بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

سرمقاله

ضرورت تدوین برنامه‌ریزی راهبردی برای رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

از اسطوره تا ادبیات: منطق داستان در گذار از باورهای شفاهی به متون ادبی مکتوب — فریده علوی و رضا علی‌اکبرپور — ۹

کیخسرو در آیینهٔ ادبیات شرق و غرب — افسانه خاتون‌آبادی — ۳۰

تطبیق مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر* بوالو و ادبیات فارسی — محمدرضا امینی — ۵۶

کلاسیسیسم الیوت و رمانتیسم وردزورت در متن اندیشهٔ نیمایی — بهزاد قادری سهی و ناهید احمدیان — ۸۳

ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن — لاله آتشی و علی‌رضا انوشیروانی — ۱۰۰

پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در اسپانیا — ناهید حجازی — ۱۲۱

ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰ — حسام‌الخطیب، ترجمهٔ لاله آتشی — ۱۳۷

گزارش

ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ — رقیه بهادری — ۱۵۵

بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (سال ۲۰۱۳، پاریس) — بهنام میرزابابازاده فومشی — ۱۶۲

معرفی و نقد کتاب

ادبیات جهان چیست؟ (دیوید دمراش) — مژده دقیقی — ۱۷۲

ادبیات تطبیقی: موضوع و روش (آلدریج) — مژده دقیقی — ۱۷۹

چالش ادبیات تطبیقی (کلادیو گی‌ین) — ناهید حجازی — ۱۸۵

ضرورت تدوین برنامه‌ریزی راهبردی برای رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران

دانش ادبیات تطبیقی در ایران پس از وفات دکتر فاطمه سیاح (۱۲۸۱ مسکو – ۱۳۲٦ تهران) در سن ٤٥ سالگی برای چندین دهه به فراموشی سپرده شد. چرا؟ هنوز علت این بی‌التفاتی برای ما کاملاً روشن نشده است. ظاهراً نظر دکتر سیاسی، رئیس وقت دانشگاه تهران، این بوده که پس از درگذشت این بانوی فرزانه که با چندین زبان آشنا بوده، استاد دیگری نمی‌توانسته این کرسی خالی را پُر کند. از دست دادن فاطمه سیاح، آن هم در میان‌سالی و در آغاز شکوفایی علمی، ضایعه‌ای بود، ولی غم‌انگیزتر آنکه کسی در مکتب این استاد تربیت نشده بود تا راه او را ادامه دهد. شاید هم به آن دلیل که فاطمه سیاح دانش‌آموختهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه مسکو بود و ادبیات تطبیقی برای او بیشتر علاقه‌ای شخصی بود تا آکادمیک. البته بسیاری، از جمله مرحوم دکتر جواد حدیدی (۱۳۱۱ـ۱۳۸۱)، تلاش کردند تا به این رشته سروسامانی بدهند و توفیقاتی هم به دست آوردند، ولی این تلاش‌ها پراکنده و موسمی بود و به نتیجهٔ مطلوب نرسید.[1] این غفلت تاریخی چندین دهه ادامه یافت و در نتیجه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در فضای آکادمیک ایران از بُعد کیفی و کمّی رو به کاستی نهاد و بنیادهای نظری و روش تحقیق آن در اثر دور ماندن از تحولات و جریان‌های نوین این رشته سست و بی‌رمق شد.

اما از نیمه دههٔ هشتاد شمسی به مدت شش سال شاهد رشد سریع و بی‌سابقهٔ ادبیات تطبیقی در ایران بوده‌ایم. چند مجله در زمینهٔ ادبیات تطبیقی منتشر شده است:

---

[1] در این باره در مقالهٔ «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران»، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، ص ٦ـ۳۸ به‌تفصیل توضیح داده شده است.

فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی (دانشگاه آزاد واحد جیرفت از بهار ۱۳۸٦)، *نشریهٔ ادبیات تطبیقی* (دانشگاه کرمان از پاییز ۱۳۸۸)، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی از بهار ۱۳۸۹)، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی* (دانشگاه تربیت مدرس از بهار ۱۳۸۹). نخستین بار در دانشگاه کرمان و به دنبال آن در چند دانشگاه دیگر ایران در گرایش ادبیات تطبیقی (فارسی-عربی) دانشجوی کارشناسی ارشد پذیرفته شد. همایش‌هایی هم در حوزهٔ ادبیات تطبیقی برگزار شده است یا خواهد شد.

راه‌اندازی ادبیات تطبیقی ــ ولو به صورت گرایش و نه رشته ــ از یک طرف برای مشتاقان نویدبخش بود که سرانجام، پس از چند دهه بی‌اعتنایی و حاشیه‌نشینی، این رشته به فضای آکادمیک ایران راه یافته است؛ اما، از طرف دیگر، باعث نگرانی‌هایی هم شد. دغدغهٔ اصلی این بود که این خلأ چهل ساله چگونه پُر شده است. مسلّماً دانش ادبیات تطبیقی در دنیا منتظر ما نمانده و، همچون سایر علوم، راه پیشرفت و تحولات علمی خود را طی کرده است. ادبیات تطبیقی از نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی از تار و پود سنتی خود، یعنی مطالعهٔ تأثیر و تأثرهای ادبی، بیرون آمده و موضوعات جدیدی از قبیل مطالعات بینارشته‌ای، ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه‌پژوهی، ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی، ادبیات تطبیقی و جهانی‌شدن و ادبیات جهان در آن مطرح شده است. ظهور این جریانات به هیچ وجه منحصر به دانشگاه‌های غربی نبود و در دانشگاه‌های معتبر آسیایی از قبیل دانشگاه‌های چین و هند هم شاهد رشد و نمو ادبیات تطبیقی هستیم.

رشد و گسترش ادبیات تطبیقی در ایران نیازمند تدوین برنامه‌ای راهبردی است و رشد صرفاً قارچ‌گونهٔ آن بیش از آنکه مفید باشد، ضربه‌ای بنیان‌کن بر نهال نحیف و تازه‌رستهٔ این رشته در ایران است که سخت نیازمند مراقبت است. به سخن دیگر، باید فرصت‌ها و تهدیدهای پیش روی این رشته را در دانشگاه‌های ایران شناسایی و بر اساس آنها برنامه‌ریزی کرد. طرح پرسش‌های زیر و تلاش برای یافتن پاسخ ما را به این هدف نزدیک می‌کند:

۱. خلأ طولانی نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی را چگونه باید برطرف کرد؟

۲. برنامه‌های درسی این رشته بر مبنای کدام اصول علمی و با چه هدفی باید تدوین شود؟ آیا برنامهٔ درسی فعلی گرایش ادبیات تطبیقی (فارسی-عربی) به‌روز و تخصصی است یا نیاز به بازنگری دارد؟ به سخن دیگر، گرایش‌های ادبیات تطبیقی مانند فارسی-عربی، فارسی-فرانسه، فارسی-انگلیسی تا چه حد می‌تواند توسعه پیدا کند؟ آیا نگاه «گرایشی» به ادبیات تطبیقی اصولاً مبنای علمی دارد؟
۳. مدرسان این رشته باید چه دانش‌ها و مهارت‌هایی داشته باشند؟ بدون شک، این رشته به دلیل ماهیتش، علاوه بر متخصصان ادبیات تطبیقی، نیازمند همکاری استادان متعددی از رشته‌های مختلف همچون ادبیات فارسی و خارجی، علوم انسانی و سایر هنرهاست. آیا استادان ادبیات ملی یا خارجی خود به خود مدرس ادبیات تطبیقی هم هستند؟ آیا متخصصان ادبیات تطبیقی می‌توانند کلیهٔ دروس ادبیات ملی یا خارجی را تدریس کنند؟ چه تعاملی باید بین متخصصان ادبیات تطبیقی و مدرسان ادبیات ملی و خارجی و سایر هنرها به وجود آید؟
٤. داوطلبان ورود به این رشته باید از چه ویژگی‌های علمی برخوردار باشند و انتظار می‌رود پس از اتمام تحصیل چه مهارت‌هایی کسب کرده باشند؟
۵. دسترسی به منابع درسی این رشته در ایران در چه حد است و برای تهیهٔ منابع مورد نیاز چه باید کرد؟ چه نوع کتاب‌هایی باید تألیف یا ترجمه شوند؟

به خوبی می‌دانیم که گروه‌های ادبیات تطبیقی متعددی در دانشگاه‌های معتبر دنیا وجود دارد، و کم‌وبیش با نظریه‌پردازان بنام و آثارشان، و نشریات علمی معتبر ادبیات تطبیقی در جهان و محورهای اصلی و فرعی همایش‌های بین‌المللی آشناییم. آشنایی با برنامه‌های آموزشی و درسی دانشگاه‌های معتبر دنیا بدون شک می‌تواند برای ما که خواهان رشد و پیشرفت این رشته در دانشگاه‌های ایران هستیم بسیار راه‌گشا باشد. برای این کار می‌توان از روش تطبیقی بهره گرفت؛ می‌توانیم برنامه‌های آموزشی مختلف این رشته را در دانشگاه‌های معتبر مقایسه کنیم و آنچه را که با فرهنگ و نیازهای جامعهٔ ما انطباق بیشتری دارد برگزینیم و این دانش را بومی کنیم. از یاد نبریم که چالش اصلی این رشته در ایران آشنایی با نظریه‌ها و روش‌های نوین تحقیق و تعیین

حدود و ثغور قلمروِ پژوهش آن است و تا زمانی که بر این معضل فائق نیاییم، پژوهش‌های بی‌ضبط‌وربط تیشه بر ریشهٔ این نهال جوان است.

هم‌اکنون، گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی دست‌اندرکار تدوین برنامهٔ آموزشی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی و متعاقباً دکتری این رشته است، به نحوی که هم از نظریه‌ها و روش‌های جدید تحقیق در این رشته استفاده شود و هم اهداف این رشته متناسب با نیازهای علمی و فرهنگی جامعهٔ ایران باشد. به همین دلیل در *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* اولویت با انتشار مقالاتی بوده است که نظریه و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی نو در آنها تبیین شده باشد. در شمارهٔ سوم، به چهار رویکرد عمده در ادبیات تطبیقی، یعنی نظریهٔ پذیرش، ادبیات جهان، ترجمه‌پژوهی و تصویرشناسی اشاره کردیم. در این شماره نیز این رویه را ادامه داده و به مباحثی از قبیل مطالعهٔ تیپ‌های شخصیتی در ادبیات ملل مختلف، نقش اسطوره و ادبیات شفاهی در ادبیات تطبیقی، بررسی تطبیقی مکتب‌های ادبی، نوع ادبی (ژانر) و مطالعات بینارشته‌ای پرداخته‌ایم.

در مقالهٔ «از اسطوره تا ادبیات: منطق داستان در گذار از باورهای شفاهی به متون ادبی مکتوب»، علوی و علی‌اکبرپور به یکی از مباحث مهم در ادبیات تطبیقی، یعنی ارتباط اسطوره و ادبیات، می‌پردازند و نشان می‌دهند که چطور هر دو از منطق یکسانی پیروی می‌کنند. خاتون‌آبادی در مقالهٔ «کیخسرو در آیینهٔ ادبیات شرق و غرب» شخصیت تاریخی‌ـاسطوره‌ای کیخسرو را در ادبیات شرق و غرب بررسی کرده است. کیخسرو، شاه آرمانی ایرانیان، حضوری گسترده در ادبیات جهان دارد. خاتون‌آبادی به پژوهشی ژرف و جامع در زمینهٔ بررسی تیپ‌های شخصیتی در قلمرو ادبیات تطبیقی دست زده و همانندی‌های شخصیت کیخسرو را در فرهنگ و ادب ملل نشان داده است. وی با بررسی سیر تطور یک تیپ شخصیتی واحد در زمان و مکان‌های مختلف وارد حوزهٔ دیگری از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی می‌شود و در پایان به این نتیجه می‌رسد که این شاکلهٔ واحد ریشهٔ کهن‌الگوی مشترکی در فرهنگ شرق و غرب دارد که به تناسب زمان و مکان رنگ فرهنگ میزبان را گرفته است. در مقالهٔ «تطبیق مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر بوالو* و ادبیات فارسی»، امینی به حوزه‌ای متفاوت در قلمرو پژوهش‌های ادبیات تطبیقی می‌پردازد که مطالعهٔ تطبیقی مکتب‌های ادبی است. وی مکتب کلاسیسیسم

غرب و شرق را با استفاده از روش تطبیقی مطالعه می‌کند و با استفاده از کتاب *فن شعر* بوالو شباهت اندیشه‌های او را با نظریات ادبا و شعرای فارسی‌زبان به‌زیبایی نشان می‌دهد. قادری و احمدیان در مقالهٔ «کلاسیسیسم الیوت و رمانتیسم وردزورت در متن اندیشهٔ نیمایی» با دقت دو نوع ادبی (ژانر) را با استفاده از روش تطبیقی در آثار نیما و الیوت و وردزورت بررسی می‌کنند و، بدین‌سان، همزیستی مسالمت‌آمیز نوآوری رمانتیک‌گونه و قوت کلاسیک‌وار را در شعر و نقد نیمایی نشان می‌دهند. در مقالهٔ «ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن»، آتشی و انوشیروانی به یکی دیگر از حوزه‌های رو به رشد قلمرو ادبیات تطبیقی، یعنی ارتباط ادبیات و نقاشی، می‌پردازند و با تحلیل نقاشی‌های بلیک از منظر نقد تاریخ‌گرایی نو که ملهم از حماسهٔ جاویدان میلتن است، روش تحقیق در مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی را نشان می‌دهند. حجازی در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی در اسپانیا»، همچون مقالات گذشتهٔ خود، به بررسی سیر تحول ادبیات تطبیقی در جهان ادامه می‌دهد. وی این بار به بررسی وضعیت ادبیات تطبیقی در کشوری اروپایی می‌پردازد و نشان می‌دهد که پژوهشگران اسپانیایی برای رشد این رشته در کشورشان با چه مشکلاتی رو به رو بودند و چگونه با تلاش و برنامه‌ریزی بر این معضلات فائق آمدند. کلادیو گی‌نِ اسپانیایی‌تبار یکی از بزرگان سرشناس ادبیات تطبیقی جهان است و کتاب‌های متعدد و معروفی در این زمینه به اسپانیایی نوشته که به انگلیسی هم ترجمه شده‌اند. و سرانجام حُسام‌الخطیب در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰» به بررسی سیر تحول ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان می‌پردازد. مطالعهٔ دقیق این مقاله بیانگر شباهت‌های وضعیت ادبیات تطبیقی در ایران و کشورهای عرب‌زبان است. به نظر می‌رسد که ادبیات تطبیقی در همهٔ این کشورها دچار بدفهمی رایج اصطلاح «ادبیات تطبیقی» شده است و پژوهشگران این حوزه درگیر نبردی دشوار با دیدگاه سنتی و غیرتخصصی هستند که ادبیات تطبیقی را فراتر از عمل سادهٔ مقایسه نمی‌داند. مباحث نظری در این کشورها هنوز در مراحل ابتدایی است و پژوهشگران عرب‌زبان ادبیات تطبیقی راه طولانی ناهموار و ناپیموده‌ای در پیش دارند. به هر حال، حُسام‌الخطیب که از پژوهشگران برجستهٔ عرب‌زبان است، به آیندهٔ ادبیات تطبیقی در

کشورهای عرب‌زبان خوش‌بین است و معتقد است که این چالش‌ها به‌تدریج برطرف خواهد شد.

خوشحالیم که با نشر چهار شماره از *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* در گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی توانسته‌ایم گام‌هایی هر چند کوچک در راه گسترش و رشد بالندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران برداریم و امید آن داریم که در شماره‌های آتی سایر نظریه‌ها و روش‌های تحقیقِ مطرح در عرصهٔ ادبیات تطبیقی در جهان را ارائه دهیم. بدون شک، رشد ادبیات تطبیقی که ماهیتاً بینارشته‌ای است، به همکاری همهٔ استادان و صاحب‌نظران، اعم از متخصصان ادبیات تطبیقی و استادان ادبیات ملی و خارجی و علوم انسانی و سایر هنرها، نیازمند است. این بار سنگین را هیچ شخص یا گروهی خاص نمی‌تواند به تنهایی به مقصد برساند. موفقیت در گروِ مشورت و کارِ گروهی و برنامه‌ریزی راهبردی است.

علی‌رضا انوشیروانی

از اسطوره تا ادبیات: منطق داستان در گذار از باورهای شفاهی به متون ادبی مکتوب

فریده علوی*
رضا علی‌اکبرپور**

چکیده

اسطوره یکی از مباحث مطرح در ادبیات تطبیقی است. پیوند اسطوره و ادبیات، با توجه به اینکه اولی شفاهی و در گسترهٔ باورهای انسانی و دومی نوشتاری و در قلمرو زیباشناسی است، اندکی گنگ می‌نماید. اما با بررسی بیشتر آشکار می‌شود که همانندی‌های بسیاری میان آن دو وجود دارد و هر دوِ این مقولات از منطق یکسانی پیروی می‌کنند که همان منطق داستان است. از سوی دیگر، منطقِ داستان خود دارای ساختاری است که ریشه در قواعد خیال دارد. گذار از اسطورهٔ شفاهی به متن ادبی روندی کند و بلندمدت داشته است که طی آن سراینده، شنونده، بیننده و مضمون جای خود را به شاعر (یا نویسنده)، خوانندهٔ منفرد و داستان ادبی داده‌اند. جهان اسطوره و جهان ادبیات در دنیای بزرگ‌تری به نام دنیای داستان جای می‌گیرند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، ادبیات، داستان، اودیپ، شفاهی، مکتوب، نوشتار، انواع ادبی، قهرمان، خیال، کهن‌الگو.

---

* دانشیار دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: falavi@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران
پیام‌نگار: reza5071@hotmail.com

۱. مقدمه و طرح مسئله

بی‌شک یکی از بخش‌های مهم ادبیات همگانی و تطبیقی بررسی اسطوره‌های ادبی است. رمون تروسُن[1] بلژیکی یکی از منتقدان فرانسوی‌زبان این عرصهٔ ادبی است که از سال ۱۹٦۵ تا ۱۹۸۱ تلاش کرد تا در تحقیقات خود مرز میان مضمون و اسطوره را مشخص کند. چندی بعد، ایو شِورل[2] در کتاب *ادبیات تطبیقی* از «چهره‌های اسطوره‌ای»[3] سخن گفت. پی‌یر برونل[4] در *ادبیات تطبیقی چیست؟* ادبیات را حافظ اسطوره‌ها دانست. او در تحقیقات فراوانی که در زمینهٔ اسطوره‌ها انجام داد، باب نوینی در عرصهٔ ادبیات همگانی و تطبیقی به نام نقد اسطوره‌شناختی[5] در کتابی با همین عنوان[6] گشود. برونل در این کتاب سعی کرده است تا اسطوره را از دیدگاهی ادبی تعریف کند و شیوه‌های مختلفی برای بررسی آن در متون ادبی ارائه دهد. از سوی دیگر، اسطوره بخشی از باورهای مردمان دوران‌های گذشته است، اما ادبیات بخشی از فرهنگ مکتوب ملت‌هاست. در دورانی که هنوز نوشتار پدید نیامده بود، اسطوره به‌صورت شفاهی سینه‌به‌سینه نقل می‌شد، اما ادبیات پس از پیدایش نوشتار پای به عرصهٔ تمدن بشری گذاشته است. بنابراین، ارتباط بین اسطوره و ادبیات تا حدی شبهه‌انگیز می‌نماید. رنه ولک به ضرورت بررسی فرهنگ شفاهی در پژوهش‌های ادبی اشاره کرده است: «ما باید این نظر را بپذیریم که مطالعهٔ فرهنگ شفاهی بخش جدایی‌ناپذیر پژوهش ادبی است، زیرا نمی‌توان آن را از مطالعهٔ آثار مکتوب جدا کرد؛ و بین ادبیات مکتوب و شفاهی پیوسته تأثیر متقابلی وجود داشته است» (ولک ٤۱-٤۲). پیوند میان اسطوره و ادبیات، به‌رغم ابهام‌آمیز بودنش، بر کسی پوشیده نیست. این پیوند به اندازه‌ای نیرومند است که دانیل مادِلنا[7] اسطوره را «پدرِ اودیپیِ»[8] ادبیات و ادبیات را «دخترِ حسرت به دل و همیشه عاشقِ»[9] پدرِ اودیپی‌اش نامیده است (مادلنا ۱۷۱۳).

---

[1] Raymond Trousson
[2] Yves Chevrel
[3] figures mythiques
[4] Pierre Brunel
[5] mythocritique
[6] *Mythocritique, théorie et parcours*
[7] Daniel Madelénat
[8] père œdipien
[9] fille nostalgique et toujours amoureuse

حضور اسطوره‌های فراوان در ادبیات و حتی در برخی موارد چیرگیِ اسطوره بر متن ادبی کاملاً مسلّم است، تا جایی که عنوان متن می‌تواند اشاره‌ای مستقیم به یک اسطوره باشد. رنه ولک بر پیوند میان ادبیات یونان که برگرفته از اسطوره‌هاست، با ادبیات نوین اروپا و مطالعهٔ آن از طریق ادبیات تطبیقی تأکید می‌کند:

> دلیل مهم حقانیت ادبیات تطبیقی یا همگانی یا ادبیات به‌طور مطلق، باطل بودن اعتقاد به ادبیات ملیِ محدود به خود است. ادبیات مغرب‌زمین لااقل کلیت و تمامیتی را تشکیل می‌دهد. و نمی‌توان پیوستگی بین ادبیات یونانی و رومی، و ادبیات قرون وسطاییِ مغرب‌زمین و ادبیات امروزی را انکار کرد (ولک ٤٥).

چگونگی گذار از اسطورهٔ شفاهی به متن ادبیِ مکتوب محور اصلی مقالهٔ حاضر را تشکیل می‌دهد. اما در این میان به چند مسئله برمی‌خوریم که ناگزیر از حل آنهاییم. یکی چگونگی پیوندی است که اسطوره با متون ادبی دارد، و دیگری سازوکارهایی است که پیوند میان اسطوره و ادبیات را استمرار می‌بخشد. تطبیق و قیاس میان اسطوره و ادبیات موجب آشکار شدن تفاوت‌ها و تشابه‌ها میان آن دو می‌شود و این امر در انتها به کشف منطق مشترک آن دو می‌انجامد. این فصل مشترک چیزی نیست جز منطق خیال. پس ابتدا موضوع اسطوره و ارتباط آن با گذشته بررسی می‌شود، زیرا اسطوره حوادثی را نقل می‌کند که گرچه در گذشته روی داده، اما شنونده آن را زنده و متناسب با زمان حال خود می‌داند. سپس شیوهٔ انتقال باورهای اسطوره‌ای تحلیل می‌شود که به دو شکل تخصصی (به وسیلهٔ سرایندگان دوره‌گرد) و غیرتخصصی (به وسیلهٔ افراد خانواده) بوده است. در ادامه، چگونگی گذار از شکل شفاهی به شکل نوشتاری ارائه خواهد شد. این بحث ما را به موضوع پیوند میان داستان اسطوره‌ای و انواع ادبی رهنمون می‌شود که محملی برای مطالعهٔ دو رویکرد ساختاری[1] و گاه‌شماری[2] است. سپس به به تطبیق داستان اسطوره‌ای و داستان ادبی، و در انتها به منطق داستان خواهیم پرداخت، منطقی که محل تلاقی ادبیات و اسطوره است و درواقع جهان بزرگ‌تری را تشکیل می‌دهد که جهان اسطوره و جهان ادبیات درون آن جای می‌گیرند.

---

[1] approche structurelle
[2] approche chronologique

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. اسطوره و بیان گذشته

اسطوره هیچ‌گاه تجربهٔ کنونی را نقل نمی‌کند، بلکه همواره خاطره‌ای را انتقال می‌دهد، یعنی پیامی دربارهٔ گذشته که از نسلی به نسل دیگر در حافظه ذخیره می‌شود. اما این حافظه نه فردی، بلکه جمعی است. بی‌شک بدون حافظهٔ فردی نمی‌توان حافظهٔ جمعی داشت، اما در تمدن شفاهی [بدون نوشتار] خاطره برای آنکه بتواند از نسلی به نسل دیگر انتقال یابد، باید هم‌زمان در خاطره‌های فردیِ بسیاری مشترک شود. از سوی دیگر، در تمدن شفاهی، حافظه و فراموشی جدایی‌ناپذیرند. زیرا تراکم پیام‌ها نمی‌تواند از گنجایش حافظهٔ فردی تجاوز کند. در چنین بستری، پذیرش پیام جدید ناگزیر با نابودی پیامی دیگر همراه است. اما همین حذف و اضافه از معیارهایی پیروی می‌کند که عبارت‌اند از: منحصربه‌فرد بودن، و الگو بودن. اسطوره هیچ‌گاه مسائل روزمره را به همان شکل که هستند بیان نمی‌کند؛ اسطوره حوادثی را نقل می‌کند که در نوع خود منحصربه‌فردند. از سوی دیگر، اسطوره فقط حوادثی را گزارش می‌کند که می‌تواند از یک سو مسائلی را توضیح دهد، و از سوی دیگر الگویی برای یک گروه مشخص باشد» (بریسون[1] ۱).

وقتی سخن از حافظه در میان است، اولین چیزی که در ذهن تداعی می‌شود، گذشته است. اسطوره گذشته‌ای را حکایت می‌کند که بر پیدایش مطلق تمامی واقعیت‌ها منطبق است. از سوی دیگر، هیچ شاهد عینی مستقیم یا غیرمستقیمی که این گذشته را دیده باشد وجود ندارد. این گذشته همان است که فقط به‌صورت شفاهی، یعنی سینه به سینه، نقل شده است. بنابراین، با گذشته‌ای روبه‌روییم که هیچ مرجعی ندارد و نمی‌توان آن را به شهادت عینی مستقیم یا غیرمستقیمی ربط داد یا در نظم زمانیِ گذشته /حال/ آینده قرار داد. زمانِ نقل‌شده، گذشته‌ای بدون مرجع است که در مقابلِ زمان حال قرار می‌گیرد، و حاوی بُعدی خاص از زمانی است که تاریخ در آن ذکر نشده است. اگر در اسطوره‌ای به مدت زمان اشاره شده است، فقط جنبهٔ نمادین دارد. برای مثال، اولیس در *اودیسه* بیست سال پس از پایان جنگ تروا به سرزمین خود ایتاکا وارد می‌شود. هر چند او خود از لحاظ جسمانی تغییری نکرده، اما فرزندش تلماخوس بزرگ شده است. بیست سال در اینجا به مفهوم مدت زمانی بسیار طولانی است (بریسون ۱).

---

[1] Luc Brisson

شایستهٔ یادآوری است که اساطیر به معنی و مفهوم داستان‌ها و افسانه‌های مردم هر سرزمین و کشور در گذشته‌های دور و در زمانی است که باورهای مردم، آرزوها و خواست‌هایشان به شکل نمادین در منش و کنش پهلوانان و ایزدان و ایزدبانوان گنجانده می‌شد. اساطیر مردم هر سرزمین برآمده از آرزوها و خواست‌ها و نیازهای آنان است، آن‌گونه که می‌توان گفت اساطیر نماد زندگی و روح جمعی و نخستین تلاش بشر برای طبقه‌بندی آفریدگان است.

در سطرهای پیشین گفته شد که گذشته در اسطوره با زمان حال در ستیز است، اما این ستیز مطلق نیست؛ در اسطوره‌ها، انسان‌ها همچنان در جوار خدایان و شیاطین و قهرمانان زندگی می‌کنند. فتوحات اینان که مافوق بشرند همواره به پیروزی ختم می‌شود؛ پس الگوهایی برای هر گونه تلاش از سوی انسان‌هایند. در نتیجه، انسانِ زمان حال نیز به پیروی از الگوی خود دست به اعمالی می‌زند که موفقیت آنها پیشاپیش تضمین شده است. «حتی اگر گذشتهٔ بیان‌شده در اسطوره را نتوان از لحاظ مرجع آن آزمود، اما این گذشته مجموعهٔ توضیحات و ارزش‌هایی را ارائه می‌دهد که امکان درک و حتی کنترل زمان حال را فراهم می‌آورد» (بریسون ۱). پس اسطوره همانند آیین‌نامه‌ای عمل می‌کند که انسان را هدایت و اعمال او را کنترل می‌کند و هم‌زمان، با حمل ارزش‌های اجتماعی، آنها را می‌آفریند (هایدمان[1] ۲۱٤-۲۱۵). پس کارکرد اسطوره ارائهٔ الگوهایی برای حال و آینده است. تا این مرحله، اسطوره فقط جنبهٔ باور دارد، شفاهی است و کارکرد اجتماعی دارد، درحالی‌که از جنبهٔ زیباشناختیِ آن نشان چندانی به چشم نمی‌خورد. در تمدنی که هنوز کتابت در آن پدید نیامده است، همین اسطورهٔ شفاهی برای انتقال پیام‌های موجود در خود و رساندن آن به مخاطبان دو راه در پیش می‌گیرد: یکی به وسیلهٔ افرادی که آنها را حرفه‌ای می‌نامیم، و دیگری به وسیلهٔ افراد عادی و درون خانواده‌ها (بریسون ۱).

۲. ۲. دو گونه نقل اسطورهٔ شفاهی

در جامعهٔ فاقد نوشتار، انتقال اسطوره سینه به سینه و شفاهی انجام می‌گیرد. در چنین بستری، خلق و توصیف هم‌زمان اتفاق می‌افتد. خلق اسطوره الزاماً به معنی نقل

[1] Ute Heidmann

آن نیز هست، و برای نقل آن باید شنوندگان و بینندگانی وجود داشته باشند. بدین ترتیب، به یک اصل اساسی دست می‌یابیم: هر بار که اسطوره نقل می‌شود، دو چیز در آن تاثیر می‌کند: از یک سو، فراموشی و نوآوری نقل‌کنندگان، و از سوی دیگر، الزام به سازگارسازی برای جمع شنوندگان (بریسون ۱). در نتیجه، در جامعهٔ بدون نوشتار تنها نسخه‌ای که از یک اسطوره در دسترس ماست آخرین نسخهٔ آن است و بازسازی نسخه‌های پیشین، به‌ویژه نسخهٔ منشأ تقریباً محال است. در حالی که یکی از مهم‌ترین نقش‌های سازندگان اسطوره، یعنی شاعران، این است که مانع از ایجاد تغییرات زیاد و سریع در اسطوره شوند. به همین علت است که شاعری مانند هومر ابتدا قصهٔ اسطوره‌ای را به خاطر می‌آورد و سپس سعی می‌کند که با تصرّف در قالب و محتوای اسطوره، به یاد آوردن آن را سهل‌تر و از ایجاد تغییرات زیاد در آن جلوگیری کند.

زبان نوشتاری در قرون پنجم و چهارم قبل از میلاد به‌تدریج بر یونان باستان سیطره یافت. در این دوره، حرفه‌ای‌ها، یعنی راپسودها[۱]، در جشن‌های مذهبی و مسابقات، به‌ویژه در آتن، به سرودن می‌پرداختند. در همین حال، بازیگران و گروه هم‌آوازان نیز سرود می‌خواندند. اینان در واقع روایت‌گران اسطوره بودند.

درحالی‌که این نوع روایت را حرفه‌ای‌ها انجام می‌دادند، گروهی غیرحرفه‌ای هم بودند که به نقل اسطوره می‌پرداختند. در تمدن شفاهی، اطلاعات در حافظهٔ فرد ذخیره می‌شود. بنابراین هر چه سن فرد بیشتر باشد، دامنه آگاهی‌های او نیز بیشتر خواهد بود. از این رو پدربزرگ‌ها و به‌ویژه مادربزرگ‌ها بودند که قصه‌ها را برای نواده‌های خویش تعریف می‌کردند. اما از سویی، چون بیشتر شنوندگان این قصه‌ها کودکان خردسال بودند، بنا به گفتهٔ افلاطون، شخصیتِ پیرزن می‌توانست راوی ایده‌آل باشد (افلاطون قطعهٔ ۳۷۷).

بدین ترتیب، حرفه‌ای‌ها عموم مردم را خطاب قرار می‌دادند و غیرحرفه‌ای‌ها یعنی پدر و مادرها، کودکان را. و اسطوره که حاوی ارزش‌های جمعی و توضیحاتی دربارهٔ برخی مسائل بود، راه دوگانه‌ای می‌پیمود تا به مخاطب اصلی خود، یعنی نسلی از یک جامعه، برسد.

---

[۱] rhapsode ، شاعران دوره‌گردی که در یونان باستان از شهری به شهر دیگر می‌رفتند و اشعار حماسی و به‌ویژه سروده‌های هومر را بازخوانی می‌کردند.

۲. ۳. گذر از قالب شفاهی به نوشتار

فرآیند دگرگونی از جامعهٔ منحصر به بیان شفاهی به جامعهٔ مجهز به نوشتار بسیار طولانی و کُند بوده است. در این مدت، پیوند میان داستان و راوی و مخاطب دچار تحولی اساسی شد؛ این تحول نماد بارز گذار از اسطوره به ادبیات است. راپسودها، کاهن‌ها و هم‌آوازان جای خود را به شاعران و آفرینندگان ادبی دادند. جمع باشکوه حاضران و جلسات عمومی و جمعی پراکنده شد و جای خود را به خوانندهٔ منفرد در گوشهٔ اتاق خود داد و اسطوره که جلوهٔ مقدسات در زندگی روزمره بود، در زمان و مکانی ارائه شد که وجود واقعی اسطوره‌ها در آن احساس نمی‌شد.

در دوران شفاهی، آنچه برای راوی و نیز برای شنونده اهمیت بیشتر داشت اسطوره و وقایع آن بود. اما در متن ادبی چیز دیگری مهم بوده است که هم نویسنده و هم خواننده را به خود جذب می‌کند و آن لذت زیباشناختیِ نهفته در متن است (بریسون ۱). «تفاوت ماهیت نیست که ویژگی قصهٔ ادبی یا قصهٔ اسطوره‌ای را بیان می‌کند؛ هدفی که در متن نهفته است، و دریافتی که از آن می‌شود، در واقع، خط حایلی است بین دو جهان» (هوئه‌ـ بریشار[1] ۱۲).

در چنین نگرشی، بایسته است که به هنگام پیدایش متن نوشتاری، آفرینشگر آن نیز آشکار شود. این پندار که ادبیات از دل اسطوره زاده شده نادرست است، اما بی‌گمان این دو در شکوفایی هم مؤثر بوده و گاه نیز از یکدیگر فاصله گرفته‌اند.

> مشکل اصلی اینجاست که ما اسطوره‌ها را از ورای آیین‌ها و به هنگامی که قدرتی تأثیرگذار داشتند نشناخته‌ایم؛ در حالی به آنها می‌پردازیم که در ادبیات، چه شفاهی و چه نوشتاری، ادغام شده‌اند، ادبیاتی که جوهر و عملکرد اسطوره را تغییر می‌دهد. پس بهترین نتیجه‌گیری این است که در این بازیِ خلق و ساخت، اسطوره و ادبیات را دارای منشأهایی هم‌جوهر بدانیم (هوئه‌ـ بریشار ۱۳-۱٤).

در یونان باستان، نوعی شعر شفاهی قالب حماسی به خود می‌گیرد که در آن شاعر در برابر شنوندگانش می‌ایستد. شخصیت‌ها که اسطوره‌ای هستند به‌تدریج وارد زمان‌مندی تاریخی می‌شوند و داستان اسطوره‌ای بی‌آنکه مورد پرسش قرار گیرد مبنای شعر را تشکیل می‌دهد، زیرا میان انسان و جهان نوعی سازگاری وجود دارد. اما در

---

[1] Marie-Catherine Huet-Brichard

عصر کلاسیک، تراژدی به وجود می‌آید و گسترش می‌یابد. در تراژدی، سراینده رو در روی مردم حاضر نمی‌شود، قهرمانان با تماشاگران هم‌عصر نیستند، داستان اسطوره‌ای جایگاه خود را به‌عنوان اساسِ اثر از دست می‌دهد و به پرسش کشیده می‌شود. این امر نیز جلوهٔ روشنی از گذار از قالب شفاهی به نوشتار است؛ نوشتار موجب می‌شود که اسطوره‌ها مورد نقد قرار گیرند و از موضوع دور شوند. در یونان باستان، تراژدی زمانی پای به عرصهٔ وجود می‌گذارد که بیان شفاهی جای خود را به فرهنگ نوشتاری می‌دهد (هوئه‌ـ بریشار ۲۰).

۲. ٤. اسطوره و گونه‌های ادبی

در سطور پیشین، سعی شد تا روند گذار از اسطوره در مرحلهٔ نهاییِ دورهٔ شفاهی به ابتدایی‌ترین شکل متون ادبی مکتوب توضیح داده شود. اما در ادبیاتِ گونه‌های ادبی مختلفی وجود دارد و به نظر می‌رسد که اسطوره با برخی انواع ادبی سازگارتر است. پیوند میان اسطوره و گونه‌های ادبی از دو دیدگاه مورد بررسی قرار گرفته است: رویکرد ساختاری و رویکرد گاه‌شماری.

رویکرد ساختاری بیشتر به پیوستگی میان داستان اسطوره‌ای و قالب‌های ادبی می‌پردازد. این قالب‌ها که آنها نیز ریشه در سنت شفاهی دارند عبارت‌اند از: قصهٔ عامیانه، افسانه و حماسه. به عنوان نمونه، اگر اسطوره را با افسانه بسنجیم، خواهیم دید که اسطوره جنبهٔ نمادین[۱] و متافیزیکی[۲] دارد، درحالی‌که بُعد غیرزمانی[۳] خود را حفظ می‌کند. اما افسانه در چارچوب تاریخ‌نگاری دقیقی قرار می‌گیرد و داستانی را بسط می‌دهد. با این حال، در زبان‌های معاصر تفاوت بسیار میان اسطوره و حماسه وجود ندارد، حتی در بعضی لغت‌نامه‌ها تعاریف یکسانی برای آن دو ارائه شده است (هوئه‌ـبریشار ۱۷).

برخی از لغت‌نامه‌ها هرچند به دلیل باورهای آیینی مفاهیمی مغرضانه از اسطوره ارائه داده و آن را افسانه و سخنان پریشان معنی کرده‌اند، اما حماسه را ستوده‌اند. آنچه به یقین می‌توان گفت این است که اسطوره، همچون حماسه، آمیزه‌ای از رزم و بزم

---

[1] symbolique
[2] métaphysique
[3] atemporalité

است، با تأکید بر اینکه بزم و غنا چاشنی و مایهٔ تلطیف خشونت‌های نهفته در حماسه‌اند.

قصه نیز، از یک سو به دلیل شگفت‌انگیزی و از سوی دیگر به سبب ابعاد غیرمذهبی‌اش، از اسطوره متمایز می‌شود. همچنین باید خاطرنشان ساخت که شخصیت‌های قصه به اندازهٔ شخصیت‌های اسطوره قوی نیستند. تفاوت دیگر آن است که اسطوره در بُعد زمانی مقدسی[۱] اتفاق می‌افتد، اما قصه در گذشته‌ای نامشخص[۲] روی می‌دهد. به گفتهٔ کلود لوی‌ـاستروس[۳]، ستیزهای اسطوره که «کیهانی، ماورای طبیعی و غریزی»[٤]اند در قصه به ستیزهای «محلی، اجتماعی و اخلاقی»[٥] تبدیل می‌شوند (لوی‌ـاستروس ١٥٤). در اینجا نیز مرز میان قصه و اسطوره چندان مشخص نیست. بنابراین، رویکرد ساختاری به مرز میان اسطوره و انواع ادبی چندان اهمیت نمی‌دهد، بلکه آنچه در رویکرد ساختاری مهم است پویایی گونهٔ ادبی است. هدف این رویکرد کشف شیوهٔ ورود و تداخل اسطوره در قصه و حماسه و تراژدی است.

اما رویکرد گاه‌شماری که نورتروپ فرای[٦] پیشروِ آن است، اساس کار خود را بر «تشابه میان اسطوره و ادبیات» می‌نهد: «هر اندازه مقوله‌ای که ادبیات می‌نامیم بسط می‌یابد، این‌گونه داستان‌ها در یکدیگر ادغام می‌شوند و اسطوره‌های سنتی تغییر می‌کنند و در بطن داستان‌ها، رمان‌ها یا حماسه‌ها تحول می‌یابند؛ آنها مرحله به مرحله وارد شعر غنایی می‌شوند» (فرای ٤٤).

از دیدگاه فرای، گذار از اسطوره به قالب‌های ادبی را می‌توان با پیوند دادن راوی و مخاطب به قصه توضیح داد: «اسطوره‌هایی که دیگر کسی آنها را باور ندارد، و دیگر با آیین‌ها و مراسم ارتباطی ندارند، به‌طور محض ادبی می‌شوند» (همان ٥٤). فرای سپس به طبقه‌بندی گونه‌های ادبی بر اساس «شایستگی‌های قهرمان»[۷] می‌پردازد، شایستگی‌هایی «که شاید از شایستگی‌های ما برتر، یا با آنها برابر باشد» (همان ٥٤).

---

[1] un temps sacré
[2] un passé indéterminé
[3] Claude Lévi-Strauss
[4] cosmologique, métaphysique, naturelle
[5] locale, sociale, morale
[6] Northrop Frye
[7] aptitudes du héros

– وقتی که قهرمان ماهیتی مقدس[1] دارد، داستان از جنبه‌ای اسطوره‌ای برخوردار است.
– قهرمان افسانه‌ای «ظرفیت‌هایی دارد که موجب می‌شود تا از انسان فراتر و بر محیط خود مسلط باشد».
– قهرمان تراژدی یا حماسه از انسان فراتر است، اما ناگزیر از گردن نهادن به محیط خویش است.
– شخصیت‌های کمدی یا رئالیستی با انسان برابرند و بر محیط خود تسلط ندارند.
– قهرمان‌های داستان‌های خنده‌آور از خواننده پایین‌ترند (همان ٤٧).

پس، به‌گفتهٔ نورتروپ فرای، سیر ادبیات عبوری است از قداست[2] به عدم قداست[3]، از انسان‌ـخدا[4] که بر سرنوشت جهان تاثیر می‌گذارد، به انسان عادی که مقهور سرنوشت است.

۲. ۵. منطق داستان، نقطهٔ تلاقی داستان ادبی و داستان اسطوره‌ای

سیر تطور از اسطوره به ادبیات در چهارچوب منطقی امکان‌پذیر شده که فصل مشترک هر دو قلمرو است و با اندکی تأمل متوجه می‌شویم که هر دو، یعنی جهان اسطوره و جهان ادبیات، در درون جهان بزرگ‌تری جای دارند که می‌توان آن را جهان داستان نامید. اسطوره می‌تواند در یک داستان تجسم یابد، هرچند به آن داستان خاص محدود نمی‌شود، زیرا ویژگی اسطوره این است که از روایت‌های گوناگون داستان غنا می‌یابد. به عنوان مثال، یکی از اسطوره‌های معروف یونانی اودیپ است، اما *اودیپ شاه*، اثرِ سوفوکِلس، تنها یکی از جلوه‌های اسطورهٔ اودیپ است و خودِ اسطوره نیست. سِنِکا، کُرنی، ولتر، آندره ژید و چند شاعر و نویسندهٔ دیگر نیز روایت خاص خود را از اسطورهٔ اودیپ بیان کرده‌اند. هر یک از این روایت‌ها به جنبه‌ای خاص از آن اولین اسطوره پرداخته و بر غنای آن افزوده‌اند. ورود نویسندگان معاصر به گسترهٔ اساطیر گویای تأثیر اسطوره است.

برای ادراک بهتر مفهوم اسطوره و پیوند آن با داستان درنگی بر اندیشهٔ کلود لوی‌ـاستروس در این زمینه خالی از لطف نخواهد بود. استروس معتقد است که اسطوره دارای دستور زبان خاص خود است که از آن پیروی می‌کند و نمی‌تواند در

---

[1] nature divine
[2] le sacré
[3] le profane
[4] l'homme-dieu

منطقِ یک قصهٔ منحصربه‌فرد محصور شود. او برای کشف دستور زبان یا نحو عمقیِ اسطوره[۱] شیوه‌ای ارائه می‌دهد و بر اساس این شیوه ابتدا به هم‌پوشانی[۲] چند روایت از یک اسطوره می‌پردازد. برای این کار، ابتدا به سراغ واحدهای سازندهٔ اسطوره، یعنی بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای[۳]، می‌رود. این واحدها، در واقع، کوتاه‌ترین جمله‌های ممکن‌اند و توالی حوادث را بیان می‌کنند. در نتیجهٔ این هم‌پوشانی، نظام‌هایی از ترکیب[٤] میان بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای مختلف آشکار می‌شود. منطق داستان اسطوره‌ای از سازماندهی این بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای به وجود می‌آید که لوی‌ـاستروس آنها را «بسته‌های ارتباطی»[۵] می‌نامد (لوی‌ـ استروس ۲۳٤). داستان در دو بُعد ساخته می‌شود: بُعد دَرزمانی[٦] که سیر خطی داستان را می‌سازد، و بُعد هم‌زمانی[۷] که ارتباط میان بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای را فراهم می‌آورد. دنبالهٔ مثال را با همان اسطورهٔ اودیپ ادامه می‌دهیم. در داستان اودیپ، سناریوی اسطوره حاوی مجموعه‌ای از سکانس‌ها یا زنجیره‌ای از روابط گزاره‌ای است: اودیپ پدرش را بی‌آنکه بشناسد می‌کشد، بر ابوالهول غلبه می‌کند، مادرش را به همسری خود در می‌آورد، مکافات عمل خود را می‌بیند و فرزندانش به سرنوشت غم‌انگیزی دچار می‌شوند. داستان ساختار دوگانه‌ای دارد: یکی افقی[۸] (توالی حوادث)، و دیگری عمودی[۹] (ارتباط میان عناصر مختلف داستان). این ساختار بر اساس قوانین «تقابل»[۱۰] یا «ترکیب»[۱۱] به عملکرد خود ادامه می‌دهد. لوی‌ـاستروس در تحلیل خود از اسطورهٔ اودیپ نشان می‌دهد که چگونه بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای بر اساس منطق‌های متقابل سازماندهی می‌شوند. طبق یک منطق، روابط خویشاوندی بزرگ‌نمایی می‌شود (ازدواج اودیپ با مادرش، دفن پولونیکس توسط آنتیگونه)، اما بر اساس منطق

---

[1] grammaire du mythe, sa syntaxe profonde
[2] superposition
[3] mythème
[4] systèmes de combinaisons
[5] paquets de relation
[6] diachronique
[7] synchronique
[8] horizontale
[9] verticale
[10] opposition
[11] combinaison

متقابل، همین نوع روابط کوچک‌نمایی می‌شود (قتل پدر به دست اودیپ، قتل پولونیکس به دست اِتئوکِلس).[۱]

از یک سو، رابطهٔ انسان با زایش زمینی‌اش انکار می‌شود (کشته شدن ابوالهول که مخلوقی زمینی[۲] است به دست اودیپ) و از سوی دیگر، استمرار زمین‌زاد بودنِ انسان[۳] (نام‌هایی همچون اودیپ، پدرش لائیوس و پدربزرگش لابداکوس مفاهیم ناتوانی از رفتن به راهِ راست را القاء می‌کنند و لنگان‌لنگان راه رفتن را به نوعی ریشه دواندن در زمین تعبیر کرده‌اند). لوی‌ـ استروس از این روابطِ بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی‌شده به معنا و عملکرد اسطوره می‌رسد، عملکردی که تضادهای به ظاهر آشتی‌ناپذیر را به هم پیوند می‌دهد:

> [اسطوره] بیان‌کنندهٔ بن‌بستی است که جامعه‌ای در آن گرفتار آمده، جامعه‌ای که زمین‌زاد بودنِ انسان را باور دارد، اما باید از این نظریه بگذرد و این واقعیت را به رسمیت بشناسد که هر یک از ما به‌راستی از پیوند یک مرد و یک زن زاده شده‌ایم. غلبه بر این مشکل ناممکن است. اما اسطورهٔ اودیپ نوعی ابزار منطقی پیشنهاد می‌کند تا به‌وسیلهٔ آن بتوان پلی میان مسئلهٔ ابتدایی (آیا انسان از یکی زاده می‌شود یا از دو نفر) و مسئلهٔ مشتق از آن (اینکه همان فرد از همان فرد زاده می‌شود یا از دیگری) ایجاد کرد. بدین ترتیب، نوعی تناسب حاصل می‌آید: نسبت بزرگ‌نماییِ خویشاوندیِ خونی به کوچک‌نماییِ آن مانند نسبت تلاش برای گریز از زمین‌زاد بودن است به ناتوانی در این تلاش (لوی‌ـاستروس ۲۳۹).

بنابراین، منطق داستان اسطوره‌ای (منطق یکی از داستان‌ها که جلوهٔ اسطوره است و دستور زبان اسطوره به عنوان تجلی روایت‌های مختلف آن) این است که الگویی برای حل تضادها ارائه کند (هوئه‌ـ بریشار ٤۳).

اما داستان ادبی روایت‌های مختلفی ندارد، بلکه یگانه است. پس به نظر نمی‌رسد که داستان ادبی از منطقی مشابه با منطق داستان اسطوره‌ای پیروی کند. در ادبیات، داستان روایت‌گر حوادث و وضعیت‌هایی است که متناسب با روند گره‌گشایی[٤] توالی می‌یابند.

---

[۱] پس از تبعید اودیپ (اُدیپوس)، اتئوکلس برادرش پولونیکس را بر سر جانشینی پدر می‌کُشد. پادشاه جدید، کرئون، دفن پولونیکس را ممنوع می‌کند، اما آنتیگونه، خواهر داغدیدهٔ پولونیکس، این فرمان را نادیده می‌گیرد و برادر را به خاک می‌سپارد.

[2] Chthonien
[3] autochtonie de l'homme
[4] dénouement

اما بر این محور افقی (یا هم‌نشینی[۱]) محوری دیگر قرار می‌گیرد که عمودی (یا جانشینی[۲]) است. عناصر مختلف داستان بر اساس برخی روابط ترکیبی با یکدیگر تناسب دارند، روابطی مانند توازی[۳]، تباین[٤]، تکرار[٥] و پیشروی تدریجی[٦] (هوئه‌ـبریشار ٤٤).

بدین ترتیب، می‌توان *اودیپ‌شاه* را به‌سانِ داستانی دراماتیک خوانش کرد. در این صورت، منطق ساختار نمایشنامه منطبق بر قوانین تراژدی خواهد بود. در این داستان تراژیک، سرنوشتِ بی‌رحمْ یک قهرمان را از اوج عزت به حضیض ذلت فرو می‌کِشد.

اما این اسطوره را می‌توان با کنار گذاشتن هر گونه دیدگاه روایی و با عطف توجه به نظام‌های ارتباطی میان اشخاص و نهادهای سیاسی و مذهبی و خانوادگی مورد بررسی قرار داد. این ارتباط‌ها با منطق‌های متضاد به پیش رانده می‌شوند، منطق‌هایی مانند علاقه یا طرد، مالکیت یا تخریب، وصل یا جدایی. داستان ادبی با یگانه بودنش، همانند قصهٔ اسطوره‌ای که از روایت‌های مختلف ساخته می‌شود، از قوهٔ محرکهٔ دوگانه‌ای پیروی می‌کند: یکی جریان داستان و دیگری استقلال از هر گونه زمان‌مندی بر اساس روابط ضمنی میان عناصر سازندهٔ داستان. این همگرایی میان داستان ادبی و داستان اسطوره‌ای نشان می‌دهد که چگونه برخی مطالعات در گسترهٔ بررسی داستان اسطوره‌ای می‌تواند با مطالعات دیگری در گسترهٔ بررسی داستان ادبی پیوند برقرار کند. الگوی نحوی[۷] داستان که گریماس در کتاب *نشانه‌شناسی ساختاری*[۸] مورد بحث قرار داده، می‌تواند الهام‌گرفته از الگویی باشد که لوی‌ـ استروس در کتاب *مردم‌شناسی ساختاری*[۹] ارائه داده است. از سوی دیگر، مبرهن است که بررسی‌های طرفداران تحلیل متنی[۱۰] در دههٔ ۱۹٦۰، همانند کارهای لوی‌ـاستروس، با الهام از علم زبان‌شناسی صورت گرفته‌اند (هوئه‌ـبریشار ٤٤).

---

[1] syntagmatique
[2] paradigmatique
[3] parallélisme
[4] contraste
[5] répétition
[6] gradation
[7] modèle de syntaxe
[8] A. J. Greimas, *La Sémiotique structurale*
[9] *Anthropologie structurale*
[10] analyse textuelle

۲. ٦. منطق خیال

اما برای پی بردن به این نکته که آیا منطق ساختارهای داستان اسطوره‌ای و داستان ادبی یکسان است، نباید تنها در پی منطق حوادث (روابط گزاره‌ای[1]) باشیم. در این زمینه، دستور زبان دیگری به جای دستور زبانی که توضیح داده شد می‌نشیند و هر دو نوع داستان را می‌آفریند؛ این دستور زبان چیزی نیست جز قواعد خیال[2]. همان‌گونه که هر جمله گرد ساختاری نحوی شکل می‌گیرد، هر گفتمان نیز از قواعد سازماندهی صوَر[3]، نمادها یا کهن‌الگو[4]ها پیروی می‌کند. اینها نه به شیوه‌ای خودسرانه، بلکه بر گرد محورهای هدایت‌شده‌ای به یکدیگر می‌پیوندند (هوئه‌ـ بریشار ٤٤-٤٥). حال می‌خواهیم به تطبیق قواعد حاکم بر این پیوندها در هر دو نوع داستانِ ادبی و اسطوره‌ای بپردازیم.

مدافعان نقد خیال[5]، یعنی آنان که هر داستان را نظامی پویا از روابط بین صوَر و نمادها بر اساس خطوطِ قدرتِ طرحواره[6] می‌دانند، معتقدند که قواعد حاکم بر پیوندها در هر دو نوع داستان یکسان است. قواعد حاکم بر این طرحواره‌ها همان‌هایی است که به رؤیای منفرد آفریننده ساختار می‌بخشد. اما این رؤیای منفرد پیروی از خیالی متعالی است که یونگ به آن پرداخته است.[7] پس فضای مشترک همهٔ آثار هنری ضمیر ناخودآگاه جمعی است که گرد کهن‌الگوها شکل گرفته است و همین جلوه‌های دیرین هستند که رؤیای منفرد را تغذیه می‌کنند (هوئه‌ـبریشار ٤٥).

اگر این منطق را بپذیریم، پس این پندار درست خواهد بود که سرآغاز همهٔ آثار گونه‌گون انسانی الگویی بنیادین بوده که به اشکال مختلف، از جمله داستان ادبی یا داستان اسطوره‌ای، در آمده است. ژان دو وری[8] عقیده دارد که در اسطوره و ادبیات «ساختاری بنیادین شکوفا شده است و به چندین شکل انشقاق می‌یابد» (وری ۱۲).

---

[1] relations prédicatives
[2] grammaire de l'imaginaire
[3] images
[4] archétype
[5] critique de l'imaginaire
[6] schème
[7] C. G. Jung. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Payot: Paris, 1968.
[8] Jan de Vries

وری نیز، همانند میرچا الیاده[1]، الگوی پهلوانی را الگویی مرجع می‌داند که از طرحواره‌ای اولیه نشئت می‌گیرد و در اسطوره، قصهٔ پریان، حماسه و رمان بازتاب می‌یابد و به‌روز می‌شود. در همهٔ این آثار، مجموعهٔ سکانس‌های ثابتی وجود دارد که فقط نوع پردازش آنها متفاوت است. در این مجموعهٔ سکانس‌ها، ابتدا قهرمان به خرقِ عادت به دنیا می‌آید (اودیپ، سام، پرسئوس، موسی...)، سپس آزمون‌ها یا فتوحاتی را به انجام می‌رساند (هفت خوان رستم، دوازده خوان هرکول، جست‌وجوی جام مقدس[2] توسط شوالیه‌های میزگرد یا جنگ‌های قهرمانان با اژدها و جادوگران)، و سرانجام قهرمان جلوهٔ ایزدی می‌یابد (تبدیل شدن به خدا یا پایان خوشایند داستان) (هوئه‌بریشار ٤٥).

این ساختار در سه مرحلهٔ زایش/ مرگ/ باززایش خلاصه می‌شود که طی آنها قهرمان به طرزی نمادین می‌میرد و به گونه‌ای دیگر متولد می‌شود. در حماسه، قهرمان به عظمت خویش باز می‌گردد؛ این امر در تراژدی‌ها و رمان‌ها نیز دیده می‌شود. بدین ترتیب، می‌توان گفت که داستان اسطوره‌ای و داستان ادبی به واسطهٔ شباهت ساختاری با یکدیگر پیوند دارند.

به‌طور اصولی، داستان اسطوره‌ای خود می‌تواند به یک کهن‌الگو برای داستان ادبی تبدیل شود. برای مثال، می‌توان به اسطورهٔ دگردیسی[3] اشاره کرد که بارها در ادبیات به کار رفته و یکی از معروف‌ترین جلوه‌های آن رمان مسخ نوشتهٔ کافکاست. پس اسطوره می‌تواند یک قالب‌ـالگو برای سایر داستان‌ها باشد: این قالب‌ـالگو بر اساس طرحواره‌ها و کهن‌الگوهای بنیادینِ روح جمعی انسان شکل می‌گیرد. ژیلبر دوران[4] معتقد است که ساختارهای بزرگ اسطوره‌ای در بطن جهان‌های ادبی حضور دارند و به آنها معنی و جهت می‌بخشند. در این ساختارها، اسطوره‌ها آشکار و واضح نیستند، بلکه از طریق بازپیدایش کهن‌الگوهای بنیادین عمل می‌کنند، کهن‌الگوهایی که فضای مشترک ادبیات و اسطوره را می‌سازند (دوران ۲۳۰).

---

[1] Mircea Eliade
[2] Graal
[3] métamorphose
[4] Gilbert Durand

۲. ۷. دو جهان در یک جهان

مشترک بودن فضای جهان اسطوره و جهان ادبی از نظر زمانی‌ـمکانی و نیز از نظر شخصیت‌پردازی قابل بررسی است. پیش از هر چیز، باید گفت که داستان اسطوره‌ای مدعی مطلق بودن است، یعنی بازیگران آن ارزشی جهان‌شمول دارند و در فضای زمانی‌ـ مکانیِ نامشخصی که نمادی از تمامی زمان‌ها و مکان‌هاست تکوین می‌یابند. آدم و حوا در *سِفر پیدایش*[۱] گویی زنان و مردان جهان‌اند که با مسئلهٔ شر و گناهکاری دست به‌گریبان‌اند. جهان اسطوره‌ای جهانی مستقل و خودبسنده است و از این نظر در ظاهر فاصلهٔ بسیار با جهان ادبی دارد. اما جهان ادبی نیز می‌تواند فضای خودبسندهٔ خاص خود را داشته باشد.

کمدی انسانی[۲]، نوشتهٔ بالزاک، مجموعه‌ای است از رمان‌هایی که، به گفتهٔ نویسنده در مقدمهٔ اثر، «تاریخِ فراموش‌شدهٔ تاریخدانان، یعنی تاریخ اخلاقیات» (بالزاک ۱۸) را بیان می‌کنند و به شرح تلاطمات سیاسی و اجتماعی یک مقطع زمانی خاص، یعنی انحطاط اشراف و قدرت گرفتن بورژواها، می‌پردازند. اما تلاش بالزاک بر مبنای نوعی زیباشناسی انجام می‌گیرد که به اثر او بُعدی جهان‌شمول می‌بخشد: او می‌خواهد از ورای مطالعهٔ اخلاقیات و بررسی‌های فلسفی یا تحلیلی خود به تمامی ابعاد واقعیت دست یابد. با خواندن *کمدی انسانی* پای به جهانی می‌گذاریم که بی‌شک اشاره به واقعیتی تاریخی دارد، اما، درعین‌حال، خودبسنده و مستقل از این واقعیت است. از مجموعهٔ *خانوادهٔ روگون‌ـ ماکار* اثر زولا[۳] گرفته تا *در جست‌وجوی زمان از دست رفتهٔ* مارسل پروست[٤] شاهد بازگشت قهرمانان و ابعاد استعاری برخی حوادثیم. این قرابت میان جهان اسطوره‌ای و جهان ادبی در همین قوهٔ محرکه نهفته است که به شخصیت‌ها و حوادث بُعدی جهان‌شمول و نمادین می‌بخشد، به‌طوری‌که شخصیت‌ها به تیپ‌ها و حوادث به الگو تبدیل می‌شوند (هوئه‌ـ بریشار ٤٨).

---

[۱] *سفر پیدایش* نخستین کتاب از *اسفار خمسه* (*تورات*) و در واقع اولین بخش از *کتاب مقدس* است.

[2] *La Comédie humaine*

[3] Emile Zola, *Les Rougon-Macart*

[4] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*

جهان اسطوره و جهان ادبیات ناگزیر از تلاقی با همدیگرند، زیرا هر دو از قوانینی پیروی می‌کنند که داستان را می‌سازد، و داستان لباسی است که هر دو جهان به تن می‌کنند.

رولان بارت در *درجهٔ صفر نوشتار*[1] توضیح می‌دهد که صیغهٔ سوم شخص مفرد و زمان ماضی مطلق ظرفیت بالایی به قصه می‌بخشد تا جهان خودبسنده‌ای خلق کند که ابعاد و محدوده‌های خود را می‌سازد و زمان و مکان و مردمان و مجموعهٔ اشیاء و اسطوره‌های خاص خود را دارد.

پس جهان اسطوره‌ای و جهان ادبی در درون جهان بزرگ‌تری قرار می‌گیرند که جهان قصه است. در این جهان بزرگ، هر عامل ما را به عامل دیگری از یک زنجیرهٔ تداعی معانی ارجاع می‌دهد. این سازمان رابطه‌ای خاص را با جهان و زبان به نمایش می‌گذارد (هوئه‌ـ بریشار ٤٩).

بنابراین، اسطوره برخاسته از منطق انتزاعی نیست، بلکه برآمده از اندیشه‌ای نمادمحور است که جهان را به مثابهٔ شبکه‌ای از نشانه‌ها و قیاس‌ها تعبیر و قرائت می‌کند، شبکه‌ای که جهان را به موضوع پیوند می‌دهد. همه چیز باید تعبیر شود، زیرا هر واقعیتی در یک ساختار منسجم می‌تواند معنی پیدا کند. داستان است که پیوندهای میان انسان و جهان را در یک اسطوره می‌تَنَد؛ داستان به واسطهٔ روابط علّی و معلولی موجب پیوستن انسان و جهان به یکدیگر می‌شود. نظام خطی (انسان در برابر ناتوانی از درکِ حضورِ خود بر روی زمین، رنج، درد و مرگ) جای خود را به منطقی از هماهنگی و تابعیت می‌دهد. آندره ژول[2] معتقد است که پاسخ انسان به پرسش دربارهٔ جهان موجب پیدایش اسطوره‌های مختلفی می‌شود که در واقع داستان‌هایی هستند که به موضوع ناهمگنی و تنوع جهان می‌پردازند و در صددند که این موضوع را از طریق نمایش واقعهٔ بنیادین قابل درک سازند:

> انسان از جهان و پدیده‌های آن می‌خواهد که خود را به او بشناسانند؛ او پاسخی دریافت می‌کند، آوازی دریافت می‌کند، کلامی که به ملاقات او می‌آید. جهان و پدیده‌هایش خود را می‌شناسانند. زمانی‌که جهان خود را این‌چنین و از راه پرسش و پاسخ برای انسان می‌آفریند، شکلی به وجود می‌آید که آن را اسطوره می‌نامیم (ژول ۸۱).

---

[1] Rolland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*
[2] André Jolles

داستان اسطوره‌ای ابتدا مسئله‌ای طرح می‌کند و سپس در همان زمان راه حل آن را ارائه می‌دهد، اما نه به شکل گفتمان منطقی، بلکه از ورای تصویرپردازی در باب ماجرایی که ابتدایی دارد و انتهایی و نیز سلسله حوادثی. جالب آنکه اهمیت حل موضوع کمتر از خود مسئله و ارائهٔ آن از ورای داستان است. و چون پاسخ‌ها متفاوت‌اند، داستان‌های اسطوره‌ای راه‌های متعددی در پیش می‌گیرند. در اسطوره‌های مقدس سومری‌ـ اکدی یا هومری یا اسطوره‌هایی که هسیود[1] روایت می‌کند، شر بنیاد همه چیز است، و بدی همان خائوس[2] است که خدایان می‌خواهند بدان شکل بخشند. در اسطورهٔ آدم و حوا، بدی هم در درون انسان است هم در شیطان؛ درحالی‌که در اسطورهٔ اورفه[3]، روح که در قالب جسم تبعید شده است، با خود شرّی درونی می‌آورد. اسطوره‌های شر درصددند تا عدم تجانس میان واقعیات بنیادین، یعنی معصومیت و پاکی، و وضعیت فعلی بشر، یعنی گناه و ناپاکی، را از میان بردارند (هوئه‌ـ بریشار ۵۰).

اما داستان ادبی تنها بر مبنای اندیشهٔ نمادمحور شکل نمی‌گیرد، بلکه خاستگاه آن روابط علّی و معلولیِ میان انسان و تاریخ و جامعه و جهان است؛ داستان ادبی خوانشی منظم از بی‌نظمی واقعیت ارائه می‌دهد. این نوع داستان به کمک ساختار و منطق کنش‌ها و نمادهایش به مرتب‌سازی می‌پردازد و ایجاد مفهوم می‌کند (هوئه‌ـ بریشار ۵۱). بنابراین، قصه، خواه‌ناخواه، محملی برای طرح سؤال و محلی برای پاسخ به همان سؤال است، چه اسطوره‌ای و چه ادبی.

۳. نتیجه‌گیری

یکی از موضوع‌های مورد بررسی در ادبیات تطبیقی اسطوره است. پیوند میان اسطوره و ادبیات، به‌رغم ابهامات و تفاوت‌های موجود، نه تنها امری بدیهی که پیوندی پرقدرت است. اسطوره گذشته‌ای را بیان می‌کند که هیچ شاهد عینی ندارد؛ بنابراین، گذشته‌ای است بی‌مرجع اما مطلق، یعنی دارای ابعاد نمادین و جهان‌شمول، که با ارائهٔ مجموعه‌ای از توضیحات و ارزش‌ها امکان هدایت و کنترل زمان حال و آینده را فراهم می‌آورد. پس اسطوره حاوی پیامی است که ناگزیر باید از نسلی به نسل دیگر انتقال

---

[1] Hésiode
[2] chaos
[3] Orphée

یابد، و این انتقال سینه‌به‌سینه انجام گرفته است. اما اسطوره در این مسیر دچار تغییراتی می‌شود؛ در نتیجه، تنها نسخه‌ای که از اسطوره در اختیار ماست آخرین نسخهٔ آن است که در بدو سیطرهٔ فرهنگ نوشتاری قالب مکتوب به خود گرفته است. این در حالی است که امکان بازسازی نسخه‌های پیشین و به‌ویژه نسخهٔ منشأ تقریباً غیرممکن است. زمانی‌که راویان اسطوره را به شکل شفاهی برای شنوندگان خود نقل می‌کردند، مخاطبانْ اسطوره و حوادث آن را به عنوان واقعیات جهان و نظام حاکم بر آن تلقی می‌کردند. در نتیجه، آنچه مهم بود خود اسطوره و حوادث حکایت‌شده در آن بود. اما با گذار از اسطوره به ادبیات، خود اسطوره اهمیتش را به‌عنوان واقعیت بنیادین از دست می‌دهد و لذت زیباشناختیِ نهفته در متن ادبی جای آن را می‌گیرد. در نتیجه، اسطوره که جنبهٔ قداست خود را از دست داده است، وارد ادبیات می‌شود و از طریق گونه‌های ادبی به حیات خود در قالبی زیباشناختی ادامه می‌دهد.

حتی اگر اسطوره و ادبیات را دو مقولهٔ جدا از هم در نظر بگیریم، باز هم خواهیم دید که منطق مشترکی میان آنها وجود دارد که موجب دوام پیوندشان می‌شود. اسطوره از منطق قوانین متقابل پیروی می‌کند تا تضادهای به ظاهر آشتی‌ناپذیر را به هم پیوند دهد و الگویی برای حل آنها ارائه کند. میان داستان ادبی و داستان اسطوره‌ای، نوعی همگرایی وجود دارد که ناشی از قوهٔ محرکهٔ دوگانهٔ حاکم بر آنهاست: یکی جریان داستان، و دیگری استقلال از مسئلهٔ زمان که اساس آن پیوند میان عناصر سازندهٔ داستان است.

منطقی که داستان را می‌سازد دارای ساختاری است که از قواعد خیال پیروی می‌کند. این ساختار سه مرحله دارد که طی آنها قهرمان ابتدا زاده می‌شود، سپس می‌میرد، و آن‌گاه دوباره زنده می‌شود و به عظمت خویش بازمی‌گردد.

جهان اسطوره‌ای جهانی مستقل و مطلق است، اما جهان ادبی نیز به واسطهٔ نمادین بودن شخصیت‌ها و حوادثش می‌تواند مستقل باشد. با توجه به شباهت‌های موجود میان جهان اسطوره و جهان ادبیات، می‌توان نتیجه گرفت که آن دو در جهان بزرگ‌تری قرار دارند که همان جهان داستان است. و داستان وسیله‌ای است برای طرح یک مسئله و سپس ارائهٔ راه حلی برای آن، که این امر هم در داستان اسطوره اتفاق می‌افتد و هم در داستان ادبی.

آنچه در متن مقاله آورده شده تلفیقی است از چندین مطالعه که اندیشمندان غربی انجام داده‌اند. اما مطالعهٔ جامعی در زمینهٔ انتقال اسطورهٔ شفاهی و راه‌یابیِ آن به متن ادبی در ایران صورت نگرفته است. این موضوع می‌تواند در پژوهش‌های مختلف مورد بررسی قرار گیرد. می‌توان با مطالعهٔ *اوستا* به‌عنوان اولین متن مکتوب اساطیر ایرانی به بررسی احتمال وجود روایت‌های شفاهی قبل از آن پرداخت و این موضوع را مورد تحلیل قرار داد که آن روایت‌ها چگونه منتقل شده و سرانجام به شکل نوشتاری درآمده‌اند. *شاهنامه* نیز از این منظر قابل بررسی و تحلیل است؛ می‌توان نسبت این اثر ادبی با اساطیر ایرانی را با دقت بیشتری بررسی کرد و میزان تأثیر اسطوره‌های شفاهی را در آن مشخص کرد.

منابع

ولک، رنه و آستن وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

Balzac, Honoré de. *Oeuvres complètes*. tome I. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.
Barthes, Rolland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
Brisson, Luc. *Le mythe, mode d'emploi.* (*http://agora.qc.ca /reftext.nsf/ Documents/ Mythe—Le_mythe_mode_d'emploi_par_Luc_Brisson*), 2009.
Brunel, Pierre, Pichois, Claude et Rousseau, André Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: A. Colin, 1983.
Brunel, Pierre. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. Paris: PUF, «Que sais-je?», 1989.
Durand, Gilbert. «Pas à pas mythocritique». *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: Ellug, 1996.
Frye, Northrop. *La Parole souveraine*. Paris: Seuil, 1994.
Greimas, A. J.. *La Sémiotique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
Heidmann, Ute. *Poétiques comparées des mythes*. Lausanne: édition Payot Lausanne, 2003 .
Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris: Hachette, 2001.
Jolles, André. *Formes simples*. Paris: Seuil,1972.
Jung, C. G.. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot, 1968.
Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon, 1973.

Madelénat, Daniel. «Mythe et littérature», *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1987.
Platon. *Oeuvres complètes*. tome VI, traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
Trousson, Raymond. *Un problème de littérature comparée*. Paris: Minard, 1965.
------. *Thèmes et mythes. Questions de méthodes*. Bruxelles: Editions de l'Université, 1981.
Vries, Jan de. «Les contes populaires.» *Diogène*. *n. 22*. (Avril-Juin 1958).

کیخسرو در آیینهٔ ادبیات شرق و غرب

افسانه خاتون‌آبادی*

چکیده

کیخسرو، شاه آرمانی ایرانیان، حضوری بس گسترده در اساطیر، تاریخ، حماسهٔ ملی، افسانه‌ها و باورهای عامیانه، و نیز فلسفهٔ اشراق و عرفان ایران‌زمین دارد، تا جایی که به یک «تیپ شخصیتی» بدل شده است. جستار حاضر، بر مبنای مطالعات اسنادی، در گام نخست در پی یافتن نمونه‌های این تیپ شخصیتی در ادبیات و فرهنگ دیگر اقوام به این نتیجه می‌رسد که در ریگ‌ودا، مهابهاراتا و افسانه‌های پهلوانی و دینی چین باستان نمونه‌هایی مشابه با کیخسرو یافت می‌شود. کیخسرو همچنین شباهت‌های قابل ملاحظه‌ای با برخی شخصیت‌های ادبی و تاریخی–اسطوره‌ای دیگر دارد. گام دوم یافتن علت همانندی‌هاست. مطالعات تطبیقی در وهلهٔ نخست این گمان را به وجود می‌آورد که شاید این شاکلهٔ واحد به ریشهٔ مشترکی در اساطیر هند و ایرانی بازگردد. به‌عبارت‌دیگر، شاید بتوان خاستگاهی شرقی برای اسطوره قایل شد که از طریق آیین مهرپرستی مسیری طولانی پیموده، و در هر مکان رنگ فرهنگ میزبان را به خود گرفته و سرانجام در مغرب‌زمین چهره‌ای غربی و در دوران متأخرتر سیمایی مسیحی یافته است. اما با تأمل بیشتر این احتمال قوی‌تر به ذهن متبادر می‌شود که علت وجود همانندی‌ها کهن‌الگوهایی است که زاییدهٔ ناخودآگاه جمعی بشر و در نتیجه نزد تمام اقوام مشترک است.

کلیدواژه‌ها: کیخسرو، ادبیات تطبیقی، اسطوره، قهرمان، حماسه، کهن‌الگو.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
پیام‌نگار: afsaneh_kh.abadi@yahoo.com

۱. مقدمه

یکی از موضوعات پژوهش در ادبیات تطبیقی بررسی انواع تیپ‌های شخصیتی است. «تیپ به شخصیت‌های نمادینی اشارت دارد که در فرهنگ و ادبیات ملتی نماد ویژگی‌ها و خصلت‌های خاصی گردیده‌اند. این شخصیت‌ها ممکن است اسطوره‌ای، تاریخی و یا تخیلی باشند. این شخصیت‌ها در واقع تبلور ارزش‌های یک جامعه و یا فرهنگ‌اند که از مرزهای ملی فراتر رفته و به نماد یا استعاره در ادبیات جهان تبدیل شده‌اند.» (انوشیروانی ۲٦-۲۷).

مقالهٔ حاضر یکی از تیپ‌های شخصیتی ــ کیخسرو ــ را موضوع پژوهش خود قرار داده است. در تاریخ افسانه‌ای ایران، کیخسرو محبوب‌ترین شاه است، تا جایی که به جهت برخورداری توأمان از جایگاه شهریاری و دین‌یاری می‌توان او را شاه آرمانی ایرانیان نامید.[۱] در اوستا با تکریم و احترام بسیار از او یاد شده، تا جایی که در شمار جاویدانان و پیروان آیین راستی آمده است.[۲] در متون پهلوی، علاوه بر فضایل فوق، از یاوران سوشیانس ــ موعود زرتشتیان ــ محسوب شده است. بر زمین نشاندن کنگ‌دژ را نیز بدو نسبت داده‌اند.[۳] در منابع تاریخی دورهٔ اسلامی نیز کیخسرو پادشاهی صاحب فضیلت است؛ حتی در برخی از این متون مقامی پیامبرگونه برای او قایل شده‌اند.[٤] در حماسهٔ ملی ایران نیز حجم عظیمی از ابیات منظومه به بیان سرگذشت کیخسرو اختصاص دارد. بدون شک کیخسرو در شاهنامه نیز به‌صورت «برترین شاه» نمایانده شده؛ شاهی که، علاوه بر برخورداری از فرّ کیانی، از ویژگی‌های پهلوانی نیز بهره‌مند است، و بدین‌گونه این «شاه‌ـپهلوان» به‌صورت شاه آرمانی ایرانیان تجلی یافته است.

خلاصهٔ سرگذشت کیخسرو در شاهنامه بدین قرار است:

---

[۱] درخصوص مفهوم «شاه آرمانی» نک. فتح‌الله مجتبایی. *شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان*.

[۲] نک. اوستا ۳۰٦، ۳٤۹، ٤٥۳، ٤۷٥- ٤۷٦، ٤۹۹، ٥۰۲، ٦۰٥- ٦۰٦؛ نیز پورداوود ۱۰۳-۱۰٤.

[۳] نک. فرنبغ دادگی ۹۰-۹۱، ۱۳۸-۱٤۰ و ۱٥۰-۱٥۱؛ *روایت پهلوی* ٦۰-٦۱ و ٦٤؛ *مینوی خرد* ۱۰-۱۱، ٤٥، ٤٦ و ۷۲.

[٤] نک. دینوری ۳۷-۳۸؛ طبری ٤۲۱-٤۳۳؛ نرشخی ۲۳-۲٤؛ مسعودی ۸٥؛ اصفهانی ۷، ۳۳ و ۳٦؛ بلعمی ٥۹۸؛ بیرونی ۳۲۹ و ۳۳٦؛ ثعالبی ۱۳۸، ۱٤۱-۱٤۳، ۱٤٦-۱٥۱، ۱٥۳-۱٥٥ و ۱٦۰؛ گردیزی ٤۷-٤۹؛ ابن بلخی ٤۲-٤٤، ٤۷؛ *مجمل التواریخ و القصص* ۲۹، ٤٦-٥۰، ۹۱، ٤۱۸؛ *تاریخ بناکتی* ۳۲؛ مستوفی ۹۰.

سیاوش، فرزند شاه ایران کیکاووس، بر اثر بدگمانی و بی‌مهری پدر به افراسیاب، شاه سرزمین توران، پناه می‌بَرد. نزد او تقرّب می‌یابد و حتی دختر او فرنگیس را به زنی می‌گیرد. پس از چندی، افراسیاب، بر اثر سعایت برادرش گرسیوز، به سیاوش بدگمان می‌شود و دستور می‌دهد تا او را بکُشند. فرنگیس پسری زاییده که نامش را کیخسرو نهاده‌اند. پیران، برادر نیک‌خواه افراسیاب، کیخسرو را به دست شبانان می‌سپارد تا از آسیب افراسیاب در امان بماند. سپس پرورش او را خود بر عهده می‌گیرد. کیخسرو سرانجام به ایران می‌رود، شاه ایران می‌شود و پس از جنگ‌های بسیار بر افراسیاب غلبه می‌کند و او را به خونخواهی پدر می‌کُشد. دوران شاهی او از پرشکوه‌ترین دوران اساطیری ایران است. کیخسرو تمامی دشمنان ایران را از میان برمی‌دارد، به سراسر جهان دست می‌یابد و آنچه خواستنی است به دست می‌آورد. پس از شصت سال سلطنت، نگرانی و افسردگی شدیدی بر او مستولی می‌شود. می‌ترسد که مانند ضحّاک و جمشید و کاووس دچار غرور شود و از یزدان رو بگرداند و فرّهٔ ایزدی از او بگسلد. از همه کناره می‌گیرد و مدتی در خلوت به نیایش و زاری و لابه به درگاه یزدان می‌پردازد. کوشش پهلوانان و بزرگان دربار برای اینکه او را به خود باز آورند بی حاصل می‌ماند. سرانجام کیخسرو اعلام می‌کند که می‌خواهد جهان را ترک گوید و به نزد داور پاک برود. زمام کشور را به دست لهراسب می‌سپارد، پهلوانان را خلعت می‌دهد و به سوی مقصد نامعلومی رهسپار می‌شود. پهلوانان از او دل نمی‌کَنند و یک روز و یک شب در پی او می‌روند تا سرانجام، پس از گذر از بیابانی خشک و متروک، به کنار چشمه‌ای می‌رسند. کیخسرو در آن چشمه سر و تن می‌شوید. سپس پهلوانان را بدرود می‌گوید و خبر می‌دهد که فردا چون آفتاب برآید دیگر او را نخواهند دید. شب در کنار چشمه می‌خسبند. سحرگاه تندبادی برمی‌خیزد و برف سنگینی باریدن می‌گیرد. پهلوانان از خواب برمی‌خیزند و اثری از کیخسرو نمی‌بینند. در جست‌وجوی او به هر سو می‌روند و همگی در درون برف ناپدید می‌شوند.

این شاه آرمانی در آثار فلسفی شیخ شهاب‌الدین سهروردی، معروف به شیخ اشراق، و نیز پاره‌ای از متون عرفانی چهره‌ای معنوی می‌یابد. شیخ اشراق معتقد است که کیخسرو چون در حد توانایی خود حق را ستایش و پرستش کرده، از فیض کیان خُرّه (فرّ کیانی) به بزرگی و قدرت رسیده و بر دشمن خود افراسیاب پیروز شده است. (در

متون دینی زرتشتی و در شاهنامه نیز منشأ جلال و شکوه و قدرتمندی و پیروزی کیخسرو بهره‌مندی از فرّ کیانی دانسته شده است.) سهروردی چنین پادشاهی را از جملهٔ حزب خدا می‌داند که به فرمودهٔ حق پیروز و رستگار است. از نظر او، کیخسرو حتی یکی از انتقال‌دهندگان حکمت الهی است.[۱] در برخی از آثار عرفانی نیز تأویل‌های خاصی از داستان کیخسرو شده است، مثلاً در جایی کیخسرو به روح‌القدس و در جایی دیگر به «وجود» تأویل شده است.[۲] گذشته از همهٔ موارد فوق، افسانه‌های بسیاری نیز در میان عامهٔ مردم رواج دارد که مبیّن جایگاه ویژه و برتر او در ذهن و قلب ایرانیان است.[۳]

۲. هدف و روش تحقیق

اشارهٔ بسیار کوتاه به شخصیت و خویشکاری کیخسرو در متون اساطیری و حماسی و کتب تاریخی و عرفانی و حتی ادبیات شفاهی در سطور فوق بیانگر توجه ویژهٔ ایرانیان ازمنهٔ مختلف به این شاه محبوب است و این یکی از دلایل اهمیت پژوهش دربارهٔ این «تیپ شخصیتی» است.[٤]

جستار حاضر، بر مبنای مطالعات اسنادی، در پی یافتن پاسخِ این پرسش است که آیا می‌توان برای شخصیتی همچون کیخسرو که حضوری این‌چنین پرفروغ در منابع اساطیری، حماسی، تاریخی، عرفانی، فلسفهٔ اشراق و حتی در باورهای عامیانهٔ ایرانی داشته است، نمونه یا نمونه‌هایی مشابه نزد دیگر اقوام یافت؟ و آیا کیخسرو شباهتی به دیگر قهرمانان اسطوره‌ای یا تاریخی ایران دارد؟ و در صورت وجود همانندهای ایرانی و انیرانی برای او، چه توضیحی برای وجود این قرینه‌ها وجود دارد؟

گسترهٔ این پژوهش حوزهٔ جغرافیایی وسیعی را در سه قارهٔ جهان، از جنوب آسیا تا شمال اروپا، دربرمی‌گیرد. رهگیری این تیپ شخصیتی نشان می‌دهد که در فرهنگ‌های مختلف شاکلهٔ واحد دارد و این یکی دیگر از وجوه اهمیت پژوهش دربارهٔ آن است.

---

[۱] نک. سهروردی ۱۳٥٦، ۱۹و ۲۰ مقدمه؛ نیز سهروردی ۱۳٥٥، ۱۸۷–۱۸۸.

[۲] نک. پورنامداران ٥۰۲–٥۰۳ و ۱٥٤–۱٥٥.

[۳] نک. انجوی شیرازی ۱٦۸.

[٤] یکی از پژوهشگران معاصر تحلیلی روان‌شناختی از این داستان کرده است که تازگی دارد (نک. رحیمی ۲۰۲).

در خصوص پیشینهٔ تحقیق باید یادآور شویم که تنها در چند مورد ــ و نه همهٔ موارد ــ نمونه‌هایی به‌صورت پراکنده و منفرد با کیخسرو مقایسه شده‌اند که در جای خود به تک‌تکِ آنها اشاره خواهیم کرد. این نمونه‌های منفرد ــ به‌غیراز نمونهٔ آرتورشاه ــ از حد اشاره‌ای چندسطری فراتر نمی‌روند و، تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، تا کنون هیچ پژوهش مستقل و فراگیری در این خصوص صورت نگرفته است.

۳. همانندهای کیخسرو در اسطوره و ادبیات و تاریخ ملل

کیخسرو همانندهایی در اسطوره و ادبیات و تاریخ اقوام مختلف دارد. گاه این مقوله‌ها با هم در می‌آمیزد، به‌طوری‌که به‌دشواری می‌توان تشخیص داد که شخصیت مورد بررسی چهره‌ای افسانه‌ای است یا تاریخی، ولی آنچه در این جستار مورد نظر ماست جنبهٔ افسانه‌ای چهره‌های تاریخی است. خاستگاه برخی از اینها شرقی و برخی غربی است؛ اما از آنجا که اساطیر کهن‌ترین تجلی‌گاه اندیشهٔ بشر و مقدم بر دیگر صور اندیشگی هستند، و با توجه به اینکه همانندهای شرقی پیشینه‌ای کهن‌تر دارند، بحث را از اساطیر شرقی آغاز می‌کنیم.

کیخسرو در زمرهٔ شخصیت‌های اساطیری است که نزد نیاکان مشترک ایرانی و هندی مشهور بوده‌اند. نام او در ریگ‌ودا به‌صورتِ سوشْرَوَس[۱] آمده است.[۲]

دارمستتر افسانهٔ به کوه رفتن کیخسرو و جنگجویانش را با یکی از وقایع حماسهٔ معروف هند، مهابهاراتا، مقایسه کرده است. در این حماسه، یوذیشدهیره[۳] از جهان بیزار می‌شود و پس از تعیین جانشین خود، با چهار برادرش به دامنه‌های هیمالیا روی می‌آورد. همراهان او، یکی پس از دیگری، در راه از پای در می‌آیند و تنها خود او و سگ باوفایش که همان ذرمه[٤] یا «راستی» است موفق می‌شوند که به بهشت گام بگذارند.[٥] «نشانه‌هایی که به جای مانده حکایت دارد که باید این داستان صورت دگرگون‌شده‌ای از اسطورهٔ کهن نبرد ایزد باران و دیو خشک‌سالی باشد.... هرتسفلد داستان کیخسرو و

---

[1] Sushravas

[۲] نک. نولدکه ۱۳.

[3] Yusivthira

[4] Sarma

[٥] نک. دوستخواه ۱۳۵۳، ۸۷.

افراسیاب را صورت جدیدتر نبرد «ایندرا» یا ایزد بهرام با «ورترا» می‌داند» (راشدمحصل ۱۲۹–۱۳۰ و ۱۵۱). «ایزد ایندره به مقابلهٔ اژدهای ورتره[۱] می‌شتابد. ورتره آب‌ها را گرفتار کرده و در غارهای کوه بسته نگاه داشته بود. این بدان معنی است که ورتره مانند تیامت[۲] در اساطیر بابلی، شهریار مطلق قلمرو آشوب پیش از آفرینش بوده است و یا اینکه با مسدود کردن آب‌ها و نگه‌داشتن آنها تنها برای خودش، جهان را دچار خشک‌سالی کرده بوده است» (الیاده ۳۳)، و سرانجام ایزد ایندره سر اژدها را می‌بُرد.

مهرداد بهار معتقد است که داستان سیاوش و کیخسرو، برخلاف دیگر روایات پیشدادی و کیانی، «اصلی بومی و بسیار کهن‌تر دارد و هند و ایرانی نیست و دقیقاً با اسطوره و آیین شهادت خدای نباتی در فرهنگ آسیای غربی مربوط است و به شکلی ویژه که در شرق نجد ایران و درهٔ سند وجود داشته دیده می‌شود» (بهار ۱۳۷٤، ۹٦).

تیپ شخصیتی کیخسرو مورد مشابهی نیز در افسانه‌های دینی و پهلوانی چین باستان به نام پادشاه «هوانگ‌ـدی»[۳] دارد. کیخسرو و هوانگ‌ـدی، هر دو:

> شاهنشاهی جنگاور و پیروزند که نامشان عنوان دورهٔ درخشان بهروزی و سرافرازی و نمایندهٔ همبستگی و بزرگی سرزمین آنها به شمار می‌رود... هر دو آنان در اوج نیرومندی و پیروزی، از پادشاهی کناره می‌گیرند و فرمانروایی این‌جهانی را به‌خاطر دست یافتن به پایگاه والای آن‌جهانی فرو می‌گذارند. هر دو، بی آنکه طعم تلخ مرگ را بچشند، به سبب عظمت روحی خود به آسمان می‌روند. هر دو جای نمایانی را در تاریخ تصوف سرزمین‌های خود اشغال می‌کنند. شاهنشاه بزرگ ایران را به‌ویژه به سبب اختصاص «جام گیتی‌نمای» بدو یادآوری می‌کنند و شاهنشاه بزرگ چین را به علت داشتن «گوهر دانایی» همواره به یاد می‌آورند (کویاجی ۱۳٦۲، ۱۱۹).

در پی‌گیری این اسطوره به روم می‌رسیم. در اساطیر رومی، رومولوس[٤] و رموس[٥] دو برادر توأمان از فرزندان پادشاهان آلب بودند که به دلایلی در کودکی از خانواده دور

---

[۱] vrtra، که در اصل «پایداری و ایستادگی» معنی می‌دهد، در افسانه‌های ودایی به‌سان اژدهایی تصور شده که آب‌ها را در کوه بسته و مسدود کرده بود و ایندره با کشتن او راهی برای جریان آب‌ها و پیدایش روشنی و حیات باز می‌کند (الیاده ۳۳).

[۲] Tiamat. در افسانه‌های بابلیِ تکوین عالم، موجود اساطیری اژدهافشی است که مظهر هولناک آب‌های تاریک ویرانگر و در عین حال مظهر آشوب ازلی است (همان).

[3] Houang-ti
[4] Romulus
[5] Remus

افتادند. ماده‌گرگی به آنها شیر داد و مانع از هلاک آنها شد. سپس یکی از چوپان‌های شاهی که از آنجا می‌گذشت آنان را دید، دلش به رحم آمد و آنان را به همسر خود سپرد. بعدها دو برادر تصمیم به بنای شهری گرفتند، اما در همان آغاز رموس را رومولوس کُشت. شهر ساخته شد و این شهر همان رم است که رومولوس پادشاه آن گردید. او پس از سی سال سلطنت به نحو مرموزی در طوفان ناپدید شد. بنا بر پاره‌ای روایات، خدایان او را به آسمان برده‌اند و در زمرهٔ خدایان در آمده است.[۱]

همچنان که پیداست، شباهت‌های این اسطورهٔ رومی با سرگذشت کیخسرو از این قرار است: ۱. تعلق به خاندان شاهی؛ ۲. دور ماندن از خانواده در شیرخوارگی و پرورش به‌دست چوپانان؛ ۳. کشتن یکی از خویشان نزدیک؛ ٤. بنا کردن شهری جدید (شهر رُم به دست رومولوس و بر زمین نشاندن کنگ‌دژ به دست کیخسرو)[۲]؛ ۵. ناپدید شدن در طوفان و سرانجام نامعلوم؛ ٦. عروج به آسمان.

امروزه بیشترین شناخت ما از اساطیر از طریق ادبیات حاصل می‌شود، زیرا ادبیات بزرگ‌ترین تجلی‌گاه اسطوره‌های کهن برای انسان مدرن است. اساطیر فوق نیز از این قاعده مستثنی نیستند و انعکاس گسترده‌ای در ادبیات سرزمین خود یافته‌اند. نمونه‌ای از این جایگشت‌ها[۳]، یعنی انتقال بن‌مایه‌های اسطوره‌ای به ادبیات، داستان کیخسرو و پیشینهٔ آن، داستان سیاوش، است که حدود یک‌سوم از ابیات شاهنامه را به‌خود اختصاص داده است. اگر بخواهیم وقایع زندگی کیخسرو را در حماسهٔ ملی ایران از تولد تا مرگ در فهرستی بگنجانیم، باید به این موارد اشاره کنیم:

الف) تولد در توران‌زمین پس از شهادت مظلومانهٔ پدرش سیاوش، به‌دستور افراسیاب.
ب) بزرگ شدن نزد شبانان به جهت نگرانی پدربزرگش افراسیاب از اینکه مبادا این کودک در آینده تاج و تختش را به خطر اندازد.

---

[۱] نک. اسلامی ندوشن ۱۳۵٦، ۱۷٤؛ نیز گریمال ۸۰۷–۸۱۱.

[۲] کنگ‌دژ را سیاوش با دست خود بر سر دیوان ساخت. این شهر متحرک بود تا این که کیخسرو آن را به زمین نشاند و با بند و میخ در جایی که سیاوش‌گرد است به زمین بست. «این بدان معناست که به اصطلاح امروزی، طرح شهر آسمانی را بر زمین پیاده کردند که شهر سیاوش‌گرد از آن پدید آمد» (بهار ۱۳۵۷، ۲٦۵). پس به اعتباری می‌توان کیخسرو را بانی سیاوش‌گرد دانست.

[3] displacements

ج) بازگشت به ایران همراه با گیو، پهلوان دربار کیکاووس.
د) فتح دژ بهمن و نشستن بر تخت پادشاهی ایران.
هـ) جنگ با تورانیان به کین‌خواهی سیاوش و سرانجام مغلوب کردن آنها و کشتن افراسیاب به یاری هوم زاهد.
و) کناره‌گیری از سلطنت و ناپدید شدن در برف و کولاک. «ناپدید شدن کیخسرو پایان یک دوره و نیز بسته شدن دفتر یکی از درخشان‌ترین دوره‌های روایت حماسی است» (بویل ٥٦٣).

آن‌گونه که در شاهنامه آمده، کیخسرو همیشه برای نبرد تن‌به‌تن با دشمنان حاضر بود و با آنکه پهلوانان ایرانی ننگ داشتند که پادشاه به‌جای آنان به میدان جنگ برود، کیخسرو از این کار اِبا نمی‌کرد. چنان‌که در یکی از نبردها شخصاً با پسر افراسیاب جنگید و بر او پیروز شد. میرچا الیاده معتقد است: «نبردهای تن‌به‌تن را هرگز نمی‌توان تنها با توجه به انگیزه‌های عقلایی توجیه و تبیین کرد» (الیاده ٤٤). زیرا این جنگ‌ها در اغلب موارد علت و نقش آیینی دارند و دو سوی نبرد در واقع معرّف و مظهر دو ایزد رقیب به شمار می‌آیند.

نکتهٔ قابل توجه آن است که علت‌العلل حوادث زندگی کیخسرو خواب کابوس‌گونهٔ افراسیاب و تعبیر دهشتناکی است که خوابگزاران از آن می‌کنند. بنا به گفتهٔ کریستین‌سن، «در افسانه‌های ایرانی، خوابی که از برافتادن سلسله‌ای و روی کار آمدن سلسله‌ای دیگر حکایت می‌کند و دستور کشتن کودک نوزاد که اجرا نمی‌شود و پرورش کودک در میان شبانان و هوشمندی کودک، زمینه‌های کهن مشترکی است که در داستان‌های همهٔ تیره‌های ایرانی به چشم می‌خورد» (رستگار فسایی ۸۱۲).

این موضوع یکی از وجوه تشابه کیخسرو و فریدون است. افزون برآن، شباهت‌های دیگری نیز میان سرگذشت فریدون و کیخسرو وجود دارد. از جمله، موضوع کین‌خواهی به انتقام قتل ناجوانمردانهٔ پدر و نیز فرجام کار آن دو. پیش از تولد فریدون، ضحاک خوابی آشفته می‌بیند که خوابگزاران آن را برای او چنین تعبیر می‌کنند: «پسری به نام فریدون به دنیا خواهد آمد که به کین‌خواهی پدرش آبتین که او را خواهی کشت و نیز به انتقام کشتن برمایه، گاوی که او را شیر خواهد داد، تو را سرنگون می‌کند و به

جای تو به تخت می‌نشیند.» ضحاک از بیم و نگرانی مأموران خود را به جست‌وجوی فریدون فرستاد و دستور هلاکت او را بدان‌ها داد. اما فرانک، مادر فریدون ، فرزند را به مرغزاری برد و به نگهبان مرغزار سپرد. فریدون سه سال از شیر«گاو برمایه» بالید. پس از سه سال، مادر از بیم جان فرزند او را به البرزکوه برد و به مرد پاک‌دینی که در آنجا اقامت داشت سپرد. پس از سال‌ها، هنگامی که فریدون جوانی دلیر شد و داستان ستمگری‌های ضحاک را دانست، کمر به کین‌خواهی از ضحاک بست. کاوه آهنگر نیز او را یاری کرد. فریدون، پس از به بند کشیدن ضحاک در البرزکوه، به تخت شاهی نشست. سپس زمانه را از کژی‌ها پیراست، اندوه را از زندگی مردم زدود و به آبادانی جهان پرداخت. فرجام کار فریدون آن بود که پس از پانصد سال پادشاهی، تاج و تخت شاهی به نوهٔ خویش منوچهر سپرد و خود از کار جهان کناره گرفت. افزون بر اینها، شباهت دیگر میان کیخسرو و فریدون آن است که هر دو آنها آزمون «گذر از آب» را با موفقیت پشت سر گذاشتند. باید اضافه کنیم که «در شاهنامه دو شاه کاملاً استثنایی، یکسر اهورایی و دادگر داریم. فریدون و کیخسرو. این هر دو به جستجوی تخت نمی‌آیند، باید در طلبشان رفت و از نهانگاه بیرونشان آورد» (رحیمی ۱۳۷۱، ۲۰۲).

از دیگر نمونه‌های برجستهٔ تیپ شخصیتی مورد بررسی در ادبیات جهان آرتورشاه و پرسیوال، قهرمانان ادبیات میانهٔ انگلیسی، هستند. آرتورشاه، شخصیت نیمه‌تاریخی‌ـنیمه‌افسانه‌ای بریتانی است. از داستان‌های او و دلاوران میزگردش در ادبیات میانهٔ انگلیسی و برخی دیگر از کشورهای غربی روایت‌های متعدد وجود دارد. اصل روایت مربوط به ادوار باستانی است، اما بعدها رنگ مسیحی می‌گیرد: «در سده‌های میانه در فرانسه و انگلستان رمان‌هایی در باب جستجوی گرال [جام] به ظهور رسید که همه حاکی از مسیحی شدن مضمونی کهن و غیرمسیحی است» (ستاری ۱۳۸٦، ۲۵). و البته این امری بدیع نبود. «دست‌کاری نوشته‌های اساطیری فلسفی و مسیحی کردن آنها بارها در عالم مسیحیت اتفاق افتاده است. نمونهٔ دیگر آن حماسهٔ آلمانیِ نیبلونگن است» (لوفلر‌ـدلاشو ٦۲ و ٦۸). به‌هرحال، بر مبنای این روایات، آرتورشاه و دلاوران میزگرد او از نیروهایی برتر از انسان‌های معمولی برخوردارند. «افسانه‌های آرتورشاه و دلاوران او همواره الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان بوده است. در اطراف آرتور، که شخصیتی نیمه‌تاریخی و

نیمه‌افسانه‌ای است، داستان‌های بسیاری فراهم آمده است. مضامین اصلی این داستان‌ها نیز جستجوی جام مقدس، و نبردهای آرتور با دشمنان به‌ویژه رومی‌هاست» (تراویک ۹۷۳).

از دلاوران میزگرد آرتورشاه، پرسیوال نیز جداگانه موضوع بسیاری از داستان‌ها شده است. در این گروه داستان‌ها، قهرمان اصلی دیگر آرتور نیست، بلکه پرسیوال (پرسوال/پارزیفال) است. او که ابتدا از آداب و رسوم دلاوری و شوالیه‌گری بی‌خبر است، پس از آشنایی با این آداب و رسوم، به دربار آرتورشاه راه می‌یابد. پرسیوال پس از پشت سر نهادن ماجراها و حوادث متعدد، ایمان گم‌شدهٔ خود را باز می‌یابد و این بازیابی البته منشأ خیر بسیار برای او و دیگران می‌شود.

داستان کودکی کیخسرو شباهت بسیار به داستان کودکی پرسیوال دارد که در جوانی از دلاوران میزگرد آرتورشاه بود. بنا بر پاره‌ای روایات، با آنکه مادر پرسیوال خویشاوندی نزدیکی با شاه دارد ــ به قولی دختر و به قولی دیگر خواهر شاه است ــ از بیم جان فرزند خود به جنگلی پناه می‌برد و مادر و کودک در آنجا تقریباً به‌تنهایی زندگی می‌کنند. پس هر دو قهرمان (کیخسرو و پرسیوال) در کودکی به شکل شگفت‌آوری از مرگ نجات می‌یابند و هر دو در کودکی از نسب خود بی‌اطلاع می‌مانند. علاوه بر این، فرار مادر پرسیوال با میانجی‌گری پیرمردی ناشناس امکان‌پذیر می‌شود (مشابه نقش پیران ویسه در بازداشتن افراسیاب که قصد نابودی کیخسرو را دارد). پدر پرسیوال نیز، مانند پدر کیخسرو، کشته شده است و بنا بر بعضی روایات، او را به خیانت کشته‌اند. هر دو قهرمان (کیخسرو و پرسیوال) در کودکی به استفاده از رزم‌افزار تمایل نشان می‌دهند و با تدارک ابتدایی برخی سلاح‌ها به شکار می‌روند. هردو قهرمان در کودکی به دربار شاه راه می‌یابند و در آنجا رفتاری نابهنجار دارند. با این تفاوت که رفتار خشن پرسیوال به تربیت نامناسب او در جنگل نسبت داده می‌شود، درحالی‌که رفتار غیرمعمول کیخسرو کاملاً حساب‌شده است، زیرا پیران ویسه او را اندرز می‌دهد که برای رفع سوءظن افراسیاب رفتاری ابلهانه و جنون‌آمیز در پیش گیرد.

البته شباهت‌های کیخسرو و پرسیوال منحصر به کودکی آنها نیست. اکنون به دیگر همانندی‌های آنها می‌پردازیم: هر دو قهرمان برای گشودن دژی دور از دسترس تلاش می‌کنند («دژ جام» در داستان پرسیوال و «دژ بهمن» در داستان کیخسرو) و هنگام

بازگشت با استقبال مردم سرزمین خویش روبه‌رو می‌شوند. مورد مشابه دیگر: در داستان پرسیوال، او باید بر «پارتینال» (قرینهٔ افراسیاب)، دشمن برونز (مشابه کیکاووس)، چیره شود و کین‌خواه مرگ «گون»، برادر برونز، (قرینهٔ سیاوش) باشد. علاوه بر اینها، کیخسرو و پرسیوال هر دو پیش از مرگ پادشاه پیر به شاهی می‌رسند. این پادشاه پیر از امتیاز ویژه‌ای برخوردار است (داشتن جام در داستان پرسیوال و بهره‌مندی از فر در قرینهٔ ایرانی آن)، که این امتیاز نیز به قهرمان داستان انتقال می‌یابد. دوران پادشاهی هر دو قرین آرامش است و سرانجام هر دو از شهریاری کناره می‌گیرند. در باب موضوع «جام» باید اضافه کنیم که «هانری کربن که برای رمز، معنایی فراتاریخی قایل بود، یعنی مصداقش را عالم جان یا ملکوت آسمان می‌جست، عقیده داشت که خورنه (فرّه) سرچشمهٔ مفهوم گرال [جام] و نظام شوالیه‌های نگاهبان آن است» (ستاری ۱۳۸٦، ۱۰۱). اما علاوه بر این‌همانیِ مفهوم جام یا گرال در رمانسِ آرتوری با فرّ ایرانی، جام مقدس مشابه جام کیخسرو نیز هست. در هر دو داستان، داشتن جام امتیاز ویژهٔ قهرمان داستان است و در هر دو مورد به مدد جام می‌توان کارهای خارق‌العاده کرد. از سویی، «گرال به روایت پیش‌مسیحی، جام حیات است که اگر به دست آید، زمینی بیمار و بی‌برگ‌وبر و ویران به برکتش آباد خواهد شد» (همان ٦٨). از سوی دیگر، گاه در ادب فارسی صورتی از جام کیخسرو، یعنی جام جم، با «آب خضر» در هم می‌آمیزد و مفهوم «زندگی‌بخشی» از آن برداشت می‌شود. از جمله در برخی ابیات دیوان عطار مواردی از این مفهوم به چشم می‌خورد.[۱]

علاوه بر این، جام مقدس در رمانس آرتوری جامی مفقود است و جست‌وجوی جام مفقود اصولاً بخش مهمی از بسیاری از روایات مربوط به پرسیوال را تشکیل می‌دهد (ستاری ۱۳۸٦، ۲۵). از سوی دیگر، بر اساس پاره‌ای داستان‌های عامیانه که نزد مردم روستاهای کهگیلویه و بویراحمد مشهور است، جام کیخسرو به شکلی اسرارآمیز ناپدید می‌شود و همهٔ تلاش‌ها برای یافتن آن بی‌ثمر می‌ماند.[۲]

شباهت‌هایی که برشمردیم باعث شده که برخی از پژوهشگران بر این عقیده باشند که «داستان‌های کودکی پرسیوال از روی الگوی داستان‌های کیخسرو شکل گرفته است»

---

[۱] نک. عطار نیشابوری ۸۲، ۱۰۹ و ۲٦۳.

[۲] نک. انجوی شیرازی ۲۷٦-۲۸۳.

(کویاجی ۱۳۷۱، ٥٤). اما کیخسرو، علاوه بر پرسیوال، شباهت‌هایی نیز با خود آرتورشاه دارد.

همچنان که در اوستا تصریح شده و در شاهنامه نیز ذکر آن به میان آمده، جنگ‌های کیخسرو برای اتحاد اقوام آریایی و پیروزی بر تورانیان است. از طرف دیگر، جنگ‌های آرتور نیز بر ضد مهاجمان ساکسونی بریتانیاست. همان‌گونه که کیخسرو با ویران کردن بتکدهٔ ساحل دریاچهٔ چیچست «فر» را به چنگ می‌آورد، آرتورشاه نیز به‌عنوان قهرمان مسیحیِ ضد کافران در شمار قدیسان در می‌آید. می‌دانیم که یکی از نقاط عطف داستان آرتورشاه دلاوران میزگرد اویند، ازجمله لانسلوت، گاوین، پرسیوال و ... . ما نظایر این پهلوانان را پیرامون کیخسرو نیز می‌یابیم: شمارِ بسیاری از پهلوانان پارتی و سکایی، از جمله گودرز، گیو، بیژن، توس، گستهم، رستم و... . حتی فرجام کیخسرو و فرجام آرتورشاه نیز شباهت شگفت‌آوری با هم دارند: کیخسرو در برف و بوران به شکل مرموزی ناپدید می‌شود و «شاه آرتور رهسپار جزیرهٔ اسرارآمیز آوالون[1] می‌شود و در آنجا ناپدید می‌گردد» (ستاری ۱۳۷۰، ٤۱۹). سرانجام، بنا بر اعتقادات زرتشتی، کیخسرو در شمار جاویدان‌هاست و در رستاخیز به یاری سوشیانس می‌آید و دوباره فعالیت خود را آغاز می‌کند. از طرف دیگر، بر مبنای برخی روایات، آرتور نامیراست و جایگاه او جهان دیگر است .

> سرنوشت کیخسرو و آرتور تنها در یک نکته تفاوت جوهری دارد. آرتور در پایان دوران پادشاهی خود، میزگرد خویش را شکسته و اعتماد خود به دلاورانش را تباه‌شده می‌بیند، چرا که آن پرهیزگاران سلحشور از آرمان خود بسیار دور افتاده‌اند. اما پهلوانان کیخسرو در پایان کار به مراتب بیشتر از آغاز به شهریار ایران ابراز دلبستگی می‌کنند و با وجود هشدارهای مکرر کیخسرو، وفاداری خود را با درگذشتن از جهان همراه شهریار خویش به اثبات می‌رسانند. آنان روحیه‌ای به کلی متفاوت با آنچه در دلاوران آرتور می‌بینیم، دارند (کویاجی ۱۳۷۱، ۱۱۳ـ۱۱٤).

در افسانهٔ کیخسرو و داستان آرتوری، «شخصیت اصلی، پهلوانی فرهنگی است با وظیفه‌ای اخلاقی، جامعه‌شناختی و قوم‌شناختی در برابر خویش. در هر کدام از دو مورد، پهلوان وظیفه دارد که با پیشروی قبایل کافر یا بیابان‌گرد مقابله نماید و از آرمان الهی

---

[1] Avalon

والای اخلاقی و همچنین از هدف‌های تمدن پشتیبانی کند. در هر دو مورد، شخصیت اصلی است که وظایف دلاورانه را تعیین و به طور کلی کنش دلاوران را از هر جهت رهبری می‌کند» (همان ۱۱۰).

یکی دیگر از موارد مشابه کیخسرو در ادبیات جهان، «هملت»، قهرمان اثری از شکسپیر به نام *هملت، شاهزادهٔ دانمارک*، است. «شباهت بین داستان کیخسرو و هملت به حدی است که بعضی از دانشمندان پنداشته‌اند که داستان کیخسرو اصل داستان هملت است» (مختاری ٤۰۵).

> داستان هملت، شاهزادهٔ نگون‌بخت دانمارک، یک داستان تخیلی و زاییدهٔ ذوق هنرآفرین شکسپیر نیست. در کتاب *تاریخ دانمارک*، نوشتهٔ مورخ دانمارکی «ساکسو-گرماتیکوس»[1]، که به سال ۱۲۰۰ میلادی تألیف شده، از این شاهزاده و سرگذشت دردناک او سخن به میان آمده است. آنچه بر این پرنس دانمارک گذشته، خواه افسانه و خواه حقیقت، با مقدار فراوانی روایات و قصص و اسطوره‌ها آمیخته که بر سیمای او پرده‌ای از ابهام می‌افکند (شهباز ۱۵۲).

در تراژدی شکسپیر، با اینکه هملت شاهزاده‌ای است صاحب همهٔ کمالات انسانی، اما تردید و دودلی شخصیت و روان او را در هم شکسته است. پدر او پادشاه شریف دانمارک است که با توطئهٔ برادر خیانتکار خود، کلادیوس، کشته می‌شود. برادر (قاتل) بر تخت شاهی می‌نشیند و با بیوهٔ شاه مقتول ازدواج می‌کند. هملت این حقایق را از روح پدرش، که چندین بار خود را بر او ظاهر کرده، می‌شنود. از این جهت، همواره در این تردید به سر می‌برد که مبادا سخنان روح زاییدهٔ تخیل خود او باشد. هملت، شاهزادهٔ خردورز، زیر فشار خردکنندهٔ تردید و اندوه تا مرز جنون پیش می‌رود؛ حتی نامزد عزیز خود را نیز ترک می‌گوید و او از این غصه خود را غرق می‌کند. اما سرانجام انتقام پدر خود را از عموی خائن می‌گیرد و در این میان افراد دیگری نیز، گناهکار و بی‌گناه، کشته می‌شوند.

شباهت‌های این داستان با سرگذشت کیخسرو یکی در کشته شدن مظلومانهٔ پدر هر دو قهرمان با غدر و خیانت و ناجوانمردی است و دیگر اینکه قاتل خویشاوندی خونی نزدیکی با قهرمان دارد. شباهت دیگر علائم جنون در دو قهرمان است: تظاهر به جنون

---

[1] Saxo Grammaticus

در کیخسرو و عدم تعادل روانیِ هملت که ناشی از شدت اندوه و تردید و چالش‌های روان اوست. و سرانجام هر دو قهرمان انتقام خون پدر مظلوم خود را از قاتل می‌گیرند و در اینجا، در هر دو داستان، خویشکاری ایشان به انجام رسیده است. در هر دو داستان، ضمن کین‌خواهی، بی‌گناهان و گناهکاران دیگری نیز کشته می‌شوند که تعدادشان در تراژدی هملت انگشت‌شمار و در ماجرای کیخسرو بی‌شمار است. ناگفته نماند که فرجام کار آنها متفاوت است، زیرا کیخسرو قهرمان حماسه است و هملت قهرمان تراژدی.

در اعصار مختلف و نزد اقوام گوناگون، غالباً چهرهٔ شخصیت‌های تاریخی مشهور با افسانه‌های بسیار درآمیخته و این آمیختگی چنان است که گاه تفکیک این دو (چهرهٔ واقعی و چهرهٔ افسانه‌ای) دشوار می‌نماید. با این حال، آنچه از آنان در ادبیات انعکاس می‌یابد اصولاً چهرهٔ دوم، یعنی چهرهٔ افسانه‌ای نه چهرهٔ واقعی ایشان است. این افراد مشهور از طبقات و گروه‌های اجتماعی مختلف‌اند، از پهلوان و شاهان و شاهزادگان تا بزرگان و اولیاء ادیان و مذاهب و حتی قهرمانان داستان‌های عاشقانه. بنابراین، از رستم و سیاوش تا کورش و محمود غزنوی، از اسکندر و هملت تا آرتورشاه، از بودا تا امامان و امامزادگان شیعه و اولیاء سایر ادیان، از خسرو و شیرین تا لیلی و مجنون و ... میان چهرهٔ تاریخی و چهرهٔ افسانه‌ای آنان تفاوتی آشکار وجود دارد. پیش از این، دربارهٔ پاره‌ای از این افراد سخن گفتیم. در ادامه، به پنج تن دیگر اشاره می‌کنیم که هرچند جنبهٔ تاریخی و واقعی شخصیت آنها پررنگ‌تر از موارد پیشین است، اما در این جستار جنبهٔ افسانه‌ای این چهره‌های تاریخی مورد نظر ماست که شباهت‌های بسیار با تیپ شخصیتی کیخسرو دارد. این افراد عبارت‌اند از: بودا، ابراهیم ادهم، کورش هخامنشی، اردشیر ساسانی و الحاکم بامرالله،خلیفهٔ فاطمی مصر.

بودا یا، به قول ویل دورانت، نخستین شخصیت برجستهٔ تاریخ هند شباهت فراوانی به کیخسرو دارد. بودا شاهزاده‌ای هندی بود که در جوانی، پس از تحول درونی، خانواده‌اش را ترک کرد و سر به بیابان گذاشت تا مرتاض شود. پس از مدتی، دست از ریاضت کشید و به تفکر پرداخت. نتیجهٔ تفکرات او این بود که انسان باید همهٔ آرزوهای خود را آرام کند و تنها جویای نیکی کردن باشد. به اعتقاد او، دلی که پاک

نشده باشد هیچ‌گاه روی آرامش نخواهد دید، اما دلی که از هر آرزوی شخصی پاک شده باشد به آرامش دلپذیری خواهد رسید.[۱]

مطالعهٔ زندگی بودا وجوه مشترکی از زندگی او و کیخسرو را به ما می‌نمایاند: اولاً هر دو شاهزاده بودند؛ ثانیاً از سلطنت و مزایای آن دوری گزیدند؛ ثالثاً هم به سلطنت و هم به زندگی این دنیا پشت پا زدند؛ رابعاً نزد ملت خود مقامی پیامبرگونه داشتند.

سه ویژگی نخست را به طور کامل درزندگی ابراهیم ادهم، صوفی معروف معاصرِ ابوحنفیه، نیز بازمی‌یابیم. اما درمورد ویژگی آخر، هرچند ابراهیم ادهم مقامی در ردیفِ بودا و کیخسرو نداشت، بااین‌حال از اولیاءالله و مقربان حق محسوب شده است و کرامات فراوانی به او نسبت داده‌اند. مشابهت زندگی او با بودا چندان است که این تصور را در ذهن ایجاد می‌کند که شاید روایات مربوط به ابراهیم ادهم کاملاً از افسانه‌های زندگی بودا اقتباس شده باشد: ابراهیم پادشاهی صاحب قدرت بود که حادثه‌ای او را متنبه ساخت، به طوری که از سلطنت روی گرداند و ترک دیار گفت و در عرفان به مقامات بالا رسید. کرامات بسیاری نیز به او نسبت می‌دهند.

اما شگفت‌آورترین مطلبی که دربارهٔ ابراهیم ادهم نوشته‌اند کیفیت مرگ اوست که شباهت فراوان به سرانجام کیخسرو دارد: «نقل است که چون عمرش به آخر رسید، ناپیدا شد. چنان‌که به تعیینْ خاک او پیدا نیست. بعضی گویند در بغداد است و بعضی گویند در شام است و بعضی گویند آنجاست که شهرستان لوط پیغمبر علیه‌السّلام به زمین فرو رفته است و او در آنجا گریخته است از خلق و هم آنجا وفات کرده است» (عطار نیشابوری ۱۳۵۵، ۱۲۷).

اما شباهت سرگذشت کیخسرو و سرگذشت کورش هخامنشی[۲] به حدی است که از دیرباز برخی از مورخان کورش هخامنشی را با کیخسرو پادشاه کیانی یکی می‌دانسته‌اند. برای مثال، ابوریحان بیرونی در *آثارالباقیه* به‌صراحت این نظر را ابراز می‌دارد.[۳] البته پاره‌ای از

---

[۱] نک. دورانت ٤۹۰-٤۹۱.

[۲] در باب وقایع زندگی کورش، نک. پیرنیا ۲۳۳-۲۳۹، ۲٦۲-۲۷۱ و ٤٦۱-٤٦۹.

[۳] نک. بیرونی ۱۵۱-۱۵۲.

پژوهشگران معاصر این نظر را قویاً رد می‌کنند.[۱] قهرمان هر دو داستان از طرف مادر پادشاه‌زاده‌اند (از جانب پدر نیز شاهزاده یا بزرگ‌زاده‌اند: کیخسرو نوهٔ پسری کیکاووس و کورش پسر کمبوجیه از نجبای پارس بود) که بر اساس خواب، یا نگرانی و احساس خطر پدربزرگ از وجود آنان، در دوران بارداریِ مادر مورد خشم نیای خویش واقع می‌شوند و او قصد جان آنها را می‌کند. در هر دو داستان، کودک به دستیاری وزیر پادشاه از مرگ نجات می‌یابد و نزد شبانان بزرگ می‌شود. سپس، در نوجوانیِ قهرمان داستان، شاه (پدربزرگ کودک) از وجود او مطلع می‌شود و او را نزد مادر باز می‌گرداند؛ و نیز در هر دو مورد، سرانجام قهرمان داستان بر نیای مادری می‌شورد و او را نابود می‌کند و خود صاحب تخت و تاج باشکوهی می‌شود. علاوه بر این، مرگ کورش طبق روایت گزنفون قدری اسرارآمیز و از این جهت شبیه مرگ کیخسرو است.[۲]

شخصیت تاریخی دیگری که همانندی‌هایی با کیخسرو دارد اردشیر مؤسس سلسلهٔ ساسانی است. در گفتار و کردار او نشانه‌هایی از خوار شمردن دنیا به چشم می‌خورد که شاید تأثیر نفوذ عقاید زروانی در آن عهد باشد. مسعودی در *مروج‌الذهب* روایت می‌کند که «اردشیر در آخر عمر خود از پادشاهی کناره کرد. به نظر آورد که پیش از او کسانی شهرها ساخته و قلعه‌ها برآورده و لشکرها کشیده و سپاه و نفر و لوازم از او بیشتر داشته‌اند، اما همه خاک شده و در گور خفته‌اند، بدین جهت ترجیح داد که کناره گیرد و به آتشکده نشیند و به عبادت خدای پردازد و به تنهایی خو کند» (مسعودی ۲٤۱)[۳].

علاوه بر این، اردشیر برای رسیدن به سلطنت به کنار دریا می‌رود و این مشابه آزمونِ «گذشتن از آب» است که، همچنان که اشاره خواهیم کرد، کیخسرو باید از سر بگذراند.

یکی دیگر از شخصیت‌های تاریخی که میان او و کیخسرو شباهت‌هایی می‌یابیم الحاکم بامرالله، ششمین خلیفهٔ فاطمی مصر است. او آخرین فرد از خلفای بزرگ فاطمی

---

[۱] نک. معین ۱۳٦٤، ۵۷–۵۸ و ۷۸–۷۹؛ نیز پورداوود ۲٦۱، ۲٦۲؛ و کریستن‌سن ۷.

[۲] ناگفته نماند که *کروید.* یا *کورش‌نامه* به قلم گزنفون، نویسندهٔ دوران باستان، در واقع رمانی تاریخی است و اکثر منتقدان آثار گزنفون از دوران باستان تا عصر حاضر فضای این اثر را تخیلی قلمداد کرده‌اند (نک. سیپک ۱۸). این امر مؤید سخن پیشین ما در تأکید بر جنبه‌های تخیلی‌ـادبی زندگی شخصیت‌های تاریخی است.

[۳] به نقل از اسلامی ندوشن ۱۳٦۹، ۹۰–۹۱.

بود که پس از مرگ پدرش، عزیز، هنگامی که تنها یازده سال و پنج ماه از عمرش می‌گذشت، به خلافت رسید. در زمان حکومت او (۳۸٦–٤۱۱ هـ.)، فاطمیان کاملاً بر شام تسلط یافتند و دوران رفاه و خوشبختی آن دیار شروع شد. او مصلحی بلندپرواز و مسلمانی بلندپایه و بسیار امین بود که هدفش اصلاحاتی فراگیر در زمینهٔ مذهب و اخلاق و جامعه بود، و برای تأمین عدالت اجتماعی و رفاه مردم عادی بسیار تلاش کرد.[۱]

فرجام کار حاکم آن بود که از سلطنت چشم پوشید و به نحو مرموزی ناپدید شد. «بنا به اعتقاد دروزی‌ها حاکم هرگز نمرده، بلکه او از این جهان پر از معصیت غیبت کرده و بعدها به‌صورت مسیح باز خواهد گشت و جهان را پس از اینکه پر از ظلم و ستم شد، پر از عدل و عدالت خواهد کرد» (حمدانی ۲۰۲).

همانندی‌های خلیفه الحاکم با کیخسرو یکی از جهت عدالت‌پیشگی اوست و کوششی که در جهت آسایش و امنیت و رفاه مردم عادی مبذول می‌داشت، و این امر در جهان آن روز، اگر نگوییم بی‌سابقه، لااقل کم‌سابقه بود. شباهت دیگر کیخسرو و حاکم از آن جهت بود که هر دو به بخشش اموال سلطنتی و شخصی خود مبادرت کردند. اما آنچه این دو را به نحو شگفت‌آوری به یکدیگر شبیه می‌سازد فرجام کار آنهاست: هردو پادشاه قدرتمند از جلال و شکوه سلطنت چشم می‌پوشند و به نحو مرموزی ناپدید می‌شوند. و این ناپدید شدن، درواقع، نوعی جاودانگی مبهم است. سرانجام نیز هر دو در آخرالزمان به‌عنوان موعود رجعت خواهند کرد.

٤. بررسی علت همانندی‌ها

مطالعهٔ همانندی‌ها نشان می‌دهد که پراکندگی جغرافیایی این اسطوره بسیار وسیع بوده و در سه قارهٔ جهان از جنوب آسیا تا شمال اروپا رواج داشته است. اگر بخواهیم این مسیر را روی نقشهٔ جغرافیایی مشخص کنیم، باید از نقطهٔ آغازینِ هند خطی به سوی چین و از راه بلخ به سایر نقاط ایران و سپس مصر و از راه ایتالیا به فرانسه و بریتانیا و دانمارک رسم کنیم.

---

[۱] نک. ابوعزالدّین ۱۱۹–۱۳۳.

اولین پاسخی که در جست‌وجوی چراییِ وجود این همه موارد مشابه به ذهن می‌رسد این است که خاستگاه این اسطوره را مشرق‌زمین و به طور مشخص سرزمین هند بدانیم که از آنجا مسیری طولانی را به سمت شمال اروپا طی کرده و در هر جا رنگ فرهنگ میزبان را به خود گرفته است. اما طیِّ مسیری چنین طولانی در روزگاران کهن شبهه‌انگیز است. پاسخ برخی پژوهشگران این است که «ظاهراً این واسطه و حلقهٔ پیوند، دین مهرپرستی (میترائیسم) بوده است. میتراپرستی درواقع همان خورنه‌پرستی است» (ستاری ١٣٨٦، ١٢٣). این نظر تا حدی موجّه به نظر می‌رسد، به‌ویژه از آن جهت که می‌دانیم «آیین ستایش مهر از ایران به بابل و آسیای صغیر رفت و سپس با سربازان رومی به اروپا راه یافت و در آنجا مهر به‌صورت خدایی بزرگ پرستیده شد» (معین ١٣٦٣، ٢٠٥٦).[1] اما از آنجا که تقدم و تأخر تاریخیِ مواردِ مشابه همیشه با سیر جغرافیایی آنها متناسب نیست، تردید ما در پذیرش این احتمال بیشتر می‌شود. از طرف دیگر، وجود موارد مشابه در یک مکان واحد نیز قدری غریب به نظر می‌رسد. مثلاً در ایران اسطورهٔ فریدون و شرح حال ابراهیم ادهم و کورش هخامنشی همه مشابه افسانهٔ کیخسرو است. افزون بر این موارد، کریستن‌سن معتقد است چنین زمینه‌ای در داستان‌های همهٔ تیره‌های ایرانی به چشم می‌خورد، که ما پیش‌تر از آن سخن گفتیم. همچنین در بریتانی دست‌کم می‌توانیم سه مورد مشابه برای آن ذکر کنیم: آرتورشاه، پرسیوال، هملت.

اما راقم این سطور ضمن اینکه نظر فوق را کاملاً مردود نمی‌شمرد، فرضیهٔ دیگری را محتمل‌تر می‌داند که به نظر می‌رسد اشکالات وارد بر فرضیهٔ اول را ندارد. به اعتقاد نگارنده، علت این همانندی‌ها آن است که همهٔ موارد مشابه زاییدهٔ کهن‌الگو[2]هایی است که نزد تمام اقوام و ملل مشترک است.

یونگ معتقد است که کهن‌الگوها «تنها از راه سنت زبان و مهاجرت انتشار نمی‌یابند، بلکه ممکن است که در هر زمان و مکان و بدون هیچ نفوذ خارجی خود به خود تجلی کنند» (یونگ ٢٢)[3]. اما کهن‌الگو چیست؟ در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، کهن‌الگو

---

[1] نیز نک. آموزگار ١٨-٢٠.

[2] archetype

[3] به نقل از کزازی ١٣٨٩، ٧٣.

عبارت است از آن دسته از اَشکال ادراک که به یک جمع به ارث رسیده است و بیانگر محتویات پایدار ناخودآگاه جمعی است. ساختاری پویا دارد، اما شکل و شمایل ظاهری آن اغلب تغییر می‌کند. «کهن‌الگوها اسطوره‌ها، ادیان و فلسفه‌هایی را پدید می‌آورند که بر ملت‌ها و تمامی ادوار تاریخ تأثیر می‌گذارند» (یونگ ۱۱۲). لوفلر-دلاشو کهن‌الگوها را چنین تعریف می‌کند:

> امکاناتی انسانی هستند که ابأعن‌جدِ به مغز ما وابسته‌اند و نمایشگر چیزهایی که همیشه وجود داشته‌اند. نفس این انتقال موروثی مبین این پدیدهٔ سرانجام باورنکردنی است که بعضی موضوع‌های افسانه‌ها و بعضی مضامین در تمام کرهٔ زمین به اشکال و صور همانند تکرار می‌شوند. برخی توهمات و خیالبافی‌ها مبتنی بر تذکرات شخصی نیست، آنها تجلیات لایه‌های عمیق‌تر ناخودآگاهی‌اند که در بطنش تصاویر نیاکان یا اسلاف متعلق به تمام نوع بشر غنوده‌اند. این کشف به تشخیص دو لایه در ناخودآگاهی منجر می‌شود، زیرا ما باید ناخودآگاهی فردی را از ناخودآگاهی غیرفردی یا جمعی که در آینه‌اش عمومی‌ترین و قدیم‌ترین اندیشه‌های نوع بشر منعکس می‌گردد، تمیز دهیم. ناخودآگاهی جمعی، ته‌نشین همهٔ تجارب عالم در همهٔ زمان‌هاست (۱۰۲-۱۰۳).

البته باید توجه داشته باشیم که «قشر عمیق ناخودآگاه به زبان تمثیل[1] سخن می‌گوید» (همان ۲۰۸).

به نظر می‌رسد داستان کیخسرو حاوی کهن‌الگوهای متعددی است، از جمله تولد، مرگ، سفر، قهرمان، پشتیبان، پیر خردمند، سایه، گذر از آب، معراج آسمانی و .... آشکار است که چگونگی وقوع حوادث و نیز رفتار شخصیت‌های داستان غیرشخصی و جهانی است، خصوصاً ویژگی‌های آرمانی کیخسرو فضایی مثالی را در ذهن تصویر می‌کند. به عبارت دیگر، او صورت مثالیِ «قهرمان-پادشاه» است. اتو رنک[2] می‌گوید:

> همه داستان‌های مربوط به تولد قهرمان اعم از موسی و اُدیپ و رومولوس و تریستان و لوهنگرین[3] دارای یک ردیف از مضامین به‌هم‌پیوسته‌اند: قهرمان پسر خدا یا شاهی است اما ولادت او با مشکلاتی روبرو می‌شود، پیش‌گویی می‌کنند که پدرش را خواهد کشت، گاه در خفا و دور از چشم مردمان به دنیا می‌آید، نوزاد محکوم به مرگ است یا باید رهایش کرد، اغلب او را در سبدی (صندوقی) می‌گذارند و در آب می‌اندازند، قهرمان را یا اشخاص

---

[1] symbol
[2] Otto Rank
[3] Lohengrin

بی‌چیزی از مهلکه نجات می‌دهند که به جای پدر و مادر از او پرستاری می‌کنند و یا جانوران مادینه‌ای، یا پدر به خاطر دلاوری‌هایش او را باز می‌شناسد (به نقل از باستید ٣٤ و ٣٥).

مواردی را که رنک ذکر کرده با مورد کیخسرو مقایسه می‌کنیم:

الف) قهرمانْ پسرِ خدا یا شاه است: در داستان کیخسرو، پدربزرگ جانشین پدر می‌شود، یعنی قهرمانْ فرزندزادهٔ شاه است نه فرزند او.

ب) ولادت او با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود، زیرا پیشگویی می‌کنند که پدرش را خواهد کشت: هرچند علت مشکلاتی که کیخسرو با آنها روبه‌رو می‌شود پیشگویی ستاره‌شمران نیست، بلکه پیش‌بینی خود افراسیاب است که نگران کین‌خواهی کیخسرو به انتقام کشتن مظلومانهٔ پدرش سیاوش است، ولی این موضوع به هر حال ولادت او را با مشکل مواجه می‌کند.

پ) نوزاد محکوم به مرگ است یا باید رهایش کرد: کودک به جهت نگرانی افراسیاب از اینکه مبادا در آینده تاج و تختش را به خطر اندازد، طرد می‌شود و او را به شبانان می‌سپارند.

ت) قهرمان را اشخاص بی‌چیزی از مهلکه نجات می‌دهند که به جای پدر و مادر از او پرستاری می‌کنند: بزرگ شدن کیخسرو نزد شبانان.

ث) بعدها قهرمان از پدر خود انتقام می‌گیرد: جنگ‌های بزرگ ایرانیان با تورانیان به فرماندهی کیخسرو (در این مورد نیز، مانند مورد اول، پدربزرگ جانشین پدر شده است).

می‌بینیم که تمام ویژگی‌های عمومی «قهرمان» در مورد داستان کیخسرو صادق است. البته در کهن‌الگوی «قهرمان» مضامین دیگری نیز وجود دارد که در سخن رنک نیامده، اما یونگ خود به آنها اشاره می‌کند. در اینجا به ذکر این موارد می‌پردازیم و آنها را با مورد کیخسرو مقایسه می‌کنیم:

ج) نیروی فوق بشری زودرس: این ویژگی از ابتدای تولد در کیخسرو مشهود است.

بران برز و بالا و آن شاخ و یال تو گویی برو برگذشته است سال

(فردوسی ١٥٩)

چ) رشد سریع در قدرت گرفتن و والا شدن: کیخسرو در ده‌سالگی پهلوانی نیرومند شده بود و به شکار گراز و خرس و گرگ و حتی شیر و پلنگ می‌پرداخت.

چو ده‌ساله شد گشت گُردی سترگ — به زخم گراز آمد و خرس و گرگ
وز آن جایگه شد به شیر و پلنگ — هم آن چوب خمّیده بُد ساز جنگ
.....
کنون نزد او جنگ شیر دمان — همان است و نخجیر آهو همان
(همان ۱٦۱ و۱٦۲)

ح) مبارزهٔ پیروزمندانه[1] با نیروهای اهریمنی: نبرد طولانی کیخسرو با افراسیاب در واقع مبارزه با نیروهای اهریمنی است.

خ) گرفتار غرور شدن و افول زودهنگام بر اثر خیانت یا فداکاری قهرمانانه‌ای که به مرگ او انجامیده است: بخش نخستِ این مضمون، یعنی گرفتار غرور شدن، در مورد کیخسرو محقق نمی‌شود، اما او خود چنان باور دارد و آن را ناگزیر می‌داند که از بیم آنکه دچار عُجب و غرور شود و گرفتاری‌های بعدی پیش آید، زودهنگام دست از سلطنت می‌شوید و خود را در برف و بوران ناپدید می‌کند. اما بخش دوم این مورد محقق می‌شود، و در داستان کیخسرو نیز با افول زودهنگام قهرمان مواجهیم.

د) قدرت‌های پشتیبان یا «نگهبانان» ناتوانی آغازین قهرمان را جبران می‌کنند و به او توانایی می‌دهند تا اقدامات خود را که بی یاری آنها از پیش نخواهد برد، به سرانجام برساند: قدرت پشتیبان کیخسرو در مرحلهٔ اول پیران ویسه است و در مرحلهٔ دوم گیو که برای یافتن او به توران می‌رود و پس از هفت[2] سال جست‌جو او را می‌یابد و به ایران باز می‌گرداند.

ذ) به‌محضِ آنکه قهرمانْ آزمون نخستین را پشت سر می‌گذارد و وارد مرحلهٔ پختگی می‌شود، اسطورهٔ قهرمان مناسبت خود را از دست می‌دهد: پس از پایان کین‌خواهی، گویی کیخسرو خویشکاری خود را پایان‌یافته می‌بیند و سلطنت و به دنبال آن حیات دنیایی را رها می‌کند.

---

[1] به اعتقاد یونگ، قهرمان پیروز در اسطوره‌ها نماد خودآگاهی است (یونگ ٤۱۰).

[2] به خاطر داشته باشیم که عدد هفت «نمودار هفت حالت ماده، هفت مرتبهٔ خودآگاهی و هفت مرحلهٔ تکامل است» (لوفلر-دلاشو ۲۱۳).

افزون بر کهن‌الگوهایی که برشمردیم، سرگذشت کیخسرو حاوی کهن‌الگوهای دیگری نیز هست، از جمله «گذر از آب»: کیخسرو برای رفتن از توران به ایران با راهنمایی گیو، ناگزیر از «گذشتن از آب» است و سرانجام پس از گذر از آب به ایران می‌رسد.

> گذشتن کیخسرو بی مدد کشتی از جیحون آزمایشی است که بیشتر شاهان و پهلوانان اساطیری و حتی پیامبران انجام داده‌اند و پس از شکستن غبار ناپاکی‌های احتمالی در پی انجام مهمی که مأمور آن بوده‌اند برآمده، آن را به پایان رسانیده‌اند: فریدون برای گشودن پایتخت ضحاک از اروندرود می‌گذرد، زردشت در دیدار هرمز از آب دائیتی می‌گذرد و اردشیر برای رسیدن به سلطنت به کنار دریا می‌رود (راشدمحصل ۱۳۳ و ۱۵۲).

اولیس (در *ادیسه*) نیز پس از پایان جنگ تروا صرفاً پس از ده سال سرگردانی در دریا و سپری کردن آزمون‌های مختلف می‌تواند دوباره به شهر خویش و نزد خانوادهٔ خود بازگردد. گذشته از اساطیر آریایی، این کهن‌الگو را گاه در داستان‌های مذهبی و اساطیر سامی نیز باز می‌یابیم: گذشتن موسی از دریا، نجات نوح از طوفان و دریا، و عبور گیل‌گمش از دریای مرگ برای رسیدن به اوتنه پیشتیم[1] نمونه‌هایی دیگر از کهن‌الگوی «گذر از آب»اند.

کهن‌الگوی «معراج آسمانی» نیز در این سرگذشت به‌صورت ناپدید شدن کیخسرو در برف تجلی یافته است، زیرا می‌دانیم که او از جاویدان‌هاست و در روز بازپسین به یاری سوشیانس خواهد آمد. افزون بر اینها می‌توان پیران ویسه را تجلی کهن‌الگوی «پیر خردمند» و افراسیاب را یادآور جنبهٔ منفی «سایه» دانست.

۵. نتیجه

در این جستار تطبیقی، در گام اول نمودهای گوناگون شخصیت و خویشکاری کیخسرو را در ادبیات ملل مختلف ملاحظه کردیم، و در گام دوم، برای توضیح همانندها و همانندی‌های موجود، دو احتمال را مطرح کردیم که هر دو قایل به وجود منشأ واحد و یگانه‌ای برای این داستان است. آن دو احتمال به‌اختصار بدین قرار است:

---

[1] Utana Pishtim

۱. پیشینهٔ این داستان به اساطیر هند و ایرانی باز می‌گردد: به عبارت دیگر، این اسطوره خاستگاه شرقی دارد و بعدها ــ احتمالاً از طریق آیین مهرپرستی ــ به مغرب‌زمین رفته و چهره‌ای غربی و سپس مسیحی یافته است.
۲. علت این همانندی‌ها آن است که خاستگاه همهٔ موارد مشابه کهن‌الگوهایی است که زاییدهٔ ناخودآگاه جمعی بشر و نزد همهٔ اقوام مشترک است.

نگارنده، ضمن آنکه احتمال اول را منتفی نمی‌شمرد، احتمال دوم را قابل‌قبول‌تر می‌داند.

یافتن مشابهت میان ادبیات ملی و ادبیات دیگر اقوام چیزی نیست جز «تماشای چهرهٔ خویش در ادبیات بیگانه» (غنیمی هلال ۵۵۱). این امر، علاوه بر التذاذ روان، عامل تقریب فرهنگ‌ها نیز هست. اما نسبت دادن موارد مشابه به منشأ واحد گامی بلندتر است که، علاوه بر نتایج سودمند ادبی، بیش از پیش به تقریب فرهنگی می‌انجامد. و این امر یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ادبیات تطبیقی است.

> ادبیات تطبیقی، افزون بر اینکه راه را برای شناخت بهتر و عمیق‌تر ادبیات ملی و قومی می‌گشاید، پلی است که فرهنگ‌ها و ملل مختلف را به هم متصل می‌سازد و با نشان دادن سرچشمهٔ بشری و انسانی همهٔ آنها، راه را برای گفت‌وگو و تعاملات فرهنگی می‌گشاید. علایق مشترک فرهنگی به تفاهم می‌انجامد و تفاهم راهی به سوی دوستی و صلح پایدار است (انوشیروانی ۳۵).

در ادبیات فارسی ــ اعم از رسمی و عامه‌پسند ــ تیپ‌های شخصیتی متعددی وجود دارد که بررسی روشمند آنها ما را به نتایجی مشابه با داستان کیخسرو می‌رساند. پژوهش دربارهٔ هر یک از این موارد به پاره‌ای از ابهامات در این حوزه پاسخ خواهد داد. اگر تیپ‌های شخصیتی در ادبیات عامه‌پسند و رسمی در قالب یک طرح پژوهشی وسیع و گروهی مورد بررسی قرار گیرد، حاصل کار به طور قطع نه تنها بخشی از خلأِ پژوهشی موجود را برطرف می‌کند، بلکه عاملی بس مهم در تفاهم ملل و تقریب فرهنگ‌ها خواهد بود.

منابع

آموزگار، ژاله. *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت، ۱۳۷٤.
ابن‌بلخی. *فارس‌نامه*. تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦۳.
ابوعزالدین، نجلام. *تحقیقی جدید در تاریخ مذهب و جامعهٔ دروزیان*. ترجمهٔ احمد نمایی. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.
اسلامی ندوشن، محمدعلی. *داستان داستان‌ها*. تهران: توس، ۱۳٥٦.
ـــــــ *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. تهران: دستان، ۱۳٦۹.
اصفهانی، حمزه‌بن‌حسن. *تاریخ پیامبران و شاهان*. ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۷.
الیاده، میرچا. *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری، ۱۳۸٤.
انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم. *فردوسی‌نامه* (مردم و شاهنامه). تهران: علمی، ۱۳٦۳.
ـــــــ *مردم و قهرمانان شاهنامه*. تهران: علمی، ۱۳٦۳.
انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت‌های ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (۱۳۸۹): ٦-۳۸.
اوستا. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. تهران: مروارید، ۱۳۷۰.
باستید، روژ. *دانش اساطیر*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۷۰.
بلعمی، ابوعلی محمد. *تاریخ بلعمی*. تصحیحح ملک‌الشعرای بهار. تهران: زوار، ۱۳٥۲.
بویل، جی. آ.. *تاریخ ایران*. ترجمهٔ حسن انوشه. جلد سوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۸.
بهار، مهرداد. «کنگ‌دژ و سیاوش‌گرد.» *شاهنامه‌شناسی*. تهران: بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳٥۷.
ـــــــ *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز، ۱۳۷٤.
بیرونی، ابوریحان. *آثارالباقیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
پورداوود، ابراهیم. *ترجمه و تعلیقات یشت‌ها*. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٥٦.
پورنامداریان، تقی. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳٦۷.
پیرنیا، حسین. *ایران باستان*. جلد اول. تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦٦.
تاریخ بناکتی. به کوشش جعفر شعار. تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳٤۸.
تراویک، باکنر. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمهٔ عربعلی رضایی. جلد اول. تهران: فرزان، ۱۳۷۳.
ثعالبی، ابومنصور. *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*. ترجمهٔ محمد فضائلی. تهران: نقره، ۱۳٦۸.
حمدانی، ع. (و دیگران). *اسماعیلیان در تاریخ*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی، ۱۳٦۸.

دورانت، ویل. *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ ع. پاشایی. جلد اول. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ١٣٦٥.

دوستخواه، جلیل. «کیخسرو در کوه‌های فارس.» *مجموعه مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی*. به کوشش محمدحسین اسکندری. جلد دوم. شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳.

دینوری، ابوحنیفه احمدبن‌داود. *اخبار الطوال*. ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی. تهران: نشر نی، ١٣٦٤.

راشدمحصل، محمدرضا. «داستان کیخسرو در شاهنامه.» *بیست‌وپنج خطابه*. به کوشش محمد روشن. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران، ۱۳۵۷.

رحیمی، مصطفی. *سیاووش بر آتش*. تهران: شرکت سهامی انتشار ،۱۳۷۱.

رستگار فسایی، منصور. *فرهنگ نامهای شاهنامه*. ج ۲، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰.

روایت پهلوی. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ١٣٦٧.

ساندرز، ن.ک.. *حماسهٔ گیل‌گمش*. ترجمهٔ اسماعیل فلزی. تهران: هیرمند، ١٣٧٦.

ستاری، جلال، *جان‌های آشنا*، تهران: توس، ۱۳۷۰.

ـــــــ *پژوهشی در اسطورهٔ گیل‌گمش*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

ـــــــ *پیوندهای ایرانی و اسلامی اسطورهٔ پارزیفال*. تهران: ثالث، ١٣٨٦.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. *سه رساله از شیخ اشراق*. تصحیح نجفقلی حبیبی. تهران: انجمن فلسفهٔ ایران، ۱۳۵۵.

ـــــــ مجموعه *آثار فارسی شیخ اشراق*. تصحیح سیدحسین نصر. تهران: انجمن فلسفهٔ ایران، ۱۳۵۵.

سیپیک، ییری. *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمهٔ محمد اخگری. تهران: سروش، ۱۳۸۹.

شایگان، داریوش. *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۸.

شکسپیر، ویلیام. *هملت*. ترجمهٔ مسعود فرزاد. تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٦٧.

شهباز، حسن. *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*. جلد اول. تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٨٤.

طبری، محمدبن‌جریر. *تاریخ الرسل و الملوک*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر، ١٣٦٢.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. *دیوان قصاید و غزلیات*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: بی‌نا، ۱۳۱۹.

ـــــــ *تذکرة الاولیاء*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار، ۱۳۵۵.

غنیمی هلال، محمد. *ادبیات تطبیقی*. ترجمه و تعلیق مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*. تصحیح زیر نظر ع. نوشین. مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی، ۱۹٦۵.
فرنبغ دادگی. *بندهش*. گزارنده مهرداد بهار. تهران: توس، ۱۳٦۹.
کریستن‌سن، آرتور. *کیانیان*. ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳٦۸.
کزازی، میرجلال‌الدین. *رؤیا. حماسه. اسطوره*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
کویاجی، ج. ک.. آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی. ۱۳٦۲.
ـــــــ *پژوهش‌هایی در شاهنامه*. گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه. اصفهان: زنده‌رود، ۱۳۷۱.
گردیزی، ابوسعید عبدالحی. *تاریخ گردیزی*. تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦۳.
گریمال، پیر. *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۷.
لوفلر-دلاشو، م.. *زبان رمزی قصه‌های پریوار. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران:* توس، ۱۳٦٦.
مجتبایی، فتح‌الله. *شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان*. تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان، ۱۳۵۲.
مجمل التواریخ و القصص. تصحیح ملک‌الشعرای بهار. تهران: بی‌نا، ۱۳۱۷.
مختاری، محمد. *حماسه در رمز و راز ملی*. تهران: قطره، ۱۳٦۸.
مستوفی قزوینی، حمدالله. *تاریخ گزیده*. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۲.
مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین. *التنبیه و الاشراف*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤٦.
معین، محمد. *فرهنگ فارسی*. جلد ششم. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
ـــــــ *مجموعه مقالات*. به کوشش مهدخت معین. جلد دوم. تهران: انتشارات معین، ۱۳٦٤.
مینوی خرد. ترجمهٔ احمد تفضلی. تهران: توس، ۱۳٤٦.
نرشخی، ابوبکر. *تاریخ بخارا*. ترجمهٔ ابونصر احمد نصرالقبادی. تصحیح مدرس رضوی. تهران: بنیاد فرهنگی ایران. ۱۳۵۱.
نولدکه، *تئودور. حماسهٔ ملی ایران*. ترجمهٔ بزرگ علوی. تهران: جامی، ۱۳٦۹.
هومر. *اُدیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳٦٦.
یونگ، کارل گوستاو. *انسان و سمبل‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه*. تهران: جامی، ۱۳۸٦.

تطبیق مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر* بوالو و ادبیات فارسی

محمد رضا امینی*

چکیده

مطالعهٔ روابط و مشابهت‌های مکتب‌های ادبی از مباحث مهم ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود. یکی از مناسب‌ترین مکتب‌های ادبی برای مقایسه با ادبیات کهن فارسی مکتب کلاسیسیسم است که بیشترین نقاط اشتراک میان مبانی ادبیات اروپایی و ادب فارسی را در آن می‌توان یافت. اصول و مبانی کلاسیسیسم را شاعر و نظریه‌پرداز بزرگ قرن هفدهم فرانسه نیکلا بوالو در کتاب منظوم خود به نام *فن شعر* به زیبایی بیان کرده است. مهم‌ترین اصل کلاسیسیسم یعنی خردگرایی را در بنیاد نظریهٔ شعرِ بزرگان ادب فارسی نیز می‌توان دید. در تاریخ نقد و نظریه‌های ادبی، بوالو در میان سلسلهٔ شخصیت‌های ادبی بزرگی چون ارسطو و لونگینوس و هوراس قرار می‌گیرد که کتابی دربارهٔ فن شعر نوشته‌اند. در اولین قسمت این مقاله، نخست ویژگی‌های مهم حیات فکری و ادبی در فرانسهٔ قرن هفدهم، و سپس زندگی و شخصیت نیکلا بوالو بررسی شده است. آن‌گاه برای تبیین جایگاه کتاب *فن شعر* وی پیشینهٔ کتاب‌های فن شعر قبل از بوالو در اروپا به کوتاهی آمده است. در قسمت دوم مقاله، با استفاده از متن کامل نخستین سرودِ *فن شعر*، که حاوی کلیات و مبانی ادبی است، اساسی‌ترین اندیشه‌های ادبی بوالو بیان شده است. شباهت اندیشه‌های بوالو با نظریات ادبا و شعرای فارسی‌زبان که در سراسر مقاله یادآوری شده است، نشان می‌دهد که *فن شعرِ* بوالو را می‌توان محوری برای مطالعهٔ تطبیقی اصول مکتب کلاسیسیسم و مبانی ادب کهن فارسی در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: مکتب کلاسیسیسم، ادبیات تطبیقی، علوم بلاغی، تاریخ نظریه‌های ادبی، نقد ادبی.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: mza130@yahoo.com

مقدمه

هر مکتب ادبی در زمان و مکان خاص و شرایط تاریخی و اجتماعی ویژه‌ای پدیدار می‌شود. این وضعیت خاصِ آن مکتب است و نمی‌توان آن را با آثار ادبی در زبان دیگری پیوند داد، چنان‌که پدید آمدن شعر سعدی یا حافظ هیچ ارتباط تاریخیِ مستقیمی با مکاتب ادبی غرب نداشته است. اما هر مکتب ادبی، علاوه بر این ویژگی‌های تاریخی، دارای جنبه‌های نظری و بوطیقایی است که در تعاریف و اصول آن مکتب تجلّی می‌یابد. طبیعتاً می‌توان این اصول کلی را در آثار ادبی دیگر فرهنگ‌ها نیز جست‌وجو کرد. چنان‌که مثلاً می‌توان میان مکتب کلاسیسیسم و شعر حافظ و سعدی به جست‌وجوی مبانی ادبی کلیِ مشابهی پرداخت. به همین دلیل، برای توصیف یا تطبیق هر مکتب ادبی همواره باید به دو جنبهٔ متفاوتِ تاریخی و بوطیقایی آن توجه داشت.

بر همین اساس، مکتب‌های ادبی، فارغ از همهٔ تفاوت‌های تاریخی و اختلاف در جزئیات، ممکن است در بنیاد با سبک‌ها و شیوه‌های ادبی ملل دیگر شباهت‌های کلی و اشتراک عامی داشته باشند که ریشه در مشترکات انسانی دارند. نمونه‌هایی از این اصول و گرایش‌های مشابه مکاتب ادبی را می‌توان در زبان‌های متفاوت پیدا کرد و شباهت آنها را با یکدیگر نشان داد. در واقع، این‌گونه بررسی تطبیقیِ مکاتب ادبی یکی از شش حوزهٔ اصلی ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود، زیرا اصولاً قلمرو ادبیات تطبیقی را به پژوهش در شش حوزهٔ کلی تقسیم کرده‌اند: ۱. تشابهات و اقتباس ادبی؛ ۲. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی؛ ۳. انواع ادبی؛ ٤. مضامین ادبی؛ ۵. ارتباط ادبیات و سایر رشته‌ها؛ و ٦. کارکردهای تطبیقی ترجمه.[۱]

بر بنیاد این مقدمات، در مقالهٔ حاضر کوشش شده است تا با مقایسهٔ مبانی کلاسیسیسم در *فن شعر* منظوم نیکلا بوالو و اندیشه‌های مشابه آن در ادب کهن فارسی زمینهٔ مطالعهٔ تطبیقی اصول اساسی مکتب کلاسیسیسم با آموزه‌های بنیادین ادب کهن فارسی فراهم شود. مهم‌ترین دلیل مقایسهٔ این دو پدیده آن است که بیشترین نقاط

---

[۱] برای تفصیل بیشتر دربارهٔ شش حوزهٔ کلی ادبیات تطبیقی نک. علی‌رضا انوشیروانی. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

مشترک ادبیات اروپایی و ادب فارسی را می‌توان در مکتب کلاسیسیسم یافت، چون در میان مکاتب ادبی، اصول این مکتب کلی‌تر، و گستردگیِ تاریخی و جغرافیایی آن نیز از مکتب‌های دیگر افزون‌تر است.

اصول و مبانی مکتب کلاسیسیسم را شاعر و نظریه‌پرداز بزرگ قرن هفدهم فرانسه، نیکلا بوالو دِپرئو[1] (۱٦۳٦–۱۷۱۱) در کتاب منظوم خود به نام *فن شعر*[2] به‌روشنی بیان کرده است. *فن شعرِ* منظوم بوالو، گذشته از آنکه منشور و بیانیهٔ مکتب کلاسیک است، در کنار فن شعرهایی که ارسطو و لونگینوس و هوراس پدید آورده‌اند از معروف‌ترین کتب فن شعر در جهان به شمار می‌رود. نیکلا بوالو را نظریه‌پرداز مکتب کلاسیسیسم می‌نامند، زیرا تأثیر نظریات ادبی بوالو از طریق کتاب *فن شعر* او نه تنها در فرانسه بلکه در اروپا کاملاً مشهود است.

بنابراین، آشنایی با مبانی اندیشه‌های بوالو دست‌کم از سه جهت می‌تواند در مطالعات تطبیقی ادبیات غربی و فارسی سودمند باشد:

۱. *فن شعر* بوالو ثمرهٔ یک روند طولانی تاریخی است که سرچشمهٔ آن به ارسطو می‌رسد.
۲. این کتاب از زمان انتشار تاکنون همواره در شعر و ادبیات و هنر دیگر کشورهای اروپایی تأثیر بسیار کرده و گاه عکس‌العمل‌های تندی نیز برانگیخته است.
۳. اندیشه‌های بوالو در *فن شعر*، چنان‌که خواهد آمد، شباهت بسیار با اصول و مبانی کلی و نظری شعر و ادب فارسی دارد.

آشکار است که در هرکدام از این سه زمینهٔ یادشده مجال فراوان برای پژوهش‌های دقیق و مفصل وجود دارد. اما برای دست زدن به چنین پژوهش‌هایی نخست باید از مبانی مهم‌ترین اندیشه‌های ادبی بوالو و شباهت و نزدیکی آنها با آموزه‌های ادبی و بلاغی در ادب فارسی آگاهی داشت. بنابراین، در این نوشته، در کنار بررسی اندیشه‌های ادبی بوالو و مبانی کلاسیسیسم از دیدگاه وی، به شباهت این اندیشه‌ها با نمونه‌های مشابه در ادبیات فارسی اشاره شده است. بخش عمدهٔ مقاله به معرفی مبانی کلاسیسیسم

---

[1] Nicolas Boileau-Despréaux
[2] *L'art poétique*

در سرود اول *فن شعر* که برای نخستین بار به فارسی ترجمه می‌شود، اختصاص یافته است تا شاید، همچون مقدمه‌ای، زمینه‌ساز مطالعات تطبیقیِ مشروح و مستدل‌تر در آینده باشد.

خردگرایی، محور اصلی تطبیق کلاسیسیسم و شعر کهن فارسی

بوالو در قرن هفدهم می‌زیست که یکی از دوره‌های پراهمیت ادبیات جهان است و نمونه‌های درخشانی از مکتب ادبی کلاسیسیسم در آن پدید آمده است. در این عصر، خردگرایی که اساسی‌ترین عنصر فکری رنسانس به شمار می‌رفت، همچنان به قوت خود باقی بود. اهمیت و تأثیر خردگرایی در ادبیات قرن هفدهم و مخصوصاً در مکتب کلاسیک و *فن شعرِ* بوالو تا حدی است که باید آن را یکی از بنیادی‌ترین عناصر نظریهٔ ادبیِ این مکتب به شمار آورد.

پس ریشهٔ حاکمیت عقل در مکتب کلاسیسیسم را در میراث فکری و فلسفی عصر رنسانس و تأثیر آن در متفکرانی همچون رنه دکارت (۱۵۹٦–۱٦۵۰) باید جست‌وجو کرد. بی‌تردید نظریات دکارت، خاصه کتاب معروف او *گفتار در روشِ درستْ راه بردن عقل*، که چند سالی قبل از *فن شعر* بوالو منتشر شده بود، در اندیشهٔ نیکلا بوالو تأثیر اساسی داشته است، زیرا گرچه نفوذ دکارت در قرن هفدهم مستقیماً به چشم نمی‌آمد، اما در همه جا جریان داشت و بسیاری از ادبا در نوشته‌های خود تحت تأثیر روش عقل‌گرایانهٔ دکارتی قرار گرفته بودند. مکتب ادبی کلاسیسیسم و آموزگاران آن نیز در تعلیمات خود بر خرد و خردگرایی چندان تأکید داشتند که بعدها منتقدان این مکتب و به‌ویژه رمانتیک‌ها این مکتب را متهم کردند که از شدت تأکید بر عقل، نقش پدیده‌های غیرآگاهانه و ذوقی و الهامی را در فرایند آفرینش هنری یکسره نادیده انگاشته است (سکرتان ۳۱).

با این همه، هنگامی که از نزدیک به مطالعهٔ آثار مهم ادبی قرن هفدهم بپردازیم، خواهیم دید که شعرا و نویسندگان مهم مکتب کلاسیک، به‌رغم ایمانی افراطی به عقل، تا بدان حد هم که شهرت داشته است در عمل یکسره عقل‌گرا نبوده‌اند. کسانی چون پی‌یر کورنی، بوالو یا پاسکال حتی از افراط در عقل‌گرایی انتقاد هم کرده‌اند. مقاومت

این هنرمندان در برابر عقل‌گرایی مفرط به حدی است که خودْ موضوع کتاب مستقلی با عنوان *آزادی در کلاسیسیسم فرانسوی*[1] قرار گرفته است.

این کتاب، قرن هفدهم را از زوایای تازه‌ای نگریسته و «نه فقط نامعقولیِ آن دوره بلکه هرآنچه را که در جملهٔ مرموزِ "چیزی که از آن سر درنمی‌آورم" پنهان شده، برجسته ساخته است» (سکرتان ۵۸). اذعان به این پدیدهٔ ناشناخته و رازآمیز در نظریهٔ ادبی عقل‌گرای قرن هفدهم اهمیت فوق‌العاده دارد. زیرا حتی بوالوی عقل‌گرا نیز جوهر هنر متعالی را وابسته به وجود این ویژگی ناشناخته و رازآمیز هنر می‌داند که از هر قاعده‌ای فراتر است. اما متأسفانه این نکتهٔ مهم تاکنون مورد توجه محققان مکاتب ادبی در ایران قرار نگرفته است.

برای آشنایی با معنی درست اصطلاحِ «چیزی که از آن سر درنمی‌آورم» یا «نمی‌دانم چه» در مکتب کلاسیسیسم، بهتر است نخست معنی مشابه آن را در ادب فارسی بیابیم و سپس اصطلاح فرانسوی را از لحاظ لغوی تحلیل کنیم. این *«نمی‌دانم چه»* درست معادل همان مفهوم اسرارآمیزی است که در زبان و ادب فارسی«آن» نامیده می‌شود و «کیفیت خاصی در حسن و زیبایی است که آن را به ذوق درک کنند ولی تعبیر نتوانند:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بندهٔ طلعت آن باش که **آنی** دارد»[2]

و باز هم در بیت زیر از حافظ:

این که می‌گویند **آن** خوشتر ز حسن یار ما این دارد و آن نیز هم[3]

هرچند اصطلاح «آن» در فارسی رایج‌تر است، اما مفهوم آن در فرهنگ اروپایی نیز وجود دارد، چنان‌که آن را در زبان فرانسه با je ne sais quoi (یا با املای قدیم آن je ne sçay quoy) بیان می‌کنند و با همین املا و تلفظ و با همین معنی به زبان انگلیسی نیز وارد شده است. در سایر زبان‌های اروپایی نیز جملهٔ «نمی‌دانم چه» به همین معنی به کار می‌رود. این جمله به‌تدریج در واژگان فرانسه به یک اسم [مذکر] تبدیل شده است،

---

[1] E. B. O. Borgerhoff. *The Freedom of French Classicism.* Princeton University Press, 1950.

[2] *فرهنگ معین*، ذیل واژهٔ «آن (٤)»

[3] همان

چنان‌که مثلاً ژوئاکن دوبِله[1] (۱۵۲۲–۱۵٦۰) از شعرای قرن شانزدهم فرانسه آن را به همین معنی در شعر خود به کار برده است. دوبله در شعر خود خطاب به مارگریت، خواهر پادشاه، «آنِ» این شاهزاده را حتی از نسب شاهانه‌اش برتر می‌داند:

آنچه همگان را به ستایشتان بر می‌انگیزد
آن است که تنها از آنِ شماست
و تاجداران دیگر را در آن با شما سهمی نیست
با این زیبایی و لطافت و این **آن** کـه در شماست
حتی اگر نه شهدخت بودید و نه خواهر شاه
بازهم همگان چنانتان می‌ستودند که امروز می‌ستایند[2].

ریچارد هارلند، نویسندهٔ کتاب *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، بر اهمیت مفهومِ «نمی‌دانم چه» در نظریهٔ مکتب کلاسیک اصرار دارد و می‌نویسد: «نظام‌یافتگی، منبع قدرت نظریهٔ نوکلاسیک فرانسه به‌شمار می‌آمد. اما این نظریه معمولاً به یک راه گریز کوچک معترف بود. این موضوع که گذشته از قانون و دربایست‌ها، یک عنصر پیش‌بینی‌ناپذیر ادبیات را به والاترین مرتبه سوق می‌دهد پذیرفته شده بود. این همان «نمی‌دانم چهٔ» بوالو و همان مادهٔ سازندهٔ «نمی‌دانم چه» است. پوپ این مفهوم را در زبان انگلیسی تبدیل می‌کند به مفهوم «موهبتی دور از دسترس هنر». و از آنجا که این اجزای سازنده طبق تعریف از نظریه‌پردازی فراتر می‌رود، نظریه، مسئولیتی در قبال توضیح بیشتر دربارهٔ آن ندارد» (هارلند ۸٤).

بوالو که خود کتاب *شکوه سخن*[3] لونگینوس را ترجمه کرده بود، مفهوم «آن» را ــ که وجه تمایز حقیقی آثار بزرگ است، یا به عبارت بهتر لحظات عظمت یک اثر ادبی را نشان می‌دهد ــ از آن کتاب اقتباس کرده بود. اصطلاح «نمی‌دانم چه» در قرن هفدهم رایج بود و برای توضیح علت جذابیت رازآمیز اشخاص یا آثار هنری به کار می‌رفت.

---

[1] Joachim du Bellay
[2] Ce qui vous fait ainsi admirer d'un chacun,
C'est ce qui est tout vostre, et qu'avec vous commun
N'ont tous ceulx-la qui ont couronnes sur leurs testes:
Ceste grace, et doulceur, et ce *je ne sçay quoy,*
Que quand vous ne seriez fille, ni sœur de Roy,
Si vous jugeroit-on estre ce que vous estes. (Du Bellay, sonnet 175)
[3] *شکوه سخن*، ترجمهٔ رضا سیدحسینی (نک. *نامهٔ فرهنگستان*، ش۱ و ش۳: ۱۳۷٤)

با این همه، بسیاری از کسان به اهمیت نقش این مفهوم در اصول سبک کلاسیک توجه نکرده‌اند، و به همین دلیل، به‌غلط، این مکتب را بسیار خشک و تصنعی می‌انگارند.

در ادب فارسی نیز توجه به مفهوم «آن» نقشی اساسی در دیدگاه‌های زیباشناختی و ادبی شاعران داشته است. از این رو، با تمرکز بر مفهوم «آن» و در نظرگرفتن تقابل آن با اصل «خردگرایی» می‌توان محوری اساسی برای بررسی‌های سبک‌شناختی و تطبیقی ایجاد کرد. مثلاً می‌توان این پرسش را مطرح کرد که در ادبیات فارسی نقش خرد و خردگرایی و توجه به «آن» چگونه و تا چه حد در شکل دادن به نظم و نثر و نظریهٔ ادبی قدما مؤثر بوده است. مفهوم کلیدی «آن»، یا توجه به افق‌های فراتر از عقل و خرد در مقابل خردگرایی محض، در ادب فارسی با مفاهیمی همچون «الهام»، «ذوق»، «دل»، «عشق»، و «خیال» پیوند می‌یابد و تا «ناهشیاری» و «مستی» پیش می‌رود و حتی از مرز «جنون» درمی‌گذرد و گاه به گفتهٔ حافظ به «بی‌ادبی» می‌رسد. با استفاده از این مفاهیم که هرکدام به درجاتی از خرد دورند، می‌توان محوری ترسیم کرد که در یک سوی آن خرد، و در میانهٔ آن الهام و خیال، و در پایان آن ناهشیاری و جنون قرار دارد.

بررسی دقیقِ درجات و نقش محورِ «خرد-ناهشیاری» که نقشی اساسی در تعیین ویژگی‌های همهٔ سبک‌ها و مکاتب ادبیِ دارد، خود نیازمند مجالی جداگانه و مستقل است و در اینجا باید تنها به اشاره‌ای بسنده کرد. مثلاً بوالو با تأکید بر حضور عقل و خرد در کار آفرینش ادبی سروده است:

همه چیز باید برحسب خرد باشد
اما این مقصد راهی بس لغزنده و سخت دشوار دارد
به کمترین گام خطا خطر غرق شدن هست
آری راه خرد غالبا یکی بیش نیست

سعدی نیز در دیباچهٔ گلستان نشان می‌دهد که اساساً در کار سخن‌سرایی به خرد و احکام آن اعتقاد دارد، چنان‌که دلیل اصلی ترک تصمیم خود به سکوت را حکم عقل می‌داند:

اگرچه پیش خردمند خامشی ادب است — به وقت مصلحت آن به که در سخن کوشی
دو چیز طیرهٔ عقل است دم فرو بستن — به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

طبیعتاً همین عقل‌گرایی که شاعر را از خاموشی بازداشته در سبک نگارش و شیوهٔ سرایش او نیز تأثیر بسیار داشته، چنان‌که حتی بر ساختار همین دو بیت بالا نیز نوعی منطق خردگرایانه حاکم است. درحالی‌که مثلاً حافظ، با اینکه در اساس بسیار خردگراست، جهان روزگار او درهم ریخته‌تر از تصور عقلای زیرک است:

زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی

این روزگار نابسامان حافظ را به‌سوی افق‌های آن‌سوی خردگرایی محض سوق می‌دهد:

هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه کنون که مست و خرابم صلاح بی‌ادبی است

بنابراین، طبیعی است که با سنجش شعر حافظ بر محور «خردـناهشیاری» می‌توان تفاوت‌های شعر او را با شعرای دیگر مشخص کرد و مثلاً نشان داد که شعر پریشان و غزلِ پاشان او، که به ازهم‌گسیختنِ انسجامِ عمودیِ ابیات گرایش دارد، با زمانه و اندیشهٔ حاصل از آن تا چه اندازه پیوند دارد.

بررسی تطبیقیِ محور «خردـناهشیاری» در ادبیات فارسی و اروپایی اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا دست‌کم یکی از مبانی اساسی هر کدام از مکاتب ادبی را می‌توان بر آن مشخص کرد. مثلاً پایهٔ کلاسیسیسم را بر خرد، رئالیسم را بر هوشیاری، رمانتیسم را بر خیال، سوررئالیسم را بر ناهشیاری، و دادائیسم را بر جنون و بی‌ادبی می‌توان منطبق کرد. در ادبیات فارسی نیز می‌توان گفت که سبک خراسانی بر خرد، سبک عراقی بر آمیزهٔ خرد و خیال، سبک هندی بر خیال، و اشعار کاملاً صوفیانه و شطحیات به طور کلّی بر ناهشیاری تکیه دارند. رسیدن به این مبانی بنیادین به عنوان نکته‌ای مهم در روش‌شناسی مطالعات تطبیقیِ مکاتب ادبی نشان می‌دهد که هنگام مقایسه‌های ادبی، می‌توان با مطالعهٔ بیشتر و عمیق‌تر به معیارهایی کلی دست یافت که آگاهی از آنها داوری‌ها را دقیق‌تر و مطمئن‌تر خواهد کرد.

نگاهی به محتوای کتاب *فن شعر* بوالو

کتاب *فن شعر* بوالو از چهار بخش یا سرود مجموعاً در ۱۱۰۰ مصراع تشکیل شده است. سرود نخست به بیان اصول کلی شعر و شاعری (۲۳۲ مصراع)، سرود دوم به قواعد انواع مرسوم شعر (۲۰٤ مصراع)، سرود سوم به اصول شعر نمایشی (٤۲۸

مصراع)، و سرود چهارم به کلیاتی دربارهٔ شاعر و اخلاق و روحیات او (۲۳٦ مصراع) اختصاص دارد. سرود نخست که به مباحث کلی شعر می‌پردازد، از اهمیت بیشتری برخوردار است. بوالو این بخش را با کلی‌ترین مسئله یعنی منشأ شعر آغاز می‌کند. تا آنجا که می‌دانیم، این کتاب بسیار مشهور تاکنون به فارسی ترجمه نشده و تحقیق چندانی نیز دربارهٔ آن صورت نگرفته است. درحالی‌که بررسی دقیق نکته‌هایی که در این کتاب با ایجازی خاص بیان شده است، می‌تواند به‌خوبی نشان دهد که اندیشهٔ ادبی مکتب کلاسیک آن عصر فرانسه تا چه حد به مبانی ادب فارسی شباهت و نزدیکی دارد.

اساسی‌ترین نکته‌های سرود نخست را می‌توان چنین برشمرد:

۱. منشأ شعر و انواع استعداد شاعران

همچون حافظ که برحسب «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است» طبع شعر و لطف سخن را موهبتی الهی و امری فطری می‌داند، به عقیدهٔ بوالو نیز طبع شعر استعدادی فطری است. از این رو، در نخستین بیت‌های *فن شعر* سروده است:

بیهوده است که شاعری جسورانه بیندیشد
که در پارناس[۱] به اوج قلهٔ شعر خواهد رسید
اگر از آسمان الهامی اسرارآمیز در خود نیابد
و از مادر گیتی به طالعِ شاعری زاده نشده باشد
در طبع تنگ خود جاودانه محبوس خواهد ماند
فبوس[۲] آوایش را نخواهد شنید و پگاس[۳] از او خواهد رمید.

بوالو، بر اساس رویهٔ عقل‌گرا و منضبط خود، بی‌درنگ پس از بیان این اصل کلی تبصره‌ای دقیق بر آن می‌افزاید و یادآوری می‌کند که شاعر باید حد و نوع قریحهٔ شعری خود را شناسایی کند و طبع شعر اصیل را با قافیه‌پردازی یکسان نپندارد:

---

[۱] Parnasse، در افسانه‌های یونانی نام کوهی که نُه دختر *زئوس* که حافظ هنرهای زیبا بودند با برادرشان *آپولون* (خدای شعر) در آن زندگی می‌کردند.

[۲] Phébus، نام دیگر آپولون خدای شعر و موسیقی و آواز.

[۳] Pégase، در اساطیر یونان، اسب بالدار که نماد الهام شاعرانه نیز هست.

ای آنکه در طمعی خام می‌سوزی
و شادمانه در راه‌های پرخار می‌پویی
عمر خود را در سرودن نظم‌های بی‌حاصل بر باد مده
و هوس قافیه‌سازی را با قریحهٔ شاعری یکسان مپندار
از طمع ورزیدن به دانه‌های فریبنده بهراس
و طبع و توان خود را به درستی بشناس.

بوالو با دقت و نکته‌سنجی خاصی بحث را ادامه می‌دهد و به نکتهٔ مهمی دربارهٔ استعداد شاعری اشاره می‌کند. به عقیدهٔ او، طبع شعر انواع مختلف دارد و شاعر با شناخت دقیق آن به موفقیت می‌رسد. برای تأیید سخن خود شعرای بزرگی چون مالرب[1] و راسین را شاهد می‌آورد که با شناخت درست استعداد خود به موفقیت رسیده‌اند؛ یا، برعکس، به شاعری اشاره می‌کند که بر اثر خطا در شناسایی نوع طبع شعر خود ناموفق مانده است. به‌صراحت از این شاعر ناموفق نام نمی‌برد، اما بر اساس قرائنی که در بیت زیر آمده، تردیدی نیست که بوالو در این شعر تعریضی به شاعر هم‌عصر خود آنتوان دو سنت‌آمان[2] دارد:

چون آن شاعر که پیش‌تر وقتی که بود با *فاره*[3]
با شعرش سیاه می‌کرد دیوارهای *کاباره*

زیرا در آن زمان کاملاً آشکار بود که منظور از شاعری که *فاره* و *کاباره* را با هم قافیه کرده، سنت‌آمان است که با نیکلا فارهٔ نویسنده و از بنیانگذاران فرهنگستان فرانسه دوستی نزدیک داشت و در اشعار خود بارها نام «فاره» را با «کاباره» قافیه کرده بود. سنت‌آمان مهارت خاصی در ترسیم طرح‌های طنزآمیز سریع و خلق دنیای مضحکه (گروتسک) داشت. با وجود این، چون شناخت درستی از نوع استعداد شعری خود نداشت، به سرودن اشعاری در زمینه‌های مختلف پرداخت و از جمله، همان‌گونه که بوالو در ابیات بعد می‌گوید، یک قطعهٔ حماسی نیز با عنوان *رهایی موسی* سروده که ناتمام مانده است.

ابیاتی که بوالو در اهمیت شناخت شاعر از قریحهٔ خود می‌سراید چنین‌اند:

---

[1] François de Malherbe (1555-1628)
[2] Antoine de Saint-Amant (1594-1661)
[3] Nicolas Faret (1596-1646)

طبیعت با آن باروری که در زایش طبایع عالی دارد
خود می‌داند چگونه استعدادها را تقسیم کند
یکی توان آن دارد که در بیتی شعله‌ای از آتش عشق برافروزد
دیگری در بیتی پیکان بُرندهٔ هجـو را صیقل می‌دهد
مالرب از دلاوری پهلوانان سخن سر می‌دهد
راکان[1] از فیلیس[2] و شبانان و مرغزارها می‌گوید
اما آن که خودخواه است و خودستا غالباً
در شناخت خود و قریحه‌اش به خطا می‌افتد
چون آن شاعر که پیش‌تر وقتی که با فاره بود
با شعرش دیوارهای کاباره‌ای را سیاه می‌کرد
و گستاخانه و نابجا به دنبال قافیه‌ها به راه می‌افتاد
گاه سرگردان در پی موسی در بادیه‌ها
قصهٔ فرار پیروزمندانهٔ بنی‌اسرائیل را می‌سرود
گاه همپای فرعون خود را در دریا غرقه می‌ساخت.

۲. قافیه و ارتباط آن با معنا در شعر

بوالو پس از مباحث کلی فوق به مسئلهٔ قافیه در شعر می‌پردازد و به شاعر توصیه می‌کند که در هنر شاعری اساس را بر محتوای شعر قرار دهد و از گرایش به قافیه‌آرایی بی‌معنی بپرهیزد:

هر سخن که سرایند چه والا باشد و چه شوخی
باید که با قافیه‌اش معنایی درست همراه باشد
رمیدن این دو از یکدیگر به بیهودگی می‌انجامد
قافیه بندهٔ معناست و باید که جز بندگی نکند
اگر شاعر در آغاز کار به پژوهش جهد کند
طبع به آسانی به یافتن قافیه عادت می‌کند
قافیه بی هیچ زحمتی به یوغ معنا گردن می‌نهد
و به‌آسانی به خدمت آن در می‌آید و توانگرش می‌سازد
اما چون از آن غفلت شود سرکشی پیشه کند
و قافیه تا مهار معنی بازگیرد بسیار باید درپی‌اش بدَوَد

---

[1] Honorat de Bueil de Racan (1589-1670)
[2] Philis

پس دوستدار خرد باش تا همیشه سروده‌هایت
تنها از آن درخشش و ارزش گیرد.

۳. رعایت اعتدال در معنا و لفظ

بوالو شاعران را از پرداختن به معانی غریب و افراط در هیجان و دور شدن از اعتدال و راه خرد برحذر می‌دارد:

غالب سرایندگان، اسیر هیجانی دیوانه‌وار
دور از معنی درست به جست‌وجوی افکار خویش می‌روند
و می‌پندارند که خوار خواهند شد اگر در اشعار دیوآسایشان
به چیزی بیندیشند که‌دیگران نیز بر اندیشیدن آن قادر باشند
از این افراط‌ها بپرهیزیم و به ایتالیا واگذاریم[۱]
این برق‌های کاذب و این دیوانگی پرزرق را
همه چیز باید برحسب خرد باشد اما این مقصد
راهی بس لغزنده و سخت دشوار دارد
به کمترین گام خطا خطر غرق شدن هست
آری راه خرد غالبا یکی بیش نیست.

چنان‌که پس از این خواهیم دید، همین توصیهٔ بوالو به پرهیز از درپیچیدن به معانی غریب یکی از اساسی‌ترین ریشه‌های انتقاد از او نزد آیندگان است. زیرا پرداختن به این‌گونه معانی مبهم و دور از ذهن و خیال‌پردازی‌های شگفت هم در مکتب رمانتیسم و هم نزد سمبولیست‌ها نه تنها عیب محسوب نمی‌شد، بلکه بسیار هم پسندیده و مورد علاقه بود.

٤. رعایت اعتدال در لفظ

بوالو رعایت اعتدال را در لفظ نیز توصیه می‌کند و به‌ویژه اطناب و پرگویی را ناپسند می‌شمارد. در اینجا، قریحهٔ طنزپرداز بوالو در مثالی که می‌آورد آشکار می‌شود:

---

[۱] منظور بوالو از ایتالیا اشاره به شیوهٔ مارینیسم است که توسط شاعر ایتالیایی مارینو (۱۵٦۹–۱٦۲۵) رواج یافت و مبتنی بر مضمون‌پردازی و تکلف در سخن و استفادهٔ بسیار از استعاره‌هاست و در مکاتب ادبی نخستین مرحله از سبک باروک به شمار می‌آید که بوالو با آن سخت مخالف بود.

گاه سراینده‌ای که اسیر موضوعی گشته است
تا از نفس نیفتد از آن دست بر نمی‌دارد
اگر قصری را می‌بیند، درگاهش را برایم وصف می‌کند
و مرا ایوان به ایوان در آن گردش می‌دهد
اینجا پله‌های جلوِ عمارت و آنجا راهروی رخ می‌نماید
در آن‌سو پلکانی به نرده‌های طلایی ختم می‌شود
سقف‌ها و دایره‌ها و بیضی‌ها را برایم برمی‌شمارد
«اینها جز تزئینات دیوارها و نقش‌ونگار ستون‌ها نیستند»[1]
از روی بیست صفحه می‌پرم تا به انتها برسم
و تازه می‌بینم که در حیاط قصر جهیده‌ام!
از این نویسندگان بسیارگویِ بی‌حاصل بگریز
و جزئیات بیهوده را نیز تحمل مکن
زیرا هرچه فزون از اندازه باشد بی‌مزه و نفرت‌انگیز است
و روحِ اشباع‌شده بی‌درنگ آن را پس می‌زند
آری آن که اندازه نگه ندارد هرگز نوشتن نخواهد آموخت.

با این همه، بوالو نیز، همچون ادبای قدیم ما، «اطناب ممل و ایجاز مخل» هر دو را ناپسند می‌شمارد و بر آن است که نباید در پرهیز از اطناب چنان موجز سخن گفت که غبار ابهام سخن را فروپوشانَد. او معتقد است که شعر باید نه بیش از حد مملو از آرایه‌های ادبی باشد و نه یکسره از زیورهای سخن تهی بماند. از سوی دیگر، نباید ترس از یکی به افراط در دیگری انجامد:

غالباً ترس از بد به بدتر دچارمان می‌کند
بیتی ضعیف بود تو خرابش کردی
می‌خواستم درازگویی نکنم سخنم مبهم شد
شعرِ یکی متکلف نیست لیک بسیار بی‌زیب وزیور است
دیگری از بد نوشتن می‌پرهیزد اما در غبار ابهام گم می‌شود.

---

[1] اشاره به داستان حماسی منظومِ *آلاریک* (*Alaric*) سرودهٔ ژرژ دو سکودری (۱٦۰۱–۱٦٦۷) است که در آن به توصیف طولانیِ قصری می‌پردازد که جادوگری، قهرمان داستان را به آنجا برده و نگاه داشته است.

۵. تنوع بخشیدن به سخن

بوالو یادآور می‌شود که ایجاد تنوع در سخن و دگرگون کردن لحن از خستگی خواننده جلوگیری می‌کند، اما این کار باید با مهارتی خاص انجام گیرد، زیرا ایجاد تنوع نباید به گونه‌ای باشد که در خواننده احساسِ از این شاخه به آن شاخه پریدن ایجاد کند:

می‌خواهی لایق مهر مردم شوی؟
هنگام سرودن بی‌وقفه سخن را دگرگونگی بخش
سبک بسیار یکدست و همیشه هم‌شکل
تقلای بیهوده‌ای است که حوصله را سر می‌برد
خوانندهٔ اندک دارند و گویی زاده شده‌اند تا ما را بیازارند
نویسندگانی که همواره با لحنی یکنواخت می‌نالند.

٦. ظرافت در گسست و پیوند سخن

پرهیز از پراکنده سخن گفتن با توصیه‌هایی دربارهٔ اهمیت دادن به شیوهٔ تدوین کلام تکمیل می‌شود. در واقع، بوالو در اینجا به شیوه‌های فصل و وصل سخن نظر دارد که در معانی و بیان سنتی فارسی نیز اهمیت بسیار دارند. بوالو دربارهٔ این نکتهٔ بسیار مهم به‌کوتاهی چنین می‌سراید:

خوشا آن که در سروده‌هایش می‌داند چگونه با آوایی سبکبال
از سختی به نرمی و از شوخی به جدی گذر کند
کتاب وی محبوب آسمان و عزیز خوانندگان
و همیشه نزد باربن[1] در حلقهٔ خریداران خواهد بود

۷. پرهیز از ابتذال

بوالو به عنوان یک اصل مهم ادب کلاسیک، به شعرا یادآوری می‌کند که هرگز و به هیچ بهانه در شعر خود به سوی رکاکت گام برندارند و حتی در انواع ادبی و سبک‌هایی که تا حدودی به این سو گرایش دارند نیز این اصل را رعایت کنند:

---

[1] Barbin، اولین ناشر آثار بوالو

در هرچه که می‌نویسی از رکاکت برحذر باش
سبکِ کمتر نجیبانه هم باید نجابت خود را داشته باشد

بوالو آن‌گاه با یادآوری نمونه‌هایی از شعر شاعران مختلف آن عصر فرانسه به انتقاد از کسانی می‌پردازد که به زبان کوچه و بازار که ابداً مورد پسند او نیست گرایش دارند، و مخصوصاً در انواع شعرهای فکاهی از آن بهره می‌گیرند. همین نکته نیز انتقادهای سختی علیه او برانگیخته است. منتقدان بوالو برآن‌اند که او با همین سخت‌گیری‌ها شعر و ادب فرانسه را از سرچشمهٔ جوشان زبان مردم محروم کرده و باعث تصنع و محدودیت در زبان ادبی شده است. با این حال، بوالو در این اعتقاد خود سخت استوار است و حتی دربار را از پیکان تیز نقد خود معاف نمی‌دارد:

مضحکهٔ بورلسک[۱] نخست با تمسخر عقل سلیم
و سپس به سبب تازگی‌اش فریبنده شد
اکنون دیگر جز سخنان مبتذل در شعر هیچ نیست
الهگان شعر پارناس اکنون به زبان کوچه و بازار سخن می‌گویند
جوازات شاعری افسارگسیخته گشته‌اند
و آپولون به دلقکی[۲] تبدیل شده است
این بیماری مسری که از شهرستان‌ها آغاز شد
از میرزابنویس‌ها و کسبه به شاهزادگان هم سرایت کرده است
مسخره‌ترین‌ها هم تأییدکنندگان خود را داشته‌اند
و تا زمان داسوسی[۳] همگی خوانندگانی یافتند
اما دربار عاقبت از فریب این شیوه نجات یافت
و با تحقیر این مسخره‌بازی‌های پیش‌پاافتاده
لودگی را از صفا و سادگی جدا دانست

---

[۱] مضحکهٔ بورلسک (burlesque) نوعی شعر کمیک بود که در اواسط قرن هفدهم پدیدار شد و بر آن بود که مضامین بلند و بسیار جدی را در سبک و بیانی عمداً حقیر و لوده بیان کند، اما به‌تدریج این شیوه به ابتذال گرایید و به صورت مشتی هجویات زشت و کلمات احمقانه درآمد (برونل و دیگران ٤٦).

[۲] دلقک یا Tabarin در اصل لقب شخصی به نام آنتوان ژیرار (Antoine Girard ؛ ١٦٠٤–١٦٧٩) است که نمایش‌های خیابانی خنده‌آورش معروف بود. این نام خاص بعدها تبدیل به اسم عام شد.

[۳] Charles Coypeau معروف به داسوسی (d'Assouci ؛ ١٦٠٥–١٦٧٧)، نویسنده و موسیقیدانی که آثار کمیک می‌نوشت.

و شهرستان‌ها را وانهاد تا به تحسین *تیفون*[۱] بپردازد
هان مبادا که این شیوه هرگز کار تو را بیالاید
در بذله‌گوییِ زیبا از مارو[۲] پیروی کنیم
و مضحکه [بورلسک] را به مسخرگانِ پونِنوف[۳] وانهیم
و زنهار پا جای پای بربوف[٤] مگذار
حتی در سراسر فارسال هم بر کناره‌ها پشته مکن
«از زخمی و کشته صد پشتهٔ نالنده»[۵]
لحن خود را در بهترین شکل حفظ کن، باهنرِ ساده باش
عالیِ بی‌تکبر، مطبوعِ از بی‌مزگی دور
و به خواننده جز آنچه وی را خوشی فزاید مده.

۸. نقد مهم‌ترین مراحل تطور فن سرودن شعر در ادب فرانسه

پس از این مباحث کلی، بوالو به تاریخ شعر فرانسه نظر می‌کند و مهم‌ترین مراحل آن را روایت می‌کند. اما روایت او از فراز و نشیب‌های شعر از دریچهٔ نگاهی نقادانه است که گاه از حد اعتدال نیز در می‌گذرد. او ابتدا شرح می‌دهد که چگونه در نخستین مراحل که هنوز شعر قواعد استواری نداشت، شعرایی پدید آمدند که به قالب‌های منظوم سر و سامانی بخشیدند:

در اولین سال‌های پارناس [معبد شعر] فرانسه
هوس بود که همهٔ قواعد را ایجاد می‌کرد

---

[۱] *Typhon*، نام یکی از آثار هزل‌آمیز [بورلسک] نویسندهٔ مشهور پل اسکارون (Paul Scarron؛ ۱٦۱۷–۱٦٦۱). اسکارون خود نیز به‌شدت به موج ابتذالی که بعدها سبک بورلسک را فرا گرفت اعتراض کرد.

[۲] Clément Marot (۱٤۹٦–۱٥٤٤)، یکی از شعرای بزرگ که او را پایه‌گذار شعر جدید فرانسه می‌دانند و تا قبل از رنسار استاد مسلّم شعر شمرده می‌شد.

[۳] Pont-neuf، قدیمی‌ترین پل بر روی رود سن در پاریس در عصر بوالو. طبقات مختلف مردم در این محل پُرهیاهو به تماشای فروشندگان و معرکه‌گیران و نمایش‌دهندگان خیابانی از جمله تابارین می‌آمدند. نیز نک. پانوشت ۲ در صفحهٔ قبل.

[٤] Georges de Brébeuf (۱٦۱۷–۱٦٦۱)، شاعر فرانسوی که علاوه بر سرودن شعر به ترجمهٔ حماسهٔ *فارسال* (*Pharsale*) از لوکان (Lucan) نویسندهٔ رومی نیز پرداخت. در این کتاب، جنگی داخلی میان سزار و پمپه روایت می‌شود که در روستایی یونانی به نام فارسال روی داده است. کورنی، بر خلاف بوالو، بربوف را ستوده است.

[۵] این جمله از ترجمهٔ منظوم بربوف از حماسهٔ *فارسال* نقل شده است.

قافیه در پایان کلماتی بی‌وزن گرد می‌آمد
نقش زینت، شماره و وقفه را برعهده داشت
ویون[۱] کسی بود که در آن قرون خشن
هنر درهم‌ریختهٔ داستان‌پردازان کهن را سامانی بخشید
اندکی پس از او مارو بالاد[۲] را شکوفا کرد
و تریوله[۳] را از این رو به آن رو و ماسکاراد[٤] را مقفی کرد
بیت‌های ترجیع را در فاصله‌های منظم گذاشت
و برای قافیه کردن راه‌های نوی نشان داد
رنسار[٥] که با شیوه‌ای دیگر به دنبال او آمد
با منظم کردن همه چیز همه چیز را به هم ریخت و به سبک خود هنری پدید آورد
با این همه، تا روزگاری سرنوشتش با اقبال همراه بود
اما الههٔ الهام او که در زبان فرانسه به یونانی و لاتین شعر می‌سرود
بر اثر چرخشی بزرگ در عصر بعد خود دید که
شکوه فضل‌فروشانهٔ کلمات بزرگش فرو افتاد
سقوط آن شاعر مغرور از چنین بلندایی
[شاعرانی چون] دپورت[٦] و برتو[۷] را محتاط‌تر کرد.

---

[۱] François Villon (۱٤۳۱–۱٤٦۳)، از مشهورترین شاعران فرانسه. او حساس و، درعین‌حال، بذله‌گوست. زندگی عجیب ویون، و سه بار زندانی شدن و دو بار محکومیت او به اعدام و سپس ناپدید شدنش در سال ۱٤٦۳ از او چهره‌ای افسانه‌ای ساخته است .

[۲] ballade، نوعی شعر شبیه ترجیع‌بند مرکب از سه بند، هر بند مشتمل بر سه مصراع مساوی و متشابه با یک وزن و قافیه و در پایان هر بند یک مصراع کوتاه‌تر به عنوان برگردان یا ترجیع‌بند. (شکورزاده ۱۵۲)

[۳] triolet، قطعهٔ کوتاهی با هشت بیت و دو قافیه که یکی در مصراع‌های ۱ و ٤ و ۷ و قافیهٔ دیگر در مصراع‌های ۲ و ۵ تکرار می‌شود.

[٤] masquerade، اشعاری که در رقص دسته‌جمعی با نقاب و لباس‌های مبدل خوانده می‌شود.

[٥] Pierre de Ronsard (۱۵۲٤–۱۵۸۵)، شاعر معروف قرن شانزدهم و بنیانگذار مجمع ادبی پلئیاد تحت تأثیر اومانیسم که در آثار خود از فرهنگ یونان و روم باستان الهام می‌گرفت و کوشید تا همان شیوهٔ بیان و تنوع اسلوب را در شعر فرانسه نیز وارد کند. به عقیدهٔ گروهی، این پیروی زیاده از حد است؛ آنها، علاوه بر این، رنسار را فاقد ذوق کافی و حدّت فکری می‌دانند و او را شایستهٔ آن همه قدر و اعتباری که معاصرانش برای او قائل بوده‌اند نمی‌دانند (شکورزاده ۱۵۰).

[٦] Philippe Desportes (۱۵٤٦–۱٦۰٦) کمتر از رنسار به تقلید از قدما می‌پرداخت و شعری ساده و روان و لطیف داشت.

[7] Jean Bertaut (1570-1611)

به نظر بوالو، در دومین مرحلهٔ بزرگ تاریخ شعر فرانسه، وزن شعر با ظهور مالرب به تعادلی درست رسید:

سرانجام مالرب آمد وبرای اولین بار در فرانسه
موجب احساس وزن درست در شعر شد
با نشاندن کلمه در جای خویش توانمندی را آموزش داد
و الههٔ الهام را به قواعد وظیفه فروکاست
زبان به دست آن نویسندهٔ دانا مرمت شد
تا دیگر به گوش پاک هیچ چیزِ ناهموار تحویل ندهد
قطعات آموختند که به دلنشینی فرود آیند
و هیچ بیتی جرئت پاگذاشتن به بیت دیگر نداشت
همه قواعد را پذیرفتند و این راهنمای وفادار
هنوز هم سرمشق مؤلفان این عصر است
پس تو نیز به دنبال او گام بردار و پاکی‌اش را دوست بدار
و از صفای سبکِ نیکویش پیروی کن.

۹. فصاحت و وضوح کلام

از نظر بوالو، اگر سخن شاعری از روشنی و فصاحت خالی باشد، ذوق سلیم و طبیعی بی‌درنگ از پیگیری آن شانه خالی خواهد کرد:

اگر معانی اشعارت دیریاب باشد
روح من بی‌درنگ کناره خواهد گرفت
واز کلام بیهوده‌ات به چابکی خواهد گریخت
تا از سخنی که باید پیوسته در پیِ معنایش بود رها شود.

اما، به عقیدهٔ بوالو، علت سخن تیره و مبهم شاعران تیرگی و ابهامی است که بر افکار آنان سایه افکنده است:

ارواحی هستند که افکار تیرهٔ آنها
همیـشه از ابرهای سنگین پوشیده است
و نـور خرد هرگز در آن نفوذ نخواهد کرد
پیش از سرودن، اندیشیدن بیاموز
هماهنگ با تیرگی یا روشنی افکارمان

سخنمان نیز کمی تیره‌تر یا روشن‌تر است
آنچه نیک دریافته شود نیکو هم بیان می‌شود
و واژه‌ها برای گفتن آن به آسانی پیدا می‌شوند.

۱۰. سلامت زبان

در نظر بوالو، همه جا باید زبان را با احترام و نزاکت به کار برد و از خطاهای دستوری پرهیز کرد:

بر توست که در نوشته‌هایت حرمت زبان را پاس داری
و در تندترین حالت هم همواره زبان را پاک نگه‌داری
آواهای دلنشینت را بیهوده به‌سوی من می‌فرستی
اگر اصطلاح ناپاک یا تعبیرات ناپسند به کار می‌بری
ذوق من نه کلمات غریب پرطنطنه را می‌پذیرد
نه شعری را که از خطاهای دستوری مغرورانه متورم باشد
باری، بدون زبان [زیبا] گوینده‌ای ملکوتی هم
هرچه بکوشد همیشه نویسنده‌ای نامطبوع خواهد ماند.

۱۱. پرهیز از شتاب‌زدگی

پیروی از همهٔ توصیه‌های بوالو نیازمند آرامش ذهنی و پشتکاری همیشگی است. از این رو، او خود سخت بر این نکته اصرار می‌ورزد:

در هر شتاب که باشی با آرامش کار کن
و خود را از شتاب‌زدگی دیوانه‌وار رنجه مکن
دوان‌دوان قافیه بافتن به سبکی شتاب‌زده
نشان از بی‌ذوقی و کم‌سلیقگی دارد
من جویباری را که آرام‌آرام روی ماسه‌های نرم
در چمنزاری پرگُل می‌خرامد بیشتر دوست دارم
تا سیلابی طغیان‌گر که در گذر خروشان خویش
با سنگ‌پاره‌ها بر زمین‌های پرگِل‌ولای درمی‌غلتد
آهسته شتاب کن و بی‌آنکه به ستوه آیی
اثرت را بیست بار به کارگاه بازآور
و پیوسته آن را بپیرای و بازپیرای

گاه بر آن بیفزا لیک بیشتر از آن بکاه
در اثری که انبوه خطاها بر آن انباشته شده
جلوه‌های پراکندهٔ ذوق را فروغ چندانی نیست
باید که هرچیز در جای خود نهاده باشد
و آغاز و پایانِ سخن میانهٔ آن را پاسخ گوید
اجزای متناسبَ در هنری ظریف با همهٔ تفاوتشان
باید همگی با هم پدیدهٔ یگانه‌ای تشکیل دهند
و مبادا که رشتهٔ کلام در پی واژه‌های شکوهمند
از موضوع سخن بگسلد و از آن بسیار دورتر رود

۱۲. وظیفهٔ شاعران در برابر تحسین و انتقاد

در این قسمت از *فن شعر*، بوالو نشان می‌دهد که به‌خوبی از روان‌شناسی شاعر و اطرافیان متملق او آگاه است. از یک سو، آنان را به دوری از دوستان نادانی فرامی‌خواند که بیهوده هر سخنی را تحسین می‌کنند، و از سوی دیگر، آنان را به انتقادپذیری تشویق می‌کند. این شناخت روانشناسانهٔ عمیق در اواخر سرود نخست گاه با طنز گزندهٔ بوالو همراه می‌شود و گفتار و کردار شعرایی را که در برابر انتقادها به هر حیله‌ای متوسل می‌شوند، در تصویرهایی کوتاه افشا می‌کند:

از خرده‌گیری مردمان بر اشعارت هراس داری؟
پس خود منتقد سخت‌گیرِ شعر خویش باش
نادانی همیشه مشتاق خودستایی است
دوستانی تیزهوش بیاب تا تو را نقد کنند
باید که آنان نوشته‌هایت را محرمانی صمیمی
و کمبودهایت را مخالفانی سرسخت باشند
در برابر آنان از پوست تکبر شاعرانه برون آی
اما بر بازشناختن دوست از چاپلوسی آگاه باش
که در ظاهر تو را می‌ستاید اما ریشخندت می‌کند و به بازی‌ات می‌گیرد.

بوالو در آخرین بخش‌های سرود نخست *فن شعر* با مهارتی تحسین‌انگیز که صحنه‌هایی از نمایشنامه‌های کمدی مولیر را تداعی می‌کند، به ترسیم رفتار چاپلوسانهٔ کسانی می‌پردازد که به دروغ شاعران را ستایش می‌کنند:

پذیرای راهنمایی باش نه شیفتهٔ ستایش
متملق زود زبان به اظهار شگفتی می‌گشاید
هر بیت که می‌شنود او را مبهوت می‌کند
همهٔ شعرت زیبا و آسمانی است و کلمه‌ای از آن نمی‌آزاردش
از شعف بر زمین پای می‌کوبد و از تأثر اشک می‌ریزد
همه جا در ستایش‌های پرشور غرقت می‌کند
لیکن حقیقت را این همه آب و تاب نیست.

بر خلاف این‌گونه متملقان، دوستان صاحب‌ذوقی هم هستند که با تشخیص دقیق و موشکافانهٔ خود و بدون رنگ و ریا به انتقاد از شعر لب می‌گشایند. بوالو خصوصیات این‌گونه دوستان سخن‌شناس را چنین برمی‌شمارد:

دوست دانا همیشه مشکل‌پسند و استوار است
تو را با خطاهایت آرام نمی‌گذارد
سهل‌انگاری‌های شعرت را نادیده نمی‌گیرد
و ابیات نابجا را به جای خود می‌فرستد
مغلق‌گویی غلیظ را از واژه‌ها می‌زداید
اینجا معنی و آن سوتر عبارت وی را ناخوش می‌نماید
یا «ساختمان سخن قدری به سستی گراییده
این اصطلاح دوپهلوست باید روشن‌ترش کرد»
دوست راستین با تو چنین سخن می‌گوید.

در آخرین پرده از این نمایش، بوالو شاعر انتقادناپذیری را به صحنه می‌آورد تا نشان دهد که این‌گونه شعرا به هر بهانه و از هر طریق می‌کوشند تا هر انتقادی را نشنیده بگیرند:

اما شاعر انتقادناپذیر غالباً می‌پندارد
که باید حامی همهٔ اشعارش باشد
نخست چون ستم‌دیده‌ای خود را محق می‌داند:
«می‌گویید بیان این شعر ضعیف است؟
به حالش ترحم بفرمایید آقا»
این پاسخِ نخستِ اوست.
[اگر بگویید] «این کلمه به نظرم سرد می‌آید»
[خواهد گفت] «حذفش خواهم کرد» یا «همین بهترین جاست»

ـ این تعبیر را نمی‌پسندم. ـ همه آن را ستایش می‌کنند.
بدین‌گونه اصرار دارد تا به روی خود نیاورد
که کلمه‌ای از شعرش شما را آزرده است
و خود را محق می‌داند که آن را نپیراید
با این همه هنگام شنیدن انتقادها از آنها استقبال می‌کند:
«شما بر شعرم حکومت مطلقه دارید»
اما این سخنان دلپذیری که برای خوشامدتان می‌گوید
تنها دام ماهرانه‌ای است تا شعرش را برایتان بخواند
همین‌که شما را ترک کرد، خرسند از طبع شعر خویش
می‌رود تا جایی دیگر احمق خودبینی را برای تبهکاری خویش بازیابد
معمولاً هم او را می‌یابد چون قرن‌ها همان‌گونه که از شعرای احمق
از ستایش‌گران احمق نیز آکنده است
به‌جز آنان که در شهر و ولایات‌اند
در خانهٔ اشراف و شاهزادگان هم گروهی یافت می‌شوند
مبتذل‌ترین اثر هم نزد درباریان
همیشه هوادارانی سرسخت یافته است
و برای حسن ختام با کمی طنز باید گفت:
هر احمقی همیشه احمق‌تری دارد تا به تحسینش بپردازد.

حسن ختام این سرود جملهٔ طنزآمیزِ به یاد ماندنی و بسیار معروفی است که این بیت آشنای سعدی را به یاد می‌آورَد که چند قرن پیش‌تر از بوالو به گویندگان و سرایندگان هشدار داده است:

مشو غره بر حسن گفتار خویش به تحسین نادان و پندار خویش

نتیجه

تحلیل همه‌جانبهٔ موضوع‌هایی همچون اندیشه‌های ادبی در کتاب *فن شعر*، جایگاه این کتاب در تاریخ نظریه‌های ادبی، تأثیر آن در ادبیات فرانسه و جهان، و شباهت اصول آن به آموزه‌های ادبی و بلاغی در ادب فارسی به مجالی گسترده‌تر نیاز دارد. اما، بر اساس آنچه تاکنون گفته شد، می‌توان به‌طور فشرده به نکته‌های زیر در این زمینه اشاره کرد:

الف) مهم‌ترین شباهت‌های اندیشه‌های ادبی شاعران ایرانی و بوالو

بخشی از اندیشهٔ بوالو به روان‌شناسی شاعران اختصاص دارد. به نظر او، شاعری طبع روان می‌خواهد که موهبتی فطری و درونی است و، به گفتهٔ حافظ، «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است». بنابراین، شاعر برای رسیدن به موفقیت باید پیش از هر چیز حد و نوع طبع شعر خود را بشناسد و در آن میدان بتازد که توش و توانش را دارد و به‌ویژه هوس قافیه‌سازی را با قریحهٔ شاعری یکسان نپندارد. از سوی دیگر، شاعر باید توانایی روانی خاصی برای تعامل با خوانندگان و منتقدان شعر خود داشته باشد تا بتواند از آن در ارتقای شعر خود بهره گیرد، نه آنکه بر اساس تحسین نادان و پندار خویش به بیماری رایج همهٔ قرون، یعنی خودشیفتگی، مبتلا شود. بخش دیگری از اندیشهٔ بوالو اساساً به تأکید بر حفظ اعتدال در سخن معطوف است؛ درازی یا کوتاهی بیش از اندازهٔ سخن هر دو خطاست. کلام را کاملاً بی‌زیور نهادن یا به پیرایهٔ بسیار آراستن نیز هیچ‌کدام پسندیده نیست.

با این همه، به نظر می‌رسد که بوالو در زوایای این سرود اندیشه‌های عمیق‌تری را نیز بیان کرده، اما چون به کوتاهی از آنها گذشته است کمتر جلب توجه می‌کنند. مثلاً آنجا که می‌سراید: *خوشا آن که در سروده‌هایش می‌داند چگونه با آوایی سبکبال/ از سختی به نرمی و از شوخی به جدی گذر کند*، در واقع به شیوه‌های گذر ظریف و هنرمندانه از یک گفتمان به گفتمان دیگر اشاره دارد که از مهم‌ترین مسائل ادبی است و قدما از آن تحت عنوان «فصل و وصل» یاد می‌کرده‌اند.

ب) بنیاد نظری اندیشهٔ ادبی بوالو

امروز برخی از اندیشه‌های ادبی بوالو نسبتاً ساده و سطحی می‌نمایند. شاید از این رو که به جای تکیهٔ بیشتر بر جوهر والا و ناشناختهٔ شعر که در مفهوم غربیِ «نمی‌دانم چه»، یا همان «آن» حافظانه، در مکتب‌های ادبی متأخر جهان نیز جایگاه ویژه‌ای دارد، بوالو تنها به جنبهٔ ارتباطی زبان در شعر، یا به تعبیر قدما فصاحت، توجه می‌کند. گویی صرفاً می‌اندیشیده که در ذهن شاعر معانی شعری خاصی وجود دارد که می‌تواند به‌روشنی از طریق زبان به خواننده منتقل شود. و نیز گویی فن شعر نشان دادن راه‌ها و

شگردهای خاصی برای بهبود این انتقال و ارتباط است. چنین تصوری حتی برای نثر ادبی بیش از حد ساده و خشک است، چه رسد به شعر که هم پیش از عصر بوالو در مکتب باروک، و هم پس از وی در مکتب رمانتیسم بر خیال‌انگیزی و ناشناختگی‌اش تأکید بسیار می‌شد. ریشهٔ همهٔ مخالفت‌ها با بوالو، یا میان‌مایه شمردن او نیز در همین نکته نهفته است. با این همه، چون «آموزندگیِ» سخن اصل مهمی در مکتب کلاسیسیسم به شمار می‌رود، انتقال مفاهیم به مخاطَب و تاثیر عمیق در نفس او هرگز اهمیت خود را از دست نمی‌دهد.

ج) نقد دیدگاه‌های بوالو

منتقدان بوالو بسیارند، ولی مهم‌ترین اتهام او آن است که همچون باغبانی سخت‌گیر برای حفظ نظم نقشهٔ باغ، گیاهان خارج از طرح اصلی را، حتی اگر از زیباترین گل‌ها باشند، بی‌رحمانه به دور می‌افکند. مثلاً رِمی دوگورمون[1] در نقدی تند می‌نویسد: « بوالو قدرتی بود، این را انکار نمی‌کنم؛ اما قدَرتی که هم با اندرزهایش که زود به قوانینی پرزور بدل شد، و هم با راسین که شاعر نمونهٔ مورد نظرش بود، رشد ادبیات را در فرانسه متوقف کرد. پیش از بوالو، همواره شاعران بسیاری بودند که آزادانه شعر می‌سرودند. البته گاهی وزن اشعارشان چندان درست نبود، اما این اشعار طراوت و صفای خاصی داشتند. دوام شهرت مالرب این شاعران را نترساند، زیرا غنای سروده‌های آنان از شعر رنسار سرچشمه می‌گرفت. پس از بوالو، ریشهٔ زیبای شعر و شاعری فرومرد؛ او همهٔ جویبارها را خشکاند و بر همهٔ رودها سد بست. تنها لافونتن از نظم این ناظم پارناس گریخت. او که قواعد و تعاریف را مسخره می‌کرد، به یمن خیال‌بافی‌ها و دیوانگی‌هایش، بی‌آنکه بداند، زبان فرانسه را نجات داد. در زمانی که شعر جدید، همچون پارک ورسایِ به دقت طراحی‌شده، عاقلانه و مستدل بود، لافونتن با به‌هم ریختن نظم بزرگ قرن توانَست گوشهٔ بکر و دست‌نخورده‌ای از جنگل آغازین را حفظ کند» (دو گورمون ۲۸٤).

این دیدگاه هندسی و روحیهٔ خردگرایانه و مبتنی بر صراحت کسانی چون بوالو خود حاصل مجموعهٔ جریان‌های فکری آن عصر و از جمله اندیشه‌های فلسفی دکارت

---

[1] Rémy de Gourmont (1858-1915)

است که در قلمرو ادبیات، از جمله به‌صورت عکس‌العملی در برابر سبک باروک، پدیدار می‌شود. زیرا مکتب کلاسیسیسم از لحاظ تاریخی بین دو مکتب باروک و رمانتیک قرار دارد. باروک که پیش‌تر از کلاسیسیم پدید آمده، بر خلاف کلاسیسیسم، «بر بیگانگی، تنش، نامتعارف بودن عجایب هیئتی [گروتسک] دلالت می‌کند... استعاره‌ها نامفهوم می‌شوند... قاعده‌ای نمی‌شناسد مگر آن که بر خود تحمیل می‌کند... می‌خواهد با زرق‌وبرقش چشم‌ها را خیره و انسان را مبهوت کند» (سکرتان ٦٥). از این رو، کلاسیسیسم آگاهانه کوشید تا مکتب باروک را تعدیل کند، اما با تأکید بیش از حد بر صراحت و خردگرایی، ناخواسته گرایش به رمانتیسم را که خواستار خیال‌پردازی و هیجان بود افزایش داد. این تضاد سلیقه و سبک را می‌توان به‌طور صریح در تصویری دید که در ابیات زیر آمده است. بیت اول که یادآور «طبع چون آب و غزل‌های روان» حافظ است، می‌تواند بیانگر روحیهٔ متعادل و آرام کلاسیک، و بیت دوم نمایش روح طوفانی باروک و رمانتیک باشد:

من جویباری را که آرام آرام روی ماسه‌های نرم
در چمنزاری پرگُل می‌خرامد بیشتر دوست دارم
تا سیلابی طغیانگر که در گذر خروشان خویش
با سنگ‌پاره‌ها بر زمین‌های پرگِل‌ولای درمی‌غلتد.

د) تأثیر دوگانهٔ اندیشه‌های بوالو در ادبیات اروپایی

واکنش‌های متفاوت و گاه متضادی که در برابر اندیشهٔ بوالو پدید آمده، یادآوری این نکته را ضروری می‌کند که اساساً تأثیر *فن شعرِ* بوالو را در اندیشه و ادب اروپا دارای سرشتی دوگانه دانسته‌اند که از یک جهت سودبخش و از جهتی دیگر زیان‌بار بوده است: «زیان‌بار بود، زیرا بر اثرِ ضعف تخیل و احساس، شور و لطف شعر فرانسویِ پس از راسین و نیز شعر انگلیسیِ پس از درایدن فرو کشید، به نحوی که نوع کامل شعر آن دو کشور قالب تراش‌خوردهٔ پیکرهای موزون و متناسب را به خود گرفت لیکن گرمی و رنگ پردهٔ نقاشی را از دست داد؛ و اما سودبخش بود، چون عقل را در مقامی آرمانی یا چون هدفی اصیل در عالم ادبیات تثبیت کرد. از سوی دیگر، قبل از بوالو بیش از حد دربارهٔ عشق و زندگی چوپانی مهمل‌بافی شده بود و در آن زمان اروپا نیازمند آن بود که خشم تحقیرآمیز بوالو زبانه کشد و فضای ادبی را از بیهوده‌سرایی و احساسات سطحی

و احساسات غلیان‌زده پاک کند. و شاید به یمن وجود بوالو بود که مولیر به فلسفه گرایید و راسین هنر خود را به کمال رسانید» (دورانت، ج۸، ۱۸۵).

از آنچه گذشت به‌خوبی پیداست که تعمق در نظریه‌های ادبی و مبانی مکاتب مهمی چون کلاسیسیسم چه ابعاد متنوع و عمیقی را دربرمی‌گیرد و چگونه می‌توان با تفحص در متون اصلی و منشورمانندی چون *فن شعر* بوالو به تصوری روشن‌تر از ماهیت واقعی آنها دست یافت و، همان‌طور که در مواردی نشان داده شد، آن را بنیادی برای مطالعات تطبیقی آتی با اندیشه‌های ادبی شاعران و ادیبان ایرانی قرار داد.

منابع

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

برونل، پیر، و دیگران. *تاریخ ادبیات فرانسه: قرن هفدهم*. ترجمهٔ دکتر افضل وثوقی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۷٦.

دورانت، ویل و آریل. *تاریخ تمدن: عصر لویی چهاردهم*. ج ۸. ترجمهٔ سهیل آذری. ویراستهٔ دوم، چاپ ششم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

دیچز، دیوید. *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۰.

پورنامداریان، تقی. *گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. تهران: سخن، ۱۳۸٤.

سعدی، *گلستان*. تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲.

سکرتان، دمینیک. *کلاسیسیزم*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. ج۲. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷٦.

شکورزاده، ابراهیم. *تاریخ ادبیات فرانسه*. جلد اول (قرون وسطی و قرن شانزدهم). تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷.

معین، دکتر محمد. *فرهنگ معین*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۲.

هارلند، ریچارد. *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز (علی معصومی، شاپور جورکش). چاپ دوم. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.

هایت، گیلبرت. *ادبیات و سنت‌های کلاسیک: تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب*. ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷٦.

Bessière, J. E., Mortier Kushner and R.J. Weisgeber. *Histoire des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Boileau-Despréaux, Nicolas. *L'art poétique suivi de l'art poétique d'Horace et d'une anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670)*. Réalisé par Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi. Paris: Union Générale d'Editions, 1966.

------. *Œuvres poétiques De Nicolas Boileau-Despréaux*. Accompagnées de nouvelles notes par Louis-Simon Auger. Paris: J.L.J. Brière. Copie de l'exemplaire Bibliothèque cant. et univ. Lausanne, http://books.google.co.

De Gourmont, Rémy. «À propos de Boileau». in *Promenades littéraires*, Quatrième série, Souvenirs du symbolisme et autres etudes. Paris: Mercure de France, 1927.

Des Maizeaux, Pierre. *La vie de monsieur Boileau-Despréaux*. Amsterdam: H. Schelte. 1712 (Bibliothèque nationale de France, Gallica – mode image, format PDF).

Du Bellay. *Sonnet 175*. sur: http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Regrets.

Hall, Vernon. *A Short History of Literary Criticism*. Merlin Press: 1963.

Horville, Robert. *Histoire de la littérature en France au XVIIe siècle*. collection: profil littérature, série Histoire Littéraire, impression par report par Sobh e Sadeq à Téhéran.

Kinny, Arthur F.. *Continental Humanist Poetics: Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais, and Cervantes*. University of Massachusetts Press, 1989.

Tournant, Jean-Claude. *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*. collection études, section littéraire dirigée par Jean Céard. Paris: Borda, Paris: 1970.

کلاسیسیسم الیوت و رمانتیسم وردزورت در متن اندیشهٔ نیمایی: تقابل‌های رمانتیک و ضدرمانتیک در *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه*

بهزاد قادری سهی [*]
ناهید احمدیان [**]

چکیده

ارزش احساسات و *نامه‌های همسایه* (۱۳۱۸، ۱۳۳٤) دو اثر از نیما یوشیج در گسترهٔ نقد ادبی است که در آنها به تبیین اصول و کیفیت شعر نو می‌پردازد. در این دو اثر، نیما نشان می‌دهد که چگونه شعر نو به لحاظ رویکرد ساختاری و زبانی از همتایان کلاسیک خود فاصله می‌گیرد و طرحی نو درمی‌اندازد. در نگاه اول، به نظر می‌رسد که شعر نیمایی، به دلیل واکنشی انقلابی و ساختارشکنانه نسبت به شعر کلاسیک، از بنیان‌های شعر قدیم فاصله‌ای پُرنشدنی و جبران‌ناپذیر می‌گیرد. مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند با نگاهی تطبیقی به آراء دو شاعر انگلیسی، ویلیام وردزورت و تی. اس. الیوت (که به ترتیب نمایندگان مکتب رمانتیسم و کلاسیسیسم در انگلستان هستند)، و مقایسهٔ نظرات آنان با آراء نیما در دو اثر یادشده، نشان دهد که نوآوریِ رمانتیک‌گونه و قدمت کلاسیک‌وار در شعر و نقد نیمایی همزیستی مسالمت‌آمیزی دارند.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، تی. اس. الیوت، ویلیام وردزورت، نقد ادبی، رمانتیسم، کلاسیسیسم.

---

[*] دانشیار ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: bghaderi@ut.ac.ir
[**] دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: nahmadain@ut.ac.ir

در میان متون نقد ادبی پس از مشروطه، *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* از آثار نیما یوشیج نقش و اهمیت ویژه‌ای دارند. «ارزش احساسات» که از مشهورترین مقالات متقدّم نیماست، نخستین بار در مجلهٔ *موسیقی* (شماره ۹، سال دوم، آذر ۱۳۱۹) چاپ شد و دربرگیرندهٔ آراء نیما یوشیج دربارهٔ میزان و تأثیر احساسات در آفرینش شعرِ نوِ اوست. *نامه‌های همسایه* نیز مجموعه‌ای از نامه‌های منتقدانهٔ نیماست که خطاب به همسایه‌ای خیالی به نگارش درآمده است. این یادداشت‌ها که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۸ تا ۱۳۳٤ نگارش یافته‌اند، همراه با *ارزش احساسات* روند فکری شاعر را در مسیر آفرینش شعر نو نشان می‌دهند و مسائل بنیادینی همچون علت رویکرد وی به شعر نو، شیوهٔ آفرینش آن، معنای شعر و شاعر از دیدگاه منتقد، و عوامل مؤثر در آفرینش این مکتب ادبی نو را بررسی می‌کنند.

ابتدا چنین به نظر می‌رسد که رویکرد منثور نیما به مقولهٔ شعر، و به‌ویژه عنوان شبهه‌انگیز مقالهٔ نخست او، از نیما منتقدی اگر نه به تمام معنا رمانتیک، که تا حدودی پیرو اصل دخالت احساس (به معنای عام آن) ساخته باشد.[۱] اما واقعیت این است که *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* در بطن موضوع دارای ویژگی‌های ضدرمانتیک هستند و نویسندهٔ این مقالات از این حیث پیش از آنکه واجد ویژگی‌های مکتب رمانتیسم اروپا باشد، به علت نگاه ویژه‌اش به مقولهٔ ادبیات به آراء ضدرمانتیک تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی قرن بیستم، نزدیک‌تر است. جای شگفتی نیست، زیرا توماس ارنست هیوم (۱۸۸۳ـ۱۹۱۷)، از بنیان‌گذاران کلاسیسیسم مدرنیست و الهام‌بخش الیوت، به روشنی می‌گوید که مدرنیسم آنان از دالان تاریخی رمانتیسم گذر کرده است و نباید انتظار داشت که رمانتیسم در کلاسیسیسم مدرن حضور نداشته باشد؛ اما این

---

[۱] تا مدت‌ها همین برداشت اشتباه و شاید مغرضانه دربارهٔ رمانتیک‌ها نیز وجود داشت. وردزورت در جمله‌ای معروف از «پیش‌درآمد»، شعر را «فوران فی‌البداههٔ احساسات نیرومندی می‌داند که در آرامش به یاد آورده می‌شوند». در صورتی که در هر دو اشاره‌ای که به این جمله می‌شود («پیش‌درآمد»، صفحات ۱٤۳۹ و ۱٤٤۷)، این تعریف از شعر بلافاصله با واژهٔ «ذهن» گره می‌خورد. وردزورت در ادامه تأکید می‌کند که چنین اشعاری تنها بر زبان کسانی جاری می‌شود که اندیشه‌های درازمدت و عمیق دارند، زیرا جریان استمراریافتهٔ احساسات را اندیشهٔ شاعر تعدیل و هدایت می‌کند (وردزورت ۱٤۳۹). در جای دیگری، اذعان می‌کند که احساسات در معرض اندیشه قرار می‌گیرند تا آنکه در نتیجهٔ نوعی واکنش، آرامش به تدریج محو شود و احساس که پیش از آن دست‌مایهٔ ژرف‌اندیشی بود، اندک اندک در ذهن تولید شود (همان ۱٤٤۷).

حضور بیشتر برای لجام زدن به قوهٔ خیال است تا رها کردن آن (و ایماژیسم این گروه، به‌ویژه پاوند، از شمار این تدابیر است).

نهضت ادبی شعر نو که نیما یوشیج آن را به طور جدی پیگیری کرد، با او به اوج خود رسید و به عنوان مکتبی جدید بنیان گذاشته و به رسمیت شناخته شد. این نهضت ادبی در برهه‌ای از تاریخ ایران ظهور کرد که به واسطهٔ جنبش سیاسی مشروطیت و بیداری اذهان مردم از یک سو و تجربهٔ جنگ جهانی اول (۱۹۱٤ـ۱۹۱۸) از سوی دیگر، زمینهٔ جنبش و تحول عظیمی فراهم آمده بود.[۱] درحالی‌که به باور آرین‌پور، «ادبیات کلاسیک ایران ــ به‌خصوص ادبیات منظوم ــ ... دیگر آن قدرت و صلاحیت را نداشت که حیات اجتماعی معاصر را با همهٔ پیچیدگی‌ها و تضادهای آن بیان کند» (آرین‌پور ٥٦۹). دست‌وپاگیر بودن اوزان و قوافی در شعر قدیم، طبیعت انعطاف‌ناپذیر سبک‌ها و قالب‌های ادبی، در کنار فهم مشکل این ادبیات و درک این واقعیت که چنین ادبیاتی در انحصار طبقهٔ روشنفکر جامعه بود ــ چیزی که جمالزاده فقدان «دموکراسی ادبی» می‌نامید (همان) ــ نیما را به این باور رساند که زمان پی افکندن کاخی دیگر با نظمی دیگر است. نظمی که، به باور آل احمد، سرودن آن برای نیما بسیار مشکل‌تر از شعر کهن بود (همان ٥۸٤). نیما در نهایت بنایی ساخت که به ظن او «آنقدر گنجایش دارد که هرچه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه، هر چه بخواهی... و در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری»[۲].

شعر نو نیما به دلیل سبک نوپای آن و مخالفت‌های محافظه‌کاران و پیروان سرسختش نیاز مبرم به نقدی داشت که بتواند از ماهیت این شعر در برابر قدیم‌گرایان، یا به تعبیری پیروان ادبیات کلاسیک، دفاع کند. حاصل این تلاش نیما مجموعه مقالاتی است که در کنار اشعار مقید به اصول این مقالات، مکتب انتقادی شعر نو را از وی به یادگار می‌گذارد. دو اَثر مهم در میان این آثار، یعنی *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه*، از روند پیدایش نقدی خبر می‌دهند که، برخلاف ظاهر رمانتیکش (رمانتیک به

---

[۱] نیما در فضایی می‌اندیشید که ایدئولوژی حزب توده نیز در آن فعال بود و روان‌شناسی تقی ارانی و هم‌مسلکان او، و حتی حضور بی‌واسطهٔ فرویدیسم به نیما فرصت می‌داد که ارزش تازه‌ای برای احساسات بیابد.

[۲] *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج*، مقدمهٔ مجموعهٔ *افسانه*.

معنای غربی آن)، موفق شده عناصر متناقض ضدرمانتیک را نیز به‌خوبی در کنار هم گردآورد و در نهایت نقدی بسازد که با صراحتی مثال‌زدنی به ادبیات قدیم و رمانتیک‌گراییِ شرقی در این ادبیات می‌تازد. ادبیات نیما، برخلاف ظاهر منثورش در شعر و احساسات‌گرایی در نقد که آن را واجد ویژگی‌های مکتب رمانتیسم می‌کند، دارای آراء و اصول کاملاً ضدرمانتیک هم هست و، بنابراین، از این لحاظ بیشتر انعکاس آراء تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ـ۱۹٦۵)، شاعر و منتقد قرن بیستم و معاصر نیما یوشیج، است تا دیدگاه‌های ویلیام وردزورت (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰)، بنیان‌گذار مکتب رمانتیسم در انگلستان. اصول انتقادیِ الیوت و کیفیت ضدرمانتیک نقد او، در کنار تأکید همیشگی‌اش بر تولید شعری دقیق و موجز و بُرّنده، از او منتقدی ساخته که به نظر می‌رسد احساسات ــ که نیما تا این اندازه بر آن تأکید می‌کند ــ جایی در شعرش ندارد. رویکرد الیوت به شیوهٔ شاعری در مقالات بسیاری گرد آمده است؛ با این وصف، در این مقاله سعی بر آن است که بدون بررسی پیشینهٔ تأثیرپذیریِ این دو شاعر معاصر از یکدیگر، به همانندی‌های ضدرمانتیکِ دو مقالهٔ مورد بحث از نیما با مقالهٔ «سنت و قریحهٔ فردی» الیوت بپردازیم که نخستین بار در سال ۱۹۱۹ در مجلهٔ *اِگوئیست*[1] به چاپ رسید و بعدها در *بیشهٔ مقدس*[2] گردآوری و منتشر شد.[3]

---

[1] *Egoist*
[2] *The Sacred Wood*
[3] توجه به شناخت‌شناسیِ تعریف‌شده در گسترهٔ ادبیات تطبیقی و نظریه‌های مطرح‌شده در این باب ضروری است. علاوه بر مباحثی که در زمینهٔ عدم امکان ارائهٔ تعریفی جامع و دانشنامه‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود، یکی از مهم‌ترین مسائلی که در این زمینه وجود دارد میزان درگیری ادبیات تطبیقی (به‌عنوان دانشی بینارشته‌ای) با دیگر دانش‌هاست. عدم امکان ارائهٔ تعریفی مستقل از دیگر شاخه‌های مطالعاتی برای ادبیات تطبیقی، و نیز وجود اهداف از پیش تعریف‌شده در سیاست‌های مطالعات تطبیقی که به شدت در مسیر چنین پژوهش‌هایی تاثیر می‌گذارند، سبب گریز این رشته به حوزه‌هایی همچون تاریخ، جامعه‌شناسی، اقتصاد، سیاست و مسائلی از این دست شده است. از نظر ماینر، ادبیات متأثر از عواملی چون ادیب، خواننده، جهان (و شرایط فرهنگی آن) و محصول نهایی (در صورت‌های مختلف) است (ماینر ۱۹۹۰، ۱۹) و این سبب می شود که ادبیات تطبیقی فرصت آن را بیابد تا از منظر متغیرهای بی‌شمار مورد مطالعه قرار گیرد. این مسئله نیز به نوبهٔ خود به «انتخاب» می‌انجامد. ماینر بر این باور است که در رویکرد تطبیقی به ادبیات عامل «حذف» همواره دخالت مؤثری دارد. هر آنچه در این میان به دست می آوریم، به طور تلویحی نشان‌دهندهٔ هر آن چیزی است که از دست می‌دهیم، زیرا مجبور به حذف آن هستیم. در هر حال، این کاستی‌ها در مقام مقایسه با آنچه به دست می‌آید قابل اغماض است (همان ۱۹ـ۲۰). در مقالهٔ حاضر نیز، به دلیل وسعت مناظر پیش رو، حذف تأثیرپذیری تاریخی نویسندگان در بررسی یک متغیر خاص (بررسی خود اثر فارغ از دادوستدهای فرهنگی احتمالی بین نویسندگان) صورت گرفته است.

نیما یوشیج، برخلاف الیوت، به سبب تأثیرات تاریخیِ معاصر با خود و نیز پیشینهٔ ادبی سرزمینش، هم‌زمان با نفی رمانتیک‌گرایی شرقی وام‌دار نوعی رمانتیک‌گرایی غربی است که محصول عمدهٔ آن بهره‌مندی از زبانی ساده و بی‌تکلّف و دخالت احساسات فردی در شعر است. بنیان این مکتب قرن نوزدهمی در ادبیات انگلستان با تلاش‌های ویلیام وردزورت گذاشته شد، به‌ویژه با «پیش‌درآمد»ی که با نگارش و انتشار آن در چاپ دوم *ترانه‌های غنایی* (۱۸۰۲) اصول نقد رمانتیک انگلستان را پایه‌گذاری کرد. نیما زبان فرانسه می‌دانست نه انگلیسی، و عمدهٔ تأثیراتی که از ادبیات غرب پذیرفته پیش از هر چیز پژواکی از ادبیات فرانسه است. هر چند نیما به احتمال قوی با وردزورت و «پیش‌درآمد» او آشنا بوده، اما تلاش نگارندگان این مقاله، همچنان‌که در مورد تی. اس. الیوت هم گفته شد، نه بررسی تأثیرات این شاعر رمانتیکِ انگلیسی در نیما، بلکه بررسی همانندی‌ها و تفاوت‌های نیما با اوست. در نهایت، هدف از ارائهٔ این مقاله بررسی مقابله‌ایِ عناصر رمانتیک و ضدرمانتیک در *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* است و این مهم با پژوهش در همانندی‌ها و تقابل‌های این دو اثر با «پیش‌درآمد» ویلیام وردزورت و «سنت و قریحهٔ فردی» تی. اس. الیوت انجام می‌شود.

از مهم‌ترین مواردی که هم در *ارزش احساسات* و هم در *نامه‌های همسایه* دغدغهٔ اصلی نیماست، تعریف و تبیین شعر، شاعر، چگونگی سرودن شعر، هدف شاعر و عوامل مؤثر در تعیین آن است. تعاریف نیمایی که محصول شرایط فرهنگی ، اجتماعی و سیاسی عصر اوست، از اندیشه‌های او نقدی می‌سازد و منجر به تولید سبک ادبی ویژه‌ای می‌شود که شعر نو نام می‌گیرد. پس می‌توان چنین انگاشت که اصول نظریه‌پردازانهٔ نیما به بهترین شکل در اشعار او تجلی پیدا کرده‌اند و هر آنچه در تبیین موارد فوق می‌آورد، به شکل عملی در شعرش آشکار می‌شود. از نظر نیما، شعر «در درجهٔ اعلای خود، مشاهده‌ای است که افراد معین و انگشت‌شمار دارند برای افراد معین و انگشت‌شمار دیگر. در غیر این صورت، عزیز من توقع نداشته باشید چیزی را که چنین است همهٔ مردم بفهمند» (یوشیج ۱۳٦۹: ۱۵). در جای دیگر، شعر را قدرتی می‌داند «حسی و ادراکی که توسط آن معانی و صور گوناگون در بروز خود قوت پیدا می‌کنند». (همان ۱۰۸). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، شعر از نظر نیما پیش از آنکه بر فعلی احساسی دلالت کند، «مشاهده»ای است که عدهٔ خاصی توان «فهمیدن» آن را دارند، یا قدرتی

است که به همان اندازه که حسی است «ادراکی» هم هست. نیما از همان آغاز به واژگانی متوسل می‌شود که حاکی از رویکردی جدی و عقلانی به شعر است، و این شاید در ظاهر با ارزشی که برای احساسات قایل است، منافات داشته باشد. شعر از نظر وردزورت «لبریزِ فی‌البداههٔ احساساتی است که در آرامشْ بار دیگر به یاد می‌آوریم» (وردزورت ١٤٣٤). احساساتی را که وردزورت از آن سخن می‌گوید نمی‌توان چندان با احساسات نیما هم‌سنگ دانست. ویژگی‌هایی که وردزورت به احساسات نسبت می‌دهد، بیشتر معادل چیزی است که نیما در *ارزش احساسات* «حال»[1] می‌نامد. نیما بر این باور است که «حال» ــ که از نگاه وردزورت همان «نقاطی از زمان»[2] است ــ بی‌خبر و سرزده به سراغ شاعر می‌آید. پس باید مراقب بود و از این الهام فی‌البداهه بهترین استفاده را برد: «مانند غلام گوش به فرمان او باشید تا چه وقت شما را صدا می‌زند. چه‌بسا در دل شب که ناگهان از خواب می‌پرید. چه‌بسا در حین راه رفتن در کوچه. چه‌بسا در مجالس مهمانی» (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۳).

وردزورت به پیروی از رسالهٔ *دربارهٔ امر برین*[3] نوشتهٔ لونگینوس، منتقد کلاسیک روم باستان، این حالت را نوعی اعتلای پُر از احساس و اوج‌یافته می‌داند و بر این باور است که مطالعهٔ بسیار و ژرفِ آثار قدما به پیدایش چنین احساسی کمک می‌کند (داتن ۲۷). لونگینوس «امر برین» را «نوعی علوّ و کمال برتر در سخن» (لونگینوس ۱۲) می‌داند که نتیجه‌اش افسونی است که همچون صاعقه «همه چیز را بر سر راه خود تارو مار می‌کند و در یک لحظه همهٔ نیروهای سخنران را متمرکز و یکجا ظاهر می‌سازد» (همان). اما این علوِّ طبع صرفاً الهی نیست، بلکه کیفیت آموزش‌پذیر هم دارد و حتی ضرورتی است که باید در معرض رهبری، نظم و دانش قرار گیرد (همان ۱۳). از نظر لونگینوس، مطالعهٔ آثار قدما در این آموزش بسیار مؤثّر است. او نبوغ قدما را همچون شکاف مقدسی می‌داند که بخار برآمده از آن «در روح رقیبانشان، حتی کم‌بهره‌ترین آنها از موهبت الهام، نفوذ می‌کند و آنها را از عظمت دیگران سرشار می‌سازد» (همان ۳۲). نیما نیز باور دارد که این «حال» یا خودش به واسطهٔ زندگی به دست می‌آید، یا با

---

[1] hypsos
[2] spots of time
[3] *On the Sublime*. رضا سیدحسینی در ترجمه‌ای از این رساله sublime را به پیشنهاد دکتر نقیب‌زاده «شکوه» ترجمه کرده است (لونگینوس ۷ و ۸ پ).

مطالعهٔ زیاد آثار ادیبان بزرگ محقق می‌شود (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۳)، و البته حالت اول را اصیل‌تر و واقعی‌تر می‌داند.

واقعیت این است که احساسات از نظر نیما متنوع‌تر از احساساتی است که وردزورت از آن سخن به میان می‌آورد. احساساتی که وردزورت به آن اشاره می‌کند، همان نیرویی است که در وجود شاعر نهفته است و به صورت پرسونا[1]ی شخصی شاعر در اشعارش بروز می‌یابد. از نظر وردزورت، شاعر کسی است که با مردم سخن می‌گوید: انسانی که آمادگی و قدرت بیشتری برای بیان آنچه می‌اندیشد و احساس می‌کند دارد، به ویژه آن دسته از اندیشه‌ها و احساسات که به انتخاب خودش، یا در ساختار ذهنی او، بدون هیجانات بیرونیِ آنی به وجود می‌آید (وردزورت ١٤٤٣). در آراء وردزورت، نه تنها فردیتِ خودِ شاعر، بلکه دخالت مستقیم او در انتقال تجربه‌هایش امری ناگریز در شاعرپیشگی است. درحالی‌که چنین رویکردی از نظر نیما روش قدما (شعرای کلاسیک) به حساب می‌آید. نیما می‌گوید که شعر کلاسیک ما «سوبژکتیو است یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته و نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (یوشیج ١٣٦٩: ٤٤). این همان چیزی است که نیما از آن به عنوان «امراض مسری رمانتیک» (یوشیج ۱۳۵۵: ٤٨) یاد می‌کند، زیرا بزرگانی چون مولانا، وحشی بافقی، عطار و سنایی به شرایط خارجی به طور مبهم و فاقد اهمیت نگاه کرده‌اند (همان ۲۳). از نظر نیما، شعر ما باید نتیجهٔ دید ما و رابطهٔ واقعی ما و عالم خارج باشد.

پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که احساسات نیمایی چیست و رهیافت آن چگونه است؟ به نظر می‌رسد احساساتی که نیما در مقالهٔ بلند «ارزش احساسات» از آن سخن می‌گوید، واژه‌ای مشترک برای دست‌کم چهار مفهوم متفاوت و حتی گاه متناقض است. نخستین مفهومی که از واژهٔ احساسات استنباط می‌شود، نوعی رخوت همراه با کسالت و انزواطلبی است که نیما شکل افراطی آن را در آن دسته از شاعران معاصر پیرو سبک قدیم می‌بیند که به‌شدت به رعایت اصول قوافی و اوزان شعر کلاسیک مقید هستند. او چنین احساساتی را «سستی‌های رمانتیک و صوفیانه»،

[1] persona

«نگرانی‌های تعزیه‌مانند و بی‌مزگی‌های لوس رمانتیک»، «حالت انفرادی بیابانی و کناره‌گیری» می‌داند که به شیوهٔ فانتزی و لجام‌گسیخته‌ای «یک مشت نقالی محض را بر مردم تحمیل می‌کرد تا آنها را محترم بدارند» (همان ٤١ـ٤٦).

دومین رویکرد نیما به احساسات نوعی کیفیت روان‌شناختیِ شخصیِ هنرمندانه است که همهٔ ادبا، از شاعر تا رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس، در تمام مکاتبِ هنری، از رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها گرفته تا رمانتیک‌ها و فوتوریست‌ها، واجد آن هستند. این کیفیت روان‌شناختی که از نظر معنا و تعریف به احساساتِ شاعرانهٔ وردزورت نزدیک‌تر می‌نماید، هیچ‌گاه به تنهایی وارد عمل نمی‌شود و همیشه تحت تأثیر آن عوامل بیرونی است که در تکامل هویت و ذائقهٔ احساسی او شریک‌اند. نیما در جایی بر این نکته تأکید می‌کند که «هنرپیشگان نه به واسطهٔ تأثّر محض از آثار هنری همکاران خود، بلکه به واسطهٔ هم‌جنسی در *احساسات و تمایلات معین* که شخصیت‌ها را به هم نزدیک می‌کند، در یکدیگر تأثیر بخشیده‌اند» (همان ۹۵). احساسات و تمایلات معینی که نیما از آنها سخن می‌گوید، فردیتِ بیولوژیک و روان‌شناختی شعرا را می‌سازد و به خودی خود نمی‌تواند آفرینندهٔ آثار هنری باشد.

سومین رویکرد نیما به احساسات مربوط به احساساتی است که از نظر زبان‌شناختی به واژگان و چینش آنها و تأثیر موسیقایی‌شان نسبت می‌دهد. شعر نو نیما به دنبال آفریدن وزن است، اما وزن شعر باید مبتنی بر موسیقی طبیعی کلام باشد، یعنی آهنگ و هارمونی طبیعی واژگان، نه موسیقی‌ای که با ایجاد اوزان و قوافی بر کلام تحمیل شود و کلام موسیقاییِ تصنعی تولید کند. نیما می‌گوید برخی می‌پرسند که آیا شعر من به درد موسیقی (به معنای عام آن) می‌خورد؟ «اگر شعر شما به کار آوازخوان‌ها خورد بدانید نقصی در شعر شما هست... زیرا تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم... شعر جهانی است سوا و موسیقی سوا. در یکجا که بهم می‌رسند می‌توان برای شعر آهنگ ساخت، اما شعر آهنگ نیست. همچنین می‌توان برای آهنگی شعر به وجود آورد اما شعر موسیقی نیست» (یوشیج ۱۳٦۹: ۲۹). احساساتی که در وزن طبیعی کلام وجود دارد، تنها با چینش احساسی وزن طبیعی خود را پیدا می‌کند. اما این چینش احساسی واژگان چیست؟ از نظر نیما، آنچه باید در شعر مشخص شود طنین مطلب است، نه طنین وزن‌ها. به همین دلیل، قافیه‌های منتسب به اشعار قدیم اصولاً

صاحب قافیه به معنای نیمایی آن نیستند، چون به جای طنین مطلب، طنین وزن‌های انتهای ابیات را مشخص می‌کنند. «وزن طبیعی کلام را ذوق (احساس) ما تعیین می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هر چند تا مصراع چطور هم‌آهنگی پیدا کنند» (همان ۳۳). اوزان و قوافی اشعار قدیم چون بر پایهٔ احساسات و ذوق گوینده و هارمونی طبیعی خودِ واژگان ساخته نشده‌اند، کیفیتی تصنعی دارند و به همین دلیل مجرد هستند، در حالی که اشعار نیما به دلیل کیفیت طبیعی و چینش احساسی‌شان، زبانی کاملاً غیرانتزاعی و ملموس دارند. «وزن نتیجهٔ روابطی است که بر حسب ذوق تکوین یافته‌اند. وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند» (همان ۳۵). لونگینوس نیز بر این نظر صحه می‌گذارد: احساسات عالی، یا آنچه سبب برانگیختن «امر برین» در سبک اثر می‌شود، در گرو چندین عامل است که سبک شایسته و متعالی[۱] از آن جمله است (لونگینوس ۲۰). در این مقام، انتخاب واژگان و موسیقای کلامی آنها را به نواختن فلوت و آهنگ موزون الفبای آن نسبت می‌دهد و بر این باور است که واژگان نیز دارای موسیقی فطری کلام است که «نه فقط گوش، بلکه روح را هم می‌نوازد». در نتیجه، کلمات مختلف افکار، اشیاء و زیبایی‌ها و نغمه‌ها را به نوسان در می‌آورد (همان ٦۰).

آخرین و شاید مهم‌ترین معنایی که از احساسات نیمایی برداشت می‌شود، معادل واژگان متنوعی در نقد و فلسفهٔ مدرن قرن بیستم است. این پدیده که یاس[۲]، منتقد آلمانیِ نظریهٔ دریافت، آن را پارادایم یا نمونهٔ عالی[۳] می‌نامد، در برخی موارد ویژگی‌هایی پیدا می‌کند که موجب می‌شود میشل فوکو، فیلسوف معاصر فرانسوی، به عنوان گفتمان[٤] از آن یاد کند. همان‌گونه که گفته شد، احساسات نیمایی تابع شرایط بیرونی هم هست و این شرایطْ تعیین‌کننده و جهت‌دهندهٔ احساساتی هستند که سرچشمهٔ آفرینش هنری به شمار می‌روند. «در تمام این آثار می‌بینیم که هنر و احساسات موجود در آن تفریح

---

[۱] لونگینوس این عوامل را به دو دستهٔ اصلی عوامل فطری و عوامل اکتسابی تقسیم می‌کند. او عوامل فطری را شامل استعداد ادراک اندیشه‌های متعالی و شور و هیجان شدیدی می‌داند که زاییدهٔ الهام است؛ عوامل اکتسابی (صناعتی) به نظر او صور بلاغی، تشخیص بیان و سبک شایسته و متعالی است (لونگینوس ۲۰).

[2] Hans Robert Juass

[3] paradigm

[4] discourse

آزادانه نیست» (یوشیج ۱۳۵۵: ۳۱). «هنرپیشگان زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمان‌های معلوم تاریخی هستند، آنها ساعت‌هایی هستند که از روی میزان و به ترتیب کار می‌کنند. آنها نمی‌توانند برخلاف آن طور که می‌بایست بوده باشد، خود را جلوه‌گر سازند» (همان ۳۲). برای درک احساسات آثار هنری، این آثار باید با زمان‌های تاریخی ارتباط پیدا کنند، زیرا «در هیچ کجای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته‌شده در آن عوض نشده‌اند، مگر در دنبالهٔ عوض شدن شکل زندگانی اجتماعی» (همان ٣٦). بنا بر این نظریهٔ نیما، اگر نمونه‌های عصر تعیین‌کنندهٔ نوع احساسات به کار رفته در آثار هنری باشند، پس آفرینش‌های هنریِ ناشی از این احساسات نیز اهداف متفاوتی را دنبال خواهند کرد. نگاهی به «پیش‌درآمد» وردزورت و نقد نیمایی این مسئله را روشن‌تر خواهد کرد: وردزورت در تلاش است تا زبان شعر را از تکلّف‌ها و صنایعِ پرطمطراق و دست‌وپاگیر قرن هجدهم رها کند و به «زبان مردم» (وردزورت ١٤٤١) نزدیک سازد. «من در نهایت تلاش کرده‌ام تا اینها [تکلف‌های زبان ادبی قرن هجدهم] را به این دلیل که ابزار مکانیکیِ سبک هستند، یا آن خانوادهٔ زبانی را که شاعرانِ پیرو قوافی توصیه می‌کنند، کنار بگذارم. من خواسته‌ام تا خواننده‌ام را با طبیعت بشریِ [عینیت‌گرایی و نه تجرد] همراه سازم... در این دفترها [*ترانه‌های غنایی*] کمتر نشانی از سبک شاعرانه[۱] خواهید یافت» (همان). وردزورت در نهایت بر نثربودگی[۲] متن صحّه می‌گذارد، هر چند براساس قوانین سختگیرانهٔ اوزان و قوافی ساخته شده باشد. او درصدد آفرینش شعری برگرفته از زبان «زندگی روستایی و طبقهٔ پایین» (همان ١٤٣٨) است، و به این ترتیب تلاش می‌کند تا انسان را از پیچیدگی‌ها و تکلف‌هایی رها سازد که زندگی اجتماعی را آلوده و او را از طبیعت بشری خود دور کرده است.[۳]

---

[۱] poetic diction یا سبک شاعرانه اشاره به آن عبارات و صنایع ادبی دارد که به طور معمول در مکالمات روزمره یا نثر یافت نمی‌شود و ویژهٔ زبان ادبی است.

[۲] prosaism. به نظر می‌رسد نگاه وردزورت از این لحاظ با نگاه نیما بسیار تفاوت داشته باشد. نیما درصدد رها ساختن زبان ادبی از اوزان و ردیف‌هاست تا آزادی عمل بیشتری برای ابراز طبیعی احساسات و نیز موسیقی متن فراهم آورد. نگاه نیما متوجه تغییر در فرم یا صورتی است که سبب تغییر در محتوا شود، در حالی که رویکرد وردزورت بیشتر تأکید بر تغییر در صنایع ادبی و مواد و مصالح است تا تغییر در صورت.

[۳] روی آوردن شاعران رمانتیک متقدم به زبان ساده و عاری از تکلف‌های شهری اساساً به دلیل نوعی انزواطلبی و یأس و دلسردی است که پس از شکست آرمان‌های انقلاب فرانسه (۱۷۸۹) بدان دچار شدند. این گوشه‌گیری از مطالبات سیاسی و اجتماعی و جست‌وجو برای یافتن آرمان‌های متعالی بعدها در توجه آنها به فردیتی منزوی و پالایش‌یافته تجلی پیدا کرد.

نیما نیز همچون وردزورت به دنبال زبانی برای شعر است که آن را از تکلف[1] برهاند و به زبان طبیعی نزدیک سازد. اما دلیل او با انگیزهٔ وردزورت تفاوت دارد. دوران پس از مشروطه در ایران دوران تحولات سیاسی و اجتماعی بزرگ است. هم‌زمان با این تحولات، ورود مدرنیته به ایران چنان فضای این برهه از تاریخ را دگرگون ساخته است که دیگر نمی‌توان با قید و بندهای قالب‌های کلاسیک به طرح مضامین نو پرداخت. از نظر نیما، قالب‌های شعری کلاسیک خود محصول زمانه یا گفتمانی عاری از پیچیدگی‌های تکنولوژیک و فلسفی بودند. به همین دلیل، مضامین محدود در این قالب‌های محدود به خوبی جوابگوی نیازهای فرهنگی بودند. روند سرودن شعر در چند قالب، کند و محدود و یکنواخت بود و حالات و احساسات به دلیل سادگی خود در تمام مسیر سرایش آهنگی یکنواخت داشتند. «آوردن وزن و قافیه در شعرای کلاسیک نشانی از خامی و سادگی زندگی آنها بود و از زندگی خام و نارس آنها آب و رنگ می‌گرفت» (یوشیج ۱۳۵۵: ۵۱). اما سرعت و حرکت از پارادایم‌های پس از مشروطه بود، آن هم در جامعه‌ای که به دلیل ورود مدرنیته هم صاحب پیچیدگی‌های زبانی و احساسی و هم دارای حجم زیادی از مضامین فرهنگی نو شده بود. «شاعری که با زندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنک و یکنواخت و قافیه‌های فلج‌کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمی‌کردند معنی و احساسات خود را فدا ساخته باشد» (همان ۵۵).

همان‌گونه که آشکارا پیداست، نمونه‌های عالی و گفتمانی که نیما از آنها سخن می‌گفت، با علت‌هایی که وردزورت برای توجیه زبان شعری‌اش ذکر می‌کرد، متفاوت بود. این علت‌های متفاوت هر چند اشعار وردزورت را تا حدود زیادی از قالب‌های سنتی شعرای قرن هجدهم آزاد کرد و قالب شعر او را تا حدودی انعطاف‌پذیرتر ساخت[2]، اما این تغییر بیشتر در مصالح به‌کاررفته در اشعار و مضامین آنها انجام گرفت تا در اوزان و قوافی. در حالی که در شعر نو نیما هدفِ نزدیک‌تر ساختن شعر و ادبیات با فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دنبال می‌شد و نتیجهٔ آن پیش از آنکه به سادگی

---

[1] mannerism

[2] قالب مورد استفادهٔ وردزورت iambic pentameter [وزن پنج رکنی] است که سبب منثورتر شدن شعر می‌شود و آن را روان‌تر و سلیس‌تر می‌کند، اما در این گونه سرایش هنوز قالب‌های شعری پابرجاست.

به ظاهر معصوم شعر نو ختم شود، به علت تأثیرپذیری از اصول سرعت و حرکت، به پیچیدگی و ابهام هر چه بیشتر شعر نو انجامید و این آغاز جدیِ ورود نماد[1] از نوع مدرن و وابسته به مکتب نمادگرایی فرانسه در ایران بود. از آن پس، به جای آنکه خط و خال و لب و دهانْ نمادهای صوفی‌منشانه برای معانی متافیزیکی باشند، امور و جریان روزمرهٔ مردم نمادهایی برای معانی متعالی فرهنگی و اجتماعی شدند.

به همین دلیل، پیش از آنکه بتوان نیما را مبلغ مانیفست‌های رمانتیک به شمار آورد، باید او را طلایه‌دار اصول ضدرمانتیک قلمداد کرد. او از این وجه به آراء تی. اس. الیوت بسیار نزدیک می‌شود. نقد و شعر تی. اس. الیوت خود محصول زمانه‌ای است که تجربه‌های گفتمانیِ آن بسیار به عصر نیما نزدیک است. هر دو شاعر و منتقد، جنگ‌های جهانی را تجربه کرده‌اند و هر دو شاهد تأثیر شگرف فنّاوری بر زندگی جامعهٔ خود هستند. سرعت و حرکتی که نیما از آن سخن می‌گوید و از ویژگی‌های ادبیات معاصر برمی‌شمارد، در تی. اس. الیوت و رویکرد انتقادی او به‌وفور دیده می‌شود. از جمله عواملی که بر نقد ادبی الیوت تأثیرگذار بوده‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تی. ای. هیوم[2] و نظریهٔ «تصاویر سخت و خشک» او، و ایماژهای روشن و دقیق با پرهیز از لطافت‌های رمانتیک که پیروان مکتب ایماژیسم[3] و به ویژه عزرا پاوند[4] تبلیغ می‌کردند. اشعار شعرای متافیزیکی انگلستان، از جمله جان دان[5] (۱۵۷۲–۱٦۳۱)، آراء ضدرمانتیک ایروینگ بَبیت[6]، و شعر آزادِ انعطاف‌پذیر و رویکردهای محاوره‌ای در آثار نمایشنامه‌نویسان ژاکوبی همگی از عواملی هستند که بر نقد الیوت تأثیر گذاشته‌اند (کازامین ۱۳۵۸). بررسی اجمالی تأثیراتی که الیوت از ادبیات و فلسفهٔ انگلیسی پذیرفته حاکی از آن است که عوامل دخیل در شعر و نقد الیوت با آراء نیما همسانی زیادی دارند. تأکید الیوت بر زبانی سخت و خشک، و دقت و وضوح تصاویر، و توجه او به شعر آزاد و نیز پرهیز از درازگویی‌های رمانتیک (که در «سنت و قریحهٔ فردی» آن را «جدیت ادبیات» (الیوت ۲٦٤۳) می‌نامد) همگی ویژگی‌هایی هستند که نیما برای شعر

---

[1] symbol
[2] T. E. Hulme
[3] Imagism
[4] Ezra Pound
[5] John Donne
[6] Irving Babbit

مدرن برمی‌شمارد و نمونهٔ خوبی از این دست را در آثار فوتوریست‌ها[1] دنبال می‌کند. نیما که از مارینیِ[2] فرانسوی و مکتب نوینی که در سال ۱۹۰۹ در مقابل سنت‌گرایی افراطی بنیان گذاشت دفاع می‌کند، کار او را تکانی ادبی در برابر احترامات بیجا و عاری از ضرورتِ تقلید از قدما و تبعیت از مقررات آنها می‌داند. ایجاز و اختصار کلام و نمادگرایی‌های دقیق و کوتاه از علت‌های علاقهٔ نیما به این مکتب است: «در آثار این مکتب [فوتوریسم] با موادی کم (ولی نه مثل اختصارجوییِ قدما) نویسندگان گریبان خود را از دست کلمات و حروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات و حروف نیست رها ساختند و حساب حروف و معنی در پیش آنها اندازه‌ای را داراست» (یوشیج ۱۳۵۵: ٤٤). از نظر نیما، فوتوریسم برابرنهادی بود برای احساسات فانتزی و لجام‌گسیخته‌ای که با توسل به زبان سریع و دقیق حتی احساسات شخصی شاعر را نادیده می‌گرفت و تلاش می‌کرد تا به کمک ایجاز کلام که محصول نمادگرایی است، معنا را القا کند. این توسل به زبان نمادگرایِ غیرشخصی در اشعار نیما تا بدان‌جا پیش رفته که محمد مختاری نیما را در زمرهٔ شعرایی می‌داند که احساسات شخصی خود را در شعر دخالت نمی‌دهند: «نیما از کسانی است که بین احساسات روزمره یا واکنش‌های معمولِ روزمرگی، با تأمل و اندیشهٔ شعر فرق می‌گذارد. یعنی بسیاری از احساسات خودشِ را کنترل کرده است. احساسات روزمرهٔ او با احساسات شاعرانه‌اش تلفیق نشده است. احساسات روزمرهٔ او در نامه‌ها و یادداشت‌های منثور او هستند» (مختاری ٦٠ـ٦١).

رویکرد نمادگرایانهٔ نیما متأثر از بودلر و مالارمه است، اما تفاوت‌هایی هم با آنها دارد. «یکی از فرق‌های قابل توجه نیما با دنیای سمبولیستی مالارمه فاصله گرفتن از آرزو و اشتیاق متافیزیکی او به دنیاهای دیگر است. امثال مالارمه همین حوزهٔ متافیزیک را دنیای واقعی می‌خوانند. اما نیما متوجه دنیای واقعی و طبیعی است. همین سبب شده که سمبولیسم او وجهی سیاسی و اجتماعی پیدا کند» (همان ٣٦). نیما به این دلیل به نمادها روی می‌آورد که، در عین ایجاز و اختصار، «شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد»

---

[1] Futurists
[2] Marigny

(یوشیج ۱۳٦۹: ۵۰). نمادها حتی زبان را از حالت محاوره و روزمرگی خارج می‌کنند. نادرپور که به وجود ابهام در اشعار نیما (که خود زاییدهٔ توسل او به نمادگرایی است) اذعان دارد، معتقد است که «این تعقید و ابهام فراوان... شاید به این دلیل است که شعرش با وجود قدرت اندیشه و احساس و مخصوصاً اندیشه بر زبان مردم نیست» (ثروت ۷۸). از این لحاظ، نظر نیما با آراء الیوت همسانی زیادی دارد. بدیهی است که توسل به ایجاز و اختصار در کلام تا حد زیادی از تأثیر احساسات شخصی شاعر می‌کاهد. تی. اس. الیوت در مقالهٔ «سنت و قریحهٔ فردی» باور دارد که «احساس در شعر او [شاعر] مسئلهٔ بسیار پیچیده‌ای خواهد بود، اما نه به پیچیدگیِ احساسات مردمی که در زندگی احساسات بسیار پیچیده و نامتعارفی دارند. در واقع، یکی از اشتباهات غرابت در شعر این است که به دنبال احساسات انسانیِ جدیدی باشیم تا آنها را به بیان آوریم... با این حساب، نباید فکر کنیم "احساساتی که به هنگام آرامش به خاطر می‌آید" قاعدهٔ درستی است. زیرا آنچه به یاد می‌آید نه احساس است، نه یادآوری، نه، بدون قلب معنا، آرامش» (الیوت ۲٦٤٤). از نظر الیوت، احساسات «یک نوع تجمع است، پدیدهٔ جدیدی است که در نتیجهٔ تجمع تجارب بسیار به وجود می‌آید» (همان). نیما نیز از تجربه‌های تمرکزیافته برای بیان اشعار خود استفاده می‌کند. از نظر نیما، زندگی مواد لازم برای آفرینش اثر هنری را به هنرمندان می‌دهد و آنها این مواد را اندک اندک در ذهن و فکر خود جمع می‌کنند و «همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در *اندیشهٔ* آنها کافی است» (یوشیج ۱۳۵۵: ۱۷). تقابل‌های احساسی وردزورت و تقابل‌های تجربی نیما و الیوت در نهایت به آفرینش آثار هنری‌ای می‌انجامد که سبب می‌شود پرسونای شعر در اشعار وردزورت خودِ شاعر و احساسات شخصی او باشد و در اشعار نیما و الیوت صدای سوم شخصی که نه از احساسات شخصی شاعر، بلکه از تجربه‌های تمرکزیافته و مشترک انسانی سخن می‌گوید.

این رویکرد همان پدیده‌ای است که الیوت در «سنت و قریحهٔ فردی» از آن تحت عنوان «نظریهٔ غیرشخصی ادبیات»[1] یاد می‌کند (الیوت ۲٦٤۲). بر اساس این نظریه که به تبیین رابطهٔ شاعر و شعر می‌پردازد، ذهن شاعر بالغ با ذهن شاعر نابالغ متفاوت است. دلیل این امر نه شخصیت شاعر است نه جالب‌تر بودن شاعر بالغ، و نه اینکه او حرف

[1] theory of impersonal poetry

بیشتری برای گفتن دارد؛ بلکه این است که او به نحو مطلوب‌تری به مدیوم تبدیل شده و احساسات ویژه و متنوع می‌توانند از طریق او با آزادی تمام در هم بیامیزند و ترکیبات جدیدی پدید بیاورند (همان). الیوت سپس به شاعران متافیزیکی انگلستان اشاره می‌کند و می‌گوید که شاعر، همان‌گونه که در اشعار متافیزیکی، در بیان شعر هیچ «شخصیت»ی از آن خود ندارد، بلکه به مدیومی تبدیل شده که فاقد شخصیت فردی است (همان ٢٦٤٣). پس اگر بپذیریم که شاعر نباید در شعر دخالت احساسیِ شخصی داشته باشد، شعر و ادبیات را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «شعر نه رهایی بی‌قیدوشرط احساسات بلکه فرار از آن است. شعر نه بیان فردیت و شخصیت شاعر، بلکه فرار از آن است. و، البته، فقط آنهایی که صاحب شخصیت فردی و احساسات هستند می‌دانند که فرار از اینها یعنی چه» (همان ٢٦٤٤). وردزورت، درمقابل، شاعر را «مترجم» یا «واسطه»ای می‌داند که احساسات و آمال دنیای واقعی را در دنیای تخیل بازمی‌نماید.[1] (وردزورت ١٤٤٤) در این صورت، شاعر باید بتواند احساساتش را به زندگی و احساسات مردمی که دربارهٔ آنها شعر می‌گوید نزدیک کند، اما، در عین حال، نباید چنان اسیر این تقلید شود که هویت خویش را در این میان ببازد (همان ١٤٤٣).

نیما هم، مانند الیوت، به دنبال نگاهی عینی است، نگاهی عاری از دغدغه‌ها و احساسات افراطی و مداخله‌جویانهٔ رمانتیک. در میان احساساتی که انواع چهارگانهٔ آن را در *ارزش احساسات* برشمردیم، نیما به دنبال احساسات حاکم بر فضای جامعه است، نه احساسات شخصی خود، و به همین دلیل باور دارد که «شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد و موقتاً باید بتواند از خودش جدا شود» (*یوشیج ۱۳۶۹: ۲۷*).

---

[1] الیوت از شاعر با عنوان مدیوم (medium) یاد می‌کند و از تمثیل کاتالیزور برای تبیین آن استفاده می‌کند. هنگامی‌که دو گاز در حضور یک نوار پلاتین با یکدیگر ترکیب می‌شوند، اسید سولفوریک می‌سازند. این ترکیب فقط با حضور پلاتین امکان‌پذیر است؛ بااین‌حال، هیچ اثری از پلاتین در اسید تازه به دست آمده وجود ندارد. ذهن شاعر هنرمند نیز واجد همین ویژگی است: او مادهٔ خام را از طبیعت می‌گیرد و بدون دخالت شخصیت فردی خود، آن را با ذهن خلّاقش می‌پرورد و رهاورد او شعری است که اثری از وجود شخصی شاعر در آن نیست (الیوت ٢٦٤٢). و این در حالی است که وردزورت در تبیین نقش شاعر از واژهٔ واسطه (mediator) سود می‌جوید. شاعر واسطه‌ای است که مواد خام برای سرایش شعر را از طبیعت می‌گیرد و آن را نه تنها با تخیل فردی بلکه با احساسات شخصی‌اش نیز درمی‌آمیزد و در نهایت محصولی هنری تولید می‌کند که ملوّن به شخصیت شاعر است (وردزورت ١٤٤٤).

اما این بدان معنا نیست که همّ و غم خود را صرف جلب آراء هم‌عصرانش کند. از این منظر، نیما حتی بر خودمختاری و استقلال شاعر صحه می‌گذارد: «ذهن‌تان را خالی کنید از قضاوت‌های مردم دربارهٔ شعرا و نویسندگان بزرگ. خودتان مردم نشوید. هیچ قضاوتی را به مثابه مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند. آنچه در شما و با شما به وجود آمده درست است. شما با دنیایی دیگر آمده‌اید و به دنیایی دیگر نظر دارید» (همان ۲۸). شاید نیما از این حیث به آراء و مانیفست‌های رمانتیک وردزورت، آنجا که فردیت شاعر و خودمختاری هنری او را اساس آفرینش هنری می‌داند، نزدیک‌تر باشد. البته استقلال و فردگرایی نیما در این میان به معنای نفی تأثیر سنت و ادبیات قدیم نیست. او، همچون الیوت، به رویش تکوینی ادبیات معتقد است و خود را در شعر آزاد نفر «اول» نمی‌داند، بلکه معتقد است که بر شانه‌های دیگران ایستاده است و شعر آزاد خود رویشی تکوینی از شعرای قبلی و میانه‌ای برای شعر او و سبک‌های بعدی است (*یوشیج ۱۳۶۹: ۵۹*). الیوت نیز تأثیر سنت و ادبیات گذشته را بر شاعر معاصر غیرقابل انکار و ناگریز می‌داند و معتقد است که همین سنت تاریخی و ادبیات قدیم سبب می‌شود که نویسنده با نازک‌اندیشی و عمق بیشتر از مختصات زمانی و مکانی معاصر خویش آگاهی یابد (الیوت ٢٦٤٠). در واقع، هر گونه تغییر و نوآوری در اعصار مختلف ناشی از آگاهی تاریخی و سهم هر دوران در پیدایش روند تاریخی ادبیات در حالت کلی است.

نتیجه

غالباً چنین تصور می‌شود که نیما یوشیج، بنیان‌گذار مکتب شعر نو در ادبیات ایران و گسترش‌دهندهٔ نقد ادبی این مکتب، به دلیل مخالفت با سرودن شعر به شیوهٔ قدما و رویکرد آشکارش به شعر منثور، شعری رها از اوزان و قوافی ادبیات قدیم، از آزادی و میدان عمل وسیع‌تری برای احساسی‌تر کردن شعر خود برخوردار است. این نگاه، در کنار عنوان مقالهٔ ارزشمند او «ارزش احساسات»، به این نگرش دامن زده و احساسی‌تر بودن شعر را از اصول لاینفک شعر نیمایی دانسته است. این مقاله کوششی است برای بیان این نکته که مفهوم ذهنی نیما از «احساسات» به مراتب متفاوت و حتی متضاد با کاربردهای آن در اشعار قدیم و حتی در مکتب رمانتیسم در انگلستان است. در

مقایسه‌ای که بین سه شاعر و منتقد انجام شد، سعی بر این بود که نشان دهیم احساسات نیمایی به عقاید ضدرمانتیکِ تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی قرن بیستم، نزدیک‌تر است تا احساس‌گراییِ رمانتیکِ ویلیام وردزورت، شاعر، منتقد و بنیان‌گذار مکتب رمانتیسم در انگلستان. بر این اساس، این مقاله به بررسی همانندی‌ها و تفاوت‌های *ارزش احساسات* و *نامه‌های همسایه* با «پیش‌درآمدِ» وردزورت و «سنت و قریحهٔ فردیِ» تی. اس. الیوت پرداخت.

منابع

آرین پور، یحیی. *از نیما تا روزگار ما* (تاریخ ادب فارسی معاصر). تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷٤.

ثروت، منصور. *نظریهٔ ادبی نیما*. تهران: انتشارات پایا، ۱۳۷۷.

لونگینوس. *درباب شکوه سخن*. ترجمهٔ رضا سیدحسینی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷.

مختاری، محمد. *نیما و شعر امروز*. به کوشش عباس قزوانچاهی. تهران: انتشارات فصل سبز و انتشارات توس، ۱۳۷۹.

یوشیج، نیما. *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. تهران: انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۵۵.

----. *برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹.

Cazamain, L. *A History of English Literature*. W. D. MacInns and the author (trans). London: J. M Dent & Sons LTD, 1951.

Dutton, R. *An Introduction to Literary Criticism*. Essex: Longman York Press, 1984.

Eliot, T. S. "Tradition and Individual Talent", The *Norton Anthology to English Literature, Major Authors*. M. H. Abrams (ed). New York: W. W. Norton & Company, 2001, pp. 2639-44.

Miner, E. R. *Comparative Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads", The *Norton Anthology to English Literature, Major Authors*. M. H. Abrams (ed). New York: W. W. Norton & Company, 2001, pp. 1435-48.

ادبیات و نقاشی:
نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن

لاله آتشی*
علی‌رضا انوشیروانی**

چکیده

این مقاله پژوهشی بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. بلیک، شاعر و نقاشِ رمانتیک انگلیسی، بر اساس حماسهٔ *بهشت گمشدهٔ* میلتن، شاعر انقلابی قرن هفدهم انگلستان، نقاشی‌هایی کشیده که بیانگر تفسیر خاصِ او از این حماسهٔ جاویدان است. شاعران رمانتیک، عموماً تحت تأثیر روحیهٔ غالبِ عصر انقلاب فرانسه، به شخصیت‌های سرکش، ناشناخته و اسطوره‌ای توجه ویژه داشتند. از این رو، شخصیت شیطان در *بهشت گمشدهٔ* میلتن که نزد شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم ضدقهرمان محسوب می‌شد، برای شاعران رمانتیک به قهرمانی تبدیل شد که آزادگی و سروری در جهنم را بر بندگی و تسلیم در بهشت برگزید. با این وصف، بلیکِ نقاش خوانشی متفاوت با سایر شاعران رمانتیک دارد. بلیک، به‌رغم شیفتگی دوران جوانی، در سال‌های بعدی زندگی از خشونت‌های انقلاب فرانسه در سال ۱۷۹۶ دل‌زده و مأیوس شد و راه نجات را در تخیّل و اندیشه خلاّقانه جست‌وجو کرد. بلیک نقاشی‌های حماسهٔ *بهشت گمشدهٔ* میلتن را در چنین حال و هوایی خلق کرد؛ نقاشی‌هایی که بیش از آنکه از حماسهٔ میلتن بگوید، زبانِ حال بلیک است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات بینارشته‌ای، میلتن، بلیک، نقاشی و ادبیات، حماسهٔ *بهشت گمشده*، تاریخ‌گرایی نو، رمانتیسم.

---

* دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: laleh.atashi@gmail.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

مطالعات بینارشته‌ای در چند دههٔ اخیر توجه بسیاری از پژوهشگران ادبی، به‌ویژه تطبیق‌گران، را به خود جلب کرده است. مرزهای تصنعی علوم مختلف ــ میراث دوران اثبات‌گرایی و علم‌زدگی و تخصص‌گرایی افراطی ــ هر روز کم‌رنگ‌تر می‌شوند و مطالعهٔ ارتباطات رشته‌های مختلف، از جمله علوم انسانی و هنری، به‌خصوص ادبیات و سایر هنرها، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به خلاف گذشته که پژوهشگران ادبی به صورت جزیره و بدون توجه به یافته‌های سایر رشته‌های علوم انسانی عمل می‌کردند، امروزه به این نتیجه رسیده‌اند که برای درک کامل هر پدیدهٔ ادبی باید به شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی‌ـفرهنگی و ارتباط آن با سایر هنرها توجه کرد. به سخن دیگر، دوران نقد نو که فقط متن ادبی نوشتاری را در کانون توجه خود قرار می‌داد در دههٔ ۱۹٦۰ به پایان رسید و نظریه‌های جدیدی در مطالعات ادبی پدیدار گشت که ویژگی بارز آنها مطالعات بینارشته‌ای بود. این‌گونه مطالعات ــ که ادبیات تطبیقی نمونه‌ای از آن است ــ راه را برای ارتباط بین رشته‌های علوم انسانی و هنری هموار کرد و به انزوای دیرینهٔ علوم انسانی پایان داد. مطالعهٔ ارتباط ادبیات با نقاشی که موضوع این نوشتار است، بر پایهٔ این نظریه و دیدگاه استوار است که مطالعات بینارشته‌ای می‌تواند پژوهشگر ادبی را به تمامی ابعادِ آشکار و پنهان یک اثر، از جمله تأثیر آن در سایر هنرها، رهنمون شود. هنری رِماک (۱۹۱٦–۲۰۰۹) از اولین صاحب‌نظرانی بود که این ارتباط بینارشته‌ای را به صورت نظریه‌ای منسجم در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»[1] (۱۹٦۱) مطرح کرد.

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

[1] Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function"

۲. ارتباط ادبیات و نقاشی

همراهی شعر و نقاشی در فرهنگ غرب پیشینه‌ای دیرینه دارد. سیمونیدس[1] (متوفی به سال ٤٦٩ ق. م.) می‌گوید: «نقاشیْ شعرِ خاموش است و شعرْ نقاشیِ گویاست» (الیزابت هینز[2]، ٤٠). هوراس، فیلسوف رومی، شعر و نقاشی را مقایسه کرده و معتقد است که شعر و نقاشی سرشتی یکسان دارند. او می‌گوید، همان‌گونه که لازم است برخی نقاشی‌ها را از نزدیک و برخی دیگر را از دور نگاه کرد، در مطالعهٔ شعر هم گاه باید نکته‌بین بود و گاه از منظری فراخ‌تر به آن نگریست (هوراس ۱۱۷).

رقابت شعر و نقاشی در دوران رنسانس به اوج خود رسید. در این دوره، نقاشانی که سعی داشتند جایگاه نقاشی را از حرفه به هنر ارتقا دهند، نقاشی را خواهر شعر می‌خواندند و شکوه شعر را به نقاشی نیز تعمیم می‌دادند. لسینگ[3]، منتقد هنری قرن ۱۸، گفتهٔ هوراس را به چالش کشید. او معتقد بود که شعر و نقاشی، به دلیل توانمندی‌های خاص خود، در دو فضای کاملاً متفاوت به سر می‌برند و در نتیجه تأثیری کاملاً متفاوت در مخاطب خود دارند. لسینگ شعر را هنر زمان و نقاشی را هنر مکان می‌داند؛ شعر گوش را مخاطب قرار می‌دهد و نقاشی چشم را. بنابراین، شعر قادر است داستان را به گونه‌ای روایت کند که توالی حوادث حفظ شود، در حالی‌که نقاشی همهٔ جزئیات را هم‌زمان به بیننده می‌نمایاند (به نقل از گایتر ١٨٦).

مری گایتر[4]، پژوهشگر ادبیات تطبیقی، در مقایسهٔ شعر و نقاشی با استفاده از نظریات لسینگ به نکتهٔ جالبی اشاره می‌کند. نقاش «حسّاس‌ترین لحظهٔ»[5] کنش را برای به تصویر کشاندن انتخاب می‌کند. نهایتاً نقاش می‌تواند کنشی را القا کند، همین و نه بیشتر. نقاش فضای مشخص و محدودی برای نشان دادن «زیبایی فیزیکی»[6] در اختیار دارد؛ این زیبایی حاصل تأثیر موزون اجزائی است که در یک نگاه به چشم می‌آیند. درحالی‌که نقاش در بیان با محدودیت فضا روبه‌روست، شاعر در انتخاب موادش آزادتر است اما در وسیلهٔ بیانش در تنگناست. آنچه نقاش با رنگ و خط در فضا بیان می‌کند،

---

[1] Simonides
[2] Elizabeth Haines
[3] Gotthold Ephraim Lessing
[4] Mary Gaither
[5] "most pregnant moment"
[6] "physical beauty"

چون به کلمه می‌رسد، بیانش بسی سخت‌تر می‌شود. شاعر بیش از آنکه شیء یا شخصی را توصیف کند، تأثیر آن شیء یا شخص را توصیف می‌کند (در مَثَل، هومر بیشتر تأثیر زیبایی هِلن را توصیف می‌کند تا خودِ زیبایی را). شاعر این کار را به‌راحتی انجام می‌دهد، چون محدودیت‌های نقاش را ندارد. شاعر می‌تواند از لحظه‌ای به لحظه‌ای و از اندیشه‌ای به اندیشهٔ دیگر برود و کنش و حرکت را در زمان نشان دهد (گایتر ۱۸٦–۱۸۷).

۳. حماسهٔ میلتن و نقاشی‌های بلیک

بهشت گمشده (۱٦٦۷)، سرودهٔ حماسی جان میلتن[1] (۱٦۰۸–۱٦۷٤) شاعر انگلیسی، داستان نافرمانی آدم و رانده‌شدنِ او از بهشت است. شیطان، به دلیل شورش بر خدای پدر، به همراه سایر فرشتگان یاغی تنبیه و توسط خدای پسر به قعر جهنم رانده شده است. شیطان مغرور و کینه‌جو بر آن می‌شود تا با وسوسه و فریبِ آدم و حوا انتقام بگیرد. شیطان در شمایل ماری ظاهر می‌شود و حوا را فریب می‌دهد و، بدین‌سان، موجبات هبوط آدم و حوا را فراهم می‌سازد. هدف میلتن از نگارش این اثر، به قول خودش، نمایاندن «درستی راه‌های خداوند» است (دفتر اول، سطر ۲٦). این اثر همانند کتب مقدس، نمایشنامه‌های شکسپیر، *کمدی الهی* دانته، و *شاهنامهٔ* فردوسی الهام‌بخش نقاشان و تصویرگران بزرگ دنیا بوده است و آثار هنری بی‌نظیری با الهام از آن خلق شده است.[2] نقاشان مختلف در دوره‌های متفاوت تاریخی با استفاده از *بهشت گمشدهٔ* میلتن، در واقع، بهشت‌های گمشدهٔ دیگری خلق کرده‌اند که هرچند ظاهراً از شاهکار حماسی میلتن تأثیر یا الهام پذیرفته‌اند، ولی خود به آثار خلاقهٔ مستقلی تبدیل شده‌اند که نه تنها میلتن خالق آنها نیست، بلکه پیام و مفهومشان نیز با *بهشت گمشدهٔ* میلتن

---

[1] John Milton, *Paradise Lost*

شادروان دکتر سعید ارباب شیرانی (۱۳۱۵ـ۱۳۸۹) در *تاریخ نقد جدید* عنوان این کتاب را *بهشت ازدست‌شده* ترجمه کرده‌اند که معادل بسیار زیبایی است، لیکن در متن این مقاله برای حفظ امانت همان عنوان *بهشت گمشده* آورده می‌شود که عنوان ترجمهٔ خانم فریدهٔ مهدوی دامغانی است.

[2] برای اطلاع بیشتر از تأثیر *بهشت گمشدهٔ* میلتن بر موسیقی به قطعات زیر رجوع کنید:

Elend: "Lecons des Tenebres" (1994), "Les Tenebres du Dehors" (1996), "Weeping Nights" (1997), "The Umbersan" (1998).

کاملاً متفاوت است. ویلیام بلیک[1] (۱۷۵۷–۱۸۲۷)، شاعر و نقاش رمانتیک انگلیسی، «حسّاس‌ترین» لحظه‌های این اثر را انتخاب کرده و برداشت خود را از آن لحظه‌ها با رنگ و خط به بیننده القا می‌کند. به سخن دیگر، نقاشی‌های بلیک تفسیرِ تصویریِ او از *بهشت گمشدهٔ* میلتن است که نه تنها قرابتی با نیّت شاعر و متن اصلی ندارد، بلکه خودْ اثر هنری مستقل و قائم‌به‌ذاتی با پیام خاصِ خود است. از دیدگاه نقد تاریخ‌گرایی نو[2]، نقاشی‌های بلیک بیانگر تفسیر او از حماسهٔ میلتن در شرایط فرهنگی خاصِ زمان و مکانی خاص است. به سخن دیگر، بلیک تحت تأثیر گفتمان انقلاب فرانسه در قرن هجدهم و موعودباوری که ذهن و تخیّل بسیاری از شاعران رمانتیک را تسخیر کرده بود، *بهشت گمشدهٔ* میلتن را به‌گونه‌ای متفاوت در نقاشی‌های خود بازآفرینی می‌کند. «این نکته بدین معناست که هیچ نقاشی‌ای صرفاً وصف موضوع آن نیست؛ بلکه، تا حدودی، وصف نقاش نیز هست. یا این‌طور بگوییم که موضوع وصف‌شده در نقاشی تا حدودی برساختهٔ نقاش است» (گینزبرگ ۱۲۳). اگر از دیدگاه گینزبرگ به نقاشی‌های بهشت گمشدهٔ بلیک بنگریم، به این نتیجه می‌رسیم که نقاشی‌های بلیک صرفاً توصیفِ هنری حماسهٔ میلتن نیست. واضح‌تر بگوییم، ما در نقاشی‌های بلیک فقط حماسهٔ میلتن را نمی‌بینیم، بلکه با اندکی ژرف‌بینی، بخشی از اندیشه و هویت مستقل بلیک را می‌بینیم که لابه‌لای نقاشی‌هایش هویدا می‌شود. در این مقاله، نویسندگان کوشیده‌اند نشان دهند که نقاشی‌های بلیک هر چند متأثر از حماسهٔ میلتن است، ولی اولاً فقط تقلیدی ظاهری از این شاهکار ادبی نیست، و ثانیاً تأثیرپذیری بلیکِ نقاش از میلتنِ حماسه‌سرا در خلأ رخ نداده و نقاشی او بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ نیت میلتن شاعر باشد، بیانگر اندیشه و گفتمان‌های عصرِ بلیکِ نقاش است. اصولاً در قلمرو ادبیات تطبیقی هیچ تأثری را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و فرهنگی و تاریخی بررسی کرد. تأثر امری اتفاقی و آنی نیست و ریشه در تاریخ و فرهنگ جامعه دارد. به سخن دیگر، در هر تأثری، آگاهانه یا ناآگاهانه، نوعی اقتباس و از آنِ خود کردن وجود دارد که ناگزیر از فلسفه و اندیشهٔ زمانه شکل گرفته است. بر اساس گفتمان غالب قرن هجدهم و اعتقادات مسیحیت، خدای پسر منجی بشریت و، در نتیجه، قهرمانِ *بهشت گمشدهٔ*

---

[1] William Blake
[2] New Historicism

نقاشی‌های بلیک است و، بدین سبب، قدرت مطلق خدای پدر در برابر جلالِ خدای پسر در نقاشی‌های او کم‌رنگ جلوه داده شده است.

٤. روش تحقیق

پژوهشگران ادبیات تطبیقی در پژوهش‌های خود از رویکرد نقد ادبی خاصی استفاده نمی‌کنند؛ بدین معنی که می‌توانند از همان رویکردهای نقد ادبی که برای بررسی و تحلیل ادبیات ملی به کار می‌رود بهره گیرند. به سخن دیگر، تفاوت ادبیات تطبیقی با ادبیات ملی در نوع رویکردهای نقد ادبی نیست، بلکه در حیطهٔ کار آنهاست. ادبیات تطبیقی از منظری فراملی، فرازبانی و فرافرهنگی به ادبیات می‌نگرد. بدین‌ترتیب، می‌توان آفرینش‌های هنری متأثر یا ملهم یا مقتبس از *بهشت گمشدهٔ* میلتن را از دیدگاه رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو بررسی کرد. در رویکرد تاریخ‌گرایی نو، هر متنی، اعم از نوشتاری و دیداری، از قبیل ادبیات و سینما و نقاشی و سایر هنرها، کالای فرهنگی محسوب می‌شود و تحت تأثیر گفتمان‌های غالبِ هر دورهٔ تاریخی شکل می‌گیرد و به نوبهٔ خود گفتمان جدیدی به وجود می‌آورد.

یکی از مباحث مهم در نقد ادبی معاصر بررسی چگونگی شکل‌گیری معنا در متن است. منتقدان صورتگرا و نقد نو معتقد بودند که معنی متن را باید در خود متن جست‌وجو کرد و به عوامل خارج از متن مانند گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی اعتنایی نداشتند. به خلاف این نظریه، گروهی دیگر معتقدند که بستر اجتماعی و بافت فرهنگی و گفتمان‌های تاریخی خالق متن و معنی هستند. تاریخ‌گرایی سنتی از تاریخ به متن می‌رسید، درحالی‌که تاریخ‌گرایی نو از متن به تاریخ می‌رسد. به سخن دیگر، تاریخ‌گرایی نو از متن برای پی‌بردن به گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی دوره‌ای که متن طی آن نوشته شده استفاده می‌کند. به طور خلاصه، هدف نقد تاریخ‌گرایی نو بررسی چگونگی برساختن معنا توسط گفتمان‌های غالب جامعه است و نه کشف معنا در متن. تایسن[1] «گفتمان»[2] را این‌گونه تعریف می‌کند:

---

[1] Lois Tyson
[2] "discourse"

گفتمان زبانی اجتماعی و برساختهٔ شرایط فرهنگی خاصِ زمان و مکانی خاص، و بیانگر روشی خاص برای درک تجربه‌های بشر است. ... هر چند تعریف گفتمان و ایدئولوژی تقریباً مشابه است، و اغلب به جای هم استفاده می‌شوند، گفتمان بیشتر به نقش زبان به مثابهٔ وسیله‌ای برای ترویج ایدئولوژی می‌پردازد (تایسن ۲۸۵).

صورتگرایان و منتقدان نقد نو که به خودبسندگیِ متن معتقد بودند، به مفهوم ایدئولوژی یا گفتمان و نقش آن در آفرینش متون مختلف توجه نداشتند. به عکس، منتقدان تاریخ‌گرایی نو در پی کشف زیربنای ایدئولوژیکی متن هستند. بارکر[1] ایدئولوژی را چنین تعریف می‌کند: «الگوهای معنایی که هر چند وانمود می‌کنند واقعیت‌هایی جهانی هستند، ولی در واقع، برداشت‌هایی هستند در یک برههٔ زمانیِ خاص که سعی در حفظ یا پنهان کردن قدرت دارند» (بارکر ۱۰).

۵. گفتمان‌های عصر شاعران رمانتیک

عصر رمانتیسم در اروپا (۱۷۹۸–۱۸۳۲) عصری پرتنش بود. انقلاب امریکا در ۱۷٦۰ و انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ به وقوع پیوسته بود. فرانسه شاهد انقلاب بزرگی بود، انقلابی که انحلال نهاد پادشاهی و عزل و اعدام لوئی شانزدهم (۱۷۹۳)، حکومت وحشت[2] و قدرت گرفتن روبسپیر[3] (۱۷۹۳–۱۷۹٤)، و امپراتوری ناپلئون بناپارت (۱۷۹۹–۱۸۱۵) و قدرت‌طلبی‌های او را به دنبال داشت. با شروع انقلاب صنعتی، قدرت اقتصادی و اجتماعی از طبقهٔ فئودال به طبقهٔ سرمایه‌دار و متوسط انتقال یافت. طبقهٔ اشراف انگلستان، نگران از سرایت این خیزش‌ها و تنش‌ها به این کشور، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی را محدود کردند. «با شروع انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹، نسیم تازه‌ای از نویدِ آزادی در اروپا وزیدن گرفت. وقایع مختلف انقلاب فرانسه را، از امیدها و مژده‌های اولیهٔ دربارهٔ نابودی استبداد تا برقراری حکومت مستبدانهٔ ناپلئون و فرجام مأیوسانهٔ آن در سال ۱۸۱۵، باید از جملهٔ عوامل بسیار تعیین‌کننده و مؤثر در شکل‌گیری اندیشهٔ رمانتیک در سراسر اروپا به‌ویژه انگلیس دانست» (پاینده ۱۰۲–۱۰۳).

---

[1] Chris Barker
[2] The Reign of Terror
[3] Maximilien de Robespierre

شاعران رمانتیک، به خلاف شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم، نظریه‌های جدیدی در زمینهٔ شعر و شاعری مطرح کردند و با دوری گزیدن از زبان پُرطمطراق و فخیم شاعران نوکلاسیک، به زبان محاوره و عامیانه روی آوردند. فردیّت و خلاقیّت نزد شاعران رمانتیک اهمیّت روزافزون یافت و، در نتیجه، در اشعارشان به شخصیت‌های غریب و گمنام یا اساطیری، گوشه‌نشین و گاه سرکش روی آوردند.

در اذهان مردمان آن زمان، انقلاب فرانسه نویدبخش هزارهٔ امید و رستگاری بود. رابرت ساوتی[1] در ۱۸۲٤، در میان‌سالی، به سال‌های پرشور انقلاب می‌نگرد و می‌گوید: «هیچ‌کس جز آنهایی که در آن دوران می‌زیستند قادر به درک خاطرهٔ انقلاب فرانسه و آن جهان رؤیایی نیستند. کهنگی رفته‌رفته رخت برمی‌بست و نسل تازه‌ای از بشر متولد می‌شد (به نقل از داودن[2] ۱۸۸۱: ۵۲). ساوتی در دفتر نهم *ژاندارک: شعری حماسی*[3] نیز به این موضوع اشاره می‌کند. ژاندارک در رؤیای خود زمان فرخنده‌ای را می‌بیند، زمانی‌که حلقه‌های زنجیر با قدرتی خشونت‌آمیز از هم گسسته می‌شوند و زمین دیگربار بهشت برین می‌شود (۸٦۷–۸۷۱). در سال‌های آغازین دههٔ ۱۷۹۰، بلیک در اشعارش شخصیتی انقلابی خلق می‌کند و او را *اُرک*[4] نام می‌نهد، شخصیتی که روح انقلاب است و طغیان سیاسی و روحانی او بسیار قوی و تأثیرگذار است. در «سرود آزادی»[5]، شخصیت دیگری به نام *فرزند آتش*[6] خلق می‌کند که از امریکا به فرانسه می‌رود تا پیشگویی کتاب مقدس را محقق سازد.

در «سِفر مکاشفه»[7] که آخرین بخش کتاب مقدس است، نوید بازگشت انسان به بهشت عدن در پایان هزاره داده می‌شود. وردزورت به یاد می‌آورد که در نخستین سال‌های پس از انقلاب فرانسه چگونه سراسر اروپا سرشار از شادی و فرانسه در اوج عصر زرین خود بود. «وردزورت و کولریج هم در اشعار اولیهٔ خود انقلاب فرانسه را مرحلهٔ خشونت‌بار قبل از وقوع این پیشگویی آخرالزمانی می‌دانستند. و بلیک در

---

[1] Robert Southey
[2] Edward Dowden
[3] *Joan of Arc: An Epic Poem*
[4] *Orc*, the spirit of revolt
[5] "A Song of Liberty"
[6] the son of fire
[7] Book of Apocalypse (Revelation)

انقلاب فرانسه[1] (۱۷۹۱) و *امریکا، یک پیشگویی*[2] (۱۷۹۳) این دو انقلاب را نشانهٔ پیش‌بینی کتاب مقدس و آخرین روزهای هبوط می‌دانست» (به نقل از آبرامز[3] ۱۲۹٦). اما دیری نگذشت که حکومت وحشت روبسپیر، قضاوت‌های ناعادلانه، و اِعمال خشونت با تیغ گیوتینْ وردزورت و بلیک و بسیاری دیگر از روشنفکران انقلابی را دل‌زده کرد. «وقتی این حوادث در فرانسه ایمان آنان را به انقلاب سیاسی برای رسیدن به بهشت موعود سست کرد، تعدادی از نویسندگان رمانتیک این امیدِ نویدبخش را به شکل دیگری بیان کردند. آنها موعودباوری را از کنش جمعی به ذهنیّت فردی ــ از امر سیاسی به انقلابی معنوی و روحانی ــ تغییر دادند و گفتند که « اگر انسان بتواند با تخیّل بینشی بر حواس ودرک حسی‌اش فائق آید، زمین نو و بهشت نوِ» مکاشفه همین‌جا و هم‌اکنون در دسترس اوست» (به نقل از آبرامز ۱۲۹٦). بدین سان، نویسندگان رمانتیک سعی کردند تا پاسخ پرسش‌های انقلابی خود را نه در جامعه و وضعیت سیاسی، که در درون خود جست‌وجو کنند.

حماسهٔ *بهشت گمشدهٔ* میلتن که آن هم در روزگار زوال انقلاب پیوریتان‌ها[4] و انحلال حکومت کرامولِ پسر و بازگشتِ پادشاهی نگاشته شده بود، مورد توجه بسیاری از شاعران و نقاشانِ رمانتیک قرار گرفت. این شعر حماسی نیز از انقلاب و خیزش دیگری حکایت می‌کرد: طغیان شیطان بر خدای پدر، تنشی که شاعران رمانتیک نیز در روزگار خود با آن کلنجار می‌رفتند. اما شعر غنایی همچنان پایگاه خود را در نهضت رمانتیک حفظ کرد.

داودن جایگاه شعر غنایی را در گفتمان ادبیات انقلاب چنین بیان می‌کند:

> در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، اشعار برنز[5]، بلیک، کولریج[6]، کیتس[7]، بایرون[8] و و شلی[9] نقطهٔ عطف و اوج ادبیات غنایی بود. حماسه‌ای تاریخی (انقلاب فرانسه)، که بیانگر

---

[1] *The French Revolution*
[2] *America, a Prophecy*
[3] M. H. Abrams
[4] Puritans
[5] Robert Burns
[6] Samuel Taylor Coleridge
[7] John Keats
[8] George Gordon Byron
[9] Percy Bysshe Shelley

آرزوها و تلاش‌های یک ملت بود، در مقابل چشم آنها اتفاق می‌افتاد، اما این موضوع نه تنها صدای ادبیات غنایی شاعران رمانتیک را خاموش نکرد، بلکه بر شور شاعرانهٔ آنان افزود. (۱۵۸)

شعر غنایی و شاعران رمانتیک در تقابل با شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم قرار می‌گیرند. شعر غنایی بیانگر روحیات فردی شاعر است و بیشتر حالات درونی او را منعکس می‌کند، در حالی‌که شاعران نوکلاسیک به اصلاح اخلاق و رفتار اجتماعی گرایش داشتند. شاعر نوکلاسیک وظیفهٔ خود را اصلاح جامعه و برقراری نظم اجتماعی می‌دانست، درحالی‌که شاعر رمانتیک از جامعه دوری می‌گزید. کولریج در شعر «قوبیلای قاآن»[1] جامعهٔ ناهمدل را به «دریایی بی‌خورشید» تشبیه می‌کند که رود پرخروش شاعر را در کام خود فرو می‌برد. شاعر رمانتیک با چنین جامعه‌ای بیگانه است و بدان هیچ دلبستگی ندارد.

بدین سان، شاعران رمانتیک، مانند بلیک و وردزورت که روزگاری دل به انقلاب فرانسه بسته بودند و آن را نشانه‌ای از فرارسیدن جهان آرمانی می‌دانستند، دل‌سرد از انقلاب فرانسه به دنیای تخیّلی آفرینش‌های هنری خود پناه بردند. در مَثَل، بلیک به خلق اسطوره‌های پیچیده پرداخت و سیاست‌های سرکوبگرانهٔ جامعهٔ انگلستان را به حال خود رها کرد. در چنین حال و هوایی، بلیک از یک انقلابی پرشور به یک انگلیسی محافظه‌کار بدل شد و، تحت تأثیر گفتمان محافظه‌کارانهٔ ادموند برک[2] (۱۷۲۹–۱۷۷۹)، نه از شیطان که نماد نافرمانبرداری و سرکشی بود، که از خدای پسرْ قهرمان ساخت.

٦. «بهشت گمشدهٔ» ویلیام بلیک

سمیوئل جانسن[3]، ادیب نوکلاسیک قرن هجدهم، تمایلات سیاسی میلتن را این‌گونه ارزیابی می‌کند:

جمهوری‌خواهی میلتن در بیزاری حسادت‌آمیز او از عظمت و میل مذبوحانهٔ او به استقلال ریشه داشت. کج‌خُلق بود و تحت سلطه بودن را برنمی‌تابید؛ مغرور بود و برتری دیگران را تحقیر می‌کرد. در امور کشوری، پادشاه را قبول نداشت و در کلیسا بر اسقف می‌تازید، چون از تمام کسانی که مجبور بود از آنها تمکین کند بیزار بود. گمان می‌رود بیشتر به ویرانگری

[1] "Kubla Khan"
[2] Edmund Burke
[3] Samuel Johnson

تمایل داشت تا به اصلاح جامعه و آن‌قدر که از اولیای امور بیزار بود به آزادی عشق نمی‌ورزید (به نقل از کلینگم[1] ۱۷٦).

به نظر می‌رسد جانسنِ نوکلاسیک که، متناسب با روح زمانهٔ خود، هرج و مرج را تقبیح می‌کند و نظم را می‌ستاید، گرایش‌های سیاسی میلتن را بیشتر هرج‌ومرج‌طلبانه می‌شمارد تا آزادی‌خواهانه. در عصر رمانتیسم، آنچه در روزگار نوکلاسیسیسم نابهنجار بود، به ارزش تبدیل می‌شود و جایگاه میلتن از شاعری هرج‌ومرج‌طلب به اسطورهٔ ایستادگی و مقاومت ارتقا می‌یابد، کسی که هیچ‌گاه تن به اسارت و فرمانبرداری نداد. میلتن انقلابیِ جسوری بود که تنفرش از شاهان و قدرت‌طلبان موجب شد تا بسیاری از شاعران رمانتیک مفتون او شوند. روپرت[2] شاعران رمانتیک را داعیه‌دار سنت شعر پیشگویانه[3] در انگلستان می‌داند و معتقد است این سُنّت شعری چنان قدرتمند بود که می‌توانست وضع نابسامان جامعه را در لحظه‌های بحرانی تاریخ سر و سامان بدهد. پیشگویی‌های ادبی میلتن راهی پیشِ پای شاعران رمانتیک نهاد تا بتوانند با تضادها و تناقض‌های رایج در جامعه، کوته‌فکری‌ها، سرخوردگی‌ها و دل‌زدگی‌ها دست و پنجه نرم کنند (روپرت ۱٤۲). البته، برداشت شاعران رمانتیک با برداشت شاعران نوکلاسیک در خوانش اشعار میلتن متفاوت بود. به اعتقاد شیرز[4]، بلیک به خوانندهٔ *بهشت گمشده* یاد می‌دهد که چگونه این شعر را بخواند و، در عین حال، مغلوب آنچه میلتن سعی دارد بر او تحمیل کند نشود (شیرز ۷۷). خوانش ویژهٔ بلیک را می‌توان از خلال نگاره‌های او از حماسهٔ میلتن مشاهده کرد. بنا بر تحلیل استمپلِ[5]، ویلیام بلیک انجیلی جهنمی، حماسه‌ای ضد میلتن و فیزیکی ضد نیوتن خلق می‌کند (استمپل ۳۸۸). ویلیام بلیک در نگاره‌های خود جزئیاتی را به شعر میلتن می‌افزاید یا حذف می‌کند تا بدین ترتیب شعر او را تحلیل و گاهی هم اصلاح کند. بلیک به کارگردانی می‌ماند که فیلم‌نامهٔ *بهشت گمشدهٔ* میلتن را مطابق بینش و تفکر خود تغییر می‌دهد و به صورت داستانی مسیحامحور و سازگار با عصر رمانتیک روی صحنه می‌آورد.

---

[1] Creg Clingham
[2] Timothy Ruppert
[3] prophetic poetry
[4] Jonathan Aldershot Shears
[5] Daniel Stempel

در تصویر اول («خدای پسرْ شیطان و فرشتگان یاغی را از بهشت می‌راند»)، او را می‌بینیم که ردایی سپید به تن دارد و در مرکز تصویر داخل قابی گرد قرار گرفته، تیر و کمانی به دست دارد و آن را به سوی فرشتگان یاغی نشانه رفته است. شیطان و افرادش بیرون از این دایره قرار گرفته‌اند یا، بهتر بگوییم، از دایره بیرون ریخته شده‌اند تا حرکات خشن فیزیکی آنها بر تقدّس و آرامش دایره خللی وارد نکند. تقابل پوشش و برهنگی در این تصویر نمایان است. بِرک، بر خلاف روسو، با برهنگی در هنرهای تجسمی که در آن دوران رواج داشت، مخالف بود و معتقد بود که لباس و پوشش متین خبر از ارزش‌های مدنی جامعه می‌دهد (دِی[1] ۱٤٥). در این تصویر، ردای سپیدِ بلند و گشاد خدای پسر در تضاد با برهنگی شیطان و دیگر فرشته‌های یاغی است. بلیک اعضای بدن شیطان و گروه او را به تصویر می‌کشد تا جسمانیت و در عین حال میرایی آنان را جلوه‌گر سازد، درحالی‌که خدای پسر با ردای سپیدی که به تن دارد بیشتر جنبه‌ای روحانی و غیرجسمانی را به نمایش می‌گذارد که گذر زمان بر آن بی‌تأثیر است.

بلیک به جز تقابل پوشش و برهنگی، از تقابل رنگ‌های زنده و سیر با رنگ‌های خنثی و سپید نیز سود می‌جوید. رنگ‌های مهارنشدهٔ قسمت زیرین تصویر، خوی انقلابی و غرایز مهارنشدهٔ بدوی را تداعی می‌کند، درحالی‌که رنگ‌های خنثای قسمت بالای تصویر قوانین مهارکنندهٔ جامعهٔ مدنی را تداعی می‌کند. بدین سان، توحش و بدویّت در تضاد با قانون و مدنیت قرار می‌گیرد تا محافظه‌کاری و خویشتن‌داریْ ارزش، و شورِ انقلابیْ ضدارزش تلقی شود. بلیک چهارچوب گِرد قسمت بالایی تصویر را در تقابل با خائوس[2] قسمت زیرین قرار می‌دهد: دایره که نماد کمال است، خدای پسر را احاطه کرده و خائوسِ قسمت زیرین که نماد بی‌نظمی و هرج و مرج است، شیطان و گروهش را در بر گرفته است. آخرین نشانه‌ای که شخصیتِ ضدشورشِ مسیحای بلیک را نشان می‌دهد، کمانی است که در دستان اوست. در *بهشت گمشدهٔ* میلتن، خدای پسر شیطان و هم‌رزمانش را در سومین روز نبرد شکست می‌دهد و از آسمان به جهنم می‌راند. در این صحنه، خدای پسرِ میلتن مرد جنگجوی خشنی است که مهر و عطوفت از وجودش رخت بربسته است.

---

[1] Aidan Day
[2] chaos

ادبیّات تطبیقی ۲/۲ (پاییز ۱۳۹۰)، پیاپی ٤

ظاهر خود را به هیبتی چنان ترسناک مبدل ساخت که به سختی یارای نگاه کردن به او را یافتند! سراپا آکنده از خشم، به سمت دشمنان خویش پیش رفت، فرشتگان چهارگانه، هم‌زمان و بی‌درنگ بال‌های ستاره‌پوش خود را گشودند، و سایه‌ای دهشت‌انگیز و ممتد گستردند؛ و آن‌گاه چرخ‌های ارابهٔ آتشینش، چونان همهمهٔ آبشاری خروشان یا بانگ ارتشی بی‌شمار، چرخید و همچون شبی تیره، مستقیماً به سوی حریفان ملحد و کافر خویش هجوم آورد!...همچنان که ده‌هزار صاعقه در دست راست خود داشت آنها را به مقابل خویش پرتاب کرد، به گونه‌ای که روح عاصیان را از هم درید! (میلتن دفتر ششم، سطرهای ۸۲۵–۸۳۸)

توصیف میلتن از خدای پسر و نبرد او با شیطان سرشار از حرکت، سرعت، کنش و خشونت است. در نگارهٔ بلیک، ارابهٔ آتشین و ارتش بی‌شمار او حذف می‌شود و هجوم خدای پسر بر شیطان و همدستانش به هدف‌گیری آرام و متفکرانه و عاری از حرکت و کنش تبدیل می‌شود. در شعر میلتن، خدای پدر ارابهٔ آتشین و تیر و کمان خود را به خدای پسر می‌دهد تا، بدین‌سان، قدرت خود را به او تفویض کند. اگر تصویر کمان را در اشعار بلیک ردیابی کنیم، پی می‌بریم که کمان سلاح شاعر است و شاعر مسیحایی است که اورشلیمی نو بنا می‌کند. بلیک در «مقدمهٔ میلتن» می‌گوید:

کمان زرین و سوزان مرا بیاور
تیرهای آرزوی مرا بیاور
نیزهٔ مرا بیاور! ابرها را بشکاف!
ارابهٔ آتشین مرا بیاور! (سطرهای ۹–۱۲)

اگر در شعر میلتن ارابه و تیر و کمان از آن خدای پدر بود و او می‌بایست آنها را به خدای پسر اِعطا می‌کرد، در شعر بلیک شاعر ارابه و تیر و کمان را از آن خود می‌داند. شاعرِ بلیک، بی‌آنکه مأمور کسی باشد، خود خواهان اصلاح جامعه است. بلیک در نگارهٔ خود سلاح شاعر را در دست مسیح قرار می‌دهد تا بدین ترتیب شاعر/مسیحا با انقلاب خاموش و روحانی که در تخیّل شاعرانه رخ می‌دهد، بدی‌ها را نابود و دنیایی مطلوب بنا کند. بدین‌سان، خشونتِ قسمتِ زیرینِ اثر در تضاد با قوهٔ تخیّل قرار می‌گیرد تا بی‌فرجامی خشونت فیزیکی و پیروزی انقلاب اندیشه به گونه‌ای برجسته نشان داده شود. بلیک با استفاده از تقابل رنگ‌های سیر و خنثی، پوشش و برهنگی، و فضای محدود و نامحدود بر جسمانیت و خشونت و هرج و مرج می‌تازد و آرامش، نظم و قاعده و پرهیز از خشونت را می‌ستاید.

شاعران و هنرمندان رمانتیک، تحت تأثیر گفتمان موعودباوری، یا به خلق قهرمان‌های یاغی می‌پرداختند یا قهرمان‌های یاغی اسطوره‌ای، افسانه‌ای، تاریخی و مذهبی را جانی تازه می‌بخشیدند و شور انقلابی آنها را می‌ستودند. در مَثَل، شیطان که در قرون هفده و هجده هیولایی کریه‌منظر بود، در هنر و ادبیات رمانتیک به قهرمانی پرجذبه و خوش‌سیما بدل می‌شود. گادوین (۱۷۹۳) شیطان را یاغیِ باتقوایی می‌داند که «روحی سرکش و مبارز دارد و از خم شدن در برابر قدرت استبدادی بیزار است. شیطان در پی انتقام است، چون خدای پدر با قدرتی مطلق قصد برکناری او را دارد و شیطان این زورگویی را برنمی‌تابد» (گادوین ۳۱۵).

بلیک در اوایل دههٔ ۱۷۹۰ که با شور و حرارت از انقلاب فرانسه یاد می‌کرد، در «وصلت بهشت و جهنم»[1] می‌گوید که میلتن در *بهشت گمشده*، بدون آنکه خود بداند، «از طرفداران شیطان» است (سطر ۳۵). بلیک در اشعار نخستین خود تصویری قهرمانانه از شیطان ترسیم می‌کند که در سال‌های پس از انقلاب فرانسه دوام نمی‌یابد. او تصویرسازی از *بهشت گمشده* را در ۱۸۰۸ به پایان رساند، زمانی که دیگر شعارهای انقلاب فرانسه را باور نداشت و خشونت عریان روبسپیر و حکومت رعب و وحشت او شاعران رمانتیک، از جمله بلیک، را از خشونت و انقلاب دل‌زده کرده بود.

در *بهشت گمشدهٔ* میلتن، رافائل هنگام گفت‌وگو با آدم نظام خلقت و جایگاه خداوند و دیگر مخلوقات را برای او تبیین می‌کند:

> ای آدم! خالق توانا یگانه است و هرآنچه در جهان می‌بینی از اوست و چنانچه از جوهر نیکش کاسته نشده باشد به سوی او باز خواهد گشت. خدا مخلوقاتش را با اَشکال متفاوت اما جوهری یکسان خلق کرد و جانداران را جانی چنان ظریف‌تر، روحانی‌تر و خالص‌تر بخشید تا بدو نزدیک‌تر باشند یا به سوی او گرایند و برای هر یک از آنان فضایی برای فعالیتشان مقدر ساخت تا در محدوده‌ای که به آنان اختصاص داده شده بتوانند از جسمانیت به روحانیت ارتقا یابند (میلتن، دفترپنجم ۷٦۹، سطرهای ۳۸۱–۳۸۹).

اگر گفتمان «زنجیرهٔ بزرگ هستی»[2] در *بهشت گمشدهٔ* میلتن ترسیم شود، خدای پدر در رأس آن جای می‌گیرد، اما در نگاره‌های بلیک خدای پسر فرمانرواست. در نظر بلیک، شیطان نماد استبداد در جهنم است؛ پس انقلاب شیطان به قدرت‌طلبی ختم

---

[1] "The Marriage of Heaven and Hell"
[2] The Great Chain of Being

می‌شود، نه برقراری عدالت. در تصویر اول، بلیک صحنه‌ای را نشان می‌دهد که شیطان قصد برانگیختن فرشتگان یاغی را دارد: «به هوش آیید! به پا خیزید! یا آنکه تا ابد پست و فروافتاده باقی بمانید...!» (*میلتن*، کتاب ۱، سطرهای ۲٦۸–۲۷۰)

در نگارهٔ «شیطان لشکرش را فرا می‌خواند»، آشفتگی شیطان را می‌توان در چهرهٔ دردآلودش خواند. این آشفتگی ذهنی بازتاب شرایط آشفته‌ای است که شیطان در آن قرار دارد. طبق شعر میلتن، شیطان شور انقلابی را در سایر فرشتگان بیدار می‌کند، اما فراخوان شیطانِ میلتن با فراخوانِ شیطانِ بلیک تفاوتی ظریف و اساسی دارد. در *بهشت گمشدهٔ* میلتن، شیطان جسورانه و با سخنانی قدرتمند به پیروانش انگیزهٔ نبرد می‌دهد و هم‌رزمانش تحت تأثیر سخنان او به پا می‌خیزند:

> آنها صدای او را بشنیدند، و خجلت‌زده و سرافکنده، چونان قراولانی به‌خواب‌رفته که به پاسداری در شب عادت دارند و ناگه، با حضور فرماندهی کز او بیمناک‌اند غافلگیر می‌شوند، و به‌سرعت به پا می‌خیزند بی‌آنکه هنوز هوشیاری لازم را به دست آورده باشند، بر روی بال‌هایشان به پا خاستند...به‌زودی شمار آنانی که با شنیدن صدای فرمانده خود، به اطاعت از او همت گماشتند، اضافه گشت. (دفتر اول ٤۹۷–٤۹۸، سطرهای ۲٤۲–۲٤۸)

در شعر میلتن، نطقِ انقلابیِ شیطان تأثیرگذار است و می‌تواند هم‌رزمانش را برای ادامهٔ نبرد برانگیزد. در تصویری که بلیک از این صحنه ترسیم می‌کند، بی‌اعتنایی فرشتگانِ یاغی نطقِ انقلابی شیطان را ضعیف و بی‌اثر جلوه می‌دهد. چهرهٔ دردآلود شیطانِ بیشتر رنج و درماندگی را تداعی می‌کند تا انقلاب و قیام و شورش را. سیمای شیطان به خدایان زیباروی اساطیر یونان و روم باستان شباهت دارد و، از این رو، می‌توان گفت که بلیک از سنت قدیمی تصویرگری که شیطان را هیولایی زشت‌صورت جلوه می‌داد، فاصله می‌گیرد. اما دید مثبت بلیک نسبت به شیطان فراتر از این نمی‌رود: بلیک شیطان را از هیولایی زشت به انسانی زیبارو ارتقا می‌دهد، انسانی که به خطا رفته است و چهرهٔ دردآلودش از تنش‌های درونی او خبر می‌دهد. پیچیدگی و عمق شخصیتِ شیطانِ بلیک آنجا مشخص می‌شود که از هیئت هیولاییِ خود بیرون می‌آید و به انسانی خوش‌سیما بدل می‌شود که شخصیتی خاکستری دارد. هر چند چهره‌اش به چهرهٔ خدایان زیبارو می‌ماند، اما قدرت و تسلط خدایان را در چهرهٔ رنجور او نمی‌بینیم. شیطانِ بلیک بر ضعف و ناتوانی خود واقف است. سایر فرشتگان یاغی پایینِ پای او بر

زمین افتاده‌اند، برخی در غل و زنجیرند و برخی فقط چهرهٔ خود را به سوی شیطان برگردانده‌اند و عده‌ای حتی به شیطان نگاه هم نمی‌کنند. بدین سان، نطقِ شیطان نتوانسته لشکریانش را برانگیزد.

نکتهٔ جالب توجه دیگر دست‌های شیطان است. حالت دست‌های شیطان در نقاشی بلیک خلاف انتظار است. برای برانگیختن لشکریان درهم‌شکسته، کف دست‌های شیطان قاعدتاً باید به سمت خودش و پشت دست‌هایش باید به سمت فرشتگان یاغی باشد تا حالت دعوت به قیام تداعی شود، درحالی‌که کف دست‌های شیطان به سوی لشکریان و پشت دستان او به سوی خودش است. این حالتِ دست‌ها بیشتر امر به سکوت و دعوت به انفعال را تداعی می‌کند تا دعوت به قیام و پویایی را. در جهنمِ بلیک، شیطان دیگران را به سکوت وامی‌دارد و، در واقع، قیام خود را زیر سؤال می‌برد. مقاومت و قیام شیطانِ میلتن می‌تواند نوید آزادی باشد، اما زمانی که خود در جهنم استبداد دیگری به راه می‌اندازد، دیگر نمی‌تواند قهرمان تحسین‌برانگیزِ بلیک باشد. بلیک در جست‌وجوی قهرمان دیگری است تا انقلاب قدرتمند اندیشه و تخیّل را در وجود او به تصویر کشد، و این قهرمان خدای پسر است.

در تصویر سوم، خدای پسر برای بازخرید گناه آدم داوطلب می‌شود. بلیک خدای پدر و خدای پسر را در قابی مدوّر قرار داده و شیطان در تاریکی بیرون از دایره شناور است. در فضای بستهٔ دایره، نظم و ترتیب و هم‌سازی دیده می‌شود. فرشتگان از دو سو حصاری منحنی‌شکل بر دیوارهٔ دایره تشکیل داده‌اند. اندام خدای پسر چلیپایی در مرکز دایره تشکیل داده که اشاره‌ای است به مفهوم تصلیب مسیح و بازخرید گناه آدم و حوا. در *بهشت گمشدهٔ* میلتن، خدای پدر که از گناه آدم و حوا خشمگین است بانگ برمی‌آورد و در میان کروبیان به دنبال داوطلبی می‌گردد تا از مقام روحانی خود بگذرد و به موجودی فانی تنزل یابد، به میان آدمیان برود و گناه آدم و حوا را بازخرید کند. در این میان، فقط خدای پسر داوطلب می‌شود تا خود را قربانی کند. خدای پدر کماکان در موضع قدرت می‌ایستد و در نطقی طولانی ــ در ۷۰ سطر ــ آیندهٔ بشر، شرایط رستگاری او و جایگاه خدای پسر را در زمین و آسمان تعیین می‌کند و با غرور و افتخار به دیگر فرشتگان امر می‌کند: «به پرستش آن که برای تحقق بخشیدن به چنین وضعی تن به مرگ خواهد سپرد به پا خیزید! پسر آسمانی را پرستش کنید و به او نیز

حرمت نهید، آنچنان که بر من حرمت می‌نهید» (میلتن، دفتر سوم ٦٤٦، سطرهای ۲۷۰–۲۷۱). در شعر میلتن، خدای پدرْ قدرت و برتری خود را زمانی نشان می‌دهد که مقام و منزلت خود را به خدای پسر تفویض می‌کند و در آخرین جمله جایگاه برتر خود را به فرشتگان و خدای پسر گوشزد می‌کند. قدرت خدای پدر در نگارهٔ بلیک محو می‌شود و به نظر می‌رسد که خدای پدر به آغوش خدای پسر پناه آورده است. مسیحا که نماد دین و آیین جدید است، خدای پدر را که نماد دین و آیین کهن است می‌پوشاند، و بلیک بدین ترتیب روی کار آمدن دنیایی نو را از خاکستر دنیای کهنه نوید می‌دهد. پنهان شدن چهرهٔ خدای پدر در پسِ کالبد مسیح نشان‌دهندهٔ قدرت و برتری خدای پسر بر خدای پدر است و نطق هفتادِ سطری خدای پدر در شعر میلتن، در نگارهٔ بلیک به سکوت بدل می‌شود. برتری پسر بر پدر، به بیان دیگر، برتری نو بر کهنه است، مفهوم دیگری که گفتمان آخرالزمان بر آن تأکید داشت، قانون جدیدی که با قدرت برتر خود قوانین کهنه را ریشه‌کن می‌کرد.

آنچه بلیک به این صحنه افزوده شیطان است، چون در کتاب سوم *بهشت گمشدهٔ* میلتن، آن‌گاه که خدای پسر در گفت‌وگوی خود با خدای پدر داوطلب می‌شود تا گناه آدم و حوا را بازخرید کند، اثری از شیطان نیست. بلیک شیطان را به این صحنه وارد می‌کند تا جنبه‌ای از شخصیت او را آشکار کند. شیطان با ابروان درهم‌کشیده و چشمان کنجکاو، با ناباوری کودکانه‌ای نظاره‌گر صحنه‌ای است که خدای پدر جایگاهی رفیع به خدای پسر ارزانی می‌دارد، جایگاهی که پیش‌تر از آنِ لوسیفر[1] (ابلیس) بوده است. حسادتِ کودکانهٔ شیطان شاید هم‌دردی و ترحم بیننده را جلَب کند، اما نوکِ تیزِ سرنیزه‌ای که در دست اوست به سمت عالمی نشانه رفته که دیگر در آن جایی ندارد. بدین ترتیب، ستیزه‌جویی و غرور و انحطاط شیطان در کنار چهرهٔ کودکانهٔ او قرار می‌گیرد تا بیننده شخصیت خاکستری شیطان را دریابد و سپیدی و تقدس خدای پسر را از آن برتر بداند. چهرهٔ شیطان بار دیگر تنش‌های درونی او را نشان می‌دهد و شخصیتی انسانی و دردآشنا به او می‌بخشد. بلیک از سویی، به چهرهٔ شیطان معصومیتی آشکار می‌بخشد و از سوی دیگر سرنیزه‌ای به دست او می‌دهد تا خشونت قیام او فراموش نشود و اخراج

[1] Lucifer

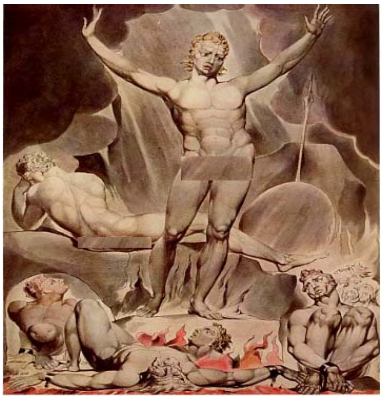
از بهشت و قرار گرفتن او بیرون از دایرهٔ مقدس و در قسمت زیرین تصویر توجیه شود.

۷. پایان سخن

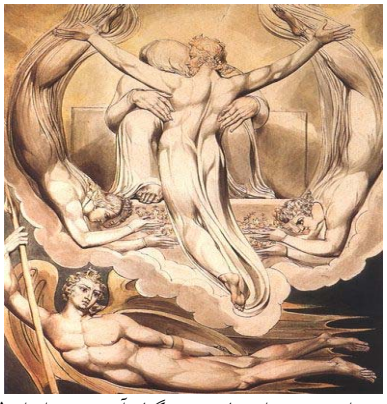
مطالعات بینارشته‌ای، به‌ویژه مطالعهٔ ادبیات و سایر هنرها، یکی از حوزه‌های رو به رشد ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های معتبر دنیاست. ادبیات و نقاشی از دوران باستان ارتباط تنگاتنگی داشته‌اند. در اکثر موارد، شاهکارهای ادبی دست‌مایه و الهام‌بخش نقاشان بزرگ دنیا بوده است. این ارتباط گاه در حد الهام و تأثیرپذیری بوده و نقاش آنچه را شاعر با کلام بیان کرده با خط و رنگ به نقش درآورده است. اما گاه نقاش از این فراتر رفته و اثر ادبی را از آنِ خود کرده است. به سخن دیگر، نقاش، مانند منتقد و خواننده، تفسیر خود را از اثر ادبیِ تصویر کرده است. از دیدگاه نقد تاریخ‌گرایی نو، هر تفسیری برساختهٔ گفتمان‌های غالب زمانه است.

شاعران رمانتیک قرن نوزدهم شخصیت‌های سرکش و شورشی را که در برابر زور سر تعظیم فرو نمی‌آورند ستایش می‌کردند. چنین است که شیطان *بهشت گمشدهٔ میلتن* نزد شاعران رمانتیک قرن نوزدهم به قهرمانی بدل می‌شود. اما بلیَک با مشاهدهٔ حوادث پس از انقلاب فرانسه به نتیجهٔ دیگری می‌رسد. طغیان و شورش راه نجات و رستگاری نیست؛ باید از راه تخیل و اندیشه وارد شد. بنابراین، شیطانِ میلتن که در برابر خدای پدر دست به شورش زد و بی‌نظمی و هرج و مرج به وجود آَورد، به ضد قهرمان تبدیل می‌شود. در نقاشی‌های بلیکِ رمانتیک، خدای پسر که مظهر اندیشه و آرامش است، قهرمان است. بلیک در پی انقلابی است که بتواند تخیل و اندیشهٔ انسان را دگرگون کند. در واقع، بلیک با هر گونه خشونت و یاغی‌گری که نهایتاً به استبداد می‌انجامد مخالف است و، در نتیجه، تحت تأثیر گفتمان‌های موعودباوری و محافظه‌کارانهٔ زمان خود شیطان را خودکامه می‌نامد و خدای پسر را قهرمان بهشت گمشده معرفی می‌کند.

تصویر اول: خدای پسر شیطان و فرشتگان یاغی را از بهشت می‌راند.



تصویر دوم: شیطان فرشتگان یاغی را به طغیان دعوت می‌کند.



تصویر سوم: خدای پسر برای بازخرید گناه آدم و حوا داوطلب می‌شود.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ اول (۱۳۸۹): ٦–۳۸.

پاینده، حسین. «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم.» *ارغنون*. ۲ (تابستان ۱۳۷۳): ۱۰۱–۱۰۸.

میلتون، جان. *بهشت گمشده*. ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی. تهران: نشر تیر، ۱۳۸۳.

Abrams, M.H., Ed. *The Norton Anthology of English Literature*. 6th Ed. New York: W.W. Norton, 1993.

Aristotle. *Poetics*. Trans. S. H. Butcher. In *The Great Critics*. 3rd edition. Eds. Smith and Winfield Parks. New York: Norton, 1951: 28-62.

Barker, Chris. "An Introduction to Cultural Studies." *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage, 2003: 3-31.

Blake, William. "Preface to Milton." In *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Eds. David V. Erdman and Harold Bloom. New York: Anchor Books, 1982.

Blake, William. "The Marriage of Heaven and Hell." In *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Eds. David V. Erdman and Harold Bloom. New York: Anchor Books, 1982.

Blunt, Anthony. "Blake's Pictorial Imagination." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 6 (1943): 190-212.

Clingham, Creg. Ed. *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Coleridge, Samuel Taylor. "Kubla Khan." In *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Clarendon Press, 1912: 297-98.

Day, Aidan. *Romanticism*. London and New York:Routledge, 1996.

Dowden, Edward. Ed. *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles*. Dublin: Hodges, Figgis & Co., 1881.

Dowden, Edward. *The French Revolution and English Literature*. London: Kegan Paul, 1897.

Erdman. David V. Ed. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. California: University of California Press, 2008.

Gaither, Mary. "Literature and the Arts." *Comparative Literature, Method and Perspective*. Stalknecht and Horsd Frenz. Eds. Newton P. Carbondale: Southern Illinois University Press: 1961.

Ginsberg, Michal Peled. "On Portrait, Painters, and Women: Balzac's *La Maison du chat-qui-pelote* and James's "Glasses"." *Comparative Literature*. 62:2 (Spring 2010): 122-143.

Godwin, William. *An Enquiry Concerning Political Justice*. Ed. F. E. L. Priestly. V. 1. Toronto: University of Toronto Press, 1946.

Haines, Elizabeth. "The Sister Arts." *New Thesis*. 1:1 (2004): 39-51.

Horace. *Epistle to the Pesos*. Trans. J. H. and S. C. Smith. In *The Great Critics*. 3rd edition. Eds. Smith and Winfield Parks. New York: Norton, 1951: 114-129.

Ruppert, Timothy. "Time and the Sibyl in Mary Shelley's *The Last Man*." *Studies in the Novel*. 41: 2 (Summer 2009): 141-156.
Rousseau, Jean-Jacques. *Emile, Or On Education.* Trans. Barbara Foxley. South Dakota: Nu Vision Publication, 2007.
Shears, Jonathan. *The Romantic Legacy of Paradise Lost.* Aldershot: Ashgate, 2009.
Southey, Robert. *Joan of Arc: An Epic Poem*. Bristol: Longman, 1798.
Stempel, Daniel. "Blake, Foucault, and the Classical Episteme." *PMLA*. 96: 3 (May 1981): 388-407.
Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.
Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Women & A Vindication of the Rights of Men.* NewYork: Cosimo Inc., 2008.
Wordsworth, William. "The Prelude." In *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams. 6th ed. New York: Norton, 1987.

پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در اسپانیا

ناهید حجازی*

چکیده

اسپانیا با آنکه جزو اتحادیهٔ اروپاست و درهای این کشور در زمینه‌های اقتصادی و سیاسی به روی جهان گشوده است، در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به حاشیه رانده شده است. در این مقاله، علل حاشیه‌نشینی ادبیات تطبیقی در اسپانیا تشریح می‌شود و به پیش‌بینی آیندهٔ آن می‌پردازیم. از جمله علل عمدهٔ کم‌توجهی اسپانیا به نظام ادبیات تطبیقی می‌توان به افول قدرت سیاسی و اقتصادی این کشور به دنبال از دست دادن مستعمراتش، سلطهٔ حکومت‌های فاشیستی و سیاست اتخاذ درهای بسته، و وقوع جنگ‌های داخلی در این کشور اشاره کرد. همچنین، بیمِ از دست دادن هویت ادبی ملی سبب می‌شد تا پژوهشگران اسپانیایی با تردید با نظریات جدید و مطرح در ادبیات تطبیقی برخورد کنند و پذیرای آنها نباشند. از دیگر علل، تعدد زبان و ادبیات در این کشور است که به تضاد و اختلاف میان نویسندگان دامن می‌زد. نویسندگان هر منطقه مدعی بودند که هویت فرهنگی اسپانیا از آنِ آنهاست و این موضوع بین ادبیات‌های زبان‌های مختلف شکاف ایجاد می‌کرد و موجب می‌شد که نویسندگان و پژوهشگران، به جای پرداختن به نظریات مطرح و جدید ادبیات تطبیقی در جهان، به اقداماتی میهن‌پرستانه و منطقه‌ای اکتفا کنند. از اواسط قرن بیستم، با تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی، برگزاری همایش‌ها، تأسیس کرسی‌های ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌ها، و پژوهش‌های محققان بزرگی چون کلادیو گی‌ین در این حوزه، ادبیات تطبیقی در اسپانیا از رشد قابل توجهی برخوردار شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی اسپانیا، ادبیات اسپانیایی، کلادیو گی‌ین، انجمن ادبیات تطبیقی اسپانیا، تاریخ و نقد.

---

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

درآمد

اسپانیا از پیشگامان جنبش فرهنگی رنسانس در آغاز سدهٔ چهاردهم میلادی و صاحب «دوران طلایی ادبیات» در قرن‌های شانزدهم و هفدهم است. امپراتوری اسپانیا در قرن شانزدهم امریکا و مکزیک و پرو را در بر می‌گرفت و فیلیپین و کوبا و پورتوریکو تا ۱۸۹۸ مستعمره‌اش بودند. این کشور که یکی از ثروتمندترین کشورهای جهان محسوب می‌شد و آفتاب در قلمرو آن غروب نمی‌کرد، چرا و چگونه در زمینهٔ ادبیات تطبیقی به حاشیه رانده شد؟ در سال ۱۸۲۸ که ویلمن، استاد دانشگاه سوربن، در درس تاریخ ادبیات فرانسه از تأثیر ادبیات انگلیسی و ایتالیایی در ادبیات فرانسه سخن می‌گفت، و آن‌گاه که ماریو فرانسوا گی‌یار، ژان‌ـماری کاره، رنه اتیامبل و پل وان تیئگم رویکرد او را به صورت روشمند در مطالعهٔ روابط و مبادلات ادبی میان ملت‌ها به کار می‌بستند، اسپانیا چه می‌کرد و چرا نخستین گام‌های ادبیات تطبیقی در این کشور برداشته نشد؟ چرا از تحولات و بازنگری در ادبیات تطبیقی که از اواخر قرن نوزدهم در امریکا و اروپا آغاز شده بود، دور افتاد؟ ادبیات تطبیقی بعدها چگونه در این کشور شکل گرفت و رشد کرد؟ تغییر موقعیت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، و به دنبال آنها تغییر موقعیت ادبی اسپانیا پس از قرن هجدهم، ویژگی فرهنگی اسپانیایی‌ها در طرد نظریات بیگانه، و وجود زبان‌ها و ادبیات‌های منطقه‌ای را می‌توان از عوامل مهم حاشیه‌نشینی این کشور در حوزهٔ ادبیات تطبیقی دانست.

عوامل حاشیه‌نشینی

۱. شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی

پابلو سامبرانو[1] ریشهٔ عقب‌ماندگی اسپانیا در زمینهٔ اصول نظری ادبیات تطبیقی را در مسائل اجتماعی و تاریخی می‌داند. «به نظر من، این بی‌توجهی اسپانیا به نظام ادبیات تطبیقی علل اجتماعی و تاریخی دارد و به افول امپراتوری اسپانیا بازمی‌گردد که به جنگ‌های داخلی در این کشور (۱۹۳٦ـ۱۹۳۹) در دوران حکومت فاشیستی فرانکو منجر شد» (سامبرانو ۱). رشد و افول ادبیات اسپانیا، و در نهایت نحوهٔ شکل‌گیری

[1] Pablo Zambrano

ادبیات تطبیقی در این کشور با اوج و حضیض قدرت سیاسی- اجتماعی در این سرزمین پیوند دارد. با نگاهی گسترده‌تر به گذشتهٔ تاریخی و ادبی اسپانیا از قرن شانزدهم (دوران طلایی) تا قرن بیستم روشن می‌شود که چرا دوران طلایی اسپانیا در زمینه‌های مختلف ادامه نیافت و ادبیات تطبیقی به عنوان یکی از ثمرات ادبیات دیر به بار نشست.

در قرن‌های شانزدهم و هفدهم، ادبیات و هنرهای تجسّمی و موسیقی و معماری نزد ساکنان شبه‌جزیرهٔ ایبری (پرتغال و اسپانیای امروز) چنان شکوفا شد که این دوران را «قرون طلایی» نام نهادند. نقطهٔ اوج این شکوفایی ادبی در آثار میگل دِ سروانتس سائاودرا[1] (۱۵٤۷-۱٦۱٦) و لوپه فلیکس دِ وگا کارپیو[2] (۱۵٦۲-۱٦۳۵) و پدرو کالدرون دِ لا بارکا[3] (۱٦۰۰-۱٦۸۱) نمود می‌یابد. پیش‌زمینهٔ این دوران به قرن پانزدهم (۱٤۹۲) و اتحاد سیاسی در درون کشور و نیز استعمار سرزمین‌های امریکایی بازمی‌گردد که سبب اقتدار سیاسی و رونق اقتصادی اسپانیا شد و این بهبود اقتصادی و توسعهٔ هنری و به‌ویژه ادبی سه قرن ادامه یافت. ادبیات شکوفای اسپانیا گسترده بود و دامنهٔ آن اروپا را هم فرا گرفت.

در این دوره، سروانتس شاهکار خود *دون کیشوت* را خلق کرد که به بسیاری زبان‌ها ترجمه شد. لوپه دِ وگا بالغ بر ۲۲۰۰ نمایشنامه نوشت. نمایشنامه‌های او، علاوه بر شهرهای اسپانیا، در ایتالیا و فرانسه هم به نمایش درمی‌آمد. آثار کالدرون در اروپا تأثیر فراوان به جا گذاشت. ولی نهضت ادبی اسپانیا به عللی چند، از جمله نهضت روشنفکری نویسندگان و دانشمندان فرانسوی و از دست رفتن مستعمرات و قدرت اقتصادی اسپانیا و درگیری این کشور در جنگ جهانی و جنگ‌های داخلی، راه افول پیمود.

ترویج عقاید آزادی‌خواهانهٔ ناشی از انقلاب فرانسه به بروز درگیری‌هایی برای کسب استقلال در مستعمرات اسپانیا منجر شد. ارتباط اسپانیا با مستعمراتش رو به سستی گذاشت و انحطاط این کشور و دوران بی‌رونق ادبیات اسپانیایی شروع شد. شکست اسپانیا در جنگ‌های داخلی امریکا در قرن نوزدهم، و از دست دادن کوبا و

---

[1] Miguel de Cervantes Saavedra
[2] Félix Lope de Vega y Carpio
[3] Pedro Calderón de la Barca

پورتوریکو و فیلیپین، قدرت این کشور را در صحنهٔ جهانی به‌شدت کاهش داد. جنگ جهانی اول و سلطهٔ حکومت فاشیستی پریمو دِ ریورا[1] (۱۹۲۳ـ۱۹۳۱) و روی کار آمدن فرانکو و درگرفتنِ جنگ‌های داخلی (۱۹۳٦ـ۱۹۳۹) اسپانیا را به نهایت انزوای سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ادبی کشاند. در این دوران، نظریات و روش‌های ادبیات تطبیقی در اروپا و امریکا مطرح بود، ولی مشکلات اسپانیا به محققان این کشور امکان ورود به این مباحث را نمی‌داد.

۲. ویژگی‌های روحی و فرهنگی

علاوه بر مشکلات سیاسی و اجتماعی، ویژگی‌های روحی و فرهنگی مردم اسپانیا به لحاظ دوری از ادبیات ملی و بی‌توجهی به نظریات «دیگری»، این انزوا را تقویت می‌کرد. اسپانیایی‌ها با ادبیات و فرهنگ بیگانگان با تردید مواجه می‌شدند. برای مثال، «با آنکه نهضت کلاسیک نوِ فرانسوی بر نویسندگان اسپانیایی تأثیر گذاشت و آنان، به جای تقلید از نویسندگان و شاعران پیشین اسپانیایی، بوالو را تحسین می‌کردند و لافونتن و مولیر و راسین را سرمشق قرار می‌دادند» اما حمایت از ادبیات ملی و ترس از نظرات و روش‌های بیگانگان اجازه نمی‌داد تا پذیرای نظریات «مطرح جهان» باشند، چنان‌که «نهضت کلاسیک نو جاذبه‌ای را که در فرانسه داشت هیچ‌گاه در اسپانیا و انگلستان نیافت» (تراویک ۵۹۲ـ۵۹۳).

با تغییر موقعیت اسپانیا در جامعهٔ اروپایی، رفته‌رفته در این کشور زمینه‌های پیدایش ادبیات تطبیقی فراهم می‌شد. اسپانیا به عضویت سازمان ملل درآمد (۱۹۵۵) و مرگ فرانکو (۱۹۷۵) درهای این کشور را به روی دیگران باز کرد، اما اسپانیا همچنان در پذیرش نظریات ادبی مطرح جهان تردید داشت.

در همایشی که گروه زبان‌های اسپانیایی، ایتالیایی و پرتغالیِ دانشگاه ایلینوی امریکا در سال ۲۰۰۳ با عنوان «درآمد: مدرنیته‌های سرکش؛ اسپانیا، تفاوت فرهنگی و جایگاه مدرنیسم»[2] برگزار کرد، نگرش تنگ‌نظرانه و روش یک‌سویهٔ حفظ ادبیات ملی و محلی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بی‌رغبتی به ورود به صحنهٔ ادبیات جهان، و

---

[1] Primo de Rivera
[2] Introduction: Recalcitrant modernities – Spain, cultural difference and location of modernism

طرد مدرنیسم اروپایی علت‌های این دورافتادگی برشمرده شد. «ما واژهٔ سرکش را برای مدرنیتهٔ ویژهٔ اسپانیا برگزیدیم تا ویژگی مقاومت در برابر سلطهٔ مدرنیسم جهانی را نشان دهیم» (دلگادو[1] و دیگران ۱۰۸). از دیگر عوامل دور افتادن اسپانیا از جریانات ادبیات تطبیقی اروپا و امریکا شکاف‌های زبانی و ادبی در این کشور است.

۳. زبان‌ها و ادبیات منطقه‌ای

جوامع مستقل محلی با تاریخ، زبان، نگرش‌های فرهنگی و ادبیات خاص در اسپانیا شکاف‌های درونی و منطقه‌ای ایجاد کرده‌اند. مناطق حاشیه‌ای گویشوران و قدرت اقتصادی و سیاسی کمتری دارند و امکان تألیف و ترجمهٔ بیشتر آثار در مناطق مرکزی این فاصله را بیشتر کرده است، به‌ویژه که هر یک از این زبان‌ها و ادبیات‌ها هویت فرهنگی غالب در اسپانیا را از آن خود می‌دانند. فاکوندو توماس[2] می‌گوید: «دید روستایی ساده و دلگیرِ باسک‌ها، از جمله میگل دِ اونامونو[3]، پیو باروخا[4]، ایگناسیو سولوئاگا[5]، که هویت فرهنگی غالب در اسپانیا را از آن خود می‌دانند، و نگرش پرشور و سرزندهٔ نویسندگان و هنرمندان والنسیایی مثل خوئاکین سورولّا[6] و ویسنته بلاسکو ایوانیس[7] که فرهنگ خود را هویت غالب می‌دانند،» موجب تضاد و اختلاف میان هنرمندان اسپانیایی شده است (همان ۱۱۱).

معمولاً به نظر می‌رسد که ادبیات اسپانیایی محدود به زبان رسمی اسپانیایی یا کاستیلی است که ریشهٔ لاتین دارد و هفتاد درصد مردم اسپانیا به آن تکلم می‌کنند، در حالی که سه زبان دیگر نیز در اسپانیا وجود دارد که کمتر به آنها توجه شده است و ادبیات آنها ادبیات فرعی و حاشیه‌ای به حساب می‌آید؛ مردم نقاط مختلف اسپانیا به این زبان‌ها تکلم می‌کنند که جزو زبان‌های رسمی این کشورند و از سنت ادبی مستحکمی برخوردارند. بعد از زبان اسپانیایی، زبان کاتالان بیشترین گویشور و غنای ادبی را دارد و در شمال شرقی و بعضی مناطق شرقی اسپانیا (کاتالونیا، جزایر بالئار، و والنسیا) رایج

---

[1] L. Elena Delgado
[2] Facundo Tomás
[3] Miguel de Unamuno
[4] Pío Baroja
[5] Ignacio Zuloaga
[6] Joaquín Sorolla
[7] Vicente Blasco Ibáñez

است. سپس زبان گالیسیایی است که در زبان پرتغالی ریشه دارد. زبان گالیسیایی که از زبان‌های لاتین است، در قرن ۱۳ میلادی زبان رسمی اسپانیا بوده و به مرور اهمیت و جایگاه خود را از دست داده است و امروزه تنها هفت درصد جمعیت اسپانیا در منطقهٔ گالیسیا، در شمال غربی این کشور و در مجاورت مرزهای شمالی، به این زبان سخن می‌گویند. زبان باسک در شمال اسپانیا و در منطقهٔ کوچکی از فرانسه رایج است و نزدیک به سه درصد مردم اسپانیا به این زبان سخن می‌گویند (ماس پانزده).

زبان‌های مختلف ادبیات مختص به خود را دارند و عوامل بسیاری، از جمله تعداد گویشوران و بهره‌مندی از امکانات اقتصادی و سیاسی، موجب رونق ادبیات منطقه‌ای در مقایسه با دیگر مناطق می‌شود و نوعی شکاف بین ادبیات مناطق مختلف ایجاد می‌کند. پِرِس[1] دربارهٔ این شکاف درونی بین زبان‌ها و فرهنگ‌ها و ادبیات آنها می‌گوید:

> یکی از ویژگی‌های جامعهٔ ادبیات بینابینیِ تخصصی این است که هویت خاص متوازی با ادبیات ملی می‌سازد. به‌عنوان مثال، هویت فرهنگی اسپانیا که توسط نهادهای دولتی و حکومتی طرح‌ریزی شده، با هویت میهن‌پرستانهٔ برخی از گروه‌های اجتماعی- فرهنگی در مغایرت است. بدون شک بسیاری از اعضای این گروه‌ها خود را اسپانیایی و در عین حال کاتالان، گایگو و باسک به حساب می‌آورند (۲٤).

البته پرس معتقد است که این شکاف بین ادبیات زبان‌های مختلف امروزه از طریق ترجمهٔ آثار آنها به یکدیگر تا حدی برطرف شده است. به عقیدهٔ او، این شکاف‌ها با ترجمهٔ آثار زبان‌های مختلف به یکدیگر یا ترجمه‌های دوزبانه تقلیل می‌یابد و این امر باعث رشد و توسعهٔ ادبیات حاشیه‌ای و شناخت و تأثیر متقابل و تبادل آثار و الگوها و نیز در نهایت نزدیکی و قرابت ادبیات زبان‌های مختلف می‌گردد (همان ۲۸).

زمینه‌های پیدایش ادبیات تطبیقی

پیش از تأسیس نهادی رسمی به نام انجمن ادبیات تطبیقی و آغاز به کار رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های اسپانیا در سال ۱۹۷۷، ادبیات کلاسیک و معاصر این کشور از ادبیات شرق و نیز اروپا متأثر بود، و مستقیم یا غیرمستقیم از طریق ترجمه‌ها

---

[1] Mónica Domionguez Pérez

بر آنها تأثیر می‌گذاشت. «در میانهٔ سدهٔ پانزدهم فرهنگِ رنسانس ایتالیا به اسپانیا راه یافت... اوایل قرن پانزدهم (١٤٢٩) *کمدی الهی* دو بار و *دِکامرون* یک بار به اسپانیایی ترجمه شد و در سال ١٤٨٠ آثار پترارک مقبولیت بسیار یافت» (تراویک ٥٥٦). *سلستینا*[1] (١٤٩٩) «معتبرترین شاهکار نثر اسپانیایی تا آن زمان... بر ادبیات پس از خود، و بر بسیاری از مؤلفان ایتالیایی، انگلیسی و آلمانی تأثیر نهاد» (همان ٥٦٥). «رمان پیکارسک[2] بیش از یکصد سال شکوفا بود و دامنهٔ نفوذ آن ایتالیا، فرانسه، آلمان و انگلستان را فراگرفت» (همان ٥٦٦). پس از آنکه سروانتس *دون کیشوت* را نوشت، نگارش ادبیات با سبک ساده، واقع‌گرایانه و عامه‌پسند در بیشتر کشورهای اروپایی آغاز شد. این رمان تقریباً به همهٔ زبان‌ها، از جمله فارسی (به قلم محمد قاضی، ١٣٣٦)، ترجمه شده است و بزرگ‌ترین نویسندگان و نقادان معاصر جهان، از جمله ولادیمیر ناباکف، هانری دو مونترلان، میگل دِ اونامونو و مارک وان دورِن بر آن نقد نوشته‌اند. «در اواخر سال ١٩٩٧ نیز یکی از بزرگ‌ترین رویدادهای ادبی در فرانسه را انتشار ترجمه‌ای جدید از رمان سروانتس اعلام کردند» (لایز ١٤)؛ همچنین به دلیل اهمیت این اثر، وزارت فرهنگ اسپانیا هر سال جایزه‌ای به نام میگل دِ سروانتس به ارزش مالی نُه هزار یورو به برترین اثر ادبی اعطا می‌کند.

از تأثیر ادبیات اسپانیا در جهان می‌توان از داستان *حی‌بن‌یقظان* اثر ابن‌طفیل اندلسی (٥٠٦ـ٥٨١) نام برد که پس از آنکه به انگلیسی ترجمه شد، در قرن‌های هفده و هجده در انگلستان شهرت یافت. «عامل مهم در انتقال افکار و علوم مسلمانان به غرب، وجود مسلمانان در اندلس و جزیرهٔ سیسیل بود که در آنجا توانستند چنان تمدن درخشانی بیافرینند که به مدت هفت قرن ادامه یابد» (محمدحسن ٤٣٢). میگل آسین پالاسیوس (١٨٧١ـ١٩٤٤)، خاورشناس و محقق اسپانیایی که در زمینهٔ تأثیر اندیشه و فرهنگ اسلامی در ادبیات اروپا تحقیقات بسیار انجام داده است، عمری را صرف تحقیق دربارهٔ سه تن از سران تصوف اسلامی به نام‌های ابن‌مسره، غزالی و ابن‌عربی کرده است[3] و در کتاب خود با عنوان *معادشناسی الهی در کمدی الهی*[4]، این شاهکارِ دانته را، هرچند نه

---

[1] *Celestina*

[2] picaresque novel

[3] نک. آسین پالاسیوس، میگل. *زندگی و مکتب ابن‌عربی*. ترجمهٔ حمیدرضا شیخی. تهران: اساطیر، ١٣٨٥.

[4] Asin Palacios, Miguel. *La Escatologia musulmana en la Divina comedia*. Madrid: Maestra, 1919.

با قطعیت، متأثر از معراج پیامبر اسلام دانسته است. عرفا و بزرگان ادبیات کلاسیک ایران، به‌ویژه حافظ و سعدی و خیام، برای اسپانیایی‌ها آشنا هستند.

> مقامه‌نویسی و مقامات عرب در ادبیات اسپانیا شناخته شده بود و نویسندگان و مسلمانان عرب اسپانیا هم به تقلید از مقامات عربی پرداخته بودند. این مقامات به عبری نیز ترجمه شده بود. البته منظور از مقامات همانا *مقامات* بدیع‌الزمان همدانی و حریری است. شباهت‌های بسیاری میان قصه‌های پیکارسک و مقامات وجود دارد و مطالعهٔ آن‌ها تأثیر این مقامات را در قصه‌های پیکارسک نشان می‌دهد» (ساجدی ۱۹).

همچنین اشعار حافظ از سال ۱۸۸۱ تا سال ۲۰۰٤ بارها در اسپانیا ترجمه شده و به چاپ رسیده است.

دربارهٔ تأثیر ادبیات معاصر اسپانیا در ایران می‌توان گفت که این ادبیات تا حدی در ایران شناخته شده است؛ از جمله فدریکو گارسیا لورکا (۱۸۹۹ـ۱۹۳٦) برای خوانندگان فارسی‌زبان نامی آشناست و بسیاری از آثار او به فارسی ترجمه شده است.[۱]

> به راستی وی چنان چندوجهی است که در حجم کوچک نمی‌توان او را تعریف کرد. شاید یکی از بهترین تعاریف آنی باشد که در غروبی زودگذر و بی‌تکرار از زبان شاملو در خانه‌اش و پشت میز کارش شنیدم: لورکا؟ لورکا ناگهانی بود، آه. از لورکا سخن گفتن چه دشوار است (شبیری ۲۱).

آثار ادبی بسیاری از زبان اسپانیایی به فارسی ترجمه شده است که یکی از بهترین ترجمه‌ها به قلم محمد قاضی، رمان *پولینا چشم و چراغ کوهپایه*، نوشتهٔ آناماریا ماتوته (۱۹۲٦) است که تا سال ۱۳۷۷ یازده نوبت تجدید چاپ شده است.

همهٔ این موارد گواه بر آن است که تأثیر ادبیات اسپانیا در ادبیات سایر کشورها و تأثیرپذیری از آنها سبب باروری بذر ادبیات تطبیقی در ادبیات این کشور شده و زمینه را برای مطالعات و پژوهش‌های آکادمیک و علمی از سه دههٔ پیش فراهم کرده است.

آغاز ادبیات تطبیقی

تحقیق دربارهٔ تعریف دوبارهٔ ادبیات ملی و مرزهای تعامل آن با ادبیات دیگر کشورها، و بررسی و نقد نظریه‌های ادبی و تطبیقی از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ در اسپانیا آغاز

---

[۱] *عروسی خون*، *دوشیزه رزیتا*، *یرما*، *مارینا پیندا*، و مجموعهٔ اشعار لورکا از آن جمله است.

شد. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا[1] در سال ۱۹۷۷ با هدف پژوهش دربارهٔ نظریه‌های ادبیات عمومی و تطبیقی در مادرید تأسیس شد. این انجمن تاکنون ۱۸ همایش برگزار کرده است و ۵۸۰ عضو دارد. برای آشنایی با موضوع‌های مورد بحث در این انجمن، به اختصار مباحث دو همایش اخیر آن را مرور می‌کنیم.[2]

هفدهمین همایش این انجمن در سال ۲۰۰۸ در دانشگاه پومپئو فاورا[3] در بارسلون به کلادیو گی‌ین (۱۹۲٤ـ۲۰۰۷) اختصاص داشت و شامل سه میزگرد بود: ۱. کلادیو گی‌ین و ادبیات تطبیقی سنتی اسپانیا. ۲. بازنویسی و ترجمه: چشم‌اندازهای تطبیقی. ۳. ادبیات و بنیان اسطوره.

همایش هجدهم که در سال ۲۰۱۰ طی سه روز در دانشگاه آلیکانته[4] برگزار شد، به بررسی سه موضوع اختصاص داشت: ۱. ادبیات و نمایش با توجه به مسئلهٔ ارتباط به عنوان بیان چندگانه با ریشه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی وسیعی که در گونه‌های ادبی مختلف تجلی یافته است. در این همایش، مطالعه و تحقیق دربارهٔ این نوع ارتباط یکی از موضوع‌های مهم در ادبیات تطبیقی دانسته شد. ۲. بررسی تطبیقی عناصر مشابه و متفاوت (مضامین، انواع ادبی، انتقال و دریافت) در سنت‌های ادبی شبه‌جزیرهٔ ایبری (کاستیلی‌ـکاتالانی، گالیسیایی‌ـپرتغالی، لاتین، عربی) در قرون وسطی؛ همچنین ارتباط میان این سنت‌های ادبی از طریق ترجمه‌ها، اقتباس‌ها و ارجاع به نویسندگان و آثار ادبی در متون و سنت‌های ادبی دیگر. ۳. ادبیات سایبری و مطالعات تطبیقی با توجه به کارکرد این ادبیات که موجب تفاوت‌های مهم و بامعنا در ادبیات مکتوب شده است؛ به عبارت دیگر، بررسی تأثیر فضای سایبری در متون، گونه‌ها و تعاملات ادبی. آیا می‌توان گفت که فضای ادبی سایبری مشخصی وجود دارد، و ادبیات سایبری در کشورهای جهان به چه میزان است؟

انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا در سپتامبر ۲۰۱۱ با همکاری انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا[5] و مرکز پژوهش‌های فراملیتی و فرافرهنگیِ دانشگاه وولورهَمپتن[6]

---

[1] Sociedad Española de Literatura General y Comparada
[2] http:// selgyc.com
[3] Universitat Pompeu Fabra (http://www.upf.edu/en/)
[4] Alicante University
[5] British Comparative Literature Association (BCLA)
[6] Center for Transnational and Transcultural Research, University of Wolverhampton

همایشی سه‌زبانه (انگلیسی، اسپانیایی، کاتالان) با عنوان «بیگانه‌نگاری‌ها»[1] برگزار کرده است.[2] این انجمن نشریه‌ای ادواری به نام *مجلهٔ ۱٦۱٦*[3] دارد که تا به حال دوازده شمارهٔ آن به چاپ رسیده است. مقالات برگزیدهٔ انجمن و همچنین مجموعهٔ مقالات همایش‌های برگزارشده در این مجله منتشر می‌شود.

ریاست انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا از سال ۲۰۰۸ تا ۲۰۱٤ با خانم مونتسرات کتس ویسنته[4] است که از استادان ادبیات تطبیقی دانشگاه پومپئو و مؤلف *فرهنگ فرانسه-اسپانیایی، اسپانیایی-فرانسه*[5]، و کتاب‌های *درآمدی به ادبیات فرانسه*[6]، *انتقال فرهنگ‌ها*[7] و نیز ۲۱ مقاله در حوزهٔ ادبیات فرانسه و ادبیات تطبیقی است. ریاست ریاست این انجمن را در یکی از دوره‌های قبل پرفسور کلادیو گی‌ین برعهده داشت که متخصص ادبیات تطبیقی و نظریهٔ نقد و از بهترین استادان این حوزه در دانشگاه بارسلون در اسپانیا و دانشگاه‌های هاروارد، پرینستن و سن‌دیه‌گو در امریکا بود. به دلیل اهمیت وی و همچنین کتاب‌های رومرو، وگا و کاربونلّی در ادبیات تطبیقی جداگانه به آنها می‌پردازیم.

از دیگر انجمن‌های فعال در حوزه‌های مختلف، از جمله ادبیات تطبیقی، «انجمن اسپانیایی مطالعات و پژوهش‌های انگلیسی و امریکایی»[8] است که در سال ۱۹۷٦ تأسیس شد و اکنون در داخل و خارج اسپانیا ۱۲۰۰ عضو از میان پژوهشگران و اساتید دانشگاه‌ها دارد. این انجمن از سال ۱۹۷۲ تا سال ۲۰۱۰ هر سال در یکی از دانشگاه‌های اسپانیا همایشی در زمینه‌های گوناگون از جمله ادبیات تطبیقی برگزار کرده و مجموعهٔ مقالات آن را به چاپ رسانده است. زمینه‌های مورد علاقهٔ اعضای این انجمن وسیع است و شامل زبان‌شناسی کاربردی، تاریخی، نظری، آثار ادبی به انگلیسی، مطالعات فرهنگی، نظریهٔ ادبی، مطالعات فیلم، ادبیات تطبیقی، فمینیسم و انواع ادبی است. محورهای مورد توجه در سالنامهٔ انجمن به نام *آتلانتیس*[9] که از ۱۹۷۹ منتشر می‌شود،

---

[1] Xenographies
[2] http:// www.upf.edu/xenografies/en/
[3] *La revista 1616*
[4] Montserrat Cots Vicente
[5] *Dictionnaire Français-Espagnol, Espagnol-Français* (1977)
[6] *Introducción a la literatura francesa* (2000)
[7] *Traslaciones culturales* (2002)
[8] Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (aedean)
[9] *Atlantis*

شامل زبان‌شناسی، مباحث ادبی و فرهنگی گذشته و حالِ جوامع انگلیسی‌زبان، تحلیل‌های تطبیقی و تأثیر فرهنگی است. چکیده‌ها به دو زبانِ انگلیسی و اسپانیایی و متن مقاله‌ها به زبان انگلیسی است.

دانشگاه‌ها نیز در حوزهٔ ادبیات تطبیقی فعال‌اند، چنان‌که دانشگاه‌هایی مثل پومپئو فاورا و دانشگاه اوئلوا[1] در رشتهٔ ادبیات تطبیقی در مقطع کارشناسی ارشد و دکتری دانشجو می‌پذیرند. دانشگاه اوئلوا از قدیمی‌ترین و فعال‌ترین دانشگاه‌ها در این زمینه است و از سال ۱۹۹۷ سالنامهٔ تخصصی *اگزمپلاریا*[2] را با مقالاتی در زمینه‌های تحلیل متن‌شناختی، پژوهش در نظریهٔ دریافت، و تصحیح متون به چاپ می‌رساند.

گی‌ین، رومرو، وگا، کاربونلّی و اهمیت آثار آنها در ادبیات تطبیقی

کلادیو گی‌ین (۱۹۲٤–۲۰۰۷) نخستین کتاب خود را با عنوان *نظام ادبیات: مجموعه مقالاتی در تاریخ نظریهٔ ادبی (۱۹۷۹)* به چاپ رساند. وی در این کتاب با رویکردی تاریخی به بررسی و تحلیل نظریه‌های ادبی می‌پردازد. *چالش ادبیات تطبیقی* (۱۹۸۵) از مهم‌ترین آثار وی در ادبیات تطبیقی است که آن را به رنه ولک و هری لوین تقدیم کرده است. گی‌ین نیز، مانند ولک، از بحرانی سخن می‌گوید که ممکن است تطبیق‌گر در دام آن گرفتار شود: داشتن افق دید تک‌قطبی و یک‌سویه، به معنی گرفتار آمدن در ادبیات ملی یا جهانی. او در آثارش به مباحث بینارشته‌ای، بینافرهنگی، و مطالعهٔ جنسیت نمی‌پردازد و نظریهٔ بحران ادبیات تطبیقی ولک بر مبنای مطالعهٔ تطبیقیِ مشروط به اثبات رابطهٔ تاریخی بین دو یا چند ملت برای او اهمیت ویژه دارد. حقیقت این است که تطبیق‌گر تنها به مطالعهٔ ادبیات ملتی خاص و بررسی وجوه و کیفیت آن، یا تنها به مطالعهٔ ادبیات کل جهان بی‌ارتباط با ادبیات ملتی خاص نمی‌پردازد. وظیفهٔ تطبیق‌گر آگاهی از کشاکش بین دو قطب محلی و جهانی است. «کشاکشی که روش را نشان می‌دهد، ساختاری درونی که موضوع مورد مطالعه است. بنابراین، می‌بینیم که در نظر او تطبیق‌گران کسانی هستند که به یکی از قطب‌های متضادِ محلی یا جهانی توجه ندارند. بدیهی است که تخصص در ادبیات یک ملت یا کشور برای متخصص ادبیات تطبیقی

[1] Universidad de Huelva (http:// www.uhu.es/)
[2] *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*

کافی نیست و به کارش نخواهد آمد. همچنین تطبیق‌گران جهانی کاملاً مادی، بی‌ریشه، انتزاعی، بی‌روح، بی‌انتها را نشان نمی‌دهند» (گی‌ین ٦). تطبیق‌گر خود را بین این دو قطب و در کشاکش میان آنها قرار می‌دهد. افق دید او به ندرت به یک نویسندهٔ بزرگ ملی محدود می‌شود؛ «نویسندهٔ *دون کیشوت* به طنز لطیف آریوستو، نظر تورکوئاتو تاسو دربارهٔ فن شعر، محاوره‌های اراسموس، ماجراجویی‌های خیالی آمادیس دو گائولا[1] و تیران لو بلانک[2]، بوم‌شناسی گارسیلاسو دو لا وگا[3]، طنز هوراس، دگردیسی اووید و همچنین به خاطرات جنگ لپانتو[4]، تسخیر الجزیره، و کشاکش طولانی با اسلام در مدیترانه توجه دارد و برای آنها ارزش بسیار قایل است» (گی‌ین ۹).

گی‌ین ساختارگرایی صوری است که، بر خلاف گذشتگانش که به مطالعهٔ «مسائل بیرونی ادبیات» و بررسی تأثیر و تأثر ارتباطات و روابط ادبی ملل مختلف می‌پرداختند، به مطالعهٔ مسائل درونی اثر ادبی، ادبیّت، زیباشناسی و تحلیل اصول و ساختارهای ادبی در قالب ژانر می‌پردازد (گی‌ین ۱۰۹). برای گی‌ین «هر ژانر فراخوانی است برای توجه به صورت». او معتقد است:

> میان «بی‌قراری» نظری نسبت به ژانر و بوطیقا در یک دورهٔ تاریخی معین از یک سو، و توانایی نویسنده به خلق یک اثر جدید از سوی دیگر، رابطهٔ تنگاتنگی وجود دارد. به‌خصوص، نظریه‌های ژانر با گشودن امکاناتی برای نوشتن، نویسنده را یاری می‌کنند ــ نه با توصیهٔ یک «ماده» یا «صورت» ادبی خاص، بلکه با پیشنهاد اصلی برای انطباق دادن یکی بر دیگری. مفهوم ژانر به هیچ وجه به معنای اِعمال نفوذی ملال‌آور و تحکم‌آمیز نیست، بلکه برعکس، شرطی ضروری برای آفرینش هنری است (مکاریک ۳۷۷).

پرسش مورد توجه گی‌ین نه پرسش ایستای «ادبیات چیست؟» که بررسی ادبیات در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف بوده است. او به دنبال فهم تاریخ ادبیات در زمان و مکان و بررسی دگربارهٔ هر واژه است. برای او «... ادبیات تطبیقی همان ادبیات است، نه کم و نه بیش. او حتی، مانند تطبیق‌گران فرانسوی، به جست‌وجوی ارتباطات و روابط ادبی بین ملل مختلف نمی‌پردازد. به مفهوم ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی علاقه‌مند است

---

[1] Amadís de Gaula
[2] Tirant lo Blanc
[3] Garcilaso de la Vega
[4] Lepanto

و به نظر او ادبیات تطبیقی امکان پژوهش در چنین عرصه‌ای را برایش فراهم می‌آورد» (انوشیروانی ٤٤).

کتاب *مأواهای چندگانهٔ*[1] گی‌ین که در سال ۱۹۹۹ جایزهٔ ملی مقاله‌نویسی را به دست آورد، شامل هفت مقاله است که قبلاً به چاپ رسیده بود، اما گی‌ین ویراست جدید آنها را به صورت مجموعهٔ جدید و کاملی در این کتاب منتشر کرده است. در مقدمهٔ کتاب، این پرسش بنیادی را مطرح می‌کند که چگونه باید دربارهٔ چندگانگی‌ای که ما را احاطه کرده بیندیشیم، و در هفت مقالهٔ دیگر می‌کوشد تا درهم‌پیچیدگی کنونی ما را روشن کند. بخش اول کتاب شامل چهار فصل است: «ادبیات و تبعید»، «ادبیات و چشم‌انداز»، «ادبیات و شناخت‌شناسی»، «ادبیات و وقاحت‌پردازی». در این بخش، انزوا و جداافتادگی (خود) را در تبعید از جمله با اووید، دوبِله، شکسپیر و دو شاعر اسپانیایی، رافائل آلبرتی و خوئان رامون خیمنس، برندهٔ جایزهٔ نوبل، مقایسه می‌کند. گی‌ین در این کتاب به طور کلی ــ همان‌گونه که تجربهٔ شخصی او نشان می‌دهدــ به ادبیات اسپانیایی توجه چندانی نکرده، ولی از این حقیقت به‌خوبی آگاه است که ادبیات اسپانیا پس از پایان جنگ داخلی در سال ۱۹۳۹ اساساً ادبیات تبعید و دورافتادگی است. در بخش دوم کتاب که شامل سه مقاله است، ادبیات ملی، تصاویر کلیشه‌ای ملی، و مفهوم اروپا از دیدگاه تاریخی و با توجه به روند فرهنگی و اجتماعی و سیاسی در اسپانیای معاصر و اروپا مورد بحث قرار می‌گیرد.

از دیگر آثار باارزش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در اسپانیا کتاب‌های رومرو، وگا و کاربونلّی است. *رویکردهای ادبیات تطبیقی*[2] به قلم دولورس رومرو، و *ادبیات تطبیقی، اصول و روش‌ها*[3] به قلم ماریا خوزه وگا و نئوس کاربونلّی از بهترین کتاب‌ها در این حوزه‌اند و مقالاتی کلاسیک دربارهٔ نظریهٔ ادبیات تطبیقی را به اسپانیایی‌زبان‌ها معرفی می‌کنند. کتاب رومرو گردآوری و ترجمهٔ برخی متون انگلیسی است که به اسپانیایی ترجمه شده‌اند، و کتاب وگا و کاربونلّی، با اینکه گردآوری است، اما نویسندگان مطالب

---

[1] *Múltiples Moradas* (Mutiple Dwellings)
[2] *Orientación en literature comparada*. Madrid: Arco, 1998.
[3] *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

آن را به صورت تألیف درآورده‌اند. در این کتاب، مطالب بسیاری گرد آمده و از آن به‌عنوان کتاب درسی استفاده می‌شود.

سامبرانو می‌گوید کتاب وگا و کاربونلّی دربارهٔ تاریخ نظری ادبیات تطبیقی است و ساختار خوبی دارد (سامبرانو ٤ـ۵) و توضیح می‌دهد که این کتاب به سه بخش اصلی تقسیم شده و در هر بخش نمونه‌هایی از متون آمده است. مقدمهٔ موجز و دقیق و مفیدی هم دارد. بخش نخست دربارهٔ ریشه‌ها و تثبیت به اصطلاح «الگوی قدیم ادبیات تطبیقی» است و گزیده‌ای از متون کروچه، گِیلی، بالدانسپرژه و وان تیئگم در آن آمده است. بخش دوم با عنوان «بحران و الگوی جدید» [در ادبیات تطبیقی] شامل متون کلاسیک به قلم ولک، رماک، فوکِما، روپرشت، و لورت است. در بخش سوم، برخی از جدیدترین گرایش‌ها در ادبیات تطبیقی، مثل نگرش نظام‌مند، مطرح می‌شود. نویسندگان گزیده‌ای از آثار چیتین، شِوریئر، اَشکرافت، گریفیتس، تیفین، گنیسی، اسنایدِر، لانسر، لِفور و توتوسی را در این بخش آورده‌اند. کتاب، علاوه بر این سه بخش، کتابشناسی به‌روزشدهٔ سودمندی نیز دارد.

کتاب وگا و کاربونلّی وجوه مشترک بسیار با کتاب رومرو دارد، زیرا هر دو کتاب گردآوری مطالب‌اند. اما، همان‌طور که رومرو در مقدمه اشاره کرده، هدف او در کتابش تحقیق دربارهٔ وضعیت فعلی ادبیات تطبیقی است تا چشم‌اندازی کلی از این رشته را در پایان قرن حاضر به خوانندهٔ اسپانیایی نشان دهد. از این نظر، کتاب رومرو بسط بخش سوم کتاب وگا و کاربونلّی است. کتاب رومرو نیز به سه بخش اصلی تقسیم شده، گواینکه این تقسیم‌بندی بیشتر مبنای روش‌شناختی دارد تا تاریخی. در بخش نخست، نظریات پراور، مارینو و باسنت مطرح می‌شود. در بخش دوم، برخی رویکردهای نظری مطرح می‌شود و شامل نمونه‌هایی از آثار کالر، رماک، اسویگرز، فوکما، گیلسپی، کوشنر و توتوسی است. در بخش سوم با عنوان «رویکردهای تعلیمی»، مقالاتی به قلم شورل و فوکما آمده است. قسمت آخر هم به کتابشناسی مختصری اختصاص یافته است. تنها انتقادی که به این کتاب ارزشمند وارد است ترجمهٔ ضعیف برخی مقالات به اسپانیایی است، درحالی‌که این مقالات در متن انگلیسی از لحن و سبک بسیار خوبی برخوردارند.

نتیجه

ادبیات تطبیقی در جامعهٔ چندزبانهٔ اسپانیا، با وجود تاریخ ادبی درخشان این کشور در قرن‌های شانزدهم و هفدهم، از اواسط قرن بیستم آغاز شد، و از چنان توانی برخوردار نبود که همپای این رشته در سایر کشورهای اروپایی به پیش رود. در سال‌های اخیر، اسپانیا به بازنگری ادبیات خود پرداخته و علل این ضعف و حاشیه‌نشینی را بررسی کرده است. مشارکت روزافزون پژوهشگرانی چون کلادیو گی‌ین، رومرو، وگا، کاربونلّی، و مونتسرات کتس با نگرش فرافرهنگی و فراملی، معرفی نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی و نقد مکتب‌های ادبی، برگزاری همایش‌ها، و تأسیس انجمن‌های فعال و ایجاد کرسی‌های دانشگاهی همه نمایشگر وضعیت رو به رشد ادبیات تطبیقی در اسپانیاست که به برون‌رفتِ این کشور از حاشیه کمک خواهد کرد.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲ـ۵۵.

پرس، مونیکا دو مینگز. «ترجمهٔ ادبیات کودک و نوجوان در حوزهٔ زبان‌های رایج در اسپانیا.» *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*. ٤۹ (۱۳۸٦): ۲٤ـ۲۸.

تراویک، باکنر. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمهٔ عربعلی رضائی. جلد اول. تهران: فرزان، ۱۳۷۳.

ساجدی، طهمورث. *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی* (مجموعه مقالات). تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.

شبیری، نجمه. «لورکا جهانی پرتنش.» *کلک*. ۱۲٤/٤ (اردیبهشت ۱۳۸۰): ۱۹ـ۲٤.

لایز، سایمون. «خداوندگار ما دون کیشوت.» ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. *سمرقند*. ۹/۳ (۱۳۸٤): ۱۳ـ۳۲.

محمدحسن، نوال. «داستان حی‌بن‌یقظان اثر ابن‌طفیل اندلسی و خوانندگان قرن هجده انگلیس.» ترجمهٔ عبدالرضا شکری. در: *تحقیقات اسلامی* (ویژهٔ یادنامهٔ دکتر عباس زریاب خویی). ۱ و ۲/ ۱۰ (۱۳۷٤): ٤۳۱ـ٤۵۳.

مکاریک، ایرنا ریما. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۸۳.

مولایی، رامین. «پروندهٔ هزاران افسانه در روح بانوی ادبیات اسپانیا.» *گلستانه*. ۲۰/ ۲۰ (۱۳۷۹): ٤٦ـ۵۰.

Delgado, L. Elena, Jordana Mendelson & Oscar Vázquez. ″Introduction: Recalcitrant Modernities - Spain, Cultural Difference and the Location of Modernism″. *Journal of Iberian and American Studies*. U.S.A: 13/ 2-3(2007): 105-119.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

Moss, Joyce. *World Literature and Its Times.* Farmington, Michigan: Gale Publishers, 2002.

Zambrano, Pablo. “Comparative Literature in Spain Today: A Review Article of New Work by Romero.” Clcweb: *Comparative Literature and Culture*. Purdue University. 1/2 (1999): 2-6.

ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دهۀ ۱۹۸۰

حُسام الخطیب*، دانشگاه قطر
ترجمۀ لاله آتشی**

چکیده

اصل مقالۀ حُسام الخطیب که به زبان انگلیسی نوشته شده است چکیده ندارد، ولی ما طبق اصول ویژه‌نامۀ *ادبیات تطبیقی* چکیده‌ای به آن افزودیم. یکی از دلایل انتخاب این مقاله برای ترجمه علمی بودن آن است؛ حُسام الخطیب سوری‌تبار و استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه قطر است که اطلاعات جامع و کاملی از وضعیت ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان دارد. دوم آنکه تجربۀ ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان بسیار شبیه به وضعیت این رشته در ایران است و آشنایی با فراز و نشیب‌های آن می‌تواند برای ما هم که در آغاز راه هستیم راه‌گشا باشد. دلیل سوم این است که این مقاله به قلم یک تطبیق‌گر مطلع مصری است که از نزدیک با چالش‌های ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان آشناست و انتقادی عالمانه و منصفانه دارد.
مقاله، به‌طور خلاصه، به بررسی پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی و چالش‌های آن در کشورهای عرب‌زبان می‌پردازد. توجه جدی به ادبیات تطبیقی در دنیای عرب از دهۀ ۱۹۸۰ در مصر آغاز می‌شود. اکثر پژوهشگران ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان دانش‌آموختۀ دانشگاه‌های فرانسوی بوداند و، در نتیجه، بیشتر روش سنتی ادبیات تطبیقی، یعنی یافتن تأثرات ادبی بین ملل مختلف، را دنبال می‌کردند. از میان نویسندگان فرانسوی، گی‌یار و اتیامبل در کشورهای عربی چهره‌های شناخته‌شده‌تری هستند و مقالات و کتاب‌های آنها بارها به عربی ترجمه شده است. محمد غنیمی هلال تنها پژوهشگر سرشناس مصری است که تأثیر عمیقی در ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان باقی گذاشته است. به‌هر حال، قلمرو پژوهش‌های ادبیات

---

* Hussam Al-Khateeb. "Comparative Literature in Arabic: History and Major Tendencies to the 1980s." *Yearbook of Comparative and General Literature*. 41(1993): 12-20

** دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: laleh.atashi@gmail.com

تطبیقی در کشورهای عربی به علت کمبود مدرسان متخصص در این رشته عمدتاً از مکتب سنتی فرانسوی فراتر نمی‌رود. به نظر حُسام الخطیب، بسیاری از مقالات و کتاب‌هایی که در این زمینه به عربی نوشته می‌شوند، تنها نامی از ادبیات تطبیقی بر خود دارند و از نظر علمی هیچ ارتباطی با ادبیات تطبیقی ندارند. هلال نیز بسیاری از این کتاب‌ها را سطحی و کم‌مایه می‌داند و با لحنی نکوهش‌آمیز از آنها صحبت می‌کند. به نظر حُسام الخطیب، بسیاری از پژوهشگران عرب با دیدگاهی سنتی و غیرتخصصی به ادبیات تطبیقی می‌نگریستند و آن را فراتر از عمل سادهٔ مقایسه نمی‌دانستند. حُسام‌الخطیب در پایان به نگرش برخی پژوهشگران عرب اشاره می‌کند که با نظریه‌ها و روش‌های نوین ادبیات تطبیقی آشنایی بیشتری دارند و احتمال می‌دهد که این جریان بتواند با چالش‌های ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان روبه‌رو شود و راه را برای گسترش ادبیات تطبیقی در این کشورهای به مثابه رشته‌ای مستقل بگشاید. ع.ا.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی در مصر، پیدایش ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان، حسام‌الخطیب، مکتب سنتی ادبیات تطبیقی، نظریه‌های ادبیات تطبیقی.

۱

همه می‌دانند که ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان سابقهٔ طولانی ندارد. با این وصف، نباید فکر کنیم که در زمینهٔ پیشینه و تحولات این حوزهٔ جوانِ پژوهشِ ادبی کاری به زبان عربی نشده است. با اطمینان می‌توان گفت که به‌ویژه تا قبلِ از دههٔ ۱۹۸۰ به جز دو یا سه تلاش برای معرفی برخی جنبه‌های پیدایش ادبیات تطبیقی، تقریباً هیچ کاری در این زمینه به زبان عربی صورت نگرفته است.[۱] البته در زبان‌های دیگر هم مطلب مهمی دربارهٔ ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان به چشم نمی‌خورد. به

---

[۱] پیش از دههٔ ۱۹۸۰، گزارش محمد یوسف نجم تحت عنوان «الأدب المقارن» در *الأدب العربی فی آثار الدارسین* (۱۹٦۱، بیروت) تنها گزارش قابل ذکر است. متأسفانه به‌ندرت به این گزارش توجه شده است. پس از سال ۱۹۸۱ این موضوع بیشتر مورد توجه قرار گرفت. مهم‌ترین گزارش‌ها در این زمینه عبارت‌اند از:
حسام الخطیب. *الأدب المقارن*. دانشگاه دمشق، ۱۹۸۱–۱۹۸۲، جلد ۱: ۹۵–۱۳۳.
عطیه عامر. «تاریخ الأدب المقارن فی مصر». *فصول*، شماره ٤، سال سوم، ۱۹۸۳: ۳۱–۳۲.
سعید علوش. «و فی الدراسة العربیه المقارنه». این مقاله در ۱۹۸٦ در دومین همایش انجمن ادبیات تطبیقی عرب (ACLA) در دمشق قرائت شد و سپس درسال ۱۹۸۷ در *الادب الاجنبیه*، شماره ۵۱ و ۵۲، جلد ١٤، صفحات ١٦٣ـ١٩٠ به چاپ رسید.

عنوان مثال، در *سالنامهٔ ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی*[1] که به‌طور مرتب گزارش‌هایی دربارهٔ تحولات مطالعات تطبیقی در سراسر جهان منتشر می‌کند، در تمام شماره‌ها از ۱۹۵۲ تا ۱۹۸۵ تنها دو عنوان دربارهٔ ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان به چشم می‌خورد.[2] عنوان اول[3] (۱۹۵۹) به مطلب باارزشی مربوط می‌شود، درحالی‌که عنوان دوم[4] (۱۹٦٤) کلی و گمراه‌کننده است و مطلب مورد بحث چیزی نیست جز نقد و معرفی کتاب تطبیقیِ کم‌حجمی به قلم محمد غنیمی هلال، نویسندهٔ مطلب اول. در دیگر زبان‌های اروپایی، حتی در زبان‌های فرانسه و روسی، نیز تا آنجا که می‌دانم هیچ مطلبی در این زمینه وجود ندارد. با توجه به همهٔ این مسائل، چاره‌ای ندارم جز اینکه در این نوشته بیش از آنچه تمایل داشتم به پیشینهٔ تاریخی این رشته بپردازم.

این مقاله، برای رعایت اختصار، صرفاً به بررسی آثاری می‌پردازد که به زبان عربی منتشر شده‌اند، و به آثار پژوهشگران عرب‌زبان در این زمینه در زبان‌های انگلیسی یا فرانسه که تنها زبان‌های خارجی هستند که انتظار می‌رود چنین مطالبی در آنها بیابیم، اشاره نخواهد شد. این آثار که در حوزهٔ نظریِ مقالهٔ حاضر بسیار اندک‌شمارند، در پژوهش تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان تأثیر ناچیزی داشته‌اند ــ البته اگر اصلاً تأثیری داشته باشند ــ هرچند اکثر تطبیق‌گران عرب از دانشگاه‌های غربی فارغ‌التحصیل شده‌اند و غالباً به انگلیسی یا فرانسه می‌نویسند. دامنهٔ محدود این پژوهش بیش از این مجالی برای بحث در این‌باره به ما نمی‌دهد، اما امیدوارم مثالی که اکنون می‌آورم برای روشن‌کردن موضوع کافی باشد. *دفترهای ادبیات تطبیقی الجزیره* که نخستین شمارهٔ آن در ۱۹٦٦ منتشر شد، در تاریخ مطالعات تطبیقی فرانسوی مجلهٔ ناشناخته‌ای نیست، ولی در آثار تطبیق‌گران مطرح عرب به‌ندرت به آن اشاره شده است، گو اینکه اولین نشریهٔ ادواری مربوط به ادبیات تطبیقی در جهان عرب بوده و تا سال ۱۹۸۱ نشریهٔ دیگری در این زمینه منتشر نشده است.[5]

---

[1] *The Yearbook of Comparative and General Literature*

[2] دقیقاً به همین دلیل آثار رماک و وایستاین مرا به نوشتن این مقاله تشویق کرد.

[3] Mohamed Ghonemi Hilal. "Les étude de littérature comparée dans la République Arabe Unie". *Yearbook of Comparative and General Literature*. VII. Chapel Hill: 1959, pp. 10-13.

[4] Gilbert Tutungi. "Comparative Literature in the Arab World". *Yearbook of Comparative and General Literature*. XII. Chapel Hill: 1964, pp. 64-67.

[5] *Cahiers Algériens de Littérature Comparée*. I. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Alger: 1966.

این مقاله، به طور کلی، به ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشتهٔ تحصیلی مستقل شامل روش‌شناسی، تاریخچه، مضمون‌شناسی و نظایر آنها می‌پردازد. هرجا لازم باشد، به برخی پژوهش‌های کاربردی اشاره خواهد شد، البته فقط زمانی که حاکی از اطلاع نظری خاصی از این رشته باشند.

۲

۲.الف. ریشهٔ واژهٔ «قَرَنَ» (مقایسه) در زبان عربی بسیار آشنا و غنی است و در پژوهش‌های ادبی مدرن نیز بسیار به کار می‌رود. دلیل این امر شاید روابط متنوع ادبیات عرب با ادبیات مختلف جهان مدرن باشد. اصطلاح تخصصیِ «ادبیات تطبیقی» نخستین بار در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ در مصر به کار رفت، اما سال‌ها پیش از آن نیز مقایسه ــ به‌ویژه مقایسهٔ غرب و شرق ــ در مطالعات ادبی رواج داشته است. در واقع، آثار پیشگامان نهضت ادبیات تطبیقی[۱]، مانند رفاعه الطهطاوی، ادیب اسحاق، احمد فارس الشدیاق، نجیب الحداد، سلیمان البستانی و روحی الخالدی ــ در کنار آثاری که متعاقباً در دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نگاشته شد ــ دست‌کم از دو جنبه در پیدایش این رشته نقش مؤثری داشته‌اند:

۱) آنان در اوایل کار تلاش کردند تا توجه محافظه‌کارانی را که مخالفتشان دور از انتظار نبود به نظریهٔ تأثیر و ارتباط متقابل جلب کنند. این نظریه را پیشگامان نهضت در فضایی مطرح می‌کردند که در آن سنت‌گرایی ادبی و احساس برتری دستِ‌کم در قلمرو شعر غالب بود. در میان این پیشگامان، الخالدی و البستانی سخت طرفدار مطالعهٔ تأثیرات و روابط ادبی بودند، و در نتیجه روند فکری آنان به رشتهٔ ادبیات تطبیقی از همه نزدیک‌تر بود.[۲]

---

[۱] نهضة الادب المقارن

[۲] دربارهٔ البستانی مطالب بسیار به زبان عربی نگاشته شده، ولی نقش الخالدی در ادبیات تطبیقی عرب چندان شناخته نبود تا اینکه من در مقالات متعدد و نیز یک کتاب نظرها را به سوی او جلب کردم. منابع زیر به زبان انگلیسی دربارهٔ او در دسترس است:

Wajih Fanus. "Sulayman al-Bustani and Comparative Literary Studies in Arabic". *Journal of Arabic Literature.* XVII. 1986, pp. 105-117.

H. Al Khateeb. "Ruhi al-Khalidi, A Pioneer of Comparative Literature in Arabic". *Journal of Arabic Literature.* XVIII. 1987: 81-87.

۲) الخالدی و البستانی با ارائهٔ مستندات کافی ثابت کردند که دامنهٔ روابط خارجی ادبیات مدرن عرب به‌مراتب گسترده‌تر از آن است که در گذشته تصور می‌شده و این دامنهٔ وسیع نیازمند روش جدیدی در مطالعات ادبی است.

۲.ب. مقالهٔ عطیه عامر با عنوان «تاریخ ادبیات تطبیقی در مصر» که در سال ۱۹۸۳ منتشر شده است[۱]، تاکنون یکی از منابع اصلی دربارهٔ اصطلاح «ادبیات تطبیقی» در زبان عربی به شمار می‌آید. در این پژوهشِ پیشگام دربارهٔ تاریخچهٔ این رشته، عامر از فخری ابوالسعود به عنوان اولین پژوهشگری نام می‌برد که از اصطلاح «ادبیات تطبیقی» استفاده کرده است، و به مقاله‌ای از او با عنوان «دربارهٔ ادبیات تطبیقی: تأثیرات خارجی در ادبیات عربی و انگلیسی»[۲] اشاره می‌کند که در ۲۱ سپتامبر ۱۹۳٦ در *الرساله* منتشر شده است. این توضیح همچنان معتبر بود تا اینکه نگارنده در سال ۱۹۸۸، حین نگارش مقالهٔ حاضر، فرصت یافت تا مجموعهٔ کامل *الرساله* را بررسی کند. در این بررسی، مشخص شد که در همان سال، پیش از مقالهٔ ابوالسعود، مقاله‌ای در چهار بخش به قلم خلیل هنداوی با عنوان «پرتوی نوین بر جنبه‌ای خاص از ادبیات عربی: تعامل اعراب با ادبیات تطبیقی از طریق تلخیص *بوطیقای* ارسطو توسط ابن رشد، فیلسوف عرب»[۳] در *الرساله* به چاپ رسیده است. با مقایسهٔ این دو عنوان و این دو مقاله به نتایج زیر رسیدم:

۱) هنداوی را باید از نظر زمانی پیشگام محسوب کرد، چون مقالهٔ او در هشتم ژوئن ۱۹۳٦ منتشر شد. درحالی‌که مقالهٔ ابوالسعود سه ماه بعد، یعنی در ۲۱ سپتامبر ۱۹۳٦، به چاپ رسیده است.

۲) از نظر روش‌شناسی نیز هنداوی بر ابوالسعود تقدم دارد، چون در مقدمهٔ مقاله‌اش به تحلیل اصطلاح «ادبیات تطبیقی» [littérature comparée] پرداخته

---

[۱] نک. پانوشت شماره ۱، صفحهٔ ۱. مقالهٔ عامر اولین بار در همایش مقدماتی ادبیات تطبیقی عربی قرائت شد و سپس در گزارش همان همایش در سال ۱۹۸۳ در عنابه در الجزایر به چاپ رسید.

[۲] فخری ابوالسعود. «فی الأدب المقارن، الأثر الأجنبی فی الأدبَیْن العربی و الانجلیزی». *الرسالة*. شماره ۱٦۸، سال چهارم، ۲۱ سپتامبر ۱۹۳٦: ۱۵۳٤–۱۵۳۵.

[۳] *الرسالة* . مجلد ٤، شماره ۱۵۳، ۸ ژوئن ۱۹۳٦: ۹۳۸.

است. تا زمانی که شواهد جدیدی به دست نیامده، مقدمهٔ هنداوی را می‌توان به‌درستی اولین نشانهٔ آگاهی اعراب از این رشتهٔ نو به حساب آورد. این مقدمه، در واقع، نشانهٔ آگاهی از تمایز است. هنداوی با دیدگاهی تقریباً عینی به اهمیت رویکرد تطبیقی بین ادبیات مختلف اشاره می‌کند و می‌گوید که اعراب در این زمینه تجربهٔ محدودی دارند و اثر ابن رشد دربارهٔ *بوطیقای* ارسطو را به عنوان نمونهٔ برجستهٔ آن برمی‌شمارد. او توجه خوانندگان را به مقایسه‌های درون و برون‌مرزی جلب می‌کند و در نهایت از پژوهشگران عرب می‌خواهد که در این مسیر گام بردارند و تصور برتری مطلقِ ادبیات عرب را از سر بیرون کنند. هنداوی دربارهٔ اصطلاح «ادبیات تطبیقی» نیز سخن می‌گوید و خواهان وضع واژه یا اصطلاح بهتری برای این رشته می‌شود، مانند «ادبیات از طریق مقایسه» یا «مطالعهٔ ادبیات بر مبنای مقایسه».[۱]

ابوالسعود از اصطلاح «ادبیات تطبیقی» فقط در عنوان‌های فرعی مقالهٔ مذکور و چند مقالهٔ دیگر استفاده کرده و در متن نوشتار خود هیچ اشاره‌ای به آن نکرده است. پس از پژوهش‌های دقیق، به این نتیجه رسیدم که عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» را سردبیر مجلهٔ *الرساله* به مقالهٔ ابوالسعود افزوده است، چون به‌ندرت پیش می‌آمد که مقاله‌ای را به چاپ برساند و آرایه‌های ویرایشی از قبیل «در ادبیات عرب»، «در ادبیات، داستان و نمایشنامهٔ فارسی و عربی» بدان نیفزاید.

البته شواهد دیگری نیز در دست است که نشان می‌دهد روایت عطیه عامر عاری از قضاوت‌های عجولانه نیست. در مَثل، به گفتهٔ عامر، آخرین بخش مقالهٔ ابوالسعود با عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» در پایان سال ۱۹۳٦ منتشر شده است، درحالی‌که آخرین بخش مقالهٔ او با عنوان «شباهت و تفاوت ادبیات عربی و ادبیات انگلیسی» در ۲۷ ژوئن ۱۹۳۷ منتشر می‌شود.[۲] معلوم نیست که سردبیر *الرساله* به چه دلیل پس از انتشار این مقاله دیگر از عنوان فرعی «ادبیات تطبیقی» استفاده نمی‌کند و این اصطلاح تا سال ۱۹۵۳ که انتشار *الرساله* در پیِ انقلاب سال ۱۹۵۲ در مصر برای نخستین بار متوقف شد، کاملاً از این نشریه حذف می‌شود.

---

[۱] همان

[۲] «التشابه و الاختلاف فی‌الادبین العربی و الانجلیزی». *الرسالة*. مجلد ۵، شماره ۲۰۸، ۲۸ ژوئن ۱۹۳۷: ۹۳۸.

البته می‌دانم که این قبیل نتیجه‌گیری‌های تاریخی بحث‌های پرتنش و تأمل‌انگیز به دنبال دارد. در تأیید نتایج به‌دست‌آمده و در تکمیل تحقیقاتم دربارهٔ تاریخچهٔ این اصطلاح در کشورهای عرب‌زبان باید به چند نکتهٔ دیگر نیز اشاره کنم که پس از بررسی مهم‌ترین مجله‌های ادبیِ عرب‌زبانِ قرن بیستم به آنها پی بردم:

- در هیچ‌یک از عناوین مقالات مجلهٔ *المقتطف* (۱۸۷٦–۱۹۵۲) اصطلاح «ادبیات تطبیقی» به چشم نمی‌خورد.
- این اصطلاح در سال ۱۹٤۱ در مجلهٔ *الثقافه*، رقیبِ *الرساله*، باز هم در عناوین فرعی و خیلی به‌ندرت به کار رفته است.
- در اواخر دههٔ ۱۹٤۰ بود که این اصطلاح به صفحات مجلات ادبی بازگشت، ولی حضوری بسیار کمرنگ داشت. در میان مقالات درخشان دههٔ ۱۹٤۰، می‌توان به دو مقاله به قلم اتیامبل اشاره کرد که به طور اختصاصی برای ماهنامهٔ روشنفکریِ *الکاتب المصری* نگاشته بود که بنیان‌گذار و سردبیرش طه حسین بود.[۱] انتشارِ دومین مقالهٔ اتیامبل (۱۹٤۸) با چاپ اولین کتاب عربی با عنوان «ادبیات تطبیقی» مقارن شد که در زیر به بررسی آن می‌پردازیم. با وجود پیشرفت نسبی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های عربی پس از دههٔ ۱۹۵۰، مجلات عربی علاقهٔ چندانی به آن نشان نداده‌اند. در مَثل، مجلهٔ *الادب* که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹٦۰ از ماهنامه‌های مهم ادبی در جهان عرب به شمار می‌رفت، به این رشته توجهی نشان نمی‌دهد. در اواسط دههٔ ۱۹۷۰، ذوق و شوقی در این زمینه در مجلات مشاهده می‌شود، به‌ویژه در دمشق که این رشته ابتدا در مجلهٔ *المعرفه* و سپس در *الادب الاجنبیه* تا حدودی مورد توجه قرار می‌گیرد، و پس از آنها مجلهٔ *فصول* در قاهره به این رشته توجه می‌کند. از اواخر دههٔ۱۹۷۰، برخی از مجلات مهم عرب ــ مانند *فصول* (قاهره)، *عالم الفکر* (کویت)، *الادب الاجنبیه*، *المعرفه*، و *الموقف الادبی* (دمشق) ــ ویژه‌نامه‌هایی دربارهٔ ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. در دههٔ ۱۹۸۰ نیز کم‌کم

---

[۱] اولین مقاله در سال ۱۹٤۷ به چاپ رسید، درحالی‌که مقالهٔ دوم"Renouveau de la littérature comparée" که مهم‌تر است، در سال ۱۹٤۸ منتشر شد: رنه اتیامبل. «تجدید حیات ادبیات تطبیقی» (ترجمهٔ عربی). *الکاتب المصری*. مجلد ۷، شماره ۲۸، ژانویه ۱۹٤۸: ٦٤٦–٦٤۹.

بحث‌هایی در صفحات ادبی روزنامه‌ها منتشر می‌شد که از گرایش روزافزون عموم مردم به ادبیات تطبیقی خبر می‌دهد. در سال ۱۹۸۱، اولین مجلهٔ عربی با عنوان «ادبیات تطبیقی» منتشر می‌شود: *الف/ مجلهٔ بوطیقای تطبیقی* (قاهره). اما مقالات این مجله، دست‌کم تا سال ۱۹۸۷، حاکی از عدم اشراف نویسندگان به این رشتهٔ دانشگاهی است.[۱]

۲.ج. ولی جایگاه واقعی ادبیات تطبیقی در جهان عرب، همچون غرب، همواره دانشگاه‌ها بوده است، نه نشریات ادبی. به گفتهٔ عطیه عامر، عقیده بر این است که استفادهٔ تخصصی از واژهٔ «تطبیقی» در سال ۱۹۲٤ در دارالعلومِ قاهره و با تأسیس یک دورهٔ جدید آموزش زبان با عنوان «زبان‌های عبری و سوری، و مقایسهٔ آنها با زبان عربی» آغاز شد. در سال ۱۹۳۸، در همان نهاد، درس جدیدی مشخصاً با عنوان «ادبیات تطبیقی عربی» ارائه شد که فقط در دوره‌های تخصصی ــ یعنی برای دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری ــ تدریس می‌شد. ادبیات تطبیقی تا سال ۱۹٤٥ هنوز به طور کامل در دارالعلوم شناخته نشده بود؛ در این تاریخ بود که به عنوان درسی مستقل برای دانشجویان سال‌های سوم و چهارم زبان عربی در بخشی تازه‌تأسیس به نام «بخش ادبیات تطبیقی، نقد و ریطوریقا» ارائه شد. ابراهیم سلامه به یاری عبدالرزاق حمیده ریاست این بخش را بر عهده گرفت. بعدها، هر یک از آنها یک کتاب درسی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی برای استفادهٔ دانشجویان منتشر کرد، و بدین ترتیب آنها اولین پژوهشگران عرب بودند که کتاب‌هایی با عنوان *ادبیات تطبیقی* به چاپ رساندند. دیگر دانشگاه‌های مصر نیز همین شیوه را در پیش گرفتند، اما احتمالاً به دلیل نبودِ مدرسان متخصص پیشرفت چشمگیری نداشتند.[۲] سایر دانشگاه‌های عرب در خارج از مصر علاقهٔ چندانی به ارائهٔ این درس جدید نشان نمی‌دادند. در مَثل، گروه زبان عربی در دانشگاه دمشق این درس را در سال ۱۹۷۱ ارائه کرد، درحالی‌که این درس ده سال بعد در گروه زبان انگلیسی این دانشگاه ارائه شد.

---

[۱] در این مجله، حتی یک مقاله هم دربارهٔ جنبه‌های نظری ادبیات تطبیقی به چشم نمی‌خورد. حتی پژوهش‌های کاربردی هم از اشراف به این رشته خبر نمی‌دهد. *الف* فصلنامه‌ای دوزبانه (عربی‌ـانگلیسی) است، اما تیراژ آن بسیار پایین است.

[۲] عطیه عامر. «تاریخ الأدب المقارن فی مصر». ص ۱۳-۲۲.

به نظر می‌رسد که پس از سال ۱۹۸۰ گرایش به ادبیات تطبیقی روز به روز بیشتر شده و با توجه به نشانه‌های موجود می‌توان گفت که ادبیات تطبیقی احتمالاً به‌زودی، دست‌کم در مقاطع کارشناسی ارشد و دکتری، به یکی از رشته‌های تخصصی پُرطرفدار ادبیات تبدیل خواهد شد. در اینجا، خلاصه‌ای از یافته‌های خود را از پژوهشی جدید در این زمینه ارائه می‌کنم که هنوز به عربی منتشر نشده است.[1]

گروه‌های زبان عربی

- برنامهٔ آموزشی استاندارد فرانسوی الگوی بیشتر دانشگاه‌های عربی بوده است. در این دانشگاه‌ها، ادبیات تطبیقی به عنوان یکی از دروس پایه به‌طور متوسط هفته‌ای دو ساعت در طول سال تحصیلی به دانشجویان سال چهارم ارائه می‌شود (دانشگاه‌های مصر، سوریه، سودان، الجزیره و غیره).
- در دانشگاه‌های مدرن‌تر، «ادبیات تطبیقی» درسی اختیاری است که به‌طور متوسط دو ساعت در هفته در طول سال تحصیلی ارائه می‌شود (کویت و بحرین).
- در دو دانشگاه عربی ــ دانشگاه امام م. ابن‌سعود در ریاض و دانشگاه نجاح در نابلس ــ دست‌کم تا سال ۱۹۸۳ درس ادبیات تطبیقی ارائه نشده است.
- منابع مهمی که استفاده از آنها در گروه‌های عربی توصیه می‌شود:

۱) شناخته‌ترین منبع کتابِ *ادبیات تطبیقی* به قلم محمد غنیمی هلال (در بسیاری موارد در کنار سایر کتاب‌های او) است.

۲) منبع مهم بعدی ترجمهٔ عربی کتاب *ادبیات تطبیقی*[2] به قلم پل وان تیئگم است (از این کتاب دو ترجمهٔ عربی موجود است و هر دو مترجم آن سوری هستند).

۳) پس از اینها، کتاب‌های درسی تألیف استادان مربوط به این رشته است که دانشگاه به چاپ رسانده است.

---

[1] این اطلاعات از سالنامه‌های دانشگاه‌های مربوط یا از پاسخ‌های پرسش‌نامه‌ای که نگارنده تهیه کرده بود به دست آمده است.

[2] *La Littérature comparée*

٤) در موارد اندکی، مطالعهٔ مطالبی به زبان‌های خارجی نیز به دانشجویان توصیه می‌شود.

گروه‌های انگلیسی و فرانسه

در دانشگاه‌هایی که ساختار سنتی دارند، هیچ درسی تحت عنوان ادبیات تطبیقی ارائه نمی‌شود و «ادبیات جهان» در این دانشگاه‌ها نام آشناتری است، گو اینکه اخیراً بسیاری از گروه‌های زبان انگلیسی و فرانسه (در دانشگاه‌های سوریه) به استفاده از عنوان «ادبیات تطبیقی» تمایل نشان می‌دهند. بسیاری از گروه‌های زبان انگلیسی در ابتدا از دانشگاه‌های انگلیس الگوبرداری کرده‌اند و در نتیجه مدت‌ها طول کشید تا از عنوان «ادبیات تطبیقی» استفاده کنند؛ درحالی‌که برخی گروه‌های زبان فرانسه (مثلاً در دانشگاه دمشق) خیلی زودتر ادبیات تطبیقی را در برنامهٔ درسی خود جای دادند. با این وصف، در دانشگاه‌هایی مانند دانشگاه قطر و برخی دانشگاه‌های منطقهٔ خلیج فارس هنوز در گروه‌های زبان انگلیسی درسی با عنوان ادبیات تطبیقی ارائه نمی‌شود.

۲.د. البته تألیف کتاب نتیجهٔ عوامل و نیازهای مختلف است. به همین دلیل، اولین کتاب با موضوع ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان تا سال ۱۹٤۸ به چاپ نرسید. در این سال بود که با انتشار دو مقالهٔ تخصصی از اتیامبل که پیش‌تر به آنها اشاره شد، و نیز چاپ دو کتاب هر دو با عنوان *ادبیات تطبیقی* پیشرفت چشمگیری در این زمینه به وجود آمد.

در اولین کتاب که به قلم نجیب العقیقی است[۱]، «ادبیات تطبیقی» از عنوان کتاب فراتر نمی‌رود، و در متن کتاب هیچ ارتباط منطقی با ادبیات تطبیقی احساس نمی‌شود. این کتاب شامل دو قسمت است. قسمت اول مجموعه‌ای از مقالات دربارهٔ مسائل فن شعر است، مانند زیبایی، احساس، تخیل، الهام شاعرانه؛ و در قسمت دوم دربارهٔ موضوعات فن شعر عربی، مانند عشق، توصیف و مدح بحث شده و به برخی مکاتب هنری نیز به‌اختصار اشاره شده است. عنوانی مانند «اصول ابتدائی نقد شعر» به‌مراتب برای این کتاب مناسب‌تر می‌بود و ذهن را کمتر منحرف می‌کرد. با تمام این اوصاف،

---

[۱] نجیب العقیقی. *من الأدب المقارن* (دربارهٔ ادبیات تطبیقی). قاهره: ۱۹٤۸. این کتاب بعدها بسط داده شد و در ۱۹۷۵ در سه جلد همراه با زندگینامهٔ ادبی مفصل شخصیت‌های مشهور ادبی اروپا در قاهره منتشر شد.

این کتاب دو بار تجدید چاپ شده است. ویراست سوم کتاب العقیقی که حجم آن به ٤۳۹ صفحه افزایش یافته، آمیزه‌ای ناهمگن و بی‌سامان از ادبیات خارجی و عربی است و، از آن بدتر، نه فهرست منابع دارد، نه فهرست مطالب.

در کتاب دوم به قلم عبدالرزاق حمیده،[۱] چند شعر عربی با برخی اشعار مشابه به زبان‌های انگلیسی و فرانسه مقایسه شده است. عبدالرزاق حمیده عمدتاً بر شباهت‌ها تکیه می‌کند تا تفاوت‌ها و از مقایسهٔ سطحی درون‌مایهٔ اشعار فراتر نمی‌رود، گویی ادبیات فقط به مضامین و موضوع‌ها محدود می‌شود. غنیمی هلال در ارزیابی خود این کتاب را بسیار سطحی تشخیص داده است[۲].

سومین کتاب درسی عربی با موضوع ادبیات تطبیقی را ابراهیم سلامه با عنوان *جریان‌های ادبی بین شرق و غرب: طرح و بسط ادبیات تطبیقی*[۳] در سال ۱۹۵۱ به چاپ رساند. مقدمهٔ سلامه نشان می‌دهد که اندیشه‌های نویسنده دربارهٔ پیدایش این رشتهٔ جدید تا چه اندازه مغشوش و نابسامان است. غنیمی هلال و عطیه عامر با لحنی نکوهش‌آمیز دربارهٔ این کتاب صحبت می‌کنند و بر اساس تعاریف مکتب فرانسه معتقدند که ابراهیم سلامه هیچ تخصصی در این رشته ندارد. درحالی‌که محمد یوسف نجم از مورخان برجستهٔ ادبیات مدرن عرب با لحنی ستایش‌آمیز از این کتاب یاد می‌کند، احتمالاً به این دلیل که سلامه در آن زمان در سلسله مراتب ادبیِ دانشگاهی جایگاهی ممتاز داشت. آشفتگی و نابسامانی این کتاب‌های پیشگام نشان می‌دهد که درک موضوع ادبیات تطبیقی در دنیای عرب تا چه حد مغشوش و شمار متخصصان این رشته و تأثیر آنان به چه میزان محدود بوده است.

با انتشار کتاب معروف محمد غنیمی هلال ــ *الادب المقارن* ــ در سال ۱۹۵۳، مرحلهٔ جدیدی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی آغاز شد. این کتاب که تا کنون بیش از ده بار تجدید چاپ شده، تا به امروز مهم‌ترین منبع در زمینهٔ ادبیات تطبیقی در بیشتر دانشگاه‌های عربی است. تأثیر این کتاب به حدی بوده است که مفهوم سنتی ادبیات

---

[۱] عبدالرزاق حمیده. *فی الأدب المقارن* (دربارهٔ ادبیات تطبیقی). قاهره: ۱۹٤۸.

[2] "Les étude de littérature comparée dans la République Arabe Unie", p. 11.

[۳] ابراهیم سلامه. *تیارات أدبیة بین الشرق و الغرب، خطة و دراسة فی الأدب المقارن*. قاهره: ۱۹۵۱.

تطبیقی که وان تیگم مطرح می‌کرد، تا همین اواخر اصل عقیدتیِ رسمیِ نهادهای دانشگاهی در جهان عرب بود.

در دهۀ ۱۹۷۰، کانون فعالیت در زمینۀ ادبیات تطبیقی از قاهره به بیروت منتقل شد. در بیروت، هر دو سال یک کتاب درسی جدید دربارۀ ادبیات تطبیقی منتشر می‌شد که از لحاظ مفهومی تفاوت چندانی با هم نداشتند. در دهۀ ۱۹۸۰، بغداد و دمشق و جده هم به عرصۀ رقابت وارد شدند و میزان متوسطِ انتشار کتاب در حوزۀ ادبیات تطبیقی به سالی یک کتاب رسید و مخالفت‌هایی نیز با مفهوم سنتی ادبیات تطبیقی مطرح شد.[۱]

۳

۳.الف. توصیف جایگاه ادبیات تطبیقی در جهان عرب بدون اشاره به نقش ترجمه بی‌تردید جامع و کامل نخواهد بود، دست‌کم به این دلیل که بیشترِ کتاب‌های درسی عربی ترجمه‌های آزاد یا اقتباس از منابع فرانسوی هستند. *ادبیات تطبیقی* نوشتۀ پل وان تیگم نخستین کتابی است که در این حوزه ترجمه شده است و هرچند نام مترجم و زمان و مکان ترجمۀ آن مشخص نیست، اما به احتمال زیاد دکتر سامی الدروبی آن را ترجمه کرده و در سال ۱۹٤۸ در قاهره منتشر شده است. بی نام و نشان بودن این ترجمه باعث شد که جزو اموال عمومی به شمار آید و بارها در قاهره و بعدها در دیگر پایتخت‌های عربی منتشر شود. الحسامی این کتاب را در دهۀ ۱۹۸۰ بار دیگر ترجمه کرد و در بیروت به چاپ رساند. تأثیر وان تیگم در حوزۀ ادبیات تطبیقی در جهان

---

[۱] من احتمالاً اولین نویسنده عرب هستم که جزئیات مباحث تئوریک و چهارچوب‌های ادبیات تطبیقی را به خوانندگان عرب معرفی کرده‌ام و این کار البته از زمانی آغاز شد که در سال ۱۹۷٦ در هشتمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در بوداپست شرکت کردم. بعدها که دربارۀ موضوع آن همایش در تلویزیون، رادیو و مطبوعات سوریه با من مصاحبه شد، مشتاق بودم که ماهیت مباحث تئوریک را شرح دهم. بعدها سه مقاله در *المعرفه* به چاپ رساندم و در این مقاله‌ها تفاوت‌ها را به‌اختصار بررسی کردم و دیدگاه رماک را به‌تفصیل شرح دادم و ترجمۀ قسمت‌هایی از مقالۀ معروف او و ضمیمۀ آن را که به ترتیب در سال‌های ۱۹٦۱ و ۱۹۷۱ به چاپ رسیده بود، در مقالات خود گنجاندم. عنوان این مجموعه مقالات «ادبیات تطبیقی در کشاکش تعصبات روش‌شناختی و آزادی عمل انسانی» بود که در سال ۱۹۷۹ در شماره‌های ۲۰٤ تا ۲۰۷ مجلۀ *المعرفه* منتشر شد. بعدها این مقاله‌ها را بسط دادم و در کتابم دربارۀ ادبیات تطبیقی که در پانوشت ۱، صفحه ۱ به آن اشاره شده، منتشر کردم.

عرب تا به امروز بسیار چشمگیر بوده است و شاید با تأثیر غنیمی هلال برابر یا حتی از تأثیر او نیز بیشتر باشد. گذشته از همهٔ اینها، وان تیئگم «استاد» است، پژوهشگری خارجی است که حوزهٔ پژوهشی او نیز یک رشتهٔ خارجی است، و شاگرد و استاد هر دو یک موضوع را مورد پژوهش قرار می‌دهند. در ۱۹۵٦، ترجمهٔ کتاب *ادبیات تطبیقی* نوشتهٔ گی‌یار[1] در قاهره منتشر شد، ولی به دلیل کیفیت نازل ترجمهٔ عربی و غلط‌های چاپی بی‌شمار با استقبال گرمی روبه‌رو نشد. طی سه دههٔ بعد، چند مقالهٔ ترجمه‌شده در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در نشریات ادواری عربی به چاپ رسید و دو یا سه کتاب نیز در دههٔ ۱۹۸۰ ترجمه و منتشر شد. مبنای ترجمه‌های اخیر غالباً منابع انگلیسی بود، نه منابع فرانسوی. در زیر، فهرست منتخبی از این ترجمه‌ها را می‌بینید:

ادبیات تطبیقی. پل وان تیئگم. قاهره: ۱۹٤۸.

ادبیات تطبیقی. م. ف. گی‌یار. قاهره: ۱۹۵٦.

«ادبیات عمومی، ادبیات تطبیقی و ادبیات ملی.» در: *نظریهٔ ادبیات*. رنه ولک و آستین وارن.[2] دمشق: ۱۹۷۳.

«ادبیات تطبیقی، تعریف و کارکرد.» هنری رماک. در: *ادبیات تطبیقی، روش و دیدگاه*.[3] دمشق: ۱۹۷۹.

«تأثیر و تقلید.» اولریچ وایستاین. در: *ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی: سیر و مقدمه*.[4] قاهره: ۱۹۸۳.

انکسارات: مقالاتی در باب ادبیات تطبیقی. هری لوین.[5] دمشق: ۱۹۸۰.

مطالعات ادبیات تطبیقی: مقدمه. اس. اس. پرائر.[6] دمشق: ۱۹۸٦.[7]

---

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

[2] René Wellek and Austen Warren."General, Comparative and National Literature", in *Theory of Literature*.

[3] H. Remak. "Comparative Literature, its Definition and Function". in *Comparative Literature: Method and Perspective.*

[4] U. Weisstein. "Influence and Imitation". from *Einfuhrung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*.

[5] Hary Levin. *Refractions: Essays on Comparative Literature*.

[6] S. S. Prawer. *Comparative Literary Studies: an Introduction*.

[7] در این منابع، تاریخ و مکان انتشار ترجمه‌های عربی این آثار ذکر شده است. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ که عراق نیز به تلاش‌های مصر و سوریه پیوست، بسیاری ترجمه‌های دیگر نیز به چاپ رسید.

برای تکمیل این تصویر باید چند نکتهٔ مهم دیگر را نیز شرح دهیم که بحث دربارهٔ آنها نیازمند روش تاریخی نیست. چون این نکات به هم مربوط‌اند، برای پرهیز از اطناب آنها را بر اساس طبقه‌بندی زیر مورد بحث قرار می‌دهیم:

- مباحث و موضوعات رایج؛
- مباحث مربوط به ایدئولوژی و روش تحقیق؛
- موقعیت کنونی.

از دیدگاه نظری، ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان کم‌وبیش درگیر همان دغدغه‌هایی است که ذهن پژوهشگران غربی را به خود مشغول داشته: دشواریِ ارائهٔ تعریف مناسب از این رشته، مرزهای شناسی و در نتیجه پیام ویژهٔ آن، سردرگمیِ بین تاریخ ادبی و نقد، ارزش‌داوری، مسئلهٔ زیباشناختی، و مانند اینها. اما باید تصریح کرد که این مسائل در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ با انتشار دیدگاه‌های امریکایی در این زمینه و نقد اتیامبل به همکاران فرانسوی خود مطرح شد.[۱]

تا پیش از دههٔ ۱۹۷۰، احتمالاً به دلیل جایگاه مطمئن هلال و دیگر شاگردان وان تیئگم و گی‌یار، هیچ نشانی از این مباحث در کشورهای عرب‌زبان وجود نداشت. بهتر است در مورد موقعیت این دانشجویان مشتاق با عدالت قضاوت کنیم و فراموش نکنیم که آنها در گیرودار نبردی دشوار با دیدگاهی سنتی و غیرتخصصی بودند که ادبیات تطبیقی را فراتر از عمل سادهٔ مقایسه نمی‌دانست. از سوی دیگر، آنها سعی داشتند که هویت و استقلال نسبی این رشتهٔ جدید را در نهادهای دانشگاهی تثبیت کنند، آن‌هم در زمانی که دروس جدید متعدد سخت در رقابت بودند تا، در پاسخ به ضرورت‌های مدرن‌شدن، برای خود جایی در برنامهٔ آموزشی دانشگاه‌ها بیابند. به‌هرحال، بحث نظری دربارهٔ این رشته هنوز در مراحل ابتدائی است و نباید بیش از اندازه بر آن تأکید کرد. مباحث نظری مربوط به این رشته، جدا از یکی دو کتاب، فقط در چند نشریهٔ ادواری مطرح شده و هنوز به‌صورت جریان‌ها یا عقاید منسجم تبلور نیافته است.

---

[۱] به‌عنوان مثال، می‌توان به مقالهٔ جمال شحید دربارهٔ اتیامبل در ضمیمهٔ *فرهنگی الثوره* اشاره کرد که در اول ژانویهٔ ۱۹۷۷ (مجلد دوم، شماره ۲۷) در دمشق به چاپ رسید.

مطالعات کاربردی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اقبال بیشتری داشته‌اند. پیچیدگیِ تأثیرات خارجی که در شکل‌گیری ادبیات مدرن عرب نقش داشته‌اند، پژوهشگران و مورخان ادبی را بر آن داشته تا بنا به ضرورت به موضوعات پُر تب و تابی همچون واکاوی تأثیرات، مطالعهٔ راه‌های پذیرش، بررسی ترجمه‌های ادبی و مسئلهٔ فرهنگ‌پذیری بپردازند و، مهم‌تر از همه، چالش میان میراث ادبیات عرب و ادبیات «وارداتی» را در فرهنگ مدرن عرب مورد بحث قرار دهند، چالشی که اغلب از آن به عنوان تضاد بین اصالت و مدرنیته[1] یاد می‌شود. برخی موضوعاتِ ویژهٔ تطبیقی نیز برای پژوهشگران عرب بیشتر از موضوعات سنتی از قبیل سفرها، تصاویر، واسطه‌ها، و پذیرش برخی نویسندگان یا موضوعات جذابیت دارد. در میان این موضوعات جذاب می‌توان به مکاتب و انواع ادبی، و به‌ویژه پیدایش آنها در ادبیات مدرن عرب اشاره کرد. علاوه بر این، آنچه ذهن پژوهشگران معاصر عرب را به خود مشغول داشته جهان‌شمولیِ ادبیات و امکان مطرح شدن ادبیات عرب در سطح بین‌المللی بدون از دست دادن هویت یا رنگ و بوی بومی است. ارتباط ادبیات عرب با ادبیات غرب و نیز ادبیات مدرن و کهن اسلامی موضوعی آشناست. مطالعهٔ تأثیرات، به طور کلی، کانونِ مطالعات تطبیقیِ کاربردی در کشورهای عرب‌زبان به شمار می‌آید.

امروزه در جهان عرب، مباحثات ایدئولوژیک بر تمام جنبه‌های زندگی فرهنگی سایه افکنده و ریشهٔ کوچک‌ترین بحث‌ها به یکی از سه قطب مباحث ایدئولوژیک می‌رسد، یعنی اسلام، مارکسیسم یا ادبیات کهن عرب. ادبیات تطبیقی به دلیل ذات جهان‌شمول و اصول انعطاف‌پذیرش عرصه‌ای مطلوب برای تقابل‌های ایدئولوژیک است. بنابراین، به محض آنکه ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به خارج از کلاس‌های دانشگاه راه یافت، سؤالات شبهه‌انگیز زیادی دربارهٔ پیام و اهداف آن مطرح شد، سؤالاتی پیشاپیش شکل‌گرفته که هدفشان نه شناخت این رشته که ارزیابی آن با نگاهی ایدئولوژیک بود. نویسندگان چپ‌گرایی که سعی داشتند نشان دهند که نظریهٔ فرانسویِ ادبیات تطبیقی اروپامحور و گرفتار میهن‌پرستی افراطی بوده است، به طور التقاطی و نه روشمند از نظریه‌های اتیامبل سود می‌جستند. مسئلهٔ تأثیرات دائماً مورد حمله قرار می‌گرفت تا آنجا که در دومین همایش انجمن ادبیات تطبیقی

[1] "problematic" of autochthony (al-assalah) and modernity (al-mu'asarah)

عرب[1] که در سال ۱۹۸٦ در دمشق برگزار شد، سخنان برگزارکنندهٔ همایش، زمانی که توضیح می‌داد چرا اکثر سخنرانی‌ها به مقولهٔ تأثیر اختصاص دارد، بیشتر به عذرخواهی محکومی در دادگاه می‌مانست. او سپس ناچار شد با لحنی ملتمسانه از حضار خواهش کند که بین بحث بی‌طرفانه دربارهٔ تأثیر و تبلیغ و حمایت از آن اندکی تفاوت قائل شوند.[2] پژوهشگرانِ دارای گرایش‌های اسلامی نیز طبیعتاً به مقولهٔ تأثیر اعتراضاتی دارند و، از آن بدتر، خواستار تمرکز پژوهشگر بر روابط اسلامی در ادبیات عرب هستند. نظریه‌های امریکایی نیز، به رغم انعطافشان، از اقبالی که شایستهٔ چنین انعطافی است برخوردار نشده‌اند، احتمالاً به این دلیل که دنبالهٔ همان اروپامحوریِ غربی به حساب می‌آیند.

اخیراً، هم در شماره‌های ویژهٔ نشریات ادبی عربی و هم در همایش‌های انجمن ادبیات تطبیقی عرب، بحث‌هایی دربارهٔ امکان شکل گرفتن یک دیدگاه تطبیقی عربی به راه افتاده است. تجربهٔ ویژهٔ فرهنگ کلاسیک عربی و همچنین ادبیات مدرن عرب در جذب و همگون‌سازی ایده‌های خارجی، الهام‌بخش این مباحث است. آرمان سراسری جهان عرب برای ترکیب گذشته و حال به تلاش برای یافتن چنین دیدگاهی مشروعیت می‌بخشد. البته قضاوت دربارهٔ اعتبار چنین انتظاراتی در عرصهٔ ادبیات تطبیقی خیلی زود است، ولی شاید بتوان گفت که این انتظارات حاکی از رویکرد جدی اعراب به پژوهش تطبیقی است که رویکردی مناسب‌تر برای پرداختن به مشکلات پیچیدهٔ رشد ادبیات مدرن عرب محسوب می‌شود، مشکلاتی که تحت تأثیر مجموعه‌ای از تأثیرات و روابط خارجی و نیز وابستگی‌های قوی به گذشته پدید آمده‌اند. با توجه به موانعی که ذکر شد، می‌توان نتیجه گرفت که توانایی ادبیات تطبیقی در زبان عربی برای روبه‌رو شدن با چالش‌های موجود تا حدی به پیشرفت این رشته در سطح بین‌المللی وابسته

---

[1] Arab Comparative Literature Association (ACLA)

[2] گزارش‌هایی از این مباحثات در نشریات ادبی سوری (۱۹۸٦–۱۹۸۷) به چاپ رسید. چکیده‌ای از این گزارش‌ها را می‌توان در *المعرفه* (سپتامبر ۱۹۸٦) و *الأسبوع الأدبی* (۲٤ ژوئیهٔ ۱۹۸۷) دید. گزارش مستند دکتر حسام الخطیب از دومین همایش انجمن ادبیات تطبیقی عرب را می‌توان در *مجلة جامعة دمشق* یافت: دکتر حسام الخطیب. «المؤتمر الثانی للرابطة العربیة الأدب المقارن». مجلة جامعة دمشق (مجلهٔ نقد دانشگاه دمشق). شمارهٔ ۷، سپتامبر ۱۹۸٦.

است. از ظواهر امر چنین بر می‌آید که مطالعات تطبیقی در معنای وسیع‌تر آن به‌خوبی در جهان عرب جا افتاده است و آینده‌ای روشن دارد.

منابع

ابوسعود، فخری. «الأثر الاجنبی فی‌الأدبین العربی و الانجلیزی.» *الرسالة*، ع ١٦٨، س ٤، ١٩٣٦/٩/٢١. و سلسله مقالاته فی *الرسالة*، ١٩٣٥–١٩٣٧.

براور، اس. اس. *الدراسات الأدبیة المقارنة*. مدخل. تر. عارف حدیفه. دمشق: وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٦.

البستانی، سلیمان. *الإلیاذة*. مصر: دارالهلال، ١٩٠٤.

حمیدة، عبدالرزاق. *فی‌الأدب المقارن*. القاهرة: مطبعة العلوم. فبرایر ١٩٤٨.

الخالدی، روحی. *تاریخ علم الأدب عند الإفرنج و العرب و فیکتور هوکو*. مصر: دارالهلال، ١٩٠٤ ـ ط١، ١٩١٢ـ ط٢، دمشق: ١٩٨٤ ط٤، تحریر حسام الخطیب مع المقدمة.

الخطیب، د. حسام. *الأدب المقارن*. ج١ فی النظریة والمنهج، ج٢ تطبیقات. دمشق: جامعة دمشق، ١٩٨١.

ـــــ *روحی الخالدی، رائد الأدب العربی المقارن*. عمان: دارالکرمل، ١٩٨٥.

ـــــ «الأدب المقارن بین التزمت المنهجی والانفتاح الإنسانی.» *المعرفة*. دمشق، ع ٢٠٤، ١٩٧٩/٢، ع ٢٠٥–٢٠٦، ٣–١٩٧٩/٤، ع ٢٠٧، ٥/ ١٩٧٩.

ـــــ «ملتقی الأدب المقارن فی عنابة: هل یکون بداءة تاریخیة.» *المعرفة*. ع ٢٥٧، ١٩٨٣/٧.

ـــــ «المؤتمر الثانی للرابطة العربیة للأدب المقارن.» *مجلة جامعة دمشق*، ع٧، ١٩٨٩/٩.

ـــــ *آفاق الأدب المقارن عربیاً و عالمیاً*. دمشق و بیروت: دارالفکر المعاصر، ١٩٩٢.

سلامة، ابراهیم. *تیارات أدبیة بین الشرق و الغرب، خطة و دراسة فی الأدب المقارن*. القاهرة: مکتبة الانجلو– مصریة، ١٩٥١.

شحید، د. جمال. «رینیه إیتامبل، من اعلام المدرسة الفرنسیة الحدیثة فی الأدب المقارن.» *ملحق الثورة الثقافی*. دمشق، ع ٢٧، س ٢، ١٩٧٧/١٢/١.

عامر، عطیه. «تاریخ الأدب المقارن فی مصر.» *فصول*. القاهرة، ع ٤، م٣، ١٩٨٣: ٣١–٣٢.

العقیقی، نجیب. *من الأدب المقارن*. مصر: دارالمعارف، ١٩٤٨.

علوش، سعید. «و فی الدراسة العربیة المقارنة.» *الأدب الاجنبیة*. ع ٥١ و ٥٢، م ١٤، ١٩٨٧.

غویار، م‌ـف. *الأدب المقارن*. تر. د. محمد غلاب. القاهره: سلسلة ألف کتاب، ١٩٥٦.

فان تییغم، بول. *الأدب المقارن*، تر. سامی الدوری. القاهرة دارالفکر العربی، بلا تاریخ، الأرجح عام ١٩٤٨.

ـــــ *الأدب المقارن*. تر. سامی مصباح الحسامی. صیدا‌ـ بیروت: بلاتاریخ.

لیفن، هاری. *انکسارات: مقالات فی الأدب المقارن*. تر. عبدالکریم محفوض. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

نجم، د. محمد یوسف. «الفنون الأدبیة» و «الأدب المقارن» فی: *الأدب العربی فی آثار الدارسین*. بیروت: دارالعلم للملایین، ١٩٦١.

هلال، د. محمد غنیمی. *الأدب المقارن*. القاهرة: مطبعة مخیمر، ١٩٥٣.

هنداوی، خلیل. «اشتغال العرب بالأدب المقارن، أو مایدعوه الفرنجة (La littérature comparée)، فی کتاب *تلخیص کتاب أرسطو فی الشعر* لفیلسوف العرب أبی‌الولیدبن‌رشد.» *الرسالة*، الاعداد ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، فی ٨ و ١٧، و ٢٢، و ١٩٣٦/٦/٢٩.

Cahiers Algériens de Littérature Comparée. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Alger, 1, 1966.

Etiemble, René. "Renouveau de la littérature comparée". tr. into Arabic by al-Katib al-Misri. VII. 28 January 1948: 646-649.

Fanus, Wajih. “Sulayman al-Bustani and Comparative Literary Studies in Arabic”. *Journal of Arabic Literature*. XVII, 1986: 105-117.

Hilal, Mohamed Ghonemi. “Les étude de littérature comparée dans la République Arabe Unie”. *Yearbook of Comparative and General Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, VII, 1959: 10-13.

AlKhateeb, Hussam. “Ruhi al-Khalidi, A Pioneer of Comparative Literature in Arabic”. *Journal of Arabic Literature*. XVIII, 1987: 81-87.

Levin, Harry. *Refractions: Essays on Comparative Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

Prawer, S.S. C*omparative Literary Studies: An Introduction*. London: Gerald Duckworth & Co Ltd., 1973.

Remak, Henry. “Comparative Literature, its Definition and Function". in *Comparative Literature, Method and Perspective*. Stallknecht & Horsd Frenz Eds. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971: 153-172.

Tutungi, Gilbert. “Comparative Literature in the Arab World”. *Yearbook of Comparative and General Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, XII, 1964: 64-67.

Weisstein, U. "Influence and Imitation". in *Einfuhrung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. trans. William Riggan and Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

Wellek, René and Austin Warren. “General, Comparative and National Literature”. in *Theory of Literature*. NewYork: Harcourt, Brace & World, 1956.

ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ*

یوجین چن ائویانگ، دانشگاه لینگنان
ترجمهٔ رقیه بهادری**

برای گزارش وضعیت ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ لازم می‌دانم اشاره‌ای بکنم به مقالهٔ رنه ولک، با عنوان «نام و ماهیت ادبیات تطبیقی»[1] (۱۹۸۳). به نظر من، نام «ادبیات تطبیقی» در هنگ‌کنگ در حال احتضار است ــ اگر نگوییم مرده است ــ اما «ماهیت» ادبیات تطبیقی همچنان سرزنده و شکوفا باقی مانده است.

اجازه دهید ابتدا به نام بپردازم. انجمن ادبیات تطبیقی هنگ‌کنگ در دههٔ ۱۹۸۰ مُرد. آخرین رئیس این انجمن، پرفسور پ. ک. لئونگ[2]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه هنگ‌کنگ در آن زمان و رئیس فعلی گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه لینگنان[3] بود. او شاعر، استاد و پژوهشگر سخت‌کوش مطالعات فرهنگی است که به تازگی دورهٔ مطالعاتی بنیاد فولبرایت در آلمان را به اتمام رسانده است. در هنگ‌کنگ، فقط یک گروه ادبیات تطبیقی، آن هم در دانشگاه هنگ‌کنگ، بوده و هست؛ اگرچه پژوهشگران ادبیات تطبیقی در دانشگاه چینیِ هنگ‌کنگ نیز هستند. در طول ۲۵ سال گذشته، میراث پژوهشگران متخصص و تأثیرگذار و سخت‌کوشی چون انتونی تَتلو[4] (دانشگاه هنگ‌کنگ[5] ۱۹۶۵–۱۹۹۶)، جان دینی[6] (دانشگاه چینی هنگ‌کنگ[7] ۱۹۷۷–۱۹۹۷)، یوئان هه‌هسیانگ[8] (دانشگاه چینی هنگ‌کنگ ۱۹۷٤–۱۹۹۸)، چو یینگ‌هسیونگ[9] (دانشگاه

---

* Eoyang, Eugene Chen. "Comparative Literature in Hong Kong." *The Comparatist*. No. 32, May 2008.

** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: r.bahadori@yahoo.com

[1] René Wellek, "The Name and Nature of Comparative Literature"
[2] P. K. Leung
[3] Lingnan
[4] Anthony Tatlow
[5] Hong Kong University (HKU)
[6] John Deeney
[7] Chineese University of Hong Kong (CHUK)
[8] Yuan Heh-hsiang
[9] Chou Ying-hsiung

هنگ‌کنگ ۱۹۷۹–۱۹۸۵؛ دانشگاه چینی هنگ‌کنگ ۱۹۸۵–۱۹۹٤؛ دانشگاه هنگ‌کنگ ۱۹۹۱–۱۹۹٤)، و یو کوئانگ‌ـچونگ[1] (دانشگاه چینی هنگ‌کنگ ۱۹۷٤–۱۹۸۵) تغییر یافته و شکل‌های مختلفی به خود گرفته است. با این وصف، هنوز نتوانسته‌اند یک گروه ادبیات تطبیقی ممتاز تشکیل دهند، گو اینکه پژوهشگران ممتاز ادبیات تطبیقی در سراسر سرزمین هنگ‌کنگ پراکنده‌اند.

سبب افول گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هنگ‌کنگ ضعف اخلاقی، بی‌کفایتی مدیران اجرایی، و فقدان شهامت در حوزهٔ آکادمیک است. از برخی استادان این گروه خواسته شد تا دانشگاه هنگ‌کنگ را ترک کنند؛ برخی با انزجار کناره گرفتند؛ و برخی دوباره به کار گماشته شدند. به دلیل پاره‌ای ملاحظات، به ذکر اسامی کسانی اکتفا می‌کنم که از دانشگاه هنگ‌کنگ کناره گرفتند: پ. ک. لئونگ، شاعر و پژوهشگر برجسته؛ گرگوری لی[2]، پژوهشگر مشهور مدرنیسم چینی و متخصص ترجمه‌های دای وانگ‌شو[3] از اشعار فرانسوی؛ و آن مِته هجورت[4]، استاد سابق دانشگاه مگیل[5] در کانادا و دانشگاه اولبورگ[6] در در دانمارک که دربارهٔ سینمای دانمارک پژوهش کرده بود و رساله‌ای نیز دربارهٔ کارگردان هنگ‌کنگی، استنلی کوئان،[7] نوشته بود. با توجه به افول تدریجی ادبیات تطبیقی در دانشگاه هنگ‌کنگ، این نکته شاید کنایه‌آمیز و درعینِ‌حال نمادین باشد که تأثیرگذارترین اثری که به قلم یکی از اعضای آخرین نسل هیئتِ علمی ادبیات تطبیقی دانشگاه هنگ‌کنگ منتشر شده کتاب *هنگ‌کنگ: فرهنگ و سیاست نابودی* (۱۹۹۷)، نوشتهٔ اکبر عباس[8] بوده است.

در سال ۱۹۹۹ که برای اولین بار پیشنهاد کردم که هفدهمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[9] در هنگ‌کنگ برگزار شود، تصور بر این بود که انجمن ادبیات تطبیقی هنگ‌کنگ نقش اصلی را در برگزاری این کنگره بر عهده خواهد داشت.

---

[1] Yu Kwang-chung
[2] Gregory Lee
[3] Dai Wangshu
[4] Anne Mette Hjort
[5] McGill
[6] Aalborg
[7] Stanley Kwan
[8] Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*
[9] International Comparative Literature Association (ICLA)

افسوس، با وجود تمام تلاش‌ها برای احیای این انجمن در سال ۱۹۹۹، ایلعازَر[۱] زنده نشد؛ اگرچه، همان‌طور که توضیح خواهم داد، ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ زنده و سلامت است. در هفدهمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۲۰۰٤ (این کنگره ابتدا برای سال ۲۰۰۳ برنامه‌ریزی شده بود، اما به دلیل نگرانی جهانی در مورد بیماری «سارس»[۲] به تأخیر افتاد)، بیشتر از ۳۵۰ نفر از بیش از ۵۰ کشور شرکت کردند. سخنرانان اصلی از تایوان، پکن و توکیو بودند، و ٦۹ جلسهٔ تخصصی، ٤۹ کارگاه، هفت کارگاه ویژه، و ۳۷ میزگرد در این کنگره برگزار شد.

هرچند در هنگ‌کنگ دوران سختی بر نام «ادبیات تطبیقی» گذشته است، ماهیت ادبیات تطبیقی ــ در ابعاد بینافرهنگی آن، و در توجهش به فرهنگ «متعالی» و «عامیانه»، و در علاقه‌اش به مطالعات بینارسانه‌ای، چه رسانه‌های کلامی و چه رسانه‌های دیداری ــ وضعیت به مراتب بهتری دارد. درست است که در دانشگاه‌های هنگ‌کنگ گروه‌های ادبیات تطبیقی وجود ندارد، ولی واحدهای درسی ادبیات تطبیقی جزء لاینفک گروه‌های زبان‌های انگلیسی و چینی، و ترجمه‌پژوهی هستند. در دانشگاه لینگنان، که من در آنجا تدریس می‌کنم، واحدهای ادبیات تطبیقی در گروه‌های زبان‌های انگلیسی و چینی و همچنین در دورهٔ جدید مطالعات دیداری ارائه می‌شود. اگر مانند من بر این عقیده باشیم که مطالعات ترجمه، برخلاف ادعای عجیب سوزان باسنت‌ـمگوئایر[۳]، زیرمجموعهٔ ادبیات تطبیقی است، می‌توان گفت که تمام واحدهای ارائه‌شده در گروه ترجمه، در حقیقت، واحدهای ادبیات تطبیقی است (در واقع، بسیاری از مدرسان این گروه دانش‌آموختهٔ ادبیات تطبیقی هستند).

مرکز تحقیقات علوم انسانی[٤] دانشگاه لینگنان مشغول اجرای کارهای اساسی در زمینهٔ سینما و ادبیات هنگ‌کنگ است؛ مقالاتی در این حوزه منتشر می‌کند و آرشیوهای بی‌نظیری از مواد نوشتاری و فیلم گرد آورده است. به عنوان نمونه، آخرین شمارهٔ *مجلهٔ*

---

[۱] ایلعازَر یا Lazarus از اهالی بیت عنیا، دهکده‌ای نزدیک اورشلیم، دوست مسیح و برادر مرتاه و مریم بود که مسیح به خواهش خواهرانش او را پس از مرگ زنده کرد. یهودیانِ بسیاری به همین دلیل به مسیح ایمان آوردند.

[2] SARS: severe acute respiratory syndrome

[3] Susan Bassnett-McGuire

[4] The Center for Humanities Research

ادبیات مدرن به زبان چینی[1] به فیلم‌های کارگردان برجستهٔ هنگ‌کنگی، کینگ هو[2]، اختصاص دارد. این مرکز در پاییز ۲۰۰۵ نیز همایشی دربارهٔ ادبیات آسیای شرقی با حضور پژوهشگرانی از چین، هنگ‌کنگ، کره، تایوان و ژاپن ترتیب داد. مرکز تحقیقات علوم انسانی در اوایل این ماه [ماه مه ۲۰۰۸] میزبان کارگاه اَلیبی[3] دربارهٔ ادبیات هنگ‌کنگ و فرانسه بود (اَلیبی مخفف کارگاه ادبی دوسویه است و چین‌شناس فرانسوی، پرفسور آنی کورین[4]، آن را برای ارتقاء مبادلات ادبی چینی‌ـفرانسوی پایه‌گذاری کرد).

در میان پژوهشگران برجستهٔ ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ در دههٔ گذشته افراد زیر به چشم می‌خورند:

جوزف لائو[5] که در روزنامه‌های چینی مقاله می‌نویسد، و در حال حاضر نویسندهٔ برجسته‌ای است که مقالاتش به طور مرتب در روزنامه‌های چینی، به‌ویژه *مینگ پائو*[6] و *روزنامهٔ اقتصادی هنگ‌کنگ*[7]، منتشر می‌شود. جوزف لائو در سال ۲۰۰۰ کتاب *ادبیات کلاسیک چین: گلچینی از ترجمه‌ها، جلد اول: از دوران باستان تا سلسلهٔ تانگ*[8] را با همکاری جان مینفُرد[9] منتشر کرد (انتشارات دانشگاه کلمبیا و انتشارات دانشگاه چینی هنگ‌کنگ به طور مشترک این کتاب را به چاپ رساندند).

ژانگ لانگشی[10] در ۱۹۹۸ دانشگاه کالیفرنیا در ریورساید[11] را ترک کرد و به عنوان استاد ارشد ادبیات تطبیقی و ترجمه در دانشگاه سیتی[12] هنگ‌کنگ مشغول به کار شد. او در این دانشگاه سرپرستی مرکز مطالعات بینافرهنگی را نیز بر عهده دارد که مجلهٔ اِکس/چنج[13] را در زمینهٔ مطالعات تطبیقی مربوط به چین و دیگر فرهنگ‌ها منتشر

---

[1] *Journal of Modern Literature in Chinese*
[2] King Hu
[3] Atelier Littéraire Bipolaire (ALIBI)
[4] Annie Curien
[5] Joseph Lau
[6] *Ming Pao*
[7] *Hong Kong Economic Journal*
[8] *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations, Volume I: From Antiquity Antiquity to the Tang Dynasty*
[9] John Minford
[10] Zhang Longxi
[11] UC- Riverside
[12] City University
[13] Ex/Change، در لغت به معنای «تبادل».

می‌کند. لانگشی پس از آنکه در ۱۹۹۷ به هنگ‌کنگ آمد، کتاب‌های *تضادهای تأثیرگذار: از دوگانگی‌ها تا تفاوت‌ها در مطالعهٔ تطبیقی چین*[1] (۱۹۹۹)؛ *تمثیل‌ها: خواندن ادبیاتِ ماندگار شرق و غرب*[2] (۲۰۰۵)؛ *قرابت‌های نامنتظر: خواندن بین فرهنگ‌ها*[3] (۲۰۰۷) را را به چاپ رسانده است.

لئو لی[4] اولین بار در دههٔ ۱۹۹۰ به هنگ‌کنگ آمد و به تدریس در دانشگاه علوم و فناوری هنگ‌کنگ پرداخت، و از سال ۲۰۰٤ در گروه مطالعات فرهنگی و مذهبی دانشگاه چینی هنگ‌کنگ تدریس می‌کند. او اخیراً یک واحد درسی کامل را به بررسی آثار ادوارد سعید[5]، پژوهشگر ادبیات تطبیقی، اختصاص داده است که پدر مطالعات پسااستعماری محسوب می‌شود. لی همچنین مشوق پژوهش درزمینهٔ فیلم‌های معاصر چینی است و به طور مرتب برای روزنامهٔ *اقتصادی هنگ‌کنگ* نقد موسیقی می‌نویسد. او درزمینهٔ انتشار خاطرات و مقالات به زبان چینی غالباً با موضوعاتی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی و فرهنگ تطبیقی نیز خوش درخشیده است.

ویلیام تِی[6] در سال ۱۹۹۰ از دانشگاه کالیفرنیا به دانشگاه علوم و فناوری هنگ‌کنگ آمد و در زمینه‌های نظریهٔ نقد، نقد فرهنگی، مطالعات فیلم، و ادبیات قرن بیستم به زبان چینی فعالیت می‌کند. کتاب‌های *انواع فیلم و فیلم‌های انواع*[7] (۲۰۰٤)، *مناظر دوردست، پژواک صداها*[8]، و *نقشهٔ داستان*[9] (۲۰۰۳) به زبان چینی از او منتشر شده است.

بد نیست این نوشته را با شرح مختصری از فعالیت‌های خودم از زمان ورود به هنگ‌کنگ در سال ۱۹۹٦ به منظور تدریس در دانشگاه لینگنان به پایان برسانم. من دو سال نخست کارم را با سِمَت استاد و رئیس گروه زبان انگلیسی صرف تحول این گروه از یک گروه خدماتِ آموزش نگارش و مکالمهٔ انگلیسی به یک گروه علمی تمام‌عیار کردم که دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد در مطالعات انگلیسی معاصر و اخیراً

---

[1] *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*
[2] *Allegoresis: Reading Canonical Literature East and West*
[3] *Unexpected Affinities: Reading Across Cultures*
[4] Leo Lee
[5] Edward Said
[6] William Tay
[7] *Film Genres and Genre Films*
[8] *Distant Views, Echoing Voices*
[9] *A Map of Fiction*

نیز دورهٔ کارشناسی در انگلیسی معاصر و آموزش ارائه می‌دهد. از سال ۲۰۰۰، مسئول آموزش عمومی هم بوده‌ام و سعی کرده‌ام تا همین اصول فکری ادبیات تطبیقی را در برنامهٔ درسی گستردهٔ علوم انسانی نیز به کار بگیرم. در زمینهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی نیز فعال بوده‌ام: کتاب *«پر و بال قرضی»: مقالات بحث‌انگیز دربارهٔ ترجمه*[1] را در سال ۲۰۰۳ به چاپ رساندم، و در سال ۲۰۰٤ کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی را برگزار کردم. چند سال به تدریسِ درسی در زمینهٔ مقایسهٔ ادبیات غربی با ادبیات کلاسیک مشغول بودم، و اخیراً درسی در زمینهٔ مطالعهٔ تطبیقی فیلم ارائه می‌دهم که در آن به مقابلهٔ فیلم‌های آسیایی و غربی، به ویژه امریکایی، بر اساس بن‌مایه‌های خاص می‌پردازم: بن‌مایه‌هایی از قبیل آدم‌های تنها (*یوجیمبو*[2] و *ماجرای نیم‌روز*[3])، پیری (*داستان توکیو*[4] و *در برکهٔ طلایی*[5])، دوستی و هم‌نشینی (*راهی به سوی خانه*[6] و *وقتی هَری با سالی آشنا شد*[7])، عشقِ ممنوع (*بهار در شهر کوچک*[8] و *عشق در بعد از ظهر*[9])، *پوشیدن لباس جنس مخالف* (*خداحافظ معشوقهٔ من*[10] و *بعضی‌ها داغش را دوست دارند*[11]). کتاب جدیدم، *آینه‌های دوسویه: مطالعات بینافرهنگی در جهانی‌ـبومی‌گرایی*[12] در سال ۲۰۰۷ به چاپ رسید.

این موضوع از چهارچوب گزارش من دربارهٔ ادبیات تطبیقی در هنگ‌کنگ کاملاً خارج است، ولی بد نیست به ادبیات تطبیقی در ماکائو نیز اشاره کنم. این مستعمرهٔ پیشین پرتغال که در سال ۱۹۹۹ استقلال یافت، در مدتی بسیار کوتاه به سودآورترین محل قمار در جهان، حتی سودآورتر از لاس‌وگاس، تبدیل شد. مؤسسهٔ ماتّئو ریتچی[13] برای مطالعهٔ تاریخ فرهنگی چینی‌ـغربی در سال ۱۹۹۹، دقیقاً پس از پیوستن دوبارهٔ

---

[1] *"Borrowed Plumage": Polemical Essays on Translation*
[2] *Yojimbo*
[3] *High Noon*
[4] *Tokyo Story*
[5] *On Golden Pond*
[6] *The Road Home*
[7] *When Harry Met Sally*
[8] *Springtime in a Small Town*
[9] *Love in the Afternoon*
[10] *Farewell My Concubine*
[11] *Some Like It Hot*
[12] *Two-Way Mirrors: Cross-Cultural Studies in Glocalization*
[13] Matteo Ricci Institute

ماکائو به چین تأسیس شد و سالی چهار شماره از مجلهٔ *جریانات متقابل چینی*[1] را به زبان‌های چینی و انگلیسی زیر نظر سردبیری توانا به نام اریک سوتده[2] منتشر می‌کند. بسیاری از مطالب مجلهٔ *جریانات متقابل* چینی ادبی است: در واقع، مقالهٔ من با عنوان «قصه‌های چینی: *تزئینات هنری جدید چینی*»[3] در یکی از شماره‌های آیندهٔ این مجله به زبان‌های انگلیسی و چینی چاپ خواهد شد.

---

[1] *Chinese Cross-Currents*
[2] Eric Sautedé
[3] "Cuentos Chinos: *The New Chinoiserie"*

بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (سال ۲۰۱۳، پاریس)

بهنام میرزابابازاده فومشی*

پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران گرفتار مشکل بزرگِ عدم آشنایی پژوهشگران با نظریه‌ها و روش تحقیق در این رشته است. در هر حوزه از دانش، طرح نظریات جدید و رد یا اصلاح نظریه‌های پیشین به پیشبرد آن حوزه کمک می‌کند. متأسفانه در ایران، به علت مغفول ماندن این رشته و بی‌توجهی به نظریه‌های جدید، «اغلب پژوهش‌های صورت‌گرفته یا فاقد چهارچوب نظری‌اند یا نهایتاً در حیطهٔ نظریه‌های پوزیتیویستی (اثبات‌گرایانه) قرن نوزدهم اروپا باقی می‌مانند» (انوشیروانی ۱۳۸۹ (ج)، ۷). عدم آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی ــ اعم از سنتی و نو ــ به عدم آشنایی با روش‌های علمی تحقیق می‌انجامد که نتیجه‌اش رکود پژوهش‌ها، درجا زدن در روش‌های قدیمی، تقلید سطحی از مکتب فرانسه و پرداختن به صرف تأثیر و تأثر است که صد سال پیش هم مورد قبول نظریه‌پردازان فرانسوی نبود. جبران این غفلت علمی در ادبیات تطبیقی ایران همتی مضاعف می‌طلبد. تأسیس گروه مستقل ادبیات تطبیقی و انتشار *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* در فرهنگستان زبان و ادب فارسی گام ارزشمندی محسوب می‌شود، ولی به‌تنهایی کافی نیست. برای پیشرفت در این رشته باید زمینه‌های آشنایی با دستاوردهای نوین ادبیات تطبیقی، به‌ویژه در زمینهٔ نظری را فراهم آورد. مطالعهٔ آخرین کتاب‌ها و نشریات ادبیات تطبیقیِ دانشگاه‌های معتبر جهان حضور در همایش‌های بین‌المللی یا، دست‌کم، آگاه شدن از عنوان‌ها و موضوعات آنها در روزآمد کردن اطلاعات علمی

* دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
پیام‌نگار: behnam.mirzababazadeh@gmail.com

پژوهشگران داخلی مؤثر است. نگاهی اجمالی به عناوین اصلی بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[1] که در ژوئیهٔ ۲۰۱۳ در دانشگاه سوربن٤ برگزار خواهد شد، ما را از دل‌مشغولی‌های پژوهشگران ادبیات تطبیقی و تازه‌های این رشته آگاه خواهد کرد.

انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی سازمانی بین‌المللی است که «با هدف گسترش نگرش جهانی و میان‌رشته‌ای به پژوهش‌های ادبی و تقویت همکاری‌های علمی پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سراسر جهان» (حجازی ۱۳۸۹، ۱۳٦) در سال ۱۹٥٤ تأسیس شد. این انجمن بین‌المللی که از میان پژوهشگران و انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی از سراسر جهان عضو می‌پذیرد، هر سه سال یک‌بار همایشی بین‌المللی با حضور نظریه‌پردازان و پژوهشگران سرشناس این رشته برگزار می‌کند که معتبرترین همایش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است و فرصتی برای تبادل نظر و آگاهی پژوهشگران از آخرین تحولات این رشته فراهم می‌آورد. تاکنون نوزده همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی برگزار شده است و علاقه‌مندان برای آگاهی بیشتر از فعالیت‌های این انجمن و همایش‌های پیشین می‌توانند به گزارشِ «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها»[2] مراجعه کنند.

آخرین همایش این انجمن در سال ۲۰۱۰ با محوریت «گسترش قلمرو ادبیات تطبیقی» در سئول، پایتخت کره جنوبی، برگزار شد که موضوعات کلی آن از این قرار بود: ۱. جهانی‌سازی ادبیات تطبیقی: نظریه‌ها و عملکردهای جدید؛ ۲. جایگاه فرهنگ در عصر فرامتنیت؛ ۳. بررسی مفاهیم طبیعت، فنّاوری و انسانیت؛ ٤. نوشتن دربارهٔ تضادها و دیگربودگی؛ ٥. ترجمه: تفاوت‌ها و پیوندهای جهانی؛ ٦. آسیا و سرمشق‌های تحول‌گرای ادبیات تطبیقی (انوشیروانی ۱۳۸۹(ب)، ۱٥۹–۱٦۳). اطلاعات بیشتر دربارهٔ این همایش در گزارشِ «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی»[3] در دسترس است.

---

[1] International Comparative Literature Association (ICLA)

[2] حجازی، ناهید. «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱۳٦–۱٥۳.

[3] انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱٥٤–۱٦٥.

میزبانی هر یک از همایش‌ها را کشوری بر عهده دارد که علاوه بر امکانات لازم، فعالیت قابل ملاحظه‌ای در زمینهٔ ادبیات تطبیقی داشته باشد. ادبیات تطبیقی در کشور فرانسه سابقهٔ طولانی دارد. این کشور تاکنون میزبان دو همایش انجمن در سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۵ بوده است و میزبانی بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی را نیز برعهده خواهد داشت. این همایش بین‌المللی با موضوع «ادبیات تطبیقی به مثابه رویکردی در نقد ادبی» از ۱۸ تا ٢٤ ژوئیه ۲۰۱۳ (۲۷ تیر تا دوم مرداد ۱۳۹۲) در دانشگاه سوربن پاریس (پاریس٤) برگزار می‌شود. گزارش حاضر به دو منظور تهیه شده است: نخست، برای اطلاع‌رسانی به علاقه‌مندان شرکت در این همایش بین‌المللی؛ و دوم، برای آشنایی با روندهای جدید پژوهش در ادبیات تطبیقی.

متخصصان ادبیات تطبیقی همواره چیستی، قلمرو پژوهش، و تحولات رشتهٔ خود را مورد پرسش قرار داده و باعث پویایی آن شده‌اند. تعامل بین نظریه‌های برآمده از کشورهای مختلف منجر به تنوع و تکثر دیدگاه‌ها شده است. به همین دلیل، بیستمین همایش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی به بررسی ویژگی‌های روش تحقیق در ادبیات تطبیقی اختصاص یافته است و به طور مشخص به مقایسهٔ کاربرد چنین روش یا روش‌ها در ادبیات با کاربرد آنها در دیگر رشته‌های دانشگاهی می‌پردازد. مزایای رویکرد تطبیقی ازمنظری انتقادی چیست؟ کدام رویکردهای انتقادی را می‌توان معتبر دانست؟ حدود شصت سال پیش، رنه ولک این نکته را در تقابل با مکتب فرانسه مطرح کرد که ادبیات تطبیقی یعنی مطالعهٔ نظریه و نقد ادبی. این نظریه هر چند در دوران معاصر چرخشی جدید یافته، ولی هنوز از نظر علمی معتبر است. محورهای این همایش، به جای عبارات خبری و قطعی، در قالب پرسش‌هایی مطرح خواهد شد:

محورهای همایش

۱. آیا ادبیات تطبیقی فقط دانش تطبیقی دیگری در میان سایر دانش‌های تطبیقی است؟

آیا ادبیات تطبیقی مانند حقوق تطبیقی، فلسفهٔ تطبیقی یا کالبدشناسی تطبیقی است؟ همان‌طور که نویسندهٔ مقالهٔ «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» می‌گوید، «پژوهشگران مکتب فرانسه از همان ابتدا نگران بودند که واژهٔ "تطبیقی" موجب بدفهمی شود و

درست هم حدس زده بودند، به‌خصوص که اصطلاحات دیگری همچون "دستور تطبیقی"، "زبان‌شناسی تطبیقی" و "اسطوره‌شناسی تطبیقی" وجود داشت که ممکن بود موجب درک نادرست از واژهٔ "تطبیقی" در "ادبیات تطبیقی" شود» (انوشیروانی ۱۳۸۹ (الف)، ۳۷). چالش بزرگ ادبیات تطبیقی در ایران نیز همین است. شوربختانه در ایران «برخی پژوهش‌های تطبیقی، از قبیل مقایسهٔ صرف‌ونحو، معنی‌شناسی، دستور زبان یا نفوذ واژه‌های بیگانه، در زمرهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی» قرار گرفته‌اند (همان). باید توجه داشت که در مطالعهٔ علوم مختلف اعم از انسانی، تجربی و فنی می‌توان از روش تطبیقی به منظور مقایسه استفاده کرد. حقوق تطبیقی، فلسفهٔ تطبیقی، زبان‌شناسی تطبیقی، اسطوره‌شناسی تطبیقی، اقتصاد تطبیقی یا کالبدشناسی تطبیقی مبتنی بر نظریه‌ای مجزا از علومِ حقوق، فلسفه، زبان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، اقتصاد یا کالبدشناسی نیستند و در دلِ همان علوم جای می‌گیرند و تنها از **روشِ** تطبیقی بهره می‌برند. استفاده از **روشِ** تطبیقی یا مقایسه‌ای در همهٔ علوم جایز است. ولی **ادبیات تطبیقی** داستان دیگری دارد و واژهٔ تطبیقی در این اصطلاح صرفاً بیانگر **روش** نیست، بلکه بینش و نظریه‌ای متفاوت را نشان می‌دهد. در چند سال اخیر، انوشیروانی سخت کوشیده است تا این بدفهمی را اصلاح کند که ادبیات تطبیقی از منظر **نظریه** رشته‌ای مستقل از سایر ادبیات‌های ملی است و در نتیجه نمی‌تواند زیرشاخهٔ هیچ ادبیات ملی دیگری باشد، درحالی‌که می‌تواند و **باید** از متخصصان و صاحب‌نظران سایر ادبیات‌های ملی استفاده کند. اصولاً ادبیات تطبیقی بدون وجود ادبیات‌های ملی معنی ندارد. به عقیدهٔ انوشیروانی، گروه ادبیات تطبیقی باید از نظر علمی ــ و نه اداری و اجرایی ــ مستقل باشد، ولی در آموزش **باید** از تمام استادان و صاحب‌نظران ادبیات‌های ملی و خارجی استفاده کند. اما برخی از پژوهشگران ادبی در ایران اهمیت این سخنان را به‌درستی درنیافته‌اند و در هنوز بر همان پاشنهٔ قبلی می‌گردد.

این مسئله نخستین محور همایش است. علاوه بر این، مشخص است که این مشکل تنها چالش کشور ما نیست و معضلی جهانی محسوب می‌شود. مطالعهٔ ارتباط میان ادبیات و هنرها و سایر علوم از دیگر حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی است. برگزارکنندگان این همایش برای روزآمد کردن چنین مطالعاتی نشست‌هایی را به بررسی ارتباط میان ادبیات و علوم طبیعی و فنی (ریاضی، زیست‌شناسی، فیزیک،

پزشکی) اختصاص داده‌اند. تبیین تفاوت مفهوم ادبیات در فرهنگ‌های مختلف جهان از دیگر موضوعات این همایش است.

۲. کدام موضوعات ادبی مقایسه‌پذیر یا مقایسه‌ناپذیرند؟

«یکی از مشکلات اصلی ادبیات تطبیقی تعیین معیارهای نظری تطبیق با تمام ظرایف و پیچیدگی‌های خاص آن است و این امر بدون آشنایی کامل و جامع با بنیان نظریه‌های ادبیات امکان‌پذیر نیست» (انوشیروانی ۱۳۸۹ (الف)، ٤٨–٤٩). یکی از مشکلات همیشگی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی مشخص نبودن مبنا و معیار مقایسه یا تطبیق دو پدیده یا اثر مشخص است. حداقلِ مشترکات و معیارها برای مقایسه چیست؟ آیا در حوزهٔ ادبی موضوع‌هایی مقایسه‌ناپذیر وجود دارد؟ چنین پرسشی به روشن‌شدن حدود و ثغور ادبیات تطبیقی کمک خواهد کرد. آیا رویکردی تطبیقی وجود دارد که بر تفاوت‌ها تأکید کند و در نتیجه با شباهت‌ها در تقابل قرار گیرد؟ از سوی دیگر، بسیاری از پژوهشگران رویکرد تطبیقی را تنها در مطالعهٔ شباهت‌ها یا احیاناً تفاوت‌های دو یا چند پدیده، اعم از نویسنده و اثر، قابل استفاده می‌دانند. در این صورت، رویکرد تطبیقی در مطالعات تک‌نگاری چه نقشی خواهد داشت؟ آیا روش تطبیقی می‌تواند در پژوهشی که منحصر به یک پدیدهٔ ادبی است، کارساز باشد؟ چگونه؟ این‌گونه پرسش‌ها فرصتی ایجاد خواهد کرد تا دربارهٔ مفاهیمی چون «ادبیات عمومی»، «ادبیات تطبیقی»، «ادبیات عمومی و تطبیقی» و «نظریهٔ ادبی» بیشتر بیندیشیم.

۳. ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه: آیا ترجمه رویکردی انتقادی است؟

اغلب علاقه‌مندان به ادبیات جهان با یک یا دو زبان بیشتر آشنا نیستند، و در نتیجه برای مطالعهٔ آثار ادبیِ دیگر زبان‌ها ناگزیر به ترجمهٔ آنها روی می‌آورند. آشنایی و تأثیرپذیری ادبی در بسیاری موارد از طریق ترجمه صورت می‌گیرد و این نکته خود ارتباطِ ترجمه‌پژوهی را با پژوهش‌های ادبیات تطبیقی آشکار می‌سازد. ترجمه‌پژوهی با علوم دیگر، از جمله با «زبان‌شناسی، مطالعات ادبی، تاریخ، مردم‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، قوم‌شناسی» مرتبط است (باسنت به نقل از انوشیروانی ۱۳۹۰ (الف)، ٦٧) و به همین دلیل، برخلاف تصورِ بسیاری، در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای قرار می‌گیرد.

ضرورت استفاده از آثار ترجمه‌شده در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی موجب شده است تا ترجمه‌پژوهی در سه دههٔ اخیر توجه تطبیق‌گران را به خود جلب کند. جدا از امتیازات قطعی و بلاواسطهٔ ترجمه در ارائهٔ متون، آیا می‌توان ترجمه را به خودی خود به‌عنوان رویکردی انتقادی پذیرفت؟ چگونه؟ تفکر تطبیقی چگونه می‌تواند مترجم و دیگران را در درک جامع‌تری از چیستی و وظایف ترجمه یاری کند؟ ترجمه در تاریخ روابط بین حوزه‌های غربی و غیرغربی، بین «مرکز» و «حاشیه»، چه نقشی بازی می‌کند؟ «سیر ترجمه از یک نظام فرهنگی به نظام فرهنگی دیگر عمل خنثای بی‌غرض و شفافی نیست، بلکه ترجمه عملی است سخت تهاجمی... و سیاست ترجمه و ترجمه کردن شایان توجهی به‌مراتب بیشتر از آن است که در گذشته به آن مبذول شده است» (باسنت، ۹٦). در این زمینه، می‌توان به بررسی کار مترجمان غربیِ آثار ادب فارسی و نقش آنها در ارائهٔ تصویری درست یا نادرست از ایرانیان و مسلمانان پرداخت. «در این‌گونه تحقیقات، بررسی نقش مترجم و تفاوت‌های فرهنگی از اهمیت خاصی برخوردار است. گفتمان‌های چیرهٔ عصر مترجم، جهان‌بینی و ذهنیّت مترجم در ترجمهٔ او اثرگذار است، و لذا پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید به بحث ترجمه که میانجی میان تاثیرگذار و تاثیرپذیر است توجه نماید» (انوشیروانی ۱۳۸۹ (ج)، ۳۰).

٤. نظریه‌های جدید، چرا و چگونه؟

شناخت ادبیات «تنها در قالب مفاهیم کلی و بر مبنای نظریهٔ ادبی امکان‌پذیر است. نظریهٔ ادبی، ارغنون روش‌ها و نیاز عمدهٔ تحقیق ادبی امروز است» (ولک به نقل از انوشیروانی ۱۳۹۰ (ب)، ۳). برای رهایی از روش‌های سنتیِ پژوهش و آگاهی از روش‌های نوین چاره‌ای جز مواجهه با نظریه‌های جدید نیست. حتی کسانی که «نظریه را مقوله‌ای فلسفی و انتزاعی و پیچیده» و «دل‌مشغولی نخبگان» (همان) می‌پندارند، خود، هرچند ناخودآگاه، به نظریهٔ جدیدی روی آورده‌اند. در این نشست، ارتباط میان تحولات ادبیات تطبیقی و نظریه‌های ادبی بررسی می‌شود. آیا ادبیات تطبیقی می‌تواند در تقویت نظریه‌های ادبی بدیع مؤثر باشد؟ چگونه؟ پس از نقد نو در فرانسه و امریکا که فرضیه‌های دیگر رویکردهای نقد را به پرسش کشید، ادبیات تطبیقی به جست‌وجوی تفکری جامع‌تر در باب فرایندهای مؤثر در آفرینش ادبی پرداخت. بررسی ارتباط بین

ادبیات عمومی و نظریهٔ ادبی، و بین نظریه‌های غربی و غیرغربی، بخش دیگری از این نشست است. در این زمینه، می‌توان به مقایسهٔ نظریه‌های ادبی مسلمانان با نظریه‌های ادبی غربیان پرداخت، مقایسه‌ای که راه را برای درک جامع‌تری از مفهوم ادبیات به عنوان میراث فرهنگی همهٔ جهانیان هموار می‌سازد. باید توجه داشت که «هر قدر درک پژوهشگر از چارچوب نظری به‌روزتر، عمیق‌تر و دقیق‌تر باشد، نتیجهٔ پژوهش وی سودمندتر و نافذتر خواهد بود» (انوشیروانی ۱۳۹۰ (ج)، ٤). پژوهشگر ادبیات تطبیقی برای رهایی از پیروی جانبدارانه یا کورکورانه از یک نظریه همواره باید خود را در معرض نظریه‌های جدید قرار دهد.

۵. ملت‌ها و فراتر: مناطق زبانی، قاره‌های ادبی، جهانی شدن؟

در مطالعات ادبیات تطبیقی، تفاوت‌ها به اندازهٔ شباهت‌ها مهم‌اند، چون از طریق این‌گونه بررسی‌ها می‌توانیم به شناخت دقیق‌تر از خود و دیگری دست یابیم. در عصر «جهانی شدن» که ویژگی‌های فرهنگی ناگزیر از ادغام در یکدیگرند، ادبیات تطبیقی که نظرش عمدتاً بر استقلال و تنوع فرهنگی است چه نقشی دارد؟ چطور می‌توان «تفاوت» را با «شباهت» جمع کرد؟ جهانی‌سازی چه نقشی در تقویت یا تضعیف «تفاوت» و «شباهت» دارد؟ آیا ادبیات جهان به سمت «غربی شدن» یا «امریکایی شدن» حرکت می‌کند؟ با مسئلهٔ تمایل نویسندگان شرقی به استفاده از روش‌های غربی چگونه باید روبه‌رو شد؟ تقسیم‌بندی‌هایی مانند «ادبیات اروپا» و «ادبیات غرب» و «ادبیات جهان» تا چه حد معتبر و مفیدند؟ قاره‌های جغرافیایی چرا و چگونه به عنوان معیاری برای تعریف و تقسیم‌بندی ادبیات در نظر گرفته شده‌اند؟ در ادبیات تطبیقی، حتی استفاده از مرزهای سیاسی و زبانی به عنوان معیارهایی برای تعریف و تقسیم‌بندی ادبیات مورد پرسش قرار گرفته‌اند. آیا تقسیم‌بندی زبانی، در قیاس با معیارهای مبتنی بر جغرافیای سیاسی یا فرهنگی، معیار مناسب‌تری برای تعریف هویت ادبی نیست؟ تأمل در باب چنین پرسش‌هایی تعریف ادبیات تطبیقی را به چالش می‌کشد.

ساختار همایش

این همایش در قالب دو نوع نشست کلی برگزار خواهد شد:

الف) نشست‌هایی که در آنها ارسال مقاله به صورت انفرادی است. مقاله‌ها را نویسندگان از طریق وب‌گاه همایش، طبق دستورالعمل و با اشاره به موضوع‌های فرعیِ مرتبط (از میان پنج عنوان اصلی نشست‌های همایش) ارسال می‌کنند. هر مقالهٔ پیشنهادی شامل نام و نام خانوادگی نویسنده، نام موسسهٔ متبوع، رتبهٔ علمی نویسنده، عنوان مقاله، موضوع فرعیِ مرتبط و چکیده است.

ب) بخش‌های گروهی که در آنها یک نفر طرحی را به منظور اجرای پروژه‌ای جمعی به همایش ارائه می‌دهد. نویسنده/نویسندگانِ طرح یک گروه فرعی با ذکر نام اعضای گروه تشکیل می‌دهند و به بحث دربارهٔ یکی از پرسش‌ها یا مباحث مرتبط با موضوع همایش می‌پردازند. طرح‌ها از طریق وب‌گاه همایش و طبق دستورالعمل‌ها ارسال می‌شوند و موارد زیر در آنها قید شده است: نام برگزارکننده؛ موسسهٔ متبوع؛ رتبهٔ علمی پیشنهاددهنده؛ عنوان بخش گروهی؛ چکیده؛ فهرست داوطلبان شرکت‌کننده در آن بخش به همراه چکیدهٔ مقالهٔ هر داوطلب، یا نام افرادی که ممکن است از آنان برای شرکت در آن بخش دعوت شود.

بخش‌های گروهی به نوبه خود به دو صورت برگزار خواهد شد:

الف) سمینارهایی که در طول همایش طی چند روز در دو تا پنج جلسه تشکیل می‌شود. هر جلسه یک ساعت و نیم طول می‌کشد.

ب) کارگاه‌هایی که فقط در یک جلسه به مدت یک ساعت و نیم برگزار می‌شود و بنا به تشخیص برگزارکنندگان می‌تواند به صورت میزگرد نیز باشد.

ارسال‌کنندگان طرح برای بخش‌های گروهی باید مشخص کنند که قصد آنان برگزاری کارگاه آموزشی است یا سمینار. تعداد جلسات سمینار نیز باید مشخص باشد. پس از آنکه طرح پیشنهادی برای بخش گروهی پذیرفته و از طریق وب‌گاه همایش اعلام شد، مسئولیت جمع‌آوری مقاله‌های داوطلبان و اطلاع‌رسانی به آنان در خصوص پذیرش یا عدم پذیرش مقالات به عهدهٔ هماهنگ‌کنندهٔ بخش گروهی خواهد بود. در برگزاریِ بخش‌های گروهی، اولویت با کارگروه‌های انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و اعضای مؤسسات همکارِ دانشگاه سوربن پاریس است.

ارسال طرح پیشنهادی برای پژوهش

طرح باید به زبان فرانسه یا انگلیسی نوشته شده باشد. ارسال طرح به صورت برخط و تنها از طریق وب‌گاه همایش به نشانی زیر امکان‌پذیر است:
http://icla-ailc-2013.paris-sorbonne.fr

تاریخ‌های مهم

ارسال مقالهٔ انفرادی برای نشست‌های همایش:
مهلت ارسال: ۱۱ خرداد ۱۳۹۱
اعلام پذیرش: مهر ۱۳۹۱
ارسال طرح برای بخش‌های گروهی:
مهلت ارسال: ۱۱ دی ۱۳۹۰
اعلام پذیرش: اردیبهشت ۱۳۹۱
مهلت ارسال طرح‌های پذیرفته‌شدهٔ داوطلبان برای شرکت در بخش‌های گروهی: ۱۱ خرداد ۱۳۹۱
اعلام پذیرش طرح‌های داوطلبان برای شرکت در بخش‌های گروهی (از طریق هماهنگ‌کننده): آبان ۱۳۹۱

علاقه‌مندان می‌توانند برای کسب اطلاعات بیشتر به وب‌گاه همایش مراجعه کنند.

موضوعات و عناوین نشست‌های مختلف همایش بین‌المللی ادبیات تطبیقی ۲۰۱۳ نشان‌دهندهٔ تحولات ادبیات تطبیقی در سه سال اخیر است. حضور فعال پژوهشگران ایرانی در این همایش بین‌المللی که پژوهشگرانی از سراسر دنیا در آن شرکت می‌کنند، ضروری به‌نظر می‌رسد. جا دارد که برگزارکنندگان همایش‌های داخلی که به پیشرفت و رشد این رشته در ایران علاقه نشان می‌دهند، به آخرین همایش‌های جهانی و موضوعات و عناوین آنها توجه کنند تا تلاش مخلصانهٔ آنان ناخواسته به عقب‌گرد و رکود علمی تعبیر نشود.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. (الف) «پارسیان آن‌قدرها هم شاعر نیستند.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۲ (بهار ۱۳۹۰، پیاپی۳): ٦٦-۷۰.

ـــــ (ب) «ضرورت آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۲ (بهار ۱۳۹۰، پیاپی۳): ۳-۸.

ـــــ (الف) «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹، پیاپی۲): ۳۲-۵۵.

ـــــ (ب) «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی۱): ١٥٤-١٦٥.

ـــــ (ج) «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی۱): ٦-۳۸.

باسنت، سوزان. «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی.» ترجمهٔ صالح حسینی.*ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۲ (بهار ۱۳۹۰، پیاپی۳): ۷۱-۹۹.

حجازی، ناهید (۱۳۸۹). «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی۱): ١٣٦-١٥٣.

در نگارش این گزارش از «فراخوان مقالات» همایش پاریس به نشانی زیر استفاده شده است:
http://icla-ailc-2013.paris-sorbonne.fr/appel-a-communications.html

دیوید دمراش. *ادبیات جهان چیست؟* پرینستن: انتشارات دانشگاه پرینستن، ۲۰۰۳. سیزده+ ۳۲۴ ص.

Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003. Xiii + 324pp.

رندل جرِل[1] دربارهٔ عزرا پاوند می‌نویسد: «او همهٔ فرهنگ را شهرستان خود فرض کرده و برخوردش با آن طبعاً اندکی شهرستانی‌مآب است.»[2] شوخی جالبی است که ارزش قدری تحلیل را دارد. مگر ممکن است یک امریکایی مثل پاوند که به ادبیات قدیم و جدید اروپا، و همچنین به ادبیات چین باستان و ادبیات جدیدتر ژاپن علاقه‌مند بود، شهرستانی‌مآب باشد؟ اگر پاوند شهرستانی‌مآب بوده، چه کسی نبوده است؟ پاسخ تلویحیِ این پرسش البته در رویکرد او نهفته است. پاوند فقط در انتخاب روش خواندن آثار شهرستانی‌مآب بود، نه در مورد آثاری که برای خواندن انتخاب می‌کرد.

مفهوم ادبیات جهان برای بسیاری از ما کم‌وبیش به همین ظن به شهرستانی‌مآبی آغشته است. به گفتهٔ دیوید دمراش، ما عاشق «مجموعهٔ آثاری از زمان و مکانی دیگر» می‌شویم (۱۵۸)، و مدام به عشق آثار و مجموعه‌های مختلف آثار گرفتار می‌آییم. ادبیات جهان را دوست داریم (بیشترِ آنچه را توانسته‌ایم از این ادبیات به زبان اصلی یا به صورت ترجمه بخوانیم دوست داریم)، ولی مطمئن نیستیم که ادبیات جهان همان باشد. همان پرسش‌هایی را مطرح می‌کنیم که دیوید دمراش ما را به پرسیدن آنها فرا می‌خوانَد، و خود در صفحهٔ نخستِ کتابش مطرح می‌کند: «کدام ادبیات؟ جهانِ چه کسانی؟» (۱) پرسش دیگر و شبهه‌انگیزتری هم مطرح می‌کنیم که کتاب دمراش پاسخی در خور تحسین برای آن دارد: مگر ادبیات به‌تنهایی چه مشکلی دارد، و با افزودن جهان به ادبیات چه چیزی به آن افزوده‌ایم؟

---

[1] Randall Jarrell

[2] نویسنده با استفاده از واژه‌های province (شهرستان) و provincial (شهرستانی‌مآب) به دید بسته و محدود و به تنگ‌نظری و ساده‌انگاری اشاره دارد، نوعی در سطح ماندن و به عمق نگاه نکردن.

Weltliterature [ادبیات جهان] برای گوته و همچنین برای مارکس و انگلس در *بیانیهٔ حزب کمونیست*[1]، که در اوایل کتاب دمراش به هر سه شخص آنها استناد می‌شود، به معنی پایان ادبیات‌های ملی و جهانی شدنِ آنها چیزی بود که مارکس و انگلس «آفرینش‌های فکری ملت‌های جداگانه» می‌خواندند. از آغاز قرن بیستم تقریباً تا همین اواخر، «ادبیات جهان» عبارت بود از همهٔ آن آثار تخیلیِ سرزمین‌های خارجی که امریکاییانِ مبادی آداب و تحصیل‌کرده می‌بایست با آنها آشنا باشند؛ و همهٔ این سرزمین‌های خارجیْ اروپایی از کار در می‌آمدند. کم‌وبیش در هر دوِ این مفاهیم، هرچند با تفاوت‌هایی، نوعی ارزش‌داوری و تصوری دربارهٔ آثار کلاسیک و شاهکارها و دسترس‌پذیریِ بین‌المللی نهفته است. با چنین ذهنیتی، همراه با تی. اس. الیوت می‌گویید که دانته کلاسیک است ولی شکسپیر نیست؛ یا والتر اسکات به ادبیات جهان تعلق دارد و جین آستین ندارد. ولی زمانی که جهانی شدن و ملی‌گرایی، هر دو، رایج باشند چه می‌کنیم؟ آن زمان که وجه خاص را شادمانه به وجه جهانی ترجیح داده‌ایم، و سرانجام فهمیده‌ایم که با همهٔ اینها به برخی انواع جهانی نیاز داریم؟ آن زمان که به بازنمایی فرهنگی بیشتر از آثار کلاسیک اهمیت می‌دهیم، و با این وصف از چند اثر دلخواهِ قدیمی دل نمی‌کَنیم؟

به نظر من، واژهٔ ادبیات، بدون قید و اضافه، هنوز برای ما خیلی کار خواهد کرد. همان‌گونه که دمراش می‌گوید، کم‌وبیش «واژه‌ای عام» برای «مجموع ادبیات مختلف جهان» است (٤). بازتاب فعالیتی انسانی و مشخص‌کنندهٔ یک نتیجه است، و تمامیت بخشیدن به آن ضرورت ندارد. می‌تواند پراکنده و متنوع باشد و دقیقاً به دلیل همین مرزهای متغیرش جالب است ــ و به این دلیل که می‌توان آن را از نظر تاریخی بررسی کرد. همین دیروز، یعنی حدود سال ۱۸۰۰، بود که «ادبیات»، به گفتهٔ ریموند ویلیامز، «تخصصی» شد و «عمدتاً» به معنی «شعر و نمایشنامه و رمان» به کار رفت (*کلیدواژه‌ها*[2] ۱۸۵–۱۸٦). این حوزهٔ تخصصی البته گسترهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد، و من می‌توانم آثار پروست و موراساکی، آچِبه و داستایفسکی، آستین و ماشادو دِ آسیس را بدون

---

[1] *The Communist Manifesto*
[2] Raymond Williams, *Keywords*

توسلِ چندانی به مفهومی کلی از ادبیات، و بدون هیچ‌گونه توسل به مفهومی از «جهان» بخوانم. مقصود کدام جهان است؟

اما این سخن که واژهٔ «ادبیات» گسترهٔ مفهومیِ استفاده‌ناشده‌ای دارد به معنی کفایت آن نیست. ما نیاز داریم که بدانیم متن‌ها چگونه سفر می‌کنند، و من تنها زمانی می‌توانم آثار موراساکی یا داستایفسکی را بخوانم که یک نفر آنها را برایم ترجمه کرده باشد. چرا باید کسی این کار را بکند؟ «ادبیات» به تنهایی به این پرسش پاسخ نخواهد داد، و «ادبیات تطبیقی» به‌درستی به من خواهد گفت که ژاپنی و روسی بیاموزم. تعریف دمراش از ادبیات جهان به خودیِ خود تعریفی دقیق و جامع است و، علاوه بر این، به ما می‌گوید که چرا به این عبارت نیاز داریم: «به گمان من، ادبیات جهان همهٔ آن آثار ادبی را در بر می‌گیرد که، به صورت ترجمه یا به زبان اصلی، بیرون از فرهنگ مبدأ خود انتشار می‌یابد» (٤). دمراش سپس این نکتهٔ مفید را نیز اضافه می‌کند که منظورش از «انتشار» صرفاً دور شدن از مبدأ و خاستگاه برای یک ماجراجویی مختصر نیست: «عمر *واقعیِ* یک اثر به عنوان ادبیات جهان محدود به زمان و مکانی است که در یک نظام ادبی خارج از نظام ادبیِ فرهنگ مبدأ خود حضور فعال داشته باشد» (٤). و در جای دیگر می‌گوید: «ادبیات جهان مجموعه‌ای از آثار ماندگار نامحدود و دست‌نیافتنی نیست، بلکه روشی برای انتشار و خوانش آثار است» (۵).

فرانکو مورتّی در سال ۲۰۰۰ در مقالهٔ بحث‌انگیزِ «نظرپردازی‌هایی در باب ادبیات جهان»[1] می‌گوید که ادبیات جهان موضوع نیست، *مسئله* است»، و این امر امتیاز آن به شمار می‌آید. «نکته این است که مطالعهٔ ادبیات جهان هیچ توجیهی ندارد [...] مگر اینکه خار چشم ادبیات‌های ملی، و چالش فکری مداومی در برابر آنها باشد.» چنین چالشی، به‌ویژه در زمان حاضر، مهم است. ولی این تعریف بی‌تردید ناامیدکننده است و دقیقاً عکسِ *Weltliterature* [ادبیات جهان] مورد نظر مارکس و انگلس را القا می‌کند. ادبیات‌های ملی نه تنها به کلّ بزرگ‌تری تبدیل نخواهند شد، بلکه پیکرهٔ خودِ فرهنگ‌اند، و جهان صرفاً یک رشته سازگاری‌ها و ناسازگاری‌ها در مجموعه‌ای از دیدگاه‌های ملیِ پایدار است. با این وصف، می‌توانیم در این مورد اتفاق نظر داشته

[1] Franco Moretti, "Conjectures on World Literature"

باشیم که «روشی برای انتشار و خوانش» که جهان را در بر می‌گیرد، می‌تواند به مسئله‌ای جالب توجه، یا بهتر بگوییم به چندین مسئله، منتهی شود.

خطر شهرستانی‌مآبی همچنان به قوت خود باقی است، و دمراش با صداقت با آن روبه‌رو می‌شود. هنگامی که، به گمان خود، به روشی شهرستانی‌مآب از انتشار و خوانش صرفاً توجه نشان می‌دهیم، چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که آن را به تمام جهان القا یا صادر نمی‌کنیم؟ شکل‌هایی از شهرستانی‌مآبی هست که سلطه‌ای شاهانه دارد ــ می‌توان گفت که شهرستانی‌مآب‌تر از یک امپراتوری در رأس قدرت چیزی وجود ندارد. دمراش نسبت به بومی‌سازیِ سهل و آسانِ متون کهن یا بیگانه رویکردی سختگیرانه دارد؛ برخوردش با «جهانِ اروپامحورِ»[1] ترجمهٔ شعر مدرن (۱٤۹) بسیار بامزه است؛ و تحملِ «مشتریان پروپاقرصِ کتابفروشی‌های فرودگاه‌ها» را ندارد که «روش‌های خوانش آنها هنوز هم به‌شدت تحت تأثیر معیارهای زادگاهشان است» (۲۵). ولی کیست که تحت تأثیر معیارهای زادگاه خود نباشد؟ دمراش خود توضیح می‌دهد که به‌ویژه (اگرچه نه به طور مطلق) بر آن گونه از ادبیات جهان تمرکز می‌کند «که در طول قرن گذشته در فضای فرهنگی خاصی، یعنی در فضای فرهنگیِ سابقاً شهرستانی‌مآب و در حال حاضر کلان‌شهریِ ایالات متحد، تفسیر شده است» (۲۷–۲۸). جهان، همان‌گونه که فیلسوف‌ها پیوسته به ما می‌گویند، همواره از جایی دیده می‌شود؛ هیچ چشم‌اندازی وجود ندارد که از هیچ‌کجا به جهان بنگرد. به عبارت دیگر، هیچ جهان واحد یا معیاری نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ تنها جهان‌های متفاوت وجود دارد که از این یا آن نقطه دیده می‌شوند. در یکی دو مورد که دمراش کلمهٔ «جهان» را مترادف با وطن یا زادگاه یا بافت بومی کاملاً تحقق‌یافته به کار می‌بَرَد، خود به‌خوبی این موضوع را بیان می‌کند. او می‌گوید: «هر اثری در جهانی پدید می‌آید» (۱٤۰)؛ و «اثرِ ادبیات جهان هم‌زمان در دو ساحت وجود دارد: در عین آنکه در جهان ما حضور دارد، ما را با خود به جهانی بسیار متفاوت می‌بَرَد» (۱٦٤). معنی دومِ این کلمه معنیِ اول آن را به ویرانی تهدید می‌کند، ولی ویرانی الزامی نیست، و این تنش مفید است. اثر ادبیات جهان اثری است که از جهان خود خارج می‌شود و به جهان ما می‌آید. جهان بزرگ‌تر در معنی اول یک مکان نیست، و، در این سطح اولیه، حتی روشی برای انتشار و

[1] Euro-universal world

خوانش هم نیست. نامی برای امکانِ یک برخورد است. بنابراین، پاسخِ پرسش ما دربارهٔ القا و صدور این است که *نمی‌توانیم* مطمئن باشیم که چنین نمی‌کنیم. ولی زمانی که این کار را انجام *می‌دهیم*، می‌توانیم از این بابت مطمئن باشیم و تلاش کنیم تا معیارهای جهان‌های دیگر را در نظر آوریم.

حتی می‌توانیم این کار را با موفقیت انجام دهیم، و کتاب دمراش راهش را به ما نشان می‌دهد. او در فصل‌های جداگانه به بررسی دقیق طیفِ شگفت‌آوری از موارد می‌پردازد: *حماسهٔ گیلگمش*، شعر آزتک، رمانِ نه چندان شناخته‌شده‌ای به زبان فرانسه به قلم اِمبویل نگال[1] نویسندهٔ معاصر زئیری، گلچین‌های مختلف ادبیات جهان در امریکای شمالی؛ اشعار تغزلی مصر باستان، نوشته‌های عرفانی مشتیلت فون ماکدِبورک[2]، ویراست‌های جدید و ترجمه‌های آثار کافکا؛ رمان‌های پی. جی. وودهاوس[3]، ماجرای بحث‌انگیز ریگوبرتا مِنچو[4]، و رمانِ *فرهنگ خزرها* نوشتهٔ میلاراد پاویچ[5]. دمراش دربارهٔ شعر تغزلی و قالب‌های دیگر حرف‌های جالبی دارد، ولی علاقهٔ اصلی او معطوف به سفر ژانرها نیست ــ موضوعی که مورتّی به‌عنوان کانون حوزهٔ جدید مطالعهٔ ادبیات جهان پیشنهاد می‌کرد ــ بلکه معطوف به کشف و انتقال متن‌های خاص است. مَجازِ معینی تکرار می‌شود، و سپس باطل یا پیچیده می‌شود. شعری مصری «از قدیمی‌ترین اشعار تغزلیِ به جا مانده در سراسر جهان است» و، با این وصف، «با بی‌واسطگیِ قدرتمندی ما را خطاب قرار می‌دهد» (۱٤۷). تأثیر این شعر یک اتفاق است، زیرا تا قبل از قرن بیستم هیچ سابقهٔ انتقالی وجود ندارد. ولی دمراش سپس شعری سومری را «حتی در زمان هومر، باستانی» توصیف می‌کند؛ و، درعین‌حال، می‌گوید که در این شعر «سطرهایی هست که ناگهان طراوت و واقع‌گرایی آشکاری از آنها بیرون می‌جهد که بلافاصله می‌توانیم به آن واکنش نشان دهیم» (٦۷). این موضوع کار را دشوارتر می‌کند، چون سابقهٔ انتقال را می‌توانیم به میل خود تکمیل یا از آن صرف‌نظر کنیم، و دمراش از گردآورندگانِ *گلچینِ ادبیات جهانِ نورتن*[6] انتقاد می‌کند که به «جایگاه رفیع حقیقت

---

[1] Mbwil a M. Ngal
[2] Mechtild von Magdeburg
[3] P. G. Woodhouse
[4] Rigoberta Menchú
[5] Milorad Pavič, *Dictionary of the Khazars*
[6] *Norton Anthology of World Literature*

جهانی» بیش از حد توجه نشان داده و بر «بی‌واسطگیِ حیرت‌انگیز» *حماسهٔ گیلگمش* اصرار ورزیده‌اند (۱۳۳). ما کجا هستیم؟ معیارهای زادگاه ما برای بی‌واسطگی کدام است، و چگونه از معیارهای خارجی مطلع می‌شویم؟

هم می‌توان از اساس در این اندیشهٔ بی‌واسطگی تردید کرد و هم تأثیرات بی‌واسطه را حتی در ادبیات‌های مهجور یافت و برای آنها ارزش قائل شد. اگر ممکن نبود، چرا خواندن ترجمه‌ها را رها نمی‌کنیم و صرفاً به آنچه اهل فن به ما می‌گویند گوش نمی‌دهیم؟ البته باید سخن آنان را بشنویم؛ و هر چه می‌توانیم زبان بیاموزیم. ولی فرصت برخورد واقعی با دیگری را نیز باید به خود بدهیم. با دیگریِ واقعی؟ اجازه بدهید تا به همین اندازه دیگری را، در زمان یا مکان، بپذیریم: کسی یا چیزی که ما ابداع نکرده‌ایم و تا کنون ندیده‌ایم.

کتاب دمراش به‌راستی مجموعه‌ای از این قبیل برخوردهاست. مثلاً اشاره به نام خدای آمون در آن شعر مصری نه تنها امکان درک این موضوع را به ما می‌دهد که زمانِ این شعر زمانهٔ ما نیست، بلکه اجازه می‌دهد تا نگاهی گذرا به زمان این شعر بیندازیم: «زمانی دور [...] که انسانی از میان خدایانِ بسیار از یک خدا یاری می‌خواهد» (۱۵۹)، فرهنگی که در آن حتی عاشقان که هیچ علاقه‌ای به زندگی پس از مرگ ندارند، «مشتاق‌اند که خدایانْ عشق‌های زمینیِ آنان را تضمین کنند» (۱٦۱). دمراش بررسی این شعر را با یادآوریِ تأثیرگذاری از زمانِ متغیرِ چندلایه به پایان می‌بَرَد. «شاعری که از این سوگند [همان‌گونه که آمون جاودان است] استفاده کرده، هرگز تصور نمی‌کرده که چنین وارونگیِ عجیبی روی دهد و روزی برسد که آمون، ضامن عشقِ عشاق، از صفحهٔ روزگار محو شده باشد و به دلیل قدرت اروتیکِ ماندگارِ این شعر به مخاطبانی معرفی شود» (۱٦۹).

شعر آزتک هم قبل و هم بعد از پیروزی اسپانیا سروده شده است، یعنی هم در امپراتوری قدرتمند آزتک که هنوز مورد تجاوز اسپانیا قرار نگرفته بود، هم در پیامدهای خفت‌بارِ شکست. «همان تصاویر و اشعاری که خشونت حکومت امپراتوری آزتک را تقویت و حتی تشدید می‌کرد، چند سال بعد در خدمت هدف جدیدی قرار گرفت: تقویت عزم و ارادهٔ مردمی شکست‌خورده برای مقاومت در برابر نابودی کامل» (۹۷).

در یکی از این اشعار آمده: «سروران من، اندوهگین نشوید، هیچ‌کس، هیچ‌کس روی زمین باقی نمانده است» (۹۸). آیا منظور شاعر این است که زندگی شکوهمند ما نیز به پایان می‌رسد یا کشورگشایان هم، درست مانند ما، می‌میرند؟ مسئله این نیست که در مورد تفسیری به توافق برسیم، بلکه این است که بفهمیم این خوانش‌های متفاوت امکان‌پذیرند، و شاید هر دوِ آنها، دست‌کم به ترتیب، ممکن باشند. در همین احتمالِ تغییر معناست که به لحظهٔ تاریخی، به زمانی بیگانه دست می‌یابیم.

این تناقض‌های آشکار و برخوردهای واقعی ــ این نگاه‌های گذرا به دوره‌های تاریخی که قاعدتاً در دسترس ما نیستند ــ در نوشتهٔ دمراش دربارهٔ ریگوبرتا مِنچو، و به‌ویژه کتاب دوم او[1]، به خوبی مطرح می‌شود. منچو این کتاب را در وهلهٔ نخست برای مخاطبی جهانی نوشته ــ یا بهتر بگوییم، در نوشتن آن مشارکت کرده است ــ و اکنون بار دیگر در گواتمالا زندگی می‌کند، گواینکه «دیگر هیچ‌گاه، احتمالاً جز در شعرها و رؤیاهایش، نمی‌تواند به وطن خود بازگردد» (۲۵۹). تنها ادبیات به ما امکان می‌دهد که دیگری را آن‌قدر خوب بشناسیم که با اطمینان از رؤیاهایش و از وطنی که نمی‌تواند به آن بازگردد سخن بگوییم؛ و تنها ترکیب پویایی از خوانشِ نزدیک و دور ــ خوانشِ متونِ دور از نزدیک، یا، به قول دمراش، «پیوستگیِ گسسته»[2] (۲۷۷، ۲۸۱، ۳۰۰) ــ به چنینِ ادبیاتی جان خواهد بخشید. دمراش می‌گوید: «باید بیشتر از اینها تلاش کنیم» (۳٦). حق با اوست؛ ولی با این کتاب هم اکنون گامی به پیش برداشته‌ایم.

مایکل وود[3]
دانشگاه پرینستن
ترجمهٔ مژده دقیقی

---

[1] *La Nieta de los Mayas*

[2] detached engagement را دمراش به جای engaged detachment (گسستگیِ پیوسته) به کار می‌برد و به این ترتیب تأکید معنای این اصطلاح را وارونه می‌کند.

[3] Michael Wood, *Comparative Literature Studies*, Vol. 41, No. 1, 2004.

اوئن آلدریج، (ویراستار و نویسندهٔ مقدمه‌ها). *ادبیات تطبیقی: موضوع و روش*. اربنا: انتشارات دانشگاه ایلینویز، ۱۹۶۹. ۳۳۴ ص.

Aldridge, A. Owen (Edited with Introductions by). *Comparative Literature: Matter And Method.* Urbana: University of Illinois. 1969. 334 p.

پرفسور آلدریج، بنیان‌گذار و سردبیر مجلهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*[1]، گلچینی از مقالات پنج سال نخست مجلهٔ خود را در این کتاب منتشر کرده است. هدف این کتاب ارائهٔ نمونه‌هایی از انواع مشکلات مورد توجه تطبیق‌گران و راه‌حل‌های این مشکلات، و البته ارائهٔ نمونه‌ای برای خود این نشریه است. اگر چه مخاطبان هریک از این مقالات متخصصان و پژوهشگران پخته و جاافتاده‌اند، مخاطبان کتاب ــ در راستای هدف ویراستار در جهت ارائهٔ نمونه ــ دانشجویان یا غیرتطبیق‌گران‌اند. در نتیجه، آلدریج مقدمهٔ کلی کوتاهی دربارهٔ «هدف و چشم‌اندازهای ادبیات تطبیقی»[2] بر کتاب می‌نویسد و بر مبنای تقسیم‌بندی مقالات، مقدمه‌های جداگانه‌ای نیز دربارهٔ انواع گوناگون مطالعات تطبیقی به فصل‌های مختلف می‌افزاید: نقد و نظریهٔ ادبی، نهضت‌های ادبی، مضامین ادبی، فرم‌های ادبی، و روابط ادبی. فصل آخر نیز به بخش‌های کوچک‌ترِ تاریخ ادبی، تاریخ عقاید و اندیشه‌ها، سراب‌ها، منابع و تأثیرات، ادبیات و جامعه، و ادبیات و علم تقسیم می‌شود. دیدگاه‌هایی که در این مقدمه‌های استادانه و واقعیت‌بنیاد مطرح می‌شوند به طور گسترده پذیرفته شده‌اند، و مخاطبان این مقدمه‌ها به‌وضوح دانشجویان‌اند.

جالب اینکه طبقه‌بندی این مقالاتِ پژوهشی غالباً امری سلیقه‌ای است. مثلاً مقالهٔ فردریک دبلیو دیلیستن با عنوان «هبوط: حقیقت مسیحی و نماد ادبی»[3] زیر سرفصل «مضامین ادبی» قرار گرفته، ولی می‌شد آن را در زمرهٔ مقالات «تاریخ عقاید و اندیشه‌ها» نیز قرار داد، یا زیر سرفصل‌های دیگری از قبیل «ادبیات و دین» یا «استعاره و نماد» که

---

[1] *Comparative Literature Studies*
[2] "The Purpose and Perspectives of Comparative Literature"
[3] Frederick W. Dillistone, "The Fall: Christian Truth and Literary Symbol"

در این مجموعه یافت نمی‌شود. البته وجود این قبیل امکانات نافی کار نویسنده یا ویراستار نیست و این نوشته به خودی خود مقاله‌ای ممتاز است. ولی این امکانات متعدد حاکی از این واقعیت است که پژوهش ادبی خوب کلِ منسجمی است که غالباً طبقه‌بندی را برنمی‌تابد. اگر نظریهٔ انواع ادبی ناقص است، نظریهٔ انواع پژوهش در حقیقت وجود خارجی ندارد.

طبقه‌بندی مقالات در واقع اهمیت چندانی ندارد، و بحث دربارهٔ تک‌تک آنها، با هر مقدار تفصیل، ممکن نیست. ازاین‌رو، شاید بهتر آن باشد که به طور خلاصه به رویکردها، روش‌ها و نگرش‌های مختلفی بپردازیم که در این مقالات مشاهده می‌شود. و از آنجا که ویراستار دقت کرده و پسند خود را در این زمینه به‌هیچ‌وجه دخالت نداده است، کتاب حاضر تصویر خوبی از امکانات مطالعهٔ تطبیقی به دست می‌دهد.

دو مقالهٔ «فلسفه و نقد امریکایی پس از جنگ جهانی دوم» به قلم رنه ولک[1] و «*فرانسه ـ امریکا*: انکسار در دو سوی اقیانوس اطلس» به قلم هری لوین[2] شروع خوبی برای کتاب محسوب می‌شوند. وجه مشترک این دو مقاله صرفاً ممتاز بودن و فضل و دانش آنهاست؛ همهٔ ویژگی‌های دیگرشان متضاد است. ولک این حوزه را بی‌طرفانه و از اوج شکوهمند دانش و معرفت بررسی می‌کند، حال‌آنکه لوین اهل بحث و جدل است. مقالهٔ ولک رسمی، خردمندانه و روشمند است، و مقالهٔ لوین غیررسمی، بامزه، و کم‌وبیش پراکنده. ولک کارهایی را که کتاب‌های راهنمای روش تحقیق به دانشجو توصیه می‌کنند تمام و کمال انجام می‌دهد، و لوین دست به کارهایی می‌زند که کتاب‌های راهنما دانشجو را از آنها منع می‌کنند. خواننده با مقایسهٔ این دو مقاله بلافاصله به یاد روایت مشهور توماس فولر[3] از درگیری‌های عقیدتی در کافهٔ پری دریایی[4] می‌افتد و ولک را در نقش بن جانسن و لوین را در نقش شکسپیر مجسم می‌کند.

چندین مقالهٔ این کتاب خواننده را به تأمل دربارهٔ رابطهٔ تطبیق‌گر و زمانه‌اش فرامی‌خواند. بدیهی است که تطبیق‌گر نباید از جریان تفکر عقب باشد و لازم است که

---

[1] René Wellek, "Philosophy and Postwar American Criticism"
[2] Harry Levin, "*France-Amérique*: The Transatlantic Refraction"
[3] Thomas Fuller
[4] Mermaid Inn

ــ تا حدی ــ انسان عصر خویش باشد. ولی این نیز بدیهی است که دانش او و نظر موافقش نسبت به اعصار دیگر باید او را به دیدگاهی دربارهٔ عصر حاضر مجهز کند. این روند را می‌توان در مقالهٔ ایهاب حسن با عنوان «فراتر از نظریهٔ ادبیات: اشاراتی به پایان جهان؟»[1] مشاهده کرد. این دیدگاه، درمجموع، به طور آگاهانه و کم‌وبیش با قطعیت معاصر است، ولی همواره تردیدها و عقب‌نشینی‌هایی در زمینهٔ دنبال کردن آن تا رسیدن به نتایج منطقی و غایی وجود دارد. نویسندهٔ مقاله به‌وضوح از این واقعیت آگاه است که نتایج منطقی و غایی غالباً پوچ و یاوه‌اند. در مقالهٔ الن رادوِی با عنوان «جریان‌های مخالف در نقد معاصر انگلیسی»[2] توازن مشابهی مشاهده می‌شود. برخورد او با پژوهش آکادمیک سنتی (پیش از الیوت) در ادبیات بسیار جدی و سختگیرانه است، و خواننده دچار این شبهه می‌شود که رادوی صرفاً بنا به پسند روز خود را روزآمد نشان می‌دهد؛ ولی در طول مقاله مشخص می‌شود که برخوردش با ادعاهای برخی از مکاتب مدرن نیز به همان میزان جدی و سختگیرانه است. والتر جی. آنگ در مقالهٔ «تکامل، افسانه، و بینش شاعرانه»[3] به این بحث می‌پردازد که شعر اساساً موهوم و بی‌زمان است، و به همین دلیل نتوانسته تفکر علمی مدرن را که زمانمند و تکاملی است، جذب کند. سپس این استدلال متناقض را مطرح می‌کند که تنها مذهب کاتولیک (مثلاً در آثار هاپکینز) قادر است ارزش‌های بی‌زمان را با پیشرفت تکاملی آشتی دهد ــ استدلالی که، به گمان من، به همان میزان که طراز اول و بحث‌انگیز است، غیرقابل قبول هم هست. گمان می‌کنم در میان نویسندگان این مقالات تنها ادوین ام. موزلی در دام بحث‌های معاصر افتاده است. مقالهٔ «دین و انواع ادبیِ»[4] او، به نظر من، سرشار از کلی‌گویی‌های بزرگی است که نشان چندانی از بررسی انتقادی ندارند. طرح‌ریزی‌های موزلی دلبخواهی است، و میان افکار مدرن قابل قبول و شعارهای باب روز هیچ تمایزی قائل نیست.

مقالهٔ گریگوره ناندریس دربارهٔ «دراکولای تاریخی: مضمون افسانهٔ او در ادبیات اروپای غربی و شرقی»[5] و مقالهٔ اسکویلر وی. آر. کَمِن دربارهٔ «کریستوفر ارمنی و سه

---

[1] Ihab Hassan, "Beyond a Theory of Literature: Intimations of Apocalypse?"
[2] Allan Rodway, "Crosscurrents in Contemporary English Criticism"
[3] Walter J. Ong, "Evolution, Myth, and Poetic Vision"
[4] Edwin M. Moseley, "Religion and the Literary Genres"
[5] Grigore Nandris, "The Historical Dracula: The Theme of His Legend in the Western and in the Eastern Literatures of Europe"

شاهزادهٔ سرندیب»[1] از یک نظر کاملاً مشابه‌اند، گواینکه در فصل‌های متفاوتی قرار گرفته‌اند. تنها تفاوت واقعی این مقالات که اهمیت چندانی هم ندارد، این است که مبنای اطلاعات در مورد کنت دراکولا تاریخی و در مورد شاهزادگان سرندیب ادبی است. در هر دو مورد، خوانندهٔ معمولی، دانشجو، و پژوهشگرِ متخصص همگی خواندن مقاله را با آشنایی اندکی با موضوع آغاز می‌کنند و از حجم اطلاعات، روابط ظریف و پیچیدهٔ واقعیت‌ها، و مهارت نویسندگان در رازگشایی از این پیچیدگی‌ها در شگفت می‌شوند.

لیلیان فورست («رمانتیسم در چشم‌انداز تاریخی»[2])، هسکل ام. بلاک («همانندی فرضیِ شعر متافیزیکی و شعر سمبلیک»[3])، و جان گسنر («انواع تئاتر حماسی در درام مدرن»[4]) همگی درگیر روشن کردن مسائل‌اند. یکی از وظایف اصلی پژوهش که به‌ندرت بر آن تأکید می‌شود همین است: از بین بردن اشتباه نیز مانند روشن کردن حقیقت خدمت بزرگی به شمار می‌رود. نویسندگان این مقالات از روش‌های تطبیقی برای تصحیح عقاید اشتباهی استفاده می‌کنند که عمدتاً ناشی از پژوهش محدود در برخی ادبیات‌هاست. لیلیان فورست نشان می‌دهد که رمانتیسم به‌عنوان پدیده‌ای منفرد با دوره‌های تأثیر متقابل در آلمان و انگلستان و فرانسه، به کلی با سه نهضت رمانتیکِ متمایزی که در کتاب‌های راهنمای این سه ادبیات مجزا تشریح می‌شود، متفاوت است. بلوک به بحث دربارهٔ این نظر می‌پردازد که شاعران متافیزیکی قرن هفدهم و شاعران سمبلیست صد سال اخیر شباهت بسیار به یکدیگر دارند. او معتقد است، به رغم این نظر که مدام هم تکرار می‌شود، مشابهت‌های این دو گروه کم‌اهمیت و تفاوت‌هایشان اساسی است. گسنر ثابت می‌کند که «تئاتر حماسی» ــ این نام بسیار نامناسب است، ولی ظاهراً چاره‌ای جز استفاده از آن نداریم ــ ریشه‌های گسترده و شاخه‌های ظریفی دارد که در این تصور ساده‌انگارانه که تئاتر حماسی اختراع شخص برشت و تولید انحصاری اوست، هیچ نشانی از آنها دیده نمی‌شود. در هر سهٔ این مقالات، روند از بین بردن اشتباه، دست‌کم به‌مراتب بیشتر از روندهای دیگر، به کشفِ حقیقت نزدیک

---

[1] Schuyler V. R. Cammann, "Christopher the Armenian and the Three Princes of Serendip"
[2] Lillian Furst, "Romanticism in Historical Perspective"
[3] Haskell M. Block, "The Alleged Parallel of Metaphysical and Symbolist Poetry"
[4] John Gassner, "Varieties of Epic Theatre in Modern Drama"

می‌شود. مقالهٔ «مونتسکیو و ماکیاولی: ارزیابی دوباره» به قلم رابرت شَکِلتن[1] نیز از جهتی همین کار را انجام می‌دهد، ولی هرچند اظهارات پیشین و عقاید اشتباه را تصحیح می‌کند، پژوهشی دقیق دربارهٔ مبحثی بسیار محدود و تخصصی است، به نحوی که نتیجهٔ نهایی آن بیشتر اثبات برخی واقعیت‌هاست تا روشن کردن حقایق.

فرانسوا یوست نیز در «رمان مکاتبه‌ای و تکنیک روایت در قرن هجدهم»[2] عمدتاً به واقعیت‌ها می‌پردازد. او اطلاعات بسیاری دربارهٔ تاریخ‌ها، گرایش عمومی، و تیراژ رمان‌های مکاتبه‌ای، شمار طرف‌های مکاتبه و تعداد نامه‌هایی که هر یک می‌نویسند، و اطلاعات دیگری از این قبیل را با ارزیابی زیباشناسانهٔ ناچیزی ارائه می‌کند. ولی این رویکردِ کم‌وبیش اثبات‌گرایانه، که ظاهراً به نقد بدگمان نیست، به هیچ وجه مانع از تفسیر واقعیت‌ها نمی‌شود، و بحث دربارهٔ دلایل رواج، محبوبیت، و زوال رمان مکاتبه‌ای و ماهیت و دلایل بقای آن در ادبیات مدرن هم جدی و هم متقاعدکننده است.

مقالهٔ روکّو مونتانو دربارهٔ «تأثیر کروچه و تاریخی‌گری در ایتالیا»[3] به معنای دقیق کلمه پژوهش تطبیقی نیست. (این مقاله ابتدا در شمارهٔ ویژه‌ای دربارهٔ گرایش‌های تفکر انتقادی در کشورهای مختلف منتشر شده بود.) به هر تقدیر، مقالهٔ مونتانو پژوهش جامع و متفکرانه‌ای است که نشان می‌دهد گریختن از نفوذ کروچه برای منتقدان ایتالیایی مدرن ــ از جمله برای دشمنان آشکار کروچه ــ تا چه حد دشوار است.

ماریو پراتس در پژوهش خود دربارهٔ «باغ آرمیدا»[4] که می‌توانست زیر سرفصل ادبیات و هنرهای دیگر نیز قرار بگیرد، به تشریح تاریخ عقاید و اندیشه‌ها می‌پردازد. پراتس در آغاز مقالهٔ خود به تاسو در مقام شاعری پیش‌رمانتیک می‌پردازد، و سپس به شیوه‌ای دلپذیر و پراکنده دربارهٔ جنبه‌های مختلف و مرتبط احساس صحبت می‌کند تا به توصیف تاسو به عنوان بهترین منبع برای باغ معمولی انگلیسی می‌رسد.

سرانجام، مقالهٔ «وضعیت تراژدی» به قلم مارتین جرِت-کِر[5] که هر چند به‌درستی فصل «ادبیات و جامعه» قرار گرفته، بیشتر به‌عنوان تجربه‌ای در روش‌شناسی آموزنده است. از تعریف تراژدی از طریق حذف، و تعیین مرزهای همه‌جانبه‌ای که در صورت

---

[1] Robert Shackleton, "Montesquieu and Machiavelli"
[2] François Jost, "Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe siècle"
[3] Rocco Montano, "Crocean Influence and Historicism in Italy"
[4] Mario Praz, "Armida's Garden"
[5] Martin Jarret-Kerr, "The Condition of Tragedy"

عبور از آنها دیگر تراژدی نخواهد بود، چه می‌آموزیم؟ واقعیت این است که هم دربارهٔ تراژدی و هم دربارهٔ نیروهای اجتماعی پیرامون آن بسیار می‌آموزیم ــ گو اینکه بدون تردید به تعریفی نهایی نمی‌رسیم.

طیف رویکردها و موضوع‌های کتابِ *ادبیات تطبیقی: موضوع و روش* برای توجیه عنوان این مجموعه کافی است. مدت‌هاست که ــ بی‌آنکه بدانیم ــ به چنین نمونه‌ای نیاز داشته‌ایم، و مطالعهٔ این مقالات احتمالاً دانشجوی ادبیات را بهتر از هر کتاب راهنمای توصیفی دربارهٔ این موضوع با ماهیت ادبیات تطبیقی آشنا خواهد کرد.

کلوین اس. براون[1]
ترجمهٔ مژده دقیقی

[1] Calvin S. Brown

کلادیو گی‌ین. *چالش ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ کولا فرانسن. کیمبریج، ماساچوست: انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۹۳. ۱۰+۴۵۰ ص.

Claudio Guillen. *The Challenge of Comparative Literature*. Translated by Cola Franzen. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. x+450 pages.

گی‌ین کتابش را به دو بخش تقسیم می‌کند. در بخش اول، از تاریخ نظام فکری ادبیات تطبیقی صحبت می‌کند. در بخش دوم، به مسائل اصلی ادبیات تطبیقی می‌پردازد: انواع ادبی، ساخت‌شناسی واژگانی، مضمون، ارتباطات ادبی، تاریخ ادبیات. بااین‌حال، در کل کتاب سبک و روش یکسانی را دنبال می‌کند.

مطالب کتاب *چالش ادبیات تطبیقی* ابتدا در سال ۱۹۸۰ به‌صورت سلسله سخنرانی‌هایی در مادرید ایراد شد و سپس در سال ۱۹۸۵ به‌صورت کتاب به زبان اسپانیایی منتشر شد. این تاریخ‌ها در نظر گی‌ین نقش مهمی دارد. او کتاب را به هَری لِوین و رنه وِلک تقدیم می‌کند، و با این کتاب خود را در دورهٔ فرمالیسم ادبی قرار می‌دهد که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در امریکا به اوج خود رسید. گی‌ین مطالعات و تحقیقات گذشته را ارج می‌نهد و با آنکه می‌گوید سبک‌شناسی از دههٔ ۱۹۶۰ آماج حمله بوده است، علاقه‌مند است که به‌تفصیل دربارهٔ آن بحث کند (۱۸۸). با این وصف، آنچه را پس از این دهه رخ داده است به باد انتقاد می‌گیرد یا به‌شدت محکوم می‌کند، و به‌ویژه استیلای ساختارشکنی و نظر هرولد بلوم را در کتاب *اضطراب تأثیر: یک نظریهٔ بوطیقایی*[1] تنگ‌نظرانه و بازگشت به پژوهش‌های تأثیر و تأثر می‌داند[2] (۲۹۹–۳۰۱). تاریخی‌نگری جدید، و مطالعات جنسیّت و چندفرهنگی زمانی مطرح شد که گی‌ین کتاب خود را نوشته بود و در نتیجه این مباحث نمی‌توانسته است در کتاب او تأثیری

---

[1] Harold Bloom. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. NewYork, 1973.

[2] گی‌ین معتقد است که از بین رفتن فن شعر جهانی در قرن هجدهم سبب به وجود آمدن ادبیات تطبیقی شد (۱۹–۲۰، ۲۸) و احتمالاً در ساختارشکنی بازگشت به نظریهٔ جهانی را می‌بیند.

داشته باشد؛ هرچند می‌توان نظر او را دربارهٔ مطالعات چندفرهنگی حدس زد. گی‌ین ارتباط بین هنرها را از مطالعات ادبیات تطبیقی کنار می‌گذارد و مرکز ثقل مطالعات ادبیات تطبیقی را همچنان ادبیّت و دسته‌بندی آن را بر اساس زیباشناسی می‌داند (۹٦ـ۱۰۱). بنابراین، در کتاب *چالش ادبیات تطبیقی* دیدگاهی دربارهٔ نظام فکری ادبیات تطبیقی در یک برههٔ زمانی خاص مطرح می‌شود که هنوز هم بسیار تأثیرگذار است.

گی‌ین ادبیات تطبیقی را گرایشی خاص یا شاخه‌ای از پژوهش ادبی تعریف می‌کند که مستلزم مطالعهٔ نظام‌مند مجموعه‌های فراملی است (۳). در نظر گی‌ین، پژوهش دربارهٔ ادبیات‌های فراملی سبب تمایز تطبیق‌گر از پژوهشگرانی می‌شود که در حوزهٔ ادبیات‌های ملی کار می‌کنند (٦٥–٦٦). واژهٔ «فراملی» را به «بین‌المللی» ترجیح می‌دهد، چون مبدأ پژوهش تطبیق‌گر در ادبیات‌های ملی یا ارتباط درونی آنها با یکدیگر نیست (۳). گی‌ین یک فصل را به بحث دربارهٔ مقولهٔ فراملی اختصاص می‌دهد و سه الگو برای آن مطرح می‌کند. در اولین الگو، محقق دربارهٔ پدیدارهایی تحقیق می‌کند که حاکی از ارتباط‌های تکوینی یا ارتباط‌های دیگری بین نویسنده‌ها و روندهای مربوط به حوزه‌های ملیِ مشخص یا پیش‌فرض‌های فرهنگیِ عمومی است (٦۹). در الگوی دوم، محقق پدیدارهایی را که تکوین مستقلی دارند گردآوری و مطالعه می‌کند، مثل ادبیات حماسی شفاهی که شرایط تاریخی‌ـاجتماعی مشترک دارند. در الگوی سوم، پدیدارهایی را مطرح می‌کند که تکوین مستقلی دارند و، به کمک نظریهٔ ادبیات، مقولات فراملی را می‌سازند.

گی‌ین، علاوه بر مفهوم فراملی، به‌ویژه بر تفکر دربارهٔ تاریخ تأکید می‌کند (۱۰۳ـ۱۰٤) و معتقد است که ادبیات تطبیقی به طور قطع نظام تاریخی دارد (۱۵). بنابراین، از آنجا که نظام فکری ادبیات تطبیقی خود را در تاریخ تعریف می‌کند و نظامی جزمی نیست، بحث خود را با تأملاتی دربارهٔ تاریخ آن آغاز می‌کند. از مکتب فرانسوی در اوایل قرن نوزدهم شروع می‌کند، به دوران اثبات‌گرایی و سپس به واکنش مکتب فرانسوی نسبت به اثبات‌گرایی در نیمهٔ نخست قرن بیستم می‌پردازد، و بعد مکتب امریکایی را پس از جنگ جهانی دوم توضیح می‌دهد. در هر دوره، بر یک یا دو منتقد تأکید می‌کند. برای دورهٔ اول، به ژان‌ـژاک آمپر اشاره می‌کند که در ۱۸۳۲ نخستین دورهٔ

درس ادبیات تطبیقی را در پاریس تدریس می‌کرد. برای دورهٔ اثبات‌گرایی، پیو راینا[1] و کتاب *منابع اورلاندوی خشمگین*[2] (۱۸۷٦)، و برای مکتب فرانسوی کتاب *راهنمای ادبیات تطبیقیِ* پل وان تیئگم (۱۹۳۱) را مطرح می‌کند. آراءِ رنه ولک برای نشان دادن موضع امریکایی‌ها به نظرش بسیار مناسب است. بااین‌حال، ممکن است خواننده متوجه این تأکیدهای گی‌ین نشود، چون در تمام فصل‌های کتابش از طیف وسیعی از نویسندگان و منتقدان و محققان نام می‌برد.

دامنهٔ مطالب کتاب بسیار گسترده است. گی‌ین به‌ویژه به آثار انتقادی اروپای شرقی و روسیه (مانند کتاب ویکتور ژیرمونسکی[3] دربارهٔ حماسهٔ شفاهی ترکیه) و البته اسپانیا توجه دارد. هر کس می‌تواند از گی‌ین، حتی در حوزهٔ کار خود، بسیار بیاموزد. در حوزهٔ کار من، یعنی دورهٔ رنسانس، گی‌ین مباحث جالبی دربارهٔ اشعار مکتوب مطرح می‌کند (۱۲۸–۱۳٤)، و نیز دربارهٔ شعرهای لِئونارد کاکس[4] که پیش از بازگشت به انگلستان تحقیقات وسیعی در اروپای شرقی انجام داد (۵۱)، و همچنین دربارهٔ ارتباط بین تاسو و مقدمات ادبیات کروات (۱۱۷). از این نظر، گی‌ین می‌تواند راهنمای متخصصان در حوزهٔ کارشان باشد.

متأسفانه یکی از مشکلات این کتاب همین گستردگیِ دامنهٔ مطالب آن است. *چالش ادبیات تطبیقی* بیشتر به یک زندگی‌نامهٔ توصیفی شباهت دارد تا تاریخ یا بحث انتقادی. گی‌ین در بحث دربارهٔ کتاب دوریت کوهن[5]، خود به این مشکل اشاره می‌کند: «این تحلیل‌ها را نمی‌توان ساده کرد، و من نمی‌توانم چیزی به سخنان ارزشمند کوهن دربارهٔ موضوع تک‌گویی روایت‌شده بیفزایم» (۱٦۸). تمام کتاب گی‌ین از ابتدا تا انتها عمدتاً از چنین خلاصه‌هایی تشکیل شده است. مشکل دیگرِ شیوهٔ نگارش کتاب زیاده‌روی در فهرست کردن مطالب است. گی‌ین عاشق فهرست کردن است، چه فهرست موضوعی و چه فهرست اسامی. برای مثال، در اوایل کتاب می‌گوید که تطبیق‌گر از کشاکش بین امر محلی و جهانی، حاضر و غایب، تجربه و معنای تجربه، من و بیگانه با من، دریافت و

---

[1] Pio Rajna
[2] *Fonti dell "Orlando furioso"*
[3] Victor Zhirmunsky
[4] Leonard Cox
[5] Dorrit Cohen. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J., 1978.

آرزوی دریافت، آنچه هست و آنچه باید باشد، آنچه امروز وجود دارد و آنچه ابدی است، آگاه است (۵). به دنبال این فهرست، به نقل قول‌هایی می‌پردازد، و در صفحهٔ بعد فهرست دیگری می‌آورد.

این شیوهٔ نگارش پیامدهایی دارد. گی‌ین سعی می‌کند تا رویکرد واحدی به موضوع مورد بحث نداشته باشد و رویکردهای بسیاری را مطرح می‌کند و به اختصار به همه می‌پردازد. نتیجهٔ این کار پراکندگی و سطحی بودن مطالب است. مثلاً، در بحث دربارهٔ شکل‌شناسی می‌گوید که حوزهٔ شکل‌ها بسیار گسترده است، و ازاین‌رو به اشارت کلی اکتفا می‌کند (١٤٦). در نتیجه، خواننده به‌سختی بحث تأثیرگذاری در کتاب پیدا می‌کند، و پیامدهای این امر می‌تواند ناامیدکننده باشد. بحث دربارهٔ رنگای[1] ژاپنی و شعر گفت‌وگوی محلی پرووانسال با این اشارهٔ کم‌وبیش بدیهی به پایان می‌رسد که در هر دو آنها «تنش فُرمیِ خارق‌العاده»ای مشهود است» (۱۲۵). خوانندهٔ کتاب گی‌ین به دلیل روش کتاب‌شناسانهٔ او به‌سختی می‌تواند مباحث کتاب را دنبال کند و خواندن کتاب درحقیقت برایش دشوار است. در نتیجه، معدود کسانی تا انتهای *چالش ادبیات تطبیقی* دوام خواهند آورد و مایهٔ تأسف است، زیرا بسیار چیزها از گی‌ین می‌توان آموخت. او به مفهومی از ادبیات تطبیقی می‌پردازد که روز به روز بیشتر در معرض حمله قرار دارد.

مایکل مورین[2]
دانشگاه شیکاگو
ترجمهٔ ناهید حجازی

[1] renga
[2] Michael Murrin

Comparative Literature in Arabic: History and Major Tendencies to the 1980s

Hussam Al-Khateeb
Qatar University

The original article by Hussam Al-Khateeb does not include an abstract; however, due to our policy in *Comparative Literature*, we have added one. This paper has been chosen for translation for several reasons. 1) Hussam Al-Khateeb is a Syria-born comparatist and teaches at Qatar University, and has a comprehensive knowledge of comparative literature in the Arab world. 2) The conditions of comparative literature in the Arab world are very similar to those in Iran so we can benefit from their experiences. 3) This paper is written by an Arab scholar who has experienced these challenges closely and makes a scholarly and fair criticism.

In general, the paper studies the emergence and development of comparative literature in the Arab world. For the first time, Egyptian comparatists seriously started to study comparative literature since 1980s. Most of Arab comparatists graduated from French universities and were naturally influenced by the French traditional school. The works of Guyard and Etiémble have been translated into Arabic several times. Mohamed Ghonemi Hilal is the only Egyptian comparatist who has had a long-lasting influence on comparative literature in the Arab world. Arab universities suffer from lack of experts in comparative literature. Many of instructors are not comparatists by academic training. According to Hussam Al-Khateeb, many of the papers and books written in Arabic do not have anything to do with comparative literature and just carry its title. Hilal also blames many of these works for their superficiality and lack of depth. To Hussam Al-Khateeb, many Arab researchers do not consider comparative literature more than a simple action of comparison. At the end Hussam Al-Khateeb refers to a trend developed by some Arab comparatists who have a better and deeper understanding of the new theories and methodology of comparative literature and hopes that they can successfully face the challenges of comparative literature in the Arab world as an independent academic discipline.

Keywords: Comparative literature in Egypt, the emergence of comparative literature in Arab countries, Hussam Al-Khateeb, traditional school of comparative literature, comparative literature theories.

The Emergence and Development of Comparative Literature in Spain

Nahid Hejazi
The Academy of Persian Language & Literature

Although modern Spain has established relations with the European Union and has opened her political and economic doors to the rest of the world, the comparative literature used to be considered marginal. This article reviews and analyzes the causes of its marginalization and based on past and current status of comparative literature in this country predicts its future. Lack of attention to comparative literature in Spain has its roots in the decline of her political and economic power over Spanish colonies, domination of fascist regimes, closed doors to other countries, and involvement in civil wars. Fearing to lose their national literary identity, made Spanish researchers hesitant to adapt new theories of comparative literature as expressed in other parts of the world. Another reason is the multiplicity of languages and literatures in different regions of Spain, which has caused serious conflicts and disagreements among authors and poets. Regional authors usually claimed that the cultural identity of Spain belonged to them and this created a gap between different languages and literatures of various regions. Thus, comparative literature was neglected as a discipline. From mid-twentieth century with the establishment of the Comparative Literature Association of Spain, the number of comparative literature programs increased in the Spanish universities as well, and the researches of the prominent Spanish scholars, like Claudio Guillén, revived the academic life of this discipline in Spain.

Keywords: Comparative Literature in Spain, Spanish literature, Claudio Guillén, Comparative literature Association of Spain.

Literature and Painting: Blake's Romantic Paintings from Milton's Epic

Laleh Atashi & Alireza Anushiravani
Shiraz University

This paper is an interdisciplinary research in the field of comparative literature. Blake, the English Romantic poet and painter, has expressed his own reading of Milton's *Paradise Lost* in his paintings. Generally speaking, the Romantic poets under the influence of the dominant discourse of the French Revolution (1796) were interested in rebellious, unknown and mythical characters. Thus, Milton's Satan in *Paradise Lost* which was considered an anti-hero in the 18th century neoclassical poetry, became a hero, who preferred to rule in hell rather than to serve in heaven, for the Romantic poets. However, Blake, the poet, has a completely different reading from other Romantic poets. Despite his youth interest in the French Revolution, later on Blake became disappointed with the Revolution after witnessing the aftermath violence. For him, the only solution lied in the creative imagination and thought. Blake drew his painting of Milton's *Paradise Lost* in such a spirit. These paintings tell us more about Blake rather than Milton's epic.

Keywords: Interdisciplinary studies, Milton, Blake, painting and literature, *Paradise Lost*, new historicism, romanticism.

Eliot's Classicism and Wordsworth's Romanticism in the Context of Nimaic Thought

Behzad Ghaderi Sohi & Nahid Ahmadian
Tehran University

″Arzesh-e Ehsasat″ and ″Nameha-ye Hamsaye″, two major works of Nima Yushij, the modern Persian poet, are among the most eminent early Persian literary criticism on free verse poetry. In these two long articles, Nima postulates upon the idea of how free verse poetry differentiates from the classical counterpart much practiced and advocated by the classical poets of both past and his contemporary. At first glance, and due to his revolutionary reaction against the classical heritage of Persian literature, Nima might have seemed to emanate a radical shift from the tradition of the classical basis. This, however, is annulled in the present article by an attempt to excruciate both the romantic and classical foundations of Nima's ideas. To do this, the authors have compared and contrasted his literary theories in the works mentioned above with the two English counterparts in the realm of classical and romantic literary criticism – William Wordsworth and his Preface to *The Lyrical Ballads* (1800) and T.S. Eliot's *Tradition and the Individual Talent* (1919) respectively. The result of this research introduces Nima as a poet who epitomizes the features of both Western classical and romantic spirit.

Keywords: Eliot, Wordsworth, literary criticism, Romanticism, Classicism.

A Comparative Study of Classical Principles in Nicola Boileau's *Art of Poetry* and Persian Literature

Mohammad Reza Amini
Shiraz University

The comparative study of literary movements is an important area of research in comparative literature. The School of Classicism yields itself to a comparative study with Persian Classicism. *The Art of Poetry*, written by Nicola Boileau, the French poet and literary theorist, is, in fact, the manifesto of the French Classicism in the seventeenth century. In the first part of the present essay, after a short review of the cultural and literary life of the seventeenth century France, the basic thoughts of Boileau are elaborated. Then, to better understand the place of Boileau's art of poetry in the history of literary theory, an outline of this long tradition that begins with Aristotle and continues by writers like Longinus and Horace is drawn. The second part of the essay deals with the important ideas that Boileau expressed in the first chant of *L'art poétique* translated entirely here in Persian for the first time. This study shows that Boileau's *Art of Poetry* can be used as an appropriate basis for a comparative study of Persian and European classical literature

Keywords: Classicism, Boileau, comparative literature, literary theory, poetics, classical Persian literature.

Kay Khusrau in the Mirror of Eastern and Western Literature

Afsaneh Khatonabadi
Islamic Azad University, Najafabad Branch

Kay Khusrau, the Persian ideal king, has been such a significant character in Persian mythology, history, national epic, folktales, transcendental philosophy and mystical literature that he has changed into a character type. This paper tries to examine the similarities between Kay Khusrau and similar characters in the myths, history and literature of other nations. Some similar cases could be found in *Rigveda*, *Mahabharata*, and the Chinese myths. In addition, there are significant similarities between Kay Khusrau and Feraydoun, Buddha, Ebrahim Adham, Cyrus the Great, Ardeshir, Al-Hakem, Romuluy, King Arthur, as well as Hamlet. On the basis of the present study, two hypotheses are possible. 1) All these characters have a common basis, i.e., their background can be traced back to Indo-European mythology, however, they have taken different manifestations in the East and West. In other words, it is possible to find an oriental origin for the Kay Khusrau type. 2) The origin of similarities can be attributed to Jungian archetypes and the collective unconscious of human beings.

Keywords: Kay Khusrau, type, comparative studies, myth, history, epic, archetype.

Abstracts

From Myth to Literature: The Transition of Oral Myths to Written Stories

Farideh Alavi & Reza Ali-Akbarpour
Tehran University

Myth is one of the prominent issues in comparative literature studies. The relationship between myth and literature seems a bit problematic as the first one is oral and related to human beliefs and the second one is written and related to the realm of aesthetics. However, further study shows that there are lots of similarities between them and both follow the same logic which is that of the story. On the other hand, the logic of story has its own structure which is rooted in the principles of imagination. The transition from the oral form of myth to the written form of literature has been slow and has taken a long time, during which the story-teller, audience and context have been replaced by the poet/author, the individual reader and the literary story. This study proves that there are structural similarities between the world of myth and literature and, thus, both fit into a larger framework which is the world of story.

Keywords: Myth, literature, story, oral, written, genre, imagination, archetype.

comparatists started a new trend after mid-twentieth century which helped comparative literature to flourish in Spain. "Comparative Literature in Arabic: History and Major Issues" is an article written by Hussam Al-Khateeb, the Syrian comparatist and professor of comparative literature at Qatar University, and has been translated into Persian. It is interesting to notice the similar conditions of comparative literature in Arab countries and Iran. In the Report section of the journal, the 20th ICLA Congress in 2013, Paris, and its major topics are introduced. The next report is Eugene Chen Eoyang's "Comparative literature in Hong Kong" translated into Persian. The aim of these translations is to become familiar with current status of comparative literature in other parts of the world and to benefit from their experiences. In the Book Review section, David Damrosch's *What Is World Literature?* and Aldridge's *Comparative Literature: Matter And Method* are introduced and reviewed. The former introduces a new trend and the latter deals with comparative literature methodology.

The editorial board of *Comparative Literature* of the Academy of Persian Language and Literature is happy to see that the publication of four issues has brought about some changes at least among the younger researchers though it still has a long way to go. Comparative literature has a broad perspective and can bridge literature to other writings and fields of human knowledge. Thus, its development in Iran needs the cooperation of all professors in national and foreign literatures as well as those in humanities and arts. No single group can do this job. Our success depends on how much we can consult and work with each other.

Alireza Anushiravani
Associate Editor

textbooks, and international conferences and their major trends. Familiarity with the curriculum of comparative literatures in the rest of the world will help us to build a program based on our own cultural and social needs. We can, indeed, learn a lot from the challenges others faced and the alternatives they came up with. However, our most urgent need is to define the objective and methodology of comparative literature; otherwise, practical comparative studies with no deep understanding of its new trends will simply lead to further confusion and misconception.

The members of the Department of Comparative Literature at the Academy of Persian Language and Literature are presently working on the M.A. program in Comparative Literature in Iran, and will continue with the Ph.D. program in future, in a way to update this discipline both academically and culturally. This is why the editorial board of the journal encourages papers which deal with the theoretical and methodological issues. In our last issue, we introduced some of the new trends of comparative literature, i.e., reception theories, world literature, translation studies and imagology. In this issue we have included papers dealing with characters as types in world literature, literature and mythology and oral literature, comparative studies of literary movements and genre.

In "From Myth to Literature: The Transition of Oral Myths to Written Stories" Alavi and Ali-Akbarpour demonstrate the relationship between myth and literature. In "Kay Khusrau in the Mirror of Eastern and Western Literature" Khatonabadi traces the character of Kay Khusrau in eastern and western literature and mythology. She successfully shows how a character reappears in different cultures. In "A Comparative Study of Classical Principles in Nicola Boileau's *Art of Poetry* and Persian Literature" Amini compares Boileau's classicism with that of Persian literature and shows their basic similarities. In "Eliot's Classicism and Wordsworth's Romanticism in the Context of Nimaic Poetry" Ghaderi and Ahmadian compare and contrast Nima's literary theories with those of Wordsworth and Eliot and conclude how Nima as a Persian poet epitomizes the features of both Western classical and romantic spirit. In "Literature and Painting: Blake's Romantic Paintings from Milton's Epic" Anushiravani and Atashi, using New Historicism as their theoretical framework, introduce the interdisciplinary study of literature and painting. In "The Emergence and Development of Comparative Literature in Spain" Hejazi studies the marginalization of comparative literature in Spain due to its political and economic conditions and shows how Spanish

world literature had opened their way to comparative literature studies around the world. This, by no means, was limited to Western universities; Indian and Chinese universities made a considerable theoretical and methodological progress as well. This first step in Iran was, on the one hand, encouraging after several decades of negligence, but, on the other hand, serious questions arose that needed reasonable answers. For sure, the development of Comparative Literature in Iran needs a strategic and long-term plan. The mushroom growth of comparative literature in Iran in recent years not only cannot help this discipline but it is a fatal blow for this newly cultivated plant. We must carefully consider our opportunities and challenges and come up with a strategic long-term plan for its development. The following questions demand urgent answers in the Iranian academia interested in comparative literature.

1. How is the theoretical and methodological gap going to be filled?
2. What are the academic criteria for establishing a department of comparative literature in an institution of higher education? How far can we continue this new trend of Persian-Arabic, Persian-English, Persian-French, … comparative literature studies? Does it, after all, have any scientific justification? Is it what we mean by Comparative Literature?
3. What are the academic qualifications for teachers of comparative literature? There is no doubt that comparatists must cooperate with experts in national literatures and others in humanities and arts to develop a full-fledged department of comparative literature. Are professors of Persian or foreign literatures automatically qualified to teach comparative literature? Can comparatists by training teach all the courses? How can we benefit from team teaching?
4. What are the qualifications of the applicants and what kind of skills or knowledge are they supposed to acquire after graduation?
5. Do we have enough access to comparative literature textbooks in Persian? What is the best solution at this juncture? Writing books or translating from other languages or both?

We are all familiar with the departments of comparative literature around the world, the well-known scholars and journals and

Editorial

The Necessity of Strategic Planning for Comparative Literature in Iran

Comparative Literature in Iran was neglected after the early death of Fatimeh Sayyah (1902-1947) when she was 45 years old. Why? We still don't know why comparative literature withered after her death. Apparently, Syasi, the former chancellor of Tehran University, decided to shut down the program since he could not find another multilingual faculty member to replace her. To lose Sayyah in an age when she had just started her scholarly career was a big tragedy; however, more tragic was the fact that no one was trained by her to continue her path. Perhaps, because she was academically a student of French language and literature from Moscow University, comparative literature to her was more a matter of personal interest rather than academic pursuit. Many scholars, including Javad Hadidi (1932-2002) did their best to revive this discipline in Iran but their efforts were scattered and did not reach its goals. This historical neglect caused a decline in the quantity and quality of comparative literature studies in Iran. However, from mid 2001's, in less than six years, we witness a rapid growth of this discipline in Iran. Several journals are published during these years: *The Quarterly of Comparative Literature* (published by the Islamic Azad University, Jiroft Branch from Spring 2007), *Journal of Comparative Literature* (published by Kerman University from Autumn 2009), *Comparative Literature* (published by the Academy of Persian Language and Literature from Spring 2010) and *Comparative Language and Literature Research* (published by Tarbiat Modares University from Spring 2010). For the first time, Kerman University admitted M.A. students in Comparative Literature concentrating on Persian-Arabic literary influences and some conferences were held at different universities around the country.

Doubtless, comparative literature did not stop in other parts of the world waiting for us. It had progressed specially after mid-twentieth century and had distanced itself from the traditional influence studies of comparative literature. New areas of studies like interdisciplinary studies, translation studies, cultural studies, globalization and multiculturalism and most recently a new wave of

Contents

Editorial

The Necessity of Strategic Planning for Comparative Literature in Iran — **Alireza Anushiravani**

Articles

From Myth to Literature: The Transition of Oral Myths to Written Stories — **Farideh Alavi & Reza Ali-Akbarpour**

Kay Khusrau in the Mirror of Eastern and Western Literature — **Afsaneh Khatonabadi**

A Comparative Study of Classical Principles in Nicola Boileau's *Art of Poetry* and Persian Literature — **Mohammad Reza Amini**

Eliot's Classicism and Wordsworth's Romanticism in the Context of Nimaic Thought — **Behzad Ghaderi Sohi & Nahid Ahmadian**

Literature and Painting: Blake's Romantic Paintings from Milton's Epic — **Laleh Atashi & Alireza Anushiravani**

The Emergence and Development of Comparative Literature in Spain — **Nahid Hejazi**

Comparative Literature in Arabic: History and Major Tendencies to the 1980s — **Hussam Al-Khateeb** **Tr. Laleh Atashi**

Reports

Comparative Literature in Hong Kong — **Eugene Chen Eoyang** **Tr. Roghiyeh Bahadori**

20th ICLA Congress, Paris 2013 — **Behnam Mirzababazadeh Fumeshi**

Book Reviews

What is World Literature? (David Damrosch) — **Michael Wood** **Tr. Mojdeh Daghighi**

Comparative Literature: Matter and Method (Owen Aldridge) — **Calvin S. Brown** **Tr. Mojdeh Daghighi**

The Challenge of Comparative Literature (Claudio Guillén) — **Michael Murrin** **Tr. Nahid Hejazi**