مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰

شاپا چاپی: ۲۷۴۰-۲۷۸۹ - شاپا الکترونیکی: ۲۷۵۹-۲۷۸۳

بسم الله الرحمن الرحيم

نشریه علمی

مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰

شاپای چاپی: ۲۷۴۰-۲۷۸۳ شاپای الکترونیکی: ۲۷۵۹-۲۷۸۳

شماره ثبت و مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۸۶۵۰۹

سردبیر: علی‌رضا انوشیروانی

صاحب امتیاز: دانشگاه بیرجند (با مشارکت انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران)

ویراستار فارسی: بهارک ولی‌نیا

مدیر مسئول: ابراهیم محمدی

ویراستار انگلیسی: کتایون زارعی طوسی

مدیر داخلی: علی‌اکبر محمدی

کارشناس اجرایی: منیره توکلی

حروف چین: مصطفی حداد

صفحه‌آرا: شرکت چاپ و نشر نونگاه

هیئت تحریریه:

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات پسااستعماری و نظریه ادبی، دانشگاه کلمبیا، نیویورک، امریکا

اسداللهی، الله شکر: استاد ادبیات فرانسه و تطبیقی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

انوشیروانی، علی‌رضا: استاد ادبیات تطبیقی و نظریه و نقد ادبی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

بهنام فر، محمد: استاد ادبیات فارسی و عرفان، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران،

جوادی، حسن: استاد ادبیات فارسی و ادبیات تطبیقی، دانشگاه برکلی- کالیفرنیا، امریکا

خزاعی فرید، علی: دانشیار ترجمه پژوهی و کارگردان سینما، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

دباشی، حمید: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات ایران شناسی، دانشگاه کلمبیا، نیویورک، آمریکا

دمراش، دیوید: استاد ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان، دانشگاه هاروارد، کیمبریج، ماساچوست، امریکا

دیویس، دیک: استاد ادبیات فارسی و مترجم، دانشگاه ایالتی اوهایو، اوهایو، امریکا

رحیمی، سید مهدی: دانشیار ادبیات فارسی و بلاغت، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

رحیمیان، سعید: استاد فلسفه و عرفان، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

رستگار، کامران: استاد ادبیات تطبیقی و عربی و سینمای خاورمیانه و پسااستعماری، دانشگاه تافتس، مدفورد و سامرویل، ماساچوست، امریکا

رسولی، حجت: استاد زبان و ادبیات عربی و تطبیقی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

سام‌خانیانی، علی اکبر: دانشیار ادبیات فارسی و تطبیقی و نقد ادبی، دانشگاه بیرجند، ایران، بیرجند

سخنور، جلال: استاد ادبیات انگلیسی و نقد ادبی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران

شایان سرشت، اکبر: دانشیار ادبیات فارسی، نقد ادبی و تطبیقی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

حافظ، صبری: استاد ادبیات و سینمای معاصر عربی و ادبیات تطبیقی، دانشگاه لندن، لندن، انگلستان

عبدالمسیح، ماری تریز: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات بین رسانه ای، دانشگاه قاهره، قاهره، مصر
گولد، ربکا روث: استاد ادبیات تطبیقی ومطالعات جهان اسلام، دانشگاه بیرمنگام، انگلستان
کامیابی مسک، احمد: دانشیار هنرهای نمایشی، تئاتر و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران
محمدی، ابراهیم: دانشیار ادبیات فارسی و تطبیقی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

اعضای مشورتی هیئت تحریریه:

کریم اسلاملوئیان: استاد علوم اقتصادی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
عظیم طهماسبی: استادیار زبان و ادبیات عربی، سینما و رمان عربی، بنیاد دایره المعارف اسلامی
غلامحسین غلامحسین زاده: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
نعمت الله فاضلی: استاد مردم شناسی اجتماعی و فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
فرزانه فرحزاد: استاد مطالعات ترجمه انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
شهرام یوسفی فر: استاد تاریخ ایران، دانشگاه تهران، تهران، ایران

نشانی دفتر نشریه: استان خراسان جنوبی، شهرستان بیرجند، دانشگاه بیرجند، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
تلفن: ۰۵۶۳۱۰۲۶۲۴۲ - ۰۵۶۳۲۲۰۲۱۳۴ - ۰۹۱۵۷۲۱۹۷۲۳
پست الکترونیک: Islah@birjand.ac.ir
نشانی وب گاه نشریه: Islah.birjand.ac.ir

فهرست مقاله‌ها:

عنوان مقاله	نویسنده	صفحه
مقایسه مفهوم تجربه زیباشناختی نزد هانس گئورگ گادامر و امام محمد غزالی	آزرم مرکزی؛ محمدرضا شریف زاده	۱
بررسی شخصیت گسسته آقای گالیادکین: تحلیلی روان‌کاوانه بر *همزاد* داستایوسکی	سید رحیم موسوی نیا؛ آلا باورصاد	۲۱
بررسی کارکرد نمایش فیلم در آموزش نوین متون ادبی؛ مطالعه موردی: آموزش *شاهنامه*	محمد کاظم نظری قره‌چماق	۳۹
مطالعه تطبیقی "شهر" در *آرزوهای بزرگ* چارلز دیکنز و *تهران مخوف* مرتضی مشفق کاظمی بر اساس نظریه فضای اجتماعی آنری لوفور	کیانا وکیلی رباطی؛ مسعود فرهمندفر	۵۹
"دوک همت" در دستان عنکبوت دورگه: پذیرش خلاق پروین اعتصامی از شعر والت ویتمن	بهنام میرزابابازاده فومشی	۷۹
مطالعه تطبیقی مفهوم انقلاب در *ژرمینال* اثر امیل زولا و *مادر* نوشته ماکسیم گورکی	ثمین بهرامی؛ مرضیه بلیغی	۹۵
مطالعه بین رشته‌ای شعر مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی؛ تحلیل "انگاره" وطن	بهارک ولی نیا	۱۱۵
تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی: شناخت خود از نگاه دیگری	حمیده لطفی نیا	۱۳۵
بررسی تطبیقی مختصات مکتب رئالیسم سوسیالیستی در رمان‌های روسی و فارسی مطالعهٔ موردی: رمان‌های *مادر*، *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، *همسایه‌ها* و *چشم‌هایش*	الهام فرزام؛ مسعود روحانی؛ فرزاد بالو؛ احمد غنی پور ملکشاه	۱۵۷
مطالعه بینارشته‌ای اقتباس سینمایی «تک‌درخت‌ها» از هوشنگ مرادی‌کرمانی	مریم اسماعیلی	۱۸۳
نگاهی انتقادی به دیروز و امروز ادبیات تطبیقی در ایران	مصطفی حسینی	۲۰۹
کاربست نظریه روان‌شناختی شخصیت اریک فروم در تحلیل تطبیقی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی	سمیرا استواری؛ علی اکبر محمدی	۲۳۳
• **معرفی و نقد کتاب**		
مروری بر کتاب *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*: با نگاهی گذرا به وضعیت ادبیات تطبیقی در ایران	عبدالرسول شاکری	۲۵۵
شکسپیر، ایران و شرق. اثر سیروس غنی	مصطفی حسینی	۲۶۵

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱-۲۰
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.3693.1010

مقایسه مفهوم تجربه زیباشناختی نزد هانس گئورگ گادامر و امام‌محمد غزالی

آزرم مرکزی[۱]
محمدرضا شریف‌زاده[۲]

چکیده

متفکران مسلمان ایرانی در سده‌های نخست هجری با برپاساختن نوعی عرفان، در جهت دریافت ادراک ایرانی از مفاهیم دینی حرکت می‌کردند و امام‌محمد غزالی از جریان‌سازترین این اندیشمندان است. یکی از تجربیات عارفانه که وی آن را راهی برای دریافت حقیقت برمی‌شمارد "سماع" است که درباره شرایط، انواع، حالات سماع‌کنندگان و درجات آن در کتاب *احیاء علوم‌الدین*، به تفصیل صحبت کرده‌است. این تجربه خاص عارفانه، نحوه‌ای از ادراک حقیقت است که با سیر اندیشه غربی متفاوت است. هانس گئورگ گادامر، فیلسوف معاصر نیز که با نقد سوبژکتیویسم در جهت ارایه رویکردی جدید از فلسفه باستان حرکت می‌کند، با بیان آنچه در فهم هنر رخ می‌دهد، سعی می‌کند تا نحوه فهم و ادراک از راه هنر تاتر را شرح دهد. اگرچه مفهوم هنر به معنی امروزین در نزد فقیه مسلمان قرن پنجم و ششم مطرح نبوده؛ اما هدف از این پژوهش که با توجه به رویکرد هرمنوتیکی گادامر و مقایسه توصیفی و تحلیلی این تجربیات زیباشناسانه با یکدیگر انجام شده، تلاش برای خوانشی جدید از اندیشه‌های یکی از برجسته‌ترین متفکرین ایرانی در مقایسه با یک فیلسوف معاصر است؛ زیرا شناخت همواره بر اساس مقایسه و تطبیق صورت می‌پذیرد.

واژه‌های کلیدی: غزالی، زیباشناختی، سماع، گادامر، هرمنوتیک، بین رشته‌ای، ادبیات تطبیقی.

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز. تهران، ایران (نویسنده مسئول) azarmmarkazi@gmail.com
[۲] دانشیار تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز. تهران، ایران Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۱

مقدمه

امام‌محمد غزالی (۴۵۰-۵۰۵ هـ ق.) از برجسته‌ترین متکلمان مسلمان در طابران طوس متولد شد. او پس از آشنایی با خواجه‌نظام‌الملک، در سال ۴۸۴ و بنا به درخواست وی در مدرسه نظامیه بغداد شروع به تدریس کرد. غزالی پس از چهار سال تدریس، این سمت را به برادر خود احمد غزالی واگذار و در پی تغییر و تحولات روحی شروع به سیر و سلوک کرد و پس از چند سال به زادگاه خود بازگشت و به درخواست سلطان سنجر به نظامیه نیشابور رفت و در آنجا به تدریس پرداخت؛ اما پس از یک سال، بار دیگر تدریس را رها کرد و به طوس بازگشت و تا پایان عمر در آنجا به سر برد. سعید شیخ در کتاب *مطالعات تطبیقی در فلسفه اسلامی* درباره غزالی می‌گوید: شک دستوری دکارت[1]، شکاکیت هیوم[2]، نقد عقل محض کانت[3] و اصالت تجربه روحی برخی از فلاسفه دین در عصر ما، قبلاً در نظریات غزالی آمده‌است (شیخ، ۱۳۶۹: ۱۵۸). غزالی بیش از صد عنوان کتاب دارد که *احیاء علوم‌الدین* به عربی و خلاصه و ترجمه فارسی آن با عنوان *کیمیای سعادت* تأثیرگذارترین کتاب اوست. *احیاء علوم‌الدین* همان‌طور که از نامش برمی‌آید شبیه رنسانسی در دین، قصد دوباره زنده‌کردن آن را داشته‌است؛ زیرا در قرن‌های نخست دوران اسلامی، با نفوذ اندیشه‌های یونانی و قدرت‌گرفتن فلسفه مشایی، غزالی دین را در خطر نابودی حس می‌کند. او در بیان انگیزه خود در نگارش *احیاء علوم‌الدین* می‌گوید: «به تحقیق می‌دانم و سوگند بر زبان می‌رانم که اصرار تو را بر انکار "حقیقت دین" موجبی نیست، مگر آن بیماری که بسیاری از مردمان این روزگار را دامن‌گیر شده و جمهور خلق بدان مفتون گشته‌اند» (۱۳۵۹: ۱۱)؛ بنابراین در کتاب خود، ابتدا با استفاده از استدلال‌های عقلی و سپس بیان‌های نقلی سعی دارد با آوردن شاهد از سنت، وجه دینی کارش را هم‌زمان با وجه منطقی آن پیگیری کند. بدین‌ترتیب علی‌رغم مخالفتش با فیلسوفان می‌توان وی را «فیلسوفی ناخواسته» (حنایی کاشانی، ۱۳۹۳: ۳۵۳) دانست.

در فرهنگ و ادب ایرانی هیچ فیلسوف یا عارف و اندیشمندی سراغ نداریم که به‌طور مستقل درباره هنر سخن گفته باشد؛ همان‌طور که تا قرن ۱۸ در اروپا نیز همین‌گونه است. نصرالله پورجوادی در کتاب *شعر و شرع* عقیده دارد: خاصیت هر تمدنی که دایر بر دین باشد، این است که کلیه علوم و معارف و هنرهایی که در آن پدید می‌آید، با میزان احکام و تعالیمی سنجیده شود که خود از اصول اعتقادی آن دین برمی‌خیزد. تمدن اسلامی نیز که مدار آن احکام آسمانی بوده، از این قائده مستثنی نبوده‌است. کلیه علوم عقلی و فعالیت‌های فرهنگی و هنری در این تمدن اساساً با میزان دین، یعنی احکام و تعالیمی که منشأ آن‌ها آسمانی است

[1] Descartes
[2] Hume
[3] Kant

و اصطلاحاً بدان شرع یا شریعت گفته می‌شود، سنجیده شده‌است. در واقع بخشی از فعالیت‌های عقلی متفکران ما در طول سیزده- چهارده قرن گذشته ناظر به همین سنجش‌ها و داوری‌ها درباره علوم، معارف و هنرها بوده‌است (پورجوادی، ۱۳۷۶: ۴۱).

ریچارد اتینگهاوزن[1] از نخستین کسانی است که در تحقیق‌های خود و در مقاله «زیبایی از نظر غزالی» با الهام از سخنان آناندا کومارا سوامی[2] بیان کرد که برای فهم بهتر هنر ایرانی، می‌توانیم در *احیاء علوم‌الدین* غزالی، نظریه‌ای ایرانی و اسلامی راجع به زیبایی و لذت زیباشناختی بیابیم:

> آناناداکنتیس کوماراسوامی چشم‌اندازهای بسیاری را در مقابل دیدگان ما قرار داده؛ یکی از آن‌ها آگاه‌ساختن ما به این امر است که نظریه یا فلسفه‌ای ایرانی در باب زیبایی وجود دارد که از هر تصدیق صرف کمال و والایی فراتر می‌رود (۱۳۷۳: ۲۷).

البته باید در نظر داشت، آنچه از نوشته‌های او و دیگر فیلسوفان و حکمای مسلمان دریافته می‌شود، بیشتر راجع به بحث‌هایی درباره خداوند و صفات او و متأثر از آرای ارسطو بوده‌است؛ اما با تحقیق درباره آرای امام‌محمد غزالی، همان‌طور که اتینگهاوزن بیان می‌دارد، می‌توان رویکرد نظام‌مند وی را در این‌باره دریافت. او برخلاف متفکرانی که عقیده داشتند همه حقایق به‌صورت یکپارچه وحی شده و تحول مفاهیم دینی، تحول شکلی است و نه محتوایی و حقیقت جدیدی بر کسی معلوم نمی‌شود؛ معتقد بود که وحی استمرار دارد و امکان دریافت حقیقت گشوده‌است؛ البته اگر انسان توانایی دریافت را در خود فراهم سازد:

> عده‌ای از متفکران مسیحی می‌گویند که در رویارویی با وحی عیسوی که در کتاب مقدس از آن سخن رفته‌است، برای شخص مراجعه‌کننده، وحی رخ می‌دهد، منتهی شرط این رخداد، مراجعه او به وحی عیسوی و رودررویی با آن است. بنا بر این نظریه، اصولاً وحی الهی یک امر مستمر است و چیزی است که هویت تاریخی دارد و تا انسان، انسان است، استمرار دارد. در میان مسلمانان نیز انسان‌های بزرگی مثل محی‌الدین ابن عربی و غزالی، طرفدار این نظریه‌اند. به نظر اینان وقتی کسی به قرآن مجید مراجعه می‌کند و می‌خواهد آن را بفهمد، حقایقی که برای او کشف می‌شود، مخصوص خود اوست و کاملاً شخصی و جدید است؛ البته این سعادت نصیب هرکس نمی‌شود، آمادگی‌های روحی، صفای درونی و کمال معنوی می‌خواهد (مجتهد شبستری، ۱۳۸۴: ۱۷۱).

از نظر غزالی، سماع راهی برای رسیدن به این آمادگی روحی و معنوی و مراتب و مراحل است و او در این راه کاملاً به اهمیت زیبایی و لذت زیباشناختی اشاره دارد. نظر غزالی در این‌باره در بخش «وجد و سماع» در کتاب ربع عادات *احیاء علوم‌الدین* و همچنین اصل هشتم *کیمیای سعادت* بیان شده‌است. نصرالله پورجوادی

[1] Richard Ettinghausen
[2] Ananda K. Comaraswamy

در کتاب *دو مجدد* می‌نویسد:

> بحث سماع در *احیاء علوم‌الدین* بدون شک یکی از جامع‌ترین و مفصل‌ترین و روشن‌ترین بحث‌هایی است که در این‌باره نوشته شده‌است. غزالی با آشنایی عمیقی که به سوابق این موضوع داشته، همه مسائلی را که پیش از او و در زمان او در تصوف مطرح بوده پیش کشیده‌است؛ از این‌رو سخنان غزالی ما را با تاریخ این بحث، به خصوص در سنت صوفیانه خراسان آشنا می‌سازد. علاوه بر این، جامعیت و تفصیل و روشنی بحث غزالی در *احیاء* و *کیمیا* موجب شده‌است که نویسندگان بعدی نیز تحت تأثیر او قرار بگیرند؛ به‌طوری‌که کمتر نوشته‌ای را پس از غزالی می‌توان پیدا کرد که در بحث سماع مستقیماً یا من غیر مستقیم از غزالی متأثر نشده باشد (۱۳۸۱: ۴).

غزالی با بیان اینکه سماع راهی برای ورود به حقیقت و رسیدن به اصل است، در دفاع از آن، دلایل عقلی خود را بیان می‌کند. در ادامه دفاع از سماع و آنچه به دنبال آن می‌آید، یعنی وجد و در پی آن رقص، در رد نظر مخالفانش نیز دلایلی منطقی می‌آورد. او سماع را به معنی شنیدن و درنتیجه فهمیدن آنچه شنیده می‌شود، می‌داند؛ چراکه فهم باعث وجد می‌شود و وجد حرکت جوارح را به‌بار می‌آورد (رقص). او شرح دقیقی از آداب و مناسک سماع می‌دهد تا معیاری جهت شناسایی وجد صادق داشته باشد و اگرچه اصالت را به وجد حقیقی و باطنی و در نتیجه رقص و شوریدگی می‌دهد، با تساهل بسیار، رأی به اباحت مراتب دیگر سماع، وجد و رقص می‌دهد؛ البته تا جایی‌که باعث فعل حرام از نظر اسلامی نشود. در شرح روش و آیین درست سماع، مخاطبان یا سماع‌کنندگان را هم درجه‌بندی می‌کند و برای عالی‌ترین نوع فهم، شوریدگی و ازخودبی‌خودشدگی، یعنی نهایت وجد را شرح می‌دهد؛ گویا زمانی‌که تجربه زیباشناختی از حد گذشته است، انسان درک و دریافتی خواهد داشت که وجود خود را نیز فراموش می‌کند. این نوع از تجربه زیباشناسانه، با آنچه هانس گئورگ گادامر (۱۹۰۰– ۲۰۰۲) در هرمنوتیک فلسفی خود از نحوه مواجهه و دریافت اثر هنری بیان می‌کند، مشابه است.

گادامر درگیر این پرسش است که فهم چگونه رخ می‌دهد و برای این جستجو به تجربه ما از اثر هنری ارجاع می‌دهد. او اثر هنری را جایی معرفی می‌کند که باید حقیقت را در آن جستجو کنیم. بخش اول کتاب مهم گادامر، *حقیقت و روش*[1]، با عنوان "مسئله حقیقت، آن‌گونه که در هنر ظهور می‌یابد" به این موضوع می‌پردازد که بدون آموزه‌های دنیای مدرن چگونه حقیقت از راه اثر هنری ظهور می‌یابد و نسبت هنر و حقیقت را بررسی می‌کند. گادامر هرمنوتیک خود را فلسفی می‌خواند؛ چون فهم را به‌طور کلی بررسی می‌کند. او با ذهن‌مداری و اصالت سوبژه مقابله کرد؛ زیرا معتقد بود این امر موجب ایجاد روش‌شناسی برای شناخت عینیات می‌شود؛ بنابراین به مقابله با دیدگاهی پرداخت که به اصالت روش اهمیت

[1] Truth and Method

می‌داد و کوشید تا مشکلات ناشی از سلطه روش در حوزه علوم انسانی را آشکار کند:

> هرمنوتیکی که من آن را به فلسفی‌بودن منتسب می‌کنم، روش جدیدی در تفسیر یا تبیین نیست. اساساً این هرمنوتیک تنها در صدد توصیف این نکته است که هر جا تفسیری موفق یا متقاعدکننده حاصل می‌شود، درواقع چه اتفاقی افتاده‌است. هدف آن نیست که در باب مهارت فنی‌ای که باید در عمل فهم اعمال گردد، نظریه‌پردازی شود (۱۹۹۶ : ۱۱۱).

هانس گئورگ گادامر اثر هنری را صرفاً یک محصول نمی‌داند که بتوان آن را چندباره تولید کرد. اثر هنری به شیوه‌ای غیرقابل تکرار به‌وجود می‌آید و بنابراین او آن را یک خلقت می‌داند نه محصولی که در برابر ذهنیت ما قرار بگیرد و نقش ابژه را بازی کند؛ آنچه که خصلت خلقت‌بودگی به اثر هنری می‌دهد، مفهوم بازی است. او در کتاب *حقیقت و روش*، با نقد زیبایی‌شناسی کانت، می‌کوشد در برابر انتزاع موجود در آگاهی زیبایی‌شناختی او، مفهوم کسب آگاهی را در عمل بازی تعریف کند. فرد باید هنگام تجربه اثر هنری، خود را در اختیار حقیقتی قرار دهد که اثر مدعی آن است؛ درست همان‌گونه که فرد به هنگام بازی باید خود را از یاد ببرد تا در بازی مستحیل شود. این فیلسوف هرمنوتیکی قرن بیستم با نقد زیباشناسی کانت به تجربه زیباشناسانه در سنت پیش از عصر روشنگری بازمی‌گردد و تلاش می‌کند به اثبات این نکته بپردازد که در هنر مدرن هم تجربه زیباشناسانه، لحظه دریافت و فهمی است که از طریق تشریک مساعی میان مخاطب و اثر هنری اتفاق می‌افتد که نمود این تجربه زیباشناسانه در نمایش است و از معنی نمایش در یونان باستان برای اثبات نظرش بهره می‌گیرد. به نظر او اثر هنری با دربرگرفتن مخاطب، او را با خود در جریان یک بازی، یکی می‌کند و لحظه‌ای خلق می‌کند که می‌توانیم در آن به فهم حقیقت دست یابیم.

پرسش‌های پژوهش:

۱. تجربه زیباشناختی عارفانه با تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی چه تفاوت‌ها و چه شباهت‌هایی دارد؟

۲. تجربه زیباشناسانه‌ای که در آثار غزالی می‌یابیم چقدر با تجربه زیباشناسانهٔ هرمنوتیکی گادامر قابل تطبیق است؟

۳. مفهوم سماع در نظر غزالی چقدر با مفهوم بازی نزد گادامر مطابقت دارد؟

پیشینه پژوهش:

اگرچه اندیشه‌های هرکدام از این متفکرین به‌طور جداگانه در مقاله‌هایی بررسی شده‌اند، بررسی و مقایسه دو اندیشمند از دو سنت متفاوت و یافتن نقطه مشترک میان دو متفکر، وجه نوآورانه تحقیق حاضر به‌شمار می‌رود؛ برای مثال، محمدسعید حنایی کاشانی (۱۳۹۳) در «رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی»، با توجه به نظرات

سیدحسین نصر و تیتوس بورکهارت[1] که هر دو از فلاسفه و متفکران اسلامی هستند، رویکردهای هرمنوتیکی به هنر در نخستین قرن‌های اسلامی را در آثار عطار و غزالی بررسی اجمالی می‌کند. سپیده اقتداری و امیر مازیار (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر»، درباره دریافت گادامر از هنر، به بحثی کلی درباره نحوه دریافت حقیقت و مسئله گذر از سوبژکتیویسم می‌پردازند. سمیه جلالیان و مهدی کشاورز (۱۳۹۶) در مقاله «ماهیت و غایت هنر در اندیشه ابونصر فارابی و ابوحامد غزالی»، دو اندیشمند مسلمان سده‌های اولیه اسلامی را با هم مقایسه می‌کنند؛ اگرچه هر دو اندیشمند، مسلمان هستند، توجه به دریافت مفهوم هنر نزد آنان در این مقاله قابل تأمل است.

ضرورت پژوهش:

با آنکه قرن‌ها از نگارش کتاب *احیاء علوم‌الدین* گذشته و آرای غزالی بر فیلسوفان مسلمان بسیاری تأثیر داشته‌است و اتینگهاوزن سال‌ها پیش به وجود نوعی زیبایی‌شناسی ایرانی در اندیشه‌های او اشاره می‌کند، تاکنون مطالعات زیادی از جنبه بررسی هنر و زیبایی در اندیشه‌های او صورت نگرفته‌است. مقایسه غزالی با فیلسوف معاصر، هانس گئورگ گادامر را می‌توان بازاندیشی در یافته‌های او، به روشی معاصر و در حوزه مطالعات بین رشته‌ای دانست.

روش پژوهش:

روش تحقیق در این پژوهش بر اساس شرح و توصیف اندیشه‌های هر یک از این متفکران و مطابقت‌دادن این اندیشه‌ها با یکدیگر به‌صورت تحلیلی- تطبیقی است. گردآوری اطلاعات با تکیه بر آرای امام‌محمد غزالی در *احیاء علوم‌الدین* و کتاب اصلی هانس گئورگ گادامر، تحت عنوان *حقیقت و روش* و با رویکرد بین‌رشته‌ای بوده‌است.

غزالی و احیاء علوم‌الدین

غزالی *احیاء علوم‌الدین*، کتاب مهم خود را در چهار جلد نوشته‌است. او که یک اندیشمند نظام‌ساز است، علم را به دو قسمت تقسیم می‌کند: علم مکاشفه (کشف‌وشهود) و علم معامله (عقلی)؛ «به علم مکاشفه آن می‌خواهم که مطلوب از آن تنها کشف معلوم باشد و به علم معامله آن می‌خواهم که کشف معلوم با عمل همراه باشد» (۱۳۵۹: ۱۳) و با این تقسیم‌بندی، کتاب *احیاء علوم‌الدین* را در تقسیم‌بندی علم معامله قرار می‌دهد و به همین دلیل چنان‌که در مقدمه گفته شد، اساس استدلال‌هایش در این کتاب عقلی است و استدلال‌های نقلی را فقط در جهت تثبیت دلایل عقلی بیان می‌کند. در ابتدای کتاب نیز می‌گوید: و علم معامله نیز بر

[1] Titus Burckhardt

دو قسم است: یکی علم ظاهر و آن علم اعمال جوارح تن است، چون عبادات و عادات؛ دوم علم باطن و آن علم اعمال دل‌هاست چون مهلکات و منجیات (همان). بنابراین *احیاء علوم‌الدین* را به چهار جلد "عبادات"، "عادات"، "مهلکات" و "منجیات" تقسیم می‌کند که هر کتاب به موضوعی از مباحث دین پرداخته‌است. بحث وجد و سماع که موضوع این مقاله است، در کتاب دوم یعنی کتاب عادات آمده‌است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت غزالی با این ترمینولوژی به تفسیر و توضیح دین می‌پردازد.

وجد و سماع از نظر غزالی

غزالی در آغاز بخش وجد و سماع، در ابتدا مباح‌بودن سماع را اثبات می‌کند و سپس آداب آن را بیان می‌دارد. او این‌گونه شروع می‌کند:

> بدان که دل‌ها و باطن‌ها خزاین اسرار و معادن جواهر است، و جواهر آن، همچنان پوشیده است در دل، که آتش در آهن و سنگ، و آب در زیر خاک و گل، و بیرون‌آوردن آن (جواهر) امکان ندارد جز به سماع باجوش (شوریدن)؛ چه به شغاف خاص خانه دل راهی نیست جز از دهلیز گوش و نغمه‌های موزون متناسب، خزینه‌های سینه‌ها را پیدا گرداند و محاسن و مساوی آن را به حد ظهور رساند و در حال شورانیدن، از کوزه دل بیرون نه‌آید جز چیزی که در او نهان است، چنان‌که از کوزه گل ترشح ننماید مگر آنچه در آن است؛ پس نقدهای دل را سماع محکی صادق و معیاری ناطق است. هرگز هیچ روحی به دل نرساند که نه چیزی را که بر او (دل) غالب است بجنباند و چون دل‌ها- از آنجا که طبع‌هاست- مطیع و منقاد سمع‌هاست، تا سر آن در سماع نهان پیدا می‌آید و نیک و بد آن روی می‌نماید، واجب باشد "شرح سماع و وجد" و آنچه در آن است از فواید و آفات و آداب و هیئات و ذکر اختلاف علما در آنچه از محظورات است یا از مباحات (۱۳۵۹: ۷۸۸).

او باطن و آنچه در آن است را اصل در نظر می‌گیرد و سماع به معنی شنیدن از راه دهلیز گوش را راهی که حقیقت باطن به منصه ظهور می‌رسد. سماع از شنیدن می‌آید و شنیدن اصل است. اصل، دل است و سماع، راهی است برای محک دل. رقص در واقع تبعات سماع به‌معنی شنیدن است:

> بدان که سماع، اول کار است، و آن در دل حالتی پیدا آرد که آن را "وجد" گویند و از وجد تحریک اطراف (اعضا) زاید- اما به حرکتی ناموزون- که آن را اضطراب گویند و اما موزون که آن را تصفیق و رقص گویند (همان: ۷۸۹).

غزالی، سماع را راهی می‌داند که باطن را به ظاهر وصل می‌کند؛ پس دلایل عقلی و منطقی در باب اباحت سماع را بیان می‌کند؛ زیرا از نظر او در درجه اول، سماع و رقص مربوط به خود رقصنده است. برخلاف سیستم زیباشناسانه غربی که هنر بهره‌ای است برای چشم مخاطب، در سیستم غزالی رقص و سماع راهی است که به واسطه آن باطن را به ظهور می‌رساند. مخاطب در این سیستم، به‌طور فعالانه

در سماع مشارکت دارد؛ زیرا در باب آداب وجد درباره مشارکت حاضران در مجلس سماع صحبت می‌کند و سماع را فعالیتی توصیف می‌کند که هرکس در مجلس حضور دارد، به‌طور فعالانه و به درجه فهم خود در آن مشارکت می‌کند. سماع، بهانه‌ای است برای ظهور حقیقت:

> هرکه خدای تعالی را دوست دارد، و دوست او و مشتاق لقای او باشد، در چیزی ننگرد که نه او را بیند و به گوش او چیزی نرسد که نه از او یا در حق او شنود، سماع در حق او مهیج شوق او باشد و مؤکد دوستی و شوق او، و از آتش‌زنه دل او آتش محبت‌ها جهاند و از مکاشفات و ملاطفات او حال‌هایی پیدا آرد که آن را صفت نتوان کرد. کسی شناسد آن را که جام آن نوشیده باشد و جامه آن پوشیده و کسی که کمی از طعم آن نیارد چشید و از ضعیفی، بار آن نتواند کشید، آن را انکار نماید. و این حال‌ها را به زبان صوفیان "وجد" خوانند و آن را از وجود گرفته‌اند؛ ای در دل خود حال‌ها یابند که پیش از سماع نیافته باشند (همان: ۸۱۶).

او این دریافت و لذت را به‌طور طبیعی برای بشر امکان‌پذیر و عادی می‌داند؛ دریافت این تجربه زیباشناختی را واجد نوعی لذت می‌داند از جنس لذت دانستن و ادراک:

> و بلید جامد سخت‌دل بی‌روزی از لذت سماع، تعجب نماید و از لذت‌یافتن شنونده و وجد و تغییر لون او، همچون تعجب بهیمه از لذت لوزینه، و تعجب عنین از لذت مباشرت. و همچون تعجب کودک از لذت ریاست، و توسع در اسباب جاه. و همچون تعجب جاهل از لذت معرفت الهی، و لذت معرفت جلال و عظمت و عجایب صنع او. و آن همه را یک سبب است و آن سبب آن است که لذت نوعی ادراک است و ادراک مقتضی مدرک است و مستدعی قوه مدرکه. هرکه قوه ادراک او کمالی ندارد، تلذذ او از آن صورت نبندد (همان: ۸۱۷).

جمله «لذت نوعی ادراک است» خودِ لذت را نوعی شعور می‌داند؛ لذت ناشی از درک نیست؛ اینکه درک می‌کنیم، خوشایند است و آدمی که لذت نمی‌برد، اصلاً وجود ندارد.

تجربه زیباشناختی سماع از دیدگاه غزالی

غزالی در باب دوم و بخش آثار سماع و آداب آن می‌نویسد: «بدان که اول درجه سماع فهم مسموع باشد و حمل آن بر معنی‌ای که در خاطر مستمع افتد. پس فهم وجد بار آرد و وجد حرکت جوارح بار آرد» (همان: ۸۳۸). سپس آداب سماع و درجات آن را بیان می‌کند. اساساً برای غزالی هم در باب فهم مسموع و هم در باب وجد درجاتی مطرح است. او درجات مختلف فهم را بنا بر احوال شنونده تقسیم می‌کند. غرض از بیان این درجات شناخت سماع درست است؛ البته همان‌طور که پیش‌تر بیان شد که بهره‌ای برای چشم مخاطب نیست، پس غرض از سماع درست،

انجام حرکات درست نیست. او مخاطب را بنا بر درجات فهم به چهار گروه تقسیم می‌کند: درجه اول کسی که می‌شنود و از شنیدن لذت می‌برد «شنیدن او به مجرد طبع باشد»؛ البته این مرتبه را «خسیس‌ترین مرتبه» می‌داند زیرا حیوانات هم از شنیدن آواز خوش لذت می‌برند و برای آن از شتر مثال می‌زند. درجه دوم کسی است که بشنود و بفهمد؛ اما آنچه را که درک کرده «بر صورت مخلوق» تصور کند. سماع جوانان و اربابان شهوت را در این مرتبه بسیار پایین می‌داند که حتی ارزش سخن‌گفتن هم ندارد. درجه سوم، سماع مریدان مبتدی است که هرچه می‌شنوند «بر احوال نفس خود» بپندارند که از مراحل قبلی بالاتر است؛ اما هنوز مرتبه پایینی است. «او را مجالی واسع باشد در حمل الفاظ بر حال خود و رعایت مراد شاعر از سخن، بر او لازم نبود؛ بل هر سخنی وجه‌ها دارد و هر یابنده‌ای را در اقتباس معنی از آن نصیبی باشد» (همان: ۸۳۹). به نظر می‌رسد غزالی با رویکردی بسیار پیشرو تعدد معانی را تا جایی که برخلاف اصول شرع نباشد بدون مشکل می‌بیند؛ زیرا به درجات فهم معتقد است؛ بنابراین این مقام را هم مباح می‌داند. مقام چهارم که برترین درجات است:

> سماع کسی است که از احوال و مقدمات گذشته باشد و آنچه جز خدای است از فهم او دور باشد، تا به‌حدی که نفس او و حال‌ها و معاملت‌های آن از نفس او دور بود. و چون مدهوشی باشد در "عین شهود" غوطه‌خورده که حال او، حال آن زنان را ماند که در مشاهده جمال یوسف – علیه‌السلام- دست‌های خود می‌بریدند و آن را احساس نمی‌کردند (همان: ۸۴۷).

با ذکر مثال داستان یوسف اشاره‌ای فیزیکی و نه فقط عرفانی، به دریافت تجربه زیباشناختی می‌کند که تجربه زیباشناسی از حد که بگذرد زمان از دست می‌رود و شخص نفس خود را هم فراموش می‌کند؛ این درجه بالاترین درجه سماع است که آن را خاص "صدیقان" می‌داند: «و این درجه صدیقان است در فهم و وجد» (همان:۸۴۸). غزالی با آوردن فهم و وجد در کنار هم لذت را در بلندترین درجات قرار می‌دهد. کمال مرتبه‌ای است که انسان از نفس خود فانی شود؛ مرتبه‌ای است که مرز صورت و معنی برداشته می‌شود. برای این یکی‌شدن از آینه مثال می‌زند:

> و مثال آن آینه زدوده است. چه آن را در نفس خود لونی نیست؛ بل لون او لون آن چیز است که در او حاضر است. و مثال آن آبگینه است که لون چیزی که در او قرار گیرد حاضر شود و حکایت کند. و آن را در نفس خود صورت نیست؛ بل صورت آن قبول صورت‌هاست. و لون آن هیأت استعداد است قبول لون‌ها را.

از لطیفی جام و لطف می به جام — کس نداند این کدام است آن کدام
گویی اینجا جام هست و باده نیست — گویی اینجا باده هست و نیست جام

(همان: ۸۴۹)

پس از فهم به مقام دوم یعنی وجد می‌رسد:

> در دل فضیلتی شریف است که بیرون‌آوردن آن به لفظ- یا با قوت نطق- متعذر بود. پس نفس آن را به لحن‌ها بیرون آورد. چون ظاهر گشت، شاد شد و از غایت شادی سوی آن رفت پس بشنود از نفس، و راز با وی بگویند، و رازگفتن با ظاهرها بگذارند (همان: ۸۵۲).

آنچه را که نمی‌توان نوشت و گفت ولی در دل حس می‌شود، می‌توان با موسیقی و لحن بیان کرد و فهم رخ می‌دهد. پس در نتیجه فهم، آنچه ناگفتنی بود و در باطن بود ظاهر می‌شود. وقتی شخص دچار این تجربه شد، احساس شادی خواهد کرد. در نتیجه، سماع، آنچه را که از عهده عقل برنمی‌آید، انجام می‌دهد؛ «آنچه از فهم‌ها کُند شود تیز کند» (۸۵۲). حاصل وجد، مکاشفات و تغییر احوال است. مقام اول، فهم و تأویل مخاطب است و مقام دوم، وجد که حاصل آن فهم است و پس از آن، اثر وجد که از باطن می‌آید و در ظاهر نمایانده می‌شود. سپس اثر وجد را بررسی می‌کند و آداب وجد را پنج مورد می‌داند: اول؛ رعایت وقت، جای و یاران. مفهوم وقت در اینجا با زمان متفاوت است؛ زمان اشاره به مفهوم نیوتنی دارد که گذر آن با ساعت اندازه‌گیری می‌شود؛ اما غزالی از وقت صحبت می‌کند؛ یعنی برشی از زمان که برای رقص مناسب باشد. درباره مکان می‌گوید: باشد که شارع عام بود یا موضعی که هیأت و صورت آن مکروه باشد، یا در آن سببی باشد که دل را مشغول گرداند، پس از آن دور باید بود (همان: ۸۸۰). در انتخاب یاران برای سماع هم باید دقت کرد و اگر این شروط اولیه مهیا نباشد، ترک سماع را ترجیح می‌دهد. مرحله دوم از آداب وجد را، نظر حاضران بیان می‌کند: ادب دوم؛ نظر حاضران؛ که چون گرد بر گرد شیخ مریدانی باشند که سماع ایشان را زیان دارد، نباید که در حضور ایشان بشنود و اگر بشنود باید که ایشان را به شغلی دیگر مشغول کند (همان). مریدانی که سماع برای ایشان زیان دارد را هم به سه دسته تقسیم می‌کند: اول کسانی که ظاهربین هستند؛ دوم کسانی که ذوق سماع دارند ولی به شهوات و دنیوی مشغولند و سوم:

> آن‌که شهوت او شکسته شده باشد و از غائله آن ایمنی حاصل آمده و بصیرت او منقح گشته و دوستی خدای تعالی بر دل او غالب شده، ولیکن ظاهر علم به اتقان نیاموخته و نام‌ها و صفت‌های خدای تعالی- و آنچه در حق او جایز باشد یا مستحیل- ندانسته و چون در سماع بر وی گشوده شود، او در حق خدای تعالی مسموع را حمل کند بر چیزی که روا باشد و روا نباشد! پس ضرر او از آن خاطرها که کفر اعظم است بیش از نفع سماع باشد (همان: ۸۸۱).

ادب سوم؛ کسی که گوش کند و کلاً بی‌صدا و حرکت بنشیند و به خود مشغول و از دیگران فارغ و اعمالش متناسب با وجد خودش باشد و اگر غیر این باشد ریاست و ریا در سماع یعنی ادای وجدی را درآورد که در او نباشد و این مرحله را دقیقاً شرح می‌دهد:

آن‌کـه گـوش بـه قـول گوینـده دارد، دل حاضـر آرد و بـه جای‌هـا ننگـرد و از نگریسـتن در روی مسـتمعان- و آنچـه از احـوال وجـد بـر ایشـان ظاهـر شـود- احتـراز کنـد و بـه نفـس خـود و مراعـات و مراقبـت آنچـه حق‌تعالـی از رحمـت خـود بـر وی گشـاده گردانـد مشـغول گـردد و از هـر حرکتـی کـه اصحـاب را مشـوش کنـد تحفـظ نمایـد؛ بـل ظاهـر را سـاکن نشـاند و اطـراف را آرمیـده دارد و از سـرفیدن و یازیـدن (خمیـازه) و رقـص محتـرز باشـد. چشـم پیش‌انداختـه نشـیند؛ چنان‌کـه در اندیشـه‌ای نشـیند کـه دل در او مسـتغرق بـود و از دسـت‌زدن و رقص‌کـردن و دیگـر حرکت‌هـا بـر وجـه تصنـع و تکلـف و ریـا، تماسـک نمایـد و سـخنی کـه از آن چـاره باشـد در میـان قـول نگویـد و اگـر وجـد غلبـه کنـد و بی‌اختیـار وی را بجنبانـد، در آن معـذور بـود و ملامـت بـر او راه نیابـد و چـون اختیـار بـر او بـاز آمـد، بـه سـکونت و آرام بازگـردد و از شـرم آنچـه گوینـد کـه وجـد او بـه زودی منقطـع شـد، آن را دایـم نگردانـد و از بیـم آنکـه گوینـد کـه دلـش بـا قسـاوت اسـت، صفـا و رقتـی نـدارد، اظهـار وجـد نکنـد (همـان: ۸۸۲).

ادب چهـارم؛ ریـا در گریسـتن و ادب پنجـم؛ همگرایـی در انجـام اعمـال، همـه بایـد بـا هم برقصنـد اگـر کسـی برخاسـت دیگـران هـم برخیزنـد و اگـر کسـی شـروع بـه جامه‌دریـدن کـرد، بقیـه هـم همـراه شـوند:

موافقـت قـوم در برخاسـتن یعنـی همـه بایـد برخاسـتن، چـون یکـی از ایشـان بی‌اختیـار برخیـزد در وجـد صـادق- بی‌ریـا و تکلـف- یـا بـه اختیـار برخیـزد- بی‌اظهـار وجـد- و مردمـان بـر او برخیزنـد. پـس چـاره نباشـد از موافقـت، و آن از آداب صحبـت اسـت (همـان: ۸۸۸).

بنابرایـن غزالـی در بخـش وجـد و سـماع کتـاب *احیـاء علوم‌الدیـن*، سـماع را راهـی بـرای کناررفتـن حجـاب حقیقـت می‌دانـد. هرچنـد وی فقیـه و متکلـم اسـت، دسـتگاه فکـری عقلانـی‌اش خالـی از ظرافت‌هـای روحانـی نیسـت؛ همان‌طـور کـه هانـری کربـن عقیـده دارد کـه پـس از غزالـی ایـن بن‌بسـت کـه یـا بایـد فیلسـوف بـود یـا صوفـی، شکسـت و ایـن نظـر پیـدا شـد کـه بـدون صوفی‌بـودن نمی‌تـوان فیلسـوف کامـل بـود و بـدون فیلسـوف‌بودن هـم نمی‌تـوان صوفـی کامـل شـد (۱۳۵۸: ۲۵۰). او بـا شـرح دقیـق سـماع و حـالات و درجـات آن در *احیـاء علوم‌الدیـن*، گـزارش دقیقـی از ایـن تجربـه ارائـه می‌دهـد و دقیقـاً معیـار حقیقی‌بـودن ایـن تجربـه را بـه مثابـه قوانیـن یـک بـازی بیـان مـی‌دارد و این‌کـه هرکسـی بـا هـر درجـه‌ای از ادراک می‌توانـد بهـره‌ای از سـماع ببـرد.

هانس گئورگ گادامر و نحوه بیان تجربه هنری

گادامـر فیلسـوف هرمنوتیسـت معاصـر، دوسـت و شـاگرد هایدگـر در سـال ۱۹۰۰ در شـهر ماربـورگ آلمـان متولـد شـد. او در فلسـفه، هنـر، تاریـخ و فقه‌اللغـه تحصیـل کـرد. از ۱۹۲۲ بـه تدریـس در دانشـگاه مشـغول شـد و در سـال ۱۹۳۳ کرسـی اخـلاق و زیبایی‌شناسـی دانشـگاه ماربـورگ و لایپزیـک را به‌دسـت آورد. در سـال ۱۹۴۹ به‌عنـوان جانشـین کارل یاسـپرس راهـی دانشـگاه هایدلبـرگ شـد و پـس از بازنشسـتگی در سـال ۱۹۶۸ همچنـان بـه تدریـس در دانشـگاه هایدلبـرگ ادامـه داد و بخشـی از سـال را در آمریـکا، به‌ویـژه در کالـج بوسـتن، درس مـی‌داد. او قسـمت عمـده زندگـی علمـی‌اش را در همان‌جـا سـپری کـرد و در

سال ۲۰۰۲ چشم از جهان فروبست.

او که با روش‌شناسی ناشی از تفکر سوبژکتیو مخالفت می‌کند، با دیدگاه هرمنوتیکی خود به بررسی تجربه ما از اثر هنری می‌پردازد و نه روش‌شناسی؛ چراکه هرمنوتیک را راه مناسب جستجوی فهم می‌داند. می‌توان گفت که او خواستار نوعی تعامل هرمنوتیکی با اثر هنری است؛ زیرا تعامل با اثر هنری راه را برای تفسیر ما از آن می‌گشاید. او درگیر این پرسش است که فهم چگونه رخ می‌دهد و برای این جستجو به تجربه ما از اثر هنری ارجاع می‌دهد و اثر هنری را جایی معرفی می‌کند که حقیقت را در آن جستجو کنیم. نحوه مواجهه ما با اثر هنری را گفتگویی میان افق تاریخی ما به عنوان مخاطب و افق تاریخی اثر هنری می‌داند؛ گفتگویی که سازنده ما و اثر است. او بنیان شناخت و فهم را بر مکالمه استوار کرد. برای نشان‌دادن آنچه در جریان فهم رخ می‌دهد، به نحوه مواجهه و برخورد ما با اثر هنری می‌پردازد. هایدگر که استاد گادامر بود و ریشه تفکر گادامر در اندیشه‌های اوست، عقیده دارد که خردگرایی عصر روشنگری همراه با نگرش ابزاری و بی‌رحمانه مسلط آن نسبت به طبیعت باید کنار گذاشته شود و جای آن را گوش‌دادنی متواضعانه به ستارگان، آسمان‌ها و جنگل‌ها بگیرد (ایگلتون، ۱۳۸۲: ۸۹). گادامر می‌گوید: واژه روش به معنایی که دکارت آن را تثبیت کرده، مبتنی بر این پیش‌فرض است که بیش از یک روش برای رسیدن به حقیقت وجود ندارد. او در *گفتار در روش* و نوشته‌های دیگر، به تأکید می‌گوید که تنها یک روش عام برای کلیه متعلقات ممکنه معرفت وجود دارد (۱۳۸۴: ۳۴). گادامر بر آن است که این گرایش در اثر پذیرش جداانگاری و دوگانگی "من- شیء" یا "ابژه- سوژه" است؛ این دوگانگی، اساس احساس بیگانگی و عدم تعلق است و تمایل به معرفت‌شناسی و روش‌شناسی کوششی برای غلبه بر این بیگانگی است. جداانگاری فاعل شناسا و موضوع شناسایی و فاصله ابژه- سوژه ضرورت نیاز به روش را توجیه می‌کند؛ زیرا به واسطه روش، ارتباط با سوژه امکان‌پذیر می‌شود و راه بر خطاهای احتمالی در مسیر شناسایی بسته می‌شود. عصر روشنگری بر آن بود که تنها، صحت نتیجه کافی نیست و راه و روش وصول به آن نیز باید از خطا مصون باشد. پیش‌فرض عصر روشنگری این بود که کاربرد منظم و روشمند عقل، از هرگونه خطایی جلوگیری می‌کند. گادامر بر اساس دیدگاه دیلتای، نحوه فهم در علوم انسانی را با علوم طبیعی متفاوت می‌دید و روش عصر روشنگری را جوابگوی یافتن نحوه فهم در علوم انسانی نمی‌دانست. گادامر ابتدا در بخش نخست کتاب مهم خود *حقیقت و روش*، نقد سوم کانت (نقد قوه داوری) را نقطه شروع کار خود قرار می‌دهد و عقیده دارد اگرچه تفکر کانتی نوعی استقلال برای زیبایی‌شناسی فراهم می‌آورد؛ اما نتایجی به‌دنبال دارد که اساس مشکلات زیبایی‌شناسی سده‌های اخیر است؛ یعنی فهم هنر نتیجه تبیین علمی هنر در ذهنیت ماست و درباره حقیقت خودِ هنر موضوعی وجود ندارد. گادامر با طرح مفهوم "بازی"، ما را از این سوبژکتیویسم رها می‌کند.

گادامر برای فهم، دو خصیصه قائل است؛ یکی زبانی‌بودن و دیگری از سنخ بازی بودن:

> نقش و اهمیت مفهوم کلیدی بازی در فهم اندیشه گادامر از آنجا آشکار می‌شود که وی فهم صحیح از حقیقت در علوم انسانی و درک تجربه هنری و زیبایی و نیز ماهیت تفسیر متن را به تلقی مفهوم صحیح از بازی گره می‌زند. در واقع می‌توان ادعا کرد که تجربه هرمنوتیکی از جهان و فهم- در همه اشکال آن- از سنخ ورود به نوعی بازی است و این مدلی برای درک تجربه هرمنوتیکی است. گادامر با بحث از بازی و تحلیل ماهیت آن، به تبیین هستی‌شناسی فهم پل می‌زند و برای وصول به این هدف فلسفی از مفهوم بازی مدد می‌گیرد (واعظی، ۱۳۸۰: ۲۳۴).

او در کتاب *حقیقت و روش*، مفهوم بازی را در دو مناسبت بیان می‌کند؛ در بخش اول با دلایلی علیه ذهنی‌کردن زیبایی‌شناسی کانت، می‌کوشد در برابر انتزاع موجود در آگاهی زیباشناختی کانت، مفهوم جذب آگاهی در بازی را قرار دهد؛ فرد باید به هنگام تجربه اثر هنری، خود را در اختیار حقیقتی بگذارد که اثر مدعی آن است؛ درست همان‌گونه که به هنگام بازی باید خود را از یاد ببرد تا در بازی مستحیل شود. گادامر در بخش‌های دوم و سوم، به زبان به منزله ابزار تجربه هرمنوتیکی پرداخته و با این کار بار دیگر مقوله بازی را مورد نظر قرار داده‌است. به‌عقیده او زبان نه در آگاهی فرد، بلکه در بده‌بستان‌های بازی زبان که ما گفت‌وگو می‌نامیم، ریشه دارد.

ما به هنگام بازی‌کردن، در مقابل بازی قرار نمی‌گیریم؛ بلکه در آن شرکت می‌کنیم. بازیکنی که خود را کاملاً درگیر بازی نمی‌کند، آدم ضایع یا حال‌گیر نامیده می‌شود؛ چرا که بازی‌کردن با بازی یا ادای آن را درآوردن، بازی را ضایع می‌کند. در مقابل، جدی‌گرفتن بازی متضمن تعلق‌داشتن به آن است و این تعلق، خود مانع از تلقی بازی به مثابه عین یا ابژه می‌شود. وانگهی، در همان جریان بازی‌کردن که مانع از عینیت‌بخشیدن به بازی می‌شود، بازیکنان، مرتبه خود را به‌عنوان سوژه یا فاعل شناسایی از دست می‌دهند. شرکت‌کنندگان در بازی، در مقام بخشی از آن، نقش‌هایی را بازی می‌کنند که مادام که نقش‌هایی برای اجرا به آن‌ها واگذار شده‌است، آن نقش‌ها صرفاً خود آن‌ها نیستند. بازی عبارت است از اجرای آنچه ابژه نیست به دست آنکه سوژه نیست. اگر، آن‌طور که گادامر استدلال می‌کند، تفسیر ما از اثر هنری همانند بازی باشد، در این صورت همواره مشتمل است بر چیزی همانند اجرای نمایش؛ چراکه بازیکنی که بازی را به جد می‌گیرد، با تعلق‌داشتن به بازی و ایفای نقشی در آن، بازی را از درون تأویل می‌کند (وایسنهایمر، ۱۳۸۲: ۳۳). به‌این‌ترتیب اثر هنری موضوع یا ابژه‌ای برای سوژه شناسنده نیست؛ بلکه امری دربردارنده هر دو می‌باشد؛ بنابراین گادامر با نقد زیبایی‌شناسی کانت می‌نویسد: آفریده نابغه را هرگز نمی‌توان به واقع از هم‌سازی با کسی که آن را تجربه می‌کند، جدا کرد (۲۰۰۱: ۲۱).

او همچنین در مقاله‌های گوناگونی که تحت عنوان کلی «فعلیت و زیبایی» در ۱۹۷۱ به چاپ رسیدند، درباره گسست هنر مدرن از هنر سنتی و این پرسش ساده اما کلیدی که هنر امروز برای ما چیست و اینکه نسبت ما با هنر مدرن چیست، صحبت می‌کند و این نسبت را در مقاله «فعلیت زیبایی» بر نسبت انسان‌شناسانه استوار می‌کند و از بازی، نماد، جشن و ارتباط آن‌ها سخن می‌گوید. گادامر واژه آلمانی Spiel[1] را برای بازی در نظر می‌گیرد که به تناسب گاه بازی و گاه نمایش معنا می‌شود. او نمایش را مانند بازی معرفی می‌کند. گادامر در مقاله «هنر به مثابه بازی»، خصیصه‌ای برای بازی قائل می‌شود: او (بازی) خصیصه‌ای با عنوان "چنان‌چه گویی" در درونش دارد که ما آن را به مثابه چهره‌ای ذاتی از ماهیت بازی متمایز می‌کنیم. این یک "اثر" است؛ زیرا شبیه چیزی است که بازی می‌شود. او به‌طور حقیقی مورد مواجهه قرار نمی‌گیرد؛ بلکه علامت و نشانه چیزی دیگر است؛ همان‌طور که یک نشانه سمبلیک، ملاک و معیار صحت خودش نیست؛ بلکه چیز دیگری را از طریق خودش بیان می‌کند، اثر هنری هم صرفاً یک محصول نیست و نه یک چیز مادی که ممکن است از آن چیزهای دیگری بسازیم؛ برعکس چیزی است که به شیوه‌ای غیر قابل تکرار به‌وجود می‌آید و خودش را در طریقی منحصربه‌فرد متجلی می‌سازد (۲۰۰۲: ۱۲۶).

در هر سه مفهوم (بازی، نماد و جشن) آزادی نقش مرکزی و اصلی را ایفا می‌کند. آن هم نه به معنای منفی و سالبه‌ای که معمولاً با آن شناخته می‌شود؛ یعنی «آزادی از این یا آن قید و بند» و از این یا آن عملی که دنیای بیرون تحمیل می‌کند؛ برعکس، در اینجا آزادی به معنایی مثبت می‌آید. انگیزشی یا بهتر بگوییم رانشی سرخوش، آزاد و پیش‌رونده است که نسبتی میان تخیل و خرد می‌سازد و با خود بازشناخته می‌شود. درگیری هنری همان درگیری بازی است؛ قاعده‌هایی که فقط به این دلیل پذیرفته می‌شوند که به بازی راستین خیال شکل دهند و اصولی تازه را بنا کنند. بازی وجود ندارد مگر در تحقق خود. نخست قاعده‌هایی بیش به نظر نمی‌آید؛ اصولی که در تحقق خود، یعنی در فعلیت خویش دگرگون می‌شوند. هنر به این اعتبار با بازی همانند است. این گذر از قاعده و تحقق دگرگونی آن، در نماد نیز جلوه‌گر است. آیا نماد چیزی جز بازی آزادانه‌ای است که مدام میان خود و به دیگری تبدیل‌شدن در گذر است؟ نماد چیزی است که معنای چیزی دیگر می‌دهد و معنایی ندارد جز در پیکر دیگری؟ در هنر نیز کارکردی وجود ندارد، مگر همین ازخودبه‌درشدگی. هنر به خود باز نمی‌گردد، مگر این خود، معنایی دیگر بیابد. این اصل در مورد هنرهای سنتی و باستانی با همان قدرت صادق است که در مورد هنرهای مدرن. مفهوم سوم جشن است. مفهومی که در خود جدایی نمی‌پذیرد و ارتباط را پیش می‌کشد. جشن نمی‌تواند فردی باشد، آزادی همگان است و از سرخوشی و شادمانی جمعی خبر می‌دهد. جشن، مفهومی گروهی است. پیش از من وجود دارد و باید در آن شرکت کنم. اثر هنری بزرگ در حکم جشنی است (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۱۵). ما تماشاچیان این جشن هستیم. اثر هنری بدون تماشاچی ظهور ندارد.

گادامـر بـرای اینکـه معنـای تماشـاگران را روشـن سـازد، واژه تئوریـا[1] را شـرح می‌دهـد؛ کلمـه تئوریـا در اصـل بـه معنـای نظربـازی بوده‌اسـت. امـا گادامـر تحلیـل ایـن مفهـوم را بیشـتر ادامـه می‌دهـد؛ تئوریـا نظربـازی و تماشـاکردن قدسـی اسـت. او در اینجـا بـه کلمـه تئـورس[2] استشـهاد می‌کنـد. تئـورس کسـی بـود کـه بـر هیئـت مذهبـی نظـارت می‌کـرد تـا قدسـیت عیـد حفـظ شـود. تئـورس عضـو هیئـت نمایندگـی مذهبـی بوده‌اسـت. اگـر تئـورس بـه ایـن معناسـت، ایـن تئـوری بایـد بـه چیزهـای دیگـر نیـز پیونـد می‌داشـته تـا ایـن معنـا را به‌دسـت آورده باشـد. در مفهـوم جشـن مذهبـی تکـراری نهفتـه اسـت کـه بـه آن عیـد می‌گوییـم. ایـن بـدان معناسـت کـه جشـن‌ها در تاریـخ خاصـی تکـرار می‌شـوند و مـا می‌گوییـم این‌هـا همـان اسـت کـه بازگشته‌اسـت. عیـد ماهیتـاً مذهبـی بوده‌اسـت و ماهیـت عیـد تکـرار مراسـم‌ها، نمایش‌هـا و جشن‌هاسـت؛ یعنـی چیـزی اتفـاق افتاده‌اسـت و سـال‌های بعـد ایـن عیـد گرفتـه شده‌اسـت و بـه آن روز بازگشـت شده‌اسـت (خاتمـی، ۱۳۸۷: ۱۶۴). تئـورس کـه در جشـن شـرکت می‌کـرد، خـود را جزئـی از جشـن می‌دیـد. یعنـی نمی‌توانسـت آنچـه را کـه در آن حضـور داشـت، بـدون آنکـه خـود را جزئـی از آن بدانـد؛ متصـور شـود. ایـن همـان مفهومـی اسـت کـه مـا به‌عنـوان تماشـاچیان یـک جشـن یـا عیـد متوجـه می‌شـویم؛ تماشـاچی خـود بخشـی از اثـر اسـت. بنـا بـه دیـدگاه گادامـر، هنـر همـواره چیـزی بیـش از یـک بازنمایـی سـاده اسـت و بـه بیـرون از خـود دلالـت دارد. اثـر هنـری بـا هـر واسـطه‌ای کـه باشـد، بـا خصلـت نمادیـن خـود فضایـی می‌گشـاید کـه در آن هـم جهـان و هـم وجودمـان در جهـان در روشـنایی قـرار می‌گیرنـد. مـا در تجربـه هنـری صرفـاً لحظـه‌ای از درک و حـس هنـری را کسـب نمی‌کنیـم؛ بلکـه ایـن امـکان را می‌یابیـم کـه از طریـق اثـر هنـری بـه بیـرون از زمـان عـادی گام نهیـم؛ زمانـی کـه گادامـر آن را زمـان «پُربـار و به‌ثمررسـیده» و مسـتقل می‌نامـد. بدین‌ترتیـب اثـر هنـری خصلتـی جشـن‌گونه و طرب‌انگیـز و نمادیـن و بازی‌گرایانـه دارد؛ زیـرا جشـن و شـادمانی نیـز بـه نحـو مشـابه مـا را بـه بیـرون از زمـان عـادی می‌برنـد. او بـرای بیـان نسـبت هنـر و بـازی و جشـن از تئاتـر یـاد می‌کنـد.

گادامـر می‌گویـد کـه هنـر تئاتـر بـه مـا امـکان می‌دهـد تـا تجربـه‌ای انسـانی را بـه ایـن معنـا بپذیریـم؛ تجربـه‌ای کـه فقـط در نسـبت میـان افـراد انسـان، یعنـی در رابطـه هنرمنـد و تماشـاگر اثـر هنـری، شـکل می‌گیـرد و معنـا می‌ابـد. تجربـه نمایشـی از هـر دو سـوی گـروه بازیگـران و تماشـاگران «بـرای یکدیگـر» وجـود دارد. تئاتـر مـدرن نیـز ایـن اشـتراک تجربه‌هـا را می‌شناسـد و بـر آن اسـتوار اسـت. درسـت بـه همیـن دلیـل «یـک لحظـه فـوری و آنـی» می‌سـازد. در ایـن رفت‌وآمـد تجربه‌هـا و در ایـن گفت‌وشـنود تئاتـری، جنبـه جشـن و بـازی قـدرت می‌یابـد. تئاتـر مـدرن و هنـر نـو بـه «حقیقـت مشـترک» نمی‌اندیشـند. بـه حقیقـت، مـا در ایـن زمانـه، یعنـی در روزگار ارزش‌هـای بی‌ارزش‌شـده می‌اندیشـند. ایـن مـا هسـتیم کـه معناهـای گوناگـون و بی‌شـمار بـه زندگـی خـود نسـبت

[1] Theoria
[2] Theoros

می‌دهیم. جهان- همان‌گونه که نیچه گفته‌است- نسبتی راستین با این معناها ندارد. هنر فقط پژوهش این معناها نیست؛ آن بی‌ارتباطی جهان و معنا را نیز روشن و آن نسبت‌های ادعایی و خیالی را فاش می‌کند (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۱۶). او با این مثال، بدفهمی‌های رایج در مورد هنر مدرن را توضیح می‌دهد. شاید ساحتی از این معنا که به هنرمند بازمی‌گردد، به این علت باشد که هنرمند امروز دچار ازخودبیگانگی شده‌است؛ یعنی هنرمند امروز خودش را عمداً یا غیرعمد، شبیه دیگری ساخته و از خود دور شده‌است. هنگامی که آدمی به این ورطه گرفتار شود، ناخودآگاه الینه می‌شود. الیناسیون[1] یعنی ازخودبیگانه‌شدن آدمی؛ یعنی انسان خود را گم کند و یک شیء دیگر یا دیگری را به جای خودش در خودش احساس کند.

بحث گادامر دربارهٔ مفهوم و کارآیی مستمر و ماندگار تجربهٔ یونانیِ جشن مذهبی و مفهوم یونانی «میمسیس» گویای راه و رسم هرمنوتیک اوست. ما خود را در موقعیتی می‌یابیم که هرچند در ابتدا ظاهراً از لوازم درک وضع کنونی هنر بی‌بهره‌ایم؛ ولی اگر به سنّت بازگردیم؛ سنّتی که اگر آن را به‌نحوی مربوط به گذشته بدانیم ناچیزش شمرده‌ایم، حقیقتاً امکانات لازم برای درک آن، در اختیارمان خواهد بود. نویسندگان و هنرمندان جدید ممکن است مکرراً خود را در حالت طغیان علیه صور هنری گذشته یافته باشند؛ اما در واقع طغیان آنان اغلب متوجه تعریف زیبایی‌شناسانه‌ای از هنر بوده‌است که در اواخر قرن‌های هجدهم و نوزدهم به‌وجود آمد. هرگاه بتوان نشان داد که تعریف زیبایی‌شناسانهٔ هنر، برداشتی محدود و در جریان ساخته‌شدن است، آن‌گاه تصور هنرمند از خویش به‌عنوان عصیانگر علیه سنت، خود محل بحث و چون‌وچرا خواهد بود. تنها از طریق گذشته است که می‌توانیم حال را دریابیم و در زمان حال و به کمک آنچه بیش از هر چیز تازه و غیرقابل پیش‌بینی و در حال ساخته‌شدن است، ذخایر گذشته را بازیابیم و در روند تاریخی‌ساختن آن مشارکت کنیم. اثر هنری توانایی آن را دارد که افق‌های تاریخی را درهم‌بشکند و آن‌ها را به زمان حاضر انتقال دهد. از میان تمام چیزهایی که رویاروی انسان در طبیعت و تاریخ قرار می‌گیرند، اثر هنری است که مکاشفه معنا را ممکن می‌سازد.

مقایسه تجربه زیبایی‌شناختی میان امام‌محمد غزالی و هانس گئورگ گادامر

اگرچه امام‌محمد غزالی، آن‌چنان‌که از یک فقیه انتظار می‌رود، به‌طور خاص درباره هنر و زیبایی بحثی ارائه نکرده‌است؛ اما با توجه به شرحی که درباره تجربه وجد و سماع و احوال آن ارائه می‌دهد؛ به نظر می‌رسد مفهوم تجربه زیبایی‌شناختی، آن‌گونه که در سنت عرفانی ایران بیان می‌شود، مشابهت‌هایی با تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی که گادامر، فیلسوف دنیای معاصر، بیان می‌کند، داشته باشد. غزالی با برخورد هرمنوتیکی با دین (مهم‌ترین مسئله زمانه او) در جهت یافتن تجربه‌ای صوفیانه از دین حرکت می‌کند و شناخت حقیقی یا کسب معرفت را فقط از این

[1] Alination

طریق امکان‌پذیر می‌داند؛ همان‌گونه که سعید حنایی کاشانی در مقاله «رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی» می‌گوید که موفقیت متفکران مسلمان در به‌وجودآوردن مشروعیت برای هنر، با تلاش‌های هرمنوتیکی یا تأویلی، تنها به رواج و توسعه هنر در جامعه اسلامی نمی‌انجامد. در این میان، خود هنر نیز طبیعتی هرمنوتیکی می‌یابد. سرشاری هنر اسلامی از بیان‌های نمودگارانه، تمثیلی، استعاری و رمزی، همه حاکی از این است که هنر اسلامی نمی‌تواند یا نمی‌توانسته‌است بدون استفاده از این صنایع بیانی وجود یابد یا به حیات خود ادامه دهد. بنابراین، هنر اسلامی به دو معنا طبیعتی هرمنوتیکی دارد؛ نخست آنکه نمی‌تواند بدون کسب مشروعیت از جهان‌بینی مسط بر زمانه و زمینه خود حیاتی مختار داشته باشد، بنابراین باید خود را تأویل کند؛ دوم اینکه امکان‌های تأویلی بسیاری را در خود نهفته دارد که هم می‌تواند بازتابی از تسلیم به جهان‌بینی مسلط زمانه و زمینه خود، هم به صورتی متناقض‌نما، شورشی بر ضد آن باشد (۱۳۹۳: ۳۳۸). جرالد ال برونس در مقاله «هرمنوتیک صوفیانه غزالی» ضمن اینکه عقیده دارد هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است و این تجربه را باید غیر ذهن‌گرایانه در نظر گرفت، می‌نویسد: ساختار کلی هرمنوتیک غزالی را فرار فکری‌اش از فلسفه رایج و تعلیمات قیم‌مآبانه روزگارش به سوی حالتی از مشاهده مستقیم، شکل می‌هد؛ یعنی حرکتی به‌سوی اولویت تجربه عرفانی با دورزدن تفاسیر مرسوم (۱۳۸۹: ۱۷۸).

سماع نزد امام‌محمد غزالی راهی برای به‌ظهوررساندن حقیقت باطنی و لحظه یکی‌شدن با معبود و ازخودبی‌خودشدن است. نحوه مشارکت در سماع عارفانه و حقیقی که وی در *احیاء علوم‌الدین* شرح می‌دهد، تجربه عارفانه‌ای است که با مشارکت در یک جریان و مراسم خاص دریافته می‌شود و لحظه‌ای را می‌سازد که تجلی حقیقت باطن افراد است و بسته به درجات ادراک معنوی هر فرد و حال شخصی؛ افراد در هر بار تجربه، دریافتی جدید خواهند داشت.

تجربه زیباشناختی هرمنوتیکی گادامر در مفهوم بازی بیان می‌شود. او تمام جریان فهم یک اثر هنری را در جریان بازی شرح می‌دهد که ما در حقیقت جزئی از آن هستیم و اثر هنری را نیز جایی معرفی می‌کند که حقیقت در آن دریافت می‌شود. در عین حال ظهور اثر هنری نیز به مخاطبش وابسته است و در این جریان همواره چیزی تولید می‌شود یا اثر هنری همواره در حال تولید است. در رویکرد هرمنوتیکی او اثر هنری نماینده حقیقت است. از نظر گادامر تجربه زیباشناختی همواره در ارتباط مخاطب با اثر هنری در حال تجلی است.

ریچارد پالمر در کتاب *علم هرمنوتیک*، نظریاتی در باب تأویل ارائه می‌کند که در بخش تجربه هرمنوتیکی از این نظریات، به بیان چنین مواردی می‌پردازد؛ تجربه هرمنوتیکی دیالکتیکی است؛ تجربه هرمنوتیکی هستی‌شناختی است؛ تجربه هرمنوتیکی واقعه است؛ تجربه هرمنوتیکی عینی است؛ تجربه هرمنوتیکی افشای حقیقت است؛ زیبایی‌شناسی باید در کام علم هرمنوتیک فرو شود (۱۳۸۴: ۲۶۷– ۲۷۱). مفهوم تجربه

زیباشناختی نزد این دو متفکر را می‌توان ذیل این مجموعه از تجربه هرمنوتیکی دسته‌بندی کرد.

نتیجه

تجربه سماع و تجربه هرمنوتیکی مواجهه با اثر هنری، اگرچه از دو سنت فکری و مذهبی متفاوت هستند؛ می‌توان میانشان مشابهت‌هایی هم در فرم و صورت ظاهری اعمال و هم در محتوا یا آن‌گونه که غزالی بیان می‌کند صورت باطن، دریافت. غزالی سماع را عالی‌ترین درجه یعنی تجلی معنی باطن در صورت، یا یکی‌شدن این دو می‌داند. با مقایسه سماع و تجربه هرمنوتیکی گادامر از اثر هنری، موارد مشترک میان آن‌ها را می‌توان این‌گونه برشمرد: غیر قابل تکراربودن تجربه زیباشناختی که موجب می‌شود هر تجربه‌ای منحصربه‌فرد باشد؛ اهمیت شرکت مخاطب که تأکید بر تعامل در هر دو تجربه را بیان می‌کند؛ توجه به ادراک فردی، که ناشی از منحصربه‌فردبودن هر تجربه است و با توجه به تعامل و دسته‌جمعی‌بودن این ادراک، فهم و ادراک فردی هم ارزشمند است؛ ازخودبی‌خودشدن و فراموش‌کردن خود در این تجربه هنری در ناب‌ترین حالت خود موجب ازدست‌دادن زمان عادی خواهد بود؛ اهمیت و توجه به مخاطب به‌عنوان یکی از عوامل شکل‌دهنده این تجربه زیباشناختی نیز نزد هر دو متفکر جای مهمی دارد و گویی مخاطب برای این تجربیات برگزیده می‌شود. یکی از جالب توجه‌ترین نکات مشترک میان این دو تجربه، اصالت‌دادن به حالی است که تجربه می‌شود یا مسیری که برای دریافت طی می‌شود؛ نه صرفاً انتقال پیام. اگرچه اگر تمامی عناصر فراهم باشد و ارتباط به‌خوبی برقرار شود، درنهایت دریافت حقیقی صورت خواهد گرفت.

پی‌نوشت‌ها

(۱) این واژه در زبان آلمانی، هم به معنی بازی در معنای مصطلح آن و هم به معنی رقص به‌کار می‌رود. در انگلیسی می‌توان آن را بازی یا نمایش هم ترجمه کرد.

منابع

اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۷۳). «زیبایی از نظر غزالی». ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، *فصلنامه هنر*، شماره ۲۷، ۲۷– ۳۳.

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

اقتداری، سپیده؛ مازیار، امیر. (۱۳۹۵). «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر». *کیمیای هنر*، سال پنجم، شماره ۲۱، ۱۷– ۲۷.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

برونس، جرالد ال. (۱۳۸۹). مجموعه مقالات *غزالی‌پژوهی*. به‌کوشش سیدهدایت جلیلی، تهران: خانه کتاب ایران.

پالمر، ریچارد. (۱۳۸۴). *علم هرمنوتیک*. ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی، تهران: هرمس.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۶). *شعر و شرع: بحثی درباره فلسفه شعر از نظر عطار*. تهران: اساطیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۱). *دو مجدد*. تهران: سمت.

جلالیان، سمیه؛ کشاورز، مهدی. (۱۳۹۶). «ماهیت و غایت هنر در اندیشه ابونصر فارابی و ابوحامد محمد غزالی». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، دوره دهم، شماره ۱۹ (بهار و تابستان)، ۵– ۲۲.

حنایی کاشانی، محمدسعید. (۱۳۹۳). رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی. در مجموعه مقالات *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. تهران: فرهنگستان هنر.

خاتمی، محمود. (۱۳۸۷). *درآمدی بر پدیدارشناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.

شیخ، سعید. (۱۳۶۹). *مطالعات تطبیقی در فلسفه اسلامی*. ترجمه مصطفی محقق داماد، تهران: خوارزمی.

غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۵۹). *احیاء علوم‌الدین*. ترجمه مؤیدالدین‌محمد خوارزمی، به‌کوشش حسن خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کربن، هانری. (۱۳۵۸). *تاریخ فلسفه اسلامی*. ترجمه اسدالله مبشری، تهران: امیرکبیر.

گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۸۴). *آغاز فلسفه*. ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: هرمس.

مجتهدشبستری، محمد. (۱۳۸۴). *هرمنوتیک، کتاب و سنت*. تهران: طرح نو.

واعظی، احمد. (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

وایسنهایمر، جوئل. (۱۳۸۲). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*. ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

Gadamer, Hans-Georg. (2001). *Truth & Method*. London: Sheed & Ward.

Gadamer, Hans-Georg. (2002). *The Relevance of Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press.

Gadamer, Hans- Georg. (1996). *Reason in The Age of Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

A Comparative Study of the Aesthetic Experience in Hans-George Gadamer and Imam Mohammad Al-Ghazali

Azarm Markazi[1]
Mohammad Reza Sharifzadeh[2]

Abstract

During the early Islamic Centuries, Persian Muslim thinkers initiated a particular type of mysticism to gain insight into religious concepts, and Imam Mohammad Al-Ghazali is one of the most influential of these philosophers. One of the mystical experiences which he considers as a means of reaching the truth is *Sama'*. Al-Ghazali has explained in detail about conditions, types, levels and the dancers' states in his book, *Ehya al-Uloom al-Din* (*The Revival of Religious Sciences*). This unique mystical experience in perceiving truth is quite distinct and does not have a parallel in the Western philosophy. Hans George Gadamer, a contemporary Continental philosopher who pursues a new approach to the ancient philosophy in his critique of subjectivism, tries to explicate the concept of human understanding through art (theatrical performance) by delineating what occurs in the perception of a work of art. Since cognition is always based on analogy and comparison, even though the concept of art in its modern sense was not problematic to the sixth century Muslim jurists, the present research, which is premised on Gadamer's hermeneutic concerns, seeks to descriptively and analytically compare these two thinkers' approaches to aesthetic experiences. The goal is to offer a new reading of one of the most influential Persian thinkers compared to a leading contemporary European philosopher.

Keywords: Aesthetic experience, Al-Ghazali, Gadamer, Hermeneutics, *Sama'*.

[1] Ph.D. Student, Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran azarmmarkazi@gmail.com
[2] Associate Professor of Comparative and analytical history of Islamic art, Faulty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۱-۳۸
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.3692.1009

بررسی شخصیت گسسته آقای گالیادکین: تحلیلی روان‌کاوانه بر *همزاد* داستایوسکی

سیدرحیم موسوی نیا[۱]
آلا باورصاد[۲]

چکیده

این مقاله به بررسی روان‌کاوانه رمان *همزاد* اثر فیودور داستایوسکی می‌پردازد و در پی آن است که بر اساس نظریه‌های زیگموند فروید، نیروها و انگیزه‌های ناخودآگاه شخصیت اول داستان را مورد بحث قرار دهد. هدف از بررسی روان‌کاوانه در داستان، این است که اعمال و افکار شخصیت اول بهتر درک شود و مشخص شود گرفتاری‌های روانی او از چه عواملی نشأت می‌گیرد. شخصیت اصلی داستان، آقای گالیادکین، کارمند میان‌رده‌ای است که آرزوی پیشرفت به درجات بالاتر را در سر می‌پروراند. در مسیر تلاش‌های مزورانه‌اش برای رسیدن به مطلوب و همچنین در میان افکار و احساسات پریشانش، به تدریج دنیای واقعیت برای او مبهم می‌شود. گالیادکین رفته‌رفته گرفتار دنیایی مملو از توقعات واهی می‌شود و شخصیتش دوپاره می‌گردد. گالیادکین دغل‌باز داستان برای رفتارهای مکارانه‌اش کالبدی جدید می‌سازد و اعمال این فرد نوظهور را بی‌ارتباط با خود می‌پندارد. این گسست شخصیتی در ابتدا بر اساس نظریه رانه‌های مرگ و زندگی فروید مورد بحث قرار می‌گیرد. رانه زندگی در او برای بالابردن احتمال بقا، در آغاز، باعث تسریع در گسست شخصیتی‌اش می‌شود. در ادامه، رانه مرگ نیرو می‌گیرد تا "خود" ضعیف و شکست‌خورده‌اش را از میان ببرد. همچنین، روابط گالیادکین با دیگران و انتظار و تصوری که از آن‌ها دارد بر اساس مفهوم عقده ادیپ و نقش والدین در ایجاد الگوهای ذهنی در فرد بررسی می‌شود. او در ذهن آشفته و بیمار خود به‌دنبال تکرار دنیای خیالی دوران کودکی است. علاوه بر این موضوع، رفتار و افکار گالیادکین بر اساس نشانگان مالیخولیا تحلیل می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تحلیل روان‌کاوانه، شخصیت گسسته، داستان *همزاد*، رانه، ناخودآگاه، ایدئال.

[۱] استاد ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
moosavinia@scu.ac.ir
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
ala.bavarsad@outlook.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۲

مروری بر ادبیات:

رابـرت بـرد در کتـاب *نگاهـی بـه زندگـی و آثـار فیـودور داستایفسـکی*[1] می‌گویـد: داستایفسـکی از شـکافی می‌نویسـد کـه بیـن خودآگاهی‌هـای خصوصـی (آگاهی‌داشـتن از احساسـات خـود) و عمومـی (آگاهی‌داشـتن از خـود بـا نظـر بـه دیـدگاه دیگـران) ایجـاد شده‌اسـت (۱۳۹۴: ۴۴). زمانـی کـه گالیادکیـن متوجـه می‌شـود تصویـری کـه دیگـران از او دارنـد، بسـیار متفـاوت از تصویـری اسـت کـه او از خـود دارد، ایـن شـکاف بـه وضعیتـی غیرقابـل تحمـل تبدیـل می‌شـود و سـفرش بـه دنیـای خیـالات رفته‌رفتـه تحـت ایـن فشـار روانـی آغـاز می‌شـود. تظاهـر بـه «دیگـری» بـودن به‌تدریـج همـزاد او را قـوی می‌کنـد. خـودآگاه او مغلـوب ناخودآگاهـش می‌شـود و اطرافیـان او رفتارهـای غیرعـادی او را دیگـر تـاب نمی‌آورنـد.

در *فیـودور داستایوسـکی*[2] پیتـر کنـرادی می‌گویـد: «همـزاد دربـاره دردهـای شـخصیت اسـت» (۱۹۸۸: ۲۱). همچنیـن اضافـه می‌کنـد کـه آقـای گالیادکیـن به‌دنبـال ذره‌ای احسـاس شـخصیت می‌گـردد و معتقـد اسـت کـه ظاهـرش نبایـد باعـث مـورد تبعیـض واقع‌شـدن در محیـط کارش شـود(۱۹۸۸: ۲۴). بـا نگاهـی روان‌کاوانـه بـه موضـوع گفته‌شـده می‌تـوان دریافـت کـه رفتـار و افـکار ضدونقیـض او پـرده از ایده‌آل‌هـای دسـت‌نیافته او برمـی‌دارد. ایده‌آل‌هایـی کـه تحـت تأثیـر جامعـه شـکل گرفته‌انـد و«خـود» را تحـت فشـار قـرار می‌دهنـد تـا خـود را بـه جایـگاه مطلـوب برسـاند؛ امـا ناکامـی واکنـش ناخـودآگاه انـکار را در او برمی‌انگیـزد؛ انـکار این‌کـه ظواهـر بـرای او اهمیـت دارد و بـا گسسـت شـخصیت و برون‌فکنـیِ ایـن قبیـل ارزش‌هـا بـه همـزاد خـود به‌دنبـال شـخصیتی قابـل قبـول اسـت.

در *فلسـفه داستایفسـکی*[3]، سـوزان اندرسـون توضیـح می‌دهـد کـه «در نظـر داستایفسـکی مهم‌تریـن نیـروی انگیزاننـده درونـی میـل بـه **عـزت نفـس** بـود. چیـز متفاوتـی کـه داستایفسـکی بـر ایـن اندیشـه‌ها افـزود ایـن بـود کـه در درون هـر شـخص تفاوت‌هـا و خصلت‌هایـی هسـتند کـه بـا همدیگـر در نبردنـد» (۱۳۹۸: ۵۷). در ایـن مقالـه ایـن تضادهـا بـر پایـه سـائق‌های بنیادیـن و الگوهـای ذهنـی کـه از بـدو تولـد در آدمـی شـکل می‌گیرنـد، بررسـی می‌شـود.

مقدمه

رمـان همـزاد (۱۳۹۲) داسـتان مـردی را بازگـو می‌کنـد کـه پـس از دسـت‌وپنجه نرم‌کـردن بـا مشـکلات روانـی دچـار گسسـت شـخصیتی می‌شـود و در نهایـت قـدم در وادی جنـون می‌گـذارد. ورای شـخصیت‌پردازی قـوی، چیـزی کـه رمـان را دارای اهمیـت کـرده،

[1] *Fyodor Dostoevsky (Critical Lives)*, Robert Bird
[2] *Fyodor Dostoevsky*, Peter Conradi
[3] *On Dostoevsky*, Susan Leigh Anderson

ارتباط نزدیک آن با علم روان‌کاوی است؛ این ارتباط یکی از ویژگی‌های برجسته آثار داستایوسکی می‌باشد. این مقاله به بررسی تطبیقی رمان *همزاد* با استفاده از نظریه‌های روان‌کاوی فروید می‌پردازد؛ با این هدف که نشان دهد چه مضمون‌هایی مرتبط با روان‌کاوی، در بافت این اثر وجود دارند و چگونه این مضمون‌ها خواننده را با بنیادی‌ترین نیازها و انگیزه‌های ناخودآگاه[1] آدمی روبه‌رو می‌کنند. برای رسیدن به هدف ذکرشده پیش‌شرط‌های موجود در روان این شخصیت مطالعه و بررسی شده‌اند؛ پیش‌شرط‌هایی که زمینه را برای دورشدن او از واقعیت فراهم کرده و او را هر لحظه بیش از پیش، در دنیایی مملو از اوهام گرفتار ساخته‌اند. عواملی که باعث این گسست از واقعیت شده‌اند، از الگوهای ذهنی‌ای نشأت می‌گیرند که بین آدمیان از بدو تولد مشترک است. در ابتدا نقش رانه زندگی و رانه مرگ در پیدایش امیال درونی و همچنین تأثیر آن‌ها بر شیوه برخورد او با جهان پیرامون بررسی می‌شود. عقده ادیپ[2] نیز از مفاهیم کاربردی در این مقاله است. بر اساس این عقده، شخصیت اصلی داستان مورد تحلیل روان‌کاوانه قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که تثبیت عقده ادیپ در بزرگسالی تأثیرات آسیب‌زایی به‌جا می‌گذارد و با ایجاد تضاد و تعارض با جهان واقعیت، مشکلات بسیاری را برای خود فرد و اطرافیانش فراهم می‌کند. بنابراین، این مقاله در پی آن است تا نشان دهد رانه‌های بنیادین چه نقشی در گسست شخصیتی گالیادکین دارند؛ نمود پدر و مادر در ذهن او چه تأثیراتی بر زندگی‌اش می‌گذارند؛ و چه نشانه‌هایی شخصیت مالیخولیایی او را آشکار می‌کند. با مطالعه و بررسی این شخصیت با رویکرد روان‌کاوی، مفاهیم مربوط به مرگ و زندگی و نیز تصویری از پیچیدگی‌های درونی فرد نشان داده می‌شود. همان‌طور که در *ادبیات و روان‌پزشکی* می‌خوانیم: «یکی از وظایف اصلی ادبیات، ساختمندکردن زندگی و مرگ و معنابخشی به هر دوی آن‌هاست. درواقع، هدف ادبیات به‌عنوان یک رشته، درست مانند علم، فهمیدن دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و تفسیر نقش خودمان به‌عنوان شرکت‌کنندگان در شرایط بشری است» (اُیبُد، ۱۳۹۷: ۱۴۶). با مطالعه روان‌کاوانه نیروهای درونی در *همزاد*، نه‌تنها دنیای پُر رمز و راز شخصیت اصلی داستان برای ما گیراتر می‌شود، بلکه نقش نیروهای روانی را نیز در زندگی بهتر درک می‌کنیم؛ چراکه این نیروهای مشترک میان آدمیان هستند.

۱. رانه‌ها[3]

رانه‌ها محرک‌هایی درونی هستند که نیروی روانی فرد را به‌سوی اهداف مطلوبشان سوق می‌دهند. رانه‌ای که برای «استقرار حیات فعال است» اِروس یا رانه

[1] Unconscious
[2] Oedipus complex
[3] drives

جنسی است که میل به بقا را ایجاد می‌کند(Freud, 2007:145). رانه‌ای که باعث می‌شود «ارگانیسم‌های جاندار به حالت بی‌جان خود بدل شوند» رانه مرگ است (Freud, 2007:145). فرد با حیات خویش دچار تنشی می‌شود که برای تعدیل آن، رانه مرگ میل به نابودی را به‌وجود می‌آورد (Freud, 2007:145). در زندگی به‌طور معمول رانه غالب اِروس است که به آدمی قدرت زنده‌ماندن و پیشرفت در طول عمر را می‌دهد. باید توجه داشت ممکن است تعادل بین این دو نیرو به علت شرایط نامناسب از دست برود. در این شرایط رانه مرگ می‌تواند از رانه زندگی پیشی بگیرد. چیزی که خواننده در این رمان با آن مواجه می‌شود تعارض بین این دو نیرو در شخصیت اصلی، آقای گالیادکین، است.

پیش از بررسی این موضوع در *همزاد*، به مفهوم رانه‌ها در ادبیات اشاره می‌شود. تعارض‌های موجود در نهاد آدمی موضوع آثار بسیاری از نویسندگان است؛ به‌عنوان مثال، دکتر *جکیل و آقای هاید*[1] اثر رابرت لویی استیونسن، *گرگ بیابان*[2] اثر هرمان هسه و *باشگاه مبارزه*[3] اثر چاک پالانیک نمونه‌هایی از داستان‌هایی هستند که تعارضات شخصیتی و نیروهای متضادِ روان انسان را به تصویر می‌کشند. در *دکتر جکیل و آقای هاید*، هاید صورت شرارت‌های نهان و ناخودآگاه جکیل است. در *گرگ بیابان*، هسه از نیمه غیر انسانی شخصیت اصلی پرده برمی‌دارد. هاری، شخصیت اصلی داستان، تعارضات درونی پُرتنشی را متحمل می‌شود؛ این تعارضات او را افسرده می‌کند تا آن‌جا که با فکر خودکشی خود را آرام می‌سازد؛ چراکه مرگ را راهی برای رهایی از رنج و مشقت زندگی‌اش می‌داند. درعین‌حال به‌دنبال راهی است تا به تعادلی روانی برسد و او را از مرگ فاصله دهد. در *باشگاه مبارزه*، پالانیک از دغدغه‌های بیهوده انسان معاصر سخن می‌گوید و نشان می‌دهد چگونه این دغدغه‌ها با میل به رهایی از این پوچی‌ها در تعارض است. شخصیت اصلی رمان *باشگاه مبارزه*، در جست‌وجوی رهایی از اسارت دنیایی است که او را به خرده‌ماشینی در نظام اجتماعی تبدیل و زندگی او را از اهداف بی‌ارزش پُر کرده‌است.

۱ـ ۱. رانه زندگی[4]

در بحثی در ارتباط با مفهوم "همزاد[5]" از اتو رَنک، فروید این‌گونه می‌گوید که «همزاد در اصل تضمین حفظ جان در برابر تخریب خود[6] بود» و بعد عبارتی را از رنک درباره همزاد می‌آورد: این‌که همزاد «انکار شدیدِ نیروی مرگ» (Freud,1925:235) بود؛ بنابراین، به‌وجودآمدن همزاد، ریشه در طغیانی درونی برای دفاع از خود در مقابل

[1] *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson
[2] *Steppenwolf*, Hermann Hesse
[3] *Fight Club*, Chuck Palahniuk
[4] life drive
[5] the double
[6] ego

مـرگ و نابـودی دارد؛ بـه ایـن صـورت کـه فـرد، ناخـودآگاه ویژگی‌هایـی کـه زنده‌مانـدن را تضمیـن می‌کننـد، شناسـایی و آن‌هـا را از ضعف‌هایـش جـدا می‌کنـد و در قالـب شـخص دیگـری کـه همـان همـزاد اوسـت بـروز می‌دهـد. ذهـن گالیادکیـن، تحـت تأثیـر فشـارهای روانـی کـه بـر اثـر اختـلاف طبقاتـی متحمـل می‌شـود، به‌صـورت ناخـودآگاه به‌دنبـال رفـع احساسـات خُردشـده مربـوط بـه تصویـر خویـش اسـت. در ذهـن ایـن فـرد "خـود" دیگـری به‌وجـود می‌آیـد تـا او را از تخریـب کامـل محفـوظ دارد؛ بنابرایـن چـاره ناخـودآگاه او ایـن اسـت کـه رفتارهـای ناشـی از تزویـر و دورویـی‌اش را بـه خـود دیگـری برون‌فکنـی کنـد تـا همچنـان رفتارهـای ناپسـند خـود را در قالـب شـخص دیگـری نگـه دارد، بـدون آن کـه خـود اصلـی، زیـر بـار فشـار متهم‌شـدن بـه آن ویژگی‌هـای ناپسـند بـرود.

گالیادکیـن یـک کارمنـد دولتـی (مشـاور رسـمی) اسـت کـه در سیسـتم درجه‌بنـدی رتبه‌ای میانـه دارد. در جامعـه او درجـه و رتبـه کاری عالـی، تبدیـل بـه ارزش شده‌اسـت. زمانـی کـه این‌چنیـن هدف‌هایـی بـرای مـردم ارزشـمند شـوند، معنـای زندگـی و ارزش درونـی آن‌هـا بـر ایـن اسـاس قـرار می‌گیـرد. در ایـن میـان مردمـی هـم هسـتند کـه چنـان بـه ایـن طـرز فکـر مبتـلا می‌شـوند کـه بـرای رسـیدن بـه آن از هیـچ کاری، حتـی غیراخلاقـی، دریـغ نمی‌کننـد. گالیادکیـن داسـتان هـم از دیـار ایـن آدمیـان گرفتـار نادانـی می‌آیـد. او می‌پنـدارد اگـر بـه جایـگاه و منصبـی دسـت یابـد، بـه مقصـود خـود در ایـن دنیـا رسیده‌اسـت و می‌توانـد از خـود، تصـوری ایدئـال داشـته باشـد.

از همـان اوایـل داسـتان، شـخصیت متظاهـر او برمـلا می‌شـود؛ بهتریـن لباس‌هایـش را می‌پوشـد، کالسـکه گـران کرایـه می‌کنـد و بـه بـازار مـی‌رود و بـه خریدکـردن تظاهـر می‌کنـد. بـرای او باارزش‌بـودن و ثروتمندبـودن یـک معنـا دارنـد. تظاهـر مقدمـه‌ای اسـت بـر گسسـت شـخصیت او و پدیدارشـدن همـزادش. تظاهـر، او را از ورطـه بی‌معنایـی زندگـی‌اش نجـات نمی‌دهـد؛ چراکـه خـود را همچـون چیـزی کـه تظاهـر می‌کنـد، ارزشـمند نمی‌دانـد. در اوایـل داسـتان، زمانـی کـه یکـی از همکارانـش را می‌بینـد، وانمـود می‌کنـد شـخص دیگـری اسـت:

> چطـور اسـت وانمـود کنـم کـه مـن نیسـتم و ایـن شـخص کـه او در کالسـکه می‌بینـد شـخص دیگـری اسـت کـه شـباهت عجیبـی بـا مـن دارد و طـوری نگاهـش کنـم کـه انـگاری هیـچ اتفاقـی نیفتـاده؛ چـون ایـن کسـی کـه او می‌بینـد مـن نیسـتم... نخیـر، مـن نیسـتم (۱۳).

ارزش درونـی‌ای کـه گالیادکیـن بـرای خـود قائـل اسـت، رفته‌رفتـه کم‌رنـگ می‌شـود. واکنـش ناخـودآگاه او بـرای نجـات خـود، سـاختن همـزادی اسـت کـه بتوانـد مسـئولیت ادامـه زندگـی‌اش را برعهـده گیـرد. بنابرایـن، گالیادکیـن دچـار گسسـت شـخصیتی می‌شـود و خـود را در قالـب فـرد دیگـری گـم می‌کنـد؛ چراکـه رانـه زندگـیِ تهدیدشـده، تصویـر خـودِ قوی‌تـری در ذهـن او می‌سـازد تـا خـود را از نابـودی کامـل حفَـظ کنـد. بـرای دفـاع در برابـر ایـن نابـودی اسـت کـه همـزادش در ابتـدا سـعی در جلـب اعتمـاد او دارد. در ایـن صـورت گالیادکیـن بـا تنـش کمتـری مسـئولیت و اراده‌اش را بـه دیگـری وامی‌گـذارد:

رفتارش حکایت از نهایت اعتماد می‌کرد. می‌کوشید کارهایش مطابق میل میزبانش باشد... هرطور می‌توانست می‌کوشید نظر آقای گالیادکین را نسبت به خود مساعد سازد و در چشمش خوشایند جلوه کند، به‌طوری‌که آقای گالیادکین عاقبت به این نتیجه رسید که مهمانش باید از هر نظر آدمی مهربان و با او همدل باشد (۸۸).

۱ـ ۲. رانه مرگ[1]

زمانی که شخصیت اصلی داستان با ناامیدی در رسیدن به هدف خود احساس ناتوانی می‌کند، راه را برای نیرویافتن رانه مرگ باز می‌کند که این در ناخودآگاه او میل به پایان زندگی را برمی‌انگیزد. از آن‌جا که رانه زندگی، گالیادکین را در وضعیت روانی امن و رضایت‌بخشی قرار نداده و برعکس وضعیت او را کاملاً دچار نابسامانی و ناپایداری کرده‌است، رانه مرگ از آن پیشی می‌گیرد. احساس رضایتمندی که رانه مرگ نویدش را می‌دهد ـ آن احساس بی‌نیازی پس از مرگ ـ برای شخص همچون وضعیتی است که رانه زندگی در پی نیل به آن است. اکنون که رانه زندگی موفق نبوده‌است، رانه هم‌راستا با آن برای جبران تعادل ازدست‌رفته نیرو می‌گیرد؛ به این دلیل که این دو رانه در ارتباط دائمی با یکدیگر هستند (Freud, 2007: 146). درواقع رفتارهای پرخاشجویانه گالیادکین کهتر (همزاد) از رانه مرگ که انگیزه‌های خودتخریبیِ او را نیرو می‌بخشد، نشأت می‌گیرند.

نمونه‌های متعددی از تمایلات خودویرانگرانه گالیادکین در همزادش متجلی هستند که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود؛ در ملاقات اولشان، همزاد انسانی بسیار متواضع به نظر می‌رسد که بی‌شک هدفش فریب‌دادن گالیادکین است. فردای آن روز، در محل کارشان، همزاد اعتنایی به گالیادکین نمی‌کند. بعد از کوشش‌های بسیار گالیادکین برای جلب توجه او، همزاد به سردی با او برخورد می‌کند. همچنین، روز دیگر، همزاد اوراقی را که گالیادکین قرار بود به رئیس اداره بدهد از دستش می‌قاپد و خود تحویل می‌دهد. در جایی دیگر می‌بینیم همزاد با رفتاری کاملاً تحقیرآمیز سبب رنجش هرچه بیشتر گالیادکین می‌شود:

ناگهان، شاید از سر اشتباه، زیرا تا آن لحظه هنوز متوجه حضور دوست مهتر خود نشده بود، به سوی او نیز دست پیش برد. قهرمان ما نیز، لابد او هم از سر اشتباه، گرچه فرصت کافی داشته بود که رفتار مزوّرانه آقای گالیادکین کهتر را تماشا و بر آن تأمل کند، دست او را که به خلاف انتظارش پیش آمده بود، فوراً حریصانه گرفت و بسیار محکم و صمیمانه، با شوقی عجیب و هیجانی اشک‌آلود، چنان‌که هیچ‌کس ابداً انتظارش را نداشت، فشرد... اما لحظه‌ای بعد به دیدن واکنش رقیب بدذات خود چنان در حیرت افتاد و برآشفت و چنان از خشم می‌خواست دیوانه شود که حد نداشت؛ زیرا این نارفیق، این دشمن خونین، این گالیادکین کهتر بی‌چشم‌ورو، چون متوجه اشتباه قربانی معصوم و

[1] death drive

حتی شاید حریفی که فریب او را خورده بود شد، بی‌هیچ حیا و با دلی به سختی سنگ، و بی‌ذره‌ای ناراحتی وجدان، با وقاحتی که به وصف نمی‌آمد، با خشونتی تحمل‌ناپذیر دست خود را به ضرب از دست آقای گالیادکین بیرون کشید... و با حرکتی سخت موهن تف بر زمین انداخت... به عمد به اطرافیان خود نگاه می‌کرد تا توجه همه را به شاهکار خود جلب کند و در چشم یک‌کشان زل می‌زد و پیدا بود با این کار می‌کوشد که زشت‌ترین و ناخوشایندترین تصورات را در خصوص حریفش در دل آن‌ها القا کند (۱۵۴).

قرار گرفتن رانه مرگ در مقابل رانه زندگی تضادهای شخصیتی او را آسیب‌زاتر می‌کند. کارن هورنای در *تضادهای درونی ما*[1] می‌گوید: «جریان ایدئال‌سازی صد مرتبه بر احساس حقارت و ناچیزی او می‌افزاید؛ زیرا دائماً خود واقعی، یعنی خود مطرود و قابل ملامتش را با خود ایدئالی مقایسه می‌کند» (۱۳۹۴: ۱۴۱). گالیادکین کهتر خودِ برتری است که توان ادامه زندگی را دارد و نوید رسیدن به تصوری ایدئال از خود و زندگی‌اش را می‌دهد. او ضعف گالیادکین مهتر را تاب نمی‌آورد؛ چراکه شخصیت ضعیف و ناتوانش را مانعی در راه رسیدن به اهداف جاه‌طلبانه خود می‌بیند. ایجاد افکار و اعمال خودویرانگرانه توسط رانه مرگ، استراتژی ناخودآگاه گالیادکین است تا او را از نیمه منفعل و ضعیف شخصیتی‌اش رهایی بخشد.

۲. تثبیت نمود پدر

در سنین پایین، یک پسربچه با پدرش هم‌ذات‌پنداری می‌کند. هم‌ذات‌پنداری با پدر در ذهن فرد، طرحواره‌ای می‌سازد که زندگی آینده‌اش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این بخش، چگونگی تأثیر این طرحواره بر ذهن گالیادکین بررسی می‌شود.

فروید می‌گوید: «ممکن است به سبب مقاومت، این هم‌ذات‌پنداری‌ها از یکدیگر جدا شوند و به این سبب، در من شکافی رخ دهد. شاید راز مواردی که چندشخصیتی نامیده می‌شوند این باشد که هم‌ذات‌پنداری‌های مختلفی به نوبت خودآگاه را به تصرف درمی‌آورند» (۱۳۹۴: ۳۶). اولین هم‌ذات‌پنداری یک پسر، با پدرش است. همان‌طور که در بخش قبل گفته شد، شخصیت گسسته گالیادکین تأثیرگرفته از تمایلات مخرب رانه مرگ در اوست. در این بخش مطلب مورد بحث این است که چگونه هم‌ذات‌پنداری با پدر، می‌تواند آن تمایلات مخرب را قوت بخشد. فروید در ادامه می‌گوید:

فرامن از همانندسازی با پدر که به عنوان الگو درنظر گرفته می‌شود، برمی‌خیزد. هرگونه همانندسازی از این دست، ماهیت غیرجنسی یا حتی والایشی دارد. اکنون به نظر می‌رسد، که وقتی یک تبدیل از این سنخ رخ می‌دهد، به‌طور همزمان یک گسلش در غرایز نیز رخ می‌دهد. پس از والایش، جزء شهوانی دیگر یارای آن را ندارد که همچو گذشته پیوستگی

[1] *Our Inner Conflicts*, Karen Horney

تمام عناصر ویرانگر را با خود حفظ کند و آن‌ها به صورت تمایل به پرخاشگری و ویرانگری رها می‌شوند. این گسلش، منشأ منش خشن و قساوتی است که منِ آرمانی از خود نشان می‌دهد؛ حالت مستبدانه: "تو باید..." (۶۹).

در گالیادکین تسلط رانه زندگی کاهش می‌ابد و رانه مرگ غالب می‌شود و در نهایت، این دگرگونی‌ها منجر به بروز رفتارها و تمایلات پرخاشگرانه می‌شوند. به عقیده فروید تسلط فراخود[1] ممکن است حالتی را به‌وجود آورد که در آن فرد میل به بهبودی را ناخودآگاه سرکوب کند که این نشان‌دهنده رانه زندگی ضعیف‌شده است. باید یادآور شد که با اولین هم‌ذات‌پنداری، فراخود در نوزاد شکل می‌گیرد. هرچه این هم‌ذات‌پنداری در ذهن فرد قوی‌تر شود، تسلط فراخود بیشتر می‌شود و خود را با سرزنش‌ها و ترفندهای مخرب ضعیف و آسیب‌پذیرتر می‌کند (Freud,2007:153). در ذهن گالیادکین خشم فراخود به‌سوی خود جریان یافته است. گالیادکین که توان مقابله با فراخود را ندارد ناخودآگاه با ایجاد احساس گناه، خود را مستحق خشونت فراخود می‌پندارد. در آخر، رانه مرگ که در گالیادکین از رانه زندگی پیشی گرفته‌است، موجب فروپاشی شخصیتی‌اش می‌شود.

شخصیت "دیگری" که به داستان اضافه می‌شود نشان‌دهنده بُعدی از خود است که در روان‌کاوی فرویدی به نمود پدر برمی‌گردد. آن شخصیت دیگر برای گالیادکین ستودنی و درعین‌حال نفرت‌انگیز است. در *داستایوسکی و پدرکشی* فروید می‌گوید:

بخشی از "خود" به صورت اسیر سرنوشت جلوه می‌کند و بخش دیگر آن از بدرفتاری "فراخود" (یعنی از احساس گنهکاری) خشنود می‌شود و همزمان نیاز مبرمی به تنبیه در "خود" به‌وجود می‌آید؛ زیرا هر تنبیهی نهایتاً اختگی را دارد و از این لحاظ نگرش منفعل دیرینه درباره پدر را تحقق می‌بخشد. حتی سرنوشت نیز مآلاً چیزی نیست مگر فرافکنی بعدی پدر (۱۳۹۳: ۱۹).

احساسات او نسبت به همزادش کاملاً دوپهلو و مبهم است. این ابهام و دوگانگی اشاره‌ای است به هم‌ذات‌پنداری بیمارگون با پدر که عقده ادیپ گالیادکین را تثبیت کرده‌است. در داستان بارها اتفاق افتاده است که با وجود رفتارهَای خصمانه همزاد، گالیادکین در کنار احساس تنفری که به او دارد، امیدوار است به وی بپیوندد:

سر برگرداند و آقای گالیادکین کهتر را در کنار خود دید. احتیاج شدیدی احساس کرد که دست او را بگیرد و او را به کناری بکشد و از او بخواهد که در کارهایی که بعد از آن باید انجام دهد، به او کمک کند و اگر خبری شد او را در تنگنا تنها نگذارد (۲۰۵).

بر اساس نظریه‌های فروید، پسربچه مرحله هم‌ذات‌پنداری با پدر را به شرطی به بهترین شکل پشت سر می‌گذارد که پدری باکفایت و لایق داشته باشد؛

[1] superego

درغیراین‌صورت، ممکن است بستری برای رشد اختلالات روانی ایجاد شود که بسته به توانایی‌های فردی، شخص می‌تواند از گسترش چنین بستری جلوگیری کند یا این‌که در مقابل مشکلات و اختلالات روانی زانو بزند. یکی از این اختلالات که در این مقاله قابل بحث می‌باشد، نارسیسیسم[1] (خودشیفتگی) است.

باید گفت از آن‌جا که کودکی گالیادکین بر خواننده پوشیده است، برای درک موضوع هم‌ذات‌پنداری با پدر، از جایگزین‌های زمان حال او و یا به بیانی دیگر، پدرهای نمادین او استفاده شده‌است؛ همان‌طور که شخصیت بیمار ناخودآگاه به‌سوی تکرار روابط تجربه‌شده در کودکی متمایل می‌شود. با درنظر گرفتن رفتار و علایق گالیادکین، می‌توان گفت او به دنبال جایگاهی در طبقات بالای جامعه است. رفتارهایی از قبیل لباس پوشیدن دغدغه‌مند، کرایه‌کردن کالسکه گران‌قیمت، تظاهر به خریدکردن یا رفتن به رستوران‌های مجلل، همه به اشتیاق او برای فردی از طبقه اشراف‌بودن اشاره می‌کنند. این قبیل رفتارها وجود یک ایدئال را در ذهن گالیادکین برملا می‌کند؛ ایدئالی که منشأ آن نمود پدر و توقعات ایجادشده به‌تبع آن است؛ به‌عنوان مثال می‌توانیم تأثیر نمود پدر را در گفتگوی گالیادکین با آندری فیلیپوییچ ببینیم: «انگیزه من در این حرف‌ها و اعمالم، که قدرت صالح و نیکخواه ریاست را در مقام پدرم می‌نشانم و سرنوشت خود را چشم‌بسته به دستش می‌سپارم، جز پاکی نیست» (۱۵۶).

به‌هرحال چون تلاش‌های گالیادکین در پُرکردن پوچی درونی‌اش به شکست ختم می‌شوند و انتظارها و تقاضاهایش از دیگران بی‌جواب می‌مانند، نمی‌تواند به این تصویر ایدئال همچنان وفادار بماند. لیبیدو[2] (انرژی روانی) می‌بایست در جایی صرف شود که نتیجه‌ای در بر داشته باشد. اتفاقی که برای او می‌افتد همانی است که یک شخص مالیخولیایی[3] تجربه می‌کند: او احساسات خود را برای آن ایدئال سرکوب و آن ایدئال را به‌عنوان هدف نهایی لیبیدو رها می‌کند. در عوض، لیبیدو به "خود" او بازمی‌گردد، که باعث می‌شود خود را به عنوان ابژه مورد علاقه یا ایدئال بگیرد؛ بنابراین، نارسیسیسم بروز می‌کند.

شخصیتی که در واقعیت است و شخصیتی که از خود انتظار دارد، با هم بسیار متفاوت هستند. خود که هدف لیبیدو شده‌است، مورد سرزنش‌های وجدان از جانب فراخود قرار می‌گیرد و این تصویری که گالیادکین از خود دارد را ضعیف‌تر و احساس نیاز برای مقاومت در برابر خودتحقیری را شدیدتر می‌کند. مقاومت ذکرشده، در شخصیت ازخودراضی همزادش مشهود است. درواقع، گالیادکین هم از خود بیزار است و هم به خود علاقه‌مند؛ بنابراین، ذهن او برخوردی از انرژی‌های متضاد را

[1] narcissism
[2] libido
[3] melancholic

تجربه می‌کند که باعث ابهام در احساسات او شده است (معیاری مهم در مالیخولیا[1]) و شخصیت گسسته، بدترین پیامدی است که به این دلیل برای او اتفاق افتاده‌است.

تاکنون هر سه "پیش‌شرط مالیخولیا" در شخصیت اول داستان، گالیادکین، ذکر شد: «فقدان ابژه»، «ابهام» و «واپس‌روی لیبیدو»(Freud, 1916: 258) . این پیش‌شرط‌ها در ادامه، بیشتر مورد بحث قرار می‌گیرند. اتفاقی که قوی‌ترین اثر را بر او می‌گذارد و باعث احساس فقدان ابژه در او می‌شود، ضربه روحی است که در مهمانی متحمل می‌شود؛ چراکه او طرد و شدیداً تحقیر می‌شود. گالیادکین با این امید که جایی در طبقات بالا پیدا کند برای معاشرت با مردمان آن رده تلاش می‌کند و از طریق رفتارهای متملقانه‌اش در رسیدن به هدف خود کوشش می‌کند. او حتی کلارا، دختر مورد علاقه‌اش را نیز همچون وسیله‌ای برای نایل‌شدن به هدف خود می‌بیند. گالیادکین به خاطر ازدست‌دادن ابژه در آن مهمانی دچار چنان تنشی می‌شود که احساس تهی‌بودن در او به اوج خود می‌رسد:

> نمی‌توانست نگاه کند... به هیچ روی ممکن نبود بتواند به کسی نگاه کند. سر به زیر انداخته، چشم بر زمین دوخته، بی‌حرکت ایستاده بود. حتی در آن میان پیش خود سوگند می‌خورد که همان شب، هر طور شده، تیری در مغز خود خالی کند. همین که این سوگند را خورد با خود گفت: «پس دیگر هر چه بادا باد» (۵۰).

آرزوی ناخودآگاه او مبنی بر نابودی «خود» در این‌جا سربرمی‌آورد. گالیادکین اکنون به دلیل موقعیت بدون ابژه‌ای که خود را در آن گرفتار می‌بیند، با احساس پوچی مواجه می‌شود.

گالیادکین نمی‌تواند زیر بار فشار ازدست‌دادن ابژه ایدئال برود؛ در عین حال نمی‌تواند این ابژه را نگه دارد. پس علاقه به ابژه ایدئال به‌صورت ناخودآگاه به خود فرد برمی‌گردد. در این صورت، ابژه را به شکلی متفاوت و متناسب با ظرفیت ذهنی خود نگه می‌دارد؛ اما از آن‌جا که از طرف آن ایدئال مورد تحقیر واقع شده، احساس نفرت به وجودآمده در این فرآیند با واپس‌روی لیبیدو به خود نیز همراه است. در نتیجه احساس تنفر، با احساس علاقه، در یک تعارض دائمی قرار می‌گیرد و این دلیلی است برای شخصیت متخاصم همزاد او که بعد از آن اتفاق متولد می‌شود.

به گفته فروید «اگر علاقه به ابژه- علاقه‌ای که نمی‌توان آن را از دست داد، علی‌رغم اینکه ابژه از بین رفته است- در هم‌ذات‌پنداری نارسیستیک[2] پناه گیرد، نفرت به این ابژه جایگزین فعال می‌شود، از آن سواستفاده می‌کند، تحقیرش می‌کند و آزارش می‌دهد» (Freud, 1916: 251). این فرآیند منجر به قوی‌شدن تنش بین

[1] melancholia
[2] narcissistic

انرژی‌های متضاد می‌شود. همان‌طور که طرف دیگر مالیخولیا، مانیا[1] (شیدایی) است، طرف دیگر گالیادکین متواضع و کم‌جرأت، گالیادکین پرتوقع و گستاخ قرار دارد. مانیا استراتژی ناخودآگاهی است که او از آن بهره می‌گیرد تا ابژه ازدست‌رفته را نادیده بگیرد. قابل توجه‌ترین ویژگی مالیخولیا «متمایل‌بودن آن به تغییر به مانیا است؛ حالتی که در نشانگانش در تضاد با مالیخولیا قرار دارد» (Freud, 1916: 253). اگرچه ابژه به دست نیامده است، اثر آن در ناخودآگاه پایدار می‌ماند؛ به این دلیل که نمودی از آن به وسیله هم‌ذات‌پنداری نگه داشته شده‌است. بنابراین، رابطه ذهنی او با ابژه ایدئال همچنان بغرنج باقی می‌ماند. هر زمان که همزاد با او رفتار نامناسبی دارد یا این که اقدام خوارکننده‌ای علیه او انجام می‌دهد، در ابتدا به مدت اندکی، احساس تنفر در او برانگیخته می‌شود و حتی ممکن است برای اعتراض به رفتارهای ناپسند همزاد تلاش کند؛ اما بعد به این نتیجه می‌رسد که اعتراض کار درستی نیست و این پریشان‌خاطری او ممکن است صرفاً زیاده‌روی آنی بر پایه احساسات حساب‌نشده و بی‌منطقش باشد:

> یاکوف پتروویچ، خطا کردم... الان به روشنی می‌بینم که در این نامه نحسم هم اشتباه کرده‌ام. یاکوف پتروویچ وقتی در روی شما نگاه می‌کنم شرمسار می‌شوم... شما نمی‌توانید باور کنید... یاکوف پتروویچ، این نامه را به من بدهید تا جلو چشم خودتان پاره‌اش کنم... یا اگر این کار ممکن نباشد، از شما تقاضا می‌کنم که آن را به معنای وارونه بخوانید... کاملاً معکوس... منظورم این است که مخصوصاً نیتی دوستانه پشت آن تصور کنید. یعنی به هر کلمه آن معنای عکس بدهید... من اشتباه کردم، یاکوف پتروویچ، مرا عفو کنید... من به وضع مصیبت‌باری گمراه شدم، یاکوف پتروویچ...(۱۶۸).

همزاد جای ایدئال ازدست‌رفته گالیادکین را پر کرده‌است، به‌همین دلیل با وجود احساس تنفر نیز نمی‌تواند از او رها شود و به قول خودش «آقای خود» باشد؛ درست همان‌طور که بیمار مالیخولیایی با ابژه ازدست‌رفته هم‌ذات‌پنداری می‌کند و توان رهایی از آن را ندارد.

بار دیگر، تعارض بین انرژی نارسیستیک و اثرات بازمانده از ابژه ازدست‌رفته دیده می‌شود. هر دو گالیادکین آرزوی فایق‌آمدن بر دیگری را در ذهن می‌پرورانند و هر دو ویژگی‌هایی دارند که برای دیگری قابل تحمل نیست. در غیر این صورت، تزویر باعث گسست شخصیتی گالیادکین نمی‌شد. گالیادکین مهتر بیشتر تحت سلطه وجدانی است که هدف آن سرکوب هر نوع نیروی شری در شخصیتش می‌باشد؛ نیروهای شری که در همزاد او پدیدار شده‌اند. گالیادکین کهتر چهره مانیاک[2] (شیدا) گالیادکین مهتر است؛ اوست که می‌خواهد با ترفندهای شرورانه‌اش در طبقات بالای جامعه جایگاهی پیدا کند تا بتواند به ایدئال خود نزدیک باشد و روزی خود آن

[1] mania
[2] maniac

ایدئال شود. به این دلیل که سرزنش‌های وجدان در او احساس پوچی ایجاد می‌کند، گالیادکین کهتر نمی‌تواند تسلط وجدان را تاب آورد، پس به ستیز با آن می‌پردازد.

همین‌طور که تعارضات درونی او حل نشده باقی می‌مانند و چه‌بسا وخیم‌تر می‌شوند، به تدریج گالیادکین توان خود را در تصمیم‌گیری از دست می‌دهد. نهایتاً، گالیادکین در جدا نگه‌داشتن امیال و خواهش‌های متعارض خود و همچنین دو شخصیت متفاوتش درمی‌ماند. این مطلب در انتهای داستان، زمانی که هر دو گالیادکین به هم می‌پیوندند، به روشنی نمایان است:

> نغمه ناقوس در سر آقای گالیادکین پیچید و پرده‌ای جلوی چشمانش را گرفت. به نظرش رسید که گروه کثیری، صف درازی گالیادکین، همه کاملاً شبیه به هم، با سر و صدای زیاد، از همه درها به درون تالار ریختند... اما دیگر دیر شده بود... صدای بوسه تزویر در تالار پیچید... (۲۰۷).

در این‌جا سردرگمی و گسست شتخصیتی به وضعی بحرانی رسیده‌است. بی‌ثباتی روانی او از توانش برای نگهداشتن وضعیت پیشین فراتر می‌رود و درنهایت او را کاملاً غرق در جنون می‌کند. به بیانی دیگر، ابژه مشخص برای نیروگذاری لیبیدو کم‌کم محو می‌شود. سرگردانی لیبیدو باعث می‌شود گالیادکین نتواند تصویر ثابتی از موقعیتش داشته باشد و او را گرفتار هویتی کاملاً فروپاشیده می‌کند.

۳. نقش زن در دنیای گالیادکین

گالیادکین به دختری علاقه‌مند است که رابطه با او به دلیل تفاوت‌های فردی-اجتماعی دشوار است. علاوه بر این، در ذهن گالیادکین موانعی روانی وجود دارد که او را از داشتن رابطه‌ای جدی بر مبنای واقعیت منع می‌کند. هدف از این بخش بررسی ناتوانی گالیادکین در ایجاد رابطه با زن مورد علاقه‌اش است؛ این‌که چگونه تحت تاثیر نمود مادر، که از خیالات ناخودآگاه دوران کودکی باقی مانده است، قرار می‌گیرد.

احساس گالیادکین به کلارا هرچند که در زندگی‌اش اهمیت بسیاری دارد نباید با علاقه راستین اشتباه گرفته شود. رفتارهای نامتعارف او برای رسیدن به کلارا نشان می‌دهند احساسش از مشکلات روانی نشأت می‌گیرد. گالیادکین یگانه‌دختر برندییف آلسوفی ایوانوویچ را به‌عنوان ابژه عشقی خود انتخاب کرده‌است. همان‌طور که برندییف نمایانگر نمود پدر در ذهن گالیادکین است، این انتخاب را می‌توان با توجه به نظریه عقده ادیپ بررسی کرد: «از وقتی به یاد دارم گردنم زیر بار بزرگواری‌های اوست و به یک معنا بر گردنم حق پدری دارد» (۵۴). برندییف برای گالیادکین یک ابژه ایدئال است. درواقع هم‌ذات‌پنداری با پدر، نقش عقده ادیپ گالیادکین را در ارتباط با کلارا و پدرش روشن‌تر می‌کند. احساس شدید فقدان باعث شده‌است عقده ادیپ به شکلی بیمارگون ذهن او را آشفته کند. او برای برگرداندن احساس

بی‌نیازی و کامل‌بودن که زمانی با مادر خویش تجربه کرده بود، ناخودآگاه به دنبال رابطه‌ای است که تداعی‌گر حس کمال آن دوران باشد.

در مهمانی‌ای که آلسوفی ایوانوویچ به مناسبت تولد دخترش برپا کرده، گالیادکین، دل‌مشغول راهی است تا خود را به کلارا برساند. او چنان درمانده و پریشان‌حال است که خواننده دغدغه‌اش را در این موقعیت به وضوح می‌بیند. نکته اول که نخستین وضع نابسامان روانی او را برملا می‌کند این است که بدون دعوت به آن مهمانی می‌رود. نکته دوم این است که حدوداً سه ساعت در یک جارختی در خانه آلسوفی ایوانوویچ پنهان می‌شود، ناتوان از این‌که چه تصمیمی بگیرد:

> عجالتاً از دو ساعت و اندی پیش، بین اشکاف و پاروان، در سرما، میان همه‌جور خرده‌ریز و آت‌وآشغال پایداری می‌کند و فقط می‌کوشد برای توجیه وضع خود این عبارت حکیمانه زنده‌اد ویلل، وزیر فقید فرانسوی، را پیش خود تکرار کند که "صبر تلخ است، ولیکن برِ شیرین دارد" (۴۶).

بعد از سه ساعت شک و درماندگی با رفتاری بسیار ناشیانه راه خود را به سمت کلارا پیش می‌گیرد:

> اصلاً به کسی نگاه نمی‌کرد... بلکه به نیروی همان فنر مرموزی که او را به پیش خیزانده و نخوانده به این مجلس انداخته بود حرکت می‌کرد. بعد باز هم پیش رفت و بعد پیشتر رفت و ضمن این پیشروی به مشاوری تنه زد و پایش را لگد کرد. تازه پیش از او هم بر دنباله دامن پیرهن پیربانوی محترمی پا گذاشته و آن را کمی پاره کرده بود و نیز به پیشخدمتی که سینی در دست می‌گذشت تنه زده و چند نفر دیگر را هل داده بود... اما به هیچ یک از این تصادم‌های خود، آگاه نبود، یا بهتر است بگوییم که آگاه بود اما هیچ اعتنا نمی‌کرد و سر به پیش انداخته جلو می‌رفت و می‌رفت تا آنکه ناگهان خود را مقابل کلارا آلسوفیونا یافت... (۴۹).

در ذهن او این مسئله تثبیت شده است که اگر تلاش کند، هرچند ناهنجار، می‌تواند کلارا را به‌دست آورد؛ درست مانند رفتار نوزادی که به مادر خود احتیاج دارد. هر زمان که نوزاد به چیزی احتیاج دارد و یا از وضعیت فعلی خود ناراضی است با گریه‌کردن سعی بر جلب توجه مادر دارد تا خواسته‌اش را برآورده کند. با توجه به بحث فروید درباره مکانیزم دفاعی "بازگشت" می‌توان علت تکرار انگیزه‌ها و احساسات دوران نوزادی را یافت. به گفته فروید «آمال و آرزوها در دوران کودکی غالباً راحت‌تر برآورده می‌شوند؛ بنابراین شخص از حقایق آزاردهنده کنونی عقب‌نشینی کرده، به موقعیت کودکی خود باز می‌گردد (۱۳۹۲: ۵۹). همچنین، فروید معتقد است مکانیسم بازگشت با "نیاز به متکی‌بودن" مرتبط است. «علت ارتباط میان بازگشت و نیاز به متکی‌بودن در این است که نوزاد انسان، بیش از هر موجود دیگری در سنین کودکی مورد پرستاری و مراقبت قرار می‌گیرد» (همان: ۶۱). این مراقبت در نوزاد «علاقه و انسی را به‌وجود می‌آورد که در بزرگسالی، غیر قابل اتمام

است و وجود این اتکا نیز برای فرد لذت‌بخش است» (همان). بنابراین، گالیادکین در مواجه با احساس ناکامی و شکست در زندگی‌اش به دنبال بازسازی دنیای امن کودکی است و در این راه به دنبال جایگزینی برای تصویر مادر در ذهن خویش می‌گردد.

۴. عشق و نارسیسیسم

گالیادکین برای جبران فقدان درونی به تصویر بهتری از خود نیاز دارد؛ تصویری ایدئال که یادآور نمود پیروزمند پدر در دنیای خیالی کودکی است. در مهمانی ذکرشده گالیادکین با اشتیاق به فکر اقدامی قهرمانانه برای کلارا است:

> اگر ناگهان زنجیر این چلچراغ پاره شود و بر سر حاضران فرو افتد، من به یک جست خودم را به کلارا آلسوفیونا می‌رسانم و از خطر نجاتش می‌دهم و می‌گویم: نترسید دوشیزه بانوی عزیز، هیچ خطری برای شما نیست. من بودم که نجاتتان دادم (۵۳).

درباره نارسیسیسم فروید توضیح می‌دهد زمانی که لیبیدو سرکوب شده‌است، ابژه‌های مورد علاقه فرد، راضی‌کننده نیستند؛ چراکه علاقه‌مندشدن در این فرد، همچون ازدست‌دادن چیزی از درون خود است. اگر چنین شود، تنها راه برای بازگشت به حالت اولیه خود، این است که لیبیدو از ابژه مورد علاقه گرفته و به خود واپس رانده شود (2007: 57). بنابراین، سرکوب لیبیدو باعث واپس‌رانی آن از ابژه‌های خارجی می‌شود و به خود بازمی‌گردد.

برای گالیادکین کلارا به مثابه وسیله‌ای است برای دوست‌داشتن خود. او فقط نمودی است که گالیادکین به کمک آن می‌خواهد آرزوهای نارسیستیک خود را برآورده کند. ذهن او نیاز به متمرکزشدن بر خواهش‌های نارسیستیک خود دارد تا بتواند لیبیدو را به "خودِ" تهی‌شده‌اش بازگرداند و از این طریق به حیاتش ادامه دهد. گالیادکین می‌خواهد با علاقه آن زن، خودِ خردشده‌اش را ارزش بخشد، و در سطحی کاملاً خیالی خود را به جایگاه آن خانواده برساند و با ایدئال خویش هم‌ذات‌پنداری کند.

گالیادکین نمی‌تواند علاقه‌ای راستین به کلارا داشته باشد. او می‌خواهد احساسش را در جایگاهی خیالی نگه دارد و با آن در سطح واقعیت و فراتر از تخیلات خویش روبه‌رو نشود. در پایان داستان، گالیادکین چنین نتیجه می‌گیرد که باید به کلارا بگوید نمی‌توانند با یکدیگر باشند:

> اشکال کار این است که اصلاً ممکن نیست، دختر خانم! حالا که کار به اینجا کشیده، باید خدمتتان عرض کنم که ممکن نیست. قانون اجازه نمی‌دهد که کسی یک دخترخانم معصوم و شریف را قُر بزند. هیچ دختری را نمی‌توانی بی‌رضایت پدر و مادرش از خانه‌اش بیرون ببری!...تازه که چه؟ اصلاً این کار چه لزومی دارد (۱۸۴)؟

او تنها به خیالی از کلارا نیاز دارد تا با آن به تصورهای قهرمانانه از خود و هم‌ذات‌پنداری با ایدئال‌های مذکر آن طبقه اجتماعی مجال رشد دهد.

علاوه بر این‌ها، تمایل به ابراز خشونت علیه کلارا را نیز در سر دارد که بیش از پیش نشان‌دهنده نقش ابزاری او در ذهن گالیادکین است؛ به عنوان مثال در جایی که گالیادکین در نزدیکی خانه کلارا منتظر اوست، چنین خود را آماده می‌کند:

> هیچ غزل‌خوانی و ناز و نوازشی در کار نیست بهتر است فکرش را هم نکنید... امروز روز، دخترخانم... شوهر، ارباب است و یک زن خوب و تربیت‌شده از هر حیث باید رضایت او را جلب کند. امروز، خانم‌جان، در قرن صنعت، هیچ شوهری با مهربانی و این‌جور چیزها زنش را لوس نمی‌کند (۱۹۸).

نکته پایانی و مکمل درباره این شخصیت زن، این است که کلارا در داستان تنها به عنوان ابژه عشقی معرفی می‌شود و نه به‌عنوان شخصیتی مستقل و قابل توجه. خواننده هیچ اطلاعات خاصی از او به‌دست نمی‌آورد. او تنها به‌عنوان دختر یک عالی‌رتبه شناخته می‌شود. به این شیوه، داستایوسکی این نکته را روشن کرده است که تعارضات در این رمان به‌خاطر شخصیت زنی با اهمیت به‌وجود نیامده‌اند؛ بلکه صرفاً ریشه در ذهن بیمار گالیادکین دارند.

تصویری که گالیادکین از خود به همراه دختری زیبا، جوان و اشراف‌زاده ساخته‌است، فقط خاصیتی بیمارگون و نارسیستیک دارد. با دامن‌زدن به این خیالات، عقده ادیپ در او مشکل‌زاتر می‌شود و در نتیجه باعث می‌شود در ذهن، خود را چون شوالیه‌ای ببیند که به‌سوی شاهزاده‌خانم خود به‌پیش می‌راند و در این راه عقاید خصمانه‌ای نیز نسبت به دیگران، که او آن‌ها را رقیب و دشمن می‌پندارد، می‌پروراند. فروید نیز در *داستایوسکی و پدرکشی* به وجود این مضمون در ادبیات اشاره می‌کند. او درباره *ادیپ شهریار* اثر سوفوکل، *هملت* اثر شکسپیر و *برادرن کارامازف* اثر داستایوسکی از «رقابت جنسی برای تصاحب یک زن» (۱۳۹۳: ۲۵) می‌نویسد.

نتیجه

هدف از این بررسی، تحلیل روان‌کاوانه رمان *همزاد* اثر داستایوسکی برای درک بهتر انگیزه‌های نهان شخصیت اول داستان بود. گالیادکین کارمند دولتی است که به‌تدریج از واقعیت فاصله می‌گیرد و گرفتار مشکلات روانی می‌شود. تحت تأثیر رانه زندگی برای بقا و محافظت از "خود"، ناخودآگاه همزادی در ذهن گالیادکین به‌وجود می‌آید که بتواند امیالش را برآورده سازد، بی‌آن‌که سرزنش‌های وجدان مانعی بر سر راهش شود. دوگانگی در او رانه‌های درونی را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و تنش به‌وجودآمده، گالیادکین را هر چه بیشتر گرفتار دنیای خیالاتش می‌کند. در این شرایط، رانه مرگ نیرو می‌گیرد تا خود ضعیف را از میان ببرد. همچنین، تثبیت نمود پدر در ذهن گالیادکین انگیزه‌های خودویرانگرانه رانه مرگ را

قـوت می‌بخشـد و خـود را ضعیـف و ضعیف‌تـر می‌کنـد. نمـود مـادر باعـث می‌شـود گالیادکیـن خیـال کمـال و بی‌نیـازی را در سـر بپرورانـد. علاقـه گالیادکیـن بـه کلارا نیـز اساسـی نارسیسـتیک دارد؛ چراکـه گالیادکیـن در کنـار او می‌توانـد بـه جامعـه اشـراف راه یابـد و بـه ایدئال‌هایـش نزدیک‌تـر شـود. موضـوع دیگـر مـورد بررسـی پیش‌شـرط‌های مالیخولیـا در گالیادکیـن بـود. ازدسـت‌دادن ابـژه مـورد علاقـه، او را گرفتـار سـردرگمی و ابهـام می‌کنـد. بـرای جبـران ایـن فقـدان لیبیـدو، بـه خـود بـاز می‌گـردد کـه ایـن خـود تمایـلات نارسیسـتیک او را قوی‌تـر می‌کنـد. بنابرایـن، بـا رویکـردی روان‌کاوی بحـث شـد کـه چگونـه پیچیدگی‌هـا و تلاطـم هـای درونـی گالیادکیـن به‌تدریـج او را گرفتـار مشـکلات روانـی می‌کننـد و درکنـار عوامـل دیگـری چـون نظـام طبقاتـی و ارزش‌گـذاری جامعـه، باعـث تباهـی روانـی او می‌شـوند.

منابع

اندرسن، سوزان لی. (۱۳۹۸). *فلسفه داستایفسکی*. ترجمه خشایار دیهیمی، تهران: فرهنگ نشرنو.

اُیبد، فمی. (۱۳۹۷). *ادبیات و روان‌پزشکی*. ترجمه ناصر همتی و ناصر معین، تهران: نیلوفر.

برد، رابرت. (۱۳۹۴). *نگاهی به زندگی و آثار داستایفسکی*. ترجمه مهران صفوی و میلاد میناکار، تهران: انتشارات ققنوس.

داستایفسکی، فیودور. (۱۳۹۲). *همزاد*. ترجمه سروش حبیبی، تهران: ماهی.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۴). *ایگو و اید (من و نهاد)*. ترجمه امین‌پاشا صمدیان، تهران: پندار تابان.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳). *داستایوسکی و پدرکشی*. کتاب سبز. ترجمه حسین پاینده.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲). *مکانیزم‌های دفاع روانی*. ترجمه حبیب گوهری‌راد و محمد جوادی، تهران: رادمهر.

هورنای، کارن. (۱۳۹۴). *تضادهای درونی ما*. ترجمه محمدجعفر مصفا، تهران: بهجت.

Conradi, Peter. (1988). *Fyodor Dostoevsky*. New York: Macmillan Education.

Freud, Sigmund. (1916). *Mourning and Melancholia* (Vol.14), (James Strachey, Trans.). (pp. 243-258). The Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis.

Freud, Sigmund. (1925). *Uncanny* (Vol. 17), (James Strachey, Trans.). (pp. 219-253). The Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis.

Freud, Sigmund. (2007). On the Introduction of Narcissism. In *Beyond Pleasure Principle and Other Writings*, (Trans. and Ed. John Reddick). (pp. 35-59). London: Penguin Books.

Freud, Sigmund. (2007). The Ego and the Id. In *Beyond Pleasure Principle and Other Writing*, (Trans. and Ed. John Reddick), (pp. 69-120). London: Penguin Books.

Mr. Goliadkin's Split Personality: A Psychoanalytical Study of Dostoyevsky's *The Double*

Sayyed Rahim Moosavinia[1]
Ala Bavarsad[2]

Abstract

Using a psychoanalytical approach, this paper studies Fyodor Dostoyevsky's *The Double* to have a better understanding of the main character's inner forces and subconscious motives. Goliadkin, the main character, is a government clerk who gradually separates from reality. The argument in this paper is based on Sigmund Freud's theory of drives. An important cause of the main character's disruption of identity can be figured out through Freud's explanation about the two primary life and death drives which control every individual's psychic apparatus. The paper discusses the ways in which life drive influences Goliadkin's strategies for survival and how his feelings of insufficiency cause the death drive to thrive; consequently, the creation of an aggressive double follows. Next, the paper draws on Freud's theory of Oedipus complex to discuss the protagonist's dualistic tendencies, his abnormal way of dealing with social circumstances and his fantasies about love. Finally, Goliadkin's behavior and thoughts are psychoanalytically studied according to the symptoms of melancholia.

Keywords: *The Double*, Drive, Fyodor Dostoyevsky, Psychoanalysis, Split personality

[1] Professor of English Literature, Faculty of Letters and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran moosavinia@scu.ac.ir

[2] M.A. of English Literature, Faculty of Letters and Humanities,Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran ala.bavarsad@outlook.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۳۹-۵۷
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.3941.1018

بررسی کارکرد نمایش فیلم در آموزش نوین متون ادبی؛ مطالعه موردی: آموزش *شاهنامه*

محمد کاظم نظری قره چماق[۱]

چکیده

تلفیق روش سنتی تدریس با شیوه‌های نوین مبتنی بر کاربرد فناوری دیداری و شنیداری، افزون بر روان‌سازی فرآیند یادگیری و تعمیق آن، می‌تواند اهداف حیطه عاطفی را نیز برآورده کند. پژوهش بینارشته‌ای حاضر براساس "تلفیق" و"تعامل" حوزه‌های تعلیم و تربیت، روان‌شناسی، سینما و ادبیات نوشته شده‌است که از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت و روش، توصیفی- پیمایشی است. جامعه آماری پژوهش، شامل تمامی دانش‌آموزان پایه یازدهم دوره متوسطه دوم شهر تربت‌جام است که از این بین، ۶۰ نفر به روش نمونه‌گیری خوشه‌ای انتخاب شدند. ابزار اندازه‌گیری، نمایش فیلم عروسکی *افسانه ماردوش* در تدریس درس "کاوه دادخواه" از کتاب فارسی پایه یازدهم و پرسشنامه محقق‌ساخته است. پرسشنامه در سه حیطه تنظیم شده‌است؛ طبقه A: پرسش‌هایی که یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس را می‌سنجند؛ طبقه B: پرسش‌هایی که حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری را ارزیابی می‌کنند و طبقه C: پرسش‌هایی که امکانات و توانایی‌های سمعی و بصری فیلم را در یادگیری، مورد ارزشیابی قرار می‌دهند. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد در حیطه‌های شناختی و عاطفی، نمایش فیلم در تکمیل و ثبات یادگیری، آشنایی دانش‌آموزان با *شاهنامه*، رغبت آنان نسبت به کسب هویت ایرانی، الگوپذیری از شخصیت‌های *شاهنامه* و حس وطن‌دوستی تأثیر بالایی دارد. بیشترین تأثیر بر دانش‌آموزان، علاقه به استفاده از نام‌ها و واژه‌های اصیل ایرانی است و کمترین اقبال مربوط به جلوه‌های سمعی و بصری فیلم است.

واژه‌های کلیدی: تدریس، *شاهنامه* و سینما، فیلم و آموزش ادبیات، اهداف رفتاری، نظریه الگوگیری.

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران Mk.nazari@yahoo.com.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۶

مقدمه

کاربرد روش‌های نوین تدریس و بهره‌گیری از ظرفیت‌های گوناگون در امر آموزش، جهت یادگیری عمیق و همه‌جانبه، پرداختن به تحقیقات بینارشته‌ای را در حوزه تعلیم‌وتربیت، بیش از پیش ضروری ساخته‌است. با "تلفیق[1]" و "تعامل[2]" ظرفیت‌ها و مؤلفه‌های ویژه رشته‌های گوناگون (از قبیل مبانی نظری، روش تحقیق، داده‌ها و اطلاعات، منابع تخصصی، صاحب‌نظران، کارکردها، نشریه‌های تخصصی) می‌توان فرایند پاسخگویی به یک سؤال، حل یک مسئله پیچیده یا کاربرد یک روش جدید در انتقال مطالب علمی را فراهم و تسریع کرد. «بینارشته‌ای عبارت است از فرآیند پاسخ به سؤال، حل یک مسئله یا مواجهه با یک موضوع پیچیده و گسترده که نتوان با یک رشته یا تخصص بدان پرداخت» (Klein, newell,1997: 393- 394). در تعریفی دیگر «تحقیقات بینارشته‌ای شامل تحقیقاتی است که با درهم‌تنیدن اطلاعات و نظریه‌های دو یا چند رشته با شاخه‌های مختلف علوم به حل مسائلی می‌پردازد که پاسخ‌شان در فضای محدود یک رشته یا علم به‌دست نمی‌آید» (انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۴). رابطه ارجاعی (بینامتنیت)، رابطه کارکردی و رابطه قدرت (توان) انواع رابطه بینارشته‌ای محسوب می‌شوند (پرویزی، ۱۳۸۸: ۱۱). منظور از رابطه کاربردی بین رشته‌ها «اصلاح و بسط یک چارچوب نظری از یک قلمرو برای کاربست آن در قلمروی دیگر» است (چاندرا موهان، ۱۳۸۸: ۲۸).

نظر لینچ[3] نیز این است که «مطالعات میان‌رشته‌ای، صرفاً به معنای احاطه بر چند رشته یا انجام مشترک کار توسط افرادی با تخصص‌های مختلف نیست؛ بلکه در آن از آموزه‌های رشته‌های مختلف برای بسط مدل‌های مفهومی، توضیح و مفهومی‌کردن نتایج، به‌کارگیری روش‌های یکدیگر و ایده‌گرفتن از دانش زمینه‌ای رشته‌های مختلف استفاده می‌شود» (قاسمی و امامی میبدی، ۱۳۹۴: ۵).

با تعامل و تلفیق رشته‌ها در حوزه تعلیم و تربیت، می‌توان به روشی نوین و خلاق در شیوه تدریس دست یافت که فرایند یادگیری و یاددهی را نسبت به روش‌های سنتی کارآمدتر کند و با انتظارات سند تحول بنیادین آموزش‌وپرورش مطابقت داشته باشد. از سویی این حوزه در عمل با مشکلات زیادی روبه‌روست؛ «یکی از مشکلات کنونی، این است که به‌خاطر نبود یک نظریه تربیتی کاملاً مشخص، گفتگو در باب عمل، یک سلسله تعمیم‌های تجربی کنترل‌نشده و نامنظم است یا یک رشته اندرزها و پیشنهادهای فاقد شواهد تجربی» (اسمیت، ۱۳۹۰: ۱۱۳). در این باره پژوهش بینارشته‌ای حاضر مبتنی بر اجرای یک روش تدریس نگاشته شده‌است که نشان دهد در مقام عمل چگونه می‌توان از دستاوردها و ظرفیت‌های سینما و فیلم و روان‌شناسی در امر تعلیم و تربیت نیروی انسانی در حوزه ادبیات فارسی استفاده کرد.

[1] integrating
[2] interacting
[3] lynch

چند درس در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره دوم متوسطه، به ادبیات حماسی و داستان‌های *شاهنامه* اختصاص یافته‌است. جهت نشان‌دادن تأثیر فیلم بر حیطه عاطفی و تکمیل فرایند یادگیری در حیطه شناختی و مهارتی، درس "کاوه دادخواه" از کتاب یازدهم انتخاب شد و پس از تدریس با روش مشارکت گروهی، فیلمی متناسب با موضوع درس نمایش داده شد. با این روش در پی پاسخ به این پرسش‌ها هستیم:
۱. نمایش فیلم یا پویانمایی در تدریس بخش‌هایی از *شاهنامه*، در رسیدن به اهداف حیطه عاطفی و تکمیل و ثبات یادگیری در اهداف حیطه‌های شناختی و مهارتی چه تأثیراتی دارد؟
۲. تدریس با شیوه نمایش فیلم، چه اندازه به گسترش فرهنگ *شاهنامه* در بین دانش‌آموزان کمک می‌کند؟

پیشینه پژوهش

درباره تأثیر نمایش فیلم بر آموزش و یادگیری، کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده‌است؛ از جمله: وادی[1] و دراکسلر[2] (۱۳۸۴) در کتاب *فناوری برای آموزش (قابلیت‌ها، پارامترها و چشم‌اندازها)* در شانزده فصل کوشیده‌اند پیچیدگی‌ها و تنگناهای مدرن‌سازی نظام‌های آموزشی، اعم از آموزش‌وپرورش و آموزش عالی را با توجه به برنامه‌های توسعه فناوری اطلاعات و ارتباطات در آموزش تجزیه و تحلیل کنند. دشتی (۱۳۹۲) در مقاله «فیلم و یادگیری ماندگار: نگاهی به اهداف و آثار جشنواره بین‌المللی رشد»، ابتدا به تاریخچه استفاده از فیلم آموزشی در ایران پرداخته و آورده‌است که نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های علمی و آموزشی و تربیتی در سال ۱۳۴۲ برگزار شد و پس از پیروزی انقلاب، بعد از وقفه‌ای، جشنواره بین‌المللی فیلم رشد در سال ۱۳۶۴ شروع شد. او در ادامه به شرایط ماندگاری جشنواره فیلم رشد و تأثیرگذاری آن در فرایند یاددهی- یادگیری پرداخته‌است. خطایی (۱۳۹۱) در مقاله «کاربرد چندرسانه‌ای در آموزش غیرمستقیم و فرهنگ‌سازی نزد کودکان و نوجوانان: با تأکید بر فیلم و بازی‌های رایانه‌ای»، کوشیده‌است با روش غیرمستقیم توجیه کند آموزش، انتقال و ترویج ارزش‌های اخلاقی، علمی و فرهنگی از طریق چندرسانه‌ای‌ها، به‌ویژه فیلم، پویانمایی و رایانه، موجب تحوّل اخلاقی و فرهنگی در کودکان و نوجوانان می‌شود. خاشی جمال‌زهی (۱۳۹۹) در مقاله «تأثیر روش تدریس دیداری با استفاده از پاورپوینت، فیلم و عکس و بر مبنای الگوی مدیریت آموزشی بر یادگیری مفهومی»، به این نتیجه می‌رسد که الگوی مدیریت آموزشی بر اساس تدریس دیداری، بر یادگیری مفهومی درس تاریخ تأثیر قابل توجهی داشته‌است. ابراهیمی و طالعی (۱۳۹۵) در مقاله «آموزش زبان با کمک فیلم»، رسیدن به برخی از اهداف آموزشی را، بدون بهره‌گیری از فیلم، بسیار مشکل می‌دانند و کوشیده‌اند تا اهداف و تأثیر فیلم‌های آموزشی را در آموزش زبان دوم بیان کنند. مقالات دیگری نیز در دسترس است که تأثیر نمایش فیلم را در تدریس دروس مختلف بررسی

[1] Wadi
[2] Draxler

کرده‌اند؛ اما در موضوع تأثیر نمایش فیلم در آموزش درس‌های *شاهنامه* در کتب درسی، تاکنون پژوهشی انجام نشده‌است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت و روش، از نوع توصیفی-پیمایشی است. جامعه آماری پژوهش، شامل تمام دانش‌آموزان پایه یازدهم دوره متوسطه دوم شهر تربت‌جام است که از این بین تعداد ۶۰ نفر دانش‌آموز پسر از دو دبیرستان نمونه دولتی و استعدادهای درخشان، با نمونه‌گیری خوشه‌ای، انتخاب شدند.

ابزار اندازه‌گیری، نمایش فیلم عروسکی *افسانه ماردوش* در تدریس درس "کاوه دادخواه" و پرسشنامه محقق ساخته‌است. این پرسشنامه در سه حیطه تنظیم شد؛ طبقه A: پرسش‌هایی که تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس را می‌سنجند؛ طبقه B: پرسش‌هایی که حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری را می‌سنجند و طبقه C: پرسش‌هایی که امکانات و توانایی‌های سمعی و بصری فیلم در جهت یادگیری درس را مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

برای سنجش روایی پرسشنامه، از روش روایی محتوایی استفاده شده‌است. پرسشنامه در اختیار کارشناسان و متخصصین قرار گرفت و پس از بررسی نظرات آن‌ها، روایی پرسشنامه تأیید شد؛ «منظور از روایی این است که مقیاس و محتوای ابزار یا سؤالات مندرج در ابزار، دقیقاً متغیرها و موضوع مورد مطالعه را بسنجد» (سکاران، ۱۳۸۸: ۶۵).

بررسی پایایی این پرسشنامه با محاسبه ضریب آلفای کرونباخ انجام شد که بر اساس پیشنهاد کلاین[1] (۱۹۹۹)، به‌طور عمومی برای آزمون‌های شناختی، مانند آزمون‌های هوش، ارزش مورد قبول ۰/۸ و برای آزمون‌های توانایی، ارزش مورد قبول پایایی ۰/۷، مناسب است. «منظور از پایایی این است که ابزار اندازه‌گیری در شرایط یکسان تا چه اندازه نتایج یکسانی به‌دست می‌دهد» (سرمد و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۳۵).

در این پژوهش ضریب آلفای کرونباخ برای کل پرسشنامه ۰/۸۶ است که نشان می‌دهد پرسشنامه از اعتبار مطلوبی برخوردار است. این ضریب برای طبقه A، ۰/۷۰، طبقه B، ۰/۷۷ و طبقه C، ۰/۷۴ است.

در تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، از نرم‌افزار SPSS18، آمار توصیفی شامل فراوانی و درصد و از آمار استنباطی شامل آزمون t تک‌نمونه و آزمون رتبه‌ای فریدمن استفاده شد.

تبیین نظری موضوع

استفاده از روش بینارشته‌ای برای اموری چون تدریس چالش‌هایی دارد. «چالش فراروی میان‌رشته‌ای‌گرایی در عرصه تدریس و یادگیری، غالباً به فائق‌آمدن بر ناهمخوانی موجود بین سطح علائق، منافع و ... و آمادگی برای مبادرت به تغییرات در ساختارهای سازمانی مربوط می‌شود» (چاندرا موهان، ۱۳۸۹: ۳۴۸). هنگام اجرای این شیوه تدریس و نگارش این پژوهش نیز برخی چالش‌ها وجود دارند؛ اما با تغییرات

[1] Klein

اجتماعی و فرهنگی و پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیکی، بسیاری از چالش‌ها و موانع از بین خواهند رفت. در این قسمت از پژوهش، به تبیین آن دسته از مبانی نظری در حوزه‌های تعلیم و تربیت، روان‌شناسی، فیلم و سینما و ادبیات می‌پردازیم که در نوشتن این جستار به کار آمده‌اند.

الف. اهداف کلی تعلیم و تربیت در سند تحول بنیادین آموزش‌وپرورش

انسان موجودی مستعد برای رسیدن به کمال است. برنامه‌ها و اهداف تعلیم و تربیت، به‌منظور تسهیل سیر صعودی و استکمال انسان در همه ابعاد طراحی می‌شوند. «تعلیم و تربیت عبارت است از کشف استعدادهای طبیعی و شکوفاساختن آن‌ها» (کاردان و دیگران، ۱۳۷۴: ۳۴۱). در سند تحوّل بنیادین آموزش‌وپرورش، به‌عنوان طرح و برنامه هدفمند تعلیم و تربیت، به «بهره‌گیری از تجهیزات و فناوری‌های نوین آموزشی و تربیتی در راستای اهداف» (بی‌نام، ۱۳۸۹– ۱۳۹۰: ۳۲) چند بار اشاره شده‌است و در توصیفات مدرسه نیز ویژگی‌هایی چون «پاسخگویی به نیازها، علایق و رغبت دانش‌آموزان در راستای مصالح و چهارچوب نظام معیار اسلامی»، «تسهیل‌کننده هدایت و یادگیری» و «برخوردار از بهره‌مندی فناوری آموزشی در سطح معیار» ذکر شده‌است (همان: ۲۳). در چشم‌انداز این سند، به ویژگی دیگر مدرسه؛ یعنی «توانمند در زمینه‌سازی برای شکوفایی فطرت و استعداد و شکل‌گیری هویت یکپارچه اسلامی، انقلابی- ایرانی دانش‌آموزان، با توجه به هویت اختصاصی آنان» اشاره شده‌است. (همان: ۲۱). در "بیانیه ارزش‌ها" از این سند، به مواردی چون «صیانت از وحدت ملی و انسجام اجتماعی با محوریت هویت مشترک اسلامی- ایرانی و ... وطن‌دوستی و افتخار به ارزش‌های اصیل و ماندگار اسلامی- ایرانی» (همان: ۱۸) اشاره شده‌است. در این ارجاعات، دو موضوع مورد تأکید است: یکی کسب هویت اسلامی ـ ایرانی و دیگری بهره‌مندی از تجهیزات و فناوری‌های نوین در آموزش.

ب. تبیین فواید نمایش فیلم و نظریه الگوگیری مبنای یادگیری مشاهده‌ای از بندورا

یکی از اهداف استفاده از فیلم به‌عنوان وسیله کمک آموزشی، این است که در تعمیق یادگیری، از طریق تحت تأثیر قراردادن حواس بینایی و شنوایی، نقش مؤثری دارد؛ به‌گونه‌ای‌که «۰/۷۵ یادگیری از طریق کاربرد حس بینایی و ۰/۱۳ از طریق حس شنوایی صورت می‌گیرد» (آرمین، ۱۳۹۳: ۲۴۹). «یادگیری گروهی، تکرار تجربه‌های یادگیری، صرفه‌جویی‌ها، ایجاد انگیزه، فراهم‌آوردن تجربه‌های یادگیری خاص و نشان‌دادن حرکت» (همان: ۲۳۰)، ازجمله مزایای کاربردی فیلم در موقعیت‌های آموزشی است که به درک عمیق‌تر یادگیری و رسیدن به اهداف آموزشی در حیطه‌های شناختی و عاطفی کمک بسزایی می‌کند.

استفاده از امکانات دیداری و تأثیر آن‌ها در یادگیری، مورد تأیید روان‌شناسان

است. آلبرت بندورا[1] (۱۹۲۵) بر نظریه "الگوگیری" مبنای یادگیری مشاهده‌ای تأکید دارد. «این اندیشه که یادگیری می‌تواند از طریق مشاهده یا نمونه و مثال به‌جای تقویت مستقیم انجام گیرد، بارزترین جنبه نظریه یادگیری اجتماعی بندورا است. از طریق الگوگیری؛ یعنی مشاهده‌کردن رفتار یک سرمشق یا الگو و بعد تکرار رفتار، امکان اکتساب پاسخ‌هایی فراهم می‌شود که قبلاً هرگز انجام نگرفته‌اند یا نشان‌داده نشده‌اند؛ همچنین می‌توان پاسخ‌هایی را که پیشاپیش در خزانه رفتاری یک شخص وجود دارد، تقویت یا تضعیف کرد» (شولتز، ۱۳۸۹: ۴۹۹).

ج. ظرفیت‌های نمایشی *شاهنامه*

شاهنامه فردوسی ظرفیت‌های زیادی در ایجاد و رشد هنرهای گوناگون فراهم کرده‌است. «هنرهای تجسمی، دیوارنگاری، مصورسازی کتاب‌ها و هنرهای نمایشی» (طالبی، ۱۳۶۹: ۱۰۸) و «نقالی، نقاشی مینیاتور و تذهیب، نقش قالی، کوزه ،کاشی، منبّت‌کاری و ورزش باستانی» (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۳۹)، برگرفته و ملهم از *شاهنامه* هستند. با گسترش تئاتر و فیلم و بهره‌گیری هنر نمایشی از آثار ادبی، *شاهنامه* فردوسی، همواره یکی از آثاری بوده‌است که توجه هنرمندان این حوزه را به خود جلب کرده‌است. «در تصور من، تراژدی‌های *شاهنامه*؛ جمشید، سهراب، اسفندیار، سیاوش، جریره و... از زیباترین و غنی‌ترین تراژدی‌های موجود در جهان‌اند و به محض آنکه شما "کلید اجرایی" آن را یافتید، تبدیل می‌شوند به آثار نمایشی بسیار باارزش و در خور تعمق» (هاتفی، ۱۳۶۹: ۱۷۸).

روند نمایشنامه‌نویسی از *شاهنامه* از سال (۱۲۹۳ ق.) شروع شد و تا سال (۱۳۵۰ ش.) تعداد ۸۲ نمایشنامه بر اساس داستان‌های *شاهنامه*، نوشته و اجرا شد (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۳۹).

«طرح داستانی، شخصیت، کشمکش، بحران، نقطه اوج، معرفی و گفتگو» (بلیکر، ۱۳۷۲: ۱۴۹) عناصر فیلمنامه هستند. با نگاهی به پژوهش‌های علمی انجام شده در مورد *شاهنامه*، مشخص می‌شود که این اثر، از تمام عناصر داستانی و مشترک با فیلمنامه برخورداراست؛ دارای طرح و چهارچوب منظم و شخصیت‌پردازی‌های دارای توازن و در اوج و فرود (طالبی، ۱۳۶۹: ۱۰۸)، حضور کشمکش که از عناصر وابسته پیرنگ است (موسوی و زارعی، ۱۳۸۷: ۱۶۵)، پیرنگ داستان‌ها هرچند هم‌سنگ نیستند؛ اما بیشتر آن‌ها از پیرنگی محکم برخوردار هستند (کی‌ماسی، ۱۳۹۵: ۳۹)، گفت‌وگوهای متنوع (همان: ۳۷؛ موسوی و زارعی، ۱۳۸۷: ۱۶۵)، حضور کشمکش و جدال همیشگی در *شاهنامه* (موسوی، ۱۳۹۲ :۳۳۵) که بحران و نقطه اوج و معرفی را نیز در پی دارد. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که ظرفیت نمایشی *شاهنامه* در قالب تئاتر، فیلم و پویانمایی وجود دارد(۱).

تهیه فیلم بر اساس *شاهنامه* از گذشته شروع شده‌است(۲). برخی از این فیلم‌ها «از نظرِ بازی، گفتگو، صحنه‌سازی و موسیقی کیفیت بالایی ندارند» (خالقی‌مطلق،

[1] Albert Bandura

۱۳۹۵: ۳۹). با اینکه تمام زمینه‌های فیلم‌سازی از *شاهنامه* فراهم است، فیلم‌های ساخته‌شده از این اثر سترگ، از نظر کیفی و کمّی در حد قابل قبولی نیستند.

اهداف تدریس

عنوان درس "کاوه دادخواه" است. اهدافی که در تدریس این درس باید دنبال شوند، به شرح زیر است:

اهداف تدریس درس "کاوه‌ی دادخواه" از *شاهنامه* (نگارنده، ۱۳۹۹)

هدف کلی	آشنایی با یک نمونهٔ داستان حماسی و دریافت ویژگی‌های آن
رئوس مطالب	حماسه چیست؟، ویژگی‌های حماسه، بررسی ویژگی‌های حماسه در این درس، بررسی شخصیت ضحاک، علت شورش کاوه بر ضد ضحاک، چگونگی روی‌کارآمدن فریدون.
هدف‌های جزئی	انتظار می‌رود دانش‌آموز در پایان تدریس: تعریف حماسه را بداند، ویژگی‌های حماسه را درک کند و در درس تشخیص دهد، روی‌کارآمدن ضحاک و علت ماردوش‌شدن او را بداند، نماد مارها، چاره‌اندیشی ارمایل و گرمایل و علت شورش کاوه بر ضد ضحاک را بداند، با انقلاب مردمی در اساطیر آشنا شود، بتواند از روی متنِ درس بخواند، با معنی لغات مشکل آشنا شود، آرایه‌های به‌کاررفته در متن را تشخیص دهد، بتواند ابیات را معنی کند، به *شاهنامه* و منش پهلوانان و نام‌ها و واژگان فارسی علاقه‌مند شود، حس شجاعت و میهن‌دوستی در او تقویت شود، با لحن حماسی آشنا شود و بتواند ابیات درس را با این لحن بخواند.
هدف‌های رفتاری	انتظار می‌رود دانش‌آموز پس از تدریس درس جدید بتواند: الف. حیطهٔ شناختی: حماسه را تعریف کند، ویژگی‌های حماسه را نام ببرد، ویژگی‌های حماسه را در درس تشخیص دهد، دربارهٔ نتیجهٔ ناسپاسی جمشیدشاه نسبت به خداوند و برگشتن بخت و اقبال از او، بحث و گفت‌وگو کند، علت شورش کاوهٔ آهنگر علیه ضحاک را تجزیه و تحلیل کند، لغات ناآشنا و بیت‌های شعر را به نثر روان معنی کند، آرایه‌های به‌کاررفته در درس را بشناسد و تشخیص دهد، مفاهیم بیت‌ها را درک کند، توانایی درک مفاهیم یک بیت را با ابیات دیگر کسب نماید. ب. حیطهٔ مهارتی: بتواند شعر را با لحن حماسی بخواند، بتواند پیرنگ داستان را برای بقیه تعریف کند، در فرآیند یاددهی و یادگیری مشارکت فعال داشته باشد. ج. حیطهٔ عاطفی: به مباحث درس به دقت توجه کند، برای تکمیل آموخته‌ها و تهیهٔ مطالب جدید، از خود علاقه نشان دهد، واژه‌های فارسی و نام‌های فارسی را بپسندد، به الگوگیری از منش و رفتار نیک قهرمانان داستان رغبت داشته باشد، حس شجاعت و میهن‌پرستی او تهییج شود.

مراحل اجرای تدریس

این روش تدریس، تلفیقی از روش مشارکت گروهی (توضیح معلم و مشارکت گروهی در بحث) در یک جلسه و روش مشاهده‌ای با نمایش فیلم به‌عنوان فناوری

نویـن در جلسـه دوم اسـت.

در جلسـه اول، دانش‌آمـوزان کلاس بـه چهـار یـا پنـج گـروه تقسـیم می‌شـوند و بعـد از فعالیت‌هـای مقدماتـی و ارزش ابـی تشـخیصی از اطلاعـات دانش‌آمـوزان، خلاصـه داسـتان از پایـان کار جمشـید، تـا پایـان کار ضحـاک و دربندکـردن او در دماونـد، ارائـه می‌شـود. معلـم قسـمتی از متـن درس را بـا لحـن حماسـی می‌خوانـد. ادامـه تدریـس بـا مشـارکت گروهـی دانش‌آمـوزان پیـش مـی‌رود. رفـع اشـکال، معنـی واژه‌هـای مهـم و دشـوار، بازگردانـی ابیـات، شـناخت و تشـخیص زیبایی‌هـای ادبـی، پاسـخ ارزیابی‌هـای پایـان درس و همچنیـن ارزشـیابی تکوینـی بـه کمـک گروه‌هـا و راهنمایـی و توضیحـات تکمیلـی معلـم انجـام می‌پذیـرد.

در جلسـه دوم، فیلـم عروسـکی *افسـانه مـاردوش*، شـماره ۳ سـاختهٔ حسـین مـرادی‌زاده بـه مـدت یـک سـاعت و چهـل دقیقـه نمایـش داده می‌شـود. ایـن فیلـم بـا موضـوع درس سـنخیت دارد.

هدف از نمایش فیلم

در فراینـد آموزشـی مهـم اسـت بدانیـم آیـا دانش‌آمـوزان آنچـه را کـه بایـد یـاد می‌گرفتنـد، فراگرفته‌انـد؟ زمـان معمـول تدریـس ایـن درس دو جلسـه اسـت؛ آیـا بـا صـرف ایـن زمـان و بـا توجـه بـه اهـداف پیش‌بینی‌شـده، می‌تـوان اطمینـان حاصـل کـرد کـه معلـم بـا تمـام تجربـه، بعـد از تدریـس، بـه حـد مطلوبـی از اهـداف رسیده‌اسـت؟ فـرض بـر این‌کـه پاسـخ مثبـت اسـت؛ آیـا می‌تـوان بـه حـد بسـیار مطلـوب و عالـی هـم رسـید؟ مثـلاً آیـا بـه ایـن اهـداف در حیطـه شـناختی بـه حـد بسـیار مطلوبـی رسیده‌اسـت کـه همـه دانش‌آمـوزان بتواننـد ویژگی‌هـای حماسـه را در درس تشـخیص دهنـد؟ دربـاره نتیجـه ناسپاسـی جمشـید نسـبت بـه خداونـد و برگشـتن بخـت و اقبـال از او قضـاوت کننـد یـا علـت شـورش کاوه آهنگـر علیـه ضحـاک را تجزیه‌وتحلیـل نماینـد؟ حتـی در ایـن حیطـه، بعضـی ابهامـات ذهنـی دانش‌آمـوزان در روش معلم‌محـور و مشـارکت گروهـی برطـرف نمی‌شـوند؛ مثـلاً وقتـی در پیرنـگ داسـتان صحبـت می‌شـود کـه ارمایـل و گرمایـل روزانـه یـک نفـر را پنهـان می‌کردنـد و او را در فرصتـی مناسـب بـه خـارج از درگاه ضحـاک می‌فرسـتادند، ایـن ابهـام همـواره در ذهـن به‌وجـود می‌آیـد کـه بـا چـه شـگرد یـا حیلـه‌ای ایـن فـرد را از قصـر ضحـاک خـارج می‌کردنـد؛ یـا ایـن ابهـام کـه ارتبـاط فرانـک و کاوه بـا فریـدون در ایـن مـدت چگونـه بوده‌اسـت و ابهاماتـی دیگـر از ایـن قبیـل. در حیطـه مهارتـی، آیـا دانش‌آمـوزان می‌تواننـد ابیـات را بـا لحـن حماسـی تقلیـد کننـد و بخواننـد و از تغییـر تُـن صـدا خجالـت نکشـند؟ و آیـا در ایـن مـورد الگویـی واضـح دارنـد؟ در حیطـه عاطفـی و نگرشـی، چـه میـزان علاقـه و انگیـزش در آن‌هـا به‌وجـود آمده‌اسـت کـه بعـد از کلاس نیـز بتواننـد مطالـب دیگـری دربـاره حماسـه و *شـاهنامه* دنبـال کننـد؟ و آیـا اهـداف حیطـه عاطفـی؛ چـون وطن‌پرسـتی، شـجاعت، کسـب هویـت و... بـرآورده شده‌اسـت؟

بـا ایـن توضیحـات بهتـر اسـت ایـن سـؤال را از خـود بپرسـیم کـه چگونـه می‌تـوان بـه تمامـی اهـداف یادشـده، دسـت یافـت کـه هـم در حیطـه شـناختی، خواسـته و دغدغـه دانش‌آمـوز از بُعـد آزمون‌هـا برطـرف شـود و هـم در دیگـر حیطه‌هـا بـه اهـداف رفتـاری

مناسب برسیم؟ آیا با استفاده از یک شیوه تدریس تلفیقی می‌توان به درصد قابل توجهی از تمام اهداف رسید؟

هدف ما از نمایش فیلم، رسیدن به اهدافی است که حیطه شناختی و مهارتی را تکمیل کند، ابهامات را برطرف سازد و یادگیری را ثبات بخشد و مهم‌تر از همه، اهداف حیطه عاطفی را برآورده کند؛ یعنی عمل یادگیری مستقیم، همراه با انگیزه و نتیجه‌ای پایدار.

پرسشنامه

برای سنجش اینکه چه‌میزان توانسته‌ایم به اهداف رفتاری برسیم، ناگزیر از اجرای آزمون کلاسی و سنجش با پرسشنامه هستیم. هدف از آزمون کلاسی، سنجش اهداف حیطه شناختی و مهارتی است. همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، هدف این جستار، بررسی میزان تأثیر فیلم بر اهداف حیطه عاطفی و نیز بر تکمیل یادگیری در حیطه شناختی و مهارتی است. اهداف حیطه عاطفی با آزمون کلاسی سنجش نمی‌شود. در حیطه شناختی و مهارتی، یادگیری تکمیلی مدنظر این پژوهش فراتر از حد اهداف کتاب است؛ پس ناگزیر تغییرات یادگیری را با پرسش‌نامه از خود دانش‌آموزان جویا شده‌ایم. علاوه بر سنجش اهداف ذکرشده، تلاش شد که میزان امکانات و توانایی فیلم نیز سنجیده شود. بر این اساس پرسش‌نامه‌ای در سه طبقه تنظیم شد و در اختیار ۶۰ دانش‌آموز قرار گرفت. عنوان هر طبقه و محتوای پرسش‌ها در جدول‌های ۲، ۴ و ۶ ذکر شده‌اند و به منظور طولانی‌نشدن مطلب، از ذکر آن‌ها در این قسمت خودداری می‌شود.

آمار و تحلیل

هر تحقیق و بررسی و تحلیل، نیازمند داده‌های مستند و مبتنی بر واقعیت است. در این تحقیق، پرسشنامه با دقت و با مشاوره و راهنمایی صاحب‌نظران طراحی شده‌است.

طبقه A:

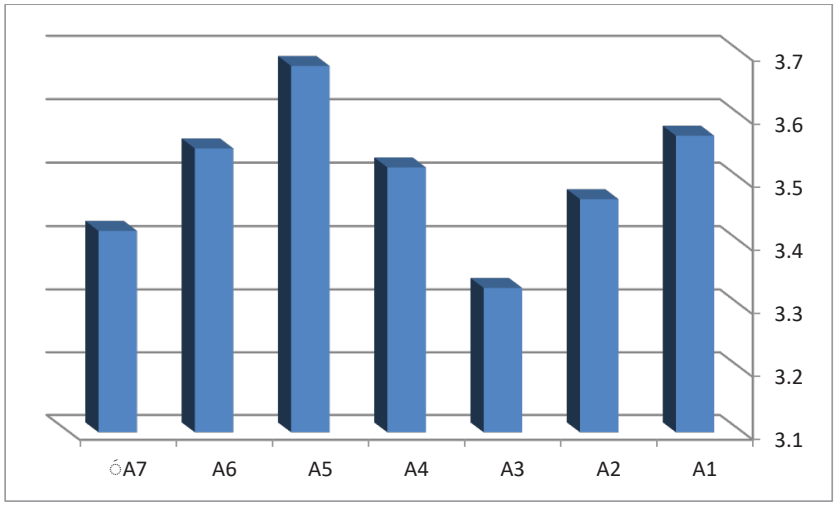
جدول ۱. توزیع فراوانی و درصد پاسخ دانش‌آموزان به پرسش‌های مربوط به تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی (نگارنده، ۱۳۹۹)

سؤال	خیلی کم		کم		متوسط		زیاد		خیلی زیاد		کل	
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
A1			٦	١٠	١٩	٣١/٦٧	٣٠	٥٠	٥	٨/٣٣	٦٠	١٠٠
A2			١٠	١٦/٦٧	٢٤	٤٠	١٤	٢٣/٣٣	١٢	٢٠	٦٠	١٠٠
A3	١	١/٦٧	٩	١٥	٢٤	٤٠	٢١	٣٥	٥	٨/٣٣	٦٠	١٠٠
A4	٢	٣/٣	٤	٦/٧	٢٥	٤١/٧	١٩	٣١/٧	١٠	١٦/٧	٦٠	١٠٠
A5			٩	١٥	٢١	٣٥	١٠	١٦/٦٧	٢٠	٣٣/٣٣	٦٠	١٠٠
A6	٢	٣/٣٣	١٠	١٦/٦٧	١٢	٢٠	٢٥	٤١/٦٧	١١	١٨/٣٣	٦٠	١٠٠
A ٧	٢	٣/٣٣	١١	١٨/٣٣	١٨	٣٠	١٨	٣٠	١١	١٨/٣٣	٦٠	١٠٠
کل	٧	١١/٦٣	٥٩	٩٨/٣٧	١٤٣	٢٣٨/٣٧	١٣٧	٢٢٨/٣٧	٧٤	١٢٣/٣٥	٤٢٠	٧٠٠

جدول ۲. آمار توصیفی مربوط به تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس (نگارنده، ۱۳۹۹)

	متغیر	میانگین	انحراف استاندارد	T	سطح معناداری
A1	دیدن این فیلم تا چه اندازه به رفع ابهامات شما در درس کمک کرده‌است؟	۳.۵۷	۰/۷۸	۵/۵۶	۰/۰۰۱
A2	حوادث و اتفاقات مهم داستان، تا چه اندازه به‌صورت مرتب در ذهن شما مانده‌است؟	۳.۴۷	۰/۹۹	۳/۶۲	۰/۰۰۱
A3	دیدن این فیلم چقدر در تجسم فضای زمانی و مکانی داستان کاوهٔ دادخواه به شما کمک می‌کند؟	۳.۳۳	۰/۸۹	۲/۸۸	۰/۰۱
A4	دیدن این فیلم چقدر شما را با ابزار جنگی درس قیام کاوه آشنا کرده‌است؟	۳.۵۲	۰/۹۶	۴/۱۵	۰/۰۰۱
A5	لحن راوی در خواندن ابیات *شاهنامه*، *تا* چه اندازه شما را با لحن حماسی آشنا کرده‌است؟	۳.۶۸	۱/۰۹	۴/۸۳	۰/۰۰۱
A6	اتفاقات و صحنه‌های اصلی فیلم چقدر منطبق با اطلاعات بیان‌شده در درس قیام کاوه است؟	۳.۵۵	۱/۰۸	۳/۹۴	۰/۰۰۱
A7	بازنویسی قیام کاوه و نبرد فریدون به‌صورت فیلم‌نامه، تا چه اندازه در درس نگارش (موضوعات بازنویسی حکایت، ضرب‌المثل و شعر) به شما کمک کرده‌است؟	۳.۴۲	۱/۰۹	۲/۹۵	۰/۰۰۱
کل	تکمیل و ثبات روند یادگیری در تدریس	۳/۵۰	۰/۵۳	۷/۳۱	۰/۰۰۱

جدول ۲ نشان می‌دهد چون سطح معناداری کمتر از ۰/۰۵ است، با اطمینان ۹۵ درصدی نتیجه گرفته می‌شود نمایش این فیلم بر تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس درس کاوه دادخواه تأثیر زیادی دارد.



نمودار۱. پرسش‌های مربوط به تکمیل و ثبات روند یادگیری در تدریس (نگارنده، ۱۳۹۹)

نمودار۱ نشان می‌دهد که استفاده از این فیلم، ما را به اهداف این طبقه، تا حد زیادی رسانده‌است. لحن راوی در خواندن ابیات *شاهنامه* در آشنایی دانش‌آموزان با لحن حماسی، با میانگین ۳/۶۸، بیشترین تأثیر را داشته‌است و همچنین توانسته است

به رفع ابهامات درس بسیار کمک کند. ابهاماتی از قبیل چهره ضحاک که ماری بر دوش دارد، میزان خفقان و استبداد در جامعه، نشان‌دادن ترس بزرگان و فرزانگان و تمکین آن‌ها از ضحاک و گواهی‌دادن بر استشهاد، زمینه قیام کاوه، اطلاع‌رسانی ارنواز و شهرناز به فرانک از اخبار درگاه ضحاک، چگونگی جابه‌جایی فریدون از مرغزار، چگونگی ارتباط مردم و کاوه و فرانک با فریدون، خروش کاوه در درگاه ضحاک، چاره‌اندیشی ارمایل و گرمایل و حیله و زیرکی آن‌ها، تقدس و نقش گاو در داستان، چگونگی پرورش فریدون و... . هرچند این فیلم در تجسّم فضای زمانی و مکانی داستان کاوه دادخواه با میانگین ۳/۳۳ کمترین تأثیر را داشته است؛ چون از حد متوسط ۳ بالاتر است، تأثیر قابل قبول دارد. انطباق مطلوب صحنه‌های فیلم با درس نشان می‌دهد طرح فیلم از پیرنگ داستان عدول نکرده و از بازنویسی به بازآفرینی، کشانده نشده‌است؛ یعنی فیلم به متن اصلی متعهد است. تأثیر این فیلم و شاخ‌وبرگ‌دادن یا پرورش جزئیات به‌لحاظ گسترش مکان و شخصیت‌ها، نتیجه زیاد و مطلوبی در موضوعات درس نگارش داشته‌است. نکته مهم دیگر، آشنایی با ابزار جنگی، به‌ویژه گرز گاوسر فریدون است که دانش‌آموز با مشاهده آن، تصویرش را در ذهن ثبت می‌کند.

طبقه B:

جدول ۳. توزیع فراوانی و درصد پاسخ دانش‌آموزان به پرسش‌های مربوط به حیطهٔ عاطفی و انگیزشی و الگوگیری (نگارنده، ۱۳۹۹)

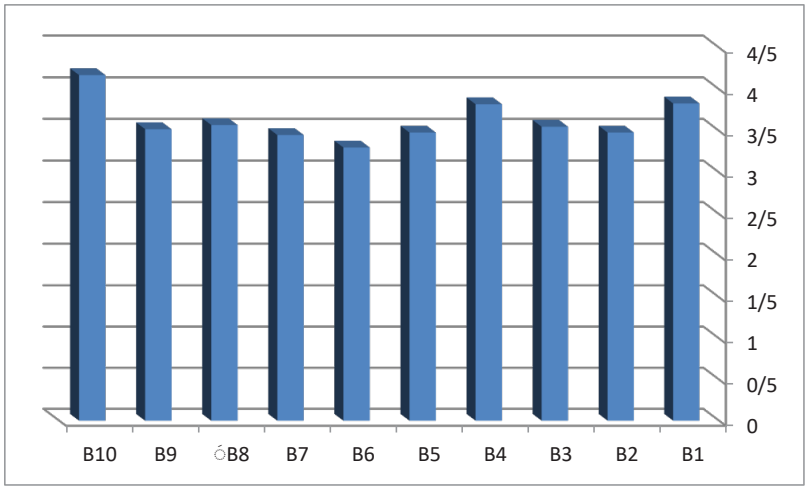
سؤال	خیلی کم		کم		متوسط		زیاد		خیلی زیاد		کل	
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
B1			۸	۱۳/۳۳	۸	۱۳/۳۳	۳۰	۵۰	۱۴	۲۳/۳۳	۶۰	۱۰۰
B2	۳	۵	۸	۱۳/۳۳	۱۷	۲۸/۳۳	۲۱	۳۵	۱۱	۱۸/۳۳	۶۰	۱۰۰
B3	۱	۱/۶۷	۸	۱۳/۳۳	۲۰	۳۳/۳۳	۱۹	۳۱/۶۷	۱۲	۲۰	۶۰	۱۰۰
B4			۸	۱۳/۳۳	۱۳	۲۱/۶۷	۲۱	۳۵	۱۸	۳۰	۶۰	۱۰۰
B5	۱	۱/۶۷	۱۰	۱۶/۶۷	۱۶	۲۶/۶۷	۲۵	۴۱/۶۷	۸	۱۳/۳۳	۶۰	۱۰۰
B6	۱	۱/۶۷	۱۱	۱۸/۳۳	۲۴	۴۰	۱۷	۲۸/۳۳	۷	۱۱/۶۷	۶۰	۱۰۰
B7	۱	۱/۶۷	۱۱	۱۸/۳۳	۱۴	۲۳/۳۳	۲۸	۴۶/۶۷	۶	۱۰	۶۰	۱۰۰
B8	۱	۱/۷	۱۲	۲۰	۱۴	۲۳/۳	۱۸	۳۰	۱۵	۲۵	۶۰	۱۰۰
B9	۲	۳/۳۳	۱۱	۱۸/۳۳	۱۷	۲۸/۳۳	۱۴	۲۳/۳۳	۱۶	۲۶/۶۷	۶۰	۱۰۰
B10			۳	۵	۱۴	۲۳/۳	۱۳	۲۱/۷	۳۰	۵۰	۶۰	۱۰۰
کل	۱۰	۱۶/۷۱	۹۰	۱۴۹/۹۸	۱۵۷	۲۶۱/۵۹	۲۰۶	۳۴۳/۳۷	۱۳۷	۲۲۸/۳۳	۶۰۰	۱۰۰۰

جدول۴ نشان می‌دهد چون سطح معناداری کمتر از ۰/۰۵ است، با اطمینان ۹۵ درصدی نتیجه گرفته می‌شود که فیلم و پویانمایی بر حیطه عاطفی و انگیزشی و

الگوگیـری تأثیـر خیلـی زیـادی دارد.

جدول ۴. آمار توصیفی مربوط به حیطهٔ عاطفی و انگیزشی و الگوگیری (نگارنده، ۱۳۹۹)

	متغیر	میانگین	انحراف استاندارد	T	سطح معناداری
B1	دیدن این فیلم و نمونه‌های مشابه، چقدر زمینهٔ آشنایی شما را با *شاهنامه* فراهم می‌کند؟	۳/۸۳	۰/۹۴	۶/۸۵	۰/۰۰۱
B2	دیدن این فیلم چقدر شما را به *شاهنامه* علاقه‌مند کرده‌است؟	۳/۴۸	۱/۱۰	۳/۴۱	۰/۰۰۱
B3	دیدن این فیلم و نمونهٔ مشابه، چقدر روحیهٔ حماسی و شجاعت شما را تقویت می‌کند؟	۳/۵۵	۱/۰۲	۴/۲۰	۰/۰۰۱
B4	دیدن این فیلم و نمونه‌های مشابه، چقدر حس وطن‌دوستی و غرور ملی شما را برمی‌انگیزاند؟	۳/۸۲	۱/۰۲	۶/۲۲	۰/۰۰۱
B5	این فیلم چقدر در انتقال ارزش‌ها (رفتار نیک، گفتار نیک و پندار نیک) که مورد توجه *شاهنامه* است، به شما کمک می‌کند؟	۳/۴۸	۰/۹۸	۳/۸۱	۰/۰۰۱
B6	رفتار و گفتار پهلوانان مرد در این فیلم، تا چه اندازه می‌تواند الگوی مناسبی برای شما در زندگی باشد؟	۳/۳۰	۰/۹۶	۲/۴۲	۰/۰۲
B7	رفتار و گفتار زنان در این فیلم، تا چه اندازه می‌تواند الگوی مناسبی برای زنان جامعه باشد؟	۳/۴۵	۰/۹۶	۳/۶۲	۰/۰۰۱
B8	کشته‌شدن نیروهای اهریمنی و دشمنان در این فیلم، چقدر احساس خوشایندی به شما داده‌است؟	۳/۵۷	۱/۱۳	۳/۹۰	۰/۰۰۱
B9	واژه‌های اصیل ایرانی استفاده‌شده در فیلم را چقدر می‌پسندید؟	۳/۵۲	۱/۱۷	۳/۴۲	۰/۰۰۱
B10	نام‌های اصیل ایرانی در فیلم را چقدر می‌پسندید؟	۴/۱۷	۰/۹۶	۹/۴۲	۰/۰۰۱
	حیطهٔ عاطفی و انگیزشی و الگوگیری	۳/۶۲	۰/۵۹	۸/۱۱	۰/۰۰۱



نمودار۲. پرسش‌های مربوط به حیطهٔ عاطفی و انگیزشی و الگوگیری (نگارنده، ۱۳۹۹)

نمـودار ۲ نشـان می‌دهـد نمایـش ایـن فیلـم در رسـاندن ایـن پژوهـش بـه تمـام اهـداف

این طبقه، تأثیر بسیار زیاد دارد.

این فیلم در آشنایی دانش‌آموزان با نام‌های اصیل ایرانی با میانگین ۴/۱۷ بیشترین تأثیر و در الگوگیری از رفتار و گفتار پهلوانان مرد با میانگین ۳/۳۰ کمترین تأثیر را بر دانش‌آموزان داشته‌است و البته چون از حد متوسط ۳ بالاتر است، تأثیر قابل قبولی دارد.

جدول ۵. توزیع فراوانی و درصد پاسخ دانش‌آموزان به پرسش‌های مربوط به امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری (نگارنده، ۱۳۹۹)

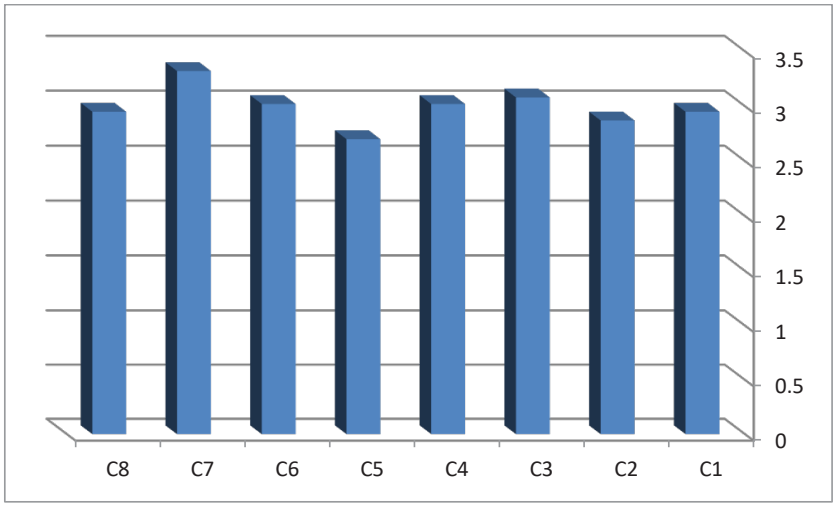
سوال	کم		خیلی کم		متوسط		زیاد		خیلی زیاد		کل	
	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد	فراوانی	درصد
C1	۷	۱۱/۶۷	۱۲	۲۰	۲۳	۳۸/۳۳	۱۳	۲۱/۶۷	۵	۸/۳۳	۶۰	۱۰۰
C2	۸	۱۳/۳۳	۱۶	۲۶/۶۷	۱۸	۳۰	۱۲	۲۰	۶	۱۰	۶۰	۱۰۰
C3	۵	۸/۳۳	۱۶	۲۶/۶۷	۱۶	۲۶/۶۷	۱۵	۲۵	۸	۱۳/۳۳	۶۰	۱۰۰
C4	۴	۶/۶۷	۱۷	۲۸/۳۳	۱۹	۳۱/۶۷	۱۴	۲۳/۳۳	۶	۱۰	۶۰	۱۰۰
C5	۱۳	۲۱/۶۷	۱۵	۲۵	۱۴	۲۳/۳۳	۱۳	۲۱/۶۷	۵	۸/۳۳	۶۰	۱۰۰
C6	۳	۵	۱۸	۳۰	۲۰	۳۳/۳۳	۱۳	۲۱/۶۷	۶	۱۰	۶۰	۱۰۰
C7	۴	۶/۶۷	۱۴	۲۳/۳۳	۱۶	۲۶/۶۷	۱۱	۱۸/۳۳	۱۵	۲۵	۶۰	۱۰۰
C8	۵	۸/۳	۱۸	۳۰	۱۷	۲۸/۳	۱۵	۲۵	۵	۸/۳	۶۰	۱۰۰
کل	۴۹	۸۱/۶۴	۱۲۶	۲۱۰	۱۴۳	۲۳۸/۳	۱۰۶	۱۷۶/۶۷	۵۶	۹۳/۲۹	۴۸۰	۸۰۰

جدول ۶. آمار توصیفی مربوط به امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم (نگارنده، ۱۳۹۹)

	متغیر	میانگین	انحراف استاندارد	T	سطح معناداری
C1	چهره‌های پرداخت‌شدهٔ مردان در فیلم، چقدر با تصورات شما از آن شخصیت منطبق است؟	۲/۹۵	۱/۱۱	-۰/۳۵	۰/۷۳
C2	چهره‌های پرداخت‌شدهٔ زنان در فیلم، چقدر با تصورات شما از زن ایرانی در دوران پیشین منطبق است؟	۲/۸۷	۱/۱۹	-۰/۸۷	۰/۳۹
C3	دیدن این فیلم چقدر در شما رغبت به‌وجود آورده‌است که فیلم‌های دیگر ساخته‌شده بر اساس *شاهنامه* را ببینید؟	۳/۰۸	۱/۱۸	۰/۵۵	۰/۵۹
C4	صدای پهلوانان ایرانی در این فیلم، تا چه اندازه در مقبولیت این اشخاص نزد شما تأثیر داشته‌است؟	۳/۰۲	۱/۱۰	۰/۱۲	۰/۹۱
C5	آهنگ زمینهٔ فیلم، چقدر در انتقال حس حماسی به شما کمک کرده‌است؟	۲/۷۰	۱/۲۷	-۱/۸۴	۰/۰۷
C6	توضیحات راوی، چقدر در روشنگری موضوع فیلم به شما کمک کرده‌است؟	۳/۰۲	۱/۰۷	۰/۱۲	۰/۹۰
C7	لحن راوی در خواندن ابیات *شاهنامه* چه اندازه در انتقال حس حماسی به شما کمک کرده‌است؟	۳/۳۲	۱/۲۷	۱/۹۳	۰/۰۶
C8	دیدن این فیلم، تا چه اندازه شما را با پوشش مردان و زنان در گذشته آشنا کرده‌است؟	۲/۹۵	۱/۱۱	-۰/۳۵	۰/۷۳
کل	امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم	۲/۹۹	۰/۷۱	-۰/۱۳	۰/۸۹

طبقه C:

جدول۶ نشان می‌دهد چون سطح معناداری، بیشتر از ۰/۰۵ است، با اطمینان ۹۵ درصدی می‌توان نتیجه گرفت که امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم مناسب نبوده‌است



نمودار۳. سؤالات مربوط به امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم (نگارنده، ۱۳۹۹)

نمودار ۳، نشان می‌دهد لحن راوی در خواندن ابیات *شاهنامه* در انتقال حس حماسی با میانگین ۳/۳۲ بیشترین تأثیر و آهنگ زمینه فیلم در انتقال حس به دانش‌آموزان با میانگین ۲/۷۰ کمترین تأثیر را داشته‌است. در مجموع، امکانات و جلوه‌های دیداری و شنیداری فیلم در حد خوبی نیست و به اصطلاح "لب مرزی" است.

فیلم و پویانمایی بر کدام مورد (تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس، حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری و امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم) تأثیر بیشتری دارد.

جدول ۷. آزمون میانگین رتبه‌ها (نگارنده، ۱۳۹۹)

عوامل	میانگین رتبه‌ها	رتبه‌ها
تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس	۲.۲۵	۲
حیطهٔ عاطفی و انگیزشی و الگوگیری	۲.۳۸	۱
امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم	۱.۳۷	۳

با توجه به جدول ۷ تعیین می‌شود که نمایش فیلم و پویانمایی با توجه به میانگین ۲/۳۸ رتبه‌ها بیشترین اهمیت و تأثیر را بر حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری دانش‌آموزان دارد و پس از آن با میانگین ۲/۲۵ بر تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس تأثیر دارد.

جدول ۸. آزمون فریدمن برای رتبه‌بندی متغیرها (نگارنده، ۱۳۹۹)

تعداد	X^2	درجهٔ آزادی	سطح معناداری
۶۰	۳۶/۹۴	۲	۰/۰۰۱

نتایج جدول ۸ نشان می‌دهد چون سطح معناداری کمتر از ۰/۰۵ است؛ درنتیجه بین تأثیر فیلم و پویانمایی، بر تدریس این درس از *شاهنامه* در کتاب‌های درسی ادبیات فارسی تفاوت معناداری وجود دارد. فیلم بیشترین تأثیر را بر حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری دارد و امکانات و توانایی‌های دیداری و شنیداری فیلم، در جهت‌دادن به یادگیری در مرتبه آخر قرار دارد.

پیشنهادها

ـ زمینه مساعد پذیرش فرهنگ *شاهنامه* از سوی دانش‌آموزان، فرصت و موقعیتی است که پیشنهاد می‌شود از سوی معلمان ادبیات مغتنم شمرده‌شود.

ـ کسب هویت اسلامی‌ـ ایرانی مطمح نظر سند تحول بنیادین، بیشتر از طریق توانمندسازی حیطه عاطفی دانش‌آموزان میسر است؛ پس نمایش فیلم مناسب و باکیفیت، از تمام جهات می‌تواند در رسیدن به اهداف حیطه عاطفی و انگیزشی؛ چون علاقه به *شاهنامه* و کسب هویت، تهییج حس میهن‌دوستی، علاقه به نام‌های اصیل ایرانی و کاربرد واژه‌های فارسی، الگوگیری از شخصیت‌های مثبت و نیز گسترش فرهنگ اصیل ایرانی تأثیر بسیار زیاد و بسزایی داشته باشد؛ پس پیشنهاد می‌شود فیلم‌سازان با ساخت فیلم‌های باکیفیت و جذاب و معلمان با بهره‌گیری از این فیلم‌ها در تدریس درس‌های *شاهنامه*، بیش از پیش در گسترش موارد یادشده کوشا باشند.

ـ پیشنهاد می‌شود معلمان ادبیات در روند تدریس درس‌های *شاهنامه* از نمایش فیلم بهره گیرند؛ چراکه علاوه بر اهداف کتاب‌های درسی، اهداف دیگری نیز در تکمیل و ثبات یادگیری در حیطه شناختی و مهارتی؛ چون رفع ابهاماتی که از درس به‌وجودآمده و زمینه رفع آن فراهم نشده، آشنایی دانش‌آموزان با فضای زمانی و مکانی داستان، شناخت لحن حماسی، شناخت ابزار جنگی، آشنایی با بازنویسی در درس نگارش و به‌خاطرسپردن پیرنگ داستان، به‌طور غیر مستقیم برآورده می‌شود.

ـ با توجه به اقبال روزافزون *شاهنامه* در ایران و نیز فراتر از مرزهای ایران، پیشنهاد می‌شود کوشندگان هنری و فیلم‌سازان، با وجود مشکلات و موانعی؛ چون هزینه‌های بالا در تولید، دشواری بازنویسی ابیات به‌صورت فیلم‌نامه و دیگر چالش‌ها، در پیِ ساخت فیلم‌هایی از *شاهنامه* برآیند و در این مسیر از راهنمایی صاحب‌نظران ادبیِ غافل نباشند.

نتیجه

از بهره‌گیری نمایش فیلم عروسکی *افسانه ماردوش* در تدریس درس "کاوه دادخواه" برای ۶۰ نفر دانش‌آموز پایه تحصیلی یازدهم و پس از تجزیه و تحلیل آمار پرسشنامه مرتبط با آن، نتایج زیر حاصل شد:

نمایش فیلم، بیشترین اهمیت و تأثیر را با میانگین ۲/۳۸ رتبه‌ها بر حیطه عاطفی و انگیزشی و الگوگیری دانش‌آموزان داشته و پس از آن با میانگین ۲/۲۵ بر تکمیل و ثبات روند یادگیری حیطه‌های شناختی و مهارتی در تدریس اثرگذار بوده‌است.

برای رسیدن به اهداف حیطه عاطفی، نمایش فیلم توانسته است در برانگیختن حس میهن‌پرستی و شجاعت و زمینه آشنایی و علاقه به *شاهنامه*، نام‌های ایرانی و واژگان فارسی بسیار مؤثر باشد. نمایش این فیلم در آشنایی دانش‌آموزان با نام‌های اصیل ایرانی، با میانگین ۴/۱۷ بیشترین تأثیر و در الگوگیری از رفتار و گفتار پهلوانان مرد با میانگین ۳/۳۰ کمترین تأثیر را داشته‌است.

در تکمیل فرایند یادگیری در حیطه شناختی و مهارتی، نمایش فیلم می‌تواند به رفع ابهامات این درس، آشنایی با لحن حماسی، آشنایی با ابزار جنگی، به‌خاطرسپردن پیرنگ داستان، آشنایی با فضای داستان و آشنایی بیشتر با بازنویسی و گسترش مکان و شخصیت در درس نگارش کمک زیادی کند. در این بین لحن راوی در آشنایی دانش‌آموزان با لحن حماسی با میانگین ۳/۶۸ بیشترین تأثیر و تجسّم فضای زمانی و مکانی داستان با میانگین ۳/۳۳ کمترین تأثیر را داشته‌است.

در سنجش امکانات و جلوه‌های دیداری و شنیداری این فیلم، داده‌ها نشان می‌دهند که این جلوه‌ها در حد مطلوب نیستند. در این طبقه لحن راوی در خواندن ابیات *شاهنامه* در انتقال حس حماسی با میانگین ۳/۳۲ بیشترین تأثیر و آهنگ زمینه فیلم در انتقال حس به دانش‌آموزان با میانگین ۲/۷۰ کمترین تأثیر را داشته‌است.

درک بهتر زمان و مکان داستان، هیجان و لذت در یادگیری، تقویت تفکر انتقادی و روحیه پرسشگری، یادگیری غیرمستقیم و الگوگیری از شخصیت‌ها، برانگیختگی عاطفه و حس میهن‌دوستی و تقویت روحیه حماسی و شجاعت، از مهم‌ترین فوایدی است که با نمایش فیلم در یادگیری درس کاوه دادخواه حاصل شده‌است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) برای اطلاعات بیشتر از ظرفیت‌های نمایشی *شاهنامه*، ر. ک. نیکوبخت و زیور عالم، ۱۳۹۲: ۵۲۹ـ ۵۴۲؛ رضایی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۶۷ـ ۱۷۵؛ حاکمی والا و رییسی بهان، ۱۳۸۴: ۱ـ ۲۲.

(۲) تاکنون فیلم‌هایی چون *رستم و اسفندیار*، *داستان زال*، *رستم و برزو*، *افسانه آرش و اژدهاک*، *افسانه بازگشت پهلوان*، *داستان سیاوش*، *تمرین برای اجرا و فیلم فردوسی*، در خارج و داخل ایران ساخته شده‌اند.

منابع

آرمین، ذبیح‌الله. (۱۳۹۳). *الگوهای نوین تدریس (مدیریت نوین فرآیندهای آموزشی و پرورشی، راهنمای کاربردی روش‌های فعال تدریس)*. سبزوار: بیهق.

ابراهیمی، مجتبی؛ طالعی، محمدحسین. (۱۳۹۵). «آموزش زبان با کمک فیلم». *مطالعات آموزش زبان فارسی*، شماره ۳، ۷۲- ۱۰۴.

اسمیت، فیلیپ جی. (۱۳۹۰). *فلسفه آموزش و پرورش*. ترجمه سعید بهشتی فسایی، چاپ سوم، مشهد: به‌نشر.

انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۹۲). «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۷، ۳- ۹.

بلیکر، ایروین. (۱۳۷۲). «عناصر فیلمنامه‌نویسی روایی». ترجمه محمد گذرآبادی، *فارابی*، شماره ۱۸، ۱۴۸_ ۱۷۷.

بی‌نام. (۱۳۸۹- ۱۳۹۰). *سند تحول بنیادین آموزش و پرورش*. تهران: دبیرخانه شورای عالی انقلاب فرهنگی.

پرویزی، محمد. (۱۳۸۸). «روابط بینارشته‌ای». *تندیس*، شماره ۱۶۶، ۱۱.

چاندرا موهان، بالاساب رامانیام. (۱۳۸۹). *یادگیری و تدریس میان‌رشته‌ای در آموزش عالی: نظریه و عمل*. ترجمه محمدرضا دهشیری، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

حاکمی والا، اسماعیل؛ رییسی بهان، مصطفی. (۱۳۸۴). «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در *شاهنامه* فردوسی و خمسه نظامی». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره ۱۷۶، ۱- ۲۲.

خاشی‌جمال‌زهی، ابراهیم. (۱۳۹۹). «تأثیر روش تدریس دیداری با استفاده از پاورپوینت، فیلم و عکس و بر مبنای الگوی مدیریت آموزشی بر یادگیری مفهومی». *مدیریت و چشم‌انداز آموزشی*، دوره دوم، شماره ۶، ۳- ۱۶.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۹۵). «تأثیر *شاهنامه* بر ادبیات نمایشی». *نمایش*، شماره ۲۰۱، ۳۶_ ۳۹.

خطایی، سوسن. (۱۳۹۱). «کاربرد چندرسانه‌ای در آموزش غیرمستقیم و فرهنگ‌سازی نزد کودکان و نوجوانان با تأکید بر فیلم و بازی‌های رایانه‌ای». *رادیو و تلویزیون*، سال هشتم، شماره ۹، ۱۱۸- ۱۴۱.

دشتی، محمد. (۱۳۹۲). «فیلم و یادگیری ماندگار: نگاهی به اهداف و آثار جشنواره بین‌المللی رشد». *رشد معلم*، شماره ۲۷۷، ۱۰- ۱۱.

رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۷). «پیرامون برداشت نمایشی از *شاهنامه*». *هنر*، شماره ۷۷، ۱۶۷_ ۱۷۵.

سرمد، زهره و دیگران. (۱۳۸۶). *روش‌های تحقیق در علوم رفتاری*. چاپ چهاردهم، تهران: آگه.

سکاران، اوما. (۱۳۸۸). *روش‌های تحقیق در مدیریت*. ترجمه محمد صائبی و محمود شیرازی، چاپ ششم، تهران: مؤسسه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی.

شولتز، داون. (۱۳۸۹). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه یوسف کریمی و دیگران، چاپ هشتم، تهران: ارسباران.

طالبی، فرامرز. (۱۳۶۹). «نمایش‌نامه‌های ملهم از *شاهنامه*». *تئاتر*، شماره ۱۱ و ۱۲، ۱۰۵_ ۱۵۰.

قاسمی، علی‌اصغر؛ امامی میبدی، راضیه. (۱۳۹۴). «نقش و جایگاه مطالعات میان‌رشته‌ای در رشد و توسعه علوم انسانی در کشور». *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دوره هفتم، شماره ۴، ۱- ۱۹.

کاردان، علی‌محمد و دیگران. (۱۳۷۲). *فلسفه تعلیم و تربیت*. تهران: دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.

کی‌ماسی، سمیه. (۱۳۹۵). «توانمندی‌های نمایشی داستان‌های *شاهنامه* فردوسی». *نمایش*، شماره ۲۰۰، ۳۷_ ۴۶.

موسوی، سیدکاظم و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب». *ادب و زبان*، شماره ۳۴، ۳۳۱_ ۳۵۲.

موسوی، سیدکاظم؛ زارع، فخری. (۱۳۸۷). «بررسی عنصر کشمکش در داستان سیاوش». *نقد ادبی*، شماره ۳، ۱۶۵_ ۱۹۲.

نیکوبخت، ناصر؛ زیورعالم، احسان. (۱۳۹۲). «بررسی جنبه‌های نمایشی شخصیت سودابه بر اساس نظریه کنش‌مندی گریماس». *زن در فرهنگ و هنر*، دوره پنجم، شماره ۴، ۵۲۹– ۵۴۲.

وادی، حداد؛ دراکسلر، الکساندرا. (۱۳۸۴). *فناوری برای آموزش (قابلیت‌ها، پارامترها و چشم‌اندازها)*. ترجمه محمدرضا سرکارآرانی و علی‌رضا مقدم، تهران: نشر نی.

هاتفی، صادق. (۱۳۶۹). «گفتگویی با صادق هاتفی، نویسنده و کارگردان نمایش سوگ سیاوش: ظرفیت نمایشی *شاهنامه*». هنر، شماره ۱۹، ۱۷۶ _ ۱۸۱.

Klein, J.T. & Newell, W.H. (1997). Advancing interdisciplinary studies. In J.G. Gaff, J.L. Ratcliff & Associates (Eds.), *Handbook of the Undergraduate Curriculum: A Comprehensive Guide to Purposes, Structures, Practices, and Change* (pp. 393-415). San Francisco: Wiley & Sons.

The Role of Film Screening in New Methods of Teaching Literary Texts: Teaching *The Shahnameh*

Mohammad kazem Nazari Ghare Chomagh[1]

Abstract

Educators' combining the traditional teaching approach with the new audio-visual teaching methods, apart from smoothing out the learning process, can meet the hitherto less-considered objectives regarding its emotional aspects. The present interdisciplinary research draws on disciplines of education, psychology, cinema and literature. It is an applied research in its objectives and descriptive-survey in methodology. The statistical population includes all the 11-grade students in secondary schools in Torbat-e Jám from among whom 60 students were selected based on cluster sampling. The data were collected through screening the puppet play "The Legend of the Snake-Shouldered" ("Afsanehe-Mardoosh") to teach the story "Kaveh, the Justice Seeker" ("Kaveh-e Dadkhah") in the literature textbook of the 11th grade and a researcher developed scale. The questionnaire was organized into three categories: category A includes questions that assess learning in cognitive and skill areas in teaching; category B questions are about the emotional, motivational, and modeling areas and category C consists of questions that assess the audio-visual possibilities of the film in enhancing learning. The data were analyzed through One Sample t-Test. The results show that in cognitive and emotional areas, the screening of the film has a high impact on students' completion and stability of learning, their interest in familiarity with *The Shahnameh*, their desire to build Iranian identity, modeling the characters in *The Shahnameh* and patriotism. The screening has had its highest impact on the students' interest in using original Persian names and words and the lowest impact on their interest in audio-visual effects.

Keywords: Behavioral Goals, Teaching, Film and Teaching Literature, Modeling Theory, *The Shahnameh* and Cinema.

[1] Ph.D. student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran Mk.nazari@yahoo.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۵۹-۷۷
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.3958.1019

مطالعه تطبیقی "شهر" در *آرزوهای بزرگ* چارلز دیکنز و *تهران مخوف* مرتضی مشفق کاظمی بر اساس نظریه فضای اجتماعی آنری لوفور

کیانا وکیلی رباطی[۱]

مسعود فرهمندفر[۲]

چکیده

بررسی مکان در ادبیات داستانی همواره از مسائل حائز اهمیت در ارزیابی‌های ادبی بوده‌است. این دغدغه از زمان ارسطو مطرح بوده و امروزه نیز مهم‌تر و مبسوط‌تر شده‌است. در مطالعات فضای ادبی، همیشه نام چارلز دیکنز در مقام رمان‌نویسی آگاه به کارکرد شهر می‌درخشد. به‌طور خاص، در رمان *آرزوهای بزرگ*، دقت به شهر و مدرنیته و بازگویی مشکلات اجتماعی زمانه، در قالب داستانی عاشقانه، موضوع این رمان را بسیار نزدیک به *تهران مخوف* مشفق کاظمی می‌سازد. پس از اثبات میان‌رشته‌ای‌بودن ادبیات تطبیقی از اصل و اساس چه در نظریه و چه در کاربرد، این مقاله با رویکرد تطبیقی، انتقادات اجتماعی و فرهنگی‌ای را نمایان می‌کند که این دو اثر به شهر و شهرنشینی در دوران زندگی پرسرعت مدرنیته وارد می‌سازند. اهمیت این مقاله، افزون بر معاصربودن دغدغه پژوهش در حوزه فضای ادبی، ارائه درکی بهتر از تاریخ شهری و بافت اجتماعی رمان‌های برگزیده است که به زمان حاضر نیز بسط داده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: شهر، فضای اجتماعی، مدرنیته، *آرزوهای بزرگ*، *تهران مخوف*.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول) kianavkl97@gmail.com

[۲] استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران farahmand@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰

مقدمه

مطالعه میان‌رشته‌ای، به معنای استفاده و ترکیب رشته‌های تخصصی متفاوت برای انجام یک فعالیت تحقیقی مشترک است. هنگام استفاده از این روش، باید در نظر داشته باشیم که «مطالعات میان‌رشته‌ای به‌ویژه در تاریخ‌نگاری، فلسفه، انسان‌شناسی، علوم سخت و فناوری، در کنار هنرهای تلفیقی هم‌تبار، نقش چشمگیری در غنی‌سازی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی داشته‌اند» (رماک، ۲۰۰۲: ۲۴۵). مطالعات میان‌رشته‌ای با پشت سر گذاشتن مرزهای میان تفکرات متفاوت، پیوندی بین این دیدگاه‌ها پیدا می‌کند و حاصل این فعالیت چندبعدی‌شدن و پیچیدگی پژوهش است. البته، هنری رماک[1] به بُعد منفی میل افراطی به میان‌رشتگی نیز اشاره دارد که با خطاهای آماتوری همراه است و می‌گوید این اشتباه «مانع پیشرفت هسته بین‌المللی یا بین زبانی ادبیات تطبیقی شده که نیازمند صبر و حوصله در کسب دانشی فراگیر در زمینه‌های زبان، ادبیات و تاریخ دست‌کم یک تمدن غیرانگلیسی است که در درازمدت حاصل می‌شود» (همان: ۲۴۵). با وجود این مشکلات، لازم به ذکر است که امروز اساس میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی نسبت به قبل بسیار مورد توجه می‌باشد. رماک پس از تعریف و اشاره به محدودیت‌های مطالعات بین‌رشته‌ای در خصوص ادبیات تطبیقی، این نکته را مطرح می‌سازد که:

> «بُعد میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، برخلاف جنبه بین‌المللی آن، از سال‌های ۱۹۵۰ به‌طرز فزاینده‌ای جایگاه خود را در آمریکا تثبیت کرده‌است. این روند با رویکرد تلفیقی هنر، متناسب با اولویت‌های ادبی و هنریِ "نقد نو" و دیگر زمینه‌های علوم انسانی همچون فلسفه، مطالعات دینی، انسان‌شناسی فرهنگی و تاریخ‌نگاری آغاز شد و سپس از نیمه دوم دهه ۱۹۶۰، با ورود به حوزه علوم اجتماعی، گسترش یافت» (همان: ۲۵۰).

در نتیجه، روزبه‌روز ادبیات تطبیقی به‌عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای، جایگاهی مستحکم‌تر پیدا می‌کند و اکنون ماهیت ادبیات تطبیقی، بین‌رشته‌ای شناخته می‌شود. در این مقاله با رویکردی تطبیقی و در واقع بین‌رشته‌ای، به بررسی فضای ادبی پرداخته می‌شود.

در نظر میشل فوکو (۱۹۲۶– ۱۹۸۴) تمام اضطراب‌های دوران معاصر در دغدغه محیط و مکان‌مندی ریشه دارند. او به‌درستی از زمانه ما با عنوان عصر فضا و مکان‌مندی یاد می‌کند (۱۹۸۴: ۲۶). در اواخر قرن بیستم، توجه بیش از حد به تاریخ، مورد نقد بسیاری قرار گرفت و این باور شکل گرفت که تمرکز بر بُعد تاریخ و زمان موجب بی‌اعتنایی به بُعد مکان و فضا می‌شود. ادوارد سوجا[2] (۱۹۴۰–

[1] Henry H. Remak
[2] Edward Soja

۲۰۱۵) این تحول در چهل سال اخیر را با تعبیر "چرخشِ فضایی[1]"معرفی می‌کند که تقاضای بازاندیشی در پدیده فضا و مکان‌مندی را با خود بَه همراه دارد. بدین ترتیب، رابطه فضای جغرافیایی و ساخت‌های فرهنگی وارد مطالعات ادبی شد (وینکلر، ۲۰۱۲: ۲۵۳). این فضا پتانسیل تعریف‌شدن به‌عنوان دنیای واقعی یا تخیلی، یا به‌طور دقیق‌تر، ترکیبی از هر دو را دارد که سوجا از آن با نام فضای سوم یاد می‌کند و در کتابش با همین نام به این پدیده اشاره دارد. طبیعی است این باور ایجاد شود که سوجا برای مفهومی که آنری لوفور[2] (۱۹۰- ۱۹۹۱) پیش از او بیان کرده‌است، صرفاً به عمل نامگذاری بپردازد. هر چند، ملاحظه این امر ضروری است که این دغدغه فضا و مکان‌مندی منحصر به اشخاصی چون آنری لوفور و دیوید هاروی نبوده و تفکرات انتقادی آن‌ها انقلابی نیست. بلکه، همانطور که رابرت ت. تالی[3] اعلام می‌دارد، فضاگراییِ وضع پست‌مدرن صرفاً تمدیدی است بر تغییرات مدرنی که منتقدان متعددی چَون والتر بنیامین (۱۸۹۲- ۱۹۴۰) به آن اشاره داشتند. در میان این آگاهی گسترده و جدید پس از چرخش فضایی، رویکرد انتقادی نوینی ظهور می‌ابد که "نقد جغرافیایی" نام می‌گیرد (تالی، ۲۰۱۳: ۱۳).

عبارت گسترده‌ای که تالی «نقد جغرافیایی» نامیده‌است، به‌دلیل نادیده‌گرفتن تفاوت بین مطالعات ادبی فضایی و جغرافیای ادبی، از سوی شیلا هونز[4] نقد شد و عبارت مطالعات ادبی فضا/ مکان جای آن را گرفت. این انتخاب به‌دلیل دقیق‌تربودن این عبارت از حیث بیان آگاهی نسبت به این تفاوت می‌باشد. بدین ترتیب، مطالعات ادبی فضا/ مکان تبدیل به خوانش معاصری شد که منحصراً در بررسی متون ادبی حساسیت بالایی نسبت به ارتباطات فضایی و موقعیت‌گیری مکانی از خود نشان می‌دهد. هونز با نقد خود بر تعریف گسترده تالی، شکافی میان واژه «ادبی» در دو حوزه جغرافیای ادبی و مطالعات ادبی فضایی ایجاد می‌کند که در تعریف جغرافیای ادبی به بررسی جغرافیای انسانی به عنوان اصلی آکادمیک و در تعریف مطالعات ادبی فضایی به جغرافیای حقیقی و تجسمی اشاره دارد (۲۰۱۸: ۱۴۶). بنابراین مطالعات ادبیِ فضا/ مکان‌محور عبارت دقیق‌تری است که به انواع نقدهای فضا/ مکان‌گرایانه تعلق می‌ابد که پس از علاقه نویافته به مفاهیم و موضوعات جغرافیایی، پدیدار شد. شهر در این دیدگاه ادبی، دیگر فضایی محدود به عنصری ایستا نیست و صرفاً ظرفی برای شخصیت‌ها و رخدادها نمی‌باشد. بلکه شهر تبدیل به مفهومی پویا می‌شود که شبکه زمانی- فضایی گسترده‌تری تشکیل می‌دهد که با متصل‌ساختن شخصیت‌ها به خود، تجربه کامل ادبی را برای خواننده فراهم می‌سازد. این رویکرد ادبی قادر به هدف قراردادن هر عنصر مربوط به فضا می‌باشد که شهر بخشی از آن محسوب می‌شود.

[1] Spatial turn
[2] Henri Lefebvre
[3] Robert T. Tally
[4] Sheila Hones

بنا بر تعریف ارائه‌شده از شخصیت‌ها و رویدادها در رابطه با فضا و به‌طور مشخص‌تر شهر، مطالعات ادبی فضا/ مکان‌محور برای بررسی رمان *آرزوهای بزرگ* دیکنز نیز رویکردی مناسب به‌شمار می‌رود. در تمام آثار دیکنز، شخصیت‌ها بخشی از طرحی کلی می‌شوند که ارتباطات اجتماعی‌شان در قالب شبکه وسیع شهری تعریف می‌شود (بامگارتن، ۱۹۹۸: ۱۹۶). لندن دیکنز به‌قدری در روند تحول است که شکل‌گیری تصویری کامل از شهر خارج از کنترل خود نویسنده می‌شود و این رخداد بیانگر تسلط کامل فضا در عملکردش است؛ بدین ترتیب، شهر *آرزوهای بزرگ* دیگر محیطی منفعل برای ظهوریافتن شخصیت‌ها و رخدادها نیست؛ بلکه طبق این دیدگاه، خود شهر تبدیل به شخصیتی شده‌است که کل داستان و شخصیت‌ها را می‌بلعد و بر همه عوامل احاطه دارد. تهران مشفق کاظمی نیز مانند لندن شگرف دیکنز، قربانی ارجح‌پنداشتن شخصیت و موضوع اصلی رمان بر تصویرپردازی محیط نمی‌شود.

مشفق کاظمی در کاری داستانی با تلاقی اجتماعی- فضایی بارز، با نمایش شهر پرسش‌های گسترده‌تری در باب مدرنیزاسیون، هویت ملی، ساختار دولتی و تغییرات اجتماعی مطرح می‌کند که دیدگاه پیشین نسبت به زندگی شهری و فضا را به چالش می‌کشد (الینگ، ۲۰۱۹: ۲). تمامی این آگاهی‌ها نسبت به مورد خطاب قراردادن شهر بیانگر این مسئله است که مشفق کاظمی با درکی از شهر که تنها به بررسی آن در باب محیطی منفعل می‌پردازد، موافق نیست؛ بلکه همانند دیکنز این فضا را به‌منزله دستگاهی گسترده‌تر به‌کار می‌گیرد که بر شخصیت و پیرنگ کلی اثر ادبی تأثیر مستقیم می‌گذارد و از آن نیز تأثیر می‌پذیرد.

بنابراین، آثار چارلز دیکنز و مشفق کاظمی بازتابی از زندگی مدرن شاهد بر تحولات بزرگ در شهرهای پایتخت است و به جهت ارائه منحصر تصویرشان از این دو شهر و ارتباطشان با فضا، منابع مفیدی برای مطالعات فضا/ مکان محسوب می‌شوند. در حقیقت، نه‌تنها شهر در این دو کار تبدیل به یک شخصیت می‌شود؛ بلکه از نظر جایگاهی، گاهی حتی نقشی پررنگ‌تر از نقش شخصیت اصلی ایفا می‌کند. در نتیجه، شهر، تعیین‌کننده گفتمان‌های کلان‌تری می‌شود و روایت رمان را به‌کلی تحت سلطه خود می‌گیرد. از این جهت، پیشینه پژوهش مختص این دو اثر و ارتباط آن‌ها با یکدیگر، اولین گام بررسی جداگانه این دو متن ادبی به‌شمار می‌رود. در ادامه، نویسنده در بخش «شهر، فضا و جامعه» ابتدا مقدمه‌ای از نظریه فضای آنری لوفور در کتاب *تولید فضا* ارائه و در بخش بعدی «شهر»، رابطه جامعه و فضای شهری را مورد بررسی دقیق‌تری قرار می‌دهد. پس از آگاهی از جوانب تولید فضا، دو نیروی اثرگذار بر ساخت این دو اثر ادبی مورد بحث قرار می‌گیرند. نویسنده در بخش‌های «جامعه و بستر فکری نویسنده» و «تصویرگری شهر و فضای اجتماعی»، این دو نیرو را مطالعه و شهرِ تصویرشده دو نویسنده را از حیث ارتباط با روایت و ارتباطات اجتماعی بررسی می‌کند.

پیشینه پژوهش

برای محققان علاقمند به بحث‌های مربوط به فضای ادبی، دیکنز به سبب نگرش ویژه‌اش به شهر و کارکردهای آن شخصیتی برجسته محسوب می‌شود. موری بامگارتن در «دیکنز، لندن و خلق زندگی شهری مدرن» شهر رمان‌های دیکنز را دارای بُعدی تئاترگونه می‌داند. بامگارتن صحنه آشنایی پیپ و ومیک در *آرزوهای بزرگ* را که در خیابان میان جمعیتی که در حال عبور و مرور هستند، شکل می‌گیرد، یادآوری می‌کند. این صحنه یکی از نمونه‌هایی است که برای وی نشانگر شرایطی تجربی است که به زندگی‌های کاراکتر در قلب پایتخت غول‌پیکر شهر صورت می‌بخشد. بامگارتن پیپ را کاشف تجربه دگرگون‌ساز تئاترگونه‌ای تعبیر می‌کند که این دنیای شهری را برای خواننده خود معنادار می‌سازد (۱۹۹۸: ۱۹۷)؛ در نتیجه به‌نظر می‌رسد نوع شکل‌گیری ادراکی در شخصیت پیپ نسبت به شهر در روند این رمان رخ می‌دهد. رابرت ماکسول نیز در مقاله‌اش «اسرار پاریس و لندن» به بیان مشابهی نسبت به تصورگری کاراکتر پیپ می‌پردازد. در واقع، پیپ از دید ماکسول تبدیل به شخصیتی می‌شود که «کلان‌شهر را درک می‌کند» (۱۹۹۲: ۲۸۱). همان‌طور که مشاهده شد، پیپ شخصیتی آگاه به فضا و مطلع از شبکه شهری بزرگ‌تری است که در پس شکل‌گیری هر عنصری از روایات قرار دارد. هر چند شهر با توجه به انرژی و پتانسیل سرشارش خوش‌نما می‌باشد، برای پیپ تبدیل به معمایی بزرگ می‌شود که شناخت شهری او را پیوسته به نابودی و نوسازی وامی‌دارد. مشابه این تعبیر، جون می در کتاب *درآمد کمبریج بر چارلز دیکنز*، پیپ را شخصیتی روشنفکر توصیف می‌کند؛ از این جهت که وی با ناتوانی فرد برای فرار کامل از شهر آشناست و شهر را زندانی بزرگ می‌پندارد. به‌همین دلیل، پیپ نسبت به شهری که در آن زندگی می‌جوشد و در عین حال شهروندانش را اسیر کرده، ناخشنود است (۲۰۱۴: ۵۹). بنابراین، شهر لایه‌ای کاربردی از جامعه می‌شود که به تعریف جامعه، شهروندان و بسیاری از ابعاد اجتماعی و فردیشان می‌پردازد.

ناتالی ژائک نیز در مقاله «پیشگامی دیکنز در بلاغت مکان» به هدف دیکنز نسبت به تولید اثری آگاه از فضا/ مکان اشاره دارد که در آن لندن به‌صورت منظره‌ای چند-بُعدی و پیچیده تصویر می‌شود که به‌صورت فرهنگی ساخته شده‌است و دیگر تنها تولیدی بی‌طرف از زمین نیست. برای ژائک، رمان *آرزوهای بزرگ* به‌منزله گسستن دیکنز از اسطوره خوبی و خوشیِ حومه شهر و امنیتش است که دائماً در تقابل با شهر قرار داده می‌شود. ژائک به چشم‌انداز مردابی اشاره دارد که دیدگاه واقع‌گرایانه‌ای از حومه روستاییِ شهر است که همچون «زندانی از خطوط عصبانی سیاه و سفید» (۲۰۱۷: ۳۹) توصیف می‌شود. با این حساب، نه‌تنها دیکنز با توانایی شهر در فراگیری کاراکترها و رخدادها آشناست؛ بلکه توصیفات وی در رابطه با حومه، با دقت کامل، توسط وی انتخاب شده تا تبدیل به خیال‌پردازی و زیباسازی ایدئال‌گرایانه نسبت به آن در تضاد با شهر نشود. بُعد مشابهی از فضای شهری که

تـون سـلبو[1] در مطالعـه تطبیقـی خـود بـه آن می‌پـردازد، بـه تضـادِ درون خانـه و بیـرون از آن اشـاره دارد. سـلبو در ایـن مقالـه شـهرها را «به‌وجودآورنـده دسـته‌های متفاوتـی از نثـر و صورت‌هـای گوناگونـی از شـعرهای شـهری» (۲۰۱۰: ۹۶) توصیـف می‌کنـد. به‌همیـن منظـور، بـرای مطالعـات معاصـر، ارائـه بررسـی تطبیقـی عملکـرد شـهری در موقعیت‌هـای مختلـف ضـروری اسـت تـا درک عمیق‌تـری از ایـن تفاوت‌هـا ایجـاد شـود. نویسـنده بـا اسـتفاده از مقالـه برایـان رابینسـون[2] بـه نـام «چارلـز دیکنـز و لنـدن» و *خانـه، دنیـا و تئاتـر* اثـر ژرالـدو کافـارو[3] ایـن نقـاط اختـلاف را مـورد بررسـی قـرار می‌دهـد.

متناظـر بـا پیشـینه پژوهـش *آرزوهـای بـزرگ*، راسـموس کریسـتین الینـگ در «شهری‌سـازی فضـای عمومـی ایـران» تکنیـک کلیـدی مشـفق کاظمـی را در *تهـران مخـوف* «خطاب‌قـراردادن بیماری‌هـای اجتماعـی بـا نشانی‌بخشـیدن بـه آن، یـا بـه عبـارت دیگـر، جداسـازی و سـپس زیـر ذره‌بیـن قـراردادن گره‌گاه‌هـای شـهر» (۲۰۱۹: ۵) معرفـی می‌کنـد. ایـن دیـدگاه مـورد توجـه بسـیاری از محققـان *تهـران مخـوف* واقـع شده‌اسـت. بهنـاز علی‌پـور گسـکری در جسـتاری بـا عنـوان «زاویـه دیـد و تغییـرات راوی در *تهـران مخـوف*» بـه تکنیـک تصویرپـردازی اشـاره دارد کـه به‌مـدد آن، مشـفق کاظمـی به‌تفسـیر شـرایط اجتماعـی، اقتصـادی و سیاسـی آن دوران می‌پـردازد (۱۳۹۳: ۵۲). در نتیجـه، *تهـران مخـوف* اثـری سراسـر انتقـادی از زمانـه‌ای محسـوب می‌شـود کـه در آسـتانه مدرنیـت قـرار دارد.

ایـن بیگانگـی منتقدانـه بـا مدرنیـت از دیـد زهـرا وفایـی دقیـق، به‌طـور کامـل در *تهـران مخـوف* تجسـم یافته‌اسـت. او هنـگام بررسـی تصویـر شـهر تهـران در رمـان فارسـی، بـه دوگانگـی رفتـاری تهـران اشـاره می‌کنـد: گاهـی شـهر در حـال سـاخت شـرایط اجتماعـی اسـت و مشکل‌سـازی می‌کنـد و گاهـی فضـای شـهری بـه فرآینـد حـل مشـکلات برخـی از شـهروندان یـاری می‌رسـاند. تهـران کـه به‌عنـوان شـهری مـدرن ایفـای نقـش می‌کنـد و روشـنفکری مـدرن خارجی‌هـا را فراگرفته‌اسـت، تبدیـل بـه نیرویـی اسـیرکننده و گاه رهاننـده بـرای کاراکترهایـی می‌شـود کـه بـا مشـکلات اجتماعـی در فضـای شـهری روبـه‌رو هسـتند (۱۳۹۷: ۴– ۵). شـخصیت اصلـی رمـان *تهـران مخـوف*، فـرخ، از حیـث تفسـیرش از فضـای شـهری همسـان پیـپ در رمـان *آرزوهـای بـزرگ*، درکـی از محیـط گسـترده‌تر پیرامـون دارد کـه به‌عنـوان نیرویـی اصلـی در پـس بسـیاری از عملکردهـای جامعـه و فسـادهای آن ظهـور می‌ابـد. هاشـم صادقـی محسـن‌آبادَ نیـز شـهر را در ایـن رمـان مظهـری از محیطـی فاسـد می‌دانـد کـه جامعـه و مردمـش را بـا هـم آلـوده می‌سـازد. او مشـفق کاظمـی را جـزو نویسـندگانی می‌دانـد کـه بـه واسـطه اشـتراک خـط فکـری زمانـه و مشـکلات اجتماعـی همسـان، تحـت تأثیـر مدرنیزاسـیون و شهرنشـینی، بـه توصیـف تهرانـی تاریـک می‌پردازنـد (۱۳۹۷: ۱۱۷–۱۴۳). از ایـن‌رو، نویسـندگان ایـن دوره تجربـه مشـابهی از فضـای اجتماعـی کسـب کرده‌انـد کـه منجـر بـه تولیـد اثـری هنـری بـا سـطحی متناظـر می‌شـود. آثـاری

[1] Tone Selboe
[2] Brian Robinson
[3] Geraldo Magela Caffaro

که می‌توان در این زمینه به آن‌ها اشاره کرد عبارتند از: «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف» (۲۰۰۸) از مرتضی رزاق‌پور، «نقد و نظر: نخستین رمان اجتماعی ادبیات جدید فارسی» (۲۰۰۹) از عبدالعلی دست‌غیب، کتاب *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی* (۲۰۱۰) از محمد پارسانسب و «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران» (۲۰۱۰) از عفت نقابی و دیگران.

با وجود شباهت رویکردهای دیکنز و مشفق کاظمی نسبت به توصیف شهر و فضای مشترک زندگی پرسرعت مدرنیته و شهرنشینی، کارهای این دو نویسنده تا به حال به‌صورت تطبیقی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. به‌همین منظور، مقایسه رمان‌های *آرزوهای بزرگ* و *تهران مخوف* از حیث درکشان نسبت به کارکرد شهر در رمان انگلیسی قرن نوزدهم و رمان ایرانی اوایل قرن بیستم، به امری مهم مبدل می‌شود. تناظر مضمون و نیز داستان عاشقانه این دو اثر، آن‌ها را به منابعی سرشار برای مطالعات ادبی فضا/ مکان‌محور بدل می‌سازد. به‌منظور تسهیل درک نقش جامعه و شهر در این رمان‌ها، ابتدا باید شناختی کلی از این مفاهیم، با تعریفی از شهر که آن را بخش مهمی از فضا تلقی می‌کند، صورت گیرد. بنابراین در ادامه با اشاره به این مفاهیم، مؤلفه‌های پیوستگی آن‌ها شرح داده می‌شود.

شهر، فضا و جامعه

الف. درآمدی بر فضای اجتماعی لوفوری

دقت به ارتباط میان فضا و جامعه هنگام بررسی جزئیات توصیف‌شده از فضای شهری و تصاویر تاریک منعکس‌کننده اوضاع جامعه در *آرزوهای بزرگ* و *تهران مخوف* بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا تصویرسازی شهر بدون درک ارتباط این دو مقوله‌ای قابل رمزگشایی نیست. در این چارچوب، ایده‌های آنری لوفور از حیث دقت به فضا و شهر، حاوی نکات ارزشمندی برای فهم بهتر این رابطه است.

لوفور برای آماده‌سازی ذهن مخاطب، پیش از بیان نظریه فضای اجتماعی، به بررسی درک پیشین از واژه فضا و معنی ثابت جغرافیایی آن می‌پردازد؛ فضایی خالی با درکی کلی از فضا به‌عنوان پدیده‌ای وابسته به ریاضیات (۱۹۹۱: ۱). درنتیجه لوفور در این فضا با معرفی فضای اجتماعی، خطر ارائه ایده‌ای دور از ذهن و عجیب را پذیرفته‌است تا بتواند درکی بهتر از این پدیده فراهم آورد. لوفور تغییرات در فهم فضا را از درکی سنتی با طبقه‌بندی ریاضی تا درکی به کمک رشته مدرن پدیدارشناسی بررسی می‌کند. از دید لوفور پدیدارشناسی پدیده فضا را به‌عنوان "شیء ذهنی" یا "جایی ذهنی" به‌کار می‌گیرد (همان: ۳). لوفور از این دیدگاه فراتر می‌رود و منتقدانه این دیدگاه نسبت به فضای ذهنی را به علت کلی‌گرایی بررسی می‌کند و این نوع رفتار را حتی در کارهای میشل فوکو هم دنبال می‌کند. طبق گفته لوفور، فضایی که فوکو در نوشتارش به‌کار می‌برد فضایی است که مرزی میان بُعد پدیدارشناسانه و بُعد عملی و بین فضای ذهنی و فضای اجتماعی قائل نیست. درنتیجه این‌طور

به‌نظر می‌رسد که رفتار علمی در تصور رابطه فضا و طرز فکر پدیدارشناسانه دچار اشکال است (همان: ۳- ۴). لازم به ذکر است که دیدگاه علمی وظیفه اصلی تعریف این رابطه و تنظیم آن را برعهده دارد.

طبق اشاره لوفور، از آنجا که علم به دنیای مادی بر پایه پدیده‌هایی که با کلیت وسیعی تعریف شده‌اند، بنا شده‌است، درک فضا، با خود بزرگ‌ترین مفهوم انتزاعی را به همراه می‌آورد. زمانی که صحبت از فضا می‌شود، بلافاصله باید مشخص شود که این فضا توسط چه چیزی و به چه شکل اشغال شده‌است و این کار، فضا را به‌تنهایی تبدیل به "مفهومی انتزاعی و خالی" می‌کند (همان: ۱۲). لوفور با تأکید بر ذات ساختاری فضا، آن را محصولی اجتماعی تعریف می‌کند. او همان‌طور که نسبت به ساختگی‌بودن فضا آگاه است و روند آن را مانند کاپیتالیسم، پول و کالا می‌پندارد، نسبت به واقعی‌بودن فضا در روند تولیدش چشم‌پوشی نمی‌کند. لوفور بر این عقیده است که فضای تولیدشده «. . . وسیله‌ای برای فکر و عمل نیز می‌باشد؛ این فضا نه‌تنها وسیله تولید بوده، بلکه تبدیل به وسیله کنترل و در نتیجه تسلط و قدرت نیز می‌شود؛ درحالی‌که، تا حدودی از افرادی که از آن سوءاستفاده می‌کنند، فرار می‌کند» (همان: ۲۶). در نتیجه، لوفور هدف روشن‌سازی دیدی که لزوماً ذاتی اجتماعی دارد را نسبت به فضا دارد و نسبت به این پدیده، جایگاهی فعال، برخلاف دیدگاه‌های انتزاعی و بی‌تحرک پیشین می‌گیرد. لوفور فضای اجتماعی را جایگاهی میانه بین درک‌های متفاوت پیشین از فضا تعریف می‌کند. برای او:

> خصوصیت فضای اجتماعی از یک سو درست به اندازه‌ای که از فضای ذهنی تفکیک‌ناپذیر است (همان‌طورکه توسط ریاضی‌دانان و فلاسفه تعریف می‌شود) و از سوی دیگر با جداناپذیری‌اش از فضای فیزیکی (همان‌طورکه توسط فعالیت حسی- عملی و درک "طبیعت" تعریف می‌شود) آشکار می‌شود... ؛ چنین فضای اجتماعی‌ای نه شامل مجموعه‌ای از اشیاست و نه اطلاعات (حسی). درواقع نمی‌شود این پدیده را به‌صورت فضایی خالی تعریف کرد که تنها شامل محتویات مختلف باشد؛ چون این فضا محدود به یک "فرم بیرونی" نیست که تنها بر پدیده، شیء یا مادیت فیزیکی دیگری تحمیل شده باشد (همان: ۲۷).

درنتیجه، لوفور با تأکید بر ویژگی اجتماعی فضا، از مشکل درک فضا به‌صورت پدیده‌ای کاملاً ساختگی و خالی از فعالیت‌های اجتماعی از یک سو و درکی خشک و حاوی فهمی انتزاعی از آن، بدون هیچ‌گونه درکی از واقعیت آن، از سوی دیگر، دوری می‌جوید. او با گرفتن موقعیتی میانه، فضایی اجتماعی را معرفی می‌کند که فعالیت‌های اجتماعی را در خود جای می‌دهد و شامل تمام تجارب فردی و جمعی می‌شود؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که «فضای اجتماعی، نقش وسیله‌ای را برای بررسی جامعه بر عهده می‌گیرد» (همان: ۳۳) و دیگر تنها مکانی بی‌تحرک برای ارتباطات اجتماعی نیست. فضا نقش پدیده‌ای فعال و مؤثر به خود می‌گیرد که نقش دانش و عمل را در حالت تولید فعلی ایفا می‌کند و هم‌زمان مورد تسلط و

استفاده هم واقع می‌شود.

درک دیدگاه لوفور در خصوص فضا به‌معنای باور به تولیدشدن اجتماعی فضا است. در نظر لوفور، «انسانیت، یا همان تمرین اجتماعی، کارهای مختلف را ساخته و اشیا را تولید می‌کند» (همان: ۷۱)؛ درنتیجه، هر جامعه‌ای قادر به تولید فضایی مختص به خود است. فضا در این دیدگاه تنها یک شیء محسوب نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان شبکه‌ای از ارتباطات تعریف می‌شود. به باور لوفور، نیرویی در کار است که این ارتباطات را متحول ساخته و موقعیت‌گیری آن‌ها را در تنظیمات فضا- زمانی تعیین می‌کند، بدون اینکه لزوماً به حالت اصلی و بُعد مادی آن ضربه‌ای وارد سازد؛ این به عقیده لوفور، تحمیل کار اجتماعی است. نیروی اجتماعی جای فضا را به‌عنوان پدیده‌ای خالی یا خنثی یا مکانی که توسط جغرافیا و آب و هوا تعریف می‌شود، نمی‌گیرد (همان: ۷۷)؛ بلکه با آن ترکیب می‌شود و تصویر یکدستی از فضا تولید می‌کند که هم ذهنی است و هم واقعی. این فرآیند تولید فعال فضا به بخشی از این شبکه گسترده که شهر نام دارد نیز قابل اعمال است.

ب. شهر

لوفور با ارائه تعریفی از شهر به‌عنوان فضایی ساخته و پرداخته که در دوره تاریخی معینی بستر فعالیت‌های اجتماعی می‌شود (همان: ۷۳)، پرسش مهمی را در رابطه با ماهیت شهر مطرح می‌سازد: این که شهر باید بخشی از طبیعت به‌شمار برود یا صرفاً به‌صورت پدیده‌ای مصنوعی دیده شود که توسط انسان ساخته شده است. لوفور شهر را تقلیدی از طبیعت می‌داند. این دیدگاه به اهمیت در نظر گرفتن بُعد بصری شهر هنگام تفکر در باب ماهیت آن اشاره دارد. این بینش واقعیت شهر را با ایده‌آل‌گرایی آن ترکیب کرده است و ابعاد کاربردی، نمادین و خیالی آن را در بر می‌گیرد (همان: ۷۴). او بر این باور است که شهر نسبت به طبیعت به شکلی کاملاً متفاوت، خود را به نمایش می‌گذارد. به باور وی، شهر به علت تشکیل‌شدن از مردم و گروه‌های معین، دارای سطحی از خودآگاهی و نیت و هدفمندی است که هنگام تقلیدش از تکرار الگوهای طبیعت، به یک محصول تبدیل می‌شود و بُعد بصری آن پررنگ می‌گردد. تأکید بر جنبه بصری شهر و تلقی فضای شهری به‌عنوان فضایی کاملاً شخصی و تخیلی در مطالعات فضای ادبیات، اشتباه خطیری است که تنها بر بُعد روان‌شناسانه یا تولید فضا توسط شخص تکیه می‌کند و نسبت به نقش جامعه و بُعد طبیعی شهر بی‌اعتناست؛ حال آنکه در تحقیقات لوفور، قاعده اصلی این است که با پذیرش فضای سومی، که ترکیبی است از فضای تصورشده و فضای حقیقی، بیش از حد به هیچ یک از این دو ویژگی تصویر شهر نپردازیم؛ زیرا در صورت اتخاذ نگرشی استعاری و جایگزین، فضا به‌صورت مفهومی مطلق درک می‌شود و این چیزی است که لوفور به شدت با آن مخالف است. همچنین، مادامی‌که فضا، برعکس، به‌صورت خودبسنده بررسی شود، ایده‌ای نادرست از فضای ادبی تولید می‌شود و فرد دچار خطای بت‌واره‌سازی از فضا می‌شود که

مشابه با مفهوم موازی مارکسیستی آن نسبت به کالا است و هنگامی رخ می‌دهد که چیزی به‌تنهایی و به‌خودی‌خود بررسی شود. در این شرایط فضای اجتماعی از داشتن ماهیت شیء دوری می‌جوید و مرز میان تجسم و واقیعت از بین می‌رود و به‌جای جایگزینی، این تصویر از فضا دچار همزیستی این دو عنصر می‌شود و فقط در ترکیبی از این دو است که معنا می‌یابد.

درنتیجه، لوفور علیه دیدگاه قالب که هویت فضا را به‌عنوان یکی از دو سوی طیف طبیعی یا فرهنگی می‌پندارد، هشدار می‌دهد و باور دارد که برخلاف این نگاه استعاری که عملکردی جایگزینی دارد، شهر دارای ماهیتی هم‌زمان ذاتی و تصنعی است؛ پس فضا و شهر انتزاعات واقعی هستند که «وجود واقعی خود را از شبکه‌ها و گذرگاه‌ها، دسته‌ها و گروه‌های روابط مختلف می‌گیرند» (همان: ۸۵-۸۶). درنتیجه، علاوه بر ایراد وارد بر مطلق‌پنداشتن فضا، ارتباطات اجتماعی نیز انتزاعاتی واقعی هستند که خارج از فضا هیچ‌گونه وجود خارجی ندارند و شهر بستر بروز آن‌ها می‌شود. از این جهت، فضا از منظر لوفور تبدیل به یک زیربنا می‌شود که هم‌زمان حاصل روبناهاست. در واقع شهر تبدیل به ماهیتی دوگانه می‌شود که در عین اینکه محصولی برای مصرف‌شدن‌است، وسیله تولید نیز به‌شمار می‌رود.

بازتاب این قضیه را به‌عنوان مثال می‌توان در زیستگاه‌هایی دید که نمایانگر ارتباطات اجتماعی خاصی هستند. این دیدگاه در مورد جو و بیدی در *آرزوهای بزرگ* و جواد در *تهران مخوف* صدق می‌کند. هر دو دسته شخصیت‌هایی هستند که ارتباطات و موقعیت اجتماعی پایین‌شان با موقعیت جغرافیایی محل زندگی‌شان تعریف می‌شود. نمی‌توان در این شرایط به‌راحتی فضا را به‌صورت طبیعت یا تولید تفکیک کرد و این مثال نمونه‌ای است از اینکه تا چه حد تعیین مرز برای فضا دشوار است. با این وضع، فضا تبدیل به «شیء حد وسطی می‌شود که بین کار و تولید، طبیعت و کار و بین قلمروی نمادها و قلمروی نشانه‌ها قرار می‌گیرد» (همان: ۸۳)؛ درنتیجه، بررسی تلاقی فضاهای اجتماعی در انزوا، تنها انتزاعاتی محسوب می‌شود که اگر به مفهومی گسترده‌تر بسط داده شود، می‌توان مشاهده کرد که این «فضا به قملرو تولید، نفوذ می‌کند و حتی آن را تصرف می‌نماید و بخشی- شاید ضروری‌ترین بخش- از محتوای آن می‌شود... ؛ درحالی‌که رابطه تولید و مصرف را خدشه‌دار نمی‌کند» (همان: ۸۵-۸۶)؛ ولی قطعاً این رابطه را با گسترش‌بخشیدن به آن اصلاح می‌کند.

شهر ترکیبی از تصاویر واقعی و ذهنی است که فضای سوم را شکل می‌دهد. این همزیستی تصویری از نمود فضاست که در ذهن شهروندان به اشکال متفاوتی تعبیر می‌شود و با وجود عدم صحتش، با تجمع این دیدگاه‌ها به نقش مهمی در کنش‌های اجتماعی بدل می‌گردد. دلیل خطابودن تصور خودبسنده‌بودن فضا این است که با این کار، فضا که به یک انتزاع تبدیل شده‌است، در ذهن زیست‌کنندگان نیز به انتزاعی تبدیل می‌شود که در نتیجه آن، خود و تجارب زیستی خود را تبدیل

به انتزاع می‌کنند (همان: ۹۳). از این جهت است که دید خودبسنده از فضا، جای خود را به دیدگاهی می‌دهد که شهر را هم‌زمان با ارتباطات اجتماعی و فهم فردی افراد جامعه، محصولی فعال می‌پندارد. این دقیقاً امری است که شهر را تبدیل به مفهومی پیچیده کرده‌است که به‌راحتی قابل تعریف و دسته‌بندی نیست. روث رونن[1] در «فضا در ادبیات» به‌روشنی بیان می‌دارد که منطقِ روایی در تعامل میان فضای ادبی و سایر ابعاد داستان تولید می‌شود (۱۹۸۶: ۴۲۱)؛ بنابراین، این خودِ متن ادبی است که عناصری فضا/ مکان‌مند را می‌سازد که معمولاً به‌صورت قراردادی تعبیر می‌شوند و مشخص است که جامعه نویسنده که زمینه تولید این اثر ادبی را فراهم کرده‌است، باید بررسی شود تا بتوان به نقش شبکه‌های فضا/ مکان‌مند در آثار ادبی پی برد.

جامعه و بستر فکری نویسنده

چارلز دیکنز جامعه‌شناس متفکر و رمان‌نویسی است که نسبت به زمانه و جامعه‌اش معرفت کامل دارد. گراهام استوری[2] در کتابش، *درباره خانه قانون‌زده* دیکنز، از مشکلات اجتماعی انگلیس به منزله نیروی غالب در پس موضوعات بیشتر رمان‌های اواسط قرن نوزدهم، یاد می‌کند و علت خشم دیکنز را که منجر به تولید فضای اجتماعی درون رمان‌هایش می‌شود، به آن نسبت می‌دهد. گراهام استوری این درگیری‌ها را به چند دسته تقسیم‌بندی می‌کند: فساد دادگاه عالی، تشکیل سلسله‌مراتب کلیسای کاتولیک در انگلیس، زاغه‌نشین‌های لندن و در نهایت چیزی که دیکنز آن را "بشردوستی تلسکوپی" می‌نامد. این عبارت به‌معنای هر حرکت ظاهراً بشردوستانه افرادی است که محرک‌های خیرخواهانه‌شان صرفاً برای ارضای حس غرور خویش است و هرچند به کشورهای خارجی کمک می‌کنند، به نیازهای مبرم جامعه خود بی‌اعتنا هستند (۱۳۸۲: ۹). یادآوری این حقیقت حائز اهمیت است که لندنی‌ها و غیرلندنی‌ها همگی تحت تأثیر گونه‌گونی اجتماعی لندن هستند؛ منتها نباید از خاطر برد که «برای هنرمندان و نویسندگان، کثیفی و تنزل معمولاً محتوای اصلی برای به‌کارگرفتن تخیل است» (هیلر، ۲۰۱۹: ۹۶). بدین ترتیب، نویسنده نسبت به‌جامعه خود، منتقد است ولی در عین حال تحت تأثیر آن، از بُعد تاریک شهر و مشکلات اجتماعی بهره می‌برد تا قدرت تخیل خود را در تولید فضای اجتماعی فعال سازد.

همسنگ با ناخوشنودی دیکنز نسبت به مسائل اجتماعی، دغدغه‌های مشابهی در کارهای مشفق کاظمی به‌چشم می‌خورد. برای نمونه، محمد پارسانسب طیفی از شرایط سیاسی- اجتماعی را عامل مستقیم ظهور رمان تاریخی فارسی می‌داند. یکی از این عوامل، طبق گفته وی، انقلاب مَشروطه و بروز فردگرایی است. یأسِ

[1] Ruth Ronen
[2] Graham Storey

ایجادشده بعد از این انقلاب، مانند شماری دیگر از انقلاب‌ها، از جمله انقلاب فرانسه، موجب پرسش‌گری بسیاری از ایرانیان از سبب این اتفاق شد که بخش عمده‌ای از آن به دخالت کشورهای خارجی مربوط می‌شد. این اندیشه‌ها که تحت تأثیر افکار انتقادی و فلسفی رمانتیک شکل گرفته بود و به فردگرایی جدیدی در دولت ایران دلالت داشت، همه به یک جواب ختم می‌شد و آن نیاز ایران به احیای هویت ملی ایرانی در برابر خارجی‌ها بود. بنابراین، به تقلید از رمان‌های اروپایی، نویسندگانَ دهه‌ها بعد از انقلاب مشروطه به تلاش برای به‌چنگ‌آوردن مؤثر این ملیت برخاستند (۱۳۸۱: ۱۰۳-۱۰۴). در پی این رخداد، نویسندگان با امید به بیدارساختن ملت خود، هم‌زمان با رفع عطش زیبایی‌شناسانه مخاطبان، به تألیف رمان (تاریخی) پرداختند.

حال که بخشی از تصویرگری شهر به پس‌زمینه و جامعه نویسنده نسبت داده شد، وقت آن رسیده‌است که به نحوه تصویرگری دو شهر "واقعیِ" لندن و تهران، با درنظرداشتن مشکلات اجتماعی ذکرشده، پرداخته شود. در بخشِ بعد، به نگرشی ذهنی از شهر به‌عنوان نمودی از فساد جامعه می‌پردازیم. علاوه بر این، عملکرد نیرومند شهر به‌عنوان عاملی غیرقابل رؤیت و در عین حال مسلط بر شکل‌گیری و تنظیم ارتباطات اجتماعی، معرفی می‌شود.

تصویرگری شهر و فضای اجتماعی

در رمان *آرزوهای بزرگ*، پیپ که راوی است، فضا را به‌گونه‌ای از پیش‌تعیین‌شده روایت می‌کند و آن را قدرتی نفوذی می‌پندارد که وضعیت جامعه را تحت کنترل می‌گیرد. از دید پیپ، جامعه تحت تسلط شبکه گسترده فضایی قرار می‌گیرد که در تناسب با آن مکان و موقعیت اجتماعی افراد تعیین می‌شود. این شرایط متناظر با دخالت لندن قرن نوزدهم در شهر است که در تعامل با فضای شهر، آن را تبدیل به برساخته‌ای گفتمانی و ساختاری در فضا می‌کند (الف. رابینوسون، ۲۰۰۴: ۸۰). نمونه‌ای از درک پیپ از فضا در توصیفات وی هنگام خیال‌پردازی‌اش در کوچه‌های لندن، پس از جداشدن از جو و بیدی، به‌چشم می‌خورد:

> فضایی که میان من و آن‌ها قرار داشت، گسترش یافته بود و دهکده باتلاقی ما در دورترین مسافت بود. اینکه من اکنون می‌توانستم در همان لباس‌های قدیمیِ مخصوص کلیسا باشم، در همان آخرین روز یکشنبه، به‌نظر ترکیبی از غیرممکن‌های جغرافیایی و اجتماعی و تقویمی می‌آمد. با وجود این، در کوچه‌های لندن، شلوغ از مردم، و به‌طرز حیرت‌آوری چراغانی‌شده در غروب آفتاب، نشانه‌های افسرده‌کننده‌ای از سرزنش‌هایی پیدا می‌شد که من به خاطرش، خانه محقر را به‌سمت جایی بسیار دور ترک کرده بودم (دیکنر، ۲۰۰۳: ۱۹۳-۱۹۴).

متن بالا بیانگر تحول در دید نسبت به کارکردهای شهر است که از پیداکردن نشانه‌های مرئی در کوچه، تبدیل به جست‌وجوی نشانه‌هایی شده‌است که قابل

رؤیت نیستند. این دقیقاً آن چیزی است که آلن رابینسون راجع به قدرت تخیل دیکنز درباره مفهوم شهر می‌گوید (۲۰۰۴: ۸۳). نشانه‌های دلسردکننده کوچه‌های لندن، مختص به پیپ است و اشاره به ارتباطات بصری‌ای دارد که فقط برای او معنادار است. پیپ شاهد فضای اجتماعی و شهری است که در آن زیست می‌کند. او شخصیتی است که نسبت به کلان‌شهر و کارکرد آن بی‌اعتنا نیست.

برای پیپ، لندن در برخورد اولیه، نمودی از مرگ و کشتار است که او را با اضطراب‌های عمیقش نسبت به تنبیه و احساس گناه مواجه می‌سازد؛ برای مثال هنگام گردش پیپ و ومیک در شهر، آقای جگرز در دادگاه، پلیس شلوغی است که زنی در حال بازرسی‌شدن را می‌زند. تهدیدهای وی هنگام روبه‌روشدن با حرف‌هایی که با آن موافق نیست، لرزه به تن دزدان انداخته و تمام این‌ها، هنگام بررسی اولین برخورد پیپ با جگرز در فضای شهر رخ می‌دهد. اضطراب پیپ در تجربه‌اش از لندن به‌عنوان شهر مرگ انعکاس می‌یابد (۲۰۰۴: ۹۵–۹۸). افزون بر این، لندنِ تصویرشده توسط پیپ به منزله بازتابی از ترس‌های شخصی وی نیز هست و خلاصه‌ای از درک شهودی خود دیکنز نسبت به جامعه کاپیتالیستی زمانه خود می‌باشد. این جامعه، مکان‌هایی را در رمان تشکیل می‌دهد که موقعیت جغرافیایی دقیقی ندارند و برخی از آن‌ها حتی فاقد نام هستند.

نبود ناحیه‌های دارای وجود خارجی دقیق برای خواننده در کارهای دیکنز، می‌تواند هنگامی که پیپ برای بار اول به لندن می‌رود، مشاهده شود. پیپ هنگام انتظارش برای آقای جگرز، به اسمیت‌فیلد می‌رود و از آنجا به‌عنوان «جایی شرم‌آور، به‌خاطر لکه‌داربودنش از کثیفی و چربی و خون و کف» (همان: ۱۷۲) که به آدم می‌چسبد، یاد می‌کند. پیپ، در تلاش برای پاک‌کردن این لکه، به داخل کوچه‌ای می‌پیچد که زندان نیوگیت (محل تجمع جنایتکاران) در آن قرار دارد. او با دنبال‌کردن دیوارهای زندان، جاده را «پوشیده از کاه برای خفه‌کردن صدای اتومبیل‌های گذرا» (رابینسون ۲۰۱۴: ۱۷۳) می‌یابد. با توجه به این‌جا و تعداد افرادی که در آن حوالی ایستاده‌اند و بوی بد آبجو که از آنان به مشام می‌رسد، پیپ به این نتیجه می‌رسد که محاکمه‌ها شروع شده‌است.

توصیف مکان‌های به‌هم‌پیوسته، قابل مشاهده یا دارای موقعیت‌گیری واضح برای خواننده نیست. در عوض، خواننده به این فرض هدایت می‌شود که در فضای بی‌انتهای رمان، عناصر با مکان‌های مختلف احاطه و توسط آن به هم متصل شده‌اند (رابینسون، ۱۹۹۶: ۶۵). با این حال، این امر ضروری است که به پرهیز دیکنز از استفاده از موضوعاتی که تنها دارای بُعد نمادین هستند و به‌جای آن به‌کارگرفتن موضوعاتی که دارای جنبه مستقل می‌باشند نیز اشاره شود (استوری، ۱۳۸۲: ۵۲). دیکنز با اهمیت‌دادن به هر دو بُعد حقیقی و تصوری فضا، شهر را تبدیل به جایگاهی برای نقد اجتماعی می‌کند و با این شیوه منحصر به فرد، رمان‌های کلانشهری خود را از سایر معاصران خود متمایز می‌سازد. شهری که توسط دیکنز

ترسیم شده‌است، صرفاً تفسیری بی‌طرفانه نیست؛ بلکه شهر در این رمان تبدیل به تصویری از گفتمان‌های وسیع‌تر مانند بی‌عدالتی و مسائل اجتماعی مشابه شده است که در کنار بخش‌های حقیقی جغرافیایی، ترکیبی از عناصر مرئی و نامرئی (تصوری) را ایجاد می‌کند.

به همان نسبت که تصویر شهر دیکنز برای جغرافیدان دردسرساز است (رابینسون ۱۹۹۶: ۵۹)، تهران مشفق کاظمی به سنتی بصری و هنری تصویر شده‌است که دور از تجسمی بی‌طرفانه، برای تاریخدان مشکل‌ساز و غیرقابل درک می‌باشد (رزاق‌پور، ۱۳۸۷: ۴۱). برای مشفق کاظمی، کلیت زمان و مکان رمان، تبدیل به تصویری نیرومند از پدیده‌ای می‌شود که وی از آن منزجر است: سودجویی شخصی به‌عنوان معیاری قابل محاسبه و فساد ناشی از آن. افزون بر این‌ها، مشابه نمادپردازی دیکنز در رابطه با شهر، تصویر شهر در اثر مشفق کاظمی صرفاً محصولی از شرایط اجتماعی- اقتصادی و روش‌های روایتی نیست؛ این شهر، افزون بر این جنبه، محصولی از ارتباطات ذهنی و تصویربخشی خوانندگان است که روابط را تثبیت می‌کنند و در پی درک بهتر متن، با تکیه بر جغرافیا هستند (کافارو، ۲۰۱۵: ۶۴)؛ برای مثال، متناظر با زنانی که در خیابان‌های رمان‌های دیکنز یافت می‌شوند تا تزویر سلطه مردانه از محیط عمومی را به تصویر بکشند، مشفق کاظمی داستان زنانی را مطرح می‌کند که همگی قربانیان کوچه‌هایی هستند که در تضاد با امنیت خانه قرار دارند. او نیز روشی مشابه با دیکنز را برای حل تنش میان خانه و شهر مطرح می‌کند که آن بازگشت قربانی به خانه، در تضاد با نگرش قرن هجدهمی نسبت به آزادی تصمیم‌گیری این‌گونه زنان است (رابینسون، ۱۹۹۶: ۶۴). این پاسخ، بیانگر نقش فضا به منزله نیرویی مستحکم در پسِ اخلاقیات یا موقعیت اجتماعی شخصیت است که از کوچه به امنیت خانه پناه می‌بَرد. معصومیت عفت که به این جمع تعلق دارد هنگامی نمایان می‌شود که وی داستان زندگی خود را بازگو می‌کند و قربانی محسوب می‌شود و ترحم خواننده را برمی‌انگیزد. باور به معصومیت وی تنها زمانی به او بازمی‌گردد که به فکر بازگشت نهایی به خانه، به کمک فرخ می‌افتد؛ فرخی که هنگام گشت‌وگذار در شهر وی را کشف می‌کند و نجات می‌دهد.

الینگ بر این باور است که فرخ با سیر مداومش در شهر، برای خود و شهرنشینان موقعیت خاصی تعیین کرده و خواننده را از این زندگی شهری پرسرعت و ضدونقیض دور می‌سازد. بهترین نمونه برای این ادعا زمانی است که فرخ با سیاوش‌میرزا برای اولین‌بار روبه‌رو می‌شود و مورد آزار وی قرار می‌گیرد. فرخ که «نزاع و مجادله با این جوان مست و ایجاد آشوب و هیاهو را نمی‌خواست، [درنتیجه] فرصت را غنیمت شمرده راه خود را دنبال کرد» (مشفق کاظمی، ج ۱ ۱۳۹۸: ۴۵). این مثال یکی از نمونه‌های رفتارهای قهرمانانه فرخ است که در حرکت وی در شهر تعریف می‌شود. الینگ علت این تصویرسازی را این‌گونه شرح می‌دهد که «با استفاده از فرخ در مقام کارآگاه مردمی یا راهنمای تور در شهری که تا بیخ‌وبن در

فساد است، نویسنده قادر به فاش‌ساختن نشانی‌هایی می‌شود که از آن‌ها بی‌عدالتی نشأت گرفته یا جنبه مادی پیدا کرده است» (۲۰۱۹: ۷). مشفق کاظمی از این روش برای ایجاد خشم در خواننده نسبت به شهر و نهادهای آن استفاده می‌کند.

تناظر رفتار قهرمانانه فرخ و تصویر آن در رابطه با شهر، با درک پیپ از شهر به منزله شبکه کاپیتالیستی غول‌پیکری که در خود، تمامی جنبه‌های روایت را جای می‌دهد نیز به‌چشم می‌خورد. این بُعد قهرمانانه پیپ و فرخ را در توصیفشان از فضای شهر، به‌صورت انتقادی و با فاصله‌گیری‌شان از فساد شهر می‌توان مشاهده کرد. این کاراکترها به اندازه‌ای قهرمانند که نسبت به عملکرد شهر آگاه هستند و نه‌تنها آن را خلاصه‌شده در یک شیء نمی‌پندارند؛ بلکه نسبت به عملکرد آن در تنظیم ارتباطات اجتماعی آن نیز واقف هستند. این درک چندبُعدی از شهر، تصویری غیرقابل تثبیت از شهر را روایت می‌کند که ترکیبی از تصورات کاراکتر و تجربه شخصی و هم‌زمان همگانی و واقعی است که در موقعیت دقیق جغرافیایی خلاصه نمی‌شود. این نوع روایت، مشابه درک افراد از شهر می‌باشد که مفهومی است که به علت ترکیبش با وابستگی‌ها، تصورات و واقعیت، قابل لمس نیست و بر شرایط اجتماعی تأثیر گذاشته و تأثیر می‌پذیرد.

نتیجه

فضا، شهر (به‌عنوان بخشی از آن) و جامعه نیروهای گسترده‌ای در رمان هستند که بر یکدیگر تسلط داشته و در عین حال، تحت سلطه هستند. کاراکتر، موضوع و اتفاقات، همه تحت فرمان شبکه وسیع فضا/ مکان‌محور هستند که جنبه‌های مختلف رمان را دربرمی‌گیرد. هر جامعه فضای مخصوص به خود را تولید می‌کند که به درکی از شهر به‌صورت مفهومی فعال منتهی می‌شود. در این مقاله بررسی دقیق شهر در رمان‌های *آرزوهای بزرگ* و *تهران مخوف* به‌اثبات این مسئله پرداخت که هردوی این آثار بیانگر مسئله‌ای فراتر از یک داستان عاشقانه می‌باشند. درواقع، قهرمانی پیپ و فرخ، شخصیت‌های اصلی این دو داستان، در ارتباط با شهر و آگاهی آن‌ها نسبت به شبکه گسترده فضا/ مکان تعریف می‌شود که عامل اصلی در پس مشکلاتی اجتماعی است که این شخصیت‌ها قادر به مهار آن نیستند و صرفاً نسبت به این قضیه، دیدی منتقدانه دارند. پیپ در *آرزوهای بزرگ* پس از رویارویی با شهر لندن، متوجه ناعدالتی، خشونت و کشتاری که در آن رخ می‌دهد، شده‌است و این تشخیص وی مشابه فرخ *تهران مخوف* است که در سرتاسر رمان مشغول گذار از تهران و مشاهده ناعدالیتی‌های آن است. فرخ مابین دو نیروی تغییر و ثبات، گیر افتاده‌است و تغییرات حاضر تهران را فاسد می‌شناسد و در عین حال تهران را نیازمند تحول سالمی می‌داند که در این شهر هنوز آماده رخ‌دادن نیست. روایت این دو داستان تبدیل به تجربه‌ای شخصی شده‌است که دارای موقعیت واضحی نیست و خواننده را در فضای بی‌انتهایی قرار می‌دهد که رمان را احاطه می‌کند. این فضایی را برای دو نویسنده فراهم می‌کند تا انتقادات خود را با ارائه تصویری تاریک از

شـهر مطـرح و فسـاد و تباهـی آن را هویـدا سـازند. شـهر تاریکـی کـه پیـپ و فـرخ بـرای خواننـده بـه تصویـر می‌کشـند، هنـگام قدم‌زدنشـان در شـهر، بـا فاصله‌گیـری و انتقادکـردن از فضـای ناخوشـایند شـهر و فسـاد نهـان در لایـه زیریـن آن، تصویـر می‌شـود؛ درحالی‌کـه در اکثـر ایـن توصیفـات اشـاره مسـتقیم بـه جهـت حرکـت دقیـق آن‌هـا و کوچه‌هایـی کـه از آن عبـور می‌کننـد، وجـود نـدارد. ایـن مقایسـه، بـا وجـود بررسـی تاریـخ شـهری و موقعیـت جغرافیایـی متفـاوت، از بـاب ارائـه درکـی بهتـر از تولیـد فضـا و شـهر کـه عامـل عناصـر متعـددی از رمـان هسـتند، بسـیار حائـز اهمیـت اسـت.

منابع

پارسانسب، محمد. (۱۳۹۰). *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی (۱۲۴۸– ۱۳۳۲)*. چاپ دوم. تهران: چشمه.

دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۸۷). «نقد و نظر: نخستین رمان اجتماعی ادبیات جدید فارسی». *کیهان فرهنگی*. دوره ۷، شماره ۲۶۹، ۴۸– ۵۲.

رزاق‌پور، مرتضی. (۱۳۸۷). «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف». *زبان و ادب*. دوره ۱۲، شماره ۳۵، ۲۷– ۵۳.

صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۷). «شهر مخوف نخستین رمان‌های فارسی؛ مدرنیته ایرانی و الگوی توسعه شهر آسیایی». *نقد ادبی*. دوره ۱۱، شماره ۴۱، ۱۱۷– ۱۴۲.

علی‌پور گسکری، بهناز. (۱۳۹۳). «زاویه دید و تغییرات راوی در *تهران مخوف*». *نامه فرهنگستان*. دوره ۱۳، شماره ۴، ۴۷– ۵۶.

مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۹۸). *تهران مخوف*. جلد اول، چاپ چهارم. تهران: امید فردا.

نقابی، عفت؛ قربانی جویباری، کلثوم. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران». *زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۶۷، شماره ۱۲، ۱۹۳–۲۱۶.

وفایی دقیق، زهرا. (۱۳۹۷). «تصویر شهر تهران در رمان‌های فارسی». *سومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی*. دوره ۳، برگزارکننده: هم‌اندیشان مبتکر رادمان، ۱–۱۰.

Baumgarten, Murray. (1998). Dickens, London, & the Invention of Modern Urban Life. In Rosanna Bonadei, Clotilde de Stasio, Carlo Pagetti and Alessandro Vescovi (Eds.), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading.* (pp.195-202). Milan: University of Milan.

Caffaro, Geraldo Magela. (2015). *The House, the World, and the Theatre: Self-fashioning and Authorial Spaces in the Prefaces of Hawthorne, Dickens, and James*. [Unpublished doctoral dissertation]. Federal University of Minas Gerais.

Dickens, Charles. (2003). *Great Expectations.* New York: Bantam Dell.

Elling, Rasmus Christian. (2019). Urbanizing the Iranian Public: Text, Tehran and 1922. *Middle Eastern Studies,* 1-18.

Foucault, Michel. (1984). *Of Other Spaces, Heterotopias.* New York: Routledge.

Hiller, Geoffrey G. Groves, Peter L. Dilnot, Alan F. (2019). *An Anthology of London in Literature,1558-1914 'Flower of Cities All'*. Springer Nature Switzerland AG: Cham.

Hones, Sheila. (2018). Literary Geography and Spatial Literary Studies. *Literary Geographies,* 4(2), 146-149.

Jaeck, Nathalie. (2017). Dickens's Pioneering Rhetoric of Landscape. *Cultures et Litteratures des Mondes Anglophones,* 33-52.

Winkler, Kathrin, Seifert, Kim and Detering, Heinrich. (2012). Literary Studies and the Spatial Turn. *Journal of Literary Theory,* 6(1), 253-270.

Lefebvre, Henri. (1991). *The Production of Space.* Donald Nicholson-Smith. Padstow: T.J. Press Ltd.

Maxwell, Robert. (1992). *The Mysteries of Paris and London. Charlottesville.* Virginia: University Press of Virginia.

Mee, Jon. (2014). *The Cambridge Introduction to Charles Dickens.* Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, Alan. (2004). Imagining London, 1770-1900. New York: Palgrave Macmillan.

Robinson, Brian. (1996). Charles Dickens and London: The Visible and the Opaque. *GeoJournal,* 38 (1), 59-74.

Remak, Henry H. (2002). Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies. *Neohelicon,* 29, 245-250.

Ronen, Ruth. (1986). Space in Fiction. *Poetics Today,* 3, 421-438.

Selboe, Tone. (2010). Home and City in Dickens's Great Expectations and Flaubert's L'education Sentimentale. *Rayaume-Uni et Irlaande,* 3, 95-105.

Tally Jr., Robert T. (2013). *Spatiality*. London and New York: Routledge.

City in Charles Dickens' *Great Expectations* and Morteza Moshfeq Kazemi's *Tehran-e Makhuf (The Dreadful Tehran)*: A Comparative Study

Kiana Vakili Robati[1]
Masoud Farahmandfar[2]

Abstract

Setting and space in fiction have always been important in literary analyses. Indeed, the concern with these concepts in literature goes back to the time of Aristotle who has first systematically discussed the concept of "spectacle" and its essential role in the formation of the proper tragedy in his *Poetics*. Since the end of the twentieth century, studies on space have gained a new importance. Today, spatial studies frequently acknowledge Charles Dickens as one of the greatest observers of the function of the city in the novel. *Great Expectations*, one of his major novels, which depicts modernity and social hardships of the time in the form of a love story is closely similar to Morteza Moshfeq Kazemi's *Tehran-e- Makhuf* (*The Dreadful Tehran*). The present paper offers a comparative study of the creation of social spaces through an interdisciplinary lens. Drawing on Henri Lefebvre's theory of space as an active agent in forming and transforming the society, the concern with space and city and their function is further reflected in the section "City, Space, and Society," followed in more detail in the section "The City." In sections "Society, and the Author's Background" and "The Portrayal of the Two Cities and Social Space," city portrayals are studied apropos of their relationship to the narrative, and social relations. Finally, the paper proposes that urban spaces produced in these two novels are not passive containers, but rather are products and producers, dominating and actively producing and transforming the society.

Keywords: City, Social Space, Modernity, *Great Expectations*, *Tehran-e Makhuf.*

[1] M.A. of English Language & Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran kianavkl97@gmail.com
[2] Assistant Professor of English Language & Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran farahmand@atu.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۷۹-۹۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4108.1025

"دوک همت" در دستان عنکبوت دورگه: پذیرش خلاق پروین اعتصامی از شعر والت ویتمن

بهنام میرزابابازاده فومشی[۱]

چکیده

پروین اعتصامی (۱۲۸۵- ۱۳۲۰)، شاعر نامدار معاصر، در شعرهایش از منابع متعددی بهره برده‌است؛ اما نکته جالب توجه این است که او در تمام این برداشت‌های ادبی، اشعار خود را کاملاً از آثار پیشین متمایز می‌کند. پروین عناصری را که از آثار دیگران وام گرفته‌است، هنرمندانه با عناصر شعر خود و سنت ادبی فارسی درمی‌آمیزد و آن را از آن خود می‌کند؛ به‌گونه‌ای که در برخی از موارد، ردیابی منابع پیشین بسیار دشوار است. همان‌طور که یوسف اعتصام‌الملک با ترجمه آثار از زبان‌های بیگانه به فارسی تلاش می‌کرد تا عناصر فرهنگی و ادبی دیگر فرهنگ‌ها را در دل فرهنگ ایرانی و زبان فارسی بومی‌سازی کند، دخترش نیز با پذیرش خلاق ادبیات جهان، در همین مسیر قدم برمی‌داشت. پژوهش پیش رو با تمرکز بر شعر «جولای خدا»، سروده پروین و شعر «عنکبوتی ساکت و صبور»، سروده والت ویتمن، شاعر نامور آمریکایی، زوایای پنهان پذیرش خلاق پروین از ویتمن را آشکار می‌کند و با پیشنهاداتی درباره بازخوانی رابطه سنت و نوآوری و همچنین رابطه شعر معاصر فارسی و ادبیات جهان، به پایان می‌رسد.

واژه‌های کلیدی: پروین اعتصامی، والت ویتمن، پذیرش خلاق، شعر معاصر، ادبیات جهان، سنت ادبی.

[۱] پژوهشگر پسادکتری ادبیات تطبیقی، دانشکده زبان و ادبیات، فرهنگ و زبان شناسی، دانشگاه موناش، ملبورن، استرالیا
behnam.mirzababazadeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۵

مقدمه

پروین اعتصامی (۱۲۸۵ـ ۱۳۲۰)، شاعر نامدار معاصر، در شعرهایش از منابع متعددی بهره برده‌است؛ از آن میان می‌توان به ادبیات کلاسیک فارسی، فابل‌های ازوپ[1] و ژان دولافونتن[2] و همچنین نوشته‌های پدرش یوسف اعتصام‌الملک و ترجمه‌های او از ادبیات غرب (ویکتور هوگو و هوراس اسمیت[3]) اشاره کرد (مشرف، ۱۳۹۱: ۱۸۷)؛ اما نکته جالب توجه تمایز تمام این برداشت‌های ادبی پروین از آثار پیشین است. عناصری که از آثار دیگران وام گرفته شده، هنرمندانه با عناصر شعر پروین و سنت ادبی فارسی درمی‌آمیزد (Moayyad, 2012)؛ به‌گونه‌ای که تفکیک این منابع بسیار دشوار می‌شود. همان‌طور که پدر با هدف بومی‌سازی عناصر فرهنگی و ادبی دیگر فرهنگ‌ها در دل فرهنگ ایرانی و زبان فارسی آثار گوناگونی را به فارسی ترجمه می‌کرد (Fomeshi, 2019: 101)، دختر نیز با پذیرش خلاق ادبیات جهان در همین گفتگوی بینافرهنگی شرکت می‌جست. در تقریظ لطفعلی صورتگر بر دیوان پروین آمده‌است:

> پروین‌خانم اولین شاعره‌ای است که از سرچشمه ادبیات فرنگی و مخصوصاً ادبیات انگلیسی، آب خورده و افکار او با آن موشکافی‌ها و نازک‌بینی‌ها که ویژه شعرای غرب است، مایه‌دار و آزموده گشته و این آشنایی با روشنی و عمق فکر آسیایی توأم شده و از *امتزاج* آن‌ها سبکی دلپسند و مخصوص به‌وجود آمده‌است. شیوه شعری این شاعره نیز انس و *آمیزش* او را با شعرای معروف ایران، مخصوصاً با حکیم ناصرخسرو و سعدی و انوری و سنایی و جلال‌الدین محمد رومی نشان می‌دهد و این آمیزش، او را از سستی و عدم انسجام الفاظ آزادی بخشیده، اشعار او را منسجم و جزیل ساخته‌است (تأکید از نویسنده) (به نقل از مشرف، ۱۳۹۱: ۷۷).

پژوهش پیش رو با تمرکز بر شعر «جولای خدا» سروده پروین و شعر «عنکبوتی ساکت و صبور»[4] سروده والت ویتمن[5]، شاعر نامور آمریکایی، تلاش می‌کند تا جنبه‌هایی از "امتزاج" ادب و اندیشه غرب و شرق را در شعر پروین، همان‌طور که صورتگر اشاره کرده‌است، روشن کند.

پیشینه پژوهش

چندین پژوهش به بررسی ارتباط بین شعر «جولای خدا» و متون پیشین که این شعر از آن‌ها الهام گرفته‌است، پرداخته‌اند. به نظر زرین‌کوب این شعر پروین، یادآور اندیشه و زبان مولانا است (۱۳۷۰: ۳۶۷). به باور پژوهشگران دیگر، پروین در این شعر از یکی از نوشته‌های روزنامه‌نگار آمریکایی آرتور بریزبن[(۱)] که یوسف

[1] Aesop
[2] Jean de La Fontaine
[3] Horace Smith
[4] A Noiseless Patient Spider
[5] Walt Whitman

اعتصام‌الملک ترجمه و در مجله *بهار* منتشر کرده بود، الهام گرفته‌است. به نظر این پژوهشگران پروین این شعر را بر اساس سرمقاله‌ای با عنوان «عزم و نشاط عنکبوت» نوشته بریزبن و ترجمه اعتصام‌الملک سروده‌است (مشرف، ۱۳۹۱؛ یوسفی، ۱۳۶۹؛ Karimi-Hakkak, 1995؛ Madelung, 1985؛ Moayyad, 1985). همان‌طور که مشخص است این پژوهشگران در بررسی منابع الهام این شعر، بر آثاری که به فارسی نوشته یا ترجمه شده، تمرکز کرده‌اند.

همان‌طور که مشرف به‌درستی اشاره می‌کند، پژوهشگرانی که درباره پروین نوشته‌اند، از این نکته غفلت کرده‌اند که او زبان انگلیسی می‌دانسته‌است (مشرف، ۱۳۹۱: ۳۱) و گویا به‌همین دلیل بر ترجمه اعتصام‌الملک از سرمقاله بریزبن به‌عنوان منبع شعر پروین تأکید کرده‌اند. پژوهشگری در بررسی ارتباط بین شعر «جولای خدا» و اثر بریزبن، با استناد به این که پروین زبان انگلیسی نمی‌دانسته و درنتیجه نمی‌توانسته سرمقاله بریزبن را به زبان انگلیسی بخواند، از جستجوی منبع انگلیسی چشم پوشیده‌است (Karimi-Hakkak, 1995: 304)؛ اما بررسی دقیق‌تر زندگی، شعر و اندیشه پروین نشان می‌دهد که یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری شعرهای او، مدرسه دخترانه آمریکایی در تهران بود. پروین در سال ۱۳۰۰ وارد این مدرسه شد ـ که در سال ۱۲۵۳ توسط آمریکایی‌ها در تهران بنیان گذاشته شده بود ـ و زبان انگلیسی آموخت. او در سال ۱۳۰۳ تحصیلاتش را به پایان رساند و پس از آن به تدریس در همان مدرسه پرداخت. تحصیل و تدریس در این مدرسه به دانش زبان انگلیسی پروین و همچنین دانش او درباره ادبیات غرب و اندیشه مدرن کمک کرد.

پذیرش را می‌توان به سه دسته؛ ترجمه، پذیرش خلاق و پذیرش انتقادی تقسیم کرد. پذیرش خلاق، پذیرش در قالب اثر هنری است. پروین، پذیرش ویتمن را در قالب اثر هنری، به‌طور مشخص با سرودن شعر فارسی انجام داده‌است. برای درک بهتر، می‌توان این گونه را، با ترجمه و پذیرش انتقادی ـ که در قالب نقد و نظریه ادبی انجام می‌شود- مقایسه کرد. برای نمونه، یوسف اعتصام‌الملک، پذیرش ویتمن را در قالب ترجمه شعر او و نیما یوشیج در «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان»، پذیرش ویتمن را در قالب نقد و نظریه ادبی انجام داده‌است (Fomeshi, 2019). مشرف، نخستین پژوهشگری است که به ارتباط میان شعر پروین و ویتمن اشاره کرده‌است (مشرف، ۱۳۹۵: ۱۵). پژوهش پیش‌رو با استفاده از این نکته و با بررسی دقیق دو شعر «جولای خدا» و «عنکبوتی ساکت و صبور»، زوایای پنهان پذیرش خلاق پروین از ویتمن را آشکار می‌کند.

نگاهی به دو شعر

ابتدا دو شعر پروین و ویتمن را مرور می‌کنیم. پروین با به‌نظم‌کشیدن فابل‌ها، سنت دیرپای شعر تعلیمی ادبیات فارسی را در سده چهاردهم حفظ و تقویت کرد. شناخته‌شده‌ترین اشعار پروین به گونه مناظره تعلق دارد و گفتگوی بین دو شخصیت با ویژگی‌های متضاد را به تصویر می‌کشد (Karmi-Hakkak, 1995: 161-62). «جولای خدا» که در قالب مثنوی سروده شده، یکی از این مناظره‌هاست که گفتگوی میان

عنکبوتی پرتلاش و فردی کاهل را روایت می‌کند. این شعر را می‌توان به چهار بخش تقسیم کرد. بخش نخست شعر، صحنه‌ای را به‌تصویر می‌کشد که شخص کاهل به عنکبوتی "گرم کار" می‌نگرد. شعر با توصیف راوی از کاهل آغاز می‌شود. این شخصیت کاهل با شخصیت دیگر شعر که "گرم کار" توصیف شده‌است، تفاوتی اساسی دارد و این تفاوت از همان ابتدا آشکار می‌شود. پس از آشنایی با دو شخصیت در بخش نخست، در بخش دوم شاهد انتقاد کاهل از عنکبوت هستیم. کاهل علاوه بر انتقاد، پیشنهادی هم برای عنکبوت دارد. در بخش سوم عنکبوت به انتقاد کاهل پاسخ می‌دهد. بخش چهارم هم می‌تواند صحبت‌های پایانی عنکبوت در ادامه بخش سوم باشد و هم نتیجه اخلاقی راوی از این شعر (Karimi-Hakkak, 1995). در هر حال این بخش که شعر را به پایان می‌رساند، درباره اهمیت تلاش برای استفاده بهینه از فرصت محدود عمر است. این بخش پایانی، پیشنهاد کاهل به عنکبوت را که «خسته کردی زین تنیدن پا و دست/ رو بخواب امروز، فردا نیز هست» این‌گونه پاسخ می‌دهد: «نقد امروز ار ز کف بیرون کنیم/ گر که فردایی نباشد، چون کنیم».

در ادامه به شعر «عنکبوتی ساکت و صبور» ویتمن می‌پردازیم. این شعر تجربه‌ای در فرم است که دو بند پنج سطری را با شبکه‌ای در هم‌تنیده از توصیف و استعاره به هم پیوند می‌زند (Warren, 2006). راوی در بند نخست عنکبوتی را به تصویر می‌کشد که تار می‌تند و با پرتاب آن می‌کوشد تا با جهان بیرون ارتباط برقرار کند:

عنکبوتی ساکت و صبور
مشخص کردم جایی را روی دماغه کوچکی که او تنها ایستاده بود
و مشخص می‌کرد که چگونه فضای وسیع خالی پیرامونش را کشف کند
او از خودش تار و تار و تار را پرت می‌کرد به جلو
پیوسته تار می‌تنید و پیوسته بدون خستگی و سریع آن را پرت می‌کرد.(۲)

در بند دوم، راوی روح خود را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ روحی که در تلاش است تا بین شعرش و خوانندگان آن در آینده پلی بزند تا به جاودانگی برسد:

و تو ای روح من در جایی ایستاده‌ای
که از همه گسسته و با فضای بی‌کران اقیانوس‌گونه احاطه شده
بی‌وقفه در اندیشه‌ای، با وجود خطر به پیش می‌روی، پرتاب می‌کنی و کره‌ها را می‌جویی تا به هم وصل کنی
تا زمانی که آن پلی که تو نیاز داری تشکیل شود و لنگر بگیرد
تا زمانی که رشته ظریفی که تو پرت می‌کنی، به جایی بگیرد ای روح من.

با بررسی نسبت شعر پروین با شعر ویتمن، می‌توان گفت رشته‌ای که عنکبوت شعر ویتمن تنید و پرت کرد، زمان و مکان را درنوردید و سرانجام به شعر فارسی پروین در ایران سده چهاردهم رسید.

شباهت‌های دو عنکبوت

عنکبوت شعر «جولای خدا» شباهت‌هایی با عنکبوت شعر ویتمن دارد. عنکبوت

شعر ویتمن فعال، پرانرژی و پرتلاش است: «او از خودش تار و تار و تار را پرت می‌کرد به جلو/ پیوسته تار می‌تنید و پیوسته بدون خستگی و سریع آن را پرت می‌کرد». این سطرها بی‌شباهت به توصیف عنکبوت از خودش در شعر پروین نیست: «سعی کردیم آنچه فرصت یافتیم/ بافتیم و بافتیم و بافتیم». تکرار سه‌باره "بافتیم" در شعر پروین به پشتکار و تلاش خستگی‌ناپذیر عنکبوت اشاره می‌کند؛ همان‌طور که تکرار سه‌باره "تار" در سطر چهارم شعر ویتمن. عنکبوت شعر ویتمن "ساکت" است؛ همان‌طور که عنکبوت شعر پروین «درس‌ها می‌داد بی‌نطق و کلام» و «چرخه‌اش می‌گردد، اما بی‌صداست». عنکبوت شعر ویتمن "صبور" است و عنکبوت شعر پروین همین ویژگی را دارد:

گر درَد این پرده، چرخ پرده‌در — رخت بربندم، روم جای دگر
گر سحر ویران کنند این سقف و بام — خانه دیگر بسازم وقت شام
گر ز یک کنجم براند روزگار — گوشه دیگر نمایم اختیار
ما که عمری پرده‌داری کرده‌ایم — در حوادث، بردباری کرده‌ایم
گاه جاروبست و گه گرد و نسیم — کهنه نتوان کرد این عهد قدیم

عنکبوت در شعر ویتمن "تنها[1]" است؛ همان‌طور که عنکبوت در شعر پروین "گوشه‌گیر" و ساکن "کنج عزلت" است. علاوه بر این، عنکبوت در هر دو شعر بیانگر شخصیت شاعر است. در شعر ویتمن، تنهابودن در فضای بیکران و تلاش پیوسته برای برقراری ارتباط با دنیا، شباهت اساسی عنکبوت بند نخست شعر و روح شاعر در بند دوم است. با توجه به این شباهت عنکبوت و روح شاعر، می‌توان گفت عنکبوتی که در بند نخست به‌طور خستگی‌ناپذیری با تنیدن و پرتاب تار برای برقراری پیوند با ناشناخته‌ها تلاش می‌کند، همان روح شاعر در بند دوم شعر است که می‌کوشد تا از طریق شعرش با خوانندگانی که در آینده می‌آیند، ارتباط برقرار کند و از این طریق بقا و فناناپذیری خود را تضمین کند و آرام بگیرد. ارتباط معنایی بین عنکبوت و روح شاعر در سطر پایانی شعر به اوج می‌رسد؛ آنجا که روح شاعر به عنکبوتی تشبیه شده‌است که رشته ظریفی را برای برقراری پیوند پرت می‌کند. ارتباط مشابهی نیز بین عنکبوت شعر پروین و شاعر دیده می‌شود. جولا (جولاه و جولاهه) به معنی بافنده است و به‌طور استعاری برای عنکبوت نیز به‌کار رفته‌است. در بیت زیر از مولانا "جولاهه" به معنی بافنده به‌کار رفته‌است:

جولاهه تردامن ما تار بدرید — می‌گفت ز مستی که تر از تار ندانم

(۴۷۳۱، ج اول: ۱۷۵).

و در بیت دیگری از او «جولاه» به معنی عنکبوت به کار رفته‌است:

چو گنج جان به کنج خانه آمد — به گردش می‌تنیدم همچو جولاه

(همان، ج دوم: ۸۷۳).

از همان عنوان شعر «جولای خدا» پیداست که عنکبوت بافنده است و استعاره

[1] Isolated

"بافندگی" سرتاسر شعر را فرا گرفته‌است. بافتن علاوه بر معنای معمول، به استفاده (ماهرانه) از زبان نیز اشاره می‌کند و نمونه‌های آن در شعر کلاسیک فارسی دیده می‌شود؛ مانند بیت زیر از فردوسی:

کنون خامه‌ای یافتم بیش ازان که مغز سخن بافتم پیش ازان

مشخص شد پس نه این معنی بافتن و نه عنکبوت به‌مثابه بافنده، نوآوری پروین نیست؛ اما پیوند بین این دو مفهوم و معرفی عنکبوتی که شاعر را نمایندگی می‌کند، دستاورد نوآورانه پروین در قلمرو شعر فارسی است. خوانش دقیق شعر «جولای خدا» در پرتو این یافته به ما کمک می‌کند تا جنبه‌هایی از وجود پروین شاعر را در عنکبوت این شعر بیابیم؛ موضوعی که در بخش‌های بعدی به آن خواهیم پرداخت.

عنکبوت شعر «جولای خدا» که نماد تلاش و فعالیت است، به عنکبوت پرانرژی و سخت‌کوش شعر ویتمن بیشتر می‌ماند تا عنکبوتی که در سنت شعر فارسی سراغ داریم. در شعر کلاسیک فارسی، عنکبوت بافنده تارهای ظریف و نیز شکارچی مگس بوده‌است. همچنین لانه عنکبوت (با اشاره به آیات قرآن: مثل‌الذین اتخذوا من دون‌الله اولیاء کمثل العنکبوت اتخذت بیتا و ان اوهن البیوت لبیت العنکبوت ...) نشانه‌ای از سستی و فناپذیری حاصل فعالیت بشر بوده‌است (Karimi-Hakkak, 1995: 180). سنت ادبی فارسی به جنبه‌های مثبت عنکبوت نیز توجه نشان داده‌است؛ از جمله عنکبوت به‌عنوان وسیله‌ای برای تحقق اراده خداوند (براساس داستان هجرت پیامبر از مکه به مدینه و پنهان‌شدن در غاری که بر دهانه‌اش عنکبوتی تار تنید) معرفی شده‌است. همچنین اشاره به ظاهر نه‌چندان زیبای عنکبوت، برای بیان کم‌اهمیت‌بودن زیبایی ظاهری در مقایسه با ویژگی‌های مثبت اخلاقی به‌کار رفته‌است (Karimi-Hakkak, 1995: 179). چنان‌که آشکار شد، عنکبوت در سنت ادبیات فارسی پیش از پروین برخلاف عنکبوت در شعر «عنکبوتی ساکت و صبور» و شعر «جولای خدا» نماد تلاش و سخت‌کوشی نبوده‌است. این نکته ارتباط محکم شعر پروین و شعر ویتمن را روشن می‌کند.

پیدایش عنکبوت دورگه

عنکبوت در شعر «جولای خدا» ویژگی کوشش و پشتکار را از شعر ویتمن گرفته و هم‌زمان ویژگی‌های عرفانی را از پیشینیان خود در سنت ادبی فارسی به ارث برده‌است. از سده هفتم هجری، تقریباً همه اشعار فارسی یا آشکارا عرفانی بوده‌اند یا نشانه‌های تصوف در آن‌ها مشهود بوده‌است و درنتیجه در سنت ادبی فارسی درهم‌تنیدگی عرفان و شعر از بدیهیات است (دیویس، ۱۳۹۱: ۶۵)؛ بنابراین عجیب نمی‌نماید اگر عنکبوت شعر «جولای خدا» ویژگی‌هایی هم‌چون پرهیزگاری و بی‌تفاوتی نسبت به لذات دنیوی داشته باشد که او را به سنت شعر فارسی پیوند می‌دهد. عنکبوت در شعر پروین همین‌طور که از عنوان شعر برمی‌آید "جولای خدا" است و خود می‌گوید: «در تکاپوییم ما در راه دوست/ کارفرما او و کارآگاه اوست». همچنین بیت پایانی شعر تأکید می‌کند که «عنکبوت... جولای خداست». پروین، میراث سنت ادبیات فارسی- ویژگی‌های عرفانی عنکبوت- را با صفت

تلاشگری عنکبوت در شعر ویتمن پیوند زده و شعری سروده که مؤثرترین شعر فارسی در بزرگداشت تلاش و فعالیت نامیده شده‌است (مؤید، ۱۳۶۵: ۲۲).

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، شعر «جولای خدا» در قالب مناظره سروده شده‌است. مناظره که نمونه‌هایش در نظم و نثر فارسی وجود داشت و از ابزار مؤثر برای بیان نکات اخلاقی در ادبیات تعلیمی بود، به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد. از نمونه‌های نخست مناظره می‌توان از مناظره درخت خرما با بز در منظومه درخت *آسوریک* در ادبیات پهلوی اشکانی نام برد. از نمونه‌های بعدی نیز می‌توان به پنج قصیده اسدی طوسی در قرن پنجم و آثار عنصری "استاد این فن" اشاره کرد که مناظره «باز و کلاغ» او «نخستین مناظره معروف در ادبیات فارسی» (مشرف، ۱۳۹۱: ۱۳۹) است. نظامی و مولانا مناظره را در آثار عرفانی و عاشقانه به‌کار بردند (Seyed-Gohrab, 2013: 1). مناظره در آثار سعدی و همچنین در دوره معاصر در آثار بهار وجود دارد. به نظر مؤید، پروین هم در کیفیت و هم در کمیت مناظره، بر همه پیشینیان برتری جسته‌است (Moayyad, 1985). شخصیت‌هایی که ادبیات فارسی برای مناظره به پروین ارائه می‌کرد، طبیعتاً ویژگی‌هایشان پیش‌تر در این سنت ادبی مشخص شده بود. یکی از نشانه‌های نوآوری پروین، گزینش اشیا و ابزار روزمره از جمله نخ، سوزن، سیر و پیاز بود که به دلیل تازگی در ادبیات فارسی شخصیت‌های ناشناخته‌ای بودند و شاعر می‌توانست ویژگی‌های مد نظر خودش را به این شخصیت‌های تازه نسبت دهد؛ اما حتی زمانی که او شخصیتی را برای مناظره‌هایش برمی‌گزیند که پیشینه‌ای در سنت ادبی فارسی دارد، آن شخصیت را به ویژگی‌های پیشین محدود نمی‌کند و با نوآوری، شخصیتی با ویژگی‌های تازه می‌آفریند؛ عنکبوت شعر «جولای خدا» یکی از این شخصیت‌هاست. پروین برای عنکبوت در این شعر- همان‌طور که از عنوان شعر برمی‌آید- دو ویژگی را از میان ویژگی‌های عنکبوت در سنت ادبی فارسی برجسته می‌سازد: بافندگی و وسیله تحقق اراده خداوند؛ سپس این شخصیت را به مناظره ـ از گونه‌های محبوب او در ادبیات فارسی- وارد می‌کند. عنکبوت پروین در این مناظره، شخصیتی منحصربه‌فرد است که حاصل آمیزش ویژگی‌های عنکبوت شعر ویتمن با ویژگی‌های عنکبوت سنت ادبی فارسی است. این شخصیت تازه دورگه فارسی- ویتمنی نشانه نبوغ و نوآوری شاعر فارسی‌زبان است.

در شعر ویتمن هیچ اشاره‌ای به جنسیت عنکبوت نمی‌شود؛ اما می‌توان نشانه‌هایی از جنسیت عنکبوت در شعر پروین یافت؛ اگرچه به صراحت بیان نشده‌است. عنکبوت شعر پروین بافنده‌ای است "پشت در افتاده" که با "دوک" و "پخت" وپز مشغول است و "پرده" می‌آویزد. ناگفته پیداست که "پرده" علاوه بر پوشش و حجاب، به بکارت زنان نیز اشاره می‌کند. "دوک" که آلت نخ‌تابی و ابزار کار عنکبوت است نیز ابزاری زنانه است. نمونه زیر از فردوسی است:

بـدان شـهر دختـر فـراوان بـدی / کـه بـی‌کام جوینـده نـان بـدی
بـه یـک روی نزدیک‌تـر بـود کـوه / شـدندی همـه دختـران هم‌گـروه
ازان هـر یکـی پنبـه بـردی به سـنگ / یکی دوکدانـی ز چوب خدنگ...
گرامـی یکـی دختـرش بـود و بـس / که نشـمردی او دختران را به کس
چنـان بُـد کـه روزی همـه هم‌گـروه / نشسـتند بـا دوک در پیـش کـوه
برآمیختنـد آن کجـا داشـتند / بـه گاه خـورش دوک بگذاشـتند

(۶۸۳۱، دفتر ششم: ۰۷۱).

نمونه زیر از عطار، دوک را ابزازی زنانه و مایه تحقیر مردان می‌داند:

گر مردی خویشتن ببینیم / اندر پس دوکدان نشینیم
دیگر نزنیم لاف مردی / وز شرم ره زنان گزینیم

همچنین بیت زیر از سنایی:

بدین همت که اندر سر همی داری سر اندر کش / سزای پنبه و دوکی، نه مرد رزم و میدانی

بیـت زیـر بـاز هـم از سـنایی، دوک را ابـزاری زنانـه می‌دانـد در برابـر نیـزه، گـرز، کمـان و تیـر کـه ابـزار جنـگاوری و مردانـه هسـتند:

در میان دوکدان لاف هر تردامنی / نیزه و گرز و کمان و تیر عیاری مجوی

(۱۳۸۰: ۷۱۵).

همچنین بیت زیر از نظامی:

خنیاگر زن صریر دوک است / تیر آلت جعبه ملوکست

در بخـش دوم شـعر «جـولای خـدا» کاهـل بـه عنکبـوت می‌گویـد: «کـس نخواهـد دیدنـت در پشـت در/ کـس نخواهـد خواندنـت ز اهـل هنـر». در ایـن بیـت جنبـه زنانـه عنکبـوت برجسـته شده‌اسـت؛ زن هنرمنـدی کـه بـه اندرونـی محـدود شده‌اسـت و جامعـه سـنتی مردسـالار، او را به‌عنـوان یـک هنرمنـد بـه رسـمیت نمی‌شناسـد. توصیـف مشـرف از پروین کـه بـه "روحیـه انزواطلـب" و "یکسـره گـرم کار بـودن" او اشـاره می‌کنـد (۱۳۹۱: ۷۸) دقیقـاً بـا توصیـف نخسـت پروین از عنکبـوت «گـرم کار/ گوشـه‌گیر از سـرد و گـرم روزگار» همخوانـی دارد و بـا انـدک دقتـی در شـعر «جـولای خـدا» می‌تـوان ویژگی‌هـای پروین شـاعر را در شـخصیت عنکبـوت یافـت.

بـا توجـه بـه اینکـه حمایـت از حقـوق زنـان و انتقـاد از مردسـالاری جامعـه سـنتی از موضوعـات مهـم شـعر پروین بوده‌اسـت (حسـینی، ۱۳۸۹: ۵)، مناظـره عنکبـوت و کاهـل در شـعر «جـولای خـدا» را می‌تـوان مناظـره میـان زنـی شـاعر و جامعـه مردسـالار پنداشـت. موضـع دو طـرف ایـن مناظـره به‌طـور برابـر متقاعدکننـده نیسـت تـا خواننـده بتوانـد بـا هـر دو طـرف بـه یـک میـزان همدلـی کنـد. بخـش نخسـت و چهـارم بـه راوی/ پروین تعلـق دارد کـه شـاعر در آن آزادانـه عنکبـوت/ زن شـاعر را بـزرگ مـی‌دارد و کاهـل/ جامعـه مردسـالار را محکـوم می‌کنـد. از همـان بیـت نخسـت و حتـی از همـان واژه آغازیـنِ شـعر پروین کـه

خواننده با شخصیت کاهل روبه‌رو می‌شود، تکلیفش با این شخصیت روشن است و می‌داند که نمی‌توان با آن همدلی کرد؛ «کاهلی در گوشه‌ای افتاد سست/ خسته و رنجور، اما تندرست». بلافاصله پس از همان آشنایی اولیه کوتاه با شخصیت کاهل در بیت نخست، خواننده منتظر ورود شخصیت دیگر مناظره است و این انتظار چندان به درازا نمی‌انجامد؛ زیرا از بیت دوم شخصیت عنکبوت وارد صحنه می‌شود. تمام بخش نخست به‌جز بیت اول درباره عنکبوت/ زن شاعر و در ستایش اوست؛ شخصیتی که "پیش‌بین"، "کاردان"، "مهندس"، "صاحب‌کار"، "معمار"، "سربلند"، "مشکل‌پسند" و "اوستاد" معرفی می‌شود. در واقع در همین بخش نخست می‌توان نتیجه‌گیری شعر در بخش پایانی را پیش‌بینی کرد. پروین با بهره‌گیری از مجوز شاعرانه‌ای که دارد کاهل/ جامعه مردسالار را در همین شروع شعر شکست می‌دهد، پیش از آن‌که حتی مناظره آغاز شود و از او بخواهد لب به سخن بگشاید. در ادامه و پس از بخش نخست، تمامی شعر در بزرگداشت عنکبوت/ زن شاعر در برابر کاهل/ جامعه مردسالار است. عنکبوت، شخصیت چیره مناظره است و درنهایت، جمع‌بندی مناظره در تقویت موضع اوست. بخش چهارم شعر که با عنکبوت به‌عنوان "جولای خدا" به پایان می‌رسد، در ستایش این شخصیت است. همان‌طور که خدای قادر متعال برنده هر رقابت و ستیزی است، جولای "او" هم در این مناظره برنده است.

درجای‌جای شعر پروین، نشانه‌های آشنایی وی با سنت ادبی فارسی آشکار است و اشعارش یادآور سروده‌های ناصرخسرو، منوچهری، سنایی، انوری، نظامی، عطار و مولاناست (مشرف، ۱۳۹۱). پروین، آن‌طور که برادرش گفته‌است، چنان درگیر سرودن شعرهای خود بود که فرصت چندانی برای توجه جدی به نوپردازان شعر و نثر فارسی از جمله نیما و هدایت نداشت (ابوالفتح اعتصامی، ۱۳۶۵: ۲۷۴)؛ اما دست‌کم توجه او به شخصیت عنکبوت شعر آمریکایی و بهره‌جستن از این شخصیت برای بیان احساسات و نظرات شاعر زن معاصر، این نظر را که پروین خود را به میراث ادبیات فارسی محدود کرده بود و شاعری غیرشخصی بود، به چالش می‌کشد. از آثار او به دلیل حمایت بی‌چون‌وچرا از مردسالاری (Alishan, 1994) و همچنین وابستگی شدید به سنت ادبی و عدم نوآوری انتقاد شده‌است (Davaran, 1994)؛ اما همان‌طور که این نوشتار با بررسی دقیق شعر «جولای خدا» روشن کرد، این شعر می‌تواند دریچه تازه‌ای به کارنامه شاعری پروین بگشاید. «جولای خدا» عنکبوتی است برآمده از منابع متعدد که بخشی از آن برای خوانندگان شعر پروین در دهه‌های نخستین سده چهاردهم آشکار بود و بخشی دیگر در این نوشتار بررسی شد. پروین برخی از ویژگی‌های عنکبوت شعر ویتمن؛ به‌ویژه صبر، سکوت، گوشه‌گیری و تلاش خستگی‌ناپذیر را همخوان با شرایط خود به‌عنوان زن شاعر ایرانی ابتدای سده چهاردهم می‌دید و از این ویژگی‌های عنکبوت ویتمن برای بیان احساسات و نظرات خود در مناظره با جامعه مردسالار بهره جست. "دوک" به‌عنوان ابزاری زنانه- که در سنت ادبی فارسی، برای تحقیر و سرافکندگی استفاده می‌شد- در دستان عنکبوت شعر پروین نه مایه حقارت، بلکه "دوک همت" و مایه سرفرازی است.

با وجود تمامی شباهت‌ها بین عنکبوت شعر پروین و عنکبوت شعر ویتمن یک تفاوت اساسی نیز بین این دو دیده می‌شود؛ عنکبوت ویتمن *ماجراجو* است، با وجود خطر به پیش می‌رود، پرتاب می‌کند، کره‌ها را می‌جوید تا به هم وصل کند و تا زمانی که آن پلی که نیاز دارد، تشکیل نشود و رشته ظریفی که پرت می‌کند، به جایی نگیرد و به هدفش نرسد، دست برنمی‌دارد؛ درحالی‌که عنکبوت گوشه‌گیر و ساکن کنج عزلت شعر پروین چندان ماجراجو نیست و هرچند بی‌هدف نیست؛ اما تکلیف برای او در اولویت است، تکلیفی که خدا بر دوش او گذاشته و او با انجام رسالتش دلخوش و راضی است؛ «در تکاپوییم ما در راه دوست/ کارفرما او و کارآگاه اوست». ریشه این تفاوت را می‌توان در شرایط متفاوت دو شاعر جست؛ ویتمن شاعر مرد پیشتاز در ادبیات نوپا و مردسالار آمریکا بود و پروین شاعر زن میراث‌دار سنت ادبی هزارساله با صدای مسلط مردانه که فضای چندانی برای کشف و ماجراجویی به زنان نمی‌داد.[۳]

نتیجه

پروین در همان سال‌های تحصیل در مدرسه آمریکایی، با شعر ویتمن آشنا شده بود. اهمیت ویتمن به‌عنوان بنیان‌گذار شعر آزاد آمریکا و شهرت جهانی او حتی در دهه سوم قرن بیستم میلادی[۴] ـ هم‌زمان با حضور پروین در مدرسه آمریکایی ـ به حدی بود که حتماً نسخه‌ای از کتاب شعر او در مدرسه آمریکایی موجود بود. حتی اگر به دلایل "اخلاقی" این نسخه تنها شامل گزیده‌ای از اشعار ویتمن بود، باز هم "عنکبوتی ساکت و صبور" راه خود را به چنین نسخه‌هایی باز کرده بود.[۵] علاوه‌بر این چه‌بسا پروین از طریق پدرش که در همان روزها شعر ویتمن را ترجمه کرده بود،[۶] به ترجمه یا متن انگلیسی آن دسترسی داشته‌است. پروین در برخورد با این شعر ویژگی‌های جالب عنکبوت شعر ویتمن از جمله تلاش خستگی‌ناپذیر او را که برایش تازگی داشت، برگزید و به شعر خودش وارد کرد.

دغدغه پروین برای زنان جامعه‌اش و برای خودش به‌عنوان زن روشنفکر ایرانی دهه‌های ابتدایی سده چهاردهم، او را به سمت آفرینش یک شخصیت تازه سوق داد؛ عنکبوتی که به‌طور کل سخنگوی زنان آن عصر و به‌طور خاص نماینده شخص خودش به‌عنوان زن شاعر بود. شعر «جولای خدا» نشانه پذیرش خلاق پروین از شعر «عنکبوتی ساکت و صبور» ویتمن است؛ اما نکته شایان توجه این است که عنکبوت شعر پروین نه دقیقاً عنکبوت شعر ویتمن است و نه کاملاً عنکبوت برآمده از سنت ادبی فارسی است؛ بلکه آمیزه‌ای از ویژگی‌های این دو و درواقع بیانگر قدرت آفرینش ادبی پروین در "امتزاج" شعر شرق و غرب است. عوامل متعددی را می‌توان در آفرینش این موجود تازه برشمرد؛ از جمله تجربه پروین به‌عنوان یک شاعر زن در جامعه سنتی مردسالار ایران، سنت ادبی مناظره و شعر عرفانی ادبیات فارسی، ویژگی‌های عنکبوت در شعر ویتمن و از همه مهم‌تر خلاقیت و شم ادبی پروین در آمیزش این ویژگی‌ها. تعامل متون و بافت‌های مختلف به پذیرش خلاق این شعر ویتمن در ادبیات فارسی انجامید که خود نمونه‌ای از تعامل بینافرهنگی

دخیل در پذیرش ادبی است.

در دهه‌های ابتدایی سده چهاردهم، بستر مناسبی برای نوگرایی و تحول شعر فارسی در ایران فراهم شده بود. این نوگرایی نیازمند عناصر ادبی تازه‌ای بود که بخشی از آن از دل فرهنگ‌های دیگر به شعر فارسی راه پیدا می‌کرد. یکی از این عناصر تازه، عنکبوت پرتلاش شعر ویتمن بود که با تیزبینی و نبوغ پروین در پذیرش خلاق شعر ویتمن به شعر پروین وارد شد. ورود این شخصیت تازه به شعر پروین به آفرینش عنکبوت دورگه فارسی- ویتمنی انجامید که در شعر فارسی خوش نشست. مشرف بر آن است که:

> این نکته مهم است که نویسندگان و منتقدان عصر پروین، او را در شمار مدرنیست‌ها؛ یعنی اهل تجدد قرار داده‌اند. درواقع پروین، حدفاصل و حلقه رابطی است که شعر معاصر ایران را به ادبیات بازگشت ارتباط می‌دهد و این نکته، بسیار اهمیت دارد. شعر او که امروز در نظر ما کاملاً به اسلوب قدیم جلوه می‌کند، هم از لحاظ درون‌مایه و هم از لحاظ نحوه تعبیر در عصر خودش "جدید" بوده‌است (۱۳۹۱: ۹۴).

همان‌طور که این پژوهش نشان می‌دهد، بررسی موشکافانه شعر پروین در بستر تاریخی و ادبی آن و مطالعه ارتباطش با سنت ادبی فارسی از یک‌سو و گنجینه ادبیات جهان از سوی دیگر، نه‌تنها در درک چرایی "جدید" بودن پروین "در عصر خودش"، بلکه حتی در شناخت تازگی‌های هنر او برای عصر حاضر نیز به پژوهشگران ادبیات فارسی یاری می‌رساند. چنین خوانش‌هایی از پذیرش خلاق ادبیات جهان در شعر معاصر فارسی، زمینه را برای درک بهتر **رابطه شعر فارسی و ادبیات جهان** فراهم می‌کند. همچنین این پژوهش‌ها، نوری تازه به **رابطه سنت و نوآوری در ادبیات فارسی** می‌تاباند و به بازبینی این رابطه پیچیده در شعر شاعران معاصری که سهم‌شان در نوآوری ادبی فارسی نادیده گرفته شده‌است، می‌انجامد؛ شاعرانی که صرفاً به "جرم" سرودن شعر در قالب‌های کلاسیک، "سنتی" و "سنت‌گرا" نامیده و از دایره نوآوران بیرون رانده می‌شوند.

سپاسگزاری: این پژوهش با حمایت بنیاد الکساندر فن همبلت امکان‌پذیر شده‌است. نگارنده از مصطفی حسینی، آدینه خجسته‌پور، اصغر سیدغراب، سمانه فرهادی، اد فلسم، روح‌انگیز کراچی و والتر گرونتسوایگ که با کمک فکری و نظرات سازنده‌شان به بهبود این پژوهش کمک کردند، سپاسگزاری می‌کند. انتشار این پژوهش به زبان فارسی مرهون تشویق احمد کریمی حکاک و نظر ایشان مبنی بر شناساندن نوآوری‌های پروین به خوانندگان فارسی‌زبان است. نگارنده همچنین از نظرات راهگشای داوران تشکر می‌کند. بخش‌هایی از این پژوهش پیش‌تر در کتاب و مقاله زیر منتشر شده‌است.

Fomeshi, B. M. (2019). *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*. Leiden University Press.

Fomeshi, B. M. (2018). 'Till the gossamer thread you fling catch somewhere': Parvin

E’tesami’s creative reception of Walt Whitman. *Walt Whitman Quarterly Review*, *35*(3), 267-275.

پی‌نوشت‌ها

[۱] Arthur Brisbane (۱۸۶۴–۱۹۳۶) روزنامه‌نگار معروف آمریکایی که سرمقاله‌هایش بسیار پرخواننده بود و در تاریخ مطبوعات آمریکا بر شیوه ی نگارش سرمقاله تأثیر قابل توجهی داشت.

[۲] ترجمه از نگارنده است.

[۳] این خوانش مرهون نظر استاد کریمی حکاک است

[۴] برای آشنایی بیشتر با شهرت و اهمیت شعر ویتمن در آن زمان ر.ک Fomeshi, Behnam M. *The Per-sian Whitman: Beyond a Literary Reception*. Leiden: Leiden University Press, 2019.

[۵] برخلاف برخی از شعرهای ویتمن که ویژگی‌های ”بحث‌برانگیز“ آنها باعث میشد در دسترس دانش‌آموزان قرار نداشته باشد، «عنکبوتی ساکت و صبور» برای دختران نوجوان مدرسه در ایران ”مناسب“ بود.

[۶] نخستین ترجمه از ویتمن به فارسی با عنوان «شهر بزرگ» توسط یوسف اعتصام‌الملک انجام شد و در سال ۱۳۰۱ در مجله بهار منتشر شد.

منابع

اعتصامی، پروین. (۱۳۶۵). *دیوان پروین*. با مقدمه و کتاب‌شناسی حشمت مؤید، کاستامزا: مزدا.

حسینی، مریم. (۱۳۸۹). «شعر فمینیستی نویافته‌ای از پروین اعتصامی». *زن در فرهنگ و هنر*، شماره ۲ (۱)، ۵ـ ۲۲.

دیویس، دیک. (۱۳۹۱). «در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ». ترجمه مصطفی حسینی و بهنام میرزابابازاده فومشی، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۳ (۵)، ۶۲ـ ۷۵.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *با کاروان حله*. تهران: علمی.

سنایی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم. (۰۸۳۱). دیوان. به کوشش محمد تقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران: سنایی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۶۸۳۱). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۴۷۳۱). کلیات دیوان شمس تبریزی. دو جلد، تهران: نگاه.

مشرف، مریم. (۱۳۹۱). *پروین اعتصامی: پایه‌گذار ادبیات نئوکلاسیک ایران*. تهران: سخن.

ـــــــــــ (۱۳۹۵). «و در آغاز کلمه بود». در *برگ‌های علف: گزیده شعر والت ویتمن*، ترجمه منصوره بکوایی، تهران: لیان، ۷ـ ۱۷.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۹). *چشمه روشن*. تهران: علمی.

Alishan, L. (1994). *Parvīn E'tesami, The Magna Mater, and the Culture of the Patriarchs*. In H. Moayyad (Ed.), Once a Dewdrop: Essays on the Poetry of Parvin E'tesami (pp. 20–46). Mazda Publishers.

Davaran, F. (1994). *Impersonality Parvin E'tesami's Poetry*. In H. Moayyad (Ed.), Once a Dewdrop: Essays on the Poetry of Parvin E'tesami (pp. 69–89). Mazda Publishers.

Fomeshi, B. M. (2018). *Parvin Etesami*. The Literary Encyclopedia, First published 28 August 2018. https://www.litencyc.com

---. (2019). *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*. Leiden University Press.

Karimi-Hakkak, A. (1995). *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*. University of Utah Press.

Madelung, A. M. A. (1985). *Commentary*. In H. Moayyad & A. M. A. Madelung (Trans.), A Nightingale's Lament: Selections from the Poems and Fables of Parvin E'tesami (1907–1941) (pp. 202–227). Mazda Publishers.

Moayyad, H. (1985). *Parvin's Personality and Poetry*. In H. Moayyad & A. M. A.

Madelung (Trans.), A Nightingale's Lament: Selections from the Poems and Fables of Parvin E'tesami (1907–1941) (pp. xi–xxxviii.). Mazda Publishers.

---. (2012). *EʿTEṢĀMĪ, PARVĪN*. *Encyclopedia Iranica*, https://www.iranicaonline.org/articles/etesami-parvin

Seyed-Gohrab, A. (2013). *The Rose and the Wine: Dispute as a Literary Device in Classical Persian Literature*. Iranian Studies, 47(1), 69–85.

Warren, J. P. (2006). *Style*. In D. D. Kummings (Ed.), A Companion to Walt Whitman (pp. 377–391). Blackwell Publishing.

‘Spindle of Endeavor’ in the Hands of a Mixed-Breed Spider: Parvin Etesami’s Creative Reception of Whitman

Behnam Fomeshi[1]

Abstract

In her poetry Pravin Etesami (1907-1941) has freely borrowed from multiple sources, including Aesop’s and La Fontaine’s Fables, her father’s translations of foreign literatures, as well as Persian classical poetry. However, the resulting work remained distinctly her own. A number of critical studies have investigated the relationship between Etesami’s poem “God’s Weaver” and various texts that inspired or influenced it. Such studies argue that the poem “is based” on a translation into Persian of an editorial by Arthur Brisbane. However, the present paper examines “God’s Weaver” in relation to Walt Whitman’s “A Noiseless Patient Spider” to shed light on Etesami’s yet unexplored creative reception of Whitman. The paper ends with suggestions on revisiting the relation between tradition and modernity in Persian poetry as well as the relation between Persian poetry and world literature.

Keywords: Creative Reception, “God’s Weaver”, Parvin Etesami, Walt Whitman, World Literature.

[1] Adjunct Research Fellow, School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics, Monash University, Melbourne, Australia behnam.mirzababazadeh@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره‌ی اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۹۵-۱۱۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4202.1032

مطالعه تطبیقی مفهوم انقلاب در *ژرمینال* اثر امیل زولا و *مادر* نوشته ماکسیم گورکی

ثمین بهرامی[۱]
مرضیه بلیغی[۲]

چکیده

در قرن نوزده میلادی، امیل زولا با نگارش رمان *ژرمینال*، برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات فرانسه، طبقه کارگر را به‌عنوان قهرمان و محرّک داستان وارد رمان کرد. وی تأثیر فراوانی بر نویسندگان رمان‌های با محوریت انقلاب‌های کارگری گذاشت. ماکسیم گورکی نیز از جمله نویسندگانی است که این مفهوم را دست‌مایه نگارش آثار خود، از جمله *مادر* کرده‌است. این جستار کوشیده‌است با رویکردی تطبیقی، مفهوم انقلاب را در دو اثر یادشده، مورد بررسی قرار دهد. چگونگی پرداخت حوادث در دو اثر یادشده، عوامل ضروری در وقوع و پیشبرد اهداف انقلاب را از دیدگاه این دو نویسنده بر ما روشن می‌کند؛ فقر به‌عنوان قوّه محرکه و آگاهی، رهبری، اتّحاد و از خودگذشتگی، به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی در پیشبرد اهداف انقلاب، نقاط مشترک هر دو اثر است. این اشتراکات در نقاطی همچون شخصیت‌پردازی و واقع‌گرایی دچار انفصال می‌شوند. در پایان، این دو نویسنده با نوید آینده‌ای بهتر، بذر امید را در دل مبارزان راه عدالت می‌کارند.

واژه‌های کلیدی: امیل زولا، ماکسیم گورکی، *ژرمینال*، *مادر*، انقلاب.

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول) bahrami.samin@yahoo.com
[۲] استادیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران balighimm@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸

مقدّمه

بدون شک نویسندگان و آثار ادبی در جنبش‌های اجتماعی جوامع در اعصار مختلف، نقش غیرقابل انکاری داشته‌اند؛ چنان‌که جرقه انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه با آثار ژان ژاک روسو زده شد و انقلاب ۱۹۱۷ روسیه نیز برای نخستین‌بار از نوشته‌های مارکس متأثر شد. بدین‌ترتیب، هر برهه‌ای از تاریخ شاهد تعامل سازنده میان ادبیات و جنبش‌های اجتماعی بوده‌است. در قرن نوزده میلادی، امیل زولا[1]، پیشگام مکتب ناتورالیسم[2] و از برجسته‌ترین نویسندگان ادبیات فرانسه، نقش مهمی در بیداری مردم و بصیرت اجتماعی آنان ایفا کرد. زولا با نگارش رمان *ژرمینال*[3]، برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات فرانسه، طبقه کارگر را به‌عنوان قهرمان و محرّک داستان، وارد رمان کرد. این طبقه اجتماعی که تا آن زمان در ادبیات مهجور مانده بود، در این اثر بسیار پُررنگ شد و در پی آن، جنبش‌های کارگری، با هدفِ احقاق حق، در این اثر نمایانده شدند. درواقع ماهیت ناتورالیستی آثار زولا ایجابَ می‌کرد تا چهره واقعی جامعه، بی‌هیچ کم‌وکاستی و با جزئیات تمام در یک اثر ادبی به‌تصویر درآید؛ هرچند این حقیقت، بسیار تلخ و دور از تخیّلات زیبایی باشد که نویسندگان قبل از او برای ترسیم دنیایی بی‌کم‌وکاست، از آن بهره جسته بودند.

نویسندگان روسی نیز که در طول تاریخ، حکومت‌های استبدادی زیادی را دیده بودند، همواره در صف اوّل نیروهای انقلابی ضد استبداد، برای روشنگری مردم، قلم‌فرسایی کرده‌اند. ماکسیم گورکی[4]، از تأثیرگذارترین نویسندگان قرن نوزدهم روسیه نیز، از چهره‌های مهم در بازتاب جامعه انقلابی زمان خود بوده‌است. درواقع «انتقاد همه‌جانبه گورکی از جامعه سرمایه‌داری، بر تحلیل جامع و تجسم زندگی و روابط طبقات اصلی این جامعه مبتنی بود» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۱۵). گورکی نیز مانند زولا، در قالب اثری ادبی (رمان *مادر*)، از طبقه‌ای سخن می‌گفت که خشمگین از ستمی که سال‌ها متحمّل شده بودند، به‌دنبال رفاهی بودند که برای یافتن آن، می‌بایست به مبارزه‌ای عظیم دست می‌زدند.

در این جستار به بررسی مفهوم انقلاب در این دو اثر، از نظر محتوایی و با رویکردی تطبیقی خواهیم پرداخت. در پژوهش حاضر به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

۱. آیا رویکرد مشابه نزد دو نویسنده می‌تواند ناشی از شرایط مشابه دو جامعه انقلابی باشد؟
۲. این دو نویسنده چه عواملی را در بروز و پیشبرد انقلاب کارگری

[1] Émile Zola
[2] Naturalisme
[3] *Germinal*
[4] Maxime Gorki

ضـروری می‌داننـد؟
۳. وجـه اشـتراک یـا افتـراق ایـن دو اثـر در پرداختـن بـه مفهـوم انقـلاب چیسـت؟
٤. هدف غایی نویسندگان از بازتاب جامعه انقلابی چه بوده‌است؟

پیشینه پژوهش

تاکنـون دو اثـر *ژرمینـال* و *مـادر* به‌طـور تطبیقـی بـا هـم مـورد مطالعـه قـرار نگرفته‌انـد؛ امـا مقـالات متعـدّدی بـا دیدگاه‌هـای مختلـف درخصـوص محتـوا و سـاختار ایـن دو اثـر بـه زبان‌هـای مختلـف نوشـته شده‌اسـت.

در ایـران، از دیـدگاه تطبیقـی، آثـار امیـل زولا بیشـتر موضـوع مقایسـه بـا آثـار ایرانـی قـرار گرفته‌انـد و نـه آثـار ادبـی سـایر ملـل، کـه به‌عنـوان نمونـه می‌تـوان بـه مقالـه «تحلیـل محتوایـی و سـاختاری رمـان *آسـوموار* اثـر امیـل زولا و *داسـتان مـردی کـه افتـاد* نوشـته ابراهیـم گلسـتان» از فارسـیان و جوانمـردی (۱۳۹۲) اشـاره کـرد. در ایـن مقالـه بـه روش مقایسـه‌ای، طبقـه فرودسـت جامعـه و آسـیب‌هایی کـه از ناآگاهـی خـود متحمّـل می‌شـوند، در دو اثـر زولا و گلسـتان مـورد بررسـی قـرار گرفته‌انـد. از مقالاتـی کـه در ایـران، منحصـراً رمـان *ژرمینـال* را بـا اثـری دیگـر مقایسـه کرده‌اسـت، می‌تـوان بـه مقالـه «نگاهـی تطبیقـی بـه رویکـرد پوزیتیویسـم در رمان‌هـای *ژرمینـال* و *سـنگ صبـور*» از پیـروز و دیگـران (۱۳۹۵) اشـاره کـرد. نویسـندگان ایـن مقالـه بـه بررسـی تأثیـر امیـل زولا، پیشـرو پوزیتیویسـم در ادبیـات، بـر صـادق چوبـک، نماینـده ایـن جریـان در ایـران، پرداخته‌انـد. ابتـدا قواعـد پوزیتیویسـم، ماننـد اهمّیـت مشـاهدات عینـی و تجربه‌گرایـی در دو رمـان *ژرمینـال* و *سـنگ صبـور* توضیـح داده شده‌اسـت کـه در ادامـه، بـه بررسـی شـباهت‌ها و تفاوت‌هایـی کـه در نحـوه به‌کارگیـری اصـول اثبات‌گرایـی در دو اثـر وجـود دارد، منجـر می‌شـود. فارسـیان و علیـزاده (۱۳۹۸) در مقالـه «بررسـی تطبیقـی ادبیـات کارگـری از خـلال رمـان *ژرمینـال* اثـر زولا و *سـال‌های ابـری* اثـر درویشـان»، موضـوع کارگـر را مـورد مطالعـه قـرار داده‌انـد و بـا روش توصیفـی- تحلیلـی و بـا بررسـی مؤلّفه‌هـای ادبیـات کارگـری در ایـن دو اثـر، بـه مطالعـه نقـاط مشـترک جامعـه کارگـران در فرانسـه قـرن نوزدهـم و ایـران دوره پهلـوی پرداخته‌انـد.

دربـاره *مـادر* ماکسـیم گورکـی نیـز مطالعاتـی تطبیقـی صـورت گرفته‌اسـت کـه از آن میـان می‌تـوان بـه مقالـه «نقـد تطبیقـی رمـان *مـادر* ماکسـیم گورکـی و *همسـایه‌های* احمـد محمـود» از عسـگری و شـهبازی (۱۳۹۳) اشـاره کـرد. در ایـن مقالـه، تأثیـر اندیشـه‌های سوسیالیسـتی ماکسـیم گورکـی در خلـق موقعیت‌هـای داسـتانی و پرورنـدان شـخصیت‌های *همسـایه‌های* احمـد محمـود، مـورد واکاوی قرارگرفته‌اسـت. کمـی و دیگـران (۱۳۹۴) نیـز در مقالـه «بررسـی تطبیقـی عناصـر داسـتانی دو رمـان *سـال‌های ابـری* (علی‌اشـرف درویشـیان) و *مـادر* (ماکسـیم گورکـی)»، رمـان *مـادر* را از جنبه‌هـای گوناگـون، بـا اثـر ماکسـیم گورکـی مـورد مقایسـه قـرار داده‌انـد. در ایـن مقالـه بـه گرایـش درویشـیان بـه

تفکّرات ماکسیم گورکی و به‌ویژه مؤلفه‌های رئالیسم سوسیالیستی در خلق رمان *سال‌های ابری* پرداخته شده‌است. علاوه بر مشابهت‌های محتوایی، سبک دو اثر و زاویه دید نویسنده نیز مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته‌است.

روش پژوهش

ادبیات تطبیقی یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نقد ادبی است که ملل مختلف را از طریق زبان مشترک ادبیات، به هم پیوند می‌زند. در بررسی اهداف ادبیات تطبیقی می‌توان موارد بسیاری برشمرد؛ ولی «آنچه که بیشتر از هر چیزی مدّ نظر نویسندگان این حوزه از ادبیات قرار دارد، آشنایی با ادبیات بیگانه و فرهنگ‌های مختلف جهان و راهی برای رهاشدن از تعصّبات ادبیات خودی و ارتباط با ادبیات دیگری است» (راد و دیگران، ۱۳۹۷: ۲)؛ به بیان دیگر، «ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی میان ملّت‌های مختلف است» (فارسیان و جوانمردی، ۱۳۹۵: ۱۰۲). از بین مکاتب مختلف ادبیات تطبیقی، مکاتب فرانسوی و آمریکایی اهمّیت بیشتری دارند. مکتب فرانسوی به مسائلی از قبیل شهرت و نفوذ یا تأثیر و آوازه یک شاعر یا نویسنده در ادبیات بیگانه می‌پردازد؛ درحالی‌که روش مکتب آمریکایی بررسی شباهت‌ها با تکیه بر زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل است.

همواره آثار زولا، به‌عنوان چهره‌ای برجسته در ادبیات فرانسه و جهان از اقبال فراوانی برخوردار بوده‌است؛ اما شدت محبوبیت زولا در روسیه حتی از فرانسه نیز پیشی گرفته‌بود. «زولا قبل از ۳۰ نوامبر ۱۸۹۱ در نامه‌ای اذعان می‌دارد که وی را قبل از فرانسه در روسیه دوست داشته‌اند» (دوناتلی و گرمس، ۲۰۱۸: ۹۳). افیم اتکیند[1]، مترجم روس، در الحاقات ترجمه اثر رم می‌نویسد: «زولا به حدّی در روسیه معروف بود که تقریباً او را یک فرد روس می‌پنداشتند» (همان). این مسئله تا جایی پیش می‌رود که او به جایگاهی در حد تولستوی[2]، نویسنده شهیر روسیه دست می‌ابد و به‌عنوان الگویی برای دیگر نویسندگان مبدّل می‌شود: «در پایان قرن نوزده، زولا به همراه تولستوی تنها رمان‌نویسانی هستند که جایگاه رهبر معنوی (برای دیگر نویسندگان روس) دارند» (همان: ۹۴). زولا نه‌تنها میان طبقه روشنفکر؛ بلکه میان مردم عادّی نیز مورد تحسین قرار گرفته بود: «والدین روس که تحت تأثیر به‌ویژه *ژرمینال* و *کار* قرار گرفته بودند، نام خانوادگی او را به‌عنوان اسم کوچک بر روی فرزندان خود می‌گذاشتند» (همان: ۹۳). این محبوبیت، همان‌طور که اشاره شد، برای زولا بسیار ارزشمند می‌نمود و به‌همین خاطر، او در حفظ ارتباط خود با نویسندگان جامعه روسیه تلاش می‌کرد: «زولا در سال‌های موفّقیت خود در روسیه، مرتباً به نامه‌نگاری با نویسندگان و روزنامه‌نگاران روس می‌پردازد (اولین نامه به

[1] Efim etkind
[2] Tolstoï

تورگنیف[1] نویسنده روس در ۲۲ ژوئن ۱۸۷۴ و آخرین نامه باز هم به تورگنیف در ۲۲ مارس۱۸۸۳)» (همان: ۹۳- ۹۴).

دو اثر *ژرمینال* و *مادر* به فاصله دو دهه از هم نوشته شده‌اند؛ ولی با توجّه به زبان‌های مختلف دو اثر، این سؤال مطرح می‌شود که آیا قبل از نگارش رمان *مادر* توسط گورکی، رمان *ژرمینال* در روسیه ترجمه و به چاپ رسیده بود؟ در مورد سال دقیق ترجمه و چاپ *ژرمینال* در روسیه اطلاع دقیقی در دست نیست؛ بنابراین با قطعیت نمی‌توان گفت گورکی در نگارش رمان *مادر* منحصراً تحت تأثیر رمان *ژرمینال* بوده‌است؛ هرچند باتوجه به پیوندها و علایق تاریخی غیرقابل انکار میان امیل زولا و جامعه روسیه، فرض بر آن است که ماکسیم گورکی از ادبیات زولا متأثر بوده‌است؛ چراکه طبقه کارگر و مبارزات آن‌ها و مفاهیم انقلاب، ستم‌دیدگی تاریخی و پیشرفت اجتماعی به مانند *ژرمینال*، با دغدغه تمام در اثر پرورانده می‌شوند؛ بنابراین در تحقیق ما مسئله بینامتنیت مطرح نیست؛ زیرا ادبیات تطبیقی تنها مسئله تأثیرپذیری نیست؛ بلکه بررسی شباهت‌ها و تناظر مضامین و مفاهیم نیز هست که به باور پاژو[2] شرط لازم، تعلّق آن دو اثر به زبان‌ها یا فرهنگ‌های مختلف است.

ژرمینال و *مادر*؛ انعکاس مطلق واقعیت‌های اجتماعی

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، مبارزات اجتماعی برای پیشرفت‌های اقتصادی، از جانب قشر آسیب‌پذیر جامعه، کل اروپا را فرامی‌گیرد. این دوران مقارن است با انقلاب صنعتی و ظهور نظام سرمایه‌داری و تئوری‌های جدید اقتصادی و سیاسی در اروپا که با نظریه‌های انقلابی مارکس شکل جدی‌تری به خود می‌گیرد. فضای کلی آثار در زمان اوج این‌گونه جنبش‌ها در اروپا و نیز در دوران احاطه ناتورالیسم بر ادبیات اروپا و به‌ویژه ادبیات فرانسه تحت تأثیر فضای متشنّج جامعه آن زمان بوده‌است. به‌همین دلیل، مطالبات اجتماعی طبقه فرودست جامعه، بخش قابل توجهی از آثار ادبی نیمه دوم قرن نوزدهم را به خود اختصاص می‌دهد. در این دوره که مقارن با حکومت ناپلئون دوم بر فرانسه بود، در کنار پیشرفت‌های صنعتی و افزایش کار در معادن و کارخانجات، کارگران به گروهی تبدیل شدند که خواستار پیشرفت سیاسی و اجتماعی بودند. در فرانسه، این موضوع با تشکیل تشکل‌های کارگری در حدود سال ۱۸۴۸ اهمّیت ویژه‌ای یافت.

ژرمینال سیزدهمین رمان از مجموعه بیست‌جلدی *خانواده روگن ماکار*[2] است که در فاصله سال‌های ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۵ نوشته شده‌است. خلق این اثر به‌طور ناگهانی و فی‌البداهه نبوده و ریشه در شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوران داشته‌است. در ۱۹

[1] Tourguéniev
[2] Pageaux
[2] *Les Rougon-Macquart*

فوریه ۱۸۸۴، شمار عظیمی از کارگران در شهر آنزن[1] اعتصاب می‌کنند و خواستار تغییر شرایط کاری خود می‌شوند. این اتّفاق درون‌مایه رمان *ژرمینال* را در ذهن زولا فراهم می‌آورد. چهار روز پس از این ماجرا، او به شهر آنزن می‌رود و به کمک آلفرد ژیارد، استاد دانشکده علوم شهر لیل[2] و بخشدار والانسین[3] تمام مجوزهای لازم را برای تهیه گزارش از این اتّفاقات می‌گیرد و به تحقیق درباره شرایط زندگی و کاری کارگران می‌پردازد. ازاین‌رو، اتفاقات *ژرمینال* ریشه‌ای بسیار مستند و دقیق پیدا می‌کند که به موفّقیت و محبوبیت رمان در میان قشر کارگر منجر می‌شود. از آن‌جاکه زولا «با چهره حقیقی سرمایه‌داری آشنایی فراوان داشت و به ژرفای روحیّات بورژوایی نفوذ کرده بود» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۱۸۷)، کارگران را بازیگران اصلی کارزاری می‌دانست که قرار بود با رخنه در دل بورژوازی فاسد زمانه، مراتب ترقّی اجتماعی و اقتصادی خود را در جامعه‌ای تازه‌توسعه‌افته تحقق بخشند. داستان *ژرمینال* نیز در این برهه تاریخی روایت می‌شود و به رنج‌ها و مبارزات کارگرانی می‌پردازد که سودای پیشرفت‌های اقتصادی و صعود به طبقات اجتماعی بالاتر را در سر می‌پروراندند.

در همین برهه، روسیه نیز مانند فرانسه، در قرن نوزدهم میلادی و در ابتدای قرن بیستم تحت تأثیر فضای حاصل از گذر از حکومت سلطنتی به حکومتی مردم‌محور بوده‌است. ماکسیم گورکی نیز در رمان *مادر*، روندی مشابه امیل زولا در رمان *ژرمینال* پیش می‌گیرد. تعلّق خود گورکی به طبقه فرودست جامعه و پیشه روزنامه‌نگاری موجب می‌شود تا توجه وی به اتفاقات پیرامون خود و به‌ویژه تحوّلات اجتماعی زمانه جلب شود و این‌چنین، وی به یکی از بنیان‌گذاران رئالیسم اجتماعی در روسیه تبدیل می‌شود و همانند امیل زولا نقش مهمی در شکل‌گیری ادبیات متأثر از جامعه در کشور خود ایفا می‌کند. رمان *مادر*، از دل تجربیّات گورکی در جامعه ملتهب آن زمان متولّد می‌شود و همچون *ژرمینال* زولا از طبقه کارگر معترض سخن می‌گوید. این اثر که بر جنبش‌های کارگری روسیه در سال‌های منتهی به انقلاب اکتبر دلالت می‌کند، مانند *ژرمینال*، جامعه‌ای خسته از ظلم و تبعیض را به‌تصویر می‌کشد. درواقع می‌توان گفت که همواره عوامل فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و سیاسی بسترساز تشابهات ادبی هستند و هرچند که این آرمان در آن دوران در هر دو کشور فرانسه و روسیه به‌طور کامل محقق نشد؛ اما ذهنیت اندیشمندان و آحاد مردم را به خود جلب کرد.

فقر و عدم آگاهی؛ مسبب اوضاع نابسامان طبقه کارگر

منطق روایی داستان ایجاب می‌کند که قبل از دعوت به هر انقلابی، دلایل و زمینه‌های آن مورد بررسی قرار گیرد. در آغاز رمان *ژرمینال* مانند *مادر*، خواننده با وضعیت نابسامان کارگران و شرایط سخت زندگی آن‌ها آشنا می‌شود. هر دو نویسنده

[1] Anzin
[2] Lille
[3] Valenciennes

بـرای به‌تصویرکشـیدن بهتـر چهـره فقـر، گاه بـه پـردازش شـخصیت‌هایی می‌پردازنـد کـه هـر لحظـه بـا فقـر دسـت‌وپنجه نـرم می‌کننـد؛ گاه مکان‌هـای رقّت‌بـار زندگـی و کار آن‌هـا را توصیـف می‌کننـد و گاه بـه آثـاری کـه در اثـر فقـر در زندگـی و روابـط و اخلاقیـات آن‌هـا نمـود پیـدا کرده‌اسـت، اشـاره می‌کننـد.

شـخصیت اصلـی رمـان *ژرمینـال*، مـردی جـوان از طبقـه کارگـر بـه نـام اتین‌لانتیـه[1] اسـت کـه به‌علـت سـیلی‌زدن بـه کارفرمـای خـود در راه‌آهـن لیـل، از کار اخـراج می‌شـود و بـا هـدف یافتـن شـغلی جدیـد راهـی شـمال فرانسـه می‌شـود. او در یکـی از معـادن مونتسـو[2] شـغلی به‌دسـت مـی‌آورد و بـا یـک معدن‌چـی بـه نـام ماهـو[3] دوسـت می‌شـود و دل بـه کاتریـن، دختـر او می‌بنـدد. در جریـان روایـت زندگـی معدنچیـان، فلاکـت و سـیه‌روزی آنـان بـا تیزبینـی بسـیار به‌تصویـر درمی‌آیـد. در پـی بحران‌هـای اقتصـادی اواخـر قـرن نوزدهـم در فرانسـه، حقـوق کارگـران کاهـش می‌یابـد و اتیـن همـراه جمعـی از معدنچیـان معتـرض، دسـت بـه شـورش می‌زنـد. وی ایده‌هـای انقلابـی خـود را بـا هـدف سـاخت جامعـه‌ای عادلانه‌تـر بـا معدنچیـان درمیـان می‌گـذارد و آنـان را بـا هـدف گرفتـن حقـوق خـود، تشـویق بـه اعتصـاب می‌کنـد.

هسـته اصلـی داسـتان *مـادر* نیـز در میـان طبقـه کارگـر شـکل می‌گیـرد. شـخصیت اصلـی ایـن رمـان، زنـی بـه نـام پلاگـه ولاسـف[4]، همسـر یـک کارگـر اسـت. زندگـی ایـن زن بـا فقر و خشـونت‌های همسـر دائم‌الخمـرش گـره خورده‌اسـت. در رمـان *مـادر* نیـز، ماننـد رمـان *ژرمینـال*، پـاول[5] پسـر خانـم پلاگـه، وظیفـه روشـنگری اطرافیـان خـود را برعهـده می‌گیـرد. او کـه همچـون پـدرش کارگـر اسـت، بـه جنبش‌هـای کارگـری سوسیالیسـتی می‌پیونـدد و پـس از مدّتـی بـه یکـی از رهبـران ایـن جنبـش تبدیـل می‌شـود. پـاول دوسـتان خـود را بـه خانـه دعـوت می‌کنـد و بـا آن‌هـا بـه بحـث و گفت‌وگـو می‌پـردازد. خانـم پلاگـه هـم در ایـن مباحـث شـرکت می‌کنـد و در افـکار و عقایـد دوسـتان انقلابـی پسـرش شـریک می‌شـود؛ تـا جایی‌کـه وقتـی پسـرش بـرای نخسـتین‌بار دسـتگیر می‌شـود، شـروع بـه پخـش اعلامیه‌هـای اعتراضـی می‌کنـد. چنیـن موقعیتـی دقیقـاً رمـان *ژرمینـال* را در ذهـن تداعـی می‌کنـد، زیـرا در ایـن اثـر نیـز اتیـن همـواره در جمـع خانوادگـی مونتسـو حضـور می‌ابـد و بـا عقایـد انقلابـی خـود، هرچنـد در سـطح بسـیار ابتدایـی، تمـام اعضـای خانـواده را تحت‌تأثیـر خـود قـرار می‌دهـد.

زولا فضـای انقلابـی *ژرمینـال* را بـا تعـدّد شـخصیت‌های تأثیرگـذار در اعتراضـات، تشـدید می‌کنـد. درواقـع تمـام کارگـران معتـرض، سـهمی در پیشـبرد هـدف خـود برعهـده می‌گیرنـد و این‌چنیـن رمـان از آثـاری بـا قهرمـان خارق‌العـاده فاصلـه می‌گیـرد و قهرمانانـی

[1] Étienne Lantier
[2] Montsou
[3] Maheu
[4] Pélaguée Vlassova
[5] Pavel

را می‌سازد که از فرودست‌ترین لایه‌های اجتماع برآمده‌اند. هر کدام از این شخصیت‌ها، به‌واسطه سن، روحیّات و خلق‌وخوی خود، از دیگری متمایز می‌شوند و این تعدد و گوناگونی، اثر را به واقعیت نزدیک‌تر می‌کند.

در رمان *مادر* نیز همچون رمان *ژرمینال*، شخصیت‌های زیادی به نمایندگی از اقشار مختلف جامعه، در خلال رفت‌وآمد به خانه خانم پلاگه به خواننده معرفی می‌شوند؛ اما برخلاف زولا، گورکی تلاش زیادی برای شخصیت‌پردازی و فردیت‌بخشیدن به آن‌ها انجام نمی‌دهد؛ بنابراین، شخصیت‌ها از حد یک "تیپ" که «به‌وضوح غرایز و نظریات اجتماعی و طبقاتی را بیان می‌کنند» (همان: ۲۱۶) فراتر نمی‌روند. با وجود تفاوت در سطح شخصیت‌پردازی که از جمله ابزارهای مهم نویسنده برای خلق دنیایی منسجم هستند، هر دو نویسنده از شخصیت‌های خود برای انتقال مفهومی نسبتاً مشترک بهره می‌برند.

فقر و در عین حال بهره‌کشی ناعادلانه از کارگران که زمینه‌ساز جنبش‌های آینده کارگران می‌شود، فصل مشترک این دو اثر است. چهره فقر در رمان *ژرمینال* با جزئیات تمام شرح داده می‌شود. در فصول ابتدایی رمان، زولا با توصیف خانواده ماهو، خواننده را با وضعیت معیشت یک خانواده معدنچی آشنا می‌کند:

> اتاق چهارگوش با دو پنجره‌اش توسط شمع روشن شده بود و سه تختخواب به‌طور کامل حجم این اتاق را اشغال کرده بودند، یک گنجه‌دیواری، یک میز و دو صندلی از چوب گردو... در آنجا وجود داشت. لوازم منزل همین بود و بس (۱۴- ۱۵).

در *مادر* نیز، همانند *ژرمینال*، زندگی سراسر تیرگی کارگران با جزئیات زیاد توصیف می‌شود:

> هر روز ... مردمانی غم‌زده با عضلاتی خسته به‌سرعت از خانه‌های کوچک خاکستری‌رنگ، خارج شده مانند سوسک‌های وحشت‌زده‌ای می‌دویدند و در سحرگاه که هوا گرگ‌ومیش و سرد بود از کوچه تنگی به‌سوی دیوارهای بلند کارخانه‌ای رهسپار می‌شدند (۵).

تنگی و تیرگی مکان‌ها در این دو اثر، درواقع نمادی است از سرنوشت تیره‌وتاری که شخصیت‌ها را دربرگرفته‌است. علاوه بر فضای تنگ خانه‌ها، سیاهی فضای معدن نیز در رمان *ژرمینال*، تضاد طبقاتی را برجسته می‌کند. زولا در مقابل فضای سیاه و گرفته معدن، فضای سفید و رنگی محل زندگی و کار بورژواها را به‌تصویر می‌کشد. به این ترتیب، مکان به یک ابزار و حتی به یک شخصیت بدل می‌شود تا با توصیف آن، نویسنده احساسات مخاطب را در رویارویی با عمق تیره‌روزی گروهی از مردمان، به شکل تأثیرگذاری برانگیزد: «معدن هرگز تعطیل نمی‌شد. شبانه‌روز حشرات انسانی در عمق ششصدمتری زمین و در زیر مزارع چغندرقند به صخره‌ها و

تخته‌سنگ‌ها کلنگ می‌زدند» (۶۶). غلبه رنگ‌های تیره و به‌ویژه رنگ خاکستری، در رمان *مادر* نیز، کارکردی مشابه رمان زولا دارد:

> کارخانه شبیه به عنکبوتی بسیار بزرگ و سرخ‌رنگ در روی زمینی که از دود سیاه بود، گسترده می‌شد ... خانه‌های کوچک کارگری کیپ هم در اطراف آن قرار داشت. این خانه‌های خاکستری‌رنگ و پهن‌شده، دسته متراکمی را در کنار مرداب تشکیل می‌دادند و چنین می‌نمود که با پنجره‌های کوچک تیره خود، با حال زار به یکدیگر می‌نگرند (۲۱۰).

در چنین فضای تیره و تاری که آکنده از فقر و ناآگاهی است، جوانان آرمان‌گرا و عدالت‌خواهی پا به عرصه می‌گذارند که با بیدارکردن احساسات حق‌طلبانه اطرافیان خود، رهبری جنبش‌های اجتماعی را در جوامع خود برعهده می‌گیرند. عواملی که در پی، به آن‌ها خواهیم پرداخت.

از آگاهی تا انقلاب؛ مسیری به سمت رهایی

در رمان *ژرمینال*، به موازات پیشرفت اتّفاقاتی که در بستری تاریخی به‌وقوع می‌پیوندند، شخصیت‌ها نیز در افکار و عقاید خود به پیشرفت‌های قابل‌توجّهی می‌رسند. کارگران معدن که شخصیت‌های اصلی این رمان هستند، به‌تدریج و با آگاهی‌یافتن از عمق فاجعه‌ای که در آن گرفتار هستند، از افرادی منفعل به معترضانی پرحرارت تبدیل می‌شوند. زولا با مهارت تمام، این رشد شخصیتی را در تک‌تک شخصیت‌های اصلی اثرش به‌معرض نمایش می‌گذارد؛ امّا در رمان *مادر*، همان‌گونه که قبلاً نیز بدان اشاره شد، باوجود برجسته‌شدن مضمون اعتراض، شخصیت‌ها از سطح تیپ فراتر نمی‌روند و خواننده به عمق شخصیت آن‌ها پی نمی‌برد. نکته دارای اهمیت در هردو رمان و کلاً در آثاری با دیدگاه اجتماعی، این است که برخلاف آثار کلاسیک، رشد آگاهی، به شخصیت‌ها محدود نمی‌شود؛ بلکه یک جامعه را دربر می‌گیرد. اتین و دوستان کارگر او، همانند خانم پلاگه و اطرافیانش، در کنار رشد آگاهی خود، دیگران را هم آگاه کرده و آن‌ها را به تغییر سرنوشت خود تشویق می‌کنند. چنین دیدگاهی، یک دیدگاه آرمان‌گرایانه است که از خلال تغییرات فردی به تغییرات جامعه می‌رسد. جامعه‌ای که در آثار مورد مطالعه ما، اکثر آن را کارگرانی تشکیل می‌دهند که با وجود کار بیشتر، از کمترین حقوق و مزایا بهره‌مندند و از اینجاست که مقدمات اعتراض و در بُعد وسیع‌تر انقلاب فراهم می‌شود. در این قسمت به‌تفصیل و از دیدگاه زولا و گورکی به بررسی مسیری می‌پردازیم که باید کارگران از نقطه شروع آگاهی تا پیروزی انقلاب خود، طی‌کنند.

الف. آگاهی

در حالت کلّی، اولین مرحله رسیدن به آگاهی در هر زمینه‌ای، پی‌بردن به این نکته است که اطّلاعات فرد در موضوع موردنظر کافی نیست. مرحله بعدی تلاش

فرد برای کسب اطلاعات و رسیدن به آگاهی است. در رمان *ژرمینال*، اتین برای رهبری‌کردن جنبش کارگران، چنین مسیری را پشت سر می‌گذارد. او در ابتدا به ناآگاهی خود پی می‌برد و از آنجاکه ناآگاهی توان او را در مباحثات اجتماعی محدود می‌کند، در صدد افزایش اندوخته‌هایش برمی‌آید:

> نخستین مرحله بینش وی آن بود که به جهالت خویش پی ببرد. از آن به بعد شرمی پنهانی و اندوهی درونی روانش را می‌آزرد. او چیزی بلد نبود، او جرأت نمی‌کرد از مسائلی که در مخیّله‌اش جولان می‌کرد، از برابری انسان‌ها، از عدالتی که برای همگان سهم مساوی از نعمت‌های جهان می‌طلبد، بحث کند. از این‌رو برای مطالعه و کسب دانش علاقه‌ای در دل می‌پروراند (۱۶۰– ۱۶۱).

برای رهایی از شرم ناشی از عدم آگاهی و برای فرونشاندن عطش دانستن خود، اتین به مطالعه رو می‌آورد. آگاهی‌ای که اتین از مطالعه به‌دست می‌آورد، در مرحله نخست، موجب رشد شخصی او می‌شود و سپس در خدمت آگاهی‌دادن به دیگران قرار می‌گیرد. در بخش سوم رمان، اتین که به مطالعه آثار متعدّد سیاسی روآورده، طی مباحثه‌هایی سعی می‌کند همکارانش را قانع و با خود همراه کند. او از مشورت افراد آگاه در زمینه مطالبات اجتماعی نیز بهره‌مند می‌شود: «او مرتباً با پلوشار[1] مکاتبه داشت. به نظر او، پلوشار اطلاعات جامعی داشت و به حرکت‌های سوسیالیستی وارد بود» (۱۶۱).

در رمان *مادر*، آگاهی شخصیت‌ها در تعامل با یکدیگر و از طریق جلساتی که پاول، شنبه‌ها در منزل خانم پلاگه برگزار می‌کند، به‌دست می‌آید. این جلسات، به‌تدریج خانم پلاگه را هم در موضع پسرش و دوستان او قرار می‌دهد. همراهی او که در ابتدا از عشق به فرزندش سرچشمه می‌گیرد، در ادامه به یک همراهی واقعی و پویا برای احقاق حقوق پایمال‌شده کارگران در روسیه تزاری و رسیدن به آزادی تبدیل می‌شود. اینجاست که وجه‌تسمیه رمان و کارکرد نمادین آن مشخص می‌شود؛ پس از کسب آگاهی و قدم‌گذاشتن در راه مبارزه، شمایل پلاگه از مادری خانه‌دار و منفعل به مادری پشتیبان و معترض تغییر شکل می‌دهد و این‌گونه است که او مادر نمادین مردم روسیه می‌شود. مادری که از زخم‌های فرزندانش که ناشی از بی‌عدالتی‌های اجتماعی است، آگاهی دارد و برای التیام آن، هر کاری که در توان دارد انجام می‌دهد. او در ابتدا به‌عنوان نمادی از زن‌های روس هم‌عصر خود، تمام خصوصیات منفی مختص طبقه خود را به‌نمایش می‌گذارد که مهم‌ترین‌شان عبارت‌اند از: ترس از حکومت ستمگر، اطاعت و تسلیم محض در برابر ناملایمات و اعتقادات و تعصبات نابه‌جا؛ اما پس از مرگ همسرش که به‌طرز بی‌رحمانه‌ای او را مورد ضرب و شتم قرار می‌داد، دچار تغییر و تحوّل می‌شود و جرأت مبارزه می‌یابد. پس وارد دنیای جدیدی می‌شود که در آستانه انقلاب قرار گرفته‌است

[1] Pluchart

و برای بودن در چنین دنیایی، شروع به یادگیری مفاهیم اجتماعی و سوسیالیستی می‌کند. آگاهی خانم پلاگه در مورد این‌گونه مسائل، به‌حدی افزایش می‌یابد که پس از زندانی‌شدن پسرش، جای خالی او را پر می‌کند. جملاتی که در انتهای رمان از زبان خانم پلاگه به دوست انقلابی‌شان، لیودمیلا[1] گفته می‌شود، به‌روشنی نشان از آگاهی او دارد:

> همه‌چیز برای همه، همه برای همه‌چیز، تمام زندگی به‌صورت واحد، در هرکس تمام زندگی و هرکس برای تمام زندگی! در حقیقت همه شما رفیق هستید، از یک خانواده‌اید، زیرا که فرزندان یک مادرید؛ یعنی حقیقت! حقیقت است که شما را به‌وجود آورده‌است و شما به نیروی آن زنده‌اید (۴۱۲).

تمام این روشنگری‌ها موجب می‌شود تا نویسنده از خواننده خود بخواهد درباره وضعیتی که در آن به‌سر می‌برد و در مورد اعتقاداتش، عمیقاً تأمل کند؛ امّا حرکت در مسیری که از آگاهی شروع می‌شود و به اعتراض منتهی می‌شود، برای موفقیت، به رهبرانی نیاز دارد که در ادامه به خصوصیات آن‌ها می‌پردازیم.

ب. رهبری

برای پیروزی جنبش‌های اجتماعی، نقش رهبری آگاه و توانا غیرقابل‌انکار است. رهبری که ستمدیدگان را از حالت انفعالی‌شان در برابر ظلم آگاه سازد و روح مبارزه را در آن‌ها بیدار کند. در آثار مورد مطالعه ما، عطش مبارزه در میان کارگران به‌حدی بالا می‌رود که موضوع از مطالبه پولی که حق آن‌هاست به تلاش برای به‌دست‌آوردن برابری‌های اجتماعی تغییر شکل می‌یابد. چنین تحوّلی به‌روشنی در شخصیت اتین مشخص است: او که در پی سیلی‌زدن به رئیس خود در راه‌آهن، راهی معادن مونتسو شده‌است، به رهبر کارگران معدن این شهر برای ظلم‌ستیزی و آزادی تبدیل می‌شود. در رمان *مادر* نیز، چنین تحوّلی در شخصیت پاول مشاهده می‌شود که رهبری اعتراضات همکاران خود را بر عهده می‌گیرد. او که از کودکی شاهد رفتار خشونت‌بار پدرش با مادرش بوده‌است، در ابتدا در مقابل پدرش، میخائیل ولاسف[2]، ایستادگی می‌کند و سپس به محرکی برای مبارزه با حکومت ظالم و فاسد تزار تبدیل می‌شود: «وقتی که پسرش پاول به چهارده‌سالگی رسید، روزی ولاسف میل کرد که یک‌بار دیگر از مویش بگیرد. امّا پاول چکش سنگینی را برداشت و گفت: دستم نزن... دیگه نخواهم گذاشت که با من این‌طور رفتار کنی... » (۹).

نخستین قدم اتین برای ترغیب کارگران به اعتراض، عدم حضورش در معدن پس از درک شرایط غیرانسانی حاکم بر آن است. این تصمیم اتین محرک‌هایی هم دارد که مهم‌ترین آن‌ها علاقه‌اش به کاترین و تلاش برای بهبود وضع زندگی دوستانش

[1] Ludmila
[2] Mikhaïl Vlassov

است. این موارد باعث می‌شود تا به‌تدریج، اتین از کارگری ساده به رهبری تأثیرگذار بدل شود؛ حتی سبک زندگی اتین هم او را از سایر همکارانش متمایز می‌سازد؛ چراکه او کارهای ناپسندی را که ارتکاب آن‌ها در میان کارگران معدن معمول بود، انجام نمی‌دهد:

> نفوذ و اعتبار اتین در منطقه گسترش می‌افت ... خانم ماهو با وجود عدم اعتماد و بدگمانی یک کدبانو، با اتین به‌احترام رفتار می‌کرد، او را مرد جوانی به‌حساب می‌آورد که مرتباً کرایه‌اش را به وی می‌پرداخت، مشروب نمی‌خورد و قمارباز نبود و پیوسته سرش تو کتابش بود (۱۶۷).

نفوذ اتین در میان مردم تا حدی بالا می‌رود که به‌نوعی به معتمد مردم شهر تبدیل می‌شود: «اتین از لحاظ دانش و بینش اشتهاری به‌هم زد که زن‌ها از وجودش استفاده می‌کردند، نامه‌هایشان را می‌دادند او می‌خواند و یا برای آن‌ها نامه‌نگاری می‌کرد. درواقع او نوعی مشاور شغلی و قانونی آنان شده‌بود (۱۶۷).

در رمان *مادر* نیز، پاول به‌عنوان شخصیتی که در آگاه‌کردن دوستانش برای مبارزه علیه اربابان نقش پررنگی ایفا می‌کند، کارهای ناشایست اطرافیانش را انجام نمی‌دهد و حتی بیشتر از گذشته در رفتارش دقت می‌کند: «شب‌نشینی‌رفتنش مرتباً کمتر شد و اگرچه باز هم یکشنبه‌ها بیرون می‌رفت؛ ولی هشیار به خانه می‌آمد ... مادر با خوشحالی زیاد می‌دید که پسرش از جوانان دیگر کارخانه تقلید نمی‌کند» (۱۴). رشد شخصیتی پاول موجب می‌شود تا احترام دیگران نسبت به او جلب شود:

> کم‌کم اهالی محلّه نسبت به این جوانک منظّم که ... به همه چیز به‌دقت نگاه می‌کرد و گوش می‌داد و در پیچیدگی هر موضوع تعمّق می‌نمود و از میان هزاران گره کور رشته اتصال بین اشخاص را کشف می‌کرد، حس احترام پیدا کردند (۶۸).

این احترام تا حدی پیش می‌رود که پاول نیز همانند اتین به معتمد مردم شهر تبدیل می‌شود:

> گاهی کارگری به آنجا می‌آمد و پس از نگاه به تمام اطراف به پاول می‌گفت: خوب داداش تو که کتاب می‌خونی لابد از قوانین اطلاع داری، پس برای من توضیح بده ... و ظلمی که از طرف شهربانی یا اداره کارخانه شده‌بود، نقل می‌کرد (۶۸).

در جامعه‌ای که ناآگاهی بیداد می‌کند، اتین و پاول به‌حدی از معرفت می‌رسند که حتی از مصرف الکل که در جوامع آن‌ها امری عادی محسوب می‌شود، دوری می‌کنند و بدین‌گونه به ثبات عقلی می‌رسند. در هر دو رمان مصرف الکل یکی از عوامل بدبختی شخصیت‌ها معرفی می‌شود و دوری از آن، قدم مهمی در خودآگاهی و به‌دست‌آوردن قدرت اراده محسوب می‌شود.

تحولات فکری این دو جوان، در ظاهرشان نیز پدیدار می‌شود و آن‌ها را بیش از پیش شایسته پیروی جمعیت کارگران می‌کند: «از آن پس در اتین تحولی آرام پدیدار گردید. غرایز شیک‌پوشی و خودآرایی او بیدار شد» (۱۶۸) و «پاول در نظافت بدن و لباس خود بیشتر از سابق دقت می‌کرد، با مهارت و چابکی بیشتری می‌جنبید و ظاهراً ساده‌تر و ملایم گردید» (۱۵).

مطالعات اتین و پاول در ابتدا به آگاهی خود آن‌ها منجر می‌شود و سپس در اختیار اطرافیانشان قرار می‌گیرد. اطرافیان آن‌ها هم که متوجه حسن نیت این دو جوان آزادی‌خواه شده‌اند، این دو را به‌عنوان رهبرانشان می‌پذیرند؛ اما یکی از نکاتی که این دو اثر را از یکدیگر متمایز می‌سازد و البته بر چیره‌دستی زولا در خلق دنیایی واقعی‌تر صحه می‌گذارد، خلق شخصیت‌هایی چندبُعدی است که اتین نیز از این قاعده مستثنی نیست. از این‌رو، در رمان *ژرمینال*، زولا در کنار نقاط قوت اتین که به مقام رهبری جنبش کارگران رسیده‌است، به نقاط ضعف او نیز می‌پردازد و از وی انسانی خارق‌العاده نمی‌سازد. چنان‌که در بخش‌هایی از رمان، اتین توانایی هدایت معدنچیان را از دست می‌دهد و اعتصاب با شکست مواجه می‌شود و کارگران به سر کار خود برمی‌گردند و این درحالی است که اعتماد و باور قلبی خود را به اتین از دست داده‌اند. این نکته به باورپذیری شخصیت و عمق‌بخشیدن به او کمک شایانی می‌کند.

پ. اتّحاد

مهم‌ترین نقش اتین و پاول در این دو اثر، علاوه بر آگاهی‌دادن به مردم، متحدکردن اعضای جامعه کارگری است که حتی از مرزهای کشور نیز فراتر می‌رود و تبدیل به مسئله‌ای جهانی می‌شود. در بخش سوم رمان *ژرمینال*، اتین سعی دارد در مونتسو انجمنی تأسیس کند تا در صورت اعتصاب کارگران، خدماتی به آن‌ها عرضه کند. او دائماً با انجمن‌های کارگری دیگر مکاتبه می‌کند و رؤیای اتحاد همه کارگران دنیا را در سر می‌پروراند: «آیا این تلاشی والا نبود، مبارزه‌ای که سرانجام عدالت فاتح خواهد شد؟ دیگر مرزها مفهومی نداشتند، کارگران جهان متحداً قیام می‌کردند تا نانی را که به‌دست می‌آوردند، تضمین نمایند» (۱۳۹).

پاول نیز چنین نگاه جهان‌شمولی به جنبش کارگری دارد و در پاسخ به مادرش که نظر او و دوستانش را در مورد اتحاد ملل مختلف جویا می‌شود، این‌گونه پاسخ می‌دهد: «ما شریک همه مردم، شریک همه هستیم! دنیا مال کارگران است ... تمام کارگران دوست ما هستن. تمام متموّلین، تمام کسانی که اقتدار را در دست دارن، دشمنان ما هستن» (۴۱). درواقع، انتخاب عنوان "مادر" برای اثر را می‌توان به‌طور جامع‌تر این‌گونه توجیه کرد که پاول همه کارگران را فرزندان یک مادر می‌داند و این مادر را "اخوت کارگران تمام کشورها" می‌نامد و پلاگه همه را رفیق و قوم‌وخویش خود می‌داند؛ چراکه همه فرزندان مادری به نام "حقیقت" هستند.

با وجود اشتراکاتی که ذکر شد، در مبحث اتحاد هم، در نقطه‌ای، رمان *ژرمینال* از *مادر* جدا می‌شود. با وجود اعتقاد راسخ پاول برای احقاق حق کارگران، نگاه یک‌جانبه و خط‌کشی‌شده نویسنده، این نقطه قوت را به حاشیه رانده است. تصور جامعه‌ای بدون طبقات اجتماعی مختلف، نفی تمام متمولین و انتظار تعلق کل جامعه به طبقه کارگر، حداقل در عصر ما و با تجربه کنونی، فرضیه‌ای مردود است.

یکی از مضامینی که در آثار ادبی با دغدغه‌های اجتماعی مطرح است، نقش زنان در پیشبرد اهداف انقلابی است. درواقع هر دو نویسنده در این موضوع هم‌نظر هستند که برای پیشبرد اهداف انقلاب، لازم است در کنار اتحاد کارگری، زنان و مردان جامعه نیز با یکدیگر متحد شوند و از تمام نیروهای موجود استفاده حداکثری شود. این موضوع به علت درهم‌تنیدگی، با عنوان ازخودگذشتکی، در مبحث بعد مورد بررسی قرار می‌گیرد.

ت. از عشق تا عصیان؛ لزوم ازخودگذشتگی در راه هدف

به موازات شخصیت‌های مذکر، زنان نیز به‌تدریج، متوجه فاجعه‌ای که با آن مواجه هستند، می‌شوند و از حقوق پایمال‌شده خود آگاهی می‌یابند. در رویارویی با چنین شرایط وخیمی، زنان حتی بیشتر از مردان تحت‌تأثیر قرار می‌گیرند و دچار یأس و استیصال می‌شوند؛ چنانچه از دید زولا «بدبختی یک زن به نسبت توصیفی که از سیه‌روزی یک مرد وجود دارد، احساسات بیشتری را برمی‌انگیزد» (پایه، ۲۰۰۲ :۱۹۶). در رمان *ژرمینال*، در قسمتی از داستان که اعتصاب‌کنندگان و سربازان، مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، کاترین که همواره شخصیتی مطیع و سخت‌کوش داشته‌است، در مورد وضعیت اسف‌بار خود، به‌نوعی خودآگاهی می‌رسد:

> کاترین... با بهت و گم‌گشتگی ناظر این جنجال و هیاهوی تازه بود که طالع نامیمون، وی را نیز به درون آن انداخته بود. آیا قبلاً به‌قدر کافی ناراحتی نداشت؟ چه گناهی از او سرزده بود که بدبختی حتی دمی راحتش نمی‌گذاشت؟ ... در این ساعت قلب او از نیاز به کینه می‌ترکید و سخنان اتین را در شب‌نشینی‌ها به‌یاد می‌آورد (۴۱۴).

آگاهی کاترین از ستمی که سالیان سال متحمل شده بود، اولین قدم برای ترغیب او در جهت گام‌برداشتن در جهت آرمان‌های اتین بود. این آگاهی او را از خشمی لبریز می‌کرد که سال‌ها به‌شکل تحقیر و رنج در قلب و جانش انباشته شده بود.

در رمان *مادر*، همان‌گونه که قبلاً به آن اشاره شد، مسلماً خانم پلاگه نماینده زنان آگاه جامعه کارگری در زمان انقلاب است؛ اما خواننده رمان *ژرمینال*، به‌واسطه شخصیت غایب آنوشکا[1] که خواننده او را از خلال خاطرات سووارین[2]، دوست روسی

[1] Annouchka
[2] Souvarine

اتین، می‌شناسد، با ابعاد دیگری از نقش زنان در جنبش‌های اجتماعی روسیه آشنا می‌شود. آنوشکا پابه‌پای سووارین و به‌عنوان فردی انقلابی و زبده، در عملیات قتل تزار همکاری می‌کند. او با زحمت بسیار و لباس مبدل برای انقلابیونی که قصد مین‌گذاری زیر ریل قطار امپراطوری داشتند، غذا می‌برد و حتی از آن‌جاکه اگر یک مرد مین را فعال کند، توجه همه را به خود جلب می‌کند، در اقدامی شجاعانه، آنوشکا این مأموریت را به عهده می‌گیرد. حتی پس از دستگیری و در لحظه مرگ نیز، آنوشکا روحیه انقلابی خود را از دست نمی‌دهد و با تدبیر خود، جان دوستش سووارین را نجات می‌دهد: دومرتبه هوس کردم داد بزنم و روی کله مردم بپرم تا به وی ملحق شوم ... اما این کار چه فایده داشت؟ یک مرد کمتر، یعنی یک سرباز کمتر و به‌خوبی درک کردم، که وقتی چشمانم با دیدگان درشت و خیره‌اش برخورد کرد، او به من گفت: نه (۴۳۹).

در رمان *ژرمینال* نیز، در لحظه‌ای که مردان انقلابی از ادامه مسیر ناامید می‌شوند، یک زن است که آن‌ها را به راه خودشان برمی‌گرداند. در این اثر، زمانی‌که اعتصاب کارگران شکست می‌خورد و اتین از کارگران می‌خواهد که تسلیم شوند، خانم ماهو که حاضر به قبول شکست نیست، در مقابل او می‌ایستد:

> این حرف را بار دیگر تکرار مکن، وگرنه با این‌که زنی بیش نیستم، ولی خدا مرا بکشد اگر با سیلی دماغ تو را له نکنم! ... اگه مرد من به معدن برگرده، من خود سر راهش می‌ایستم و منتظر می‌مانم تا توی صورتش تف بندازم و با او مثل یک لش و بی‌غیرت رفتار کنم (۳۸۴).

اما نکته حائز اهمیتی که در مورد حضور زنان در جنبش‌های کارگری وجود دارد، فاصله‌گرفتن آنان از نقش معشوقه برای تبدیل‌شدن به مبارزی قهرمان است. زنان انقلابی در رمان‌های اجتماعی، عشقی را تجربه می‌کنند که در جهت هدف والای خود و معشوقشان، مجبور به فداکردن آن می‌شوند؛ چراکه هرگونه رابطه احساسی به‌عنوان یک مانع در راه مبارزه تلقی می‌شود. البته فداکردن عشق در راه آرمان، تنها به زنان محدود نمی‌شود و مردان را هم دربر می‌گیرد. عشق عمیق اتین و کاترین در رمان *ژرمینال*، به‌دلیل اهداف بلندپروازانه اتین، در سایه قرار می‌گیرد. آن‌ها عشق خود را قربانی می‌کنند تا قهرمان مبارزه‌ای باشند که پیروزی در آن، فرزندانشان را از بردگی نجات خواهد داد. عشق میان پاول و ساشنکا[1] هم به‌همین ترتیب در رمان *مادر* به‌سرانجام نمی‌رسد. پاول که به‌شدت به ساشنکا علاقه‌مند است، از ازدواج با او سر باز می‌زند؛ زیرا از سست‌شدن اراده‌اش در مبارزه می‌ترسد. زمانی که خانم پلاگه از نیکلا که یکی از همرزمانشان است درباره علت ازدواج نکردنش می‌پرسد، نیکلا جواب می‌دهد:

[1] Sachenka

> زندگی خانوادگی از نیروی شخص انقلابی می‌کاهد ... انقلابی واقعی باید نیروی خودش را بی‌آنکه خسته بشه مصرف کنه و برای این کار وقت لازمه. اگر بر اثر خستگی یا در نتیجه دلبستگی به کسی عقب بمانیم، می‌شه گفت به مصالح مردم خیانت کرده‌ایم (۳۵۶).

در واقع، گورکی از زبان شخصیت خود، کسی را که دنبال عشق خود برود، خائن به انقلاب معرفی می‌کند.

هر آن‌چه در این دو اثر به عشق مربوط می‌شود، جوانه‌ای بیش نیست و به مرحله رشد و شکوفایی نمی‌رسد؛ چراکه در این‌صورت عاشق و معشوق از رسالت انقلابی خود دور می‌شوند. تنها چاره آنان در مقابل چنین شکنجه‌ای، تحمل‌کردن و فداکاری است که از روحیه شکست‌ناپذیرشان سرچشمه می‌گیرد. این روحیه شکست‌ناپذیری، تمام ابعاد زندگی آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ اما در مرحله‌ای با شکست مواجه می‌شود و حتی جای خود را به ناامیدی می‌دهد.

حال این پرسش مطرح است که اگر این تلاش‌ها با شکست مواجه می‌شود، پس هدف غایی نویسندگان از خلق چنین آثاری چیست؟ اتین و پاول در راه اعتقادات خود متحمل درد و رنج‌های بسیاری می‌شوند و حتی عشق‌شان را هم فدا می‌کنند؛ اما نتیجه به میل آن‌ها پیش نمی‌رود. در مورد اتین، اعتصاب کارگران معدن با شکست مواجه می‌شود و معدنچیان بسیاری کشته می‌شوند؛ درنتیجه ساکنان شهرک اعتماد خود را به او از دست می‌دهند و او را مسبب بدبختی و گرسنگی و ازدست‌دادن عزیزان خود می‌دانند. در رمان *مادر* نیز، مأموران بارها پاول و دوستانش را دستگیر می‌کنند و مورد آزار و اذیت قرار می‌دهند. در انتهای رمان، پاول و دوستانش به سیبری تبعید می‌شوند و پلاگه با چمدان اعلامیه‌های انقلابی دستگیر می‌شود؛ اما با وجود این شکست‌ها، مبارزه متوقف نمی‌شود؛ بلکه از موقعیتی به موقعیت دیگر منتقل می‌شود. پس از شکست اعتصاب در معدن، اتین رهسپار پاریس می‌شود تا مبارزاتش را در آنجا از سر بگیرد. برای او مبارزه دیگری در راه است و او منتظر قهرمانانی است که در نهایت پوسته خود را خواهند شکافت و در زمین "جوانه" خواهند زد؛ مفهومی که وجه تسمیه رمان *ژرمینال* است. در رمان *مادر* هم، با وجود دستگیری پاول و خانم پلاگه، مبارزه پایان نمی‌ابد و کسانی که از آن‌ها تأثیر گرفته‌اند، راهشان را ادامه می‌دهند. بنابراین با وجود شکست اعتراضات در هردو اثر، هر دو نویسنده، نوید آینده‌ای را می‌دهند که از دل آگاهی‌ای که از طریق قهرمانان دو اثر در جامعه جوانه زده‌است، زاده خواهد شد.

نتیجه

همان‌طور که دیدیم شرایط سیاسی- اجتماعی حاکم، همچون نیروی محرکه‌ای نویسندگان متعهد را به خلق چنین آثاری وامی‌دارد. این دو اثر انعکاسی از واقعیت‌های مطلق دو جامعه فرانسه و روسیه در برهه‌ای از تاریخ هستند و رویکرد

مشابه نویسندگان، نتیجه شرایط مشابه دو جامعه است. در مقایسه این دو اثر، سعی بر آن بود که با رویکردی تطبیقی عوامل مؤثر بر وقوع و پیشبرد انقلاب کارگری، از دیدگاه زولا و گورکی مورد بررسی قرار گیرد. در هر دو اثر، فقر به‌عنوان اصلی‌ترین عامل سیه‌روزی کارگران و زمینه بروز انقلاب معرفی می‌شود. در مورد عوامل مؤثر در پیشبرد انقلاب، به اشتراکات قابل‌توجهی تحت عنوان‌های آگاهی، رهبری، اتحاد و لزوم ازخودگذشتگی اشاره شد. کارگر ابتدا به درکی از وضعیت خود می‌رسد و نسبت به حق و حقوق خود آگاهی می‌یابد؛ رهبری دانا که دارای ویژگی‌های خاص رفتاری و اجتماعی است هدایت کارگران را به‌عهده می‌گیرد و آن‌ها را متحد می‌سازد تا مسیری سرتاسر فداکاری و ازخودگذشتگی طی کنند. در هدف نهایی نویسندگان، یک نقطه مشترک به‌چشم می‌خورد که همان تشویق کارگران به احقاق حقوق خود و مبارزه برای عدالت‌خواهی است. در مورد نقاط افتراق این دو نویسنده در پرداختن به مفهوم انقلاب، علاوه بر تفاوت در سطح شخصیت‌پردازی، می‌توان به یک‌جانبه‌نگری گورکی و دشمن‌پنداشتن سرمایه‌داران با مردم عادی، اشاره کرد؛ درحالی‌که به‌نظر می‌رسد زولا نگاه واقع‌گرایانه‌تری نسبت به این مسئله دارد و بیشتر به‌دنبال آگاهی‌بخشی و بهبود شرایط کارگران و احقاق حقوق آن‌هاست تا خلق جامعه بی‌طبقه و تعلق آن به قشر کارگر.

منابع

پیروز، غلامرضا؛ مقدسی، زهرا؛ محمودی، فرشته. (۱۳۹۵). «نگاهی تطبیقی به رویکرد پوزیتیویسم در رمان‌های ژرمینال و سنگ صبور». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۱ (پیاپی ۱۳)، ۷– ۳۹.

جلالی، بابک. (۱۳۸۲). «نظری بر داستان کوتاهِ *مادر یک خائن* نوشته ماکسیم گورکی». *ادبیات داستانی*، شماره ۷۷ و ۷۸، ۷۶– ۷۷.

راد، آسیه؛ فارسیان، محمدرضا؛ بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمان‌های *خون دیگران* و *سووشون*». *مطالعات زبان و ترجمه*، دوره ۵۱ ، شماره ۳، ۱– ۳۱.

زولا، امیل. (۱۳۶۸). *ژرمینال*. ترجمه ابوالفتح امام، چاپ دوم، تهران: گلشایی.

ساچکوف، بوریس. (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم*. ترجمه محمّدتقی فرامرزی، تهران: تندر.

عسگری حسنکلو، عسگر؛ شهبازی، آرزو. (۱۳۹۳). «نقد تطبیقی رمان *مادر* ماکسیم گورکی و *همسایه‌های* احمد محمود». در *مجموعه مقالات همایش ملی ادبیات تطبیقی*، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ۱۱۲۳– ۱۱۵۴.

فارسیان، محمدرضا؛ جوانمردی، سارا. (۱۳۹۲). «تحلیل محتوایی و ساختاری رمان *آسوموار* اثر امیل زولا و *داستان مردی که افتاد* نوشته ابراهیم گلستان». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره ۶، شماره ۱، ۷۳– ۹۰.

ـــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی ساختار و محتوا در رمان ویکتور هوگو و داستان شاپور قریب». *مطالعات زبان و ترجمه*، دوره ۴۹، شماره ۱، ۱۰۱– ۱۱۴.

ـــــــــــــــــــــــــــــ ؛ علیزاده، الهام. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی ادبیات کارگری جهان از خلال رمان *ژرمینال* اثر زولا و *سال‌های ابری* اثر درویشیان». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره ۷، شماره ۴، ۱۱۲– ۱۳۸.

کمی، یعقوب؛ قدمنان، عبدالرضا؛ جباری نی‌تپه، علی‌اصغر. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی عناصر داستانی دو رمان *سال‌های ابری* (علی‌اشرف درویشیان) و *مادر* (ماکسیم گورکی)». در *مجموعه مقالات کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی در آن*، مؤسسه فرهنگی نسیم موعود، گرگان، ۱– ۱۹.

گورکی، ماکسیم. (۱۳۵۷). *مادر*. ترجمه علی‌اصغر سروش، تهران: امیرکبیر.

Donatelli, Bruna, & Sophie Guermès (Eds.) (2018). *Traduire en russe la poétique zolienne : l'exemple de Rome.* Rome, Italie : Roma TrE-Press

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

Payet, Marie (2002). Place et rôle de la figure féminine chez Émile Zola à travers l'étude de trois œuvres : L'Assommoir, Germinal et La Bête humaine, *Akadémiai Kiadó*, *4*(1), pp 187-196.

A Comparative Study of the Concept of Revolution in *Germinal* by Émile Zola and *Mother* by Maxim Gorky

Samin Bahrami[1]
Marzieh Balighi[2]

Abstract

By writing *Germinal* (1885) in the 19th century, Emil Zola brought the working class into the novel writing world as the stimulus and the hero of the stories for the first time in the French literary history. He had a significant impact on the writers whose writing focus was on proletarian revolutions. Maxim Gorky is also among those who had taken class conflict into serious consideration in his novel, *Mother* (1906). This comparative study aims to analyze the concept of revolution in both of the above-mentioned works. The chains of events in both novels illuminate the necessary elements for a revolution to occur. Poverty, as the main reason for formation along with awareness, leadership, and sacrifice as the main factors are among the motifs of progression of social uprising in both novels. Such commonalities come to an end when it comes to characterization and realism. In the end both authors give hope to the fighters by depicting a better future for them.

Keywords: Émile Zola, Maxim Gorky, *Germinal*, *Mother*, Revolution.

[1] M.A. French language & literature, Department of French, Faculty of literature and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran bahrami.samin@yahoo.com
[2] Assistant Professor in French language & literature, Department of French, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran balighimm@yahoo.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱۱۵-۱۳۴
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4360.1034

مطالعه بین رشته‌ای شعر مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی؛ تحلیل "انگاره" وطن

بهارک ولی‌نیا[1]

چکیده

در این جستار، به‌منظور بررسی و تبیین چگونگی گره‌خوردن شعر با فضا، با رویکرد بین‌رشته‌ای برگرفته از نقد جغرافیایی، به بررسی *وطن‌سروده‌های* مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی پرداخته شده و *انگاره* وطن در شعرشان تحلیل شده‌است. نگارنده در این پژوهش، درحقیقت کوشیده‌است به پاسخ این پرسش‌ها دست یابد که نمودهای فراوان وطن در شعر البیاتی و اخوان‌ثالث، چه نسبتی با واقعیت(های طبیعی، سرزمینی و جغرافیایی) دارد؟ مراد آن‌ها از "وطن" مشخصاً چیست و کجاست؟ آیا وطنِ آفریده‌شده در شعر آن‌ها، تعین مادی و بیرونی دارد؟ بررسی‌ها نشان می‌دهد که: ۱. در شعر اخوان‌ثالث و البیاتی، وطن فضایی است که پیش از هر چیز، دارای نمود فرهنگی و انسانی است و نه فقط صحنه‌ای منفعل و قطعه‌ای از خاک یا بریده‌ای از جغرافیای طبیعی که کوه و دریا و دشت دارد؛ *وطن = مکان + انسان*. ۲. نگاه آن‌ها به وطن، گاه رمانتیک می‌شود: آنجا که شاعر چنان به وطن ـ و هرآنچه بدان تعلق دارد ـ عشق می‌ورزد که آن را از معشوق و یا فرزند بازنمی‌شناسد؛ یا آنجا که وطنِ غم‌زده را، با اندوه، "باغ بی‌برگی" یا "مزارآباد" یا "شهر سنگستان" می‌بینند. ۳. آنچه از وطن، در شعر اخوان‌ثالث و البیاتی می‌بینیم، یک "انگاره" است؛ انگاره وطن. ۴. شکل و گونه این انگاره، در شعرشان تماماً یکسان نیست؛ انگاره وطن، در شعر البیاتی پدیداری گسترده و سیال است؛ اما در شعر اخوان، معنای چندان گسترده‌ای ندارد و او آن‌گاه که از وطن سخن می‌گوید، تنها متوجه ایران است.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر فارسی و عربی، رویکرد بین رشته‌ای، اخوان‌ثالث، البیاتی، نقد جغرافیایی.

---

[1] دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. baharakvalinia@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷

مقدمه

مکان/ فضا همیشه در متون ادبی حضور داشته‌است؛ در شعر همه روزگاران و در همه روایت‌های ادبی از اسطوره و حماسه تا رمان و داستان کوتاه، به‌ویژه در وطن‌سروده‌ها که ذاتاً مکان‌مند هستند؛ اما در نقد ادبی، تا پیش از نقد جغرافیایی، کمتر به‌طور روشمند و دقیق، به عنصر فضا، به‌ویژه فضای جغرافیایی توجه شده‌است. در حقیقت، نقد جغرافیایی است که پس از گذر پست‌مدرنیسم از زمان به فضا (چرخش فضایی)، به‌طور کامل بر فضای جغرافیایی متمرکز می‌شود و به مطالعه روابط ادبیات و فضا می‌پردازد. برتران وستفال[1]، نظریه‌پرداز شناخته‌شده نقد جغرافیایی، رابطه میان فضا و ادبیات را رابطه‌ای مبتنی بر دیالکتیک فضا ـ ادبیات ـ فضا، می‌داند. به باور او «این دیالکتیک موجب می‌شود تا رابطه فضا و ادبیات، رابطه‌ای پویا و سیار باشد؛ یعنی هیچ‌گاه ثابت و معین نشود. تراکنشی بی‌وقفه موجب می‌شود تا تصویر فضا به‌وسیله ادبیات و تصویر ادبیات به‌وسیله فضا دگرگون شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۵۲). نقد وستفالی بر این باور استوار است که بین اثر ادبی و فضا، ارتباط دوسویه پویایی وجود دارد و این تنها جهان خارج و مکان واقعی نیست که الهام‌بخش آفرینش اثر ادبی می‌شود؛ بلکه اثر ادبی هم، بر درک عمومی از فضای واقعی تأثیر می‌گذارد (حاجی‌حسن عارضی و حسینی، ۱۳۹۲: ۶۴). شاعر و نویسنده با "افزودن نگاه و عاطفه خود به تصویر مکان" و فضایی که از آن سخن می‌گوید، فضای تازه‌ای می‌آفرینند؛ به‌گونه‌ای که توصیف فضای بیرونی با نوعی توصیف محیط از دیدگاه او با توجه به تمایلات درونی‌اش، فرهنگش و نگاه بومی و غیر بومی‌اش گره می‌خورد. در این رویکرد «توصیف فضای بیرونی، جای خود را به‌نوعی توصیف تصویری از این فضای بیرونی می‌دهد که نگاهی ویژه، آن را به‌تصویر می‌کشد» (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۲: ۷۹). درمجموع می‌توان گفت در نگاه نقد جغرافیایی به رابطه ادبیات و فضا، مکان‌ها در آثار ادبی، فقط صحنه رویدادها نیستند؛ بلکه آفریده‌های معناداری هستند که با هویت فرهنگی مؤلف و نگرش او به زمان و مکان یا یک فضای ویژه درپیوند هستند؛ در ادبیات «هر فضا، هر شهر و هر محیط در نوع خود مجمع‌الجزایری از مفاهیم و نگاه‌هاست؛ هر نگاهی آن را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند و توصیفش بی‌شک متأثر است از فرهنگ غالب بر او، دانسته‌هایش، خوانده‌هایش، تاریخ کشورش و غیره» (همان: ۸۰)؛ شاعر و نویسنده با افزودن نگاه و عاطفه خود به تصویر مکان و فضایی که از آن سخن می‌گوید، یک انگاره می‌آفرینند؛ کاری که البیاتی و اخوان‌ثالث نیز در شعرشان انجام داده‌اند و با تمرکز بر وجوه فرهنگی و انسانی وطن و البته با نگاهی رمانتیک به وطن و متعلقاتش از جمله تاریخ، زبان، ادبیات، فرهنگ، اسطوره‌ها، حماسه‌ها و ...، انگاره‌های ویژه خود را از وطن آفریده‌اند.

[1] Bertrand Westphal

این خوانش از رابطه ادبیات و فضا، محدود به دیدگاه وستفال و نقد وستفالی نیست و در آرای میشل کولو[1] و گاستون باشلار[2] نیز دیده می‌شود؛ میشل کولو معتقد است که نویسنده یا شاعر، مکان را توصیف نمی‌کند؛ بلکه تجسم می‌کند و یا به‌گونه‌ای دیگر می‌آفریند؛ «یعنی سازه‌ای ویژه از مکان که هم معنای خاص و هم شکل ویژه‌ای دارد؛ زیرا از نگاه خاصی نگریسته شده‌است و در نوشتار خاصی متبلور می‌شود» (خطاط، ۱۳۹۲: ۱۲۲). کولو برای بیان مقصود خود، اصطلاح منظره را به‌کار می‌گیرد؛ «منظره در اثر ادبی، آن مکانی نیست که نویسنده در آن زیسته و آن را تجربه کرده باشد یا در اثرش توصیف کرده باشد؛ بلکه تصویری است خیالی از آن مکان که با احساسات و نوشتار او گره خورده‌است» (همان). در رویکرد گاستون باشلار- که بر تجربه سوبژکتیو مکان تأکید می‌کند- نیز «پژوهش در متون ادبی نشان می‌دهد که بینش نویسندگان چگونه از درک روابط میان ذهن و جهان، اثر می‌پذیرد و چگونه بر آن اثر می‌گذارد» (سیدقاسم و نوح‌پیشه، ۱۳۹۵: ۸۰).

پیوند فضا و ادبیات در وطن‌سروده‌های اخوان‌ثالث و البیاتی، پیوندی دوسویه و تحت تأثیر رویکرد عاطفی آن‌ها به مکان در مقام وطن است: عنصر مکان/ فضا، به شعر آن‌ها رنگ‌وبوی وطنی و ملی بخشیده و درک آن‌ها از وطن، به وطن، تصویری ویژه داده‌است؛ تصویری که در شعر شاعر شیفته وطن آشکار می‌شود. وطن‌سروده‌های البیاتی و اخوان‌ثالث، مانند همه وطنیات یا وطن‌سروده‌ها، هم ذاتاً مکان‌مند هستند و هم- در پرتو نگاه و نگرش دو شاعر- در آن‌ها، وطن (فضا)، فقط تعین جغرافیایی در معنا و مفهوم طبیعی (جغرافیای طبیعی) آن ندارد؛ بلکه بیشتر تعین فرهنگی و انسانی دارد؛ یعنی وطن در شعرشان تنها عبارت از کوه‌ها و دشت‌ها و رودها و دریاهای آن نیست؛ بلکه بیشتر عبارت است از داشته‌های فرهنگی، پیشینه تاریخی، آثار ادبی، قهرمانان ملی و اسطوره‌ای و... . پیش‌فرض نگارنده این است که یکی از عوامل پدیدآورنده این نوع نگرش البیاتی و اخوان‌ثالث به وطن (توجه آن‌ها به تعینات فرهنگی و انسانی وطن و اینکه وطن در آثار آن‌ها بیشتر نمود فرهنگی و انسانی دارد تا نمود طبیعی) این است که تاحدودی رویکرد رمانتیک دارند و نگاه آن‌ها به وطن، اساساً عاطفی است و از این‌رو حتی به جلوه‌های طبیعی وطن و زادبوم نیز از دریچه احساس می‌نگرند. در تبیین مسئله این تحقیق، می‌توان به‌اختصار گفت، نگارنده می‌کوشد در این مقاله، به کمک نقد جغرافیایی، به‌ویژه نقد وستفالی، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: چگونه البیاتی و اخوان‌ثالث، با تصویرپردازی وطن، انگاره‌های خود را از آن آفریده‌اند؟ و چرا وطن در شعرشان بیشتر نمود فرهنگی و انسانی دارد؟ در تبیین چرایی انتخاب این دو شاعر نیز باید گفت هر دو از چهره‌های برجسته شعر معاصر هستند، سرچشمه‌های ادبی و فرهنگی نزدیک به هم دارند و وطن‌سروده‌های شناخته‌شده‌ای نیز آفریده‌اند. در این پژوهش، به جای اصطلاح

[1] Michel Collot
[2] Gaston Bachelard

مورد نظر میشل کولو (منظره)، از اصطلاح «انگاره» استفاده می‌شود؛ در تعریف کولو، منظره، محصول تخیل شاعر یا نویسنده است؛ حال آنکه در مواجهه اخوان و البیاتی فقط با نقش تخیل روبه‌رو نیستیم؛ آن‌ها درباره وطن، انگاره‌ای برآمده از جهانی عاطفه و احساس و مبتنی بر اندیشه و معرفتی عمیق دارند.

روش تحقیق

از آنجاکه بررسی رابطه شعر با فضا، با بهره‌گیری از ظرفیت دو دانش ادبیات و جغرافیا ممکن است، در این نوشتار با بهره‌گیری از مبانی نظری نقد جغرافیایی (که ماهیتاً بین‌رشته‌ای و محصول تعامل و هم‌کنشی ادبیات و جغرافیاست)، تصویر وطن در شعر مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی (شاعر عراقی)، بررسی و تحلیل و انگاره وطن در شعرشان نشان داده شده‌است. در استخراج و ارایه نمونه‌های شعری، همه آثار دو شاعر مدّنظر بوده و در ارجاع به مجموعه‌های شعری، به این شیوه عمل شده‌است: (نام مجموعه شعر/ عنوان سروده: شماره صفحه)؛ مثلاً (کتاب‌البحر/ المعبوده: ۳۰۸).

پیشینه تحقیق

رجبی (۱۳۹۰) در «دغدغه‌های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان‌ثالث» و مقیسه (۲۰۱۲) در «تقابل شهر و روستا در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان‌ثالث»، به سنجش شعر اخوان‌ثالث و البیاتی پرداخته‌اند. ناظمیان (۱۳۸۹) در «در انتظار گودو: بررسی تحلیلی مفهوم منجی نجات‌بخش در شعر اخوان‌ثالث، البیاتی و نزار قبانی» و رحمانی و متحد (۱۳۹۷) در «شهر بی‌نشان در اندیشه عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان‌ثالث»، به بررسی جایگاه قهرمان آرمانی و آرمان‌شهر در شعر اخوان‌ثالث و البیاتی پرداخته‌اند. خان‌محمدی و رستمی‌پور (۱۳۹۵) در «از شهر واقعی تا شهر تخیلی با تأکید بر نقد جغرافیایی»، به تحلیل نقش فضاهای شهری در الهام‌بخشیدن به نویسنده در خلق شهر تخیّلی پرداخته‌اند. خوش‌کام و پاکرو (۱۳۹۳)، در *مخاطب‌شناسی در اشعار مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی*، به نقش وطن در جلب توجه مخاطب توجه کرده‌اند. در جستار حاضر، ابتدا جلوه‌های *انگاره* وطن در شعر البیاتی و اخوان‌ثالث توصیف می‌شود و پس از آن، بر اساس این اصل در نقد جغرافیایی که می‌گوید: شاعر و نویسنده با افزودن نگاه و عاطفه خود به تصویر مکان و فضایی که از آن سخن می‌گوید (اینجا وطن)، یک منظره یا انگاره تازه می‌آفرینند، به تحلیل آن پرداخته و نشان داده می‌شود که نگاه رمانتیک این دو شاعر به وطن، در شعرشان، انگاره‌ای رمانتیک از وطن پدید آورده‌است: تصویر و توصیفی که در شعر اخوان‌ثالث و البیاتی از وطن می‌بینیم، یک منظره (در بیان میشل کولو) یا یک انگاره (در بیان این جستار) است؛ انگاره وطن. این ویژگی در دیگر پژوهش‌ها دیده نمی‌شود و نشان‌دهنده تازگی این پژوهش است.

الف. توصیف جلوه‌های انگاره وطن در شعر دو شاعر

۱- البیاتی

۱- ۱- معشوق‌انگاری وطن

البیاتی، گاهی در نامه‌های عاشقانه‌ای که برای همسرش می‌نویسد، او را "فریاد ملتش" می‌خواند و به "بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده‌دم بارانی" مانند می‌کند؛ در این انگاره، هم‌ذات‌پنداری معشوق و وطن و انسان‌انگاری وطن دیده می‌شود: انگار وطن، معشوق/ انسان است و معشوق، وطن: «ای همراز روحم، عشقم، فریاد ملتم!/ و رؤیاهایم و خانه‌ام/ و ای بوی خوش بیشه‌های کردستان در سپیده‌دم بارانی!/ چشمانت دو چراغ از طلا و آتش‌اند/ کبوترم! از طلا و آتش/ و گلنار/ که در شب تبعیدگاهم می‌درخشند» (المجد للأطفال و الزیتون/ رساله حب إلی‌زوجتی: ۲۰۹- ۲۱۰). نیز ر.ک. ملائکه و شیاطین/ بغداد: ۷۳- ۷۴؛ بستان‌عائشه/ الدرع: ۵۳۲، البصره: ۵۰۸- ۵۰۹؛ کلماتُ لاتموت/ ۱۲ قصیده إلی‌العراق: ۳۳۹ و ۳۴۱؛ کتاب‌البحر/ المعبوده: ۳۰۸.

او گاه در شعر، عشق به وطن را چنان با عشق به فرزند درمی‌آمیزد که انگار آن دو را از هم بازنمی‌شناسد. زیبایی تصویر آنگاه دوچندان می‌شود که می‌گوید: «ای وطنِ دور من!» و ما نمی‌دانیم که مخاطب، فرزند اوست یا وطنش: «ای عشق نخستینمَ/ ای جویباری که به صحرای من، زندگی می‌بخشی/ ای وطنِ دور من/ ماهِ من!/ ای کوچک‌ترین فرزندم!» (أشعار فی‌المنفی/ الزنبق والحریه إلیَ ولدی سعد: ۲۶۳).

در سایه این عشق، انگاره البیاتی از وطن، فضایی زنده، کاملاً انسانی و فرهنگی و البته پرنشاط است؛ شهری که خورشید همواره از آن سر بر می‌آورد و ساکنانش قهرمانانی هستند که زنگ‌ها به افتخار آن‌ها به‌صدا درمی‌آیند: «خورشید در شهر من طلوع می‌کند/ و زنگ‌ها برای قهرمانان به‌صدا درمی‌آیند/ معشوقم مرا بیدار می‌کند/ .../ در شهر من جشن‌های عروسی برپا می‌شود/ و زنگ‌ها برای قهرمانان به‌صدا درمی‌آیند» (کلمات لاتموت/ ۱۴تموز: ۳۶۶- ۳۶۷). در این تصاویر، به‌تعبیر میشل کولو (خطاط، ۱۳۹۲)، شاعر مکان را توصیف نکرده؛ بلکه تجسم کرده و وطن را در پرتو نگاه عاطفی شخصی و نگرش کاملاً رمانتیک خود، به‌گونه‌ای دیگر آفریده‌است؛ منظره‌ای یا به تعبیر نگارنده، انگاره‌ای ویژه از وطن آفریده‌است که هم معنای خاص و هم شکل ویژه‌ای دارد؛ زیرا از نگاه خاصی، از دریچه عشق، نگریسته شده‌است.

۱- ۲- وطن: زیستگاه همه هم‌زبانان

دشواری‌های زندگی قوم عرب، به‌ویژه در نیمه دوم قرن بیستم و مهم‌تر از همه، وضعیت دردناک فلسطین، باعث شد که شعر برخی از شاعران عرب، ترجمان زندگی رنج‌بار ملت عرب گردد؛ شعری که منتقدان، آن را «وجدان اجتماعی» می‌خوانند

(ضیف، ۱۹۷۱: ۲۹۷؛ رجایی، ۱۳۷۸: ۲۲۲). البیاتی، کاملاً انسانی، به مکان و ازجمله وطن و مفهوم وطن و هم‌وطن می‌نگرد و از این‌رو، مرزهای مکانی را درمی‌نوردد، پاره‌های سرزمینیِ پراکنده از حیث جغرافیایی؛ اما یکپارچه از حیث پیوندهای زبانی، روحی و فرهنگیِ را در جهان شعرش، کنار هم قرار می‌دهد و فاصله‌های ظاهری را ازمیان برمی‌دارد؛ او یافا، مصر، دمشق و الجزایر را در مقام وطن خود می‌ستاید و با مردم آن سرزمین‌ها، هم‌چون ملت و هموطنان خویش همدردی می‌کند. البیاتی این سرزمین‌ها را "وطن عربی"، مردمانش را "ملت عربی" و هویت یکپارچه آن را "وطن بزرگ" خود می‌داند و شکوه‌مندی را از آن شهیدان و سخت‌کوشان آن می‌داند: «شکوه از آن شهیدان و زندگان ملتم باد/ و از آن سختکوشان پاره‌پاره شده/.../ و از آن رزمندگان در مرزهای وطن بزرگم/ – اردوی عرب و رهایی–» (المجد للأطفال والزیتون/ رساله: ۱۹۵)؛ «اینک زیر آسمان وطن عربی غارت‌شده/ زانو می‌زنم/ و در چهره شاهان نفت بیابانی بمب می‌افکنم» (مملکه‌سنبله/ تأملات فی‌الوجه‌الآخر للحب: ۴۲۸).

در سرودی برای سوریه، آن‌را وطن ایمان، وطن زخم‌ها و وطن مردان می‌خواند؛ خود را از نگاهبانان آن و مبارزان عرب را سازندگان تاریخی طولانی از نبرد در این وطن می‌شمارد:

> چشمانم در چشمان توست، ای وطن ایمان و نبرد/ و آتش در قلبم و سلاح در دستم/ مرزهایت را پاس می‌دارم از زنبوران کوچک/ ای وطن زخم‌ها/ من آواز می‌خوانم، و زخم/ آسمان شهرم را رنگین می‌کند (المجد للأطفال والزیتون/ أغنیه إلی‌سوریا: ۲۲۶– ۲۲۷).

واژگان شعرش را همچون پرستوها به‌سوی هموطنان مصری و نویسندگان آن سرزمین، به‌پرواز درمی‌آورد. او مصر را "عشق من" خطاب می‌کند و برای فرزندان آن، سرود پیروزی سر می‌دهد:

> و آوازها پرمی‌گشایند/ همانند پرستو بر فراز آوردگاه/ ای پیراهن خونین/ ای انقلاب شعله‌ور ما/ ای چراغ‌های زندگی پیش‌رو/ ای پیراهن‌های یاران پیروز من/ برای توست که قلب پیروز می‌خواند/.../ سرزمین زهران و گریه‌گاه امصابر/ و حمایل سرخی از نیل که بر شاعر افکند (المجد للأطفال والزیتون/ کلمات‌المجنحه إلی‌الکتاب مصریین: ۲۳۶– ۲۳۷).

البیاتی، جمیله بوپاشا، زن مبارز الجزایری را "خواهر شهیدم" می‌خواند و به او زاده‌شدن واژگانی سرکش را نوید می‌دهد (کلمات لاتموت/ المسیح الذی أعید صلبه: ۳۵۹– ۳۶۱) و جمال عبدالناصر را سرمشق جوانان وطن خویش می‌نامد و شعری امیدبخش به او تقدیم می‌کند:

> در روستای دوردست سرسبز ما،/ در عراق،/ در وطن دارهای سیاه/ و شب و

زندان‌ها/ و مرگ و تباهی/ پسران برادرم به نام تو سخن می‌گویند./ چشمان فدای تو باد/ ای بخشنده بهار به بیابان‌ها/ و بارنده باران‌ها به روستای سرسبز ما./ به نام تو جمال/ شنیدم که پسران برادر کشته‌شده‌ام/- با سرب گلوله مردمان پست در عراق-/ به نام تو سخن می‌گویند (المجد للأطفال والزیتون/ أغنیه من‌العراق إلی‌جمال‌عبدالناصر:۱۹۱- ۱۹۲).

خطاب به کودکان یافا از وطن بزرگ خود چنین سخن می‌گوید: «ای برادران خودسوخته من به‌سوی فردا/، زیر ستارگان/ ای خالقان عشق بزرگ/ و نان و گل‌ها/ ای کودکان سرگردان یافا/ در مرزهای وطن بزرگ من/ من پیوسته اینجا سرود آفتاب را می‌سرایم، سوزان» (المجد للأطفال والزیتون/ رساله: ۱۹۵).

این تصویر از وطن و اصلاً این‌گونه از نگاه به مفهوم وطن را در پرتو همان پیوندی که نقد جغرافیایی میان ادبیات و مکان/ فضا نشان می‌دهد و به تعبیر روشن‌تر در پرتو همان دیالکتیک ادبیات- فضا- ادبیات در بیان و دیدگاه وستفال، بهتر می‌توان درک کرد: وطن بزرگ البیاتی، مفهومی کاملاً فرهنگی و انسانی دارد و نه مفهومی جغرافیایی و سرزمینی در معنای خاک و طبیعت و کوه و رود و دریا.

۱- ۳- البیاتی و جهان‌وطنی

جهان‌وطنی، به‌ویژه جهان‌وطنی رمانتیک، نگرشی است که از مرزهای جغرافیایی و سیاسی درمی‌گذرد و پیوندهای فکری، فلسفی، فرهنگی و انسانی را ملاک یکپارچگی ملت‌ها می‌داند و مثلاً معتقد است که به اروپای قرون وسطی، "مسیحیت"، به اروپای دوره رنسانس، "اومانیسم" و به اروپای قرن هجده، "فلسفی‌گری"، هویت یکپارچه داده و بر آن روح یکسانی حاکم کرده‌است (گویارد، ۱۳۷۴: ۲۰). ناگفته پیداست که در باور معتقدان به جهان‌وطنی ادبی (از گونه‌های شاخص جهان‌وطنی)، ادبیات به‌عنوان عنصر پیونددهنده، شاعران و نویسندگانی از زبان‌ها، نژادها و سرزمین‌های مختلف را در یک قلمرو (قلمرو ادبیات) کنار هم قرار می‌دهد. البیاتی را می‌توان شاعری جهان‌وطن دانست که باور و نگاه جهان‌وطنی، شعرش را گاه کاملاً بی‌سرزمین و به تعبیر دقیق‌تر، جهانی و انسانی ساخته‌است؛ با این توضیح که «انقلاب، مبارزه و درسرداشتن شور مبارزه در راه آزادی و عدالت»، عنصر پیونددهنده‌ای است که در شعر او، آدم‌ها را از سراسر جهان و فارغ از همه شاخصه‌های سرزمینی، زبانی و فرهنگی، کنار هم و در یک وطن و سرزمین (سرزمین مبارزان راه آزادی و انقلابیون) قرار داده‌است. نگاه متفاوت او به عنصر فضا/ مکان، باعث شده‌است در شعرش وطن، بی‌مرز باشد و از زادگاهش در بغداد آغاز شود، از سوریه (حلب و دمشق)، یافا، مصر، الجزایر، ایران، اسپانیا، برلین، پاریس و ورشو بگذرد و در پهنه گیتی گسترده شود. با همین نگاه به مکان/ وطن است که او مبارزان و انقلابیون پاریس را برادران خود و سوزان پاریسی را که معصومانه جان می‌سپارد دختر خویش می‌خواند؛ بی‌هیچ احساس بیگانگی و توجه به تفاوت مذهب و نژاد و زبان و ملیت: «صدای تو در شب

پاریس مرا می‌خواند: بیا/ و پرچم کهنه قیام ما:/ "آزادی، عدالت و برابری"/ به خون بی‌گناهان آلوده شد/.../ و سربازانِ آن سوی خط آتش؛ زخمی و نومید./ "سوزان"، دخترک ما، می‌میرد در شب پاریس» (أباریق‌مهشمه/ فیت مین: ۱۲۵).

در هرجای جهان که مبارزی انقلابی یا آزادی‌خواهی به‌پاخیزد، البیاتی هموطن او می‌شود و آن نقطه از جهان وطن او، حال می‌خواهد مادرید باشد یا شیکاگو؛ تهران باشد یا بغداد:

بر دروازه‌های مادرید، زمانی دراز منتظر تو ماندیم/ و برای چشمانت، ای یار خورشید!/ کشتزاران را خضاب بستیم،/ زمین بازارهای کهنه تهران را فرش کردیم،/ در محله‌های ویران شیکاگو خار و خاشاک خوردیم/ و منتظرت ماندیم/ و زیر پرچم یارانی دیگر/- مانند تو-/ تاریخ را و کلمات را می‌ساختیم (المجد للأطفال‌والزیتون/ رفاق‌الشمس: ۲۱۱- ۲۱۲).

عشرون قصیده من برلین سروده‌هایی است در حمایت از مبارزان برلین. در این اشعار، شاعر، مبارزان کشته‌شده در برلین به‌دست فاشیست‌ها را برادر خود می‌داند و با انتخاب تعبیر "برادر انسان من" اعلام می‌کند که با هر انسان مبارز مظلومی، در هر جای جهان، برادر و هموطن است (عشرون قصیده من‌برلین/ إلی‌القتیل رقم ۸: ۳۱۱- ۳۱۲؛ همان: سبع‌سنابل: ۳۱۳- ۳۱۴). او به کودکان برلین عشق می‌ورزد، برای چشمان آبی‌شان می‌میرد و آن‌ها را نماد صلح می‌شمارد: «می‌میرم برای خوشه‌های نور/ در کلیسایی/ که دعای آن برپا می‌شود./ برای کودکانت/ ای برلین!/ برای چشمان آبی و صلح/ می‌میرم برای کاسه شیر داغ» (عشرون قصیده من‌برلین/ برلین فی‌الفجر: ۳۱۶). البیاتی تهران را بلند والامقام می‌خواند و آن را نه‌تنها خانه خویش، که مادر خویش می‌داند: «بدرود ای تهران/ ای عالی‌مقام!/ خانه‌ام بدرود./ مادرم بدرود» (أشعار فی‌المنفی/ الرجل‌الذی کان‌غنی: ۲۸۱).

وطن‌سروده‌های او، مانند شعر رمانتیک‌ها- تبعیدیانی که در آرزوی وطن می‌سوزند (هاوزر، ۱۳۷۷، ج ۳: ۸۲۵)- سرشار است از غم دوری از وطن و احساس تلخ همه‌جا و همیشه غریب‌بودن. این احساس، برخاسته از سرشت همیشه و همه‌جا ناآرام اوست؛ او، گاه حتی در وطن خویش هم غریب و ناآرام است. البیاتی، که سال‌ها دور از عراق، سرگردان و خانه‌به‌دوش زیسته‌است، در غربت، شکوه‌آمیز یادآور می‌شود که اینک به‌خاطر چشمان وطن/ معشوق، بی‌درکجا و تنهاست:

بغداد ای شهر ستارگان/ و خورشید و کودکان و انگور/ و ترس و اندوه!/ کی آسمان آبی‌ات را خواهم دید؟/.../ ای وطن دور من!/ به‌خاطر توست که سرگردانم/ به‌خاطر چشمان توست که تنهایم/ در این گرداب سیاه/ در این باران‌ها (أشعار فی المنفی/ موال‌بغدادی: ۲۵۴- ۲۵۵). نیز ر.ک. النار والکلمات/ لماذا نحن فی‌المنفی: ۴۳۰- ۴۳۱؛ کلمات لاتموت/ قصائد من فیینا (الطرید): ۳۷۶.

۲- اخوان‌ثالث

۲- ۱- معشوق‌انگاری وطن

اخوان‌ثالث را به‌راستی باید از آن عاشقان حرفه‌ای وطن دانست که هرچه را بخواهند عاشقش شوند، ابتدا به وطن تبدیل می‌کنند، بعد عاشقش می‌شوند. البته او از این وطن/ معشوق عزیزش، تعریف و تصویر مشخصی ندارد؛ انگار آن را در خواب دیده‌است، در رؤیاهای دور و غریب روزگارآلود (ابراهیمی، ۱۳۷۹: ۷۷- ۷۸). عشق به وطن، اخوان را به گذشته شکوهمند آن علاقه‌مند و گذشته‌گرا کرده‌است؛ ایران اخوان، ایران دیروزهای شکوه‌مندی است که چشم روزگاران را خیره می‌کرد. از این‌روست که اخوان همواره در حال موییدن بر نعش عزیزی است که قهرمان روزگاران کهن بوده و اینک، یارای برخاستنش نیست: «نعش این شهید عزیز،/ روی دست ما مانده‌ست./ روی دست ما، دل ما،/ چون نگاه ناباوری به جا مانده‌ست./ این پیمبر، این سالار،/ این سپاه را سردار،/ با پیام‌هایش پاک،/ با نجابتش قدسی/ سرودها برای ما خوانده‌ست» (از این اوستا/ نوحه: ۹۱- ۹۳).

وطن اخوان، در آتش بیداد داخلی و غارت پیاپی بیگانگان می‌سوزد و تمام اندوخته‌هایش بر باد می‌رود. او که تنهاست، می‌کوشد آتش را فرونشاند؛ اما می‌بیند که روح و جانش در این آتش هستی‌سوز می‌سوزد و دشمنان موذیانه، لبخند پیروزی می‌زنند: «خانه‌ام آتش گرفته‌ست، آتشی جانسوز./.../ من به هرسو می‌دوم گریان، در لهیب آتش پُردود؛/ وز میان خنده‌هایم، تلخ،/ و خروش گریه‌ام ناشاد،/ از درون خسته سوزان،/ می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد!/ خانه‌ام آتش گرفته‌ست، آتشی بی‌رحم (زمستان/ فریاد: ۸۴- ۸۶).

عشق و علاقه اخوان به گذشته، قصه‌ها، قهرمانان و هرآنچه کهن است و از این‌رو از اصالت برخوردار، سبب شده طوفانی از نفرین و نفرت، نسبت به برخی از مظاهر تمدّن نو؛ ازجمله تلویزیون که به باور او جای نقالان و قهرمانان کهن را گرفته‌است، در دل داشته باشد:

> در دلش طوفانی از نفرین و نفرت‌ها،/ جعبه جادوی طرار فرنگان همچنان گرم فسون‌سازی/ و پراکندن فریب و چُربک‌اندازی:/ "راستینِ چند و چون‌ها بشنو از نقال امروزین/ قصه را بگذار،/ قهرمان قصه‌ها با قصه‌ها مرده‌ست./... / ای شمایان دوستدار مردگانی‌ها،/ دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم/ ما، که می‌بینید و می‌دانید/ ما، که می‌گویند و می‌خوانید/ و ای شمایان دوستدار پهلوانی‌ها،/ سام نیرم، زال زر ماییم،/ رستم دستان و سهراب دلاور نیز،/ ما فرامرزیم، ما برزو/ شهریار نام‌گستر نیز" (در حیاط.../خوان هشتم و آدمک ۲ :۹۰- ۹۱).

در مجموعه *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، برای وطن باستانی خود آبادانی و سربلندی آرزو می‌کند: «ای وطن آباد مانی، سربلند، آزاد مانی/ گرچه بهر من نداری،

کلبه‌ای، کاشانه‌ای هم/... / عمر و جان کردم نثارت، عاشقم دیوانه‌وارت/ عاشقی دیوانه چون من نیستت، فرزانه‌ای هم» (تو را ای کهن.../ ای وطن: ۸۵).

در شعر «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، در پایان هر بیت با ردیف «دوست دارم»، عشقش را به یکایک نشان‌های وطن آشکار می‌سازد. به باور وی اگر قرار باشد در این دنیای پوچ و فانی دل به چیزی بست، آن تنها وطن است و بس؛ وطن کهن؛ اما جاوید و برنا، گران‌مایه و دیرینه‌سال که زادبوم و آفریننده مردان بزرگ تاریخ است و به‌راستی شایسته عشق‌ورزیدن: «ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم/ ترا، ای کهن بوم و بر دوست دارم/ ترا، ای کهن پیر جاوید برنا/ ترا دوست دارم، اگر دوست دارم» (تو را ای کهن.../ تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم: ۱۵۷).

۲- ۲- «باغ بی‌برگی»، «شهر سنگستان» و «مزارآباد»، انگاره‌های برجسته وطن در شعر اخوان

وطن اخوان گاه آیینه سرخی شکسته است که هر ایرانی، خودش و تمام حسرت‌ها و آرزوهایش را در آن می‌بیند؛ با تمام خوب و زشتش. این آیینه تمام‌نمای احوال را، بیگانگان به خاک و خون کشیده‌اند و اینک شکسته و شکست‌خورده، بی‌هیچ التیامی در دل اعصار فروافتاده‌است: «میهنم آیینه‌ای سرخ است/ با شکافی چند، بشکسته،/ که نخواهند التیامی داشت/ زانکه قابی گردشان را با بسی قلاب‌ها بسته/ مثل دریاچه بزرگی، راه‌های رودها مسدود بر آن، مانده، پیوسته./ می‌خورد از مایه تا گردد کویری خشک/ نم‌نمک، آهسته‌آهسته» (سال دیگر.../ مار قهقهه: ۶۳).

او امیدی به رهایی وطن ندارد؛ چراکه گِرد آن را بلا فراگرفته‌است:

> ازین سو، سوی خفتنگاه مهر و ماه، راهی نیست/ بیابان‌های بی‌فریاد و کهساران خار و خشک و بی‌رحم است./ و زآن‌سو، سوی رستنگاه ماه و مهر هم، کس را پناهی نیست./ یکی دریای هولِ هایل است و خشم توفان‌ها./ سدیگر سوی تفته دوزخی پُرتاب./ و آن دیگر بسیطِ زمهریر است و زمستان‌ها./ رهایی را اگر راهی‌ست،/ جز راهی که روید زان گلی، خاری، گیاهی نیست (از این اوستا/ قصه شهر سنگستان: ۱۸).

وطنِ اخوان را قوم جادوان و غارت‌گران به تاراج برده‌اند و او دیگر آن را شایسته ستودن نَمی‌داند؛ مردان و انسان‌های زنده‌ای در آن نیستند تا اخوان بدان‌ها افتخار کند، همه سرد و سنگ شده‌اند و او، شهریار دریغاگوی شهر سنگستان، از این پس تنها کاری که از دستش برمی‌آید، این است که مرثیه‌گوی آن باشد:

> شبی دزدان دریایی/... / به شهرش حمله آوردند، و او مانند سردار دلیری نعره زد بر شهر:/ «– دلیران من! ای شیران/ زنان! مردان! جوانان! کودکان! پیران!–»/ و بسیاری دلیرانه سخن‌ها گفت، اما پاسخی نشنفت./ اگر تقدیر نفرین کرد یا شیطان فسون، هر دست یا دستان،/ صدایی برنیامد از سری، زیرا همه ناگاه سنگ و/ سرد گردیدند

(از ایـن اوسـتا/ قصـه شـهر سنگسـتان: ۲۱– ۲۲).

ایـن وطـن کـه یـادگاری اسـت از دیـروز پُررونـق و صفـا، وطنـی اسـت تنهـا، غمگیـن و نومیـد کـه دل بـه آمـدن هیـچ بهـاری خـوش نکـرده و جـاودان در خـوابِ پاییـز مانده‌اسـت؛ بـاغ بی‌برگـی اسـت، سرشـار از تناقـض و تضـاد:

بـاغ بی‌برگـی،/ روز و شـب تنهاسـت،/ بـا سـکوت پـاک غمناکـش./.../ بـاغ نومیـدان،/ چشـم در راه بهـاری نیسـت./... / داسـتان از میوه‌هـای سـر بـه گردون‌سـای اینـک خفتـه در تابـوت/ پسـت خـاک می‌گویـد./ بـاغ بی‌برگـی/ خنـده‌اش خونی‌سـت اشـک‌آمیز./ جـاودان بـر اسـب یال‌افشـان زردش می‌چمـد در آن/ پادشـاه فصل‌هـا پاییـز (زمسـتان/ بـاغ مـن: ۱۶۶– ۱۶۷).

در "آواز چگـور"، بـه نوحه‌سـرایی بـر یادهـای گذشـته و وطـن دیـروز می‌پـردازد و غمگیـن و آهسـته، رثـای عهـد و آییـن عزیـزش را می‌سـراید. در ایـن سـروده، روح مجـروح و سـیاه‌پوش قبیلـه او بـا تمـام طـور و طومـار غـم قومـش حضـور دارد (از ایـن اوسـتا: ۵۸– ۵۹).

وطـن او در کنـار وطـن دیگـران (بـاغ شـاد همسـایه) باغـی پژمـرده، بی‌برگ‌وبـار و بی‌بهـار اسـت؛ بی‌نجابـت و شایسـته نفریـن. اخـوان، دل‌چرکیـن از احـوال امـروز، از سـر خشـمی برآمـده از احسـاس محـض، بی‌پـروای منطـق و خـرد و عقـل، زبـان بـه نفریـن وطـن می‌گشـاید:

روح بـاغ شـاد همسـایه/ مسـت و شـیرین می‌خرامیـد و سـخن می‌گفـت/... / مـن نهـادم سـر بـه نـرده آهـن باغـش/ کـه مـرا از او جـدا می‌کـرد،/ و نگاهـم مثـل پروانـه/ در فضـای بـاغ او می‌گشـت،/ گشـتن غمگین‌پـری در بـاغ افسـانه./.../ بـه عـزای عاجلـت ای بی‌نجابـت بـاغ،/ بعـد از آن‌کـه رفتـه باشـی جـاودان بـر بـاد،/ هـر چـه، هرجـا ابـر خشـم از اشـکِ نفـرت بـاد آبسـتن/ هم‌چـو ابـر حسـرت خاموشـبار مـن./ ای درختـان عقیـم ریشـه‌تان در خاک‌هـای هرزگـی مسـتور،/ یـک جوانـه ارجمنـد از هیـچ جاتـان رُسـت نتوانـد (از ایـن اوسـتا/ پیوندهـا و بـاغ: ۹۸– ۱۰۰).

وطنـی کـه سراسـر مـزار شـهیدان راه وطـن و آزادی اسـت؛ به‌راسـتی مزارآبـاد اسـت، بی‌هیـچ بهـره‌ای از حیـات و سـرزندگی، به‌ویـژه پـس از کودتـا و گریـز فرادسـتان و گرفتـاری فرودسـتان، آنـگاه کـه آب‌هـا از آسـیا می‌افتـد و مانده‌هـا کـه ناشـریفانند، خفّـت را تـاب می‌آورنـد، وطـن دیگـر قهرمانـی نـدارد کـه بتـوان بـه او افتخارکـرد؛ قهرمانـان رفته‌انـد:

در مزارآبـاد شـهر بی‌تپـش/ وای جغـدی هـم نمی‌آیـد بـه گـوش./ دردمنـدان بی‌خـروش و بی‌فغـان./ خشـمناکان بی‌فغـان و بی‌خـروش./ آه‌هـا در سـینه‌ها گـم کـرده راه،/ مرغـکان سرشـان بـه زیـر بال‌هـا./.../ آن کـه در خونـش طـلا بـود و شـرف/ شـانه‌ای بـالا تکانـد و جـام زد./ چتـر پولادیـن ناپیـدا بـه دسـت/ رو بـه سـاحل‌های دیگـر گام زد./ در شـگفت از ایـن غبـار بی‌سـوار/ خشـمگین، مـا ناشـریفان مانده‌ایـم./ آب‌هـا از آسـیا افتـاده؛ لیـک/ بـاز

ما با موج و طوفان مانده‌ایم (آخر شاهنامه/ کاوه یا اسکندر:۲۲- ۲۶).

در همه این سروده‌های مشهور، رابطه میان ادبیات و مکان/ فضا، همان رابطه ویژه و محکمی است که وستفال آن را مبتنی بر دیالکتیک فضا- ادبیات- فضا می‌داند و معتقد است همین رابطه پویا و همیشه برقرار ادبیات- فضا است که موجب می‌شود تصویر فضا به‌وسیله ادبیات و تصویر ادبیات به‌وسیله فضا دگرگون شود (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۵۲). در این تصاویر شعری، فضا/ مکان (وطن)، در پرتو نگاه عاطفیِ (خشم، اندوه، مهر، یأس، ترس و دلهره) اخوان‌ثالث، کاملاً دیگرگونه تجسم و تصوَر شده‌است و انگاره‌های او از وطن، با همه ابعاد عاطفی وجودش گره خورده‌است؛ وطن (فضا/ مکان)، تماماً آن چیزی است که عاطفه و احساس او در نظرش مجسم کرده است و نه چیزی دیگر. اصلاً به‌همین سبب است که خودِ اخوان هم آن‌گاه که مثلاً این "مزارآباد" را با دیروزش می‌سنجد، باور ندارد که این همان وطن است؛ نکند آن پهلوان‌ها و پهلوانی‌ها که به آن‌ها باور داشته‌است، همه فریب و دروغ بوده‌اند؛ نکند حقیقت همین حال‌وهوای اکنون است و حکایت آنچه از روزگاران کهن ملتش دیده و شنیده، خواب و خیالی بیش نبوده‌است: «آن‌چه می‌دیدیم و می‌دیدند/ بود خوابی، یا خیالی بود؟/.../ راستی را آن چه حالی بود؟/ دوش یا دی، پار یا پیرار،/ چه شبی، روزی، چه سالی بود؟/ راست بود آن رستم دستان/ یا که سایه دوک زالی بود» (آخر شاهنامه/ جراحت: ۱۲۸- ۱۳۰).

این وطن غارت‌زده، به مشعلی خاموش می‌ماند؛ جویی غریب و بی‌آب که در گوشه‌ای از هستی افتاده است. سال‌ها چشم‌انتظار سایه ابری و قطره بارانی مانده؛ اما امیدش همواره به یأس بدل شده‌است. اخوان با یادکرد روزگار صفا و سرور این جویبار، با آن همدردی می‌کند: «وین جوی خشک، رهگذر چشمه‌ای که نیست،/ در انتظار سایه ابری و قطره‌ای،/ .../ در این سیاه‌دشت، پریشان و سوت‌وکور./ آه ای غریب تشنه!/ چه شد تا چنین شدی،/ لب‌ها پریده‌رنگ و زبان خشک و چاک‌چاک،/ رخساره پُرغبار از سال‌های دور» (زمستان/ مشعل خاموش: ۸۷- ۹۱).

اخوان از سر نومیدی، امیدهای آمده را می‌تاراند و از آن‌ها می‌خواهد خود را وقف این محتضر ننمایند؛ چراکه این وطن تا جاودان بر باد رفته‌است؛ گورستانی خاموش است که بهاران و مهتاب باید از آن دور باشند و طراوت و نور خود را جایی دیگر هزینه کنند:

> حیف از تو ای مهتاب شهریور، که ناچار/ باید بر این ویرانه محزون بتابی/.../ اینجا چرا می‌تابی؟ ای مهتاب، برگرد/ این کهنه‌گورستانِ غمگین دیدنی نیست/ جنبیدن خلقی که خشنودند و خرسند/ در دام یک زنجیر زرین دیدنی نیست/ می‌خندی، اما گریه دارد حال این شهر (زمستان/ به‌مهتابی که بر گورستان می‌تابید: ۶۶- ۶۸).

نیز ر. ک: آخر شاهنامه/ پیغام: ۹۷- ۹۹.

این مزارآباد ویرانه‌ای است به‌جامانده از روزگارانی کهن و اخوان چون جغدی نشسته بر ایوان آن، غریبانه مویه می‌کند (در حیاط.../ درین همسایه۱: ۶۳). او شیدای این «باغ بی‌برگی» است و مانند همه آنان که نگاه رمانتیک به وطن و هویت ملی دارند، به اعتبار گذشته شکوهمندش و هرآنچه در گذشته وطنش بوده‌است، با غرور می‌نگرد و همه را یکایک برمی‌شمارد تا انسان امروز بداند او چه تاریخی را پشت سر نهاده‌است و اکنونِ پریشانش را به خواری ننگرد. گویی برای نازش به وطن، چیزی ندارد جز گذشته‌ای که همیشه وطنی فاتح و شوکت‌مند در آنَ حضور دارد: «ما/ فاتحان قلعه‌های فخر تاریخیم،/ شاهدان شهرهای شوکت هر قرن./ ما/ یادگار عصمت غمگین اعصاریم./ ما/ راویان قصه‌های شاد و شیرینیم» (آخر شاهنامه/ آخر شاهنامه: ۷۴).

در این تصاویر شعری یا انگاره‌های اخوان از وطن، به تعبیر گاستون باشلار، بینش شاعر، هم از درک روابط میان ذهن و جهان اثر پذیرفته و هم بر آن اثر گذاشته‌است و او را به فهم تازه و دیگرگونه‌ای از فضا/ مکان (اینجا: وطن) رسانده؛ درک و فهمی که به انگاره‌های او از وطن، هویت بخشیده‌است. او با به‌کارگیری تعابیر «باغ بی‌برگی»، «شهر سنگستان» و «مزارآباد» در توصیف وطن، به نیکی و آشکارا، خشم و اندوه مفرط؛ اما فروخورده خود را فریاد زده‌است؛ از سر درد و رنج نهان، به‌خشم و با بغضی فروخورده، از آنچه با تمام وجود شیفته آن است، به طعنَ و نفرین سخن گفته‌است.

۲- ۳- اخوان‌ثالث و جهان‌وطنی

شعر اخوان از اشاره به شخصیت‌های مبارز و انقلابی دیگرِ ملل، خالی نیست؛ اما این اشاره‌ها، در مقایسه با شعر البیاتی، اندک است؛ مثلاً اشاره به‌نام تاراس بولبا، دختر مبارز فرانسوی که طی قیام‌های انقلاب فرانسه کشته شد: «به آن‌جایی که می‌گویند روزی دختری بوده‌ست/ که مرگش نیز (چون مرگ تاراس بولبا/ نه چون مرگ من و تو)/ مرگ پاک دیگری بوده‌ست» (زمستان/ چاووشی: ۱۵۹)؛ یا اشاره به نام لنین (سیاستمدار)، مارکس (فیلسوف) و ماتسه‌تون (رهبر و دبیر حزب کمونیست چین): «لنین و مارکس را بگذار و بگذر/ ز هر بیگانه حتی ماتسه‌تون» (تو را ای کهن.../ رسد روزی: ۲۷۷).

گذشته از این، اخوان در مجموعه‌های شعرش، تنها از سه تن از شاعران یعنی لافونتن، مک‌نیس و طه حسین نام برده و از شعرشان بهره برده‌است: در توضیح بخش داخل گیومه شعرِ «و در آن چشمه‌هایی هست،/ که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بال شعَر از آن./ و می‌نوشد از آن مردی که می‌گوید:/ "چرا بر خویشتن هموار باید کرد رنج آبیاری کردن باغی/ کزآن گل کاغذین روید؟"» (زمستان/ چاووشی: ۱۵۹)، در پاورقی نوشته است: «این معنی تکه‌ای است از یک شعر مک‌نیس که دوست سفرکرده گرانقدرم حسین رازی برایم خواند» (اخوان، ۱۳۸۶:

۱۶۱). در "چاووشی" از مک‌نیس (زمستان/ چاووشی: ۱۵۵) و در سوگ‌سرود هدایت، از کافکا نام برده‌است (از این اوستا/ روی جاده نمناک: ۵۳) و در پایان "داستان گرگ و بره"، درودی بر روان لافونتن نثار کرده‌است (تو را ای کهن بوم.../ داستان گرگ و بره: ۲۰۷). یک‌بار نیز به شعر طه‌حسین اشاره کرده‌است: طه‌حسین طنز لطیفی نهفته‌است/ در طی چند واژه، که زیبا و درخورند/ او هدیه کرده‌است نهال برآوری/ بر جنگلی، که جمله تنومند و بی‌برند/ از آنچه جُستنی‌ست، نجویند غیر عیب/ وز آنچه خوردنی‌ست، فقط غبطه می‌خورند/ بیکارگان عاطل و باطل نشسته‌ای/ کز کارکردن دگران رنج می‌برند (تو را ای کهن.../ قطعه: ۲۳۶).

ب) استدلال: تبیین یکی از دلایل شکل‌گیری "انگارهٔ" وطن در شعر اخوان‌ثالث و البیاتی

تحلیل داده‌ها در این جستار، با تکیه بر پیش‌فرض ارایه‌شده در مقدمه و برخی اشاره‌های پراکنده در بخش پیشین مقاله انجام می‌شود: نگاه اخوان‌ثالث و البیاتی به وطن، یادآور نگاه رمانتیک‌ها به وطن است و این خود یکی از عوامل مؤثر در پدیدآمدن این انگاره از وطن در شعر آن‌هاست. برای اثبات این ادعا، به‌اختصار، نگاه رمانتیک‌ها به وطن را از نظر می‌گذرانیم: رمانتیسم[1] به اقتضای سویه دوم این ویژگی متناقض‌نمایش که هم سرآغاز انزوای هنرمند در جامعه است و هم سرآغاز پرداختن او به اجتماع و مسائل اجتماعی، با مکان در مقام وطن، زادبوم و تعینات فرهنگی و انسانی آن پیوند دارد. نویسندگان پیشارمانتیسم (میانه قرن هجدهم) نیز به مظاهر فرهنگی و انسانی وطن از جمله سنت‌های بومی علاقه‌مند بودند (فورست، ۱۳۸۰ :۱۳۵)؛ اما رمانتیک‌ها این نگاه را روزبه‌روز و نسل به نسل، وسعت و عمق بیشتری بخشیدند و به همه مظاهر وطن، به‌ویژه مظاهر انسانی و فرهنگی آن پرداختند. رنه ولک، در *تاریخ نقد جدید*، هنگام توصیف نگرش‌های نقدی رمانتیک‌های آلمان، به رویکردهای وطن‌گرایانه آن‌ها و تغییر رویکرد نسلی آن‌ها (نسل اول: رمانتیک‌های ینا و هایدلبرگ و نسل دوم: رمانتیک‌های بزرگ) به وطن اشاره می‌کند و درباره راه و روش نسل دوم می‌نویسد: «همگی به مطالعه مبادی پرداختند، به گذشته توتونی خود، به ترانه‌های قومی، قصه‌های قومی، افسانه‌ها، نیبلونگن‌ها، اداها، و به‌طور کلی هر آن‌چه می‌اندیشیدند، بومی و آبا و اجدادی و کهن و «آلمانی» و محفوظ از آفت تمدن عصر جدید است و بنابراین به بهبود ملت کمک می‌کند. از اهم دستاوردهای این گروه، چاپ دو اثر بود: یکی *مجموعه ترانه‌های قومی آلمانی*... و دیگری *داستان‌های پریوار* توسط دو برادر، یاکوب و ویلهلم گریم» (۱۳۷۹، ج ۲: ۳۲۷– ۳۲۸). فورست در تبیین تفاوت این دو رویکرد می‌نویسد: رمانتیک‌های بزرگ، ضمن توجه به میراث ارزشمندی که نسل اول رمانتیک‌ها بر جای گذاشته بود (شیفتگی شدید نسبت به امر طبیعی و ساده و...)، «گرایش ملی‌گرایانه نیرومندی را به این میراث افزودند. همین گرایش موجب شد تا پژوهش‌ها و مطالعات محققانه‌ای در تاریخ زبان آلمانی (به‌وسیله برادران گریم) صورت گیرد و همچنین مجموعه‌های متعددی از افسانه‌ها و

ترانه‌های محلی آلمان جمع‌آوری شود. ادبیات عامیانه همچون نمونه و الگویی برای نوشته‌های «رمانتیک‌های بزرگ» به‌کار می‌رفت» (۱۳۸۰: ۷۱– ۷۲).

این‌گونه به‌آرامی در آرا و آثار رمانتیک‌ها، وطن از قامت یک قلمرو جغرافیای طبیعی (و سرزمینی که فقط زیستگاه مشترک گروهی از مردم است و کوه، دریا، دشت و رود دارد) به زیست‌بوم انسان (انسان‌هایی که با هم قصه گفته‌اند، شعر سروده‌اند، افتخار آفریده‌اند، اسطوره ساخته‌اند، قهرمان و روایت پهلوانی آفریده‌اند، خاطره تلخ دارند و خاطره شیرین، غم دارند و شادی، درد دارند و راحت و...) بدل می‌شود. از این‌رو می‌توان گفت، نگاه رمانتیک‌ها به مکان در مقام وطن و مکان‌مندی آثار ادبی و هنری آن‌ها، چند وجه دارد: ۱. میهن‌پرستی عاشقانه، ۲. شیفتگی به ادبیات ملی و سنت‌های بومی و قومی، ۳. نگاه نوستالژیک (از سر دلتنگی) به گذشته وطن، ۴. تلاش برای گردآوری ترانه‌ها، قصه‌ها، افسانه‌ها و متل‌های قومی و به‌کارگیری آن‌ها در خلق آثار ادبی، چه در حد تلمیح و اشاره و چه به‌صورت بازآفرینی و اقتباس و... و۵. باور عمیق به جهان‌وطنی[۲] و مشخصاً جهان‌وطنی ادبی، با حفظ جایگاه ادبیات و میراث فرهنگی و ادبی ملی خودی[۳].

البته در این بخش و در ذکر این استدلال، به این دو نکته بسیار مهم نیز توجه شده‌است که:

– آنچه در اروپا رمانتیسم خوانده شده، نه به‌اعتبار مبانی اجتماعی و فلسفی‌اش و نه به‌اعتبار نظریه‌های ادبی‌اش و نه حتی به اعتبار نمونه‌های هنری‌اش، در تاریخ فرهنگ ما تحقق نیافته‌است؛ اما گاهی به‌ناچار پذیرفته‌ایم در بعضی از گرایش‌های میرزاده عشقی مانند «سه تابلو مریم»، «افسانه»ی نیما و بعضی از منظومه‌های شهریار، رمانتیسم ادب فارسی پیداست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰۶؛ همان، ۱۳۸۳: ۵۰). همین گرایش شکلی و ناپخته به رمانتیسم، سه دوره تحول را از سر گذرانده است: الف. عصر مشروطه (۱۳۰۰)، ب. عصر رضاشاه (۱۳۰۰– ۱۳۲۰) و ج. دهه‌های بیست و سی (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۵). در میان این سه دوره، دوره اول چون نتیجه تحولات فکری (گریز از سنت) و اجتماعی (انقلاب مشروطه) عصر است، به این مکتب ادبی نزدیک‌تر است. پس از شکست انقلاب مشروطه و تسلط استبداد مطلقه‌ای که هیچ‌گونه انتقادی را برنمی‌تابید، روشنفکران ایرانی، در گریز از بن‌بستی بیدادگرانه، یا خودکشی کردند و یا به دنیای گذشته پناه بردند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۹۷– ۹۸).

– دوران جنبش رمانتیسم در ادبیات عربی، به لحاظ زمانی، چند برابر ادبیات فارسی است و چهره‌های درخشانی که در حوزه رمانتیسم عربی ظهور کرده‌اند و بعضی از آن‌ها مانند جبران خلیل جبران شهرتی جهانی یافته‌اند، با نمایندگان رمانتیسم در ایران طرف مقایسه نیستند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۴۷۳). شعر رمانتیک عرب در فاصله دو جنگ جهانی، تقلیدی مسخ‌شده از شعر رمانتیک غرب بود. بعد از جنگ جهانی دوم، رنج انسان عربی، به همراه آمال، آرمان‌ها، دردها، نگرانی‌ها و غربتش در شعر

رمانتیک تبلور یافت. پیشگامان آن عبارت‌اند از: بدر شاکرالسیاب، نازک‌الملائکه و عبدالوهاب‌البیاتی در عراق و انورالعطار در سوریه و صلاح عبدالصبور در مصر (رجایی، ۱۳۷۸: ۲۲۲). مازنی، عبدالرحمان شکری و عقاد تحت تأثیر شعر انگلیسی و نقد انگلیسی، به‌ویژه دیدگاه رمانتیک‌ها، مدعی شعری بودند که قبل از هر چیز، درون‌گرا و شخصی بود. این مسأله تا حدی از آنجا سرچشمه گرفته بود که اینان آنچه از شعر انگلیسی خوانده بودند، نمونه‌های غنایی و شخصی بود و نیز ناقدان انگلیسی که اینان از ایشان رهنمونی گرفته بودند- امثال کالریج و هزلیت- ناقدان رمانتیک بودند که برای عاطفه در شعر اهمیت بسیار قائل بودند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۰: ۸۰- ۸۱).

نتیجه

برخی از مشخصه‌های برجسته نگاه رمانتیک‌ها به وطن (میهن‌دوستی عاشقانه، شیفتگی به سنت‌های بومی و قومی، باور به جهان‌وطنی) در شعر البیاتی و اخوان‌ثالث بازتاب یافته‌است و همین ویژگی، گونه انگاره آن‌ها از وطن را تعیین کرده‌است؛ اما شکل و گونه این بازتاب، در شعر دو شاعر یکسان نیست:

هردو شیفته وطن‌اند؛ اما در شعر اخوان، گاه، رنجیده‌خاطری و نومیدی از وضع موجود و در مواردی نفرین وطن دیده می‌شود که این تاحدودی، از سرسپردگی او به آوای احساس برخاسته‌است. البیاتی، در عین ناخرسندی از وضع موجود، زبان به سرزنش وطن و اهلش نمی‌گشاید، در نظر او، وطن گرفتار در انبوه نداری و ستم و بی‌سروسامانی، ذاتاً زیباست؛ اخوان وطنش را مزارآباد می‌بیند؛ چراکه سراسر، مزار شهیدان وطن است. او، به‌ویژه پس از کودتا (۱۳۳۲)، وطن را تهی از مردان مرد می‌بیند؛ در این وطن که سنگستان گمنامی بیش نیست، راه برای همه‌گونه تاراج باز است؛ اما ساکنان دیار البیاتی در چشم او قهرمانانی هستند که زنگ‌ها به افتخار آن‌ها به صدا درمی‌آیند؛ او خورشید را همواره در حال طلوع در وطنش می‌بیند.

شیفتگی به گذشته درخشان وطن، فرهنگ و تاریخ شکوهمند و اشاره‌های مکرر به اسطوره‌ها و حماسه‌های قومی، در شعر اخوان‌ثالث و اشاره به اسطوره‌ها و حماسه‌های ملل، در شعر البیاتی، کوچک‌شدن انگاره وطن در شعر اخوان و گسترده و جهان‌شمول‌شدن آن در شعر البیاتی را در پی داشته‌است؛ وطن در شعر البیاتی، پدیداری گسترده و سیال است و از زادگاه، تا گستره بی‌پایان جهان هستی را دربرمی‌گیرد؛ گاه معشوق/ فرزند است، گاه بی‌درکجاست و گاه زیر آسمان‌های جهان؛ سیالیت این گستره بی‌پایان، از سیالیت "منِ" هنری او، که درحقیقت، معنابخش حقیقی آن پدیده واحد است، برخاسته‌است؛ فرزند/ معشوق، تجلی "منِ شخصی"، بغداد، تجلی "منِ اجتماعی"، جهان عرب، تجلی "منِ قومی" و جهان‌وطنی، تجلی "منِ انسانی" البیاتیِ است. البیاتی عاشق وطن خویشَ است؛ اما از وطن عربی و وطنِ جهانی و اساساً از انسان، غافل نمی‌شود و همه‌جا را چون وطن و زادگاه خویش و همگان را همچون هموطنان خویش دوست می‌دارد؛ اما در شعر و جهانِ ذهن اخوان،

معنا و مفهوم انگاره وطن، چندان گسترده نیست: اخوان، آن‌گاه که از وطن سخن می‌گوید، بیشتر متوجه ایران است. البیاتی که در مقایسه با اخوان، گرایش بیشتری به جهان‌وطنی دارد، برخلاف اخوان، خود را محدود به عناصر فرهنگی و تاریخی و ادبی وطن خویش نکرده‌است. در مقایسه با البیاتی، اخوان سخت متوجه "خودی" و خویشتن قومی و ملی خویش است.

پی‌نوشت‌ها

(۱) آیزایا برلین، از زبان رمانتیک‌های جوان می‌گوید: «رمانتیسم یعنی انقلاب» (۱۳۸۵: ۳۹) و بسیاری از منتقدان، رمانتیسم را انقلابی «فرهنگی- ادبی» دانسته‌اند که هم‌زمان با نخستین انقلاب‌های اجتماعی و سیاسی عصر جدید، دگرگونی ژرفی در ذهن انسان پدید آورده‌است؛ انقلابی علیه افکار علمی و مکانیکی‌ای که کشفیات علمی زمانه به همراه داشت؛ انقلاب علیه انقیاد شعر در برابر روح یکنواخت منطقی؛ انقلابِ «دل» علیه «عقل»، به‌منظور بالابردن شأن احساس و عاطفه و اراده شاعر برای اثبات این نکته که خیال او برتر از دنیای ماشینی است (عباس، ۱۳۸۸: ۴۳). با پذیرش همین رویکرد به رمانتیسم و باتوجه به نظر ای. بی. بورگام مبنی بر اینکه رمانتیسم تعریف‌ناپذیر است (فورست،۱۳۸۰: ۱۱)، از ارائه تعریف رمانتیسم خودداری می‌کنیم. علاقه‌مندان می‌توانند برای دست‌افتن به تعریف و گزارش تاریخچه رمانتیسم، به برلین، ۱۳۸۵؛ مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۹۵؛ هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۷۲- ۵۷۳ و منابع ذکرشده در پی‌نوشت شماره ۳ مراجعه کنند.

(۲) در میان چهره‌های پیشگام و تأثیرگذار در ظهور و تکامل رمانتیسم، مادام‌دواستال، از چهره‌های شاخص معتقد به «جهان‌وطنی» و «جهان‌وطنی ادبی»، است. او در کتاب *درباره آلمان* (۱۸۱۳)، رمانتیک‌های آلمان را به فرانسویان شناساند و از این راه، بر رمانتیسم فرانسوی و رواج اندیشه‌های جهان‌وطنی در فرانسه تأثیر گذاشت (تراویک، ۱۳۸۳: ۴۵۵- ۴۵۶).

(۳) منابع مختلف، برخی از مؤلّفه‌های رمانتیسم را این‌گونه برشمرده‌اند:

۱. اصالت‌دادن به عالم خیال و امر خیالی به‌جای جهان و امر واقعی (فورست، ۱۳۸۰: ۸۰). ۲. فردگرایی در معنای اصالت‌دادن به دریافت، باور و احساس فرد: باور به اقتدار «من» در برابر اقتدار «او». ۳. گرایش به تنهایی و انزواطلبی که از جهتی محصول تضاد میان آرمان و واقعیت است (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲). ۴. توجه به شرق و شوق سفر به مشرق‌زمین به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منابع الهام رمانتیسم اروپایی (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۵۴۲- ۵۴۳؛ جعفری، ۱۳۸۶: ۱۲). ۵. گریز از «اینجا» و «اکنونِ» ناآرام و پناه‌بردن به «آنجا» (شرق) و «آن‌وقت» (گذشته درخشان) آرامش‌بخش. ۶. توجه به طبیعت به‌عنوان انگیزه‌ای که هنرمند را به تفکر وامی‌دارد (هیث، ۱۳۸۸: ۷۸). ۷. گذشته‌گرایی در معنای توجه به تاریخ شکوهمند و آثار درخشان کهن (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۱۶). ۸. گریز از تمدن و شهر و بازگشت به روستا و سادگی مردمان آن (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۳۵- ۱۳۶). ۹. بازگشت به کودکی (داد، ۱۳۸۵: ۲۴۶). ۱۰. امید به آرمان‌شهر و شیفتگی نسبت به انقلاب‌ها و جنبش‌های رهایی‌بخش (جعفری، ۱۳۷۸: ۹۰). ۱۱. خردستیزی (سیدحسینی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۷۹؛ غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۶۳- ۶۶). ۱۲. وطن‌گرایی و اندیشه‌های وطنی (ولک، ۱۳۷۹، ج ۲: ۳۲۷- ۳۲۸).

منابع

ابراهیمی، نادر.(۱۳۷۹). آن شعوبی دیگر. در *باغ بی‌برگی* (یادنامه اخوان‌ثالث)، به‌کوشش مرتضی کاخی، چاپ دوم، تهران: زمستان.

اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۸۶). *زمستان*. چاپ بیست‌وچهارم، تهران: زمستان.

_____. (۱۳۸۷الف). *آخر شاهنامه*. چاپ بیستم، تهران: زمستان.

_____. (۱۳۸۷ب). *از این اوستا*. چاپ هفدهم، تهران: زمستان.

_____. (۱۳۸۷ج). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*. چاپ هفتم، تهران: زمستان.

_____. (۱۳۹۳). *سال دیگر، ای دوست، ای همسایه*. تهران: زمستان.

برلین، آیزایا. (۱۳۸۵). *ریشه‌های رمانتیسم*. ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: ماهی.

البیاتی، عبدالوهاب. (۱۳۴۸). *آوازهای سندباد*. ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: نیل.

_____ (۱۳۵۷). *شعرهای تبعید و چشمان سگان مرده*. ترجمه عدنان غریفی، تهران: رواق.

_____ (۱۹۹۵الف). *الأعمال‌الشعریه*. ج۱، بیروت: المؤسسه‌العربیه للدراسات والنشر.

_____ (۱۹۹۵ب). *الأعمال‌الشعریه*. ج۲، بیروت: المؤسسه‌العربیه للدراسات والنشر.

_____ (۱۳۹۰الف). *ترانه‌های عاشق آواره*. ترجمه عبدالرضا رضایی‌نیا، تهران: فصل پنجم.

_____ (۱۳۹۰ب). *ماه شیراز*. ترجمه عبدالرضا رضایی‌نیا، تهران: فصل پنجم.

تراویک، باکنر. (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه عربعلی رضایی، چاپ سوم، تهران: فرزان‌روز.

جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: مرکز.

_____. (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسم در ایران: از مشروطه تا نیما*. تهران: مرکز.

حاجی‌حسن عارضی، غزاله؛ حسینی، احسان. (۱۳۹۲). «نقد جغرافیایی به روایت وستفال». *نقدنامه هنر*، سال اول، شماره ۴، ۶۱– ۷۳.

خان‌محمدی، فاطمه؛ رستمی‌پور، سمیه. (۱۳۹۵). «از شهر واقعی تا شهر تخیلی با تأکید بر نقد جغرافیایی». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۱۴، ۱۰۷– ۱۱۶.

خطاط، نسرین. (۱۳۹۲). «نقد جغرافیایی از نگاه میشل کولو». *نقدنامه* هنر، سال اول، شماره ۴، ۱۱۷– ۱۲۴.

خوش‌کام، ماهرو؛ پاکرو، فاطمه. (۱۳۹۳). *مخاطب‌شناسی در اشعار مهدی اخوان‌ثالث و عبدالوهاب البیاتی*. تهران: روزگار.

داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم، تهران: مروارید.

رجایی، نجمه. (۱۳۷۸). *آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

رجبی، فرهاد. (۱۳۹۰). «دغدغه‌های اجتماعی شعر عبدالوهاب البیاتی و اخوان ثالث». *زبان و ادبیات عربی*،

شماره ۴، ۴۷– ۷۶.

رحمانی، اسحق؛ متحد، شیوا. (۱۳۹۷). «شهر بی‌نشان در اندیشه عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان‌ثالث». *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۴۷ (پاییز)، ۱۰۹– ۱۳۰.

سیدقاسم، لیلا؛ نوح‌پیشه، حمیده. (۱۳۹۵). «جغرافیای ادبی و شاخه‌های آن: معرفی مطالعات نوین بینارشته‌ای در ادبیات». *نقد ادبی*، سال نهم، شماره ۳۳ (بهار)، ۷۷– ۱۰۸.

سیدحسینی، سیدرضا. (۱۳۸۹). *مکتب‌های ادبی*. ۲ جلد، چاپ شانزدهم، تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی. (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.

_____. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ دوم، تهران: سخن.

_____. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

ضیف، شوقی. (۱۹۷۱). فصول فی‌الشعر و نقده. قاهره: دارالمعارف.

عباس، احسان. (۱۳۸۸). *شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب شعری*. ترجمه سیدحسن حسینی، تهران: سروش.

غنیمی‌هلال، محمد. (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی*. ترجمه سیدمرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: امیرکبیر.

فورست، لیلیان. (۱۳۸۰). *رمانتیسم*. ترجمه مسعود جعفری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۹۲). «ادبیات، هنر و نقد جغرافیایی». *نقدنامه هنر*، سال اول، شماره ۴، ۷۵– ۸۳.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نقد ادبی: از افلاطون تا به امروز*. تهران: چشمه.

مقیسه، محمدرضا. (۲۰۱۲). «تقابل شهر و روستا در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان‌ثالث». *الدراسات‌الادبیه*، شماره ۲، ۳ و۴، ۳۲۹– ۳۶۰.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامه هنر شاعری*. چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.

ناظمیان، رضا. (۱۳۸۹). «در انتظار گودو: بررسی تحلیلی مفهوم منجی نجات‌بخش در شعر اخوان‌ثالث، البیاتی و نزار قبانی». *لسان مبین*، شماره ۲، اسفند، ۲۴۳– ۲۵۶.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۲). «درآمدی بر نقد جغرافیایی». *نقدنامه هنر*، سال اول، شماره ۴، ۳۷– ۵۸.

هاوزر، آرنولد. (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: خوارزمی.

هنرمندی، حسن. (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه*. تهران: زوار.

هیث، دانکن. (۱۳۸۸). *رمانتیسم: قدم اول*. ترجمه کامران سپهران، تهران: شیرازه‌کتاب.

The Images of Homeland in the Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Abd al-Wahhab Al-Bayati: A Geocritical Approach

Baharak Valineya[1]

Abstract

This paper investigates the ways in which poetry is connected to a place, or in a more unequivocal way, to the space. More specifically, the homeland image in the patriotic poems of Mehdi Akhavan-Sales and Abd al-Wahhab Al-Bayati are analyzed from the perspective of geocriticism. The analysis shows that first, in the poems of Akhavan-Sales and Al-Bayati, the homeland is a space which essentially acquires cultural and anthropomorphic representations; it is not merely a passive scene and a piece of land or a fragment of natural geography with mountains, seas and plains, but a living being, a place with human characteristics. Second**,** their view towards the homeland is sometimes romantic and at times when the poet is quite passionate about his homeland—and whatever belongs to it— he cannot tell apart the homeland from his beloved or his child. This view also appears when he recognizes his sad and forlorn homeland as "the leafless garden" or "grave land" or "stone land city" with a deep sadness. Third, what we find as the homeland in Akhavan-Sales's and Al-Bayati's Poetry is an image, the homeland's image. Finally, the form and the variation of this image is not identical in their poetry; the homeland image in Al-Bayati's poetry is a broad and fluid phenomenon, while in Akhavan-Sales's poetry, it is not as broad and when he talks about the homeland, he only refers to Iran.

Keywords: Contemporary Persian poetry, Contemporary Arabic poetry, Interdisciplinary approach, Akhavan-Sales, Al-Bayati, Geocriticism.

[1] Ph.D. & Sessional Instructor, Invited Lecturer, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran baharakvalinia@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱۳۵-۱۵۵
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4409.1036

تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی: شناخت خود از نگاه دیگری

حمیده لطفی نیا[1]

چکیده

آنچه در این مقاله می‌آید نگاهی به تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی است. نگارنده، پس از بیان مقدمه‌ای کوتاه دربارهٔ سابقهٔ تصویرشناسی در فرانسه، به تعریف و انواع آن می پردازد. تصویرشناسی یکی از مباحث مهم در ادبیات تطبیقی است چرا که بنای ادبیات تطبیقی در فرانسه بر آن نهاده شده است و تأثیر و تأثر که آغاز نگاه فرانسوی‌ها به ادبیات خارجی است در گرو شناخت تصویری از دیگری است. قسمت مهمی از این شناخت متعلق به فرهنگ "ناظر" است که چگونه به تصویر دیگری می‌نگرد و در این نگاه، فرهنگی را که در آن زیسته است، دخیل می‌کند. این جستار به معرفی تصویرهای اگزوتیک و کلیشه‌هایی که در ادبیات از خلال نگاه دیگری به وجود آمده است، و در پایان با بررسی چند سفرنامه، به تبیین چگونگی پژوهش در سفرنامه‌ها در حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌پردازد و با تحلیل و نقدِ نمونه‌ها بر این امر تأکید می‌کند که هر پژوهشی که در آن مقایسهٔ تصویر صورت بگیرد، لزوماً در حوزه ادبیات تطبیقی نمی‌گنجد. این بررسی نشان می‌دهد که در ایران، تصویرشناسی، به‌ویژه مطالعات سفرنامه، گاه، به کج‌راهه رفته است

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، تصویرشناسی، خود، دیگری، اگزوتیسم، کلیشه، سفرنامه.

۱ دکترای ادبیات تطبیقی از دانشگاه استراسبورگ فرانسه، مدرس مدعو گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران hamideh.lotfinia@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱

۱ـ مقدمه

پژوهش در زمینهٔ تصویر در ادبیات تطبیقی از سال ۱۹۳۰ با رسالهٔ دکتری ژرژ اسکلی[1] آغاز شد. او که تصویر بریتانیای کبیر را از نگاه فرانسهٔ قرن هفده بررسی کرده بود، دریچهٔ تازه‌ای به روی این رشته گشود و باعث شد که پس از آن رساله‌های زیادی دربارهٔ تصویر در عرصهٔ بین‌المللی نگاشته شود و نگاه فرانسه به ادبیات و فرهنگ کشورهای دیگر از جمله روسیه[2] مورد پژوهش قرار بگیرد. تصویرشناسی[3] در نیمه دوم قرن بیستم برای معرفی "دیگری" شکل گرفت. سفرنامه‌ها، آثار تخیلی، نقد آثار خارجی و مباحث تاریخی منابع مهمی برای تصویرپژوهی در ادبیات تطبیقی هستند. ایماگولوژی یا تصویرشناسی تا مدت‌ها از علایق استادان ادبیات تطبیقی فرانسوی مانند ژان ماری کره[3] و مریوس فرانسوا گیر[4] بود. تصویرشناسی واقعیتی خارجی را در حیطهٔ ادبیات مورد بررسی قرار می‌دهد. این امر در متون ادبی و در سفرنامه‌هایی که تبدیل به اثر ادبی شده‌اند و مستقیم و غیرمستقیم تصویری از فرهنگ دیگری ارائه می‌دهند، قابل تحلیل است.

۲ـ اهمیت و ضرورت

سابقهٔ تصویر برای بشر به قبل از نوشتار باز می‌گردد؛ آنگاه که تصویر راهی برای برقراری ارتباط با هم‌نوع بود و بشر می‌کوشید به کمک آن، با دیگری ارتباط برقرار کند و مقصود خود را توضیح دهد. امروزه این تصویر فقط از خلال نقاشی بیان‌گر مفاهیم به دیگری نیست بلکه توصیف دیگری تصویری از او را منتقل می‌کند که بیانگر نگاه روایت‌کننده است. از این‌رو، تصویرشناسی می‌تواند در قلمرو پژوهش‌های بین‌رشته‌ای قرار گیرد و انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی و تاریخ را نیز علاوه بر ادبیات شامل گردد. حتی تطبیقگر می‌تواند فراتر برود و وارد حوزهٔ هنرها از جمله سینما شود و از خلال تفکری ادبی به تحلیل و بررسی فرهنگ‌های مختلف در جوامع متعدد بپردازد. می‌توان گفت هر تصویری، یک "من" است از نگاه "دیگری" و یک "مکان دیگر" است از نگاه آن دیگری که در "جایی دیگر" است. "دیگری" همان است که به "ناظر" اجازه می‌دهد طور دیگر فکرکند. بنابراین تطبیقگر نه‌تنها می‌تواند تصویر را در حوزهٔ فرهنگ و تاریخ بررسی کند بلکه می‌تواند بین دو واقعیت فرهنگی ارتباط برقرار کند و با نگاه به دیگری در سرزمینی دوردست به جستجو در دو تصویر بپردازد. به این دلیل است که تصویرشناسی می‌تواند از جانب رشته‌های متعدد مورد بررسی قرار گیرد. بنا به نظر دانیل هانری پژو[5] تصویر فقط لازم نیست بیان ادبی باشد بلکه نمادی از واقعیت فرهنگی است که از خلال آن

[1] Georges Ascoli
[2] Imagologie
[3] Jean-Marie Carré
[4] Marius-François Guayard
[5] Daniel-Henri Pageaux (1939 -)

می‌توان به مفاهیم گسترده‌تری دست یافت: «تصویر بازنمایی یک واقعیت فرهنگی است که از خلال آن، فرد یا گروهی که آن را به اشتراک گذاشته‌اند، فضای فرهنگی را که در آن حضور داشته‌اند، توصیف می‌کنند (Brunel & Chevrel, 1989 :135).

به‌عنوان مثال، متونی که غربیان در مورد شرق می‌نویسند، حتی سفرنامه‌ها که به‌ظاهر تجربهٔ زیستهٔ آن‌ها در سرزمینی دیگر است، آمیزه‌ای از واقعیت در خیال ناظری است که آن را بیان می‌کند. تیئری هنچ[۴][1] که تحقیقات زیادی در مورد شرق انجام داده و شناخت ارتباط شرق و غرب در طول سال‌ها دغدغهٔ اصلی‌اش بوده است، در شرق خیال انگیز، به‌صراحت می‌گوید که این کتاب در واقع از شرق سخن نمی‌گوید بلکه آینهٔ وجود ما غربیان است و اضافه می‌کند: «این کتاب به اصول شناخت دیگری می‌پردازد چرا که دیگری بازگشتی به خود است و این شناخت در چهارچوب فرهنگ و جامعه صورت می‌گیرد» (Hentsch, 1988:9).

لازم به ذکر است که وقتی از "دیگری" سخن می‌گوییم، از "غیر" حرف نمی‌زنیم بلکه از "انسان دیگر" و خوی و فرهنگ او سخن می‌گوییم. چرا که این "دیگری" در عین حالی که از سرزمینی دیگر است، موجودی عجیب و غیر از ما نیست بلکه تنها از فرهنگی متفاوت است و شناخت او به شناخت خود ما کمک می‌کند. سِنِک[۲]، فیلسوف رومی، گفته است: «سفر به خودی خود اهمیتی نخواهد داشت اگر همان منی که بوده‌ای دوباره با خود برگردانی. با سفرکردن باید روح و خلقیاتت تغییر کند و نه آب و هوا و مرزهای جغرافیایی‌ات» (Sénèque le Jeune, 1914: 67).

۳ـ چهارچوب نظری و روش تحقیق

این جستار بر اساس نظریات دانیل هانری پژو[۳]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سوربن و کتاب اصلی او به نام ادبیات عمومی و تطبیقی[۵] انجام شده است. پژو، علاوه براینکه مقاله‌های متعددی[۶] در مورد تصویرشناسی نگاشته است، در کتاب ادبیات عمومی و تطبیقی، فصلی را به این موضوع اختصاص داده است.

آنگاه که تصویر در ادبیات تطبیقی بررسی می‌شود باید به ادبیات مرتبط باشد؛ تصویرشناسی، مطالعهٔ تصویر کشورهای خارجی در آثار ادبی است که از صافی نگاه نویسنده رد شده و به یک اثر ادبی تبدیل شده است. تصویر، یک زبان است به این معنا که تمام خصوصیات یک زبان را داراست. زبانی که از طریق آن "من" سخن می‌گوید تا بتواند با "او" ارتباط برقرار کند و همزیستی آغاز کند و به شناخت آن "دیگری" برسد. بنابراین تصویر می‌تواند مرجعی برای معرفی فرهنگ یک جامعه باشد و گاهی با خلق کلیشه در یک اثر ادبی نقش زبان دوم را بازی کند. دانیل هانری پژو در کتاب ادبیات عمومی و تطبیقی می‌نویسد:

من به دیگری می‌نگرم و تصویر دیگری به شکلی تصویر منی است که او را نظاره

[1] Thierry Hentsch (1944-2005)
[2] Seneca the Younger (c.4BC- AD 65)
[3] Daniel-Henri Pageaux (1939 -)

می‌کنم یا دربارهٔ او می‌نویسم. نمی‌توان این موضوع را نادیده گرفت که تصویر دیگری در سطح فردی (یک نویسنده)، جمعی (یک جامعه، یک کشور، یک ملت) یا نیمه‌جمعی (یک تفکر یا یک ادبیات) ممکن است در نفی دیگری ظاهر شود و یا آن را کامل کند تا "من" را گسترش دهد. زیرا "من" در ظاهر از "دیگری" سخن می‌گوید تا خود را معرفی کند و گاه دیگری را نفی می‌کند (Pageaux, 1994: 61).

بنا به نظر هانری پژو، منِ راوی، دیگری را به عنوان پرسوناژی از فرهنگی می‌بیند که درحال معرفی آن است اما بدون این‌که خود بداند یا بخواهد، تجربهٔ زندگی خود را در آن بازگو می‌کند یا رؤیایی از دیگری را بیان می‌کند.

۴ـ هدف تحقیق

بنیاد ادبیات تطبیقی بر ارتباط با دیگری بنا نهاده شده است. تصویر می‌تواند هویت فردی و جمعی کسی را که معرفی می‌شود، نشان دهد؛ بنابراین "دیگری" یک "من" است. به‌عنوان مثال نوع لباس پوشیدن، آشپزی و جشن‌های آیینی، تصویرهایی است که از خلال آنها به شناخت دیگری می‌رسیم و روش بیان آن‌ها توسط ناظر، "منِ" او را به نمایش می‌گذارد. بنابراین تصویر جایگاه مهمی در دنیای نشانه‌ها دارد چون بیانی از نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی مطرح می‌کند. این نشانه‌ها به عنوان سندی در علم انسان‌شناسی است که شاهدی از زندگی و تفکر دو ملت است: آن که روایت می‌کند و آن که روایت می‌شود. در این راستا تصویرشناسی با مبحث هویت دیگری بررسی می‌شود. به‌عنوان مثال کشورهای استعمار شده وقتی توسط کشورهایی که در گذشته آنها را تسخیر کرده‌اند، روایت می‌شوند، تصویری متفاوت به خواننده ارائه می‌دهند. روایت اروپاییان از آفریقا نگاه شخصی آن‌هاست از سرزمینی که روزگاری در احاطهٔ آن‌ها بوده است و امروز محلی برای گذراندن تعطیلاتشان(۷).

هدف این تحقیق، تبیین چگونگی بررسی تصویرهایی است که در قلمرو ادبیات، منجر به شناخت دیگری می‌شود. گذشته از این، این جستار در پی آن است که به برخی از بدفهمی‌های ادبیات تطبیقی در ایران، بویژه در حوزهٔ مطالعات سفرنامه اشاره کند و نشان دهد که اگر در تصویرشناسی، به زمینه و کیفیت ادبی و ادبیت متون مورد مطالعه توجه نکنیم از هدف ادبیات تطبیقی فاصله گرفته‌ایم و صرفا به توصیف مشابهت‌ها پرداخته‌ایم. حوزهٔ تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی به شناختن و برقراری ارتباط بین دو فرهنگ برای شناساندن آن‌ها به یکدیگر در چهارچوب یک اثر ادبی می‌پردازد.

۵ـ پیشینهٔ تحقیق

به دلیل اینکه "تصویر" از مباحث مهم در ادبیات و هنر است، کارهای زیادی در این مورد در ایران انجام شده است. در حیطهٔ ادبیات تطبیقی نیز ترجمه‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی نوشته شده است. از جمله می‌توان به مقالهٔ بهمن نامور مطلق

با عنوان «*درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی*» (۱۳۸۸) اشاره کرد که در آن به تصویرشناسی در حوزهٔ نقد ادبی پرداخته و به تاریخچه و انواع آن هم اشاراتی شده است.

علی‌رضا انوشیروانی در مقالهٔ «*ناسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران*» (۱۳۹۸) به مشکلاتی که در نگارش بسیاری از مقاله‌ها وجود دارد، اشاره و نگاه توصیفی و تمرکز صرف بر بیان مشابهت‌ها را نقد کرده است. متأسفانه بیشتر پژوهش‌ها در زمینهٔ تصویرشناسی در ایران توصیف یک سفرنامه است بدون هیچ تحلیل انتقادی و در بسیاری از مقاله‌ها به نقش پیچیده این تصویرها در متن ادبی توجهی نشده است و صرفا قسمت‌های مختلف یک سفرنامه توصیف شده است. از جمله کارهای دیگری که صورت گرفته است تصویرشناسی در متون ادب فارسی، به‌عنوان مثال *شاهنامه* فردوسی، است که این‌گونه تحقیقات عمدتاً فاقد چهارچوب نظری و روش تحقیق علمی بین‌رشته‌ای هستند که پرداختن به آن فرصت مستقلی را می‌طلبد. البته قابل ذکر است که آتشی و انوشیروانی در مقاله «ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن (۱۳۹۰) با استفاده از نظریه مری گایتر، پژوهشگر ادبیات تطبیقی، ارتباط بین ادبیات و هنر نقاشی را روشمندانه نشان داده‌اند.

۶ـ شناخت دیگری

۶. ۱ ـ اگزوتیسم[1]

شناخت شرق که در قرن نوزدهم اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد، در درجهٔ اول متمرکز بر شرقی بود که رؤیای غربیان بود، همان که بستری برای اگزوتیسم شد. واژهٔ اگزوتیسم در زبان فرانسه ریشهٔ یونانی دارد و به آنچه به سرزمین‌های دوردست تعلق دارد اختصاص داده می‌شود چرا که آنچه شناخته شده نیست، مرموز و رؤیایی است. این واژه از قرن نوزدهم به شرق دور اطلاق شده است و همچنان کشورهای این منطقه برای اروپاییان پراز راز و رمز هستند. به‌عنوان مثال کشف آشپزی ایرانی، سنت‌ها و آداب و رسوم ایرانی و زبان فارسی برای فرانسویان قرن بیست‌ویک هم قابل توجه است و حتی داشتن دوست ایرانی برای یک فرانسوی پدیده‌ای اگزوتیک محسوب می‌شود. البته این بدان معنا نیست که سفر و اگزوتیسم در قرن نوزدهم به وجود آمد، بدیهی است ناشناخته‌ها و سفر به سرزمین‌های دور همیشه بشر را اغوا کرده است اما در قرن نوزده موج وسیعی را در برگرفت.

اگزوتیسم در تصویرشناسی اهمیت ویژه‌ای دارد و می‌توان آن را در قالب ادبیات و هنر یافت. کشف فرهنگ دوردست‌ها برای بسیاری از اروپاییان که فقط دربارهٔ آن شنیده‌اند و داستان‌های *هزارویک شب* و حرمسراها رؤیاهایی است که در اشعار شاعران بزرگ قرن نوزدهم با آن‌ها مواجه هستیم. گاهی پدیدهٔ اگزوتیسم در تصویرشناسی به نژادپرستی می‌انجامد و معرفی فرهنگ خارجی، آنگونه که واقعا

[1] Exotisme

هســـت، انجـــام نمی‌پذیـــرد.

۶. ۲ ـ استروئوتیپ[1] یا کلیشه

اســتروئوتیپ تفکــر یــا تصویــری اســت (معمــولا غیــر قابــل تغییــر) کــه دربارهٔ یک شــخص یــا یــک مــکان یــا یــک فرهنــگ از پیــش تعییــن شــده و معمــولا بــه درســتی یــا نادرســتی آن توجــه نمی‌شــود و توســط یــک گــروه پذیرفتــه می‌شــود. ریشــهٔ ایــن کلمــه از واژهٔ tupos یونانــی بــه معنــای تصویــر یــا مــدل و پیشــوند stereos بــه معنــای محکــم و ثابــت گرفتــه شــده اســت و می‌تــوان آن را از نــگاه جامعه‌شناســی، مردم‌شناســی، تاریــخ و فلســفه بررســی کــرد. واژهٔ اســتروئوتیپ اولین‌بــار توســط والتــر لیپمــن[2] روزنامــه نــگار و مفســر سیاســی آمریــکا در ســال ۱۹۲۲ در کتــاب دیــدگاه عمومــی بــه کار رفــت[۸]. ایــن اصطــلاح ابتــدا مــورد توجــه روان‌شناســان اجتماعــی قــرار گرفــت و ســپس در علــوم دیگــر نیــز بــه کار گرفتــه شــد چــون در گروه‌هــای مختلــف اجتماعــی، مذهبــی، قومــی و حتــی تصویرهــای کلیشــه‌ای در معرفــی زنــان و مــردان نیــز وجــود دارد. ایــن تصویرهــا بــه قــدری ثابــت و محکــم هســتند کــه در بیشــتر مــوارد قابــل تغییــر نیســتند و حتــی گاهــی اگــر در جامعــه‌ای چندیــن مــورد خــلاف آن تصویــر کلیشــه‌ای بــه وجــود آیــد، ممکــن اســت قابــل تغییــر نباشــد. بــه عنــوان مثــال در یــک جامعــهٔ ســنتی مرســوم اســت کــه زن از نظــر مالــی بــه مــرد وابســته باشــد، اگــر زنانــی، بــه تعــداد زیــاد، به‌طــوری کــه در ظاهــر ایــن تصویــر شکســته شــود، خــلاف ایــن امــر عمــل کننــد و مســتقل باشــند؛ آن‌هــا را در زیرگــروه زنــان فمینیســت قــرار می‌دهنــد و اصــل آن اســتروئوتیپ بــر جــا می‌مانــد؛ چــرا کــه تصویــر اولیــه بــه قــدری ثابــت و غیــر قابــل تغییــر اســت کــه اگــر مــواردی علیــه آن یافــت شــود، به‌طــور جداگانــه بررســی می‌شــوند. بــرای بیــان ایــن تصویرهــا نیــازی بــه ابــراز زبانــی آن‌هــا نیســت بلکــه گاهــی بــا ژســت و حــرکات بــدن نشــان داده می‌شــوند. ســینما و فیلم‌هایــی کــه بــه جشــنواره‌های اروپایــی می‌رونــد نیــز در بــه وجــود آمــدن ایــن اســتروئوتیپ‌ها نقــش مهمــی دارنــد. در ادبیــات تطبیقــی اســتروئوتیپ‌ها بــه ایــن دلیــل حائــز اهمیــت هســتند کــه بــه فرهنــگ دیگــری می‌پردازنــد و از طریــق آن‌هــا، ناظــر، هــم خــود و هــم دیگــری را توصیــف می‌کنــد.

در همــهٔ فرهنگ‌هــا کلیشــه‌هایی وجــود دارد کــه شــکلی تکــرار شــونده دارنــد و بــرای دیگــری قابــل توجــه هســتند. بهتــر اســت ایــن تصاویــر را به‌عنــوان علامت‌هایــی بــرای معرفــی یــک فرهنــگ پذیرفــت و نــه به‌عنــوان نشــانه یــا نمادهــای فرهنگــی چراکــه ایــن علایــم معمــولا ابهامــی ندارنــد و ماننــد تصویرهــای اســتعاری یــا نمادیــن در یــک فرهنــگ نیســتند کــه نیــاز بــه شــناخت آن نمــاد در قرایــن تاریخی یا سیاســی آن کشــور باشــد. کلیشــه‌ها ســاده‌تر از نمادهــا هســتند و گاهــی شــکل تبلیغاتــی بــه خــود می‌گیرنــد. به‌طــوری کــه مــا بــا حداقــل اطلاعــات می‌توانیــم بــه شــناخت تــوده‌ای از مــردم برســیم. آن‌هــا تصویرهــای ســاده‌ای هســتند کــه در بســیاری از مــوارد پیشــداوری‌های ناظــران منجــر بــه شــکل‌گیری

[1] Stéréotype
[2] Walter Lippmann

آن‌ها شده است و به ناظر کمک می‌کند که بدون فکرکردن نگاهی ساده به واقعیت داشته باشد. در حقیقت برای بیان آن‌ها ریشه‌ای مشخص سراغ نداریم و نمی‌توانیم بگوییم آن‌ها به‌طور دقیق از کجا می‌آیند. جمله‌هایی نظیر «آن‌ها همه این چنین هستند...» یا « گفته‌اند که ...» و یا «جایی شنیده‌ام که ...» کلیشه‌هایی رایج است که همواره با یک صفت همراه است که گاهی مثبت است و گاهی منفی. به عنوان مثال این‌که قهوهٔ فرانسه معروف است و یا این‌که انگلیسی‌ها زیاد چای می‌نوشند کلیشه‌هایی است که فراوان شنیده‌ایم و تعداد زیادی از مردم در دنیا با این اطلاعات اندک تصویری از فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها در ذهن دارند. این تصاویر معنا و مفهوم سمبولیک و استعاری ندارد و چند پهلو هم نیست. در هر زبان و فرهنگی بسیاری از این عبارات و اصطلاحات هست که بعضی از آن‌ها شاید ریشهٔ تاریخی داشته باشند و خیلی از آن‌ها هم منبع یا ریشه‌ای ندارند. به‌عنوان مثال کشورهای اروپایی به هم صفتهایی را نسبت می‌دهند که ریشهٔ تاریخی آن را نمی‌دانیم؛ فرانسویان مردم اسپانیا را حسود و تنبل می‌دانند و اسپانیایی‌ها به فرانسویان صفت متکبر را اطلاق می‌کنند، ایرانی‌ها نسبت به اعراب نگاه از بالا به پایین دارند و خود را از نظر فرهنگی بالاتر می‌پندارند[۹]. گاهی کاربرد این تصاویر برای دیگری در راستای تحقیر و بی‌اهمیت جلوه‌دادن اوست و نگاه نژادپرستانه به همراه دارد.

اصطلاحاتی که در زبان‌های مختلف در مورد ملیت‌های دیگر در رمان‌ها وجود دارد بیانگر عمق این حضور فرهنگی است از آن جمله می‌توان به "کاکاسیاه" یا "عرب کثیف" در بعضی از رمان‌های آمریکایی یا فرانسوی اشاره کرد. در این زمینه تحقیقاتی در مطالعات پسااستعماری توسط ادوارد سعید انجام شده است که باید در مقاله‌ای دیگر بررسی شود. تصاویر شوالیه‌ها و اهمیت شرف و افتخار پهلوانی که نسبت به اسپانیایی‌ها در ادبیات اروپا وجود دارد کلیشه‌هایی است که رمان‌هایی چون *دن کیشوت* به آن دامن زده‌اند.

البته این تصاویر همیشه منفی نیستند و گاهی خیال‌پردازی هم به آن‌ها وسعت می‌بخشد. در ادبیات فرانسه، آن‌گاه که از شرق دور و ایران سخن به میان می‌آید، رنگ‌ها و بوهای این سرزمین نشانی از آن می‌دهند. گویی ایران سرزمینی است که از آن بوی رز می‌آید و رنگ لباس مردم و کوی و برزن رنگی متفاوت با اروپا دارد. آنا دونوای[1] شاعر فرانسوی قرن نوزدهم که عاشق سعدی بود و شیراز و سرزمین ایرانیان را از خلال شعر سعدی شناخته و هیچ‌وقت به ایران سفر نکرده بود، در مقدمهٔ ترجمهٔ فرانز توسن[2] از گلستان *سعدی* به فرانسه، شعری در توصیف شیراز می‌نویسد و *گلستان* را کتابی خوشبو معرفی می‌کند:

من کتابی لطیف، معطر و غمگین خواندم، باغی که دل‌ها را می‌رباید و تا شیراز می‌برد به دامنهٔ کوهی که نام سعدی بر آن نوشته شده است. روح و جانم به همراه هم به سوی این بهشت پرواز می‌کنند (Toussaint, 1912: 5).

[1] Anna de Noailles
[2] Franz Toussaint

استفاده کردن از واژه بهشت و فعل دل‌ربودن برای توصیفی از *گلستان* سعدی و شیراز نشانهٔ اوج دلبری این اثر از خلال رنگ‌ها و بوها از نویسندهٔ فرانسوی است. به‌طوری که حتی در رمان *چهرهٔ شگفت‌زده*، آنا دونوای از تصویرهایی که سعدی در *گلستان* برای توصیف صومعه‌ای که در داستان وجود دارد استفاده کرده است، استفاده می‌کند.

گاهی این کلیشه‌ها در یک اثر ادبی شکل می‌گیرند و تبدیل به تیپ می‌شوند. یکی از آثار ادبی که در فرانسه و حتی اروپا، تصویری کلیشه‌ای از ایرانیان داد اثر مشهور نامه‌های ایرانی نوشتهٔ منتسکیو[۱۰] است. این رمان مکاتبه‌ای که هنوز در مدرسه‌های فرانسه تدریس می‌شود، داستان دو ایرانی را روایت می‌کند که به فرانسه آمده‌اند و از طریق نامه برای نزدیکان خود این کشور و مردمانش را توصیف می‌کنند. از آنجا که نویسندهٔ این کتاب یک فرانسوی است، می‌توان گفت این تصویر، ترجمه‌ای است از "خود" از نگاه "دیگری" یعنی نویسنده از نگاه دیگری جامعهٔ خودی را توصیف و تحلیل می‌کند. بنابراین در توصیف تصویرهای ارائه شده توسط نویسنده همیشه به دنبال رد پای واقعیت نیستیم بلکه تصویری که معرفی می‌شود به خودی خود اهمیت دارد و می تواند همچون آیینه‌ای فرهنگ ناظر را نیز نشان بدهد.

در مواردی مثل نگاه خودبرتربینی ایرانیان به اعراب، عمل ترجمه توسط خود ایرانیان صورت گرفته است و مؤلف و مترجم یکی است. به‌طوری که به‌عنوان مثال ایرانی‌هایی که در فرانسه زندگی می‌کنند همیشه در حال توضیح دادن تفاوت ایرانی‌ها و عرب‌ها هستند و تصویر یک ایرانی متفاوت از اعراب را به شکل‌های گوناگون برای فرانسوی‌ها ترسیم و ترجمه می‌کنند. حتی در بسیاری از موارد یک ایرانی نسل سوم که در فرانسه به دنیا آمده است بدون این‌که دلیل آن را بداند از اعراب فاصله می‌گیرد. به طور کلی یک قسمت از تفکرات فرهنگی و اجتماعی ما نسبت به ملل مختلف حاکی از کلیشه‌ای است که ما از آن ملت در ذهن خود داریم که در خیلی از موارد تاریخچهٔ دقیقی هم پشتوانه آن نیست. آیا می‌توان گفت این کلیشه‌ها جنبهٔ انتقادی دارد؟ به‌طوری که گاهی ناظر نسبت به دیگری که تصویر او را توصیف می‌کند نقد فرهنگی یا تاریخی دارد و با ساختن کلیشه‌ای از رفتار یا زندگی او از چگونگی عمل او انتقاد می‌کند یا گاهی نگاه برتربینی دارد و به دیگری از بالا می‌نگرد و با به‌کار بردن استروئوتیپ او را از لحاظ نژادی یا فرهنگی تحقیر می‌کند. برای این‌که کلیشه روی شخص یا فرهنگی تأثیرگذار باشد حتما لازم نیست آن شخص یا گروه به آن باور قلبی داشته باشد بلکه تکرار یک تصویر می‌تواند آن را ثابت کند. هدف ادبیات تطبیقی با توسعه دادن پژوهش و ارتباط برقرار کردن با فرهنگ دیگری، ایجاد تفکری است که به ارتقای ادبیات ملی در چهارچوب تعامل با ادبیات دیگری بپردازد تا از این تصویرهایی که منجر به قضاوت دیگری می‌شود، دوری گزینند.

۶. ۳ ـ سفرنامه به مثابه سندی در معرفی "دیگری"

سفرنامه ژانری ادبی است که مرزهای گسترده‌ای را پیموده است: در بیوگرافی و اتوبیوگرافی وارد شده است به عنوان مثال می‌توان از اثر شاتوبریان[1] به نام خاطرات پس از مرگ[2](11) یاد کرد. در رمان‌های نامه‌نگاری مثل نامه های یک مسافر اثر ژرژ سان[3] و در رساله‌های انسان‌شناسی مانند اثر کلود لوی استروس[4] به نام گرمسیریان اندوهگین[5]. اما این ژانر در ادبیات تطبیقی هم وارد شده است و یکی از آثار ادبی ارزشمند که می‌توان در این زمینه بررسی کرد *نامه‌های ایرانی* اثر مونتسکیو ست.

بعضی از پژوهشگران بر این باورند که تحقیق در سفرنامه‌ها در قرن بیست‌ویکم دیگر ضرورتی ندارد و چرا ما باید به سفرنامه‌ها که برای بیان تصویرهای خودپسندانه عده‌ای به کار رفته است، توجه کنیم؟ در دنیای امروزی که بسیاری از افراد از زادگاه خود مهاجرت می‌کنند و افراد دو تابعیتی روز به روز افزایش پیدا می‌کنند، سفرنامه‌ها همانند پیامی صلح‌آمیز می‌توانند به بسیاری از سوالات پاسخ دهند.

اما سوال اصلی اینجاست که چرا ما به اثر نویسنده‌ای که پدیده‌هایی خارج از مرزهای جغرافیایی خود را روایت کرده است، می‌پردازیم؟ چرا شرق مقصد بسیاری از سفرنامه‌نویسان بوده است؟ و آیا تمام این سفرنامه ها در قالب ادبیات تطبیقی قابل بررسی است؟

شرق دور برای اروپاییان سرزمینی پر از تضاد و راز و رمز بوده است: از طرفی سلطهٔ پادشاهان بی‌رحمی که گاه فرزندان خود را نیز برای نگه‌داشتن سلطنت می‌کشتند و از سوی دیگر آرامش و گرمایی که در روابط ساده انسانی وجود داشته و مردمی که در برخورد با خارجی به‌عنوان مهمان او را حبیب خدا می‌دانستند. بنابراین این سرزمین ناشناخته که ملقمه‌ای از زیبایی و بی‌رحمی بود غربیان را برای کشف آن جذب می‌کرد.

مسافری که از تجربهٔ سفر خود در سفرنامه سخن می‌گوید فقط تغییر مکان جغرافیایی نداشته است بلکه جابجایی فرهنگی نیز داشته است. سفرنامه‌ها را در چهارچوب نظریهٔ ایماگولوژی می‌توان بررسی کرد زیرا رابطه‌ای که در سفرنامه بین مسافر و روایت سفرش وجود دارد همان معرفی تصویر دیگری است. مسافرانی که به سرزمین‌های دیگر سفر می‌کنند در درجهٔ اول متوجه تفاوت‌ها می‌شوند و این تفاوت‌ها نه تنها از نظر جغرافیایی توجه آنها را جلب می‌کند بلکه نوع پوشش و خوراک و خلق و خوی را نیز دربر می‌گیرد. ژان ژک روسو[6] می‌گوید:

برای مشاهدهٔ انسان‌ها به اطراف خود بنگرید و برای مطالعه در موردشان از دور به

[1] François-René de chateaubriand
[2] Les mémoires d'outre-tombe
[3] George Sand
[4] Claude Lévi-Strauss
[5] Tristes tropiques
[6] Jean-Jacques Rousseau

آن‌ها بنگرید. ابتدا باید تفاوت‌ها را پیدا کنید سپس به اصول و مشترکات خواهید رسید (Rousseau, 1990 : 89).

گاهی دیپلمات‌هایی که در سفارت‌ها کار می‌کنند نقش بسزایی در معرفی این تفاوت‌ها و اشتراکات دارند. حتی گاهی فقط سفرنامه نیست و آثار ادبی مهمی توسط دیپلمات‌هایی که زبان کشور مبدا را آموخته‌اند و اثری را به زبان کشور مقصد ترجمه می‌کنند، معرفی شده است. سعدی، شاعر ایرانی، توسط آندره دوریه[1] سیاستمدار فرانسوی و کاردار لویی سیزدهم در قرن هفدهم به فرانسه ترجمه می‌شود و گزیده‌ای از اشعارش به جامعه فرانسه زبان معرفی می‌شود.

تا جایی که مربوط به سفرنامه‌ها می‌شود، روایت آن‌ها توسط ناظر، آن فرهنگ را معرفی می‌کند و تا زمانی که راوی یا ناظر آن را به نگارش درنیاورد این معرفی کامل نیست. یک نمایشنامه یا یک اپرا وقتی وجود خارجی پیدا می‌کند که نمایش داده شود و یک روایت از سفر هنگامی که توسط ناظری که شاهد آن ماجرا بوده است و آن را زندگی کرده است، به نگارش درمی‌آید دیگری را به سرزمینی دیگر معرفی می‌کند. از بین مواردی که می‌توان در آیینهٔ سفرنامه‌ها به آن اشاره کرد، فرهنگ و ادبیات در زندگی عامه مردم است و این‌جاست که مشاهدهٔ تفاوت‌ها در روایت ادبیات عامه یا فولکلور تصویری تازه به ما می‌دهد، تصویری که به علت روزمره‌بودن و تکرار آن دیده نمی‌شود درحالی‌که برای ناظری که از سرزمین دیگر برای نخستین‌بار به آن می‌نگرد مهم جلوه می‌کند. اینجاست که سفرنامه در چهارچوب ادبیات تطبیقی، بی‌آن‌که از ادبیات فاصله بگیرد، به بررسی تصویر از نگاه دیگری می‌پردازد. از این‌رو، سفرنامه‌ها می‌توانند واقعی باشند یا خیالی. وقتی مسافری مرزهای جغرافیایی را می‌پیماید تا به شناخت دیگری دست پیدا کند با سفرنامه‌ای واقعی مواجه هستیم، مثلا سفرنامه‌های هانری رنه دَلماین[2] به نام *از خراسان تا بختیاری*(۱۲) و به سوی اصفهان(۱۳) از پیر لوتی[3] در اوایل قرن بیستم و سه سال در آسیا(۱۴) از کنت آرتور گوبینو[4] در قرن نوزدهم که به فرهنگ و ادبیات عامه توجه داشته‌اند. البته تعداد سفرنامه‌ها خیلی بیشتر از این است. آن‌چه که درخور توجه است این است که همهٔ سفرنامه‌ها را نمی‌توان در قالب ادبیات تطبیقی بررسی کرد چرا که لازمهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی از یک سو توجه به ادبیات است و از سوی دیگر مقایسهٔ دو نگاه و دو تصویر. بسیاری از این سفرنامه‌ها در چهارچوب یک اثر تاریخی یا جامعه‌شناسانه قابل بررسی است ولی در حیطهٔ ادبیات نیست.

سفرنامه‌های خیالی جابجایی فیزیکی را نادیده می‌گیرد و نویسنده با رؤیاپردازی و خیالات خود ما را همراه می‌کند. همان‌گونه که سفرنامه‌های واقعی معرف راوی

[1] André du Ryer
[2] Henry-René d'Allemagne
[3] Pierre Loti
[4] Arthur de Gobineau

سفرنامه هستند، در سفرنامه‌های خیالی هم ما با شخصیت روایت‌گر سر و کار داریم و او می‌تواند سلایق و ترس‌ها و رؤیاهایش را با ما قسمت کند. در *نامه‌های ایرانی*، مونتسکیو دو مسافری را که زادهٔ خیالش هستند به ما معرفی می‌کند؛ دو ایرانی ثروتمند به نام‌های "ازبک" و "ریکا" -دو نامی که میان ایرانیان کاربرد ندارند- که در مدت سفر خود به اروپا زمان زیادی را در فرانسه می‌گذرانند و دیده‌ها و شنیده‌های خود را از طریق نامه برای دوستان و نزدیکان خود در ایران تعریف می‌کنند و نامه‌هایی را از زنان حرمسرای خود در ایران دریافت می‌کنند که حوادث روز ایران و اتفاقات حرمسرا در آن نقل شده است. این رمان که در سال ۱۷۲۱[۱۵] (قبل از انقلاب فرانسه) نوشته شده است از خلال توصیفاتی که دو مسافر خیالی مونتسکیو انجام می‌دهند با روشی طنزآمیز به نقد دستگاه حاکم می‌پردازد و قدرت نامحدود لویی چهاردهم، پادشاه آن دوران را به سخره می‌گیرد.

این‌گونه است که نویسنده با ابزار دیگری از خود سخن می‌گوید و حتی مردم زمانه‌اش را نقد می‌کند. در قسمتی از کتاب، نامه‌ای از ریکا را می‌خوانیم که از مواجهه‌اش با جامعهٔ پاریس و کنجکاوی پاریسی‌ها سخن می‌گوید و معتقد است که زن و مرد و پیر و جوان طوری او را می‌نگرند که گویی از آسمان به زمین افتاده است و در پارک‌ها و مکان‌های عمومی مثل رنگین‌کمانی هفت‌رنگ دور او حلقه می‌زنند. ریکا در نامهٔ سی‌ام می‌نویسد: اگر کسی به‌طور تصادفی متوجه می‌شد که من ایرانی هستم، زمزمه‌هایی از دست را می‌شنیدم که «شگفتا این مرد ایرانی است! چطور می‌توان ایرانی بود؟!» (Montesquieu, 1721 :47).

نویسنده با توصیف این صحنه‌ها از دید مسافران خیالی خود جامعهٔ زمان خود را به تصویر می‌کشد و از نگاه دیگری، به نقد جامعهٔ خود می‌پردازد که فکر کوچک مردم آن نمی‌توانست بپذیرد که مردمی از سرزمین دوردستی چون ایران به سفر بروند و اصلا وجود خارجی داشته باشند. گویی نویسنده می‌خواهد مسائلی را به مردم زمان خود یادآوری کند و با نقد پاریسی‌ها به انتقاد از فرانسه‌ای می‌پردازد که جز خود را نمی‌توانست ببیند. فرانسه برای پاریسی‌ها مرکز دنیا نیست بلکه همهٔ دنیاست. راوی این نامه‌نگاری‌ها، نگاهی موشکافانه به جامعه دارد. هنگامی که ریکا لباس ایرانی خود را عوض می‌کند و سعی می‌کند مانند فرانسویان لباس بپوشد، دیگر کانون توجه نیست و معتقد است که با لباسی مثل آن مردم در «نیستی وحشتناکی» فرو رفته است، گویی کسی او را نمی‌بیند. فیلسوف قرن هجدهم، حتی فرانسه‌ای را که عصر روشنگری را گذرانده اسیر پیش‌قضاوتی‌های سطحی معرفی می‌کند.

از طرفی با نشان دادن تصویرهایی از حرمسراهای ایرانی با طنزی هنرمندانه به وضعیت غم‌انگیز آن‌ها اشاره می‌کند که حاکی از نگاه اگزوتیک نویسنده به ایران است. حرمسرا و چند همسری پدیده‌ای که همچنان مورد توجه فرانسویان در ارتباط با مشرق زمین است. تاریخ‌هایی که در نامه‌ها ذکر می‌شود قمری هستند، لباس‌های مسافران خلق شده توسط منتسکیو به سبک ایرانی است و همهٔ پدیده‌هایی که

می‌تواند غرب را در مواجه با شرق قرار دهد و نشانی از تصویر خودی از نگاه دیگری بدهد.

سفرهای خیالی فقط در آثار منثور فرانسه وجود ندارند بلکه دغدغهٔ بسیاری از شاعران هم بوده است. شارل بودلر، شاعر قرن نوزدهم، در اثر جاودانهٔ خود *گل‌های بدی* از سفر و اگزوتیسم سخن گفته است. برای بسیاری از شاعران هم‌عصر بودلر، سفر راه گریزی است از جهان پیرامون. بنابراین حتی در عالم خیال به سرزمینی می‌گریزد و همانطور که بودلر در شعر «سفر» گفته است، در آنجا جز نظم و زیبایی و آرامش و لذت نیست (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۹: ۲۳۲).

در تصویرگری‌های سفر خیالی بودلر غوغا می‌کند. مهم نیست که سفر چقدر دور از واقع و خیالی باشد، شاعر از عطر آن دیار دوردست مدهوش است. در شعر «عطر اگزوتیک» [۱۶] جزیره‌ای را توصیف می‌کند که بوی معشوق، شاعر را به آن‌جا می‌کشد:

جزیره‌ای تن‌آسای که طبیعت در آن به بار می‌آورد،
درخت‌های عجیب و میوه‌های خوشگوار
مردانی که پیکرهای باریک و نیرومند دارند
و زنانی که سادگی و صفای نگاهشان بیننده را به حیرت می‌افکند.
بوی تو مرا به آن اقلیم دل آویز می‌برد
بندری گرانبار از بادبان‌ها و دکل‌ها می‌بینم
که هنوز از خستگی امواج دریا نیاسوده‌اند[۲۳] (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۹: ۲۰۴).

بودلر با استفاده از واژهٔ اگزوتیک در عنوان شعر به معنای غریب و دور از جهانی که شاعر در آن زندگی می‌کند، سفر خیالی خود را تکمیل می‌کند. بودلر در آخرین فصل *گل‌های بدی* به نام مرگ شعر سفر را به عنوان آخرین شعر این دفتر چاپ می‌کند. این شعر از هشت قسمت تشکیل شده است و شاعر از سفرهای مختلف انسان سخن می‌گوید و در پایان از مرگ می‌گوید که سفر اصلی و گریزگاه جاودانی شاعر است و واژهٔ سفر در اینجا استعاره‌ای است برای مرگ:

ای مرگ، ای ناخدای پیر، هنگامهٔ وداع است!
ای مرگ! بادبان برکشیم و از این دیار ملال‌انگیز رخت برکشیم!
اگر این آسمان و دریا به سیاهی جوهرند
قلب‌هامان، که با تو آشنا هستند، از فروغ نور لبریزند![۱۷]

سرزمینی که بودلر در اشعار خود تصویر می‌کند سرزمینی خیالی و اوتوپیک (آرمان شهری) است که شاعر در آن به خوشبختی می‌رسد یا لااقل امید به خوشبختی دارد و در جستجوی این آرمان رویاپردازی می‌کند. برای رسیدن به این اوتوپیا از قوهٔ تخیل خود کمک می‌گیرد و جابجایی جغرافیایی را اصل لازم در سفر نمی‌داند. آنچه که او را به دوردست‌ها می‌برد، تخیل اوست. همان‌طور که قبلا هم اشاره کردیم عطر و بوی دیار دوردست اصل ثابت تمام تصویرسازی‌های بودلر از سفر است و شاعران

دیگری نیز نظیر رامبو[1] و مالارمه[2] در قرن نوزدهم، همانند بودلر به خلق تصویری از سرزمین‌های خیالی و اگزوتیک پرداخته‌اند.

احداث راه آهن در اروپا و گسترش وسایل حمل و نقل، از قرن نوزدهم به بعد، باعث شد که اغلب سفرنامه‌ها به‌طور واقعی نوشته شوند و روایت‌گرآن مرزهای جغرافیایی را پیمود تا دیده‌ها و شنیده‌هایش را روایت کند و دیگر منحصر به ادبیات نماند. به‌خصوص در قرن بیستم که سفرها و ارتباطات بین‌فرهنگی روز به روز بیشتر می‌شود و صنعت گردشگری به‌عنوان یک صنعت مهم یکی از راه‌های درآمدزایی برای کشورها است. پیش از این سفرنامه‌هایی توسط دیپلمات‌ها و مسافرانی که به دلایل شغلی سفر می‌کردند نوشته شده است ولی تعداد آن‌ها معدود است. اما کم کم این موضوع وارد پژوهش‌های دانشگاهی شد و در قرن حاضر این ژانر با مطالعات پسااستعماری به بررسی تصویرهای سیاسی و میان فرهنگی در سطح وسیعی پرداخته است.

از میان مسافرانی که به دلایل شغلی یا شخصی در گذشته از شرق دیدن کرده‌اند می‌توان به ژان شاردن[3] اشاره کرد که بازرگان بود و در قرن هفدهم دو بار به ایران سفر کرد. او در سفر دوم خود نزدیک به چهارسال در اصفهان اقامت گزید و قسمت مهمی از سفرنامه‌اش مربوط به این شهر است. سفرنامهٔ او به نام *سیاحت‌نامهٔ شاردن* در ایران چندبار ترجمه و چاپ شده است. در ارتباط با سفرنامهٔ شاردن مقاله‌های زیادی به نام ادبیات تطبیقی چاپ شده است که می‌توان گفت این مقاله‌ها بیشتر جنبهٔ جامعه‌شناختی دارند و کمتر در حوزهٔ ادبیات هستند. به‌عنوان مثال وقتی از تصویر نقش جهان در سفرنامهٔ شاردن صحبت می‌شود، ما وارد حوزهٔ هنر و مطالعات بین‌رشته‌ای شده‌ایم و یا مقاله‌هایی که به تصویر ایران و ایرانی در سفرنامهٔ شاردن پرداخته‌اند، از ادبیات فاصله گرفته‌اند و به حوزهٔ جامعه‌شناسی وارد شده‌اند.

اما قرن نوزدهم دورهٔ مسافران زیادی است که با سفر به ایران و انتشار سفرنامه‌های خود تصاویر متنوعی از این کشور معرفی کرده‌اند. از آن جمله پی یر لوتی است که با کتاب *به سوی اصفهان* در اوایل قرن بیستم که به صورت دفتر خاطراتی نوشته شده است، مشاهدات خود را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. مقایسهٔ روایت این دو مسافر فرانسوی که هر دو از اصفهان بسیار سخن گفته‌اند، صرف نظر از اینکه از دو قرن متفاوت بوده‌اند، دو تصویر به ما معرفی می‌کند. در اصفهانی که توسط شاردن توصیف شده است به بزرگی شهر و تجارت اهمیت زیادی داده شده است، شاید به دلیل شغل شاردن که بازرگان و جواهرفروش بوده است؛ ناظر از تعدد بازارها و مردمی که مدام در حال داد و ستد هستند سخن می‌گوید، در حالی‌که پی یر لوتی بیشتر مبهوت زیبایی‌های مساجد این شهر است. بنابراین با اینکه هر دو توصیف از یک مکان واقعی ارائه شده است، زمان و نگاه راوی واقعیت را به دو شیوه

[1] Arthur Rimbaud
[2] Stéphane Mallarmé
[3] Jean Chardin

نشـان می‌دهـد. پـی یـر لوتـی در سـفرنامه‌اش بـرای مکان‌هایـی کـه در اصفهـان می‌بینـد مابه‌ازایـی در فرانسـه معرفـی می‌کنـد؛ به‌عنـوان مثـال قصـر پادشـاه ایـران را بـا دربـار لویـی چهاردهـم مقایسـه می‌کنـد و خیابـان چهارباغ کـه بـه جلفـا منتهـی می‌شـود را بـا خیابـان شـانزه لیـزه در پاریـس. بسـیاری از مقاله‌هایـی کـه بـه ایـن سـفرنامه‌ها پرداخته‌انـد فقـط بـه توصیفـات بسـنده کرده‌انـد و بی‌آنکـه وارد حیطـهٔ ادبیـات تطبیقـی شـوند تنهـا از تشـابهات سـخن گفته‌انـد و بـه توصیـف مکان‌هـا از نـگاه ناظـر پرداخته‌انـد.

عـلاوه بـر مکان‌هـا، فرانسـویانی همچـون هانـری رنـه دلمایـن[1] بـه فرهنـگ عامـه بسـیار توجـه کـرده انـد. او کـه در اوایـل قـرن بیسـتم بـه ایـران سـفر کـرده، از آداب و رسـوم و فرهنـگ ایرانیـان سـخن زیـاد گفتـه اسـت، ادبیـات عامـه و داسـتان‌ها و حکایاتـی کـه شـفاهی میـان مـردم نقـل می‌شـود، مـورد توجـه او واقـع شـده و در سـفرنامه‌اش، *از خراسـان تـا بختیـاری*، بـه آن‌هـا اشـاره کـرده اسـت. او از فرهنـگ نقالـی در قهوه‌خانـه و حکایـت داسـتان‌های *شـاهنامه* توسـط مـردم کوچـه و بـازار سـخن گفتـه اسـت و از نقاشـی‌هایی کـه در قهوه‌خانه‌هـا بـا تصویرهـای قهرمانـان *شـاهنامه* وجـود دارد، سـخن می‌گویـد. سـفر او بـه خراسـان و دیـدن موسـیقی آن سـرزمین او را بـه وجـد آورده اسـت و بـه ایـن کـه موسـیقی خراسـان دارای چنـد مقـام اسـت، اشـاره کـرده اسـت. او حتـی بـه القابـی کـه بیـن مـردم رایـج اسـت می‌پـردازد و معنـی تک‌تـک آنهـا را از جملـه حاجـی، کربلایـی، مشـهدی و یـا درویـش را توضیـح می‌دهـد.

بررسـی سـفرنامهٔ رنـه دلمایـن از ایـن نظـر حائـز اهمیـت اسـت کـه فرهنـگ قصه‌گویـی ایرانیـان را معرفـی می‌کنـد و ایـن همـان چیـزی اسـت کـه در فرهنـگ اروپـا کمتـر وجـود دارد. بـا خوانـدن حکایت‌هایـی کـه او از مـردم کوچـه و بـازار نقـل می‌کنـد و بـا دادن اطلاعـات دقیـق از مردمـی کـه بـا آن‌هـا ملاقـات می‌کنـد توجـه مـا را بـه ریـزه کاری‌هایـی کـه در فرهنـگ عامـه وجـود دارد، جلـب می‌کنـد و تصویرهایـی را بـه مـا نشـان می‌دهـد کـه بـه علـت مشـاهدهٔ همیشـگی آن بـرای مـا ایرانیـان قابـل رؤیـت نیسـت یـا کمرنـگ شـده اسـت.

در ارتبـاط بـا فرهنـگ عامـه در سـفرنامه‌ها تحقیقاتـی انجـام شـده اسـت کـه از آن جملـه می‌تـوان بـه مقالـهٔ «*جلوه‌هـای فرهنـگ عامـه در سـفرنامهٔ سـه سـال در آسـیای ژوزف آرتـور گوبینـو*» نوشـتهٔ فرزانـه علـوی‌زاده و امیـد وحدانی‌فـر(۱۳۹۸)، «*بررسـی تصویرشناسـانه مشـهد در سـفرنامهٔ* از خراسـان تـا بختیـاری *اثـر هانـری رنـه دالمانـی*» از محمدرضـا فارسـیان و فاطمـه قاسـمی آریـان (۱۳۹۷) و «*تصویرشناسـی فرهنگـی ایرانیـان در آیینـهٔ سـفرنامه پـولاک*» از تـورج زینی‌ونـد و پرویـن امیـری (۱۳۹۶) یـاد کـرد.

همان‌طـور کـه پیشـتر ذکـر شـد، در بیشـتر تحقیقاتـی کـه در ایـران در حـوزهٔ سـفرنامه‌ها انجـام شـده اسـت، بـه بررسـی تصویـر در سـفرنامه اهمیـت داده شـده امـا بـه ادبیـات توجـه نشـده اسـت. تصویـر در سـفرنامه می‌توانـد در جامعه‌شناسـی، تاریـخ و روان‌شناسـی مـورد پژوهـش قـرار بگیـرد امـا آنجـا کـه وارد حـوزهٔ ادبیـات تطبیقـی می‌شـویم بایـد بـه

[1] Henry-René d'Allemagne

پایه مستحکم ادبیات تکیه کنیم و فراموش نکنیم که پژوهش تطبیقی در سفرنامه‌ها هنگامی می‌تواند وارد قلمرو ادبیات تطبیقی شود که از تأثیر این تصویرها در ادبیات سخن بگوید.

از بین سفرنامه‌هایی که در قرن بیستم، در فرانسه، نوشته شده است بدون شک اثر کلود لوی استروس به نام گرمسیریان اندوهگین در سال ۱۹۵۵ اقبال خوبی داشته است، بیشتر از صدها هزار نسخه از آن به فروش رسیده است و به زبان‌های زیادی ترجمه شده است. استقبال از این سفرنامه که به سبک ادبی نوشته شده است، منحصر به جامعهٔ ادبی و روشنفکری نبود بلکه نویسندهٔ این سفرنامه، به عنوان یک فیلسوف و ادیب، از یک‌سو با روسو و منتسکیو مقایسه شد و از سوی دیگر او را شاتوبریان این زمانه نامیدند.

تصویری که لوی استروس انسان‌شناس ساختارگرا از مردمان به ما می‌دهد در ارتباط با رفتار ظاهری‌شان نیست بلکه در پیوند است با لایه‌های زیرین رفتاری آن‌ها. در این کتاب که او از ارتباطش با سرخ‌پوستان آمریکای جنوبی می‌گوید تأکید دارد که سفرنامهٔ او برای کشف سرزمین‌های ناشناخته و ترسیم تصویری اگزوتیک از مردم یک منطقه نیست. حتی در شروع کتاب یادآور می‌شود که از سفر و کاشفان بیزار است بلکه قصد دارد به واقعیت زندگی و تمدن بشری بپردازد. او با زندگی در میان قبایل آن منطقه، این تصور عمومی که آن مردمان وحشی هستند را غلط پنداشت و آن‌ها را فقط بدون خط و نگارش دانست. او معتقد بود که در تمام این گروه‌های انسانی مانند انسان‌های جوامع پیشرفته دلمشغولی‌ها و سؤال‌های مشترکی وجود دارد و آن مردم هم با استفاده از سنت‌ها و افسانه‌های خود در جستجوی پاسخی برای این سؤال‌ها هستند.

لوی استروس سفرنامه‌نویسی به سبک اروپایی از شرق دور را سنتی استعماری و اروپا محور می‌دانست و از نظر او مشاهدهٔ انسان نه به‌عنوان موجودی اگزوتیک که در سرزمینی دور از ما زندگی می‌کند اهمیت دارد بلکه از دورافتاده‌ترین قبایل آمریکای جنوبی تا پاریسی‌های قرن حاضر همه بیان‌گر معنای انسان هستند. او در این سفرنامه به نابودی طبیعت اشاره می‌کند که هم اکنون پس از گذشت سال‌ها از انتشار آن به اهمیت طبیعت پی برده‌ایم چرا که از نظر او پایداری جوامع قدیمی به این دلیل بوده است که همبستگی خود را با طبیعت حفظ کرده‌اند.

اهمیت سفرنامه گرمسیریان اندوهگین از این نظر است که ناظر در تعریف از دیگری، نگاهی از بالا به پایین ندارد و معتقد است که کارکرد ذهنی انسان در همه جای دنیا یکسان است و تفکرات انسان در جامعهٔ پیشرفته قالب‌های ساختاری همانندی با مردمان سرزمین‌های در حال پیشرفت دارد. بنابراین پدیده‌های اگزوتیک و کلیشه‌هایی که در سفرنامه‌های غربیان وجود دارد در کتاب او نیست اما به جوامع ابتدایی به عنوان موجودات عاری از خرد و قوهٔ تعقل نگریسته است. این سفرنامه، با همهٔ اهمیتش، نمی‌تواند در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بررسی شود زیرا همان‌طور که پیشتر اشاره شد برای این منظور باید ادبیات به عنوان پایهٔ اصلی حضور داشته

باشد درصورتی که این اثر، پژوهشی در حوزهٔ انسان‌شناسی است. بنابراین تصویر در سفرنامهٔ گرمسیریان اندوهگین، به دلیل جدا بودن از ادبیات و وارد شدن در حیطهٔ جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی، گرچه می‌تواند پژوهشی ارزنده باشد اما در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نیست.

در بحث سفرنامه‌ها یکی از زمینه‌هایی که باید بیشتر در آن پژوهش بشود و در قالب تحقیقی جداگانه می‌توان به آن پرداخت، سفرنامه‌نویسی زنان است که در شناخت و انتقال فرهنگ دیگری، با نگاهی زنانه، مؤثر بوده‌اند و گاه توانسته‌اند این نگاه را وارد ادبیات کنند. با این‌که سفرنامه‌نویسی ژانری بوده که همیشه مردان به آن پرداخته‌اند، زنان سفرنامه‌نویس، ایرانی یا اروپایی، سعی کرده‌اند به شرح مواردی بپردازند که مردان از نگاه به آن غافل بوده‌اند یا به آن راهی نداشته‌اند. کارل تامپسون در این باره می‌گوید:

درپی موج دوم فمینیسم در دههٔ ۷۰ میلادی، بسیاری از تاریخ‌دانان و منتقدان ادبی، سهم زنان را در ژانری که ظاهرا تا حد زیادی در سیطرهٔ مردان است، اگرچه زنان در واقع نویسندگان پرکاری هستند، به‌خصوص در قرون نوزدهم و بیستم بررسی کرده‌اند. (تامپسون، ۱۳۹۶: ۹).

روشن است که زنان خیلی دیرتر از مردان سفرنامه‌نویسی را شروع کرده‌اند چراکه معمولا زنان اجازهٔ سفر به تنهایی را نداشته‌اند و دور جهان گشتن مخصوص دنیای مردان بوده است. اگر زنی با این اقتدار مردانه مقابله می‌کرد و به تنهایی به سرزمین دیگری می‌رفت و از این نافرمانی گزارشی هم تهیه می‌کرد، قابل بخشودن نبود. بنابراین خیلی از زنان مسافر حاضر به قبول نقش نویسنده نبودند و سفرنامه‌ای به نگارش درنیاورده‌اند اما از قرن نوزدهم به بعد کم کم سفرنامه‌های زنانه به شکل رمان‌های مکاتبه‌ای چاپ شد و پس از آن تعدادی سفرنامه با نام واقعی در اروپا و سپس در ایران هم چاپ شد.

در ایران، در رابطه با نقش زنان در سفرنامه‌ها پژوهش‌هایی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ عمادالدین فیاضی و مژگان آمحمد لاری (۱۳۸۸) با عنوان «*بهداشت روانی و جسمانی زن قاجار به روایت سفرنامه‌نویسان*» اشاره کرد. این مقاله که البته در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نیست و در زمینهٔ تاریخ است به وضعیت زنان در دورهٔ قاجار از نظر اجتماعی پرداخته است و با توجه به روایت‌های مختلفی که از مسافران فرنگی موجود است، به مشکلات و معضلات زنان آن دوره اشاره کرده است. همان‌طور که پیشتر ذکر کردیم، گرچه این‌گونه مقاله‌ها در حوزهٔ سفرنامه‌ها نوشته شده‌اند اما چون هدف و رویکردی تاریخی دارند از ادبیات تطبیقی فاصله می‌گیرند. در ارتباط با سبک زندگی زنان دورهٔ قاجار مقاله‌های متعددی به نگارش درآمده است که بیشتر آنها در حیطهٔ ادبیات تطبیقی نیست. حسین قاضی‌خانی و محمدرضا بارانی (۱۳۹۳) مقاله‌ای دربارهٔ *سبک زندگی زن ایرانی از نگاه سفرنامه‌نویسان عصر صفوی* نوشته‌اند و اذعان داشته‌اند که زن ایرانی از نگاه جهان‌گردان عصر صفوی پنهان نمانده است. البته این پژوهش هم وارد

حوزهٔ ادبیات تطبیقی نمی‌شود و نگاه "دیگری" در چهارچوب ادبیات بررسی نشده است. بنابراین بیشتر این مقاله‌ها که به بررسی تصویر زن ایرانی می‌پردازد به تاریخ و جامعه‌شناسی برمی‌گردد و در قالب یک اثر ادبی به سفرنامه توجه نشده است تا "دیگری" را در چهارچوب ادبیات بنگرد. از این میان، پژوهش‌هایی هم در حیطهٔ ادبیات تطبیقی انجام شده است که می‌توان از «*تصویرشناسی زنان در سفرنامهٔ ابن بطوطه*» (۱۳۹۷) نوشتهٔ احسان قبول، عبدالله رادمرد و زهرا شریعت پناه نام برد که در آن، نگارندگان تصویر زنان را در *سفرنامهٔ ابن بطوطه* که یک اثر ادبی قرن هشتم است بررسی و طبقه‌بندی می‌کنند. نقطهٔ قوت مقاله در این است که نویسندگان نگاهی کاملا تطبیقی به سفرنامه داشته‌اند، به مقایسه و تحلیل آماری پرداخته‌اند و کارشان، برخلاف بسیاری از مقاله‌های حوزهٔ ادبیات تطبیقی در حد توصیف نمانده است.

۷ ـ نتیجه

در پایان می‌توان گفت که مطالعات سفرنامه‌ها در ادبیات تطبیقی فقط در قالب توصیف مسافر از وضعیت مکانی که می‌بینند، نیست. تصویرشناسی در سفرنامه‌ها از مشاهدهٔ تفاوت‌ها در عادات و فرهنگ دیگری، به شناخت و ارتباط با او نایل می‌شود چرا که در سفرنامه فضایی ایجاد شده است که ناظر با فرهنگی دیگر مواجه شود و در این برخورد است که از او می‌آموزد و به او نزدیک می‌شود. زیرا کسی که در آن سوی مرزهاست و من زبانش را نمی‌دانم برای من غیرقابل درک است اما وقتی به او نزدیک شوم، مرزهای اطرافم را وسیع‌تر کرده‌ام و با این ارتباط، خویشتن را بهتر می‌شناسم. این تصاویر نه‌تنها فرهنگ را انتقال می‌دهند بلکه نقش مؤثری در ادبیات و تاریخ ادبی هر کشوری دارند. پیش‌داوری‌ها و کلیشه‌ها از طریق سفرنامه‌ها وارد ادبیات شده‌اند و در متون ادبی، از نثر تا نظم، رخنه کرده‌اند. در این راستا تصویرشناسی می‌تواند با جامعه‌شناسی، تاریخ، نشانه‌شناسی و ادبیات پسااستعماری ارتباط برقرار کند. اما آنچه در طول مقاله بارها به آن اشاره شد، بررسی تصویرها و سفرنامه‌ها در قالب ادبیات تطبیقی است که با حوزه‌های دیگر متفاوت است و نمی‌توان هر سفرنامه‌ای را در این راستا بررسی کرد، زیرا بسیاری از سفرنامه‌ها در زمینهٔ انسان‌شناسی (مانند سفرنامه لوی استروس)، باستان‌شناسی، سیاسی و ... نوشته شده‌اند و ارزشمند هستند اما برای اینکه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بگنجند باید از ادبیت نوشتار برخوردار باشند. ضمنا، هر سنجش و مقایسه‌ای، بدون تردید، ادبیات تطبیقی نیست.

پی‌نوشت‌ها:

(1) Georges Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, 1930.

(2) Michel Cadot, *L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française*, 1967.

(3) René Wellek, « The Concept of Comparative Literature », *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1953.

(۴) کانادایی سوئیسی‌تبار که حوزهٔ مطالعات او فلسفه و علوم سیاسی بود.

(5) Daniel-Henrie Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris: 1994.

(۶) از جمله مقاله‌هایی که دانیل هانری پژو در این موضوع چاپ کرده است می‌توان به مقالهٔ زیر اشاره کرد که در کتاب پیربرونل و ایوشورل چاپ شده است:

P. Brunel & Chevrel, Daniel-Henrie Pageaux, *Précis de littérature comparée*, De l'imagerie culturelle à l'imaginaire, Paris: Presses universitaire de France, 1989.

(۷) در این مقاله به بررسی رویکرد تصویر در ادبیات پسااستعماری نخواهیم پرداخت چراکه بررسی آن مجالی دیگر می‌طلبد.

(8) Walter Lippmann, *Public opinion*, Jefferson publication, 1922.

(۹) ایرانیان مقیم فرانسه، وقتی بین خودشان راجع به اعراب صحبت می‌کنند به آنها ملخ می‌گویند!

(۱۰) منتسکیو نویسندهٔ قرن هجدهم فرانسه است که کتاب نامه‌های ایرانی را در سال ۱۷۲۱ منتشر کرد.

(۱۱) شاتوبریان این اثر را در قرن نوزدهم نوشت و خواسته بود که پس از مرگش چاپ شود که نام آن هم حاکی از همین است.

(12) Henry-René d'Allemagne. *Du Khorassan au pay des Backhtiaris, trois mois de voyage en Perse.* Paris: Hachette, 1912.

(13) Pierre Loti, *Vers Ispahan*, Paris: Calmann Lévy, 1904.

(14) Comte Gobineau*, Trois ans en Asie*, Grasset, 1859.

(۱۵) منتسکیو این کتاب را اولین‌بار به‌طور ناشناس در آمستردام چاپ می‌کند تا از گزند سانسور در امان بماند.

(۱۶) محمدعلی اسلامی‌ندوشن این شعر را با عنوان «عطر دیار» دور ترجمه کرده است.

(۱۷) بودلر، شارل. (۱۸۵۷). گلهای بدی، «مرگ»، ترجمه نگارنده.

منابع

آتشی، لاله؛ انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۹۰). «ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی. سال دوم، شمارهٔ دوم، پیاپی۴. ۱۰۰-۱۲۰.

انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۹۸). *«ناسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران». ادبیات پارسی معاصر*. سال نهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۶. ۷۹-۱۱۰.

بودلر، شارل. (۱۳۴۹). ملال پاریس و گلهای بدی. ترجمه محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

تامپسون، کارل. (۱۳۹۶). سفرنامه‌نویسی. ترجمه سعیده زادقناد. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

زینی‌وند، تورج؛ امیری، پروین (۱۳۹۶). *«تصویرشناسی فرهنگی ایرانیان در آیینهٔ سفرنامه پولاک»*. تحقیقات فرهنگی ایران. سال دهم. ۲۳ – ۳۹.

علوی‌زاده، فرزانه؛ وحدانی‌فر، امید. (۱۳۹۸). «جلوه‌های فرهنگ عامه در سفرنامهٔ سه سال در آسیای ژوزف آرتور گوبینو». فرهنگ و ادبیات عامه. سال هفتم، شمارهٔ ۸. ۱۹۳ – ۲۱۸.

فارسیان، محمدرضا؛ آریان، فاطمه. (۱۳۹۷). *«بررسی تصویر شناسانهٔ مشهد در سفرنامهٔ* از خراسان تا بختیاری *اثر هانری‌رنه دالمانی»*. پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ. شمارهٔ ۳۳. ۸۱ – ۹۵.

فیاضی، عمادالدین؛ آمحمد لاری، مژگان. (۱۳۸۸). «بهداشت روانی و جسمانی زن قاجار به روایت سفرنامه‌نویسان». نشریهٔ مسکویه. سال چهار، شماره یازده. ۱۶۱ – ۱۷۲.

قاضی‌خانی، حسین؛ بارانی، محمدرضا. (۱۳۹۳). «سبک زندگی زن ایرانی از نگاه سفرنامه‌نویسان عصر صفوی». تاریخ اسلام. سال پانزدهم، شمارهٔ اول. ۱۷۱ – ۲۰۵.

قبول، احسان؛ رادمرد، عبدالله ؛ شریعت‌پناه، زهرا. (۱۳۹۷). *«تصویرشناسی زنان در سفرنامهٔ* ابن بطوطه*»*. زن در فرهنگ و هنر. *دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۴. ۵۹۵ – ۶۱۲.*

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

Ascoli, Georges. (1930). *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle.* Paris: Gember.

Brunel, Pierre, Chevrel, Daniel-Henrie Pageaux. (1989). *Précis de littérature comparée*, De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. Paris: Presses universitaire de France.

Brunel, Pierre, Pichois, A. M. Rousseau. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparée ?,* Paris: Armand Colin.

D'Allemagne, Henry-René. (1912). *Du Khorassan au pay des Backhtiaris, trois mois de voyage en Perse.* Paris, Hachette.

De Gobineau, Arthur. (1859). *Trois ans en Asie*. Paris: Grasset.

Hazard, Paul. (1935). *La crise de la conscience européenne*: Paris: Boivin et Cie.

Hentsch, Thierry. (1988). *L'Orient imaginaire*. Paris: Les éditions de Minuit.

Lippmann, Walter. (1922). *Public opinion*. Paris: Jefferson publication.

Loti, Pierre. (1904). *Vers Ispahan*. Paris: Calmann Lévy.

Lévi-Strauss, Claude. (1955). *Tristes tropiques* Paris: Plon.

Montesquieu, Charles Louis. (1721). *Lettres persanes*, Cologne, Pierre Marteau, 2 tomes en un volume.

Pageaux, Daniel-Henrie. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.

Rousseau, Jean-Jacques. (1990). *Essai sur l'origine des langues* (1761-1781). Paris: Gallimard.

Sénèque le Jeune. (1914). *Lettres à Lucilius*. Traduction par Joseph Baillard. Vol. 2. Paris: Hachette.

Toussaint, Franz. (1912). *Le jardin des roses*. Paris: Arthème Fayard.

Imagology in Comparative Literature: Knowing the Self from the Other's Perspective

Hamideh Lotfinia[1]

Abstract

The present paper examines imagology in comparative literature. Imagology is one of the most important and rooted areas in comparative literature since it is the foundation of comparative literature in France. Impression and influence which form the beginning of the French views of foreign literature depend on the pictorial knowledge of the other. An important part of this knowledge belongs to the culture of the "observer" and the ways in which he or she looks at another's image and in this view involves the culture in which he or she has inhabited. Thus, the present paper deals with the exotic images and literary stereotypes that have been created through the perspective of another. In the end, the paper draws on research on travel writing in the field of comparative literature by analyzing several travelogues. The paper will demonstrate that, at times, there has been misunderstandings about the subject in Iran. By analyzing and critiquing these examples, we emphasize that not every research in which there is a comparing of images belongs in the field of comparative literature.

Keywords: Comparative Literature, Exoticism, Imagology, Other, Self, Stereotype, Travelogue.

1 Invited Lecturer in CL, Dept. Of French Language & Literature, Ferdousi University of Mashhad, Mashhad, Iran hamideh.lotfinia@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱۵۷-۱۸۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4428.1039

بررسی تطبیقی مختصات مکتب رئالیسم سوسیالیستی در رمان‌های روسی و فارسی

مطالعهٔ موردی: رمان‌های *مادر*، *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، *همسایه‌ها* و *چشم‌هایش*

الهام فرزام[۱]
مسعود روحانی[۲]
فرزاد بالو[۳]
احمد غنی‌پور ملک‌شاه[۴]

چکیده

آثاری که ذیل مکتب رئالیسم سوسیالیستی در روسیه و ایران نوشته شده‌اند، هم به سبب تفاوت زبان و هم از نظر برخورد تاریخی در ادبیات دو کشور، قابلیت بررسی و تطبیق را دارند. در این مقاله می‌کوشیم تا با روش تطبیقی، با محوریت شاخهٔ فرانسوی آن و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای، به بحث تأثیر رئالیسم سوسیالیستی روسیه بر ادبیات ایران با تأمّل بر چهار رمان معروف ادبیات روسی و فارسی؛ یعنی رمان‌های *مادر* از ماکسیم گورکی، *چگونه فولاد آبدیده شد؟* از استراوسکی، *همسایه‌ها* از احمد محمود و *چشم‌هایش* از بزرگ علوی بپردازیم. بر اساس نتایج این پژوهش، مهم‌ترین مؤلفه‌های مکتب رئالیسم سوسیالیستی در دو رمان ایرانی عبارت‌اند از: توجّه به توده و خیزش طبقهٔ فرودست، حزبی‌نویسی، تیپ‌آفرینی و دگردیسی شخصیت‌های رمان و دین‌گریزی؛ مؤلفه‌هایی که تا پیش از ظهور حزب توده و آشنایی نویسندگان ایرانی با افکار چپ، در رمان‌های فارسی وجود و نمود ندارد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، رئالیسم سوسیالیستی، *مادر*، *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، *همسایه‌ها*، *چشم‌هایش*.

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (نویسنده مسئول) elhamfarzam99@gmail.com
[۲] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، ایران m.rouhani@umz.ac.ir
[۳] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، ایران f.baloo@umz.ac.ir
[۴] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران، ایران a.ghanipour@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۰

۱ـ مقدّمه

ادبیات تطبیقی «بررسی روابط ادبی دو یا چند ادبیات ملّی است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۴۲) و به بررسی پیوندهای آثار ادبی و نویسندگان ملل مختلف و کشف منابع الهام‌بخش آن‌ها می‌پردازد. این شیوه همچنین به دگرگونی‌هایی توجّه دارد که یک ملّت یا یک نویسنده در آثار دیگر ملّت‌ها ایجاد می‌کند. با این توضیحات، موضوع ادبیات تطبیقی، «بررسی ادبیات یک ملّت است از نظر تأثیراتی که بر اثر روابط تاریخی با دیگر اقوام از ادبیات بیگانه پذیرفته‌است» (العاکوب، ۱۳۷۴: نه)؛ از این‌رو، پژوهندهٔ ادبیات تطبیقی «دادوستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملّت را ثبت و بررسی می‌کند» (گویارد، ۱۹۵۶: ۵).

ادبیات تطبیقی با سازوکاری معیّن به مقایسهٔ ادبیاتی مشخّص با ادبیات سایر ملل یا برخی از آن‌ها عنایت دارد. یکی از این عرصه‌ها،

> بررسی یک مکتب ادبی است که در تعدادی از ادبیات مختلف پدید آمد و مثلاً بررسی مکتب رمانتیسم و تأثیر آن را بر ادبیات اروپا ممکن ساخت. همچنین در رابطه با دیگر مکاتب هنری که آثار آن‌ها در چندین ادبیات ظهور یافت (کفافی، ۱۳۸۲: ۲۳).

نخستین مکتب شناخته‌شده در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، مکتب فرانسوی است که بر اصل تأثیر و تأثّر آثار ادبی استوار است. بعدها پس از انتقاداتی که به اصول این مکتب وارد شد، رویه‌ای جدید را در مقایسهٔ آثار ادبی در پیش گرفت (غنیمی هلال، بی‌تا: ۱۵) و مکتب امریکایی پا به عرصهٔ ظهور نهاد که برخلاف مکتب پیشین، شرط تأثیر و تأثّر را در مطالعات تطبیقی لازم ندانست؛ بلکه اصل تشابه را در مقایسهٔ ادبیّات ملل مختلف مدّ نظر قرار داد) عبود و همکاران، ۲۰۰۱: ۵۳).

یکی از مکتب‌هایی که هم به‌لحاظ تفاوت زبان و هم از نظر برخورد تاریخی در ادبیات دو کشور روسیه و ایران قابل تطبیق و بررسی است، مکتب رئالیسم سوسیالیستی است. این صورت ادبی که خود یکی از گونه‌های مهم مکتب رئالیسم محسوب می‌شود، پس از انقلاب اکتبر (۱۹۱۷) در شوروی پدید آمد و در ادامه، پا از مرزهای این کشور فراتر نهاد و پهنهٔ ادبیات و فرهنگ کشورهای دیگر، از جمله ایران را نیز درنوردید. اوج گرایش و تأثیرپذیری ایرانی‌ها از تفکّرات سوسیالیستی به دهه‌های چهل و پنجاه می‌رسد؛ آنجا که با گُل‌کردن و فراگیری حزب توده، نگارش رمان‌های رئالیستیِ برخاسته از متن جامعه با محوریت مبارزهٔ نقادانه شیوع و گسترش می‌یابد. در این سال‌هاست که بسیاری از نویسندگان واقع‌گرای ایرانی، داستان‌های خود را تحت تأثیر اندیشه‌های مارکسیستی و درواقع، به تأثیر از مختصات مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشتند (کوچکیان و قربانی، ۱۳۸۹: ۸۸). این مقاله که با روش تطبیقی، با محوریت شاخهٔ فرانسوی آن و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده‌است،

می‌کوشد تا به بحث تأثیر رئالیسم سوسیالیستی روسیه بر ادبیات ایران با تأمّل بر چهار رمان معروف ادبیات روسی و فارسی، یعنی رمان‌های *مادر* از ماکسیم گورکی، *چگونه فولاد آبدیده شد؟* از استراوسکی، *همسایه‌ها* از احمد محمود و *چشم‌هایش* از بزرگ علوی بپردازد.

۱ـ ۱ـ پیشینهٔ پژوهش

چند تحقیق که با موضوع پژوهش حاضر ارتباط دارند، عبارت‌اند از: مقالهٔ «نقد تطبیقی رمان *مادر* گورکی و *همسایه‌های* احمد محمود» از عسگری حسنکلو و شهبازی (۱۳۹۳). نویسندگان در این مقاله می‌کوشند به بررسی تطبیقی عناصر مشترک پیرنگ، شخصیت‌پردازی و وجوه ایدئولوژیک در رمان‌های *مادر* ماکسیم گورکی و *همسایه‌های* احمد محمود بپردازند. تفاوت مقالهٔ حاضر با پژوهش پیشین، نخست در حدود پژوهش است و دیگر تأکید و تکیهٔ مقالهٔ ما بر مؤلفه‌های مکتب رئالیسم سوسیالیستی و نه دیگر عناصر داستانی که در آن تحقیق بدان‌ها پرداخته شده‌است. مقالهٔ دیگر «بررسی تطبیقی عناصر داستانی دو رمان *سال‌های ابری* درویشیان و *مادر* گورکی» از کمی و دیگران (۱۳۹۴) است. چنان‌که از نام مقاله پیداست، هدف اصلی پژوهشگران، بررسی مؤلفه‌های مکتب سوسیالیستی در دو رمان ذکرشده نیست و بیشتر کوشیده‌اند تا به شباهت در سبک، محتوا و طرز تفکّر، نگاه‌های هنری و به‌ویژه عناصر داستانی دو رمان بپردازند. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی رئالیسم سوسیالیستی در رمان‌های *دن آرام* اثر میخاییل شولوخف و کلیدر اثر محمود دولت‌آبادی» از زهرا بشیری نهنجی (۱۳۹۵)، پژوهش‌گر می‌کوشد مؤلفه‌های رئالیسم سوسیالیستی را در رمان‌های مزبور از دو جامعه با فرهنگ‌های متفاوت مورد بررسی قرار دهد. مقالهٔ «تأثیر انقلاب اکتبر روسیه و جنبش‌های کمونیستی بر ادبیات فارسی و داستان‌نویسان ایرانی» از مهناز نوروزی (۱۳۹۶)، ضمن بررسی انقلاب اکتبر و توسعهٔ روابط ایران و شوروی، به تأثیر این انقلاب بر جامعهٔ ایران و ظهور حزب توده می‌پردازد و اشاره‌ای گذرا (و نه موردی و مصداقی) به گرایش نویسندگان ایرانی به رئالیسم سوسیالیست دارد.

۲ـ چارچوب مفهومی پژوهش

۲ـ ۱ـ رئالیسم سوسیالیستی

رئالیسم سوسیالستی در پی انقلاب اکتبر و با نظارت مستقیم دستگاه رسمی فرهنگ و ادبیات در اتّحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به‌وجود آمد و دستگاه تبلیغاتی رسمی شوروی، ماکسیم گورکی را مظهر و پدرِ رئالیسم سوسیالیستی معرّفی می‌کند (زرشناس، ۱۳۸۹، ج۲: ۶۹). در این شیوهٔ رمان‌نویسی که به‌سرعت در شوروی شیوع یافت، سخن از ستم سرمایه‌داران بورژوا، فضیلت طبقهٔ پرولتاریا و خوشبختیشان در ذیل حکومت و نظارت سوسیالیستی شوروی است. لنین معتقد بود از آنجاکه عناصر فرهنگ سوسیالیستی در بین همهٔ فرهنگ‌های ملّی ملاحظه می‌شود: Lenin, 1943, v19

20)، وظیفهٔ نویسنده، تجسّم صادقانه و شرکت در تحوّل ایدئولوژیک و تربیت کارگران با روحیهٔ سوسیالیستی است (سیّدحسینی، ۱۳۸۷، ج۱: ۳۰۲). در نهایت، همان عناصر سوسیالیستی و دموکراتیکی که لنین از آن‌ها یاد می‌کند، نقش تاریخی خود را در تکامل شعور سوسیالیستی توده‌ها ایفا کردند و آگاهی بایستهٔ نویسندگان از رسالت تاریخی پرولتاریا و کوشش آن‌ها در ایجاد تحوّل ایدئولوژیک سبب رشد و گسترش چشمگیر خودآگاهی اجتماعی آن طبقه شد. درواقع، نویسندگان با وفق‌دادنِ نگرش و دیدگاه خود با جهان‌نگری طبقهٔ کارگر موفّق به ایجاد مبارزه و تولیدِ روحیهٔ سوسیالیستی پرولتاریای انقلابی در آن طبقه شدند؛ روحیه‌ای که در نظرشان می‌توانست به‌طور جامع، پاسخگوی پدیده‌های زندگی باشد و چشم‌انداز حقیقت کامل تاریخی را در قامت کمونیسم ارائه کند (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۱۴).

مکتب ادبی رئالیسم سوسیالیستی در سال ۱۹۳۲ با انحلال کلیهٔ نهادهای ادبی شوروی و تأسیس اتّحادیهٔ نویسندگان شوروی شکل گرفت. یک سال پس از آن، اولین کنگرهٔ سراسری شوروی در شهر مسکو برگزار شد و آندری ژدانف به‌عنوان سخنگوی رسمی آن اتّحادیه، یگانه سبک جایز ادبیات روسیه را رئالیسم سوسیالیستی (ولک، ۱۳۸۸: ۶۴۴) و تنها شرط ارائهٔ آثار هنری را عضویت در اتّحادیه و پایبندی به قوانین آن دانست. او نویسندگان را مهندسان روح بشر خواند؛ مهندسانی که موظّف به انعکاسِ واقعیت در سیر انقلابی آن هستند. وی در نهایت، این مکتب را این‌چنین معرّفی می‌کند: «صداقت و عینیت تاریخی تصویر هنری باید با بازآفرینی ایدئولوژیک و آموزش زحمتکشان بر پایهٔ روحیهٔ سوسیالیسم عجین شود. ما این روش در ادبیات و نقد ادبی را رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم» (ZHDANOF, 1997: 21).

به‌لحاظ زیبایی‌شناسی، رئالیسم سوسیالیستی تحت تأثیر گفتمان مارکسیستی است؛ گفتمانی که در آن هنر، جزئی از روابط مادی کار و تولید تلقّی می‌شود. در نظر مارکس، کار نویسنده همچون کارگر است که منجر به تولید می‌شود و لذا هنرمندان هم به نوعی تولیدکننده محسوب می‌شوند (هادی و عطایی، ۱۳۸۸: ۱۳۰). امّا با وجود همهٔ نویدهای این مکتب، مردم شوروی در طول زمان با حقیقتی متفاوت روبه‌رو شدند و با وجود همهٔ شعارهای دلگرم‌کننده (اشتراکی‌کردن اجباری زمین‌ها و...)، در عمل، تغییر درخوری (اعم از دگرگونی در وضعیت مادی، بهبود حقوق سیاسی مردم و...) را شاهد نبودند. تنها هدف حکومت، تربیت هنرمندانی برای تهییج و ترغیب مردم به فداکاری برای شکل‌گرفتن یک حکومت سوسیالیستی بود؛ هدفی که در اصل، کارش اختفای اختلاف میان منافع تودهٔ مردم و منافع بروکراسی یا دیوان‌سالاری حاکم بود (سیّدحسینی، ۱۳۸۷، ۱: ۳۱۵).

آلکسی ماکسیمویچ پشکوو در ۲۸ مارس سال ۱۸۶۸ در شهر نیژنی نو گورودا که اینک به مناسبت نام او گورکی خوانده می‌شود، دیده به جهان گشود (نفیسی، ۱۳۱۵: ۲۵۱). او در پترزبورگ با مارکسیست‌ها آشنایی یافت و خود نیز مارکسیست و

سوسیال دموکرات شد. در سال ۱۹۱۷ به حمایت از بلشویک‌ها برخاست و در سال ۱۳۲۰ مقاله‌ای دربارهٔ لنین نوشت و از او به‌عنوان سازندهٔ بزرگ روسیه تجلیل کرد (خزائل، ۱۳۸۴: ۳۸۲۷). گورکی به‌واسطهٔ نگارش رمان *مادر*، به‌عنوان پدر رئالیسم سوسیالیستی و رمانش نیز به‌عنوان الگو و پایه‌گذار قوانین اخلاقی و زیباشناختی آن سبک معروف شد (تراس، ۱۳۸۴: ۹۴۹). این نویسنده سرانجام در شب هجدهم ژوئن سال ۱۹۳۶ درگذشت.

نیکولای الکسیویچ آستروسکی در سال ۱۹۰۴ متولد شد و در سال ۱۹۳۶ بدرود حیات گفت. رمان معروف او یعنی، *چگونه فولاد آبدیده شد؟* که زندگی‌نامهٔ خودنوشت نویسنده است، با سادگی و جانداری خود موجب شگفتی همگان شد و در ازای آن استروسکی به دریافت عالی‌ترین نشان دولتی مفتخر گشت (آستروسکی، ۱۳۵۷: ۲). در ایران و خاصه در تشکیلات حزب توده نیز این کتاب در دست جوانان می‌چرخید و مطالعه می‌شد (باقری فشخامی، ۱۳۸۷: ۸۹).

۲ـ ۲ـ رئالیسم سوسیالیستی در ایران

بعد از انقلاب مشروطه، نویسندگان دیدگاه و روشی دیگرگونه نسبت به آنچه تا آن زمان مطرح بود (مدح و می و معشوق و...) در پیش گرفتند. درد وطن و وطن‌پرستی جایگزین آلام پیشین شد و مکتب رئالیسم، بستر مناسب و بایسته‌ای برای انعکاس این رنج جدید بود. شکل‌گیری حزب توده و دلربایی شعرهای چپ‌گرایانهٔ آن در جهت تأسیس حکومت سوسیال دموکرات، سبب گرایش نویسندگان روشنفکر آن زمانه شد و نویسندهٔ بزرگی چون هدایت را واداشت تا «مالیخولیای مأیوس خود را کنار نهاد و بدل به نویسندهٔ نقاد و مبارز و سرسختی شد که هدف‌ها و امیدهای معینی دارد» (طبری، ۱۳۸۵: ۲۴۶). دیگر نویسندگان بزرگ این دوره، کسانی چون بزرگ علوی، احسان طبری، محمود اعتمادزاده و فاطمه سیاح نیز ضمن استقبال از این گرایش و شیوه، نه‌تنها به عضویت این حزب درآمدند؛ بلکه از فعّال‌ترین اعضای آن حزب و به‌نوعی پایه‌گذاران مکتب رئالیسم سوسیالیستی در ایران شمرده می‌شوند؛ مکتبی که زیبایی‌شناسی آن محوری‌ترین موضوع اولین همایش نویسندگان (در تیرماه ۱۳۲۵) بود و به دستیاری انجمن فرهنگی ایران و شوروی در شهر تهران منعقد شد (رضایتی کیشه‌خاله و جلاله‌وند آلکامی، ۱۳۹۳: ۳۱). برگزاری این همایش تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری و رشد مضمون‌های اجتماعی و سیاسی آثار ادبی پس از خود داشت. به هر ترتیب، با گل‌کردن و فراگیری حزب توده، نگارش رمان‌های رئالیستی برخاسته از متن جامعه با محوریت مبارزهٔ نقادانه، شیوع و گسترش یافت و نویسندگان واقع‌گرای بزرگی داستان‌های خود را تحت تأثیر اندیشه‌های مارکسیستی و درواقع، به تأثیر از مختصات مکتب رئالیسم سوسیالیستی نوشتند.

در بین نویسندگان مزبور، بزرگ علوی به‌واسطه آشنایی‌اش با دکتر ارانی وارد دنیای سیاست و گرایش به اندیشه‌های مارکسیستی و فعالیت در گروهی موسوم به پنجاه و

سه نفر شد. علوی بهترین اثر داستانی‌اش، یعنی رمان *چشم‌هایش* را که یکی از آثار شاخص ادبیات داستانی ایران است و در سال ۱۳۳۱ به چاپ رسید (وفایی، ۱۳۸۳: ۲۸)، با عنایت به تفکّر چپ‌گرایانه‌ای که داشت، نوشت. احمد محمود هم که از همان ابتدا از شرایط دشوار کشور و مردم ناراضی بود، در همایش‌های حزبی اواخر دهۀ ۱۳۲۰ شرکت کرد، دستگیر شد و به زندان دژبان لشکر ۱۰ زرهی اهواز افتاد. این مرحله طولانی شد؛ مرحله سیاست و اعتراض و زندان و تبعید و شکنجه‌هایی که آن مرد از آن رهگذار دید (محمود، ۱۳۸۴: ۲۷۵). نخستین رمان احمد محمود، یعنی *همسایه‌ها* نیز بر پایۀ تفکرات حزبی و بر اساس آموزه‌های رئالیست سوسیالیستی نوشته شده‌است. این اثر بر بستری تاریخی بنا شده که با تغییرات سیاسی پس از وقایع شهریور ۱۳۲۰ آغاز می‌شود و پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ پایان می‌یابد (احمدی و دارابی، ۱۳۹۸: ۳۱۳).

۲ـ ۳ـ خلاصۀ رمان‌ها

۲ـ ۳ـ ۱ـ مادر

پلاگی مدام از شوهر کارگر و دائم‌الخمرش کتک می‌خورد. پس از مرگ همسرش، پسرش پاول هم می‌خواهد راه پدر را برود؛ امّا دست بر قضا وارد حزب و فعالیت‌های مبارزه‌طلبانه می‌شود؛ کتاب‌های ممنوعه می‌خواند و در خانه جلسات مخفیانه برگزار می‌کند. پاول در ماجرای «کسر یک کوپک برای مرداب» به طرفداری از کارگران در برابر مدیر کارخانه می‌ایستد، امّا ژاندارم‌ها او را دستگیر می‌کنند و با خود می‌برند. از اینجا مادر، خود وارد مبارزه می‌شود و مسئولیت پخش نشریات را بر عهده می‌گیرد. پس از مدتّی پاول از زندان آزاد می‌شود و در جشن و اعتصاب روز اول ماه مه، پرچم جنبش را به‌دست می‌گیرد و لذا دوباره زندانی، محاکمه و با دوستانش به سیبری تبعید می‌شود. مادر می‌کوشد سخنرانی بیانیه‌گونۀ پسرش در دادگاه را در بین مردم پخش کند. تا آخرین لحظه‌ای که ژاندارم‌ها او را دستگیر کرده و با ضرب و شتم، کشان‌کشان می‌برند، مادر از سخنرانی پاول در خصوص حقیقت و آموزه‌های حزبی برای مردم می‌گوید.

۲ـ ۳ـ ۲ـ چگونه فولاد آبدیده شد؟

پاول کورچاگین توسّط کشیش از مدرسه اخراج می‌شود. نخست در آشپزخانۀ بوفۀ ایستگاه قطار مشغول ظرفشویی و بعد در ادارۀ برق، آتشکار می‌شود. ژوخرای او را وارد جنبش پارتیزانی می‌کند و پاول در جریان فراری‌دادن او از دست مأموران بازداشت و بعد به طرز ناباورانه‌ای آزاد می‌شود. از شهر خود می‌رود و در حزب، تا سمت کمیسر نظامی گردان دوم تعلیمات عمومی نظامی و نیز به‌عنوان کفیل دبیر کمیتۀ بخش اتّحاد کمونیستی جوانان پیش می‌رود. او در مصائب و ناگواری‌ها بزرگ و قوی شده‌است و در جبهه، همدم آتش شدید توپخانه می‌شود. در جریان مبارزه، گلوله‌ای به جمجمه‌اش اصابت می‌کند و تمام طرف راستش را فلج و چشمش را

کـور می‌کنـد. رماتیسـم شـدید هـم او را از پـا درمـی‌آورد. تصمیـم بـه خودکشـی می‌گیـرد؛ امّـا در مـرام و منـش خـود، خودکشـی را نمی‌یابـد. او پـولاد و اهـل مبـارزه اسـت. پـس بـه اندیشـه فـرو مـی‌رود و تصمیـم می‌گیـرد بـا نوشـتن داسـتان زندگـی‌اش، بـار دیگـر بـه صـف کارزار و زندگـی برگـردد!

۲ـ ۳ـ ۳ـ چشم‌هایش

اسـتاد مـاکان، یکـی از نقاشـان نامـی کشـور در محـل تبعیـدش می‌میـرد. در بیـن آثـارش تابلویـی دیـده می‌شـود بـا نـام "چشـم‌هایش" کـه رازواری آن باعـث می‌شـود تـا راوی داسـتان کـه ناظـم مدرسـهٔ مـاکان اسـت، در پـی کشـف آن معمّـا برآیـد. ناظـم صاحـب آن چشـم‌ها را پیـدا می‌کنـد و زن می‌پذیـرد کـه راز تابلـو را برایـش افشـا کنـد؛ اینکـه: در نوزده‌سـالگی بـه توصیـهٔ پـدرش نـزد اسـتاد مـی‌رود؛ امّـا مـاکان برخـلاف دیگـر مردهـا اعتنایـی بـه او نمی‌کنـد. فرنگیـس از او دلگیـر و بـرای یادگیـری نقّاشـی عـازم فرنـگ می‌شـود؛ امّـا درمی‌یابـد کـه هیـچ اسـتعدادی نـدارد. توسّـط اسـتفانو (اسـتادِ مـاکان) بـا خـداداد آشـنا می‌شـود. بـا نامـه‌ای کـه خـداداد بـه اسـتاد مـاکان می‌نویسـد، عـازم ایـران، و در خـلال دلباختگـی بـه اسـتاد، وارد فعالیت‌هـای حزبـی می‌شـود. او بـرای به‌دسـت آوردن اسـتاد هـر کاری می‌کنـد و در نهایـت، علی‌رغـم تمـام کم‌محلی‌هـای مـاکان، بـه شـرط نجـات جـان مـاکان، درخواسـت سـرتیپ آرام بـرای ازدواج را می‌پذیـرد. در روز تبعیـد اسـتاد، رئیـس شـهربانی بـه فرنگیـس می‌گویـد: می‌خواهـی بـه او بگویـم تـو نجاتـش دادی؟ زن نمی‌پذیـرد. اسـتاد بـه تبعیـد مـی‌رود و هیچ‌وقـت متوجّـه ایثـاری کـه آن زن در حـق او کـرده بـود، نمی‌شـود. لاجـرم در غربـت و تبعیـد نقـش چشـمان زنـی هوسـباز را می‌کشـد.

۲ـ ۳ـ ۴ـ همسایه‌ها

در خانـهٔ دنـگال در محلّه‌هـای پاییـن شـهر اهـواز، هفـت خانـوادهٔ مسـتأجر و محـروم زندگـی می‌کننـد. خالـد کـه در آسـتانهٔ بلـوغ و در سـنین کشـش‌های ناگزیـر غریـزی قـرار دارد، بـا بلورخانـم، زن امان‌آقـای قهوه‌چـی درمی‌آمیـزد. بـه سـبب اتّفاقـی خالـد بـا شـخصی بـه نـام پنـدار آشـنا و وارد دنیـای جدیـدی می‌شـود؛ دنیـای سیاسـت و مبـارزه علیـه ظلـم. خالـد به‌مـرور در جرگـهٔ گروه‌هـای روشـنفکر و معتـرض قـرار می‌گیـرد؛ بـا آن‌هـا در جلسـات، پخـش شـب‌نامه‌ها، نوشـتن شـعار و... شـرکت می‌کنـد و در جریـان ایـن امـور، توسّـط جاسوسـی بـا نـام "علـی شـیطان" دسـتگیر، توسّـط مأمـوری بـه نـام "شـهری" شـکنجه، و بعـد راهـی زنـدان می‌شـود. در زنـدان، او و پنـدار، زندانیـان را تشـویق بـه اعتصـاب غـذا می‌کننـد؛ امّـا در نهایـت اعتصـاب شکسـت می‌خـورد و در پایـان داسـتان، رییـس زنـدان ترتیبـی می‌دهـد تـا او از زنـدان یک‌راسـت روانـهٔ خدمـت سـربازی شـود!

۳ـ تحلیل داده‌ها

در ادامـه، کوشـیده خواهـد شـد تـا بـه مؤلفه‌هـای مشـترک و هم‌سـانِ رئالیسـم

سوسیالیستی‌در بین چهار رمان مذکور، پرداخته شود.

۳ـ ۱ـ توجّه و تأکید بر توده و خیزش طبقهٔ محروم

در مکتب رئالیسم سوسیالیستی، تأکید بر تودهٔ محروم جامعه و خاصه صنف کارگران و دهقانان است. به‌بیانی دیگر پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ به‌راستی ادبیات توده‌ها خلق شد؛ از سویی پرولتاریا مورد خطاب نویسندگان قرار گرفت و از سویی دیگر صدای نویسندگان انقلابی توسّط توده‌های مردم شنیده می‌شد؛ به‌عبارتی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ هنر و ادبیات خود را آفرید (رولـه، ۱۳۹۱: ۷۵) که پرداختن به تودهٔ محروم و طبقهٔ فرودست جامعه، از مهم‌ترین ارکان آن به حساب می‌آمد؛ لذا یکی از شیوه‌های اصالت‌دادن به واقعیّت نزد نویسندگان رئالیسم سوسیالیستی التفات به زندگی مردمان محروم، بیان مشکلات طبقاتی و نیز روند مبارزه‌ها و انقلاب‌هاست. در این مکتب، تأکید بر صنف کارگران است؛ به‌همان دلیلی که در مانیفست حزب کمونیست از انضمام پیشه‌وران و دهقانان فقیر به طبقهٔ کارگر بحث می‌شود؛ به‌دست‌آوردنِ یک اکثریت ملّی؛ زیرا به کمک آن اکثریت است که ایجاد انقلاب سوسیالیستی و دردست‌گرفتن حکومت لازم و یا امکان‌پذیر می‌شود. همچنین یکی از دلایل و ریشه‌های به‌وجودآمدنِ جنبش کارگری و انقلابی سوسیالیسم در روسیه را می‌توان این جملهٔ مارکس دانست: «تاریخ بشر، تاریخ نبرد طبقاتی است» (ریتزر، ۱۳۸۴: ۱۹۸). این ایده، توأمان با وقوع انقلاب صنعتی و گسترش نظام سرمایه‌داری، بیشتر به چشم آمد و به اوج خود رسید. اساساً در کشورهای سرمایه‌داری که هدف تولید برای بازار است، جامعه به دو دستهٔ ثروتمند و فقیر، یا مصرف‌کننده و تولیدکننده و یا بورژوا و پرولتاریا تقسیم می‌شود. طبقهٔ ثروتمندِ مصرف‌کنندهٔ بورژوا، نیروی کار طبقهٔ کارگرِ فقیر تولیدکننده را برای چرخهٔ اقتصادِ دولت و رفاه خود به‌کار می‌گیرد (حسینیَ و شهبازی، ۱۳۹۲: ۴۷۷). امّا در دهه‌های آغازین قرن نوزدهم مبارزات طبقهٔ پرولتاریا شکلی جدّی به‌خود گرفت و فریاد اعتراض علیه بورژوازی و منافع خصوصی و تضییع حقوقشان برآوردند؛ انتقاد، مقابله و پایداری در برابر جامعهٔ بورژوازی که در جامعه ریشه می‌کند و هر روز مقاوم‌تر و محکم‌تر می‌شود. از جمله منتقدان سرمایه‌داری، مارکسیست‌ها بودند؛ این گروه به توزیع ناعادلانهٔ پول و قدرت، نابرابری، بیکاری، بی‌ثباتی اقتصادی، و انحصاری‌کردن پول و سرمایه و... انتقاد و اعتراض داشتند؛ لذا هرچه بیشتر می‌کوشند تا طبقهٔ زیرین را علیه طبقهٔ برتر تحریک کنند و با خیزش توده‌ها و کارگران، بکوشند تا جامعه‌ای بی‌طبقه بنا نهند.

قهرمانان اصلی*رمان* مادر، کارگران و دهقانان‌اند؛ مردمی از طبقهٔ فرودست جامعه. مادر در این رمان زنی مظلوم و ستمدیده است که از بس از شوهرش کتک خورده، فراموشی گرفته. پاول و بیشتر دوستانش هم یا کارگرند، یا دهقان. در این رمان، تلاش اصلی نویسنده، ایجاد تحوّل ایدئولوژیک و تربیت کارگران (و دهقانان) با روحیهٔ

سوسیالیستی است: «مادر رو به پسرش کرد و پرسید: خب حالا می‌خواهی چیکار کنی؟ [پسر گفت:] می‌خوام یاد بگیرم و به دیگران یاد بدم. ما کارگران باید درس بخونیم، باید بدونیم، باید بفهمیم که چرا زندگی این‌همه بر ما سخت می‌گذرد» (گورکی، ۱۳۹۲: ۳۶).

بررسی پلات‌های کوچک رمان *مادر* (پرداختن به مبارزه‌های انقلابی جوانان سوسیالیست روسیه، تبیین شکاف طبقاتی و سعی در از بین بردن این شکاف، ذکر واقعیات عینی و ملموس جامعه، توصیف رنج‌های طبقهٔ کارگر، توصیف زندگی روزمرهٔ مردم عادی در اجتماع و در موقعیت‌های مختلف، اشاره به روحیات انقلابی شخصیت‌های اصلی، تحمّل زندان و شکنجه، دفاع از مظلوم در برابر ظالم، مبارزه با ظلم، ترغیب مردم برای تشکیل توده‌ها در جهت فروپاشی پایه‌های حکومت تزار، آماده‌سازی شرایط مناسب برای اقشار جامعه برای ایجاد یک بستر انقلابی با تأکید بر سه عامل آگاهی اتحاد و رهبری و...) نشان‌دهندهٔ توجّه گورکی به طبقهٔ محروم و همچنین کوشش او برای آگاهی و ترغیب کارگران برای ایجاد انقلاب، مبارزه با ستم و آفرینش جامعه‌ای بی‌طبقه است.

قهرمان اصلی رمان *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، نیز پاول نام دارد که از طبقهٔ پرولتاریا و محروم جامعه است. زندگی کارگری او به‌طور رسمی پس از اخراجش از مدرسه توسّط کشیش، در بوفهٔ ایستگاه قطار شکل می‌گیرد و در ادامه به همراه دیگر افراد هم‌طبقه‌اش وارد مبارزهٔ طبقاتی می‌شود. کارگرانی که تا واپسین نفس و تا آخرین قطرهٔ خون در راه مبارزه جانفشانی می‌کنند:

> پاول کورچاگین به اتفاق هزاران سرباز دیگر که مانند او ژنده‌پوش و لخت بودند، سراپا از آتش خاموش‌نشدنی مبارزه در راه حکومت طبقهٔ خود، سراسر میهن خود را با پای پیاده درنوردید و فقط دو بار از آتش شدید توپخانه اجباراً دور شده بود؛ یک بار به واسطهٔ زخم ران، یک بار هم در ماه یخبندان فوریهٔ سال ۱۳۲۰ که به حصبهٔ سوزانی مبتلا گشت (آستروسکی، ۱۳۵۷: ۱۲۹).

در رمان *همسایه‌ها* نیز خالد از طبقهٔ محروم جامعه است و نویسنده می‌کوشد تا ضمن نمایش سطح و کیفیت زندگی فلاکت‌بار تودهٔ ضعیف جامعه، خیزش و جنبش طبقهٔ کارگران را در تحوّل شخصیت و توأمان با پخته‌ترشدن خالد پیش ببرد؛ نخست با آشنایی این شخصیت با شخصی به نام پندار و شناخت مفاهیم ابتدایی و عملی مبارزه؛ نوشتن شعار بر روی دیوارهای مهم شهر، مطالعهٔ کتاب‌های ممنوعه، پخش شب‌نامه و حتّی تماشای بهت و اندوهِ حاصل از ناکامی و شکست سنگین توده‌ها در تلاش‌های نخستین و سپس با تشریح مرحلهٔ پختگی او و لحظهٔ کسب پیروزی و به‌ثمرنشستن مبارزات، و شور و شادی آن؛ نخست در هیأت کارگر نساجی و اعتصاب و پیروزی او و دیگر کارگران در برابر مسئولان کارخانه و بعد در هیئت یک

شادیِ بزرگ‌تر برای مردم شهر و کشور؛ کسب یک دستاوردِ بی‌بدیل و بی‌سابقه برای مردم و طبقهٔ محروم و فرودست:

> شهر یکپارچه شده‌است شور و شادی. راننده‌ها چراغ‌های اتومبیل‌ها را روشن کرده‌اند، دست‌ها را گذاشته‌اند رو بوق‌ها و شهر را رو سر گرفته‌اند. صدای رادیوها درهم شده‌است. گویندهٔ رادیو با التهاب و پُرتوپ حرف می‌زند. مجلس به خواست تودهٔ مردم، لایحهٔ ملّی‌شدن صنعت نفت را تصویب کرده‌است. مردم با چهره‌های برافروخته و لب‌های به‌خنده نشسته، جابه‌جا دور دسته‌های نوازنده جمع شده‌اند به پایکوبی و دست‌افشانی» (محمود، ۱۳۵۷: ۲۱۱).

در رمان *چشم‌هایش* اگرچه نویسنده «حوادث را از نگاه نخبگان و سرآمدان جامعه مورد کاوش و جست‌وجو قرار می‌دهد» (حسن‌پور آلاشتی و منصور لکورج، ۱۳۸۷: ۱۵۹) و زن راوی، از طبقهٔ برخوردار جامعه است؛ امّا در مجموع این‌طور نیست که نویسنده به طبقهٔ محروم جامعه بی‌اعتنا باشد. این مهم را در همان ابتدای داستان می‌توان دید که استاد از کشیدن نقّاشی اشخاص مرفه و از طبقهٔ برتر خودداری می‌کند؛ امّا برای نوکرش که از طبقهٔ پایین جامعه است، تصویرها می‌کشد:

> تمام رجال آرزو داشتند که استاد صورت آن‌ها را بسازد. می‌آمدند، از او خواهش می‌کردند، التماس می‌کردند. امّا او حتّی در دورانی که احتیاج به کمک داشت به این خفت تن در نمی‌داد. در صورتی‌که تصویر آقارجب، نوکرش را بارها کشید (علوی، ۱۳۸۹: ۱۹).

این آقارجب که مردی عامی و بی‌سواد؛ امّا بسیار رازدار و یار غار استاد بود و در جریان مبارزات ماکان همواره در کنارش دیده می‌شود را استاد «در یکی از دهات اطراف همدان به اسم ورزک پیدا کرده بود» (همان). باری توجّه ویژهٔ استاد همواره به طبقهٔ فرودین جامعه است و درحالی‌که از طرح نقش خیل‌تاش منصرف می‌شود، تابلوی "دوره‌گردها" را به"تصویر می‌کشد: «به نظرم همان سالی که آن آقای بلندقد (مقصودش خیل‌تاش است) پیش آقا می‌آمد، تابلوی "دوره‌گردها" را ساخته‌است» (همان: ۲۷). دیگر تابلوهای استاد نظیر "خانه‌های رعیتی" و "جشن کشف حجاب" نیز در همین راستا کشیده شده‌اند؛ امّا یکی دیگر از افراد و مبارزان سرسخت در رمان که به پشتوانهٔ ماکان به فرانسه رفته، خداداد است. او که از طبقهٔ ضعیف جامعه است، در برخورد نخستین، بی‌ملاحظه و با زبانی گزنده با فرنگیس که از طبقهٔ برتر است، سخن می‌گوید: «پرسید: حاضرید با فقیر بیچاره‌ها سر کنید؟» (همان: ۱۱۷). با این‌همه، همین مبارز سیاسی جوان، یعنی خداداد است که فرنگیس ـ که دختری دمدمی‌مزاج بوده ـ را آرام‌آرام وارد فضای سیاسی و انقلابی و مبارزه علیه طبقه‌اش می‌کند: «برو تا دیگران به تو کمک کنند تا بتوانی از جلدی که طبقه‌ات ترا در آن چپانده، بیرون بیایی: برو پیش استاد ماکان!» (همان: ۱۳۴).

۳ـ ۲ـ حزبی‌نویسی

حزبی‌نویسی و نوشتن بر مبنای جهان‌بینی سوسیالیستی از دیگر مشخّصه‌های مکتب رئالیسم سوسیالیستی و درپیوند با مؤلفهٔ پیشین است. بنای این ادبیات باید بر ستون‌های جامعهٔ سوسیالیستی استوار باشد و رمان، عرصهٔ مبارزات بین طبقات اقتصادی. لذا رمان‌های این شیوه که به منظور بسط آموزه‌های مارکسیسم و گسترش سوسیالیسم نوشته می‌شد، گذار از جامعهٔ استبدادی به‌سوی جامعهٔ بی‌طبقهٔ سوسیالیستی را وعده می‌داد. برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات جهان، در آثار گورکی، چشم‌اندازهای تکامل اجتماعی آن‌چنان‌که خود نویسنده به‌طور ذهنی دریافته بود، با حرکت عینی تاریخ و تکامل اجتماعی مطابقت می‌کرد (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۱۷). این حرکت عینی تاریخ و تکامل اجتماعی در رمان *مادر* و دیگر رمان‌های حزبی به‌وضوح مشهود است و چنان‌که گذشت: توده و طبقهٔ محروم علیه طبقهٔ بالاتر برمی‌خیزد. این خیزش طبقاتی از مهم‌ترین عنصرهای جهان‌بینی سوسیالیستی است؛ چراکه طبقهٔ اجتماعی نقش بسیار مهمّی در تحولات تاریخی و آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند. گروه‌هایی که هدف عمل و آگاهی آنان، ساخت‌آفرینی کل جامَعه و درنتیجه، ساخت‌آفرینی مجموعهٔ روابط میان انسان‌ها و روابط انسان‌ها با طَبیعت است. این گروه‌ها همان طبقات اجتماعی هستند که زیربنای جهان‌بینی را نیز فراهم می‌کنند (لنار، ۱۳۷۷: ۸۵).

در رمان *مادر*، علاوه بر نکات بالا، اذعان به سوسیالیست‌بودن توسّط شخصیت‌ها و حرف‌های ایدئولوژیک آن‌ها با محور مقابله با سرمایه‌داری و مالکیت خصوصی، تأکیدی است بر محتوا و حزبی‌نویسی این اثر: «در بین افرادی که از شهر می‌آمدند، دختری بلند ... بود که ساشنکا نام داشت. او بود که برای اولین‌بار با صدایی محکم و خشن گفت: "ما سوسیالیست هستیم"» (گورکی، ۱۳۹۲: ۵۸). پاول نیز در خلال یکی از خطابه‌هایش به تشریح این اصطلاح می‌پردازد: «ما سوسیالیست هستیم؛ یعنی دشمن مالکیت خصوصی که...» (همان: ۴۴۴).

شخصیت‌های مبارز این رمان می‌کوشند تا توده را بیدار کنند و به حرکت وادارند؛ ریبین: «خودم به تنهایی میرم و توده رو تحریک می‌کنم. باید توده خودش برای فتح آزادی قیام کنه. اگه بتونه بفهمه روزنه‌ای پیدا خواهد کرد» (همان: ۱۴۵).

دیگر عنصر حزبی‌نویسی این رمان، خواندن کتاب‌های ممنوعه است؛ کتاب‌های آگاهی‌بخش، عافیت‌سوز، همه‌فهم و تأثیرگذاری که توده را در راه آزادی روانهٔ مرگ کند :

> کتاب‌هایی به من بده که آرامش رو از خواننده سلب کنه. زیر کلهٔ مردم باید جوجه‌تیغی گذاشت. به کسانی که نشریه‌ها رو براتون می‌نویسن بگو که برای بچه دهاتی هم بنویسن! به سبکی انشا کنن

> که مثل آب جوی دهات رو آبیاری کنه تا کشاورزان پس از خواندن اون‌ها بدون زمزمه به‌سوی مرگ روانه بشن. مرگ رو با مرگ باید پاسخ داد. پس باید مرد تا مردم زنده بشن. باید هزاران نفر بمیرن تا میلیون‌ها نفر روی زمین حق حیات پیدا کنن. مردن آسونه، فقط کاش مردم احیا می‌شدن، کاش فقط برمی‌خاستن (همان: ۲۰۷)!

اعضای حزب باید در راه مبارزه از همه‌چیز خود بگذرند؛ از جان و مال و حتّی احساس. از این رو، ازدواج مانعی است در راه مبارزه و نباید به این مانع تن داد: «برای توده فقط آینده مهمه و هرچیزی که مانع می‌شه ما به آیندهٔ خودمون و توده فکر کنیم، باید از میان برداشته بشه» (همان: ۶۹).

نکتهٔ حزبی دیگر، ارائهٔ تفسیری خوشبینانه در اثر است. تصویر پیروزی و وعدهٔ آزادی در آینده: «روزی می‌آید که تمام ملل سر بلند کنند و فریاد بزنند: بس است! دیگر این زندگی را نمی‌خواهیم! و آن‌وقت کاخ قدرت رؤیایی کسانی که تنها به اتکای حرص و آز خود قوی هستند، فرو می‌ریزد. زمین از زیر پای آن‌ها جدا می‌شود و دیگر نمی‌دانند به چه چیزی تکیه کنند» (همان: ۲۹۲).

ساختار کلّی رمان *چگونه فولاد آبدیده شد؟* نیز بر اساس آموزه‌های سوسیالیسم نوشته شده‌است و نویسنده می‌کوشد تا افکار ذهنی خود را به متن تحمیل کند و به خورد خواننده دهد:

> وظیفهٔ ما این است که به‌طور خستگی‌ناپذیری ایده‌ها و شعارهای خود را در آگاهی آن‌ها جایگزین سازیم. حزب توجّه کلیهٔ زحمتکشان را به هر حادثهٔ نوینی معطوف خواهد داشت. ما یک سلسله میتینگ، مجالس مشورتی و کنگره برپا خواهیم کرد... به‌خاطر بسپارید که لنین می‌گفت: ما پیروز نخواهیم شد اگر میلیون‌ها و میلیون‌ها زحمتکش را به مبارزه نکشیم (آستروسکی، ۱۳۵۷: ۱۱۸).

در این رمان هم فراوان از اصطلاحات حزبی بهره گرفته می‌شود: «پاول کم‌کم داشت می‌فهمید که سرتاپای این کلاف احزاب گوناگون با اسامی زیبا... همه دشمنان پرکینهٔ کارگران‌اند و تنها یک حزب است که انقلابی و تزلزل‌ناپذیر است و برعلیه کلیهٔ ثروتمندان مبارزه می‌کند و آن حزب بلشویک‌هاست» (همان: ۶۹). در این رمان نیز حزب و اندیشهٔ حزبی از همه‌چیز بالاتر است؛ حتّی از عاطفه و عشق؛ برای نمونه، پاول در جواب پرسش تونیا که آیا دوستیشان پایان یافته‌است، می‌گوید:

> من حالا آن پاولوشایی که سابق بودم، نیستم. من برایت شوهر بدی نمی‌شدم اگر به عقیدهٔ تو، قبل از همه به تو تعلّق داشته و بعد متعلّق به اندیشه‌ام باشم، ولی من اول به اندیشهٔ سوسیالیستی تعلّق خواهم داشت، آن‌گاه به تو و نزدیکان دیگرم (همان: ۱۵۰).

یکی دیگر از خصیصه‌های حزب و حزبی‌نویسی، توجّه به کتاب و مطالعه است و نویسنده، قهرمان مبارز خود را فردی مأنوس با کتاب نشان می‌دهد. بر همین اساس، پاول از همان ابتدای رمان که کارگری است آتشکار، کتاب می‌خواند و این عادت تا پایان داستان با او هست:

> بروشورهای اتفاقی دورهٔ جنگ‌های داخلی، *کاپیتال* (*سرمایه*) مارکس، *پاشنهٔ آهنین* و چند کتاب دیگر در این قفسه جمع شده بود. کورچاگین رمان *اسپارتاک* را پیدا کرد. در دو شب آن را به پایان رسانده، کتاب را به قفسه برگرداند و در ردیف کتاب‌های ماکسیم گورکی گذارد» (همان: ۲۱۶).

مؤلفهٔ حزبی دیگر در این اثر آن است که نویسنده علی‌رغم نشان‌دادن دشواری‌ها و بحران‌های بی‌شمار، به کلّیت اثرش تصویری خوشایند می‌بخشد. در این اثر کارگران بدبخت و محروم، پس از اتحاد و انقلاب، خود صاحب قدرت و شوکت می‌شوند:

> صد و شصت‌میلیون نفر جمعیت ملّت کبیری که برای اولین‌بار صاحب سرزمین بی‌کران و ثروت‌های طبیعی آن شده بودند، با کار قهرمانی، اقتصاد ملّی را که در اثر جنگ ویران گشته بود، احیا می‌کرد. کشور محکم و نیرومند می‌شد. دیگر دودکش‌های بی‌دود کارخانه‌هایی که تا همین اواخر بی‌جان و متروک و عبوس بودند، دیده نمی‌شد» (همان: ۲۸۳).

در این رمان، پاول قهرمان داستان است؛ پیشرفت و ترقّی معنوی و مادی او بر خوشایندی اثر می‌افزاید. درحقیقت، *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، الگو و آیندهٔ خوشبینانه‌ای است که آستروفسکی برای کارگران و تودهٔ محروم سراسر جهان به تصویر می‌کشد.

احمد محمود هم در *همسایه‌ها* می‌کوشد تا تصویر و تصوّری از آموزه‌ها و اندیشه‌های حزبی ارائه کند. در این رمان چنان‌که گذشت، جلوه‌های مبارزاتی و حماسی زندگی توده‌ها و طبقه‌های پایین به تصویر کشیده شده‌است. در اثنای روایت نیز به‌وضوح، برخی از اصطلاحات مارکسیستی از زبان شخصیت‌ها ذکر شده‌است: «به این میگن جبر تاریخ...» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۶۹۱). همچنین نویسنده می‌کوشد تا با ترسیم تصویری خوشایند، جامعهٔ سوسیالیستی را نمونهٔ متکامل جامعه‌ای ایدئال معرّفی کند؛ جامعهٔ بی‌طبقه‌ای که در سایهٔ جهان‌بینی مارکسیستی بنا شده‌است: «اگه به حکم تاریخ، نفت باید تو یه مملکت ملّی بشه، فقط باید در جنوب ملّی بشه؟»، «اگه جهان‌بینی مارکسیستی داشتی هیچ‌وخ این حرفو نمی‌زدی...» (همان: ۱۷۰).

فعالیت‌هایی که خالد در این رمان انجام می‌دهد، الگویی است برای مخاطبان

حزبی؛ کارهایی چون نقل‌وانتقال و مطالعهٔ کتاب‌های ممنوعه، دریافت روزنامه‌های حزبی و پخش‌کردن آن میان کارگران نساجی، فداکاری در راه خلق، برگزاری جلسات مخفی، اعتصاب‌کردن در کارخانه، برگزاری میتینگ در میدان‌های شهر، گذر از عشق دختر سیاه‌چشم و... .

برجسته‌ترین عنصر حزبی‌نویسی در رمان *چشم‌هایش*، در خدمتِ حزب بودنِ هنر است. علوی در پی مطالعهٔ *کاپیتال* مارکس و *الفبای* کمونیسم بوخارین در محفلِ ارانی اعتقاد دارد که هنر انعکاسی از زندگی اجتماعی است و تنها کسانی که منافع طبقاتیشان با سیر و پیشرفت جامعه مخالف است و همه‌چیز را ثابت و تغییرناپذیر می‌خواهند، به انکار این اصل برمی‌خیزند. او تأکید می‌کند که «هنرمند در وهلهٔ آخر یک محصول اجتماعی بوده، روحیهٔ او و روحیهٔ آثار او محکوم قوای اقتصادی دورهٔ او هستند... و هنرهای بزرگ آن‌هایی هستند که عمیقاً در توده‌های مردم نفوذ کرده‌اند» (علوی، ۱۳۸۲: ۲۷۰ـ ۲۷۱)؛ از این‌رو، هنرمند و الگوی حزبی‌ای که علوی در رمان *چشم‌هایش* خلق می‌کند، نقّاشی است مبارز، متعهّد و دغدغه‌مند؛ او که بزرگ‌ترین نقّاش ایران در صدسالِ اخیر و هنرمندی معروف و مشهور در سطح جهان بود –به گونه‌ای که یک نقّاش بزرگ ایتالیایی به اسم استفانو شرحی در تمجید او می‌گوید (علوی، ۱۳۸۹: ۱۰۸)؛ با وجود التماس‌های پی‌درپی رجال تراز اول جامعه، هرگز تابلویی از صورت آن‌ها نمی‌ساخت، در صورتی که تصویر آقارجب، نوکرش را بارها کشید و تابلوهای "خانه‌های رعیتی" و "جشن کشف حجاب" را در نهایت اعجاب و دقّت آفرید. او رهبر مبارزان ضد استبداد ایران بود:

> به خود می‌گفتم: "بالاخره جنبشی ضد استبداد در ایران دارد جان می‌گیرد و مرکز این نهضت آن‌طوری که خداداد به من فهمانده بود، در اروپاست و من رابط تشکیلات ایران خواهم بود و آن کسی که دارد نهضت را اداره می‌کند ماکان است (همان: ۱۳۷)".

استاد، هنرمندی است پخته و رنج‌کشیده که هنرش را فدای انسانیت می‌کند: «چگونه من می‌توانستم این مرد زیبا و پخته و محرومیت‌کشیده را با آن بچه‌ننه‌های ایرانی مقیم پاریس مقایسه کنم؟... این مرد با استعداد، این مرد ستمدیدهٔ سرسخت که هنرش را فدای انسانیت می‌کرد» (همان: ۱۴۷). او نیز به‌سان قهرمانان رمان‌های حزبی، پایبندی به اصول حزب را از هر چیز دیگری مهم‌تر می‌داند: «برای استاد هیچ‌چیز جنبهٔ شخصی نداشت، حتّی ندای دلش را هم مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌داد و اگر با اصولی که به آن‌ها پایبند بود، سازگار نمی‌آمد، این ندا را هم خفه می‌کرد» (همان: ۱۶۹)؛ از این‌روست که اصلاً به جمال و زیبایی فرنگیس اهمیت نمی‌دهد و علی‌رغم این‌که آن دختر برای جلب و جذبِ او، مرارت‌ها و ناملایمت‌های بسیاری را تجربه می‌کند، امّا استاد به عشقِ او تن نمی‌دهد.

مؤلفهٔ حزبی دیگر در این رمان، ترسیم امید و ارائهٔ تصویری خوشبینانه در اثر. حقیقت

این است که در روساخت ماجرا، مبارزان اصلی این رمان، یعنی روشنفکران در پایان ماجرا، به ناامیدی و یأس دچار می‌شوند (حسن‌پور آلاشتی و منصور لکورج، ۱۳۸۷: ۱۶۷ـ ۱۶۸)؛ امّا فردفرد آن‌ها در طول مبارزه به پایان خوش‌بین هستند؛ برای مثال، خداداد که جوانی رنجور و بیمار است و بورسیه‌اش نیز قطع شده، با اینکه در اسف‌بارترین صورت ممکن به‌دنیا آمده و زندگی کرده‌است، امیدش به مبارزه را از دست نمی‌دهد و این‌گونه خوشبینی خود را برای فرنگیس وصف می‌کند:

> خودم می‌دانم که عمر من زیاد طولانی نیست. چند سال دیگر بیشتر زندگی نخواهم کرد. امّا خوشبخت هستم. برای من یقین است که کاری دارم انجام می‌دهم. در عرض ده سال دیگر اقلاً صدها بچهٔ مسلول نجات پیدا خواهند کرد. این مرا خوشبخت می‌کند. این لذّتی است که از مبارزه نصیب من می‌شود (علوی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

استاد ماکان هم علی‌رغم همهٔ مصیبت‌ها و بگیروببندهای حکومت هرگز امیدش را به مبارزه و آزادی از دست نداد:

> او خوش بود به این‌که دارد فداکاری می‌کند. او امیدوار بود و لذّت می‌برد. هنگامی که دلهره داشت، موقعی که روزها رفیقان او را به ادارهٔ سیاسی می‌بردند و دستبندشان می‌زدند و وزنه به بیضه‌های آن‌ها آویزان می‌کردند، آیندهٔ مردمی را که دوستشان داشت، در نظر می‌آورد و از این شکنجه و عذاب به نفع خودش، به نفع ایدئال خودش بهره می‌برد (همان: ۱۷۸).

۳ـ ۳ـ تیپ‌آفرینی و دگردیسی شخصیت‌های رمان

تیپ‌سازی یکی از مؤلفه‌های رمان‌های رئالیست سوسیالیستی است و در آن‌ها، هر شخصیّت علاوه بر اینکه ویژگی‌های خاصّ خود را دارد، توصیف‌کنندهٔ قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته (گلشیری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۳۵) و هنگامی که نویسنده‌ای در اثر خود به‌جای یک شخصیّت دارای فردیّت، یک تیپ را هدف انتقاد قرار می‌دهد، در حقیقت از اوضاع اجتماعی خاصّی انتقاد می‌کند که باعث پیدایش این تیپ شده‌است (کریمی مطهّر و اکبرزاده، ۱۳۹۲: ۶۵)؛ از این‌رو، هریک از اشخاص حاضر در رمان *مادر*، نماد و نمایندهٔ صنفی از اصناف جامعه و بازتابانندهٔ ویژگی‌های تیپیک طبقاتی و اجتماعی خود است:

تیپ پاول: تیپ مبارزان و قهرمانان بی‌باکی است که در راه هدف و حقیقت (سوسیالیستی) و آزادی و نجات توده قدم برمی‌دارند و جان و جوانی خود را صرف این مسیر می‌کنند. او نمایندهٔ جوانان پیوسته به حزب و انقلاب است. همچنین دگردیسی در فکر و شخصیت پاول و گرایش او از روزمرّگی به ذهنیت سیاسی کاملاً مشهود است. او در ابتدای داستان و پس از مرگ ولاسف به راه پدر (مست‌کردن،

عربده و چپق‌کشیدن و...) می‌رود (روزمرّگی)؛ امّا در ادامه با درایت، نوازش‌ها و اخطارهای به‌موقع و اثرگذار مادر تغییرِ رویه می‌دهد. از آن پس پاول دیگر:

> هیچ‌گاه نه به ماهیگیری رفت و نه برای خود تفنگی خرید؛ امّا از شیوهٔ زندگی که مختص پسرهای جوان هم‌سن و سال خود بود، به کلی روگردان شد. دیگر کمتر به شب‌نشینی‌ها می‌رفت و یکشنبه‌ها هم هیچ‌گاه مست و لایعقل به خانه برنمی‌گشت (همان: ۲۹).

در واقع، دگردیسی پاول در رمان *مادر*، منتهی می‌شود به دگردیسی شخصیت تودهٔ محروم: مادر «حالا که می‌دید چین‌هایی از تفکر و خشم بر چهره‌ها نقش می‌بندد... خوشحال بود... خوشحال می‌شد از این که مردم تشنهٔ چیز تازه‌ای هستند و این تغییر را نتیجهٔ کار پسرش می‌دانست (همان: ۳۴۱).

تیپ پلاگی (مادر): نماد افراد عاشقِ انقلابی، جسور و جان‌نثار (زنی که شب‌نامه پخش می‌کند!)، رنج‌کش و زجردیده، میهن‌دوست و حتّی خودِ وطن، سرسخت، مهربان و مادر همهٔ خلقِ مبارز است. نیلوونا که تا پیش از تغییر و تحوّل ذهنی، زن ستم‌دیده و مظلومی بود که خواندن و نوشتن نمی‌دانست و به‌قدری از شوهر دائم‌الخمرش کتک خورده بود که گذشته را به یاد نمی‌آورد، پس از دستگیر و زندانی‌شدن پسرش، خطر می‌کند و دست به کارهای سیاسی می‌زند. او به مرور خواندن و نوشتن می‌آموزد، کتاب‌ها و نشریات ممنوعه را جابه‌جا می‌کند و تا پایان داستان ضمن ادامه‌دادن به فعالیت‌های سیاسی، در پی کشف حقیقت است. روزی که پسرش محکوم به تبعید می‌شود و خودش نیز به سبب فعالیت‌های ضد حکومتی و پخش‌کردن بیانیه‌ای که در واقع، نطق پسرش در روز دادگاه بوده‌است، گیر می‌افتد، ناسزا می‌شنود و لگد می‌خورد، فریاد عصیان سر می‌دهد که: «با دریای خون هم نمی‌توان حقیقت را خاموش کرد» (همان: ۴۹۰).

تیپ پاول در رمان *چگونه فولاد آبدیده شد؟*: نماد افرادی از طبقهٔ فرودست و محروم است که شجاع، قوی و جان‌سخت‌اند و در راه حزب و مبارزه از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کنند. خود پاول هم هنگام صحبت با ریتا در خصوص اقتدایش به کتاب *اوود*، از تیپ شخصیتی خودش می‌گوید:

> من طرفدار مطلب اساسی اوود هستم، طرفدار دلیری، طاقت و تحمّل بی‌حد و حصر این تیپ انسانی هستم که می‌تواند مصائب را تحمّل کرده، بدون این‌که نزد هرکسی به آن تظاهر کند. من طرفدار چنین تیپ انقلابی‌ام که نفع فردی در مقابل نفع عمومی در نظرش بی‌اهمیت است (آستروسکی، ۱۳۵۷: ۲۸۰).

او مبارزی کوشا، خستگی‌ناپذیر، فداکار، پیگیر و وجودی حل‌شده در ساختار حزب است و اصلاً برای زنده‌ماندن حزب نفس می‌کشد. بارها زخمی می‌شود و

آسیب می‌بیند، گلوله می‌خورد، چند بار تا مرز مردن پیش می‌رود، فلج می‌شود، کور می‌شود؛ امّا خودش را نمی‌بازد و دست از مبارزه نمی‌کشد: «نمی‌شود مرا از حزب جدا و دور ساخت. تنها مرگ مرا از صف کار و مبارزه خارج خواهد کرد» (همان: ۳۰۴). همهٔ این صفات ماحصل اندیشه‌های انقلابی و دگردیسی شخصیت پاول است؛ زیرا پیش از آنکه به حزب بپیوندد و مراحل تعالی را طی کند، به الواتی و اوباش‌گری معروف بود؛ برای مثال، زمانی که هفت‌تیر گماشتهٔ آلمانی دزدیده شد، ویکتور لشچینسکی به پدرش گفت: «ممکن است همسایگان، به‌خصوص پاول کورچاگین پسرهٔ لات این کار را کرده باشد» (همان: ۳۰) و حتّی خودش هم به این صفات اذعان دارد؛ آنجا که تونیا از او می‌خواهد به باغ آن‌ها برود، پاول به او می‌گوید: «پدرتان می‌گه چرا این لات بی‌سروپا را به خانه آورده‌ای» (همان: ۴۹).

تیپ خالد در رمان *همسایه‌ها*: نماد افراد معترض و مبارزی است که علیه سلطهٔ سرمایه‌داری و اقتصاد بیمارگونهٔ جامعهٔ خود قیام می‌کنند. او در جریان رمان دچار دگردیسی در عقاید می‌شود و در پایان داستان با شخصیت ابتدایی خود بسیار فاصله دارد؛ به دیگر بیان، قهرمان در این فرایند به لحاظ ذهنی و به تبع آن رفتاری، در شخصیت اصلی و عمدتاً راوی و نیز گرایش راوی از روزمرگی به ذهنیت سیاسی دچار تغییر می‌شود (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۰۵)؛ شخصیتی که در ابتدای داستان نخست در آغوش بانوی زردنبو به‌سر می‌برد و بعد همخوابهٔ بلورخانمی می‌شود که نفسش داغ داغ بود، به یاری و راهنمایی دوستان جدید و روشنفکرش از روزمرگی و خواسته‌های تنی عبور می‌کند و پا به دنیای آرمان و اتّحاد و مبارزه می‌گذارد.

بدیهی است که در این رمان‌ها، تیپ‌های دیگری نیز وجود دارند که به سبب محدودیت محدودهٔ مقاله از ذکر آن‌ها پرهیز شده‌است. یکی از آن تیپ‌ها در رمان *مادر*، ناتاشاست. او نماد افرادی از طبقهٔ مرفه و سرمایه‌دار است که دچار تحوّل فکری می‌شود و دل از مرتبت و جایگاه والای خانوادگی خود می‌کَند، به سوسیالیست‌ها می‌پیوندد و در کنار مردم محروم به مبارزه می‌پردازد:

> پدرش خیلی ثروتمنده. آهن‌فروشه و چندین خانه داره. از وقتی که ناتاشا وارد این مسائل شده، پدرش اونو از خونه بیرون کرده. اون در ناز و نعمت بزرگ شده و حالا می‌بینی که مجبوره هفت کیلومتر پیاده راه بره؛ آن هم تک‌وتنها در این شب تاریک (گورکی، ۱۳۹۲: ۵۳)!

همین تیپ را در رمان *چشم‌هایش* می‌بینیم. فرنگیس زنی زیبا و ثروتمند از طبقهٔ اعیان و ملاک است که در ابتدای رمان، زندگی آسوده و بی‌بندوباری دارد و حتّی سوت یک جوانک ولنگار از زیر پنجره، می‌تواند او را به عالم بی‌عاری بکشاند! امّا پس از آشنایی با خداداد و سپس استاد دچار تحوّل می‌شود و دست به انجام کارهای سیاسی و انقلابی می‌زند:

از همان ماه دوم کارهای زیادی به من رجوع می‌کرد. من با ذوق و شوق بی‌آن‌که کمترین ترس به خود راه بدهم، آن‌ها را انجام می‌دادم. به من دستور داد که ماشین‌نویسی یاد بگیرم... یاد گرفتم. سه هفتهٔ تمام روزی هفت ساعت کار کردم... وقتی ماشین‌نویسی یاد گرفتم، نامه‌ای به من داد و از من خواهش کرد که پانصد نسخه از آن رونویس کنم (علوی، ۱۳۸۹: ۱۵۴).

۳ـ ۳ـ دین‌گریزی و ارائهٔ تفسیری مادی

سوسیالیست‌ها معتقدند که نه‌تنها وجود خدا مورد تردید است؛ بلکه یقین دارند که خدایی وجود ندارد و این عقیدهٔ متافیزیکی که قائل به خدایی غیر مادی است، خرافی است (صادقی، ۱۳۵۵: ۴۵). در نگاه آن‌ها، مذاهب چیزی بیش از ارگان‌هایی ارتجاعی نیستند که کاربردی به‌جز دفاع از استثمارشدنِ توده‌ها ندارند (LENIN, 2011: 41). آن‌ها به‌دنبال ریشهٔ مادی مسائل‌اند و سبب بدبختی طبقهٔ فروتر را عمدتاً در مسائلی چون سرمایه‌داری و سرمایه‌داران، افراد طبقهٔ برتر و بورژواها، روحانیان مذهبی و... می‌بینند. در رمان گورکی، مادر که انسانی خداباور است، علی‌رغم تأیید و تحسین فعالیت‌های حزبی جوانان، نگرانی‌اش از بی‌خدایی آن‌ها را ابراز می‌دارد و هنگام بحث با آندری به او می‌گوید: «برای من خیلی ناگوار که شما به خدا اعتقادی ندارین» (گورکی، ۱۳۹۲: ۱۳۵) و مأموران حکومتی نیز همین مسأله را مستمسکی قرار می‌دهند برای سرکوبی مبارزان: «به خدا اعتقاد ندارن و مردم رو به چاپیدن همهٔ کلیساها تشویق می‌کنن» (همان: ۳۶۷).

سوسیالیست‌ها دین و متافیزیک را ساختهٔ طبقهٔ حاکم برای تحمیق طبقهٔ محکوم می‌دانند. برده‌دار برای درنیامدن صدای برده‌ها، طبقهٔ فئودال برای پیشگیری از اعتراض رعیت‌ها و طبقهٔ بورژوا برای ممانعت از انقلاب کارگران، ضرورت ایجاد عاملی فرهنگی، برای تثبیت وضع موجود را ناگزیر دانستند و آن عامل عبارت بود از دین و مذهب؛ برای مثال، مسیحیت برای توجیه وضعیت بغرنج محرومان می‌گوید: این شرایطی هست که خواست خداست و کسی نمی‌تواند آن را تغییر دهد. این طبیعی است که یکی فقیر باشد و یکی غنی. در رمان *مادر*، «کشیش ده به ریبین می‌گوید: «توده باید زجر بکشه، تسلیم و توکّل داشته باشه و هرچه بیشتر نماز بخونه تا خداوند قوهٔ تحمّل همه‌چیز رو بده» (همان: ۲۸۰).

در رمان *چگونه فولاد آبدیده شد؟*، این خصیصه بیشتر با ارائهٔ تصویری ناپسند از کشیش و مخالفت با کنش‌ها و منش‌های او صورت می‌گیرد: «مرد فربهٔ گوشتالو که ردایی به تن و صلیب سنگینی به گردن داشت، نگاه تهدیدآمیزی به شاگردها افکند. چشمان کوچک شریر او گویی در هر شش نفر... نفوذ می‌کرد. بچّه‌ها با ترس و لرز به مرد رداپوش می‌نگریستند» (آستروسکی، ۱۳۵۷: ۳). کشیشی فربه و گوشتالو با چشمانی شریر! اوست که پاول را به‌خاطر پرسشی که در ذهنش بود، به دیوار

کوبید و در نهایت هم برای همیشه از مدرسه اخراجش کرد. نکتهٔ مهم دیگری که از متن داستان برمی‌آید، این است که کشیش اساساً مخالف و دشمن حزب است. در طی داستان و در جریان قیامی که قرار بود توطئه‌چینان علیه حزب صورت دهند؛ امّا با درایت مبارزان خنثی شد، نویسنده کشیش و خانوادهٔ او را نه‌تنها در ردیف توطئه‌چینان قرار می‌دهد؛ بلکه بازداشت‌کردن او و فرزندانش را مایهٔ آرامش خاطر و برطرف‌شدن اضطراب می‌داند: «از قیام جلوگیری شد... در همان شب در شپتوکا کشیش واسیلی را با دختران و کلیهٔ هم‌قطارانش بازداشت کردند. اضطراب برطرف شد!» (همان: ۱۷۳).

این نقش را در رمان *همسایه‌ها*، حاج‌شیخ‌علی دارد که نماد روحانیان و مبلغان دینی است. او که دستش مثل دنبه نرم و شکمش مثل طبل است، به‌مثابهٔ افراد مفت‌خور، تن‌پرور و به تعبیر محمّدِ میکانیک "شکم‌گنده" است و حتّی می‌شود گفت: شکم‌باره؛ چراکه خود را به زور مهمان اوساحداد می‌کند و با وقاحتی که از شأن یک روحانی به‌دور است، از کم‌بودن گوشت در غدا خرده می‌گیرد. حاج‌شیخ‌علی نگاه خوبی به کسب دانش ندارد: «درس‌خوندنِ زیاد آدمو از دین به‌در می‌کنه» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۹۰) و... .

موضوع دیگر در رفتار ساکنان خانهٔ دنگال، خاصه در رفتارهای اوساحداد، پدر خالد، پایبندی به خرافات و امور متافیزیک است. او که کسب‌وکارش حسابی کساد شده‌است، به‌جای فکرکردن و انجام کار منطقی، وقت خود را بیهوده صرف خواندن و رعایت دستورات متافیزیکیِ کتاب *اسرار قاسمی* می‌کند.

در رمان *چشم‌هایش* هم می‌خوانیم: «کاش مانند مادرم ابله به دنیا آمده و ابله در کربلا مجاور می‌شدم» (علوی، ۱۳۸۹: ۸۴). این جمله، نمایندهٔ نگرش فرنگیس (و درواقع، خود علوی) به دین و انسان‌های مذهبی است. در این رمان، مادرِ فرنگیس نماد انسان‌های مذهبی است؛ زنی منفعل و بی‌اراده که بود و نبودش کمترین تأثیری حتّی در فضای خانه ندارد و اساساً زنی است سنّتی و اُمُل که با هنر، مخصوصاً با نقّاشی که در اسلام حرام اعلام شده‌است، رابطه‌ای ندارد: «مادرم که زن مؤمن و مقدّسی بود و نقّاشی را حرام می‌دانست» (همان: ۷۸). سلایق و علایق این زن چندان برای فرنگیس جالب و جذاب نیست و فرنگیس همواره با طنزی تلخ دربارهٔ مادرش حرف می‌زند: «مادرم از آنِ دنیای دیگری بود. کتاب دعا، سرِ جانماز، تسبیح، قلیان و شاهزاده عبدالعظیم و قم او را در زندگی راضی می‌کرد. خوشش می‌آمد با خاورسلطان و امین‌الحاجیه و خانم عرفان بنشیند، قلیان بکشد و غیبت کند» (همان: ۱۰۵).

به‌سبب بدیهی‌بودنِ این نکته که رمان‌های مزبور برپایهٔ عنصر "رئالیسم" نگارش یافته‌اند، از پرداختن به این عنصر و مؤلفه در این آثار خودداری شد. تأمّلی در شواهد ذکرشده از هر رمان برای اثبات این اصل کفایت می‌کند.

نتیجه

پس از انقلاب اکتبر (۱۹۱۷) و ظهور مکتبی جدید با عنوان رئالیسم سوسیالیستی در شوروی، شیوهٔ رمان‌نویسی نوینی شیوع یافت که در آن سخن از ظلم سرمایه‌داران بورژوا، فضیلت طبقهٔ پرولتاریا و خوشبختی‌شان در سایهٔ حکومت و نظارت سوسیالیستی بود. این مکتب به سبب وجود عناصر فرهنگ سوسیالیستی در بین فرهنگ‌های ملّی مختلف، در میان برخی کشورها رواج پیدا کرد و در ایران نیز با ظهور و فراگیری حزب توده، نویسندگان بزرگی کوشیدند تا به تأثیر از مختصات مکتب رئالیسم سوسیالیستی داستان‌های خود را بنویسند. در این مطالعه کوشش شد تا به‌صورت موردی و خاص، مهم‌ترین مؤلفه‌های مشابه و مشترک مکتب رئالیسم سوسیالیستی در رمان‌های روسی (*مادر* و *چگونه فولاد آبدیده شد؟*) و ایرانی (*همسایه‌ها* و *چشم‌هایش*)، بررسی و تبیین شود. بر این اساس، مؤلفه‌های سوسیالیستی‌ای چون توجّه به توده و خیزش طبقهٔ فرودست، حزبی‌نویسی (بهره‌گیری از اصطلاحات حزبی، خواندن کتاب‌های ممنوعه، گذشت از عاطفه و فداکاری در راه خلق، ارائهٔ تصویری خوشایند از آیندهٔ (حزب و طبقهٔ محروم) در اثر، تیپ‌آفرینی و دگردیسی شخصیت‌های رمان، دین‌گریزی و ارائهٔ تفسیری مادی از پدیده‌ها در اثر، در رمان‌های فارسی به تأسی از رمان‌های روسی مشاهده می‌شود؛ مؤلفه‌هایی که تا پیش از ظهور حزب توده و آشنایی نویسندگان ایرانی با افکار چپ، در رمان‌های فارسی وجود و نمود ندارد. با این حال، این‌گونه نیست که این تأثیرپذیری به‌صورت کامل و به اصطلاح نعل‌به‌نعل اتفاق افتاده باشد؛ بلکه ظهور اندیشه‌های سوسیالیستی با عنایت به زمینه‌های فکری و فرهنگی ایرانی، با تغییراتی همراه بوده‌است و این نحله در قالب یک فرهنگ واژگانی جدید بازتولید می‌شود؛ برای مثال، درحالی‌که در رمان‌های روسی صحبت از امت پرولتاریاست و مبارزان اصلی از طبقهٔ دهقان و کارگر هستند، در رمان *چشم‌هایش* زن راوی، از طبقهٔ "برخوردار و مرفه" جامعه است و طبقهٔ محروم در هیأت "نوکری" بروز می‌یابد که استاد تصویرش را می‌کشد.

منابع

آستروسکی، نیکلای الکسویچ. (۱۳۵۷). *چگونه فولاد آبدیده شد؟*. ترجمهٔ بهرام، تهران: طوفان.

احمدی، علی‌اکبر؛ دارابی، سهیلا. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی اندیشهٔ پسااستعماری در رمان *ذاکرةالجسد* احلام مستغانمی و همسایه‌ها». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ بیست‌وچهارم. شمارهٔ ۲، ۳۰۷ـ ۳۳۴.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۹۳). *داستان‌شناخت ایران: نقد و بررسی آثار احمد محمود*. تهران: نگاه.

العاکوب، عیسی. (۱۳۷۴). *تأثیر پند پارسی بر ادب عرب: پژوهشی در ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ عبدالله شریفی‌خجسته، تهران: علمی و فرهنگی.

باقری فشخامی، محمّدرضا. (۱۳۸۷). «وظیفهٔ مطبوعات». *چیستا*، شمارهٔ ۲۵۶، ۸۸ـ ۹۲.

بشیری نهنجی، زهرا. (۱۳۹۵). «بررسی رئالیسم سوسیالیستی در رمان‌های *دن آرام* اثر شولوخف و *کلید* اثر محمود دولت‌آبادی». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی. دانشگاه مازندران.

حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ منصور لکورج، سهراب. (۱۳۸۷). «درون‌مایهٔ سیاسی‌ـ اجتماعی رمان *چشم‌هایش*». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی و اجتماعی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، ۱۵۸ ـ ۱۷۰.

خزائل، حسن. (۱۳۸۴). *فرهنگ ادبیات جهان*. تهران: کلبه.

دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۵۸). *نقد آثار بزرگ علوی*. تهران: فرزانه.

رضایتی کیشه‌خاله، محرم؛ جلاله‌وند آلکامی، مجید. (۱۳۹۳). «تاریخ‌باوری و اسطورهٔ رهایی در رمان‌های رئالیسم سوسیالیستی ادبیات فارسی». *نقد ادبی*، سال سوم، شمارهٔ ۲۷، ۲۹ـ ۶۷.

روله، یورگن. (۱۳۹۱). *ادبیات و انقلاب (نویسندگان روس)*. ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، تهران: نی.

ریتزر، جرج. (۱۳۸۲). *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

زرشناس، شهریار. (۱۳۸۹). *پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی؛ دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن*. چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌های اسلامی.

ساچکوف، بوریس. (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم*. ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی، تهران: تندر.

سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. جلد اول، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

طبری، احسان. (۱۳۸۵). «دربارهٔ انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی هنر». در *مجموعه مقالات نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، به‌اهتمام نورالدین نوری، تهران: اسطوره، ۱۲۹ـ ۲۷۴.

عبود، عبده؛ حمدود، ماجده؛ السیدی، غسان. (۲۰۰۱). *الأدب المقارن، مدخل نظریه و دراسات تطبیقیه*. دمشق: مطبعه قمحه اخوان.

عسگری حسنکلو، عسگر؛ شهبازی، آرزو. (۱۳۹۳). «نقد تطبیقی رمان *مادر* ماکسیم گورکی و همسایه‌های احمد محمود». در *مجموعه مقالات دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی*، دانشگاه رازی کرمانشاه، شهریور.

علوی، بزرگ. (۱۳۸۲). *در خلوت دوست: نامه‌های بزرگ علوی به باقر مؤمنی*. تدوین باقر مؤمنی، تهران: عطایی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹). *چشم‌هایش*. چاپ دهم، تهران: نگاه.

غنیمی‌هلال، محمّد. (بی‌تا). *الأدب المقارن*. القاهره: دارالنهضه مصرللطّبعوالنّشر.

کریمی مطهر، جان‌الله؛ اکبرزاده، ناهید. (۱۳۹۲). «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی

معاصر». *ادب فارسی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱، ۵۹ـ ۷۱.
کفافی، عبدالسلام. (۱۳۸۲). *ادبیات تطبیقی: پژوهشی در باب نظریه و ادبیات شعر روایی*. ترجمهٔ سیّدحسین سیّدی، مشهد: به‌نشر؛ انتشارات آستان قدس رضوی.
کمی، یعقوب و دیگران. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی عناصر داستانی دو رمان *سال‌های ابری* و *مادر*». در مجموعه *مقالات کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی*، گرگان، موسسه فرهنگی نسیم موعود.
کوچکیان، طاهره؛ قربانی، خاور. (۱۳۸۹). «بازتاب اجتماع و رئالیسم سوسیالیستی در *سال‌های ابری*». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، دورهٔ ۵۳. شمارهٔ ۲۲۰، ۸۵ـ ۱۰۵.
گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). *باغ در باغ* (مجموعه مقالات). چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
گورکی، ماکسیم. (۱۳۸۲). *مادر*. ترجمهٔ علی‌اصغر سروش، تهران: هیرمند.
گویارد، ماریوس فرانسوا. (۱۹۵۶). *الأدب‌المقارن، أصوله، تطوره و مناهجه*. قاهره: دارالمعارف.
لنار، ژاک. (۱۳۸۳). «جامعه‌شناسیِ ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن». در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات* (مجموعه مقالات)، گزیده و ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
محمود، احمد. (۱۳۵۷). *همسایه‌ها*. چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
نفیسی، سعید. (۱۳۱۵). «ماکسیم گورکی». *مهر*، سال چهارم، شمارهٔ ۴، ۲۴۹ـ ۲۵۷.
نوروزی، مهناز. (۱۳۹۶). «تأثیر انقلاب اکتبر روسیه و جنبش‌های کمونیستی بر ادبیات فارسی و داستان‌نویسان ایرانی». *فرهنگ امروز*، شمارهٔ ۱۹، ۷۹ـ ۸۱.
وفایی، محبوبه. (۱۳۸۳). «نگاهی به کتاب خاطرات بزرگ علوی». *کلک*، شمارهٔ ۱۵۰، ۲۷ـ ۲۸.
ولک، رنه. (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
ولک، رنه؛ وارن، آوستین. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحّد، تهران: علمی و فرهنگی.
هادی، روح‌الله؛ عطایی، تهمینه. (۱۳۸۸). «مبانی زیبایی‌شناختی رئالیسم سوسیالیستی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، شمارهٔ ۶۴، ۱۲۵ـ ۱۴۸.
Abboud, Abdo, Majdada Hamdoud and Ghassan Al-Sidi. (2001). *Contemporary Literature, Interventions of Theory, Texts, and Comparative Studies*. Damascus: Brotherhood Press.
Ahmadi, Ali Akbar and Soheila Darabi. (2019). A Comparative Study of Postcolonial Thought in the Novel of Zakira Al-Jasd Ahlam Mostaghani and Neighbors. *Research of Contemporary World Literature*, 24, 334-307.
Al-Akub, Jesus. (1995). *The effect of Persian advice on Arabic literature; A Research in Comparative Literature, translated by Abdullah Sharifi Khojasteh*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.
Alavi, Great. (2003), *In the Privacy of a Friend: Alavi's Great letters to Baqir Momeni*, compiled by Baqir Momeni.Tehran: Atai Publishing Institute.
Alavi, Great. (2010). *Her Eyes* (10th ed.). Tehran: Negah Publishing Institute.
Asgari Hassankoloo, Asgar and Arezoo Shahbazi. (2014). Comparative Critique of the Novel by Maxim Gorky's Mother and Neighbors Ahmad Mahmoud, The Second

National Conference on Comparative Literature of Razi University of Kermanshah.
Astrosky, Nikolai Aleksovich. (1978*). How did Steel Melt?* (Bahram, trans.). Tehran: Toofan.
Bagheri Fashkhami, Mohammad Reza. (2008). *The Duty of the Press. What*? 256, pp. 92-88.
Dastghib, Abdul Ali (1979). *Critique of Alavi's great works*. Tehran: Farzaneh.
Faithful, beloved. (2004). A Look at the Book of Alavi's Great Memoirs, *Kelk*. 150, 28-27.
Hadi, Ruhollah and Tahmineh Atai. (2011). Aesthetic Foundations of Socialist Realism, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Moallem University. 64, 148-125.
Hasan, khazael. (2005). *World Literature Culture*. Tehran: Cottage Publishing.
Hassanpour Alashti, Hossein and Sohrab Mansour Lekourj. (2008). The Socio-Political Theme of His Eyes Novel. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 170-158.
Hilal, Mohammad GhanimiBita. *The Literature of the Ccomparisons*. Cairo: Dar Egypt Movement for Printing and Publishing.
Ishaqian, Javad. (2014). *History of Iran, Critique of Ahmad Mahmoud*. Tehran: Negah.
Kafafi, Abdul Salam (2003). *Comparative Literature: A Research on the Theory and Literature of Narrative Poetry* (Seyed Hossein Seyed.Mashhad, trans.). Astan Quds Razavi Publications.
Karimi Motahar, Janullah and Nahid Akbarzadeh. (2013). Reflection of Russian Critical Realism in Contemporary Persian Literature, *Journal of Persian Literature*. 3 (1). 71-59.
Lenin,V. I.(1943). Collected Works. *International Affairs Review Supplement*, 11, 1 March.
Nowruz, Mahnaz. (2017). The Impact of the October Revolution in Russia and the Communist Movements on Persian Literature and Iranian Novelist, *Journal of Culture Today*. 19, 81-79.
Rezayati Kishekhaleh, Muharram and Majid Jalalahvand Alkami. (2014). History of Belief and the Myth of Liberation in the Novels of Socialist Realism in Persian Literature. *Literary Criticism*. Year 3. 27, 67-29.
Ritzer, George. (2003). *Theory of Sociology in Contemporary Times* (Mohsen Thalasi, trans.). Tehran: Elmi.
Rolle, Jürgen. (2012). *Literature and Revolution (Russian writers)*. Ali Asghar Haddad (trans.). Tehran: Ney.
Sachkov, Boris. (1983). *History of Realism.* (Mohammad Taghi Faramarzi, trans.).

Tehran, Thunder.

Seyed Hosseini, Reza. (2008). *Literary Schools (*Vol.1). Fifteenth Edition.Tehran: Negah.

Tabari, Ehsan. (2006). On Criticism and the Nature of Art and the Beauty of Art, in the First Congress of Iranian Writers. By Noureddin Nouri. Tehran: Myth. Pp. 274-129.

Velek, René and Austin Warren. (1994). *Literary Theory* (Zia Movahed, trans.). Tehran: Scientific and Cultural.

Zarshenas, Shahriar. (2010). *An Introduction to Literary Approaches and Schools (Book.2) From the Age of Realism to Postmodern Literature*. (2nd ed). Tehran: Institute of Islamic Culture and Thoughts.

Zhdanof, A. A. (1997). Soviet Literature – the richest in ideas: the most advanced In Lawrence and Wishart. *Soviet Writers Congress 1934.* literature.

A Comparative Study of Elements of Socialist Realism in Persian and Russian Novels (Case Study: *Mothers, How the* Steel *Was Tempered, Neighbors, and Her Eyes*)

Elham Farzam[1]
Masood Rouhani[2]
Farzad Baloo[3]
Ahmad Ghanipour Malekshah[4]

Abstract

Persian and Russian socialist realist literary works can be comparatively studied for their differences in language as well as the historical encounter between literatures of the two countries. The goal of this paper is to draw on the French school of comparative literature to study the influence of the Russian socialist realism on Persian literature with a focus on four famous Persian and Russian novels, that is, Maxim Gorki's *Mother* (1906), Nikolai Ostrovsky's *How the* Steel *Was Tempered* (1936), Bozorg Alavi's *Her Eyes* (1952) and Ahmad Mahmoud's *Neighbors* (1974). According to the results, the most important elements of socialist realism in the two Persian novels are: attention to the masses and the rise of the lower class, partisanship, typification, metamorphosis of the characters and apostasy, elements that did not exist in Persian novels before the emergence of Tudeh Party of Iran and the familiarity of Iranian writers with leftist ideas.

Keywords: *Her Eyes*, *How the* Steel *Was Tempered*, Mother, *Neighbors*, Socialist Realism.

[1]Ph.D. Student, Department of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Mazandaran, Babolsar, Mazandaran elhamfarzam99@gmail.com
[2] Associate Professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences University of Mazandaran, Iran m.rouhani@umz.ac.ir
[3]Associate Professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences University of Mazandaran, Iran f.baloo@umz.ac.ir
[4]Associate Professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature, Faculty of Humanities and Social Sciences University of Mazandaran, Iran a.ghanipour@umz.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۱۸۳-۲۰۷
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4578.1048

مطالعه بینارشته‌ای اقتباس سینمایی «تک‌درخت‌ها» از هوشنگ مرادی‌کرمانی

مریم اسماعیلی[۱]

چکیده

یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، مطالعه ارتباط میان ادبیات و سینماست. این پژوهش از منظر ادبیات تطبیقی و با رویکردی بینارشته‌ای به بررسی چگونگی فرایند اقتباس از داستان «تک‌درخت‌ها» (نوشته هوشنگ مرادی‌کرمانی) و اقتباس فیلمی این داستان (به کارگردانی سعید ابراهیمی‌فر) می‌پردازد. هدف مقاله، بررسی و تحلیل تغییراتی است که در فرایند اقتباس رخ داده‌است. چارچوب نظری این تحقیق براساس نظریه اقتباسی از لیندا هاچن است. از نظر هاچن اقتباس فرایندی کنش‌گرانه و معناآفرین است که اقتباس‌گر در جایگاه خواننده با متن وارد تعامل می‌شود. برایند این خوانش، تفسیری خلاقانه است که برساخته ذهنیت اقتباس‌گر است. براین اساس، معیار ارزیابی اقتباس سینمایی، وفاداری نیست. در این مقاله نشان می‌دهیم چرایی و چگونگی روایت خاص سعید ابراهیمی‌فر در مقام کارگردان و اقتباس‌گر، اثری مستقل از داستان «تک‌درخت‌ها»ی مرادی می‌آفریند که تفاوت‌های چشمگیری با متن نوشتاری مبدأ دارد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، لیندا هاچن، «تک‌درخت‌ها»، مرادی کرمانی، خلاقیت.

[۱] دانش آموخته گرایش ادبیات تطبیقی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
Maryam.esmaili89@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷

مقدمه

از مطالعـاتِ اقتبـاس می‌تـوان به‌مثابـه یکـی از حوزه‌هـای پژوهـش در ادبیـات تطبیقـی[1] نـام بـرد. ادبیـاتِ تطبیقـی در چنـد دهـه اخیـر بـا ارائـه خوانشـی نـو از اقتبـاس[2] و بازتعریـفِ مفاهیـم اقتبـاس، در حـوزه بینارشـته‌ای، سـهم بسـزایی در شناسـاندن جایـگاه واقعی و رسـالتِ فرهنگ‌سَـاز اقتباس‌هـا، بـه‌دور از هرگونـه یک‌سـویه‌نگری و رفتارهـای سـوگیرانه داشته‌اسـت.

مطالعـاتِ اقتبـاس به‌عنـوان یکـی از حوزه‌هـای پژوهـش[(1)] در ادبیـات تطبیقـی «بـا سـایر حوزه‌هـای پژوهـش ایـن رشـته مشـترکات بسـیار دارد و درنتیجـه ترسـیم مرزهـای متمایـز میـان آن‌هـا ناممکـن اسـت» (انوشـیروانی، ۱۳۸۹: ۲۳)؛ به‌طوری‌کـه مطالعـات اقتبـاس، هـم از حیـث تأثیرپذیـری از آثـار دیگـر، شـاخه‌ای از پژوهش‌هـای تطبیقـی محسـوب می‌شـود و هـم از ایـن نظـر کـه ادبیـات را در ارتبـاط و پیونـد بـا سـایر شـاخه‌های دانـش و هنـر بشـری از جملـه سـینما قـرار می‌دهـد، به‌عنـوان حـوزه‌ای جدیـد و این‌بـار بـا رویکـردی بینارشـته‌ای[3] در عرصـه پژوهش‌هـای ادبیـات تطبیقـی نـو مطـرح می‌شـود و «مطالعـه اقتباس‌هـای سـینمایی آثـار ادبـی کـه حـوزه پژوهشـی جدیـدی در ادبیـات تطبیقـی نـو اسـت، بـا سـرعت فزاینـده‌ای در مراکـز آکادمیـک دنیـا در حـال رشـد اسـت» (همـان، ۱۳۹۲: ۶).

امـروزه ماهیـت بینارشـته‌ای ادبیـات تطبیقـی همـگام بـا پیشـرفت‌های روزافـزون الکترونیکـی، منجـر بـه گسـترش حوزه‌هـای پژوهشـی جدیـد و بسـزایی شـده اسـت؛چراکه «در عصـر جهانی‌شـدن و فناوری‌هـای رو بـه رشـد دیجیتالـی، ادبیـات تطبیقـی بـا ایجـاد ارتبـاط بـا سـایر رشـته‌های علـوم انسـانی؛ماننـد سـینما، تلویزیـون... ، نقاشـی، موسـیقی...، بـار دیگـر بـر اهمیـت و نقـش بنیادیـن علـوم انسـانی در پیشـرفت و توسـعه پایـدار صحـه می‌گـذارد» (همـان، ۱۳۸۹: ۱۷).

در حقیقـت، همسـو بـا تحـولات نظـری دهـه ۱۹۶۰ بـه این‌سـو کـه رویکردهـای نـو بـا تشـکیک دربـاره مرزهـای سـنتی میـان متـون، مفهومـی تـازه از متـن بـه مثابـه «متنیـتِ همه‌جانبـه یـا نوشـتار جامـع» (ایبرمـز،۱۳۸۷: ۳۴۷) ارائه‌دادنـد، ادبیـات تطبیقـی نیـز در چارچـوب مکتـب آمریکایـی، مفهـوم فرامرزنگـری در مطالعـه ادبیـات را توسـعه بخشـید. از ایـن‌رو ایـن نحلـه نویـن ادبیـات تطبیقـی بـا ماهیتـی فراملـی، فرازبانـی و فرافرهنگـی و ایسـتاری بینارشـته‌ای مبتنـی بـر نظریـه هنـری رمـاک، چشـم‌انداز تـازه‌ای را در مقابـل تطبیق‌گرایـان گشـود و حوزه‌هـای پژوهشـی جدیـدی را فراسـوی حـدود و ثغـور ادبیـات و در ارتبـاط بـا سـایر هنرهـا از جملـه سـینما ایجـاد کـرد. چنان‌کـه در تعریـف رمـاک[4]

[1] ComparativeLiterature
[2] Adaptation
[3] Interdisciplinary
[4] Henry Remak, *Comparative Literature, Its Definition and Function*

از ادبیات تطبیقی، ادبیات را در کنار «سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (فی‌المثل: فلسفه، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و معماری) و جز این‌ها ...» می‌بینیم (۱۳۹۱ :۵۵).

در این میان کسانی چون لیندا هاچن با ورود به حوزه ادبیات و سایر هنرها، ابعاد این حوزه را گسترش دادند و به تئوری‌سازی پرداختند؛ بنابراین با توجه به این‌که یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی بررسی ارتباط میان ادبیات و سایر هنرهاست، این پژوهش بر آن است تا با رویکردی بینارشته‌ای و از منظر ادبیات تطبیقی ارتباط میان داستان "تک‌درخت‌ها" را به‌مثابه یک متن نوشتاری با اقتباس سینمایی این داستان‌ها به‌مثابه متنی دیداری در طی فرایندی به‌نام اقتباس مورد بررسی قرار دهد.

هدف، اهمیت و محدوده پژوهش

هدف از تألیف این مقاله، بررسی چرایی و چگونگی روایت خاص ابراهیمی‌فر از داستان "تک‌درخت‌ها"ی مرادی کرمانی در قالب فیلم و از منظر ادبیات تطبیقی است. نگارنده بر آن است تا از منظر ادبیات تطبیقی و خارج از روش‌های تطبیق به معنای مقایسه و ارزش‌گذاری‌های گفتمان وفاداری، چگونگی فرایند اقتباس از متنی نوشتاری (داستان "تک‌درخت‌ها" از مرادی‌کرمانی) را به متنی دیداری- شنیداری (فیلم اقتباسی "تک‌درخت‌ها") بررسی کند؛ بنابراین بیش از آنکه ارزش‌گذاری وفادارانه و تطبیق‌های سلسله‌مراتبی و برتری‌جویانه اهمیت یابد؛ چرایی و چگونگی تفسیر سعید ابراهیمی‌فر از چهار داستان کوتاه "تک‌درخت‌ها" در کانون توجه این مقاله قرار می‌گیرد و ما در این چهارچوب نظری برای تحلیل تطبیقی فیلم اقتباسی از موضوع وفاداری صرفاً به‌عنوان ابزار و وسیله‌ای برای کشف فرایند اقتباس بهره می‌گیریم.

ابراهیمی‌فر برای اقتباس به سراغ مرادی کرمانی به‌عنوان موردِ توجه‌ترین نویسنده در حوزه اقتباس‌های سینمایی می‌رود که توانسته است در طول تاریخ سینمای ایران، یکی از پررنگ‌ترین نقاط پیوند میان ادبیات و سینما را رقم بزند. مرادی کرمانی نویسنده‌ای مطرح و شناخته‌شده در سطح ایران و جهان است و قلمرو مخاطبان این نویسنده از مرزهای جغرافیایی ایران فراتر رفته و آثار او به زبان‌های بسیاری ترجمه شده‌است و جوایز متعدد داخلی و بین‌المللی را به خود اختصاص داده‌است و می‌توان از او به‌عنوان اولین نویسنده ایرانی نام برد که جایزه بزرگی همچون "هانس کریستین اندرسن" را در سال ۲۰۱۴ از آنِ خود کرده‌است و به تازگی بار دیگر از سوی مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان، نامزد جایزه "آسترید لیندگرن" (Alma)۲۰۲۱ شده‌است.

او از جمله نویسندگانی است که داستان‌هایش دستمایه بسیاری از اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی قرار گرفته و توانسته‌است پل ارتباطی میان ادبیات و سینما

را علی‌رغم تمامی بُعد و فاصله‌ای که میان این دو رسانه افتاده‌است، حفظ کند و همواره داستان‌هایش به‌مثابه نقطه عطفی در تاریخ مشترک میان ادبیات و سینمای ایران مورد توجه سینماگران بوده و هست. اقبال زیاد کارگردانان مختلف به آثار او برای اقتباس تا جایی است که ما شاهد ۱۹ فیلم سینمایی و ۳ سریال تلویزیونی و ۲ اقتباس انیمیشنی از روی آثار او هستیم و می‌توان از دهه هفتاد با ۱۰ اقتباس سینمایی، به‌عنوان پُراقتباس‌ترین دهه نام برد که اقتباس سعید ابراهیمی‌فر (۱۳۷۹) هم از جمله این اقتباس‌ها در این دهه پرکار به‌شمار می‌رود. علاوه بر مقبولیت و اقبال آثار مرادی‌کرمانی در میان کارگردانان، پذیرش آثار مرادی‌کرمانی در میان جمع کثیری از مخاطبان علاوه بر آنکه مسیر اقتباس را پرچالش می‌سازد، ضمانت خوبی برای پذیرش از سوی مخاطبان است.

پیشینه تحقیق

آثار مقتبس از داستان‌های مرادی‌کرمانی به‌عنوان تلاقی‌گاهِ ادبیات و سینما همواره موضوع پژوهش‌های بسیاری از جمله پژوهش‌های تطبیقی قرار گرفته‌است؛ اما آنچه در این میان، تحقیق حاضر را متمایز می‌کند، یکی به‌لحاظ موضوع و دیگری از نظر روش تحقیق است؛ به‌طوری‌که در میان اقتباس‌های فیلمی از آثار مرادی‌کرمانی، تحلیل داستان «تک‌درخت‌ها» و اقتباس سینمایی مأخوذ از این داستان، برای اولین‌بار است که موضوع پژوهش قرار می‌گیرد و همچنین موضوع این پژوهش برای اولین‌بار با رویکردی بینارشته‌ای و مبتنی بر روش تحقیق در ادبیات تطبیقی بررسی می‌شود؛ اما آنچه در تحلیل فیلم‌های اقتباسی بسیار حائز اهمیت است و البته اغلب در پژوهش‌های تطبیقی در حاشیه می‌ماند، عبور از مرحله مقایسه و تحلیل فیلم بر اساس معیارهای نقد وفادارانه است؛ چراکه در غیر این صورت آنچه ارائه می‌شود چیزی جز داوری و نقد جانب‌دارانه و ارزش‌گذاری بدون داشتن معیاری مشخص و نهایتاً اکتفاکردن به تطبیق در مفهوم مقایسه و تقلیل پژوهش‌های اقتباسی تا سرحد مطالعات رقابتی و منازعات بینارسانه‌ای نخواهد بود.

چارچوب نظری و روش تحقیق پژوهش

حوزه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی با گره‌خوردن به مطالعات بینارشته‌ای وسعت قابل ملاحظه‌ای یافته و خارج از هرگونه نگرش‌های سلسله‌مراتبی توانسته‌است قلمروهای جدیدی را برای پژوهش‌های تطبیقی به ارمغان آورد که از این میان می‌توان به بررسی اقتباس‌های سینما از ادبیات اشاره کرد. روش تحقیق در این مقاله مبنی بر چهارچوب نظری ادبیات تطبیقی به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات بینارشته‌ای تعریف می‌شود و نگارنده در این پژوهش بر آن است تا از منظر ادبیات تطبیقی، چرایی و چگونگی فرایند اقتباس را بررسی کند؛ چراکه آنچه اهمیت دارد تفسیر کارگردان است؛ زیرا «خود تفاسیر درست همانند متن مورد تفسیر خلاقانه و مهم‌اند» (برسلر، ۱۳۸۹: ۱۴۶) بر این اساس آنچه که در یک فرایند اقتباس اتفاق

می‌افتد این است که اقتباس‌گر در طی خوانشی تنگاتنگ از متن و به دور از هرگونه رفتارهای منفعلانه و مصرفی مبنی بر ارائه بازتاب و رونوشتی از متن اولیه، فعالانه با متن وارد تعامل می‌شود و دست به تفسیر متن می‌برد؛ از این‌رو اقتباس «دیگر به‌عنوان تکرار اثر دیگری تلقی نمی‌شود... و ما با یک بازخوانی یا رونوشت و بازنویسی روبه‌رو نیستیم» (Casetti, 2008: 82) و اقتباس به‌عنوان فرامتنی متأثر اما مؤثر و خلاقانه معرفی می‌شود که به‌عنوان یک بینامتن و با ساختاری از «تکرار همراه با تغییر» (Hutcheon, 2006: 142) است و تغییر، بخش ناگزیر اقتباس است چرا که «تطبیق‌دادن و اقتباس‌کردن هم در سینما و هم در ابعاد بیولوژیکی این کلمه به معنای تغییر می‌باشد» (Boozer, ۲۰۰۶:۱۷۶) و می‌توان از آن به‌عنوان یک تکرار خلاقانه و یا بنابر تعبیر دادلی اندرو[1] به‌عنوان یک «آفریده زیبایی‌شناختی جدید[2]»(۲۰۰۸: ۱۹۲) نام برد که برایند تعامل اقتباس‌گر با متن در بافت گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی است. هم‌سو با همین دیدگاه، استم[3] نیز اقتباس را «مجموعه‌ای از مفاهیمی همچون خوانش[4]، ازنونگاری[5]، نقد[6]، ترجمه[7]، تغییر[8]، استحاله[9]، بازآفرینی[10] و احیا[11]» (۲۰۰۵: ۲۵). معرفی می‌کند.

بدین‌ترتیب آنچه در این میان به‌عنوان امری مغفول دوباره احیا می‌شود نقش اقتباس‌گر به‌عنوان ادارک‌کننده متن است که همان‌طور که هاچن می‌نویسد «ابتدا مفسر و سپس خالق» (۲۰۰۶: ۱۸) است. به تعبیر اسنایدر[12] «اقتباس، رابطه پدر- فرزندی است یا رابطه مادر- فرزندی، بچه فراتر از والدینش حرکت می‌کند از وجود آن‌ها نشأت گرفته و ممکن است آن‌ها را قبول نداشته باشد» (۲۰۱۱: ۱۵۰)؛ بنابراین موضوع بحث این مقاله انطباق مابه‌ازایی تصویری با متن نوشتاری نیست؛ بلکه تحلیل و چرایی فیلمی است که از صافی ذهن کارگردان در جایگاه خواننده متن عبورکرده و به عرصه‌ای برای نمایش تفسیر او بدل شده‌است.

اقتباس‌گر/ کارگردان

مطابق نظریه هاچن، «دلایل عمیقاً شخصی، فرهنگی، یا حتی تاریخیِ اقتباس‌گران در انتخاب یک اثر خاص، برای اقتباس و نیز انتخاب روشی معین برایَ انجام آن، باید

[1] Dudley Andrew
[2] new aesthetic creation
[3] Robert Stam
[4] Reading
[5] Rewriting
[6] Critique
[7] Translation
[8] Metamorphosis
[9] Transmutation
[10] Recreation
[11] Resuscitation
[12] Mary H. Snyder

از طریق نظریه اقتباس، به‌طور جدی مورد توجه و واکاوی قرارگیرد» (Hutcheon, 2006: 95)؛ از این‌رو بررسی کارنامه هنری کارگردان و بررسی چرایی اقبال او به داستان‌های مرادی‌کرمانی می‌تواند اولین گام در بررسی چرایی و چگونگی روایت خاص سعید ابراهیمی‌فر در مقام اقتباس‌گر باشد.

در ابتدا باید بدانیم هاچن با درنظرگرفتن اقتباس به‌عنوان فرایندِ خوانش، نقش قابل توجه و بسزایی را برای اقتباس‌گر به‌مثابه کسی که قرائت و تفسیری نو از متن ارائه می‌دهد، قائل می‌شود. او فعل اقتباس‌کردن را منسوب به یک نفر نمی‌داند و بر این باور است که اقتباس برایند فعالیت مجموعه‌ای از نقش‌های مختلفی است که توسط یک نفر؛ یعنی کارگردان مدیریت می‌شود. او در این‌باره می‌نویسد:

این کارگردان است که بیشترین مسئولیت را برای شکل و تأثیر کلی کار دارد؛ چراکه در تولیدات نمایشی مانند: سینما، علایق، سلایق و سبک‌های موردنظر کَارگردان چیزهایی هستند که در کار برجسته‌اند. احتمالاً همه کارگردان‌ها باید حداقل اقتباس‌کننده‌های بالقوه درنظرگرفته شوند (همان: ۸۴).

بدین‌ترتیب آخرین و مؤثرترین حلقه این زنجیره، کارگردان است که طی فرایند خوانش از متن منبع، تفسیری خلاقانه از متن ارائه می‌دهد و می‌توان از او به‌عنوان «نیروی خلاق فیلم» (Snyder, 2011: 74) نام برد؛ به‌طوری‌که «در پایان ممکن است که فیلم از لحاظ تأکید و تمرکز، هم از فیلمنامه و هم از متنی که مورد اقتباس قرار گرفته خیلی متفاوت‌تر باشد» (Hutcheon, 2006: 83) و اینجاست که نقش کارگردان به‌مثابه یک اقتباس‌گر، برجسته خواهد شد؛ زیرا کارگردان همان فردی است که طی فرایند خوانش از متن منبع با دخالت زاویه دید خود، اثر اقتباس را از آن خود می‌کند و هر کارگردان در جایگاه خواننده متن اقتباس‌شده، بسته به ذهنیت و پیش‌متن‌های خاص خود می‌تواند اجراهای متفاوتی را به‌نمایش بگذارد؛ پس اقتباس‌گر بر مبنای نقش کنش‌گرانه و معناسازی که ایفا می‌کند، متن منبع را تحت تمکن خود می‌آورد و اثر اقتباسی، دیگر یک بازگویی مقلدانه نیست؛ بلکه به‌عنوان «تفسیری خلاقانه/ خلاقیتی تفسیری[1]» (همان) از متن منبع به‌شمار می‌رود و این خلاقیت در اقتباس تا اندازه زیادی متأثر از «روحیات و مهارت اقتباس‌کننده» (همان: ۸۴) است و کشف این روحیات و مهارت‌های کارگردان در پذیرش اثر از سوی مخاطبان، نقش مهمی خواهد داشت. «اگر مخاطب بداند که هنرپیشه‌ای قبلاً در انواع خاصی از فیلم‌ها بازی می‌کرده یا کارگردانی انواع خاصی از فیلم‌ها را می‌ساخته‌است، این آگاهی بینامتنی او، ممکن است در تفسیرش از اقتباسی که می‌بیند تأثیر بگذارد» (Hutcheon, 2006: 126).

کارنامه هنری ابراهیمی‌فر مبین دو موضوع است: اول سبک و سیاق روایت‌گری

[1] Cerative Interpretation/ Interpretive Creation

او کـه کامـلاً نمادگرایانـه و شـاعرانه اسـت و دوم فیلمنامه‌هایـی کـه ارائـه داده از دو حالـت خـارج نشده‌اسـت؛ یعنـی فیلمنامه‌هـا یـا بـه مرحلـه سـاخت نمی‌رسـیدند و یـا اگـر هـم تولیـد می‌شـدند فرصـت اکـران پیـدا نمی‌کردنـد و یـا اگـر مثـل فیلـم "نـار و نـی[۲]" فرصـت اکـران می‌افتنـد، جـز در بیـن مخاطبیـن خـاص، اقبـال عمـوم مـردم را بـه همـراه نداشـت.

از نظـر هاچـن «اقتباس‌گـران وقتـی تصمیـم بـه اقتبـاس می‌گیرنـد دربـاره اینکـه چـه اثـری یـا رسـانه‌ای را بـرای اقتبـاس برگزیننـد دلایـل شـخصی خودشـان را دارنـد» (۲۰۰۶: ۹۲).

ابراهیمی‌فـر در دهـه هفتـاد، در میـان ایـن سـرخوردگی‌ها و ناکامی‌هـای هنـری و شـرایط نابسـامان شـغلی، بـا داسـتان‌هایی از هوشـنگ مرادی‌کرمانـی روبـه‌رو می‌شـود کـه به‌نوعـی هم‌صـدای احـوالات و احساسـات آن روزهـای اوسـت و ایـن حـس نزدیکـی و همانندی و البتـه نـام هوشـنگ مرادی‌کرمانـی به‌عنـوان نویسـنده‌ای مطـرح و پرمخاطـب کـه داسـتان‌هایش پررنگ‌تریـن نقطـه همـکاری میـان ادبیـات و فیلـم را شـکل داده‌اسـت و اینکـه نویسـنده، آشـنا بـا لحـن و بیـان سـینما و تصویـر اسـت و یـا اینکـه همـکاری خوبـی بـا کارگردان‌هـا در پشـت صحنـه بـرای سـاخت فیلـم از داسـتانش داشته‌اسـت و مجموعـه‌ای از تمـام ایـن شـرایط کـه می‌توانـد ضمانـت کار تولیـد فیلـم باشـد؛ پذیـرش و اقبالـی را نسـبت بـه ایـن داسـتان‌ها بـرای کارگـردان ایجـاد می‌کنـد کـه منجـر بـه سـاخت فیلـم "تک‌درخت‌هـا" می‌شـود و کارگـردان در جایـگاه خواننـده ادراک خـود از متـن را، صورتـی عینـی می‌بخشـد.

بحث

فیلـم «تک‌درخت‌هـا» اثـر ابراهیمی‌فـر بـر اسـاس چهـار داسـتان مجـزا، امـا پیوسـته و بـا یـک خـط داسـتانی از مجموعـه داسـتان لبخنـد انـار تهیـه شده‌اسـت و نخسـتین همـکاری مشـترک میـان ابراهیمی‌فـر و مرادی‌کرمانـی اسـت و دومیـن فیلـم بلنـد ایـن کارگـردان به‌حسـاب می‌آیـد کـه پـس از پنـج سـال وقفـه در کار تولیـد، به‌دلیـل بحـران مالـی، نهایتـاً در بیسـت‌وپنجمین جشـنواره فیلـم فجـر روی پـرده رفـت و بعـد از آن هیـچ‌گاه فرصتـی بـرای اکـران عمومـی نیافـت.

فیلـم اقتباسـی «تک‌درخت‌هـا» ایرانـی اسـت و داسـتان‌های اقتباس‌شـده نیـز داسـتان‌هایی فارسـی هَستند؛ از ایـن‌رو ایـن فیلـم در قالـب یـک اقتبـاس بینارسـانه‌ای تعریـف می‌شـود و بررسـی تغییـرات بینافرهنگـی از حـوزه تحلیـل مـا خـارج می‌شـود و موضوعیتـی نـدارد. علی‌رغـم محدودشـدن گسـتره تغییـرات، شـاهد تفاوت‌هـای چشـمگیری نسـبت بـه متـن مبـدأ هسـتیم.

در ابتـدای عنوان‌بنـدی، بعـد از معرفـی شـخصیت‌های اصلـی فیلـم، نـام مرادی‌کرمانـی و ابراهیمی‌فـر را به‌عنـوان فیلمنامه‌نویسـان فیلمـی کـه برگرفتـه از داسـتانی از مرادی‌کرمانـی اسـت، مشـاهده می‌کنیـم. او در جایـگاه یکـی از فیلمنامه‌نویسـان، تمـام دیالوگ‌هـا را

به لهجه کرمانی تنظیم کرده‌است؛ از این‌رو گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها کاملاً منطبق و وفادار به گفت‌وگوهای متن داستان است و حضور نویسنده از پشت کلام شخصیت‌ها به‌خوبی حس می‌شود.

مرادی‌کرمانی در مصاحبه با ایسنا می‌گوید: «تک‌درخت‌ها کار متفاوتی شده و آن را دوست دارم» (۱۳۸۵: بند ۲)؛ اما اکثریت منتقدان بر این باورند که فیلم "تک‌درخت‌ها"، «فیلمی پرتکلف، ملال‌آور و خسته‌کننده و اثری ضدواقع‌گرا... و سرشار از نمادهای ذهنی کارگردان است که در اثر نویسنده وجود نداشته‌است» (موسوی، ۱۳۸۵: بند ۱۱) و «زبان فیلم... تاحدودی الکن و گنگ شده» (دژاکام، ۱۳۸۵: بند ۳). تواضعی بر این باور است که «از این فیلم، به‌هیچ‌وجه نباید شیرینی و روانی داستان‌های مرادی‌کرمانی یا فیلم‌هایی را که پیش از این با اقتباس از نوشته‌های او ساخته شده، انتظار داشته باشید» (۱۳۸۵: بند ۱). با استناد به این ادعاها می‌توان نتیجه گرفت که فیلم "تک‌درخت‌ها" کاملاً مشمول خوانش و تفسیر کارگردان از متن مرادی‌کرمانی شده‌است و به‌عنوان یک محصول، به ساختاری از "تکرار همراه با تغییر" دست یافته‌است. مبتنی بر نظریه هاچن، اقبال این کارگردان به داستان‌های مرادی‌کرمانی با توجه به سبک و سیاق و کارنامه هنری‌اش نکته‌ای است که می‌تواند در پذیرش اثر در بین مخاطبان نقش قابل تأملی داشته باشد و آمدن نام ابراهیمی‌فر در کنار مرادی‌کرمانی می‌تواند یک پیش‌آگاهی برای مخاطب آگاه باشد که با خوانشی متفاوت از روایت مرادی‌کرمانی روبه‌رو خواهد بود و مخاطب این تفاوت را از فضاسازی و چیدمان عناصر دیداری و شنیداری در همان صحنه آغازین فیلم درمی‌ابد.

صحنه آغازین

از همان ابتدا کارگردان با کاربست یک‌سری تمهیدات، مخاطب را متوجه ساخت غیرمتعارف فیلم می‌کند. صحنه آغازین فیلم با نمایی متحرک از بازار کرمان شروع می‌شود و ما در این نما، تصاویری از سبک معماری این بازار را مشاهده می‌کنیم و فیلم‌بردار تعمداً سر دوربین را به سمت فروشندگان و ویترین مغازه و افرادی که در حال رفت‌وآمد هستند، می‌چرخاند؛ درست مثل کسی که در حال فیلم‌برداری با یک دوربین دستی است و این نمای رویِ دست[1] (دقیقه ۱) القاکننده فضایی مستندگونه است. حاشیه صوتی این نما، صدای همهمه بازار و صدای چکش مسگران است که این صدای چکش همان صدا و نغمه‌ای است که در داستان نیز به‌گوش می‌رسد: «از بازار مسگری صدای چکش می‌آمد. تق... تق تق... تق تق تق» (۱۰۷). دست مسگر از طریق نمای زوم شتابدار۲، قاب دوربین را پُر می‌کند و تلفیق این نما با موسیقی کابوس‌واری که ضمیمه این صحنه شده است، فضایی آکنده از وهم و

[1] Hand- help shot
[2] Crash-Zoom

رمز را حاکمیت می‌بخشد و در این زمان، عنوان فیلم بر صفحه‌ای سیاه‌رنگ، نقش می‌بندد: «تک‌درخت‌ها».

در ادامه صحنه‌پردازی، این فضای وهم‌آلود به‌صورت سبک حاکم بر صحنه بروز پیدا می‌کند و از طریق نمای فیکس فریم از بازار کرمان و موسیقی وهم‌انگیزی که به‌نوعی مکمل و تشدیدکننده این فضا است، وجهی برجسته می‌یابد. درواقع فیلم‌ساز از طریق تروکاژ، چیدمانی سیال و معلق میان خیال و واقعیت ارائه می‌دهد و در همان دقایق ابتدایی (دقیقه ۲) مخاطب را در تشخیص دنیای ذهنی و واقعی به‌چالش می‌گیرد و با ابهام‌افکنی، مخاطب را از همان ابتدا متوجه سبک نمادگرا و ذهنیت مبنای فیلم می‌کند. تروکاژ این صحنه، تصویری از موزه‌های مردم‌شناسی را تداعی می‌کند که به‌نوعی موضوع فیلم را به موضوعات مستندوار و در اینجا مستندهای تاریخی نزدیک می‌کند و این نگاه در سراسر فیلم جریان دارد. درحقیقت میان فضای حاکم بر تیتراژ و فضایی که در سراسر فیلم جریان دارد یک نوع هم‌گرایی دیده می‌شود. صادقی این هم‌گرایی را از ویژگی‌های یک تیتراژ خوب می‌داند و در این‌باره می‌نویسد:

از ویژگی‌های یک تیتراژ خوب، هماهنگی فضاسازی بصری و موسیقایی آن با فیلم است. تیتراژ بایستی جنس و ریخت بصری فیلم را مصور کند؛ به‌طوری که دیدن تیتراژ، تداعی‌گر متن فیلم باشد (۱۳۸۷: ۲۸).

کارگردان از همان صحنه آغازین فیلم، مخاطبانش را در جریان سبک خاص و نامتعارف خود در تفسیر از داستان "تک‌درخت‌ها"ی مرادی‌کرمانی قرار می‌دهد و می‌توان گفت تیتراژ به‌وضوح تداعی‌گر بافت بصری و فضای حاکم در سراسر فیلم است.

زبان فیلم

همان‌طور که استم یادآور می‌شود، اقتباس «جابه‌جایی در مکان، زمان و زبان است» (Musser, ۲۰۰۸: ۲۵۰). داستان "تک‌درخت‌ها" هم، با عبور از صافیِ ذهن کارگردان، از شیوه روایت‌گری و زبان نویسنده کاملاً فاصله می‌گیرد و به لحن و زبان کارگردان نزدیک می‌شود؛ از این‌رو در تفسیری که فیلم‌ساز از داستان «تک‌درخت‌ها» ارائه می‌دهد صراحت و سادگی و طنزی که خاص قلم کرمانی است، به فیلم راه پیدا نمی‌کند؛ به‌عنوان نمونه، روایت طنزگونه مرادی‌کرمانی درباره شعر طولانی‌ای که روشن برای حکاکی روی سنگ قبرش سروده و اصرار فخری و ایرج برای برگرداندن نظر اعضای انجمن و شوخی اعضای انجمن با علیرضا نوه روشن، از اینکه قرار است در آینده شاعر شود، همه از متن فیلم حذف می‌شود (۱۳۴ـ ۱۳۷) و جای خود را به زبان استعاری و ذهنی کارگردان می‌دهد که به دیدگاهی سمبولیستی دلالت

می‌کند که «تا حد امکان باید از واقعیت عینی[1] دور و به واقعیت ذهنی[2] نزدیک شد» (حسینی،۱۳۹۴: ۵۶۴).

در فیلم «تک‌درخت‌ها»، اصالت رمز و نماد و ابهام در روایت کاملاً در خدمت نگاه و تفسیر کارگردان است و از قرائت نمادگرایانه او از متن دلالت دارد. زبان مشکل و سخت نمادگرایان در تفسیر نمادگرایانه کارگردان هم بروز یافته‌است و با حذف صحنه‌ها و دیالوگ‌های طنزآمیز نویسنده در روایت فیلم و جایگزینی آن با زبان رمز و استعاره، به‌مراتب پیچیده‌تر و سخت‌تر هم شده‌است. همچنین تا اندازه زیادی تحرک از روایت سلب شده و ایستایی و ریتم کُند و ابهام‌افکنی در روایت تقویت شده‌است. استیلای این روایت‌گری را می‌توانیم در سراسر فیلم ببینیم که به دو مورد؛ یعنی پیرنگ و نماد «تک‌درخت‌ها» اکتفا می‌کنیم.

الف. پیرنگ خواب‌گونه

پیرنگ فیلم تا حد زیادی متأثر از پیش‌فرض‌های ذهنی کارگردان و زبان استعاری فیلم جلو می‌رود و زنجیره علّی و معلولی داستان از طریق تک‌پلان‌ها و سلسله‌ای از نماهای غیرمتجانس تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد؛ زیرا «به نظر سمبولیست‌ها زبان نباید منطقی باشد. زبان سمبولیسم مثل زبان خواب است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۳). این پیرنگ خواب‌گونه نیز تلاشی در جهت صراحت‌زدایی و تمهیدی در جهت رسیدن به ساختاری نامتعارف و ساختارشکن برای شکل‌گیری روایت ذهنی کارگردان است.

بنابر نقلی از هاچن «تدوین می‌تواند با مونتاژ تصاویر نامتجانس، استعارات را به‌تصویر کشد. دوربین می‌تواند با استفاده از جداکردن برخی از عناصر از یک صحنه، نه‌تنها به آن معنی خاصی ببخشد؛ بلکه به آن جنبه سمبلیک بیافزاید» (۲۰۰۶: ۷۱).

نمونه‌ای از این پیرنگ خواب‌گونه را در تک‌پلان‌هایی نامتجانس در دقایق (۱۹: ۴۱/ ۴۵: ۱۶/ ۴۴: ۵۲) می‌توان دید که با ابهام‌افکنی و قطع زنجیره علّی و معلولی در جهت ساختارشکنی، در عین حال قطعاتی ارزشمند از پازل روایت ذهنی و استعاری کارگردان به‌شمار می‌روند و اینجاست که فیلم کاملاً از روایت مرادی‌کرمانی فاصله گرفته و به روایت‌گری خاص ابراهیمی‌فر و تفسیر کارگردان نزدیک می‌شود.

«در فیلم، استعاره می‌تواند در یک نما یا تعدادی نما که موضوع مشترک و وحدت زمانی- مکانی دارند... ارائه‌شود» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۹). نمونه‌ای از این زبان استعاری را در دقیقه ۳۲ و ۳۴ شاهد هستیم. بعد از جروبحث روشن با پسرش، در نمایی بسته، دست‌های فخری، خواهر ایرج را می‌بینیم که سعی‌می‌کند کلاف در هم‌پیچیده‌ای از نخ‌ها را از هم باز کند که استعاره‌ای تصویری از روابط پدر و

[1] objectif
[2] subjectif

تصویر ۳

تصویر ٤، پوستر فیلم (Northwestern University Libraries)

پسر است و با آشتی آن دو، کلاف نخ‌ها درحالی‌که کاملاً مرتب و تفکیک شده‌اند، در نمایی بسته مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر ۱ و ۲)؛ بنابراین در سراسر فیلم، مخاطب با صحنه‌هایی مواجه می‌شود که آشناست؛ اما با زبانی متفاوت. درست همان‌طور که ترنس مک‌نالی می‌نویسد: «علت پیروزی اُپراها و نمایش‌های موزیکال موفق در این است که چگونه هر پدیده و تصویرِ آشنا و مبتنی بر دریافتِ عادت ما را از نو می‌سازند و آن‌ها را تازه جلوه می‌دهند» (۲۰۰۹: ۱۹؛ به نقل از Hutcheon, 2006: 115).

تصویر ۱

تصویر ۲

ب. نماد تک‌درخت

نمود لفظی تک‌درخت در قالب نام داستان و تک‌درختِ قطعه هنرمندان (۱۲۶ و ۱۳۲) و کتاب شعر آقای روشن با نام تک‌درختی در ریگزار و تصویری که روی جلد این دیوان شعر طراحی و توصیف شده‌است؛ (۱۰۵) مقوی مضمون تنهایی و تک‌افتادگی در داستان است که این مضمون در فیلم با ایماژ تک‌درخت پیوند می‌خورد و مبنای خوانش نمادگرایانه و ذهنیت مبنای کارگردان در فیلم قرار می‌گیرد و هربار تماشاگر ترکیبی از تصویر تک‌درخت و موسیقی فیلم را به‌تماشا می‌نشیند، با روایت کارگردان همراه می‌شود که نه‌تنها در زندگیِ شخصیت‌های داستان به‌نوعی جاری و ساری است؛ بلکه روایت‌گر انزوایی استَ که کارگردان نیز در جایگاه خواننده‌ای مفسر با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند.

در روایت داستانی، تطبیق و مشابهتی بین شاعربودگی و درخت و گیاه‌بودگی ایجاد شده‌است؛ چنان‌که در شعرِ پایان داستان می‌خوانیم: «زمین هرگز از شاعر خالی نمی‌ماند/ بگو به دشت‌هایَ خشک/ بگو به نم‌نم باران/ هر بامداد گیاهی می‌روید/ سبز، امیدوار، تنها (۱۳۷). گیاه سبز، امیدوار و تنها با استفاده از صناعت انسان‌انگاری، همان شاعر است و تفسیر کارگردان از این شعر، نقلی از آقای روشن در فیلم است مبنی بر اینکه «مرگ برای یه شاعر زمانیه که دیگه نتونه شعر بگه». درواقع حیات شاعر تا جایی است که ذهنش سترون نشده و باروری فکری داشته باشد. اوج این اتحاد و تطبیق را می‌توان در دقیقه ۰۱:۰۶ در قاب تصویر دوربین ایرج ببینیم که روشن و تک‌درخت، درحالی‌که روشن به حالت یک جسد زیر درخت دراز کشیده‌است، در یک قاب مورد تأکید قرار می‌گیرند و نکته قابل توجه اینجاست که تک‌درخت روایت ابراهیمی‌فر در فیلم، نیمی سبز و نیمی خشک است و کارگردان کارکرد تک‌درخت و مشابهتش با شخصیت شاعری آقای روشن را که حالا توانمندی و رونق شاعری‌اش رو به زوال رفته‌است، به‌طرزی نمادگرایانه دلالت‌مند می‌سازد (تصویر ۳). همسانی و تطبیق بین شاعر و درخت، در پوستر تبلیغاتی فیلم هم دیده می‌شود و این اتحاد کاملاً حفظ شده‌است؛ با این تفاوت که این تک‌درخت برخلاف تمام درختان، به شکلی غیرمتعارف و خلاف‌آمد عادت، برگ‌های رنگارنگ دارد که به طرزی نمادین، گواه نگاه متفاوت کارگردان از نویسنده است و مؤکد این است که ابراهیمی‌فر در این فیلم، تفسیر خاص خود از تک‌درخت را به‌نمایش می‌گذارد (تصویر ۴).

دوگانه سنت و تجدد

بن‌مایه و مضمون اصلی روایت رویارویی مضمون سنت و تجدد است که در لایه زیرین روایت، جاری و ساری است و رویارویی سنت و تجدد را در فضاسازی، کنش بازیگران و کشمکشی میان پدر و پسر شاهد هستیم. ایرج پس ازسال‌ها برای دیدار پدر و خواهرش فخری از فرانسه به ایران برگشته است. او می‌خواهد از لحظه‌لحظه زندگی پدر، از تمام خانه، خانواده و اقوام، کوچه و بازار و بناهای تاریخی کرمان فیلم بگیرد تا موقع برگشت، به‌عنوان یادگاری با خودش ببرد. آقای روشن در همان آغاز، از اینکه تمام زندگی‌اش در قاب دوربین ایرج نقش بسته‌است ناراحت و خشمگین می‌شود و این موضوع را شرم‌آور می‌داند و به‌شدت ایرج را به خاطر این عمل بازخواست می‌کند: «وقتی تو کوچک‌ترین کار مرا، احساس مرا، روی فیلم ثبت می‌کنی آدم حس می‌کند مال خودش نیست، راحت نیست» (۱۱۱). این موضوع در فیلم بسط پیدا می‌کند و شامل سایر شخصیت‌ها نیز می‌شود و می‌بینیم وقتی ایرج لنز دوربین را به‌سمت صورت خاله‌اش می‌گیرد تا از او فیلم بگیرد، خاله صورتش را با چادر می‌پوشاند. ایرج بعد از مدت‌ها زندگی در اروپا، از این فرهنگ فاصله گرفته‌است و به‌عنوان نماینده فرهنگ برون‌گرای غرب در مقابل فرهنگ درون‌گرای شرقی و سنتی، از به‌نمایش‌درآوردن روزمرگی‌هایش در قالب عکس و فیلم معذب

نمی‌شود و به پدر می‌گوید: «دیدید که چقدر ساده از صبحانه‌خوردن بچه‌ها؛ حتی بگومگوی مادرشان با آن‌ها فیلم گرفتم... چرا ما باید از زندگی‌کردن خودمان فیلم نداشته باشیم؟» (۱۱۲ـ ۱۱۳) اما فرهنگ سنتی و درون‌گرای ایرانی که پدر و خانواده ایرج نماینده آن هستند، پذیرای این موضوع نیست. در جایی دیگر از داستان، یک‌بار دیگر این دوگانه سنت و تجدد، موجب تعارض می‌شود و ایرج به‌عنوان نماینده تجدد، رفتار و منش و ظاهر او با ارزش‌های فرهنگ سنتی در تباین قرار می‌گیرد: «خواهر، ایرج را نگاه کرد و گفت: کراواتت را باز کن. ممکن است دم در جلویمان را بگیرند». علیرضا گفت: "دایی‌جان اگر جلویمان را هم نگیرند، کارکنان اینجا از کراوات خوششان نمی‌آید. فکر می‌کنند تو آدم بدی هستی". خواهر گفت: «ما اینجا زندگی می‌کنیم. اینجا کراوات ورافتاده. تو اداره مسخره‌ات می‌کنند". ایرج حرص خورد و کراواتش را با خشم باز کرد» (۱۲۵).

در اینجا خشم و عصبانیت ایرج، درست همان رفتاری است که پدر در مقابل دوربین ایرج، به‌عنوان نشانه تجدد، از خود نشان می‌دهد و مسخره و طردشدن ابزار فشار مشترکی است که از سوی فرهنگ‌ها بر مخالفان اعمال می‌شود. مبتنی بر نظریه اقتباسی هاچن «بعضی اوقات اقتباس‌گران عناصری از متن مورد اقتباس را که ممکن است برای فرهنگ‌شان در زمان و مکان خود، جنجال‌برانگیز و ناهماهنگ باشد، کنار می‌گذارند» (Hutcheon, 2006: 147). در اینجا هم به‌واسطه اینکه بافتار اجتماعی، پذیرای نمایش این پاراگراف در فیلم نیست، تصمیم کارگردان بر حذف این پاراگراف قرار می‌گیرد.

دوگانه عناصر فرهنگی بومی و غیربومی

روایت کارگردان در فضاسازی و صحنه‌پردازی، به‌شدت متأثر از این بن‌مایه سنت و تجدد است. این تقابل سنت و تجدد را در دقیقه ۱۰، با ادبیاتی نمادین می‌بینیم؛ درحالی‌که دوربین فیلم‌برداری به‌عنوان ابزار تجدد در کنار عناصر بومی کرمان در نمایی بسته، از سوی کارگردان مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر۵).

تصویر ۵

در جای‌جایِ فیلم و به طرق مختلف شاهد تأکیدات فیلم‌ساز بر عناصر فرهنگی

و بومی و در کل آداب‌ورسوم و فرهنگ ایرانی هستیم. معماری بومی و خاص خانه‌های شهر کرمان؛ شامل حیاط بزرگ با حوض و باغچه و ایوان، سکوی در ورودی، دیوارهای کاهگلی و درهای چوبی و بزرگ کوبه‌ای که جریان خاص زندگی آن منطقه را به‌تصویر می‌کشد و تعداد زیاد نماهای نزدیک از عناصر فرهنگی بومی در دقایق مختلف (۴۱، ۳۵، ۳۶، ۴۲، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۳۵)، مؤکد این نگاه کارگردان است (تصویر ۶) که زمان قابل توجهی از فیلم را نیز به‌خود اختصاص می‌دهد. از دقیقه ۱۲ تمام مکان‌هایی که ایرج می‌تواند سر بزند، مبتنی بر انتخاب‌های کارگردان است. انتخاب کارگردان از میان آداب و رسومی که ایرج در قاب دوربینش ثبت می‌کند و در داستان غایب است؛ تبرک‌جستن و حاجت‌گرفتن از آرامگاه مشتاق‌علیشاه، یکی از عرفای بنام کرمانی است (۱۸) که نام‌بردن از "مشتاق علیشاه" و اشاره به این باور، موجد بینامتنیتی است که متن فیلم اقتباسی را به عرصه‌ای برای تلاقی و گفت‌وگوی دو متن و حضور هم‌زمان و هم‌جَوار دو روایت بدل کرده‌است و بنابر تعبیر نامورمطلق «با افزوده‌شدن بینا به متنیت، متن دیگر به‌صورت منفرد و مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد؛ بلکه در پرتو ارتباط با متن‌های دیگر به آن توجه می‌شود» (۱۳۸۸: ۷۷). «این متون لزوماً مکتوب نیستند و می‌توانند شامل منابع شفاهی (یا برآمده از سنت‌های شفاهی)؛ مانند اسطوره و باورهای عامیانه هم بشوند» (پاینده، ۱۳۹۲: ۶۳). دلالت‌هایی که با تلمیح به این سنت و باور تبرک‌جستن تداعی می‌شود، با کنش شخصیت فخری در فیلم گره می‌خورد که در تفسیر کارگردان، کنش او تماماً تجسمی از فرهنگ و آداب و رسوم مسلط در این منطقه تعریف می‌شود و مطابق سنت و باور جامعه‌ای که خاستگاه اوست، برای گرفتن حاجتش به بارگاه این عارف تبرک می‌جوید.

التزام کارگردان به تأکیدات بصری بر عناصر بومی و فرهنگی تا جایی است که ابراهیمی‌فر تشخیص می‌دهد دست به تغییر بزند و محل کار شاعران را که در داستان شامل اداره اوقاف و اداره آب و فاضلاب و هواشناسی است، با کارگاه رنگرزی و قالی‌بافی که به‌نوعی معرف مشاغل سنتی کرمان است، جایگزین کند. در تمام طول این صحنه‌ها، گویی که مخاطب به تماشای مستندی تاریخی از شهر کرمان نشسته و یا اینکه در موزه مردم‌شناسی منطقه کرمان قدم گذاشته‌است (۰۱:۰۶ـ ۰۱:۰۹) و تقدیر از این فیلم در بخش نگاه ملی جشنواره می‌تواند حاکی از این فضاسازی فرهنگی و ملی فیلم باشد. موسیقی‌ای که در کنار این صحنه‌پردازی‌ها در سراسر فیلم شنیده می‌شود، موسیقی غربی و غیربومی است که به خواست کارگردان توسط سعید شهرام[۳] در آمریکا تهیه و تنظیم شده‌است. شنیدن این موسیقی در کنار تماشای فرهنگ بومی و المان‌های فرهنگی‌ای که بنابر انتخاب کارگردان، بارها در نمای کلوزآپ مورد تأکید قرار گرفته‌اند، مقوی دوگانه سنت و تجدد است.

شخصیت‌ها

شخصیت‌های داستان در روند خوانش ابراهیمی‌فر ابعاد تازه‌ای یافته‌اند. دقتی

کـه کارگـردان در انتخـاب بازیگـران از خـود نشـان می‌دهـد و تبییـن رفتارهایـی جدیـد بـرای شـخصیت‌ها کـه متأثـر از جهان‌بینـی خـاص اوسـت، بـه شـخصیت‌های داسـتان عمـق و معنـا می‌بخشـد. در ایـن خوانـش، شـخصیت فخـری متأثـر از دغدغه‌هـای فرهنگـی کارگـردان، حیاتـی نـو می‌یابـد و تمـام ابعـاد طنزآمیـز شـخصیت روشـن، جـز در انتخـاب سـعید پورصمیمـی[۴]، به‌عنـوان بازیگـر نقـش روشـن، حـذف می‌شـود و شـخصیت ایـرج متأثـر از دغدغه‌هـای سـینمای شـاعرانه و معناگـرای کارگـردان، ابعـاد جدیـدی می‌ابـد.

الف. شخصیت فخری

فخـری در فیلـم نسـبت بـه داسـتان حضـور پررنگ‌تـر و باورپذیرتـری در جایـگاه دختـر آقـای روشـن و خواهـر ایـرج دارد؛ دلسـوز و حامـی پـدر و بـرادر اسـت و نمونـه یـک زن کامـلاً کرمانـی در معنـای خـاص و یـک زن ایرانـی در معنـای عـام اسـت. شـخصیت او حتـی ظاهـر، لبـاس و لهجـه‌اش بـا عناصـر فرهنگـی ایـن منطقـه گـره می‌خـورد. او پیراهن‌هـای بلنـد و بـه رنـگ روشـن و گلـدار می‌پوشـد کـه یقـه و آسـتین آن سـوزن‌دوزی شده‌اسـت و کامـلاً منطبـق بـا بافـت فرهنگـی و آب‌وهوایـی منطقـه کرمـان اسـت. هم‌چنیـن کنـش او در طـول فیلـم تمامـاً تجسـمی از فرهنـگ و آداب و رسـوم مسـلط در ایـن منطقـه اسـت. او نیـز ماننـد اکثـر زنـان کرمانـی بـا هنـر پتـه‌دوزی آشناسـت و در دقیقـه ۴۱ او را در حـال دوخـت یـک رومیـزی بـرای ایـرج می‌بینیـم کـه بـا خـود به‌عنـوان سـوغات ببـرد؛ یـا وقتـی کـه ایـرج سـرما می‌خـورد انتخـاب او عرقیـات و جوشـانده‌های گیاهـی اسـت؛ هم‌چنیـن زمانـی کـه محمـود، همسـر او بـه سـفر مـی‌رود، مبتنـی بـر آداب فرهنگـی ایرانیـان در بدرقـه مسـافر، کاسـه‌ای آب کـه بـرگ سـبزی در آن شـناور اسـت، پشـت سـر او می‌ریـزد؛ درحالی‌کـه هیچ‌کـدام از ایـن رفتارهـا بـرای شـخصیت فخـری در داسـتان تعریـف نشده‌اسـت. در حقیقـت می‌توانیـم فخـری را نماینـده رفتارهـای فرهنگـی در فیلـم ببینیـم کـه فیلم‌سـاز توانسته‌اسـت بسـته بـه خاسـتگاه ایـن شـخصیت در داسـتان، ابعـاد رفتـاری تـازه‌ای بـرای او تعریـف کنـد و بـه ایـن شـخصیت متناسـب بـا بافـت اجتماعـی- فرهنگـی منطقـه کرمـان هویـت و اصالـت ببخشـد.

ب. شخصیت ایرج

شـخصیت ایـرج، هـم در فیلـم و هـم در داسـتان، بـا خاطـره و مـرور گذشـته و حسـی نوسـتالژیک گـره می‌خـورد. در دقیقـه ۱۰ در نمایـی بسـته، دوربیـن فیلم‌بـرداری ایـرج روی میـز و در کنـار عناصـر بومـی و فرهنگـی کرمـان کـه روی میـز چیـده شـده‌اند، دیـده می‌شـود کـه رویارویـی دوگانـه سـنت و تجـدد، یک‌بـار دیگـر در قـاب دوربیـن کارگـردان مـورد تأکیـد قـرار می‌گیـرد (تصویـر ۳).

تمـام آنچـه در قـاب دوربیـن ایـرج ثبـت می‌شـود، رنـگ کهنگـی دارد. اشـتیاق ایـرج را بـرای ثبـت و ضبـط آن‌هـا در ایـن جملـه از او می‌شـنویم. وقتـی آقـای روشـن می‌پرسـد: «از چـی می‌خـوای عکـس بـرداری»؟ و او پاسـخ می‌دهـد: «از همـه چیـز» (دقیقـه ۲۰). ایـرج به‌عنـوان نماینـده فرهنـگ غربـی در دوگانـه سـنت و تجـدد، "همه‌چیـز" در ایـن سـنت

برایش جالب و دیدنی است و می‌تواند موضوع قاب دوربینش قرار بگیرد و آقای روشن، سوژه اصلی دوربین ایرج برای ثبت خاطرات است؛ چراکه پیرمرد شاعر، نه‌تنها غبار پیری و کهنگی در چهره‌اش، که در اتاق و وسایل اتاق او و هر آنچه در ارتباط با اوست نمایان شده (دقیقه ۱۲) و نگاه ایرج به پدرش مثل یک اثر تاریخی و باستانیِ ارزشمند است که می‌خواهد تماماً او را در قاب دوربینش جاودانه سازد.

این کاوش در گذشته‌ها در متن فیلم نسبت به داستان کمی بسط پیدا می‌کند، به‌طوری‌که در فیلم، بخشی از مرور خاطرات ایرج به شخصیتی به نام نرگس بختیاری پیوند می‌خورد و کارگردان پیشینه‌ای احساسی برای ایرج تعریف می‌کند که در داستان وجود ندارد. این پیشینه در فیلم از طریق اصالت‌بخشیدن به ادبیات نمادگرایانه و از راه تداعی خاطرات عینیت پیدا می‌کند. جایی در داستان از زبان ایرج می‌خوانیم که: «این شهر و مردمش و شما مثل آینه‌ای هستید که می‌توانم گذشته خودم را در آن ببینم» (۱۱۰). این جمله از گفت‌وگوی ایرج و پدر حذف شده‌است و آینه، مبنای تفسیر نمادگرایانه کارگردان قرار گرفته و به‌نحوی دلالت‌مند در خدمت نگاه و سبک کارگردان درآمده‌است. در دقیقه ۴۲ ایرج به محله‌ای قدیمی می‌رود که در گذشته خانه نرگس بختیاری در آن‌جا بوده‌است. ایرج با چرخیدن در ویرانه‌های این خانه، خاطراتی از احساسی که در گذشته نسبت به دختر این خانه، نرگس، داشته است، برایش تداعی می‌شود. در قابی بسته، آینه‌ای را در طاقچه می‌بینیم که تصویر نرگس با لباس سفیدرنگ برای لحظه‌ای در آن نمودار می‌شود و این درحالی است که موسیقی‌ای وهم‌آلود نیز ضمیمه تصویر شده که مقوی فضای صحنه است. پس از آن، از طریق نمای دیزالو[1] این خاطره محو می‌شود و آنچه برجای می‌ماند، خرابه‌ای از یک طاقچه است که ایرج بدان چشم دوخته‌است. درواقع در اینجا آینه با کارکردی نمادین و دلالت‌مند نمایان‌گر احساسات و خاطرات ته‌نشین‌شده در پس‌زمینه ذهن ایرج است. در کتاب فرهنگ نمادها درباره آینه این‌طور آمده‌است که آینه، امکان «دیدن گذشته، حال و آینده را میسور می‌سازد» (۱۳۸۴: ۳۳۱) و فیلم‌ساز با ادبیاتی ذهنی و از راه تداعی خاطرات، گذشته و ابعاد شخصیتی او را به‌نحوی نمادگرایانه واکاوی می‌کند. ابراهیمی‌فر با انتخاب مهدی احمدی (با سابقه بازیگری در فیلم‌های معناگرا) دست به تفسیر شخصیت ایرج می‌زند و به ابعاد شخصیت عمق و معنایی تازه می‌بخشد.

در دقیقه ۴۰ :۴۳ کارگردان با تکرار ایماژ تک‌درخت در ویرانه‌های آن محله قدیمی، به‌طرزی ناموفق سعی دارد مضمون تک‌افتادگی را توسعه دهد و در سطحی نمادین، به شخصیت ایرج نیز تسری دهد؛ اما اشاره منفرد به نماد تک‌درخت در پرداخت شخصیت ایرج و قابل حذف‌بودن آن، درحالی‌که خدشه‌ای به پیرنگ وارد نمی‌کند، القای این معنا را از طریق این نماد، با مشکل روبه‌رو می‌کند؛ زیرا

[1] Dissolve

«نماد بنا به تعریف می‌بایست تکرار شود. اشاره منفرد به چیزی نمی‌تواند دلیل نمادین‌بودن آن باشد... . دو دیگر اینکه نماد می‌بایست در پیرنگ داستان نقش داشته باشد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

ج. شخصیت آقای روشن

روشن، کارمند بازنشسته اداره پست‌وتلگراف است. شخصیت او با مضمون تک‌افتادگی و سنت گره می‌خورد. او شاعر پیر و تنهایی است که همسرش را از دست داده و تنها پسرش در فرانسه با همسر فرانسوی و دو فرزندش زندگی می‌کند. بیشترین توصیفات ظاهری در داستان، مربوط به آقای روشن است که ویژگی‌های ظاهری روشن با انتخاب مناسب سعید پورصمیمی در نقش آقای روشن به‌خوبی عینیت یافته‌است. روشن، مقبولیتی به‌لحاظ شخصیت شاعری در میان اعضای انجمن و همکارانش ندارد: «بعضی از آقایان مرا به شاعری قبول ندارند. خب من هم آن‌ها را قبول ندارم» (۱۱۸ـ ۱۱۹).

اعتراض روشن در انجمن بیشتر به‌خاطر این است که نوبت شعرخوانی او را با توجه به پیشکسوتی‌اش رعایت نکرده‌اند؛ اما در فیلم، اعتراض او نسبت به اعضای انجمن پررنگ‌تر می‌شود و اعتراضش دستمایه تفسیر کارگردان قرار می‌گیرد. او قبل از آنکه شعرش را در جلسه انجمن بخواند، بیتی از اخوان ثالث می‌خواند:

«شاعر نی‌ام و شعر ندانم که چه باشد من مرثیه‌خوان دل دیوانه خویشم»

و سپس گله و شکایت خود را با بیتی انتقادی از حافظ که در متن داستان وجود ندارد، بیان می‌کند:

«آه از دست صرافان گوهر ناشناس هر زمان خرمُهره را با دُر برابر می‌کنند» (۵۶: ۵۰)

در ادامه جملات و صحبت‌های دیگری از جنس اعتراض در دقیقه ۴۸ فیلم از زبان روشن اضافه می‌شود که در متن داستان وجود ندارد: «به‌خاطر اینکه شعر نو را هم شعر می‌دونم نباید نسبت به من بی‌احترامی کنند» یا «به‌خاطر اینکه می‌گم نباید سلیقه بخصوصی توی انجمن حاکم بشه، نباید به من توهین کنند».

در اینجا اشاره به ابیاتی از اخوان ثالث و حافظ موجد بینامتنیت شده‌است و دلالت‌هایی که از طریق این ابیات تداعی می‌شود، با شخصیت روشن و دغدغه‌های کارگردان گره می‌خورد و راه را برای درک بیشتر معانی تلویحی متن هموارتر می‌سازد. می‌توان گفت کارگردان تمام‌قد پشت این جملات ایستاده است و این اعتراضات بیش از آنکه گله و شکایت آقای روشن به اعضای انجمن باشد، زبان حال کارگردان و صدای اعتراض اوست. حضور ملموس کارگردان در دو تعبیر "شعر نو" و "سلیقه بخصوص"، به‌وضوح قابل درک است. شعر نو نماینده ساختارشکنی در قالب‌های سنتی شعر فارسی محسوب می‌شود که با سبک ساختارشکنانه و غیرمتعارفِ

فیلم‌سازی کارگردان مرتبط است و حمایت از این سبک، صحه‌گذاری بر علاقه و گرایش کارگردان به سبک‌های ساختارزدایانه و تولید فیلم‌های معناگرایانه‌ای است که چندان مورد پذیرش عموم نیست و «حاکم‌شدن سلیقه بخصوصی در انجمن»، حاکی از احساس تبعیضی است که کارگردان همواره نسبت به فیلم‌های خودش در موضوع اکران سلیقه‌ای فیلم‌ها داشته‌است؛ بنابراین مبتنی بر نقدی روان‌کاوانه، حاصل تعامل اقتباس‌گر با متن، معنایی است که با ذهنیت، یا بنابر تعبیر هالند با «مضمون هویت»[1] خواننده گره خورده‌است و «مضمون هویتِ هر خواننده‌ای باعث حذف بعضی از عناصر متن یا گاه افزودن مطالبی خاص به متن می‌شود و این هر دو عمل (حذف‌کردن و افزودن) از ادراک انتخابی خواننده سرچشمه می‌گیرد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۷۷) و سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های هنری کارگردان در دهه هفتاد موجب می‌شود تا الگوی همدلی با شخصیت داستانی، انتخاب او برای ادراک متن قرار گیرد.

می‌توان گفت تضاد فیلترهای سیاه‌وسفید و رنگی در نماهای مختلف در دقایق ۴۸ـ ۵۵، به‌گونه‌ای دلالت‌مند، گویای همین ساختار غیرمتعارف فیلم و رویکرد فیلم‌ساز در ارائه نشانه‌های دیداری است که فیلم‌ساز با کاربست فیلترهای سیاه‌وسفید، آن‌ها را از سایر صحنه‌ها و نماها متمایز می‌کند و تفسیر خود را ارائه می‌دهد و سمت‌وسوی سخنرانی روشن را از موقعیت‌های طنز در متن داستان، به لحنی شاعرانه و زبانی ساختارشکنانه تغییر می‌دهد؛ به‌طوری‌که با تغییر متناوب رنگ صحنه‌ها در حرکتی سیال و مداوم، بین رنگ‌آفرینی‌های سیاه‌وسفید و رنگی، مخاطب را در مرزی نامشخص میان واقعیت و فراواقعیت در حالت تعلیق و ابهام نگاه می‌دارد و بار دیگر بر سبک و سیاق ذهنیت مبنای خود در فضاسازی و زبان تأکید می‌کند (تصویر ۶).

روشن باور دارد که بهترین شاعر شهر است؛ اما شعرش مخاطبانی در بیرون ندارد. درواقع از نظر شخصیتی، روشن، پیرمرد تنها و شاعر مسلکی است که مدام دچار سوءظن در ارتباط با خانواده و اعضای انجمن شاعران است. در جلسه شب شعر، خطاب به احمدپور، یکی از اعضای انجمن، می‌گوید: «شما هیچ‌وقت با من خوب نبودید. همه اهل شهر می‌دانند که شما از من و شعرم خوشتان نمی‌آید» (۱۱۷)

[1] identity theme

و درنهایت وقتی در شب شعر نمی‌داند که شعر تازه‌ای سروده‌است یا نه، باز خطاب به احمدپور می‌گوید: «گمش کردم احمدپور. گمش کردم. تو چشمم زدی. نفرینم کردی که شعرم را گم کنم» (۱۲۲). او حتی با این تصور که دوربین ایرج در تمام‌مدت در تعقیب اوست و از او فیلم‌برداری می‌کند، به‌شدت ایرج را مورد بازخواست قرار می‌دهد؛ چنان‌که در روایت کرمانی این‌طور می‌خوانیم که هروقت می‌خواست بخوابد، چیزی بخورد، با کسی دعوا کند،... ، شعر بگوید،... خیال می‌کرد دوربین ایرج دارد از او فیلم می‌گیرد (۱۱۰)؛ این درحالی است که ایرج به او می‌گوید که این تنها تصور اوست که در تمام لحظات از او فیلم گرفته شده‌است و رو به پدر می‌گوید: «دارید اغراق می‌کنید. من بیشتر این چیزهایی که شما می‌گویید نگرفتم. فکر کرده‌اید گرفته‌ام» (۱۳۹۱ : ۱۱۱، دقیقه ۲۶ـ ۳۲).

می‌توان بین شخصیت روشن در متن داستان و فیلم، مرزی مشخص و تأمل‌برانگیز قائل شد؛ زیرا شخصیت روشن در داستان مشمول تفسیر کارگردان قرار گرفته و ابعاد متفاوتی یافته‌است. درحقیقت می‌توان گفت در فیلم، شخصیت زودرنج، حساس و بی‌ثبات آقای روشن و تصورات او مبنی بر سوءظن و حس تعقیب و حضور چشم دوربینی که زندگی او را زیر نظر گرفته و هذیانات و تصوراتی که مرز خیال و واقعیت را برای ذهن او نامشخص کرده‌است، از وی شخصیتی روان‌رنجور ارائه می‌دهد که به‌نوعی مشمول خوانشی روان‌شناسانه می‌شود که اصطلاحاً نوعی اسکیزوفرنی پارانوییدی است که با غلبه وهم و هذیان بر واقعیت همراه است. هیلگارد[1] یکی از این هذیان‌ها را «هذیان توطئه» می‌نامد و در این‌باره می‌نویسد:

اصطلاح پارانوییدی برای بیمارانی به‌کار می‌رود که هذیان توطئه دارند. شخص ممکن است به دوستان و وابستگان خود، به این معنا مشکوک باشد که می‌خواهند او را مسموم کنند یا او را زیر نظر دارند، تعقیبش می‌کنند یا پشت سرش حرف می‌زنند (۱۳۸۴: ۵۴۴).

در فیلم این خوانش با بازیگری پورصمیمی که به نحو قابل ملاحظه‌ای عینیت یافته است؛ محتمل به‌نظر می رسد. در دقیقه ۲۸ پورصمیمی را در وضعیتی می‌بینیم که پشت به دوربین، لبه صندلی و با حالتی جمع و مچاله نشسته که حاکی از حس ترس و اضطرابی است که بر تمام وجودش حاکم شده‌است. این ترس زمانی که ایرج با دوربینش، درحالی‌که خاموش است وارد قاب دوربین می‌شود، بیشتر می‌شود؛ به‌طوری‌که هرچه ایرج به آقای روشن نزدیک‌تر می‌شود، او با رفتاری آمیخته با ترس و توهم، درحالی‌که سعی می‌کند خود را از چشم دوربین پنهان کند و سریع و به سختی نفس می‌کشد، از ایرج فاصله می‌گیرد و بیشتر در خود فرو می‌رود (تصویر ۷). اما نکته قابل تأمل درباره شخصیت‌پردازی آقای روشن اینجاست که این خوانش روان‌شناسانه فقط در روایت خاص ابراهیمی‌فر و با

[1] Ernest Hilgard

بازیگری پورصمیمی خوانشی محتمل به‌نظر می‌رسد. در داستان، اگرچه شخصیت آقای روشن با داشتن ویژگی‌هایی چون سوءظن، حساسیت و زودرنجی و تا حدی خودشیفتگی، معرفی می‌شود (۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۸)؛ اما این ویژگی‌های شخصیتی در داستان تماماً در خدمت شیوه روایت‌گری و طنز خاص قلم مرادی‌کرمانی است و مرز مشخصی با روایت ابراهیمی‌فر از شخصیت روشن، پیدا می‌کند.

تصویر ۷

نتیجه

مطالعات اقتباس، به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی، حوزه‌ای بینارشته‌ای محسوب می‌شود و ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر به روش‌شناسی‌های جدیدی در حوزه اقتباس رسیده‌است که ظرفیت‌های اقتباس را برای تبدیل‌شدن به بزرگ‌ترین ابزار تولید فرهنگ در هر جامعه‌ای دوچندان ساخته‌است. مبتنی بر رهیافت‌های جدید ادبیات تطبیقی نو، اقتباس اگرچه مأخوذ و ملهم از اثری دیگر است؛ اما یک همتاسازی و تقلید و تکرار صرف از معنایی متعین و ازپیش تعیین‌شده نیست. ادبیات تطبیقی پیرو رویکردهای نظری نو با صحه‌گذاشتن بر اهمیت نقش پویا و کنش‌گرانه اقتباس‌گر در جایگاه خواننده متن مبدأ، مفهوم اقتباس را از یک بازنمایی صرفاً مقلدانه، فراتر می‌برد و امکان تولید و تبدیل‌شدن به یک اثر خلاقانه را برای اقتباس فراهم می‌آورد؛ به‌طوری‌که مطابق روش‌شناسی‌های جدید، اقتباس اگرچه برگرفته از اثر یا آثاری دیگر است؛ اما به‌عنوان روایت و خوانشی نو و خلاقانه از متن منبع و ترکیب و تلفیقی مؤثر و مبتکرانه از حضور هم‌زمان روایت‌های کهنه و نو با مختصاتی مستقل، قائم بالذات و هم‌طراز و هم‌جوار با متن پیشین، هویت خود را بازیابی می‌کند.

فیلم «تک‌درخت‌ها» تفسیری نو از متن داستان مرادی‌کرمانی ارائه می‌دهد و تأثیر پیش‌فرض‌ها و پیش‌متن‌های کارگردان را می‌توان در زبان متفاوت فیلم

نسبت به داستان، پرداخت شخصیت‌ها، پیرنگ و چیدمان عناصر دیداری- شنیداری، به‌خوبی مشاهده کنیم؛ به‌طوری‌که فیلم بیش از آنکه داستان مرادی‌کرمانی را به‌تصویر بکشد، ذهنیت و منویات ابراهیمی‌فر را عینیت بخشیده‌است.

ابراهیمی‌فر به‌عنوان کارگردان "نار و نی" و با پیش‌فرض‌های ذهنی مشخص، به سراغ متنی از مرادی‌کرمانی می‌رود و متأثر از این متن، فیلمی می‌سازد که با دکوپاژی نمادگرایانه که تابعی از انتخاب‌ها و پیش‌ساخته‌های ذهنی و جهان‌بینی اوست؛ روایتی خلاقانه از متن مبدأ به‌نمایش می‌گذارد که تفاوت‌های چشمگیری با متن نوشتاری مبدأ دارد و این تفاوت و تغییر؛ به‌معنای فاصله سبکی و تضاد ذهنی میان نویسنده و کارگردان و یا عدم توانایی کارگردان در اقتباس نیست؛ بلکه برایند تفسیر و روایت خاص ابراهیمی‌فر در جایگاه خواننده از متن داستان مرادی‌کرمانی است؛ چراکه ما در اقتباس، نه با یک بازتولید؛ بلکه با خوانشی جدید روبه‌رو هستیم که محصول ادراک خواننده/ اقتباس‌گر است.

اگرچه کارگردان از رویکرد وفادارانه فاصله گرفته و به رویکرد خلاقانه نزدیک شده‌است، نکته قابل تأمل اینجاست که مفهوم خلاقیت در اینجا نباید ما را به اشتباه اندازد؛ چراکه منظور از خلاقیت در همه جا به یک مفهوم و اندازه و درجه نیست؛ از این‌رو وقتی از خلاقیت در روایت ابراهیمی‌فر در سینمای اقتباسی ایران صحبت به‌میان می‌آوریم، با وقتی که از خلاقیت در روایت فوردکاپولا[1] از رمان جوزف‌کنراد[2] یا مدرنیزه‌سازی نمایشنامه‌های شکسپیر در سینمای اقتباسی غرب سخن می‌گوییم، تفاوت زیادی وجود دارد. رویکرد خلاقانه در فیلم "تک‌درخت‌ها" منجر به تغییرات گسترده زمانی و مکانی و فرهنگی نمی‌شود و از سویی دیگر فیلمنامه به‌صورت مشترک بین نویسنده و کارگردان نوشته شده‌است و نویسنده دخالت مستقیم در فیلم دارد؛ بنابراین "تک‌درخت‌ها" برساخته‌ای از بینامتن‌های مرادی‌کرمانی و ابراهیمی‌فر در جایگاه مؤلفان این فیلم محسوب می‌شود که اگرچه متأثر از متن مبدأ است، تفسیری مؤثر و خلاقانه از متن داستان مرادی ارائه می‌دهد و حضور تصویریِ نویسنده و کارگردان در فیلم به‌نحوی نمادین و دلالت‌مند بر این موضوع صحه می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) جهت آشنایی با قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی ر. ک. علی‌رضا انوشیروانی. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره اول، شماره ۱، ۳ـ۱۷.

(۲) اولین فیلم ابراهیمی‌فر، فیلم *نار و نی* در سال ۱۳۶۷ بود که به‌عنوان دومین فیلم سینمای عرفانی بعد از انقلاب؛ فیلمی کاملاً نمادگرایانه و شاعرانه و متأثر از سینمای دهه هفتاد به اکران درآمد. ابراهیمی‌فر با ساخت فیلم *نار و نی* توانست جوایز داخلی و خارجی زیادی را کسب کند. نار و

[1] Francis Ford Coppola

[2] Joseph Conrad

نـی نامـزد نُـه سـیمرغ بلوریـن شـد و درنهایـت سـه جایـزه بهتریـن فیلـم اول کارگـردان، بهتریـن تدویـن و بهتریـن صداگـذاری را از آن خـود کـرد؛ امـا نهایتـاً سرنوشـتی مشـابه فیلم‌هـای بعـدی او داشـت و دو سـال بعـد از سـاخت؛ یعنـی در سـال ۱۳۶۷ فرصـت اکـران پیـدا کـرد.

[۳] سـعید شـهرام، تحصیل‌کـرده رشـتهٔ موسـیقی از کالـج بوسـتون آمریکاسـت و از دهـه شـصت، سـاخت موسـیقی بـرای فیلـم را آغـاز کـرده و تاکنـون بـرای فیلم‌هـای بسـیاری در داخـل و خـارج از کشـور موسـیقی متـن ساخته‌اسـت.

[۴] سـعید پورصمیمـی، بازیگـر و کارگـردان سـینما و تئاتـر ایرانـی اسـت. او بازیگـری را بـا تئاتـر و از سـال ۱۳۴۰ آغـاز کـرد و در سـینما کارش را بـا بازیگـری در فیلـم *ناخـدا خورشـید* در سـال ۱۳۶۵ شـروع کـرد. از او در دومیـن جشـنوارهٔ کمـدی گل‌آقـا به‌عنـوان پیشکسـوت سـینمای کمـدی تقدیـر به‌عمـل آمـده اسـت.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره اول، شماره اول ۱. (۱) (بهار)، ۳۸-۶.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی». ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره چهارم، شماره اول ۴. (۱). (بهار و تابستان)، ۹-۳.

ایبرمز، ام. اچ؛ هرمن، جفری گالت. (۱۳۸۷). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ویراست نهم، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.

برسلر، چارلز.(۱۳۸۹/۲۰۰۳). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن). جلد دوم، تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی. ویراست دوم، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی. تهران: مروارید.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۴). مکتب‌های ادبی. جلد دوم، چاپ هجدهم، تهران: نگاه.

رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمه فرزانه علوی‌زاده، ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره سوم، شماره ۲ (پاییز و زمستان)، ۷۳-۵۴.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). مکتب‌های ادبی. چاپ سوم، تهران: قطره.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیا و... . جلد دوم، تحقیق و ترجمه سودابه فضایلی، چاپ دو، تهران: جیحون.

صادقی، مهدی. (۱۳۸۷). گرافیک و سینما. چاپ دوم، تهران: رسم.

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۳). «شیوه‌های بیان در سینما». هنر، شماره ۶۲، ۱۹۷-۱۸۲.

مرادی‌کرمانی، هوشنگ. (۱۳۹۱). لبخند انار. چاپ یازدهم، تهران: معین.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شماره ۱۲ (بهار)، ۹۴-۷۳.

هیلگارد، ارنست؛ اتکینسون، ریتا؛ اتکینسون، ریچارد س. (۱۳۸۴). زمینه روان‌شناسی. گروه مترجمان: محمدنقی براهنی، تهران: رشد.

Boozer, Jack. (Ed.). (2008). Authorship in Film Adaptation. University of Texas Press.

Hutcheon, Linda. (2006). A theory of adaptation. New York: Routledge.

Naficy, Hamid. Tak Derakhtha. Iranian Movie Posters Collection 2. Retrieved rom University Archives, Northwestern University Libraries, Evanston. Digital Collections:

https://dc.library.northwestern.edu/items/d46e79a0-e3e344-ed-85bd-9556f8b69100

Stam, Robert, and Alessandra Raengo. (2005). Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. London: Wiley-Blackwell.

Stam, Robert, and Alessandra Raengo. (2008). A Companion to Literature and Film. Blackwell.

Snyder, Mary H. (2011). Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide. New York: Continuum Publishing

پایگاه‌های اینترنتی

تواضعی، جابر. (۱۳۸۵). "زیر درخت انجیر: درباره "تک‌درخت‌ها"؛ از بورخس تا مرادی‌کرمانی". ۲ اسفند ۱۳۸۵ وب‌نوشته‌های جابر تواضعی.چهارشنبه ۴ تیر۱۳۹۹.

http://tavazoee.blogfa.com/post/8 (242020/6/)

در نشست نقد و بررسی "تک‌درخت‌ها". "مرادی‌کرمانی: اهالی ادبیات و سینما آشتی کنند؛ ابراهیمی‌فر: دغدغه‌ام گرفتن سیمرغ نیست". ۱۴ بهمن ۱۳۸۵، ایسنا، کد خبر: ۸۵۱۱ـ ۰۶۳۶۱. چهارشنبه ۴ تیر۱۳۹۹.

https://www.isna.ir/news/851106361-/%D8%AF%D8%B12020/6/24-

دژاکام، تقی. "نگاهی به فیلم "تک‌درخت‌ها" ساخته سعید ابراهیمی‌فر: از تک‌خال تا تک‌درخت!»ر. ۲۱ بهمن ۱۳۸۵، روزنامه کیهان، شماره ۱۸۷۳۵. دوشنبه ۲ تیر۱۳۹۹.

https://www.magiran.com/article/1343050 (222020/6/)

موسوی، امیر. (۱۳۸۵). "نگاهی به دو فیلم "مینای شهر خاموش" و "تک‌درخت‌ها" (روزهای سرد جشنواره در سینمای مطبوعاتی)".۱۵ بهمن ۱۳۸۵. روزنامه دنیای اقتصاد، شماره ۱۱۶۸. دوشنبه ۲ تیر ۱۳۹۹.

http://www.donya-e-eqtesad.com/news/699789/#ixzz3bBeGzSg3222020/6/

An Interdisciplinary Study of the Cinematic Adaptation of "Lonesome Trees" by Houshang Moradi Kermani

Maryam Esmaili[1]

Abstract

One of the areas of research in comparative literature is the study of the relationship between literature and cinema. This research analyses the adaptation process of "Lonesome Trees" (by Houshang Moradi Kermani) in its cinematic adaptation (directed by Saeed Ebrahimifar), from the perspective of literary adaptation. The goal of this paper is to study and analyze the changes that have taken place during the adaptation process. The theoretical framework of this research is based on A Theory of Adaptation by Linda Hutcheon. Hutcheon believes that adaptation is an active and meaning making process in which the adapter interacts with the text as a reader. The result of this reading is a creative interpretation which is the product of the adapter's mindset. Therefore, loyalty is not the evaluation criterion for a cinematic adaptation. In this paper, we demonstrate how and why, as a director and an adaptor, Saeed Ebrahimifar creates a unique narrative independent from Moradi Kermani's "Lonesome Trees" a work which has significant differences from the original text.

Keywords: Adaptation, Comparative Literature, Creativity, Interdisciplinary Studies, Linda Hutcheon, "Lonesome Trees", Modari Kermani.

[1] M.A. in CL Concentration, Dept. of Persian Language & Literature, Allama Tabataba'i University, Tehran, Iran Maryam.esmaili89@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۰۹-۲۳۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4586.1049

نگاهی انتقادی به دیروز و امروز ادبیات تطبیقی در ایران

مصطفی حسینی[۱]

چکیده

جستار حاضر از دو بخش؛ یکی اصلی و دیگری فرعی، تشکیل شده‌است. بخش اصلی نگاهی است انتقادی به سیر ادبیات تطبیقی در ایران از آغاز تا امروز. بخش فرعی شامل یک ضمیمه است: سرفصل ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران در دهۀ پنجاه شمسی. جستار پیشِ رو می‌کوشد تا نشان دهد چون این رشته در ایران هیچ‌گاه به‌طور پیوسته، نظام‌مند و مبتنی بر نظریه‌های ادبیات تطبیقی تدریس و تشکیل نشده و فاقد الزامات اولیه؛ مانند گروه آموزشی مستقل، درسنامه‌های نظری و عملی مناسب، انجمن علمی، نشریۀ تخصصی و استادان متخصص بوده، نتوانسته‌است به‌درستی تشکیل شود و در مسیر درست حرکت کند. به‌علاوه، چیستی و تعریف ادبیات تطبیقی در ایران در ادوار مختلف دچار کج‌فهمی‌های بسیار شده‌است؛ از درک ناقص و نادرست از ادبیات تطبیقی، چارچوب‌های نظری و روش‌شناسی آن گرفته تا عدم آشنایی با نظریه‌ها و رویکردهای جدید آن. از آنجا که ادبیات تطبیقی در همه جای دنیا کارِ گروهی و جمعی (جمعی از تحصیل‌کردگان این رشته و سایر رشته‌ها؛ اعم از ادبیاتَ ملی و خارجی) است، برای رهایی از این بن‌بست، افزون بر تهیه و تدارک الزامات ضروری این رشته، متخصصان این رشته و دیگر رشته‌های مرتبط، باید سرفصلی تهیه کنند که ماهیت بینارشته‌ای داشته باشد و امر آموزش محدود به حضور متخصصان یک یا دو گروه آموزشی نباشد و از استادان متخصص گروه‌های مختلف آموزشی، برای تدریس دروس این رشته استفاده کنند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی در ایران، سرفصل، گی‌یار، مکتب فرانسه.

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان، ایران
mhosseini@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۰

مقدمه

پیش از پرداختن به سیر تاریخی و انتقادی ادبیات تطبیقی در ایران، بهتر است به اجمال هرچه تمام‌تر به پیدایش و خاستگاه این رشته در اروپا و آمریکا نگاهی بیافکنیم. ادبیات تطبیقی در سنجه با ادبیات(های) ملّی، رشته‌ای جوان و نوپا محسوب می‌شود. تعیین تاریخ دقیق پیدایش ادبیات تطبیقی به‌آسانی و با قطعیت امکانپذیر نیست. به اعتقاد پارَه‌ای از محققان، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم دو پژوهشگر فرانسوی، یعنی آبل فرانسوا ویلمن[1] و ژان ژاک آمپر[2]، در سخنرانی‌ها و نوشته‌های خود از آغاز رویکرد جدیدی در مطالعات ادبی- یعنی *ادبیات تطبیقی*[3]- سخن می‌گفتند. به اهتمام این استادان، این رشتهٔ دانشگاهی به‌تدریج رشد کرد، نضج گرفت و گسترش یافت. پاره‌ای دیگر از محققان، قدمت ادبیات تطبیقی را به اوایل قرن نوزده می‌رسانند. به باور آنان، ادبیات تطبیقی به کوشش دو تن از استادان دانشگاه سربن، فرانسوا نوئل[4] و فرانسوا لاپلاس[5]، بین سال‌های ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۵ آغاز شد و در اواسط قرن نوزدهم شتاب گرفت. به هر تقدیر، با اطمینان می‌توان فرانسهٔ قرن نوزده را خاستگاه ادبیات تطبیقی به‌شمار آورد.

گفته‌اند که اصطلاح ادبیات تطبیقی ظاهراً به تقلید از اصطلاح آناتومی تطبیقی ژرژ کویه[6] ساخته شد و به‌تدریج رواج یافت. با این همه، اصطلاح ادبیات تطبیقی اسمی بی‌مسما یا غلط‌انداز است؛ چراکه سبب شده‌است برخی تطبیق را هدف غایی این رشته بدانند؛ درواقع، ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه و بررسی ادبیات‌های ملی که از تطبیق به‌عنوان "ابزار"؛ نه "هدف" استفاده می‌کند. ناگفته نماند که در ادبیات تطبیقی پژوهش‌ها در فراسوی مرزهای ملی و زبانی صورت می‌گیرد؛ از این‌رو، گسترهٔ تحقیق در ادبیات تطبیقی به‌مراتب وسیع‌تر و متنوع‌تر از ادبیات(های) ملی است. به گفتهٔ آ. اون آلدریج مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در اساس، تفاوت چندانی با ادبیات‌های ملّی ندارد؛ جز اینکه دامنهٔ آن گسترده‌تر است و با بیش از یک ادبیات سروکار دارد. به‌علاوه هیچ ادبیاتی را، که محقق قادر به مطالعهٔ آن باشد، مستثنی نمی‌کند. تطبیق‌گر- به‌جای محدودکردن خود به محصولات ادبی یک ملت- می‌تواند کالاهای ادبی مورد نیاز خود را از یک فروشگاه بزرگ ادبی تهیه کند (آلدریج، ۱۳۹۶: ۵۴).

در ابتدا ادبیات تطبیقی (آنچه که بعداً مکتب فرانسه نام گرفت) شاخه‌ای از تاریخ ادبیات تلقی می‌شد که به بررسی روابط تاریخی میان دو یا چند ادبیات ملّی می‌پرداخت. به‌علاوه، از آنجا که در قرن نوزدهِ اروپا اثبات‌گرایی فراگیر بود،

[1] Abel-François Villemain
[2] Jean-Jacques Ampère
[3] La Littérature comparée
[4] François-Noël
[5] François Laplace
[6] Georges Cuvier

رشتهٔ نوبنیاد ادبیات تطبیقی نیز تحت تأثیر آن قرار گرفت و به تأسی از آن در پژوهش‌های تطبیقی بر عرضه‌داشت مستندات و مدارک تاریخی تأکید تامی وجود داشت و هرگونه پژوهش تطبیقی را منوط به اثبات رابطهٔ تاریخی بین دو ادبیات/ فرهنگ می‌دانست. پس از وقوع جنگ جهانی دوم، مکتب دیگری (که بعداً مکتب آمریکا خوانده شد) پدید آمد و دامنهٔ پژوهش‌های تطبیقی را چندین و چند گام بلند فراتر برد و ادبیات تطبیقی را با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا (از جمله: نقاشی، موسیقی، معماری و...) پیوند زد. جستار حاضر به بررسی سیر تاریخی و انتقادی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران می‌پردازد.

هدف تحقیق

هدف جستار حاضر این است که با نگاهی به سیر تاریخی ادبیات تطبیقی در ایران، نشان دهد کجا راه را درست رفته‌ایم و کجا درست نرفته‌ایم. هدف اصلی این مقاله، گشودن راه به‌سوی آینده است؛ البته با توجه به گذشته؛ چراکه گذشته چراغ راه آینده است. این جستار می‌کوشد تا نشان دهد، به‌راستی ما که در دههٔ پنجاه شمسی چنین برنامهٔ قابل‌توجهی داشته‌ایم، چرا حال هنوز اینجا هستیم؟ کجا از مسیر علمی خارج شدیم؟ حال چه کنیم تا به مسیر درست برگردیم؟

اهمیت و محدودهٔ تحقیق

هرچند از دههٔ دوم و سوم قرن چهاردهم شمسی پژوهش‌هایی با عنوان تطبیقی در ایران عرضه شده‌است؛ سابقهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران در معنی دقیق کلمه، چندان طولانی نیست. محدودهٔ جستار حاضر، بررسی تعدادی از آثار عرضه‌شده (هم نظری و هم کاربردی) در زمینهٔ ادبیات تطبیقی، از آغاز تا دههٔ پنجاه شمسی است. از آنجاکه آثار مربوط به دهه‌های متأخرتر (دههٔ هشتاد به بعد) بررسی شده، تنها به اشاره‌ای بدان اکتفا شده‌است. غرض نویسنده آن است که نگاهی انتقادی به آثار عرضه‌شده در این گستره بکند و از رهگذر تحلیل انتقادی آن‌ها پرتو(های) تازه‌ای بر وضعیت کنونی ادبیات تطبیقی بیافکند؛ باشد که به شکل‌گیری نظام‌مند و مبتنی بر نظریهٔ این رشته اندک کمکی بکند.

پیشینهٔ تحقیق

خوشبختانه دربارهٔ سیر ادبیات تطبیقی در ایران، هم به زبان انگلیسی و هم به زبان فارسی، کارهایی انجام شده‌است که مهم‌ترین آن‌ها به‌ترتیب سال انتشار عبارت‌اند از:

الف. فارسی: «ادبیات تطبیقی در ایران: پیدایش و چالش‌ها» از مجید صالح‌بک و هادی نظری مقدم (۱۳۸۷) و «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» از علی‌رضا انوشیروانی (۱۳۸۹).

ب. انگلیسی: «ادبیات تطبیقی در ایران»[1] (۲۰۱۲) و «ناسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران» (۱۳۹۸) هر دو از علی‌رضا انوشیروانی و «وضعیت حاضر ادبیات تطبیقی در ایران»[2] از آدینه خجسته‌پور و بهنام فومشی (۲۰۱۴).

در مجموع می‌توان گفت در این آثار نویسندگان به‌اختصار به بررسی سیر تاریخی و بعضاً انتقادی ادبیات تطبیقی در ایران پرداخته‌اند و عموماً غرض آن‌ها به‌نوعی تاریخ‌نگاری این رشته بوده‌است. به‌علاوه، جنبهٔ انتقادی آن‌ها در سایهٔ بُعد تاریخی قرار گرفته و عموماً تأکید بیشتر بر معرفی کوشندگان این راه و آثارشان بوده‌است. ناگفته نماند که انوشیروانی در «ناسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران» از دید انتقادی و اصلاحاتی، این موضوع را بررسی کرده‌است.

انوشیروانی در «ادبیات تطبیقی در ایران» افزون بر بررسی سیر مختصر تاریخی و انتقادی این رشته در ایران، «بر امکانات بالقوه برای توسعه و گسترش این رشته در قلمروهای جدید پژوهشی» (۲۰۱۲: ۱) نیز تأکید کرده‌است. خجسته‌پور و فومشی بیشتر به بررسی این رشته در دههٔ ۸۰ شمسی به بعد و همچنین به بررسی کتاب‌ها، مجلات، سرفصل‌ها، همایش‌ها و گروه‌های آموزشی این رشته پرداخته‌اند:

> در دورهٔ جدید، چندین مجلهٔ ادبیات تطبیقی راه‌اندازی شده، سرفصل‌های دانشگاهی عرضه شده، کتاب‌هایی منتشر شده، همایش‌هایی برگزار شده و گروه آموزشی و انجمن ملی ادبیات تطبیقی نیز تأسیس شده‌است. هرچند چنین فعالیت‌هایی کاملاً نویدبخش است؛ اما آن‌ها نیز نواقص دارند (۲۰۱۴: ۱).

جستار حاضر می‌کوشد ضمن بهره‌مندی از تحقیقات پیشین، راه را نشان دهد و آن را اندکی کاربردی‌تر و هدفمندتر کند. به‌علاوه، با توجه به این سند جدید که به‌دست آمده‌است و سابقهٔ کار را در پنجاه سال پیش نشان می‌دهد، راه را با وضوح بیشتر تبیین کند.

نگاهی انتقادی به سیر ادبیات تطبیقی در ایران

در ایران هرگاه سخن از تاریخچهٔ *ادبیات تطبیقی* به‌میان می‌آید، نام فاطمه سیاح (۱۲۸۱– ۱۳۲۶) به‌عنوان پایه‌گذار درس سنجش ادبیات و حتی پایه‌گذار این رشته مطرح می‌شود. بهتر است در ابتدا مَروری بر کارنامهٔ ایشان در این زمینه داشته باشیم و بعداً به بررسی مدعیات مطرح‌شده بپردازیم. فاطمه سیاح در مسکو از پدری ایرانی، میرزاجعفرخان رضازاده محلاتی (معروف به سیاح) و مادری «آلمانی‌تبار که بزرگ‌شدهٔ روسیه بود» (سیاح، ۱۳۵۴: ۴۳) به دنیا آمد. میرزاجعفرخان از ابتدای جوانی به روسیه مهاجرت کرده و استاد زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه مسکو بود. وی

[1] Comparative Literature in Iran
[2] The Present State of Comparative Literature in Iran: A Critical Study

«مدت ۴۵ سال در دانشکدهٔ زبان‌های شرقی در مسکو پرفسور زبان و ادبیات بود» (همان: ۵۴). فاطمه سیاح «تحصیلات متوسطه و عالی خود را در مسکو گذراند» (همان). سپس دکترای خود در ادبیات فرانسه را از دانشگاه مسکو گرفت و پس از دانش‌آموختگی به مدت چهار سال در همان دانشگاه تدریس کرد. رسالهٔ دکتری او دربارهٔ آثار آناتول فرانس[1] (۱۸۴۴ـ ۱۹۲۴) بود. میرزاجعفر در سال ۱۳۱۳، در پی وقوع انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه و «تحمل صدمات روحی و تصاحب اجباری دارایی»اش، به ایران آمد. «سرانجام از تفضلات الهی وسیلهٔ حرکتم به ایران فراهم شد... و حال زاید بر یک سال است که به این پایتخت فیروزبخت وارد شده‌ام» (همان: ۴۲). در این سفر یا کوچ اجباری، فاطمه سیاح ـ که در این زمان سی و دوساله بود ـ به همراه پدر به ایران آمد. فاطمه سیاح به زبان‌های روسی و فرانسه تسلط داشت و با زبان‌های انگلیسی و آلمانی نیز آشنا بود. ناگفته نماند که وی زبان فارسی را روان؛ اما با لهجه صحبت می‌کرد (انوشیروانی، ۲۰۱۲: ۱). پس از گذشت چهار سال، یعنی در سال ۱۳۱۹، او با سمت دانشیاری در دانشگاه تهران پذیرفته شد.

از آنجاکه سیاح به چند زبان و ادبیات خارجی اشراف و آشنایی داشت، افزون بر تدریس ادبیات روسی، تدریس درسی با عنوان سنجش ادبیات (به تعبیر امروز همان ادبیات تطبیقی) به او واگذار شد. متأسفانه، از سیاح کتاب مستقلی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی برجای نمانده‌است؛ اما گویا وی سرگرم گردآوری و فراهم‌آوردن کتابی در این زمینه بوده است: «در سال جاری (یعنی ۱۳۲۶) [فاطمه سیاح] مشغول تدوین و تألیف کتاب *سنجش زبان‌های خارجی* بوده که اجل مهلت نداد و عالَم ادب را از این اثر نفیس محروم کرد» (سیاح، ۱۳۵۴: ۶۸).

آنچه از سیاح در قلمرو ادبیات تطبیقی برجای مانده دو مقاله، پاره‌ای از تقریرات کلاسی و دو سخنرانی است که تسامحاً می‌توان آن‌ها را در زمرهٔ ادبیات تطبیقی (مکتب فرانسه) به‌شمار آورد. این آثار را می‌توان در قلمرو مطالعات تأثیر و تأثر/ تأثیرپژوهی[2]، پذیرش و اقبال ادبی[3] و مشابهت‌های مضمونی[4] قرار داد. عناوین این مقالات عبارت‌اند از: «تأثیر و نفوذ داستایوسکی در ادبیات فرانسه»، «انتقاد دانشمندان اروپایی در باب فردوسی» (که به بررسی ترجمه‌های شاهنامهٔ فردوسی در انگلستان، آلمان، و فرانسه می‌پردازد و تضمناً موضوع اقبال و عدم اقبال بدان را مطرح می‌کند)، «شرق در آثار پوشکین» و «شباهت و اختلاف بین گوته و حافظ». با مرگ زودهنگام سیاح، درس سنجشِ ادبیات هم تعطیل شد. به گفتهٔ رئیس وقت دانشگاه تهران

> چون برای تدریس [درس] سنجش ادبیات، آشنایی به ادبیات چند زبان بیگانه لازم است، انجام این کار از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید و بدبختانه

[1] Anatole France
[2] influence studies
[3] reception studies
[4] thematic similarities

> این‌جانب تا این تاریخ کسی را که صلاحیت تدریس این درس را داشته باشد در نظر ندارم؛ بنابراین دانشگاه ناگزیر است فعلاً این درس را تعطیل نماید (سیاح، ۱۳۵۴: ۵۹).

بر اساس مدارک موجود، دکتر فاطمه سیاح از سال ۱۳۱۷ تا سال ۱۳۲۶ در دانشگاه، درسی تحت عنوان "سنجش ادبیات" (به تعبیر امروز همان ادبیات تطبیقی) تدریس می‌کرد؛ از این‌رو، وی را نخستین کسی دانسته‌اند که «[درس] ادبیات تطبیقی را در ایران وارد دروس دانشگاهی کرد» (همان: ۶۱). این سخن درست است؛ اما او را نباید پایه‌گذار رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران به‌شمار آورد؛ زیرا در آن زمان در دانشگاه‌های ایران، رشتهٔ مستقلی به اسم ادبیات تطبیقی وجود نداشت که به‌طور مجزا تدریس شود؛ بلکه فقط درسی به‌عنوان "سنجش ادبیات در زبان‌های اروپایی" بود که با نگاهی به یادداشت‌های باقیمانده از آن درس، روشن می‌شود چندان به ادبیات تطبیقی در معنی اخص کلمه مربوط نیست. به‌علاوه، با توجه به تقریرات کلاس ایشان می‌توان گفت که سیاح در خلال این درس، گه‌گاه مباحث مربوط به این موضوع را نیز به‌طور گذرا مطرح و مثال‌هایی نیز عرضه می‌کرده‌است. درواقع، تطبیق او بیشتر در قلمرو بررسی مضامین مشترک بین ادبیات اروپایی و فارسی بوده‌است. حقیقت آن است که سیاح بیشتر درگیر مباحث مربوط به حقوق و مطالبات زنان (آنچه امروز مطالعات زنان[1] خوانده می‌شود) بود و در زمان او، بنیانی برای تشکیل رشتهٔ ادبیات تطبیقی گذاشته نشد. به‌علاوه دانشجویانی هم تربیت نشدند که پس از ایشان، کار را دنبال کنند.

درست است که با مرگ سیاح وقفه‌ای ایجاد شد؛ اما علاقه‌مندان این حوزه، به‌طور پراکنده و خودجوش، در این زمینه آثاری عرضه کردند که سیاههٔ آن‌ها در ادامه خواهد آمد. البته، ناگفته نماند که تا مدتی نیاز مبرم به تأسیس این رشته در ایران احساس نشد و هیچ انجمن علمی/ ادبی یا نهاد رسمی/ دولتی تشکیل نشد تا بتواند این رشته را راه‌اندازی کند و به تحقیقات پراکنده و نامنسجم در این زمینه سامان بخشد. شایان ذکر است که در همین مقطع، دکتر محمد محمدی‌ملایری با تأسیس مجلهٔ *الدراسات الادبیه*، در این زمینه اقداماتی انجام داد.

از فعالیت‌های انجام‌شده می‌توان به تألیف و ترجمهٔ چند کتاب و مقاله؛ از جمله ترجمهٔ کتاب *ادبیات تطبیقی* م. ف. گی‌یار به قلم جمشید بهنام (۱۳۳۲) و نقش مجلاتی مانند مجلهٔ *شرق*، *سخن* و *یغما*، اشاره کرد که تعدادی مقالهٔ تأثیرگذار (بیشتر عملی و نه نظری) منتشر کردند. برخی از این آثار، به ترتیب تاریخ انتشار، عبارت‌اند از: *ادبیات تطبیقی* اثر فرانسوا گی‌یار[2] تألیف جمشید بهنام (۱۳۳۲)، «تاریخ روابط و تأثیرات ادبی ۱و ۲» در مجلهٔ *یغما*، به قلم سید فخرالدین شادمان (۱۳۳۲)، *ایران*

[1] women studies
[2] Marius-François Guyard's *La Littérature comparée*

در ادبیات فرانسه اثر شجاع‌الدین شفا (۱۳۳۳)، *نقد ادبی* اثر عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۳۸)، «فدر و سودابه از نظر راسین و فردوسی» (سخن، ۵۳۳۱، بازچاپ در کتاب جام جهان‌بین)، «شب رمئو و ژولیت و شب زال و رودابه» (یغما، ۵۳۳۱، بازچاپ در کتاب نوشته‌های بی‌سرنوشت) هر دو به قلم محمدعلی اسلامی ندوشن، *ایران در ادبیات فرانسه* از جواد حدیدی (۱۳۴۶)، *آندره ژید و ادبیات فارسی* تألیف حسن هنرمندی (۱۳۴۹) و «ادبیات تطبیقی چیست؟» اثر ابوالحسن نجفی (*آموزش و پرورش*، ۱۳۵۱) اشاره کرد. در سال‌های بعد، به گفتهٔ حسن جوادی، از میان افراد مذکور، عبدالحسین زرین‌کوب در راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی نقش پررنگ‌تری داشت که در ادامهٔ این جستار بدان خواهم پرداخت. از آنجا که این افراد، فرانسه‌دان یا تحصیل‌کردهٔ فرانسه بودند، ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه را رواج دادند و از همان آغاز مکتب آمریکا مغفول ماند. تنها کسی که به مکتب آمریکا، آن هم به اختصار هرچه تمام‌تر، پرداخته ابوالحسن نجفی است.

در سال ۱۳۳۲ جمشید به‌نام تألیف موجزی به‌عنوان *ادبیات تطبیقی* (در ۳۸ صفحه) عرضه کرد. در واقع، اهم مطالب این کتاب خلاصهٔ شکسته‌بسته و ترجمهٔ آزادی از کتاب *ادبیات تطبیقی* (۱۹۵۱) فرانسوا گی‌یار بود که او به‌عنوان تألیف به‌نام خود سکه زده بود (علوی‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۲). شگفت اینکه او تنها در پانوشت صفحهٔ ۳۱ به گی‌یار اشاره کرده و در منابع، آن را به‌عنوان یکی از منابع مورد استفادهٔ کتابش آورده‌است؛ حال آنکه بدنهٔ اصلی کتاب او برگرفته از اثر گی‌یار است و او تنها بخش‌های موجزی را بر آن افزوده است. گفتنی است که کتاب (!) بهنام، تنها به فاصلهٔ دو سال بعد از انتشار کتاب گی‌یار در فرانسه به فارسی منتشر شد. تا آنجا که می‌دانم، این نخستین کتابی (به بیان بهتر رساله، جزوه یا مقاله‌ای) بود که به زبان فارسی دربارهٔ تعریف و خاستگاه ادبیات تطبیقی، اصول و مبانی آن و تا اندازه‌ای قلمروهای تحقیق آن به زبان فارسی منتشر می‌شد. در پاییز سال ۱۳۷۴ علی‌اکبر خان‌محمدی این کتاب را به‌طور کامل به فارسی ترجمه کرد و در مقدمه‌اش ترجمهٔ بهنام را، به‌درستی «کتابچه‌ای بی‌سر و ته» خواند که «به نوعی ترجمه از همین کتاب حاضر [*ادبیات تطبیقی* فرانسوا گی‌یار] بوده» است. به گفتهٔ خان‌محمدی این کتاب «علاوه بر محدودیت تیراژ، هیچ نشانی از موجودیت جهانی، سابقه و اصول کاربردی این رشته نداشت و به نظر می‌رسید مقاله‌ای بوده که به‌صورت کتابچه درآمده‌است» (گویارد، ۱۳۷۴: ۸).

شایان ذکر است که در همان سال انتشار کتاب (!) بهنام، که اساس آن کتاب *ادبیات تطبیقی* م. ف. گی‌یار بود، سیدفخرالدین شادمان در مقاله‌ای دوبخشی تحت عنوان «تاریخ روابط و تأثیرات ادبی» به آرای فرانسوا گی‌یار اشاره و مختصراً کتاب او را معرفی کرد و نمونه‌ای عملی از قلمرو تأثیرپذیری به‌دست داد:

> در باب این قسمت از علوم ادبی نوشته‌های معتبر ادبی فراوان است و دو سال پیش کتابی به زبان فرانسه انتشار یافت مختصر و بسیار مفید، تألیف

> گویار جامع اصول مباحث و کلیات مسائل و معرفی دامنه و حدود منطقی تحقیقات و تتبعات خاص این شعبه و در آن شرایط لازم برای تحقیق و محقق و نیز روش مطابقه و مقایسهٔ آثار به قصد کشف روابط و تأثیرات ادبی همه درج است (شادمان، ۱۳۳۲ :۱۷۶).

از منظر شادمان موضوع اصلی ادبیات تطبیقی، کشف و بررسی روابط و تأثیرات بلاواسطهٔ ادبی است: «موضوع این شعبهٔ جدید از علوم ادبی، تاریخ روابط و تأثیرات ادبی است و تطبیق و سنجش را فقط تا جایی در آن راه است که کاشف وجودِ رابطه و تأثیری مستقیم میان اشخاص یا آثار ایشان باشد» (همان)؛ اما به اعتقاد او صرف اشاره و کشف کافی نیست؛ بل «منظور اصلی تتبع این است که هر ملت و هر مصنف یا شاعر یا نویسنده با آنچه از دیگران گرفته چه کرده و به آن چه آب‌ورنگ و صورتی داده‌است» (همان: ۱۷۸).

عبدالحسین زرین‌کوب در سال ۱۳۳۴ از پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقد الشعر»، با راهنمایی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، دفاع کرد. وی چهار سال بعد، در سال ۱۳۳۸، این اثر را با افزود و کاست‌هایی در قالب کتابی با عنوان *نقد ادبی*، به همت انتشارات امیرکبیر، منتشر کرد. زرین‌کوب بخش بسیار موجزی از این کتاب را به ادبیات تطبیقی یا به تعبیر او «ادب تطبیقی» (۱۲ـ ۱۲۸) اختصاص داد. آنچه او در این مختصر بیان می‌کند چکیدهٔ آرای فرانسوا گی‌یار، تطبیق‌گر مطرح فرانسوی است؛ البته ناگفته نماند که او در پاورقی به منبع مورد استفادهٔ خود، یعَنی همان کتاب گی‌یار، اشاره کرده‌است. وی ابتدا به اختصار هرچه تمام‌تر دربارهٔ آبل فرانسوا ویلمن، واضع اصطلاح ادبیات تطبیقی، و سنت بوو، مروج این تعبیر، سخن می‌گوید. به باور اَو، اصطلاح ادب تطبیقی یا ادبیات تطبیقی که بَرای معادل فرانسوی و انگلیسی آن در زبان فارسی وضع و متداول شده‌است، «دقیق و خوش‌آهنگ» نیست؛ اما وی «به پیروی از تداول و شهرت [این اصطلاح]، استعمال آن را روا» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۸۱) دانست.

از منظر زرین‌کوب، محققان ادبیات تطبیقی می‌کوشند «در مناسبات و روابط ادبی و ذوقی بین اقوام و ملل تحقیق کنند و این تحقیقات را مبتنی بر مدارک و شواهد دقیق درست تاریخی بنمایند» (همان). به گفتهٔ او

> پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد، مثل آن است که در سرحد قلمرو زبانی قومی به کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت مراقبت و نظارت خویش بگیرد» (همان: ۱۸۲).

افزون بر این، زرین‌کوب می‌کوشد تا بین ادب تطبیقی، نقد تاریخی و موازنهٔ ادبی که گه‌گاه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند تمایز قائل شود. بعدها زرین‌کوب، به علت تسلط به چند زبان خارجی و کثرت مطالعاتش، در دههٔ پنجاه شمسی، نمونه‌های

عملی زیادی در قلمرو ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه- مانند تأثیر و تأثر، مشابهت‌های مضمونی، و پذیرش ادبی بین ادب فارسی، عربی و اروپایی- چه در قالب مقاله، چه در خلال کتاب‌هایش از جمله *نقش بر آب* منتشر کرد.

پیش از آن که این بخش را به پایان ببرم بهتر است گریزی بزنم به کتاب *ایران در ادبیات فرانسه* اثر جواد حدیدی (۱۳۴۶) و مقالهٔ «ادبیات تطبیقی چیست؟» (۱۳۵۱) به قلم ابوالحسن نجفی. *ایران در ادبیات فرانسه* از نمونه‌های ممتاز و عملی ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه به زبان فارسی است. این کتاب یک دورهٔ چهارصدسالهٔ تأثیر ادبیات فارسی بر ادبیات فرانسه را برمی‌رسد. در واقع، قلمرو این کتاب، تأثیرپذیری و بررسی کشف ارتباطات میان ادبیات فارسی و فرانسه است که بر مستندات و مدارک متقن و دست اول استوار است. بعدها، حدیدی این کتاب را بسط و گسترش داد و در سال ۱۳۷۲ تحت عنوان *از سعدی تا آراگون* منتشر کرد.

استاد نجفی در سال ۱۳۵۱ مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی چیست؟» منتشر کرد. در این مقالهٔ نسبتاً بلند، وی در ابتدا به تعریف ساده و روشن گی‌یار از ادبیات تطبیقی- یعنی "تاریخ روابط ادبی میان ملل"- می‌پردازد و مراد او را «تأثیراتی می‌داند که ادبیات کشورهای مختلف در یکدیگر کرده‌اند» (۴۳۶). نجفی در ادامه به پل وان تیگم[1]- استاد فقید ادبیات تطبیقی در دانشگاه پاریس و یکی از پایه‌گذاران این علم و استاد فرانسوا گی‌یار- می‌پردازد و به وام از او، «موضوع بحث ادبیات تطبیقی را همین قسمت اخیر؛ یعنی تأثیر و تأثر متقابل ادبیات ملل می‌داند» (۴۴۴) که او قریب چهل سال پیش در کتابش *ادبیات تطبیقی*[2] (۱۹۳۱) بدان پرداخته بود. در پایان نجفی چنین نتیجه می‌گیرد که «موضوع ادبیات تطبیقی از جایی آغاز می‌شود که ادبیات ملی پایان می‌یابد؛ به‌عبارت دیگر، هر بررسی و پژوهشی که از محدودهٔ ادبیات یک قوم واحد تجاوز کند و به پهنهٔ ادبیات جهانی پا بگذارد... از مقولهٔ ادبیات تطبیقی خواهد بود» (۴۴۸)؛ اما تفاوت عمدهٔ مقالهٔ نجفی با دیگر آثار- یعنی کتاب‌ها و مقاله‌های نوشته یا ترجمه‌شده دربارهٔ ادبیات تطبیقی به زبان فارسی- این بود که نجفی نخستین کسی بود که ادبیات تطبیقی مکتب آمریکا را؛ البته بی‌آنکه تصریحاً از آن نامی ببرد، به اجمال به علاقه‌مندان این حوزه معرفی کرد:

> ادبیات تطبیقی بررسی ادبیات است بیرون از محدودهٔ کشوری خاص، نیز از یک سو بررسی روابط ادبی کشورهای مختلف است و از دیگر سو بررسی روابط ادبیات با رشته‌های گوناگون علم و اعتقاد بشری؛ از جمله با هنرها (نقاشی، موسیقی، معماری، پیکرتراشی و غیره)، با علوم انسانی (زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، تاریخ و غیره)، با علوم اجتماعی (سیاست مدن، اقتصاد، علوم قضایی، جامعه‌شناسی و غیره)، با

[1] Paul Van Tieghem
[2] *la Littérature comparée*

> مذهب و فلسفه و ایدئولوژی هر دوره از تاریخ و حتی با علوم خاص (ریاضیات، هیئت، فیزیک و غیره). حاصل کلام: تطبیق ادبیات یک کشور با کشورهای دیگر است و تطبیق ادبیات با حوزه‌های دیگر فعالیت‌های فکری و ذوقی بشر (نجفی، ۱۳۵۱: ۴۴۸).

آنچه استاد نجفی با اندکی دخل و تصرف نقل کرده و وام گرفته، برگرفته از آرای تطبیق‌گر آمریکایی هنری رماک[1] در مقالهٔ معروف «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد» (۱۹۶۱) است که در کتاب *ادبیات تطبیقی: روش و چشم‌انداز* اثر نیوتن استالکنخت[2] آمده و در منابع مقالهٔ نجفی هم ذکر شده‌است. به‌طور کلی، استاد نجفی در خصوص وضعیت ادبیات تطبیقی در ایرانِ آن دوران معتقد است که:

> بیشتر استادان از موضوع اصلی ادبیات تطبیقی بی‌خبر بودند، درس آن‌ها یا دربارهٔ مکتب‌های ادبی غرب بود یا عمدتاً به مقایسهٔ بخش‌هایی از ادبیات ایران با یکدیگر یا به ادبیات غرب اختصاص داشت. آن‌ها گمان می‌کردند ادبیات تطبیقی یعنی تطبیق ادبیات ایران با ادبیات کشورهای دیگر (ناشناخته، ۱۳۸۵: ۱۹).

همین‌جا مناسب است به عدم پیوستگی، تسلسل و تداوم نظام‌مند متون نظری و عملی استادان که نظام‌بخش یک رشتهٔ علمی است اشاره کنم. متأسفانه متأخران کار خود را بر کار متقدمان استوار نمی‌کنند؛ به‌علاوه کارِ همدیگر را نقد و تحلیل و تکمیل نمی‌کنند و... تسلسل و پیوستگی لازم دیده نمی‌شَود.

در نشست‌های انجمن ترویج زبان و ادب فارسی و در نشست‌های مجازی متعددی که با دکتر حسن جوادی داشتم، ایشان اشاره کردند که زرین‌کوب به کمک استادان دیگری، که نام آنان در ادامه خواهد آمد، در دههٔ پنجاه تصمیم به تأسیس رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه تهران گرفتند. افزون بر این، علی‌اکبر خان‌محمدی در مقدمهٔ کتاب *ادبیات تطبیقی* (۱۳۷۴)، بدون ذکر نام زرین‌کوب یا دیگر استادان، اشاره‌ای به راه‌اندازی این رشته در دههٔ پنجاه کرده اَست:

> در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی مقطع فوق لیسانس ادبیات تطبیقی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، برای یکی دو دوره دانشجو پذیرفت که نظر به نقایص عمده‌ای که در برنامه و عمل داشت به جایی نرسید و با وقوع انقلاب تعطیل و دیگر بازگشایی نشد (گویارد، ۱۳۷۴: ۸).

احمد کریمی حکاک که تحصیلات او نیز در زمینهٔ ادبیات تطبیقی بوده‌است، در این باب نظر دیگری دارد. به گفتهٔ او در سال ۱۳۵۸بود که دانشگاه تهران تصمیم گرفت رشتهٔ ادبیات تطبیقی را تأسیس کند و دانشکدهٔ ادبیات، استاد محمدرضا شفیعی‌کدکنی

[1] Henry H. H. Remak
[2] N. P. Stallknecht

را مأمور انجام این کار کرده بود. نکتهٔ قابل تأمل این است که شفیعی‌کدکنی کار را به کریمی حکاک که تحصیل‌کردهٔ این رشته است می‌سپارد:

> چند ماهی پس از حدوث انقلاب به ایران برگشتم و به محض مراجعه به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، در بخش زبان و ادبیات انگلیسی، با سمت استادیار استخدام شدم و در ترم تابستان ۱۳۵۸ تدریس را آغاز کردم. در آن سال‌ها هنوز مستقلاً درسی به نام "ادبیات تطبیقی" در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تدریس نمی‌شد. البته پانزده سال پیشتر درسی با عنوان "زیبایی‌شناسی" به زبان فارسی توسط استاد عیسی اسپهبدی، که استاد ادبیات فرانسه بود، تدریس می‌شد که بخشی از گسترهٔ موضوعی ادبیات تطبیقی را در بر می‌گرفت و استاد لطفعلی صورتگر و شاید استادان دیگری هم که من نمی‌شناختم و درسی با آن‌ها نگرفته بودم نیز، در درس‌های خویش مقولاتی را در حیطهٔ ادبیات تطبیقی ارائه می‌کردند؛ ولی ادبیات تطبیقی هنوز به اندازهٔ کافی مورد توجه قرار نگرفته بود. در ابتدای ورود من به دانشکدهٔ ادبیات، آقای دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، که سال‌ها پیش‌تر در زمان اقامتشان در دانشگاه پرینستون با من آشنا بودند و می‌دانستند که تحصیلات من در رشتهٔ ادبیات تطبیقی بوده‌است، گفتند که به تازگی ایشان و بعضی استادان جوان‌تر دانشکده در رشته‌های گوناگون به این فکر افتاده‌اند که رشته‌ای با این نام را در دانشکده معرفی کنند و دانشکده، ایشان را مأمور انجام این کار کرده‌است. نظر ایشان و خواست ایشان از من این بود که مدیریت این رشته را که موقتاً فقط در سطح فوق لیسانس ارائه می‌شد، من بر عهده بگیرم. با اشتیاق پذیرفتم و نخستین درس را با عنوان "تجدد ادبی: اصول و سنت‌های رایج در غرب" ارائه کردم که در آن بیشتر دانشجویانی بودند که در دو رشتهٔ ادبیات فارسی و ادبیات انگلیسی لیسانس گرفته بودند و در سطح فوق لیسانس ادامهٔ تحصیل می‌دادند؛ ولی نه استخدام و تدریس من دیر پایید، نه تأسیس و گسترش ادبیات تطبیقی (فرهمندفر، ۱۴۰۰: ۷).

چنان که آمد در اواخر دههٔ پنجاه، با تغییرات سیاسی و فرهنگی که در ایران رخ داد، رشتهٔ ادبیات تطبیقی تعطیل شد و تا یکی دو دهه بعد، تحقیقات پراکنده و خودجوش همچنان ادامه داشت. در سال ۱۳۸۴ اتفاق فرخنده‌ای رخ داد و فرهنگستان زبان و ادب فارسی، زیر نظر استاد ابوالحسن نجفی، درصدد برآمد تا گروه پژوهشی ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی را تأسیس کند و «اولین قدم اساسی را در این راه برداشت و برنامه‌ای مدون برای انتشار مجلهٔ تخصصی در این زمینه و تدوین درس‌نامه‌های مورد نیاز تهیه» کرد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳). در دو سه دههٔ اخیر چند دانشگاه گرایش ادبیات تطبیقی را تأسیس کرده‌اند و تعدادی مجلهٔ مربوط به این گرایش نیز راه‌اندازی شده‌است. به گمان من، شاید از نظر کمّی کارهای نسبتاً

خوبی صورت گرفته باشد؛ اما از نظر کیفی انبوهی کار وجود دارد که باید به‌دست متخصصان این رشته انجام شود؛ از جمله نوشتن سرفصل روزآمد و جهان‌شمول، تألیف و ترجمهٔ درس‌نامه‌های لازم (هم در زمینهٔ نظری و هم عملی)، تربیت استادان متخصص، و... در مجموع، علاج کار در همکاری و کار گروهی و جمعی و سعهٔ صدر و برنامه‌ریزی علمی و دقیق و پرهیز از شتاب‌زدگی است. باید به فکر تهیهٔ منابع علمی معتبر باشیم و در این راه به ترجمه و تألیف نیاز داریم. مهم‌تر اینکه باید بکوشیم از گروه‌های آموزشی مختلف دعوت به همکاری کنیم.

اکنون وقت آن رسیده‌است که به اجمال به بررسی سرفصل ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران بپردازیم (تصویر اصل آن در بخش پی‌نوشت‌ها خواهد آمد). اگر به سرفصل ارائه‌شده نیک بنگریم درمی‌یابیم که آنان از رهگذر توجه و دقتی که به زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر کرده‌اند، هدف این رشته را به‌درستی فهمیده و درک خوبی از آن داشته‌اند. اولین مطلبی که در این سرفصل جلب توجه می‌کند آن است که آنان ادبیات تطبیقی را رشته‌ای بینارشته‌ای قلمداد کرده‌اند که در پرتو تعامل و تبادل با دیگر رشته‌های علوم انسانی شکوفا خواهد شد و متقابلاً به شکوفایی دیگر رشته‌ها نیز، البته در حد وسع خود، کمک خواهد کرد: «ادبیات تطبیقی مانند هر رشتهٔ دانش و پژوهش با رشته‌های دیگر بی‌ارتباط نمی‌تواند باشد. دانش‌های دیگر انسانی ادبیات تطبیقی را مدد می‌دهند و ادبیات تطبیقی ذخائر علمی رشته‌های دیگر را گشایش می‌بخشد. هدف‌های کلی ادبیات تطبیقی منفک و مجزا از رشته‌های دیگر دانش و پژوهش نیست» (سرفصل، ۱). نویسندگان سرفصل دورهٔ فوق لیسانسِ ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران، هدف این رشته را از سویی:

> آگاهی و بهره‌مندی از چگونگی نگرش و داوری ملل و اقوام مختلف نسبت به فعالیت‌های ذهنی، آفرینش‌های فکری و ذوقی و نفسانیات بشر و از دیگرسو نشان‌دادن راه‌هایی که دیگر اقوام بشری برای بیان اندیشه‌ها و احساسات و تلطیف عواطف و تجسم زیبایی‌های حیات پیموده‌اند و پی‌بردن به نقش ادبیات از راه شناخت اندیشه‌های مشترک و تصورات ذوقی مشابه اقوام مختلف (سرفصل، ۲) ذکر کرده‌اند. به‌علاوه، آنان با تأسیس این رشته امیدوار بوده‌اند که این امر «بتواند افق‌های تازه‌ای برای پرواز اندیشه و ذوق بگشاید و جهان‌های ناشناخته و تلاش‌های فکری و ذوقی اقوام دیگر را در دسترس اندیشمند ایرانی قرار دهد» (سرفصل، ۲).

ماهیت ادبیات تطبیقی اقتضا می‌کند که مدرسانی از گروه‌های مختلف آموزشی ادبیات‌های ملی (فارسی، عربی، انگلیسی، فرانسه، آلمانی، و...) و سایر هنرها و رشته‌ها (نه فقط یک یا دو گروه آموزشی) برای تدریس آن همکاری کنند. فراموش نکنیم که هدف ادبیات تطبیقی شناساندن ادبیات ملی به جهان یا دیگری و شناساندن دیگری به ایرانیان است؛ لذا ادبیات فارسی جایگاه مهمی دارد و نباید مورد غفلت قرار گیرد. ادبیات تطبیقی بدون ادبیات ملی معنایی ندارد. ما از طریق ادبیات تطبیقی

و تعامل با دیگر ادبیات‌ها و رشته‌ها بر غنای ادب ملی خود می‌افراییم. نکتهٔ جالب توجه دیگر در این سرفصل آن است که نویسندگان، این اقتضا و الزام را، در حد امکانات آموزشی آن روز، به‌درستی لحاظ کرده‌اند:

> دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دارای چندین استاد و دانشیار و استادیار است که از تخصص و تجارب آنان در اداره و تدریس دروس مختلف ادبیات تطبیقی استفاده خواهد شد. در صورت لزوم از استادان ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر جهان برای همکاری دعوت به‌عمل خواهد آمد (سرفصل، ۷).

با نگاهی به اعضای هیأت علمی معرفی‌شده برای تدریس دروس این سرفصل به استادانی از گروه‌های آموزشی مختلف؛ مانند فارسی (سیمین دانشور، عبدالحسین زرین‌کوب، محمدجعفر محجوب، محمدرضا شفیعی کدکنی)، گروه عربی (مهدی محقق، فیرزو حریرچی، حسن سادات ناصری)، گروه انگلیسی (حسن جوادی، بهرام مقدادی، رضا براهنی، اردلان داوران، جولی اسکات میثمی)، گروه فرانسه (حسن هنرمندی، محمدتقی غیاثی) و گروه روسی (مهری آهی) برمی‌خوریم که نشان می‌دهد آنان این الزام را به‌خوبی رعایت و محقق کرده‌اند.

در دانشگاه‌های معتبر دنیا رسم بر این است که دانشجوی متقاضی تحصیل رشتهٔ ادبیات تطبیقی، افزون بر زبان و ادبیات مادری/ ملی خود باید با دو سه زبان و ادبیات ملی دیگر (یا دست کم به یک زبان و ادبیات ملی دیگر) به‌خوبی آشنا باشد. خوشبختانه نویسندگان سرفصل دورهٔ فوق لیسانس ادبیات تطبیقی، با توجه به مقتضیات زمانهٔ خود، در شرایط ورود به این رشته این نکتهٔ مهم (دست کم آشنایی با یک زبان و ادبیات دیگر) را لحاظ و بر آن تأکید کرده‌اند (سرفصل، ۵).

با نگاهی به دروس پیشنهادی برای این رشته که در دو بخش اصلی (ده عنوان)، و اختیاری (هفده عنوان) آمده‌است، متوجه می‌شویم هم ادبیات ملی، هم ادبیات کشورهای همسایه و هم ادبیات کشورهای اروپایی، مد نظر برنامه‌ریزان بوده‌است. نکتهٔ مهم دربارهٔ دروس پیشنهادی این است که نویسندگان سرفصل، توأمان بر نظری و کاربردی‌بودن این دروس تأکید کرده‌اند. تنوع دروس اختیاری در این سرفصل نیز نشان از بلندنظری و دوراندیشی برنامه‌ریزان دارد و دروس و مباحثی مانند "طنز تطبیقی"، "ادبیات عامیانهٔ تطبیقی" و "ادبیات مطبوعاتی تطبیقی" شایان توجه است. جدا از این‌ها، آنان تاحدی به نقش ترجمه و مسائل مرتبط با آن در ادبیات تطبیقی که امروز به جد بر این ارتباط تأکید می‌شود، نیز توجه داشته‌اند؛ مانند:

> ۱. بررسی تأثیر متقابل آثاری که در قرن بیستم از زبان فارسی به یکی از زبان‌های خارجی یا از یکی از زبان‌های خارجی به فارسی برگردانیده شده [و بر] روی سیر تحول و تفکر ادبی [نقش داشته‌است]، ۲. مطالعه دربارهٔ چگونگی پیدایش و کیفیت این ترجمه‌ها؛ مثلاً تأثیر ادبیات غرب در تحول ادبی ایران در سال‌های اخیر از طریق ترجمه‌ها و بررسی چگونگی

آن‌ها (سرفصل، ۸).

به گمان من، با همهٔ جامعیت و شمولی که سرفصل مذکور دارد، نقاط ضعف چندی در آن مشهود است: نخست این که، این سرفصل شدیداً تحت تأثیر اصول و مبانی مکتب فرانسه است؛ چراکه بیشتر محورهای پژوهشی عرضه‌شده حول قلمروهای تأثیر و تأثر، اقبال ادبی و اشتراکات و افتراقات مضمونی می‌چرخد. دوم اینکه آنان بر نظریه و کاربست آن، چنان‌که باید و شاید تأکید نکرده‌اند. سوم اینکه از قلمروهای پژوهشی جدید ادبیات تطبیقی؛ مثلاً بین ادبیات و سینما، ادبیات و نقاشی، ادبیات و موسیقی و... نشانی در این سرفصل نیست و نکتهٔ آخر اینکه، آنان به تهیه و تدوین منابع درسی برای این رشتهٔ نوپا، راه‌اندازی مجله و انجمن ادبی مخصوص این رشته‌ـ که از نیازهای اصلی هر رشتهٔ نوبنیاد استـ هیچ اشاره‌ای نکرده‌اند.

نتیجه

تردیدی نیست که تحلیل انتقادی گذشته می‌تواند چراغ راه آینده باشد. جستار حاضر می‌کوشد تا با بررسی گذشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران نور تازه‌ای بر وضعیت کنونی آن بتاباند و به راه‌اندازی آن در زمان حال کمک کند. مطابق شواهد در دههٔ پنجاه با توجه به بافت آن زمان برنامهٔ خوبی نوشته و کار گروهی آغاز شد؛ ولی کار هیچ‌گاه به‌سامان آغاز نشد و رسمیت نیافت. چند دهه بعد این امر دوباره پیگیری شد ولی متأسفانه بدون توجه به تجربهٔ گذشته، افرادی آمدند و نقد کردند و نقاط ضعف را یادآور شدند؛ ولی باز هم توجه چندانی نشد. متأسفانه از آنجاکه این رشته در ایران هیچ‌گاه به‌طور پیوسته، نظام‌مند و مبتنی بر نظریه‌های ادبیات تطبیقی، تدریس نشده و تا پیش از یکی دو دههٔ اخیر، در ایران فاقد گروه آموزشی مستقل، درس‌نامه‌های نظری و عملی مناسب، انجمن علمی، نشریهٔ تخصصی و استادان متخصص بوده، نتوانسته‌است چنان‌که باید شکل بگیرد و در مسیر درست حرکت کند. به‌علاوه، چیستی و تعریف ادبیات تطبیقی در ایران در ادوار مختلف متأسفانه دچار کج‌فهمی‌های بسیار شده‌است؛ فی‌المثل تطبیق‌گران گاه درک ناقص یا حتی نادرستی از ادبیات تطبیقی، چارچوب‌های نظری و روش‌شناسی آن داشته‌اند و گاه با نظریه‌ها و رویکردهای جدید آن آشنا نبوده‌اند. از آنجاکه ادبیات تطبیقی در همه جای دنیا کار گروهی و جمعی (جمعی ار تحصیل‌کردگان این رشته و سایر رشته‌ها؛ اعم از ادبیاتَ ملی و خارجی) است، افزون بر تهیه و تدارک الزامات ضروری این رشته، که در بالا به آن‌ها اشاره شد، از این بررسی درمی‌یابیم که باید به کمک متخصصانِـ مراد از متخصصان تنها تطبیق‌گران نیست. در ادبیات تطبیقی علمایی هستند که هرچند رشتهٔ تخصصی آن‌ها ادبیات تطبیقی نبوده‌است؛ ولی توانسته‌اند با مطالعات منظم و روشمند در این رشته صاحب‌نظر شوندـ این رشته و سایر رشته‌های مرتبط، سرفصلی برای ادبیات تطبیقی تهیه کنیم که ماهیت بینارشته‌ای داشته باشد، در اختیار یک یا دو گروه آموزشی نباشد و از استادان متخصص از گروه‌های مختلف آموزشی، نه فقط گروه‌های ادبیات‌های ملی مختلف، برای تدریس دروس این رشته استفاده

کنیم. کوتاه سخن اینکه، از بررسی اسناد گذشته دریافتیم که از تجربهٔ گذشته، چندان استفاده نکردیم و متأسفانه شتاب‌زده عمل کردیم. ادبیات تطبیقی در ایران نیاز به بازتعریف دارد. باید از تجربیات گذشته درس بگیریم. اشتباهات گذشته، مانند تبارشناسی غلط را تکرار نکنیم تا بتوانیم بنیانی استوار بنا نهیم.

پی‌نوشت‌ها

دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی- دهه پنجاه

دورهٔ فوق لیسانس ادبیات تطبیقی

الف) هدف

۱. آگاهی و بهره‌مندی از چگونگی نگرش و داوری ملل و اقوام مختلف نسبت به فعالیت‌های ذهنی، آفرینش‌های فکری و ذوقی و نفسانیات بشر. در این بهره‌مندی مقایسهٔ «نوع‌های ادبی» (genres) مورد نظر است، به‌طوریکه مقایسهٔ آنها با نحوهٔ بیان، شکل زبان و صورخیال در ادب فارسی بتواند افق‌های تازه‌ای برای پرواز اندیشه و ذوق بگشاید و جهان‌های ناشناخته و تلاش‌های فکری و ذوقی اقوام دیگر را در دسترس اندیشمند ایرانی قرار دهد.

۲. نشان‌دادن راه‌هایی که دیگر اقوام بشری برای بیان اندیشه‌ها و احساسات و تلطیف عواطف و تجسم زیبایی‌های حیات پیموده‌اند.

۳. پی بردن به نقش ادبیات از راه شناخت اندیشه‌های مشترک و تصورات ذوقی مشابه اقوام مختلف.

با دیدی نو می‌توان از این چشم‌انداز به ادبیات فارسی نگریست و به مدد مقایسهٔ نحوهٔ بیان و نوع پرداخت اندیشه‌ها به جهان اشتراک و افتراق شرق و غرب پی برد و نقش و ارزش ادبیات فارسی را در گسترش و تحول ادب جهان باز شناخت.

ب) شرایط ورود

کسانی می‌توانند داوطلب شرکت در این دوره شوند که علاوه بر دارا بودن شرایط ذکرشده در آئین‌نامهٔ فوق لیسانس دانشگاه تهران:

۱- دارای درجهٔ لیسانس یا بالاتر در یکی از رشته‌های زیر باشند:

ادبیات تطبیقی - زبان و ادبیات فارسی - زبان و ادبیات خارجی

(دارندگان درجهٔ لیسانس در سایر رشته‌های نزدیک و متناسب نیز می‌توانند با نظر شورای موضوع تبصره ۲ در امتحان ورودی شرکت کنند).

۲- داوطلبان باید از عهدهٔ امتحانات زیر برآیند:

الف) امتحان زبان فارسی

ب) امتحان یک زبان خارجی (به انتخاب داوطلب)

ج) امتحان ادبیات فارسی یا ادبیات خارجی (به انتخاب داوطلب)

د) مصاحبه در صورت لزوم

تبصره ۱ پذیرفته‌شدگان در امتحان ورودی موظف خواهند بود بر مبنای تشخیص شورای یکتا چهل واحد از دروس دورهٔ لیسانس را به صورت پیش درس و کمبود بگیرند و پس از توفیق در این دروس دانشجوی رسمی این دوره به شمار خواهند رفت.

تبصره ۲ تا موقعی که این گروه رسماً تشکیل نشده ادارهٔ امور آن بر عهدهٔ یک شورای اجرایی

مرکب از یک یا چند تن نماینده از هر یک از گروه‌های زبان‌های خارجی، زبان و ادبیات انگلیسی و ادبیات فارسی خواهد بود که در ادبیات تطبیقی تدریس خواهند کرد. جلسات این شورا زیر نظر رئیس دانشکده ادبیات و علوم انسانی تشکیل خواهد شد.

ج -- برنامه درس

قسمت اول – دروس اصلی (هر درس دو واحد که در ۳ ساعت تدریس می شود)

۱- مبانی و سیر نقد ادبی

۲- فلسفهٔ ادبیات و مکتب‌های ادبی

۳- سبک‌شناسی تطبیقی

۴- اصول و روش‌های ادبیات تطبیقی

۵- نوع‌ها و صورت‌های شعر

۶- انواع ادبیات داستانی از دید تطبیقی

۷- انواع ادبیات نمایشی

۸- اسلام و ادبیات فارسی

۹- ادبیات عرفانی

دروس اصلی

۱- مبانی و سیر نقد ادبی

الف) بررسی سیر تحول نقد ادبی در ایران با مقایسهٔ سیر تحول آن در یونان قدیم و روم، در قرون وسطی و در رنسانس تا دوران جدید.

ذکر علل تحول نقد ادبی در ایران و رابطهٔ آن با ادبیات عرب، عثمانی، هند و پاکستان و ادبیات عرب، توجیه این علل با ارائه دلایل و شواهد.

ب) بررسی شیوه‌های نقد در شرق و غرب با ذکر وجود اشتراک و افتراق آنها و علل آن.

۲- فلسفهٔ ادبیات و مکتب‌های ادبی

بررسی تعاریف مختلفی که در ادوار پیشین از ادبیات شده است. مطالعه دربارهٔ وجوه اشتراک و افتراق این تعاریف، رابطه با سیر تحول اجتماعی و تاریخی کشورهای مربوط، بررسی تأثیر متقابل توجیه‌های مختلف از ادبیات بر سیر تحول ادبی آنها.

شرح علل پیدایش مکتب‌های ادبی و پایه‌های فلسفی، اجتماعی و تاریخی آنها.

ذکر رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های هنری مقایسهٔ تفکر ادبی و هنری در ایران با نظام‌های فکری مشابه در غرب.

۳- سبک‌شناسی تطبیقی

بررسی رابطهٔ ساختمان زبان با اشکال ادبی مانند غزل، قصیده، رباعی، قصه، رمان، نوول، داستان کوتاه و غیره در ادبیات فارسی و در ادبیات غرب.

مطالعه دربارهٔ اصول سبک‌شناسی جدید در غرب، بررسی تئوری‌های جدید سبک‌شناسی و امکانات روش‌های نوین آن برای تعیین کیفیت و ماهیت رابطهٔ ساختمان شکلی زبان با اشکال مختلف زبان.

۴- اصول و روش‌های ادبیات تطبیقی

تاریخ پیدایش و تحول ادبیات تطبیقی به‌عنوان رشتهٔ علمی و آشنایی با سبک‌های مختلف آن

مطالبی که مورد مطالعه و بررسی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد و نحوه‌های مختلف کار ادبیات تطبیقی، بررسی و مقایسهٔ انواع برخورد نویسندگان در کاربردها، موضوع‌ها و تصویرهایی که در ادبیات زبان‌ها، ملت‌ها و عصرهای مختلف ظاهر می‌شود و مقایسهٔ طرز کار نویسندگان مختلف در انواع ادبی در اشکال ادبی و در به کار بردن ابزار و اسباب کار ادبی – مطالعهٔ توارد و تداخل تأثیر و تأثر مسأله نفوذ و غیره.

۵- نوع‌ها و صورت‌های شعر

مطالعه و مقایسهٔ مفهوم نوع در ادبیات شرق و غرب، بررسی انواع مختلف ادبی و تأکید بر آن انواع و گونه‌های مختلف آن در محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی مثلاً بررسی انواع حماسی و غنایی و سیر تحول اشکال متشابه در ایران و در غرب (مانند غزل و «سانت» و مطالعهٔ کاربرد ابزار عناصر شعر (مانند وزن و قافیه، مجاز و سمبل و غیره) توسط شعرای شرق و غرب

۶- انواع ادبیات داستانی از دید تطبیقی

مطالعه و مقایسهٔ مفهوم نوع در ادبیات شرق و غرب بررسی انواع مختلف ادبی و تأکید بر آن انواع که در اشکال داستان با موفقیت بیشتری متبلور می‌شود. مطالعهٔ مفهوم داستان در ادبیات و گونه‌های مختلف آن در محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی (پیدایش داستان‌های سیر و سیاحت، داستان‌های اجتماعی، سرگذشت و داستان‌های روانی و جریان سیال ذهن و غیره) اشاره به اشکال مختلف افسانه، حکایت، قصه، داستان بلند و کوتاه و غیره.

۷- انواع ادبیات نمایشی

مطالعه و مقایسهٔ مفهوم نوع در ادبیات شرق و غرب، بررسی انواع مختلف ادبی و تأکید بر آن، انواع ادبی که در شکل نمایش با موفقیت بیشتری متبلور می‌شود. مثلاً «بررسی انواع ادبی تراژدی کمدی که در شکل نمایش ظاهر می‌شود»، بررسی گونه‌های مختلف تراژدی قدیم و جدید و گونه‌های مختلف کمدی قدیم و جدید و اشاره به تعزیه، ملودرام و غیره. همچنین مقایسهٔ سیر تحول نمایش در غرب و در شرق در محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی.

۸- ادبیات ایران پیش از اسلام

الف) بررسی اوستا در مقایسه با آثار دینی هندوان

ب) بررسی اساطیر ایران در سنجش با اساطیر هند، یونان، بین‌النهرین و غیره

ج) ادبیات مانوی و بررسی آن در ارتباط با تفکر چین و مسیحیت

د) بررسی ادبیات پهلوی از دید تطبیقی

۹- اسلام و ادبیات فارسی

سیر تحول ادبیات فارسی در رابطه با توسعهٔ اسلام در ایران، قرآن در ادبیات فارسی، مقایسه و نقد ترجمه‌ها و تفسیرهای مختلف فارسی و اهمیت آنها در ادب فارسی، بحث دربارهٔ ترجمهٔ آثار پهلوی به عربی و تطور انواع شعر و نثر عربی (مثلاً قصیده و مقامه) و تأثیر آنها در ادب فارسی ایرانیان عربی‌نویس و نقشی که در گسترش فرهنگ اسلامی داشتند.

۱۰- ادبیات عرفانی

(بررسی ریشه‌های فکر عرفانی در هند، یونان، مسیحیت و اسلام، بیان سیر فکر عرفانی و اشراقی در مغرب‌زمین و مقایسهٔ عرفان ایران با آن)

دروس اختیاری

۱- ادبیات حماسی از دید تطبیقی: مقایسهٔ ادبیات حماسی و طرز برخورد نویسندگان شرق و غرب در کاربرد این نوع. به‌عنوان مثال مقایسهٔ سبک و محتوای کار در آثار حماسی ایران (مانند شاهنامهٔ

فردوسی) و غرب (مانند ایلیاد هومر، انید ویرجیل، بهشت گمشده، میلتن و غیره) و بررسی نکات متشابه (در رابطه با نوع ادبی حماسه) و متفاوت (در رابطه با محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی) این آثار.

۲- ادبیات غنایی از دید تطبیقی

بررسی نوع ادب غنایی و مطالعه و مقایسهٔ ادبیات غنایی و طرز برخورد نویسندگان شرق و غرب در کاربرد این نوع. به‌عنوان مثال سبک و محتوای کار در آثار غنایی ایران (مانند غزلیات مولوی و حافظ) و غرب (مانند اشعار پیندار، آوید، شکسپیر، گوته، شاتوبریان و غیره)، بررسی نکات متشابه (در رابطه با نوع ادبی غنایی) و متفاوت (در رابطه با محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی) این آثار.

۳- ادبیات اندرزی از دید تطبیقی

تعریف ادبیات اندرزی مفهوم و سبک کار در شرق و غرب شرح تعهد نویسنده به اجتماع. مطرح مسأله تبلیغ در ادبیات. بحثی کلی دربارهٔ اندرزنامه‌های پهلوی، ترجمه و تقلید آنها در فارسی و عربی. ادبیات اندرزی و رابطهٔ آن با ادبیات عرفانی. بحث و مقایسهٔ آثار اندرزی ایران (نظم و نثر سعدی و عطار و غیره) و غرب (هراس، لافونتن و غیره) و اشاره به تأثیر و تأثر متقابل در ادبیات اندرزی شرق و غرب.

۴- ادبیات بزمی از دید تطبیقی

تعریف و بررسی ادبیات «رمانس» در شرق و غرب، سیر تحول و علل تاریخی پیدایش ادبیات «رمانس»، «طرح مسأله»، «انحطاط» در ادبیات

بحث و مقایسهٔ آثار بزمی ایران (مانند خسرو و شیرین) نظامی، «ویس و رامین» فخر گرگانی) و غرب (مانند داستان‌های مربوط به آرتور در انگلستان و «تریستان و ایزولت») و غیره.

۵- ادبیات طنزی از دید تطبیقی

تعریف و تفکیک طنز و هجو و هزل و غیره.

بررسی و مطالعهٔ مفهوم گونه‌های مختلف ادبیات طنزی در شرق و غرب، ارتباط طنزی با انتقاد اجتماعی و اشاره به Irony در ادبیات مدرن.

۶- ادبیات عامیانه از دید تطبیقی

الف) بررسی افسانه از لحاظ روانی و اجتماعی و غیره- شرحی دربارهٔ داستان‌های بلند فارسی چون سمک عیار و داراب‌نامه، اسکندرنامه، بررسی شیوهٔ بیان و شخصیت قهرمان‌ها در داستان‌های عامیانه و قصه‌های کوتاه از نوع قصه‌های مجموعهٔ صبحی- بررسی قصه‌های خارق‌العاده

ب) بررسی فهلویات- ترانه‌های ساده چون دوبیتی باباطاهر- ترانه‌های محلی و بی‌نام- ضرب‌المثل‌ها و مثل‌ها

۷- ادبیات مطبوعاتی از دید تطبیقی

مقایسهٔ ادبیات مطبوعاتی با اشاره به سیر تحول مطبوعات در شرق و غرب اثر این‌گونه فعالیت ادبی که رابطهٔ روزانه و موقتی با اوضاع اجتماعی دارد در تحول کلی ادبیات اشاره به «رمان دنباله‌دار» در ادبیات غرب، ادبیات دوران انقلاب مشروطیت ایران و غیره.

۸- خیام و فکر خیامی

(بررسی فکر خیامی (بی‌اعتباری جهان و گذرا بودن عمر) در آثار فکری پیش از اسلام- در شعرای پیش از خیام چون رودکی و فردوسی- در رباعیات خیام منسوب به او و رباعیاتی که به تقلید او سروده شده است، در آثار گویندگان بعد از او و مقایسهٔ آن با موارد مشابه در ادبیات خارج، بررسی مسأله انحطاط در ادبیات شرق و غرب.

۹- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب تا قرن ۱۸

بررسی تأثیر متقابل فارسی و یونان قدیم، روم، قرون وسطی، رنسانس تا قرن هیجدهم

مطالعه دربارهٔ ترجمهٔ آثار ادبی ایران در غرب، چگونگی پیدایش و کیفیت این ترجمه‌ها و نقش آنها در تحول ادبیات در غرب.

مطالعه دربارهٔ متنهایی که از ادبیات غرب (یونان قدیم، روم) به فارسی برگردانیده شده و روی سیر تحول ادبیات در ایران تأثیر گذاشته است.

۱۰- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب در قرن ۱۹

بررسی تأثیر متقابل آثاری که در قرن ۱۸ و ۱۹ از فارسی به یکی از زبان‌های خارجی یا از یکی از زبان‌های خارجی به فارسی برگردانیده شده است روی سیر تحول و تفکر ادبی، مطالعه دربارهٔ چگونگی پیدایش و کیفیت این ترجمه‌ها، مثلاً بررسی علل و ترجمه‌های پیدرپی آثار ادبی ایران در قرن ۱۸ و ۱۹ در اروپا و تأثیر سبک و تفکر شرقی در پیدایش و تحول مکتب رمانتیسم.

۱۱- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب در قرن ۲۰

بررسی تأثیر متقابل آثاری که در قرن بیستم از فارسی به یکی از زبان‌های خارجی یا از یکی از زبان‌های خارجی به فارسی برگردانیده شده است روی سیر تحول و تفکر ادبی.

مطالعه دربارهٔ چگونگی پیدایش و کیفیت این ترجمه‌ها. مثلاً تأثیر ادبیات غرب در تحول ادبی ایران در سال‌های اخیر از طریق ترجمه‌ها و بررسی چگونگی آنها.

۱۲- مسائل ترجمهٔ ادبی

بررسی ترجمه و دیدهای مختلف دربارهٔ شیوه‌های مختلف ترجمه در نظم و نثر و غیره در محتوای زبان‌ها، فرهنگ‌ها و اجتماعی مختلف

اشاره به سیر تحول ترجمه در شرق و در غرب

اثر ترجمه در پیدایش فرهنگ لغات جدید، ساختمان جمله و غیره

۱۳- تأثیر متقابل ادبیات فارسی و ترکی

تأثیر متقابل زبان ترکی و فارسی در یکدیگر. فرهنگ‌های اولیهٔ ترکی چون Codex Cumanicus و فرهنگ کاشغری و غیره. شرح آمدن اقوام ترک به ایران و مهاجرت آنها به آناطولی ارتباط با نویسندگانی که فعالیت ادبی‌شان در هر دو زبان بوده است (مثلاً امیرعلی‌شیر نوایی، شاه‌اسمعیل صفوی، فضولی و غیره) ادبیات فارسی در دربار عثمانی مطالعهٔ موضوعات مشترک بین دو ادبیات (مثلاً منظومه‌های مختلف چون لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا در دو زبان) تأثیر مطبوعات ترکی در ادبیات دورهٔ مشروطه.

۱۴- تأثیر متقابل ادبیات ایران و هند و پاکستان

(تأثیر تفکر هندی در ایجاد سبک معروف به هندی تأثیر ادبیات فارسی در هند و پاکستان با ذکری از فارسی‌سرایان و فارسی‌نویسان مهم آن دو کشور)

۱۵- سیر تحول مقاله

مفهوم مقالهٔ ادبی مقایسهٔ تحول آن در غرب و در شرق هدف‌ها و سبک‌شناسی مقاله، ارتباط آن با ادبیات مطبوعاتی، تبلیغاتی و غیره.

تحول مقاله به‌معنای خاص مقالهٔ ادبی و اهمیت آن در پیدایش نقد ادبی پیدایش مقاله در ادبیات ایران و خاورمیانه و ارتباط آن با مقالهٔ غربی در محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی.

درس فرعی شماره

۱۶- سیر تحول رمان

مفهوم رمان و ارتباط آن با گونه‌های داستانی دیگر پیدایش رمان در غرب یا ذکر علل اجتماعی آن.

تحول رمان در قرن ۱۸ و گونه‌های مختلف آن (مانند رمان عاطفی، رمان مکاتب‌های و غیره) رمان در قرن ۱۹ و گونه‌های مختلف آن (مانند رمان گاتیک، رمان اجتماعی، رمان تاریخی، رمان سرگذشت و غیره) و اشاره به مکتب‌های ادبی مانند «رئالیسم» و «ناتورالسیم» در رابطه با رمان گرایش‌های جدید رمان‌نویسی در قرن ۲۰، تأثیر فلسفهٔ روانشناسی، روانکاوی و علوم و غیره در آن. پیدایش رمان در ایران و خاورمیانه و ارتباط آن با رمان در غرب با درنظرگرفتن محتوای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی.

۱۷- سمینار تحقیقی

بررسی و بحث موضوع و مسأل‌های خاص در ادبیات تطبیقی با شرکت یک یا چند استاد و محقق و متخصص از گروه یا از خارج گروه با دعوت گروه

هیأت علمی

دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دارای چندین استاد و دانشیار و استادیار است که از تخصص و تجارب آنان در اداره و تدریس دروس مختلف ادبیات تطبیقی استفاده خواهد شد. در صورت لزوم از استادان ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر جهان برای همکاری دعوت به‌عمل خواهد آمد.

در ضمن بعضی از دروس توسط یک نفر اداره می‌گردد، ولی از چند استاد برای تدریس آن دعوت می‌شود.

ذیلاً اسامی کسانی که با درنظرگرفتن درجهٔ علمی، کار تحقیقی و یا تجربهٔ تدریس واجد شرایط دروس برنامهٔ فوق‌لیسانس در ادبیات تطبیقی هستند، در رابطه با دروس مختلف ذکر می‌شود.

۱- مبانی نقد ادبی

براهنی- داوران- رجایی- زرین‌کوب‌ها

۲- فلسفهٔ ادب و مکتب‌های ادبی

آهی- آریانپور- جوادی- داوران- رجایی- زرین‌کوب- میثمی- مقدادی

۳- اصول و مبانی ادبیات تطبیقی

داوران- رجایی- میثمی

۴- سبک‌شناسی

آریانپور- براهنی- باطنی- رجایی- محقق

۵- نوع‌ها و صورت شعر

اسلامی- براهنی- جوادی- داوران- رجایی- شفیعی- میثمی

۶- ادبیات داستانی

آهی- براهنی- جوادی- داوران- دانشور- رجایی

۷- نوع ادبیات نمایشی

براهنی- جوادی- رجایی- میثمی

۸- بررسی تطبیقی ادبیات پیش از اسلام

اسلامی- شایگان

۹- اسلام و ادبیات فارسی

حریرچی- زرین‌کوب- سادات ناصری- محمدی

دروس اختیاری

۱- ادبیات حماسی از دید تطبیقی
اسلامی- جوادی- داوران
۲- ادبیات تغزلی
حریرچی- رجایی- داوران- شفیعی- میثمی
۳- ادبیات اندرزی
جوادی- زرین‌کوب- محمدی
۴- ادبیات بزمی
اسلامی- داوران- رجایی
۵- ادبیات طنزی
براهنی- جوادی
۶- ادبیات عامیانه از دید تطبیقی
اسلامی- جوادی- محجوب- میثمی
۷- خیام و فکر خیامی
اسلامی- جوادی- رجایی- میثمی
۸- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب تا قرن هیجدهم
جوادی- رجایی- هنرمندی
۹- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب تا قرن نوزدهم
جوادی- رجایی- هنرمندی
۱۰- مقایسهٔ ادبیات ایران و غرب تا قرن بیستم
براهنی- داوران- رجایی- میثمی- شفیعی
۱۱- مسائل ترجمهٔ ادبی
اسلامی- براهنی- جوادی- داوران- میثمی- هنرمندی
۱۲- مقایسهٔ ادبیات فارسی و ترکی
جوادی- حاکمی- قیطانچی
۱۳- مقایسهٔ ایران با هند و پاکستان
اسلامی
۱۴- تاریخچهٔ مطبوعات در ایران از نظر ادبی
اسلامی- آرین‌پور- جوادی
۱۵- سیر تحول مقاله

منابع

آلدریج، آ. ا. (۱۳۹۶). «اهداف و ابعاد ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ مصطفی حسینی، *ماهنامهٔ آزما*، ۵۴ـ ۵۵.

انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، ۶ـ ۳۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). *آشنایی با نقد ادبی*. تهران: سخن.

سیاح، فاطمه. (۱۳۵۴). *نقد و سیاحت*. به‌کوشش محمد گلبن، تهران: توس.

شادمان، فخرالدین. (۱۳۳۲). «تاریخ روابط و تأثیرات ادبی». *یغما*، شمارهٔ ۶، ۱۲ـ ۱۳۵.

علوی‌زاده، فرزانه. (۱۳۹۲). «نقد کتاب ادبیات تطبیقی جمشید بهنام». *ادبیات تطبیقی*، شمارهٔ ۸ (پیاپی)، ۱۴۳ـ ۱۴۸.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۵۱). «ادبیات تطبیقی چیست؟». *ماهنامهٔ آموزش و پرورش*، شمارهٔ ۷، ۴۳۵ـ ۴۴۸.

نظری منظم، هادی. (۱۳۸۷). «ادبیات تطبیقی در ایران: پیدایش و چالش‌ها». *زبان و ادب پارسی*، شمارهٔ ۳۸، ۹ـ ۲۷.

فرهمندفر، مسعود. (۱۴۰۰). «خویشاوندی زبان‌ها: ترجمه و ادبیات تطبیقی در گفتگو با دکتر احمد کریمی حکاک». *روزنامهٔ شرق*، سال هجدهم، شمارهٔ ۳۹۹۸، ۲۰ اردیبهشت، ۷.

ناشناخته. (۱۳۸۵). «نگاهی در آینه: ادبیات تطبیقی با یادی از دکتر جواد حدیدی». *روزنامهٔ شرق*، سال چهارم، شمارهٔ ۸۴۸، ۱۱ شهریور، ۱۹.

گویارد، م. ف. (۱۳۷۴). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبرخان محمدی، تهران: پاژنگ.

Anushiravani, A. (2012). Comparative Literature in Iran. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 32.3, 484-491.

Khojastehpour, A., B. M. Fomeshi. (2014). The Present State of Comparative Literature in Iran: A Critical Study. *Inquire*, 4.1.

Remak, H. H. (1961). Comparative Literature: Its Definition and Function. In: N. P. Stallknecht & H. Frenz (Eds.), *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois UP, 3-57.

A Critical View on the Past and Present of the Comparative Literature in Iran

Mostafa Hosseini[1]

Abstract

The present paper is comprised of two parts, a main part and a subsidiary one. The main part deals with the critical study of the development of the discipline of comparative literature in Iran from the start to the present time. The subsidiary part includes an appendix i.e., the University of Tehran's curriculum of the comparative literature in 1350s. The present paper tries to show that comparative literature has never been established and taught in a sustained and systematic manner based on the theories of comparative literature. It has been deprived of the primary necessities such as independent departments, a proper curriculum, scientific associations, professional journals and expert professors. In different periods of time, the nature and the meaning of comparative literature in Iran has been troubled with a number of misunderstandings from theoretical frameworks and methodology to a lack of familiarity with new theories and approaches. Since everywhere in the world comparative literature involves teamwork (comprised of experts in comparative literature as well as scholars of national and foreign literatures), to get rid of the present dead-end, more than providing what is essential to the discipline, experts of the comparative literature and related disciplines aught to design a curriculum with an interdisciplinary nature and teaching would not be limited to the presence of experts from one or two departments.

Keywords: Comparative Literature in Iran, Curriculum, French School, Guyard.

[1] Assistant professor of English Literature, English Department, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran mhosseini@basu.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۳۳-۲۵۴
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4480.1042

کاربست نظریه روان‌شناختی شخصیت اریک فروم در تحلیل تطبیقی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی

سمیرا استواری[۱]
علی اکبر محمدی[۲]

چکیده

افسانه *هزار و یک شب* در میان فرهنگ ملت‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد؛ به‌گونه‌ای که آثار زیادی در قالب داستان، شعر، نمایشنامه و فیلمنامه از آن الگو گرفته‌اند و هر یک با توجه به اقتضای نگاه نویسنده به زندگی و نیازهای روانی و اجتماعی، هنرمندانه به بازآفرینی ساختار و محتوای اصل داستان پرداخته‌اند. این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و با مقایسه تطبیقی، کوشیده‌است نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم (فوت: ۱۹۸۷) و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی (تولد: ۱۳۳۹) را با رویکردی بین‌رشته‌ای و بر پایه نظریه شخصیت‌شناسی و روان‌کاوی اریک فروم(۱۹۰۰ـ ۱۹۸۰) مورد بررسی قرار دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بر اساس نظریه اریک فروم، بیشترین تیپ شخصیتی موجود در دو اثر، جهت‌گیری پذیرا (ثمربخش) است. با آنکه شهرزاد دارای تیپ شخصیتی پذیرا و بازاری است؛ اما تیپ پذیرا بر تیپ بازاری او غلبه دارد. هر چند نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم با نگاهی فلسفی و هستی‌شناسانه در پی کشف حقیقت، با ارائه ایده تلفیق عقل محض و قلب است و با نوع روایت میلانی متفاوت است، هر دو اثر با موضوع و تِم مشترک و کاربست شخصیت‌های محوری داستان، دارای مشابهت‌هایی هستند. نوع سفر پادشاه در دو اثر با هم تفاوت بنیادینی دارد؛ به‌گونه‌ای که نوع سفر شهریار در نمایشنامه توفیق الحکیم فلسفی- عرفانی و در فیلمنامه میلانی، سفری معمولی به‌شمار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: *هزار و یک شب*، توفیق الحکیم، تهمینه میلانی، رویکرد بین‌رشته‌ای، نظریه‌های شخصیت، اریک فروم.

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر، رفسنجان، ایران Samiraostovari95@yahoo.com
[۲] استادیار زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسنده مسئول) aa.mohammadi@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۴

مقدمه

یکی از شاخصه‌های بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، مطالعات اقتباسی است که به بررسی اقتباس‌های سینمایی می‌پردازد (رضاپور و انوشیروانی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). از جمله داستان‌های بسیار کهن مشرق‌زمین، افسانه *هزار و یک شب* است. مهم‌ترین شخصیت داستانی این افسانه، شهرزاد است که با مهارت در قصه‌سرایی برای پادشاه، با اصلاح نگرش پادشاه به زندگی و درمان بیماری روحی او، توانست جان دختران سرزمینش را در برابر تیغ وی نجات دهد. با توجه به اهمیت و جذابیت شخصیت و داستان شهرزاد، نویسندگان زیادی در سراسر دنیا با اقتباس مستقیم یا غیرمستقیم از آن، آثاری آفریده‌اند که هر یک با مبنا قراردادن اصل داستان و کاربست شخصیت‌های اصلی آن، به مسائل اجتماعی و گاه سیاسی جامعه نظر داشته‌اند. از جمله می‌توان در ایران نمایشنامه‌ها *شب هزار و یکم* از رضا کمال (۱۳۰۷) و هشتمین *سفر سندباد از* بهرام بیضایی (۱۳۴۳) و فیلمنامه *شهرزاد* (زن هزار و یک شب) را از تهمینه میلانی[۱](۱۳۹۳) نام برد. در زبان عربی هم آثار فراوانی نوشته شده‌است.[۲] در حوزه نمایشنامه‌نویسی، توفیق الحکیم[۳] نخستین نویسنده‌ای است که موتیف "شهرزاد" را وارد ادبیات نمایشی عربی کرده است (ر.ک. بوغازی، ۱۹۹۴). نمایشنامه *شهرزاد* (۱۹۳۴) اثر توفیق الحکیم هم یکی از آثار ارزشمند عربی است که با الهام از شخصیت شهرزادِ *هزار و یک شب* نوشته شده‌است. توفیق الحکیم که در اغلب آثار نمایشی‌اش می‌کوشد آرا و اندیشه‌های فلسفی را مطرح کند، در این نمایشنامه هم به تقابل عقل، قلب و جسد پرداخته‌است. شهریار نمایشنامه او در مرحله اول، اسیر جنون کشتار و در مرحله دوم، تشنه معرفت و دستیابی به حقیقت است که راهکار آن را نویسنده در حرکت، سفر و تغییر مکان طراحی می‌کند. نویسنده نمایشنامه در پایان به این نتیجه می‌رسد که باید عقل و احساس را با هم به‌کار گیرد. شهرزاد توفیق الحکیم یک زن نیست؛ بلکه دغدغه ابدی معرفت‌جویی و جستجوی حقیقت در انسان است. شهریار در برخورد با او، نخست از قساوت فاصله می‌گیرد و سپس میل به کشف حقیقت در او بیدار می‌شود (سلیمی و قبادی، ۱۳۹۲: ۸۲). به تعبیر دیگر، شهریار نماد عقل و اندیشه است و وزیر (قمر) رمز عاطفه و احساس و غلام رمز شهوت و شهرزاد رمز طبیعت پیچیده و مبهم (حمدی، ۱۹۶۶: ۱۲۸). اسطوره شهرزاد در شعر و هنرهایی دیگر مثل موسیقی و اپرا، سینما و تلویزیون هم کارکرد گسترده‌ای دارد که با موضوعات عاطفی، سیاسی و اجتماعی آمیخته شده‌است. توفیق الحکیم یکی از بارزترین نمایشنامه‌نویسان جهان عرب است که بیش از ۶۵ اثر ادبی را که بیشتر آن‌ها نمایشنامه هستند، نوشته است. او در مجموعه فلسفی *عهدالشیطان* (۱۹۳۸)، در نمایشنامه *امام حوض‌المرمر* دوباره به داستان شهرزاد برمی‌گردد که به نوعی تتمه‌ای بر نمایشنامه *شهرزاد* تلقی می‌شود. او هم‌چنین در سال ۱۹۵۴ در مجموعه *تأملات فی السیاسه* با قصه "حماری و الطغیان" دوباره به داستان شهرزاد برمی‌گردد. در این داستان، شهرزاد به‌دنبال

شـهریار زمـان؛ یعنـی هیتلـر می‌گـردد تـا او را درمـان کنـد.

نظـر بـه بازتـاب گسـترده شـخصیت‌های داسـتانی هـزار *و یـک شـب* در ادبیـات قدیـم و جدیـد کشـورها و اقتبـاس نویسـندگان گوناگـون از آن (ر.ک. فیـدوح، ۲۰۰۹: ۲۶۵ـ ۲۷۸؛ سـویلم، ۲۰۱۶؛ عمیـره، ۲۰۱۵) و به‌ویـژه شـخصیت شـهرزاد، ایـن مقالـه بـر آن اسـت تـا بـه روش تطبیقـی بـه تحلیـل شـخصیت‌های اصلـی نمایشـنامه *شـهرزاد* توفیـق الحکیـم و *شـهرزاد* (زن هـزار و یـک شـب) تهمینـه میلانـی بپـردازد. بـا توجـه بـه اهمیـت واکاویـی روان‌شـناختی شـخصیت‌های داسـتان، نظریـه روان‌شناسـی شـخصیت اریـک فـروم[1] (۱۹۰۰ـ ۱۹۸۰) بـرای ایـن هـدف برگزیـده شـد تـا رونـد روایـت داسـتان و تحول شـخصیت شـهرزاد و پادشـاه بـا مؤلفه‌هـای ایـن نظریـه دقیق‌تـر سـنجیده شـود. تطبیـق یـک فیلمنامـه بـا نمایشـنامه از چنـد منظـر صـورت می‌گیـرد؛ اول اینکـه متـن بـه تعبیـر پساسـاختارگرایان و از جملـه بـارت شـامل متـون کلامـی و متـون غیرکلامـی (نقاشـی، عکـس، موسـیقی) و از ایـن دسـت می‌شـود؛ بنابرایـن هـر شـکل بیانـی می‌توانـد متـن تلقـی شـود و مـورد مطالعـه تطبیقـی و یـا بین‌رشـته‌ای قـرار گیـرد؛ دوم اینکـه زبـان، نقطـه اشـتراک میـان ادبیـات داسـتانی و دراماتیـک اسـت و چـون هـر دو اثـر (چـه نمایـش داده شـده باشـد و چـه نـه) از عنصـر زبـان بهـره می‌گیرنـد، می‌تواننـد مـورد مطالعـات تطبیقـی قـرار گیرنـد؛ سـوم اینکـه ریشـه، اصـل و پایـه نمایشـنامه و فیلمنامـه، داسـتان اسـت؛ زیـرا بسـیاری از عناصـر آن بـا اندکـی تفـاوت بـه اقتضـای نـوع کار، مشـترک اسـت. عناصـر مشـترک میـان فیلمنامـه و نمایشـنامه و رمـان فـراوان اسـت؛ هرچنـد تفاوت‌هـای زیـادی هـم میـان آن‌هـا دیـده می‌شـود؛ چهـارم اینکـه نگارنـدگان در پژوهشـی تطبیقـی، شـخصیت‌های فیلمنامـه را بـا معادلشـان در نمایشـنامه مقایسـه کرده‌انـد و از منظـر نظریـه شخصیت‌شناسـی اریـک فـروم آن‌هـا را بـا هـم تطبیـق داده‌انـد. روشـن اسـت کـه ایـن مقالـه بـه تأثیـر و تأثـر نمی‌پـردازد؛ بلکـه بـا نگاهـی کـه رنـه ولـک[2] بـا آن موافـق اسـت؛ یعنـی "مطالعـه کل ادبیـات از منظـری جهانـی بـا آگاهـی از وحـدت همـه تجـارب و آفرینش‌هـای ادبـی" (۱۳۹۱: ۳۳) بـه تطبیـق دو اثـر فارسـی و عربـی پرداخته‌اسـت؛ البتـه ایـن پژوهـش بـا رویکـرد بین‌رشـته‌ای ادبیـاتِ تطبیقـی همسـو اسـت؛ چراکـه بـه اعتقـاد هنـری رمـاک[3] "ادبیـات تطبیقـی، به‌دلیـل ماهیـت بینارشـته‌ای آن، بـا سـایر دانش‌هـای بشـری ارتبـاط تنگاتنگـی برقـرار کرده‌اسـت. ادبیـات تطبیقـی بـه مطالعـه دو اثـر در فراسـوی مرزهـای یـک کشـور خـاص و مطالعـه روابـط میـان ادبیـات و سـایر قلمروهـای دانـش و معرفـت؛ ماننـد هنرهـا، فلسـفه، تاریـخ، علـوم اجتماعـی، علـوم و دیـن و جـز این‌هـا از سـوی دیگـر اسـت" (۱۳۹۱: ۵۴ـ ۵۵).

پیشـینه پژوهـش

فیلمنامـه *شـهرزاد* (زن هـزار و یـک شـب) از تهمینـه میلانـی تاکنـون مـورد مطالعـه و پژوهـش قـرار نگرفتـه اسـت. نمایشـنامه *شـهرزاد* توفیـق الحکیـم و فیلمنامـه *شـهرزاد*

[1] Erich Fromm
[2] Rene Wellek
[3] Henry H.H.Remak

تهمینه میلانی، با توجه به اقتباس از اصل داستان *هزار و یک شب* و نیز کارکرد مشترک برخی شخصیت‌های داستان، از منظر نظریه‌های شخصیت قابلیت تطبیق را دارند. تاکنون در زمینه بررسی تطبیقی نمایشنامه و فیلمنامه *شهرزاد*؛ همچنین بررسی نمایشنامه *شهرزاد* بر اساس نظریه اریک فروم به‌طور خاص پژوهشی انجام نشده‌است؛ اما در موارد مشابه، آثاری به‌صورت پایان‌نامه و مقاله ارائه شده است که از پایان‌نامه‌ها می‌توان این موارد را برشمرد: یزدانی (۱۳۸۷) در "نقد و بررسی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم" از جنبه‌های نمادگرایی جدید، این نمایشنامه را بررسی کرده‌است. بهادری (۱۳۹۰) در "تحلیل ساختاری نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم" به بررسی ساختار در نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم که دربرگیرنده عناصری چون موضوع، درون‌مایه، کشمکش‌ها، تضادها، گره‌افکنی و گره‌گشایی و... است، پرداخته و آن را مورد تحلیل قرار داده‌است. نارویی‌پور (۱۳۹۵) در "بررسی و مقایسه فراخوانی شخصیت شهرزاد در ادبیات داستانی معاصر عربی (با تکیه بر آثار طه حسین، نجیب محفوظ، توفیق الحکیم و علی احمد باکثیر)" به بررسی و تحلیل دغدغه‌ها و مسائل و مشکلات فردی و اجتماعی و تطبیق شخصیت شهرزاد پرداخته‌است. فیروزآذر (۱۳۹۶) در "تحلیل روان‌کاوانه روایت شهرزاد در افسانه‌های *هزار و یک شب* با رویکرد درمانی فروید"، با توجه به تطابق روش درمان شهرزاد و زدودن غبار ظن و گمان از ذهن پادشاه، به بررسی و تطبیق روش درمان فروید پرداخته‌است.

از مقاله‌های مشابه نیز می‌توان به این موارد اشاره کرد: نوین و میرزایی (۱۳۹۰) در "بن‌مایه‌های افسانه *شهرزاد* ایرانی در نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم"، به مقایسه و تحلیل نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و افسانه شهرزاد *هزارو یک شب* بر اساس روش ادبیات تطبیقی پرداخته‌اند. نجفی ایوکی و حسن‌شاهی (۱۳۹۷) در "شخصیت و شگردهای شخصیت‌پردازی در نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم" ابتدا به نام‌شناسی شخصیت‌ها که در دو دسته شمایلی و نمادین و از نظر نوع و جنس، در دو گروه کروی و مسطح جای گرفته‌اند، پرداخته و سپس شخصیت‌ها را در دو تقسیم‌بندی جداگانه تحلیل کرده‌اند.

سؤال و فرضیه پژوهش

از آنجا که در این دو اثر، با موضوع و تم مشترک؛ اما روایتی متفاوت مواجه هستیم، این مقاله می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که شخصیت‌های اصلی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی با تکیه بر نظریه شخصیت و روان‌کاوی انسان‌گرای اریک فروم چگونه قابل تطبیق هستند و با توجه به این نظریه، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؟ به نظر می‌رسد براساس نظریه اریک فروم، "مرده‌گرایی و شخصیت استثماری" در دو اثر، غلبه دارد؛ ولی نوع

سفر و تحول اندیشه و رویکرد پادشاه در دو اثر متفاوت است.

روش پژوهش

برای بررسی و تحلیل این دو اثر با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی سعی شده‌است نخست ضمن مطالعه دقیق دو اثر، به‌صورت خلاصه به توصیف دو اثر پرداخته شود و سپس براساس رویکرد بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی و با آگاهی به نظریه روان‌شناختی اریک فروم و فهم درستِ آن، به تطبیق شخصیت‌های دو اثر اقدام و وجوه اختلاف و تشابه دو اثر ذکر شود؛ بنابراین رویکرد تأثیر و تأثر مطلقاً در میان نیست؛ بلکه مطالعه دو اثر و سنجش آن با آرا و نظریات شخصیت‌شناسی فروم، هدف نویسندگان بوده‌است.

بحث و بررسی

اریک فروم، روان‌شناس و جامعه‌شناس آلمانی در سال ۱۹۰۰ میلادی در فرانکفورت متولد شد. این روان‌کاو و فیلسوف اجتماعی آمریکایی- آلمانی‌تبار پس از دریافت دکترای خود در سال ۱۹۲۲ میلادی از دانشگاه هایدلبرگ، در مؤسسه روان‌کاوی برلین کار خود را به‌عنوان روان‌کاو و شاگرد و پیرو زیگموند فروید، شروع کرد (مصباح و محیطی‌اردکان، ۱۳۹۰: ۱۹۶_ ۱۹۷).

فروم عقیده داشت که شخصیت افراد در نتیجه تعامل بین فرد و جامعه بهتر شناخته می‌شود. افراد بشر به زعم فروم در عین حال که برای آزادی و خودمختاری مبارزه می‌کنند، خواهان ارتباط و وابستگی به دیگران هستند. تعریف فروم از انسان، همانند اغلب روان‌شناسان، تعریفی سازمان‌یافته و یکپارچه است؛ یعنی به‌عنوان مثال هنگامی که شخصی گرسنه است، نمی‌توان گفت که فقط معده شخص نیاز به غذا دارد؛ بلکه این تمام ابعاد وجودی فرد است که احساس گرسنگی می‌کند؛ چراکه هنگام گرسنگی، نه‌تنها در عملکرد معده شخص؛ بلکه در قوه ادراک، حافظه، احساس و محتوای فکری‌اش تغییر به‌وجود می‌آید و در این حالت، فرد فقط به‌دنبال ارضای گرسنگی است نه به‌دنبال یافتن کمال مطلوب و یا چیزی فراتر از نیازهای ابتدایی‌اش (پایدار، ۱۳۹۵: ۷). پنج نیاز درونی انسان عبارت‌اند از: ۱. نیازهای فیزیولوژی، ۲. نیازهای ایمنی، ۳. نیازهای عشق و تعلق، ۴. نیاز به احترام و ۵. نیاز به خودشکوفایی که باید یکی پس از دیگری ارضا شوند تا فرد به تکامل و تعالی شایسته‌اش برسد؛ درصورتی‌که انسان در سطح یکی از این نیازها، راکد بماند و سیر صعودی‌اش را نپیماید، دچار تعارض درونی و چه‌بسا بحران می‌شود (آلپورت، ۱۳۷۱: ۳۱).

برای اینکه دو اثر با نظریه اریک فروم بررسی شود، لازم است کوتاه و فشرده

بـه توضیـح و معرفـی نظریـه روان‌شناسـی وی پرداختـه شـود.

۱ـ ۱ـ جهت‌گیریِ عشق بارور[1]

دربـاره ایـن نـوع جهت‌گیـری بایـد گفـت لازمـه آن عشـق اسـت و رابطـه هـم بایـد آزاد و برابـر باشـد و هـر یـک از دوطـرف، فردیـت و ویژگی‌هـای خـاص خـود را دارنـد و در برابـر ایـن عشـق مجـال شـکوفایی دارنـد و فردیـت خـود را از دسـت نمی‌دهنـد.

> جهت‌گیـری بـارور مبنـای آزادی، فضیلـت و شـادی اسـت. در ایـن نـوع عشـق، درک متقابـل بـه راحتـی بیـن طرفیـن جهت‌گیـری بـارور مشـاهده می‌شـود و همدیگـر را ناعادلانـه قضـاوت نمی‌کننـد. جهت‌گیـری بـارور دارای چهـار نـوع ویژگـی مهـم اسـت: توجـه، احسـاس مسـئولیت، احتـرام و شـناخت. خوشـبختی جـزء لاینفـک جهت‌گیـری بـارور اسـت. همـه انسـان‌های بـارور، انسـان‌هایی خوشـبخت هسـتند. او معتقـد اسـت احسـاس خوشـبختی، دلیـل موفقیـت شـخص در"هنـر زیسـتن" اسـت؛ خوشـبختی بزرگ‌تریـن توفیـق آدمـی اسـت (فـروم، ۱۳۷۰: ۲۱۰ـ ۲۵۷).

۱ـ ۲ـ جهت‌گیریِ غیربارور[2]

در ایـن جهت‌گیـری، ارتبـاط پیداکـردن بـا دنیـا ناسـالم اسـت. فـروم در مقابـل جهت‌گیـری بـارور، چهـار نـوع جهت‌گیـری غیربـارور را ارائـه می‌دهـد؛ ایـن چهـار جهت‌گیـری عبارت‌انـد از:

> پذیـرا، اسـتثماری، احتـکاری و سـوداگری. ایـن جهت‌گیری‌هـا هماننـد جهت‌گیـری بـارور روش‌هایـی هسـتند کـه فـرد بـرای آگاهـی از جهـان پیرامونـش از آن‌هـا بهـره می‌بـرد، شـخصیت هـر فـرد می‌توانـد تلفیقـی از تمـام ایـن جهت‌گیری‌هـا یـا حتـی همـه آن‌هـا بـا هـم باشـد؛ البتـه در بیشـتر مـوارد یکـی از جهت‌گیری‌هـا بـر سـایر جهت‌گیری‌هـا چیرگـی دارد و نمی‌تـوان کسـی را یافـت کـه فقـط یکـی از جهت‌گیری‌هـا را داشـته باشـد (فیسـت و فیسـت، ۱۳۹۰: ۲۳۲ـ ۲۳۷).

۱ـ ۲ـ ۱ـ جهت‌گیریِ گیرنده (پذیرا)[3]

ایـن افـراد انتظـار دارنـد چیـزی را کـه می‌خواهنـد؛ مثـل عشـق، دانـش یـا لـذت، از منبـع بیرونـی یعنـی از فـرد دیگـری بگیرنـد. ایـن افـراد در رابطـه خـود بـا دیگـران گیرنـده هسـتند و به‌جـای دوست‌داشـتن، نیـاز دارنـد دوستشـان داشـته باشـند. ایـن افـراد به‌طـور شـدید بـه دیگـران وابسـته و نیازمنـد هسـتند و بـدون وجـود دیگـران اعـم از خانـواده، دوسـتان و جامعـه، از جزئی‌تریـن کارهـا عاجـز هسـتند و کمتـر می‌تواننـد خلاقیـت خـود را بـروز دهنـد و توانایـی درک عشـق را ندارنـد. ایـن افـراد عاشـق غـذا و نوشـیدنی هسـتند و بـا خـوردن و نوشـیدن بـر اضطـراب خـود غلبـه می‌کننـد.

---

[1] Fertile Love
[2] The non-productive Orientation
[3] Receptive Orientation

در جهت‌گیری گیرنده، شخص احساس می‌کند که منبع همه خوبی‌ها در بیرون است و تنها راه تأمین خواسته‌هایش، اعم از مادی، محبت، عشق، دانش و خوشی، به‌دست‌آوردن آن‌ها از منابع خارجی است. آنان در برابر بی‌مهری و بی‌توجهی شخص مورد علاقه خود بسیار حساس‌اند (فروید، ۱۳۷۰: ۷۷ـ ۹۵).

۱ـ ۲ـ ۲ـ جهت‌گیری استثماری[1]

در این تیپ، افراد برای چیزهایی که خواهان آن هستند به دیگران متوسل می‌شوند؛ اما مستقیماً توقع و انتظار کمک از دیگران را ندارند و به زور و حیله متوسل می‌شوند. زمانی که به آن‌ها چیزی داده می‌شود، آن را بی‌ارزش تلقی می‌کنند. آن‌ها فقط خواهان چیزهایی هستند که برای دیگران باارزش و متعلق به آن‌هاست. این ویژگی، "ویژگی کسانی است که با منابع بیرون از خود هدایت می‌شوند. به‌هرحال این‌ها هم از توانایی زایندگی و آفرینندگی بی‌بهره‌اند؛ از این‌رو عشق، مایملک و حتی افکار و احساسات دیگران را به خودشان اختصاص می‌دهند" (شولتس، ۱۳۷۹: ۷۶).

۱ـ۲ـ ۳ـ محتکر (مال‌اندوز[2])

فرد امنیت را از آنچه بتواند احتکار یا پس‌انداز کند، کسب می‌کند. این افراد دیواری به دور خود می‌کشند و خود را با تمام دارایی‌ها و تمام چیزهایی که انباشته کرده‌اند، احاطه می‌کنند و در برابر مهاجمان و بیگانگان از آن‌ها دفاع و محافظت می‌کنند. آن‌ها در باب اموال، افکار و احساسات خود دچار وسواس هستند.

این جهت‌گیری، افراد را وادار می‌کند که به آنچه از دنیای خارج به‌دست می‌آورند، اعتماد کمتری داشته باشند؛ امنیت و ایمنی آن‌ها در مال‌اندوزی و پس‌اندازکردن است و خرج‌کردن را تهدید تلقی می‌کنند. این اشخاص در احساسات و افکار نیز مانند پول و مادیات خسیس‌اند. عشق از نظر آن‌ها یک تملک است (فروم، ۱۳۷۰: ۸۱).

۱ـ ۲ـ ۴ـ جهت‌گیری بازاری[3]

این نوع از جهت‌گیری در قرن بیستم در ارتباط با جوامع سرمایه‌داری، مخصوصاً جامعه ایالات متحده به‌وجود آمد. فرهنگ بازاری مبتنی بر کالا، بستگی به موفقیت یا شکست دارد؛ اینکه چه مقدار بتوانیم خود را خوب بفروشیم. ویژگی‌های شخصی، مهارت‌ها و دانش وی اهمیتی ندارد؛ بلکه ویژگی‌های ظاهری و سطحی وی مثل خندیدن، دلپذیربودن و ... مهم است.

---

[1] Exploitive Orientation
[2] The Hoarding Orientation
[3] Marketing Orientation

در جهت‌گیری بازاری، انسان با نیروهای خود به‌منزله کالاهای بیگانه برخورد می‌کند. او همراه نیروهایش نیست و آنان نیز چهره پنهان می‌کنند؛ زیرا آنچه اهمیت دارد، موفقیت وی در روند فروش آن‌هاست نه درک و فهم خویش در روند به‌کاربردن آن‌ها (فروم، ۱۳۷۰: ۸۹).

۲ـ معیارهای طبقه‌بندی افراد سالم یا بیمار

بررسی‌های عمیق فروم نشان می‌دهد که مؤثرترین تفاوت بین انسان و حیوان، نیازهای روانی آن‌هاست. با این‌حال هر انسان برای برآوردن نیازهای روانی خود، روش مخصوص به‌خود را برمی‌گزیند؛ انسان‌های سالم با روش‌های متعالی و خلاق و انسان‌های ناسالم و بیمار با روش‌های نامعقول.

در تمام دوره‌ها، اصول و قواعد طبقه‌بندی افراد، به بیمار یا سالم متفاوت بوده‌است و این معیارها به‌اقتضای شرایط جامعه و فرهنگ حاکم بر الگوهای رفتاری افراد، تغییر می‌کرده‌است. چه بسا رفتاری در یک دوره زمانی ناهنجار تلقی می‌شده و در دوره‌ای بعد، رفتاری کاملاً طبیعی و قابل قبول به‌شمار می‌رفته‌است و بالعکس (شولتس، ۱۳۷۹: ۶۲).

فروم سه اختلال شدید شخصیت را مطرح می‌کند: مرده‌گرایی، خودشیفتگی بیمارگونه و همچنین هم‌زیستی نامشروع. تیپ«شخصیتی مرده‌گرا که افرادی بی‌ثمر هستند مجذوب مرگ، جنازه، ویرانی، مدفوع و کثافت هستند. این افراد را زمانی خوشحال و بشاش‌تر می‌بینیم که صحبت از مرگ و جنازه و مراسم خاکسپاری می‌شود. این افراد دل‌مشغول گذشته و سرد و بی‌تفاوت هستند. آن‌ها در رؤیاهایی از قبیل جنایت، خون و جمجمه‌ها متمرکز هستند.

فروم مرده‌گرایی را هرگونه علاقه به مرگ می‌داند. مرده‌گرایی جهت‌گیری کنش مقابل زنده‌گرایی است. افراد به‌طور طبیعی زندگی را دوست دارند؛ اما زمانی که شرایط اجتماعی جلوی رشد زنده‌گرایی را می‌گیرد، امکان دارد آن‌ها جهت‌گیری مرده‌گرا را انتخاب کنند. آن‌ها از بشریت بیزار هستند؛ و عاشق کشت و کشتار و رعب هستند. آن‌ها شب را به روز ترجیح می‌دهند و عاشق عمل‌کردن در تاریکی و سایه هستند (فیست و فیست، ۱۳۹۰: ۲۳۶).

۳ـ دوگانگی‌های وجودی و تاریخی انسان

آدمی جزئی از طبیعت و تابع قوانین فیزیکی خویش است و قادر به تغییر آن‌ها نیست؛ ولی از طبیعت فراتر رفته‌است. وی ضمن اینکه جزئی از طبیعت است؛ اما از آن جدا افتاده و بی‌خانمان است و در عین حال به مشترکاتی که با سایر حیوانات دارد، پایبند مانده‌است؛ در زمان و مکانی تصادفی به این مکان افکنده شده‌است؛ با آگاهی از خود، به محدودیت‌ها و ناتوانی‌های خویش واقف است و پایان کارش را می‌داند. خِرد که خودموهبتی است، از سویی خود بلایی برای انسان است که او را وادار می‌کند همواره در پی حل مسائل حل‌نشدنی باشد. از این جهت انسان

تنها حیوانی است که می‌کوشد مسئله زیستن و بودنش را حل کند و از آن گریزی ندارد (فروم، ۱۳۷۰: ۵۵ـ ۵۷)

۴ـ بررسی تطبیقی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه و فیلمنامه *شهرزاد* از منظر روان‌شناسی فروم

۴ـ ۱ـ شهرزاد

نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم دارای سه شخصیت مهم و اصلی از جمله: شهرزاد، شهریار و قمرِ وزیر است؛ اما در فیلمنامه *شهرزاد* (زن هزارویک شب) علاوه بر شخصیت‌هایَ اصلی؛ چون، شهرزاد، شهریار و وزیر، با شخصیت‌هایی از جمله شاه‌زمان، نورک و دینازاد که هر سه در به‌انجام‌رساندن هدف شهرزاد یاری‌گر او هستند، مواجه هستیم. با بررسی و مقایسه نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی، با اشتراک در موضوع و تم و تفاوت در شخصیت شهرزاد مواجه هستیم. شهرزاد توفیق الحکیم دارای دو تیپ شخصیت است. شهرزاد یک‌بار در پاسخ قمر (وزیر) می‌گوید علت نزدیک‌شدن به پادشاه، به‌خاطر عشق و علاقه به او نیست؛ بلکه این تلاش‌ها را برای نجات جان خود انجام می‌دهد نه برای نجات جان دختران سرزمینش. به‌نظر می‌رسد که این تیپ شخصیتی بر اساس الگوی اریک فروم، برابر با "تیپ شخصیتی بازاری" است. از سوی دیگر با تلاش‌های فراوان شهرزاد در جهت خودآگاهی پادشاه و پرهیز از خونریزی و کشتار، شخصیت شهرزاد متمایل به "تیپ شخصیتی جهت‌گیری پذیرا و ثمربخش" است. قابل ذکر است که تیپ شخصیتی ثمربخش‌بودنِ کردار او، بر تیپ شخصیتی بازاری وی غلبه دارد. از بین تیپ‌های شخصیتی نظریه روان‌شناسی اریک فروم، شهرزاد بین دو تیپ ثمربخش و جهت‌گیری بازاری قرار می‌گیرد؛ ثمربخش به‌دلیل نجات جان دختران سرزمین خود: "کنیز: می‌پرسد سبب شادی شهر چیست؟ جواب دادم جشنی است که دوشیزگان برای ملکه شهرزاد برپا کرده‌اند" (الحکیم، ۱۳۸۹: ۱۷). شهرزاد نمایشنامه، باعث می‌شود که پادشاه بی‌روح و جان، سنگدل و خونریز، به‌خود بیاید و دست از کشتن بکشد: "قمر: تو بارها این کار را کرده‌ای! تو به او جان تازه بخشیده‌ای./ شهرزاد: (با لبخند) مگر مرده بود؟/ قمر: بیش از یک مرده... او پیکری بود بدون احساس، بدون قلب، جسمی بود بی‌روح" (همان: ۳۲). تیپ شخصیتی بازاری شهرزاد زمانی است که از زبان خودش نقل می‌شود که وی همه این کارها را برای نجات جان خود انجام داده‌است. پس باید گفت جهت‌گیری شهرزاد در نمایشنامه، با "جهت‌گیری بازاری" می‌تواند تطبیق کند؛ او در چنین فضایی دارای شخصیتی می‌شود که بر سر هر چیز حتی نجات جان خود، دست به معامله می‌زند؛ اما جهت‌گیری ثمربخش بر جهت‌گیری بازاری او غلبه و برتری دارد؛ زیرا به‌خطرانداختن خود برای نجات جان دختران سرزمینش و درگیرکردن

پادشاه برای شناخت حقیقت و دوری از خونریزی، کار بزرگ‌تری است تا اینکه با دلیل خاص، عدم عشق خود را به پادشاه بیان کند: "شهرزاد: قمر چقدر ساده‌ای که خیال می‌کنی همه کارهای من از روی عشق به پادشاه است!/ وزیر: پس برای چیست؟/ شهرزاد: (با لبخند) برای خودم./ وزیر: برای خودت؟ منظورتان چیست؟/ شهرزاد: هر حیله‌ای به‌کار می‌برم تا زنده بمانم" (الحکیم، ۱۳۸۹: ۳۳ـ ۳۴).

شهرزاد در فیلمنامه میلانی، شخصیتی با تیپ شخصیتی "بارور و ثمربخش" است؛ زیرا با یک روش کاملاً خلاقانه و با ازخودگذشتگی و ایثار می‌خواهد مانع کشته‌شدن دختران سرزمینش شود. وی با برنامه و درنگ و به‌مروز زمان، در روح و جسم شهریار وارد می‌شود و از این طریق شخصیتی نجات‌بخش می‌شود. باروری را می‌توان توانایی انسان در به‌کاربردن نیروهای خود و شناخت از نیروهای خود و توانایی‌های بالقوه ذاتی خویش دانست؛ بنابراین می‌توان شخصیت شهرزاد را در حیطه شخصیت‌های "بارور و ثمربخش" مورد تحلیل قرار داد. شهرزاد، در قصه‌گویی مهارت دارد و حافظ قصه‌های زیادی از ممالک گوناگون است. او تصمیم می‌گیرد پادشاه را به تعادل روحی و روانی برگرداند.

شهرزاد، شخصیتی "خودمختار" است که اجازه نمی‌دهد هیچ‌کس و هیچ‌چیز در هدف‌ها و انتخاب‌هایش کوچک‌ترین خللی وارد کند و با اعتماد به توانایی و تأثیرگذاری خود، برای رسیدن به اوج خودشکوفایی، گام بر می‌دارد: معنای خودمختاری عبارت است از: "داشتن قدرت تصمیم‌گیری و اداره خود، عاملی فعال، مسئول، منضبط و مصمم‌بودن و نه از روی درماندگی، تابع دیگران بودن و به تعبیری قوی‌بودن و نه ضعیف‌بودن است" (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۲۶)

> شهرزاد: مرا فدا کنید.../ شهرزاد: آنگاه من اندک‌اندک کار خود را می‌کنم... پدر! باران به‌نرمی کوه را پَست می‌کند، چرا من نتوانم؟... من کتابت می‌دانم... دانش من کم نیست... او در شب زندگی می‌کند... من روز را در او می‌رویانم.../ شهرزاد: پدر! ندایی از درون من به‌آرامی می‌گوید امتحان کن... بگذارید خود سرنوشت خود را بنویسم (الحکیم، ۱۳۸۹: ۲۰ـ۲۱).

شخصیت‌هایی هم که در کنار شهرزاد ایفای نقش می‌کنند؛ همچون نورک، شاه‌زمان، دینازاد، او را در رسیدن به هدفش یاری می‌کنند و همگی جزء تیپ شخصیتی بارور و ثمربخش هستند. شاه‌زمان قصه حال خود و شهریار را برای شهرزاد می‌گوید و شهرزاد با توجه به قصه و دلیل سنگدل‌شدن آن دو، به شهریار کمک می‌کند:

> شاه‌زمان: و این نشان از چیزی دارد؛ اما چه چیز؟
> شهرزاد: که قصه را برای من خواهی گفت، خُب کار خود را می‌آغازیم.
> شهرزاد با خونسردی قلم بر دست گرفته و دفتر بزرگی را می‌گشاید، رو به شاه‌زمان می‌کند.
> شهرزاد: آماده‌ام (میلانی، ۱۳۹۴: ۲۷).

نـورک پیرزنـی آگاه و داناسـت کـه راه و روش درسـت و به‌جـا را بـه شـهرزاد بـرای نزدیک‌شـدن و کمـک بـه شـهریار نشـان می‌دهـد و او را تـا آخریـن لحظـه راهنمایـی می‌کنـد.

شهرزاد: باید راهی بیابم...راهی که به قلب و روح او برساندم.
نـورک: بـا او چنـان کـن کـه مـادر بـا کـودک، انسـانِ بافرهنـگ بـا انسـان وحشـی، اسـتاد بـا شـاگرد... و فرامـوش نکـن کـه تـو چـونَ وزیـرزاده‌ای؛ چـه بخواهـی چـه نخواهـی تکبـر در قالـب توسـت... در مقابـل شـهریار آداب‌دان، فروتـن و خودشـکن بـاش تـا شـاه بـا خشـم نیایـد و بـه احساسـاَت آسـیب‌دیده‌اش زخمـی دیگـر نخـورد.

شـهرزاد: چگونـه؟ چگونـه بـه او نزدیـک شـوم؟ چـه کنـم کـه خیالـش بـا مـن باشـد؟ چـه کنـم کـه گوش‌هایـش از صداهـای دیگـر خالـی شـود؟ چـه کنـم کـه افـکار پریشـان از مغـز و روح او بزدایـم؟

نـورک: در درون آزاد و در رفتـار آرام بـاش. گاه پُرفـروغ چـون پاییـز و گاه پُرفـروغ چـون بهـار. در تـوازن کامـل بـا هسـتی. در نخسـتین گام، حـس کنجـکاوی او را تحریـک کـن، هـر روز سـاعتی چنـد در گورسـتان قصـر بنشـین، جاسوسـان خبـر بـه شـهریار خواهنـد بـرد و او بـه دیـدار تـو خواهـد آمـد" (همـان: ۵۶ـ ۵۷).

دینـازاد، خواهـر کوچـک شـهرزاد اسـت کـه بـرای شـروع قصه‌هـای شـهرزاد بـرای شـهریار، وی را کمـک می‌کنـد.

دینازاد: ای محبوب من! حکایتی ساز کن.

شهرزاد دور از چشم شهریار به دینازاد چشمک می‌زند.

شهرزاد: چگونه حکایتی تو را آرزوست؟

دینـازاد: حکایتـی نقـل کـن از فضیلت‌هـا قصورهـا، زیرکـی و بلاهـت، گشاده‌دسـتی و آز، شـجاعت و نبـرد و هـر آنچـه چـون ایـن، در نـوع بشـر جـای دارد، به‌طـور غریـزی یـا حصولـی، ویژگی‌هـای آشـکار یـا خوبـی پنهـان و باوقـار... داسـتانی بگـو از سـوریه یـا بادیه‌نشـین‌های بـدوی... از هنـد و شـامات، از ایـران و عـراق، از شـاهزاده و فقیـر... پریـان یـا دیـوان (همـان: ۶۹).

امّـا عمـوی پادشـاه کـه چندین‌بـار قصـد دارد مانـع شـهرزاد از رسـیدن بـه هدفـش شـود و موفـق بـه ایـن امـر نمی‌شـود، دارای دو نـوع تیـپ شـخصیتی اسـت؛ در ظاهـر خـود را نیک‌خـواه و مصلحت‌اندیـش پادشـاه و حکومـت نشـان می‌هـد کـه از نـوع تیـپ بـازاری اسـت؛ امـا زمانـی کـه به‌دلیـل کینـه قدیمـی بـا وزیـرِ پـدر شـهرزاد، بارهـا از شـاه می‌خواهـد شـهرزاد را ماننـد دختـران دیگـر بـه قتـل برسـانَد، از نـوع تیـپ مرده‌گراسـت.

۴ـ ۲ـ شهریار

هر دو شهریار در نمایشنامه توفیق الحکیم و فیلمنامه میلانی، دارای جهت‌گیری استثماری‌اند. خیانتی که هر دو از همسر مورد اعتماد خود دیده‌اند، محرکی شده‌است تا پادشاه از قدرتش سوءاستفاده کند و به یک شخصیت استثماری تبدیل شود و به خودش این اجازه را بدهد که به‌راحتی هر شب دختران سرزمینش را به خوابگاه خود آورد و جان آن‌ها را بگیرد و به کام مرگ بفرستد و نگذارد دختری در سرزمینش زنده بماند که به همسران خود خیانت کنند. پس پادشاه شخصیتی با "جهت‌گیری استثماری" است. از نظر آن‌ها چیزی که از دیگران دریافت می‌کنند، بهتر از چیزی است که خود دارند. اینان اشخاص و اشیایی را که از دیگران با زور و حیله می‌گیرند، مورد استفاده و استثمار خود قرار می‌دهند.

شهریار در فیلمنامه *شهرزاد* میلانی، در دو دوره زمانی، دو تیپ شخصیتی دارد؛ ابتدا از میان تیپ‌های شخصیتی فروم، دارای تیپ شخصیتی "جهت‌گیری استثماری" است و تیپ شخصیتی دوم وی جهت‌گیری عشق بارور است. او در دوره بعد؛ یعنی بعد از ازدواج با شهرزاد و شنیدن مکرر قصه‌های او، با صبر و منش نیکو و اخلاق مهربان و از خودگذشتگی شهرزاد بیشتر آشنا می‌شود و عشق و علاقه شهرزاد را نسبت به خود احساس می‌کند و متوجه می‌شود که شهرزاد چه یاری بزرگی برای نجات پادشاه انجام داده‌است و خود را عاشق و بیقرار شهرزاد احساس می‌کند؛ چنان‌که تغییری کاملاً واضح در روح خود می‌بیند و از پادشاهی ستمکار، بدون احساس قلبی، خونریز و سنگدل، به همسری مهربان و عاشق تبدیل می‌شود؛ البته این عشق دوطرفه است؛ زیرا شهرزاد هم عاشق پادشاه است. در اینجا ابتدا به عشق شهرزاد نسبت به شهریار و بعد به عشق شهریار نسبت به شهرزاد، اشاره خواهد شد: "شهرزاد کنار شهریار دراز می‌کشد، شهریار در فکر است. شهرزاد به آهستگی دست شهریار را می‌گیرد، شهریار دست خود را پس می‌کشد و بر لبه تخت می‌نشیند" (همان: ۸۲)؛ "شهرزاد تکان می‌خورد... شهریار رو به شهرزاد می‌کند.../ شهریار: به‌راستی مرده بودم... تو مرا دوباره زنده کردی... پیکری بودم بی‌قلب و ماده‌ای بی‌روح... تو مرا از نو آفریدی... از صورت ظاهر گذشته، به معنی رسیده‌ام" (همان: ۱۵۷).

در بررسی و تحلیل شخصیت هر دو شهریار، خیانت همسر پادشاه و کشته‌شدن او توسط پادشاه باعث شکل‌گیری اختلال مرده‌گرایی در وجود پادشاه شده‌است تا از آن زمان به بعد، هر شب یکی از دختران سرزمینش را بکشد؛ اما چرا در روز این کار را نمی‌کند؟ چون شخصیت‌های مرده‌گرا شب و سایه را به روز ترجیح می‌دهند و در تاریکی شب دست به کشتن می‌زنند. اساس و بنیاد داستان بر پایه مرگ و نیستی تصویر می‌شود و بیشترین خصوصیات منش‌های مرده‌گرا در خصوص شخصیت شهریار صدق می‌کند: همه افراد گاهی پرخاش‌گرانه و ویران‌گرانه رفتار

می‌کنند؛ اما کل سبک زندگی افراد مرده‌گرا بر حول مرگ، ویرانی، تباهی و بیماری می‌چرخد. از این قسمت از مرده‌گرایی شهریار، در نظریه فروم به‌عنوان "نامعقول"بودن یاد می‌شود. هر دو پادشاه، به‌علت کشتن و خونریزی‌های مدام دختران سرزمین‌شان، به بیماری و اختلال مرده‌گرا، دچار شده‌اند؛ چراکه از بخش مهم جامعه انسانی تنفر دارند و به خونریزی روی آورده‌اند. در نگرش اریک فروم نابودکردن، جای هستی‌بخشیدن را می‌گیرد. چنین افرادی شیفته زور و کاربست آن در قدرت هستند. این افراد، عاشق مرگ و عاشق زور هستند. برای این افراد عظیم‌ترین توفیق نه حیات‌بخشیدن؛ بلکه نابودن‌کردن است.

تحول شخصیت و نوع سفرکردن‌های شخصیت هر دو شهریار، در نمایشنامه و فیلمنامه متفاوت است. نیاز به جستجوی راه بهتر و رهایی از بی‌محتوایی و پوچی، از اهداف سفر است. سفر شهریار شامل هفت سفر است که به شهرزاد می‌گوید من تازه به سفر اول می‌روم؛ اما در آخر فیلمنامه میلانی، پادشاه دلبسته شهرزاد می‌شود که از نوع نیازهای عشق و تعلق از نظر شخصیت‌پردازی فروم است. نوع سفرکردن پادشاه، در نمایشنامه عرفانی و از نوع هستی‌شناسی و حقیقت‌شناسی پادشاه است:

> قمر: برای سفر پادشاه موجبی نمی‌بینم.
>
> شهریار: برای ماندن هم موجبی نیست.
>
> قمر: شهریار می‌پندارند اگر سراسر زمین را بگردند چیزی بیش از آنچه در این سرا می‌آموزند، خواهند آموخت.
>
> شهریار: قمر خیالات را رها کن. کسی از خیال و تفکر چیزی حاصل نکرده‌است. دوره سادگی‌ها گذشته‌است. امروز باید به‌گونه‌ای دیگر در پی حقایق بود. هر چیزی را باید به گوش خود شنود و با چشم خود دید" (الحکیم، ۱۳۸۹: ۴۸).

اما در فیلمنامه سفری معمولی است. پادشاه پس از دیدن خیانت همسر خود، با برادرش، شاه‌زمان که او هم از همسر خود خیانت دیده و ترک پادشاهی کرده‌است، به سفر می‌روند تا بدانند در بلادهای دیگر هم مصیبتی که بر سر آن‌ها آمده است، بر سر دیگران هم آمده است یا نه، به چند مکان از جمله سرزمین‌ها و سواحل سفر می‌کنند (میلانی، ۱۳۹۴: ۳۰).

۴ـ ۳ـ قمرِ وزیر

وزیر در نمایشنامه، شخصی وفادار به پادشاه و خانواده خود است و چون حاضر به خیانت به پادشاه و همسر خود نیست، تیپ شخصیتی "بارور و ثمربخش" دارد. وزیر با این کار خود در اولین مرحله، بنیاد پاک خانواده خود را از هوی و هوس دور نگه داشته‌است و در مرحله بعد، در برابر عشوه‌گری‌های شهرزاد، به خود

اجـازه نمی‌دهـد بـه خـود و شـهریار خیانـت ورزد و دور می‌شـود (الحکیـم، ۱۳۸۹: ۲۹ـ ۳۰):

شهرزاد: تو اندام مرا زیبا نمی‌پنداری؟

وزیر: آری بانوی من! ولی خواهش می‌کنم (آهنگ بازگشت می‌کند).

شهرزاد: به کجا می‌روی؟

وزیر: به خوابگاهم. اگر اجازه دهید؟ شب به نیمه رسیده‌است.

شـهرزاد: لحظـه‌ای بمـان. چنـان می‌نمایـی کـه نمی‌خواهـی پادشـاه هنـگام بازگشـت، تـو را اینجـا ببینـد.

وزیـر: تـو خـوب می‌دانـی کـه مـن بیـش از آنچـه بایـد خـود را در معـرض خشـم او قـرار داده‌ام.

شهرزاد: به خاطر من؟

وزیر: و هم به‌خاطر او (همان: ۳۰ـ ۳۱).

وزیـر دچـار دوگانگـی و تناقـض هویتـی می‌شـود و در آخـر نمایشـنامه خودکشـی می‌کنـد. دوگانگی‌هـای وجـودی انسـان را کـه از مباحـث اساسـی در نظریـه فـروم اسـت، به‌وضـوح می‌تـوان در جریـان داسـتان مشـاهده کـرد؛ خصوصـاً دوگانگـی بیـن زندگـی و مـرگ کـه از مهم‌تریـن و اساسـی‌ترین ایـن دوگانگی‌هاسـت. از سـوی دیگـر در فیلمنامـه میلانـی، وزیـر از پادشـاه رنجـور اسـت و رفتارهـای غیرمعقـول او را نمی‌پسـندد؛ امـا بـا اعتمـاد و کمـک بـه شـهرزاد در تـلاش بـرای کمـک بـه پادشـاه و شـرایط بحرانـی کشـور برمی‌آیـد، ثمربخـش و مفیـد واقـع شده‌اسـت. ایـن تکاپـوی بیـن مـرگ و زندگـی، امیـد و یـأس و نقصـان و تکامـل را می‌تـوان در نظریـه دوگانگی‌هـای وجـود، فـروم جسـتجو کـرد. یکـی از ویژگی‌هـای مغـز بشـر ایـن اسـت کـه وقتـی بـا تضـادی مواجـه شـد بـا آن بی‌تفـاوت برخـورد نمی‌کنـد؛ بلکـه درصـدد حـل آن برمی‌آیـد: "شـهرزاد: پـدر بـا مـن نجنگیـد... بـه مـن و ندایـی کـه درون مـن اسـت اعتمـاد کنیـد... مـن از ایـن آزمـون سـربلند خواهـم شـد... . پـدر بـا خشـم مـی‌رود، ولـی در میانـه راه از شـجاعت دختـرش، لبخنـدی بـر لبانـش نقـش می‌بنـدد" (میلانـی، ۱۳۹۴: ۵۳). همچنیـن، نمونه‌هـای دیگـری از ایـن قبیـل را در صفحـات ۱۰۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۶، ۱۴۷و ۱۴۸، مشـاهده می‌کنیـم. بـه اعتقـاد فـروم ایـن رفتارهـا، دوگانگـی وجـودی اسـت. انسـان تنهـا می‌توانـد متناسـب بـا فرهنـگ و شـخصیت خـاص خـود، نسـبت بـه ایـن رفتارهـا واکنـش نشـان دهـد. ایـن دوگانگـی وجـودی در عمـق وجـود انسـان ریشـه دارد و انسـان‌ها به‌راحتـی نمی‌تواننـد از آن خـلاص شـوند؛ آن‌هـا فقـط واکنـش بـه ایـن دوگانگی‌هـا را متناسـب بـا فرهنـگ و شـخصیت فردیشـان نشـان می‌دهنـد. قمـر وقتـی در سـفر همـراه پادشـاه اسـت، دلتنـگ قصـر می‌شـود و از شـهریار می‌خواهـد بـه قصـر برگردنـد. او در همـان سـفر اول، حکـم مریـدی مبتـدی را دارد کـه تـوان دل‌کنـدن از جهـان مـادی و تمـام مادیـات را نـدارد و در اول راه، قصـد برگشـتن

دارد: "قمر: بازگردیم؟/ شهریار: به کجا؟/ قمر: به آنجا که با آن پیوند داریم./ شهریار: (فریاد می‌زند) به آنجا که شهرزاد است؟ مسکین بی‌نوا! هنوز بیش از یک روز از سفر ما نگذشته است که اظهار ناتوانی می‌کنی" (همان: ۵۸)؛ اما در نمونه زیر، وزیر با شنیدن خیانت شهرزاد به پادشاه، و دیدن خروج غلام از اتاق شهرزاد، به‌جای آنکه وزیری قدرتمند و بادرایت باشد و از حقیقت ماجرا جویا شود و در جهت رفع مشکل و بهبود شرایط باشد، دچار ضعف می‌شود و خودکشی می‌کند (الحکیم، ۱۳۸۹: ۹۱). در اینجا نمی‌توان او را دارای تیپ شخصیتی مفید و ثمربخش دانست؛ بنابراین درباره او هم شاهد تغییر و تحول در تیپ شخصیتی هستیم؛ اما وزیر در فیلمنامه، پدر شهرزاد است. فردی دلسوز و مهربان برای دختران سرزمینش که پادشاه آن‌ها را بی‌گناه هر شب به قتل می‌رساند: "وزیر: باید او را بکشم... یک نفر باید این کار را بکند... معجزه‌ای در کار نیست... باید چاره‌ای اندیشید... شاه باید کشته شود... ؛ اما بیم آن دارم که اگر کار به نتیجه نرسد... تو و خواهرت..." (میلانی، ۱۳۹۴: ۱۸ـ ۱۹).

شخصیت وزیر در نمایشنامه و وزیر در فیلمنامه تفاوتی چشمگیر دارد. وزیر در نمایشنامه فردی کم‌جرأت و بدون تدبیر است که به‌جای بهبود شرایط و یاری به پادشاه خود را می‌کشد؛ زیرا دچار دوگانگی شخصیت است. اما وزیر در فیلمنامه، شهرزاد را در کمک به پادشاه در جهت بهبود شرایط روحی او کمک می‌کند و از نظر نظریه شخصیت فروم بارور و ثمربخش است.

نتیجه

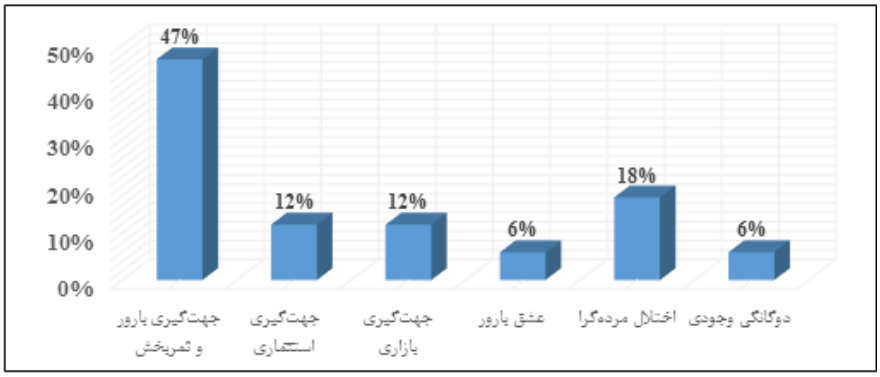
یکی از تفاوت‌های اصلی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم با شهرزاد تهمینه میلانی این است که توفیق الحکیم قصد قصه‌گویی ندارد و با خلق این اثر فلسفی‌ـ ادبی در پی طرح مسائل و دغدغه‌های مهم بشری است؛ یعنی شناخت هستی و چیستی آن. شهریارِ نمایشنامه پس از آشنایی با شهرزاد که نماد طبیعت و معمای هستی است، از خودخواهی و خونریزی دست می‌کشد و به عقل محض گرایش می‌یابد. او می‌کوشد با سفر به هستی، پرسش‌های بی‌پاسخ و رازآلود خود را پاسخ دهد؛ ولی چون با مرگ وزیرِ قمر به‌تنهایی می‌رسد، دچار سرگشتگی می‌شود. وزیر قمر برای او نماد قلب وَ عاطفه است. نویسنده نمایشنامه کوشیده است از رهگذر عرفان اسلامی و فلسفه اشراق، پیوندی میان عقل و قلب بیابد و چون شهریار به این درک و شناخت بزرگ نمی‌رسد، میان زمین و آسمان معلق می‌ماند و در نهایت پایانی غمگین دارد. این آشنایی‌زدایی و تغییر محتوا که در *هزار و یک شب* اصلی پایانی خوش دارد، با نمایشنامه توفیق الحکیم متفاوت است؛ ولی این پایان خوش در فیلمنامه میلانی درست مطابق رویکرد *هزار و یک شب* است و چون در آن سفری هستی‌شناسانه و ژرف مطرح نیست، بیشتر پایبند متن اصلی و افسانه‌ای *هزار*

و یک شب است.

از منظر شخصیت‌پردازی در رمان، نمایشنامه و فیلمنامه، هر کدام دارای شگردهای خاصی هستند که هر نویسنده می‌کوشد به‌منظور دستیابی به اهداف خود در نگارش اثر، از نظریات روان‌شناسی و شخصیت‌شناسی بهره گیرد. نظریه تیپ‌های شخصیتی اریک فروم به‌خوبی بر نمایشنامه توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* میلانی قابل تطبیق است؛ چراکه با بررسی و مقایسه نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم و فیلمنامه *شهرزاد* تهمینه میلانی، با موضوع و تم مشترک؛ اما روایتی متفاوت مواجه هستیم. از بین تیپ‌های شخصیتی در آرای اریک فروم، بیش‌ترین تیپ شخصیتی را در نمایشنامه و فیلمنامه، جهت‌گیری پذیرا (ثمربخش) می‌بینیم (ر.ک. جدول ۱ و نمودار ۱)؛ همچنین در فیلمنامه شخصیت‌هایی از جمله: شهرزاد، وزیر، نورک، دینازاد و شاه‌زمان از نوع تیپ شخصیتی جهت‌گیری پذیرا هستند و در انجام هدف، به شهرزاد یاری می‌دهند و در نمایشنامه، شهرزاد و وزیر دارای دو نوع تیپ شخصیتی هستند؛ شهرزاد تیپ شخصیتی پذیرا و بازاری دارد؛ اما تیپ پذیرا بر تیپ بازاری، غلبه و ارجحیت دارد. تیپ شخصیتی ثمربخش وزیر بر دوگانگی وجودی او غلبه دارد. از بین بیماری‌های نظریه اریک فروم، مرده‌گرایی در هر دو اثر غلبه دارد. هر دو پادشاه در نمایشنامه و فیلمنامه، به بیماری مرده‌گرایی دچار هستند؛ اما در آخر فیلمنامه، پادشاه با تأثیر از قصه‌های شهرزاد از شخصیت مرده‌گرایی دور می‌شود و به انسانی عاشق تبدیل می‌شود و در نمایشنامه، پادشاه با تغییر از شخصیت مرده‌گرایی به‌دنبال هستی‌شناسی و خودشناسی می‌رود. نوع سفر هر دو پادشاه در دو اثر متفاوت است. در نمایشنامه نوع سفر پادشاه، عرفانی و از نوع شناخت حقیقت و جهان دیگر است؛ زیرا شهرزاد نماد حقیقت است. پادشاه پس از شنیدن قصه‌های شهرزاد، دچار تحول روحی می‌شود و احساس گمشده‌ای را دارد و با بی‌تفاوتی نسبت به جسم خویش، شهرزاد، زندگی مادی و پادشاهی و مقام و رهاکردن همه، به سفر می‌رود. او خواستار آن است که تنها به این سفر برود. سفر وی مانند هفت مرحله سلوک دارای هفت مرحله است؛ اما در فیلمنامه میلانی، پادشاه پس از خیانت همسرش و کشتن وی، سفری به چند سرزمین و سواحل، برای دیدن اینکه آیا در آنجا هم مردم به مصیبت خیانت همسر دچار هستند یا نه، انجام می‌دهد. توضیح دیگر اینکه شهریار از میان تیپ‌های شخصیتی فروم در فیلمنامه میلانی، در دو دوره زمانی، دو تیپ شخصیتی دارد؛ ابتدا، دارای تیپ شخصیتی "جهت‌گیری استثماری" است و سپس دارای تیپ شخصیتی جهت‌گیری عشق بارور می‌شود.

جدول ۱. تکرار توصیفی کارکرد روان‌شناسی شخصیت اریک فروم در نمایشنامه و فیلمنامه *شهرزاد* نگارندگان، ۱۴۰۰

	جهت‌گیری بارور و ثمربخش	جهت‌گیری استثماری	جهت‌گیری بازاری	عشق بارور	اختلال مرده‌گرا	دوگانگی وجودی
شهریار نمایشنامه	❊					
شهریار فیلمنامه		❊		❊	❊	
شهرزاد نمایشنامه	❊	❊	❊		❊	
شهرزاد فیلمنامه	❊					
وزیر نمایشنامه	❊					❊
وزیر فیلمنامه	❊					
نورک	❊					
شاه‌زمان	❊					
دینازاد	❊					
عموی پادشاه			❊		❊	



نمودار ۱. درصد بسامد کارکردهای روان‌شناسی شخصیت اریک فروم در نمایشنامه و فیلمنامه *شهرزاد* (نگارندگان، ۱۴۰۰)

سپاسگزاری: در پایان بر خود لازم می‌دانیم که از استاد ارجمند جناب آقای دکتر علی‌رضا انوشیروانی، که در دو مرحله آموزشی و پژوهشی، برای اصلاح و بهبود این مقاله به ما یاری رساندند، تشکر کنیم.

پی‌نوشت‌ها

(۱) تهمینه میلانی کارگردان، فیلمنامه‌نویس و معمار ایرانی است که در زمینه‌های منشی‌گری صحنه، طراحی صحنه و لباس و تهیه‌کنندگی فیلم نیز فعالیت کرده‌است. وی در ۱۵ شهریور سال ۱۳۳۹ در تبریز زاده شد (راودراد، ۱۳۸۱: ۶۷ـ ۷۵؛ ابهری، ۱۳۶۹: ۶۹). او در سال ۱۳۹۲ فیلمنامه شهرزاد: زن هزار و یک شب را با الهام از افسانه هزار و یک شب و تلخون صمد بهرنگی نوشت.

(۲) در زبان عربی آثار فراوانی نوشته و منتشر شده‌است که بنا به اهمیت موضوع به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود: طه حسین، احلام شهرزاد (۱۹۴۳)؛ حسن مظهر، الف لیله و لیلتان (۱۹۴۵)؛ حفنی محمود، شهرزاد قالت لی (۱۹۴۸)؛ طه حسین، بین‌الأختین (۱۹۴۹)؛ فؤاد سلیمان، الساحره‌العجیبه (۱۹۵۳)؛ کامل کیلانی، شهرزاد بنت‌الوزیر؛ أدیب مروه، توبه شهرزاد (۱۹۵۱)؛ علی أحمد باکثیر، سرّ شهرزاد (۱۹۵۳)؛ عزیز اباظه، شهریار (۱۹۵۴)؛ فتحی غنّام، شهرزاد (۱۹۵۸)؛ فاروق سعد، عوده شهریار (۱۹۶۸)؛ رشاد رشدی، شهرزاد (۱۹۷۶)؛ نعمان عاشور، لعبه‌الزمن (۱۹۷۹)؛ عزت الأمیر، حکم شهرزاد (۱۹۸۵)؛ ولید منیر، شهرزاد تدعو العاشق الی‌الرقص (۱۹۹۷)؛ نجیب محفوظ، لیالی الف لیله (۱۹۸۰)؛ هانی الراهب، الف لیله و لیلتان (۱۹۸۸) واسینی الأعرج، فاجعه الیله‌السابعه بعد الألف (۱۹۸۸) و فاطمه المَرنیسی، شهرزاد ترحل الی‌الغرب (۲۰۰۳).

(۳) توفیق الحکیم نویسنده معاصر بزرگ عرب در سال ۱۹۰۲ در اسکندریه زاده شد. پدرش قاضی و مستشار دادگاه‌های دادگستری بود. توفیق الحکیم، در سال ۱۹۲۴، مدرسه حقوق را در قاهره به پایان رساند. در سال ۱۹۲۸ اولین نمایشنامه خود را به‌نام الضیف‌الثقیل (مهمان گران‌جان) نوشت که مرادش از آن انگلیسی‌هایی بود که به مصر آمده بودند. از توفیق، ۶۵ داستان و نمایشنامه به‌جای مانده‌است. وی نمایشنامه شهرزاد را در سال ۱۹۳۴ نوشت (الحکیم، ۱۳۸۹: ۹ـ ۱۲).

(۴) خلاصه نمایشنامه شهرزاد: نمایشنامه شهرزاد در هفت پرده نوشته شده‌است. شهرزاد، شخصیت اصلی داستان با نقل داستانی دنبالهدار از مرگ حتمی نجات می‌یابد و دوشیزگان شهر به افتخار او به جشن و سرور می‌پردازند. وی در گفتگو با وزیر (قمر) به روش‌های مختلف می‌کوشد غرایز او را نسبت به خود برانگیزد؛ اما وزیر با شدت علاقه‌ای که به همسرش دارد و وفاداری به پادشاه، بی‌توجه به گفته‌های شهرزاد، از آن مکان خارج می‌شود. پادشاه عزم سفر می‌کند و وزیر از وی می‌خواهد او و شهرزاد را همراه خود ببرد؛ اما پادشاه تصمیم دارد به‌تنهایی به سفر برود. درنهایت وزیر پنهانی همراه پادشاه می‌رود. پس از گذشتن یک روز از سفر، وزیر از پادشاه می‌خواهد به قصر برگردند؛ اما پادشاه مخالفت می‌کند. در ادامه نمایشنامه، غلامی برای دیدن شهرزاد از پنجره وارد اتاق شهرزاد می‌شود و پس از گفتگو، شهرزاد از غلام می‌خواهد به او نزدیک شود؛ اما غلام از خشم پادشاه که وی را خواهد کشت، امتناع می‌کند. شهریار با وزیر در هیئت تجاری ثروتمندی به نام ابومیسور وارد می‌شوند و در آنجا متوجه خیانت شهرزاد به پادشاه می‌شوند و قمر از پادشاه می‌خواهد او را مانند زن اولش بکشد. اما شهریار به وزیر می‌گوید، او عاشق شهرزاد نبوده و تنها جسم وی را دوست داشته است. آن‌ها وارد قصر می‌شوند و شهرزاد غلام را پنهان کرده و به‌ظاهر به پادشاه عشق می‌ورزد؛ اما پادشاه متوجه حضور غلام در اتاق می‌شود و شهریار تصمیم دوباره برای رفتن به سفر می‌کند که شهرزاد با تلاش زیاد سعی می‌کند جلوی سفر دوباره او را بگیرد که ناگهان وزیر به‌خاطر خیانت شهرزاد به شهریار، خود را با شمشیر جلاد می‌کشد.

(۵) خلاصه فیلمنامه شهرزاد (زن هزار و یک شب): شهرزاد دختر وزیر، دختری زیرک، دانا و مهربان است که به جمع‌آوری قصه‌ها از سرزمین‌های مختلف می‌پردازد. شهرزاد نزد برادر پادشاه که در گوشه باغ قصر، خانه دارد، می‌رود و از او می‌خواهد دلیل پریشانی خود و شاه را برایش بازگو کند تا آن قصه را ثبت کند. شهرزاد متوجه می‌شود برادر شاه وقتی از سفر به قصر خود بازمی‌گردد، با خیانت زن خود مواجه می‌شود و او را می‌کشد و نزد برادر می‌آید و از پادشاهی برای همیشه دست می‌کشد. وقتی برادرش (پادشاه)، به سفر می‌رود، زن برادرش را با غلامی می‌بیند و به برادر

خود اطلاع می‌دهد و شاه، همسر و غلام را به قتل می‌رساند. شهرزاد با شنیدن این ماجرا، متوجه می‌شود پادشاه باور خود را از دست داده‌است و تصمیم می‌گیرد همسر پادشاه شود و با قصه‌گفتن شبانه، درباره خیانت‌ها و عشق واقعی، برای شاه و سرگرم‌کردن او، مانع از خونریزی و کشتن دختران کشورش شود. شهرزاد شب اول ازدواجش، خواهر خود را به اتاق خواب شاه می‌آورد و می‌گوید هر شب برایش قصه می‌گویم و از پادشاه اجازه می‌گیرد فقط یک‌شب اجازه دهد برای خواهرش قصه بگوید که شاه می‌پذیرد. از آن شب قصه‌گفتن شهرزاد شروع می‌شود و هر شب شاه مشتاق و تشنه شنیدنِ ادامه قصه می‌شود و هر شب با قصه‌گفتن شهرزاد، به خواب می‌رود. همه متعجب می‌شوند که چه اتفاقی افتاده است که پادشاه، شهرزاد را نمی‌کشد. در آخر فیلمنامه، شهرزاد از پادشاه پسری به نام شهرداد به دنیا می‌آورد و پادشاه شیفته شهرزاد و اخلاق رئوف او می‌شود و انسانی دیگر می‌گردد.

منابع

آلپورت، گوردن دبلیو؛ چونز، ادوارد ای. (۱۳۷۱). *روان‌شناسی اجتماعی از آغاز تاکنون*. ترجمه محمدتقی منشی طوسی، مشهد: آستان قدس رضوی.

ابهری، مهری و دیگران. (۱۳۶۹). «پای صحبت اولی‌ها». *سوره اندیشه*، دوره اول، شماره ۱۷ و ۱۸ (مرداد و شهریور)، ۹۲-۱۰۲.

بوغازی، مصطفی. (۱۹۹۴). *حکایات شهریار ضمن مجموعه أحلام الفجر الکاذب*. الجزائر: دارالفارابی للنشر.

بهادری، حسن. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختاری نمایشنامه شهرزاد توفیق الحکیم». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت معلم سبزوار، دانشکده الهیات و معارف اسلامی.

پایدار، سهیلا. (۱۳۹۵). «بررسی روان‌شناسی شخصیت در آثار بزرگ علوی بر اساس نظریه اریک فروم». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

پروین، لارنس ای. (۱۳۷۶). *روان‌شناسی شخصیت*. ترجمه محمدجعفر جوادی و دیگران، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.

الحکیم، توفیق. (۱۳۸۹). *شهرزاد*. ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران، پژواک کیوان.

حمدی، محمدعصمت. (۱۹۶۶). *الکاتب‌العربی و الأسطوره*. القاهره: المجلس‌الأعلی لرعایه الفنون والأدب والعلوم‌الإجتماعیه.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۱). «سینمای سیاسی ایران و زنان کارگردان». *علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی*، شماره ۱۹، ۶۷-۷۵.

رضاپور، پویان؛ انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی اقتباس‌های سینمایی مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر». *ادبیات تطبیقی*، سال دوازدهم، شماره بیست‌وسوم، ۲۰۹-۲۲۵.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمه فرزانه علوی‌زاده، ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره سوم، شماره ۲ (پاییز و زمستان)، ۵۴-۵۵.

سلیمی، علی؛ قبادی، مصیب. (۱۳۹۲). «دو خوانش متفاوت از افسانه شهرزاد در نمایشنامه‌هایی از توفیق حکیم و علی احمد باکثیر». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۹ (پاییز و زمستان)، ۷۵-۹۴.

سویلم، احمد. (۲۰۱۶). *استلهامات ألف لیله ولیله فی الشرق والغرب*. القاهره: الهیئه المصریه العامه لقصور الثقافه.

شولتس، دوان. (۱۳۷۹). روان‌شناسی کمال. ترجمه گیتی خوشدل، تهران، پیکان.

عمیره، ماجده. (۲۰۱۵). *شهرزاد بین الأسطوره والنقد*. عمان، مرکز الکتاب الأکادیمی.

فروم، اریک. (۱۳۷۰). *انسان برای خویشتن*. ترجمه اکبر تبریزی، تهران، بهجت.

فیدوح، یاسمین. (۲۰۰۹). *اشکالیات الترجمه فی الأدب المقارن*. دمشق، دار صفحات للنشر والتوزیع.

فیروزآذر، السا. (۱۳۹۶). «تحلیل روان‌کاوانه روایت شهرزاد در افسانه‌های *هزار و یک شب* با رویکرد روش‌های درمانی فروید». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سوره، دانشکده نمایش.

فیست، جِس؛ فیست، گریگوری جی. (۱۳۹۰). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران، روان.

مزلو، آبراهام. (۱۳۷۵). *انگیزش و شخصیت*. ترجمه احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.

مصباح، علی؛ محیطی اردکان، محمدعلی. (۱۳۹۰). «بررسی مبانی انسان‌شناختی دیدگاه‌های اریک فروم». *معرفت فلسفی*، سال هشتم، شماره ۳، ۱۹۵- ۲۲۶.

میلانی، تهمینه. (۱۳۹۴). *شهرزاد (زن هزارویک شب)*. تهران، کتاب‌سرا.

نارویی‌پور، سکینه. (۱۳۹۵). «بررسی و مقایسه شگردهای فراخوانی شخصیت شهرزاد در ادبیات داستانی معاصر عربی (با تکیه بر آثار طه حسین، توفیق حکیم، نجیب محفوظ و علی احمدباکثیر)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه کاشان، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.

ولک، رنه. (۱۳۹۱). «نام و ماهیت ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید رفیعی‌خضری، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره سوم، شماره ۲، (پاییز و زمستان)، ۱۴- ۵۳.

یزدانی، حسین. (۱۳۸۷). «نقد و بررسی نمایشنامه *شهرزاد* توفیق الحکیم از جنبه نمادگرایی جدید». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه کردستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

A Comparative Analysis of Tawfiq al-Hakim's *Shahrzad* and Tahmineh Millani's *Shahrzad (the Woman of One Thousand and One Night*s) based on Eric Fromm's Theory of Personality

Samira Ostovari[1]
Ali Akbar Mohammadi[2]

Abstract

*One Thousand and One Night*s is of great significance among many different nations in a way that many works in various genres have been inspired by it. Each of these works has artistically recreated the structure and content of the original story based on the author's views towards life and psychosocial needs. The present paper is a descriptive analytical research and offers a comparative study of the play *Shahrzad* by Tawfiq al-Hakim (1898-1987) and the screenplay *Shahrzad (the Woman of One Thousand and One Night*s) by Tahmineh Milani (1960-) based on Erich Fromm's (1900-1980) theory of personality. The findings indicate that according to Fromm's theory of character, character orientations in both works are mostly of Receptive type, even though Shahrzad has both Receptive and Marketing orientations, the Receptive orientation dominates the Marketing one. Tawfiq al-Hakim's play has a philosophical and ontological viewpoint and searches for the discovery of truth by combining pure wisdom and insight (heart) and, in this respect, is different from Milani's narrative. However, both these works have similarities in their subject matters, themes and their central characters. The king's journey is fundamentally different in these works, in a way that Shahriar's journey in Tawfiq al-Hakim's play is philosophical- mystical in nature, while in Milani's screenplay it is a literal, ordinary trip.

Keywords: Erich Fromm, *One Thousand and One Nights***,** Tahmine Millani, Tawfiq al-Hakim**,** Theory of Personality.

[1] M.A. in Persian Language & Literature, Dept. of Persian Language & Literature,Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Iran Samiraostovari95@yahoo.com
[2] Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran aa.mohammadi@birjand.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: بررسی و نقد کتاب
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۵۵-۲۶۴
DOI: 10.22077/ISLAH.2020.3872.1013

سزار دومینگز، هان ساسی و داریو ویلانو. *درآمدی بر ادبیات تطبیقی: جریان‌ها و کاربردهای نوین*. مترجمان: مسعود فرهمندفر و روشنک اکرمی. تهران: سیاهرود، ۱۳۹۹. ۲۷۱ صفحه، شابک: ۹-۴۸-۷۶۱۷-۶۰۰-۹۷۸، ۴۵۰۰۰ تومان.

درآمد

کتاب معرفی *ادبیات تطبیقی: گرایش‌ها و کاربردهای نوین*[1] اثر سزار دومینگز (دانشیار ادبیات تطبیقی و صاحب کرسی ژان مونه، اسپانیا)، هان ساسی، (استاد دانشگاه در گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه شیکاگو) و داریو ویلانوا، (استاد ادبیات و ادبیات تطبیقی در دانشگاه سانتیاگو دو کامپوستلا، اسپانیا) در انتشارات راتلج (۲۰۱۵) منتشر شده‌است. این کتاب در سال ۱۳۹۹ با ترجمه مسعود فرهمندفر و روشنک اکرمی با عنوان *درآمدی بر ادبیات تطبیقی: جریان‌ها و کاربردهای نوین* در انتشارات سیاهرود در تهران انتشار یافته است. نگارنده پس از معرفی کتاب، با بحثی فشرده درباره چالش‌های مطالعات مربوط به ادبیات تطبیقی و فعالیت‌های صورت‌گرفته در این زمینه در کشورمان، بر اساس کتاب مورد بحث، پیشنهادها و راهکارهایی ارائه می‌دهد.

معرفی کتاب: ساختار و محتوا

کتاب دارای یک پیشگفتار و نُه فصل است. چنان‌که در پیشگفتار اشاره شده‌است، هر سه مؤلف همه فصل‌های کتاب را مطالعه کرده و در نگارش آن نقش داشته‌اند؛ مسئولیت فصل‌های ۱، ۸، و ۹ بر عهده ویلانوا، فصل‌های ۲، ۳، و ۷ بر عهده دومینگز، و فصل‌های ۴، ۵، و ۶ برعهده ساسی بوده‌است (دومینگز و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۴).

نویسندگان، در پیشگفتار، با آوردن نمونه‌های ادبی درباره مطالعه تطبیقی آثار، با دو رویکرد مؤلف‌محور و خواننده‌محور بحث کرده‌اند و بر اساس رویکرد دوم،

[1] Domínguez, C., Saussy, H., & Villanueva, D. (2015). *Introducing comparative literature: New trends and applications*. Routledge.

تأثیر اثر ادبی "آینده" بر اثر ادبیِ "گذشته" در مطالعات تطبیقی را برجسته کرده‌اند. به‌جای واژه "تأثیر" نیز واژه "بازنویسی" (در هر دو معنای استعاری و لفظی) پیشنهاد شده‌است. در این بخش، به‌صورت بسیار فشرده تعاریف ادبیات تطبیقی و حدود و ثغور آن آورده و به بعضی از محدودیت‌های آن پرداخته شده‌است. در این میان، بعضی از چالش‌های این رشته و به بیانی روشن‌تر، موضوعاتی از قبیل "بحران ادبیات تطبیقی" و قضیه "مرگ" این رشته و "اروپامحوریِ" آن در نیمه دوم سده بیستم نیز مطرح شده‌است. پیشگفتار با معرفی خلاصه‌ای از ساختار کتاب به پایان می‌رسد.

در فصل اول، «ادبیات تطبیقی و آینده مطالعات ادبی»، مطالعه ادبی در چهار حیطه علمی متمایز شده‌است: «بوطیقا یا نظریه ادبی، نقد ادبی، تاریخ ادبیات، و ادبیات تطبیقی» (دومینگز و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۱). بدین ترتیب، ادبیات تطبیقی ذیل مطالعات ادبی و در پیوند با آن در کانون بررسی قرار می‌گیرد. موضوعاتی که در این فصل مطرح می‌شوند عبارت‌اند از: خاستگاه‌ها، تعریف و آرمان‌شهر، فراز و نشیب‌های تاریخی، فراز و نشیب‌های نظری و ایدئولوژیک، بحران پسامدرن (اظهارنظرهای رادیکال بَسنِت و اسپیواک در مورد مرگ رشته ادبیات تطبیقی در اواخر قرن بیستم و اوایل سده بیست‌ویکم، نقش خوانش‌های تقلیل‌گرایانه از واسازی و...)، موضوعیت "پارادایم جدید" در حال حاضر (مباحثی از قبیل رابطه نظریه ادبی و ادبیات تطبیقی، مرکزیت ادبیات، جهانی‌شدن)، روش‌شناسی تطبیقی (رهیده‌شدن از بحران، جهانی‌شدن و حرکت به‌سوی "میان‌رشتگی").

در فصل دوم، «ادبیات تطبیقی به منزله نظریه‌ای بینادبی»، نظریه بینادبی عمدتاً از دیدگاه دیونیز دوریشین، زیر این عنوان‌های اصلی معرفی شده‌است: ادبیات بینادبی چیست؟، نظریه بینادبی به منزله نقد مفاهیم عرفی، دو شاخه از توسعه ادبی (الگویی دوگانه از روابط ادبی شامل روابط تکوینی و همانندی‌های گونه‌شناختی، مبحث اصلی این بخش است)، میان‌پرده‌ای بینافرهنگی، به‌سوی ادبیات جهان، نظریه ادبی پس از دوریشین. این رویکرد با نگاهی نقادانه معرفی و تحلیل شده و در نهایت به‌عنوان عاملی در ایجاد نگرش چندبعدی‌تر به رشته ادبیات تطبیقی در نظر گرفته شده است.

در فصل سوم، «ادبیات تطبیقی و ضدیت با استعمار»، با نگاهی به تاریخچه کاربست مباحث "پسا- استعمار" در ادبیات تطبیقی به تمایز میان دو اصطلاح "پسااستعمار" و "ضدیت با استعمار" پرداخته شده‌است. مباحث مربوط به مباحث ضدیت با استعمار زیر این عنوان‌ها آمده‌است: جایگاه مقایسه کجاست؟، درس‌هایی از فلسفه تطبیقی، پرسش‌هایی برای ادبیات تطبیقی مذاکره‌ای. توضیحات نویسندگان در پایان این فصل، در روشن‌شدن مباحث ارتباط میان ادبیات تطبیقی و ضدیت با استعمار کمک‌کننده است: «برخلاف بحث‌های معمول در مطالعات پسااستعماری از چشم‌اندازی تطبیقی (از سال‌های ۱۹۹۰ به بعد)، ما تصمیم گرفته‌ایم وجوه مشترک ادبیات تطبیقی و مطالعات ضداستعماری را مطالعه کنیم. این به‌معنای انکار ربط و

اهمیت مطالعات پسااستعماری نیست؛ برعکس، مطالعات پسااستعماری در دل مطالعات ضداستعماری جای گرفته است ... به‌حاشیه‌رفتن زبان‌ها به نفع زبان‌های قدرت‌های اقتصادی و سیاسی (مثل زبان انگلیسی) از مسائلی است که مطالعات ضداستعماری بدان می‌پردازد و می‌توان آن را از نظرگاه انتقادیِ ادبیات تطبیقیِ مذاکره‌ای تلقی کرد، زیرا [این نوع ادبیات تطبیقی] طرفدار تکثرِ زبان‌ها در جامعه دانشگاهی است و مخالف تک‌زبانی‌شدن پژوهش‌های دانشگاهی» (دومینگز و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۱۰– ۱۱۱).

در فصل چهارم، «ادبیات جهان به منزله کنش تطبیقی»، درباره این مسائل بحث می‌شود: دگرگونی‌های ادبیات جهان، گفت‌وگویی میان هم‌ترازها، کلاس درس و کتابخانه، فرهنگ‌پذیری و ترافرهنگ‌پذیری و جهانی‌شدن، محتوای ادبیات جهان. در ضمنِ این بحث‌ها، مجموعه‌ای از نظریات، از گوته و مارکس گرفته تا براندس، کازانوا، فردریک جیمسون، مورتی و دمراش، در کانون تحلیل قرار می‌گیرد.

در فصل پنجم، «درون‌مایه‌ها و ایماژها»، با تأکید و تمرکز بر اهمیت محتوا در ادبیات تطبیقی، زیر عنوان‌هایی شامل سوءتعبیر درون‌مایه‌ها، ایماژهای ملی، از شباهت تا تفاوت، نحوه خوانش متون بر اساس محتوا– با درنظرگرفتن نقش انواع بافت‌ها– با آوردن نمونه‌های عملی توضیح داده می‌شود. در این میان خوانش تنگاتنگ اهمیت می‌یابد. نمونه‌هایی از بحث محتوا: «واحدهای درون‌مایه‌ای– چه موضوع، اسطوره، بن‌مایه، نماد، تصویر، وهم، یا صناعت شناخته شوند– سبب انسجام یک اثر بوده و آن را به آثار دیگر پیوند می‌دهند. تشخیص این واحدها بخش جدایی‌ناپذیر هر خوانشی است» (دومینگز و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۳۲– ۱۳۳)؛ «درون‌مایه‌سازی عملیاتی بر معناهای خفته در زبان، جامعه و فرهنگ است که توسط نویسندگان و همچنین خوانندگان انجام می‌شود. خواننده هوشیار، الگوهای تداعی یا طردی را شناسایی می‌کند که به درون‌مایه‌های اثر، نقشی فعال در تولید معنای اثر می‌دهند. با این هدف، خوانش مضمونی نمی‌تواند به‌عنوان تاریخ ساختگیِ اثبات‌گرایانه محض کنار گذاشته شود» (همان: ۱۴۸).

در فصل ششم، «ادبیات تطبیقی و ترجمه»، زیر عنوان‌های (نا)مرئی‌بودن ترجمه، ترارسانی و ترجمه‌ناپذیر؟، نقش و اهمیت ترجمه در ادبیات تطبیقی بررسی شده‌است. افزایش نقش ترجمه، در مقایسه با قرن نوزدهم، از جمله این موارد است. در این بخش می‌خوانیم: «بسیاری از تأثیرگذارترین آثار هر سنتی ترجمه‌ها هستند، نه نوشته‌های "بومی". ادبیات انگلیسی را بدون *کتاب مقدس* نسخه شاه جیمز (۱۶۱۱)، *هزارویک شب* (ترجمه‌شده در ۱۷۰۶، ۱۸۵۹، ۱۸۸۵ و...)، *دن کیشوت* (ترجمه شلتن ۱۶۱۲؛ اسمالت ۱۷۵۵؛ و..)، *قصه‌های پریان* برادران گریم یا *رباعیات* عمر خیام نمی‌توان تصور کرد» (همان: ۱۵۱). در این بخش، ترجمه "نوعی کنش داوریِ ادبیِ تطبیقی" دانسته می‌شود.

«تاریخ ادبیات تطبیقی» فصل هفتم را تشکیل می‌دهد. این فصل با اظهارات

صاحب‌نظران سنت فرانسوی ادبیات تطبیقی در دهه‌های آغازین قرن نوزدهم درباره تاریخ ادبیات تطبیقی آغاز می‌شود. همچنین ارتباط این شاخه از ادبیات تطبیقی با تاریخ‌پژوهی از نظر نویسندگان دور نمانده‌است و در سراسر فصل شاهد ارجاع به نظریه‌های نوین تاریخ‌پژوهی و ارتباط آن با تاریخ ادبیات تطبیقی هستیم. در ادامه، زیر این عنوان‌های اصلی، موضوعات و چالش‌های اساسی این حیطه مورد بررسی قرار گرفته‌است: چه می‌توانیم از تاریخ ادبی بیاموزیم؟، تجربه‌گری با تاریخ ادبیات تطبیقی، برخی خدمات مهم تاریخ ادبیات تطبیقی کمیته (کمیته هماهنگ‌کننده تاریخ تطبیقی ادبیات‌ها در زبان‌های اروپایی، در انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی)، نقشه‌ها، گره‌گاه‌ها، شهرهای حاشیه مرکزی. در پایان فصل نیز چنین نتیجه‌گیری شده‌است: «اگر آنچه به‌صورت جهانی به اشتراک گذاشته می‌شود از جایگاه ویژگی بومی/ منطقه‌ای/ ملی‌اش نگریسته نشود، هیچ تاریخ تطبیقی ادبی‌ای نمی‌تواند از حدود ملی فراتر رود و فرایندهای بینادبی را نشان دهد» (همان: ۱۸۴).

فصل هشتم، «مقایسه بیناهنری»، با این نظر که در فصل نخست بدان اشاره شده‌است، آغاز می‌شود: بنیان ادبیات تطبیقی در قوه جهان‌شمول و استفاده زیبایی‌شناختی از این قوه یعنی ادبیات تشخیص داده می‌شود (همان: ۱۸۵). همچنین بر اساس مطالب مطرح‌شده درباره نظریه محاکات و تقلید ارسطو، از این نظر اخیر برای سامان‌دادن به مقایسه بیناهنری استفاده می‌شود و سپس از امیلیا پانتینی[1] در پاسخ به پرسش کلودیو گی‌ن[2] که آیا مطالعه روابط میان ادبیات و هنرهای دیگر در حیطه ادبیات تطبیقی است، نقل می‌کند که «ازآن‌جا که ادبیات واژه‌محور است و پیوند هنرها مستلزم به‌بیان‌درآمدن، ادبیات تطبیقی حوزه مناسبی برای چنین پژوهش‌هایی است» (همان: ۱۸۶– ۱۸۷). سپس زیر عنوان‌های روشنگری متقابل هنرها، هفت هنر مدرنیته، جابه‌جایی، ابرمتنیت، پساپردازش، موسیقی و ادبیات، ادبیات و هنرهای تجسمی: اِکفراسیس و در آخر، پیش- سینما، عمده‌ترین موضوعات معتنابه مقایسه بیناهنری را توضیح می‌دهد و بدین‌وسیله، حیطه ادبیات تطبیقی را در این زمینه نیز گسترش می‌دهد. در این فصل دو نمونه تحلیل عملی تصاویر دن‌کیشوت و شکسپیر نیز ارائه شده‌است.

در فصل پایانی یعنی فصل نهم، با عنوان «بازگشت ادبیات»، به عمده مباحث و چالش‌های رشته ادبیات تطبیقی مربوط به عصر حاضر و تحت تأثیر «تکامل سریع جامعه معاصر که تا حد زیادی به‌سبب توسعه حیرت‌آور فناوری ارتباطات به‌وجود آمده» (همان: ۲۴۰)، زیر عنوان‌های کهکشان نوتنبرگ، واژه و فناوری: بینارسانگی، شفافیت، نوشتار، چاپ، کهکشان اینترنت، ساخت مجموعه آثار معیار مدرن، خواندن و آموزش، ادبیات و جهانی‌شدن، اخلاق جهان‌وطنی پرداخته می‌شود. در آغاز این فصل، اگرچه "فرارشته"بودن ادبیات تطبیقی ادعایی جسورانه تلقی می‌شود، به‌عنوان

[1] Emilia Pantini
[2] Claudio Guillén

«هنر امر آستانه‌ای و بینابینی، دیپلماسی رشته‌ها، فضای تبادل ویژگی‌های فرهنگی» (همان: ۲۱۵) در نظر گرفته می‌شود. در این فصل، درباره بافت آخرالزمانی که انواعی از نظریه‌های مرگ و انقراض، از مرگ خدای نیچه گرفته تا پایان تاریخ فوکویاما، مرگ گذشته هرولد پلام، پایان زمان‌های دامیان تامپسون، و مرگ‌های کوچکی مانند مرگ مؤلف بارت، و مرگ ادبیات تطبیقی بَسنِت در آن بیان شدند، سخن گفته می‌شود و در ادامه، فرضیه مرگ ادبیات تطبیقی در پیوند با فرضیه مرگ ادبیات- تحت تأثیر چنین بافتی- توضیح داده می‌شود. در مبحث اروپامحوری و ادبیات جهان، «دست‌کشیدن از اروپامحوری را به نفع جست‌وجوی افق‌های وسیع‌تر ادبیات جهان ... و کمک به بافت‌سازی چندفرهنگی دیدگاه‌های اروپایی، انگلیسی- آمریکایی، شرقی و آفریقایی» (همان: ۲۴۱) و وظیفه پیش روی ادبیات تطبیقی می‌دانند. در نهایت در بند پایانی این فصل چنین می‌خوانیم: «آموزش ادبیات نقش بی‌همتایی در برساخت شهروندان کثرت‌گرا، دموکراتیک و جهان‌وطن دارد. در این خصوص، به احتمال فراوان، همان‌طور که اِد آهرن[1] و آرنولد وین‌استاین[2] می‌گویند: «ادبیات تطبیقی مسلماً تنها رشته انسان‌گرایانه‌ای است که ظرفیت و آمادگی مواجهه با این چالش آموزشی و ایدئولوژیک را دارد» (همان: ۲۴۶).

چالش‌های رشته ادبیات تطبیقی در ایران؛ کارکرد *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*

درباره وضعیت رشته ادبیات تطبیقی در ایران، پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است که با مرور گزیده‌ای از آن‌ها، می‌توان به چالش‌های کنونی و پیش روی این رشته پی برد. در یکی از نخستین مقالات، «عدم آشنایی کامل با بافت فرهنگی اجتماعی تحولات نظری ادبیات تطبیقی»، «شتاب‌زدگی و رشد ناگهانی ادبیات تطبیقی در ایران، بدون برنامه‌ریزی جامع و علمی و بدون تأمین نیروی انسانی مورد نیاز» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳۵) مهم‌ترین موارد آسیب‌های ادبیات تطبیقی در ایران دانسته شده‌است. نگاهی به دو برنامه دانشگاهی مصوب در کشور، اشکالات مطرح‌شده در مقاله اخیر را تأیید می‌کند. «ادبیات تطبیقی (فارسی و عربی)» به‌عنوان گرایشی در رشته زبان و ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه شهید باهنر کرمان در تاریخ ۸۶/۸/۸ تصویب شد که نگاهی به دروس اصلی این گرایش نشان می‌دهد هیچ درک روشنی از ادبیات تطبیقی در این برنامه لحاظ نشده‌است. بدیهی‌بودن موضوع و فقدان نوآوری؛ عدم آشنایی با تعریف، نظریه‌های جدید، و قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی؛ ناآگاهی از چیستی و ماهیت ادبیات تطبیقی؛ ناآشنایی با منابع معتبر علمی و ورود افراد غیرمتخصص به قلمرو ادبیات تطبیقی از جمله مهم‌ترین مواردی است که در مقاله «فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی» (زینی‌وند، ۱۳۹۱) آمده‌است و در این برنامه دیده می‌شود. اما بررسی برنامه گرایش "ادبیات تطبیقی" در رشته زبان و ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی ارشد (مصوب وزارت

[1] Ed Ahearn
[2] Arnold Weinstein

عتف در ۸۶/۹/۱۱ و بازنگری‌شده در ۹۳/۶/۱۶) نشان می‌دهد که، به‌رغم وجود این ایراد که ادبیات تطبیقی در آن همچنان گرایش محسوب شده، انتخاب سرفصل‌های دروس اصلی در آن، مطابق موازین علمی بوده‌است. در مقاله «بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دهه هشتاد» (علوی‌زاده، ۱۳۹۴) که حاصل بررسی صد مقاله در موضوع ادبیات تطبیقی است، مواردی از قبیل «فقدان بنیان نظری، پایبندنبودن به نظریه و بدفهمی آن یا درک ناقص از آن» (همان: ۶) در مقالات حیطه ادبیات تطبیقی در ایران نشان داده شده‌است و به نبود پیش‌زمینه مناسب برای ایجاد رشته ادبیات تطبیقی در ایران نیز اشاره شده‌است. استفاده‌نکردن از منابع نظری و فقدان بنیان نظری و روش‌شناختی و همچنین عدم استفاده از منابع نظری اصلی و جدید، از جمله مواردی است که در این پژوهش در مورد مقالات مربوط به ادبیات تطبیقی در دهه هشتاد به آن‌ها اشاره شده‌است.

گروه ادبیات تطبیقی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی و همچنین مجله *ادبیات تطبیقی* در این گروه در سال ۱۳۸۹ به‌منظور «پر کردن خلأهای نظری و روش‌شناسی» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۴) در زمینه ادبیات تطبیقی تأسیس شد. بررسی مجموعه‌ای از سرمقاله‌های مجله ادبیات تطبیقی به قلم علی‌رضا انوشیروانی با عنوان‌های «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران» (۱۳۸۹)، «چشم‌انداز ادبیات تطبیقی در ایران» (۱۳۹۳)، «شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران» (۱۳۹۴)، «ادبیات تطبیقی و مطالعات بین‌رشته‌ای» (۱۳۹۵)، و «نقش تعاملی در ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۵) مجموعه‌ای از ضعف‌های این رشته دانشگاهی را در ایران نمایان می‌سازد که بعضی از مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: فقدان پشتوانه قوی نظری و برنامه‌ریزی منسجم، غفلت از ماهیت بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی، شتاب‌زدگی و فروکاستن این رشته به گرایش و چند درس، فقدان ساختار و برنامه علمی و آموزشی منسجم و روزآمد، نیروی انسانی متخصص و دسترسی به منابع علمی.

ترجمه *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*: کارکردها و راهکارهای آن در ایران

چنان‌که در بخش قبل دیدیم، عمده چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران در دو بخش خلاصه می‌شود؛ یکی ناآشنایی با نظریه‌ها و دیگری تعریف‌نشدن سیستم و نظام استاندارد علمی و دانشگاهی برای این رشته در ایران. آشکار است که نخستین مرحله آشنایی با نظریه‌ها، از طریق ترجمه میسر می‌شود؛ درنتیجه نخستین راهکار برای بهبود و گسترش ادبیات تطبیقی در ایران، به‌راه‌افتادن جنبش ترجمه، به شکلی نظام‌مند و از طریق ترجمه متون اصلی در این زمینه خواهد بود. تأسیس این رشته در نظام دانشگاهی ایران با پرهیز از شتاب‌زدگی و با لحاظ حداکثری استاندارد، اقدامی ضروری در آموزش و گسترش این رشته در ایران به‌شمار می‌آید. چنان‌که مؤلفان کتاب *درآمدی بر ادبیات تطبیقی* نیز اشاره کرده‌اند (دومینگز و دیگران ۱۳۹۹: ۲۳)، طی بیست سال قبل از انتشار کتاب یادشده، کتاب راهنمایی در زمینه ادبیات تطبیقی، به‌طور مستقل به زبان انگلیسی منتشر نشده‌است. این کتاب دربرگیرنده اصلی‌ترین

موضوعـات و چالش‌هـای ادبیـات تطبیقـی اسـت و موضوعـات گوناگونـی را در ادبیـات تطبیقـی، از گذشـته تـا آینـده پیـش روی آن، شـامل می‌شـود. صاحب‌نظـران، کتاب‌هـا و مقاله‌هایـی کـه در ایـن کتـاب بـه آن‌هـا پرداختـه شده‌اسـت، مهم‌تریـن منابـع ایـن رشـته و مباحـث مطرح‌شـده در آن اساسـی‌ترین موضوعـات آن به‌شـمار می‌آیـد. ترجمـه آثـاری کـه در ایـن کتـاب معرفـی شـده یـا دربـاره آن‌هـا بحـث شده‌اسـت، می‌توانـد بخـش عمـده‌ای از خلأهـای نظـری در زمینـه ادبیـات تطبیقـی در ایـران را پُـر کنـد.

در ایـن کتـاب جابه‌جـا از ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان "رشـته"ای دانشـگاهی سـخن گفتـه می‌شـود و بیشـتر بحث‌هـای آن بـه وضعیـت ایـن رشـته در نظـام دانشـگاهی مربـوط می‌شـود. اسـتقرار ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان رشـته‌ای دانشـگاهی بـر اسـاس مجموعـه‌ای از اسـتانداردهای بین‌المللـی، چنان‌کـه نوئامـی شـارلوت فوکـوزاوا و کریسـتین هـوارد[1] در مـرور خـود بـر ایـن کتـاب اشـاره کرده‌انـد، از جملـه مـواردی اسـت کـه کتـاب یادشـده زمینه‌هـای آن را ایجـاد می‌کنـد (فوکـوزاوا و هـوارد، ۲۰۱۵: ۶). افـزون بـر ایـن، نقـش "انجمـن بین‌المللـی ادبیـات تطبیقـی" و کمیته‌هـای آن در ایـن کتـاب برجسـته شده‌اسـت و نشـانگر آن اسـت کـه ارتبـاط بـا مراکـز دانشـگاهی پیشـرفته و انجمـن یادشـده در استانداردسـازی و توسـعه جایـگاه علمـی و دانشـگاهی ایـن رشـته می‌توانـد مؤثـر باشـد.

در فصـل نخسـت کتـاب، چنان‌کـه در بخـش معرفـی آورده شـد، بـرای مطالعـات ادبـی چهـار حیطـه در نظـر گرفتـه شده‌اسـت: بوطیقـا یـا نظریـه ادبـی، نقـد ادبـی، تاریـخ ادبیـات و ادبیـات تطبیقـی. بـا توجـه بـه وضعیـت مطالعـات ادبـی در کشـورمان، می‌تـوان ادعـا کـرد به‌رغـم ضعیف‌شـدن هژمونـی خوانش‌هـای سـنتی در حیطـه مطالعـات ادبـی، وضعیـت پژوهش‌هـای مـدرن، بـا وجـود بعضـی تجربه‌هـای موفـق، چنـدان مناسـب نیسـت. در مـورد بوطیقـا و نقـد ادبـی، نگاهـی بـه مجموعـه مقـالات *نخسـتین همایـش ملـی نظریـه و نقـد ادبـی* کـه در سـال ۱۳۸۹ برگـزار شـد، نشـان‌دهنده دسـت‌آورد انـدک نظـام دانشـگاهی در ایـن زمینـه اسـت. یادداشـت نقادانـه دبیـر ایـن همایـش دربـاره کاسـتی‌های نقـد ادبـی در ایـران نیـز ایـن ادعـا را تأییـد می‌کنـد (فتوحـی، ۱۳۹۰: ۱۲– ۱۷). نتایـج بررسـی مقـالات منتشرشـده در *فصلنامـه نقـد ادبـی* (متعلـق بـه انجمـن نقـد ادبـی ایـران) نیـز مؤیـد چنیـن وضعیتـی اسـت. در بررسـی سـردبیر ایـن مجلـه، در ۳۳۶ مقالـه منتشرشـده در یـک دوره ده‌سـاله شـامل ۳۹ شـماره تـا سـال ۱۳۹۶، نتایـج ناامیدکننـده‌ای به‌دسـت آمده‌اسـت. سـهم ناچیـز نوشـتار نظـری و تحلیلـی، قرارگرفتـن اکثریـت مقـالات در قالـب "نقـد آموزشـی" یـا "تمریـن نقـد" از جملـه مهم‌تریـن مـواردی اسـت کـه در ایـن بررسـی نقادانـه عنـوان شده‌اسـت (فتوحـی، ۱۳۹۶، ۷– ۱۱). در زمینـه مطالعـات مربـوط بـه تاریـخ ادبیـات در کشـورمان نیـز بررسـی‌ها نشـان می‌دهـد کـه رونـد الگوبـرداری از نمونه‌هـای غربـی و اسـتفاده از نظریه‌هـای نویـن در مطالعـات مربـوط بـه تاریـخ ادبیـات، بسـیار کُنـد بوده‌اسـت. ایـن معضـل حتـی در طـرح جامـع «تاریـخ ادبیـات فارسـی» بـه سرپرسـتی یارشـاطر نیـز

[1] Fukuzawa, N.C. & Howard, C.

دیده می‌شود (فرهمندفر و شاکری، ۱۳۹۸: ۲۰۹). در نتیجه، با توجه به چنین وضعیتی، می‌توان گفت هرگونه کوششی در تقویت ادبیات تطبیقی در ایران در جهت تقویت مطالعات ادبی در کشورمان و پُرکردن خلأهای نظری در این زمینه خواهد بود.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا، (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۲/۱ ، پیاپی ۳، ۲۲– ۵۵.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران» (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۲/۱ ، پیاپی ۳، ۲– ۶.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۳). «چشم‌انداز ادبیات تطبیقی در ایران» (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۲/۵ ، پیاپی ۱۰، ۳– ۸.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۴). «شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران» (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۱/۶، پیاپی ۱۱، ۳– ۵.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۵). «ادبیات تطبیقی و مطالعات بین‌رشته‌ای» (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۱/۷، پیاپی ۱۳، ۲– ۶.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۵). «نقش تعاملی در ادبیات تطبیقی» (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره ۲/۷، پیاپی ۱۴، ۳– ۶.

دانشگاه شهید باهنر کرمان، (۸۶/۹/۱۱). *مشخصات کلی، برنامهٔ درسی و سرفصل دروس دورهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، گرایش زبان و ادبیات فارسی (فارسی– عربی)*.

دومینگز، سزار؛ ساسی، هان؛ ویلانوا، داریو، (۱۳۹۹). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمه مسعود فرهمندفر و روشنک اکرمی. تهران: انتشارات سیاهرود.

زینی‌وند، تورج، (۱۳۹۱). «فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۲/۳ ، پیاپی ۶، ۹۴– ۱۱۴.

علوی‌زاده، فرزانه، (۱۳۹۳). «بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دهه هشتاد». *ادبیات تطبیقی*، شماره ۱/۶ ، پیاپی ۱۱، ۶– ۳۵.

فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، «نامه نقد»، *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران*. تهران: خانه کتاب. (اگر کتاب است، عنوان کتاب و اگر مجله است عنوان مجله ایتالیک شود)

فتوحی، محمود، (۱۳۹۶). «یادداشت سردبیر»، *نقد ادبی*، سال دهم، شماره ۳۹، ۷– ۱۱.

فرهمندفر، مسعود؛ شاکری، عبدالرسول، (۱۳۹۸). «رویکردهای نوین در تاریخ ادبیات‌نگاری»، *تاریخ ادبیات*، دوره دوازدهم، شماره ۲، ۱۹۵– ۲۱۵.

وزات علوم تحقیقات و فناوری، شورای عالی برنامه‌ریزی آموزشی، (۱۳۹۳/۶/۱۶). *برنامه رشته زبان و ادبیات فارسی*، گرایش ادبیات تطبیقی، دوره کارشناسی ارشد.

Domínguez, C., Saussy, H., & Villanueva, D. (2015). *Introducing comparative literature: New trends and applications*. Routledge.

Fukuzawa, N.C. & Howard, C. (2015), *Book Review of Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications,* César Domínguez, Haun Saussy, and Darío Villanueva. New York: Routledge, 2015. £24.99. ISBN: 9780415702683, available at http://www.occt.ox.ac.uk/cct-review?page=5, 2 November 2020.

عبدالرسول شاکری؛

استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، ایران.

Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications.

César Domínguez, Haun Saussy, and Darío Villanueva. New York: Routledge, 2015. £24.99. ISBN: 9780415702683.

Persian translation by Masoud Farahmand-far and Roshanak Akrami, Siahroud Publishing in Tehran, Iran.

Abstract

Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications by César Domínguez (Associate Professor of Comparative Literature and Jean Monnet Chair at the University of Santiago de Compostela, Spain), Haun Saussy (Professor in the Department of Comparative Literature at the University of Chicago) and Darío Villanueva (Professor of Literary Theory and Comparative Literature at the University of Santiago de Compostela, Spain), Routledge (2015), was translated in Persian by Masoud Farahmandfar and Roshanak Akrami and Published by Siahroud Publishing in Tehran. In this article, the book is introduced and then, with an intensive discussion about the challenges of comparative literature studies and activities in this field in Iran, based on the book, suggestions and solutions are presented.

Abdolrasoul Shakeri,

Assistant Professor of Persian Language & Literature, Institute for Research and Development in the Humanities, SAMT, Tehran, Iran.

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: بررسی و نقد کتاب
سال اول، شماره اول، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۶۵-۲۷۰
DOI: 10.22077/ISLAH.2020.3589.1006

Cyrus Ghani, *Shakespeare, Persia and the East*. New York: Mage, 2008. 208 pp, ISBN: 978-1933823249

[سیروس غنی، شکسپیر، *ایران و شرق*. نیویورک: انتشارات میج، ۲۰۰۸. ۲۰۸ صفحه، شابک: ۱۹۳۳۸۲۳۲۴۹ ۹۷۸.]

بی‌گمان ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴- ۱۶۱۶) بلندپایه‌ترین نمایشنامه‌نویسی است که ادبیات انگلیسی تاکنون در دامان خود پرورده‌است. شگفت اینکه هرچه از زمانه او دور می‌شویم و هرچه غبار روزگار بیشتر بر چهره آثار درخشان غنایی و نمایشی او می‌نشیند، توجه و رغبت به آثارش در جای‌جای این جهان پهناور فزونی می‌گیرد. شگفت‌تر آن که اصل قصه و داستان نمایشنامه‌های سی‌وشش‌گانه‌اش، ابداع خود او نیست. شکسپیر در پرتو بارقه هوش، نبوغ ذاتی و اکسیر دخل و تصرف‌های شاعرانه و هنرمندانه‌اش، مس این قصه‌ها و داستان‌ها را به زر ناب بدل کرده‌است؛ به گفته مولوی: «کاملی گر خاک گیرد، زر شود/ ناقص ار زر بُرد، خاکستر شود». یکی از آبشخورهایی که بر وسعت، تنوع و غنای آثار نمایشی او افزوده، شرق، به‌ویژه ایران و تاریخ درازآهنگ آن است. کتاب *شکسپیر، ایران و شرق*[1] (۲۰۰۸) اثر سیروس غنی به جست‌وجوی این منابع می‌پردازد.

سیروس غنی (۱۳۰۸- ۱۳۹۴) حقوقدان، تاریخ‌پژوه و پژوهشگر برجسته مطالعات ایرانی است. او نویسنده کتاب‌هایی چون *ایران و غرب: کتاب‌نامه انتقادی*[2] (۱۹۸۷)، *ایران برآمدن رضاخان: برافتادن قاجار و نقش انگلیسی‌ها*[3] (۱۹۹۸) و *فیلم‌های محبوب من*[4] (۲۰۰۴) است. غنی همچنین یادداشت‌های پراکنده پدرش، قاسم غنی را در چندین مجلد با عنوان *مردی جهان‌وطن: یادداشت‌های روزانه و خاطرات دکتر قاسم غنی*[5] (۲۰۰۶) سامان داد. او زاده ایران است که عمرش را در تهران، لس‌آنجلس، لندن و نیویورک سپری کرد.

---

[1] *Shakespeare, Persia and the East* (Mage Publishers; First edition (August 1, 2008); 208 pages.
[2] *Iran and the West: A Critical Bibliography*
[3] *Iran and the Rise of Reza Shah*
[4] *My Favorite Films*
[5] *A Man of Many Worlds: The Diaries and Memoirs of Dr. Ghasem Ghani*

کتاب *شکسپیر، ایران و شرق* دارای یک مقدّمه، ضمیمه (گزیده‌ای از ترجمه‌های آثار نمایشی شکسپیر به چند زبان شرقی: فارسی، ترکی، عربی و هندی)، کتاب‌نامه، نام‌نامه و پنج فصل است: ۱. زندگینامه مختصر ویلیام شکسپیر، ۲. خاندان تئودر (هنری هفتم، هنری هشتم، ادوارد ششم، ماری و الیزابت) و خاندان صفوی (تاریخ مختصر ایران، سلسله صفوی، شاه‌عباس اول و زوال سلسله صفوی)، ۳. سفر سیّاحان به ایران و روابط تجاری (ونیز و پرتغال و تجارت انگلستان با ایران)، ۴. شکسپیر و ساوت‌همپتون؛ اسکس و عزیمت برادران شرلی به ایران (ارلِ اسکس و برادران شرلی) و ۵. تلمیحات ایرانی و شرقی در نمایشنامه‌های شکسپیر.

موضوع اصلی کتاب، چگونگی علاقه‌مندی شکسپیر به شرق، به‌ویژه ایران زمانه‌اش و کسب شناختی درباره آن است. فصل اول به‌اختصار هرچه تمام‌تر به احوال و آثار ویلیام شکسپیر می‌پردازد. این فصل در عین اختصار، انبوهی از اطلاعات موثق را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و با قطعه‌ای از آخرین نمایشنامه او، *طوفان* (پ. ۵، ص. ۱، س. ۵۴–۵۷)، پایان می‌ابد که آن را به منزله وصیت‌نامه ادبی او دانسته‌اند: «عصایم را خواهم شکست/ و آن را چندین گز در دل زمین خواهم نشاند/ و کتابم را در چنان ژرفایی غرقه خواهم کرد/ که هیچ لنگری تا کنون بدان نرسیده‌است» (۱۱).

سلسله صفوی با خاندان تئودر و عصر ویلیام شکسپیر مصادف بود. از این رو، فصل دوم به خاندان تئودر (۱۴۸۵–۱۶۰۳) و دودمان صفوی (۹۰۷– ۱۱۴۸) می‌پردازد که با جدیت کوشیدند انگلستان و ایران را در عصری متلاطم و پرآشوب شکل دهند. سلسلهٔ صفوی، مانند خاندان تئودر، برای کشورشان اتحاد و ثبات به ارمغان آوردند. آنان همچنین مسئول رواج آیینِ مذهبی جدیدی بودند. اما تفاوت این بود که بر خلاف انگلستان دریایی از ایرانَ حمایت نمی‌کرد و ایران در تاریخِ درازآهنگش آماج یورش‌های بسیار بود. انگلستان عصر الیزابت (۱۵۵۸– ۱۶۰۳) مسحورَ ایران بود؛ ایرانی که فرهنگ دیرینه آن در دوران خاندان صفوی در حال شکوفایی بود. نخستین‌بار فردی انگلیسی در ۱۵۶۲، دو سال قبل از تولد شکسپیر، از ایران دیدار کرد. مراودات و روابط بیشتر بین انگلستان و ایران تداوم یافت و باعث امیدواری نسبت به روابط تجاری سودآور و اتحاد نظامی محتمل علیه ترکان عثمانی شد. سپس دو ماجراجوی انگلیسی، آنتونی و رابرت شرلی، سال‌ها وقت و همّت خویش را صرف ایجاد این روابط کردند و داستان آنان برای بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس انگلستان شناخته‌شده بود و از این طریق بود که آوازه شاه‌عباس کبیر؛ به تعبیر آنان "صوفی اعظم"، به لندن هم رسید (۴۳).

فصل سوم با سفر مارکو پولو به ایران آغاز می‌شود. سفرنامه او در دوران رنسانس منبع اطلاعاتی اصلی درباره بیشتر نقاط آسیای مرکزی، در غرب بود و به‌عنوان اولین گزارش از ایران از زمان حمله اعراب به بعد، اهمیت فراوان داشت. ایران پس از فترتی ششصدساله دوباره برای اروپاییان اهمیت می‌یافت (۵۱). در این فصل همچنین

از نخستین سیاحان انگلیسی مانند ریچارد چانسلر[1] و آنتونی جنکینسون[2] سخن می‌رود که علی‌رغم تمام خطرها و دشواری‌ها کوشیدند به ایران سفر کنند. بخش پایانی این فصل درباره تأسیس و نفوذ "کمپانی هند شرقی[3]"، شرکتی تجاری- اکتشافی، در بازار ایران است.

نویسنده در فصل چهارم می‌کوشد تا شناخت و آگاهی شکسپیر از ایران را در زمینه تاریخی‌اش قرار دهد؛ پس به سراغ ارل اسکس[4] و برادران شرلی[5] و همچنین ارل ساوت‌همپتون[6]، ممدوح شکسپیر و مرید ارل اسکس، می‌رود که در این داستان نقش عمده‌ای بازی کرده‌اند. به گفته نویسنده، «شکسپیر به سفرهای هم‌وطنانش علاقه‌مند بود. او در چند فقره از نمایشنامه‌هایش- *کمدی اشتباهات*، *رنج بیهوده عشق*، *تاجر ونیزی*، *اتللو* و *طوفان*- به‌تفصیل یا اختصار به تجارت و معامله خارجی اشاره می‌کند. شکسپیر می‌بایست کتاب‌ها و کتابچه‌هایی درباره سفرهای برادران شرلی به ایران به‌طور خاص خوانده باشد. جای انکار نیست که برادران شرلی در معرفی دوباره ایران به انگلیسی‌ها در عصر الیزابت نقشی مهم داشتند» (۸۹) و این‌گونه بود که ایران و شاه صفوی وارد ادبیات انگلیسی شد.

فصل پایانی، بلندترین فصل کتاب، به‌اختصار به برخی از نمایشنامه‌های شکسپیر می‌پردازد و تلمیحات مکرر آن‌ها به شرق، از جمله ایران، را برمی‌شمرد. به‌طور کلی، تلمیحات شکسپیر به ایران را می‌توان در دو دسته طبقه‌بندی کرد: تلمیحات به ایران پیش از اسلام (*آنتونی و کلئوپاترا*، *سیمبلاین* و...) و تلمیحات به ایران پس از اسلام (*شب دوازدهم*، *تاجر ونیزی* و...). می‌توان فصول پیشین را مقدمه مبسوط و لازمی به‌شمار آورد که زمینه را برای مباحث فصل آخر فراهم می‌آورد. ناگفته نماند که پیش از سیروس غنی کسانی مانند ساموئل چو[7] (*هلال ماه و گل سرخ: اسلام و انگلستان در عصر نوزایی*، ۱۹۳۷)، جان ویلیام دراپر[8] (*شکسپیر و شاه‌عباس کبیر*، ۱۹۵۱؛ *شکسپیر و هند*، ۱۹۵۳؛ *شکسپیر و شرکت مسکووی*، ۱۹۵۴؛ *شکسپیر و ترک‌ها*، ۱۹۵۶) و لارنس لاکهارت[9] (*ایران شکسپیر*، ۱۹۵۲) به اختصار به این موضوع پرداخته بودند؛ اما کار او به‌مراتب جامع‌تر و مفصل‌تر است.

با همه محاسن و جامعیتی که کتاب مذکور دارد، نواقص و اشکالاتی جزئی در آن به‌چشم می‌خورد که به هیچ وجه از اهمیت و ارزش این اثر مختصر و مفید نمی‌کاهد؛ نخست آنکه در بخش تلمیحات شکسپیر به ایران، یک مورد از چشم

[1] Richard Chancellor
[2] Anthony Jenkinson
[3] the East India Company
[4] Robert Devereux, 2nd Earl of Essex
[5] Shirley Brothers (Anthony & Robert)
[6] Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton
[7] Samuel Chew
[8] John W. Draper
[9] Laurence Lockhart

نویسنده فاضل دور مانده است؛ اشاره به پارت (Parthia) در نمایشنامه *ژولیوس سزار*: «کاسیوس (به پینداروس): پایین بیا، بیش از این نگاه مکن./ آه! چقدر ترسوی‌ام که چندان زنده بمانم/ که ببینم بهترین دوستم را در برابر چشمانم به اسارت گرفته‌اند./ (پینداروس پایین می‌آید) مردک بیا اینجا: من تو را در **پارت** به اسیری گرفتم... » (پ. ۳، ص. ۵، س. ۳۴-۳۸).

چنان‌که در بالا آمد پاره‌ای از اطلاعات شکسپیر درباره شرق، به‌ویژه ایران پس از اسلام، از طریق خوانده‌ها (سفرنامه‌های جهانگردان هم‌روزگارش) یا شنیده‌های اوست؛ اما نویسنده مشخص نکرده که او این آگاهی‌ها را از کدام سفرنامه(ها) گرفته‌است. برای نمونه اشاره به "کشتی ببر" در نمایشنامه مکبث که برگرفته از سفرنامه آنتونی جنکینسون است: «جادوی یکم: زن دریانوردی دامنی پُر داشت از دانه/ و می‌لمباند و می‌لمباند و می‌لمباند./ به او گفتم: به من! پتیاره/ جیغی زد که، گم شو، زال جادوگر!/ من اما نیک می‌دانم که شویش ناخدای **کشتی ببر** است/ و رو سوی حلب کرده‌است» (پ. ۱، ص. ۳، س. ۴- ۷)[1]. عبارت «**کشتی ببر**» یادآور رالف فیچ، یکی از تاجر ـ سیاحان معروف عهد الیزابت است که به اتفاق جان نَیوبری و چند نفر دیگر در ۱۵۸۳ م. در یک کشتی موسوم به **ببر** (Tiger) از انگلستان به سمتِ طرابلس بادبان کشیدند. گفتنی است که شکسپیر این مطلب را از کتاب رالف فیچ ــ *گزارش سفر رالف فیچ، تاجر لندنی*[2] (۱۵۹۸) ــ اقتباس کرده است.

افزون بر این، در بخش ضمیمه‌ـ ترجمه‌های فارسی‌ـ نیز اشتباهاتی به‌چشم می‌خورد؛ مثلاً نویسنده در بخش مربوط به ناصرالملک قراگوزلو چنین آورده‌است: «او احتمالاً *تاجر ونیزی* را نیز ترجمه کرده‌است؛ اما نسخه شناخته‌شده‌ای از آن وجود ندارد»، که باید گفت ناصرالملک قراگوزلو این نمایشنامه را در ۱۲۹۶ هـ ش. با عنوان *داستان شورانگیز بازرگان وندیکی*، ترجمه و انتشارات نیلوفر برای نخستین‌بار آن را در ۱۳۸۷ منتشر کرد. به‌علاوه، مؤلف به‌اشتباه، ترجمه *ریچارد دوم* را به رضا براهنی، *هملت* را به ابراهیم یونسی و *هنری چهارم؛ قسمت اول* را به بهمن محصص منسوب کرده‌است که در این مورد نیز باید گفت براهنی و یونسی فقط یک اثر از شکسپیرـ به‌ترتیب *ریچارد سوم* و *طوفان*ـ را ترجمه کرده‌اند و *هانری چهارم* ترجمه بهمن محصص، اثر لوئیجی پیراندلو است نه ویلیام شکسپیر.

کتاب *شکسپیر، ایران، و شرق* تحقیقی ارزشمند در زمینه ادبیات تطبیقی است که مطالعه آن برای استادان و دانشجویان ادبیات انگلیسی، ادبیات تطبیقی و عموم خوانندگان سودمند، لذت‌بخش و نکته‌آموز است. این کتابگزاری بر نسخهٔ انگلیسی کتاب نوشته شده است. گفتنی است که ترجمه‌ای از این کتاب به فارسی به قلم دکتر مسعود فرهمندفر و به اهتمام انتشارات مروارید روانهٔ بازار نشر شده است.

---

[1] برگرفته از: داریوش آشوری. (۱۳۸۰). مکبث. تهران: آگه، ص. ۲۱.

[2] *Account of the Voyage of Ralph Fitch, Merchant of London*

افـرون بـر این‌هـا، نویسـندهٔ ایـن سـطور کتـاب حاضـر را ـــ بـا عنـوان *شـرقیاتِ شکسـپیر* بـه همـراه انبوهـی افـزوده و پانوشـت ـــ ترجمـه کـرده کـه بـه زودی توسـط انتشـارات نیلوفـر بـه روشـنایِ نشـر خواهـد رسـید.

مصطفی حسینی؛

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

Cyrus Ghani, *Shakespeare, Persia and the East*. New York: Mage, 2008. 208 pp, ISBN: 978-1933823249

Abstract

Shakespeare, Persia and the East is a slim book of Comparative Literature. Its main emphasis is on English and Persian literatures and cultures. Without doubt this is the most comprehensive book which is written in this area so far. *Shakespeare, Persia and the East*, as the title signifies, is about Shakespeare's knowledge and interest in Persia and the East. The book has an introduction, an index (a selection of translations of the works of Shakespeare in several Eastern languages), a bibliography, and an index of authors. It consists of five chapters: 1) a brief biography of Shakespeare, 2) the Tudors and the Safavids,3) Travelers to Persia and Commercial Relations, 4) Shakespeare and the Earl of Southampton and 5) Persian and other Eastern references in Shakespeare's plays. The first four initial chapters serve as an introduction to the last chapter which is the most important and somehow innovative part of the book.

Mostafa Hosseini,
Assistant Professor of English Literature, English Department, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities
A bi-annual Journal
Vol. 1, No. 1, Spring & Summer 2021
Print ISSN: 2783-2740
Online ISSN: 2783-2759

Editor-in-Chief: Alireza Anushiravani

License Holder: University of Birjand & Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature

Persian Editor: Baharak Valineya

Director-in-Charge: Ebrahim Mohammadi

English Editor: Katayon Zaree Toosi

Executive Manager: AliAkbar Mohammadi

Office Manager: Monireh Tavakoli

Typesetter: Mustafa Haddad

Layout and Design: New Look Publishing Company

Editorial Board:

Gayatri C. Spivak, Professor of Comparative Literature, Postcolonial Studies and Literary Theory, Columbia University, New York, US

Allahshokr Assadollahi, Professor of French and Comparative Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Alireza Anushiravani, Professor of Comparative Literature and Literary Theory and Criticism, Shiraz University, Shiraz, Iran

Mohammad Behnamfar, Professor of Persian Literature and Mysticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Hasan Javadi, Professor of Persian and Comparative Literature, Berkeley-California University, CA, US

Ali Khazaee Farid, Associate Professor of Translation Studies and Film Director, Ferdousi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Hamid Dabashi, Professor of Comparative Literature and Iranian Studies, Columbia University, New York, US

David Damrosch, Professor of Comparative and World Literature, Harvard University, Cambridge, MA, US

Dick Davis, Professor of Persian Literature and Translator, Ohio State University, Ohio, US

Sayed Mahdi Rahimi, Associate Professor of Persian Literature and Stylistics, University of Birjand, Birjand, Iran

Saeed Rahimiyan, Professor of Philosophy and Mysticism, Shiraz University, Shiraz, Iran

Kamran Rastegar, Professor of Comparative and Arabic Literature, Middle Eastern Cinema and Postcolonial Studies, Tufts University, Medford and Somerville, MA, US

Hojjat Rasouli, Professor of Arabic and Comparative Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Akbar Samkhaniani, Associate Professor of Persian and Comparative Literature and Literary Criticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Jalal Sokhanvar, Professor of English Literature and Literary Criticism, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Akbar Shayan Seresht, Associate Professor of Persian and Comparative Literature and Literary Criticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Sabry Hafez, Professor of Cinema and Modern Arabic and Comparative Literature, London University, London, UK

Marietherese Abdelmessih, Professor of Comparative Literature and Intermedial Studies, Cairo University, Cairo, Egypt

Rebecca Ruth Gould, Professor of Comparative Literature and the Islamic World Studies, University of Birmingham, Birmingham, UK

Ahmad Kamyabi Mask, Associate Professor of Arts, Drama, Theatre and French Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Ebrahim Mohammadi, Associate Professor of Persian and Comparative Literature, University of Birjand, Birjand, Iran

Advisory Board

Karim Eslamloueyan, Professor of Economics, Shiraz University, Shiraz, Iran

Azim Tahmasebi, Arabic Language and Literature, Encyclopedia of the Word of Islam, Tehran, Iran

Gholamhossein Gholamhosseinzadeh, Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

Nemat'olla Fazeli, Cultural Anthropology and Cultural, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Farzaneh Farahzad, Professor of English Translation Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Shahram Yousefifar, Professor of History, University of Tehran, Tehran, Iran

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, University Blvd., Birjand, Southern Khorasan, Iran

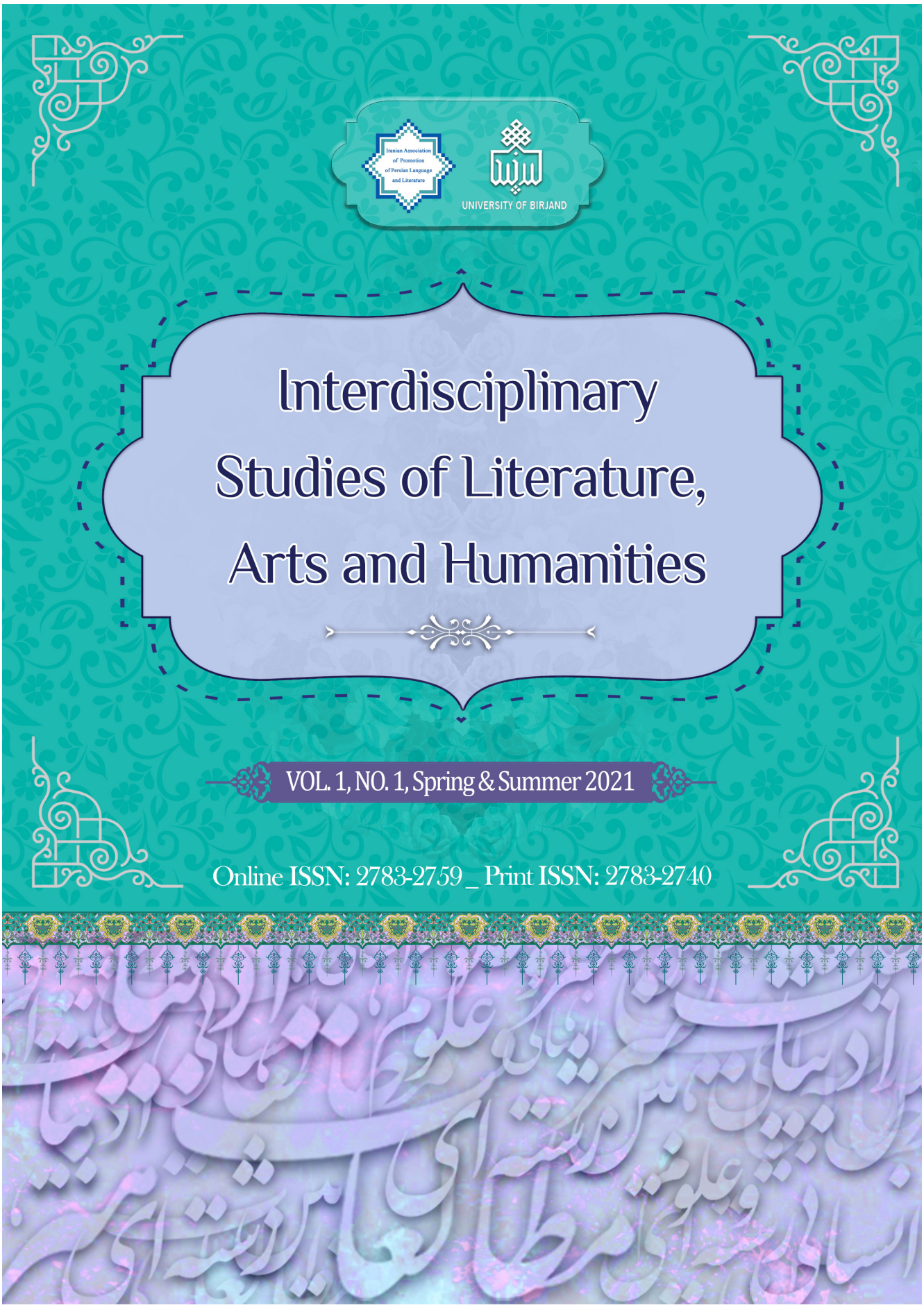
Phone Number: +985632202134 - +985631026242 & +989157219723

E-Mail: Islah@birjand.ac.ir

Website: islah.birjand.ac.ir/

Contents:

subject	Author	page
• **Original Article**		
A Comparative Study of the Aesthetic Experience in Hans-George Gadamer and Imam Mohammad Al-Ghazali	Azarm markazi; Mohammad Reza Sharifzadeh	1
Mr. Goliadkin's Split Personality: A Psychoanalytical study of Dostoyevsky's The Double	Sayyed Rahim Moosavinia; Ala Bavarsad	21
The Role of Film Screening in New Methods of Teaching Literary Texts: Teaching The Shahnameh	Mohammad kazem Nazari Ghare Chomagh	39
City in Charles Dickens' Great Expectations and Morteza Moshfeq Kazemi's Tehran-e Makhuf (The Dreadful Tehran): A Comparative Study	Kiana Vakili Robati; Masoud Farahmandfar	59
'Spindle of Endeavor' in the Hands of a Mixed-Breed Spider: Parvin Etesami's Creative Reception of Whitman	Behnam Fomeshi	79
A Comparative Study of the Concept of Revolution in Germinal by Émile Zola and Mother by Maxim Gorky	Samin Bahrami; Marzieh Balighi	95
The Images of Homeland in the Poetry of Mehdi Akhavan-Sales and Abd al-Wahhab Al-Bayati: A Geocritical Approach	Baharak Valineya	115
Imagology in comparative literature: Knowing yourself from another perspective	Hamideh Lotfinia	135
A Comparative Study of Elements of Socialist Realism in Persian and Russian Novels (Case Study: Mothers, How the Steel Was Tempered, Neighbors, and Her Eyes)	Elham Farzam; Masood Rouhani; Farzad Baloo; Ahmad Ghanipour Malekshah	157
An Interdisciplinary study of the cinematic adaptation of "Lonesome Trees" by Houshang Moradi Kermani	Maryam Esmaili	183
A Critical View on the Past and Present of the Comparative Literature in Iran	Mostafa Hosseini	209
A Comparative Analysis of Tawfiq al-Hakim's Shahrzad and Tahmineh Millani's Shahrzad (the Woman of One Thousand and One Nights) based on Eric Fromm's Theory of Personality	Samira Oshovari; Ali Akbar Mohammadi	233
• **Book Reviews**		
Book Review of Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications	Abdolrasoul Shakeri	255
Shakespeare, Persia and the East, by Cyrus Ghani	Mostafa Hosseini	265


Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature
UNIVERSITY OF BIRJAND
Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities
VOL. 1, NO. 1, Spring & Summer 2021
Online ISSN: 2783-2759 _ Print ISSN: 2783-2740