می‌گنجد. فیم حماسی، ژانری سینمایی بود که حوزهٔ زمانی و مکانی وسیعی را پوشش می‌داد و داستانش معمولاً موضوعی تاریخی یا مذهبی و یا اسطوره‌ای داشت. ساختن این فیلم‌ها بسیار پرخرج بود؛ چون تهیهٔ لباس‌های تاریخی و صحنه‌های فیلم‌برداری که بازسازی مناظر و قصرهای تاریخی بودند به بودجه‌های کلان نیاز داشت. در دههٔ ۵۰ میلادی بسیاری از این فیلم‌ها در هالیوود ساخته شد که در آنها هنرپیشه‌های خوش‌چهره و شناخته‌شدهٔ آن زمان ایفای نقش می‌:ردند. از جملهٔ این فیلم‌ها می‌توان به بن‌هور (۱۹۵۹) با بازی چارلتن هستون،[2] سلیمان و سبا (۱۹۵۹) با بازی یول براینر،[3] و سامسون و دلیله (۱۹٤۹) با بازی دیوید مِچور[4] اشاره کرد. هنرپیشه‌های مذکور همه با اندام‌هایی عضلانی و چهره‌هایی پرجذبه، از نمادهای مردانگی در سینمای هالیوود به شمار می‌رفتند. پیتر اوتول، ایفاگرِ نقش لارنس، با اندامی لاغر و استخوانی، موهای بلوند و چشمانی آبی و چهره‌ای که در آن زمان کمتر شناخته‌شده بود، با نمادهای مردانگیِ هالیوود فاصلهٔ بسیار داشت. ظاهر پیتر اوتولِ

[1] epic movie
[2] Ben-Hur, starring Charlton Heston
[3] Solomon and Sheba, starring Yul Brynner
[4] Samson and Dalilah starring David Mature

جوان با قهرمان/ سرباز روزگار ملکه ویکتوریا هم که تصویر یک پدرسالار را برای مخاطب تداعی می‌کرد، مطابقت نداشت. برخلاف انتظار، این قهرمان از ظاهری چندان مردانه برخوردار نبود و با پوستِ لطیف و سفید و اندامی نه‌چندان درشت، با توقع بیننده از یک قهرمان تفاوت زیادی داشت.

ظاهر لارنس که پیتر اوتول نقشش را ایفا می‌کند زمانی اهمیت می‌یابد که در کنار علی (عمر شریف) قرار می‌گیرد. شکل‌گیریِ شخصیت لارنس با حضور علی که با ظاهر متفاوت و لباس سیاه و سؤال‌هایش لارنس را به چالش می‌کشد، به‌خوبی و با ظرافت به تصویر کشیده می‌شود (سانتاس[1] ۳۷). لارنس معمولاً لباس سفید به تن دارد و علی سیاه، ولی این رنگ‌های نمادین را نمی‌توان نشانگرِ خیر و شر دانست؛ چون زمانی که لارنسِ باستان‌شناس دست به کشتار ترک‌ها می‌زند، لباس سفیدش به خون آغشته می‌شود و هویتش عمیقاً تحت تأثیر این کشتار قرار می‌گیرد (ناتینگ[2] ۱٦۲–۱٦۳). بنابراین، نمادها ثابت نمی‌مانند و با رشد شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. نکتهٔ دیگر دربارهٔ ظاهر این دو، نحوهٔ ایستادن و راه رفتن و قرار گرفتن بدنِ آنهاست. لارنس در هنگام راه رفتن و نشستن قوز می‌کند. پیز،[3] متخصص زبان بدن، اظهار می‌کند که شانه‌های قوزکرده حالتی دفاعی به بدن می‌دهد تا از خشونت، هجوم و یا ضربهٔ ناگهانی در امان بماند (۱۷۸). شانه‌های قوزکردهٔ لارنس، نمایانگر محافظه‌کاری و پنهان‌کاری و ناامنی و عدم اطمینانِ اوست، درحالی‌که علی سینه را سپر می‌کند و با قامتی راست و حالتی موقّر راه می‌رود که این نشان از صداقت و اعتمادبه‌نفس او دارد. این تفاوت، گفتهٔ ادوارد سعید را در کتاب *شرق‌شناسی* که می‌گوید «غربی‌ها با دیدگاهی مردانه قصد داشتند شرقی‌های زن‌مآب را مطیع قوانینِ خود سازند» نقض می‌کند، چراکه لارنس به‌عنوان قهرمانِ متمدن و شهرنشینِ قرن بیستم فاقدِ قاطعیت و تهوری است که در اعرابِ بدوی به چشم می‌خورد.

اگر هَولاک همه چیز را تحت کنترل خود داشت و مانند قهرمانان هومری سپاه دشمن را در هم می‌شکست، به نظر می‌رسد لارنس از همان ابتدای فیلم تحت کنترل

---

[1] Constantine Santas
[2] Anthony Nutting
[3] Allan and Barbara Pease

نیروهای دیگری است. فیلم این‌گونه آغاز می‌شود که دوربین فیلم‌برداری از بالا لارنس را درحالی‌که سوار موتور می‌شود به تصویر می‌کشد. این زاویه زمانی استفاده می‌شود که ضعف و اسارت سوژه مدّ نظر باشد. لارنس، سوار بر موتور، در مسیری هموار و به‌آرامی می‌راند، ناگهان موتورش چپ و از جاده خارج می‌شود و او می‌میرد. شرایط مرگ لارنس درخور یک قهرمانِ ملی نیست و بیشتر ضدّقهرمان‌های بی‌دغدغه و جوانانِ خشمگین و یاغی همچون جیمز دین[1] را به ذهن متبادر می‌سازد. داستان فیلم از مرگ لارنس شروع می‌شود و سپس به گذشته می‌رود و لارنس را در قاهره به تصویر می‌کشد. صحنه‌هایی که از بیابان و کویر می‌بینیم همان صحنه‌هایی است که در آثار نقاشی بسیاری از هنرمندان اروپایی که به شرق سفر می‌کردند، به چشم می‌خورَد. پاکی و خلوص کویر برای اروپائیان شهرنشین که از جامعهٔ صنعتی و هوای آلوده و تاریک لندن به شرق می‌رفتند، آرامشی رمانتیک و زیبائی‌ای اگزوتیک به همراه داشت.

در ابتدای فیلم، زمانی‌که لارنس به‌همراه راهنمای بدویِ خود به اتراقگاه شاهزاده فیصل می‌رود، می‌گوید که او با هم‌وطنان چاقش فرق دارد، دنیای کوچک و ایستای آنها را دوست ندارد، می‌تواند به دل کویر برود و از زیبایی‌های آن لذت ببرد. از همان ابتدا به نظر می‌رسد لارنس زیبایی‌های کویر را به مأموریت سیاسی ترجیح می‌دهد. لارنس شخصیتی رمانتیک دارد؛ شعر و فلسفه خوانده است و از حرفهٔ نظامی‌اش خوشش نمی‌آید و کویر برایش منبع الهام و آرامش است. این آرامش در همان ابتدای فیلم به تصویر کشیده می‌شود، اما زمانی که شاهزاده فیصل و قبیله‌اش مورد حملهٔ هواپیمای جنگی قرار می‌گیرند، توهّم بینندهٔ اروپائی زدوده می‌شود و حضور ویرانگر فنّاوری مدرن را در کویر می‌بیند. شاهزاده فیصل که شمشیر به دست و سوار بر اسب زیر تیرباران هواپیماها جولان می‌دهد، بیگانگیِ بدوی‌ها از محیط زندگی‌شان را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد. بدین‌ترتیب، شرق مسحورکننده، کویرِ دوردست و پر از آرامش، توهّم از آب در می‌آیند و نماهای دور[2] کویرِ وسیع و آرام، جای خود را به نماهای دورِ کشتار و نابودی می‌دهد و از آن پس تصاویر به نمای نزدیک[3] از چهرهٔ

[1] James Dean
[2] Long shot
[3] Close up

شاهزاده فیصل و لارنس و فرمانده انگلیسی‌اش تقلیل می‌یابد. نمای نزدیک چهرهٔ شخصیت‌ها حائز اهمیت است؛ چراکه بیننده باید شکل‌گیریِ هویتِ فردیِ اشخاص و به‌ویژه لارنس را شاهد باشد.

پس از آنکه لارنس قاسم را از مردن زیر آفتاب کویر نجات می‌دهد و او را بازمی‌گرداند، علی یونیفرم او را می‌سوزاند و یک دست لباس سپید عربی به او می‌دهد و او را **اِللارنس** می‌خواند. علی با اضافه کردن «ال» به ابتدای نام لارنس، نام او را معرفه می‌سازد و لارنس را از خود می‌داند و با او پیوند برادری می‌بندد. واکنش لارنس در این مقطع حائز اهمیت است. لارنس چندان تحت تأثیر این **پیوند برادری** قرار نمی‌گیرد و محو تماشای لباس‌های جدید خود، سوار بر شتر، به پشتِ تپه‌ها می‌رود و زمانی که از چشم علی و دیگران محو می‌شود با سرخوشیِ کودکانه‌ای دورِ خود می‌چرخد، یکی دو بار در برابر دشمن فرضی خنجرش را می‌کشد و چند بار در برابر مخاطبی نامرئی تعظیم می‌کند. زمانی که لارنس خود را تنها می‌پندارد، صدایی می‌پرسد: «چیکار داری می‌کنی انگلیسی؟!» و سپس دوربین چهرهٔ عُدَی را نشان می‌دهد که سوار بر اسب است و از بالا لارنس را نظاره می‌کند. نقش عُدَی را آنتونی کویین[1] ایفا می‌کند. عُدَی با ناباوری و تعجب نظاره‌گرِ حرکاتِ نمایشیِ لارنس بوده است. لارنس خود را نامرئی می‌داند، اما زاویهٔ دیدِ عُدَی ــ زمانی که لارنس را غافلگیر می‌کند ــ با زاویهٔ دید بینندگانِ فیلم یکی است و انگار سؤال عُدَی سؤالی است که دوربین فیلم‌برداری و بینندگانِ فیلم از لارنس می‌کنند. این زاویهٔ دید به این نکته اشاره می‌کند که نقطه‌ضعف‌های لارنس نه تنها برای بینندگان و فرماندهانش، که برای اعراب بدوی هم مرئی است و او هیچ‌گاه شرایط را آن‌گونه که خود می‌پندارد تحت کنترل ندارد.

گیر افتادن لارنس توسط ترک‌ها را می‌توان نقطهٔ عطف داستان دانست. بی‌نام بودنِ فرمانده ترک حائز اهمیت است. او فقط با عنوان **بی** که در ترکی به معنای **آقا** است، نامیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که از دیدگاهِ غربیِ فیلمنامه‌نویس و کارگردان، این فرد شخصیت و هویتِ انسانی ندارد. تصویری که در این فیلم از ترک‌ها ارائه می‌شود

---

[1] Anthony Quinn

چنان منفی است که دولت ترکیه رسماً از تصویر ارائه‌شده از سربازان ترک شکایت کرد (رُو[1] ۲۵۸). ظاهر فیزیکی و رفتار او هم بیشتر مبیّن جنبه‌های حیوانی شخصیت اوست: تصویر او با یک نمای نزدیک از چکمه‌های براقش دیده می‌شود. سپس همانند حیوانی خونخوار که با طعمه روبه‌رو شده است، لارنس را مورد معاینه قرار می‌دهد. هنگامی که او دستکش راست خود را درمی‌آورد ماهیچه‌های لارنس را بین دست‌هایش وارسی می‌کند و می‌گوید: «عجب پوست روشنی!»، بیننده و لارنس متوجه می‌شوند که باید در انتظار خشونت‌های فاجعه‌آمیزی باشند.

در صحنهٔ بعدی نمای قهرمان فرهیخته و ازخودگذشتهٔ غربی را که چندی پیش با اطمینان خود را نامرئی می‌پنداشت، در حالی دیده می‌شود که قربانی شکنجه و احتمالاً تجاوزِ سربازهای ترک شده است. لبان مرطوب بی و چشمان ترسانِ لارنس شاهد دیگریِ بر بی‌رحمی ترک‌هاست. صحنهٔ شکنجهٔ لارنس که پس از واکنش و مقاومت او در برابر بی اتفاق می‌افتد به طور مستقیم نمایش داده نمی‌شود، ولی کارگردان هنرمندانه موفق می‌شود بار عاطفی صحنه را با در تضاد قرار دادن پوزخند سربازان ترک و چهرهٔ وحشت‌زده و دردمندِ لارنس که بر روی نیمکت افقی به‌صورت دَمَر خوابانده شده است، به بیننده انتقال دهد. بلافاصله پس از شکنجهٔ لارنس، قهرمان عرب، علی (عمر شریف) دیده می‌شود که پشت یک ستون مخفی شده است و به آنچه در جریان است گوش می‌دهد. واکنش او با یک نمای نیمه‌نزدیک[2] تصویر برداری شده است که شفقت و ناراحتی را او از شکنجهٔ لارنس به نمایش می‌گذارد.

لارنس که پیش از فتح عقبه، با عصبانیت، جبر و قضا و قدر را رد می‌کرد، پس از آنکه به دست ترک‌ها شکنجه می‌شود به علی می‌گوید که پوست سفید او مانع رسیدن او به اهدافشان می‌شود و از آرزوها و امیالی سخن می‌گوید که تحقق یافتن یا نیافتنشان در گروِ عواملی است که از کنترلِ انسان خارج است. این تغییرِ چشمگیر در شخصیت لارنس پیش از این نیز رخ داده بود. پس از فتح عقبه، زمانی که لارنس به قاهره بازمی‌گردد تا خبر پیروزی‌اش را به فرماندهان برساند، اعتراف می‌کند که دو عرب را

---

[1] Laurence Raw
[2] medium close shot

کشته و از کشتن آنها لذت برده است و به همین دلیل دیگر برای ادامهٔ این مأموریت شایستگی ندارد. در هر دو مورد النبی که از نقطه‌ضعف لارنس آگاه است و می‌داند که با تأییدِ لارنس و دادنِ وعده‌های بزرگ و البته غیر عملی به او، می‌تواند او را به بازی بازگرداند، به‌آسانی لارنس را به انجام مأموریت‌هایی وامی‌دارد که از انجام آنها سر بازمی‌زد. لارنس چفیهٔ عربیِ خود را دور گردنش می‌اندازد و مرتب می‌کند و بیننده با دیدنِ این حرکت متوجه می‌شود لارنس قانع شده است و می‌خواهد به بالماسکه بازگردد. شخصیت متغیر لارنس از دیگر تفاوت‌های او با قهرمان/ سربازهای روزگار ملکه ویکتوریاست. قهرمان‌های قرن نوزدهم فرصت تردید نداشتند و اصولاً تغییر آرا و تصمیمشان برای انگلیسی‌های مضطرب جالب نبود؛ بنابرین آنچه در رسانه‌ها و آثار ادبی از هَولاک روایت می‌شد بیشتر به کنشِ قهرمانی و نتیجهٔ عمل او و پیروزی‌اش اشاره می‌کرد تا روند رشدِ شخصیت و درگیری‌های ذهنیِ او. در پایان فیلم، لارنس با همان لباس عربی به یک بیمارستان محلی در دمشق می‌رود و با دیدن شرایط نابسامان بیماران و زخمی‌های جنگ و خشک بودن شیرهای آب دچار خنده‌های هیستریک می‌شود و از یک افسر انگلیسی که او را نشناخته سیلیِ محکمی می‌خورد و به زمین می‌افتد. این افسر همان کسی است که در آغاز فیلم با خبرنگاری که لارنس را نقد می‌کند درگیر می‌شود و بی‌آنکه بداند خود روزگاری سیلیِ محکمی به لارنس زده، از او با شور و هیجان دفاع می‌کند. در صحنهٔ آخر فیلم، لارنس را با یونیفرم نظامیِ انگلیسی، سوار بر ماشینی می‌بینیم که از کنار اعرابِ سوار بر شتر رد می‌شود. لارنس را هیچ‌یک از اعراب نمی‌شناسند. راننده از لارنس می‌پرسد «قربان به خانه می‌روید؟» این سؤال بی‌پاسخ می‌ماند. سکوت لارنس به تعریفِ خانه و ملیت و هویت اشاره می‌کند که لارنس پس از مأموریت در عربستان آن را گم کرده است.

٤. پایان سخن

شعر روایی تنیسن با وصف سختی‌ها آغاز و به پیروزی و سرفرازی انگلستان ختم می‌شد و در پایانِ آن، قدرت و برتریِ ملیت و هویت انگلیسی به اثبات می‌رسید. فیلم

لارنس عربستان حول محور هویتِ فردیِ لارنس می‌چرخد و تعاریف ناسیونالیستیِ هویت و ملیت در پایان دچار تزلزل می‌شود و مفهوم پیروزی و مقصد و هدف به مفاهیمی گنگ و نامعلوم تبدیل می‌شوند. در قرن نوزدهم و زمانی که امپراتوری بریتانیا در اوج قدرت بود، به تقابل‌های دوتایی بین خودی و دیگری برمی‌خوریم، اما در فیلم *لارنس عربستان* که در روزگار انحلالِ امپراتوری ساخته شد، مرز میان سیاه و سپید از میان می‌رود و فضایی خاکستری به وجود می‌آید که در آن به مسئلهٔ هویت و ملیت نمی‌توان پاسخ قاطعی داد. به عبارت دیگر، تصاویر ارائه‌شده از سرباز/ قهرمان در این دو برههٔ تاریخی، با تعاریف طرح‌شده از تصاویر باز و بسته توسط بهمن نامور مطلق، منطبق‌اند. برطبق این دسته‌بندی، تصویر هَولاک در قرن نوزده تصویری بسته و کلیشه‌ای است، حال‌آنکه تصویر لارنس تصویری باز و نامأنوس است.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

نامور مطلق، بهمن. «درآمدی بر تصویرشناسی: معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۲/۳ (زمستان ۱۳۸۸): ۱۱۹–۱۳۸.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, 1983.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2000.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. NY: Routledge, 1994.

Caton, Steven C. *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*. Berkeley: U of California P, 1999.

Braider, Christopher. "Of monuments and documents: comparative literature and the visual arts in early modern studies, or the art of historical tact". *Comparative Literature in an Age of Globalization*. (Ed.) Haun Saussy. Baltimpore: John Hopkins University Press, 2006.

Dawson, Graham. *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities.* London and New York: Routeledge, 2005.

Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays on Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983.
Lawrence of Arabia. Dir. David Lean. Horizon Pictures, 1962.
Nutting, Anthony. *Lawrence of Arabia: The Man and the Motive*. London: Hollis, 1961.
Pease, Allan and Barbara. *Definitive Book of Body Language*. Buderim: Pease International, 2004.
Raw, Laurence. T. E. "Lawrence, the Turks, and the Arab Revolt in the Cinema: Anglo-American and Turkish Representations". *Literature/Film Quarterly* **4**/33 (2005): 252-261.
Reed, Revd A. *A Good Soldier: A Sermon Preached on the Death of Major-General Sir Henry Havelock Bart*. KCB, Ward&Co., 1858.
Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin. 1977.
Santas, Constantine. *The Epic Films of David Lean*. Plymouth: The Scarecrow Press. Inc., 2012.
Tennyson. Lord Alfred. "The Defence of Lucknow". 1858. (22 September 2012): <http://www.poemhunter.com/poem/the-defence-of-lucknow/>.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۱۲۶–۱۳۸

نام و ماهیّت مطالعاتِ مترجم

اَندرو چِسترِمان، عضو هیئت علمی دانشگاه هلسینکی، فنلاند

مترجمان:
اسماعیل حدّادیان مقدّم*
بشیر باقی**

مقدمهٔ مترجم[۱]

از سال ۲۰۰۵ به بعد و با انتشار کتابی از میخائِلا وولف،[۲] توجه به رویکردهای جامعه‌شناختی در تحقیقات ترجمه بیشتر شده است. در این مدت، محققان ترجمه ابعاد مختلفی از ترجمه را بررسی کرده‌اند که از جملهٔ آنها می‌توان به این موضوعات اشاره کرد: نقش مترجمان در پیشرفت جوامع، برداشت مترجمان از جایگاه خود در جوامع، نقش خصلت[۳] در شکل‌گیری سیر حرفه‌ای مترجمان. در این مدت همایش‌هایی نیز دربارهٔ این موضوعات برگزار شده است و چند فصلنامهٔ معتبر مطالعات ترجمه نیز به

---

* محقق ارشد دانشگاه لوون، بلژیک (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: ehaddadiyan@yahoo.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور، واحد چناران

۱ در این ترجمه به‌جای معادل **هنجار** در برابر norm از معادل **معیار** استفاده شده است. همچنین نام James Holmes به‌صورت **جیمز هومز** و نه **هولمز** به کار رفته، و به‌جای Holmes' map of translation studies از «طرح (و نه نقشه) مطالعات ترجمهٔ هومز» استفاده شده است.

2 Michaela Wolf
3 habitus

انتشار ویژه‌نامه‌هایی در این باره پرداخته‌اند.[۱] در بسیاری از این تحقیقات به آثار پی‌یر بوردیو،[۲] جامعه‌شناس فرانسوی (۱۹۳۰–۲۰۰۲)، و به‌خصوص به مفاهیمی مانند سرمایه و حوزه و خصلت، استناد شده است (ر.ک. حدّادیان مقدّم ۱۳۹۰). در مقالهٔ حاضر، اندرو چسترمان[۳]، یکی از محققان بنام مطالعات ترجمه، رسماً خبر از گرایش جدیدی در مطالعات ترجمه می‌دهد که به آن **گرایش مترجم** می‌گوید. چسترمان با نقدِ طرحِ کلاسیک هومز از مطالعات ترجمه، زمینه‌های تحقیقی را با توجه به گرایش جدید نشان می‌دهد.

به دلیل اهمیت این مقاله، و همچنین ازآنجاکه تحقیقات متمرکز بر مترجم در ایران به‌ندرت صورت گرفته است و نویسندگان بسیاری از مقالات و یا مطالب منتشرشده در این زمینه تحت تأثیر شخصیت نمادین مترجمان بوده‌اند، به‌ندرت نکتهٔ جدیدی دربارهٔ ترجمه و مترجمان ایرانی به دانسته‌های ما اضافه شده است، تصمیم گرفتیم که این مقاله را به فارسی ترجمه کنیم. امید است محققان ایرانی، با توجه به راهکارهای نشان داده‌شده در این مقاله، و با اتخاذ روش‌های تحقیقی مناسب و با سؤالاتی مشخص، به انجام تحقیق در این زمینه بپردازند. البته مناسب آن است که این تحقیقات در پی پاسخ به مشکلاتی باشد که ترجمه و مترجمان ایرانی با آنها مواجه‌اند. برخی از این مشکلات عبارت‌اند از عدم وجود انجمن‌های صنفی مترجمان، تصوّر اغلب نادرست مترجمان ایرانی از جایگاه خود در ایران، تعامل اندک مترجمان ایرانی با نویسندگان، مترجمان و سازمان‌های ترجمه در جهان، نبود تصویری روشن از دیدگاه جامعه از مترجمان ایرانی (کتبی و شفاهی)، آیندهٔ حرفه‌ای مترجمان در صورت الحاق ایران به پیمان حق مؤلّف، و نقش مترجمان در شبکه‌های پنهان نشر در ایران. ترجمهٔ این مقاله با کسب اجازهٔ شخصی از نویسنده و ناشر آن صورت گرفته است.[٤]

ا. ح. م

---

[۱] از جمله نگاه کنید به شمارهٔ ۲۵ فصلنامهٔ *The Translator* در سال ۲۰۰۵، و شمارهٔ ۲ فصلنامهٔ *Translation Studies* در سال ۲۰۰۸، و شمارهٔ دو، سال هفتم نشریهٔ *Translation and Interpreting Studies* در سال ۲۰۱۲.

[2] Pierre Bourdieu

[3] Andrew Chesterman

[4] Chesterman, Andrew. "The name and nature of translator studies". *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*. No. 42: 13-22, 2009.

مطالعات مترجم؟

جیمز هومز مقالهٔ کلاسیک خود (۱۹۹۸، نسخهٔ اولیه ۱۹۷۲) را با بیان این نکته شروع می‌کند که وقتی علمْ حوزهٔ ناشناسی را کشف می‌کند، یکی از این دو اتفاق می‌افتد: یا سؤالات جدیدی به حوزه‌های موجود اضافه گشته، بخشی رسمی از آن حوزه‌ها می‌شود، یا سؤالات جدید به شکل‌گیری تحقیقات جدید یا رشته‌ای جدید منجر می‌شود. هومز در آن مقاله نوشته بود که رشتهٔ جدید که اکنون به آن مطالعات ترجمه می‌گوییم، نشان از حالت دوم دارد. او درعین‌حال فضایی را نیز برای بحث دربارهٔ نام‌های ممکن این رشتهٔ جدید فراهم کرد. اینک بعد از حدود یک نسل، به نظر می‌رسد که شاهد حالت اول هستیم: احتمال دارد رشتهٔ مطالعات ترجمه شاهد ظهور زیرمجموعهٔ جدیدی باشد که پیشنهاد می‌کنم آن را **مطالعات مترجم**[1] بنامیم.

اجازه دهید تعریفی ساده از **مطالعات مترجم** به دست بدهیم: به مطالعه دربارهٔ مترجمان، چه کتبی و چه شفاهی، **مطالعات مترجم** می‌گوییم. بیشتر تحقیقات موجود دربارهٔ ترجمه‌های انسانی نشان می‌دهند که در ورای این ترجمه‌ها، مترجمانی وجود دارند. به عبارت دیگر، افرادی در ورای متون هستند، ولی در تحقیقات ترجمه، مترجمان، موضوع اصلی تحقیقات و یا حتی بخشی از آن نبوده‌اند. مثال‌هایی ازاین‌دست تحقیقات در این مقاله آمده است.

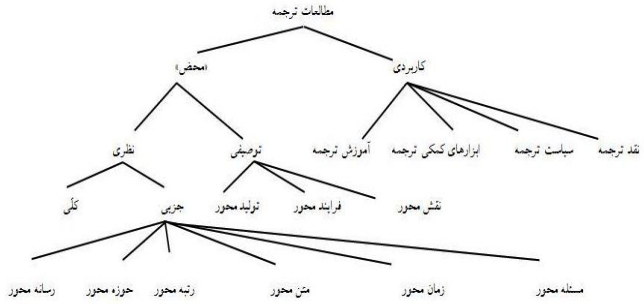
دربارهٔ این موضوع که آیا تحقیقاتی که به آنها اشاره می‌کنم واقعاً زیرشاخه‌ای مجزا هستند و یا فقط دیدگاهی عام، توافق نظری وجود ندارد. شاید طرح من چیزی بیش از تغییر جاری در محور تحقیقات در زمینهٔ ترجمه نباشد، اما چه‌بسا باید از جنبهٔ فراروش‌شناختی هم به این تغییرات توجه کرد. در ادامه خلاصه‌ای ارائه می‌دهم از آنچه آن را زیرشاخهٔ در حال ظهور می‌دانم، و البته آن را پاسخ مختصری می‌دانم به مقالهٔ اوّلیهٔ هومز و طرحی که او از آن در اینجا سخن می‌گوید.

---

[1] *TranslaTOR Studies*

بازگشت به طرح...

این طرح معروف در بسیاری از آثار (از جمله توری[1] ۱۰) چاپ شده، البته در اولین چاپ مقالهٔ هومز (۱۹۸۸)، این طرح، فاقد شکل بصری است. نکتهٔ جالب توجه آنکه در برخی نسخه‌های این طرح (مانند توری)، شاخهٔ سیاست ترجمه حذف شده، اما در مقالهٔ هومز نام این شاخه به‌وضوح ذکر شده است. در زیر، طرح هومز با ذکر نام این شاخه آمده است.



شکل ۱. طرح هومز (بر اساس هومز ۱۹۸۸)

محققان زیادی دربارهٔ این طرح اظهار نظر کرده‌اند. توری (۹) استقلالِ به‌ظاهر آشکارِ طبقه‌بندی هومز را از تحقیقات توصیفی به زیرشاخه‌های محصول و فرایند و کارکرد، و همچنین رابطهٔ بین مطالعات **توصیفی** و **نظری** را نقد کرده است. پیم[2] (۱۹۹۸) به نبود تحقیقات تاریخی در این طرح اشاره کرده است (البته هومز به تحقیقات تاریخی ترجمه اشاره کرده، ولی در مقاله‌اش به‌صراحت به مترجمان اشاره نکرده است). لَمبِرت[3] (۱۹۹۱) گفته است که این طرح می‌بایست به عوامل بافتی و منظورشناختی بیشتر می‌پرداخت. اِسنِل ـ هورنْبی[4] (۱۹۹۱) بخش‌های **جزئی** یا محدود را قدیمی

---

[1] Gideon Toury
[2] Anthony Pym
[3] José Lambert
[4] Mary Snell-Hornby

دانسته است و طرحی دیگر ارائه کرده و روابط بین‌رشته‌ای مطالعات ترجمه و رشته‌های مجاور را نشان داده است. ژیل[1] (۳٤۱) ضمن اشاره به چند اشکال، به‌خصوص در بخش **توصیفی**، خاطرنشان می‌کند که احتمال دارد تحقیقات کاربردی توصیفی نیز باشند. چِستِرمان (۲۰۰٤) نیز برخی از پیش‌فرض‌های مسلّم هومز دربارهٔ رابطهٔ بین نظریه‌پردازی و توصیف را به نقد کشیده است. البته هدف من در این مقاله این است که بررسی کنم چه اندازه از حوزهٔ مفروض ما، **مطالعات مترجم**، در طرح هومز ارائه شده است.

تقسیم‌بندی‌های کلّیِ هومز بین مطالعات محض و کاربردی و مطالعات نظری و توصیفی به مقالهٔ ما مربوط نیست؛ لذا با بحث دربارهٔ مطالعات جزئی (در برابر کلی) شروع می‌کنم که بنا به باور هومز، به جنبه‌های خاص ترجمه مربوط است و نه ترجمه به‌مثابهٔ کل. اولین نوع این مطالعات، مطالعات محدود به رسانه است. هومز مفهوم رسانه را به دو روش مختلف به کار برده است: شکّی نیست که در مفهوم ترجمهٔ انسانی، در برابر ماشینی، می‌توان به زیرشاخهٔ **مطالعات مترجم** اندیشید، اما در مفهوم رسانهٔ گفتاری، در برابر نوشتاری، می‌توان **مطالعات مترجم** را تلویحاً به هر دو رسانه مربوط دانست. انواع دیگر مطالعات جزئی (یعنی مطالعات محدود به منطقه یا زبان، زبان‌شناسی متن، نوع متن، زمان، مشکل ترجمه) ارتباط واضحی به **مطالعات مترجم** ندارند؛ زیرا تمرکز اصلی‌شان بر متن است. البته می‌توانیم کارهای انجام‌شده دربارهٔ تاریخ مترجمان کتبی و شفاهی را ــ که بسیاری از آنها از پیشروان فرهنگ‌ها بوده‌اند ــ جزئی از مطالعات محدود به زمان بدانیم.

هومز تحقیقات مربوط به محصول، فرایند یا کاربرد را در شاخهٔ مطالعات توصیفی قرار داده است. ازآنجاکه محصولاتِ ترجمه، متون هستند (و نیز انواع گونه‌های شفاهی)، این شاخه از طرح هومز در وهلهٔ نخست به زیرشاخهٔ جدید ما مربوط نمی‌شود؛ زیرا در **مطالعات مترجم** متون در ردهٔ دوم هستند و مترجمان اولویت نخست را دارند. این اولویت به طرح سؤالات تحقیقی کاملاً متفاوتی منجر خواهد شد (این

[1] Daniel Gile

بدان معنا نیست تحقیقات محصول‌مدار خواهد توانست نکات جالب توجهی دربارهٔ افرادِ ورای متون نشان دهد).

جامعه‌شناسی ترجمه

بی‌شک گرایش مربوط به فرایند، به **مطالعات مترجم** مربوط است و هومز آن را به مطالعات ادراکیِ عملِ ترجمه مربوط می‌داند. از زمان هومز به این سو، این حوزه از تحقیقات ترجمه بسیار گسترش یافته است. البته هومز هیچ اشاره‌ای به فرایند جامعه‌شناختی پدیدهٔ ترجمه نکرده است، اما به طور غیرمستقیم، در موضوع تحقیقاتِ کارکردمدار، یعنی همان پذیرش آثار ترجمه‌شده در فرهنگ و جامعهٔ مقصد، به آن اشاره کرده است. او حتی امکان حوزهٔ تحقیقاتیِ آینده شدنِ آن چیزی را که وی **جامعه‌شناسی ترجمه** نامیده، اعلام کرده است. این نظر او درواقع، با توجه به **گرایش جامعه‌شناسی** در مطالعات ترجمه، نظری پیشگویانه است. در مقالهٔ دیگری (چسترمان ۲۰۰٦) پیشنهاد دادم که جامعه‌شناسی ترجمه را شامل سه محور اصلی بدانیم:

ـــ جامعه‌شناسی **آثار ترجمه**، به‌مثابهٔ محصولاتی در بازار بین‌المللی؛

ـــ جامعه‌شناسی **مترجمان**؛

ـــ جامعه‌شناسی **ترجمه کردن**، یعنی فرایند ترجمه.

به‌ظاهر هومز فقط بخش اول را پیشگویی کرده است. بخش‌های دوم و سوم، این‌روزها به‌وضوح از حوزه‌های اصلی مطالعات ترجمه محسوب می‌شوند (مثلاً این منابع به بررسی مترجمان کتبی و شفاهی پرداخته‌اند: هیلْبرون[1] ۲۰۰۰؛ باچْلیتر/ وولف[2] ۲۰۰٤؛ دیریکِر[3] ۲۰۰٤؛ اینْقیلِری[4] ۲۰۰۵؛ وولف/ فوکاری[5] ۲۰۰۷؛ کاسکینِن[6] ۲۰۰۸؛ دام/ زِتْسِن[7] ۲۰۰۸؛ ویژه‌نامهٔ مجلهٔ جامعه‌شناختی *تحقیقات علوم اجتماعی*[8] (۲۰۰۲/۱٤٤)؛ و فصلنامهٔ جدید *مطالعات ترجمه*).

---

[1] Johan Heilbron
[2] Norbert Bachleiter/ Michaela Wolf
[3] Ebru Diriker
[4] Moira Inghilleri
[5] Wolf/ Fukari
[6] Kaisa Koskinen
[7] Helle V. Dam / Karen K. Zethsen
[8] *Actes de la recherché en sciences sociale*

جامعه‌شناسی مترجمان شامل موضوعاتی مثل جایگاه (انواع مختلف) مترجمان در فرهنگ‌های مختلف، میزان پرداخت، شرایط کاری، مدل‌های نقشی و خصلت مترجمان، سازمان‌های حرفه‌ای، نظام‌های اعتبارسنجی، شبکه‌های مترجمان، حق مؤلّف و غیره است. مسائلی چون گرایش‌های جنسیتی و روابط قدرت و نحوهٔ اثرگذاری این عوامل بر کار و دیدگاه‌های مترجم از جملهٔ مواردی هستند که در همین زیرشاخه قرار می‌گیرند. جامعه‌شناسی مترجمان همچنین شامل گفتمان عام دربارهٔ ترجمه است. به‌عنوان مثال می‌توان سراغ شواهدی را گرفت که برداشت مردم دربارهٔ حرفهٔ مترجم را آن‌چنان‌که در مطبوعات آمده، نشان دهد و یا به سراغ آثار ادبی‌ای رفت که در آنها مترجم کتبی یا شفاهی یکی از شخصیت‌های اصلی است (ر.ک. مایر[1] ۲۰۰٦؛ کِرْتْس/ کایندِل[2] ۲۰۰۵). در زیر عنوان جامعه‌شناسی مترجمان می‌توان تحقیق دربارهٔ دیدگاه مترجمان را در باب کارشان گنجاند که اغلب در مقالات، گفت‌وگوها، مقدمه و یادداشت‌های آنها و غیره انعکاس یافته است. همچنین زمینهٔ گستردهٔ ایدئولوژی مترجمان و اخلاق ترجمه را نیز در ذیل همین عنوان قرار می‌دهیم. نکتهٔ جالب توجه این است که این زیرمجموعه جایی در طرح هومز ندارد. مطالعهٔ مترجمان داوطلب[3] و طرف‌دار عمل[4] نیز در همین زیرمجموعه قرار می‌گیرد (ر.ک. بیکر[5] ۲۰۰٦، به‌ویژه فصل فصل ۷؛ ماندی[6] ۲۰۰۷).

مایلم در خلال این بحث توجه شما را به موضوعی که در مقالهٔ چسترمان و بیکر[7] (زیر چاپ) آمده، جلب کنم. کلمهٔ **اسکوپوس** را بنا به عادت، به معنای تأثیر مدّ نظرِ ترجمه به کار می‌بریم. همچنین می‌توان از کلمهٔ مشابه آن، یعنی **هدف غایی**، به معنای انگیزه‌های شخصی مترجمان استفاده کرد تا بتوان به کمک آن دربارهٔ اینکه چرا افراد حرفهٔ مترجمی را انتخاب کرده‌اند و نیز دلایل آنان برای ترجمهٔ متنی خاص تحقیق کرد.

---

[1] Carol Maier
[2] Ingrid Kurz/ Klaus Kaindl
[3] voluntary
[4] activist
[5] Mona Baker
[6] Jeremy Munday
[7] Chesterman, Andrew/ Baker, Mona. forthcoming: "Ethics of renarration". An interview with Mona Baker. In *Cultus* 1.

مترجمان داوطلب، از جمله مترجمان طرف‌دار عمل، چه‌بسا انگیزه‌های بسیار جالب توجهی داشته باشند. تحقیقات جامعه‌شناختی دربارهٔ انگیزهٔ مترجمان کتبی و شفاهی نتایج ارزشمندی را برای فهم عمیق‌تر دیدگاه‌های مترجمان و اهداف شخصی و اخلاقی و چگونگی بازتاب آنها در نحوه و نوع آثار ترجمه‌شده در بر دارد.

اتفاقی که اخیراً در فنلاند روی داد، ابعاد دیگری از تحقیقات جامعه‌شناختی مترجمان را آشکار ساخت. در آگهی استخدامی یکی از روزنامه‌های فنلاند آمده بود که آگهی‌دهنده به دنبال مترجمی روسی زبان/ مترجم شفاهی/ نظافتچی است! انجمن ترجمهٔ فنلاند فوراً دست‌به‌کار شد و نارضایتی عمیق خود را از چاپ این آگهی اعلام کرد. این اتفاق جنبه‌های نگران‌کننده‌ای از دیدگاه‌های مردم را دربارهٔ جایگاه مترجمان کتبی و شفاهی و روسی‌زبان‌ها (این آگهی احتمالاً متوجه مهاجران بود)، و استثمار تجاری روشن کرد. این آگهی همچنین موضوع اخلاقِ کارفرمایان را مطرح ساخت. سؤالی که می‌توان به آن اندیشید این است که این دستِ آگهی‌ها تا چه حد عمومیت دارند؟

اما **جامعه‌شناسی فرایند ترجمه کردن** به مطالعهٔ مراحل رخداد ترجمه مربوط است: عمل ترجمه و روند کار، روندهای کنترل کیفیت و فرایند بازنویسی، همکاری در ترجمهٔ گروهی، پیش‌نویسی‌های متعدد، روابط با دیگر کارگزاران از جمله مشتریان و غیره. یکی از مفاهیم اصلی، معیارهای ترجمه است که در تحقیقات ترجمه، به‌خصوص در آثار توری (۱۹۹۵) توجه زیادی را به خود جلب کرده است (برای اطلاع و منابع بیشتر ر.ک. موسوپ[1] ۲۰۰۱ و چسترمان ۲۰۰٦).

حال اگر به سراغ بخش کاربردی طرح هومز برویم، سه زیرمجموعه را می‌یابیم که به **مطالعات مترجم** مربوط هستند. یکی تربیت مترجم، که چنان واضح است که نیازی به توضیح بیشتر ندارد. دومی سیاست ترجمه، که بی‌شک از زمینه‌های مطالعات مترجم است و هومز (۱۸۲) در این باره می‌گوید:

---

[1] Brian Mossop

وظیفهٔ محقق ترجمه این است که توصیه‌های دقیقی در تعریف جایگاه و نقش مترجمان، ترجمه کردن و آثار ترجمه‌شده در جامعه ارائه دهد. موضوعاتی از جمله اینکه چه آثاری باید در موقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی خاص ترجمه شود، جایگاه اقتصادی و اجتماعی مترجم کجاست و کجا باید باشد، یا [...] ترجمه چه نقشی در تدریس و آموختن زبان‌های خارجی باید داشته باشد.

با مروری بر نقل قول بالا این احساس به آدم دست می‌دهد که لحن کلام در آن تا حدی امری است. از این که بگذریم، می‌توانیم سیاست‌های ترجمهٔ سازمان‌های خاص (مثل اتحادیهٔ اروپا، یک شرکت یا شهرداری خاص) را بدون اینکه حتی به آنها توصیه کنیم، توصیف و تشریح کنیم. این سیاست‌ها سؤالاتی را پیش می‌کشد: مثلاً آیا باید ترجمهٔ سفارش‌شده را سخنگوی بومی زبان مقصد انجام دهد یا مترجمی حرفه‌ای؛ کارِ خاصّی را مترجم شرکتی[۱] باید انجام دهد یا مترجم آزاد؛ تمهیدات در اختیار مترجمان به هنگام بروز اختلاف با مشتریان کدام‌هاست؛ انواع خدمات مشاوره‌ای در دسترس مترجم کدام‌هاست. این موضوعاتِ تحقیقی در بخش توصیفیِ طرح هومز قرار می‌گیرند. ظاهراً هومز نیز به بعضی از موضوعاتی که آنها را در ذیل جامعه‌شناسی مترجمان مطرح کردیم، اشاره کرده است؛ مثلاً مفهوم معیارها، به‌ویژه معیارهای اوّلیهٔ توری ــ که مشخصاً به سیاست ترجمه مربوط است ــ از مفاهیم اصلی اوست.

سومین زیرمجموعه از شاخهٔ کاربردی در طرح هومز، مطالعهٔ ابزارهای کمکی ترجمه است. اگر از این دید که مترجمان چگونه از این ابزارها و منابع مختلف استفاده می‌کنند، بنگریم، این نوع تحقیق بی‌شک بخشی از **مطالعات مترجم** است، که درواقع بخشی از مطالعهٔ شرایط کاری مترجمان محسوب می‌شود. موضوع توسعهٔ این ابزارها، از جمله بهبود نظام‌های حافظه‌ای ترجمه، در حوزهٔ **مطالعات مترجم** نیست. آخرین زیرشاخهٔ هومز، یعنی نقد ترجمه، به‌ظاهر در حوزهٔ **مطالعات مترجم** قرار نمی‌گیرد.

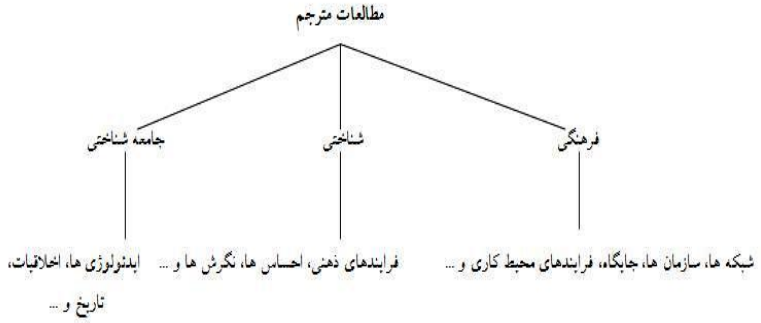
---

[۱] **مترجم شرکتی** را در برابر معادل انگلیسی in-house translator آورده‌ایم، به معنی مترجمی که طرف قرارداد شرکت و یا دارالترجمه است و حقوق ثابتی دریافت می‌کند. مترجم شرکتی را می‌توان در برابر **مترجم آزاد** دانست.

به سوی مدل کارگزار

نتیجه‌ای که از این بررسی می‌گیریم چیست؟ اول اینکه دیدگاه هومز از مطالعات ترجمه بیش از حد معطوف به متن است و به افرادی که متون را تولید می‌کنند توجهی نمی‌کند؛ البته با توجه به علاقهٔ خاص او به ترجمهٔ ادبی و تحقیق دربارهٔ آن، جای تعجبی نیست. نشانه‌های آشکار و پنهانی از **مطالعات مترجم** را در بخش‌های مختلف طرح، البته به‌صورت پراکنده و نامنظم، یافتیم. همچنین در سطوح مختلفی با طرح هومز نقاط مشترک داریم. نقص‌هایی را نیز در طرح هومز یافتیم، به‌ویژه دربارهٔ دامنهٔ تحقیق در جامعه‌شناسی ترجمه، تاریخ ترجمه و اخلاق ترجمه. درواقع باید گفت که به‌ندرت نشانی از این موضوعات تحقیقی در ۱۹۷۲ به چشم می‌خورَد. با توجه به طرح هومز نمی‌توان تصویرِ منسجمی از **مطالعات مترجم** ارائه داد؛ پس باید به دنبال چارهٔ دیگری (از جمله چسترمان ۲۰۰٦ و غیره) بود.

فرض کنید مطالعات ترجمه شامل چهار شاخهٔ اصلی متنی و فرهنگی و ادراکی و جامعه‌شناختی است. شاخهٔ متنی به تمام موضوعات متنی می‌پردازد و با توجه به تعریف، خارج از حوزهٔ **مطالعات مترجم** قرار می‌گیرد. ولی سه شاخهٔ دیگر به آن ربط پیدا می‌کنند و درواقع راهی را برای تجسّم حوزهٔ **مطالعات مترجم** ارائه می‌دهند. شاخهٔ فرهنگی به ارزش‌ها، اخلاق، ایدئولوژی، سنّت‌ها و تاریخ می‌پردازد و نقش و تأثیر مترجمان کتبی و شفاهی را در طول تاریخ، در مقام کارگزاران پیشرفت فرهنگی، بررسی می‌کند. شاخهٔ ادراکی به فرایندهای ذهنی، تصمیم‌گیری، تأثیر احساسات، دیدگاه‌های مترجمان نسبت به معیارها، شخصیت و نظایر این مربوط است. شاخهٔ جامعه‌شناختی به بررسی رفتاهای بارز مترجمان کتبی و شفاهی در مقام افراد یا گروه‌ها یا نهادها، شبکه‌های اجتماعی‌شان، جایگاه و فرایند کاری‌شان، روابط آنها با گروه‌های دیگر و با فنّاوری‌های مربوط و غیره می‌پردازد. هر سه شاخه شامل مطالعات نظری و توصیفی، و نیز مطالعات محض و کاربردی است.



شکل ۲. طرحِ مطالعات مترجم

با توجه به سه جهانِ هستی‌شناختی کارل پوپر[1] (از جمله پوپر ۱۹۷۲)، اهداف تحقیق در شاخهٔ فرهنگی، بیشتر در جهان سوم قرار می‌گیرد، که همانا جهانِ محتوایِ عینی افکار است که در اختیار فرد خاصی هم نیست. هدفِ تحقیق در بخشِ ادراکی، در جهان دوم قرار می‌گیرد؛ یعنی همان حوزهٔ حالات ذهنی. هدفِ تحقیق در بخشِ جامعه‌شناختی تا حدودی در جهان اوّل، یعنی جهان پدیده‌های فیزیکی و دیدنی (مانند رفتارها، عملکردها)، و تا حدودی در جهان دوم (ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های شخصی)، و تا حدی نیز در جهان سوم (جایگاه، تصور عام) قرار می‌گیرد. بنابراین بخش جامعه‌شناختی، ازنظر هستی‌شناختی، پیچیده‌ترین بخش است. پس پیش‌بینی می‌شود بیشترین انشعاب در این شاخه رخ دهد.

دیدگاه جامعه‌شناختی همچنین ما را وامی‌دارد تا مدل‌های سنّتی خود را از هدفِ تحقیق اصلاح کنیم. در مقاله‌ای دیگر (چسترمان ۲۰۰۰) یادآور شده‌ام که مطالعات ترجمه نوعاً از سه مدل کلی سود برده است. اوّل، مدلِ تطبیقی است که بر اساس تطبیق دو متن، متن مبدأ و مقصد یا متن ترجمه‌شده و ترجمه‌نشده، عمل می‌کند. دوم، مدلِ فرایندی است که مراحل فرایند ترجمه را در طول زمان بررسی می‌کند، چه در سطحِ ادراکیِ تصمیم‌گیری و چه در سطح دیدنیِ رفتار مترجم و شرایط کاری او. سوم، مدل

[1] Karl R. Popper

عِلّی است که انواع مختلفی دارد. لیکن نگاهی به آثاری که در این مقاله معرفی شد، نشان می‌دهد که برخی از محققان از مدل کلی دیگری نیز استفاده می‌کنند که در آن ترجمه‌ها را نه از دید متون و نه از دید فرایندِ ترجمه، بررسی می‌کنند. این محققان درعوض به مترجمان و دیگر کارگزاران توجه می‌کنند. شاید بتوان این مدل را **مدلِ کارگزار** نامید.

اکنون، با توجه به طرح ارائه‌شده، می‌توانیم به تعریف نخستین خود از **مطالعات مترجم** بازگردیم و تعریفی گسترده‌تر به دست بدهیم: **مطالعات مترجم** شامل آن تحقیقاتی است که به‌وضوح و در درجهٔ اوّل به بررسی کارگزارانِ دخیل در ترجمه، بررسی فعالیت‌ها و یا دیدگاه‌های آنان، نحوهٔ تعامل آنها با محیط اجتماعی و حرفه‌ای، و تاریخ و تأثیر کارهای آنان می‌پردازد.

منابع

حدادیان مقدم، اسماعیل. «رویکرد اجتماعی در تحقیق دربارهٔ ترجمه و نشر در ایران». *مترجم*، ۵۰/۲۰ (۱۳۹۰): ۹۱-۱۰۱.

Bachleiter, Norbert and Michaela Wolf (eds.). S*oziologie der Literarische Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer, 2004.

Baker, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London: Routledge, 2006.

Chesterman, Andrew: "A causal model for translation studies". In Olohan, Maeve (ed.). *Intercultural Faultlines*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000: 15-27.

—. "Translation as an object of research". In Kittel, Harald et.al. (eds.). *Übersetzung, Translation, Traduction*. Berlin: de Gruyter, 2004: 93-100.

—. "Questions in the sociology of translation". In Ferreira Duarte, João et.al. (eds.). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: Benjamins, 2006: 9-27.

Chesterman, Andrew and Mona Baker. forthcoming: Ethics of renarration. An interview with Mona Baker. In *Cultus* 1 (2006).

Dam, Helle V. and Karen K. Zethsen. "Translator status: a study of Danish Company Translators". In *The Translator* 14, 1 (2008): 71-96.

Diriker, Ebru. De-/re-contextualizing Conference Interpreting: Interpreters in the Ivory Tower?. Amsterdam: Benjamins, 2004.
Gile, Daniel. *La Traduction: la Comprendre, l'apprendre*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
Heilbron, Johan. "Translation as a cultural world system". In *Perspectives* 8, 1 (2000): 9-26.
Holmes, James S. "The name and nature of translation studies". In Holmes, J.S.. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988: 67-80. Reprinted e.g. in Venuti, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000: 172-185.
Inghilleri, Moira (ed.). "Bourdieu and the sociology of translation and interpreting". Special issue of *The Translator* 11, 2 (2005).
Koskinen, Kaisa. *Translating Institutions*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008.
Kurz, Ingrid and Klaus Kaindl (eds.). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Vienna: Lit Verlag, 2005.
Lambert, José. "Shifts, oppositions and goals in translation studies: towards a genealogy of concepts". In van Leuven-Zwart, Kitty and Ton Naaijkens (eds.). *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi, 1991: 25-37.
Maier, Carol. "The translator as theoros". In Hermans, Theo (ed.). *Translating Others*.vol. 1. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006: 163-180.
Mossop, Brian. *Revising and Editing for Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2001.
Munday, Jeremy (ed.). *Translation as Intervention*. London: Continuum, 2007.
Popper, Karl R. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.
Snell-Hornby, Mary. "Translation Studies–Art, Science or Utopia?" In van Leuven-Zwart, Kitty and Ton Naaijkens (eds.). *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi, 1991: 13-23.
Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1995/2012.
Wolf, Michaela, and Alexandra Fukari (eds.). *Constructing a Sociology of Translating*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2007.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۱۳۹-۱۴۲

انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن

ناهید حجازی*

ادبیات ژاپن تا پیش از قرن نوزدهم، به دلیل تعاملات فرهنگی و تجاری و سیاسی با چین و هند، از این دو کشور، بخصوص چین، بسیار متأثر بوده است. چین تا پیش از دوران مدرن انتقال‌دهندهٔ فرهنگ و ادبیات خود به ژاپن و کره بود، اما در دوران مدرن این ارتباط تغییر کرد و ژاپن پیام‌آور مدرنیسم شد و چین و کره از طریق ژاپن با ادبیات غرب آشنا شدند (یوشی‌هیرو[1] ٤٩٤). جنگ جهانی دوم ژاپن را با شرایط اجتماعی و سیاسی خاصی مواجه کرد. ژاپن در این دوران به ارتباط با کشورهای اروپایی تمایلی نداشت و با تکیه بر برتری فرهنگش، خود را در انزوا نگه می‌داشت. این سیاست ژاپن بعد از جنگ بسیار مورد انتقاد قرار گرفت. واتْسوجی تِتْسورو[2] (۱۸۸۹-۱۹٦۰) پنج سال پس از اتمام جنگ در سال ۱۹۵۰ کتابی به نام *انزوای ملی*[3] به چاپ رساند و گفت سیاست ژاپن از قرن هفدهم تا نوزدهم خلاقیت ژاپنی‌ها را سرکوب کرده و تاریخ ژاپن را به قهقرا برده است (٥۰٤). گفته‌های وی بسیار مؤثر افتاد. از این زمان به بعد محققان ژاپنی با دیدگاه جدیدی به امور اجتماعی و فرهنگی توجه کردند و خواهان ارتباط با جهان خارج شدند.

در سال ۱۹٤۸ انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن، به ریاست ناکاجیما کنزو[4] و با ۱۵۷ عضو، در توکیو تأسیس شد. هدف این انجمن ارتقای تحقیقات محلی و بین‌المللی در

---

* عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: n.hejazi2010@yahoo.com

[1] Osawa Yoshihiro
[2] Watsuyi Tetsuro
[3] *National Seclusion*
[4] Nakajima Kenzo

فرهنگ و ادبیات تطبیقی در ژاپن بود و تا کنون نیز برای تحقق این هدف فعالیت‌های ذیل را دنبال کرده است:

برگزاری همایش‌ها، نشست‌های تحقیقاتی و سخنرانی‌های محلی و بین‌المللی، انتشار مجله و خبرنامه، همکاری با انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، فراهم کردن مقدمات رفت‌وآمد محققان محلی و بین‌المللی، هدایت و توصیهٔ اعضا و نمایندگان انجمن به انجام کارهای مرتبط برای محقَّق ساختن هدف انجمن.

در سال ۱۹۵۵ اولین خبرنامهٔ انجمن و در سال ۱۹۵۸ اولین مجلهٔ انجمن به چاپ رسید و تا کنون ۵۵ شماره از آن به زبان ژاپنی به چاپ رسیده است و شمارهٔ ٥٦ نیز در مارس ۲۰۱٤ به چاپ خواهد رسید. عناوین این مقالات به انگلیسی ترجمه شده و در وبگاه انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن موجود است. آخرین شمارهٔ مجله (شمارهٔ ۵۵) که در سال ۲۰۱۳ به چاپ رسیده، شامل هفت مقاله بدین شرح است: ۱. «خارجی‌ها در لندن: سوسه‌کی، کارلایل و شارپ»، به قلم هیگایا میهوکو؛[1] ۲. «کاربرد واژهٔ «خلق‌وخو» توسط یاناگی مونه‌یوشی: لحن اصلی بلیک»، به قلم ساتو هیکاری[2] (۱۹۱٤)؛ ۳. «چیان دائوسوم و ترجمهٔ چینی وی از ادبیات کلاسیک ژاپنی»، به قلم وو ویفنگ؛[3] ٤. «فوتاباتی شیمی (۱۸٦٤–۱۹۰۹) به‌عنوان دانش‌آموختهٔ مسائل مربوط به روسیه و ارتباطش با اوبا کاکو»، به قلم ماتسوئدا کانا[4] (۱۸۷۲–۱۹۹۲)؛ ۵. «لَفکادیو هِرن و فرانسیس گالتون»، به قلم فوجی‌وارا مامی؛[5] ٦. «آنچه از کافکا به ارث رسیده است: احیای سوژه در آثار پل اوستر»، به قلم اوچی‌یاما کانئا؛[6] ۷. «پیش‌درآمد بازگشت: دربارهٔ ذکر آثار موسیقایی در مدیترانهٔ غروب از ناگایی کافو»، به قلم شینزو هایاشی[7] (www.ICLA.org).

---

[1] Higaya Mihoko, "Foriginers in London: Soseki, Carlyle and Sharp"
[2] Sato Hikari, "The use of the Word 'Temperament' by Yanagai Muneyoshi: The Basal Tone of William Blake" (1914)
[3] WU Weifeng, "Qian Daosum and his Chinese Translation of Japanese Classical Literature"
[4] Matsueda Kana, "Futabatei Shimei (1864-1909) as a student of Russian affairs and his relationship with Oba Kako" (1872-1992?)
[5] Fujiwara Mami, "Lafcadio Hearn and Francis Galton"
[6] Uchiyama Kanae, "A heritage received from Kafka: the resurrection of the subject in Paul Auster's works"
[7] Shinzo Hayashi, "Le prélude du retour: Sur la mention des oeuvres musicales dans la méditerranée du crépuscule de Nagai Kafu"

علاوه بر مرکز توکیو، پنج نمایندگی دیگر به نام‌های کانسایی،[۱] کیوشو،[۲] توهوکو،[۳] هوکایدو[٤] و چوبو[٥] هم مشغول فعالیت هستند. انجمن از سال ۱۹٤۸ تا ۱۹۱۳ هر سال لااقل یک بار همایشی ملی داشته و تا کنون ۷٥ همایش در اکثر دانشگاه‌های ژاپن برگزار کرده است. این بدان معناست که در اکثر دانشگاه‌های ژاپن درس ادبیات تطبیقی وجود دارد و انجمن، در هماهنگی با دانشگاه‌ها، همایش‌های داخلی را برگزار می‌کند. همایش آتی در ۱٥–۱٦ ژوئن ۲۰۱٤ در دانشگاه سِی جو[٦] برگزار خواهد شد.

در سال ۱۹۹۱ برای نخستین بار در ژاپن سیزدهمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، با محوریت «ادبیات تطبیقی اروپا و آسیا، زنان و ادبیات، تاریخ و نقد ادبیات مشرق‌زمین» برگزار شد. کتاب مجموعه مقالات این همایش در سال ۱۹۹٤ در دانشگاه توکیو، به سرویراستاری اِرل ماینر،[۷] هاگا تورو،[۸] کاواموتو کوجی[۹] و اواساوا یوشی‌هیرو[۱۰] به چاپ رسید. عناوین این مجموعهٔ شش‌بخشی عبارت است از: ۱. نمایشنامه‌های آرزومندی، بینش‌های زیبایی؛[۱۱] ۲. بینش در تاریخ، بینش دیگری؛[۱۲] ۳. قدرت روایت، نظریهٔ ادبیات؛[۱۳] ٤. ترجمه و مدرنیسم؛[۱٤] ٥. نگرش‌های نو دربارهٔ خلاقیت؛[۱٥] ٦. ارتباط ادبیات‌های تطبیقی آسیایی با هم[۱٦] (www.ICLA.org).

از دیگر فعالیت‌های مهم انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن همکاری با انجمن ادبیات تطبیقی چین و کره است که با هم تاریخ ادبی شرق آسیا را تدوین می‌کنند. چین و کره و ژاپن ارتباط فرهنگی قوی‌ای دارند و ازلحاظ فرهنگی می‌توان این سه کشور را در یک گروه قرار داد. در هر صورت، هدف این طرح به وجود آوردن نگرشی یکپارچه و

---

[1] Kansai
[2] Kyushu
[3] Tohoku
[4] Hokkaido
[5] Chubu
[6] Sei Jo University
[7] Earl Miner
[8] Haga Toru
[9] Kawamoto Koji
[10] Ohsawa Yoshihiro
[11] Dramas of desire, visions of beauty
[12] Vision in history, Vision of other
[13] Powers of narration, literary theory
[14] Translation and modernization
[15] New visions of creation
[16] Inter-Asian comparative literature

منسجم نسبت به ادبیات آسیای شرقی است. پروفسور چو دربارهٔ این ضرورت می‌گوید:

> لازم است تحلیل درستی ارائه شود و نظریه‌ای را بر اساس ادبیات آسیای شرقی در برابر نظریه‌های ادبیات غرب مطرح کرد تا امکان گفت‌وگو بین دو طرف فراهم شود. اگر محققان آسیای شرقی ادبیات را فقط از دیدگاه غربی تحلیل کنند فقط یک الگوی غربی را دنبال کرده‌اند که نمی‌تواند اهمیت دیدگاه آنها را نشان دهد. بستر فرهنگی، اقتصادی و سیاسی ادبیات آسیای شرقی کاملاً با ادبیات غرب تفاوت دارد. نظریات غربی در همهٔ موارد بر ادبیات آسیای شرقی قابل اطلاق نیست. برای به کار بردن این نظریات، محققان کشورهای آسیای شرقی باید با هم و با همکاران غربی گفت‌وگو داشته باشند. با به کار بردن نظریه‌های غربی به‌تنهایی نمی‌توان تصویر کاملی از فرهنگ و ادبیات شرق ترسیم کرد، اما با گفت‌وگو با یکدیگر بهتر می‌توانند روند ادبیات آسیای شرقی را نشان دهند و قابل درک سازند. محققان تطبیقگر آسیای شرقی باید بر اساس مدارک محکم ادبی، محتوای ادبی مشترک بین کشورهای آسیای شرقی را توصیف کنند (به نقل از یوشی‌هیرو ٤۹۰).

منابع

Yoshihiro, Osawa. *Beyond Centrism and Regionalism: Comparative Literature in Japan*. Tokyo: Shimbunkaku Publishing Co., 2010.
http://trove.nla.gov.au/version/
www.japan comparative literature Association.org
www.nihon-hikaku.org

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۱۴۳-۱۴۸

بهنام، جمشید. *ادبیات تطبیقی*. تهران: نشر بینا. ۱۳۳۲. ۳۸صفحه.

نوشتار حاضر معرفی و نقد کتاب *ادبیات تطبیقی*،نوشتهٔ جمشید بهنام است که در سال ۱۳۳۲ شمسی، توسط انتشارات بینا و در چاپخانهٔ مسعودسعد تهران، در ۱۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده است.

نویسنده در چهارچوب اصلی کتاب می‌کوشد تا در پنج سطح به تبیین روش‌شناسانهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی بپردازد: ۱. انواع ادبی؛ ۲. مضامین، تیپ‌ها، افسانه‌ها؛ ۳. افکار و احساسات؛ ٤. منابع آثار ادبی؛ ۵. تأثیرات در ادبیات معاصر.

به اعتقاد بهنام، محقق ادبیات تطبیقی باید نوع خاصی را که نویسنده برگزیده است مطالعه کند و مشخص سازد که آیا نویسنده در این نوع ادبی تجدید نظر کرده و به آن تازگی هم بخشیده است یا خیر (٦). وی با این رویکرد، در سطح نخست، به‌اختصار سه نوع **نثر** و **شعر** و **تئاتر** را معرفی می‌کند. سطح دوم شامل بررسی **مضامین** و **تیپ‌ها** و **افسانه‌ها**ست که نویسنده در هر مورد، پس از معرفی و طرح دسته‌بندی‌های موجود، با ارائهٔ شواهدی می‌کوشد تا روش کار پژوهشگر ادبیات تطبیقی را در هریک از این زمینه‌ها نشان دهد. وی در بحث از **مضامین** به تغییراتی که نویسندگان در مضمون اولیهٔ هنر خود ایجاد می‌کنند و در بحث از **تیپ‌ها** بر تشخیص دو نوع تیپ، یعنی تیپ عمومی بشری و تیپ خیالی و افسانه‌ای، و نیز تغییراتی که نویسندگان در تیپ‌های شناخته‌شده ایجاد می‌کنند، تأکید می‌کند. همچنین در بحث از **افسانه‌ها**، بررسی سیر تاریخی یک افسانه و اشکال و دگرگونی‌های آن در طول تاریخ و نیز چگونگی نفوذ آن در میان ملل مختلف، از نکاتی است که مورد تأکید قرار می‌گیرد.

مؤلف در سطح سوم، یعنی «افکار و احساسات»، می‌نویسد:

> ادبیات ملل تنها ازلحاظ مواد در یکدیگر تأثیر نمی‌کنند، بلکه طرز فکر و احساس نیز نقش مهمی در این میان دارد. این افکار و احساسات که تحت تأثیر نویسنگان خارجی بسط یافته و تظاهر ادبی پیدا می‌کنند بسیار جالب توجه هستند و در ادبیات تطبیقی هیچ بحثی به اندازهٔ این مبحث پیچیده نیست (۱۹).

دراین سطح نویسنده نخست در دو دستهٔ **افکار مذهبی و فلسفی** و **افکار اخلاقی** به بحث دربارهٔ اندیشه‌هایی می‌پردازد که با ادبیات ارتباط دارند و درواقع ادبیات وسیلهٔ تظاهر آنهاست. به اعتقاد وی، چگونگی راه‌یابی این تفکرات به ذهن شاعر یا نویسنده نکتهٔ دیگری است که باید در آن تأمل کرد. **اصول ادبی و زیبایی‌شناسی**، شامل اشاراتی است در باب مهم‌ترین مشخصات مکتب کلاسیسم. خصایص برجستهٔ دورهٔ رمانتیسم و ویژگی‌های کلی دورهٔ رئالیسم و بحث دربارهٔ **احساسات**، از جمله احساساتی که نویسنده در خود می‌یابد و یا در قهرمان‌های خود ایجاد می‌کند، مجموعهٔ احساساتی که در هر گروه اجتماعی دیده می‌شود و نیز پرداختن به تحولات آنها، مباحث دیگری هستند که در این سطح به آنها پرداخته شده است.

در سطح چهارم با عنوان «منابع آثار ادبی»، نویسنده جستجوی مجموعهٔ منابع یک نویسنده یا یک اثر را که شامل منابع مکتوب و منابع شفاهی است، از وظایف مهم محقق ادبیات تطبیقی می‌داند. در این باره می‌نویسد:

> برای درک این منابع باید آنها را طبقه‌بندی کرد و ارزش هریک را تعیین نمود و صور گوناگون این منابع و تأثیر آنها را تشخیص داد؛ زیرا تنها از این راه است که می‌توان از نفوذ آثار یک نویسنده بر معاصرین و مقلدین او آگاه شد (۲۹).

همچنین خاطرنشان می‌کند که آثار نویسنده می‌تواند ازلحاظ ویژگی‌های شخصیتی خود نویسنده، ازنظر ویژگی‌های فنی اثر و یا از منظر قالب یا مضامین، در آثار دیگران تأثیر کند (۲۹–۳۰).

بهنام در نهایت، در سطح پنجم، با عنوان «تأثیرات در ادبیات معاصر و پیدایش ادبیات عمومی»، توسعهٔ ارتباطات بین‌المللی در دورهٔ معاصر و گسترش مطبوعات و وجود جوایز ادبی و ناشران کتاب و رشد ترجمه را زمینه‌ساز وسعت دامنهٔ تأثیرات در دورهٔ جدید می‌داند و به‌عنوان نمونه به بررسی تأثیرات خارجی در جریان رمان‌نویسی فرانسه می‌پردازد. وی در ادامه، با ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ **ادبیات عمومی** و ویژگی‌های آن و تحلیل رابطهٔ ادبیات عمومی و ادبیات‌های ملی، به تبیین این مسئله می‌پردازد و می‌نویسد:

ایجاد یک اتحاد حقیقی بین ملت‌ها تنها با شباهت‌های سطحی ازلحاظ آداب و رسوم و یا انتقال وسایل مادی امکان‌پذیر نیست و این روابط مانع از آن نخواهد بود که جنبه‌های خصوصی و تعصبات باقی بمانند. تنها وسیله‌ای که می‌تواند این به‌هم‌پیوستگی حقیقی را پدید آورد ادبیات عمومی، این «آواز دسته‌جمعی بشریت»، است و تحقیق در ادبیات تطبیقی راه را برای رسیدن به چنین هدفی هموار می‌کند (۳٥).

کتاب با بخشی با عنوان «توضیح دربارهٔ بعضی از اسامی خاص (نام نویسندگان، کتاب‌ها، افسانه‌ها) که در این رساله آمده» خاتمه می‌یابد.

نکته‌ای که دانستن آن در نقد و ارزیابی ما اهمیت فراوانی دارد این است که کتاب *ادبیات تطبیقی* جمشید بهنام، درواقع بازنویسی مختصرگونه‌ای است از کتابی با همین عنوان،[1] نوشتهٔ ماریوس فرانسوا گی‌یار، یکی از چهره‌های برجسته و نظریه‌پرداز مکتب فرانسوی، که بعداً به زبان فارسی نیز ترجمه شده است.[2] درواقع، کتاب بهنام ترجمهٔ آزاد و مختصری از کتاب گی‌یار است. در اینجا پس از معرفی کتاب جمشید بهنام لازم است نکاتی را در نقد و ارزیابی این کتاب یادآور شویم تا با درک نقاط قوّت و ضعف آن، بتوانیم زمینه را برای بازنگری‌های محققانه در این باره فراهم آوریم. اولین نکته این است که جمشید بهنام نخست در مقدمهٔ کتاب به نشان دادن رابطهٔ تأثیر و تأثر میان ادبیات ملل مختلف می‌پردازد و می‌نویسد:

ادبیات هر ملت و قومی در ملل و اقوام دیگر تأثیر کرده است و چنانچه ادبیات یک ملت را با ادبیات ملل دیگر مقایسه کنیم، به تأثیرات بسیار برمی‌خوریم (۱).

سپس به ارائهٔ تاریخچهٔ مختصری از پیدایش این رشته و نخستین تلاش‌ها در این زمینه، به‌ویژه در فرانسه، می‌پردازد و در نهایت، در تکمیل صورت‌بندی خود، با تعریف ادبیات تطبیقی و پژوهش‌های این حوزه معیاری را برای ایجاد تمایزی روشن میان ادبیات تطبیقی و سایر پژوهش‌ها به دست می‌دهد:

ادبیات تطبیقی عبارت است از تاریخ روابط ادبی بین‌المللی، و وظیفهٔ محقق ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ آثار ادبی ملل ازلحاظ روابطی است که میان آنها وجود دارد و نظارت بر تبادل مضامین، اندیشه‌ها و احساسات میان دو یا چند ادبیات (۳).

---

[1] M. F. Guyard, *La Littérature comparée*

[2] گی‌یار، ماریوس فرانسوا. *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ، ۱۳۷٤

از اینجاست که به‌روشنی می‌توان دریافت این کتاب بر پایهٔ تعریف و روش‌شناسی مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی نگاشته شده است. باید خاطرنشان کرد که طرح مباحث بهنام حول محور یک اصل عمده می‌گردد: اثبات رابطهٔ تأثیر و تأثر؛ رابطه‌ای که مکتب فرانسه نیز بر بنیاد آن شکل می‌گیرد. به اعتقاد او ادبیات تطبیقی وسیله‌ای است برای جمع‌آوری نتایج حاصل از تحقیق در ادبیات ملل مختلف و طبقه‌بندی و سنجش آنها و در نهایت ایجاد پیکرهٔ یک ادبیات وسیع‌تر و عمومی‌تر (۲).

با مقایسه‌ای میان طبقه‌بندی مطالب و عناوین کتاب گی‌یار و بهنام، به‌وضوح می‌توان به شباهت این دو اثر پی برد. جمشید بهنام فصل اول، یعنی «انواع ادبی» را به سه بخشِ نثر و شعر و تئاتر تقسیم می‌کند که جایگزینی است برای فصل چهارم کتاب گی‌یار، یعنی «انواع ادبی، مضامین و اسطوره‌ها» و عناوین طرح‌شده در ذیل آن، یعنی تئاتر و شعر و رمان‌ها؛ اگرچه همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، در باب هریک از این انواع در کتاب گی‌یار به‌تفصیل بحث شده است.

فصل دوم کتاب بهنام شامل سه عنوانِ مضامین و تیپ‌ها و افسانه‌هاست. در کتاب گی‌یار طرح این مباحث ذیل عنوان «مضامین»، در همان فصل چهارم و در دسته‌بندی شش‌گانهٔ تیپ‌های فولکلوریک، حالت‌های ویژهٔ ادبی، تیپ‌های عمومی، تیپ‌های افسانه‌ای، شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌های ادبی بررسی می‌شود.

تقسیم‌بندی فصل سوم کتاب بهنام با عنوان «افکار و احساسات» با زیرعنوان‌های افکار مذهبی و فلسفی، افکار اخلاقی، اصول ادبی و زیبایی‌شناسی، و احساسات، با فصل هفتمِ کتاب گی‌یار با عنوان «جریان‌های عمدهٔ اروپایی در باب عقاید، مسلک‌ها و عواطف» قابل مقایسه است که شامل زیرعنوان‌هایی مانند مسلک‌ها و عقاید ادبی، عقاید مذهبی و فلسفی، اعتقادات اخلاقی و جریانات عاطفی است.

بهنام در فصل چهارم به بحثی کوتاه در باب «منابع آثار ادبی» می‌پردازد که نظیری است برای فصل ششم کتاب گی‌یار با عنوان «منابع و مراجع». البته بایستی به این نکته نیز اشاره کرد که این دو، ازلحاظ مباحث، با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند.

در فصل آخرِ کتاب بهنام با عنوان «تأثیرات در ادبیات معاصر»، نویسنده دربارهٔ ادبیات عمومی و تفاوت آن با ادبیات ملی و ادبیات تطبیقی سخن می‌گوید. اگرچه در

کتاب گی‌یار فصل مجزایی با این عنوان وجود ندارد، بحثی دربارهٔ ادبیات عمومی و مختصات آن در ذیل فصل هفتم طرح شده است که ازلحاظ تعریف و ویژگی‌ها تفاوتی با آنچه بهنام در کتاب خود آورده است، ندارد.

با مروری بر کتاب بهنام و با توجه به انبوهی از مثال‌ها دربارهٔ ادبیات و ادیبان غرب، در چارچوب کلی کتاب، به‌وضوح نکته‌ای توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. در میان شواهد این کتاب، شواهد منقول از ادبیات فرانسه و شاعران و نویسندگان فرانسوی‌زبان بیشترین بسامد را دارد. این مسئله درواقع از این حقیقت ناشی می‌شود که منابع مورد استفادهٔ نویسنده، منابع فرانسوی و از جمله کتاب *ادبیات تطبیقی* گی‌یار بوده است. نویسنده پس از طرح هر مبحث، تحت تأثیر منبع مورد استفادهٔ خود، می‌کوشد با ذکر شواهدی به اثبات مدعای خویش بپردازد تا ترسیم آراءِ او صرفاً در حد گمانه‌زنی نماند. چنان‌که نویسنده از همان نخستین بحث، یعنی اثبات رابطهٔ تأثیر و تأثر میان ادبیات ملل مختلف، شواهدی را ارائه می‌کند (بهنام ۱–۲). در اینجا لازم است یادآور شویم که بخش بزرگی از مثال‌های کتاب بهنام درواقع همان شواهدی است که در کتاب گی‌یار آمده است. مثلاً گی‌یار (٦۲–٦۳) در ذیل تئاتر، از کالْدِرون،[۱] ولگا،[۲] مولیر[۳] و شکسپیر[٤] نام می‌برد و بهنام (۹–۱۰) از کالْدِرون، ولگا و مولیر؛ یا در بحث در باب افکار و عقاید مذهبی و فلسفی، در هر دو کتاب به شخصیت‌هایی چون فِنلون،[٥] اِسپینوزا،[٦] لایب‌نیتْس،[۷] وُلتر[۸] و گوته[۹] اشاره شده است. همچنین بهنام در فصل «منابع آثار ادبی» مثال‌های فراوانی را از ادبیات غرب نقل می‌کند و پس از ذکر این فهرست طولانی، در پانوشت به کتاب *ادبیات تطبیقی* گی‌یار ارجاع می‌دهد (۳۳).

در پایان ذکر چند نکته ضروری است: اول آنکه کتاب *ادبیات تطبیقی* جمشید بهنام ترجمهٔ آزاد و مختصری از کتاب *ادبیات تطبیقی* گی‌یار است، البته به‌اضافهٔ افزوده‌هایی

---

[1] Calderón
[2] Volga
[3] Molière
[4] Shakespeare
[5] Fénelon
[6] Spinoza
[7] Leibnitz
[8] Voltaire
[9] Goethe

بسیار مختصر از سوی نویسنده. بااین‌حال، بر اساس مشخصات روی جلد و شناسنامهٔ کتاب، جمشید بهنام به‌عنوان نویسندهٔ اصلی معرفی شده است. در اینجا باید یادآور شویم که این مسئله به‌عنوان یکی از آسیب‌های ادبیات تطبیقی در کشور ما به شمار می‌رود که از عدم آگاهی و فقر نظریه ناشی می‌شود. جمشید بهنام تنها در پانوشت صفحهٔ ۳۱ کتاب، مخاطب خود را برای اطلاع از تحقیقات در حوزهٔ منابع آثار نویسندگان بزرگ، به کتاب گی‌یار ارجاع می‌دهد و در فهرست منابع نیز، در کنار سایر منابعی که مورد استفادهٔ وی بوده یا نبوده است، از این کتاب نام می‌برد. دوم آنکه مطلبی در حد سی و هشت صفحه را نمی‌توان طبق هیچ ضابطه‌ای کتاب محسوب کرد و نهایتاً یک مقاله محسوب می‌شود.

فرزانهٔ علوی‌زاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه فردوسی مشهد

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۱۴۹-۱۵۴

Francois Jost. *Introduction to Comparative Literature*. New York and Indianapolis: Pegasus, 1974. XIV + 349 pp.

فرانسوا یوست. *درآمدی بر ادبیّات تطبیقی*. نیویورک و ایندیاناپولیس: پگاسوس، ۱۹۷۴. چهارده + ۳۴۹ صفحه.

فرانسوا یوست (۱۹۱۸-۲۰۰۱)، استاد فقید ادبیّات تطبیقی دانشگاه ایلینوی امریکا بود که او را «به‌حق پدر ادبیّات تطبیقی مکتب امریکا» نامیده‌اند. وی اصالتاً سویسی بود و در دنیای زبان‌ها و فرهنگ‌های درهم‌تنیده پرورش یافت. سرزمین مادری او محل تلاقی سه و یا حتی چهار فرهنگ مختلف بود و ازاین‌رو، با آثار نوشته شده به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی و آلمانی به‌آسانی ارتباط برقرار می‌کرد. در میان تألیفات متعدد یوست، کتاب *درآمدی بر ادبیّات تطبیقی* (۱۹۷۴) از جملهٔ مهم‌ترین آثار او در این حوزه به شمار می‌رود.

وی در این کتاب، به زبانی ساده و روان، اهداف و روش‌های تحقیق در ادبیّات تطبیقی را تبیین می‌کند. نویسنده آگاهانه و هنرمندانه مبانی نظری و عملی این رشته را با یکدیگر درآمیخته است. به‌علاوه، او به صورتی نظام‌مند و به‌روشنی، در قالب مثال‌هایی کاربردی، مبانی ادبیّات تطبیقی مکتب امریکا را ترسیم می‌کند.

به اعتقاد یوست، هم‌زمان با پایان عصر انزوای سیاسی و اقتصادی، اتخاذِ تنها یک رویکرد ملّیِ بی‌همتا به تاریخ و نقد ادبی نیز منسوخ شده است. این گرایش فکری جدید به پیدایش یک رشتهٔ دانشگاهی جدید، یعنی ادبیّات تطبیقی، انجامیده است. به عقیدهٔ وی همهٔ کسانی که سرگرم مطالعهٔ آثار ادبی در سطح بین‌المللی و نه ملّی هستند، به نوعی با ادبیّات تطبیقی درگیرند. از دید او ادبیّات تطبیقی «یکی از دشوارترین و توان‌فرساترین رشته‌های علوم انسانی است» (xi).

کتاب *درآمدی بر ادبیّات تطبیقی* دارای یک پیشگفتار و پنج فصل است: رشتهٔ ادبیّات تطبیقی؛ روابط ادبی: شباهت‌ها و تأثیرات؛ جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی؛ انواع و

اَشکال ادبی؛ و بن‌مایه‌ها، تیپ‌ها، و مضمون‌های ادبی. به‌جز فصل اوّل، دیگر فصل‌ها شامل یک مقدّمهٔ نظری و دو یا سه نمونهٔ عملی است.

فصل اوّل کتاب[۱] زیرِ عنوان «رشتهٔ ادبیّات تطبیقی» از سه بخش تشکیل شده است: ۱. چشم‌انداز تاریخی ادبیّات تطبیقی؛ ۲. مفهوم ادبیّات جهان؛ ۳. ادبیّات تطبیقی: فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیّات. یوست در بخش اوّل به بررسی تاریخچهٔ ادبیّات تطبیقی از آغاز تا امروز می‌پردازد و بر این باور است که تعیین تاریخ دقیق پیدایش ادبیّات تطبیقی به‌آسانی امکان‌پذیر نیست، اما ظاهراً در آغاز قرن نوزدهم بود که به‌منزلهٔ یک رشتهٔ دانشگاهی و رویکردی نقادانه در فرانسه پدیدار شد. او از ژان ژاک آمپر[۲] و ژان فرانسوا میشل نوئل[۳] به‌عنوان پیش‌گامان این رشته نام می‌برد و در ادامه فهرست بلندبالایی از مجلّه‌ها و نشریات فعّال در این حوزه را ــ که از آغاز قرن نوزده به بعد در اروپا و امریکا منتشر شده‌اند ــ عرضه می‌کند. وی در پایان این بخش می‌افزاید:

> امروزه در بسیاری از مراکز آموزش عالی اروپا و ایالات متحده، و همچنین سایر کشورها، ادبیّات تطبیقی به‌عنوان یک رشتهٔ دانشگاهی مستقل تدریس می‌شود. این مراکز تمایل دارند آموزش مبتنی بر تفکرات ملّی را به دست فراموشی بسپارند و ضرورتِ مطالعهٔ ارتباط بینافرهنگی را به رسمیت بشناسند. تحوّل روزافزون و گسترش مستمر ادبیّات تطبیقی از تبدیل این رشته به یکی از معتبرترین رویکردهای تاریخ ادبیّات و نقد ادبی در آینده خبر می‌دهند (۱۳).

بخش دوم، چنان‌که از عنوان آن دانسته می‌شود، در باب مفهوم ادبیّات جهان است. نویسنده، یوهان ولفگانگ فُن گوته (۱۷٤۹-۱۸۳۲)، شاعر و نویسندهٔ آوازه‌مند آلمانی را، واضع اصطلاح ادبیّات جهان[٤] می‌داند. گوته در ۲۷ ژانویهٔ ۱۸۲۷ در گفت‌وگو با دستیار ادبی و یارِ غارش، یوهان پیتر اِکِرْمان،[٥] چنین گفت:

---

[۱] شایان ذکر است که فصل اوّل این کتاب را دکتر علی‌رضا انوشیروانی در سه بخش مجزا به فارسی ترجمه کرده‌اند و در نشریهٔ *ادبیّات تطبیقی* دانشگاه آزاد جیرفت، به ترتیب در شماره‌های ۳/۱ ، صص. ۳۷-٦۰، پائیز ۱۳۸٦؛ **۵/۲**، صص. ۳۳-٤۸، بهار ۱۳۸۷؛ **۸/۲** ، صص. ۳۷-۵٦ ، زمستان ۱۳۸۷، منتشر نموده‌اند. در این نوشته گهگاه به ترجمهٔ ایشان مراجعه کرده‌ام.

[2] Jean Jacques Ampère
[3] Jean- Francois Michel Noel
[4] Weltliteratur
[5] Johann Peter Eckerman

اعتقاد راسخ دارم که ادبیات میراث مشترک بشر است که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف بر ذهن و زبان صدها شاعر جاری شده است ... ازاین‌رو، دوست دارم به ادبیّات دیگر ملل نیز گوشهٔ چشمی بیفکنم و همگان را نیز بدان توصیه می‌کنم. ادبیات ملّی اکنون واژه‌ای بی‌معناست؛ عصر ادبیات جهان در راه است و همه باید بکوشند تا مقدّمات ظهور آن را فراهم کنند.

یوست در بخش سوم از فصل اول کتاب خود، ادبیّات تطبیقی را از ادبیّات جهان متمایز می‌کند و بر این باور است که ادبیّات جهان درواقع پیش‌نیاز ادبیّات تطبیقی است و مواد خام مورد نیاز تطبیقگر را در اختیار او می‌گذارد. به نظر او اصطلاح ادبیّات تطبیقی چندان وافی به مقصود نیست و موجب کژفهمی و ابهام شده است. وی در ادامه سه مکتب عمدهٔ ادبیّات تطبیقی، یعنی فرانسوی و امریکایی و روسی را که سه رویکرد متفاوت به این رشته دارند، معرفی و وجوه افتراق آنها را بیان می‌کند.

فصل دوم با عنوان «روابط ادبی: شباهت‌ها وتأثیرات»، به‌اختصار قلمروهای پژوهش در ادبیّات تطبیقی را معرفی می‌کند. یوست این قلمروها را به چهار حوزهٔ اصلی تقسیم کرده است: روابط ادبی: شباهت‌ها و تأثیرات؛ جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی؛ انواع و اَشکال ادبی؛ بن‌مایه‌ها، تیپ‌ها، و مضمون‌های ادبی. این قلمروها گهگاه با هم تداخل دارند و بدیهی است که نمی‌توان هیچ مرز مشخصی بین آنها ترسیم کرد.

روابط ادبی که به‌واقع گسترده‌ترین حوزهٔ پژوهش ادبیّات تطبیقی و دربرگیرندهٔ بیشترین حجم تحقیقات است، خود به بخش‌های کوچک‌تری نظیر منبع یا منابع الهام[1] (الهامات یا اطلاعاتی که به‌واسطهٔ نویسندگان یا آثار خارجی فراهم می‌شود)، اقبال و پذیرش[2] (پذیرش یا توفیق یا تأثیری که ادبیّات یک کشور از ادبیّات کشور دیگر کسب می‌کند)، و تصویر یا سراب[3] (ایدهٔ درست یا نادرستی که ملّتی از ادبیات ملّت دیگر دارد) تقسیم می‌شود. در پایان این فصل دو نمونهٔ عملی ارائه شده است. نمونهٔ اول «ژان ژاک روسو و تفکر امریکایی» است که بیشتر به شباهت‌ها می‌پردازد تا تأثیرات. مثال دوم «روسیه در ادبیّات فرانسه» نام دارد که دربارهٔ پذیرش ادبیّات روسیه در فرانسه

[1] source
[2] fortune
[3] Image or mirage

در طی قرن نوزدهم است و آماج‌های آن موضوعاتی مانند اقبال، سراب، پذیرش، و انتقال است.

دست‌مایهٔ فصل سوم جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی است. واژه‌هایی نظیر جنبش[1] و نهضت[2] و جریان[3] و مکتب[4] جزو واژگان رایج نقد ادبی‌اند که غالباً به‌جای یکدیگر به کار می‌روند و مانند دیگر اصطلاحات نقد و تاریخ ادبی نمی‌توان مرز مشخصی برای آنها تعیین کرد. با وجود این، یوست می‌کوشد آنها را از هم تفکیک کند. به گمان او، جنبش ادبی، در سنجه با مکتب ادبی که به یک پدیدهٔ ادبی خاص می‌پردازد، به ویژگی‌های گسترده‌تر و گروه متنوع‌تری از آثار ادبی اشاره می‌کند. دیگر آنکه جنبش ادبی شرایط فرهنگی موجود در اکثر آثار ادبی یک دورهٔ خاص را تبیین می‌کند؛ ازاین‌رو، جنبش ادبی پدیده‌ای فراگیر است که به دوره یا جغرافیایی خاص محدود نیست، مثل باروک یا رمانتیسم یا ناتورالیسم. از سوی دیگر، مکتب ادبی اتفاقی است که در جنبش ادبی می‌افتد، مانند یونانیگریِ نو[5] که در دل رمانتیسم اتفاق افتاد. به‌علاوه، جنبش ادبی پایدارتر و تأثیر آن طولانی‌تر است.

مطالعهٔ جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی بیانگر ویژگی‌های بین‌المللی فرهنگ‌هاست؛ هم ازاین‌رو، تشخیص و تعیین این ویژگی‌ها یکی از اهداف مهم ادبیّات تطبیقی است. پژوهشگر ادبیّات تطبیقی می‌کوشد تا منشأ و سیر تحوّل جنبش‌های ادبی را بررسی کند. یوست در این فصل به دو نمونهٔ عملی اشاره می‌کند: نمونهٔ نخست زیر عنوان «رمانتیک و رمانتیسم اروپایی»، در باب تغییرات و تحولاتی است که رمانتیسم اروپایی آنها را از سر گذراند و مثال دوم با عنوان «اگزوتیسم ادبی»، دربارهٔ مشخصات اصلی اگزوتیسم و اهمیت آن در ادبیّات‌های اروپایی است.

موضوع فصل چهارم کتاب گونه‌ها و شکل‌های ادبی است. امروزه، برخلاف گذشته، گونه[6] و شکل[7] با هم مترادف‌اند و گاه به‌جای یکدیگر به کار می‌روند. در یونان و روم

---

[1] movement
[2] current
[3] trend
[4] school
[5] New-Hellenism
[6] genre
[7] form

باستان شاعران و نویسندگان برای انتقال افکار و احساسات خود از قالب‌های ادبی مختلفی بهره می‌بردند. به بیان دیگر، آثار ادبی‌شان را به سه گونهٔ ادبیِ اصلی، یعنی حماسه (برای خواندن)، نمایشنامه (برای اجرا)، و شعر غنایی (برای شنیدن)، تقسیم می‌کردند. به همین دلیل **نوع ادبی** بار معنایی کلاسیک دارد و با **شکل ادبی** مترادف نیست.

هنوز هم بسیاری از آشنایان با میراث ادبی اروپا از به کار بردن نوع ادبی برای قصیده و بالاد و جز اینها می‌پرهیزند و ترجیح می‌دهند به‌جای آن از کلماتی مانند شکل یا گونه استفاده کنند. به عقیدهٔ یوست دایرهٔ کاربرد گونهٔ ادبی امروزه گسترده‌تر شده است و حتی می‌توان آن را برای گونه‌های ادبی متأخرتر مانند داستان کوتاه نیز به کار برد. او در دو نمونهٔ عملی پایان این فصل، «رمان رشد و کمال در آلمان، انگلستان و فرانسه» و «غزل در بافتار اروپایی‌اش»، بر آن است تا شناوری این مفاهیم را نشان دهد.

فصل پنجم با عنوان «بن‌مایه‌ها، تیپ‌ها، و مضامین ادبی»، دربارهٔ چهارمین قلمرو اصلی پژوهش در ادبیّات تطبیقی است. بن‌مایه‌ها و تیپ‌ها و مضامین ادبی مهم موجود در ادبیّات ملّی نیز می‌توانند با حفظ ویژگی‌های بومی‌شان، فراتر از مرزهای سیاسی و زبان‌شناختی بروند و رواج یابند. کار پژوهشگر ادبیّات تطبیقی پرداختن به تاریخچه و نقش بن‌مایه‌ها و تیپ‌ها و مضامین ادبی در فرهنگ اصلی نیست، او باید به بررسی پیدایش و فروانی، ثبات و تغییر این عناصر مایگانی[1] در چندین ادبیّات بپردازد. تطبیقگر این حوزه غالباً تحقیقات خود را با ادبیّات‌های ملّی می‌آغازد و به‌عنوان فرضیهٔ اصلی برای توسعهٔ افق ادبی کارش، می‌کوشد تا بن‌مایه‌ها و تیپ‌ها و مضمون‌های ادبی را در خاستگاه‌های اصلی‌شان کشف کند.

یوست در این فصل سه نمونهٔ عملی ارائه می‌کند. در مثال اوّل و دوم، «تامس اَبکِت[2] در ادبیّات داستانی و نمایشی اروپا» و «یک نمونهٔ اساطیری: ویلیام تِل[3]»، پیش از اِز اشاره به تصاویر بین‌المللی آنها، به کشف خاستگاه انگلیسی و سویسی تامس اَبکت

---

[1] معادلی است که استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی برای واژهٔ thematic در آثارشان، از جمله کتاب *رستاخیز کلمات*، به کار برده‌اند.

[2] Thomas á Beckett
[3] William Tell

و سنّت‌های ویلیام تل اهتمام می‌ورزد و در مثال سوم، «خودکشی: عناصر مضامین ادبی»، به واکاوی مضمون خودکشی در ادبیّات، به‌ویژه در رمان *رنج‌های ورتر جوان*[1] گوته و *مادام بوواری*[2] فلوبر می‌پردازد.

روی‌هم‌رفته کتاب *درآمدی بر ادبیّات تطبیقی* یکی از شایسته‌ترین کوشش‌هایی است که در معرفی حوزه‌های مختلف تحقیق در *ادبیّات تطبیقی* به انجام رسیده است. کتاب از زوائد و مکررات مرسوم این‌گونه تحقیقات به دور است. افزون بر این، در سراسر آن نظریه و عمل، دوشادوش هم، پیش می‌روند. با وجود گونه‌گونی و کثرت مطالب، نویسنده کوشیده است تا مطالب را با زبانی ساده و روشن و در چهارچوبی منظم به خواننده منتقل کند. مطالعهٔ این اثر ارزشمند برای استادان و دانشجویان ادبیّات تطبیقی لازم و سودمند است.

مصطفی حسینی
دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز و
عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی ـ همدان

[1] *The Sorrows of Young Werther*
[2] *Madam Bovary*, Gustave Flaubert

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 ٦۰۰۰ 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.
٤. 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.
٦. 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 ۳٦). 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.
۱٤. 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.
٤. 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.

An Interdisciplinary Study of Poetry and Cinema: The Analysis of the Image of the British Soldier/Hero in the Orient with a Postcolonial Approach

Laleh Atashi & Sara Tavassoli
Zand Institute of Higher Education & Semnan University

Heroes are created by the images that we make of them. In this article, with an interdisciplinary approach and with regard to the postcolonial theories, the researchers try to analyze the images of the soldier/hero circulating in the verbal and visual media of the 19th and the 20th centuries. Thomas Edward Lawrence in the movie *Lawrence of Arabia* directed by David Lean has changed into a 'heroic knight,' not unlike Don Quixote. He is different from the Victorian heroes: while the Victorian soldier/heroes were flat characters and in sharp contrast with their oriental *other*, Lawrence, the twentieth century British hero, has a complicated interaction with the oriental subalterns. Lawrence is a developing character that maintains the differences and at the same mingles with Arabs and is inspired by their energy and liveliness. The dynamics of the soldier/hero's character development has been analyzed in this article.

Keywords: postcolonial theory, interdisciplinary, poetry and cinema, *Lawrence of Arabia,* Alfred Lord Tennyson, David Lean, Sir Henry Havelock

Sonnet Dethroned, Ghazal Enthroned: A Comparative Analysis of Ghazal Form in American and Persian Poetry

Mahdi Shafieyan & Alireza Jafari
Imam Sadiq University & Shahid Beheshti University

Ghazal, one of the most beautiful poetic forms in Persian poetry that has taken root throughout the world, is, according to historical narratives, much older than the English sonnet. Both forms are considered as distinctive literary forms and follow poetic rules and regulations that are rarely observed in contemporary verse. In the present research, after a brief introduction to the emergence of the Persian ghazal in American literature, the similar and dissimilar points of the two will be counted. The researchers will proceed to investigate how the English sonnet with its age old history has submitted to the Persian form and why American poets have preferred it to the sonnet form. The main issue in this article is to reveal how much ghazal has affected the intellectual atmosphere of the contemporary American poetry and criticism, and how congruent the two sides have become. It follows from the argument that if there is a difference between the two parts, it is not because of ghazal's nature but because of the way it is read and interpreted. The findings confirm that in spite of the common complexities between ghazal and sonnet, and despite the binding rules, the Persian form has been much more appealing to contemporary American poets.

Keywords: ghazal, sonnet, poetry of witness, lyric-political poetry

A Comparative Study of the Structural Function of Fantasy in Ahmad Mahmoud's *Derakht-e Anjir-e Ma'abed* and Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables*

Cyrus Amiri & Zakarya Bezdoode
University of Kurdistan

In this research, Ulrich Weisstein's notion of "influence" in comparative literature has been utilized to show that Ahmad Mahmoud's *Derakht-e Anjir-e Ma'abed* has been influenced by Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables*. Furthermore, by focusing on fantasy as one of the most important common points between the two texts, and by emphasizing distinct structural functions of fantasy in the two novels, the researchers try to underline Mahmoud's originality and to reveal that the relationship between Mahmood and Hawthorn is different from what Weisstein's calls "imitation." The emphasis on this difference is meant to show the originality of Mahmoud's novel within its historical context as a postmodern work. Both novelists apply well-known narrative techniques, such as attributing the narrative to superstition and using a subjective narrative voice to describe fancy occurrences; and therewith they keep the readers in permanent doubt concerning the natural or supernatural quality of the fantastic events. However, towards the close of Mahmoud's novel, this narrative technique changes and the marvelous events are presented as undeniable facts. In this study, the different structural function of fantasy in Mahmoud's novel has been explained in terms of its postmodern poetics. As a postmodern narrative, Mahmoud's novel blurs the boundary between history and tradition, fact and fancy, and natural and supernatural; and unlike Hawthorne's, it is not committed to the representation of objective reality.

Keywords: Ahmad Mahmoud, Nathaniel Hawthorne, *Derakht-e Anjir-e Ma'abed*, *The House of the Seven Gables,* fantasy, postmodern narrative.

Hafiz from Two Perspectives: Goethe's Romanticism and Emerson's Transcendentalism

Zohre Taebi Noghondari
Ferdowsi University of Mashad

Goethe the German scholar and poet and Emerson the American poet and philosopher were among the literary figures that had been influential not only in the literature of their own countries but also in the world literature as well. Lots of similarities could be traced in their attitudes, yet one of the most prominent aspects shared by these two major figures had been their appraisal of Hafiz's thought and poetry. Both of them took formative steps to introduce Hafiz's poetry to the western literature. The present study takes the views of the comparatist S.S.Prawer and focuses on Hafiz's influence on Goethe and Emerson, on their efforts to affect Hafiz's reception in western literature and also on the way Hafiz's thought and poetry were received and approved by the German and American literature.

Thus, the impact of Hafiz's thought and poetry upon Goethe and his enthusiasm for this Persian poet are presented first. Then, the researcher proceeds to show the way Emerson got to know Hafiz through Goethe's guideline; finally, Goethe's and Emerson's different perspectives regarding the recognition and reception of Hafiz in western literature will be investigated. Goethe's main motivation behind imitating Hafiz was to find a pattern for composing love poems, while Emerson was in search of a thought that could, besides admiring peace and beauty, respond to the spirit of freedom-seeking, individual independence and the national identity of his contemporary society; therefore, he introduced Hafiz to the Americans in terms of his own culture and nationality. What Goethe and Emerson did led to the popularity of Hafiz not only as a poet, but as a grand scholar in the world literature.

Key words: Hafiz, Goethe, Emerson, love, cultural and individual identity, literary approval, Siegbert s. Prawer

The Reception Theory in Literary Criticism and Comparative Literature

Khalil Parvini & Masoud Shokri
Tarbiat Modares University

The close bond between science and technology most often brings about chances and challenges the recognition of which can be of great help to researchers and scholars in these areas. The domains of literary criticism and comparative literature share such a great extent of grounds and notions that the border between them is sometimes difficult to define. One of the common grounds between literary criticism and comparative literature is the **Reception Theory**. By using the descriptive and analytic methods in this article, the researchers try to find the roots and principles of this theory, and to differentiate between its position in literary criticism and comparative literature. The results reveal the Reception Theory has been capable of filling the basic gap that exists in the literary criticism regarding the role of the reader; at the same time, the theory can help enrich the French and the American schools of comparative literature.

Keywords: Reception Theory, literary criticism, comparative literature, French school, American school.

ABSTRACTS

The Transformation from a Mythic Tale into a Cinematic Reading: A Comparative Analysis

Elmira Dadvar & Hamidreza Rahmatjoo
Tehran University

Literature has been the perpetual site of myths. Myths have penetrated from among the ancient national cultures into texts and have resumed their lives in different forms. Out of these texts, "children's literature" that originally included stories and legends for kids has always been, due to its intrinsic characteristics, the proper form for the mythic content. From this point of view, the story of "Little Red Ridinghood "—which, far beyond a simple story for children, is an embodiment of the European myth of the "werewolf"—can be a proper subject for a cultural and comparative study.

The reappearance of this story and myth (the myth of the werewolf) in a contemporary cinematic work is good cause for the researchers to take a second look at it in this article. The approach adopted in this article is a comparative analysis of two different ways of artistic expression-- the literary and the cinematic-- considered to be one of the often debated subjects in comparative literature today.

The basic question is what thematic and conceptual changes the story has undergone during its evolutionary journey from an ancient tale to a cinematic product. What is the origin of these changes and how can they be understood? In order to find a response to these questions, the psychoanalytic concepts of Jung and Freud, and also the theories of some comparatists have been helpful to us; the reader can hence reach a more comprehensive understanding of modern man's complicated way of thinking.

Keywords: myth, the myth of werewolf, literature and cinema, Little Red Ridinghood, adaptation, psychoanalysis

Poetry" demonstrate the emergence of the Persian ghazal in American literature and proceed to investigate how the English sonnet with its age old history has submitted to the Persian form and why American poets have preferred it to the sonnet form. Laleh Atashi & Sara Tavassoli in "An Interdisciplinary Study of Poetry and Cinema: The Analysis of the Image of the British Soldier/Hero in the Orient with a Postcolonial Approach" the researchers try to analyze the images of the soldier/hero circulating in the verbal and visual media of the 19th and the 20th centuries. This issue also includes two reports and two books reviews as usual. During the past four years, the journal of *Comparative Literature* of the Academy of Persian Language and Literature has tried to supplement the theoretical issues with practical examples hoping to set an appropriate paradigm for comparative literary studies in Iran.

Editor
Alieza Anushiravani

first time in Iran. Once established, this department can bring scholars from other humanities departments together and function as a bridge to connect disparate humanities departments. Young Iranian graduate students are fascinated by the mobility and inclusiveness of comparative literature. The future of literary studies in Iran lies in the hands of the departments of comparative literature. It's our responsibility to pave the way for further development of this new academic discipline.

In this issue Elmira Dadvar & Hamidreza Rahmatjoo in "The Transformation from a Mythic Tale into a Cinematic Reading: A Comparative Analysis" have discussed the reappearance of the story of "Little Red Ridinghood" and the myth of the werewolf in a cinematic work. The approach adopted in this article is a comparative analysis of two different ways of artistic expression-- the literary and the cinematic-- considered to be one of the often debated subjects in comparative literature today. Khalil Parvini & Masoud Shokri in "The Reception Theory in Literary Criticism and Comparative Literature" tell us that the domains of literary criticism and comparative literature share such a great extent of grounds and notions that the border between them is sometimes difficult to define. One of the common grounds between literary criticism and comparative literature is the Reception Theory. Zohre Taebi in "Hafiz from Two Perspectives: Goethe's Romanticism and Emerson's Transcendentalism" discusses how Goethe and Emerson took formative steps to introduce Hafiz's poetry to the western literature. The paper study takes the views of the comparatist Prawer and focuses on Hafiz's influence on Goethe and Emerson, on their efforts to affect Hafiz's reception in western literature and also on the way Hafiz's thought and poetry were received and approved by the German and American literature. Cyrus Amiri & Zakarya Bezdoode in "A Comparative Study of the Structural Function of Fantasy in Ahmad Mahmoud's *Derakht-e Anjir-e Ma'abed* and Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables*" benefits from Ulrich Weisstein's notion of influence in comparative literature to show that Ahmad Mahmoud's *Derakht-e Anjir-e Ma'abed* has been influenced by Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables*. Furthermore, by focusing on fantasy as one of the most important common points between the two texts, and by emphasizing distinct structural functions of fantasy in the two novels, the researchers try to underline Mahmoud's originality and to reveal that the relationship between Mahmood and Hawthorn is different from what Weisstein's calls imitation. Mahdi Shafieyan & Alireza Jafari in "Sonnet Dethroned, Ghazal Enthroned: A Comparative Analysis of Ghazal Form in American and Persian

Editorial

The Future of Comparative Literature in Iran

After a few decades of ignoring Comparative Literature in the Iranian academia after the death of Fatimeh Sayyah (1963), a new wave of Comparative Literature concentration started in Iran. Some departments of Persian and Arabic literature initiated the concentration of comparative literature within their respective departments. A few journals under the general title of comparative literature were published by different universities. The first steps towards the establishment of the Comparative Literature Association of Iran were taken. Conferences, which were initiated by Dr. Ilmira Dadvar at Tehran University, were held at different universities. Proceedings of these conferences were published. President of the academy of Persian Language and Literature took the first step in appointing Abulhassan Najafi as the Head of the Department of Comparative Literature in the Academy. The Academy's bi-annual journal, which started in Spring 2010, has focused on the theories and methodology of comparative literature. As a result of the dominanc of the traditional influence studies in Iran, new trends and theories have not been introduced. However, this newly-born journal has been able to fill this gap to some extent. The Academy's "Workshop of Comparative Literature Theories and Methodology" held in 2012 and lectures given by distinguished scholars, such as Professor David Damrosch from Harvard University, were deeply effective. Other literary conferences devoted a few sessions to comparative literature as well. All these steps, though some were hasty and immature, contributed to the significance and the necessity of establishing the department of comparative literature, which is interdisciplinary in nature, at Iranian universities.

We still have a long and difficult way to go but the most important point is to make these first steps meticulously and eruditely. Shiraz University is determined to establish such a department for the

Contents

Editorial

The Future of Comparative Literature in Iran — **Alireza Anushiravani**

Articles

The Transformation from a Mythic Tale into a Cinematic Reading: A Comparative Analysis — **Elmira Dadvar & Hamidreza Rahmatjoo**

The Reception Theory in Literary Criticism and Comparative Literature — **Khalil Parvini & Masoud Shokri**

Hafiz from Two Perspectives: Goethe's Romanticism and Emerson's Transcendentalism — **Zohre Taebi Noghondari**

A Comparative Study of the Structural Function of Fantasy in Ahmad Mahmoud's *Derakht-e Anjir-e Ma'abed* and Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables* — **Cyrus Amiri & Zakarya Bezdoode**

Sonnet Dethroned, Ghazal Enthroned: A Comparative Analysis of Ghazal Form in American and Persian Poetry — **Mahdi Shafieyan & Alireza Jafari**

An Interdisciplinary Study of Poetry and Cinema: The Analysis of the Image of the British Soldier/Hero in the Orient with a Postcolonial Approach — **Laleh Atashi & Sara Tavassoli**

Reports

"The Name and Nature of Translator Studies" — **Andrew Chesterman**
Trs. Esmaeil Haddadian Moghaddam & Bashir Baghi

Comparative Literature Association of Japan — **Nahid Hejazi**

Book Reviews

Edebyyat-e Tatbiqi (*Comparative Literature*) (Jamshid Behnam) — **Farzaneh Alavizadeh**

Introduction to Comparative Literature (François Jost) — **Mostafa Hosseini**