

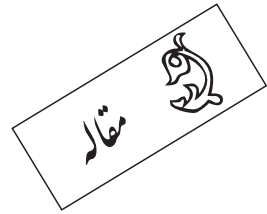
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرست مطالب

- ۳ ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی: بنیان‌ها، مؤلفه‌ها و روش‌شناسی عبدالله آلبوغیش
- ۲۹ معماری، زبان بی‌کلام ادبیات الهام پرویزی و رکسانا عفرای
- ۵۱ رشته‌ها و مباحث ادبیات تطبیقی بن هاتچینسون، ترجمه ابوالفضل حری
- ۷۱ تصویر ایران و ایرانی در سفرنامه‌/از خراسان تا بختیاری فاطمه حیدری و فاطمه رحیمی‌نیا
- توتیمسم در سه اثر حماسی: گیل‌گمش، رامایانا، گرشناسپ‌نامه ابوالقاسم رحیمی،
- ۸۹ مهدی رحیمی و نرگس عندلیب
- ۱۰۹ نوواژگان در آثار رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی زهرا محمدی و حسین اصغری
- مطالعه تطبیقی حکایت شیخ صنعان در منطق‌الطیر عطار و رمان فرشته آبی
- ۱۳۱ از دیدگاه فلسفه زبان ارنست کاسیرر بهروز محمودی بختیاری و معصومه مهرابی
- تغزل بهاریه در دو چکامه از ابوتمام طائی و رودکی سمرقندی علی‌اکبر ملایی و
- ۱۵۱ انسیه نداف‌زاده
- ۱۷۵ پیرامتن در برگردان اثر ادبی: مطالعه موردی سفرنامه نیکلا بوویه ایلمیرا دادور

مقاله

نقد و بررسی



ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی: بنیان‌ها، مؤلفه‌ها و روش‌شناسی

عبدالله آلبوغیش^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده

در نیمه دوم قرن بیستم میلادی، نوعی چرخش پارادایمی در مطالعات تطبیقی ادبیات رقم خورد که موجب شکل‌گیری رویکردهایی نو در این حوزه معرفتی شد. پژوهش حاضر با نگرشی توصیفی - تحلیلی می‌کوشد ضمن پرداختن به خاستگاه‌ها و زمینه‌های پیوندیابی ادبیات تطبیقی با مطالعات فرهنگی، بنیان‌های معرفت‌شناختی آن را تبیین کند. براساس این جستار، پیدایش فلسفه میان فرهنگی، جنبش‌های اجتماعی و سیاسی، شکل‌گیری اندیشه پساساختارگرا و پاره‌ای عوامل دیگر زمینه را برای گذار از مکتب «ولک‌مبنا»ی ادبیات تطبیقی به سوی الگویی نوین در این مطالعات فراهم آورد که می‌توان از آن با عنوان «ادبیات تطبیقی نوین» یاد کرد. این الگوی نو با قلمروهایی نظیر مطالعات فرهنگی، مطالعات منطقه‌ای و مطالعات فرهنگی تطبیقی پیوند خورده است. پژوهش حاضر، ضمن به دست دادن برخی از شاخصه‌های الگوی یادشده، گستره‌هایی نظیر مطالعات زیست‌بوم‌گرا، مطالعات رسانه، پسااستعماری، زن‌محور، نوشتار دیجیتال و برخی مطالعات دیگر را حوزه‌های جدید ادبیات تطبیقی نو در پیوند با مطالعات فرهنگی می‌داند. جستار حاضر بر مبنای این تحول معرفت‌شناختی، مبحث تکثر روش‌شناختی را که محصول طبیعی تحول یادشده است در پیوند با مطالعات تطبیقی ادبیات می‌بیند و در وهله بعد، برای پژوهش در این حوزه، الگوی «فرا روش» را به جای «روش» پیشنهاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی نوین، مطالعات فرهنگی، فلسفه میان‌فرهنگی، میان‌رشتگی، فرا روش

مقدمه

به موازات دگرگونی‌ها و فراشدهای فلسفی، اجتماعی و فرهنگی در گستره زیست انسانی، راهبردهای مطالعات تطبیقی ادبیات نیز تغییر یافته است. این حوزه معرفتی، در مراحل نخستین شکل‌گیری و متناسب با عوامل فلسفی، سیاسی و اجتماعی، ماهیتی تاریخ‌ادبیاتی داشت و اساساً از دل تاریخ ادبیات برآمده بود. به عبارتی روشن‌تر، پژوهشگر تطبیق‌گرا می‌کوشید نفوذ تاریخ ادبیات ملی خویش را در ادبیات بیگانه بکاود.

در مراحل بعدی و به موازات تغییر در نظام‌های فلسفی و معرفتی و بروز عوامل متعدد فرهنگی، و نیز در پرتو رخدادهای اجتماعی و اقتصادی، مطالعات تطبیقی ادبیات سازمان‌بندی متفاوتی نسبت به گذشته یافت. در این مرحله، مطالعات تحلیلی و انتقادی جانشین مطالعات تاریخ‌ادبیاتی شد، پژوهشگر تطبیق‌گرا از زاویه‌ای نقادانه به تطبیق پرداخت و چشم‌اندازی جهان‌شمول برای آن تعریف کرد. دو مکتب یادشده، به رغم برخی تفاوت‌ها در مفهوم‌پردازی و روش‌شناسی‌ها، در ماهیت اروپامحور خود با هم مشترک‌اند. در دوران متأخر، مجدداً چرخشی پارادایمی در ادبیات تطبیقی رقم خورده‌است، به گونه‌ای که برخی از پژوهشگران از پیوند ادبیات تطبیقی با مطالعات فرهنگی سخن می‌گویند.

گذار ادبیات تطبیقی به سوی مطالعات فرهنگی دغدغه و مسئله بنیادین پژوهش حاضر است. این پژوهش در پی شناخت عوامل بسترساز این رویکرد نو بنیادهای معرفتی آن و تبیین دیدگاه‌های نظریه‌پردازان آن است و در مرحله بعد، به ویژگی‌های این الگوی جدید می‌پردازد و برای تحقیق در پرتو چنین رویکردی راهکاری نشان می‌دهد.

پیوندیافتگی ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی، فلسفه میان‌فرهنگی، پس‌اساختارگرایی و مطالعات میان‌رشته‌ای مفاهیم کلیدی پژوهش حاضرند. با پذیرش این رویکرد جدید در مطالعات تطبیقی ادبیات، باید به این پرسش پاسخ داد که خاستگاه‌های فکری، فلسفی، اجتماعی و سیاسی این دگرگونی کدام‌اند؟ پاسخ به پرسش پیشین ما را به این پرسش بنیادین سوق می‌دهد که برون‌داد این دگرگونی‌ها در حوزه مطالعات تطبیقی ادبیات به چه صورت بوده و از این نظر، مطالعات یادشده چه شاخصه‌هایی یافته است و، از بُعد روش‌شناختی، چه الگویی برای تحقیق در این حوزه عرضه شده است؟ رسیدن به این غایت، یا دست‌کم نزدیک شدن به آن، مستلزم حرکت

بر مبنای رویکرد استنادی تاریخی در گردآوری اطلاعات و داده‌هاست تا در مرحله بعد، به توصیف و تحلیل پدیده ادبیات تطبیقی نو و پیوندیابی آن با مطالعات فرهنگی بپردازیم.

پیشینه مطالعاتی

رویکرد نوین ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی در سال‌های اخیر در قالب برخی از جستارها معرفی شده است. علیرضا انوشیروانی در نوشتاری با عنوان «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» به گونه‌ای گذرا به درآمیختگی ادبیات تطبیقی با رشته مطالعات فرهنگی اشاره می‌کند و از سخن پژوهشگران جدید این مطالعات چنین استنتاج می‌کند که «چون ادبیات یکی از چندین گفتمان‌های فرهنگی است باید آن را در بافت و خاستگاه اجتماعی- فرهنگی آن مورد مطالعه قرار داد، لذا مطالعات زیباشناختی نمی‌تواند دیگر هدف مطالعات ادبی باشد» (انوشیروانی ۱۵). با وجود این، در نوشتار یادشده، به رغم پرداختن به برخی از روش‌های مطالعاتی ادبیات تطبیقی، درباب روش مطالعاتی الگوی نوین سخنی به میان نیامده است.

نجومیان در یکی از نوشته‌های خود به گونه‌ای تفصیلی‌تر به این موضوع پرداخته و، ضمن عطف توجه به گذار ادبیات تطبیقی از دو رویکرد تاریخ‌گرا و نقدبنیاد به سوی رویکردی نوین، پاره‌ای از ویژگی‌های این رویکرد را به دست داده است. او، با تکیه بر دیدگاه‌های گایاتری اسپیوک^۱ و سوزان بَسنت^۲، معتقد است که ادبیات تطبیقی از مرحله مقایسه بر مبنای نظامی پایگانی «به سوی نقدی شبکه‌ای حرکت می‌کند که تنها در آن شبکه است که متون ادبی دلالت‌پردازی می‌کنند» (نجومیان ۱۳۴). نجومیان به بنیادهای فلسفی، اجتماعی و سیاسی این رویکرد نو در ادبیات تطبیقی نمی‌پردازد اما می‌کوشد ادبیات تطبیقی را در همان چارچوب ادبیات و متن ادبی قرار دهد و با استناد به دیدگاه‌های اسپیوک چنین استنتاج می‌کند که مقوله مرزبندی‌ها در ادبیات تطبیقی متأخر متفاوت شده، هرچند همچنان پابرجاست. می‌توان پژوهش پیش‌گفته را در شمار پژوهش‌هایی دانست که در معرفی این رویکرد نو نخستین گام‌ها را برداشته است.

1. Gayatri Spivak

2. Susan Bassnett

«ادبیات تطبیقی و مقوله فرهنگ» پژوهش دیگری است که زینی‌وند در آن کوشیده است پیوند ادبیات تطبیقی را با فرهنگ واکاوی کند اما بنیان این پژوهش بر «مطالعات پساستعماری» است، هرچند آن می‌توان اشارات نویسنده را به تغییر کارکرد ادبیات تطبیقی و گرایش به سوی مطالعات فرهنگی جای‌جای ملاحظه کرد (زینی‌وند ۷)؛ با وجود این، پژوهش مذکور در باب خاستگاه‌های شکل‌گیری این پیوندیابی درنگ نمی‌کند و الگوهایی از منظر روش‌شناختی به دست نمی‌دهد.

بر این مبنا، پژوهش حاضر می‌کوشد به تکمیل و گاه بازاندیشی نوشته‌های پیشین پردازد و، ضمن بازشناسی خاستگاه‌های متنوع این رویکرد نوین، ویژگی‌ها، سازمان‌بندی و روش‌شناسی آن را در حد توان خویش عرضه کند.

۱. بازشناسی پشته‌ها و پیش‌زمینه‌ها

بخشی از چارچوب تعریف‌شده برای پژوهش حاضر و انمایی بسترهای شکل‌گیری مطالعات فرهنگی در ادبیات تطبیقی است. بنابراین، در آغاز، به ریشه‌های فلسفی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی این رویکرد نوین می‌پردازیم.

۱.۱. خاستگاه فلسفی

تأمل در آبشخورهای فلسفی مکتب‌های مطالعات تطبیقی ادبیات نشان می‌دهد که هر یک از این مکاتب پشته‌های فلسفی و فکری ویژه‌ای داشته‌اند. مکتب تاریخ‌گرا که با نام «مکتب فرانسوی» شناخته می‌شود، از منظر فلسفی بنیادی اثبات‌گرا (پوزیتیویستی) دارد که مقوله تجربه و اثبات هسته مرکزی آن را شکل می‌دهد. نمود این پشته‌ها فلسفی را در تأکید پژوهشگران این مکتب بر ضرورت اثبات رابطه دو اثر یا دو ادبیات مورد مطالعه می‌توان جست.

در گذار از تفکر فلسفی اثبات‌گرا به فلسفه مدرن، نوعی انتقال در حوزه مطالعات تطبیقی هم از مکتب تاریخ‌گرا به مکتب نقدبنیاد، که به «مکتب آمریکایی» معروف است صورت می‌پذیرد. می‌توان بنیاد فکری این مکتب را در پیوند با اندیشه کانت در باب امر زیبا دانست که اثر هنری را از وجه غایت‌شناسانه انضمامی و از هرگونه علاقه و میل جدا می‌سازد و در عین حال، نگاهی کل‌گرا و جهان‌گسترانه به امر زیبا دارد (نک.

کانت، ۱۳۹۶: ۱۰۱-۱۱۰) این نگاه عاملی می‌شود برای استقلال متن ادبی از یک سو و شکل‌گیری نگرش‌های ساختارگرا و کلیت‌محور به متن از سوی دیگر. نمود این نگرش در مطالعات تطبیقی را می‌توان در گسست از تاریخ‌ادبیات‌گرایی و حرکت به سوی مطالعات نقادانه و نقد ادبی دانست (ولک^۱ ۱۶۹).

در سومین مرحله از فرایند گذار فلسفی و در پرتو تحولات مختلف عرصه جهانی، فلسفه قاره‌ای به حاشیه می‌رود و فلسفه میان فرهنگی^۲ نمود بیشتری می‌یابد. شاید بتوان تفکر فلسفی حاکم بر نیمه دوم قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم را در ذیل فلسفه میان فرهنگی صورت‌بندی کرد. این فلسفه بیش از آنکه نظام و کلیتی کلان باشد، نوعی گرایش و جهت‌گیری است: «فلسفه میان فرهنگی [...] نظام فلسفی خاص و منسجمی نیست، بلکه به یک جهت‌گیری فلسفی یا یک موضع فلسفی اولیه اشاره دارد که اجازه می‌دهد و تشویق می‌کند که روح فلسفه در بافت‌های فرهنگی مختلف تبلور یابد» (مال^۳ ۶۸).

نتیجه طبیعی این خصوصیت فاصله‌گیری از فلسفه قاره‌ای حاکم بر جهان و حرکت به سوی تکثر فلسفی و همکنشی فرهنگی است: «تفکر فلسفی میان فرهنگی [...] هرگونه نگرش مطلق‌گرا یا انحصاری از جانب هر سنت فلسفی - چه اروپایی و چه غیراروپایی - را که ادعا می‌کند تنها دست‌یابنده به حقیقت فلسفی یگانه و واحدست نمی‌پذیرد» (همان ۷۰). این اندیشه فلسفی، ضمن مرکززدایی از یونان به مثابه خاستگاه فلسفه و فلسفه‌ورزی، گستره‌های فرهنگی دیگری را نظیر چین، هند، آفریقا و امریکای لاتین، که تا پیش از این در حاشیه بوده‌اند، پیش می‌کشد و آنها را به مثابه گفتمان‌های فلسفی موجود در کنار گفتمان فلسفی اروپامحور پیشنهاد می‌کند. بنابراین، ما با بافت‌های فرهنگی متنوع، با اندیشه‌های فلسفی گوناگون و در نتیجه با حقایق فلسفی متکثر مواجه هستیم که هیچ کدام بر دیگری چیره و غالب نیست بلکه هریک با دیگری در تعامل و همکنشی است. به بیانی ملموس‌تر، پیوند این اندیشه‌ها با همدیگر نه عمودی بلکه افقی و مجاورتی است.

1. Wellek

2. intercultural philosophy

3. Mall

محصول طبیعی چنین اندیشه‌ای در جهان واقع تکرر، تنوع، گونه‌گونی، پذیرش دیگری و چه‌بسا وارونه‌شدگی معادله سنتی سوژه و ابژه است که بر مبنای آن، ابژه نیز می‌تواند در مقام سوژه و عنصری شناسا عمل کند و سوژه سابق را به پرسش و به ابژگی گیرد.

۲.۱. پشتوانه پسامدرنیستی و پساساختارگرایانه

شکل‌گیری اندیشه پسامدرنیستی و حرکت از مدرنیسم به سوی پسامدرنیسم عنصر زمینه‌ساز دیگری در پیوندیابی ادبیات تطبیقی با مطالعات فرهنگی است. نمی‌توان تاریخ دقیقی برای شکل‌گیری پسامدرنیسم تعیین کرد و حتی در تعریف این مفهوم و تبیین ماهیت آن نیز اتفاق نظر وجود ندارد اما می‌توان، به گونه‌ای تقریبی، دهه ۱۹۷۰ را، با آن رخدادهای اجتماعی و فرهنگی، مبدأ یا نقطه آغازین پسامدرنیسم در نظر گرفت.

رهاورد دوره یا وضعیت پسامدرنیستی حرکت از کل‌نگری حاکم فلسفه مدرن و بر اندیشه انتقادی (با تمام بازنمودهای ادبی و فرهنگی آن، نظیر ساختارگرایی انسان‌شناختی، ساختارگرایی اجتماعی، ساختارگرایی ادبی و...) به سوی تکررگرایی و گذار از مفاهیم کلی و جهانی به مفاهیم و مقولات جزئی و محدود بود:

تأثیر مهم پسامدرنیسم، با توجه به فضای عمومی، جانشین ساختن اندیشه‌ورز «جهانی» با اندیشه‌ورز «خاص» بوده است. پسامدرنیسم جنبش‌های اجتماعی هویت‌محور را با گفتمان‌های پساساختارگرا به منظور برچیدن پیش‌فرض‌های فضای عمومی لیبرال بیان کرده است: سوژه آزاد و خردورزی که به یک عرصه عمومی خنثی وارد می‌شود بر بحث و جدل بی‌طرفانه متکی است (کاتز^۱ ۱۳۹).

اصولاً در ساختارگرایی نوعی ساختار پایدار و یکپارچه برقرار است که بازنمود آن را می‌توان در وحدت پنهان در متن یافت اما «از منظر منتقد پساساخت‌گرا، چنین فرایندی صرفاً راهی است برای تقلیل پیچیدگی و ناهمگونی یک روایت از طریق سرکوب جزئیات متناهی که در تضاد با طرح مورد نظر منتقد قرار دارند» (کوری ۴-۵). همچنین، مفاهیمی نظیر «مدلول استعلائی»، «مرکز» و «مرز» محل پرسش قرار می‌گیرند و در ثبات آنها تردید می‌شود. ژاک دریدا، بر مبنای همین نگرش، به واسازی مفهوم «ساختار» و «مرکزیت» در ساختار می‌پردازد و مفهوم «بازی» را پیش می‌کشد. از نگاه

او، «مرکز هستی یگانه‌ای در یک ساختار مفروض دارد. مرکز اگرچه ساختار را سامان داده، خود به نوبه خویش ساختار نیافته است» (به نقل از: پین ۱۸۸). تردیدی نیست مطالعات تطبیقی ادبیات از این تحولات برکنار نیست و همزمان دگرذیسی‌هایی را تجربه می‌کند.

در تفکر پسا ساختارگرا، به موازات حصول نوعی درهم آمیختگی، با بی‌ثباتی در چارچوب‌بندی‌ها و در نتیجه با سیالیت روش‌شناسی‌ها مواجه هستیم. در پرتو این تغییرات، دیگر نمی‌توان عنوان کلاسیک یا نظام‌مند و منسجم «مکتب» را برای رویکرد نوین ادبیات تطبیقی تعریف کرد بلکه باید از مفهومی جزئی‌تر یا سیال‌تر سخن راند که چه‌بسا در واژه «مدل» یا «الگو» بهتر تجلی یابد. سوزان بسنت، زمانی که در باب این گذار سخن می‌گوید، از اصطلاح «الگوی پسااروپایی ادبیات تطبیقی» استفاده می‌کند:

زمان آن فرا رسیده که این را به رسمیت بشناسیم که اکنون یک مدل پسااروپایی ادبیات تطبیقی داریم، الگویی که پرسش‌های کلیدی هویت فرهنگی، ابرمتن‌های ادبی، پیامدهای سیاسی نفوذ فرهنگی، دوره‌سازی و تاریخ ادبی را بازاندیشی می‌کند و قاطعانه تاریخ‌گزیزی مکتب امریکایی و دیدگاه فرمالیستی را رد می‌کند» (بسنت، ۱۹۹۳: ۴۱).

۳.۱. بسترهای اجتماعی و سیاسی

با پایان یافتن جنگ جهانی دوم دولت‌های غربی کوشیدند ضمن ایجاد رفاهی نسبی، پیامدهای اجتماعی و فرهنگی این رخداد را به حداقل برسانند. با وجود این، اروپا در نیمه دوم قرن بیستم به میدانی برای اعتراضات گسترده در لایه‌های مختلف اجتماعی تبدیل شد. درگرفتن اعتراضات دانشجویان (مه ۱۹۶۸) و زنان در فرانسه بخشی از این تحولات اجتماعی و فرهنگی بود (باتلر ۹) اما این تحول به فرانسه منحصر نبود، بلکه پیامدهایی را در عرصه جهانی رقم زد. بخشی از این اعتراضات و جنبش‌ها متوجه ناتوانی رشته‌های علمی در درک و حل مسائل کلان آن دوره، نظیر جنبش‌های اجتماعی و کشمکش‌های بزرگ بود (رپکو ۷۳). کاتز شکل‌گیری مطالعات فرهنگی را برون‌داد واقعیت‌های جدید اقتصادی و سیاسی می‌داند. از نگاه او:

مطالعات فرهنگی معاصر در پرتو تلاش‌ها برای فهم نوع جدیدی از نظام سرمایه‌داری پس از جنگ جهانی دوم ظهور یافتند [...] چنین نقدها و پژوهش‌هایی که در اثر کشمکش‌های

اجتماعی دهه ۱۹۶۰ جلوه واقعی پیدا کرد و عمق یافت، به همان اندازه که علیه اشکال بوروکراتیک و علمی کنترل اجتماعی، اشکال فرهنگی سلطه، محدودیت‌های احزاب و سیاست‌های چپ سستی و ساختارهای سرکوبگر زندگی روزمره هدایت می‌شد، بر ضد بهره‌برداری اقتصادی و قدرت دولت نیز جهت داده می‌شد (کاتز ۱۰۳).

ظهور جنبش‌های زنان در جغرافیاهای دیگر و، به موازات آن، رشد مطالبات دیگر گروه‌های به‌حاشیه‌رانده اجتماعی، نظیر رنگین‌پوستان، نگاه‌ها را به این گروه‌ها معطوف کرد و آنها را به دایره مطالعات تطبیقی وارد ساخت. از سوی دیگر، در پرتو اتحادها و ائتلاف‌های شکل گرفته میان گروه‌های سیاسی و اجتماعی مختلف و در سایه ظهور پدیده جهانی شدن، مفهوم «مرز» در ساختار سیاست به حاشیه رفت و در نتیجه، بسیاری از مرزبندی‌های سیاسی تعریف‌شده میان کشورها حذف شد، به گونه‌ای که کشورهای مختلف کوشیدند با ایجاد اتحادیه‌هایی، نظیر اتحادیه اروپا یا اتحادیه آفریقا، نوعی همگرایی را میان یکدیگر رقم بزنند. در همین دوره، یعنی در اواخر قرن بیستم میلادی، دیوار برلین به مثابه نماد تفکر فاصله‌گذار قدیم از میان برداشته شد. اسپووک در کتاب مرگ یک رشته^۱ سخن در باب تغییر ارزش‌های معرفتی ادبیات تطبیقی را با اشاره‌ای نمادین به همین رخداد آغاز می‌کند (اسپووک ۱). پدیداری این تحولات در مراحل بعد باعث تسهیل حرکت شهروندان کشورهای مختلف و در نتیجه درهم‌آمیزی فرهنگی و سپس کمرنگ شدن مفاهیمی نظیر ملت، نژاد یا فرهنگ واحد و ظهور مفاهیمی نظیر چندفرهنگی^۲ شد (نک. دیورینگ ۱۵۷-۱۶۰). نتیجه طبیعی چنین رخدادی شکل‌گیری جوامع چندفرهنگی است که در آنها، شهروندان لزوماً متعلق به جغرافیای سیاسی واحدی نیستند بلکه می‌توانند، در عین تعلق به یک نژاد یا هویت مشخص، در جغرافیایی دیگر نیز زندگی کنند.

۴.۱. تغییر مفهوم فرهنگ

واژه «فرهنگ» تعبیری پیچیده و سیال دارد و در هر برهه از تاریخ، متناسب با نظام‌های معرفتی و اندیشگانی، معانی مختلفی از آن استنباط و فهم شده است. آنچه از این واژه

1. *Death of a Discipline*

2. *multiculturalism*

در پژوهش حاضر در مد نظر است، تعارض و تقابل معانی مورد نظر اندیشه‌ورانی، نظیر متیو آرنولد و تی.اس. الیوت با معانی اراده‌شده از آن در ادوار متأخر است. در نظام فکری آرنولد، «...» بهترین چیزهایی که در جهان اندیشیده یا بیان شده‌اند» (آرنولد^۱) فرهنگ محسوب می‌شوند، یعنی همان فرهنگ نخبه‌محوری که در عرصه ادبیات، به طور عام، و در شعر، به طور خاص، آبرمتن‌ها و شاهکارها و آثار اصیل ادبی را دربرمی‌گیرد. این مفهوم از فرهنگ، در اندیشه آرنولد، برآیند تضاد و مقابله با رشد فناوری در اواخر قرن نوزدهم است که در اثر وی با عنوان فرهنگ و هرج و مرج^۲ بازتاب می‌یابد. بر مبنای اندیشه‌های فرهنگی آرنولد، نه اشراف بربر که فرزند واقعیت‌های موجودند، نه طبقه متوسط بی‌فرهنگ که اسیر تمدن مادی‌اند و نه توده طبقه کارگر که متلاشی و بی‌تجربه است، قادر به حمایت از فرهنگ نیستند و این رسالت را تنها «بازماندگان» قشر فرهیخته در درون هر طبقه می‌توانند پیش ببرند و از پیشرفت مداوم فرهنگ بشری محافظت کنند (میلنر و براویت ۴۳). این معنای تثبیت‌شده از فرهنگ، و البته ادبیات، در پرتو تلاش‌های مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بیرمنگام انگلستان و نیز کوشش‌های ریموند ویلیامز، در نیمه دوم قرن بیستم محل پرسش واقع می‌شود و جای آن را فهمی از فرهنگ می‌گیرد که بسیار گسترده است و در شیوه‌های کلی زندگی معنا می‌یابد. بدین ترتیب، مفهوم فرهنگ، گروه‌های اجتماعی به‌حاشیه‌رفته، نظیر سیاهان و طبقه کارگر، و آثار ادبی آنان و، به طور کلی، توده‌ها را نیز شامل می‌شود و حتی می‌توان گفت این فرهنگ توده‌گرا بر فرهنگ والا و نخبه‌گرا سایه می‌افکند. به همین علت است که ما در مطالعات فرهنگی با موسیقی، پوشاک، فیلم‌ها و ترانه‌های طبقات به‌حاشیه‌رفته نیز سروکار پیدا می‌کنیم.

۵.۱. گذار از نقد ادبی به مطالعات فرهنگی

آنچه به مثابه محصول طبیعی مطالعات پساساختارگرایانه در حوزه مطالعات ادبی رقم می‌خورد افول مفهوم نقد ادبی و حرکت به سوی خوانش فرهنگی یا، به بیانی دقیق‌تر، به سوی مطالعات فرهنگی است چرا که نقد متکی بر نوعی مفاهیم ثابت با حدود و ثغور مشخص است، حال آنکه پساساختارگرایی چنین خصوصیتی را برنمی‌تابد. در

1. Arnold

2. Culture and Anarchy

اینجا می‌توان از زوال مفهوم نظریه ادبی و حرکت به سوی نظریه محض سخن راند، نظریه‌ای که مطالعات ادبی را در بطن خود قرار می‌دهد و ادبیات را به مثابه یکی از قلمروهای خود بازتعریف می‌کند. در سطور آتی، به این موضوع به گونه‌ای ملموس‌تر اشاره خواهد شد. در حقیقت، ما در اینجا نه با نقد، که با نقد نقد یا، به بیانی روشن‌تر، با مفهوم خوانش روبه‌رو هستیم:

نقد و نقادی با حدیث حاضر سروکار دارد و حال آن‌که بن‌فکنی به دنبال فهم و دریافت امور غیابی است. نقادی در پی فهم مراد گوینده یا نویسنده است، به همین جهت از متن روگردانه و به دنیای ذهنیت گوینده و نویسنده وارد می‌گردد. یعنی بیشتر دغدغه تمیز میان سره و ناسره را در سر می‌پروراند. فراگرد بن‌فکنی به هیچ روی خود را به محدودیت‌های دوگانه‌گرا (سره و ناسره) گرفتار نمی‌سازد، یعنی هیچ گاه در پی تکیه زدن به باورهای یقینی فلسفه نیست. بلکه در پی پشت پا زدن به حدیث دیرپای کلام‌محوری است (ضیمران ۳۸).

بنابراین، در عصر گسترش تفکر واسازانه و بن‌فکنانه، بیش از آنکه بتوانیم از اصطلاح «نقد ادبی» استفاده کنیم، باید از اصطلاح «خوانش متون ادبی» بهره گیریم. چه، «اگر منظور از نقد نفی دیگری و تأیید خود باشد، واسازی نقد نیست» (مصلح و پارسا خانقاه ۶۶). بر این اساس، حتی می‌توان اصطلاح «نقد فرهنگی» را نیز به پرسش گرفت، اصطلاحی که بخش نخست آن با مفهوم کلاسیک مستفاد از نقد، یعنی همان فهم مراد نویسنده یا گوینده، سروکار دارد، درحالی که در بخش دوم به فهم جدید مستخرج از فرهنگ عطف توجه می‌کند. به تعبیری دیگر، گویی نوعی ناهمسازی در این اصطلاح به چشم می‌خورد و از همین روست که کاربست اصطلاح «خوانش» برای تحلیل‌های متکی بر رویکرد فرهنگی، که خاستگاهی واسازانه و پساساختارگرایانه دارند، چه‌بسا مناسب‌تر و بسامان‌تر باشد. عوامل پیش‌گفته زمینه‌ای فراهم می‌آورند که ادبیات تطبیقی از آن نگرش تاریخ‌ادبیاتی و سپس نقد محض فاصله گیرد و الگویی نو به دست دهد که با مطالعات فرهنگی در پیوند است.

۲. قلمروهای نو و دیدگاه‌های نظریه‌پردازان

در اثر این دگرگونی‌ها، پژوهشگران ادبیات تطبیقی نیز با رهیافت‌های جدیدی کوشیدند این حوزه معرفتی را همسو با این تحولات به حرکت درآورند.

می‌توان باز نمود گذار از ادبیات تطبیقی در معنای «ولکی» آن به سوی مطالعات فرهنگی را در سومین گزارش انجمن ادبیات تطبیقی ایالات متحده (ACLA) ملاحظه کرد. در این گزارش، که به گزارش برنهایمر^۱ (۱۹۹۳) معروف است، به حاشیه رفتن اندیشه رنه ولک، تغییر در تعریف مفاهیم ادبیات و تطبیق‌گری و نوعی گذار از ادبیات به مثابه سوژه مستقل به سوی مطالعات میان‌رشته‌ای و فرهنگی دیده می‌شود. برنهایمر در گزارش خود با اشاره به متفاوت شدن معیارهای تطبیق‌گری نسبت به روزگار گرین^۲ و لوین^۳، که گزارش‌های پیش از وی را تهیه کرده بودند، به این نکته اشاره می‌کند که «پدیده‌های ادبی دیگر محور منحصر به فرد رشته ما نیست بلکه امروزه متون ادبی به مثابه یک عمل گفتمانی از میان دیگر اعمال گفتمانی در گستره‌ای پیچیده، سیال و غالباً متناقض از تولید فرهنگی در نظر گرفته می‌شوند» (برنهایمر ۴۲). گزارش برنهایمر زمانی منتشر شد که کمتر از سه سال پیش از آن، گزارش کالج‌های آمریکا (۱۹۹۰) انتشار یافته بود. «گزارش کارگروه مطالعات میان‌رشته‌ای بر این ایده نسبتاً رایج صحنه گذاشت که دانش به طور روزافزونی میان‌رشته‌ای شده‌است» (ریکو ۷۸) و طبعاً ممکن نبود گزارش برنهایمر بدون در نظر داشتن این گزارش منتشر شود یا نویسنده آن اساساً از آن بی‌اطلاع بوده باشد.

مرکززدایی از ادبیات و وارد کردن آن به گستره پیچیده و سیالی که طبیعتاً محصول وضعیت و شرایط پسامدرنیستی است می‌تواند دگماتیسم حاکم بر مطالعات ادبی و ادبیات تطبیقی و خودبستگی ادعایی آن را، که به نوبه خود یکی از نتایج تفکر متن‌محور (و به ویژه تفکر ساختارگرا) است، از میان بردارد و مفاهیم دیگری نظیر مشارکت، همکاری و همکنشی را جانشین آن سازد. ادبیات تطبیقی برای رهایی از این دگماتیسم باید همان‌گونه که متون ادبی فاخر و والا را به مثابه محورهای پژوهش خود می‌پذیرد دیگر گفتمان‌ها یا گستره‌های همجوار آن متون را نیز، که در زیر مفهوم کلی فرهنگ قرار می‌گیرند، به رسمیت بشناسد و در باب آنها به پژوهش بپردازد، قلمروهایی نظیر ادبیات توده‌ها، ادبیات کارگری، ادبیات زنان، ادبیات مهاجران و مهاجرت، ادبیات

1. Bernheimer report

2. Thomas Greene

3. Harry Levin

سیاهان و رنگین پوستان، ادبیات غیراروپایی، ادبیات استعمارشدگان، مطالعات رسانه و رسانه پژوهی و در نتیجه، توجه به تبلیغات و پیام‌های بازرگانی، انیمیشن‌ها، فضای مجازی و نوشتار دیجیتال و هر آنچه در قلمرو فرهنگ در معنای جدید آن قرار می‌گیرد. تردیدی نیست که این رویکرد معرفت‌شناختی باعث فربه‌شدگی مطالعات تطبیقی می‌شود و دایره پژوهش‌های آن را گسترده‌تر از پیش می‌سازد:

هم‌زمان با بازبینی آثار استعماری و فاش شدن چهرهٔ امپراتوری در داخل کشورهای استعمارگر، مطالعهٔ نوشته‌هایی از کشورهای استعمارشده و نیز ادبیات تولیدشدهٔ فرهنگ‌های مهاجران پس از استقلال این کشورها به شکل تصاعدی گسترش یافت. به دلیل توجه نقادانهٔ کافی در نوشته‌های متعلق به جهان سوم از طریق تولید پارادایم‌های جدید قرائت (متن)، قلمرو موجود ادبیات تطبیقی گسترده‌تر شد (هال ۱۹۲).

هرچند سخن استوارت هال^۱ بیشتر به متون غیراروپایی و، به طور خاص، ادبیات استعمارشدگان یا مهاجران ناظر است، چنان‌که در سطور پیشین بیان شد، این ادبیات تنها بخشی از قلمرو جدید مطالعات تطبیقی ادبیات را در برمی‌گیرد و علاوه بر این گفتمان‌ها می‌توان از گفتمان‌های دیگری که بدان‌ها اشاره رفت نیز سخن گفت و آنها را به مثابهٔ موضوع مطالعات تطبیقی نوین ادبیات تعریف کرد.

پیداست این چرخش پارادایمی تنها به ادبیات تطبیقی منحصر نیست، بلکه پژوهشگران ادبی محض نیز چنین چرخش و تغییری را تجربه کرده‌اند اما این تغییر در باب ادبیات تطبیقی موضوعیت بیشتری می‌یابد. علاوه بر اشارهٔ برنهایمر به تغییر ابژهٔ مطالعاتی ادبیات تطبیقی، در ارزیابی‌های دیگر از این گزارش نیز چنین دیدگاهی بازتاب یافته است:

بر مبنای گزارش برنهایمر، مطالعات ادبی در مسیری دشوار از ادبی به فراادبی^۲، از نظریهٔ ادبی به «نظریه»، از اروپایی به غیراروپایی و از ملی به بین‌المللی و چندفرهنگی قدم گذاشته است. البته، این انتقال‌ها در تمام دورنمای مطالعات ادبی رخ داد، اما ادبیات تطبیقی تقریباً به لحاظ جهانی، با توجه به نقش قابل توجهش در این تحول، بیشتر به چشم می‌آید، به ویژه با در نظر گرفتن ظهور «نظریه» که زبان حاکم بر دپارتمان‌های ادبیات تطبیقی شده است (بروکس^۳ ۱۰۳).

1. Stuart Hall
2. extra-literary
3. Brooks

تحول قابل توجه مطالعات تطبیقی ادبیات را می‌توان در فراروی آن به سوی گستره‌های ادبی فراملی، با تلاش پژوهشگرانی نظیر ادوارد ودیع سعید^۱، هومی بابا^۲، گایاتری چاکراورتی اسپوک و اعجاز احمد^۳ برای وارد کردن ادبیات غیروپایی به دایره مطالعات تطبیقی، و نیز در وجود نظریه‌پردازانی دانست که غالباً نام آنان را در ذیل مطالعات ادبی مندرج می‌کنیم، حال آنکه آنان یا دانش‌آموختگان گروه‌های ادبیات تطبیقی بوده‌اند (نظیر ادوارد سعید) یا مطالعات گسترده‌ای در این زمینه داشته‌اند (نظیر جانانان کالر^۴ و مایکل ریفاتر^۵).

به موازات گزارش برنهایمر، سوزان بسنت در انگلستان، در کتابی در باب مطالعات تطبیقی ادبیات، از «مرگ ادبیات تطبیقی به یک معنا و حیات آن به معنایی دیگر» سخن راند (بسنت، ۱۹۹۳: ۴۷). دیدگاه بسنت از یک جهت به نظام فکری برنهایمر نزدیک بود اما راهکار این دو برای رهایی از این مرگ یا برای این چرخش و گذار، متفاوت بود. از نگاه بسنت، ادبیات تطبیقی در معنای اروپامحور آن رو به زوال گذاشته بود؛ این همان نقطه اشتراک او با برنهایمر بود. اما، برخلاف برنهایمر که قائل به پیوندیابی ادبیات تطبیقی با مطالعات فرهنگی است، برای احیای ادبیات تطبیقی، مطالعات ترجمه^۶ را به مثابه الگوی جانشین ادبیات تطبیقی پیشنهاد می‌کند (همان ۱۰-۱۱). با وجود این، بسنت پس از گذشت سه دهه از این پیشنهاد، ضمن اذعان به اینکه مطالعات پسااستعماری و دیگر نظریه‌ها وضعیت رایج و متعارف را به چالش گرفته‌اند (بسنت، ۲۰۰۶: ۵)، از موضع پیشین خود عدول می‌کند: «امروز، با نگاه به آن گزاره، این [اظهارنظر] نقص بنیادینی دارد: مطالعات ترجمه طی سه دهه هیچ رشد اساسی نکرده‌است و تطبیق‌گری بیش از پژوهش‌های مطالعات ترجمه در مرکز توجه مانده‌است» (همان ۶). بنابراین، بسنت نیز به همان «الگوی پسااروپایی»، که در دهه‌های گذشته به آن اشاره کرده بود، بازمی‌گردد، هرچند از نظر او، کاستی‌هایی متوجه آن است: «[...] پژوهشگران دیگر، و به طرز چشمگیری در ایالات متحده، بنا را بر دیدگاه "هر

1. Edward Wadie Said

2. Homi Bhabha

3. Aijaz Ahmad

4. Jonathan Culler

5. Michael Riffaterre

6. translation studies

چیز شدنی است" گذاشته‌اند، [که بر مبنای آن] ادبیات تطبیقی به طرز سست و ضعیفی به مثابه هرگونه مقایسه میان یک نوع از متن، نوشتاری، سینمایی، موسیقایی، دیداری یا هر چیز دیگر تعریف شده‌است» (همان ۷-۸). بر این اساس، می‌توان گفت بسنت بیش از آنکه در شمار طرفداران این رویکرد نوین مطالعاتی در ادبیات تطبیقی باشد، آن را در سیاق تحولات رقم‌خورده در این مطالعات معرفی و کاستی‌های آن را گوشزد می‌کند.

علاوه بر بسنت و برنهایمر، اسپوک هم، در جایگاه پژوهشگری فعال در حوزه ادبیات تطبیقی، این رویکرد نوین را مطرح می‌کند و در رساله‌ای با عنوان «مرگ یک رشته» فضاهای جدیدی را فراروی این تخصص می‌گشاید و آن را به «مطالعات منطقه‌ای» گره می‌زند: «ادبیات تطبیقی و مطالعات منطقه‌ای می‌توانند نه تنها در تقویت ادبیات‌های کشورهای جنوب بلکه در نگارش درباره زبان‌های بومی بی‌شمار در جهان، که هنگام ترسیم نقشه [کشورها] برای حذف آنها برنامه‌ریزی شده بود، با همدیگر کار کنند.» (اسپوک ۱۵).

هنری رماک^۱، که پیش‌تر (۱۹۶۱) در مقام شخصیتی اثرگذار در مکتب نقدبنیاد از او یاد می‌شد، نیز در مراحل متأخر اندیشه متن‌محور را وانهاد و به مطالعات میان‌رشته‌ای در معنای جدید آن گرایید. رماک اندکی پس از انتشار گزارش برنهایمر جستارهایی را منتشر کرد که نشان از گسست او از نگاه پیشین در باب مطالعات تطبیقی ادبیات داشت. او، به طور خاص، اصطلاح «مطالعات میان‌رشته‌ای» را در مقاله‌ای با عنوان «خاستگاه‌ها و تحول مطالعات تطبیقی ادبیات و مطالعات میان‌رشته‌ای آن» (۲۰۰۲) به کار برد. این اصطلاح هم در عنوان و هم در متن جستار دیده می‌شود و رماک معنایی یکسره متفاوت با آنچه خواننده می‌توانست از مقاله معروفش با عنوان «تعریف و کارکرد مطالعات تطبیقی ادبیات» (۱۹۶۱) استنتاج کند، از آن اراده کرد. او در نوشتار «تعریف و کارکرد مطالعات تطبیقی ادبیات» اساساً از اصطلاح «مطالعات میان‌رشته‌ای» استفاده نکرده بود اما، با توجه به نگاه فرادبی و رویکرد وی در پیوند زدن ادبیات با «هنرها، دانش‌ها و باورهای دیگر» (رماک، ۱۹۶۱: ۳)، برخی پژوهشگران چنین فهمی از سخن او استنباط کرده‌اند اما در مقاله سال ۲۰۰۲، به موازات شکل‌گیری رهیافت‌های نو در مطالعات تطبیقی ادبیات، این اصطلاح را به معنای پیوندیافتگی ادبیات با علوم اجتماعی به کار برد. به بیانی دیگر،

رماک، ضمن فاصله‌گیری از تفکر پیشین خود، به مطالعات تطبیقی ادبیات و مطالعات فرهنگی گرایش یافت (رماک، ۲۰۰۲: ۲۴۵-۲۵۰). او پیش از این مقاله هم در جستاری با عنوان «یک‌بار دیگر: مطالعات تطبیقی ادبیات بر سر تقاطع‌ها» به تغییر در رهیافت‌های مطالعات تطبیقی ادبیات اشاره کرده و گفته بود که هنگام نگارش مقاله «تعریف و کارکرد مطالعات تطبیقی ادبیات» پیش‌بینی نمی‌کرد نظریه‌هایی نوین نظیر فمینیسم، مسائل نژادی، طبقه، جنسیت و موارد دیگر ظهور یابند (رماک، ۱۹۹۹: ۱۰۰).

بنا بر آنچه بیان شد، نمی‌توان رماک را در جایگاه پیشگام این رویکرد نوین در مطالعات تطبیقی ادبیات و الهام‌بخش شخصیت‌هایی نظیر چارلز برنهایمر در بازتعریف کارکرد این حوزه شناختی معرفی کرد زیرا برنهایمر و همفکرانش بودند که در سال‌های نخست دهه ۱۹۹۰ و در اثر دگرگونی‌های مختلفی که بدان‌ها اشاره شد رویکرد مطالعات فرهنگی و ادبیات تطبیقی را پیش کشیدند و رماک تازه در سال‌های نخست قرن حاضر جستار خود را منتشر کرد. بنابراین، اگر نگوئیم رماک از این شخصیت‌ها تأثیر گرفته، دست‌کم می‌توان نظرگاه او در باب این جایگشت پارادایمی را همسو با آنان تلقی کرد. رماک در جستار «خاستگاه‌ها...» اشاره کوتاهی به تغییر رویکردهای ادبیات تطبیقی می‌کند: «تغییری بنیادین، به طور عمده اما نه فقط در مطالعات تطبیقی ادبیات امریکایی، از ادبی- فرهنگی عمودی به ادبی غیر ادبی/فقی حاصل شده‌است» (رماک، ۲۰۰۲: ۲۴۸)، نگرشی که به سخن پیش‌گفته بروکس بسیار نزدیک است.

به هر روی، درنگ در این اشاره کوتاه رماک نشان می‌دهد که برای پژوهش در حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای باید مشارکت دانش‌های مختلف اجتماعی در فرایند پژوهش را به رسمیت شناخت و برای حل مسائل پیچیده‌ای که مطالعات تطبیقی با آنها سروکار دارد دانش‌های دیگر را مشارکت داد. بنابراین، رماک در مقایسه با ولک و متناسب با اقتضائات زمانه خود، نگاهی عام‌تر و کلان‌تر به مطالعات تطبیقی ادبیات دارد و آن را با مطالعات فرهنگی پیوند می‌زند.

استیون توتوسی، پژوهشگر مجار، اصطلاح و مفهوم «مطالعات فرهنگی تطبیقی» را جانشین «مطالعات تطبیقی ادبیات» می‌کند. او میان این دو مفهوم تمایزاتی قائل است:

ادبیات تطبیقی یک رشته با تاریخی جهانی، ارتباطی اندیشه‌ورانه و حضوری نهادی است، درحالی که ادبیات جهان، مطالعات فرهنگی و مطالعات فرهنگی تطبیقی حوزه‌هایی از مطالعه

هستند و دارای ارتباط معنادار، اما با محدودیت حضور نهادی. تفاوت میان ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان از یک سو و مطالعات فرهنگی و مطالعات فرهنگی تطبیقی از سویی دیگر در این است که در مورد نخست تمرکز بر ادبیات می‌ماند اما در مورد دوم ادبیات یکی از چندین حوزه مطالعه است. این استنباط که در مطالعات فرهنگی و مطالعات فرهنگی تطبیقی مطالعه ادبیات به خودی خود تنزل داده می‌شود یا حتی کنار نهاده می‌شود [...] خطاست زیرا یک قلمرو جدی مطالعاتی همین حوزه‌هاست که در آن ادبیات به مثابه موضوعی بنیادین مورد مطالعه قرار می‌گیرد (توتوسی دزپتنک^۱ ۲۱-۲۰).

بدین ترتیب، تمایزاتی که توتوسی بدان‌ها قائل است با اندیشه‌های برنهایمر همسویی دارد هرچند عنوان جدیدی برای این رویکرد مطالعاتی برمی‌گزیند.

۱.۲. ویژگی‌های ادبیات تطبیقی نوین

بنا بر آنچه بیان شد، می‌توان گفت مطالعات تطبیقی ادبیات ماهیتی متفاوت با گذشته یافته است و در پاره‌ای از مؤلفه‌ها از مکتب‌های پیشین و به طور خاص از مکتب نقدبنیاد متمایز می‌شود:

الف) گذار از متن‌محوری به میان‌رشتگی^۲ یا فرارشتگی^۳

آنچه در مکتب نقدبنیاد اصالت داشت متن ادبی و سازمان‌بندی درونی آن بود. مطالعه تطبیقی قائل به نوعی مرزبندی میان متن و عوامل بیرونی بود و عمدتاً نگاه ولک را مبنا و اساس قرار می‌داد اما، به موازات تحولات پیش‌گفته، مفهوم «مرز» در ادبیات تطبیقی دگرگون شد و در نتیجه، مرزهای مستحکم ادبی و فرهنگی از میان رفت و در وهله بعد، حوزه‌های مختلف با یکدیگر درآمیختند. در این سیاق، نظریه‌پردازانی نظیر برنهایمر، اسپوک و رماک رویکرد جدیدی اتخاذ کردند، به گونه‌ای که رماک، با سخن راندن از مطالعات میان‌رشته‌ای در معنای مطالعات فرهنگی، نوعی چرخش پارادایمی را در تفکر خود نسبت به مطالعات تطبیقی رقم زد.

در رهیافت نوین ادبیات تطبیقی، مطالعات میان‌رشته‌ای در معنایی مرتبط با علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی تبلور می‌یابد و به موازات آن، اصطلاحات و مفهوم‌شناسی

1. Tötösy de Zepetnek (توتوسی دزپتنک)

2. interdisciplinarity

3. transdisciplinarity

ادبیات تطبیقی نیز دگرگونه و متفاوت می‌شود و مفاهیمی وارد این حوزه می‌شوند که تا پیش از این، بدان‌ها چندان توجهی نمی‌شد و پیش از این، به مثابه مفاهیم اختصاصی دانش‌هایی نظیر جامعه‌شناسی، علوم سیاسی یا علوم تجربی صورت‌بندی می‌شدند.

ب) گذار از اروپا محوری به قلمروهای غیراروپایی

در هر دو مکتب تاریخ‌گرا و نقدبنیاد، بیش از هر چیز آثار نویسندگان یا شاعران اروپایی یا امریکایی مبنای پژوهش و مطالعه بودند. پژوهشگران فرانسوی مبنای مقایسه یا ارتباط را، بنا به انگیزه‌های سیاسی و فرهنگی، ادبیات خلق‌شده به زبان فرانسه قرار داده بودند و تنها در میان نسل تحول‌خواه این مکتب است که گاه شخصیت‌هایی نظیر رنه اتیامبل ظهور می‌کنند و بر لزوم توجه به ادبیات چین و خاورمیانه تأکید می‌ورزند. در مکتب نقدبنیاد نیز پژوهشگران دغدغه آثار عظیم و شاهکارهایی را داشتند که در قلمرو جهان انگلیسی‌زبان خلق شده بودند و کمتر به آثار بیرون از این قلمرو توجه می‌کردند اما، در الگوی نوین ادبیات تطبیقی، چنین رویکردی به حاشیه رانده می‌شود و هم اغلب پژوهشگران و هم عمده آثار مورد مطالعه متعلق به جهان غیراروپایی و گستره‌هایی نظیر خاورمیانه، شرق آسیا یا امریکای لاتین‌اند. اساساً، بر مبنای همین نظرگاه است که سوزان بسنت از این الگوی جدید با عنوان الگوی پساروپایی یاد می‌کند. این چرخش محصول همان خصوصیت پساستارگرایانه است که در پرتو آن، جایگاه عنصر مرکزی مقایسه از فرهنگ یا ادبیات اروپایی به ادبیات غیراروپایی تغییر یافته است و در نتیجه، «مرکزیت» اروپا متزلزل می‌شود و افول می‌کند.

ج) تعریف دامنه مطالعاتی متفاوت با دوره پیشین

گسست از مکتب نقدبنیاد و امریکایی، سرانجام، فاصله‌گیری از قلمروهای پیشین را به دنبال دارد. به همین سبب، دامنه پژوهش ادبیات تطبیقی مجدداً تعریف می‌شود و این بار به جای نقش‌آفرینی هنرهایی نظیر نقاشی یا پیکرتراشی در شکل دادن به متن ادبی - همان ایده معروف رماک - حرکت به سوی خوانش‌هایی از متن ادبی است که پشتوانه‌های جامعه‌شناختی، سیاسی، فرهنگی و فراادبی دارند. خوانش‌های پساستعماری با تمام زیرشاخه‌های آن، از قبیل ادبیات مهاجرت، آوارگی هویتی،

چندپارگی هویت، خوانش‌های فمینیستی و وابسته‌های آن نظیر خوانش فمینیستی پسااستعماری، جنسیت و هویت زنانه، خوانش زیست‌بوم‌گرا، خوانش زیست‌بوم‌گرایانه فمینیستی^۱، خوانش ادبیات کارگری، خوانش رسانه، ادبیات و نوشتار دیجیتال، فضای مجازی، انیمیشن و موارد مشابه به مثابه قلمروهای مطالعاتی نوین ادبیات تطبیقی تعریف می‌شوند و ما با شبکه پیچیده‌ای از روابط هنرها و دانش‌های انسانی و تجربی با ادبیات روبه‌رو می‌شویم.

د) گذار از ابرمتن‌ها به خرده‌متن‌ها

آنچه در دو مکتب پیشین به منزله یکی از اصول بنیادین تعریف شده بود یا دست‌کم می‌توانستیم آن را از جستارها و نوشتارهای پژوهشگران دو مکتب استنتاج کنیم توجه آنان به ابرمتن‌ها و شاهکارهای ادبی بود. «ابرمتن‌ها بهترین بیان یک زبان خاص و در واقع، شاید به‌مثابه بیان هویت یک فرهنگ یا یک ملت تلقی می‌شوند» (ادگار و سجویک^۲، ۳۵). هم محققان فرانسوی و هم هم‌تایان امریکایی آنان در گزینش ابژه‌های مطالعاتی خود چنین انگاره‌ای را در پیش چشم داشتند و این هم اقتضای روزگار قرن نوزدهم و نگرش استعلایی پژوهشگران فرانسوی به دیگر ملل بود (که بر مبنای آن، هر اثری شایستگی مقایسه با آثار ادبی فرانسوی را نداشت) و هم ویژگی دوران مدرنیسمی بود که رنه و لک و همفکرانش فرزندان آن بودند. اما، در برابر این دو نگرش، ما با رویکرد نوینی در مطالعات تطبیقی مواجه هستیم که با افول فلسفه کل‌نگر کانتی و ظهور فلسفه میان فرهنگی و جریان خرداندیش پساساختارگرا شکل می‌گیرد.

در مدل جدید ادبیات تطبیقی، پژوهشگر آثار ادبی را صرف‌نظر از ماهیت ابرمتنی آنها می‌کاود و حتی، برعکس، توجه ویژه به آثاری معطوف می‌شود که به حاشیه رفته‌اند یا از آنها صدایی در ادوار گذشته شنیده نمی‌شد. به همین علت در این نوع پژوهش‌ها به آثار غیرنخبگانی و متون طبقات فرودست یا نویسندگان کم‌نام‌ونشان توجه می‌شود.

از سوی دیگر، مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بیرمنگام در انگلستان، در مقام یکی از نهادهای پیشگام حوزه مطالعات فرهنگی، در فرایند واکاوی متون تمرکز ویژه‌ای بر متون نوشتاری غیر ادبی داشت: «شاید [بتوان گفت] ادبیات مهم‌ترین مقوله کنارمانده از

1. eco-feminism

2. Edgar & Sedgwick

فعالیت میان‌رشته‌ای مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بود هرچند متون مکتوب، به گونه‌ای عام، در مرکز مطالعات فرهنگی معاصر به بحث گذاشته می‌شدند اما این متون رو به سوی اشکال فرهنگی رایجی نظیر مجلات نوجوانان و هفته‌نامه‌های زنان داشتند» (موران ۶۴). چنین رهیافتی برای مرکز یادشده قابل درک است چرا که نگاه و نگرش آن حاکی از گسست از مقوله‌های کلان و حرکت به سوی مقوله‌های خرد بود و ادبیات مکتوب، در مقام مجموعه‌ای تکوین‌یافته از آثار فاخر و شاهکارها، از مطالعه و پژوهش این مرکز کنار گذاشته می‌شد.

ه) فراروش به جای روش

به موازات شکل‌گیری مطالعات میان رشته‌ای در ادبیات تطبیقی، رویکردها و الگوهای روش‌شناختی پژوهش در این حوزه معرفتی نیز دگرگون می‌شود. اگر در هر یک از دو مکتب شناخته شده یک روش مشخص با چارچوبی خاص مبنای پژوهش قرار می‌گرفت، در مطالعات نوین ادبیات تطبیقی باید از «فراروش» سخن گفت که نمایانگر مشارکت و همسازی چند روش در واگشایی متن ادبی است. این رویکرد که امروزه دغدغه مطالعات میان رشته‌ای است می‌تواند، ضمن راه یافتن به قلمرو مطالعات تطبیقی ادبیات، زمینه‌ای فراهم آورد که حوزه‌هایی نظیر مطالعات فرهنگ، مطالعات زنان، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، قوم‌پژوهی و نژادشناسی، متناسب با ظرفیت‌های خود، وارد فراگرد پیچیده و درهم‌تنیده خوانش متن شوند. طبعاً چنین تعامل و مشارکتی قابل درک است، زیرا مسائل پیچیده تجربه انسانی، که ادبیات بازتاب‌دهنده بخش کلانی از آن است، ضرورت گذار از روش‌های تخصصی تک‌بعدی به روش‌های چندبعدی و چندساحتی را و حرکت به سوی نوعی میان‌رشته‌ای و حتی فرارشته‌ای را ایجاب می‌کند و عملاً در این فرایند، با مفهوم «تکثر روش‌شناختی» (نک. نبوی ۶۷-۷۰)، به گونه‌ای که از روش تمرکززدایی می‌شود و روش‌های متعدد با یکدیگر تعامل می‌یابند، فهم‌های متکثری از متن به دست می‌آید.

اصولاً فراروش‌ها زاینده دگردیسی در گستره‌های علمی جهان پسامدرن‌اند. دقیقاً به همان سبب که پسامدرنیسم با مدلول استعلایی و مرکز ثابت و پایدار مخالف است، الگوهایی هم که به مثابه روش‌های خود پیشنهاد می‌کند یکتا و خودمدار نیستند، بلکه در عین ناپایداری (متناسب با سرشت ناپایدار پسامدرنیسم و پساساختارگرایی)،

چندوجهی و چندساحتی‌اند و خصلتی پویا و همکشانه دارند. به همین دلیل نیز پژوهشگر تطبیق‌گرا، علاوه بر آنکه باید ذهنی چندبعدی داشته باشد، می‌تواند در تحلیل متنی ادبی از امکانات و ابزارهای این الگوها بهره گیرد.

۲.۲. کاربرد فراروش در مطالعات تطبیقی ادبیات

چنان‌که بیان شد، فراروش برآمده از خصوصیت میان‌رشتگی و فرارشتگی مطالعات نوین در حوزه‌های معرفتی گوناگون و نشان‌دهنده نوعی تکثر معرفت‌شناختی و روش‌شناختی است. فراروش به رسمیت‌شناختن مشارکت دانش‌هایی است که می‌توانند در حل مسائل و چالش‌های پیچیده زیست و زندگی انسان امروزی سهمیم باشند. از سوی دیگر، از یاد نمی‌بریم که واسازی، به مثابه راهبرد در خوانش متون ادبی، از اغلب ظرفیت‌های متکثر نهفته در متن پرده برمی‌دارد و آن عناصر متنی سرکوب‌شده در روش‌های کل‌نگر و ساختارگرا را به سخن گفتن فرامی‌خواند. نتیجه طبیعی این فرایند این است که پژوهشگر تطبیق‌گرا می‌تواند در تحلیل متون ادبی از ابزارها و امکانات متعددی بهره گیرد و متن را واسازی و واگشایی کند. در عین حال، باید اذعان کند که راه‌حل‌های عرضه‌شده‌اش راهکارهای نهایی برای فهم و درک متن نیستند بلکه صرفاً بخشی از راهکارهای ممکن‌اند. البته در این فرایند نباید به دام التقاط و آشفتگی افتاد بلکه باید نوعی سنخیت و انسجام روش‌شناسانه را باید در نظر داشت.

در چنین وضعیت جدیدی، باید بدین پرسش پاسخ دهیم که ما در جایگاه پژوهشگرانی با پیشینه مطالعات ادبی که مطالعات تطبیقی ادبیات را عامل بسط‌دهنده و تقویت‌کننده پژوهش‌های ادبی می‌شماریم، برای جلوگیری از بلعیده شدن آثار ادبی در فرایند تحقیقات تطبیقی- فرهنگی و، در عین حال، برای ملحوظ داشتن این رویکرد نوین در ادبیات تطبیقی چه راهکاری می‌توانیم تحدید و تعریف کنیم؟

پیش از هر چیز، باید به این مسئله اذعان کرد که تجربه بشری و چالش‌های کلان زیست‌جهان انسانی سوبیه‌هایی چندبعدی و چندساحتی دارند و گره‌گشایی از آنها به یک تخصص یا یک رشته منحصر نیست. صحه گذاشتن بر این مسئله موجب می‌شود که ورود، مشارکت و همکاری علوم تجربی و انسانی مختلف، نظیر علوم اجتماعی، علوم سیاسی و بوم‌شناسی، را در مطالعه و فهم ابژه‌های ادبی به رسمیت بشناسیم. این

یک گام به جلو در گشودن دروازه‌های تخصص‌های تکرشته‌ای در تعامل با رشته‌های همجوار و پیرامونی و نوعی پل زدن به سوی «دیگری» در حوزه‌های علمی و معرفتی است. تردیدی نیست پذیرش این دو انگاره از سوی پژوهشگران ادبی متقابلاً مستلزم اذعان پژوهشگران اجتماعی و تجربی به جوانب ادبی متن است. به عبارتی دیگر، به همان میزان که پژوهشگران ادبی قلمروهایی را برای پژوهش محققان علوم اجتماعی و سیاسی در متن ادبی فراهم می‌آورند، محققان علوم اجتماعی و سیاسی نیز باید ظرفیت‌های ادبی متن را در پیشبرد تفکر نهفته در ورای متن و اساساً ماهیت ادبی متن را به رسمیت بشناسند. پذیرش این امر ما را به سوی تحقق میان‌رشتگی و تعامل و همکنشی میان تخصص‌های مختلف در درک و حل پیچیدگی‌های تجربه انسانی حرکت می‌دهد. بر این مبنا و با تکیه بر همان الگوی «فراروش»، می‌توان رویکردی را در پیش گرفت که در آن، همسو با بهره‌گیری از امکانات علوم اجتماعی یا علوم سیاسی، که پیش‌تر بدان‌ها اشاره شد، به عناصر و مؤلفه‌هایی پرداخته می‌شود نظیر عنوان‌پردازی روایت و خوانش دلالت‌های گسترده آن، پردازش شخصیت در روایت، توصیف‌های پردازش‌شده در متن، تحلیل و واگشایی زمان و مکان در متن ادبی، نمایاندن صف‌بندی‌های سیاسی یا اجتماعی یا جنسیتی در روایت از رهگذر نوع‌شناسی واژگان و نحو جملات و به طور کلی واکاوی زبان متن، واسازی متن و بن‌فکنی رابطه سوژه و ابژه، کشف روابط بینامتنی احتمالی در متن مورد مطالعه با متون ادبی هم‌ژانر آن و موارد مشابه. بر همین اساس، اصطلاحات پژوهش نیز دگرگون می‌شوند و اصطلاحاتی درهم‌آمیخته نظیر پیرامتن زیست‌بوم‌گرایانه، یا آوارگی مکانی شخصیت در روایت و موارد مشابه کاربرد می‌یابند.

در رهیافت یادشده، تنها به همکاری و تعامل دو روش در تحلیل متن بسنده نمی‌شود بلکه می‌توان فراتر رفت و از الگوهای دیگری نیز در فهم متن استفاده کرد. برای نمونه، به موازات تحلیل ظرفیت‌های ادبی متن، به واسازی گفتمان‌پردازی‌های موجود در متن در سطوح مختلف جنسیتی، نژادی، سیاسی و رسانه‌ای می‌توان پرداخت و تلاقی‌ها و تعارض‌های آنها را نشان داد. در حقیقت، بر مبنای این رهیافت، متن به نقطه تلاقی تخصص‌ها، رشته‌ها و دانش‌هایی تبدیل می‌شود که همگی بر آن اند بخشی از

معانی نهفته در آن را فهم و دریافت کنند و در عین حال، هویت ادبی آن را ملحوظ می‌دارند و به دام التقاط و آشفتگی نمی‌افتند.

به نظر می‌رسد این رهیافت تناسب بیشتری با ماهیت نگاه پساساختارگرایانه‌ای دارد که می‌کوشد گفتمان‌های همسو و ناهمسو را در متن نشان دهد و، ضمن کنار گذاشتن نظام پایگانی و نگاه سلسله‌مراتبی به جزئیات متن، همگی آنها را در کنار یکدیگر نشان دهد و، به تعبیر رماک، نوعی نگاه افقی و نه عمودی حاکم کند.

از سوی دیگر، حرکت بر مبنای فراروش می‌تواند پژوهش‌های ادبی و تطبیقی را از حصار تنگ دانشگاه‌ها و از آن تخصص‌گرایی محض، که کمتر با واقعیت‌های امروز جامعه در ارتباط است، رها کند، ماهیتی میان‌رشته‌ای به این پژوهش‌ها بدهد و آنها را به سوی واقعیت‌های نوپدید اجتماعی، نظیر فضای مجازی، نوشتارهای دیجیتال یا پیام‌های بازرگانی دیداری و نوشتاری، سوق دهد.

پژوهش بر مبنای این الگوی پیشنهادی در کشور ما، علاوه بر آشکار کردن ساحت چندوجهی متون ادبی، می‌تواند در وانمایی گفتمان‌های مختلف جامعه نیز سهیم باشد و عاملی پیشران در همگرایی و همکنشی در سطوح دانشگاهی و اجتماعی شود.

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

عوامل و تحولاتی که به آنها اشاره شد نشان از آن دارد که ما در وضعیت و مرحله‌ جدیدی از حوزه معرفتی ادبیات تطبیقی قرار گرفته‌ایم، وضعیت و مرحله‌ای که در آن، به جای محوریت‌بخشی به مفهوم مقایسه در معنای کلاسیک و فرانسوی آن، یا به جای اصالت‌بخشی به سازمان‌بندی متن، فارغ از هرگونه عوامل فراسازمانی آن، توجه محقق تطبیق‌گرا به رابطه‌ی متن با قلمروهای معرفتی دیگر معطوف می‌شود و متن ادبی به خارج از سپهر ادبیات میل می‌یابد. در میان این قلمروهای معرفتی متنوع و گوناگون، مطالعات تطبیقی بیش از همه رو به سوی مطالعات فرهنگی دارد. در این وضعیت و مرحله‌ جدید و در پرتو چرخش در مفهوم‌پردازی فرهنگ، از امکانات و ظرفیت‌های جامعه‌شناسی، سیاست‌پژوهی، علوم ارتباطات و دیگر گستره‌های علوم انسانی یاری گرفته می‌شود. تردیدی نیست که چنین رویکردی برون‌داد الزام‌های زیست‌انسان

معاصر است که در آن، نه تنها هستارهای کلان و گفتمان‌های مرکزی و نخبگانی، بلکه پادگفتمان‌ها و عناصر به‌حاشیه‌رفته نیز همچون سوژه‌هایی کنشمند موجودیت می‌یابند و گفتمان‌های مرکزی‌یافته را به پرسش می‌گیرند. در اثر این چرخش و گسست پارادایمی، مفاهیمی همچون انسان‌غیراروپایی، هویت، جنسیت، نوشتار دیجیتال، نوشتار پسااستعماری، زیست‌بوم و موارد مشابه در جایگاه ابژه‌های مطالعاتی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرند و این حوزه معرفتی از متنتیت محض متن می‌گسلد و با عوامل بیرونی آن پیوند می‌خورد و نوعی «میان‌رشتگی نوین» رقم می‌خورد. از این چرخش پارادایمی در ادبیات تطبیقی با عنوان «مدل پسااروپایی ادبیات تطبیقی» یاد می‌شود. سرشت پسااستخارگرایانه این الگوی نوین با هرگونه روشمندی مشخص و چارچوب‌مندی در تعارض است و پژوهشگر تطبیق‌گرا همواره در میانه‌ی روش و ناروش حرکت می‌کند. با وجود این، می‌توان از «فراروش» در مطالعات میان‌رشته‌ای در جایگاه راهبرد در مطالعات تطبیقی نوین یاری گرفت. بنابراین، پیشنهاد می‌شود به موازات کاربرست اصطلاحات پیش‌گفته، نظیر هویت، جنسیت، استعمارگر و استعمارشده و موارد دیگر که اساساً سرشتی جامعه‌شناسانه و سیاسی دارند، در تحلیل متن، به جوانب ادبی آن نیز توجه شود و نوعی درهم‌آمیزی یا میان‌رشتگی حقیقی رقم خورد که در آن به سویه‌هایی نظیر عنوان‌پردازی متن ادبی و خوانش دلالت‌های گسترده آن، پردازش شخصیت، توصیف‌های پردازش‌شده در متن، واگشایی زمان و مکان و اساسی رابطه سوژه و ابژه و موارد دیگر نیز اهتمام شود تا مانع از بلعیده شدن جوانب ادبی متن در این الگوی نوین شویم. روی آوردن مطالعات تطبیقی در کشور ما به این الگوی نوین از سویی می‌تواند به بخشی از الزامات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی امروز کشور پاسخ دهد و، از سوی دیگر، افق‌ها و چشم‌اندازهای جدیدی به روی محققان ادبیات تطبیقی بگشاید و در عین حال، زمینه‌ای را برای همگرایی و همکنشی میان محققان ادبی و اجتماعی و سیاسی فراهم آورد.

منابع

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامه‌نامه فرهنگستان). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶-۳۸.

- باتلر، کریستوفر. *پسامدرنیسم؛ درآمدی بسیار کوتاه*. ترجمه محمد عظیمی. تهران: علم، ۱۳۸۹.
- پین، مایکل. *فرهنگ اندیشه انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۵. تهران: مرکز، ۱۳۹۴.
- رپکو، آلن. *پژوهش میان‌رشته‌ای: نظریه و فرایند*. ترجمه محسن علوی‌پور، مجید کرمی، هدایت‌الله اعتمادی‌زاده دریکوندی و علی‌اکبر نورعلیوند. چ ۲. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، ۱۳۹۶.
- زینی‌وند، تورج. «ادبیات تطبیقی و مقوله فرهنگ». *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*. ۱۲/۳. (زمستان ۱۳۹۲): ۱-۱۶.
- ضیمران، محمد. *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس، ۱۳۹۶.
- کانت، امانوئل. *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ دهم. تهران: نی، ۱۳۹۳.
- کوری، مارک. *نظریه روایت پسامدرن*. ترجمه آرش پوراکبر. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۷.
- مصلح، علی اصغر و مهدی پارسا خانقاه. «واسازی به منزله یک استراتژی». *متافیزیک*. دوره جدید. ۱۲-۱۱/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۰): ۷۲-۵۹.
- میلنر، آندرو و جف براویت. *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*. ترجمه جمال محمدی. چ ۵. تهران: ققنوس، ۱۳۹۴.
- نبوی، سید عبدالامیر. «مطالعات میان‌رشته‌ای و تکثر روش‌شناختی: برخی ملاحظات و پیشنهادها». *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. ۲/۸ (پیاپی ۳۰؛ بهار ۱۳۹۵): ۷۴-۵۷.
- نجومیان، امیرعلی. «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی». *پژوهش‌های ادبی*. (زمستان ۱۳۹۱): ۱۳۸-۱۱۵.
- هال، استوارت. *درباره مطالعات فرهنگی*. ترجمه جمال محمدی. چ ۲. تهران: چشمه، ۱۳۹۰.

- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. Edited with an introduction and notes by Jane Garnett. US: Oxford UP, 2006.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. UK: Blackwell Publication, 1993.
- Bassnett, Susan. "Reflections of Comparative Literature in the Twenty-First Century". *Comparative Critical Studies Journal*. Edinburgh University Press. 3/1-2 (2006): 3-11.
- Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995.
- Brooks, Peter. "Must We Apologize?". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. by Charles Bernheimer. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995. pp.97-106
- During, Simon. *Cultural Studies: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge, 2005.

- Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter. *Key Concepts in Cultural Theory*. London and New York: Routledge, 2005.
- Katz, Adam. *Postmodernism and the Politics of "Culture"*. Colorado: Westview Press, 2000.
- Mall, Ram Adhar. "Intercultural Philosophy: A Conceptual Clarification". *Confluence: Journal of World Philosophies* (Indiana University). Vol. 1 (2014). Pp: 67-84.
- Moran, Joe. *Interdisciplinarity (The New Critical Idiom)*. USA: Routledge, 2002.
- Remak, Henry. "Comparative Literature: Its Definition and Function". *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois UP, 1961.
- Remak, Henry. "Once Again: Comparative Literature at the Crossroads". *Neohelicon*. XXVI/2 (1999): 99-107.
- Remak, Henry (2002). "Origins and Evolution of Comparative Literature and its Interdisciplinary Studies". *Neohelicon*. XXIX/1 (2002): 245-250.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP, 2003.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies". New Delhi: Cambridge UP India, 2013.
- Wellek, Rene. "The Crisis of Comparative Literature". *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Ed. by David Damrosch, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. Princeton: Princeton UP, 2009.

معماری، زبان بی کلام ادبیات

الهام پرویزی^۱، استادیار گروه هنر و معماری دانشگاه خوارزمی
رکسانا عفرای، دانش‌آموخته مقطع کارشناسی مهندسی معماری دانشگاه خوارزمی

چکیده

در این مقاله، زمینه شرح و تحلیل عناصر معماری گون در فیلم شب، اثر شاخص میکل آنجلو آنتونیونی، فیلمساز مؤلف ایتالیایی، به موضوع روایت و مفاهیم ادبی مستتر در لایه‌های زیرین فیلم پرداخته‌ایم، به گونه‌ای که می‌توان به هنگام تماشای فیلم خود را در حال مطالعه اثری ادبی از سنخ ادبیات اگزیستانسیالیستی احساس کرد. انتخاب شهر میلان، و نه رم، نشان از خواسته فیلم‌ساز برای استفاده از عناصر معماری مدرن بر زمینه روابط دو شخصیت اصلی فیلم دارد. در این فیلم، معماری مدرن زمینه پرسه زدن‌های به ظاهر بی‌هدف لیدیاست که در واقع بی‌هدف نیست و درمی‌یابیم که راهبر لیدیا همان ناخودآگاه اوست که او را به یافتن پاسخی برای حل ارتباط گسسته خود با جوانی می‌کشاند. فیلم، گذشته از پیرنگ بیرونی، دربردارنده پیرنگی درونی نیز هست و همین نکته ما را به این فرضیه می‌رساند که با ادبیاتی بی‌کلام، به کمک عناصر معماری، متشکل از ساختمان‌ها، مناظر و اشیاء روبه‌رویم. این ادبیات در ذیل ادبیات اگزیستانسیالیستی جای می‌گیرد که در لایه‌های پنهان فیلم نهفته است و نشان از وجود زیرمتنی از پنداره ادبی انسان مضطرب در دوران مدرن دارد.

کلیدواژه‌ها: معماری، معماری در سینما، سینمای مؤلف، میکل آنجلو آنتونیونی، شب آنتونیونی، ادبیات تطبیقی، ادبیات اگزیستانسیالیستی

مقدمه

هنرمند برای تولید اثر هنری نیازمند برداشت آزاد از واقعیت است. کار او از مُحاکات یا تقلید از طبیعت آغاز و به جهان ناشناخته هنر ختم می شود. تصاویر سازه های معماری که فیلمسازان خلاق در اثر هنری خود می گنجانند، مثل ساختمان یا برج، چشم اندازی از شهر یا فضای پارک، می توانند جدا از وجوه زیباشناختی دربردارنده معنا هم باشند. سینماگران خلاق از سازه های پیرامون خود سود می جویند تا، از ورای این واقعیت عینی، معنای فیلم را غنا بخشند.

بررسی عناصر معماری در فیلم شب^۱ (۱۹۶۱) میکل آنجلو آنتونیونی^۲ موضوع این مقاله است. در بسیاری از آثار آنتونیونی، فیلمساز مؤلف و صاحب سبک ایتالیایی، شکل و محتوا در هم بافته شده اند و می توان معنا را در آمیزه ای از این دو جست و جو کرد. در فیلم های آنتونیونی شاهد سازه های معماری هستیم که دوربین او تأکیدی ویژه بر آنها دارد. این سازه ها آن قدر در سینمای آنتونیونی شاخص اند که گویی، همانند شخصیت های فیلم، نقش ایفا می کنند. شخصیت های انسانی فیلم های آنتونیونی در مجاورت این سازه ها عمق می یابند و تنهایی آنان در عصر مدرن از این طریق، بسیار بیش از قدرت بیانگری کلمات، در جان مخاطب می نشیند. در شیوه متاخر سینمای آنتونیونی، خاصه در سه گانه او، *ماجر/۳*، *شب و کسوف*^۴، آنتونیونی به از خودبیگانگی و انزوای شخصیت هایش در بافت جامعه مدرن می پردازد و با سود جستن از قدرت بیانگری عناصر معماری، با قاب بندی غیرمتعارف و هدفمند، مضمون مورد نظر خود را غنا می بخشد. ساختمان ها، دیوارها، ستون ها، درها، راهروها، گستره کف ها و اشیایی که در جای جای فضاهای داخلی قرار دارند همه بی زبان بیانگرند، به گونه ای که اگر در قابی بدون روایت هم قرار گیرند، بازتابنده احساس تنهایی اند.

این دگرگونی موجب جایگشتی از نوع تأثیرپذیری است اما وقتی با تغییر مفهومی واحد از رسانه ای به رسانه دیگر مواجه می شویم تأثیر بر بستر اقتباس رخ می دهد که فرایند و کنشی خلاقانه است. آنتونیونی که نمی خواهد، و به سبب تخصصش نمی تواند،

1. *La Notte / The Night*

2. Michelangelo Antonioni

3. *L'Avventura / The Adventure*

4. *L'Eclisse / The Eclipse*

رویکردهای فلسفی‌اش را با ادبیات بازتاب دهد از معماری کارکردی دوگانه بیرون می‌کشد. معماری هم مکانی برای وقوع اتفاقات می‌شود و هم از طریق قدرت بیانگری در فیلم حضور می‌یابد. «آنتونیونی آشکارا می‌خواهد در واژه‌ها آنچه را ادبی است ناپود کند و به آنها به منزله نشانه‌هایی سینمایی ارزش بخشد» (روشن‌ضمیر ۷۵).

پژوهش در باب وجوه معماری در فیلم‌های آنتونیونی به تکرار صورت پذیرفته است ولی در مقاله حاضر، از شیوه‌ای تازه سود جستیم و از منظر بینامتنیت به آن پرداختیم و ادبیات پنهان در فیلم را چون بینامتنی تحلیل کرده‌ایم. چنین شیوه‌ای موجب به میان آمدن پای ادبیات می‌شود. از طریق توصیف و تحلیل عناصر معماری در فیلم شب، آثار معماری شهری در مقام اشیایی در نظر آورده می‌شوند که جانشین ادبیات شده‌اند و می‌توانند فراتر از مادیت خود دارای شخصیت باشند. با چنین ذهنیتی، معمار را زاینده موجودی بی‌زبان اما گویا در قالب ادبیات دانسته‌ایم.

مبنای نظری

جلوه ادبیات در فیلمی از سینمای مؤلف و پرداختن به عناصر معماری در آن، که پیش‌زمینه کنش شخصیت‌های آن است، بدیهی اما پنهان است و آشکارگی‌اش نیاز به اثبات دارد، زیرا کلام، در مقام تنها ابزار ادبیات، در آن موجود نیست. برای روشن شدن مبنای نظری، نیاز داریم تا حضور ادبیات در لایه‌های زیرین فیلم را اثبات کنیم. اندیشه‌های ژرار ژنت^۱ در این مسیر به کار می‌آید. فرامتنیت^۲ به ما می‌گوید که هر متن ادبی دربردارنده متن‌های دیگر است و اساساً متن ادبی، بدون وجود متن‌های دیگر، حیاتی ناممکن دارد. اگر در مقوله فرامتنیت ژنت اندیشه کنیم، درمی‌یابیم که عناصر معماری‌گون موجود در فیلم شب، همراه با کنش شخصیت‌ها، زبرمتنی^۳ تصویری می‌سازند که ملهم از زیرمتن^۴ آشنای ادبیات است. زبرمتنیت^۵، که ژنت در کتاب رد نگاره‌ها، ادبیات در مرتبه دوم^۶ به شرح آن پرداخته است، در واقع بازنویسی غیراصیلی است از آنچه پیش‌تر بوده است. زیرمتن فیلم شب آنتونیونی

1. Gérard Genette

2. transtextuality

3. hypertext

4. hypotext

5. hypertextuality

6. Palimpsestes: La littérature au second degré, 1982

همان پنداره‌های موجود در ادبیات اگزیستانسیالیستی و بازتابنده رویکرد فلسفه اگزیستانسیالیستی تقدم وجود بر ماهیت است. در دو سوی معادله ما در این مقاله، عناصر معماری و مضامین ادبی جای دارند. می‌توان با نگاه به زبرمتنیت، در ذیل نگره فرامتنیت ژنت، مضامین دگرگون‌شده ادبی را در ساحت عناصر معماری همان حضور ادبیات بی‌کلام در فیلم شب در نظر گرفت. زبرمتنیت می‌تواند به ارتباط اقتباسی متنی از متن دیگر هم اشاره داشته باشد. دگرگونی مضمون سرگشتگی انسان مدرن، هنگام انتقال از بطن ادبیات به فیلم، به شکل ترکیبی از معماری با شخصیت‌های فیلم، اقتباسی را شکل داده است. این دگرگونی را می‌توان نوعی تراگونی در زیر مجموعه زبرمتنیت دانست. گراهام آلن^۱ در کتاب بینامتنیت از کتاب الواح بازنوشتنی ژنت چنین نقل می‌کند:

گذشته از هر چیز، زبرمتنیت، به عنوان دسته‌ای از آثار، فی نفسه یک سرمتن ژانری یا، به بیان دقیق، فراژانری است: منظور من آن دسته از متونی است که ژانرهای متداول خاص (هرچند کوچک‌تری) چون اقتباس، هجو، و مضحکه را کلاً پوشش داده و با دیگر ژانرها - احتمالاً همه ژانرها - نیز در تماس‌اند (آلن ۱۵۷).

مبنایی دیگر برای این مقاله اندیشه‌های میشل فوکو^۲ در باب معماری است. فوکو اعتقاد دارد معماران بیش و پیش از اینکه طرحی خلاقانه را، در فضایی مطلوب آن طرح، بنا کنند، طرحی را در ذهن می‌پروراند که تابعی از طرح‌های پیشین است. در دوره مدرن و تا دهه ۱۹۸۰، معماران متوجه شدند که تا کنون وظیفه اصلی‌شان طراحی شکل‌هایی بوده است که قبلاً ساخته شده‌اند^۳. شاید این مسئله چندان محسوس به نظر نرسد اما این تغییر تمرکز معماران از دغدغه‌هایی درباره شکل از پیش ساخته به سمت طراحی خود فضا^۴ تا حدودی به فوکو و پیروانش مربوط می‌شود. فوکو نشان داد که این فضای طراحی اساساً بی‌طرف یا تهی نیست بلکه فضایی است از روابط اجتماعی (فونتانا - جیوسیتی ۱۷۷).

ادبیات اگزیستانسیالیستی

در ابتدا باید به این موضوع بپردازیم که آیا مجموعه‌ای از تصاویر و گفت‌وگوها و موسیقی، که شاکله فیلم را می‌سازند، برای هویت بخشیدن به فیلمی که داعیه سینمای متفکر را دارد کفایت می‌کند؟ بی‌تردید پاسخ منفی است. بنابراین، ما در این فرایند

1. Graham Allen
2. Michel Foucault
3. built form
4. space itself

متفکرانه برگردانی سینمایی از اندیشه ادبی ذهن مؤلف داریم و در واقع با اثری اقتباسی مواجهیم. اندیشه آنتونیونی از جنس تفکرات فلسفی است و از فلسفه اگزیستانسیالیسم به ادبیات رسیده است. آنتونیونی در مصاحبه‌ای گفته است:

اگزیستانسیالیسم و بعدها پدیدارشناسی دو فلسفه‌ای هستند که فکر می‌کنم به من نزدیک‌اند و می‌توان انعکاس آنها را در فیلم‌هایم دید اما من هیچ‌گاه مرد علمی نبوده‌ام که همه چیز را به واسطه فرهنگ تفسیر کنم. من با چشم‌هایم می‌بینم؛ من به نیروی تصویر، به ضرباهنگ درونی‌اش ایمان دارم (آنتونیونی ۳۸).

بدین ترتیب، آنتونیونی در جست‌وجوی تصاویری است که رویکرد فلسفی خود را با آنها بنمایاند و در فیلم شب، تصاویر معماری از شاخص‌ترین آنهاست. اما کدام تفکر اگزیستانسیالیستی در لایه‌های ادبی و زیرین فیلم وجود دارد که بتوان سرچشمه ناهنجاری‌هایش را مدرنیسمی دانست که در معماری شهر نمود پیدا کرده است؟ تفکر موجود در فیلم شب بیشتر خود را در شکل می‌نمایاند و مانند آزمایشگاهی جلوه می‌کند. مطلب زیر نقل قولی است از گونتر گراس^۱ که درباره شیوه کار کافکا^۲ نوشته است:

در علوم تجربی مدرن، برای رسیدن به واقعیت، موضوع مورد مطالعه را در موقعیتی مصنوعی یا به عبارتی آزمایشگاه قرار می‌دهند [...] و از این طریق، زمینه تبدیل و تغییر آن را فراهم می‌آورند و در نتیجه، شناخت موضوع مورد مطالعه را میسر می‌سازند. اگر از این منظر نگاه کنیم، رمان‌های امروزی، با قید برخی استثناءها، همگی غیرمدرن‌اند. این رمان‌ها، در بهترین حالت، چیزی را که می‌بینند وصف می‌کنند. اما کافکا، و بعدها برشت، شرایط دگرگون‌شده‌ای می‌آفرینند و موضوع مورد نظر را، که انسان امروزی باشد، در آن شرایط قرار می‌دهند تا به شناخت آنها نایل شوند (کافکا، ۱۳۸۵: ۶۱۹).

آنتونیونی هم در فیلم شب شخصیت‌هایش را به شیوه‌ای مدرن در آزمایشگاهی مانند شهر میلان، که از معماری مدرن اشباع شده، به کنش واداشته است تا خود مخاطب دریافت‌های منطبق بر تفکر اگزیستانسیالیستی را از بطن آن استخراج کند. اگر آنتونیونی می‌خواست اندیشه تماشاگرانش را در مسیر خاصی قرار دهد، متوسل به تصاویر صرف نمی‌شد و با صراحت تفکراتش را از زبان شخصیت‌هایش بیان می‌کرد. به این ترتیب، فیلم شب به آزمایشگاهی می‌ماند که نتایج حاصل از آن در چارچوب

1. Günter Grass

2. Franz Kafka

تفکر اگزیستانسیالیستی به تعریف درمی آید اما این خود تماشاگران هستند که جزئیات آن را برداشت می کنند.

عناصر معماری، جزئیات مهم در سینما

پالین کیل^۱، منتقد برجسته آمریکایی، که می گوید «سینما یعنی جزئیات»، مخالف سرسخت سینمای آنتونیونی و اساساً سینمای مؤلف بود اما چنین نظری جدا از سینمای موردعلاقه خانم کیل هم مصداق پیدا می کند. گفته کیل بیانگر آن است که نمی توان فیلمی را با اتکای صرف به روایتش تحلیل کرد. این ویژگی سینمایی همه فیلم ها را در همه طیف ها در برمی گیرد: از سینمای نظریه مؤلف^۲ تا سینمای سرگرم کننده. اما سینمای مؤلف از این جزئیات بیشتر سود می جوید تا مفاهیمی را فراتر از بستر روایی به مخاطب منتقل کند. ساختمان ها، دیوارها، ستون ها، درها، راهروها، گستره کف ها و اشیاء، به طور معمول، جزئیاتی هستند که بار اطلاعاتی دارند و مثلاً برای نشان دادن ویژگی های مکان یا سطح کیفی زندگی شخصیت ها به کار می روند اما در سینمای آنتونیونی این جزئیات به تراز بالاتر، هم سطح با شخصیت های فیلم، ارتقا می یابند و لازم است که مرتبه و اهمیت این شخصیت های بی زبان آثار آنتونیونی تفسیر و تحلیل شوند.

پیش زمینه کنش شخصیت های هر فیلم در واقع جزئیاتی هستند که ظرفیت معنا سازی دارند. این معناها اگر با صراحت و مستقیم در قالب گفت و گو بیان شوند، موجب سستی ساختار هنری فیلم می شوند. در سینمای آنتونیونی، که خود دانش آموخته معماری است، یکی از ابزارهای این ظرفیت ویژه معنا سازی در کنار انتقال اطلاعات، که بسیار بیشتر از سینمای متعارف است، استفاده از تمهیدات معماری گون و بصری است. آنتونیونی در سه گانه معروف خود (ماجر، شب و کسوف) به وضعیت فرد در بافت جامعه مدرن می پردازد، یعنی در شرایطی که فشارها و شتاب زندگی شکافی در روابط انسان ها پدید آورده و توجه افراد را از دل مشغولی های ژرف تر منحرف کرده و بی معنایی همه جانبه ای را موجب شده است. این فیلم ها نشان می دهند که جست و جوی معنا دقیقاً از آن رو به مسئله

۱. پالین کیل (Pauline Kael) (۱۹۱۹-۲۰۰۱) منتقد سینمایی آمریکایی بود که از ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۱ برای مجله

نیویورکر نقد می نوشت.

تبدیل شده است که شکل‌های مدرن زندگی زیر پای منابع سستی معنا را خالی کرده‌اند. شکل‌های مدرن زندگی بر بستر مدرنیته شکل گرفته است. البته مدرنیته، که برگرفته از واژه مدرن است، تعاریفی گسترده و حتی متضاد دارد. چون تمرکز این مقاله پرداختن به اندیشه‌های آنتونیونی در باب وجوه مخرب معماری مدرن در تقابل با شخصیت‌هایش است، لازم است تعریفی از معماری مدرن متأخر به دست داده شود. در ۱۹۳۲، نمایشگاهی در موزه هنرهای مدرن نیویورک برگزار و ساختمان‌های مهمی به عنوان نماد سبک مدرن متأخر یا بین الملل مطرح شد.

بناهای به‌نمایش گذاشته شده در این نمایشگاه عمدتاً به صورت مکعب مستطیل‌های ساده و بی‌پیرایه و با بام‌های مسطح بودند. رجعت به معماری و نمادهای تاریخی در این بناها مشاهده نمی‌شد و عاری از هرگونه تزئینات و آرایه‌های تاریخی بودند. ترکیب احجام و اجزای نماها در ساختمان‌های تاریخی معمولاً به صورت متقارن هستند ولی در ترکیب بخش‌های ساختمان‌ها در این سبک بعضاً تعادل جایگزین تقارن شده بود. استفاده از مصالح مدرن مانند بتن، فلز و بالاحص شیشه با سطوح وسیع، وجهی غالب در این بناها داشت (قبادیان ۶۲).

جایگاه جزئیات در سینمای آنتونیونی با حضور معماری بیانگر ویژگی‌های مدرن ارتقا می‌یابد، تا آنجا که می‌توان به این جزئیات بیش از دیگر فیلم‌ها اهمیت داد، جزئیاتی که همان عناصر معماری در شهر میلان است.

رویکرد فیلمساز

گفت‌وگوی شخصیت‌ها در فیلم‌های آنتونیونی مقوله‌ای تحلیل‌گر نیست و تنها در سطح روایت جریان دارد و کارکرد تحلیلی فیلم بر عهده تصاویر است. تصاویر آنتونیونی جهانی را به ما نشان می‌دهد که آدم‌هایش زندگی درونی ازهم‌پاشیده‌ای دارند. تنش‌های موجود در جامعه مدرن ارتباط‌های انسانی را مختل و توانایی‌های انسان را در زیر سیطره خود خرد کرده است. آنتونیونی، بیش از کلام، در جست‌وجوی تصاویر بیانگر است و برجسته‌ترین تصاویر برای او، خاصه در فیلم شب، معماری مدرن در چشم‌اندازهای شهری است.

ویژگی اصلی و متمایزکننده فیلم‌های به‌کمال‌رسیده آنتونیونی روایتی است به واسطه نوعی مینی‌مالیسم بصری که با تمرکز شدید بر ظاهر اشیا (لایه سطحی جهان) و به حداقل رساندن دیالوگ همراه است (چتمن^۱ ۳۲).

ارتباطی میان ساختار روایی و تصویرسازی سینمای آنتونیونی با سینمای کلاسیک وجود ندارد. او به عمد از ریخت‌شناسی و روایت‌پردازی سینمای کلاسیک دوری می‌کند تا در سکوت به لایه‌های بیرونی واقعیت‌ها و اشیاء بپردازد. برای او، زمان‌های مرده نماهای انتقالی برای درخود فرو رفتن شخصیت‌هاست. به این ترتیب، می‌توان پیش‌بینی کرد که این نوع سینما بیشتر برای مخاطب خاص در نظر آورده شود، مخاطبانی که با گذشت زمان بر شمارشان افزوده خواهد شد.

ناخودآگاه شهروندان

نگاه عابران لحظه‌ای با بناهای شهر تلاقی می‌کند. همین نگاه در روان آنان رسوخ می‌کند. این نگاه و این پیوستگی هیچ‌گاه خنثی نیست و ناخودآگاه عابران را بی‌اعتنا نمی‌گذارد. ناخودآگاه گنجینه‌ای است که خود را در بزنگاه واکنش‌های معمول و لحظات خلایق می‌نماید. بناها در شهر پیکره‌های عظیمی هستند که قابلیت تخریب و ترمیم دارند. می‌توان از تپه‌های عباس‌آباد یاد کرد که قرار بود ریه‌های کلان‌شهر تهران باشد و اکنون سازه‌های نازیبایی بر فراز آن مستقر شده است که تأثیر مخربی بر خودآگاه و ناخودآگاه شهروندان می‌گذارد و حتی با تغییر کاربری آنها نیز همچنان محکوم به تماشای هرروزه‌شان هستیم. دیگر نماد بارز مدرنیته در کلان‌شهر تهران شهرک اکباتان است که در کتاب *مبانی و مفاهیم در معماری غرب* توصیف خوبی از آن آمده است:

در ایران شهرک اکباتان در شمال فرودگاه مهرآباد مثال بسیار خوبی از شهرسازی مدرن بر اساس عقاید لوکوربوزیه است. کار اجرای این شهرک از دهه ۱۳۵۰ خورشیدی در غرب تهران آغاز شد. در شهرک اکباتان یک سری آپارتمان‌های بلندمرتبه مکعب‌شکل که مشابه یکدیگر هستند با بتن مسلح اجرا شده است. هیچ گونه آثاری از تاریخ‌گرایی یا توجه به خصوصیات فرهنگی، بومی یا اقلیمی در طراحی این شهرک دیده نمی‌شود (قبادیان ۱۱۶).

روایت بر بستر شهر مدرن میلان

فیلم شب آنتونیونی از فیلم‌های شاخص سینمای مؤلف و اثر مورد علاقه آنتونیونی است. غبار زمان حرف و شیوه بیان فیلم را از کارایی نینداخته است. فیلمسازی که دانش آموخته معماری است در این فیلم قصه اضمحلال عشقی را در سینمایی غیرقصه‌گو برای ما شرح می‌دهد و به جای کلمات از مواد و احجام معماری مدرن در شهر میلان استفاده می‌کند.

ماجرا در میلان می‌گذرد. نویسنده‌ای به نام جووانی پونتانو^۱ به اتفاق همسرش، لیدیا^۲، پس از ملاقات دوست و همکار نویسنده‌اش در بیمارستان که امیدی به زنده ماندنش نیست، به مراسمی می‌رود که ناشرش به مناسبت چاپ تازه‌ترین کتاب او برگزار کرده است. لیدیا مراسم را ترک می‌گوید و به پرسه‌زنی بی‌هدف در میلان می‌پردازد و سرانجام از مکانی سر در می‌آورد که سال‌ها پیش با جووانی در آنجا زندگی می‌کرده است. جووانی و لیدیا همان شب به مهمانی یکی از ثروتمندان میلان به نام جرادینی^۳ می‌روند. در پایان فیلم، لیدیا نامه‌ای قدیمی از جووانی خطاب به خود را برای جووانی می‌خواند که جووانی در آن از عشق آتشین خود به لیدیا نوشته است.

میلان شهری بزرگ از بتن و شیشه و آهن است و آنتونیونی آن را، برای به تصویر کشیدن فیلم خود بر پس‌زمینه‌ای از معماری مدرن، مطلوب دانسته است. کارگردان نقد مدرنیته را با قاب‌بندی‌های ویژه‌اش از شخصیت‌ها در پس‌زمینه جلوه‌های معماری مدرن بیان می‌کند. نگاه آنتونیونی به انسان عاجز از ارتباط و مآلاً تنهاست که سبک سینماگری روشمند او را شکل داده است. در غالب قاب‌های او، یکی دو شخصیت بیشتر حضور ندارند که یا با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند یا فقط به هم می‌نگرند. اما این قاب‌های خلوت را پیش‌زمینه‌ای سرد و بی‌روح از بتن، شیشه یا آهن آذین می‌دهد که درون شخصیت‌ها را عریان می‌کند تا تنهایی و استیصالشان به بیان درآید. همان گونه که خود آنتونیونی گفته است، نمایش شخصیت‌ها در پس‌زمینه‌های مختلف احساس‌های متفاوتی را بازتاب می‌دهد و این همان تدوین درون قاب است. ما در اینجا با دو نما در یک جا مواجهیم، یکی در پیش‌زمینه و یکی در پس‌زمینه. امتزاج این دو منجر به نوعی هم‌افزایی می‌شود.

فرورفتن لیدیای مضطرب در خود

صحنه‌های انتقالی در سینما گذر شخصیت از مکانی به مکان دیگر را نشان می‌دهند. این لحظات در سینمای متعارف و سینمای سرگرم‌کننده با توجه به حداقل نیاز مخاطب گزینش می‌شود و تا آنجا که برای درک او از روایت بسنده باشد، برای شکل‌گیری موقعیت‌های مکانی یا مشخص کردن تراز کیفی پیرامون شخصیت‌ها به کار می‌رود.

1. Giovanni Pontano

2. Lidia

3. Gherardini

بسیاری از اوقات، این صحنه‌ها را صحنه‌های مرده می‌نامند و توصیه می‌کنند به سرعت و در حداقل زمان از آنها گذر کرد تا تماشاگر از پیگیری روایت خسته نشود. اختصاص دادن زمان طولانی به این نوع صحنه‌ها در سینمای سرگرم‌کننده مرسوم نیست. در نمونه‌های قابل‌اعتنای سینمای مؤلف، وقتی این صحنه‌ها زمان زیاد یا زمان واقعی و بدون قطع را در بر بگیرند، ما با متغیری خارج از روایت مشخص فیلم مواجه می‌شویم که بیشتر در ژرفا دادن به معنای فیلم کارکرد دارد.

در سینمای آنتونیونی، صحنه‌هایی از جنس پرسه زدن‌های بی‌هدف شخصیت‌ها را می‌بینیم که در ذیل صحنه‌های انتقالی قرار می‌گیرند. این نوع صحنه‌ها پیرنگ بیرونی را منقطع می‌کنند و پیرنگ درونی را پی می‌گیرند. البته آنها را هم می‌توان به ظاهر مرده تلقی کرد اما واقعیت آن است که در این صحنه‌ها روایت در درون شخصیت‌ها توسعه می‌یابد و دیگر نمی‌توان این نوع صحنه‌ها را یک انتقال فیزیکی صرف دانست. این صحنه‌ها به فیلم ژرفا می‌بخشند و شخصیت‌های مضطرب را در خود فرو می‌برند.

لیدیا، همسر جووانی، در فیلم شب، دقایقی طولانی پس از ترک مراسم رونمایی کتاب جووانی، مشغول پرسه زدن‌های بی‌هدف می‌شود و در حال گذر از فضاهای شهری به کمرنگ شدن عشق خود و همسرش می‌اندیشد. لیدیا پس از طی خیابان‌های شلوغ شهر وارد محوطه‌ای با معماری مدرن میلان می‌شود. نمای آغازین ورود او به این محوطه نمایی است که سطح بتنی ساختمان بخش بزرگی از قاب را پر کرده است و لیدیا تنها بخش کوچکی از آن است.



دور از انتظار نیست که بیننده این نما لیدیا را در سیطره معماری ببیند. معماری مدرن متشکل از احجام زاویه دار هندسی است که سنجیتی با فرم‌های انسانی ندارند. ساختمان‌های بلندمرتبه مدرن، بیش و پیش از اینکه در برابر خالق خود تواضع پیشه کنند، خود را به رخ او می‌کشند. نگاه لیدیا در این نما چه اندازه به رفتار سامسا^۱ در سحرگاهی که به حشره‌های سنگین مبدل شده بود شباهت دارد؟ و حضور او چه اندازه به شخصیت یادداشت‌های زیرزمینی^۲ داستایفسکی^۳ شبیه است، به مردی که نمی‌تواند خود را در جامعه خویش تعریف کند و از وجود و هویت کنونی خویش بی‌قرار و مضطرب است؟ در یادداشت‌های زیرزمینی، که از آثار پیشگام ادبیات اگزیستانسیالیستی است، می‌خوانیم:

همه چیز را فهمیدن؛ با همه چیز آشنا شدن؛ همه غیرممکن‌ها و دیوارهای سنگی را دیدن و با هیچ کدام این ناممکن‌ها و دیوارها آشتی نکردن و کنار نیامدن. مطلب این است. خوب، اگر کسی اصولاً از کنار آمدن منزجر باشد و در غیرقابل‌عبورها در مقوله‌های منطقی ناممکن، در اصم‌ها، تا آخرین حد امکان و تصورش پیش برود (این موضوع بحثی قدیمی است که در علت وجود دیوار مقابلمان به نحوی از انحا خودمان نیز دست داریم، و از طرفی دیگر آشکار است که اصلاً تقصیر نداریم و اجباراً چنین پیش آمده است) و در نتیجه این تکاپو، خاموش و خسته، وازده و کوفته، با دندان‌هایی به هم فشرده، با تمایلی شدید به رسیدن به مقصد نامعلوم، باز ببیند که باید در پی بی‌ثمری و بی‌خاصیتی بمیرد و هیچ دلیلی ندارد که نسبت به کسی خشمگین باشد (داستایفسکی ۲۷).

مضامین افکار این مرد زیرزمین‌نشین را می‌توانیم تا اندازه‌ای با افکار ناشنیده لیدیا در فیلم شب، بر بستر شهری با معماری مدرن، همجنس بدانیم. برای این کار، تک‌گویی فرضی برای لیدیا خلق می‌کنیم تا افکارش زبان باز کنند و اندیشه‌های او را در قرابت با ادبیات اگزیستانسیالیستی نشان دهند: «به کجا می‌رسم؟ هیئت‌های گنگ این دیوارهای بتنی غریب همان عابر صامتی است که دارد از کنارم می‌گذرد. جوانی نباشد، کسی دیگر. مشکل اینجاست که او هم مثل جوانی و مثل دیوار خواهد بود و من با او کنار نخواهم آمد. نمی‌توانم خودم را احساس کنم. نمی‌توانم خودم را بفهمم. چه تفاوتی است میان من و آن دو مرد جوان که نزاع می‌کردند، چون نمی‌توانند مشکل را با کلمات حل

۱. Samsa شخصیت اصلی رمان منسخ کافکا.

2. Notes from Underground

3. Fyodor Dostoevsky

کنند؟ چه کسی گفته است که کلمات قدرتی بیش از زور دارند. ما تنها هستیم، تنها با کلمات. برای شرح خودمان نزد خودمان، حتی بی سخن، از کلمات سود می جوئیم. از کلمات برای فهمیدن هستی مان کمک می گیریم. در این تنهایی اگر پیرامون من نوید رهایی بدهد، نوید یاری بدهد، شاید بتوانم چیزی بیش از کلمات را به کمک بطلبم و خود را قانع کنم که افکار ساخته شده با کلمات، در پیرامونی همیار، کشف مهمی برای ماست تا به وسیله آن بفهمیم که به کجا می رویم. مگر نه این که وقتی آشفته و سردرگم می شویم به خانه می رویم و به اتاق خود پناه می آوریم؟ پیرامون من با این هیاکل بتنی از من ربوده شده است.»

عبارات فرضی بالا را می توانیم لایه ادبی زیرین فیلم شب به هنگام پرسه زدن های به ظاهر بی هدف لیدیا در نظر آوریم و ادبیات اگزیستانسیالیستی مستتر در فیلم را بنمایانیم. کافکا در مسخ و داستایفسکی در یادداشت های زیرزمینی دست به خلق دو شخصیت پیچیده و مضطرب زده اند که تلاش دارند برای خود هویتی بسازند و یکی از هیئت حشره و دیگری از درون زیرزمین بیرون آیند. لیدیا اما نه به حشره تبدیل شده و نه خود را در زیرزمینی محبوس ساخته است ولی او نیز، مانند حشره و محبوس، دیگر نمی تواند تحرک انسانی داشته باشد. تحرک انسانی نیازمند زدوده شدن اضطراب است. لیدیا برای دور کردن خود از اضطراب مراسم را ترک می کند و پا به شهر می گذارد اما باز آرام نمی یابد و تلاش می کند تا تسلط روانی شهر و معماری پیرامونی اش را حذف کند؛ پس به درون معماری می رود.



آنتونیونی در دو نمای پی‌درپی زیر به کارکرد شیشه در معماری پرداخته است، شیشه‌ای که اساساً طبیعتی سرد دارد. لیدیا پس از نگاه به شبکه پنجره‌های شیشه‌ای وارد بنا می‌شود.



او از دالان میان نرده و پنجره‌ها می‌گذرد و لحظه‌ای مردی را از ورای شیشه می‌بیند. نگاهشان به هم می‌افتد. این می‌تواند جوانی باشد، مردی که لیدیا تردید دارد در عشقش هنوز شعله‌ای مانده باشد. شیشه، در عین آنکه دیواری از بتن نیست و ارتباط دو سویش کاملاً گسسته نشده است و ارتباط چشمی می‌تواند از ورای آن برقرار شود، خود دیوار است، چرا که صدای کلام عاشقانه را مسدود می‌کند. لیدیا همان سامسای حشره است؛ خانواده سامسا او را می‌بیند اما کلام عاشقانه‌ای با او، که دیگر حشره‌ای بیش نیست، جاری نمی‌شود. اما همین دیدن گامی به پیش است. لیدیا اکنون دیده شده است چرا که خود را از سیطره معماری به در آورده است. او در بطن هیولاست، پس اضطرابش کمی فروکش می‌کند.

خشونت و خاطرات

لیدیا در بود یا نبود عشق جوانی به خود مردد است. او در ادامه پرسه‌های خود در میلان شاهد جدال دو مرد جوان در زمینی خاکی می‌شود. لیدیا در اینجا مصداق خشونت معماری شهری را می‌بیند، خشونتی که از ورای معماری مسلط و مدرن شهر ناخودآگاه او را به چالش کشیده است.



لیدیا دو جوان درگیر را توبیخ می‌کند و آنان از ادامه درگیری بدنی منصرف می‌شوند. لیدیای حشره در تقلای بازیافتن توان انسانی خود است اما می‌اندیشد که خشونتی آشکار میان او و جوانی نیست تا با کلمات آن را بزدايند. او سوار تاکسی می‌شود تا به سوی خاطراتش برود و از آن برای فهم معنای زندگی خود سود جوید. بار دیگر می‌خواهد به بطن هیولا پا بگذارد و هیولا اکنون دیگر برای او هیبت سنگین معماری نیست. این بار می‌خواهد وارد هیولای زمان شود. به جایی دیگر می‌رود که در آن با جوانی خاطره‌ای مشترک دارد و از جوانی می‌خواهد که او نیز به آنجا بیاید. جوانی خود را به لیدیا می‌رساند و می‌گوید که عجیب است چیزی در اینجا عوض نشده است. بدیهی است که شاخص‌های

دگرگونی در شهر معماری و طبیعت است. آنجا دو خانه هست که به سبک معماری پیشامدرن ساخته شده‌اند.



جووانی، وقتی ریل راه‌آهن همجوار بناهای پیشامدرن را می‌بیند که با پیشروی علف‌های هرز مسدود شده است، می‌گوید که در آن سال‌ها این خط‌آهن کار می‌کرد. اشارهٔ جووانی بیشتر معطوف به ارتباط گسسته با گذشته است. لیدیا احساس می‌کند که خاطرات، به کمک نیروی طبیعت، در حال احیای جووانی است.



حیاط خلوت جرالالدینی

لیدیا و جوانی پس از رفتن به کلوپ شبانه‌ای تصمیم می‌گیرند که دعوت جرالالدینی، یکی از ثروتمندان میلان، را بپذیرند و به ویلای مجلل او در حومه شهر بروند. آنتونیونی اکنون ما را به گستره ویلای بزرگ جرالالدینی می‌برد.



حیاط خلوت ویلای مجلل و بزرگ جرالالدینی قرار است بستری برای پرداخت نهایی شخصیت لیدیا و جوانی باشد تا آنتونیونی بتواند در فصل نهایی مخاطب را به خرده‌نتایجی برساند. این حیاط خلوت محوطه‌ای فراخ است با استخری بزرگ در میان آن.



قرار است ما در این مهمانی جوانی را به رغم شهرتش، از لحاظ امیال هوس‌آلود، ناپخته بینیم و لیدیا را بالغ. لیدیا بالغ است که در آن مهمانی، در میانه خوشگذرانی دیگران، با بیمارستان تماس می‌گیرد و درمی‌یابد دوست نویسنده‌ای که در ابتدای روز به ملاقاتش رفته بودند، مُرده است. جوانی، برعکس، در این صحنه در برابر ثروت جرالدینی و زیبایی دختر او ناپخته و خودباخته به نظر می‌رسد. برای دستیابی به این هدف، آنتونیونی گسترهٔ باغ و استخری را با شکل هندسی نامنظم طراحی کرده است. این مکان به یقین تنها بستری مناسب برای خوشگذرانی نیست. حیاط خلوت یک عنصر معمارانه با قدمتی طولانی است، چنان‌که می‌توان از آن تأویل تاریخی کرد. خوشگذرانی‌های سلاطین تاریخ را در چنین حیاط‌هایی، به کمک فیلم‌های تاریخی در ذهن داریم و جرالدینی هم یکی از سلاطین متمول میلان است. قطع برق نیز بهانه‌ای می‌شود تا به عمق تاریخ برویم و شمع‌ها در شمعدان‌های شاخی‌شکل، همانند همان فیلم‌های تاریخی، منبع نور مهمانی شوند.

معماری منظر برای تلطیف و تداوم

در فصل پایانی، لیدیا و جوانی با روشن شدن هوا، پس از شب‌نشینی رخوت‌آور، وارد باغی در مجاورت آن حیاط خلوت می‌شوند. در اینجا، گسترهٔ دشت وسیعی را می‌بینیم که در انتها و در سویی از آن، تجمع درختانی دیده می‌شود. در نمای بعدی، شاهد حرکت لیدیا و جوانی در حال گفت‌وگو به سوی محوطه‌ای هستیم با دو درخت در یک سو و تک‌درختی با شاخ‌وبرگ‌های آویخته در سوی دیگر. در قاب بعدی، آن دو را در نمایی باز، با پیش‌زمینهٔ آن دو درخت با تنهٔ تیره، می‌بینیم. نکتهٔ قابل توجه نوع ایستادن جوانی و لیدیاست که به تنهٔ آن دو درخت می‌مانند. قامت ایستادهٔ جوانی را، همچون درخت تیره‌تر، ناراست می‌بینیم و قامت ایستادهٔ لیدیا را راست، همچون درخت روشن‌تر. در نماهای بعدی، مجزا از آن دو و در پس‌زمینهٔ هر کدام، درختان متناظرشان را می‌بینیم و به یقین می‌رسیم که آنتونیونی این آرایش را آگاهانه شکل داده است. انتخاب طبیعت در فصلی از فیلم که قرار است بیانگر ثباتی هرچند موقت باشد به گونه‌ای نقد مدرنیته است.



حرکت لیدیا به سوی تک‌درخت با برگ‌های آویخته به ما وعده گره‌گشایی گفت‌وگوی آن دو را می‌دهد. گره‌گشایی به هر شکل. جوانی در نمای بعدی به لیدیا می‌پیوندد و لیدیا شروع به خواندن یادداشتی قدیمی از او می‌کند. یادداشتی که جوانی در آن، در ایام آغازین زندگی مشترکشان، از عشقش به لیدیا گفته است اما اکنون دیگر آن را به یاد ندارد. نسیمی می‌وزد و برگ‌های آویخته آن تک‌درخت، در پس‌زمینه اشک‌های لیدیا، می‌لرزند.

معماری منظر بخش مهمی از معماری است که، فراتر از کاربردهای فیزیکی، به روان انسان نظر دارد و اینچنین اهمیتش دوچندان می‌شود. در فصل پایانی فیلم، طبیعت بستری است که آنتونیونی برای نقطه پایان فیلمش مهیا کرده است؛ طبیعت صلح‌جوست و خشونت نمی‌ورزد. ما در این چشم‌انداز وسیع هیچ شیء مداخله‌گر مصنوع بشر را نمی‌بینیم اما می‌بینیم که طبیعت، با قدرتی عیان، چگونه ایستادن را به لیدیا و جوانی تحمیل کرده است. استفاده بدیع آنتونیونی از طبیعت منظر را بیانگر کرده است. شاید آن هنگام که پرویز تناولی ایده مجسمه‌های کنشگرش را در فضای باز حیاط و بوستان‌ها می‌پروراند، ناخودآگاه متأثر از شب بود. بابک احمدی از منظر هگل در باب اصل مدرنیته آورده است:

در تلاش برای سلطه بر طبیعت (روح عینی) خود را می‌شناسیم (خودآگاهی روح ذهنی). اما ناقدان مدرنیته نشان داده‌اند که هر چه بیشتر بر طبیعت مسلط شده‌ایم، خود را کمتر

شناخته‌ایم و در تلاش برای آن سلطه، عنصر شناسنده یا سوژه مدام بی اعتبار شده است (احمدی ۱۱).

فیلم شب آنتونیونی به طرح مبحث تنهایی انسان می پردازد، تنهایی به این معنا که انسان در برزخ‌های عاطفی واقعاً نمی داند به چه چنگ بزند تا به پایداری دست یابد. چنین مبحثی هیچ گاه کهنه نمی شود، مگر زمانی که جای خود را در این سیاره به ربات‌ها بسپاریم. نکته حائز اهمیت در فیلم شب جانشین کردن کلام با لایه‌های قابل رؤیت واقعیت است که در سینمای آنتونیونی به گونه‌ای هدفمند ارائه می شوند. به عبارت دیگر، نماهای فیلم شمایی متعارف ندارند، برای اینکه بتوانند بیشتر و بیشتر معناسازی کنند.



این نما آخرین نمای حضور لیدیا در شهر است و لحظه پدیداری تصمیمی ناخودآگاه که مانند بناهای شهر در پس زمینه قرار دارد. لیدیا آرام وارد قاب می شود و تکه‌ای از لایه فرسوده روی دیوار را به آرامی می کند. آلبرتو موراویا، نویسنده شهیر ایتالیایی، درباره این نما از فیلم شب می گوید:

پرسوناژ لیدیا، در این مقطع، با اضطرابی بی هویت و بی تاریخچه روبه‌رو می شود و آنتونیونی برای بیان آن تصویری کامل پیدا کرده است (روشن ضمیر ۶۷).

لیدیا که همچنان مضطرب است، لایه‌ای پوسیده از بنایی متروک را می کند. او دارد اضطرابی را، که ناخودآگاهش را اشباع کرده است، می کند و چون بر آن خودآگاهی

ندارد، تصور می کند که این کار لحظه بیهوده و بی کارکردی در زمان است، اما آنتونیونی با زبان تصویری این گونه می گوید: «بله بله مادر جان، متشکرم، بلند می شوم»^۱ (کافکا، ۱۳۹۷: ۵).

انتظار نمی رود مخاطب درگیر چنین تحلیل هایی شود و احساسش با این شناخت راستین همراه شود. این دریافت ها نتیجه تأثیر بصری بر ناخودآگاه است که ذره ذره، بی اذن و اطلاع مخاطب، در جانش می نشیند.

نتیجه

حضور زوج لیدیا و جووانی در کلان شهر میلان، انباشته از بتن و فولاد و شیشه، همراه با بحران وجودی متأثر از نبود همزیستی عاشقانه، برایشان اضطراب آور است. اضطراب ایشان را به یافتن پاسخی در باب چیستی خود می کشاند. رویکرد ادبی آنتونیونی در فیلم شب در آمیزه ای از کنش درونگرا و ساکت شخصیت ها بر زمینه معماری مدرن و سرد میلان نمایانده می شود. طبیعی است که لیدیا و جووانی، در زندگی مشترکشان، همان گونه که در معرض خویش بوده اند از پیرامون خویش نیز تأثیر پذیرفته باشند. هیچ گاه نباید نیروی مخرب خویش را سنگین تر از نیروی مخرب محیط دانست. معماران با سهل اندیشی های مخرب به روان ها آسیب می رسانند. خانه شهروند شهر اوست، نه خانه او.

افکار لیدیا و جووانی درباره گسست رابطه شان، در غیاب کلمات، بیشتر به ادبیاتی اگزیستانسیالیستی می ماند که بر بستر عناصر معماری، سکوت و خاطرات شخصیت های فیلم شکل گرفته است. این ادبیات اگزیستانسیالیستی شاخص آثار فیودور داستایفسکی، فرانتس کافکا، ژان پل سارتر^۲ و آلبر کامو^۳ در فیلم شب چون زیرمتن یا پیش متنی خود را به جلوه درمی آورد. در ادبیات اگزیستانسیالیستی، شخصیت ها در حال برساختن

۱. این عبارت پاسخ سامسا به مادرش است وقتی که در روند مسخ و تبدیل شدن به حشره بود. مادر از پشت در اتاق به او می گوید که بلند شود و گرنه به ترن نمی رسد و سامسا در پاسخ این عبارت کوتاه را به مادرش می گوید، در حالی که دوست داشت مفصل تر پاسخ دهد اما در وضعیت طبیعی نبود.

2. Jean-Paul Sartre

3. Albert Camus

هویت وجودی خود با رفتارهای خویش هستند و از این روست که اضطراب همواره در کمین آنان است. شخصیت‌های مضطرب آنتونیونی، نه تنها در فیلم شب، بلکه در اکثر کارهای او، در حال ساختن ماهیتی در هستی خویش هستند که با نوعی ادبیات اگزیستانسیالیستی پنهان در لایه‌های تصاویر، بر بستر معماری، رخ می‌نماید.

منابع

- احمدی، بابک. مدرنیته و اندیشه انتقادی. تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
- آلن، گراهام. بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- داستایفسکی، فنودور. یادداشت‌های زیرزمینی. ترجمه رحمت الهی. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۹.
- روشن‌ضمیر، امید. سینمای جدایی: فیلم‌های میکل‌آنجلو آنتونیونی. تهران: نیلا، ۱۳۸۶.
- فونتانا - جیوستی، گوردانا. فوکو برای معماران. ترجمه احسان حنیف. تهران: فکر روز، ۱۳۹۶.
- قبادیان، وحید. مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب. تهران: دفتر پژوهش‌های معماری، ۱۳۹۳.
- کافکا، فرانز. داستان‌های کوتاه کافکا. به کوشش علی اصغر حداد. تهران: ماهی، ۱۳۸۵.
- کافکا، فرانز. مسخ. ترجمه صادق هدایت. تهران: نگاه، ۱۳۹۷.

Antonioni, Michelangelo. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Chatman, Seymour. *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

رشته‌ها و مباحث ادبیات تطبیقی

بن هاتچینسون، استاد مطالعات ادبیات تطبیقی انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا
ترجمه ابوالفضل حری^۱، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک

این جستار ترجمه گزیده‌ای است از فصل چهارم کتاب *ادبیات تطبیقی: موجز و مختصر*^۲ (۲۰۱۸) از بن هاتچینسون^۳، استاد مطالعات ادبیات تطبیقی انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا. هاتچینسون در فصل اول، استعاره‌های خوانش، در فصل دوم، شیوه‌ها و اصول، در فصل سوم، تاریخچه و قهرمان و در فصل چهارم، رشته‌ها و مباحث ادبیات تطبیقی را به زبانی موجز و کاربردی بیان می‌کند. نویسنده کتاب را با دو آینده‌نگری برای ادبیات تطبیقی به پایان می‌آورد: تعلیم امر سیاسی و تعلیم امر زیبایی‌شناسی. هاتچینسون، در فصل چهارم، چندین رشته مرتبط با ادبیات تطبیقی را بررسی و تحلیل می‌کند و ارتباط اندام‌وار آنها را با رشته ادبیات تطبیقی بررسی می‌کند: نقد و نظریه ادبی، مطالعات فرهنگی، پسااستعمارگری، ادبیات جهان، مطالعات ترجمه و مطالعات دریافت و پذیرش^۴ (مترجم)

درآمد

سوزان باسنت^۵، پژوهشگر بریتانیایی، به سال ۱۹۹۳ مدعی شد که ادبیات تطبیقی در سرایشی افول قرار گرفته است. ده سال بعد، گایاتری چاکروورتی اسپوک^۶، ناقد هندی، گام دیگری به جلو برداشت و مرگ رشته ادبیات تطبیقی را اعلام کرد. هنوز یک دهه نگذشته بود که این ادعاها، جملگی، واهی و باطل از کار درآمد. می‌توان

1. horri2004tr@gmail.com

2. *Comparative Literature: A Very Short Introduction*

3. Ben Hutchinson

۴. این کتاب از همین مترجم در انتشارات هرمس در دست انتشار است. این جستار کوتاه‌شده فصل چهارم است.

5. Susan Bassnett

6. Gayatri Chakravorty Spivak

استدلال کرد که در سال‌های اخیر، رشته ادبیات تطبیقی بیش از هر رشته دیگر علوم انسانی، به سبب برخورداری از موقعیت راهبردی میان زبان‌ها، نقد ادبی و مطالعات فرهنگی، مقبولیت و جذابیت همه‌گیر داشته است. در واقع، همین موقعیت راهبردی و رابطه پر از خلل و فرج با حوزه‌های پژوهشی هم‌جوار بوده که ادبیات تطبیقی را، از بسیاری جهات، تعریف و توصیف کرده است. به زبان استعاره سخن گفته باشیم، ادبیات تطبیقی هم طفیلی است و هم آفتاب‌پرست؛ طفیلی است چون از دیگر حوزه‌های تحقیقاتی تغذیه می‌کند؛ آفتاب‌پرست است چون به هر حوزه تحقیقاتی که بگراید رنگ همان حوزه را به خود می‌گیرد. حال، خصیصه طفیلی‌گری و تلون‌طلبی، ادبیات تطبیقی را، به رسم روشنفکرانه، نه فقط در برابر تغییرات نفوذپذیر نشان می‌دهد - نفوذپذیری در برابر تغییرات، خود موضوعی مهم اما بکر و دست‌ناخورده است - بلکه آن را به بستری برای مباحث گسترده‌تر درباره بلندجایگاهی و اهداف دگرگون‌شونده فرهنگ ادبی در سده بیستم هم بدل می‌کند.

خود اصطلاح «ادبیات تطبیقی» مقوله‌ای است که از بسیاری جهات نیاز به معنایابی دارد. شاید بزرگ‌ترین درسی که در سال‌های اخیر آموخته‌ایم این باشد که هر دو بخش این اصطلاح، یعنی «ادبیات» و «تطبیقی»، واژگانی نه ثابت بلکه موقتی و جابه‌جاشونده هستند. پیش‌تر نشان دادیم که چگونه صفت «تطبیقی»، با تغییر اوضاع سیاسی و زبانی، تأکید خود را تغییر می‌دهد؛ از آن گذشته، اسم «ادبیات» هم دیگر آن معنای متصور سنتی را ندارد. در واقع، با شکوفایی نظریه ادبی در دهه ۱۹۷۰ و مطالعات فرهنگی در ۱۹۸۰، نگره «متن» مجادله‌انگیز شد. با کم‌رنگ شدن روزافزون خطوط مرزی میان فرهنگ «خواص» و «عوام» و مناقشه‌پذیر شدن روزافزون مفهوم «معیار»، میراث ادبیات به مثابه شکل نهایی هنر کلامی، که پیش از این چندان مسئله‌ساز نبود، زیر تیغ نقد آمد. پایه «ادبیات تطبیقی»، که ذاتاً ممکن خاص^۱ بود، از دو سو به لرزه درآمد. رشته ادبیات تطبیقی خود را بیش از همیشه «نارشته»^۲ جلوه می‌داد.

از سوی دیگر که بنگریم، از دهه ۱۹۶۰، ادبیات تطبیقی به طیفی از رشته‌های رقیب انشعاب یافته است. از این رو، شاید دقیق‌ترین معیار برای تشخیص جایگاه ادبیات

1. contingent
2. indisciplined

تطبیقی در میان علوم انسانی امروزین این است که به جلوه‌های مختلف آن در رشته‌های هم‌جوار پردازیم، از جمله: نظریه ادبی، مطالعات فرهنگی، پسااستعمارگرایی، ادبیات جهانی، مطالعات ترجمه و نظریه پذیرش و دریافت. پیش‌فرض ادبیات تطبیقی مرکب از این رشته‌ها و سایر حوزه‌های مرتبط همیشه مبتنی بر زمینه‌ای برای فرایند مقایسه بوده است. از این حیث، شیوه‌های تطبیقی همیشه با تعصب‌های تطبیقی هم همراه بوده است (و البته، به تبعیت از استدلال هانس گئورگ گادامر^۱ فیلسوف، تعصب و پیش‌داوری هم همیشه سلبی نیست چون، در وهله نخست، قضاوت کردن را ممکن می‌سازد). نارشته ادبیات تطبیقی به سبب تأکیدی که بر ناقد و نیز خالق اثر می‌گذارد، به مثابه وجهی پژوهشی از میان این مباحث سربرمی‌آورد. در این وجه پژوهشی، علاقه‌ها و پیش‌فرض‌های مشاهده‌گر همان اندازه اهمیت دارد که موضوع تحت مشاهده. کوتاه سخن اینکه ادبیات تطبیقی ادبیات تطبیق‌گران هم محسوب می‌شود.

نظریه ادبی

مفاهیم امروزین ادبیات تطبیقی در ذات خود از یک تناقض خبر می‌دهند: ادبیات تطبیقی برای آنکه خود را تبیین کند بیش از پیش نظریه‌محور شده است. در عین حال، به همین سبب، ادبیات به مثابه موضوع ظاهری این نظریه بیش از پیش به حاشیه رانده شده است. مباحث نظری مرتبط با ادبیات تطبیقی به اندازه‌ای بیرون از شمار است که گاه ادبیات تطبیقی را از هدف اصلی خود، که مقایسه یک متن با متنی دیگر است، دور می‌کند. در فضاهای دانشگاهی، تطبیق بیش از آنکه انجام‌یافتنی باشد مفهوم‌پردازی می‌شود و بیش از آنکه عمل‌محور باشد نظریه‌محور است. کوتاه اینکه درک نضج و تکامل ادبیات تطبیقی، بدون درک نضج و تکامل نظریه ادبی، تصورناشدنی است.

توفیق چشمگیر نظریه ادبی در طیفی گسترده از رشته‌های علوم انسانی، که در مکتب‌های تأثیرگذاری چون ساختارنگری، پسااستعارنگری، فمینیسم و پسااستعمارگرایی تجسم یافته است، مرهون آموزه‌های الزاماً تطبیقی بوده است، بدین معنا که نظریه ادبی از دل ادبیات تطبیقی سربرآورده است: نظریه ادبی کارمایه و توان

1. Hans-Georg Gadamer

بدعت‌گذارانه خود را از میان سایر منابع، از انکار سنن ملی ناب و سره و از صرافت در بازاندیشی الگوهای سنتی نوشتار، کسب می‌کند. نظریه بر خلاف عمل، به سهولت میان کشورها آمدورفت می‌کند؛ الگوهای نظری به آسانی در بازار بین‌المللی نگرش‌ها انتقال می‌یابند چون این الگوها «در عالم نظر» کاربست جهانی دارند. مایه شگفتی هم نخواهد بود اگر کاربست الگوهای نظری به این گرایش فطری در تطبیق‌گران بلندپرواز دامن بزند که درباره موضوع خود دست به نظریه‌پردازی بزنند. در رشته ادبیات تطبیقی، نوشتن درباره تطبیق‌گری به اندازه تطبیق نوشتار نقش حیاتی ایفا کرده است.

آنچه در پنجاه سال گذشته تغییر کرده، این است که نظریه ادبی به رشته‌ای خودبسنده بدل شده است. اگر ادبیات تطبیقی را کارزار اصلی «منازعات نظریه» در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در نظر بگیریم، جراحاتی در چشم‌انداز این کارزار به دیده می‌آیند که شاید عمیق‌ترین آنها جراحی باشد که بر پیکره «ادبیات» وارد شده است. در واقع، خود مفهوم «ادبیات» محل بحث و مناقشه شده است. فردینان سوسور^۱، متفکر سوسی، در کتاب دوران‌ساز خود، یعنی *درس‌گفتارهایی در زبان‌شناسی عمومی*^۲ (که اولین بار پس از مرگ سوسور در ۱۹۱۶ منتشر شد)، تمیزی بنیادین میان زبان به مثابه پدیده‌ای جمعی (langue) و گفتار جاری بر زبان افراد (parole) قائل می‌شود. در توجهی که به رمزگان اجتماعی و زبانی مستتر در چگونگی درک «عملکرد» ادبیات مبذول می‌کنیم - همان توجهی که می‌توان آن را رابطه میان متن و بافتار نامید -، تمایز سوسور، به طرزی کارآمد، آغازگاه نظریه ادبی مدرن محسوب می‌شود.

افزایش خودآگاهی نسبت به پیش‌شروط نوشتار پیامدهایی مهم را برای ادبیات تطبیقی به ارمغان آورده و برای تعهدات ایدئولوژیک ناقد اهمیت زیادی قائل شده است. نظریه ادبی تأثیری تناقض‌آمیز بر جای گذاشته، بدین معنا که خودبستگی ادبیات را مقید و محدود کرده و آن را به مثابه دستاوردی مرکب از قوای اقتصادی، روانی، سیاسی، فرهنگی یا شهوانی ترسیم می‌کند که جای بررسی و مطالعه دارد. اگر از منظر روان‌کاوانه به هملت نگاه کنیم، داستان را می‌توان مبتنی بر کشمکش‌های ادیبی دانست؛ نمایشنامه طوفان، از منظر پساستعمارگری، بازتاب زود هنگام استثمار مدرن جهان نو

1. Ferdinand de Saussure

2. *Course in General Linguistics*

است. در اینجا، وظیفه ناقد این است که دریابد متن «واقعاً» به چه معناست و، سوای مقاصد ظاهری، می‌خواهد چه بگوید؛ نقش ناقد تطبیقی نیز، به طریق اولی، این است که با مقایسه نشان بدهد متون بی‌شمار واقعاً به چه معنایند و ادبیات به مثابه پدیده‌ای بینابانی، سوای مقاصد ظاهری آن، چه می‌خواهد به ما بگوید.

هرچه گفتیم به این پرسش بنیادین ختم می‌شود که به واقع منظور از «ادبی» چیست. همان‌گونه که رنه ولک^۱ در ۱۹۵۹ خاطرنشان کرده است، «از مسئله "ادبیت" که مسئله اصلی زیبایی‌شناسی است، گریزی نداریم». اگر بخواهیم ادبیت ولک را به واژگان نظریه عالی (که گاه به «نظریه فرانسوی» شناخته می‌شود) برگردانیم، با واژه «نوشتار^۲» پیشنهادی رولان بارت^۳ هم‌ارز می‌شود. بارت از نخستین کتاب خود، درجه صفر نوشتار^۴ (۱۹۵۳)، تا آثار متأخر خود، مثل لذت متن^۵ (۱۹۷۳)، این نگرش اصیل را بسط و گسترش داده که چگونه معنای متنی از «نوشتار» حاصل می‌آید. به ویژه از منظر ادبیات تطبیقی که بنگریم، بارت، به طرزی کارآمد، سبک ادبی را پدیده‌ای ایدئولوژیک قلمداد می‌کند: برای نمونه، در درجه صفر نوشتار، بارت سبک فردی را در مقابل زبان جمعی (langue در واژگان سوسور) قرار می‌دهد و از رمان بیگانه^۶ آلبر کامو^۷ تمجید و آن را نمونه‌ای از «نوشتار سفیدپوست» قلمداد می‌کند که برضد تصرف و تملک ایدئولوژیک دست به مقاومت زده است (برخلاف رئالیسم در سده نوزدهم که نسبت به بلندجایگاهی «هنر» خودآگاه است). از این رو، تطبیق سبک‌ها با تطبیق ایدئولوژی‌ها هم‌ارز می‌شود.

بنابراین، اشاعه نظریه ادبی توجه نویافته به شگردهای بلاغی ادبیات و نیز توجه به خود ادبیات به مثابه برساختی فرهنگی را در پی می‌آورد. واقع این است که چیزی به اسم «نظریه» نداریم بلکه با کثرت نظریه‌ها سروکار داریم و هر نظریه هم بیشتر روشی خاص - از ساختارباوری تا واسازی و از روانکاوی تا فمینیسم - را برجسته می‌کند تا موضوعی مشخص را (اگر خواسته باشیم از واژگان فصل دوم همین کتاب یاد کرده

1. René Wellek

2. Ecriture

3. Roland Barthes

4. Writing Degree Zero

5. The Pleasure of the Text

6. The Outsider

7. Albert Camus

باشیم) لیکن پیامد مستتر این نظریه‌ها برای ادبیات تطبیقی مبرهن است: افزایش خودآگاهی نسبت به دو مفهوم «تطبیق» و «ادبی». اگر ادبیات تطبیقی رشته‌ای قویاً نظریه‌محور به نظر می‌رسد، به سبب همین گرایش بنیادین به پرسش و بحث و جدل کردن بر سر پیش‌فرض‌ها و آموزه‌های خودش است.

مطالعات فرهنگی

به همان حال که نظریه ادبی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در پاریس شکل می‌گرفت، در دیگر سوی کانال مانش، نوعی دیگر از جریان روشنفکری بال‌وپر می‌گرفت. جامعه پسااستعمارگر عصر پس از جنگ، که جامعه‌ای تماماً آمیخته و ممزوج بود، با خود معنایی پسامدرن از فرهنگ را به ارمغان آورد که بسیار فراخ‌دامن بود. اصطلاحی که پیش‌تر به دستاوردهای روشنفکرانه ذهن بشری اشاره می‌کرد، اکنون طیفی بسی گسترده‌تر از ارجاعات - از خرده‌فرهنگ‌های کمینه گرفته تا مصرف‌گرایی بیشینه - را در دیدرس نگاه و حوزه فعالیت خود جای می‌داد. برخلاف نظریه ادبی که فقط و فقط با آثار بسیار پیچیده هنری سر و کار دارد (برای نمونه، دریدا^۱ در کتاب/نشر^۲ (۱۹۷۲) متونی مانند ریختن تاس^۳ مالارمه^۴ یا/علامه^۵ فیلیپ سالرز^۶ را بررسی می‌کند)، این رشته علمی جدید همچون کلیسای تجدطلبان^۷ است که تضارب آرا و عقاید مختلف در آن رایج است و حوزه کاری گسترده و فراگیر دارد. در فضای مردم‌سالاری پس از جنگ، کم‌آموختگان^۸ و نیز بیش‌آموختگان^۹ حق دارند از میراث یکسانی در آداب و رسوم برخوردار باشند و صاحب‌منصبان^{۱۰} و عوام^{۱۱} بخشی از تاروپود اجتماعی یکسان تلقی می‌شوند. بدین ترتیب و در پرتو این چشم‌انداز فراخ‌دامن، رشته‌ای جدید متولد می‌شود: مطالعات فرهنگی.

1. Derrida

2. Dissemination

3. A Throw of the Dice

4. Mallarmé

5. Numbers

6. Philippe Sollers

7. Broad Church

8. Undereducated

9. Overeducated

10. Mandarins

11. Masses

سابقه فرهنگ‌پژوهی^۱، اگر بخواهیم فقط جهان انگلیسی‌زبان را شاهد مثال آوریم، دست‌کم به بزرگان‌دیشه‌ورزان سستی مانند ماتیو آرنولد^۲ در سده نوزدهم باز می‌گردد که کتاب فرهنگ و آنارشی^۳ را در ۱۸۶۹ منتشر کرد و نیز تی.اس.الیوت^۴ در اوایل سده بیستم که کتاب یادداشت‌هایی درباره تعریف فرهنگ^۵ را در ۱۹۴۸ منتشر کرد. با این حال، مطالعات فرهنگی، بیش از همه، در عصر پس از جنگ ابداع شد. مطالعات فرهنگی برعکس فرهنگ‌پژوهی که توجه خود را به درک سستی هنر «والا» معطوف می‌داشت عمل می‌کرد. مطالعات فرهنگی که چهره‌هایی پیشگام مثل ریچارد هوگارت^۶ و استوارت هال^۷، هر دو از مکتب بیرمنگام، آن را پر و بال دادند بیش از آنکه نظریه‌ای زیبایی‌شناسانه باشد نظریه‌ای جامعه‌شناسانه تلقی می‌شد. هوگارت در کتاب کاربردهای سود^۸ (۱۹۵۷)، که اندیشه‌ورزان هم‌مسلكش، مانند ریموند ویلیامز^۹ و ای. پی. تامپسون^{۱۰}، از آن تأثیر پذیرفتند و آن را بسط و توسعه دادند، این دیدگاه را ترویج می‌کرد که فرهنگ طبقه کارگر از اهمیتی پیوسته برخوردار است و همین فرهنگ است که در برابر گسترش هژمونی دست به مقاومت می‌زند. این هژمونی را همکاران آلمانی مکتب فرانکفورت «صنعت فرهنگ»^{۱۱} (عمدتاً امریکایی) می‌نامند. استوارت هال، که در مقام تبعه‌ای استعماری در جامائیکا بزرگ شده بود و همین تجربه از وی «تطبیق‌گری فرهنگی»^{۱۲} ساخته بود، با سهولت یکسانی درباره هنری جیمز^{۱۳} در مقام رمان‌نویس «دور از وطن»^{۱۴} یا درباره سیاست نژادی، آگاهی طبقاتی یا سینمای معاصر قلم می‌زد و بحث می‌کرد. حال، مثل روز روشن بود که این رویکرد چه پیامدهایی برای ادبیات تطبیقی داشته است. در عصر رسانه‌های جمعی، تطبیق‌گر دو شیوه بنیادین پیش رو داشت: یا به متون

1. *The study of culture*

2. Matthew Arnold

3. *Culture and Anarchy*

4. T.S. Eliot

5. *Notes Towards the Definition of Culture*

6. Richard Hoggart

7. Stuart Hall

8. *The Uses of Literacy*

9. Raymond Williams

10. E.P. Thompson

11. Industry Culture

12. Cultural Comparativist

13. Henry James

14. Diasporic

معیار توسل جوید که یگانه منبع مشروع فرهنگ بودند یا اینکه دنیای قشنگ نو تکاملِ متنی را بپذیرد. رولان بارت در کتاب *اسطوره‌شناسی‌ها*^۱ (۱۹۵۷) تحلیلی زود هنگام از خطوط میان این دو شیوه، که به سرعت نیز در هم می‌پیچند، ارائه می‌کند. کتاب که حکم نوعی مطالعه «نشانه‌شناسی» یا علم نشانه‌ها را دارد، از بسیاری جهات، پیشگام مطالعات رسانه هم به حساب می‌آید که در دهه ۱۹۵۰ در حال گسترش بود. بارت در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه «نظریه» و «فرهنگ» به مفاهیمی بدل می‌شوند که متقابلاً اطلاع‌دهنده هستند. مدرنیته نیز، درست مثل کهن‌گرایی، اسطوره‌های خود را دارد و بارت با چشمان تیزبین خود این اسطوره‌ها را در خدمت سرمایه‌داری در محتمل‌ترین مکان‌ها می‌بیند: کُشتی، تبلیغات صابون، مغز انیشتین و جز اینها. بارت در یکی از مقاله‌ها عکس روی جلد مجله *پاری ماچ*^۲ (پسرک سیاه‌پوست یونیفورم‌پوشی در حال دادن سلام نظامی) را بررسی و آن را مجموعه‌ای از دال‌ها تلقی می‌کند که می‌خواهند نشان بدهند «فرانسه، امپراتوری بزرگی است» که قادر است حس وفاداری را در همه شهروندانش، صرف نظر از نژاد یا رنگ پوست، برانگیزد. بدین ترتیب، بارت نشان می‌دهد ما همگی در شست‌وشوی مغزی بزرگ عصر مدرن دست داریم و فریب تجارت عظیم و دولت طماع را خورده‌ایم. بارت با مهارتی مثال‌زدنی عملکرد فرهنگ را در عصر تملک ایدئولوژیک بررسی می‌کند و با هشکاری نشان می‌دهد چگونه نشانه‌های زبانی، بیش از آنکه معنا بدهند، به معنا دلالت می‌دهند.

وانگهی، آنچه بارت در کتاب خواندنی خود ترسیم می‌کند این است که نقش ناقد به شکل فزاینده‌ای صبغه سیاسی پیدا کرده است. بارت دیدگاهی اختیار می‌کند که در پنجاه سال تالی متداول و مرسوم می‌شود: اینکه فرهنگ عالی و فرادست فرهنگ دانی و فرودست را تصاحب می‌کند. ناقد با جدی انگاشتن رسانه‌های جمعی، و همزمان با تبیین سازوکارهای عوام‌فریبانه آن، همچنین نشان می‌دهد که نه فقط فرزند زمانه خودش است، بلکه از چم‌وخم زمانه هم خبر دارد. بدین ترتیب، بارت، با زیرکی و تلویحاً، به روایت فرااسطوره‌ای شخصی خود اشاره می‌کند: ناقد خوب قهرمانی است روشنفکر با دید اشعه ایکس که می‌تواند به کنه سطوح ایدئولوژیک فرهنگ معاصر نفوذ

1. *Mythologies*2. *Paris Match*

کند. قهرمان بد خود فرهنگ بورژوازی است، همان ضدقهرمان تکراری سازمان جاسوسی فرانسه که با آگاهی کاذب مصرف‌گرایی پیوند خورده است. در واقع، این نوع رویکرد، که نسل متقدم اندیشه‌ورزانی مانند والتر بنیامین^۱ یا تئودور آدورنو^۲ آن را پیش‌بینی کرده بودند، اسطوره‌ای را جانشین اسطوره دیگر می‌کند، و آن قهرمان نقادی است که نمی‌هراسد از نیروهای سرکوبگری که دورتادورش را گرفته‌اند.

به کمک همین ترفند، می‌توان تبیین کرد که نظریه ادبی و مطالعات فرهنگی دو الگوی کارآمد ادبیات تطبیقی محسوب می‌شوند. این دو رویکرد - چه رویکرد به هنر والا، و چه به رسانه‌های بازار جمعی - نقش ناقد را پررنگ می‌کنند و اثر او را از نقش سنتی و ثانویه خود به جایگاه رفیع خلاقیتی اساسی در فرهنگ معاصر ارتقا می‌بخشند. با اطمینان توان گفت که مطالعات فرهنگی قدرت تفسیری هنگفت و سرشاری دارد، یعنی مطالعات فرهنگی، که زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی را به هم می‌آمیزد و به مسائل ضروری معاصر توجه نشان می‌دهد، وظیفه‌ای واقعاً تطبیقی را عهده‌دار می‌شود، نوعی میان‌رشتگی از پیش نامعلوم که دانش سرخوشانه خود را از رسانه‌های مختلط و سلسله‌مراتب فروریخته کسب کرده است. با این حال، مطالعات فرهنگی بار مسئولیتی خاص را نیز بر دوش ناقد می‌گذارد، ناقدی که نه فقط باید متون از پیش موجود کلامی، مانند ادبیات یا تصویری مثل رنگ پوست، را بررسی کند بلکه باید هویت این متون را تعیین کند و بدان‌ها صبغه سیاسی ببخشد. با استمداد از مارکس^۳ می‌توان گفت که ناقدان ادبی فقط جهان را تفسیر کرده‌اند، ولی نکته مهم برای ناقدان فرهنگی آن است که بطن و درون جهان را ببینند.

از این رو، ناقدان فرهنگی که دیگر خود را ملزم نمی‌دانند از مجموعه تقریباً جاافتاده آثار معیار تبعیت کنند مجازند هر آنچه نگاهشان را جلب می‌کند با هم مقایسه کنند. خود همین کنش تحلیل و تطبیق‌گری است که کالاهای منتخب را در بلندجایگاهی «متن» می‌نشانند. حال، دیگر فرقی نمی‌کند که ناقد بخواهد ظرایف و ریزه‌کاری‌های آگهی تبلیغاتی را بررسی کند یا شعر یا رمان را؛ ناقد است که این دم و دستگاه و تجهیزات را با خود به متن می‌آورد. از این رو، پیدایش مطالعات فرهنگی خطرهای

1. Walter Benjamin

2. Theodor Adorno

3. Marx

ادبیات تطبیقی را همزمان هم کم‌رنگ و هم پررنگ کرده است؛ کم‌رنگ کرده چون امروز نه فقط متون «ادبی» بلکه هرچیزی را می‌توان با هم مقایسه کرد؛ پررنگ کرده، چون متون منتخب برای تطبیق‌گری، ناگزیر، مستلزم دیدگاهی سیاسی است. در اینجا نیز تطبیق، بیش از پیش، هم دادوستدی ایدئولوژیک است و هم زیباشناختی.

پسااستعمارگری

دلالت ثانوی این نگرش ایدئولوژیک، بیش از همه، در بافتار نظریهٔ پسااستعماری مشهود است. پسااستعمارگری، که شاید تأثیرگذارترین نظریه‌ای باشد که در پنجاه سال گذشته ظهور کرده است، در پی اضمحلال دو امپراتوری بزرگ اروپایی پس از جنگ جهانی دوم نضج یافت و پروبال گرفت. حضور بریتانیا در آسیا و فرانسه در آفریقا دو شاهد مثال آشکار از قاره‌هایی است که در آنها عقب‌نشینی قدرت‌های بزرگ میراث فرهنگی مناقشه‌انگیزی را بر جا گذاشته است اما در دیگر نقاط جهان نیز، مثل امریکای لاتین و جزایر کارائیب، هم رد پای امپریالیسم مشهود است و هم اینکه با آن مبارزه و در برابر آن مقاومت کرده‌اند. در بسیاری از مستعمرات اولیه، استقلال تازه آغاز کار بود. مفاهیم پسااستعمارگری برای ادبیات تطبیقی هم پیچاپیچ و هم جنجال‌برانگیز بوده است اما مخاطرهٔ اصلی، هم در فرهنگ و هم در سیاست، مسئلهٔ قدرت است. چه کسی تولید و تفسیر فرهنگ را در ید و اختیار خود دارد؟ چه کسی شیوه‌های غالب بیانگری را تعیین می‌کند؟ مشکل کلاسیک پسااستعمارگری مسئلهٔ خودپسندگی در معنای اخلاقی و فرهنگی و نیز سیاسی بوده است. در عالم سیاست، ملت‌ها یک‌شبه به استقلال می‌رسند؛ در عالم روشنفکری، استقلال چندین نسل به درازا می‌کشد. وقتی قدرتی امپریالیستی عقب‌نشینی می‌کند، آمیزه‌ای مغشوش از آداب محلی و تقلیدگری استعماری و از ترمز و تمایز بر جای می‌گذارد و البته این وضعیت زمانی بغرنج‌تر می‌شود که نویسندگان بخواهند اثر خود را به زبانی غیربومی و وارداتی بنویسد. برخی از نویسندگان هندی، برای آنکه صدایشان در سطح بین‌المللی مطرح و شنوایز شود، به زبان انگلیسی روی آورده‌اند و برخی از نویسندگان آفریقایی هم به زبان انگلیسی و فرانسوی (البته این واقعیت که اکثریت ترجیح می‌دهند به زبان بومی خود بنویسند حقیقتی تلخ است که تمرکز معمول نقادان بر ادبیات انگلیسی یا فرانسوی‌زبان را پیچیده‌تر می‌کند). به تصدیق بسیاری از نویسندگان

«استعماری»، رسانه ارتباطی، ناگزیر، پیام متن را مخدوش می‌کند و وجوهی از اندیشه و بیانگری را بر نویسنده تحمیل می‌کند که همیشه هم بهترین ابزار انتقال تجارب بومی محسوب نمی‌شود. آنچه در نهایت حاصل می‌آید، فرهنگی شترگاوپلنگ است که نه شتر است که بار ببرد، نه گاو است که شیر بدهد و نه پلنگ است که تیز بپرد.^۱

از منظر ادبیات تطبیقی، این نوع فرهنگ شترگاوپلنگ صد البته که جذابیت پایان‌ناپذیر دارد. جوهره تطبیق این است: در میانه بودن فرهنگ پسااستعماری، ماهیت موقت و سیاسی شده آن، آمیختگی‌اش با تأثیرپذیری‌های بومی و غیربومی، و ترکیب پیوسته متغیر بافتار بومی و پژواک‌های جهانی. پسااستعمارگرایی نیز، به‌سان نظریه ادبی در مقیاسی کلی‌تر، هنگامی که در ادبیات کاربست پیدا کند، ذاتاً تطبیقی می‌شود. این دلیلی است بر اینکه چرا پسااستعمارگری به چنین جناح قدرتمندی از این رشته مدرن ادبیات تطبیقی بدل شده و، به قول دیش چاکرابارتی^۲ مورخ، به راه «شهرستانی‌سازی اروپا» افتاده است. از این رو، چندان مایه شگفتی نیست که بسیاری از مفاهیم شناخته پسااستعمارگرایی از سرشت تطبیقی آن خبر می‌دهد، به گونه‌ای که می‌توان آن را دارای ماهیتی همیشه تطبیقی دانست.

با این حال، اگر ادبیات تطبیقی از شور و حال بین‌الملل‌باوری رونق می‌گیرد، شایان ذکر است که پسااستعمارگری نیز تا اندازه بسیاری از لفاظی‌های ملت‌باورانه رونق می‌گیرد که البته، بی‌گمان، از آن نوع ملت‌باوری ناپوروده و راست‌گرای افراطی نیست که اروپا را در سده بیستم از چهره انداخت بلکه بیشتر شبیه تصویر شیللر^۳ از «ترکه خمیده»^۴ بود (که آیزایا برلین^۵ نیز آن را به خدمت گرفت^۶) که، برای حفظ استقلال، از قدرت برتر مشروع جانب‌داری

۱. نویسنده به خیمایرا (chiamera) اشاره می‌کند که در اساطیر یونانی، هیولایی است با سر شیر و بدن بز و دم اژدها. - م.

2. Dipesh Chakrabarty

3. Schiller

4. Bent Twig

5. Isaiah Berlin

۶. این استعاره را آیزایا برلین برای اشاره به ملی‌گرایی به مثابه واکنش برضد مداخله بیگانگان به کار برد که ظاهراً مأخوذ از کتاب جستارهایی درباره تاریخ ماده‌گرایی اثر پلخانوف است. به گفته پلخانوف، «زمانی که ترکه یا شاخه درختی به جهتی خم می‌شود، لازم است برای کمک به نشکستن شاخه آن را به جهتی دیگر برگرداند». در اینجا، البته مراد پلخانوف تصحیح اشتباهات متفکران است و نه اشاره به ملی‌گرایی. با این حال، این استعاره را، به اشتباه، از یک سو به شیللر نسبت می‌دهند و از سویی دیگر به دیدرو. جاشوا چرنیس بود که نخستین بار ریشه این استعاره را در آثار آیزایا برلین ردیابی کرد (منبع: ویکی‌پدیا، ذیل همین مدخل)

می‌کرد. برای نمونه، هم گلیسانت^۱ و هم هومی بابا^۲، اولویت را به نوشتار بومی می‌دهند: گلیسانت ادبیات ملی را عبارت از نیاز و ضرورتی می‌داند که هویت هر گروه بدان وابسته است. هومی بابا مدعی است که «فرهنگ‌های قویاً ملی از چشم‌اندازی‌های اقلیت‌های تکه‌تکه‌شده شکل می‌گیرند». به عبارت دیگر، الگوهای بین‌المللی پس‌استعمارگرایی مبتنی بر خودنمایی یا ابراز وجود ملی است. همان‌گونه که گفتیم، تاریخچه ادبیات تطبیقی نیز چنین است.

ادبیات جهان

اگر بخواهیم از الگویی تطبیقی یاد کنیم که از آغاز هزاره سوم اهمیت پیدا کرده است، الگوی ادبیات جهانی خواهد بود. البته اصطلاح ادبیات جهانی اصطلاحی نوساخته نیست؛ در سده نوزدهم، طنین این اصطلاح به مثابه موضوع واقعی مطالعات ادبیات تطبیقی، از ویلند^۳ گرفته تا گوته^۴ و از براندس^۵ تا پوسنت^۶، به گوش رسیده است. با این حال، افق‌های ادبیات تطبیقی در سده نوزدهم قطعاً افق‌هایی اروپایی و ناظر به تصویری شبه‌استعماری از جهان و در ید و اختیار کانونی امپریالیستی بوده است. فقط پس از برآمدن سده بیستم است که ادبیات جهان صبغه‌ای جهان‌شمول پیدا می‌کند.

نمونه‌های آموزنده از تکوین ادبیات جهان را می‌توان در سرآغاز و پایان سده بیستم و در مباحث مرتبط با ادبیات جهانی در بنگال هند از نزدیک ملاحظه کرد. در سرآغاز سده بیستم، یعنی در ۱۹۰۷، رابیندرانات تاگور^۷ شاعر (۱۸۶۱-۱۹۴۱) به انجمن ملی تعلیم و تربیت در کلکته دعوت شد تا سخنرانی کند. تاگور در سخنان خود نه بر ادبیات تطبیقی بلکه بر ادبیات جهان تأکید کرد؛ به باور او، اصطلاح بنگالی «ویشوا سهیتیا»^۸ خیلی بیشتر حق مطلب را درباره چندگونگی شبه‌قاره هند بیان می‌کند، بخشی

1. Glissant

2. Homi K. Bhabha

3. Wieland

4. Goethe

5. Brandes

6. Posnett

7. Rabindranath Tagore

8. Vishwa Sahitya

تاگور می‌گوید: «شما مرا برای سخنرانی درباره ادبیات تطبیقی به اینجا دعوت کرده‌اید، من تمایل دارم از واژه بنگالی ویشوا سهیتیا (ادبیات جهان) استفاده کنم».

به این سبب که با آن مفهوم بیگانه و اروپامحور ادبیات تطبیقی سنخیتی ندارد. تاگور به آنچه خودش آن را تأکید مشکل آفرین غرب بر مفهوم «ملت» می‌داند باور ندارد و، در عوض، بر ماهیت پویا و مستقل ادبیات انگشت تأکید می‌گذارد. بر این اساس، تاگور ادبیات را نه «مجموع صرف آثاری که نویسندگان مختلف خلق کرده‌اند» بلکه «بخشی از خلاقیت جهانی بشر» تلقی می‌کند. تاگور هشدار می‌دهد که اغلب ما ادبیات را تکه‌های زمینی ناپروورده و قطعه‌قطعه تلقی می‌کنیم. تاگور مفهوم ویشوا سهیتیا را در برابر این «تکه‌تکه‌بودگی» ادبیات پیشنهاد می‌کند و آن عبارت است از «روحی جهانی» که خود را در قالب هنرهای کلامی متجلی می‌سازد.

تقریباً یک سده بعد، در پایان سده بیستم، دیگر اندیشمندان بنگالی، شکلی بدیل برای ادبیات ترسیم کرد. گایاتری چاکروورتی اسپوک، که با پیشنهاد مفهوم «فردست»^۱ زمینه را در دهه ۱۹۸۰ برای این بحث هموار ساخت که چگونه می‌توان به نحوی کارآمد صدای فرهنگ اقلیت را به گوش‌ها رساند، در کتاب *زوال* یک رشته^۲ (۲۰۰۳) خط و خطوطی را ترسیم کرده است که می‌توان آن را اصطلاحی برای شکل پسااستعماری ادبیات جهانی نامید: «سیارگی»^۳. اسپوک بر این باور است که الگوهای معیار ادبیات انگلیسی‌زبان، فرانسوی‌زبان و مانند اینها دیگر نمی‌تواند در خدمت عصر پس از جنگ سرد باشد؛ آنچه در عوض امروزه بدان نیاز است گونه‌ای از تطبیق است که به سنت‌های غیرغربی ادبیات تطبیقی اهمیت می‌دهد. این نوع تطبیق به «جنوب جهان» اجازه می‌دهد که با استفاده از زبان‌های خود، به جای زبان‌های تمرکز یافته و نخبه کلان‌شهری، صدایش را به گوش‌ها برساند. در اینجا، مراد از «جنوب جهانی» کشورهای فقیرتر و کمتر توسعه‌یافته‌ای است که پیش‌تر آنها را با نام‌هایی مانند «جهان

1. subaltern

اسپوک این اصطلاح را از آنتونیو گرامشی به وام گرفته و آن عبارت است از توصیف لایه‌ها و اقشار پایین و فردست جامعه که صدایی از آن خود ندارند و البته مراد اسپوک زنان است که در جامعه مردسالار و پسااستعماری حکم فرودستان را ایفا می‌کنند. - م

2. *Death of a Discipline*

3. planetarity

اسپوک اضافه می‌کند که این واژه را در مقابل سایر واژگان مثل سیاره، زمین، جهان، جهانی‌سازی و جز این‌ها به کار برده است و در اصل در زمره ترجمه‌ناپذیرهاست.

سوم) می‌خواندند. تقابل «سیاره» با «جهان» در نگاه اسپوک یادآور تقابل «جهانی» با «تطبیقی» در نگاه تاگور است: جهانی‌سازی ناظر است به هدایت‌گری و معیارسازی مشارکتی؛ ولی سیاره همان مکانی است که «به عاریه» در آن زندگی می‌کنیم. اسپوک اشاره‌ای به تاگور نمی‌کند اما به نظر می‌رسد گوشه چشمی به استعاره‌های بوم‌زیستی تاگور داشته باشد؛ در عصر گرم شدن جهانی و تغییرات اقلیمی کره زمین، همه ما، در سطحی ورای تمایزهای فاجعه‌بار، با هم در پیوندیم. ادبیات جهانی باید به ادبیات سیاره‌ای بدل شود.

این دو متفکر بنگالی و دیگرانی مانند بودادوا بوس^۱ که نویسندگان و ناقد است یا دبیش چاکرابارتی مورخ نشان می‌دهند که ادبیات جهانی با فراتر رفتن از خاستگاه‌های اروپایی خود جان و حیاتی تازه یافته است. انتقاد چاکرابارتی از رویکرد «تاریخ‌گرا» به توسعه جهان، که بر اساس آن مدرنیته سرمایه‌داری ابتدا در اروپا شکل می‌گیرد و سپس به سایر نقاط جهان گسترش می‌یابد، حتی تا مسئله تعیین زمان پیش می‌رود: «گاه‌شماری اروپایی»^۲ به جای اینکه به نصف‌النهار جهانی وصل شود به گرینویچ متصل شده است. آشکار است که می‌توان تکوین ادبیات تطبیقی را، هر اندازه هم که (برخی) مقاصد توسعه‌طلبانه آن والا باشند، به باد انتقاد گرفت. مثل غالب اوقات، نگاه «دیگری» همیشه نگاهی از اروپا بوده است.

مطالعات ترجمه

مسئله ترجمه در کانون توجه ادبیات تطبیقی قرار دارد. همه‌چیز به کنار، حتی بااستعدادترین زبان‌شناسان نیز نمی‌توانند به چندین و چند زبان تکلم کنند. نقل است رومن یاکوبسون^۳ که نظریه‌پرداز ادبی چندزبانه بود، به هفده زبان حرف می‌زد اما همه‌شان را به روسی. هر قدر هم که تطبیق‌گر بخواهد آثار را به زبان اصلی بخواند، باز گریزی از ترجمه ندارد. البته در اینجا ترجمه سبب خیر می‌شود و طیفی از امکانات عملی و مفهومی را در ارتباط با روابط میان ادبیات‌های ملی در برابر دیدگان تطبیق‌گر

1. Buddhadeva Bose

2. Eurochronology

3. Roman Jakobson

می‌گسترده. به زبان اُسکار وایلد، ترجمه صادقانه‌ترین شکل خیانت و همچنین عمیق‌ترین شکل خوانش محسوب می‌شود. ترجمه به مثابه الگویی برای ادبیات تطبیقی هم تعیین می‌کند چگونه بخوانیم و هم چگونه خوانش خود را نقد کنیم.

سرآغاز روشن برای رشته مطالعات ترجمه این بود که به متعارف‌ترین استعاره‌های مرتبط با ترجمه بپردازد و نشان بدهد چگونه این استعاره‌ها به مرور زمان تغییر کرده‌اند. در این حال و هوا، شاید مانا‌ترین استعاره همان استعاره وفاداری / عدم وفاداری باشد. ترجمه‌ها را، به شکل سنتی، بر اساس دو معیار ارزیابی و قضاوت کرده‌اند. یکی اینکه ترجمه‌ها تا چه اندازه به متون مبدأ «وفادار» مانده‌اند - چه، انحراف مشهود از متن اصلی مداخله و عدم وفاداری تلقی می‌شد - و دوم اینکه ترجمه‌ها تا چه اندازه آزاد و رهايند. در عین حال، این دو استعاره اصلی با دو الگوی نظریه ترجمه در ارتباط قرار می‌گیرند: «غربت‌زدایی»^۱ و «غربت‌زایی»^۲. غربت‌زدایی بدین معناست که متن مبدأ را باید تا آن‌جا که در توان است روان و سلیس به زبان مقصد ترجمه کرد، گویی ترجمه به زبان مقصد نگارش یافته است (شاعران رومی مثل هوراس^۳ در ترجمه متون یونانی همین رویکرد را پیشه ساخته بودند). غربت‌زایی خاطرنشان می‌کند که نقش مترجم این است که با بازتولید نحو و معنای متن اصلی، تا حد توان، زبان ترجمه خود را «غریب/بیگانه» گرداند، حتی اگر به قیمت زیر پا گذاشتن کاربردهای متعارف زبانی تمام شود (شاعران رمانتیک مثل هولدرلین^۴ این رویکرد را اتخاذ کرده بودند). البته، به جز این دو الگو الگوهای دیگری هم بوده‌اند که در مطالعات ترجمه سربرآورده و کنار رفته‌اند. شاید تأثیرگذارترین این الگوها همان باشد که والتر بنیامین، ناقد آلمانی، به سال ۱۹۲۳، در مقدمه خود بر شعرهای بودلر^۵ مطرح کرده است: ترجمه می‌تواند به متن پیشینی^۶ پنهان در میان سطور متن زبان اصلی دست یابد. با این حال، تاریخ ترجمه و تاریخ نظریه ترجمه همواره میان این دو قطب، یعنی غربت‌زدایی / غربت‌زایی، در آمدوشد بوده است، به ویژه که این دو قطب، از حیث فرهنگی، خودویژه و وابسته به

1. domestication

2. foreignization

3. Horace

4. Hölderlin

5. Baudelaire

6. Ur-text

نگرش‌های متغیر درباره جایگاه ترجمه، نمادگرایی آن و، شاید از همه مهم‌تر، آمار و ارقام فروش بوده‌اند.

ترجمه به مثابه الگویی کلی‌تر برای ادبیات تطبیقی بسیار مؤثر بوده است؛ درست بدین علت که هم پیش‌شرط تعامل بین‌المللی و هم خود فرایند ترجمه را بازنمایی می‌کند. ترجمه نه فقط امکان تطبیق را میسر می‌سازد بلکه خود نیز کنش تطبیق محسوب می‌شود که، به تعبیر شعر ساموئل دانیل^۱ در ستایش نسخه انگلیسی مونتنی^۲ (۱۶۰۳) اثر فلوریو^۳، نوعی «آمدورفت بین‌ذهانی»^۴ است. ترجمه، در گسترده‌ترین معنای آن، پرسش از سیاست، زیبایی‌شناسی و اخلاق ادبیات است؛ هر کنش ترجمه، هر آخرین گزینش زبانی، مبین مداخله در حوزه روابط بین‌الملل است. ما که امروز در عصر «پسابابل» روزگار می‌گذرانیم، چاره‌ای نداریم جز اینکه از رهگذر ترجمه تعامل برقرار کنیم؛ اینکه این امر تا چه اندازه میسر باشد، موضوع مباحث کشدار بوده است میان «همه‌باوران»^۵ که معتقدند هرچیزی ترجمه‌پذیر است و «ذات‌باوران»^۶ که معتقدند هیچ چیز اصلاً و ابداً ترجمه‌پذیر نیست. از این رو، جای تعجب نیست که برخی پژوهشگران راه افراط پوییده و مطالعات ترجمه را آینده و، در واقع، جانشین خلف ادبیات تطبیقی برشمرده‌اند.

سوزان باسنت در درآمدی که به سال ۱۹۹۳ بر ادبیات تطبیقی می‌نویسد، استدلال می‌کند که پرداختن به ترجمه به ما کمک می‌کند که رشته مطالعات ترجمه را بر اساس واژگانی واقعاً جهان‌شمول‌تر بازتنظیم و خود را از تمایز سنتی میان ادبیات‌های اقلیت و اکثریت رها و به سمت تأکید برابری طلبانه بر تعامل بین‌المللی حرکت کنیم. باسنت الگوی اصلی خود را نظریه پیشنهادی ای‌تامار اون زوهر^۷ یعنی «نظامگان»^۸ قرار داده است. اون زوهر در مقاله تأثیرگذار خود (۱۹۷۳) استدلال می‌کند که جایگاه متغیر ترجمه در بطن این نظامگان بازتاب جایگاه متغیر زبان مقصد است. به زبانی ساده‌تر،

1. Samuel Daniel

2. Montaigne

3. Florio

4. Intertraffique of the mind

5. Universalists

6. Nominalists

7. Itamar Even-Zohar

8. Poly-system

این بدان معناست که هرگاه فرهنگی خود را «جوان»، «حاشیه‌ای» و در «بحران» می‌بیند، درصدد برمی‌آید که با توسل به آثار ترجمه‌شده از سایر فرهنگ‌ها ریشه‌های هویتی خود را مستحکم گرداند. در همان حال که خودباوری ملی پررنگ می‌شود، این نیاز به مهر تأیید گرفتن از فرهنگ بیگانه نیز رنگ می‌بازد. کوتاه اینکه افزایش ترجمه نمایانگر کاهش خودباوری و اعتماد به نفس است.

مطالعات نظریه پذیرش/دریافت

اگر ترجمه ناظر به یک وجه از ترابری و انتقال معنا باشد، «دریافت/پذیرش» دیگر وجه آن را توصیف می‌کند. ترجمه معناها را میان زبان‌ها و، به عبارتی، روی محور افقی جابه‌جا می‌کند. پذیرش/دریافت معنا را از خلال زبان‌ها و بر محور عمودی ردیابی می‌کند. البته، ترجمه خود شکلی از دریافت است، به ویژه به سبب اینکه آثار مهم دائماً بازترجمه می‌شوند لیکن پیش‌رانه تطبیقی آن، تا اندازه زیادی، جغرافیایی و ورای زبان‌ها و فرهنگ‌هاست. طبق تعریف، عملکرد دریافت تاریخی و معطوف است به آنچه خوانندگان و فرهنگ‌ها با ترجمه‌ها انجام می‌دهند. آشکار است که در اصل، فرهنگ متأخر می‌تواند هرچیزی را «دریافت کند» - در برخی از مکاتب نظری، مثل «نظریه واکنش خواننده»^۱ ی ولفگانگ ایزر^۲ و هانس روبرت یاوس^۳، دریافت مبنای اصلی معنای ادبی است اما هرچه تیره و تبار فرهنگ بزرگ‌تر باشد، طنین و پژواک آن بلندتر است. به معنای دقیق کلمه، دریافت آثار کلاسیک یونانی، رومی و عربی یکی از ماناثرین الگوهای ادبیات تطبیقی در طی سده‌ها محسوب می‌شود و می‌تواند مظهر شایستگی و کارایی مطالعات نظریه دریافت در دوره معاصر تلقی شود.

قدمت مطالعات کلاسیک نظریه دریافت، با اینکه در جهان انگلیسی‌زبان به تازگی جایگاهی درخور یافته است، به عهد باستان بازمی‌گردد. بیشتر ادبیات لاتین متأسی از دریافت پژوهی گسترده‌تر آثار یونانی بوده است. همان‌گونه که هوراس در نامه‌های خود می‌نویسد: «یونان مغلوب بر فاتح قدرتمند خود غلبه کرد و هنر خود را برای

1. reader response theory

2. Wolfgang Iser

3. Hans Robert Jauss

4. *Epistles*

لاتیوم روستایی به ارمغان آورد». شاید از همه شگفت‌انگیزتر رجوع خود یونانیان به فرهنگ پارسی باشد، چیزی که ادوارد سعید^۱ در خوانش تأثیرگذار خود از تراژدی پارسیان^۲ آیسخولوس^۳ در مقام یکی از اولین شواهد و مستندات شرق‌شناسی نشان داده است. از این رو، کلیت رشته مطالعات کلاسیک، که از خلال هزاره‌ها به هم پیوستگی فرهنگی نگاهی به گذشته دارد، از برخی جنبه‌ها، درباره دریافت است. با این حال، یاریگری خاص مطالعات کلاسیک دریافت این بوده که نشان دهد چگونه سنت کلاسیک در جوامع متأخر بازفعال شده - و از این رهگذر، به معناهای متغیر برآمده از تغییرات بافتاری پرداخته - و در پیامدهای فرهنگی و نظری این فرایند تأمل کرده است. از بطن این هم‌کناری، چشم‌اندازی تازه و اصیل نه فقط به متون اولیه و متأخر بلکه به رابطه میان این متون و دوره‌های مربوط به خود به میان آمده است.

ثمره این رویکرد برای ادبیات تطبیقی واضح و مبرهن است. اگر به زبان تطبیقی سخن بگوییم، بهتر است دریافت کنیم یا به دست آوریم تا آنکه از دست بدهیم چون حضور متقدمان است که بافتار متأخر را غنا می‌بخشد. ناقدان نظریه دریافت، در هم‌آوردی کهنه و نو، متقدمان را از دریچه چشم متأخران می‌خوانند و روش‌هایی را نشان می‌دهند که متن متأخر از طریق آنها به سلف خود توسل جسته است. در روایت طنزآمیز جان‌اتان سویفت^۴ از این بحث (در «نبرد کتاب‌ها» که بخشی از کتاب قصه لاوک^۵ بود که در ۱۷۰۴ منتشر شد)، کتاب‌ها هستند که پا به جهان می‌گذارند و برای کسب جایگاه برتر با هم می‌جنگند.

با این وصف، پرسش اینجاست که چرا نظریه دریافت در سده بیست و یکم به این جایگاه دست یافته است؟ بخشی از پاسخ صرفاً به مصلحت‌اندیشی، فرصت‌طلبی و نفع شخصی مربوط می‌شود. دوره کلاسیک در مواجهه با کشمکش بزرگ‌تری بر سر توجیه حیات خود به مطالعات دریافت توسل جست تا بر مدخلیت و خودآگاهی مستمر خود مهر تأیید بزند: کهنه به مثابه راهنمای مدرنیت. علاوه بر این، در کل، مطالعات دریافت و پذیرش بخشی از چرخش کلی به سمت اشکال تاریخ، مثلاً تاریخ کتابت یا تاریخ

1. Edward Said

2. *The Persians*

3. Aeschylus

4. Jonathan Swift

5. *A Tale of a Tub*

روشنفکری، تلقی شده که بافتار فرهنگی را به محتوای معنایی ترجیح داده است. این چرخش تاریخی گسترش چشم‌انداز تطبیقی را به همراه آورده و آن را نه فقط بر تلقی دریافت به مثابه شکلی از تطبیق بلکه بر تلقی تطبیق به مثابه شکلی از دریافت مبتنی ساخته است. در تحلیل نهایی، مطالعه شیوه‌های دریافت فرهنگ به ایجاد رشته‌های تطبیقی منجر می‌شود. اینکه نظریه دریافت کلاسیک، یا هر نوع مطالعه دریافت، در ذات خود، میان‌رشته‌ای است از توان این نظریه برای گستره نارشته ادبیات تطبیقی خبر می‌دهد که ناستوار میان کهنه و مدرن، میان شرق و غرب و میان جنوب و شمال در نوسان است. از یک‌چیز اما اطمینان داریم: مباحث آتی ادبیات تطبیقی پای مختصات بیشتری را به این میدان باز خواهد کرد. اگر ادبیات تطبیقی را چونان پرگار بدانیم، این پرگار نیاز دارد که دائماً بازتنظیم شود.

منابعی برای خوانش بیشتر درباره ادبیات تطبیقی نظریه ادبی

- Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. Annette Lavers and Colin Smith. USA: Hill & Wang, 1977.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*. 1/4 (1976): 93-875.
- Derrida, Jacques. "Différance". Alan Bass. *Margins of Philosophy*. 1982: 3-27.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. G.C. Spivak. USA: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. USA: Blackwell, 1983.
- Gilbert, Sandra, and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. USA: Yale, 1979.

مطالعات فرهنگی

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Annette Lavers. Farrar, Strauss & Giroux: 1972.
- During, Simon. *The Cultural Studies Reader*. Routledge: 1993.
- Eliot, T.S. *Notes Towards the Definition of Culture*. Faber & Faber: 1973.
- Hall, Stuart. *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Duke University Press: 2016.
- Hall, Stuart. *Familiar Stranger: A Life between Two Islands*. Allen Lane: 2017.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. Penguin: 2009.

پسااستعمارگری

- Aravamudan, Srinivas. *Enlightenment Orientalism*. Chicago: 2011.

- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge: 2004.
- Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*. Joan Pinkham. Monthly Review Press: 2000.
- Césaire, Aimé. *Return to my Native Land*. Mireille Rosello and Annie Pritchard. Bloodaxe: 1995.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: 2000.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Richard Philcox. Grove: 2005.
- Glissant, Édouard. "Cross-Cultural Poetics: National Literatures". *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. 2009: 58-248.
- Li, Xiofan Amy. "The Exotic and the Autoexotic". *Publications of the Modern Language Association of America*. 132/2 (2017): 392-461.
- Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon: 1978.

مطالعات ترجمه

- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: 2005.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". Harry Zohn. *Fontana*. 1992: 70-82.
- Cassin, Barbara. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: 2014.
- Evan-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Historical Poetics*. 1978: 117-127.
- Liu, Lydia He. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity*. China: Stanford, 1995.
- Reynolds, Matthew. *Translation: A Very Short Introduction*. OUP: 2016.
- Steiner, George. *After Babel*. OUP: 1975.
- Taylor, Charles. *The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*. Harvard: 2016.

مطالعات دریافت و پذیرش

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. OUP: 1973.
- Fumaroli, Marc. *La Querelle des anciens et des modernes*. Gallimard Folio: 2001.
- Hardwick, Lorna, and Christopher Stray. *A Companion to Classical Reception*. Wiley-Blackwell: 2007.
- Horace. *Satires and Epistles*. John Davie. Oxford World's Classics: 2011.
- Skinner, Quentin. "Meaning and Understanding in the History of Ideas". *History and Theory*. 8/1 (1969): 53-57.
- Warner, Marina. *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*. Chatto & Windus: 2011.
- Zajko, Vanda. *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Wiley-Blackwell: 2017.

تصویر ایران و ایرانی در سفرنامه‌ از خراسان تا بختیاری

فاطمه حیدری^۱، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج
فاطمه رحیمی‌نیا، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج

چکیده

فرهنگ‌های انسانی همیشه در ارتباط با هم برای یکدیگر نقش «دیگربودگی» داشته‌اند و بسیاری از اوقات، قضاوت و پیش‌داوری‌های یک فرهنگ درباره فرهنگ «دیگری» در فرایند پدید آمدن و آفرینش آثار هنری و ادبی رخ می‌نماید. هنگام تبیین تصویرهای ساخته و پرداخته در متون، گویی «خودی» را از دریچه چشم «دیگری» می‌بینیم و به شناختی بهتر و غیرشخصی‌تر دست می‌یابیم. تصویرشناسی در مقام رهیافت مطالعاتی در حوزه ادبیات تطبیقی می‌تواند بخشی از فرایند کشف ظرفیت‌ها و توانایی‌های ادبی متن را از زاویه‌ای دیگر بکاود و تعارض‌های فرهنگی را بازجوید.

مقاله حاضر بر آن است تا با این رویکرد به سفرنامه *از خراسان تا بختیاری* به قلم هانری رنه دالمانی (۱۸۶۳-۱۹۵۰)، تاریخ‌نگار و هنرشناس فرانسوی، بپردازد که در در اواخر دوره قاجار نوشته شده و نویسنده در آن به بررسی تاریخ ایران و ارائه تصویری از فرهنگ، اجتماع و جغرافیای آن دوره پرداخته است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سفرنامه دالمانی، در مقایسه با بسیاری از نمونه‌های مشابه غربی، تصویر نسبتاً دقیق و قابل‌قبولی از فرهنگ و طبیعت ایران ارائه کرده است. او نگاه منصفانه‌ای به ایران و ایرانی دارد و حداقل از پیش‌داوری و قضاوت خودداری کرده است و کوشیده هر آنچه را دیده است به همان نحو گزارش کند. تصویرپردازی او از «دیگری» ایرانی اغلب واقع‌گرایانه و، در مواردی، برخاسته از نگاه غیرومی‌گراست و گاهی نیز به کلی‌نگری و ساده‌سازی نزدیک می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، تصویرشناسی، سفرنامه، هانری رنه دالمانی

مقدمه

تصویرشناسی رویکرد جدیدی در ادبیات تطبیقی است که «در آن، تصویر کشورها و شخصیت‌های بیگانه در آثار یک نویسنده یا یک دوره و مکتب مطالعه می‌شود» (نامور مطلق ۱۲۲). تصویرشناسی مکتب یا نظریه تازه ادبی نیست بلکه شیوه و روش جدیدی برای خوانش متون و خوانش تصویرهای «دیگری» است. در تصویرشناسی، معمولاً مضمون اصلی «دیگری» است. «دیگری» مفهوم گسترده‌ای را در بر می‌گیرد و گاه با «خودی» و گاه در تقابل با «خودی» است. نکته اصلی اینجاست که «خودی» فقط در تقابل یا تعامل و برخورد با «دیگری» شکل می‌گیرد. فرهنگ‌های انسانی همیشه در ارتباط با هم برای یکدیگر نقش «دیگربودگی» داشته‌اند و بسیاری از اوقات، قضاوت و پیش‌داوری‌های یک فرهنگ درباره فرهنگ «دیگری» در فرایند پدید آمدن و آفرینش آثار هنری و ادبی رخ می‌نماید. بنابراین، هنگام تبیین تصویرهای ساخته و پرداخته در متون گویی «خودی» را از دریچه چشم «دیگری» می‌بینیم و به شناختی بهتر و غیرشخصی‌تر دست می‌یابیم. تصویرشناسی در مقام رهیافت مطالعاتی در حوزه ادبیات تطبیقی می‌تواند بخشی از فرایند کشف ظرفیت‌ها و توانایی‌های ادبی متن را از زاویه‌ای دیگر بکاود و تعارض‌های فرهنگی را بازجوید.

سفرنامه‌ها از بهترین منابعی هستند که از «دیگری» تصویر به دست می‌دهند. سفرنامه‌ها، پیش از هر چیز، بنا به نیاز انسان به شناخت «دیگری متفاوت» به نگارش درمی‌آیند و تصویری از این دیگری متفاوت ارائه می‌دهند. معمولاً در فرایند این تصویرسازی، ایدئولوژی و عقاید نویسنده و فرهنگ نظاره‌گر نیز آشکار می‌شود. این تصاویر گاه مطابق با واقع و حقیقت است و گاهی خلاف واقع، مغرضانه، ناآگاهانه و شتابزده است. گزینش‌های راوی در تصویرپردازی از دیگری در این فرایند دخیل است. تصویرپردازی نوعی بازتولید واقعیت و در حقیقت تبدیل امر دیداری به امری نوشتاری است و از آنجا که راوی نمی‌تواند تمام امور دیداری را در متن خود به تصویر بکشد، دست به گزینش می‌زند و آنچه را در خدمت به غایت و هدف خود مهم‌تر می‌بیند برمی‌گزیند.

مقاله حاضر بر آن است تا با این رویکرد به یکی از سفرنامه‌های مهمی که اروپاییان درباره ایران نوشته‌اند بپردازد. سفرنامه *از خراسان تا بختیاری* به قلم هانری رنه دالمانی^۱ (۱۸۶۳-۱۹۵۰)، تاریخ‌نگار و هنرشناس فرانسوی، در ۱۹۱۱/۱۲۹۰، یعنی در اواخر دوره قاجار، نوشته شده و نویسنده در آن به بررسی تاریخ ایران و ارائه تصویری از فرهنگ، اجتماع و جغرافیای آن دوره پرداخته است.

هانری رنه دالمانی عشق و علاقه خاصی به جمع‌آوری اشیای عتیقه ساخت خاورزمین، و به‌خصوص صنایع ایران، داشت. او در ۱۸۹۹ به عشق‌باد رفت و با فرانسوی دیگری، که در آن زمان کارمند گمرک ایران بود و با او سابقه آشنایی داشت، به سیاحت ایالت خراسان پرداخت و شهرهای نیشابور و سبزوار و قوچان را دید و حتی در خرابه‌های یک شهر قدیمی نزدیک قوچان، با اجازه والی خراسان، کاوش‌هایی کرد و چون زمستان فرا رسید، بدون نتیجه‌ای از کارش دست کشید و به فرانسه بازگشت. در ۱۹۰۷، دوباره به ایران آمد و برای اینکه دستاویزی هم داشته باشد از وزارت فرهنگ فرانسه مأموریت گرفت که درباره بناها و آثار باستانی ایران تحقیق کند و نتیجه آن را، پس از بازگشت، به وزارت‌خانه گزارش دهد. دالمانی، به کمک رفیق سفر خود، ژان ونشن^۲، که مرد ادیبی بود، همه آنچه را در طی مسافرت سه‌ماهه خود از خراسان تا بختیاری مشاهده کرد و از دیگران شنید یادداشت کرد و به ویژه از اروپاییانی که سال‌ها در ایران مأموریت داشتند و با اوضاع این کشور آشنا بودند یادداشت‌ها و عکس‌هایی گرفت و پس از بازگشت به پاریس، این مجموعه را به صورت چهار جلد کتاب مصور با نام *مسافرت سه‌ماهه از خراسان تا بختیاری* به چاپ رساند (دالمانی ۲۸).

تصاویر جغرافیایی و طبیعی

دالمانی در توصیف چهره طبیعت و سیمای شهرهای مختلف ایران چنان مهارتی دارد که گویی سال‌های متوالی در ایران زیسته است. در کتاب، وصف‌های بسیار دقیق و زیبایی از شهرهای مختلف ایران عصر مشروطه دیده می‌شود، مثلاً در توصیف راه نیشابور می‌نویسد:

1. Henry-René d'Allemagne

2. Jean Vinchon

راهی که به طرف نیشابور می‌رود بد نیست و اسبان بدون زحمت راه می‌پیمایند. ما در طول رشته جبالی مسافرت می‌کنیم که دارای شعب کوچکی است و همه آنها به رشته اصلی عمود هستند چون نزدیک‌تر شدیم، منظره تغییر کرد و مثل این بود که تابلوی نقاشی را با رنگ‌های قرمز و سیاه و سبز در مقابل ما قرار داده باشند. زمینه قسمت پایین این تابلو از کوه‌پاره‌های خاکستری یا خرمایی به وجود آمده بود (همان ۱۴۳).

یکی از ویژگی‌های این سفرنامه ذکر دقیق نام شهرها و روستاهایی است که در طول سفر بر سر راه او قرار داشته‌اند و ارجاعاتی که در این زمینه به روایات و منابع تاریخی می‌دهد حاکی از گستردگی معلومات او درباره ایران است. او، تا آنجا که توانسته، وجه تسمیه شهرها و معانی آنها را نیز ذکر کرده است، مثلاً نام شهر کاشان را این گونه توضیح می‌دهد:

بنا به روایتی، این شهر را زبیده، زن هارون‌الرشید، بنا کرده است. به طوری که نقل کرده‌اند، این ملکه در موقع مسافرت به خراسان به این ناحیه آمد و چون در این محل به او خوش گذشت، فرمان داد که در آن شهری بنا کنند ولی چون معماران وسیله‌ای در دسترس خود نداشتند با کاه خردشده نقشه شهر را در روی زمین طرح نمودند که بعد به ساختن آن مشغول گردند و نظر به اینکه در ایران کاه خردشده را «کاه‌افشان» می‌گویند این کلمه بعداً تخفیف یافته و تبدیل به کاشان شد. مورخین دیگری نام این شهر را از دو کلمه «کی آشیان» یعنی مقرر شاهان مأخوذ دانسته‌اند (همان ۸۹۵).

دالمانی روحیه طبیعت‌دوست ایرانیان را می‌ستاید و با نگاهی فرودستانه به باغ‌های ایرانی می‌نگرد. باغ‌های ایرانی، در طول تاریخ، کارکردهای مختلفی در جامعه داشته و نمادی از معماری، فرهنگ و هنر ایرانی است. باغ‌ها نشان‌دهنده حیات زنده و طبیعت ایران و به باور بسیاری جلوه‌ای از عرفان ایرانی هستند. ایرانیان همیشه طبیعت را ستایش کرده‌اند و به آن عشق می‌ورزند و این روحیه در ایجاد باغ‌های زیبا، که تلفیقی از طبیعت، هنر و معماری است، تجلی یافته است (شایسته‌فر ۳۶). دالمانی گل‌های ایرانی را از حیث زیبایی، خوشرنگی و طراوات بر تمامی گل‌های جهان ترجیح می‌دهد و میوه‌های ایرانی را از لحاظ تنوع، شیرینی و خوش طعمی در جهان بی‌نظیر و ممتاز می‌یابد:

ایرانیان، بنا بر عادت قدیمی، باغچه‌های خود را از گل‌های گوناگون پر کرده‌اند و هیچ نظم و ترتیبی برای آنها قائل نشده‌اند. این گل‌ها با اینکه به هم فشار وارد می‌آورند چون از هوای خوب و آفتاب بهره‌مند هستند از حیث خوشرنگی و درخشندگی و عطر بر تمام گل‌های دنیا برتری و امتیاز دارند. علاوه بر این گل‌های بوستانی، در بیابان‌ها هم در موقع بهار دشت و دمن

سبز و خرم می‌شود و از گل‌های بیابانی مستور می‌گردد و مسافر در حینی که از عطر آنها مست شده است در میان آنها راه می‌پیماید و این گل‌های زیبا را در زیر پای اسب خود پایمال می‌کند. در کشور ایران، انواع میوه‌های ممتاز به عمل می‌آید، به‌خصوص به و گلابی و هلو و آن به قدری ممتاز و شیرین و خوش‌طعم هستند که می‌توان گفت در دنیا بی‌نظیر می‌باشند. انواع میوه‌های اروپایی و آسیایی در ایران به عمل می‌آیند که در نوع خود بی‌نظیر می‌باشند و اغلب هم به حالت وحشی در جنگل‌ها یافت می‌شوند. خربزه ایران بسیار مطلوب و در دنیا مشهور است (همان ۹۹).

توصیفات جسمانی اهالی

هانری رنه دالمانی نژاد ایرانی را نژادی زیبا می‌داند، زیبایی ایرانیان را تحسین می‌کند و البته یادآور می‌شود که توصیف زیبایی زنان در سروده‌های شاعران ایرانی خالی از اغراق‌های شاعرانه نیست. از نظر او، زنان ایرانی زیبایی مسحورکننده‌ای دارند: چشمانی خمار با ابروان کمانی که به صورت قوسی تا شقیقه امتداد می‌یابند و با خالی در بالای بینی از یکدیگر جدا می‌شوند.

زنان ایرانی چشمان فرورفته خمارآلودی دارند و همان‌طور که مغناطیس آهن را می‌رباید زن ایرانی با یک کرشمه و نگاه فوراً مرد را مجذوب و شیفته خود می‌سازد. می‌توان گفت که حیات زن در چشمان درشت و بادامی او تمرکز یافته است. زن زیباروی می‌تواند تمام تفکر و احساسات درونی خود را به وسیله حرکات ابرو و مژگان بروز دهد. آرایش صورت و پلک‌های سرمه‌کشیده توانایی و تسلط خاصی به او می‌دهد. ترکیب چشم او بسیار جالب‌توجه است، عنیبۀ زیبا و قرنیۀ کهربایی و مردمک سیاه‌رنگ چشم کیفیت خاصی به صورت می‌دهد. رنگ صورت عموماً مانند شیر سفید است و اگر این سفیدی طبیعی نباشد، با آرایش آن را به همان رنگ در می‌آورند (دالمانی ۲۲۸).

اخلاق و اندیشه‌های ایرانیان

سیمای اخلاقی و فرهنگی ایرانیان در سفرنامه دالمانی جلوه ویژه‌ای دارد. دالمانی در باب اخلاق ایرانی‌ها می‌گوید:

ایرانی بالطبع موقر و سنگین است و غالباً هم خود را خشن و عبوس نشان می‌دهد و به ندرت تبسمی بر لبان او ظاهر می‌گردد، هرگاه چهره او تصادفاً تغییر پیدا کند این تغییر را علامت

حقارت خود می‌پندارد و فوراً برای حفظ متانت خود که از دستورات برنامه عادی اوست این تغییر صورت را بر طرف می‌نماید و گاهی برای حفظ تشخص خود در پاسخ سوال‌کننده به کلمات ساده یکنواخت اکتفا می‌کند تا از بزرگی و ابهت او کاسته نشود، برعکس گاهی هم جملات مصنوعی بسیار به کار می‌برد و فرمول‌های مختلف ادبی برای خوش‌آمد طرف به زبان می‌آورد که هیچ صداقت و واقعیت ندارد (دالمانی ۲۳۵).

او این ادب را به همه اقشار اجتماعی بسط می‌دهد. از نظر دالمانی، رفتار ایرانیان در مواجهه با تازه‌واردان و مهمانان در کمال ادب، مهربانی و تواضع است. آنان سعی در اجابت تمامی خواسته‌های مهمانان دارند و هرگز جملات سرد به کار نمی‌برند و معمولاً درخواست‌های تازه‌واردان را بی‌پاسخ نمی‌گذارند:

به‌طور کلی، رعایای شاهنشاه ایران نسبت به واردین با کمال ادب و مهربانی و خوش‌رویی رفتار می‌کنند و جملات ادبی شایسته‌ای که خوش‌آیند مهمان باشد به زبان می‌آورند و تقریباً می‌توان گفت که هیچ‌وقت درخواست کسی را مطلقاً رد نمی‌کنند و با آنها با لحنی که یاس‌آور باشد جواب نمی‌دهند و همیشه سعی می‌کنند که درخواست‌کننده را، ولو اینکه به ظاهر، امیدوار سازند (همان ۲۳۷).

یکی از خصایص ویژه ایرانیان آداب اجتماعی و احترام به مهمان و بیگانه است. بیگانگان وقتی وارد ایران می‌شوند عموماً با مهربانی و ادب مردم ایران روبه‌رو می‌شوند. خشم و کینه در نگاه و رفتار آنان دیده نمی‌شود و مقدم بیگانگان را گرمی و احترام آنان را پاس می‌دارند (پارسادوست ۱۵۸). دالمانی مهمان‌نوازی ایرانیان را بدون نقص و در حد کمال می‌داند و یادآور می‌شود که در ایران مهمان‌سرا و مسافرخانه وجود ندارد و کاروان‌سراها نیز با فواصل طولانی از یکدیگر قرار دارند ولی نکته حائز اهمیت این است که در تمامی این کاروان‌سراها پذیرایی از مهمانان رایگان است. به گفته او، «چینی‌ها در مراعات ادب و احترام نسبت به مهمان معروف هستند ولی اگر جهانیان ایرانیان را، به طوری که باید، شناخته بودند مسلماً آنها را در صفت مهمان‌نوازی بر چینی‌ها ترجیح می‌دادند» (دالمانی ۲۳۸).

سخاوت در فرهنگ ایرانی سخت مورد توجه بوده و توصیه‌های علمی و عملی در پندنامه‌ها و نصایح پیشینیان از عمق و نفوذ این خصلت در جوامع ایرانی از ادوار پیش تا امروز حکایت می‌کند. دالمانی سخاوت را یکی از خصوصیات بارز ایرانیان می‌داند.

در یکی از سفرها، نوکر او با بی‌احتیاطی آینه بسیار زیبای صاحب‌خانه را، که با مشقت زیادی از اروپا به این کوهستان دورافتاده حمل شده بود، می‌شکند. دالمانی شرمسار می‌شود و عذرخواهی می‌کند ولی صاحب‌خانه با خوش‌رویی می‌گوید:

این خانه و تمام اثاثه آن به شما تعلق دارد. چیز مهمی نیست. شما مختارید که همه را بشکنید و از میان ببرید یا با خود ببرید و هرقدر بیشتر از این کارها بکنید ما مشعوف‌تر خواهیم شد زیرا که چنین اعمال نشانه دوستی و ملاطفتی است که نسبت به ما بروز می‌دهید (همان ۱۰۵۴).

بر همین اساس، شاید بتوان گفت که دالمانی، از این حیث، منصفانه به ایران و ایرانی می‌نگرد یا حداقل نگاه فرادستانه ندارد. البته او به عادات غلط و ناپسند ایرانیان نیز اشاره می‌کند اما نه با تحقیر و تخفیف. نگاه او نگاهی است به دور از هرگونه پیش‌داوری و قضاوت. درباره عادات غلط و ناپسند ایرانیان می‌نویسد:

ایرانیان عادت زیان‌آوری هم دارند و آن این است که در موقع بستری شدن مریض اتصالاً اقوام و دوستان و آشنایان به دیدن او می‌آیند و با هم صحبت می‌کنند و اتاق مریض را از دود قلیان و چپق پر می‌کنند و طریق معالجه را تحسین و یا تکذیب می‌کنند. هر قدر حال مریض بدتر شود جمعیت زیادتری در اتاق او تشکیل می‌گردد. حتی در موقعی که مریض در حال احتضار است عده زیادی که شماره آنها به ۶۰ تا ۸۰ نفر می‌رسد در اتاق او جمع می‌شوند و او را به کلی ناراحت می‌کنند (همان ۵۹۴).

زنان، به عنوان نیمی از جامعه ایران، در زمان‌های مختلف نقش‌های متفاوتی در اجتماع ایفا کرده‌اند. منصوره اتحادیه درخصوص اهمیت بررسی تاریخ زنان معتقد است:

تا تاریخ زنان در ایران بررسی نشود، بررسی تاریخ جامعه محدود، یک‌طرفه و نارسا خواهد بود. اگر سفرهای ناصرالدین‌شاه به اروپا اهمیت تاریخی دارد، اگر قراردادهای سیاسی، تأسیس دارالفنون و... باعث تحول شد، چرا نباید بهرسم در منازل که مردان در مصدر کار بودند، چه گذشت؟ (اتحادیه ۵۴).

سفر نویسنده به ایران مقارن با سلطنت قاجار است. شواهد گوناگون تاریخی گواه مشارکت مؤثر زنان در تحولات اجتماعی این دوره از تاریخ معاصر ایران است. برای مثال، می‌توان به نامه‌ای اشاره کرد که اتحادیه غیبی نسلان خطاب به نمایندگان مجلس در روزنامه *ندای وطن* نوشتند مبنی بر اینکه نمایندگان به اوضاع مملکت رسیدگی و به پریشانی و بی‌سروسامانی کشور خاتمه دهند «و اگر از عهده این کار برنمی‌آیند، استعفا

کنند و کار مملکت را به زنان بسپارند» (آفاری ۱۰۵). در نامه دیگری که انجمن غیبی زنان شهر تبریز خطاب به نمایندگان مجلس برای تدوین و تصمیم قانون اساسی نوشتند آمده است: «تمامی اهل شهر در هیجان‌اند، حتی طایفه نساوان با بچه‌های شیرخواره در مساجد جمع‌اند. زن‌های شیراز نامه نوشته که اعیان و اشراف مانع تدوین و تصویب قانون اساسی‌اند» (ملک‌زاده ۲۶). دالمانی با نگاه تیزبین و دقیق خود، که منصفانه و همراه با مساوات و حتی گاهی نیز با فرودستی است، اعتقاد و باور برخی از ایرانیان در مورد زنان را نقد می‌کند:

ایرانیان ضرب‌المثلی دارند که پستی مقام زن را در جامعه به خوبی نشان می‌دهد. آن‌ها می‌گویند زنان گیسوان بلندی دارند ولی عقلشان کوتاه است. چنین قضاوتی دور از عدل و انصاف است زیرا که در ایران زنان دانشمند زیادی دیده می‌شود که عاشق مطالعه و تحریر هستند و اشعار خوبی هم می‌سرایند (دالمانی ۳۱۹).

دالمانی درباره پاکدامنی زنان ایرانی نیز حکایتی نقل می‌کند. او در کاشان به دیدن بنایی معروف به منارکج می‌رود که گویا در گذشته زنانی را که به شوهرانشان خیانت می‌کردند از آنجا به پایین می‌انداخته‌اند و به گفته یکی از سیاحان پیش از خود استناد می‌کند که از نگهبان برج پرسیده بود آیا این رسم هنوز هم معمول است؟ نگهبان در نهایت غرور پاسخ داده بود که هرگز چنین اعمال زشتی از زنان ایرانی سر نمی‌زند زیرا آنان همواره به شوهران خود وفادار هستند: «این‌ها ابداً شباهتی به زنان فرنگستان ندارند که پیوسته به شوهران خود خیانت می‌کنند و تن به هر بی‌عفتی می‌دهند» (همان ۸۹۵). پایبندی به اعتقادات دینی و سنن اجتماعی استحکام زندگی زن‌شویی ایرانیان را تضمین می‌کرده و این موضوع از دیدرس نگاه دالمانی دور نمانده است.

آیین‌ها و باورها

از جمله باورها و سنت‌هایی که دالمانی به آنها اشاره می‌کند می‌توان از مراسم و مناسک مذهبی، از جمله عزاداری‌های محرم و تعزیه‌خوانی، یاد کرد که معمولاً برای بیگانگان جالب‌توجه است. چلکو و سکی، ایران‌شناس امریکایی، که درباره تعزیه ایرانی بسیار پژوهش کرده است، می‌نویسد: «تعزیه پدیده نادری است که دارای جنبه‌های مذهبی،

اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، نمایشی، ادبی، فولکلوریک، موسیقایی، روایی و فلسفی است و در آن دموکراسی اسلام به طور کامل رعایت می شود و تعزیه خوانی جزئی از زندگی مردم ایران به شمار می رود و نمی توان آن را نادیده انگاشت و بر آن خط بطلان کشید» (جولایی ۲۰) در دوران سلطنت ناصرالدین شاه، تحت حمایت او تعزیه به اوج توسعه و شکوه خود می رسد و به پیروی از خواسته های او، جنبه های تفریحی و تجملی پیدا می کند و وسیله ای برای اظهار شکوه و جلال سلطنت می شود. شاهزادگان و رجال نیز با تأسی به شاه اهمیت زیادی به تعزیه می دهند و تعزیه تا حدی گسترش می یابد که در دهه اول محرم نزدیک به سیصد مجلس در تهران تشکیل می شد (بیضایی ۱۲۱).

دالمانی به شرح کامل مراسم ماه محرم و جهد و کوشش مسلمانان برای بزرگداشت شهدای کربلا می پردازد:

در ماه محرم به یادگار شهادت امام حسین و بستگان او مجالس عزاداری زیادی فراهم می شود، مخصوصاً در ده روز اول ماه محرم در غالب خانه ها روضه خوانی می کنند، به خصوص در روزهای نهم و دهم که آنها را تاسوعا و عاشورا می گویند، صحنه های بسیار حزن انگیز و جالب توجهی فراهم می نمایند. در تمام ایام ماه محرم، به خصوص در ده روز اول، تمام مردم از زن و مرد و حتی کودکان لباس سیاه ماتم می پوشند و بعضی از آنها پیراهن سیاه بلندی بر تن می کنند و مجالس متعدد روضه و تعزیه در منازل اشخاص متعین و ثروتمند تشکیل می گردد. در بالای سردر این خانه ها پرچم سیاهی زده می شود و هر کس اعم از غنی و فقیر می تواند آزادانه در این مجالس وارد شود و بیانات روضه خوان را استماع نماید و قهوه و چای شربت بنوشد. در این ماه، تکایا را آرایش می کنند و شهادت امامان را حتی الامکان به صورت واقع نمایش می دهند. شیعیان به تعزیه علاقه خاصی دارند. این صحنه های حزن آور نیز در ایالات و ولایات به توسط حکام در تکیه یا مسجدی نمایش داده می شود و اگر جای مناسبی نباشد در مقابل عمارت حکومتی چادر می زنند و در آنجا مجالس تعزیه را دایر می نمایند (دالمانی ۱۹۱).

از جمله سنت های مرسوم باور به ساعات سعد و نحس بود که هم در میان عامه مردم و هم در میان دولتمردان رواج داشت. یکی از وظایف مهم منجم باشی های دربار تهیه جدول های نجومی و پیش بینی وقایع ماهانه بود، زیرا سلطان نیز، مانند هر فرد دیگر، مقید بود به آن مراجعه کند تا بداند که هرروز چه باید بکند و چه نکند دالمانی در این خصوص می گوید:

همان طور که در زمان قدیم رومیان به ستارگان و آثار آنها عقیده داشتند، خاوریان، مخصوصاً ایرانیان، نیز به ساعات سعد و نحس پایبند هستند و هر کاری را در اوقات شایسته‌ای که تقویم پیش‌بینی کرده است انجام می‌دهند. حتی در موقع تاجگذاری سلاطین هم این نکته باید کاملاً رعایت شود و در ساعت سعدی انجام یابد که منجم‌باشی آن را قبلاً پیش‌بینی کرده باشد (همان ۲۴۷).

یکی دیگر از آیین‌ها و مراسمی که دالمانی در سفرنامه‌اش به آن می‌پردازد نوروز است:

تردیدی نیست که نوروز از جشن‌های بسیار قدیمی ایران است که تا کنون باقی مانده و به قدری ایرانیان به آن علاقه و دلبستگی دارند که هیچ‌گونه پیش‌آمدی اعم از سیاسی یا مذهبی نتوانسته است آن را منسوخ نماید و یا اقل از ابهت و شکوه آن بکاهد. تمام شهرها و دهکده‌ها ولو آنکه کوچک هم باشند همه با شغف و سرور زایدالوصفی جشن نوروز را با شادمانی فوق‌العاده‌ای برگزار می‌نمایند. در شهرهای بزرگ و مخصوصاً در پایتخت و دربار سلطنتی به اندازه‌ای شکوه و ابهت آن زیاد است که نمی‌توان در هیچ‌یک از کشورهای دنیا نظیر آن را دید. چون سال به آخر می‌رسد عموم ایرانیان از غنی و فقیر و بزرگ و کوچک و زن و یا مرد مخصوصاً مستخدمین دربار شاهی با بی‌صبری منتظر رسیدن موكب نوروز می‌شوند. زیرا که در ایام نوروز همه شاد و خرم می‌شوند و شیرینی و آجیل در هر خانواده به حد وفور پیدا می‌شود و کوچک‌تران از بزرگان مبالغه‌ی عیدی می‌گیرند و فقرا هم به نوایی می‌رسند. در این جشن تمام خانه‌ها پاک و تمیز می‌شوند (همان ۲۱۹).

خلعت و بخشیدن جامه‌های فاخر و گاه سایر اشیای گرانبها، که خلفا و پادشاهان به رسم تکریم و قدردانی به صاحب‌منصبان عطا می‌کردند، از دیگر رسومی است که در سفرنامه دالمانی از آن یاد شده است. خلعت، به سبب انتساب آن به خلیفه یا سلطان، همواره مایه افتخار گیرنده آن بود و در واقع، خلیفه یا سلطان با خلعت بخشیدن به کارگزاران بر آنان منت می‌نهاد و آنان نیز این منت را با افتخار می‌پذیرفتند. دالمانی این رسم کهن را این‌گونه توصیف می‌کند:

هرگاه پیشکش مطابق میل شاه باشد، شاه برای فرستنده پول خلعتی می‌فرستد و برای کسانی که پول بیشتر داده‌اند و یا طرف میل او هستند یکی از لباس‌های خود را که تن‌پوش مبارک می‌گویند به عنوان خلعت می‌فرستد و حاکم اطمینان پیدا می‌کند که شاه از او راضی است و تا سال آینده در مقر حکمرانی خود باقی خواهد ماند. حامل خلعت ارسالی یکی از کارمندان عالی‌مقام کاخ سلطنتی است. حاکم باید در بیرون شهر، تا محلی که موسوم است به خلعت‌پوشان، به استقبال خلعت بیاید و در آنجا از مأمور حامل خلعت پذیرایی نماید و وقتی

مأمور شاه خلعت به او می‌دهد حاکم در مقابل آن ایستاده تعظیم بالابلندی می‌کند و آن را می‌بوسد و با همان تن‌پوش به شهر وارد می‌شود (همان ۲۲۲).

رسمی که دالمانی به آن نظر خوشی نداشت بست نشستن بود. او با دیدی فرادستانه به این رسم می‌نگریست و آن را نمی‌پسندید زیرا فرد مجرم با بست‌نشینی با آسودگی خیال به زندگی خود ادامه می‌داد بدون اینکه خطری برای او فراهم شود:

معمولاً جانی پس از ارتکاب جنایت فوراً فرار کرده و در مکان مقدسی بست اختیار می‌کند تا بستگانش با خانواده مقتول سازشی کرده خون‌به‌ای او را بپردازند و موجبات خلاصی او را فراهم سازند. امکنه‌ای که ممکن است جانی در پناه آنها با آسایش خیال به سر برد مساجد و بقاع متبرکه و زیارتگاه‌ها و خانه مجتهدین بزرگ است زیرا که بستگان او می‌توانند بدون مانع شخص به بست‌نشسته را ببینند و غذایی به او برسانند. [...] در این نوع امکنه هیچ‌کس حتی شاه هم نمی‌تواند معترض جانی شود و اگر احیاناً معترض شوند مرتکب خطاهای بزرگی می‌شوند که بخشیدنی نیست زیرا در چنین صورتی به امکنه مقدسه اهانت نموده‌اند و مردود عامه مسلمانان می‌گردند. ناصرالدین شاه پس از مراجعت از سفر دوم اروپا باز به خیال رفرمی افتاد و این دفعه نسبت به بست‌ها که جانیان به آنجا پناهنده می‌شوند و به قدرت دولت می‌خندیدند سخت حمله نمود و حکم کرد که در این امکنه مقدسه باید به روی جانیان بسته شود و عدالت‌خانه‌هایی دایر گردند که به جنایات رسیدگی کنند و حکم مقتضی که بر اساس انصاف و عدالت باشد بدهند. متأسفانه ناصرالدین اجرای این احکام را به عهده اشخاص قدیمی گذارد که مقید به سنن و عادات و رسوم باستانی بودند و با رفورم مخالفت می‌نمودند و سرانجام هم با کوشش‌های زیاد شاه را از قصد خود منصرف کردند (همان ۴۲-۴۳).

از دیگر باورهای قدیمی و رایج در ایران اعتقاد به چشم‌زخم است. افراد برای رهایی از نحوست چشم‌زخم اقدامات مختلفی انجام می‌دهند. علت باور به چشم‌زخم نزد ایرانیان، علاوه بر جاری و ساری بودن آن در فرهنگ ایرانی، اشاره‌های مستقیمی است که در آیات و روایات به این مسئله شده است. در سورة القلم، آیه ۵۱ آمده است: «وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ» زمانی که کافران آیات قرآن را شنیدند از فصاحت و بلاغت آن به شگفت آمدند و از فرط حسادت گفتند این شخص دیوانه است و نزدیک بود که چشم‌زخمش کنند: «چشم‌زخم حتی می‌تواند بر قضا و قدر پیشی بگیرد» (مکارم شیرازی ۳۴۷). حضرت علی در نهج‌البلاغه می‌فرماید: «چشم‌زدن حق است» (نهج‌البلاغه ۱۳۵۲).

دالمانی به این اعتقاد و باور ایرانیان نیز نگاه فرادستانه ندارد هرچند آن را تأیید هم نمی‌کند:

چشم بد و نظرتنگی بسیار قابل ملاحظه است و باید به شدت از آن پرهیز کرد. به همین جهت است که مادر ثروتمند همیشه به طفل خود لباس‌های فقیرانه می‌پوشاند و او را به شکل مسخره‌ای درمی‌آورد تا از گزند و آسیب چشم بد محفوظ بماند (دالمانی ۲۴۹).

هنر

دلیل شهرت ایرانیان به هنر از نظر دالمانی این است که ایرانیان هرگز زیر نفوذ بیگانگان قرار نگرفتند و در مقابل انواع مصائب و حکومت‌های استبدادی مقاومت کردند و توانستند نه تنها صنایع، هنرهای زیبا و سنت‌های قدیمی خود را حفظ کنند، بلکه پیوسته در آن پیش روند و به نسل بعد انتقال دهند. آنان رموز ساخت بناهای زیبا را، که مسقف به گنبد‌های بلند و مقرنس‌کاری‌های ظریف بود، به نوادگان خود آموختند و آنان نیز در حفظ و نگهداری و تکمیل این رموز کوشیدند. دالمانی می‌نویسد:

ایرانیان در صنایع ابتکارات خاصی دارند. علت عمده این ابتکارات این است که ایران طی قرون متمادی هیچ‌وقت نخواست است در تحت نفوذ بیگانگان قرار گیرد و همیشه خود را از ملل مجاور جدا کرده و زیر بار تحمیلات آنان نرفته است. ایران با وجود دیدن مصائب و انواع پریشانی‌ها و انقلابات و فشار سلطنت‌های استبدادی، راهی را که برای ارتقا و تکامل در پیش گرفته بود فراموش نکرد و به همین جهت توانست در صنایع و هنرهای زیبا پیشرفت نماید و سنن قدیمی خود را حفظ کند. مغ‌ها که نگاهبان علوم و اسرار و رموز صنایع و هنرها بودند نسل به نسل در حفظ آنها کوشیده‌اند و با تمام قوا از تحلیل و انحطاط آنها جلوگیری نمودند و انتقال این رموز و علوم پیوسته در این کشور وجود داشته و هنوز هم ادامه دارد. استادان معمار اصول مقرنس‌کاری‌های زیبا و ظریف و رموز ساختمان سقف‌ها و گنبد‌های بلند حیرت‌آور را که پدیدآوران آنها شجاعت و تهور بروز داده بودند به فرزندان خود یاد دادند و آن فرزندان خلف هم در نگهداری و حفظ این اسرار و رموز کوتاهی نکردند و در تکمیل آنها کوشیدند و پیوسته در این فکر بودند که این اصول معماری موروثی منحصرأ به خود آنها تعلق داشته باشد و ملل دیگر از رموز این فن آگاه نگردند (همان ۳۲۵-۳۲۶).

دالمانی نگاهی مثبت و همراه با احترام به خط ایرانی دارد و خطوط و نقوش ایرانی را برتر و والاتر از خطوط اروپایی می‌یابد: «نویسندگان قدیم اروپایی کتاب‌هایی با خط

خوب نوشته و برای ما به یادگار گذاشته‌اند ولی کتب خوش‌خط ایرانی زیبایی و لطف دیگری دارند، به طوری که اشخاص بیگانه هم از تماشای هماهنگی و خوش‌ترکیبی آنها لذت می‌برند» (همان ۴۸۱). او پیچ‌وخم‌های زیبای خطوط فارسی را محصول دست نویسنده فوق‌العاده نیرومند و کتاب‌های خطی را شاهکارهای صنعتی بی‌نظیری می‌شمرد و تأکید می‌کند: «ما باید برای این خوش‌نویسان هم مانند استادان نقاش و مینیاتورساز که آثار گرانبهایی از خود به یادگار گذارده‌اند مقام و احترامی قایل شویم» (همان ۴۸۱-۴۸۲). موسیقی نیز یکی دیگر از ارکان و مظاهر تمدن ایران در اعصار مختلف است. نواها و آهنگ‌ها و دستگاه‌های معمول زمان خسروپرویز تا چهارصد سال پس از ساسانیان اساس کار موسیقی‌دانان اسلامی بوده است. اعراب صنعت موسیقی را از ایرانیان آموختند و با تغییراتی درگام‌ها یا با درآمیختن نواها و دستگاه‌های جدیدی موسیقی مخصوصی برای خود ایجاد کردند ولی اصول علمی و روح و اساس و گوشه‌های آن ایرانی باقی ماند. استیلای عرب بر اسپانیا موسیقی ایرانی را تا به آنجا کشاند که در روح ملتی دیگر، متفاوت از حیث زبان و اخلاق و مذهب، نفوذ کرد و با ذوق و روحیه او تطبیق یافت (بیانی ۱۶۲). دالمانی موسیقی ایرانی را شنیده و به شرحی از ادوات و دستگاه‌های موسیقی ایرانی پرداخته است. شاید او لذتی از نواهای موسیقی ایرانی نبرده باشد اما با نگاهی فرادستانه هم به آن نمی‌نگرد:

موسیقی ایرانی اغلب با آهنگ‌های عربی ترکیب شده است. اکنون در ایران آهنگ‌های ترکی و اروپایی هم شنیده می‌شود. هرگاه موسیقی برای رقص باشد آن را رنگ می‌گویند و اگر بدون رقص و با خواندن شعر همراه باشد آن را تصنیف یا آواز می‌نامند. موسیقی ایران دارای چندین مقام است که در بیشتر آنها اشعار سعدی و حافظ خوانده می‌شود و هر مقامی نام مخصوصی دارد مانند شور و ماهور و نوا و همایون و بیات و ابوعطا و دشتی و شوشتری و سه‌گاه و چهارگاه و مثنوی و غیره» (دالمانی ۳۰۹).

وطن‌پرستی

ملت‌ها به هویت ملی خود حساس هستند و از آن با تمام وجود دفاع می‌کنند. ایرانی‌ها هم از این قاعده مستثنی نیستند. دالمانی وطن‌پرستی ایرانیان و علاقه آنان به سروده‌ها و حماسه‌های ملی خود را می‌ستاید و اطلاع و آگاهی ایرانیان از تاریخشان را

تحسین برانگیز می‌داند. او، پایداری آنان را در تمام جنگ‌ها و انقلاباتی که در کشورشان رخ داده است بازگو می‌کند به گونه‌ای که غلبه حب وطن سبب شده حتی در صورت شکست نه تنها از آداب و سنن خود دست نکشند بلکه داعیه تسلط فرهنگی را در سر داشته باشند. او این گونه می‌نویسد:

ایرانیان ذاتاً به سنن و عادات و رسوم قدیمی خود علاقه تامی دارند و در تمام انقلاباتی که در این سرزمین روی داده است ایرانی همیشه ساعی بوده است که از سنن و عادات نیکان خود دست نکشد و به جای اینکه از آداب و رسوم فاتحین تقلید کند همیشه کوشش داشته است که آنها را به آداب و اخلاق خود آشنا ساخته از این حیث بر آنها مسلط گردد. ایرانیان نمایشات قهرمانی و سرودهای حماسی و ملی را بسیار دوست می‌دارند (همان ۳۲۵).

دین

ازجمله ویژگی‌های فرهنگ و هویت ایرانی که سفرنامه‌نویسان هم‌روزگار دالمانی بر سر آن اجماع دارند دینداری و خداباوری ایرانیان است که در تمام ابعاد و زوایای زندگی آنها و در امور جزئی و مهم و شرایط عادی و بحران نمایان بوده است. دالمانی ایرانیان مسلمان را فطرتاً محسن و خیر می‌شمارد: «تقریباً ۲۱ درصد عایدات هر خانواده صرف احسان به فقرا و بینوایان می‌شود و مومنین متدین خمس عایدات خود را صرف احسان و اعمال خیریه می‌کنند (همان ۱۸۸-۱۹۰).

نابسامانی‌های نظام اداری و حکومتی

تاریخ ایران، در نیمه دوم قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، گستره نقش‌آفرینی و فرمانروایی دودمان قاجار بود. گسترش حوزه اقتدار امپراتوری‌های خارجی، فروش امتیازهای بازرگانی، انبوه وام‌های خارجی، اختناق سیاسی، فقر اجتماعی، ناآرامی‌های فزاینده و همه‌گیر، ضعف نظارت مرکزی بر ایالات و ولایات، تباهی ساختار تشکیلاتی و فساد و قانون‌شکنی حکومت، سیمای مصیبت‌بار حیات تاریخی کشور در این دوره است. جان و مال مردم سخت دست‌خوش تهدیدهای همیشگی شاه و مأمورانش قرار داشت. شاه نیروی خودکامه و قدرت مطلق اعمال بی‌قانونی را در انحصار داشت (وطن‌دوست ۱۸۰-۱۸۱).

دالمانی نیز کارمندان دولتی را موجب عقب‌ماندگی کشور می‌داند زیرا حتی اگر شاه خود کامه تصمیم به اجرای امور عام‌المنفعه بگیرد و بودجه‌ای به آن تخصیص دهد، کارمندان دولتی شروع به دست‌اندازی در آن می‌کنند:

در موقعی که شاه به فکر انجام کارهای عام‌المنفعه‌ای بیفتد و بخواهد مثلاً به اصطلاح جاده‌ای بپردازد یا پلی در روی رودخانه بسازند مبلغی که برای این کار منظور شده و از خزانه دولتی بیرون آمده به محض اینکه به دست کارمندان دولتی می‌رسد در هر مقام و درجه‌ای مقداری از آن کاسته می‌شود به‌طوری که چون به دست آخر رسید قابل آن نیست که اقلاً به کار شروع کنند (دالمانی ۲۷)

دالمانی شاه و درباریان و عمال دولتی را به بی‌عدالتی متهم می‌کند. شاه و حکام ایالات صاحب‌اختیار جان مردم بودند و می‌توانستند به راحتی و بدون کوچک‌ترین هراسی به دلخواه خود افراد را به قتل برسانند، شاه با فرمان مستقیم و دیگر عمال با شکنجه‌های گوناگون:

ایران تا سال‌های اخیر دارای سلطنت استبدادی بود و شخص شاه اختیارات مطلق داشت و مطابق دلخواه خود برای کشور حکمرانی می‌کرد و هرچه امر می‌کرد فوراً باید اجرا شود و هیچ‌کس در مقابل شاه حق چون و چرا نداشت. در واقع، شخص شاه هم واضع قانون و هم قاضی و هم مجری آن بود. سابقاً حاکم ایالت مختار جان و مال مردم بود و می‌توانست هر کس را به دلخواه خود به قتل رساند ولی چندی است که شاه حق قتل را به خود اختصاص داده است ولی طبقه سوم کمتر از این حق استفاده می‌کنند و والیان و حکام می‌توانند اشخاص را با شکنجه و چوب‌زدن تلف نمایند یعنی آن قدر چوب می‌زنند تا زیر فلک بمیرند و یا در زندان در زیر شکنجه‌های سخت بدرود حیات گویند. خلاصه آنکه انصاف و عدالت در این مملکت به معنی حقیقی وجود ندارد (دالمانی ۵۲).

شاه در حکومت استبدادی قدرت تام و مختار مطلق همه امور است و هیچ فردی هم حق اعتراض به او را ندارد: «در واقع شخص شاه هم واضع قانون و هم قاضی و هم مجری آن بود و در عین حال می‌بایستی حافظ و پشتیبان مذهب اسلام هم باشد» (همان ۵۲).

نتیجه‌گیری

هانری رنه دالمانی در سفرنامه خود تصویر جامعی از سبک زندگی، اوضاع معیشتی، آداب و رسوم، سنت‌ها، عادت‌ها و هنجارهای اجتماعی ایرانیان دوران قاجار ترسیم

کرده است. در متن سفرنامه او، مصداق‌های فراوانی از تصویرهایی با نگاه مثبت، در قالب همسان‌انگاری و تحسین‌گری «من» از فرهنگ «دیگری» (ایران)، یافت می‌شود. سفرنامه دالمانی، در مقایسه با بسیاری از نمونه‌های مشابه غربی، تصویر نسبتاً دقیق و قابل‌قبولی از فرهنگ و طبیعت ایران ارائه کرده است. او نگاه منصفانه‌ای به ایران و ایرانی دارد و حداقل از پیش‌داوری و قضاوت خودداری کرده است. او نگاه منصفانه‌ای به آنچه را دیده است به همان نحو گزارش کند. تصویرپردازی او از «دیگری» ایرانی اغلب واقع‌گرایانه و، در مواردی، برخاسته از نگاه غیربومی‌گراست و گاهی نیز به کلی‌نگری و ساده‌سازی نزدیک می‌شود. شمار جمله‌هایی که حکایت از تحسین یا برداشت مثبت و زیباپسندانه‌ای از شیوه و سبک زندگی و معیشت مردم ایران وجود دارد در سفرنامه دالمانی بسیار زیاد است که می‌توان آن را نشان‌دهنده صداقت او دانست.

تردیدی نیست که نویسنده‌های این سفرنامه‌ها، با وجود اقامت بلندمدت خود در ایران، از نگرش غالب در غرب در باب شرقی‌ها، و از آن جمله ایرانیان، نیز تأثیر پذیرفته‌اند. مطالعه دقیق سفرنامه‌ها و بررسی علل تحریف‌ها و عدم واقع‌نمایی در آنها می‌تواند به همگرایی و نزدیکی هر چه بیشتر ملت‌ها بینجامد و سوء تفاهم‌های موجود را برطرف کند.

منابع

- آفاری، ژانت. *انجمن نیمه‌سری زنان در نهضت مشروطه*. ترجمه جواد یوسفیان. چ ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۹.
- اتحادیه، منصوره. «زن در جامعه قاجار». *زن در تاریخ ایران: خلاصه مقالات نشریات*. به کوشش حوریه سعیدی. تهران: زیتون، ۱۳۸۲: ص ۵۴.
- بیانی، خانابا. «موسیقی یکی از مظاهر تمدن درخشان ایران در زمان ساسانیان». *بررسی‌های تاریخی*. ۱/۲ (مسلسل ۷) (۱۳۴۶): ۱۶۱-۱۸۷.
- بیضایی، بهرام. *نمایش در ایران*. چ ۲. تهران: روشنگران، ۱۳۸۷.
- پارسادوست، منوچهر. «میهمان‌نوازی و مدارای مذهبی نزد ایرانیان در دوره شاه‌عباس صفوی». *بخارا*. ش ۶۴ (آذر و اسفند ۱۳۸۶): ۱۵۸-۱۷۲.
- جولایی، احمد. «تعزیه و مراسم عاشورایی». *صحنه*. ش ۵۸-۵۶ (تیر-شهریور ۱۳۸۷).

دالمانی، هانری رنه. *از خراسان تا بختیاری*. ترجمه علی محمد فره‌وشی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۵.
شایسته‌فر، مهناز. «باغ‌های ایرانی: تلفیقی از طبیعت، هنر و معماری». کتاب ماه هنر. ش ۱۴۵
(مهر ۱۳۸۹): ۳۶-۴۳.

مکارم شیرازی، ناصر. *تفسیر نمونه*. ج ۳. قم: نشر دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۸۱.
ملک‌زاده، مهدی. *تاریخ انقلاب مشروطه ایران*. ج ۲. ج ۴. تهران: علمی، ۱۳۷۱.
نامور مطلق، بهمن. «درآمدی بر تصویرشناسی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. ۱۲/۳ (زمستان
۱۳۸۸): ۲۱-۱۱.

نهج البلاغه. ترجمه سیدجعفر شهیدی. ج ۱۲. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷.
وطن‌دوست، غلامرضا. «ساختار قدرت و اوضاع اجتماعی - اقتصادی ایران در دوره ناصری و
مظفری». *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. ش ۲۸ (۱۳۷۹): ۱۸۰-۲۰۰.

توتمیسم در سه اثر حماسی: گیل‌گمش، رامایانا، گرشاسپ‌نامه

ابوالقاسم رحیمی^۱، استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
مهدی رحیمی، استادیار ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری
نرگس عندلیب، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

توتمیسم را می‌توان باور ایمانی جوامع ابتدایی در همگرایی با طبیعت پیرامونی تعریف کرد: مجموعه‌ای سرشار از رمز از باورها و انگاره‌ها که مبتنی بر پایه آنها یک جانور، گیاه یا عنصر طبیعی مقدس و محترم شمرده می‌شود. از آنجا که آثار حماسی نمودگاه اساطیرند و تا حدودی از ادوار نخستین زندگی بشر حکایت دارند، با بررسی توتم در این آثار می‌توان به شناخت بهتر باورها، بایدها و نبایدها و نوع اندیشه حاکم بر جامعه ابتدایی دست یافت. مقاله حاضر، که با رویکرد تطبیقی و از منظر توتم‌شناسی نگاشته شده است، برآن است که خواننده را با اندیشه‌های همسان و ناهمسان سه قوم سومریان، هندیان و ایرانیان در سه مقطع تاریخی آشنا سازد. پژوهش‌گوی آن است که در سه اثر حماسی این اقوام (گیل‌گمش، رامایانا و گرشاسپ‌نامه)، برخی جانوران، گیاهان و عناصر طبیعی با کارکردی همسان یا ناهمسان در جایگاه توتمی قرار می‌گیرند و برخی دیگر از جانوران، گیاهان و عناصر طبیعی، بسته به زیست‌بوم خود، فقط در یکی از این سه اثر کارکرد توتمی دارند.

کلیدواژه‌ها: بررسی تطبیقی، حماسه، توتم، گیل‌گمش، رامایانا، گرشاسپ‌نامه

1. hsu.rahimi@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

بررسی توتم‌های قومی، به مثابه یکی از کهن‌ترین اشکال تفکر دینی مردمان ابتدایی و پیش از تاریخ که در شکل‌دهی به لایه‌های ژرف فرهنگی و سامان‌بخشی به زیربناهای عقیدتی جوامع کنونی اهمیت فراوانی دارد، سودبخش و گره‌گشاست. مطالعات توتمی، با شناخت بنیادها و واکاوی نوع تفکر و رفتار جوامع کهن، زمینه‌ساز شناخت بسیاری از آداب و سنن و محرّمات و سایر عناصر فرهنگی جوامع امروزی می‌شوند. توتم‌ها همواره و در گذر زمان، حتی در جوامع معاصر، ذهن آدمی را به خود مشغول می‌دارند. هرچند انسان چه بسا هیچ‌گاه با این اصطلاح آشنا نشده و از آن استفاده نکرده باشد. در جهان گذشته، به واسطه کیفیت خاص اندیشه آدمی (تفکر ابتدایی، فقدان پیچیدگی و ناآگاهی از روابط علی و معلولی)، این مقوله به گونه‌ای بسیار جدی مطرح بود. متون ادبی، به ویژه گونه حماسی، از جمله نمودگاه‌های این مقوله انسانی - اجتماعی است. پژوهش حاضر بر آن است که ضمن معرفی مفهوم توتم در کتب مرجع، طبقه‌بندی دقیق‌تری از نمودها و کارکردهای آن ارائه کند و سپس به بازتاب این مقوله در سه اثر حماسی از سه جغرافیا و فرهنگ متفاوت، گیل‌گمش سومری، رامایانای هندی، و گرشاسپ‌نامه ایرانی بپردازد. گزینش گرشاسپ‌نامه از آن رو صورت پذیرفت که آثاری مستقل به مسئله توتم در شاهنامه پرداخته‌اند (نک. پیشینه تحقیق) و گرشاسپ‌نامه، به باور برخی از پژوهشگران، «بعد از شاهنامه فردوسی، بهترین منظومه حماسی به زبان پارسی است» (صفا ۱۹۵) و می‌توان آن را از منظر استمرار خط حماسه‌سرایی، در نگرشی تطبیقی، همانند *نه‌اید* و *یرژیل پس از ایللیاد* و *اودیسه* هومر به شمار آورد.

افزون بر اهمیت بنیادین این موضوع در شناخت خاستگاه‌ها و آبشخورهای فکری - فرهنگی یک قوم، رویکرد تطبیقی این پژوهش دریچه‌هایی نو به روی پژوهندگان می‌گشاید و به عمیق‌تر شدن نگرش‌ها و تحلیل‌ها کمک می‌کند و اندیشه‌های همسان و ناهمسان را در حماسه‌های این سه قوم، که بازتاب اساطیر آن ملت‌ها هستند، عرضه می‌دارد. اتخاذ رویکرد تطبیقی و فراگیر در مواجهه با اساطیر از چنان اهمیتی برخوردار است که مهرداد بهار، اسطوره‌شناس برجسته ایران، در «علت به طبع نرسیدن» جلد دوم پژوهشی در *اساطیر ایران* آشکارا از لزوم بررسی فراگیر اساطیر می‌نویسد: «در طی آماده کردن و نوشتن مقدمه، به جایی رسیدم که دیدم فقط با دانستن

مطالب اساطیری ایران نمی توان به تحلیل پرداخت؛ این همان مرزی است که بسیاری حاضر به گذشتن از آن نیستند» (بهار ۵)؛ او سپس می افزاید: «نه تنها در زمینه مردم شناسی و علم الاساطیر باید سواد تئوریک داشت بلکه باید اساطیر بین النهرین، عیلامی، مصری، یونانی و هندی را تا حدودی شناخت و محور اسطوره و آیین را در هر یک از این آیین ها دانست» (همان).

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهشی مستقل که به بازخوانی تطبیقی و همزمان این سه اثر از منظر توتیم شناختی پرداخته باشد صورت نگرفته است ولی درباره توتیمسم، به عنوان مقوله ای بشری - فرامنطقه ای، کتاب ها، پایان نامه ها و مقالاتی تألیف شده است. برخی از این پژوهش ها که داده ها و یافته های آنها به مدد نگارندگان این مقاله آمده است از این قرارند: از آثار ترجمه شده بنیادی می توان از توتیم و تابو (۱۹۱۲) به قلم زیگموند فروید (ترجمه محمدعلی خنجی، ۱۳۴۹) و توتیمسم (۱۹۶۲) به قلم کلود استروس (ترجمه مسعود راد، ۱۳۶۱) یاد کرد.

در حوزه زبان فارسی، از کتاب *ادیان/تبادلی: تحقیق در توتیمسم*، اثر جمشید آزادگان (۱۳۷۲) در تعاریف و مبانی نظری استفاده شده است. توتیم و تابو در *شاهنامه* اثر فاطمه توسل پناهی (۱۳۹۱) در یافتن مصداق ها به کار آمد. نویسنده در این اثر، جز *شاهنامه*، به *یادگار زریران* و *کارنامه اردشیر بابکان* نیز می پردازد.

در عرصه پایان نامه های دانشگاهی، زینب کمانگرپور به «توتیمسم در شاهنامه» (دانشگاه رازی کرمانشاه، ۱۳۸۸) و مریم ولی زاده به «بررسی بن مایه های توتیمسم در قصه های عامیانه ایران» (دانشگاه مازندران، ۱۳۹۰) پرداخته اند.

در میان مقالات علمی- پژوهشی، میرجلال الدین کزازی و کبری فرقدانی (۱۳۸۶) «توتیم در داستان های شاهنامه» را بررسی کرده اند که، نظر به احاطه کزازی بر مبحث حماسه و اسطوره، جزو مقالات مرجع و قابل استناد است. رضا ستاری و همکاران (۱۳۹۶) به تحقیق درباره «توتیم در منظومه های پس از شاهنامه، با تکیه بر منظومه های *گرشاسپ نامه*، *سام نامه*، *کوش نامه*، *برزو نامه*» پرداخته و توتیم گیاهی و سه مورد از توتیم های حیوانی را بررسی کرده اند. از مقالات دیگری نیز می توان یاد کرد که ضمن بررسی های خود به توتیم

بودن حیوان اشاره کرده‌اند، مانند «اسب: پرتکرارترین نمادینه جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن‌الگوی قهرمان» (قائم‌ی و یاحقی، ۱۳۸۸) و «بررسی تطبیقی سیمرخ با استناد به اوستا، شاهنامه و منطق‌الطیر» (حاجی‌آبادی و پورمند، ۱۳۹۰).

توتمیسم

در تاریخچه مطالعات توتمیسم‌شناسی، جان لانگ، جهانگرد انگلیسی، را نخستین کسی می‌دانند که در مواجهه با بومیان آمریکا به راز توتم پی برد و در سفرنامه^۱ خود (۱۷۹۱) این اصطلاح را به کار برد (دورکیم^۲ ۱۰۱). ولی اولین محقق که توتمیسم را به گونه‌ای کارآمد، از نظر علمی و تاریخی، بررسی کرد مک‌لنن اسکاتلندی بود که در کتاب *زناشویی/تندایی*^۳ (۱۸۶۵) و نیز مقاله تأثیرگذار «پرستش حیوانات و گیاهان»^۴ (۱۸۶۹) به توتمیسم پرداخت (جونز^۵ ۷).

واژه «توتم» (Totem) برگرفته از واژه «اتوتمان» (Ottoman) در زبان قبایل سرخ‌پوست آمریکای شمالی به معنای «خویشاوند، برادر و خواهر» است (آزادگان ۳۶). قبایل ابتدایی، با گذاشتن نام حیوانی بر خود، آن را توتم خویش می‌شمارند و حیات تک‌تک اعضای قبیله را مشروط به وجود او می‌دانند (فریزر ۷۹۳) و به رابطه بسیار نزدیک و خاص بین خود و توتم مقدس باور دارند (رید ۷۰). به گفته فروید، توتم حیوانی مأكول و بی‌آزار همچون گوزن در نزد سرخ‌پوستان آمریکای شمالی یا جانوری خطرناک و مخوف همچون اژدها در چین و ژاپن است که با مجموع افراد قبیله - گروه رابطه‌ای ویژه دارد. در مواردی کم‌شمارتر، رُستنی‌ها و عناصر طبیعی (باران، آب، آتش، و...) نیز ممکن است توتم شمرده شوند (فروید ۱۲).

مک‌لنن، در تبیین پدیده‌ای که تا آن زمان ناشناخته و رازآلود بود، توتمیسم را نهادی اجتماعی دانست که در آن، قبایل^۶ حامل نام یک حیوان یا گیاه‌اند، آسیب رساندن یا کشتن توتم را ممنوع می‌دانند و به برون‌همسری و آنساب مادرتباری^۶ قائل‌اند. او اظهار داشت

1. *Voyages and Travels*

2. Durkheim

3. *Primitive Marriage*

4. *The Worship of Animals and Plants*

5. Jones

6. matrilineal descent

که بسیاری از آداب و عادات رایج در جوامع مختلف باستانی و حتی جوامع مدرن ریشه در باورهای توتمی دارد و میراث فرهنگی دوران توتمیسم به شمار می‌رود (جونز ۱۶). در ۱۹۱۴، ریورز، از معروف‌ترین نظریه‌پردازان توتمیسم، این پدیده را حاصل همگرایی سه عنصر دانست: الف) عنصر اجتماعی: ارتباط میان گونه‌ای از حیوانات، گیاهان یا اشیای بی‌جان با یک گروه مشخص در جامعه که معمولاً گروه برون‌همسری یا یک طایفه است؛ ب) عنصر روانی: اعتقاد به وجود رابطه خویشاوندی در میان اعضای گروه از یک سو و حیوان، گیاه یا شیء از سوی دیگر که اغلب نسب گروه به آن می‌رسد؛ و پ) عنصر آیینی: احترام به حیوان، گیاه یا شیء، که به صورت ممنوعیت خوردن حیوان یا گیاه یا به کار نبردن شیء نمود می‌یابد (استروس ۳۷).

فریزر (۱۸۵۴-۱۹۴۱)، در توصیف خود از توتمیسم در جایگاه سلوکی مذهبی، بر این باور است که اعضای قبیله، خود را به نام توتم خویش می‌نامند و معتقدند که از نسل همان توتم هستند. در نتیجه، حیوان توتمی را شکار نمی‌کنند، آن را نمی‌خورند، و اگر توتم حیوان نباشد، از هر نوع استفاده از آن خودداری می‌کنند. این محرّمات تنها شامل کشتن و خوردن توتم نیست؛ گاه لمس آن و حتی نگاه کردن به آن نیز ممنوع است (فریزر ۷۹۳).

جان بایر ناس احساس نزدیکی بشر ابتدایی به حیوانات اطراف خود را طبیعی می‌داند. طبق فرضیه او، انسان بدوی مشاهده می‌کند که جانوران در بسیاری از رفتارهایشان، مانند به دست آوردن غذا، فرار، نزاع و جنگ، به اعمالی شبیه کارهای خود او دست می‌زنند و تصور می‌کند که او با بعضی از آن حیوانات از یک ریشه و اصل است یا یکی از نیاکان قدیم او به صورت همان جانور بوده است و او با جانور توتمی جد مشترک دارد. ناس همین احساس نزدیکی به حیوانات و حتی موجودات بی‌جان را جوهر عقیده به توتمیسم می‌داند (ناس ۲۶-۲۷).

نمودهای توتمیسم

بنابر آنچه فلیسین شاله (۱۸۷۵-۱۹۶۷)، فیلسوف فرانسوی، در تبیین جلوه‌ها و نمودهای توتمیسم در جوامع بدوی می‌نویسد، افراد این جوامع همواره می‌کوشند خود را به صورت و حالت توتم درآورند، برای نمونه: «در طایفه‌ای که توتم آنها گاومیش

است موهای سر خود را به صورت شاخ آرایش می‌دهند؛ در طایفه‌ای که توتم آنها لاک‌پشت است سر خود را می‌تراشند؛ در صورتی که توتم یک پرنده باشد، پره‌ای آن پرنده را همراه دارند؛ تصاویر توتمی بیش از خود توتم مقدس است» (فضایی ۲۳۳).

در منابع دیگر، دسته‌بندی‌های دقیق‌تری از این نمودها ارائه شده است:

الف) حک و ترسیم توتم‌ها بر روی سلاح یا ابزار؛

ب) ساخت اشیای ملهم از نقوش حیوانی، مانند گرزۀ گاوسر که با الهام از سر گاو درست شده بود؛

پ) استفاده از نام حیوان در بر ساخت نام انسان، چنان که در متون ادبی ما لفظ شیرمرد، گراز، سگسار دیده می‌شود؛

ت) استفاده انسان بدوی از پوشش حیوانی، چنان که در ترکیب «پلنگینه‌پوش» در شاهنامه دیده می‌شود. بدین ترتیب افراد قبیله بدوی در پی آن بودند تا در قدرت و جنگاوری با حیوان توتمی متحد و همسان شوند؛

ث) ترکیب انسان - حیوان که نمودار باورهای دینی گذشتگان است، چنان‌که انسان‌های باستانی دوران دیرینه‌سنگی چهره جانوران انتزاعی نظیر انسان - گاو، انسان - اسب و انسان - فیل را می‌کشیدند (زمردی ۳۲۳-۳۲۶)؛

ج) تبدیل انسان و گیاه به یکدیگر (آزادگان ۷۱)؛

چ) قربانی کردن و خوردن آیینی گوشت و خون حیوانی خاص (فائمی و یاحقی ۱۳)؛

ح) نصب مجسمه یا تصویر توتم بر چوبی بلند که به آن «تیرک توتم» گفته شده است (هالپین^۲ ۱۶)؛

خ) خال‌کوبی نیز از جلوه‌های توتم‌گرایی است؛ به گفته دورکیم، خال‌کوبی نقش توتم روی اعضای بدن در بین بومیان شمال‌غربی کاملاً مرسوم و رایج است (دورکیم ۱۵۸). گذشته از جوامع بدوی، علی اصغر حکمت با باریک‌بینی به نمود توتمیسم در جوامع متمدن نیز اشاره کرده است: «امروز ما ضمن بررسی آداب و رسوم مردم متمدن، مشاهده می‌کنیم که هنوز ستایش بعضی از گیاهان و جانوران وجود دارد، از جمله نقوش حیوانات یا نباتاتی که بعضی ملل برای پرچم خود انتخاب کرده‌اند، از جمله

1. totem pole

2. Halpin

نقش شیر و خورشید بر روی پرچم ایران و همچنین فیل در پرچم تایلند و آفتاب در پرچم ژاپن» (به نقل از: تاج بخش ۲۵).

بررسی تطبیقی توتم‌های حیوانی و گیاهی در حماسه‌های گیل‌گمش، رامایانا و گرشاسپ‌نامه

شیر

در اغلب اساطیر جهان، شیر نماد قدرت و شجاعت است. هیبت، قدرت و ظاهر باشکوه این جانور باعث شده است که از روزگار باستان آن را با خدایان، و به تبع آن با پادشاهان، در پیوند بدانند. قبایل افریقایی دیناکا در جنوب سودان شیر را نیای توتمی خود می‌دانند و بخشی از گوشت شکار خود را برای این حیوان می‌گذارند. در سواحل رود کنگو و زامبزی^۱، مردم بر این عقیده‌اند که روح رؤسای قبایل وارد تن شیرها می‌شود. در بعلبک (در لبنان کنونی)، برای شیری که گوساله‌ای به دندان دارد سرودهایی خوانده می‌شده است (وارنر ۵۲۱). شیر را به واسطه رنگ زرد و شکل یالش، رمزی از خورشید دانسته‌اند؛ در مصر باستان، شیر نر نماد خورشید - خدا بود؛ در نجوم نیز برج اسد (شیر) یا همان مرداد، که دوره اوج قدرت و گرمای خورشید است، منزل آفتاب است (کمانگرپور ۴۹). کزازی بر این باور است که شیر، در نمادشناسی کهن، نشانه خورشید، آفرینش برتر، آتش و نیروهای کارساز بوده است (کزازی، ۱۳۶۸: ۸۱).

این جانور، در هر سه حماسه مورد بررسی حضور دارد. گیل‌گمش در توصیف هوس‌بازی‌های ایشتر، الهه عشق، به قدرت شیر اشاره می‌کند: «دل با شیر شرزه سپردی که به نیرو تمام بود» (گیل‌گمش ۹۸) و خطاب به انکیدو می‌گوید: «تو از نیرومندی به شیر و نرگا و وحشی می‌مانستی» (همان ۲۷۱-۲۷۲) و در مرگ انکیدو پوست شیر می‌پوشد: «از پس مرگ تو، آب بر گیسوان افشانده پوست شیر در بر خواهد کرد» (همان ۱۱۵) و نیز: «... من خود جامه‌ای از پوست شیر به تن پوشیده به دشت می‌تازم» (همان ۲۴۰). گیل‌گمش برای گذر از کوهسار خورشید نیز شیر بسیار به خاک می‌افکند (همان ۱۴۷، ۱۵۲) و پوست آنها را با خود برمی‌دارد (همان ۲۵۷).

در *رامایانا* شاهد آنیم که بیرق ایندرجیت، پسر راون، تصویر شیر دارد: «بهبیکهن گفت: بر بیرق کسی که علامت شیر است او را ایندرجیت می‌گویند» (وال‌میکی ۳۵۳). راون، سردار دیوها، نیز پوست شیر بر تن دارد: «برهما می‌گوید سلام می‌کنم من تو را که دیو دیوها هستی. بر تن تو پوست شیر خوب می‌زیبد» (همان ۸۰). در توصیف مهادیوجی آمده است: «داماد جوانی هست سودامزاج و بر گاوی سوار است، از پوست فیل و شیر پوششی در بردارد» (همان ۳۵). در نبرد سری رامچندر با راون نیز چنین می‌خوانیم: «راون بر ارابه دیگر سوار شد... و مثل شیر شرزه بغرید» (همان ۳۹۴). در ذیل لغت نرسنگهه^۱ آمده است: «شیر و مرد؛ در تجسم چهارم، ویشنو به صورت شیر و مرد درآمد تا جهان را از چنگال ظلم و ستم هرن‌کیشپ برهاند» (همان ۶۳۶).

در *گرشاسپ‌نامه* نیز، به گونه‌های مختلف، با بزرگداشت شیر روبه‌رویم. برای نمونه، درفش شیدسب، پسر تور، شیرنشان است:

درفشی ز شیر سیه پیکرش همایی ز یاقوت و زر از برش
(اسدی طوسی ۶۶)

فریدون درفش شیرپیکر به نریمان (همان ۲۹۷) و به سام (همان ۴۱۳) می‌دهد؛ در کنار تخت فریدون، دو مجسمه شیر زرین ساخته و نهاده‌اند (همان ۲۹۶). فریدون به فغفور چین تختی از بیجاده، با شیر زرین و شگفت‌انگیز هدیه می‌دهد (همان ۳۷۳). از دیگر نمودهای این جانور شیری است نقره‌ای که بتی بر فراز آن نشسته است:

درو شیری از سیم و تختی به زیر بتی کرده از زر بر پشت شیر
(همان ۳۹۵)

رضا ستاری و همکاران، با اشاره به این‌که در اغلب اساطیر جهان، پهلوانان بزرگ همچون گیل‌گمش، رستم، اسفندیار، گرشاسپ و هرکول، شیرشکارند، می‌افزایند: «این چیرگی نمودار پیروزی روح انسانی بر طبیعت حیوانی است» (ستاری و دیگران ۶۳-۶۲).

مار و اژدها

مهم‌ترین نقش‌مایه جانوری در هنر دینی عیلام مار (اژدها) است. این جانور در بین‌النهرین نیز اقبال بسیار داشته است: در آگاده، شوش و بابل، بر روی مهرهای حکومتی از تصویر «خدای مار» استفاده شده است. هنرمندان عیلامی گونه‌ای از مار را با سر انسانی پدید آورده‌اند که خاص عیلام بوده است (تاریخ جهان باستان کمبریج ۷۲). مار گاه نماد موجودی است که موجب به دنیا آوردن کودکان است. برای نمونه، در گواتمالا و نیز قبیله اوربونا در استرالیا، نیاکان مردم دو مارند که زمین را در می‌نوردند و با هر توقف ارواح کودکان را رها می‌کنند. در باور توگوهای افریقایی، مار هیولای پیکری وجود دارد که کودکان را از دست خدای نامو می‌گیرد و پیش از تولدشان به شهر می‌برد (معصومی ۶۰). در هند جدید، بسیاری از باورها نشان از خصلت نیکوکاری و باردارکنندگی دارند. شکل مار زمینه‌ساز تفاسیر و معانی گوناگونی است که مهم‌ترین آنها تجدید حیات است. در نظر چینیان، مار منبع هر گونه قدرت جادویی است (الیاده ۱۷۱) و خیر و برکت، عمر طولانی، تقوا و پرهیزکاری، توازن و عدالت و ثروت و مکتب به همراه می‌آورد (رستگار فسایی ۹). به هر روی، «پرستش مار، خواه به صورت افعی‌ای پیچان، خواه به صورت اژدهایی بالدار، به صدها نوع و شکل مختلف در نزد غالب ام‌ها عمومیت دارد» (ناس ۲۱). با این همه، این جانور در متون اوستایی موجودی مذموم و غیرمفید است و جزو آفرینش‌های اهریمنی به شمار می‌آید. در بندهشن آمده است: «اهریمن خود را به صورت مار در آورد و به مقابله روشنان پرداخت و زیر زمین را بسفت» (فرنیه دادگی ۱۵۲). کزازی معتقد است: «نماد اوستایی دهاک با نماد ودایی داسه می‌تواند در پیوند باشد. داسه نیز در وداها اژدهایی است سه‌سر و شش‌چشم. داسه ودایی را با اژی دهاک اوستایی می‌توان یکسان شمرد و یکی را برآمده از دیگری انگاشت» (کزازی، ۱۳۸۰: ۱۰).

در حماسه گیل‌گمش، مار گیاه حیات‌بخشی را که گیل‌گمش می‌خواست با خوردن آن عمر جاودان بیابد می‌خورد و جوان می‌شود: «ماری مگر بوی گیاه شنید. پیش خزید و گیاه تمام بخورد. پوست کهنه به دور افکند و جوان شد» (گیل‌گمش ۳۰۸). نیز در توصیف خومبه‌به، نگهبان جنگل سدر، آمده است: «و آن‌گاه خومبه‌به پدیدار شد. با پنجه‌هایی شیرسان، تنی از فلس‌های مفرغ‌پوشیده، پای‌هایی به چنگال کرکسان مانده...

شاخ‌های نرگاو وحشی بر سر داشت؛ دُم و اندام آمیزش وی با سر ماری پایان می‌یافت» (همان ۲۵۴). در این حماسه، مار نمودی از پوست‌اندازی و همچنان گویای پیوند این جانور با تجدید حیات و جاودانگی است. در فرهنگ اساطیری، مار به دلیل پوست‌اندازی سالانه، موجودی دیرزی و گاه بی‌مرگ تلقی می‌شود، موجودی که پوست کهنه و پیر خود را به دور می‌اندازد، دوباره جوان می‌شود و به دوری از مرگ، که نویدی از جاودانگی است، دست می‌یابد (کمانگرپور ۶۵).

در *رامایانا*، دو طرف جنگ از تیرهایی افسون‌شده بهره می‌گیرند. از آن جمله است تیری که از آن ماران برآیند: «راون تیری که از آن ماران برآیند انداخت» (وال‌میکسی ۳۹۵). در سنسکریت، واژه ناگ (Naga) به معنی «مار، از نژاد مارها، از نسل مار» آمده است. مار نزد هندوان مار مقدس به شمار می‌رود. در پیوند با این واژه، ناگ استر (Naga Astra) «نام اسلحه‌ای که شکل او مانند مار باشد»، ناگ پهانس (Naga Pasha) «کمند یا بند مانند مار» و ناگ لوک (Naga Loka) «جهان یا عالم مارها» که به عقیده هندوان زیر زمین است به کار رفته است (همان ۶۳۶). نیز چندین بار از سیس‌ناگ (Sesanaga) نام برده شده است: «هر گاه سیس‌ناگ، با هزاران زبان، صفت او را نتوانست گفت، دیگر را چه یارا» (همان ۳۶۶). لکشمی، برادر رام، نیز «ظهور سیس‌ناگ» شمرده شده است (همان ۳۵۸). در معرفی سیس‌ناگ چنین آمده است: «اژدهای اساطیری که دارای هزار سر است و زمین را بر سر خودش گرفته است؛ وی علامت ابدی و جاویدان می‌باشد. او را پادشاه ماران و مقیم در پاتال (زیرزمین) دانسته‌اند. سیس‌ناگ علم نجوم را به گرگ یاد داد و هنگامی که ویشنو به استراحت می‌پردازد، سر سیس‌ناگ مثل چتر بر وی سایه می‌افکند» (همان ۶۲۱).

در این حماسه، اژدها جنبه مثبت دارد و زمین بر سر او واقع است. اغلب کیش‌های پیشاتاریخی با مارپرستی در ارتباط بوده‌اند. در هند، این کیش‌ها با کیش آریاییان مهاجم در آمیخت و در اسطوره‌های متأخر هندو به صورت باشندگان نیمه‌ایزدی با پیکر مار به نام ناگاها به جا ماند. ناگاها در قصه‌های عامیانه شریر نیستند، بلکه عمل آنان همواره خیرخواهانه است. «پرستش ایزدبانوی مار، ماناسا، در بنگال هنوز هم وجود دارد و او را با بلندترین ناگیتی (ناگای مؤنث) یکی می‌پندارند» (وارنر ۵۳۳). شهریار ناگاها که ندیم همیشگی ویشنو، خدای نگه‌دارنده، است در هنگامی که ویشنو در پایان هر عصر

بر اقیانوس کیهان شناور می‌خسبد، همچون بالشی زیر سر او قرار می‌گیرد و به ویشنو در کشتن اهریمنان یاری می‌رساند (ایونس^۱ ۱۹۹).

در حماسهٔ *گرشاسپ‌نامه*، مار در هیئت اژدها رخ می‌نماید: ضحاک، پادشاه بابل، که به میهمانی آثرط، پدر گرشاسپ، آمده است، با شنیدن دلآوری‌های گرشاسپ، او را برمی‌انگیزد که با کشتن اژدها جهان پهلوان ایران شود و این چنین است که گرشاسپ با اژدها به نبرد می‌پردازد (اسدی طوسی ۷۷). در بخشی دیگر نیز، آن‌جا که گرشاسپ در دیدن شگفتی‌های سرزمین هند به جزیره‌ای می‌رسد، شش اژدها را می‌کشد (همان ۱۶۳). درفش گرشاسپ نقش اژدها دارد (همان ۲۶۸). وقتی هم فریدون به پادشاهی می‌رسد، به گرشاسپ درفش اژدهاپیکری می‌دهد (همان ۲۹۷). فریدون به نریمان نیز درفش اژدهاپیکر دیگری می‌دهد (همان ۴۱۳).

گاه توتم^۲ جانوری با هیبت ترسناک و مخوف است. در حماسهٔ *گرشاسپ‌نامه* قهرمان با اژدها نبرد می‌کند و او را می‌کشد. اژدها در حماسه‌های ایرانی اهریمنی شمرده می‌شود. در این میان، نقش بستن اژدها بر علم پهلوانان حماسه تأمل‌برانگیز است و خواننده را به این نکته رهنمون می‌سازد که این نقش‌نشان و یادی است از غلبهٔ پهلوان بر چنان جانور مهیب و ناشناخته‌ای، یا، آن‌گونه که کزازی و فرقدانی گفته‌اند، اژدها لزوماً اهریمنی نیست و می‌تواند مقدس شمرده شود و نماد قدرت و توانایی و دفاع و برکت‌بخشی به شمار آید (کزازی و فرقدانی ۱۰۲). این در حالی است که اسطورهٔ رویارویی پهلوان و اژدها، به سبب پراکندگی و گستردگی‌اش، اسطوره‌ای جهانی به شمار می‌رود (رستگار فسایی ۱۵۶). به عقیدهٔ بهار، اژدهاکشی که ویژهٔ پهلوانان است در اصل به معنای غلبه بر آشوب است (بهار ۱۹۰). در تمام مواردی که اژدها کشی روی می‌دهد، قهرمان پس از کشتن اژدها به نوعی غسل می‌کند (رستگار فسایی ۱۰۵). در حماسهٔ *گرشاسپ‌نامه*، گرشاسپ پس از کشتن اژدها به مناجات با خداوند می‌پردازد (اسدی طوسی ۷۸).

اسب

اسب، از مصدر «as» یا «ak» آریایی به معنای «تند رفتن» (پورداوود ۲۲۲)، از جمله حیوانات توتیمی است که در *اوستا* و دیگر کتب آیینی تحسین و ستایش می‌شود (*اوستا*

۴۶۳/۱؛ کتاب ایوب ۳۹: ۱۹-۲۵). در شاهنامه فردوسی، اسب «پرکاربردترین نمادینه حیوانی» (قائمی و یاحقی ۱۳) و در چنان پیوندی با پهلوان است که «اگر پهلوانی سوار نباشد، بَوَند و بآیین نمی‌تواند بود» (کزازی و فرقانی، ۱۳۸۶: ۴۲). واژه اسب در نام پدر زرتشت، پوروشسپ، و تعدادی از پهلوانان شاهنامه نیز دیده می‌شود. در نوروزنامه، اسب «شاه همه چهارپایان چرنده» و «سالار چهارپایان» خوانده می‌شود (خیام ۷۸).

در حماسه گیل‌گمش، ایشتر، الهه عشق، وقتی غرق در زیبایی گیل‌گمش می‌شود، از او تقاضای ازدواج می‌کند و پس از مدح او، برایش دعا می‌کند که: «اسبان ارابه‌ات به تک سرکش باشند» (گیل‌گمش ۹۶). این الهه‌بانوی اوروک خود جایگاه والایی در این سرزمین داشته و بر اساس منابع تاریخی، «ما از هدیه‌ای سخاوتمندانه، یعنی سر اسب سفید تزئین‌شده، آگاهی داریم که از سوی پادشاه عیلام، تاماریتو (هم‌عصر آشوربانیپال) برای معبد این الهه‌بانو فرستاده شد» (تاریخ جهان باستان کمبریج ۵۲).

حضور برجسته اسب در رامایانا برای قربانی «اسمیده» است. اسب قربانی باید ویژگی‌هایی داشته باشد: «رنگ او، چون شیر ماده‌گاو، سفید بود و یک گوش او سیاه و یال و دم زرد مثل زعفران باشد» (وال‌میکی ۵۰۳). در وصف قربانی اسمیده می‌خوانیم: «در ساعت سعید به حضور سایر برهمنان و عابدان و راجه‌های اطراف آتش افروخته، اجزای نذر در آن انداختند. بعد از آن اسب را غسل دادند و با صندل او را پرستش کردند و بر پیشانی آن لوحی از طلا بستند [و] موافق قاعده آن را کشتند، گوشت و پوست و استخوان آن را در آتش سوختند» (همان ۵۲۳).

در گرشاسپ‌نامه، نام پسرِ جم شیدسب است. اسدی، ضمن پرداختن به همسر جم، به این نام اشاره می‌کند:

پسر بُدش از آن زن یکی مه‌نژاد بید شاد و شیدسب نامش نهاد

(اسدی طوسی ۶۵)

در نام قهرمان این حماسه، گرشاسپ، پسر اَثرط، نیز همچنان با تسمیه اسب مواجه می‌شویم:

بدان پورش آرام بغزود و کام گرانمایه را کرد گرشاسپ نام

(همان ۶۹)

یکی از جلوه‌های توتمی اسب همراهی و محافظت از پهلوان و سوار خود است. در گیل‌گمش و گرشاسپ‌نامه به همراهی اسب با پهلوان اشاره شده است. در این خویشکاری توتمی، اسب فقط مرکبی برای پهلوان به شمار نمی‌آید بلکه، افزون بر آن، محافظ قهرمان و تأمین‌کننده بخشی از قوای مادی و معنوی او است (نامور مطلق ۹۵). نقش توتمی اسب در حماسه رامایانا به گونه‌ای دیگر بازتاب می‌یابد: قربانی شدن حیوان توتمی. پورداوود، به نقل از هرودوت، دربارهٔ ماساگن‌ها می‌نویسد: در میان همهٔ خدایان، آنها جز خورشید خدای دیگری نمی‌ستایند و برای او اسب قربانی می‌کنند زیرا عقیده دارند که باید برای چالاک‌ترین خداوند چست‌ترین و تندترین جاندار فدیة گردد. به گفتهٔ گزنفون، ارمنی‌ها نیز از برای مهر (خورشید) اسب قربانی می‌کردند (پورداوود ۲۴۳).

گاو

گاو از برجسته‌ترین حیوانات توتمی در اساطیر جهان است و با کارکردهای مختلفی نمود می‌یابد. تقدس گاو و نقش توتمی آن با زندگی شبانی و کشاورزی اقوام هندواروپایی تفسیر می‌شود، چنان‌که محققان گاو‌داری را اصلی‌ترین پیشهٔ این اقوام و حتی مهم‌تر از کشاورزی دانسته‌اند (بهار ۳۸۶). گاو نماد مشترک ادبیات مذهبی ایرانیان باستان و هندوان و توتم مشترک و قدرتمند این دو قوم و، به تعبیر مری بویس، شرق‌شناس برجستهٔ انگلیسی، این دو عموزاده محسوب می‌شود (کمانگرپور ۳۴).

در حماسهٔ سومری، ایشتر، الههٔ عشق، از پدر خود، آنو، خدای بزرگ بین‌النهرین، تقاضا می‌کند که نرگاو آسمانی را برای نابودی گیل‌گمش و شهر او، اوروک، به زمین بفرستد: «ای پدر! نرگاو آسمانی را به من ده/ تا گیل‌گمش را بکشد/ و خانه‌اش را به آتش کشد» و آنو به دختر خویش هشدار می‌دهد که اگر نرگاو آسمانی بر زمین فرود آید، باعث خشکسالی هفت‌ساله می‌شود (گیل‌گمش ۱۰۰). سرانجام، ورزاست که کشته می‌شود ولی، به گفتهٔ فریزر، رعایت نکردن محرمات توتم خودبه‌خود کیفری سخت در پی خواهد داشت: بیماری‌های سخت، مرگ و... (فروید ۱۰۳). مرگ انکیدو پس از کشتن ورزا نیز روشنگر این حقیقت است. در این حماسه، نرگاو آسمانی هم‌ردیف شمس، خدای روشنایی، قرار می‌گیرد و تقدیس می‌شود. گیل‌گمش، پیش از نبرد با هوم

بیه، خدای نگهبان جنگل سدر، رؤیایی می‌بیند: «من و نرگاو و وحشی به جدال اندر بودیم» و انکیدو در تعبیر خواب او می‌گوید: «آن نرگاو که تو دیدی شمش [شَمَس] است، خدای روشنایی! در سختی‌ها دست‌گیر ما خواهد بود» (همان ۷۸). در چند بخش از حماسه گیل‌گمش نیز از سلاح «گاوسر» می‌خوانیم که نباید به جهان زیرین برده شود (همان ۱۸۲، ۱۸۳، ۳۱۲).

در *رامایانا*، «کامدهین» ماده‌گاو افسانه‌ای و برآورنده همه خواسته‌هاست. شیر کامدهین سرچشمه آب حیات است: «کامدهین گاو آنجاست که از شیر آن، دریای شیر پیدا شده، آب حیات از آنجا برآمده» (وال‌میکی ۷۷)، همچنان‌که «راجه را شب مهمان داشت. ماده‌گاو، سیلا نام، دختر کامدهین را طلبیده، فرمود: هر چه به مردم لشکر راجه در کار باشد، برسان! او همچنان کرد؛ از اطعمه و اشربه و ملبوسه هر کدام خواستند، یافتند» (همان ۱۱۲) و چون راجه سیلا را به زور می‌ستاند، این ماده‌گاو «با مردم لشکر راجه جنگ کرده، شکست داد» (همان ۱۱۳). وقتی هم راما می‌خواست به جزیره سیلان برود، شگون‌های بد نمودار شد: «ماده‌گاو شیر نمی‌دهد» (همان ۳۰۹) و هنگام اسیر کردن سیتا، همسر راما، «ماده‌گاو خر کور می‌زاید» (همان ۳۲۹). او هم‌رتبه با برهمن است: «خدمت برهمن و ماده‌گاو خواهی کرد» (همان ۴۴۳) و نتیجه عبادت نکردن گاو و برهمن دوزخ است: «هر کس برادر بزرگ و گاو و برهمن را خدمت نکند آخر به دوزخ رود» (همان ۷۰).

یکی از تفاوت‌های موجود در گیل‌گمش و *رامایانا* جنسیت گاو است. در بیشتر اسطوره‌ها از ورزا یا نرگاو آسمانی نام برده شده است اما در اساطیر هند، بر خلاف دیگر نقاط جهان، گاو ماده مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند (وارنر ۵۰۹).

در *گرشاسپ‌نامه*، درفشِ مبتَر، از سرداران لشکر بهو، گاوپیکر است:

زده هم برشِ گاو پیکرِ درفش سپر زرد و برگستوانش بـنـفـش

(اسدی طوسی ۱۱۱)

این درفش، همانند سلاح گاوسر در حماسه گیل‌گمش، با کاربرد مظاهر توتم و تلاش برای ایجاد همگونی و یکی‌شدگی با آن تفسیر می‌شود. در جایی دیگر، مهرج شاه، به پاس جنگ‌ها و دلاوری‌های گرشاسپ در برابر سپاه دشمن، به او تندیس زرین

از گاو هدیه می‌دهد (همان ۱۸۸). او همچنین شانزده هزار گاو به گرشاسپ پیشکش می‌کند (همان ۱۹۰).

یکی از کارکردهای توتمی گاو، در حماسه گرشاسپ‌نامه، کارکرد نیافرستی است که در پیوند با فریدون نمود می‌یابد. گاو توتم خاندان فریدون است. بر اساس آنچه در تاریخ طبری آمده است، نیاکان فریدون، تا ده پشت، اسفیان نام داشتند و هر کدام ملقب به نامی بودند که همه با گاو در ارتباط بود. فریدون خود پسر اسفیان پُرگاو بود (طبری ۱۵۳). نظر به اهمیت این حیوان است که «بسیاری از دانشمندان بر این امر تکیه کرده‌اند که میان روش گاوداری و سرایش حماسه‌ها و رزم‌نامه‌ها رابطه‌ای وجود داشته است» (رضی ۱۰۸).

کشته شدن نرگاو آسمانی در حماسه گیل‌گمش و جدا کردن قسمت‌های بدن او را می‌توان با اسطوره آفرینش نخستین تفسیر کرد. مطابق یک اسطوره بسیار کهن آریایی یا هندواروپایی، در آغاز جهان، ایزد یا ایزدان موجودی شگرف را، که گاه به صورت غول یا مردی درشت و گاه به صورت گاو تصور شده است، قربانی کردند و از پاره‌های تن او بخش‌های متفاوت جهان، مانند آسمان و زمین و آب و گیاه و مردم را ساختند (سرکاراتی ۲۱۷). نظیر این روایت، در اساطیر ایرانی، گاو آوک دات، نخستین جانور آفریده اورمزد، است که به دست اهریمن کشته می‌شود و پس از مرگ او انواع غلات و گیاهان از زمین می‌روید (آموزگار ۴۱).

پرندهگان

آسمان، در نظر انسان ابتدایی، کشف‌ناشده، دست نیافتنی، ماورای طبیعت و جایگاه ارواح بود. به همین سبب، پرندهگان، با نوع حیاتشان و پرواز به آسمان، بسیار شکوهمند و مقدس جلوه می‌کردند. برای انسان ابتدایی، روح نیاکان درگذشته در هیأت این پرندهگان به سوی عالم بالا صعود می‌کند و به آسمان‌ها می‌رسد و شاید همین سرچشمه مقدس و توتم شدن این جانوران باشد (ولی‌زاده ۸۱). از سوی دیگر، توجه انسان بیشتر به پرندهگان شکاری، توانا و عظیم‌الجثه معطوف می‌شد، چنان‌که عقاب در ایران باستان نشانه اقتدار بود. ایرانیان پرواز عقاب را به فال نیک می‌گرفتند و عقاب زرین نشان

رایت ایرانیان بود. در روزگار هخامنشیان، شاهین شه‌پرگشوده در سرنیزه بلندی جلو لشکر برافراشته بود؛ پس از غلبه اسکندر، این نشان رفته‌رفته در اروپا رواج یافت و اسکندر نیز آن را در سکه خود به کار برد (پورداوود ۲۹۹-۳۰۱). در *شاهنامه*، سیمرخ آیینی‌ترین پرنده‌ای است که به کمک پهلوانان می‌آید و بعدها در ادبیات عرفانی هم نمود می‌یابد. این پرنده در *اوستا* «سَن» (Saena) نام دارد و آشیانه او بر بالای درخت «ویسپویش»، در میان دریای فراخ کُرت، قرار دارد (*اوستا* ۱۰۱۵/۲-۱۰۱۴). صورت سنسکریت این واژه «سین» (Syena) به معنی عقاب است (پورداوود ۳۰۲).

در گیل‌گمش، آن‌گاه که انکیدو از خواب خود می‌گوید، با تصویر عقاب روبه‌رو می‌شویم: «عقابی با چنگال‌های مفرغ خود مرا در ربود و با من چهار ساعت دوتایی به بالا پرید [...] و عقاب همچنان چهار ساعت دوتایی به بالا پرید [...] آن‌گاه چون دو ساعت دوتایی دیگر به بالا پرید مرا رها کرد و من افتادم» (گیل‌گمش ۲۶۷-۲۶۸).

در *رامایانا* با پرنده‌ای به نام گُرر و با وصف «رئیس پرندگان» و «سواری ویشنو» روبه‌رو می‌شویم (وال‌میکی ۶۲۹) که به قرینه همبستگی با جتایی (کرکس) یادآور عقاب یا سیمرخ است. وقتی راما به طلسم ایندرجیت گرفتار می‌شود، باد در گوش او می‌گوید: «گرر را یاد فرما! سری رامچندر گُرر را یاد کردند. همان وقت گُرر از مکان خود روان شده، نزد سری رامچندر رسید. از صدمه پرهایش عالمیان ترسیدند. درختان و کوه‌ها از بیخ افتادند. [رامچندر را] بسیار صحت بدن حاصل شد» (همان ۳۵۰). جتایی، کرکسی که به سری رامچندر در نبرد با راون کمک کرد، در شرح نسب‌نامه خود، گُرر را از نسل برهما می‌داند (همان ۲۳۲).

در حماسه ایرانی، گرشاسپ در سفر به اقیانوس هند، در جزیره رامنی به سیمرخ برمی‌خورد:

چنین گفت کآن جای سیمرخ راست که بر خیل مرغان همه پادشاست
ز باد پرش موج دریا ستوه ز بانگش گریزان دد از دشت و کوه
(اسدی طوسی ۱۵۲-۱۵۳)

در *رامایانا* و *گرشاسپ‌نامه* با کارکرد توتمی پرندگان شفابخش و یاری‌رسان نیز روبه‌رو می‌شویم: در *رامایانا*، گُرر مرغ مقدسی است و نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند؛ در

گرشاسپ‌نامه نیز سیمرخ یاری‌رسان راه‌گم‌کردگان است و به آنان آب و غذا می‌رساند. این نقش البته نقشی کمرنگ است و تنها در یک مورد به آن اشاره می‌شود (همان ۱۵۳).

گیاهان

در تاریخ ادیان جهان، این عقیده که نخستین خدایان حیوانات و گیاهان بوده‌اند باوری بسیار کهن به شمار می‌رود (جونز^۱ ۷). تقدس گیاه، در حقیقت، زاده طبع خیال‌انگیز انسان، نمود جاودانگی و نیاز حقیقی او به دوا و درمان و خوراک بوده است (میهن‌دوست ۱۶۸). در هر سه حماسه مورد پژوهش، با درختان و گیاهان مقدسی روبه‌رو هستیم که کارکرد نفع‌آوری، شفابخشی و تفأل دارند. در حماسه گیل‌گمش، درختان سدر مقدس در جایگاه خدایان رویده‌اند و فوایدی بسیار، سایه‌ای خوش و بویی عطرآگین دارند (گیل‌گمش ۸۸). در این حماسه، سدر مقدس همچون فدیة برای خدایان پسندیده است: اوته - نه‌پیش‌تیم، پس از رهایی از توفان سهمگین، می‌گوید: «بر زیک‌کوررت کوه فدیة‌ای نهادم/ و هفت ظرف مقدس فروچیدم/ در آن همه، نال و سدر و مورد نهاده/ خداآن آن بوی‌ها دریافتند/ و ایشان را آن بوی‌ها پسند اوفتاد» (همان ۱۶۷-۱۶۸).

در رامایانا، سری رامچندر، پس از زخمی شدن لکشمی و سایر میمون‌ها، هنومان را به کوه کیلاس می‌فرستد تا از درختان دواي شفابخش بیاورد: «متصل کوه کیلاس، بر کوه تپکل برو! در آن جا دواها بسیار است؛ از آن جمله چهار دوا به نام: مرت‌سنجیونی و بشل‌کرنی و سوبل‌کرن و سندهنی را بیار! [هنومان چون در آنجا رسید] اشجار دواها نتوانست شناخت، آن کوه را با سایر درختان برداشت» (وال‌میکي ۳۷۱).

در حماسه ایرانی، گرشاسپ در سفر خود به برهمنی برخورد می‌کند. در گفت‌وگوی این دو، برهمن به نکته‌ای شگفت اشاره می‌کند و از گیاه‌تباری آدمی می‌گوید:

دگر گفت کایزدش چون آفرید	ورا از درختی پدید آورد
بفرمود پس تا درخت از درون	بکافند و زو آدم آمد برون
(اسدی طوسی ۱۴۴)	

او همچنین، در راه سفر خود به هند، درختانی شگفت‌انگیز می‌بیند: «درخت کیهانی» یا درخت نخستین (همان ۱۷۳)، «درخت شفابخش» که مردمان برای شفا به سویش می‌شتابند (همان ۳۲۱) و نیز، «درخت انسان‌نما» یا ترکیب گیاه - انسان:

همه خاک او نرم چون توتیا برو مردمی رُسته همچون گیا
(همان ۱۶۵)

«درخت کیهانی»، در جایگاه نخستین درخت گیتی، ستون و رکن کیهان است و زمین و آسمان را به هم پیوند می‌دهد. سر درخت کیهانی در سقف آسمان و ریشه‌هایش در سراسر زمین و قلبش جایگاه آتش گسترده و آذرخش است. «این درخت مقدس یادآور ایزدان و ایزدانوان است و همه صفات آنان از قبیل باروری و جاودانگی را دارد» (دوبوکور ۱۹). خلقت انسان از درخت و باور به گیاه‌تباری و آفرینش آدمی از گیاه نکته دیگری است که در *گرشاسپ‌نامه* به آن اشاره می‌شود. این باور توتیمی در اساطیر ایران و جهان نمونه‌هایی دارد. در اسطوره‌های زرتشتی، مشی و مشیانه از گیاه پدید می‌آیند (بهار ۵۰). در اسطوره‌های هندی، برهما از گل نیلوفری زاده شد که از ناف ویشنو رسته بود (نایینی ۵۱۶). در اساطیر ژاپن، داستانی است که در آن، پس از طوفانی سهمگین، تنها یک برادر و خواهر زنده می‌مانند و با یکدیگر ازدواج می‌کنند. دختر گیاهی می‌زاید که همه نژاد بشر از آن به وجود می‌آیند. قبایل استرالیایی ملبورن نیز باور داشتند که نخستین انسان از درختان بامبو به وجود آمده است (آیدنلو ۲۵۷).

نتیجه‌گیری

توتیمسم به عنوان کهن‌ترین شکل تفکر دینی، در پیوندی وثیق و استوار با متون حماسی است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چگونه سه اثر حماسی گیل‌گمش، *رامایانا* و *گرشاسپ‌نامه* از سه فرهنگ و جغرافیای متفاوت با رشته نگاه پیشاتمدنی آدمی با هم پیوند می‌یابند و گویای شاخصه‌های آغازین تفکر آدمی، در سیر دوره‌های پیشاتاریخی و تاریخی خود می‌شوند. تحلیل داده‌ها و شواهد استخراج‌شده بیش از هر چیز، گویای آبخور مشترک نوع تفکر بشر نخستین است. طبیعت‌پرستی و تقدیس مظاهر آن نشان‌دهنده تلاش مشترک سه قوم سومریان و هندیان و ایرانیان برای

همگرایی با طبیعت است. جاندارانی که تقدیس می‌شوند اغلب مشترک‌اند و با کارکردی همسان یا ناهمسان در هر سه اثر در جایگاه توتمی قرار می‌گیرند، ولی تنوع در زیست‌بوم باعث شده است که برخی دیگر از جانوران، گیاهان و عناصر طبیعی فقط در یکی از این آثار کارکرد توتمی داشته باشند. برای نمونه، شیر، مار (اژدها)، اسب و گاو، با تفاوت‌هایی در نموده‌ها و کارکردها، در هر سه اثر نقشی توتمی ایفا می‌کنند، ولی میمون، فیل یا گل نیلوفر فقط در حماسه هندی توتم به شمار می‌آیند.

منابع

- آزادگان، جمشید. *ادیان/ابتدایی: تحقیق در توتیمسم*. تهران: میراث ملل، ۱۳۷۲.
- آموزگار، ژاله. *تاریخ اساطیری ایران*. چ ۲. تهران: سمت، ۱۳۷۶.
- اسدی طوسی، ابونصر علی. *گرشاسپ‌نامه*. به اهتمام حبیب یغمایی. چ ۲. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۹.
- الیاده، میرچا. *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس، ۱۳۶۲.
- اوستا. گزارش جلیل دوستخواه. چ ۱۰. تهران: مروارید، ۱۳۸۵.
- بهار، مهرداد. *پژوهشی در اساطیر ایران*. چ ۴. تهران: آگه، ۱۳۹۱.
- پورداوود، ابراهیم. *فرهنگ ایران باستان*. به اهتمام بهرام فره‌وشی. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
- تاریخ جهان باستان کمبریج: عیلام، بین‌النهرین شمالی و سوریه*. ویراسته ای. پی. اس. ادواردز و دیگران. ترجمه تیمور قادری. تهران: مهتاب، ۱۳۹۱.
- خیام، عمر بن ابراهیم. *نوروزنامه*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: کتابخانه کاوه، ۱۳۱۲.
- رستگار فسایی، منصور. *اژدها در اساطیر ایران*. شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۶۵.
- رید، ایولین. *انسان در عصر توحش*. ترجمه محمود عنایت. تهران: هاشمی، ۱۳۶۳.
- زمردی، حمیرا. *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر*. چ ۳. تهران: زوار، ۱۳۸۸.
- ستاری، رضا، و قدسیه رضوانیان، سوگل خسروی. «توتم در منظومه‌های پس از شاهنامه با تکیه بر منظومه‌های گرشاسپ‌نامه، سام‌نامه، کوش‌نامه، برزنامه». *متن‌شناسی ادب فارسی*. ۴/۹ (زمستان ۱۳۹۶): ۷۱-۹۱.
- سرکاراتی، بهمن. *سایه‌های شکارشده*. چ ۲. تهران: طهوری، ۱۳۸۵.
- صفا، ذبیح‌الله. *گنج سخن*. چ ۸. چ ۱. تهران: ققنوس، ۱۳۶۷.
- طبری، محمد بن جریر. *تاریخ طبری*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

- فرنېغ دادگي. بندهشن. گزارنده: مهرداد بهار. تهران: توس، ۱۳۶۹.
- فروید، زیگموند. توتم و تابو. ترجمه محمدعلی خنجی. تهران: طهوری، ۱۳۴۹.
- فریزر، جیمز جورج. شاخه زرین: پژوهشی در جادو و دین. ویرایش و مقدمه رابرت فریزر. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
- فضایی، یوسف. بنیان‌های اجتماعی/ادبیان/ابتدایی. تهران: پویان، ۱۳۹۰.
- قائمی، فرزاد و محمدجعفر یاحقی. «اسب: پرتکرارترین نمادینه جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن‌الگوی قهرمان». متن‌پژوهی/ادبی، ش ۴۲ (زمستان ۱۳۸۸): ۹-۲۶.
- کزازی، میرجلال‌الدین. از گونه‌ای دیگر. تهران: مرکز، ۱۳۶۸.
- کزازی، میرجلال‌الدین. مازهای راز. چ ۲. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- کزازی، میرجلال‌الدین و کبری فرقدانی. «توتم در داستان‌های شاهنامه». زبان و ادب. ش ۳۴ (زمستان ۱۳۸۶): ۸۵-۱۱۳.
- کمانگریور، زینب. «توتمیسم در شاهنامه». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه رازی کرمانشاه، ۱۳۸۸.
- گیل‌گمش. ترجمه احمد شاملو. تهران: چشمه، ۱۳۸۲.
- لوی استروس، کلود. توتمیسم. ترجمه مسعود راد. تهران: توس، ۱۳۶۱.
- معصومی، غلامرضا. مقدمه‌ای بر اساطیر و آیین‌های باستانی جهان. چ ۲. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۷.
- ناس، جان. تاریخ جامع ادیان. ترجمه علی‌اصغر حکمت. چ ۱۵. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.
- نامور مطلق، بهمن. اسطوره متن هویت‌ساز. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
- نایینی، جلال. هند در یک نگاه. تهران: شیرازه، ۱۳۷۵.
- وارنر، رکس. دانشنامه اساطیر. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره، ۱۳۸۶.
- وال‌میکی و تلسی داس. رامایانا. ترجمه امرسنکبه و امرپرکاش. تهران: الست فردا، ۱۳۷۹.
- ولی‌زاده، مریم. «بررسی بن‌مایه‌های توتمیسم در قصه‌های عامیانه ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران، ۱۳۹۰.

Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Trans. By Karen E. Fields. New York: The Free Press, 2005.

Halpin, Marjorie. *Totem poles, an illustrated guide*. Vancouver: UBC Press, 2002.

Jevons, Frank Byron. *An Introduction to the Study of Comparative Religion*. Toronto: Macmillan, 1908.

Jones, Robert Alum. *The secret of the totem: religion and society from McLennan to Freud*. New York: Columbia University Press, 2005.

نوواژگان در آثار رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی

زهره محمدی^۱، دانشیار زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران
حسین اصغری، دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران

چکیده

گاه با خوانش آثار برخی شاعران نخستین چیزی که به چشم می‌آید کلماتی است که قبلاً آن‌ها را نشنیده‌ایم. این نوواژه‌ها یا نتیجه نادیده گرفتن آگاهانه کلمات موجود در فرهنگ‌های لغت است یا گریزی خلاقانه از روش‌های معمول واژه‌سازی. در مقاله حاضر، ضمن پرداختن به شیوه‌ها و مفاهیم موجود در حوزه نوواژه‌سازی، با ارائه خلاصه‌ای از پیشینه نوواژه‌ها در ادبیات ایران و روسیه، روی نوواژه‌های آثار دو تن از شاعران این دو کشور، رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی تمرکز خواهیم داشت. طی این بررسی، ابتدا شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در شیوه‌های نوواژه‌سازی این دو شاعر را نشان خواهیم داد و در ادامه خواهیم گفت این تفاوت‌ها از ساختارهای متفاوت زبان‌های روسی و فارسی برآمده است. پس از ارائه روش‌های مختلف نوواژه‌سازی براهنی و مایاکوفسکی، به این موضوع می‌پردازیم که چه مواردی موجب شده است تا این دو شاعر تا این حد به ساخت نوواژه در شعرشان علاقه نشان دهند و این دلایل را در دو سطح خودآگاه (نگاه انقلابی و ساختارشکن به مقوله شعر و زبان) و ناخودآگاه (تأثیر زبان مادری غیر از زبان شعری) بررسی خواهیم کرد.

کلیدواژه‌ها: براهنی، مایاکوفسکی، نوواژه، نوواژه‌سازی، هنجارگریزی

مقدمه

از آنجاکه هنر ذاتاً با آفرینش سروکار دارد، نوآفرینی و نوآوری در ساختار و محتوای اثر هنری نیز همراه همیشگی هنر است. یکی از نوآوری‌های ادبی ساختن کلمات و ترکیبات جدید برای بیان مفاهیم و موضوعات بدیع است. حتی اگر ایده‌های نو هراس‌آفرین باشند و تکرار حرم امن انسان‌ها باشد، هنرمند سرکش است و تن به تکرار نمی‌دهد. ساختن واژه‌های نو بیانگر پویایی زبان است. زبان‌ها باید زنده و پویا باقی بمانند، چه‌بسا در غیر این صورت به سوی تضعیف و نابودی پیش روند و به دنبال خود فرهنگ و هنر سرزمین را نیز تضعیف کنند. هجوم موضوعات جدید به ادبیات، درگیر شدن بیش از پیش ادبیات با وقایع سیاسی - اجتماعی روز و نیز ورود سبک‌های جدید، تماس فرهنگی با غرب و، از همه مهم‌تر، تأثیر چشمگیر فرمالیسم بر آثار ادبی باعث شده است تا ادبیات نیاز خود به استفاده از کلمات جدید (نواژه) را در سطحی گسترده حس کند.

مقاله حاضر به بررسی شیوه‌های گوناگون نواژه‌سازی در ادبیات به طور عام و نواژگان رضا براهنی و ولادیمیر مایاکوفسکی به طور خاص می‌پردازد. ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۳۰)، شاعر، گرافیکست، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس فوتوریست، از مهم‌ترین و شاخص‌ترین شاعران و نظریه‌پردازان قرن بیستم روسیه به شمار می‌رود. او که از انقلابیون روسیه نیز بود، شور و هیجان انقلابی آثارش را به معنا و محتوا محدود نمی‌کرد و فضای انقلابی را تا سطح «واژه» گسترش می‌داد. در معنای دیگر، انقلابی که او می‌خواهد، تنها در سطحی سیاسی رخ نمی‌دهد و مخاطبان او بوی انقلاب را از نواژه‌های ساختارشکنی نیز حس می‌کنند که آنها را در سخنرانی‌ها و هنگام خواندن اشعارش دیوانه‌وار در کوچه و خیابان و کافه‌های سراسر روسیه فریاد می‌کشید. سطور ساختارشکن اشعار او، که گاه نحو و دستور زبان را نیز به سخره و بازی می‌گیرد، معنا را به حاشیه می‌راند و دائم در پی نوآفرینی است، از متفاوت‌ترین اشعار زبان روسی است.

رضا براهنی (متولد ۱۳۱۴) شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز و از بنیان‌گذاران نقد ادبی در ایران است. به نظر برخی از منتقدان، «فرق شاملوی ۱۳۴۰ با شاملوی ۱۳۷۰ ناچیز است و این نقیصه برای اوست اما براهنی - با آنکه از نظر قریحه اجرا ابداً قابل مقایسه با

شاملو نیست - این مزیت را بر او دارد که هر بار در انقلاب خودش انقلاب کرده و راکد نمانده است» (خسروی). این توصیف از سبک شعر و آرا و نظرهای براهنی را شاید بتوان دقیق‌ترین توصیف حیات شاعرانه او دانست.

او که در ابتدا از شاعران نیمایی به حساب می‌آمد در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» (۱۳۷۳) با نقد نیما و شاملو راه خود را از آن‌ها جدا کرد و با تکیه بر ساختارشکنی‌های نحوی، ساخت نواژه و بازی‌های زبانی و کلامی نحله جدیدی در شعر فارسی به وجود آورد.

می‌توان به صورت خلاصه ویژگی‌های براهنی و مایاکوفسکی را، که انگیزه اصلی نگارش این مقاله به شمار می‌آیند، چنین برشمرد:

۱. هر دو این شاعران از جریان‌سازان و پرچم‌داران شعر نو در ادبیات خود بوده‌اند،
 ۲. سبک جدید آنان در سرایش شعر، که بدعتی پرسروصدا در ادبیات خود بود، شباهت زیادی به هم دارد،
 ۳. استفاده از نواژه‌ها یکی از کلیدی‌ترین و پرتکرارترین عنصرهای شعر آنان است، به طوری که در ادبیات خود به آن شهرت دارند،
 ۴. دارای تفکرات مکتبی و ادبی مشابه هستند،
 ۵. ساختارشکنی از اصول شاخص شعر هر دو آنان است.
- با توجه به آنچه گفته شد، نگارندگان قصد دارند در این مقاله به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:
۱. براهنی و مایاکوفسکی از چه ساختارهایی برای نواژه‌های خود استفاده کرده‌اند و تفاوت ساختارهای نواژه‌های آنها در چیست؟
 ۲. چرا این شاعران میل به نواژه‌سازی دارند؟
 ۳. ساخت نواژگان این شاعران تا چه حد متأثر از ساختارها و امکانات منحصربه‌فرد زبان فارسی و روسی بوده است؟

چارچوب نظری

نواژه‌ها را می‌توان در چند گروه طبقه‌بندی کرد:

نخست، نواژه‌هایی که نهادهای رسمی کشورها می‌سازند و رواج می‌دهند. این شیوه در ایران نیز رواج دارد. در حال حاضر، فرهنگستان زبان و ادب فارسی مسئول

ساختن ترکیبات، اصطلاحات و واژه‌های نو برای مقابله نظام‌مند با ورود کلمات بیگانه و پاسداری از زبان فارسی است. برخی از این واژه‌ها گاه - شاید به دلیل همان هراس از نوآوری - با مقاومت اذهان عمومی مواجه می‌شود. البته دلایل دیگری نیز ممکن است وجود داشته باشد که در چارچوب این مقاله نمی‌گنجد و هدف مقاله حاضر نیز ارزیابی نواژه‌های مصوب فرهنگستان نیست.

دوم، شیوه‌ای از واژه‌سازی است که به صورت خلق الساعه میان قشری از مردم ساخته می‌شود و در همان قشر نیز به کار می‌رود و گسترش می‌یابد، اما وارد فرهنگ‌های لغت عمومی نمی‌شود. در غالب موارد، چگونگی ساخت و منطق پدید آمدن این دسته از واژه‌ها پیچیدگی‌های بسیاری دارد. برای نمونه، در گفتار محاوره و کوچه بازاری جنوب شهر تهران، عباراتی گاه شنیده می‌شود که هیچ شباهتی به معنای تحت‌اللفظی آنها ندارد. این عبارات برای نسل‌های پیشین یا طبقه‌ای از جامعه که گذارش هیچ‌گاه به جنوب شهر تهران نمی‌افتد، نامفهوم و گاه بسیار غریب است. برای مثال، «ایستگاه کردن/گرفتن کسی» به معنای «دست انداختن»، «تبری زدن» یا «تبر زدن» به معنای «گیر دادن، تأکید افراطی روی موضوعی خاص»، یا «کابل را گرفتن» که در عبارت «کابل رو بگیر!» به معنای «برو پی کارت» است و در عبارت «کابل رو گرفتی» به معنای «اشتباه گرفتی/کردی».

گروه سوم نواژه‌هایی هستند که عمدتاً در مطبوعات یا محافل تخصصی ساخته می‌شوند و زیست خود را آغاز می‌کنند. ساخته شدن این واژه‌ها وابسته به وقایع سیاسی، اجتماعی یا پیشرفت‌های علمی و اختراعات نوین است. به همین سبب، گاه نواژه‌های این دسته عمر کوتاه ولی پرباری در مطبوعات و محافل خبری دارند، چنانکه یک روز واژه **برجام** و روز دیگر واژه **پسا برجام** به جامعه راه می‌یابد و روزی دیگر نواژه «گورخوابی» از ته یک قبر سه طبقه سر برمی‌آورد. در این نوع از ساخت واژه، هنگامی که دستگاهی اختراع می‌شود یا پدیده‌ای رخ می‌دهد، پیش از اقدام نهادهای مسئول، واژه‌ای نیز برای آن آفریده می‌شود، نظیر «پاوربانک» و «فیلمفارسی». عمر این کلمات پس از طی شدن تاریخ مصرفشان به پایان می‌رسد یا گاه دچار تفاوت معنایی می‌شوند و در هویت دیگری به زیست ادامه می‌دهند. برای مثال، کلمه «تلگرام» در لغتنامه دهخدا به معنای «اخبار و مطالب ارسال شده یا دریافت شده به کمک دستگاه

تلگراف» ضبط شده است اما پس از زوال دستگاه تلگراف، این کلمه در حال حاضر در معنای یک پیام‌رسان به زیست خود ادامه می‌دهد و احتمال دارد در آینده نیز، با زوال این پیام‌رسان، از این کلمه در معنای دیگری استفاده شود.

گروه دیگر نواژه‌ها، که موضوع اصلی این مقاله است، مستقیماً به شعرا و نویسندگان مربوط است. این جا دیگر نه حادثه‌ای رخ می‌دهد، نه برنامه‌ریزی نظام‌مندی وجود دارد و نه از کوچه و بازار خبری هست. نویسنده و شاعر برای بیان عواطف و تشریح عوالم ذهنی خود واژه‌ای نو می‌آفریند.

درباره تعریف علمی نواژه و اصطلاحات نزدیک به آن (مانند اکازیونالیسم یا واژه‌های بالقوه) میان زبان‌شناسان اتفاق نظر وجود ندارد و معیارها و شاخص‌های مختلفی از قبیل نحوه کاربرد، فضای کاربرد، شیوه ساخت، برای تعریف آنها ارائه شده است. در مقاله حاضر، واژه‌هایی که با داشتن فرم جدید منطبق بر اصول واژه‌سازی معنای جدید ایجاد کرده‌اند (خواه وارد فرهنگ لغات شده باشند، خواه نه) نواژه فرض شده‌اند. این نواژه‌ها در بیرون از بافتار خود نیز معنایشان را حفظ می‌کنند و می‌توانند وارد زبان شوند.

پیشینه نواژه‌های ادبی در زبان و ادبیات فارسی

با اینکه استفاده از نواژه‌ها پدیده نسبتاً نویی به شمار می‌رود شعرای کلاسیک ایران (از جمله سنایی، خاقانی، مولوی و سعدی) نیز به کرات از نواژه استفاده کرده‌اند. در این زمینه، پژوهش‌های متعددی در زبان و ادبیات فارسی صورت گرفته است که در ادامه به نمونه‌هایی از نتایج آنها اشاره می‌شود.

مولوی در هر جایی که خواسته موازین نظم گفتار را می‌شکند و اصول نحو را به بازی می‌گیرد. به عنوان مثال:

– با هر کلمه‌ای که خواسته صفت تفصیلی ساخته است:

هر دم جوان‌تر می‌شوم وز خود نهان‌تر می‌شوم / همواره آن‌تر می‌شوم از دولت هموار من
ای مطرب آن ترانه‌تر بازگو ببین / تو تری و لطیفی و ما از تو ترتریم
تا که سرو از شرم قدت قد خود پنهان کند / تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن‌تری

- یا اینکه ضمیر مفرد را جمع بسته است:

دلم از جا رود چو گویم او / همه اوها غلام این اویی
(قوامی ۱۸۳-۱۸۴)

در اشعار سنایی و خاقانی نیز با نمونه‌هایی بسیار روبه‌رو می‌شویم که ضمن لذت بردن از بازی‌های نبوغ‌آسا با کلمات و حروف به آن‌زمانی بودن آنها شک می‌کنیم. برای مثال:

- انتخاب چند حرف از یک کلمه و تولید کلمه‌های جدید:

خاقانی گاه با کاهش حرف یا حروفی از یکی از واژگان بیت معنی و مقصود خود را بیان می‌کند، البته در این شیوه هم سنایی مقدم بر خاقانی است، چنانکه سنایی در بیت زیر هم به راستی حرف «الف» توجه دارد و هم به نقش آن در کلمه «داوری»، و با بازی با حروف در این کلمه به موضوع مهمی اشاره می‌کند که همانا رعایت راستی و انصاف در داوری است و اگر این اصل مهم رعایت نشود، در واقع این عمل دوری است نه داوری.

راستی اندر میان داوری شرطست از آنک / چون الف زو دورشد دوری بود نه داوری

خاقانی هم می‌گوید:

عیب شروان مکن که خاقانی / هست از آن شهر که ابتداهش شر است
(صالحی و نیکوبخت ۱۱۷۰-۱۱۷۱)

در اشعار بیدل دهلوی نیز از انواع متعدد شیوه‌های ساخت ترکیبات استفاده شده است، از جمله:

- «ساختن صفت فاعلی از پیوستن پسوند «-گر» با مصادر و حتی صفات عربی، مانند «تغافلگر»:

زان تغافلگر چرا ناشاد باید زیستن / ای فراموشان به ذوق یاد باید زیستن

- ساختن فعل‌های مرکب از همنشینی فعل کمکی «کردن» با اسم‌های معنا، مانند:

«نشتری کردن»، «سری کردن»، «گری کردن» در یک غزل:

به این نازک مزاجی حیرتم آسوده می‌دارد / وگرنه جنبش مژگان به چشم نشتری کردی
جنون چون شمع در رنگ بنای من نزد آتش / که تا نقش قدم گشتن، سراپایم سری کردی

ازین بی ماحصل افسانه های درد سر بیدل / کسی گوشی اگر می داشت بایستی کری کردی
«آسمانی کردن»، «آشیانی کردن»، «روانی کردن» و «آنجهانی کردن» در این غزل:
گرهمه خاک از زمین گردد بلند برسرما آسمانی می کند / قید هستی پاس ناموس دل
است بیضه واری آشیانی می کند
ازچه خجلت صفحه ام آتش زدند چون عرق داغم روانی می کند / آنقدر از خود به یادش
رفته ام کاین جهانم، آنجهانی می کند.

(حبیب ۴۳)

اما در چند سال اخیر، با ورود جریان های پست مدرن و اشعار زبان شناختی و
زبانگرا، پژوهش هایی نیز با محوریت اشعار براهنی و نیما و شاملو صورت گرفته است.
پژوهش فریبا قطره و هاجر آقابراهیمی با عنوان «بررسی فرایندهای واژه سازی در شعر
نو، شعر مدرن و شعر پست مدرن: مطالعه موردی نیما، شاملو و براهنی» از نمونه های بارز
این پژوهش هاست. در این پژوهش، فرایندهای اشتقاق، ترکیب و اشتقاق - ترکیب
موجود در اشعار سه تن از شاعران معاصر ادبیات فارسی تحلیل شده و نوآژه های این
شاعران در سه دسته اسم، صفت و قید طبقه بندی شده است (قطره و آقابراهیمی
۷-۱۳). در این مقاله، جز در دو مورد «دفیدن» و «شوپنیدن» در شعر براهنی، که فعلی از
اسم ساخته شده است، مقوله فعل جایگاهی ندارد.

محبوبه بسمل در پژوهشی با عنوان «هنجارگریزی واژگانی در اشعار منوچهر
آتشی»، با بررسی نحوه ساخت واژه های منوچهر آتشی، آنها را در چهار دسته واژه های
بسیط، مرکب، مشتق و مشتق - مرکب گنجانده و در پایان، این چنین نتیجه گیری کرده است:

منوچهر آتشی در زمره شعرای توانمندی است که هنجارگریزی واژگانی در اشعار او بعد
و وسیعی پیدا کرده است. ترکیبات ابداعی آتشی که بر اساس مبانی زیبایی شناسی (استتیک) خلق
شده اند موجب افزایش دامنه واژگان و غنای زبان آثار او شده است. غالب این ابداعات در
حوزه واژگان مرکب رخ داده است. (بسمل ۲۲۶)

پیشینه پژوهش در ادبیات روسی

در ادبیات روسیه پرچمدار ساخت و کاربرد از نوآژه ولادیمیر مایاکوفسکی، شاعر
اوایل قرن بیستم روسیه، است. شمار کلمات وارد شده به ادبیات روسیه از قبل او، که

متأثر از سبک خاص اشعار و طرز فکر اوست، بیش از سایر شاعران و نویسندگان روس است. پژوهش‌های زیادی در خصوص نواژه‌های زبان روسی صورت گرفته است. فرهنگ نواژه‌های مایاکوفسکی^۱ (۱۹۹۱)، تألیف کالسنیکوف^۲، و واژه‌آفرینی مایاکوفسکی^۳ (۲۰۱۰)، تألیف والاوین^۴، که فرهنگی است شامل ۳۵۰۰ واژه از ساخته‌های مایاکوفسکی، از جالب‌توجه‌ترین این پژوهش‌هاست.

و. نیکولتسوا^۵ نیز در پژوهشی تطبیقی^۶ هشت نواژه مشترک در آثار مایاکوفسکی و شاعر همعصرش، سرگی یسین را بررسی کرده است (چهار اسم، دو صفت و دو فعل). نکته جالب توجه در این پژوهش آن است که گاه معانی جدیدی که دو شاعر از واژه‌های آشنا و رایج زبان روسی مراد کرده‌اند نیز در زمره نواژه‌ها به شمار آمده است.

روش‌های مشترک ساخت نواژه در آثار براهنی و مایاکوفسکی

۱. ساخت فعل از اسم

این روش از پرکاربردترین ابزارهای ساخت نواژه‌های فعلی در شعر رضا براهنی است: قلمیدن، زنیدن، دیدن، پروازیدن، توفانیدن، بارانیدن، شبانیدن و روزانیدن.

– قلمیدم قلمم را، قلمانیدم خود را

که برقضم حالا از شعرم بیرون، که ببالايم آنجا («قلمیدم قلمم را...»)

– و شب از شب،

خواب از شب،

شب از خواب،

آنگاه از روز و آياز

بشبانم روزم را و پروزانم شب را... («قلمیدم قلمم را...»)

– دف را بزَن! بزَن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب دفماه‌ها

فریاد فاتحانه ی ارواح‌هایهای و هلهله در تندری ست که می‌آید... («دف»)

1. *Словарь неологизмов Маяковского*

2. Н.П. Колесников

3. *Словотворчество Маяковского: опыт словаря окказионализмов*

4. В.Н. Валавин

5. В.В. Никульцева

6. «Идентичные неологизмы в поэзии В.Маяковского и С.Есенина»

بسامد این شیوه در آثار مایاکوفسکی کمتر است. برای مثال، فعل‌های «обрабочить» و «газетничать» (از زندگی‌نامه خودنوشت منشور خود من) و «кле́шить» (از شعر «رفتار خوب با اسب‌ها») است که می‌توان آنها را به ترتیب به صورت «کارگریدن»، «روزنامیدن» و «شلوارپاچه‌گشادیدن» به فارسی برگرداند.

۲. تبدیل اسم خاص به فعل

در این شیوه، شاعر از اسامی افراد و مکان‌ها فعل می‌سازد. در شعر براهنی افعال «شمسیدن»، «شمسانیدن» و «شوینیدن» از بارزترین و جالب‌توجه‌ترین نمونه‌های این شیوه ساخت نواژه هستند.

– و آیازم آن بالا آن بالا حلقه‌اش بر گرد گلوگاهش می‌گوید عشق است
تا شمشش برسد مولانایش را بر دوشش بگذارد تا او را شمساند شمسایاند (قلمیدم
قلم را...)

– پیانو می‌شُپند یک شوین به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم («موسیقی»)
در نوشته‌های مایاکوفسکی نیز از اسامی «گوچکوف^۱»، «یهودا» و «کرنسکی» افعال
«گوچکفیدن»، «یهودانیدن»، «کرنسکی‌زداییدن» ساخته شده است:

Россия понемногу откренщивается. (Я сам)

روسیه کم‌کم دارد کرنسکی‌زداییده می‌شود. (خود من)

**Видите – небо опять иудит пригорошню обрызганных
предательством звезд? (Облако в штанах)**

می‌بینید؟ آسمان دوباره می‌یهوداند، با مشتی پر از ستاره‌های به خیانت
خردشده. (برشلوارپوش)

**- Через час надоели. Ушёл. Принял на несколько дней
команду Автошколой. Гучковеег. (Я сам)**

ساعتی بعد خسته‌ام کردند. زدم بیرون. برای چند روز مسئولیت آموزشگاه
رانندگی را پذیرفتم. می‌گوچکفد. (خود من)

البته این شیوه در کلام مایاکوفسکی تنها به ساخت فعل ختم نمی‌شود و
مایاکوفسکی با استفاده از اسم‌های خاص و سرواژه‌ها، صفت نیز ساخته است، مانند

۱. سیاستمدار و دیپلمات هم‌عصر مایاکوفسکی.

صفت مرکب «песенно-есененный» («نغمه‌وار - یسنینی»)، یا صفت تفضیلی «поцекистей» («کمیتۀ مرکزی‌تر») که از سرواژه ЦК به معنای «کمیتۀ مرکزی (حزب کمونیست)» ساخته شده است.

۳. تغییر شکل افعال (غریب‌سازی فرمالیستی)

افعال ساخته‌شده در این دسته فقط بازی‌هایی کلامی هستند که تغییر معنای چندانی در اصل آن‌ها رخ نداده و صرفاً از طریق اضافه شدن پسوند و پیشوندهای زبان روسی یا پسوند فعل‌ساز «-یدن» در فارسی به سبک فرمالیستی غریب‌سازی شده‌اند. نمونه‌هایی از این افعال در شعر مایاکوفسکی:

вплакаться, всосвывать, выбряцать, выть, вымаргиваться,
выкрепить, выкривить, наоткрывать, обвыть, ржануть, сшататься

و نمونه‌هایی فارسی در شعر براهنی: روانیدن، خواهانیدن، دوانیدن، گشانیدن، گویانیدن، سیرانیدن، توانیدن، درازیدن، آوراندن

- حالا نگو که شهر را آفتاب می‌رواند

یک زن نمی‌رواند

مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد

- حالا که روز و شبم در چراغ سرخ جهان می‌دوانی‌ام دیوانه‌وار

می‌آورانی‌ام در پیش خویش وبعد از خویش می‌روانی‌ام

- حتی خود او هم این را می‌گویاند...

۴. جنسیت دادن به کلمه

کلمات در زبان روسی برخلاف زبان فارسی جنس مذکر و مؤنث و خنثی دارند. در زبان روسی، باتوجه به ویژگی‌ها و ابزارهای زبانی موجود، به‌راحتی می‌توان با افزودن چند پسوند جنسیت برخی کلمات را تغییر داد. مایاکوفسکی بارها از این ابزار استفاده کرده است. برای مثال، در شعر «عشق نیروی دریایی^۱»، از واژه مذکر «МИНОНОСЕЦ» به معنای «(کشتی) اژدرافکن» صورت مؤنث «МИНОНОСОЧКА» را می‌سازد که کلاً حال و هوای متفاوتی به شعر می‌دهد:

۱. «Военно-морская любовь»

اژدرافکنه به سوی اژدرافکن کشیده می‌شود
Льнет, как будто к меду осочка,
К миноносцу миноносочка.
همچو زنبور به سوی عسل.

یا ساخت صورت مؤنث و ناموجود «голубица» به معنای «کبوتر ماده» از واژه
«голубь» به معنای عام «کبوتر» در شعر «فلسفه سطحی در نقاط ژرف»^۱:

دیروز
Вчера
دریا چون شیطانی
океан был злой,
دژخیم بود
как черт,
امروز اما
сегодня
سربه‌زیرتر از
смиренней
کبوترمادگان نشسته‌بر تخم
голубицы на яйцах.

براهنی نیز، به‌رغم نبود مقوله جنسیت برای کلمات فارسی، با افزودن کلمه «زن» به
ابتدای کلماتش برای آنها جنسیت جدید تعریف کرده است، مانند «زن‌شَمَن»،
«زن‌کودک»، «زنمرد»:

- سوار پرنده شدن و / از ستاره فرود آمدن و / در درخت فرورفتن / رسیدن به / ته / به
ته آفتاب و / بازگشتن به / پشت پرنده و زن-شَمَن («زن-شمن»)
- «گیریم تا او نکشاند خود را
ما را بکشد خود را نکشاند»
این را یک زن‌کودک عاشق پیش از خود مرگیدن او می‌گفت («رثای غزاله»)
- دفماه من / زنمرد من ... / ... ای آسمان! / زنمرد روح! / راز ترنج! ... («دف»)

۵. قید تفضیلی^۲

این حالت، یعنی ساخت صورت تفضیلی از قیدهایی که قاعداً چنین صورتی را
نمی‌پذیرند، در آثار هر دو شاعر کم‌کاربردتر است. مایاکوفسکی قید «почти» به معنای
«تقریباً» را به حالت تفضیلی «почтее» درآورده است که می‌توان «تقریباً‌تر» ترجمه‌اش کرد.

1. «Мелкая философия на глубоких местах»

۲. این اصطلاح بر ساخته نگارندگان مقاله است.

و در شعرهای براهنی به واژه «حالاتر» برمی‌خوریم:

– حالا بکشیدش بالا شده مخفی او در کتابی که نیم‌قرنی مخفی ماند
بکشیدش بالا حالا بالاتر حالاتر زیرا خود آن که می‌کشد بالا حالا گردش می‌خارد
مرد عاشق عاشق را از خارشِ دستانش می‌شناسد («قلمیدم قلمم را...»)

۶. ساخت کلمات ترکیبی

شیوهٔ رایجی که در اشعار مایاکوفسکی بسیار به آن برخورد می‌کنیم ساخت کلمات جدید و نامتعارف است از ترکیب صفت با اسم یا اسم با اسم، مانند «ЗЛАТОЛОБЫЙ» («پیشانی‌طلا»)، «СИНЕБЛЮЗЫЕ» («آبی‌بلوزها»)، «НОВОГОДИЕ» («سال‌نویی»)، «МНОГОПУДЬЕ» («چندپوطیت» مشتق از واحد وزن «پوط»). ساخت صورت‌های اختصاری نامتعارف نیز از همین گونه است: «МЛЕЧПУТЬ» («شیراه»، اسم برگرفته از «راه شیری»)، «РЕВИНСТИНКТ» («شمانق»، مخفف «شم انقلابی»)، «ГЛАВНАЧПУПС» («مدکلادهم»، مخفف «مدیرکل ادارهٔ هماهنگی»).

نمونه‌های ساخت کلمات مرکب از چند کلمهٔ دیگر در آثار براهنی نیز فراوان دیده می‌شود: «گودی بی‌ما»، «زن‌شمن»، «ماه‌باغ»، «پسربی‌سن»، «دفماه»، «گیاخوره»، «بی‌بازگشتگی»، «قیقاج-چشم»، «خورشید-لب».

روش‌های غیرمشتک ساخت نواژه در آثار براهنی و مایاکوفسکی

براهنی و مایاکوفسکی، ضمن شباهت‌های بسیار در ساختار نواژه‌هایشان، گاهی از ساختارهایی مخصوص به خود نیز استفاده کرده‌اند که در شعر شاعر دیگر نظیر ندارد. برای مثال، براهنی چنین روش‌هایی را نیز برای ساختن نواژه به کار بسته است:

۱) ساختن فعل از ضمیر، ابزاری است که در اشعار مایاکوفسکی دیده نمی‌شود: «اویانیدن»، «اوییدن»، «توئیدن»، «منیدن»، «نمنیدن (نفی «منیدن»)، «خویشتنیدن»:

– اویانم دنیا را تا زیبا شد

بتوام خود را تا حد نمنیدن

لَ‌لایم تا مرز خودمرگیدن

- که شوم کفش
و زیندن را طلبم («رثای غزاله»)
- من که نخواهم نوشت که مُردَم خوِشتنیدی مرا که خوب بنوشم زیر زمین را
من که نخواهم نوشت خانم زیبا!
با توام ایرانه خانم زیبا! («با توام ایرانه خانم زیبا»)
- روز که افیونی توام شب که تو افیونی منی جا نگدازی مرا که می دوم از خود
موموی لب گوش زیر زمین باز هم
شب که تویدم تو را و روز منیدنی مرا و خوب تویدم آنها را، حال من از این بهار
یک ... («با توام ایرانه خانم زیبا»)
- ۲) پدیده انعکاسی شدن نیز به وفور در نواژه‌های فعلی براهنی به چشم می خورد.
این موضوع به خودی خود کلمه جدید یا معنای جدیدی نمی سازد ولی تکرار آن به
این شکل غریب باعث ایجاد فرم خاصی در شعر این شاعر شده است که تا حد زیادی
برای گوش خواننده ناآشنا است:
- می دوانی ام / می روانی ام / می پرانی ام / می آوراندَم / نیاوراندَم / نمی خوابانَم / نمی بینَم /
خواب می بردَم / می چمدَم
- ضمیر متصل «آم» در این نوع ساختار دقیقاً یادآور پسوند «ся» در افعال انعکاسی
زبان روسی است.
- باران که می وزد سوی چشمانم باران که می وزد باران که می وزد، تو شانه بزَن! باران که می ...
یک لحظه من خودم را گم می کنم نمی بینم
اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم؟ من نیستم که ببینم ، نمی بینم
معشوق جان به بهار آغشته منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی بینم («از هوش می ...»)
- ۳) براهنی گاه از افعال مصدر جعلی نامتعارف می سازد. او از جمله در مقاله «چرا
من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» چندین بار برای توضیح نظریاتش از این شیوه استفاده
کرده است، تا جایی که نام نظریه خود را نیز بر اساس همین شیوه «زبانیت» نهاده است.
تعداد زیادی از نواژه‌های مایاکوفسکی نیز با استفاده از ویژگی‌های زبان روسی
ساخته شده‌اند و در زبان‌های دیگر نمی توان با الگوی آنها واژه ساخت. برای مثال:

۱) جمع بستن اسم‌هایی که صورت جمع ندارند یا به کاربردن حالت مفرد برای اسم‌هایی که فقط در صورت جمع به کار می‌روند، مثلاً کلمات «ЛЮБОВЬ» («عشق»)، «НОБО» («آسمان»)، «ЗОЛОТО» («طلا»)، «ЖИЛЬЕ» («مسکن») کلمات شمارش‌ناپذیری هستند که حالت جمع ندارند ولی مایاکوفسکی آنها را در صیغه جمع به کار برده است، و برعکس، واژه «ВОЛОСЫ» («مو») را، که فقط در صورت جمع کاربرد دارد، به صیغه مفرد آورده است: «Волос».

۲) تغییر محل تکیه کلمه: مایاکوفسکی با تغییر در تلفظ رایج کلمه‌ای مانند «ПОНЯЛ» و انتقال محل تکیه به مصوتی دیگر (ПОНЯЛ) شبیه ساخت کلمه‌ای تازه با حال و هوایی متفاوت را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.

۳) در زبان روسی از بعضی از افعال می‌توان قید فعلی^۱ ساخت ولی همه افعال زبان روسی این قابلیت را ندارند. مایاکوفسکی گاه از افعالی که صورت رایج قید فعلی ندارند، مانند «ПЕТЬ» («آواز خواندن»)، «СВИСТЕТЬ» («سوت زدن»)، «ФВАТЬ» («پاره کردن») قید فعلی ساخته است: «ПОЯ» («آوازخوانان، در حال آواز خواندن»)، «СВИЩА» («سوت زنان»)، «ФВА» («پاره‌کنان»).

انگیزه‌های ساخت نواژه نزد براهنی و مایاکوفسکی

با مروری بر آنچه گفته شد، این پرسش مطرح می‌شود که «چه چیز باعث شده تا این دو شاعر معاصر با چنین علاقه‌ای به سراغ ساخت نواژه بروند؟» پاسخ به این پرسش نیاز به پژوهش مستقل و مقاله مفصل دیگری دارد اما به طور خلاصه می‌توان گفت که دلیل استفاده از نواژه‌ها در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه قابل بررسی است.

۱. بخش خودآگاه

در سیر مکاتب ادبی، هر چه از مکتب کلاسیسیم دور می‌شویم و به امروز می‌رسیم، تعلق شاعران به مکاتب خودآگاهانه‌تر می‌شود. مثلاً پوشکین احتمالاً نمی‌دانسته که بخشی از اشعارش مربوط به مکتب کلاسیسیم است، پاره‌ای مربوط به رمانتیسم و برخی از داستان‌هایش کاملاً رئالیستی است، یا ویکتور هوگو احتمالاً نمی‌دانسته که در

1. деепричастие

مکتب رومانتیسم قلم می‌زند، چراکه تمام تقسیم‌بندی‌های مربوط به مکاتب ادبی در قرن بیستم و با ورود جریان‌های مربوط به نقد ادبی ساخته و پرداخته شد. در قرن بیستم، نویسندگان و شاعران هم‌فکر و هم‌نظر گرد هم جمع می‌شدند و با امضای بیانیه ظهور مکتبی جدید را رسماً اعلام می‌کردند. مکاتب فرمالیستی و زبان‌شناختی از جمله این مکاتب هستند که شاعران در آنها بنا به رویکردی که اتخاذ کرده‌اند به صورت کاملاً خودآگاهانه دست به ساخت کلمات جدید زده‌اند، یا برای دادن سروسامانی جدید به شعرشان، یا غریب‌سازی و آشنازدایی از ذهن مخاطب، و یا برای درهم شکستن سنت‌های قبلی و میل به تجدد در قامت کلمات نو. در نتیجه مکتب ادبی و آرا و عقاید تجدد طلبانه آنان باعث پیدایش اشعار جدید با استفاده از موضوعات و کلمات جدید شد.

براهنی در مورد یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌های خود در قبال شعر در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم» می‌نویسد:

در شعر نیامی، زبان وسیله وصف طبیعت و وسیله ارائه روایت بود. در شعر شاملو زبان وسیله بیان خود برای طبیعت بیرونی و خود درونی بود. این دو شاعر هر دو زاینده عصر روشنگری و عصر رومانتیسم بودند [...] ولی سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم آن به درون خود برمی‌گردد و می‌شود چیز غیرقابل پیش‌بینی‌ای که تمامی قوانین را باید به هم بزند، حتی قوانین سنتی خود را، و دستور و نحو سنتی خود را، تا «زبانیت» خود را به عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری حفظ و به سوی آینده پرتاب کند. (براهنی، ۱۳۷۳: ۱۴۷)

براهنی مفهوم و نظریه زبانیت را، که از محوری‌ترین مفاهیم در دایره شعر اوست، در مقاله دیگری با توضیحات روشن‌تری با عنوان «نظریه زبانیت در شعر» این گونه شرح می‌دهد:

هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلو صفحه می‌آورد، به صورتی که در طبقه‌بندی مسائل از زمان فردینان دو سوسور، به ویژه رومن یاکوبسن، تا به امروز داشته‌ایم. ولی مسئله زبانیت سودای دیگری است که نه تنها هرمنوتیک مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و شکل زبان

برمی‌گرداند، جمله خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد (یعنی با پوزیتیویسم زبان‌شناختی درمی‌افتد) و در بسیاری از موارد بی‌آنکه معنی یا ساختار نحوی داشته باشد، حضور می‌یابد [...] فضایی در زبان وجود دارد که در آن، زبان از معنا آزاد می‌شود تا زیبا شود. سطح زبان، یا رویه بیرونی آن گاهی تا حد اعجاز زیبایی می‌آفریند. وقتی که جنگل جمله‌های کامل و تکراری بیت‌ها و نثرهای مسجع و پایان‌بندی‌های قراردادی سطرها و مصرع‌ها از فرط تکرار ناگهان در ذهن آتش گرفت و بیابانی از خاکستر جا ماند، چاره نداریم جز این‌که زمین زبان را برای خود اختراع کنیم و نهال‌های تازه و از آن بالاتر بذرافشانی نو را تجربه کنیم. زبان کودک، زبان بازی مادر با بچه و بچه با مادر، زبان‌های مختلف بازی، زبان رویاهایی که به جمله نمی‌رسند، زبان کابوس‌ها و شکنجه‌های روانی و جسمانی، زبان عشق، زبان‌های وهن و تحقیر و پاسخگویی به آن‌ها، که کمال جملوی را از خود می‌رانند تا اصالت ناب و عمیق خود را به رخ بکشند، زبان رقص، آهنگ، آوازهای ریتمیک، زبان اشراق و خیزش از درون به بیرون، زبان گیرکرده در گرداب هولناک وحشت‌های امروزی، همه اینها نقص و کمبود، الکنتیت را به صریح‌ترین شکل، به مراتب صریح‌تر و بلیغ‌تر از جمله کامل معنی دار و معانی و جملات پیوسته و شکل‌دار به صحنه می‌آورند و همه را در صحنهٔ **زبانیت** زبان وارد بازی می‌کنند. این در آینده جنگل سربه‌فلک‌کشیده‌ای از امکانات شعری در زبان فارسی به وجود خواهد آورد. (همان ۲)

او در ادامه با استفاده از توصیف شرایط اجتماعی حاکم بر شعر معاصرش چنین تعریفی از شعر و شاعر ارائه می‌دهد:

شعر فارسی خسته است. از این همه مسائل اجتماعی و تاریخی و عقیدتی که بر آن به علت خفقان جامعه، نبودن احزاب سیاسی، نبودن بیان مستقیم سیاسی، از طریق زورگویی استعارهٔ اجتماعی - تاریخی بر آن تحمیل شده و شاعر را تبدیل به قهرمان سیاسی به قیمت سلب شاعری از او کرده است. شعر فارسی از قهرمان سیاسی - اجتماعی خسته است، و به حق. شاعر واقعی قهرمان در جای دیگری است. جرئت و شهامت او در نگرستن در عمق تاریکی‌های نامکشوف انسان و جهان و زبان است، و پیدا کردن فضاهای دشواری است که در اعماق انسان، در اعماق آغازها، میانه‌ها و عاقبت‌های او نهفته است، و اتفاقاً زبان جسور و قهرمان شاعری در **کشف خود زبان** و در کشف آنچه با زبان کشف می‌شود، آن پهلوانی خود را بیان می‌کند [...] شعر فارسی خسته است و این بار خسته‌تر از نوبت‌های خستگی گذشته‌اش خسته است. باید خستگی را با شکستن جمله، با سلب اولویت و سلسه مراتب و پدرسالاری از جمله، با برگرداندن جمله به سوی اول جمله، و **کلمه را از نو**، به خاطر شعر لمس کردن، و کشف زبان بودن زبان را اصل قراردادن، از میان برد. سلسه مراتب کلامی، وحدت شعری، بدیع و عروض و وزن و حتی بی‌وزنی قراردادی، حتی فرمالیسم‌های جدید از سرناچاری

پیشنهاد شده، همه باید دور ریخته شود. زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیت مفردات خود زبان، برگردد، یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که دربارهٔ خود زبان است اما به طنز به خود می‌نگرد. (همان)

به طور خلاصه، نگاه براهنی به شعر نگاه به ماهیت و ریشه‌های زبان است. شعر برای او چیزی جز خود شعر نیست. او در اشعار متأخرش به کلمات به دید مابازای خارجی آن‌ها، چیزی که ما را از طریق کلمه به آن وصل می‌کند، نگاه نمی‌کند، بلکه او به خود اصالت کلمه و در دیدی کلی‌تر به اصالت زبان یا - به تعریف خودش - به زبانیت زبان کار دارد. از همین رو براهنی خطاب به این جمله از شاملو: «بینید، من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزهٔ حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید، حضور قناری را دریابید» این طور پاسخ می‌دهد: «این سخن شاملو که "کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید"، سخن شاعر نمی‌تواند باشد، سخن قناری فروش می‌تواند باشد.» (همان ۱۶۹)

با کنار هم گذاشتن پازل‌وار این چند مطلب، تصور ما از چرایی ساخت نواژگان در اشعار براهنی تکمیل می‌شود. موضع و نظر براهنی در مورد ذات زبان، زبانیت، درهم شکستن جملات، اولویت دادن به کلمات و برهم زدن و ایجاد آناژشی در زبان و صرف و نحو آن کاملاً توجیه‌کنندهٔ گرایش به ساخت واژه‌های جدید هست. مایاکوفسکی نیز در نوشته‌های مختلف خود از گرایش‌های مشابهی سخن گفته است. در بیانیهٔ فوتوریست‌های روس با عنوان «سیلی به سلیقهٔ عوام»، که در ۱۹۱۲ در مسکو نوشته شد و به امضای بورلیوک^۱، کروچنیک^۲، مایاکوفسکی و خلبنیکوف^۳ رسید، بیان شده است:

این نو جدید غیرمنتظرهٔ ما، به خوانندگان!

تنها «ما» چهرهٔ عصرمان هستیم. ما صور زمان را در ادبیات خواهیم دید. گذشته تنگ است. فرهنگستان و پوشکین اکنون نامفهوم‌تر از هیروگیلیف‌ها هستند. پوشکین و داستایفسکی و تالستوی و دیگران را باید از کشتی زمانهٔ معاصر بیرون انداخت.

کسی که عشق نخستش را فراموش نکرده باشد، آخرینش را هم نخواهد شناخت [...] دستانان را که آغشته به لجن‌های لزج کتاب‌های لئونید آندریف‌های ناچیز است، بشوید. همهٔ این

1. Burliuk
2. Kruch'onnikh
3. Khlebnikov

ماکسیم گورکی‌ها، کوپرین‌ها، بلوک‌ها، سالاکوب‌ها، رمیز‌ها، آورچنکو‌ها، چورنی‌ها، کوزمین‌ها، بونین‌ها و چه و چه و چه فقط نیازمند یک ویلای کنار رود هستند. اما سرنوشت چنین پاداشی را به خیاط‌ها اعطا خواهد کرد! ما از ارتفاعات آسمان‌خراش‌ها به بی‌چیزی آن شاعران زل خواهیم زد. ما دستور می‌دهیم حقوقمان را به رسمیت بشناسید در:

۱. افزودن و افزایش حجم فرهنگ لغات با کلمات جامد و مشتق (نوواژگان)

۲. نفرت نازدودنی به زبانی که پیش از این وجود داشته است

۳. گریز وحشت‌آلود از غروری که بر سنت‌های گذشته‌تان استوار است

۴. ایستادن روی تخته‌سنگ کلمه «ما» در میان تلاطم دریای سوت و کف و غضب.

و اگر کماکان، هنوز هم در خطوطی از ما رد کثیف «عقل سلیم» یا «سلیقه خوب» برجای مانده است، یکدفعه، صاعقه زیبا و نو کلمات (خودساخته‌ها) به زودی لرزه بر پیکره‌شان خواهد انداخت. (سبلی به سلیقه عوام [بیانیه فورتوریست‌ها]، ۱)

پیش‌تر تعریف شاعر از زبان براهنی ارائه داده شد؛ حالا نوبت تعریفی است که مایاکوفسکی از شاعر در مقاله «چگونه شعر ساخته می‌شود» بیان کرده است:

بار دیگر واضح می‌گویم که من قواعدی برای شاعر شدن ارائه نمی‌دهم تا براساس آن کسی شاعر شود و بتواند شعر بسراید. چنین قواعدی اصلاً وجود ندارد. شاعر کسی است که خود این قواعد شعری را بسازد... ریاضی‌دان کسی است که اصول ریاضیات را می‌سازد، تکمیل می‌کند و گسترش می‌دهد و کسی است که مفاهیم جدیدی را وارد علوم ریاضی می‌کند. کسی که اولین بار «دو دو تا چهارتا» را فرمولیزه کرد، ریاضی‌دان بزرگی بود، هرچند که شاید این حقیقت را با کنار هم گذاشتن دو ته‌سیگار کنار دو ته‌سیگار دیگر دریافت کرده باشد. اشخاصی که حتی چیزهای به مراتب بزرگتری مثل لوکوموتیو را با لوکوموتیو جمع بسته‌اند، ریاضی‌دان نبوده‌اند. (مایاکوفسکی، ۹)

از مقایسه همین چند پاراگرافی که از نظریات و دیدگاه‌های براهنی و مایاکوفسکی درباره شعر آورده شد، نزدیکی تفکرشان درباره لزوم برهم زدن ساختارهای گذشته و برپایی ساختارهای جدید، از جمله براساس ساخت نوواژگان، به وضوح مشخص می‌شود.

۲. بخش ناخودآگاه

کاوشی در زندگی این دو شاعر نکته‌ای جالب را عیان می‌کند: هر دو آنان ذهنی دوزبانه داشته‌اند. مایاکوفسکی اصالتاً گرجستانی است و براهنی در تبریز به دنیا آمده و ترک

است. مایاکوفسکی تا سیزده سالگی در گرجستان و در روستای باگدادی زندگی می‌کرده و پس از مرگ پدرش است که خانواده به مسکو مهاجرت می‌کند.

شرایط براهنی کمی متفاوت است. روی آوردن او به زبان فارسی از سر اجبار حکومت توتالیتار پهلوی است، جایی که به زبان‌های محلی توجهی نمی‌شد و او ناچار به فارسی روی می‌آورد. این روی آوردن انگار توفیقی اجباری را نصیبش می‌کند، تاجایی که خود، در نشستی که کانون دوستداران فرهنگ ایران در سال ۲۰۱۶ به مناسبت تولد ۸۲ سالگی‌اش برگزار کرده بود، گفت: «بدون غزل حافظ، غزل شکسپیر نمی‌توانست وجود داشته باشد [...] و به عنوان کسی که زبان مادری‌اش فارسی نیست، این را اذعان می‌کنم که زبان فارسی زیباتر از زبان مادری من است، اگرچه بنده در همه جا همیشه از زبان مادری‌ام دفاع کرده‌ام.» (برگرفته از سخنرانی براهنی در کانون دوستداران فرهنگ ایران، ۲۰۱۶)

تأثیر ذهنی زبان دوم و گاه وام‌گیری دستوری از زبان مادری و به‌کارگیری آن در زبان دوم می‌تواند عامل ناخودآگاه مهمی در ساخت کلمات باشد. برای مثال، در شعر براهنی عباراتی وجود دارد که حاصل از همین اصطکاک دوزبان در ذهن شاعر است:

- و با برادر آبی چشمم / گاهی / به تماشای اعدای‌ها / در میدان ساعت تبریز می‌رفتم / و صبح زود / برف / روی سر مردهای اعدای آرام می‌نشست / و روی پلک‌هایشان / زن‌ها / چادر به سر / همگی می‌گریستند / ساعت میدان / اعلام وقت جهان را می‌کرد / من با برادر آبی چشمم / تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم («نگاه چرخان»)
- ای گردروح! / گیسو کمند! / قیقاج-چشم! / ابرو کشیده سوی معجزه‌ها، معجزه هوس! / خشخاش-چشم! / خورشید لب! («دف»)

در اشعار بالا، نواژه‌های «آبی چشم» و «قیقاج-چشم» از نحو زبان ترکی گرفته شده است که در آن ابتدا صفت و سپس اسم آورده می‌شود. در نواژه‌های «خورشید لب» و «خشخاش-چشم»، که در آنها از آرایه مجاز استفاده شده است، باز از ساختارهای مشابه موجود در زبان ترکی وام‌گیری شده و گرما و سیاهی خورشید و خشخاش به لب و چشم تشبیه شده است.

براهنی همچنین در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، در توضیح یکی از اشعار دفتر خطاب به پروانه‌ها درباره تلفیق آوای زبان ترکی در اشعار فارسی‌اش، نکاتی می‌گوید و سپس گریزی به نظریه زبانیت خود می‌زند:

در شعر هـ از ترکیب سه زبان، به ویژه اصوات سه زبان، زبان شعر ساخته شده است. سه شاعر با تداخل در یکدیگر برای گفتن شعر شرکت کرده‌اند. هر شاعر به منزله یک راوی است. حتی بخشی از شعر از ترکی به فارسی ترجمه می‌شود. انگار این نگرانی وجود دارد که کلمات ترکی فهمیده نشود، ولی بعد با آوردن صداهایی که فقط صدای نفس بلند است، معلوم می‌شود این ترجمه، این نگرانی مربوط به غیرقابل فهم بودن شعر، فقط «پارودی» معنا و پارودی نگرانی است. چرا که بعد از آن جمله، صداها و تبدیل شدن کلمات و جملات به حروف زبان را غرق در آناشرسی معناشناختی می‌کند و ریشه زبان را به رخ زبان می‌کشند. اول سطری آورده می‌شود بسیار طولانی، با ریتمی ساخته شده از بی‌قرار کردن وزن در جهت بی‌وزنی و یا ترکیب جدید اوزان مختلف و نحوه‌های مختلف، و بعد چهار سطر کوتاه آورده می‌شود، اولی مرکب از یک سیلاب کوتاه و دو سیلاب بسیار بلند؛ دومی مرکب از یک سیلاب کوتاه و یک هجای بلند معمولی؛ سومی مرکب از دو سیلاب کوتاه و چهارمی از دو «ه»، اولی متحرک، دومی ساکن، و جمعاً به صورت یک سیلاب بلند معمولی: یکی به سینه فشرد عکس کهنه‌ای از صورت تو را ته باغ گریست و هایهای شبیه من

هزار سال

هلم

هله

هـه (براهنی ۱۹۲)

درباره مایاکوفسکی و احتمال استفاده از زبان گرجی در ساختار نواژه‌هایش تحقیقی صورت نگرفته است. واژه‌های برگرفته از ساختارهای زبان ترکی نیز در اشعار براهنی بسیار کم است اما این تأثیرپذیری، در سطح ناخودآگاه، می‌تواند رخ داده باشد چراکه دانستن چندین زبان و درگیری ذهنی شاعر و آشنایی با کلمات و مفاهیم متنوع، مختص و موجود در هر زبان مسلماً می‌تواند به پویایی ذهن او برای ساخت کلمات گوناگون کمک کند.

نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر، جمعاً ۱۸۴ نواژه از مجموعه آثار مایاکوفسکی استخراج شد که به تفکیک به شرح زیر است: ۵۳ اسم، ۵۰ فعل، ۳۲ صفت، ۲۴ قیدفعلی، ۱۹ عبارت و ۶ قید. به عبارت دیگر، ۵۳ نواژه اسمی، ۵۰ نواژه فعلی و ۶۲ نواژه از سایر اجزای کلام در زبان روسی (قید، صفت و قیدفعلی)، به صورت تقریباً همگن در آثار مایاکوفسکی پراکنده شده است.

در آثار متأخر براهنی نیز ۹۲ نواژه یافت شد که بیش از نیمی از آنها فعل هستند. گوناگونی این نواژه‌ها به این شرح است: ۳۵ فعل، ۲۲ فعل انعکاسی، ۲۱ اسم، ۱۱ حاصل مصدر، ۴ صفت، ۱ قید تفضیلی.

نکته‌ای که به چشم می‌آید سهم بیشتر افعال در آثار براهنی است. حال آن‌که نواژه‌های مایاکوفسکی تنوع و وسعت بیشتری دارد. حدود نیمی از نواژه‌های براهنی را فعل تشکیل می‌دهد و نواژه‌های اسمی و صفتی در اثر آن چنان به چشم نمی‌آید که فعل‌های بدیع او.

دلیل گرایش نیرومند این دو شاعر به ساخت واژه‌های جدید را، که در بسیاری از نمونه‌ها با ساختارهای مشابه زبانی انجام گرفته است، در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه می‌توان جست: در سطح خودآگاه، این گرایش برآمده از شیوه نگارش آن دو به مقوله شعر و شاعری و زبان است که آن را نیازمند انقلاب و نو شدن می‌دانسته‌اند و در سطح ناخودآگاه، پدیده دوزبانگی و تأثیر زبان مادری - غیر از زبانی که به آن شعر می‌سروده‌اند - چه بسا بر الگوهای واژگانی آنان تأثیر گذاشته باشد.

منابع

براهنی، رضا. "با توام / ایرانیه خانم زیبا". <http://elhamiyan.blog.ir/post/59>. (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____. "تمرکز نشئه برای ساناز". <http://elhamiyan.blog.ir/post/28>. (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____. خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم. تهران: مرکز، ۱۳۷۳.

_____. "رثای غزاله". <http://elhamiyan.blog.ir/post/27>. (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____. "قلمیدم قلمم را قلمانیدم خود را..." - <http://www.rendaan.com/2008/05/reza-> [baraheni.html](http://www.baraheni.html). (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

_____. "که مرا لمس نمی‌کنند".

<http://www.afrazbook.com/Home/VideoDetails?VideoId=34&&Title=%D8%B1%D8%B6%D8%A7%20%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%86%DB%8C>. انتشارات افراز (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).

- بسمل، محبوبه. «هنجارگریزی واژگانی در اشعار منوچهر آتشی». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*. ۴/۴ (مسلسل ۱۴) (زمستان ۱۳۹۱): ۲۱۱-۲۲۷.
- حبیب، اسدالله. «واژه‌سازی و عادت‌ستیزی در سروده‌های بیدل». *آشنا*. ۲/۵ (مسلسل ۲۷) (بهار ۱۳۷۴): ۳۱-۴۴.
- خسروی، شهریار. «مقدمه‌ای بر شعر اجرایی». <http://obab.blogfa.com/post/65> (بازدید در: ۱۴۰۰/۲/۳۱).
- صالحی، پریسا و ناصر نیکویخت. «شگردهای هنری خاقانی و تصویرسازی حروف و واژگان». *مجموعه مقالات هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (اسفند ۱۳۹۲) ۱۱۶۰-۱۱۷۴.
- قطره، فریبا و هاجر آقابراهیمی. «بررسی فرایندهای واژه‌سازی در شعر نو، شعر مدرن و شعر پست‌مدرن: مطالعه موردی نیما، شاملو و براهنی». *زبان و زبان‌شناسی*. ش ۱۸ (۱۳۹۲): ۱-۱۴.
- قوامی، بدریه. «هنر زبانی مولوی در کلیات شمس». *زبان و ادب فارسی* (دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج) ۶/۲ (بهار ۱۳۹۰): ۱۷۹-۲۰۶.

مطالعه تطبیقی حکایت شیخ صنعان در منطق‌الطیر عطار و رمان فرشته آبی از دیدگاه فلسفه زبان ارنست کاسیرر

بهروز محمودی بختیاری^۱، دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه تهران
معصومه مهرابی، استادیار زبان‌شناسی دانشگاه آیت... بروجردی

چکیده

این مقاله بررسی تطبیقی حکایت شیخ صنعان از منطق‌الطیر عطار و ترجمه رمان فرشته آبی (با نام اصلی دوگانه/ستادگند) هاینریش مان است. شباهت‌های زیادی در درون‌مایه‌های این دو اثر ادبی وجود دارد. پرسش این است که چرا قهرمان‌های دو داستان، با وجود مضمون مشترک «افول تراژیک»، سرانجام متفاوتی دارند. چارچوب نقد ادبی الگوی نقد تاریخ‌مدار نو است که در آن، وضعیت حاکم بر آفرینش متن اهمیت دارد. برای تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های دو داستان از مبانی فلسفه زبان ارنست کاسیرر استفاده شده است که بر اهمیت نام‌گذاری تأکید دارد. از آنجا که در این فلسفه زبان تفکر استعاری اهمیت ویژه‌ای دارد و کاسیرر معتقد است که با شروع فرایند نام‌گذاری تفکر استعاری حول نام شکل می‌گیرد، ابیات و جملات حاوی استعاره‌های مفهومی در دو اثر استخراج شده‌اند تا قرابت نام‌ها و استعاره‌های مفهومی صاحبان این نام‌ها روشن شود. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که استعاره مفهومی حیات معنوی (ایمان) / زندگی/ عشق، راه و سفر/ است بیشترین بسامد را در کل پیکره حکایت شیخ صنعان داشته است. همچنین، استعاره زندگی/ مع‌گیری/ لو دادن/ گیر انداختن/ انتقام/ کینه‌توزی/ است بیشترین بسامد را در کل پیکره رمان مورد نظر داشته است. خالقان این آثار از ابتدا عامدانه در پی طرح‌ریزی چنین شخصیت‌هایی بوده‌اند و با انتخاب درست نام‌های «شیخ» و «ستاد گند» به خلق مضمون مورد نظر خود دست یافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: استعاره، ادبیات تطبیقی، زبان، ارنست کاسیرر، نقد تاریخ‌مدار نو

مقدمه

همیشه در متون ادبی ملل مختلف مضامینی مشترک وجود داشته است که بررسی آنها توجه تطبیقگران ادبی را برمی‌انگیزد. حکایت شیخ صنعان از منطق/الطیر عطار و رمان هانریش مان^۱ با عنوان اصلی /استاد گند^۲، که با نام سینمایی اقتباسی فرشته آبی معروف شده است، دارای قرابت‌های مضمونی و مفهومی زیادی هستند. پرسش اصلی این است که چرا شخصیت‌های اصلی دو داستان، که هر دو معلم هستند و عشق پیرانه‌سر را تجربه می‌کنند، در نهایت با سرنوشت‌های متفاوتی روبه‌رو می‌شوند.

برای پاسخ دادن به این پرسش ابتدا شرحی مختصر از پیرنگ دو داستان ارائه می‌شود تا خواننده با مضمون مشترک دو داستان بیشتر آشنا شود. سپس چارچوب نظری مقاله، یعنی دیدگاه فلسفه زبان ارنست کاسیرر^۳، طرح می‌شود. این رویکرد نظری بدان سبب اختیار شده است که او در فلسفه خود پیرو نظریه نام‌گذاری یا مصداق‌گرایی است و معتقد است که نام‌ها آفریننده مفاهیم و استعاره‌ها هستند. «استعاره» در سنت مطالعات ادبی مفهوم و جایگاه خاصی دارد و از زمان ارسطو برای توضیح آفرینش‌های ادبی و هنری به کار رفته است. بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه ادبیات به دیدگاه لیکاف و جانسون^۴ (۳۷)، به نقل از راسخ مهند (۵۲) مستندند که در آن استعاره صرفاً ابزاری زبانی برای بیان اندیشه نیست بلکه راه اندیشه درباره چیزهاست. کوچش توانایی استعاره‌سازی را هم‌پایه دیگر توانایی‌های شناختی نظیر مقوله‌بندی، طرح‌واره‌سازی و چارچوب‌سازی می‌داند (۵۲۸). از این رهگذر، می‌توان با بررسی استعاره‌ها به کاوش اسلوب تفکر در افراد و فرهنگ‌های مختلف پرداخت. اما در اینجا نگرش جدیدی به مسئله استعاره مطرح است و آن دیدگاه ارنست کاسیرر است. او فیلسوفی نوکانتی است که در فلسفه خود اهمیتی خاص به زبان می‌دهد و معتقد است انسان‌ها در ابتدا هیچ شناختی از پدیده‌های اطراف خود نداشتند و به واسطه نام‌گذاری آنها بود که پدیده‌ها را شناختند و به تصرف خود درآوردند. نام و اسامی خاص به قدری در فلسفه زبان کاسیرر اهمیت دارد که او معتقد بود «نام»، در نزد انسان‌های کهن،

^۱. Heinrich Mann

^۲. Professor Unrat

^۳. Ernst Cassirer

^۴. Lakoff and Johnson

عین ذات «نامیده» بود و با دانستن نام هر پدیده می‌شد بر آن پدیده (نامیده) تسلط یافت. ارتباط نام و تفکر استعاری در نظر او از این جهت است که همزمان با اطلاق نام به مصادیق استعاره‌هایی حول آن نام شکل می‌گیرد و از آن پس رفتار مصداق را پیش‌بینی می‌کند.

در بخش تحلیل داده‌ها ابتدا به دلایل انتخاب این حکایت و رمان فرشته آبی و نیز شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو با یکدیگر اشاره می‌شود و سپس تحلیلی از داده‌های پژوهش بر مبنای رویکرد نوینی در نقد ادبی با نام رویکرد نقد تاریخ‌مدار/ موضوع‌مدار ارائه می‌شود.

پیکره تحقیق

شیخ صنعان پیری صاحب کمال و پیشوای مردم زمانه خویش بود. او قریب پنجاه سال در کعبه اقامت داشت و هرکس به حلقه ارادت او درمی‌آمد از ریاضت و عبادت نمی‌آسود چندان که مقامات معنوی او موجب علاج بیماران هم می‌شد. شیخ خود نیز هیچ سنتی را فرونمی‌گذاشت و نماز و روزه بی‌حد به‌جا می‌آورد. شیخ حدود پنجاه بار حج کرده و در کشف اسرار معنوی به مقام کرامت رسیده بود. او چند شب پیایی خواب می‌بیند که مقیم روم شده است و بر بتی سجده می‌کند. شیخ با مریدانش به روم سفر می‌کند و در آنجا دختری مسیحی را می‌بیند، دلباخته او می‌شود و بیش از یک ماه برای وصال دختر عجز و لابه می‌کند. دختر برای شیخ چهار شرط می‌گذارد: سجده کردن بر بت، سوزاندن قرآن، نوشیدن خمر و دست‌شستن از ایمان. شیخ، علاوه بر اجرای این شروط، یک سال نیز برای دختر خوکبانی می‌کند. مریدان از بازگشت شیخ ناامید می‌شوند و به دیار خود بازمی‌گردند. یکی از مریدان که در سفر با شیخ نبوده است به امید بازگشت شیخ به روم سفر می‌کند و در آنجا چهل روز برای شیخ به دعا و تضرع می‌نشیند. سرانجام پیامبر اسلام را در خواب می‌بیند و مژده بازگشت شیخ را می‌گیرد. شیخ سرانجام از قید عشق دختر آزاد می‌شود و این بار، با خوابی که دختر می‌بیند، دختر عاشق شیخ می‌شود و با او به دیار شیخ می‌رود و مسلمان می‌شود. دختر از شیخ تقاضای بخشش می‌کند و جان از کف می‌دهد. این داستان که گویا حکایت سفر معنوی انسان به وادی عشق و نیز سیر انسان در جنبه‌های تاریک و غریزی خود

است بسیار مشهور است و در نهایت با قربانی کردن غرایز به نفع رشد اخلاقی و تکامل روح انسانی پایان می‌یابد. بی‌شک، زبان استعاری و تمثیلی شاعر که در آن شیخ پیوسته در راه است زمینه چنین تحقیقی را فراهم کرده است.

فرشته آبی رمان ساده و سرگرم‌کننده‌ای نیست بلکه نویسنده‌اش، با هوشیاری، شرایط اجتماعی آلمان زمان خود را در شهری کوچک شبیه‌سازی کرده است و شخصیت‌ها نیز نماد موضوع یا جریانی اجتماعی هستند. فرشته آبی نام سینمایی این رمان است که در ابتدا با عنوان *استاد گند* یا *عاقبت مرد خودکامه* انتشار یافت اما توفیق جهانی روایت سینمایی آن (۱۹۳۰)، با بازیگری مارلن دیدریش^۱، نام فرشته آبی را رایج‌تر ساخت.

شخصیت محوری اثر پروفیسور رات^۲ است که معنای نامش در زبان آلمانی «پند و اندرز» است ولی در همه جای شهر به «گند» معروف است. همین نامگذاری «رات» به «اونرات» (Unrat) در زبان آلمانی به معنای «گند» است) یکی از موضوعاتی است که شاید به‌نظر ساده بیاید ولی در طول رمان نمود مفهومی و محتوایی پیدا می‌کند. خودکامگی و نفرت شخصیت از جنبه‌های نمادین رمان محسوب می‌شود چرا که انتشار آن در ۱۹۰۵ با ظهور عقاید و افکار فاشیستی در آلمان همراه شد و گفته شده است که پشت چهره جاه‌طلب گند می‌توان سیاستمداران خودکامه و زورگوی آلمانی را مشاهده کرد. پروفیسور گند، که در اوایل داستان از این لقب برآشفته می‌شود، سرانجام در اواخر داستان، که قبح این صفت برایش ریخته است، آن را به راحتی بر زبان جاری می‌کند و اعتراف می‌کند: «من گند واقعی هستم». این شخصیت انتقام‌جو و کینه‌توز سعی دارد به همه اطرافیانش چیزی را ثابت کند: اینکه اگر او را با لقبش بخوانند، روزگارش را سیاه و از پیشرفتشان جلوگیری می‌کند. گند، حتی در پایان هم که به خواسته‌هایش می‌رسد و جمع زیادی را به تباهی می‌کشاند، باز دست‌بردار نیست و سعی دارد که افراد بیشتری، به معنی همه، را بشکند و به خاک سیاه بنشانند.

از میان شاگردانش، لوهمان^۳ تنها کسی است که استاد پند را با لقب گند صدا نزده است و همین، از دید گند، او را مرموز جلوه می‌دهد. گند در توهماتش فکر می‌کند لوهمان توطئه پیچیده‌ای برضد او چیده و خطرناک‌تر از بقیه شاگردان کلاس و مردم

1. Marlene Dietrich

2. Professor Raat

3. Lohmann

شهر است که اغلب روزی شاگردش بوده‌اند. لوهمان جوانی سردرگم است که گویی، در پایان، به نوعی رستگاری نسبی می‌رسد چون گند موفق می‌شود کیزلاک^۱ و ارتسوم^۲ را با ترفندهای مختلف به زمین بزند ولی لوهمان را نه. لوهمان به دنبال خوشگذرانی‌های متعارف همسالانش نیست؛ شعر می‌گوید و روح شاعرانه‌ای دارد و در پی مچ‌گیری و ضربه‌زدن به گند هم نیست. در پایان هم که بازمی‌گردد، ساکت‌تر و معقول‌تر شده است و با نگاهش هنرپیشه فروهلش^۳ را تحقیر و این معنی را منتقل می‌کند که من می‌توانم با پولم شما را بخرم و این متضمن این مفهوم است که تو روح را به گند فروخته‌ای. نام «گند» در این عبارات مانند استعاره است. فرشته آبی فراز و فرود زیادی ندارد؛ تنها مسیر داستان‌ش در چند جا به نقاط عطف می‌رسد. صحنه دادگاه یکی از این نقاط عطف است. عاشق شدن گند و عشق پیرانه‌سری‌اش هم نقطه اشتراک این داستان با داستان شیخ صنعان است. بعلاوه، پیدا کردن هنرپیشه فروهلش، به هر قیمتی که شده، و قدم نهادن در میخانه فرشته آبی هم از دیگر نقاط عطفی است که خواننده را به مطالعه ادامه داستان علاقه‌مندتر می‌کند.

جامعه‌ای که خود را تسلیم گند کرد و سرانجام از او خسته شد در نهایت شخصیت منفور گند را طرد کرد. افرادی او را تحویل قانون می‌دهند که پیش‌تر، یا از سر رضایت یا از روی ناچاری، به رویش لبخند می‌زدند. این پیرمرد بدخلق، که در ابتدا به ظاهر مشغول خدمت به فرهنگ است ولی پسران جوان را با روش‌های نادرست از فرهنگ و محیط فرهنگی دلزده می‌کند، در نهایت به ضدفرهنگ و ضدارزش بزرگی تبدیل می‌شود که تهدیدی برای فرهنگ جامعه به شمار می‌آید و راهی جز حذف کردنش وجود ندارد.

الگوی پژوهش

ارنست کاسیرر (۱۸۷۴-۱۹۴۵) از فیلسوفان نئوکانتی بود که رویکردی جدید در معرفت‌شناسی فلسفی داشت. او به روشنی دیده بود که جهان انسانی تنها بر مدار عقل نمی‌گردد و در بسیاری از موارد، مفاهیم و صورت‌های اندیشه غیرعقلی در تعیین رویکردها و کارکردهای جوامع بشری اثری کمتر از مفاهیم عقلی ندارد. از این رو،

1. Kieselack

2. Ertzum

3. Die Künstlerin Fröhlich

شناخت انسان تنها شناخت عقلی نیست بلکه باید ترکیبی باشد از صورت‌های عقلی و غیرعقلی. به عقیده کاسیرر، انسان برای شناسایی هستی یکباره از تعقل و صورت‌های عقلی آغاز نکرده است و پیش از آنکه به منطق دست یافته باشد، هزاران سال از زندگی خویش را با معرفت افسانه‌ای، خرافی و دیگر صورت‌های غیرتعقلی سر کرده است (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۸-۹). در فلسفه کاسیرر، اساطیر، هنر، دین و تمام صورت‌های فرهنگی و علوم گوناگون با یکدیگر آشتی می‌نمایند و هر یک به عنوان یکی از شیوه‌های عینیت‌پذیری قلمداد می‌گردند (ساداتی و پیراوی و نک ۱۳۰). انسان به واسطه این عوامل به شناخت دست می‌یابد و نه صرفاً به واسطه شناخت عقلانی. کاسیرر «زبان» و «اسطوره» را مهم‌ترین و نخستین صور نمادین «شناخت» می‌داند و بر این باور بود که این دو هم‌ریشه و هم‌زاد یکدیگرند. او معتقد بود تا پیش از نامگذاری و پیدایش واژه‌های نخستین، هستی برای انسان بیگانه بود و هیچ‌گونه پیوندی با او نداشت اما پس از نامگذاری، انسان با این هستی‌های بیگانه خویشاوند و یگانه شد و از آنها شناخت پیدا کرد (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۶). نام و اسامی خاص به قدری در فلسفه زبان کاسیرر اهمیت دارد که او معتقد بود «نام»، در نزد انسان‌های کهن، عین ذات «نامیده» بوده و با دانستن نام هر پدیده می‌شد بر آن پدیده (نامیده) تسلط یافت. برای مثال، یکی از سنت‌ها در متون ادبی نام‌پوشی است، چنان‌که پهلوانان حماسی، در شاهنامه فردوسی و دیگر منظومه‌های پهلوانی، پوشاندن نام خود از هم‌واردانشان را مرسوم می‌دانستند. دیدگاه‌های کاسیرر در باب «زبان» و «اسطوره» چنان ارزش و غنایی دارد که می‌توان از طریق آن به تحلیل موضوعات گوناگون ادبی پرداخت.

در فلسفه زبان نیز نظریه ارجاعی یا مصداقی^۱ در شمار نخستین نظریه‌ها درباره معنی است. در این نظریه، معنی واژه‌ها از طریق ارجاع به جهان خارج به دست می‌آید. افلاطون در رساله کراتیلوس واژه را واحد معنی در نظر گرفته و معتقد بود کلمه به چیزی در جهان خارج دلالت دارد. این قدیمی‌ترین نظریه درباره ماهیت کارکرد واژه‌هاست (مهرابی ۶۱). مراد کاسیرر گونه‌ای تغییر یافته از همین نظریه است که مصادیق در آن نقش عمده دارند.

لایکن معتقد است حتی اگر بر این باور باشیم که نظریه ارجاعی در باب معنی به تمامی واژه‌های زبان قابل تعمیم نیست، باز ممکن است تصور کنیم این نظریه دست‌کم

در مورد مفردات^۱ کارآمد است، یعنی همان کلماتی که به چیزهای مفرد و مشخص ارجاع می‌دهند، مانند نام‌های خاص و اوصاف معرف^۲. در دیدگاه افلاطون، کلمات نسخه‌هایی از واقعیات هستند اما در دیدگاه کاسیرر کلمات خود مصادیق و دریچه‌ای به دنیای درون و وجود آنها محسوب می‌شوند. بنابراین، در نگاه کاسیرر، کلمات واقعیت‌سازند و همین تفاوت نگرش او با دیگر نسخه‌های نظریه ارجاعی، همچون نظرگاه افلاطون، را نشان می‌دهد (شن^۳ ۲۳).

به عقیده کاسیرر، «کلمه، دارای حصار و فردیت است. هر کلمه بر قلمروی خاص از کائنات حکومت می‌کند و می‌توان گفت که بر آن قلمرو قدرتی نامحدود دارد» (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۹۴). کاسیرر در فلسفه خود به قدری بر «زبان» و «کلمه» تأکید می‌ورزد که حتی آن‌ها را ابزاری برای آفرینش قلمداد می‌کند. او در کتاب *زبان و اسطوره* در باب قدرت آفرینندگی «کلمه» می‌نویسد:

در داستان‌های آفرینش بیشتر دین‌های فرهنگی بزرگ، کلمه به صورتی همبسته با برترین خدای آفرینش می‌آید، یا بسان ابزاری که خداوند به کار می‌برد یا در حقیقت، به عنوان سرچشمه آغازینی که خدا نیز چونان هستی‌های دیگر و از جمله خود سامان هستی از آن سرچشمه می‌گیرد (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۸۷).

این آفرینندگی به واسطه کلمه و کلام در بسیاری از ادیان کهن دیده می‌شود. در سپیده دم تاریخ که نخستین هسته‌های شناخت به واسطه زبان در ذهن انسان نطفه بست، نخستین واژه‌ها در واقع نخستین اسطوره‌های بشر بودند و به همین دلیل، واژه‌ها و اسطوره‌ها همزادانی بودند که در نخستین لحظه‌های شناسایی هستی به دست انسان زاده شدند (همان ۱۶). در حقیقت، زبان و اسطوره هزاران سال پیش از آنکه انسان به منطق و شناخت عقلانی دست یابد ابزار شناخت و معرفت بودند و انسان بدین واسطه درکی مستقیم و بی‌واسطه از جهان پیرامون داشت. در دیدگاه فلسفی کاسیرر، «زبان» از چنان جایگاه و اهمیتی برخوردار است که او معتقد است «هر شناخت نظری‌ای کارش را با جهانی که زبان برایش ساخته است آغاز می‌کند؛ عالم، تاریخ‌نگار و حتی فیلسوف با شناخته‌هایش، تنها به همان سان که زبان ارائه‌شان می‌کند،

1. singular terms

2. definite descriptions

3. Shen

سروکار دارد» (همان ۶۸). در نظر او، تفکر استعاری با زبان شکل گرفته است و در برابر هر نامی استعاره یا استعاره‌هایی متناظر وجود دارد.

استعاره‌ها در حکایت شیخ صنعان

استعاره‌های موجود در حکایت به چند دسته تقسیم شده‌اند و ابیات دال بر هر استعاره با ذکر شماره بیت در نسخه تصحیح شده شفیع کدکنی (۱۳۹۱) استخراج و ارائه شده‌اند. استعاره‌های مفهومی در حکایت مورد نظر به قرار زیرند:

۱. زیاد خوب و مثبت است^۱ (۹ مورد):

- (۱۱۹۱) شیخ بود او در حرم پنجاه سال/ با مریدی چارصد صاحب کمال
- (۱۱۹۵) قرب پنجه حج به جای آورده بود/ عمره عمری بود تا می‌کرده بود
- (۱۲۱۱) چارصد مرد مرید معتبر/ پس روی کردند با وی در سفر
- (۱۲۳۰) صد هزاران دل چو یوسف غرق خون/ اوفتاده در چه او سرنگون
- (۱۲۵۳) در ریاضت بوده‌ام شب‌ها بسی/ خود نشان ندهد چنین شب‌ها کسی
- (۱۳۴۷) شیخ گفتش گر بگویی صد هزار/ من ندارم جز غم عشق تو کار
- (۱۴۸۰) وقت ناکامی توان دانست یار/ خود بود در کامرانی صد هزار
- (۱۵۰۲) همچنان تا چل شبانروز تمام/ سر نیچیدند هیچ از یک مقام
- (۱۵۰۳) جمله را چل شب نه خور بود و نه خواب/ هم چو شب چل روز نه نان و نه آب

۲. پیر باتجربه و کاردان است (۵ مورد):

- (۱۱۹۰) شیخ صنعان پیر عهد خویش بود/ در کمال از هرچه گویم بیش بود
- (۱۲۰۹) آخر از ناگاه پیر اوستاد/ با مریدان گفت کارم اوفتاد
- (۱۲۴۸) هر چراغی کان شب اختر درگرفت/ از دل آن پیر غم‌خور در گرفت
- (۱۲۸۰) آن دگر یک گفت ای پیر کهن/ گر خطایی رفت بر تو توبه کن
- (۱۲۹۰) آن دگر گفتش که هرک آگاه شد/ گوید این پیر این چنین گمراه شد

۳. حیات معنوی (ایمان) / زندگی/ عشق راه و سفر است (۲۴ مورد):

- (۱۲۰۴) یوسف توفیق در چاه اوفتاد/ عقبه‌ای دشوار در راه اوفتاد

۱. این استعاره را افراشی (۱۳۹۵) معرفی کرده است.

- (۱۲۰۶) نیست یک تن بر همه روی زمین/ کو ندارد عقبه‌ای در ره چنین
 (۱۲۰۷) گر کند آن عقبه قطع جایگاه/ راه روشن گرددش تا پیشگاه
 (۱۲۰۷) ور بماند در پس آن عقبه باز/ در عقوبت ره شود بر وی دراز
 (۱۲۱۸) هرکه جان بر لعل آن دلبر نهاد/ پای در ره نانهاده سر نهاد
 (۱۲۷۰) دست کو تا خاک ره بر سر کنم؟/ یا ز یر خاک و خون سر بر کنم؟
 (۱۴۳۲) تو ز خوک خویش اگر آگه نه‌ای/ سخت معذوری که مرد ره نه‌ای
 (۱۴۳۳) گر قدم در ره نهی چون مرد کار/ هم بت و هم خوک بینی صد هزار
 (۱۵۱۳) رهنمای خلقی از بهر خدای/ شیخ ما گمراه شد راهش نمای!
 (۱۵۱۷) آن غبار از راه او برداشتیم/ در میان ظلمتش نگذاشتیم
 (۱۵۳۹) کفر برخاست از ره و ایمان نشست/ بت پرست روم شد یزدان پرست
 (۱۵۸۵) برفکندم پرده تا آگه شوم/ عرضه کن اسلام تا با ره شوم
 (۱۵۹۷) زین چنین افتد بسی در راه عشق/ این کسی داند که هست آگاه عشق
 (۱۵۹۸) هرچه می‌گویند در ره ممکن است/ رحمت و نومید و مکر و ایمن است
 (۱۶۰۴) عزم ره کردند عزمی بس درست/ ره سپردن را باستانند چست
 (۱۶۰۶) تا کند در راه ما را رهبری/ زانکه نتوان ساختن از خود سری
 (۱۶۰۷) در چنین ره حاکمی باید شگرف/ بو که بتوان رست از این دریای ژرف
 (۱۶۱۷) عهد کردند آن زمان کو سرور است/ هم درین ره پیشرو هم رهبر است
 (۱۶۲۰) صد هزاران مرغ در راه آمدند/ سایه‌وان ماهی و ماه آمدند
 (۱۶۲۱) چون پدید آمد سر وادی ز راه/ النفر از آن نفر بر شد به ماه
 (۱۶۲۲) هیبتی زان راه بر جان افتاد/ آتشی در جان ایشان افتاد
 (۱۶۲۴) جمله دست از جان بشته پاکباز/ بار ایشان بس گران و ره دراز
 (۱۶۲۵) بود راهی خالی السیر ای عجب/ ذره‌ای نه شر و نه خیر ای عجب
 (۱۶۲۷) سالکی گفتش که ره خالی چراست/ هدهدش گفت این ز عز پادشاست

۴. مقصد/ مطلوب/ یار چشمه است (۱ مورد):

(۱۲۲۶) هرکه سوی چشمه او تشنه شد/ در دلش هر مژه‌ای صد دشنه شد

۵. ایمان کالایی قابل خرید و فروش است و با عشق قابل تعویض و مبادله (۳ مورد):

- (۱۲۳۸) شیخ ایمان داد و ترسای خرید/ غافیت بفروخت رسوای خرید
 (۱۳۲۷) بی تو بر جانم جهان بفروختم/ کیسه بین کز عشق تو بردوختم
 (۱۴۸۷) زهد بفروشیم و رسوای خریم/ دین براندازیم و ترسای خریم

۶. عشق غم / درد / خون دل خوردن است (۱۶ مورد):

- (۱۲۴۴) هرکه پندش داد فرمان می‌نبرد / زانکه دردش هیچ درمان می‌نبرد
 (۱۲۴۵) عاشق آشفته فرمان کی برد؟ / درد درمان سوز درمان کی برد؟
 (۱۲۵۰) هم دل از خود هم ز عالم برگرفت / خاک بر سر کرد و ماتم درگرفت
 (۱۲۵۱) یک دمش نه خواب بود و نه قرار / می‌طپید از عشق و می‌نالید زار
 (۱۲۵۶) جمله شب در خون دل پون مانده‌ام / پای تا سر غرق در خون مانده‌ام
 (۱۲۷۰) دست کو تا خاک ره بر سر کنم؟ / یا ز یر خاک و خون سر بر کنم؟
 (۱۲۷۴) رفت عقل و رفت صبر و رفت یار / این چه عشق است این چه درد است این چه کار؟
 (۱۲۷۷) شیخ گفتش امشب از خون جگر / کرده‌ام صد بار غسل ای بی‌خبر
 (۱۲۹۹) گفت اگر دوزخ شود همراه من / هفت دوزخ سوزد از یک آه من
 (۱۳۲۸) همچو باران اشک می‌بارم ز چشم / زانکه بی تو چشم این دارم ز چشم
 (۱۳۲۹) دل ز دست دیده در ماتم بماند / دیده رویت دید، دل در غم بماند
 (۱۳۳۱) از دلم جز خون دل حاصل نماند / خون دل تا کی خورم چوم دل نماند
 (۱۳۷۸) عافیت با عشق نبود سازگار / عاشقی را کفر سازد یاد دار
 (۱۴۲۴) عاقبت چون شیخ آمد مرد او / دل بسوخت آن ماه را از درد او
 (۱۴۵۱) چشم پر خون و دهن پر زهر ماند / در دهان اژدهای دهر ماند
 (۱۵۳۰) گاه چون ابر اشک خونین برفشاند / گاه از جان جان شیرین برفشاند

۷. عشق آتش / سوختن است (۱۲ مورد):

- (۱۲۵۵) همچو شمع از سوختن خوابم نماند / بر جگر جز خون دل آهم نماند
 (۱۲۵۸) هرکه را یک شب چنین روزی بود / روز و شب کارش جگرسوزی بود
 (۱۲۵۹) روز و شب بسیار در تب بوده‌ام / من به روز خویش امشب بوده‌ام
 (۱۲۶۵) می‌بسوزم امشب از سودای عشق / می‌ندارم طاقت غوغای عشق
 (۱۳۰۳) گفت این آتش چو حق در من فکند / من به خود نتوانم از گردن فکند
 (۱۳۲۶) دل چو آتش، دیده چون ابر از توام / بی‌کس و بی‌یار و بی‌صبر از توام
 (۱۳۴۰) می‌روم با خاک جانی سوخته / ز آتش جانم جهانی سوخته
 (۱۳۶۰) آتش عشق آب کار او ببرد / زلف ترسا روزگار او ببرد
 (۱۳۶۵) آتشی از عشق در جانم فتاد / سیل خونین سوی مژگانش فتاد
 (۱۴۱۰) وصل خواهم و آشنایی یافتن / چند سوزم در جدایی یافتن
 (۱۵۸۴) گفت: «از تشویر تو جانم بسوخت / بیش از این در پرده نتوانم بسوخت»
 (۱۶۲۲) هیبتی زان راه بر جان او فتاد / آتشی در جان ایشان افتاد

۸. معشوق آفتاب است (۲ مورد):

(۱۲۱۶) آفتاب از رشک عکس روی تو/ زردتر از عاشقان در کوی تو
(۱۳۳۶) آفتابی از تو دوری چون کنم؟/ سایه‌ام بی تو صبوری چون کنم؟

۹. عاشقی سودایی/ شیدایی/ دیوانگی است (۲ مورد):

(۱۲۶۵) می‌بسوزم امشب از سودای عشق/ می‌ندارم طاقت غوغای عشق
(۱۴۰۳) کس چو من از عاشقی شیدا شود/ و آنچنان شیخی چنین شیدا شود

۱۰. نفس خوک است (۳ مورد):

(۱۴۲۹) در نهاد هر کسی صد خوک هست/ خوک باید سوخت یا زنا بست
(۱۴۳۲) تو ز خوک خویش اگر آگه نه‌ای/ سخت معذوری که مرد ره نه‌ای
(۱۳۳۴) خوک کُش، بت سوز در صحرای عشق/ و نه همچون شیخ شو رسوای عشق

استعاره‌های موجود در رمان فرشته آبی

استعاره‌های رمان هاینریش مان را می‌توان، بسته به دیدگاه‌های شخصیت‌های مختلف، به دسته‌های زیر تقسیم کرد:

الف) از دیدگاه شخصیت اصلی («استاد گند»)

۱. زیاد خوب و مثبت است (۲ مورد):

از آنجا که ربع قرن بود تدریس می‌کرد شهر و پیرامون آن پر از شاگردان پیشین او بود (مان ۲۰).
همه عمر را در مدارس گذرانده بود (همان ۱۹).

۲. زندگی مچ‌گیری/ چوب لای چرخ دیگران گذاشتن/ لودادن/ کینه‌توزی/ انتقام‌گیری/ نزاع و خودکامگی است (۹ مورد):

او همیشه در التهاب جنگ بود (همان ۴۰).
گند همه را گیر انداخته بود (همان ۱۶).
امروز توانسته بود مچ یکی را بگیرد (همان ۱۸).
می‌دانست شاگردان در دل از او نفرت دارند و نیرنگ در کارش می‌آورند. پس به سهم خود مثل دشمنی خونی با آنها تا می‌کرد (همان ۱۸).
چ‌گیری از دانش‌آموز لوه‌مان باید ماهرانه و پنهانی انجام گیرد (همان ۲۸).
در انتقام از لوه‌مان شتاب داشت (همان ۲۹).

«من هنوز هم می‌توانم یک چوب حسابی لای چرخ شما بکنم...» (همان ۵۱).
 راستی پسر! کی ممکن است ما را لو داده باشد؟ (همان ۱۷۲).
 میل خودکامگی گند در اینجا به غایی‌ترین مرز می‌رسید (همان ۱۰۸).

۳. مردم شهر / شاگردان دشمن هستند و گردش در شهر یعنی به محاصره دشمن درآمدن (۵ مورد):
 می‌دانست شاگردان در دل از او نفرت دارند و نیرنگ در کارش می‌آورند. پس به سهم خود مثل دشمنی خونی با آنها تا می‌کرد (همان ۱۸).
 دانش‌آموز یا موجودی بود موش‌مرده، توسری‌خور، موذی، بی‌هیچ زندگی دیگری که در کلاس درس داشت: پیوسته در جنگی پنهانی با خودکام و از این دست بود کیزلاک. یا لندهور احمقی که خودکام با برتری فکری خود دائم گیج‌نگاهش می‌داشت مثل ارتسوم (همان ۲۹).
 با عامه مردم نمی‌شود تفاهم برقرار کرد (همان ۳۶).
 از هر طرف در محاصره دشمن خیابان گز می‌کرد (همان ۳۸).
 نفرت از این هزاران شاگرد بدذات و متقلب که دائم از درس و مشق شانه خالی می‌کردند، او را به لقب صدا می‌زدند و فکر و ذکرشان شلوغی بود و شیطنت (همان ۳۹).

۴. پیر با تجربه و کاردان است (۱ مورد):
 من نمی‌گذارم شما از دستم بروی بابا پیری... (همان ۱۰۰)

ب) استعاره‌های زندگی از دیدگاه شاگردان (لوهمان، کیزلاک و فون ارتسوم)
 ۱. زندگی تفریح است (۱ مورد):
 پزشک از تمرکز فکری پرهیزم داده بود و توصیه کرده بود کمی تفریح کنم (همان ۱۵۳).

۲. زندگی طغیان است (۲ مورد):
 یکایک عضلات او میل طغیان داشت (همان ۸۶).
 لوهمان تا گلو انباشته از تلخکامی بود (همان ۲۴۶).

پ) از دیدگاه شخصیت زن (رزا فروهلش)
 ۱. امنیت و آرامش دروغین خوب و ارزشمند است و ظاهر و باطن زندگی فرد متفاوت است (۲ مورد):
 هنرپیشه فروهلش سرانجام به زحمت افتاد: این زرق و برق هرچه هست، همه‌اش ظاهر است. توی دلمان غیر از فلاکت و سیاهی چیزی نمی‌بینید (همان ۱۱۴).
 رزا فروهلش به کفایت خوشگذرانی کرده بود و حالا خوشحال بود که در کنار گند پیر و خل کمی آرامش داشت (همان ۱۶۶).

۲. زندگی لذت‌طلبی، تنوع، طلب احساسات عاشقانه و حس دوست داشته شدن است (۳ مورد):
من نمی‌گذارم شما از دستم بروی بابا پیری... (همان، ۱۰۰)
اگر بنا باشد که من دلیل قانع‌کننده‌ای برای آبستنی خود ارائه کنم، شما آخرین مردی هستید که این دلیل را دریافت می‌کنید، متوجه شدید؟ (همان ۸۲)
رزا فروه‌لش به کفایت خوش‌گذرانی کرده بود و حالا خوشحال بود که در کنار گند پیر و خل کمی آرامش داشت، در کنار گندی که خیلی به او می‌پرداخت، بیش از هر کس دیگری در زندگی این زن (همان ۱۶۶).

تحلیل داده‌ها

تحلیل داده‌های پیکره حکایت شیخ صنعان در این پژوهش نشان می‌دهد که در مجموع ۴۳۵ بیت این حکایت، ۶۱ بیت (۱۴ درصد کل ابیات) حاوی استعاره‌های مفهومی هستند. از این میان، استعاره مفهومی «حیات معنوی (ایمان) / زندگی / عشق، راه و سفر است» (۲۴ مورد) بیشترین بسامد را داراست که در ادامه به چرایی آن می‌پردازیم. در رمان فرشته آبی نیز تعدادی استعاره دیده می‌شود که چند مورد از آنها با مضامین استعاری در حکایت فارسی مشترک است: «زیاد خوب و مثبت است»، «پیر باتجربه و کاردان است»، «عشق / نفس نماد حرص و هیجان است»، «عشق رنج و سوختن است»، «زن (نماد نفس) طالب لذت، تنوع، احساسات عاشقانه و حس دوست داشته شدن است». اکنون پرسش اساسی این است که با وجود این تشابهات، چرا شخصیت‌های دو داستان سرنوشت‌هایی متفاوت دارند؟ چرا شیخ ایمان از کفر رفته را بازمی‌یابد و گند سقوطی تراژیک را تجربه می‌کند؟
بررسی چرایی بسامد بالای استعاره «حیات معنوی (ایمان) / زندگی / عشق، راه و سفر است» نیازمند کندوکاو در چگونگی مفهوم‌سازی‌های خاص در حیات صوفیانه دارد که در زیر به آن اشاره خواهد شد.

تبیین تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر از دیدگاه نقد موضوع‌مدار

صفوی نقد موضوع‌مدار را نگرشی پایه در نقد ادبی می‌شمارد (۷۹-۸۱). در نقد موضوع‌مدار، بحث بر سر وضعیت حاکم بر آفرینش متن است که می‌تواند وضعیتی تاریخی، اقتصادی، فرهنگی یا مبتنی بر دیگر شرایط موجود در خلق اثر باشد. یکی از زیرشاخه‌های نقد موضوع‌مدار نقد تاریخ‌مدار نو^۱ است. این نظریه نقد ادبی یکی از نظریه‌های معاصر درباره مطالعه ادبیات است که به

موضوع اثر ادبی در بستر تاریخی آن می‌پردازد و از آنجا که نقد اثر ادبی، در این چارچوب، جدا از زمانه حاکم بر آفرینش متن نیست، این نوع نقد را موضوع‌مدار می‌خوانیم. حتی آن مکاتب نقد ادبی هم که به‌صراحت داشتن نگرش تاریخی را نفی می‌کنند خارج از رویکرد تاریخی و فارغ از آن نیستند اما تاریخ‌مداری نو مکتبی از نقد ادبی است که نگرش تاریخی را تصریح کرده است. این نگرش، که تحت تأثیر دیدگاه‌های فوکو و آلتوسر است، میان روح زمانه و گفتمان تمیز قائل است. روح زمانه چارچوب فراگیر و همه‌شمول فکری غالب بر برهه‌ای از زمان است. برای مثال، روح دوران مشروطه دموکراسی و آزادی است. اما تاریخ‌مداران نو متن ادبی را همسو با دیگر متن‌ها مملو از گفتمان مسلط و غالب می‌دانند و هدف از نقد ادبی را آشکار ساختن روابط قدرت موجود در هر دوره تاریخی می‌شناسند. در این نوع از نقد ادبی سعی می‌شود تا رابطه صاحبان قدرت و اغیار (مخالفان آنان) توصیف و نشان داده شود که چگونه صاحبان تفکر غالب با اهریمن جلوه دادن اغیار روابط قدرت غالب را دوباره تصریح و تحکیم می‌کنند.

معمولاً این نوع از نقد ادبی را با نام استیون گرین‌بلت^۱، منتقد امریکایی، در پیوند می‌دانند که از این اصطلاح در کتابش (۱۹۸۰) استفاده کرد. شکل ساده چارچوب نقد تاریخ‌مدار نو این است که هر متن ادبی به‌موازات متن‌های هم‌زمانش و حتی متن‌های غیرادبی معاصرش شکل گرفته است. نقشه راه پیشگامان این شیوه از نقد ادبی را می‌توان در این نکات خلاصه کرد: می‌توان متن ادبی را با متن‌های معاصرش موازی کرد، شگردهای درون متن ادبی را، که روح زمانه خود را نشان می‌دهد، بیرون کشید، قدرت فکری حاکم بر زمانه نگارش اثر را تعیین کرد و واقعیت تاریخی را، که از ناخودآگاه خالق متن در متن بیرون آمده است، استخراج کرد.

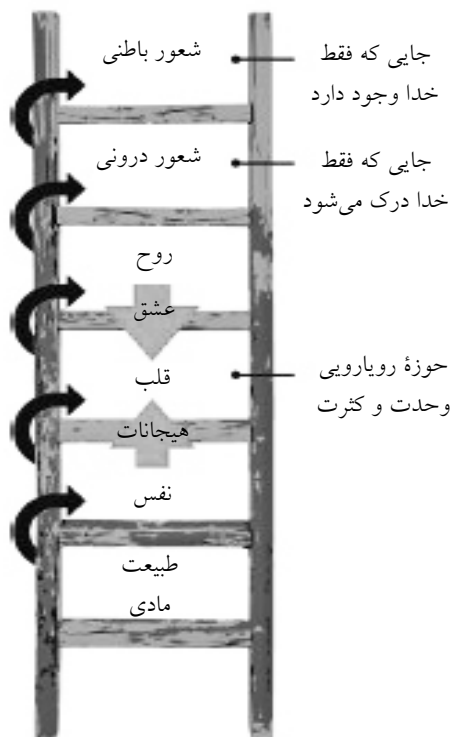
مفهوم‌سازی‌های مرتبط با حیات صوفی از دیدگاه نقد موضوع‌مدار

غالب توصیف و تفسیرها از تصوف بر مبنای این استعاره فرهنگی است که «زندگی صوفی به مثابه مسیری به سمت یکی‌شدن با خداوند است». «نابودی و محو شدن در معشوق» مسیر خاص صوفی را مشخص می‌کند. به بیان دیگر، صوفی / عارف از «ایثار و فداکاری»، که هدفش رسیدن به خداوند و یکی‌شدن با اوست، صحبت می‌کند و به آن نام «وحدت وجود» می‌دهد. همان‌طور که احمدی و احمدی^۲ می‌گویند: «از راه این فرایند است که فرد از حالت "منیت" به حالت "او شدن" ترقی می‌کند. این حالت یکی‌شدن، وحدت با خداوند است» (۷۲).

1. Stephen Greenblatt

2. Ahmadi & Ahmadi

نوربخش^۱، که در حوزه تصوف ایران محقق تأثیرگذاری است، مسیر صوفی را با استفاده از شکل زیر نشان می‌دهد.



مراحل کمال انسانی در سفر صوفی (نوربخش ۳، به نقل از: شریفیان^۲ ۷۴)

همان‌طور که این شرح مختصر از این نسخه تصوف روشن می‌سازد، نظام‌های روحانی و معنوی، نظام‌های خاصی از مفهوم‌سازی از تجربه انسانی را در گستره‌ای کلی به دست می‌دهند. مطالعه استعاره و فرهنگ با هم در ارتباط بسیار نزدیکی هستند.

1. Nurbakhsh

2. Sharifian

نتیجه گیری

در این مقاله، ابتدا نقاط مشترک دو اثر ادبی، از طریق معرفی پیرنگ آنها، تعیین شد تا مشخص شود چرا این دو داستان برای بررسی تطبیقی انتخاب شده‌اند. سپس با اساس قرار دادن فلسفه زبان کاسیرر، که در آن نامگذاری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، نشان داده شد که چگونه به محض نامگذاری شخصیت‌های اصلی داستان استعاره‌هایی حول شخصیت آنان شکل می‌گیرد و آن استعاره‌ها چگونه از آن به بعد روند داستان را مشخص می‌کنند و سرنوشت فردی را که آن نام به او اطلاق شده است تعیین و تثبیت می‌کنند.

داستان شیخ صنعان با منسوب کردن عنوان و لقب «شیخ» به شخصیت اصلی داستان شروع می‌شود. می‌دانیم که به لحاظ تاریخی و فرهنگی در نگرش تصوف هر لقب و عنوان دارای تعبیرهای خاصی است. مثلاً، سجادی تعابیر و معانی عناوین «شیخ»، «مرید» و «ترسا» را چنین می‌داند:

شیخ: پیشوا، بزرگ قوم، پیر و به نزد عارفان مرشد و مراد و قطب است که در شریعت و طریقت و حقیقت کامل شده باشد. شیخ نایب نبی است و مقام او آن‌گونه است که هرچه او بخواهد شود (سجادی ۵۱۷).

مرید هم کسی است که پیرو مراد و مرشد است و به سیر الی الله می‌پردازد و مقتدی است و حق دیده او را به نور هدایت روشن ساخته است تا در طلب کمال برآید (همان ۷۱۵).

همچنین مسیحیان را ترسا گویند. در شرح گلشن راز ترسایی کنایه از تجرید از علایق دنیوی است و ترسایی عبارت از متابعت از حضرت عیسی است و جداشدن از قیود از جمله رهایی از قید تقلید آبا و اجدادی (همان ۲۳۲).

به همین نحو، هاینریش مان با منسوب کردن نام «استاد گند» به معلمی که شخصیت اصلی داستان است استعاره‌هایی حول این نام شکل می‌دهد که نگرش او را به زندگی مشخص می‌کنند و در نهایت، همین نام سرنوشت شوم و افول واقعی این شخصیت را رقم می‌زند. نویسنده معتقد است که این شخصیت نمادی است از تمام خودکامگان تاریخ.

بنابراین، دو اثر، به‌رغم شباهت‌های ظاهری که با یکدیگر دارند، از آنجا که به دوره‌های متفاوتی از تاریخ متعلق هستند (یکی قرن ششم هجری و ادبیات عرفانی و دیگری قرن بیستم میلادی و دوره نازیسم) موضوعات متفاوتی را در مد نظر قرار

می‌دهند: در اولی مضمون رستگاری با نام شیخ تداعی می‌شود و در دومی بر مضمون نکوهیده خودکامگی تأکید می‌شود.

توماس مان در تفسیر این رمان، با درک جنبه تمثیلی آن، یادآور شد: «بیش از یک نسل پیش، تو، برادر عزیزم، قصه استاد گند را برای ما نوشتی. البته هیتلر استاد یا معلم نیست. به هیچ وجه! ولی گند هست و جز گند هیچ. دیری هم نمی‌کشد که زباله تاریخ خواهد بود. و من امیدوارم تو آن پایداری لازم تن و جان را نشان دهی تا چشمان پیرت شاهد چیزی باشد که خود در جوانی شجاعانه وصفش کردی: عاقبت کار خودکام».

آنچه در مقاله حاضر مورد تأکید است این است که نامی که بر شخصیت‌ها در آثار ادبی گذاشته می‌شود استعاره‌های شخصیت‌های داستانی و، به تبع آن، سرنوشت آنان را شکل می‌دهد. حتی نام دختر ترسا نیز استعاره‌ساز است. حسینی اشاره می‌کند که نمادپردازی واژه «زن» در ادب عرفانی فارسی گاهی نمودی ابلیس‌وار از زن ارائه می‌کند که او را سرچشمه گناه و خطا برمی‌شمارد که بشریت را به بدی و بدخویی رهنمون است اما در نمادپردازی الهی، واژه «زن» تا حد توحید و یکی‌شدن با خداوند بالا می‌رود. در این نگرش، زن نمونه تجلی حق یا مادر طبیعت است و دیگر گمراه‌کننده و مضل نیست بلکه راهنمای سالک به سوی حقیقت است (حسینی ۲۹). این نمادپردازی دوگانه در اطلاق نام دختر ترسا به شخصیت مهم و مؤثر داستان دیده می‌شود. دختر در ابتدا گمراه‌کننده و سپس رهنمون سالک به حقیقت است. بنابراین، تفاوت رفتار و سرنوشت دو شخصیت اصلی این دو داستان را می‌توان به نام آنان منسوب کرد که در روح زمانه خود معنی‌دار و استعاره‌ساز هستند و در نهایت نیز سرنوشت شخصیت‌ها را رقم می‌زنند، به طوری که شیخ در نهایت شیخ می‌ماند و ره رستگاری می‌پوید و گند نیز گند می‌ماند.

شخصیت‌های اصلی دو داستان هر دو معلم هستند و شاگردان فراوان داشته‌اند؛ هر دو عشقی زمینی را تجربه می‌کنند و هر یک در برهه‌ای از عمر خود از اصول و چارچوبی که همه عمر با آن زیسته‌اند تخطی می‌کنند تا به وصال معشوق برسند. هر دو زن در دو داستان اغواگر، زیبا و فریبنده هستند و استعاره‌هایی مشترک درباره زندگی، عشق (دوست داشته شدن) و لذت طلبی دارند و هر دو عشقِ ابزاری را خواهان‌اند. شیخ، به تبع پابندی‌اش به اصول تصوف، حیات را حرکت به سمت تعالی و زندگی را

راه و مسیر می‌داند، در حالی که استاد گند دشمن مردم است و زندگی را لو دادن شاگردان، مچ‌گیری و نزاع می‌پندارد. او فاقد هرگونه حس همدلی و همدردی با شاگردان است و همان‌طور که نویسنده نیز اشاره می‌کند وقت تنبیه ارفاقی در کار نمی‌آورد. در هر دو داستان، شخصیت‌های اصلی، به گاه سقوط و افول تراژیک خود، آدمی را با حس همدردی مواجه می‌سازند، چرا که عشقی مازوخیستی (سراسر حل‌شدگی در معشوق) را تجربه می‌کنند، با این تفاوت که شیخ صنعان انسانی نوع‌دوست است که شاگردانش «یاران» او هستند و او را به وقت درد و رنج دستگیرند. جدا از اندیشه و جهان‌بینی تصوف، که حاکم بر حکایت شیخ است، برخورد سراسر اومانیستی او نسبت به «یاران» راهگشای اوست، درحالی که انتقام‌جویی، طغیان و کینه‌توزی شاگردان قدیم گند زمینه‌ساز افول و سقوط او می‌شود. بنابراین، استعاره‌های متفاوت دو شخصیت اصلی و نیز رویکرد متفاوت آن دو نسبت به هستی در این دو داستان است که سرنوشت‌هایی متفاوت برایشان رقم می‌زند و انتخاب نام‌هایی برای شخصیت اصلی در هر یک از دو داستان است که زمینه‌ساز شکل‌گیری چنین استعاره‌هایی دربارهٔ حیات، عشق و مرگ می‌شود.

منابع

- افراشی، آریتا. مبانی معناشناسی شناختی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۵.
- حسینی، مریم. «رمزپردازی زن در ادب عرفانی». پژوهش زنان. ۱/۷ (بهار ۱۳۸۸): ۲۹-۴۵.
- راسخ مهند، محمد. درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی. تهران: سمت، ۱۳۸۹.
- ساداتی، ناصر و مرضیه پیراوی ونک. «ویژگی‌های معرفت‌شناختی هنر به منزلهٔ فرم سمبولیک در اندیشهٔ کاسیرر». شناخت. ش ۷۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۲۹-۱۴۵.
- سجادی، سید جعفر. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری، ۱۳۸۳.
- صفوی، کوروش. آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی. تهران: نشر علمی، ۱۳۹۸.
- عطار، فریدالدین. منطق‌الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن، ۱۳۹۱.
- کاسیرر، ارنست. زبان و اسطوره. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: مروارید، ۱۳۸۷.
- کاسیرر، ارنست. فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک: اندیشهٔ اسطوره‌ای. ترجمهٔ یدالله موقن. چ ۳. تهران: هرمس، ۱۳۹۰.

کوچش، زولتان. *زبان، ذهن و فرهنگ: مقدمه‌ای مفید و کاربردی*. ترجمه جهان‌شاه میرزاییگی. تهران: آگاه، ۱۳۹۵.

لایکن، ویلیام جی. *درآمدی تازه بر فلسفه زبان*. ترجمه کورش صفوی. تهران: نشر علمی، ۱۳۹۱.
 مان، هاینریش. *فرشته آبی*. ترجمه محمود حدادی. تهران: نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۶.
 مهربانی، معصومه. «نگاهی به آرای فیلسوفان زبان در طرح نظریه‌های معنایی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۸۴.

- Ahmadi N. & F.Ahmadi. *Iranian Islam: The concept of the individual*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 1998.
 Greenblatt, S. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
 Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
 Nurbakhsh, J. *The psychology of sufism (Del va nafs)*. London: Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1992.
 Sharifian, F. *Cultural Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017.
 Shen, Y. "Cassirer's View of Language". *International Education Studies*. 2/3 (August 2009): 23-26.

تغزل بهاریه در دو چکامه از ابوتّمّام طائی و رودکی سمرقندی

علی اکبر ملایی^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان
انسیه نداف زاده، کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی

چکیده

در نوشته حاضر قصد آن است که دو چکامه از دو شاعر نامدار عرب و ایرانی، ابوتّمّام طائی (سالمرگ ۲۲۸ق) و رودکی سمرقندی (سالمرگ ۳۲۹ق)، با محوریت تغزل، تحلیل و مقایسه شود. چکامه‌های انتخاب شده، که در مدح بزرگان زمانه است، مقدمه‌هایی تغزلی دارد ناظر به وصف عناصر پویای بهاری، و حجم ابیات هر یک، برای تحلیل و مقایسه بسنده است. هدف آن است که ظرافت‌های زبانی و مختصات بیانی دو سروده شناسایی و افق نگرش و شیوه هر شاعر در پردازش موضوعی واحد نشان داده شود. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که لحن رودکی در بهاریه غنایی است و با صمیمیت با احساس و خیال خواننده در می‌آمیزد. لحن ابوتّمّام بیشتر تأملی و موضوع محور است. از ویژگی‌های هنری مشترک میان دو قصیده می‌توان به علاقه دو سراینده به آرایه‌های تشخیص، تضاد و تقابل و ایجاد پیوند و تناسب بین تغزل و غرض اصلی قصیده اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، قصیده، تغزل، ابوتّمّام، رودکی

1. a.mollaie@vru.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

ابوتّمّام از قصیده‌سرایان ممتاز و نکته‌پرداز عصر عباسی است. او در شام به دنیا آمد و در عراق به سرایش شعر و ستایش ارباب قدرت و ثروت پرداخت. ابوتّمّام بسیاری از مدایح خود را با وصف طبیعت، از جمله بهار، شکوفه و باران آغاز کرده و، به نقلی، در این فن، جز ولید بن مسلم، شاعر عرب معاصر او، کسی بر او سبقت نگرفته است (الشکعة ۶۶۵). سفرها و رفت‌وآمدهای بسیار وی در بلاد شام، مصر، عراق، عربستان و ایران موجب شده بود تمام حالات و مظاهر طبیعت، از جمله چهار فصل، زمین، سبزه‌زارها، درختان و چشمه‌ها، را عیناً تجربه کند (عبده ۱۷۹).

رودکی نیز اولین شاعر توانای فارسی‌زبان عصر سامانی است که قصاید، قطعات و غزل‌های معدودی از او باقی مانده است ولی همین تعداد نیز نشان می‌دهد که این شاعر در فنون مختلف شعر استاد بود (صفا ۳۷۷-۳۷۸).

ابوتّمّام و رودکی هر یک قصیده‌ای در غرض مدح دارند که با تغزل به طبیعت بهاری آغاز شده است. سروده ابوتّمّام بالغ بر ۳۲ بیت است که ۲۱ بیت آن تغزل است و یازده بیت به مدح معتمد، خلیفه عباسی، اختصاص دارد. از قصیده رودکی هجده بیت باقی مانده که تنها دو بیت آن در غرض مدح است.

تغزل در این دو چکامه ناظر به وصف طبیعت بهاری و شور و جنبش عناصر حیات‌بخش این فصل است. شعری که در وصف بهار و گل‌های بهاری باشد در ادبیات عربی به «ربیعیه» و «زهریه» شهرت دارد (ابن درید ۳۱۶/۱؛ ابن منظور ذیل «ربع»). در میان دوره‌های تاریخ ادب عربی، در دوره عباسی (۱۳۲-۶۵۶)، وصف طبیعت و بهار مشهودتر است. به سبب توسعه جغرافیایی، وصف طبیعت در عصر عباسی پختگی یافت و پیدایش فن «ربیعیه» نیز در این دوره اتفاق افتاد (فروخ ۴۱۰/۲).

نخستین شعرهای فارسی که با پیدایش سبک خراسانی همراه است با عناصر طبیعت رابطه نزدیکی دارد و این دوره شعری را از آغاز پیدایش تا پایان قرن پنجم هجری باید دوره طبیعت و تصاویر طبیعی قلمداد کرد زیرا با اینکه طبیعت همیشه از عناصر اولیه شعر در هر زمان و مکانی است و هیچ گاه شعر را از طبیعت به معنی وسیع کلمه نمی‌توان جدا کرد، شاعران فارسی در این دوره، آفاقی، برون‌گرا و عینیت‌گرا بوده‌اند (شفیعی کدکنی ۳۱۷).

مقاله حاضر به نقد و تحلیل دو قصیده یادشده از منظر ادبیات تطبیقی می‌پردازد. با توجه به اینکه از بخش مدح چکامه رودکی تنها دو بیت در دست است، برای رعایت تناسب بین طرفین مقایسه، عمدتاً به تحلیل تغزل سروده‌ها توجه خواهد شد. البته در تحلیل هر قصیده، برای تبیین ویژگی‌های سبکی شاعر یا بخش مربوط به یکپارچگی چکامه، گاه از پیوند بین مقدمه تغزلی و مدح نیز سخن به میان خواهد آمد و به اییاتی از غرض مدح استناد خواهد شد.

این پژوهش در صدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست:

- ویژگی‌های مضمونی و ساختاری تغزل در قصاید ابوتمام و رودکی کدام است و طبیعت بهاری در زبان شاعرانه این دو با چه مفاهیم و تعبیری بازتاب یافته است؟

- همانندی‌ها و ناهمانندی‌های محتوایی و سبکی دو قصیده، به ویژه در بخش تغزل، کدام‌اند و بر چه بنیادهای زبانی، هنری و فرهنگی استوارند؟

برای یافتن پاسخ یا پاسخ‌های تحقیق حاضر بر این پیش فرض استوار است که زبان و ادبیات فارسی و عربی در بلندای تاریخ و با همجواری و همزیستی تنگاتنگ دو قوم ایرانی و عرب، چنان در هم تنیده‌اند که بین آثار این دو قوم جز مرز زبانی مرز شاخص دیگری نمی‌توان لحاظ کرد. موضوع و قالب مشترک دو قصیده زمینه مناسبی برای مقایسه شگردهای زبانی، هنری و شیوه‌های ذوق‌آزمایی دو سراینده برجسته است. به نظر می‌رسد که اندیشه محوری و ژرف‌کاوی ابوتمام و رویکرد فنی وی به پیچیده‌گویی به توصیف او از بهار نیز تسری پیدا کرده باشد، در حالی که طبع پرشور و شادی جوی رودکی نه تنها او را از تکلف و تعقید زبانی و بیانی دور کرده بلکه بهار و عناصرش را به جشنواره‌ای دل‌انگیز در خیالش مبدل کرده است تا از برکاتش فیض برد و هنر را با هیجان درآمیزد.

تحلیل قصیده ابوتمام

- | | |
|---|---|
| ۱ زُفَّتْ حَواشِی الدَّهْرِ فَهِيَ تَمَرُّمُرُ | وَعَدَا الْقَرَى فِي خَلِيهِ يَتَكَسَّرُ |
| ۲ نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ الْمُصَيِّفِ حَمِيدَةً | وَيَدُ الْإِثْنَاءِ جَدِيدَةً لَا تُكْفَرُ |
| ۳ لَوْلَا الَّذِي غَرَسَ الْإِثْنَاءَ بِكَفِّهِ | قَاسَى الْمُصَيِّفِ هَشَائِمًا لَا تُثْمِرُ |
| ۴ كَمْ لَيْلَةٍ أَسَى الْبِلَادَ بِنَفْسِهِ | فِيهَا وَ يَوْمٍ وَبُلُّهُ مُثْعَنُجُرُ |
| ۵ مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وَ بَعْدَهُ | صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الْعَصَاةِ يُقْطِرُ |
| ۶ غَيْثَانِ فَلَا أَنْوَاءَ غَيْثٌ ظَاهِرٌ | لَكَ وَجْهَهُ وَ الصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ |

- ۷ وَ نَدَى إِذَا اذْهَنْتَ بِهِ لِمَمَّ الْفَرَى
۸ أُرْبَعْنَا فِي تِسْعِ عَشْرَةِ حِجَّةً
۹ مَا كَانَتْ الْأَيَّامُ تَسْلُبُ بِحِجَّةِ
۱۰ أَوْ لَا تَرَى الْأَشْيَاءَ إِنْ هِيَ غُيِّرَتْ
۱۱ يَا صَاحِبِي تَقْصِبَا نَظْرَيْكُمَا
۱۲ نَرَيَا نَهَاراً مُشْمِساً قَدْ شَابَهُ
۱۳ دُنْيَا مَعَاشٍ لِلْوَرَى حَتَّى إِذَا
۱۴ أَصَحَّتْ تَصَوُّعٌ يُطَوِّئُهَا لَظْهَرُهَا
۱۵ مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تَرْقُرُقُ بِالْهَدَى
۱۶ تَبْدُو وَ يَحْجُبُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا
۱۷ حَتَّى غَدَتَ وَهْدَانُهَا وَ نَجَادُهَا
۱۸ مُصْفَرَّةً مُحَمَّرَةً فَكَأَنَّهَا
۱۹ مِنْ فَاقِعِ غَضِّ النَّبَاتِ كَأَنَّهُ
۲۰ أَوْ سَاطِعٍ فِي حُمَرَةٍ فَكَأَنَّ مَا
۲۱ صُنِعَ الَّذِي لَوْلَا بَدَائِعُ لُطْفِهِ
۲۲ خُلِقَ أَطْلَلُ مِنَ الرِّبْعِ كَأَنَّهُ
۲۳ فِي الْأَرْضِ مِنْ غَدَلِ الْإِمَامِ وَ جَوْدِهِ
۲۴ تُنْسَى الرِّيَاضُ وَ مَا يُرَوِّضُ فَعْلُهُ
۲۵ إِنَّ الْخَلِيفَةَ حِينَ يُظْلِمُ حَادِثُ
۲۶ كَثُرَتْ بِهِ حَرَكَاتُهَا وَ لَقَدْ ثَرَى
۲۷ مَا زِلْتُ أَعْلَمُ أَنَّ عَقْدَةَ أَمْرِهَا
۲۸ سَكَنَ الزَّمَانُ فَلَا يَدُ مَذْمُومَةٍ
۲۹ نَظَمَ الْبِلَادَ فَأَصْبَحَتْ وَ كَأَنَّهَا
۳۰ لَمْ تَسَقْ مَبْدَأَ مَوْجَشٍ إِلَّا ارْتَوَى
۳۱ مَلِكٌ يَضِلُّ الْفَخْرُ فِي أَيَّامِهِ
۳۲ فَلْيَعُسِّرَنَّ عَلَى اللَّيَالِي بَعْدَهُ
- خِلْتُ السَّحَابَ أَتَاهُ وَ هُوَ مُعَذِّرُ
حَقّاً لَهَيْتَكَ لِلزَّبِيعِ الْأَزْهَرُ
لَوْ أَنَّ حُسْنَ الرُّوضِ كَانَ يُعَمَّرُ
سَمَّجَتْ وَ حُسْنُ الْأَرْضِ حِينَ تُغَيَّرُ
تَرَيَا وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ
زَهْرُ الرُّبَا فَكَأَنَّهَا هُوَ مُقِمُّ
حَلَّ الرِّبْعِ فَإِنَّمَا هِيَ مَنَظَرُ
نُوراً تَكَادُ لَهُ الْقُلُوبُ تُنَوِّرُ
فَكَأَنَّهَا عَيْنٌ عَلَيْهِ تَحْدُرُ
عَذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَ تَحْقُرُ
فَتَتَيْنِ فِي جِلِّ الرِّبْعِ تَبَخَّرُ
غَضَبٌ تَيَمَّنَ فِي الْوَعَا وَ تَقْصُرُ
دُرٌّ يُشَلِّقُ قَبْلَ ثُمَّ يُزَعْفَرُ
يَدْنُو إِلَيْهِ مِنَ الْهَوَاءِ مُعْصِفَرُ
مَا عَادَ أَصْفَرُ بَعْدَ إِذْ هُوَ أَخْضَرُ
خُلِقَ الْإِمَامُ وَ هَدْيُهُ الْمَيِّسَرُ
وَ مِنَ النَّبَاتِ الْعَصَى سُجَّ تَرَهَّرُ
أَبْدَأَ عَلَى مَرِّ اللَّيَالِي يُذَكِّرُ
عَيْنُ الْهَدَى وَ لَهُ الْخِلَافَةُ مُحَجَّرُ
مِنْ فِتْرَةٍ وَ كَأَنَّهَا تَتَغَكَّرُ
فِي كَفِّهِ مُذْ خُلِيتَ تَتَخَيَّرُ
لِلْحَادِثَاتِ وَ لَا سَوَاءٌ تُذَعَّرُ
عَقْدُ كَأَنَّ الْعَدْلَ فِيهِ جَوْهَرُ
مِنْ ذِكْرِهِ فَكَأَنَّهَا هُوَ مُجْضَرُ
وَ يَقْلُ فِي تَقَحَاتِهِ مَا يَكْثُرُ
أَنْ يُبْتَلَى بِصُرُوفِهِنَّ الْمُعْسَرُ

(ابوتمام الطائی ۱/۳۳۲-۳۳۵)

چکامه ابوتمام با تغزل آغاز می شود. تغزل، به طور متعارف پیش درآمد قصاید سنتی عرب و تصویری از منزلگاه دلبران کوچیده بود. خوابگاه خالی مانده شتران و سنگچین های صحن خیمه ای که اثاثیه اش بر پشت شتران بادیه پیمای به دیاری دیگر حمل می شد همواره ذهن و ضمیر شاعران کهن تازی را، تا رسیدن به غرض اصلی قصیده،

مشغول می‌اشت ولی در چکامه ابوتّمّام طائی، طبیعت بهاری و حماسه باد و باران و رقص امواج دجله جای یاران رفته و عاشقان سرگشته صحرا را گرفته است. شرایط زندگی تغییر یافته و ابوتّمّام فرزند زمانه خویش است. درگاه خیال وی به روی بوستان‌های دلگشای سیراب دشت‌های عراق، که گهواره تمدن باشکوه عباسی است، گشوده شده است و او نمی‌پسندد که حکایت مکرر اطلال را در خیال نوآور خویش بازآفریند.

تغزل مقدمه‌ای است که در حریم قصیده پیشتازی می‌کند. گویی وجود تغزل از دیرباز تکریمی بر شأن چکامه و جلوه‌ای از ارزشمندی آن نزد تازیان بوده است. در قصیده ابوتّمّام، تمهید کلامی به گونه‌ای برجسته است که گویا دو مقدمه برای تشریف و پاسداشت دو ممدوح به ترتیب در پیش درآمد قصیده گنجانده شده است. ممدوح اول فصل بهار است و ممدوح دوم، که اعتبارش افزون‌تر و قدرش والاتر است، خلیفه عباسی است. ممدوح نخستین موهبتی اصیل و همگانی و ممدوح دوم مقصود شاعر از مدح کاسبانه است. از هر دو نیز در این قصیده با حفظ حرمت و رعایت تمهید یاد شده است. شاعر در هفت بیت آغازین بهار را توصیف کرده و آن را ستوده است، بدون اینکه از کلمه «ربیع» به‌صراحت یاد کند. در بیت دوم، چنان می‌نماید که شاعر از بهار معما یا چیستانی پرداخته و مثلاً پرسیده است: این چه پدیده محبوبي است که پیشاهنگ تابستان است و هنوز بوی زمستان می‌دهد؟

نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ الْمَصِيفِ حَمِيدَةً وَبَدَأَ الْبَيْتَاءُ جَدِيدَةً لَا تُكْفَرُ

پیشاهنگ تابستان دلپذیر فرود آمد در حالی که [اثر] دست زمستان تازه است و پوشیده نیست.

با این رویکرد، می‌توان دو ممدوح را در این سروده تصور کرد: یکی «ربیع» و دیگری «خلیفه عباسی». شاعر برای هر دو ممدوح تغزل سروده است. شاید بتوان مقدمه اول، یعنی هفت بیت نخست، را که در شأن ممدوح اول، «ربیع»، سروده شده است مقدمه صغری نامید. و آنچه را در تغزل این قصیده نامیده می‌شود (۲۱ بیت اول) و زمینه یادکرد از نام ممدوح بزرگ شاعر، یعنی خلیفه، است مقدمه کبری قلمداد کرد. ممدوح دوم از همه لحاظ برتری خود را در زبان و تخیل شاعر نسبت به ممدوح اول حفظ کرده است، چه از نظر کمیت ابیات (مقدمه کبری سه برابر مقدمه صغری یا مطلع

«ربیع» است) و چه در عرصه خیال‌پردازی. برای اثبات برتری ممدوح چه گواهی آشکارتر از این که در بیت تخلص، یعنی گریز از تغزل به مدح، بهار و جاذبه‌هایش مشبه و خلیفه مشبه‌به واقع شده است. کمال وجه شبه را باید در مشبه‌به جستجو کرد:

خُلِقَ أَطْلٌ مِنَ الرَّبِيعِ كَأَنَّهُ خُلِقَ الْإِمَامُ وَهَدْيُهُ الْمَتَيْسِرُ

خوی و سرشتی که از بهار برآمده، گویی سرشت امام و سیرت روادار اوست.

در قصیده ابوتمام، پیوند میان تغزل و مدح پیوندی هنری و معنوی است. هماهنگی مقدمه با غرض اصلی، یعنی مدح معتصم، به گونه‌ای است که گویا شاعر از همان ابتدا برای مدح و تمجید ممدوح مقدمه‌چینی می‌کند. پیوند معنوی میان تغزل و مدح از محتوای ابیات فهمیده می‌شود. بین بیت تخلص (بیت ۲۲)، که پل عبور از وصف بهار به ستایش ممدوح است، و بیت پس از آن، که ناظر بر برتر شمردن ممدوح بر بهار است، پیوندی معنوی برقرار است. چنین پیوندی در سطح هنری در سبک و ساختار چکامه جای تحقیق دارد. برای مثال، در بیتی از تغزل، آرزویی تحقق‌نیافته و محال از طریق حرف شرط امتناعی «لو» مطرح شده است:

مَا كَانَتْ الْأَيَّامُ تُسَلِّبُ بِهَجَةٍ لَوْ أَنَّ حُسْنَ الرِّوْضِ كَانَ يُعْمَرُ

شادابی و شکوه روزگار به یغما نمی‌رفت، اگر عمر زیبایی باغ دراز می‌بود.

در این بیت، شاعر با استفاده از حرف شرط «لو» حسرت خویش را از ناپایداری روزگار پدram بهار و شوکت بی‌اعتبارش اظهارمیدارد، ولی پس از تخلص، آنگاه که از وصف محبوبش بهار به مدح ممدوحش خلیفه می‌رسد، امنیت و عافیتی افزون می‌یابد و اوقات شادی و رضایت در منظومه خیالش زوال‌ناپذیر می‌نماید، آن‌سان که بهار دلش را در سایه سلطان دادگر و رعیت‌پرور جاوید و ابدی می‌پندارد:

سَكَنَ الزَّمَانُ فَلَا يَدُ مَذْمُومَةٍ لِلْحَادِثَاتِ وَلَا سَوَامٌ تُذَعَّرُ

زمان آرام گرفت. نه حادثات را دست نکوهیده‌ای است و نه احشامی به وحشت می‌افتد.

همواره حوادث و رخدادها سکون زمان را بر هم می‌زنند و دوام حال را محال می‌ازند، اما، به ادعای سراینده، کیمیای عدالت خلیفه این معادله را بر هم زده و در

نتیجه، رابطه تنازعی بین فاعلیت «الزّمان» که ذاتاً تحول‌پذیر است و فعل «سَکَن» به رابطه‌ای سازشی و خشتی تبدیل شده و پیوند استوار بین «حادثات» و افعال «مذمومه» قطع گشته است. دلشادی امتداد یافته و سکونش را دست مذموم حادثه‌ای مخدوش نمی‌کند چرا که گویی دست عدالت‌گستر خلیفه و نیروی اراده‌وی در طول حوادث و در مرتبه‌ای فراتر از اراده‌ی شرور قرار گرفته و مانع حدوث هرگونه ناخرسندی در گذرگاه زمان است.

به لحاظ لغوی و نحوی، جنبه مفعولی و مجهولی واژگان در دو بیت یادشده آشکار است. فعل «یُعَمِّر» در بیت اول، و اسم مفعول «مذمومه» و فعل «تُدَعِّر» در بیت دوم، ساختار و معنای مجهولی دارند. ساختار مجهولی در بیت اول، نشان دهنده اهمیت فعل است و توجهی به فاعل ندارد، چرا که حرف شرط «لو»، تمنّایی است و فعل (یُعَمِّر) را با لحنی محال‌پروانه طلب می‌کند و اعتنایی به فاعل ندارد. در بیت دوم، مفعولی بودن کلمه «مذمومه»، ناظر بر تحقیر و نکوهش نایب‌فاعل «یَد» است که در برابر «یَد» خلیفه ناچیز و نامقتدر می‌نماید. مجهول بودن فعل «تُدَعِّر» نیز بر ناچیزی و حقارت فاعل، یعنی ترساننده احشام، در مقایسه با عظمت ممدوح دلالت دارد. البته اهمیت بالای نایب‌فاعل یعنی «سَوام» نیز به طور ضمنی از این ساختار فهمیده می‌شود، چرا که چارپایان و احشام شالوده‌آسای اقتصاد مبتنی بر دامپروری و کشاورزی آن روزگار بود و امنیت احشام معادل امنیت اقتصادی کشور قلمداد می‌شد.

ابیات ۳، ۸، ۹، ۱۳ و ۲۰ دربردارنده استدلال منطقی هستند و مخاطب را به تفکر و تأمل وامی‌دارند، گویی شاعر درس خداشناسی خود را به دامن طبیعت بهاری برده است. او با اینکه محور زیبایی طبیعت است و کنش‌های عناصر طبیعت را می‌ستاید در ناخودآگاه خویش از کنشگر حقیقی غافل نیست. گزاره‌هایی که در این ابیات مطرح می‌شوند، حاصل اندیشه و حکمت‌اند و رنگ و جلوه‌ای دینی پذیرفته‌اند: اگر خدا نهال زمستان را به دست خویش نمی‌کاشت، تابستان خشک و بی‌ثمر می‌ماند (بیت ۳)؛ اگر از ایام بهجت و شکوه سلب نمی‌شد، حسن باغ دائمی می‌بود ولی بنای کار جهان بر تغییر است (۸)؛ تغییر برای همه اشیا موجب زشتی و سماجت است ولی زمین با تغییر حسن و شکوه می‌یابد (۹)؛ اندرون زمین برای ظاهرش طرح شکوفه‌ای را در قالب ریخته است که موجب صفای قلب بینندگان می‌شود (اشاره به فرایند رشد گیاهان رنگارنگ و

لطیف از خاک تیره (۱۳)؛ تغییر طبیعت و زرد شدن سبزه‌ها ناشی از لطف تجدیدشونده خدا به بندگان است (۲۰).

حکمت دینی ابوتّمّام در این بهاریه از جهاتی شیوه تبلیغی ناصر خسرو قبادیانی را در قصایدش به یاد می‌آورد که می‌کوشید خواننده را به دیدن و دانستن و بیدار شدن تشویق و با رهنمودی اقناعش کند. این رویه در تغزل ابوتّمّام هنرمندانه و بی‌تکلف ظاهر شده است و خشکی تعلیم تعمّدی را ندارد. او پس از اظهار جمال و جاذبه طبیعت (از بیت ۱ تا ۹)، اسلوب خبری را در بیت دهم به انشایی تغییر می‌دهد و به نوعی التفات هنری دست می‌یازد. او همراهانش را ندا می‌دهد که ژرف بنگرند و آن همه جلوه‌گری را در سطح زمین ببینند:

يَا صَاحِبِي! تَقْصِّبَا نَظْرَيْكُمَا تَرَيَا وُجُوهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ

یاران! تا دوردست‌ها بنگرید تا سطح و رخسار زمین را ببینید که چگونه جلوه‌گر می‌شود.

بیت دهم دو همراه شاعر را به تماشای منظره بهار فرامی‌خواند. شاعر سپس، از بیت دهم تا بیت نوزدهم، نگاره زیبای بهار را در معرض دید آن دو قرار می‌دهد و لحظاتی روحانی در صحن گلستان به تماشای گل‌های رنگارنگ می‌نشیند و ژاله بامدادی را چون سرشکی غلطان بر گونه سنبل می‌بیند و سرانجام در بیت بیستم، خالق آن همه جمال جادویی را به گونه‌ای هنری معرفی می‌کند که رابطه علی و معلولی بهار و بهارآفرین در ذهن و ضمیر خواننده جاودان شود:

صُنِعَ الَّذِي لَوْلَا بَدَائِعُ لُطْفِهِ مَا عَادَ أَصْفَرُ، بَعْدَ إِذْ هُوَ أَخْضَرُ

صنع کسی است که اگر الطاف بدیعش نبود، آن [طبیعت بهاری] بعد از سرسبزی دوباره زرد نمی‌شد.

خاصیت معلول بودن بهار و رابطه انفعالی آن با آفریدگار در ساختار افعال نیز هویداست. از جمله افعال باب مطاوعه که بر اثرپذیری دلالت دارند: تَمَرَمَرُ، يَتَكَسَّرُ (بیت ۱)، اَدَّهَتْ (۶)، تَغَيَّرُ (۹)، تَصَوَّرُ (۱۰)، تَرَقَّرُ (۱۴)، تَخَفَّرُ (۱۵)، تَبَخَّرُ (۱۶)، تَيَمَّنُ و تَمَضَّرُ (۱۷)؛ همین طور افعال لازم و افعالی که ساختار مجهولی دارند، از جمله

رَقَّتْ، غَدَا (۱)، نَزَلَتْ وَ لَا تُكْفَرُ (۲)، قَاسَى (۳)، يَذُوبُ وَ يَقْطُرُ (۴)، أَتَى (۶)، يُعَمَّرُ (۸)، سَمَّجَتْ (۹)، حَلَّ (۱۲)، تُنَوِّرُ (۱۳)، تَبْدُو (۱۵)، يَدْنُو (۱۹)، عَادَ (۲۰).

افعال لازم ملازم فاعل اند و بر کنش وضعی آن دلالت می‌کنند ولی دلالتی بر اثرگذاری و اثرآفرینی ندارند. بسامد بالای افعال مجهول، مطاوعه و لازم در این بهاریه نمایشی از ذات اثرپذیر و منسجمی است که تابع توحید افعالی و اراده تکوینی آفریدگاری توانا و مدبّر است.

بحر عروضی «کامل» که شاعر برای قصیده برگزیده نیز با ماهیت‌های حکمی و ارشادی تناسب دارد چرا که این بحر در هر مصراع سه تفعیله بلند (مُتَفَاعِلُنْ) دارد و گنجایش عبارت‌پردازی و بسط واژگانی دارد. شاید به همین لحاظ ابوتّمّام بیشتر قصاید خود را در همین بحر عروضی سروده و تراوش‌های فکری و آموزه‌های فلسفی خویش را در آنها گنجانده است.

یکی از ویژگی‌های هنری در سروده ابوتّمّام وحدت‌بخشی به ماهیت‌های دوگانه و متضاد است. بینش شاعرانه می‌تواند امور متفاوت و متضاد را در یک تجربه یا تصویر جمع کند و وحدت بخشد. در مکاشفه شاعر، تمام عناصر جهان با هم در پیوند و تعاما دائم‌اند. جنبش روح یگانگی و وحدت در بین اضداد و گونه‌گونی طبیعت واحد در نگدش شاعرانه ابوتّمّام در این نمونه‌ها قابل درک است: حضور وحدت‌بخش دو زمان متقابل تابستان و زمستان در فصل بهار (بیت ۲)؛ وحدت بین هوای بارانی و هوای صاف در یک واحد زمانی و مکانی (المطر والصحو) (۴ و ۵)؛ تحول وحدتی است که منشأ دو صفت متضاد سماجت و حُسن است (۱۰)؛ وحدت بین دو جلوه متضاد زمانی یعنی آفتاب و مهتاب در یک واحد زمانی (۱۲)؛ دنیا وحدتی است بین دو حالت معاش (سایر فصول) و منظره (بهار) (۱۳)؛ وحدت گل در تقابل حضور و غیاب (۱۶)، تقابل بالا و پایین در مکان واحد (وهاد و نجاد) (۱۷)؛ وحدت رنگ‌ها در یک شیء که جامع دو امر متضاد است (باهم آیی دو رنگ زرد و سرخ در یک گل و ترسیم رؤیای دو پرچم از دو گروه متخاصم یمنی و مُضَرّی). در این تصویر، شاعر از ترکیب رنگ‌ها وحدتی متناقض ساخته است (۱۸). در مقیاس کلی‌تر، می‌توان دوگانه‌هایی کلان‌تر را نیز بازشناخت که در خیال کلی نقش بسته است: طبیعت به مثابه محضر دوگانه خالق و مخلوق، و جامعه به مثابه صحنه قطب دوگانه خلیفه و رعیت.

تشخیص طبیعت و شخصیت انسانی دادن به اجزا و عناصرش از ویژگی‌های برجسته این تغزل است. تشخیص در این تجربه شعری زبان ادبی ابوتمام برای وعظ و ارشاد است. سخن گفتن شاعر به زبان عناصر بی جان و بی زبان طبیعت نوعی آموزش و رهنمونی بی ملال و مؤثر است که میل به پذیرش را دوچندان می‌کند. در این سروده، تشخیص به دو صورت نمود یافته است:

نسبت دادن اعضا و متعلقات بدن انسانی به طبیعت که نوعی استفاده از زبان بدن است، از قبیل: حلیه (حلی الثری) (بیت ۱)، ید الشتاء (۲)، کفه (کف خالق الطبیعه) (۳)، وجهه (وجه الغیث) (۵)، لِمَم الثری (۶)؛ وُجوه الأرض بیت (۱۰)، بُطُونُهَا وَظُهُورُهَا (بطون الأرض و ظهور الأرض) (۱۳)، حُلُلُ الرِّبِيع (۱۶)، و نیز تشبیه طبیعت به عناصر و مناسبات انسانی از قبیل: تشبیه سحاب به جوان نوخط (۶)، تشبیه «زاهرة ترقق بالنّدى» به چشمی که اشک می‌ریزد (۱۴)، تشبیه «زاهرة تبدو وتحجب» به دوشیزه (۱۵)، تشبیه ل‌های زرد و سرخ به پرچم‌های جنگی یمنی و مُضَرّی (۱۷)، تشبیه گیاهان زردرنگ و باطراوات به مرواریدهایی که جامه‌های سرخ شقایق‌گون را زیر جامه‌های زرد زعفرانی پوشیده‌اند (۱۸).

استفاده از دلالت‌های ضمنی و الهام‌آور الفاظ و عبارات که باعث بسط معنایی و تعمیم دلالت می‌شوند از دیگر ویژگی‌های این سروده است. برای مثال، در بیت چهاردهم:

أَضَحَتْ تَصَوُّعُ بُطُونُهَا لِظُهُورِهَا نَوْرًا تَكَادُ لَهُ الْقُلُوبُ تُنَوِّرُ

چنان شده که دل زمین برای روی زمین شکوفه‌ای برمی‌آورد که کم مانده
دل‌ها به آن روشن شود.

بطن و اندرون خاک برای سطح و برونش شکوفه‌ای ساخته است که دل‌ها را روشن می‌کند. کلمات «بُطُون»، «ظُهُور» و «قُلُوب»، ایهام تناسب دارند و ظاهراً مراعات نظیرند و اندام‌های بدن انسان را به یاد می‌آورند. وانگهی، بطن محل زهدان زن است که از ظاهر مرد بارور می‌شود و جنینی را در خود پرورش می‌دهد که، پس از زایمان و ظهور، بهجت قلب و نور چشم والدین است. با خواندن این بیت، گویی دنیا (زمین) زنی است بارور که بطنش برای ظَهرش

شکوفه می‌زاید. اگر بطن را استعاره‌ای ضمنی از زنانگی و ظُهر را استعاره از مردانگی بگیریم، الحاق حرف جرّ «ل» به «ظهور» گویی مالکیت فرزند را به مرد می‌دهد و اشاره‌ای لطیف به فرهنگ قومی و دینی شاعر دارد. از قضا، دو بیت بعد، شاعر شکوفه نورسته را که از بطن زمین ظاهر شده است به دوشیزه‌ای تشبیه می‌کند که گاه رخساره می‌نماید و گاه در ازدحام مرغزار مستور و باعث بهجت دل بینندگان می‌شود:

تَبْدُو وَ يَحْبِجُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا عَذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَتَقْفُرُ

رخ می‌نماید و انبوه گیاهان در پرده‌اش می‌برد، گویی دوشیزه‌ای است که گاهی نمایان می‌شود و گاهی از شرم رخساره می‌پوشاند.

در بیتی دیگر شاعر در وصف نور مهتاب‌گون خورشید در سبزه‌زار از بیشترین ظرفیت‌های معنوی واژه «شَبَاب» استفاده کرده و قلمرو مفهومی را گسترده است:

تَرَيَا نَهَارًا مُشْمِسًا قَدْ شَابَهُ زَهْرُ الرُّبَى فَكَأَنَّهَا هُوَ مَقْمِرُ

تا روزی آفتابی را ببیند که چنان گل‌های تپه‌ها با آن درآمیخته‌اند که گویی [شبی] مهتابی است.

واژه «شَبَاب» در لغت به چند معنی آمده است، از جمله: ۱) سفید شد، پیر شد، ۲) درآمیخت، ۳) لکه‌دار، تیره و کدر شد. در اینجا، هر سه معنی را می‌توان لحاظ کرد. نور خورشید زرد است و وقتی به واسطه درآمیختن با گل‌های رنگانگ سفید شود به رنگ مهتاب درمی‌آید. چنان‌چه معنی پیر شدن را در نظر بگیریم، گویا کمرنگ شدن نور خورشید را استعاره‌ای برای پیری آن گرفته‌ایم. اگر معنی را لکه‌دار شدن نور خورشید در اثر تابیدن بر گل‌های دشت فرض کنیم، لکه‌های روی ماه را به ذهن متبادر می‌سازد. چرا که در این تابش روز «مُشَمْس» به روز «مُقَمِر» تبدیل شده است. بینش شعری همان‌طور که می‌تواند دو زمان و مکان متضاد را به وحدت برساند و شب و روز را در یک لحظه گرد هم آورد، توانسته است وسعت معنایی و دلالتی یک فعل را نیز در این بیت پوشش دهد.

تحلیل قصیده رودکی

- ۱ آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب
- ۲ شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان
- ۳ چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
- ۴ نفاط برق روشن و تندرش طبل زن
- ۵ و آن ابر بین که گرید چون مرد سوگوار
- ۶ خورشید را ز ابر دمد روی گاه گاه
- ۷ یک چند روزگار جهان دردمند بود
- ۸ باران مشکبوی ببارید نو به نو
- ۹ کجی که برف پیش همی دلشت گل گرفت
- ۱۰ تندر میان دشت همی باد بر دمد
- ۱۱ لاله میان کشت بخندد همی ز دور
- ۱۲ بلبل همی بخواند در شاخسار بید
- ۱۳ صلصل به سرو بن بر با نغمه کهن
- ۱۴ اکنون خورید باده و اکنون زبید شاد
- ۱۵ ساقی گرین و باده و می خور به بانگ زیر
- ۱۶ هر چند نوبهار جهان است به چشم خوب
- ۱۷ شیب تو با فراز و فراز تو با نشیب
- ۱۸ دیدی تو ریژ و کام بدو اندرون بسی

با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
و آن رعد بین که نالد چون عاشق کیب
چونان حصاری که گذر دارد از رقیب
به شد که یافت بوی سمن باد را طیب
وز برگ برکشید یکی حله قشیب
هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب
برق از میان ابر همی بر کشد قضیب
چون پنجه عروس به حنا شده خضیب
سار از درخت سرو مر او را شده مجیب
بلبل به شاخ گل بر با لحنک غریب
کاکنون برد نصیب حبیب از بر حبیب
کز کشت سار نالد و از باغ عندلیب
دیدار خواجه خوبتر آن مهتر حسیب
فرزند آدمی به تو اندر به شیب و تیب
با ریدکان مطرب بودی به فر و زیب

(رودکی سمرقندی ۶۸-۶۹)

در شعر رودکی، عموماً میزان استفاده از لغات عربی کمتر از ده درصد است ولی در این قصیده هجده‌بیتی استثنائاً تعداد لغات عربی افزایش یافته و حدود بیست درصد است (خسروی ۹۰ و ۹۱). این وضعیت در فرایند قافیه‌گزینی کاملاً چشمگیر است. هفده قافیه این قصیده بر وزن فعیل و عربی است. یکی دیگر از کارکردهای واژه‌های عربی در این قصیده وجود مترادفاتی است که شاعر را از ابتذال تکرار رها نیده است. کلمات زیر، که به ترتیب فارسی و عربی هستند و به نوعی مترادفاندا یا از یک خانواده معنایی هستند، هم بر فراوانی واژه‌ها افزوده‌اند و هم باعث تنوع زبانی سروده شده‌اند:

(مشکیوی / طیب)، (آرایش / نزهت)، (پیر / مَشیب)، (جوان / شباب)، (لشکر / خیل)، (تندر / رعد)، (نوبه‌نو / قشیب)، (بانگ / نغمه، لحنک)، (مهتر، بزرگوار / حسیب).

از ویژگی‌های زبانی رودکی استفاده از صفات و قیدهای شمارشی مانند «صدهزار نزهت»، «یکی لشگری»، «هزار خیل»، «یک چند» و «یکی حلّه» است. حتی استفاده از «پنجه» به جای انگشتان نیز، اگرچه واژه‌ای معمول است، با عدد پنج ارتباط دارد. این ویژگی، یعنی کمی کردن صفات، خود را در سامانه عاطفی شاعر نیز نشان داده است. استفاده از پسوند تحبیب و تصغیر مانند «لحنک»، «جویک» و «ریدکان» (جمع ریدک: رودک، فرزند. واژه پهلوی) نمونه‌هایی از این ویژگی است. استفاده از پسوند تحبیب و کوچک نشان دادن اندازه محبوب به انگیزه علاقه و محبت نوعی کمی کردن کیفیت‌های روانی و عاطفی است.

توصیف‌های رودکی از طبیعت مردانه هستند: «مرد پیر»، «مرد سوگوار»، «عاشق کثیب»، «ریدکان» (معشوق‌های ممدوحش نیز مذكر است). فقط در یک بیت از پنجه خضاب‌شده عروس به عنوان مشبّه‌به استفاده کرده که آن را هم از دور دیده و عاری از دقت است چون لاله سه گلبرگ دارد ولی عروس پنج انگشت. وانگهی، گل لاله در حال ایستاده استکانی شکل است نه آنکه مانند کف دست پهن باشد. البته این ناهمگونی ناشی از ناسرگی خیال‌پردازی رودکی نیست بلکه او، به تعبیر خویش، لاله را از فاصله دور دیده و درک چنین شباهتی از دور دست، که مجال تفکیک و تبیین باریک نیست، منطقی است و حاکی از صداقت شاعر و پابندی او به ادراک خویش است.

شاعر، با شخصیت بخشیدن به مظاهر طبیعت، تصاویری جان‌دار و القاگر می‌آفریند و از همین رهگذر، بهار توصیفی شاعر سرشار از زندگی و حرکت است. طبیعت بهار، در خیال کلی رودکی، نمودی استعاری یافته است، استعاره‌ای از نوع تشخیص. تشخیص در این سروده به شکل تفصیلی و با نوعی بیان روایی ظاهر شده است. شاعر منظومه‌ای از باد و باران و عناصر جوّی را در بافتی نظامی و لشکری به جریان انداخته است. در چشم‌انداز کلی خیال شاعر، بهار شخصیتی است آراسته و خوش‌رنگ‌ورایحه که فعل «آمدن» از او سر زده است.

«آمد» صنعت تشخیص و به عبارت دقیق‌تر اسناد مجازی است. جان‌بخشی در اشیا با کمک اسناد مجازی بسیار قوی‌تر و مؤثرتر است زیرا نسبت دادن فعلی که ویژه موجودات زنده است به غیرجاندار تحرک و پویایی تصویر را دوچندان می‌کند، به ویژه فعل «آمدن» که بار معنایی و عاطفی آن مژده رسیدن و حرکت از جایی به جای دیگر است» (فلاح ۲۲).

چرخ فلک بزرگواری کرده و لشکری از ابر و باد و برق و باران را به کار انداخته است تا جهان دردمند را درمان کند. البته اطلاق صفت «بزرگوار» برای چرخ فلک، یعنی آسمان، برگرفته از باور اقوام مختلف، به ویژه ایرانیان، به تقدس آسمان است. «هندیان و ایرانیان برای آسمان برتری مقام قائل بودند. از این رو به دیائوس و وارونا که در آغاز رب گنبد آسمان بوده‌اند لقب اسورا، ایرانی واژه اهورا به معنی سرور و بزرگ، داده‌اند» (متین دوست ۱۵).

دادوستد بین این عناصر پرشور و پویا و عواطف خواننده به فضل استعاره شخصیت است. پیراستگی بهار، سوگواری مرد، پژمردگی عاشق، نگاه لرزان خورشید از پشت پرده سیاه ابر، همنوایی عندلیب و صلصل از باغ و سار از کشتزار و خنده لاله در لاله‌زار، همگی حاصل شخصیت‌بخشی به طبیعت بهار است که این چنین پویا و پیوسته داستان بهار را روایت می‌کنند و هیئتی از عناصر همسان و همگون را تشکیل می‌دهند.

شعر رودکی شاد است و روحیه خوش‌باشی را تبلیغ می‌کند. از غالب اشعار او روح طرب و شادی و عدم توجه به آنچه مایه اندوه و سستی باشد مشهود است و این حالت، گذشته از اثر محیط زندگی و عصر حیات شاعر، نتیجه سعه عیش و فراغ بال وی نیز بوده است (صفا ۳۷۷ و ۳۷۸). با این حال، در این تغزل، آرایه‌ها و به ویژه تشبیهاتی به کار رفته‌اند که تجلی‌بخش روحیه شاداب رودکی نیستند و از ناخودآگاهی رنج‌دیده و ماتم‌کشیده خبر می‌دهند. این وضعیت به ویژه در ابیات پنجم و ششم، در تشبیه بارش به سوگواری مرد، تشبیه تندر به ناله عاشق غمگین، و استعاره دردمندی برای جهان، ملموس‌تر است. در نگاه اول، شاید در صدق عاطفی سراینده و وحدت عاطفی سروده تردید به وجود آید و برزخی از تناقض بین آرمان و ادعای وی به گمان رسد. چنین گمانی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که بین عاطفه، خیال و آرایه‌های ادبی یا صور خیال، پیوندی انکارناشدنی وجود دارد. صور خیال سرزندگی و اثربخشی خود را از احساس می‌گیرند و تصویر بدون احساس سرد و خشک است (الراغب ۵۰). اساس تعبیر در ادبیات تصاویر هنری هستند که زاینده خیال‌اند و بین عاطفه و خیال پیوندی استوار وجود دارد. این دو بزرگ‌ترین نقش را در ایجاد بافت هنری و هماهنگی بین عناصرش ایفا می‌کنند (الرباعی ۸۱).

این پدیده شایسته تحلیل و تبیین است. برای این کار، می‌توان ساختار واژگانی و دلالت معنوی ابیات دوم تا ششم را با تأملی بیشتر بررسی کرد. در بیت دوم، شاعر بین

سرسبز شدن طبیعت بهاری از زمین فسرده زمستانی و مرد پیری که شایسته است او نیز جوان شود و طراوت جوانی را باز یابد پیوندی عاطفی و زبانی برقرار کرده است. در بیت سوم، از نعمت بخشی و موهبت «چرخ بزرگوار» همانند یک رب‌النوع تمجید کرده و الطافش را بر شمرده است. با تأمل در این دو بیت متوالی، بار عاطفی شاعر فراز و فرودی را نشان می‌دهد، گویی آرمان دیرینه و نامحقق بشر، یعنی جوان ماندن و جوان شدن در بستر طبیعتی که هر سال نو می‌شود، در ناخودآگاه شاعر تعارضی ایجاد کرده است. این دوگانگی در تضاد بین واژه‌های «شباب» و «مشیب» جلوه عریانیش را آشکارتر نشان داده است. می‌توان قید «شاید» را در صدر بیت دوم کنایه‌ای تلخ و ناخواسته به «چرخ بزرگوار» قلمداد کرد. شایسته بود این چرخ بزرگوار نعمت جوانی دوباره را به آدمی هم ارزانی می‌داشت ولی دریغ ورزید. با این وصف، قید «شاید» می‌تواند رابطه عاطفی بین موصوف «چرخ» و صفت «بزرگوار» را بر هم زند و دلالت تحسین‌آمیز این صفت را، که بنیادی تاریخی در فرهنگ و آیین ایرانی دارد، تا سطح گله و حتی توبیخ ریشخندآمیز فروکاهد. بر همین اساس می‌توان گفت آنچه در بیت پنجم بین دو سوی تصاویر پیوند برقرار ساخته، همین تعارضی است که شاعر در ذات تحول‌پذیر جهان یافته است، جهانی پویا که تحولش برای طبیعت زایش و رویش است و برای آدمی زاری و زوال. آرزویی که چرخ بزرگوار برای طبیعت محقق می‌سازد هرگز برای آدمی میسر نمی‌شود. بنابراین، به گواهی بیت پنجم، بارش باران که موهبت چرخ بزرگوار و نویدبخش برکت است در ناخودآگاه شاعر گریه مردی است سوگوار، و غرش تندر ناله دلشده‌ای است پریشان‌خاطر. تأثیر ژرف این تعارض را در دو سوی تشبیه موجود در بیت زیر هم می‌توان ملاحظه کرد:

خورشید را ز ابر دمد روی گاه‌گاه چونان حصاری که گذر دارد از رقیب

جمع مشبه (جلوه‌گری خورشید از لابه‌لای ابر) که امری پدرام و پسندیده در قلمرو پویای فلک است و مشبه به (گذر حصاری از معرض دید نگهبان) که صحنه‌ای نامیمون در زمینه ایستا و راکد زندان است تناقضی است که در هسته عاطفی شاعر پیدا و این گونه غیرمستقیم جلوه‌گر شده است.

مقایسه

امروزه زبان شعری رودکی و سبک دستوری او در ادبیات فارسی نسبت به زبان شعری ابوتّمّام در ادبیات عربی، کهنه‌تر و ناآشنا تر است. به طور مثال، در ادبیات فارسی، بین زبان شعری رودکی و زبان شاعری مانند ملک الشعرا بهار، که از معاصران ماست، اختلاف معنی‌داری در نوع کلمات و کاربرد دستور زبان وجود دارد، در حالی که زبان شاعری تازی مانند محمود سامی البارودی، از معاصران بهار، چنان به زبان ابوتّمّام و دیگر شاعران عصر عباسی نزدیک است که گویی در یک عصر زیسته‌اند. از نظر واژگانی، کلماتی مانند «ریژ» و «ریدکان» و نیز پیشوندها و پسوندهای به‌کاررفته در ساختار زبانی قصیده رودکی امروزه رواج ندارند. از نظر تخیل، تصاویر در شعر رودکی بیشتر متکی بر تشبیه حسی است ولی در شعر ابوتّمّام تعداد استعاره‌ها بیشتر است. در ذائقه نسل کنونی، استعاره آرایه‌ای هنری‌تر به شمار می‌آید. وانگهی شعر رودکی در استفاده فراوان از تشبیهات حسی به اشعار دوران جاهلی عرب نزدیک‌تر است. از نظر استفاده از کنایات نیز کنایه‌هایی که رودکی در این قصیده به کار برده است در ادبیات معاصر فارسی کاربرد کمی دارند، مانند «باد بر دمیدن» کنایه از بانگ زدن (بیت ۱۰)، «به شیب و تیب» کنایه از تحیر و سرگشتگی (۱۷)؛ و «روی دمیدن» کنایه از ظهور و آشکار شدن (۶). این در حالی است که عبارت‌پردازی‌های ابوتّمّام در ادبیات فصیح عربی کمتر رنگ کهنگی به خود گرفته است. ویژگی بیانی بارز مشترک بین دو شاعر در قصاید استفاده از آرایه تشخیص و شخصیت بخشیدن به طبیعت است.

بهاریه رودکی، دعوت به شادزیستی و دم غنیمت‌شماری است در حالی که تغزل ابوتّمّام آینه ایمان و عبرت است که دل را بیدار می‌کند و بر بصیرت می‌افزاید. استغنا و استقلال طبیعت، در نگاه رودکی، ناظر به ساقی‌گزینی و باده‌خوری به بانگ زیر هزار است و تواضع و تمکین طبیعت در بهاریه ابوتّمّام مجال تأمل در ذات زاینده‌ای است که لطفش دائم است و تحول را بنیاد تنوع و طراوت ساخته است.

منظره بهار در منظومه خیال ابوتّمّام، مختص بینایی محض است؛ تنها چشم می‌بیند و بهره می‌یابد. در نقش خیال رودکی، طبیعت حضوری همه‌جانبه‌تر دارد و راهش به بیشتر حسگرهای بشری باز است؛ چشم‌ها شاهدند و از کار ابر و باد و کرشمه خورشید در کارگاه فلک لذت می‌برند؛ گوش‌ها آوای خوش سار و عندلیب را نیوش

می‌کنند و روح را تازه می‌سازند؛ باران مشکبوی و عطر دلاویز سمن شامه‌نواز و دماغ‌پرورند. عناصر رنگ، صدا و حرکت در تصاویر رودکی حضور مؤثری دارند (ابیات ۳-۶).

تمرکز ابوتّمّام بر دیدنی‌ها و محصور ماندنش در یک حس از سویی از دقت نظر و عمق ملاحظه او برآمده است. در حقیقت، او چشمی تیزبین برای نگریستن در دقیق‌ترین حالات داشته است. از سویی دیگر، از نظارت عقل بر تخیل و قابلیت ژرفایی آن در حل مسائل حکایت دارد، گویی توصیف بهار نیز مسئله‌ای است که باید حل شود. از همین روست که ذهن نکته‌یاب ابوتّمّام در سطح دیدنی‌های بهار توقف کرده است تا ظرافت‌های هر چشم‌انداز را از منظر خیال و اندیشه بسنجد و بیان کند. اینکه ابوتّمّام از دو باران، یکی آشکار و دیگری نهان، یاد می‌کند یا روز آفتابی را چون شب مهتابی می‌بیند حاصل ظرافت در دید و ریزبینی و ذره‌یابی اوست. شاید اگر احساس شاعر جذب طبیعت پیرامون می‌شد و زمام امور به دست خیال بود، شاعر صدای پرندگان را می‌شنید، بوی گل‌ها را استشمام می‌کرد و تا بدین پایه فرصت برقراری معادله در تصاویر و تفکیک و ترکیب عامدانه رنگ‌ها را نمی‌یافت. با این وصف، می‌توان گفت که شعر ابوتّمّام کوششی‌تر و شعر رودکی جوششی‌تر است. ابوتّمّام، در تصویرسازی و توصیف، انبساط و خلسگی رودکی را ندارد. رودکی راه را بر مشاعر خویش گشوده و آغوشش برای پذیرش زیبایی‌ها و ظرافت‌ها باز است و پیوند احساس و خیالش در مجرای طبیعی برقرار گشته، در حالی که در توصیفات ابوتّمّام، خیال‌پردازی، تحت کنترل عقل و ادراک، قدری از سرشت ناخودآگاهش فاصله گرفته است.

تمجید رودکی از بهار با لحنی حماسی که نبرد بین ارتش بهار و زمستان را چون نبردی زندگی‌بخش توصیف می‌کند و خرمی و دلشادی خویش را در عناصر طبیعت جاری می‌سازد از جنبه‌ای ناشی از کراهت ایرانیان از گزند سرمای زمستان است، چنان‌که مضمون بیشتر جشن‌های ایرانیان نیز همین سرماستیزی و بهارستانی است.

پارسیان چون صد روز از زمستان سپری می‌شد جشن سده را برپا می‌کردند. ایشان بنا به باور خویش در پایان صد روز از سرما و یخبندان، برای مبارزه با این پدیده اهریمنی که به کشت و زرع و دام‌هایشان زیان می‌رساند، در جشنی بزرگ آتش را که رمزی از اهورامزدا بود می‌افروختند تا نیروهای اهریمنی نابود شوند (رضی ۱۰۰).

شاید بر همین پایه است که رودکی جهان را در فصل زمستان دردمندی معرفی می‌کند که چون بوی سمن و نفسِ درمانگر باد را درک کند بهبود می‌یابد. گویا منظور از دردمندی جهان ناایمنی حاصل از حلول اهریمن در روح زمان است که موجب سردی جسم طبیعت زمستانی شده است:

یک چند روزگار، جهان دردمند بود به شد که یافت بوی سمن باد را طیب

آتش گرمابخش است و در شعر فارسی، عنصر ستوده‌ای است، به ویژه در فصل زمستان. نظامی گنجوی آتش را ریحان زمستان نامیده است:

زمستان گشته چون ریحان ازو خوش که ریحان زمستان آمد آتش
(نظامی گنجوی ۹۷)

البته اعراب چنین باوری دربارهٔ زمستان نداشتند بلکه بیشتر از تابستان و گرما و تشنگی گله‌مند بودند. این تفاوت در باورهای دو قوم در توصیف شاعران از بهار و زمستان جلوه کرده است. ابوتمام سبزی و صفای تابستان را دستاورد سرمای زمستان و بارش‌های این فصل دانسته است. به باور او، اگر دست سخاوتمند و ستودهٔ زمستان (ید الشتاء حمیده) در کار نبود، تابستان به جای بوستان‌های خرم شاهد بوته‌های خشکیدهٔ گیاهان بود. گلهٔ شاعران عصر جاهلی اغلب ناشی از گرمای آتش‌خیز صحرای شبه‌جزیره بوده است نه سرمای سختش.

به همان اندازه که ابوتمام سعی در ظرافت بخشیدن به تخیلاتش دارد و فقط جلوه‌های ناب را می‌ستاید، رودکی با صمیمیت بیشتری به سراغ طبیعت رفته است. او به کنجی که پیش‌تر برف داشت و اکنون گل برآورده حساس است و از توفیق نهر کوچک خشکی که اکنون بسترش رطوبت یافته خرسند است:

کنجی که برف پیش همی داشت گُل گرفت هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب

کلمات «کنجی» و «جویکی» نشان‌دهندهٔ صمیمیت لحن رودکی و الفت او با طبیعت است. او همان‌طور که مقادیری چون «صد هزار نزهت» و «هزار خیل» را برای مبالغه به کار می‌برد از «یک» و «یکی» نیز برای نکره بودن و وحدت کمی استفاده می‌کند و بر مبنای صمیمیتی که با طبیعت دارد از پسوند ک تحبیب و تصغیر در توصیفاتش بهره می‌جوید.

رودکی، برخلاف ابوتّمّام، به نام گل‌ها و پرندگان خاصی توجه کرده است. بلبل از شاخسار بید با لحنکی غریب بساط همدلی و همزبانی را با سار گشوده است و صلصل با نغمه‌ای اصیل و کهن نوای شوق سر داده است. رودکی خنده دلکش لاله را از دور دیده و از آن در قالب وصف، خلق مضمون و خیال‌پردازی استفاده کرده است. گل لاله در ادبیات فارسی مظهر آزادگی، شادی و جام‌به‌دست بودن است و دلیل انتخابش اندیشه شخصی و روحیه شادباشی و شادنوشی شاعر و بهره‌مندی او از صله‌های درباری و نیز ویژگی سبکی این دوره، یعنی توجه به جشن‌ها و فرهنگ ایران باستان، بوده است.

نواهای گوش‌نواز مرغان در بوستان و جلوه وسوسه‌انگیز لاله تمهیدات ضیافتی است که رودکی بدان فرا می‌خواند، یعنی دعوت به باده‌نوشی و خوش‌باشی. تناسب بین توصیف بهار و روحیه شاعر ناشی از صدق عاطفی و صدق فنی اوست. این صدق فنی را در تغزل ابوتّمّام به جلوه‌ای دیگر شاهدیم. زلالی باران، درخشش ژاله در برگ گل، تأثیر تغییر فصول و دگرگونی جهان در حسن باغ و رونق مرغزار تمهیداتی است برای تأمل و علت‌جویی. به لحاظ فنی، رابطه این توصیفات از زیبایی‌های بهار و روحیه مذهبی شاعر از طریق ادات و عبارات «لولا...» (در بیت ۳)، «لوی...» (۹) و «أَوْ لَا تَرَى...» (۱۰) برقرار شده است. حضور این ادوات به مثابه تلنگرهایی زبانی یا نیروهای حرکت‌بخش عواطف از جمال طبیعت به جلال طبیعت‌آفرین‌اند. این رابطه را در دو بیت دو شاعر، که مفهوم نسبتاً یکسانی دارند، می‌توان ملاحظه کرد. ابوتّمّام ذات متغیر بودن جهان را با لحنی خطابی و تأمل‌انگیز توصیف می‌کند:

أَوْ لَا تَرَى الْأَشْيَاءَ إِنْ هِيَ غُيِّرَتْ سَمَجَتْ وَحُسْنَ الْأَرْضِ حِينَ تَغْيَرُ

آیا اشیا را نمی‌بینی که چون تغییر کنند زشت شوند، و [در همین حال]
حسن و زیبایی زمین را به هنگام تغییر نمی‌بینی؟

رودکی در بیان همین معنی، با لحنی غنایی و خالی از پیام ایدئولوژیک، به جوان شدن گیتی پس از گذراندن پیری اشاره می‌کند:

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب

حُسن زمین پس از تغییر (در بیت ابوتّمّام) همان بدیل یافتن شباب از پی مشیب (در بیت رودکی) است و فقط موقعیت متنی و عواطف سراینده در لحن سروده تأثیر گذاشته و اسلوب عبارات را تغییر داده است.

حضور رودکی در دربار ناخودآگاه، زمام خیالش را از جمال طبیعت به مناسبات حیات درباری و الزامات حکومت از قبیل جلال سلطنت، هیمنه لشکر، جبروت جنگ و جبر اسارت و زندان کشانده است. او بهار را به سپاهی تشبیه می‌کند که عوامل پویای طبیعت هرکدام در آن شغلی دارند. ابرهای تیره سپاهیان و باد صبا نقیب و فرمانده لشکر است. آذرخش نفاط است و ظرف‌های مشتعل نفت را به کشتی یا سپاه دشمن می‌اندازد. برق آسمان به آتش افکنی و شعله‌ور ساختن سپاه دشمن مشغول می‌شود و رعد نوای جنگی می‌نوازد. شاعر به زعم خویش، هنوز لشکری بدین مهابت ندیده است:

نفاط برق روشن و تندرش طبل زن دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب

استفاده از صفت «مهیب» برای حماسه آسمانی در فصل بهار چه بسا ریشه در باورهای اسطوره‌ای پارسیان دارد که وزش باد و غرش تندر را مظهر قدرت می‌دانستند و با حالتی از ترس و احترام به این نیروهای طبیعی می‌نگریستند (مجیب المصری ۱۰۰).

یکی از دلایل این رویکرد حماسی در قصیده رودکی این است که در دوره سامانی هنوز شکست‌های پی‌درپی و تسلط اقوام بیگانه در ایران به جایی نرسیده بود که روحیه ضعف و ترس و دناوت را بین اقشار جامعه بگستراند و ذلت و زبونی را جانشین عزت و اقتدار سازد. از این روست که می‌بینیم شاعر حتی در توصیف پدیده‌های طبیعی نیز لحنی حماسی دارد و ابر و باد و باران را در هیئت پهلوانان به تصویر می‌کشد. البته روحیه حماسی منحصر به ذکر جنگ و جنگاوری نیست بلکه شامل هر گونه خوی و خصلت پهلوانی از قبیل برونگرایی، واقع‌بینی، خردمندی، سربلندی، خوش‌باشی، آسان‌گیری و رفاه است (خسروی ۸۰). از نظر موسیقایی هم حرف روی قافیه «ب» ساکن و از حروف قلقله است که شدت و قوت بیشتری دارد و با موضوعات جهادی همخوانی دارد (مولایی‌نیا و دیگران ۱۵۱).

ابوتام با اینکه شاعر مدح حماسی است و نبردهای خلفای عباسی را با تسلط توصیف کرده و در مناسبت‌هایی بسیار مدح و حماسه و حتی غزل و حماسه را با هم درآمیخته است، در این مناسبت، جز شباهتی که بین رنگ سرخ و زعفرانی گل‌ها و پرچم جنگی یمنی‌ها و مضرّی‌ها یافته است، تمایلی به خروج از لطافت زایا و زنانه طبیعت و ورود به فضای خشونت مردانه و شور حماسی نشان نداده است. جنگ

مُضَرّی‌ها و یمنی‌ها نیز از حافظه تاریخی ابوتّمّام به سامانه خیالش رخنه کرده است و با رویدادهای تاریخ معاصرش ارتباط چندانی ندارد.

تفاوتی که در فضای حاکم بر دو سروده احساس می‌شود در نوع برخورد دو شاعر با موضوعات نزدیک به هم نیز درک‌شدنی است. به طور مثال، رودکی بارش باران از ابر را به مرد سوگواری تشبیه می‌کند که در حال گریستن است و ابوتّمّام ابر سنگین و باروری را که به زمین نزدیک شده به جوانی نوخط همانند دیده است. گریستن مرد صحنه‌ای جدی و مردانه است و، در مقابل، جوانی و نوخطی ناظر بر نوباوگی و نوزایی است.

نتیجه‌گیری

در این چشم‌انداز دوجهی ادبیات تطبیقی، در یک سو ابوتّمّام جلوه کرده است. او قصیده‌اش را با تغزل آغاز کرده است. تغزل قصیده در ۲۱ بیت درج شده و سپس با رعایت پیوند مقدمه و متن اصلی، یعنی مدح، ساختاری منسجم یافته است. موضوع تغزل ابوتّمّام توصیف بهار است. پویایی طبیعت با تنوع اسلوبی در تغزل تناسب معنی‌داری دارد. به علاوه، استفاده از ظرفیت‌های کلامی و گنجاندن گزاره‌های خبری و انشایی در خلال ابیات با لحنی خطابه‌ای همراه شده است.

در سوی دیگر، رودکی با دلشادی خبر آمدن بهار را داده است. لحن حماسی در تصاویر خیالی او هویدا است. رودکی نماینده توانای سبک خراسانی است. از نظر تخیل و آرایه‌پردازی، حسی بودن دو سوی تصویر و پیوند بین این دو طرف بر پایه قیاس، شباهت، مقابله و تضاد از ویژگی‌های رودکی در این قصیده است. این تشبیهات صمیمی و صادقانه و بدون تکلف و تعقید است. ابوتّمّام نیز تشبیهاتی حسی دارد اما برخی از تشبیهات وی، در قیاس با تشبیهات رودکی، شبیه‌خوانی یا تماثل در مقابل تشبیه است.

از دیگر تفاوت‌های موجود در قصاید نگاه کانونی و ژرف‌یاب ابوتّمّام به بهار است؛ تنها حس بینایی او به ادراک عناصر موصوف پرداخته، ولی رودکی با تمام حواس خویش به دامن بهار آمده است تا کامی جانانه از موهبتش برگیرد. تفاوت دیگر،

مربوط به تأثیر فرهنگ دو شاعر در زاویه دید است. بر همین مبنا، ابوتمام دست ستوده زمستان را در پیدایش بهار و برکاتش تمجید کرده و بهار را واسطه‌ای بین زمستان و تابستان دیده است در حالی که رودکی بهار را قهرمان مبارزه با اهریمن سرما و سیاهی زمستان معرفی کرده است. این تفاوت از نگاه متفاوت دو قوم عرب و ایرانی به فصل زمستان برآمده است.

از ویژگی‌های مشترک دو سروده استفاده از استعاره مکنیه به قصد تشخیص است. هر دو شاعر بهار را زنده و زاینده و برخوردار از ظرافت و زیبایی تصور کرده‌اند. تضاد و تقابل بین واژگان و تعبیرات دو سروده نیز نمایی برجسته دارد. این تقابل‌های هنری با سرشت دوقطبی پدیده‌های طبیعی و نیز ذات تحول‌پذیر و تنازع‌جوی جهان واقعی در پیوندی راستین است و صدق هنری سرایندگان را به نمایش می‌گذارد.

منابع

- ابن درید الأزدی، محمد بن حسن. *جمهرة اللغة*. محقق: رمزی منیر بعلبکی. بیروت: دارالعلم للملایین، ۱۹۸۷.
- ابن منظور الانصاری، محمد بن مکرم. *لسان العرب*. ط ۳. بیروت: دار صادر، ۱۴۱۴.
- ابوتمام الطائی. *شرح دیوان ابی تمام*. شرح: الخطیب التبریزی. تقدیم و تحشیه: راجی الأسمر. ج ۱. ط ۲. بیروت: دارالکتاب العربی. ۱۴۱۴.
- خسروی، حسین. «سبک شعر رودکی». *زبان و ادبیات فارسی* (نشریه دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶۷-۹۶.
- الراغب، عبدالسلام أحمد. *وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم*. حلب: فصلت، ۲۰۰۱.
- الرباعي، عبدالقادر. *الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)*. عمان: دار جریر، ۱۴۳۰.
- رضی، هاشم. *جشن‌های آتش*. تهران: بهجت، ۱۳۸۳.
- رودکی سمرقندی. *دیوان رودکی سمرقندی*. بر اساس نسخه سعید نفیسی و ی. براگینسکی. ج ۲. تهران: نگاه، ۱۳۷۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. ج ۱۱. تهران: آگاه، ۱۳۸۶.

رودکی سمرقندی. دیوان رودکی سمرقندی. بر اساس نسخه سعید نفیسی و ی. براگینسکی. ج ۲. تهران: نگاه، ۱۳۷۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی. ج ۱۱. تهران: آگاه، ۱۳۸۶.
الشکعة، مصطفى. الشعر والشعراء فی العصر العباسی. ط ۹. بیروت: دارالعلم للملایین، ۱۹۹۷.
صفا، ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران. ج ۱. ج ۱۰. تهران: فردوس، ۱۳۶۹.
عبده، محمد. ابوتقام و قضیة التجدید فی الشعر. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا تا.
فروخ، عمر. تاریخ الأدب العربی. الجزء الثاني. ط ۷. بیروت: دارالعلم للملایین، ۲۰۰۶.
فلاح، غلامعلی. «ساختار اشعار رودکی». متن شناسی ادب فارسی. ۴/۸ (پیاپی ۳۲) (زمستان ۱۳۹۵): ۱۵-۲۸.

متین دوست، احمد. باورهای آریاییان. اصفهان: چهارباغ، ۱۳۸۴.
مجیب المصری، حسین. اسطوره بین عرب، ایرانی و ترک. ترجمه علی اکبر ملایی. ج ۲. تهران: خسرو شیرین، ۱۳۹۴.

مولایی نیا، عزت و دیگران. «موازنه بین ابی تمام فی قصیدته فتح عموریه و شهاب الدین محمود الحلبی فی قصیدته فتح عکا». الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها. ۲۱/۸ (زمستان ۱۳۹۰): ۱۳۹-۱۶۸.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. خسرو و شیرین. تصحیح: وحید دستگردی. ج ۸. تهران: قطره، ۱۳۸۶.



پیرامتن در برگردان اثر ادبی: مطالعه موردی سفرنامه نیکلا بوویه

ایلمیرا دادور^۱، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران

مقدمه

«کتاب‌ها همیشه از کتاب‌های دیگر سخن می‌گویند؛
هر قصه قصه‌ای را که پیش از این گفته شده بازگو می‌کند» (اومبرتو اکو^۲)

ارتباط هر متن با دیگر متن‌ها از موضوعات مهمی است که با ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی گره خورده است. ژولیا کریستوا^۳، نخستین بار در دهه ۱۹۶۰، تحت تأثیر «منطق گفت‌وگویی»^۴ باختین^۵، اعلام کرد هیچ متنی نمی‌تواند از نقطه صفر آغاز شود و حتماً متأثر از متن یا متن‌های پیش از خود یا همزمان خود است و اصطلاح بینامتنیت^۶ را برای هر نوع ارتباط میان متن و دیگر متن‌ها مطرح کرد (رابو ۵۴). ژرار ژنت^۷، در ادامه مطالعات کریستوا و با عمیق‌تر شدن در موضوع، برای هر نوع رابطه میان متن با متن‌های دیگر یا غیرخود، واژه جدید ترامتنیت^۸ را برگزید و در کتاب *آستانه‌ها*^۹ (۱۹۸۷) به طور مفصل به تقسیم‌بندی آن پرداخت.

پیرامتنیت^{۱۰} (که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد) در نزدیک کردن خواننده به مقاصد درونی نویسنده از نگارش کتاب راهگشاست. پیرامتن‌ها، همانند آستانه‌ها

1. idadvar@ut.ac.ir

2. Umberto Eco

3. Julia Kristeva

4. dialogisme

5. Mikhail Bakhtin

6. intertextuality

7. Gérard Genette

8. transtextualité

9. *Seuils*

10. paratextualité

(منویات مؤلف)، مخاطب را به جهان درون و پیرامون متن می‌برند تا او را با دنیای ناشناخته یا دنیایی که کم‌تر توجهی برانگیخته است بهتر آشنا کنند.

غیر از آرایش و طرح روی جلد، عنوان و عنوان فرعی، از عمده‌ترین حوزه‌های پیرامتنی می‌توان به «پیشکش‌نامه‌ها، سرلوحه‌ها، سبب تألیف و مقدمه‌ها اشاره کرد، حوزه‌ای که - همچنان‌که ژنت نشان می‌دهد - می‌تواند در فهم و تأویل متن اثرات عمده‌ای داشته باشد» (آلن ۱۵۳). به تعریفی دیگر، پیرامتن نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته‌اند و دریافت خوانندگان از متن را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند (همان ۱۵۰). برای مثال، هرگاه متنی را می‌خوانیم، چه بسا پرسش‌های گوناگونی درباره آن در ذهن ما شکل بگیرد: متن در چه زمانی انتشار یافته است؟ چه کسی آن را نوشته؟ به چه قصدی؟ چه انتخابی برای عنوان و طرح روی جلد بوده؟

این پرسش‌های ساده در چارچوب عناصر پیرامتنی ژنت قرار می‌گیرند و در نهایت به خواننده نشان می‌دهند که متن را چگونه بخواند یا نخواند. در خوانش متن ترجمه این پرسش‌ها یقیناً پررنگ‌تر می‌شوند، زیرا متن از زبانی به زبانی دیگر سفر می‌کند. در بحث دشواری‌های زبان، به ویژه در ترجمه، یاکوبسن^۱ عقیده دارد: «آنچه زبانی را از زبانی دیگر متمایز می‌سازد الزام به بیان صحیح در آن زبان است و نه صرف داشتن توان این کار (به نقل از: شورل^۲ ۴۶). و این مهم باید در ترجمه صورت گیرد تا ارتباط خواننده با نویسنده اصلی متن قطع نشود و او در بطن نوشتار قرار گیرد.

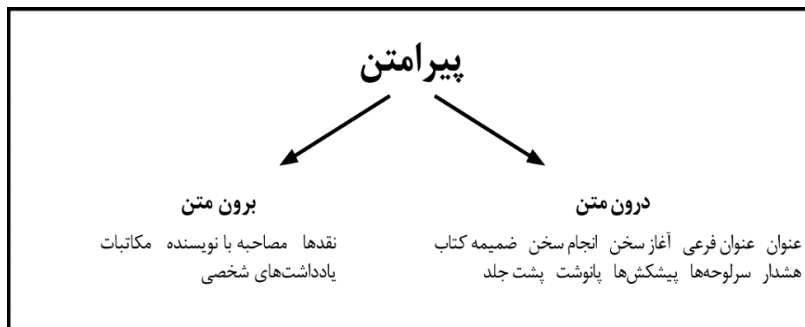
پیرامتنیت

پیرامتنیت یکی از پنج نوع روابط بینامتنی، یعنی: سرمتنیت^۳، پیرامتنیت، فرامتنیت^۱، ترامتنیت، بیش‌متنیت^۲ است که ژنت در کتاب *آستانه‌ها* به آن می‌پردازد. از نظر ژنت، پیرامتن می‌تواند «درون متن»^۳ باشد یا «برون متن»^۴ (به نقل از: آلن ۱۵۰).

1. Roman Jakobson

2. Yves Chevreton

3. architextualité



با توجه به الگوی بالا درمی‌یابیم نویسنده پیرامتن‌هایی همچون عنوان اثر، مقدمه‌ها، طرح روی جلد، اهداییه‌ها و پیشکش‌ها، کتیبه آستانه کتاب یا سرلوحه و غیره را به شکلی سنجیده در پیرامون اثر قرار داده است. در کنار این عناصر، عوامل فرهنگی نیز سهم قابل توجهی در چگونگی تولید پیرامتن‌ها دارند. اما این عوامل تا کجا اجازه ورود به متن اصلی یا تغییر آن را دارند؟ گاهی در چاپ ترجمه اثر هیچ تغییر پیرامتنی رخ نمی‌دهد و همه پیرامتن‌های کتاب اصلی در ترجمه هم دیده می‌شود. گاه ناشر تصویر روی جلد را نگه می‌دارد و اهداییه‌ها را حذف می‌کند. گاهی هم آن‌چنان دخالت و دگرگونی‌هایی اتفاق می‌افتد که خواننده مقصد از اصل کتاب و هدف نویسنده دور می‌ماند. از آنجا که پیرامتنیت به رابطه میان متن و پیرامتن‌های درون‌متنی و برون‌متنی آن اشاره دارد، عوامل پیرامتنی در ترجمه، اگر همسو با اصل اثر باشد، می‌تواند خواننده را در درک عمیق‌تر اثر یاری رساند و حتی با پیچیدگی‌های فرهنگی جامعه زبان مبدأ آشنا سازد، و در غیر این صورت، پیرامتنی مانند تصویر روی جلد یا نوشته پشت جلد به سادگی ممکن است ارتباط خواننده با متن را قطع کند.

نیکلا بوویه و راه و رسم دنیا

نیکلا بوویه^۵، روزنامه‌نگار و نویسنده سوئسی، در سال‌های ۱۹۵۳-۱۹۵۴، به قصد دیدن گذرگاه خیبر در مرز افغانستان و پاکستان امروزی و سپس رسیدن به کابل، از ژنو راهی

1. metatextualité
2. hypertextualité
3. pértexte
4. épitexte
5. Nicolas Bouvier

سفر شد. در بلگراد بود که دوست نقاشش، تی‌یری ورنه^۱ به او پیوست. بوویه و ورنه شهروندان سوئیس، یعنی کشور رفاه و آزادی، بودند اما بوویه می‌خواست پیش از رسیدن به مقصد، کشورهای اروپای شرقی آن زمان را (آلبانی، چک، بلغارستان ...) که در فقر و توتالیتاریسم کمونیستی به سر می‌بردند نیز از نزدیک ببیند تا بتواند در نوشته‌هایش با قضایای شخصی از آنها بنویسد. پس از گذشتن از این کشورها و ترکیه، بوویه و همراهش به ایران رسیدند. آنان از مرز ترکیه وارد ایران شدند و یازده ماه بعد از مرز میرجاوه رهسپار مقصد نهایی شدند. بنابراین، بوویه حدود یک سال از نقاط مختلف ایران عبور کرد. مشاهدات بوویه در ایران جالب‌توجه است، مانند دیدار با نیما یوشیج شاعر و بهمن محض تندیس‌پرداز در خانه نیما، که نشانی از آن را در سفرنامه نمی‌بینیم. این مشاهدات در کنار دیگر مشاهدات بوویه شکل می‌گیرند و چنانچه به صورت مجرد مطرح شوند ابتر و ناقص می‌مانند. تصاویر تی‌یری ورنه زینت‌بخش کتاب است و آن را کامل‌تر در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در کتاب فرانسوی، طرح روی جلد و عنوان کتاب نخستین پیرامتن‌هایی هستند که نظر خواننده را جلب می‌کنند.

عناصر اصلی پیرامتن

الف) عنوان. نخستین و اصلی‌ترین پیرامتن هر اثر عنوان آن است. عنوان باید درست انتخاب شود. عنوان بد ممکن است به اثر لطمه بزند. بوویه برای سفرنامه خود عنوان *راه و رسم دنیا*^۲ را برگزید. نباید فراموش کرد که عنوان، همراه با تصویر یا بدون آن، باید علاقه و کنجکاوی خواننده را برانگیزد تا برای مطالعه دست به سوی آن کتاب دراز کند. عنوان مجموعه‌ای است از نشانه‌ها، کلمات و حتی جمله‌هایی که بر روی جلد اثر قرار می‌گیرند تا آن را تعریف و بر آن دلالت کنند. عنوان درون‌مایه اثر را هدف می‌گیرد تا طرفداران چنین موضوعی را به خود جذب کند. برای مثال، وقتی با عنوان *رمان الدورادو*^۳ (۲۰۰۶)، اثر لوران گده^۴، مواجه می‌شویم، حدس می‌زنیم که درون‌مایه داستان باید **رؤیای** زندگی مرفه باشد. ژنت برای عنوان سه بخش در نظر می‌گیرد: عنوان اصلی یا عنوان روی

1. Thierry Vernet

2. *L'usage du monde*

3. *Eldorado*

4. Laurent Gaudé

جلد، عنوان داخلی که در آغاز هر فصل می‌آید، و عنوان فرعی که معمولاً تعریفی عام برای اثر است و نوع نوشته (جستار، شعر، نمایشنامه، داستان کوتاه یا بلند) را مشخص می‌کند، مانند کتاب *تقد مضمونی* که عنوان فرعی آن *درک مقوله‌های زمان و مکان* است.

عنوان اصلی شناسنامه موضوعی هر اثر است. «عنوان اصلی نشانه‌ای بارز از فرهنگ مکانی و زمانی است که اثر در آن نشان دارد و بر همین اساس است که ما نمی‌توانیم عنوانی را بیابیم که مستقل پدیدار شده و از فرهنگ پیرامونی‌اش تأثیر نگرفته باشد» (ژنت ۶۲).

ب) طرح روی جلد. طرح روی جلد کتاب هم پیرامنتی درون‌متنی است همراه با پیام. برای مثال، کتاب‌های نشر فرانسوی مینیوی^۱، که اغلب آثار نویسندگان رمان نو را منتشر می‌کند، سفید ساده است و عنوان کتاب با رنگ سرمه‌ای روی آن درج می‌شود. روی جلد کتاب‌های گالیمار^۲، معروف‌ترین ناشر ادبی فرانسه، نیز کرم رنگ است و عنوان کتاب، به رنگ قرمز، در آن پس‌زمینه آن کتاب را از کتاب سایر ناشران متمایز می‌کند.

یکی از مشخصه‌های پیرامتن‌های درون‌متنی کتاب بوویه قطع جیبی آن است. سپس



نوبت به تصویر روی جلد می‌رسد که اثر تی‌پری ورنه است: دو مرد سوار بر الاغی هستند. یکی درست نشسته است و مقابل خود را نگاه می‌کند. لباس و کلاه‌های که بر سر دارد نشان از شرقی بودن او دارد. مقابل او، روی همان الاغ، مرد دیگری نشسته است که کلاه و لباسش گواه غیرشرقی (غربی) بودن اوست. تصویرشناسی به ما می‌گوید که مرد شرقی مقابل خود را نگاه می‌کند و راهی که باید برود راهی آشنا است اما مرد غیرشرقی به راهی که از آن آمده است چشم دوخته و راهی را

می‌پیماید که آن را ندیده و برایش آشنا نیست. مرد شرقی گویی استوارتر و با اعتماد به نفس بیشتر بر مرکب قرار گرفته است درحالی‌که به نظر نمی‌آید مرد غریبه چندان راحت باشد. هر دو دست در جیب کرده‌اند و سر نزاع ندارند اما روبه روی هم قرار گرفتن این دو مرد الاغ‌سوار آنان را به قضاوت دربارهٔ یکدیگر سوق داده است: یکی خودی است و آن یکی دیگری.

این تصویر پر از معنا است. بر روی همین جلد، نام نویسنده به رنگ مشکی نوشته شده است، عنوان به رنگ قرمز، و زیر عنوان کتاب، با خط ریزتر و همان رنگ قرمز، نام تصویرگر کتاب را می‌بینیم. در پایین جلد نیز نام ناشر قید شده است. (ج) عنوان داخلی. همان گونه که اشاره شد، هر فصل یا بخش از کتاب می‌تواند عنوانی داشته باشد. عنوان هر فصل یا بخش متناسب با محتوای آن فصل یا بخش انتخاب می‌شود. تفاوت عنوان اصلی و عنوان داخلی این است که می‌توان از عنوان داخلی صرف نظر کرد اما هر کتابی باید عنوان اصلی داشته باشد.

(د) عنوان فرعی. همیشه لزومی ندارد کتاب عنوان فرعی داشته باشد. عنوان فرعی معمولاً به اقتضای مخاطب ویژه کتاب تعیین می‌شود و، از نظر ژنت، نوع اثر را برای خواننده مشخص می‌کند. برای مثال، میشل آنفری^۱، فیلسوف معاصر فرانسوی، کتابی دارد با عنوان نظریه سفر^۲. در زیر این عنوان اصلی، با خط ریزتر، عنوانی فرعی آمده است: بوطیقای جغرافیا^۳. با این عنوان اصلی و عنوان فرعی، مخاطب کتاب پیشاپیش مشخص می‌شود.

(ه) پیشکش. یکی دیگر از عناصر مهم پیرامتنی «پیشکش» است. نوعی احترام، ادای دین، تشکر از کس یا کسانی که در قید حیات هستند یا از دنیا رفته‌اند. اهدایه یا پیشکش در نخستین صفحه اثر قرار می‌گیرد. مثلاً، در نخستین صفحه کتاب خاموشی دریا^۴، اثر ورکور^۵، پیشکشی عام می‌بینیم با چنین مضمونی: «این مجموعه به نویسندگانی اهدا شده است که به جنگ معنوی پرداخته‌اند و امروز جسدشان در دل خاک فرانسه نهفته است».

1. Michel Onfray

2. *Théorie du voyage*3. *Poétique de la géographie*4. *Le silence de la mer*

5. Vercors

و) **سرلوحه**. پیرامتن سرلوحه جمله یا شعری است که معمولاً از نویسنده یا شاعر دیگری در صفحه‌ای مستقل، پیش از متن اصلی، یا بالای متن اصلی با حروف ریزتر آورده می‌شود. به آن کتیبه هم می‌گویند. سرلوحه ممکن است ارتباط مستقیمی با متن اصلی نداشته باشد اما اندیشه خواننده را برمی‌انگیزد. برای مثال، در آغاز داستان «مرد نیم‌تنه و مسافرش» از کتاب *جسم می‌رود و جان می‌ماند*، اثر آندره شیدید، جمله‌ای از بوریس ویان به صورت سرلوحه آمده است:

«همیشه چیزی کم داریم
ای کاش مهم باشد.»

پس از خواندن داستان پی می‌بریم که این جمله بوریس ویان در ارتباط مستقیم با داستان است: هر دو شخصیت داستان چیزی کم دارند و آن داشتن یک دوست است. در صفحه ۷ کتاب *راه و رسم دنیا* و قبل از شروع پیش‌گفتار، که خود از پیرامتن‌های درون‌متنی است، جمله‌ای از شکسپیر می‌خوانیم:

*I shall be gone and live
or stay and die.*
Shakespeare

یا باید بروم و زندگی کنم
یا بمانم و بمیرم.
شکسپیر

نیکلا بوویه جمله را به همین صورت به زبان انگلیسی آورده است، فارغ از برگردان آن به فرانسه، آن هم برای مخاطبی که زبان انگلیسی بلد نیست. این سرلوحه توجیهی است برای سفرهای متعدد نیکلا بوویه.

ز) **آغاز سخن**. از دیگر پیرامتن‌ها «آغاز سخن» است که در همه آثار دیده نمی‌شود اما شروع سفرنامه نیکلا بوویه با «آغاز سخن» کوتاهی همراه است که در آن، بوویه از تصمیم خود می‌گوید و از این که سفر او دوساله پیش‌بینی شده است، اما فقط برای چهار ماه خرج سفر اندوخته است؛ می‌گوید که تی‌پری ورنه، دوست تصویرگرش، قرار است در بلگراد به او بپیوندد، و سرانجام، از این که «سفر بی‌نیاز از دلیل است» (بوویه ۱۲). طرحی از تصویرگری‌های ورنه هم در آغاز سخن بوویه گنجانده شده است.

ح) تصویر. از پیرامتنِ تصویر پرمعنای روی جلد کتاب سخن رفت. کتاب‌هایی هم هستند، به ویژه برای کودکان، که در داخلشان نیز تصویرهایی به فهم داستان کمک می‌کند. در رمان‌ها و کتاب‌هایی که برای مخاطب بزرگسال نوشته می‌شود کمتر تصویر به کار می‌رود. البته در سفرنامه‌ها معمولاً تصاویری از مکان‌های تاریخی و دیدنی می‌آید، مانند سفرنامهٔ اوژن فلاندن^۱ که با تصاویر بسیار زیبا و ظریف پاسکال کُست^۲ آراسته شده است. تصاویر داخلی یکی از آستانه‌های درون‌متنی است.

تصویرهای تی‌یری ورنه بیشتر ذغالی و انتزاعی است و همان‌ها را در لابه‌لای صفحات کتاب مشاهده می‌کنیم.

ط) پشت جلد. پشت جلد کتاب در شمار پیرامتن‌های مهم اثر است. پشت جلد بعضی از کتاب‌ها ساده و بدون هیچ نوشته‌ای است. در برخی از کتاب‌ها، عکسی از نویسنده یا شاعر در پشت جلد گنجانده می‌شود اما بیشتر اوقات چند سطری از کتاب آورده و نویسنده و آثارش معرفی می‌شود. در پشت جلد *راه و رسم دنیا* آمده است: «سفر بی نیاز از دلیل است. سفر خیلی زود ثابت می‌کند که خودش دلیلی است کافی. خیال می‌کنید که سفری را خواهید ساخت اما طولی نمی‌کشد که متوجه می‌شوید این سفر است که شما را می‌سازد». این پاراگراف کوتاه از صفحهٔ ۱۲ کتاب و بخش «آغاز سخن» به عاریت گرفته شده است. پس از آن هم، با فاصله، وصفی زیبا از کتاب آمده است.

این عناصر را می‌توان مهم‌ترین پیرامتن‌های کتاب *راه و رسم دنیا* در نظر گرفت.

برگردان فارسی سفرنامهٔ نیکلا بوویه

دَنیل - هانری پاژو^۳، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سوربن، با نگاهی مثبت می‌گوید:

در زبان مبدأ، هر ترجمه‌ای ممکن است از دست‌رفته شمرده شود اما ترجمه برای زبان مقصد خوانش جدیدی است که می‌تواند مفاهیم تازه‌ای به اصل اثر بیفزاید [...]. باید پذیرفت که به

1. Eugène Flandin

2. Pascal Coste

3. Daniel-Henri Pageaux

همراه ترجمه، متنی در آینه زبان و فرهنگ دیگری تجلی پیدا می‌کند و این آینه نمایانگر تصویری است دیگر، نه تصویری دور از وفاداری به متن اصلی» (پاژو ۴۲).

بدین ترتیب، شاید بتوان دریافت که چگونه ترجمه همواره یکی از بازوهای اصلی ادبیات و ادبیات تطبیقی شناخته شده است. کتاب نیکلا بوویه - یا بهتر است بگوییم بخش مربوط به ایران از این کتاب - را ناهید طباطبایی، نویسنده‌ای شناخته‌شده، در ۱۳۹۷ به فارسی برگردانده است.



همان گونه که گفته شد، نقش پیرامتن‌ها بردن مخاطب به جهان درون متن است تا او را با دنیایی ناشناخته یا مغفول بهتر آشنا کند. از نویسنده قدیمی انتظار می‌رود که هنگام ترجمه تمام ظرایف کار را در نظر بگیرد. آنچه در

برگردان فارسی می‌خوانیم فقط بخشی از کتاب است که در ایران می‌گذرد و نه تمام آن. به عبارت دیگر، مخاطب ایرانی از تمام دیده‌های بوویه در خارج از ایران، و از جمله مطالب او درباره اروپای شرقی، محروم است؛ خواننده این بخش از کتاب را ندارد و مثلاً نمی‌داند نیکلا بوویه چگونه خود را به مرز ترکیه رسانده و وارد ایران شده است. این لطمه بزرگی است که به کتاب وارد شده است. اگر این اثر کتاب شعر یا مجموعه داستان بود، می‌شد انتظار داشت که منتخبی از اشعار یا چند داستان ترجمه و ارائه شود اما ترجمه بخش‌هایی از یک سفرنامه فقط به صورت ارجاع در مقاله‌ای پژوهشی جایز است و در غیر آن صورت، متن ناقص می‌شود. کتاب کامل بوویه ۴۱۹ صفحه قطع جیبی است و کتاب ترجمه شده، در قطع رقعی، با توجه به حذف بخش عمده‌ای از کتاب، ۱۵۱ صفحه بیشتر نیست. در ترجمه پیرامتن‌های کتاب نیز اشکالاتی دیده می‌شود که در ادامه بررسی خواهند شد.

الف) تصاویر روی جلد و درون کتاب. نگارنده در نخستین مواجهه با روی جلد برگردان فارسی کتاب، تصور کرد عکسی می‌بیند از صادق هدایت که در بالکن مسافرخانه‌ای، مشرف به یک گاراژ مسافربری، نشسته است و چیزی می‌نویسد؛ البته نگارنده زود متوجه شد که صاحب عکس هدایت نیست اما هر آنچه در این روی جلد دیده می‌شود پرسش‌برانگیز است.

مشخص نیست چرا در ترجمه کتاب از تصویر اصلی، که رنگی بود و از روی فکر به کار رفته بود، استفاده نشده و تصویری سیاه‌وسفید، بدون دلالت معنایی، جای تصویر اصلی را گرفته است. مگر هدف بویژه نشان دادن تقابل دو فرهنگ خودی و دیگری نبود؟ چرا موضوعی چنین مهم با انتخاب سراسری عکسی سیاه‌وسفید، که هیچ دلالت معنایی مرتبطی با موضوع کتاب ندارد نادیده گرفته شده است؟ هدف ناشر ایرانی از انتخاب این عکس چه بوده و چه ارتباطی میان عکس روی جلد و محتوای کتاب است؟ از منظر تصویرشناسی، روی جلد این کتاب در چارچوب **نگاه** بررسی می‌شود. این روی جلد سیاه‌وسفید هیچ ارتباطی به نگاه و قضاوت حاصل از آن ندارد. افزون بر تغییر تصویر جلد، در داخل کتاب نیز هیچ تصویری وجود ندارد و طبیعتاً نامی از تصویرگر کتاب اصلی، تی‌یری ورنه، نیز بر روی جلد مشاهده نمی‌شود. نبود نام و تصویرهای او لطمه‌ای دیگر به کتاب و پیرامتن آن زده است. ناشر معتبر و مترجم شناخته‌شده هر دو در این کاستی‌ها سهیم هستند زیرا مخاطب فارسی‌زبان نمی‌تواند آن ارتباط معنایی را که نویسنده اثر و تصویرگرش در پی آن بودند با ترجمه فارسی کتاب برقرار کند.

ب) پشت جلد. تصویر پشت و روی جلد یکی است: همان مردی که در بالکن نشسته و مشغول نوشتن است، بدون دلالت معنایی بر محتوای کتاب. جملاتی هم که برای پشت جلد کتاب فارسی انتخاب شده است، در مقایسه با پشت جلد کتاب اصلی، هیچ امتیاز ویژه‌ای ندارد. این جمله‌ها انتخابی است از صفحه ۱۱۲ برگردان کتاب، مربوط به شب پیش از حرکت، و صحبت از مغازه‌دارانی است که شب‌های تابستان در پیاده‌رو مقابل مغازه‌شان می‌خوانند. تنها عبارتی که می‌تواند توجه را جلب کند خیابان هدایت است.

ج) **عنوان‌های اصلی، فرعی و داخلی.** در نظر خواننده فارسی‌زبان، عبارت «شیر و خورشید»، که با حروف درشت روی جلد آمده، عنوان اصلی کتاب است در صورتی که این یک عنوان داخلی مربوط به صفحه ۱۲۵ کتاب است. عنوان اصلی کتاب، یعنی *راه و رسم دنیا*، نیز با حروف کوچک‌تر آمده و گویی پشت شیر و خورشید پنهان شده است، یعنی عنوان اصلی در ترجمه فارسی به عنوانی فرعی بدل شده است. ممکن است خواننده ایرانی با ملاحظه توضیحات مترجم متوجه شود کدام عنوان اصلی است و کدام فرعی اما دیگر دیر شده و پیرامتن به بیراهه رفته است.

د) **سرلوحه در متن فارسی.** همان گونه که اشاره شد، بوویه پیش از آغاز سخن، در صفحه‌ای جداگانه، سرلوحه‌ای از شکسپیر را به زبان انگلیسی آورده است که پیرامتنی است در ارتباط کامل با محتوای کتاب اما متأسفانه این پیرامتن در ترجمه فارسی کتاب حذف شده و جمله یا شعری هم جانشین آن نشده است.

در پایان متن اصلی سفرنامه، تقریباً نصف صفحه سفید مانده است. این بخش سفید، که در برخی کتاب‌ها شاهد آنیم، مجالی فراهم می‌آورد برای خیال پردازی، و در اینجا برای استراحت پایانی. در متن اصلی، با فاصله‌ای، جمله‌ای از امرسون^۱ با این مضمون پایان‌بخش کتاب شده است: «... گسترش بحق [دیدمان] بهره‌ای است واقعی؛ یک بار که مرزها را درنوردیدیم، دیگر هرگز آن فخر فروش مفلوک گذشته نخواهیم بود» (بوویه ۴۱۹).

چون ترجمه فارسی *راه و رسم دنیا* بسیار کوتاه‌تر از متن اصلی است، مخاطب فارسی‌زبان با این جمله پایانی مواجه نمی‌شود.

ه) **عناصر برون‌متنی.** به گفته ژنت، پیرامتن، همچنان که از پیشوند دوپهلوی آن برمی‌آید، شامل همه آن مواردی است که هرگز، به طور مشخص، متعلق به متن اثر نبوده‌اند، اما در ارائه متن - یا «احضار» آن - از راه شکل دانش در قالب کتاب سهم هستند. پیرامتن نه تنها نشانگر منطقه حائلی میان متن و نا-متن^۲ بوده،

1. Emerson

2. Hors-texte

بلکه یک دادوستد است (به نقل از: آلن ۱۵۱). عناصر برون‌متنی، برای مثال، مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی برای معرفی اثر، نقد و نظرهای منتقدان و جوایه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مربوط به مؤلف یا تدوینگر اثر را در بر می‌گیرد (همان ۱۵۰).

در ترجمه فارسی سفرنامه بوویه نیز مهم‌ترین عناصر برون‌متنی مصاحبه‌های مترجم و ناشر است که هر دو از این کتاب با عنوان «سفرنامه ایران» نیکلا بوویه یاد کرده‌اند، در حالی که بوویه هیچ‌گاه سفرنامه‌ای با این عنوان ننوشته است. مترجم نیز چندین بار بخش‌هایی از برگردان ناقص متن را در فضای مجازی با همین عنوان خوانده است.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین رسالت ترجمه وفاداری به متن اصلی است. در ترجمه ادبی، مترجم باید تمام توان خود را به کار گیرد تا نوشته‌اش در زبان مقصد بوی ترجمه ندهد و بازآفرینی اثر باشد. در کنار بازآفرینی موفق اثر، عناصر تأثیرگذاری مانند پیرامتن‌های درون‌متنی و برون‌متنی بازوهایی هستند که می‌توانند جلوه متن را در زبان مقصد بیشتر و گیراتر کنند. زمانی که بخشی از متن، به ویژه متن ادبی و در ژانر سفرنامه، در ترجمه حضور پیدا نمی‌کند و دیگر عناصر پیرامتنی هم نادیده گرفته می‌شود، به متن ضربه می‌خورد و خواننده زبان مقصد هرگز به بسیاری از عناصر مهم تشکیل‌دهنده متن و چرایی وجود آنها واقف نخواهد شد.

در برگردان فارسی سفرنامه راه و رسم دنیا، مترجم اثر، که نه نویسنده تازه‌کاری است و نه مترجمی ناکارآزموده، با حذف بیش از ۲۵۰ صفحه از سفرنامه اصلی و نادیده گرفتن پیرامتن‌های اصلی کتاب (مانند تصویر روی جلد و پشت جلد، سرلوحه و...) لطمه بزرگی به اثر زده است اما شاید مهم‌ترین خطای مترجم و ناشر در حوزه پیرامتنیت برون‌متنی باشد: معرفی ترجمه همچون کتاب مستقل «سفرنامه ایران». چنین کتابی با چنین عنوانی در هیچ منبعی نیامده و این نقض پیرامتنیت اثر و مثله کردن خود اثر است. زحمت نیکلا بوویه برای نوشتن این سفرنامه با از بین رفتن بخش مهمی از آن، حذف تصاویر تی‌یری ورنه، حذف

سرلوحه نقل شده از شکسپیر و جانشین کردن تصویر پرمفهوم روی جلد با تصویری که با متن بوویه ارتباطی برقرار نمی‌کند ارزش کتاب و پیرامتنیت آن را به وضوح خدشه‌دار کرده است.

منابع

- آلن، گراهام. بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
- بابک معین، مرتضی. نقد مضمونی، آرا اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله، درک مقوله‌های زمان و مکان. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.
- بوویه، نیکولا، راه و رسم دنیا. ترجمه ناهید طباطبایی. تهران: چشمه، ۱۳۹۷.
- شدید، آندره. جسم می‌رود و جان می‌ماند. ترجمه ایلمیرا دادور. تهران: مشکی، ۱۳۹۳.
- فلاندن، اوژن. سفر به ایران: تصویری از ایران دوران قاجار. ترجمه عباس آگاهی. تصویرسازی پاسکال کست. ویرایش و توضیحات حشمت‌الله انتخابی. اصفهان: نقش مانا، ۱۳۹۳.
- ورکور. خاموشی دریا. ترجمه حسن شهید نورایی. تهران: دنیای نو، ۱۳۸۳.

- Bouvier, Nicolas. *L'usage du monde*. Dessins de Thierry Vernet. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2005.
- Chevrel, Yves. *Littérature comparée*. Série «Que sais-je?». Paris: PUF, 2006.
- ECO, Umberto. *Dire presque la même chose*. Paris: Grasset, 2006.
- Gaudé, Laurent. *Eldorado*. Paris: Actes Sud, 2006.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Onfray, Michel. *Théorie du voyage: Poétique de la géographie*. Paris: Le Livre de Poche, 2012.
- Pageaux, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Coursus, 1994.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: GF Flammarion, 2002.

راهنمای نگارش مقالات در نشریه ادبیات تطبیقی

اهداف و گستره

ادبیات تطبیقی مجله‌ای علمی- پژوهشی و بینارشته‌ای است که با هدف تبیین نظریه‌ها، گسترش مطالعات علمی و تقویت پژوهش‌های روشمند در ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. این مجله در زمینه‌های روابط و تأثیرات ادبی، مطالعه تطبیقی نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی، رابطه ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی — مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخ، حقوق، مطالعات فرهنگی، فلسفه و مطالعات ادیان — و علوم دقیق — مانند محیط زیست، زیست‌شناسی، فیزیک و پزشکی — و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی همچون مطالعات فرهنگی تطبیقی، مطالعات ترجمه و ادبیات جهان، گزارش‌های علمی و معرفی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی مطلب می‌پذیرد. این مجله در حال حاضر هر شش ماه یک بار توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر می‌شود.

راهنمای نگارش مقاله

در مقاله ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیده فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شماره دورنگار و شماره تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. منابع مورد استفاده با پیروی از روش MLA بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (حروف مورّب). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.
مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله». نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (حروف مورّب). شماره دوره (حروف سیاه)/ شماره نشریه (سال انتشار): صفحات.
پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله». نام نشریه الکترونیکی (حروف مورّب). شماره دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به وبگاه (روز نام ماه سال)
<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

۵. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.
۶. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شماره صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشته همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.
۷. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسنده مسئول خواهد رسید.
۸. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانوشته آورده می‌شوند و شماره آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.
۹. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانوشته صفحه اول مقاله درج می‌شود.
۱۰. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهده نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریه دیگری منوط به اجازه کتبی سردبیر مجله/ ادبیات تطبیقی خواهد شد.
۱۱. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیه پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌کند.
۱۲. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال کنند.

نحوه حروفچینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروفنگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)
۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.
۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.
۴. یک نسخه قابل چاپ از مقاله، حروفنگاری شده در برنامه Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

The Comparison of Two Odes
by Abu-Tammam al-Tā'ī and Rudaki Samarqandi

Ali Akbar Mollaie¹

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature,
Vali-e-Asr University of Rafsanjan

Ensieh Naddafzadeh

MA in Arabic Language and Literature

The present paper seeks to analyze and compare two odes of the renowned Arab and Persian poets, Abu Tammam al-Tā'ī (died 845) and Rudaki Samarqandi (died 940), with focus on their lyrical openings (taghazzol). The selected poems, which are eulogies to the great people of their time, have lyrical openings, describe the dynamic elements of spring, and the weights of their verses are sufficient for analysis and comparison. The present study is aimed to identify the linguistic delicacies and expressional qualities of these poems and to explore the horizon of each poet's attitude in processing a single subject. The results indicate that Rudaki's tone in "Bahariyyeh" is more lyrical, and it naturally blends with the reader's feelings and imagination in an intimate manner; however, Abu Tammam's tone sounds more reflective and thematic. Among the common artistic features of the two poems are the interest of the poets in adopting literary devices such as personification, opposition, and creating a connection between the lyrical opening and the main purpose of the ode.

Keywords: Comparative literature, ode, lyrical opening (taghazzol), Abu-Tammam, Rudaki

1. Email of the corresponding author: a.mollaie@vru.ac.ir

Comparative Study of “Sheikh San‘ān” by Attār and *The Blue Angel* by Heinrich Mann
By Adopting Ernst Cassirer’s Approach in *Philosophy of Language*

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari¹

Associate professor, Department of Performing Arts, University of Tehran

Masoumeh Mehrabi

Assistant professor, Department of EFL and linguistics, Ayatollah Boroujerdi University

In this article the comparative study of the story of “Sheikh San‘ān” in *Manteq at-teyr* of Attār and *The Blue Angel*, with the original title of *Professor Unrat* (means unclean), by Heinrich Mann is to be discussed. This choice has been made because of the conceptual similarities of the two literary works. The main question is that why the two main characters end up different, despite of the common theme of “tragic decline”. The theoretical framework applied is the new historicism criticism in which the status of the creation of the text is of significance. Besides, *Ernst Cassirer’s philosophy of language*, which emphasizes the importance of naming, has been used as an approach to explain the similarities and differences of the two stories. In his philosophy of language, metaphorical thinking is of particular importance, which from the beginning of the naming process starts to form around the name. Therefore, the verses and sentences containing conceptual metaphors have been spotted in the two aforementioned works to examine the closeness of the names and conceptual metaphors of their owners. Analyses reveal that the conceptual metaphor of spiritual life (faith)/ life/ love/ path and journey has the highest frequency in the whole body of Sheikh San‘ān story. Also, the metaphor of life, catching someone red-handed/ ratting on/ trapping/ revenge/ malice has the highest frequency in the body of the novel. The creators of these two works deliberately designed such characters, and with the help of appropriate choices of the names (Sheikh and Professor Unclean) they properly achieved the formation of their desired themes.

Keywords: Metaphor, comparative literature, language, *Ernst Cassirer*, new historicism criticism

1. Email of the corresponding author: bakhtiari@ut.ac.ir

New Words (Protologisms) in the Works of Reza Baraheni and Vladimir Mayakovsky

Zahra Mohammadi¹

Associate professor, Russian language and literature, University of Tehran

Hossein Asghari

MA student, Russian language and literature, University of Tehran

In the works of some poets, the first thing that captures our attention is the new words that we have not seen formerly. These idioms are either the result of consciously ignoring the words in dictionaries or creatively evading conventional word-building methods. In the present paper, while dealing with the methods and concepts in the field of protologism formation and presenting a brief history of protologisms in Russian and Iranian literatures, we are focusing on the protologisms of two poets from Iran and Russia, Reza Baraheni and Vladimir Mayakovsky. We firstly examine the similarities and differences of the methods of protologism formation of these two poets, and then prove that these differences are due to the different structures in Russian and Persian languages. After presenting their two methods in creating protologism, we examine the reasons why these two poets are so interested in making new words. The reasons are categorized in two levels of conscious (revolutionary and deconstructive view toward poetry and language) and unconscious (the influence of the mother tongue, beside the poetic language).

Keywords: Baraheni, Mayakovsky, protologism, deviation

1. Email of the corresponding author: zahra_mohammadi@ut.ac.ir

**A Comparative Study of Totemism in Three Epic Works:
*Gilgamesh, Ramayana and Garshaspnameh***

Abolghasem Rahimi¹

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature,
Hakim Sabzevari University

Mahdi Rahimi

Assistant Professor of comparative literature, Hakim Sabzevari
University

Narges Andalib

MA in comparative Literature, Hakim Sabzevari University

Totemism can be defined as the belief of primitive societies, formed in relation with their surrounding nature; a mysterious set of beliefs and ideas in which an animal, a plant or a natural element (water, fire, the sun, mountain, etc.) is considered sacred and revered. Since the epic works are mythological manifestations, which to some extent explain the first periods of human life, by examining the totem in these works, the beliefs, rules, and ideas that governed the primitive societies can be understood. The present paper, with a comparative approach in totem studies, aims to acquaint the reader with the identical and dissimilar ideas of Sumerians, Indians, and Iranians in three historical periods. Research reveals that in three epic works (*Gilgamesh*, *Ramayana*, and *Garshaspnameh*) there are common totemic animals, plants, and natural elements with identical or dissimilar functions; whereas, some other animals, plants, and natural elements, depending on their ecosystems, merely in one of these three works have a totemic function.

Keywords: Comparative study, epic, totem, *Gilgamesh*, *Ramayana*, *Garshaspnameh*

1. Email of the corresponding author: hsu.rahimi@gmail.com

The Image of Iran and Iranians in the Travelogue *From Khorasan to Bakhtiari*

Fatemeh Heidari¹

Associated professor, Persian Literature and Language, Islamic Azad University, Karaj Branch

Fatemeh Rahiminia

PhD student, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Karaj Branch

Human cultures have always played the role of “otherness” in relation to each other, and the judgments and prejudices in one culture about the culture of the “other” frequently appear in the process of the creation of art and literature. When explaining the images in the texts, we see the “self” through the eyes of the “other” and gain a better and more impersonal cognition of the self. Imagology, as an approach in comparative literature, can explore part of the process of discovering the literary capacities and abilities of the text from a different point of view and determining the cultural conflicts. The present article intends to apply this approach to the travelogue *From Khorasan to Bakhtiari* by Henry-René D'Allemagne (1863-1950), the French historian and art historian. It is composed in the late Qajar period, in which the author examines the history of Iran and presents a picture of the culture, society and geography of that period. Findings show that D'Allemagne's travelogue, compared to many similar western examples, provides a relatively accurate and plausible picture of Iranian culture and nature. He has an impartial view towards Iran and Iranians and at least has avoided prejudice and judgment. He has tried to report everything as he saw. His depiction of the Iranian “other” is often realistic and, in some cases, non-indigenous, and sometimes approaches generalization and simplification.

Keywords: Comparative literature, imagology, travelogue, Henry-René D'Allemagne

1. Email of the corresponding author: fateme_heydari10@yahoo.com

Architecture, the Silent Language of Literature A Comparative Study on Antonioni's Film, "The Night"

Elham Parvizi¹

Assistant professor, Department of Art and Architecture Kharazmi University

Roksana Afravi

BA in Architecture, Kharazmi University

In this article, based on the description and analysis of the architectural elements in the film "The Night", by Michelangelo Antonioni, the Italian film auteur, we have dealt with the narrative and literary concepts hidden in the layers of the film; so that it can be considered as a work of existentialist literature. Choosing Milan over Rome indicates the filmmakers desire to use modern architecture elements to show the relation of the two main characters. In "The Night", modern architecture is the scene of Lidia's seemingly aimless wandering, which is in fact not aimless, and we find that Lidia is led by her unconscious to find a solution for her troubled relationship with Giovanni. In addition to the external plot, the film has an internal plot, which leads us to the hypothesis that we are dealing with a non-verbal literature consists of architectural elements including buildings, landscapes and objects. It is categorized in the existentialist literature which lies in the hidden layers of the film and reveals a subtext of the literary concept of the anxious man in the modern era.

Keywords: Architecture, architecture in cinema, auteur cinema, Michelangelo Antonioni, "The Night", comparative literature, existentialist literature

1. Email of the corresponding author: parvizi.e@khu.ac.ir

ABSTRACTS

Comparative Literature and Cultural Studies: Principles, Components and Methodology

Abdullah Albughobeish¹

Assistant professor, Persian language and literature, Allameh Tabatabai University

In the second half of the twentieth century, a paradigm shift took place in the comparative literature studies, which led to the emergence of new approaches in the field. The present paper tries to while addressing the common origins and linking contexts of comparative literature and cultural studies, explain its epistemological foundations with a descriptive-analytical method. According to this study, the appearance of intercultural philosophy, social and philosophical movements, the formation of poststructuralist thoughts and some other factors resulted in a change in the school of comparative studies based on Wellek ideas, which led to the formation of a new model named the “New Comparative Literature”. This new model is linked to fields such as cultural studies, regional studies, and comparative cultural studies. The present paper, providing some characteristics of the new model, considers areas such as ecocriticism, media studies, post-colonial, feminist, and digital-writing studies as new areas of new comparative literature in relation to cultural studies. Based on this epistemological evolution, the study sees the methodological multiplicity as the natural product of the evolution and in relation to comparative literature studies; afterward, it proposes “meta-method” instead of “method” for research in the field.

Keywords: New comparative literature, cultural studies, intercultural philosophy, interdisciplinarity, meta-method

1. ghobeishi@atu.ac.ir

Contents

ARTICLES

- Comparative Literature and Cultural Studies: Principles, Components and Methodology **Abdullah Albughobeish**
- Architecture, the Silent Language of Literature A Comparative Study on Antonioni's Film, "The Night" **Elham Parvizi & Roksana Afravi**
- Disciplines and Debates of Comparative Literature **Ben Hutchinson, Tr. by Abolfazl Horry**
- The Image of Iran and Iranians in the Travelogue *From Khorasan to Bakhtiari* **Fatemeh Rahiminia & Fatemeh Heidari**
- A Comparative Study of Totemism in Three Epic Works: *Gilgamesh, Ramayana and Garshasnameh* **Abolghasem Rahimi, Mahdi Rahimi & et al.**
- New Words (Protologisms) in the Works of Reza Baraheni and Vladimir Mayakovsky **Zahra Mohammadi & Hossein Asghari**
- Comparative Study of "Sheikh San'ān" by Attār and *The Blue Angel* by Heinrich Mann By Adopting Ernst Cassirer's Approach in Philosophy of Language **Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari & Masoumeh Mehrabi**
- The Comparison of Two Odes by Abu-Tammam al-Tā'i and Rudaki Samarqandi **Ali Akbar Mollaie & Ensieh Naddafzadeh**

BOOK REVIEW

- Paratextuality in the Translation of a Literary Work: a Case Study of the Travelogue of Nicolas Bowie **Ilmira Dadvar**