بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

سرمقاله	ضرورت آشنایی با نظریّه‌های ادبیات تطبیقی در ایران	علی‌رضا انوشیروانی	۳
مقاله	داستان *داش‌آکل*: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار	ایلمیرا دادور	۹
	ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه	علی‌رضا انوشیروانی	۲۳
	واحد وزن در شعر عربی و فارسی	علی‌اصغر قهرمانی مقبل	٤۲
	«پارسیان آن‌قدرها هم **شاعر** نیستند»	علی‌رضا انوشیروانی	٦٦
	از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی	سوزان باسنت، ترجمهٔ صالح حسینی	۷۱
	تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی	لاتیشیا نانکت، ترجمهٔ مژده دقیقی	۱۰۰
	پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی	ناهید حجازی	۱۱٦
گزارش	شکل‌های یک اسطوره: دگرگونی‌های ادبی شخصیت یوسف	مجدالدین کیوانی	۱۳۰
	کتاب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران	ویدا بزرگ‌چمی	۱٤٦
	مطالعات ادبیات تطبیقی در دانشگاه لیسبون	مژده دقیقی	۱۷۷
معرفی و نقد کتاب	*ادبیات تطبیقی* (محمد عبدالسلام کفافی)	مسیح ذکاوت	۱۸۲
	بوطیقای تطبیقی (ارل راینر)	کارولین اکهارت، ترجمهٔ ویدا بزرگ‌چمی	۱۹٤

ضرورت آشنایی با نظریّه‌های ادبیات تطبیقی در ایران

نظریّه (*تئوری*) واژه‌ای تخصصی در فلسفهٔ یونان باستان است که از θεωρία (=theoria) به معنی «نگاه کردن، دیدن، نگریستن» مشتق شده و بر نظرپردازی یا نظرورزی و تفکر یا تأمل دلالت دارد. ژرف‌اندیشی و تفکر پایهٔ هر علمی است و بدون فکر و نظریه هیچ علمی پیشرفت نخواهد کرد. مطالعات ادبی از این قاعده مستثنی نیست. زمانی تصور می‌کردند که نظریّه و نقد ادبی دو مقولهٔ جدا از هم است؛ یکی توصیفی و دیگری کاربردی است. برخی نظریّه را مقوله‌ای فلسفی و انتزاعی و پیچیده می‌پنداشتند که بدون آن هم می‌شد به تفسیر و تأویل متون ادبی پرداخت و بدین بهانه از پرداختن به نظریّه‌های ادبی طفره می‌رفتند یا آن را دل‌مشغولی نخبگان تلقی می‌کردند. اما از حدود پنجاه سال پیش این فرض درهم شکسته شد و پژوهشگران جوان‌تر به این نتیجه رسیدند که شناخت ادبیات «تنها در قالب مفاهیم کلی و بر مبنای نظریهٔ ادبی امکان‌پذیر است. نظریهٔ ادبی، ارغنون روش‌ها و نیاز عمدهٔ تحقیق ادبی امروزه است» (ولک ۸). به سخن دیگر، قبل از هر تحقیق و نقد مؤثر باید با مبنای نظری و فکری آن رشته آشنا شد.

بر همین اساس، تحولات دهه‌های اخیر ادبیات تطبیقی را بدون توجه به نظریه‌های جدید آن نمی‌توان به درستی شناخت. گسترهٔ پژوهش‌های کاربردی ادبیات تطبیقی نو توسعهٔ چشمگیری داشته و از گِل و لای پژوهش‌های سنتی ادبیات تطبیقی ــ تأثیر و تأثر و شباهت‌های باسمه‌ای ــ بیرون آمده و وارد عرصه‌های بینارشته‌ای جدید شده است، از قبیل ادبیات تطبیقی و ادبیات پسااستعماری، ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی، ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی، ادبیات تطبیقی و جهانی شدن، ادبیات و هویت‌های دو رگه، ادبیات و چندفرهنگی، ادبیات و محیط زیست، ادبیات و فناوری اطلاعات. اگر

قصد آن داشته باشیم از ادبیات تطبیقی سنتی به طرف ادبیات تطبیقی نو حرکت کنیم و جایگاه علمی در خور توجه به دست آوریم باید دست از پژوهش‌های سنتی کم مَلاط بشوییم و با اندیشیدن و تفکر برای کسب اعتبار علمی تلاشی مضاعف کنیم و این حاصل نمی‌شود مگر از طریق آشنایی با نظریه‌های جدید. حتی آنانی که نظریه را خوش نمی‌دارند و تصور می‌کنند «بدون آن راحت‌ترند، صرفاً گرفتار نظریه‌ای کهن‌تر» هستند (ایگلتون ۱ـ۲). بنابراین هر نقد کاربردی، آگاهانه یا ناآگاهانه، بر اساس نظریه‌ای کهن یا نو است. آنچه پژوهشی را به بیراهه می‌کشاند یا تکراری و ملال‌آور یا، برعکس، راهگشا و دلنشین می‌سازد بستگی به بنیان نظری آن دارد. البته هر قدر درک پژوهشگر از چارچوب نظری به روزتر، عمیق‌تر و دقیق‌تر باشد، نتیجهٔ پژوهش وی سودمندتر و نافذتر خواهد بود.

نظریه پژوهشگر را به فکر کردن وامی‌دارد، فرضیه‌های او را به چالش می‌کشاند، او را به بازبینی نظرات قبلی خودش ترغیب می‌کند، گره‌افکنی می‌کند، پرسش‌های تازه‌ای مطرح می‌کند و، بدین سان، به نوآوری و خلاقیّت می‌انجامد. به عقیدهٔ جفرسُن و روبی[1] «نظریهٔ ادبی در خلأ به وجود نمی‌آید بلکه عمدتاً پاسخی است به مشکلاتی که خوانندگان، منتقدان و محققان در عملْ هنگام خواندن متن با آن مواجه شده‌اند» (۷). به سخن دیگر، درنگ در بنیان‌های نظری مسئله چندین فضیلت دارد: ۱ـ برای هر پرسشی بسته به آنکه از چه زاویه‌ای بدان بنگریم پاسخ‌های متفاوتی وجود دارد لذا پژوهشگر به ساده‌ترین و زودیاب‌ترین پاسخ قناعت نمی‌کند. ۲ـ روش‌های مرسوم پاسخ‌گویی به سؤالات تحقیق را که معمولاً کلی‌نگر و کلیشه‌ای هستند نمی‌توان بدیهی فرض کرد. ۳ـ بسته به چارچوب نظری که پژوهشگر برای تحقیق برمی‌گزیند، روش تحقیق مناسب با آن نظریه را هم انتخاب می‌کند. این شیوه برای روشن ساختن روش تحقیق بسیار راهگشاست و از نابسامانی ساختار پژوهش جلوگیری می‌کند. ٤ـ هیچ‌گاه فقط یک نظریهٔ غالب وجود ندارد بلکه **نظریه‌ها** وجود دارند که اغلب با هم در تضاد هستند. بنابراین هیچ نظریه‌ای فصل‌الخطاب نیست. مع‌الوصف ممکن است در زمان و مکانی خاص، نظریه‌ای در مقایسه با سایر نظریه‌ها مقبولیّت بیشتری بیابد. ۵ـ نظریه‌ای نیست که قابل نقد و بازبینی نباشد. نظریه‌ای را قطعی و بدون کم و کاست پنداشتن سرابی

[1] Ann Jefferson and David Robey

بیش نیست. دانشگاه‌ها و مراکز علمی معتبر دنیا فقط به نظریه‌پردازی قناعت نمی‌کنند؛ ردّ یک نظریهٔ خاص یا جرح و تعدیل آن به همان اندازه در خور توجه است.

اکنون از چشم‌انداز نکات بالا، به سیاست‌های راهبردی فرهنگستان زبان و ادب فارسی در زمینهٔ ادبیات، به طور کلی، نگاه می‌کنیم تا روشن شود که نظریه‌پردازی چه جایگاهی در این نهاد علمی دارد. سَرِ آن ندارم که به آنچه گفته‌اند، و خوب هم گفته‌اند، دوباره بپردازم. تنها برای نتیجه‌گیری از بحث به نکته‌ای اساسی و تأمل‌برانگیز اشاره می‌کنم. رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی در سرمقالهٔ دورهٔ دهم، شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۸۷) به مناسبت چاپ شمارهٔ چهلم *نامهٔ فرهنگستان* چنین می‌گوید:

> انتشار مستمرِ مجلّات علمی‌ـتخصّصی در هر کشور، به خودی خود، نشانهٔ رونق و رواج بازار آن علم در آن کشور است. وقتی مجلّه‌ای دانشگاهی در یک رشتهٔ علمی منتشر می‌شود، از سویی، حکایت از وجود عدّه‌ای دانشمند و متخصّص می‌کند که با هم مرتبط‌اند و همکاری دارند و، با تحریر مقالات علمی، به تولید آن مجلّهٔ علمی اهتمام کرده‌اند؛ از سوی دیگر، معلوم می‌شود عدّهٔ بیشتری خوانندهٔ دانشمند و متخصّص در جامعه نیز حضور دارند که علاقه‌مند به خواندن مقالات آن مجلّه‌اند. هیچ مجلّه‌ای بدون فرض این مجموعهٔ «مؤلف» و «خواننده» قابل انتشارِ مداوم نیست. (حدّاد عادل ۲)

گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تنها گروه مستقل آکادمیک این رشته در تاریخ علوم انسانی ایران بر چنین سیاستِ علمی استوار است که انتشار مجلّات علمی‌ـتخصّصی را از لوازم توسعهٔ علمی برمی‌شمارد. رئیس فرهنگستان در ادامهٔ مطلب ضمن برشمردن خدمات و فضیلت‌های *نامهٔ فرهنگستان* با باریک‌بینی و ژرف‌نگری به چالشی اشاره می‌کند که اکثر قریب به اتفاق مجلّات ادبی کشور با آن روبه‌رو هستند.

> مع‌الوصف مجلّه هنوز نتوانسته است چنان‌که شاید و باید تحقیقات دانشگاهی را در حوزهٔ زبان و ادب فارسی در مجاری مطلوب هدایت کند. هنوز دستاوردهای معتبر نو در حوزهٔ نظریّه‌های ادبی به قدر کافی شناسانده نشده‌اند؛ خلأها در تحقیقات ادبی پر نشده است؛ کج‌راهه‌ها در میان جریان‌های فکری به نسل جوان نشان داده نشده است؛ فراورده‌های گفتمانی که با فناوری نوین منتشر می‌شوند بررسی و نقد نشده‌اند؛ از نسل جوان نظرخواهی نشده و ذایقهٔ فرهیختگان این نسل به دست نیامده است. (همان ٤)

ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، که جوان‌ترین نهال درخت تنومند تحقیقات ادبی فرهنگستان است، تلاش می‌کند تا در مسیر سیاست‌های راهبردی فرهنگستان که در

سخنان بالا آمده حرکت کند. ادبیات تطبیقی به دلایلی که در «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»[۱] به آنها اشاره کرده‌ام مسیر ناپیموده و ناهمواری در پیش دارد. گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان معرفی و شناساندن نظریه‌ها و روش‌های تحقیق ادبیات تطبیقی را وجههٔ همّت خود قرار داده است. لذا مقالاتی در خور درج در *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* می‌باشند که، افزون بر ویژگی‌های خاصِ مقاله‌های ادبی، مبتنی بر نظریه و روش تحقیقِ ادبیات تطبیقی و منابع علمی معتبر و به‌روز این رشته باشند.

تلاش کرده‌ایم که در این شماره این اصول را تا سرحدّ امکان مدّ نظر قرار دهیم. دادور در مقاله‌ای روشمند با استفاده از داستان *داش‌آکل* هدایت و نمایشنامهٔ *سیرانو دو برژراک* اثر ادمون رُستان موفق شده است تا کاربستِ نظریهٔ بینامتنیّت ــ مبتنی بر اینکه آثار ادبی بر اساس آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند ــ و نظریهٔ افق انتظار را ــ مبتنی بر اینکه اثر ادبی در زمان‌های مختلف و برای مردمانی متفاوت می‌تواند معانی مختلف داشته باشد ــ نشان دهد. انوشیروانی در مقالهٔ «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه» سیر تحوّلات یک اندیشه را که از زمان گوته آغاز و با نظریهٔ ادبیات جهانِ دمراش ختم می‌شود بررسی می‌کند. وی در این نوشتار می‌کوشد تا خوانندگان را با نظریه‌ای جدید در قلمرو ادبیات تطبیقی آشنا سازد و امیدوار است بدین‌سان بتواند راه را برای پژوهش‌های کاربردی جدید در این حوزه بگشاید. قهرمانی در مقالهٔ «واحد وزن در شعر عربی و فارسی» ثابت می‌کند که واحد وزن شعر فارسی، بر خلاف عقیدهٔ علمای سنتی عروض فارسی در طول قرن‌های متمادی، بیت نیست و مصراع است. در این نوشتار قهرمانی توانسته غلط بودن نظریهٔ پذیرفته‌شده‌ای را به روش تطبیقی ثابت کند. مقالهٔ «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی» که ترجمهٔ فصل هفتم کتاب باسنت، نظریه‌پرداز معاصر ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی، است رشتهٔ ترجمه‌پژوهیِ را به مثابهٔ رشته‌ای جدید و در خور پژوهش‌های پیشرفته معرفی می‌کند. باسنت با استناد به نظریهٔ نظام‌های چندگانه چشم‌انداز جدیدی فراروی پژوهشگران ادبیات تطبیقی می‌گشاید. از دیدگاه باسنت ترجمه‌پژوهی رشته‌ای بینافرهنگی با روش تحقیق دقیق است. جهت آشنایی خوانندگان، انوشیروانی شمّه‌ای از افکار باسنت را در نوشتاری کوتاه آورده

---

[۱] نک ← *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. ۲/۱(پاییز ۱۳۸۹. پیاپی ۲): ۳۲ـ۵۵.

است. ترجمهٔ این فصل از کتاب باسنت ــ که ترجمهٔ آن فقط از عهدهٔ مترجمی کهنه‌کار و با تجربه برمی‌آمد ــ بخشی از رسالت گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در معرفی و شناساندن نظریه‌های جدید است. نْانکِت، دانشجوی فرانسوی‌تبار دورهٔ دکتری دانشگاه لندن، مقاله‌ای به زبان انگلیسی برای *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* فرستاده که با توجه به محتوا و روش تحقیق مورد پذیرش قرار گرفت و همچنان که در شمارهٔ اوّل گفته بودیم ــ که به چند زبان خارجی مقاله می‌پذیریم ــ آن را به زبان فارسی ترجمه و همراه با نسخهٔ اصلی آن در این شماره منتشر کردیم. تصویرشناسی سابقه‌ای طولانی در مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی دارد و مدتی شکل سنتی آن از دایرهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی خارج شد تا در سال‌های اخیر پژوهشگران اروپایی، به‌خصوص بِلِر و لِرسِن با انتشار کتاب *تصویرشناسی*، این نظریه را در کسوتی نو و سازگار با دانش ادبی روز مطرح نمودند. در این نوشتار نانکت به بررسی تصویر «دیگر» در متون نثر معاصر فرانسه و فارسی می‌پردازد و، بدین‌سان، نظریه و عمل را به هم می‌آمیزد و مقاله‌ای خواندنی ارائه می‌دهد. حجازی در مقالهٔ «پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی» به بررسی تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی، و به‌خصوص مصر، می‌پردازد که از برخی جنبه‌ها به جایگاه ادبیات تطبیقی در ایران شباهت دارد. حجازی با اشاره به تألیفات و ترجمه‌های پیشگامان ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی، ضمن برشمردن کمبودها و ضعف‌ها، نسبت به آیندهٔ ادبیات تطبیقی، به‌خصوص در مصر، خوش‌بین است.

در گزارش‌ها و نقد و معرفی این شماره نیز به طور کلی تلاش کرده‌ایم تا در مسیر نشان دادن راه‌های جدید حرکت کنیم و پنجره‌هایی فراسوی خوانندگان فاضل، و به‌خصوص پژوهشگران جوان و دانشجویان، بگشاییم تا آنان این راه را ادامه دهند و این بار را به مقصد برسانند.

علی‌رضا انوشیروانی

منابع

ایگلتون، تری. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸٦ (چاپ اول ۱۳٦۸).

حدّاد عادل، غلامعلی. «شمارهٔ چهلم.» *نامهٔ فرهنگستان*. ٤/۱۰ (زمستان ۱۳۸۷): ۲ـ٤.

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

Jefferson, Ann and David Robey, eds. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London: Basford Academic and Educational Ltd., 1982.

داستان *داش آکل*: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار

ایلمیرا دادور*

چکیده

داستان کوتاه *داش آکل* یکی از زیباترین داستان‌های ادبیات فارسی در قرن بیستم است که بسیاری آن را اثر جاودانی نویسنده، صادق هدایت، می‌دانند. این داستان نخستین بار در سال ۱۳۱۱ و در مجموعه‌ای که شامل یازده داستان کوتاه بود به چاپ رسید. سال‌ها بعد، یعنی در دهۀ پنجاه شمسی، فیلمی سینمایی از روی همین داستان ساخته شد که آن نیز از جایگاه درخوری در عالم سینمای ایران برخوردار است. این داستان، به عقیدۀ نگارنده، با پشتوانۀ دیگر نوشته‌ها و متن‌ها نوشته شده است. به بیان دیگر، هدایت داستانی ایرانی نوشته، اما با اِشرافی که بر ادبیات سایر سرزمین‌ها و به خصوص بر ادبیات فرانسه داشته، با خلق این اثر زیبا به سوی مفهومی گام نهاده است که امروزه آن را «بینامتنیت» می‌خوانیم. از آنجا که هر متن ادبی بر اساس تصوری خاص از مخاطبان خود پدید می‌آید، خوانش دیگر این داستان به ما کمک خواهد کرد تا به چگونگی تکوین داستانی بومی‌شده، در حدِّ «افق انتظارِ» خوانندۀ ایرانی، دست یابیم.

کلیدواژه‌ها: داستان، بینامتنیت، بومی‌سازی، افق انتظار، هدایت.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

مقدمه

داستان *داش آکل* این گونه آغاز می‌شود: « همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند» (هدایت٥٤). همین جملهٔ نخست یادآور می‌شود که در زمان وقوع داستان، شهر شیراز وسعت چندانی نداشته است و گستردگی آن در حدّی بوده که بیش‌وکم همهٔ اهالی از حال و روز یکدیگر خبر داشته‌اند. ادامهٔ داستان گواه بر آن است که رخداد ویژهٔ داستان به قبل از سال ۱۳۰۰ مربوط می‌شود و نه تاریخ نشر آن؛ یعنی به زمانی که عیّاری و جوانمردی هنوز جایگاهی مردمی داشت. در این خُرد جامعه، داش آکل نمادِ کامل پهلوانی و دلاوری است، « داش آکل را همهٔ اهل شیراز دوست داشتند» (۵۸)، زیرا « داش آکل از مردم دستگیری می‌کرد، بخشش می‌نمود و اگر دنگش می‌گرفت بار مردم را به خانه‌شان می‌رسانید.» و « اگر اجل برگشته‌ای با زنی شوخی می‌کرد یا به کسی زور می‌گفت دیگر جان سالم از دست داش آکل به در نمی‌برد» (۵۸)؛ خلاصه، همهٔ آنچه در دوران نگارش داستان از جامعه رخت بر می‌بست. در مقابل او کاکا رستم است، دون و خائن و بی‌غیرت، که کینهٔ داش آکل را از مدت‌ها قبل به دل داشت و پی بهانه می‌گشت تا تلافی کند.

سال‌های بعد از ۱۲۹۰ سال‌های یک چرخش بسیار مهم در تاریخ ایران به شمار می‌رود: «گذر از یک نظام آسیایی به نظامی پارلمانی»، همراه با رهاوردِ « هموار کردن راه فردگرایی». در کنار ساختار نوین جامعه، دیوان‌سالاری نیمه بورژوایی- نیمه سنتی همراه با پیوندهای اجتماعیِ نامعین به میدان می‌آید. دست یافتن به مقامی دولتی آرزوی بسیاری می‌گردد که برای رسیدن به آن حرمت‌ها شکسته می‌شود. بهترین نمونهٔ آن را می‌توان در قسمت نخست رمان *زیبا* (۱۳۰۹) اثر محمد حجازی یافت. در چنین هنگامه‌ای از نابسامانی است که شخصیتی همانند داش آکل، خواسته و ناخواسته، رنگ می‌بازد و صحنهٔ جامعه را ترک می‌کند.

اما داستان *داش آکل* حکایت مردی است بدسیما که « هر کس دفعهٔ اول او را می‌دید قیافه‌اش توی ذوق می‌زد» (٦٤). اما بدسیمایی چیزی از مردی و مردانگی‌اش کم نمی‌کرد. او « زندگی‌اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید» (٦٥). و چنان درست‌کار بود که وقتی حاجی صمد مرحوم شد، همه اطلاع یافتند که او داش آکل را «وکیل و وصی» خودش کرده است، چون حاجی همواره به خانواده‌اش

می‌گفت که «اگر یک مرد هست فلانی[داش آکل] است» (٦٢). مسیر زندگی داش آکل از این اتفاق به بعد تغییر می‌یابد: او در نگاهی گذرا دختر جوان حاجی صمد را ــ که از کنجکاوی پردهٔ اندرونی را پس زده بود تا «داش سرشناس شهر و قیّم خودشان را ببیند» ــ می‌بیند و به او دل می‌بازد. گرچه می‌دانست که خانوادهٔ دختر مخالفتی با ازدواج آن دو نخواهند داشت، « پیش خودش گمان می‌کرد که هرگاه دختری که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود» (٦٨). داش آکل، تنها و افسرده، یک طوطی می‌خرد تا شب‌ها، در تنهایی‌اش، با آن درد دل کند. فقط همین طوطی بود که راز عشق داش آکل را می‌دانست.

پس از هفت سال خدمت وفادارانه به خانوادهٔ مرحوم حاجی صمد و رسیدگی به تمام امور آنها، اتفاقی که داش آکل همواره انتظارش را می‌کشید رخ داد. برای مرجان، دختر مرحوم حاجی، خواستگاری آمد، پیرتر و بدسیماتر از داش آکل (در فیلمِ این داستان، خواستگار جوان است و بدسیما نیست). داش آکل هیچ نگفت؛ خاموش و سربه‌زیر تمامی مراسم را آبرومندانه برگذار کرد. اما در راه بازگشت به خانه مورد حملهٔ کاکارستم قرار گرفت. داش آکل پیروزمندانه حریف را به خاک انداخت، اما این یکی، ناجوانمردانه، قمه را برای کشتن داش آکل تا دسته در پهلوی او فرو کرد، زخمی نابودکننده. داش آکل قبل از مرگ وصیت کرد که طوطی‌اش، تنها ثروت او، به مرجان داده شود. « همهٔ اهل شیراز برایش گریه کردند» (٧٨). قفس طوطی به مرجان سپرده شد. در خلوتِ مرجان، ناگهان طوطی با لحن داشی، با لحن خراشیده‌ای گفت: «مرجان... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم... مرجان... عشق تو... مرا کشت» (٧٩). و مرجان در تنهایی خود اشک ریخت.

این کوتاه شدهٔ داستان بود، یک داستان ایرانی که « خوانندهٔ مورد نظر خود را دارد و در هر اشارهٔ آن مخاطبی را که از قبل مد نظر داشته مورد خطاب قرار می‌دهد» (سارتر، به نقل از ایگلتون ١١٦). هر خوانندهٔ ایرانی به راحتی می‌تواند با این داستان ارتباط برقرار کند و ابهامی در شخصیت پردازی‌ها و نوع روابط برایش نمی‌ماند، زیرا «خواننده می‌داند که چه توقعی از متن دارد (...) و چون افق دریافت متن در افق انتظارهای دوران تحقق می‌یابد، و این یک نیز به نوبهٔ خود در افق انتظارهای یک مخاطب جلوه می‌کند» (احمدی ٤٢٩)، ما خوانندهٔ یک داستان ایرانی هستیم. پس چگونه این داستان

اشاره به موقعیت و داستانی دیگر دارد؟ چگونه دو متن در هم آمیخته و متن نوینی را به وجود آورده است؟ بینامتنیت را کجا باید جستجو کنیم؟ کدام متن پایهٔ متن دیگر قرار گرفته و چطور هدایت داستان خود را از دل دیگر متن(ها) بیرون آورده است؟

بحث و بررسی

یکی از ساده‌ترین بیان‌ها برای بینامتنیت گفتهٔ گراهام آلن است؛ به‌عقیدهٔ او «آثار ادبی بر اساس نظام‌ها و رمزگان‌ها و سنت‌های ایجاد شده در آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند. دیگر نظام‌ها و رمزگان‌ها و سنت‌های هنری و درکل فرهنگی نیز در شکل‌گیری معنای یک اثر ادبی اهمیتی اساسی دارند. نظریه پردازان امروزی متن‌ها را، خواه ادبی و خواه غیر ادبی، فاقد هر گونه معنای مستقل می‌دانند.» (۱۱)، زیرا متون شکل‌گرفته از چیزی هستند که آن را بینامتنی می‌نامند. چنین است که دامنهٔ بینامتنیت از نقل قول، مستقیم یا غیرمستقیم، اقتباس، برداشت آزاد، تا تقلید و حتی سرقت ادبی گسترده می‌شود. از طرفی اثر ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای مردمانی متفاوت معانی مختلف داشته باشد، و این بیشتر به «تعبیر» اثر مربوط می‌شود تا «معنای» آن. تعبیرها می‌توانند در طول تاریخ تغییر کنند، اما معانی ثابت می‌مانند. چنین است که « مؤلفان، معانی را وضع می‌کنند در حالی که خوانندگان تعابیر را تعیین می‌کنند» (هیرش، به نقل از ایگلتون ۹۳). بنابراین اثری در جامعه‌ای مخاطبی دارد که در جامعه‌ای دیگر آن مخاطب را نخواهد داشت، زیرا برداشت‌ها می‌تواند متفاوت، همسو یا غیر همسو با نظر نویسندهٔ متن باشد.

دربارهٔ هدایت، نگارنده معتقد است که در پاره‌ای از آثار او مخاطب می‌تواند خوانندهٔ متنی بومی‌سازی شده باشد، و این نه از ضعف کار که از قدرت نویسنده است. به عقیدهٔ فرزانه « هدایت از به‌کاربردن دانسته‌هایش باک ندارد... تقلید مستقیمی در کار نیست. این سرشاریِ کار هدایت است که خوانندگانش را در مقابل آینه دانش قرار می‌دهد و هرکس به فراخور فهم و سواد خود در آن خویشتن و دانش خود را می‌یابد» (۳۱۳). هدایت نویسنده‌ای بود که به ادبیات جهان اشراف داشت: آثار الن پو، داستایفسکی، چخوف، مولینا، سارتر، بودلر،... و بسیاری دیگر را به‌خوبی می‌شناخت و

مستقیم و غیرمستقیم سهم بسزایی در شناساندن این بزرگان ادب به مخاطبان فارسی زبان داشته است.

به‌نظر گادامر «اثر ادبی به‌هیچ‌وجه به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند» (ایگلتون ۹۹). و این همان اتفاقی است که در پاره‌ای از آثار هدایت می‌توان شاهدش بود. خوانش این آثار ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن هر متن، کشف معنا یا معانی آن، ردیابی همین روابط است. خوانش ما روندی از حرکت در میان متون خواهد بود. معنا هم «چیزی می‌شود که بین یک متن و همهٔ دیگر متونِ مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد؛ و این برون‌رَوی از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است [که] متن بینامتن می‌شود» (الن ۱۲). از این جا با خوانشی دیگر، می‌توان به «سگ ولگرد»، «سه قطره خون»، «دُن ژوان کرج»، ... و «داش آکل» نگاهی نو کرد. به نظر نگارنده، بیشترین سهمی که هدایت در نوشتن این آثار داشته، بومی‌سازی آنها و قرار دادنشان در زمان‌ها و موقعیت‌های مختلف تاریخی است. از این رو انتظار می‌رود که خوانندهٔ ایرانی اثر را به گونهٔ دیگری «دریافت» کند. سارتر در کتاب *ادبیات چیست؟* (۱۹٤۸) پرسشی را مطرح کرده که «نویسنده برای که می‌نویسد؟» و خود معتقد است که «در هر عمل نوشتن، نوع خاصی از خواننده از قبل وجود دارد که جزو ساخت درونی متن به حساب می‌آید» (به نقل از ایگلتون ۱۱٦–۱۱۷). با توجه به این گفتهٔ سارتر، ما به مقصود خود می‌رسیم، چون متن ادبی هدایت بر اساس تصور خاص او از مخاطبان ایرانی‌اش پدید آمده و سازگار با اندیشهٔ کسانی است که متن برای آنها نوشته شده است.

داستان *داش آکل* عاری از نشانه‌ای آشکار از داستان نگاشته شدهٔ دیگری است، پس درک آن فقط وابسته به حافظهٔ منِ خواننده می‌شود؛ «بدین ترتیب حافظهٔ خواننده موتور اصلی شناخت بینامتنی خواهد بود» (ناتالی پیگه‌ـگرو[1] ۹۹). این اتفاق می‌افتد و حافظهٔ نگارندهٔ این مقاله تصاویری از داستان سیرانو دو برژراک[2] اثر ادمون رُستان[3] فرانسوی

---

[1] Nathalie Piégay-Gros
[2] *Cyrano de Bergerac*
[3] Edmond Rostand (1868-1918)

را، که ارزش مطالعه و نقد و بررسی (برای نخستین بار) دارد، در داستان *داش آکل* می‌یابد.

ادمون رُستان (۱۸٦۸–۱۹۱۸)، نویسندهٔ فرانسه، با نگارش نمایشنامهٔ *سیرانو دو برژراک* در سال ۱۸۹٤ به شهرت بسیار دست یافت. این نمایشنامه خود در چنبرهٔ بینامتنیت قرار دارد، زیرا با الهام از زندگی شخصی به همین نام که در قرن هفدهم می‌زیسته نگاشته شده است. ساوینین دو *سیرانو دو برژراک*[1] واقعی شاعری بود بدسیما، اما ظریف‌اندیش و آزادی‌طلب. نمایشنامهٔ *سیرانو دو برژراک* وام‌دار داستان زندگی این نویسنده و شاعر آزاداندیش است.

سیمای دو مرد

داش آکل و سیرانو دو برژراک نامشان را بر داستان نهاده‌اند؛ هر دو سنین جوانی را پشت سر گذاشته‌اند و به میان‌سالی نزدیک‌اند؛ هر دو آزاده و جوانمردند. هر دو محبوب تهی‌دستان و ناپسند ستمکاران‌اند. هردو بد سیمایند. آثار باقی‌مانده از زخم‌ها کارِ داش آکل را خراب کرده بود: « روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قدّاره بود... و از همه بدتر یکی از آنها چشم چپش را پایین کشیده بود » (٦۵). با این همه، قیافهٔ نجیب و گیرنده‌ای داشت. اما سیرانو بینی خیلی بزرگی داشت، خیلی خیلی بزرگ، بزرگ‌ترین بینی دنیا. خودش به مخاطبی گفته بود: « شما می‌توانید بگویید اگر من همچو دماغی داشتم می‌ترسیدم که در فنجان چایم بیفتد.» یا «لطف می‌کنید اگر این شاخهٔ درخت را به پرندگان هدیه دهید.» و یا «می‌شه کلاهم را به‌اش آویزان کنم» (رستان ۱۵ـ۱٦). هر دو، مانند اسطورهٔ پیگمالیون[2] پیکرتراش که دلبستهٔ گالاتهٔ[3] خودساخته‌اش می‌شود، دل‌باختهٔ دختری بسیار جوان و زیبا که به نوعی تربیتش به ایشان سپرده شده است می‌شوند. هر دو در مقابل زیباروی خود سکوت اختیار می‌کنند، عشق خود را پنهان می‌دارند و اسباب پیوند او را با دیگری فراهم می‌آورند. در آخر، هردو ناجوانمردانه کشته می‌شوند و با مرگ آنها عشق پنهانشان از پرده بیرون می‌افتد.

---

[1] Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655)
[2] Pygmalion
[3] Galatée

هدایت زبان فرانسه را به خوبی می‌دانست، در فرانسه زیسته بود، به آن زبان درس خوانده بود، نویسندگان فرانسوی برایش ناشناخته نبودند و با رُستان تقریباً هم‌عصر بود. ازاین‌رو، دور از ذهن نیست که هدایت خوانندهٔ نمایشنامه یا حتی بینندهٔ نمایش *سیرانو دو برژراک* بوده و ازآن الهام گرفته باشد. به‌عقیدهٔ رولان بارت «تنها تخریب متن رایگان است، نه نوشتن و نه بازنوشتن آن» (٤٠)، هدایت متن پیشین یا زیرمتن داستان خود را تخریب نکرد، بلکه در حوزهٔ فرهنگی‌ـادبیِ متفاوت اثری ماندگار خلق کرد؛ و به گفتهٔ بارت اثر را «اِحیا» کرد.

زمان پریشی روایت

در داستان‌های *سیرانو دو برژراک* و *داش آکل*، خواننده شاهد گونه‌ای زمان‌پریشیِ روایت یا ناسازگاری میان نظم تاریخ و روایت است. ادمون رُستان داستان خود را در اوج دوران ناتورالیسم و سمبولیسم فرانسه و متفاوت با این دو جریان ادبی می‌نویسد. زمانی است که امیل زولا بدبختی‌ها را در وراثت جستجو می‌کند و برای ژِروز[1]، شخصیتِ ترحم‌انگیزِ رمان *آسوموار*[2] فقط تباهی را پیش‌بینی می‌کند؛ زمانی است که هنوز جوانان فرانسوی فراموش نکرده‌اند که برای موفقیت، یعنی زود پول‌دار شدن و راه یافتن به محافل اشرافی، باید راستینیاک[3]، شخصیت رمانِ *باباگوریوی* بالزاک را الگو قرار داد؛ زمانی است که آندره ژید در *مائده‌های زمینی* از پُشت کردن به خانواده می‌گوید؛ در این زمان رُستان رو کردن به گذشته را از «زیستن در حال» برتر می‌داند. داستان او به قرن هفدهم باز می‌گردد، اوج کلاسیسیسم فرانسه، که وفای به عهد، همراه با ارج نهادن به ارزش‌های والا، بیشترین اهمیت را دارد. منش سیرانو دو برژراک با فردگرایی پایان قرن نوزدهم نمی‌تواند همخوانی داشته باشد؛ گو اینکه نمایشنامهٔ سیرانو دو برژراک یک تراژدی قرن هفدهم شمرده نمی‌شود. این نمایشنامه یک درام رمانتیک است با شعرهای دوازده هجایی که یادآور اشعار ویکتور هوگوست و نه ژانرهای ادبی زمان نویسنده.

---

[1] Gervaise
[2] Assommoir
[3] Rastignac

داستان هدایت در دههٔ اول قرن حاضر شمسی روایت شده است، دورهٔ شکوفایی نسل اول داستان کوتاه و رمان نویسان ایرانی: در سال ۱۳۰۰، جمال‌زاده برای نخستین بار یک مجموعه داستان کوتاه به نام *یکی بود یکی نبود* به مخاطبان ایرانی عرضه می‌کند؛ صنعتی‌زادهٔ کرمانی *دام‌گستران یا انتقام‌خواهان مزدک* (۱۲۹۹–۱۳۰٤) و داستان *مانی نقاش* (۱۳۰۵) را می‌نویسد؛ حیدر علی کمالی *مظالم ترکان خاتون* (۱۳۰۷) را منتشر می‌کند؛ محمد حسین رکن‌زادهٔ آدمیت *دلیران تنگستانی* (۱۳۰۹) را می‌نگارد و رحیم‌زادهٔ صفوی *نادرشاه* (۱۳۰۹) را. تمامی این رمان‌ها، متأثر از شکست انقلاب مشروطه، رمان‌های تاریخی‌اند. مشفق کاظمی هم اولین رمان اجتماعی فارسی را با عنوان *تهران مخوف* (۱۳۰٤) و قبل از *زیبای* حجازی منتشر می‌کند (عابدینی ۳۵–۳٦). هدایت نه رمان تاریخی می‌نویسد و نه داستانش در ردیف داستان‌های مشفق کاظمی و حجازی است (اگر چه هنوز باید در انتظار نشر شاهکار ادبی او بود). روایت او زمان مشخصی ندارد؛ اما شاید بتوان آن را نوعی بازپس‌نگری دانست. قهرمان داستان او قهرمان دوران خودش نیست. داش آکل نماد جوانمردی است، و هدایت پوریای ولی را در او زنده می‌کند، پهلوان بزرگ و جوانمرد تاریخ کشتی ایران که در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم می‌زیسته، *پهلوانی عارف‌پیشه و شاعر* که او را مراد کشتی‌گیران تاریخ ایران می‌دانند (مهدی عباسی ۵۹).

خویشاوندی

خویشاوندی هم نزدیکی است و هم دوری. دو خویش به هم نزدیک‌اند و از دیگران دور. اما نزدیکی میان دو خویش هم برای خود مرزی دارد و همین مرز است که بایدها و نبایدها را می‌سازد. در جامعه‌ای پیوند میان عموزادگان در آسمان بسته شده است و در جامعهٔ دیگر، چنین پیوندی شایسته نیست. در داستان ادمون رُستان، سیرانو از گذشته‌های دور دلباختهٔ دخترعموی خود رُکسان[1] است. رکسان در صحنه‌ای که زخم دست سیرانو را پاک می‌کند می‌گوید: « وقتی‌که ما بچه بودیم و در بیشه بازی می‌کردیم، شما برای چیدن گلی برای من از صخره‌ها بالا می‌رفتید، دستتان زخم می‌شد، اما همیشه موفق می‌شدید که گل را بچینید» (۲۳). اما بیش از این پی‌جویی نمی‌کند تا دریابد که

[1] Roxane

سیرانو دلباختهٔ اوست. در نظر سیرانو، رُکسان از تمامی دوشیزگان زیباتر است و خودش زشت‌ترین مرد روی زمین. اگر این دو عموزادهٔ درجهٔ یک همدیگر بودند، از نظر مسیحیت پیوند میانشان ممکن نبود، اما متن به ما می‌گوید که این پیوند می‌توانست تحقق یابد به شرط آنکه رُکسان هم سیرانو را دوست می‌داشت. رُکسان که دل به سرباز جوان خوش‌سیمایی به نام کریستیان سپرده است از سیرانو می‌خواهد که آنها را برای رسیدن به یکدیگر یاری کند. سیرانو تا پایان داستان، مرتبهٔ خویشاوندی را میان رُکسان و خود محفوظ می‌دارد.

برای داش آکل، تعهد اخلاقی نوعی خویشاوندی به وجود می‌آورد. «خودش را زیر دین مرده می‌دانست و زیر بار مسئولیت رفته بود... اگر داش آکل خواستگاری مرجان را می‌کرد البته مادرش مرجان را به روی دست به او می‌داد... به علاوه پیش خودش گمان می‌کرد هرگاه دختری را که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود» (٦٦–٦٨). خویشاوندی داش آکل و مرجان فقط تا شب ازدواج دختر دوام دارد. داش آکل پس از اینکه گزارش حساب و کتابِ حاجی را به اطلاع ورّاث او رساند، « سرش را زیر انداخت و با چشم‌های اشک‌آلود از در بیرون رفت. در کوچه نفس راحتی کشید، حس کرد که آزاد شده و بار مسئولیت از روی دوشش برداشته شده» (۷۱–۷۲). از این پس، او دیگر هیچ خویشاوندی با مرجان ندارد.

هر دو اثر تأییدی است برگفتهٔ پیگِه– گرو که عقیده دارد: « پیچیدگی روابط میان الگوها با حافظهٔ سنت‌های پیشین و اقتدار گذشتگان چنان قوی است که بیشترین احتیاط را برای اطمینان از صداقت و اصالت متن ایجاب می‌کند» (۱۲۲). نخستین بار زمانی است که سیرانو به خود می‌گوید: « آرزوی نیک‌بختی رُکسان را داری؟ او نیک‌بخت خواهد شد. من کاری می‌کنم که رُکسان و کریستیان با یکدیگر ازدواج کنند. به این می‌گویند شهامت! این زیباترین شعر ممکن است! سیرانو، برای نیک‌بختی رُکسان، تاب بیاور و خاموش باش» (٢٦). و در *داش آکل*، زمانی که برای مرجان خواستگار پیدا می‌شود، «از این واقعه خم به ابروی داش آکل نیامد، بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد» (۷۰).

اگر با نگاه امروزی به داوریِ منش این دو شخصیت بپردازیم شاید، فقط شاید، فداکاری این دو مرد کار بیهوده‌ای به نظر آید؛ اما در برههٔ زمانی این دو داستان به هیچ روی چنین نیست؛ این دو به دورانی تعلق دارند که هنوز شرافت، قول، مردانگی و جوانمردی ارزش است، ارزشی دور از آشفتگی‌های فردگرایانه بسیار پررنگ.

منش‌ها و روش‌ها

در داستان رُستان، سیرانو دو برژراک یک نام است: سیرانو، اهل برژراک. ادامهٔ داستان به منش این شخصیت می‌پردازد و به روش‌هایی که در زندگی برای خود برگزیده است. در داستان هدایت نیز، داش آکل یک نام است. اینکه ریشهٔ لغوی «آکل» به چه معنایی است، تعریفی در فرهنگ برای آن یافت نشد، اما «داش» که پیش از آن آمده یک لقب است. در صفحهٔ ١٤٨٤ *فرهنگ معین* برای واژهٔ «داش» آمده است: «برادر، لوطی محله». و در صفحهٔ ٣٦٥٢ همین فرهنگ، برای واژهٔ «لوطی» می‌خوانیم: «کسی که از نیروی بدنی و روحی برخوردار است و در عین غدّاره‌بندی و چاقوکشی به حمایت مظلومان و بیوه‌زنان برخیزد و به قدر وسع خود سخاوت پیشه کند». این تعریف با تمامی مشخصات داش آکل همخوانی دارد. بخشی از این صفت‌ها منش سیرانو را نیز دربر می‌گیرد. در *قابوسنامه*، عیّاری و جوانمردی مترادف یکدیگر آمده است و برای آن سه اصل در نظر گرفته شده است: «یکی آنکه آنچه بگویی بکنی، دوم آنکه راستی در قول و فعل نگاه داری، سیم آنکه شکیب را کار بندی، زیرا که هر صفتی که تعلق دارد به جوانمردی در زیر این سه چیز است» (بخش۳، ۱۳۹ به بعد، به نقل از *معین*، ٢٣٦٧). و بالاخره در کتاب *آئین جوانمردی* هانری کُربن آمده است که «جوانمرد شمعی است که خود را سوزد و مجلس افروزد» (٧٨). شرحی هم که از جوانمردی برمبنای «فتوت‌نامه»ها می‌دهد چنین است: « ۱. تواضع در دولت، ۲. صبر در محنت، ۳. سخاوت بی منت، ٤. عفو در قدرت، ٥. نصیحت در خلوت، ٦. وفای به عهد» (همان). منش هر دو شخصیتِ داستانی را می‌توان در این صفات یافت. هیچ‌کدام تا وقت مرگْ سّرِ درون را باز نمی‌گشایند.

سیرانو شاعری است حاضر در جنگ‌های سی‌سالهٔ قرن هفدهم فرانسه در مقابل اسپانیا و اتریش. شعرهای او با بازیگری خودش و دیگر بازیگران به روی صحنه برده

می‌شود. نگارش و قدرت بیان او بی‌نظیر است و همه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. رُکسان شیفتهٔ کریستیان می‌شود؛ اما درواقع نه شیفتهٔ خود او، بلکه شیفتهٔ نامه‌هایی که برایش می‌خواند یا می‌فرستد، نامه‌هایی که در حقیقت سیرانو آنها را نوشته است. یکی از صحنه‌های کلیدی این داستان صحنهٔ سِرناد است. «سِرناد» مراسمی است به‌جای‌مانده از اسپانیای قرون وسطای اروپا: شب‌هنگام، دلدادهٔ جوان در زیر شاخ و برگ درختان پنهان می‌شود و در تاریکی شب، پای پنجرهٔ محبوب خود، بدون آنکه دیده شود شعر می‌سراید و آواز سر می‌دهد. شب قبل از جنگ، سیرانو به جای کریستیان برای رُکسان شعر می‌خواند و پا فراتر از همهٔ این فداکاری‌ها می‌گذارد و به کمک کشیش منطقه آن دو را به عقد یکدیگر در می‌آورد. اما کریستیان در جنگ کشته می‌شود و رُکسان به دِیر پناه می‌برد. مدت پانزده سال، هر چهارشنبه بعد از ظهر، سیرانو به دیدن دخترعمویش می‌رود و آن دو چند ساعتی را با یاد و خاطرهٔ کریستیان با هم می‌گذرانند. سیرانو که همواره به‌سبب آزاداندیشی و صراحت گفتارش دشمنانی داشته است، در آخرین روز دیدار، سر راه، مورد حملهٔ دشمنانی ناشناس قرار می‌گیرد و مجروح می‌شود؛ اما بدون آنکه خم به ابرو بیاورد با رنگ پریده، کلاه پَردار معروف خود را پایین‌تر می‌کشد و به دیدار بانوی خود می‌رود. پس از ساعتی گفتگو، رُکسان می‌خواهد نامه‌ای از کریستیان را برای سیرانو بخواند. غروب و تاریکی هوا مانع از دیدن همهٔ خطوط نامه می‌شود. رُکسان درنگ می‌کند و سیرانو نامه را از حفظ ادامه می‌دهد: «... نمی‌دانم باید بخندم یا بگریم... بخندم، چون شما را دوست می‌دارم، و بگریم چون خواهم مرد و شما را دیگر نخواهم دید...» (رُستان ٥٦) رُکسان با شنیدن صدای خواندن سیرانو، خاطرات شب سِرناد و ازدواجش برایش زنده می‌شود و بعد از سال‌ها در می‌یابد که همواره دل به آواز داده بوده است و نه به آوازه‌خوان؛ و حالا آوازه‌خوان در کنار او بود. دیگر دیر شده بود! سیرانو در کنار رُکسان چشم از جهان فرو می‌بندد.

چون «اهل یک زبان در یک نظام فکری و فرهنگی به‌سر می‌برند، می‌توانند یک واژه، جمله و متن را در این نظام فکری و فرهنگی درک کنند و آنها را به‌درستی به‌کار گیرند» (تسلیمی ۱۰۱). از این رو، سِرناد در فرهنگ اروپایی مراسمی است شناخته‌شده و صحنهٔ سِرناد صحنه‌ای است کلیدی در داستان رُستان که برای محیط خود جا افتاده است، اما در فرهنگ ما جایی ندارد. داش آکل به منزل مرحوم حاجی رفت و آمد

داشت، اما شعر گفتن برای مرجان مطلقا نه برای خودش پذیرفتنی بود و نه برای دیگران. با این همه پس از مراسم ازدواج مرجان، زندگی برای داش آکل کوچک و پوچ و بی‌معنی می‌شود؛ آن‌وقت توی کوچه برای خودش شعری زمزمه می‌کند:

به شب نشینی زندانیان برم حسرت که نُقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است

و شعر دیگری را با لحن ناامیدی و غم به آواز می‌خواند:

دلم دیوانه شد ای عاقلان آرید زنجیری که نَبْوَد چارهٔ دیوانه جز زنجیر تدبیری

در داستان ادمون رُستان و داستان هدایت « هم مخاطب و هم متن در افق دلالت‌های تاریخی جای گرفته‌اند، و به همین دلیل بدون دقت به این ساحت تاریخی نمی‌توان معنای تأویل مخاطب را از متن درک کرد» (احمدی ٤٢٥). فرجام دو داستان نیز بی‌شباهت به یکدیگر نیست، و به نظر می‌رسد که ساختارِ متنِ نخست پایهٔ متن دیگر را فراهم آورده است. وقتی‌که داش آکل با کاکا رستم مواجه می‌شود هر دو با هم گلاویز می‌شوند. هدایت کاکا رستم را دون می‌داند و او را «رستمِ درِ حمام» می‌نامد، اما همین رستمِ درِ حمام داش آکل را از پا در می‌آورد. اگر داشِ آکَل و سیرانو منش جوانمردانه دارند، دشمنانشان سرشتی دیگر دارند و ناجوانمردانه به مقصود خود، یعنی کشتن اینان، نائل می‌شوند. نباید فراموش کرد که معیارهای پذیرفته در دو جامعه با یکدیگر بسیار متفاوت بوده و هست و هیچ کدام از این دو متن «نمی‌توانند از متنیت فرهنگی یا اجتماعی گسترده‌تری که سنگ بنای آن است منفک شوند» (کریستوا[1] ٣٦).

نتیجه‌گیری

آنتوان گالان[2] نام‌آورترین مترجم داستان‌های *هزارویک‌شب* به زبان فرانسه است. کار او موفقیتی بزرگ است. گالان، برای زمان خود نبض زیباشناسی فرانسویان را در دست داشت. ازاین رو، پس از موفقیت چشمگیر کتاب، خود دست به نگارش زد و با پیشِ رو قرار دادنِ داستان‌هایی از مجموعهٔ *هزارویک‌شب* که برای فرانسویان جذابیتِ بیشتری داشت، داستان‌هایی نگاشت همخوان با حال و هوای مخاطبان خود و آنها را به کتاب افزود. امروزه برای خوانندهٔ ناآگاه تشخیص داستان‌های نخست از داستان‌های

[1] Julia Kristeva
[2] Antoine Galland

افزوده ناممکن است، و برای خُبره‌ها هم پرسش برانگیز. این نگارش گالان به نظر تمامی منتقدان کاری بینامتنی است.

هدایت هم مخاطب خود را ردیف اول قرار می‌دهد و برای او می‌نویسد و داستان‌هایی را «احیا» می‌کند؛ و این همان است که ما «بومی‌سازی» نامیدیم. باید یادآور شد که متن بومی‌سازی شدهٔ هدایت، یعنی *داش آکل*، یک «زبرمتن» است. *داش آکل* با متنی پیشین یا «زیرمتن» که همان نمایشنامهٔ سیرانو دو برژراک باشد، پیوند یافته است. اما شیوهٔ این پیوند چنان نیست که «زبرمتن» تفسیر «زیرمتن» باشد (ژنت[1] ۵). آنچه ژنت از آن به عنوان زیرمتن یاد می‌کند همانی است که بسیاری دیگر از منتقدان آن را بینامتن می‌نامند؛ متنی که می‌تواند از جملهٔ سرچشمه‌های نخستینِ دلالت برای یک متن باشد. و چون « هر زبرمتن برخوردار از معنایی مستقل است، از جهاتی کفایت می‌کند و می‌توان آن را به‌طور مستقل خواند » (۳۹۷). ازاین‌رو، ما پاسخ خود را دریافت کرده‌ایم.

اما داستان هدایت، *داش آکل*، متنی است که زیرمتنِ خود را پنهان کرده است، یا می‌توان آن را متنی در نظر گرفت که وابسته به زیرمتنی است که در دسترس نبوده است و حتی برای همهٔ خوانندگان امروزی ایرانی شناخته نیست. هر چه هست، هیچ‌کدام از این ذهنیت‌ها از همایندی[2] داستان نمی‌کاهد. یادمان باشد که « کتاب معنا را می‌آفریند معنا زندگی را » (بارت ۵۳).

منابع

آلن، گراهام. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
احمدی، بابک. *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
ایگلتون، تری. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
بارت، رولان. *لذت متن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲
تسلیمی، علی. *نقد ادبی*. تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
کُربن، هانری. *آیین جوانمردی*. ترجمهٔ احسان نراقی. تهران: نشر نو، ۱۳٦۳.
عابدینی، حسن. *صد سال داستان نویسی در ایران*. تهران: نشر تندر، ۱۳٦۹.

[1] Genette
[2] collocation

عباسی، مهدی. *تاریخ کشتی در ایران*. تهران: انتشارات مجید، ۱۳۷۷.
فرزانه، م. ف. *آشنایی با صادق هدایت*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
معین، محمد. *فرهنگ فارسی*. تهران: امیر کبیر، ۱۳٦۰.
هدایت، صادق. *داش آکل*. تهران: راویان مهر، ۱۳۸۳.

Genette, Gerard. *Palimpsests*: *Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky, trans. Nebraska: University of Nebraska, 1997.
Kristeva, Julia. *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, trans., Leon S. Roudiez, ed. Columbia University Press, 1980.
Piégay- Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1997
Rabau, Sophie. *L'intertextualité.* Paris: Flammarion, 2002
Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Hachette, 1997.

ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه

علی‌رضا انوشیروانی*

چکیده

این مقاله به بررسی سیر تکوینی «ادبیات جهان» از قرن نوزدهم تا عصر حاضر می‌پردازد. گوته اولین اندیشمند و ادیبی بود که اندیشهٔ «ادبیات جهان» را مطرح کرد. طرح گوته ــ مانند هر اندیشهٔ دیگری ــ برخاسته از شرایط تاریخی و فرهنگی زمان خود بود. گوته در پی آن بود که مشترکات فرهنگ‌های شرق و غرب را بیابد و آن‌گاه بر اساس این مشترکات آنها را به هم پیوند زند. اجرای چنین وظیفهٔ خطیری فقط از عهدهٔ ادبیات برمی‌آمد. بر اساس همین باور بود که گوته *دیوان غربی‌ـشرقی* خود را نوشت. بدین سان، گوته راه را برای دیگر متفکران و پژوهشگران عرصهٔ ادبیات گشود. ملتزل، اولین سردبیر نشریهٔ تخصصی ادبیات تطبیقی در جهان، به ادبیات کشورهایی که در حاشیهٔ ادبیات کشورهای قدرتمند سیاسی اروپایی قرار گرفته بودند توجه خاصی مبذول داشت. فریدریش، ولک و آلدریج و بعدها اسپیواک و باسنت و برنهایمر از اروپامحور شدن ادبیات تطبیقی انتقاد کردند و چنین رویکرد خودمحور و خودشیفته‌ای را محتوم به افول دانستند. از اواخر دههٔ نود قرن بیستم و در طول دههٔ اول قرن بیست‌ویکم دمراش نظریهٔ ادبیات جهان خود را در چارچوبی روشمند و منسجم مطرح نمود. نظریهٔ دمراش که با ترجمه‌پژوهی ارتباط تنگاتنگی دارد به بررسی گردش و سیر یک اثر ادبی واحد در جهان و تغییراتش می‌پردازد. به عقیدهٔ وی ادبیات جهان رویکردی جدید در قلمرو پویای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است و بیش از پیش بر ضرورت تقویت و گسترش مرزهای این رشته در محیط‌های دانشگاهی دنیا صحه می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: گوته، ادبیات جهان، ولک، ادبیات تطبیقی، اروپامحوری، دمراش.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

مقدمه

گوته (۱۷٤۹–۱۸۳۲) اولین متفکر و ادیبی است که اصطلاح «ادبیات جهان»[1] را وضع کرد و منظر فکری جدیدی در مطالعات ادبی گشود. گوته به این باور رسیده بود که می‌توان از طریق ادبیات از مرزهای جغرافیایی و سیاسی گذشت و با روح فرهنگ سایر ملل جهان که در ادبیات تجلّی می‌یابد آشنا شد، و آشنایی اولین گام برای رسیدن به تفاهم و دوستی است. ادبیات در انسجام و وحدت بخشیدن به اجزای یک فرهنگ واحد نقش برجسته‌ای دارد، اما گوته فراتر از مرزهای ملی می‌اندیشید، حتی فراتر از مرزهای کشورهای غربی. کشورهای غربی از دوران باستان مشترکات فرهنگی زیادی با هم داشتند، من‌جمله فرهنگ لاتین و مسیحیت، و همواره خود را در مرکز و بی‌نیاز از شناخت دیگری می‌پنداشتند، لذا به فرهنگ و ادبیات بقیّهٔ دنیا بی‌اعتنا بودند. در این برههٔ تاریخی است که گوته اندیشهٔ «ادبیات جهان» را مطرح می‌کند، به امید آنکه بتواند از این طریق ارتباطی عمیق و پایدار و آکنده از احترام متقابل بین جهانیان برقرار کند و از این مسیر به آرزوی دیرینهٔ خود که برقراری صلح و دوستی میان جهانیان بود جامهٔ عمل بپوشاند.[2]

گوته که، از طرفی، شاهد هرج و مرج‌های انقلاب فرانسه (۱۷۸۹)، و، از طرف دیگر، شاهد لشکرکشی‌ها و قدرت‌طلبی‌های ناپلئون (۱۷۹۹–۱۸۱۵) بود، به دنبال یافتن راه حلی برای پایان دادن به آشوب‌های زمان خود بود. دوران امپراطوری و حملهٔ ناپلئون بناپارت به کشورهای اروپایی و غیر اروپایی تمام امیدهای انسان‌دوستانهٔ گوته را بر باد داده بود. گوته *دیوان غربی- شرقی* (۱۸۱٤–۱۸۱۹) خود را تحت تأثیر حافظ و پس از برچیده‌شدن دوران دیکتاتوری ناپلئون وتبعید او به پایان می‌رساند. این دیوان هم‌اکنون نماد صلح و دوستی در جهان گشته است. پس از اتمام تحریر اول *دیوان* و توجه گوته به شرق است که به تدریج اندیشهٔ «ادبیات جهان» در ذهن گوته شکل

---

[1] *weltliteratur*

[2] پایزر (Pizer) معتقد است که، به خلاف باور عموم، گوته اولین کسی نبود که اصطلاح ادبیات جهان را وضع کرد. قبل از او کریستف مارتین وایلند (Christoph Martin Wieland) در یاداشت‌هایی که بر ترجمهٔ نامه‌های هوراس (Horace) نوشته بود از این اصطلاح استفاده کرده بود (۱).

می‌گیرد. آن‌طور که اشتریش[1] می‌گوید گوته اولین بار در ژانویه۱۸۲۷ در سن ۷۸ سالگی اصطلاح ادبیات جهان را به‌کار برد (۱۹). گوته در اوج پختگی و تکامل فکری خود به چنین چشم‌اندازی می‌رسد و آن را به دیگران نیز توصیه می‌کند لکن فرصت چندانی نمی‌یابد تا این پدیده را در قالب چارچوب نظری مشخصی ارائه دهد و مفاهیم و متغیرهای آن را تبیین کند.

هرچند انگارهٔ ادبیات جهان شکوهمند و دل‌پسند به‌نظر می‌رسید، در عمل با سؤالات و چالش‌های متعددی روبه‌رو شد. نظریهٔ گوته به همان سرنوشت ناگزیر سایر اصطلاحات دل‌ربا گرفتار آمد که نه تنها مسئله‌ای را حل نکرد بلکه خود بخشی از مسئله شد. متفکران بعد از گوته کوشیدند تا این اندیشهٔ خام را در قالب نظریه‌ای نظام‌مند و منسجم ارائه دهند و برای کم و کاستی‌های آن چاره‌ای بیندیشند. دیوید دمراش[2] یکی از نظریه‌پردازان معاصر ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان است که در مقالات و کتاب‌های خود با دقت علمی و روشمندانه به مطالعهٔ جنبه‌های مختلف این موضوع پرداخته است. این مقاله کوششی است برای بررسی و تبیین سیر تحولات نظریهٔ ادبیات جهان از زمان شکل‌گیری تا تکوین و تحول و کاربستِ آن در مطالعات ادبی جهان امروز. سعی شده است تا بنیادی‌ترین اصول ادبیات جهان در این مقاله معرفی و تحلیل شوند. نکتهٔ قابل توجه آنکه بنیادهای این نظریه، همچون ادبیات تطبیقی، پیوسته در حال گسترش و زایش بوده و متفکران و منتقدان مفاهیم جدیدی بر آن افزوده‌اند. نگاهی گذرا به موضوعات همایش‌های ملی و بین‌المللی ادبیات تطبیقی و تعداد مقاله‌ها و کتاب‌هایی که هرروزه در این زمینه نوشته می‌شوند اهمیت و پویایی این نظریه و سیر تحولات آن را در محافل علمی جهان به وضوح نشان می‌دهد.[3] بر این اساس مقاله به سه بخش تقسیم شده است. بخش اول به تبیین آراء گوته در بارهٔ ادبیات جهان می‌پردازد. بخش دوم به تحلیل و نقد نظرات گوته و آراء پس از او اختصاص دارد و

---

[1] Fritz Strich
[2] David Damrosch
[3] به عنوان نمونه نگاه کنید به محورهای اصلی نوزدهمین همایش بین‌المللی ادبیات تطبیقی (ICLA) در ۲۰۱۰ در سئول، کره، و همایش‌های انجمن ادبیات تطبیقی امریکا به ترتیب در سال‌های ۲۰۱۰ و ۲۰۱۱ در لوئیزیانا، امریکا، و ونکوور، کانادا.

بخش پایانی به بررسی نظریهٔ ادبیات جهان از دیدگاه دیوید دمراش، نظریه‌پرداز معاصر و استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد، خواهد پرداخت.

۱- گوته و «ادبیات جهان»

اشتریش می‌گوید: «اصطلاح «ادبیات جهان»، که اولین بار توسط گوته به‌کار رفت، بی‌درنگ احساس آزادگی را به ذهن متبادر می‌کند، انسان احساس می‌کند که وارد فضایی بزرگ و دل‌باز شده است و دیدگاه فراخ‌تری پیدا کرده است. این اصطلاح هرقدر هم که مبهم باشد، دستِ‌کم بر رفع موانع تبادلات فکری میان انسان‌ها دلالت می‌کند؛ ...» (۳).

از دیدگاه گوته ادبیات جهان حیطهٔ فراخی برای تعاطی افکار و تعامل بین ادبیات ملل مختلف است. گوته اولین ادیبی است که در ساحت شاهکارهای ادبی به ادبیات سایر ملل، من‌جمله ادبیات شرق، نیز نظر دارد و می‌گوید: «... در زمانی که آلمانی‌ها هنوز در جنگل زندگی می‌کردند، چینی‌ها رمان می‌نوشتند» (یوست، بهار۱۳۸۷، ۳٦).

> من دوست دارم که به سایر ملت‌ها نیز نگاه کنم؛ و توصیه می‌کنم دیگران هم این کار را بکنند. امروزه ادبیات ملی، مفهوم چندانی ندارد؛ عصر ادبیات جهان آغاز شده است؛ و هر کسی باید برای سرعت بخشیدن به تحقّق آن، سهم خویش را ادا کند. (همان)
>
> گوته می‌گوید: «من هر روز بیش‌تر به این موضوع معتقد می‌شوم که شعر به جهان بشریّت تعلق دارد که از زبان هزاران انسان در زمان‌ها و مکان‌های مختلف جاری گشته است... از این رو، من دوست دارم به اطرافم نگاه کنم و ملل بیگانه را هم ببینم و به همه توصیه می‌کنم چنین کنند.» (دمراش ۲۰۰۳، ۱)

گوته از منظر زیباشناسی به ادبیات می‌نگریست و معتقد بود که دوستداران ادبیات نباید هنگام انتخاب و مطالعهٔ آثار ادبی خود را به ادبیات خاصی محدود کنند. تفاوت گوته با دیگران در همین نکته بود. یعنی قبل از گوته هم ادیبان و پژوهشگرانی بودند که در مطالعات و بررسی‌های خود به آثار ملل دیگر نیز توجه داشتند، ولی گوته معیار زیباشناسی را در ادبیات مطرح می‌کند و زیبایی را در انحصار قوم و ملت خاصی نمی‌بیند. به تعبیر دقیق‌تر،گوته نظریه‌پرداز نبود بلکه پیشنهادی برای گسترش مطالعات ادبی داد.

مفهوم ادبیات جهان گوته به معنای ادبیات تطبیقی، که بعدها به مثابهٔ رشته‌ای دانشگاهی مطرح شد، نبود. یوست به تفاوت میان «ادبیات تطبیقی» و «ادبیات جهان» اشاره کرده می‌گوید:

> «ادبیات جهان» و «ادبیات تطبیقی» دو مضمون هم‌معنا نیستند. در واقع، ادبیات جهان پیش‌نیاز ادبیات تطبیقی است و مواد خام مورد نیاز پژوهشگر ادبیات تطبیقی را در اختیار او قرار می‌دهد تا وی آنها را بر اساس اصول نقادانه و تاریخی تنظیم کند... کار پژوهشگر ادبیات تطبیقی فقط این نیست که شاهکارهای ادبی ملل مختلف را در فهرست مطالعات خود قرار دهد، بلکه وی رخدادهای مهمّ ادبی را در ارتباط با هم می‌بیند و می‌کوشد تا نویسندگان را در جایگاه کلی تاریخ اندیشه و زیباشناسی قرار دهد. او نه تنها به گزینش که به ارتباط نیز توجه دارد. برای او، ادبیات یک ترکیب است، نه فهرستی از کتاب‌های منفرد. برای او، ادبیات یک مجموعه و کلیّت است. (زمستان ۱۳۸۷، ۳۸)

از نظر یوست ادبیات جهان صرفاً مجموعه‌ای از آثار ارزشمند ادبی جهان بودند که از مرزهای ملی خود گذشته و به مجموعهٔ میراث مشترک بشری پیوسته بودند. راز ماندگاری این آثار برای گوته جالب بود. گوته راز این ماندگاری را در وحدت و هم‌بستگی روح بشریت می‌دید؛ آن روح یگانه و اصیل بشری که زمان و مکان نمی‌شناخت و در سراسر ادبیات جهان ساری و جاری بود. اصولاً اثری به ادبیات جهان می‌پیوندد که بتواند با روح و فکر سایر ملل و فرهنگ‌ها ارتباط برقرار کند. اثری که موفق به ایجاد گفت‌وگو با دیگران نشود و در چنبرهٔ ویژگی‌های فردی یا تاریخی خاصی گرفتار بماند پس از مدتی از یادها می‌رود. آثار دوران باستان چین و هند و یونان هنوز برای انسان معاصر حاوی پیام هستند در صورتی‌که بسیاری از آثار متأخرتر، که ای بسا در زمانی کوتاه خوش درخشیدند، حال به فراموشی سپرده شده‌اند. در گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر آثار ادبی در یکدیگر تأثیر می‌کنند و موجب غنای یکدیگر می‌شوند. ادبیات جهان، بدین‌سان، بهترین محمل برای ایجاد پیوند و ارتباط بین فرهنگ‌ها و ملل مختلف محسوب می‌شد.

بدون تردید، ادبیات جهانِ مورد نظر گوته بدون ترجمه امکان بروز نمی‌یافت. برای گوته، ادبیات پیوندی جهانیَ است و مترجمان حلقه‌های این پیوندند. مترجمان در جهانِ ادبیاتِ گوته نقشی حیاتی داشتند. ترجمه ــ با وجود تمام اختلاف نظرها و جدل‌هایی که بر سر آن هست ــ تنها وسیلهٔ کاربردی در دست محققی است که شوق

شناخت دیگری را در سر دارد و به نیکی بدین نکته آگاه است که با شناخت دیگری به شناخت کامل‌تری از خودش هم می‌رسد. بنابراین، پژوهشگر ادبیات ملی هم برای درک عمیق‌تر ادبیات بومی نیاز به شناخت سایر ادبیات‌ها دارد.[۱] کدام نویسنده یا شاعری را می‌توان یافت که از دیگران، آگاهانه یا ناآگاهانه، تأثیر نپذیرفته باشد یا از دیگری به شکلی الهام نگرفته باشد. این دیگری می‌تواند یک نویسنده و شاعر یا یک فیلم‌ساز یا نقاش یا موسیقی‌دان باشد. مترجمان نقش چشمگیری در تبادلات فرهنگی بین ملل مختلف داشته‌اند و در باروری تمدن‌های بشری نقش در خور توجهی داشته‌اند. گوته نقشی پیامبرگونه برای مترجم قائل می‌شود و چنین می‌گوید:

> در قرآن آمده است: خداوند از میان هر قومی پیامبری به زبان خودشان برانگیخت[۲]. بدین‌سان، هر مترجمی پیامبری در میان قوم خود است. (به نقل از اشتریش ٦)

اشتریش در کتاب *گوته و ادبیات جهان*[۳] (۱۹٤۹) به نکاتی چند دربارهٔ ترجمه اشاره می‌کند که دل‌مشغولی بسیاری از پژوهشگران تا به امروز بوده است. بدون شک، ترجمهٔ هیچ اثر ادبی اصیل و ماندگاری قابل مقایسه با متن اصلی نیست. ویژگی‌های زبانی، و فرهنگی متن اصلی چنین کاری را ناممکن می‌سازد. هیچ ترجمه‌ای، هرقدر هم که استادانه و با دقت ترجمه شود، جای اثر اصلی را نمی‌گیرد. البته ترجمه‌هایی هم داشته‌ایم که هم‌سنگ یا حتی گران‌سنگ‌تر از متن اصلی بوده‌اند، اما این دیگر ترجمه به معنای متداول آن نیست؛ این خلق اثری جدید است (همان). ادبیات جهان به منزلهٔ بزرگ‌راهی است که ادبیات ملل مختلف از طریق جاده‌های فرعی ترجمه به این بزرگراه فرهنگی می‌پیوندند. وقتی انسان در این راه قرار گرفت ــ بدون آنکه برای خودش حق ویژه‌ای قائل شود ــ در کنار دیگران حرکت می‌کند و در طول سفر به قرابت‌های بین خود و دیگران پی‌می‌برد. کتابخانهٔ گوته مملو از آثار شرق و غرب بود همان‌طور که اقامتگاه او در شهر وایمر آلمان محل ملاقات و دیدار نویسندگان و شاعران از ملل مختلف بود.

---

[۱] از همین روست که در بسیاری از دانشگاه‌های معتبر جهان درس ادبیات تطبیقی جهان جزو دروس الزامی برنامهٔ آموزشی ادبیات ملی هر کشوری محسوب می‌شود.

[۲] اشارهٔ گوته به سورهٔ ابراهیم، آیهٔ ٤ است: هوَ مَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ.

[3] *Goethe and World Literature*

گوته چنین می‌نویسد: «اگر به تاریخ نگاه کنیم، همیشه افرادی را پیدا می‌کنیم که با آنها هم‌رأی هستیم و هم کسانی را که با آنها اختلاف سلیقه داریم. اما آنچه مهم است زندگی مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر است و این چیزی است که ما سخت بدان نیازمندیم». (اشتریش ۱۲)

بی‌دلیل نیست که گوته به سعدی مهر می‌ورزد چون تجلی افکار انسان‌دوستانهٔ خود را در اشعار او می‌بیند. سعدی قرن‌ها قبل از گوته از پیوند اندام‌وار میان ابناء بشر سخن گفته بود. بدنه و ریشه یکی است، تفاوت در شاخ و برگ‌هاست. گوته، تحت تأثیر عرفان و فلسفهٔ مشرق‌زمین، نوعی وحدت در کثرت را مشاهده می‌کند. هدف گوته از ادبیات جهان نمایاندن همین وحدت و اشتراکات اساسی و ریشه‌ای است و ترغیب انسان‌ها به احترام گذاشتن به تفاوت‌های یکدیگر. گوته در یادداشتی به نشریه‌ای ادبی چنین می‌نویسد: «بار دیگر باید تکرار کنیم که هدف این نیست که همهٔ ملل باید مثل هم بیندیشند، بلکه باید از وجود یکدیگر آگاه باشیم و در مواردی هم که محبت متقابل وجود ندارد دستِ‌کم تحمل و مدارا پیشه کنیم» (اشتریش ۱۳).

۲- تحلیل و نقد اندیشهٔ «ادبیات جهان» گوته

هر نظریه یا اندیشهٔ جدیدی در گام اول نیازمند شناخت کامل و در گام بعدی نیازمند تحلیل و نقد است. نگرش عالمانه و انسان‌دوستانهٔ گوته هم، علی‌رغم اعتبار و چشم‌انداز فراخ آن، در صحنهٔ کارْبست ضعف‌هایی داشت. ادبیات جهان گوته از زوایای گوناگون قابل بررسی است. وجه متمایز دیدگاه گوته دوری‌گزیدن از اروپامحوری است و دربرگرفتن طیف گستردهٔ ادبیات جهان، اعم از شرق و غرب، است. اما گوته فقط بر نکات مشترک این ادبیات تأکید داشت؛ در مورد تفاوت‌ها معتقد بود که صرفاً باید با دیدهٔ احترام و مدارا بدان نگریست. اما با نگاهی ژرف‌تر نکته‌ای آشکار می‌شود که محل تأمل است. گوته می‌خواهد آلمانی بسازد که از نظر فرهنگی نمونه‌ای برای ملل دیگر باشد. در واقع، گوته می‌خواهد دروازه‌های آلمان را به روی سایر فرهنگ‌ها بگشاید تا هرچه نیکو و زیباست به سوی آلمان سرازیر شود تا، بدین‌سان، آلمان پیشرو و سردمدار تمدن بشری شود. گوته می‌گوید: «چنین مقدّر شده است که آلمان نمایندهٔ تمام شهروندان جهان گردد» (به نقل از اشتریش ۱۷). اِکِرمان[1]،

[1] Eckermann

شاگرد و یار باوفای گوته، در خاطرات خود سخنان گوته را خطاب به جوانی انگلیسی چنین بازگو می‌کند:

«این بخشی از وجود هر آلمانی است که همواره برای هر چیز بیگانه‌ای فی‌نفسه احترام قائل باشد و خودش را با خصیصه‌های خارجی وفق دهد. افزون بر این، انعطاف‌پذیری بی‌نظیر زبان ما موجب شده است که ترجمه‌های آلمانی به‌نحو چشمگیری دقیق و رضایت‌بخش باشند» (اِکِرمان، دهم ژانویه ۱۸۲۵). از نظر گوته زبان آلمانی با توجه به ویژگی‌های خود، من‌جمله پذیرش راحت اصطلاحات و کنار گذاشتن تکلّف و نهراسیدن از متهم شدن به استفاده از عبارات غریب و ناجایز، زبان کاملی برای ترجمه است. این ویژگی زبانی باعث می‌شود هنر مترجمان آلمانی به خوبی در خدمت ادبیات جهان قرار گیرد. «هر کس که آلمانی بفهمد و بداند خود را در بازاری خواهد یافت که در آن تمام ملل دنیا کالای خود را عرضه می‌دارند؛ چنین فردی هم کالای خود را معرفی می‌کند و هم آن را غنی‌تر می‌سازد». ... به‌این‌ترتیب، گوته نقش ارزندهٔ ادبیات آلمان در ادبیات جهان را ارج می‌نهد و به این نتیجه می‌رسد که کافی است ملل دیگر فقط آلمانی بیاموزند، و آن‌گاه از طریق ترجمه‌های دقیق آلمانی قادر خواهند بود که بر ادبیات سایر ملل اشراف پیدا کنند. و نه تنها آلمانی‌ها بلکه همهٔ جهانیان از این موهبت بهره‌مندخواهند شد. این بزرگ‌ترین خدمت ادبیات آلمان به ادبیات جهان است. (اشتریش ۲۷–۲۸)

گوته که از اروپامحوری و ملیّت‌گرایی افراطی انتقاد می‌کند در پایان به این نتیجه می‌رسد که وظیفهٔ خطیری بر دوش زبان و ادبیات آلمانی گذاشته شده است و اندیشمندان آلمانی باید خود را برای پذیرش چنین رسالت بزرگی آماده سازند. البته، اگر آراء گوته را در بافت تاریخی آن بررسی کنیم پیشینهٔ فکری او بر ما روشن‌تر خواهد شد. زمانی که ناپلئون به دنبال تحکیم قدرت مطلقهٔ خود در اروپا بود و ملیّت‌گرایی افراطی اروپایی در اوج خود بود، گوته از ادبیات جهان و هم‌زیستی فرهنگی ملت‌ها سخن می‌گفت. می‌توان گفت که گوته در دوران پختگی خود و با توجه به شرایط و فضای تاریخی و فرهنگی اروپای قرن نوزدهم به فکر طرح ادبیات جهان می‌افتد تا بتواند اروپای گرفتار خودشیفتگی ــ و به‌خصوص فرانسهٔ مست از پیروزی و غرور افراطی ملی ــ را به خود آورد. بدین‌سان، گوته آغازگر راهی می‌شود که دیگران آن را تا به امروز ادامه داده‌اند و زمینه‌های بارورتری برای بحث و گفت‌وگو گشوده‌اند.

۳-«ادبیات جهان» پس از گوته

از نظریهٔ «ادبیات جهان» تقریرهای مختلف داریم. دیوید دمراش (متولد ۱۹۵۳) معتقد است که پژوهشگران ادبیات تطبیقی همواره نیازمند شناخت راه‌های شکل‌گیری این رشته در گذشته هستند (۲۰۰۶، ۹۹). ما هیچ‌گاه از دانستن گذشته و راهی که دیگران رفته‌اند بی‌نیاز نیستیم. بسیاری از نظریه‌های جدید ملهم از تفکرات و بحث‌های گذشته‌اند که با توجه به شرایط زمانی و مکانی شکل تازه‌ای به خود گرفته‌اند. به سخن دقیق‌تر، نظریه‌های جدید خلق‌الساعه نیستند و بذر یک اندیشه را با اندکی تأمل می‌توان در گذشته یافت. آنچه مهم است سیر تحول اندیشه‌ای واحد در طول زمان و مکان است. برای شناخت دقیق و جامع هر اندیشه‌ای باید به سراغ ریشه‌های آن رفت. اندیشه‌ای رشد خواهد کرد که بتواند در طول تاریخ همچون بذری مستعد با محیط‌های تاریخی و فرهنگی متفاوت سازگار باشد و در عین حفظ اصالت خود به هنگام روبه‌رو شدن با آراء جدید از خود نرمش نشان دهد و از بازـ مفهوم‌سازی نهراسد. تحول جزء جدانشدنی هر رشتهٔ علمی پویاست و نمی‌توان، به خلاف عادت معمول، بر هر تحولی نام بحران نهاد، همان‌طور که نمی‌شود هر بحرانی را تحول نامید. گرفتار آمدن ادبیات تطبیقی از بدو تولد در چنبر تنگ اروپامحوری این رشته را با سؤال‌های جدی روبه‌رو ساخت. آیا ادبیات تطبیقی باید در چارچوب مرزهای ادبیات قدرت‌های استعمارگر محدود بماند؟ اگر پژوهشی تطبیقی میان ادبیات شرق و غرب صورت گیرد، آیا باز باید کفهٔ ترازو به طرف غرب بچربد و معیار ارزیابی اصولی باشد که غربیان آن را تعریف کرده‌اند؟ مثلاً وقتی که پژوهشگران غربی می‌خواهند از فردوسی یا سنائی به نیکی و بزرگی یاد کنند، هنوز از القابی چون «فردوسی: هومر ایران» یا «سنائی: دانتهٔ ایران» و نظایر آن استفاده می‌کنند. چنین به نظر می‌رسد که ادبیات شرق با خودش سنجیده نمی‌شود و همیشه «دیگری» در کنار «ما» اجازهٔ نمود پیدا می‌کند.

فرهیختگان و اندیشمندان امروزی، من‌جمله باسنت[1]، دمراش، برنهایمر[2] و بابا[3]، چنین طرز تفکری را برنمی‌تابند و با گایاتری اسپیواک، منتقد پسااستعماری هندی‌تبار،

---

[1] Susan Bassnett
[2] Charles Bernheimer
[3] Homi Bhabha

هم‌صدا می‌شوند و *مرگ یک رشته*[1] را اعلام می‌کنند. اما کدام مرگ و کدام رشته؟ مرگ ادبیات تطبیقیِ خودشیفتهٔ اروپامحور. اما آیا این واقعاً به معنی پایان ادبیات تطبیقی در غرب است یا هشداری است برای آنهایی که هنوز دچار انسداد کامل فکری نشده‌اند و در گل و لای سنّت دیرینهٔ غرب غرق نشده‌اند؟ دغدغهٔ اندیشمندانی همچون سعید و اسپیواک آن است که استعمار فرهنگی قدیم غرب این بار با نام جدیدی ــ البته با ظاهری موجّه و روشنفکرمآبانه ــ سر برآورده است؛ لذا با شجاعت و صراحتْ مرگ چنین گونه‌ای از ادبیات تطبیقی را به گوش پژوهشگران می‌رسانند. اعلان این مرگ برای آنهایی که از تعابیری چون «یا با ما یا بر ما» دل‌خسته شده‌اند نوید تولدی دیگر و ظهور افق‌های نو است. البته، می‌توان چشم‌ها را بست و به همان روش منسوخ سنتی عمل کرد، یا ناامیدانه مرگ را پذیرا شد، و یا «غبار عادت» را از مسیر تماشا زدود، چشم‌ها را شست و جور دیگر دید.

دمراش هم از همین منظر به تطور ادبیات جهان می‌نگرد و می‌گوید: «بحث من این است که گسترش امروزهٔ [ادبیات تطبیقی] به افق‌های جهانی و کیهانی[2] به معنای مرگ رشتهٔ ما نیست. به خلاف، تولد دیدگاه جدیدی است که اگر خوب بنگریم ریشه‌های آن را در دوران اولیهٔ شکل‌گیری ادبیات تطبیقی به مثابهٔ یک رشته می‌بینیم» (همان). هوگو ملتزل یکی از ادامه‌دهندگان راه پُر رهروِ گوته بود.

٤- ملتزل و «ادبیات جهان»

از میان پژوهشگرانی که اندیشهٔ ادبیات جهان گوته را پی‌گرفتند می‌توان به هوگو ملتزل اهل لومْنیتز (١٨٤٦ـ١٩٠٨) در کلوسنبرگ[3] ــ کلوژ کنونی ــ واقع در رومانی اشاره کرد. ملتزل در اقلیتی آلمانی‌زبان در ترانسیلونیا[4] متولد شد و بعد در مدرسه زبان‌های مجاری و رومانیایی را یاد گرفت. ملتزل تحصیلات دانشگاهی خود را در برلین و هایدلبرگ دنبال کرد و پس از اخذ درجهٔ دکتری در زبان و ادبیات آلمانی به

---

[1] Gayatri Spivak, *Death of a Discipline.*

[2] اسپیواک از واژهٔ «Planetary» که از «Planet» به معنای «سیّاره» گرفته شده است استفاده می‌کند. از دیدگاه وی گسترهٔ ادبیات تطبیقی سیّارهٔ زمین است و به هیچ روی نمی‌توان آن را به کشور و فرهنگ خاصی محدود کرد.

[3] Hugo Meltzl de Lomnitz, Klausenberg (cluj)

[4] Transylvania

تدریس مشغول شد. چند سال بعد با مساعدت همکارش، ساموئل براسای[1]، اولین مجلهٔ ادبیات تطبیقی دنیا را با عنوان *مجلهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی*[2] (۱۸۷۷ـ۱۸۸۸) راه انداخت. ملتزل در اولین سرمقالهٔ خود هدف این مجلهٔ چندزبانه را بیان کرد. «نکتهٔ اصلی ملتزل این بود که مفهوم ادبیات جهانِ گوته در خدمت اهداف کوته‌بینانهٔ ملّی درآمده بود» (همان ۱۰۱). «ملتزل می‌خواستَ مفهوم ادبیات جهانِ گوته را از چنگ پژوهشگرانی که فقط بر دو وجه غالب مطالعات ادبی یعنی مطالعهٔ پذیرش و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری تأکید می‌ورزیدند رها سازد» (همان ۱۰۲). نگرانی ملتزل بجا بود. ملتزل می‌خواست با انتشار این مجله، ادبیات مللی را که همواره در برابر ادبیات کشورهای قدرتمند غربی به حاشیه رانده شده بودند نیز مطرح کند. ملتزل به اصل چندزبانه بودن[3] معتقد بود و رسماً اعلام کرده بود که *مجلهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی* به ده زبان رسمی دنیا مقاله می‌پذیرد. در هیئت تحریریهٔ مجله پژوهشگرانی از کشورهای غربی و شرقی، از جمله مجارستان، آلمان، انگلستان، فرانسه، ایتالیا، سوئیس، هلند، پرتغال، ایسلند، سوئد، لهستان، آمریکا، ترکیه، هند، استرالیا، مصر و ژاپن به چشم می‌خوردند. در گزینش مقالات، ملتزل اصل را بر این گذاشته بود که نه تنها دربارهٔ شاهکارهای ادبی جهان از شرق و غرب مقاله بپذیرد بلکه علاقهٔ بسیاری به ادبیات شفاهی و قصه‌های عامیانه نشان می‌داد که به نظر او فصل مشترک بسیاری از فرهنگ‌ها بود. ملتزل به ترجمه توجه ویژه‌ای داشت و آن را بخشی جدانشدنی از ادبیات جهان می‌دانست. از طریق ترجمه، همهٔ ملل، از کوچک و بزرگ، این فرصت را داشتند تا به ادبیات جهان بپیوندند. از نظر او عرصهٔ ادبیات در انحصار قدرت‌های بزرگ اروپایی و زبان و ادبیات آنها نبود. به عقیدهٔ ملتزل زبان‌هایی که سخنوران کمتری داشتند باید مجال ظهور پیدا کنند. ملتزل خود به شاعر مجاری ساندور پتوفی[4] علاقه زیادی داشت و تعدادی از اشعار غنایی او را در ۱۸٦۸ به آلمانی ترجمه کرد و، بدین‌سان، شاعری را از کشوری که در حاشیهٔ ادبیات غرب قرار داشت به جهانیان شناساند.

---

[1] Samuel Brassai
[2] *Acta Comparationis Litteratum Universarum*
[3] Polyglottism
[4] Sandor Petöfi

ملتزل در سرمقالهٔ اولین شمارهٔ مجله‌اش در سال ۱۸۷۷ به زبان آلمانی با عنوان «وظایف کنونی ادبیات تطبیقی»[1] اظهار می‌دارد: «وظیفهٔ این رشتهٔ نوپای رو به رشد صرفاً این نیست که آثار ادبی قابل دسترس را با هم مقایسه کند بلکه باید تلاش همه‌جانبه‌ای برای توسعه و افزایش این منابع آغاز کند. بدین‌سان، مجله‌ای مانند مجلهٔ ما باید هم به هنر ترجمه بپردازد و هم مفهوم ادبیات جهان گوته را مدّ نظر داشته باشد» (به نقل از شولز[2] ٥٦؛ دمراش ۲۰۰۹، ٤۲). بر اساس چنین باوری بود که ملتزل توانست «ترتیبی بدهد که اشعار غنایی پتوفی به حدود سی و دو زبان مختلف دنیا ترجمه شود با این نیّت که به انبوه مخاطبان اروپای غربی نشان دهد که در گوشهٔ دیگری از اروپا شاعری مجاری هست که شایستهٔ جایگاه رفیعی در صحنهٔ ادبیات جهان است» (همان ۱۰۸). اقدام ملتزل صرفاً از سرِ میهن‌پرستی نبود، البته ملتزل با معرفی و شناساندن ادیبان مجاری حق بزرگی بر گردن ادبیات ملی خود دارد، ولی هدف او متعالی‌تر از تظاهرات میهن‌پرستانه بود. او می‌خواست به اروپاییانی که جز خودشان را نمی‌دیدند نشان دهد که در صحنهٔ بین‌المللی ادبیات جهان نویسندگان خلّاق بسیاری حضور دارند ولی به سبب اینکه از کشورهای کوچک‌تر آمده‌اند ناشناخته باقی مانده‌اند.

شوربختانه، مجلهٔ ملتزل نتوانست با مجله‌هایی که بعداً در فرانسه و آلمان منتشر شد رقابت کند و پس از یک دهه، بازی را به قدرت‌های بزرگ که از دیدگاه اروپامحوری به ادبیات تطبیقی می‌پرداختند باخت، دیدگاهی که تا یک قرن بر این عرصه حکومت می‌راند و ردِّ پای آن را در مکتب‌های فرانسوی و آلمانی ادبیات تطبیقی می‌توان پی‌گرفت.

۵- فریدریش و ولک و «ادبیات جهان»

ورنر فریدریش[3] و رنه‌ولک[4] هم از اروپامحور شدن ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان انتقاد می‌کردند. منظور از واژهٔ «جهان» باز همان جهان غرب ــ شامل اروپای غربی و امریکای شمالی ــ بود و بقیهٔ جهان یا به حساب نمی‌آمد یا در بهترین صورت در حاشیه قرار می‌گرفت.

---

[1] "Present Tasks of Comparative Literature"
[2] Hans-Joachim Schulz
[3] Werner Friedrich
[4] René Wellek

ورنر فریدریش بنیان‌گذار مجلهٔ *سالنامهٔ ادبیات تطبیقی و عمومی*[1] با ناخرسندی از اصطلاح «ادبیات جهان» یاد می‌کند و معتقد است که این واژه هیچ‌گاه در گسترهٔ جهانی آن به‌کار برده نشد. «... به نظر من، چنین برنامه‌ای را باید برنامه درسی ادبیات کشورهای ناتو[2] بنامیم ــ البته همین هم اغراق‌آمیز است چون ما حداکثر با ادبیات یک چهارم از پانزده کشور ناتو سروکار داریم». (به نقل از دمراش ۲۰۰٦، ۱۱۰ـ۱۱۱)

رنه ولک در مقالهٔ معروف خود با عنوان «بحران ادبیات تطبیقی» (۱۹۵۹) از به‌هم‌پاشیدگی اروپای پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم صحبت می‌کند. او معتقد است که جهان غرب پس از ۱۹۱٤ در بحران می‌زیسته است و ادبیات تطبیقی در این برهه نقشی دارد که باید بازی کند، یعنی در برابر جدایی و انزوای کاذب تاریخ‌های ادبیات ملی بایستد. وی معتقد است که نقش ادبیات تطبیقی بیش از «نظام حسابداری فرهنگی» است، روشی که اغلب به بزرگ‌نمایی فرهنگ مبدأ ختم می‌شود، یا به سبب تأثیری که بر دیگر آثار ادبی در خارج از مرزهای خود گذاشته است یا به سبب پذیرش بهترین اندیشه‌های خارجی (۹۲-۹۳).

ولک این نوع مطالعات تطبیقی را محکوم می‌کند و آن را «سیاست زورآزمایی فرهنگی» می‌نامد که «هر کس همه چیز را فقط در خدمت قدرت ملت خویش می‌خواهد» (۹۲). به عقیدهٔ ولک «... پژوهش ادبی سرگرمی کهن‌پژوهانه یا حساب بدهکاری‌ها و بستانکاری‌های ملّی یا حتی نقشه‌برداری از شبکه‌های روابط نخواهد بود. پژوهش ادبی، مانند خود هنر، حاصل تخیّل و سرانجامْ حافظ و آفرینندهٔ والاترین ارزش‌های بشر خواهد شد» (۹۸). بدین‌سان، ولک ادبیات را پدیده‌ای جهانی و حاصل تخیّل بشر و حاصل ارزش‌های والای بشری می‌داند و با اندیشهٔ ادبیات جهان گوته هم‌صدا می‌شود.

٦- دمراش و «ادبیات جهان»

از زمانی که گوته اندیشهٔ ادبیات جهان را مطرح کرد حدود دو قرن می‌گذرد. گوته که اروپای قرن نوزدهم را گرفتار تعصب‌های قومی خانمان‌برانداز و غرور ملی افراطی می‌دید برای پایان دادن به این مناقشات و فخرفروشی‌ها، غربیان را به شناخت ادبیات

---

[1] *Yearbook of Comparative and General Literature*
[2] NATO literature

شرق تحتِ لوای ادبیات جهان دعوت کرد. گوته با این طرح بشردوستانه راه برای مطالعهٔ ادبیات فراملّیتی گشود اما نیاز به رهروانی داشت که طرح او را در چارچوب نظریه‌ای ساختمند ارائه کنند. و هر نظریه‌ای با سؤال آغاز می‌شود. برای نظریه‌پردازی ابتدا باید «چگونه و چه سؤالی» پرسیدن را آموخت.

کلادیو گیلن[1] (۱۹۲۵ـ۲۰۰۷) می‌گوید: «واژهٔ *ادبیات جهان* خیلی مبهم است، یا خوش‌بینانه بگوییم، بیش از حدْ القایی[2] است، و در نتیجه در معرض بدفهمی‌های بسیار است» (۳۸). اصولاً ادبیات جهان چیست؟ آیا ادبیات جهان مجموعهٔ ادبیات‌های ملل و فرهنگ‌های مختلف است؟ چنین مجموعه‌ای آن‌قدر وسیع است که برای هیچ خواننده‌ای تصورش هم ممکن نیست. آیا منظور از ادبیات جهانْ ادبیات کلاسیک یا شاهکارهای ادبیات جهان است؟ حدود و ثغور این جهان تا کجاست؟ آیا در این ادبیات برخی بالادست و برخی فرودست‌اند؟

دیوید دمراش در همان صفحهٔ اول کتابش *ادبیات جهان* چیست؟ دو سؤال تفکرانگیز مطرح می‌کند: «کدام ادبیات؟ جهانِ چه کسی؟» (۲۰۰۳، ۱). دمراش این سؤال را در بافت تاریخی‌ـ فرهنگی متفاوت از زمانِ گوته مطرح می‌کند و در عصر جهانی شدن[3] و فناوری اطلاعات می‌خواهد به این سؤال پاسخ دهد. وی با پیشینهٔ ادبیات جهان و نظریهٔ ولک که ادبیات را پدیده‌ای جهانی می‌دانست کاملاً آشناست. ولک پنجاه سال قبل از دمراش پیشنهاد کرد که صرفاً از واژهٔ «ادبیات» بدون هیچ صفت محدودکننده‌ای استفاده کنیم. پس سخن تازهٔ دمراش چیست؟ آیا دمراش هم اهلِ پژوهش‌های دیمی و تفننی است یا می‌خواهد با طرح سؤال و بر اساس تجربهٔ پیشینیان نظریهٔ جدیدی مطرح کند ــ البته با عِلمِ به اینکه خود را در معرضِ انتقاد دیگران قرار خواهد داد؟

دمراش شاکلهٔ اساسی نظریهٔ ادبیات جهان خود را چنین تعریف می‌کند:

> به نظر من ادبیات جهان دربرگیرندهٔ آن آثار ادبی است که در فراسوی خاستگاه فرهنگی خود، چه به صورت ترجمه و چه به زبان اصلی، سیر و گردش می‌کنند (برای مدت‌های مدید ویرژیل در اروپا به زبان لاتین خوانده می‌شد). ادبیات جهان، در جامع‌ترین مفهوم خود،

---

[1] Claudio Guillén
[2] suggestive
[3] globalization

می‌تواند شامل هر اثری باشد که تا به حال از منزلگاه اصلی خود فراتر رفته است، اما توجه محتاطانهٔ گیلن به خوانندهٔ بالفعل[1] کاملاً بجاست: اثر ادبی آن‌گاه زندگی **مؤثری** به مثابهٔ ادبیات جهان دارد که، همیشه و همه جا، فعالانه در نظامی ادبی در فراسوی فرهنگ مبدأ خود حضور داشته باشد». [تأکید از نویسنده است] (همان ٤)

من معتقدم که ادبیات جهان مجموعه‌ای بی‌انتها و دست‌نیافتنی از آثار ادبی نیست، بلکه روشی در بررسیِ سیر و خواندن آثار ادبی است، روشی که هم در مطالعهٔ تک‌تک آثار به‌کار می‌آید و هم در مطالعهٔ مجموعهٔ آنها، روشی هم برای خواندن آثار فاخر کلاسیک و هم برای آثار تازه‌کشف‌شده. (همان ۵)

دمراش نیک می‌داند که حتی با در نظر گرفتن این شرط پیکرهٔ ادبیات جهان بس سترگ است. از طرف دیگر، این آثار از بافت‌های تاریخی، فرهنگی و ادبی متفاوتی نشئت گرفته‌اند که هنگام سفرِ اثر به خارج از مرزهای ملّی خود چندان برای خوانندهٔ خارجی آشنا نیست. خواننده‌ای که چنین دانش تخصصی را ندارد به احتمال زیاد ارزش‌های ادبی بومی خود را بر اثر ادبی خارجی تحمیل می‌کند؛ حتی تلاش‌های دقیق عالمانه در کاربست نظریه‌های نقد ادبی غرب برای خوانش آثار خارجی عمیقاً پرسش‌انگیز است[2] (همان ٤ـ۵).

دمراش به نکتهٔ اصلی بحث خود اشاره کرده و می‌گوید که ادبیات جهان نه مجموعه‌ای درهم و برهم و گسیخته از ادبیات‌های ملّی است و نه، آن‌طور که برخی گمان می‌کنند، مقوله‌ای تفننی و کم‌مایه (همان ٤). دمراش با تجربه‌ای که از گذشتگان دارد می‌داند که نظریه‌اش در معرضِ انواع بدفهمی‌هاست، لذا برای پرهیز از هرگونه انتقادِ مبتنی بر کج‌فهمی ــ و نه نقدِ علمی ــ نظر خود را در کتاب *ادبیات جهان* چیست؟ بیشتر توضیح می‌دهد:

هدف این کتاب بررسی شیوهٔ گردش و سیر [آثار ادبی جهان] و تبیین بهترین روش‌های خواندنِ ادبیات جهان است. قبل از هر چیز باید بدانیم که هیچ‌گاه فقط یک مجموعهٔ معتبر از

---

[1] actual reader

[2] کاربستِ نظریه و نقد ادبی غربی در خوانش ادبیات بومی سایر ملل که از دههٔ هفتاد میلادی رایج شد هم‌اکنون مورد انتقاد بسیاری از صاحب‌نظران و منتقدان غربی و شرقی قرار گرفته است. اینان معتقدند که با معیارهای غربی نمی‌توان ارزیابی درستی از آثار ادبی بقیهٔ دنیا به عمل آورد. از نظر آنان این امر نوعی بازگشت به همان سنت دیرینهٔ اروپامحوری است که باز غرب در مرکز و دیگری در حاشیه قرار می‌گیرد. برخی دیگر بر این عقیده‌اند که بومی‌سازی این نظریه‌ها می‌تواند راهگشا باشد ــ مطلبی بحث‌انگیز و درخور تأمل.

ادبیات جهان وجود نداشته است، و بر همین اساس هرگز یک روش خواندن هم که مناسب همهٔ متون، یا حتی یک متن در تمام دوران، باشد وجود ندارد. (همان ۵)

اثر ادبی به دو صورت کلی در ادبیات جهان نمود پیدا می‌کند. به قول دمراش « ... بزرگ‌ترین حُسن یک اثر در این است که خوب معرفی و خوب خوانده شود و سخت صدمه‌پذیر خواهد بود آن‌گاه که دوستان خارجی تازه‌اش آن را بد دریافت و بد عرضه بدارند» (همان). اما اینجا سؤال اساسی‌تری مطرح می‌شود: اصولاً چه اثری را می‌توان جزو کانون ادبیات جهان برشمرد؟ آیا مجموعه آثار مشخص و ثابتی وجود دارند که شاکلهٔ اساسی ادبیات جهان را تشکیل می‌دهند؟ اثر باید دارای چه ویژگی‌هایی باشد تا بتواند به حلقهٔ ادبیات جهان بپیوندد و آن‌گاه که به این حلقه پیوست آیا برای همیشه در آن پایدار خواهد ماند؟ پاسخ دمراش به این سؤالاتْ ساده و، در عین حال، باریک‌بینانه و ژرف است.

از نظر دمراش اثری می‌تواند به ادبیات جهان بپیوندد که ویژگی‌های «ادبیات» و «جهان» هر دو در آن لحاظ شده باشد. این مطلب را چنین توضیح می‌دهد:

اثر ادبی از طریق فرایندی دوگانه وارد حیطهٔ ادبیات جهان می‌شود: اول اینکه آن را **به مثابهٔ** ادبیات پذیرفته و خوانده باشند [تأکید از نویسنده است]؛ دوم آنکه اثر از جایگاه اصیل فرهنگی و زبان‌شناختی خود عزیمت کند و در ساحتی وسیع‌تر سیر کند. اثری خاص ممکن است وارد حوزهٔ ادبیات جهان شود و بعد از مدتی از آن طرد شود اگر از آستانهٔ یکی از دو انتهای این محور، یعنی ادبی یا جهانی، عدول کند. اثری نامتعادل ممکن است بارها در زمان‌های متفاوت در طی قرون به ادبیات جهان وارد یا از آن خارج شود؛ در یک برههٔ زمانی خاص، ممکن است اثری برای برخی از خوانندگان جزو ادبیات جهان باشد و برای برخی دیگر نه، یا در خوانشی ادبیات جهان محسوب گردد و در خوانشی دیگر نه. افزون بر این، جابه‌جایی‌های اثری ادبی لزوماً بیانگر جلوه‌های درونی خودِ اثر نیست بلکه متأثر از پویایی پیچیدهٔ تغییر و تحولات فرهنگی است. آثار اندک‌شماری جایگاهی سریع و همیشگی در معیّت شاهکارهای ماندگار ادبیات جهان پیدا می‌کنند؛ اما اکثر آثار در طول زمان تغییر جا می‌دهند، حتی ممکن است در زمرهٔ «شاهکار»های ادبی درآیند یا بیرون روند ... . (همان ٦)

آنچه نظریهٔ ادبیات جهان دمراش را برجسته می‌سازد التفات ژرف‌نگرانهٔ او به تولّد دوبارهٔ اثر ادبی در بطنِ ادبیات جهان است. به بیان دقیق‌تر، از آن لحظه‌ای که اثری به حیطهٔ ادبیات جهان وارد می‌شود اثر جدیدی خلق می‌شود که زندگی و حال و هوای

جدیدی پیدا می‌کند و به راهی متفاوت با راه متن اصلی می‌رود. دمراش در کتابش چنین می‌نویسد:

> وقتی اثری وارد حیطهٔ ادبیات جهان می‌شود، فارغ از آنکه ناگزیر اصالت یا جوهرهٔ خود را از دست می‌دهد، از راه‌های مختلف بر غنای خود می‌افزاید. برای پی‌بردن به این نکته باید تغییرات و تحولات آن اثر را در اوضاع و شرایط خاص به دقت بررسی کرد، و به خاطر همین است که این کتاب به کندوکاو دربارهٔ مسائل مربوط به گردش و سیر اثر ادبی و ترجمهٔ آن می‌پردازد ... . برای شناخت کارکرد ادبیات جهان، ما بیشتر به پدیدارشناسی اثر هنری نیازمندیم تا هستی‌شناسی آن. اثر ادبی در خارج از موطن خود به هیئت متفاوتی **جلوه می‌نماید** [تأکید از نویسنده است]. (همان)

هزارویک شب نمونه‌ای است از اثری که به ادبیات جهان پیوسته و در ادبیات جهان زندگی دوباره‌ای یافته است. این داستان‌ها که اصل آنها به دست نیامده است ابتدا به زبان عربی ترجمه شد ــ و از آنجاست که غربی‌ها آن را *شب‌های عربی*[1] نامیدند ــ و سپس برای اولین بار توسط آنتوان گالان[2] به زبان فرانسه ترجمه شد. *هزارویک شب* در گردش و سیر خود در میان سایر ملل و زبان‌ها تغییر و تحولات بسیار می‌بیند: داستان‌هایی به آن افزوده و داستان‌هایی از آن حذف می‌گردد. به عقیدهٔ دمراش، ترجمه‌های اروپایی *هزارویک شب* تقریباً تمامی داستان‌های بومی و تاریخی آن را، مانند داستان «جعفر و سقوط برمکیان» که بسیار از نظر تاریخی به رخدادهای کتاب طبری شباهت دارد، نادیده می‌گیرند و بیشتر ترجیح می‌دهند که به حکایت‌های جهان‌شمول آن مانند حکایت‌های سندباد و علاءالدین بپردازند (همان ۱۳۷).

هزارویک شب یا به قولی *شب‌های عربی* که در زبان عربی آن را نیمه ادبیات به حساب می‌آوردند در ترجمه به زبان‌های اروپایی و گردش و سیر خود در جهان تبدیل به یک شاهکار ادبی جهان شد. «این نمونهٔ بارز از اثری است که صرفاً پس از سفر از منزلگاه اصلی خود، آن هم در قرن بیستم و بخشی تحت تأثیر پذیرش این اثر در غرب، نویسندگان عرب زبانی همچون نجیب محفوظ و آسیه

---

[1] *The Arabian Nights*
[2] Antoine Gallant

جبار بدان روی آوردند و فعالانه از آن در نوشته‌های خود الهام گرفتند» (همان ۱۳۸).

۷- انجامِ سخن

اندیشهٔ ادبیات جهان با گوته آغاز گردید و در طول چندین دهه صاحب‌نظران مختلف آن را تحلیل و نقد کردند. ادبیات جهان کماکان با دو سؤال جدی روبروست: «کدام ادبیات؟ جهانِ چه کسی؟» برای ادبیات نمی‌توان تعریفی ارائه کرد که مورد قبول همگان واقع شود. سنت‌های فرهنگی مختلف، ادیبان و اندیشمندان و فیلسوفان جهان هر یک تعریفی از ادبیات دارند. پس بهتر است همان تعریف دمراش را بپذیریم که ادبیات شامل آثاری است که آنها را **به مثابهٔ** ادبیات پذیرفته باشند. همین پرسش در مورد واژهٔ «جهان» نیز مطرح است. جهانِ چه کسی؟ هر جمعیتی برای خود جهانی قائل است. هر کسی جهان را از زاویهٔ دید خود می‌نگرد. پس در هر زمان دو جهان داریم: جهانِ ما و جهانِ همه‌شمول. این دو جهان رو در روی یکدیگر قرار می‌گیرند و اولی دومی را نقض می‌کند. جهانِ خود را در مرکزْ دیدن و نفی کردن جهان دیگران نه فقط با هم سازگاری ندارند بلکه یکدیگر را نفی و طرد می‌کنند. چارهٔ کار گذشتن از مرز خودْ و وارد شدن به جهانِ همه‌شمول است بدون آنکه لزوماً از جهان خودْ صرف‌نظر کنیم. به تعبیر دیگر، راه حل در گذار از جهان جغرافیایی به جهانِ معنوی و جهانِ ارزش‌های استوار و ماندگار است. ادبیات جهان دمراش تجسم ارزش‌های چنین جهانی است. تنها ادبیات است که ما را با دیگری آشنا می‌سازد و فاصله‌ها را می‌زداید. ادبیات جهان رویکرد جدیدی در ساحت همیشه پویای دانش ادبیات تطبیقی است و ادبیات تطبیقی پایان انزوای علوم انسانی است.

منابع

ولک، رنه. «بحران ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹، پیاپی ۲): ۸۵ـ۹۸.

یوست، فرانسوا. «مفهوم ادبیات جهان.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*. ۵/۲ (بهار ۱۳۸۷): ۳۳ـ۴۸.

---. «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۳۷ـ۵۶۸.

Aldridge, A. Owen. *The Reemergence of World Literature*. Newark: University of Delaware Press, 1986.

Damrosch, David, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi, eds. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present.* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.

---."Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies." *Comparative Critical Studies*. 3: 1-2 (2006): 99-112.

---. *What Is World Literature?*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature.* Trans. Cola Franzen. Cambridge, Massachusetts, and London, Uk, 1993.

Meltz de Lomnitz, Hugo. "Present Tasks of Comparative Literature." *Acta Comparationis Litteraum.* I (Jonuary 1877): 174-182 and II (October 1877): 307-15. Translated in Hans-Joachim Schulz and Phillip H. Rhein. *Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1973: 56-62.

Pizer, John. *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.

Strich, Fritz. *Goethe and World Literature*. Trans. C.A.M. Sym. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949.

واحد وزن در شعر عربی و فارسی

دکتر علی‌اصغر قهرمانی مقبل*

چکیده

علمای عروض واحد وزن شعر عربی را به‌درستی بیت دانسته‌اند. علمای عروض فارسی نیز به پیروی از عروض عربی واحد وزن در شعر فارسی را بیت به شمار آورده‌اند، اما این امر باعث ایجاد آشفتگی‌هایی در علم عروض فارسی شده است. این نابسامانی قرن‌های متمادی در عروض سنّتی وجود داشت تا اینکه بنیان‌گذاران عروض جدید در پی اصلاح ساختار علم عروض فارسی متوجّه شدند که بنا به دلایلی بیت نمی‌تواند واحد وزن شعر فارسی باشد و این مصراع است که برخلاف عروض عربی واحد وزن شعر فارسی است. همچنین برخی تفاوت‌های اساسی میان ویژگی‌های وزن شعر عربی و فارسی ریشه در تفاوت واحد وزن در میان آنها دارد.

چنین به نظر می‌رسد که دلیل اساسی تفاوت میان واحد وزن در شعر عربی و فارسی ناشی از تفاوت‌های زبانی موجود میان عربی و فارسی است که در وزن شعر و به تبع آن در واحد وزن نمایان شده است. ما در این نوشته سعی کرده‌ایم تا ابتدا دلایل درستی بیت به‌عنوان واحد وزن شعر عربی را ذکر کنیم، سپس دلایل نادرستی بیت را به‌عنوان واحد وزن در شعر فارسی بررسی نماییم تا معلوم شود که چرا به جای بیت، مصراع به‌عنوان واحد وزن شعر فارسی صحیح‌تر و مناسب‌تر است. ناگفته پیداست ازآنجایی‌که این نوشته در ضمن مباحث عروض تطبیقی می‌گنجد، روش ما نیز روش تطبیقی است.

کلیدواژه‌ها: عروض فارسی، عروض عربی، عروض تطبیقی، واحد وزن، بیت، مصراع.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه خلیج فارس (بوشهر)
پیام‌نگار: ali.ghahramanim@gmail.com

مقدّمه

منظور از واحد وزن شعر بخشی از یک شعر است که به صورت معیاری به کار رود و با آن بتوان وزن شعر را مشخص کرد و دیگر بخش‌ها را با آن سنجید، یعنی با تعیین یک واحد از یک منظومه وزن شعر مشخّص شود. پس برای تعیین وزن شعر، تعیین یک واحد وزنی باید کفایت کند و این مهم‌ترین ویژگی برای واحد وزن است.

ازآنجاکه نوع عروض در شعر عربی و فارسی کمّی است و برای موزونی کلام تعداد و ترتیب هجاها در یک منظومه باید مراعات شود، پس واحد وزن بخشی از کلامِ موزون خواهد بود که دیگر بخش‌ها در تعداد و ترتیب هجاها (البتّه با در نظر گرفتن اختیارات شاعری) مانند آن واحد باشد.

اگرچه خلیل بن احمد برای استخراج هر بحر از دایره به استخراج یک مصراع اکتفا کرده، لیکن برای تعیین وزن‌های هر کدام از بحرها اغلب نیازمند تقطیع یک بیت بوده است. ازاین‌رو پذیرش بیت به عنوان واحد وزن شعر عربی در نزد عروضیان چنان عادی تلقّی شده است که اساساً پیش از ظهور شعر نو در ادبیّات عربی، هیچ مناقشه‌ای دربارهٔ آن شکل نگرفته بوده است. دلایل زیر نشان می‌دهد که بیت به‌درستی واحد وزن شعر عربی است و مصراع نمی‌تواند واحد وزن در شعر عربی باشد. ما در هر یک مباحث زیر پس از تأکید بر اینکه بیت واحد وزن شعر عربی در نظر گرفته شده است به نفی آن در شعر فارسی می‌پردازیم و سعی در اثبات این امر خواهیم کرد که چرا مصراع واحدِ وزن شعر فارسی است.

عروض و ضرب

یکی از مهم‌ترین و شاید مهم‌ترین دلیل برای اثبات اینکه بیت واحد وزن شعر عربی است تفاوت میان عروض (رکن پایانی مصراع اوّل بیت) و ضرب (رکن پایانی بیت) در بسیاری از وزن‌های شعر عربی است. ازاین‌رو برای تشخیص وزن شعر، تقطیع یک مصراع آن راه‌گشا نخواهد بود، زیرا با تقطیع یک مصراع نمی‌توان هم عروض و هم ضرب را به دست آورد. به طور مثال در بحر طویل عربی، عروض همواره بر وزن «مفاعلن» است، امّا ضرب آن به صورت‌های «مفاعیلن»، «مفاعلن» و «فعولن» می‌آید.

پس برای تعیین هر یک از وزن‌های بحر طویل نیازمند تقطیع کامل یک بیت هستیم تا هم عروض و هم ضرب آن معلوم شود.

اگرچه انتظار نداریم که در وزن‌های شعر عربی عروض همواره متفاوت با ضرب باشد، زیرا وزن‌هایی وجود دارد که ضرب آنها همانند عروضشان است، یعنی رکن پایانی مصراع اوّل همانند مصراع دوم است، با وجود این تا زمانی که وزن ضرب مشخّص نشود نمی‌توان به تساوی مصراع اوّل با مصراع دوم پی برد و همین امر مستلزم تقطیع بیت است نه مصراع. پس مهم‌ترین شرطی که برای واحد وزن ذکر کردیم، یعنی تعیین وزن شعر از طریق تعیین یک واحد وزنی، در شعر عربی از راه تقطیع یک بیت به دست می‌آید.

در کتاب *العقد الفرید* ٦٣ وزن برای ۱۵ بحر عروضی (به‌جز بحر متدارک) آمده که برای این اوزان مجموعاً ٣٤ عروض و ٦٣ ضرب به صورت زیر ذکر شده است:

- در ۲۷ وزن ضرب همانند عروض؛
- در ۳۱ وزن ضرب متفاوت با عروض (در ۹ وزن از این اوزان تفاوت ضرب با عروض در این است که ضرب به هجای کشیده ختم شده است)؛
- در ۲ وزن این قابلیّت وجود دارد که ضرب مانند عروض یا متفاوت با آن باشد؛
- ۳ وزن مشطور، یعنی عروض وزن قابل تشخیص نیست، زیرا هر بیت معادل یک مصراع است و خواجه نصیر آنها را مُعقَّد نامیده است (*معیار الاشعار*، گ ۱۷ ر).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، تعداد وزن‌هایی که ضرب آنها با عروضشان متفاوت است بیش از وزن‌هایی است که ضرب آنها مانند عروضشان است. دامنهٔ این تفاوت میان عروض و ضرب در کتاب‌های عروضی از اسکان یک حرف متحرّک تا سه هجاست که در وزن زیر دیده می‌شود:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعْلن[1]

[1] باید توجّه داشت که در علم عروض عربی رکن «فعْلن» از نظر املایی به همین صورت که آوردیم نوشته می‌شود، بر خلاف عروض فارسی که این رکن را به شکل «فعْلن» می‌نویسند تا از «فعِلن» تمیز داده شود.

پس در بسیاری از وزن‌های عربی باید به‌جای جستجوی تساوی کمّی دو مصراعِ یک بیت، ابیات یک قصیده را در مقابل یکدیگر قرار دهیم و حکم بر یکسانی وزنِ ابیات با یکدیگر کنیم. بر این قاعده یک استثناء وجود دارد و آن وزن وافرِ وافی (وافر مسدّس) است و ازآنجاکه در این وزن تنها یک ضرب در مقابل یک عروض (فعولن) کاربرد دارد، با تعیین وزن مصراع نخست می‌توان وزن شعر را بدون نیاز به تقطیع مصراع دوم تعیین کرد.

عروض فارسی سنّتی که همانند عروض عربی بیت را واحد وزن دانسته است میان رکن پایانی مصراع اوّل و رکن پایانی مصراع دوم تفاوت قائل شده و از عروض و ضرب در شعر فارسی سخن گفته و این قبا را که بر بالای عروض عربی دوخته شده بر عروض فارسی پوشانده است. به نظر می‌رسد که این باور نادرست که منشأ بسیاری از آشفتگی‌های عروض سنّتی شده ریشه در بودن و نبودنِ هجای کشیده در پایان مصراع‌های یک منظومه داشته است.

دربارهٔ نقش هجای کشیده در پایان مصراع‌های شعر فارسی در جای خود به تفصیل سخن خواهیم گفت، امّا نکتهٔ مهمی که در اینجا باید تذکر داد این است که این درک نادرست از نقش هجای کشیده در پایان مصراع‌های شعر فارسی باعث طرح عروض‌ها و ضرب‌ها در عروض سنّتی و اختلافات میان آنها شده و با طرح این مسئله دیگر مجالی نمانده است که مصراعْ واحد وزن معرّفی شود. ازاین‌رو در نام‌گذاری وزن‌ها علاوه بر استفاده از اصطلاحات مثمّن و مسدّس و مربّع که نشئت گرفته از تلقّیِ بیت به عنوان واحد وزن است، همواره برای هر وزنی نوع عروض و ضرب آن را ذکر و اصطلاحات بی‌فایده را در علم عروض فارسی انباشت کرده‌اند. به طور مثال شمس قیس اوزان زیر را که در واقع یک وزن بیش نیست مستقل از یکدیگر می‌داند:

۱- مجتثّ مثمّن مقصور: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعِلانْ
۲- مجتثّ مثمّن محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعِلن
۳- مجتثّ مثمّن مشعّث اصلم مسبغ عروض مقصور ضرب:
مفاعلن مفعولن مفاعلن فعْلان مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعِلان
(۱۵۸-۱۵۷)

خواجه نصیر برای معرّفی وزن‌ها همواره از عروض و ضرب آنها سخن گفته است و باآنکه خود به تساوی هجای کشیده با هجای بلند در پایان مصراع‌ها پی برده و چنین آورده است: «حکمی دیگر که همهٔ اواخرِ مصراع‌های شعرِ پارسی شامل است آن است که وقوعِ یک ساکن و دو ساکن در اواخرِ همهٔ مصراع‌ها، و خلطِ هر دو با یکدیگر در یک بیت، روا دارند» (*معیار الاشعار*، گ ۲۳ ر)، امّا بدون اینکه از یافتهٔ خود در انکار وجود اختلاف عروض و ضرب و حتّی انکار طرح چنین بحثی در عروض فارسی بهره ببرد، به هنگام ذکر وزن‌هایی که رکن پایانی بیت در یکی هجای بلند و در دیگری هجای کشیده است، دائماً این جمله را تکرار می‌کند که عروض چنان و ضرب چنان و «به حقیقت همان وزن گذشته است». یکی از دلایل تعدّد اوزان برای رباعی نیز ناشی از همین تلقّی است، یعنی به دلیل اختلاف در نوع هجای پایانیِ مصراع‌ها تعداد وزن‌های رباعی از ۱۲ وزن به ٢٤ وزن ارتقاء یافته است.

به نظر می‌رسد که یکی از مشکلات عروض سنّتی ما این بوده است که، برخلاف روش خلیل‌بن احمد، شواهد عروضی را با استقراء از دیوان‌ها استخراج نکرده‌اند و همواره سعی داشته‌اند که شاهد مثال‌ها را به بیتی فرد برای هر وزن منحصر کنند. با بررسی تمامی ابیات یک قصیدهٔ عربی و فارسی می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر فارسی‌سرا آن‌گاه که در جایگاه قافیه است به دلیل وجود قافیه، پایان مصراع‌ها را از نظر متحرّک و ساکن همانند می‌آورد، ولی در پایان مصراع‌هایی که قافیه در آنها وارد نمی‌شود (مانند مصراع‌های نخست در قطعه و قصیده و غزل) چنین پایبندی ندارد. از سوی دیگر می‌دانیم که یک قصیده نمی‌تواند بر چند وزن مختلف سروده شده باشد، پس اختلاف موجود در رکن پایانیِ مصراع‌های اوّل در قصیده و غزل فرضیهٔ وجود عروض و ضرب را در شعر فارسی ناکارآمد می‌کند. به طور مثال، در غزل یا قصیده‌ای که بر وزن رمل مسدّس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده شده باشد، رکن پایانی مصراع‌های دوم به دلیل وجود قافیه ناگزیر همانند خواهد بود، ولی هر یک از رکن‌های پایانی مصراع‌های اوّل ممکن است «فاعلن» یا «فاعلانْ» باشد که رکن‌های جایگزین یکدیگرند، درحالی‌که عروض سنّتی به پیروی از عروض عربی آن دو را مستقل از یکدیگر می‌داند و یکی را محذوف و دیگری را مقصور می‌خواند و خواننده را درگیرِ تناقض می‌کند. زیرا از یک سو تفاوت میان عروض‌ها را عاملی برای تمایز

وزنی به شمار می‌آورد، و از سوی دیگر شاعر پارسی‌گو همواره می‌تواند در ضمن یک قصیده یا غزل، عروض‌های متفاوت را با یکدیگر جمع کند. جالب اینکه در عروض عربی خلط این دو در جایگاه عروض ناممکن و در جایگاه ضرب نادرست است.

همچنین در قالب مثنوی نیز اگر به جای مقایسهٔ دو مصراع با یکدیگر رکن‌های پایانیِ چند بیت را با هم مقایسه کنیم به همان نتیجه خواهیم رسید. برای مثال، در *مثنویِ معنوی* رکن پایانی به سه شکل زیر است: در یک بیت «فاعلن» (می‌کند) و در بیتی دیگر «فاعلانْ» (از فراق – اشتیاق) و حتّی «فاعلاتْنْ» (باک نیست – پاک نیست)، درحالی‌که تمامی این رکن‌ها در ضمن یک منظومه آمده است. پس با تکیه بر اختلاف موجود در رکن‌های پایانی نمی‌توان گفت که این منظومه بر چند وزن متفاوت سروده شده است. شاید چندان تعجّبی نباشد که شمس قیس میان متقارب مثمّن مقصور و محذوف تفاوت قائل شده باشد ولی شگفت اینجاست که برای هر کدام از آن دو، شاهدی از *شاهنامه* آورده باشد (۱۷۸).

تصریع و تقفیه و تجدید مطلع

از نتایج حاصل از تفاوت میان عروض و ضرب در عروض عربی، ظهور پدیده‌ای با نام تصریع است؛ پدیده‌ای که علمای عروض فارسی هیچ‌گاه آن را درنیافتند و آن را با تقفیه اشتباه گرفتند. ما در اینجا به ریشه‌یابی این تصوّر نادرست می‌پردازیم.

قالب رایج در شعر عربی از دورهٔ جاهلی تا پایان دورهٔ اموی قطعه و قصیده بوده که هر دو از قالب موحَّد القافیه است و به ندرت در این محدودهٔ زمانی شعری می‌توان یافت که قطعه یا قصیده نباشد. شایان ذکر است که تفاوت میان قصیده با قطعه در تعداد ابیات آن است و نه در بیت مطلع آن، یعنی آمدن قافیه در مصراع نخست بیت مطلع – چه قصیده و چه قطعه – کاملاً اختیاری است.

عدم ضرورت قافیه در مصراع اوّل قصیده و قطعه حاکی از این است که در شعر عربی تنها پایان بیت جایگاه قافیه بوده و با آمدن قافیه پایان بیت اعلام می‌شده است و همچنین در قصیده و قطعهٔ عربی قافیه عامل مؤثّری در تعیین واحد وزن است و در این دو قالب باید یک بیت را از نظر وزنی با بیت دیگر سنجید و نه یک مصراع را با مصراع دیگر، زیرا چنان‌که بیان کردیم در بسیاری از وزن‌ها عروض همانند ضرب نیست و

جایگاه اصلی قافیه نیز ضرب است؛ یعنی ضرب در هیچ بیتی نمی‌تواند عاری از قافیه باشد، درصورتی‌که عروضِ وزن خالی از قافیه است مگر در دو مورد که آمدن قافیه در عروضِ وزن اختیاری است: مورد نخست در مطلع قطعه یا قصیده، و مورد دوم به هنگامی که شاعر قصد تجدید مطلع داشته باشد.

ورود قافیه در عروض (رکن پایانی مصراع اوّل) به دو شکل زیر است: حالت اوّل در وزن‌هایی که عروض آنها مانند ضربشان است که در این وزن‌ها آمدن قافیه هیچ تغییری در عروض ایجاد نمی‌کند، مانند وزن دوم از بحر طویل:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن

حالت دوم ورود قافیه در مصراع اوّلِ وزن‌هایی است که عروض آنها با ضربشان متفاوت باشد، به طور مثال وزن اوّل از بحرِ طویل:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

چنان‌که پیش از این آوردیم، در وزن‌های بحر طویل تنها یک عروض با وزن «مفاعلن» کاربرد دارد، و در این وزن ضرب «مفاعیلن» است. با آمدن قافیه در مصراع اوّل، عروض دیگر نمی‌تواند به صورت «مفاعلن» باقی بماند، زیرا در این صورت ورود قافیه امکان‌پذیر نیست. پس به ناچار عروض باید از وزن خود (مفاعلن) عدول کند و هم‌وزن ضرب (مفاعیلن) شود و این تغییر تنها به دلیل قافیه رخ می‌دهد، زیرا شاعر در بیت دوم و ابیات دیگر قصیده، دوباره به عروض اصلی (مفاعلن) باز می‌گردد. این تغییر وزن در عروض که به دلیل ورود قافیه در چنین وزن‌هایی اتّفاق می‌افتد تقفیه نیست بلکه تصریع نام دارد و به چنین بیتی مصرَّع گفته می‌شود.

در شعر فارسی به دلیل تساوی عروض و ضرب، وقوع تصریع به معنای عربی آن ناممکن است و تنها تقفیه امکان‌پذیر است. البتّه علمای عروض فارسی تصریع را معادل تقفیه به کار برده و تقفیه را برای هم‌قافیه بودن یک بیت با بیت دیگر آورده‌اند و نه هم‌قافیه بودنِ مصراع اوّل با مصراع دوم همان بیت. چنانکه شمس قیس دربارهٔ آرایش قافیهٔ رباعی چنین آورده است: «بیتی مصرَّع و بیتی مقفّی» (۱۱٤) و نیز «در رباعیّات تصریع بیت اوّل لازم داشته‌اند تا فرق باشد میان آن و مقطّعات دیگر». (٤۱۹)

پس با توجّه به تفاوت میان تصریع و تقفیه، شاعر عربی‌سرا به دو صورت ممکن است تجدید مطلع کند: یکی در وزن‌هایی که عروض مانند ضرب است و در تجدید مطلع در میان قصیده، در مصراع نخست قافیه می‌آورند بدون آنکه در رکن عروض از نظر وزنی تغییری رخ دهد، یعنی در میان قصیده بیتی مقفّی می‌آورند. دیگر در وزن‌هایی که عروض مانند ضرب نیست، تجدید مطلع منجر به تغییر وزن در رکن عروض می‌شود که این تغییر برای خواننده بسیار مشهود خواهد بود، زیرا بیش از آنکه عنصر قافیه مبیّنِ تجدید مطلع باشد تغییر وزن در رکن عروض گویای آن است. برای مثال در این قصیدهٔ متنبّی:

مطلع: أَزائِرٌ یا خَیالُ أَم عائِدْ أَم عِندَ مَولاكَ أَنَّني راقِدْ
مفاعلن فاعلاتُ مفعولن مستفعلن فاعلاتُ مفعولن

ب ۲ لَیسَ كَما ظَنَّ غَشیَةٌ عَرَضَتْ فَجِئتَني في خِلالِها قاصِدْ
مفتعلن فاعلاتُ **مفتعلن** مفاعلن فاعلاتُ مفعولن

(ج ۲، ۳۱۸)

این قصیده بر وزن دوم از بحر منسرح است که ضرب آن «مفعولن» است، ولی این بحر تنها یک عروض دارد و آن «مفتعلن» است. پس در این بیت تصریع دیده می‌شود، زیرا عروض مصراع نخست نیز به دلیل قافیه هم‌وزن ضرب (مفعولن) آمده است. متنبّی در این قصیدهٔ ۴۷ بیتی سه بار تجدید مطلع کرده است، یعنی به دلیل بهره بردن از قافیه، در میان قصیده ابیات مصرَّع آورده است.

تجدید مطلع در قصیدهٔ فارسی تنها به صورت دوم (تقفیه) ممکن است، زیرا در شعر فارسی میان ضرب و عروض تفاوتی نیست تا عروض به علّت قافیه از وزن خود بگردد و مانند ضرب شود.

شاعر عربی‌سرا با بهره بردن از تجدید مطلع می‌تواند از وقف یا اطلاق در پایان مصراع نخست بهره ببرد و این مهم‌ترین امکانی است که تجدید مطلع، چه از طریق تقفیه و چه از طریق تصریع، در اختیار شاعر قرار می‌دهد. امّا شاعر پارسی‌گو چه

بهره‌ای از تجدید مطلع می‌برد؟ شاید مهم‌ترین فایده آن باشد که شاعر می‌تواند پس از تجدید مطلع، از برخی از واژه‌های قافیه مجدّداً در جایگاه قافیه استفاده کند.

وقف و اِطلاق در شعر عربی و هجای کشیده در شعر فارسی

اِعراب یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موجود در زبان عربی است و به دلیل وجود اِعراب، بخش عظیمی از واژه‌ها به متحرّک و به‌عبارت‌دیگر به هجای کوتاه ختم می‌شود، ولی از سوی دیگر هجای پایانی هر وزن در شعر عربی را بلند دانسته‌اند. بنابراین اگر واژهٔ مختوم به هجای کوتاه در پایان بیت قرار گیرد به دو صورت به هجای بلند تبدیل می‌شود: نخست اینکه بر روی آن عمل وقف انجام می‌پذیرد و دوم اینکه عمل اِطلاق صورت می‌گیرد؛ یعنی مصوّت کوتاه امتداد می‌یابد و در نتیجه هجای کوتاه به هجای بلند مبدّل می‌شود.

نکتهٔ شایان توجّه این است که وقف یا اطلاق در حشو شعر عربی جایز نیست، یعنی شاعر نمی‌تواند در حشو شعر[1] حرکت اِعراب واژه را حذف و بر پایان واژه وقف کند، زیرا بنا بر تعبیر پیشینیان بنای شعر عربی بر اِدراج است (ابوالحسن عروضی ۵۸). همچنین شاعر نمی‌تواند در حشو شعر مصوّت کوتاهِ واژهٔ مختوم به متحرّک را به مصوّت بلند تبدیل کند. البتّه ناگفته نماند که بنا بر ضرورت وزنی در چند گروه واژگانی به ویژه در ضمیر «ـه» که دارای مصوّت کوتاه باشند اشباع صورت می‌پذیرد که غیر از اطلاق است.

امّا وقوع وقف یا اطلاق یکی از مشخّصه‌های مهم واحد وزن در شعر عربی است و به‌عبارت‌دیگر وقف یا اطلاق نقطهٔ تلاقی با واحد وزن است. یعنی در هر جا که وقف یا اطلاق رخ دهد میزان واحد وزن تعیین می‌شود، زیرا این نقطه همان جایی است که از قاعدهٔ اِدراج یعنی قرائت متداول واژه‌های عربی عدول می‌کنیم. حال ببینیم که محل وقوع وقف و اطلاق در شعر عربی کجاست، پایان مصراع یا پایان بیت؟

چنان‌که آوردیم، شاعر عربی‌سرا نمی‌تواند در حشو شعر از وقف و اطلاق بهره ببرد. با نگاهی به دواوین شاعران درمی‌یابیم که این حکم دقیقاً بر هجای پایانی مصراع‌های

---

[1] به جز رکن پایانی مصراع نخست که «عروض» و رکن پایانی مصراع دوم بیت که «ضرب» نامیده می‌شود، دیگر ارکان عروضیِ بیت را «حشو» گویند.

اوّل نیز صادق است، مگر آنکه دارای قافیه باشد. ازآنجاکه حکم آخرین هجای مصراع‌های اوّل مانند حشو است، مصراع را نمی‌توان واحد وزن شعر عربی دانست.

البتّه به دلیل اینکه در اغلب وزن‌های عربی هجای پایانیِ مصراع اوّل بلند است، ممکن است برخی مصراع را واحد وزن شعر عربی بدانند، ولی بر این مسئله می‌توان دو اشکال وارد کرد: نخست اینکه شاعر در پایان مصراع اوّلِ چنین وزن‌هایی جایز نیست که از وقف یا اطلاق استفاده کند، بلکه باید از امکانات زبانی بهره ببرد و در این موضع واژه‌های مختوم به هجای بلند بیاورد؛ در غیر این صورت شعر دچار اشکال وزنی می‌شود. دوم اینکه چندین وزن وجود دارد که شاعر در پایان مصراعِ اوّلِ آنها می‌تواند مانند دیگر ارکان حشو بنا بر قاعدهٔ زحافات (اختیارات شاعری) رکنی مختوم به هجای کوتاه بیاورد. به طور مثال در دو وزن زیر که از وزن‌های نسبتاً پرکاربرد نیز هستند:

هزج مجزوء: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
متقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

در رکن‌های مشخّص شده (رکن پایانی مصراع اوّل) شاعر می‌تواند مانند دیگر ارکانِ حشو «مفاعیلُ» به جای «مفاعیلن» و «فعولُ» به جای «فعولن» بیاورد.

با علم به اینکه وقف و اطلاق ویژهٔ شعر عربی است و ریشه در ویژگی زبانی دارد و شعر فارسی عاری از چنین مشخّصه‌ای برای تعیین واحد وزن است، آیا در شعر فارسی مشخّصه‌ای نظیر وقف یا اطلاق وجود دارد که ما را در تعیین واحد وزن یاری کند؟

به نظر ما هجای کشیده در شعر فارسی چنین نقشی را ایفا می‌کند، زیرا وقوع آن در حشو شعر متفاوت با حضور آن در پایان مصراع به‌عنوان هجای پایانی است. چنان‌که می‌دانیم هجای کشیده در حشو شعر همواره معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است. این قاعده با تعابیر مختلف هم در تقطیع عروض سنّتی و هم در عروض جدید به رسمیّت شناخته شده است، امّا هجای کشیده در پایان مصراع‌ها چنین نیست، یعنی دیگر نمی‌توان آن را معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه دانست و به تعبیر عروض جدید هجای کشیده در این موقعیّت تنها معادل یک هجای بلند به شمار

می‌آید. البتّه این نکته‌ای است که خواجه نصیر به‌درستی آن را دریافته ولی متأسّفانه چندان به ارزش این یافتهٔ خود پی نبرده و آن را حاشیه‌ای قلمداد کرده است.

به طور مثال واژه‌های نام و نامه، یا چشم و چشمه، و یا باد و باده از نظر وزنی و ارزش هجایی در حشو شعر یکسان هستند، ولی در پایان مصراع دیگر چنین نیست. به طور مثال دو واژهٔ «باد» و «باده» را در شواهد زیر از *دیوان شمس* بررسی می‌کنیم:

باد را افزون بده تا برگشاید این گره باده تا در سر نیفتد کی دهد دستار مست
(ج ۱، غزل ۳۹۰)

در بیت فوق واژهٔ باده در مصراع دوم دقیقاً در همان جایگاه قرار گرفته که باد در مصراع اوّل آمده است. بدون در نظر گرفتن معنی می‌توان جای این دو واژه را با یکدیگر عوض کرد بی‌آنکه وزن شعر دچار مشکل شود، زیرا باد در حشو قرار گرفته که یک هجای کشیده است و معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است. در دو شاهد زیر همین حالت را در ضمن یک مصراع ملاحظه می‌کنیم:

باده بده باد مده وز خودمان یاد مده روز نشاط است و طرب بر منشین داد مده
(ج ۵، غزل ۲۲۸٤)

فرمای تو ساقی را آن شادی باقی را تا باد نپیماید تا باده بپیماید
(ج ۲، غزل ٦۳۵)

حال ارزش این دو واژه را در پایان مصراع از نظر ارزش کمّیت هجایی بررسی می‌کنیم. برای مثال در دو بیت زیر:

بزن گردنْ امل‌ها را به باده کز آن هر قطره خنجر می‌توان کرد
(ج ۲، غزل ٦٦۰)

مَخلص کشتی ز باد و غرقهٔ کشتی ز باد هم بدو زنده شدست و هم بدو بی‌جان شده
(ج ۵، غزل ۲۳۷۰)

چنان‌که می‌بینیم در این دو بیت، واژهٔ باده و باد در پایان مصراع واقع شده است. ازاین‌رو دیگر نمی‌توان از نظر وزنی یکی را معادل دیگری به شمار آورد، زیرا واژهٔ باده در پایان مصراع معادل دو هجای بلند است، درحالی‌که واژهٔ باد در اینجا تنها معادل یک هجای بلند است. اکنون شاهدی دیگر:

فرد چرا شد عدد از سبب خوی بد زآتش بادی بزاد در سرِ ما رفت باد
(ج ۲، غزل ۸۸۳)

نبود بادْ دم عیسی و دعای عُریر عنایت ازلی بُد که نور استادست
(ج ۱، غزل ٤٩١)

در بیت اوّل واژهٔ باد در پایان مصراع دوم از نظر کمّی دقیقاً معادل واژهٔ بد در پایان مصراع اوّل است، زیرا چنان‌که گفتیم هجای کشیده در پایان مصراع معادل یک هجای بلند به شمار می‌آید، برخلاف حشو که هجای کشیده در آن معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است. امّا در بیت دوم باد دیگر معادل بُد نیست، زیرا هر دو در حشو قرار گرفته‌اند.

اکنون قاعده‌ای را که دربارهٔ تأثیر وقف و اطلاق در تعیین واحد وزن شعر عربی ذکر کردیم دربارهٔ نقش هجای کشیده در شعر فارسی بازگو می‌کنیم و آن این است که هجای کشیده در پایان مصراع به دلیل ویژگی خاص خود از مشخّصه‌های مهم تعیین واحد وزن در شعر فارسی است و ازآنجاکه نقش هجای کشیده در پایان مصراع‌های نخست در شعر فارسی دقیقاً همانند نقش آن در پایان مصراع‌های دوم است، واحد وزن در شعر فارسی مصراع است و نه بیت، زیرا هجای پایانی مصراع اوّل مانند مصراع دوم خارج از قاعده‌ای است که بر حشو شعر فارسی حاکم است.

چنان‌که می‌دانیم، به دلیل وجود اِعراب در زبان عربی و امتناع زبان عربی از التقای ساکنین، هجای کشیده در حشو شعر عربی (که هجای پایانی مصراع اوّل را نیز شامل می‌شود) مطلقاً کاربرد ندارد. با وجود این در نُه وزن، رکن پایانی بیت به دلیل وقف بر متحرّکِ ما قبل ساکن به هجای کشیده ختم می‌شود و این نیز دلالت بر آن دارد که بیت واحد شعر عربی است.

جالب اینکه بدانیم در شعر نو عربی، هجای کشیده در پایان شَطرها[1] کاربرد فراوان دارد و یکی از نشانه‌های مهم برای بیان پایان مصراع است، چنان‌که هجای کشیده در شعر نیمایی نیز می‌تواند یکی از شاخصه‌های پایان مصراع باشد. البتّه این بدان معنی

[1] چنان‌که در مباحث بعدی خواهد آمد، اصطلاح «شَطر» در عربی متفاوت با کاربرد آن در نزد عروض‌دانان معاصر فارسی است. شطر در عربی دقیقاً معادل مصراع است که عروضیان معاصر عرب آن را از اصطلاح مشطور گرفته‌اند. در شعر نو عربی نیز هر سطر شعری را شطر می‌نامند.

نیست که هجای کشیده در میان مصراع شعر نیمایی نمی‌آید، چرا که این نوع هجا همان گونه که در حشو شعر سنّتی به کار می‌رود بی‌هیچ تفاوت در حشو شعر نیمایی نیز کاربرد دارد.

از ویژگی هجای کشیده به عنوان نشانهٔ پایان مصراع می‌توان برای چیدن صحیح مصراع‌های شعر نیمایی بهرهٔ فراوان برد. برای تبیین این نکته واژه‌ای را در نظر بگیریم که به هجای کشیده ختم شده است (مانند «شباهنگام»). حال برای اینکه مشخّص شود که این واژه باید واژهٔ پایانی مصراع باشد یا نه، نخستین واژهٔ پس از آن را در همان سطر به دنبال آن قرار می‌دهیم و شعر را می‌خوانیم. اگر شعر از نظر وزنی درست بود به این معنی است که هجای کشیده باید در حشو شعر باشد و در تقطیع یک هجای بلند و یک هجای کوتاه به شمار آید. ولی اگر وزن شعر آسیب ببیند، به این نکته پی می‌بریم که هجای کشیده در پایان مصراع است و باید معادل یک هجای بلند تلقّی شود.

تدویر

تدویر در شعر عربی چنان است که «بخشی از یک واژه در پایان مصراع اوّل و بخشی از آن در ابتدای مصراع دوم قرار گیرد» (نظام طهرانی ۱۰). شمس قیس در بحث عیوب قافیه، هنگامی که دربارهٔ تضمین سخن می‌گوید به تدویر نیز اشاره می‌کند بدون آنکه برای آن نامی برگزیده باشد. سپس تأکید می‌کند که «این جنس مضمّن قبیح باشد، امّا... در اشعار پارسی این جنس تفریقات الاّ در نظمی که بر سبیل هزل و ظرافت گویند نیفتد» (۲۹۱).

واقعیّت این است که بر خلاف نظر شمس قیس تدویر هیچ‌گاه از عیوب شعر عربی به شمار نیامده است، زیرا بسیار اتّفاق می‌افتد که ابیات مدوَّر در دیوان‌ها به صورت یک سطر و بدون مرزبندی میان دو مصراع نوشته می‌شود. به طور مثال در قصیده‌ای از متنبّی بر وزن خفیف، ۲۱ بیت از ۳٦ بیت آن مدوَّر آمده و مطلع آن چنین است:

حَسَمَ الصُّلحُ ما اشْتَهَتْهُ الأَعادي وَأَذاعَتْهُ أَلسُنُ الحُسّادِ

(ج ۲، ۲۲۵)

هنگام قرائت ابیات مدوَّر مرز میان مصراع اوّل و دوم بیت مشخّص نیست و خواننده با بیت کامل مواجه است و نه با دو مصراع مستقل از یکدیگر . برخلاف نظر

شمس قیس، تدویر از عیوب شعر عربی نیست و در هیچ کتاب عروض و قافیهٔ عربی به تدویر به عنوان عیبی از عیوب شعر اشاره نشده است. اگر چنین بوده، چگونه ممکن است که شاعری چون متنبّی نزدیک به دو سوم ابیات قصیدهٔ خود را به صورت مدوَّر بیاورد؟ جز این نیست که باید گفت واحد شعر عربی بیت است که گاهی به تقسیم آن به دو مصراع مجزّا نیازی نیست.

البتّه بی‌تردید مفهوم مصراع در عروض عربی پذیرفته شده است، یعنی در تقطیع بیت ارکان عروضی طوری آورده می‌شود که مرزی میان بخش نخست و دوم بیت وجود دارد، ولی در بسیاری از وزن‌ها بخش نخست (مصراع اوّل) الزاماً با بخش دوم بیت (مصراع دوم) برابر نیست. در نتیجه نمی‌توان مصراع را به عنوان واحد وزن شعر عربی پذیرفت. با وجود این وزن‌هایی نیز وجود دارد که علی‌رغم همانند نبودن مصراع اوّل با مصراع دوم بیت، مصراع اوّل به وضوح قابل تشخیص است و تدویر در آنها به ندرت کاربرد دارد، و علّت آن این است که در این وزن‌ها مصراع اوّل به رکن غیر سالم ختم می‌شود، مانند بحر طویل که عروض آن همواره مقبوض (مفاعلن)، و بحر بسیط وافی که عروض آن همواره مخبون (فعِلن)، و وافر وافی که عروض آن همیشه مقطوف (فعولن) است. از این روست که تدویر اغلب در وزن‌هایی رخ می‌دهد که عروض آنها (رکن پایانی مصراع نخست) سالم باشد، یعنی در وزن‌هایی مانند خفیف، هزج، رمل مجزوء و متقارب.

ما در اینجا قصد نداریم که با طرح مسئلهٔ تدویر به کلّی منکر مصراع در شعر عربی شویم، بلکه به نظر ما وجود تدویر در شعر عربی و عدم کاربرد آن در شعر فارسی برخاسته از این است که واحد وزن در شعر عربی بیت، و واحد وزن در شعر فارسی مصراع است. به‌طوری‌که در شعر فارسی نیز در برخی از وزن‌ها (مانند وزن‌های دوری)، می‌توان یک بیت را به چهار قسمت مساوی یعنی چهار نیم‌مصراع تقسیم‌بندی کرد که خواجه نصیر آن را بیتِ چهارخانه مسمّط یا غیر مسمّط نامیده است (*معیار الاشعار*، گ ۴۳ پ). در این نوع از وزن‌ها با وجود تعیین مرزی میان یک مصراع و تقسیم آن به دو نیم‌مصراع، نمی‌توان نیم‌مصراع را واحد وزن برگزید. همچنان است تقسیم یک بیت عربی به دو مصراع.

واژهٔ مصراع و معادل‌های آن در علم عروض عربی

یکی از نکات قابل توجّه برای پاسخ به این که چرا عروضیان پیشین بیت را واحد وزن شعر عربی به شمار آورده‌اند این است که در سده‌های نخست پس از تأسیس علم عروض، واژهٔ بیت کاربرد بسیار داشته، ولی واژه‌ای برای دلالت بر مفهوم «مصراع» به کار نرفته است. در صورت نیاز به مفهوم مصراع عباراتی آمده که می‌توان آنها را به «نیم‌بیت» ترجمه کرد، به طور مثال در کهن‌ترین کتاب عروض عربی چنین آمده است: «فی أوّل النصف الثانی من البیت» (اخفش ۱۳۳)، یعنی «در ابتدای نیمهٔ دوم از بیت» به جای «در ابتدای مصراع دوم». همچنین است اصطلاحاتی از قبیل «النصف الاوّل» (رک: ابوالحسن عَروضی ۱۰۰ و ۱۰۱؛ جوهری ۱۲؛ صاحب بن عبّاد ۳؛ خطیب تبریزی ۲۷) و «القسم الاوّل» (ابن رشیق، ج ۱، ۱۳۵) به جای مصراع اوّل، و «الأنصاف» (جمع نصف) به جای مصراع‌ها (اخفش ۵؛ ابن عبد ربّه، ج ۵، ٤۲۸) که در کتاب‌های عروضی از قرن دوم تا پنجم هجری به کار رفته است.

شاید در کتاب‌های عروضی در قرن پنجم و پس از آن واژهٔ «مصراع» وارد حوزهٔ اصطلاحات عروضی شده و در نتیجه سکّاکی به وفور از این اصطلاح در کتاب خود استفاده کرده باشد. اگرچه در سده‌های اخیر عروضیان عرب اصطلاح «شَطْر» را معادل مصراع به کار می‌برند که در واقع برگرفته از اصطلاح «مشطور» است که خلیل بن احمد از آن بهره برده است.

بنابراین نبودِ اصطلاحی معادل مصراع در حوزهٔ واژگانی علم عروض در دورهٔ نخست تأییدی است بر اینکه بیت واحد شعر عربی بوده است.

وزن‌های مشطور

در عروض عربی سه وزن آمده است که به آنها مشطور می‌گویند. دلیل این نام‌گذاری در تعریف این وزن‌ها دیده می‌شود: «مشطور وزنی است که یک شَطر (مصراع) آن حذف شده باشد» (ابن عبدربّه، ج ۵، ٤۲۸). وزن‌های مشطور از وزن‌های نسبتاً پرکاربرد در عروض عربی است. یک وزن رجز مشطور (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) و دو وزن مشطور از بحر سریع (وزن اوّل مستفعلن مستفعلن مفعولانْ، و وزن دوم مستفعلن مستفعلن مفعولن) است و جالب اینکه هر سه وزن در دایره، مسدّس

است. در نتیجه تعداد رکن‌های موجود در وزن‌های مشطور سه رکن است و نمی‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد، یعنی در اینجا با یک بیت سه رکنی (مثلّث) مواجه هستیم که قابلیّت تقسیم به دو مصراع را ندارد. وزن مشطور اگرچه از نظر تعداد ارکان برابر یک مصراع است، ولی تمامی ویژگی‌های بیت عربی را داراست که مهم‌ترین آن آمدن قافیه در پایان هر شطر است که معادل بیت به شمار می‌آید. در چنین وزن‌هایی وجود مصراع کاملاً بی وجه است، زیرا ترکیب ارکان اجازهٔ تقسیم بیت به دو مصراع را نمی‌دهد.

از سوی دیگر در شعر فارسی وزن مشطور به رسمیّت شناخته نشده است، به گونه‌ای که شمس قیس در کتاب خود حتّی به یک وزن مشطور اشاره نکرده است. امّا خواجه نصیر چند جا از وزن مشطور سخن گفته و آن را «معقَّد» نیز نامیده است. او دربارهٔ رجز مشطور (مثلّث) چنین آورده است:

> بدیعِ بلخی بر این وزن قصیده‌ای گفته است که اوّلش این است: «نو شد جهان زین نوبهار و سالِ نو»[1]، و به عرب تشبّه کرده و کسی دیگر بر این وزن نگفته است (*معیار الاشعار*، گ ۳۷ ر).

طول بیت در وزن‌های عربی و فارسی

ابوعلی سینا طول بیت در هر زبان را با عادات اهل آن زبان مرتبط می‌داند (۱۲۵)، امّا برخی از زبان‌شناسان معتقدند که طول یک واحد وزنی باید متناسب با نفَس آدمی باشد. (انیس ۳۶–۳۷) ازآنجاکه واحد وزن در شعر عربی بیت است و از سوی دیگر طول بیت در اوزان عربی متفاوت و تعداد هجاها از ۲۸ هجا تا ۸ هجا متغیّر است، در اینجا باید وزن‌های عربی را به دو بخش تقسیم‌بندی کرد:

اولاً وزن‌های دو بحر مثمّن عربی یعنی طویل و بسیط، که خواندن یک بیت کامل آنها شامل ۲۸ هجا با یک نفَس دشوار می‌نماید. امّا، چنان‌که پیش از این نیز در بحث تدویر آوردیم، در اوزان موجود از هر دو بحر رکن پایانی مصراع نخست غیر سالم است، پس بیت مدوّر در این اوزان بسیار نادر است. بنابراین شاعر همواره مصراع‌های اوّل را با واژه‌ای که مختوم به هجای بلند است به پایان می‌رساند و خواننده پس از

---

[1] این عبارت، معادل یک بیت است و نه یک مصراع.

مصراع اوّل درنگی می‌کند و آن‌گاه مصراع دوم را پی می‌گیرد. ثانیاً سایر بحرهای عربی تماماً در دایره مسدّس است و وزن‌های آنها به صورت مسدّس یا مربّع به کار می‌رود. البتّه بحر متقارب اگرچه مثمّن است ولی به دلیل سه هجایی بودنِ رکنِ «فعولن» تعداد هجاهای موجود در یک بیت غالباً برابر با بحرهای مسدّس است. پس به‌جز طویل و بسیط (و متقارب)، دیگر بحرهای عربی مسدّس است و نیز برخی از آنها فقط به صورت مجزوء (مربّع) به کار می‌رود.

ازآنجاکه در شعر عربی به جای مصراع با بیت به عنوان واحد وزن مواجه هستیم، طول بیت اغلب کوتاه‌تر از طول بیت در شعر فارسی است و به همین سبب است که رجز و رمل در عربی به دو صورت مسدّس و مربّع، و هزج و مقتضب و مجتثّ تنها به صورت مربّع به کار می‌روند.

جالب اینکه در برخی از وزن‌ها، یک مصراع فارسی معادل یک بیت عربی است، به طور مثال هزج در عربی همواره مربّع است، درحالی‌که در شعر فارسی یکی از وزن‌های هزجْ وزن مثمّن سالم است، یعنی یک مصراع فارسی دقیقاً برابر با یک بیت عربی است. به طور مثال:

شب قدرست جسم تو کزو یابند دولت‌ها　　مه بدرست روحِ تو کزو بشکافت ظلمت‌ها
مگر تقویم یزدانی که طالع‌ها درو باشد　　مگر دریای غفرانی کزو شویند زلّت‌ها
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن　　مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(*دیوان شمس*، ج ۱، غزل ۵۵)

اگر در شعر عربی با چنین تقطیعی مواجه شویم بی‌تردید هر مصراع فارسی معادل یک بیت عربی خواهد بود، یعنی یک بیت عربی متشکّل از تکرار چهار مفاعیلن است. شاید بهترین شاهد برای تبیین این مسئله بیت نخست از *دیوان حافظ* است که در آن، خواجه یک بیت عربی را معادل یک مصراع فارسی قرار داده است:

ألا یا أیّها الساقی أدِرْ کأساً و ناوِلْها　　که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکلها

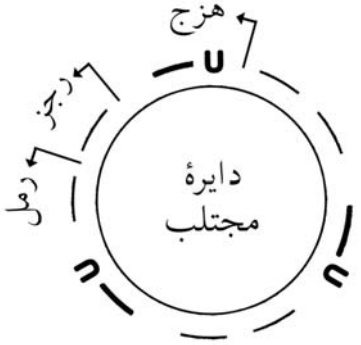
در این بیت مصراع نخست در واقع معادل یک بیت عربی است، زیرا متشکّل از چهار مفاعیلن است و در شعر فارسی دقیقاً به عنوان یک مصراع تلقّی شده است.

همچنین است رمل مجزوء (مربّع) در عربی در مقایسه با رمل مثمّن سالم یا محذوف در عروض فارسی. به طور مثال در ابیات زیر از ابونواس:

مطلع: دَعْ لِباکیْها الدّیارا وَ انْفِ بِالخَمرِ الخُمارا
ب ۲: وَ اشْرَبَنها مِن کُمَیتٍ تَدَعُ اللَّیلَ نَهارا
ب ۳: بِنتُ عَشرٍ لَم تُعایِنْ غَیرَ نارِ الشَّمسِ نارا
تقطیع: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(۱۵۰)

به‌طوری‌که ملاحظه می‌شود یک بیت از این وزن متشکّل از چهار بار «فاعلاتن» است که دقیقاً معادل رمل مثمّن سالم در شعر فارسی است. نکتهٔ قابل توجّه اینکه در شعر عربی، بحر رمل هیچ‌گاه به صورت مثمّن به کار نمی‌رود، زیرا بحر رمل همانند هزج و رجز در عروض خلیل بن احمد از دایرهٔ سه رکنی استخراج می‌شود:



پس وزن‌های این سه بحر، در هر مصراع حداکثر دارای سه رکن و در نتیجه در هر بیت دارای شش رکن (مسدّس) خواهند بود.

دربارهٔ بحر مجتثّ اگرچه رکن‌بندی مجتثّ فارسی مانند مجتثّ عربی نیست، ولی در عروض عربی مجتثّ همواره مربّع (مستفعِلن[۱] فاعلاتن) به کار می‌رود، درحالی‌که در فارسی در میان وزن‌های مجتثّ، وزن مثمّن نیز دیده می‌شود. این امر باعث شده است

[۱] در عروض عربی رکن متشکّل از یک وتد مفروق میان دو سبب به صورت «مستفعِلن» نوشته می‌شود که علمای عروض فارسی سنّتی آن را به شکل «مس‌تفع‌لن» آورده‌اند.

که برخی از تصحیح‌کنندگان آثار فارسی، اشعار عربی موجود در متن را با معیار عروض فارسی تنظیم کنند، ازاین‌رو در اغلب اشعاری که بر وزن‌های مجزوء است، مانند هزج و مجتثّ و رمل و کامل، هر بیت را یک مصراع قلمداد کرده‌اند. گویی شعر به صورت مثمّن سروده شده است درحالی‌که هیچ‌کدام از این بحرها دارای وزن مثمّن نیست. برای مثال در *گلستان* سعدی (هم تصحیح فروغی و هم تصحیح یوسفی) چنین آمده است:

إذا رأیتَ أثیماً کُنْ ساتراً وحلیماً یا مَنْ تُقبِّحُ أمري لم لا تَمُرُّ کریماً
مفاعِلن فعِلاتن مستفعِلن فعِلاتن مستفعِلن فعِلاتن مستفعِلن فعِلاتن
(سعدی ۱۳۷۲، ۹۳؛ *گلستان*، تصحیح یوسفی، ۱۰٤)[1]

درحالی‌که این شعر به دو دلیل دارای دو بیت است؛ نخست اینکه وزن شعر مجتثّ است که همیشه مجزوء به کار می‌رود، دوم اینکه توجّه به قافیهٔ شعر ما را در تشخیص بیت از مصراع یاری می‌کند و در این شعر بیت نخست مقفّی نیز هست، زیرا در مصراع اوّل «أثیما» (بدون تنوین) و در مصراع دوم «حلیما» آمده است و قافیهٔ مصراع دومِ بیت دوم نیز «کریما»ست. پس تنظیم صحیح این شعر چنین خواهد بود:

إذا رأیتَ أثیما کُنْ ساتراً وحلیما
یا مَنْ تُقبِّحُ أمري لم لا تَمُرُّ کریما

چنان‌که می‌دانیم، جایگاه قافیه در قالب‌های قصیده و قطعه هم در عربی و هم در فارسی پایان بیت است. حال دلیل طولانی شدن بیت فارسی و کوتاه شدن بیت عربی در برخی از وزن‌ها بیانگر چه چیزی است؟

اگر به‌عنوان نمونه وزن هزج مثمّن سالم فارسی را با هزج مربّع عربی مقایسه کنیم، ملاحظه می‌شود که شاعر پارسی‌گو در پایان مفاعیلنِ هشتم و شاعر تازی‌گو در پایان مفاعیلنِ چهارم قافیه می‌آورند، یعنی شاعر عربی‌سرا برای سرودن شعر در وزن هزج دو برابر شاعر پارسی‌سرا از واژه‌های هم‌قافیه بهره می‌برد، برعکسِ شاعر پارسی‌گو که با طولانی کردن وزن تلاش می‌کند تا تعداد واژه‌های هم‌قافیه را به نصف کاهش دهد. این امر ریشه در تفاوت میان ویژگی‌های زبان فارسی و عربی دارد. پر واضح است که زبان عربی به دلیل اشتقاقی بودنش در تولید واژه‌های هم‌قافیه بسیار غنی‌تر از زبان فارسی

[1] برای نمونه‌های دیگر از تنظیم نادرست در *کلیّات* سعدی رک: ص ۲۹، ۱۰۷، ۷۷۹، ۷۸۲، ۷۸۳.

است، از این رو شاعر عربی‌گو برای آوردن قافیه در پایان هر بیت نه تنها در مضیقه نیست، بلکه قافیه همانند باران بر ذهن او می‌بارد (سلیمان البستانی، «المقدّمه»، ۹۵). پس با کوتاه کردن طول بیت تعداد واژه‌های قافیه افزایش می‌یابد و باعث افزایش غنای موسیقیِ کناری در شعر عربی می‌شود. درحالی‌که زبان فارسی، شاعر پارسی‌گو را در آوردن قافیه کمتر یاری می‌کند و چون دامنهٔ واژگان هم‌قافیه در فارسی بسیار محدود است، شاعر از بسیاری از واژه‌های عربی دخیل در زبان فارسی استفاده می‌کند و اگر چنین امکانی نمی‌بود، شاعر در تنگناهای دشوار قرار می‌گرفت. از این رو شاعر پارسی‌سرا برای جبران این کمبود نیازمند طولانی‌تر کردن بیت است.

برای بررسی واژه‌های عربی در قافیهٔ شعر فارسی دو دیوان را برای مطابقهٔ آماری در نظر گرفتیم که نتیجهٔ آن به شرح زیر است:

در *دیوان* منوچهری در ۱۰ قصیده از میان ۵۷ قصیده، تمامی واژه‌های قافیه عربی است، به‌طوری‌که حتّی یک واژهٔ فارسی در قافیهٔ این قصاید دیده نمی‌شود. حروف رویّ در این قصاید به این شرح است: ق ۳ قصیده، د ۲ قصیده، الف، ب، ر، ی هر کدام یک قصیده است. تعداد ابیات در قصاید و قطعات *دیوان* ۲۰۶۵ بیت است که در ۱۰۸۱ بیت در جایگاه قافیه، واژهٔ عربی به کار رفته است.

در غزلیّات حافظ نیز از میان ۴۹۵ غزل، در ۳۷ غزل تمامی واژه‌های قافیه عربی است که حروف رویّ در این غزلیّات عبارت است از: ت ۱۸ غزل (ـَت ۱۶ غزل، ات ۲ غزل)، ل ۷ غزل (الْ ۴ غزل، ـِلْ و ولْ هر کدام یک غزل)، ق ۴ غزل. حافظ در ۴۳۱۲ بیت غزلیّاتش، در جایگاه قافیه از ۱۵۰۰ واژهٔ عربی استفاده کرده است. البتّه نباید فراموش کرد که منوچهری در قالب قصیده بیش از حافظ در غزلیّات نیازمند قافیهٔ عربی بوده است، زیرا تعداد ابیات قصیده همواره بیش از غزل است.

از سوی دیگر به یاد داشته باشیم که قافیه در شعر عربی عامل بسیار مهمّی است که برخی از تفاوت‌های جزئی ناشی از جوازهای وزنی (اختیارات شاعری) را جبران می‌کند، درحالی‌که وزن شعر فارسی در اغلب وزن‌ها معتدل‌تر از شعر عربی است، پس شاعر پارسی‌گو برخلاف شاعر تازی‌گو نیاز کمتری به قافیه دارد.

بالاخره ازآنجاکه در شعر عربی توقّف و مکث تنها بر روی قافیه امکان‌پذیر است و جایگاه قافیه نیز چنان‌که گفتیم پایان بیت است، پس طول بیت باید متناسب با نفَس

آدمی باشد، درحالی‌که در شعر فارسی توقّف بر پایان مصراع است، خواه قافیه در آن آمده یا نیامده باشد. پس از طولانی بودن بیت باکی نیست، زیرا یک بیت هر اندازه هم طولانی شود، یک مصراع آن فراتر از یک بیت عربی نخواهد بود.

نکتهٔ پایانی در این باره تأثیر قالب شعر بر تعیین واحد وزن است. ما برای اثبات این که بیْت واحد شعر عربی است بر قالب‌های قصیده و قطعه و هر قالب دیگری که موحّدالقافیه باشد تکیه کردیم، امّا دربارهٔ قالبی مانند مثنوی، چه در عربی و چه در فارسی، نمی‌توان بیت را واحد وزن دانست و مهم‌ترین دلیل آنکه واحد وزن در مثنوی عربی نیز مصراع است، حضور قافیه در پایان هر مصراع است. حضور قافیه در پایان مصراع‌های نخست از یک سو اختلاف میان ضرب و عروض را در هر بیت ناممکن می‌کند و از سوی دیگر به شاعر امکان اِعمال وقف و اطلاق می‌دهد. البتّه باید توجّه داشت که قالب مثنوی در ادبیّات عربی قالب چندان موفّقی به شمار نمی‌آید و غالباً برای به نظم کشیدن علومی از قبیل صرف و نحو، فقه، طب، ریاضیات، عروض و ... به کار می‌رفته است.

نتیجه

در این مقاله کوشیده‌ایم تا واحد وزن را در شعر عربی و شعر فارسی بازکاوی کنیم. از مطالب مذکور در این نوشته می‌توان گفت که مهم‌ترین عوامل تفاوت واحد وزن در شعر عربی (بیت) و شعر فارسی (مصراع) چنین است:

– اختلاف موجود میان عروض (رکن پایانی مصراع اوّل) و ضرب (رکن پایانی بیت) در بسیاری از وزن‌های عربی، عامل بسیار مهمّی است بر اینکه واحد وزن در شعر عربی بیت است و عدم اختلاف میان عروض و ضرب در اوزان شعر فارسی نشانهٔ تساوی مصراع‌ها و در نتیجه مصراع واحد شعر فارسی است.

– ازآنجاکه وقف و اطلاق منحصر به پایان بیت در شعر عربی است و در حشو بیت اِعمال نمی‌شود (به جز ابیات مقفّی و مصرَّع)، و ازآنجاکه آخرین هجای مصراعِ اوّل نیز مشمول قاعدهٔ حشو است و وقف یا اطلاق در آن جایز نیست، این ویژگی دلیل مهم دیگری است بر این که بیت واحد شعر عربی است. امّا در شعر فارسی هجای کشیده در پایان مصراع‌ها تقریباً نقش وقف و اطلاق را در تعیین واحد وزن به عهده دارد و

ازآنجاکه نقش هجای کشیده در پایان مصراع اوّل مانند نقش آن در پایان مصراع دوم است، یعنی آخرین هجای مصراع اوّل مشمول قاعدهٔ حشو نیست. پس این ویژگی دلیل بسیار مهمّی است بر اینکه واحد وزن در شعر فارسی مصراع است.

– وجود تدویر و وزن‌های مشطور و نبودِ معادلی برای مفهوم مصراع در سده‌های نخستِ تأسیس علم عروض عربی، دلایل دیگری است بر این که بیت واحد شعر عربی است و نبودِ تدویر و وزن‌های مشطور در شعر فارسی تأکیدی است بر اینکه واحد وزن در شعر فارسی مصراع است.

– ازآنجاکه بیت واحد وزن در شعر عربی، و مصراع واحد وزن در شعر فارسی است، این امر منجر به طولانی‌تر شدن وزن در شعر فارسی نسبت به طول بیت در شعر عربی شده است. البته فراوانی واژه‌های هم‌قافیه را در شعر عربی و اعتدال وزنی را در شعر فارسی نباید از نظر دور داشت.

منابع

ابن سینا، أبوعلی حسین‌بن‌عبدالله. *جوامع علم الموسیقی*. تحقیق زکریا یوسف وتصدیر ومراجعة أحمد فؤاد الإهوانی ومحمود أحمد الحنفی. القاهرة: نشر وزارة التربیة والتعلیم، ۱۹۵٦/۱۳۷٦.

ابن رشیق القیروانی، أبوعلی الحسن. *العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده*. حقّقه وفصله وعلّق حواشیه محمد محی‌الدین‌عبدالحمید. ج۲. ط۳. القاهرة: مطبعة السعادة، ۱۹٦۳/۱۳۸۳.

ابن عبد ربّه، أبوعمر أحمدبن‌محمد. *العقد الفرید*. شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه أحمد أمین، أحمد الزین، إبراهیم الابیاری. ج۵. لا طبعة. القاهرة: مطبعة لجنة التألیف والترجمة والنشر، ۱۹٦۵/۱۳۸۵.

أبوالحسن العروضی، أحمدبن‌محمّد. *الجامع فی العروض والقوافی*. حقّقه وقدّم له زهیر غازی زاهد وهلال ناجی. ط۱. بیروت: دار الجیل، ۱۹۹٦/۱٤۱٦.

أبونواس، الحسن‌بن‌هانئ. *دیوان*. ط۱. بیروت: دار صادر، ۲۰۰۱.

الأخفش، أبوالحسن سعیدبن‌مسعدة. *کتاب العروض*. تحقیق وتعلیق وتقدیم أحمد محمّد عبد الدایم عبدالله. لاطبعة. مکّة – المعابدة: المکتبة الفیصلیّة، ۱۹۸۵/۱٤۰۵.

أنیس، إبراهیم. «بحور الشعر وأوزانه». *مجلّة العربی*، عدد ۱۰۴، یولیو/ تمّوز ۱۹٦۷: ۳٦–٤۰.

البستانی، سلیمان. *إلیاذة هومیروس*: معرَّبة نظماً وعلیها شرح تاریخی أدبی. لاطبعة. القاهرة: مطبعة الهلال، ۱۹۰٤.

الجوهری، أبونصر إسماعیل‌بن‌حمّاد. *عَروض الورقة*. تحقیق محمّد العلَمی. ط۱. الدار البیضاء (المغرب): دار الثقافة، ۱۹۸٤.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمّد. *دیوان*. تصحیح و تعلیقات و حواشی محمّد قزوینی و قاسم غنی و به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. چ۵. تهران: انتشاراتِ اساطیر، ۱۳۷٤.

الخطیب التبریزی، أبوزکریّا یحیی‌بن‌علی. *کتاب الکافی فی العَروض والقوافی*. تحقیق الحسّانی حسن عبدالله. لاطبعة. القاهرة: دار الکاتب العربی للطباعة والنشر، لا تاریخ.

خواجه نصیرالدین طوسی، محمّد. *معیار الاشعار* (نسخهٔ خطّی). بدون کاتب و تاریخ نسخ. کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ۳۹۸۷، ۷۳ برگ، ۱۷ سطر.

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله. *گلستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ۱. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳٦۸.

ـــــ *کلیّات*. به اهتمام محمّد علی فروغی. چ۱٤. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸٦.

السکّاکی، أبویعقوب یوسف‌بن‌محمّد. *مفتاح العلوم*. حقّقه وقدّم له وفهرسه عبدالحمید هنداوی. ط۱. بیروت: دار الکتاب العلمیّة، ۲۰۰۰.

شمس قیس، شمس‌الدین محمّد قیس‌الرازی. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمّدبن‌عبدالوهّاب قزوینی و تصحیح مجدّد مدرّس رضوی. چ۳. تهران: کتابفروشی زوّار، ۱۳٦۰.

الصاحب‌بن‌عبّاد، أبوالقاسم إسماعیل. *الإقناع فی العَروض وتخریج القوافی*. تحقیق محمّد حسین آل یاسین. ط۱. بغداد: مطبعة المعارف، ۱۹٦۰/۱۳۷۹.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر. «علل موفّقیت قالب مثنوی در ادبیّات فارسی و ناکامی آن در ادبیّات عربی.» *مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی*، ۱٦ (۱۳۸۹): ۱۱۹–۱۳۵.

المتنبّی، أبوالطیّب أحمدبن‌حسین. *دیوان*. شرحه وکتب هوامشه مصطفی سبیتی. ۱مج، ۲ ج. ط۱. بیروت: دار الکتب العلمیّة، ۱۹۸٦/۱٤۰٦.

منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدبن‌قوص‌بن‌احمد. *دیوان*. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. چ۱. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۰.

مولوی، جلال‌الدین محمّد. *کلّیات شمس یا دیوان کبیر*. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. ۹ ج. چ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵.

نظام طهرانی، نادر. *العروض العربی*. ط۱. طهران: جامعة العلاّمة الطباطبائی، ۱۹۹۲/۱٤۱۲.

«پارسیان آن‌قدرها هم شاعر نیستند»

علی‌رضا انوشیروانی*

مقالهٔ «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی» که در این شماره به چاپ رسیده ترجمهٔ فصل هفتم کتاب سوزان باسنت با نام *ادبیات تطبیقی: درآمدی نقادانه* (۱۹۹۳) است. باسنت در مقدمهٔ کتاب در پاسخ به این سؤال که «ادبیات تطبیقی چیست؟» می‌گوید: «ساده‌ترین تعریف این است که ادبیات تطبیقی بررسی متون فراسوی فرهنگ‌هاست، یعنی اینکه بینارشته‌ای است و به بررسی انگاره‌های ارتباطات بین ادبیات‌ها ورای زمان و مکان می‌پردازد» (۱). وی معتقد است که ادبیات تطبیقی در غرب به علل مختلف، من‌جمله اروپامحور بودن، با بحران روبه‌رو شده و رو به افول است. این در حالی است که ادبیات تطبیقی در کشورهای جهان سوم و خاورِ دور و کشورهای اروپای شرقی افق‌های جدیدی به روی مطالعات ادبی گشوده و رشد فزاینده‌ای داشته است. باسنت، به عنوان مثال و به طور اخص، به جایگاه ادبیات تطبیقی و بالندگی آن در هند اشاره می‌کند (۵–۶). به نظر باسنت، وضعیت ادبیات تطبیقی در غرب در طول چند دههٔ اخیر تغییر کرده و با رویکردهای نقد ادبی از قبیل نقد فمینیسم و نظریهٔ پسامدرن و اخیراً نقد پسااستعماری درآمیخته است. سپس به نقد پسااستعماری که در واقع نقدی بینافرهنگی است اشاره می‌کند و اظهار می‌دارد: «این [نقد پسااستعماری] مگر همان ادبیات تطبیقی تحت لوای نام دیگری نیست؟» (۱۰).

با این مقدمه، باسنت به سراغ «ترجمه‌پژوهی» می‌رود که با سرعت فزاینده‌ای در صحنهٔ مطالعات ادبی گسترش یافته است. به اعتقاد باسنت ترجمه‌پژوهی با طرح نظریهٔ نظام‌های چندگانه متحول شده و از بافت و تعریف سنتی خود فاصله گرفته است. البته، ترجمه‌پژوهیِ مورد نظر باسنت با مطالعات سنتی ترجمه تفاوت فاحش دارد.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

ترجمه‌پژوهی با علوم دیگر من‌جمله «زبان‌شناسی، مطالعات ادبی، تاریخ، مردم شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی» ارتباط دارد (همان). بدین‌سان، باسنت با فرضیهٔ تطبیق‌گران سنتی که ترجمه‌پژوهی را بخشی فرعی از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به حساب می‌آوردند مخالفت می‌کند و ترجمه‌پژوهی را رشته‌ای «بینافرهنگی با روش تحقیق نسبتاً دقیق» اعلام می‌کند که هم‌اکنون در بسیاری از دانشگاه‌های معتبر دنیا دایر است و در این رشته مدرک دکتری می‌دهند (۱۰).

> از نظر محققانی همچون توری، لفور، هرمانس، لمبرت و بسیاری دیگر ترجمه به‌خصوص در زمان تحولات عظیم فرهنگی نقش بسیار برجسته‌ای دارد. به نظر اوان‌ـزوهر عمل ترجمه در دورانی که فرهنگی در حال گذار است شدت می‌یابد: آن‌گاه که فرهنگی در حال گسترش و تجدید حیات است، زمانی که دوران ماقبل انقلابی خود را طی می‌کند، ترجمه نقشی حیاتی دارد. به خلاف، آن‌گاه که فرهنگی مقتدرانه مستقر می‌شود، آن‌گاه که در مرحلهٔ امپریالیستی قرار می‌گیرد یعنی به این باور می‌رسد که فرهنگ غالب است، ترجمه اهمیت کمتری پیدا می‌کند. (همان ۱۰)

باسنت میان قدرت امپراتوری بریتانیا و ترجمه به زبان انگلیسی ارتباط مستقیمی مشاهده می‌کند و می‌گوید: «از قرن بیستم که زبان انگلیسی زبان دیپلماسی (و هم‌چنین زبان غالب تجارت جهانی) شد، دیگر نیاز چندانی به ترجمه نبود. از این رو می‌بینیم که تعداد آثار ترجمه‌شده به انگلیسی در طول قرن بیستم در مقایسه با آثار ترجمه‌شده به سایر زبان‌ها به نحو چشمگیری کمتر است» (۱۱). باسنت در پایان مقدمهٔ کتابش نتیجه می‌گیرد که ما باید در ارزیابی ترجمه‌پژوهی در برابر ادبیات تطبیقی تجدیدنظر کنیم، زیرا درحالی‌که ادبیات تطبیقی در غرب با بحران روبه‌رو شده است، ترجمه‌پژوهی رو به رشد است.

> درست همان‌گونه که زبان‌شناسی ناگزیر از بازبینی ارتباط خود با نشانه‌شناسی شد، زمان بازبینی ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی نیز فرارسیده است. نشانه‌شناسی زمانی زیرشاخهٔ زبان‌شناسی محسوب می‌شد، ولی بعد معلوم شد که درست به‌عکس است و زبان‌شناسی، در واقع، شاخه‌ای از رشته‌ای گسترده‌تر به نام نشانه‌شناسی است. به‌همین‌منوال، ترجمه‌پژوهی زیرشاخهٔ ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود. حال که ترجمه‌پژوهی از جایگاهی معتبر در حوزهٔ مطالعات بینافرهنگی برخوردار گردیده است و روش تحقیق نظام‌مند و مشخصی، چه از دیدگاه نظری و چه کاربردی، ارائه می‌کند، ادبیات تطبیقی دیگر رشتهٔ مستقلی نیست و بیشتر شاخه‌ای از دانشی دیگر محسوب می‌شود (۱۱).

برای آشنا شدن با مفهوم «ترجمه‌پژوهی» از دیدگاه باسنت به ذکر دو نمونه بسنده می‌کنم. بسیاری از حاکمان و مستشرقان غربی آن‌قدر به دیدهٔ تحقیر به ادبیات شرق می‌نگریستند که آن را حتی قابل اعتنا نمی‌دانستند و به هیچ می‌گرفتند. سوزان باسنت، به عنوان مثال، با اشاره به گزارش لُرد مکاولی[1] در تاریخ دوم فوریه ۱۸۳۵ خطاب به لُرد بنتینک[2]، والی انگلیسی هند، چنین نقل‌قول می‌کند:

> من هرگز در میان آنان [شرق‌شناسان] کسی را ندیده‌ام که کمترین مخالفتی با این نکته داشته باشد که تنها یک قفسهٔ کتاب در کتابخانه‌های خوب اروپا به اندازهٔ تمام آثار ادبی بومی هند و کشورهای عربی ارزش دارد. این را به یقین می‌گویم که تا به حال هیچ شرق‌شناسی چنین گزافه‌ای نگفته است که شعر عربی و سنسکریت قابل مقایسه با شعر ملل بزرگ اروپاست.[3] (۱۷)

باسنت در ادامهٔ سخن خود می‌گوید ممکن است چنین قضاوتی امروزه برای ما بی‌پایه و اساس بنماید ولی چنین طرز تفکری را نزد ادوارد فیتز جرالد هم می‌توان سراغ گرفت. فیتز جرالد، که ترجمهٔ رباعیات خیام او به شاهکارهای شعر قرن نوزدهم پیوست، با دیدهٔ تحقیر به ادبیات شرق می‌نگریست. در بیستم مارس ۱۸۵۷ به دوستش کاول چنین می‌نویسد:

> باید در ترجمهٔ اشعار این پارسیان آن‌طور که صلاح می‌دانم آزادانه عمل کنم، به سبب آنکه به نظر من اینها [پارسیان] آن‌قدرها هم **شاعر** نیستند که مرا از دخل و تصرف در شعرشان باز دارد و حقیقتاً به قدری **هنر** نیاز دارند تا سروسامانی پیدا کنند. (۱۸)

لذا نباید تعجب کرد وقتی هگل (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱)، فیلسوف آلمانی و هم‌عصر گوته، این سخنان را به شکلی دیگر در کتاب *فلسفهٔ تاریخ*[4] تکرار می‌کند.

> افریقا، تا آنجا که تاریخ نشان می‌دهد، همیشه در را به روی خود بسته و ارتباطی با بقیهٔ دنیا نداشته است؛ افریقا سرزمین طلاگونهٔ بی‌غشی است که در خود فشرده شده ــ سرزمین کودکی

---

[1] Lord Macaulay
[2] Lord Bentinck
[3] اصل این گزارش در کتاب زیر آمده است:
Philip D. Curtin, ed. *Imperialism*: *The Documentary History of Western Civilization.* NewYork, Walker & Col., 1971: 178-91.
[4] *The Philosophy of History*

که در ورای روزهای خودآگاه تاریخی قرار دارد و در ردای تاریکی **شب** [تأکید از نویسنده است] پوشانده شده است. ...
سیاه‌پوست، همان‌طور که قبلاً اشاره شد، نماد انسان طبیعی اولیه در حالت کاملاً وحشی و رام‌نشده‌اش است. اگر می‌خواهیم درست او را بفهمیم، باید هرگونه فکر تکریم و اخلاق ــ هرآنچه را که احساس می‌خوانیم ــ کنار بگذاریم؛ هیچ‌گونه سازگاری با انسانیّت در وجود او نمی‌توان یافت.
در اینجا افریقا را کناری می‌نهیم و دیگر از آن نام نمی‌بریم. چراکه افریقا بخشی تاریخی از جهان نیست؛ هیچ حرکت رو به جلو در آن مشهود نیست؛ حرکت‌های تاریخی آن ــ در بخش شمالی ــ به جهان آسیایی و اروپایی تعلق دارد. ...
آنچه ما دقیقاً به نام افریقا می‌شناسیم، روح **غیرتاریخی و عقب‌مانده‌ای** [تأکید از نویسنده است] است که هنوز درگیر **شرایط طبیعت محض** [تأکید از نویسنده است] است و فقط می‌توان آن را در آستانهٔ تاریخ جهان قرار داد. ...
تاریخ جهان از شرق به غرب حرکت می‌کند، چون **اروپا مسلماً پایان تاریخ است** [تأکید از نویسنده است]، آسیا نقطهٔ شروع است. (لمینگ[1] ۱۵)

هگل هیچ حقی برای ابراز وجود به افریقایی نمی‌دهد. به افریقایی حق صحبت کردن هم داده نمی‌شود که دستِ‌کم خودش را معرفی کند. این کار را هم باید یک اروپایی انجام دهد.

از آن طرف، اروپایی خود را در جایگاهی می‌بیند که می‌تواند دربارهٔ دیگری قضاوت کند، سلوک و رفتار او را بسنجد و آن را طبق معیارهای خود قبول یا رد کند. چنین دیدگاهی نسبت به دیگری باعث می‌شود که دیگری هرگز نتواند صحبت کند و همیشه در حاشیه و فرودست باقی بماند. این امر پس از مدتی در سایر شئونات زندگی فردی و اجتماعی، تاریخی و فرهنگی نیز تأثیر می‌گذارد و تا آنجا پیش می‌رود که ادبیات شرق، یعنی ادبیات دیگری، طرد می‌شود و ملاک ادبی بودن، زیباشناسی، اخلاقی بودن و انسانیّت همگی توسط غربیان تعریف می‌شود. ادبیات تطبیقی هم در اروپا تحت تأثیر همین خودبزرگ‌بینی غربی قرار گرفت و ادبیات تطبیقی که باید فراملّیتی و بینافرهنگی باشد فقط به ادبیات اروپا محدود شد. این چنین ادبیاتی از نظر باسنت رو به

[1] George Lamming

افول است و در حال احتضار. رابرت ساوتی[1] دربارهٔ خودبزرگ‌بینی و خودمحوری اروپاییان به نکتهٔ ظریفی اشاره می‌کند:

> ویژگی قابل‌توجه انگلیسی‌ها این است که همیشه ضمیر اولین شخص (I) را با حرف بزرگ می‌نویسند. آیا نمی‌توان این ضمیر بزرگ [تأکید از نویسنده است] را نشانهٔ خودمحوریِ ناخودآگاه انگلیسی‌ها بدانیم؟ (نامه‌هایی از انگلستان، به نقل از بابا ۲۹)

بدین‌سان، باسنت ادبیات تطبیقی را کنار می‌نهد و زمینهٔ جدیدی برای پژوهش‌های ادبی با عنوان ترجمه‌پژوهی پیشنهاد می‌کند که موافقان و مخالفانی داشته است. باسنت در فصل هفتم کتاب خود جایگاه و نقش این رشتهٔ جدید و ارتباط تنگاتنگ آن را با نظریهٔ نظام‌های چندگانه توضیح می‌دهد.

جالب آنکه باسنت به عنوان پژوهشگری ژرف‌اندیش و انعطاف‌پذیر سیزده سال بعد در مقاله‌ای با عنوان «تأملی بر ادبیات تطبیقی در قرن بیست‌ویکم»[2] (۲۰۰۶) در آراء قبلی خود به تجدیدنظر می‌پردازد و اذعان می‌کند که پژوهش‌های ادبیات تطبیقی نو همچنان پویا و فعال است. ترجمهٔ فارسی این مقاله در یکی از شماره‌های آیندهٔ *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* به چاپ خواهد رسید.

منابع

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Oxford: Blackwell, 1993.

Bhabha, Homi K. "Signs Taken for Wonders." In *The Post-Colonial Studies Reader.* Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. London and NewYork: Routledge, 1995.

Lamming, George. "The Occasion for Speaking." In *The Post-Colonial Studies Reader.* Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. London and NewYork: Routledge, 1995.

---

[1] Robert Southey, *Letters from England.*

[2] "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century"

از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی[1]

سوزان باسنت، عضو هیئت علمی دانشگاه واریک ـ انگلستان
ترجمهٔ صالح حسینی*

در فصل‌های آغازین این کتاب سخن از این می‌رود که در سال‌های اخیر از اهمیت ادبیات تطبیقی کاسته شده است، اگر چند چنین نیز استدلال کرده‌اند که تطبیق‌گری[2] زنده و پویاست و تحت نام‌های دیگر رونق بازار دارد. اما، در مقابل، ترجمه‌پژوهی[3] رونق بازار بیشتری یافته است و از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به دیدهٔ یک رشتهٔ مجزای پژوهشی به آن نگاه کرده و گفته‌اند که انجمن حرفه‌ای و مجله و فهرست انتشارات دارد و پایان‌نامه‌های دکتری دربارهٔ آن نیز در حال ازدیاد است.

ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی ارتباط پیچیده و مسئله‌سازی بوده است. تلقی معمول چنین بوده است که ترجمه با ادبیات تطبیقی نسبت چندانی ندارد و کاری است که چندان نیازمند استعداد و خلاقیت نیست و بر این مبنا مترجم‌های حرفه‌ای از عهدهٔ آن برمی‌آیند و در ازای آن پول می‌گیرند. نظر هیلر بلاک در یکی از سخنرانی‌هایش در ۱۹۳۱ گویای وضع و حالی است که از بد حادثه در کشورهای چندی سخت مشهود است:

> هنر ترجمه هنری فرعی و اشتقاقی است. بر این مبنا، هرگز شأن و اعتبار اثر اصلی را برای آن قائل نشده‌اند و در داوری عام دربارهٔ ادبیات لطمهٔ فراوانی دیده است. همین بی‌مقدار کردنِ طبیعیِ ارزشِ ترجمه سبب شده است که معیار مطلوب تنزل کند و در دوران‌هایی هم هنرِ ترجمه را کمابیش از میان ببرد. بدفهمی مرتبط با خصلتِ ترجمه به تباهی آن افزوده است و علاوه بر اینکه از اهمیت آن آگاه نشده‌اند، به دشواری آن نیز پی‌نبرده‌اند.[۱]

---

[1] این مقاله، با عنوان "From Comparative Literature to Translation Studies"، فصلی است از کتاب *ادبیات تطبیقی: مقدمه‌ای انتقادی*.

Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.

* عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران ـ اهواز
پیام‌نگار: hosseini.saleh@gmail.com

[2] comparative practice
[3] translation studies

سخنرانی بلاک جدلی بوده است، از این رو که می‌خواسته است پیچیدگی سیر ترجمه را به شنوندگان یادآور شود و مرتبهٔ وضیع آن را شریف کند. به همین منظور دست به اغراق‌گویی می‌زند، زیرا گفتهٔ وی مبنی بر قائل نشدن شأن و اعتبار اثر اصلی برای ترجمه، گفتهٔ درستی نیست. وضع و حالی که بلاک از آن می‌گوید از قرن هفدهم به بعد اندک اندک تغییر کرده است. البته در قرن نوزدهم مرتبهٔ ترجمه را کمتر از مرتبهٔ اثر اصلی تلقی می‌کرده‌اند، و نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی، به‌رغم تصدیقِ اهمیتِ ترجمه در کار خود، بر اولویت خواندن اثر به زبانِ اصلی تأکید می‌کرده‌اند. در بررسی ادبیات تطبیقی، مقام ترجمه را تا بدان حد پایین می‌آورده‌اند که بیش از یک فصل یا بخش فرعی به آن اختصاص نمی‌داده‌اند و اغلب هم ترجمه را در کنار الفاظی نظیر «اقتباس»[1] و «تقلید»[2] قرار می‌داده‌اند، و دلالت ضمنی این بوده است که خصلت اشتقاقی و ثانوی دارد.

بنیانِ تطبیق‌پژوهیِ دوگانه[3] با اندیشهٔ ترجمه سخت در تقابل بوده است. براساس الگوی دوگانه، تطبیق‌گرِ خوب کسی است که متون اصلی را به زبان اصلی بخواند، چون این شیوهٔ خواندنِ بسی برتر از خواندن از روی زبان ترجمه است. در الگوی امریکای شمالی، بر مبنای مفاهیم ارزش‌های عام در متون ادبی، بحث ترجمه را یکسره نادیده می‌انگاشته‌اند و انتقال متن از یک بافت به بافت دیگر را موضوع مفیدی برای بررسی تلقی نمی‌کرده‌اند، یا قلمروی می‌انگاشته‌اند که پژوهشگرانش، به جای محققان ادبی، زبان‌شناسان باشند. این مرتبهٔ مادون را برای ترجمه به شیوه‌های دیگری نیز حفظ کرده‌اند: با فروکاستن و قراردادن ترجمه در مقوله‌ای جداگانه به وقت انتشار آثار نویسنده‌ای، و به حاشیه راندن و آوردن آن در کنار مقولاتی از قبیل نوشته‌های دوران جوانی نویسنده؛ با بی‌اجر کردن کار ترجمه؛ با قرار دادن ترجمه در مرتبه‌ای پایین‌تر از آثار انتقادی به وقت تعیین معیارهای ترفیع.

در دههٔ ۱۹۷۰، رفته‌رفته گروهی از محققان به عرصه می‌رسند و در امر پژوهش ترجمه دیدگاه دیگرگونه‌ای عرضه می‌کنند. این گروه، به سرکردگی ایتامار ایوان‌ـزوهر، بنا را بر این می‌گذارند که مقصود خود را در قالب «ترجمه‌پژوهی» تعریف کنند. ایوان‌ـزوهر در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ کنونی ترجمه» دیدگاه‌های غالب را دربارهٔ

---

[1] adaptation
[2] imitation
[3] binary comparative studies

ترجمه به اجمال بیان می‌دارد و سپس شیوهٔ نظام‌یافته‌ای مطرح می‌کند تا مگر پردهٔ ابهام از روی بسیاری از نظرات مربوط به سیر ترجمه کنار بزند:

> کم عذاب نکشیده‌ایم از مکررگویی‌های کارآزمودگان و کارنیازمودگان و ره‌نیافتگان مبنی بر اینکه ترجمه برابر با اصل نیست و زبان‌ها با یکدیگر تفاوت دارند و فرهنگ **نیز** در مراحل ترجمه دخیل است و در جایی که ترجمه **دقیق** باشد تحت‌اللفظ می‌شود و لذا روح اثر اصلی را از دست می‌دهد و **معنای** متن، علاوه بر **محتوا**، **سبک** را نیز دربرمی‌گیرد و چه و چه. بگذریم از رویکردهایی که در آن‌ها دستورالعمل‌ها پوشیده یا آشکار بیان می‌شود، یعنی آنجا که به ما می‌گویند ترجمه چه شکل و شمایلی داشته باشد و با توجه به این یا آن شیوهٔ ارزش‌گذاری در نظر آید.[۲]

بدیهی است که کلمات مؤکدشدهٔ ایوان‌ـزوهر جزئی از شیوهٔ تفکری است که براساس آن اولویت را به اثر اصلی می‌دهند و ترجمه را نسخهٔ مادون می‌پندارند و می‌گویند در ترجمه جوهر زنده‌ای از دست می‌رود که جز در اثر اصلی حضور ندارد. زوهر توجه ما را به نارسایی چنین تعابیری جلب می‌کند واز منتقدانی که دست از این تعابیر برنمی‌دارند و «کارآزمودگان و کارنیازمودگان و ره‌نیافتگان» می‌خواندشان، به افسوس سخن می‌گوید. آنچه او در این مقاله و دیگر نوشته‌هایش دربارهٔ ترجمه برملا می‌سازد غلبهٔ موضع تناقض‌آمیزی[1] است که در عالم ادبیات دربارهٔ ترجمه اتخاذ شده است. در دورانی که، به گفتهٔ بورخس، نظر مربوط به متن نهایی به عرصهٔ مذهب تعلق دارد و بس، و منتقدان پساساختارگرا[2] مغالطهٔ اعتقاد به قرائت یگانه و نهایی را نشان داده‌اند، در بحث از ترجمه سخن همچنان دربارهٔ «اثر اصلی» و «صحت» است و همچنان از تعابیر سلبی دم می‌زنند. می‌گویند که در ترجمه «خیانت» می‌کنند، «زیر و زبر» می‌کنند، «فرو می‌کاهند»، بخش‌هایی از اثر اصلی «از دست می‌رود»، ترجمه «اشتقاقی» و «ماشین‌وار» و «ثانوی» است، شعر در ترجمه از میان می‌رود، آثار تنی چند از نویسندگان «به ترجمه در نمی‌آید».

از این میان، نظر مربوط به خیانت به اثر اصلی برنظرهای دیگر غالب است. لوری چیمبرلین، یکی از ترجمه‌پژوهان فمینیست روز افزون، توجه ما را به بار جنسی این تعبیر جلب می‌کند:

---

[1] schizophrenic position
[2] post-structuralist

برچسبِ les belles infidèles [زیبارویان بی‌وفا] شاید از برچسب‌های دیگر آشناتر باشد. مطابق این مَثَلِ سایر، می‌گویند که ترجمه نیز مانند زن باید یا زیبا باشد یا وفادار. این برچسب از دو جهت ممکن می‌شود، به این معنی که، علاوه بر مُسجّع بودنش در زبان فرانسه، خودِ واژهٔ traduction مؤنث است و بنابراین les beaux infidèles را ناممکن می‌کند. عمر دراز این برچسب ــ که در قرن هفدهم وضع شده است ــ مدیون چیزی بیش از تشابه آوایی است. آنچه به آن نمود حقیقت می‌دهد این است که بین موضوع وفاداری در ترجمه و وفاداری در ازدواج نوعی همدستی فرهنگی یافته است. نزد «زیبارویان بی‌وفا»، وفا در قالب قرارداد مستتر فیمابین ترجمه (در کسوت زن) و اثر اصلی (در کسوت شوهر، پدر یا نویسنده) تعریف می‌شود. با این حال، «معیار دوگانهٔ» بدنام در اینجا به همان صورتی عمل می‌کند که در ازدواج‌های سنتی معمول بوده است: زن/ترجمهٔ «بی‌وفا» را در علن به سبب جرم‌هایی محاکمه می‌کنند که شوهر/اثر اصلی طبق قانون امکان ارتکاب آنها را ندارد. کوتاه سخن، این قرارداد ایرادِ اتهام بی‌وفایی به اثر اصلی را محال می‌سازد. در این‌گونه طرز تلقی دربارهٔ مسئلهٔ نسبتِ پدری و ترجمه دل‌مشغولیِ آشکاری برملا می‌شود، به این معنی که ادای نظام خویشاوندی پدرسالارانه را درمی‌آورند و چنین وانمود می‌کنند که آنچه به زاد و رود مشروعیت می‌بخشد، نسبت پدری است و نه نسبت مادری.[۳]

لوری چیمبرلین در اینجا نکتهٔ مهمی را مطرح می‌کند و بر همدستی فرهنگی فیمابین وفاداری در ترجمه و ازدواج پای می‌فشرد: بی‌سببی نیست که عدهٔ کثیری از ترجمه‌پژوهان فمینیست، از جمله خودم و باربارا جانسن و باربارا گودار و شری سیمون و آنی بریسه و سوزان دُلوبینی‌یر‌هاروود، استعارهٔ «بی‌وفایی» یا قرارداد ازدواج بدیل را در نوشته‌های خویش دربارهٔ ترجمه در دههٔ ۱۹۸۰ اندک‌اندک در کار می‌آوریم، زیرا سر و کار جملگی ما با بازاندیشی نظری دربارهٔ ترجمه بوده است که در آن اثر اصلی را، در مقایسه با متنی که برای مخاطبی جدید خلق می‌کنند، در مقام بالاتری قرار می‌دهند.

معارضه‌جویی با اثر اصلی، نظیر معارضه‌جویی با نص یا نظر مربوط به قرائتِ یگانه و صحیح، بخشی از شیوهٔ گستردهٔ پسامدرنیستی است. ما اکنون، به جای خواندن به خاطر «حقیقت»، می‌خوانیم که قالب‌شکنی کنیم. باربارا جانسن بر آن است که کل فعالیت خواندن و بازخواندن، پرده از شکاف و بی‌یقینی بیشتری برمی‌دارد:

> اگر آثار نویسندگان و فیلسوفانی را بازخوانی کنیم که بر تاریخ غرب اثر گذاشته‌اند، چه بسا که از برخی سرکوب‌ها و حذف‌ها و تناقض‌ها و لغزش‌های زبانی آگاه شویم که کسی به آنها توجه نکرده است و پایهٔ ایقانی را متزلزل کند که این متون از آن بهره‌مند بوده‌اند.[٤]

شیوه‌ای که ترجمه‌پژوهی در قالب آن آهسته آهسته در برابر سلطهٔ اثر اصلی قد علم می‌کند، سلطه‌ای که متعاقب آن ترجمه را به مقام مادون احاله می‌دهند، در درجهٔ نخست با آثار ایوان‌ـزوهر و همکارانش، و به‌خصوص گیدئون توری، دربارهٔ نظریهٔ نظام‌های چندگانه[1] پای می‌گیرد. زیرا ایوان‌ـزوهر به این بسنده نمی‌کند که از مبهم بودن زبان در عرصهٔ ترجمه انتقاد کند. وی بر این نکته انگشت می‌گذارد که اگر چه ترجمه در تکوین فرهنگ‌های ملی نقش عمده داشته است، مورخان فرهنگ آن را کمابیش نادیده انگاشته‌اند و دربارهٔ نقش ادبیات ترجمه‌شده در محدودهٔ نظام ادبی عملاً ذره‌ای تحقیق صورت نگرفته است. به عنوان مثال، رنسانس را دوران فعالیت وسیع در عرصهٔ ترجمه تلقی کرده‌اند، اما، در عین حال، هیچ بررسی نظام‌مندی دربارهٔ چندی و چونی و چگونگی ترجمه صورت نگرفته است.

استلزام‌های اساسی رویکرد ایوان‌ـزوهر به نظام‌های چندگانهٔ ترجمه بی‌واسطه آشکار می‌شود. انواع و اقسام سؤال‌هایی که پیش‌تر حائز اهمیت نمی‌نمودند، اکنون مطرح می‌شوند: چرا در بعضی فرهنگ‌ها بیش و در بعضی دیگر کم ترجمه می‌کنند؟ مرتبهٔ این متون در نظام مقصد چیست و قیاس آن با مرتبهٔ متون در نظام مبدأ چگونه است؟ دربارهٔ قراردادها و هنجارهای ترجمه در زمان‌های معیّن چه می‌دانیم، و ترجمه را در قالب نیرویی مبتکر چگونه ارزیابی می‌کنیم؟ در تاریخ ادبیات، ارتباط فعالیت گستردهٔ ترجمه با پدیدآوردن متونی که مدعی معیار بودن آنهایند چیست؟ مترجمان از کار خویش چه تصویری در ذهن دارند و این تصویر را چگونه به زبان مجازی بیان می‌کنند؟ اینها و سؤال‌های بی‌شمار دیگر حاکی از آن است که دگرگونی فراوانی در طرز تلقی پدید آمده است و ترجمه را، به جای فعالیتی ثانوی و حاشیه‌ای، می‌توانیم نیروی شکل‌دهندهٔ عمده‌ای در تاریخ ادبیات تلقی کنیم.

ایوان‌ـزوهر در مقاله‌ای که در ۱۹۷۶ نوشته، چنین استدلال می‌کند که برخی وضعیت‌ها موجب رونق ترجمه در عرصهٔ فرهنگ می‌شوند. وی سه وضعیت عمده را مشخص می‌کند: در جایی که ادبیات در مرحلهٔ نخستینِ تکوین است؛ در جایی که ادبیات را «حاشیه‌ای» یا «ضعیف» یا هردوان تلقی می‌کنند؛ در جایی که نقطهٔ عطف یا بحران یا خلأ ادبی وجود داشته باشد.[۵] این اندیشه را پژوهشگران بعدی دنبال کرده و با موردپژوهی‌های خاص بسط داده‌اند. از همین روست که، به عنوان نمونه، ماریا

[1] polysystems theory

تیموچکو استدلال می‌کند که در تحوّل بزرگ قرن دوازدهم از حماسه به رمانس [سلحشورنامه، هوسنامه][1] ترجمه نقش عمده‌ای داشته است:

> در قرن دوازدهم یکی از گذارهای بسیار مهم در فرهنگ غرب روی می‌دهد: تحول از حماسه به رمانس. بدیهی است که این تحول عبارت است از دیگرگونی در بوطیقا، و معرّف گذار از قهرمان سنتیِ قصهٔ شفاهی به ادبیات مکتوب و مؤلف‌مدار. این دیگرگونی مشتمل است بر تغییر در عناصر ادبی بزرگ‌تر از قبیل انواع ادبی و نوع‌شناسی اصحاب شبیه[2]، و نیز تغییرات صوری از قبیل پدید آمدن اوزان نو و تحول صناعات بدیعی و غیره. این گذار، گذار ایدئولوژیکی نیز هست و مشتمل است بر روی آوردن از خصال جنگاوری به آداب درباری و ستودن عشق رمانتیک.[٦]

تیموچکو بر آن است که ترجمه در این دیگرگونی نقش اساسی داشته است، و خاطرنشان می‌سازد که جایای عناصر رمانس را می‌توان در ترجمه‌های متقدم پیدا کرد، و رمانس از بافت چندفرهنگی سربرمی‌آورد. تیموچکو، علاوه بر تأکید بر بوطیقا، با مؤکّد کردن اسباب پدید آمدن، یعنی دنبال کردن سیر تدریجی به سمت آثاری که مؤلفان با ذکر نام برای حامیان تألیف کرده‌اند، اهمیت نقش ترجمه را نشان می‌دهد. موضوع تحول از حماسه به رمانس در این دوران که زبان‌های عامیانه را در قالب زبان‌های ادبی در سراسر اروپا تثبیت کرد، با این فرض ایوان‌ـزوهر سازگار است که ترجمه در جایی رونق دارد که ادبیات در یکی از مراحل نخستینِ تکوین باشد.

آمار و ارقام کنونی دربارهٔ متون ترجمه‌شده که از فهرست‌های ناشران استخراج شده است نمونهٔ خوبی برای این فرضیه است که در نظام‌های ادبیِ «حاشیه‌ای»، برخلاف آن نظام‌های ادبی که نظام‌های «اصلی» تلقی می‌شوند، آثار فراوانی به ترجمه در می‌آید. به عنوان نمونه، تعداد ترجمه‌های منتشرشده به انگلیسی با تعداد ترجمه‌های منتشرشده به سوئدی یا لهستانی یا ایتالیایی بسیار متفاوت است. از قرار معلوم، چنین چیزی وابسته است به الگوهای عرف ادبی که به سرعت تثبیت می‌شوند، و نیز به خودبسندگی دنیای

---

[1] رمانس (romance) را «داستان عاشقانه» ترجمه کرده‌اند. نگارنده سال‌ها پیش به جای آن «سلحشورنامه» را پیشنهاد کرده است و در جایی هم که عنصر عشق تعیین‌کننده باشد، «هوسنامه» را اختیار کرده است به تبع نظامی گنجوی در *مخزن‌الاسرار*: ولیکن در جهان امروز کس نیست / که او را بر هوسنامه هوس نیست.(مترجم)

[2] «اصحاب شبیه» در مقابل characters، به پیروی از میرزا حبیب اصفهانی. آن بزرگوار به جای actor هم «ساخته‌کار» یا «مرصّعی» اختیار کرده است.(مترجم)

انگلیسی‌زبان در زمینهٔ فناوری به طور اعم، و به ارتقا یافتن انگلیسی پس از جنگ جهانی دوم به مرتبهٔ زبان جهانی. با این حال، آمار و ارقامی که لارنس ونوتی در ۱۹۹۲ نقل می‌کند حاکی از تفاوت‌های چشمگیر است. آمار و ارقام او برای ایتالیا در دههٔ ۱۹۸۰ نشان می‌دهد که ۲٦ درصد کتاب‌های منتشرشده در هر سال ترجمه بوده است، عمدتاً هم از انگلیسی، و در مواردی که ترجمهٔ ادبی لحاظ شده است این ارقام تا ۵۰ و ۷۰ و حتی ۹۰ درصد برای یک ناشر خاص بالا رفته است. در حالی که در فاصلهٔ ۱۹۸٤ تا ۱۹۹۰ از میان کتاب‌های منتشرشده در هر سال در ایالات متحد امریکا بیش از ۳/۵ درصد به ترجمه اختصاص نداشته است، و این تعداد در بریتانیا از این هم کمتر، یعنی ۲/۵ درصد بوده است.[۷] کاهش روزافزون فعالیت در زمینهٔ ترجمه را در بریتانیا در قرن نوزدهم، که این کشور به یک امپراتوری تبدیل شد، می‌توان به دیگرگونی در عزت نفس و اعتقاد به برتری ذاتی نظام ادبی انگلیس نسبت داد که پیش‌تر در این کتاب به آن پرداخته‌ایم.

احیای زبان چک در اوایل قرن نوزدهم نمونه‌ای از ادبیات ملی نوخاسته‌ای را عرضه می‌کند که در عرصهٔ آن می‌خواهند دامنهٔ الگوهایش را از طریق ترجمه گسترش دهند. ولادیمیر ماکورا، محقق چک، نقش ترجمه را در احیای زبان چک بررسی کرده است، و بر اهمیت ترجمه در قالب سیاست فرهنگی آشکارا تأکید می‌کند:

> ترجمه را تسلیم منفعلانه در برابر انگیزه‌های فرهنگی بیگانه تلقی نمی‌کرده‌اند؛ برعکس، به چشم عمل پویا و ستهینده‌ای به آن می‌نگریسته‌اند، نوعی تصرف عدوانی ارزش‌های فرهنگی بیگانه ... ترجمه را تهاجم به سرزمین رقیب می‌انگاشته‌اند، تهاجمی که با نیّت تصرّفِ غنایم نفیس جنگی به آن دست می‌زده‌اند. یان اوانجلیستا پورکینیه، نویسندهٔ چک که بعدها فیزیولوژیستی شهرهٔ آفاق شد، در مقدمه بر ترجمه‌های خود از آثار شیلر می‌کوشد تا ترجمه را واکنشی فوری در برابر تأثیر ویرانگر فرهنگ‌های بیگانه تفسیر کند، نوعی انتقام‌گیری ادبی در برابر زیان‌هایی که مردم اسلاو در گذشته متحمل شده بودند: «اگر آلمانی‌ها و ایتالیایی‌ها و مجارها می‌خواهند (به نیت نابودی اسلاوها) از مردم عادی و همین‌طور از طبقات بالای ما ملیت‌زدایی کنند، بیاییم از شیوهٔ والاترِ مقابله به مثل استفاده کنیم و آفرینشگری‌های بی‌نظیر ایشان را در جهان اندیشه تصاحب کنیم.»[۸]

ماکورا در ادامه می‌گوید که نقش این تصرف عدوانی در احیای زبان چک از چنان اهمیتی برخوردار بوده است که گزینش متون برای ترجمه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. وی بار دیگر به موضوع ترجمهٔ یونگمان از *بهشت گم‌شدهٔ* [میلتون] می‌پردازد که نقد

آن ده‌ها سال گرمیِ بازار داشته است، و چنین استدلال می‌کند که این ترجمه کوشش آگاهانه‌ای بوده است برای آوردن متنی به عرصهٔ یک نظام ادبی نوخیز که فرانمود اختلاط و امتزاج فرهنگ‌های گوناگون (اعم از مسیحی و یهودی و کافرکیش) در قالب یگانهٔ حماسه‌ای از فرهنگ بشری بوده است، و بنابراین اثر میلتون از این نظر هم نقش رمزی داشته است که وسیلهٔ تأکید بر جامعیّت ریشه‌های پان‌اسلاوی شده است.

پژوهشی ازاین‌دست، که اغلب اوقات شامل تجدیدنظرهای اساسی در تاریخ فرهنگی و ادبی می‌شود، از طریق پیشرفت در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی و خاصه نظریهٔ نظام‌های چندگانه میسر گردیده است. دو پژوهشگر بلژیکی به نام‌های ژوزه لامبر و ریک وان گورپ، در مقالهٔ ارزشمندی که در ۱۹۸۵منتشر شد، تلاش کرده‌اند تا امکاناتی را که این رویکرد فراهم می‌کند به طور خلاصه برشمارند. ایشان چند حوزه از حوزه‌های پژوهش را فهرست می‌کنند که می‌توان بسط داد؛ این حوزه‌ها، علاوه بر تحلیل تفصیلی متون، اسباب پدید آوردن این متون را نیز دربر می‌گیرد. به نظر آنها، حوزه‌های ارزشمند پژوهش مشتمل است بر بررسی واژگان و سبک و قراردادهای شعری و بدیعی هم در نظام‌های مبدأ و هم در نظام‌های مقصد؛ تحلیل نوع تعبیر از ترجمه در نظام مقصد (یعنی آیا ذیل نام ترجمه عرضه می‌شود، یا «اقتباس» یا «تقلید» یا حتی «اثر اصلی»)، و نقش و مقام آن در این نظام؛ نقشه‌نگاری[1] تاریخ نظریهٔ ترجمه و نقد در ادبیات‌های خاص در زمان‌های خاص؛ بررسی پیدایش گروه‌ها یا مکتب‌های مترجمان و اهمیت آنها؛ دنبال کردن نقش آثار ترجمه‌شده در تکوین نظام ادبی، و بنیاد کردن این نظر که ترجمه نقش محافظه‌کارانه دارد یا نوآورانه، الخ. لامبر و وان گورپ خاطرنشان می‌سازند که امتیاز اساسی این انگاره[2] این است که به مدد آن می‌توانیم تعدادی از اندیشه‌های سنتی ریشه‌دار در زمینهٔ «وفاداری»[3] و حتی «کیفیّت» در ترجمه را که عمدتاً نیز مبدأمدار[4] و ناگزیر تجویزی[5] است، کنار بگذاریم. [۹]

مقالهٔ لامبر و وان گورپ در ۱۹۸۵ در مجموعه مقالاتی ویراستهٔ تئو هرمانس با عنوان *دخل و تصرف در ادبیات*[6] چاپ شده است. انتشار این مجموعه مرحلهٔ دیگری

---

[1] mapping
[2] scheme
[3] fidelity
[4] source-oriented
[5] normative
[6] *The Manipulation of Literature*

را در تکوین ترجمه‌پژوهی رقم می‌زند، زیرا در این کتاب توجه اصلی معطوف به این است که اندیشهٔ ترجمه، غیر از این نکته که نیروی شکل‌دهنده‌ای در ادبیات است، شیوهٔ مهمی برای دخل و تصرف در متن نیز هست. نظریهٔ نظام‌های چندگانه در مرحلهٔ نخست الزاماً بر مدار نظام مقصد بوده است و در اصل می‌خواسته‌اند نظر قدیمی‌تر را دربارهٔ اولویت متن اصلی و مرتبهٔ ثانوی فعالیت ترجمه ابطال کنند، ولی در نیمهٔ دههٔ ۱۹۸۰ وجه نویددهنده‌تر تحقیق بر بنیاد نظریهٔ نظام‌های چندگانه تبدیل و تبدّل می‌یابد و چیز دیگری می‌شود. واقع اینکه حالا دیگر در زمینهٔ تکوین ترجمه‌پژوهی از سه مرحلهٔ مجزا می‌توان سخن گفت. مرحلهٔ نخست که سخت تحت تأثیر نظریهٔ نظام‌های چندگانه بود، یک سلسله معارضه‌جویی‌ها مستقیم به مبحثِ جاافتاده دربارهٔ ترجمه را دربرمی‌گرفت. معارضه‌جویی‌ها از یک سو متوجه کارِ بافت‌زدایانه[1] در زبان‌شناسی بود، و از سوی دیگر متوجه ارزش‌داوری غیرروشمند در ادبیات‌پژوهی. اوج این مرحله بحث‌های تند مربوط به نظریهٔ تعادل[2] بوده است.

نظریهٔ سنتی ترجمه، که مفهوم فرهنگ دوزبانه بر شالودهٔ آن استوار است، این است که ترجمه بین زبان‌ها به سبب وجودِ مقدّمِ معادلِ فرضی بین نظام‌ها ممکن است. به‌رغم فرضیهٔ ساپیر ـ وورف که چنین استدلال می‌کند که:

> شباهت یک زبان با زبانِ دیگر آن‌قدرها نیست که بتوان آنها را معرّف واقعیت اجتماعی همسانی انگاشت. دنیاهاییِ که جوامع گوناگون در آنها زندگی می‌کنند دنیاهای متمایزی هستند و این طور نیست که صرفاً دنیای همسانی با برچسب‌های متفاوت باشند.[۱۰]

مترجمان نسل اندر نسل خواسته‌اند به تعادل اعتقاد داشته باشند و جهد کرده‌اند تا آن را با معیار همسانی تعریف کنند و گاهی هم چنین استدلال کرده‌اند که همسانی را می‌توان به شیوه‌های گوناگونی تفسیر کرد و باب مذاکره در آن مفتوح است، و به هر حال امکان آن وجود دارد. مشکل بارزِ نظریهٔ تعادل در قالب همسانی این است که وجود روابط سلسله‌مراتبی بین متون مبدأ و مقصد و فرهنگ‌ها را در عرصه انکار می‌کنند و فرض را بر این می‌گذارند که ترجمه بر محور عمودی، بین نظام‌هایی با مرتبهٔ یکسان، صورت می‌گیرد. از سوی دیگر، در نظریهٔ نظام‌های چندگانه چنین استدلال می‌کنند که

---

[1] decontextualized work
[2] equivalence theory

نظام‌ها هرگز مرتبهٔ یکسانی ندارند و آراء مربوط به برتری و فروتری متن یا نظام ادبی همیشه درکار است.

در مرحلهٔ دومِ ترجمه‌پژوهی از معارضه‌جویی با گفته‌های پیشین فراتر می‌روند و به بررسی و دنبال کردن الگوهای ترجمه‌گری در دوره‌های زمانی مشخص می‌پردازند. در این مرحله نیز تأکید عمده همچنان بر نظام مقصد است، منتها پژوهش‌های تاریخی مهمی اندک اندک پدیدار می‌شود. تحول مهم در این مرحله، که نشانهٔ فاصله گرفتن از منشأ ساختارگرایانهٔ نظریهٔ نظام‌های چندگانه و پای گذاشتن در راه ترجمه‌پژوهی پساساختارگرایانه است، همان کاری است که دربارهٔ زبان مجازیِ مستعملِ مترجمان صورت می‌گرفت، آن‌چنان که در مقدمه‌ها و نامه‌نگاری‌ها و گفته‌های ایشان دربارهٔ کارشان به طور اعم مشهود است.

در مجموعهٔ *دخل و تصرف در ادبیات*، مقالهٔ پیشتازی هم به قلم تئو هرمانس آمده است دربارهٔ مترجمان دورهٔ رنسانس که به آلمانی و انگلیسی و فرانسه ترجمه می‌کرده‌اند. وی استفادهٔ این مترجمان را از استعاره طبقه‌بندی می‌کند تا ترجمهٔ ایشان را وصف کند و الگوهای اندیشه را آشکار سازد. [۱۱]

هرمانس نشان می‌دهد که استعاره‌های مستعملِ مترجمان بازتاب طرز تفکر آنها دربارهٔ نقش و مرتبهٔ ترجمه در دوران خویش است. استعارات قابل پیش‌بینیِ مرتبط با علم بدیع به طور اعم مشتمل است بر پا جای پا گذاشتن، تعویض لباس، گنج‌یابی یا کیمیاگری. این استعاره‌ها همچنین حاکی از مقداری ابهام نسبت به متن مبدأ است و جایگاه متن در نظام مبدأ در تعیین طرز تلقی و شیوه‌های مترجم و همچنین حق فرهنگ مقصد در تملک آن اهمیت می‌یابد.

نقشه‌نگاریِ استعاره‌هایی که در دورانی خاص مورد استفاده بوده‌اند نگرش‌های غالب را نسبت به کار ترجمه فاش می‌سازد. در دورانی که وجه غالبش افزایش تجارت برده و تغییر نظرگاه کشورهای اروپایی نسبت به دیگر ملت‌های دنیاست، استعاره‌هایی که در ترجمه‌های قرن هفدهم به کار رفته بسیار روشنگر است. به عنوان نمونه، پرو دابلانکور در مقدمه بر ترجمه‌اش از *سالنامهٔ تاسیتوس* چنین می‌آورد که وی تاسیتوس را «قدم به قدم» دنبال کرده است، و تازه آن هم نه در مقام معاشر، بلکه در کسوت برده. [۱۲] درایدن نیز در تقدیم‌نامچهٔ ترجمه‌اش از *آنئید* می‌گوید که «بردگانیم ما، و کار

می‌کنیم در کشتگاه کسی دیگر؛ تاکستان را هرس می‌کنیم، اما شراب از آنِ صاحب تاکستان است.»[۱۳]

مترجم در کسوت برده، بندهٔ متن مبدأ، استعارهٔ نیرومندی است که تا قرن نوزدهم دوام می‌آورد. آنچه در این استعاره مستتر است چیرگی نویسندهٔ متن مبدأ بر متنِ کم‌اهمیتِ مقصد است. تنها کسی که در سیر ترجمه نوای مخالف ساز می‌کند بانوی مترجمی است به نام مادام دوگورنه که در ۱۶۲۳ می‌گوید ترجمه کردن یعنی

> پدید آوردن دوبارهٔ اثر. می‌گویم پدید آوردن، زیرا [آثار نویسندگان قدیم] را باید با تأمل ژرف و راسخ تجزیه کرد تا در سیر مشابهی از نو ساخته شوند؛ همچنان که گوشت باید در شکم ما تجزیه شود تا بدن ما را بسازد. [۱٤]

وفاداری به متن اصلی/شوهر در قالب استعاره برای ترجمه و وفاداری برده به ارباب هر دو حاکی از وقوع دیگرگونی‌های ژرف در خواندن و نوشتن در دنیای پس از رنسانس است. سفرهای اکتشافی دیدگاه‌ها را تغییر می‌داده است، و دنیای نو را که مانده بوده است تا غیربومی‌های استعمارگر و قدرتمند اروپایی در آن نفوذ کنند و بارورش سازند، همان‌گونه که در فصل‌های قبل گفته شد، پیوسته با تعابیر جنسی وصف می‌کرده‌اند. [میشل] فوکو نیز دیگرگونی‌های گسترده در عرصهٔ زبان را خاطرنشان می‌کند: «در قرن شانزدهم، آدمی از خودش می‌پرسیده از کجا بدانم که دال در واقع به مدلول خود دلالت می‌کند؛ از قرن هفدهم به بعد، آدمی رفته‌رفته از خودش می‌پرسد که چگونه می‌توان لفظ را به معنایش مرتبط کرد.» [۱۵]

بررسی جاری دربارهٔ زبان استعاری مترجمان یکی از جنبه‌های مهم در مرحلهٔ سوم ترجمه‌پژوهی است. در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، انواع و اقسام گزاره و نمودار و جدول و اظهارنظر دربارهٔ کار ترجمه را چندان ضمیمهٔ بررسی‌ها می‌کرده‌اند ــ البته به رغم دعوی غیرتجویزی بودن این بررسی‌ها ــ که به منشأ ساختارگرایانهٔ نظریهٔ نظام‌های چندگانه گواهی می‌داده است. با این حال، با پدیدار شدن «مکتب دخل و تصرف» در نیمهٔ دههٔ ۱۹۸۰، کار در زمینهٔ ترجمه‌پژوهی به طور اعم بسیار متنوّع می‌شود. در این مرحلهٔ سوم، که می‌توان آن را مرحلهٔ پساساختارگرا نامید، ترجمه را طیفی از شیوه‌های دخل و تصرف در متن محسوب می‌کنند که در حیطهٔ آن مفهوم کثرت جایگزین وفاداری به متن مبدأ می‌شود، و با اندیشهٔ اثر اصلی از منظرهای متفاوت معارضه‌جویی می‌کنند.

به‌عنوان نمونه، آندره لوفِوْر بهتر این می‌داند که ترجمه را در کنار آنچه وی «بازنویسی»[1] می‌نامد بررسی کنیم، زیرا

> بازنویسی، خواه به صورت نقد و خواه به صورت ترجمه (و، بگذارید بیفزایم، خواه به صورت تاریخ‌نگاری و گزیده‌نگاری[2])، شیوهٔ بسیار مهمی از کار در می‌آید که حافظان ادبیات در کار می‌کنند تا از چیزی اقتباس کنند که (از نظر زمان و یا مکان جغرافیایی) با هنجارهای فرهنگ‌پذیرنده «بیگانه» است. از این حیث، بازنویسی در تکامل نظام‌های ادبی نقش بسیار عمده‌ای دارد. از وجهی دیگر، بازنویسی بیّنه‌ای برای پذیرفتن است و می‌توان از این حیث به تحلیل آن پرداخت. چنین می‌نماید که این دو دلیل کفایت می‌کند که برای بررسی بازنویسی در نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی مرتبهٔ مهم‌تری قائل شویم. [۱۶]

استدلال لوفور استدلالی اقناعی است. ترجمه را باید شیوهٔ ادبی مهمی تلقی کنیم، و اگر آن را در چارچوب بازنویسی بررسی کنیم، الگوهای تغییر در پذیرش در یک نظام ادبی معین آشکار می‌شود. لوفور توجه ما را به اهمیت نقش تاریخ‌نگاری و گزیده‌نگاری نیز جلب می‌کند که، به گواهی کار آرمین پاول فرانک و همکارانش در دانشگاه گوتینگن، حوزهٔ تحقیقیِ رو به گسترش دیگری در ترجمه‌پژوهی است. [۱۷]

پیدایش نظریهٔ نظام‌های چندگانه در اوان دههٔ ۱۹۷۰، ایدئولوژی را وارد عرصهٔ پژوهش دربارهٔ ترجمه می‌کند. لوفور در اهتمام نخستینِ خود برای نوشتن بیانیه‌ای دربارهٔ رشتهٔ نوپای ترجمه‌پژوهی در ۱۹۷۶ بر این تمایز مهم پای می‌فشرد:

> در این شاخهٔ [نوپا] هدف عبارت است از پدید آوردن نظریهٔ جامعی که دلیل راه پدید آوردن ترجمه نیز باشد. این نظریه در صورتی مثمر واقع می‌شود که در مسیر استدلال تکامل یابد، مسیری که از فلسفهٔ نوتحصّلی یا تأویل ملهم نباشد ... و مدام در کورهٔ سرگذشت‌پژوهی[3] آزموده شود. [۱۸]

پانزده سال بعد، باسنت و لوفور این هدف را از نو مؤکّد می‌کنند، منتها این بار با توجه به تحولات عظیمی که در این فاصله روی داده است:

> با تکامل ترجمه‌پژوهی در قالب شاخه‌ای مجزا و مستقل، با نوعی روش‌شناسیِ مبتنی بر تطبیق‌گری و تاریخ فرهنگی. ترجمه در تکامل فرهنگ دنیا نیروی شکل‌دهندهٔ مهمی بوده است و بررسی ادبیات تطبیقی بدون توجه به ترجمه امکان‌پذیر نیست. [۱۹]

---

[1] rewriting
[2] anthologization
[3] case-history

پیشرفت در عرصهٔ تاریخ ترجمه، با توجه به تاریخچهٔ شیوه‌های ترجمه، و پدیدآوردن و پخش کردن ترجمه و تأمین منابع مالی برای آن، و مکاتب یا گروه‌های مترجمان و نقش ترجمه در دوره‌های معین، مسئلهٔ اصطلاح‌شناسی را بالاخره روشن ساخته است. چنین می‌نماید که تأکید بر «صحت» و «وفاداری» برگرفته از نگرش‌های قرن هفدهمی به کار ترجمه باشد. از «صحت» امرِ علمی و دقیق مستفاد می‌شود، یعنی چیزی که بتوان اندازه گرفت و با عدد و رقم نشان داد، ولی «وفاداری» معانی ضمنیِ دوگانه‌ای دارد: زن خوب به شویش وفادار است و خدمتکار خوب به اربابش، و این هر دو درقبالِ متن اصلی در مقام مادون قرار دارند.

در قرن هفدهم است که ناگهان با انواع و اقسام فعالیّت انتقال بینازبانی[1] مواجه می‌شویم که جملگی را نیز به همین شیوه وصف می‌کنند. ترجمه، به گفتهٔ آنها که دستی در ترجمهٔ آثار کلاسیک دارند، فعالیّتی است در گروِ حساسیت ادبی شدید. به عنوان نمونه، جان درایدن، به رغم گفتار منقول در فوق که مترجم را بردهٔ اثر اصلی می‌داند، در مقدمهٔ خود بر *شرح حال لوسیان* در ۱۷۱۱ این را هم مؤکد می‌کند که مترجم

> باید همه چیز را در تملّک خویش آورد و نبوغ و شمّ نویسنده و ماهیت موضوع و مصطلحات هنرِ موضوع مورد نظر را بی‌کم و کاست دریابد. آن‌وقت است که چنان به درستی ادای مقصود می‌کند، و با چنان شور و حالی نیز هم، که گویی خود او نویسندهٔ اثر بوده است. در مقابل، کسی که کلمه به کلمه رونویسی می‌کند جان کلام را در این انتقال پرملال از دست می‌دهد.[۲۰]

در اینجا کلمهٔ کلیدی «تملّک» است. درایدن چنین استدلال می‌کند که مترجم هر آنچه را نویسنده عرضه می‌کند باید به تملک خود درآورد، چون جز در این صورت نمی‌تواند چیزی را با شور و حال اثر اصلی خلق کند. از فحوای کلام چنین برمی‌آید که ترجمه را می‌توان بحق اثر اصلی به حساب آورد، منتها نه در جایی که مترجم کلمه به کلمه رونویسی کند.

آنچه ممکن است در نگاه نخست تعارض نظر در گفتار یک نویسندهٔ واحد به‌نظر آید در واقع جز تأیید انواع گوناگون فعالیت ترجمه نیست. گسترش لغت‌نامه‌های دوزبانه و کتاب‌های دستور زبان و متون درسی مخصوص زبان‌آموزی بر مبنای انتقال کلمه به کلمه بین زبان‌ها، به کاربرد نوعی ترجمه در نظام‌های آموزشی منتهی شده که

---

[1] interlingual transfer

پایهٔ آن صحتِ قابل اندازه‌گیری بوده است. برای سنجیدن توان زبان‌آموز در یادگیری زبانی دیگر، «صحت» ترجمه در قالب برگرداندن کلمه به کلمهٔ متنِ مبدأ ضروری است. امّا، در عین حال، همچنان که درایدن می‌گوید، اگر همین شیوه را برای ترجمهٔ شعر به کار ببندند فاجعه به بار می‌آید.

ضرورت «صحت» در ترجمه، به منزلهٔ وسیله‌ای برای آموزش زبان خارجی، از خیلی وقت پیش بنیاد شده وهنوز هم پا برجای است. با این حال، مسئله‌ای که بر جای مانده این است که کار ترجمهٔ متن به منظور نشان دادن توانایی در زبان مبدأ یا مقصد به لحاظ فهم دستور زبان و نحو، با ترجمه به مفهوم شکستن قالب متن ادبی و ریختن آن در قالبی دیگر فرق می‌کند، گیریم که واژگان هر دو یکی بوده باشد. وانگهی، در قرن هفدهم دیگرگونی در تولید انبوه کتاب و پدید آمدن بازار تازهٔ خوانندگان کتاب به این معنا بوده که تولید متون ادبی به سرعت کسب و کار کلانی می‌شده است. سیر مشابهی نیز در عرصهٔ تئاتر رخ می‌داده، و جالب اینکه بسیاری از نمایشنامه‌هایی که از اواخر قرن هفدهم به این سو در تئاترهای لندن بر روی صحنه رفته، ترجمه بوده است. این ترجمه‌ها را به منظور برآوردن تقاضای بازار به سرعت انجام می‌داده‌اند، آن هم به‌دست کسانی که توانایی ترجمه نداشته‌اند. منتقدان این عصر پیوسته از تفاوت کار ترجمه‌ای که در متون کلاسیک صورت می‌گرفته با ترجمهٔ بازاریِ متون قابل‌فروش سخن گفته‌اند، گو اینکه واژگانی که برای توصیف این فعالیت‌ها به‌کَار می‌رفته باز هم یکسان بوده است.

سردرگمیِ ناشی از کاربردِ واژگانِ یکسان برای توصیف ترجمه در قالب فعالیت ادبی بلندمرتبه و وسیلهٔ تعلیم، و ترجمه به منزلهٔ کاری نازل و بازاری هنوز هم رایج است و احساس‌های متناقض دربارهٔ کار ترجمه را کم‌وبیش روشن می‌سازد. آنچه در اختیار داریم، میراث سرگذشت‌های مغشوش است، به نحوی که خود لفظ «ترجمه» واکنش‌های متفاوتی برمی‌انگیزد که با انواع و اقسام فرضیات و توقعات دربارهٔ ترجمه ارتباط دارد. جالب اینکه گویا نقش آموزشی ترجمه از همه قدرتمندتر شده است، زیرا در همین نقش است که اندیشهٔ صحت به صورت امری سنجیدنی اهمیت مطلق می‌یابد. عزرا پاوند دربارهٔ مغالطهٔ استفاده از چنین معیارهایی برای ترجمهٔ ادبی این‌گونه اظهار نظر می‌کند:

نثر انگلیسی‌ام را پنج سال آزگار خراب کردم، چون می‌خواستم انگلیسی را به همان صورتی بنویسم که تاسیتوس به زبان لاتین می‌نوشته است. *بسیار بد*. به هر صورت، چه بسا که همین برایم درس عبرتی شده باشد. حالا می‌دانم که روح این دو زبان یکسان نیست.[۲۱]

جای دیگر، در واکنش به انتقاد محققان از «ناصحیح» بودن *گرامی‌داشت سکستوس پراپرتیوس* در کسوت ترجمه، از این اثر چنین دفاع می‌کند:

بحث ترجمه در کار نبود، ترجمهٔ لفظ به لفظ که جای خود دارد. کار من این بود که مرده‌ای را به زندگی بازآرم، و هیئت زنده‌ای عرضه کنم. ترجمهٔ هیل [رقیب بسیار سرسخت عزرا پاوند] در مقام استاد زبان لاتین و نمونه‌ای از اینکه چرا شعر شاعران لاتین را نمی‌خوانند، و چرا آدمی خوش دارد که از لغویان شاعر بسازد، ترجمه‌ای وسواس‌آمیز و عاری از خطا از کار درمی‌آید. اگر جایی خطایی از او سربزند، از خودکشی ابا نمی‌کند ... خرقهٔ فاضل‌مآبی دقیقاً همان چیزی است که به خود نپوشیده‌ام؛ دقیقاً همان چیزی است که به زباله‌دان انداخته‌ام.[۲۲]

پاوند به مدد استعارهٔ بسیار سنجیده‌ای از ترجمهٔ خود دفاع می‌کند: استعارهٔ بازآوردن مرده به زندگی. نظر او دربارهٔ ترجمه مقصدـمدار[1] است، به کار خود به چشمِ یافتن خواننده برای اثر شاعری مرده نگاه می‌کند. از این نظر، دیدگاه پاوند دربارهٔ وظیفهٔ مترجم با دیدگاه والتر بنیامین پیوند می‌یابد، چون او نیز در مقدمهٔ مشهورش بر ترجمهٔ آلمانی اثر بودلر، *تابلوهای پاریسی*[2] (۱۹۲۳)، از استعارهٔ زندگی پس از مرگ برای ترجمه استفاده می‌کند. مقالهٔ بنیامین را نظریه‌پردازان ترجمه در دههٔ ۱۹۸۰ بازمی‌یابند، و از آن پس یکی از مهم‌ترین متون مربوط به نظریهٔ پسامدرنِ ترجمه شده است. دریدا، در مقالهٔ «بُرج‌های بابل»[3] (۱۹۸۵) در خوانش نوشتهٔ بنیامینَ به اندیشه‌های اثر اصلی و ترجمه می‌پردازد و همچنین به این مسئله که معنا کجا قرار می‌گیرد. آنچه می‌گوید انتقاد اساسی دیگری است از اندیشهٔ برتری اثر اصلی. طبق نظر دریدا، متن مبدأ به هیچ‌وجه اثر اصلی نیست، شرح و بسط اندیشه و معناست، و کوتاه سخن اینکه فی‌نفسه ترجمه است. نتیجهٔ منطقی تفکر دریدا دربارهٔ ترجمه این می‌شود که دوگانگی اثر اصلی و ترجمه، و دوگانگی اصل و رونوشت مُلغا می‌شود و بنابراین نقطهٔ پایانی است بر دیدگاهی که مطابق آن برای ترجمه مرتبه‌ای ثانوی قائل‌اند.[۲۳] بنیامین نقش زندگی‌بخش ترجمه را سیری گشتاری خوانده بود: «ترجمه پس از اثر اصلی می‌آید، و

---

[1] target focused
[2] *Tableaux parisiens*
[3] "Des tours de Babel"

از آنجا که برای آثار مهم ادبیات جهان به وقت پیدایش هرگز مترجمان برگزیده‌ای پیدا نمی‌شوند، ترجمهٔ آنها نشانهٔ دوام زندگی این آثار است.»[٢٤] بنابراین ترجمه فعالیتی است ویژه، زیرا سبب می‌شود که زندگی متن در بافت دیگری ادامه یابد، و متن ترجمه‌شده، به یُمنِ دوام هستی‌اش در این بافت تازه، اثر اصلی می‌شود.

ابراز توجه دریدا و دیگر فیلسوفان معاصر نشانهٔ دیگری از اهمیت روزافزون ترجمه[۲۵] و وجه فزایندهٔ میان‌رشته‌ای بودنِ کار در زمینهٔ ترجمه‌پژوهی است. و با فزونی گرفتن پژوهش‌های فیلسوفان و مورخانِ ادبی و فرهنگی و جامعه‌شناسان زبان و نظریه‌پردازان ادبی دربارهٔ جنبه‌های ترجمه، سرانجام مصطلحات سلبیِ حاکم بر بحث ترجمه اندک اندک ناپدید می‌شود. شکوه‌های قدیمی دربارهٔ عامل ضایعه در ترجمه کجا و نظرگاه تازهٔ ترجمه مبنی بر اعطای زندگی نو به متن مبدأ کجا. وانگهی، هر قدر مورّخان ترجمه مطالب بیشتری دربارهٔ نسب‌شناسی ترجمه کشف می‌کنند، به همان میزان هم انتقال بینازبانی متون به صورت مؤلفه‌ای حیاتی در توسعهٔ فرهنگی پدیدار می‌شود.

پژوهشگرانِ پیروِ ایوان‌ـزوهر و مکتبِ نظام‌های چندگانه معمولاً در اروپا و تنی چند نیز در ایالات متحد امریکا مستقر بودند و سروکارشان هم در درجهٔ نخست با تاریخ بوده است. جالب اینکه اگر پیدایش تاریخ ترجمه را با سیر بی‌وقفهٔ مشابهی در زن‌پژوهی قیاس کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که در هر دو زمینه بسیاری از مفروضات ما دربارهٔ تاریخ ادبی و فرهنگی پیوسته مورد تجدیدنظر قرار می‌گیرند. در فصل ششم گفته آمد که شاید شیوهٔ تازه‌ای برای نگاه کردن، مثلاً، به قرن پانزدهم وجود داشته باشد، قرنی که، بنا به سنت، در ادبیات انگلیس دوران بی‌حاصلی تلقی شده است، زیرا در این دوران نویسندهٔ «بزرگی» پدید نیامده است. با اندک تغییری در دیدگاه و توجه به وفور ترجمه در قرن پانزدهم، حالا دیگر این دوران را نمونهٔ کلاسیک عصری تلقی می‌کنیم که الگوهای ادبی را در خارج می‌جستند و به مدد مترجمان نظام مقصد را احیا می‌کرده‌اند. اگر، علاوه بر شیوه‌های مستعمل مترجمان، به نقش ترجمه در تکامل نظام‌های ادبی نیز نگاه کنیم، می‌بینیم که در قرون وسطی و دوران رنسانس کار چندانی در عرصهٔ ترجمه صورت نگرفته است.[٢٦]

پیش‌تر در این کتاب یادآور شدیم که بیرون از اروپا پژوهش‌های ابتکاری فراوانی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی صورت می‌گیرد، اغلب هم ذیل عناوینی متفاوت با عناوینِ

سنتیِ رایج در مراکز علمی اروپا. همین نکته را دربارهٔ ترجمه‌پژوهی نیز می‌توانیم بگوییم. از این میان، نظریه‌های ترجمه که اکنون مترجمان در برزیل وکانادا مطرح می‌کنند اهمیت خاصی دارد و استعارات نو و منظرهای تازه‌ای در اهمیت سیر ترجمه عرضه می‌شود.

در نظریهٔ پسااستعماری با تحلیل پیامد سرو کار دارند، یعنی بازسازی و بازسنجی که الزاماً متضمن سیر ترجمه است. اشکرافت و دیگران می‌گویند:

> فرهنگ پسااستعماری ناگزیر پدیده‌ای است پیوندی شامل ارتباط جدلی نظام‌های فرهنگی «پیوندی» اروپایی با هستی‌شناسی بومی، و در این هستی‌شناسی انگیزه‌ای برای آفرینش و بازآفرینی هویت بومی مستقل وجود دارد. این ساختن یا بازساختن جز در تعامل پویای نظام‌های سلطه‌گر اروپایی و واژگون شدن و به «حاشیه» راندن این نظام‌ها صورت نمی‌گیرد. امکان بازگشتن به خلوص فرهنگی مطلقِ پیش از استعمار یا بازیافتن آن وجود ندارد. پدید آوردن قالب‌های ملی یا محلیِ یکسره مستقل از استلزام‌های تاریخی آنها در سودای استعماری اروپایی نیز ممکن نیست.[۲۷]

از سخن اینان چنین برمی‌آید که چیزی با عنوان اصلی وجود ندارد و فرهنگ پسااستعماری دربرگیرندهٔ ارتباط جدلی فیمابین نظام‌هاست. در خصوص امریکای لاتین این نکته حائز اهمیت است که در شرح قدیم‌ترین سیر استعمار پای مترجمی در کار است که علاوه بر خائن به چشم مددکار هم به او می‌نگرند. لامالینچه، معشوقه/دیلماجِ کورتس[۱]، کسی است که چهرهٔ ژانوسیِ[دوگانهٔ] ترجمه را ممثّل می‌سازد: در یک روایت، او را زن سرخ‌پوست شریفی معرفی می‌کنند که با کورتس زندگی می‌کند و می‌کوشد تا میان قوم خود و هم‌میهنان معشوقش وحدت ایجاد کند. در روایت دیگر، او را زنی معرفی می‌کنند که قوم خود را به اشغالگران می‌فروشد و پلِ زبانی لازم را برای آنان فراهم می‌آورد تا تمدن مکزیک را نابود کنند. اما در روایت سوم قربانی تجاوز به عنف است که ناچار شده است تا بندگی ارباب استعمارگر را بکند و در سیر بزرگ‌ترِ بی‌سیرت شدنِ جامعه واسطهٔ نابخواستی باشد.

---

[۱] Cortés، سردار اسپانیایی و فاتح قارهٔ امریکا در قرن شانزدهم میلادی. لامالینچه (La Malinche) نام زن زیبایی است که سرخ‌پوستانِ شکست‌خورده به نشانهٔ صلح به سردار اسپانیایی پیشکش کردند و او در همهٔ فتوحاتِ کورتس همدم و مترجم او شد.(مترجم)

چندگانگیِ تفسیرِ نقش لامالینچه در مراحل نخستینِ استعمار در فهرست بلندبالای چندگانگیِ مبتلابهِ نویسندگان و منتقدان امریکای لاتین نسبت به اروپا، مبدأ و منبع الگوهای ادبی، بازتاب می‌یابد. اخیراً گفته‌اند که امریکای لاتین را می‌توان «ترجمهٔ» اروپا تلقی کرد، هرچند مراد از ترجمه در اینجا نه رونوشت بلکه آن چیزی است که بنیامین و دریدا منظور داشته‌اند، یعنی زندگی پس از مرگ، بقا، دوام از طریق نوزایی.[۲۸]

در دههٔ ۱۹۲۰، در مدرنیسم برزیلی بنا را بر ارزیابیِ مجدّدِ یکی از آخرین محرّماتِ اروپا، یعنی آدمخواری، می‌گذارند. ازوالد دو اندراده در «بیانیهٔ Antropofago»[۲۹] به ماجرای اسقف پرتغالی می‌پردازد که سرخ‌پوستان برزیلی در مناسک آدمخواری خویش در ۱۵۵٤ او را خورده بوده‌اند، و می‌گوید که برای درک این واقعه دو شیوهٔ یکسره متفاوت وجود دارد. از دیدگاه اروپاییان، چنین عملی فضاحت‌بار و کفرآمیز بوده است و نقضِ تمامیِ هنجارهای رفتارِ متمدنانه. شکنجه‌گاه‌های محکمهٔ تفتیش عقاید در اروپا هر قدر هم مخوف بوده باشد، شکنجه‌گران دیگر قربانیان را نمی‌خورده‌اند. اما از منظر غیراروپایی، خوردن شخصی که برایش احترام قائل بوده‌اند به نیت به خود کشیدن قدرت یا فضایل او کاملاً قابل قبول بوده است. وانگهی، مراسم عشای ربانی بر بنیاد بلعیدن نمادینِ خون و جسم مسیح استوار است و از این رو در فرهنگی که برای آدمخواری حرمت قائل‌اند، مسیحیت را به شکل بسیار متفاوتی می‌توان تفسیر کرد. نهضت Antropofagista در این دیدگاه دوگانه، استعاره‌ای برای ارتباط فرهنگ اروپا با فرهنگ برزیل می‌یابد. به قول رندل جانسن:

> به تعبیر استعاری، این نهضت مبین تلقی تازه‌ای از روابط فرهنگی با قدرت‌های سلطه‌گر است. تقلید و تأثیر در مفهوم سنتی این دو لفظ دیگر ممکن نیست. پیروان این نهضت نمی‌خواهند فرهنگ اروپایی را رونویسی کنند، بلکه می‌خواهند آن را بخورند، از جنبه‌های مثبت آن متنعم شوند و جنبه‌های منفی‌اش را کنار بگذارند، و فرهنگ ملی اصیلی بیافرینند که، به جای اینکه ظرفی برای صورِ بیان فرهنگیِ بسط‌یافته در جای دیگر باشد، سرچشمهٔ بیان هنری شود.[۳۰]

این استعاره را بعداً ترجمه‌پژوهان اختیار می‌کنند و پی‌بردن به دلیل آن هم ساده است. پیروان نهضت می‌گفتند که الگوهای اروپایی باید خورده شوند تا ارزش‌هایشان در آثار نویسندگان برزیلی جاری گردد. رابطهٔ قدرت فیمابین فرهنگ اروپایی و برزیلی به واسطهٔ این تصویر دیگرگون می‌شود؛ نویسندهٔ برزیلی مقلد نیست و نسبت به سنت

ادبی اروپا به هیچ وجه در مقام مادون قرار ندارد، و اعتراض هم به معنای طرد کامل این سنت نیست. بلکه، نویسندهٔ برزیلی در تعامل با فرهنگ مبدأ است، از آن تغذیه می‌کند ولی چیزی یکسره تازه می‌آفریند. در جایی که پای ترجمه در میان باشد، این استعاره رنگ دیگری به خود می‌گیرد، زیرا مترجم متن مبدأ را می‌خورد و آن را از نو پدید می‌آورد، یعنی دقیقاً همان که مادام دوگورنه نزدیک به چهار قرن پیش بر زبان آورده بود.

هارالدو و آگوستو دوکامپوس نظریه‌پردازان اصلی ترجمه در مفهوم آدمخواری بوده‌اند و عامل به آن نیز هم. ایشان در آثار خویش مرز میان نظام‌های مبدأ و مقصد را به‌عمد حذف می‌کنند و در نتیجه ترجمهٔ هارالدو دوکامپوس از *فاوستِ* گوته، که در ۱۹۷۹ منتشر می‌شود، چنین عنوانی می‌یابد : *Deus e o diabo no Fausto de Gothe* [*خدا و شیطان در فاوستِ گوته*]. در این عنوان پیوند گوتهٔ نویسنده با قهرمان اثرش فاستوس مؤکد می‌شود و، در عین حال، خواننده را یکراست به موضوع اثر، یعنی نبرد قدرت شیطانی با قدرت رحمانی، احاله می‌دهد. حضور مترجم/نویسنده و ارتباط وی را با پدیدآورندهٔ آلمانی فاوست نیز آشکارا مؤکد می‌سازد. منتها برای خوانندگان برزیلی چیز دیگری را هم ممثل می‌کند: مرجوع بی‌واسطه آن فیلمی است از گلاوبر روشا[1] با عنوان *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [*خدا و شیطان در سرزمین خورشید*].[2] به قول السه وی‌یرا :

> توجه به خود عنوان دال بر این است که فرهنگ «گیرنده» در فرهنگ اصلی نفوذ می‌کند و آن را دیگرگون می‌سازد ... با توجه به این عنوان می‌توانیم بگوییم که ترجمه دیگر جریانی یک‌سویه از فرهنگ مبدأ به فرهنگ مقصد نیست، و کاری فرافرهنگی و دوسویه است. [۳۱]

علاوه بر این، دوکامپوس کار خود را «ترجمه» وصف نمی‌کند، بلکه آن را "transluciferaçao mefistofaustico"[3] می‌داند، و چنین استدلال می‌کند که در این نوع کار شیطانی هدف «پاک کردن اصل و از میان بردن اثر اصلی» است.[۳۲] نزد وی ترجمه

---

[1] Glauber Rocha

[2] نگارنده خود را مدیون السه وی‌یرا می‌داند که این نکته را به او خاطرنشان کرده است.

[3] یا در انگلیسی Mephistofaustian transluciferation. شاید بتوان این عبارت را، «لوسیفر شدن مفیستوفاستوس» ترجمه کرد. محض یادآوری بگوییم که «لوسیفر» شیطان است و «مفیستوفلس» نمایندهٔ او. فاوست یا فاوستوس، به وقت بستن پیمان با شیطان، روح خود را به‌واسطهٔ مفیستوفلس به شیطان می‌فروشد.(مترجم)

سیری جسمانی است، خوردن متن مبدأ و قلب ماهیت آن است، کار ترجمه خون‌آشامی است. ترجمه، به گفتهٔ او، عین انتقال است. انتقال خون (come transfusao. De sangue).[۳۳]

استعارهٔ ترجمه را به صورت آدمخواری و خون‌آشامی که براساس آن مترجم خون متن مبدأ را می‌مکد و به متن مقصد نیرو می‌بخشد، یا استعارهٔ ترجمه به صورت انتقال خون که به گیرندهٔ خون زندگی تازه عطا می‌کند، می‌توان استعاره‌هایی افراطی تلقی کرد که از نظریهٔ پسامدرنیستی و پسااستعماری دربارهٔ ترجمه نشئت می‌گیرند. جالب اینکه این استعارات با تحولات دیگر در عرصهٔ نظری ترجمه، که پیش‌تر به آن‌ها پرداختیم، پیوند می‌یابد. دلیلش هم این است که وجه مشترک جملگی مردود دانستن سلسله مراتب قدرت است که متن مبدأ را برتر می‌دانست و برای مترجم نقشی ثانوی قائل بود. السه وی‌یرا زبدهٔ نظریهٔ آدمخوارانهٔ ترجمه را به این صورت بیان می‌کند:

> فلسفهٔ آدمخوارانهٔ ترجمه مبنی بر پرورده شدن از دو سرچشمه، یعنی متن مبدأ و متن مقصد، و به همان نسبت خوانش معکوسِ ترجمه مطابق نظر بنیامین و دریدا، سؤال‌های معرفت‌شناسانهٔ چندی را مطرح می‌کند که در ترجمه‌شناسی سنتی صلاحیت پاسخگویی به آنها را نداشته‌اند. در ترجمه‌شناسی سنتی، به تعبیر بنیامین، خواستار ترجمه، خواستار بازنگری بوده‌اند... اگر، در فلسفهٔ آدمخوارانه، ترجمه جریانی دوسویه شود، آن‌وقت است که اصطلاحات «مبدأ» و «مقصد» کاستی می‌گیرد. بر همین منوال، رابطهٔ قدرت فیمابین مبدأ و مقصد، برتر/فروتر، نیز از میان می‌رود. [۳٤]

ویژگی این پژوهش تازه در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی در برزیل یک سلسله استعارات جسمانی و اغلب اوقات خشن است در تقابل کامل با استعارات ملایم‌تری که ترجمه را کار فرودستی وصف می‌کنند. بر همین منوال نیز در تحولاتی که از نیمهٔ دههٔ ۱۹۸۰ به این سو در کانادا رخ داده بر استعارات جسمانی تأکید شده است، گو اینکه در درجهٔ نخست براساس روابط جنسیِ از نو تعریف‌شده، و از دیدگاه فمینیستی.

هلن سیکسو گفته است که نوشتن «زنانه» فیمابین دوقطب مذکر و مؤنث پدید می‌آید: «نوشتن دقیقاً عبارت است از کار کردن در عرصهٔ فیمابین و وارسی کردن سیر همان چیز و دیگری که هیچ‌چیز نمی‌تواند بدون آن زندگی کند، و خنثی کردن کار مرگ.» [۳۵] نظریه‌پردازان فمینیستِ ترجمه نظر خویش را بر بنیاد نظریهٔ فیمابینی[1]

[1] in-betweenness

سیسکو بنا کرده و به شیوه‌های تازه تکامل بخشیده‌اند. مثلاً نویسنده و منتقد دوزبانهٔ دوفرهنگی به نام نیکول واردجوو در این باره چنین می‌گوید:

> شخص مترجم وجودی فیمابین است. او، مانند کلمات در ترجمه، همواره در میان معانی سرگشته است. می‌کوشد تا واسطه باشد و، غیر از خوانش‌هایی که ترجمهٔ مختار فراهم می‌کند، خوانش‌های موجود در زبان بیگانه را داهیانه القا کند ... ما را تا بدان جا می‌برد تا تأمل کنیم که ترجمه‌های خاص چگونه ساخته می‌شوند. درگذار از زبانی به زبان دیگر، چه از دست می‌رود، چه به دست می‌آید، چه دیگرگون می‌شود و چگونه. [۳۶]

در نظریهٔ دوگانهٔ قدیم دربارهٔ ترجمه، متون اصلی و متون ترجمه‌شده را دو قطب تلقی می‌کرده‌اند. در نظریهٔ فمینیستی ترجمه، بر فضای متعامل بین دو قطب تأکید می‌کنند و می‌گویند که این دو قطب را از دیرباز بر بنیاد تذکیر و تأنیث تفسیر کرده‌اند. بنیان استعارهٔ «زیبارویان بی‌وفا» بر این است که متن اصلی مذکّر و قدرقدرت است، و متن مقصد مؤنث و مادون. در نظریهٔ فمینیستی ترجمه، ضمن گرامی داشتن امر فیمابینی، فضایی را بازسازی می‌کنند که ترجمه در قالب امری دوجنسی در آن صورت می‌گیرد و به این یا آن جنس تعلق ندارد.

بعضی از پژوهش‌های فمینیستی بسیار جالب دربارهٔ ترجمه در کانادا بر مدار نظریه‌پردازان و مترجمان دوجنسی و همجنس‌خواه می‌گردد. مثلاً جمعی که با نیکول بروسار و پیرامون او به کار پژوهش اشتغال دارند، علاوه بر نقدِ نویسنده‌مدار، نقد خواننده‌مدار را نیز مردود می‌شمارند و چنین استدلال می‌کنند که بهتر این است که چه برای نویسنده و چه برای خواننده اولویّت قائل نشویم. کِی‌تی مِتسای سیر ترجمه را «عمل مرکب خواندن و نوشتن» توصیف می‌کند و بر این نظر است که مترجم هم خواننده است و هم نویسنده: «ترجمه که می‌کنم، متن را می‌خوانم ... آن‌وقت متن را از نو می‌خوانم و از نو می‌خوانم متن را، و سپس با زبان خود و با کلمات خود می‌نویسم: خوانش خود را می‌نویسم واین خوانش، نوشتار است.» [۳۷] چنین نظری دربارهٔ ترجمه با نظر پیشنهادی جورج اشتاینر بسیار متفاوت است که ترجمه را مستلزم «نفوذ به قصد تصرفِ» متن مبدأ می‌داند، و می‌گوید در نتیجهٔ این نفوذ متن «مسخّر» می‌شود و آن‌گاه مترجم، با اقدامی برای جبران خسارت، تاوان این تهاجم را می‌پردازد.[۳۸]

باربارا گودار، یکی دیگر از ترجمه‌پژوهان کانادایی، کار فمینیست‌ها را در حوزهٔ ترجمه با نظریهٔ پسامدرنیستی ترجمه مرتبط و چنین استدلال کرده است که اگرچه «تفاوت» بنا به سنت در ترجمه منفی بوده است، در ترجمهٔ فمینیستی مثبت است:

> از آنجا که دغدغهٔ نظریهٔ فمینیستی نشان دادن بوده است، تفاوت در مراحل معرفتی و عمل انتقادی عامل مثبتی است .... مترجم فمینیست، که تفاوت خود را در حوزهٔ نقد و شعف خود را از بازخوانی و بازنویسی متناوب مؤکد می‌سازد، نشانه‌های دخل و تصرف خود را در متن به رخ می‌کشد. دخل و تصرف زنانه در متن به هنگام ترجمه مستلزم تعویض مترجم غایب و فروتن است. [۳۹]

گودار می‌گوید مترجم فمینیست فروتن نیست و دخل و تصرف دوبارهٔ خود را در متن عیان می‌سازد. او غایب نیست، و همچون مترجمان برزیلی که در نقش لوسیفر ظاهر می‌شوند، حق خود را در شکل دادن به متن مبدأ و دخل و تصرف در آن مؤکّد می‌کند. سوزان دُلوبینی‌یرـهاروود، یکی دیگر از مترجمان مکتب کانادایی ترجمه، می‌گوید که کار ترجمهٔ او عمل سیاسی است و «ترجمه عمل ابداع زبانی است که اغلب، به جای مخدوش کردن متن اصلی، مایهٔ غنای آن می‌شود.» [٤٠]

هدف مشترک نظریه‌پردازان ترجمه در برزیل و کانادا ستودن نقش مترجم و پدیدار کردن او در کار نقض حریمی است که در صدد بازسازی سلسله مراتب پدرسالارانهٔ قدیم اروپایی است. ترجمه از منظر ایشان به راستی عمل سیاسی است و اهمیت شایانی دارد. هارالدو و آگوستو دوکامپوس ترجمه را وسیلهٔ مؤکد کردن حق خویش به‌عنوان اتباع برزیل برای بازخوانی و تملک دوبارهٔ ادبیات معیار اروپایی قرار می‌دهند، و تلقی زنان کانادایی این است که ترجمه برای هستی ایشان به عنوان انسان‌های دوزبانه، و همین‌طور فمینیست‌هایی که با ارزش‌های مذکر/کلمه‌مدار مبارزه می‌کنند، بنیادی است. هر دو گروه در صدد یافتن شیوهٔ ترجمه و مصطلحاتی هستند که گسست از سلطهٔ میراث اروپایی ــ هر چند هم که منتقل شده باشد ــ از آن مستفاد شود. هر دو گروه، به شیوه‌های متفاوت، یکی با زبان استعاری خون و مرگ و دیگری با استعارات مأخوذ از مفهوم «زبان مادری»، نظریه‌ای پسااستعماری دربارهٔ ترجمه مطرح می‌کنند که با دیدگاه امپریالیستی قدیمی در تقابل قرار می‌گیرد. همچنان که هانری مشونیک خاطرنشان می‌کند: «در امپریالیسم فرهنگی می‌خواهند سرگذشت خاص آن را به فراموشی بسپارند، تا بدان جا که از تمیز نقش ترجمه در فرهنگ ناتوان‌اند.»[٤١]

بنابراین بازنگری بنیادی ترجمه عنصری اساسی در ترجمه‌پژوهیِ پساامپریالیستی است. توجه به تاریخ فرهنگی به واسطهٔ تاریخ آثار ترجمه‌شده و پذیرفته شدن آنها در بافت زبان مقصد، گذشته از معارضه‌جویی با مراتب اعتبار نویسندگان «بزرگ» و «کم‌اهمیت» یا دوران‌های مهم و کم‌اهمیت فعالیت ادبی، بر روابط فیمابین ادبیات نیز پرتو تازه‌ای می‌افکند. نظریهٔ نظام‌های چندگانهٔ مورد نظر ایوان‌ـزوهر راهی به سوی این سیر بازنگری ارائه کرده است، اما همپای آن، مترجمان دوزبانهٔ فمینیست کانادایی و پیروان مکتب برزیلی نشان داده‌اند که شیوه‌های دیگری برای مبارزه با به حاشیه راندن ترجمه بنابه سنت وجود دارد. ایوان‌ـزوهر شیوهٔ تازه‌ای را برای اندیشیدن دربارهٔ تاریخ ادبی پیشنهاد کرده بود؛ برادران دوکامپوس شیوهٔ تازه‌ای را برای اندیشیدن دربارهٔ ارتباط متن مبدأ با متن مقصد عرضه می‌کنند و در چنین ارتباطی برای نقش مترجم اولویت قائل می‌شوند. در مقابل، نیکول بروسار و سوزان دُلوبینی‌یرـهاروود مفهوم تقابل دوگانه را مردود می‌شمارند و فضای پویای فیمابینی را بررسی می‌کنند.

کثرت پژوهش‌هایی که در حال حاضر در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی صورت می‌گیرد و مجلات تازه‌ای که منتشر می‌شود و افزایش مجامع بین‌المللی و تعداد کتاب‌ها و پایان‌نامه‌های دکترایی که تألیف می‌شود به سرزندگی این عرصهٔ پژوهش دلالت می‌کند که پیش‌تر حرمتی نداشت و به حاشیه رانده شده بود. ترجمه‌پژوهی، به دلیل اتکا به روش‌شناسی‌های متفاوت، حوزهٔ میان‌رشته‌ای راستینی شده است، و شاید بهتر این باشد که برای توصیف آن از تعبیری نظیر *مطالعات بینافرهنگی*[1] استفاده کنیم. همچنین حالا دیگر دشوار بتوان ترجمه‌پژوهی را زیرمجموعهٔ ادبیات تطبیقی تلقی کرد، تا اندازه‌ای به این سبب که اصطلاح «ادبیات تطبیقی»، آن‌چنان که در این کتاب سعی کرده‌ایم نشان دهیم، امروزه مفهوم چندانی ندارد (البته از همان آغاز هم مفهوم چندانی نداشته است)، و تا اندازه‌ای هم به این سبب که ترجمه‌پژوهی عرصه‌ای پویاست و ادبیات تطبیقی در مقام فعالیتی صورت‌گرا در محاق است.

گفتن ندارد که مکتب‌های فکری گوناگونی دربارهٔ ارتباط ترجمه‌پژوهی با ادبیات تطبیقی وجود دارد. محققانی هستند که ترجمه را همچنان فعالیتی حاشیه‌ای تلقی می‌کنند و پیشنهادهای پیروان نظریهٔ نظام‌های چندگانه را مردود می‌شمارند و بر این نظرند که ادبیات نیرویی فراگیر و تمدن‌ساز است. این دسته از محققان از لحاظ

[1] intercultural studies

جهان‌بینی آشکارا اروپایی‌مدارند و همچنان به دوام مجموعه‌ای از آثار «بزرگ» اعتقاد دارند. محققان دیگری نیز هستند که معتقدند ارتباط‌های ترجمه‌پژوهی با ادبیات تطبیقی بهتر است که یکسره گسسته شود، چه این دو وجه مشترک ندارند و دغدغه‌ها و روش‌شناسی‌شان متفاوت است. استدلال ایشان این است که ادبیات تطبیقی همچنان در چنبره‌های صورت‌گرایی گرفتار است و با وضعیتِ پیوسته بحرانی خود در کشمکش است، و گرفتار شدن در این وضعیت پریشان برای رشتهٔ نوپای ترجمه‌پژوهی ــ که دغدغه‌های اصلی آن تاریخی و زبانی است ــ حاصلی جز زیان ندارد.

چنین می‌نماید که هیچ یک از این مواضع ارزش دنبال کردن ندارند. در این کتاب، بر آن بوده‌ایم تا نشان دهیم که بحران ادبیات تطبیقی ناشی از میراث تحصّل‌گراییِ اروپامدار قرن نوزدهم و لحاظ نکردن استلزامات سیاسی انتقال بینافرهنگی است که اساس تطبیق‌گری است. همچنین گفته‌اند که این به اصطلاح بحران دامن تطبیق‌گران افریقایی و هندی و چینی و امریکای لاتینی را نگرفته است، زیرا اینها مطالعات ادبیات تطبیقی را برشالودهٔ ایدئولوژیکی متفاوتی بنیاد کرده‌اند و، به جای اندیشهٔ انتزاعیِ زیباییِ عام فرافرهنگی، بنا را بر نیازهای بلاواسطهٔ فرهنگ خویش گذاشته‌اند. یگانه نیاز پیگیر و سرنوشت‌ساز، غنی ساختن و متحوّل کردنِ زبان (یا زبان‌های) ملّی است. نظریهٔ نظام‌های چندگانه به جای اینکه شیوهٔ نگاه کَردن به این سیر تحول را با توجه به تأثیرها و نهضت‌ها عرضه کند، با توجه به سیاست و شیوه‌های ترجمه ارائه می‌کند. پرسش‌هایی از این دست که چه چیزی، چه وقت و به دست چه کسی ترجمه می‌شود، و در فرهنگ مقصد چگونه تلقی می‌شود و چه مرتبه‌ای می‌یابد، پرسش‌هایی اساسی است، اما این پرسش‌ها را به جای کسانی که خود را متخصص ادبیات تطبیقی می‌نامند، کسانی مطرح می‌کنند که مدعی کار در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی‌اند. زیرا ترجمه باید با سلطه و قدرت سر کند، و به قول آندره لوفور:

> چنین نیست که ترجمه صرفاً «دریچه‌ای باشد که به دنیای دیگری گشوده می‌شود»، یا سخنان تکراری و قالبی دیگری از این دست. بلکه ترجمه معبری است که غالباً با نوعی اکراه باز می‌شود، و تأثیرهای خارجی می‌تواند از درون آن در فرهنگ بومی نفوذ کند و با آن پهلو بزند و حتی در دیگرگون کردن آن سهیم باشد. [٤٢]

باسنت و لوفور، در مقدمهٔ خویش بر مجموعه مقالات موسوم به *ترجمه، تاریخ و فرهنگ* (۱۹۹۰) چنین استدلال می‌کنند که وقت آن رسیده که دربارهٔ به حاشیه رانده شدنِ ترجمه در چارچوب ادبیات تطبیقی دوباره بیندیشیم:

> با شکل گرفتن ترجمه‌پژوهی در قالب رشته‌ای مستقل، با شیوه‌ای که از تطبیق‌گری و تاریخ فرهنگی بهره می‌جوید، وقت بازاندیشی فرارسیده است. ترجمه در تکامل فرهنگ جهان نیروی تأثیرگذار عمده‌ای بوده است، و هیچ پژوهشی در عرصهٔ ادبیات تطبیقی بدون توجه به ترجمه ممکن نیست. [٤٣]

در جایی که در عرصهٔ ادبیات تطبیقی همچنان بحث بر سر این است که آیا می‌توان آن را یک رشته تلقی کرد یا نه، در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی بی‌پروا می‌گویند که رشته‌ای مجزّاست، و نیرو و پویایی کار در این زمینهٔ گستردهٔ جهانی ظاهراً این نظر را مؤکّد می‌کند. زمان بازنگری در ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی، و همین‌طور آغاز تازه‌ای فرا رسیده است.

در ۱۹۷۹، هایدی هارتمان در مقاله‌ای با عنوان «وصلت نامیمون مارکسیسم و فمینیسم» با استفاده از استعارهٔ وصلت به رندی مجموعه‌ای از مشکلات را پیش کشید. [٤٤] وی پرسیده بود که آیا این رابطه بهبود می‌یابد یا زمان طلاق فرا رسیده است؟ می‌توانیم این استعاره را برای ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی به وام بگیریم، آن هم در جایی که بنا به سنت شریک غالب و مادون وجود داشته و ادبیات از ترجمه برتر بوده است. تعریف دوبارهٔ این رابطه، موازنهٔ قدرت را دیگرگون می‌کند و ترجمه‌پژوهی شریک اصلی تلقی می‌شود و ادبیات تطبیقی هم دیگر شریک غالب نیست. این تعریف دوباره علاوه برمبنای وضعیت متفاوت پژوهش جاری در این دو زمینه، براساس هدف‌های متفاوت پژوهش نیز معنا می‌دهد. زیرا در ادبیات تطبیقی مدت‌ها تلاش کرده‌اند تا آن را تعریف کنند، و در این باره بر حفظ ارزش‌هایی چند اصرار ورزیده‌اند و دعوت برای ارائهٔ تعریف‌های روشن‌تر از دامنه و روش‌شناسی را مردود شمرده‌اند. ولی در عرصهٔ ترجمه‌پژوهی به متن و بافت پرداخته‌اند، و نیز به نظر و عمل، درزمانی و هم‌زمانی، و از همه مهم‌تر به سیر انتقال توأم با دخل و تصرف بینافرهنگی و استلزامات ایدئولوژیکی آن.

به پایان قرن بیستم که می‌رسیم، به یقین وقت آن رسیده است که دریابیم عصری از اعصار پایان یافته است. نوشتن در خلأ صورت نمی‌گیرد، در بافتی صورت می‌گیرد و

سیر ترجمهٔ متون از یک نظام فرهنگی به نظام فرهنگی دیگر عمل خنثای بی‌غرض و شفافی نیست. بلکه ترجمه عملی است سخت تهاجمی و تجاوزگرانه، و سیاست ترجمه و ترجمه کردن شایان توجهی به مراتب بیشتر از آن است که در گذشته به آن مبذول شده است. ترجمه در تغییر فرهنگی نقش بنیادی داشته است، و همچنان که درزمانیِ ترجمه کردن را لحاظ می‌کنیم، می‌توانیم دربارهٔ وضع فرهنگ‌های گیرنده با توجه به فرهنگ‌های متن مبدأ بسی چیزها بیاموزیم.

دوران ادبیات تطبیقی در قالب یک رشتهٔ پژوهشی به سر آمده است. اقدامات بینافرهنگی در عرصهٔ زن‌پژوهی، در نظریهٔ پسااستعماری و در فرهنگ‌پژوهی چهرهٔ ادبیات‌پژوهی را به طور اعم دیگرگون کرده است. از این پس باید ترجمه‌پژوهی را رشتهٔ اصلی پژوهش تلقی کنیم، و ادبیات تطبیقی را عرصهٔ موضوعی ارزشمند ولی فرعی بدانیم.

پی‌نوشت‌ها

1- Hilaire Belloc, *On Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1931.
2- Itamar Evan-Zohar, "Translation Theory Today", *Poetics Today*, 2, no, 4. Summer/Autumn 1981, pp.1-7.
3- Lori Chamberlain, "Gender and the Metaphorics of Translation", in Lawrence Venuti(ed.), *Rethinking Translation*, London, Routledge, 1992, pp. 57-74.
4- Barbara Johnson, "The Surprise of Otherness: A Note on the Wartime Writing of Paul de Man", in Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, London, Polity Press, 1990, pp. 13-23.
5- Itamar Evan-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem," *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, 1978.
6- Maria Tymoczko, "Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth Century: The shift from Epic to Romance," *New Comparison*, no. I, Summer 1986, pp.7-27.
7- Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology,* London, Routledge, 1992, pp. 5-6.
8- Vladimir Macura, "Culture as Translation," in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London, Pinter, 1990, pp. 64-70.
9- José Lambert and Rik Van Gorp, "On Describing Translations" in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature,* London, Croom Helm, 1985, pp. 42-53.
10- Edward Sapir, *Culture, Language and Personality,* Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1956, p. 69.
11- Theo Hermans, "Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation.", *in The Manipulation of Literature* pp. 103-35.
12- Perrot d'Ablancourt, Preface to the *Annals of Tacitus*, in *Lettres et préfaces critiques*, Roger Zuber (ed.), Paris, 1972.
13- John Dryden, Dedication to *the Aeneid*, 1697, in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, G. Watson (ed.). 2 vols., London / New York, Dent/Dutton, 1962.
14- Madame de Gournay, *Versions de quelques pièces de Virgile*, Paris, 1619.
15- Michel Foucault, *The Order of Things*, London, Tavistock, 1970, p. 43.
16- André Lefevere, "What Is Written Must Be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham," in Theo Harmans (ed.), *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*, Antwep, ALW-Cahier no. 3, 1985, pp. 88-106.

۱۷ـ نگاه کنید به:

Armin Paul Frank, "Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study", *Target* 3:1, 1991, pp. 65-90; Harald Kittel and Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1991.
18- André Lefevere, "Translation Studies: The Goal of the Discipline," in J. Holmes, J. Lambert and A. Lefevere (eds.), *Literature and Translation*, Leuven, 1978, pp. 234-5.
19- Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London, Pinter 1990, p. 12.
20- John Dryden, Preface to the *Life of Lucian*, 1711, in G. Watson (ed.)

21- Ezra Pound, Letter to Iris Barry, 20 July 1916, in D.D.Paige(ed.), *The Letters of Ezra Pound 1907-1916*, London, Faber and Faber, 1961.
22- Ezra Pound, Letter to A.R. Orage, April 1916, in Paige (ed.)
23- Jocques Derrida, "Des Tours de Babel", in Joseph F. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
24- Walter Benjamin, "The Task of the Translator," in *Illuminations*, London, Fontana, 1973, pp. 69-83.

۲۵ـ نگاه کنید به:

Andrew Benjamin, *Translation and the Nature of Philosophy*, London, Routldge, 1990.

۲٦ـ نگاه کنید به:

Roger Ellis (ed.), *The Medieval Translator*, vol. I, Woodbridge, D.S. Brewer, 1989; Roger Ellis (ed.), *Translation in the Middle Ages, New Comparison* 12, Autumn 1991.
27- Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, London, Routledge, 1989, pp. 195-6.

۲۸ـ نگاه کنید به پایان‌نامهٔ دکترای انتشارنیافتهٔ زیر:

Else Veira, *Por uma teoria pos-moderna da traduçao,* University of Minas Gerais
29- Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, in A. Candido and J.A. Castellor, *Presençā da Literatura Brasiliera,* vol. III, *Modernismo,* São Paolo, Difusão Européia da Livro, 1968, pp. 68-74.
30- Randal Johnson, "Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature", in John King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Faber and Faber, 1987, pp. 41-59.

۳۱ـ وی‌یرا، همان.

32- Haraldo de Campos, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, Sao Paulo, Perspectiva, 1981, "Mephistofaustian Translaciferation", in *Sisposito*, Vol 7, nos 19, 20, 21, 1982, pp.42-60.
33- De Campos, P. 208.

۳٤ـ وی‌یرا، همان.

35- Hélène Cixous, "Le Rire de la Méduse", *L'Arc* 61*,* 1975, pp. 39-5.
ترجمهٔ انگلیسی این مقاله با عنوان "The Laugh of the Medusa" در سال ۱۹۷٦ منتشر شده است:

"The Laugh of the Medusa", trans. By Keith and Paula Cohen, *Signs*, I, Summer 1976, pp. 875-990
36- Nicole Ward-Jouve, "To fly / to steal; no more? Translating French feminisms into English," in *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*, London, RuolLedge, 1991, p. 47.
37- Kathy Mezei, "The Reader and the decline …" *Tessera: L'Écriture comme Lecture*, September, 1985, pp. 21-31.
38- George Steiner, *After Babel*, London and New York, Oxford University Press, 1975.
39- Barbara Godard, "Theorizing Feminist Discourse / Translation," in Bassnett and Lefevere (eds.), pp.89-96.
40- Suzanne de Lotbinière-Harwood, "About the *her* in other," Preface to Lise Gauvin, *Letters from An Other*, Toronto, Women's Press, 1989.
41- Henri Meschonnic, "Propositions pour une poétique de la traduction," in *Pour la poétique*, vol. II, Paris, 1973, p. 308.

42- André Lefevere, *Translation / History / Culture: A Source Book*, London, Routledge 1992, p. 2.
43- Bassnett and Lefevere, p. 12.
44- Heidi Hartmann, "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union," in Lydia Sargent (ed.), *Women and Revolution*, London, 1981, pp. 1-42.

تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی

لاتیشیا نانکت*

ترجمهٔ مژده دقیقی

چکیده

تصویرشناسی[1]، بررسی تصویر «دیگری» در متون ادبی، نوعی خوانش ادبیات تطبیقی است که در بیست سال اخیر برای تحلیل تصاویری که در متون داستانی و سفرنامه‌ها به کار رفته در اروپا رایج شده است. از آنجا که هیچ‌گاه از تصویرشناسی در مورد ادبیات فرانسه و فارسی استفاده نشده، این مقاله بر آن است تا استفاده از آن را در متون نثر معاصر فرانسه و فارسی نشان دهد. پس از بحث دربارهٔ مفهوم «دیگری»، که مبنای اندیشهٔ تصویرشناسی است، قواعد تصویرشناسی و مراحل خوانش آن در متون فرانسوی و ایرانی ارائه می‌شود. پس از آن، از ابزارهای تحلیلی، مانند کلیشه و تصویر و الگوی قالبی، در مورد نمونه‌های ادبی در این دو ادبیات بحث می‌شود. سرانجام پرسش مشهور مونتسکیو در *نامه‌های ایرانی*[2] که «مگر می‌شود ایرانی بود؟» به عنوان نمونهٔ بازنمایندهٔ خوانش تصویرشناسی مطرح خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: تصویرشناسی، ادبیات تطبیقی، متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، بازنمایی، دیگرسازی.

---

* Laetitia Nanquette، دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری، دانشکدهٔ مطالعات آسیایی و افریقایی، دانشگاه لندن.

پیام‌نگار: lnanquette@fas.harvard.edu

این مقاله را لاتیشیا نانکت به زبان انگلیسی برای *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* فرستاده و تا به حال در مجلهٔ دیگری چاپ نشده است. ترجمهٔ فارسی این مقاله به تأیید نویسنده رسیده است.

[1] imagology

[2] Montesquieu, *Les lettres persanes*.

مقدمه

این مقاله تلاشی است برای آشنا کردن پژوهشگران ایرانی با شیوه‌ای در ادبیات تطبیقی که در بیست سال اخیر در سطح وسیعی در قارهٔ اروپا (فرانسه، آلمان، هلند) به وجود آمده است: تصویرشناسی، به‌عنوان بررسی تصویر دیگری در متون ادبی. تأکید من در این مقاله بر این است که تصویرشناسی در متون نثر قابل استفاده است، زیرا تصویر در روایت‌ها، در مقابل آثار منظوم، به‌ویژه اهمیت دارد. تصویرشناسی در مورد تصویر کشورهای اروپایی نزد دیگر کشورهای اروپایی، و در مورد تصویر اعراب نزد ایرانیان به کار گرفته شده (ژویا بلوندل)[1]، ولی، با وجود یک دورهٔ طولانیِ تأثیر متقابل میان ادبیات فرانسه و ادبیات فارسی، هیچ‌گاه در مورد آنها به کار نرفته است. به دلیل همین رابطهٔ درازمدت است که تصمیم گرفته‌ام تا تصویرشناسی را در بافت رابطهٔ آنها ارائه کنم. در واقع، ضمن بررسی مسئلهٔ تصویر در این دو ادبیات به این نتیجه رسیدم که تصویرشناسی مناسب‌ترین شیوهٔ خوانش برای تحلیل متون نثر معاصر فرانسه و فارسی است.

تیئری هنچ[2] در ابتدای پژوهش خود دربارهٔ شرق خیال‌انگیز در غرب می‌گوید: «این کتاب از مشرق‌زمین سخن نمی‌گوید، بلکه از ما سخن می‌گوید.» (هنچ ۷). این سخن را می‌توان به همهٔ کتاب‌هایی تعمیم داد که به قلم غربیان دربارهٔ شرق نوشته شده است. به نظر می‌رسد که بازنمایی[3]، به‌عنوان عملی برای دیگرسازی[4]، نمی‌تواند عاری از تحریف باشد، ولی پرسش من این است: آیا اشکالی دارد که از این تحریف آگاه باشیم؟ این مقاله نشان خواهد داد که استفاده از تصویرشناسی حقیقتاً می‌تواند ما را به درک بهتری از عمل دیگرسازی رهنمون شود.

دیگری کیست

در این بخش، نظرهای انعطاف‌پذیری دربارهٔ دیگری‌ها و خودها ارائه می‌کنم تا از تقابل‌های دوگانه ساختارزدایی کنم و نشان دهم که دیگری گوناگون‌تر از آن آست که در آغاز تصور می‌شود.

---

[1] Joya Blondel
[2] Thierry Hentsch
[3] representation
[4] othering

ارنست فان آلفن در کتابش *دیگر درون*[1] سه رویکرد را به دیگربودگی[2] از هم متمایز می‌کند. اولی را رویکرد تأویلی[3] می‌نامد، و مبنای نظرش این است که میان متن به عنوان کل و اجزاءِ آن باید دیالکتیکی وجود داشته باشد و تفسیر[4]، به دلیل وجود تفاوت زمانی میان خواننده و نوشتن، هرگز معتبر نخواهد بود (کوربی و لرسن)[5]. این رویکرد را تودوروف به بهترین وجه در *ما و دیگران*[6] تحلیل می‌کند و می‌گوید که «روابط ما-دیگری، مانند ملی‌گرایی و غریب‌گرایی[7]، هر دو **نسبیت‌گرایی**اند» (تأکید از من است). (به نقل از تودوروف[8] در کوربی و لرسن ۳). رویکرد دومی که فان آلفن بررسی می‌کند معرفت‌شناختی است و هویت و دیگربودگی در این رویکرد موضوع‌های معرفتی‌اند. هویت و دیگربودگی «تأثیرهایی» می‌شوند که «کالای فرهنگی مشخصی ایجاد می‌کنند» (کوربی و لرسن ۵). رویکرد سوم روان‌شناختی است. این رویکرد «به بررسی رابطهٔ میان معنی و تأثیر و تأثیرگذاری می‌پردازد» (همان ۱۱). کار فروید نمایندهٔ جریانی است که دیگری را بخشی از خود محسوب می‌کند. موضع سِرتو در کتابش *دگرسانی‌ها* نیز همین است (سرتو و گودزیش)[9]. سرتو تصریح می‌کند که همانندسازیِ دیگربودگی به فضایی آشنا ضرورت دارد: دیگری همواره به صورت ترجمانی از خود به یک شناخت[10] اروپایی تصویر می‌شود.

دیگریِ توافق‌شده[11]

توجه به این نکته حائز اهمیت است که در این سه رویکرد بر سر هویت و دیگربودگی توافق شده است. این رویکردها مفروض نیستند، زیرا به صورت روند عمل می‌کنند. یکی از نظریه‌پردازان مهم هویت به نام استوارت هال نیز می‌گوید: «هویت‌ها به واسطهٔ تفاوت ساخته می‌شوند، نه بیرون از آن. این امر مستلزم این شناخت بسیار

---

[1] Ernst Van Alphen, *The Other Within*.
[2] alterity
[3] hermeneutical
[4] interpretation
[5] Corbey and Leerssen
[6] *Nous et les autres*
[7] exoticism
[8] Tzvetan Todorov
[9] Michel de Certeau and Wlad Godzich, *Heterologies*.
[10] familiarity
[11] The negotiated Other

ناراحت‌کننده است که معنای «روشنِ» هر اصطلاح ــ و در نتیجه «هویت» آن ــ را تنها از طریق رابطه با دیگری، رابطه با آنچه نیست، دقیقاً آنچه فاقد آن است، با آنچه **بیرونِ سازندهٔ**[1] آن خوانده شده است، می‌توان ساخت. هویت‌ها از طریق کارکردشان و تنها **به دلیل** توانایی‌شان در کنار گذاشتن، حذف کردن، «بیرون» راندن با خفت و خواری می‌توانند به منزلهٔ نقاط همسان‌پنداری[2] و اتصال[3] عمل کنند» (تأکیدها از مؤلف است) (هال و دوگه[4] ٤-٥).

در روابط میان ادبیات فرانسه و ادبیات فارسی، این رویکرد به دیگری به بهترین وجه در پرسش مونتسکیو در *نامه‌های ایرانی* او پدید می‌آید: «مگر می‌شود ایرانی بود؟» اینگه بوئر[5] در سخنانش دربارهٔ دیگری دقیقاً از همین اشارهٔ مونتسکیو استفاده می‌کند: «این پرسش که مگر می‌شود ایرانی بود به هویت و چگونگی شکل گرفتن هویت به توسطِ و از طریق دیگران مربوط می‌شود. وقتی‌که کسی ایرانی است، مگر می‌شود ایرانی نباشد، یا در روند آموختن نظامی از نشانه‌های جدید در فرهنگی بیگانه تا چه حد می‌توان ایرانی باقی ماند؟» (بوئر و بال[6] ۸۹) مسئلهٔ دیگرسازی به مقولهٔ قدرت منتهی می‌شود. آن که سخن می‌گوید بر سرنوشت آن که درباره‌اش سخن گفته می‌شود مسلط است: این اساس نقدی است که ادوارد سعید و هواداران گفتمان شرق‌شناسی مطرح می‌کنند. پس حتی اگر این دیگری «در پاسخ سخن بگوید»، آیا دیگر دیر نشده است؟ استفاده از تصویرشناسی نشان می‌دهد که این ارتباط میان بازنمایی و قدرت را نمی‌توان انکار یا حذف کرد، بلکه اگر به آن توجه شود، حقیقتاً تأثیر ثمربخشی در بررسی تصاویر هریک از دو طرف دارد. فان آلفن مطلب خود را با این رهنمود که ظاهراً اساس تصویرشناسی است به پایان می‌برد: «درحالی‌که خود در جایگاه فاعلِ کانون‌شدگی[7] است، دیگری بنا به تعریفِ خود مفعول است. تنها راه برای شناختنِ دیگری این است که بگذاریم دیگری دربارهٔ من سخن بگوید، دیگری را در جایگاه «من» قرار دهیم» (کوربی و لرسن ۱۵). این نتیجه‌گیری بر لزوم تحلیل تصویرهای

---

[1] *constitutive outside*
[2] identification
[3] attachment
[4] Stuart Hall and Paul du Gay
[5] Inge Boer
[6] Bal
[7] focalization

مربوط به دو کشور فرانسه و ایران تأکید می‌کند، درحالی‌که در تحقیق دربارهٔ این کشورها به‌طورکلی فقط به یک طرف توجه شده است: مثلاً جواد حدیدی پژوهش مفصلی دربارهٔ تأثیر ادبیات فارسی بر نویسندگان فرانسوی در قرن‌های هجدهم و نوزدهم انجام داده است، درحالی‌که پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ تأثیر فرانسه مثلاً در نوشته‌های صادق هدایت انجام گرفته است.[۱] ولی تصویرهای **مربوط به هر دو طرف** را باید در متن‌های ادبی تحلیل کرد؛ در غیر این صورت، دیگری معنی و موقعیت ثابت خود را همچنان حفظ خواهد کرد. نکتهٔ دیگری که این نتیجه‌گیری به آن اشاره می‌کند این است که دیالکتیک با تصویر هریک از دو طرف لازم است. پژوهش تصویرشناختیِ کامل مستلزم گستردن دامنهٔ بازنمایی‌هاست به تصاویر خود و تصاویر ملت در متن‌هایی که تصاویر دیگری در آنها بررسی می‌شود.

دیگریِ انعطاف‌پذیر[۲]

در این بخش، در تلاش برای برهم زدن تقابل‌های دوگانه، دو نظر انعطاف‌پذیر دربارهٔ دیگری مطرح می‌شود. رژیس پوله[۳]، به‌عنوان نخستین تفاوت ظریف احتمالی، پیشنهاد می‌کند که شرق را *alter* [*دیگری*] و نه *alius* [غیر] تلقی کنیم (انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فرانسه، کلاوارون و دیترله ٤٦٧)[٤]. *alter* خودِ دیگر است، همان دیگری است در یک زوج دوتایی، مانند *alter ego* [*منِ دیگر*]؛ درحالی‌که *alius* دیگری است در میان دیگری‌های بسیار. *alius* در زبان فرانسه درمقابل *aliéné* (دیوانه) به وجود آمد؛ بیگانه‌ای شد که می‌بایست از او ترسید. این تفاوت بین دو شکل از دیگری در تصویرشناسی تفاوت مهمی است. پوله تأیید می‌کند که شرق همواره بازنمایندهٔ فرافکنیِ متافیزیکیِ *étrangeté* [بیگانگی] (و نه *altérité* [دیگربودگی]) غرب نسبت به خود بوده است (همان ٤٦٩). تفاوت ظریف دیگر در توجه به این نکته است

---

[۱] تعداد کثیری پایان‌نامهٔ دکتری نیز با موضوع تأثیر شعر فرانسه در شعر نو فارسی وجود دارد. دربارهٔ تأثیر ادبیات غربی بر هدایت می‌توانید به منبع زیر مراجعه کنید:
Michael Beard. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

[2] The Flexible Other

[3] Régis Poulet

[4] Société française de littérature générale et comparée, Congrès, Yves Clavaron and Bernard Dieterle.

که دیگری همواره در تغییر است و دیگریِ هر کس دیر یا زود شکل می‌گیرد. در مورد ایرانی‌ها، این دیگری همیشه متفاوت بوده است. دیگریِ ایرانی‌ها سابقاً اعراب بود، و این اواخر به غرب تبدیل شده است. در برخی موارد، هنوز اعراب ترجیحاً دیگری هستند. به‌طورکلی، باید به خاطر داشت که هیچ چیز مانند شرق و غرب وجود ندارد که ساختار نباشد، همان‌گونه که هنچ به ما یادآور می‌شود: «قوم‌مداری عیبی نیست که بتوان به‌سادگی از آن خلاص شد، و نه گناهی که بتوان با گردن گرفتنش خود را از آن مبرّا کرد. **این عین لازمهٔ نگاه ما به دیگری است.**» (تأکید از مؤلف است) (۱۳). او کتاب خود را این گونه به پایان می‌برد: «دیالکتیکِ هویتی (یا دیالکتیکِ میانِ هویت و دیگربودگی) سرتاسر تاریخِ نگاهِ غرب را به شرق طی می‌کند» (۲۶۵).

امیدوارم در سه بخشی که پیش از این آمد نشان داده باشم که استفاده از دیگری به عنوان یکی از لوازم شناخت لزوماً منفی نیست و این دیگری همواره متفاوت‌تر از آن است که در آغاز گمان می‌کنیم. در نتیجهٔ این تعریفِ مجدّد از دیگری، اکنون می‌توانیم به رشته‌ای رو کنیم که به بررسیِ آن می‌پردازد.

تصویرشناسی در متون فرانسوی و ایرانی: تعریف و تاریخچه

تصویرشناسی یکی از رشته‌های فرعی ادبیات تطبیقی است که پس از آموزش‌های روشمند ادبیات تطبیقی در قرن نوزدهم در فرانسه، تحت تأثیر متفکرانی مانند مادام دوستال[1] و هیپولیت تِن[2] به وجود آمد. تصویرشناسی رویکردی میان‌رشته‌ای دارد و از رشته‌های شناخته‌شده‌ای مانند تاریخ ادبی، تاریخ سیاسی، روان‌شناسی اجتماعی، و رشته‌های نسبتاً جدید مانند زیباشناسی و نشانه‌شناسی استفاده می‌کند. قدمت تصویرشناسی در شکل امروزی‌اش به اواسط قرن بیستم می‌رسد که ژان-ماری کاره[3] تصویرشناسی را «تفسیر متقابل ملت‌ها، سفرها، سراب‌ها» (به نقل از کاره در مورا ۳۷) تعریف کرد. تصویرشناسی عمدتاً با دو نوع متن سروکار دارد: سفرنامه‌ها و آثار داستانی که شخصیت‌هایشان خارجی‌اند یا تصویری کلی از یک کشور خارجی به دست می‌دهند (مورا ۳۵).

---

[1] Madame de Staël
[2] Hipollyte Taine
[3] Jean-Marie Carré

تصویرشناسی پس از اینکه در فرانسه پدید آمد در سایر کشورهای اروپایی نیز گسترش یافته است. در هلند و آلمان، یوپ لِرسن[۱] و مانفرد بلر[۲] به‌ویژه در این حوزه فعال بوده‌اند. در فرانسه، این روش امروزه تحت رهبری ژان‌ـمارک مورا[۳] و دانیل‌ـآنری پاژو[۴] کمابیش هماهنگ شده است. هدف اصلی آن رویارو ساختن تصویرهای ادبی است با تصویرهای همانند در بازنمایی‌های معاصر در رسانه‌ها و داستان‌های عامه‌پسند و هنرها با توجه ویژه به زمینهٔ اجتماعی‌ـتاریخی. با وجود آنکه تصویرشناسی بیشتر از آنکه نظریه باشد خوانش متن است، از گرایش‌های نظری متعددی ــ عمدتاً پساساختارگرایی و نوتاریخی‌گری ــ کمک می‌گیرد. تصویرشناسی به لحاظ هدفِ بخشیدن زمینهٔ متنی[۵] به تولیدات، به‌ویژه تولیدات ادبی، گرایشی پساساختارگرایانه است. به لحاظ هدفِ ایجاد علم هرمنوتیکی که متن‌ها را با زمینهٔ اجتماعی‌ـتاریخی‌شان مرتبط می‌کند، با نوتاریخی‌گری[۶] امریکایی نسبت دارد، در مقابل نقد نو که متن را وجودی خودسامان می‌شمارد. تصویرشناسی نظریه نیست، شیوه‌ای برای خوانش متون است. مکتب ادبی تازه‌ای نیست، کاربرانش نیز چنین روشی را پیشنهاد نمی‌کنند. تصویرشناسی صرفاً رهنمودهایی برای خوانش تصویرهای «دیگری» ارائه می‌کند. در واقع، شیوه‌ای اضافی برای تطبیق‌گران است که دستاوردهای مکاتب تطبیقی پیشین را گسترش می‌دهد و برخی از آنها را به پیش می‌برد.

اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی

در این بخش، به بررسی اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی و همچنین یکی از مشکلات آن می‌پردازم.

تصویرشناسی ویژگی اصلی تصویر را برآمدن آن از تفاوت میان یک «من» و یک «دیگری»، و میان «اینجا» و «آنجا» تعریف می‌کند. از این رو، تصویرشناسی بیان یک تفاوت میان دو نظامِ واقعیت و دو مکان است (پاژو ٦٠)، تفاوت در ادبیات تطبیقی عنصر بنیادی است. اصل اساسی تصویرشناسی این است که تصویر ادبی را نمی‌توان

---

[1] Joep Leerssen
[2] Manfred Beller
[3] Jean-Marc Moura
[4] Daniel-Henri Pageaux
[5] contextualizing
[6] New Historicism

بازتاب تصویر اجتماعی دانست: تصویر یک سراب است و تصویرشناسی بررسی توهمات ذاتی‌شده[1] دربارهٔ دیگری است. مورا دربارهٔ گرایش به استفاده از نظریهٔ بازتاب، و اساساً دربارهٔ تحلیل رمان در چارچوب نظریه‌های زمانه‌اش، هشدار می‌دهد. در مقابل، باید از مسئلهٔ بینامتنیت آگاه بود. پاژو در این معنا می‌گوید: «بینامتنیت امکان فهم این مطلب است که چرا و چگونه فلان متن خارجی توانسته است در یک فرهنگ دیگر، برای بهمان نویسنده، به صورت یک شیءِ ادبی و فرهنگی خاص درآید، یعنی یک ابزار ارتباط نمادین شود» (پاژو ۷۰). تصویر به وجهی سه‌گانه به صورت «تصویری از» ظاهر می‌شود: تصویری از یک خارجی است؛ تصویری از یک ملت یا یک جامعه (که در آنها ریشه دارد)؛ و تصویری از حساسیت یک نویسنده (مورا ٤٢). تصویر سپس نماد گفت‌وگو میان دو فرهنگ، دو ادبیات، یا دو متن می‌شود. پاژو سه نگرش اساسی نسبت به خارجی را تعریف می‌کند: جنون[2]، آن‌گاه که خارجی سراب است؛ ترس[3]، آن‌گاه که سراب این بار در فرهنگ مبدأ است؛ علقه[4]، که به نظر او، تنها تبادل واقعی است. علقه از به رسمیت شناختن دیگری، کم‌وبیش نزدیک به یک من، به طور برابر پدید می‌یابد. به نظر او، یک نمونهٔ موفقِ علقه اثر ماسینیون دربارهٔ حلاج و «خودنگری متقابل» اوست: «برای فهم دیگری نباید دیگری را به خود منضم کرد، بلکه باید پذیرای او شد» (پاژو ٧٤).

خوانش تصویرشناسی، به عنوان مقدمه‌ای برای بررسی آثار ادبی و تصویرهایشان، بافت فکری کشوری را که متن در آن تولید شده بازسازی می‌کند. تحلیل روابط کلی مابین کشور «نگرنده» و کشور «نگریسته» برای ترسیم موقعیت تصویر ادبی که در کشور نگرنده در بافت خود تولید شده لازم است. این کار باید پیش از بررسی تصویرهای ادبی به معنای دقیق کلمه، در مقدمه‌ای برای تحلیل رابطهٔ فرهنگی دو کشوری که خاستگاه متن‌هاست انجام شود.

تصویرشناسی بر دو فرضیه استوار است. فرضیهٔ نخست این است که گفتمان‌ها دربارهٔ دیگری نامحدود نیستند و می‌توان آنها را در چارچوب سنخ‌شناسی‌ها منظم کرد. یکی از دستاوردهای مثبت تصویرشناسی در نتیجهٔ کار در زمینهٔ سنخ‌شناسی‌ها این است

---

[1] essentialized
[2] mania
[3] phobia
[4] philia

که به برجسته کردن متونی کمک می‌کند که اسطوره‌ای شخصی ارائه می‌کنند و در چارچوب سنخ‌شناسی‌ها نمی‌گنجند. با اعمال سنخ‌شناسی‌ها، برخی متون کنار گذاشته می‌شوند. دلیلش این نیست که در هیچ یک از سنخ‌شناسی‌ها جای نمی‌گیرند، بلکه این است که گفتمان استثنایی آنها ساده‌سازی‌های آثار دیگری را آشکار می‌کند که در عناصری با هم مشترک‌اند. تصویرشناسی سپس به تحلیل متونی استثنایی منتهی می‌شود که نظام بازنمایی خلاقی دارند. دومین فرضیه این است که بین تاریخ ادبی کلاسیک و بررسی‌های کلی نوعی هم‌سازی[1] وجود دارد. عصر نشر انبوه عملاً سر و کار داشتنِ صرف با «آثار بزرگ» نویسندگان ملی را ناممکن می‌سازد.

یکی از مشکلات تصویرشناسی به عنوان روش خوانش، گرایش به تمرکز بر تک‌سازی[2] تصویر، یعنی بر کلیشه، است که تصویری ذات‌گرایانه[3] و ذاتی‌شده است. کلیشه همگونیِ یک جامعه و یک بیان فرهنگی ساده‌شده را نشان می‌دهد (همان ٦٢)، و از این رو استفاده از آن در تحلیل ادبی ممکن است محدودکننده باشد. با این وصف، تأکید می‌کنم که با ترکیب تصویرشناسی و سایر خوانش‌های تطبیقی، می‌توان آثاری را که اسطوره‌های شخصی دارند از دیدگاهی غیرذات‌گرایانه توضیح داد.

مراحل خوانش تصویرشناسی

در روش تصویرشناسی فرانسوی از تحلیل چند لایه‌ای استفاده می‌شود که مبتنی بر چهار مرحله است. نخست، بررسی واژگان از جمله کاربرد صفت‌ها[4]، لازم است: مثلاً کدام کلمات کشور «نگریسته» را توصیف می‌کنند، کدام کلمات بی‌آنکه ترجمه شوند در زبان مقصد به کار می‌روند و حالت غریب و ناشناخته‌ای ایجاد می‌کنند. از این منظر، بد نیست به مقولهٔ «کلمات وهم‌گون»[5]، مانند حرم و صحرا و کنیز، نگاه کنیم که تأثیراتشان به خلق «جای دیگر» بودنِ شرق کمک می‌کند (همان ٦٦). در چارچوب این تحلیل واژگانی، همچنین لازم است به تکرارها، اتفاق‌ها، هر گونه استفادهٔ ناخودآگاه[6] از واژگان، به‌ویژه هنگام توصیف مکان‌ها، و نام‌ها توجه شود. بررسی زبان سپس به سوی

---

[1] synergy
[2] monosemy
[3] essentialist
[4] adjectivising
[5] phantasm-words
[6] automatic

هر آن چیزی هدایت می‌شود که با رابطه‌ای سروکار دارد: تأثیرات نارضایی، غریب‌گرایی، انضمام، اندراج (همان ٦٥). شخصیت‌ها مرحلهٔ بسیار مهمی از دسترسی به جهان داستان را ممکن می‌سازند، از همین رو تحلیل کانون‌شدگی به‌عنوان مرحلهٔ دوم ضروری است: به کدام شخصیت هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم؟ مراحل خوانش مورا وجه سومی هم دارد که با این مرحلهٔ دوم در مورد کانون‌شدگی مرتبط است: بازنمایی فضا. رابطهٔ بین این دو مرحله به‌ویژه مهم است. پاژو این ضرورتِ تحلیلِ روابط میان فضا و بدن شخصیت‌ها را تأیید می‌کند، یعنی ثبت شخصیت در فضا و استفادهٔ بدن از فضا. باید از انتخاب شخصیت‌ها آگاه بود: مثلاً شخصیت‌های مذکر/مؤنث چقدر با وابستگی سیاسی- فرهنگی خود پیوند دارند یا موقعیتشان در چارچوب نظام آن شخصیت (مثلاً وحشی در مقابل متمدن) چیست. نتایج بررسی‌هایی که در زمینهٔ نوشته‌های غریب‌گرایانه انجام شده ازاین‌نظر مفید است، چون می‌توان استفاده از همین ویژگی‌ها را کشف کرد: مکان‌های شگفت‌انگیز دیگر فضا را چندپاره می‌کنند، و فضا نمایشی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، صحنه‌ها فرهنگ و طبیعت دیگری هستند. جنسی کردن مداوم فضا تسلط بر دیگری را ممکن می‌سازد. سرانجام، در مرحلهٔ چهارم، مقولهٔ زمان بسیار مهم است. باید زمان دیگری و روابط میان زمان من و زمان دیگری را تحلیل کرد: آیا زمان دیگری رازآمیز است؟ آیا در ارتباط با زمان دیگری ناهم‌زمانی‌هایی وجود دارد؟

در بخش بعد، به تعریف آن دسته از مفاهیم بنیادی تصویرشناسی می‌پردازم که در نمونه‌های ادبی فرانسه و فارسی کاربرد دارند، و مثال‌هایی کلی از نحوهٔ استفاده از این مفاهیم در متون فرانسه و فارسی ارائه می‌کنم.

کاربرد مفاهیم تصویرشناسی در نمونه‌های ادبی فارسی و فرانسه

کلیشه

کلیشه در اصل گراوری بود در صنعت چاپ برای چاپ مکرر. این جنبهٔ مادیِ تکرار از قرن نوزدهم جای خود را به تکراری زبانی داد، و کلیشه به صورت تقلیل زبان به بیان قالبی تعریف شد. به‌ویژه در اواخر قرن نوزدهم نویسندگان و متفکران هم از فرسوده شدن زبان آگاه بودند و هم از مخدوش شدن مرز میان موقعیت ممتاز خود

به عنوان افراد فرهیخته و توده‌ها که به‌خصوص با تأسیس روزنامه‌ها رفته‌رفته به‌طور گسترده به آموزش و آگاهی دست می‌یافتند (اِیماسی و هرشبرگ پی‌یرو ۱۳)[1]. استفاده از کلیشه به این عصر جدید مربوط می‌شود، و *فرهنگ عقاید رایج*[2] فلوبر و *تفسیر سخنان متعارفِ* لئون بلوا[3] آثاری پیشرو در استفاده از کلیشه به این معنی بوده‌اند. کلیشه را باید از الگوی قالبی[4] متمایز کرد؛ الگوی قالبی شامل جنبه‌های اخلاقی و متافیزیکیِ ارج نهادن یا فروکاستن ارزش‌ها[5] است، در حالی که کلیشه شامل آنها نمی‌شود. کلیشه را باید در رابطهٔ متن با نمونهٔ اجتماعی‌اش درک کرد؛ درک ارجاع بینامتنی برای شناخت و تحلیل آن لازم است. در تحلیل ادبی، کلیشه را باید به لحاظ تأثیرات زیباشناختی و عملکردش در متن تحلیل کرد. در متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، کلیشهٔ ادبی دربارهٔ فراوانی بو و رنگ در ایران، که هم نویسندگان فرانسوی و هم نویسندگان ایرانی آن را به کار می‌برند، به صورت عنصری متضاد با کمبودهای حسی فرانسه و یکنواختی نسبی آن عمل می‌کند. این کلیشه تأثیر زیباشناختی عجیبی دارد.

الگوی قالبی

مشکل الگوی قالبی ناشی از این واقعیت است که کاربرد عمومی با کاربرد ادیبانهٔ این اصطلاح بسیار متفاوت است. کاربرد عمومی الگوی قالبی به‌صورت کلیشه با کاربرد ادیبانهٔ آن، که من در این مقاله آن را ترجیح می‌دهم، همزیستی دارد. ازاین‌رو، الگوی قالبی را تصویری جمعی تعریف می‌کنند که حول یک گروه و اعضای آن دور می‌زند. از این دیدگاه، الگوی قالبی واسطهٔ رابطهٔ ما با جهان است. کاربرد آن در محل تلاقی علوم اجتماعی و تحلیل ادبی است. درست همان‌طورکه الگوی قالبیِ یک گروه اجتماعی تصویری ساخته‌شده است، الگوی قالبی ادبی نیز در اصطلاح ادبی یک ساختار است. درست همان‌طور که کلیشه به خودی خود وجود ندارد زیرا لازم است که خواننده‌ای آن را به صورت کلیشه تأویل کند، الگوهای قالبی را نیز باید شناخت، و این شناخت از جهان‌بینی و آگاهی مشترکی در درون یک گروه ناشی می‌شود، و در

---

[1] Ruth Amossy and Anne Herschberg Pierrot
[2] *Dictionnaire des idées reçues*
[3] Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*
[4] stereotype
[5] un/valorizing

مورد الگوی قالبی ادبی از یک فرهنگ ادبی سرچشمه می‌گیرد. الگوهای قالبی دوگانه که غالباً به تصویر یک ملت اضافه می‌شوند و لایه‌هایی تشکیل می‌دهند تصویر قبلی را باطل نمی‌کنند. الگوهای قالبی ملت‌های پرتناقض در مورد بسیاری از ملت‌ها به کار رفته است. این الگوی قالبی بنیادی به‌ویژه در تصویر فرانسویان از ایران به عنوان کشور فرهیختگی و تحجر، دخیل است، گنجینه‌ای از یک فرهنگ بزرگ و تاریک‌اندیشی.

پیش‌داوری

الگوی قالبی تصویری جمعی است که به عنوان مثال حول عرب‌ها می‌چرخد، حال آنکه پیش‌داوری تمایل به داوری منفی دربارهٔ کسی به دلیل تعلق او به گروه عرب‌هاست (ایماسی و هرشبرگ پی‌یرو ۳۵). پیش‌داوری مستلزم داوری یا نگرش اخلاقی است. آن را می‌توان به‌صورت قالبی انتزاعی و منفی از دیگری ارائه کرد. پیش‌داوری بر انتزاع استوار است، درحالی‌که الگوی قالبی مبتنی بر تعمیم است. در اینجا، پیش‌داوری فرانسویان نسبت به ایرانیان پس از انقلاب ۱۹۷۹ مبتنی بر تعصبی مذهبی است که به آنان نسبت داده می‌شود و به هنگام مواجه شدن با ایرانیان در زندگی واقعی منجر به استدلال عجولانه می‌شود.

تصویر

تعریف تصویر در تصویرشناسی «بازنمایی یا وجههٔ ذهنی یا استدلالی یک فرد، گروه، قوم یا «ملت» است (بلر و لرسن ۳٤۲). تصویرشناسی بین انواع تصویر نیز تمایز قائل می‌شود: دگرتصویر[1] در مورد کشورهایی به کار می‌رود که تصویر از خودِ[2] خودشان را صادر می‌کنند، و این تصویر از خود در خارج به همین صورت پذیرفته می‌شود؛ تصویر نابخود[3] در مورد کشورهایی به کار می‌رود که دگرتصویر را وارد و درونی می‌کنند (که موجب خودمحوری[4] در برخی متون ایرانی می‌شود). همان‌طورکه پیشتر اشاره کردم، نتیجهٔ این تعریف‌ها کمابیش به‌طور منطقی منجر به این تصور

---

[1] hetero-image
[2] self-image
[3] auto-image
[4] self-orientalism

می‌شود که «جهت این فرایندها را دست‌کم تا حدی روابط قدرت تعیین می‌کند» (بلر و لرسن ۳٤۳). من این موضوع را به عنوان مثال در آخرین بخش مقاله‌ام، «مگر می‌شود ایرانی بود»، به منزلهٔ نمونهٔ رابطهٔ فرانسه با ایران از طریق مسئلهٔ فراتصویر[1] تحلیل خواهم کرد.

چهار تعریفی را که تا اینجا بررسی کردم می‌توان در یک توالی سازمان‌یافته به همدیگر مرتبط کرد: «مجموعه‌ای از کلیشه‌ها یک الگوی قالبی تشکیل می‌دهد، مجموعه‌ای از الگوهای قالبی یک پیش‌داوری تشکیل می‌دهد، و مجموعه‌ای از پیش‌داوری‌ها یک تصویر (از دوستان یا دشمنان) تشکیل می‌دهد (بلر و لرسن ٤۳۱).

بازنمایی

بازنماییْ رابطهٔ بین متن (به منزلهٔ گفتمان) و تجربه‌ای است که متن مدعی ارائهٔ تصویری از آن است (بلر و لرسن ۱٤٥). ازاین‌رو، بازنمایی با مفاهیم ارسطوییِ محاکات[2] و روایت[3] ارتباط دارد. من در این متن محاکات را با نشان دادن اعمال، و روایت را با نقل داستان به عنوان بازنمایی به کار می‌برم. بازنمایی بازتولیدِ بی‌طرفانهٔ واقعیت نیست؛ در این فرایند همواره چیزی به واقعیت افزوده یا از آن حذف می‌شود. ادبیات و ادبیت درست در همین تفاوت با واقعیت قرار دارد. در مطالعهٔ موردی ما، بازنماییِ یک گروه هویت بخشیدن به آن گروه است، به‌ویژه مثلاً در مورد گروه‌هایی که دچار مشکلات هویت در آوارگی هستند. بازنمایی همواره به‌صورت رابطه‌ای سه‌وجهی ثبت می‌شود: بازنمایی کسی، توسط کسی، برای کسی.

مگر می‌شود ایرانی بود؟

شرق‌شناسی ادبی فرانسه در مورد ایران با این پرسش مکرر ارتباط دارد: «مگر می‌شود ایرانی بود؟» نکتهٔ جالب توجه این است که چنین پرسشی به‌صورت گفت‌وگو بین ایران و فرانسه وجود ندارد، و دلیلش به نظر من مناسبات قدرت است. پرسشِ «مگر می‌شود فرانسوی بود؟» به‌هیچ‌وجه برای ایرانیان مطرح نیست، زیرا تا همین اواخر

---

[1] meta-image
[2] mimesis
[3] diegesis

از سیطرهٔ این پرسش آگاه نبودند، و به این دلیل که از ضرورت «پاسخ دادن» هیچ اطلاعی نداشتند. واقعیت این است که *نامه‌های ایرانیِ* مونتسکیو تازه پس از جنگ جهانی دوم به فارسی ترجمه شد. *نامه‌های ایرانی* مونتسکیو را می‌توان الگوی فرانسوی تعریفِ فراتصویر محسوب کرد. در مطالعات تصویرشناسی، فراتصویر به این اندیشه راجع است که، به نظر یک ملت، دیگران چه دریافتی از آن ملت دارند. در *نامه‌های ایرانی*، دو شخصیت ایرانی رمان که به فرانسه می‌آیند و در نامه‌های خود به خویشانشان این کشور را توصیف می‌کنند، هر دو دیگری‌هایی هستند که به خودِ فرانسوی نگاه می‌کنند و بهانه‌هایی هستند برای خودِ فرانسوی تا خود را تحلیل کند. این جنبهٔ دوم از این نظر جالب است که بعد از رمان مونتسکیو نوع ادبی جدیدی به وجود می‌آید: رمان تمثیلی. در این نوع رمان، برای اجتناب از سانسور، برخی ملت‌های دیگر و افرادی از سرزمین‌های دور و اسرارآمیز در واقع فرانسهٔ معاصر را بازنمایی می‌کنند. برای تحلیل جنبهٔ مکررِ پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟» در تخیل فرانسوی، لازم است تا به یاد داشته باشیم که رمان مکاتبه‌ای مونتسکیو بعد از استقبال از سفرنامه‌های تاورنیه و شاردن نوشته می‌شود. در آن زمان، ایرانی دیگر شخصیتی شناخته‌شده از سرزمینی دور و اسرارآمیز است. نکتهٔ بسیار جالبی که هنگام جست‌وجو در متون نثر فرانسه دربارهٔ ایران مشاهده می‌شود این است که متفکران و نویسندگان فرانسوی بارها از پرسش مونتسکیو برای توصیف رابطهٔ ایران و فرانسه استفاده کرده‌اند. آنچه در این پرسش در معرض خطر است تفکر فرانسویان دربارهٔ دیگربودگی است، دقیقاً همان دیگربودگی که ایرانیان مظهر آن‌اند. تا همین سال‌های اخیر چندین «نامه‌های جدید ایرانی» به قلم نویسندگان فرانسوی وجود دارد، حتی اگر این دیگریِ ایرانی، پس از تمرکز استعمار بر افریقای شمالی یا دیگری‌های افریقایی، دیگر یک دیگریِ ممتاز نباشد.[۱] این واقعیت که چنین ارجاعی به عنوان بن‌مایه‌ای[۲] بینامتنی به کار می‌رود اشتغال ذهنی این دو کشور را به یکدیگر، و بیش از هر چیز تمایل آنها را به توصیف این اشتغال ذهنی نشان می‌دهد. جالب اینکه در سال‌های اخیر منبع مونتسکیو را در

---

[۱] دو نمونه از این *نامه‌های جدید ایرانی* از این قرارند:
Serge Ginger, *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980* (Paris: Anthropos, 1981). Michel Drancourt, *Les nouvelles lettres persanes* (Paris: J.C. Lattés, 1975).

[2] motif

نوشته‌های ایرانیان نیز می‌توان یافت. این فراتصویر را ایرانیان به‌صورت امکان بازنمودن خود از دریچهٔ چشم دیگری درونی کرده‌اند. بنابراین، اگر پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟» امروز در فرانسه کلیشه شده است، در ایران هنوز چنین نیستَ و این تصویر از آن خود می‌شود.

امیدوارم در این مقاله اهمیت استفاده از تصویرشناسی را برای مطالعهٔ تصویرهای دیگری، به‌ویژه در مورد متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، نشان داده باشم. من مراحل این خوانش را تعریف و زمینه را برای استفاده از آن در بررسی‌های بعدی مهیا کردم. آخرین بخش مقاله تلاش مختصری بود برای به کار بستن این خوانش در تصاویر خاص فرانسوی و ایرانی با استفاده از بن‌مایه‌ای مکرر در این دو ادبیات، یعنی پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟». تصویرشناسی روشی انعطاف‌پذیر است که قابلیت ترکیب با خوانش‌های دیگر را دارد؛ به همین دلیل، امیدوارم به‌نحو سودمندی مورد استفادهٔ پژوهشگران ایرانی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار گیرد.

منابع

Amossy, Ruth, and Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés*. 1st edition: Nathan, 1997. Paris: Armand Colin, 2007.

Beard, Michael. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Beller, Manfred, and Joep Leerssen. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Studia Imagologica 13. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Boer, Inge E., and Mieke Bal. *Disorienting Vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Certeau, Michel de, and Wlad Godzich. *Heterologies: Discourse on the Other*. Theory and History of Literature. Manchester: Manchester University Press, 1986.

Corbey, Raymond; Leerssen, Joep, ed. *Alterity, Identity, Image; Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

Drancourt, Michel. *Les nouvelles lettres persanes*. Paris: J.C. Lattès, 1975.

Ginger, Serge. *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980*. Paris: Anthropos, 1981.

Guyard, M.F. *La littérature comparée*. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1996.

Hentsch, Thierry. *L'orient imaginaire: la vision politique occidentale de l'est méditerranéen.* Paris: Editions de Minuit, 1988.

Joya Blondel, Saad. *The Image of Arabs in Modern Persian Literature.* Lanham: University Press of America, 1996.

Moura, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

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

Société française de littérature générale et comparée, Congrès, Yves Clavaron, and Bernard Dieterle. *Métissages littéraires: Actes du XXXIIème congrès de la SFLGC, Saint-Etienne, 8-10 Septembre 2004*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی

ناهید حجازی*

چکیده:

ادبیات تطبیقی در برخی کشورهای عربی همچون سوریه، لبنان، مراکش، کویت و بحرین سابقه دارد، اما قدمت و گستردگی فعالیت‌هایی که در این حوزه در مصر صورت گرفته بیشتر است. از همین رو، در این مقاله با نگاهی تاریخی و با تحلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی و ادبی به پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی در مصر به عنوان نمونه‌ای از کشورهای عربی می‌پردازیم تا به نگرشی کلی دربارهٔ وضعیت ادبیات تطبیقی در جوامع عرب دست یابیم. ادبیات مصر در عصر ممالیک و طی سه قرن سلطهٔ حکومت عثمانی به تحول و نوآوری فکری و ادبی و فرهنگی دست نیافت، این جرقه را حملهٔ ناپلئون به مصر روشن کرد. فرانسویان با آوردن صنعت چاپ، و تأسیس کتابخانه‌ها و مدارس و انجمن‌های علمی و ادبی، و ترجمهٔ برخی آثار فرانسوی به عربی فرهنگ اروپا و به‌خصوص فرانسه را به کشورهای عرب و مصر معرفی کردند. تا آن زمان، با آنکه بین مصر و اروپا تعامل ادبی و فرهنگی وجود داشت، اما این ارتباط‌ها مستند و اصولی و تعریف‌شده نبود. ادبیات تطبیقی در مصر به عنوان یک علم و رشتهٔ جدید با تأثیرپذیری مستقیم از مکتب فرانسوی در دههٔ ۱۹۵۰ با محمد غنیمی هلال آغاز می‌شود و سپس در دههٔ ۱۹۸۰ پژوهشگرانی مثل سعید علوش و حسام‌الخطیب در آثار خود جهان عرب را تا حدودی با مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی آشنا می‌کنند. علی‌رغم دشواری‌ها و مشکلاتِ حوزهٔ ادبیات تطبیقی در جهان عرب، مثل ناآشنایی با اصول نظری و تعریف‌ها، تلاش‌هایی با تکیه بر ادبیات ملی و جهانی در جهان عرب صورت می‌پذیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مصر، جهان عرب، پیدایش ادبیات تطبیقی، انجمن ادبیات تطبیقی

---

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

شرایط و زمینه‌های اجتماعی‌ـفرهنگی پیدایش ادبیات تطبیقی در مصر

مصر در میان کشورهای عربی همچون سوریه، مراکش، لبنان، کویت و بحرین سابقهٔ بیشتر و گسترده‌تری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی دارد. بنابراین می‌توان با بررسی و تحلیل ادبیات تطبیقی در مصر به عنوان محور و کانون کشورهای عربی به نگرشی کلی دربارهٔ ادبیات تطبیقی در جوامع عرب دست یافت. حمید عنایت می‌گوید:

> تعیین تاریخ دقیق آغاز یا فرجام جنبشهای فکری اغلب کاری گمراه‌کننده است، زیرا پیدا شدن یا به سر آمدن این گونه جنبشها بیشتر به طور تدریجی و چه بسا ناآگاهانه روی می‌دهد. نهال هر اندیشهٔ نو از بستر باورهای کهن می‌روید و آرزوی درافکندن هر طرح تازه در روابط حکومت و ملت، بر زمینهٔ اوضاع دیرین اجتماعی می‌بالد. ولی بسا هست که رویدادی تاریخی، جریان پیدایی یا نابودی این جنبشها را تندتر یا کندتر می‌کند. (۲۱)

تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی در مصر زمینه‌های پیدایش تفکر جدید را فراهم کرد و قدرت زبان و ادبیات بستری برای شکل گرفتن و رشد ادبیات تطبیقی شد. زبان و ادبیات عرب در عصر ممالیک (۱۲۸۷ـ۱۵٤۳) زبان مغولانِ حاکم بود و با زبان شاعران فرق داشت. با قدرت گرفتن حکومت عثمانی و سه قرنَ سلطهٔ عثمانی‌ها بر مصر (۱۲۳۷ـ۱۵۱۷) چراغ ادبیات عرب کم‌فروغ‌تر شد، زیرا ترکی زبان احکام دیوانی و مکاتبات شد و زبان‌های فارسی و ترکی در کنار عربی اشاعه یافت. (زیدان ج۲، ۲٤۸). در این دو دوره، با آنکه زبان و ادبیات عرب با زبان و ادبیات مغولان و عثمانی‌ها در ارتباط بود، اما تأثیری وجود نداشت که منجر به رشد و نوگرایی در ادبیات عرب شود و دستاوردهای فرهنگی تازه‌ای داشته باشد. «جرقه‌ای که این جریان را شروع کرد و به آن سرعت بخشید حملهٔ ناپلئون به مصر (۱۷۹۸) بود» (گیب ۱). اقدامات فرانسویان، مثل آوردن صنعت چاپ به مصر، تأسیس کتابخانه‌ها و مدارس و انجمن‌های علمی و ادبی، تأسیس روزنامه و مجله، و ترجمهٔ برخی آثار ادبی فرانسوی به عربی منجر به آشنایی مصریان با فرهنگ فرانسه شد. این امر، به نوبهٔ خود، عرب‌ها را به مطالعه و نگارش دربارهٔ فرانسویان واداشت و آنان را با جنبه‌هایی از اندیشهٔ اروپایی آشنا ساخت. فرانسویان در نخستین سال ورود خود به مصر با تأسیس «انجمن فرهنگی مصر»[۱] که به ظاهر انجمنی علمی برای پژوهش در تاریخ و فرهنگ مصر باستان بود، به تقویت و

---

[۱] المَعهَد العلمی یا Institut d'Egypte

استقرار سیاست فرهنگی فرانسه در مصر پرداختند. گیب می‌گوید: «پیدایش انجمن‌های فرهنگی از زمان حملهٔ فرانسه به این کشور در پیشرفت و احیای ادبیات عرب و برپایی مجامع علمی و ادبی کمک شایانی نموده‌اند»(همان ۲۰). زبان رسمی این انجمن فرانسه بود و گنجینه‌ای از کتاب داشت. عده‌ای از نخبگان علم و ادب فرانسه به مصر اعزام شدند که همگی با شور و اشتیاق برای آشنا کردن مصریان با فرهنگ فرانسه تلاش می‌کردند.

احداث کانال سوئز و اعزام هیئت‌های علمی به اروپا ارتباط مصر را با جهان غرب تسریع کرد. نخستین هیئت علمی مصری در زمان حکومت محمدعلی پاشا به اروپا اعزام شد.

> محمدعلی پاشا در همان نخستین سال حکومتش (۱۸۰۵) اولین هیئت علمی را به سرپرستی رفاعه طهطاوی (۱۸۰۱ـ۱۸۷۳) برای آموختن علومی مثل مهندسی، پزشکی، کشاورزی، داروسازی و سیاست به فرانسه فرستاد تا از آنها در ارتش خود استفاده کند. این اولین تماس مصریان با فرهنگ غرب بود. رفاعه پس از بازگشت از اروپا با موافقت محمدعلی پاشا مدرسهٔ زبان را تأسیس کرد و خود به سرپرستی آن منصوب شد. (ضیف ۱۹)

رفاعه و شاگردانش دوهزار اثر اروپایی را به عربی و ترکی ترجمه کردند. عثمان جلال (۱۸۲۹–۱۸۹۸)، شاگرد رفاعه، آثار نویسندگان مشهور فرانسوی از جمله رمانِ *پل و ویرژینی*، *حکایت‌های لافونتن* و چند کمدی از مولیر را به نثر سادهٔ عربی ترجمه کرد. ویژگی قابل توجه و تأثیر این ترجمه‌ها واقعیت و حقیقت ترجمه نبود، بلکه ترویج روح نوگرایی و بریدن از گذشته از ویژگی‌های این عصر بود. رفاعه طهطاوی از نخستین افرادی بود که در کتابش، تلخیص الابریز فی تلخیص باریز (پالایش زر ناب در گلچین پاریس)، مصریان را با مشاهدات خود در پاریس آشنا و فرهنگ و تمدن و قوانین فرانسه را برای آنان تشریح کرد.

سید مصطفی لطفی المنفلوطی (۱۸۷٦ـ۱۹۲٤) با اقتباس یا ترجمهٔ برخی رمان‌های فرانسوی و آثار فرانسوا کوپه کتاب سه جلدی *النظرات*، و کتاب‌های *الفضیلة* و *سبیل‌التاج* را به رشتهٔ تحریر درآورد. احمد شوقی (۱۸٦۸ـ۱۹۳۲) می‌گوید: «اندیشهٔ خود را در تنظیم داستان‌ها به شیوهٔ لافونتن آزمودم» (شوقی ۲، ۱۷۱) و «محمد حافظ ابراهیم فهمی (۱۸۷۱ـ۱۹۳۲) کتاب *لیالی سطیح* را تحت تأثیر ویکتور هوگو نوشت»

(ضیف ۱۰۰). تا این زمان، از ادبیات تطبیقی در مصر خبری نبود و ادیبان و اندیشمندان مصر با ترجمهٔ برخی آثار فرانسوی به عربی یا اقتباس از آنها سبب آشنایی هم‌سلکان و هم‌وطنان خود با فرهنگ دیگری می‌شدند. این آثار نمونه‌های بسیار بااهمیت و درخشانی از ارتباط فرهنگی بین مصر و فرانسه و حتی شرق و غرب است.

نطفه‌های اولیهٔ ادبیات تطبیقی در مصر

در نتیجهٔ آشنایی ملت مصر با فرهنگ اروپا، به‌ویژه فرانسه، زمینه‌های ارتباط و تعامل ادبی به شکل منسجم‌تر و اصولی‌تر از اواخر قرن نوزدهم و سپس در قرن بیستم هموار شد. گرچه دههٔ ۱۹۵۰ در تاریخ ادبیات تطبیقی در مصر اهمیت و جایگاه خاصی دارد، زیرا در این دهه بود که ادبیات تطبیقی بر اساس مکتب فرانسه در این کشور آغاز شده است، «محققان اتفاق نظر دارند که ادبیات تطبیقی در نتیجهٔ ارتباط پژوهشگران ادب عرب با همتایان اروپایی‌شان و به وجود آمدن فرهنگ مدرن عربی از قرن نوزدهم شروع شده است» (اصطیف ۲۸۱). از نخستین افرادی که اصطلاح ادبیات تطبیقی یا «الادب المقارن» را در زبان عربی به کار برد خلیل هنداوی (۱۹۰٦ـ۱۹۷۰)، نویسنده و منتقد سوری‌ـلبنانی، بود. او در کتابش، *تاریخ علم الادب عند الفرج و العرب و ویکتور هوگو* (تاریخ شیوهٔ ادبیات نزد غربیان و اعراب و ویکتور هوگو)، «فیلسوف عرب ابوالولید ابن رشد را نخستین تطبیق‌گر در فرهنگ کلاسیک عرب معرفی کرد. به نظر هنداوی، سابقهٔ ادبیات تطبیقی نزد اعراب به شرح و تفسیر ابن رشد (۱۱۲٦ـ۱۱۹۸ م.) بر *فن شعر* ارسطو باز می‌گردد» (غزول ۱۱۳). کتاب هنداوی که در ۱۹۰٤ در قاهره به چاپ رسید مجموعه‌ای از مقالات او بود که در سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰٤ در مجلهٔ *الهلال* منتشر می‌شد؛ این کتاب در سال ۱۹۱۲ تجدید چاپ شد. کتاب هنداوی تحت تأثیر تفکر فرانسوی اطلاعات مفیدی دربارهٔ رمان در اختیار ادیبان و محققان آن روز مصر قرار می‌داد و برای نخستین بار نگرشی نو و غیرمذهبی به ادبیات ارائه می‌کرد. با این وصف، «نگاه هنداوی به گذشته متأثر از اعتقاد او به تقویت هویت ملی و توجه به میراث شکوهمند اعراب بود و ادبیات تطبیقی نزد وی چهارچوب و نظام یک علم مشخص را نداشت» (اصطیف ۲۸۱).

الخلیدی پس از هنداوی از پیشتازانِ زمینه‌ساز ادبیات تطبیقی در جهان عرب به‌خصوص مصر است. در زمانی که جهان عرب شعرِ و ادبیات خود را برتر می‌شمرد هنداوی و الخلیدی توجه جهان عرب را به ضرورت ارتباط و تعامل ادبی جلب کردند. الخلیدی به‌خوبی با ادبیات عرب و اروپا آشنا بود و «در زمینهٔ تأثیر اعراب بر شعر و تخیل اروپا در عصر رنسانس از طریق سیسیل و اسپانیا کار کرده بود. کتاب او در این زمینه طی ده سال به سه چاپ رسیده است و همین امر نشانهٔ استقبال جامعهٔ ادبی از موضوع مورد مطالعهٔ اوست». (همان)

پس از *الخلیدی*، باید از سلیمان البوستانی (۱۸۵٦ـ۱۹۲۵) و ترجمهٔ *ایلیاد* وی نام برد که در سال ۱۹۰٤ در قاهره به چاپ رسید. البوستانی در مقدمهٔ مفصل خود بر این کتاب از لزوم آشنایی با ادبیات غرب و علاقهٔ روزافزون اعراب به داستان‌سرایی و موضوعات غیرمذهبی سخن گفته و به مفهوم کلی ادبیات تطبیقی توجه کرده است. وی در این مقدمه به مقایسهٔ شباهت‌ها و برخی اختلاف‌های شعر یونانی با شعر رواییِ قبل از اسلام می‌پردازد و ویژگی غنایی اشعار عرب را که در اشعار یونانی به چشم نمی‌خورد، به عنوان مزیت شعر عرب برمی‌شمرد. «با آنکه وی محققی دقیق و نکته‌سنج بود، اما شباهت این دو نوع شعر را ناشی از اوضاع مشابه و مراحل یکسان پیشرفت در این دو جامعه می‌دانست و به تحلیل تطبیقی آنها مطابق اصول توجه نمی‌کرد» (همان).

از دیگر پیش‌کسوتان ادبیات تطبیقی که در راه الخلیدی گام برداشتند قسطاکی حمصی (۱۸۵۸ـ۱۹٤۱)، محقق و منتقد اهل سوریه، است. او در بخش سوم کتاب خود، *منهل الورود فی علم الانتقاد* (منبعی برای تازه‌واردان به علم نقد)، که در سال ۱۹۳۵ به چاپ رسید، *کمدی الهی* دانته را با *رسالة الغفران* ابوالعلاء معری مقایسه می‌کند. البته این مقایسه کلی است و، بر خلاف مکتب فرانسه، مبتنی بر مستندات تاریخ روابط ادبی نیست.

در سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰، در مصر مقایسه‌ای اصولی بین ادبیات عرب و ادبیات اروپایی صورت نگرفت. در دههٔ ۱۹۳۰، نویسندگان و منتقدان عرب با جدیت بیشتری فعالیت‌هایی را در این عرصه دنبال کردند و به شیوه‌ای مبهم و اجمالی به ضرورت وجود نظریه و روش در ادبیات تطبیقی علاقه نشان دادند. عبدالوهاب عزام در سال ۱۹۳۳ چند مقاله دربارهٔ مقایسهٔ ادبیات فارسی و ادبیات عربی نوشت و این مقالات را

در مجلهٔ *الرساله*[1] منتشر کرد (الخطیب ۱۷). گرچه هدف وی مقایسهٔ ادبیات این دو کشور بود، اما از توجه به روابط تاریخی میان آنها غفلت کرد و پژوهش خود را به مطالعه و معرفی ادبیات فارسی محدود ساخت.

درینی خشابه در سال ۱۹۳٦ در مقالاتی دربارهٔ سفر انسان به دنیای دیگر نظر دانته را با سنت اسلامی‌ـعربی مقایسه کرد. فخری ابوالسعود در سال ۱۹۳٦ دو مقاله دربارهٔ ادبیات عرب و ادبیات انگلیسی نوشت و هردو را در مجلهٔ *الرساله* به چاپ رساند. «وی زیر عنوان اصلی یکی از مقالاتش ــ «الاثر الاجنبی فی الادبین العربی و الانجلیزی» (تأثیر عوامل خارجی در ادبیات عربی و انگلیسی) ــ اصطلاح «فی الادب المقارن» (ادبیات تطبیقی) را به کار می‌برد» (همان ۹). خشابه نیز به برخی تفاوت‌ها و شباهت‌های ادبیات عربی و انگلیسی بدون ارائهٔ سند تاریخی برای نشان دادن این روابط و تأثیرگذاری ادبی اشاره می‌کند.

در دههٔ ۱۹٤۰، شاهد ورود ادبیات تطبیقی به قلمرو دانشگاه‌ها (دارالعلوم) در مصر هستیم. «شورای علمی دارالعلوم در سال ۱۹٤۵ لایحه‌ای تصویب کرد که به موجب آن ادبیات تطبیقی به واحد درسی دانشگاهی تبدیل شد و تدریس آن در دانشگاه قاهره (دانشگاه فؤاد آن زمان) آغاز شد. در آن زمان، ادبیات تطبیقی هنوز به صورت رشتهٔ مستقل درنیامده بود و بخشی از رشتهٔ «النقد و البلاغه» محسوب می‌شد» (عامر ۲۳).

آغاز ادبیات تطبیقی در مصر و روند تحول آن

دههٔ ۱۹۵۰ در تاریخ ادبیات تطبیقی در مصر نقطهٔ عطفی به شمار می‌آید، زیرا در آنچه تا این زمان دربارهٔ ادبیات تطبیقی نوشته شده بود، یا ممکن بود در کتاب‌ها یا مقالات با عنوان «الادب المقارن» آمده باشد به قواعد و ویژگی‌های مکتب ادبیات تطبیقی که برای نخستین بار در فرانسه تأسیس شده بود، توجه نمی‌شد و تعریف مشخصی از آن ارائه نداده بودند، و بیشتر به ادبیات به طور کلی، تاریخ ادبیات و نقد ادبی می‌پرداختند. در جهان عرب، ادبیات تطبیقی به عنوان یک علم و رشتهٔ جدید در ادبیات با اصول و قواعد مشخص با محمد غنیمی هلال (۱۹۱٦–۱۹٦۸) به وجود آمد.

---

[1] *الرساله* نشریه‌ای هفتگی بود که بین سال‌های ۱۹۳۳–۱۹۵۳ در قاهره، به سردبیری احمد حسین الضیافت (۱۸۸۵–۱۹٦۸) که خود نویسنده و محقق بود، منتشر می‌شد.

آثار وی، به‌ویژه کتاب *الادب المقارن* (ادبیات تطبیقی) (۱۹۵۳)، از کتاب‌های مرجع ادبیات تطبیقی در جهان عرب است و در بیشتر دانشگاه‌های عرب تدریس می‌شود. وی آثاری از شاتوبریان، لامارتین، ویکتور هوگو، برناردن دوسن پی‌یر، آلفرد دو وینیی و ژان پل سارتر را به عربی ترجمه کرد و تحت تأثیر مکتب فرانسه و با کمک مدارک و اسناد تاریخی به مطالعه و بررسی ادبیات فرانسه، و ادبیات کلاسیک عربی و فارسی پرداخت. محمد غنیمی هلال در دانشگاه‌های دارالعلوم، عین‌الشمس و در دانشگاه زبان‌ها به تدریس در این رشته پرداخت و دانشجویانی تربیت کرد که همه از استادان بنام این رشته شدند و آثار ارزشمندی در ادبیات تطبیقی پدید آوردند.

در فاصلهٔ سال‌های ۱۹٦۰ تا ۱۹۸۰، آثار مهم و باارزشی دربارهٔ روابط ادبیات عرب با ادبیات سایر زبان‌ها مثل فارسی، ترکی، یونانی، ایتالیایی، انگلیسی، فرانسه و برخی دیگر از زبان‌های اروپایی نوشته شد. برای نمونه می‌توان به آثار لوئیس اواد، محمد غنیمی هلال، محمد مفید الشوباشی، حسام الخطیب، محمد عبدالسلام الکفافی، طه ندا، محمد جمعه، حسن جاد حسن، عبدالمنعم خفاجه، رجا عبدالمنعم جبر و سعید علوش اشاره کرد. در این دو دهه، در برخی دانشکده‌های ادبیات در کشورهای عربی نیز درس ادبیات تطبیقی در مقاطع تحصیلات عالی تدریس می‌شد، اما هیچ گروه رسمی دانشگاهی به نام ادبیات تطبیقی وجود نداشت. درس ادبیات تطبیقی هم بیشتر در گروه زبان عربی یا در گروه زبان‌های خارجی دانشکده‌های ادبیات ارائه می‌شد. در اواخر دههٔ هفتاد بود که نام گروه زبان انگلیسی دانشگاه قاهره به گروه زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقی تغییر یافت. «در این دانشکده‌ها، درس ادبیات تطبیقی بیشتر به استادانی محول می‌شد که از پژوهشگران و علاقه‌مندان ادبیات تطبیقی بودند تا اشخاصی که صرفاً تخصص دانشگاهی داشتند» (اصطیف ۲۸٤).

در دههٔ هشتاد میلادی شاهد تغییر چشمگیری در ادبیات تطبیقی در جهان عرب هستیم که عبارت است از ورود مکتب امریکایی با آثار حسام الخطیب و سعید علوش. «حسام الخطیب در مقالهٔ مفصل خود با عنوان «الادب المقارن بین التزّمت المنهجی والانفتاح الانسانی» (ادبیات تطبیقی در کشاکش تعصب‌های روش‌شناختی و آزادی عمل

انسانی[1]) مکتب امریکایی را معرفی کرد. این مقاله در سال ۱۹۷۹ در مجلهٔ *المعرفه* در دمشق منتشر شد و الخطیب آن را در ۱۹۸۱–۱۹۸۲ در کتاب خود *الادب المقارن* (ادبیات تطبیقی) بازنگری و چاپ کرد» (الخطیب ۱۹). الخطیب دست‌کم ۳٤ اثر در حوزهٔ ادبیات تطبیقی منتشر کرده است.

سعید علوش نیز تحت تأثیر مکتب امریکاییِ ادبیات تطبیقی مقاله‌ای با عنوان «فی الدراسه العربیه المقارنه[2] (ادبیات تطبیقی عربی) نوشت و آن را در دومین همایش ادبیات تطبیقی مجمع العرب قرائت کرد و سپس در سال ۱۹۸۷ در مجلهٔ الادب الاجنبه، شمارهٔ ۵۱ و ۵۲ با تفصیل بیشتر آن را به چاپ رساند.

وضعیت فعلی ادبیات تطبیقی در مصر و برخی کشورهای عربی

تعداد نویسندگان و پژوهندگان ادبیات تطبیقی در جهان عرب پس از دههٔ ۱۹۵۰ افزایش یافت و درس ادبیات تطبیقی در بیشتر دانشگاه‌ها اجباری شد. از اوایل قرن تا پیش از این تاریخ از ادبیات تطبیقی انتقاد می‌شد که رشته‌ای بی‌ریشه و بی اصل و نسب است و از اهمیت و ارزش زبان و ادبیات ملی (عربی) می‌کاهد. طی سه دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ ماهیت ادبیات تطبیقی تا حدی برای جامعهٔ ادبی روشن شده و شدت این مخالفت‌ها کاهش یافته بود و چند مجلهٔ محدود در این حوزه منتشر شد.

> بدین ترتیب، موقعیت ادبیات تطبیقی در جهان عرب، به ویژه در مصر، مستحکم‌تر شد. علاوه بر آنکه ادبیات تطبیقی «در بیشتر گروه‌های زبان عربی و زبان‌های خارجی دانشگاه‌های عربی به درسی مهم و اجباری تبدیل شده بود، دربارهٔ نظریات و روش‌های ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر نیز کتاب‌هایی منتشر شد و برخی مجلات عربی به ادبیات تطبیقی پرداختند، از جمله المعرفه، *الموقیف الادبی*، و *الادب الاجنبی* در سوریه، *فصول* و *الف: مجلهٔ بوطیقای تطبیقی* در مصر، و *علم الفکر* در کویت». (اصطیف ۲۸۳)

در سال ۱۹۸۳، عبدالمجید عنانه در همایشی بین‌المللی در دانشگاه آنابا در الجزیره تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی عرب را به تصویب رساند و این انجمن یک سال بعد در

---

[1] Al-Khateeb, Hussam. "Comparative Literature between Methodological Dogmatism and Human Openness". *Al-Adab al-Muqaran*. Dámascus University, 1 (1981-1982): 95-133.

[2] Allush, Sáid. "Waqi al-Dirasat al-Arabigya al-Muqarana". *Al-Adab al-Aynabigya*.14. (1987): 163-190.

ژوییه ۱۹۸٤ تأسیس شد. شورای بنیان‌گذاران این انجمن با تشکیل کمیته‌ای اجرایی از میان نمایندگان ۱۵ کشور عرب مراحل ثبت نام و پذیرش عضو را انجام دادند و قرار شد انجمن ادبیات تطبیقی عرب هر دو سال یک بار همایشی در یکی از کشورهای عربی برگزار کند.

مجموعه مقالات نخستین همایش این انجمن تحت عنوان *ادبیات تطبیقی در جهان عرب: مفهوم و روش*[1] زیر نظر عنانه در انتشارات دانشگاه آنابا منتشر شد؛ این مجموعه شامل مقالات علمی پژوهشگران و سخنرانان و آیین‌نامهٔ انجمن بود. دومین همایش در ۱۹۸٦ در شهر دمشق در سوریه و سومین همایش در ۱۹۸۸ در مراکش برگزار شد. قرار بود چهارمین همایش در سال ۱۹۹۰ در اربیل عراق برگزار شود، اما به سبب اغتشاش و ناآرامی در منطقه و جنگ خلیج فارس برگزار نشد. (غزول ۱۱۸)

احمد اتمان در سال ۱۹۸٦ «انجمن ادبیات تطبیقی مصر»[2] را با هدف رشد و گسترش ادبیات تطبیقی در مصر و جهان عرب بنیان نهاد. این انجمن تاکنون سه همایش بین‌المللی برگزار کرده است، اولی در سال ۱۹۹۵ با عنوان «ادبیات تطبیقی در جهان عرب»[3] که مقالات آن در سال ۱۹۹۸در کتابی با همین عنوان به چاپ رسید. و همایش دوم با عنوان «ادبیات تطبیقی و زبان‌شناسی: حال و آینده»[4] در سال ۲۰۰۷ برگزار شد. سومین همایش با عنوان «بوطیقای تطبیقی بین شرق و غرب[5]» در آوریل ۲۰۱۲ در قاهره برگزار خواهد شد. از جمله انتشارات انجمن ادبیات تطبیقی مصر *نخستین سالنامهٔ ادبیات تطبیقی*[6] است که در ۱۹۹۱ منتشر شد. این انجمن، علاوه بر چاپ برخی رساله‌ها و تک‌نگاشت‌ها در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و زبان‌شناسی، نشریه‌ای ادواری به نام *مقارنات* منتشر می‌کند که شامل مقالات ارائه‌شده در همایش‌های داخلی به عربی یا یکی از زبان‌های خارجی است.

یکی دیگر از مراکز مهم و فعال در حوزهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه امریکایی قاهره (**الجامعة الامریکیه بالقاهره**) است. این دانشگاه را چارلز واتسن[7] در سال ۱۹۱۹ با هدف

---

[1] *La Littérature comparée chez les Arabes: Concept et méthodologie*
[2] Egyptian Society of Comparative Literature (www.aucegypt.edu)
[3] "Comparative Literature in the Arab World"
[4] "Comparative Literature And Linguistics: Present and Future"
[5] "Comparative Poetics Between East and West"
[6] *First Year Book of Comparative Literature*
[7] Charles A. Watson

رشد و شکوفایی فکری رهبران آیندهٔ مصر تأسیس کرد. این دانشگاه انگلیسی‌زبان در حال حاضر شش دانشکده دارد و دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی در این دانشگاه در گروه زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقیِ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی برگزار می‌شود. در این دوره‌ها، پژوهش و آموزش با نگرش بینافرهنگی صورت می‌گیرد و هدف آنها آشنا ساختن دانشجویان با تصاویری است که ادبیات از جوامع و فرهنگ‌های گوناگون به آنها عرضه می‌کند.

سالنامهٔ سه‌زبانهٔ *الف* نیز در این گروه منتشر می‌شود. انتشار این سالنامه از سال ۱۹۸۱ آغاز شد و تاکنون ۳۱ شماره از آن منتشر شده است، اما دست‌کم تا سال ۱۹۸۷ کیفیت مطالب آن حاکی از ناآشنایی نویسندگان با مطالب نظری و عملی در این حوزه است. با آنکه دیگر دانشگاه‌های مصر مثل دانشگاه قاهره (دارالعلوم سابق)، در ارائهٔ درس در حوزهٔ ادبیات تطبیقی پیشگام بوده‌اند، اما هنوز رشتهٔ مستقلی با این نام ندارند. حسام الخطیب می‌گوید:

> در سال ۱۹۳۸، یک دورهٔ آموزشی به نام «ادبیات تطبیقی به زبان عربی» برای دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری راه‌اندازی شد. در سال ۱۹٤٥، ابراهیم سلامه و عبدالرزاق حمیده بخشی به نام «ادبیات نقد و معانی و بیان» برای دانشجویان سال‌های سوم و چهارم کارشناسیِ زبان عربی تأسیس کردند و در این بخش درسنامه‌های خود را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به صورت کتاب منتشر و به دانشجویان تدریس می‌کردند». (۱۱)

این بخش اکنون وجود ندارد و درس ادبیات تطبیقی در گروه زبان عربی برای دانشجویان سال چهارم دورهٔ کارشناسی ارائه می‌شود. در دانشگاه‌های دیگر کشورهای عربی، مثل سوریه و عراق و عربستان سعودی، رشتهٔ مستقل ادبیات تطبیقی وجود ندارد و درس ادبیات تطبیقی در گروه زبان عربی یا یکی از زبان‌های خارجی این دانشگاه‌ها ارائه می‌شود. «بر اساس الگوی نظام آموزشی فرانسه، درس ادبیات تطبیقی در بیشتر دانشگاه‌های این کشورها یکی از دروس پایه است و دو ساعت در هفته به دانشجویان سال چهارم دورهٔ کارشناسی تدریس می‌شود. درس ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های کویت و بحرین اختیاری است و دو ساعت در هفته ارائه می‌شود» (همان ۱۱ـ۱۲).

مشکلات و دشواری‌ها

از اواسط قرن بیستم، به شکل اصولی و روشمند پژوهش‌هایی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در جهان عرب و به ویژه در مصر صورت گرفت. کتاب‌های بسیاری نیز در این زمینه به عربی نوشته یا ترجمه شده است و متخصصانی که در کشورهای اروپایی در این رشته تحصیل کرده‌اند به کشورهای خود بازگشته و مقاله‌ها و رساله‌هایی نوشته‌اند. با این وصف، در ادبیات تطبیقی، بر خلاف ادبیات غنی و گرانبار عرب، مشکلات عمده همچنان باقی است. یکی از مهم‌ترین مشکلات این است که محققان ادبیات تطبیقی در این کشورها دیدگاه مشخصی ندارند. «حتی متخصص برجسته‌ای مثل حسام‌الخطیب که درصدد دسته‌بندی دیدگاه صاحب‌نظرانِ این حوزه برآمده است، از گذشتگان فراتر نمی‌رود و به اشاره‌ای گذرا به برخی محقّقان ادبیات تطبیقی در سال‌های ۱۹۳٦ تا ۱۹۸۰ اکتفا می‌کند و به دسته‌بندی نظریات آنان نمی‌پردازد، و به نظریات دوران معاصر هم اشاره نمی‌کند» (اصطیف ۲۸۳).

> یکی از آسیب‌های مهم ادبیات تطبیقی «بی‌اعتنایی به بنیان‌های نظری به طور کلی، و بافت اجتماعی-فرهنگیِ شکل‌دهندهٔ این نظریه‌ها به طور خاص است. مقاله‌های بسیاری نوشته و چاپ می‌شود که بعضاً نه تنها راه تازه‌ای نمی‌گشایند، بلکه بر ابهامات قبلی می‌افزایند. برای پایه‌گذاری ادبیات تطبیقی، ابتدا باید تعریف‌ها و چهارچوب‌های نظری آن را با دقّت تبیین کرد تا هنگام تحقیق از خط اصلی خارج نشویم. (انوشیروانی ٤٨)

در ابتدا که اصطلاح «ادبیات تطبیقی» از فرانسه به عربی ترجمه شد، به هیچ وجه به معنای آن وجه از دانش یا علم ادبیات که مورد تطبیق قرار می‌گیرد به کار نرفت و آن را حوزه‌ای مثل ادبیات آلمانی، انگلیسی یا فرانسه به شمار آوردند که مطالبش پیچیده‌تر و مهم‌تر از ادبیات ملی است.

> در سال ۱۸۳۲، آمپر[1] در پاریس درسی به نام «تاریخ تطبیقی ادبیات» را تدریس می‌کرد. اما ویلمن[2] این واژه را به صورت صفت مفعولی مجهولِ «تطبیق‌داده‌شده»[3] به کار برد که متأسفانه در سایر زبان‌های رومیایی(ایتالیایی، پرتغالی، رومانیایی، اسپانیایی) جایگزین صفت فاعلیِ

---

[1] Ampère
[2] Villemain
[3] comparée

«تطبیقی» در انگلیسی[1] و آلمانی[2] و همچنین هلندی، مجاری، روسی و سایر زبان‌ها شد. بر همین اساس، می‌توان گفت ادبیات تطبیقی دانش یا علم ادبیات است که مورد تطبیق قرار می‌گیرد ــ vergleichende Literature Wissenschaft ــ نه اینکه تطبیق فی‌نفسه هدف چنین دانشی، یعنی ادبیات تطبیقی، باشد. (همان ٤٣)

ادبیات تطبیقی در مصر پس از رهایی این کشور از استعمار، و به دلیل جذابیت‌ها و امکاناتی مثل مقایسهٔ ادبیات ملی با ادبیات دیگر زبان‌ها، به حوزه‌ای تبدیل شد که بسیاری از غیرمتخصصان خود را برای نوشتن مقاله یا کتاب دربارهٔ آن صاحب صلاحیت می‌دانستند. «حتی برای تدریس در دانشگاه‌ها کافی بود استادی یک زبان خارجی بداند یا به ادبیات کشور دیگری علاقه‌مند باشد» (اصطیف ٢٨٤).

مشکل دیگر تعداد روزافزون دانشجویان علاقه‌مند به این درس از سویی و کمبود استادان متخصص از دیگر سو است. کتاب و کتابخانه به حد کافی وجود ندارد و «استادان بی‌صلاحیت از روی کتاب‌های عربی موجود در این حوزه رونویسی یا به عبارت دیگر سرقت ادبی می‌کنند. سعید علوش نشان داد که بسیاری از کتاب‌های عربی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی رونوشت آثار تألیفی یا ترجمه‌شده‌اند و از روی آثار پل وان تیئگم، ماریوس فرانسوا گی‌یار، رنه اتیامبل، رنه ولک، هِنری رماک و محمد غنیمی هلال نوشته شداند» (همان). نظام آموزشی دانشگاه‌های عرب دانشجویان را به آموختن یک یا چند زبان و مطالعهٔ ادبیات خارجی تشویق نمی‌کند و آنها را به شیوه‌ای آموزش نمی‌دهد که بتوانند، همان‌گونه که با زبان و ادبیات عرب آشنا هستند، به‌راحتی از عهدهٔ بررسی و مطالعهٔ ادبیات و روابط ادبی و فرهنگی سایر کشورها نیز برآیند.

گرایش‌های ایدئولوژیک و جهت‌گیری‌های سیاسی هم وضع را در این حوزه بدتر می‌کند و متخصصان ادبیات تطبیقی معمولاً به حوزه‌ای علاقه نشان می‌دهند که بتوانند افکار و ایدئولوژی خود را در آن پیاده کنند. اصطیف می‌گوید:

مارکسیست ترجیح می‌دهد دربارهٔ دِین ادبیات عرب به ادبیات سوسیالیستی یا ادبیات اتحاد جماهیر شوروی سابق تحقیق کند، یا متخصص ادبیات تطبیقیِ متأثر از غرب ترجیح می‌دهد که تأثیر ادبیات اروپا را در ادبیات عرب نشان دهد. او اعتراض خود را به محدودیت‌های موجود در این حوزه، مثل محدودیت‌های مکتب فرانسوی یا مکتب امریکایی، با تکیه بر فرهنگ و

[1] comparative
[2] vergleichend

ادبیات غنی گذشته‌اش انجام نمی‌دهد. در نتیجه، نقد به مخالفت‌های غیرمنسجم و حاشیه‌ای تبدیل می‌شود. (۲۸۵)

نتیجه

در جهان عرب، به‌ویژه در مصر، توجه و علاقه به ادبیات تطبیقی رو به افزایش است. گواه این موضوع سیر صعودی مطالعات و پژوهش‌های ارزشمندی است که در این زمینه صورت می‌گیرد. پذیرفته شدن ادبیات تطبیقی در جهان عرب هم به ویژگی‌های فرهنگی جامعهٔ عرب و مصر و هم به ماهیت ادبیات تطبیقی بستگی دارد. این دو ویژگی به ترتیبی با هم سازگار شده‌اند و به پژوهشگر ادبیات تطبیقی امکان داده‌اند که، با توجه به تجربهٔ تلخ استعمار، در کنار بررسی اختلاف‌ها و شباهت‌های روابط ادبی، راه‌هایی برای پاسخگویی به نیازهای مهم و مبرم کنونی جامعه بیابد. این تفکر رفته‌رفته در جوامع ادبی جهان عرب، به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، شکل می‌گیرد که پژوهشگر ادبیات تطبیقی می‌تواند، با بررسی ادبیات کلاسیک و مدرن اروپا، میراث ادبی خود را بهتر درک کند. می‌تواند بی‌آنکه به دنبال تعیین ادبیات برتر یا فروتر، ادبیات تأثیرپذیر یا تأثیرگذار باشد، نظریات ادبیات تطبیقی را از زاویهٔ فرهنگ و شرایط خود، و مصائب و ظلمی که بر جامعه‌اش رفته است ببیند. از مرزهای جغرافیایی درگذرد؛ سلسله مراتب طبقاتی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادیِ بومی و جهانی را کنار بزند؛ از حصارهای تنگ و بستهٔ ادبیات ملی و خودبینی و خَودبزرگ‌بینی به‌درآید و حضور خود یا دیگری را در ادبیات نشان دهد. می‌تواند به درک دیگری به عنوان شرط ضروری برای فهم خود پی ببرد، و خود را در دیگری و دیگری را در خود پیدا کند. در ادبیات، این حضور دیگری یا خود جلوه‌های مختلفی می‌یابد و تنها ذهن باریک‌بین و نقاد و دقیق پژوهشگر ادبیات تطبیقی می‌تواند این ارتباط چندسویه را به تصویر کشد و تحلیل و ارزیابی کند. پژوهشگران ادبیات تطبیقی در مصر و سایر کشورهای عربی باید به این نتایج گفته‌شدهٔ قطعی و مسلّم برسند، زیرا تنها با چنین نگرشی می‌توان شکاف‌های فرهنگی بین جوامع مختلف و نیز گسل‌های میان نظریه‌های انتزاعی را دریافت و به نیازهای واقعی جامعه پاسخ داد و پژوهش‌های خلاقانه‌ای ارائه کرد.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. ۲/۱ (پاییز ۱۳۸۹، پیاپی ۲): ۳۲-۵۵.

رافع طهطاوی، رفاعة. *تلخیص الابریز من تلخیص باریز*. قاهره: دارالطباعة الامیریه، ۱۸٤۸.

زیدان، جرجی. *تاریخ آداب‌اللغة العربیة*. بیروت: منشورات دارمکتبة الحیاة، ۱۹۹۲.

شوقی، احمد. *شوقیات*، شرح و تحلیل محمد حسین هیکل. مصر: دارالفکر، ۱۹۹۲.

ضیف، شوقی. *الادب العربی المعاصر فی مصر*. الطبعة السابعة. قاهره: دارالمعارف، ۱۹۵۷.

عامر، عطیة. «تاریخ الادب المقارن فی مصر.» *فصول*. ٤/۳ (۱۹۸۳): ۲۳-۳۲.

عنایت، حمید. *سیری در اندیشهٔ سیاسی عرب*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸.

گیب، هامیلتون. *ادبیات نوین عرب*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳٦٦.

وادی، طه. *ادب المنفلوطی*. مصر: الشرکة المصریة العالمیة للنشر، ۱۹۹۱.

Ghazoul, J. Ferial. "Comparative Literature in the Arab World." *Comparative Critical Studies*. 3 (2006): 113-124.

Hussam, Al Khateeb. "Comparative Literature in Arabic: History and Major Issues." *Bulletin of the Faculty of Humanities and Social Sciences*. University of Qatar. 17 (1994): 7-29.

Isstaif, Abdul-Nabi. "Beyond the Notion of Influence: Notes Toward an Alternative." *World Literature Today*. 69: 2 (1995): 281-287.

شکل‌های یک اسطوره:
دگرگونی‌های ادبیِ شخصیتِ یوسف[1]

مجدالدین کیوانی*

چکیده

روایت‌های گوناگون اساطیر در فرهنگ‌های مختلف بازتاب تلاش‌های انسان برای توجیه برخی تجربه‌ها هستند که همواره ذهن او را به خود مشغول داشته‌اند. اسطورهٔ یوسف یکی از این اسطوره‌هاست که سعید ارباب‌شیرانی آن را موضوع پایان‌نامهٔ دکتریِ خویش قرار داده و با استفاده از این قصه تلاش کرده است تا ریشه‌ها و انگیزه‌های پرورشِ اسطوره و شکل‌های متفاوت آن را در چارچوب سنت‌های قومی و فرهنگی نشان دهد. مصائب مختلف موجب شده است که انسان برای رسیدن به آرامش خاطر پیوسته به مفاهیمی چون منجی و سرزمین موعود متوسل شود. داستان یوسف نیز نمونه‌ای از بیان همین آرزوهای دیرین است.

به اعتقاد ارباب‌شیرانی، در میان تمامی داستان‌های بیرون از سنت یهودی‌ـمسیحی و اسلامی داستان سیاوش بیش از همه به حال و هوا و مفاهیم نمادین اسطورهٔ یوسف نزدیک است. او به تفصیل به اسطورهٔ سیاوش در *شاهنامه* می‌پردازد و با مقایسهٔ زندگی سیاوش و یوسف به مشابهت‌هایی می‌رسد. با این حال، ارباب‌شیرانی روایت‌های قصهٔ یوسف در *عهد عتیق* و قرآن را مبنای کار خود قرار داده و تحلیل نسبتاً مفصلی از جنبه‌های اساطیری و فلسفی و عرفانی، و ویژگی‌های روایی و تفاوت‌های این دو روایت ارائه کرده است. پس از آن، به بررسی آثاری چون *یوسف و زلیخای* جامی در زبان فارسی و *یوسف یا عزیزکردهٔ فرعون* به قلم رابرت آیلت در زبان انگلیسی می‌پردازد که تحت تأثیر این دو سنت یا با درهم‌آمیختن آنها نوشته شده‌اند. به نظر ارباب‌شیرانی، تفاوت میان روایت‌های گوناگون قصهٔ یوسف در میزان تأکید بر بعضی بخش‌های قصه و نحوهٔ پردازش آنهاست.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اسطورهٔ یوسف، اسطورهٔ سیاوش، روایت‌های قصهٔ یوسف، تفسیرهای قصهٔ یوسف.

---

[1] "Shapes of a Myth: Literary Transformations of the Joseph Figure"

* عضو بازنشستهٔ هیئت علمی دانشگاه تربیت معلم ـ تهران
پیام‌نگار: m2Keyvani@yahoo.com

این عنوان پایان‌نامهٔ دکتریِ روان‌شاد سعید ارباب‌شیرانی (۱۳۱۵–اسفند ۱۳۸۹) است که در ۱۹۷۵ در گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه پرینستن در ایالت نیوجرزیِ امریکا نوشته است. این رساله شامل پیشگفتاری در یک صفحه، چهار فصل، یک مؤخره و کتاب‌شناسی و چکیدهٔ اثر است.

رساله، همان‌گونه که از عنوان آن برمی‌آید، در مجموع تلاشی است برای نشان دادن ریشه‌ها و انگیزه‌های پرورش یک اسطوره با گذر زمانِ معمولاً بی‌تاریخ، و شکل‌گیری‌های متفاوت آن در چارچوب سنّت‌های قومی و فرهنگی، به‌ویژه شکل‌گیری اسطورهٔ یوسف، یازدهمین پسر یعقوب بن اسحق بن ابراهیم خلیل‌اللّه. ارباب‌شیرانی بحث را با این فرض آغاز می‌کند که اساطیر، و از جمله اسطورهٔ یوسف، در روایت‌های گوناگون خود در فرهنگ‌های مختلف بخش یا عنصری از کوشش‌های انسان به منظور ارائهٔ توجیهاتی برای پاره‌ای از گیج‌کننده‌ترین جنبه‌های درونی و بیرونیِ تجربه‌های انسانی هستند. مثلاً، نیروی معبّری یوسف ــ یعنی توانایی او در پی بردن به ذهنیّات کسانی که خواب می‌دیدند ــ به یک معنا تجسّم نمادین این میل بشر است که می‌خواهد در تصوّر خود از عالم ابزاری برای گشودن پیام‌های رازآلودی پیدا کند که به ذهنش هجوم می‌آورند بدون آنکه خود را در کلّیتشان آشکار کنند.

مؤلف سپس، ضمن اشاره به این موضوع که انبوهی اسطوره پیرامون سرگذشت یوسف خلق شده که نخستین روایت‌های کامل آن در کتاب *عهد عتیق* و قرآن دیده می‌شود، تصریح می‌کند که منظومهٔ *یوسف و زلیخای* عبدالرحمن جامی (۸۱۷–۸۹۸ ق) اساساً تفسیری است بر روایت قرآنی، منتها از منظری صوفیانه. او در این قصه تمثیلی از عشق میان انسان و خدا می‌بیند و، بنابراین، از آغاز تا انجام *یوسف و زلیخا*، در تمامی حوادث متوالی، به اندیشه‌های عرفانی برمی‌خوریم. درواقع، جامی از قصهٔ یوسف برای طرح و شرح اندیشه‌های غالباً وحدت وجودی استفاده می‌کند. چنان‌که گفته شد، اساس *یوسف و زلیخای* جامی قرآن است؛ بااین‌حال، جامی در بازگفتن سرگذشت یوسف سخت تحت تأثیر تفسیرها و شرح‌های تأویلی بر کتاب مقدّس است. اختلاط این دو سنّت، یعنی قرآن و کتاب مقدّس، در پاره‌ای از داستان‌های غربی دربارهٔ سرگذشت یوسف نیز به چشم می‌خورد. با وجود این، در هر یک از این داستان‌ها تأکید بر روایاتی است که در فرهنگ خاصّ مؤلف هر داستان ریشه دارد. به

سبب اهمیت روایات کتاب مقدس و قرآن در آفرینش این داستان‌ها و بازگفت‌های متعدد قصهٔ یوسف در سرزمین‌های مختلف، ارباب‌شیرانی پیش از پرداختن به پاره‌ای از روایات اسطورهٔ یوسف در ادبیات‌های غربی و شرقی نخست به شکل‌گیری این اسطوره در کیهان‌شناسی یهودی‌ـمسیحی و اسلامی می‌پردازد. او، ضمنِ این بررسیِ تحلیلی‌ـتطبیقی میان دو روایتِ *عهد عتیق* و قرآن، موارد مشابهت و اختلاف آنها را نشان می‌دهد. به علاوه، پاره‌ای از اظهارنظرهای محققان غربی مانند ای. ام. فورستر و دانلد ردفورد را دربارهٔ شخصیت یوسف نقل می‌کند. ارباب‌شیرانی به استنادِ آیات *عهد عتیق* و قرآن به پاره‌ای از خُلقیّات سایر بازیگران این اسطوره مانند یعقوب، برادران یوسف، فرعون مصر، پوتیفار[۱] (حاجب یا امیر لشکر فرعون) و همسر وی نیز اشاره می‌کند. به‌طور کلّی، یوسف در *عهد عتیق* مردی عفیف، دوراندیش، مهربان و اهل عفو و بخشش توصیف می‌شود. قصهٔ یوسف در این کتاب چارچوب پیچیدهٔ چندلایه‌ای دارد و زندگی یوسف در قیاس و ارتباط با زندگی مردم دیگر و ریشه‌های قبیله‌ای و میل شخصی وی به مدیریت و زندگی و محیط خود مورد مطالعه قرار گرفته است. دوازده فصل از پنجاه فصلِ «سِفر آفرینش» (فصل‌های ۳۹–۵۰) به سرگذشت یوسف اختصاص یافته، و این موضوع می‌تواند نشانهٔ اهمیت ویژهٔ او در میان بزرگان بنی‌اسرائیل باشد.

اگر چه در میان پیامبران یا اعیان قوم یهود موسی از همه برجسته‌تر می‌نماید، این موضوع نباید اهمیت یوسف را در تاریخ این قوم تحت‌الشّعاع قرار دهد. این سخن پُر بی‌راه نیست که آنچه در فاصلهٔ کنعان تا مصر بر یوسف رفت، خصایص والای اخلاقی که او از خود نشان داد، و گام‌هایی که در عرصه‌های مالی و مدیریتی برداشت، به‌ویژه انتقال خاندان یعقوب (اسرائیل) به مصر، بنیان یا دست‌کم عامل تحکیم ساختار قومی یهود شد و دامنهٔ آیین و فرهنگ بنی‌اسرائیل را از نیل تا اردن گسترش داد. در «سفر پیدایش» آمده که یوسف جنازهٔ پدر را از مصر به کنعان منتقل کرد؛ این روایت نه تنها اهمیت این پیامبر را به‌عنوان شیخ بزرگ و پدر اَسباط دوازده‌گانهٔ قوم اسرائیل، بلکه شخصیت او را به‌عنوان پدر عزیز مصر و محبوب‌ترین فرزند او (یوسف) نشان می‌دهد،

---

[۱] Potiphar این نام در ادبیات فارسی به صورت‌های زیر نیز آمده است: پوطیفار، فوطیفار، قطیفر، فوطیفر، قوطیفرع.

فرزندی که دست تقدیر مانع از کشته شدن او به دست برادران حسودش شد، از چاه به ماهش برکشید، و با مستقرّ کردن او در منصب وزیر فرعون از گمنام ماندن اولاد اسرائیل پیشگیری کرد و، سرانجام، روحیهٔ گذشت و بخشندگی او مانع از تفرقه و تلاشی اولاد و اتباع یعقوب شد.

ارباب‌شیرانی پس از تحلیلی نسبتاً مفصل از جنبه‌های اساطیری، فلسفی و عرفانی «قصهٔ یوسف» در کتاب *عهد عتیق* به سراغ وضعیّت این داستان در قرآن می‌رود و یادآور می‌شود که قصهٔ یوسف در این کتاب به صورت فصلی مستقل (سورهٔ دوازدهم) آمده، و این خود ویژگی‌های روایی خاصّی به قرآن داده که هم بر نویسندگان مسلمان تأثیر گذاشته و هم موجب تفاوت‌هایی شده که سنّت قرآن را از سنّت کتاب مقدّس متمایز کرده است. به عقیدهٔ ارباب‌شیرانی، درک معنای روایت قرآنی یوسف برای خوانندهٔ معمولی دشوارتر از روایت *عهد عتیق* است، زیرا در روایت قرآن صحنه‌های توصیف یک شخصیت یا شرح یک حادثه یکی پس از دیگری به سرعت از پیش چشم او می‌گذرند. روایت قرآن بی‌مقدّمه از میانه‌های داستان یوسف شروع می‌شود، حال آنکه در *عهد عتیق* دنبال کردن سرگذشت یوسف به دلیل گزارش بسیاری از اتفاقاتی که پیش‌تر روی داده آسان‌تر است. پیوستگی صحنه‌ها یا، به عبارت دیگر، گذار از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر در *عهد عتیق* به کمک پاره‌ای عبارات پیونددهنده مشخص‌تر است تا در قرآن که خواننده خود باید این لحظه‌های انتقالی را از متن استنباط کند. بنابراین، برای نویسندهٔ غربی که به جزئیات عنایت و عادت دارد و دل‌مشغول الگوهای زیرساختی افعال و افکار است، روایت قرآنی از نظری ناآشنا می‌نماید؛ برخلاف نویسندهٔ شرقی که می‌خواهد هر چه زودتر از جزئیات و شرح وقایع این‌جهانی درگذرد و به جان کلام که استعلایی و فراتجربی است برسد. با این همه، دیدگاه‌های *عهد عتیق* و قرآن مشابه است: هر دو آنها قصه‌گویی به معنی اخصّ را با شرح و تفسیر آمیخته‌اند. خواننده نه تنها مطالبی دربارهٔ رویدادها و زندگی شخصیت‌های قصّه می‌خواند، بلکه نتایج اخلاقی این قصه نیز به او یادآوری می‌شود. البتّه تذکارهای اخلاقی داستان یوسف در قرآن اندک است، اما آیهٔ پایانی قصه حکمت‌های نهفته در قصص را این گونه به خواننده تذکّر می‌دهد:

همانا در حکایت‌های آنان عبرتی برای خردمندان بوده است؛ این حدیثی برساخته نیست بلکه گواهی است بر آنچه پیش روی آن است، و تفصیل همه چیز و هدایت و رحمت برای مردمی که ایمان می‌آورند. (۱۱۱:۱۲)

در *عهد عتیق*، میزان شرح و تفسیر اندکی بیشتر از قرآن است، ولی به نظر می‌رسد که در روایت *عهد عتیق* از وعظ مستقیم خبری نیست. این اسلوب بیان بر مؤلفان بعدی در سنّت‌های شرق و غرب تأثیر گذاشته است. مثلاً، در *یوسف و زلیخای* جامی وعظ و تذکارهای اخلاقی به هدف منظومه تبدیل شده است. بنابراین، در آغاز و پایان این منظومه تأمّلات و ملاحظاتی دربارهٔ رابطهٔ انسان و خدا و بندگان خدا مطرح می‌شود. در حالی که قرآن مهم‌ترین جنبه‌های قصه را برمی‌گزیند، *عهد عتیق* دیدگاه وسیع‌تری اتّخاذ می‌کند و مهم‌ترین‌ها را با آنچه معمولی و صرفاً قصه است در می‌آمیزد.

منظور ارباب‌شیرانی در فصل اول اساساً تمهید زمینه‌ای است برای تحلیل روایاتی از اسطورهٔ یوسف آن‌گونه که در دو اثر فارسی و یک نوشتهٔ انگلیسی پرورانده شده است: *یوسف و زلیخا*، اثر سراینده‌ای ناشناس ولی اشتباهاً منسوب به حکیم فردوسی؛ *یوسف و زلیخای* جامی؛ و *یوسف یا عزیزکردهٔ فرعون*، نوشتهٔ رابرت آیلت[1]. ارباب‌شیرانی تفاوت میان روایت‌های گوناگون شرقی و غربی را در میزان تأکید بر بعضی از بخش‌های قصه و نحوهٔ پردازش آنها می‌بیند، یعنی ویژگی‌هایی که نتیجهٔ نگرش‌های متفاوت فرهنگی نسبت به حقیقت، و ابزار و شگردهای بایسته برای انتقال آن است. به باور او، آیلت مستقیماً و عمیقاً تحت تأثیر سبک روایی کتاب مقدس است و به جنبه‌ها و اشارات بشریِ اسطوره می‌پردازد، در حالی که جامی بیشتر به اشارات متافیزیکی، خداشناختی و عرفانی علاقه نشان می‌دهد.

در فصل دوم، از نخستین شکل‌گیری‌ها و آرایش‌های نو به نوِ اسطورهٔ یوسف در ادبیات فارسی و انگلیسی سخن می‌رود. با اینکه بخشی از عنوان این فصل «قدیم‌ترین یوسف و زلیخا»ی [منسوب به فردوسی] است، ارباب‌شیرانی بخش جداگانه‌ای را به آن اختصاص نمی‌دهد، بلکه اینجا و آنجا به مناسبت‌هایی به آن استناد می‌کند. یکی از نظرات او دربارهٔ این روایت منظوم از قصهٔ یوسف این است که این اثر حدّاکثر بازگفتِ

[1] Robert Aylett. *Ioseph,or Pharoah's Favorite*. London,1623.

ساده، بی پیرایه و عاری از آرایه‌های بدیعی از حوادثی است که به‌تدریج توسط مفسّران گردآوری و اغلب بر قصهٔ یوسف افزوده شده است. ارباب‌شیرانی، در عوض، نه «به اجمال» ــ چنان‌که خود می‌گوید ــ که نسبتاً به تفصیل به اسطورهٔ سیاوش در *شاهنامه* می‌پردازد، چه به اعتقاد او در میان تمامی داستان‌های بیرون از سنّت یهودی‌ـمسیحی و اسلامی، داستان سیاوش، پسر کاووس کیانی، بیش از همه به حال و هوا و مفاهیم نمادین اسطورهٔ یوسف نزدیک است. از آن جمله، مثلاً، عشق نامشروع سودابه، زن کاووس، به ناپسری‌اش سیاوش یادآورِ عشق همسر پوتیفار به یوسف است. ارباب‌شیرانی در جای جای تحلیل خود از اسطورهٔ سیاوش رویدادهای زندگی این قهرمان ملّی را با حوادث زندگی یوسف مقایسه می‌کند و به موارد مشابهی می‌رسد. او در کنار اسطورهٔ سیاوش از دو افسانهٔ غیراسلامی دیگر نیز یاد می‌کند که مفاهیمی نمادین و آرمانی مشابه قصّهٔ یوسف در آنها انعکاس یافته است، یکی افسانهٔ کهن مصری به نام «دو برادر» و دیگری افسانه‌ای یونانی با عنوان «هیپولیتوس و فِدرا».

ارباب‌شیرانی فصل دوم پژوهش خود را با بیان این موضوع آغاز می‌کند که انسان به علّت ابتلاء به انواع مصائب و نامرادی‌ها و بی‌ثباتی‌ها در زندگی، پیوسته از مفاهیمی آرمانی چون «مسیح»، «منجی»، «بهشت این‌جهانی» و «سرزمین موعود» استقبال کرده، و در آنها نوعی اطمینان و آرامش خاطر یافته است. درون‌مایهٔ داستان یوسف، آن‌گونه که در روایت‌های مختلف در بسیاری از فرهنگ‌ها ظاهر شده، نمونه‌ای از ابزار بیان همین آرزوهای دیرین بشری است. رابطهٔ سه‌گانه یا «مثلّثی» میان یوسف، پوتیفار و همسر پوتیفار قرن‌ها علاقهٔ اقوام مختلف را به خود جلب کرده و در بسیاری از زبان‌ها ظهور ادبی یافته است. اسطورهٔ یوسف نه فقط در کتاب مقدّس و قرآن که حاوی جامع‌ترین روایات این اسطوره‌اند، بلکه عملاً به صدها شکل دیگر در قالب تفاسیر و منظومه‌ها، در فرهنگ‌های یهودی‌ـمسیحی و اسلامی به نگارش درآمده است. شمار روایت‌های داستان یوسف در ادبیات‌های فارسی و ترکی به تنهایی بالغ بر صد داستان است.

به نظر ارباب‌شیرانی، *یوسف و زلیخای* جامی روایتِ « قرآنی‌ـفارسیِ» این اسطوره است، اما تحلیل و نقد ادبی کامل آن را به فصل سوم رسالهٔ خود موکول می‌کند. بااین‌حال، در ادامه به معرفی تنی چند از مقلّدان جامی و شماری از شرح‌های متعدد این قصه می‌پردازد. بی‌گمان داستان یوسف دلخواه‌ترینِ قصص قرآنی در میان ایرانیان

مسلمان بوده است. حوادث و شخصیت‌های این قصه به وجهی گسترده الهام‌بخش شاعران فارسی‌زبان در خلق صورِ خیال شاعرانه بوده است. طیّ ده قرن اخیر، نزدیک به پنجاه منظومه به فارسی و بیست‌وهشت منظومه به ترکی عثمانی از قصهٔ یوسف ساخته و پرداخته شده است. شش منظومه نیز در شبه‌قارهٔ هند سروده شده که در همهٔ آنها نشانه‌هایی از تأثیر منظومهٔ فارسی مشاهده می‌شود. مقلدان جامی همگی منظومه‌های خود را به همان وزن اثر جامی (هزج مسدّس مقصور) سروده، و کمابیش روش او را در آرایش و توالیِ رویدادها دنبال کرده‌اند. نظامی هروی (سدهٔ یازدهم)، شعله گلپایگانی (سدهٔ دوازدهم)، جوهر تبریزی (سدهٔ دوازدهم) و خاوری (نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم) از جملهٔ پیروان جامی هستند. سرشناس‌ترین شاعر ترک‌زبانی که *یوسف و زلیخای* خود را تحت تأثیر اثر جامی به نظم درآورد، حمدی است که اثر خود را در ۸۹۷ ق.، نُه سال پس از تکمیل منظومهٔ جامی، به پایان برد.

قصّهٔ یوسف منشأ شمار قابل ملاحظه‌ای از تفاسیر و شرح‌ها و تأویل‌ها به فارسی و عربی شده است. این تفسیرها، به اضافهٔ کتاب‌هایی با عنوان کلّیِ «قصص الانبیاء» (مانند *تاج القصص*)، خود عامل تفصیل بیشترِ روایت نسبتاً مختصر قرآنی شده‌اند. ازجملهٔ این تفاسیر یکی *کشف الاسرار و عُدّة الابرار* (۵۲۰ ق) تألیف ابوالفضل میبدی است که صدوپنجاه صفحهٔ آن به شرح سورهٔ یوسف اختصاص دارد، یعنی دست‌کم سی برابرِ اصل داستان. به‌مراتب مبسوط‌تر از آن، تفسیرِ احمد بن محمد طوسی با عنوان *الجامعُ السِّتّین لِلطایفِ البَساطین* است که هفتصد صفحهٔ آن تنها شرح قصهٔ یوسف است. تفسیر مفصل دیگری که تماماً به سورهٔ یوسف پرداخته *تفسیر حدائق الحقایق* تألیف معین‌الدین فراهیِ هروی، معاصرِ عبدالرحمن جامی است که ابیاتی از این شاعر را در تفسیر خود گنجانده است. این تفسیرها و تفسیرهای دیگر، مطالب و درون‌مایه‌هایی افزون برآنچه در قرآن آمده در اختیار شاعران گذاشته‌اند و، در نتیجه، منظومه‌هایی بسیار مفصل‌تر از اصل قصهٔ قرآنی یوسف پدید آمده است.

با این وصف، شارحان قصهٔ یوسف شاخ و برگ‌های اضافی این داستان را از پیش خود نساخته‌اند، بلکه به نوبهٔ خود از منابع دیگری استفاده کرده‌اند که مهم‌ترین آنها تفاسیر یهودی بر کتاب مقدس، و افسانه‌ها و ادبیات عامهٔ یهودی است که حول رویدادهای روایت‌شده در این کتاب پدید آمده است. به احتمال زیاد محققان اسلامی

اطلاعات خود را از اقلیت‌های یهودی مقیم در جهان اسلام گرفته و این اطلاعات را در تفسیرهای خود گنجانده‌اند. با این همه، بسط افسانه‌ها دربارهٔ سرگذشت یوسف امری یک‌طرفه نبود. گرچه منابع یهودی بیشترین سهم را در تبادل این افسانه‌ها میان دو فرهنگ یهودی و اسلامی داشته‌اند، جهان اسلام نیز در مفصل‌تر شدن قصهٔ یوسف و گسترش آن به اطراف، از جمله راه یافتن آن به پاره‌ای از روایت‌هایی غربیِ این قصه، تأثیر بسزایی داشته است. در میان روایاتِ قصهٔ یوسف که شاهدی بر تبادلِ افسانه‌ها میان دو فرهنگ یهودی و اسلامی است، می‌توان به اثر شاعر ایرانیِ سدهٔ هشتم شاهین بوشهری اشاره کرد، شاعری یهودی‌الاصل که در جوانی به اسلام گروید، ولی سی سال بعد به آیین پدران خویش بازگشت. اگرچه بوشهری در سرودن منظومهٔ خود از روایات یهودیِ قصهٔ یوسف تبعیّت می‌کند، ولی آن را *یوسف و زلیخا* می‌نامد. نمونه‌های دالّ بر انتقالِ افسانه‌های مربوط به یوسف از فرهنگی به فرهنگ دیگر به یکی دو مورد محدود نمی‌شود.

نخستین روایت شناخته‌شده از قصهٔ یوسف[1] در زبان انگلیسی شعری کوتاه از قرن سیزدهم میلادی به انگلیسی میانه است با عنوان «یعقوب و یوسف». این منظومه، جز در پاره‌ای موارد، از روایت قصهٔ یوسف در «سِفر پیدایش» پیروی می‌کند. دومین اثری که دربارهٔ یوسف به انگلیسی باقی مانده، *تاریخ یعقوب و دوازده پسر او*[2]ست که تفاوت‌هایی با اثر قبلی دارد. سومین روایت قدیمی از داستان یوسف در زبان انگلیسی *یوسف یا عزیزکردهٔ فرعون*[3] در پنج جلد اثر شاعر و قاضی انگلیسی رابرت آیلت (۱۵۸۳–۱۶۵۵) است که ارباب‌شیرانی بخش قابل ملاحظه‌ای از فصل دوم رسالهٔ خود را به آن اختصاص داده است. او پیش از پرداختن به اثر آیلت از چند اثر انگلیسی دیگر براساس قصهٔ یوسف نام می‌برد: *یوسف و برادرانش: منظومه‌ای دراماتیک*[4]، اثر چارلز ولز که در ۱۸۲۴ منتشر شد؛ *یوسف و برادرانش: نمایشی تاریخی*[5] (۱۹۱۳)، نوشتهٔ لوییس پارکر؛ *یوسف و برادرانش*[6] (۱۹۲۹)، اثر اچ. دبلیو. فریمَن؛ *گندم در مصر*[7]

---

[1] *Iacob and Iosep*
[2] *The History of Jacob and his Twelve Sonnes*
[3] *Ioseph, or, Pharoah's Favorite*
[4] *Joseph and his Brothern: A Dramatic Poem*
[5] *Joseph and his Brothers: A Pageant Play*
[6] *Joseph and his Brothers*
[7] *Corn in Egypt*

(۱۹۲۹)، به قلم کرول بی. رابِرتز؛ و *تن‌پوشی به چند رنگ: نمایشی دربارهٔ یوسف در مصر*[1] (۱۹٦۸).

در میان روایت‌های متعدد قصهٔ یوسف در زبان انگلیسی، اثر رابرت آیلت به‌ویژه شاخص است. اثر او از دیدگاهی مسیحی روایت می‌شود که بر اساس آن خوبی و فضیلتِ اخلاقی به لطف و نظر خداوند پیروز می‌شود. یوسف نشانه‌هایی از ظهور مسیح در روزگاران بعد از خود دارد، و حبس و اسارتش نمادی است از صلیبی که مسیح باید بر دوش بکشد. آیلت گم شدن یوسف را به رویدادهای پیشین که بر پدرانش رفته است پیوند می‌دهد و همه را به فضل و مشیّت الهی منسوب می‌کند. اسحق از وجود مجموعه‌ای از ویژگی‌ها سخن می‌گوید که خاص زندگی مشایخ قوم یهود بوده است، و آن عبارت از رشته‌ای از بدبختی‌ها و مصائب است که در پی آنها، به فضل خداوند، نجات و شادمانی می‌آید، یعنی وضعیتی که به وضوح در زندگی پرماجرای یوسف دیده می‌شود. ارباب‌شیرانی، ضمن تحلیل اثر آیلت، اجزاءِ مهم روایت او را با آنچه در آثار دیگرانی چون سرایندهٔ ناشناس *یوسف و زلیخای* منسوب به فردوسی و جامی و توماس مان آمده مقایسه می‌کند. مثلاً، در توجیه جرم برادران یوسف در ربودن و به چاه انداختن او نظر این سه منبع را در کنار هم نقل می‌کند و می‌نویسد در حالی که مان خطای برادران یوسف را نتیجهٔ غرور یوسف و حسادت برادرانش می‌داند، سرایندهٔ ناشناس و جامی و نیز آیلت این خطا را صرفاً ناشی از حسد برادران یوسف می‌دانند. دو منبع اول رویدادهایی از قبیل جاسوسی یوسف در حق برادرانش را نادیده می‌گیرند، و آیلت سعی می‌کند با تعبیراتی خاص تا اندازه‌ای زهر این کار یوسف را بگیرد. در تمامی این روایات، تلاش می‌شود که حتی‌الامکان وجهی برای عمل خلاف برادران یوسف پیدا شود، زیرا همهٔ آنها به هر حال فرزندان یعقوب بودند و وعدهٔ خداوند بایستی در مورد آنها به تحقّق بپیوندد. این است که آیلت کتاب خود را با گفت‌وگویی میان خدا و شیطان آغاز می‌کند که ضمن آن و به استناد آن می‌تواند همهٔ بار گناه را از دوش برادران بردارد و به گردن «دیو حسود»[2] بیندازد.

---

[1] *Coat of Many Colors: A Play About Joseph in Egypt*
[2] envious spirit

یکی از بن‌مایه‌های مهم قصهٔ یوسف که آیلت هم بر آن تأکید می‌کند، آزمودن توانایی انسان در رسیدن به حدّ انتظار خداوند است. توانایی عادت دادن ذهن و رفتار بر اساس قوانین و نّیات الهی از ویژگی‌های مّمیز مشایخ و بزرگان قوم یهود بوده است؛ کما اینکه اسحق گم شدن یوسف را بخشی از الگو یا طرحی می‌بیند که با فرمان خداوند به ابراهیم برای قربانی کردن پسرش (اسحق) آغاز می‌شود. تسلیم شدن به خواست الهی اعتلا و عزّت به دنبال دارد، بنابراین باید سخت مراقب و متوجه انتظارات خداوند بود. وعدهٔ خداوند همیشه درست است. درک انسان از انتظارات الهی و پاسخ دادن به آنها، از سویی، و صدق وعده‌های خداوند از دیگر سو، به هم پیوسته است. اتفاق دردآوری که برای یوسف افتاد و باعث رنج فراوان او و پدرش شد، زهر تلخی بود که شیرینی در پی داشت؛ هم یعقوب در پایان کار آرامش و شادمانی یافت، هم یوسف عزت و بزرگی؛ و در مقام تأمین‌کنندهٔ رفاه و عزّت، و مُنجیِ خاندانش ظاهر گردید. بنابراین، حرمت و شوکت یوسف به همان اندازه ثمرهٔ امتحان یعقوب به خواستِ خداوند بود که نتیجهٔ رنج غربت و اسارت خودِ او.

عنوان کتاب آیلت، *یوسف یا عزیزه‌کردهٔ فرعون*، این تصور را به وجود می‌آورد که در این اثر دوران زندگی یوسف در مصر بیش از سایر موضوعات توجه شاعر انگلیسی را به خود معطوف کرده است، در صورتی که کانون توجه او بیشتر یعقوب است. در روایات دیگر قصهٔ یوسف نیز ــ کمابیش و بسته به منظر خاص هر نویسنده از این قصه ــ توجه بر شخصیت یعقوب متمرکز شده است. در روایت منسوب به فردوسی، زندگی یعقوب از زمان تولد دنبال شده است. توماس مان نه تنها نخستین جلد از تترالوژی خود را به زندگی یعقوب اختصاص داده، بلکه در جلد دومِ این اثر نیز نقش او را پررنگ جلوه می‌دهد. با این همه، توجه به یعقوب در هر دو مورد بیشتر به قصد فراهم آوردن زمینه برای قصهٔ یوسف است تا چیزی دیگر. این توجه ویژه به یعقوب در *یوسف و زلیخای* منسوب به فردوسی نیز اساساً صادق است، ولی در هیچ روایتی به اندازهٔ *یوسفِ* آیلت، در قیاس با کل قصه، به یعقوب توجه نشده است.

یوسف آیلت مرکّب از پنج کتاب است. کتاب اول، علاوه بر ملاحظاتی مقدماتی دربارهٔ زندگی آسودهٔ یعقوب و گفت‌وگوی شیطان با خداوند، شامل شرح انداختن یوسف در چاه، فروختن او به اعقاب اسماعیل بن ابراهیم و سرانجام به پوتیفار، و نیز آه

و زاری یعقوب در فقدان پسر است. کتاب دوم با مکالمه‌ای میان اسحق و یعقوب شروع می‌شود، و به دنبال آن شرح دوران فراوانی و سال‌های قحطی در کنعان و، در پایان، شرح ورود برادران یوسف به مصر می‌آید. در کتاب سوم، یعقوب می‌فهمد که یوسف زنده است و در مصر حکومت می‌کند. پس بر آن می‌شود که به دیدار فرزند بشتابد. در کتاب چهارم، سفر به مصر، ملاقات با یوسف، و شرح آنچه بر فرزندش رفته از زبان خود او روایت می‌شود، در حالی که کتاب پنجم به گزارش دیدار یعقوب با فرعون، سالیان سپری‌شده در گوشِن، واپسین دعای یعقوب و مرگ او اختصاص یافته است.

تأکید روایت آیلت بر یعقوب از اهمیت ایام اقامت یوسف در مصر می‌کاهد. یکی از رخدادهای زندگی یوسف که از شیوهٔ کار امثال آیلت لطمه خورده، به درگیری عشقی او با همسر پوتیفار مربوط می‌شود. سنّت غربیان در روایت قصهٔ یوسف که از سنّت کتاب مقدّس نشئت می‌گیرد، این درگیری عشقی و شخصیت رقّت‌آور زلیخا را دست‌کم گرفته است. در روایت آیلت، یوسف از ذکر نام این زن خودداری می‌کند تا «بی‌آبرویی او را پنهان دارد»؛ آیلت این زن را نوکیسه‌ای برخاسته از طبقات پست جامعه وصف می‌کند و «اهریمن پلید و ننگ زنان» می‌خواند، زن شیطان‌صفتی که عشقش به یوسف یکی دیگر از ترفندهای شیطان برای تخریب یوسف است.

استثنای مهم بر این قاعده در میان غربی‌ها روش توماس مان است که احتمالاً تحت تأثیر سنّت قرآنی‌ـایرانی و مخصوصاً روایت جامی سعی می‌کند که در گزارش این رویدادِ عشقی جانب انصاف را رعایت کند، زیرا به عقیدهٔ او تصویری که بیشتر مردم از همسر پوتیفار ترسیم می‌کنند آن‌قدر نادرست است که اصلاح آن خدمتی در حقِ اصل قصّه است. سنّت قرآنی‌ـایرانیِ روایت قصهٔ یوسف زن مورد بحث را نجات می‌دهد، نامی به او می‌بخشد، و رفته رفته حیثیّت مخدوش شده‌اش را اعاده می‌کند تا جایی که به یُمن تفسیر مجدّد و شجاعانهٔ جامی از افسانهٔ یوسف، درد و رنج‌های ناشی از شور عشق زلیخا به نمادهایی از سِیرِ طاقت‌فرسای انسان در درون خویش برای یافتن خودِ «حقیقی» خویشتن تبدیل می‌شود.

ارباب‌شیرانی در فصل سومِ رسالهٔ خود به نقد و بررسی *یوسف و زلیخای* جامی و به ویژه بن‌مایه‌های عرفانی آن می‌پردازد. به عقیدهٔ مؤلّف، منظومهٔ جامی از لحاظ ساختار به سه بخشِ بیان نظر، روایت و خاتمه تقسیم می‌شود. بخش نخست شامل تأملات شاعر دربارهٔ مسائل نظری و متافیزیکی از قبیل ماهیّت رابطهٔ انسان و خداوند و کشش متقابلی است که آنها را به هم پیوند می‌دهد. بخش دوم ارائهٔ دراماتیک تأملات یادشده در قالب برداشتی جدید از روایت قرآنی قصهٔ یوسف است؛ و سرانجام در بخش سوم نتایج اخلاقی و فلسفی برگرفته از دو بخش پیش مطرح می‌شود. بخش‌های اول و سوم بیشتر بیانی انتزاعی و به طور کلّی استدلالی دارند، در حالی که شیوهٔ روایی بخش میانی گویاتر و شاخص‌تر، و زبان آن ملموس و عینی‌تر است. جامی، همچون نظایر خود در ادبیات صوفیانهٔ فارسی، آن اندازه که دغدغهٔ معنا و روح رویدادها را دارد نگران ظاهر آنها نیست؛ و بنابراین، اصل اساسیِ انتقال اطلاعات که در داستان‌های واقعگرای کلاسیک اهمیت داشته، در منظومهٔ جامی جایی ندارد. در روایت شاعر، اشیاء، شیوه‌های رفتار و آداب و رسوم، همه و همه، به دلیل بازتاب نمادینشان به کار گرفته می‌شوند. او نیز، مانند مولانا جلال‌الدین، به ضوابط ظاهر شعر زیاد توجه ندارد و چندان دل‌مشغول حرف و نطق و صوت نیست و به قافیه نمی‌اندیشد. هدف او صرفاً بخشیدن لذّت قصه‌خوانی به خواننده نیست، بلکه می‌خواهد به او معرفت و جهان‌شناسی بدهد، معرفتی که در نظر او به شناخت خدا و توکّل به او منتهی خواهد شد. برای نیل به این مقصود است که جامی بخش زیادی از منظومه‌اش را صرف شرح و تفصیل مبانی فلسفی قصهٔ یوسف می‌کند.

همان‌طور که در بالا اشاره شد، قصهٔ یوسف در دست جامی به مثابهٔ ابزاری است برای مجسّم کردن بسیاری از مفاهیم بنیادی عرفان اسلامی و در رأس آنها معرفت به حقیقت خداوند، سلوک انسان برای رهایی از قید خویشتن و رسیدن به منزل اصلی یعنی حضرت احدیّت، عشق متقابل میان خالق و مخلوق، و عشق مجازی به‌عنوان مقدّمه یا پلی برای دستیابی به عشق حقیقی. در *یوسف و زلیخای* جامی، یوسف صورت مِثالی و نمونهٔ اولیهٔ زیبایی ــ طبق سنت اسلامی ــ است. او وسیله‌ای کامل برای ملموس ساختن روندی است که طی آن عشق زمینی به عشق آسمانی تبدیل می‌شود. در این منظومه به شخصیتی بر می‌خوریم که شناخته‌شده نیست، ولی در پردازش جامی

از مسئلهٔ عشق نقش مهمی دارد. این زن «بازغه» نام دارد و مظهر عشق حقیقی و فرازمینی است، حال آنکه زلیخاــ شخصیتی شناخته‌شده در ادبیات قرآنی، گرچه نه در خودِ قرآنــ نمایندهٔ عشق زمینی است. زلیخا زنی است که نمی‌تواند از مظهر خاکی و تجلّی این‌جهانیِ خداوند، یعنی شخص یوسف، فراتر برود و درنتیجه ناگزیر می‌شود راه پُرپیچ‌وخم و رنج‌آوری را بپیماید. به‌عبارت‌دیگر، مراد زلیخا همه خود یوسف (عشق مجازی) است، ولی مقصود بازغه خدای یوسف (عشق حقیقی) است. با همهٔ اینها، زلیخا و بازغه هر دو معرّفِ هواداران مذهب عشق‌اند. از نظر جامی، میان عشق دنیوی و عشق الهی تمایز کیفی وجود ندارد، بلکه اولی مرحله‌ای مقدماتی برای دومی است؛ منتها سالک نباید در منزل اول بماند، چه ماندن در این منزل با اسارت، بندگیِ خود کردن و رنج و محنت همراه است، در صورتی که تازگی و آزادگی و سبک‌روحی فراسوی این منزل به دست می‌آید. جامی منزل اول را به «میِ صورت» و منزل دیگر را به «جرعهٔ معنی» تعبیر می‌کند:

که بی جام میِ صورت کشیدن — نیاری جرعهٔ معنی چشیدن
ولی باید که در صورت نمانی — وزین پُل زود خود را بگذرانی

مفهوم عرفانی مهم دیگری که جامی برای تفسیر و تفهیم آن از رویدادهای داستان یوسف استفاده می‌کند مسئلهٔ عشق و حُسن در امر آفرینش است. از نظر جامی، مانند دیگر هم‌فکران صوفی‌اش، عشق علت وجودی عالم خلقت و نیرویی است که خالق را به مخلوق و مخلوق را به خالق جذب می‌کند. خلقت، به عقیدهٔ عارفان حق‌پرست، کوششی بوده از جانب پروردگار برای متحقق کردن قابلیت‌های خویش، و تمایل به بیرون آوردن خود از تنهایی مطلقی که او را احاطه کرده بوده است. از سوی دیگر، خداوند حُسن و زیبایی مطلق هم هست، و مرادش از خلقت ظاهر کردن این زیبایی است. زیبایی کامل نمی‌شود مگر زمانی که دیگرانی آن را درک کنند و دوست داشته باشند. پس خداوند خود را به صورت عالمی متجلّی می‌کند تا اجزاءِ آن عالم او را بشناسند و دوست بدارند. خداوند آفریدگان خود را دوست دارد و آفریدگان نیز او را دوست دارند. با این همه، آنچه در عالم هستی وجود دارد تجلّیات حقیقت مطلقی است که به هر حال عین آن تجلّیات نیست، کما اینکه نور و حرارت گرچه از خورشید

ساطع می‌شوند، خودِ خورشید نیستند. یوسف، از نظر جامی، یکی از همان تجلیات حُسن الهی است که زلیخا عاشقش می‌شود و انواع نامرادی‌ها و مشکلات را تحمل می‌کند، درصورتی‌که می‌بایست، مانند بازغه، فراسوی این تجلّیات به عالی‌ترین نقطه، یعنی منشأ حقیقی آن تجلیات می‌رفت، همان‌گونه که ابراهیم خلیل‌الله به تجلّیات الهی (ماه و خورشید و غیره) بسنده نکرد و جویای آن شد که فناپذیر نیست. این البته به معنای نفی یا دست‌کم گرفتن تجلّیات الهی نیست، زیرا تجلی زیبایی خداوند در عالم است که موجب حرکت آن و ایجاد جاذبهٔ گل برای بلبل، شمع برای پروانه، لیلی برای مجنون و یوسف برای زلیخا می‌شود. با این وصف، هدف غایی باید بریدن از عالم صورت و رسیدن به عالم معنی باشد، چنان‌که روند نجات روحانی زلیخا زمانی آغاز شد که دل از تعلّقات دنیوی برید. در پایان داستان، وقتی یوسف زلیخا را به زنی می‌گیرد، به جای «قصرعشق» که زلیخا برای خود ساخته است، «عبادتگاهی» برای او بنا می‌کند مشابه عبادتگاهی که بازغه برای خود ساخته بود.

یکی از ویژگی‌های *یوسف و زلیخای* جامی که بیشتر جلب توجه می‌کند پی‌گیریِ درون‌مایه‌ای است که برای او اهمیت دارد، حتی به قیمت سست کردن انسجام درونیِ طرح قصه. مثلاً، بر خلاف دیگر روایات شرقی و غربی داستان، برادران یوسف پس از حادثهٔ در چاه افکندن او کلاً از صحنه خارج و فراموش می‌شوند. هیچ اشاره‌ای هم به آمدن قبیلهٔ اسرائیل (یعقوب) به مصر نمی‌شود، یعنی رویدادی که پیامد اسارت یوسف و بیانگر مهم‌ترین بُعد آن است. مهم‌ترین مسئله برای جامی ملموس ساختن رابطهٔ ویژهٔ یوسف با خداوند و عینیت بخشیدن به آن است. طرح داستان *یوسف و زلیخای* جامی اساساً داستان عشق زلیخا و به وصال رسیدن اوست. تأکید فزاینده بر جنبهٔ رمانتیک قصه بیشتر از ناحیهٔ مسلمان‌ها بوده است، اما این جنبه در هیچ روایت دیگری مانند روایت جامی برجسته نیست. به طور کلی، نگاه جامی به زلیخا نگاهی مثبت و ستایش‌آمیز است. این زن در روایت او مظهر عاشقی تمام‌عیار است:

نبود از عاشقان کس چون زلیخا — به عشق از جمله بود افزون زلیخا
پس از پیری و عجز و ناتوانی — چو بازش تازه شد عهد جوانی
بجز راه وفای عشق نسپرد — بر آن زاد و بر آن بود و بر آن مُرد

به سبب همین نگرش مثبت است که رفتارهای زلیخا که احتمالاً به ذائقهٔ دیگران خوش نمی‌آید، حتی پیشنهاد وی برای کشتن شوهرش پوتیفار، نفرتی در جامی برنمی‌انگیزد. برخلاف روایات دیگر که ماجرای عشق زلیخا به یوسف تنها بخشی کوچک از چارچوب بسیار گستردهٔ قصه را تشکیل می‌دهد، *جامی در یوسف و زلیخای* خود بر این رویداد خاص بسیار تأکید می‌کند و عشق زلیخا را تا سر حدّ بهترین سرمشق در طلب عارفانه ارتقاء می‌دهد.

فصل چهارم با عنوان «تمثیلی از عشق: از بصر تا بصیرت» اساساً بر محور دو مرحله از زندگی حسّی- فکری زلیخا یا دو حالت از عشق او می‌چرخد. زلیخا با دیدن یوسف مسحور «صورت» می‌شود، ولی درنمی‌یابد که یوسف نقش یا تجسّمی از خداوند بیش نیست. او خدای را با تجلّی او اشتباه کرده است. تجلّی خدا با حقیقت او تفاوت دارد. اول بار که زلیخا با یوسف دیدار می‌کند، از این دیدار سخت دلشاد می‌شود و یوسف را می‌خرد. این دلشادی ناپخته و ناقص است؛ بنابراین، زلیخا روحاً برای وصال یوسف آماده نیست و به همین دلیل موفق به جلب رضایت او نمی‌شود و از اینجا میانشان جدایی می‌افتد و یوسف راهی زندان می‌شود. یوسف سر انجام به نیابت سلطنت مصر می‌رسد، و زلیخا زیبایی و بینایی و دولت و مکنت دنیایی خود را از دست می‌دهد. با این حال، گرچه «چشم صورت‌بین» او کور می‌شود، ولی بدان حدّ از قدرت می‌رسد که از صورت درگذرد و به معنی برسد. آن وقت است که راه زلیخا و یوسف یکی و هجران به وصال تبدیل می‌شود. جامی با بهره‌گیری از این دو مرحله از سیر روحانیِ زلیخا، یعنی مرحلهٔ بینایی یا بصر در تقابل با بینش یا بصیرت، برای مقایسهٔ مفاهیمی چون صورت در برابر حقیقت، ظاهر در مقابل باطن، مادی در مقابل روحانی، مصنوع در برابر طبیعی استفاده می‌کند. علت قصور اولیهٔ زلیخا در توجه به آنچه باید بدان توجه می‌کرد، جذب شدن او به جزءِ نخست هر یک از این موارد دوگانه بود؛ یعنی کشیده شدن به سوی «بصر»، «صورت»، «ظاهر» و از این قبیل که بیانگر اشتغال به این دنیای فانی‌اند. باژگونهٔ این وضعیت وقتی رخ داد که زلیخا توانست خود را از پدیده‌های موقّت رها سازد، و به واسطهٔ «بصیرتی» که به دست آورده بود به جانب اصالت و پایندگیِ «معنی» حرکت کند. جزء اول هر یک از پدیده‌های دوگانهٔ مذکور در بالا به

مثابهٔ نشان و علامتی است که عارف باید از طریق آن به چیزهایی بازگردد که نشان‌ها و علامت‌ها نمادی از آنها هستند. یوسف مظهر کسانی است که می‌توانند از نمادها درگذرند و به اصل آنها دست یابند، در حالی که زلیخا تا مدت‌ها از فهم معنای آن نمادها عاجز بود (ولی چون بود در صورت گرفتار/ نشد در اول از معنی خبردار).

اندک زمانی پیش از مرگ شوهر زلیخا، یوسف از زندان آزاد می‌شود و جاه و منصبی پیدا می‌کند. اعتلای مقام یوسف با تنّزل پایگاه اجتماعی، پیری و شکستگی ظاهری و کاهش امکانات زلیخا هم‌زمان می‌شود، اما زلیخا، در عوض، در تصفیهٔ معنوی پیشرفت می‌کند. زلیخا پس از این دوره که طی آن به عشق گناه‌آلود خود هم علناً اعتراف می‌کند، زندگیِ بازغه را سرمشق خود قرار می‌دهد و به عبادت و راز و نیاز به درگاه الهی مشغول می‌شود، و بدین ترتیب از عالم صورت به عالم معنی می‌گراید. درنتیجه، این بار که یوسف و موکب او می‌رسند، زلیخا شخص یوسف را مخاطب قرار نمی‌دهد، بلکه سرود توحید می‌سراید و خدای را ستایش می‌کند. سرانجام، بر اثر دعای یوسف، جوانی، زیبایی و بیناییِ زلیخا به او برمی‌گردد. اما یوسف برای تأکید بر نقش خداوند به عنوان والاترین عاشق و معشوق، تنها پس از موافقت خداوند، «سلطان غیور معشوقان» [رقیب عشقی هم برای عاشقان هم برای معشوقان]، به ازدواج با زلیخا راضی می‌شود. اعادهٔ بینایی زلیخا به او امکان می‌دهد که یوسف را مشاهده کند، ولی این بار نه آن‌گونه که قبلاً او را می‌دید، بلکه به عنوان تجّلی یا صورتی از حقیقت.

کتاب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران

ویدا بزرگ‌چمی*

نزدیک به دو قرن از عمر ادبیات تطبیقی در جهان می‌گذرد، اما هنوز به‌صورت رشته‌ای مستقل در ایران پا نگرفته است و پژوهش‌های اندک پژوهشگران این شاخه از دانش بشری نیز بسیار پراکنده است. تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد هنوز کتاب‌شناسی کاملی از کتاب‌ها و مقالات و پایان‌نامه‌های این رشته در ایران تهیه و تدوین نگردیده است. براین‌اساس، به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات کتاب‌شناختی این رشته در ایران، طرحی با عنوان «کتاب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» در گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی آغاز شده است. پس از مشورت با چند تن از صاحب‌نظران این رشته، اولویت به تهیه و تدوین فهرستی از پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های ایران اختصاص یافت، به امید آنکه استادان و پژوهشگران و دانشجویان علاقه‌مند به این رشته بتوانند از آن استفاده کنند و بدین ترتیب از پژوهش‌های موازی و تکراری نیز خودداری شود.

گردآوری پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران با چندین محدودیت روبه‌رو شد. اولین محدودیت عدم امکان دسترسی به کلیهٔ پایان‌نامه‌های تحصیلی این رشته بود. از آنجا که مراجعهٔ شخصی به تک‌تک کتابخانه‌های دانشگاهی کشور مقدور نبود، سعی شد که از طریق تماس با پژوهشگاه علوم و فنّاوری اطلاعات ایران و جستجو در

---

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

وب‌گاه‌های دانشگاهی و مراجعه به برخی از کتابخانه‌های دانشگاهی در تهران اطلاعات مورد نیاز جمع‌آوری و تنظیم گردد. دومین محدودیت انتخاب پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی از میان انبوه پایان‌نامه‌های رشته‌های زبان و ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی بود. برای گزینش علمی فقط به عنوان فارسی پایان‌نامه و در برخی از موارد نیز به چکیده و واژگان کلیدی دسترسی وجود داشت. ازآنجاکه رشتهٔ ادبیات تطبیقی هنوز گروه دانشگاهیِ مستقلی نشده است، پایان‌نامه‌های تحصیلی زیرِ گروه‌های زبان و ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی فهرست شده است و این امر خود کار تدوین این فهرست را دشوارتر می‌نمود.

از طرف دیگر، قلمرو ادبیات تطبیقی در طول چند دههٔ اخیر گسترش چشمگیری یافته و ادبیات تطبیقی نو پا به عرصهٔ وجود گذاشته است. علی‌رضا انوشیروانی معتقد است که با تعریف هنری رماک[1]، ادبیات تطبیقی ماهیت بینارشته‌ای پیدا کرد و از قول او ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌کند:

> «ادبیات تطبیقی، از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در وراء محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه های 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 مقایسه یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است.» (به نقل از انوشیروانی ۱۵)

این کتاب‌شناسی مختصر با نظم موضوعی در اختیار خوانندگان *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* قرار می‌گیرد. البته عنوان برخی از این پایان‌نامه‌ها به‌نحوی انتخاب شده بود که می‌شد آنها را در زیرگروه‌های متعدد و متفاوتی طبقه‌بندی کرد، لیکن به‌منظور احتراز از تکرار عنوان‌ها، موضوع اصلی پایان‌نامه مدّنظر و معیار طبقه‌بندی قرار گرفت. مبنای این تقسیم‌بندی هفت حوزهٔ کلی پژوهشی است که انوشیروانی عمدتاً در مقالهٔ «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران»[2] و سایر نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش از آنها نام برده است[1]. پس

---

[1] Henry Remak

[2] علی‌رضا انوشیروانی، «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، ضمیمهٔ نامهٔ فرهنگستان*، ۱/۱ (۱۳۸۹): ٦-۳۸.

از رماک نحله‌های جدیدتری هم به قلمرو ادبیات تطبیقی افزوده گردید که به‌علت ناشناخته ماندن در ایران، تعداد پایان‌نامه در این زمینه‌ها در دانشگاه‌های کشور بسیار اندک است. جا دارد که استادان و پژوهشگران و دانشجویان ایرانی به این حوزه‌های جدید توجه بیشتری کنند.

آنچه در این فهرست اولیه آمده است و در آینده کامل‌تر خواهد شد شامل اطلاعات زیر است:

عنوان پایان‌نامه، نام دانشجو (نویسنده)، نام استاد راهنما، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه، نام دانشکده، نام گروه، رشته تحصیلی، سال نگارش پایان‌نامه، زبان پایان‌نامه، تعداد صفحات.

در مواردی که یک مقوله از اطلاعات کتاب‌شناختی یافت نشده است، بدون ذکر آن مقوله، به ارائهٔ سایر اطلاعات مطابق با نظم یادشده پرداخته شده است. درصورتی‌که تاریخ دفاع پایان‌نامه نامشخص باشد، با ذکر واژهٔ [بی‌تا] مشخص شده است.

بدون تردید، تعداد پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های ایران بیش از آن است که در این کتاب‌شناسی آمده است. لذا از خوانندگانی که اطلاعات بیشتری در این زمینه دارند تقاضا می‌کنم با ارسال اطلاعات کتاب‌شناختی و چکیدهٔ پایان‌نامه به نشانی پست الکترونیکی این جانب، ما را در تکمیل این طرح و امر اطلاع‌رسانی یاری نمایند.

---

[۱] این هفت حوزه عبارت‌اند از: ۱. روابط ادبی، تأثیرات و شباهت‌های ادبی که خود به دو شاخهٔ کلی تأثیرات و تشابهات ادبی تقسیم می‌شوند ۲. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی ۳. انواع ادبی ٤. مضامین، مایه‌های غالب، شگردهای ادبی، تصویر ادبی، و تیپ‌ها ۵. ادبیات تطبیقی و سایر دانش‌ها و هنرها ٦. ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی و ادبیات جهان ۷. ادبیات مهاجرت. در این نوشتار، بخشی هم برای پایان‌نامه‌هایی که به کلیات ادبیات تطبیقی می‌پردازد در نظر گرفته شده است. از این رو ادبیات تطبیقی به هشت حوزهٔ کلی و بنا به ضرورت و تعدد پایان‌نامه‌های هر حوزه، برخی از حوزه‌های کلی نیز به شاخه‌های فرعی تقسیم شده است، نظیر روابط ادبی که به دو شاخه تأثیرات و شباهت‌های ادبی، و انواع ادبی که به دو شاخه نثر و نظم تقسیم شده است.

۱. کلیات

ادبیات تطبیقی، ترجمه و توضیح کتاب *الادب المقارن* تألیف طه ندا. عباسعلی یوسفوند. به راهنمایی محمود ابراهیمی. کارشناسی ارشد. دانشگاه کردستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، ۱۳۸۰. فارسی. ۲۸٤ص.

ادبیات تطبیقی و سیر آن در ایران. منصور پیرانی. به راهنمایی سیروس شمیسا. دکتری. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲٤۰ص.

***الادب المقارن*، تألیف دکتر طه ندا**. هادی نظری منظم. به راهنمایی آذرتاش آذرنوش. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۰. فارسی‌ـعربی. ۲۸٦ص.

بررسی و تحلیل آراء نویسندگان عرب پیرامون ادبیات تطبیقی عربی و فارسی (معراج‌نامه‌ها و داستان‌های رمزی و پرندگان). رضا موسوی. به راهنمایی فیروز حریرچی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۳. فارسی. ۳۸۹ص.

تحلیل و نقد و ترجمهٔ *هفت مقاله در ادبیات تطبیقی و اشعار قدیم فارسی*، تالیف الگا ام. دیویدسن. علی محمدی. به راهنمایی خسرو فرشیدورد. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ۱٤۹ص.

نظریهٔ ادبیات مشترک و تطبیقی. شهروز خنجری. به راهنمایی مظفر بختیار. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۸۵ص.

۲. روابط ادبی

۲-۱. تأثیرات ادبی

ابونواس و فارسیات او و تأثیری که در ادبیات فارسی داشته است. محمدصدیق العوضی. به راهنمایی حسن مینوچهر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤۸. فارسی. ۱۸۳ص.

بررسی تأثیر سعدی در شبه‌قاره بر اساس تألیفات و تصنیفات پیرامون احوال و آثار شیخ در حوزهٔ یادشده. محمداقبال ثاقب. به راهنمایی مظاهر مصفا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۷. فارسی. ٤۱۰ص.

بررسی تطبیقی داستان «هاروت و ماروت» و بازتاب آن در ادبیات منظوم عرفانی تا پایان قرن هفتم هجَری. سهیلا ابن‌علی. به راهنمایی جلیل تجلیل. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ۱۰۸ص.

بررسی زمینه‌های ادبیات تطبیقی در زبان و ادب فارسی و عربی تا پایان قرن ششم هجری. ابراهیم محمدی. به راهنمایی حسینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۲۹۷ص.

بررسی و تحلیل شعر بلوچی و مقایسهٔ آن با شعر فارسی. عبدالغفور جهاندیده. به راهنمایی میرجلال‌الدین کزّازی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۹٥٤ص.

تأثیرات فکری و ادبی خیام بر زهاوی. احمد صنوبر. به راهنمایی عبداله رسول‌نژاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه کردستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، ۱۳۸۹.

تأثیر ادبیات اروپائی در ادبیات فارسی در قرن سیزدهم هجری. هما مجیدی آهی. به راهنمایی لطفعلی صورتگر. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۳۹. فارسی. ۳٦۷ص.

تأثیرپذیری شعر فارسی از ترجمه‌های اشعار غربی (تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲). محمد پورحمدالله. به راهنمایی اسماعیل حاکمی والا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۳٥۲ص.

تأثیر جلال‌الدین مولوی بر آثار میخائیل نعیمه. حسن حاج‌سلیمان. به راهنمایی غلامرضا مستعلی پارسا. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۱٤۸ص.

تأثیر حافظ بر چند شاعر کُرد. حکیم عبداللهی. به راهنمایی علی‌محمد مؤذنی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷٤. فارسی. ۱۹۰ص.

تأثیر زبان و ادب فارسی بر زبان و ادب قرقیزی. آیدا قالدیرعلیوا. به راهنمایی حسن ذوالفقاری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی-عربی. ٤۳۸ص.

تأثیر زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی در زبان و ادبیات و فرهنگ اندونزی. محمدظفر اقبال. به راهنمایی منوچهر اکبری. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۳۹۱ص.

تأثیر شعر حافظ بر اشعار شعرای قزّاقی. غالیه قمبربکاوا. به راهنمایی غلامرضا ستوده. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲۹٦ص.

تأثیر متقابل ادبیات فارسی و عربی. محمود خیری. به راهنمایی محمود خورسندی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۳. فارسی. ۳٥٦ص.

تأثیر *مثنوی معنوی* در آثار پائولو کوئلیو. اسماعیل برزده. به راهنمایی عبدالله نصرتی. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۹٤ص.

تأثیر و نفوذ ادبیات فارسی در ادبیات اروپائی قرون وسطی. الکساندر میچلی. به راهنمایی سعید نفیسی. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۳۸. فارسی. ۱۱٤ص.

تحلیل تأثیر *مثنوی* مولوی و طریقت مولویّه بر ادبیات کلاسیک بوسنی. سداد دیزدارویچ. به راهنمایی حسینعلی قبادی. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی-عربی. ۳۳٥ص.

تحلیل و تطبیق معراج‌نامه‌های فارسی و تأثیر آن بر ادبیات غرب. ستاره ضرغامی. کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، رشتهٔ علوم انسانی، ۱۳۸۷.

نظریه‌های مجاز و کاربرد مجاز در رمان فارسی بر اساس نظریهٔ یاکوبسن. عباس جاهدجاه. به راهنمایی محمود فتوحی. دکتری. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۱۷ص.

نفوذ زبان و ادبیات عرب در اشعار منوچهری دامغانی. ویکتور الکک. به راهنمایی محمدصادق کیا. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳٤۲. فارسی. ۲۰٤ص.

نفوذ فرهنگ اسلامی زبان و ادبیات عرب در دیوان امیرمعزی. محمدنورالدین الحمدانی. به راهنمایی حسین خطیبی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٤. فارسی. ۱۹۱ص.

نقد و بررسی مقابله‌ای احوال و اشعار رودکی و بشار. داریوش ذوالفقاری. به راهنمایی ابوالقاسم رادفر. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۱۲۵ص.

نگاهی به تأثیر متقابل ادبی ایران و یمن. عادل عبادالعنسی. به راهنمایی ایران‌زاده. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۱۸۰ص.

۲-۲. شباهت‌های ادبی

اخلاقیات در اشعار سعدی و لافونتن. مهسا بخشایی. به راهنمایی شهناز شاهین. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان‌های خارجی، ۱۳۸٦. فرانسه. ۹۱ص.

بحران مدرنیته و مدرنیته در بحران، بررسی مقابله‌ای آثار آلبر کامو و صادق هدایت. روح‌الله حسینی. به راهنمایی ژاله کهنموئی‌پور. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دورهٔ شبانه، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸۷. فرانسه. ۲۱٦ص.

بررسی تطبیقی شعر معاصر ایران و پاکستان. سکندر عباس زیدی. به راهنمایی عباس کی‌منش. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ٦۳٤ص.

بررسی تطبیقی شعر میهنی معاصر عربی (مصر و لبنان) و فارسی از نیمهٔ دوم قرن ۱۹م. (۱۳هـ‌ق.) تا آغاز جنگ جهانی دوّم. رضا مهدی‌زاده آری. به راهنمایی امیرمحمود

انوار. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۷. فارسی-عربی. ٤٦٠ص.

بررسی تطبیقی عشق در شعر اقبال و شابی. پیوند بالانی. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲۱٦ص.

بررسی تطبیقی *مثنوی* و *اوپانیشاد*. ولی رمضانی. به راهنمایی حمیرا زمردی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۱۲۸ص.

بررسی فرهنگی توتمیسم و آنمیسم در ادبیات حماسی ایران و مقایسهٔ آن با فرهنگ یونان باستان. معصومه زندیه. به راهنمایی مهدی شریفیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی. [بی‌تا]. فارسی. ۱۵۰ص.

تحقیق در عرائس شعر عرب بر اساس *عرائس الشعراء* سلیمه مکرزل و مقایسهٔ اجمالی با کاربردهای آن در زبان فارسی. محمدرضا نجاریان. به راهنمایی رمضان بهداد. کارشناسی ارشد. دانشگاه یزد، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۸. فارسی. ۲۱۰ص.

جبران خلیل جبران و سهراب سپهری، دراسه مقارنه. اکرم رضاحسینی. به راهنمایی محمدهادی مرادی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، ۱۳۸٤. فارسی. ۲۵٤ص.

جهان‌بینی حکیم ابوالقاسم فردوسی و هومر و اعتقادات و صفات قهرمانان *شاهنامه* و *ایلیاد* و *ادیسه*. مریم ابراهیمی‌فر. به راهنمایی محمدعلی صادقیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه یزد، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۵. فارسی. ۲۵۰ص.

حافظ و ابن‌فارض: بحثی در مقایسهٔ نظرگاه‌های عرفانی حافظ و ابن‌فارض. سعید زهره‌وند. به راهنمایی محمدحسین بیات. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷٤. فارسی. ۳٤٤ص.

خشم و *هیاهو* اثر ویلیام فاکنر و سه قصهٔ بلند فارسی (*سنگ صبور* اثر صادق چوبک، *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری و *سفر شب* اثر بهمن شعله‌ور)، یک بررسی تطبیقی. سیما افشار قاسملو. به راهنمایی اردوان داوران. کارشناسی ارشد. دانشگاه

تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۹. فارسی. ۱۹۱ص.

خیام در ادبیات معاصر اردن با تکیه بر آثار شاعر بزرگ اردن «عرار». بسام علی ربابعه. به راهنمایی علی‌محمد مؤذنی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ٤۳۸ص.

خیام در غرب. کاظم بیرشک. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۲۸.

خیام و ابوالعلاء معری. عبدالحسین فرزاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۸. فارسی. ۱۰۸ص.

در جستجوی فردیت خویش: بررسی مقابله‌ای *لرد جیم* و *دل تاریکی* جوزف کنراد با *بوف کور* صادق هدایت بر مبنای فلسفهٔ آرتور شوپنهاور. جلیل نوذری. به راهنمایی فریده پورگیو. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ تحصیلات تکمیلی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۷۹. انگلیسی. ۲۲۱ص.

دریافت آثار ادبی ژان پل سارتر در ایران. ندا محمدی نصرآبادی. به راهنمایی محمدحسین جوادی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، گروه زبان و ادبیات خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸۱. فرانسه. ۱٤۰ص.

رالف والدو امرسون و ادبیات پارسی. پگاه شهباز. به راهنمایی احمد تمیم‌داری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲۲٤ص.

رمان *جای خالی سلوچ* (محمود دولت‌آبادی) و رمان *گودان* (منشی پریمچند). سوبهاش کومار. به راهنمایی علی‌محمد مؤذنی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۹. فارسی. ۱۵۱ص.

روابط شعر فارسی و عربی از آغاز تا پایان قرن ششم. احمد محمدی. به راهنمایی جلیل تجلیل. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۳۱۳ص.

روابط متنبّی و سعدی. حسین‌علی محفوظ. به راهنمایی بدیع‌الزمان فروزانفر. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٤. فارسی. ۳۱۷۸ص.

ریشه‌یابی توتم در *شاهنامهٔ* فردوسی و *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی و مقایسهٔ آن با *ایلیاد* و *اودیسهٔ* هومر. معصومه زندیه. به راهنمایی مهدی شریفیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی‌سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۱۹٦ص.

زبان و ادبیات بلوچی و همبستگی با زبان و ادبیات فارسی. نوراحمد دیکسانی. به راهنمایی پرویز [ناتل] خانلری. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۱. فارسی. ۳۳۳ص.

زیبایی‌شناختی در ادبیات فارسی و ادبیات چینی (در آثار *شاهنامهٔ* فردوسی، *خمسهٔ* نظامی، *ویس و رامین* گرگانی و مقابلهٔ همزمان در ادبیات چینی از سلسلهٔ تانگ تا اواسط سلسلهٔ چینگ). گوان یوان. به راهنمایی برات زنجانی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ٥٦۰ص.

***شاهنامه* و ادبیات قزّاقی**. بولاتبک باتیرخان. به راهنمایی عزیزالله جوینی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۲۰٦ص.

شرایط اجتماعی تاریخی بروز موضوعات و مضامین مشترک در آثار آنتوان پاولویچ چخوف و صادق هدایت. مژگان فرازی کسمائی. به راهنمایی جان‌الله کریمی مطهر. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان روسی، رشتهٔ زبان روسی، ۱۳۸۵. روسی. ۱۰۸ص.

شعر عبدالوهاب بیاتی و ناظم حکمت در آیینهٔ ادبیات تطبیقی. صدیقه حسینی. به راهنمایی خلیل پروینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٤. فارسی-عربی. ۲۵۲ص.

عبدالوهاب بیاتی و احمد شاملو در آینهٔ ادبیات تطبیقی. عباس نجفی. به راهنمایی سیدحسین سیدی. دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۹.

قرآن و حدیث و عرفان ابن‌عربی و ابن‌الفارض در آیینهٔ اشعار عرفانی جامی. وداد زیموسی. به راهنمایی امیرمحمود انوار. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ٦٥۸ص.

قصص قرآن در ادبیات فارسی (ابراهیم ـ داوود ـ سلیمان و بلقیس ـ عیسی و مریم ـ اصحاب کهف). خلیل حدیدی. دکتری. دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٦۲. فارسی. ۱۱۸ص.

مقایسهٔ آثار ایوان سرگییویچ تورگنیف و بزرگ علوی. محبوبه حاتمی. به راهنمایی بهرام زینالی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان روسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۹۱ص.

مقایسه بین جلال‌الدین‌محمد مولوی و ویلیام بلیک از نظر عرفانی و ادبی. سهیلا صلاحی مقدم. به راهنمایی عباسعلی رضایی. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۸. فارسی. ٤٦٥ص.

مقایسهٔ تطبیقی *دارابنامهٔ* طرسوسی با *ادیسه*. حر پریمی. به راهنمایی عزیزالله جوینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۱٦٦ص.

مقایسهٔ شاهکار ادبی ایران (*شاهنامه*) و شاهکار ادبی ژاپن (*داستان گنجی*). کازوکو کوساکابه. به راهنمایی اسماعیل حاکمی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۹. فارسی. ۳۱۷ص.

مقایسهٔ شعر شاملو با شعر ادونیس و ماغوط. حسن فحص. به راهنمایی سعید حمیدیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۲۸۰ص.

مقایسهٔ *گلستان* سعدی و *بلبلستان* فوزی. سداد دیزدارویچ. به راهنمایی محمد دانشگر. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲۷۵ص.

مقایسه و بررسی زمینه‌های مشترک در *شاهنامه* و *ایلیاد*. بیژن زال. به راهنمایی احمد کریمی حکاک. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۹. فارسی. ٦٤ص.

نقش ترجمه در تکوین رمان (در بررسی تطبیقی *شمس و طغرا* با *سه تفنگدار* و *تهران مخوف* با *بینوایان*). مریم شادمحمدی. به راهنمایی محمد غلام. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۲۲۰ص.

وزن شعر کردی و تطبیق آن با وزن شعر فارسی. عبدالخالق پرهیزی. به راهنمایی جلیل تجلیل. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۲. فارسی. ۳۵۵ص.

۳. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی

پژوهشی تطبیقی در مکتب رمانتیسم (رمانتیسم اروپایی و جلوه‌های آن در ادبیات جدید فارسی). مسعود جعفری جزه. به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۷. فارسی. ۵۹۸ص.

رمانتیسم و بازتاب آن در ادب منظوم ایران. حامد رفعت‌جو. به راهنمایی علیرضا مظفری. کارشناسی ارشد. دانشگاه ارومیه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۱٦۸ص.

رئالیسم اجتماعی در آثار نجیب محفوظ و محمود دولت‌آبادی. جواد اصغری. به راهنمایی عدنان طهماسبی پشتکوهی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۵٦ص.

رئالیسم در ادبیات نمایشی ایران بعد از انقلاب ۱۳۵۷ (موضوع رسالهٔ عملی: *پرواز*). امیر فدائی. به راهنمایی اکبر رادی. کارشناسی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه نمایش تئاتر، رشتهٔ ادبیات نمایشی، ۱۳۷۵. فارسی. ۸۵ص.

رئالیسم و تأثیر آن بر ادبیات نمایشی ایران با توجه به آثار علیرضا نادری و نادر برهانی مرند (سال ۱۳۸۰-۱۳۸۵). یگانه بلوچی سیرجانی. به راهنمایی سعید اسدی. کارشناسی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه نمایش تئاتر، رشتهٔ ادبیات نمایشی، ۱۳۸۸. فارسی. ٦٦ص.

علم‌الجمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری. سیمین دانشور. به راهنمایی محمدحسن فروزانفر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۲۷. فارسی. ۲۵۷ص.

مقایسهٔ مکتب کلاسیک نو در شعر عربی و فارسی معاصر. حسین چشمی. به راهنمایی خلیل پروینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۳. فارسی-عربی. ۲٤۲ص.

ناتورالیسم (طبیعت‌گرائی) در آثار چوبک، اونیل و لندن: تحقیق مقایسه‌ای. فواد میثاقی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۵٤. ۵۷ص.

نقدالشعر، مباحث و مبادی آن و تاریخچه‌ای از تحول شعر در یونان و روم و ایران و عرب. عبدالحسین زرین‌کوب. به راهنمایی بدیع‌الزمان فروزانفر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۳۳. فارسی. ۵۳۹ص.

٤. انواع ادبی

٤-۱. انواع ادبی

ادبیات دراماتیک در ایران و بررسی آن از دیدگاه تطبیقی. حسین علی‌بیک. به راهنمایی جولی میثمی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۸. فارسی. ۱۹٤ص.

ادبیات شگرف در سه داستان *بوف کور*، *مسخ* و *فروریزی خانهٔ آشر*. فهمیه خلیلی تیلمی. به راهنمایی بهرام مقدادی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان انگلیسی، رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۱۲٤ص.

بررسی ابعاد ترجمهٔ طنز در ادبیات کودک و نوجوان با بررسی موردی دو ترجمهٔ فارسی از کتاب *نیکولا کوچولو* و *قصه‌های مجید*. سویل زینالی. به راهنمایی اسفندیار اسفندی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ مترجمی زبان فرانسه، ۱۳۸۸. فرانسه. ۱۲٦ص.

بررسی تأثیرات رمان نو فرانسه بر ادبیات معاصر فارسی (بررسی گزینشی). نگار صالحی‌نیا. به راهنمایی فریده علوی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ ادبیات فرانسه- ادبیات تطبیقی، ۱۳۸۷. فرانسه. ۲٤۳ص.

بررسی *تراژدی‌های کوتاه* پوشکین و جایگاه آثار نویسنده در ادبیات فارسی. پریسا پورمصطفی. به راهنمایی جان‌اله کریمی مطهر. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان روسی، رشتهٔ زبان و ادبیات روسی، ۱۳۸٦. روسی. ۸٤ص.

بررسی تطبیقی تراژدی در حماسهٔ ایران و جهان. آسیه ذبیح‌نیا عمران. به راهنمایی منوچهر اکبری. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ٤۲۳ص.

بررسی تطبیقی تئاتر دفاع مقدس و ادبیات نمایشی جنگ (در ایران و فرانسه بعد از جنگ جهانی دوّم). سیدجواد هاشمی‌نژاد. به راهنمایی احمد کامیابی مسک. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه نمایش تئاتر، رشتهٔ ادبیات نمایشی، ۱۳۸۷. فارسی. ۱۲۷ص.

بررسی و مقایسهٔ زندگی‌نامه‌های خودنوشت در ادبیات فارسی و ادبیات مغرب زمین (با تأکید بر زندگی‌نامه‌های خودنوشت دورهٔ قاجاریه و زندگی‌نامهٔ خودنوشت راسل و یونگ). مهدی اسلامی. به راهنمایی احمد رضایی. دانشگاه قم، دانشکدهٔ ادبیات، ۱۳۸۸. فارسی.

پیدایش قصهٔ بلند (رمان) در ادبیات انگلیسی و ایران، یک بررسی تطبیقی. شهناز رحیمی آشتیانی. به راهنمایی اردوان داوران. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۸. فارسی. ٦۱ص.

روایت خودزندگینامه‌ای و جستجوی هویت در آثار آنی ارنو و سیمین دانشور. لادن معتمدی. به راهنمایی ماندانا صدرزاده. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ ادبیات فرانسه- ادبیات تطبیقی، ۱۳۸۷. فرانسه. ۳۱۷ص.

سجع‌نویسی در نثر و بلاغت عربی و کیفیت تأثیر آن در نثر فارسی تا آخر قرن پنجم هجری. محمدفتحی یوسف‌الرئیس. به راهنمایی حسین خطیبی. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٥. فارسی. ۱۳٤٥ص.

مقایسهٔ ساختاری داستان سمک *عیار* با *دن‌کیشوت*، داستانی از سبک پیکارسک غربی. آزیتا لطفی. به راهنمایی سهیلا صلاحی مقدم. کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهراء (س)، دانشکدهٔ ادبیات، زبان‌ها و تاریخ، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲٦۸ص.

مقایسهٔ سفرنامه‌های تخیلی، *ارداویرافنامه*، *سیرالعباد*، *کمدی الهی* و *صحرای محشر*. محمد صفائی‌حبیب‌لو. به راهنمایی عبدالله نصرتی. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲۰۵ص.

نظری: بررسی تأثیر ادبیات فرانسوی بر نمایش‌نامه‌نویسی فارسی تا سال ۱۳۰۰ شمسی، عملی: *تفنگ میرزا رضا بر دیوار است و در پرده سوم شلیک می‌کند*. محمد طلوعی. به راهنمایی محمود عزیزی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه نمایش تئاتر، رشتهٔ ادبیات نمایشی، ۱۳۸۸. فارسی.

٤-۲. نظم ادبی

بررسی شعر نو در زبان و ادبیات عربی و مقایسهٔ آن با شعر نو در زبان و ادبیات فارسی. علی پیرانی شال. به راهنمایی فیروز حریرچی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۱. فارسی. ۳۷۸ص.

پژوهش مقایسه‌ای خمریات ابونواس با منوچهری و حافظ. احمد کاظمی شهروئی. به راهنمایی تاج‌بخش. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۲۵۸ص.

حماسهٔ ملی یوگسلاوی و شاهنامهٔ فردوسی. جاکا بچیر. به راهنمایی پرویز [ناتل] خانلری. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤۷. فارسی. ۳٤۲ص.

سنجش غزل‌های فارسی و عربی سعدی با شاعار منسوب به قیس بن ملوح بر پایهٔ حب عذری. محمدامیر جلالی. به راهنمایی سعید حمیدیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۳۰۱ص.

غزل بین دو شاعر حافظ شیرازی و شریف رضی. جومانا ربیع. به راهنمایی محمدعلی آذرشب. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۳٦٦ص.

مقایسهٔ بین متنبّی و خاقانی در شعر فخر. تورج زیندی‌وند. به راهنمایی خلیل پروینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۸۱. فارسی. ۲۷۱ص.

مقایسهٔ حماسه‌سرایی در ایران و هند با تکیه بر *شاهنامه* و *مهابهاراتا*. علیرضا صدیقی. به راهنمایی حسینعلی قبادی. دکترای تخصصی. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۳۲ص.

مقایسهٔ غزل و سانت در ادبیات ایران و انگلیس. محمدرضا افضل‌القوم. به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۷. فارسی. ۸٤ص.

نگرشی تاریخی بر سبک شعری زونت و بررسی امکان ترجمهٔ آن در قالب شعر و ادبیات فارسی. هومن همایون‌فر. به راهنمایی نادر حقانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان آلمانی، رشتهٔ زبان آلمانی، ۱۳۸٤. فارسی. ۱۱۳ص.

۵. مضامین، مایه‌های غالب، شگردهای ادبی، تصویر ادبی، و تیپ‌ها

۵-۱. مضامین و مایه‌های غالب

آب حیات در شعر فارسی، فرهنگ اسلامی در ایران و آیین‌های دیگر (هند و چین). صدیقه مولازاده. به راهنمایی اسماعیل شفق. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ علوم انسانی، ۱۳۸۳. فارسی. ۵۹ص.

اژدها در افسانه‌های ایرانی و مقایسهٔ آن با افسانه‌های هند و اروپائی. هوشنگ رهنما. به راهنمایی مهرداد بهار. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، ۱۳٤۸. فارسی. ۱٤۸ص.

انسان و اجتماع از دیدگاه مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی. جواد دهقانیان. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ۲۷٤ص.

بررسی تأثیر بن‌مایه‌های اسلامی در ادبیات قرن طلایی روسیه. مجید رضائی. به راهنمایی جان‌اله کریمی مطهر. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان روسی، رشتهٔ زبان و ادبیات روسی، ۱۳۸۹. فارسی. ۸٦ص.

بررسی تطبیقی حکمت در آثار سهراب سپهری و جبران خلیل جبران. عبدالرضا سعیدی. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۱٦۲ص.

بررسی تطبیقی درونمایه نارضایتی در *مادام بواری* اثر فلوبر و *زیبا* اثر حجازی. شادی فوایدی. به راهنمایی ماندانا صدرزاده. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸۵. فرانسه. ۱۱۰ص.

بررسی تطبیقی دیوان ملک‌الشعرا بهار و امیرالشعراء شوقی در مبحث مبارزه با جهل و فساد. مهرانه رنجبر. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۲۸۰ص.

بررسی تطبیقی عناصر شگفت در بخش‌هایی از *شاهنامهٔ* فردوسی و برخی از رمان‌های حماسی کرتین دوتروا. سیما آقانباتی. به راهنمایی نسرین خطاط. دکتری. دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۳۰۷ص.

بررسی تطبیقی وطنیات محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا) و احمد شوقی (امیرالشعرا). نوازالله فرهادی. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۹. فارسی. ۳۱۵ص.

بررسی مضامین مشترک اشعار فروغ فرخزاد و نازک‌الملائکه. احمد احمدی دیرستان. به راهنمایی عبدالله رسول‌نژاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه کردستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عرب، ۱۳۸۹.

بررسی مضامین مشترک شعری عصر مشروطه و عصر نهضت ادبی عرب. رضا ملک شاهکوهی. به راهنمایی عباس ماهیار. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۱۵۲ص.

بررسی مفهوم عشق در *مثنوی* و مقایسهٔ آن با عشق از دیدگاه افلاطون. آمبرتو چیکتی. به راهنمایی سهیلا صلاحی مقدم. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۱٦۳ص.

بررسی نماد کویر در ادبیات فارسی و فرانسه (مطالعهٔ موردی). محمدابراهیم عباسی. به راهنمایی فریده علوی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸٦. فارسی. ۱٤٥ص.

پری در ادب فارسی. الهام حسن‌شاهی. به راهنمایی میرجلال‌الدین کزّازی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۲۲ص.

تأثیر منفی ادبیات غرب در اسلوب‌ها و مضامین ادبیات داستانی مصر. فرامرز میرزائی. به راهنمایی فیروز حریرچی. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۷۷. فارسی-عربی. ۱۱۶ص.

تجلی ایوان مدائن در شعر فارسی و تازی به همراه تحلیل تطبیقی این اشعار. احمد محمدی. به راهنمایی جلیل تجلیل. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ۱۱۷ص.

چین در آیینهٔ نظم و نثر فارسی. بوبین کوی. به راهنمایی عباس کی‌منش. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۶. فارسی. ۳۲۱ص.

خانواده در گزیده‌ای از نمایش‌نامه‌های هنریک ایبسن (*جایگاه زن*) و نمایش‌نامه (*قیس و لیلی*) (برگرفته از داستان *لیلی و مجنون* نظامی). مهتاب دانش. به راهنمایی فرهاد ناظرزاده کرمانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر و معماری، گروه ادبیات نمایشی، ۱۳۸۳. فارسی. ۲۶۱ص.

دوران ملت‌سازی از راه درام: بررسی تطبیقی چشم‌اندازهای بلند ایبسن و علی نصیریان در ادبیات نمایشی. آدینه خجسته‌پور. به راهنمایی بهزاد قادری سهی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان انگلیسی، رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، ۱۳۸۸. انگلیسی. ۱۲۳ص.

سمبل‌های مشترک در آثار ادبی ایران و ژاپن از کلاسیک تا معاصر. ناهوکو تاواراتانی. به راهنمایی سیروس شمیسا. دکتری. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۳۹۸ص.

سیمای معشوق در غزلیات حافظ و شکسپیر. نفیسه اسماعیل‌زاده شاهرودی. به راهنمایی محمدحسین حسن‌زاده نیری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۸۶ص.

طبیعت و جهان از نگاه سهراب سپهری و جبران خلیل جبران. هوشنگ مرادی. به راهنمایی محمد حسینی، کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۱۸۳ص.

عرفان نزد ویکتورهوگو و عطار در *خدا* و *پایان شیطان* و *منطق‌الطیر*. زهرا گشتاسبی. کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸۰. فارسی. ۱۲۱ص.

عشق در *شاهنامهٔ* فردوسی و مقایسهٔ آن با *ایلیاد* و *اودیسهٔ* هومر. شهناز ابراهیمی دهقان‌پور. به راهنمایی لیلا هاشمیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی‌سینا، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۳۱ص.

عناصر فرهنگ ایرانی در شعر معاصر عرب با توجه به شعر بدر شاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی، نزار قبانی، محمدعلی شمس‌الدین. رنا جونی. به راهنمایی محمدرضا ترکی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ٤۰۳ص.

فلسفهٔ یأس و بدبینی در شعر تی. اس. الیوت و فروغ فرخزاد. محمدهادی کامیابی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۵۷. فارسی. ۱٦۲ص.

مطالعهٔ تطبیقی عشق الهی در اشعار مولانا و هربرت. فهیمه ناصری. به راهنمایی علیرضا انوشیروانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۷٦. فارسی. ۱۸۰ص.

مطالعهٔ قیاسی بن‌مایه‌های زن بودن، عشق، مرگ و زندگی دوباره در اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات. افسانه ادب‌آوازه. به راهنمایی فریده پورگیو. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، رشتهٔ ادبیات انگلیسی، ۱۳۸٤. انگلیسی. ۲۲۵ص.

مقایسهٔ اشعار عاشقانهٔ احمد شاملو و نزار قبانی از نظر مضامین فکری و صور خیال. بشری‌السادات طباطبایی. به راهنمایی محمدرضا ترکی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۹. فارسی. ۱۳۸ص.

مقایسهٔ صور خیال مشترک در غزلیات مولانا و شعر سه تن از شاعران رمانتیک انگلستان (بلیک، وردزورث و کالریج) بر محور نمادهای دیداری و شنیداری. محسن مشایخی‌فرد. به راهنمایی مریم مشرف‌الملک. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۳٦۱ص.

مقایسهٔ عقاید عرفانی اکهارت آلمانی و مولوی بلخی. پروانه نیک‌خصال. به راهنمایی عبدالحسین زرین‌کوب. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۷. فارسی. ۱۳۷ص.

مقایسه و بررسی مهمترین مضامین دو اثر حماسی: حمزه‌نامه و حمزةالعرب. مصطفی البکور. به راهنمایی فیروز حریرچی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸٦. فارسی. ۲۸٤ص.

موازنهٔ زهدیات ابوالعتاهیه با زهدیات سنائی در *حدیقة الحقیقه*. مرتضی قائمی. به راهنمایی امیرمحمود انوار. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۳. فارسی. ٤۳۲ص.

نگرش عرفانی به طبیعت در آثار سهراب سپهری و جبران خلیل جبران. رحمان فلاحی مقدم. به راهنمایی فضل‌الله میرقادری. کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲٤۲ص.

وصف طبیعت در شعر فارسی و عربی، مقایسهٔ آن دو با یکدیگر تا پایان قرن چهارم هجری. محمد التونجی. به راهنمایی حسن مینوچهر. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٤. فارسی. ۲۸۷ص.

وصف طبیعت در شعر منوچهری دامغانی و ابوتمام از دیدگاه تطبیقی. مهدی شیخی اصطهباناتی. به راهنمایی علیرضا میرزامحمد. کارشناسی ارشد. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکدهٔ ادبیات، گروه زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٦. فارسی. ۱٦٤ص.

وقوف بر اطلال و دمن در ادبیات عربی و فارسی. علی عزیزنیا. به راهنمایی خلیل پروینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٦. فارسی–عربی. ۲۸۱ص.

۵-۲. شگردهای ادبی

بررسی استعاره در چند شعر از شارل بودلر و فروغ فرخزاد. طاهره لطیفی‌نیا. به راهنمایی محمدحسین جواری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۸۵. ۱۲۳ص.

بررسی پارادوکس (متناقض‌نما) در بخشی از غزلیات بیدل به همراه پیشینهٔ آن در کتب بلاغت و شعر فارسی. غفار برج‌ساز. به راهنمایی عباس ماهیار. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷٦. فارسی. ۱٤۹ص.

بررسی پارادوکس (متناقض‌نما) در شعر بیدل به همراه بررسی سابقه و جایگاه آن در بلاغت و شعر فارسی. غفار برج‌ساز. به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲۲۲ص.

تحلیل تطبیقی تشبیه با تکیه بر ابزار نوسازی در شعر بزرگان ادب فارسی و عربی تا قرن ششم. محمدرضا نجاریان. به راهنمایی یحیی طالبیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ٤٤٦ص.

تطبیق بنیان‌های حماسی *شاهنامه* و *انئید*. ایمان منسوب بصیری. به راهنمایی حمیرا زمردی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۹. فارسی. ۱۱۵ص.

تمثیل رویا، بررسی تطبیقی (*سیر العباد الی المعاد، ارداویراف‌نامه، رسالهٔ الغفران، کمدی الهی، سیر و سلوک زائر*). فاطمه فرهودی‌پور. به راهنمایی محمود فتوحی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ١٦٦ص.

رمزگرایی در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث. علی نجفی ایوکی. به راهنمایی امیرمحمود انوار. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٦. ۲٤۹ص.

مقایسهٔ صنایع و مضامین ادبی اشعار حافظ و ابن‌فارض. محمدرضا نصر اصفهانی. به راهنمایی علی شیخ‌الاسلامی. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ٦۳۸ص.

۵-۳. تصویر ادبی و تیپ‌ها

اسکندر در تاریخ غرب، در متون پهلوی و روایات اسلامی و ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری. مجتبی میرمیران. به راهنمایی ژاله آموزگار یگانه. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبانشناسی همگانی، رشتهٔ زبانشناسی همگانی، ۱۳۷۱. فارسی. ۱۹۹ص.

بررسی تطبیقی اسطورهٔ سیاوش و آدونیس در متون تاریخی و ادبی. حسن نصرالله. به راهنمایی صادق آئینه‌وند. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۱۲۰ص.

بررسی تطبیقی سیمای رسول اکرم (ص) در اشعار بوصیری و شعرای پارسی. مجتبی حیدری. کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد واحد گرمسار، گروه زبان و ادبیات عرب، ۱۳۸۷.

بررسی و سنجش چهره‌شناسی شخصیت‌های *شاهنامهٔ* فردوسی با *ایلیاد* و *ادیسه* و *انه‌اید* ویرژیل. اسفندیار نریمانی. به راهنمایی میرجلال‌الدین کزّازی. دکتری. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ٤۲۳ص.

رثای امام‌خمینی (ره) در شعر عربی معاصر. عسکر محمدی سیف‌آباد. به راهنمایی محمدعلی آذرشب. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۷٦. فارسی. ۲۸۱ص.

سیمای خلفای راشدین در شعر فارسی از اول تا قرن هشتم. زبیر عبدالسلام شلی. به راهنمایی اسماعیل حاکمی والا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ٤۱٤ص.

کولی‌ها و تصویر آنان در ادبیات فارسی و بررسی زبان کولی‌های خراسان. شکوفه شهیدی. به راهنمایی علی‌محمد حق‌شناس لاری. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۸٦ص.

مطالعه و تحقیق در زندگی خسرو انوشیروان و داستان‌ها و اندرزها و تدابیر سیاسی که در ادبیات پهلوی و عربی و فارسی به وی نسبت داده‌اند. علی مرزبان. به راهنمایی محمدصادق کیا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٤. فارسی. ٤۵۰ص.

مقایسه بین ویژگی‌های قهرمانی رستم و شاه سیف در دو اثر حماسی: *شاهنامهٔ* فردوسی و *سیرةالملک* سیف‌بن ذی یزن. مصطفی البکور. به راهنمایی ناصر نیکوبخت. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۱٦۹ص.

مقایسهٔ تصویرگرهای حماسی فردوسی و متنبّی. وحید سبزیانپور. به راهنمایی امیرمحمود انوار. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۰. فارسی. ۵۰۹ص.

مقایسهٔ سیمای قهرمانان حماسه‌های *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی و *جنگ و صلح* اثر لف نیکلایویچ تالستوی. مهناز نوروزی. به راهنمایی مرضیه یحیی‌پور. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، ۱۳۸۵. فارسی. ۱۳۵ص.

مقایسهٔ نقش‌آفرینی زنان در *شاهنامه* با *ایلیاد*، *اودیسه* و *انه‌اید*. زهرا کمالیان. به راهنمایی محمدحسن حائری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ٤۸۹ص.

نخستین پادشاه و خاندان شاهی در حماسه‌سرائی ژاپن با مقایسه با نخستین پادشاه ایران در *شاهنامه*. امیکو ناکامورا. به راهنمایی محمدصادق کیا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٤. فارسی. ۸٦ص.

٦. ادبیات تطبیقی و سایر دانش‌ها و هنرها

٦-۱. علوم اجتماعی

آداب و رسوم در آثار منثور قرن چهارم تا پایان قرن ششم هجری. رودابه شاه‌حسینی. به راهنمایی محمدحسین حسن‌زاده نیری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۳۰۲ص.

آداب و رسوم، علوم و باورها در آثار عطار نیشابوری. طیبه معصومی. به راهنمایی رضا مصطفوی سبزواری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۷۲۳ص.

آیین‌ها و آداب و رسوم در *قابوسنامه*. حسیم پیکری. به راهنمایی مظفر بختیار. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۵. فارسی. ۱۷۷ص.

آئین‌های ایران باستان در *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی. بهاره کریمی. به راهنمایی جلیل تجلیل. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ۳۰٦ص.

بازتاب فرهنگ و گفتار مردم (فولکلور) در آثار داستانی صادق هدایت. مقصود پرهیزچوان. به راهنمایی منوچهر اکبری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ

ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲۲۷ص.

بازتاب و انعکاس فرهنگ و تمدن ایران در ادبیات عرب در دورهٔ عباسی. بهرام امانی چاکلی. به راهنمایی ابوالحسن امین مقدسی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات عربی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۵. فارسی. ۳۳۱ص.

باورها و اعتقادات، آداب و رسوم و امثال و حکم در *خمسهٔ* نظامی. نرگس اطیابی. به راهنمایی مظاهر مصفا. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۹. فارسی. ٤٧٥ص.

باورهای عامیانه در *حدیقهٔ* سنایی. نرگس تقیئی. به راهنمایی محمدحسن حائری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۱۸۲ص.

باورهای عامیانه در *مثنوی* مولوی. حمیدرضا صادقی. به راهنمایی رضا مصطفوی سبزواری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی.

بررسی ادبیات شفاهی در موسیقی بخشی‌های شمال خراسان. بشیر فرامرزی گرمرودی. به راهنمایی محمدرضا درویشی. کارشناسی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه موسیقی، ۱۳۸٦. فارسی. ۹۱ص.

بررسی باورها و اعتقادات عامیانه و آداب و رسوم در شعر صائب تبریزی. مریم بلندی کاشانی. به راهنمایی منوچهر اکبری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ۲۷٦ص.

بررسی تطبیقی اسطورهٔ شهرزاد در ادبیات فرانسه و فارسی. آزاده فسنقری. به راهنمایی کتایون شهپر راد. کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۸۵. ۹۵ص.

تأثیر ادبیات رسمی و شفاهی شرق بر فرهنگ و ادب اروپا. احمد وکیلیان. به راهنمایی استفان پانوسی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی. [بی‌تا]. فارسی. ۷۹ص.

تأثیر جادو و جادوگری در ادبیات فارسی. مجتبی دماوندی. به راهنمایی میرجلال‌الدین کزّازی. دکتری. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۷۵۰ص.

تجلی باورهای کهن مردمی، بازی‌ها، سرگرمی‌ها و آداب و رسوم اجتماعی در *دیوان خاقانی*. بهزاد قیاسوند. به راهنمایی احمد تمیم‌داری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۵. فارسی. ۲٦۳ص.

تحقیق در چگونگی معاش شاعران پارسی‌گوی و تأثیر آن در شیوهٔ سخن‌آفرینی ایشان با توجه به وضع اجتماعی و اقتصادی و طبقات جامعه تا حملهٔ مغول. علی‌اکبر فرزام‌پور. به راهنمایی پرویز ناتل خانلری. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤۵. فارسی. ٤۷۸ص.

تئوری‌های زیبایی‌شناسی و شعر فارسی. فاطمه ابوحمزه. به راهنمایی احمد تمیم‌داری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲٦۷ص.

جامعهٔ روستایی در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر رمان (۱۳۰۰–۱۳۷۰ هـ.ش.). علی‌اکبر طوسی. به راهنمایی مصطفی ازکیا. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، گروه جامعه‌شناسی، رشتهٔ جامعه‌شناسی، ۱۳۷۵. فارسی. ۱۰۰ص.

جشن‌ها و آداب و رسوم ایرانی در متون نثر فارسی تا قرن پنجم هجری قمری. صدیقه حسین‌آبادی. به راهنمایی اورنگ یزدی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۹. فارسی. ۱۸۲ص.

جشن‌های ایران باستان و تأثیر آن در ادبیات فارسی. مهدی جویا. به راهنمایی لطفعلی صورتگر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۳۷. فارسی. ٥۱٤ص.

سیمای جامعهٔ قرن پنجم در ادبیات فارسی (بر مبنای دیوان فرخی سیستانی، عنصری، منوچهری، ناصرخسرو، *تاریخ بیهقی*، *سیاستنامه*، *قابوسنامه*، سفرنامه و *چهار مقاله*). شکرالله پورالخاص نوکنده‌ای. به راهنمایی اسماعیل حاکمی والا. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۲جلد.

مسائل سیاسی جهان عرب و بازتاب آن در شعر معاصر ایران (۱۹۰۰ـ۲۰۰۹م.). احسان حسانی صوفان. به راهنمایی عدنان طهماسبی پشتکوهی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ۳۲۷ص.

مطالعهٔ تطبیقی اسطوره و کهن‌الگوها در اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات: با نگاهی به مفاهیم مرگ و تولد دوباره. مهرنوش شباهنگ. به راهنمایی امیرعلی نجومیان. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، ۱۳۸۳. انگلیسی. ۲۲۰ص.

مقایسه و تطبیق نهادها و نمادهای اسطوره‌ای *شاهنامه* و حماسهٔ ترکی *دده قورقود*. غلامعباس کریمی. به راهنمایی احمد تمیم‌داری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ۱۹٦ص.

٦-۲. مذهب

آئین مسیح و تأثیر آن در ادبیات فارسی. قمر آریان. به راهنمایی لطفعلی صورتگر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۳۵. فارسی. ۳۸۰ص.

بازتاب اندیشه‌های مهری در *شاهنامهٔ* فردوسی. غلامعباس داودآبادی. به راهنمایی میرجلال‌الدین کزّازی. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۱٦۷ص.

بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر معاصر عربی و فارسی (با تکیه بر شعر ادونیس و احمد شاملو). حسین عابدی. به راهنمایی خلیل پروینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸۹. فارسی‌ـعربی. ۳٤۷ص.

بررسی حقیقت محمدیه در *مثنوی مولوی* و *قصیدهٔ تائیه* ابن‌فارض. سولماز فهمی کرک‌تپه. به راهنمایی عزیزالله جوینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۱۸٤ص.

تأثیر عقاید معتزله در شاعران پارسی‌گوی تا قرن ششم هجری. جلال مروج. به راهنمایی مهدی محقق. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۰. فارسی. ۹۵ص.

حج در آئینهٔ شعر فارسی از قرن سوم تا قرن دهم. محمد شجاعی. به راهنمایی مظاهر مصفا. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۳. فارسی. ٤۱۳ص.

حج در ادب فارسی. خلیل‌الله یزدانی. به راهنمایی محمد علوی مقدم. دکتری. دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷٤. فارسی. ٤۳۲ص.

٦-۳. هنرهای زیبا

از نوگرائی تا مدرنیته، از رمان تا سینما. امیر صداقت. به راهنمایی ایلمیرا دادور. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان فرانسه، رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه، ۱۳۸۵. فارسی. ۱۳۰ص.

اقتباس ادبی در سینمای ایران بر اساس نمونه‌های برگزیده (*گاو، داش آکل، شازده احتجاب، مهمان مامان*). ندا رضائی. به راهنمایی مسعود جعفری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی. ۲٤۳ص.

بحران هویت: تأثیر ترجمهٔ *مسخ* فرانتس کافکا بر فیلمنامهٔ *گاو* اثر غلامحسین ساعدی. عباسعلی صالحی کهریزسنگی. به راهنمایی محمدحسین حدادی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان آلمانی، رشتهٔ مترجمی زبان آلمانی، ۱۳۸۷. آلمانی. ۸٦ص.

بررسی ارتباط نگارگری و ادبیات هرات دورهٔ تیموری (دورهٔ شاهرخ ۸۰۷ ـ۸۵۰ هـ‌ق.). حمید آقاخانی. به راهنمایی یعقوب آژند. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گروه هنرهای تجسمی، رشتهٔ پژوهش هنر، ۱۳۷۸. فارسی. ۲٦٤ص.

بررسی الگوهای موسیقایی در اشعار شاملو. حسن روشان. به راهنمایی غلامرضا رحمدل. کارشناسی ارشد. دانشگاه گیلان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۱٦٦ص.

بررسی تطبیقی وجوه تصویری ادبیات و نگارگری ایرانی اسلامی. علی‌اصغر شیرازی. به راهنمایی حبیب‌الله آیت‌اللهی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه نقاشی، ۱۳۷۳. فارسی. ۳۵۰ص.

بررسی مکتب نقاشی دورهٔ تیموریان هرات از نظر ادبیات فارسی. محمد افضل بنودال. به راهنمایی حسن مینوچهر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤۹. فارسی. ۱۹۹ص.

جلوه‌های نقاشی چینی در ادبیات فارسی. یو گولی. به راهنمایی برات زنجانی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۵. فارسی.

سیر تحول تصویری *کلیله و دمنه* در نگاره‌های ایرانی. کبری صدیقی‌پور. به راهنمایی علی‌اصغر شیرازی، مرتضی اسدی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شاهد، دانشکدهٔ هنر، رشتهٔ نقاشی، ۱۳۸۳. فارسی. ۲۰۹ص.

ظرفیت‌های ادب غنایی در بازآفرینی سینمایی (با تأکید بر *منظومهٔ خسرو و شیرین*). زهرا حیاتی. به راهنمایی حسینعلی قبادی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۳٦۲ص.

نظامی و موسیقی. گیتا اشیدری. به راهنمایی حسن انوری. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت معلم تهران، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷٤. فارسی. ۱۷۸ص.

نقد نشانه‌شناختی در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و نقاشی (با تکیه بر داستان *لیلی و مجنون* نظامی). مینا محمدی وکیل. به راهنمایی زهرا رهنورد. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، دانشکدهٔ معماری، گروه مطالعات عالی هنر، رشتهٔ پژوهش هنر، ۱۳۸٤. فارسی. ۳۰۲ص.

٦-٤. فلسفه

بررسی تأثیر غزالی بر مولوی با تکیه بر منجیات *کیمیای سعادت*. آزاده رقیمی. به راهنمایی احمد احمدی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ٦٤۳ص.

بررسی تطبیقی آراء عرفانی مایستر اکهارت و جلال‌الدین محمد مولوی به ضمیمهٔ ترجمهٔ آثاری از اکهارت. مظاهر احمد توبی. به راهنمایی محمد مجتهد شبستری.

دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، گروه ادیان و عرفان، رشتهٔ ادیان و عرفان، ۱۳۸۳. فارسی. ٤١٦ص.

بررسی تطبیقی اندیشه‌های مولانا در *مثنوی* با آثار افلاطون. عاتکه رسمی. به راهنمایی تقی پورنامداریان. دکترای تخصصی. دانشگاه تربیت معلم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۳۰۸ص.

تأثیر عرفان محی‌الدین بن‌عربی در اشعار عبدالرحمن جامی همراه با ترجمهٔ *فصوص‌الحکم*. علی شیخ‌الاسلامی. به راهنمایی [حسن] مینوچهر. دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤۹. فارسی. ۲۹٦ص.

تأثیر *فصوص‌الحکم* ابن‌عربی بر آثار فخرالدین عراقی. محمدعلی نوری خوشروربار. به راهنمایی محمدحسین بیات. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٤. فارسی. ۳۰۲ص.

محیط وحدت (بررسی وحدت وجود ابن‌عربی در *محیط اعظم* بیدل). معصومه غیوری. به راهنمایی امیربانو کریمی فیروزکوهی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۰. فارسی. ۱۳۷ص.

مقایسهٔ اندیشهٔ حکمای پیش از سقراط یونان با اندیشه‌های ناصر خسرو در آثار منثور او. رویا یداللهی شاه‌راه. به راهنمایی محمدحسن حائری. کارشناسی ارشد. دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ۱۱۲ص.

نقادی غزالی از عقل در معرفت‌الله و بررسی آن در افکار مولانا بر مبنای دو کتاب *المنقذ من الضلال* و دفتر اول *مثنوی*. پروانه داوطلب محمودی. به راهنمایی علیرضا حاجیان‌نژاد. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸٦. فارسی. ۳۲۰ص.

نقد و بررسی *طریقهٔ سهروردیه* و تأثیر آن بر ادبیات فارسی تا قرن هشتم. شکیل اسلم بیگ. به راهنمایی سعید بزرگ بیگدلی. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸. فارسی. ٤۷٤ص.

نگاهی به انسان کامل: مقایسهٔ بین *مثنوی* مولانا و *فصوص‌الحکم* ابن‌عربی. ندا حسون. به راهنمایی اسماعیل حاکمی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و

علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۷. فارسی. ۱۹۵ص.

٦-۵. علوم تجربی

اختران فلکی و شعر فارسی. ابوالفضل مصفی. به راهنمایی لطفعلی صورتگر. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. [بی‌تا]. فارسی. ۱۰۲۲ص.

دارو و درمان در شعر فارسی از قرن اول تا پایان قرن ششم هجری. قزبس مسرور. به راهنمایی عباس سلمی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۷۷. فارسی. ۱۳۸ص.

دارو و درمان در شعر فارسی از قرن اول تا پایان قرن هشتم هجری. عباس مسرور. به راهنمایی عباس سلمی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۷۷. فارسی. ۱۳۸ص.

طب در ادبیات منظوم قرن ۶ و ۷. مریم اسعدی فیروزآبادی. به راهنمایی برات زنجانی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱. فارسی. ۳۲۳ص.

کیمیاگری در ادبیات و معماری. محمد علیزاده بزاز اشرفی. به راهنمایی هادی ندیمی. کارشناسی ارشد. دانشگاه یزد، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، رشتهٔ معماری. ۱۳۸۳. فارسی. ۲۱٤ص.

نرد و شطرنج در ادب فارسی. اسکندر قربانی. به راهنمایی نصرالله امامی. کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۷٤. فارسی. ۲۹۹ص.

نقد روانشناختی آثار بهرام صادقی با تکیه بر نظریهٔ یونگ. فاطمه عطوفی. به راهنمایی مریم مشرف. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷. فارسی. ۱۸۸ص.

٦-٦. تاریخ

بررسی تأثیرات حمله و حکومت مغولان بر شعر فارسی سده‌های هفتم و هشتم و بازتاب آن در آثار شعرای دورهٔ مذکور (سعدی، مولانا، سیف فرغانی، اوحدی مراغه‌ای، عبید زاکانی و حافظ). مهناز فولادی. به راهنمایی محمد سرور مولایی.

کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهراء (س)، دانشکدهٔ ادبیات، زبان‌ها و تاریخ، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۳. فارسی. ۱۷۱ص.

پژواک انقلاب اسلامی ایران در شعر معاصر عرب (شام). جلال مرامی. به راهنمایی محمدعلی آذرشب. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات خارجی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۷۲. فارسی. ۲۹٤ص.

تأثیر اسماعیلیه در ادبیات فارسی. حبیب تبرا. به راهنمایی مدرس رضوی. دکترای تخصصی. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳٤٥. فارسی. ۳٦۱ص.

تأثیر انقلاب کبیر فرانسه بر روی ادبیات و ادبیات کودکان در اروپا، امریکا، ایران. فاطمه ارجاسبی(خسروی). کارشناسی ارشد. مدرسهٔ عالی شمیران. [بی‌تا].

۷. ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی و ادبیات جهان

استعاره و ترجمه، بررسی مفهوم استعاره در نظام فکری اسلامی و غربی با نگاهی به ترجمهٔ غزل‌های حافظ به زبان آلمانی توسط فریدریش روکرت. رائد فریدزاده. به راهنمایی نادر حقانی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، گروه زبان آلمانی، رشتهٔ مترجمی زبان آلمانی، ۱۳۸۳. فارسی. ۷۷ص.

۸. ادبیات مهاجرت

بررسی اشعار شعرای مهاجر افغانستان در ایران. بهروز ثروتی ثمرین. به راهنمایی عزیزالله جوینی. کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲. فارسی. ۲۲۲ص.

بررسی تطبیقی ادبیات مهاجرت عرب (۱۸۸۸ـ۱۹۵۳م.) و ایران (۱۸٤٦ـ۱۹٤۰م.). مصطفی کمال‌جو. به راهنمایی محمود شکیب. دکتری. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، ۱۳۸٥. فارسی. ۲۹۰ص.

نقد و بررسی ادبیات پایداری در شعر پارسی‌گویان افغانی. رضا چهرقانی بزچلویی. به راهنمایی ناصر نیکوبخت. کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. ۱۳۸۱. فارسی. ۲٦۷ص.

مطالعات ادبیات تطبیقی در دانشگاه لیسبون[1]

آلمیدا فلور، دانشگاه لیسبون
ترجمهٔ مژده دقیقی*

مقدمه

این گزارش که سه دهه قبل تدوین گردیده است، بیانگر سیر تحول ادبیات تطبیقی در دانشگاه لیسبون پرتغال از دههٔ ۱۹۳۰ میلادی است. نویسنده از دو استاد پرتغالی به نام‌های پرفسور لاپا و پرفسور کوئلیو یاد می‌کند که آغازگر مطالعات ادبیات تطبیقی در دانشگاه لیسبون بوده‌اند. پس از چندین دهه تلاش بالاخره در اواخر دههٔ هشتاد جانشینان لاپا و کوئلیو موفق شدند موافقت مسئولان دانشگاه را برای راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی به صورت گروه مستقلی در دانشگاه لیسبون کسب کنند. این اقدام در کنار ایجاد ارتباطات علمی با دانشگاه‌های معتبر دنیا، برگزاری همایش‌های بین‌المللی و دعوت از صاحب‌نظران رشتهٔ ادبیات تطبیقی، تأسیس انجمن ملی و چاپ مجلهٔ وزین و تخصصی *ددالوس* در دانشگاه لیسبون ــ که انتشار آن تا زمان حال ادامه دارد ــ موجب گردید که پژوهشگران جوان و علاقه‌مند پرتغالی بتوانند تحصیلات خود را تا مقطع دکتری در این رشته ادامه دهند و، بدین‌سان، هم ادبیات ملی خود را به سایر ملل معرفی کنند و هم در غنی‌تر ساختن ادبیات ملی خود سهیم شوند. (ع.ا.)

---

[1] Flor, J. Almeida."Comparative Studies at the University of Lisbon: A Note on Recent Developments." *Yearbook of Comparative and General Literature.* 37(1988): 153-154.

* مترجم و ویراستار
پیام‌نگار: daghighim@gmail.com

در مقالهٔ کوتاهی که پنجاه سال پیش در نشریهٔ *اُ دیابو*[1] منتشر شد، پرفسور رودریگیش لاپا[2] از دانشگاه لیسبون این نظر را مطرح کرد که مطالعات ادبیات تطبیقی عمدتاً به بررسی جامع و دقیق تأثیراتی می‌پردازد که در پرورش استعداد نویسندگان و تبیین جایگاه آنان در فضای روشنفکری زمانه‌شان مؤثر بوده است.

او همچنین از فیدلینو دِ فیگئیردو[3]، اِرنانی سیداده، ویتورینو نِمزیو، کاستلو برانکو شاویش و مارکس براگا[4] به عنوان بزرگ‌ترین استادان پرتغالی نام می‌برد که با توجه به فرضیات نظری و نقد کاربردی پل وان تیئگم، اتو آنشرل و فلیکس والتر[5]، ضرورت عبور از مرزهای تنگ ملی و پذیرفتن رویکردی جهانی به تاریخ ادبیات را دریافته بودند.

لاپا در پایان مقالهٔ خود مؤکداً توصیه می‌کرد که مطالعات تطبیقی باید به عنوان پیش‌نیاز پژوهش در زمینهٔ ادبیات پرتغالی به برنامهٔ آموزشی دانشگاهی اضافه شود. دانشجویان از طریق این رشته به دانش جامعی از سنت فرهنگی غربی دسترسی می‌یابند و، بدین‌سان، برای کندوکاو در جریان‌های ادبی و ویژگی‌های خاص دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات پرتغال آماده می‌شوند.

طی چند دههٔ اخیر، نشانه‌های آشکاری از علاقهٔ روزافزون به تطبیق‌گری به شیوهٔ استادان دانشگاه لیسبون که با اشتیاق از نظرات لاپا و روش نو و بینارشته‌ای او استقبال کردند به چشم می‌خورد.

مقالات پرفسور خاسینتو دو پرادو کوئلیو[6] که مرگ نابهنگامش در ۱۹۸٤به دورهٔ درخشان پژوهشی او پایان داد، گواهی است بر تغییری تدریجی که با پیدایش و تأثیر فراگیر نظریهٔ ادبی و تحلیل متن در مطالعات ادبیات تطبیقی پدید آمد. در نتیجه، اصول اثبات‌گرایانهٔ سنتیِ مورخان ادبی رفته‌رفته از چشم نسل جوان‌تر افتاد؛ این نسل

---

[1] *O Diabo*
[2] Rodriges Lapa
[3] دو مقاله از Fidelino de Figueiredo با عناوین "Comparative Literature and Source Criticism" (۱۹۱۲) و"On Comparative Criticism" (۱۹۳۵) با ترجمه و مقدمه و معرفی پرفسور کلاوس کلوور در *سالنامهٔ* شمارهٔ ۳٤ (۱۹۸۵)، ص ۷ـ۱۳ منتشر شده است.
[4] Hernani Cidade, Vitorino Nemésio, Castelo Branco Chaves, Marques Braga
[5] Paul Van Tieghem, Otto Anscherl, Felix Walter
[6] Professor Jacinto do Prado Coelho

جریان‌های تازه‌ترِ ساختارگرایی، پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی، دریافت زیباشناسانه یا هرمنوتیک را دنبال می‌کرد و پیوسته عقاید و دستاوردهای کاربردی تطبیق‌گران پیش‌کسوت را بررسی می‌کرد.

با این وصف، تأکید بر این نکته لازم است که کار این پیشگامان در مورد تعریف اهداف، ویژگی‌ها، مفاهیم و ابزارهایی که زمینه را به‌طور جدی برای تفسیری متفاوت از ادبیات پرتغالی در چارچوب گفت‌وگوی بینافرهنگی مهیا کرده‌اند، فوق‌العاده حائز اهمیت بود. آثار ایشان تا به امروز همچنان منبع بی‌پایان الهام و نمونهٔ برجستهٔ مسئولیت حرفه‌ای و تعهد مستمر به آرمان‌ها و روندهای پژوهش تطبیقی است.

با وجود معیارهای دانشگاهی و برجستهٔ پژوهش‌های کوئلیو و جانشینان بلافصل او و اعتباری که کار آنان کسب کرد، متأسفانه مسئولان دانشگاه‌های پرتغال خیلی دیر به اهمیت رشتهٔ ادبیات تطبیقی پی بردند و علی‌رغم تلاش‌های فراوان از اعطای مرتبهٔ گروه دانشگاهی مستقل به ادبیات تطبیقی خودداری کردند. این امر شاید تا حدی ناشی از این واقعیت باشد که اولیای امور در گروه‌ها قابلیت ایجاد تغییرات عمیق و نوآوری در ساختار برنامهٔ آموزشی را نداشته‌اند که آن‌هم به نوبهٔ خود متأثر از فراز و نشیب‌های خط‌مشی دولت در زمینهٔ آموزش عالی بود.

به این ترتیب، اکثر استادانی که همچنان به ادبیات تطبیقی علاقه‌مند بودند موفق به جلب حمایت مسئولان دانشگاه نشدند و ناگزیر شدند در انزوا کار کنند و سرِ خود را با انواع ادبی، دوره‌ها، بن‌مایه‌ها، تصاویر و ارتباط‌های متقابل بحث‌های شفاهی گرم کنند. در دههٔ ۱۹۸۰، پس از آنکه طراحی برنامه‌های درسی انعطاف بیشتری پیدا کرد ــ و تا به حال این روال در دانشگاه‌های پرتغال ادامه یافته است ــ این وضعیت دستخوش تغییر عمده‌ای شد. هم‌زمان، گروهی از استادان مبتکر که به صورت فردی به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[1] درآمده بودند، دریافتند که ترویج ادبیات تطبیقی وظیفهٔ آنهاست. آنها معتقد بودند که زمان اتخاذ روش‌های روزآمد و بینارشته‌ای در این حوزه رسیده است.

در نتیجهٔ آگاهی و عزم راسخ ایشان، دانشگاه لیسبون اخیراً نخستین درجهٔ دکتری ادبیات تطبیقی خود را اعطا کرده است، و این موضوع اکنون به طور منظم در مقطع

[1] International Comparative Literature Association (ICLA)

کارشناسی در این دانشگاه ارائه می‌شود. این قبیل تحولات امیدبخش به‌طورقطع موقعیت و اعتبار رشتهٔ ادبیات تطبیقی را در پرتغال تقویت می‌کند و فرصت‌های بیشتری برای آغاز طرح‌های تحقیقاتی با همکاری مؤسسات دانشگاهی فراهم می‌آورد.

تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال[1] در ۱۹۸۷ فضایی برای بحث و تبادل نظر دربارهٔ مسائل علمی، و ارتباطی مستمر با سازمان‌های مشابهِ وابسته به انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی فراهم کرده است. از یک سو، متخصصان برجسته‌ای چون ایو شُورِل، دوئوه فوکِما، کلاوس کلوور و راجر باوئر[2] دعوت به سفر به لیسبون و ایراد سخنرانی یا برگزار کردن سمینار را در مناسبت‌های مختلف پذیرفته‌اند. از دیگر سو، پرفسور ماریا آلسیرا سِیشُو[3]، رئیس انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال، و دیگر تطبیق‌گران پرتغالی در همایش‌ها و نشست‌های توکیو، مونیخ، پورتو آلگره و لیموژ ارتباط‌های ثمربخشی در سطح بین‌المللی برقرار کرده‌اند. علاوه بر اینها، کارگروه ویژه‌ای نیز برای کمک به تدوین فرهنگ بین‌المللی اصطلاحات ادبی تشکیل شده است.

ضرورت انتقال جدیدترین نتایج پژوهش‌های تطبیقی منجر به انتشار نخستین شمارهٔ مجلهٔ *ددالوس*[4] شد. این نشریه که به مباحث ادبیات تطبیقی می‌پردازد در مارس ۱۹۸۹ هم‌زمان با اجلاس شورای اجرایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در لیسبون منتشر شد.

دانشگاه لیسبون با همکاری دانشگاه اِوّورا[5] یک همایش بین‌المللی دربارهٔ ادبیات تطبیقی و نخستین کنگرهٔ ملی انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال را به طور هم‌زمان برگزار کرد. برنامهٔ کلی همچنین شامل نشست‌ها و کارگاه‌های کارگروه‌های انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی دربارهٔ نظریه و ترجمهٔ ادبی بود.

موضوع کلی همایش ــ «مطالعات ادبی، علم و هرمنوتیک» ــ به چند حوزهٔ مهم تقسیم شده بود تا امکان ارائهٔ رویکردهای مختلف به این موضوعات فراهم آید: ۱. تاریخ و تاریخ‌گرایی (نسبیت‌گرایی تاریخی و کثرت‌گرایی فرهنگی؛ تفاوت‌های روش‌شناختی و دیدگاه‌های تاریخی)؛ ۲. ترجمه و هرمنوتیک (دلالت‌های مشترک؛

---

[1] Portuguese Comparative Literature Association (APLC)
[2] Yves Chevrel, Douwe Fokkema, Claus Clüver, Roger Bauer
[3] Professor Maria Alzira Seixo
[4] *Dedalus*
[5] University of Evora

ترجمهٔ فرانظریه[1]؛ تأویل کردن و تأویل‌ها)، ۳. روابط بینامعنایی[2] (رویکرد علمی و تعریف الگوها؛ ادبیات و هنرهای دیگر). همهٔ مقالاتِ قریب به صد شرکت‌کننده از بیست کشور مختلف جمع‌آوری و ویرایش شد و در دو جلد (به ترتیب ۳۹۰ و ۳۳۰ صفحه) در سال ۱۹۹۰ به چاپ رسید.[3]

ارزش‌یابی کامل و دقیق تأثیرات عملی این اقدامات مدتی طول خواهد کشید. با این وصف، حضور تعداد کثیری از دانشجویان و اعضای هیئت علمی جوان دانشگاه در جلسات این همایش نشانهٔ آن است که علاقه به ادبیات تطبیقی در آیندهٔ نزدیک افزایش خواهد یافت. این امر احتمالاً موجب تقاضای بیشتر برای ارائهٔ درس‌ها و سمینارهای کارشناسی ارشد و دکتری به‌ویژه در حوزه‌هایی مانند ترجمه خواهد شد که به‌تدریج توجه پژوهشگران ادبی را در پرتغال به طور مستمر به خود جلب می‌کند. در هر حال، رئیس و اعضای انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال مصمم‌اند که نگذارند این موج فروکش کند و تلاش می‌کنند تا معیارهای آکادمیک مورد انتظار دانشجویان و استادان را حفظ کنند.

---

[1] metatheory
[2] intersemiotic relations
[3] *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermêneutica.* Proceedings of the First Congress of the PCLA. 2 vols. Publications of the Portuguese Comparative Literature Association, 1990. 390 and 330 pages.

کفافی، محمد عبدالسلام. *ادبیات تطبیقی: پژوهشی در بابِ نظریهٔ ادبیات و شعر روایی*. ترجمهٔ سید حسین سیّدی. مشهد: به نشر، ۱۳۸۲. ۴۸۰ صفحه.

کفافی، محمد عبدالسلام. *فی الادب المتقارن: درسة فی نظریات الادب و الشعر القصصی*. بیروت: دارالنهضه العربیه،۱۹۷۲.

درآمد

ادبیات تطبیقی: پژوهشی در باب نظریهٔ ادبیات و شعر روایی از جمله کتاب‌هایی است که در زمینهٔ ادبیات تطبیقی از عربی به فارسی ترجمه شده‌اند. روند ترجمهٔ منابع پژوهشی از عربی به فارسی، ادبیات تطبیقی در جهان عرب و بررسی مقابله‌ای آن با غرب هریک می‌تواند موضوع جالبی برای پژوهش باشد. همچنین، معرفی تطبیقی کتاب‌هایی همچون *ادبیات تطبیقی* طه ندا و کتاب حاضر، با عنایت به تفاوت‌های اساسی آن‌ها با پژوهش‌های همتا در غرب نیز می‌تواند نتایج قابل توجهی به دست دهد.

پس از «مقدمهٔ مترجم» و «پیشگفتار مؤلّف»، کتاب به سه بخش کلی تقسیم شده است: بخش اول: دربارهٔ نظریهٔ ادبیات (۱۱ـ۱۰۰)، بخش دوم: دربارهٔ شعر روایی (۱۰۱ـ۲۱۸) و بخش سوم: شعر روایی در ادبیات ملل مسلمان (۲۱۹ـ٤٦٣). بخش اول متشکل از شش فصل، بخش دوم چهار فصل و بخش سوم هشت فصل است.

مقدمهٔ مترجم

در «مقدمهٔ مترجم»، سیّدی در تلاش است تا تنها در دو صفحه ادبیات تطبیقی را تعریف کند و چارچوب آن را مشخص کند:

ادبیات تطبیقی به بررسی تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف و روابط پیچیدهٔ آن در گذشته و حال و روابط تاریخی آن از حیث تأثیر و تأثّر در حوزه‌های هنری، مکاتب ادبی، جریان‌های فکری، موضوع‌ها، **افراد** و... می‌پردازد. اهمیت ادبیات تطبیقی بدان جهت است که از سرچشمه‌های جریان‌های فکری و هنری ادبیات ملی پرده برمی‌دارد؛ زیرا هر جریان ادبی در آغاز، با ادبیات جهانی برخورد دارد و در جهت‌دهیِ آگاهی انسانی یا قومی مساعدت می‌ورزد. البته این اهمیت تنها به بررسی جریان‌های فکری و گونه‌های ادبی و مسائل انسانی در هنر محدود نمی‌شود، بلکه از تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان از ادبیات جهانی نیز پرده برمی‌دارد. (۷)

عجیب نیست اگر این تعریف از پدیده‌ای که بیش از یک قرن است هنوز صاحب‌نظران مختلف نتوانسته‌اند بر تعریفی واحد از آن به اجماع برسند، غیر قابل قبول باشد. جملهٔ نخست حاکی از استنباط مترجم از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی سنتی است و نه «تعریف» ادبیات تطبیقی. ذکر واژهٔ «افراد» بین حوزه‌های پژوهش تطبیقی بسیار عجیب است. همچنین، این ادعا که «هر جریان ادبی در آغاز، با ادبیات جهانی برخورد دارد» بدون ارائهٔ شواهد و دلایل قانع کننده چیزی جز تعمیم و کلّی‌گویی بی‌پایه نیست. به علاوه، منظور از ادبیات جهانی نامشخص است. به هر حال، سیّدی تأکید دارد که «ادبیات تطبیقی را باید از دیگر شاخه‌های معرفت ادبی به ویژه تاریخ ادبیات ملی، ادبیات عمومی، ادبیات جهانی، نظریهٔ ادبیات و نقد، تفکیک نمود» (۷). قدری عجیب به نظر می‌رسد اگر بخواهیم تاریخ ادبیات ملی و نظریه و نقد ادبی را که اجزاء جدایی‌ناپذیر پژوهش‌های تطبیقی هستند از ادبیات تطبیقی تفکیک کنیم. دربارهٔ ادبیات عمومی و جهانی نمی‌توان نظر داد، زیرا معنای هیچ یک مشخص نیست. در آخر، سیّدی می‌نویسد:

پژوهش در ادبیات تطبیقی در حوزه‌های زیر صورت می‌گیرد:
۱- عوامل انتقال تأثیرات مختلف از ادبیات ملّی و ملّت دیگر. عامل این انتقال، نویسندگان و کتاب‌ها هستند.
۲- بررسی گونه‌های ادبی، مثل حماسه، نمایشنامه، قصّه به زبان حیوانات، **تاریخ** و... .
۳- بررسی موضوع‌های ادبی.
٤- بررسی منابع نویسنده.
۵- بررسی جریان‌های فکری.
٦- تأثیر و تأثّر (۸).

البته پیش‌فرض هر پژوهش ادبی بررسی کتاب‌ها و نویسندگانشان و یا موضوع‌های ادبی است (در غیر این‌صورت موضوع پژوهش‌های ادبی چه می‌تواند باشد؟). اما اینکه از تاریخ به عنوان یک گونهٔ ادبی یاد شود به‌هیچ‌وجه پذیرفتنی نیست. در آخر، باید گفت «مقدمهٔ مترجم» بر این کتاب ایرادهای اساسی دارد، و بیشتر خواننده را سردرگم می‌سازد.

بخش اول: دربارهٔ نظریهٔ ادبیات

پس از «پیشگفتار مؤلّف» و «مقدمه» به فصل اول، «معنا و اهداف ادبیات تطبیقی»، می‌رسیم. تعریفی که کفافی در اینجا از ادبیات تطبیقی می‌دهد مناسب‌تر است. «ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ ادبیاتی مشخص با ادبیات سایر ملل یا برخی از آنها عنایت دارد. همچنین به مقایسهٔ یک اثر ادبی در یکی از زبان‌ها با اثری مشابه در زبانی دیگر اهتمام می‌ورزد. همچنین مکاتب هنری‌ای که در هنرهای مختلف و ادبیات متعدد شایع است، تنها در حوزهٔ ادبیات بررسی می‌شود. اما به اعتقاد فرانسوی‌ها مقایسهٔ بین ادبیات و سایر هنرها در حوزهٔ موضوع‌های ادبیات تطبیقی جای نمی‌گیرد» (۱۷). آن‌چنان که روشن است، تأکید مؤلف بر مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است. اختلاف زبانی و تحقّق رابطهٔ تاریخی بین دو ادبیات (اثبات‌گرایی)، دو مبنای اساسی این مکتب معرفی می‌شوند. در ادامه، هفت حوزه از حوزه‌های مورد بررسی در ادبیات تطبیقی ذکر شده‌اند: ۱. تاریخ ادبیات و تأثیر و تأثر، ۲. نویسنده، منابع، و تأثیر و تأثر، ۳. نقد ادبی، ٤. گونه‌های ادبی، ٥. اساطیر، ٦. مکاتب ادبی و ۷. «بررسی یک شاعر یا نویسنده که آثار وی از مرزهای ادبیات قومی‌اش فراتر رفته است، و بیان تأثیر گذاری این آثار در ادبیات ملت‌های دیگر» (٤-۲۳). بند آخر این فصل، به تعریف مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی اشاره‌ای گذرا می‌کند: «پژوهش‌های ادب تطبیقی ــ مطابق مفهوم امریکایی ــ ممکن است هر پژوهشی را که میان ادبیات و دیگر هنرها به مقایسه می‌پردازد و یا هر رابطه‌ای که از ادبیات و سایر پژوهش‌های علوم انسانی بحث می‌کند، بررسی نماید» (۲٤).

فصل دوم به بررسی رابطهٔ هنرهای زیبا از جمله ادبیات، موسیقی، نقاشی و معماری می‌پردازد. البته کفافی تأکید دارد که «این رابطه بین ادبیات و سایر هنرها به این معنی نیست که این گونه‌های هنری تابع تاریخ واحد و احکام واحد هستند» (۳٤). فصل

بعدی به بررسی تأثیر محیط زندگی در ادبیات اختصاص دارد. هر چند در اوایل فصل کفافی وعده می‌دهد تا شاهدهایی از ادبیات جاهلی عرب مبنی بر ارتباط ادبیات و محیط ارائه کند، اما هیچ نمونه‌ای بررسی نمی‌شود. محور بحث امکان بهره‌گیری از ادبیات (به عنوان سند تاریخی) برای بررسی اوضاع اجتماعی‌ـتاریخی است. در واقع، ادبیات آیینهٔ تمام‌نمایی است که موقعیت تاریخی، سیاسی و اجتماعی خاستگاهش را منعکس می‌کند. اما نویسنده بعد از بیش از ده صفحه ارائهٔ دلیلِ موافق بر این دیدگاه و تخلیص نظریات تن[1] (که عقاید مشابهی مبنی بر تأثیر محیط دارد) به این نتیجه می‌رسد که «خطاست اگر به آثار ادبی به‌عنوان سندهای تاریخی بنگریم» (٤٧). او این فصل را چنین به پایان می‌برد: «ما با پذیرش درونی بودن هنر، منکر تأثیر محیط نیستیم. محیط زندگی عاملی قوی است... خطاست اگر بگوییم ادبیات نتیجهٔ ضروری محیط زندگی است... بررسی تطبیقی ادبیات بر اساس تشابه با محیط زندگی... نمی‌تواند بخشی از بررسی‌های ادبیات تطبیقی به شمار آید» (٤٨).

فصل «هنر میان آزادی و تعهد» به اهداف و کارکرد هنر می‌پردازد. در واقع، این فصل خلاصه‌ای است از دیدگاه‌های مختلف در باب نقش ادبیات (ادبیات متعهد یا هنر برای هنر) در طول تاریخ. نتیجهٔ بحث این فصل این است که «هنر یک **فعالیت** [تأکید از نگارنده است] اجتماعی است» (۷۲). هرچند این فصل دربردارندهٔ حرف تازه‌ای نیست، اما نشان‌دهندهٔ دل‌مشغولی‌های یک پژوهشگر عرب در ارتباط با (نیاز به) ایفای نقش ادبیات در فعالیت‌های سیاسی‌ـاجتماعی است. در این فصل هم البته ایرادهایی یافت می‌شود. برای نمونه، آنجا که کفافی می‌نویسد: «اما اعتراض دوم افلاطون که هنر برانگیزانندهٔ شهوت است و عقل و حکمت آدمی را از بین می‌برد، از این اندیشهٔ مسیحی سرچشمه گرفته که میان هنر و شهوت ارتباطی برقرار است»، گویا فراموش کرده که افلاطون (٤٢٧ـ٣٤٧ ق.م.) چهار قرن پیش از ظهور مسیحیت می‌زیسته است. چنین ایراداتی، البته، تنها منحصر به این فصل نیست. برای مثال در فصل بعدی به این جمله برمی‌خوریم: «اما وقتی به ارسطو می‌رسیم، می‌بینیم بررسی او از شعر بر اهمیت مضمون تأکید دارد» (۷۵). این گزاره نادرست است، چرا که متخصّصانِ نقد ادبی ارسطو را نخستین منتقد صورت‌گرا می‌دانند. در واقع، بحث دربارهٔ لفظ و معنا، ساخت

[1] Taine

و محتوا، و صورت و مضمون در سنت ادبی عرب و غرب موضوع این فصل است. نتیجه اینکه «تفکیکی میان ساخت و مضمون وجود ندارد» (۸۸) که البته تنها تکرار مطلبی است که نقد نو (و البته کُلریج در سدهٔ نوزدهم) از اوایل سدهٔ بیستم بر آن تأکید کرده است.

«ذوق هنری» عنوان فصل ششم است. کفافی معتقد است که «عوامل فعالی... در ذوق و شکل‌گیری آن مؤثر است... این عوامل پیرامون چهار جنبه از اثر هنری یعنی اسلوب، ساختار، مضمون و نوعِ استقبال دریافت‌کننده دور می‌زند» (۹۳). اما در ادامهٔ مطلب به جای چهار عامل از شش عامل («طبیعت هنر»، «سبک»، «موضوع»، «فرهنگ عمومی»، «درجهٔ آگاهی حسی و ذهنی»، و «آگاهی عاطفی») سخن می‌گوید. با توجه به اینکه این کتاب پیش از گسترش «نظریه» نگاشته شده است، بحث در باب ذوق هنری از نظریه‌های اخیر، ازجمله پساساختارگرایی و دیدگاه میشل فوکو و پیر بوردیو، هیچ بهره‌ای نمی‌برد. در ادامه، بیان این جمله که «هنر به نظر شکسپیر به میزانی که آن را سرایت می‌نامد سنجیده می‌شود» (۹۵)، توجه ما را به خود جلب می‌کند، چرا که شکسپیر نه تنها چنین معیاری را هرگز معرفی نکرده بلکه حتی اثری در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی از او در دسترس نیست. تا اینجا (۱۱–۱۰۰) بخش نخست بود که، برخلاف وعدهٔ عنوان کتاب، در آن هیچ اشاره‌ای به شعر روایی نشده است. اما بخش دوم، به بررسی شعر روایی در سنت ادبی غرب اختصاص دارد.

بخش دوم: دربارهٔ شعر روایی

فصل هفتم به «حماسه در ادبیات غرب» می‌پردازد. کفافی، پس از ارائهٔ تعریفی از حماسه، به معرفی آثار و نویسندگان غربی بر اساس سیر تاریخی بسنده می‌کند. این بررسی تاریخی از هُمر آغاز می‌شود و تا دوران رنسانس ادامه می‌یابد. تقلیل پژوهش‌های تطبیقی به بررسی مختصر شرح‌حال نویسندگان و چکیدهٔ پیرنگ آثار با اهدف نهایی پژوهش‌های ادبی و ادبیات تطبیقی فاصله دارد. به علاوه، کفافی طیف چنان گسترده‌ای از آثار را به عنوان حماسه بررسی می‌کند که تمایزهای این گونهٔ ادبی با دیگر گونه‌های شعر روایی از میان می‌رود. البته گستردگی و تعدد آثار مورد بررسی در این فصل انکارناپذیر است. فصل بعد در واقع دو فصل است: فصل هفتم و هشتم

که به بررسی «حماسه‌های ادبی» اختصاص دارد. اینکه چرا این فصل هفتم و هشتم نامیده شده است مشخص نیست. علاوه بر این، ملاک تقسیم‌بندی گونه‌های ادبی در این فصل نامشخص است: نخستین بار است که با «حماسهٔ ادبی» به‌عنوان زیرشاخهٔ حماسه برخورد می‌کنیم. آثاری هم که در این فصل بررسی شده‌اند، «دانته و *کمدی الهی*» و «میلتون و حماسهٔ *بهشت گمشده*»، به روشن شدن این مفهوم کمکی نمی‌کنند. در واقع *کمدی الهی* را حماسه دانستن قدری عجیب است و عجیب‌تر، برشمردن *حدیقة الحقیقهٔ* سنایی و *منطق‌الطیر* عطار و *مثنوی* مولوی به‌عنوان حماسه‌های ادبی (۱٤٤) است. به‌هرحال این (دو) فصل شامل چیزی جز بررسی شرح حال و آثار دانته و میلتون نیست. ابهام در طبقه‌بندی در فصل دهم نیز مشهود است. کفافی «گونه‌های شعر داستانیِ اروپایی در قرون وسطی» را به «داستان‌های طبقهٔ اشراف»، «شعر تعلیمی‌ـداستان حیوانات‌ـحکایت‌ها»، «منظومه‌های داستانی‌ـآموزشی» و «فابل‌ها» تقسیم می‌کند. بخش دوم کتاب با این فصل به پایان می‌رسد.

بخش سوم: شعر روایی در ادبیات ملل مسلمان

بخش سوم به «شعر روایی در ادبیات مسلمانان» اختصاص دارد. اینجا کفافی دوباره به دام اختلاط در تقسیم‌بندی می‌افتد. بخش دوم کتاب به ادبیات غرب (که ناظر بر مرزهای جغرافیایی‌ـملی است) می‌پردازد، درحالی‌که بخش سوم به ادبیات مسلمانان (که ناظر بر مرزهای دینی و اعتقادی است) اختصاص دارد. بنابراین، طبقه‌بندی بین زیرمجموعه‌های هم‌سنخ صورت نگرفته است. به‌علاوه، در طبقه‌بندی تقلیل‌گرایانه و ساده‌انگارانهٔ ادبیات بر اساس دین و مذهب، تفاوت‌های ملی، تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، زبانی، طبقاتی، قومی‌ـنژادی، جنسی و جنسیتی در نظر گرفته نشده است، و در نتیجه به همسان‌سازی و حذف تفاوت‌ها و نادیده گرفتن تنوع می‌انجامد. حال‌آنکه آرمان ادبیات تطبیقی احترام متقابل ناشی از درک تفاوت‌ها و شباهت‌ها، سعهٔ صدر، اغماض، تساهل و تسامح و در نهایت صلح است. به‌علاوه، حتی اگر چنین تقسیم‌بندی را بپذیریم، نخستین چیزی که جلب توجه می‌کند نادیده گرفتن بخش اعظم «ادبیات اسلامی» در ازای ارائهٔ گزینشیِ تنها بخشی از سنت ادبی خاورمیانه است. (این لغزش در کتاب *ادبیات تطبیقی* طه ندا که داعیهٔ حرکت «به سوی ادبیات تطبیقی اسلامی» دارد

حتی روشن‌تر است، چون نویسنده نتوانسته است تعصب‌های قومی، زبانی و دینی خود را پنهان سازد.)

هر چند نخستین فصل از این بخش به «شعر در ایران باستان» اختصاص دارد، کفافی سخن را با توضیح در باب ادبیات عرب آغاز می‌کند. استدلال او این است که «محقق ادبیات اسلامی چاره‌ای ندارد جز اینکه پژوهش خود را در باب گونه‌های ادبی در چارچوب ادبیات عربی آغاز کند» (۲۲۳-۲۲٤). در بخش دوم کتاب گاهی به تأثیر آثار اشاره می‌شود، اما این بخش در واقع مجموعه‌ای از چکیدهٔ آثار ادبی است. فصل یازدهم، از این بابت معنادارتر است، زیرا به تأثیر ادب پارسی و عرب در طول زمان توجه دارد. بااین‌همه، این فصل بیشتر دربارهٔ ادبیات عرب است تا ادب پارسی به‌طوری‌که حتی یک اثر پارسی را نیز بررسی نمی‌کند.

بررسی *اوستا* به‌عنوان یک اثر حماسی در فصل دوازدهم («حماسه‌های ایرانی») از دیگر موارد شگفت‌انگیز در این کتاب است. اما این فصل بیشتر به بحث دربارهٔ فردوسی و *شاهنامه* می‌پردازد. هر چند، کفافی اشاره‌ای گذرا به تأثیر ادب ایران در دیگر سنت‌های ادبی از جمله تأثیر *شاهنامه* در ادبیات ترکی می‌کند، اما قسمت غالب این فصل به روایت خلاصهٔ *شاهنامه* اختصاص دارد. به‌علاوه، به‌جز براون، به هیچ منتقد یا اثر پژوهشی دیگری در این باب اشاره نکرده است. همین شیوه در فصل بعدی هم دنبال می‌شود، بدین ترتیب که در بررسی «سایر گونه‌های داستانی» با چکیده‌هایی از *وامق و عذرا*، *ویس و رامین*، آثار نظامی و امیر خسرو دهلوی آشنا می‌شویم. البته کفافی به بازآفرینی این داستان‌ها در دیگر ادبیات‌ها نیز توجه دارد، ولی باز هم خلاصه پیرنگ‌ها کاملاً غالب است. سیّدی نیز در ترجمهٔ برخی نقل قول‌ها از نظامی به‌جای نقل عین ابیات این شاعر به برگردان ترجمهٔ عربی کفافی بسنده کرده است. به نظر می‌رسد که در جمله‌هایی مثل «نظامی آمد، ولی زبان او به واژگان عربی بسیار توجه داشت و بدین‌ترتیب زبان عربی زبان اسلامی گشت که به بیان جنبه‌های مختلف اندیشهٔ اسلامی توانا بود» (۳۰۷) هم مترجم بی‌تقصیر نباشد. به‌هرحال، دینی کردن یک زبان رویکردی عجیب و البته بی نتیجه است. چنین جملاتی نشانهٔ تعصب‌ها و رویکرد همسان‌گرایانهٔ کتاب در ادبیات تطبیقی است، که طی آن سرنوشت یک دین با یک زبان گره می‌خورد. گویی عربی تنها زبان مسلمانان عالم است، و از طرف دیگر، این زبان، زبانی دینی است

که البته تنها به یک دین تعلق دارد. آیا ادبیات‌های غیر عرب لزوماً غیراسلامی هستند؟ آیا عربی مورد استفاده پیروان ادیان دیگر ــ غیر از اسلام ــ نیست؟ آیا ادبیات عرب شامل هیچ اثر سکولاری نیست؟

سایهٔ چکیدهٔ پیرنگ داستان در فصل بعد هم، که به «داستان یوسف و زلیخا» می‌پردازد، سنگینی می‌کند. پانوشت‌های مکرر ما را از اشتباه کفافی در نسبت دادن *یوسف و زلیخا* به فردوسی آگاه می‌کنند. علاوه بر فردوسی، جامی، حمدی (شاعر ترک) و ابن کمال پاشا نیز این داستان را بازآفرینی کرده‌اند. صفحات آغازین فصل «سبک‌های جدید» نویدبخش نقطهٔ عطفی در کتاب است. اشاره به روند التقاط اسلام با تمدن غرب، که به عقیدهٔ کفافی «استعمار» اقتصادی و سیاسی در آن نقش اساسی داشت، ذهن خواننده را به‌سوی روندهای جدید در ادبیات تطبیقی از جمله مطالعات پسااستعماری سوق می‌دهد. البته این امیدها تنها پس از دو بند به یأس تبدیل می‌شوند: «بنابراین، بررسی‌مان را به همین سبک‌های تازه‌ای که در حوزهٔ ادبیات اسلامی قبل از ارتباط آن با غرب پدید آمد، محدود می‌کنیم، ارتباطی که لرزش شدیدی بر پایه‌های ادبیات اسلامی افکند و بسیاری از آثار آن را دگرگون ساخت» (۳۵۲). عجیب است که یک پژوهش تطبیقی را با محدود کردن خویش در حوزه‌ای منطقه‌ای و البته تنگ‌نظرانه از بررسی تعاملات دو فرهنگ محروم کنیم. چرا باید به‌جای بررسی نقادانه، درصدد نفی این «لرزش شدید» به‌عنوان یک واقعیت برآمد و ظرفیت‌های آن را از دریچهٔ تعصب و با دید منفی نگریست؟ ازاین‌پس، این فصل به معرفی چهار «سبک» می‌پردازد که عبارت‌اند از رمزگرایی قرون وسطی (به نظر می‌رسد که منظور ادبیات تمثیلی باشد)، غزل مذکّر (منظور تجلی همجنس‌گرایی و شاهدبازی در ادبیات است که به عنوان انحراف و فساد نکوهش شده)، داستان‌های خرافی و داستان‌های عشق واقعی. مشکل آنجاست که هیچ یک از این چهار مورد که به‌عنوان سبک معرفی شده‌اند اصلاً سبک نیستند. ایهام، تمثیل یا رمزگرایی (واضح است که منظور مکتب سمبلیسم نیست) صنایع بدیعی، و شاهدبازی، خرافات و عشق نیز مضمون یا موتیف هستند. اما سبک نحوهٔ بیان و ویژگی مشخص و تمایز دهندهٔ متن است که صرفاً به یک صنعت ادبی یا بلاغی یا یک مضمون محدود نیست. حتی اگر این چهار مورد را به‌عنوان سبک بپذیریم در جدید بودن آن‌ها تردید است: «سبکِ» نخست در *عهد عتیق* و *عهد جدید*؛ «سبک» دوم

در افلاطون؛ «سبک» سوم در داستان‌های کهن، اساطیر، فولکور و مراسم آیینی؛ و «سبک» چهارم نیز در افلاطون یافت می‌شوند.

فصل شانزدهم به «مثنوی‌های صوفیانه» اختصاص دارد. «مثنوی‌های صوفیانه‌ای که در ادبیات اسلامی پدید آمد»، چنان‌که کفافی می‌نویسد، «حماسه‌های ادبی در سطح بالایی می‌باشد که به زندگی آدمی، مشکلات مادی و معنوی او می‌پردازد» (۳٦۹). حتی توجه به موضوع بحث در این فصل (سنایی، عطار و مولوی) پرده از منظور او برنمی‌دارد. مشکل بتوان کسی را قانع کرد که حماسه در میان آثار این سه شاعر یافت می‌شود. این مشکل ناشی از معنای گسترده‌ای است که کفافی از حماسه در نظر گرفته است و در بالا به آن اشاره شد. همین ایراد وقتی که سنایی را «سرآغاز هنر حماسهٔ ادبی در ادبیات فارسی و به ویژه ادبیات اسلامی» (۳۷۰) برمی‌شمرد دوباره نمایان می‌گردد. در جای دیگر، کفافی تصدیق می‌کند که «شعر او [عطار] ارتباطی مستقیم با حوادث روزگار و مردان بزرگ عصر او ندارد» (۳۷۹)، و این در تضاد آشکار است با آنچه او یک فصل کامل (فصل سوم «ادبیات و محیط زندگی») به بررسی آن پرداخته است. به‌هرحال، این فصل هم شامل شرح حال شاعران و خلاصهٔ آثار آنهاست و به‌جز اشارهٔ مختصری به منابع مولوی به ادبیات تطبیقی نمی‌پردازد.

فصل هفدهم، با بحث مختصری در باب ادبیات عرب شروع می‌شود و با بررسی ادبیات تعلیمی در ادب پارسی ادامه می‌یابد. آنچه این فصل را از دیگر فصل‌ها متمایز می‌سازد فهرست ترجمه‌های *بوستان* و *گلستان* سعدی است. در فصل هجدهم، «خاتمه»، سخن از داستان کوتاه به میان می‌آید (٤٦۱) در صورتی‌که تاکنون هیچ‌کجا بحث از آن نبوده است. پس از این، منابع شعر روایی فهرست شده‌اند. در این فهرست نیز از موضوعاتی که مورد بحث نبوده‌اند، از جمله «داستان‌های مردمیِ سنّتی» و «داستان‌های ابتکاری» سخن به میان می‌آید (٤٦۲) و البته سه «سبک» قرآنی، فارسی و هندی هم معرفی می‌شوند (٤٦۲–٤٦۳). منابع کتاب به شکل پانوشت لحاظ شده‌اند، به همین دلیل تنها فهرست اعلام پایان بخش آن است.

نتیجه‌گیری

نخستین چیزی که در *ادبیات تطبیقی: پژوهشی در باب نظریه ادبیات و شعر روایی* خودنمایی می‌کند، نیاز شدید کتاب هم به ویرایش ترجمه و هم به ویرایش زبانی است.

رسم‌الخط یکسان در نگارش رعایت نشده و نمونه‌های مختلف بی‌دقتی در پانوشت‌ها، املای واژگان و ارجاع‌ها مشهود است و البته اشتباهات تایپی هم که در نشر ما عادی است، دیده می‌شود. در واقع من معتقدم بسیاری از ایرادهایی که به آنها اشاره کردم نتیجهٔ مستقیم بی‌دقتی در ترجمه است. شاید بد نباشد که پس از این نقد مفصل، به چند نمونه از این اشتباه‌ها صرفاً به‌منظور «نزهت ناظران و فُسحت حاضران» اشاره کنم: «عادت فیلسوفان زیباشناسی بعد از این به جمع بین هنرهای زیبا در چارچوب پژوهشی واحد، معطوف شده و به آزادسازی فلسفه‌ای که شایسته تفسیر همهٔ هنرهاست، کمک می‌کند» (۳۰). جایی دیگر واحد شمارشِ تراژدی «فقره» ذکر شده (۵۰)؛ Hamartia به «گناه بزرگ» (۵۰)؛ و *Ars Poetica* اثر هُراس به *فن شعر* (که برگردان *Poetics* ارسطو است) ترجمه شده است. سپس، *سرود تولد* به ازای *Christmas Carol* اثر دیکنز (٦۲)؛ طبیعی به ازای مکتب naturalism (٦۵)؛ جدید به ازای مکتب مدرن (٦۸)؛ و رمان به ازای romance (۱۰۱) پیشنهاد می‌شوند. و در آخر، البته، به «جام جمِ جمشید» (۳۸۱) و «ید طولانی» (٤۳٤) به جای ید طولا می‌رسیم. در جایی کروتشه (۳۰) به جای کروچه (در عربی حرف «چ» وجود ندارد، پس چنان‌که رایج است کفافی نیز «تش» را جایگزین آن کرده است، اما، سیّدی که ظاهراً هرگز حتی به نام این منتقد و متفکر بزرگ ایتالیایی برنخورده همان کروتشه عربی را به پارسی آورده است.)؛ و در جایی دیگر Hecuba به هکوپا (۱۰۷)؛ بالتیک به بلطیق (۱۱۵)؛ Grendel به جرندل (۱۱۵)؛ و *Aeneid* به *انیاده* ترجمه شده‌اند. اما بامزه‌ترین اشتباه مترجم (تعجب نکنید!) *من‌کرنینا* (٦۲) است. راستش اول وقتی به عنوان این اثر «برجسته» برخوردم شرمنده شدم، زیرا اولین بار بود که این عنوان را می‌دیدم، چه رسد به اینکه کتاب را خوانده باشم. شرمساری من وقتی بیشتر شد که فهمیدم این اثر متعلق به نویسنده شهیر ادب روس، تالستوی، است. من عربی نمی‌دانم ولی آن‌قدر می‌فهمم که متن عربی کتاب کفافی احتمالاً از یک اثر مشهور تالستوی به نام «آناکارنینا» سخن می‌گوید. از طرفی «أنا» ضمیر اول شخص مفرد عربی («من») است. پرواضح است که بدین ترتیب باید *اناکرنینا* را به پارسی سره *من‌کرنینا* برگردانیم!

عدم انسجام کتاب و ارتباط سست بین بخش‌ها از دیگر ویژگی‌های آن است. صد صفحهٔ نخست کتاب اصلاً با شعر روایی مرتبط نیست. بدتر اینکه اساس تحلیل و

بررسی در این بخش صرفاً تاریخ ادبیات و مکاتب و سنت ادبی غرب است. بارِ بخش نخست به شدّت بر کتاب سنگینی می‌کند. در دو بخش بعد هم تنها چکیدهٔ پیرنگ برخی آثار را می‌خوانیم، بدون اینکه روابط آن‌ها بررسی شوند. عدم گستردگی و روزآمدی منابع تحقیق نیز قابل چشم‌پوشی نیست. کفافی به اشعار و ادبیات خلاق ارجاع می‌دهد، ولی از منابع پژوهشی که به مطالعه و نقد و بحث دربارهٔ آن‌ها می‌پردازند بهره نمی‌جوید. شاید او نظر خود را دربارهٔ ادبیات خلاق کافی می‌پندارد. جالب اینکه، به‌جز چند مورد گذرا، هرگز ارجاعی به آثار چاپ شده در حیطهٔ ادبیات تطبیقی به عنوان چارچوب نظری کتاب هم نشده است. البته نباید فراموش کرد که در ارجاع‌ها، هر چند مختصر، به آثاری از زبان‌های گوناگون آثار متفکران از جمله فارسی، عربی، انگلیسی، فرانسوی و همچنین متفکرین آلمانی اشاره می‌کند. علاوه بر محدودیت، قدیمی بودن منابع هم به چشم می‌آید. جدیدترین منابع به ریچاردز، برَدلی و ولک ختم می‌شوند. ولی به‌هرحال گستردگی اطلاعات کفافی نسبت به برخی آثار ادبی (و البته نه نقد آن‌ها) در برخی سنت‌های ادبی انکارناپذیر است.

همچنین، هرچند رویکرد کفافی در بحث از موسیقی و نقاشی در چارچوب مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد، تنها یک بند از کتاب را به این مکتب اختصاص داده است، درصورتی‌که در یک فصل کامل به بررسی مکتب فرانسه می‌پردازد. به‌علاوه، قسمت عمدهٔ این کتاب، (تاریخ) ادب فارسی را بررسی می‌کند. هر چند این مورد برای مخاطب عرب حسن محسوب می‌شود، اما در موقعیت فارسی این کتاب چندان در حوزهٔ ادبیات تطبیقی یا ادبیات جهان گام بر نمی‌دارد و تنها به تاریخ ادبیات ملی می‌پردازد.

در آخر باید گفت، هر چند که این کتاب، در پشت جلد، «درس‌نامهٔ رشتهٔ زبان و ادبیّات عربی» معرفی شده است اما استفاده از آن در تدریس مناسب نیست، چه رسد به بنای برنامهٔ درسی بر آن به‌عنوان کتاب درسی. البته مکررگویی‌ها و تلخیص آثار خلاق و (بعضاً پژوهشی) صبغهٔ آموزشی به کتاب می‌دهد، و یا برخی از فصل‌ها به سبک بعضی کتاب‌های درسی با تعدادی پرسش آغاز می‌شوند، اما اشکالات متعدد، عدم نوآوری، عدم استفادهٔ مناسب از منابع پژوهشی، کاهش آثار ادبی به خلاصه‌ای از پیرنگ آنها، عدم روزآمدی، محدودیت‌های خودساخته، تعصب و البته عدم مبانی نظری

ادبیات تطبیقی، کتاب *ادبیات تطبیقی: پژوهشی در باب نظریه ادبیات و شعر روایی* را به کتابی نامناسب برای آموزش مبدل می‌سازد. مع‌هذا این دلیل موجهی برای نادیده گرفتن و فراموش کردن آن نیست. شاید بهترین راه استفاده از این کتاب برای تدریس (البته اگر بر این امر اصرار داشته باشیم) استفادهٔ گزینشی از برخی فصول به‌تناسب موضوع درس باشد. ولی به‌هرحال، یک پرسش اساسی باقی می‌ماند: آیا صرفاً خلاصه کردن آثار نویسندگان، توضیح شرح‌حال آنان و یا اشاره‌های موردی به برخی محققان می‌تواند دربردارندهٔ حرفی نو در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی یا تطبیقی باشد؟

مسیح ذکاوت

اِرل ماینر. *بوطیقای تطبیقی: رساله‌ای بین‌المللی در باب نظریه‌های ادبیات*. پرینستون، نیوجرزی: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۹۰ (انتشار ۱۹۹۱). ۱۱+۲۶۰ صفحه

Earl Miner. *Compararive Poetics: An International Essay on Theories of Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990 (released 1991). xi +260 pages

عنوان کتاب مورد بحث ما *بوطیقای تطبیقی* اثر *ارل ماینر* است که به سبک و سیاق رساله و در قالب پژوهشی دقیق ارائه شده است. این اثر شیوهٔ بیان و آموزش نظریهٔ ادبی را به چالشی بسیار مهم می‌کشاند. ماینر خاطرنشان می‌سازد که بسیاری از نظریه‌پردازان به‌جای آنکه از مرزهای بومی فراتر روند، مفاهیم خود را بر پایهٔ حقایقی می‌گذارند که صبغهٔ بومی دارد و، بدین‌سان، به عقایدی استناد می‌کنند که در واقع «محدود و کوته‌بینانه»اند ولی «به طرز فریبنده‌ای آشنا» به نظر می‌آیند. به‌خصوص اندیشمندانی که دیری است بر نظریهٔ ادبی در غرب سلطه دارند، اغلب سبک‌های تفکر ادبی سنتی خود را هنجارهای جهانی پنداشته‌اند؛ اگرچه ماینر معتقد است که آنچه در واقع «حوزهٔ غربی» نامیده می‌شود خصوصیات بارز سه‌چهارم از جهان را دربر نمی‌گیرد.

پس از طرح این چالش، ماینر تحلیلی از نظریه‌های ادبیات ارائه می‌کند که در آینده بسیار گسترده و جهانی خواهد شد. وی تصدیق می‌کند که این تحلیل ممکن است جامع نباشد، اما رویکرد تطبیقی او حداقل حوزه‌های اصلی تفاوت میان نظریه‌های ادبیات را روشن می‌کند. ازاین‌رو فی‌المثل معتقد است که «تمام نظام‌های شعری، الاّ نظام غربی، ظاهراً بر پایهٔ شعر غنایی نهاده شده است». ماینر با اشاره به این سؤال تکراری که آیا تراژدی والاترین شکل ادبیات محسوب می‌شود یا حماسه، خاطرنشان می‌کند که «این بحث به حوزهٔ مغرب‌زمین مربوط می‌شود، یعنی جایی که تصور می‌شود که تصمیم‌گیری دربارهٔ موضوعات مهم را تنها می‌توان در کارزارهای گستردهٔ ادبی انجام داد»، درحالی‌که در سایر حوزه‌ها چنین می‌اندیشند که «استمرار طولانی، نه تنها بدسلیقگی که حشو نیز هست». نظریه‌پردازان غربی میان دال و مدلول تمایز قائل می‌شوند، حال‌آنکه از دیدگاه ژاپنی‌ها ابهام یا ادغام این دو طبیعی است. خوانندهٔ غربی

بر جنبهٔ تخیلی بودن ادبیات تأکید می‌ورزد، ازاین‌رو میان شاعر و راوی تمایز قائل می‌شود، اما «چون شواهدی برخلاف آن وجود ندارد چینی‌ها بر این باورند که شعر بر پایهٔ واقعیت بنا شده است».

این چشم انداز جهانی آشکار می‌سازد که حتی عناوین آثاری همچون *نظریهٔ* ادبی ارزشمندِ *رنه ولک*[1] و *آستین وارن*[2] (۱۹۴۹ و بسیاری از چاپ‌های بعدی آن) که مبنای پژوهش‌های ادبی در زمان ما هستند تلویحاً ادعایی را مطرح می‌سازند که به‌طورقطع غیرمتعارف است، زیرا در این آثار نظریه‌های ادبیات ارائه نمی‌شود بلکه در بهترین شرایط، نظریه‌های ادبیات در سنت اروپای غربی مطرح می‌شود که شاید در بسیاری از نوآوری‌های اخیر نظیر روایت‌شناسی، نمادشناسی، ساختارشکنی، مکتب تاریخ‌گرایی نو و مانند آن صادق باشد؛ نوآوری‌هایی که بر نوشتن به دو سه زبان غربی نزدیک به هم تمرکز دارند و بدین‌سان، همان خطای همیشگی را تکرار می‌کنند: جزء را به جای کل گرفتن.

در این کتاب ارزشمند، ماینر توصیه می‌کند که غربی‌ها خودشیفتگی و خودمحوری را که مشخصهٔ بارز مفاهیم ادبیات آنهاست به کناری نهند. انتقاد وارد بر کتاب این است که تکیه بر «ژانر» به‌عنوان ساختار (سه فصل اصلی به نمایشنامه، شعر غنایی، و داستان‌سرایی اختصاص یافته) باعث شده است که فرضیات غربی بیش از اندازه بازتاب داده شوند. البته نوعی نظم‌دهی به کتاب یقیناً ضروری است و رویکردی عمومی، و نه لزوماً یک نظام رده‌بندی معین، کاربرد بیشتری خواهد داشت. نتایج حاصل از این تحقیق برای آنهایی که به مطالعهٔ نظریه‌های ادبیات علاقه‌مندند جالب و خواندنی است.

کارولین د. اکهارت[3]، دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا
ترجمهٔ ویدا بزرگ‌چمی

---

[1] René Wellek
[2] Austin Warren
[3] Caroline Eckhardt

Société française de littérature générale et comparée, Congrès, Yves Clavaron, and Bernard Dieterle. *Métissages littéraires : Actes du XXXIIème congrès de la SFLGC, Saint-Etienne, 8-10 Septembre 2004*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

reading steps and set up the ground for its use in further studies. The last part of the article has been a brief attempt to apply this reading to French and Iranian respective images through the use of a recurring motif in these literatures, the query "How can one be Persian?". Because imagology is a flexible practice, that can be combined with other readings, I hope it will be profitably used by Iranian researchers in the field of comparative literature.

Works cited

Amossy, Ruth, and Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés*. 1st edition: Nathan 1997 Paris: Armand Colin, 2007.

Beard, Michael. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Beller, Manfred, and Joep Leerssen. *Imagology : The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters : A Critical Survey*. Studia Imagologica; 13. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Boer, Inge E., and Mieke Bal. *Disorienting Vision : Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Certeau, Michel de, and Wlad Godzich. *Heterologies : Discourse on the Other*. Theory and History of Literature. Manchester: Manchester University Press, 1986.

Corbey, Raymond; Leerssen, Joep, ed. *Alterity, Identity, Image; Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

Drancourt, Michel. *Les nouvelles lettres persanes*. Paris: J.C. Lattès, 1975.

Ginger, Serge. *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980*. Paris: Anthropos, 1981.

Guyard, M.F. *La littérature comparée*. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1996.

Hentsch, Thierry. *L'orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'est méditerranéen*. Paris: Editions de Minuit, 1988.

Joya Blondel, Saad. *The Image of Arabs in Modern Persian Literature*. Lanham: University Press of America, 1996.

Moura, Jean-Marc. *L'europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

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

into Persian after the Second World War. Montesquieu's *Lettres persanes* can be considered as the French paradigm of the definition of meta-image. In imagology studies, the meta-image refers to the idea of how a nation believes others perceive it. In *Les lettres persanes*, the two Persian characters that arrive in France and describe it in their letters to their relatives in Iran, are both figures of Others looking at the French Self and pretexts for the French Self to analyse itself. This second aspect is striking in that a new genre starts after Montesquieu's work: the allegorical novel, in which some other nations and persons from exotic lands in fact represent contemporary France, as a means to avoid censorship. For analysing the recurring aspect of the query 'How can one be Persian?' in French imaginary, it is essential to remember that Montesquieu's epistolary novel comes after the fashion of travelogues, by Tavernier and Chardin. The Persian is by then a known figure of the exotic. It is very striking when one browses French prose texts concerned with Iran to see how often French intellectuals and writers use Montesquieu's query to qualify the relation between Iran and France. What is at stake in this query is the French reflecting on Otherness, the exact Otherness being embodied by the Persians. Up until today one can find several "New Persian Letters" by French writers, even if the Persian Other is not a privileged Other anymore, after colonisation and its focus on the North African or the African Others.[1] The fact that such a reference is used as an intertextual motif reveals the preoccupation of the two countries for one another and most of all, their desire to explain this preoccupation. Interestingly, one can also find Montesquieu's reference since a recent time in writings from Iranians. The meta-image has been internalised by the Iranians as a possibility to reflect on the Self through the eyes of the Other. Thus, if asking "How can one be Persian?" today in France has become a cliché, it is not yet the case in Iran, where the image is being appropriated.

I hope to have demonstrated in the article the interest of using imagology for the study of images of the Other, especially in the case of French and Persian contemporary prose texts. I have defined the

[1] Two examples of these *New Persian Letters:* Serge Ginger, *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980* (Paris: Anthropos, 1981). Michel Drancourt, *Les nouvelles lettres persanes* (Paris: J.C. Lattès, 1975).

these definitions almost logically leads to "suspect that the direction of these processes is determined at least in part by power relations", as previous parts of the article have noted (Beller and Leerssen 343). I will analyse this as an example in the very last part of my article in the part on 'How can one be Persian', as representative of the relation of France to Iran through the question of the meta-image.

The four definitions that I have reviewed so far can be related to each other in a structured succession: "A set of clichés would form a stereotype, a set of stereotypes would constitute a prejudice, and a set of prejudices constitutes an image (of enemies or friends) (Beller and Leerssen 431)."

Representation

A representation is the relationship between the text (as a discourse) and the experience of which the text purports to offer an image (Beller and Leerssen 415). Thus, it is related to the Aristotelian concepts of mimesis and diegesis. I use mimesis in this context as representation by the showing of actions and diegesis as representation through the telling of a story. Representation is not a neutral reproduction of reality, there is always something added or deleted in the process. It is precisely in this variation from reality that literature and literariness is situated. In our case study, to represent a group is to call this group's identity into being, especially within groups with identity issues in the diaspora for example. A representation is always inscribed into a triangular relation: a representation of someone, by someone, to someone.

The 'How can one be Persian?'

French literary orientalism toward Iran is linked to this recurring enquiry: 'How can one be Persian?' It is interesting to note that such enquiry does not work in a dialectic between Iran and France, and I explain this by questions of power. There is no such recurring query as : 'How can one be French?' by Iranians, because the predominance of this query was not known by Iranians until a recent period, and because they had no notion of this need to 'write back'. Indeed, Montesquieu's *Lettres persanes* was only translated

stereotype as cliché coexists with its learned use, which I prefer in this article. The stereotype is thus defined as a collective image circulating on a group and its members. In this perspective, stereotype mediates our relation to the world. Its use is at the intersection between social sciences and literary analysis. In literary terms, just as the stereotype of a social group is a constructed image, the literary stereotype is a construction. Just as cliché does not exist on its own, since there is the need of a reader to interpret it as such, stereotypes have to be recognised, and this recognition comes from a shared worldview and knowledge within a group, in the case of a literary stereotype it comes from a literary culture. Often, dichotomic stereotypes add to the image of a nation, and constitute layers, they do not abrogate the previous one. Lots of nations have been applied the stereotype of being nations of contrast. This ultimate stereotype is especially at work in the French image of Iran as both a country of refinement and fanaticism, repository of a great culture and obscurantist.

Prejudice

Stereotype is a collective image circulating, on Arabs for example, while prejudice is a tendency to judge unfavourably somebody because of his belonging to the group of Arabs (Amossy and Herschberg Pierrot 35). Prejudice involves a moral judgment or attitude. It can be synthesised as an abstract negative stereotyping of the Other. It builds on an abstraction, whereas stereotype builds on generalisation. Here, the French prejudice about the Iranians after the 1979 Revolution draws on their alleged religious fanaticism and leads to expeditious reasoning when confronted to Iranians in real life.

Image

Imagology defines the image as "the mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or 'nation' (Beller and Leerssen 342)." It also distinguishes between types of images: the hetero-image is used for countries exporting their self-image, which are adopted abroad as such; the auto-image is used for countries importing the hetero-image and interiorising them (which leads to self-orientalism in some Iranian texts). The conclusion of

I will define in the following part the essential imagology concepts as applicable to the French and Persian literary examples, and give general examples of how to use the concepts in the French and Iranian contexts.

Application of the concepts of imagology to Persian and French literary examples

Cliché

Originally, in the printing trade, a cliché, was an engraved block for repeated printing. After the 19th century, the material repetition aspect was subverted to a linguistic repetition, leading to a definition of cliché as a reduction to a formulaic expression. The end of the 19th century especially was a time when writers and intellectuals were deeply aware of both a wearing-out of language and of the blurring of the line between their privileged positions as learned people and the masses, who began to have extended access to education and to knowledge, especially through the development of newspapers (Amossy and Herschberg Pierrot 13). The use of cliché is related to this new era, and Flaubert's *Dictionnaire des idées reçues* and Léon Bloy's *Exégèse des lieux communs* have been pioneer works in the use of cliché in this sense. Cliché has to be distinguished from stereotype, which contain un/valorising moral and metaphysical aspects, whereas cliché does not. Cliché has to be understood in the relation of a text to its social model; it is necessary to understand the intertextual reference to recognise it and analyse it. In literary analysis, the cliché has to be analysed in its aesthetic effects and in its function in the text. In French and Persian contemporary prose texts, the literary cliché about the profusion of smells and colours in Iran, which is employed by both French and Iranian writers, works as an oppositional element to France's sensory lacks and to its relative uniformity. It has an exotic aesthetic effect.

Stereotype

The problem with stereotype comes from the fact that its common use and learned use are so different. The common use of

comparatist readings, the works that have personal mythologies can be explained in a non-essentialist perspective.

Imagology's reading steps

French imagology's method draws on a multi-layered analysis, based on four steps. First, a study of the lexicon, including adjectivising, is needed; for example, what are the words describing the 'looked at' country, what words are used without being translated in the target language and give an exotic note. In this perspective, it will be useful to look at the case of the "phantasm-words", like harem, desert, odalisque, whose effects contribute to the creation of an oriental elsewhere (Ibid. 66). Within this lexical analysis, there is also a need to look at the repetitions, the occurrences, any automatic use of vocabulary, especially when describing places and the onomastic. The study of the language is then directed at everything that deals with a relationship: the effects of disaffection, exoticism, annexing, inclusion (Ibid. 65). As characters provide a vital point of access to the story world, it is essential to analyse the focalisation as a second step: which character do we identify with? Moura's reading steps include a third aspect, linked to this second one on focalisation : the representation of space. The relation between these two steps is particularly important. Pageaux confirms this necessity of analysing the relationships between space and the characters' bodies, that is, the inscription of the character in space and the use of space by the body. One has to be aware of the choice of the characters: how feminine/ masculine characters are for example related to their politico-cultural belonging or what are their positions within the character's system (savage versus civilised for example). The findings on exoticist writings are useful in this matter, because one can discover a use of the same traits: the space is fragmented with picturesque elsewhere places, and is theatralised, that is, the culture and nature of the Other are scenes. A constant sexualisation of the space allows to dominate the Other. Finally, as a fourth step, the issue of time is essential. One has to analyse the time of the Other and the relationships between the I's time and the Other's time: is the Other's time mystified? Are they anachronisms concerning the Other's time?

dialogue between two cultures, two literatures, or two texts. Pageaux defines three fundamental attitudes toward the foreigner: mania, when the foreigner is a mirage; phobia, when the mirage is this time on the origin culture; philia, which he considers as the only real exchange. Philia lives from the recognition of the Other, nearby an I, on an equal basis. He sees an example of a successful philia in the case of Massignon's work on al-Hallaj and his "intussception réciproque": "Pour comprendre l'autre, il ne faut pas se l'annexer, mais il faut devenir son hôte (Pageaux 74)."

As an introduction to the study of literary works and their images, imagology's reading reconstitutes the intellectual context of the country in which the text is produced. An analysis of the general relationships between the 'looking' country and the 'looked at' country is needed in order to be able to situate the literary image produced by the looking country in its context. This has to be done before the study of the literary images as such, in an introduction analysing the cultural relationship between the two countries where the texts come from.

Imagology is based on two hypothesis. The first hypothesis is that the discourses on the Other are not unlimited and can be organised in typologies. Thanks to the work on typologies, one of imagology's positive achievements is that it helps highlight the texts that present a personal myth and that cannot be contained in typologies. Through doing typologies, some texts are left out, not because they do not enter in any typology, but because their singular discourse reveal the simplifications of other works with which they share common elements. Imagology then leads to the analysis of the singular texts that have a creative representation system. The second hypothesis is that there is a synergy between classical literary history and ensemble studies. The mass edition age actually makes it impossible to deal only with the "great works" of national writers.

One of imagology's problems as a reading process is to tend to focus on the monosemy of the image, namely on stereotype, which is an essentialist and essentialised image. Since stereotype expresses the conformity between a society and a simplified cultural expression (Ibid. 62), it may be restrictive to use it in literary analysis. Nevertheless, I contend that by combining imagology and other

images to parallel images in the contemporary representations from the media, pulp fiction, the arts, with a special attention to the socio-historical context. Though it is more a practice of reading texts than a theory, it draws on numerous theoretical trends, mainly the poststructuralist one and the New Historicist one. Imagology is a poststructuralist movement in its objective of contextualising productions, especially literary ones. In its purpose of developing a hermeneutics that relates texts to their socio-historical contexts, it relates to American New Historicism, in opposition to New Criticism, which considers the text as an autonomous entity. Imagology is a practice for reading texts, not a theory. It is not a new literary school, neither do its users propose a method as such. What it gives is guiding lines for readings the images of the Other. It is in fact an added practice for comparatists, which elaborates on the achievements of previous comparatist schools and pushes some further.

Imagology's principles and hypothesis

In this part, I will study the principles and the hypothesis of imagology, as well as one of its problems.

Imagology defines the main characteristic of the image as coming from the consciousness of a difference between an I and an Other, and between Here and There. It is thus the expression of a discrepancy between two reality orders and two spaces (Pageaux 60), and discrepancy is the fundamental element for comparative literature. The main principle of imagology is that one cannot explain the literary image in terms of reflection of social imagery: the image is a mirage and imagology is the study of the essentialised illusions about the Other. Moura warns against the tendency to use reflection theory, basically the analysis of a novel within the doctrines of its time. Rather, one has to be aware of the issue of intertextuality. Pageaux says in this sense: "L'intertextualité est une possibilité de comprendre comment et pourquoi tel texte étranger a pu devenir, dans une culture, pour tel écrivain, un objet littéraire et culturel singulier, un outil de communication symbolique" (Pageaux 70). The image appears as an "image of" in a triple sense: it is the image of a foreigner; the image of (originating from) a nation or a society; and the image of the sensitivity of an author (Moura 42). Image then symbolises the

note that the Other is always changing and that one's Other evolves in time. In the Iranian case, the Other has always been diverse. It used to be the Arabs, and became the West only recently. In certain cases, the Arabs are still the preferred Others. In general, one has to remember that there is nothing like the Orient and the Occident that are not constructions, as Hentsch reminds us: "L'ethnocentrisme n'est pas une tare dont on puisse simplement se délester, ni un péché dont il faille se laver en battant sa coulpe. *C'est la condition même de notre regard sur l'autre"* (author's underlining) (13). He concludes his book as such: "La dialectique identitaire (ou dialectique entre identité et altérité) traverse toute l'histoire du regard occidental sur l'Orient (265)."

I hope to have shown in the three previous parts that the use of the Other as a condition of knowledge is not necessarily negative and that this Other is always more diverse than first thought. Thanks to this redefinition of the Other, we can now turn to the discipline that concentrates on its study.

Imagology in the French and Iranian contexts: definition and history

Imagology is a sub-field of comparative literature born after the systematic teachings of comparative literature in France in the 19th century, under the impetus of thinkers like Madame de Staël and Hipollyte Taine. Imagology works in an interdisciplinary perspective by using well-known disciplines such as literary history, political history, collective psychology, and relatively new ones like reception aesthetics or semiology. In the form under which we see it today, it dates from the middle of the 20th century, when Jean-Marie Carré defined imagology as "l'interprétation réciproque des peuples, des voyages, des mirages" (Carré quoted by Moura 37). Imagology deals mainly with two types of texts: the travel books and the fiction works that use foreigners as characters or give an overall vision of a foreign country (Moura 35).

After a French beginning, imagology has developed in other European countries. In the Netherlands and Germany, Joep Leerssen and Manfred Beller are particularly active in its use. In France, the method is today fairly unified, under the leadership of Jean-Marc Moura and Daniel-Henri Pageaux. Its basic aim is to confront literary

illustrates that this link between representation and power cannot be either denied or erased, but shows that if it is taken into account, it does have a productive effect on the study of respective images. Van Alphen concluded on a directive note that appears as the basis of imagology : "While the Self is in the position of subject of focalization, the Other is by definition object. The only way to know the Other is by letting the Other speak about me, by giving the Other the position of 'I' (Corbey & Leerssen 15)." This conclusion insists on the necessity to analyse *respective* images of France and Iran, whereas only one side has generally been considered in the research on these countries: for example, Javad Hadidi worked extensively on the influence of Persian literature on 18th and 19th century French writers, while many studies have been done on the French influence in Sadegh Hedayat's texts for example[1] But *respective* images need to be analysed in literary texts; otherwise the Other will keep its fixed meaning and status. What this conclusion also points out is that a dialectic with the image of oneself is necessary. A complete imagology study would need to extend the respective representations to the images of the Self and the nation in the texts where images of the Other are studied.

The flexible Other

This part will present two flexible notions of the Other in this attempt to subvert binaries. As a first possible nuance, Régis Poulet proposes to consider the Orient as *alter* and not as *alius* (Société française de littérature générale et comparée, Clavaron and Dieterle 467). *Alter* is the other Self, the Other in a pair of two, like in *alter ego*; while *alius* is the Other among lots of different Others. *Alius* evolved in French toward *aliéné* (insane person); it became an alien to be afraid of. This distinction between two forms of Other is an important one in imagology. Poulet affirms that the Orient has always represented the metaphysical projection of the *étrangeté* (and not of the *altérité)* of the Occident to itself (Ibid. 469). A second nuance is to

[1] Many PhD theses have dealt with the subject of the influence of French poetry on *she'r no* as well. For the influence of French literature on Hedayat, one can see: Michael Beard, *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

second approach analysed by Van Alphen is the epistemological one, in which identity and alterity are objects of knowledge. Identity and alterity become "the effects produced by a given cultural (arte)fact (Corbey & Leerssen 5)". The third approach is the psychological one. It "examines the relation between meaning, effect and affect"(Ibid. 11). Freud's work is representative of the trend that considers that the Other is part of the Self. This is also De Certeau's stand in his *Heterologies* (De Certeau and Godzich). De Certeau affirms it is necessary to assimilate alterity onto a familiar space: the Other is always portrayed as a translation into a European familiarity of the Self.

The negotiated Other

What is essential to note is that in these three approaches identity and alterity are negotiated. They are not givens since they work as processes. A main theoretician of identity, namely Stuart Hall also states: "Identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the 'positive' meaning of any term- and thus its 'identity'- can be constructed. Throughout their careers, identities can function as points of identification and attachment only *because* of their capacity to exclude, to leave out, to render 'outside', abjected (author's underlining) (Hall and Du Gay 4-5)." In the relations between French and Persian literatures, this approach toward the Other is best evoked in Montesquieu's query in his *Lettres persanes*: "How can one be Persian?". Inge Boer uses precisely Montesquieu's reference for her statement on the Other: "The question of how one can be Persian is a question about identity and how identity is established by and through Others. How can one not be a Persian when one is a Persian, or to what extent can one remain Persian in a process of learning a new sign system in a foreign culture (Boer and Bal 89)?" The othering question leads to the issue of power. The one who speaks has power over the one spoken about: this is the basis for the criticism made by Edward Said and its followers of the discourse of orientalism. So, even if the Other 'speaks back', is he not already belated? The use of imagology

This article is an attempt to introduce to Iranian researchers a comparative literature practice that has developed widely in continental Europe (France, Germany, the Netherlands) in the last twenty years: imagology, the study of the image of the Other in literary texts. In this article, I insist that imagology is applicable to prose texts, because the image is particularly important in narrations, as opposed to poetical renditions. Imagology has been applied to images of European countries by other European countries, and of Arabs by Iranians (Joya Blondel), but never to French and Persian literatures, despite the fact that they have had a long period of mutual influence. I have chosen to present imagology in the context of their relationship because of this long-lasting relationship. In fact, while working on the question of the image in these literatures, I came to the conclusion that imagology was the best adapted reading practice for analysing French and Persian contemporary prose texts.

In his study of the imaginary Orient in the West, Thierry Hentsch starts by stating: "Ce livre ne parle pas de l'Orient. Il parle de nous (7)." This could be said of all the books concerned with the Orient written by Westerners. It seems that representation, as an act of othering, cannot be undistorted, but my question will be: is it problematic, if one is conscious of the distortion? This article will show that the use of imagology can precisely lead us to better understand positively the act of othering.

Who is defined as an Other

In this part, I will present flexible notions of Others and Selves to attempt a deconstruction of binaries and show that the Other is more diverse than first thought.

In *The Other Within,* Ernst Van Alphen differentiates three approaches toward alterity. He calls the first one the hermeneutical approach, based on the ideas that there has to be a dialectic between the text as a whole and its parts and that, because of the temporal difference between the reader and the writing, the interpretation will never be valid (Corbey & Leerssen). This approach is best analysed by Todorov in *Nous et les autres*, in which Todorov argues that "We-Other relations such as nationalism and exoticism are both *relativisms* (my underlining) (Todorov quoted by Corbey & Leerssen 3)." The

Imagology as a Reading Practice for French and Persian Contemporary Prose Texts

Laetitia Nanquette
School of Oriental and African Studies, University of London

Abstract

Imagology, the study of the image of the Other in literary texts, is a comparative literature reading practice that developed in continental Europe in the last twenty years, to analyse the images found in fiction texts and travelogues. Since it has never been applied to the French and Persian literatures, this article proposes to introduce it in the context of French and Persian contemporary prose texts. A discussion of the concept of the Other, the basis for the notion of imagology, is followed by the presentation of the discipline of imagology and its reading steps in the French and Iranian contexts. Analytical tools like cliché, image, and stereotype are then applied to literary examples within these two literatures. Finally, Montesquieu's famous query "How can one be Persian?" in *Les lettres persanes,* is presented as a representative example of an imagology reading.

Keywords: Imagology, comparative literature, contemporary French and Persian prose texts, representation, othering.

famous query "How can one be Persian?" in *Les lettres persanes,* is presented as a representative example of an imagology reading.

Keywords: Imagology, comparative literature, Franch and Persian contemporary prose texts, representation, othering.

The Emergence and Development of Comparative Literature in Egypt and Some Arab Countries

Nahid Hejazi

Comparative Literature in Arabic countries like Syria, Lebanon, Morocco, Kuwait and Bahrain has a short history, but it mainly developed in Egypt. Therefore, in this article, keeping historical, social, cultural and literary conditions in mind, I try to find out how Comparative Literature grew in Egypt as an example of Arabic countries. Egyptian literature did not achieve intellectual, literary and cultural status during Mongolian and three centuries of Ottoman rule. The French introduced printing industry and established libraries, scientific and literary institutions and thus started a new movement in Egypt. Comparative Literature as a new field of knowledge developed in Egypt under the influence of the French school by Muhammad Ghunaymi Hilal in the 1950s, then in the 1980s Sáid Allush and Hussam Al-Khateeb introduced the American school to the Arab world. Despite the difficulties and problems like unfamiliarity with theoretical principles and methodology, some valuable studies and researches have been done in the Arab world.

Keywords: Comparative literature, Egypt, Arab world, origin of comparative literature, society of comparative literature.

Translation Studies," is that translation studies is gaining momentum over conmparative literature studies. She opens this chapter as follows:

> The opening chapters of this book suggest that the term 'comparative literature' has declined in significance in recent years, although it has also been argued that comparative practice is alive and well and thriving under other nomenclature. In contrast, however, Translation Studies has been gaining ground, and since the end of the 1970s has come to be seen as a discipline in its own right, with professional associations, journals, publishers' catalogues and a proliferation of doctoral theses. (138)

Bassnett concludes her chapter with the following statement:

> Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with compatative literature as a valued but subsidiary subject area. (161)

Imagology as a Reading Practice for French and Persian Contemporary Prose Texts

Laetitia Nanquette
University of London

Imagology, the study of the image of the Other in literary texts, is a comparative literature reading practice that developed in continental Europe in the last twenty years, to analyse the images found in fiction texts and travelogues. Since it has never been applied to the French and Persian literatures, this article proposes to introduce it in the context of French and Persian contemporary prose texts. A discussion of the concept of the Other, the basis for the notion of imagology, is followed by the presentation of the discipline of imagology and its reading steps in the French and Iranian contexts. Analytical tools like cliché, image, and stereotype are then applied to literary examples within these two literatures. Finally, Montesquieu's

differences that are eventually displayed in the meter of the poetry and hence in the unit of the meter in general.

Keywords: meter, Persian poetry, Arabic poetry, distich, hemistich.

"These Persians are not Poets enough"

Alireza Anushiravani
Shiraz University

Susan Bassnett starts her book, *Comparative Literature: A Critical Introduction,* with a definition. "… comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space" (1). Bassnett believes that while the Eurocentric comparative literature is declining in the West, it is growing in the rest of the world. On the other hand, the new generation of comparatists in the West have turned to Literary Theory, Women's Studies, Translation Studies and more importantly to Post-Colonial Studies which she believes is comparative literature under a new name.

Keywords: Post-Colonialism, comparative literature, translation studies,

From Comparaive Literature to Translation Studies

Susan Bassnett
Warwick University
Translated by Saleh Hosseini

This article is the translation of the seventh chapter of Susan Bassnett's *Comparative Literature: A Critical Introduction.* The main argument of this Chapter, entitled "From Comparative Literature to

world literature. Goethe's concept – like any other concept – was rooted in the historical-cultural circumstances of his times. Goethe aimed to discover the similarities between the East and the West, and then, link them together through their respective literatures. Based on such a belief, he wrote his *West-East Divan*. Thus, Goethe opened the way for other thinkers. Meltzl, the first editor of an international journal of comparative literature, paid special attention to the literatures on the margin of the great European powers. Later on, Friedrich, Wellek, Aldridge, and then, Spivak, Bassnett and Bernheimer criticized the Eurocentrism of comparative literature and predicted its decline. During the 90s and the first decade of the 21st century, Damrosch proposed his systematic and coherent theory. He believes that World Literature is a new approach in the dynamic field of Comparative Literature and further reinforces its establishment and expansion in world universities.

Keywords: Goethe, world literature, Wellek, comparative literature, Eurocentrism, Damrosch.

The Metrical Unit in Persian and Arabic Poetry

Ali Asghar Ghahramani Moghbel
Persian Gulf University – Bushehr

Metricians (or the *Arūz* specialists) have rightly considered distich as the metrical unit of Arabic poetry. The metricians of Persian poetry following the Arabic *Arūz* have also considered it as the metrical unit of Persian poetry as well. This has caused some confusion in Persian *Arūz* or meterology. The confusion lasted for centuries till the founders of the new *Arūz* noticed that distich could not be a proper unit of meter for the Persian poetry. They believe that unlike Arabic poetry hemistich is the correct metrical unit in Persian poetry. Besides, some principal differences exist between the metrical units. It seems that the difference between the metrical unit in Arabic and Persian poetry mainly arises from their linguistic differences, the

ABSTRACTS

The Story of *Dash Akol*:
A Response to Intertextuality and the Horizon of Expectation

Elmira Dadvar
Tehran University

The short story of *Dash Akol*, is one of the most brilliant stories of Persian literature in the twentieth century, which has been mostly known by the name of its author, Sadeq Hedāyat. This story was first published in 1932 in a collection including 11 short stories. Years later, during 1970's, a film was made based on this story which earned a highly distinguished position in the world of Iranian cinema. In the writer's view, the story was written definitely with the support of other texts. Hedāyat has written an Iranian story; however, having complete mastery of other national literatures, especially French literature, he created this magnificent work and stepped towards a concept which is called today "intertextuality". Since any literary text is created according to the reception of its audiences, a different reading of this story will help us to understand the genesis of another localized story at the level of Iranian reader's horizon of expectation.

Keywords: story, intertextuality, localization, horizon of expectation, Hedayat.

World Literature: From Idea to Theory

Alireza Anushiravani
Shiraz University

This article deals with the evolution of the concept of "World Literature" from its inception in the 19th century to the 21st century. Goethe was the first thinker and poet who came up with the idea of

In Reports and Book Review sections we have tried to open new vistas for the readers hoping that the Iranian university students and young researchers will continue this trend. We also hope to be able to work with other comparatists in the rest of the world and form the Asian and African Network of Comparative Literature.

Alireza Anushiravani
Associate Editor

References

Eagleton, Terry. "Preface." *Literary Theory: An Introduction*." Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. vii-viii.

Haddad Adel, Gh. "The Fortieth Issue." *Nāme-ye Farhangestān* (Journal of the Academy of Persian Language and Literature). 10:4 (Winter 2009): 2-4.

Jefferson, Ann and David Robey, eds. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.* London: Basford Academic and Educational Ltd., 1982.

Wellek, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd ed. Harcourt: Brace & World, Inc., 1956 (1st edition 1942).

Anushiravani has introduced a new trend and theory in comparative literature, i.e., World Literature. He traces the origin and development of world literature from Goethe, Meltzl, Strich, Wellek, Friedrich, Pizer and ends his article by elaborating Damrosch's theory of world literature. He hopes that young Iranian scholars will be gradually introduced to new areas of reading and research in comparative literature. In another article, Ghahremani proves that the unit of Persian prosody is not the Arabic *bayt* but *misra'*. The next article is the Persian translation of the seventh chapter of Bassnett's book, *Comparative Literatue: A Critical Introduction*, entitled 'From Comparative Literature to Translation Studies." In this chapter Bassnett introduces "Translation Studies" based on the polysystemic approach as a new discipline worth of independent study and research. Anushiravani has written a short note to illustrate Bassnett's point of view further. The title of his article is an intertext, a quotation from Edward Fitzgerald's letter to his friend Cowell on March 20, 1857. "It is an amusement to me … to take what liberties I like with these Persians, who, (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions and who really do want a little Art to shape them." (qut. in Bassnett 18). Anushiravani intends to reveal the postcolonial attitude of Fitzgerald towards the East. Nanquette, a Ph.D. candidate from SOAS, London University, in an article entitled "Imagology as a Reading Practice for French and Persian Contemporary Prose Texts" has successfully shown the image of the "Other" in contemporary Persian and French prose. This article which has originally been written in English was accepted for publication and was then translated into Persian and was published along with its English version in this issue. As we stated in our first issue we accept original papers in world modern languages and publish them with their Persian translation in our journal. Hejazi in her article entitled "Comparative Literature in the Arab Countries and Egypt" examines the history, development and status of comparative literature in the Arab world. The paper reveals the similar challenges that Arab and Iranian scholars of comparative literature are facing today. They both lack a deep knowledge of the recent research trends and methodology of comparative literature. There is an urgent need for a Comparative Literature Renaissance inspired by local values and criteria.

be remembered that there is no single correct theory but there are theories which are quite often contradictory. Therefore, no theory is the last one. There is always room for new theories. This dynamism guarantees our progress. "… those … who disliked theory, or claimed to get along better without it, were simply in the grip of an older theory" (Eagleton vii). The President of the Academy of Persian Language and Literature refers to an interesting point and says:

> The publication of specialized journals in any country indicates the growth and development of specific branches of science in that country. When a journal starts to be published by a university, on the one hand, it shows that there are some specialists and scholars in that field who are working together and, on the other hand, it shows that the number of readers interested in that specialized field is increasing. No scholarly journal can be published without the assumption that there is a "writer" and a "reader". (Haddad Adel 2)

The Department of Comparative Literature of the Academy of Persian Language and Literature is based on such an assumption. The President of the Academy continues his comments as follows:

> We have not still been able to lead the literary studies on Persian language and literature in a desirable direction. We have not yet introduced new literary theories; there are still great gaps in our literary researches; there are lots of misunderstandings which have not yet been clarified for our young generation; we have not critically introduced and analyzed the cultural products distributed in the age of information technology; we do not still know the literary taste of our younger generation and have not asked them for their opinion. (Ibid. 4)

Comparative Literature is a young department in the Academy and has a long and difficult path to go. I have referred to some of these difficulties in "The Pathology of Comparative Literature in Iran" included in the previous issue. However, this department aims to be dynamic and thought provoking. The introduction of new theories and methodology is our first priority and we will, thus, accept articles which contribute to the journal's mission.

In this issue we have done our best to achieve the above-mentioned goals. Dadvar has studied Hedayat's *Dash Akol* and Edmund Rostand's *Cyrano de Bergerac* to show how intertextuality and the horizon of expectation can be applied to these two works.

Editorial

The Necessity of Comparative Literature Theories in Iran

Theory is the fundamental thought and contemplation on the basis of which all human knowledge is based. Literary studies are no exceptions. Once some researchers thought that literary theory and literary criticism are two separate issues and believed that one can do without theory. Thus, literary theories were almost neglected in the universities. However, from 1950s scholars came to the realization that literary theory is of utmost importance for literary studies. "Literary criticism and literary history both attempt to characterize the individuality of a work, of an author, of a period, or of a national literature. But this characterization can be accomplished only in universal terms, on the basis of a literary theory. Literary theory, an *organon* of methods, is the great need of literary scholarship today" (Wellek 19).

This is true of comparative literature. The recent trends of comparative literature cannot be understood without due attention to its recent theories. New comparative literature is no longer based on the traditional positivistic French approach and has moved towards interdisciplinary areas such as comparative literature and postcolonialism, comparative literature and translations studies, comparative literature and cultural studies, comparative literature and globalization, comparative literature and hybrid identity, comparative literature and multiculturalism, comparative literature and environmentalism, comparative literature and digital technology. Thus, there is an urgent need in the Iranian universities to familiarize ourselves with the new theories in the field of comparative literature. Theory makes us think and re-consider our previous assumptions. It asks new questions and challenges the ideas which have already been taken for granted. It finally leads to creativity and innovation which has been neglected in the Iranian academia for decades. It should also

Contents

Editorial

The Necessity of Comparative Literature Theories in Iran — **Alireza Anushiravani**

Articles

The Story of *Dash Akol:* A Response to the Intertextuality and the Horizon of Expectation — **Elmira Dadvar**

World Literature: From Idea to Theory — **Alireza Anushiravani**

The Metrical Unit in Persian and Arabic Poetry — **Ali Asghar Ghahramani Moqbel**

"These Persians are not Poets enough" — **Alireza Anushiravani**

From Comparative Literature to Translation Studies — **Susan Bassnett. Tr. Saleh Hosseini**

Imagology as a Reading Practice for French and Persian Contemporary Prose Texts — **Laetitia Nanquette. Tr. Mojdeh Daghighi**

The Emergence and Development of Comparative Literature in Egypt and Some Arab Countries — **Nahid Hejazi**

Reports

Shapes of a Myth: Literary Transformations of the Joseph Figure — **Majdoddin Keyvani**

A Bibliography of Iranian Universities Comparative Literature Theses — **Vida Bozorgchami**

Comparative Studies at the University of Lisbon — **Mojdeh Daghighi**

Book Reviews

Comparative Literature (Mohammad Abdulsalam Kafafi) — **Massih Zekavat**

Comparative Poetics (Earl Miner) — **Carolin D. Eckhardt. Tr. Vida Bozorgchami**