دانشگاه بیرجند
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲

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

بسم الله الرحمن الرحيم

نشریه علمی

مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲

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

رتبه نشریه بر اساس ارزیابی کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری: **ب**

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 انگلیسی: کتایون زارعی طوسی

مدیر مسئول: ابراهیم محمدی

کارشناس نشریه: منیره توکلی

مدیر داخلی: علی‌اکبر محمدی

صفحه‌آرا: شرکت آذر مهر نونگاه

ویراستار فارسی: بهارک ولی‌نیا

طرح جلد: حمید سیف الهی

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

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
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: استاد 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 وب‌گاه نشریه: Islah.birjand.ac.ir

فهرست مقاله‌ها:

عنوان مقاله	نویسنده	صفحه
از پیشارمان تا رمان: تأثیر فرم‌های غیررمان بر پیدایش رمان پاورقی فارسی در مطبوعات ایران از آغاز تا ۱۳۰۰ خورشیدی	عبدالرسول شاکری	۱
تأثیرپذیری گوته از قرآن در دیوان غربی- شرقی	مصطفی حسینی	۲۳
بازتاب مفاهیم اصلی توسعه در رسانه‌های جانشین روایت نیم قرن مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص فارسی (۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰)	هادی خانیکی، آزاده خادم خروی، مسعود تقی‌آبادی	۴۹
تحلیل گادامری دیالوگ و کارکرد روایی آن در تطبیق رسالهٔ الغفران ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت	نرجس توحیدی‌فر، مجید صالح‌بک	۷۷
به‌روزآمدگی اقتباس نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی	یاسمن یاسی‌پور طهرانی	۹۹
مقایسهٔ فضای گفتمانی در ساختارِ آیین و فُرمِ سینمایی براساس نظریهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران بستر مطالعاتی: مرثیهٔ برف	فرشته پایدار نوبخت، مینو خانی	۱۱۷
صادق چوبک و فضاهای هتروتوپیک با تأکید بر هویت و جنسیت زنانه	کلثوم میری اصل	۱۳۷
جان راولینز و اقتباس ایدئولوژیک از شرق؛ مطالعهٔ موردی: فیلم هزار و یک شب	روح‌الله نعمت‌اللهی	۱۶۳
بررسی فرودستی مضاعف زن مهاجر در رمان‌های شالی به درازای جادهٔ ابریشم و فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق با تکیه بر نظریهٔ اسپیوک	فریبا رحمانی، اکبر شایان‌سرشت، ابراهیم محمدی	۱۸۳
تحلیل تطبیقی عنصر بکرزایی در دو رمان اتوپیایی زنستان و نفرین خاکستری	نادیا احمدی‌نیک، غلامرضا پیروز، سارا ساعی دیباور	۲۱۳
مطالعهٔ بینارشته‌ای ویژگی‌های گروتسکی در آثار منتخب بهمن محصص و روی اندرسون با تکیه بر نظریهٔ میخائیل باختین	ریحانه آقابراتی، سید پرهام مهاجرزاده، یاسمن فرهنگ‌پور	۲۳۹
فاطمه سیّاح و ادبیات تطبیقی در ایران؛ تأملی دیگر	علی‌رضا انوشیروانی	۲۶۱

نمایه های نشریه:

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۲-۱
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6194.1245
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.12.4
دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۳ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۵

از پیشارمان تا رمان: تأثیر فرم‌های غیررمان بر پیدایش رمان پاورقی فارسی در مطبوعات ایران از آغاز تا ۱۳۰۰ خورشیدی

عبدالرسول شاکری[۱]

چکیده

پیدایش رمان در ایران، که سنت ادبی کلاسیک نظم‌بنیادِ نیرومندی دارد، مسئله‌ای است که بررسی سازوکار آن از دیدگاه‌های گوناگون نیازمند بررسی است. با توجه به همزمانی تقریبی پیدایش رمان فارسی و پیدایش رمان پاورقی فارسی در کشورمان، به نظر می‌رسد بحث دربارهٔ عوامل پیدایش رمان پاورقی فارسی در روشن‌کردن ابعاد دیگری از عوامل پیدایش رمان فارسی مؤثر باشد. پرسش اصلی ما در این مقاله این است که تأثیر فرم‌های غیررمانِ منتشرشده در مطبوعات ایران از آغاز تا ۱۳۰۰ خورشیدی در پیدایش رمان فارسی چگونه بوده است. با پذیرش نظریهٔ چندنظامی بالایی و با استفاده از نظریهٔ رئالیسم صوریِ وات، شش مؤلفهٔ اصلی رمان رئالیستی، شامل پیرنگ، توصیف رئالیستی، شخصیت، زمان، مکان و زبان در پاورقی‌های مورد نظر (بیشترین انواع پاورقی غیررمان، شامل پاورقی تاریخی، سفرنامه، شرح حال و علمی) مورد بررسی قرار گرفت. با توجه به وجود این مؤلفه‌ها در پاورقی‌های یادشده، می‌توان نتیجه گرفت که هر یک از انواع پاورقی‌های مورد بحث، از جهت دارابودن مؤلفه‌های رئالیستی، در پیدایش رمان فارسی مؤثر بوده‌اند و می‌توان آن‌ها را به زنجیرهٔ پیدایش این ژانر در ایران افزود.

واژه‌های کلیدی: پیدایش رمان فارسی، رمان پاورقی فارسی، انواع غیررمان، نظریهٔ چندنظامی، رئالیسم صوری

۱ . استادیار ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی، سازمان مطالعه و تدوین(سمت) shakeri@samt.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
عبدالرسول شاکری. "از پیشارمان تا رمان: تأثیر فرم‌های غیر رمان بر پیدایش رمان پاورقی فارسی در مطبوعات ایران از آغاز تا ۱۳۰۰ خورشیدی." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۲۲-۱. doi: 10.22077/islah.2023.6194.1245

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

پیدایش و گسترش نوع ادبی وارداتیِ رمان در سنت ادبی کشورهای دیگر و ازجمله ایران که سنت ادبی کلاسیک نظم‌بنیادِ نیرومندی دارد، موضوعی است که فهم سازوکار آن از دیدگاه‌های گوناگون نیازمند بحث و بررسی است. یکی از مسائل اصلی در اینجا زمینه‌های داخلی این موضوع است؛ یعنی چه شرایطی در سنت ادبی و جامعهٔ ایرانی وجود داشته که این نوع ادبی اجازهٔ ورود به آن را یافته و در آن گسترش یافته است. بحث دربارهٔ عوامل خارجی دربارهٔ این مسئله نیز موضوعی است که در کانون توجه بسیاری از پژوهشگران حیطهٔ تاریخ رمان فارسی بوده است. با توجه به همزمانی تقریبی پیدایش رمان فارسی و پیدایش رمان پاورقی فارسی در کشورمان، به نظر می‌رسد بحث دربارهٔ عوامل پیدایش رمان پاورقی فارسی و مراحل اولیهٔ آن در روشن‌کردن ابعاد دیگری از مسئلهٔ چگونگی پیدایش رمان فارسی نیز مفید باشد.

هدف ما در این پژوهش پاسخ‌دادن به این پرسش اصلی است: تأثیر فرم‌های دیگر، اعم از ادبی و غیرادبی، در پیدایش رمان فارسی، از طریق بررسی پاورقی‌های منتشرشده در مطبوعات فارسی در یک دورهٔ هفتادساله، چه بوده است؟ محدودهٔ پژوهش ما دربارهٔ تأثیرات الگوهای فرمی بر پیدایش رمان پاورقی فارسی در مطبوعات ایران از تاریخ انتشار نخستین روزنامهٔ فارسی؛ یعنی *وقایع اتفاقیه* در سال ۱۲۲۹ خورشیدی آغاز می‌شود و با بررسی آخرین شمارهٔ روزنامهٔ *کاوه* در سال ۱۳۰۰ خورشیدی پایان می‌یابد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در بعضی از کتاب‌های مربوط به تاریخ رمان فارسی، بحث‌هایی دربارهٔ رمان پاورقی فارسی مطرح شده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: *از صبا تا نیما* (آرین‌پور ۱۳۷۲)، *صد سال داستان‌نویسی ایران* (میرعابدینی ۱۳۸۷)، *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی* (پارسانسب ۱۳۹۰)، *ردپای تزلزل: رمان تاریخی ایران ۱۳۲۰ـ۱۳۰۰* (سپهران ۱۳۸۱). در مقالاتی نیز به‌طور مشخص به موضوع رمان پاورقی فارسی پرداخته شده است که در ادامه به معرفی آن‌ها می‌پردازیم: «ظهور، اوج و سقوط پاورقی‌نویسی در مطبوعات ایران» (بهزادی ۱۳۷۳) از نخستین نمونه‌های پژوهش در این زمینه است. این مقاله، به‌صورتی بسیار خلاصه، اطلاعاتی دربارهٔ نخستین نمونه‌ها، شیوهٔ انتشار و بعضی از دوره‌های پاورقی‌نویسی به دست می‌دهد؛ اما مقالهٔ «درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران» از صدرالدین الهی (۱۳۷۸ـ۱۳۷۷) که در چهار قسمت در مجلهٔ ایران‌شناسی منتشر شد، مفصل‌ترین پژوهشی است که

رمـان پاورقـی فارسـی را به‌طـور مسـتقل در کانـون توجـه قـرار داده اسـت. او در بخـش سـوم مقالـهٔ خـود (۳/ الـف، ۱۳۷۷) پاورقـی فارسـی را بـه چهـار دورهٔ کلـی تقسـیم کـرده اسـت (۳/ ب، ۱۳۷۸). در قسـمت پایانـی ایـن مقالـه (۳/ ب، ۱۳۷۸) نیـز اطلاعاتـی دربـارهٔ نویسـندگان پاورقـی، مخاطبـان و برخـی از مراحـل گوناگـون انتشـار آن آمـده اسـت.

در آثـار مربـوط بـه تاریـخ رمـان فارسـی و همچنیـن در کتاب‌هـای *پیدایـش رمـان فارسـی* (بالایـی ۱۳۷۷) و *نظریـهٔ رمـان و ویژگی‌هـای رمـان فارسـی* (محمودیـان ۱۳۸۱) و نیـز مقالـهٔ «پیدایـش و تکویـن رمـان فارسـی» (خجسـته ۱۳۸۷) مباحـث گوناگونـی دربـارهٔ پیدایـش رمـان فارسـی آمـده اسـت. بیشـترین عواملـی کـه در ایـن پژوهش‌هـا بـرای پیدایـش و رواج رمـان در ایـران مطـرح شـده، عبارت‌انـد از: تأثیـر مدرنیتـه و مؤلفه‌هـای آن (به‌ویـژه فردیـت)، شـکل‌گیری طبقـهٔ متوسـط، صنعـت چـاپ، مطبوعـات، ترجمـه و ناسیونالیسـم (عمدتـاً در مـورد رمـان تاریخـی). در ایـن مقالـه، ضمـن تأییـد نظریه‌هـای یادشـده در مـورد پیدایـش رمـان فارسـی، خواهیـم کوشـید رونـد پیدایـش رمـان فارسـی را از جهـت شـکلی، در زمینـه‌ای تاریخـی و در مطبوعـات فارسـی تحلیـل کنیـم.

۳. رویکرد نظری

در میـان بحث‌هـا و نظریه‌هـای مربـوط بـه پیدایـش رمـان فارسـی، نظریـه‌ای کـه بالایـی[1] بـه کار بـرده اسـت، جامع‌تـر بـه نظـر می‌رسـد. او در پژوهـش خـود، بـا بهره‌منـدی از نظریـهٔ چندنظامـی، پیدایـش رمـان فارسـی را در قالـب تأثیـر متقابـلِ روابـط بین چهـار نظام سیاسـی، آموزشـی، مطبوعـات و ادبـی صورت‌بنـدی کـرده (۱۳۷۷: ۱۸) و همچنیـن نشـانَ داده اسـت کـه «بـر اثـر تماس‌هـای میـانِ نظام‌هـای گوناگـون (ترجمـه، مطبوعـات، تعلیـم و تربیـت) مقـررات "ادبی‌بـودن" نیـز تعریف‌هـای تـازه‌ای پیـدا کـرد» (بالایـی ۱۳۷۷: ۵۵۸). از نظـر بالایـی، تاریـخ ادبیـات نویـن فارسـی از مطبوعـات تأثیـرات فراوانـی پذیرفتـه اسـت و از جهـت نشـر ادبیـات در نظـام ادبـی ایـران تأثیـرات فراوانـی به‌ویـژه در نوشـتار منثـور فارسـی داشـته اسـت. از نظـر او مطبوعـات، نظامـی «دورگـه» اسـت کـه از یک‌سـو وسـیله‌ای ارتباطـی اسـت؛ چـون هـر نـوع پیامـی را منتقـل می‌کنـد و از سـوی دیگـر نوشـته‌ای نـوآور اسـت کـه قواعـد خـاص خـود را گسـترش می‌دهـد. ارتبـاط تنگاتنـگ مطبوعـات و دیگـر سـنخ‌های نوشـتار از طریـق مبادلاتـی بینانظامـی صـورت می‌گیـرد کـه ایـن امـر جابه‌جایـی مرکـز و پیرامـون را در نظـام ادبـی میسـر می‌کنـد (بالایـی ۱۳۷۷: ۱۵)

درواقـع، بالایـی، در تحلیـل خـود از مسـئلهٔ پیدایـش رمان فارسـی، نظریـهٔ چندنظامی را در کانـون توجـه قـرار داده اسـت. توضیـح اینکـه در ایـن نظریـه، اثـر ادبـی به‌صورتـی مجـزا و منفـرد مـورد بررسـی قـرار نمی‌گیـرد؛ بلکـه بخشـی از نظـام ادبـی اسـت کـه ایـن

1. Balaÿ

نظام خود نیز بخشی از نظامی چندگانه به شمار می‌آید. روابط موجود در این نظام در قالب سه نوع ارتباط قابل تحلیل است: رابطهٔ درون‌نظامی که صرفاً به متن ادبی و رابطهٔ اجزای آن می‌پردازد؛ رابطهٔ بینانظامی که ارتباط دوسویهٔ یک اثر و سایر آثار در کل نظام ادبی را در کانون توجه قرار می‌دهد و رابطهٔ فرانظامی که رابطهٔ متقابل نظام ادبی و سایر نظام‌های موجود در عرصهٔ حیات اجتماعی را در بر می‌گیرد (اون زهر، به نقل از برکت ۱۳۸۵: ۸۷). در پژوهشِ بالایی، عمدتاً رابطهٔ فرانظامی در کانون توجه بوده و نقش سه نظام تعلیم و تربیت، ترجمه و مطبوعات در پیدایش رمان فارسی برجسته شده است. از آنجاکه موضوع اصلی مورد بررسی ما پاورقی‌های منتشرشده در مطبوعات است، از زاویهٔ هدف مورد بحث ما، نظام مطبوعات اهمیت می‌یابد؛ چون بیشتر پاورقی‌های منتشرشده در مطبوعات، با هدف آموزش مردم ایران منتشر شده‌اند (تحول‌خواهان ایرانی برای آگاه‌کردن جامعهٔ ایرانی، در جهت تغییرات سیاسی‌ـ اجتماعی، به تأسیس روزنامه یا انتشار ترجمه و تألیف در مطبوعات روی آوردند)، نظام تعلیم و تربیت نیز در بحث ما اهمیت می‌یابد. بیشتر پاورقی‌های منتشرشده در روزنامه‌های مورد بحث ما ترجمه بوده است و از این جهت پرداختن به تأثیرات نظام ترجمه نیز بخشی از بحث ما دربارهٔ پیدایش رمان فارسی به شمار می‌آید. از این جهات است که پژوهش ما با پژوهش بالایی در کتاب *پیدایش رمان فارسی* پیوند می‌یابد.

بالایی همچنین با ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ مراحل پیدایش رمان در ترکیهٔ عثمانی، سه کشور عربی (مصر، سوریه و لبنان) و منطقهٔ پنجاب، مراحل پیدایش رمان در ایران را با این کشورها همسان دانسته است. این مراحل در پژوهش او چنین بیان شده است:

> در تمام موارد، رمان از همان ابتدا روال مشابهی را پی می‌گیرد. در وهلهٔ نخست رمان می‌خواهد تفسیری دوباره از شکل‌های سنتی (حکایت، قصه و..) در داستان‌های تاریخی [...] باشد که اغلب خصلت‌های حکایت و داستان کهن را حفظ کرده‌اند. سپس تحت تأثیر ترجمهٔ رمان‌های اروپایی، رمان تاریخی به وجود می‌آید و در تمام موارد تنها چند صباحی پس از آن (با فاصلهٔ زمانی بین ۱۰ تا ۲۰ سال) گرایش‌های گوناگون واقع‌گرا در رمان گسترش می‌یابد. در ادبیات نوین ایران نیز رمان تحت تأثیر همین شرایط و به همین دلایل ظهور می‌کند (بالایی ۱۳۷۷: ۱۱ـ۱۰).

ما، در بحث نهایی خود، از این بخش از نظریهٔ بالایی استفاده می‌کنیم و با استفاده از نظریهٔ رئالیسم صوری در تحلیل پاورقی‌های منتشرشده در یک دورهٔ هفتادساله، تأثیرات فرم‌های غیررمان را در پیدایش نوع ادبی رمان را با جزئی‌نگری بیشتری

بررسی می‌کنیم تا شاید از این طریق حلقه‌ای به روند پیدایش رمان فارسی افزوده شود. از این نظر نیز پژوهش ما با نظریهٔ بالایی پیوند (اعم از تشابه و تفاوت) می‌یابد.

بخش دیگر نظریهٔ مورد استفاده در این مقاله نیز نظریهٔ ایان وات[1] در پیدایش رمان اروپایی است. این پژوهشگر در کتاب کلاسیک *طلوع رمان: مطالعاتی دربارهٔ دفو، ریچارسون و فیلدینگ* (۱۹۵۷)[2]، با استفاده از مفهوم رئالیسم در فلسفه و کاربست آن در ادبیات با عنوان رئالیسم صوری، تمایز بین نوع ادبی رمان با انواع پیش از آن را رئالیسم دانسته است. وات در این اثر با عطف توجه به تأثیرات فلسفه بر ادبیات، نقش رئالیسم در پیدایش رمان را برجسته کرده است. او در فصل نخست این کتاب با عنوان «رئالیسم و نوع ادبی رمان»، در بحث خود از رئالیسم بر چند مفهوم تأکید می‌کند و مؤلفه‌های رمان رئالیستی را برمی‌شمارد. بنیان نظری این پژوهش بر پذیرش نظریهٔ وات در مورد وجه ممیز رمان با انواع پیش از آن؛ یعنی رئالیسم، استوار شده است. بر این اساس وات وجوه اصلی رمان رئالیستی را در شش مؤلفه، شامل پیرنگ، توصیف رئالیستی، شخصیت، زمان، مکان و زبان بررسی کرده است. در این پژوهش می‌کوشیم وجود این شش مؤلفه را در پاورقی‌های فارسی در یک دورهٔ هفتادساله که از نظر ما می‌توان آن را دورهٔ پیدایش رمان فارسی نامید، جست‌وجو و بررسی کنیم.

٤. روش‌شناسی

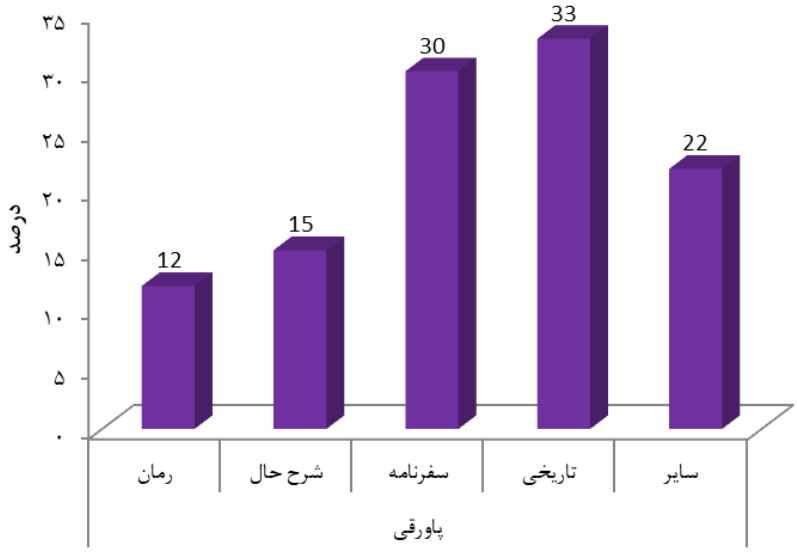
روش مورد استفاده در این پژوهش، روش کیفی و از نوع تحقیق اسنادی است. به‌منظور گردآوری داده‌ها از مطالعات آرشیوی و کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است. دورهٔ مورد نظر این بررسی از تاریخ انتشار نخستین شمارهٔ *وقایع اتفاقیه*؛ یعنی ۵ ربیع‌الثانی ۱۲٦۷، ۱۸ دی ۱۲۲۹، ۸ ژانویهٔ ۱۸۵۱ (سال سوم پادشاهی ناصرالدین‌شاه)، آغاز و در تاریخ انتشار آخرین شمارهٔ *کاوه*؛ یعنی اول ربیع‌الثانی ۱۳٤۰، اول دسامبر ۱۹۲۱ میلادی، ۱۱ آذر ۱۳۰۰، به پایان می‌رسد. با توجه به اینکه تعداد نشریات فارسی در دورهٔ مورد نظر ما، از آغاز؛ یعنی سال ۱۲۲۹ تا ۱۳۰۰ خورشیدی فارسی، اندک نبوده است، مهم‌ترین و معروف‌ترین آن‌ها از این میان انتخاب شدند. از مهم‌ترین نشریات داخلی این دوره، *وقایع اتفاقیه*، *دولت علیهٔ ایران*، *روزنامهٔ ملّتی*، *ایران*، *ایران سلطانی*، *ایران* (سری جدید)، *تربیت*، *ناصری*، *فرهنگ اصفهان* و *صبح صادق* انتخاب شدند. مهم‌ترین و معروف‌ترین روزنامه‌هایی که در این دوره در خارج

1. Ian Watt
2. *The Rise of The Novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*

از ایران منتشر می‌شدند نیز برای بررسی انتخاب شدند که عبارت‌اند از: *اختر*، *حبل‌المتین*، *پرورش*، *کاوه*، *قانون* و *ثریا*. همهٔ مطبوعات یادشده با مراجعهٔ مستقیم بررسی شدند. از میان نشریات منتخب داخلی، دو روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* و *دولت علیهٔ ایران* و از میان روزنامه‌های منتشرشده در خارج نیز *قانون*، *کاوه* و *پرورش* فاقد پاورقی بودند. پس از استخراج و ثبت پاورقی‌های منتشرشده در نشریات منتخب، در پایان، وجوه رئالیستی موجود در این پاورقی‌ها، براساس رویکرد نظری انتخاب شده، مورد سنجش، تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

۵. یافته‌ها

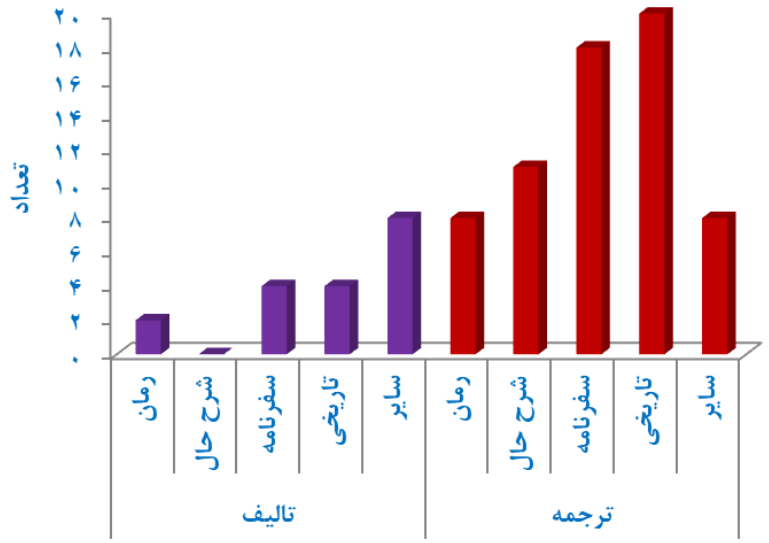
یافته‌های ما از بررسی نشریات منتخب در ادامه ارائه می‌شود. چنان‌که در نمودار ۱، می‌بینیم، سهم هر یک از انواع پاورقی‌های منتشرشده در روزنامه‌های این دوره بدین شرح است: سفرنامه ۳۰ درصد، تاریخی ۳۳ درصد، سایر (غالباً علمی) ۲۲ درصد، شرح حال ۱۵ درصد و درنهایت رمان با کم‌ترین سهم ۱۲ درصد.



نمودار ۱. درصد پاورقی‌های منتشرشده در روزنامه‌های فارسی از ۱۲۲۹ تا ۱۳۰۰ خورشیدی

تفکیک ۸۳ پاورقی ترجمه و تألیفی بدین شرح است: ۱۰ رمان: ۸ ترجمه، ۲ تألیف؛ ۱۱ شرح حال: همه ترجمه؛ ۲۲ سفرنامه: ۱۸ ترجمه، ٤ تألیف؛ ٢٤ پاورقی تاریخی: ۲۰ ترجمه، ٤ تألیف؛ ١٦ سایر: ۸ ترجمه، ۸ تألیف. چنان‌که در بخش توضیح پاورقی‌های سایر توضیح خواهیم داد، درصد بالایی از پاورقی‌های تألیفی این بخش

را می‌توان ترجمه و تألیف یا تحت تأثیر متون خارجی دانست. شرح پاورقی‌های منتشرشده با تفکیک پاورقی‌های ترجمه و تألیف را در نمودار ۲، می‌توان دید.



نمودار ۲. شرح پاورقی‌های منتشرشده در روزنامه‌های فارسی از ۱۲۲۹ تا ۱۳۰۰ خورشیدی به تفکیک ترجمه و تألیف

چنان‌که دیدیم، با احتساب یک رمان تکراری، ۱۰ رمان در روزنامه‌های این دوره منتشر شده است که ۲ رمان تألیف و ۸ رمان ترجمه را شامل می‌شود. نخستین رمان تألیفی، *داستان شگفت و سرگذشت یتیمان* نام دارد که در روزنامهٔ *حبل‌المتین* در سال‌های ۱۲۸۱ـ۱۲۸۰ خورشیدی منتشر شده است. رمان تألیفی دوم، *نیرنگ سیاه یا کنیز سفید* است که در *روزنامهٔ ایران* (سری جدید) در سال ۱۲۹۸ انتشار یافته است. رمان‌های ترجمه نیز عبارت‌اند از: *داستان روبینسون سویسی* (*ایران* ۱۲۵٤ـ۱۲۵۱ش.)، *کلبهٔ هندی* (*تربیت* ۱۲۷۹ـ۱۲۷۸)، *عشق و عفت* (*تربیت* ۱۲۸۲)، *حکایه تلماک* (اختر ۱۲۵۹ـ۱۲۵۸)، *عباسه دختر رشیده* (*حبل‌المتین* ۱۲۸۵ـ۱۲۸۳)، *نستراداموس* (*ایران*، سری جدید ۱۲۹۹)، *پاردایان‌ها* (جلد اول) (*ایران*، سری جدید ۱۳۰۰) و *پاردایان‌ها* یا *دفتر عشق* (جلد دوم) (*ایران*، سری جدید ۱۳۰۰).

غیر از شش رمانی که از آن‌ها نام بردیم، یک داستان ترجمه نیز منتشر شده است. شصت و دو پاورقی دیگر در روزنامه‌های این دوره منتشر شده است. ۱۱ شرح حال منتشرشده عبارت‌اند از *شرح احوال فرانکلن امریکایی*، *شرح حال بوفن*، *شرح حال برنار پالیسی*، *شرح حال مسیو پاستور*، *ترجمهٔ حال نیوتون*، *ترجمهٔ حال*

فرانسوا آراگ، *شرح حال فرانکلین امریکایی*، *شرح حال واشینگتن*، *شرح حال میکل آنژ*، *شرح حال شیخ‌محمد عبده* و *شرح حال منتسکیو*. غیر از شیخ‌محمد عبده که او هم در حیطهٔ نواندیشان دینی قرار می‌گیرد و گفتمان ارائه‌شده در آثار او واکنشی به جهان مدرن به شمار می‌آید، همهٔ افرادِ این شرح حال‌ها شخصیت‌هایی از جهان و گفتمان مدرن هستند. همهٔ این شرح حال‌ها هم ترجمه‌ای هستند.

در روزنامه‌های این دوره، ۲۲ سفرنامه، (٤ تألیف و ۱۸ ترجمه) منتشر شده است که عبارت‌اند از: *احوال کریستف کلومب*، *احوال کریستف کلومب*، *تفصیل مسافرت کاپیتان اطرس به سمت قطب شمالی*، *سفرهای ناصرالدین‌شاه* (تألیف)، *مقدمهٔ کتاب ابن بطوطه*، *سیاحت‌نامهٔ فلوریدو لانگل*، *سیاحت و سیر موسیو روسله در هندوستان مرکزی و ایالت بنگال*، *شرح مسافرت فلویر دو لانکل در سواحل افریقیه*، *تفصیل درهٔ یزمنی*، *شرح سیاحت و مسافرت به سمت قطب شمال...* ، *شرح مسافرت و سیاحت مسیو طامس در چین*، *سیاحت چهارماههٔ مسیو دملی در خاک روس*، *مسافرت در پکن... به موجب روایت موسیو شوتسه*، *شرح سیاحت جزیرهٔ سوماترا*، *روزنامهٔ نواب والا نصرت‌الدوله فرمانفرما حکم از کرمان و ...* (تألیف)، *شرح مسافرت جناب ناصرالملک به قزوین* (تألیف)، *رسالهٔ سفر در دور دنیا* (قلاده النحر فی غرائب البرّ و البحر)، *احوال کریستوف کلومب*، *احوال کریستوف کولومب*، *سیاحت‌نامهٔ اصفهان*، *سیاحت موسیو استانله در سمت افریک* و *مسافرت از ایران به اروپا در موقع جنگ: سیاحت سوئد* (تألیف). غیر از چهار سفرنامهٔ تألیفی و *سفرنامهٔ ابن بطوطه*، بقیهٔ سفرنامه‌ها تجربیات سفر فرنگی‌ها به مناطق گوناگون جهان، ازجمله آسیا را شامل می‌شود.

در روزنامه‌های این دورهٔ هفتادساله، بیست و چهار پاورقی تاریخی منتشر شده که تنها پنج پاورقی شاملِ *تاریخ ظهور طاعون در ایران در سنوات مختلفه*، *تاریخ جنگ مشرق‌زمین در سنه ۱۸۷۷ عیسوی*، *جغرافیا و بعضی تواریخ متعلقه به ولایت نور* و *تاریخ سیستان به تصحیح صنیع‌الملک* تألیفی است. همین چهار پاورقی تألیفی هم از تجدد بی‌بهره نیستند. *تاریخ ظهور طاعون در ایران* را دکتر طولوزان فرانسوی نوشته است که پزشک مخصوص دربار بود و از پایه‌گذاران طب مدرن در ایران به شمار می‌آید. *تاریخ جنگ مشرق‌زمین* را که تاریخ میلادی، بخشی از عنوان آن را تشکیل می‌دهد، *میرزاکاظم*، *معلم طبیعیات دارالفنون* نوشته که در نگارش آن از نگاه مدرن و همچنین از ترجمهٔ منابع فرنگی بهره برده است. در تألیف دوم هم واژهٔ جغرفیا در عنوان و هم مطالب پاورقی تأثیر نگاه نوین بر نگارش این اثر را نشان می‌دهد؛ اما پاورقی‌های تاریخی ترجمه‌ای عبارت‌اند از: *اطلاعات از صفحات مرکزی آفریقا*، *وقایع ایام و احوال اعلی‌حضرت ویکتوریا پادشاه انگلستان*

و امپراطریس هندوستان، *تاریخ افغان*، *شرح حالات اعلی‌حضرت پادشاه انگلستان و امپراطریس هندوستان*، *تاریخ جنگ سودان*، *تاریخ مراکش*، *تاریخ دولت قطبیه روس*، *تاریخ نادرشاه*، *تاریخ پرت آرتور*، *تاریخ روس*، *تاریخ ایران بعقیده مورخین یونان و فرنگ*، *تاریخ روسیا*، *اولین سفارت ایران در لندن یا حاجی‌بابا در انگلستان*، *فشوده و مختصر تاریخ انگلستان یا تاریخ انگلند*. چنان‌که می‌بینیم از دو پاورقی تاریخی دربارهٔ ایران یکی *تاریخ ایران بعقیدهٔ مورخین یونان و فرنگ* است و *تاریخ نادرشاه* هم از تصنیفات جیمز بیلی فریزر[1] انگلیسی است که به فارسی ترجمه شده است.

از میان شانزده پاورقی‌ای که زیر عنوان «سایر» دسته‌بندی کرده‌ایم، هشت پاورقی ترجمه و هشت پاورقی دیگر تألیفی است. پاورقی‌های ترجمه عبارت‌اند از: *رساله تحقیق آتش‌فشانی جبال و زلزله‌های خارق‌العاده*، *غرائب عوائد ملل*، *مبادی علم ثروت ملل* و *رساله عمده‌الحکما جمال‌الدین حسینی در ابطال مذاهب طبیعتین*. کتاب *غرائب عوائد ملل* در اصل به زبان فرانسه بوده که رفاعه‌بک الطنطاوی مصری آن را به عربی ترجمه کرد و میرزاحبیب اصفهانی این کتاب را به قصد آشناکردن فارسی‌زبانان با فرهنگ اروپایی از عربی به فارسی منتشر کرد (میرانصاری ۱۳۹۶، ذیل حبیب اصفهانی، میرزا). بقیهٔ پاورقی‌های ترجمه عبارت‌اند از: *کشمکش‌های سیاسی در آسیای وسطی و مبدأ معاهدهٔ ۱۹۰۷*، *کاپیتولاسیون*، *نهضت انقلابی ایران: کنفرانس پروفسور براون در آکادمی انگلیس*، *ارمغان دانش*، *عریضهٔ محقر دانش و عریضهٔ آقای پرنس ارفع‌الدوله به خاک پای اعلی‌حضرت همایونی*.

در میان هشت پاورقی تألیفی، کتابچه *میرزاتقی‌خان در صنایع و نباتات و معادن* و کتابچه *میرزاتقی‌خان در حفظ صحت و تنظیف بلاد و طریقه سرایت امراض* اگرچه تألیفی هستند؛ اما هر دو بر پایهٔ علوم مدرن نگاشته شده‌اند. مؤلف این دو پاورقی میرزاتقی‌خان طبیب (انصاری کاشانی) است. تحقیقاتی که دربارهٔ نقش او در تاریخ علم در کشورمان صورت گرفته ، نشان می‌دهد که در بیشتر شاخه‌های علم مدرن، رساله‌هایی برای فهم عموم نوشته است که بیش از سی مجلد را شامل می‌شود و به همین علت او را نخستین نویسندهٔ «علوم برای همه» دانسته‌اند. او به اصلاح اجتماعی از طریق نگارش رساله‌های علمی باور داشت (خسروی ۱۳۹۳: ۱۷۶). *رسالهٔ حرکت زمین در علم ژئولوژی* نیز چنان‌که در عنوان آن هم مشخص است، همین گونه براساس علم مدرن نوشته شده است. بقیهٔ پاورقی‌ها هم عبارت‌اند از: *جغرافیا و بعضی تواریخ متعلقه به ولایت نور*، *جغرافیای اصفهان*، *جغرافیای نور*، *جغرافیای ایران و استنطاقات قاتلین فریدون*. پاورقی اخیر گزارشی واقعی از دادگاه چند قاتل است که می‌توان این نوع پاورقی را نیای رمان پاورقی پلیسی یا جنایی

1. James Baillie Fraser

دانست.

با این حال، انتشار رمان تألیفی *داستان شگفت و سرگذشت یتیمان* در روزنامهٔ *حبل‌المتین* در سال‌های ۱۲۸۱ـ۱۲۸۰ش. را می‌توان طلیعهٔ رمان پاورقی فارسی به شمار آورد.

٦. بحث پایانی و نتیجه

چنان‌که در بخش نظری گفته شد، در نظریهٔ وات در کتاب *طلوع رمان*، رئالیسم صوری وجه تمایز رمان و انواع پیش از آن دانسته شده و پنج مؤلفهٔ این رئالیسم، شامل پیرنگ، توصیف رئالیستی، شخصیت، زمان، مکان و زبان معرفی شده است. وات با تأکید بر تأثیرات رئالیسم فلسفی بر رئالیسم ادبی، می‌نویسد رئالیسم در فلسفه برای توصیف دیدگاه رئالیست‌های اسکولاستیک قرون وسطی به کار می‌رود که معتقد بودند کلی‌ها گونه‌ها یا مجردات واقعیات راستین به شمار می‌آیند و نه جزئی‌ها که اشیای غیرمجردی هستند و با قوهٔ حس ادراک می‌شوند. بر این اساس، رمان در دوره‌ای طلوع کرد که توجهات از مفاهیم کلی به مفاهیم جزئی معطوف شد (وات ١٣٨٦: ١٦ـ١٥). چنان‌که وات در این مبحث نتیجه می‌گیرد، «کلیهٔ ویژگی‌های متمایزکنندهٔ رئالیسم فلسفی با ویژگی‌های رمان مشابهت دارد؛ یعنی ویژگی‌هایی که توجه ما را به هم‌خوانی مشخصِ واقعیتِ زندگی و ادبیات که از زمان دفو و ریچاردسون[1] در ادبیات داستانی متداول شده است، معطوف می‌دارد» (١٣٨٦: ١٧). او می‌افزاید که انواع ادبی پیش از رمان بازنمود فرهنگ‌هایی بودند که حقیقت را به‌طور عمده براساس رویهٔ سنتی محک می‌زدند و مثال می‌زند که پیرنگ حماسه‌های کهن و دوره‌های رنسانس بر مبنای تاریخ گذشته یا افسانه‌های قدیم بود و ملاک داوری دربارهٔ هنری‌بودن پیرنگ بر این اساس بوده که تا چه حد از ویژگی‌های آن نوع ادبی پیروی کرده است و اظهار می‌کند که دفو و ریچاردسن نخستین داستان‌نویسان بزرگی بوده‌اند که پیرنگ کارهایشان بر پایهٔ اسطوره، تاریخ، افسانه یا ادبیات دوره‌های گذشته نیست (وات ١٣٨٦: ١٩ـ١٧)؛ اما مثالی که دربارهٔ دفو و ارتباط پیرنگ داستان‌های او می‌زند، بسیار جالب توجه است: «او پیرنگ را کاملاً تابع قالبِ خاطرات زندگینامهٔ شخصی کرد...» (وات ١٣٨٦: ٢٠).

انتشار ۱۱ شرح حال برابر با ۱۵ درصد پاورقی‌های منتشرشده در دورهٔ مورد نظر که همه ترجمه هستند، می‌تواند در جهت عطف توجه به پیرنگ رئالیستی تفسیر شود که از مشخصه‌های نوع ادبی رمان در نظریهٔ وات به شمار می‌آید. در مبحث شخصیت (وات ١٣٨٦: ٣٠ـ٢٥)، هویت فردی و خاص‌بودن افراد داستان و به‌عبارتی

1. Defoe and Richardson

دقیق‌تر فردیت آن در رمان موضوع بااهمیتی است؛ برای نمونه از آنجاکه هر شخصی در زندگی واقعی نام خاصی دارد، توجه به فردیت خاصِ اشخاص از طریق نام‌گذاری شخصیت‌ها نمود می‌یابد. از نظر او «توجهی که معمولاً در رمان به فردیت‌بخشیدن به شخصیت‌ها و نیز توصیف مشروح محیطشان می‌شود، باعث تمایز قطعی رمان از سایر انواع ادبی و نیز گونه‌های قبلی ادبیات داستانی می‌گردد» (وات ۱۳۸٦: ۲۵ـ۲٤). این مؤلفه نیز از وجوه غالب در شرح حال است. عطف توجه به این موضوع که این پاورقی‌ها از زبان‌های غربی (عمدتاً فرانسوی) ترجمه شده‌اند و خاستگاه آن‌ها مدرنیتهٔ غربی است، علت وجود دو مؤلفهٔ پیرنگ رئالیستی و اهمیت‌یافتن فردیت و رویکرد خاص‌گرایانه به شخصیت را در این نوع پاورقی برای ما آشکار می‌کند. چنین ویژگی‌هایی را می‌توان از وجوه تمایز این آثار با آثار مشابه در نظام ادبی سنتی فارسی به شمار آورد.

در مبحث توصیف رئالیستی، (وات ۱۳۸٦: ۲۵ـ۲۱)، پرداخت رئالیستیِ جزئیات و توصیف‌های جزئی‌نگر نیز مطابق ژانر رمان رئالیستی و از وجوه ممیزهٔ رمان است. این ویژگی را می‌توان از وجوه غالب سفرنامه دانست. وات در بحث از مفهوم مکان در رمان، با اشاره به اینکه مکان لازم و ملزوم زمان است، اشاره می‌کند که «مکان از دیرباز همان‌قدر کلی و مبهم بود که زمان در تراژدی، کمدی و داستان‌های رزمی‌ـ عاشقانه» (۱۳۸٦: ۳۸). دقیق‌بودن مکان نیز از مهم‌ترین مؤلفه‌های سفرنامه است. در دورهٔ مورد نظر ما، ۲۲ سفرنامه برابر با ۳۰ درصد کل پاورقی‌ها منتشر شده که حدود ۸۲ درصد آن نیز ترجمه است.

در بحث زمان (وات ۱۳۸٦: ۳۸ـ۳۰)، «اصل فردیت» به نقل از جان لاک، این گونه تعریف شده است: «موجودیت در جایگاه خاصی در مکان و زمان» و وات نتیجه می‌گیرد که «مفاهیم صرفاً هنگامی خاص می‌شوند که هر دوی این قیود در مورد آن‌ها تصریح شوند و به همین ترتیب شخصیت‌های رمان وقتی فردیت می‌یابند که در پس‌زمینه‌ای از زمان و مکانِ خاص‌شده قرار گیرند» (۱۳۸٦: ۳۱ـ۳۰). در این مورد از اِ. م. فورستر[1] نقل می‌شود که ادبیات تا پیش از رمان به تصویرکردن «زندگی بر بنیاد ارزش‌ها» توجه داشت و با رمان، تصویرکردن «زندگی بر بنیاد زمان» بر وظایف آن افزوده شد (وات ۱۳۸٦: ۳۱). «پیرنگ ادبیات روایی پیش از رمان مبتنی بر همزمانی غیرمحتمل حوادث [...] بود؛ حال آنکه در پیرنگ رمان، به‌واسطهٔ عامل زمان، ارتباطی علّی بین وقایع رمان برقرار می‌شود» (وات ۱۳۸٦: ۳۲). اصل وحدت زمان در ادبیات کهن که «نفی اهمیت بعد زمان در زندگی انسان» را موجب می‌شد و «توالی حوادث در زنجیره‌ای بسیار انتزاعی از زمان و مکان»، از دیگر وجوه تمایز میان مفهوم زمان و

1. E.M. Forster

کاربست آن در انواع ادبی پیش از رمان با رمان است که وات به آن اشاره می‌کند (۱۳۸٦: ۳٤ـ۳۳). او پیدایش «پژوهش‌های عینی‌تر» دربارهٔ تاریخ را که موجب شد تفاوت میان گذشته و حال بیشتر حس شود و همچنین تحلیل‌های نوین نیوتون و لاک در مورد زمان را که موجب شد تدوام آن دقیق و مشخص و قابل سنجش باشد، در نحوهٔ بازنمایی مفهوم زمان رمان‌های دفو و ریچاردسن مؤثر می‌داند و نشان می‌دهد که زمان در آثار آن‌ها چه اندازه دقیق شده است (وات ۱۳۸٦: ۳۵). در دورهٔ مورد نظر ما، ۳۳ درصد پاورقی‌ها تاریخی بودند که حدود ۸۳ درصد آن نیز ترجمه بوده است. بدیهی است که دقیق‌بودن زمان از مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع پاورقی است.

وات سرانجام در بحث از زبان به‌عنوان یکی دیگر از وجوه متمایزکنندهٔ رمان و انواع ادبی پیش از آن، به‌کارگیری نثر را «به‌منظور هرچه بیشتر مطابقِ واقع نشان‌دادنِ رمان»، مهم‌ترین سنت‌شکنی می‌داند و در این میان به عاری‌بودن نثر آن از هر گونه صور خیال و تفاوت آن با «نثر ادبی» و تطابق نثر ساده و روشن با رمان رئالیستی تأکید می‌کند (٤۳ـ٤۰). افزون بر اهمیت کاربست زبان ارجاعی در متون علمی که ۲۲ درصد پاورقی‌ها را شامل می‌شود، به‌طور کلی توضیحات وات در بحث زبان در مورد تحولات در نظام ادبی فارسی در دورهٔ مورد نظر ما کاملاً صدق می‌کند و با بحث‌های ما در قالب نظریهٔ چندنظامی که کریستوف بالایی از آن در تحلیل پیدایش رمان فارسی بهره برده است، مطابقت دارد. او با وقوف بر شعربنیادبودن نظام ادبی سنتی فارسی، به نقش مطبوعات در تغییر و تحول فرنگی ایران اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که نثر فارسی و نظام ادبی چگونه از طریق مطبوعات با دیگر نظام‌ها ارتباط می‌یابد (۱۳۷۷: ۲۳۹ـ۲۲۹)؛ ارتباطی که موجب می‌شود نثر فارسی از حاشیه به مرکز (جایگاه نظم و شعر) منتقل شود. همچنین بالایی در کاربست نظریهٔ چندنظامی برای تحلیل علل پیدایش رمان فارسی، ارتباط پیچیدهٔ چهار نظام را با اهمیت دیده است: نظام سیاسی (شامل کشمکش میان قدرت مرکزی قاجار و جنبش مشروطه‌خواهی)، نظام آموزشی، نظام مطبوعات و نظام ادبی (۱۳۷۷: ۱۸). در مورد نقش نظام سیاسی و همین طور نظام آموزشی می‌توان گفت که علت اصلی انتشار نشریات غیردولتی (اغلب نشریات موضوع این پژوهش)، روشن‌گری، تحول‌خواهی و آموزش مخاطبان بوده است و معدود نشریات دولتی نیز خواسته یا ناخواسته در این مسیر گام برداشته‌اند. چنان‌که دیدیم اغلب پاورقی‌های مورد بحث، ترجمه بودند. در این مورد نیز بالایی می‌نویسد: «لااقل در مرحلهٔ اول سودمند خواهد بود اگر ترجمه را به‌عنوان یک پدیده یا ترجیحاً یک نظام تلقی کنیم که درون آن سلسله‌مراتبی مستقر می‌شوند و الگوهایی شکل می‌گیرند که در زیرنظام‌های دیگر تأثیری محسوس باقی می‌گذارند» (۱۳۷۷: ۵۱). او سپس به این نکتهٔ مهم اشاره

می‌کند که «تحول اجباراً در جهت ادبی به غیرادبی صورت نمی‌گیرد؛ بلکه برعکس از غیرادبی به ادبی می‌رسد» (بالایی ۱۳۷۷: ۵۱). این نقل قول اخیر را نیز می‌توان در جهت فرضیهٔ این پژوهش تفسیر کرد و بر این اساس بر تأثیر فرم‌های غیررمان بر پیدایش رمان فارسی صحه گذاشت. چنان‌که می‌بینیم در پاورقی‌های منتشرشده، همهٔ مؤلفه‌های موجود در نظریهٔ رئالسیم صوری وات وجه غالب را دارا هستند و به همین علت می‌توان انتشار و رواج این انواع را در نظام ادبی فارسی (و دیگر نظام‌های مرتبط با آن)، پیش‌درآمدی مؤثر و به‌عبارتی دقیق‌تر، مرحله‌ای از پیدایش رمان فارسی به شمار آورد.

چنان‌که در بخش‌های پیشین مقاله بحث شد، بالایی مراحل پیدایش رمان در ترکیهٔ عثمانی، سه کشور عربی (مصر، سوریه، لبنان) و منطقهٔ پنجاب را با مراحل پیدایش رمان در ایران همسان دانسته است. بر این اساس در تمام موارد، رمان از همان ابتدا روال مشابهی را پی می‌گیرد. در مرحلهٔ نخست، رمان تفسیری دوباره از شکل‌های سنتی در داستان‌های تاریخی است که اغلب خصلت‌های حکایت و داستان کهن را حفظ کرده‌اند (در ایران: نمونهٔ *امیرارسلان نامدار*)؛ سپس تحت تأثیر ترجمهٔ رمان‌های اروپایی، رمان تاریخی به وجود می‌آید و در تمام موارد با فاصلهٔ زمانی بین ۱۰ تا ۲۰ سال گرایش‌های گوناگون واقع‌گرا در رمان گسترش می‌یابد. بالایی سپس نتیجه می‌گیرد که در ادبیات نوین ایران نیز رمان تحت تأثیر همین شرایط و به همین دلایل ظهور می‌کند؛ اما چنان‌که دیدیم، براساس تحلیل یافته‌های ما از بررسی پاورقی‌های منتشرشده در یک دورهٔ هفتادساله و نتایج آن، می‌توان به زنجیرهٔ پیدایش رمان فارسی، حلقهٔ دیگری افزود که عبارت است از: انواع غیررمان، شامل پاورقی‌های تاریخی، سفرنامه، شرح حال و پاورقی علمی. افزودنی است که این تحولات در نظام مطبوعات و با کمک نظام ترجمه و همچنین در ارتباطی فرانظامی با نظام آموزشی و نظام سیاسی رخ داده است؛ البته تحولات فرمی یادشده در کنار تحولات بنیادین در جهان‌بینی دورهٔ مورد نظر، تحلیل‌شدنی است که به بخشی از آن در این مقاله پرداخته شد؛ اما تجزیه‌وتحلیل جزئیات آن بحثی مستقل می‌طلبد.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ترجمه‌ای از این فصل در کتاب *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، گردآوری

و ترجمهٔ حسین پاینده (۱۳۸۵) آمده است. ما از این ترجمه استفاده کرده‌ایم.

۲. این نوع ادبی در ادبیات قدیم ایران سابقه داشته است؛ اما تحقیقات نشان می‌دهند در دورهٔ قاجار نوع ادبی غالب در نثر فارسی بوده است (قانون‌پرور ۱۳۹۳: ۳۸). شباهت‌های سفرنامه‌های جدید با نوع ادبی رمان به‌اندازه‌ای است که بالایی *سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیگ* را دارای بسیاری از ویژگی‌های نوع ادبی رمان می‌داند. بر این اساس، در *سیاحتنامه* «بینش تازه‌ای از زمان و مکان که در انقیاد نمایش واقعیت است»، «استقلال عمل شخصیت‌ها و ازمیان‌رفتن نقش «مراجع اسطوره‌ای» در بازنمایی حقیقت، ازجمله ویژگی‌هایی است که آن را به نوع ادبی رمان نزدیک می‌کند (بالایی ۱۳۷۷: ۳٤۲).

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. جلد دوم. چاپ پنجم. تهران: زوار.

الهی، صدرالدین (۱۳۷۷). «درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران (بخش اول).» *ایران‌شناسی*. شمارهٔ ۲، صص. ۳٤۱ـ۳۲۷.

الهی، صدرالدین (۱۳۷۷). «درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران (بخش سوم/ الف).» *ایران‌شناسی*. شمارهٔ ٤۰، صص. ۷۳۳ـ۷۱٦.

الهی، صدرالدین (۱۳۷۸). «درآمدی بر مقولهٔ پاورقی‌نویسی در ایران (بخش سوم/ ب).» *ایران‌شناسی*. شمارهٔ ٤۱، صص. ۱۲٤ـ۱۰۱.

بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمهٔ مهوش قویمی، نسرین خطاط. تهران: انتشارت معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه.

برکت، بهزاد (۱۳۸۵). «ادبیات و نظریهٔ نظام چندگانه: نقش اجتماعی نوشتار.» *نامهٔ علوم اجتماعی*. جدید (پیاپی ۲۸)، صص. ۹۷ـ۸۲.

بهزادی، علی (۱۳۷۳). «ظهور، اوج و سقوط پاورقی‌نویسی در مطبوعات ایران.» *گردون*. شمارهٔ ۲٦ و ۲۵، صص. ٤٤ـ٤۲.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۰). *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی: ۱۳۳۲ـ۱۲٤۸*. چاپ دوم. تهران: چشمه.

خجسته، فرامرز (۱۳۸۷). «پیدایش و تکوین رمان فارسی.» *تاریخ ادبیات*. شمارهٔ ۵۹، صص. ۸۹ـ٦۱.

سپهران، کامران (۱۳۸۱). *ردپای تزلزل: رمان تاریخی ایران ۱۳۲۰ـ۱۳۰۰*. تهران: شیرازه.

قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۳). *آینهٔ ایرانی*. ترجمهٔ مهدی محمدزاده. چاپ دوم. تهران: نیسا.

محمودیان، محمدرفیع (۱۳۸۱). *نظریهٔ رمان و ویژگی‌های رمان فارسی*. تهران: فرزان روز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. جلد یکم و دوم. چاپ پنجم. تهران: چشمه.

وات، ایان (۱۳۸٦) «رئالیسم و نوع ادبی رمان.» در *نظریه‌های رمان: از مدرنیسم تا پسامدرنیسم*. دیوید لاج و دیگران. گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

نشریات

/اختر (۱۳۷۸). جلد اول). سال اول- سوم، سال اول و دوم ۶۱-۱؛ سال سوم ۶۹-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. زیر نظر عبدالحسین نوایی و دیگران، تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

/اختر (۱۳۷۹). جلد دوم. سال چهارم- پنجم، سال چهارم: ۵۰-۱؛ سال سوم ۵۰-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. زیر نظر عبدالحسین نوایی و دیگران، تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

/اختر (۱۳۸۰). جلد سوم. سال ششم- هفتم، سال ششم: ۵۰-۱؛ سال هفتم ۴۸-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. زیر نظر عبدالحسین نوایی و دیگران، تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

/اختر (۱۳۸۱). جلد چهارم. سال هشتم- دوازدهم، سال هشتم: ۵۱-۱؛ سال نهم: ۲۴-۱، سال دهم- سال یازدهم: ۱۲-۱، سال دوازدهم: ۶۳-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. زیر نظر عبدالحسین نوایی و دیگران، تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی ایران.

/اختر (۱۳۸۲). جلد پنجم. سال سیزدهم- چهاردهم، سال سیزدهم: ۵۰-۱؛ سال چهاردهم: ۵۱-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. تهیه و تنظیم: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

/اختر (۱۳۸۳).جلد ششم. سال پانزدهم- شانزدهم، سال پانزدهم: ۳۸-۱؛ سال شانزدهم: ۵۰-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. تهیه و تنظیم: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

/اختر (۱۳۸۳). جلد هفتم. سال هفدهم- هجدهم، سال هفدهم: ۲۸-۱؛ سال هجدهم: ۳۸-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. تهیه و تنظیم: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

/اختر (۱۳۸۳). جلد هشتم. سال نوزدهم- بیستم، سال نوزدهم: ۲۰-۱؛ سال بیستم: ۵۱-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. تهیه و تنظیم: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

/اختر (۱۳۸۳). جلد نهم، سال بیست و یکم- بیست و سوم، سال بیست و یکم: ۴۸-۱؛ سال بیست و دوم: ۴۴-۱، سال بیست و سوم: ۱۰-۱. به مدیریت محمدطاهر تبریزی. تهیه و تنظیم: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: سازمان اسناد و

کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

اطلاعات هفتگی (۱۳۳۲ـ۱۳۲۰). به مدیریت و صاحب‌امتیازی عباس مسعودی. به سردبیری احمد شهیدی، از نوروز ۱۳۳۱ مهندس کردبچه. دامنهٔ بررسی: از فروردین ۱۳۲۰ تا پایان اسفند ۱۳۳۲.

اقدام (۱۳۹۵ـ۱۳۰۵). به مدیریت عباس خلیلی. از سال پنجم، ۹ فروردین ۱۳۰۵ ش.، شمارهٔ ۱، مسلسل ۱۷۳ تا شمارهٔ ۱۳۹۵، ۱۲ آبان‌ماه ۱۳۱۰.

ایران (۱۳۷٤). جلد اول. شماره‌های ۲۰۸ـ۱. تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

ایران (۱۳۷۵). جلد دوم. شماره‌های ٤۱۷ـ۲۰۹. تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

ایران (۱۳۷۵). جلد سوم. شماره‌های ٦۳۹ـ٤۱۸. تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

ایران (۱۳۷٦). جلد چهارم. شماره‌های ۸٦۳ـ٦٤۰. تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

ایران (۱۳۷٦). جلد پنجم. شماره‌های ۱۰۳۲ـ۸٦٤. تهیه و تنظیم: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

ایران سلطانی به انضمام ایران (۱۳۸۰) به مدیریت محمد ندیم‌السلطان، محمدباقر اعتمادالسلطنه. تهیه و تدوین: جمشید کیانفر. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

پرورش (۱۲۷۹). جلد اول. سال اول. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: انتشارات سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. از شمارهٔ ۱، جمعه، دهم صفر ۱۳۱۸، ۸ ژوئن ۱۹۰۰ مسیحی [۱۹ خرداد ۱۲۷۹].

پرورش (۱۲۷۹). جلد اول. سال اول. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: انتشارات سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. از شمارهٔ ۱، جمعه، دهم صفر ۱۳۱۸، ۸ ژوئن ۱۹۰۰ مسیحی [۱۹ خرداد ۱۲۷۹].

تربیت (نخستین نشریهٔ روزانهٔ غیردولتی ایران) (۱۳۷٦). جلد اول. شمارهٔ ۲۱۱ـ۱. به مدیریت محمدحسین فروغی (ذکاءالملک). کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ

ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.

تربیت (نخستین نشریهٔ روزانهٔ غیردولتی ایران) (۱۳۷۷). جلد دوم. شمارهٔ ۲۵۳ـ۲۱۲. به مدیریت محمدحسین فروغی (ذکاءالملک)، کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.

تربیت (نخستین نشریهٔ روزانهٔ غیردولتی ایران) (۱۳۷۷). جلد سوم. شمارهٔ ٤٣٤ـ٣٥٤. مدیر: محمدحسین فروغی (ذکاءالملک)، کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.

ثریا (١٣٨٤). جلد اول. سال اول. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

ثریا (١٣٨٤). جلد دوم. سال دوم و سوم. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

ثریا (١٣٨٤). جلد سوم. سال پنجم، ششم و هفتم. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد چهارم. سال هفتم، شماره‌های ٤٥ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد ششم. سال نهم، شماره‌های ٤٤ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد دهم. سال سیزدهم، شماره‌های ٤٦ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد یازدهم- چهاردهم. شماره‌های ٤٦ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد دوازدهم. سال پانزدهم، شماره‌های ٤٥ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد سیزدهم. سال شانزدهم، شماره‌های ٤٧ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل المتین (۱۳۸۳). جلد چهاردهم. سال هفدهم، شماره‌های ٤٦ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد پانزدهم. سال هجدهم، شماره‌های ٤٦ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد هفدهم. سال بیستم، شماره‌های ٣٤ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، تهران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد هجدهم. سال بیست و یکم، شماره‌های ٤٠ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، تهران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد نوزدهم. سال بیست و دوم، شماره‌های ٤٥ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، تهران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیستم. سال بیست و سوم، شماره‌های ٢٨ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و یکم. سال سی و دوم، شماره‌های ٢٤ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و دوم. سال سی و سوم، شماره‌های ٤٢ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و سوم. سال سی و چهارم، شماره‌های ٢٥ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و چهارم. سال سی و پنجم، شماره‌های ٤٨ـ١. به مدیریت

جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی.تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و پنجم. سال سی و ششم، شماره‌های ٤٨ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و ششم. سال سی و هفتم، شماره‌های ٤٧ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد بیست و هفتم. سال سی و هشتم و سی و نهم، شماره‌های ٤ـ١ و ٤٢ـ١. به مدیریت جلال‌الدین حسینی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

دولت علیهٔ ایران (۱۳۷۰). جلد اول. شماره‌های ٥٥٠ـ٤٧٢. به مدیریت میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک. با همکاری و نظارت جمشید کیان‌فر. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

دولت علیهٔ ایران (۱۳۷۲). شماره‌های ٦٥٠ـ٥٥١. به مدیریت میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک. با همکاری و نظارت جمشید کیان‌فر و عنایت‌الله رحمانی. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

روزنامهٔ ملتی (روزنامهٔ ملّت سنّیهٔ ایران) (۱۲۸۷ـ ۱۲۸۳)از ۱۵ محرم ۱۲۸۳ ق. [۹ خرداد ۳۰/۱۲٤٥ می ۱۸٦٦] تا شمارهٔ ۳٤، ۲۰ جمادی‌الأخری ۱۲۸۷ ق [۲٦ شهریور ۱۷/۱۲٤۹ سپتامبر ۱۸۷۰]. آرشیو دیجیتال کتابخانهٔ مجلس.

روزنامه‌های اصفهان در عصر مشروطه (الجناب، جهاد اکبر، فرج بعد از شدت، انجمن بلدیهٔ اصفهان، ناقور) (۱۳۸۵). به اهتمام و مقدمهٔ دکتر محمدعلی چلونگر.اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان، مرکز اصفهان شناسی و خانهٔ ملل.

صبح صادق (۱۳۸٦). جلد اول. شماره‌های ۱ تا ۱۲٦. یومیهٔ ۱۳۲٥ قمری [۱۲۸٦ ش. حدوداً]. به مدیریت مهدی‌قلی‌خان مؤید دیوان. صاحب امتیاز: مؤیدالممالک. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

صبح صادق (۱۳۸٦). جلد دوم. سال اول، شمارهٔ ۱٦۸ تا ۲۲۸؛ سال دوم شمارهٔ ۱ تا ۹۷. یومیهٔ ۱۳۲٥ قمری [۱۲۸٦ ش. حدوداً]. به مدیریت: مهدی‌قلی‌خان مؤید دیوان. صاحب امتیاز: مؤیدالممالک. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

فرهنگ اصفهان (۱۳۸٥). جلد اول. شماره‌های ۱ تا ۲۰۰. به مدیریت میرزا تقی‌خان کاشانی

حکیم‌باشی و میرزا محمود افشار. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. با مقدمهٔ سیدفرید قاسمی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

فرهنگ اصفهان (۱۳۸۵). جلد سوم. شماره‌های ٤٠١ تا ٦٠٠. به مدیریت میرزا تقی‌خان کاشانی حکیم‌باشی و میرزا محمود افشار. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

فرهنگ اصفهان (۱۳۸۵). جلد چهارم. شماره‌های ٦٠١ تا ٧٦٤. به مدیریت میرزا تقی‌خان کاشانی حکیم‌باشی و میرزا محمود افشار. مقدمهٔ سیدفرید قاسمی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

فرهنگ اصفهان (۱۳۸۵). جلد دوم. شماره‌های ۲۰۱ تا ٤٠٠. سال چهارم تا هفتم. به مدیریت مسعودخان آجودان‌باشی. تهیه و تنظیم: عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

قانون. (۲۵۳۵ شاهنشاهی). میرزا ملکم‌خان. به کوشش و با مقدمهٔ هما ناطق. تهران: امیرکبیر.

ناصری (۱۳۸۵). جلد دوم. سال چهارم تا هفتم. به مدیریت مسعودخان آجودان‌باشی. تهیه و تنظیم عنایت‌الله رحمانی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

وقایع اتفاقیه (۱۳۷۳). جلد اول. شماره‌های ۱۳۰ـ۱. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

وقایع اتفاقیه (۱۳۷۳). جلد دوم. شماره‌های ۲٦۰ـ۱۳۱. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

وقایع اتفاقیه (۱۳۷۳). جلد سوم. شماره‌های ۳٤۷ـ۲٦۱. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

وقایع اتفاقیه (۱۳۷٤) جلد چهارم. شماره‌های ٤۷۱ـ۳۷۵. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

یومیهٔ حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد اول. سال اول. شمارهٔ ۱ تا ۱۵۷. به کوشش ستاد بزرگداشت یکصدمین سالگرد مشروطیت. تهران: دانشگاه تهران.

یومیهٔ حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد دوم. سال اول. شمارهٔ ۱۵۸ تا ۲۵٤. به کوشش ستاد بزرگداشت یکصدمین سالگرد مشروطیت. تهران: دانشگاه تهران.

یومیهٔ حبل‌المتین (۱۳۸۳). جلد سوم. سال دوم. شمارهٔ ۱ تا ۵٤. به کوشش ستاد بزرگداشت یکصدمین سالگرد مشروطیت. تهران: دانشگاه تهران.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6194.1245
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.12.4
Received: 14/03/2023 **Accepted: 16/08/2023**

From Pre-novel to Novel: The Influence of Non-novel Forms on the Emergence of the Persian Serial Novel in the Iranian Press from the Beginning to 1922

Abdolrasoul Shakeri[1]

Abstract

The emergence of the imported literary genre of novel in Iran needs to be discussed from different points of view. With regard to the chronological proximity of the emergence of the Persian novel and the Persian serial novel in Iran, it seems that discussing the factors influential in the emergence of the Persian serial novel is important in clarifying other dimensions of the emergence of the Persian novel. The main question is "what kinds of impact did the non-novel forms, published in Iranian press from the beginning to 1922, have on the emergence of the Persian novel?". To find an answer, the serial forms published in the period in question have been studied drawing on the poly-system theory and Watt's theory of formal realism. The corpus of the study was examined for the six main elements of the realist novel, including the plot, realistic descriptions, character, time, place, and language. Next, the relationship between those six elements and most types of non-novel, including historical, travelogue, biographical, and scientific serial novels, was examined. Considering the existence of these elements in the above-mentioned serial novels, it is possible to conclude that each one of them were influential in the emergence of the Persian novel.

Keywords: emergence of the Persian novel, Persian serial novel, non-novel types, poly-system theory, formal realism

1. Assistant Professor of Persian Literature, The Institute for Research and Development in the Humanities, SAMT shakeri@samt.ac.ir

How to cite this article:
Abdolrasoul Shakeri. "From Pre-novel to Novel: The Influence of Non-novel Forms on the Emergence of the Persian Serial Novel in the Iranian Press from the Beginning to 1922." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, Journal of the University of Birjand, 3: 1, 2023, 1-22. doi: 10.22077/islah.2023.6194.1245

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۴۸-۲۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5808.1176
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.1.3
دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۳

تأثیرپذیری گوته از قرآن در دیوان غربی ـ شرقی

مصطفی حسینی[۱]

چکیده

بی‌گمان ادبیات تطبیقی ارتباط تنگاتنگی با مطالعات ترجمه دارد و دست‌کم در یکی از قلمروهای آن؛ یعنی بررسی تأثیرات ادبی بین فرهنگ‌ها و ادبیات‌های مختلف، این ارتباط ملموس‌تر و جدی‌تر است. نویسندهٔ بلندآوازهٔ آلمانی، گوته، از دوران دانشجویی به مشرق‌زمین علاقه‌مند بود و در این‌باره پیوسته آثاری را به زبان‌های مختلف اروپایی مطالعه می‌کرد. در خلال این مطالعات بود که با *قرآن*، کتاب آسمانی مسلمانان نیز آشنا شد و شدیداً تحت تأثیر آن قرار گرفت. این تأثیرپذیری در برخی از اشعار او، به‌ویژه در جامع‌ترین دفتر شعرش، *دیوان غربی ـ شرقی* (۱۸۱۹)، کاملاً مشهود است. جستار حاضر بر آن است تا از طریق مبانی نظری قلمرو مطالعات تأثیر و تأثر و با تکیه بر مستندات و شواهد تاریخی، این تأثیرپذیری را بررسی کند. چنان‌که خواهد آمد، گوته به یاری ترجمه بود که متنی ترکیبی (برگرفته از *قرآن* و سابقهٔ شعر آلمانی) آفرید و از طریق آن الفاظ، عبارات، تصاویر و مضامین جدیدی به اثرش افزود. در ابتدا نشان داده‌ایم که وی چگونه و از طریق چه کسانی با *قرآن کریم* آشنا شد و چه ترجمه‌هایی از این اثر در اختیار داشت. در ادامه افزون بر دفترهای دوازده‌گانهٔ *دیوان غربی ـ شرقی*، موخرهٔ نسبتاً بلند آن نیز بررسی شده و تقریباً تمام تأثیرپذیری‌ها و اقتباس‌ها استخراج و آیاتی را که سرچشمهٔ تأثیرپذیری او بوده ذکر شده است.

واژه‌های کلیدی: *قرآن کریم*، گوته، *دیوان غربی ـ شرقی*، تأثیرپذیری، ادبیات تطبیقی، ترجمه

۱ استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان، ایران mhosseini@basu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
مصطفی حسینی. "گوته در سایهٔ شرق: تأثیر قرآن بر دیوان غربی ـ شرقی گوته." *مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۴۸-۲۳. doi: 10.22077/islah.2023.5808.1176

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

بی‌تردید یوهان ولفگانگ فن گوته [1] (۱۸۳۲ـ۱۷۴۹) برجسته‌ترین و پرآوازه‌ترین شاعر و نویسندهٔ ادبیات آلمانی‌زبان است. پاره‌ای از آثار او مانند نمایشنامهٔ *فاوست* از شهرتی جهانی برخوردار است و برخی برای آن تقدسی در حد انجیل قائل شده‌اند. از دیگر سو، برخی گوته را پایه‌گذار «ادبیات جهان[2]» نیز دانسته‌اند؛ زیرا وی نه‌تنها این واژه را ابداع و وضع کرد؛ بلکه با سرودن *دیوان غربی‌ـ شرقی*[3] (۱۸۱۹) نخستین گام بلند عملی را نیز در این زمینه برداشت. جالب اینکه، در ادوار بعد «با پیدایش پدیدهٔ جهانی‌سازی/ شدگی، به مفهوم ادبیات جهانِ گوته توجه بیشتری شد؛ اصطلاحی که باید آن را معادل مناسبی برای توصیفِ ادبیات در عصر جهانی‌سازی/ شدگی به شمار آورد» (Huang 2014: 107).

دیوان غربی‌ـ شرقی چنان‌که از عنوان آن به‌روشنی دانسته می‌شود، نمایانگر کوشش مجدانهٔ گوته برای ایجاد پلی میان غرب و شرق است. در دوران حیات گوته در اروپا هنوز بازار تعصبات ملت/ ملی‌گرایی گرم و پررونق بود؛ اما او در پرتو نبوغ ذاتی و بلندنظری خویش توانست آن کوته‌نظری‌ها و جزم‌اندیشی‌ها را فراپشت افکند و به باور برخی صاحب‌نظران، منادیِ «ادبیات جهان» باشد. گوته افزون بر تلاش‌های نظری و عملی، دیگران را نیز بدین مهم ترغیب می‌کرد:

> اعتقادِ راسخ دارم که ادبیات، میراثِ مشترک جهانی بشر است که در ازمنه و امکنهٔ مختلف بر ذهن و زبانِ صدها شاعر جاری شده است. یکی آن را اندکی بهتر از دیگری می‌سراید، و شعرش مدت‌زمان بیشتری در اذهان باقی می‌ماند، همین و بس... . من نباید فکر کنم که تنها من شاعرم؛ بل هر شاعر باید به خویش متذکر شود که ذوق و قریحهٔ شاعری، به هیچ‌وجه، در اختیار یک یا دو تن نیست و هیچ‌کس نباید به خاطرِ سرودن یک شعر ناب، خودش را طاووسِ علیین‌شده بداند... . ما آلمانی‌ها، واقعاً مستعد افتادن در دامِ خودبزرگ‌بینی و تفاخریم؛ مخصوصاً اگر نگاهمان را به آن‌سوی این حصارِ تنگ که ما را دربرگرفته معطوف نکنیم. دوست دارم به ادبیات دیگر ملل و نحل گوشه‌چشمی بکنم و همگان را نیز بدان توصیه می‌کنم. ادبیاتِ ملی، اکنون واژه‌ای بی‌معناست. عصرِ ادبیاتِ جهان در راه است و همگان باید بکوشند تا مقدماتِ پیدایش آن را فراهم کنند (Damrosch 2009: 17).

1. Johann Wolfgang von Goethe
2. weltliteratur
3. *West–östlicher Divan*

با این پشتوانهٔ فکری و ذهنی بود که او *دیوان غربی- شرقی* را پدید آورد تا زمینهٔ تفاهم و تعامل ادبی- فرهنگی میان غرب و شرق را فراهم آورد و تعصبات نژادی، قومی، زبانی و حتی ادبی را، به سهم پیشگامانهٔ خود، از میان بردارد و این دو را به هم نزدیک و نزدیک‌تر کند. همچنین:

> در دوران حیاتِ گوته، سنت‌های ادبی و مذهبی خاور نزدیک عمدتاً از رهگذر پیدایش جنبش تأویل و تفسیر *کتاب مقدّس*[1] اهمیت یافت و دست‌یابی به متون این سنت‌ها غالباً از طریق پیشرفت‌های زبان‌شناختی که لازمهٔ این جنبش بود، در دسترس قرار گرفت (Einboden 2005: 243).

گوته از اینکه مجال گل‌گشتی میان شرق و غرب برایش فراهم آمده بود، خود را بختیار می‌دانست: «راستی چه کامکارند آنان که همواره میان شرق و غرب در گشت‌وگذارند و در این دو جهان نیک می‌نگرند و بهترین‌ها را برمی‌گزینند» (ناقد ۱۳۸۹: ۱۹). چنان‌که خواهد آمد این سخن بی‌گمان برگرفته از *قرآن* (۱۸/۳۹ـ۱۷) است که استماع اقوال و اتباع احسن را سفارش می‌کند: فَبَشِّرْ عِبَادِ/ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُوْلَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهَ و أُوْلَئِكَ هُمْ أُوْلُواْلْأَلْبَاب (پس به بندگان من مژده بده!/ کسانی که گفتار را می‌شنوند آن‌گاه از بهترین آن پیروی می‌کنند، آنانند که خداوند راهنماییشان کرده است و آنان خردمندانند). برای نیل بدین هدف، گوته به مطالعهٔ شرق، در حد امکانات آن روزگار، روی آورد و به قدر وسع خود کوشید تصویری واقعی و درست از آن به دست آورد و به جهانیان عرضه کند. از یاد نباید برد که گسترهٔ مطالعات ایرانی در آن روزگار، در سنجه با امروز، بسیار محدود و اندک بود.

چنان‌که در ادامه خواهد آمد، گوته در سرایش *دیوان غربی- شرقی* تا حد نسبتاً زیادی از آثار شرقی متأثر است. یکی از این منابع *قرآن* مجید است. جستار حاضر می‌کوشد به تأثیر *قرآن* بر *دیوان غربی- شرقیِ* گوته بپردازد که از طریق ترجمه صورت گرفته است. نویسنده می‌کوشد از سویی، با تکیه بر مدارک و مستندات نشان دهد گوته تا چه اندازه با زبان عربی، اسلام و *قرآن* آشنا بوده و از آن تأثیر پذیرفته است؛ از دیگر سو، اینکه این آشنایی و تأثیرپذیری از چه طریقی صورت گرفته است؟ به علاوه، این تحقیق از آنجا که ماهیتی بینارشته‌ای دارد، بر نقش ترجمه نیز تأکید می‌ورزد؛ چراکه گوته به یاری ترجمه بود که متنی مختلط[2] آفرید و از طریق آن الفاظ، عبارات، تصاویر و مضامین جدیدی به اثرش افزود؛ از

1. ‘higher critical’ exegesis
2. hybrid text

این‌رو «بر پژوهشگر ادبیات تطبیقی است که هنگام مطالعهٔ تأثیرات و ارتباطات ادبی، نه‌تنها به روش سنتی به‌دنبال یافتن منبع الهام یا تأثیر یا تقلید و اقتباس به‌مثابهٔ واسطهٔ انتقال باشد؛ بلکه به فرایند پیچیدهٔ انتقال؛ یعنی ترجمه نیز توجه کند» (انوشیروانی ۱۳۹۱: ۱۸)؛ بنابراین شاید بتوان گفت ترجمه موجبات ابداع و نوآوری ادبی را فراهم می‌آورد و مطابق تاریخ ترجمه معمولاً ادوار مهم نوآوری ادبی اغلب از پی دوره‌های فعالیت فشردهٔ ترجمه می‌آیند؛ برای نمونه می‌توان به دورهٔ مشروطه در ایران (ورود ژانر نمایشنامه به ادب فارسی با ترجمهٔ نمایشنامه‌های مولیر) و عصر رنسانس (ورود غزل به شعر انگلیسی با ترجمهٔ غزل‌های پترارک) در انگلستان اشاره کرد. به‌دلیل آشنایی مختصر با زبان آلمانی، تکیهٔ نگارنده بر کتاب‌ها و مقالات به زبان انگلیسی و فارسی بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

از آنجا که *دیوان غربی‌ـ شرقی* گوته «متنی است به هر حال کهن، با تنوع موضوعی بسیار و بیش از همه استوار بر متونی از دوران‌ها و فرهنگ‌های گوناگون» (حدادی ۱۳۸۹: ۱)، نیازمند توضیح و تفسیر است. جالب اینکه، تقریباً اندکی بعد از انتشار آن پژوهشگر ـ مفسرانی مانند کنراد بورداخ[1]، یوهان گتفرید کزگارتن[2]، هانس هانریش شدر[3] و... کوشیدند برای فهم بیشتر و کامل‌تر آن، شرح‌گونه‌هایی بنویسند. در ایران نیز همزمان با انتشار برگزیدهٔ ترجمهٔ *دیوان غربی‌ـ شرقی* به قلم شجاع‌الدین شفا، این تعلیق‌نویسی آغاز شد و خوشبختانه این تلاش‌ها همچنان ادامه دارد. دربارهٔ تأثیر *قرآن* بر *دیوان غربی‌ـ شرقی نیز* اهم پژوهش‌های انجام‌شده که مستقیماً به این موضوع مربوط است، به این قرار است: یکی، فصلی است با عنوان «اسلام در *دیوان غربی‌ـ شرقی*» به قلم کاترینا ممزن[4] در *کتاب گوته و جهان عرب*[5] (۱۹۸۸) که بسیار ارزشمند و روشنگرانه است؛ اما با این همه مواردی چند از قلم او افتاده است که این جستار بدان‌ها می‌پردازد. دیگری، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی تحلیلی درون‌مایه‌های قرآنی در آثار یوهان ولفگانگ فن گوته» (۱۳۹۶) به قلم حمیده بهجت که بیشتر تمرکز او بر تأثیر *قرآن* بر بخش بازماندهٔ نمایشنامهٔ

1. Konrad Burdach
2. Johann Gottfried Kosegarten
3. Hans Heinrich Schaeder
4. Katharina Mommsen
5. *Goethe und die arabische Welt/ Goethe and the Arab world*

گوتـه بـا عنـوان *سـرود محمـد* اسـت. وی بـه گفتـهٔ خـودش در خـلال ایـن جسـتار تنهـا «بـه ذکـر مهم‌تریـن تأثیـرات *قـرآن* بـر *دیـوان غربـی- شـرقی* بسـنده» (بهجـت ۱۳۹۸: ۷۱) کـرده اسـت. مزیـت جسـتار حاضـر ایـن اسـت کـه نویسـنده کارش را یکسـره بـر اسـاس مبانـی نظـری ادبیـات تطبیقـی اسـتوار کـرده و بـه عـلاوه در حـد توانـش کوشـیده اسـت بـا مراجعـه بـه منابـع متعـدد و مختلـف، حتی‌الامـکان جامع‌تریـن کار در ایـن زمینـه را عرضـه کنـد.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

بررسـی تأثیـر و تأثـر[1] شـاعران و نویسـندگان از دیگـر ادبیات‌هـا و فرهنگ‌هـا یکـی از بحث‌انگیزتریـن و در عیـن حـال دشـوارترین مباحـث قلمـرو مطالعـاتِ ادبـی تطبیقـی بـه شـمار مـی‌رود. از منظـر پـراور[2]، تطبیق‌گـر برجسـتهٔ دانشـگاه آکسـفورد، تأثیـر و تأثـر شـاعران و نویسـندگان از یکدیگـر بـه دو حـوزهٔ کلـی تقسـیم می‌شـود: نـوع اول، عبـارت اسـت از بررسـی وام‌گیـریِ مسـتقیم از دیگـر فرهنگ‌هـا و ادبیات‌هـا؛ نـوع دوم، عبـارت اسـت از بررسـی وام‌گیـریِ غیرمسـتقیم از دیگـر فرهنگ‌هـا و ادبیات‌هـا (۱۳۹۳: ۵۷). در مبحـث بررسـی تأثیـر و تأثـر شـاعران و نویسـندگان از دیگـر ادبیات‌هـا و فرهنگ‌هـا، گام مهـم نخسـت، تشـخیص نـوع تأثیرپذیـری (مسـتقیم یـا غیرمسـتقیم‌بودن) اسـت؛ یعنـی اینکـه آیـا تأثیرپذیـری از طریـق مطالعـهٔ مسـتقیم و بـه یـاریِ دانسـتن زبـان و مطالعـهٔ آثـار یـا از طریـق زبان(هـای) میانجـی و واسـطه‌هایی نظیـر مترجمـان، سـیاحان، دیپلمات‌هـا و مبلّغـان بـوده اسـت؟ انجـام چنیـن کاری مسـتلزم دراختیارداشـتن بایگانـی خـوب، مکفـی و تاریخمنـد اسـت و افـزون بـر آثـار ادبـی، نویسـندهٔ تطبیق‌گـر (در صـورت امـکان) بایـد بـه زندگینامـهٔ خودنوشـت، نامه‌هـا، یادداشـت‌های روزانـه (روزنگارهـا)، مصاحبه‌هـا و... نویسـنده مراجعـه کنـد. خوشـبختانه دربـارهٔ گوتـه انبوهـی از اطلاعـات در زمینه‌هـای مذکـور در دسـت اسـت. چنانکـه می‌دانیـم، گوتـه زبـان عربـی نمی‌دانسـت؛ از همیـن‌رو از طریـق زبان‌هـای آلمانـی، انگلیسـی و فرانسـوی بـا زبـان عربـی، اسـلام و *قـرآن* کریـم آشـنا شـد. زمینـهٔ اصلـی آشـنایی او بـا زبـان عربـی، اسـلام و *قـرآن* از طریـق مترجمـان و سـیّاحان بـود کـه کتاب‌هـای تاریخـی و سـفرنامه‌های متعـددی در آن روزگار عرضـه کـرده بودنـد.

از آنجاکـه در ایـن مـورد خـاص، تأثیرپذیـری از طریـق ترجمـه اتفـاق افتـاده، پـای مطالعـات ترجمـه نیـز در میـان اسـت. در اینجـا می‌کوشـم افـزون بـر نظـر پـراور، از دیـدگاه

1. influence studies
2. Siegbert Salomon Prawer

ادیت گراسمن[1] نیز استفاده کنم:

> ترجمه، درواقع، نیروی قدرتمند و غالبی است که امکان ورود به آن دنیاهای ادبی را که الزاماً در یک سنت ملی یا زبانی یافت نمی‌شوند، برای نویسنده فراهم می‌کند و از این طریق ادراک او را از سبک و تکنیک و ساختار گسترش می‌دهد و عمق می‌بخشد (۱۳۹۱: ۴۰).

شایان ذکر است که در بخش‌های بعدی، به‌ویژه بخش نهایی، مصادیق این سخن در کار گوته برجسته می‌شود. مطابق این گفته، کار گوته را باید تأثیرپذیری، نه ترجمه در نظر گرفت، درواقع باید آن را از مقولهٔ اقتباس شاعرانه و خلّاقانه به شمار آورد که نهایتاً به آفرینش اشعاری بدیع و نو به زبان آلمانی انجامیده است؛ به دیگر سخن، گوته از طریق ترجمهٔ این قطعات کوشید زبان شاعرانهٔ جدیدی برای ترجمهٔ شعر خارجی به زبان آلمانی فراهم آورد و توسعاً اینکه با تلفیق عناصر بین دو سنت شرق و غرب، پلی ادبی بین دو فرهنگ و دو تمدن بکشد. بی‌تردید، ترجمه باب آشنایی و تأثیرپذیری از دیگر فرهنگ‌ها و ادبیات‌ها را می‌گشاید و به آفرینش محصولات فرهنگی جدید می‌انجامد. «ترجمه یکی از عناصر اولیه برای ساختن فرهنگ‌هاست؛ از این‌رو برای مطالعه و بررسی تکامل فرهنگی و شکل‌گیری هویت باید ترجمه را نیز در نظر گرفت» (Gentzler 2008: 2)؛ به بیان دیگر، ادبیات تطبیقی وامدار ترجمه است؛ چراکه میانجی بین تأثیرگذار و تأثیرپذیر می‌شود؛ از این‌رو می‌توان ترجمه از ارکان ادبیات تطبیقی دانست. با توجه به آیه ۴ از سورهٔ چهاردهم قرآن بود که گوته نقشی پیامبرگونه برای مترجم قائل بود:

> بنابراین، مهم‌ترین ابزار و ضروری‌ترین عنصر در ادبیات جهان، ترجمه است که اولین گام در تبادلات فکری در میان ملل مختلف است. به گفتهٔ گوته هر مترجم را باید عاملی فعال در این تجارت جهانی و فکری در نظر گرفت؛ چراکه ترجمه با همهٔ معایبش، یکی از ارزنده‌ترین فعالیت‌ها در دادوستدهای عمومی میان مردمان مختلف است. خدا در قرآن می‌فرماید: ما هیچ پیامبری را، جز به زبان قومش نفرستادیم؛ از این‌رو هر مترجم پیامبری در میان قومش است (Strich 2013: 6).

دیوان غربی- شرقی

قبل از هرچیز لازم است به ذکر دلایلی بپردازم که چرا گوته از میان آثار شرقی و ایرانی که ترجمهٔ پاره‌ای از آن‌ها به آلمانی و دیگر زبان‌هایی که گوته

1. Edith Grossman

می‌دانست وجود داشت، اشعار حافظ را برگزید. بی‌تردید فراپشتِ این گزینش، دلایلی هم وجود داشته است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:

یکی وضع سیاسی زمان حافظ بود که شباهت زیادی به شرایط سیاسی در زمان گوته داشت. جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها در آلمانِ سدهٔ هجده و نوزده، انقلاب فرانسه، ... مرگ بهترین دوستش شیلر در سال ۱۸۰۵، فوت همسرش در سال ۱۸۱۶ و... از وی انسانی ساخته بود که در سال‌های کهولت، زندگی در شعر و شاعری را بر هر چیزی ترجیح می‌داد. دیگر اینکه سبک حافظ برای او از طرفی نو بود و از طرف دیگر عشق و رندی، ساغر و ساقی، عرفان و معنویت، موضوعاتی بودند که او از دیرباز به آن‌ها علاقه داشت و دربارهٔ آن‌ها شعر می‌گفت؛ البته به شیوهٔ خودش (تفضلی ۱۳۷۹: ۹۱).

علاوه بر نقل قول مذکور که نشانگر تجانس فکری و روحی گوته با حافظ و جمال‌دوستی و جمال‌پرستی گوته است، گواه دیگری نیز می‌توان آورد که بیانگر شباهت اوضاع سیاسی زمان گوته با حافظ است و او از طریق مقدمهٔ هامرپورگشتال[1] بر ترجمهٔ *دیوان حافظ*، با آن آشنا شده بود: «در دوران زندگی حافظ، مانند روزگار گوته، پیوسته وضع سرزمین پارس دستخوش انقلاب بود. امیران و پادشاهان پیاپی بر سر کار آمدند و رفتند و در هر آمدن و رفتن سیل خون به راه انداختند» (گوته ۱۳۸۵: ۴۰).

اکنون، بسیار کوتاه *دیوان غربی- شرقی* گوته را معرفی می‌کنم. گوته در شصت‌وپنج‌سالگی، در دوران کمالِ پختگی و رشد فکری خود، دست به سرایش *دیوان* زد و شاهکاری ماندگار آفرید. او نزدیک به یک دهه؛ یعنی از سال ۱۸۱۴ تا سال ۱۸۱۹ سرگرم سرایش و نگارش مؤخرهٔ آن بود. *دیوان* از دو بخش، یکی منظوم و دیگری منثور تشکیل شده است. بخشِ منظوم تقریباً شامل یک‌سومِ کل کتاب و بخشِ منثور شامل دوسوم دیگر آن می‌شود. بخشِ اول مشتمل بر دوازده دفتر شعر- بالغ بر دویست قطعه شعر کوتاه و بلند ـــ با عناوین زیر (هم به فارسی و هم به آلمانی) است: مغنی‌نامه، حافظ‌نامه، عشق‌نامه، تفکرنامه، رنج‌نامه، حکمت‌نامه، تیمورنامه، زلیخانامه، ساقی‌نامه، مثَل‌نامه، پارسی‌نامه و خلدنامه. در میان این دفاترِ دوازده‌گانه، زلیخانامه بزرگ‌ترین و تیمورنامه کوچک‌ترین آن‌هاست.

بخشِ دوم با عنوانِ *یادداشت‌ها و مقالاتی برای درکِ بهتر دیوان*[2]، از شصت

1. Joseph von Hammer-Purgstall
2. *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divan*

جستار کوتاه و بلند تشکیل شده است. این بخش خلاصه و نمایانگر پژوهش‌های ارزشمند گوته دربارهٔ مشرق زمین، البته با امکانات آن روز است. چنان‌که از عنوان آن به روشنی دانسته می‌شود این بخش می‌کوشد درک و فهم نکات و ظرایف دفاترِ دوازده‌گانهٔ بخش آغازین را، خاصه برای خوانندهٔ غربی، آسان‌تر و ملموس‌تر کند. «در این یادداشت‌های مفصل، گوته اطلاعاتی را در اختیار خوانندهٔ آلمانی قرار می‌دهد که برای درک بهتر دیوان راهگشاست؛ از قبیل شرح حال عبریان، اعراب، ایرانیان، شرح حال مختصری از پیامبر اسلام، خلفای راشدین، محمود غزنوی و نیز مهم‌ترین شاعران ایران که به اعتقاد وی، فردوسی، انوری، نظامی، رومی، سعدی، حافظ و جامی بوده‌اند» (گوته ۱۳۹۰:۲۰). این مقالات که نقش روشنگرانه و راه‌گشایانه‌ای برای فهم ژرف‌تر *دیوان* دارند، عمدتاً به دین، فرهنگ و ادبیات ایران می‌پردازد که در خلال آن‌ها توسعاً گوته گریزی به شرق، به‌ویژه اسلام، حضرت محمد، *قرآن* مجید و *معلقاتِ سبعه* می‌زند. درست است که این بخش بیشتر به ایران می‌پردازد؛ اما این مقالات را:

> نباید زیره به کرمان بردن دانست... ؛ چراکه این مقالات تنها به ایران نظر ندارند و برخی از آن‌ها به فرهنگ آسیا، ادیان کهن این قاره و نیز *کتاب مقدّس* می‌پردازد. به‌علاوه، بخش اسلامی- ایرانی آن‌ها سندی است از شرق‌شناسی و گواه نبوغ مردی که توانسته است با وجود منابع بسیار محدود زمانهٔ خود، دیدی البته به نسبت جامع از فرهنگ و ادب کشور ما به دست بیاورد و آن را به هموطنان خود ارائه کند (گوته ۱۳۸۱: ۱۴).

آشنایی گوته با زبان عربی، اسلام و حضرت محمد و قرآن

الف. زبان عربی

گوته در نوجوانی (دوازده‌سالگی) به *کتاب مقدّس* و زبان عبری علاقه پیدا کرد و کوشید این زبان را به درس بیاموزد:

> کوشش‌هایم برای یادگیری زبان عبری و فهم بهتر *کتاب مقدّس* به من کمک کرد تا آن سرزمین زیبا و مشهور، اطراف و اکناف آن و ملل مجاورش و همچنین ملت‌ها و حوادثی که برای آن منطقهٔ کوچک زمین برای هزاران سال به ارمغان آورد را به‌طور زنده تصور کنم (Mommsen 2014: 4).

بدین ترتیب در اثنای یادگیری زبان عبری بود که خود را اندکی درگیر آشنایی با زبان عربی کرد. «وی در سال پایانی عمرش در ملاقات با فردی که عربی می‌دانست

بـه او چنیـن گفـت: در جوانـی اندکـی بـه آموختـن عربـی پرداختـم» (Mommsen 2014: 4). بعدهـا وی از طریـق یوهـان گتفریـد هـردر[1] و ترجمه‌هـای سـر ویلیـام جونـز[2] بـا *معلقـاتِ سـبعه* آشـنا شـد و درصـدد برآمـد تـا یـک فقـره از آن‌هـا را از روی ترجمـهٔ لاتیـن سـر ویلیـام جونـز بـه آلمانـی ترجمـه کنـد. گوتـه بعـداً در سـال ۱۷۷۵ در دانشـگاه ینـا[3] در وایمـار علاقـه‌اش بـه عربـی را دنبـال کـرد؛ امـا بـه علـت مشـغله‌های ادبـی و سیاسـی‌اش تـا سـال ۱۸۱۴ از زبـان عربـی دور بـود تـا اینکـه دوبـاره در ایـن سـال از نـو کششـی بـدان یافـت. کتاب‌هایـی کـه در ایـن زمینـه (سـفرنامه‌ها و جُنگ‌هـای اشـعار) بـه زبان‌هـای مختلـف خوانـد، حکایـت از مطالعـات فشـردهٔ او در این‌بـاره دارد. وی حتـی در فاصلـهٔ زمانـی سـال ۱۸۱۴ تـا سـال ۱۸۱۹ بـه علـت علاقـهٔ وافـری کـه بـه خوش‌نویسـی ایـن زبـان داشـت کوشـید رسـم‌الخط عربـی را نیـز بیامـوزد. بـا ایـن همـه او در ایـن زبـان متفنـن بـود، نـه متخصـص.. گوتـه خـود بـه ایـن نکتـه، یعنـی متفنن‌بـودن در زبـان عربـی، معتـرف اسـت. در اوایـل سـال ۱۸۱۵ بـه خویشـاوندی چنیـن نوشـت: «اگـر بـه آموختـن عربـی ادامـه بدهـم، عربـی بیشـتری یـاد خواهـم گرفـت؛ می‌خواهـم مهـارت کافـی در نـگارش عربـی را بـه دسـت آورم کـه بتوانـم نسـخه‌های قدیمـی، مهرهـا و... را رونویسـی کنـم» (Mommsen 2014: 4)؛ امـا ظاهـراً بـه آموختـن ایـن زبـان ادامـه نـداد.

ب. اسلام و حضرت محمد

اروپاییـان تـا پیـش از عصـر روشـنگری، متأسـفانه نسـبت بـه دیـن اسـلام، *قـرآن* کریـم و پیامبـر اکـرم دیـد مثبتـی نداشـتند. در ایـن دوره بـود کـه به‌تدریـج ایـن دیـدگاه منفـی تغییـر کـرد: «عصـر خردگرایـی، دیدگاه‌هـای غرض‌آلـود پیشـین را مـردود سـاخت و سـوءظن و دشـمنی جـای خـود را بـه سـتایش و تمجیـد داد» (بـورگل ۱۳۷۰: ۱۲). در دسـامبر ۱۸۱۲ رویـدادی پیش‌بینی‌ناشـده رخ داد و گوتـه را از نزدیـک بـا دسـته‌ای از سـربازان باشـغر کـه مسـلمان بودنـد، آشـنا کـرد و گوتـه از طریـق آنـان بـا برخـی از مناسـک اسـلامی ماننـد اذان، نمـاز جماعـت، روزه و جـز آن آشـنا شـد. داسـتان از ایـن قـرار اسـت کـه در زمسـتان ۱۸۱۲ ناپلئـون در جبهـهٔ روسـیه شکسـت سـختی خـورد. کوتـاه زمانـی بعـد از آن، در راه عقب‌نشـینی لشـکر ناپلئـون بـه فرانسـه:

> سـربازان روسـی و در میـان آنـان گردانـی نیـز از مسـلمانان قـزاق در تعقیـب او تـا پاریـس، از وایمـار عبـور کردنـد و در روزهـای اقامـت آنـان در ایـن شـهر گوتـه در عمـل از نزدیـک

1. University of Jena
2. Johann Gottfried Herder
3. Sir William Jones

با مسلمانان آشنایی یافت و شاهد مراسم نماز آنان در یکی از مدرسه‌های این شهر شد» (حدادی ۱۳۸۹: ۱۲).

ظاهراً این آشنایی نزدیک گوته با سربازان باشغری، به‌عنوان جزئی از نیروهای متحد وابسته به روسیه، در وایمار سبب شد گوته نظر مساعدی نسبت به مسلمانان بیابد و از «شور خاص» آنان لذت ببرد. مطابق نامهٔ گوته به دوستش فریدریش ویلهلم فن تربرا[1] آنان هدایایی نیز رد و بدل کردند (Mommsen 2014: 119). ظاهراً فرماندهٔ این سربازان باشغری تیر و کمانی به رسم یادگار به گوته پیشکش کرد و او در زندگینامهٔ خودنوشتش دربارهٔ آن چنین نوشت: «خیال دارم وقتی که (انشاءالله) خداوند این میهمانان عزیز را به کشور خودشان بازگرداند، این تیر و کمان را بر دیوار اتاق خویش بیاویزم» (گوته ۱۳۸۵: ۳۷). تجربه‌های دست اولی از این دست و مانند آن در دوران جنگ‌های ناپلئونی در آشنایی گوته با اسلام، مسلمانان و مراسم و مناسک مذهبی آنان به او کمک زیادی کرد؛ از این‌رو در *حکمت‌نامه* چنین نوشت: «دیوانگی است اینکه هرکس/ عقیدهٔ خود را برتر می‌داند./ اگر معنی اسلام تسلیم به ارادهٔ خداوند است،/ همه در دامانِ اسلام دم می‌زنیم و می‌میریم» (۱۳۸۱: ۱۰۸). برخوردهایی از این دست، گوته را بدین سمت سوق داده است که به آشتیِ محتمل میان ادیان بیاندیشد.

ج. قرآن

گوته در دوران دانشجویی، در سال ۱۷۷۱ که بیست و یک‌ساله بود، از طریق دوستش یوهان گتفرید هردر[2] با *قرآن* آشنا شد و با تشویق و ترغیب او به مطالعهٔ آن روی آورد. یک سال بعد، در سال ۱۷۷۲، گوته در نامه‌ای به هردر چنین نوشت: «دوست می‌دارم به زبان موسی در *قرآن* نیایش کنم. پرودگارا! سینه‌ام را فراخ گردان» (Mommsen 2014:70). این سخن اشاره است به قرآن، ۲۰/ ۲۸ـ۲۵، که موسی از خداوند طلب شرح صدر کرد: قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِی صَدْرِی/ وَیَسِّرْ لِی أَمْرِی/ وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِی/ یَفْقَهُوا قَوْلِی (موسی گفت: پروردگارا! سینه‌ام را گشایش بخش/ و کارم را برایم آسان کن./ و گره از زبانم بگشای./ تا سخنم را دریابند). به‌علاوه، در این ایام گوته حتی در ترجمهٔ آیاتی چند از *قرآن* مجید، دستی آزمود؛ مراد آیات

1. Friedrich Wilhelm von Trebra
2. Johann Gottfried Herder

۷۵ تا ۸۰ سورهٔ انعام است که وی از روی ترجمهٔ لاتین به قلم لودوویکو ماراچی[1] از نو به زبان آلمانی ترجمه کرد. بعدها او در سال‌های سرایش *دیوان غربی- شرقی*، از ۱۸۱۹ـ۱۸۱۴، با تأثیرپذیری از این آیات قطعهٔ معروف «صلیب» را سرود.

گوته در همان سال ۱۸۱۹ در نامه‌ای به آ. اُ. بلومنتال[2] چنین نوشت: «آنچه خداوند در *قرآن* می‌فرماید، درست است: ما هیچ پیامبری را، جز به زبان قومش نفرستادیم» (Mommsen 2014: 83)، که اشاره دارد به *قرآن*، **۱۴**/ ۴، وَ مَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ. شگفت اینکه وی دوبار دیگر به این آیه اشاره کرده است که از اهمیت و جایگاه این آیه در نزد او حکایت دارد: یکی در نامه‌ای به توماس کارلایل[3] در سال ۱۸۲۷ و دیگری در مقاله‌ای در سال ۱۸۲۸.

دو عامل اصلی باعث کشش و علاقهٔ گوته به سوی *قرآن* کریم شد: یکی زبان شعرگونهٔ آن و دیگری گرایش‌های مذهبی او. به اعتقاد گوته «زبان *قرآن* متناسب با مضمون و هدفش سختگیرانه، پرحشمت، سهمگین و گاه به‌راستی والاست و هر گوه‌اش فرق گوهٔ دیگر را می‌شکافد. تأثیر شگرف این کتاب نباید برای هیچ‌کس جای تعجب بگذارد» (گوته ۱۳۸۱: ۲۴۲). جدا از این‌ها، به گفتهٔ کاترینا ممزن[4]، گوته به دو دلیل به *قرآن* گرایش داشته است؛ یکی اینکه وی مظاهر آفرینش را در این کتاب زنده و پویا می‌یافته است. او این آیات (۹۹/۶) را شاهد مثال می‌آورد: وَ هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَ مِنَ النَّخْلِ مِنْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَ الزَّيْتُونَ وَ الرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ (و اوست که از آسمان آبی فروفرستاد و با آن هرگونه روییدنی را برون آوردیم. آن‌گاه از آن جوانهٔ سبزی بیرون کشیدیم که از آن دانه‌هایی برهم‌نشسته بیرون می‌آوریم و از شکوفهٔ خرما، خوشه‌هایی در دسترس و باغستان‌هایی از انگور بیرون می‌آوریم و زیتون و انار را همگون و ناهمگون پدید می‌آوریم). دلیل اصلی دیگر گرایش گوته به قرآن، زبان متعالی آن بود:

> دلیل اصلی که گوته قرآن را می‌ستود و غالباً آن را تحسین می‌کرد کیفیت فاخر زبان آن بود که هردر توجه او را به آن جلب کرده بود. در تقدیم‌نامه‌ای بر *دیوان غربی- شرقی* (که نهایتاً آن را حذف کرد)، گوته «قرآن شگفت‌انگیز» را با دیگر آثار ادبیات عرب مقایسه کرد (Mommsen 2014: 75).

1. Ludovico Maracci
2. A. O. Blumenthal
3. Thomas Carlyle
4. Katharina Mommsen

ناگفته نماند که این سخن اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد.

افزون بر این‌ها، گوته از طریق حادثه‌ای نامنتظر به *قرآن* نزدیک‌تر شد. از سویی، سربازان وایماری شاغل در ارتش ناپلئون که در جنگ علیه اسپانیا شرکت کرده بودند، از آنجا نسخه‌ای موجز از چند سورهٔ آخر *قرآن* برایش به ارمغان آوردند: «سربازانی که از اسپانیا به وایمار بازمی‌گشتند، یک نسخهٔ دست‌نویس عربی به او پیشکش کردند. زمانی گئورگ ویلهلم لورسباخ[1] آن را برای او ترجمه کرد که ظاهراً آخرین سورهٔ *قرآن* بود» (Mommsen 2014: 13). به احتمال زیاد این اثر از یادگارهای دوران حکومت مسلمانان در اندلس بود که در قرن نخست هجری به تصرف مسلمانان درآمده بود. گفته‌اند گوته حتی «مدتی کوشید تا خطوط آن را تقلید کند و از روی آن با خط عربی آشنا شود؛ چنان‌که هنوز هم خطوطی که وی از روی این نسخه نوشته، در موزهٔ مخصوص او باقی است» (گوته ۱۳۸۵: ۳۶).

چنان‌که آمد، از آنجا که گوته آشنایی چندانی با زبان عربی نداشت به اجبار به ترجمه‌های *قرآن* (به زبان لاتین، آلمانی و انگلیسی) روی آورد. مطابق گفته‌های گوته و اسناد کتابخانهٔ وایمار، او این ترجمه‌های *قرآن* را مطالعه کرد؛ یک ترجمهٔ *قرآن* به زبان لاتین به قلم لودوویکو ماراچی[2] که در سال ۱۶۹۸ در پاتاوی ایتالیا منتشر شد. افزون بر ترجمهٔ لاتین *قرآن*، وی دو ترجمه به زبان آلمانی نیز در کتابخانهٔ خود داشته است: یکی که داوید فریدریش مگرلین[3] مستقیماً از روی متن عربی ترجمه کرده و نام آن را انجیل ترکی گذاشته بود و دیگری که تئودور آرنولد[4] از روی ترجمهٔ انگلیسی (اثر جورج سیل[5]) انجام داده بود. افزون بر این‌ها باید ترجمهٔ فرانسوی *قرآن* به قلم آندره دوریه[6]، که اولین ترجمهٔ کامل *قرآن* به یک زبان اروپایی است را نیز افزود که گه‌گاه محل رجوع گوته بوده است.

اکنون می‌پردازیم به آرای گوته دربارهٔ *قرآن* که در بخش دوم *دیوان*ـ یادداشت‌ها و مقالاتی برای درکِ بهتر *دیوان*ـ آمده است. اهمیت آرای روشنگرانهٔ او به‌خاطر تاریخمندی آن است؛ چرا که پیشینیان و پاره‌ای از معاصران او نگاه مثبتی به شرق و *قرآن* نداشتند؛ نخست اینکه وی *قرآن* را هدیهٔ آسمانی و فروفرستاده از طرف

1. Georg Wilhelm Lorsbach
2. Ludovico Marracci
3. David Friedrich Megerlin
4. Theodor Arnold
5. George Sale
6. André du Ryer

خداوند می‌داند. این مرد بزرگ با همهٔ تأکید اعلام می‌دارد پیامبر است نه شاعر و از این دیدگاه باید *قرآن* را مجموعه‌ای از قوانین خدایی دانست و نه برای مثال کتابی نوشتهٔ دست انسان، به هدف آموزش یا تفنن. ظاهراً اشاره است به *قرآن*، **۴۳/۶۹ـ۴۰**، إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ/ وَ ما هُوَ بِقَوْلِ شاعِرٍ قَليلاً ما تُؤْمِنُونَ/ وَ لا بِقَوْلِ كاهِنٍ قَليلاً ما تَذَكَّرُونَ/ تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ الْعالَمينَ (این *قرآن* بازخوانده فرستاده‌ای گرامی است/ و گفتار شاعر نیست، اندک ایمان می‌آورید/ و نه گفتار پیشگوست؛ اندک پند می‌پذیرید/ فروفرستاده‌ای از پروردگار جهانیان است). دیگر اینکه وی مراد از نزول *قرآن* را هدایت و ایجاد وحدت میان پیروان ادیان مختلف آن روزگار می‌داند:

> هدف عمدهٔ *قرآن* آشکارا این بوده است که پیروان هر سه دین مختلفِ عربستان پرجمعیت آن روزگار را که در ملغمهٔ هفت‌جوش خود بی‌چوپانی و راهنمایی، عمر را به سرگردانی و باری به هر جهت سپری می‌کردند و بیشترشان بت‌پرست، یا یهودی و مسیحی؛ یعنی پیرو کیشی بسی گمراه و کفرآمیز بودند، به شناخت و ستایش خدای یگانه، جاوید و ناپیدایی که با قدرت مطلقه‌اش هستی‌بخشِ بود و نبود است و داور و قاهر، گوشزد و با گزاردن فرایضی مشخص و انجام آدابی معین، برخی کهنه و برخی تازه و برقراری اجر و کیفری موقتی یا همیشگی متحد کند و همگان آن‌ها را به فرمان محمد (ص) در مقام پیامبر و فرستادهٔ خدا درآورد (گوته ۱۳۸۱: ۲۴۱).

افزون بر این، گوته باور دارد که آیاتِ آغازین سورهٔ بقره[1] اس و اساسِ *قرآن* و سوره‌به‌سورهٔ *قرآن*، تکرار و تأکید این مضمون است:

گوته معتقد است جان کلام قرآن در آیات آغازین سورهٔ دوم نهفته است و ترجمهٔ آلمانی این آیات را نیز برای اثبات این سخن خود بازگو می‌کند. آیات اول تا هفتم از سورهٔ دوم *قرآن* را گوته از ترجمهٔ آلمانی تئودور آرنولد[1] که از روی ترجمهٔ انگلیسی جورج زیل[2] صورت گرفته، نقل کرده است (ناقد ۱۳۸۹: ۳۸).

تأثیر ترجمه‌های *قرآن* بر *دیوان غربی- شرقی*

بی‌تردید، گوته در سرودن پاره‌ای از قطعات *دیوان غربی- شرقی*، متأثر و ملهم از *قرآن* بوده است. «او (گوته) در سرودن بسیاری از شعرهای *دیوان غربی- شرقی* از *قرآن* تأثیر پذیرفته و از آن الهام گرفته است» (ناقد ۱۳۸۹: ۳۸). حتی در

1. Theodor Nöldeke
2. George Sale

برخی از موارد آیاتی از *قرآن* را مستقیماً ترجمه کرده است. ترجمهٔ این قطعات به قلم گوته را نباید ترجمه‌ای معمولی پنداشت. در فرایند ترجمهٔ این قطعات کوتاه و بعضاً بلند، سعی او در ابتدا بر آن بوده که اثر را عمیق‌تر و کامل‌تر بفهمد و سپس حتی‌الامکان بار زبانی، آهنگ ساختاری، معنی ضمنی، و پیچیدگی معنایی آن را درک و سپس در قالب نثری آهنگین آن را ترجمه کند. بی‌تردید، این نوع خوانش، ژرف‌ترین برخورد ممکن با متن است. گوته در نامه‌ای به یوهان فریدریش کوتا[1] خود بدین نکته معترف است:

> این کتاب را نه‌تنها با مراجعهٔ دائم به *دیوان* شاعر ایرانی ـ شمس‌الدین محمد حافظ ـ گرد آوردم، بل در سرایش قطعات گونه‌گون آن، به دیگر آثار ادب شرق، از *معلّقات سبعه* (آویزه‌های هفتگانه) و ***قرآن*** گرفته تا اشعار جامی، نظر داشته‌ام. حتی گاه به آثار شاعران ترک نیز نگریسته‌ام (گوته ۱۳۸۵: ۴۴) [تأکید از نگارنده است].

۱. در «مغنی‌نامه»، دفتر نخست دیوان، دو قطعه وجود دارد که به‌نوعی ترجمهٔ آیه‌ای از *قرآن کریم* است یا با الهام از آن سروده شده است:

الف. بند دوم قطعهٔ *آزادگی*: «خداوند از آن ستاره‌ها را در آسمان نشاند،/ تا راهنمای شما بر خشکی و دریا باشد./ پس در گسترهٔ آن‌ها به گشت و تماشا بروید،/ نگاهتان پیوسته به فراز». اشاره است به *قرآن*، **۶/ ۹۷** که مطابق آن خداوند ستارگان را برای هدایت آدمی در بر و بحر آفرید: وَ هُوَ الَّذِی جَعَلَ لَکُمُ النُّجُومَ لِتَهْتَدُوا بِهَا فِی ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ (و او همان است که ستارگان را برای شما آفرید تا در تاریکی‌های خشکی و دریا بدان‌ها راه جویید).

ب. بند اول قطعهٔ *طلسمات*: «از آنِ خداست مشرق/ از آن خداست مغرب،/ دیارانِ شمالی و جنوبی/ در صلح دستان او آرمیده‌اند». اشاره است به *قرآن*، **۲/ ۱۴۲**، که شرق و غرب را متعلق به خداوند می‌داند: قُلْ لِلّهِ الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ یَهْدی مَنْ یَشاءُ إِلی صِراط مُسْتَقیم (بگو خاور و باختر از آنِ خداوند است، هرکه را بخواهد به راه راست رهنمون خواهد شد)؛ یا **۱۱۵/۲**: وَ لِلّهِ الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ فَأَیْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ إِنَّ اللهَ واسِعٌ عَلیمٌ (و خاور و باختر از آنِ خداوند است پس هرسو رو کنید رو به خداوند است، بی‌گمان خداوند نعمت‌گستری داناست)؛ یا *قرآن* **۱۶/۵۵**: رَبُّ الْمَشْرِقَیْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَیْنِ (پروردگار دو خاور و پروردگار دو باختر). به‌علاوه به گفتهٔ یک گوته‌پژوه:

> تردیدی نیست که دو مصراع سرآغاز این گزین‌گفته از یکی از سرچشمه‌های عمدهٔ

1. Johann Friedrich Cotta

دیوان غربی ـ شرقی، مجلهٔ *مخزن الکنوز الشرقیه* گرفته شده است که به سردبیری یوزف فن هامر پورگشتال انتشار می‌یافت؛ زیرا بر جلد هر نسخه از این مجله، آیهٔ ۱۴۲ از سورهٔ دوم *قرآن*، به عین عبارت عربی، همراه ترجمهٔ آلمانی آن نقش می‌بست: قُلْ لِلّهِ الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ یَهْدی مَنْ یَشاءُ إلی صِراط مُسْتَقیم (بیروس ۱۳۸۹ :۳۷).

ج. بند سوم قطعهٔ «طلسمات»: «خطا در کمین است که گمراهم کند./ ای تو که در هدایتم دانایی،/ در کارها و در قلمم،/ طریقت‌بخش راهم باش». اشاره است به *قرآن*، **۱**/ ۷ـ۶ که «به‌روشنی یادآور ترجمهٔ پورگشتال از این آیات است» (Mommsen 2014: 127) که گوته بعداً آن‌ها را در سورهٔ اول *قرآن* یافت: إیّاکَ نَعْبُدُ وَ إیّاکَ نَسْتَعینُ/ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقیمَ (تنها تو را می‌پرستیم و تنها از تو یاری می‌جوییم/ راه راست را به ما بنمای).

د. بند اول و دوم قطعهٔ «آفرینشِ جان»: «آن روز که خدا گِل آدم را از مُشتی خاک بسرشت، سراپای آدم ناموزون بود./ فرشتگان در بینی‌اش دَم خدایی دمیدند و او عطسه‌ای کرد و زندگی آغازید». به احتمال زیاد بند اول، برگرفته از *قرآن*، **۳**/ **۵۹** است که دربارهٔ شباهت خلقت حضرت عیسی با حضرت آدم است: إِنَّ مَثَلَ عِیسَی عِنْدَ اللَّهِ کَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ کُنْ فَیَکُونُ (داستان عیسی نزد خدا چون داستان آدم است که او را از خاک آفرید و سپس فرمود: باش! و بی‌درنگ موجود شد). بند دوم، برگرفته از قرآن، **۱۵**/ **۲۹** یا **۳۸**/ ۷۲، است: وَنَفَخْتُ فِیهِ مِنْ رُوحِی (و در او از روان خویش دمیدم). ناگفته نماند که این مضمون در *سِفْر پیدایش* نیز آمده که گوته با آن کتاب آسمانی نیز سخت مأنوس بوده است.

۲. در «حافظ‌نامه»، دومین دفتر *دیوان*، بند سوم قطعهٔ «اتهام» ملهم از *قرآن* است: «ولی آیا شاعر هیچ می‌داند که با که همراه است؟/ اویی که همواره در جنون گرمِ کارِ خویش است،/ و آزاد از هر آن رنگ تعلق، در کششِ عشقی خودسر،/ آوارهٔ بیابان؟». اشاره است به *قرآن*، **۲۶**/ ۲۲۶ـ۲۲۴ که شاعران را مجنون دانسته است: وَالشُّعَرَآءُ یَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ/ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِی کُلِّ وَادٍ یَهِیمُونَ/ وَأَنَّهُمْ یَقُولُونَ مَا لَایَفْعَلُونَ (و از شاعران، گمراهان پیروی می‌کنند./ آیا نمی‌بینی که آنان در هر دره‌ای سرگردانند؟/ و چیزهایی می‌گویند که خود نمی‌کنند؟[۲]).

۳. در «تفکرنامه»، دفتر چهارم *دیوان*، قطعه‌ای وجود دارد- قطعهٔ هفتم؛ «سلامِ ناشناس» ـ که متأثر از *قرآن* است: «سلامِ ناشناسان را گرامی بدار./ و چون سلام یاریِ دیرین عزیزش بشمار!/ ... سلام نخستین به هزاران هزار می‌ارزد./ هر آن‌که را که سلامت کرده، تازه‌رویانه سلام کن». اشاره است به *قرآن*، **۴**/ ۸۶ که می‌گوید به

هـر سـلامی به‌گرمـی پاسـخ گـو: وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا (و چـون بـه شـما درودی گفتـه شـد، بـا درودی بهتـر از آن یـا هماننـد آن پاسـخ دهیـد).

۴. در «رنج‌نامـه»، دفتـر پنجـم *دیـوان*، قطعـهٔ «پیامبـر می‌گویـد» بـا الهـام از *قـرآن* سـروده شـده اسـت: اگـر کسـی در خشـم اسـت کـه چـرا خداونـد،/ بـر آن شـد تـا عنایـتِ خـود را ارزانـیِ مـن کنـد،/ بـر تنومندتریـن تیـر سـقفِ خانـه‌اش ریسـمانی سـتبر ببنـدد،/ و گـردنِ خـود را در آن بیاویـزد./ چنیـن طنابـی نـاب مـی‌آورد،/ و او بـه زودی می‌یابـد کـه خشـمش فرومی‌خوابـد. اشـاره اسـت بـه *قـرآن*، ۲۲/ ۱۵، کـه می‌گویـد خرده‌گیـران بـر پیامبـر، بـه بنـد خواهنـد آمـد: مَنْ كَانَ يَظُنُّ أَنْ لَنْ يَنْصُرَهُ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا وَ الْآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لْيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدُهُ مَا يَغِيظُ (هرکـس گمـان می‌داشـت خداونـد در ایـن جهـان و در جهـان واپسـین هرگـز پیامبـر را یـاری نخواهـد کـرد، اینـک ریسـمانی از سـقف بیاویـزد؛ سـپس رشـتهٔ زندگـی خـود را ببُـرد آنـگاه بنگـرد کـه آیـا ایـن تدبیـر او خشـمش را از بیـن می‌بـرد).

۵. در «حکمت‌نامـه»، دفتـر ششـم *دیـوان*، قطعـهٔ «معنـای اسـلام» تحـت تأثیـر *قـرآن* سـروده شـده اسـت: «دیوانگـی اسـت اینکـه هرکـس/ عقیـدهٔ خـود را برتـر می‌دانـد./ اگـر معنـیِ اسـلام تسـلیم بـه ارادهٔ خداسـت/ همـه در دامـان اسـلام دم می‌زنیـم و می‌میریـم». اشـاره اسـت بـه قـرآن، ۳/ ۱۹ کـه مطابـقِ آن، اسـلام به‌عنـوان آخریـن دیـن الهـی مـورد پذیـرش نـزد خداونـد اسـت: إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ (بی‌گمـان دیـن راسـتین نـزد خداونـد، اسـلام اسـت).

۶. در «زلیخانامـه»، دفتـر هشـتم *دیـوان*، بنـد دوم قطعـهٔ «بازدیـد» تحـت تأثیـر *قـرآن* سـروده شـده اسـت: «آن هنـگام کـه جهـان در اعماقـی ژرف،/ و در سـینهٔ تنـگ خـدا نهفتـه بـود،/ خـدا بـه سـاعتِ نخسـت سـامان داد./ و بـا شـورِ والای آفرینندگـی،/ بـر زبـان آورد کـه: بشـود!/ در ایـن دم بانـگِ درد همـهٔ مکان‌هـا را آکنـد،/ و کیهـان بـا جنبشـی سـترگ،/ بـه سـاحت واقعیـت درآمـد». اشـاره اسـت بـه قـرآن، ۲/ ۱۱۷ و امـر خداونـد کـه «چنیـن باشـد»: بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (پدیـدآورِ آسـمان‌ها و زمیـن اسـت و چـون انجـام کاری را بخواهـد، تنهـا می‌گویـد: بـاش! بی‌درنـگ خواهـد بـود). بـه عـلاوه، آن را اشـاره‌ای بـه *قـرآن*، ۵۳/ ۴۵، نیـز دانسـته‌اند: وَ أَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَ الْأُنْثى (و اینکـه او دو گونـهٔ نـر و مـاده را آفریـد)؛ یعنـی خداونـد بـا اشـاره بـه اینکـه «اوسـت جفت‌هـای نـر و مـاده را از نطفـهٔ ریخته‌شـده می‌آفرینـد، عشـق را واسـطهٔ آفرینـش و بـه تعبیـری آفرینـش دوم می‌شـمارد» (حـدادی ۱۳۸۹: ۴۰۰).

افزون بر این، گوته‌پژوهی، *قرآن* را الهام‌بخش قطعهٔ زیر می‌داند. این قطعه در نگاه اول شعری پاییزی به نظر می‌آید؛ اما اگر ژرف‌تر بدان بنگریم یکی از زیباترین عاشقانه‌های ادبیات آلمانی است:

بر خوشه‌های سرشارِ شاخ/ ای محبوبهٔ من بنگر،/ و در عمق پوستهٔ و پُرز سبزفام/ میوه را ببین./ اینان، خاموش، ناشناخته و سردرتو/ دیرآکنده و آویخته می‌مانند./ و شاخه، صبورانه و گهواره‌وار/ می‌جنباندشان./ با این همه، آن مغز سوخته‌فام/ پیوسته از درون می‌جوشد و می‌رسد./ و در دل، خاطر هوا/ و میلِ دیدارِ آفتاب را می‌پرورد./ پس، پوسته را می‌ترکاند و می‌اندازد،/ و شادمانه به در می‌آید./ هم از این دست، شعرهای من/ خرمنی می‌شوند و در دامان تو فرو می‌ریزند.

این قطعه اشاره است به *قرآن*، ۱۹/ ۲۵ و فروریختن خرما بر مریم مقدس: وَ هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (ناگاه ندا آمد تنهٔ درخت خرما را تکان بده تا خرمای تازه بر تو فروریزد). به‌علاوه، یادآور بیتی از جامی است که با الهام از این آیه سروده شده است: کلک جامی نخل مریم شد که چون جنبش نمود/ تازه و تر میوه‌ها پیراهن احباب ریخت (ویزه ۱۳۸۹: ۶۰).

۷. در «ساقی‌نامه»، دفتر نهم *دیوان*، دو قطعه وجود دارد که به‌نوعی به *قرآن کریم* مربوط است.

الف. در قطعهٔ سوم با عنوان «قدیم یا حادث» گوته به بحثی دربارهٔ قدیم/ ازلی یا محدث/ حادث‌بودن *قرآن* می‌پردازد[۳]، موضوعی که دربارهٔ آن بین فقهای اسلامی اختلاف نظر وجود دارد:

از خود نمی‌پرسم،/ آیا *قرآن* ازلی است./ نیز نمی‌دانم،/ آیا حادث است؛/ اما کتابِ همهٔ کتاب‌ها می‌دانمش،/ از آنکه وظیفهٔ هر مسلمان این است./ با این همه، تردید ندارم/ که شراب جاویدان است./ شاید هم قصه نباشد اینکه می‌گویند،/ پیش از فرشتگانش آفریده‌اند./ باده‌نوشان، به هر روی،/ بی‌پرده‌تر، در پرتو خدا می‌نگرند.

گفتنی است که گوته این قسمت را، از سویی، از مطالعهٔ *سفرنامهٔ* ژان شاردن[۱] و از دیگر سو از *کتابخانهٔ شرقی؛ یا فرهنگ جامع یا جهانی حاوی تمامی آنچه به شناخت مردم شرق مربوط می‌شود*، اثر بارتلمی دربلو[۲] گرفته است.

ب. در قطعهٔ پانزدهم این دفتر که گفت‌وگویی بین شاعر و ساقی است، در بند آخر از زبان شاعر چنین آمده است: «پس گوش پیش آر! ما، همهٔ دیگر مسلمانان،/ باید که

1. Jean Chardin
2. Barthélemy d'Herbelot

با هوشیاری بسازیم./ تنها او، در جذبهٔ شور مقدسش/ خوش دارد که مجنون باشد». دو سطر آخر، اشاره است به *قرآن*، ۴۴/ ۱۴، آنجاکه دشمنان پیامبر به او تهمت می‌زنند که دیوانه‌ای است تعلیم‌یافته: ثُمَّ تَوَلَّوْا عَنْهُ وَ قالُوا مُعَلَّمٌ مَجْنُونٌ (سپس از وی روی گرداندند و گفتند: آموزش‌دیده‌ای دیوانه است).

۸. در «مثل‌نامه»، دفتر دهم *دیوان*، قطعهٔ «نیکوست» نیز ملهم از *قرآن* است:

> در پرتوِ ماهتابِ بهشت،/ یهوه آدم را در خوابی عمیق یافت./ پس، حوا، او را نیز غرق خواب، آهسته در کنارش گذاشت./ اینک، در دو قالب گلین، دو ایزدآفریدِ نازنین./ پس، به مزدِ کاردانیِ خود گفت: بسیار نیکو!/ و دلی نمی‌کَند که برود.

اشاره است به *قرآن*، ۲۳/ ۱۴ که خداوند پس از آفرینش آدمی خطاب به خویشتن چنین گفت: «نیکو آمد»: ... ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ (سپس آن را آفرینشی دیگر دادیم؛ پس برزگوار است خداوند که نیکوترین آفریدگاران است». شایان ذکر است که این مضمون در *قرآن* ۷/۳۲ نیز مکرر شده است: الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ (اوست که هرچه آفرید، نیکو آفرید و آفرینش آدمی را از گِل آغازید).

۹. در «خلدنامه»، دفتر آخر *دیوان*، چند قطعه وجود دارد که متأثر از *قرآن* هستند:

الف. قطعهٔ نسبتاً بلند «حوری و شاعر» که تلویحاً از وصفِ بهشت می‌گوید که گویی به تن خویش در ساحت آن بوده است. گوته در این قطعه:

> با تکیه بر رحمت خداوند، درهای این باغ آسمانی را به روی مردان و زنان همهٔ ادیان و ملت‌ها، حتی حیوانات می‌گشاید. آن‌گاه به زبانی آمیخته به طنز سرشت آن را با یک زندگی صلح‌آمیز زمینی یکسان می‌گیرد تا به آن جایگاه آسمانی، رنگی از آرزوهای خاکی بدهد (حدادی ۱۳۸۹: ۴۰۸).

شگفت آنکه، گوته در این دفتر سخنی از دوزخ، که *قرآن* گناهکاران را به عذابی الیم ترسانده، به میان نیاورده است. گوته معترف است که «توصیفی که او از بهشتِ *قرآن* به دست داده، حتی از نوشته‌های توماس مور در کتاب *آرمان‌شهر* هم خیال‌انگیزتر است» (ناقد ۱۳۸۹: ۳۷). این نگاه گزینشی او به *قرآن* یادآور دیدگاه ابوسعید است که آیات عذاب را کم‌تر می‌خوانْد[۴].

ب. قطعهٔ اول با عنوان «مثال» در بند دوم: «و اما پیامبر که این کتاب آورد،/ در درکِ تردیدهای ما تواناست، و می‌بیند،/ که با وجود تندر نفرینش، چه بارها که شک،/ شیرینی ایمان را بر کامِ مومنان تلخ نمی‌کند». اشاره است به *قرآن*، **۲**/ ۸۹، آن‌گاه که کافران پس از شناخت پیامبر، او را انکار کردند: فَلَمّا جاءَهُمْ ما عَرَفُوا كَفَرُوا بِهِ فَلَعْنَةُ اللهِ عَلَى الْكافِرِينَ

(همین‌که آنچه می‌شناختند نزدشان رسید، بدان کفر ورزیدند، پس لعنت خدا بر کافران باد).

ج. قطعهٔ «هفت خفته»[1] یا «اصحاب کهف»:

شش مهترِ زادهٔ دربار/ از خشم شاه می‌گریزند،/ از خشم اویی که می‌گوید خداست،/ ... نه، خدا آن یکتاست،/ که خورشید را آفرید./ و ماه و گنبد پرستارهٔ آسمان را هم./ تنها اوست خدا. بگریزیم./ چوپانی پذیرای آنان می‌شود/ که خویشتن و آنان را درونِ غاری پنهان می‌کند./ سگ چوپان از این جمع بازنمی‌گردد،/ ... و آن شهریار که مهترانش گریخته‌اند،/ ... طرح کیفر می‌ریزد./ و می‌خواهد، تا با آهک و خشت،/ دیواری بر دهانهٔ غار بالا بیاورند./ ... آن هفت تن هم‌چنان در خوابند./ ... سال‌ها پرواز می‌کنند و می‌گذرند./ آن مهترزادگان سرانجام سر از خواب برمی‌دارند و ... .

گوته در سرایش این قطعه، از منابع مختلفی مانند *گلستان* سعدی ترجمهٔ آدام اولئاریوس[2]، *سفرنامهٔ* ژان شاردن، و ترجمهٔ هامر پورگشتال از افسانه‌ای شرقی به نام داستانِ «هفت خفته» بهره برده است. با این همه، بی‌تردید یکی از منابع الهام او سورهٔ الکهف در *قرآن* بوده است؛ زیرا پاره‌ای از مصاریع شعر گوته ترجمه‌گونه‌ای از آیات این سوره است: الف. «نه، خدا آن یکتاست،/ که خورشید را آفرید./ و ماه، و گنبد پرستارهٔ آسمان را هم./ تنها اوست خدا» که اشاره است به *قرآن*، ۱۸/ ۱۴، ... فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا (پس گفتند: پروردگار ما پروردگار آسمان‌ها و زمین است؛ جز او خدایی را به پرستش نمی‌خوانیم)؛ ب. «ایشان را از پهلویی/ به پهلو می‌گردانم./ تا اندام‌های زیبا و جوانشان نپوسد و نتاسد» که اشاره است به *قرآن*، ۱۸/ ۱۸، وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَ نُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَ ذَاتَ الشِّمَالِ (تو آنان را بیدار می‌پنداشتی؛ درحالی‌که آنان خفته‌اند و ما آن‌ها را در خواب به راست و چپ می‌غلتانیم)؛ ج. «زیرا آن هفت‌گانهٔ با آن سگ هشت یار،/ دیری است که از جهان بریده‌اند/ ...» که اشاره است به *قرآن*، ۱۸/ ۲۲: وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ (می‌گویند: هفت تن بودند و هشتمین آن‌ها سگشان بود).

۱۰. در بخش «اشعارِ به‌جامانده» دو قطعه وجود دارد که با الهام از *قرآن* سروده شده است. مراد از «اشعارِ به‌جامانده» قطعاتی است که چهار سال پس از مرگ گوته؛ یعنی در سال ۱۸۳۶، در میان نوشته‌های پراکنده و باقیماندهٔ او پیدا شد که ظاهراً پیشتر سروده و به دلایلی تعمداً آن‌ها را در دیوان نگنجانده بود؛ مانند قطعهٔ بلند «صلیب» یا قطعاتی که بعد از انتشار *دیوان* سروده بود؛ مانند قطعهٔ «لافِ همسری».

1. Der Siebenschläfer
2. Adam Olearius

الف. از «مغنی‌نامه»: «چرا مثالی به دلخواهِ خود نیاورم،/ جایی که خدا مثالِ زندگی را،/ در پشه‌ای به ما داد» (حدادی ۱۳۸۹: ۳۵۶). اشاره است به *قرآن*، ۲/ ۲۶، که در آن خداوند به پشه مثل می‌زند: إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً (خداوند پروا ندارد که به پشه یا فروتر از آن مثلی بزند).

ب. از «زلیخانامه» قطعهٔ معروف به «صلیب»: «ابراهیم خدای ستارگان را به سروری خود شناخت./ و موسی در بیابانِ دور/ به فیض آن یکتا بود که بزرگی یافت» که اشاره دارد به *قرآن*، ۶/ ۷۹ـ۷۵، و به ابراهیم و ایمان او به خدای آسمان‌ها: وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ لِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ/ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَاأُحِبُّ الْآفِلِينَ/ فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ/ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ/ إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (و این‌گونه ما گسترهٔ آسمان‌ها و زمین را به ابراهیم می‌نمایانیم و چنین می‌کنیم تا از باورداران گردد./ و چون شب بر او چادر افکند ستاره‌ای دید گفت: این پروردگار من است؛ اما هنگامی‌که ناپدید شد گفت: ناپدیدشوندگان را دوست نمی‌دارم./ آن‌گاه چون ماه را تابان دید گفت: این پروردگار من است و چون فروشد گفت: اگر پروردگارم مرا راهنمایی نکند بی‌گمان از گروه گمراهان خواهم بود./ هنگامی‌که خورشید را درخشان دید گفت: این پروردگار من است، این بزرگ‌تر است و چون غروب کرد گفت: ای قوم من! من از آنچه شریک خداوند قرار می‌دهید بیزارم./ و من با درستیِ آیین، روی خویش به سوی کسی آوردم که آسمان‌ها و زمین را آفریده است و من از مشرکان نیستم).

۱۱. در بخشِ دوم *دیوان*، متنی با عنوانِ «یادداشت‌ها و مقالاتی برای درکِ بهتر دیوان» وجود دارد که بی‌گمان با الهام از *قرآن* سروده شده است. این دفتر (خلدنامه)... به ما پرِ پرواز تا به آسمان‌ها را می‌دهد. و چه چیزی می‌تواند مانع شود که شاعر سوار بر مرکبِ پیامبر، آسمان‌ها را زیر پا بگذارد؟ چرا نباید با حرمت بسیار شبی را جشن گیرد که در آن *قرآن* از آسمان بر پیامبر نازل شد؟ (ناقد ۱۳۸۹: ۴۰). این قسمت از سویی اشاره است به *قرآن*، ۱۷/ ۱ و سفر شبانهٔ پیامبر به معراج با براق: سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِالْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِالْأَقْصَا الَّذِي بَرَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ ءَايَتِنَآ (پاکا آن خداوند که شبی بندهٔ خویش را از مسجدالحرام تا مسجدالاقصی که پیرامون آن را خجسته گردانیدیم، بُرد تا نشانه‌هایمان بدو نشان دهیم)؛ از دیگرسو اشاره دارد به *قرآن*، ۹۷/ ۱، همان شب قدر که *قرآن* بر پیامبر فرود آمد: إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (ما قرآن را در شب قدر فروفرستادیم).

نتیجه

گوته به لطفِ دوستش، یوهان گتفرید هردر، از دوران دانشجویی با *قرآن کریم* آشنا شد و این آشنایی و علاقه‌مندی تقریباً تا پایان عمر نسبتاً بلندش ادامه داشت. از آنجاکه او آشنایی چندانی با زبان عربی نداشت، از طریق ترجمه‌های لاتین، انگلیسی و آلمانیِ *قرآن* موجود در آن روزگار با این کتاب آسمانی ارتباط برقرار می‌کرد. وی در برهه‌ای از این آشنایی آیاتی چند از سوره‌های مختلف *قرآن* را که با آن‌ها تجانس فکری بیشتری داشت به شیوهٔ خودش گلچین و حتی پاره‌ی از این آیات را برای خودش از نو به آلمانی ترجمه می‌کرد. به علاوه، برخی از آیات *قرآن* به نامه‌های او نیز راه پیدا کرد و او به آن‌ها استناد می‌جست. یافته‌های پژوهش حاضر را می‌توان در این چند مورد تبیین کرد: الف. در کنار نمایشنامهٔ ناتمام گوته دربارهٔ حضرت محمد (ص)، او در *دیوان غربی- شرقی* به دفعات از *قرآن کریم* تأثیر پذیرفته و از آن، از لحاظ قالب و مضمون، اقتباس کرده است. گوته از ترجمه به‌مثابهٔ ابزاری برای عبور از مرزها و وسیله‌ای برای تبادل فرهنگ‌ها استفاده کرد؛ بدین منظور که از سویی تصاویر، قوالب و عقایدی جدیدی برای شعر آلمانی به ارمغان آورد و از دیگرسو به کمک روابط بینامتنی، آرا و آمال خودش را نیز بیان کند. وی معتقد بود «اگر ادبیاتی درها را به روی تأثیرها و کمک‌های ادبیات‌های دیگر ببندد، خود را مستهلک می‌کند و منابعش از اعتبار می‌افتد» (گراسمن ۱۳۹۱: ۴۰)؛ ب. افزون بر این، اقتباس‌های شاعرانهٔ گوته را می‌توان متونی مختلط یا فرامرزی به شمار آورد که انتقال فرهنگی بین دو متن که از لحاظ زمان و مکان از هم دور بودند، را فراهم آورد. در کل، می‌توان کار گوته را نوعی «بازنگری» دانست؛ بدین معنی که او بر متنی متمرکز می‌شود که به زمان و مکان دیگری تعلق دارد و می‌کوشد نگاهی نو بدان بیافکند تا اسلوب نگارشی آن را اقتباس و خصایص فرهنگی آن را با روزگار و نیازهای زمانهٔ خود سازگار کند؛ ج. می‌توان گفت در پرتو نبوغ گوته پاره‌ای از این قطعات به اثری آفریدهٔ او تبدیل شده است؛ هرچند نمی‌توان انکار کرد که به طرز رازآلودی مرهون متن اصلی است. برای دست‌یابی به مقاصد فوق، وی گاه کوشیده است ترجمهٔ شعرگونه‌ای از آیه‌ای از قرآن را، با دخل و تصرف نسبتاً اندک، در خلال شعرش بیاورد و گاه مضمون آیه‌ای الهام‌بخش او بوده است. در برخی از موارد، گوته مضمون را از *قرآن* گرفته و متناسب با فضای شعرش آن را بسط و گسترشِ شاعرانه داده است؛ د. درمجموع، می‌توان گفت تأثیرپذیری و اقتباس (و بعضاً پذیرش) گوته از *قرآن*، مجتهدانه و مجدانه است نه مقلدانه و خام‌دستانه. دیگر اینکه، این تأثیرپذیری به هیچ‌وجه صوری و سطحی نیست؛ بلکه عمیق است و ژرف و نشان از باور راستین او به این هدیهٔ آسمانی دارد.

بی‌جهت نیست که در قطعه‌ای در «ساقی‌نامه» با عنوان «قدیم یا حادث» *قرآن* را کتابِ کتاب‌ها می‌داند: «از خود نمی‌پرسم،/ آیا قرآن ازلی‌ست./ نیز نمی‌دانم،/ آیا حادث است؛/ اما کتابِ همهٔ کتاب‌ها می‌دانمش».

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ر. ک. ترجمهٔ این آیات: این آن کتاب است که هیچ تردیدی در آن نیست، رهنمودی برای پرهیزکاران است. همان کسانی که غیب را باور و نماز برپای می‌دارند و از آنچه به آنان روزی داده‌ایم، می‌بخشند و کسانی که به آنچه بر تو و به آنچه پیش از تو فروفرستاده‌اند، باور به جهان واپسین، یقین دارند. آنان از سوی پروردگارشان به رهنمودی رسیده‌اند و آنانند که رستگارند. بی‌گمان برای آنان که کفر ورزیده‌اند برابر است؛ چه بیمشان دهی یا بیمشان ندهی، ایمان نمی‌آورند. خداوند بر دل‌ها و بر شنوایی آنان مُهر نهاده و بر بینایی‌های آن‌ها پرده‌ای است و عذابی سترگ خواهند داشت (موسوی گرمارودی ۱۳۹۴: ۲).

۲. یادآور این بیت در *رسالهٔ سپهسالار*: گفت در هجوشان حق بی‌چون/ وَالشُّعَرَآءُ یَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ.

۳. یادآور رباعی منسوب به خیام دربارهٔ قدیم یا محدث‌بودن جهان است:

چون نیست مقام ما در این دهر مقیم/ پس بی می و معشوق خطایی‌ست عظیم
تا کی ز قدیم و محدث امیدم و بیم/ چون من رفتم جهان چه محدث چه قدیم

۴. ر. ک. *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید*: و شیخ ما در آیتِ عذاب کم سخن گفتی. و در پاسخ می‌گفت: آنِ ما همه بشارت و مغفرت آمده است، به چه خواهیم عیب‌کردن.

منابع

قرآن کریم (۱۳۹۴). ترجمهٔ سیدعلی موسوی گرمارودی. تهران: قدیانی.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۱). «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.» *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان). دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱، صص. ۲۵-۷.

بورگل، یوهان کریستف (۱۳۷۰). *سه رساله دربارهٔ حافظ*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مرکز.

بهجت، حمیده (۱۳۹۸). ارمغان شرق (ایران در آینهٔ ادبیات آلمانی). تهران: بهجت.

بیروس، هندریک (۱۳۸۹). «دیدار غرب و شرق در هجرت گوته.» در *دیدار غرب و شرق در هجرت گوته: دیوان یوهان ولفگانگ گوته از نگاه میان‌فرهنگی*. محمود حدادی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی. صص. ۳۲-۱۵.

پراور، ز. س. (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت.

تفضلی، حمید (۱۳۷۹). «نگرشی بر جایگاه حافظ در *دیوان غربی- شرقی* گوته.» *ایران‌نامه*. شمارهٔ ۷۰، صص. ۱۰۴-۸۷.

گوته، یوهان ولفگانگ (۱۳۸۱). *دیوان غربی- شرقی*. ترجمهٔ محمود حدادی. تهران: بازتاب‌نگار.

حدادی، محمود (۱۳۸۹). *دیدار غرب و شرق در هجرت گوته: دیوان یوهان ولفگانگ گوته از نگاه میان‌فرهنگی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

گوته، یوهان ولفگانگ. (۱۳۸۵). *دیوان شرقی*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. چاپ سوم. تهران: نخستین.

گوته، یوهان ولفگانگ. (۱۳۹۰). *دیوان غربی- شرقی*. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ سوم. تهران: هرمس.

گراسمن، ادیت (۱۳۹۱). «چرا ترجمه مهم است؟» *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان). دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱، صص. ۴۹-۲۶.

ناقد، خسرو (۱۳۸۹). *در ستایش گفت‌وگو*. تهران: جهان کتاب.

ویزه، بنو فون (۱۳۸۹). «از پختگی بلوط پاییزی.» در *دیدار غرب و شرق در هجرت گوته: دیوان یوهان ولفگانگ گوته از نگاه میان‌فرهنگی*. محمود حدادی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی. صص. ۶۲-۵۹.

Damrosch, David (2009). "Conversations on World Literture" in *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. (Eds) David Damrosch, Natalie Melas, Mbongiseni Buthelezi. Princeton: Princeton University Press.

Einboden, Jeferry (2005). "The Genesis of Weltliterature: Goethe's West- Östlicher Divan and Kerygmatic Pluralism." *Literature & Theology*, vol. 19. no. 3, pp. 238-250.

Gentzler, Edwin (2008). *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. London and New York: Routledge.

Huang, Shih-Yen (2014). "Translation and World Literature in Goethe's West-East

Divan". *Tamkang Review*, 45. 1, pp. 105-128.

Mommsen, Katharina. (2014). *Goethe and the Poets of Arabia*. Trans. Michael M. Metzger. Boydell & Brewer, Camden House.

Strich, Fritz (2013). *Goethe and World Literature*. London: Literary Licensing, LLC.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5808.1176
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.1.3
Received: 14/11/2022 **Accepted: 12/04/2023**

Goethe in the Shadow of the East: the Influence of the Quran on West-Eastern Divan

Mostafa Hosseini[1]

Abstract

There is a close relationship between Comparative Literature and Translation Studies, especially in the domain of influence studies. The famous German poet, novelist and dramatist, Johann Wolfgang von Goethe, from his early youth, was interested in the East (in the inclusive sense of the term) and regularly read about the East and its people in different European national languages. While reading these miscellaneous books, he became acquainted with Muslims' divine book, *the Holy Quran*, and was deeply influenced by it. This impact is quite conspicuous, notably, in his most comprehensive book of poetry, *West-Eastern Divan* (1819). The present paper tries, through the lens of Comparative Literature, particularly influence studies, to investigate the historical and personal evidences of this influence. At the beginning, the paper elaborates on Goethe's familiarity with *the Quran* and its translations. Next, the twelve books of *West-Eastern Divan*, its long epilogue, Notes and Papers written for a Better Understanding of the Divan are closely analyzed, and finally, Goethe's *Quranic* sources of inspiration are, one by one, identified explained.

Keywords: *The Holy Quran*, Goethe, *West- Eastern Divan*, influence studies, Comparative Literature

1. Assistant professor of English Literature, English Department, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran
mhosseini@basu.ac.ir

How to cite this article:
Mostafa Hosseini. "Goethe in the Shadow of the East: the Influence of the Quran on West- Eastern Divan." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, Journal of the University of Birjand, 3: 1, 2023,23-48. doi: 10.22077/islah.2023.5808.1176

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۷۶-۴۹
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5916.1195
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.2.4
دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۹ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۸

بازتاب مفاهیم اصلی توسعه در رسانه‌های جانشین
روایت نیم قرن مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص فارسی (۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰)

هادی خانیکی[۱]، آزاده خادم خروی[۲]، مسعود تقی‌آبادی[۳]

چکیده

بررسی روایت مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص فارسی، پژوهشی در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای علوم ارتباطات و ادبیات داستانی است. در این پژوهش، رمانِ شاخص به‌مثابهٔ رسانهٔ جایگزینی در نظر گرفته شده است که می‌تواند با بیان روایت‌های خاصی، بازگوکنندهٔ شرایط روز جامعه در هر دورانی باشد. آنچه در این مطالعه مورد بررسی قرار می‌گیرد، بازتاب گفتمان مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص ۵ دهه (۱۳۸۰ـ۱۳۴۰) است. این پژوهش در پی اثبات و تبیین کارکردهای رسانه‌ای رمان در بیان مفاهیم مدرنیزاسیون است. به‌منظور پردازش این موضوع، رمان‌های شاخص ۵ دهه، براساس نمونه‌گیری «مورد مشهور» و نظرسنجی از صاحب‌نظران، منتقدان، نویسندگان و همچنین روزنامه‌نگاران حوزهٔ ادبی انتخاب شد. تحلیل روایت نیز روش این پژوهش است که براساس دیدگاه روایت‌شدهٔ رویکرد روایت‌شناسی جرالد پرینس که از نظریه‌پردازان ساختارگراست، انجام شده است. برمبنای نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق، مدرنیزاسیون که براساس نظریه‌های توسعه، در گسترهٔ وسیعی از بافت‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی و حتی روان‌شناختی قابل بررسی است، در رویدادهای روایت‌شدهٔ رمان‌های منتخب قابل مشاهده است؛ روایت‌های این رمان‌ها با شرایط روز هر دوره هم‌خوان است. همچنین توسعهٔ سیاسی، نقد سیاسی و نقد دولتمردان، عقلانیت سیاسی ـ اجتماعی، مذهب، مهاجرت، شکاف طبقاتی و زنان مفاهیمی هستند که در تمام این رمان‌ها وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: توسعه، مدرنیزاسیون و ادبیات، رسانهٔ جانشین، رمان شاخص، تحلیل روایت

۱. استاد علوم ارتباطات، گروه علوم ارتباطات دانشگاه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. hadi.khaniki@gmail.com
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، گروه علوم ارتباطات دانشگاه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. azadekhadem@yahoo.com
۳. دانش‌آموخته دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی، گروه علوم ارتباطات دانشگاه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). masoud.taghiabadi@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
هادی خانیکی؛ آزاده خادم خروی؛ مسعود تقی آبادی. "بازتاب مفاهیم اصلی توسعه در رسانه‌های جانشین روایت نیم قرن مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص فارسی (۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰)." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۷۶-۴۹. doi: 10.22077/islah.2023.5916.1195

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

رسانه، امروزه یکی از مهم‌ترین ارکان قدرت در جوامع تلقی می‌شود. آنان که رسانه را در اختیار دارند از توانایی بیشتری برای گسترش و نفوذ ایدئولوژی خود در سطوح مختلف جامعه برخوردار هستند. رسانه از یک‌سو منعکس‌کنندهٔ ایدئولوژی حاکم است و از سوی دیگر با انعکاس این ایدئولوژی، به‌تشدید آن در جامعه می‌پردازد.

اگرچه ما امروز با تنوع و تکثر وسایل ارتباط‌جمعی مواجه هستیم؛ اما این وسایل محدود به رسانه‌های نوین ارتباطی نمی‌شود؛ چراکه رسانه در مفهوم ارتباطی خود؛ یعنی وسیلهٔ انتقال پیام، عمری به‌درازای عمر بشریت دارد. اولین نقطهٔ عطف در تغییر و تحول وسایل ارتباطی در حال رشد، در عصر گوتنبرگ[1] با اختراع صنعت چاپ رخ می‌دهد. از این زمان است که علاوه بر محتوا، خود وسیلهٔ ارتباطی نیز مورد توجه قرار می‌گیرد و کتاب به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اشکال ارتباطی پا به عرصهٔ ظهور می‌گذارد. در این دوران کتاب با درون‌مایه‌های مختلفی مانند سیاسی، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی برای تسلط بر افکار عمومی از سوی کلیسا و طبقهٔ حاکم به کار می‌رود و این کارکرد آن تا قرن‌های مدیدی هم‌چنان پابرجاست. با ظهور وسایل نوین ارتباطی، این رسانهٔ مکتوب از بین نمی‌رود؛ بلکه همگام با تغییر و تحولات شرایط حاکم بر جوامع توسعه‌یافته یا در حال توسعه، کارکرد آن نیز تغییر می‌یابد.

«رمان» که یکی از مهم‌ترین و محبوب‌ترین اشکال ظهوریافتهٔ کتاب در روزگاران مختلف است، ظرفیت انتقال پیام‌هایی با مضامین مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... را به‌گونه‌ای هنرمندانه و نامحسوس و گاه محسوس دارد. رمان به‌مثابهٔ رسانه از دیرباز بازگوکنندهٔ سیر تحولی گفتمان‌های متعدد در جوامع بوده است. طلایه‌داران این ژانر ادبی، هدف نهایی آن را یکپارچه‌سازی هویت و همذات‌پنداری خواننده با شخصیت‌های داستانی به‌منظور تغییر تدریجی در تفکر و رفتار آنان دانسته‌اند (هلپرین ۱۳۸۶: ۵۷).

یکی از مهم‌ترین تحولات گفتمانی دورهٔ پهلوی که در ادبیات داستانی این دوره و بعد از آن تجلی می‌یابد، گفتمان مدرنیزاسیون و نوسازی جامعه است. این گفتمان، سیاست مدرنیزاسیون؛ یعنی ایجاد نهادها و رفتارهای جدید را به انجام می‌رساند؛ به‌گونه‌ای‌که همهٔ افکار به سمت نوسازی جامعه معطوف و تلاش‌های زیادی صرف صنعتی‌کردن و قبول آداب و رسوم اروپایی می‌شود (بهنام ۱۳۸۲: ۴۲). در ادامه برای تحقق این امر از تمامی امکانات و وسایل ارتباطی استفاده شده و رهبران افکار عمومی به شیوه‌های مختلف در این مسیر گام برمی‌دارند. اگرچه تلویزیون و رادیو

1. Gutenberg

نقش خاصی ایفا می‌کنند؛ اما رسانه‌های چاپی مانند کتاب نیز جایگاه ویژه‌ای دارند و به‌عنوان رسانه‌ای دارای ظرفیت انتقال و ماندگاری پیام، منعکس‌کننده و تا حدودی مروج این نوآوری‌ها در میان طبقات خاص کتاب‌خوان می‌شوند. به‌طور کلی، این رسانه به‌عنوان حامل اطلاعات و آگاهی، نقش بسزایی در پیدایش دانش و فرهنگ‌های جدید داشته است؛ بنابراین می‌توان گفت رمان تأثیرگذار هر دوره، رسانه‌ای ماندگار است که قرن‌ها می‌تواند افزون بر جنبهٔ سرگرمی خود، هم آگاهی‌دهنده و هم نشان‌دهندهٔ تاریخ یک ملت باشد. با این اوصاف بررسی مفاهیم توسعه در رمان‌های تأثیرگذار و شناخت تحولات کارکردی آن در جامعهٔ ایران مستلزم مطالعهٔ تطبیقی در دو دورهٔ متفاوت یک سده در کشور است. انقلاب ۱۳۵۷ ایران سرآغازی در تحولات اجتماعی است و تغییر رویکردهای رسانه‌ای رمان در قبل و بعد از انقلاب را می‌توان به این امر نسبت داد که قبل از انقلاب اسلامی اکثر نویسنده‌ها به احزاب خاصی گرایش داشتند و در خدمت انتقال و همگانی‌کردن افکار سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حزب خود بودند؛ اما بعد از انقلاب نویسنده‌ها از حزب جدا و در قالب خود نمایان می‌شوند و به‌عبارتی دغدغه‌های آنان فردگرایانه‌تر می‌شود.

اهداف تحقیق

با توجه به مطالب بالا، اثبات و تبیین کارکردهای رسانه‌ای رمان‌های تأثیرگذار قبل و بعد از انقلاب در بیان مفاهیم مدرنیزاسیون، مهم‌ترین هدف این پژوهش است. درواقع آشنایی با کارکردهای رمان به‌منزلهٔ یک رسانهٔ جانشین و ظرفیت‌های آن در بیان مفاهیم رایج و در حال وقوع جامعه، نقطهٔ عطفی است که خوانش روایت‌شناختی از رمان‌ها و محتوای آن‌ها را مهم می‌کند؛ از این‌رو هدف دیگر این تحقیق فهم ژرف بازتاب مفاهیم مدرنیزاسیون در اندیشهٔ نویسنده‌های هر دهه است تا سیر تطوری این گفتمان کشف شود.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

اهمیت این تحقیق در رابطهٔ بینارشته‌ای آن، در تلاقی جامعه‌شناسی ادبیات و مسئلهٔ ارتباطات توسعه شکل می‌گیرد. بر این مبنا در دوره‌های مختلف، رمان به‌مثابهٔ یک رسانهٔ جانشین، ابزاری برای بیان اندیشه‌های نویسندگان و بیان مسائل موجود در جامعه در لوای رمان و داستان است. به همین دلیل فهم ژرف از محتوای رمان‌های شاخص هر دوره می‌تواند ابزاری برای شناخت فرهنگ و جامعهٔ آن دوره باشد. مبحث توسعهٔ ایران هم که با مدرنیزاسیون، شکل جدیدی به خود گرفته است مسئله‌ای است که رد پای آن را در رمان‌ها می‌توان یافت؛ به این علت که رمان‌ها

چون خارج از حیطهٔ رسانه‌های ایدئولوژیک قرار می‌گیرند و مسئلهٔ ایدئولوژی و گفتمان قدرت در آن‌ها کمتر برجسته است، نیل به فحوای آن‌ها حاکی از رخنه به دل اندیشه‌های آن عصر است؛ از این‌رو بهره‌گیری از اندیشه‌های جامعه‌شناسی، ارتباطات توسعه و رویکردهای روایی شناخت رمان می‌تواند به این منظور یاری‌رسان باشد و انجام این قبیل پژوهش‌ها به ابعادی جدید از شناخت عمیق‌تر یک پدیده یاری می‌رساند.

پرسش‌های تحقیق

پرسش‌هایی که این تحقیق در پی پاسخ بدان است عبارت‌اند از:

۱. آیا رمان واجد ویژگی‌ها و کارکردهای رسانه است؟
۲. آیا گفتمان نوسازی و مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص تحقیق پیشِ‌رو بازتاب داشته است؟
۳. سیر تطور روایت مدرنیزاسیون در رمان‌های قبل از بهمن ۵۷ و بعد از آن چگونه بوده است؟
۴. آیا رمان در ایران به مفاهیم توسعه مدرنیزاسیون می‌پردازد؟
۵. آیا رمان‌ها متناسب با شرایط اجتماعی به مفاهیم توسعه می‌پردازند؟

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

درباب پرداختن به مسئلهٔ میان‌رشته‌ای رسانه و ادبیات و تلاقی آن با مفاهیم جامعه‌شناسی و ارتباطاتی همچون مدرنیزاسیون، تحقیقاتی به نسبت اندک صورت پذیرفته است و تنها چند پژوهش دارای مقاربت‌هایی از حیث محتوایی با این پژوهش بوده‌اند که عبارت‌اند از:

«رمان به‌مثابهٔ رسانه: گونه‌شناسی رمان‌های تأثیرگذار بعد از کودتای ۲۸ مرداد تا بهمن ۵۷» اثر هادیلو (۱۳۹۰) عنوان پایان‌نامه‌ای است که به تفسیر کارکردهای رسانه‌ای رمان و میزان نفوذ آن در شبکه‌های اجتماعی رمان‌خوان می‌پردازد. نویسنده بر این باور است که رمان به‌عنوان متنی که در آن به‌ناگزیر، ردِپای ایدئولوژی به چشم می‌خورد، نه‌تنها متأثر از شرایط اجتماعی است؛ بلکه تفسیری از آن نیز به دست می‌دهد. برمبنای نتایج این تحقیق، رمان به‌مثابهٔ رسانه جانشینی است که اندیشه‌های پیشروترین قشرهای طبقه متوسط ایران را دربارهٔ قانون، ترقی صنایع، اصلاحات دینی و فرهنگی مطرح می‌کند

حسین پاینده (۱۳۸۸) در مقالهٔ «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به *مدیر مدرسه* آل‌احمد» به نقد رئالیسم در رمان *مدیر مدرسه* آل‌احمد می‌پردازد. از دیدگاه

پاینده، سبک رئالیسم که صرفاً بازتاب‌دهندهٔ واقعیت‌هاست- بدون اینکه نویسندهٔ رمان دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی خود را آشکارا در آن بیان کند- در رمان آل‌احمد رعایت نشده است. او با بررسی برخی از عناصر داستانی به این نتیجه رسیده است که آل‌احمد از رئالیسم تخطی کرده و بخش‌های زیادی از *مدیر مدرسهٔ* او صبغه‌ای تصنعی و حتی شعارگونه دارد.

موضوع اصلی مقالهٔ «تحلیل تقابل سنت و مدرنیته در رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی» از عاملی رضایی (۱۳۹۱)، تحلیل تقابل سنت و مدرنیته در رمان‌های اجتماعی دههٔ ٦٠، ۷۰ و ۸۰ است. نویسنده ضمن اینکه رمان اجتماعی را عرصه‌ای مناسب برای بازنمایی و بازآفرینی واقعیت اجتماعی در آیینهٔ ادبیات می‌داند، نشان می‌دهد که در رمان‌های دههٔ ٦٠، این تقابل به‌شکلی آشکار و بارز و به‌ویژه در اعتراض به صنعتی‌شدن، مظاهر مادی مدرنیته و ازدست‌رفتن سنت‌ها دیده می‌شود؛ اما در دهه‌های بعد، این تجربه درونی می‌شود و به شکل تردید، سرگردانی و گاه سنت‌گرایی بروز می‌یابد.

در حوزهٔ مطالعات خارجی، جان فرو[1] و دیگران (۲۰۱۹) در مقالهٔ «رمان و رسانه: سه مقاله» به تأمل در رابطهٔ بین رسانه و فرم متن ادبی و فراتر از آن، در مورد رابطهٔ بین رسانهٔ چاپی که رمان در آن شکل گرفت و رسانه‌های دیگری که محیط آن را تشکیل می‌دهند، پرداختند. جان فرو پروژهٔ خود را با خوانش جاناتان گروسمان[2] از یادداشت‌های پیک‌ویک (چارلز دیکنز) از نظر رابطهٔ بین دو رسانهٔ ارتباطی و دو شکل رمان‌نویسی که با آن‌ها مطابقت دارند، مقایسه می‌کند. ملیسا هاردی[3] سپس به بررسی رسانهٔ رمان‌نویسی می‌پردازد و «مادیت عجیب‌وغریب» طرح جلد آلوین لوستیگ[4] را در سال ۱۹٤۸ برای نایت‌وود جونا بارنز[5] در نظر می‌گیرد که متون مدرنیستی، خوانندگان گسترده‌تری به دست می‌آورد و کلی ریچ[6] رمان *ان‌دبلیو*[7] اثر زادی اسمیت[8] را روایتی قوی از برخورد رمان به‌عنوان یک ژانر روایی و اشکال مختلف رسانهٔ دیجیتال می‌خواند.

اما آنچه این تحقیق را در مقایسه با تحقیقات پیشین دارای نوآوری می‌کند؛ ۱. توجه به بازتاب مفاهیم توسعه و مدرنیزاسیون که در رسانه‌های جانشین همچون رمان

1. John Frow
2. Jonathan Grossman
3. Melissa Hardie
4. Alvin Lustig
5. Djuna Barnes
6. Kelly Rich
7. NW
8. Zadie Smith

توجه به آن‌ها مغفول واقع شده است؛ ۲. بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای درباب فهم عمیق متون ادبی برای رسیدن به واقعیت‌های مدنظر نویسندگان در برهه‌های تاریخی خاص؛ ۳. استفاده از روش تحلیل روایت برای روایت‌شناسی داستان و شناخت درون‌مایهٔ فرمی و محتوایی رمان و درنهایت ٤. فهم سیر تطوری مدرنیزاسیون در طی نیم قرن رمان‌نویسی ایرانی است. با این حال تاکنون در حوزهٔ رسانه و رمان، پژوهش‌هایی که بتوان با رجوع به آن‌ها کارکردهای رسانه‌ای رمان را بررسی کرد، انجام نگرفته است؛ از این‌رو نظریه‌ای که بتوان با استناد به آن به‌طور مشخص به رمان و مدرنیزاسیون به‌عنوان یکی از ابعاد توسعه‌یافتگی ملت‌های مختلف پرداخت، وجود ندارد. تازگی و بینابین‌بودن این تحقیق ما را بر آن می‌دارد که از نظریه‌های مختلف در چند بخش مجزا استفاده کنیم.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

کتاب و رمان

کتاب رسانه‌ای است که گذشته را طبقه‌بندی می‌کند و می‌تواند بیش از اطلاعات الکترونیکی، امیال خوانندهٔ خود را مرتفع نماید و اگر کتاب می‌تواند به‌عنوان یک هدیه یا خدمات محیطی به هر نقطه‌ای فرستاده شود، به این معناست که «این فرستنده است که خود ارسال می‌شود». هنگامی که زمینه یا محیط یک وسیلهٔ خدماتی با چنین خصوصیت پایداری ظاهر می‌شود، فرد یا مصرف‌کننده تغییرشکل می‌دهد (مک لوهان، به نقل از بامفیلد[1] ۱۳۸۱ :٤۳). ریچارد کراس‌من[2] معتقد است اگرچه تکنیک‌های جدید جای بسیاری از کاربردهای کتاب را گرفته؛ ولی کاربرد اصلی کتاب که همان نویسندگی خلاقه است نمی‌تواند از طریق تلویزیون یا سایر رسانه‌ها تحقق پذیرد. همهٔ پیشرفت‌هایی که در رسانه‌های ارتباطی به دست آمده است و نیز ثروتی که رسانه‌های ارتباطی کسب می‌کنند، ناشی از چگونگی انتشار و توزیع آنان است (بامفیلد ۱۳۸۱: ۱۲۵). به‌تدریج که کتاب‌ها به‌منظور دربرگیری مخاطبان بیشتر و گسترش افکار صاحب‌قدرتان و صاحب‌قلمان از حالت خاص و جدی‌بودن خارج می‌شوند و به‌سمت عامه‌پسندشدن پیش می‌روند، رمان ظهور می‌کند.

از پیدایش رمان در ایران، کمتر از نزدیک به یک قرن می‌گذرد. ظهور اولین نمونه‌های رمان در ادبیات فارسی را باید در گونهٔ «رمان تاریخی» جست‌وجو کرد که در عصر مشروطیت، پا به عرصهٔ وجود گذاشت. اولین رمان‌های تاریخی فارسی

1. Baumhield
2. Richard Crossman

نیـز محصـول غیرمسـتقیم آشـفتگی‌های سیاسـی و اجتماعـی عصـر مشـروطه هسـتند کـه در فاصلـهٔ سـال‌های ۱۲۸٤ تـا ۱۳۰۰ شمسـی، نوشـته شـده‌اند و سرشـار از درون‌مایه‌هـای اجتماعـی و سیاسـی هسـتند (پارسانسـب ۱۳۸۹: ۱۷).

رسانه‌های جانشین؛ خاص

کتـاب از همـان اوان ظهـور خـود آگاهی‌بخـش، سـرگرم‌کننده و گاه نیـز آموزشـی بـوده اسـت. برخـی از ایـن رسـانه‌ها ماننـد کتـاب یـا سـینما برطرف‌کننـدهٔ نیازهـای مخاطبـان خـاص هسـتند و برخـی ماننـد تلویزیـون و رادیـو و امـروزه اکثـر شـبکه‌های اجتماعـی، تـودهٔ مخاطبـان را پوشـش می‌دهنـد و در کنـار سـرگرمی و آگاهی‌بخشـی، پاسـخگوی نیازهـای رسـانه‌ای آنـان نیـز هسـتند. رمـان به‌مثابـهٔ رسـانه کـه یکـی از مهم‌تریـن اشـکال ادبـی تبلوریافتـهٔ دوران‌هـا بـوده اسـت، گاه توانسـته اسـت بـا پرداختـن بـه موضوعـات روز جامعـه و بازتـاب شـرایط اجتماعـی، در جایـگاه رسـانهٔ خـاص واقـع شـود و کارکردهایـی هماننـد آن را بـر عهـده بگیـرد. اقتبـاس سـینماگران معـروف از شـاهکارهای ادبـی ماننـد *بینوایـان* (۱۹۵۸)، *بـر بـاد رفتـه* (۱۹۳۹)، *لولیتـا* (۱۹٦۲) و یـا در میـان رمان‌هـای فارسـی ماننـد *دایی‌جـان ناپلئـون* (ناصـر تقوایـی ۱۳۵۵)، *عـزاداران بیـل* (فیلـم *گاو*، داریـوش مهرجویـی ۱۳٤۸)، *ملکـوت* (خسـرو هریتـاش ۱۳۵۵) و *آوسـنه باباسـبحان* (فیلـم *خـاک*، مسـعود کیمیایی ۱۳۵۲)، نشـان از بـار غنایـی فرهنگـی، سیاسـی و اجتماعـی ایـن رمان‌هاسـت.

از سـویی کتـاب به‌عنـوان رسـانه‌ای تـوده‌ای، نوعـی از تعامـل اجتماعـی؛ یعنـی «شـبه‌تعامل رسـانه‌ای[1]» را ایجـاد می‌کنـد کـه بـا فراهمـی گسـترهٔ اطلاعـات و محتـوای نمادیـن در مـکان و زمـان سـر و کار دارد؛ به‌عبارتـی، شـبه‌تعامل رسـانه‌ای در طـول مـکان و زمـان گسـترده اسـت. این‌گونـه تعامـل نیـز شـامل نوعـی باریک‌کـردن گسـتردهٔ اشـارات نمادیـن اسـت کـه بـرای گسـترهٔ نامعینـی از گیرنـدگان بالقـوه سـاخته می‌شـود. شـبه‌تعامل رسـانه‌ای همچنیـن در سرشـت خـود ویژگـی تک‌گویـی دارد؛ بدیـن لحـاظ کـه جریـان ارتبـاط به‌طـور عمـده یک‌طرفـه اسـت (تامپسـون ۱۳۸۰: ۱۰٤).

دربـاب مفاهیـم نظـری مطـرح در ایـن تحقیـق بایـد اذعـان داشـت کـه بـه اعتقـاد مجیـد تهرانیـان، یکـی از صاحب‌نظـران بومـی توسـعه در ایـران، توسـعه زمانـی رخ می‌دهـد کـه ظرفیت‌هـای مـادی و معنـوی یـک جامعـه به‌طـور همزمـان افزایـش پیـدا کنـد و بـه سـطوح تـازه‌ای از پیچیدگـی، نظـم و نـوآوری دسـت یابـد. براسـاس ایـن تعریـف، توسـعه دارای شـش بعـد اقتصـادی، سیاسـی، اجتماعـی، فرهنگـی، روانـی و ارتباطـی اسـت. آنچـه ایـن ابعـاد گوناگـون را بـه هـم پیونـد می‌زنـد، گـذار جامعـه از یـک جامعـهٔ بسـتهٔ سـنتی اسـت کـه در آن جهت‌گیری‌هـای شـناختی، عاطفـی و رفتـاری افـراد نسـبتاً هم‌سـاز اسـت؛

1. Mediated quasi - interaction

اما سیر آن طبیعتاً به‌سوی گوناگونی هرچه بیشتر ساخت‌ها، شناخت‌ها، عواطف و رفتارها می‌رود. در این بین، رسانه‌ها می‌توانند در زمینه‌های مختلف توسعه، نقش بسیار مؤثری ایفا کنند. درصورت تطابق سازوکار آن‌ها با شرایط خاص اجتماعی، می‌توان کارایی آن‌ها را در این خصوص به‌میزان زیادی افزایش داد (خانیکی، ١٣٨٤: ٤٥).

نقشی که رسانه‌ها در زمینهٔ توسعهٔ یک جامعه به عهده می‌گیرند، نقش مهمی است. در بُعد رشد فرهنگی، رسانه نوآوری را با سنت پیوند می‌دهد. در حوزهٔ رشد اقتصادی، رسانه با افزایش انتظارات از سویی و اشاعهٔ دانش‌ها از سوی دیگر، به تجهیز و تربیت نیروی انسانی لازم یاری می‌رساند. در زمینهٔ آموزش، نقش رسانه، نقشی دشوار و حساس است که در انجام آن باید کل نظام آموزشی نیز در جهت نظام‌مندشدن و استفاده از آموزش‌های چندرسانه‌ای دگرگون شود. در حوزهٔ فنون و مدیریت، نقش رسانه گسترش اندیشه و فنون بازه است و بدین‌ترتیب زیربنای فکری به‌هم‌پیوستهٔ جهانی را فراهم می‌کند؛ بنابراین رسانه‌ها را باید در قالب روابط ناگسستنی آن‌ها با سایر عناصر و عوامل توسعه و نوآوری دید (خانیکی ١٣٩٣: ٩٢). در ادامه چند نظریهٔ اصلی درباب مدرانیزسیون ذکر می‌شود که شاکلهٔ اصلی چهارچوب نظری این تحقیق را تشکیل می‌دهد و با تمسّک به آن، مفاهیم مد نظر تحقیق درباب مسئلهٔ توسعه و فرایند مدرنیزاسیون اتخاذ می‌شود. برمن و لرنر در آرای خود که ریشه در تحقیقات ژرف آن‌ها دربارهٔ رویداد مدرنیراسیون و نوسازی دارد، ضمن بیان پیچیدگی‌های گذار به یک دولت و جامعهٔ مدرن، مؤلفه‌هایی را برای نیل به هر یک ارائه کرده‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

مارشال برمن[1]

زندگی مدرن از خواستگاه‌های بسیاری ناشی می‌شود: کشفیات بزرگ در قلمرو علوم فیزیکی که تصویر ما از عالم و جایگاه ما در آن را تغییر می‌دهند؛ صنعتی‌شدن در امر تولید که دانش علمی را به تکنولوژی بدل می‌کند و صور جدیدی از قدرت شرکت‌های بزرگ و مبارزهٔ طبقاتی را به وجود می‌آورد؛ افت‌وخیزهای عظیم در شمار و ترکیب جمعیت که میلیون‌ها تن را از مسکن آبا و اجدادی خویش ریشه‌کن و به‌سوی جهان، به درون اشکال نوینی از زندگی پرتاب می‌کند؛ رشد سریع و غالباً شدت‌یافتهٔ مناطق شهری؛ نظام‌های ارتباط‌جمعی که به‌واسطهٔ بسط و تحول پویای خویش، دورترین و غریب‌ترین اقوام و جوامع را تحت پوششی واحد گرد می‌آورند؛ دولت‌های ملی با ساختار و عملی بروکراتیک که روزبه‌روز قوی‌تر

1. Marshal Berman

می‌شوند و همواره می‌کوشند قدرت خود را توسعه بخشند؛ جنبش‌های اجتماعی توده‌ای، متشکل از مردم و اقوامی که حاکمان سیاسی و اقتصادی خویش را به مبارزه می‌طلبند و می‌خواهند تا حدی بر زندگی و سرنوشت خویش مسلط شوند و دست آخر، بازار جهانی سرمایه‌داری که همواره در حال گسترش و درگیر نوسانات حاد است. این فرایندهای اجتماعی که چنین گردابی را به وجود می‌آورند و آن را در حالت شدن یا صیرورت دائمی نگه می‌دارند، در قرن بیستم، «مدرنیزاسیون» نام گرفته‌اند (برمن ۱۳۸٦: ۱۵).

مارشال برمن که نگرشی منفی نسبت به مدرنیزاسیون دارد، رخدادهای فوق را ازجمله شاخصه‌های مدرنیزاسیون در قرن بیستم به شمار می‌آورد. او همچنین کارخانه‌های خودکار، مناطق صنعتی وسیع، رسانه‌های جمعی، منظر جنبش‌های توده‌ای اجتماعی که از پایین علیه مدرنیزاسیونِ از بالا، صورت می‌گیرد و منظر جهانی بازار سرمایه را ازجمله نوسازی‌های قرن نوزدهم می‌داند. برمن مدرنیزاسیون را امری نیازمند قطع بوته‌ها، خشک‌کردن باتلاق‌ها، زهکشی رودخانه‌ها، کندن آبراهه‌ها، بستن سدها و موانع خاکی، زیرسازی بناها، رشد سریع شهرها و ظهور نماهای بیرونی مجلل می‌داند که همزمان با این مدرن‌سازی و جان‌گرفتن ماشین‌ها، برخی از مهم‌ترین احساسات بشری می‌میرد.

لرنر[1]

نظریهٔ نوسازی‌ای که لرنر ذیل مکتب نوسازی در دههٔ ۱۹۵۰ مطرح کرد، نظریه‌ای اجتماعی بود که تغییرات اجتماعی را راه‌های رسیدن به دنیای مدرن و مدرن‌سازی می‌دانست. افزایش درصد شهرنشینی، افزایش سطح سواد، افزیش مشارکت سیاسی و رأی‌دادن، مصرف رسانه‌ای (تیراژ روزانه، گیرنده‌های رادیویی و صندلی‌های سینما)، تولید رسانه‌ای (شمار روزانه‌ها، قدرت فرستندگی، فیلم‌های سینمایی در سال) و آموزش و پرورش (ابتدایی، حرفه‌ای، آموزش دبیری، دانشگاه‌ها) ممیزی‌های نوسازی لرنر بود.

لرنر که توسعهٔ ارتباطات را عامل مهمی در مدرن‌سازی کشورهای جهان سوم می‌داند، الگوی نوسازی غرب را برای کشورهای خاورمیانه پیشنهاد می‌دهد. براساس تحلیل یافته‌های پژوهش وی، از زمانی که حدود ۱۰ درصد جمعیت، شهرنشین شده باشند، توسعهٔ سواد و رسانه‌ها «اقتصادی» می‌شود و از اینجا شهرنشینی و دیگر روندهای نوسازی در مقطعی از زمان، توأمان رشد خواهند کرد. سواد نیز مهارت اساسی فردی است که زیربنای کل توالی نوسازی را تشکیل می‌دهد. زبان رسمی تأمین‌کنندهٔ نیاز

1. Daniel Lerner

مصرف‌کنندگان رسانه‌ای است که محرک تولید رسانه‌ای هستند. مشارکت رسانه‌ای گرایش تمرکزگرایانه دارد. مشارکت سیاسی؛ از لحاظ تاریخی، حاکمیت مردم‌سالارانه با تأخیر ایجاد می‌شود و نوعاً به‌عنوان نهاد مسلط جامعهٔ مشارکتی نمود پیدا می‌کند. در کشورهایی که به سطح بالایی از تجدد رسیده‌اند، در کنار شهرها، حومه‌ها ایجاد شده، بخش‌های شهری به «نواحی شهری» تبدیل شده‌اند و افزایش ملی سواد و مشارکت پابه‌پای هم پیش رفته‌اند. ظرفیت برای ادغام تغییر اجتماعی مستمر در چهارچوب موجود نهادها به سیمای ساختاری مشخص جوامع مدرن توسعه‌یافته تبدیل شده است (لرنر ۱۳۸۳: ۱۰۵ـ۱۰٤). وی همچنین داشتن نظرات دربارهٔ موضوعات عمومی را نیز وجه شاخص تمایز انسان سنتی با مدرن می‌داند. درمجموع، از نظر لرنر کاهش فاصلهٔ طبقاتی، هدف اصلی نوسازی است.

در کل برمبنای مفهوم مدرنیزاسیون و نظریه‌های مورد استفاده در پژوهش، مدرنیزاسیون در ابعاد مختلف سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی قابل بررسی است؛ ابعادی که گاه جنبهٔ فیزیکی و گاه جنبهٔ غیرفیزیکی دارند. احمد موثقی به نقل از گابریل آلموند[1] و جیمز کلمن[2] جدایی دین از سیاست، تجاری‌شدن، صنعتی‌شدن، بالارفتن معیارهای مادی زندگی، گسترش سواد، رسانه‌های جمعی و آموزش و پرورش، وحدت ملی، توسعهٔ مشارکت و دخالت مردم را ازجمله شاخصه‌های نوسازی می‌داند. درنهایت اینکه ظهور زنان و مردان مدرن در کنار زنان و مردان سنتی، محصول دنیای مدرنی است که مورد توجه همهٔ نظریه‌پردازان این عرصه است (موثقی ۱۳۹۱: ٦٤).

تحلیل روایت

این پژوهش با روش تحلیل روایت انجام گرفته که در زمرهٔ تحقیق‌های کیفی است و در آن، روایت‌ها با توجه به هدف مورد نظر براساس دیدگاه روایت‌شدهٔ نظریهٔ روایت‌شناسی[3] جرالد پرینس که از نظریه‌پردازان ساختارگراست، تحلیل می‌شوند. از نظر او روایت، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که آن‌ها را می‌توان در گروه‌های گوناگونی دسته‌بندی کرد. جرالد پرینس[4] روایت را بازنمایی دست‌کم دو رویداد یا موقعیت در یک گسترهٔ زمانی معین می‌داند که هیچ‌کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد (۱۳۹۱: ۱۰). طبق نظر او معنای عناصر مختلف را با ارجاع به بافت و زمینه و با بررسی رابطه‌اش با دیگر عناصری می‌توان دریافت که پی‌رفت دربرگیرندهٔ آن عنصر

1. Gabriel Abraham Almond
2. James Samuel Coleman
3. Narratology
4. Gerald Prince

را شکل می‌دهند؛ از این‌رو براساس مؤلفه‌های اصلی روایت داستانی که حری آن‌ها را داستان، روایتگری و متن می‌نامد (۱۳۹۲: ۲۳) ما به‌عنوان مخاطب با متن سروکار داریم و با تحلیل آن می‌توانیم به فرایند خلق داستان و از دل آن دربارهٔ خود پیام که همان هدف و پیام اصلی است برسیم.

براساس دیدگاه روایت‌شدهٔ پرینس، ما با تعیین گزاره‌های صریحی دربارهٔ جهان موردنظر (شامل موضوع و توضیح دربارهٔ آن موضوع که در قالب یک جمله بیان می‌شود)، رویداد روایت‌شده را تحلیل می‌کنیم؛ به این ترتیب که ابتدا متن رمان به‌عنوان کل در نظر گرفته می‌شود و سپس گزاره‌های متناسب با شاخصه‌های مدرنیزاسیون تعیین می‌شود و درنهایت براساس چند عنصر مشخص‌شده که عبارت‌اند از روابط زمانی، روابط مکانی، روابط علّی و همچنین درون‌مایه، تجزیه‌وتحلیل می‌شوند.

روابط زمانی: رویدادهای نقل‌شده در روایت بر محور زمان، سازمان‌دهی می‌شوند. برخی از این رویدادها همزمان و برخی دیگر نیز ناهمزمان هستند. در رویدادهای همزمان دست‌کم یک رویداد باید از نظر زمانی، قبل از دیگری رخ دهد. اگر یکی قبل از دیگری رخ دهد، ممکن است از نظر زمانی خیلی نزدیک، تقریباً نزدیک یا دور باشند (پرینس ۱۳۹۱: ۷۰).

روابط مکانی: همان‌گونه که رویدادها می‌توانند همزمان یا ناهمزمان باشند، ممکن است در یک مکان رخ بدهند یا در مکان‌های متفاوت اتفاق بیافتند. در روایت ممکن است رویدادها در یک مکان و یک زمان رخ بدهند یا در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و ترکیب‌های گوناگون دیگر (پرینس ۱۳۹۱: ۷۱).

روابط علّی: رویدادها علاوه بر رابطهٔ مکانی یا زمانی، می‌توانند رابطهٔ علت و معلولی نیز داشته باشند. پیوندهای علّی میان رویدادها شاید نشان‌دهندهٔ وضعیت روان‌شناختی، فلسفی، سیاسی، اجتماعی و یا مانند آن باشند (پرینس ۱۳۹۱: ۷۲).

شخصیت: شخصیت‌ها بیشتر برپایهٔ کنش‌ها، با واژگان یا احساساتشان و غیره تعریف می‌شوند. شخصیت‌ها را می‌توان برمبنای مقوله‌های عامی که کنش‌ها و واژگان و احساسات نشان‌دهندهٔ آن‌ها هستند، برپایهٔ کارکردشان و یا می‌توان برپایهٔ تسلطشان در متن به‌طور کلی به دو دستهٔ شخصیت‌های اصلی و فرعی (مبنای تقسیم‌بندی شخصیت‌ها در این پژوهش) تقسیم‌بندی کرد (پرینس ۱۳۹۱: ۷۷ـ۷۶).

درون‌مایه: یکی از پیوندهای میان رویدادها، ربطشان به یک درون‌مایه است. درون‌مایه عبارت است از اندیشه یا ایده‌های کلی که چند گزاره (فرعی یا چند درون‌مایه)، نشان‌دهنده یا روشنگر آن هستند. با استفاده از درون‌مایه می‌توانیم بگوییم آن روایت دربارهٔ چیست (پرینس ۱۳۹۱: ۷۹).

از سویی در این تحقیق، انتخاب پنج رمان شاخص و تأثیرگذارِ پنج دهه (۱۳۸۰ـ۱۳٤۰) نیز براساس روش نمونه‌گیری «مورد مشهور» که یکی از روش‌های نمونه‌گیری هدفمند به شمار می‌رود، بوده و نمونه‌گیری در سه مرحله انجام شده است. در این فرایند نمونه‌گیری، در مرحلهٔ اول براساس نظرسنجی و مصاحبه با صاحب‌نظران در حوزهٔ نقد ادبی، داستان‌نویسی و روزنامه‌نگاری، ۵۰ رمان شاخص دهه‌های مورد نظر انتخاب شد؛ سپس از میان ۵۰ رمان شاخص، ۱۰ رمان و در مرحلهٔ نهایی نیز با مراجعهٔ دوباره به داستان‌نویسان، منتقدان و روزنامه‌نگاران ادبی، ۵ رمان و هر دهه یک رمان (*شازده‌احتجاب*، *جای خالی سلوچ*، *زمستان ٦٢*، *خانهٔ ادریسی‌ها* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*) انتخاب شد.

بحث و بررسی

۱. *شازده‌احتجاب* (هوشنگ گلشیری ۱۳٤۷)

شازده‌احتجاب، رمانی حالت‌محور است که مشخصهٔ جریان سیال ذهنی آن باعث می‌شود مدت‌زمان رویدادهای نقل‌شده بین چند دقیقه تا چند دهه باشد. مدت‌زمان روایت‌کردن رویدادهای روایت‌شده در *شازده‌احتجاب*، طی چند ساعتی صورت می‌گیرد که شازده تب شدید دارد و درنهایت با مرگ او پایان می‌پذیرد. مکان بیشتر رویدادهای *شازده‌احتجاب* که روایت روزگاران اشراف‌های قاجار و همچنین دوران افول آن‌هاست، در خانهٔ اجدادی شازده رخ می‌دهد. بسیاری از رویدادهای روایت‌شده در این رمان، به‌دلیل نبود دولت دموکراتیک و ظلم و سلطهٔ افراد صاحب‌قدرت، به وقوع می‌پیوندد. این رویدادها از زبان فخرالنسا، زنی باسواد و عاشق کتاب‌خواندن، در عصری که زنان همچنان تحت سلطهٔ عمیق مردان‌اند، بیان می‌شود. بسیاری از رویدادهای روایت‌شدهٔ مربوط به دوران کودکی شازده و یا ظلم و ستم اجداد، کشت و کشتارشان، داشتن حرمسراها و دیگر اقدامات خودسرانه‌شان، نشان از وضعیت سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و همچنین اجتماعی جامعه دارد.

درون‌مایه

نگاه به زن	در لابه‌لای آن‌همه فراش خلوت و خواجه‌باشی و شاطر و فریادهای کورشو، دورشو و زن‌های حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند... لخت؟ جد کبیر، حتماً، می‌خندیده (ص۱۳).
مذهب و سیاست	با شمشیر و کلاه و چکمه و برق تکمه‌ها. و لله‌باشی‌ها و وزیر و مشیرهایش. حاکم ولایت... نمی‌دانم کجا. و شاید اگر فرصتی دست می‌داد و به سلام نمی‌نشست و آخوندها نمی‌آمدند تا دعا به ذات اقدس بکنند و یا امرا به پابوس مشرف نمی‌شدند (ص ۱۳).

نوسازی و سنت	نعل اسب‌ها روی آسفالت خیابان صدا می‌کرد (ص ۱۶).
نظام ارباب‌رعیتی	شازدهٔ بزرگ گفته بود: «مبادا رعیت‌ها را بکشید!» به‌تاخت رفتیم ده چرنویه... آنجا هم از تفنگ‌چی خبری نبود. رعیت‌ها هاج‌وواج ایستاده بودند کنار در خانه‌هاشان. شازدهٔ بزرگ داد زد: «گم بشوید!» همه رفتند توی خانه‌هاشان و درها را بستند. ما به‌تاخت رفتیم توی قلعهٔ اربابی (ص ۱۹).
جایگاه زن	گفت: «اگر فخری را عقد نکنی می‌روم عارض می‌شوم». گفتم: «برو هر غلطی می‌خواهی بکن». پولش دادم (ص ۷۷).
ارتش و نوسازی دولت	خیلی کشته؛ اما خوبی پدر این بوده که نمی‌دیده، که جلو روش نبوده، که هر روزه نبوده، که یک ساعت و خلاص. یک‌دفعه دویست تا پانصد زخمی و کشته (ص ۸۲).
مصرف رسانه‌ای	چرا کتاب‌ها را سوزاند؟ من تازه شروع کرده بودم که بی‌غلط بخوانم. وقتی دیر می‌کرد می‌نشستم کنار پنجره و می‌خواندم (ص ۶۵).

همچنین عقلانیت سیاسی، سنت، نوسازی ارتش، آیین مذهبی، اسلام سیاسی، پوشش زن و فرهنگ ایرانی نیز از درون‌مایه‌های اصلی این اثر هستند.

۲. *جای خالی سلوچ* (محمود دولت‌آبادی ۱۳۵۷)

جای خالی سلوچ رمانی کنش‌محور است که در فاصلهٔ زمانی تقریباً یک‌ساله؛ یعنی زمستان تا پاییز رخ می‌دهد؛ به‌عبارتی فاصلهٔ زمانی رویدادهای روایت‌شده بسیار نزدیک و یا نزدیک‌به‌هم است. زمینج، یکی از روستاهای سبزوار واقع در استان خراسان، مکانی است که رویدادها در آن رخ می‌دهد.

آغاز کشاورزی مکانیزه و ورود تراکتور در پیِ این رخداد نوین در روستاهای ایران، ازجمله زمینج، رقم‌زنندهٔ بیشتر رویدادهای این اثر است. بیکاری فراگیر روستاییان و دامن‌زدن به این امر در اثر مکانیزه‌کردن کشاورزی و کار با ماشین‌های صنعتی، موجب تحرک فیزیکی روستاییان، مخصوصاً قشر جوان، به‌منظور کار در شهرهای بزرگ‌تر و گسترده‌ترشدن فقر در بین طبقات فرودست جامعه شده است. بی‌خبررفتن سلوچ و مردان دیگری از روستا که خیلی از آن‌ها هرگز برنگشته‌اند و یا رفتن سالانهٔ مراد و دیگر جوانان روستا برای کارگری در شاهرود، تهران، مشهد و دیگر استان‌ها برای چند فصل از سال در اثر بیکاری است؛ هرچند جوانان امروز ترجیح می‌دهند حقوق خود را به‌صورت پول نقد بگیرند تا به‌صورت مبادلهٔ کالابه‌کالا و این خود دلیلی بر رغبت آنان برای رفتن به شهرها و همگام‌شدن با مد روز است. بیکاری و فقر خانوادهٔ سلوچ و همچنین ناپدیدشدن او که همزمان با آن، ورود تراکتور به زمینج

نیـز بـه تصویـر کشـیده می‌شـود، نشـان‌دهندهٔ وضعیـت اقتصـادی، اجتماعـی، فرهنگـی، روان‌شـناختی و نیـز جایـگاه زن روسـتایی و سـنتی در جامعـهٔ خـود اسـت.

درون‌مایه

مبادلهٔ کالابه‌کالا	دیروز وعدهٔ ناشتا دم حسینیه وعده کرد که امروز بیایم آن پنج من مس را وردارم و ببرم. ـ کدام پنج من مس را؟ ـ همان‌که بابتش پانزده من گندم از من گرفته بود دیگر (ص ٣٢).
جایگاه زن، عقلانیت اجتماعی	شنیدن دشنام زن، آن‌هم از زبان آدم بی‌سروپایی که هنوز با حرمت زناشویی آشنا نیست، برای سالار عبدالله صد بار گزنده‌تر بود. حتی در شوخی‌های ساده، آن که زن ندارد، حقش نیست که با مرد عیالوار زبان‌بازی کند (ص ٤٦).
نگاه به زن	عباس پی حرف خود را گرفت و گفت: من که خجالت می‌کشم. دخترها هم بیش از این پنبه، چوب به خانه می‌آورند. مردم چی به ما می‌گویند با این پشته‌هامان (ص ٤٩).
کشاورزی آزاد	زمین را اول از ممیزی می‌آیند و می‌بینند. آن‌ها باید تشخیص بدهند که خاک مرغوب‌ست و به‌درد پسته‌کاری می‌خورد یا نه. پسته‌کاری هم در این ولایت نوبرانه است. دولت همین‌جوری پولش را دور نمی‌ریزد. می‌دانی که (ص ٩٥).
نظام فئودالی مدرن	ما که با او طرف نیستیم. طرف ما دولت است. سند ملک گرو می‌گذاریم و پول قرض می‌کنیم. سر هر ماه هم یک جزئش را می‌دهیم (ص ١٠٠).
مذهب و اجتماع	مردها به‌رغم خواستی که حاج‌سالم داشت، پشت سر ملای زمینج به نماز ایستادند. علی گناو نماز نمی‌دانست. پسر صنم هم نمی‌دانست. بیشتری‌ها فقط لب‌هایشان را تکان می‌دادند (ص ١٧٨).
تحرک فیزیکی، مصرف پول نقد	من می‌روم. من هیچ‌وقت دل به نبود نمی‌بندم. می‌روم جایی که وقتی صبح تا شب جان کندم، بدانم غروب‌به‌غروب مزدم به جیبم می‌رود (ص ٢٠٠).
کشاورزی مدرن، استفاده از نیروی آب، نظام فئودالی مدرن	مرگان می‌شنید که سالارعبدالله حرف از خرید تراکتور می‌زند. دستگیرش شد که شریک‌های عمدهٔ تراکتور، ذبیح‌الله و داماد آقاملک و کدخدانوروز هستند. بعد حرف از مکینه به میان آمد و یک‌کاسه‌کردن زمین‌های پراکنده (ص ٢٢٨).
جان‌گرفتن ماشین‌ها، نظام ارباب‌ـ رعیتی نوین	مراد پرسید: راستی، این جانورها را کجا درست می‌کنند؟ ...پولش چقدر می‌شود؟ لابد سر به خداتومن می‌زند؟! ....ـ لابد این پول‌ها یک جوری باید از روی همین زمین‌ها فراهم بیاید دیگر، نه؟ ببین پول زحمت‌کشی ما به جیب کی می‌رود (ص ٢٥٣).

صنعتی‌شدن	تراکتور کنار جمعیت ایستاد و خرمنی خاک از راه برآورد. جمعیت، خود را از درون غبار بیرون کشید (۱۵۸).
نوسازی دولت، مکانیزه‌کردن کشاورزی	من دارم کشاورزی این منطقه را مکانیزه می‌کنم. تو نمی‌دانی معنی این حرف‌ها چیست! مکانیزه! همه چیز طرف من است، پشت من است... من خیال دارم در این منطقه کارهای مهمی بکنم. پنبه‌کاری. پسته‌کاری. می‌دانی یعنی چه؟ این ولایت را آباد می‌کنم (ص ۳۲۳).
دولت مدرن	امامزادهٔ دیگری یافته بودند، امامزادهٔ دیگری برایشان ساخته شده بود و مراد از او می‌خواستند: دولت... از این اداره به آن یکی و از این دفتر به آن بانک (ص ۳۵۱).

همچنین فقر، تحرک فیزیکی، کشاورزی سنتی، عقلانیت اجتماعی، تجارت سنتی، عقلانیت و مذهب، «شکاف طبقاتی»، «سنت»، تمرکز بر سلیقه‌های باب روز و انسان سنتی، از دیگر درون‌مایه‌های اصلی این اثر هستند.

۳. *زمستان ۶۲* (اسماعیل فصیح ۱۳۶۶)

زمستان ۶۲، روایتی از جنگ ایران و عراق است که کنش‌محوری و حالت‌محوری آن در تناسب است. بیشتر رویدادهای این روایت در اهواز و طی سه ماه، آن‌هم در چهارمین سال جنگ تحمیلی ایران، رخ می‌دهد. جنگ دلیل اصلی رخ‌دادن رویدادها در اهواز است. دکتر منصور فرجام برای طراحی و راه‌اندازی مرکز تکنولوژی کامپیوتر و زبان انگلیسی و مهندس جلال آریان برای یافتن ادریس راهی اهواز شده‌اند. حضور این دو در اهواز نشان‌دهندهٔ وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در سال‌های جنگ است. این جنگ و جنون که زندگی عادی مردم را به یغما برده است، دلیلی بر مصرف گستردهٔ رسانه‌ها یعنی رادیو، روزنامه (*کیهان*) و تلویزیون برای آگاهی از اوضاع جنگ و حالت آماده‌باش برای دفاع از خود است. تبلیغات روانی رسانه‌ها از جنگ یا به‌حاشیه‌راندن آن وضعیت روان‌شناختی مردم را تغییر داده و موجب بروز اثرات فردی یا اجتماعی‌ای متفاوت از قبل شده است.

درون‌مایه

ظهور تفکرات مذهبی جدید (تفکیک جنسیتی)	در راهروی دراز طبقهٔ سوم که کفپوش لینولئوم خارجی‌اش به حال زاری افتاده، بیاوبرویی است از برادران ریشدار با کاپشن شبه‌نظامی؛ و گه‌گاه خواهرهای سیاه‌پوشیده در حجاب‌های سفت و سخت اسلامی از این اتاق به آن اتاق می‌لغزند یا منتظر آسانسوری‌اند که بالایش نوشته: «مخصوص استفادهٔ خواهران» (ص ٤١).

پوشش زن	وقتی که می‌پیچم، تقریباً می‌خورم به یکی از خواهران. زن مسن و ریزه‌ای است، با مانتوی گشاد، یک جفت شلوار بلند پاچه گشاد سیاه، مقنعه که کشیده شده تا روی ابروانش. سرش پایین است (ص ٤٦).
عمران	از او خواسته‌اند که در رابطه با مرکز آموزش حرفه‌وفن شرکت، واحد آموزش و زبان فنی و تکنولوژی و در جوار آن، مرکز آموزش علوم کامپیوتری جدیدی را طرح‌ریزی و پیاده کند (ص ٦٨).
آموزش حرفه‌ای	حاج‌آقا لواسانی قول داده این کار امکان‌پذیر است. برنامهٔ آموزش کامپیوتر شامل دوره‌های مختلف برای آموزش تخصص‌های مختلف است (ص ٦٩).
نوسازی	مراکز آموزش زبان و تکنولوژی به‌تدریج طی سال‌ها مجهزتر می‌شوند و به‌صورت مدارس عالی درمی‌آیند و جزو بهترین مراکز از نوع خود، نه‌تنها در خاورمیانه؛ بلکه در تمام آسیا می‌شوند (ص ٧٠).
زن مدرن	این یکی علاوه بر النگوها و گردنبندش، تنها زنی‌ست که من در عمرم دیده‌ام که گوش‌هایش دو جفت سوراخ دارند و دو جفت گوشواره از آن‌ها آویزان‌اند (ص ٨٦).
نقد دولتمردان	دور و بر تابلوی «کلمه‌الله» پوسترهایی از رهبران روحانی انقلاب، و از حجت‌الاسلام‌های مشهور که اکنون پست‌های مهم جمهوری اسلامی را دارند با پونز نصب شده (ص ١٠٩).
نقد وحدت ملی	بیژن جزایری می‌گوید: «ایران سرزمینیه که ملیت واحد نداره و مردم تابع زورند، توی ایران یک ملت محکم و ثابت مثل ژاپن یا اسپانیا پیدا نمی‌شه. وگرنه به این روز نمی‌افتاد» (ص ١٣٣).
اسلام سیاسی	یک نفر دارد وعظ می‌کند و به دل‌های برادران و خواهران مؤمن، از لذائذ جنت، و از شکوه و عظمت و چیزهای خوب آن دنیا و باغ ارم و از لب حوض کوثر و حوریان بهشتی مژده‌ها می‌دهد (ص ٣٠٥).
نقد جنگ	در سرزمینی که در حال «جنگ تحمیلی» با «ابرقدرت‌ها»ست، حتی مرغ‌های عشق هم باید یاد بگیرند خودکفا باشند (ص ١٤٣).
نقد نوسازی	در مرکز آموزش تکنولوژی کامپیوتر دستاوردهای چندانی ظهور نکرده. هره‌های تراس طبقهٔ سوم را هم که سراسر کاشی‌های فیروزه‌ای نقاشی‌شدهٔ کار اصفهان دارد، خراب کرده‌اند تا روی ساختمان برای ایجاد یک سالن سراسری مرکز بزرگ ترمینال‌های کامپیوتر که سفارش داده‌اند، جا درست شود (ص ١٤٤).
ویرانی	این قسمت‌های اهواز در اثر جنگ مستقیماً صدمات دیده. کارخانه‌ها و مزرعه‌ها متروک و ول‌اند. خانه و کپرهای رهاشدهٔ خالی همه جا هست. از عبدالخان به بالا آثار جنگ بیشتری توی چشم می‌خورد (ص ١٩٨).

مصرف رسانه‌ای	عصر، *کیهان* روز قبل را که با قطار شب می‌رسد می‌خوانم. با تیترهای ابدی (ص ۳۲۸).

همچنین عقلانیت سیاسی و مذهب، نقد نظام اداری، ظهور نهادهای جدید، نقد انقلاب، انسان سنتی و مدرن، زبان ملی و مهاجرت، نقد رسانه، افکار عمومی، اهمیت آموزش، نقد نظام جمهوری اسلامی، نقد پوشش نوین زن، نقد سیستم آموزشی و روابط بین‌المللی از درون‌مایه‌های اصلی این اثر هستند.

٤. *خانهٔ ادریسی‌ها* (غزاله علیزاده ۱۳۷۰)

الگوی کنش‌محوری و حالت‌محوری رویدادها در *خانهٔ ادریسی‌ها* نیز متوازن است. رویدادهای *خانهٔ ادریسی‌ها* در فاصلهٔ زمانی بعد از سرنگون‌شدن دولتی فاسد و روی‌کارآمدن دولتی جدید رخ می‌دهد. *خانهٔ ادریسی‌ها* مکانی است که بیشتر رویدادها در آن رخ می‌دهد. و تنها تعداد اندکی از رویدادهاست که در خارج از این خانه به وقوع می‌پیوندد و آن زمانی است که این خانه با هجوم دوبارهٔ آتشکارها در آستانهٔ تبدیل‌شدن به ویرانه‌ای خالی از سکنه است.

انقلاب مردمی، سرنگونی رژیم پیشین و به‌قدرت‌رسیدن دولت جدید که خیلی زود فساد و خودکامگی آن نیز برملا می‌شود، عامل اصلی رویدادهای *خانهٔ ادریسی‌ها*ست. تغییر وضعیت سیاسی و به‌دست‌گرفتن قدرت دولت نوین باعث هجوم طبقات پایین‌تر جامعه به طبقات مرفه دولت قبلی برای احقاق حق خود شده است: «با برداشتن سنگ اول، خرابی سد شروع می‌شود، پشت هر خشونت، چهرهٔ زشت خشونتی بزرگ‌تر پنهان شده، ادامهٔ این دور باطل باعث می‌شود تا آسیاب‌های قدرت با خون به راه بیافتد» (علیزاده ۱۳۹٤: ۱۸۲).

درون‌مایه

عقلانیت و نقد سیاسی- فرهنگی	«هیچ فایده‌ای ندارد. اعصاب را سست می‌کند، روح آدم را توی خیالات می‌برد. آتشکارها برنامه دارند کتاب‌ها را دستچین کنند، خواب و خیال‌ها را بریزند دور» (ص ۵۹).
نگاه به زن با تأکید بر طبقه	پری شانه بالا انداخت: «نه، من نمی‌پسندم. خوشگل‌هایشان را ندیده‌ای... مثل عروسک بودند، بوی عطرشان تا آخر شب توی راهروها باقی می‌ماند. دستکش سفید می‌پوشیدند (ص ۸۲).
نقد طبقاتی	دختر توضیح داد: «دلش می‌خواهد او به جای شیرین بمیرد. از خودش بدش می‌آید». «فکر می‌کند پرخور است». «مگر پرخوری گناه است»؟ «آدم ندار باید جلو شکمش را بگیرد» (ص ۹۶).

نقد سیاسی و نقد دولت	می‌گفت ادارهٔ اصلاحات اجتماعی را می‌دهند به دست شوکت». رییس اصلاحات اجتماعی! مگر آدم قحطی شده؟ من که رأی نمی‌دهم. ترکان روی نیمکت نشست، پاها را آویخت، تکان داد: «رأی ما اثر ندارد. آتشخانهٔ مرکزی تصمیم می‌گیرد» (ص ١٥٦).
نقد فرهنگی	حالا هنرپیشه‌های تازه‌ای آمده‌اند... حیف که روی صحنه مثل اردک راه می‌روند، جیغ می‌کشند؛ جیغ رسم است، مردم این‌طور تهییج می‌شوند (ص ١٦٢).
نقد اجتماعی، نوسازی دولت و صنعتی‌شدن	با هیچ جناحی عرضهٔ بندوبست ندارند، چون فکر می‌کنند از دماغ فیل افتاده‌اند. در خوابی گران فرورفته‌اند، از تحولات بنیادی مطلقا آگاهی ندارند... کارخانه‌ها پرکوب به راه افتاده، کارگران محبوب ما، سرودخوانان و پرتوان، همه با لباس‌های نو، سر کار حاضر می‌شوند» (ص ٢٢٤).
مصرف رسانه‌ای	کاوه سری تکان داد: «افسوس که حوصلهٔ روزنامه‌خواندن ندارم. در این ورق‌پاره‌ها غیر از دروغ چیزی نیست. دل‌های ما مثل شیشه نازک شده. اعضای آتشخانه قلب‌هایی از فولاد دارند» (ص ٢٦٥).
اهمیت سواد	به خودم نهیب می‌زنم قهرمان شوکت!... تو سواد حسابی نداری، صبر کن تا کتاب‌خوانده‌ها، آدم‌هایی که مخشان پر است، آینده را روشن کنند!» (ص ٣٢٦).
نوسازی دولت و عقلانیت سیاسی	اما خادمان توده‌ها آگاهند. افکار سازندهٔ من، بی‌کم‌وزیاد، در خدمت آتشخانهٔ مرکزی‌ست. نظم نوین، قاطعیت لازم دارد. تلاش‌های نهضت کوهستان در زمان رژیم نظامی، البته ارزنده بود؛ اما در حکومت توده‌ها، ایمان و اطاعت محض، شرط پیروزی است» (ص ٣٩٨).
کشاورزی مدرن	رشید به بنا نگاه کرد: «همه تارومار شدیم، حیف!... تراکتور آورده‌اند». «کشاورزی مکانیزه»؟ رشید ساقهٔ گندم رسیده را رو به وهاب دراز کرد، مرد گرفت و در جیب گذاشت (ص ٥٧٩).

همچنین عقلانیت سیاسی، نقد سیاسی و طبقه، فرهنگ و آیین‌های شرقی، تفاوت عمیق فرهنگی و اقتصادی در طبقات مختلف جامعه، عشق‌های شکست‌خورده که سنت و طبقه، مانع از وصال آن‌ها بوده است، مشارکت سیاسی، عقلانیت و سنت، آیین و نقد مذهبی، آموزش و پرورش، نقد اجتماعی و اقتصادی، سواد حرفه‌ای، سنت و پوشش زن از دیگر درون‌مایه‌های اصلی *خانهٔ ادریسی‌ها* است.

٥. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (زویا پیرزاد ١٣٨٠)

رویدادهای این رمان، از نظر کنش‌محوری و حالت‌محوری در تناسب هستند. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، روایتی از خانواده‌ای مدرن در سال‌های قبل از

انقلاب است که در شهر آبادان به وقوع می‌پیوندد. خانهٔ کلاریس کانون اصلی این رویدادهاست؛ خانه‌ای که با ورود همسایه‌های جدید یعنی سیمونیان‌ها دچار دگرگونی‌ها و تنش‌هایی می‌شود که تنها کلاریس به‌عنوان یک زن درون‌گرا آن را حس می‌کند.

درون‌مایه

حضور ارامنه در شرکت نفت	اولین گروه ارامنه که در شرکت نفت ایران و انگلیس استخدام می‌شوند، هر روز بعد از ساعت کار، به محل مدرسه می‌روند و ساختمان مدرسه را درواقع با دست خودشان می‌سازند (ص ۱۹۳).
طبقهٔ متفاوت کارمندان شرکت نفت	مشتریای شرکت نفتی تا تقی به توقی می‌خوره و حقوق زیاد می‌شه و گرید میره بالا، اولین کارشون عوض‌کردن خونه و ماشینه (ص ١٦٧).
شکاف طبقاتی	هرچه باشه آقای مهندس سینیوره. حرف ما کارگرها که دررو نداره (ص ۲۰).
حضور زنان در عرصهٔ اجتماعی	بعد از انجمن خودشان گفت. از سعی زن‌ها برای گرفتن حق رأی. از کلاس‌های سوادآموزی. از اینکه زن ایرانی هنوز به حق و حقوق خودش آشنا نیست (ص ١٩٤).
تلاش برای حق رأی زنان	خانم نوراللهی داشت می‌گفت: «باز هم تکرار می‌کنم که اولین خواست و هدف بانوان ایران داشتن حق رأی است» (ص ۷۷).
حضور نیروهای خارجی سیاسی در شرکت نفت	و تا قبل از انقلاب، روسیه پادشاه داشته و بعد از سرکارآمدن کمونیست‌ها، جزو جمهوری‌های شوروی شده و پادشاه به اروپا فرار کرده و حالا پسر همان پادشاه رییس روابط عمومی شرکت نفت شده در آبادان (ص ۲۱۲).
نوسازی نامتوازن	این همه سال آبادان بودم و هربار از تفاوت قسمت شرکت نفت با باقی شهر تعجب می‌کردم. انگار از بیابانی بی‌آب‌وعلف ناگهان پا می‌گذاشتیم توی باغی سبز (ص ۲۲۲).
عقلانیت سیاسی	برای من هیچ مهم نبود گارنیک هواخواه ملی‌گراهای ارمنی باشد و به قول آرتوش... «درک نمی‌کند صلاح ارمنی‌ها هم مثل همهٔ دنیا پیوستن به جبههٔ خلق‌ست» (ص ۲۲).
نقد سیاسی	گفت: «عجب دنیایی شده. پاک‌کن برداشته‌اند و کشورها را از روی نقشه پاک می‌کنند» (ص ۲۱۳).

همچنین زن سنتی، زن مدرن، مصرف رسانه‌ای و زبان ملی، از درون‌مایه‌های مهم این اثر است.

نتیجه

این پژوهش با هدف بررسی بازتاب مفاهیم توسعه و مدرنیزاسیون در رمان‌های تأثیرگذار فارسی ۵ دهه در ایران و با توجه به نظریات متفاوت توسعه، مدرنیزاسیون و... صورت گرفته است. با توجه به یافته‌ها، پاسخ پرسش‌های تحقیق به شرح زیر است:

آیا رمان واجد ویژگی‌ها و کارکردهای رسانه است؟

آگاهی‌بخشی، آموزشی و همچنین سرگرمی ازجمله کارکردهایی است که رمان در جایگاه رسانهٔ خاص به آن‌ها می‌پردازد. رمان با پرداختن به مسائلی که ازجمله وظایف رسانه‌های ارتباطی نیز هست، رسانگی خود را تثبیت می‌کند. در رمان شاخص ایرانی، نقد نظام‌های سیاسی، آشفتگی‌های ملی و فردی جامعه در تمام ابعاد، اهمیت آموزش، جایگاه زن، روابط بین‌المللی و... به چشم می‌خورد. رمانی مانند *جای خالی سلوچ* نیز جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که در نتیجهٔ تصمیم‌های بزرگ ملی؛ یعنی اصلاحات ارضی، دچار اغتشاش شده است. نقد جنگ و ترسیم ویرانه‌های مربوط به آن در *زمستان ۶۲* بهتر از رسانهٔ دیگری به تصویر درآمده است. تغییر نظام و افول اشرافیت در *خانهٔ ادریسی‌ها* و مسئلهٔ مهاجرت در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نیز از مهم‌ترین مسائلی هستند که ایران در چندین دهه با آن‌ها دست‌وپنجه نرم کرده است.

آیا گفتمان نوسازی و مدرنیزاسیون در رمان‌های شاخص تحقیق پیشِ‌رو بازتاب داشته است؟

رمان‌های شاخص هر دوره، هر یک نمایندهٔ خاصی برای بازتاب ابعاد مختلف مدرنیزاسیون در جامعه بوده‌اند. گلشیری معتقد است رمان باید با مناسبات اجتماعی تطابق داشته باشد، در بیشتر رمان‌هایش به دگرگونی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی دههٔ ٤٠ به بعد می‌پردازد (دست‌غیب ١٣٨٦: ٣٥٣). رمان او؛ یعنی *شازده‌احتجاب* به‌گونه‌ای بازتاب اوضاع سیاسی‌ـ اجتماعی جامعه است. جامعه‌ای که با افول اشرافیت و آغاز نوسازی رضاخانی همراه است. این رمان نمایندهٔ بارز گذر از یک نظام اربابـ رعیتی به نظامی با ارتش نوین و رویکردهای نوین است. ظلم اربابان، بیچارگی و مظلومیت رعیت‌ها، ظلم نسبت به زنان و کودکان، کشتارهای غیرعادلانه و گاه دلبخواهی ارباب‌ها در نظام فئودالیته و همچنین کشتار دسته‌جمعی ارتش در نظام نوین، همه نشان از جامعه‌ای ایرانی دارند که با تغییر هر نظام و دولتی، عده‌ای را به کام مرگ می‌فرستد.

جای خالی سلوچ که در بحبوحهٔ صنعتی‌شدن و اجراشدن اصلاحات ارضی روایت می‌شود، نمایانگر جامعه‌ای است که شاهد توسعهٔ نامتوازن در بین اقشار مختلف

است. دولت‌آبادی با به‌تصویرکشیدن قدرتمند جامعهٔ درحال‌گذار از دوران سنتی به دوران مدرن، تأثیرات این طرح سیاسی‌ـ اجتماعی را نشان می‌دهد. اصلاحات ارضی و واگذاری وام به کشاورزان باز هم به نفع مالک‌ها و خرده‌مالک‌هاست و آنان هستند که به شهرها سفر می‌کنند؛ دانش و آگاهی بیشتری دارند و با تکیه بر موقعیت اربابی پیشین خود، نظام فئودالی جدیدی را رقم می‌زنند. مرگان در جایگاه زنی روستایی و تنها، ورود تراکتور و مکانیزه‌کردن کشاورزی، بیکاری و فقر در اثر حضور ناخواندهٔ این موجود آهنین و مهاجرت نیروی کار به شهرها، ازجمله نتایج گفتمان نوسازی است که در روستای زمینج رخ می‌دهد.

گفتمان نوسازی دههٔ ۶۰ با رمان *زمستان ۶۲* که روایت جنگ در چهارمین سال جنگ بین ایران و عراق است، بیشتر با توسعهٔ سیاسی و فرهنگی همراه است. فصیح به نقد جنگ و اوضاع سیاسی و اجتماعی آن روزگاران می‌پردازد. ایران که از سال ۵۹ تا ۶۷ وارد جنگ با عراق می‌شود، شاهد ویرانی‌ها، کشتارها، خدمت‌رسانی ابرقدرت‌های بین‌المللی به عراق و به‌تبع آن نابسامانی‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی زیادی است. همچنین شاهد تغییرات فیزیکی و روانی زیادی است که در نتیجهٔ انقلاب اسلامی و تغییر دولت در شهرها به وجود آمده است. نقد جدی جنگ و دولتمردان، نوسازی و راه‌اندازی مرکز کامپیوتری در دل اهوازِ درحال‌جنگ، پوشش جدید زن که از آن به‌عنوان حجاب اسلامی یاد می‌کند و محدودیت‌های آنان، مهاجرت طبقهٔ خاص برای دورشدن از جنگ و تن‌ندادن فرزندانشان به خدمت سربازی و مصرف رسانه‌ای مخصوصاً روزنامهٔ خاص *کیهان* و رادیو برای آگاهی از اخبار روز ایران و سایر مناطق جهان، مفاهیم خاص مدرنیزاسیون هستند که فصیح با بهره‌گیری از جامعهٔ آن روز ایران به‌خوبی آن را به تصویر کشیده است.

در دههٔ هفتاد که دههٔ سازندگی است، دولت با بحران‌های جسمی و روانی به‌جامانده از جنگ مواجه است. توسعهٔ همه‌جانبه و آبادانی از برنامه‌های ملی است. علیزاده در *خانهٔ ادریسی‌ها* جامعه‌ای را بعد از انقلاب و برانداختن رژیم حاکم و به‌روی‌کارآمدن دولت جدید که قرار است هدف آن سازندگی باشد، ترسیم می‌کند. شکاف طبقاتی، جنبش و مشارکت سیاسی‌ـ اجتماعی، سازندگی و توسعهٔ سیاسی از درون‌مایه‌های اصلی و مکانیزه کردن‌کشاورزی نیز ازجمله آرزوهای شخصیت‌های اصلی رمان است. اقتدار زن و جایگاه او در نظام طبقاتی، عقلانیت سیاسی و مذهبی، مصرف رسانه‌ای (روزنامه)، تلاش برای کاهش فاصلهٔ طبقاتی و همچنین جلوهٔ متفاوت ارتش نوین در این دوره قابل مشاهده است.

دورهٔ اصلاحات که بیش از همه با توسعهٔ فرهنگی و روابط بین‌المللی همراه است، در رمان شاخص این دهه تا حدودی به چشم می‌خورد. اگرچه موضوع

رمان، مربوط به دهۀ ۴۰ و تلاش زنان برای احقاق حق خود است؛ اما *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با درون‌مایۀ اصلی مهاجرت و جنبش‌های اجتماعی برای حق رأی زن، جامعه‌ای امروزی را به تصویر می‌کشد که زنان در آن آزاد و تحصیلکرده هستند و آرزوی سفر به اروپا را دارند. زویا پیرزاد با طرح مفاهیمی مانند زن مدرن و فرهنگی، تفاوت طبقاتی کارمندان شرکت نفت با افراد عادی، مصرف رسانه‌ای به‌خصوص روزنامه و تلویزیون، نوسازی و مدرنیزاسیون نامتوازن در درون شهری مانند آبادان، اجتماعی را به تصویر می‌کشد که دیگر دغدغۀ آنان مانند دهه‌های قبل ملی نیست؛ بلکه شخصی و فردگرایانه است.

سیر روایت مدرنیزاسیون در رمان‌های قبل از بهمن ۵۷ و بعد از آن چگونه بوده است ؟

این سیر در رمان‌های مورد نظر به‌نحوی برجسته قابل مشاهده است. انقلاب ۵۷ سرآغاز دورانی مملو از ویرانی، آشفتگی و سازندگی در تاریخ ایران نوین است. رمان‌های قبل از انقلاب ۵۷ روایت‌کنندۀ مسائل سیاسی و اجتماعی، نظام پادشاهی و همچنین دورۀ قبل از آن؛ یعنی نظام فئودالی و اشرافی ایران است. شروع نوسازی در دورۀ رضاخان، اصلاحات ارضی و انقلاب سفید در دورۀ محمدرضاشاه که خود، آن را گامی به‌سوی تغییر نظام فئودالیتۀ ایران و حرکت به‌سمت کشاورزی آزاد و صنعتی‌شدن نامیده بود، علاوه بر نتایج مثبتی که به همراه داشته‌اند، آشفتگی‌های فیزیکی و غیرفیزیکی زیادی در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را برای چندین دهه به ارمغان آورده‌اند. ترسیم روشن و قوی این فضاهای آشفته که اصولاً در نتیجۀ برنامه‌های نوسازی دولت‌ها به وقوع پیوسته است، مانند نتایج نوسازی ارتش و یا نتایج منفی اصلاحات ارضی؛ یعنی بیکاری گسترده‌تر در روستاها، افزایش فقر و مهاجرت نیروی کار به‌سوی شهرها که این امر خود نیز موجب بروز عوامل دیگری چون حاشیه‌نشینی، بی‌هویتی و اختلالات روان‌شناختی افراد شد، از درون‌مایه‌های اصلی رمان‌های قبل از انقلاب است. رمان‌های بعد از انقلاب مضامین جدی و قابل بحثی برای موضوعات خود دارند: انقلاب ۵۷، جنگ تحمیلی، دوران سازندگی و اصلاحات. انقلاب و ظهور تفکرات جدید مذهبی، پوشش نوین زنان و تغییر دولت؛ جنگ و ویرانی، شهادت، سوءاستفادۀ خیلی از دولتمردان به‌ظاهر حامی مردم از اوضاع نابسامان و نوسازی مقطعی و منطقه‌ای، محدودیت‌های زنان؛ سازندگی و تلاش برای آبادانی ویرانه‌های به‌جامانده از انقلاب و جنگ، طرح برنامه‌های نوسازی مانند توسعۀ سیاسی، اقتصادی، ملی و فراملی و همچنین نتایج تغییرات سیاسی بعد از دو دهه آشفتگی انقلابی و جنگی و درنهایت توسعۀ فرهنگی در حوزه‌های مختلف مانند جایگاه زن، از درون‌مایه‌های اصلی رمان‌های بعد از انقلاب

است.

در این رمان‌ها، ما شاهد تغییرات جالب‌توجهی در برخی از مفاهیم مدرنیزاسیون مانند مصرف رسانه‌ای هستیم. در رمان‌های دههٔ چهل و پنجاه مصرف رسانه‌ای، رهبران افکار عمومی و... متعلق به طبقه و افراد خاصی است؛ اما بعد از آن مصرف رسانه‌ای تغییر کرده و با رشد همراه است. استفاده از روزنامه در تمام دهه‌های بعد از انقلاب همچنان در صدر است. در دههٔ شصت که اوج جنگ است، علاوه بر استفادهٔ مکرر از رادیو و گاه تلویزیون، در تمام رمان از روزنامهٔ خاص *کیهان* نام برده می‌شود که شخصیت اصلی برای آگاهی از وقایع روز به آن مراجعه می‌کند. دههٔ هفتاد تنها روزنامه است که به‌عنوان منبع خبررسانی از آن یاد می‌شود و به‌کرات از استفادهٔ نادرست آن به‌عنوان فرش، تمیزکنندهٔ شیشه و یا دست‌مایهٔ افراد بدون تفکر انتقاد می‌شود. در رمان دههٔ هشتاد علاوه بر روزنامه، به سینما به‌عنوان رسانه‌ای که جزء برنامه‌های همیشگی شخصیت‌های اصلی و حتی کودکان است، ارزش خاصی داده می‌شود.

آیا رمان در ایران به مفاهیم توسعه و مدرنیزاسیون می‌پردازد؟

با توجه به گستردگی مفهوم مدرنیزاسیون، رمان‌های شاخص هر دوره بیشتر با تأکید بر یک بعد خاص به چند بعد دیگر آن نیز پرداخته‌اند. توسعهٔ سیاسی، نقد سیاسی و نقد دولتمردان، عقلانیت سیاسی- اجتماعی، مذهب، مهاجرت، شکاف طبقاتی و زنان مفاهیمی هستند که در تمام این رمان‌ها وجود دارد؛ اما به‌طور خاص، *شازده‌احتجاب* با نقد نظام پیشین، کشتارها، ظلم اربابان به تودهٔ مردم، زنان و کودکان و همچنین نقد ارتش نوین رضاخانی و کشتارهای دسته‌جمعی با استفاده از ماشین‌های جدید جنگی که نتیجهٔ نوسازی ارتش است، به انعکاس بعد مسائل سیاسی و اجتماعی مدرنیزاسیون پرداخته و با بهره‌گیری از حضور زنی باسواد از طبقهٔ اشراف؛ یعنی فخرالنساء، به دیدگاه‌های متفاوت نسبت به زن روستایی از طبقهٔ عوام و اشرافیت اشاره می‌کند. *جای خالی سلوچ* به صنعتی‌شدن، مکانیزه‌کردن کشاورزی، بهره‌گیری از نیروی آب و مهاجرت روستاییان به شهر می‌پردازد. نقد جنگ، دولتمردان، پوشش نوین زنان با عنوان حجاب اسلامی و ظاهر جدید مردان انقلابی و سرسپردهٔ جمهوری اسلامی، ازجمله مفاهیم مهم مدرنیزاسیون در دههٔ ۶۰ است که در *زمستان ۶۲* علاوه بر درون‌مایهٔ اصلی آن که حول نوسازی و تجهیز سیستم آموزشی مرکز علوم کامپیوتری در آبادان می‌چرخد، بازتاب داده می‌شود. *خانهٔ ادریسی‌ها* نیز با درون‌مایهٔ اصلی دگرگونی‌های سیاسی- اجتماعی و مسائل پیرامون آن که نتیجهٔ یک انقلاب و روی‌کارآمدن دولت جدید است، تفاوت اشرافیت و تودهٔ مردم، سازندگی و همچنین رؤیای مکانیزه‌کردن کشاورزی را به‌گونه‌ای نمادین

و جذاب مطرح می‌کند و به ارتقای دانش سیاسی فرد نیز یاری می‌رساند. اگرچه رمان دهۀ هشتاد نسبت به بقیۀ رمان‌ها در مورد پرداختن به مدرنیزاسیون ضعیف‌تر عمل کرده است؛ اما موضوع مهاجرت به ایران، آبادان و یا خارج از کشور، آزادی زن، آغاز جنبش‌های اجتماعی- سیاسی برای گرفتن حق رأی و زن مدرن را به تصویر کشیده است.

آیا رمان‌ها متناسب با شرایط اجتماعی به مفاهیم توسعه می‌پردازند؟

رمان شاخص بازتاب‌دهندۀ شرایط اجتماعی دوران خاصی از تاریخ است؛ دورانی که به قول لوکاچ[1]، نویسنده یا خود نظاره‌گر آن بوده و یا در دل ماجراهای آن جامعه زیسته است (۲۲: ۱۳۸۷). لمس تغییرات همه‌جانبۀ یک جامعه که گاه جلوه‌گری بُعدی از آن بیشتر از دیگر ابعاد است، برای چندین دهه قابل روایت است. همان‌گونه که نویسنده گاه روایت خود را در دوران تاریخی گذشته نقل می‌کند (مانند *شازده‌احتجاب*)؛ اما باز هم موضوع آن با شرایط اجتماعی آن روزگاران همخوان است. در *جای خالی سلوچ* با نتایج اصلاحات ارضی که دهۀ قبل از آن به اجرا درآمد، مواجه هستیم؛ *زمستان ۶۲* در دل جریان جنگی نوشته شده که خودِ نویسنده شاهد آن بوده است؛ *خانۀ ادریسی‌ها* نیز در دهۀ سازندگی نوشته می‌شود، دهه‌ای که پس از انقلاب و جنگ شاهد تغییرات منفی و مثبت زیادی در سطح ملی و فردی است؛ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، اگرچه در دهۀ هشتاد نوشته شده و روایتی در دهه چهل را نقل می‌کند؛ اما داستان روایت‌شده همخوانی زیادی با شرایط جامعۀ آن روز ندارد؛ بلکه بیشتر با شرایط امروز جامعه مطابق است.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

1. Lukács

منابع

بامفیلد، بریان (۱۳۸۱). *آیا کتاب مهم است؟* ترجمهٔ میترا میرشکار سیاهکل. با مشارکت و حمایت مرکز تحقیقات و مطالعات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران: کویر.

برمن، مارشال (۱۳۸٦). *تجربه مدرنیته (هر آن‌چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود)*. ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

بهنام، جمشید (۱۳۸۲). «تمدن و تجدد (گفت‌وگو).» *کتاب ماه علوم اجتماعی*. دورهٔ شست و هفتم، شمارهٔ ۸ـ۷، صص. ۸۳ـ۱.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۹). *رمان تاریخی فارسی (نقد، نظریه، تاریخچه)*. تهران: چشمه.

پاینده، حسین (۱۳۸۸). «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به *مدیر مدرسه* آل‌احمد.» *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص. ۹۸ـ٦۹.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

پیرزاد، زویا (۱۳۹۵). *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. چاپ شصت و ششم. تهران: مرکز.

تامپسون، ب. جان (۱۳۸۰). *رسانه‌ها و مدرنیته: نظریهٔ اجتماعی رسانه‌ها*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: سروش.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی (مجموعه پانزده جستار)*. تهران: لقاءالنور.

خانیکی، هادی (۱۳۸٤). «بنیان‌های مطالعات ارتباطات و توسعهٔ ملی در ایران.» *علوم اجتماعی*. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲۹ـ۲۸، صص. ٥٦ـ۷.

خانیکی، هادی (۱۳۹۳). «اندیشهٔ پیشرفت و الگوی ارتباطات و توسعهٔ ملی در ایران.» *سومین کنفرانس الگوی اسلامی ایرانی پیشرفت؛ واکاوی مفاهیم و نظریه‌های رایج توسعه و تجارب ایران و جهان: به سوی نظریه اسلامی ایرانی پیشرفت. تهران: مرکز الگوی اسلام پیشرفت*.

دست‌غیب، عبدالعلی (۱۳۸٦). *از دریچهٔ نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی)*. جلد اول. به کوشش علیرضا قوجه‌زاده. تهران: خانهٔ کتاب.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۵). *جای خالی سلوچ*. چاپ ششم. تهران: چشمه.

عاملی‌رضایی، مریم (۱۳۹۱). «تحلیل تقابل سنت و مدرنیته در رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی.» *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۲۵، صص. ۱٦۱ـ۱۳۳.

علیزاده، غزاله (۱۳۹٤). *خانهٔ ادریسی‌ها*. چاپ ششم. تهران: توس.

فصیح، اسماعیل (۱۳۹٤). *زمستان ٦۲*. چاپ هشتم. تهران: ذهن‌آویز.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). *شازده‌احتجاب*. چاپ دوم. تهران: زمان.
لرنر، دانیل (۱۳۸۳). *گذر جامعهٔ سنتی: نوسازی خاورمیانه*. ترجمهٔ غلامرضا خواجه‌سروی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات راهبردی.
لوکاچ، جورج (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی رمان*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: ماهی.
موثقی، احمد (۱۳۹۱). *نوسازی و توسعهٔ سیاسی*. تهران: میزان.
هادیلو، علی (۱۳۹۰). «گونه‌شناسی رمان‌های تأثیرگذار بعد از کودتای ۲۸ مرداد.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی.
هلپرین، جان (۱۳۸٦). *نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

Frow, J., Hardie, M., & Rich, K. (2019)."*The Novel and Media: Three Essays.*" *Journal of Language, Literature and Culture,* 66(1), pp. 1–15. doi:10.1080/20512856.2019.159549

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5916.1195
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.2.4
Received: 20/12/2022 **Accepted: 08/06/2023**

Reflection of the Main Concepts of Development in the Alternative Media, the Narrative of a Half a Century of Modernization in Preeminent Persian Novels (1960-2001)

Hadi Khaniki[1], Azadeh Khadem Khervi[2], Masoud Taghiabadi[3]

Abstract

The study of the narrative of modernization in preeminent Persian novels is an interdisciplinary research linking communication sciences and fiction. In this research, a preeminent novel has been considered as an alternative medium which can display the current conditions of society in any period by recounting certain narratives. What is investigated in this study is the reflection of the modernization discourse as observed in the preeminent novels of the five decades (1960-2001). More specifically, this research seeks to demonstrate the functions of the novel as a medium in reflecting the concepts of modernization. To do so, the greatest novels of the five decades were selected through "Reputational Case sampling" and a survey conducted among experts, critics, writers, and literary journalists. As its methodology, the research draws on Narrative analysis, and specifically, on Gerald Prince's structuralist narratology. Based on the results of the study, modernization, which according to development theories, can be studied in a wide range of political, cultural, social, economic, and even psychological contexts, is observable in the narrated events of the selected novels. The narratives of these novels are in line with the current conditions of each period. Moreover, concepts such as, political development, political criticism and critique of politicians, socio-political rationality, religion, immigration, class divide, and women are present in all these novels.

Keywords: Development, Modernization, Alternative Media, Narrative Analysis, Gerald Prince

1. Professor, Department of Communication Sciences, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran hadi.khaniki@gmail.com
2. Graduate Student of Communication Sciences, Department of Communication Sciences Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran azadekhadem@yahoo.com
3. Ph.D in Communication Science, Department of Communication Sciences, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran (corresponding author) masoud.taghiabadi@gmail.com

How to cite this article:
Hadi Khaniki; Azadeh khadem khervi; Masoud Taghiabadi. "Reflection of the Main Concepts of Development in the Alternative Media, the Narrative of a Half a Century of Modernization in Preeminent Persian Novels (1960-2001)." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, Journal of the University of Birjand, 3: 1, 2023, 49-76. doi: 10.22077/islah.2023.5916.1195

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۹۸-۷۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5978.1208
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.3.5
دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۳۰ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۲

تحلیل گادامری دیالوگ و کارکرد روایی آن در تطبیق رسالة الغفران ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت

نرجس توحیدی‌فر[۱]، مجید صالح‌بک[۲]

چکیده

ادبیات تطبیقی را می‌توان محفلی برای دیالوگ میان الگوهای اندیشگانی ملل گوناگون دانست؛ پس بررسی شکل‌های متنوع آن در این حوزه بسیار حائز اهمیت است. از حیث روایی، دیالوگ یکی از ابزارهای کانونی‌سازی متن از درون است که نویسنده آن را برای عینیت‌بخشیدن به رویدادهای روایت، نزدیکی بیشتر به خواننده، خالی‌کردن فضایی برای مشارکت خواننده و نیز به‌اشتراک‌گذاشتن باورهای درونی و بیرونی به کار می‌گیرد. پژوهش حاضر در پی آن است که با نوعی رویکرد ادبیات تطبیقی، از طریق بررسی دیالوگ‌های دو اثر *رسالة الغفران* ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت، به تطبیق شکلی دیالوگ‌های دو اثر براساس الگوی گادامری بپردازد و نیز کارکرد به‌رهگیری از این شکل روایی را توسط دو نویسنده مقایسه کند. از آنجاکه گادامر به اهمیت دیالوگ در ارتباطات اجتماعی توجه بسیار دارد، این پژوهش می‌تواند در جهت خوانش جامعه‌شناسانهٔ دو اثر یادشده مفید باشد؛ پس تحلیل او از دیالوگ مبنای کار پژوهش حاضر است. نتیجه‌ای که این پژوهش در پایان به آن می‌رسد این است که به‌کارگیری دیالوگ در دو اثر، کارکردهای مشترکی دارد؛ ازجمله بازگشت به گذشته، شخصیت‌پردازی، گفتن به جای نشان‌دادن، بیان اعتراف‌ها و اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان. همچنین «گشودگی» به‌عنوان شرط اساسی دیالوگ گادامری در دیالوگ‌های هر دو اثر دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: صادق هدایت، ابوالعلاء معری، تطبیق دیالوگ، گادامر، *رسالة الغفران*، «طلب آمرزش»

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران sahereh300@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران(نویسنده مسئول) msalehbek@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
نرجس توحیدی فر؛ مجید صالح بک. "تحلیل گادامری دیالوگ و کارکرد روایی آن در تطبیق رسالة الغفران ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» صادق هدایت." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۹۸-۷۷. doi: 10.22077/islah.2023.5978.1208

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

ادبیات تطبیقی محفلی برای دیالوگ[1] اندیشه‌های گوناگون است. ادبیات همواره امید دارد که بتواند با نشاندن افراد در کنار هم و ایجاد فضایی برای گفت‌وگوی آنان، آینده‌ای روشن را رقم بزند. ادبیات تطبیقی گامی فراتر از این می‌نهد و چندین جغرافیای ادبی را با هم آشنا می‌سازد؛ بنابراین دیالوگ را می‌توان شاکلهٔ اصلی ادبیات تطبیقی دانست.

اولین رد پای فهم جایگاه دیالوگ در فلسفه را می‌توان در یونان باستان دید؛ آنچنانکه دیالوگ‌های افلاطونی کلیدی برای فهم فلسفهٔ وی به شمار می‌رود. از زمانی که نظریه‌پردازان توجه خود را به هرمنوتیک و خوانش هرمنوتیکی معطوف کردند، اهمیت دیالوگ در متون نیز به‌گونهٔ بارزتری آشکار شد؛ ازجملهٔ این نظریه‌پردازان گئورگ گادامر[2] است که با تأکید بر بازخوانی فلسفهٔ افلاطونی، مبحث دیالوگ را مورد مداقه قرار داده و از زاویه‌های گوناگون بررسی کرده است. دیالوگ به‌مثابهٔ گشودگی به دیگری، مهم‌ترین رکن هرمنوتیک فلسفی گادامر به شمار می‌رود.

به‌منظور خوانش فلسفی متون ادبی، می‌توان دیالوگ را به‌منزلهٔ تکنیکی مهم در ساختار روایت بررسید. هر روایت اگر قرار باشد از جنبهٔ فرمالیستی ساختارگرایی بررسی شود، دو بخش دارد: نخست؛ داستان که شامل محتوا یا زنجیرهٔ رخدادها و اشیا و اشخاص در حال کنش است و دوم؛ گفتمان که بیان یا ابزار انتقال محتواست؛ به بیان دیگر، داستان آن چیزی است که به تصویر در می‌آید و گفتمان، چگونگی به‌تصویرکشیدن آن چیز است.

مسائل مذهبی در جوامع گوناگون همواره از مسائل بحث‌برانگیز و جدل‌آفرین بوده‌اند و هستند. در این دو داستان بحث از اعتقادات مسلمانان دربارهٔ معاد، کیفیت حسابرسی اعمال و نیز مسئلهٔ شفاعت است. با توجه به کارکردهایی که برای دیالوگ برشمردیم، می‌توان یکی از اهداف معری و هدایت برای به‌کارگیری تکنیک دیالوگ را دورماندن از فضای جزمیت‌گرایی و جدال دانست. آن‌ها در داستان‌های خود عده‌ای از افراد را دور هم جمع می‌کنند تا میان آن‌ها دیالوگ برقرار شود.

حتی بالاتر از این، معری و هدایت، دیالوگ را چونان درمانی برای امراض اجتماعی می‌دانند؛ چراکه این گروه‌ها درحقیقت هویت‌های جامعه‌اند و زمانی که نگرش آن‌ها اصلاح شود، جامعه اصلاح می‌شود (بوهم ۱۳۸۱: ۴۳). معری و هدایت قصد دارند مسائلی را که برای جامعه تبدیل به سنت‌های بی‌چون‌وچرا شده و سخن‌گفتن دربارهٔ آن‌ها به تابو بدل شده است، به اشتراک بگذارند. این

1. dialogue
2. Hans-Georg Gadamer

«به‌اشتراک‌گذاری» است که تکنیک دیالوگ را طلب می‌کند؛ اینکه هرکسی حرف خود را بزند و خواننده به فکر فرو رود و جنبه‌های دیگری را از آنچه که تاکنون بدان اعتقادی متعصبانه داشته است هم ببیند. برای تحقق این هدف، معری به سراغ شخصیت‌هایی می‌رود که برای جامعه شناخته‌شده هستند و از الگوی واقعی زندگی آنان برای داستان خود بهره می‌گیرد تا وقایع برای مخاطب، واقعی و ملموس جلوه کنند. هدایت شیوهٔ دیگری برمی‌گزیند؛ به بطن جامعه و سراغ عوام می‌رود؛ با این هدف که همهٔ خوانندگان بتوانند با شخصیت‌ها هم‌ذات‌پنداری کنند.

آنچه در این پژوهش، نو به شمار می‌رود، خوانش بینارشته‌ای، بینازبانی و بینافرهنگی است که به اهمیت دیالوگ بهعنوان ابزاری برای برقراری ارتباط در دو داستان *رسالة الغفران* و «طلب آمرزش» می‌پردازد. شباهت اساسی دو متن در این است که هر دو در قالب داستان بیان شده‌اند و در هر دو اثر با موضوعی مشابه، از تکنیکی مشابه؛ یعنی دیالوگ استفاده شده است.

هدف پژوهش

این پژوهش با هدف خوانش تطبیقی دقیق‌تر دو داستان *رسالهٔ الغفران* و «طلب آمرزش»، با تمرکز بر تکنیک دیالوگ‌پردازی در نظر دارد انتقادهای پدیدآورندگان این دو روایت ادبی را از مسائل اجتماعی مورد بررسی قرار دهد؛ بنابراین با گزینش دیالوگ‌های این دو داستان، آن‌ها را دسته‌بندی می‌کند و به بیان ترجیح نویسندگان به بهره‌گیری از دیالوگ به جای گونه‌های دیگر روایت برای بیان مقاصد خویش، می‌پردازد.

اهمیت پژوهش

فلسفه به‌عنوان زیربنای علوم انسانی، بخش جدایی‌ناپذیری از خوانش روایی به شمار می‌رود؛ بنابراین خوانش فلسفی‌جامعه‌شناسانه در ادبیات تطبیقی می‌تواند به زمینه‌سازی برای نظریه‌های جدید ادبی یاری رساند. اهمیت دیالوگ به‌منظور تبادل اندیشه‌ها و فهم بهترِ «دیگری» امری آشکار است؛ بنابراین چنانچه این موضوع در متون ادبی موشکافی شود، می‌توان به لایه‌های معرفتی عمیق متن رسوخ کرد.

پیشینهٔ انتقادی بحث

مطالعهٔ پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ دیالوگ از منظر گادامر گویای این امر است که بیشتر در حوزهٔ فلسفه بوده و در این مورد تحلیل‌های ادبی صورت نگرفته است که ازجملهٔ آنها می‌توان این موارد را برشمرد:

آزادی و ایزدی‌نیا (۱۳۹٤) در مقالهٔ «گشودگی به دیگری، به‌مثابهٔ شرط اخلاقی

دیالوگ»، با مدِنظر قراردادن دیالوگ از منظر گادامر تلاش دارند با تحلیل مفهوم «بازی» در فلسفهٔ این فیلسوف، قواعد دیالوگ را از دیدگاه او بررسی کنند. در این مقاله آمده است که از نظر گادامر بازی حرکتی رفت‌وبرگشتی، پویا و نشأت‌گرفته از مشارکت است. این مقاله اگرچه تنها از جنبهٔ فلسفی به مبحث دیالوگ گادامری پرداخته؛ اما مقالهٔ خوبی در زمینهٔ معرفی آن است؛ به‌ویژه که بیشتر منابع استفاده شده در مقاله، دست اول و به زبان انگلیسی است.

واعظی و فاضلی (۱۳۸۹) در «دیالوگ، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها»، به بررسی مفهوم «افق» در فلسفهٔ گادامر و ارتباط آن با دیالوگ می‌پردازند؛ البته در این مقاله مقصود، دیالوگ متن و خواننده است و نه دیالوگ بین افراد. این مقاله از آن جهت که مسئلهٔ فهم را در فلسفهٔ گادامر تحلیل می‌کند، اهمیت دارد؛ اما از شرایط دیالوگ میان افراد و مسائلی از این دست، سخنی به میان نمی‌آورد. شاید بهتر بود که در عنوان مقاله کلمهٔ «فهم» گنجانده می‌شد.

دربارهٔ بررسی عنصر گفت‌وگو در متون ادبی نیز به تعدادی از مقالات اشاره می‌شود:

مقالهٔ میری و دیگران (۱۳۹۷) با عنوان «مقایسهٔ قدرت دو شخصیت محوری رمان *آتش بدون دود* با استفاده از "نظریهٔ نابرابری قدرت در دیالوگ" فرکلاف و مدل مایکل شورت»، دیالوگ را بهعنوان یکی از نمودهای قدرت در متن روایی برگزیده و از این طریق میزان اعمال قدرت و نوع آن را در شخصیت‌ها و گروه‌های مختلف رمان *آتش بدون دود* بررسیده است. نویسندگان با ترکیب چند نظریه توانسته‌اند الگوی مناسبی را برای سنجش قدرت در متن ادبی به دست دهند: نظریهٔ دیالوگ، نظریهٔ قدرت، نظریهٔ تحلیل گفتمان فرکلاف و نیز مدل تحلیلی مایکل شورت. به هر جهت این رویکرد نسبت به مقالاتی که قدرت را به معیارهای کلی و فقط از یک جنبه بررسی می‌کنند، کامل‌تر و دقیق‌تر است.

همچنین در مورد مقایسهٔ تطبیقی معری و هدایت نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ ازجمله:

پژوهش اردستانی رستمی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلاء معرّی و صادق هدایت» بر آن است که برخی از باورهای مشترک فکری برخاسته از اندیشه‌های گنوسی چون مانویت، مزدکیه و مرقیون، همانندِ دوریجستن از زنان، اجتناب از خوردنِ گوشت و توجّه به گیاهخواری، باور به رنجباربودنِ زیستن و آمیختگی تن و جهان به شرارت، میان معری و هدایت مشترک است.

با بررسی پژوهش‌های صورت گرفتهٔ مرتبط با موضوع مقاله، مشخص می‌شود که بررسی دیالوگ در متون ادبی، آن هم از منظر فلسفی، موضوعی است که دربارهٔ

آن پژوهشی انجام نگرفته است.

چهارچوب نظری و روش پژوهش

از مهم‌ترین کارکردهای ادبیات تطبیقی، گردآوردن ملل گوناگون حول یک محور و فراهم‌کردن زمینهٔ دیالوگ میان آن‌ها به‌منظور شناخت بهتر و بیشتر یکدیگر است. «افزایش تفاهم و نزدیکی میان ملل از رهگذر آشنایی با آیین‌ها، شیوه‌های اندیشه، آرمان‌های ملی، رنج‌های میهنی، منافع متقابل از طریق دادوستد و اثرپذیری و اثرگذاری، ازجمله مزایای ادبیات تطبیقی است» (ندا ۱۳۸۷: ۳۵)؛ بنابراین پژوهش حاضر بر آن است تا با به‌کارگیری رویکردی تطبیقی و با استفاده از مطالعات میان‌رشته‌ای، نوع پرداخت مسائل اجتماعی را در دو اثر *رسالة الغفران* از ابوالعلاء معری و «طلب آمرزش» از صادق هدایت بررسد.

رسالة الغفران از اولین و در عین حال برجسته‌ترین نمونه‌های داستانی در زبان عربی به شمار می‌رود که در قرن چهارم هجری تألیف شده و درواقع پاسخ معری به نامهٔ فردی به نام ابن قارح است که دربارهٔ «آمرزش» از او سؤالاتی پرسیده است. طی وقایع داستان، معری، ابن‌قارح را شخصیت اصلی قرار میدهد و به عالم آخرت می‌برد و در آنجا ابن قارح با بسیاری از چهره‌های ادبی و مذهبی در مورد آمرزش گفت‌وگو می‌کند.

«طلب آمرزش» نیز که از مجموعهٔ *سه قطره خون* صادق هدایت، از پیشگامان داستان کوتاه‌نویسی در ایران، انتخاب شده است، داستان گروهی از افراد را بیان می‌کند که از ایران و در یک کاروان، راهی عتبات عالیات هستند. طی داستان مشخص می‌شود که همه این افراد مرتکب گناهانی شده‌اند و معتقدند که با این زیارت گناهان‌شان آمرزیده می‌شود.

روش پژوهش به این شکل است که ابتدا دیالوگ‌های متن، استخراج شده‌اند و با توجه به کارکردهایی که برای دیالوگ در نظر گرفته شده است، دسته‌بندی شده‌اند؛ سپس با توجه به انواع گشودگی در دیالوگ از منظر گادامر شرح داده شده‌اند.

پرسش‌های پژوهش

۱. رویکرد معری در *رسالة الغفران* و هدایت در «طلب آمرزش» و استفادهٔ آنان از دیالوگ چه شباهت‌هایی با هم دارد؟

۲. شروط دیالوگ گادامری را چگونه می‌توان بر *رسالة الغفران* معری و «طلب آمرزش» هدایت پیاده کرد؟

دیالوگ گادامری

گادامر با آغازکردن پروژهٔ هرمنوتیک فلسفی، ادامه‌دهنده و تکمیل کنندهٔ راه استاد خود، هایدگر[1] بود. مفاهیمی از قبیل فهم، دیالوگ، اخلاق و بازی، ازجمله کلیدواژه‌های فلسفهٔ او به شمار می‌روند که آن‌ها را ضمن بازخوانی فلسفهٔ یونانی، خصوصاً افلاطون، در کارکردی جدید معرفی می‌کند. این چهار کلیدواژه همچون ابعاد یک منشور، مبیّن دیالوگ گادامری و شرایط حصول آن هستند. از منظر گادامر وضعیت اجتماعی- سیاسی جهانِ ناآرامی که در حال حاضر در آن زیست می‌کنیم و افزایش حاد تنش‌ها با مسئلهٔ فهم در ارتباط است. از همین روی است که دیالوگ برای وی اهمیت می‌یابد:

> دیالوگ سنگ بنای هرمنوتیک فلسفی گادامر است؛ زیرا از نظر گادامر، فهم، برخلاف سنت دکارتی، ساختاری دیالوگی دارد و به‌صورت منولوگ[2] نیست. ساختار دیالوگی فهم در گادامر با تمرکز بر مفهوم بازی آشکار می‌شود. گادامر با طرح مفهوم بازی بیان می‌دارد که فهم نمی‌تواند در یک رابطهٔ یک‌سویه و منولوگی روی دهد (آزادی و ایزدی‌نیا ۱۳۹٤: ۱۰۳).

بدین معنا که هر یک از طرفین دیالوگ، هم سوژه[3] و هم ابژه[4] هستند و این‌گونه نیست که یکی سوژه و دیگری ابژه باشد و سوژه با نیت تسلط بر ابژه با او سخن بگوید.

گادامر، در مقابل هرمنوتیک کلاسیک، بر این باور است که آنچه ما درصدد فهم آن هستیم، صرفاً متون دینی و ادبی نیست؛ بلکه می‌تواند اثر هنری، همهٔ صور سنت و یا «شخصی دیگر» باشد که او همهٔ این‌ها را یک «دیگری» می‌نامد. گادامر می‌گوید که ما در مواجهه با دیگری، آن را جدی می‌گیریم و تسلیم آن می‌شویم؛ چون بر این باور هستیم که چیزی برای گفتن به ما دارد و با ادعای حقیقت یا معنای خودش ما را مورد خطاب قرار می‌دهد و وارد دور هرمنوتیکی می‌کند (Vilhauer 2015: 53-55).

این گفت‌وگو و ردوبدل کردن عقاید است که سبب فهم می‌شود؛ اما آنچه از نظر گادامر اهمیت دارد، فهم مشترک است و نه فهم فردی؛ چراکه فهم باید به تفاهم منجر شود؛ یعنی افراد هر جامعه باید بتوانند با گفت‌وگو همدیگر را بفهمند و درنتیجه شرایط مساعدی را برای زندگی در کنار یکدیگر فراهم آورند.

از نظر گادامر جدی‌گرفتن دیگری و تسلیم‌بودن در فرایند بازی فهم، تنها درصورتی ممکن است که دیگری را به‌مثابهٔ یک «تو» بدانیم که چیزی برای گفتن

1. Martin Heidegger
2. monologue
3. subject
4. object

به ما دارد و ما را مورد خطاب قرار می‌دهد و نه به‌مثابهٔ یک ابژهٔ بی‌جان (آزادی و ایزدی‌نیا ۱۳۹٤: ۱۱۱).

بازی(game) نیز یکی دیگر از مفاهیم کلیدی فلسفهٔ گادامر است؛ با به‌کارگیری این کلمه است که «دیگری» در فرایند فهم تعریف می‌شود و سپس با این تعریف، گادامر مفهوم دیگری را ابداع می‌کند که اخلاقیات فلسفی را در تفکر او آشکار می‌کند: واژهٔ «گشودگی[1]»؛ گشودگی شرط تحقق دیالوگ است.

از نظر گادامر، سرسپردگی و درگیری در فرایند بازی فهم که مشخصهٔ فرایند بازی بشری است، همان رفتار گشودگی است؛ یعنی همان‌طور که بازیکنان با خواست و میل خودشان بازیکردن را انتخاب می‌کنند و خویشتن را در game درگیر می‌کنند و خودشان را به انجام دادن وظایف متناسب با game محدود می‌کنند، «من» نیز در بازی فهم با میل و اراده، خویشتن را در صدای «دیگری» درگیر می‌کند و صدای او را می‌شنود. این تمایل به درگیرشدن در دیگری و گوش سپردن به او معنای گشودگی است (Gadamer 2004: 361)؛ چون در تجربهٔ دیدن می‌توان از دیدن موضوعی خاص پرهیز کرد و چشم از آن برگرفت؛ اما انسان در شنیدن، برخلاف میل خودش، صدای دیگری را می‌شنود و مجذوب و مسحور آن می‌شود و توسط آنچه گفته می‌شود تسخیر می‌شود و این حاکی از آن است که انسان هرگز نمی‌تواند «گوش برگیرد» و افراد از قبل به یکدیگر تعلق دارند؛ یعنی انسان در شنیدن باورها، ذهنیت خود را بر جهان و دیگران تحمیل نمی‌کند؛ بلکه به سخنان آنان نیز گوش فرامی‌دهد (کوزنز هوی ۱۳۷۸: ۱٦٦).

اشکال گشودگی در دیالوگ

دیالوگ فرایندی مشارکتی است که طی آن دو طرف که در برابر هم حضور دارند، بر سر یک موضوع به ردوبدل کردن افکار خود می‌پردازند؛ بنابراین می‌توان سه نوع گشودگی را براساس «فرایند دیالوگی فهم» و نیز «بازی فهم» در تفکر گادامر مفروض دانست که ممکن است هر سه آن‌ها به‌شکل پررنگی در یک دیالوگ وجود داشته باشند و یا یکی از بقیه پررنگ‌تر باشد؛ هرچه حضور این عناصر در کنار هم و به‌شکل پررنگ در متن وجود داشته باشد، بدان معناست که دیالوگ سودمندتری رخ داده است. این سه نوع عبارت‌اند از:

۱. گشودگی متقابل طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر

طبق ویژگی‌هایی که گادامر برای بازی فهم برمی‌شمرد، این نکته برداشت می‌شود که در بازی، فرد مجبور است خود را درگیر دیگری کند و در معرض او قرار

1. openness

دهـد. در بـازی فهـم نیـز وضـع بـه همیـن قـرار اسـت؛ طبیعتـاً فـرد وقتـی بـه فراینـد دیالـوگ وارد می‌شـود، تجربـه و فهـم خـود را در معـرض داوری قـرار می‌دهـد. دیالـوگ بدیـن معناسـت کـه مـا «پیش‌داوری‌هـای خودمـان را بـا بـه مخاطره‌انداختـن آن‌هـا به‌درسـتی دخالـت می‌دهیـم. آن‌هـا تنهـا بـا تحقـق بـازی کامـل قـادر بـه تجربـهٔ ادعـای حقیقـت دیگـری هسـتند» (Gadamer 2004: 299). حضـور دیگربودگـی و گشـودگی بـه دیگـری، بـر گرایش‌هـای اخلاقـی ماننـد احتـرام، تفاهـم و دوسـتی سـیطره دارد و هرمنوتیـک فلسـفی، متضمـن اخـلاق دیگربودگـی و مسـئولیت اسـت (Gill 2015: 15-16).

درواقـع اگـر در بـازی، یـک بازیکـن بـدون توجـه بـه بازیکـن دیگـر حرکاتـش را انجـام دهـد، بـازی‌ای شـکل نمی‌گیـرد؛ بدین‌سـان اگـر کسـی گـوش خـود را بـه روی کلام دیگـری ببنـدد، بـه ایـن معناسـت کـه نمی‌خواهـد دیالوگـی آغـاز شـود؛ پـس شـروع دیالـوگ متضمـن ایـن گشـودگی اسـت.

۲. گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث

پرسـش، همـواره در خـود، معنـای دیالـوگ را مسـتتر دارد؛ بدیـن معنـا کـه پرسشـگر همـواره بـه دنبـال پاسـخ اسـت. پرسشـگری بدیـن معناسـت کـه فـرد بـه دنبـال آگاهـی هرمنوتیکـی اسـت و همیـن امـر اسـت کـه گشـودگی وی را نسـبت بـه دیالـوگ عیـان می‌کنـد: «پرسـش هسـتی یـک ابـژه را می‌گشـاید و بـدون طرح‌کـردن پرسـش‌ها، تجاربـی نداریـم» (Gadamer 2004: 362)؛ پـس طرفیـن گفت‌وگـو بایـد بـه حقیقـت موضـوع مـورد بحـث نیـز گشـودگی حداقلـی داشـته باشـند تـا پرسشـی طـرح و پژوهشـی آغـاز شـود.

۳. گشودگی تنانه

گادامـر معتقـد اسـت کـه تـن انسـان در رابطـه بـا دیگـری می‌توانـد نقـش مهمـی در دیالـوگ ایفـا کنـد. زبـان بـدن کـه درحقیقـت معنـای حـرکات اعضـای مختلـف بـدن اسـت حتـی اگـر بـا ادای کلمـات نیـز همـراه نباشـد، حـاوی پیام‌هـای بسـیاری بـرای مخاطـب اسـت. ایـن بخـش از نظریـهٔ گادامـر ارتبـاط مسـتقیمی بـا ادراک بدنمنـد مرلوپونتـی[1] دارد کـه معتقـد اسـت تـن انسـان تنهـا ابـژه بـه حسـاب نمی‌آیـد؛ بلکـه در عیـن حـال سـوژه نیـز هسـت. «بـدن خـودش را به‌مثابـهٔ چیـزی نمایـان می‌کنـد کـه بـا آن رابطـه داریـم و شـبیه یـک مانـع نیسـت؛ بلکـه آن چیـزی اسـت کـه بـه مـا مجـال می‌دهـد کـه نسـبت بـه آنچـه هسـت گشـوده باشـیم» (Gadamer 1998: 30).

آشنایی هدایت با معری

هدایـت از جهـات متعـددی بـا معـری اشـتراک دارد؛ ازجملـه در نویسـنده بـودن، گیاه‌خـواری، ازدواج‌نکـردن و نیـز نقـد جامعـه. در پژوهـش پیشِـرو بـه بُعـد نقـد اجتماعـی

1. Maurice Merleau-Ponty

این دو نویسندهٔ بزرگ پرداخته می‌شود. در این زمینه نیز هدایت و معری مشترکات فراوان دارند؛ ازجمله اینکه هر دو به نقد اموری چون عقاید خرافی و سنتی‌ای که حول دین تنیده شده‌اند، قضاوت‌های افراد دربارهٔ یکدیگر بدون داشتن دانش کافی، کم‌سوادی جامعه، عدم تحمل و شنیدن دیگری و پیشبردن زندگی، تنها با هدف همرنگ جماعت شدن، می‌پردازند.

احتمالاً هدایت در پیِ شیفتگی خود به خیام، با معری آشنا شده است:

> وی در نقدی کوتاه که بر ترجمهٔ *رسالة الغفران* نوشته می‌گوید: «هروقت سخنی از فلسفهٔ بدبینی و شکاکی خیام به میان می‌آید، او را با ابوالعلاء مقایسه می‌کنند؛ اما اگر یک نفر فارسی‌زبان بخواهد در این‌باره تتبع و مطالعه کند، یا باید به اصل عربی ابوالعلاء یا به ترجمهٔ آن به زبان‌های خارجه مراجعه کند» و با توجه به اینکه هدایت از نوجوانی به مطالعهٔ آثار خیام پرداخت، حتماً از همان دوران با معری و آثارش خصوصاً *رسالة الغفران* نیز آشنایی پیدا کرده است (توحیدی‌فر، به نقل از هدایت ۱۳۲٤: ٦٤).

کارکردهای دیالوگ و انواع گشودگی در *رسالة الغفران* و «طلب آمرزش»

۱. تکنیک انتقال برای بازگشت به گذشته

یکی از کارکردهای دیالوگ، انتقال زمانی است؛ خصوصاً انتقال به زمان گذشته. «دیالوگ در این کارکرد، طعم انتقال بی‌واسطه را به ما می‌چشاند» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۳۲). معمولاً وقتی راوی از فلش‌بک[1] یا بازگشت به گذشته استفاده می‌کند، می‌خواهد داستانی را تعریف کند و به این ترتیب روایت را پر و بال دهد؛ «پیچیدگی‌های روایت با آوردن داستان در داستان باز هم بیشتر می‌شود؛ طوری‌که گفتن داستان خود رخدادی در داستان می‌شود» (کالر ۱۳۹٦: ۱۲۲).

معری و هدایت هر دو از این کارکرد بهره گرفته‌اند. شاید بتوان دلیل استفادهٔ آنان از این تکنیک را توالی زندگی دنیوی و اخروی دانست. اینکه هر عملی نتیجه‌ای دارد و چنان‌که از عمل به نتیجه می‌رسیم، از نتیجه هم می‌توان به عمل رسید.

در *رسالة الغفران* وقتی ابن قارح وارد بهشت می‌شود، از شاعرانی که با آنان دیدار می‌کند، دربارهٔ اتفاق‌هایی که در زندگی دنیایی‌شان افتاده است، سؤال می‌کند؛ به‌عنوان مثال در صحنه‌ای که خنساء را می‌بیند:

> ناگاه زنی را در نزدیک دیدگاه بهشت می‌بیند- آنجا که اهل بهشت به تماشای دوزخیان می‌ایستند، می‌پرسد: تو کیستی؟ می‌گوید: من خنساء هستم، خواستم برادرم صخر را ببینم. وقتی بر دیدگاه رفتم او را چون کوهی بلند دیدم که از قلهٔ آن آتش برآید. برادرم وقتی چشمش به من افتاد گفت: ای خواهر دربارهٔ من خوب تصویری کرده بودی!

1. flashback

مقصودش آن بیت من بود که [در رثایش سروده بودم] (معری ۲۵۳۷: ۱۲۷).

صخر که همهٔ هدایت‌شدگان به او اقتدا می کنند، گویی کوهی است که بر قله‌اش آتش افروخته باشند (جهت هدایت رهروان).

در این دیالوگ شاهد نوع دوم گشودگی دیالوگ گادامری هستیم؛ چراکه ساختار پرسش دارد؛ این دیالوگ با پرسش «تو کیستی» آغاز می‌شود: «می‌پرسد: توکیستی؟» (معری ۲۵۳۷: ۱۲۷). این پرسش آغاز پژوهش است و در پاسخ به این پرسش است که خنساء اطلاعات بسیاری را دربارهٔ خود و برادرش در اختیار پرسش‌کننده و مخاطب می‌گذارد. معری با بیان این مسئله از دیدگاه خنساء، به‌نوعی این دیدگاه که «صخر، هدایتگر است» را زیر سؤال می‌برد و می‌گوید خنساء پیش از مرگ در رثای برادرش چنین تشبیهی را به کار برده و او را هدایتگر خوانده بود؛ اما در عالم پس از مرگ در دیدار صخر او را در جهنم یافته است؛ چونان کوهی که از سرش آتش زبانه می‌کشد. معری با این دیالوگ قصد دارد بگوید چه بسیار تملق‌هایی که دربارهٔ محسّنات مردگان گفته می‌شود؛ اما درواقع دروغ است و این از بیماری‌های جامعهٔ معری است. احتمالاً در این تفسیر، معنای تحت‌اللفظی صخر (صخره و کوه) در عربی هم مورد توجه نویسنده بوده است که نقش زبان را در دیالوگ‌آفرینی نشان می‌دهد.

هدایت هم در جاهای متعددی وقتی شخصیت‌ها قصد دارند از مسائل گذشته بگویند، از تکنیک دیالوگ بهره می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال:

عزیزآقا که با دست خال‌کوبیده، بادزن در دست، خودش را باد می‌زد، جواب داد:

ـ خدا بیامرزدش، هرچه باشد ثوابکار بود؛ اما چطور شد که افلیج شده بود؟

ـ با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق‌کشی شد. بعد هم ترشی پیاز خورد، صبح از نصف تنه‌اش افلیج شد. هرچه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفایش بدهد.

ـ لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

ـ اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان‌وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد، اگر بمیرد آمرزیده می‌شود (هدایت ۱۳٤۱: ۷٦).

در این عبارت نیز شاهد پرسشی هستیم که نقطهٔ آغاز دیالوگ شده است: «چطور شد که افلیج شده بود»؟ به این ترتیب پرسش عزیزآقا از گلین‌خانم دیالوگی را آغاز می‌کند که با پاسخ و شرح ماجرا توسط گلین‌خانم ادامه می‌یابد.

همچنین در این دیالوگ گشودگی تنانه را نیز شاهدیم؛ وقتی نویسنده می‌گوید: «عزیزآقا که با دست خال‌کوبیده، بادزن در دست، خودش را باد می‌زد»، دست خال‌کوبی‌شده برای خواننده، تداعی‌گر شخصیت فرد و فرهنگ اوست و همین‌طور

حرکت بادزدن خودش با بادبزن نیز حکایت از نوعی بیخیالی دارد؛ چه برای مخاطب دیالوگ و چه خوانندهٔ متن، حاوی اشارات و معانی بسیاری است. «در اوایل دورهٔ قاجار، خال‌کوبیدن رسمی بود عمومی؛ اما بعد، اینجا و آنجا نزد طبقات باقی ماند؛ ولی طبقات بالا به‌کلی از آن روی‌گردان شدند» (نتاج مجد و امینی‌فر ۱۳۹۹: ۵۵). در این داستان که ظاهراً زمان آن به پایان قاجاریه و اوائل پهلوی می‌رسد، خال‌کوبی می‌تواند نشانهٔ این باشد که عزیزآقا از طبقات بالا و مرفه نبوده و تربیتی عوامانه داشته است.

در ادامهٔ داستان، گلین‌خانم اعتراف می‌کند که خودش خواهرش را کشته است تا ارث پدری‌شان فقط به خودش برسد. این دیالوگ نیز به دروغ‌گفتن به‌عنوان یکی از امراض اجتماعی اشاره می‌کند و به این مسئله که فرد برای منفعت شخصی چگونه به‌راحتی دروغ می‌گوید و در پایان هم با بدفهمی از دین می‌پندارد که با زیارت، گناهانش آمرزیده می‌شود.

۲. نقش دیالوگ در صحنه‌پردازی

نویسنده می‌تواند با توصیف مکان و حالاتی که روایت در آن رخ داده است به‌نوعی صحنه‌پردازی کند. این روش، صحنه را برای خواننده ملموس‌تر و جذاب‌تر می‌کند. «برای صحنه‌پردازی، دیالوگ نیز مهم و پرارزش است و از برخی لحاظ مفیدتر از توصیف صحنه است؛ زیرا خواننده را طی یک پاراگراف طولانی معطل نمی‌کند» (نوبل ۱۳۸۸: ٥٦). «هر دو روش، صحنه را بنا و پرداخت می‌کند؛ اما دومی به آن بُعد می‌دهد؛ کشمکش و روح دارد» (نوبل ۱۳۸۸: ۵۷ـ٥٦).

معری به این صورت از دیالوگ برای صحنه‌پردازی استفاده می‌کند:

شیخ (خطاب به نابغه) می‌گوید: اگر در قرآن نیامده بود که «نه دردِسر باشدشان نه از آن شراب مست شوند»، می‌پنداشتیم که در عقل تو نقصانی پدید آمده و از خود بیخود شده‌ای؛ اما ابوبصیر اعشی که جز شیر و عسل نمی‌آشامد، از این‌رو وقار خود را از دست نداده... .

نابغه بنی جعده می‌گوید: در سرای ناپایدار بسیار کسان از نوشیدن شیر مست می‌گشتند؛ مخصوصاً اگر مردمی فرومایه می‌بودند... .

شیخ ما می‌خواهد که میان آنان آشتی برقرار کند. می‌گوید: باید از ملکی که می‌گذرد و این مجلس را می‌بیند ترسید. چه ممکن است آنچه را اتفاق افتاده به خدای تعالی گزارش کند (معری ۲۵۳۷: ۸۳ـ۸۲).

اعشی در شراب‌نوشی معروف بود که این اصل زمینهٔ طرح این دیالوگ و قیاس دو مستی است.

با وجود آنکه معری تنها از دیالوگ بهره گرفته، خواننده به‌خوبی می‌تواند فضایی را که این سخنان در آن رد و بدل شده است و حالات روانی و چهرهٔ گویندگان و شنوندگان را مجسم کند. چنان‌که می‌بینیم در این دیالوگ نوع اول گشودگی گادامری؛ یعنی گشودگی متقابل نسبت به یکدیگر مورد بحث میان طرفین دیالوگ وجود ندارد؛ یعنی طرفین دیالوگ به‌سبب اختلاف نظری که با هم دارند، به سمت نزاع پیش می‌روند و درنتیجه «شیخ» درصدد برمی‌آید میان آنان آشتی برقرار کند تا دیالوگ بتواند ادامه یابد. همچنین در سطح وسیع‌تر به ناتوانی افراد جامعه در برقراری دیالوگ اشاره دارد.

هدایت هم برای تصویرپردازی از این تکنیک بهره برده است؛ به‌عنوان مثال:

«خانم گلین رنگ‌پریده پردهٔ میان کجاوهٔ خودشان را پس زد. سرش را تکان داد و به عزیزآقا که در لنگهٔ دیگر نشسته بود گفت:

ـ از دور گلدسته را دیدم روحم پرواز کرد. بیچاره شاباجی قسمتش نبود» (هدایت ۱۳٤۱: ۷۵).

و یا:

ـ اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

ـ هروقت این تابوت‌ها را می‌بینم تنم می‌لرزد. نه، من می‌خواهم که توی حرم بروم، درد دلم را با حضرت بکنم. بعد هم یک کفن برای خودم بخرم، آنوقت بمیرم (هدایت ۱۳٤۱: ۷٦).

در این دیالوگ از هدایت، رنگ‌پریدگی گلین‌خانم دلالت بر گشودگی تنانه دارد. درواقع نویسنده با بیان زبان بدن شخصیت‌ها، توانسته صحنه‌ای که دیالوگ در آن برقرار شده است را نیز توصیف کند؛ یعنی خواننده با خواندن این دیالوگ‌ها صحنه‌ای را مجسم می‌کند که کجاوه‌ای روی شتر است، این کجاوه پرده دارد، در یک طرفش گلین‌خانم و در طرف دیگرش عزیزآقا نشسته‌اند و در حال گفت‌وگو با یکدیگرند.

دیالوگ اول به‌خوبی ریاکاری افرادی را که مذهب را سپر بلای خود می‌کنند، نشان می‌دهد؛ گلین‌خانم که خواهرش را در همین سفر به قتل رسانده است، به هنگام سخن‌گفتن با عزیزآقا ادعا می‌کند روحش با دیدن گلدسته پرواز کرده است و یا در دیالوگ دوم اشاره به این عقیدهٔ اشتباه می‌کند که فرد هرقدر بخواهد می‌تواند گناه کند؛ اما اگر کنار ضریح به گناهانش اعتراف کند و کفن کربلا بخرد، همهٔ گناهانش آمرزیده می‌شود.

۳. ترجیح گفتن به نشان‌دادن

وقتی نویسَنده به جای روایت از دیالوگ استفاده می‌کند:

نکتهٔ کلیدی آن دیالوگ، بی‌واسطه‌بودن آن است. آنچه گفته می‌شود، هم‌اکنون در حال وقوع است. در زمان حال، جاری است... . از طرف دیگر روایت، ما را نه‌تنها سریع‌تر پیش می‌برد؛ بلکه بیشتر نشان‌مان می‌دهد. روایت تلفیقی از توصیف صحنه و بیان موجز ماجرا و مشغولیت صحنه است (نوبل ۱۳۸۸: ۱۰٤ـ۱۰۳).

معری وقتی صحنهٔ جدال میان اعشی و نابغهٔ جعدی را در بهشت توصیف می‌کند، از دیالوگ بهره می‌گیرد:

اعشی خشمگین شده می‌گوید: ... گوهر من از ربیعهٔ الفرس است و تو از بنی‌جعده. آیا جعده شترچرانی بیش بود؟ تو بر من عیب می‌گیری که چرا ملوک را می‌ستوده‌ام؟ ای نادان اگر تو قدرت و جرأت می‌داشتی خود و زن و فرزندت نزد آنان می‌رفتی... . از طلاق هزانیه سخن می‌گویی، گیرم که او مرا نخواست و از من جدا شد، طلاق کار زشتی نیست... .

نابغهٔ جعدی گوید: ای در گمراهی فروافتاده! سوگند می‌خورم که یکی از کارهای ناپسند، آمدن تو به این بهشت است... . بسا کسان که از تو بهتر بودند و اینک در آنجا عذاب خدا را می‌چشند. اگر بتوان گفت خداوند بزرگ در کارهای خود مرتکب غلط می‌شود، باید گفت دربارهٔ تو کاری غلط کرده است. تو بنی‌جعده را نکوهش کردی و آنان را خوار شمردی... . دروغ می‌گویی. من از تو و پدرت دلیرتر هستم (معری ۲۵۳۷: ۸۱).

در این دیالوگ‌ها معری به‌خوبی توانسته است احساساتی را که نابغه و اعشی به یکدیگر دارند، در قالب سخنانی که با هم رد و بدل می‌کنند، نشان دهد. انتخاب دیالوگ برای این صحنهٔ مشاجره از هر انتخاب دیگری مناسب‌تر است و به‌خوبی حس دو نفر را منتقل می‌کند.

در این دیالوگ می‌بینیم که گشودگی طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر وجود ندارد و نزاع و مشاجره هم دلیل بر عدم وجود این گشودگی است.

هدایت نیز با چنین کاربردی از دیالوگ استفاده کرده است؛ به‌عنوان مثال:

دید که دسته‌ای زن و آخوند دور زنی گرد آمده‌اند که به قفل ضریح چسبیده، آن را می‌بوسد و فریاد می‌زنند:

ـ یا امام‌حسین جونم، به دادم برس! سرازیری قبر، روز پنجاه‌هزارسال، وقتی که همه چشم‌ها می‌رود روی کاسهٔ سرهاشان چه خاکی به سرم بریزم؟ به فریادم برس! به فریادم برس! توبه! توبه! غلط کردم، مرا ببخش!

هرچه از او می‌پرسیدند مگر چه شده، جواب نمی‌داد. بالأخره پس از اصرار زیاد گفت:

ـ من یک کاری کرده‌ام، می‌ترسم سیدالشهدا مرا نبخشد»... . خانم گلین صدایش را

شناخت، جلو رفت (هدایت ۱۳٤۱: ۷۹).

هدایت به جای آنکه این صحنه را توصیف کند ترجیح داده است دیالوگ بین جمعیت و عزیزآقا را نقل کند تا هم حس عزیزآقا ملموس‌تر باشد و هم عکس‌العمل او و جمعی که در اطرافش هستند را بیان کند. درواقع با شنیدن فریادهای عزیزآقا خواننده متوجه می‌شود که او گناه بزرگی مرتکب شده که سبب عذاب شدید روحی‌اش شده و بسیار ناراحت است.

سال‌ها پیش لارنس بلاک نوشت: «رمان از نظر شکل نثر، شبیه نمایشنامه است. هرچه رمان به شکل ظاهریِ نمایشنامه شبیه‌تر باشد، برای خواننده ارتباط و درک آن آسان‌تر خواهد بود» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۱۱).

«چگونگی ادای کلمات وقتی اهمیت می‌یابد که بر کلمات دیالوگ تأکید کنیم. اگر این کار را تشخص دیالوگ یا هویت‌بخشیدن به دیالوگ بنامیم، پر بیراه نگفته‌ایم. درواقع همینطور هم است که به دیالوگ هویت و تشخص می‌دهیم» (نوبل ۱۳۸۸: ۱۱۳). این نکته را هم باید در نظر داشت که متن بین دیالوگ‌ها خیلی مهم است چون باعث می‌شود دیالوگ‌ها پررنگ شوند و نقطهٔ اوج باشند.

در این دیالوگ نیز اینکه زن «به قفل ضریح چسبیده و آن را می‌بوسد»، گشودگی تنانه است که بیان می‌کند آن زن چه حال روانی‌ای داشته و مخاطب درمی‌یابد که اضطراب و عذاب وجدان زیادی در او وجود داشته است.

٤. بیان اعتراف‌ها

با خواندن دو اثر خیلی زود متوجه یک نکتهٔ مشترک میان آن‌ها می‌شویم و آن اینکه دو نویسنده از دیالوگ‌ها برای اعتراف شخصیت‌ها به اعمال بدی که در گذشته انجام داده‌اند، استفاده کرده‌اند. شنیدن اعتراف درحقیقت همان گشودگی گادامری نوع اول است؛ یعنی گشودگی به دیگری؛ کسی که می‌خواهد اعتراف کند کاملاً به دیگری نیازمند است؛ چراکه به شنونده‌ای نیاز دارد که سخنانش را بشنود.

در *رسالة الغفران*، ابن قارح حین قدم‌زدن در بهشت، شاعری را می‌بیند که در زندگی‌اش بیماری شبکوری داشته است و این دیالوگ‌ها میان آن‌ها شکل می‌گیرد:

> شیخ بزرگوار چون با خوشرویی به جانب او گردد، در مقابل خود جوانی سپیدچهره غرق در نعیم بهشتی بیند که به جای چشمانی شبکوری، دو چشم سیاه و دلفریب دارد. قامتش راست شده و قدی چون سرو یافته. پس به او می‌گوید: تو چگونه از آتش جهنم رستی و از آن همه عار و ننگ مبرّا شدی؟
>
> اعشی گوید: [...] نزدیک بود به آتش پرتاب شوم. علی زبانیه[1] را از من دور کرد. من گفتم که از این پیش چنین سروده‌ام:

ای که از من می‌پرسی شترت آهنگ کجا کرد؟ همانا او را با مردم یثرب میعادی است. سوگند خورده‌ام که بر خستگی و برهنه‌پایی او شفقتی نکنم تا مرا به محمد رساند.
و از این گذشته در عهد جاهلیت، من به خدا و روز رستاخیز معتقد بوده‌ام. دلیل من هم ابیاتی است که گفته‌ام.
علی نزد پیامبر رفت و گفت ای رسول خدا این مرد اعشای قیس است که قصیدهٔ او را در مدح تو روایت کرده‌اند و او شهادت داده که تو پیغمبر مرسل هستی. رسول پرسید: چرا در آن دنیا نزد من نیامدی؟ علی پاسخ داد: آمد ولی دو چیز مانع آن شد که نزد شما مشرف شود: یکی ممانعت قریش، دیگر علاقهٔ مفرط او به شراب.
پس از این گفت‌وگو پیغمبر مرا شفاعت کرد و به شرط آنکه از شراب بهشت نیاشامم، مرا به بهشت آورد (معری ۲۵۳۷: ۵۱ـ۴۹).

در آغاز این دیالوگ، گشودگی دوم را نیز شاهدیم؛ یعنی گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث که مقدمه‌اش هم گشودگی تنانه است؛ یعنی دیدن ویژگی‌های تنانه: «جوانی سپیدچهره غرق در نعیم بهشتی بیند که به جای چشمانی شبکوری، دو چشم سیاه و دلفریب دارد. قامتش راست شده و قدی چون سرو یافته»؛ که در ذهن شیخ این پرسش را به وجود می‌آورد که «تو چگونه از آتش جهنم رستی و از آن همه عار و ننگ مبرّا شدی؟»

این دیالوگ از نظر اجتماعی نیز بر این نکته تأکید دارد که قضاوت دربارهٔ اعمال افراد اشتباه است. چنانکه می‌بینیم همه گمان می‌کرده‌اند که اعشی به جهنم خواهد رفت؛ اما او تنها به خاطر سرودن یک بیت شعر آمرزیده شده و به بهشت آمده است؛ اگرچه این دیالوگ به مسئلهٔ شفاعت هم می‌پردازد؛ اما بیان می‌کند که معیارهای عام و ظاهری برای قضاوت‌کردن افراد کافی نیست.

در جایی که نزدیک به مرز بهشت با جهنم است، با شاعر دیگری برخورد می‌کند:

شیخ از آنجا نیز می‌گذرد. در اقصای بهشت کلبهٔ محقری، چون کلبهٔ کنیزان شترچران می‌بیند که مردی که بر چهرهٔ او فروغ اهل بهشت نیست، نشسته است و در برابر او درختی است بی‌مقدار که میوهٔ ناخوشایندی از شاخه‌های آن آویخته است. شیخ می‌پرسد: ای بندهٔ خدا چگونه است که به این اندک راضی شده‌ای؟ آن مرد می‌گوید: کاش این هم نمی‌بود. تو نمی‌دانی با چه آمد و شد و رنج و بدبختی آن هم به شفاعت برخی از قریش، این کلبه و این درخت را به من داده‌اند. شیخ می‌پرسد: تو کیستی؟ گوید من حطیئه هستم! شیخ می‌پرسد: چگونه به این پاداش رسیدی؟ حطیئه می‌گوید: به راستی. می‌پرسد: در چه؟ می‌گوید: در این گفته خود:
امروز لبان من جز به بدی سخن نگویند... . خود را چهره‌ای بینم که خدا آن را زشت

آفریـده... .

شیخ می‌پرسد: این شعر نیز از تو است که گفته‌ای:

آن که نیکی کند پاداش‌هایش معدوم نشود. کار نیک در نزد مردم و خدا از بین نرود.

چرا به سبب این بیت تو را نیامرزیدند؟

حطیئـه گویـد گـروه کثیـری بـه خاطـر ایـن بیـت قبـل از مـن بـه بهشـت رفتنـد؛ ولـی مـن کـه گفتـه بـودم ولـی عمـل نکـرده بـودم از اجـر آن محـروم مانـدم (معـری ۲۵۳۷: ۱۲٦ـ ۱۲۵).

ایـن دیالـوگ نیـز بـا گشـودگی نسـبت بـه حقیقـت موضـوع و بـا یـک پرسـش آغـاز می‌شـود: «شـیخ می‌پرسـد ای بنـدهٔ خـدا چگونـه اسـت کـه بـه ایـن انـدک راضـی شـده‌ای»؟ هدایـت نیـز اعتـراف عزیزآقـا بـه کارهایـی کـه در حـق هـووی خـودش کـرده را طـی دیالـوگ او بـا خانـم گلیـن و مشـدی‌رمضانعلی بیـان می‌کنـد:

روزهـا کـه شـوهرم خانـه نبـود، خدیجـه را خـوب می‌چرانـدم. خـاک برایـش خبـر نبـرد، پیـش شـوهرم بـه او بهتـان مـی‌زدم... . مـن رفتـم بـازار از عطـاری داراشـکنه خریـدم، آوردم خانـه، ریختـم تـوی دیـزی آبگوشـت... . خانـم، خدیجـه شـام اول و آخـری را خـورد و خوابیـد. مـن رفتـم پشـت در، گـوش ایسـتادم، صـدای نالـه‌اش را می‌شـنیدم... . صبـح کـه همـه بیـدار شـدند، رفتـم در اطـاق خدیجـه را بـاز کـردم، دیـدم خدیجـه مثـل زغـال سـیاه شـده مـرده و از بـس کـه تقـلا کـرده بـود، لحـاف و دشـک هرکـدام یـک طـرف افتـاده بـود (هدایـت ۱۳٤۱: ۸٦ـ۸۵).

شخصیت دیگر داستان، مشدی‌رمضانعلی، بعد از شنیدن این اعتراف عزیزآقا می‌گوید:

خـدا پـدرت را بیامـرزد، پـس مـا بـرای چـه اینجـا آمده‌ایـم؟ سـه سـال پیـش مـن در خراسـان سـورچی بـودم. دو نفـر مسـافر پولـدار داشـتم، میـان راه کالسـکهٔ چاپـاری شکسـت، یکـی از آن‌هـا مُـرد، آن یکـی دیگـر را هـم خـودم خفـه کـردم و هـزار و پانصـد تومـان از جیبـش درآوردم. چـون پـا بـه سـن گذاشـته‌ام، امسـال بـه خیـال افتـادم کـه آن پـول حـرام بـوده، آمـدم بـه کربـلا آن را تطهیـر کنـم (هدایـت ۱۳٤۱: ۸۸ـ۸۷).

و یا گلین‌خانم که اعتراف می‌کند خودش شاه‌باجی، خواهرش را کشته است:

خانـم گلیـن قلیـان را از دسـت عزیزآقـا گرفـت، دود غلیظـی از آن درآورد و بعـد از کمـی سـکوت گفـت: همیـن شـاه‌باجی کـه همـراه مـا بـود، مـن می‌دانسـتم کـه تـکان راه برایـش بـد اسـت... . عزیزآقا از شادی اشک می‌ریخت و می‌خندید: بعد گفت: پس... شما هم... .

خانـم گلیـن همینطـور کـه پـک بـه قلیـان مـی‌زد گفـت: مگـر پـای منبـر نشـنیدی. زوار همـان وقـت کـه نیـت می‌کنـد و راه می‌افتـد اگـر گناهـش بـه انـدازهٔ بـرگ درخـت هـم باشـد، طیـب و طاهـر می‌شـود (هدایـت ۱۳٤۱: ۸۸).

درواقـع ایـن کارکـرد دیالـوگ بسـیار مهـم اسـت؛ چراکـه انسـان موجـودی اجتماعـی اسـت و یکـی از راه‌هـای آرامـش پیداکردنـش ایـن اسـت کـه دربـارهٔ خـود بـا دیگـران سـخن بگویـد؛ خصوصـاً دربـارهٔ غم‌هـا و مشـکلاتش. همچنیـن افـرادی کـه درد مشـترکی دارنـد،

می‌توانند همدیگر را بهتر تسلی دهند.

در همهٔ دیالوگ‌هایی که در این بخش بیان شد، هم گشودگی متقابل طرفین به یکدیگر و هم به موضوع وجود دارد؛ چراکه همهٔ این شخصیت‌ها دربارهٔ یک موضوع سخن می‌گویند و نیز از هم سؤال می‌کنند و منتظر پاسخ هستند.

۵. اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان

ابوالعلاء در بخش‌هایی از دیالوگ‌ها، از تفکرات اشتباهی که در مورد شخص مُرده وجود دارد، سخن می‌گوید و در برخی موارد آرای ادبی خود را از زبان شاعر بیان می‌کند. این نوع دیالوگ نیز متضمن گشودگی از نوع اول است. درواقع گوینده نیاز دارد مخاطبی داشته باشد تا حقیقتی را برای او بیان و چیز غلطی را اصلاح کند؛ به‌عنوان مثال در دیالوگ ابن قارح با نابغهٔ ذبیانی، نابغه می‌گوید که انتساب این شعر به او نادرست است:

> شیخ گوید سخن در این‌باره کافی است. ای ابوامامه [کنیهٔ نابغهٔ ذبیانی] اکنون برای ما شعری را بخوان که در مطلع آن گفته‌ای: بر آن بیابان خورده‌ای که بهارگاه متجرده است فرود آمدند... .
>
> نابغه گوید: مرا به یاد نمی‌آید که چنین شعری سروده باشم. شیخ گوید: عجبا، پس چه کسی آن را سروده و به تو تقدیمش کرده؟ نابغه گوید هیچکس (معری ۲۵۳۷: ٦٨ـ٦٧).

اعشی نیز انتساب شعری را که ابن قارح می‌خواند، به خود نادرست می‌داند:

> آنگاه رو به اعشی کرده گوید: ای ابوبصیر برای ما قصیدهٔ خود را بخوان که در آن گفته‌ای:
>
> آیا قتله را بر تپهریک خانهٔ غیرمسکونی است... .
>
> او گوید: این شعر از من نیست. چرا امروز همه به اشعار منحول می‌پردازی؟ (معری ۲۵۳۷: ٦٩).

هدایت نیز از دیالوگ، همین استفاده را می‌کند و عزیزآقا اعتراف می‌کند که هوویش کاری نکرده بوده و به دروغ به او بهتان می‌زده است. عزیزآقا وقتی گذشته‌اش را تعریف می‌کند، دربارهٔ هووی خودش، خدیجه، که او را به قتل رسانده است، می‌گوید: «خاک برایش خبر نبرد، پیش شوهرم به او بهتان می‌زدم» و به این ترتیب طی صحبت‌های خودش با خانم گلین و... بیان می‌کند که خدیجه گناهی نداشته و او از روی حسادت بالأخره سر او را زیر آب کرده است.

نتیجه

در پاسخ به پرسش اول پژوهش باید چنین نتیجه‌گیری کرد که معری و هدایت، هر دو، با هدف گوشزدکردن اهمیت دیالوگ در اصلاح نابسامانی‌های اخلاقی و اجتماعی، از دیالوگ‌پردازی به‌عنوان عنصری حائز اهمیت در دو اثر خود بهره برده‌اند. جامعهٔ معری و هدایت از بسیاری جهات با هم شباهت دارند؛ درنتیجه کارکردهای استفاده از دیالوگ نیز در دو اثر شباهت دارند. این کارکردها در هر دو اثر عبارت‌اند از بازگشت به گذشته، شخصیت‌پردازی، گفتن به جای نشان‌دادن، بیان اعتراف‌ها و اصلاح تفکر اشتباه دربارهٔ مردگان. در پاسخ به پرسش دوم نیز باید گفت که «گشودگی» به‌عنوان شرط اساسی دیالوگ گادامری، در دیالوگ‌های هر دو اثر دیده می‌شود و می‌توان شکل‌های مختلف آن؛ یعنی گشودگی متقابل طرفین دیالوگ نسبت به یکدیگر، گشودگی طرفین به حقیقت موضوع مورد بحث، و گشودگی تنانه را در شیوه‌های آغازکردن صحبت، پرسشکردن و کنش‌ها و واکنش‌های جسمی در دیالوگ‌های دو اثر دید.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. فرشتگان عذاب.

منابع

آزادی، علیرضا؛ ایزدی‌نیا، حمیده (پاییز و زمستان ۱۳۹٤). «گشودگی به دیگری به‌مثابهٔ شرط اخلاقی دیالوگ.» *تأملات فلسفی*. سال پنجم، شمارهٔ ۱۵، صص. ۱۲۷ـ۱۰۱.

اردستانی رستمی، حمیدرضا (تابستان ۱۳۹۲). «بررسی افکار و باورهای گنوسی ابوالعلاء معرّی و صادق هدایت.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال نهم، شمارهٔ ۳۱، صص. ۲۱ـ۱.

بوهم، دیوید (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ*. گردآوری و تدوین: لی نیکول. ترجمهٔ محمدعلی حسین‌نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.

توحیدی‌فر، نرجس (۱۳۹٦). *ابوالعلاء معری در بوتهٔ نقد ادب تطبیقی*. چاپ دوم. تهران: شفیعی.

کالر، جاناتان (۱۳۹٦). *نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

کوزنز هوی، دیوید (۱۳۷۸). *حلقهٔ انتقادی*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

معری، ابوالعلاء (۲۵۳۷). *آمرزش*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. چاپ دوم. تهران: اشرفی.

میری، افسانه و دیگران (آذر و دی ۱۳۹۷). «مقایسهٔ قدرت دو شخصیت محوری رمان *آتش بدون دود* با استفاده از "نظریهٔ نابرابری قدرت در دیالوگ" فرکلاف و مدل مایکل شورت.» *جستارهای زبانی*. دورهٔ نهم، شمارهٔ ۵، صص. ۱٦٦ـ۱٤۳.

نتاج مجد، عطیه؛ امینی‌فر، فاطمه (پاییز ۱۳۹۹). «بررسی پرتره زنان در دورهٔ قاجار.» *دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*. سال سوم، شمارهٔ ۲۹، صص. ٦۳ـ۵۰.

ندا، طه (۱۳۸۷). *ادبیات تطبیقی*. چاپ دوم. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نشر نی.

نوبل، ویلیام (۱۳۸۸). *راهنمای نگارش گفتگو*. چاپ سوم. تهران: سروش و ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.

واعظی، اصغر؛ فاضلی، فائزه (بهار و تابستان ۱۳۸۹). «دیالوگ، دیالکتیک، امتزاج افق‌ها.» *شناخت*. شمارهٔ ٦۲/۱، صص. ۲۱٤ـ۱۸۹.

هدایت، جهانگیر (۱۳۹۸). *آثار نایاب صادق هدایت*. به کوشش و مقدمهٔ جهانگیر هدایت. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

هدایت، صادق (۱۳۲٤). «نقدی بر ترجمهٔ *رسالة الغفران* معری.» *پیام نو*. صص. ٦۵.

هدایت، صادق (۱۳٤۱). *سه قطره خون*. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

Block, Lawrence (1979). Writing the Novel: From Plot to Print, Writer's Digest Books.

Booth, W. C. (1961). The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press.

Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Gadamer, Hans Georg (2004). Truth and Method (Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall trans.) London: Continuum Publishing Group.

Gill, Scherzo (2015). Holding Oneself Open in a Conversation Gadamer's Philosophical Hermeneutics and the Ethics of Dialogue, Journal of Dialogue Studies, 3(1), pp. 81-110.

Vilhauer, Monica (2010). Gadamer's Ethics of Play Hermeneutics and the Other, Lexington Books.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5978.1208
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.3.5
Received: 20/01/2023 **Accepted: 24/07/2023**

A Gadamerian Analysis of Dialogue and its Narrative Function in a Comparative Study of Abul Alaa Ma'ari's Risalat al-Ghufran and Sadegh Hedayat's "Asking for Forgiveness"

Narjes Tohidifar[1], Majid Salehbek[2]

Abstract

Comparative literature can be considered as a medium for dialogue among different ways of thinking of different nations. Narratively, the dialogue is a textual means of focalization used by an author to concretize the events of the narrative, to get closer to the reader, to free up space for the reader's participation and to share private and public beliefs. The current research aims to use a comparative approach to examine the dialogues of Risalat al-Ghufran by Abul Alaa Ma'ari and "Asking for Forgiveness" by Sadegh Hedayat. To this aim, the paper, first, draws on the Gadamerian model to compare structures of dialogues, and secondly, it compares the function of this narrative structure employed by the two authors. Since Gadamer pays great attention to the role of dialogue in social communications, another benefit of employing this model would be for sociological readings of the two aforementioned narratives. The results of the current research indicate that the use of dialogue in these two works show common functions, including, a return to the past, characterization, telling instead of showing, expression of confessions, and the correction of misconceptions about the dead. Finally, "openness" as the foundational principle of the Gadamerian dialogues is seen in the dialogues of both works.

Key words: Sadegh Hedayat, Abul Alaa Ma'ari, dialogue adaptation, Gadamer, Risalat al-Ghufran, "*Asking for Forgiveness*"

1. PhD student of Arabic language and literature, Department of Arabic language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. sahereh300@yahoo.com
2. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (corresponding author). msalehbek@gmail.com

How to cite this article:
Narjes Tohidifar; Majid Saleh Bek. "A Gadamerian Analysis of Dialogue and its Narrative Function in a Comparative Study of Abul Alaa Ma'ari's Risalat al-Ghufran and Sadegh Hedayat's "Asking for Forgiveness." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, Journal of the University of Birjand, 3: 1, 2023, 77-98. doi: 10.22077/islah.2023.5978.1208

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۶-۹۹
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5223.1088
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.4.6
دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶

به‌روزآمدگی اقتباس نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی

یاسمن یاسی‌پور طهرانی[۱]

چکیده

هدف این جستار مطالعهٔ اقتباس سینمایی نمایشنامهٔ مکبث از منظر بین‌رشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی، شاخه‌ای در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است که در آن پژوهشگر تغییرات حاصل از تبدیل متن نوشتاری به متن دیداری را تحلیل می‌کند. اقتباس در خلأ صورت نمی‌پذیرد و از گفتمان‌های غالب زمان و مکان تولید تأثیر می‌پذیرد. در این پژوهش گفتمان‌های غالب اقتباس سینمایی قرن بیست و یکم مکبث در اقتباسی با عنوان *اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی بیلی موریست (۲۰۰۱) تحلیل شده است. بررسی و تحلیل دقیق گفتمان‌ها در این اقتباس نشان می‌دهد که چگونه اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی از بافت اجتماعی و فرهنگی خود تأثیر می‌پذیرند. به‌سخن دیگر، موریست نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر را در بطن گفتمان‌های دوران نوین، یعنی هزارهٔ سوم میلادی، بازآفرینی و اثر نوینی را خلق کرده است. در این تحقیق از نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن و الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم به‌عنوان چهارچوب نظری و روش تحقیق بهره برده‌ام. این مطالعه نشان داده که چگونه در دنیای امروز، قدرت‌طلبی، ثروت‌اندوزی، تبعیض اجتماعی و بی‌عدالتی به شکل‌های مختلف هم‌چنان ادامه یافته است و چگونه صاحبان قدرت و ثروت با استفاده از شیوه‌های نوین و پیچیده‌تر، به استثمار فرودستان جامعه پرداخته‌اند. به سخن دیگر، موریست با اقتباس خلاقانهٔ خود از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر برای بیان چالش‌ها و معضلات جهان معاصر استفاده و اثر جدیدی خلق کرده است.

واژه‌های کلیدی: بین‌رشته‌ای، اقتباس سینمایی، گفتگوی متن‌آمیختگی، گفتمان، سرمایه‌داری، مکبث

[۱] دانش‌آموخته دکتری ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
y.tehrani90@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
یاسمن یاسی پور طهرانی. "مفهوم قدرت در اقتباس روپرت گولد از نمایشنامهٔ مکبث." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۱۱۶-۹۹. doi: 10.22077/islah.2022.5223.1088

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

در نمایشنامهٔ مکبث، گویی مکبث و همسرش درون اشعار و کلمات آفرینندهٔ خود ساکن نیستند. درواقع، زندگی آن‌ها با مرگ به پایان نمی‌رسد و از زمینهٔ پهناور هستی جدا نشده‌اند. پاره‌ای از وجود آن‌ها در آینده جای دارد و انگار اشعار و کلمات را با دَم خود به جنبش درمی‌آورند:

«قهرمانان این داستان در محیط نوشتاری و محدود به‌دنبال سرنوشت خود می‌روند و شکل و معنایش را تغییر می‌دهند. آنان در محیطی زنده و حیات‌بخش تحول و تکامل می‌یابند. اندیشه‌ها و احساساتشان سال‌ها و قرن‌ها به کمک نیروهای جدید، زنده بازمی‌گردند» (احمدی ۱۳۳۶: ۲۱).

داستان مکبث بدین قرار است که ژنرال شجاع اسکاتلندی به‌نام مکبث پس از برخورد با سه خواهر طالع‌بین، باخبر می‌شود که روزی پادشاه خواهد شد. بلندپروازی او که با وسوسه‌های همسرش، لیدی مکبث[1]، تقویت می‌شود، منجر به قتل شاه‌دانکن[2] و رسیدنش به مقام پادشاهی در اسکاتلند می‌شود؛ اما دیری نمی‌پاید که تاج و تخت او توسط ارتش انگستان و به رهبری ملکوم[3]، فرزند شاه‌دانکن و جانشین او، متزلزل می‌شود و به نابودی می‌گراید.

مکبث و همسرش در ابتدا آدم‌هایی معمولی هستند؛ اما به‌تدریج اسیر نیروها و وسوسه‌های مقاومت‌ناپذیر برای رسیدن به جاه و مقام می‌شوند. آنان رفته‌رفته مغلوب «اندیشه‌های محقر و جنایات پست» انباشته از تشنگی برای قدرت می‌شوند. لیدی مکبث زن مکار، خودخواه و سوداگری است که همسر خود را از محبوبیت به زیرمی‌آورد و قربانی اندیشه‌های وحشیانهٔ خود می‌کند. لیدی مکبث با «تحمیل روانی و تسلط پنهانی» خود، جنایت، اندوه و پشیمانی را به زندگی خود و همسرش عرضه می‌دارد (احمدی ۱۳۳۶: ۱۵).

در این اقتباس مکبث، نمایشنامه به زمان، فرهنگ و هویت معاصر آورده می‌شود و مفاهیم به شکلِ گفتمان‌های غالب امروزی درآورده می‌شوند. در بازگویی نمایشنامه، مفهوم قدرت و ارائهٔ آن با انتقال از قرنی به قرن دیگر دستخوش تغییراتی شده است. در اقتباسی به‌روز ، پیام اصلی در قالب بافتی قابل درک برای تماشاگر معاصر بیان می‌شود. هر اقتباس هالهٔ فرهنگی، اجتماعی یا سیاسی نوینی به متن اصلی اضافه می‌کند.

در اقتباس سینمایی یا تلویزیونی متون کلاسیک ادبی، به کمک به‌روزرسانی ارائهٔ مفاهیم، سعی در مرتبط‌کردن و قابل درک‌کردن متن اصلی برای تماشاگر و خوانش نوین می‌شود (Sanders 2006: 19). از آن‌ِخودسازی مانند سفری است که از متن اصلی

[1] Lady Macbeth
[2] Duncan
[3] Malcom

به‌سوی حوزهٔ فرهنگی کاملاً نوینی انجام می‌شود؛ بنابراین می‌توان اقتباس‌های سینمایی را به‌عنوان خوانش‌ها و بخشی از فرایند دائمی گفتگوی بین متن‌ها در نظر گرفت. و ممکن است هدفی سیاسی یا اخلاقی برای فیلمنامه‌نویس، کارگردان یا بازیگر ایجاد انگیزه کند (Sanders 2006: 2).

با اینکه هر اقتباسی مشتق از کار اصلی است، کم‌ارزش‌تر یا دستِ دوم محسوب نمی‌شود. اقتباس همیشه دربرگیرندهٔ ردپای متن اصلی است (Hutcheon 2006: 14). هنگام اقتباس و گذر داستانی از میان رسانه‌ها، زمان‌ها و مکان‌های مختلف، مفاهیم دستخوش تغییر می‌شوند (Hutcheon 2006: 150). ارتباط متن‌آمیختگی باعث ایجاد مفاهیم نوین و گستردگی شبکهٔ ارتباطی در متون مختلف می‌شود (Sanders 2006: 1). همان‌طورکه هر متن قادر به ایجاد بی‌نهایت خوانش است، هر متن ادبی نیز می‌تواند به تفسیرهای فراوانی بیانجامد. اثر ادبی می‌تواند خوانش‌های انتقادی فراوانی داشته باشد.

اقتباس سینمایی بیلی موریست، که در سال ۲۰۰۱ به اکران درآمد، مفهوم قدرت را در بافت سرمایه‌داری عرضه می‌کند. در این اقتباس نظام طبقاتی در قالب تفاوت بین موقعیت‌های اجتماعی فرادست و فرودست به نمایش درآمده است. فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* شکست رؤیای امریکایی را در جامعه به تصویر می‌کشد. در این فیلم، داستان مکبث اساساً در رستوران فست‌فودی اتفاق می‌افتد. جو مکبث در کار آشپزی خود ماهر است و برای پیشرفت رستوران، ایده‌های ناب خود را به نورم[1] دانکن، مالک رستوران، پیشنهاد می‌کند ولی پاداشی دریافت نمی‌کند و مورد استثمار مالک رستوران قرار می‌گیرد.

۱. اهداف تحقیق

این مقاله دو هدف اصلی را پی‌می‌گیرد؛ اول، بررسی تغییراتی است که موریست به‌عنوان کارگردان در اقتباس سینمایی ۲۰۰۱ خود از نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر می‌دهد و با خلاقیت خود داستانی کهن را به‌روزرسانی می‌کند و اثر جدیدی در رسانه‌ای دیداری خلق می‌کند. دوم، این مقاله به بررسی دلایل این تغییرات می‌پردازد. برای یافتن دلایل، نویسنده به تحلیل گفتمان‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* پرداخته است.

۲. اهمیت تحقیق

اهمیت تحقیق در این است که علاوه بر تحلیل گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ امریکای امروزی، به بررسی گفتگوی متن‌آمیختگی فیلم با متن اصلی و سایر متن‌ها نیز پرداخته شده است. تا آنجا که نویسنده اطلاع دارد تا به‌حال چنین پژوهشی از این دیدگاه خاص صورت نپذیرفته است.

[1] Norm

۳. پیشینهٔ تحقیق

فیلم اقتباس‌شدهٔ مکبث به کارگردانی اورسون ولز[1]، خودآگاهانه به بررسی قدرت‌های غاصب سیاسی در دورهٔ معاصر می‌پردازد. کار ولز از نظر به‌کارگیری معادل بصری و مجازی[2] مفاهیم مربوط به آثار شکسپیر، شباهتی نزدیک به اقتباس‌های کوروسوا[3] و کوزینتسو[4] از آثار شکسپیر دارد (Hindle 2015: 33). کوروسوا و کوزینتسو در فیلم‌های خود برای نمایش ذهن گناهکار و درعذابِ مکبث، از تکنیک سایه و روشن استفاده کرده‌اند. کوروسوا در فیلم خود از ارزش‌هایِ استعاری بیشتر استفاده می‌کند و بافت شاعرانه را به شعر بصری تبدیل می‌کند (Hindle 2015: 100).

در اقتباس سینمایی رومن پولانسکی[5] از مکبث (۱۹۷۱) که اساساً دربارهٔ افول قدرتمندان و به‌اوج‌رسیدن فرودستان است، صحنه‌های بسیاری از فیلم به‌شکل طعنه‌آمیزی بیانگر این براندازی است (Robinson 1994: 8). در اقتباس ۱۹۷۹ از مکبث به کارگردانی ترور نان[6]، مهمان‌نوازی بی‌نقص لیدی مکبث و مردانگی مکبث، کارگردان را به یاد جان اف. کندی[7] و همسرش ژاکلین کندی[8] می‌اندازد. این زوج نیز در جامعهٔ خود تحسین‌برانگیز و قدرتمند محسوب می‌شدند (Miola 2014: 14).

جک گُلد[9] در اقتباس ۱۹۹۳ خود از مکبث، با استفاده از شگردهای خاص، شرایط مشابه تئاتر را در استودیوی تلویزیونی ایجاد می‌کند (Hindle 2015: 255). مکبث 2001 به کارگردانی گریگوری دران[10] در موقعیت به‌روزِ نظامی بازی می‌شود. مکبث (2006) به کارگردانی جفری رایت[11] در دنیای جنایی زیرزمینی ملبورن استرالیای امروزی واقع شده است. در این اقتباس، جنسیت مطابق افکار ضدِ فمنسیتی دوران شکسپیر عرضه می‌شود (Hindle 2015: 256). مشابه قرون وسطی و آثارِ شکسپیر، در این فیلم خصومت مردسالارانه شدیدی علیه زنان دیده می‌شود.

فیلم مکبث (۲۰۱۰) به کارگردانی روپرت گولد[12] به نمایش ژانر وحشت ژاپنی می‌پردازد و تنش‌های روانی ایجاد می‌کند. طبقات مختلف که با آسانسور به‌هم مرتبط هستند، تمثیلی از طبقات گوناگون جهنم هستند (Martin 2018: 10). گولد با

[1] Orson Welles
[2] metonymy
[3] Kurosawa
[4] Kozintsev
[5] Roman Polanski
[6] Trevor Nunn
[7] John. F. Kennedy
[8] Jaqueline Kennedy
[9] Jack Gold
[10] Gregory Doran
[11] Geoffrey Wright
[12] Rupert Goold

شبیه‌سازی بدن‌های زخمی باعث وحشت تماشاگر می‌شود. اقتباس وینسنت رگان[1] از مکبث، که *دشمن انسان* نام گرفت، در سال ۲۰۱٤ اکران یافت. در این برداشت تاریک و نوین از نمایشنامهٔ مکبث، گفتگوهای متن اصلی جای خود را به صحنه‌های خونین و کنشی داده است (Hindle 2015: 81).

رویکرد جاستین کرزل[2] در اقتباس (۲۰۱۵) خود از مکبث، ایدئولوژیکی است؛ به این معنی که در این فیلم، تصاویری بکر از اسکاتلند دوران شکسپیر به نمایش درآمده است (Clement 2017: 4). در ابتدای فیلم، کرزل تصویری ایده‌آل از مردانگی را به نمایش می‌گذارد. پدری عزادار بر سر مزار کودک خود ایستاده است. کرزل یک پسر نوجوان از مکبث را که طی جنگ کشته می‌شود، به شخصیت‌های داستانی فیلم اضافه می‌کند. بازگشت متعدد روح این پسر، تأکیدی بر سلطنت بدون جانشین مکبث خواهد بود. در هیچ کدام از این اقتباس‌ها مفهوم قدرت، به شکل به روزشدهٔ آن که در این تحقیق مدّ نظر بوده، تحلیل و بررسی نشده است.

٤- چهارچوب نظری و روش تحقیق

ادبیات تطبیقی به بررسی تأثیرات ادبیات‌های ملی بر یکدیگر یا ارتباطات ادبی و فرهنگی میان آن‌ها می‌پردازد. به‌طور سنتی مطالعات ادبیات تطبیقی بررسی وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام، تأثیر و تأثر بین متون ادبی از زبان‌های مختلف یا بررسی روابط و مراودات و مقبولیت ادبی بین دو یا چند جامعهٔ فرهنگی است (پراور ۱۳۹۳: ٦٧-٦٥). رسالت دیگر ادبیات تطبیقی مقایسه و مطالعهٔ ارتباط ادبیات با رشته‌های علوم انسانی و هنرهاست (رماک ۱۳۹۱: ۵۵).

مطالعات اقتباس زیرشاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود که در آن تغییرات متن نوشتاری ادبی به هنگام تبدیل به نوع یا رسانه‌ای دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. به گفتهٔ نظریه‌پردازانی چون لیندا هاچن، رابرت استم و کامیلا الیوت[3]، مطالعات اقتباس فقط به بررسی روابط میان اثر اقتباسی و متن اولیه محدود نمی‌شود و شامل اقتباس به‌عنوان محصول، اقتباس به‌عنوان فرایند و اقتباس به‌عنوان شکلی از دریافت یا متن‌آمیختگی هم می‌شود (Hutcheon 2006: 7-8). «... اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است، اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد» (هاچن ۱۳۹٦: ۲٤).

۵- روش تحقیق

این تحقیق مبتنی بر نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن است.. هاچن پرسش‌هایی مانند چی، کی، چرا، چگونه و کجا و کِی را مطرح می‌کند. دو پرسش آخر یعنی «کجا و کِی»، به‌خصوص، چهارچوبی برای بررسی اقتباس‌های به‌روزشدهٔ آثار ادبی به‌دست

[1] Vincent Regan
[2] Justin Kurzel
[3] Kamila Elliott

می‌دهد. در این نوع اقتباس‌ها کارگردان اثری ادبی را برمی‌گزیند و آن را با توجه به اقتضائات و شرایط زمان و مکان به‌روزرسانی و اقتباس می‌کند. آثار شکسپیر، و در این میان مکبث، بارها و بارها مورد اقتباس قرار گرفته‌اند. تا به‌حال مفهوم قدرت در نمایشنامهٔ مکبث توجه کارگردان‌های انگلیسی و خارجی را به خود جلب کرده است. موریست نیز مفهوم قدرت را به شکلی نوین در اقتباس مکبث خود ارائه داده است. او مکبث را در بافت فرهنگ‌ـ اجتماعی قرن بیست و یکم امریکا قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هنوز عطش رسیدن به قدرت در جامعهٔ امریکایی مشهود است ولو در شکل و ظاهری متفاوت. نویسنده با استفاده از نظریه هاچن و سپس الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، چگونگی ارتباط بین‌رشته‌ای این اقتباس سینمایی را با متن اصلی و سایر متون هنری و ادبی بررسی کرده است.

طبق الگوی به‌اشتراک‌گذاری در ساخت فیلم، نقش سایر متون هنری در خلق این اثر نوین به‌کار گرفته شده است. به‌اشتراک‌گذاری فرایندی بینامتنی است که طی ساخت فیلم، به گردآوری متون پیشتر می‌انجامد و آمیخته‌ای از تصاویر، موضوعات، استعارها و شخصیت‌های برگرفته از کتاب‌ها، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها، اشعار، فیلم‌ها، و سایر آثار هنری و رخدادهای تاریخی است (Meikle 2013: 174). نظریهٔ اقتباس مجموعه‌ای از استعاره‌ها مانند ترجمه، خوانش، مکالمه‌سازی و دلالت را دربرمی‌گیرد. برداشت اقتباس به‌عنوان ترجمه مستلزم پس‌وپیش‌سازی بینانشانه‌ای است که در این فرایند نکاتی از دست می‌رود و نکاتی نوین به‌دست می‌آید (یاسی‌پور ۱٤۰۰: ۲۲).

اقتباس سینمایی *اسکاتلند، پی‌ای* به کارگردانی بیلی موریست موقعیت اسکاتلند قرن یازدهم در متن اصلی را به موقعیت امروز منتقل می‌کند. همچنین اشاراتی ایدئولوژیک به بافت فرهنگی‌ـ اجتماعی امریکای معاصر در آن وجود دارد. لایه‌های اقتصادی طبقاتی در بین مردم جامعه منجر به دسترسی متفاوت آن‌ها به منابع و قدرت شده است. کسی که به نعمت اقتصادی دسترسی دارد، به‌دلیل مالکیت منابع اقتصادی در جامعه قدرت را به‌دست می‌گیرد. تاریخ همهٔ جوامع بشری، شاهد نزاع‌ها و خشونت‌ها بین ارباب‌ها و برده، نجیب‌زادگان و طبقهٔ فرودست و استثمارکنندگان و استثمارشدگان بوده است.

اشاره شد که اقتباس شاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی است. در ادبیات تطبیقی، حوزه‌های تحقیقاتی متعددی وجود دارد که شامل بین‌زبانی، بین‌فرهنگی، و بین‌رشته‌ای می‌شود. مطالعات تطبیقی بین‌فرهنگی می‌تواند دربَردارندهٔ آثار ادبی کشورهایی باشد که حتی به یک زبان واحَد سخن می‌گویند، مانند اتریش و آلمان که زبان رسمی هر دو آلمانی است. این دو کشور سال‌هاست که تمامیت ارضی و فرهنگی مستقلی دارند؛ درنتیجه باورها و رفتارهای فرهنگی مختص خود را دارند و مطالعهٔ تطبیقی آثار ادبی این دو کشور ارزنده و در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی می‌گنجد (مصاحبه رادیویی با انوشیروانی ۱۳۹۹: ۱٤:۰۰).

٦. پرسش‌های تحقیق

۱-٦ بیلی موریست چه تغییراتی به‌عنوان اقتباسگر در فیلم سینمایی مکبث به‌وجود آورده است؟ نیّت او از این تغییرات چه بوده و چه دستاوردهایی داشته است؟

۲-٦ با توجه به گفتمان‌ها و بافت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، دلایل تغییرات ایجادشده در اقتباس *اسکاتلند، پی ای* چه بوده است؟

۳-٦ با توجه به الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، این تغییرات چه ارتباطی با سایر متون ادبی و هنری دارند؟

۷. بحث

۱-۷ *ساختار اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی موریست

در اقتباس موریست، داستان مکبث شکل نوینی به خود می‌گیرد که مرتبط با فرهنگ و جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد است. در این اقتباس، رؤیای امریکایی مورد انتقاد قرار گرفته است. باوجود وعده‌های این رؤیا مبنی بر دموکراسی، حقوق برابر، فراهم‌آوردن خوشبختی، ثروت، آزادی و فرصت‌های فراوان در زندگی، جامعهٔ امریکا از نابرابری‌های طبقاتی، جنسیتی و نژادی رنج می‌برد و موریست این مسئله را در فیلم خود به‌تصویر می‌کشد (Deitchman 2006: 120). در جامعه‌ای که حقوق برابر، افسانه‌ای بیش نیست، فقیران به‌خاطر فقرشان مقصر دانسته می‌شوند و طبقات متوسط و بالا نسبت به آنان حس برتری فرهنگی و طبقاتی دارند. درنتیجه فقیرها به حاشیهٔ جامعه کشیده شده‌اند و در فرهنگ امریکایی، به‌عنوان دیگری فرودست نگریسته می‌شوند.

در این اقتباس سینمایی که با ژانر کمدی سیاه گفتگوی بینامتنی دارد، پیامدهای تلخ بلندپروازی بیش از اندازه و قدرت‌طلبی در قالب تلاش مکبث و همسرش برای به‌دست‌آوردن موقعیت اجتماعی موفق به تصویر درآمده است. صحنه‌های فیلم سرشار از نکات طنزآمیز و خنده‌دار است تا با قدرت‌طلبی آزاردهنده تحت‌الشعاع قرار گیرد. در این فیلم، طبقهٔ پایین جامعه به‌صورت افراد بدسلیقه به تصویر درآمده‌اند. کارگردان موقعیت زمانی فیلم خود را به جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد نسبت داده است تا برای تماشاگر معاصر توهین‌آمیز تلقی نشود. مک سعی دارد تا مک‌داف را با همبرگری خفه کند. این صحنهٔ طنزآلود و طعنه‌آمیز، نشان از خطر مرگ عادات غذایی نادرست و فست‌فود در جامعهٔ اسکاتلند دارد که در این داستان شهری کوچک در امریکاست.

۲-۷ به‌روزآمدگی اقتباس مکبث

اسکاتلند، پی ای فیلمی دربارهٔ مردم عادی است که درگیر مشکلات اقتصادی خود هستند. فیلم موریست اقتباسی امریکایی و بازسازی‌شده از کار شکسپیر است. این اقتباس امریکایی با بی‌توجهی به قواعد مربوط به تئاتر در قرون اولیهٔ انگلستان،

اعتماد به نفس فرهنگی و ملی خود را عرضه می‌کند. این اثر هنری امریکایی، مدام به صنعت غذایی مک‌دونالد ارجاع می‌دهد. به گفتهٔ موریست، انگیزهٔ او از اقتباس مکبث در قالب صنعت فست‌فود، در دوران دبیرستان ایجاد شد. در آن زمان او در متن مکبث با تعداد زیادی واژه مک[1] برخورد کرده بود (Brown 2006: 148).

در این اقتباس، نمادهای امریکایی‌بودن به استهزا گرفته می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، نقش سه جادوگر متن شکسپیر را سه هیپی[2] بازی می‌کنند که می‌توان آن‌ها را نمادی از حزب چپ‌گرای سیاسی در نظر گرفت (Brown 2006: 149). در شروع فیلم، این سه هیپی در سیرکی متروکه حضور دارند و حین خوردن مرغ سوخاری جملهٔ تناقض‌آمیز و مشهور نمایش‌نامهٔ مکبث را به‌زبان می‌آورند و می‌گویند: «خوب است بد، بد خوب». در مراسم افتتاحیهٔ رستوران مکبث و همسرش، شخصی در حال جابه‌جایی نسخهٔ بدل مجسمهٔ آزادی است و شخصی دیگر به او می‌گوید: «اون بی‌خاصیت رو بذار اون گوشه» (سکانس ۱:۱۵:۵۰). در پایان فیلم، دونده‌ای درحالی‌که پرچم بسیار کوچک امریکا را در دست دارد، از جلوی تصویر عبور می‌کند. این موارد نشان می‌دهد که انگیزهٔ کارگردان آشکارساختن موقعیت ضعیف فرهنگی و سیاسی امریکا بوده است.

در اقتباس موریست، سرخ‌کردن فست‌فود[3] اشاره به خوانش سیاسی کارگردان از متن اصلی نمایشنامه دارد و اشاره به پخت نمادین سیب‌زمینی سرخ‌کرده در کپیتال‌هیل[4] امریکا دارد. کپیتال‌هیل که مقر دولت سنای امریکا و نمایندگان دولت و دادگاه عالی قضات است، اشاره به بازار شرقی ردبریک[5] هم دارد. در این بازار، فروشندگان سیار، در طول هفته، گوشت و پنیر و آخر هفته‌ها صنایع دستی و عتیقه‌جات می‌فروشند. همچنین در این مکان آمیزه‌ای از نانوایی‌ها، پیتزافروشی‌ها و مشتریان بین‌المللی حضور دارند. طی جنگ امریکا در عراق، این سیب‌زمینی‌های سرخ‌کرده با لقب سیب‌زمینی‌های آزادی نامیده می‌شدند.

موریست از این جملهٔ متن مکبث که می‌گوید: «اگر قضیه به انجام آن خاتمه می‌یافت، بهتر بود که بی‌درنگ اجرا شود»، برداشتی تحت‌الفظی دارد (پردهٔ ۱، صحنهٔ ۷، دیالوگ ۱ـ ۲). او صحنهٔ قتل دانکن را به‌صورت چرخهٔ غذایی سریع و آسان بازسازی می‌کند. دانکن درون ماهی‌تابهٔ پر از روغن سرخ‌کردنی می‌افتد. در این قتل، قدر و منزلت دانکن به محصولی غذایی انبوه کاهش یافته است (Brown 2006: 52). مکبث و همسرش با هدف نابودسازی فاصلهٔ طبقاتی که بنا بر داستان فیلم باعث ستم به آن‌ها شده است، اقدام به قتل نورم دانکن می‌کنند. این نابودسازی

[1] Mac
[2] Hippie
[3] Fast food
[4] Capitol Hill
[5] Redbrick Eastern Market

باعث برهم‌زدن فاصلهٔ طبقاتی در ادامهٔ داستان فیلم می‌شود.

۳-۷ بافت اجتماعی- تاریخی در مکبث موریست

عرضهٔ فرهنگ مصرف‌گرایی با مفهوم فاصلهٔ طبقاتی در ارتباط است. سلسله‌مراتب موجود در هنر، ژانر، مکاتب یا ادوار، همگی با فاصلهٔ طبقاتی مصرف‌گرایان در ارتباط هستند. در اینجا سلیقه، نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی است (Deitchman 2006: 149). رفتارهای فرهنگی و مصرف‌گرایانهٔ مکبث و همسرش و دوستانشان ناشی از بدسلیقگی آن‌هاست. در ابتدا، مک و پت در واگن یدکی اتومبیلی زندگی می‌کنند و روی اتومبیل کهنه‌شان دکور شاخ گوزن قرار دارد. آن‌ها به‌جای استفاده از لیوان، از قوطی، نوشابه می‌نوشند (سکانس ۱٤:۳۵). سلیقهٔ بد آن‌ها که حتی پس از موفقیت شغلی ادامه دارد، نشانهٔ ناتوانی‌شان در فرار از عادات طبقهٔ کارگری و گذشته‌شان است.

در این اقتباس، تغییر در طبقهٔ اجتماعی تقریباً ناممکن است. پس از پیروزی موقت مکبث و همسرش در مالکیت رستوران، کارآگاه مک‌داف[1] به تغییر طبقهٔ اجتماعی‌شان پایان می‌دهد و رستوران را تصاحب می‌کند. در زمان اقتصاد سرمایه‌داری متأخر، مصرف‌گرایی برای افراد هویت ساخته بود. فیلم موریست محصولات مصرف‌گرایی انبوه را به بازی می‌گیرد تا در فیلم خود شخصیت‌سازی کند. وقتی پت[2] و مک به پیروزی دست می‌یابند، سلیقه‌شان به‌طرز مسخره‌ای از مُد افتاده است. دستاوردهای آنان در فیلم، با آهنگ پاپ قدیمی و فراموش‌شدهٔ بیچ بیبی[3]، خانهٔ نیمه‌دوبلکس، دکوراسیون پر زرق‌وبرق رستوران و لباس‌های جدیدشان همراه است (Hoefer 2006: 157). مکبث و همسرش پس از یک پیروزی موقت، دچار سقوط می‌شوند. کارآگاه پلیس، مک‌داف، که بلندپروازی مشابهی دارد، فکر مالکیت رستوران را در سر می‌پروراند. مالکیت مکبث و همسرش و مک‌داف نشانهٔ شریک‌بودن آن‌ها در گفتمان مالکیت سرمایه‌داری است؛ اما آن‌ها قادر نیستند برای طولانی‌مدت از مرز مادی بین طبقات اجتماعی عبور کنند. در این اقتباس، نظام سرمایه‌داری به‌عنوان گفتمانی غالب در نظر گرفته شده است و مرزهای محدودکنندهٔ آن با هر انگیزهٔ مبارزه‌جویانه‌ای در تقابل است. مک‌دافِ موریست گیاه‌خواری مصمم است و معتقد است غذای چرب تهدیدی برای جان مشتریان است.

مک‌داف در مراسم ترحیم دانکن، با خود غذایی گیاهی به نام باباغنوش می‌آورد. این کار او رفتاری ایدئولوژیک در مقابل تولید انبوه فرآورده‌های گوشتی است (سکانس ٤۰:۲۱). برخلاف منوی مکبث و همسرش که شامل غذاهای مکبث، مکبث با پنیر، مکبث بزرگ، ماهی مکبث است، رستوران جدید مک‌داف، خانه‌برگر گیاهی، غذاهای گیاهی سرو می‌کند (Brown 2006: 149). در این فیلم، لباس‌ها جنبهٔ نمادین

[1] McDuff
[2] Pat
[3] Beach Baby

دارنـد؛ به‌عنـوان مثـال، طـرح جنگلـی پیش‌بنـد مـک‌داف در آخـر فیلـم، حاکـی از حرکـت تهدیدآمیـز جنـگل برنـام[1] اسـت؛ همچنیـن طـرح لبـاس پـت بـا شـاخه‌های سـیاه‌رنگ، نشـان‌گر جنـگل برنـام اسـت (سـکانس ۱:۱۸:۱۲).

دانکـنِ موریسـت بیـش از انـدازه کار می‌کنـد و همیشـه خسـته اسـت. دانکـن درحالی‌کـه چـرت می‌زنـد بـه پسـرش، ملکـوم، می‌گویـد: «از ایـن همـه کار خسـته شـدم» (سـکانس ۱۷:۳۰). دانکـن در ابتـدای فیلـم شـغل خـود را بـه خطـر می‌انـدازد و دونات‌فروشـی‌های زنجیـره‌ای را بـا همبرگرفروشـی جایگزیـن می‌کنـد. دونات‌فروشـی دانکـن دونتـاس[2] ارجاعـی دیگـر بـه فسـت‌فود اسـت. موقعیـت اجتماعـی دانکـن در شـهر محقـری ماننـد اسـکاتلند، در سـطحی بالاتـر از باقـی مـردم محسـوب می‌شـود. دانکـن بـه ایـن دلیـل کـه ملکـوم علاقـه‌ای بـه ادامـهٔ شـغل خانوادگـی نـدارد، او را بی‌مصـرف می‌خوانـد (سـکانس ۱۴:۰۲). تضـاد بیـن ملکـوم کـه در پارگینـگ خانـه، سـازِ بـاس می‌نـوازد و دانکـن کـه عـادت بـه کارکـردن دارد، نشـان‌گر تفـاوت بیـن طبقـهٔ بـالا و پاییـن اسـت (سـکانس ۱۵۰).

انـدی[3] بی‌خانمـان کـه بـا جواهـرات دانکـن پیـدا می‌شـود، ابتـدا مظنـون بـه قتـل اسـت و سـپس خـود بـه قتـل می‌رسـد. در اقتبـاس موریسـت مرزهـای طبقاتـی بـه نمایـش درآمـده اسـت. انـدی بی‌خانمـان حتـی در طبقـهٔ اجتماعـی پایین‌تـری از مکبـث و همسـرش قـرار دارد. وقتـی پـت می‌شـنود کـه انـدی مظنـون اصلـی اسـت، می‌گویـد: «بـرای همینـه کـه هیچ‌وقـت بـه ایـن جـور آدمـا پولـی نمـی‌دم» (سـکانس ۴۲:۳۱). بی‌تفاوتـی او بـه آدم‌هایـی نظیـر انـدی، نشـان‌گر بی‌اهمیت‌بـودن انـدی و سـایر بی‌خانمان‌هاسـت. از نظـر مکبـث و همسـرش بی‌خانمان‌بـودن فضـای اقتصـادی منفـی محسـوب می‌شـود. مکبـث و همسـرش بـا قتـل انـدی نشـان دادنـد کـه فاقـد حرمـت اخلاقـی هسـتند.

سـلطنت کوتـاه مـک، بـه کمـک فضـای براندازنـده و سـیرک‌مانند موجـود در فیلـم عرضـه می‌شـود. در ایـن فیلـم سـلیقه، اخلاقیـات و طبقـهٔ اجتماعـی بـا هـم مرتبـط نشـان داده شـده‌اند. در چنیـن دنیـای سـیرک‌مانندی، بدسـلیقگی مـک بـه همـراه فقـدان اهـداف والا در زندگـی، او را فـردی بی‌کفایـت جلـوه می‌دهـد. او کـه مطابـق آدم‌هـای بی‌بندوبـار دهـهٔ ۷۰ امریـکا رفتـار می‌کنـد، هیچ‌وقـت قـادر نیسـت از یـک سرآشـپز غـذای سـرخ‌کرده فراتـر بـرود؛ حتـی اگـر تعـداد اندکـی ایـدهٔ جالـب داشـته باشـد. برخـلاف مـک، پـت فکرش متمرکـز پیشـرفت در زندگـی و کار اسـت. او بـه مـک می‌گویـد کـه دلـش می‌خواهـد فراتـر از همسـر دسـتیار مدیـر باشـد (سـکانس ۲۴:۰۰).

۴-۷ گفتگوی متن‌آمیختگی در فیلم موریست

موزیـک متـن فیلـم، نقـش مهمـی در نشـان‌دادن سـلیقهٔ شـخصیت‌ها و عـادات شـغلی

[1] Birnam
[2] Dunkin' Donuts
[3] Andy

آن‌ها دارد. در فیلم، موسیقی راک[1] دههٔ هفتاد به‌نام بدکامپنی[2]، همراه ملکوم و مکبث و همسرش است؛ چراکه آن‌ها متعلق به طبقهٔ پایین‌تر جامعه هستند. در مقابل، موسیقی کلاسیک ملازم نورم است؛ چراکه سخت کار می‌کند و در شغل خود اخلاقیات را رعایت می‌کند. در نمایی نزدیک از پارکینگ ویژهٔ نورم، موسیقی بتهوون به‌نام «مونلایت سوناتا»[3] را می‌شنویم که نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی رفیع او و بااخلاق‌بودن نورم در شغلش است. در این سکانس شخصیت نورم به کمک هنرهای خاص معرفی می‌شود. هنگام ارتقای مکبث و همسرش از کارمندی به ریاست، موسیقی راک بیچ‌بیبی آن‌ها را همراهی می‌کند که نشان‌گر موقتی‌بودن پیروزیشان و شکست در ترک موقعیت اجتماعی پایین‌شان است.

در این اقتباس، غذا نقش اساسی در تعیین مرز بین سلیقه‌های مردم اسکاتلند را دارد و نوع غذا نشان‌گر عادات خوب و بد غذایی است. مکبث و همسرش و دوستانشان معمولاً فست‌فود رستورانی و گوشَت گوزن شکارشده می‌خورند؛ اما کارآگاه ارنی[4] مک‌داف و خانواده‌اش غذای گیاهی میل می‌کنند. این تفاوت نشان‌گر اختلاف طبقاتی آن‌ها در جامعهٔ اسکاتلند است. مک‌داف در نخستین صحنه‌ای که ظاهر می‌شود، باباغنوش، دست‌پخت گیاهی همسرش را همراه خود به مراسم ختم دانکن می‌آورد (سکانس ۳۹:۰۶). این فیلم با ایجاد تضاد بین گیاه‌خواری خانوادهٔ مک‌داف و گوشت‌خواری مکبث و همسرش، سلیقه، طبقهٔ اجتماعی و اخلاقیات را به هم مرتبط می‌کند (Deitchman 2006: 150).

مک‌داف گیاه‌خوار از غذاهای تازه و کامل تناول می‌کند؛ بنابراین انسان کاملی تلقی می‌شود. فست‌فودهایی که مکبث و همسرش می‌خورند و به مشتری‌ها می‌فروشند، به‌هیچ وجه مغذی نیستند و به نوعی مزخرف محسوب می‌شوند (سکانس ۱:۲٤:۲۷). در *اسکاتلند، پی‌ای* افرادی که سبک زندگی بدی دارند، تصمیمات اشتباهی نیز دربارهٔ غذایشان می‌گیرند که بدترین آن، قتل تصادفی با استفاده از ظروف طبخ فست‌فود است. در این ارتباط طعنه‌آمیز، افراد فقیری که در جامعه‌ای با اختلاف طبقاتی زندگی می‌کنند، به‌خاطر طبقهٔ اجتماعی پایین خود، مقصر شناخته می‌شوند. مکبث به شکلی طعنه‌آمیز پایین‌بودن سطح اجتماعی خود را به رخ مک‌داف که سلیقهٔ غذایی سطح بالایی دارد، می‌کشد (Deitchman 2006: 140). او خانوادهٔ خود را با تعبیر «ما آدمای بدطینت با ذهنیت پلید و گوشت‌خوار» خطاب می‌کند (سکانس ۱:۲۲:۲۵).

پت با دانشی که دربارهٔ ارتباط بین سلیقه و طبقهٔ اجتماعی دارد، تمایل دارد بیشتر از همسر معاون مدیر باشد و تلاش می‌کند بین خود و مردم اسکاتلند تمایز قائل شود (سکانس ۲۳:۵۹). در سکانسی دیگر، پت درحالی‌که کرم تسکین‌دهنده

[1] rock
[2] Bad Company
[3] Moonlight Sonata
[4] Ernie

را به‌دست سوختهٔ خود می‌زند، در آینه به خود می‌نگرد. پشتِ نمایی نزدیک از دست او، تماشاگر با عکسی سیاه‌وسفید از ژاکلین کندی که بانوی مطلوب، باسلیقه و طبقهٔ بالای اجتماعی دههٔ هفتاد است، روبه‌رو می‌شود. با تغییر صحنه، تماشاگر وجههٔ پت را که به خود در آیینه نظاره می‌کند، می‌بیند. در این تضاد تلخ، آن‌چه پت می‌خواهد به آن برسد با آن‌چه که در واقعیت است مقایسه می‌شود (سکانس ۱:۰۰:۲۷). این کنارِ هم قرارگیری صورت پُرتنش پت و موی دم‌اسبی‌اش با آرایش موی ساده و مد روز ژاکلین، توجه تماشاگر را به مرزهای ساختگی اجتماع که پت هرگز قادر به عبور از آن‌ها نیست، جلب می‌کند (Deitchman 2006: 142).

اسکاتلند، پی ای جلوه‌های گوناگونی از مردانگی را به تماشاگر ارائه می‌دهد. از نظر دانکن هر مرد جوانی طبیعتاً به فوتبال امریکایی علاقه نشان می‌دهد (سکانس ۳:۳۹). در *اسکاتلند، پی ای*، صحنه‌های نمادین مردانگی توسط میان‌برش به متون دیگر ارجاع می‌دهند. کلیپ‌هایی از سریال کارآگاهی تلویزیونی به‌نام «مک‌کلود» درون فیلم جاسازی شده‌اند که وجههٔ کارآگاهی خوب و ماهر را عرضه می‌کنند. پس از پرش سکانس نخستین *اسکاتلند، پی ای* که در چرخ‌وفلک دیده می‌شود، به کلیپ *مک‌کلود*[1]، کارآگاهی را می‌بینیم که از هلی‌کوپتر آویزان است و بهتر از مکبث ترس از ارتفاع را مدیریت می‌کند (سکانس ۱:۲۷، ۱۲:۵۵). مک‌کلود هلی‌کوپتر را به زمین برمی‌گرداند و متهم را مجبور به تسلیم می‌کند. این تسلیم‌شدن در آخر فیلم توسط مکبث تکرار می‌شود (سکانس ۱:۳۲:۱۸).

در اقتباس موریست، صحنه‌های مربوط به شکار و نوشیدن، یادآور فیلم *شکارچی گوزن*[2] با کارگردانی مایکل چیمینو[3] در سال ۱۹۷۸ است. در این فیلم، کریستوفر واکن[4] که نقش مک‌داف را در *اسکاتلند، پی ای* بازی می‌کند، برای ایفای نقش، برندهٔ جایزهٔ اسکار شد. چنین وام‌گیری‌ها از سایر متون، شکلی رسمی به فیلم داده است و در تماشاگر اثری روان‌شناختی و مؤثر دارد (Shohet 2004: 10)؛ درحالی‌که شکارچیان فیلم *شکارچی گوزن* شخصیت‌های مردانه دارند و با ملاک حضور در جنگ ویتنام سنجیده می‌شوند، شکارچیان گوزن در فیلم *اسکاتلند، پی ای*، افرادی شکست‌خورده و بی‌خاصیت در زندگی هستند. عکس نیکسون[5]، رئیس‌جمهور امریکا در دههٔ هفتاد، که روی دیوار دفتر مک‌داف نصب شده است، اشاره به نظام سیاسی فاسد دارد (سکانس ۵۸:۱۱).

پس از اینکه پت دربارهٔ جای مکبث اطلاعاتی دروغین به مک‌داف می‌دهد، مک‌داف به طرف دانمارک شرقی به‌راه می‌افتد. مسخرگی خشونت‌ها در فیلم

[1] McCloud
[2] Deer Hunter
[3] Michael Cimino
[4] Christopher Walken
[5] Nixon

نشان‌گر تفاوت در طبقات اجتماعی افراد است. پت با ارجاع به نمایش‌نامه‌ای از شکسپیر به‌نام *تایتس اندرونیکس*[1]، دست خود را با ساطوری قطع می‌کند. این سکانس معادل صحنهٔ خواب‌گردی لیدی مکبث در متن اصلی است. در اینجا لکهٔ روی دست پت که ناشی از پرتاب روغن داغ است، معادل لکهٔ لعنتی خون در متن اصلی می‌شود (سکانس ۱:۳۱:۳٤). این نوع ارجاع به صحنهٔ تبر در اقتباس ۱۹۹۹ جولی تیمر[2] از یک طرف و صحنه‌های گوشت آدم‌خواری در نمایشنامهٔ *تایتس* از طرف دیگر، با نبرد آخر فیلم موریست در ارتباط است (Brown 2006: 152). در نمایش‌نامهٔ *تایتس*، شخصیت داستان به‌نام لاوینیا[3] را به جنگل می‌برند و زبان و دست‌هایش را می‌برند تا نتواند کسی را خبر کند.

مک‌داف در تلاش است تا فضای فیلم را در قالب گیاه‌خواری بیان کند. در انتها فضای فیلم، به برگ‌های گیاهی و باغ بهشت رجعت دارد؛ جایی که حیوانات برای تغذیهٔ انسان‌ها کَشته نمی‌شوند. در چنین دنیایی طراحی صحنه با حیوانات خشک‌شده و سر گوزن پذیرفته نیست. در چنین فضای گیاهی‌ای، تساوی بر اختلاف طبقاتی چیره می‌شود. در سکانسی طعنه‌آمیز، دونده‌ای درحالی‌که پرچم کوچکی از امریکا را در دست دارد، اعتراض خود را به وجود طبقات اجتماعی ابراز می‌کند. این دونده یکی از تهیه‌کنندگان فیلم به‌نام ریچارد شپارد[4] است. در صحنهٔ کمدی، فرهنگ بالا به پایین آورده می‌شود. *اسکاتلند، پی‌ای* مرزهای طبقاتی و فرهنگ عامه را به‌رسمیت نمی‌شناسد و اثری نو از متنی کلاسیک ارائه می‌دهد.

٤- نتیجه

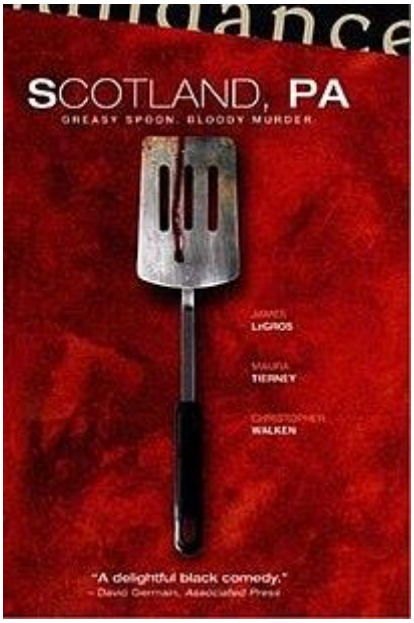
بیلی موریست در فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* مفهوم قدرت نمایش‌نامهٔ مکبث را در قالب فرهنگ مصرف‌گرای عموم مردم امریکا در دههٔ هفتاد درآورده است. در سراسر جهان مصرف فست‌فود در رستوران‌های زنجیره‌ای مک‌دونالد[5] تبدیل به رفتار فرهنگی غالب درآمده است. در این فیلم، نظام طبقاتی به شکل سلیقهٔ افراد در انتخاب خانه، دکوراسیون، عادات غذایی و موسیقی مورد علاقه، به‌تصویر کشیده شده است. موفقیت مالی دانکن، با ویژگی‌های طبقهٔ متوسط جامعهٔ امریکایی؛ مانند خانه و ماشینِ تجملاتی، نشان داده می‌شود.

رؤیای امریکایی برخلاف وعده‌های خود مبنی بر آزادی در کسب ثروت، برای شهروندان خود، فرصت‌های اقتصادی عادلانه‌ای را به ارمغان نیاورده است. ساختار طبقاتی امریکا باری بر دوش شهروند امریکایی خود است. در این فیلم، مالکیت رستوران موفقیتی در نظام طبقاتی اقتصاد جامعه محسوب می‌شود. در چنین ساختاری،

[1] Titus Andronicus
[2] Julie Taymor
[3] Lavinia
[4] Richard Shepard
[5] McDonald

مکبث و همسرش با وجود تلاش فراوان، کار سخت و داشتن ایده‌های درخشان برای پیشرفت کاری، مورد قدردانی عادلانه قرار نمی‌گیرند؛ درنتیجه آن‌ها هیچ حس تعلقی به جامعهٔ سرمایه‌داری امریکایی ندارند.

تلاش موریست برای مرکزیت‌دادن به مکبث و همسرش، باعث شنیده‌شدن صدایشان می‌شود؛ اما موفقیتشان موقت است و دیری نمی‌پاید. همچنین در این اقتباس، صدای اندی بی‌خانمان به گوش تماشاگر رسانده می‌شود. اندی متهم به قتلی شده که هرگز انجام نداده است. نمونه‌هایی از براندازی موقت گفتمان غالب در این فیلم وجود دارند؛ به‌عنوان نمونه، فضای سیرک‌مانند فیلم، نظام رایج و سرمایه‌داری را موقتاً زیر سؤال می‌برد. گیاه‌خواری مک‌داف و رستوران گیاهی او، قصد براندازی رستوران‌های گوشت‌خوار و مصرف گوشت توسط عموم مردم را دارد. در پایان، قتل دانکن با وسایل طبخ فست‌فود سعی در براندازی نظام طبقاتی سرمایه‌داری دارد. اقتباس موریست از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر اثری هنری برای نقد جامعهٔ مصرف‌گرای امروزین می‌سازد.



این مقاله برگرفته از رساله دکتری دانشگاه شیراز، واحد بین‌الملل، بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی با عنوان « مفهوم قدرت در چهار اقتباس سینمایی در قرن بیست و یکم» به راهنمایی علی‌رضا انوشیروانی و لاله آتشی می‌باشد.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۶). «در باب ادبیات تطبیقی.» مصاحبه با رادیو فرهنگ. تاریخ دسترسی ۲۲ دی‌ماه ۹۹. t.me/Researchincomparativeliterature

پازارگادی، علاءالدین (۱۳۸۱). *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر. جلد دوم*. تهران: سروش.

پراور، زیگبرت (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ پنجم. تهران: ۱۳۹۳.

تیمر، جولی (۱۹۹۹). کارگردان فیلم سینمایی *تیتاس*. ۲ ساعت و ٤۲ دقیقه.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ترجمه فرزانه علوی‌زاده. دوره سوم، شماره دوم، پیاپی ٦، صص. ٥٤-۷۳.

چیمینو، مایکل (۱۹۷۸). کارگردان فیلم سینمایی *شکارچی گوزن*. ۳ ساعت و ۳ دقیقه.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۳٦). مکبث. ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی. تهران: نیل.

موریست، بیلی (۲۰۰۱). کارگردان فیلم سینمایی *اسکاتلند، پی ای*. ۱ ساعت و ٤٤ دقیقه.

هاچن، لیندا (۱۳۹٦). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: نشر مرکز.

Brown, Eric C. (2006). "Shakespeare, Class and Scotland." *Literature and Film Quarterly*. 34:2, pp. 147-54. https://www.jstor.org/stable/43797270

Clement, Jennifer (2017). "Authenticity and adaptation in two Shakespeare films: The case of Macbeth (2015) and Cymbeline (2015)." *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 10: 2, pp. 93-109. https://doi.org/10.1386/jafp.10.2.93_1

Deitchman, Elizabeth A. (2006). "*White Trash Shakespeare: Taste, Morality and the Dark Side of the American Dream in Billy Morrissette's Scotland, PA*." *Literature/Film Quarterly*. 34: 2, pp. 140-146. https://www.jstor.org/stable/43797269

Hindle, Maurice (2015). *Shakespeare on Film*. London: Palgrave.

Hoefer, Anthony D. (2006). "*The Macdonaldization of Macbeth: Shakespeare and Pop Culture in Scotland, PA*." *Literature/Film Quarterly*. 34: 2, pp. 154-160. https://www.jstor.org/stable/43797271

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Martin, Victor Huertas (2018). "*Katabasis in Rupert Goold's Macbeth (BBC, 2010):*

Threshold-crossing, Education, Shipwreck, Visionary and Trial Katabatic Experiences." *Literature/Film Quarterly*. 46: 3.

Meikle, Kyle (2013). "Rematerializing Adaptation theory." *Literature/Film Quarterly*. 41: 3, pp. 174-183. www.jstore.org/stable/43798874. Accessed April (2018).

Miola, Robert S. (2014). *A Norton Critical Edition: William Shakespeare, Macbeth*. NY: Norton & Company.

Ritter, George (2014). *The Mcdonaldization of Society*. NY: Sage Publications Ltd.

Robinson, Randal (1994). "Reversals in Polanski's *Macbeth*." *Literature/Film Quarterly*. 22: 2, pp. 105-08. https://www.jstor.org/stable/43796626

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Edited by James Naremore, pp. 54-76.

Shohet, Lauren (2004). "The Banquet of Scotland (PA)." *Shakespeare Survey*. 57, pp.186-95. DOI: https://doi.org/10.1017/CCOL0521841208.015

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5223.1088
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.4.6
Received: 12/07/2020 **Accepted: 06/09/2020**

Modernization of Shakespeare's Macbeth: A Discourse Analysis

Yasaman Yassipour Tehrani[1]

Abstract

This comparative study examines the relationship between the dominant discourses of the filmic adaptation of Shakespeare's *Macbeth* in the 21st century. In *Scotland, PA* (2001) directed by Billy Morrissette, the effect of the dominant discourses of 1970s are examined to demonstrate the ways in which the powerful economically repress the poor in the American society. A close analysis of the social, historical and cultural contexts in this adaptation shows the ways in which cinematic adaptations of literary works are influenced by their social and cultural contexts. In other words, Morrissette has created a new work of art by recreating the seventeenth century Shakespearean play within the context of modern time discourses. The theoretical framework of this study is based on Linda Hutcheon's theory of adaptation and Robert Stam's model of intertextual dialogism. The paper shows how in today's world, power-seeking, discrimination and inequality persist and how the powerful draw on new and more complicated practices to continue their exploitation of the downtrodden.

Keywords: Cinematic Adaptation, Interdisciplinary, Intertextual Dialogism, Contextualization, Capitalism, Modernization

[1] Ph.D in English Literature, Dept. of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Shiraz, Iran
y.tehrani90@gmail.com

How to cite this article:
Yasaman Yassipour Tehrani. "The Concept of Power in Rupert Goold's Macbeth (2010)." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 99-116, doi: 10.22077/islah.2022.5223.1088

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۳۶-۱۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5968.1206
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.5.7
دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸

مقایسهٔ فضای گفتمانی در ساختارِ آیین و فُرم سینمایی براساس نظریهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران بستر مطالعاتی: مرثیهٔ برف

فرشته پایدار نوبخت[۱]، مینو خانی[۲]

چکیده

پژوهش حاضر بر آن است تا با تمرکز بر روش اسطوره‌سنجیِ ژیلبر دوران به بررسی رابطهٔ فُرم سینما و ساختارهای آیینی و کُهن‌الگویی بپردازد. مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که نیروهای برسازندهٔ تخیل و ادراک، با چه فرایندی با فُرم‌های بصری درگیر می‌شوند. به نظر می‌رسد این فرایندها به‌مثابهٔ نوعی از کارکردهای زیبایی‌شناختی سینما، از قبل با الگوهای ثابت، ایستا و کُهن‌الگویی درگیر هستند؛ به‌نحوی که کُنشِ تماشاکردن، فضای آمیخته و درهم‌تنیده‌ای از نیروهای هم‌سو و متضاد را پدید می‌آورد که از یک‌سو، با ساختارهایِ بیرونی مانند نظام‌های اجتماعی و جهان‌زیست‌های تماشاگران و از سوی دیگر، در پیوند با نظام‌های درونی همچون کُهن‌الگوها، نمادها، ارزش‌ها و باورهای اخلاقی درگیر است. پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام و داده‌ها از منابعِ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. تأملات بر روی فیلم *مرثیهٔ برف*، نشان داد کارکردهای زیبایی‌شناختیِ فُرمیک، این روابط را به فضایی هم‌آمیخته، تنشی و سیّال تبدیل کرده است؛ به‌گونه‌ای که ارزش‌ها و مفاهیم در ساختاری نرم و منعطف و در عینِ حال نظام‌مند و منسجم شکل می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: فضای گفتمانی، نظم آیینی، فُرم سینمایی، *مرثیهٔ برف*، ژیلبر دوران

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران
f.paidarnobakht@modares.ac.ir
۲. استادیار پژوهش هنر، گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران Khanyminoo@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
فرشته پایدار نوبخت؛ مینو خانی. "مقایسهٔ فضای گفتمانی در ساختار آیین و فُرم سینمایی بر اساس نظریهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران بستر مطالعاتی: مرثیهٔ برف". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۱۳۶-۱۱۷. doi: 10.22077/islah.2023.5968.1206

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

بخش مهمی از کاوش‌های بشر به این اختصاص دارد که چه عواملی در طول تاریخ در حال شکل‌دهی به تفکر او بوده‌اند و کدام‌یک در ساختنِ منطق و الگویی که توانسته باشد در طول سالیان در فکر اقوام و مردمان کار کند، مؤثر واقع شده‌اند. مقایسهٔ ساختار جوامع با الگوهای ازپیش‌موجودی همچون اساطیر به ما می‌گوید که این منطق، صرفاً از خود اسطوره نمی‌آید؛ بلکه از عناصر و عواملی ناشی می‌شود که ریشه‌هایِ تاریخی و اجتماعی دارند و با زیستِ اقوام و جوامع درگیر بوده‌اند.

در هر ملّتی، یک ناخودآگاهِ جمعی حاضر است که براساس آنچه یونگ[1] بیان می‌دارد، شامل ناخودآگاه فردیِ افراد نیز هست و سیری را براساس تجربه‌های مشترک جمعی طی کرده است؛ به‌نحوی که تجربه‌های مشترک، ناخودآگاه جمعی را شکل داده و جوهری را پدید آورده‌اند که فرهنگی و تاریخی است. نمادها و تصاویر جمعی در این جوهرِ بی‌شکل حاضرند و روایت‌های اسطوره‌ای، افسانه‌ای و رفتارهای آیینی و جمعی به این جوهر شکل می‌دهند. الگو و منطقِ پدیده‌های این جهان بر مبنای چنین بنیانی بیان می‌شود. جمع با این الگوها به‌مثابهٔ ابژه‌هایی است که پدیده‌های جهان را ادراک می‌کند. همچنین این منطق، آگاهانه و ناخودآگاهانه، در رفتارها، تصمیم‌ها، نگرش‌ها، قضاوت‌ها و خواسته‌هایِ مردم یک ملت بروز و تجلی می‌یابد؛ آن‌چنان‌که تاریخی که یک ملّت از سر می‌گذراند از یک‌سو برآیندِ منطقِ جمع است و از سوی دیگر پیوسته در حال شکل‌دهی مجدد به آن است. این روندِ شاملِ آن چیزهایی است که از گذشته به افراد درون فرهنگ رسیده و آنچه در زمانِ اکنون در حالِ تجربهٔ آن هستند، در نتیجهٔ پیروزی‌ها، شکست‌ها، غرورها، تحقیرها، بالندگی‌ها و سرکوب‌ها همواره در یک جوهر مشترک که همانا ذهنی و سوبژکتیو و در عین حال نیرو و عامل کُنش‌ها و اعمال آدمیان است، حاضر است؛ زیرا تجربیات و احساسات جمعی به‌مرور مفاهیم کلی را به‌مثابهٔ قوانین و قواعدی ثابت و معین، قاب‌بندی می‌کند و به ساختاری که جمع با آن می‌اندیشد، شکل می‌دهد. با این همه، شکل‌گیری نظامی که افراد یک جامعه درون آن می‌اندیشند، هرگز حساب‌شده و از پیش برنامه‌ریزی‌–شده نیست؛ این نظام که کاملاً بروز بیرونی و عینی ندارد، انعکاسی از ناخودآگاهِ جمعی و تجربه‌های مشترک جمع است. «همان‌گونه که می‌توان از مطالعهٔ ساختمان زبان به دستورِ درونی آن رسید، از مطالعهٔ اساطیر ملّت‌ها نیز می‌توان به ساختِ منطق و ذاتی دست یافت که جمع با آن چیزی را پنهان یا بیان می‌کند» (مسکوب ۱۳۹٤: ۳٤)؛ به این دلیل که اسطوره دستور زبان و نحوِ

1. Carl Gustav Jung 1875-1961

مشخصی دارد. اسطوره از منطقی عام و کلی پیروی می‌کند که بر رابطهٔ ناخودآگاهیِ انسان با اعمالِ آگاهانهٔ او استوار است.

با این مقدمه، این مقاله بر آن است تا با مطالعهٔ ساختار آیین اسطورهٔ باروری، بر پیکرهٔ فیلم سینماییِ *مرثیهٔ برف*، به این موضوع بپردازد که: ۱. چگونه نظم آیین، ما را به الگویِ کُنش‌های جمعی رهنمون می‌شود و ۲. فُرمِ سینما چگونه می‌تواند این الگوها را عیان کند. فرض ما این است که شکل اجرای آیین‌ها که مبنایِ نمادین دارد، به‌نوعی بیانِ تجربه‌هایی است که جمع آن را از سر می‌گذراند؛ درنتیجه به نظر می‌رسد برای شناخت جوهری که محرکِ کُنش‌های جمعی باشد، لازم است هم‌زمان در تجربه‌های زیستهٔ اجتماعی، شرایط و زمینه‌های فرهنگی و نیز در ارزش‌های بنیادین اخلاقی و دینی جامعه دقیق شد. سینما همزمان که هنری جمعی است، فردیت تک‌تک مخاطبان خود را درگیر می‌کند. این درگیری بی‌گمان در فضایی هم‌آمیخته است که در آن نیروهایِ خودآگاه و ناخودآگاهی به یکدیگر می‌پیوندند. سینما از این منظر خود نوعی آیین به شمار می‌رود که در آن تصویر به‌مثابهٔ ماده و خیال به‌مثابهٔ نیروی برانگیزاننده با یکدیگر می‌آمیزند. حاصل این آمیختگی نوعی دگردیسی است که از فُرمِ سینمایی، فُرم‌های متنوع دیگری همچون عواطف و بدن تماشاگر را می‌آفریند. بر این اساس به‌عنوان بستر مطالعه، نمونه‌ای از آثار سینمایی با درون‌مایهٔ آیینی و اسطوره‌ای انتخاب شده است که به‌سببِ ویژگی‌هایِ روایی از حیث ایده و فُرم، سنجه‌هایی مناسب را جهت بررسی فرضیهٔ در اختیار ما قرار می‌دهد.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

پیکرهٔ مطالعاتی ازجمله ضرورت‌های اصلی در انجام مطالعات بین‌رشته‌ای است. سینما به‌عنوان بستری مناسب که به‌سبب ماهیت هنری‌اش، ابعاد گوناگونی را شامل می‌شود، می‌تواند نمونه‌های مناسبی را در اختیار این نوع از مطالعات قرار بدهد. پژوهش حاضر از این حیث که با درنظرگرفتنِ ضرورت‌های علمی و نظری می‌کوشد رویکردی نقادانه و تحلیلی به کارکردهای زیبایی‌شناختی فُرم در نوع خاصی از سینما داشته باشد، می‌تواند چشم‌اندازی متفاوت به مطالعاتِ مشترک میان ادبیات و سینما بگشاید.

پیشینهٔ انتقادی بحث

مطالعهٔ رابطهٔ ساختارهای اسطوره‌ای و ساختارهای هنری به‌ویژه در سینما، زمینه‌ای است که پژوهش‌های بسیاری در قالب آن انجام شده است. این مطالعات

غالباً اسطوره را به‌مثابهٔ یک سرمتن و الگوی ساختاری در نظر گرفته‌اند و به مطالعهٔ فیلمنامه و عناصر روایی آن پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به مقالهٔ «بازتاب اسطورهٔ سیاوش در شاهنامه، با تکیه بر دو فیلم *سیاوش در تخت‌جمشید* رهنما و *داستان سیاوش* از کیمیاگروف»، نوشتهٔ حمیرا علیزاده (۱۳۹٤) و مقالهٔ «گذر قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک: یک بررسی تطبیقی»، نوشتهٔ ایلمیرا دادور و حمیدرضا رحمت‌جو (۱۳۹۲) اشاره کرد. این دو مقاله بیشتر رویکردی ادبی و روان‌شناختی اتخاذ کرده‌اند؛ به‌طوری‌که مسئلهٔ اصلی این پژوهش‌ها، درک طرز تفکر پیچیدهٔ انسان مدرن است. در این بین، مطالعاتی نیز به چشم می‌خورد که به کاربرد آیین در سینما توجه داشته‌اند؛ از جمله «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی» از تورج نوروزی (۱۳۷٤) که ارائهٔ رهیافتی به جهان‌بینی فیلمساز از رهگذر مردم‌شناسی است. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیلی فیلمنامهٔ پستچی و نمایشنامهٔ *ویتسک* براساس نظریهٔ تخیل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران» از حمیرا علیزاده و دیگران (۱۳۹۸)، براساس نظریهٔ ژیلبر دوران، به تأثیرات نقش جامعه و الگوهای فرهنگی همچون نمادها و اسطوره‌ها، در ایجاد یک فضای جدید در آثار اقتباسی پرداخته است. با وجود این به نظر می‌رسد رویکردی جامع‌تر که ساختارها و نظام‌های برسازنده‌ای را در نظر بگیرد که به‌صورت تعاملی عمل کند و در بستر سینما به‌مثابهٔ یک هنر اجتماعی بروز کند، کمتر مورد توجه پژوهش‌های دانشگاهی بوده است.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

اسطوره‌سنجی نوعی نقد و مطالعهٔ اسطوره‌ای با تأکید بر اسطوره‌های اولیه، اصیل و قُدسی است. اسطوره‌سنجی بر این باور است که برای فهم اثر هنری، بایستی اسطورهٔ آن را جستجو کرد و یافت (عباسی ۱۳۹۰: ٦۱)؛ چراکه ارتباطی دوسویه میان هنر به‌مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی و اسطوره برقرار است. به همان اندازه که جامعه از اسطوره متأثر است، اسطوره نیز با جامعه در پیوند است. روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران، ابتدا به شناسایی مضامین، بن‌مایه‌ها و عناصری می‌پردازد که واحدهای معنایی را در یک گفتمان، اسطوره‌ای می‌کنند؛ سپس روابط میان این عناصر را بررسی می‌کند و درنهایت با تشخیص اسطورهٔ کلانِ متن، به واکاوی نظام‌های معنایی آن می‌پردازد (عوض‌پور و نامورمطلق ۱۳۹۳: ٦).

آیین درواقع تکرار و بازگویی اسطوره است (الیاده ۱٤۰۰: ٦۹). به یاری اسطوره، جهان‌های نمادینی ساخته می‌شود که تضاد میان واقعیت و داستان آشکار می‌شود (Von Rensburg 2021: 113) و در هر اثر هنریِ بزرگی، بافت‌های

اثـر به‌واسـطهٔ درآمیـزی بـا سـاختارهای تخیـل جامعـه، بـه دوباره‌سـازی اسـاطیر جامعـه می‌پردازنـد (Durand 1979: 169)؛ درنتیجـه بـرای درک و شـناخت عمیـق هـر فرهنگـی، لازم اسـت ابتـدا در اسـاطیر آن فرهنـگ، دقیـق شـد. «اسـطوره وسـیله‌ای اسـت بـرای معرفـت بـه تاریـخ و فرهنـگِ خـود اسـاطیر، و حتـی معرفـت بـه جهـان ذهنـی‌ای کـه انسـان امـروز در آن بـه سـر می‌بـرد.» (مسـکوب ۱۳۹٤: ۲۱) اسـطوره‌ها بـه مـا الگویـی از گذشـته، بـرای فهـم انسـانِ معاصـر ارائـه می‌دهنـد؛ از ایـن‌رو، یکـی از راه‌هـای فهـم انسـان از جهـان، روشـی اسـت که می‌کوشـد بـا جسـت‌وجو در ریشـه‌های تاریخـیِ اسـطوره، تـا حـد ممکـن آن را عقلانـی و منطقـی کنـد؛ ایـن روش، اسـطوره را تاریخـی می‌دانـد کـه بـا انبـوه قصه‌هـا و افسـانه‌ها درآمیختـه اسـت و بیرون‌کشـیدنِ اسـطوره از افسـانه و نیـز شـناخت عناصـر تاریخـی آن، دسـت‌یابی بـه فهـم عمیق‌تـر اسـطوره و معنـای تاریخـی آن اسـت. بـا ایـن همـه، اسـطوره را ضمیـر ناخـودآگاه جمـع و تجربه‌هـای مشـترک جمعـی می‌کنـد (Jung 1988: 37) و می‌توانـد انعکاس‌دهنـدهٔ زندگـی اجتماعـی، نیازهـا، باورهـا و اعتقـادات جمـع باشـد (Tylor 1889: 16).

از سـوی دیگـر اسـطوره به‌سـبب ماهیـت معنـوی خـود بـه ادیـان تکامل‌یافتـهٔ پـس از خـود راه یافتـه اسـت و درنتیجـه هنگامـی کـه از اسـطوره سـخن می‌گوییـم، «ناخـودآگاه بـه جنبه‌هایـی از دیـن نیـز توجـه کرده‌ایـم» (مسـکوب ۱۳۹٤: ۲۰)؛ یـا جنبه‌هایـی از فرهنـگ را کـه دیـن در سـاختن آن نقشـی اساسـی داشـته اسـت، در نظـر گرفته‌ایـم. ایـن نکتـه را می‌تـوان در نظریـات ژرژ دومزیـل به‌شـیوه‌ای نظام‌منـد دنبـال کـرد. بـه بـاور دومزیـل، در جهـان اسـاطیری نیـروی معنـوی در اختیـار تواناتریـن فـرد، یعنـی پادشـاه قـرار دارد. در اوسـتا، فـرّه ایـزدی نـزد پادشـاهان اسـت. ایـن نیـرو مادامـی کـه همـراه جنگجویـان و فرماندهـان باشـد، پیـروزی از آنِ آن‌هاسـت (آمـوزگار ۱۳۸۰: ۵۵)؛ پـس فرماندهـان و سـربازان به‌مـدد نیرویـی معنـوی کـه نـزد پادشـاه اسـت، آرامـش و امنیـت را در جامعـه برقـرار می‌کننـد. برکـت در کشـت‌وکار، حاصـل ایـن امنیـت و آبادانـی اسـت. ایـن آییـن سـه‌گانه در اندیشـهٔ هندواروپایـی به‌مـرور زمـان، بـا اعتقـادات دینـی می‌آمیـزد؛ چنان‌کـه نیـروی معنـوی پادشـاهان بـه روحانیـان محـول می‌شـود و همراهـی ایـن نیـرو به‌شـکل دعـا، پشـتوانهٔ پیـروزی جنـگاوران اسـت؛ به‌عنـوان مثـال در «اوسـتا، دعـا، کارد و گیـاه، به‌ترتیـب یـادآور وظیفـهٔ روحانیـان، جنـگاوران و کشـاورزان اسـت» (مسـکوب ۱۳۹٤: ٤۳).

در بینـش اسـاطیری مردمـان بین‌النهریـن، آییـن نوعـی کُنـش اسـت کـه می‌کوشـد خویشـکاری سـه‌گانهٔ طبقـات اجتماعـی را به‌شـیوه‌ای نمادیـن بـه آن‌هـا بازگردانـد. در نظـام آیینـی نیایـش و دعـا، خویشـکاریِ روحانیـان؛ قربانی‌کـردن و خویشـکاری جنـگاوران؛ گذشـتن از چیـزی ارزشـمند و خویشـکاری پیشـه‌وران، بـاروری و برکـت اسـت. همچنیـن در بینـش اسـاطیری، گنـاه موجـب بـلا و آشـوب اسـت. جمشـید به‌سـببِ گنـاه، فـرّه ایـزدی را از دسـت می‌دهـد (آمـوزگار ۱۳۸۰: ۵۵)؛ دروغ نیـروی معنـوی را از جمشـید سـلب می‌کنـد

و نقضِ عهد و پیمان که کارِ دشمن است، قدرت جسمانی را از جنگاوران بازمی‌ستاند و این‌گونه است که خشکسالی به بار می‌آید.

جدول ۱. بازنمایی کنش‌های اجتماعی در آیین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

	طبقات اجتماعی	نمادها	اجرای آیینی
کنش‌های سه‌گانهٔ اجتماعی	روحانیان	کلمه، پوشش و البسه، اشیای مقدس	نیایش‌واره، آواز
	جنگاوران	شمشیر، خون، حیوان، انسان	قربانی، ریختن خون
	کشاورزان	گیاه، خاک، چشمه، باد، خورشید، ماه، رودخانه	پاشیدن آب بر روی زمین و نیایشگران

اما ساختار آیین «بیش از آنکه واقعیت را بازنمایی کند، جوهر و ذات آن را آشکار می‌کند و الگوهایی از آن ارائه می‌دهد» (شکنر، به نقل از ارسطو ۱۳۹۴: ۱۱)؛ درنتیجه اندیشهٔ برآمده از آیین، نوعی نگرش غایت‌مند است که در آن آشوب و برهم‌خوردن نظمِ موجود، نتیجهٔ علتی است که رفعِ آن ضرورت برقراری تعادل دوباره است؛ بنابراین خشکسالی پیامدِ عملِ گناه‌آلودی است که برای رفعِ آن بایستی عمل یا کنشی صورت پذیرد که همانا قربانی‌کردن چیزی ارزشمند است. این آیین معادلِ ریختنِ خون، ریختنِ اشک و همچنین معادل آب است که نیازِ آن، در آیین باران‌خواهی، امید و تمنای به‌پایان‌رسیدنِ دورانِ خشکسالی است.

گفتمانِ آمیخته

جلوه‌هایِ مادیِ آیین، از بنیانی می‌گویند که آیین بر آن استوار شده است. این بنیان اگر چه روحی است که آیین از آن جان گرفته است؛ اما هرگز مقدم بر خود آیین نیست. آیین و جوهر آن، فضایی آمیخته از نور و تاریکی را نظام می‌بخشند که در آن از یک‌سو نیروهای متضاد همچون خیر و شر و «اهریمن و هرمزد» (بهار ۱۳۹۸: ۴۰) حاضرند و از سوی دیگر امکانِ درنگ بر نبرد میان آن‌ها وجود دارد.

وایو (Wa`y) در زبان پهلوی و در اوستا (Vayu) به‌معنای فضایی بینابینی و مرزی میان تاریکی و روشنایی است؛ مرزی که در آن اهریمن و هرمزد همزمان حاضر و با یکدیگر در تنش هستند. از سویی وایو را ایزد جنگ و ایزد باد نیز نامیده‌اند (بهار ۱۳۹۸: ۴۰) که زندگی و بهجت به ارمغان می‌آورد. وایو از این حیث چهره‌ای دوگانه دارد؛ او اولین دمی است که زندگی با آن آغاز شده، و آخرین دمی است که مرگ را با خود به همراه می‌آورد. جنبه‌های زندگی‌بخش و مرگ‌آفرین وایو در کنار هم جمع آمده‌اند و هرمزد برای جنبه‌های نیک وایو قربانی می‌دهد (آموزگار

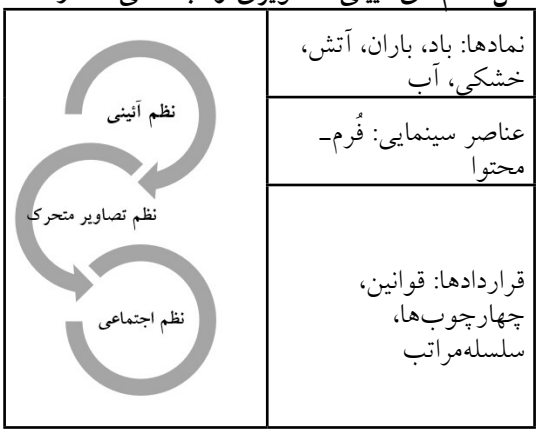
.(۳۰ :۱۳۸۰

جدول ۲. مقایسهٔ جنبه‌های معنوی و مادی آیین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

ناخودآگاه		خودآگاه	
نمادها	اسطوره	آیین	دین
تصاویر تکرارشده در فرهنگ‌ها طرح‌واره‌ها معنای مشخص و ثابتی دارند.	روایتی بر مبنای نمادها داستان، قصه، افسانه، حکایت	اجرای روایت اسطوره آمیخته با زندگی روزمرهٔ مردم تجلیِ اسطوره در فرهنگ	رابطهٔ مناسک با باورها رابطهٔ شکلِ مناسک دینی با آیین‌های فَرهنگی

ژیلبر دوران ساختارها را مجموعه‌ای از نیروهایی در نظر می‌گیرد که پویا و سیّال هستند (عباسی ۱۳۹۰: ٤٨). در آیین اسطورهٔ باروری، وایو با تمامی جنبه‌ها و نیروهای خود، اعم از خیر و شرّ حاضر است. بی‌باری و بی‌جانی طبیعت و امیّد بارش و جان‌بخشیِ دوباره، دو جلوهٔ متضاد وایو هستند که در نظم آیینی و اجتماعی، خود را آشکار می‌کنند؛ درنتیجه وایو، بیانگرِ فضایی گفتمانی، دیالکتیک و آمیخته از نیروهای نیک و پلید است. فضایی که آرامش‌اش را بحران و خطا به آشوب کشیده است و آیین می‌کوشد با آگاهی و پذیرش خطا، با پرداخت هزینه و با حفظ امّید، روشنایی و حیات را از نو برقرار کند.

مدل ۱. تعامل نظام‌های آیینی، تصویری و اجتماعی (نگارندگان، ۱۴۰۲)



در چنین فضایی است که تخیلات و مقولات ذهنی، همچون نمادها با نشانه‌هایی از زندگیِ روزمره در اجتماع می‌آمیزد؛ به‌نحوی‌که فرهنگ جلوه و صورتی از باورها و اَرزش‌های مردم یک جامعه می‌شود.

دربارهٔ *مرثیهٔ برف*

مرثیهٔ برف (شیونی به‌فر) (۱۳۸۳)، فیلمی به کارگردانی جمیل رستمی، تهیه‌کنندگی سیداحمد میرعلائی و نگارش شعله شریعتی است. در شناسنامهٔ اثر آمده که رضا میرکریمی به‌عنوان مشاور در کنار عوامل حضور داشته است. فیلم محصول مشترک دو کشور ایران و عراق بوده و در بیست‌وسومین جشنوارهٔ بین‌المللی فجر، موفق به دریافت سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی شده است. در سال ۲۰۰۵، به‌عنوان نمایندهٔ سینمای عراق به آکادمی اسکار راه یافت.

سکانس آغازین فیلم صحنه‌هایی از آیین *بووکه‌بارانی* است. روژین دختری که فیلم روایت انتظار او برای بازگشت نامزدش ژیان است، ضمن این صحنه‌ها معرفی می‌شود. دو سال است که در آبادی، باران نباریده و خانوادهٔ روژین در سختی و تنگدستی گرفتار شده‌اند. ژیان برای روژین نامه می‌نویسد. او نامه‌ها را به‌وسیلهٔ کاک‌سعید به دست روژین می‌رساند؛ اما پدر روژین ناگهان تصمیم می‌گیرد روژین را به فایق بدهد. فایق اوضاع مالی خوبی دارد. به‌تازگی همسرش را از دست داده و حالا برای سه فرزندش به دنبال مادر است. التماس‌های روژین در تصمیم پدر اثر نمی‌گذارد. ژیان به او پیغام می‌دهد که به دیدارش خواهد آمد. در روز موعد، به‌جای ژیان، کاک‌سعید سر قرار حاضر شده است. او به روژین می‌گوید که ژیان او را فرستاده تا او را نزد ژیان ببرد. روژین در نیمهٔ راه متوجه دروغ کاک‌سعید می‌شود و فرار می‌کند. سپس گذرش به یک آبادی و مکان تازه می‌رسد. وارد اولین خانه می‌شود. خانه متعلق به درویش جوانی است که آن شب قرار است، چله‌نشین برای رسیدن به مرتبه‌ای از روحانیت باشد. مرد جوان، روژین را در خانه پناه می‌دهد؛ اما خودش شب را در سرما در حیاط خانه صبح می‌کند. صبحدم زنی از اهالی آبادی روژین را می‌بیند که از خانهٔ مرد بیرون می‌آید. زن برای بزرگ آبادی، خبر می‌برد. ژیان و پدر روژین از راه می‌رسند و درگیری رخ می‌دهد. روژین ابتدا می‌گوید که کاک‌سعید باعث شده است تا برای دیدن ژیان از آبادی خارج شود؛ ولی هنگامی که نوبت به قسم‌خوردن می‌رسد، کاک‌سعید قسم دروغ می‌خورد و روژین از ترس اینکه پدر و ژیان، کاک‌سعید را بکُشند، از قسم‌خوردن امتناع می‌کند. این امتناع، وضعیت او را بدتر می‌کند و باعث می‌شود ژیان کاملاً از او قطع محبت کند. ازسویی فایق هم از ازدواج با روژین صرف‌نظر می‌کند. مردم آبادی به‌خاطر بدگویی‌ها و تهمت‌ها پُشتِ سر روژین، خانوادهٔ او را طرد می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که شرایط برای خانواده از قبل هم بدتر می‌شود. عاقبت روژین نزد فایق می‌رود و به او می‌گوید دیگر مهری به ژیان ندارد و می‌خواهد با فایق ازدواج کند. در روز عروسی، برف شدیدی باریدن می‌گیرد. کمی قبل از عقد، ژیان که پشیمان

شده است، با کمک یکی از دوستانش، به دروغ به فایق می‌گوید که روحانی‌ای که قرار بود خطبه را بخواند، بیمار شده است و آن‌ها باید به آبادی مجاور بروند. برف مسیر را سفیدپوش کرده است. ناگهان کولاکی از راه می‌رسد. بهمن عظیمی از فراز کوهستان به‌سوی پایین حرکت می‌کند. همه می‌گریزند؛ جز روژین. او با آرامش، درحالی‌که به‌جای ترس و حیرتی که همه را برآشفته، بر چهره‌اش شادی نشسته، رو به کوه می‌ایستد، دست‌ها را از هم می‌گشاید و بهمن را در آغوش می‌گیرد.

بحث و بررسی

اگرچه زیبایی‌شناسی، مهم‌ترین کارکرد فیلم است؛ اما فیلم تنها با عناصر سینمایی، ازجمله انتخاب قاب‌ها، میزانسن، موسیقی، حرکتِ دوربین و تدوین نماها ساخته نمی‌شود. تأثیری که سینما به‌عنوان هنر بر مخاطب می‌گذارد، فراتر از عناصری است که در ساخت فُرم آن نقش دارد. بخش مهم این اثرگذاری به‌دلیلِ وجودِ عاملِ حرکت[1] است. حرکت، پیوندِ میانِ جهانِ مادی[2] و جهانِ ذهنی[3] را با جهانِ تصاویر سینمایی برقرار می‌کند؛ چراکه «جهان مادی، جهان تصاویر متحرک است» (ماراتی ۱٤۰۰: ۳۹) که قادرند همزمان که مخاطب را درگیر تماشا کرده‌اند، جریانی از خیال را در ذهن او پدید آورند. در جهان مادی، انسان در جمع دیگران حاضر است و هویت او در حضور جمع معنای واقعی خود را پیدا می‌کند. در جهان تصاویر سینمایی نیز انسان همراه جمع به تماشا می‌نشیند و ذهن او با تصاویر درگیر است.

از همین‌رو است که سینما همواره عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی و دورترین ابعاد ناخودآگاهِ فرد را درگیر می‌کند و از نظام علت‌ومعلولیِ تصاویر، درنهایت ادراکی حاصل می‌شود که «زادهٔ نیروی آفرینندهٔ ذهنِ تماشاگر است» (احمدی ۱۳۹۷: ۱٦). نیروی آفرینندهٔ ذهنِ تماشاگر نه کاملاً درون ذهنِ او و نه کاملاً در جهان تصاویر است. این نیرو نتیجهٔ تضادها و همسانی‌هایی است که سازوکارهای تصاویر با تجربه‌ها، احساسات و اندیشهٔ تماشاگر پدید می‌آورند و چنان با شیوهٔ دیدن هر فرد درگیر است که به‌تعبیر کریستین متز، نمی‌توان هرگز به تعیّنی واحد در سینما دست یافت یا دستور زبان مستقلی برای جهان تصاویر استخراج کرد (احمدی ۱۳۹۷: ۱۷٤)؛ درنتیجه اگرچه تصاویر به‌جریان‌آورندهٔ نیروی آفریننده در ذهن تماشاگر هستند؛ اما تنها مولد آن نیستند. به نظر می‌رسد یک فضای درنگ[4] که در آن ناخودآگاهی

1. Movement
2. Objective
3. Subjective
4. The atmosphere of tension

تماشاگر با تصاویر متحرک می‌آمیزد، منشأ نیروی آفریننده و آگاهی‌بخش باشند؛ فضایی که در آن روح تاریخ به شکل تجربه‌ها، یادها، خاطره‌ها، نمادها و اساطیر با فُرم‌های بدنی و تصاویرِ محرک آمیخته و حاضرند.

از نظم آیینی تا نظم اجتماعی

اهمیت رابطهٔ فضای فیلم با ویژگی‌های آیینی‌ای که در آن ظاهر می‌شود، از حیثِ نسبتی است که میان سینما و فرهنگ برقرار می‌شود. این موضوع همچنین از آن جهت است که شباهت‌های ساختاری میانِ فیلم به‌مثابهٔ جهان تصاویر متحرک و آیین به‌عنوان زمینهٔ تکرارِ نمادهایِ تصویریِ آشنا برقرار است (Von Rensburg 2021: 3). عنوانِ *مرثیهٔ برف*، برگرفته از آیینی کُهن به‌نام سوگینه‌خوانی است. سوگ در اساطیر، پیوند مرگ و رستاخیر را بیان می‌دارد. در *مرثیهٔ برف*، حضورِ کهنِ متنِ سوگ تا انتها با فیلم همراه است. درواقع آیین سوگ به‌مثابهٔ یک الگو، کلیتی را شکل می‌دهد و نه‌تنها از طریقِ این الگو یا از طریقِ روایتِ سوگینه؛ بلکه به‌واسطهٔ عناصر تصویری و نمادهایِ کُهن‌الگویی تقویت می‌شود. درواقع، بارِ اصلی پدیدارشدنِ نظم آیینی و برقراری پیوند میان ابعادِ معنوی و مادیِ مفاهیم در فیلم، بر پایهٔ ماده‌ای است که از یک‌سو بنیان‌های کُهنِ ارزش‌های اخلاقی و سنّت‌ها را پایه‌گذاری می‌کند و از سوی دیگر ریشه‌های رفتارهای جمعی در حال حاضر را مورد کاوش قرار می‌دهد. این ویژگی با نماهایی از آیینِ بووکه‌بارانی (عروس باران) که خود بر پایهٔ همان

تصویر ۱. نمایی از آیین باران‌خواهی (*مرثیهٔ برف*)

کُهن‌متن‌ها اجرا می‌شود، در ابتدای فیلم نشان داده می‌شود؛ به بیانی ساده‌تر کلِ تیتراژ، در قالب یک سکانس، مرور کاملی از اجرای آیین و نمادهای دخیل در تمنای باران است که

به‌مثابهٔ عنصر پیونددهندهٔ جمع و نیز عامل شکل‌دهندهٔ یک ساختار کلی برای فیلم به نمایش درمی‌آید.

نقش این آیین هم به‌لحاظ نمادهایی که در آن عمل می‌کند و هم به‌لحاظ مفاهیم عمیقی که به‌واسطهٔ فُرم اجرا منتقل می‌شود، در نسبت با کلیتِ فیلم به‌مثابهٔ یک کُهن‌متن یا دروازهٔ ورود به نظام جهان تصاویر است. از سوی دیگر، شادی و امّید نهفته در بطنِ این آیین، همچون هر آیینِ کُهنِ دیگری، در رابطه‌ای متضاد با روایتِ فیلم قرار گرفته است و همین موجب پدیدارشدنِ جنبه‌هایِ تراژیک و عمیق‌تری از آیین می‌شود؛ به بیانی روشن‌تر، استراتژیِ آغاز فیلم که جزءپردازانه به‌مرورِ مناسک آیین باران‌خواهی می‌پردازد، مرجعِ منطقیِ دلالت‌های فیلم را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که تخیلات فیلم و هستهٔ تفکریِ که نظام کلّی فیلم و نظام جهانِ تصاویر متحرک را ساخته است، از کجا سرچشمه می‌گیرد. در اینجا نظمِ آیین، «ضرورتی کاملاً ادبی به شمار می‌رود که به‌عنوان یک نظام طبقه‌بندی و یکَ چهارچوب مشخص برای خلق اثر در نظر گرفته شده است» (نامورمطلق ۱۳۸٦: ۱۳۲)؛ چراکه عناصر سازندهٔ نظم آیینی، همان عناصر طبیعی، همچون باد، باران، برف، خشکی، آب، آتش و گیاه هستند که آیین باران‌خواهی بر مبنای آن شکل می‌گیرد. در اینجا نشان خواهیم داد که مهم‌ترین این عناصر که پیونددهندهٔ آیین با دیگر نظام‌ها در فیلم هستند، باد و آتش هستند.

جلوهٔ گفتمانی و دوگانهٔ فضای آمیخته

در بینش اساطیری، بادِ بیانِ آمیخته‌ای از خیر و شر است با خویشکاریِ دوگانه (بهار ۱۳۹۸: ٤۰)؛ از یک‌سو ابرها را بارور می‌کند و به تیشتر، ایزد باران یاری می‌رساند و از سوی دیگر طوفان و آشوب به پا می‌کند. در *مرثیهٔ برف* نیز باد به‌مثابهٔ یکی از عناصر مادی و طبیعی آیین، چهره‌ای دوگانه دارد؛ از یک‌طرف، القاکنندهٔ ترس‌های طبیعی است و از طرف دیگر، تداعی‌گر نیرویی ماورایی دارای شعور. نقشِ باد در انتهای فیلم، نقشی تعیین‌کننده است؛ آن‌چنان‌که خاستگاهِ اصلیِ نیروی انتظام‌بخشِ ایزد وایو (ایزدِ بادها و جنگ) است. در فیلم، باد همان نیروی قهاری است که ناگهان کولاک برپا می‌کند و بهمن را پدید می‌آورد. در مدرسه، روژین کوهِ برفی را نقاشی می‌کند. کمی بعد پدر با خشونت وارد کلاس درس می‌شود و او را برای همیشه از مدرسه خارج می‌کند. اولین نشانه‌هایِ باد، از اینجا در فیلم پیدا می‌شود. از سوی دیگر ریسمان، نماد سرنوشت انسان است. نمادِ «بندِ نافی که بریده‌شدنش، موجب رهایی انسان در این جهان است» (Eliade 1952: 114). در برخی فرهنگ‌ها روسری یا تکه‌پارچه‌ای جای این نماد را می‌گیرد. روژین هر روز

روسری‌اش را از پنجرهٔ اتاقش به سوی بیرون می‌آویزد و این تنها وسیلهٔ ارتباط او با همکلاس‌اش، بیان است. در نمایی از فیلم، روسری را می‌بینیم که بادِ ملایمی آن را در هوا به رقص و جنبش درمی‌آورد. این نما، بارها به شکل‌های مختلف تکرار می‌شود؛ به‌عنوان نمونه در سکانسی که روژین از دست کاک‌سعید می‌گریزد و به سویِ آبادی مجاور می‌رود. اینجا روسری همچون بخشی از بدنِ روژین از او جدا شده و همراه باد می‌جنبد. هنگامی که روژین به خانهٔ درویش جوان پناه می‌برد، فضای آمیخته با جنبش برگ درختان و دریچه‌ها توسط باد بازنمایانده می‌شود.

باد تنها عنصری از طبیعت است که مادهٔ آن از طریقِ کُنش آشکار می‌شود. درواقع آنچه در طبیعت دیده می‌شود، خودِ باد نیست، بلکه اثرِ نیرویی از آن است که موجب حرکت و کُنش در جهان می‌شود. علت افروخته‌شدنِ شعله‌های آتش، باد است. باد است که امواجِ نرم روی آبِ رودخانه را به حرکت وامی‌دارد و درنهایت باد است که کولاکی از برف را از بالای کوه به حرکت درمی‌آورد. از حیثِ فرمیک، به‌واسطهٔ باد، معنا به‌شیوه‌ای تدریجی در طی یک روند داستانی، حقایقی را افشا می‌کند.

عملکردِ تعاملیِ نظام‌ها

تصویر ۲. نماهایی از لحظهٔ حیرت (*مرثیهٔ برف*)

کارکرد عناصر سینمایی؛ رابطه‌ای طولی با نمادها و عناصر نظم آیینی ایجاد نمی‌کند؛ بلکه برعکس عملکرد عناصر سینمایی در ساختن جهان تصویری به‌گونه‌ای است که بیش از هرچیز، گسستی را میانِ این دو نظم ایجاد می‌کند که از شکافِ آن، نظمِ ثانویه‌ای پدید می‌آید که نه کاملاً در پیوند با جهان تصاویر سینمایی است و نه درَ پیوند با جهانِ آیین؛ به‌گونه‌ای که دیگر جهان تصاویر سینمایی؛ یعنی آنچه بر پرده به نمایش می‌آید، بازنمایِ یک جهان خودآیین و مستقل نیست. درک بازنمایی سینما در این معنا درکِ «فرایندی شهودی و بی‌واسطه است که تأکید آن بر نیروی خیال، واکنش حسی، و بازنمایی ذهنیِ حضور [هم‌زمانِ بدن و عواطف] در جهان [و پرده] است.» (زین‌العابدینی ۱۴۰۱: ۱۸۵)؛ به این شکل که نظامی تازه از این شکاف پدیدار می‌شود که اساس آن در عینِ متضادبودن، هم‌سو با ارزش‌های اخلاقی- دینیِ فردفرد تماشاگران و نیز تجاربِ مشترک و جمعیِ آنان است. درواقع

ساختار آیین و ساختار روایت سینمایی، از طریقِ نفی یکدیگر، پای نظام دیگری را به میان می‌کشند که در قالب چهارچوب‌های فرهنگی آن است که تماشاگر به ادراک تازه‌ای از هر سه نظام دست می‌یابد.

نزد دوران، سقوط با تاریکی و فضاهای بسته، و عروج با روشنایی و فضاهای باز یا روشن، پیوند دارد (۱۹۷۹: ۱۲۳). در میانهٔ پردهٔ میانیِ فیلم، روژین به خانه‌ای پناه می‌آورد که متعلق به مرد جوانی (درویش) است که ازقضا، بایستی آن شب را برای رسیدن به مرتبه‌ای از تعالی، تا سحرگاه چله‌نشین باشد. خانه ابتدا فضایی سرد و بیگانه را از طریقِ حضور تاریکی القا می‌کند. با ورود روژین این فضا دگرگون می‌شود. او لامپِ سقف را و همچنین آتشِ درون اجاق را روشن می‌کند. پاهای یخ‌زده‌اش را از جوراب‌های خیس بیرون می‌آورد و در مجاورت آتش مشغول گرم‌کردن خود می‌شود (تصویر ۳). این اعمال بازتاب سادهٔ یک واقعهٔ ساده را بر پرده ندارد؛ زیرا چرخش نماها و خردشدنِ واقعیت به‌واسطهٔ حرکتِ نماها، نوعی دستور زبان و نحو تصویری ایجاد می‌کند که از اجزای درون قاب‌ها، استعاره‌هایی می‌سازد که به لحاظِ معنایی چندلایه هستند.

تصویر ۳. نماهایی از حضورِ روژین در خانهٔ درویش (*مرثیهٔ برف*)

در منظر روایی با درویشی روبه‌رو هستیم که از ترس و هراس گناه، ابتدا روژین را از خانه می‌راند؛ اما بلافاصله نسبت خود را با واقعهٔ پیش‌آمده درمی‌یابد؛ درنتیجه احساساتِ انسانی و عواطف بر هراس غلبه می‌کند و روژین را در خانه

پناه می‌دهد؛ اما برای حفظ خویش از وسوسهٔ اهریمن، تمام شب را در سرمایِ بیرون از خانه می‌گذراند. تقابل گرمایِ درون خانه و سرمایِ بیرون، حضور همزمانِ نیروهای دوگانه را در قاب تصویر بازنمایی می‌کند. آتشِ درون اجاق می‌سوزد و هردم درویش را به خویش می‌خواند. درویش از فشارِ سرما، بارها وسوسه می‌شود تا به گرمای درونِ خانه پناه ببرد. مقاومتِ درویش، در برابرِ نیرویی بیرونی، منجر به جریان نیرویی درونی در او می‌شود. درویش دستِ خود را (دستی را که می‌کوشد مقاومت را بشکند)، در آتشی که روژین افروخته، فرومی‌برد و می‌سوزاند (تصویر ٤). این نماها، اساسی بر منطقِ واقع‌گرایانه ندارند؛ زیرا واقعیتی اصیل و ویژه اینجا حاضر است که با بازتاب سادهٔ آن بر پرده تفاوت دارد. به بیانی دیگر تحملِ فوقِ انسانیِ درویش در اجرای این کار و نیز پیامدهایِ بعدی؛ یعنی رنج‌های ناشی از پوست و گوشتی که سوخته است، از جنسِ رنج‌هایِ فیزیکی و مادّی نیستند. پیداست در این نماها، نیرویی ورایِ مادّیت، به‌شیوه‌ای آیینی عمل کرده و در حال شکل‌دهی به وقایع است. این نیرو توسطِ نمادهایی از طبیعت که در تصاویر حاضر هستند تقویت می‌شود؛ باد، ماه، آتش، برف، آب، درختان و صدای حیوانات، ازجمله عناصر و نمادهایی از طبیعت هستند که در کنار نمادها و نشانه‌هایِ دینی مانند دَف، کلام خدا بر دیوار، سجاده و مُهر و نیز نشانه‌هایی از زندگی روزمره، همچون نان، سفرهٔ غذا، نورِ لامپ و اشیایی چون روسری، البسه و چیزهایی دیگر، به‌وضوح و قدرتی می‌رسند که بیش از هر چیز برسازنده و واجد روح و حیات است.

تصویر ٤. نمایی از دستِ درویش که در آتش می‌سوزد (*مرثیهٔ برف*)

فضای آمیخته به‌مثابهٔ میزانی، معنا و ارزش عمل و کنش شخصیت‌ها را معین می‌کند. با وجود این، نظامی که در *مرثیهٔ برف* به‌واسطهٔ تصویر بازنمایی می‌شود، غایت‌مند و کُنشی نیست؛ بلکه تنیدگی بستر رئالیستی و زمینه‌های آیینی وضعیتی

تنشی و هم‌آمیخته را پدید آورده که بیش از هرچیز در پی فروپاشی و از نو بناکردن است. درواقع فیلم می‌کوشد نظام اجتماعی و رئالیستی سطح رویی روایت را با نظام‌های آیینی و نمادینِ فرهنگی و دینی درگیر کند و به چالش بکشد.

نتیجه

سینما نیز همچون آیین، به‌واسطهٔ فُرم، محتوای خود را بیان می‌کند؛ با این فرق که ابزار سینما برای بیانِ محتوا، عناصر سینمایی است. درواقع همچنان‌که آیین به‌مدد نمادهای طبیعی و قراردادی و نظم‌ها و مناسک، بینشی را به اجرا درمی‌آورد، جهان تصاویر سینمایی نیز به‌مدد امکاناتِ بصری که درگیرکنندهٔ قوایِ ذهنی و خیال تماشاگر است، فضایی را فراهم می‌کند که در آن نیروهایِ برآمده از نمادها، نظام‌ها و تخیلِ تماشاگر به‌جریان درآید. در *مرثیهٔ برف*، بر مبنای بررسی‌های انجام‌شده، فرم در خدمتِ نوعی از بیان است که با عناصرِ آیین نسج می‌یابد؛ به بیانی دیگر نظامِ آیین یا کلان‌اسطورهٔ روایت سینمایی، به‌مثابهٔ الگویی پیشینی و مفروض، دینامیسم‌های برسازندهٔ جهانِ تصاویر را توضیح می‌دهد که همان روابط گفتمانی یا شرایط شکل‌گیری جهان معنایی و فضای هم‌آمیخته در فیلم است.

نظم آیینی	نظم فُرمیک	نظم اجتماعی
حضور نمادها، کلان‌اسطورهٔ فرهنگی	بازنماییِ نظم آیینی در قالب جَهان تصاویر	مرجعِ بازسازیِ مفاهیم

تعاملِ برسازندهٔ نظام‌های درگیر با ساختار روایت سینمایی در *مرثیهٔ برف* (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بررسی ساختار درهم‌تنیده از نظام‌های سه‌گانه (جدول ۳) در فیلم *مرثیهٔ برف*، نظمی را آشکار می‌کند که طبق آن، آیین به‌مثابهٔ یک منطقِ ازپیش‌موجود و برآمده از باورها و تجربه‌های جمع در گذشته و اجتماع تماشاگران به‌عنوان نمایندگان جامعه که همانا نظامی از کنش‌های جمعی در هر دوره‌ای از تاریخ است، در جهان تصاویر متحرکِ سینمایی، به‌مثابهٔ نظامی بازنمایی‌کننده بازتاب می‌یابد. جهان تصاویر متحرک، در این شرایط، فضایی هم‌تنیده از نیروهای متضاد و هم‌سو است؛ چراکه آیین در آن به‌مثابهٔ عاملِ حرکتِ از بیرون به درون انسان‌ها عمل و رابطهٔ میان روایتِ اسطوره و کُنش‌های جمعی را افشا می‌کند. از این حیث، سینما به‌مدد امکاناتِ فُرمی قادر است نظام ارزش‌های فرهنگی را به‌طور مدام برسازد و از نو صورت‌بندی کند؛ چراکه ادراک مخاطبِ سینما همواره درگیر نظام‌هایِ پیشینی همچون آیین‌ها و باورهای دینی و آموزه‌های اخلاقی است؛ درنتیجه آن نوع از گفتمان سینمایی که نظام‌های آیینیِ پیشینی را با نظام‌های اجتماعی معاصرِ خود درگیر می‌کند،

بیش از آنکه آیین‌های کُهن و یا زیستِ انسان مدرن را بازنمایی کند، جوهر و ذاتِ آن‌ها را آشکار می‌کند و الگوهایی از زیستن انسان در جهان ارائه می‌دهد. کاوش در کلان‌اسطورهٔ روایت سینمایی *مرثیهٔ برف*، از منظر آنچه به‌واسطهٔ فُرم سینمایی بازنمایی می‌شود، بیش از هرچیز، چنین نسبتی را میانِ نظام‌های فرهنگی درگیر در سینما بیان می‌دارد.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Mythocritique. یا نقد کهن‌الگویی، توسط ژیلبر دوران ارائه شد. در این روش، همزمان متن‌ها و فرامتن‌هایی که در ساختِ ساختارِ اثر دخیل بوده‌اند، مورد توجه قرار می‌گیرند. ژیلبر دوران این روش را در پی نگرش دیگر اسطوره‌شناسان، ازجمله نورتروپ فرای و ژرژ دومزیل مطرح کرد؛ درنتیجه خاستگاه اصلی روش اسطوره‌سنجی، پژوهش‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی است (نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۵۳ـ۳۵۰).

۲. Georges Dumezil (۱۹۸۶ـ۱۸۹۸)؛ اسطوره‌شناس فرانسوی که نظریهٔ سه‌کُنش را ذیل مکتب اسطوره‌شناسی خود مطرح می‌کند. بر مبنای این نظریه، زندگی اجتماعی اقوام هندواروپایی؛ یعنی اقوامی که از هند تا مغرب اروپا به سر می‌بردند، به سه طبقهٔ روحانیان یا شهریاران، جنگاوران یا سربازان و کشاورزان یا پیشه‌وران نقسیم می‌شد (مسکوب ۱۳۹۴: ۳۹ـ۳۷).

۳. بوکه‌بارانی یا عروس باران، آیین تمنای باران در مواقع خشکسالی است که در کردستان اجرا می‌شود.

٤ . سوگینه‌خوانی است که توسط زنان در مناطق مختلف ایران برگزار می‌شود و در هنگام مرگ عزیزان درجهٔ یک انجام می‌شود. این آواز و آیین، در مناطق مختلف ایران نام‌های مختلف دارد، در لرستان و در میان بختیاری‌ها، «راو»، در میان خراسانی‌ها، «داغی»، در آذربایجان «آغی» و در میان کردها «شیونی» خوانده می‌شود. در همهٔ این آوازها نوعی اعتراض به تنهاماندن، تنهایی انسان و تقدیر مرگ وجود دارد (نظرزاده : ۱۹۵-۱۹۴)

۵. Archi Textuality: کُهن‌متن، نظامی است که مرجعِ دلالت‌هایی است و دائما استعاره‌ها و نمادهایی را به متن وارد می‌کند و گستره‌ای از معنا را پدید می‌آورد (نجومیان ۱۳۹۴: ۲۰۵).

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۸۰). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

احمدی، بابک (۱۳۹۷). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. چاپ هفدهم. تهران: مرکز.

الیاده، میرچا (۱٤۰۰). *اسطوره و واقعیت*. ترجمهٔ مانی صالحی‌علامه. چاپ ششم. تهران: پارسه.

بهار، مهرداد (۱۳۹۸). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

دادور، ایلمیرا؛ رحمت‌جو، حمیدرضا (۱۳۹۲). «گذر قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک: یک بررسی تطبیقی.» *نامهٔ فرهنگستان*. سال سیزدهم، شمارهٔ ۲، صص: ۲۰ـ۷.

رستمی، جمیل (کارگردان) (۱۳۸۳). *مرثیهٔ برف* [فیلم سینمایی]. رسانه‌های تصویری: ۸٤ دقیقه.

زین‌العابدینی، پیام (بهار و تابستان ۱٤۰۱). «مطالعهٔ مواجههٔ مخاطب با فضای فیلمیک با تأکید بر آرای بین‌رشته‌ای پدیدارشناسی.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم‌انسانی* (دانشگاه بیرجند). سال دوم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳)، صص. ۲۰۸ـ۱۸۵. DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5415.1101

شکنر، ریچارد (۱۳۹٤). *نظریهٔ اجرا*. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. چاپ سوم. تهران: سمت.

عباسی، علی (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناختی تخیل*. تهران: علمی فرهنگی.

علیزاده، حمیرا (۱۳۹٤). «بازتاب اسطورهٔ سیاوش در *شاهنامه*، با تکیه بر دو فیلم *سیاوش در تختجمشید* رهنما و *داستان سیاوش* از کیمیاگروف.» *پاثر*. شمارهٔ ۱۸. صص: ۱۱۲ـ۹۷.

علیزاده، حمیرا؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت؛ مزاری، نگار (بهار ۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیلی فیلمنامهٔ *پستچی* و نمایشنامهٔ *ویتسک* براساس نظریهٔ تخیل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران.» *جستارهای نوین ادبی*. شمارهٔ ۲۰٤، صص. ٤۵ـ۱۹. DOI: 10.22067/jls.v0i0.76318

عوض‌پور، بهروز؛ نامورمطلق، بهمن (زمستان ۱۳۹۳). «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای، پیکرهٔ مطالعاتی: رمان *دل سگ* اثر میخائیل بولگاکف.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال دهم، شمارهٔ ۳۷، صص. ۲۳۵ـ۲۰۵.

ماراتی، پائولا (۱٤۰۰). *ژیل دلوز، سینما و فلسفه*. ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارسا. چاپ دوم. تهران: شَوَند.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۹٤). *درآمدی بر اساطیر ایران*. تهران: فرهنگ جاوید.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *در آمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (زمستان ۱۳۸٦). «ترامتنیت: مطالعهٔ روابط متن با دیگر متن‌ها.» *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ٥٦، صص. ۹۸_۸۳.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹٤). *نشانه در آستانه. جستارهایی در نشانه‌شناسی*. تهران: فرهنگ نشر نو.

نظرزاده، رسول (۱۳۹۱). *فرهنگ واژه‌های نمایش‌های ایرانی*. تهران: افراز.

نوروزی، تورج (۱۳۷٤). «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی.» *ایران‌شناسی*. سال هفتم، شمارهٔ ۲٦، صص. ۳۹۷_۳۸۲.

Durand, Gilbert (1979). *Figures mythiques et Visaqes de l`aeuvre : de la mythocritique a la mythalyse*. Paris: Dunod.

Eliade, Mircea (1952). *Images and Symbols*: *Studies in Religious Symbolism*. (Philip Maire, Trans.) Great Britain : Librarie Gallimard.

Jung, Karl G (1988). *Man and his Symbols*. New York: Doubleday.

Tylor, Edward (1889). *Primitive Culture*. New York: Henry Holt and Company.

Van Rensburg, Rudiker Janse (2021). *Ceremonial Cinema: World-Creation and Social Transformation through Film as Ritual*. the University of the Free State.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5968.1206
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.5.7
Received: 01/01/2023 **Accepted: 18/05/2023**

Comparative Study of Discursive Space in Ritual Structure and Forms of the Cinematic Based on Gilbert Doran's Theory of Mythocritique in Lament of the Snow

Fereshteh Paidarnobakht[1]
Minoo Khany[2]

Abstract

The current research examines the relationship between form in cinema and the structure of ritual and archetypal systems based on Gilbert Doran's method of myth analysis. The main issue is how the creative forces of imagination and perception interact with visual forms. It is assumed that these processes, as kinds of aesthetic functions of cinema, are already involved with fixed, static and archetypal patterns, and the act of watching creates a mixed and interwoven space of aligned and opposite forces. This space, on one hand, is involved with external structures such as social systems and cosmologies of spectators, and on the other hand, is connected with internal systems such as archetypes, symbols, moral values and beliefs. This research has developed a theoretical framework drawing on a descriptive and analytical method. Reflections on the film *Lament* of *the Snow* show that the formic aesthetic functions transform these relationships into a mixed and fluid space in which values and concepts are created anew.

Keywords: Discursive Space, Ritual structure, Cinematic forms, *Lament of the Snow*, Gilbert Doran

1. Ph.D Student of Art Research, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Unit, Tehran, Iran f.paidarnobakht@modares.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Specialized Art, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, North Tehran Branch Khanyminoo@gmail.com

How to cite this article:
Fereshteh Paidar Nobakht; Minoo Khany. "A Comparative Study of Discursive Space in ritual structure and forms of the Cinematic based on Gilbert Doran's theory of Mythocritique in Lament of the Snow." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 116-136. doi: 10.22077/islah.2023.5968.1206

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۶۲-۱۳۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5776.1169
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.6.8
دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱

صادق چوبک و فضاهای هتروتوپیک با تأکید بر هویت و جنسیت زنانه

کلثوم میری اصل[۱]

چکیده

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ آثار صادق چوبک، توجه به فضاهای خارج از هنجار موجود در جامعه است. انتخاب فضاهایی چون مرده‌شورخانه، روسپی‌خانه، آغل و طویلهٔ حیوانات به‌عنوان محل سکونت شخصیت‌های داستانی که عمدتا زنان روسپی، مطرود و فقیر و بیچاره هستند، باعث تمایز آثار داستانی وی شده است. در این مقاله، با نظر به رویکرد بینارشته‌ای، فضاهای داستانی چوبک از منظر مفهوم هتروتوپیا از دیدگاه میشل فوکو بررسی و تحلیل می‌شود و با تأکید بر هویت زنان، با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی در این‌گونه فضاها، نشان داده خواهد شد که آثار داستانی چوبک با به‌تصویرکشیدن فضاهایی هتروتوپیاییِ انحراف و بازنمایی هویت و جنسیت زنانه در این فضاها، خود به‌منزلهٔ فضاهایی هتروتوپیک از نوع مقاومت و مبارزه هستند که نمایش چنین فضاهایی سعی در نقد و نکوهش جامعه‌ای دارد که بستر رشد و ظهور چنین ناهنجاری‌ها و تبعیض‌هایی در ارتباط با حقوق زنان و طبیعی‌شدگی این تبعیض‌ها را موجب شده است.

واژه‌های کلیدی: صادق چوبک، فضاهای هتروتوپیا، بازنمایی هویت و جنسیت زنانه، ادبیات متعهد

[۱] دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
k_miri@sbu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
کلثوم میری اصل. "صادق چوبک و فضاهای هتروتوپیک با تأکید بر هویت و جنسیت زنانه." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۱۶۲-۱۳۷. doi: 10.22077/islah.2023.5776.1169

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

صادق چوبک از نویسندگان صاحب‌سبک و برجستهٔ ادبیات معاصر فارسی است. آثار چوبک با رویکردها و دیدگاه‌های مختلف (اعم از ناتورالیسی، ریالیستی، نقد متن‌محور، زبان‌محور و...) بررسی و تحلیل شده‌اند و مقالات و پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ آن‌ها نوشته شده است. منتقدان «نگاه بی‌طرفانه و بی‌ترحم چوبک به فساد و زشتی» (میرعابدینی ۱۳۶۹: ۱۵۹) را عامل شهرت او می‌دانند و وی را نویسنده‌ای معرفی می‌کنند که «از لحاظ معنی، سخن تلخ و ضدخرافه و ضدباورهای کهنه را به کار می‌گیرد» (اسلامی‌ندوشن ۱۳۷۰: ۲۴۹). از این منظر که چوبک شخصیت‌های خود را از طبقات پایین انتخاب کرده و نمایشی از سیاهی‌های جامعه داشته است، منتقدان دیدگاه‌های متفاوتی دارند. برخی این نوع نگاه چوبک را به بینش و سبک ناتورالیستی وی نسبت داده‌اند (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۲۴۳) و وی را پیشتاز ناتورالیسم در ایران می‌دانند (عبداللهیان ۱۳۷۹: ۵۷) تاجایی که میرصادقی معتقد است که آثار چوبک «خصوصیت بعضی از نویسندگان ناتورالیست قبل از جنگ دوم جهانی امریکایی» (به‌نقل از دهباشی ۱۳۸۰: ۱۹) را دارد و از این‌رو «در جهت اندیشه و احساس نویسندگان غیرمتعهد قرار می‌گیرد» (محمدی ۱۳۶۹: ۳۰) و عیب او را «تصویر و توصیف مناظر زشت» بیان می‌کنند (دستغیب ۱۳۵۱: ۳۰) و سیروس علی‌نژاد بر این باور است که «کلمات و افکارش هیچ نیرویی را در وجود آدمی برنمی‌انگیزانند جز شهوت» (به‌نقل از دهباشی ۱۳۸۰: ٦). برخی در مقابل این دیدگاه ایستاده‌اند و منکر سبک ناتورالیستی در آثار چوبک شده‌اند (سپانلو ۱۳٦٦: ۱۰۵؛ خانلری به‌نقل از دهباشی ۱۳۸۰: ۹۰؛ براهنی ۱۳٦۲: ۸۸) و انتساب وی به ناتورالیسم را نوعی «ساده‌اندیسی و برچسب‌گذاری نادرست» (اصلانی ۱۳۹۷: ۵۵) دانسته‌اند. در این مقاله تلاش شده است از چشم‌اندازی جدید به آثار چوبک نگریسته شود؛ یعنی بررسی فضای هتروتوپیایی آثار چوبک و درهم تنیدگی این فضاها به‌منظور شکل‌دهی ادبیاتی از نوع اقلیت، با توجه و تأکید بر هویت و بازنمایی زنان.

هدف اصلی تحقیق

این پژوهش در پی آن است تا از منظر مفهوم هتروتوپیا و بازنمایی هویت و جنسیت زنانه در داستان‌های کوتاه صادق چوبک، اهداف اصلی و فرعی زیر را دنبال کند:

هدف اصلی

ـ بررسی نوع ادبی آثار داستانی چوبک از منظر مفهوم هتروتوپیا میشل فوکو با تأکید بر بازنمایی هویت و زنان

اهداف فرعی

ـ در مرحلهٔ اول با استفاده از مفهوم هتروتوپیا از منظر فوکو، فضاهای موجود در آثار چوبک بررسی خواهند شد.

ـ در وهلهٔ دوم، به بازنمایی هویت و جنسیت زنان در فضاهای هتروتوپیک داستانی چوبک با تمرکز بر گفتمان انتقادی فمینیستی پردخته می‌شود.

ـ درنهایت، با بررسی و تحلیل فضاهای هتروتوپیک و خارج از هنجار داستان‌های چوبک، هدف وی از بیان و نمایش سیاهی‌های زندگی زنان مطرود و محروم جامعه بررسی و تحلیل خواهد شد.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

این پژوهش درصدد است تا بر اساس مطالعات بینارشته‌ای، متون ادبی (در اینجا داستان‌های کوتاه چوبک) را از دریچه‌ها و چشم‌اندازهای جدید تحلیل و بررسی کند. اهمیت مطالعات میان‌رشته‌ای از این جهت است که می‌توان از دستاوردهای سایر رشته‌ها و تخصص‌ها آگاه شد و «با این اطلاعات و آگاهی‌ها بر تنگ‌نظری‌ها و یک‌سونگری‌های تخصصی غلبه کرد و زمینه را برای نظریه‌پردازی‌های جدید و افزایش دستاوردهای علمی فراهم آورد» (برزگر ۱۳۸۷: ۳۸ـ۳۷). اهمیت این پژوهش جدای از رویکرد میان‌رشته‌ای و استفاده از مفاهیم نظری در نقد و تحلیل آثار داستانی، نقد هویت و جنسیت زنانه در داستان‌های چوبک بر اساس دیدگاه فمینیستی است. محدودهٔ پژوهش در این جستار، داستان‌های کوتاه چوبک با توجه و تأکید بر شخصیت و هویت زنانه است.

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

در ارتباط با بررسی هویت‌های زنانه و نقد فمینیستیِ آثار چوبک می‌توان به چند اثر اشاره کرد. اصغر باباسالار (۱۳۸۵) در مقالهٔ «صادق چوبک و نقد آثار وی» به بررسی اجمالی آثار چوبک پرداخته و با تقسیم آثار داستانی وی به سه دوره، ویژگی‌های کلی هر دوره را برشمرده است. مهری تلخابی و تورج عقدائی (۱۳۹۵)

در «گزارش ناتورالیستی صادق چوبک از سیمای زن در *سنگ صبور* (نقادی زن‌مدارانهٔ رمان *سنگ صبور*)»، چگونگی حضور زن در رمان را بررسی و تحلیل کرده‌اند و معتقدند چوبک با خلق این اثر، کوشیده است مخاطب خویش را در برابر هولناکی تحقیر، خشونت، اقتدار، کنترل اجتماعی، سلطهٔ مذکر، زن‌ستیزی و سرکوبی که با تار و پود زندگی زنان تنیده است، به تأمل وادارد. چیدم چتاک اوغلی (۲۰۱۲) در «زن در *بوف کور* هدایت و *سنگ صبور* چوبک»، با مقایسهٔ تصویر زن در دو اثر، به اختصار به جایگاه زن در اجتماع اشاره می‌کند. ساناز قریشی (۱۳۹٤) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تأثیر زن افسونگر در رمان *سنگ صبور* صادق چوبک و *نانای* امیل زولا» با مطالعهٔ تطبیقی، تصویر زن را در دو اثر، با تکیه بر حقایق و شرایط جامعهٔ نویسندگان بررسی کرده است. ناهید رحمانی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی تصویر زن در *سنگ صبور* صادق چوبک و *میرامار* نجیب محفوظ با تکیه بر روش کانونی‌سازی»، با مطالعهٔ تطبیقی و با استفاده از روش کانونی‌سازی، تصویر زن را در دو اثر بررسی و تحلیل کرده است. در این پژوهش‌ها بیشتر توجه نویسندگان بر شخصیت‌های زن در رمان *سنگ صبور* و بررسی تیپ‌های شخصیتی زنان در آن است و در برخی از پژوهش‌ها با بررسی تطبیقی شخصیت‌های زن در این رمان با آثار نویسندگان از دیگر ملل و فرهنگ مختلف، سعی در بیان وجوه تشابه و تفاوت شخصیت‌های زن در آثار منتخب دارند. «فمینیسم در مجموعه داستان *خیمه‌شب‌بازی* محمدصادق چوبک» عنوان مقاله‌ای است از نجمه هاشمی و دیگران (۱۳۹۷) که با رویکردی فمینیستی ویژگی‌های شخصیت‌های زن را بررسی کرده‌اند.

اگرچه نتایج پژوهش‌های انجام‌شده قابل‌توجه و درخور است؛ اما پژوهش حاضر از دو جهت اهمیت دارد؛ یکی از منظر رویکرد و روش‌شناسی پژوهش و توجه بر مفاهیم میان‌رشته‌ای در نقد و بررسی متون ادبی که بازشدن دریچه‌های نو را در تحلیل متون به روی مخاطب می‌گشاید و دیگر توجه و تأکید بر هویت و جنسیت زنانه با رویکردی انتقادی در آثار چوبک که از این منظر می‌توان چوبک را در گروه نویسندگان دغدغه‌مندی قرار داد که زبان گروه اقلیتی از افراد می‌شود که خارج از چهارچوب‌های قراردادی هستند.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

از نظر میشل فوکو[1]، فضا به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱. یوتوپیا[2] (آرمان‌شهرهای

[1] Michel Foucaul
[2] Utopia

خیالی)، ۲. فضای واقعی[1] و ۳. هتروتوپیا[2] (دیگرفضاها[3])*. فوکو اصطلاح هتروتوپیا را در مقدمهٔ کتاب *نظم اشیا*[4] (۱۹۹۶)، در سخنرانی‌ای به نام «فضاهای متفاوت»[5] (۱۹۶۷) برای گروهی از معماران و در یک مصاحبهٔ رادیویی[6] (۱۹۶۶) به کار برده است. هتروتوپیا، در اصل اصطلاحی پزشکی است که اشاره به بافت خاصی دارد که در محلی غیر از معمول رشد می‌کند. این بافت، بیماری یا به طور مشخص پدیدهٔ خطرناکی نیست؛ بلکه تنها معرف جابه‌جایی بافت بدنی به‌منظور کشت و پرورش آن در جایی دیگر برای ترمیم و رشد آن است (Beckeet 2016: 3). از منظر فوکو، هتروتوپیا یا دیگرفضاها، بستارهای مکانمندی هستند که با ظهور مادی یک فضای پادگفتمانی و مرزکشی درون/بیرون، تداوم فضای عادی جامعه را برهم می‌زنند و مختل می‌کنند. فوکو می‌نویسد که هتروتوپیا را که بازنمود امری ثابت در همهٔ گروه‌های انسانی است، می‌توان به‌عنوان یک «ضدِمحل[7]» تعریف کرد. هتروتوپیا عبارت است از مجموعه‌ای از «مکان‌های خارج از همهٔ مکان‌ها که البته کاملاً محلی شده‌اند (فوکو ۱۳۹۶: ۱۶). به عقیدهٔ هترینگتون[8] «فضاهای متفاوت» معرف «سایت‌های حاشیه‌ای» هستند که فضاهای پست‌مدرن را برای مقاومت و عصیان مهیا می‌کنند. این سایت‌ها در بسیاری از موارد در نقش فضاهای آستانه‌ای عمل می‌کنند (Johnson 2006: 81). صاحب‌نظران معتقدند مفهوم هتروتوپیا از منظر فوکو به شکل دقیق و منسجمی بیان نشده و گیج‌کننده است؛ اما بر اساس آنچه بنجامین جنچیو[9] بیان می‌کند بسیاری از نظریه‌پردازان جدید فضا، اصطلاح هتروتوپیا را بدین منظور به کار می‌برند که نشان دهند «ضدسایت‌ها شکلی از مقاومت در برابر نظم اجتماعی- فضایی هستند (Genocchio 1995: 38). به‌طور کلی هتروتوپیاها فضاهایی هستند که آنچه را که خارج از هنجار جامعه است و جوامع ناتوان از حل آن‌ها هستند، به نمایش می‌گذارند و درواقع فضاها و موقعیت‌هایی را خلق می‌کنند که در تضاد و تعارض با چیزی هستند که به آن عادت کرده‌ایم. از آنجاکه این فضاها بنا بر اصرار فوکو (Johnson 2013: 790) بر «خلق تفاوت‌ها»ی خارج از نظم اجتماعی و تحلیل ویژگی‌های چندوجهی فضاهای فرهنگی و اجتماعی و ابداع و خلق فضاهایی جدید درک می‌شوند، استفاده از این مفهوم، ما را در بررسی آثار داستانی چوبک از

[1] Real Place
[2] Heterotopia
[3] Other Spaces
[4] *The Order of Things*
[5] Different Spaces
[6] Le Corps Utopique, Les Hétérotopies
[7] Anti-location
[8] Hetherington, K
[9] Benjamin Genocchio

جهت توجه وی به فضاهای این‌چنینی رهنمون خواهد شد.

روش ما در این پژوهش تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی است. هدف و دغدغهٔ اصلی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، نقد گفتمان‌هایی است که نظم اجتماعی مردسالارانه را حفظ می‌کند و همچنین نقد روابط قدرتی است که به‌طور سیستماتیک به مردان به‌عنوان یک گروه اجتماعی امتیاز می‌دهد و زنان را به‌عنوان یک گروه اجتماعی از مزایا محروم و طرد و ضعیف می‌کند (Lazar 2007:114)؛ از این جهت تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی با توجه و تمرکز بر هویت جنسی در متون ادبی تلاش دارد انواع تبعیض‌های جنسیتی را که در آثار، بازنمایی شده‌اند، بر اساس رویکرد انتقادی به ایدئولوژی‌های حاکم، مورد واکاوی و نقد قرار دهد؛ بنابراین استفاده از این روش، ما را قادر خواهد کرد مفاهیم مرتبط با هویت و جنسیت زنانه در جامعهٔ مردسالار و نابرابری‌های جنسیتی ناشی از آن، نقش عوامل متعدد برون‌متنی و ایدئولوژی‌های حاکم بر بازتولید روابط زن و مرد، شکل‌گیری سلطه‌پذیری زن و تسلط مرد را بررسی کنیم. از این جهت، تحلیل گفتمان فمینیستی «جنسیت را تنها محصول گفتمان نمی‌داند؛ بلکه تمرکز آن بر چگونگی شکل‌گیری جنسیت در گفتمان است (Lazar 2005: 11).

پرسش‌های تحقیق

پرسش اصلی تحقیق:

۱. آیا می‌توان آثار داستانی چوبک را با تکیه بر هویت و بازنمایی زنان، نوعی از ادبیات متعهد در جهت نقد یا مبارزه با شرایط موجود دانست؟

برای پاسخ به این پرسش تحقیق، پرسش‌های فرعی زیر مطرح می‌شوند:

۱. چوبک در آثار داستانی خود به چه فضاهای هتروتوپیایی نظر دارد و چرا؟

۲. بازنمایی هویت و شخصیت زنان در فضاهای هتروتوپیک چگونه است و هدف از آن چیست؟

۳. چگونه می‌توان بازنمایی چنین فضاهای هتروتوپیایی را در داستان‌های چوبک تحلیل کرد؟

بررسی فضاهای داستانی چوبک

فضاهای تصویرشده در داستان‌های چوبک عمدتاً فضاهای خارج از هنجار اجتماعی و فرهنگی و نظم موجود هستند؛ روسپی‌خانه‌ها، مرده‌شورخانه، آغل به‌عنوان

محل سکونت. گزینش چنین فضاهایی با پردازش و به‌نمایش‌گذاشتن شخصیت‌هایی متناسب با آن‌ها، خود توجه و تأکید چوبک را بر نگه‌داشتن دوربین وی بر فضاهای کمتر دیده‌شده، خارج از هنجار موجود در اجتماع نشان می‌دهد. فوکو در توضیح هتروتوپیا انواعی را برای آن ذکر می‌کند؛ هتروتوپیای اصلاح (بیمارستان، زندان، تیمارستان، خانهٔ سالمندان و...)، هتروتوپیای انحراف (روسپی‌خانه‌ها، کراکخانه‌ها، کاباره‌ها، کافه‌های زیرزمینی)، هتروتوپیای مقاومت (شبکه‌های اجتماعی، ادبیات، سینما، تئاتر، مراکز مقاومت و...) و هتروتوپیای مبارزه (شکل‌گیری هسته‌های مردمی مبارزه مثل چریک‌ها و رزمنده‌ها). چوبک همانند تصویربرداری است که دوربین وی، به‌شکلی دقیق و ظریف به تصویرپردازی از صحنه‌ها و فضاهایی هتروتوپیایی می‌پردازد و خواننده را در فضای داستانی قرار می‌دهد که برایش هم در عالم داستان متمایز است و هم در عالم واقع هنجارگریز. از این جهت داستان‌های چوبک به‌عنوان وسیله‌ای برای بازنمایی، دارای پتانسیل تسهیل‌کننده برای خلق چنین هتروتوپیایی از جامعه‌ای هستند که گفتمان عمومی آن، توان پرده‌برداشتن از آن‌ها را ندارد؛ ازجملهٔ این فضاهای هتروتوپیایی، فضاهایی هتروتوپیای انحراف یا بحران است. روسپی‌خانه‌ها ازجملهٔ این فضاهاست؛ مکان‌هایی برای تن‌فروشی زنان که در آن‌ها زنان طردشده از جامعه و محکوم به مرگ تدریجی زندگی می‌کنند. مهم‌ترین داستان چوبک که دنیای سیاه روسپی‌ها را توصیف و تصویر می‌کند داستان کوتاه «زیر چراغ قرمز» است. داستان توسط دانای کل روایت می‌شود که گزارش حال سه زن روسپی از زبان خود است؛ یکی جیران (دختری شانزده‌ساله) که چهار ماه است به روسپی‌خانه آمده است و مشتری بسیار دارد. دیگری آفاق است که سال‌ها در اینجا مشغول به کار است و «بیست و چندساله» (چوبک ۱۳۳٤: ٤۲) و تاحدودی زمین‌گیر و بیمار شده است. درنهایت فخری است که بعد از سال‌ها تن‌فروشی اکنون در میان خون و عفونت و چرک و تعفن خود مرده است. خود آن‌ها واقف به این سرنوشت و زندگی تلخ هستند و چوبک در وصف حال آفاق می‌نویسد: «ولی عاقبت و پایان کار او [جیران] در نظرش روشن بود. دلش برای او و خودش می‌سوخت» (چوبک ۱۳۳٤: ٤۱).

یأس و نامیدی این زنان تا حدی است که مرگ را رهاننده و آزادی می‌دانند. واکنش آفاق در قبال مرگ فخری این‌چنین است: «او مرد و جونش خلاص شد. به امام زمون من غصه‌مه که چرا من جای اون نبودم» (چوبک ۱۳۳٤: ۳۳) و جیران وقتی از تعدد مردان برای همخوابگی به تنگ آمده است، می‌گوید: «کاشکی خدا مرگم می‌داد راحت می‌شدم» (چوبک ۱۳۳٤ :٤۱) و تصمیم خود را دال بر خودکشی بیان می‌کند «این دفعه می‌دونم چکار کنم. می‌ریزم تو عرق، آب می‌کنم می‌خورم» (چوبک ۱۳۳٤: ٤۱). در این داستان کوتاه، چوبک با تصویر و زندگی سه زن، درحقیقت

سه مرحله از زندگی در روسپی‌خانه را نشان می‌دهد؛ ابتدای ورود (جیران)، دورهٔ میانی (آفاق) و مرحلهٔ پایانی (فخری). حقیقت این است که چوبک چشم بر بحران‌های جامعهٔ خود نبست و از حقایق و زندگی‌های تلخ فرار نکرد. اینکه چوبک فریاد و صدای زنان روسپی است و بحران‌ها و بدبختی‌های آنان را به تصویر می‌کشد، نه جنبهٔ غلو و سیاه‌نمایی دارد و نه باید آن را به بینش ناتورالیستی نسبت داد؛ بلکه پرده‌برداشتن از حقایق زندگی جامعهٔ خود است. منوچهر آتشی دربارهٔ حضور انگلیسی‌ها در بوشهر و تأثیر آن‌ها بر داستان‌نویسی چوبک می‌نویسد:

> جوانان و میان‌سالان بوشهری اغلب «کلاب» داشتند؛ یعنی هر چند نفری خانه‌هایی اجاره می‌کردند تا شب‌ها با فواحش و همجنس‌بازها، در آن به عیاشی بپردازند. چوبک در چنین شهری متولد شد و چون به‌نوعی کنجکاوی داشت، شاهدی خشمگین و تلخ‌زبان بر این مسائل بود (۱۳۸۲: ۳٤).

مرده‌شورخانه‌ها نیز از فضاهایی است که چوبک به آن توجه دارد. داستان «پیرهن زرشکی» ارائهٔ سکانسی از زندگی دو زن مرده‌شور است که در حال شستن جنازهٔ یک زن، در جدال برای تصاحب پیراهن مرده هستند. سلطنت سعی دارد پیراهن زرشکی مرده را از چنگ دیگر مرده‌شور (کلثوم) با حیله و ترفند درآورد تا آن را به دختری که به قول خودش «دختر مادرمرده لخت عوره. کدوم مردیه که با این جور زنا بخوابه. همه خیال می‌کنن گداس» (چوبک ۱۳۳٤: ۸۵) بدهد؛ دختری که هنوز به سن قانونی نرسیده و بنا به توصیف سلطنت «خوبیش اینه که هنوز تکلیف نشده. تا بیاد چشم و گوشش واشه، پول رهن شش‌دونگ خونهٔ کل عباعلی دراومده»(چوبک ۱۳۳٤: ۸٦) و قصد دارد از وی برای کسب درآمد استفاده کند. اگرچه دو شخصیت داستان در غسالخانه مشغول هستند و گفت‌وگوی آن‌ها در این فضا شکل می‌گیرد و تمام می‌شود؛ اما در لابه‌لای دیالوگ‌های آن‌ها متوجه می‌شویم که سلطنت از دختران کم‌سن‌وسال برای تن‌فروشی استفاده می‌کند و راهی برای کسب درآمد اوست. اگرچه چوبک زنان مرده‌شور را به گونه‌ای توصیف می‌کند که از لباس، دندان مصنوعی و دیگر متعلقات جنازه‌ها نمی‌گذرند؛ اما هدف و تیر قلم وی متوجه نظام تبعیض‌آمیز اجتماعی است که چنین زنانی را پرورده است و خود شخصیت‌ها نیز به این امر آگاهند که به دلیل مرده‌شوربودن، وصلهٔ ناجوری بر تن اجتماع هستند: «این مردم ما رو هم جزو مرده‌ها می‌گیرن. ازمون می‌ترسن. دس بهمون نمیذارن. سیاهی میدونن که دست بهمون بذارن. اسم مرده‌شور حالتو بهم میزنه» (چوبک ۱۳۳٤: ۱٦٤).

در داستان «گورکن» دختری بچه‌سال به دلیل همخوابگی با مردی که هویتش بر همگان پوشیده است، حامله شده است و آوارهٔ کوچه و خیابان، تنها و بی‌کس رها

شده و بازیچهٔ دست کودکان؛ منحوس و نجس از منظر بزرگسالان. محل زندگی وی آغل دو خر است که صاحبخانه تأکید دارد که رزق و روزی آن‌ها به دلیل حضور این دختر از خانه رفته و علت مرگ یکی از الاغ‌ها را حضور دختر در آغل می‌داند.

به‌طور کلی باید گفت که داستان‌های چوبک، نظر به دگرمکان‌هایی دارند که بنا به آنچه پیتر جانسون[1] بیان می‌کند برای شرح و توضیح ویژگی‌ها و خصوصیات فضاهای بحث‌برانگیز فرهنگی متفاوت، برهم زننده، متناقض، متحول‌کننده و ناسازگار هستند (2013: 790). میرعابدینی در نقد فضاهای داستانی چوبک، آن‌ها را «بخش‌هایی از جامعه می‌داند که جامعه با ریاکاری درصدد پنهان نگه‌داشتن آن‌هاست» (۱۳۷۷: ۵۱۹) و از این منظر می‌توان گفت این فضاها درواقع معرف همان هتروتوپیاهایی هستند که هیچ‌کدام از ساختارهای اجتماعی و فرهنگی، توان تحمل آن‌ها را ندارد و گاه نیز نویسندگان چشم از آن‌ها فروبسته‌اند. از این جهت چوبک به‌عنوان یک هنرمند، با خلق چنین فضاهای داستانی و استفاده از ادبیات به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان آزاد مسائل شخصی و خصوصی شخصیت‌های داستان‌هایش، تقدس‌زدایی می‌کند و بنا بر اصل هتروتوپیا، فضاهایی از درون اجتماع را به تصویر می‌کشد که جامعه درصدد پنهان‌کردن آن‌هاست. چوبک آنجا که باید چنین فضاهای هتروتوپیایی انحراف را علنی کند، صادق است که اگرچه با نگاه عمومی به ادبیات سازگار نیست؛ اما زبان، رفتار و کنشگری شخصیت‌ها را نیز متناسب با فضاهای داستانی خود پرداخته است. درواقع هتروتوپیاهای انحراف، افرادی با رفتار و نگرش‌های خارج از هنجار و منحرف را دربرمی‌گیرند و از این‌رو بهترین نمونهٔ آن این‌گونه داستان‌های چوبک است.

آنچه مسلم است حضور شخصیت‌های زن در این فضاهای هتروتوپیک است. بازنمایی زنان در این فضاها به قرار زیر است:

هویت و بازنمایی زن در داستان‌های چوبک

تولیدمثل: از مهم‌ترین وظایف زن در نظام خانوادگی و عرف و جامعه ایرانی است؛ وسیله‌ای برای تولیدمثل و به قول فرهنگ عام ایرانی چراغ‌روشن‌کن خانه. از این منظر زنی که چنین توانایی‌ای را نداشته باشد، «یک زن کامل» نیست و مرد خود را محق می‌داند که برای تسلسل نژاد، زنی دیگر را صاحب شود؛ از این‌رو سیمن دوبوار[2] کار تولیدمثل توسط زن را نوعی بردگی می‌داند: «نوع، ماده را از بدو تولد به

[1] Peter Johnson
[2] Simone de Beauvoir

تملک خود درآورده و می‌کوشد بر وجود خود تأکید ورزد» (۱۳۸۰ ج۱: ٦٦) در داستان کوتاه «نفتی»، مرد نفتی مجوز خود را برای چندهمسری، کوربودن اجاق خود می‌داند و از این‌رو تاکنون با سه زن ازدواج کرده است؛ اما در جامعهٔ ایران که یکی از مهم‌ترین رسالت‌های زن، ابقای نسل مرد است، هر نوع تولیدمثلی را به‌هنجار نمی‌داند و باید در چهارچوب و رسوم تعریف‌شده در حصار بایدهای مشخص شکل گیرد؛ «هو هو بچهٔ حرومزاده داره» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۹) اولین صفحهٔ کتاب *روز اول قبر* است؛ داستان دختربچه‌ای (!) که حامله است و آوارهٔ کوچه‌ها و خیابان‌ها؛ تنها، بی‌کس، گرسنه و آغل دو خر محل زندگی اوست. اینکه چرا مرد این ماجرا رسوای عام و خاص و طرد نشده است، اولین سؤال داستان است؛ بنابراین، داستان‌های چوبک با تصویر و بیان آزادانهٔ دغدغه‌های زنان، نه‌تنها سنت حاکم را به چالش می‌کشند؛ بلکه به‌عنوان ملجأ و ابزاری برای تصویر شخصیت‌هایی هستند که ساختارهای اجتماعی هژمونیک را زیر سؤال می‌برند و نیاز به دیده‌شدن دارند.

ازدواج لازمهٔ دست‌یابی زنان به خوشبختی: در جامعه و فرهنگ مردسالار، زن در پرتو ازدواج، هویت و تشخص می‌یابد و تا وقتی مجرد است، نظام خانواده، وی را به‌عنوان دختر می‌شناسد؛ موجودی که توان تصمیم‌گیری در هیچ‌یک از عرصه‌های زندگی خود را ندارد و همواره رضایت والدین و خانواده، شرط مهمی است. از طرفی دیگر یکی از رسالت‌های خانواده، شوهردادن دختر است؛ صاحب خانه‌شدن و به قولی پی بخت خودرفتن؛ یعنی بخت هر دختر، طی فرایند ازدواج او، اصطلاحاً گشوده و دختر خوشبخت می‌شود؛ حضور یک مرد در زندگی وی عامل خوشبخت‌شدن اوست. سیمون دوبوار این نوع تفکر حاکم بر جامعه را از دلایلی می‌داند که نابرابری‌های اجتماعی را در جامعه توجیه و تقویت می‌کند. وی در نقد این نوع نگاه می‌نویسد: «خیلی معلوم نیست که خوشبختی چه ارزش‌های قطعی‌ای دربردارد. امکان اندازه‌گیری سعادف فردِ دیگر مطلقاً وجود ندارد... . انسان کسانی را که به ایستایی محکوم می‌کند، به این بهانه که خوشبختی همان عدم تحرک است، سعادتمند می‌نامد (۱۳۸۰: ۳۵).

چنین ایدئولوژی‌ای باعث می‌شود دختران همواره چشم به راه مردی دوخته باشند که بیاید و با خود، سعادت را برایشان به ارمغان بیاورد؛ یعنی دختر به‌عنوان موجودی مستقل دیده نشده است و توان انجام هرگونه کنش را در جهت سعادت خود ندارد. «عذرا» نام شخصیت اول داستان «نفتی» از مجموعهٔ *خیمه‌شب‌بازی*، است؛ دختری که از منظر خود و جامعه از سن ازدواجش گذشته و چون نتوانسته است به این امر دست یابد، به امامزاده می‌رود و دخیل می‌بندد:

یه کاری کن آقا، که من سر و سرانجومی بگیرم و یه خونه زندگی بهم بزنم... یه

شوور سربه‌راهی نصیبم کن که منو از خونهٔ بابام ببره... من دیگه به غیر از این، چیز دیگه‌ای از شما نمی‌خوام. همین یه شوور و بس (چوبک ۱۳۳٤: ۹).

اینکه وی از یک مرد (امام‌زاده) می‌خواهد که وی را به مراد خود برساند نیز از ویژگی‌های نظامی است که مرد را رهاننده زن می‌داند:

تمام ساعات زندگی عذرا در انتظار می‌گذشت. مثل این بود که همیشه منتظر بود که یک روز یک نفر درِ کوچه را بزند و از او خواستگاری کند. دستش را بگیرد و با خودش ببرد. این انتظارِ صبح به صبح که از خواب بیدار می‌شد، تر و تازه می‌شد (چوبک ۱۳۳٤: ۱۲).

این حس نیاز تا حدی است که عذرا به تنها مردی که او را می‌بیند فکر می‌کند؛ به نفت‌فروش محل که خود سه زن دارد و قادر به بچه‌دارشدن نیست و عذرا دلیل شرعی نیز برای آن می‌آورد «تاچار تا که حلاله. گاسم بعداً پیدا بشه» (چوبک ۱۳۳٤: ۱۵). آنچه در این داستان تصویرگر جنس دوم‌بودن زن است، حمایت جامعه به دادن حق قانونی برای تعدد زوجین برای مرد است و بدتر اینکه زن نه به‌عنوان انسانی با احساسات و هویت مستقل؛ بلکه وسیله‌ای برای زاد و ولد است و درنهایت بعد از سه بار ازدواج، مرد به این نتیجه می‌رسد که «اجاقم کور است» (چوبک ۱۳۳٤: ۱۵) و اینکه چرا جامعه و فرهنگ جاری با علم به اینکه زنان (در این داستان سه زن) باید بر خواستهٔ خود برای داشتن فرزند و عواطف مادرانه روپوش بگذارند و حق و حقوق آن‌ها به دلیل عقیم‌بودن مرد، ضایع شود، چنین نابرابری جنسیتی را پذیرفته و درونی کرده است، جای تأمل دارد.

نگاه ابزاری و شهوانی به زن: از دیگر موضوعات مورد بحث در داستان‌های چوبک نوع برخورد با زن در جامعه است؛ نگاه و تفکر شهوانی به زن از رایج‌ترین این نوع برخورد است. در داستان «گل‌های گوشتی»، شخصیت اصلی داستان، مراد، مردی معتاد و بدبخت و بدهکار و بی‌خانمان است که با دیدن زنی در خیابان، وی را از نظر جنسی برانداز می‌کند و آروزی خوابیدن با وی را در سر می‌پرورانند: «خوب تیکه‌ایه‌ها...» (چوبک ۱۳۳٤: ۲۲)؛ «خوب جنسی بود. اگه آدم اینا رو لخت کنه کیف داره...» (چوبک ۱۳۳٤: ۲٦) و یا در داستان «چرا دریا توفانی شده بود»، یکی از شوفرها در وصف زن داستان می‌گوید: «من دفعهٔ اول تو «دوب» آبادان دیدمش. الحق که تیکه‌ای بود» (چوبک ۱۳٤۱: ۳۰).

دشنام‌هایی که همواره جنسیت زن در آن‌ها مورد تحقیر و توهین است: با توجه به فضای داستان‌های چوبک و شخصیت‌پردازی وی که عموماً به طبقات پایین، فقیر، بی‌خانمان، روسپی و... نظر دارد، زبان گفتاری آنان نیز مطابق با هنجار و نظم

موجـود نیسـت و فحـش و دشـنام از ویژگی‌هـای زبانـی آن‌هاسـت. آنچـه در ایـن فحـش و تحقیـر و تخفیف‌هـا قابـل تأمـل اسـت جنسـیتی‌بودن فحـش و دشنام‌هاسـت؛ بدیـن معنـا کـه طـرف خطـاب فحـش، چـه زن و چـه مـرد باشـد، همـواره فحش‌هـا جنسـیت زنانـه را نشـانه گرفته‌انـد و تحقیـر کرده‌انـد؛ «خواهرجنـده اگـه آسـمون بـری زمیـن بیـای یـه غـاز بهـت نمیـدم» (چوبـک ۱۳۳٤: ۲٤)؛ «مادرجنـده اگـه مـام تـو ایـن ملـک شـانس داشـتیم کـه روزگارمـون از ایـن بهتـرا بـودش» (چوبـک ۱۳۳٤: ۲٦) و یـا در داسـتان کوتـاه «چـرا دریـا توفانـی شـده بـود» در بحـث و گفت‌وگـوی شـوفرها دربـارهٔ اینکـه بچـهٔ شـخصیت زن داسـتان نتیجـهٔ همخوابگـی او بـا کیسـت، آمـده اسـت کـه «هـزار تـا سـیاه پیـش زیـور رفتـن. جزیره‌ای‌هـا همشـون سـیاهن. تـو چـه گنـاه داری؟ امـا می‌خـوام ایـن رو بدونـم، بـازم زن‌صفـت بـراش سـجل می‌گیـره» (چوبـک ۱۳٤۱: ۲٤).

زنـان روسـپی: از مهم‌تریـن ویژگی‌هـای داسـتان‌های چوبـک ورود بـه دنیـای زنـان روسـپی اسـت؛ زنانـی وامانـده و درمانـده کـه در فقـر، بدبختـی و نـداری و یـأس و ناامیـدی و طردشـدگی از جامعـه و خانـواده، در روسـپی‌خانه‌ها بـا بدتریـن شـرایط روزگار سـرمی‌کنند؛ زنانـی کـه آلـت دسـت مـردان و وسـیله‌ای بـرای اطفـای آتـش شـهوت آنـان هسـتند. چوبـک بـا ورود بـه ایـن موضـوع و بیـان حـالات، دغدغه‌هـا، مصایـب و عقده‌هـای آنـان، تـلاش دارد آن‌هـا را قربانـی انـواع ناهنجاری‌هـای اجتماعـی، اقتصـادی، عرفـی و نظامـی مردسـالار نشـان دهـد؛ زنانـی کـه تـا وقتـی جذابیـت و جوانـی دارنـد کالاهای فروشـی هسـتند. داسـتان کوتـاه «زیـر چـراغ قرمـز» تصویرگـر مراحـل سـه‌گانهٔ زندگـی زنـان در روسـپی‌خانه اسـت. شـخصیت‌ها در خـلال دیالوگ‌هـا و یـا در گفتگوهـای درونـی، بـه دلایـل اینکـه چـرا بـه اینجـا پنـاه آورده‌انـد اشـاره می‌کننـد کـه بیشـترین دلیـل آن‌هـا فقـر و نـداری اسـت. روایـت زندگـی ایـن روزهـای آفـاق نشـان از گذرابـودن دوران جذابیـت امثـال او دارد: «امـا او مثـل جیـران، دیگـر ایـن روزهـا زیـاد بـه خـودش مـرد نمی‌دیـد. او دیگـر وازده و دورافتـاده شـده بـود. و هیچکـس اسـمش را نمـی‌آورد» (چوبـک ۱۳۳٤: ٤۱). آن‌هـا در بدتریـن شـرایط و بـا کمتریـن میـزان خـوراک و پوشـاک زندگـی می‌کننـد و درنهایـت منتظـر مرگـی هسـتند کـه حتـی بـه جنـازهٔ آن‌هـا نیـز توهیـن و اهانـت می‌شـود. در همیـن داسـتان، آفـاق بعـد از مـرگ فخـری چنیـن می‌گویـد:

> تـو خیـال می‌کنـی رو قبـر امثـال مـا گنبـد و بـارگاه می‌زنـن کـه از ده‌فرسـخی معلـوم باشـه؟ ماهـا قبرمـون کجـا بـود؟ ... هنـوزم نفهمیـدی کـه چیـکاره هسـی و کارت چیـه؟ مـا کـه اسـممون باهامونـه. مـا قبرمـون کجـا بـود؟ قبـر و گنبـد و بـارگاه مـال آدمـای نجیبـه (چوبـک ۱۳۳٤: ۳۹ـ۳۸).

و ارزش پیراهـن جنـازه از خـود جنـازه بیشـتر اسـت. خانـم سردسـته بعـد از مـرگ فخـری (یکـی از زنـان روسـپی‌خانه) دسـتور بـه برگردانـدن لباس‌هـای مـرده می‌دهـد: «کتشـو

بکن. خودتم میری باهاش و باقی رختاشم می‌گیری می‌آری» (چوبک ۱۳۳٤: ۳۵). بیان حس انزجار و نفرت از وضعیت خود، نشان می‌دهد این زنان به اجبار شرایطی که داشتند مجبور به تن‌فروشی شده‌اند و از هویت جدید خود به‌عنوان روسپی بیزار و گریزان هستند. چوبک در وصف حال دختر شانزده‌ساله در روسپی‌خانه که از شرایطش به تنگ آمده است، چنین می‌نویسد:

> از اسم ماری یک نوع ترس و گریزی داشت که هیچ‌چیز آن را جابه‌جا نمی‌کرد. این اسم او را از خودش بیگانه و فراری کرده بود. به نظرش ماری جندهٔ وقیح و کهنه‌کاری بود که دایم مست بود و از بغل یکی در می‌آمد و می‌رفت بغل دیگری... . با وجود این گاهی که تنها می‌شد از جلد «ماری» بیرون می‌آمد و توی پوست همان «جیران شهرستونکی» می‌رفت. در این حالت بود که تسلی پیدا می‌کرد و امید به دلش راه می‌یافت (چوبک ۱۳۳٤: ۳۷).

علاوه بر این چوبک در خلال دیگر داستان‌هایش مثل «چرا دریا توفانی شده بود»ـ اگرچه داستان حول محوری دیگر استـ در وصف زندگی شخصیت زن داستان از زبان شوفرها، سیر تغییر و تحولات زندگی یک زن که چگونه روسپی شده است را توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که این زن همواره مجبور بوده است و از خود اختیاری برای تغییر شرایط نداشته است.

عقده‌های جنسی زنان: نادیده‌گرفتن زن و نیازهایش در نظام مردسالاری ایرانی از دیگر موضوعات مورد توجه است. زن به عنوان موجودی مطرح است که در خدمت مرد و برای تأمین نیاز وی است؛ درحالی‌که زن و نیازهای او چندان مورد توجه نیست. «در این دنیای گل و گشاد و شلوغ، عذرا از تنهایی وحشت می‌کرد. هرکس به فکر خودش بود و کسی نمی‌دانست که عذرایی هم در دنیا وجود دارد که از وحشت تنهایی به ستوه آمده و شوهر می‌خواهد» (چوبک ۱۳۳٤ :۱۲). آنچه در داستان‌های چوبک همواره مورد تأکید است وابستگی جنسیتی زن به مرد است؛ طبقه‌بندی جامعه به دو گروه زن و مرد و تحت سلطه‌بودن زن در قالب وابستگی مالی، جنسی، عاطفی و شخصیتی مطرح شده است. تأمین نیاز جنسی زن باید در سایهٔ سنت دینی و عرفی باشد و دختر تا وقتی که ازدواج نکرده است، باید پردهٔ عفاف نگه دارد و حتی سخن گفتن از آن نشانی از بی‌حرمتی است و زنان در نهانگاه و خلوت خود نیز از بیان و اظهار آن شرمگین هستند: «از اینکه از یک مرد شوهر خواسته بود، خجالت کشید و صورتش گل انداخت» (چوبک ۱۳۳٤ :۱۰)؛ «دبیت برایش مظهر یک مرد قوی و دلخواه بود و به قدر یک شوهر آن را دوست می‌داشت» (چوبک ۱۳۳٤: ۱۱)؛ «آهسته لب‌هایش رو روی دخیل دبیت سربی‌رنگ چسباند و آن را با شور فراوان بوسید» (چوبک ۱۳۳٤: ۱۱).

بیان تجارت جنسی زنان: ورود به دنیای درون زنان و بیان حالات و تجارب جنسی آنان، تابویی که توسط نویسنده‌ای مرد (چوبک) بیان شده است، نشان از نظامی دارد که زن قادر به بیان رنج‌ها، دردها و عقده‌ها و نیازهای خود نیز نیست. چوبک در توصیف عذرا، شخصیت اصلی داستان «نفتی»، در وصف اولین تجربهٔ تماس با یک مرد چنین می‌نویسد: «وقتی که دست‌های پرقوت و زمخت او بیخ بازوی عذرا، نزدیک پستانش را گرفت، بوی تند بنزین زد به دماغ عذرا و لذت هرگز ندیده‌ای در خودش حس کرد. دلش تندتند می‌زد و نمی‌دانست چکار بکند» (چوبک ۱۳۳٤: ۱۳) و سال‌ها با رؤیای این تجربه خوابیده و زندگی کرده است «و بدون آنکه خودش بداند هنوز بازوی راستش را به پهلویش زور می‌داد و می‌کوشید که از فرار لذتی که داشت جلوگیری کند» (چوبک ۱۳۳٤: ١٤).

خشونت‌های جنسی و جسمی: از مهم‌ترین مضامین داستان‌های چوبک، پرداختن به خشونت‌های جنسی و جسمی علیه زنان به صورت‌های مختلف فیزیکی، روحی و عاطفی است. چوبک یکی از علت‌های اصلی روسپی‌شدن زنان در داستان‌هایش را علاوه بر فقر اقتصادی، خشونت‌ها و تجاوزهای جنسی و یا حاملگی ناشی از تجاوز بیان می‌کند. آفاق زن روسپی داستان «زیر چراغ قرمز» با مروری بر خاطراتش چنین می‌گوید:

> آن بعد از ظهر تابستان را توی گندمزار با پسر اربابش هیچوقت فراموش نمی‌کند... . یک وقت خیال می‌کرد که بدبختیش از همان روز شروع شد؛ اما می‌دید که آن روز مجبور بوده و امروز هم مجبور است... . آناً فکرش رفت به آن روزی که شکمش بالا آمد و از ده سنگسارش و بیرونش کردند (چوبک ۱۳۳٤: ٤۳).

خشونت‌های شدید فیزیکی زنان برای سقط‌کردن جنین‌هایی که یا ناشی از تجاوز بوده است و یا چون خدمتکار و کلفت اربابان بودند، علاوه بر خدمت‌رسانی در انجام وظایف و امور منزل، گاه مجبور بودند به‌عنوان بردهٔ جنسی در خدمت شهوات آنان باشند. چوبک با استفاده از لحن‌های زیادی در داستان «گورکن» سعی می‌کند شخصیت داستان (دختربچهٔ حامله و آوارهٔ کوچه و خیابان) را قربانی فرهنگ و جامعهٔ پر از تعارض و تبعیض و تضاد نشان دهد و همواره نسبت به وی احساس دلسوزی و شفقت دارد: «دخترک با پای پتی و پیراهن کرباسی که از رو شانه تا شکمش جر خورده بود، شکم سنگینِ تو دست‌وپاافتاده‌اش را می‌کشید و هول خورده می‌رفت (چوبک ۱۳٤٤ب: ۹). اجتماعی بی‌رحم که از کودک، جوان، پیر، متدین و همهٔ افراد جامعه، وی را به انواع توهین‌ها، تحقیرها و آزارها بسته‌اند و گرسنه و بی‌کس در کوچه و خیابان رها کرده‌اند: «دستش را به پشتش برد و سرسری آنجایی را که جر خورده بود مالید و نگاهش برای نان‌های روی پیشخوان

موج می‌کشید. والهٔ نان‌ها شده بود» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۹). خشونت‌های جسمی در این داستان به اشکال متفاوت نشان داده شده‌اند: «بچه‌ها ولش نمی‌کردند. پیش رو پشت سرش ورجه‌ورجه می‌کردند. هلش می‌دادند. انگولکش می‌کردند. سنگش می‌زدند و می‌خواندند: هو هو بچه حرومزاده داره» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱۱). در دیالوگ بین دو بچه می‌خوانیم:

- این دختره چکار کرده؟
- بچهٔ حرومزاده تو شکمشه.
- بچهٔ حرومزاده چیه؟
- باباش معلوم نیست کیه.
- بابای کی معلوم نیست کیه؟
- بابای بچهٔ حرومزاده.
- چرا معلوم نیس؟
- برای اینکه معلوم نیست. دیگه جنده شده (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱۲).

و واکنش بچه‌ای که هنوز مفهوم را به‌درستی درک نمی‌کند نشان از تداوم این نوع تفکر و جاری‌بودن آن در جامعه در امتداد زمان است: «سپس پسرک کونهٔ هویجش را به طرف دخترک پرت کرد که خورد پشت سر دخترک» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱۲). نوع بزرگ‌شدهٔ آن در واکنش بزرگسالان این جامعه نیز بسیار رقت‌برانگیزتر است:

> چقده این دختره تو این شهر کتک خورد... . هنوز یکی دو ماه بیشترش نبود که مش غلامرضای مالک سیاه‌کلاه بردش بسّش به گاوآهن که رمسن واسش شخم کنه. می‌گفتن نباید بچه حرومزاده تو دس و پای مردم وول بزنه. هرکاری کرد بچه‌ش نیفتاد. مثه سگ هفتا جون داره. مش غلامرضا آدم باخداییه. می‌شناسمش. راس می‌گه. هرکاری کرد خوب کرد (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱٤ـ۱۳).

و راه حل این جماعت بهتر از این نیست که با حضور یک مرد در زندگی دختر او را نجات دهند «چرا نمی‌گی تولهات مال کیه تا فکری برایت بکنیم. وادارش می‌کنیم آبی بریزه سرت بشوندت» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱۰) و در پایان داستان وقتی بچه دنیا می‌آید، دخترک بچه را به جنگل برده و در گودالی چال می‌کند. شاید چنین واکنشی از دختری که نُه ماه را با هتک حرمت، آزار و اذیت، رسوایی و انواع شکنجه برای داشتن چنین بچه‌ای تحمل کرد، عجیب باشد. شاید چوبک به‌طور ضمنی این موضوع را گوشزد می‌کند که دختر تمام سختی‌ها را به جان خرید برای تولد نوزادی پسر و وقتی پیرزن بعد از دنیا آمدن بچه می‌گوید «این هم یک دختر دیگه» (چوبک ۱۳٤٤ب: ۱۳)، دخترک به هر دلیلی (سرنوشتی مشابه خود داشتن

در نظـام مردسـالار) تصمیـم بـه چال‌کـردن و زنده‌به‌گورکـردن او می‌گیـرد. چوبـک در داسـتان «پیرهـن زرشـکی» در وصـف جنـازهٔ زنـی مـرده کـه صاحـب پیرهـن زرشـکی بـود و دو مرده‌شـور بـرای تصاحـب آن درگیـر بودنـد، وقتـی کـه پیراهـن را از تـن او درمی‌آورنـد، توصیفـی از جنـازه دارد کـه نشـان از حقیقـت تلـخ و بی‌رحـم زندگـی اوسـت:

> مـرده زنـی بـود بیسـت و هفـت هشت‌سـاله بـا موهـای بلوطـی انبـوه و پوسـتی کـه در زندگـی سـفید کـرده بـود... . طـرف راسـت نافـش شـکاف کشـیدهٔ زخـم کهنـهٔ بخیه‌شـده‌ای دیـده می‌شـد... . قیافـه‌اش حـق بـه جانـب بـود. تـو چهـره‌اش یـک لجبـازی پرکینـه‌ای بیـخ بسـته بـود. گویـی در برابـر یـک اصـرار دامنـه‌دارِ وحشـیانه هنـوز تسـلیم نشـده بـود. جدی‌تریـن و حقیقی‌تریـن حالـت یـک زندگـی مصنوعـی و مسـخره در آن قیافـه نقـش بسـته بـود. ایـن حقیقتـی بـود برهنـه کـه آخریـن پـردهٔ غمنـاک یـک کمـدی گول‌زننـده و پرشـکنجه رویـش بـه جـا مانـده بـود (چوبـک ۱۳۳٤: ۸٤)

تحلیـل و ارتبـاط فضاهـای هتروتوپیـک در آثـار داسـتانی چوبـک و هویـت زنـان و خلـق ادبیاتـی متعهـد

در فضاهـای داسـتانی چوبـک، نظـم و سلسـله‌مراتب هنجارهـای اجتماعـی، فرهنگـی و عرفـی به‌هم‌می‌ریـزد؛ زنـان آزاد و رهـا از هنجارهـا و رسـوم موجـود بـه بیـان دغدغه‌هـای جنسـی خـود می‌پردازنـد و زبـان فـرد، زبـان جمـع می‌شـود؛ به‌گونـه‌ای کـه زنِ قربانـی تبعیض‌هـای جنسـیتی، صـدا و زبـان تمـام زنـان از جنـس و گونـهٔ خـود می‌شـود. ایـن فضاهـای متناقـض و اضطـراب‌آور در تقابـل بـا فضاها و هنجارهـای موجود جامعـه، درحقیقت بـرای نقـد و به‌چالش‌کشـیدن عامـلان و مسـببان ایجـاد چنیـن فضاهایـی در جامعـه اسـت. درواقـع خصلـت فضاهـای هتروتوپیایـی ایـن اسـت کـه بـه شـیوه‌های خـاص، مـا را از فضای محصـور در آن بیـرون مـی‌آورد و بـا خلـق تفاوت‌هـا و آشـکارکردن فضـای جدیـد، فضـای امـن و اطمینـان درونـی مـا را بـه چالـش می‌کشـد. چوبـک بـا چرخانـدن دوربیـن خـود بـه سـوی فضاهـای هتروتوپیاییِ انحـراف نظیـر روسـپی‌خانه، مرده‌شـورخانه و فضاهـای خـارج از هنجـار زندگـی، بـه بیـان وجـوه متفـاوت شـخصیت‌های مطـرود، محـروم، فقیـر، درگیـر خرافـه و بیچـاره‌ای می‌پـردازد کـه عمومـاً زن هسـتند؛ زنانـی کـه بـه دلایـل مختلـف اعـم از مذهبـی، فرهنگـی، عرفـی، اقتصـادی و اجتماعـی دچـار انـواع خشـونت‌ها و عقده‌هـای جنسـی، فقـر فکـری و اقتصـادی شـده‌اند و مسـیری بازگشـت‌ناپذیر بـرای آن‌هـا رقـم خـورده اسـت. برخـی از منتقـدان بـر ایـن باورنـد کـه افـول و شکسـت شـخصیت‌های داسـتانی چوبـک، ناشـی از نـگاه ناتورالیسـتی وی در داستان‌نویسـی اسـت؛ امـا می‌تـوان ایـن دیـدگاه را بـه چالـش کشـید. بـا توجـه بـه نـوع توصیـف و بازنمایـی و بیـان حالت‌هـای

شخصیت‌ها و گاه زبان ترحم‌گونه نسبت به شخصیت‌های داستانی، می‌توان گفت چوبک در خلق این شخصیت‌ها، برای برجسته‌کردن قربانی‌بودن این افراد در برابر شرایط موجود می‌کوشد. از این منظر، نگارنده معتقد است که توجه و تأکید صادق چوبک به گروه‌های اقلیتی از زنان (مرده‌شور، روسپی، دختران بالغ باکره، دختران در معرضِ انواع آزار جنسی، دختران حامله‌شده و مطرود در جامعه و بسیاری موارد دیگر)، برای نشان‌دادن این گروه‌های حاشیه‌ای، به منظور نقد و تحلیل جبرها و نیروهای اجتماعی، عرفی، فرهنگی و مذهبی است که چنین ناهنجاری‌هایی را رقم زده است و قربانی آن زنان هستند. درواقع فضای هتروتوپیایی ادبی مبارزه در آثار چوبک، دگرمکان‌هایی را به تصویر می‌کشد که با آن‌ها سر ستیز دارد و سعی در براندازی و رفع حالت‌های موجودی دارد که چنین بازنمایی و هویتی را از زن ایجاد کرده‌اند. بنا به دیدگاه جانسون از این منظر هتروتوپیا نهایتاً به پرسش از قدرت و به‌چالش‌کشیدن آن منتهی می‌شود؛ بدین معنا که در مقام عملی کردن مقاومت و کشمکش (عصیان) در برابر شرایط موجود می‌نشینند. هتروتوپیا از برخی جهات راه فرار از قدرت را ایجاد می‌کند (Johnson 2006: 8)؛ بنابراین هتروتوپیاها فضاهایی را نمایش می‌دهند که اگرچه از ساختار و ایدئولوژی مسلط جدا نیستند؛ اما در تقابل و خلاف آن‌ها در جریان هستند و مسیرهایی برای رهایی و گریز فراهم می‌کنند. درحقیقت بنا به آنچه دنیل دفر[1] بیان می‌کند، هتروتوپیاها «نشانگر گسست و شکاف در زندگی عادی، عرصه‌های خیالی و بازنمایی‌های چندصدایی هستند (1997: 275)؛ بنابراین می‌توان گفت هدف چوبک تأکید بر استمرار وضع موجود زنان بیچاره و محروم نیست؛ بلکه تصویرگر زندگی‌ها و شخصیت‌هایی است که جدا از جامعه نیستند و در بطن این جامعه، درگیر چنین هویت‌ها و زندگی‌های خارج از عرف و هنجار متعارف و نابرابری‌های جنسی و انواع محرومیت‌ها و تجاوزها شده‌اند:

> هتروتوپیاها جدا از جامعه نیستند. آن‌ها مکان‌هایی متمایز هستند که در همهٔ فرهنگ‌ها «جاسازی» شده‌اند و انعکاس‌دهنده و بازتاب‌دهندهٔ وضع موجود هستند. به نظر می‌رسد روایت فوکو از هتروتوپیا به جای ثبات وضع موجود، ناپیوستگی و تغیرپذیری وضع نظم موجود را دنبال می‌کند (Johnson 2013: 794).

چوبک در بیان ذهنیات شخصیت‌ها، رخدادهای داستانی، دغدغه‌های زنان و به‌تصویرکشیدن انواع تجاوزهای جسمی و روحی به زنان، ملاحظات اخلاقی، عرفی و مذهبی را کنار می‌گذارد و بدون هیچ پرده و پوششی به تصویر وضع زنان مفلوک و بیچاره‌ای می‌پردازد که در انواع بحران‌ها و نابرابری‌های جنسی، عرفی،

[1] Daniel Defert

فکری و عقیدتی دست و پا می‌زنند. وی زبان بی‌پروای اقشار ضعیف و طردشدهٔ اجتماع است و بدون توجه به هرگونه ارزش اجتماعی و اخلاقی، به بیان مافی‌ضمیر شخصیت‌ها می‌پردازد و زبان وی فارغ از هر سانسوری، زندگی‌ها و شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که هم از منظر سبک و شیوهٔ زندگی، هم ادبیات و زبان و هم نوع دغدغه‌ها و مشکلات، خارج از رسم و هنجار جامعه هستند. از این منظر براهنی در نقد زبان و بیان چوبک در کتاب *قصه‌نویسی* می‌نویسد:

> تخیل چوبک دوزخی است؛ به این دلیل که محیطی که او در آن زندگی می‌کند دوزخی است که آتش فقر و وحشت و گرسنگی و شهوت، دمار از روزگار انسان درمی‌آورد. دوزخ، زبانی دوزخی می‌طلبد و امکان نداشت دوزخ با زبانی که معمول بهشت منزه‌طلبان حقیر است، نشان داده شود (۱۳٦۲: ۹۸).

دیده‌شدن این نوع از زندگی و شخصیت‌ها از این جهت به آثار چوبک تمایز و تشخص می‌دهد که نویسنده را متعهد کرده است تا چهرهٔ دیگری از جامعه را به تصویر بکشد؛ چهرهٔ فقر فرهنگی و فکری، فقر اقتصادی، خرافه و نابرابری‌های جنسیتی. چوبک پروراننده ابرقهرمان و یا قهرمان در داستان‌هایش نیست؛ هر شخصیت، زبان فردی و همچنین زبان گویای جمعی است که متعلق به آن است. به‌طور کلی باید گفت رسالت هنر و ادبیات، تنها نمایش چهرهٔ قهرمانان برجسته و مبارز و مبادی آداب و در چهارچوب ارزش‌های تعریف‌شده در جامعه نیست؛ بلکه باید روی دیگر جامعه و افراد مطرود آن را نیز به تصویر کشید. شاید بتوان گفت این نمایش‌های داستانی (تمرکز و تأکید بر افراد مطرود و مفلوک و خارج از هنجارهای تعریف‌شده در هر عصری)، نوعی از نقد و به‌چالش‌کشیدن بستر اجتماعی و جامعه‌ای است که شرایط این تبعیض‌ها و تعارض‌ها و نابرابری‌ها را رقم زده است؛ گروه‌های اقلیتی که در سلسله‌مراتب اجتماعی و هنجارها، به‌عنوان «دیگری» در نظر گرفته می‌شوند؛ نه ابرقهرمان و قهرمان دارند و نه قلم اکثریت نویسندگان روایتگر زندگی و روزگار آنان است.

از طرفی دیگر، چوبک با بازنمایی چنین هویت‌هایی از زن در داستان‌هایش، نظام باورهای عمومی را مورد نقد قرار داده است؛ به‌عبارتی دیگر، «طبیعی‌شدگی ایدئولوژیک» در ارتباط با حقوق فردی، اجتماعی، نیازها، استقلال فکری، ذهنی و مالی و...، زنان جامعه و پذیرش انواع اجحاف‌ها و تبعیض‌ها را مورد نکوهش قرار می‌دهد. چوبک این طبیعی‌شدگی و پذیرش نابرابری‌های جنسیتی در جامعهٔ ایران که زنان نیز با تأیید و پذیرش جنس دوم‌بودن، به آن‌ها دامن زده‌اند، به‌طوری‌که هیچ‌گونه تلاشی در جهت کلیشه‌زادیی و شکستن ساختارهای غلط و نابرابر نمی‌کنند را با نگاه ناقدانهٔ خود بازتابانده است. در داستان کوتاه «پیرهن زرشکی» زن نمازخوان و متدین، وقتی سلطنت (یکی از شخصیت‌های داستان) راز خود را که به مرد همسایه دل بسته با او در میان می‌گذارد و از

او کمک می‌خواهد، از وی استفاده جنسی می‌کند:

حاجیه‌خانم به او گفته بود که اگر حرف‌هایش را گوش کند، یک هفتهٔ دیگر او را به لطف‌الله خواهد رساند. اما قبلا به التماس و قسم و تهدید او را برای یک تاجر فرش‌فروش برد و اولش قسم قرآن خورده بود که یک پسربچه‌ای است که هنوز بالغ نشده و چیزی سرش نمی‌شود و فقط می‌خواهد با او بازی بکند. فقط یک همبازی می‌خواهد. اما وقتی که سلطنت را به خانهٔ او برده بود، یک مرد گردن‌کلفت سبیل از بناگوش دررفته‌ای را دیده بود (چوبک ۱۳۳٤: ۹۹).

ازدواج و حضور مرد را لازمهٔ خوشبختی دانستن (داستان «نفتی»)، پذیرش تعدد زوجین برای مرد و پذیرش استیلای مرد در نظام خانواده و جامعه، در ذهن تمامی شخصیت‌های زن رخنه کرده و تثبیت شده است. اگر ایدئولوژی را بنا به نظر نورمن فرکلاف[1] «ساخت‌های معنایی» بدانیم که «در تولید، بازتولید و تغییر روابط نابرابر قدرت» (1995: 87) نقش دارد، می‌توان گفت صادق چوبک در پردازش تمام شخصیت‌های زن داستان خود، قلم و زبان تند نقد خود را متوجه ساختارهای جامعهٔ ایران کرده است؛ جامعه‌ای که با تداوم، تولید و استمرار نظام و تفکر گفتمان ایدئولوژیک مردسالارانه و هچنین تفکر دینی، خرافی و عقیدتی، باعث تقویت این نوع برداشت از هویت و جنسیت زن شده و ایدئولوژی سلطه بر زن را طبیعی و «سلطهٔ یک گروه اجتماعی را بر دیگر گروه‌ها تبیین» (فیلیپس، یورگنسن ۱۳۸۹: ۱۱٤) کرده است.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ داستان‌های چوبک که نگارنده را بر آن داشته است تا ادعا کند که بیان تیره‌بختی‌ها و سیاهی‌های حاکم بر زندگی زنان در آثار چوبک، برای تسلیم در برابر شرایط موجود نیست؛ بلکه هشدار و تلنگری برای مخاطب در جهت بیداری و هم‌ذات‌پنداری با زنان قربانی شرایط اجتماعی داستان‌هاست، داستان «اسب چوبی» از مجموعه داستان‌های کوتاه کتاب *چراغ آخر* است. «اسب چوبی» روایت زنی است فرانسوی که با جوانی ایرانی به نام جلال ازدواج کرده است و با فرزندی دوماهه به ایران می‌آید. در برخورد اول، خانوادهٔ شوهر، بچهٔ او را به‌دلیل ازدواجشان طبق آیین مسیحیت، حرامزاده می‌دانند. زن به‌خاطر دوست‌داشتن جلال، اگرچه مخالف این سنت است، راضی به عقد طبق آیین اسلام می‌شود. او بعد از مدتی زندگی در ایران، به فرهنگ مردسالارانه‌ای که درون شوهرش ریشه دوانده است، پی می‌برد:

جلال در پاریس بچهٔ خوبی بود. چه خوب می‌رقصید. چقدر روشن‌فکر بود. اما اینجا که آمد جور دیگر شد. شکل و رنگش عوض شد. بویش عوض شد. نگاهش عوض شد. همدردی‌ها و عشق‌ها و قشنگی‌ها را به چه زودی از یاد برد (چوبک ۱۳٤٤الف: ۱۱۸).

[1] Norman Fairclough

جلال از زن فرانسوی جدا می‌شود و او را تنها در ایران رها می‌کند و با دخترعموی خود ازدواج می‌کند. زن فرانسوی از خواهر هفت‌سالهٔ جلال حصبه می‌گیرد. خواهر جلال می‌میرد و او تا لب پرتگاه مرگ می‌رود. همهٔ اهل خانه معتقدند او زن بدقدمی است که با آمدنش مرگ را به خانهٔ آن‌ها آورده است. همهٔ اهالی خانه و حتی همسرش او را رها می‌کنند و یک سور کاتولیک فرانسوی از او پرستاری می‌کند. زن تنها و رهاشده نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که «چه شوم بود آن شبی که در «مون مارتر» به این جانور قول دادم زنش بشوم و خودم را زیر این آسمان بیگانه کشاندم. همه چیزم از دست رفت. اسمم، مذهبم، عشقم و آرزوهایم همه نابود شد» (چوبک ۱۳٤٤الف: ۱۲۱) و تصمیم به ترک ایران برای همیشه می‌گیرد و از تصمیمات خود برای آیندهٔ فرزندش و خودش می‌گوید:

> یه تنفری از این سرزمین و این آفتاب سنگین و سیالش تو دلش بکاریم که هیچ‌وقت یاد اینجا و پدرش نکنه... . حالا دیگه نمی‌تونم هیچ‌کس را ببخشم. دیگه از این چیزها گذشته. من تو همین دنیا زندگی می‌کنم و تکلیفم باید همین‌جا روشن بشه. درسته که کاری از دستم ساخته نیست. اما نباید دست رو دست بگذارم بشینم و هرچی به سرم میارند تماشا کنم و هیچی نگم (چوبک ۱۳٤٤الف: ۱۳۱).

او تنها یادگاری خانوادهٔ پدری را که اسبی چوبی است، به آتش می‌اندازد و می‌سوزاند. در اینجا چوبک به چند نکتهٔ مهم اشاره می‌کند: فرهنگ و نظام مردسالار، جامعه و مردی سرشار از تناقض‌های رفتاری که حتی در بروز و ظهور عشق نیز هویدا شده است، عدم انعطاف‌پذیری فکری و فرهنگی در جامعهٔ ایران، زن‌ستیزی و تبعیض‌های جنسیتی که در فکر و ذهن زن و مرد ایرانی ریشه دوانده است. در این‌باره باید گفت چوبک نه‌تنها در این داستان؛ بلکه در داستان‌های دیگر نیز همواره به این نکته توجه دارد که زنان نیز خود در پذیرش این نظام حاکم زن‌ستیز همراه و همنوا هستند و این را ناشی از عدم آگاهی آنان می‌داند؛ اما آنچه در این داستان، قابل تأمل است و چوبک تعمداً بر آن تأکید دارد، نوع کنش و رفتار زن فرانسوی در تقابل با گفتمان حاکم مردسالار جامعهٔ ایرانی است. زن فرانسوی تسلیم نمی‌شود و دنبال رهایی از وضع موجود است. تلاش می‌کند خود را از این ظلم و تابوهای خرافاتی جامعهٔ ایران برهاند و به خود قول می‌دهد که وقتی به کشورش بازگشت، زندگی جدیدی را از سر بگیرد. چوبک تأکید می‌کند که آگاهی زنان جوامع متمدن از حقوق فردی و مدنی و انسانی خود، راه را برای ازنوساختن، تسلیم‌نشدن و شکستن ناهنجاری‌های غیرعقلانی هموار کرده است. این داستان درحقیقت تلاش دارد نوع کنش‌های رفتاری و فکری زن ایرانی را با زن فرانسوی به نمایش بگذارد تا نشان دهد این زنان هستند که باید برای رهایی از وضع موجود و دیکته‌شده بر آنان هوشیار باشند، تلاش کنند، نترسند و با آگاهی جهان، جامعه و زندگی

بهتری را برای خود رقم بزنند. «این داستان نشان‌دهندهٔ فقر فرهنگی و اجتماعی مردم ایران در آن زمان و میزان تفاوتش با جوامع پیشرفته است» (باباسالار ۱۳۸۵: ۱۴۹).

از این منظر می‌توان گفت فضاهای هتروتوپیایی چوبک به‌مثابهٔ «ادبیات اقلیت»ی هستند که در تلاش برای تغییر وضع موجود از طریق «کنش- گفتار» رفتار می‌کنند؛ جایی که گفتمان ادبی به‌مثابهٔ یک «دگرفضای جانبی» در مواجهه با فضای غالب متأثر از گفتمان غالب، به دنبال «تغییر» است. در آثار چوبک ما با ترکیب‌های متفاوتی از فضاهای هتروتوپیایی روبه‌رو هستیم که نشان‌دهندهٔ مکانها و دیگرفضاهایی هستند که اکثریت نویسندگان، چشم بر آنان بسته‌اند و اقلیت‌هایی را دربرمی‌گیرند که خود نه زبانی برای بازگوکردن دغدغه‌ها، تبعیض‌ها، فشارها، تخفیف‌ها، تحقیرها و ناملایمات زندگی خود دارند و نه وکیل مدافعی در بافت و ساختار اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و عقیدتی؛ از این جهت می‌توان بر دیدگاه علی توسی صحه گذاشت که نوشته است:

> صادق چوبک، رسالت یک شاعر و نویسندهٔ متعهد را در حد وفاداری به آرمان‌های والای انسانی در مبارزه با ستمگران زمانه، و درخور شهامت مدنی و اخلاقی یک شهروند آگاه و مبارز در عصر بی‌فضیلتی و تیرگی، به محک آزمون کشیده و هنرمندانه از عهدهٔ این وظیفهٔ سترگ برآمده است (۱۳۷۱: ۳۲).

از این‌رو می‌توان گفت حقیقت داستان‌های چوبک و شخصیت‌های زن، برگرفته از حقیقت جامعه‌ای است که وی در آن زیسته و دیده است و به‌راحتی نمی‌توان با برچسب ناتورالیست و محصورکردن اندیشهٔ وی در این جریان فکری، از تلاش وی برای نقد و انتقاد از ساختارهای اجتماعی چشم پوشید.

چوبک بنا به آنچه صدرالدین الهی می‌گوید، «شیفتهٔ آزادی و عدالت بود و این را در جانش داشت و گاه با حرارت یک جوان انقلابی داد می‌زد: من تمام عمرم با ظلم و ستم جنگیده‌ام و در ستایش آزادی نوشته‌ام. آزادی جوهر من است» (به‌نقل از دهباشی ۱۳۸۰: ۱۰۸).

نتیجه

فضاها و شخصیت‌های داستانی چوبک باعث شده است برخی از منتقدان توجه چوبک به شخصیت‌های واپس‌مانده، مطرود و گرفتار فقر و نداری را ناشی از بینش ناتورال در اندیشهٔ او بدانند و در مقابل، برخی وی را نویسنده‌ای رئالیست (رئالیست افراطی) دانسته‌اند. در این پژوهش با استفاده از رویکرد بینارشته‌ای، با تمرکز بر مفهوم هتروتوپیا از منظر میشل فوکو و بازنمایی هویت و شخصیت زنان در آثار چوبک، با استفاده از مؤلفه‌های گفتمان انتقادی فمینیسیتی، فضاهای داستانی او مورد نقد و تحلیل قرار گرفت.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد فضاهای تصویرشده در داستان‌های چوبک عمدتاً فضاهای خارج از هنجار اجتماعی و فرهنگی و نظم موجود هستند. در این فضاهای داستانی، نظم و سلسله‌مراتب هنجارهای اجتماعی، فرهنگی و عرفی به هم می‌ریزد؛ زنان آزاد و رها از هنجارها و رسوم موجود، به بیان دغدغه‌های جنسی خود می‌پردازند و زبان فرد، زبان جمع می‌شود؛ به‌گونه‌ای که زنِ قربانی تبعیض‌های جنسیتی، صدا و زبان تمام زنان از جنس و گونهٔ خود می‌شود و این «طبیعی‌شدگی»، انواع تبعیض‌ها و تجاوزها و تخفیف‌ها در ارتباط با زنان در جامعه را نقد و نفی می‌کند. درواقع داستان‌های چوبک به‌مثابهٔ فضاهای هتروتوپیایی مبارزه (آیینه‌هایی برای انعکاس حقایق و واقعیت‌های تلخ اجتماع)، دگرمکان‌هایی را به تصویر می‌کشند که با آن‌ها سرستیز دارند و سعی در براندازی و رفع حالت‌های موجودی دارند که چنین بازنمایی و هویتی را از زن ایجاد کرده‌اند و این توجه نویسنده به گروه‌های اقلیتی که در سلسله‌مراتب اجتماعی و هنجارها، به‌عنوان «دیگری» در نظر گرفته می‌شوند، نشان از تعهد وی به اجتماع خود دارد. از این منظر می‌توان گفت فضاهای هتروتوپیایی چوبک به‌مثابهٔ «ادبیات متعهد»ی هستند که در تلاش برای تغییر وضع موجود از طریق «کنش- گفتار» رفتار می‌کنند؛ جایی‌که گفتمان ادبی به‌مثابهٔ یک «دگرفضای جانبی» در مواجهه با فضای غالب متأثر از گفتمان غالب به دنبال «تغییر» است.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است

پی‌نوشت:

۱- برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک.

Foucault, M. (1998). "Different Spaces." in J. Faubion (ed.) *Aesthetics: the Essential Works*, 2. London: Allen Lane, pp. 178–79.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۲). «چوبک، شاهدی خشمگین و تلخزبان.» *نسیم جنوب*. شمارهٔ ۲۴۹، صص. ۳۵ـ۳۳.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰). *آواها و ایماها*. تهران: یزدان.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۷). *دریایی که همیشه طوفانی بود: سیری در زندگی و آثار صادق چوبک*. تهران: مروارید.

باباسالار، اصغر (۱۳۸۵). «صادق چوبک و نقد آثار وی.» *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه تهران). دورهٔ پنجاه و هفتم، شمارهٔ ۱۷۷، صص. ۱۵۲ـ۱۳۳.

براهنی، رضا (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. تهران: نشر نو.

برزگر، ابراهیم (۱۳۸۷). «تاریخچه، چیستی و فلسفهٔ پیدایش علوم میان‌رشته‌ای.» *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. شمارهٔ ۱، صص.۵۶ـ۳۷.

تلخابی، مهری؛ عقدائی، تورج (۱۳۹۵). «گزارش ناتورالیستی صادق چوبک از سیمای زن در *سنگ صبور* (نقادی زن‌مدارانهٔ رمان *سنگ صبور*).» *بهارستان سخن (ادبیات فارسی)*. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۳۲، صص.۱۸۰ـ۱۵۷.

توسی، علی (۱۳۷۱). «آه جانبازان زرنگ حق‌به‌جانب: جامعه‌شناسی خیر و شر در قصه‌های صادق چوبک.» در *یاد صادق چوبک* (مجموعه مقالات). به کوشش علی دهباشی. تهران: ثالث.

چتاک اوغلی، چیدم (۲۰۱۲). «زن در *بوف کور* هدایت و *سنگ صبور* چوبک.»

İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası Sayı 20 (2012-1) 13-24.

چوبک، صادق (۱۳۳٤). *خیمه‌شب‌بازی*. تهران: گوتمبرگ.

چوبک، صادق (۱۳٤۱). *انتری که لوطیش مرده بود*. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.

چوبک، صادق (۱۳٤٤الف). *چراغ آخر*. تهران: جاویدان.

چوبک، صادق (۱۳٤٤ب). *روز اول قبر*. تهران: جاویدان.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۱). «ویژهٔ پایان هفته.» در *یاد صادق چوبک* (مجموعه مقالات). به‌کوشش علی دهباشی. تهران: ثالث.

دهباشی، علی (۱۳۸۰). *یاد صادق چوبک؛ مجموعه مقالات*. ثالث: تهران.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۰). *جنس دوم*. ج ۱. ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: توس.

رحمانی، ناهید (۱۳۹۵). «بررسی تصویر زن در *سنگ صبور* صادق چوبک و *میرامار* نجیب محفوظ با تکیه بر روش کانونی‌سازی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه فردوسی مشهد. به‌راهنمایی ابوالقاسم قوام و مریم صالحی.

سپانلو، محمدعلی (۱۳٦٦). *نویسندگان پیشرو ایران*. تهران: نگاه.

عبداللهیان، حمید (۱۳۷۹). *کارنامهٔ نثر ایران*. تهران: پایا.

فوکو، میشل (۱۳۹٦). *مانه و ابژهٔ نقاشی*. ترجمهٔ آرزو مختاریان. تهران: شوند.

فیلیپس، لوئیز؛ یورگنسن، ماریان (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

قریشی، ساناز (۱۳۹٤). «بررسی تأثیر زن افسونگر در رمان *سنگ صبور* صادق چوبک و *نانای* امیل زولا.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*. دانشکدهٔ زبان و ادبیات خارجی. دانشگاه تبریز. به‌راهنمایی محمدحسین جوادی و محمد محمدی آغداش.

محمدی، حسن (۱۳٦۹). «سیری در قصه‌نویسی معاصر ایران.» در *یاد صادق چوبک* (مجموعه مقالات). به کوشش علی دهباشی. تهران: ثالث.

میرعابدینی، حسن (۱۳٦۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: تندر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). «صادق چوبک: نوشتن از اعماق مردم.» در *یاد صادق چوبک* (مجموعه مقالات). علی دهباشی. تهران: ثالث.

هاشمی، نجمه، شعبانلو، علیرضا؛ فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۷). «فمینسیم در مجموعه داستان خیمه‌*شب‌بازی* صادق چوبک.» *زبان و ادب فارسی*. سال دهم، شمارهٔ ۳٤، صص.۱٦۳ـ۱۳٤.

Beckett, A. E., Bagguley, P., & Campbell, T. (2016). Foucault, Social Movements and Heterotopic Beckett, A. E., Bagguley, P., & Campbell, T. (2016). "Foucault, Social Movements and Heterotopic Horizons: Rupturing the Order of Things." *Social Movement Studies*. 16: 2, pp. 169–181. http://dx.doi.org/10.1080/14742837.2016.1252666

Defert, D. (1997). "Foucault, Space, and the Architects." in *Politics/Poetics*. Documenta X – The Book. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag. pp. 274–83.

Fairclough, N. (1995). "Critical Discourse Analysis." London and New York: Longman Group Limited.

Foucault, M. (1998). “Different Spaces.” In J. Faubion (Ed.). *Aesthetics: the Essential Works*. No. 2. London: Allen Lane. pp. 178–89.

Genocchio, B. (1995). “Discourse, Discontinuity, Difference: the Question of Other Spaces.” In *Postmodern Cities and Spaces*. S. Watson and K. Gibson (Eds.). Oxford: Blackwell, pp. 35-46.

Johnson, P. (2006). “Unravelling Foucault’s Different Spaces.” *History of the Human Sciences*. 19 (4), pp. 75–90. https://doi.org/10.1177/095269510606966

Johnson, P. (2013). “The Geographies of Heterotopia.” *Geography Compass* 7 (11), Pp. 790-803. https://doi.org/10.1111/gec3.12079

Lazar, M.M (2007). “Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis.” *Critical Discourse Studies*. 4 (2), pp. 141-164. https://doi.org/10.1080/17405900701464816

Lazar, M.M. (2005). Politicizing Gender in Discourse: Feminist Critical Discourse Analysis as Political Perspective and Praxis. In *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse*. Lazar, M.M. (Ed.). London: Palgrave Macmillan, pp. 1-28.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5776.1169
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.6.8
Received: 19/04/2022 **Accepted: 21/06/2022**

Sadegh Chuback and Heterotopic Spaces with an Emphasis on the Female Gender and Identity

Kulthum Miriasl[1]

Abstract

One outstanding feature of Sadegh Chubak's works is his emphasis on heterotopic and abnormal spaces of society. The choice of places such as the morgue, brothel, stable, and cattle shed as the abode of fictional characters, who are mostly prostitutes, outcasts, poor and destitute is a distinctive feature of his work. Using an interdisciplinary approach, this article analyzes Chubak's fictional spaces from the perspective of Michel Foucault's concept of heterotopia. Then, through the lens of feminist critical discourse analysis as a method for examining women's identities within such spaces, the article shows the ways in which Chubak's fictional works are heterotopic spaces of resistance and struggle in that they depict heterotopic spaces of deviation and representation of female identity and gender. Indeed, the author, through the depiction of these spaces, aims to criticize and condemn the society that has caused the growth and emergence of social anomalies and discrimination against women as well as the ideological naturalization of these inequalities.

Keywords: Sadegh Chubak, Heterotopic spaces, representation of identity and female gender, committed literature

[1] Ph.D. in Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. k_miri@sbu.ac.ir

How to cite this article:
Kulthum Miriasl. "Female identity and gender in Sadegh Chubak's heterotopic spaces." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 137-162. doi: 10.22077/islah.2023.5776.1169

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۸۲-۱۶۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6194.1245
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.12.4
دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸

جان راولینز و اقتباس ایدئولوژیک از شرق؛ مطالعهٔ موردی: فیلم *هزار و یک شب*

روح‌الله نعمت‌اللهی[۱]

چکیده

مطالعات بینارشته‌ای از اهمیت بالایی برخوردار است؛ زیرا بسیاری از رشته‌ها را به هم وصل می‌کند. مطالعات بینارشته‌ای که بخشی از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است، پلی ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری ایجاد می‌کند که بازآفرینی در شکل فیلم در این حوزه می‌گنجد که بین سینما و ادبیات ارتباط و نزدیکی برقرار می‌کند. گسترهٔ مقالهٔ پیش رو، بررسیِ تفسیر خاصِ جان راولینز از کتاب *هزار و یک شب* در شکل بازآفرینی آن در فیلم *هزار و یک شب* (۱۹۴۲) است. این فیلم که به پیروی از کتاب *هزار و یک شب*، *هزار و یک شب* نام دارد، از *هزار و یک شب* فاصله گرفته و آن را تحریف کرده است. این تحریف و تغییر در ذات اقتباس است؛ چراکه راولینز نمی‌خواهد به طور کامل به داستان وفادار بماند و عملاً وفاداری را فدای تخیل خود می‌کند. از آنجاکه کارگردان فیلم، کارگردانی غربی است که به بازنمایی شرق می‌پردازد، این سؤال مطرح است که آیا این تغییر، ایدئولوژیک است و باید فیلم در حوزهٔ شرق‌شناسی بررسی شود؟ آیا وی شرق را تحریف کرده است؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد راولینز شخصیت شهرزاد را به کلی تغییر داده است و وی را زنی رقاصه معرفی می‌کند که برای اعراب می‌رقصد و آنان را مسحور رقص خویش می‌کند. ممکن است این طور استنباط شود که راولینز شرق را تحریف کرده و تصاویر کلیشه‌ای و منفی ارایه کرده است و اقتباس او تصاویری خودکامه، قانون‌گریز، احساسی، خرافی، شهوانی و قدرت‌طلب از شرقیان را به تصویر کشیده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، *هزار و یک شب*، بازآفرینی، گفتمان شرق‌شناسانه، کژریختی

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبانهای خارجی، دانشگاه باهنر، کرمان، ایران. nematolahi@uk.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
روح الله نعمت الهی. "جان راولینز و اقتباس ایدئولوژیک از شرق: مطالعه موردی فیلم هزارویک شب." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۱۸۲-۱۶۳. doi: 10.22077/islah.2023.6135.1234

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

امروز در دنیا مطالعات بینارشته‌ای از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چراکه بین بسیاری از رشته‌ها پل ارتباطی ایجاد می‌کند. مطالعات بینارشته‌ای که بخشی از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است، پلی ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری ایجاد می‌کند که بازآفرینی در شکل فیلم در این حوزه می‌گنجد که بین سینما و ادبیات ارتباط و نزدیکی برقرار می‌سازد. لیندا هاچن[1] در کتاب خود، *نظریهٔ بازآفرینی*، معتقد است در تمام کشورها سینما از ادبیات بهره‌مند شده است؛ بنابراین اگر اثری موفق، شهیر و جهانگیر باشد، وقتی بازآفرینی می‌شود سود هنگفتی را در بر خواهد داشت و از این‌رو وی معتقد است یکی از علل بازآفرینی سینمایی، سود و منفعت است. هاچن می‌گوید: «جای تعجب نیست که انگیزهٔ اقتصادی، تمام مراحل فرایند بازآفرینی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد» (۲۰۰٦: ۸۸). در این میان انگیزهٔ سیاسی و ایدئولوژیک هم به میان می‌آید که «بازآفرین باید نسبت به چیزی که اقتباس می‌کند موضع داشته باشد» (هاچن ۲۰۰٦: ۹۲). انوشیروانی معتقد است بازآفرین پس از «جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد» (۱۳۸۹: ۱۷)؛ از این‌رو، هالیوود دست به ساخت اقتباساتی زده است که علاوه بر انگیزهٔ اقتصادی، انگیزهٔ سیاسی هم دارند. این فیلم‌ها از جایگاه قدرت، دیگر فرهنگ‌ها را بازنمایی می‌کنند و آن فرهنگ‌ها را، ضعیف‌تر و فروتر نشان می‌دهند. هالیوود نه‌تنها میراث‌خوار و ناشر گفتمان استعماری است؛ بلکه آفریدگار نظام سلطه از طریق کنترل یکپارچهٔ پخش و نمایش فیلم در جهان است (شوحط[2] ۱۹۹۱: ٤٥). در این میان هالیوود دست به ساخت فیلم‌های زیادی دربارهٔ شرق زده است؛ اقتباسات سینمایی *هزار و یک شب* از این دست هستند. هدف از ساخت چنین فیلم‌هایی در پرتو گفتمان شرق‌شناسانه قابل بحث است. فرضیهٔ ما این است که فیلم *هزار و یک شب* به کارگردانی راولینز، برای شناخت شرق ساخته شده است تا شرق را از دیدگاه غرب به جهان بشناساند.

منطق این مقاله این است که چون هدف از بردن داستان‌های *هزار و یک شب* به غرب، شناخت هرچه بیشتر شرق و فرهنگ شرق بوده است تا آن را آن‌طور که خود می‌خواهند بسازند و به جهانیان معرفی کنند، پس فیلم‌های ساخته‌شده از آن کتاب نیز با همین انگیزه ساخته شده‌اند. طبق گفتمان شرق‌شناسانه، غربیان برای شناخت بیشتر شرق نیاز داشتند تا شرق را بشناسند. آنان برای این مهم از تمامی

1. Linda Hucheon
2. Shohat

عوامل موجود استفاده کردند؛ از نویسنده، نقاش، روزنامه‌نگار، زبان‌شناس و مورخ گرفته تا سیاست‌مدار و تاریخ‌نگار که همه و همه در خدمت غرب بوده و شرق را ساخته و پرداخته‌اند. در این میان باید فیلمساز را نیز به آن لیست افزود که با رشد صنعت فیلم کمک زیادی به جریان امپریالیسم و شرق‌شناسی کرد.

۱ـ۱. هدف

هدف از نگارش این مقاله، کنکاش دربارهٔ اثر بازآفریدهٔ سینمایی و مقابلهٔ آن با اثر مرجع است تا بدان پهنهٔ روشنایی برسیم که اثر خلق‌شده از قِبَل اقتباس، چه تصویری از شرق، شرقیان و آداب و رسوم آنان از منظر غرب ارایه می‌دهد. این مهم از منظر گفتمان شرق‌شناسانه صورت می‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر این بررسی، نگاه ایدئولوژیک غرب به شرق را از نظر می‌گذراند که در فیلم *هزار و یک شب* گنجانده شده است. درواقع، این مقاله، چرایی و چگونگی روایت کارگردانان غربی از *هزار و یک شب* را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد تفسیر و برداشت خاصِ کارگردانان غربی از این اثر، برگرفته از ایدئولوژی خاص غربیان است و هدف از بازآفرینی آن به صورت فیلم، جلب مخاطبان و تماشاچیان فراوان و انبوه است تا از این منظر، شرق را به مقیاس وسیع‌تر ارایه دهند. این مقاله نشان می‌دهد چون خواندن داستان‌های *هزار و یک شب* برای همه میسور نیست؛ پس برای اینکه تمام غربیان با آن آشنا شوند باید نظام متنی به نظام تصویری تبدیل شود. کارگردانان غربی به سراغ بازآفرینی از *هزار و یک شب* می‌روند که چهره‌ای نام‌آشنا در غرب است. در غرب، *هزار و یک شب* با ترجمهٔ آنتوان گالند[1] فرانسوی مشهور شد. مقبولیت و پذیرش بالای *هزار و یک شب*، نه به خاطر فرهمندبودن آن؛ که به خاطر شرقی‌بودن آن بود؛ چون خواستند از این طریق شرق را بهتر بشناسند و به جهانیان برحسب ذهنیات و منویات خود تصویر کاملاً سلیقه‌ای از شرق ارایه دهند؛ بنابراین از آن، ترجمه‌های مکرر با چاپ‌های متعددی شکل گرفت؛ ابتدا در فرانسه و سپس یک سال بعد با قلم لین[2] به انگلیس رفت.

هزار و یک شب در انگلستان از سال ۱۷۰۶ در ترجمهٔ گمنامی که ویراست گراب استریت[3] نامیده می‌شد، مشهور شد. گراب استریت یا خیابان گراب، منطقه‌ای از لندن بود که در آن کتابفروشی‌های زیادی یافت می‌شد و در آنجا ادبیات «خاکستری» یا حاشیه‌ای چاپ می‌شد. در این منطقه کتابفروش‌ها بساط خود را برپا می‌کردند

1. Antoin Galland
2. Lane
3. Grub street

تا از سانسور فرار کنند. گراب استریت همچنین بیانگر تفاله‌های ادبیات است. در اینجا داستان‌های کثیف و مستهجن که مثل خوره به جان جامعه می‌افتند و آن را نابود می‌کنند، چاپ می‌شد (سیرونوال ۲۰۰٦: ۲۲۱)؛ بنابراین منطقی است استنباط کنیم که *هزار و یک شب* به‌عنوان اثری شهیر در نظر گرفته نمی‌شده است؛ بلکه در رستهٔ ادبیات بی‌کیفیت و حاشیه‌ای بوده است؛ دلیل آن هم این است که شرقی است و آنچه در شرق نوشته می‌شده است، صبغهٔ خاکستری داشته و دارای ارزش ادبی نبوده است و به همین دلیل *هزار و یک شب* در ناحیهٔ گراب استریت چاپ شده است؛ بنابراین فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس *هزار و یک شب* و ازجمله فیلم *هزار و یک شب* به کارگردانی جان راولینز نیز صبغهٔ شرق‌شناسانه دارد و برای شناخت بیشتر شرق ساخته شده‌اند. برای این منظور باید فیلم را با دقت تماشا کرد تا ایدئولوژی فیلم را کشف کرد.

برای کشف ایدئولوژی فیلم باید فراتر از مفهوم واضح فیلم، حرکت و بر مفهوم ضمنی فیلم تمرکز کرد. تمام فیلم‌ها شبیه به داستان‌ها دارای دو مفهوم هستند: مفهوم واضح و مفهوم ضمنی. مفهوم واضح همان مفهومی است که با برداشت اول از واژه، تصویر و صدا به دست می‌آید که به آن دلالت اولیه می‌گوییم و مفهوم ضمنی به گفتهٔ بارت آن مفهومی است که فراتر از مفهوم واضح حرکت می‌کند و بیشتر به قابلیت‌های پنهان یک امر اشاره می‌کند و به آن دلالت دوم می‌گوییم. متون مختلف صاحب مفاهیم واضح و ضمنی هستند که مفاهیم ضمنی آن‌ها با توجه به زمینه‌های مختلف فرق می‌کند. متنِ تصویری هم دارای چند مفهوم است و چه‌بسا مفاهیم به‌کاربرده‌شده از آن توسط مخاطب، خلاف نیت نویسنده باشد؛ بی‌گمان این بدان مفهوم نیست که هر متنی دارای تفاسیر و خوانش‌های متنوع و متفاوت است؛ بلکه در حوزهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی خاصی، تفسیرهای متنوعی از متون اتفاق می‌افتد. برای کشف ایدئولوژی نهان فیلم باید به اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین، نوع عدسی، ترکیب‌بندی، وضوح، نورپردازی و رنگ، صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، ارتباط غیرکلامی و لباس توجه کرد. اگر رنگ را در نظر بیاوریم، می‌بینیم که فیلمساز معانی مختلفی را می‌تواند از رنگ در ذهن داشته باشد. رنگ که دربرگیرندهٔ رنگ‌های گرم شامل زرد، نارنجی، قرمز و قهوه‌ای، و دربرگیرندهٔ رنگ‌های سرد شامل آبی، سبز، بنفش، خاکستری، سیاه وسفید می‌شود، در هر مورد مفهوم ویژه‌ای دارد؛ از این‌رو استفاده از رنگ‌های گرم در قسمتی از فیلم نشان‌دهندهٔ حس مثبت‌اندیشی، ضعف و شادی است یا استفاده از رنگ‌های سرد در بخشی از فیلم بیانگر بدبینی، آرامش و عقل است؛ به‌عبارت دیگر، کارگردانان به یاری تصویر، رنگ و نور و با استفاده از صدا همان عملی را انجام می‌دهند که نویسندگان با استفاده از استعاره،

مجاز و کنایه انجام می‌دهند. درواقع این مقاله، چرایی و چگونگی روایت کارگردانان غربی از *هزار و یک شب* را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد تفسیر و برداشت خاصِ کارگردانان غربی از این اثر، برگرفته از ایدئولوژی خاص غربیان است.

۱ـ۲. چهارچوب نظری پژوهش

این مقاله در حیطهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای می‌گنجد؛ زیرا تفکرات نقادانهٔ ادوارد سعید را که مهم‌ترین منتقد در حوزهٔ مطالعات پسااستعماری است، در حوزهٔ دیگری مانند سینما پیاده‌سازی می‌کند و نقد ادبی را به سینما پیوند می‌دهد. وجه بین‌رشته‌ای این مقاله در این است که مطالعات پسااستعماری را به مطالعات اقتباسات سینمایی می‌پیوندد و اهمیت مطالعات بین‌رشته‌ای را بر خوانندگان و پژوهشگران آشکار می‌کند. روش تحقیق این مقاله با استناد به گفتمان شرق‌شناسانهٔ ادوارد سعید است که معتقد است غرب برای شناخت شرق از تمام عناصر و عوامل خویش استفاده کرد تا شرق را از منظر و سلیقهٔ خود بسازد و آن را به جهانیان معرفی کند. این گفتمان از سال‌ها پیش شروع شده بود و *هزار و یک شب* هم بهانه‌ای شد تا آن را به غرب ببرند و نشان دهند شرق در داستان‌های خودِ شرقی‌ها نیز عجیب و غریب است. آنان به‌گزینی انجام دادند و از شرق داستان‌هایی را بردند که از نظر ادبی از اهمیت بالایی برخوردار نبود و به قول ضیاءالدین سردار که در مورد طبیعت کنجکاو غرب و تمایل آنان به «مجموعه داستان‌هایی صرفاً مستهجن و بی‌ربط» (یاماناکا ۲۰۰۶: یازده) نظر داده است، «شرق‌شناسی با *هزار و یک شب*، منطقی جلوه داده شد و به صورت عرف درآمد» (یاماناکا ۲۰۰۶: یازده). رانا کبانی[1] در کتاب خویش با عنوان *افسانه‌های اروپا از شرق*، از علاقهٔ غرب به *هزار و یک شب* تعجب کرده و «*هزار و یک شب* را اثری برجسته نمی‌داند» (یاماناکا ۲۰۰۶: یازده). حال که چنین است، چرا اثری که از اهمیت بالایی برخوردار نبوده، به اروپا سفر کرده و در تمام کشورهای اروپایی حضور داشته است. جواب این مسئله با توجه به گفتمان شرق‌شناسانه قابل توجیه است. آنان از شرق چیزهایی را بردند که معرف فرهنگ شرق نیست. داستان‌های *هزار و یک شب* پر هستند از احساس و عوامل عجیب و غریب و رؤیایی. غربیان این داستان‌ها را تاریخی شمردند و برای شناخت شرق به آن‌ها استناد کردند. این داستان‌ها برگرفته از چندین کشور آسیایی هستند؛ از این‌رو غربیان آن را دستاویزی مناسب برای شناخت شرق قرار دادند؛ برای مثال این داستان‌ها در مورد چین، عراق، عربستان، سوریه، هند، ایران، یمن، و دیگر کشورهای شرقی هستند که دلیل مناسبی برای شرق‌شناسی است؛ از این‌رو این مقاله از دیدگاه

1. Ranna Kabbani

گفتمان شرق‌شناسانهٔ ادوراد سعید این فیلم را از نظر می‌گذراند.

گفتمان شرق‌شناسانه با ادوارد سعید در کتاب *شرق‌شناسی* پایه‌گذاری شد. به عقیدهٔ سعید آنچه در مغرب‌زمین زیر نام شرق در نظر گرفته می‌شود، وجود بیرونی ندارد؛ بلکه گونه‌ای جغرافیای تخیلی است (۱۹۷۹: ۵). جهان به‌طور عجیبی به دو قسمت مرزبندی شده است؛ یک قسمت به نام «مشرق‌زمین» و آن دیگری «مغرب‌زمین». در این مرزبندی دوسویه، غرب به‌طور گسترده خود را فراتر و شرق را فروتر، در انظار و دید جهانیان قرار داده است. غرب برای اینکه این تفوق را جا بیاندازد، باید ابتدا شرق را تشریح و تحریف کند و بعد از قِبَل این تحریف، خود را تشریح کند؛ بنابراین غرب، شرق را با هزاران مؤلفه توضیح داده و تبیین کرده است و از این منظر شرق را به‌عنوان همزاد دیگریِ خود، پست‌تر از غرب خلق و بنا کرده است. غربیان از این‌رو در سیاست، هنر، ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، به‌طور ویژه‌ای به شرق پرداختند. سعید نشان می‌دهد که چگونه غرب وشرق‌شناسان غربی، «شرق» را ساخته‌اند؛ آن‌ها شرق را در متون خود و بر اساس تصورات و نیز مشاهداتشان ساخته‌اند. از این منظر، شرق یک محصول غربی است که برای منافع کشورهای استعماری ایجاد شده است (شفیعی و صادقی ۱۳۸۸: ۱۲۸).

از منظر ادوارد سعید، شرق‌شناسی بیان نوعی تفوق و برتری غرب بر شرق است. وی اعتقاد دارد شرق‌شناسی روشی است که به غرب اجازه می‌دهد تا به شرقی که خود ایجاد کرده است تسلط داشته باشد (شفیعی و صادقی ۱۳۸۸: ۱۳۰). درواقع نگاه ادوارد سعید مشتق‌شدن از آرای پست‌مدرن دههٔ ٦٠، به‌ویژه تفکرات میشل فوکو[1] است که نوعی نگاه هژمونیک به شرق‌شناسی است (داوری اردکانی ۱۳۷۹ : ۱۰۹). از منظر نگاه هژمونیک می‌توان شرق‌شناسی را پهنه‌ای از تلاش‌های غربیان برای شناخت و معرفت در مورد کشورهای شرقی و مختصات و توصیفات مکانی، منبع‌ها، معدن، تاریخ، هنر، آداب، و روش‌های زندگی شرقی دانست. غرب نه‌تنها قومیت‌ها، زبان، ادبیات، فرهنگ و باورهای شرق را مورد کنکاش و بررسی قرار داده است؛ بلکه به بررسی و مطالعهٔ ادیان، تمدن‌ها، شرایط روان‌شناختی و مسایل روحی شرقیان نیز پرداخته است (زمانی ۱۳۸۵: ۵۰). تلاش غرب برای شناخت شرق بسیار جدی بوده است و این جدیت در شناخت شرق و مظاهر شرقی جز برای تسلط بر شرق توجیه دیگری ندارد تا آن را از زاویهٔ دید خود به دنیا بشناساند. برای همین می‌بینیم شرق در متون غرب، دستخوش یک مسخ و تغییر بزرگ شده است؛ به لحاظ اینکه تاریخ و فرهنگ شرق، به‌طور واقعی در متون و آثار غربی مورد بی‌توجهی و اجحاف واقع شده است. امپراتوران و عوامل استعمار در جهت

1. Michel Foucault

منافع و منفعت خود تمام عوامل و افراد خویش را به سوی شرق روان کردند تا مختصات روحی و روانی آنان را بررسی کنند. این شناخت و دانش از شرق، برای آنان این امکان را فراهم کرد تا بر آن چیره شوند. سیاست‌ها و روش‌های تصرف دنیا، حس نژادپرستی و قوم‌گرایی بخشی از راهبرد سیاسی قدرت‌های غربی برای ازبین‌بردن میراث فرهنگی، اصول اخلاقی و ارزش‌های دینی شرقیان بود.

با توجه به اعتقادات ادوارد سعید می‌توان دریافت که غرب در پرتو دانش و قدرت سیاسی خود، شرق را خلق کرده است که ایجاد چنین گفتمانی حاکی از قدرت سیاسی استعمار است که به‌طور عمدی و آگاهانه به دست آمده است. چنین معرفتی نتیجهٔ خودشناسی در محیط هژمونیک است. این شرق مصنوعی که عاری از ماهیت فرهنگی و پویاست به‌منظور ایجاد مفهوم «دیگری» در مقابل «خود» فراهم آمده است که البته در نسبت به آن قرار می‌گیرد.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

تاماس کریپ[1] (۱۹۷۷) در کتاب خود، *محوشدن تدریجی سیاه‌پوستان*، به کلیشه‌های ساخته‌شده در مورد سیاه‌پوستان در فیلم‌های هالیوودی می‌پردازد. ریچارد میناردِ[2] (۱۹۷٤) کژریختی خبیث تاریخ و فرهنگ آفریقا را در *آفریقا در سینما: اسطوره و واقعیت* محکوم کرده است. روزبه و انوشیروانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «*هزار و یک شب* از منظر بازآفرینی ادبی» به بررسیِ تفسیر خاصّ استیو بارون[3] از کتاب *هزار و یک شب* در شکل بازآفرینی آن در فیلم *هزار و یک شب* پرداخته‌اند. روزبه و انوشیروانی که از پیشگامان بررسی و مطالعهٔ اقتباسات سینمایی *هزار و یک شب* در ایران هستند، در این مقاله نتیجه می‌گیرند که بارون، در *هزار و یک شب* تغییراتی ایجاد کرده و به بازنمایی شرق پرداخته است. آلن ول[4] (۱۹۸۰) در *تصویر امریکای لاتین در سینمای هالیوود*، به کلیشه‌های ساخته‌شده توسط هالیوود در مورد مردم امریکای لاتین می‌پردازد. پییر بولانژر[5] (۱۹۷۵) در کتاب *سینمای استعماری*، بینش کلیشه‌ای و تصاویر کلیشه‌ای از آفریقا و خاور نزدیک را نکوهش کرده است. در مورد شرق‌شناسی و استعمار، آثار فراوانی چه به صورت مقاله و چه کتاب نگاشته شده است. ادوراد سعید[6] در کتاب خود *شرق‌شناسی* (۱۳۷۸) آغازگر راهی شد برای به‌زیرکشیدن منفی‌انگاری شرق و امروزه در مطالعات پسااستعماری و شرق‌شناسی بهترین مرجع و منبع است. جک شهین[7]

1. Thomas Cripps
2. Richard Maynard
3. Steven Barron
4. Allen Woll
5. Pierre Boulange
6. Edward Said
7. Jack Shaheen

(۲۰۱۲) در کتاب خود با عنوان *عرب سینمایی در برابر عرب واقعی: چگونه هالیود قومی را بدنام می‌کند*، به مطالعهٔ نهصد فیلم می‌پردازد که در آن‌ها هالیوود اعراب را خشن، تروریست و مردسالار و مستبد به تصویر می‌کشد. این کتاب برای خوانندگان و پژوهشگران کتابی مرجع و منبعی بسیار خوب و مفید است و مطالعهٔ آن برای بررسی نگاه فرودستانه به شرق در حوزهٔ سینما و مطالعات پسااستعماری توصیه می‌شود. به زعم ایلا شوحط[1] (۱۹۹۱) در مقالهٔ «جنس و فرهنگ امپراتوری: به سوی فرهنگ‌شناسی زنانهٔ سینما»، سینمای غربی نه‌تنها میراث‌خوار و ناشر گفتمان استعماری است؛ بلکه خالق نظام سلطه از طریق کنترل یکپارچهٔ پخش و نمایش فیلم در بیشتر آسیا، آفریقا، و امریکای لاتین است. آیسل[2] (۲۰۰۲) در مقالهٔ خود با عنوان «شرق وحشی: شالوده‌شکنی زبان ژانر در گونهٔ شرقی هالیوود» به بحث پیرامون ژانر ایسترن[3] در برابر ژانر وسترن[4] می‌پردازد. این ژانر به توصیفات و خصوصیات شرقیان می‌پردازد. کلارا گالینی[5] در مقاله‌ای با عنوان «عرب، تاریخ یک اسطوره» تاریخچهٔ کلیشه‌ساختن عرب در فیلم‌های هالیوود را ارایه می‌دهد. بزدوگان[6] (۱۹۸۸) در مقالهٔ «سفر به شرق: روش‌های نگریستن به شرق و مسئلهٔ بازنمایی» معتقد است از قرن هفدهم به بعد، کشف نظام‌مند سرزمین‌های شرق توسط اروپا، رفته‌رفته شرق را مضمون بازنمایی قرار داد: سفرنامه‌ها، قلم‌زنی، حکاکی، نقاشی، انگاره. السلطانی(۲۰۱۲) در مقالهٔ خود «اعراب و مسلمانان در رسانه‌ها: نژاد و بازنمایی بعد از یازده سپتامبر» معتقد است بعد از حملات یازده سپتامبر، بازنمایی‌های زیادی از مسلمانان در رسانه‌ها وجود داشته است که اکثریت، مسلمانان را تروریست و خطرناک نشان داده‌اند. دزموند[7] (۱۹۹۱) در مقالهٔ «قوم‌شناسی، شرق‌شناسی، فیلم آوانگارد» به بازنمایی تصاویر «دیگری» می‌پردازد. استم و اسپنس[8] (۱۹۸۳) در مقالهٔ «استعمار، نژادپرستی و بازنمایی» به بحث پیرامون تعاریف واژگان اصلی و طرح کلی روش‌شناسی در شکل یک سری از موضوعات قابل بحث در مورد متون خاص و بازنمایی آنان می‌پردازند. جمالی و مدرس (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی *لاله‌رخ* توماس مور در پرتو نظریهٔ ادوارد سعید» به این نتیجه می‌رسند که توماس مور[9] شرق را در خدمت غرب در می‌آورد تا آن‌گونه که سعید در شرق‌شناسی عنوان می‌کند چهرهٔ غرب را خردگرا، آزادی‌خواه، صلح‌طلب، منطقی و پایبند به ارزش‌های راستین بنمایاند و از این مجال برای «ساختن» جهان غرب سود برد.

1. Ella Shohat
2. Eisele
3. Eastern
4. Western
5. Clara Gallani
6. Bozdoğan
7. Desmond
8. Stam, and Spence
9. Thomas Moore

او در پناه پوشش شرقی شعر خویش، با خوانندهٔ غربی و به‌ویژه ایرلندی، سخن می‌گوید و در این سیر ادبی در کنار او می‌ماند. کاسی و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی رمان *حاجی‌بابای اصفهانی* جیمز موریه و یکی *بود* یکی *نبود* جمالزاده، با تکیه بر شرق‌شناسی ادوارد سعید» به بررسی تطبیقی رمان *حاجی‌بابای اصفهانی* و مجموعهٔ یکی *بود* یکی *نبود* با تکیه بر دیدگاه‌های ادوارد سعید که شامل گفتمان‌های مرکزمدارانهٔ شرق‌شناسی وتقابل‌های استعاری آن است، می‌پردازند. دارا و بابامیرساطحی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «ویژگی‌های شرق‌شناسانهٔ نگاه لرد کرزن به ایران» نشان می‌دهند که فرادستانه‌بودن، دیگرسازی بر اساس مفاهیم ذات‌گرایانه، نگاه کل‌نگر و تعمیم‌دهنده، از شاخصه‌های حاکم بر دیدگاه لرد کرزن[1] دربارهٔ ایران است. مرندی و قاسمی طاری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «خوانش مقایسه‌ای ادبیات جنگ‌های صلیبی و ادبیات امریکا پس از ۱۱ سپتامبر در دو رمان امریکایی *تروریست* و *مرد در حال سقوط*»، چگونگی بازنمایی مسلمانان و ایدئولوژی آن‌ها توسط جان آپدایک و دان دلیلو[2] را از منظر شرق‌شناسی مورد بحث قرار می‌دهند و معتقدند اگر چه این رمان‌ها در قرن بیست و یکم و با توجه به افزایش ارتباط و اطلاعات دربارهٔ مسلمانان نوشته شده است، آپدایک و دلیلو از همان قالب‌ها و کلیشه‌هایی استفاده می‌کنند که از زمان قرون وسطی دربارهٔ مسلمانان وجود داشته است. غیاثیان (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بازتاب نگرش فرهنگی غرب نسبت به ایران در ساخت‌های زبانی نشریات انگلیسی‌زبان» سعی می‌کند با معرفی دو رویکرد اصلی در شرق‌شناسی ـ شرق‌شناسی کلاسیک و شرق‌شناسی نوین ـ نگرش غرب نسبت به شرق در سطح کلان و اسلام در سطح خرد را در هر یک از این دو رویکرد بررسی کند و رویدادهای مؤثر در ایجاد شرق‌شناسی نوین را برشمرد. موسوی‌نیا (۱۳۹۰) در مقالهٔ «متن ادبی و سیاست: بازخوانی پسااستعماری دو اثر کلاسیک از آثار ادبی بریتانیا» با دیدی شرق‌شناسانه معتقد است رودیارد کیپلینگ[3] شخصیت‌های مستعمرهٔ هند در رمان *کیم* را به‌عنوان دیگری و در مقابلِ شخصیت متمایزشدهٔ انگلیسی ترسیم می‌کند و فورستر[4] نیز بر همین منوال در آثار خود از امپراتوری بریتانیا جانبداری می‌کند. حیاتی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تقابل شرق و غرب: مطالعهٔ هویت دوگانه در رمان *بنیادگرای ناراضی* اثر محسن حمید» به بررسی چگونگی تقابل هویت شرقی و غربی در رمان *بنیادگرای ناراضی* اثر محسن حمید، رمان‌نویس پاکستانی ـ امریکایی، می‌پردازد که در آن شخصیت اصلی هویتی جهان ـ بومی که واژه‌ای جدید است و به‌وسیلهٔ محققین پسااستعماری به‌منظور نشان‌دادن تضاد مداوم و تقابل بین هویت جهانی و بومی موجود در مهاجرین ابداع شده است، دارد. همان‌طور که پیشینهٔ تحقیق نشان داد، شرق‌شناسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و مقالهٔ حاضر همگام

1. Lord Curzon
2. John Updike & Don DeLillo
3. Rudyard Kipling
4. Forśter

و همراستا با پیشینهٔ تحقیق، تحلیلی شرق‌شناسانه از فیلم *هزار و یک شب* (۱۹۴۷) که از کتاب *هزار و یک شب* مقتبس شده است را از نظر می‌گذرانند.

بحث و بررسی

چرا جان راولینز به‌عنوان کارگردانی غربی فیلم *شب‌های عربی* را از داستان‌های *هزار و یک شب* ساخته است؟ یکی از دلایل مهم برای ساخت فیلم *هزار و یک شب* شناخت هرچه بیشتر شرق است و از آنجاکه فیلمسازان و کارگردانان برای ساخت فیلم دلایل خاص خود را دارند و فیلم جنبهٔ عام‌پسند دارد، مخاطبان بیشتری را به خود اختصاص می‌دهد؛ بنابراین فیلم اهمیت بیشتری دارد؛ از این‌رو جان راولینز به سراغ *هزار و یک شب* آمد تا شرق را به تمام عوام بشناساند و شناخت شرق به‌عنوان دیگری از اهمیت بالایی برخوردار شد. برای شناساندن شرق به عوام به رسانهٔ دیگری نیز نیاز شد و آن رسانهٔ فیلم است؛ بنابراین آثار ادبی حق مطلب را ادا نمی‌کنند و چه بسا بسیاری از مردم حتی وقت نداشته باشند کتاب‌هایی را که در این زمینه نوشته شده است، بخوانند؛ اما دیدن فیلم بر خواندن آثار ادبی رجحان دارد و عوام ترجیح می‌دهند بیشتر تماشاگر فیلم باشند تا خوانندهٔ کتاب که نیازمند صرف انرژی و وقت به مراتب بیشتری است؛ از این‌رو شناساندن «دیگری» از طریق فیلم خیلی بهتر و مؤثرتر انجام می‌شود.

۲ـ۱. پیرنگ

در فیلم *شب‌های عربی* به کارگردانی جان راولینز محصول سال ۱۹۴۲ میلادی پیرنگ متفاوتی می‌بینیم. داستان در بغداد آغاز می‌شود. دو برادر هارون‌الرشید و قمر بر سر قدرت با هم نزاع و جنگ دارند و قمر که علیه برادرش شوریده، دستگیر و به مرگ تدریجی در زیر آفتاب محکوم شده است؛ اما طرفداران قمر وی را نجات می‌دهند و هارون‌الرشید با خیانت وزیر خویش روبه‌رو و مجبور به فرار می‌شود. هارون در پی فرار زخمی می‌شود و گروه سیرک احمد به کمک علی بن علی و شهرزاد او را نجات می‌دهد. هارون عاشق شهرزاد می‌شود و پس از کشاکش‌های متعدد با کمک دوستان شهرزاد برادر خویش قمر و وزیر را می‌کشد و سلطنت را بازمی‌یابد.

۲ـ۲. تحریف داستان اصلی *هزار و یک شب*

همان‌طور که پیداست داستان فیلم با داستان اصلی *هزار و یک شب* ترجمهٔ برتون که فیلم از آن اقتباس کرده است تفاوت دارد و در داستان اصلی *هزار و یک*

شب، دو برادر، شهریار و شهزمان، با هم مهربان هستند و جنگ علیه قدرت معنا ندارد و هر دو به‌طور مسالمت‌آمیز در ممالک تحت حکمرانی خویش فرمانروایی می‌کنند؛ اما در این فیلم، دو برادر هارون و قمر برای دست‌یافتن به قدرت باید همدیگر را از میان بردارند. در داستان *هزار و یک شب*، شهرزاد برای اینکه کشور را از دست شاه بیمار نجات دهد، خود داوطلب می‌شود تا زن پادشاه شود؛ اما در این فیلم شهرزاد زنی رقاصه است که دو برادر آرزوی وصال او را دارند. در این فیلم تغییرات زیادی را شاهد هستیم. جان راولینز در فیلم خود برادرکشی را به‌عنوان مضمون داستان اصلی انتخاب می‌کند و به گفتمان شاه و ازمیان‌برداشتن برادر توسط برادر پرداخته است؛ اما چنین چیزی مضمون داستان اصلی *هزار و یک شب* نبوده است؛ پس جان راولینز چه هدفی از این داستان دنبال می‌کند؟ جان راولینز دو برادر را رودرروی هم قرار می‌دهد تا به‌طور آشکار نشان دهد که این دو برادر شرقی برادرکش و خونریز هستند و حتی برای رسیدن به قدرت، حاضر هستند همدیگر را از بین ببرند.

۳ـ۲. تحریف شخصیت شهرزاد

راولینز شهرزاد را دختری رقاصه که در سیرک زندگی می‌کند به تصویر می‌کشد؛ درحالی‌که شهرزاد در داستان‌های جان برتون و عبداللطیف طسوجی زنی است که برای نجات مملکت خویش دست به اقدامی بزرگ می‌زند و زنان و دختران مملکت خویش را از دست پادشاهی مالیخولیایی می‌رهاند. با تلاش شهرزاد کار به سامان و بار به دامان می‌نشیند و اوضاع مملکت بر وِفق رِفق آمده و بر مدار مراد می‌چرخد (برتون ۱۸۵۰: ۲)؛ حال آنکه این فیلم شهرزاد را زنی قدرت‌طلب به تصویر می‌کشد که رؤیای ملکه‌شدن در سر دارد و می‌خواهد به قدرت برسد. مهم‌تر از همه اینکه در تمام فیلم شهرزاد به‌عنوان زنی زیبا و رقاصه نمایش داده می‌شود و برای سرگرم‌کردن دیگران در سیرک احمد مشغول به کار است و از اصل و نسبی هم برخوردار نیست. این‌چنین برداشتی از شهرزاد اتهام بزرگی است به زن شرقی؛ درحالی‌که شهرزاد در داستان‌های *هزار و یک شب* زنی نجیب است که دختر وزیر پادشاه است و داوطلبانه تصمیم می‌گیرد به عقد پادشاه درآید تا وی را درمان کند و از این طریق مملکت خویش و زنان و دختران بی‌گناه را رهایی بخشد. وی ثابت می‌کند که زنان نجیبند و فرشته که دنیا بدون وجود آنان رو به نابودی می‌رود و باید درمانگر باشند و جان را در طبق اخلاص گذارند و از این‌رو هیچ‌گاه برای نجات مملکت خویش از هیچ چیز دریغ نمی‌کنند. شهرزاد فرشته‌ای است که نقشی مادرگونه را بازی می‌کند و اگر وی نباشد مملکتی نیست و نسلی نخواهد

بـود. سـوزان اندرویتـز[1]در مقالـۀ خویـش به‌عنـوان قهرمـان بـه شـهرزاد می‌نگـرد (۲۰۰٤: ۱۸۷). شـهرزاد بـرای نجـات بشـریت قیـام می‌کنـد و سـرزمین خویـش را از بیمـاری نجـات می‌دهـد. وی نقـش طبیـب را نیـز بـازی می‌کنـد و درمان‌گـر اسـت. برعکـس، شـهرزاد در ایـن فیلـم طالـب قـدرت اسـت و دوسـت دارد ملکـه شـود. او اعتقـاد دارد روزی بایـد ملکـۀ کشـورش شـود؛ زیـرا زیباسـت. وی کـه رقاصـه اسـت و بـرای دیگـران می‌رقصـد چنیـن آرزویـی دارد. او دوچنـدان بـا شـهرزاد داسـتان‌های برتـون و طسـوجی، در ایـن فیلـم راولینـز در سـیرک سـرگرم دنیـا و دنیادوسـتان و دنیاطلبـان اسـت.

٤ـ۲. برادرکشی و مثلث عشق

در فیلـم *هـزار و یـک شـب* جـان راولینـز، دو بـرادر، هـارون و قمـر بـه خاطـر شـهرزاد رقاصـه و زیبـا، رقیـب هـم می‌شـوند و بـرای به‌دسـت‌آوردن شـهرزاد حاضـر هسـتند از هیـچ تلاشـی فروگـذار نکننـد. قمـر، بـرادری لجـوج، مسـتبد و قدرت‌طلـب بازنمایـی می‌شـود کـه درصـدد اسـت بـرادر خویـش هـارون را بـرای به‌دسـت‌آوردن قـدرت نابـود کنـد. جـان راولینـز ایـن دو بـرادر را برگرفتـه از شـهریار و شـاهزمان کتـاب *هـزار و یـک شـب* در داسـتان فیلـم گنجانـده اسـت؛ حـال آنکـه در داسـتان اولیـۀ *هـزار و یـک شـب*، شـاهزمان بـرادر و یـار شـفیقی اسـت کـه قلبـی مهربـان دارد و طبـق دسـتور پـدر ادارۀ بخشـی دیگـر از مملکـت خویـش را عهـده‌دار اسـت و از سـر ناامیـدی بـه بـرادر خویـش روی مـی‌آورد تـا غـم و غصـه از روی خویـش بشـوید؛ زیـرا همسـرش بی‌وفایـی در پیـش گرفتـه اسـت و بـا قُوّتـی قلیـل و وضعـی علیـل رو سـوی بـرادری خلیـل آورده اسـت تـا دیـدن بـرادر بـرای وی مرهمـی باشـد (برتـون ۱۸۵۰: ۲)؛ امـا در ایـن فیلـم، قمـر کـه برگرفتـه از شـاهزمان اسـت، برادرکشـی اسـت کـه از روی هوسـی کـه بـه شـهرزاد دارد حاضـر شـده اسـت بـا بـرادر خویـش رودرو شـود و او را بکشـد. نمـای درشـت از قمـر در ایـن فیلـم بسـیار حایـز اهمیـت اسـت کـه به‌کارگیـری ایـن نمـای درشـت بـا هـدف انتقـال احساسـات، واکنش‌هـا و مختصـات روحـی قمـر بـه تماشـاگر انجـام می‌شـود و بیـن تماشـاگر و قمـر، درگیـری احساسـی بسـیاری ایجـاد می‌کنـد و مخاطـب را مجبـور می‌کنـد تـا فقـط بـه قمـر و نـه چیـز دیگـری توجـه کنـد. نمـای درشـت از قمـر او را فـردی شـرور و ناسـپاس نشـان می‌دهـد. او بـرای دسـت‌یازیدن بـه قـدرت حاضـر اسـت بـرادر خویـش را از میـان بـردارد. جـان راولینـز وی را بسـیار بی‌رحـم و بی‌وفـا نشـان می‌دهـد کـه قصـد ازبین‌بـردن مملکـت بـرادر خویـش را دارد. در پایـان داسـتان فیلـم، هـارون بـه کمـک دوسـتان شـهرزاد، قمـر بـرادر خویـش را می‌کشـد. سـاخت فیلمـی بـا چنیـن تحریفـی در آن کـه محتـوا و رنـگ و بـوی شـرقی دارد، شـرقیان را بـه برادرکشـی و خون‌آشـامی

1. Enderwitz

متهم می‌کند و آنان را افرادی دور از فرهنگ و انسانیت و برادری به جهانیان نشان می‌دهد. بی‌شک این نوع توصیف، گمراه‌سازی اذهان عمومی جهان نسبت به شرق است تا شرق را همان‌طور که خود دوست دارند به تصویر بکشند. فیلم با نمایی درشت از قمر از وی برادری خون‌آشام به تصویر می‌کشد که عزم خویش را در جهت به‌دست‌آوردن شهرزاد جزم کرده و حاضر است برادر خویش را نابود سازد. هارون برادر خود را به خاطر این افکارش به بند کشیده است. تصویر ۱، قمر را در بند نشان می‌دهد. قمر به خاطر شهرزاد علیه برادر خود شورش کرده و او را به چالش کشیده است.

تصویر ۱

۵ـ۲. تصاویر منفی و کلیشه‌ای

این فیلم تصاویری کلیشه‌ای و منفی از شرق ارایه کرده است. از آنجاکه محل وقوع فیلم در بغداد است، مردم بغداد در این فیلم افرادی شهوتران و احساسی به تصویر کشیده شده‌اند که به خاطر دختر رقاصه‌ای همچون شهرزاد در سیرک دور هم جمع می‌شوند و شهرزاد را می‌طلبند تا برایشان برقصد. تصویر ۲، اعرابی را نشان می‌دهد که شهوانی به تصویر کشیده شده‌اند و مدام شهرزاد را صدا می‌زنند و از رییس سیرک می‌خواهند شهرزاد را برایشان بیاورد. نکتهٔ جالب در این تصویر این است که افرادی از تمام سنین در آن پیدا می‌شود؛ حتی افرادی با ریش و موهای سفید. در سکانس دیگری که حول محور فروش کنیزان است، در میان خریداران پیرمردانی فرتوت را می‌بینیم که حاضرند پول زیادی بپردازند تا کنیزی زیبا را خریداری کنند و از آن برخوردار شوند. این بازنمایی منفی از شرقیان به هیچ‌روی واقعی نیست؛ چراکه هر بیننده‌ای با نگاه اول درمی‌یابد فیلم قصد شهوانی نشان‌دادن شرقیان را دارد. چنین نگاهی به شرق مساوی است با رویکردی ذات‌گرایانه نسبت به شرقیان.

تصویر ۲

٦ـ۲. سکانس پایان فیلم

پایان فیلم *هزار و یک شب* نبردی است که بر سر قدرت انجام می‌شود. از یک طرف قمر از طرف دیگر وزیر و از طرف دیگر هارون‌الرشید برای به‌دست‌آوردن دو چیز تلاش می‌کنند یکی قدرت و دیگری شهرزاد. این سه شخصیت، شهوتران و قدرت‌طلب نشان داده می‌شوند. هرچند خلیفهٔ مشروع هارون است؛ وی نیز به‌نحوی خواهان قدرت و شهرزاد است. هارون که خلیفه است با دیدن شهرزاد دل در گرو مهر او نهاده و عاشقش می‌شود؛ درحالی‌که ابتدا قمر دلدادهٔ شهرزاد شده بود. وزیر هارون نیز دلباختهٔ شهرزاد است و قصد دارد با کشتن قمر و هارون به قدرت برسد و با شهرزاد ازدواج کند. این سه مرد شرقی کورکورانه عاشق شهرزاد هستند و هر سه مایل به به‌دست‌گرفتن قدرت نیز هستند. هر سه برای به‌دست‌آوردن این دو چیز تلاش مضاعف می‌کنند. وزیر برای به‌دست‌آوردن شهرزاد قصد کشتن امین که همان هارون است را در سر می‌پرورانند و حتی دستور می‌دهد تا وی را بکشند. در پایان فیلم وزیر به شهرزاد قول می‌دهد که اگر شهرزاد در لیوان قمر سم بریزد و او را بکشد، وی امین را نجات خواهد داد. امین به کمک دوستان شهرزاد و علی بن علی به مردم خبر می‌دهد که وی همان هارون است و با قیام مردم علیه قمر، بین دو برادر جنگی رخ می‌دهد و هر دو برادر با تمام قوا برای کشتن یکدیگر جنگ خونینی را آغاز می‌کنند (تصویر ۳) که در این بین قمر، هارون را زخمی می‌کند و روی سینه‌اش می‌نشیند تا گردن هارون را بزند که وزیر از فرصت استفاده می‌کند و قمر را می‌کشد و به خیال اینکه هارون زخمی است قصد دارد او را نیز از میان بردارد. دوستان احمد وزیر را می‌کشند و در نهایت هارون دوباره قدرت را به دست می‌گیرد.

تصویر ۳

۷ـ۲. ستینگ[1] و اهمیت آن

ستینگ فیلم شب‌های عربی در خود شرق است؛ یعنی راولینز سعی کرده است در این مورد به *هزار و یک شب* وفادار بماند و این سؤال مطرح می‌شود که چرا وی به ستینگ داستان‌های *هزار و یک شب* وفادار مانده است. در جواب به این سؤال باید گفت همین مکان‌های شرقی یادآور فرهنگ و هویت شرق است؛ بنابراین این ایده و تفکر که وی قصدش بازنمایی شرق است به‌خوبی خودش را در فضای شرقی نشان می‌دهد و تقویت می‌شود و رابطهٔ معناداری با اسامی و شخصیت‌های فیلم پیدا می‌کند؛ زیرا تمام شخصیت‌های فیلم نیز اسامی و هویت شرقی دارند و هیچ‌کدام عوض نشده‌اند. اهمیت ستینگ و شخصیت‌های داستان توسط عوامل فیلم بیانگر تفکر شرق‌شناسی است که همان‌طور که ادوارد سعید گفته است غرب، شرق را هر طور دوست داشته باشد بازنمایی می‌کند؛ بنابراین وجود مکان‌های شرقی و اسامی شرقی به بینندگان غربی فیلم این پیام را القا می‌کند که این تماشاگران غربی نظاره‌گر فرهنگ و هویت شرقی هستند و شرق را به‌عنوان همتای دیگری خود باید همان‌طور که در فیلم آمده است، ببینند. این تفکر به بینندگان غربی، شرقی عجیب، احساسی، خرافی و شهوانی نشان می‌دهد. برخی از محققان هم در سایر فیلم‌هایی که از *هزار و یک شب* ساخته شده است همین تفکر شرق‌گرایی را به‌وضوح دیده‌اند: «تصاویری که از شرق بازنمایی شده است: خرافی، احساسی، غیرمنطقی، عجیب و به‌دور از واقعیّت است» (روزبه و انوشیروانی ۱۳۹۵: ۴۹).

نتیجه

بازآفرینی در زمرهٔ مطالعات بینارشته‌ای می‌گنجد که شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. از سوی دیگر، مطالعات بینارشته‌ای در ادبیات تطبیقی پلی

1. setting

ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری برقرار می‌کند که بازآفرینی در شکل فیلم در این بخش می‌گنجد. اولین فیلم‌های سینمایی جهان از بازآفرینی سود جسته‌اند. گاه هنرمند بازآفرین با جهان‌بینی و ذهنیت متفاوت خود، همانند منتقد، اثری ادبی را به شیوهٔ جدیدی تفسیر کرده و آن را، با توجه به بافت و خاستگاه اجتماعی، از آنِ خود کرده است. گاه نگاه ایدئولوژیک در اقتباس موجودیت دارد. فیلم *هزار و یک شب* به‌عنوان متنی رسانه‌ای در جهت بازنمایی فرهنگی، به ارائهٔ تصویری منفی از شرق پرداخته است؛ تصویری که بیانگر شهوترانی، قدرت‌طلبی، تعصب، برادرکشی، خرافات، خشونت و موارد مشابه است. از آنجاکه از طریق صنعت فیلم می‌توان فرهنگ‌های دیگر را بازنمایی کرد، این بازنمایی از جایگاه قدرت انجام می‌شود. رسانه به افراد کمک می‌کند تا درکشان را از واقعیت شکل دهند. این فیلم به‌عنوان وسیله‌ای برای معرفی شرق به جامعهٔ جهانی، ابزاری است در جهت شکل‌دهی به ذهنیت جهانی در خصوص شرق و به تبع آن نحوهٔ مواجههٔ جهانی با مسلمانان و اعراب. هالیوود نیز وسیله‌ای است که در جهت بازتولید فرهنگ‌های دیگری، چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی، با ارائهٔ تصاویر مورد نظرِ خود از «دیگری» به بازنمایی و معرفی «دیگری» برای مخاطبان دست می‌زند. عموماً فیلم‌ساختن دربارهٔ «دیگری»، هالیوود را در جایگاه قدرت قرار می‌دهد و هرطور دوست داشته باشد دیگری را تعریف می‌کند. همان‌طور که ادوراد سعید نیز گفته است، غرب از جایگاه قدرت دست به تعریف دیگر اقوام زده است و این تعریف به هیچ‌روی عینی و علمی نیست. از دیدگاه سعید بازنمایی امر واقع هرگز عین واقعیت نیست؛ زیرا بازنمایی، امری زبانی و درنتیجه ایدئولوژیک است. از نظر او غربیان هنگام سخن‌گفتن از شرق، هرگز حقیقت امر را بیان نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها به برساختن تصاویرِ کلیشه‌ای از شرق می‌پردازند که زادهٔ گفتمان شرق‌شناسی است و در آن، شرق همواره موجودیتی فروتر و تهدیدگر است. کلیشه‌های به‌کاررفته در این فیلم نشان از رویکردی ذات‌گرایانه نسبت به شرق دارد. در تمام داستان‌های فیلم بی‌منطقی، خرافات، احساسی‌بودن، بی‌عدالتی، خودکامگی، و دیوانگی ویژگی‌هایی هستند که رنگ و بوی شرقی دارند.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

منابع

انوشیروانی، علیرضا (پاییز و زمستان ۱۳۸۹). «آسیب‌های ادبیّات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان). دورهٔ اول. شمارهٔ ۱، صص. ۳۸ـ٦.

جمالی، لیلی؛ مدرس، سمیرا (پاییز ۱۳۸۹). «بررسی *لاله‌رخ* توماس مور در پرتو نظریهٔ ادوارد سعید.» *مطالعات ادبیات تطبیقی* (ادبیات تطبیقی). دورهٔ چهارم. شمارهٔ ۱۵. صص. ۳۸ـ۱۱.

حیاتی، داریوش (تابستان ۱۳۹۰). «تقابل شرق و غرب: مطالعهٔ هویت دوگانه در رمان *بنیادگرای ناراضی* اثر محسن حمید.» *مطالعات شبه‌قاره*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ۷، صص. ۵۲ـ۳۱.
https//:doi.org/10.22111/jsr2011.434.

دارا، جلیل؛ بابامیرساطحی، محمد (زمستان ۱۳۹۷). «ویژگی‌های شرق‌شناسانهٔ نگاه لرد کرزن به ایران.» *مطالعات ملی*. دورهٔ نوزدهم. شمارهٔ ٤، صص. ۱۰٤ـ۸۵.
20.1001.1.1735059.1397.19.76.5.0

داوری اردکانی، رضا (۱۳۷۹). *دربارهٔ غرب*. تهران: هرمس.

روزبه، روح‌اله؛ انوشیروانی، علیرضا (تابستان ۱۳۹۵). «*هزار و یک شب* از منظر بازآفرینی ادبی.» *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. دورهٔ ششم. شمارهٔ ۲۲، صص. ٦۹ـ٤۹.

زمانی، محمدحسن (۱۳۸۵). *شرق‌شناسی و اسلام‌شناسی غربیان* (تاریخچه، اهداف، مکاتب و گسترهٔ فعالیت مستشرقان). قم: مؤسسهٔ بوستان کتاب؛ مرکز چاپ و نشر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

سعید، ادوارد (۱۳۷۸). *شرق‌شناسی*. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شفیعی، نوذر؛ صادقی، زهرا (زمستان ۱۳۸۸). «شرق‌شناسی ادوارد سعید و جایگاه اسلام در مقابل غرب.» *تحقیقات سیاسی و بین‌المللی* (دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرضا). دورهٔ اول. شمارهٔ ٤، صص. ٥٤۲٥ـ۱۲٥.

غیاثیان، مریم‌سادات (تیر ۱۳۸۸) « بازتاب نگرش فرهنگی غرب نسبت به ایران در ساخت‌های زبانی نشریات انگلیسی زبان»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول (پیاپی۵)، صص. ۱۲۳-۱۳۹.
https//:doi.org/10.7508/ijcr2009.05.006.

کاسی، فاطمه؛ بصیری، محمدصادق؛ رنجبر، فاطمه (بهار و تابستان ۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی رمان *حاجی‌بابای اصفهانی* جیمز موریه و یکی *بود* یکی *نبود* جمالزاده، با تکیه بر شرق‌شناسی ادوارد سعید.» *ادبیات تطبیقی*. دورهٔ دهم. شمارهٔ ۱۸، صص. ۲۲۲ـ۲۰۵.
https//:doi.org/10.22103/jcl2018.2093.

مرندی، سیدمحمد؛ قاسمی طاری، زینب (بهار و تابستان ۱۳۹۰). «خوانش مقایسه‌ای

ادبیات جنگ‌های صلیبی و ادبیات امریکا پس از ۱۱ سپتامبر در دو رمان امریکایی *تروریست و مرد در حال سقوط*.» *مطالعات جهان*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص. ۲۵۶_۲۳۳.

موسوی‌نیا، سیدرحیم (پاییز ۱۳۹۰). «متن ادبی و سیاست: بازخوانی پسااستعماری دو اثر کلاسیک از آثار ادبی بریتانیا.» *آموزش مهارت‌های زبان* (علوم اجتماعی و انسانی شیراز). دورهٔ سوم، شمارهٔ ۳، صص. ۸۲_۶۷.

https//:doi.org/10.22099/jtls2012.378.

Boulanger, Pierre (1975). *Le Cinéma Colonial de" l'Atlantide" à" Lawrence d'Arabie"*. Seghers.

Bozdoğan, Sibel (1988). "Journey to the East: Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation." *Journal of Architectural Education* vol. 41, no. 4, pp. 38–45. https://doi.org/10.2307/1425011.

Burton, Richard F (1885). *The Book of the Thousand Nights and a Night,* Volume 2." London. HS Nichols & Company.

Cripps, Thomas (1977). *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. Oxford University Press. New York.

Desmond, Jane (1991). "Ethnography, Orientalism and the Avant-Garde Film." *Visual Anthropology* 4.2, pp.147-160. https://doi.org/10.1080/08949468.1991.9966557

Eisele, John C (2002). "The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern." *Cinema Journal* 41.4, pp. 68-94. http://www.jstor.org/stable/1225789

Enderwitz Susanne (2004). "Shahrazâd Is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse" *Marvels & Tales* Vol. 18, No. 2, *The Thousand and One Nights*: Past and Present, pp. 187-200. http://www.jstor.org/stable/41388707

Galland, Antoine (1705). *Les Mille et Une Nuits, Contes Arabes, Traduits en Français par M Galland,* , Chez la Veuve de Claude Barbin, au Palais, Sur le Second Perron de la Sainte Chapelle, Paris.

Hutcheon, Linda (2005). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge Pulication.

Maynard, Richard A (1974). *Africa On Film: Myth and Reality*. Hayden Book Company.

Sander, Jolie (2005). *Adaptation and Appropriation*. Routledge. New York.

Shaheen, Jack (2012). *Reel bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.* Interlink Publishing.

Shohat, Ella (1991). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema." *Quarterly Review of Film & Video.* Vol. 13, No. 1, pp. 45-84. https://doi.org/10.1080/10509209109361370

Stam, Robert, and Louise Spence (1983). "Colonialism, racism and representation." *Screen* 24.2, pp. 2-20.

Woll, Allen L (1980). *The Latin Image in American film*. UCLA Latin American Center Publications, University of California.

Yamanaka Yuriko, Nishio Tetsuo (2006). *The Arabian Nights and Orientalism*. Ed. I.B. Tauris.London. New York.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6135.1234
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.7.9
Received: 29/05/2023 **Accepted: 15/11/2023**

John Rawlins and ideological Adaptation from the Orient: Case Study Arabian Nights

Rouhollah Nematollahi[1]

Abstract

One of the cases of research in the field of comparative literature is the study of cinematic adaptation. The scope of the present article is the study of John Rawlins' special interpretation of *One Thousand and One Nights* in the form of its recreation in the movie Arabian Nights (1942). This movie, which is named after the book, One Thousand and One Nights, has distanced itself from One Thousand and One Nights and has distorted it. This distortion or change inheres in the adaptation because Rawlins does not want to be completely faithful to the story and practically sacrifices fidelity to his creativity. The main issue of the research is that since the director of the film is a Westerner who represents the East, the question is whether this change is ideological and the film should be examined in the field of Orientalism studies. Has he distorted the East? The results of the research show that Rawlins has completely metamorphosed Shahrazad's character and introduces her as a female dancer who dances for Arabs and enchants them with her dance. Rawlins maybe interpreted as to have distorted the East and through this distortion of the East Rawlins maybe interpreted as to have presented stereotypical and negative images of the Orient. Rawlins's adaptation maybe interpreted to portray the Orientals as autocrats, law-breakers, emotional, superstitious and authoritarian people.

Keywords: Literature, *One Thousand and One Nights*, adaptation, Oriental discourse, distortion

1. Assistant professor of English Literature, Department of Foreign Languages, Bahoner University, Kerman, Iran nematolahi@uk.ac.ir

How to cite this article:
Rouholah Nematolahi. "John Rawlins and ideological Adaptation from the Orient: Case Study Arabian Nights." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 163-182. doi: 10.22077/islah.2023.6135.1234

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۸۳-۲۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6063.1222
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.8.0
دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۷ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸

بررسی فرودستی مضاعف زن مهاجر در رمان‌های *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* و *فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق* با تکیه بر نظریهٔ اسپیوک

فریبا رحمانی[۱]، اکبر شایان‌سرشت[۲]، ابراهیم محمدی[۳]

چکیده

این تحقیق بر آن است تا رمان‌های *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* از مهستی شاهرخی و *فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق* از شیائولو گوئو را با تکیه بر نظریهٔ «فرودست» از «گایاتری چاکراورتی اسپیوک» تحلیل و بررسی کند. در این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد پسااستعماری صورت گرفته است، هر دو رمان یادشده براساس مؤلفه‌های زبان، دیگری در حاشیه، اروپامحوری، مردسالاری و نادیده‌گرفتن عاملیت زنانه، فرودستی و عدم امکان بیان زن، نیاز به مرد، نیاز به تشکیل خانواده و موقعیت اجتماعی- اقتصادی، تطبیق و مصداق‌یابی شدند. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد هر دو زن در کشور مقصد و در رابطهٔ عاشقانه‌شان نادیده گرفته می‌شوند و اعتمادبه‌نفسشان کاهش می‌یابد. آن‌ها جایگاه مناسبی نمی‌یابند و در اجتماع پذیرفته نمی‌شوند و تفاوتشان با سایرین همواره درجهت تثبیت فرودستی به ایشان القا می‌شود. کتایون و تسوانگ با وجود ترغیب توسط معشوق برای زندگی به سبک اروپایی و گاه گردن‌نهادن به این توصیه‌ها، همچنان «دیگری» می‌مانند؛ دیگری‌هایی که حتی توان و صدایی برای ابراز خود ندارند. با اینکه هر دو حداقل در رابطهٔ عاشقانهٔشان سعی می‌کنند نظراتشان را مطرح کنند؛ اما این مسئله تغییری در شرایط و برخورد دیگران ایجاد نمی‌کند. درنهایت هیچ‌کدام کاملاً موفق نمی‌شوند. آن‌ها در بهترین حالت توانسته‌اند این را بیان کنند که چگونه فرودست فرصت و امکانی برای گفتن و شنیده‌شدن ندارد. حتی اگر در مورد جایگاه و شرایطش آگاهی کسب کرده باشد و برای آن تلاش کند، دغدغه‌های زن فرودست

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد گرایش ادبیات تطبیقی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران
f_rahmani@birjand.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسندهٔ مسئول)
ashamiyan@birjand.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران
emohammadi@birjand.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
فریبا رحمانی؛ اکبر شایان سرشت؛ ابراهیم محمدی. "بررسی فرودستی مضاعف زن مهاجر در رمان‌های «شالی به درازای جادهٔ ابریشم» و «فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق» با تکیه بر نظریهٔ اسپیوک." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۲۱۲-۱۸۳. doi: 10.22077/islah.2023.6063.1222

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

از نظر- حداقل- نظام امپریالیست و اجتماع مردسالار چندان ارزشی ندارد.
واژه‌های کلیدی: پسااستعمارگرایی، ادبیات مهاجرت، زن فرودست، اسپیوک، مهستی شاهرخی، شیائولو گوئو

مقدمه

مهاجرت که به شکل و ابعاد امروزه‌اش یکی از پیامدهای دنیای پسااستعماری[1] نیز محسوب می‌شود، از دیرباز وجود داشته است و انسان‌ها به‌دلایل مختلفی به آن روی می‌آورده‌اند؛ اما در عصر حاضر با رشد روزافزونی که داشته، به یکی از دغدغه‌های مهم بشر تبدیل شده است. این پدیده بر جنبه‌های مختلف زندگی انسان مدرن تأثیر گذاشته و از منظر علوم متعددی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و... واکاوی شده است. ادبیات نیز از این قاعده مستثنی نبوده است و نویسندگان این حوزه با خلق آثار گوناگونی به این موضوع پرداخته‌اند که این پرداخت‌های ادبی منجر به پیدایش ادبیات مهاجرت شده است.

در پژوهش حاضر دو رمان از این نوع ادبیات با دیدی بینارشته‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرند. شخصیت اصلی هر دو کتاب زنی از جهان سوم است که به کشوری غربی مهاجرت می‌کند و با چالش‌های متنوعی روبه‌رو می‌شود. با نظر به اینکه نوع ادبی رمان واقع‌گرا[2] به‌خوبی می‌تواند نشان‌دهندهٔ جامعه‌ای واقعی باشد و شخصیت‌هایش هم نمایندهٔ افراد حقیقی به شمار آیند، کوشش می‌شود نحوهٔ مواجههٔ شخصیت‌های اصلی این دو داستان با پدیدهٔ مهاجرت و زندگی در کشوری امپریالیستی در کنار مردی از همان جامعه تحلیل شود.

در این تحقیق تکیه بر نظریهٔ «فرودست» اسپیوک[3] است و نگارنده با خوانشی پسااستعماری و فمینیستی بررسی می‌کند که این دو زن چگونه، هم از جهت مهاجر جهان‌سومی‌بودن و هم از جهت زن‌بودن، تحت فشار استعمارگرایی و مردسالاری قرار می‌گیرند. پرسش اصلی این پژوهش همان پرسش آشنای «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟[4]» اسپیوک است؛ چراکه در هر دو رمان، تسلط‌نداشتن این دو زن به زبان‌های اروپایی (خصوصاً انگلیسی) و سایر تفاوت‌هایشان با افراد جامعهٔ انگلیس، مانع از ایجاد فضایی جهت گفت‌وگوی صحیح و قابل درک شده است و باعث می‌شود هیچ‌کدام نتوانند به‌خوبی خود را ابراز کنند و حتی در مسائل شخصی زندگی‌شان، عاملیتشان توسط معشوق نادیده گرفته و برایشان تصمیم‌گیری شود.

1. Postcolonial
2. Realism
3. Gayatri Chakravorti Spivak
4. Can the Subaltern speak?

این شرایط، هر دو شخصیت را به افرادی منزوی و به‌حاشیه‌رانده‌شده که مدام در ذهنشان در حال صحبت هستند، تبدیل می‌کند؛ زیرا این‌طور به نظر می‌رسد که بیرون از ذهن، جایی برای شنیده‌شدن (فهمیده‌شدن) و فردی برای شنیدن نیست.

با توجه به مباحثی که ذکر شد، دو رمان مورد نظر از آن جهت مناسب این پژوهش‌اند که هر دو متعلق به ادبیات مهاجرت‌اند و رگه‌هایی پسااستعماری دارند و مسئلهٔ جنسیت نیز در آن‌ها برجسته است. در هر دو با شخصیت‌هایی سروکار داریم که در ارتباط با فرهنگ غربی از دو جهت (امپریالیستی و جنسیتی) فرودست می‌شوند و به بیانی دچار فرودستی مضاعف هستند.

ضرورت و هدف پژوهش

با توجه به اینکه در سال‌های اخیر مبحث پسااستعماری نو در ایران نیز مطرح شده است، هنوز بسیاری از آثار ادبی‌ای که ظرفیت این‌گونه پژوهش‌ها را دارند، نه‌تنها مطالعه، که ترجمه هم نشده‌اند! در بین آثار تألیفی و ترجمه‌شده‌ها، توجه پژوهش‌های ادبیات فارسی به این دست از متون اندک بوده است؛ خصوصاً با نظریات اسپیوک. نگارنده بر این باور است که دو رمان مورد بررسی ازلحاظ توجه به تفاوت زبان و فرهنگ، شرایط زن مهاجر جهان‌سومی، مردسالاری تلفیق‌شده با استعمارگری و... دارای ظرفیت‌های بسیاری جهت بررسی و تحلیل بوده است و می‌تواند تصویری از زن مهاجر امروزی و مشکلاتی که با توجه به فرودست‌واقع‌شدن دارد را به دست دهد و افق‌های تازه‌ای به روی این‌گونه مطالعات و علاقه‌مندان آن بگشاید.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد رمان *فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق* در دانشگاه‌های اروپایی مقالاتی چند نوشته شده؛ اما در ایران تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

چند مقاله در معرفی کتاب مهستی شاهرخی به‌عنوان اثری از ادبیات مهاجرت منتشر شده است که یکی از آن‌ها با نام «شالی به درازای جادهٔ ابریشم (بخشی از رمان)» نوشتهٔ خود نویسنده بوده و تنها بخشی از اول کتاب را در آن نوشته است.

یکی دیگر از این مقالات «ادبیات مهاجرت، کتابی تازه» نوشتهٔ علی‌الله سلیمی (۱۳۸۳) است که در مجلهٔ اینترنتی *کتاب هفته* منتشر شده است. او در این مقاله به توصیف کتاب از جنبهٔ مهاجرت پرداخته و به‌نوعی این رمان را معرفی کرده است. نویسنده در این مقاله هیچ نظریه‌ای مطرح نکرده و تحلیل و

واکاوی گسترده‌ای- خصوصاً از موضوعات مورد نظر پژوهش حاضر- ندارد.

پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «تحلیل تقابل و تعامل خود و دیگری در رمان‌های مهاجرت: *دیدار در کوالالامپور*، *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* و *شورآب* براساس نظریهٔ باختین[1]» توسط طاهره پیشوا (۱۳۹۸) نوشته شده است. او تنها تعامل خودی و دیگری و همچنین عنصر گفت‌وگومندی[2] براساس آرای باختین را بررسی کرده و هیچ اشاره‌ای به نظریهٔ مورد بحث این تحقیق و جنبه‌های مدنظر نگارنده نداشته است؛ البته مسئلهٔ تعامل و تقابل بین خودی و دیگری بخشی از تحقیق حاضر را به خود اختصاص داده است؛ اما نه با رویکرد باختین؛ بلکه با رویکردی انتقادی که اسپیوک در مورد کشورهای جهان اول و عدم امکان گفتن برای دیگریِ فرودست جهان سوم مطرح می‌کند. درنهایت نتیجه‌ای که پیشوا می‌گیرد این است که گفت‌وگو و تعامل به شناخت دیگری کمک می‌کند؛ درحالی‌که در پژوهش حاضر مسئلهٔ فقدان زمینه جهت گفت‌وگو و درک دیگری و علل آن مطرح است.

با استفاده از نظریات اسپیوک پژوهش‌هایی در رشته‌های مختلفی از جمله ادبیات نمایشی[3]، مطالعات فرهنگی[4] و... انجام شده است. تعدادی پایان‌نامه و مقاله نیز در ادبیات‌های مختلف فارسی، عربی و انگلیسی نوشته شده؛ اما در مورد رمان‌های مورد بحث با تکیه بر نظریهٔ فرودست تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است. در ادامه چند نمونه کار مشابه در رمان‌های متفاوت ذکر می‌شود:

زهرا بردباری (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ خود «"زیردست غیرخودی" زبان می‌گشاید: بررسی شخصیت‌های زن در رمان‌های بوچی امه‌چه‌تا[5]»، خوانشی پسااستعماری از رمان‌های این نویسندهٔ نیجریایی- انگلیسی ارائه می‌دهد. تکیهٔ بردباری بر مقالهٔ «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» است. وی توضیح می‌دهد که این نویسنده با ایجاد امکان صحبت‌کردن برای شخصیت‌های رمان‌هایش، نظریهٔ اسپیوک را به چالش می‌کشد. اگرچه تأکید بردباری همچون پژوهش حاضر بر نظریهٔ فرودست اسپیوک است؛ اما مسیر و منابع این پژوهش متفاوت‌اند. او با این بررسی قصد دارد تلاش نویسنده در ایجاد امکان حرف‌زدن برای شخصیت‌هایش را به تصویر بکشد؛ اما در پژوهش حاضر چنین نیست و هدف بیشتر توصیف شرایط است. ضمن اینکه این تحقیق تطبیق دو کتاب با دو نویسندهٔ متفاوت است و ارتباطی به آثار بوچی امه‌چه‌تا ندارد.

1. Mikhail Bakhtin
2. Dialogism
3. Dramatic Literature
4. Cultural Studies
5. Buchi Emecheta

سمیرا حیدری‌راد (۱۳۹۶) نیز در پژوهش «شخصیت زن در آثار رضوی عاشور (بررسی موردی *الطنطوریه*، *أثقل من رضوی والصرخه*)» با تأکید بر جنسیت نویسنده و تأثیر آن بر داستان‌سرایی، شخصیت‌های سه رمان او را از جهت درحاشیه‌بودن این زنان مهاجر، نحوهٔ برخورد آن‌ها با پدیدهٔ مهاجرت، استعمار غربی و مردسالاری با نظریات اسپیوک و ادوارد سعید بررسی و تحلیل کرده است. پژوهش حیدری‌راد در ادبیات و داستان‌های یک نویسندهٔ عربی است؛ درحالی‌که پژوهش حاضر بررسی‌ای تطبیقی است و داستان‌ها از دو ادبیات (فارسی و چینیِ نوشته‌شده به انگلیسی) انتخاب شده‌اند.

در ارتباط با نظریات اسپیوک مقالاتی نیز نوشته شده‌اند؛ برای نمونه «تحلیل مفهوم "فرودست" گایاتری اسپیواک در رمان *مملکه الفراشه* اثر واسینی الاعرج با مطالعهٔ موردی زنان» نوشتهٔ بی‌بی راحیل سن‌سبلی و سیدحسن فاتحی (۱۳۹۶). آن‌ها در این پژوهش، رمان *مملکه الفراشه* را براساس نظریات فمینیسم پسااستعماری اسپیوک، با هدف نشان‌دادن چگونگی صدابخشی این نویسندهٔ عرب به زنان بررسی کرده‌اند. نویسندگان مقاله معتقدند او با مرکزیت‌بخشیدن به زنان و اعطای ویژگی‌هایی چون فعالیت اجتماعی، روابط متکی به منطق، حق انتخاب همسر، توانایی دیدن و نوشتن و... عاملیت[1] آنان را نشان داده است. علاوه بر تفاوت آثار، شخصیت‌های این داستان‌ها و مسائلشان نیز با شخصیت‌های داستان‌های مورد بررسی نگارنده متفاوت است و پژوهش نیز به نتایج متفاوتی خواهد رسید.

نمونه‌های دیگری نیز با همین ساختار و نتایج نوشته شده‌اند؛ ازجمله «بررسی مفهوم دیگری فرودست در رمان *همنام* اثر جومپا لاهیری» نوشتهٔ علیرضا فرح‌بخش و رضوانه رنجبر شیخانی(۱۳۹۸). همچنین «واکاوی جلوه‌های فرودست گایاتری اسپیواک در رمان *ریح‌الجنوب* با مطالعهٔ موردی زنان» از جهانگیر امیری و دیگران (۱۴۰۱).

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی- تحلیلی با ابزار کتابخانه‌ای و رویکرد پسااستعماری است. ابتدا مبانی نظری لازم بیان می‌شود و سپس شباهت‌های مضمونی دو داستان و تفاوت‌هایشان توضیح داده خواهد شد و مؤلفه‌های برجسته‌ای که منجر به فرودستی زنان می‌شود بررسی و تحلیل می‌شود.

1. Agency

پرسش پژوهش

زنان در این دو رمان چگونه (از چه جنبه‌هایی) فرودست می‌شوند و برخورد آن‌ها با شرایط پیش‌آمده چیست؟

چهارچوب نظری

با توجه به رمان‌های مورد بحث و نظریهٔ مدنظر، در این بخش ادبیات پسااستعماری، ادبیات مهاجرت، مطالعات پسااستعماری، نقد پسااستعماری و فرودست در دیدگاه اسپیوک تبیین می‌شوند؛ چراکه هر دو رمان بخشی از ادبیات پسااستعماری هستند و در دستهٔ ادبیات مهاجرت قرار می‌گیرند. استعماری که شخصیت‌ها از آن سخن می‌گویند نیز به کمک مطالعات پسااستعماری قابل درک و با استفاده از نقد پسااستعماری قابل بررسی است؛ البته تمرکز مقاله روی بخش مشخصی از استعمار؛ یعنی فرودست‌کردن شخصیت‌های زن شرقی است که به دلیل تأثیر جنسیت در این فرودست‌سازی از نظریه و دیدگاه اسپیوک استفاده می‌شود؛ چراکه او از معدود نظریه‌پردازانی است که به تأثیر جنسیت در فرودستی پرداخته است؛ بنابراین مؤلفه‌های مورد بررسی نیز بر همین اساس از درون متن انتخاب شده‌اند. هر مؤلفه نشان‌دهندهٔ شیوه‌ای در فرودست‌کردن شخصیت‌های زن مهاجر دو رمان است.

ادبیات پسااستعماری

واژهٔ ادبیات پسااستعماری به آن دسته از متونی اطلاق می‌شود که به هر نحوی سعی در تقابل با استعمار دارند. گاه این تقابل در نقد نوشتار استعماری و گاه در نقد رفتار و فرهنگ استعماری است. درواقع هرگونه مقابله با امپریالیسم[1] در ادبیات می‌تواند به‌نوعی منجر به خلق ادبیات پسااستعماری شود؛ چراکه «امپریالیسم بالاترین مرحلهٔ استعمار نیز هست» (عضدانلو ۱۴۰۰: ۲۳).

ادبیات پسااستعماری به دیگری بینافرهنگی پرداخته و رابطهٔ خود و دیگری را که برپایهٔ سلطهٔ استعماری بنا شده است، بررسی می‌کند. به همین دلیل می‌تواند موضوع ادبیات تطبیقی نیز باشد (نامورمطلق ۱۴۰۱: ۱۸۸).

با توجه به شرایطی که امروزه مردمان کشورهای استعمارشده و همچنین درحال‌توسعه دارند، ادبیات پسااستعماری «در قالب‌ها و گونه‌های تازه‌ای مانند تبعید، مهاجرت، سفر و... با شکلی نوین حضور دارد» (نامورمطلق ۱۴۰۱: ۱۸۶).

1. Imperialism

ادبیات مهاجرت

همان‌طور که گفته شد، مهاجرت که بخشی از آن به دنیای پسااستعمار نیز مربوط می‌شود، منجر به خلق آثار ادبی بسیاری شده است. این ادبیات یکی از گونه‌های ادبیات تطبیقی و موضوعی برای مطالعات و تحقیق‌های تازه است (نامورمطلق ۱٤۰۱: ۱۹۰):

> در دهه‌های هفتاد و هشتاد سدهٔ بیستم، به نوشته‌های برون‌تباران در کانون‌های دانشگاهی، نخست با عنوان ادبیات کارگران میهمان[1] یا ادبیات خارجی‌ها[2] و بعدها با عنوان ادبیات مهاجران یا ادبیات مهاجرت توجه شد. ... عنوان ادبیات مهاجرت بیشتر از آن رو بر آثار نسل جدید نویسندگان تعمیم داده شد که هویت شمار زیادی از آنان، در محیط‌های مهاجرنشین یا در کشاکش فرهنگ‌های ناهمگون شکل گرفته بود و از همین رو به جامعهٔ میزبان نگاهی غیربومی داشتند (خدایی ۱۳۹۵: ۲ـ۱).

به‌عبارتی دیگر ادبیات مهاجرت یا دیاسپورا[3] نوشتهٔ کسانی است که به‌دلایل متنوع مهاجرت کرده‌اند. آن‌ها مسائل مختلف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... زندگی را در بستر مهاجربودن و زیستن در سرزمینی بیگانه می‌نویسند. درواقع «قرارگرفتن در یک وضعیت ویژهٔ روانی، اجتماعی، فرهنگی، به‌ویژه هویتی و حتی وجودیِ تازه» (نامورمطلق ۱٤۰۱: ۱۹۰)، دیدی جدید به نویسنده می‌دهد و باعث می‌شود با عینکی خاص جهان را ببیند و از دغدغه‌هایی که گاه مخصوص فرد مهاجر است، اثر ادبی خلق کند؛ چراکه مهاجرت «اتفاقی بزرگ در رابطه‌ها و پیوندهای اجتماعی و آشنایی‌زدایی از عادات و برخی سنت‌هاست» (نامورمطلق ۱٤۰۱: ۱۹۰). این شرایط علاوه بر مسائل بیرونی، بر درون فرد نیز تأثیرات عمیقی می‌گذارد. «جغرافیای فرهنگی جهان، هویت فردی را ذوب می‌کند و مفاهیمی همچون زبان، مکان، زمان، بودن، نژاد و برخوردها را دستخوش تغییر می‌کند و پایه‌های مطالعات فرهنگی و مطالعات پسااستعماری را بنیان می‌نهد» (تفرشی‌مطلق ۱۳۸۹: ۲۱۲).

ارتباط مهاجرت با این مطالعات، غیرقابل انکار است. «مطالعات فرهنگی و پسااستعماری ارتباط مستقیم با رشد ۵۰۰ درصدی مهاجرت آسیایی‌ها (به آمریکا) در اوایل اصلاح قانون مهاجرت توسط لیندن جانسون[4] در سال ۱۹٦۵ دارد» (اسپیواک ۱۳۹۹: ۱۷).

1. Gastarbeiterliteratur
2. Literature der Auslander
3. Diaspira
4. Lyndon B. Johnson

مطالعات پسااستعماری

مطالعات پسااستعماری به‌عنوان یکی از حوزه‌های مطالعاتی جدید به بررسی تأثیرات و پیامدهای امپریالیسم بر جوامع تحت استعمار می‌پردازد؛ به‌عبارت دیگر این حوزهٔ مطالعاتی، با تکیه بر گفتمان استعمار و نظریه‌های آن، شرایط جوامعی را که سال‌ها تحت نفوذ و سیطرهٔ نظام‌های سلطه‌گر بوده‌اند، تبیین می‌کند و با دیدی اغلب انتقادی انواع این سلطه‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد:

> اصطلاح مطالعات پسااستعماری ابتدا به‌صورت شاخه‌ای پژوهشی در مطالعات فرهنگی و در پیوند با مقوله‌هایی مانند ملی‌گرایی[1]، چندفرهنگ‌گرایی[2]، قومیت، نژاد و هویت فرهنگی عرضه شد و هوای آن داشت تا رابطهٔ فرهنگ را با قدرت امپراتوری، رابطهٔ انسان را با زمین، دانش، قدرت، ثروت و درنهایت رابطهٔ انسان را با انسان و جامعه بررسی کند (شاهمیری ۱۳۸۹: ۵ـ٤).

این مطالعات با بازخوانی و تفسیر متونی که در دورهٔ استعمار یا دورهٔ گذار از آن (دورهٔ پسااستعمار) نوشته شده‌اند، نمود و تشخص پیدا می‌کند؛ به‌عبارت دیگر «دامنهٔ مطالعات پسااستعماری، به رغم دغدغه‌های میان‌رشته‌ای آن، به واسطهٔ تمرکز زیاد بر ادبیات پسااستعماری مشخص می‌شود» (گاندی ۱۳۹۱: ۲۰۳).

نقد پسااستعماری

مطالعات پسااستعماری، رویکردی صرفاً تبیینی و توصیفی ندارد؛ بلکه این تبیین و توصیف با رویکردی انتقادی انجام می‌پذیرد:

> نظریهٔ پسااستعماری با دربرگرفتن برخی تناقض‌ها، ریشه در علوم و مباحث مختلفی چون سیاست، اقتصاد، فلسفه، مردم‌شناسی، جغرافیا و تاریخ دارد و با وام‌گرفتن از نظریه‌ها و مکتب‌هایی گوناگون نظیر مارکسیسم[3]، پسامدرنیسم[4]، پساساختگرایی[5]، روان‌کاوی[6]، نظریهٔ فرهنگ[7] و فمینیسم[8]، به نظریه‌ای میان‌رشته‌ای و پویا بدل شده است (شاهمیری ۱۳۸۹: ٤).

تمرکز نظریه و نقد پسااستعماری بر جابه‌جایی‌های فرهنگی و اثرات آن بر هویت‌های فردی و جمعی است؛ چرا که این اثرات ناگزیر در پی سلطهٔ استعمارگران

1. Nasionalism
2. Multiculturalism
3. Marxism
4. Post-Modernism
5. Post-Structuralism
6. Psychoanalysis
7. Culture theory
8. Feminism

پدیـد می‌آیـد. نظریـه و نقـد پسااسـتعماری ایـن موضوعـات را از منظـر ناااروپامحـور[1] واکاوی می‌کنـد و امپریالیسـم متعـدی و قدرت‌هـای اسـتعمارگر، به‌ویـژه دسـتگاه پشـتیبان امپریالیسـم را کـه همچنـان در دنیـای غـرب حاکـم اسـت به‌شـکل بنیـادی بـه پرسـش می‌گیـرد. نظریـه و نقـد پسااسـتعماری، مراحـل و اثـرات جابه‌جایـی فرهنگـی را بررسـی می‌کنـد و نشـان می‌دهـد آواره‌هـای تحـت اسـتعمار بـه چـه شـکل از هویـت فرهنگـی خـود دفـاع می‌کننـد (Bertens 2007: 160)

ایـن مطالعـات بـا تکیـه بـر ایـن شـیوهٔ نقـد، بـر آن اسـت تـا نشـان دهـد کـه «گفتمـان [اروپامحـور] هـر چیـز غربـی را هنجارمنـد و برتـر تلقـی می‌کنـد و در مقابـل، تصاویـری کـه از شـرق ارائـه می‌کنـد حاکـی از یـک موجودیـت دیگـری نـازل و فرودسـت اسـت» (ابرامـز و هرفـم ۱۳۹٤: ۳٤۲).

فرودست در دیدگاه اسپیوک

مطالعـات فرودسـتان یـا فرودسـت‌پژوهی یکـی از ارکان مطالعـات پسااسـتعماری اسـت. «اصطـلاح "فرودسـت" را نخسـتین‌بار آنتونیـو گرامشـی[2]، بـرای توصیـف آن گروه‌هـای حاشـیه‌ای بـه کار بـرد کـه از دسترسـی بـه ابزارهـای قـدرت اقتصـادی و حقـوق شـهروندی محروم‌انـد» (اسـپیواک ۱۳۹۷: ۹).

"subaltern"مرکـب از دو واژهٔ لاتیـن sub بـه معنـی «زیـر» و alter بـه معنـی «دیگـری» اسـت. ایـن کلمـه بـه شـخصی نظامـی اطـلاق می‌شـود کـه درجـهٔ پایینـی دارد. امـروزه از ایـن اصطـلاح بـرای تعریـف سـوژه‌های تحـت اسـتعمار و تبییـن جایـگاه و نقـش آن‌هـا به‌عنـوان مقابله‌گـر یـا متابعت‌کننـده اسـتفاده می‌شـود (ابرامـز و هرفـم ۱۳۹٤: ۳٤۳).

اسـپیوک «بـا انتشـار مقالـهٔ "آیـا فرودسـت می‌توانـد سـخن بگویـد؟" فراتـر از نگـرش اعضـای گـروه مطالعـات فرودسـتان، بـه تعریـف و نظریـه‌ای جدیـد دربارهٔ فرودسـتان رسـید (عضدانلـو ۱٤۰۰: ۳۵۵ـ۳۵٤). «او مفهـوم فرودسـت و ایـدهٔ فرودسـتی را دربـارهٔ کسـانی بـه کار می‌بـرد کـه در جایگاه‌هـای اجتماعـی هویتـی ندارنـد» (عضدانلـو ۱٤۰۰: ۳٤۹).

می‌تـوان گفـت اسـپیوک اولیـن نظریه‌پـرداز پسااسـتعماری‌ای اسـت کـه یـک طـرح کاری تمامـاً فمینیسـتی را پـی گرفتـه اسـت (Bertens 2007: 169). او معتقـد اسـت زنـان تحـت اسـتعماری کـه در فرهنـگ پدرسـالار خـود کمابیـش نادیـده انگاشـته شـده بودنـد، در نظام‌هـای اسـتعماری آن را به‌طـور مضاعـف تجربـه می‌کننـد (Bertens 2007: 169). درواقـع:

اسـپیوک می‌خواهـد سـطوح مختلـف و متفـاوت سـرکوب را نیـز نشـان دهـد؛ بـرای نمونـه

1. Non-Eurocentrism
2. Antonio Gramsci

گرچه طبقات کارگر و فرودست سرکوب می‌شوند، زنان این طبقات بیشتر سرکوب می‌شوند. هم قدرت هژمونیک به این زنان فشار می‌آورد، هم در جوامع پدرسالار، زنان زیر نفوذ و س‌رکوب مردان هستند. اگر چنین زنی سیاه‌پوست، جانباز جنگی و مادر فرزندانی بدون پدر نیز باشد، سطح سرکوب‌شدنش به مراتب بیشتر خواهد بود (عضدانلو ۱۴۰۰: ۳۷۳).

اسپیواک (۱۹۸۸) همچنین در «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»:

تأکید می‌کند که صدای کارگر، یا زن در گفتمان سیاسی، اغلب از طریق یک فیلتر (میانجی) سیاسی و یا یک نمایندهٔ منتخب بازنمایی می‌شود که از طرف این موکلان سخن می‌گوید. چنین گفتمان‌های سیاسی‌ای تمایل دارند تا این گروه‌های محروم را نمایندگی کنند؛ انگار که این محرومان به‌طور جمعی و به‌عنوان یک فرد سیاسی واحد سخن می‌گویند (مورتون ۱۳۹۲: ٥٤).

آن‌چه در ادبیات، و به‌طور اخص رمان‌های مورد پژوهش قابل اتکاست، راوی‌بودنِ فرودست داستان، بررسی زندگی شخصی و دوری از کلی‌گویی است. حتی نویسندگان نیز خود زنانی برخاسته از جوامع جهان سوم‌اند و داستان صحنهٔ انتقاد، قضاوت و نمایندگی نیست، بلکه تنها بستری جهت توصیف چیزی است که بر زن مهاجر می‌گذرد. درواقع ادبیات این امکان را به زن فرودست مهاجر داده تا گویای شرایطش باشد و او از همین امکان استفاده کرده است تا نشان دهد چگونه فرودست نمی‌تواند سخن بگوید! و در صورتی که بخواهد در این زمینه تلاش کند، چگونه دیگران با نادیده‌گرفتن او، می‌توانند این تلاش را تا حدی خنثی کنند.

با توجه به رویکرد چندبعدی اسپیوک در این زمینه، مفاهیم مورد بررسی در این دو رمان می‌توانند بسیار گسترده و وام‌گرفته از چندین شعبهٔ علوم انسانی باشند. با این حال برخی از برجسته‌ترین مؤلفه‌هایی که به‌صورت مستقیم منجر به فرودست‌شدن شخصیت اصلی داستان از جهت مهاجرتی یا جنسیتی و یا هردو جنبه می‌شود، عبارت‌اند از: زبان، دیگری در حاشیه، اروپامحوری، مردسالاری و نادیده‌گرفتن عاملیت زنانه، فرودستی و عدم امکان بیان زن، نیاز به مرد، نیاز به تشکیل خانواده و موقعیت اجتماعی‌ـ اقتصادی.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، برخی از این مؤلفه‌ها مشخصاً پسااستعماری و برخی فمینیستی است. نیاز به مرد و تشکیل خانواده و... همه در سایهٔ مردسالاری اتفاق می‌افتند و با توجه به متن رمان‌ها انتخاب شده‌اند.

معرفی نویسنده‌ها و رمان‌های آن‌ها

رمان *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* از نویسنده‌ای ایرانی به نام مهستی

شاهرخی و به زبان فارسی است که در سال ۱۹۹۹ (۱۳۷۸ ش.) در نشر باران سوئد و ۱۳۸۳ ش. در ورجاوند تهران به چاپ رسید. *فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی* (۲۰۰۷ م.) نوشتهٔ نویسنده‌ای چینی به نام شیائولو گوئو و به زبان انگلیسی است. هر دو نویسنده همچون شخصیت‌های اصلی رمان‌های‌شان، مهاجرت به‌عنوان یک زن جهان‌سومی را تجربه کرده و به‌خوبی توانسته‌اند آن را به موضوعی برای نوشتن بدل کنند. شاهرخی سال‌ها در فرانسه تحصیل کرده و زیسته و هم‌اکنون ساکن پاریس است. شیائولو گوئو نیز زمانی به لندن مهاجرت کرده و به‌خاطر تفاوت‌های فرهنگی و زبانی، تنهایی زیادی را تجربه کرده است.(Lalhriatpuii 2019: 60) از آن زمان به بعد او زندگی‌اش را بین لندن و پکن تقسیم کرده است (Guo 2007: 295).

بحث و بررسی

کلیت و حتی برخی جزئیات این دو کتاب با یکدیگر مشابه‌اند. هر دو، داستان زنی مهاجر را نقل می‌کنند که از کشوری آسیایی و غیرانگلیسی‌زبان (ایران و چین) به انگلستان آمده‌اند. آن‌ها در جامعهٔ مقصد دچار مشکلاتی از قبیل یادنداشتن زبان و به‌دنبال آن سختی برقراری ارتباط، دشواری هضم تفاوت‌های فرهنگی و پذیرش آن، دلتنگی برای خانه و وطن، عدم درک توسط افراد اجتماع، تنهایی شدید، ترس، عدم اعتمادبه‌نفس و شک به خود، مشکلات مالی، اقامتی، نداشتن جایگاه مناسب اجتماعی و شغلی و... می‌شوند. شاید در نگاه اول این‌ها مشکلاتی عمومی باشند که برای هر مهاجری می‌تواند به‌وجود بیاید؛ اما این زنان به خاطر آسیایی‌بودن تفاوت و فاصلهٔ بسیار بیشتری را تجربه می‌کنند.

علاوه بر این هر دو زن مشکل جسمی دارند. کتایون بیماری قلبی و تسوانگ ضعف بینایی دارد. هر دو به‌تلخی سقط جنین را تجربه می‌کنند. آن‌ها وارد رابطه‌ای عاشقانه با مردانی اروپایی و مسن‌تر از خودشان می‌شوند. مردانی که همواره از جایگاه بالاتری برخوردارند و با دیدی برتر به زن شرقی می‌نگرند. کسانی که سعی می‌کنند سبک زندگی خودشان را به زن تحمیل کنند و برای او تصمیم بگیرند و سرانجام بدون مسئولیت‌پذیری از رابطه کنار بکشند. زنان با توجه به رشد در یک جامعهٔ مردسالار و حالا حضور در یک جامعهٔ امپریالیستی و مردسالار کاملاً احساس فرودستی می‌کنند و توان مقابلهٔ جدی با این برخوردها را ندارند؛ اگرچه در بخش‌هایی از داستان سعی می‌کنند مخالفت نشان بدهند یا حداقل ابراز نارضایتی کنند؛ اما درنهایت موفق نمی‌شوند؛ بلکه تنها طرد می‌شوند. درواقع نه در رابطهٔ عاشقانه و نه در جامعهٔ مقصد شنیده‌شدن، درک‌شدن و پذیرفته‌شدن اتفاق نمی‌افتد و حس بیگانه و دیگری فرودست‌بودن از بین نمی‌رود.

درنهایت کتایون تنها و بیمار برای فرار از واقعیت در خانه‌اش می‌ماند و رؤیا می‌بافد و تسوانگ به چین برمی‌گردد؛ درحالی‌که آثار مهاجرت و زندگی در غرب را بر روحش حمل می‌کند.

علاوه بر پایان متفاوت (هرچند اگر تنهاماندن را پایان در نظر بگیریم، پایان نیز یکسان است) تفاوت‌های اندک دیگری هم در دو رمان به چشم می‌خورد. جنسیت در رمان فارسی و مهاجرت و دید پسااستعماری در رمان چینی، پررنگ‌تر است. با این حال حجم مشابهت‌های مضمونی بسیار بیشتر است که در ادامه ذیل مؤلفه‌هایی و با ذکر نمونه تحلیل و بررسی می‌شوند.

۱. زبان

موضوع زبان اساساً از آن جهت اهمیت می‌یابد که ارتباط تنگاتنگی با آگاهی ما از جهان پیرامون دارد. همان‌طور که اسپیوک نیز اشاره کرده است: مشکل گفتمان بشری عموماً به این صورت دیده می‌شود که خود را در بازی سه مفهومِ در حال تغییر، بیان می‌کند: زبان، جهان و آگاهی. ما هیچ جهانی را نمی‌شناسیم که به‌عنوان یک زبان سازمان‌دهی نشده باشد؛ ما بدون آگاهی دیگری عمل می‌کنیم؛ مگر آگاهی ساختاریافته به‌عنوان یک زبان؛ زبان‌هایی که تحت کنترل ما نیستند؛ زیرا ما توسط آن زبان‌ها کنترل می‌شویم. پس مقولهٔ زبان، مقولات جهان و آگاهی را دربرمی‌گیرد؛ حتی به‌طوری که توسط آن‌ها تعیین می‌شود (Spivak 2006: 78-77).

هر دو رمان مورد بحث نیز با مسئلهٔ زبان و تلاش شخصیت‌های اصلی برای یادگیری زبان انگلیسی آغاز می‌شود. زبانی که از نظر کتایون استعمارگر است: «من هم سعی کردم تا آن زبان استعمارگرت را یاد بگیرم تا هروقت با رفقایت علیه من توطئه می‌کنید، قبل از وقوع، قضیه را کشف کنم!» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۳٦) و از نظر تسوانگ برتر است: «من باید همین انگلیسی باکلاس یاد گرفت، چون این انگلیسیِ ازمابهتران و با استانداردِ بالا بود» (گوئو ۱۳۹٤: ۱۹)؛ اما نظر متفاوت تأثیر متفاوتی ندارد و هر دو زن بابت یادنداشتن زبان، از سوی سایرین به حاشیه رانده می‌شوند:

> بی‌صدا، آرام گوشه‌ای می‌نشینم. همه‌شان با صدای بلند، به زبان خودشان حرف می‌زنند. شوهرم و سه مردی که به دیدنش آمده‌اند، آن‌ها نشسته‌اند. همگی در یک ردیف قرار گرفته‌اند. آن سه مرد سیگار می‌کشند و حرف می‌زنند و همچنان‌که این دو کار را همزمان انجام می‌دهند، درعین حال، کار سومی نیز می‌کنند: همهٔ چشم‌ها متوجه من است! زبانشان را اصلاً نمی‌فهمم. گاه‌به‌گاه اسم خودم را می‌شنوم، گاهی هم با دست و یا چشم اشاره‌ای به من می‌کنند. / ـ

این‌ها چه می‌گویند؟ / ـ هیچ دارلینگ[1]! (شاهرخی ۱۳۸٤: ٦ـ۷).

او «بی‌صدا و آرام» است، در مقابل آن‌ها «بلند» حرف می‌زنند. او «گوشه‌ای» تنها نشسته است و آن‌ها همگی «در یک ردیف» کنار هم نشسته‌اند. این دو تفاوت که تقابل‌های دوگانه را به ذهن متبادر می‌کند، راوی را از سایرین جدا کرده و به حاشیه رانده است. علاوه بر این، آن‌ها نگاهش می‌کنند، حتی اسمش را می‌آورند و به او اشاره می‌کنند و با زبانی که او متوجهش نمی‌شود ظاهراً در موردش حرف می‌زنند. زن می‌خواهد بداند مردانی که آنجا نشسته‌اند، چرا به او نگاه می‌کنند و راجع به او چه حرفی می‌زنند؛ اما مردی که راوی با او در ارتباط عاشقانه است، هیچ توضیحی نمی‌دهد و او چون پاسخ روشنی دریافت نمی‌کند، همه چیز برایش گنگ و نامفهوم می‌ماند و از این جداماندگی احساس تنهایی، غربت و حتی ناامنی می‌کند.

تسوانگ نیز در موقعیتی مشابه همین حس را دارد:

> من دارم هویج خُرد می‌کنم و با دقت گوش می‌دهم. خردکردن هویج را متوقف می‌کنم؛ اما خیلی نمی‌توانم بفهمم چه می‌گویند. من غریبه‌ام. هیچ‌کس هم نمی‌تواند چیزی خلاف این بگوید. من فقط زن رعیت‌زادهٔ یک آدمی هستم. احساس تنهایی می‌کنم (گوئو ۱۳۹٤: ۲۵۵).

او در جمع دوستان مرد به‌شدت احساس غربت می‌کند و هیچ درکی از حرف‌های آنان ندارد؛ حتی جوک‌هایشان را هم متوجه نمی‌شود: «جوک‌های انگلیسی می‌گویید و با صدای بلند می‌خندید. من هیچ‌وقت معنی این جوک‌ها رو نفهمیده‌ام... سعی می‌کنم در بحث شرکت کنم؛ اما بی‌فایده است (گوئو ۱۳۹٤: ۲۵۵).

آن‌ها در جامعه‌ای هستند که افرادش حتی نامشان را درست تلفظ نمی‌کنند: «من اسمم کتایون است! / ـ کاترین؟ / ـ نه! کَ... تا... یون» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۳۵). با وجود تلاش زن برای آموزش تلفظ اسمش، مرد همچنان او را به نام‌های مختلفی جز نام اصلی‌اش می‌نامد.

تسوانگ نیز با این مشکل روبه‌روست: «تسوانگ؟ این چه‌جور اسمیه؟ اصلاً چه جوری تلفظ می‌شه؟» (گوئو ۱۳۹٤: ۲۹۷). او در این مورد می‌نویسد:

> هیچ‌کس در اینجا نام من ندانست. حتی وقتی اسمم چیائو شیائو تسوانگ را دید، اصلاً ندانست چطور تلفظ کرد. همه وقتی دید فامیلم با حرف Z شروع شد، حتی تلاش نکرد که اسمم گفت. من خانم زد غیرقابل تلفظ بود (گوئو ۱۳۹٤: ۲۷).

راوی در شهری که مردمش حتی سعی نمی‌کنند نام او را بیاموزند، احساس غریبگی و ناشناختگی می‌کند. او برای دیگران غیرقابل تلفظ و احتمالاً غیرقابل درک

1 Darling: عزیزم

است و همین مسئله باعث می‌شود احساس بی‌ارزش‌بودن بکند: «ولی درواقعیت من هیچ‌کس نیستم. حتی بیلی هالیدی[1] غم‌زده. من هیچ‌کس گمنامی هستم که اسمش با زد شروع می‌شود» (گوئو ۱۳۹٤: ۱٤۳ـ۱٤۲).

کتایون در نامه‌ای که برای پدرش می‌نویسد و آن را «شاهکار خیال‌پردازی یا دروغگویی» می‌خواند، به مسئلهٔ زبان‌آموزی اشاره دارد: «الان دارم کلاس زبان می‌روم و به نسبت گذشته خیلی پیشرفت کرده‌ام» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۹). این نشان می‌دهد که او برای یادگیری زبان تلاش زیادی نمی‌کند؛ اما تسوانگ نهایت تلاشش را به کار بسته است و با این حال احساس رضایت ندارد. او این‌بار برخلاف همیشه که فقط انگلیسی می‌نوشت، ابتدا به زبان چینی می‌نویسد:

> از اینکه همه‌ش این‌جوری انگلیسی حرف بزنم خسته شده‌م. از اینکه همه‌ش این‌جوری انگلیسی بنویسم هم خسته شده‌م. احساس می‌کنم دست و پام رو بسته‌ن، انگار توی زندانم. از این می‌ترسم که تبدیل به آدمی شده باشم که همیشه و در همه حال متوجه حرف زدنشه. می‌ترسم به آدمی تبدیل شده باشم که اعتمادبه‌نفسی نداره، چون نمی‌تونه خودش باشه. همون‌جور که فرهنگ انگلیسی‌ای که منو احاطه کرده بزرگ و بزرگ‌تر می‌شه، من کوچیک و کوچیک‌تر می‌شم. منو قورت می‌ده، به زور بهم دست‌درازی می‌کنه. کاش می‌تونستم به زبون خودم برگردم (گوئو ۱۳۹٤: ۱۷۳).

درواقع با وجود حس فرودستی به‌خاطر انگلیسی‌زبان‌نبودن، آن‌ها در برابر امپریالیسم زبانی مقاومت می‌کنند. کتایون با کم‌توجهی به یادگیری آن و تسوانگ که با وجود پیشرفتش احساس مثبتی ندارد، با نوشتنِ این متن اعتراضی. او با استفاده از فعل «قورت‌دادن» به‌خوبی استعمار این زبان را نشان می‌دهد؛ اینکه امپریالیسم به بهای جهانی‌کردن زبان، خودش زبان دیگران را می‌گیرد، آن‌ها را در خود غرق می‌کند و باعث کاهش اعتمادبه‌نفس دیگرانی می‌شود که با یادنگرفتن و یا حتی یادگرفتن این زبان، زندگی سختی را تجربه می‌کنند.

۲. دیگری در حاشیه

هر دو شخصیت زن رمان‌های مذکور، در برابر شریک زندگی خود، دوستانش و سایر افراد جامعه، دیگری و در حاشیه محسوب می‌شوند که این وضعیت، هم پیامد رفتارهای شریک آن‌ها و هم شرایط زندگی در غربت غرب است.

کتایون در جمع دوستانِ جان، احساس تنهایی می‌کند و درحالی‌که سعی در سرگرم‌کردن خودش دارد، به‌طرز معذب‌کننده‌ای مرکز توجه همه قرار گرفته است.

1. Billie Holiday

آن‌ها همچون پدیده‌ای غریب با او برخورد می‌کنند: «هنوز شیرینی‌ام را نخورده‌ام، با چنگالم با آن بازی می‌کنم و خودم را بدین شکل سرگرم می‌کنم. هنگامی که سرم را بلند می‌کنم می‌بینم همه‌شان به من نگاه می‌کنند و سرشان را تکان می‌دهند و می‌خندند» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۹۰).

تسوانگ نیز در جمع دچار همین شرایط است. او نگاه دوستان مرد را به‌گونه‌ای تعبیر می‌کند که گویی به حیواناتی در جمع انسان می‌نگرند: «دوست‌هات جوری به ما زل زده‌اند که انگار دارند به سه‌تا خرس پاندا نگاه می‌کنند که از جنگل بامبوها فرار کرده‌اند» (گوئو ۱۳۹٤: ۱۵۷).

مسئلهٔ دیگربودگی و درحاشیه‌بودن، در رمان چینی گستردگی بیشتری دارد؛ چراکه برخلاف کتایون که اوقاتش را تنها در خانه و خوابگاه با جان و دوستانش می‌گذراند، شخصیت زن داستان، در اجتماع حضور بیشتری دارد و با افراد بیشتری ملاقات می‌کند؛ به‌عنوان مثال او حتی از نگاه راننده‌های شهر هم حس تحقیر دریافت می‌کند: «تاکسی‌ها مثل خانوادهٔ سلطنتی با تحقیر به من نگاه کرد» (گوئو ۱۳۹٤: ۲۹).

تسوانگ مدام احساس «دیگری»بودن دارد:

> روزی که آمدم به غرب، انگار ناگهان تازه فهمیدم که من چینی هستم. تا وقتی که چشم و موی سیاه داری و از برنج خوشت می‌آید و نمی‌توانی غذاهای غربی را قورت بدهی و «ر» را از "ل" تشخیص نمی‌دهی و نمی‌توانی بدون لطفاً گفتن از مردم چیزی بخواهی، دیگر فرقی ندارد. تو مثال بارزی از یک چینی هستی: مهاجر غیرقانونی، آزاردهندهٔ تبتی‌ها و تایوانی‌ها که گوشت سگ می‌خوری و احشای مار می‌نوشی. می‌خواهم شهروند دنیا باشم. تازگی‌ها یاد گرفته‌ام که این را بگویم. من شهروند دنیا خواهم شد، اگر گذرنامهٔ به‌دردبخورتری داشته باشم (گوئو ۱۳۹٤: ۱۸۱_۱۸۰).

دیدی که غرب به او دارد باعث تمایلش به جهانی‌شدن می‌شود؛ اما او به سطح‌پایین‌بودن گذرنامه‌اش اشاره می‌کند که از نظرش باعث می‌شود نتواند شهروند دنیا محسوب شود؛ چراکه درنهایت ابژه‌ای برساختهٔ نگاه جامعهٔ فرادست است. خود تسوانگ نیز از این مسئله آگاهی دارد. همان‌طور که دانون نیز اشاره کرده: «درونی‌ساختن "دگربودگی"؛ یعنی اینکه کسی خود را از طریق نگاه گروه غالب در جامعه بشناسد. فرد در سطح ابژه‌ای تثبیت می‌شود که برای گروه غالب وجود دارد و توسط آن گروه ساخته می‌شود» (دانون ۱۳۹۸: ۱۹۲).

یکی از پیامدهای این دیگربودگی، طردشدگی است؛ همان‌گونه که درنهایت درخواست تمدید اقامت تسوانگ رد می‌شود:

قلبم به شدت می‌زند. نمی‌توانم نامه را باز کنم. از طرف اداره مهاجرت است. از طرف ادارهٔ مهاجرت و تابعیت، توی صفحهٔ بیست‌ودوی گذرنامه‌ام یک مُهر سیاه خورده. این هم مهر سرنوشتم است. درخواست تمدید اقامتم در انگستان رد شده (گوئو ۱۳۹٤: ۳۲۷).

اسپیوک نیز در همین مورد می‌گوید: «هیچ چشم‌انداز انتقادی به امپریالیسم نمی‌تواند دیگری را به خود تبدیل کند؛ چون پروژهٔ امپریالیسم همواره از پیش به‌طور تاریخی آنچه را که ممکن بود کاملاً دیگری باشد به دیگری‌ای اهلی‌شده که خود، امپریالیستی را تحکیم می‌کند، برگردانده است» (اسپیواک ۱۳۹۸: ۲۹). به گفتهٔ وی «این استدلال اصلی مقالهٔ من با عنوان "آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟" است» (اسپیواک ۱۳۹۸: ٤۲) و این همان اتفاقی است که در این رمان هم می‌افتد؛ راوی در ابتدای داستان، سرشار از انتقاد و نارضایتی نسبت به انگلستان و امپریالیسم است. او کاملاً متوجه دیگری‌بودن خودش می‌شود. مخاطب احساس می‌کند دارد با دختر چینی همراه می‌شود. هرچند او در انگلستان دیگری است؛ اما با دفترچهٔ خاطراتش به خواننده نزدیک است. با این حال در انتها ما با یک خودی مواجه نیستیم: «احساس می‌کنم دیگر به چین تعلق ندارم. اینجا احساس غربت می‌کنم» (گوئو ۱۳۹٤: ۳٤۳)؛ بلکه با دیگری اهلی‌شده‌ای مواجهیم که نتوانسته خودیِ غرب شود و اقامتش را تمدید کند؛ اما دیگری چینی هم نیست و آنچه از هویت ملی در او بوده، متزلزل شده است.

با این حال روی دیگر سکه، خستگی تسوانگ از این شرایط است؛ او ابتدا سعی دارد در دنیای مرد (استعمارکنندهٔ غربی) جایگاهی برای خودش بیابد و این کار را به روش‌های مختلفی انجام می‌دهد؛ مثلاً تلاش برای صحبت‌کردن مانند او: «کلماتت را، همهٔ کلمات فریبندهٔ تو را می‌دزدم» (گوئو ۱۳۹٤: ۲۸۲)؛ اما بعد احساس می‌کند در حاشیه قرار گرفته است:

دارم دنیای خودم را توی دنیای تو گم می‌کنم. دارم خودم را توی غم و درد تو از یاد می‌برم. همه چیز، من را به یاد تو می اندازد، فقط تو و دنیای تو! من مثل کاغذ دیواری‌ای هستم که به دیوار خانهٔ تو چسبیده، به تو نگاه می‌کند و زندگی‌ات را تزیین می‌کند (گوئو ۱۳۹٤: ۱۸۸).

او با تشبیه خود به «کاغذدیواری» کاملاً این حاشیه‌گی را برجسته می‌کند.

«باید بروم. دارم خودم را گم می‌کنم. برایم زجرآور است که دیگر خودم را نمی‌توانم ببینم» (گوئو ۱۳۹٤: ۳۳۱ـ۳۳۰). این گمگشتگی هویتی نیز در نتیجهٔ ذوب‌شدن شخصیت فرد استعمارزده در شخصیت فرد استعمارگر است.

آلبر ممی[1]، نویسندهٔ تونسی- فرانسوی، در همین خصوص در کتاب مشهور خود با نام *چهرهٔ استعمارگر، چهرهٔ استعمارزده*[2]، مبحث ارتباط مقلدانهٔ استعمارزده با استعمارگر را واکاوی کرده است:

> به باور او رفتن در جلدی دیگر، عملی ناخودآگاه است که استعمارزده برای به‌دست‌آوردن وضعیتی بهتر مرتکب آن می‌شود. وقتی استعمارگر بهره‌مند از همهٔ خوبی‌ها و سودها و اعتبارهاست و برخوردار از ثروت، افتخار، اقتدار و امکانات فنی، با اینکه حقوق استعمارزده را پایمال کرده و او را در بند خود نگاه می‌دارد، به الگوی تام و تمام او بدل می‌شود. استعمارزده تقلید از این سرمشق را به جایی می‌رساند که از فرط شباهت در او محو می‌شود و از خویشن روی برمی‌گرداند؛ اما با گذشت زمان استعمارزده درمی‌یابد که جامعهٔ استعماری همواره او را در مرتبهٔ تحقیرآمیز استعمارزده جای داده و او با پذیرش ارزش‌های استعماری، تنها حکم محکومیت خود را به جان خریده‌است و نه‌تنها از مواهب جامعهٔ استعماری برخوردار نمی‌شود، رفته‌رفته در مناسبات آن تحلیل می‌رود. استعمارزده به خواسته‌های الگوی خود تن می‌دهد و او را می‌ستاید؛ اما باز هم استعمارگر راهی برای تحقیر او می‌یابد و آن تمسخر تقلید ناشیانهٔ استعمارزده است. اینجاست که استعمارزده علیه آن «دیگری» و عملکرد خود عصیان می‌کند و تلاش می‌کند تا هرچه زودتر از چنگال او رهایی یابد. او استعمارگر را طرد می‌کند و رابطه اینجا واژگون می‌شود. روی‌آوردن به استعمارگر و طرد خویشتن، جای خود را به طرد استعمارگر و بازگشت به خویش می‌دهد؛ آن شیفتگی‌ها همه به نفرتی مفرط از بیگانه بدل می‌شود و استعمارزده به خودیابی می‌پردازد (شاهمیری ۱۳۸۹: ۱۲۲-۱۲۱).

زن در رابطه‌اش با مرد امپریالیست احساس فرودستی و حاشیه‌ای دارد. سعی می‌کند جزئی از زندگی او باشد. مثلاً با دزدیدن کلماتش و حرف‌زدن مثل او، شبیه او بشود؛ اما کم‌کم احساس می‌کند که گم شده است و خودش را نمی‌بیند. او از استعمارگری که زن را در رابطهٔ عاشقانه منفعل نگه داشته و برایش تصمیم می‌گیرد و او را وادار می‌کند به سبک اروپایی زندگی کند، خسته و ناامید شده است. با این حال او از مرد نه؛ بلکه از خودش متنفر است و می‌خواهد از این بند رها شود و به کشورش بازگردد؛ زیرا با وجود تمام تلاشش در انگلستان، جایگاهی فراتر از یک زن فرودست جهان‌سومی نیافته است.

این مسئله در کتاب شاهرخی کم‌رنگ‌تر است. کتایون در برابر جان مقاومت بیشتری نشان می‌دهد. او به فرهنگش متعهدتر است و این‌چنین خود را در جان

1. Albert Memmi
2. Porteait du Colinise Precede de Portrait du Colonisateur

گم نمی‌کند که بعد نگران پیداشدن باشد؛ اما این حس پشیمانی و سرگشتگی را در حالات کتایون هم می‌توان دید. او گاهی خود را به‌خاطر وابستگی به جان سرزنش می‌کند: «آخ! از خودم بدم می‌آید! از این دوپارگی وجود! از این اراده‌ها و بعد وادادن‌ها! این شل‌وسفت‌شدن‌ها! باز هم دارم ضعف نشان می‌دهم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۰۲).

۳. اروپامحوری

همان‌طور که اروپا همواره خود را مرکز و محور قلمداد کرده و دیگران را به حاشیه رانده است، برخی شهروندانش نیز به‌نوعی خودبرتربینی دچارند و توقع دارند سایرین از آن‌ها و سبک زندگی غربی تبعیت کنند. این موضوع نیز در دو رمان مشهود است. درحالی‌که کتایون از روشی که برای زندگی در پیش گرفته ناراحت است، جان به او می‌گوید سبک زندگی در اروپا همین است و او باید بپذیرد و کنار بیاید: «ولی زندگی همین است دارلینگ! نوشیدن و مهرورزیدن قسمت مهمی از زندگی اروپاییان را تشکیل می‌دهد و تو تصمیم گرفته‌ای در اروپا زندگی کنی. به‌زودی حساسیت خودت را نسبت به این مسائل از دست خواهی داد» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۳).

مرد انگلیسی نیز برای تسوانگ و سبک زندگی‌اش نسخه‌پیچی می‌کند:

می‌گویم توی مسیر خیلی تنهام و اینکه نمی‌فهمم برای چی باید این‌جوری باشد. تو می‌نویسی: «در غرب ما به تنهایی عادت داریم». فکر می‌کنم خوبه که تو هم با تنهایی دست‌وپنجه نرم کنی تا بدونی تنها با خودت بودن چه حسی داره. بعد از یه مدت، از خلوت و تنهایی لذت خواهی برد. دیگه خیلی ازش نخواهی ترسید (گوئو ۱۳۹٤: ۲۱٦).

حتی احساسی را که او در آینده خواهد داشت براساس نظر خودش و زندگی افراد غربی پیش‌بینی می‌کند!

هر دو مرد بدون توجه به خواسته‌های زن یا تفاوت‌هایش، برای زن شرقی نسخه‌ای غربی می‌پیچند و امیدوارند که او به‌زودی بپذیرد و کنار بیاید![۲]

٤. مردسالاری و نادیده‌گرفتن عاملیت زنانه

مردسالاری و پیامدهای آن، ازجمله تسلط بر اراده و عاملیت زنان، همواره از موضوعات محوری و چالش‌برانگیز فمینیست‌ها بوده است. به گفتهٔ لوئیس مک‌نی[۱][۳]، عاملیت عبارت است از اقدام و کنش مستقل، غالباً در برابر محدودیت‌های فرهنگی و نابرابری‌های ساختاری (۲۰۰۰: ۱۰). جامعهٔ مردسالار با ایجاد محدودیت‌های مذکور،

1. Lois McNay

سعی در سلطه بر زنان، گرفتن ابتکار عمل از آن‌ها و در یک کلام به‌رسمیت‌نشناختن عاملیت زنان دارد. این موضوع در هر دو رمان به وضوح قابل مشاهده است.

جان بارها در رفتارهایش عاملیت کتایون را نادیده می‌گیرد. او در خیابان بدون خواست کتایون می‌بوسدش: «جان سعی می‌کند به زور مرا ببوسد. مقاومت می‌کنم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۲۲). با وجود مخالفتش او را بره و غزال و... صدا می‌زند: «– بیا اینجا برهٔ من! / ... / – من دوست ندارم که به اسم جانوران صدایم کنی؛ هیچ جانوری، فهمیدی؟» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۲۳). وادارش می‌کند در خوابگاه نزد او و دوستانش بماند: «یا خوابگاه یا هیچ؟ به ناچار خوابگاه را انتخاب می‌کنم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۲٦). حتی درنهایت زن را بدون هیچ حرف و گفت‌وگوی مستقیمی رها می‌کند و تنها نامه‌ای باقی می‌گذارد؛ یعنی مطلقاً به اینکه نظر و احساس او چیست، اهمیتی نمی‌دهد و یک‌طرفه برای هر دوی آن‌ها تصمیم می‌گیرد: «در این لحظه، از تنها چیزی که مطمئنم این است: جان ترکم کرده است. در این موضوع جای هیچ‌گونه شکی نیست. برایم نامه‌ای نوشته است که آن را به کمک فرهنگ جیبی انگلیسی‌ـ فارسی خوانده‌ام» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱٤). حتی برای زمان و مکان دیدارشان هم بدون توجه به برنامهٔ زندگی کتایون تصمیم گرفته است: «فردا به ایستگاه قطار بیا! در آنجا همدیگر را خواهیم دید. باید با تِرَنی که سر ساعت دوازده حرکت می‌کند راه بیفتی» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱٤).

او حتی احساساتی را که کتایون ممکن است داشته باشدـ به غلطـ پیش‌بینی کرده است و آن‌ها را به او نسبت می‌دهد تا بلکه با این کار، رفتن خود را موجه سازد: «حالا فکر می‌کنم دوست داری که ترا تنها بگذارم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱٤)؛ اما کتایون چنین چیزی نخواسته؛ یعنی او به جای کتایون فکر کرده است؛ حتی دربارهٔ اینکه کتایون چگونه احساس خوشبختی می‌کند: «نوشته است که اولاً مرا بی‌نهایت دوست دارد. آن‌قدر مرا دوست دارد که بهتر است ترکم کند تا خوشبخت باشم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱٤)؛ درحالی‌که کتایون چنین چیزی نگفته و نخواسته است.

مرد انگلیسی نیز همین رفتار را با دختر چینی دارد:

> می‌گویی: خیلی خوشحالم که تو کنارم هستی. با هم یک عالمه ماجرای هیجان‌انگیز در انتظارمونه. برای اولین ماجراجویی‌مون می‌ریم ولز غربی. بهت دریا رو نشون می‌دم. بهت شناکردن رو یاد می‌دم، چون واقعاً خجالت‌آوره که یه دختر روستایی شناکردن بلد نباشه. بعدش توی دریا دلفین‌ها و خوک‌های آبی و بچه‌هاشون رو بهت نشون می‌دم. می‌خوام زیبایی و آرامش خونه‌های روستایی ولز رو ببینی. فکر کنم عاشق اونجا بشی. می‌گویی: بعد می‌خوام ببرمت اسپانیا و فرانسه. مطمئنم خوشت می‌آد. دلم می‌خواست می‌شد یه مدت اصلاً اون‌جا

زندگی کنیم (گوئو ۱۳۹٤: ۱۱۳).

او به‌سادگی برای دختر تصمیم می‌گیرد. به جای او می‌گوید چه چیزی را دوست خواهد داشت و از چه لذت خواهد برد. حتی برای محل زندگی، بدون توجه به دختر و شرایطش رؤیاپردازی می‌کند، برنامه می‌چیند و هیچ نظری هم نمی‌پرسد. دختر مردد و نگران است؛ اما این نگرانی را بلند ابراز نمی‌کند؛ بلکه در دلش یا دفترچه‌اش فکر می‌کند:

> از بابت این موضوع نگرانم: تو متوجه محدودیت ویزای من نیستی. من یک چینی از کشور چینم. من از دنیای آزاد نیستم. من فقط ویزای دانشجویی یک‌ساله دارم. من نتوانست فقط برای کاشتن درخت و دیدن دریا مدرسه را ول کنم بروم جای دیگری زندگی کنم؛ حتی اگر آن‌جا قشنگ هم باشد. بعدش، من که نمی‌توانم همین‌جوری برای خوش‌گذرانی بروم اسپانیا و فرانسه. من باید اول حساب بانکی‌ام را به مسئول ادارهٔ مهاجرت نشان بدهم که بتوانم ویزای اروپا بگیرم و حساب بانکی من هیچ اوضاع خوبی ندارد که بشود باهاش ویزا گرفت. تو یک مرد آزاد در دنیای آزادی. من مثل تو آزاد نیستم (گوئو ۱۳۹٤: ۱۱٤ـ۱۱۳).

تسوانگ نمی‌تواند این حرف‌ها را به مرد بگوید؛ زیرا امکانی برای بیان مشکلاتش وجود ندارد و مرد قصد ندارد نظر او را بشنود. مرد اصلاً شرایط زن را مدنظر قرار نمی‌دهد و حتی سؤال هم نمی‌کند. او در این تصمیم‌گیری‌های خودسرانه بیشتر هم پیش می‌رود؛ تا جایی که تسوانگ را بدون رضایت وی به سفر می‌فرستد: «وقتی لباس‌هایم را می‌گذارم توی کیفم، احساس تنهایی بهم دست می‌دهد. واقعاً این چیزی است که تو می‌خواهی؟ می‌خواهی من را از خودت دور کنی؟» (گوئو ۱۳۹٤: ۱۹۵). او با وجود نارضایتی به خواستهٔ مرد تن می‌دهد و با غم به سفر می‌رود. با اینکه تسوانگ بعدتر به‌وضوح این دیکته‌کردن و نارضایتی‌اش از آن را بیان می‌کند:

> مطمئن نیستم که آیا از این تنها سفرکردن خوشم می‌آد یا نه. همهٔ زوج‌ها و خانواده‌ها رو توی قطار می‌بینم که با هم سفر می‌کنن. از نظر من این تعطیلات نیست، مثل یه مشق شبه از طرف تو. امیدوارم شاد باشی (گوئو ۱۳۹٤: ۲۲۱).

اما مرد هیچ واکنش و اهمیتی نمی‌دهد. حتی در مورد انتخاب ادامه یا پایان رابطه هم نظر خودش را تحمیل می‌کند: «تو جوونی، خیلی جوون‌تر از اون که بخوای این رابطه با من رو جدی بگیری» (گوئو ۱۳۹٤: ۳۰٦).

این گفتار و تصمیم ظاهراً خیرخواهانهٔ دو مرد برای خوشبخت‌شدن زنان، یادآور برخورد انگلیسی‌ها با رسم ساتی هندوهاست. زمانی که انگلیسیان این سنت را جرم اعلام کردند، از زنان نظری نپرسیدند. «هیچ‌کس از درون ساختار قدرت، از

زنی که در حال به‌آتش‌کشیدن خودش است، نمی‌پرسد که آیا خواهان چنین کاری است یا نه؟» (عضدانلو ۱٤۰۰: ۳۷٦).

۵. فرودستی و عدم امکان بیان زن

جان هرگز فضایی ایجاد نمی‌کند که کتایون بتواند احساسات، خواسته‌ها یا مشکلاتش را مطرح کند: «مامان همه‌اش می‌خواسته تصمیمش را با پدر در میان بگذارد؛ ولی به خاطر اخلاق عجیب و غریب و خستگی سفرش مجالی پیدا نکرده بود» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۵۷). «فضایی وجود ندارد که زن فرودست از آنجا قادر به سخن گفتن باشد» (مورتون ۱۳۹۲: ۱۹).

کتایون نامه‌ای به جان می‌نویسد: «نوشته‌ام: تمام آنچه می‌توانم بگویم در جمله‌ای خلاصه می‌شود؛ «این بی‌عدالتی تحمل‌ناپذیر است!»» (شاهرخی ۱۳۸٤: ٦۸). در قسمتی می‌گوید: «این نامه را نوشتم چون دیگر نمی‌توانستم این سکوت تحمیلی ترا تحمل کنم» (شاهرخی ۱۳۸٤: ٦۹). به سکوتش صفت «تحمیلی» می‌دهد و نشان می‌دهد سکوت‌کردن از ابتدا هم چندان انتخابش نبوده؛ اما گویا مجبور به آن شده است.

این اتفاق برای تسوانگ نیز افتاده است. وقتی مرد انگلیسی از سفر به ولز غربی و زندگی در شهرها و کشورهای مختلف با او رؤیاپردازی می‌کرد، تسوانگ نتوانست احساسات و نظراتش را مستقیماً با او درمیان بگذارد و شروع به تنهایی فکرکردن و نوشتن کرد (گوئو ۱۳۹٤: ۱۱٤ـ۱۱۳).

به سکوت واداشتنِ زنان به‌شیوه‌های مختلف، مسئله‌ای مطرح در مطالعات فمینیستی است:

> مفهوم خفه‌شدگی در نظر الین شوالتر[1]، نظریه‌پرداز فمینیست، برپایهٔ تحلیل جایگاه‌های سخن‌گفتن زنان در جوامع مردسالار، الگویی است که می‌تواند در واکاوی سکوت در جوامع پسااستعماری کارآمد باشد. الگوی فمینیستی شوالتر به سادگی با بافت‌های پسااستعماری که استعمارگر و استعمارزده در آن‌ها به گروه‌سازی‌های مردسالارانهٔ مسلط/ خفه شباهت دارند، انطباق‌پذیر است. سوژهٔ استعمارزده (زن یا مرد) به موقعیتی که در آن شنیده نمی‌شود، به او گوش سپرده نمی‌شود و حتی از سخن‌گفتن منع می‌شود، خو می‌گیرد و راه‌هایی پیدا می‌کند تا از این خفه‌شدگی بهره‌برداری و آن را به زبان مقاومت بدل کند (شاهمیری ۱۳۸۹: ۱۹۵ـ۱۹٤).

موضوعی که الین شوالتر به آن اشاره می‌کند برای کتایون و تسوانگ نیز رخ

1. Elaine Showalter

می‌دهد. آن‌ها با سکوتشان در برابر معشوق‌هایی که توجهی به نظر زنان ندارند، می‌ایستند. جایی جان اصرار می‌کند کتایون به هر زبانی که می‌خواهد حرف بزند؛ اما او مقاومت می‌کند (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۳۷).

تسوانگ نیز کم‌کم از معشوقه‌اش فاصله می‌گیرد و دیگر به خواسته‌های او تن نمی‌دهد.

٦. نیاز به مرد/ پدر

یکی از پیامدهای مردسالاری، حس نیازی است که در زنان ایجاد می‌کند. زنان احساس می‌کنند همواره به حضور و وجود یک مرد در زندگی نیاز دارند. این موضوع نیز در هر دو رمان دیده می‌شود. کتایون در جایی به مشکل خورده و اولین فکرش نیاز به حضور مرد است: «کاش بود. کاش می‌بود؛ برای آرامش‌دادن، برای حضورداشتن، برای همراه‌بودن» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۰۲)؛ همچنین تسوانگ: «شاید من می‌خواست مردی پیدا کرد که من را دوست داشت، مردی که در این کشور من را نجات داد، من را پذیرفت و خانه و خانوادهٔ من شد» (گوئو ۱۳۹٤: ٤۷).

این مسئله را زنان دیگر داستان هم مطرح می‌کنند: «خانم با جدیت نگاهم می‌کند: شب خطرناکه و تو هم که یک دختر جوونی. ... دفعهٔ بعد که خواستی دیر بیای، به شوهرم تلفن کن بیاد دنبالت. اینجا انگلیسه نه چین. مردها راحت مست می‌کنن» (گوئو ۱۳۹٤: ۵۸). از نظر زن صاحبخانه مردی باید برای محافظت کنار زن باشد؛ چرا که در انگلستان مردانِ مستِ بی‌مسئولیت بیشترند! پس مردان خودی باید زنان را از دست مردان بیگانه نجات بدهند.

سایهٔ تفکرات مردسالار باعث شده هر دو زن احساس کنند بدون یک مرد نمی‌توان فرزندی داشت و از پس مسئولیت آن برآمد: «واقعاً دست‌تنها چه‌طور می‌توانم بچه‌ام را نگه دارم؟» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۵۱)؛ یا «با صدای آرامی می‌گویم: من که نفهمید چطور یک مادر می‌تونه ده تا بچه رو بزرگ کنه، تازه اون هم وقتی که هیچ شغلی نداره!» (گوئو ۱۳۹٤: ۱۲۵).

اما درنهایت هر دو به خاطر احساس ضعف و نیازشان به مرد، خود را سرزنش می‌کنند. شاید از سر نومیدی و شاید در مسیر مقابله با اندیشه‌های مردمحور: «این منم! موجودی متلاشی و دوپاره‌شده در بین هجوم خواستن‌ها و نتوانستن‌ها و عاجز! آنقدر عاجز که دیگر نمی‌توانم جان را نخواهم. راستی چرا او را با جانم دوست می‌داشتم؟... آخ! از خودم بدم می‌آید!» (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۰۲)؛ همچنین: «از خودم برای اینکه این‌قدر بهت نیاز دارم متنفرم» (گوئو ۱۳۹٤: ۲٦٦).

۷. نیاز به تشکیل خانواده

هر دو زن تمایل زیادی به تشکیل خانواده دارند. کتایون با جان بحث می‌کند:

ـ گوش کن! من برای ازدواج و بچه ساخته نشده‌ام. من از تو مسن‌تر هستم. همه چیز را قبلاً تجربه کرده‌ام و می‌دانم. این تصمیم من برای تمام زندگی است. نمی‌خواهم که به تو دروغ بگویم. این حقیقت است!

ـ ولی من برای ازدواج و بچه ساخته شده‌ام. می‌خواهم زندگی کنم و بچه داشته باشم. این تصمیم من برای زندگی است! ـ پس ما دوتا آدم متضاد هستیم که فقط می‌توانیم برای هم به‌صورت دو دوست باقی بمانیم.

ـ این یعنی چه؟

ـ ببین اینجا اروپاست!

ـ و رابطهٔ ما؟ این یعنی چه؟

ـ این هم قسمتی از دوستی ماست!

دستش را پس می‌زنم: نه! این‌طوری نمی‌خواهم! نمی‌توانم. با کلافگی به آشپزخانه می‌روم تا ظرف‌ها را بشویم (شاهرخی ۱۳۸٤: ۳٦).

تسوانگ هم همین‌طور:

می‌پرسم: می‌خوای با هم یه خانواده تشکیل بدیم؟ می‌گویی: مگه الان یه خانواده نیستیم؟

ـ نه، یه خانوادهٔ واقعی.

ـ خانوادهٔ واقعی دیگه چیه؟

ـ خونه، زن و شوهر، بچه‌دار شیم، با هم غذا بپزیم، با هم بریم سفر (گوئو ۱۳۹٤: ۱۲٦).

ـ نمی‌تونم تجسم کنم که یه روز ازدواج کنم.

ـ ولی من شهر رو دوست دارم. ازدواج رو هم دوست دارم؛ پس یعنی اینکه نمی‌تونیم با هم یه خونه داشته باشیم.

می‌گویی: من اینو نگفتم. به نظرم دور و دورتر می‌آیی (گوئو ۱۳۹٤: ۱۲۸).

دید زنان نسبت به تشکیل خانواده با مردان متفاوت است. هر دو زن دوست دارند در بستر خانواده به رابطه ادامه بدهند؛ اما مردان نمی‌خواهند متعهد باشند. اسپیوک در نقد *جین ایر* به مسئلهٔ خانواده/ ضدخانواده اشارهٔ قابل توجهی می‌کند. او شرح می‌دهد که چگونه در طی رمان، جین از یک ضدخانواده تبدیل به خانواده می‌شود (۱۳۹۸: ۱۹)؛ اما در این دو رمان آسیایی، ضدخانواده هرگز تبدیل به خانواده نمی‌شود و زن مهاجر فرودست جایگاه مشروع نمی‌یابد.

۸. موقعیت اجتماعی- اقتصادی

کتایون در این بخش از جایگاه اجتماعی‌اش به‌عنوان مهاجری جهان‌سومی یاد می‌کند:

> بلیط‌ها را به دستم می‌دهد. چون خودش همیشه آن‌ها را گم می‌کند و اگر مأمور بازرسی از ما بلیط بخواهد و ما بلیط قطار را با خود نداشته باشیم، منی که گذرنامهٔ ایرانی دارم، متقلب شناخته می‌شوم و نه این احمقی که بلیط‌ها را گم کرده است، آن‌وقت موقعی که بخواهم مُهر اقامتم را تمدید کنم ممکن است برایم اشکال‌تراشی بکنند یا لااقل، در این لحظه، این‌طور فکر می‌کنم (شاهرخی ۱۳۸٤: ۱۳).

او به تبعیضی آشکار اشاره می‌کند؛ اینکه ممکن است فقط به خاطر «گذرنامهٔ ایرانی‌اش» متقلب شناخته شود. اگرچه جان هم اصالتاً اسپانیایی است و در انگلستان خارجی محسوب می‌شود؛ اما این کتایون است که ممکن است از جانب مأمور قطار مجرم تصور شود. او نگران است که حتی به‌طور گسترده‌تری این مسئله روی اقامتش هم تأثیر بگذارد.

تسوانگ نیز در مشاجره‌ای کوتاه از جایگاه خودش به‌عنوان یک مهاجر تبیینی دارد که قابل تأمل است:

> می‌گویم که می‌خواهم آدمی بشوم که بین چینی‌ها، انگلیسی را عالی صحبت می‌کند. می‌گویم می‌خواهم یک کار بزرگ در زندگی‌ام بکنم، جوری که مشهور شوم.
>
> ـ برای من هیچ چیز دیگه‌ای مهم نیست، نه پول و نه شهرت.
>
> ـ بعله، این به خاطر اینه که تو یه انگلیسی سفیدپوستی که توی لندن زندگی می‌کنی، مال و اموال خودت رو داری و امنیت اجتماعیت رو. رئیس خودتی و شأن خودتو داری؛ اما من توی این کشور هیچ چیزی ندارم! من باید برای به‌دست‌آوردن این چیزا جون بکنم! (گوئو ۱۳۹٤: ۱۷۷).

او موقعیت خودش به‌عنوان یک مهاجر فرودست را به مرد یادآوری می‌کند؛ کسی بدون جایگاه و شأن اجتماعی، سرشار از نگرانی و مشکلات مالی و اقامت و به‌طور کلی دچار عدم امنیت فکری و اجتماعی:

> بسیاری از مهاجران عموماً فقیرند و غربت‌نشینی را نه به‌عنوان فراوانی فرهنگی؛ بلکه به‌عنوان عذاب تجربه می‌کنند. آنچه آن‌ها می‌جویند غربت‌نشینی نیست؛ بلکه دقیقاً مکانی است که از آنجا بتوانند با حسی از یک آیندهٔ باثبات، از نو شروع کنند (Ahmad، به نقل از گاندی ۱۳۹۱: ۲۳۳).

در هر دو رمان زن داستان در موقعیت شغلی پایینی قرار دارد؛ کتایون قرار

بوده است پزشک شود؛ اما جایی به روایت جنین درون شکمش می‌خوانیم: «مام فعلاً تقریباً بیکار است. قبلاً در رستورانی ظرف‌ها را می‌شسته، الان کارش نگه‌داشتن بچه‌های مردم است. مامان پول کمی می‌گیرد، ولی اگر من بخواهم به دنیا بیایم، او حتی همین کار را هم از دست می‌دهد (شاهرخی ۱۳۸٤: ۵۵). تسوانگ هم که در کشورش دارای شغلی دولتی بوده، در انگلیس بیکار است: «اینجا خانواده‌ای ندارم؛ خانه و کاری هم ندارم. هیچ چیز آشنایی اینجا ندارم، و خیلی هم کم انگلیسی حرف می‌زنم. خالی خالی» (گوئو ۱۳۹٤: ۱۵۲).[٤]

نتیجه

نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد حضور در کشوری بیگانه که همواره برتری‌اش را به جوامع جهان سوم تلقین کرده است، باعث می‌شود هر دو زن ایرانی و چینی با اعتمادبه‌نفسی پایین با افراد این جامعه روبه‌رو شوند. آن‌ها که هم خود در نظام مردسالار پرورش یافته‌اند و هم با مردانی اروپایی که از هر جهت به خود اولویت می‌دهند، وارد رابطه می‌شوند، توان مقابله با رفتارهایی که عاملیتشان را نادیده می‌گیرد، ندارند. ایشان نیاز شدیدی به حضور مرد احساس می‌کنند و به همین دلیل در برابر آنچه در رابطه آزرده‌شان می‌کند، سکوت می‌کنند. هر دو زن در جمع دوستان این مردان احساس غربت می‌کنند؛ چراکه آن‌ها طوری به زن شرقی نگاه می‌کنند که گویی موجودی عجیب و بیگانه است. همین امر سبب می‌شود همواره احساس «دیگری‌بودن» داشته باشند. با وجود مشکلاتی که با آموزش زبان و پذیرش فرهنگ اروپایی دارند، گاه برخلاف میلشان به توصیه‌ها و گفته‌های معشوق در باب اروپایی‌شدن تن می‌دهند؛ اما با وجود تلاششان همچنان در آن اجتماع جایی ندارند و به حاشیه رانده می‌شوند. هیچ‌کدام از دو زن موقعیت اجتماعی یا اقتصادی مطلوبی ندارند. تنها نقش آن دو، معشوقه‌بودن است؛ معشوقه‌ای غمگین و سرخورده که نه در رابطهٔ عاشقانه و نه در کشوری که به آن مهاجرت کرده است، جایگاهی ندارد و همواره فرودست است. هیچ‌کدام توان ابراز نظر ندارند و حتی برای زندگی شخصی‌شان هم مردان تصمیم می‌گیرند. با وجود مخالفت‌های گاه‌وبی‌گاه و مقاومت‌های اندک، می‌توان گفت درنهایت نمی‌توانند آن‌طور که باید دغدغه‌ها، نیازها و خواسته‌های‌شان را مطرح کنند و به جایگاهی که تمایل دارند برسند؛ چراکه کسی به آن‌ها گوش نمی‌دهد؛ درواقع صدایشان هرگز شنیده نمی‌شود.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد داشگاه بیرجند با عنوان «تحلیل هویت فرودست (از دو جنبهٔ پسااستعماری و جنسیتی) در رمان‌های *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* و *فرهنگ فشردهٔ لغات چینی به انگلیسی برای عشاق*، براساس آرای اسپیوک» است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. با نام اصلی النورا فیگن Eleanora Fagan خوانندهٔ آمریکایی در سبک جاز.

۲. برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیشتر به صفحات ۳۶ و ۵۵ رمان ایرانی و صفحهٔ ۱۷۶ رمان چینی رجوع شود.

۳. استاد علوم سیاسی دانشگاه آکسفورد.

٤. اشاره به این مسائل در بخش‌های دیگری نیز مطرح می‌شود؛ مثلاً صفحات ۱۹ و ۲۰ کتاب چینی.

منابع

ابرامز، مایر هوارد؛ هرفم، جفری گالت (۱۳۹٤). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. چاپ دوم. ویراست نهم. تهران: رهنما.

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی (۱۳۹۷). *آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟* ترجمهٔ ایوب کریمی. تهران: فلات.

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی (۱۳۹۸). *نظریهٔ در حاشیه*. ترجمهٔ پیمان خان‌محمدی. تهران: بان.

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی (۱۳۹۹). *مرگ یک رشته*. ترجمهٔ اسماعیل نجار و دیگران. تهران: مهراندیش.

امیری، جهانگیر؛ و دیگران (۱٤۰۱). «واکاوی جلوه‌های فرودست گایاتری اسپیواک در رمان *ریح‌الجنوب* با مطالعهٔ موردی زنان.» *لسان مبین*. سال سیزدهم (دورهٔ جدید)، شمارهٔ ٤۸، صص. ۲۰ـ۱.
https://doi.org/10.30479/LM.2021.14931.3187

بردباری، زهرا (۱۳۹۱). «"زیردست غیرخودی" زبان می‌گشاید: بررسی شخصیت‌های زن در رمان‌های بوچی امه‌چه‌تا.» *رسالهٔ دکترا*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.

پیشوا، طاهره (۱۳۹۸). «تحلیل تقابل و تعامل خود و دیگری در رمان‌های مهاجرت: *دیدار در کوالالامپور*، *شالی به درازای جادهٔ ابریشم* و *شورآب* براساس نظریهٔ باختین.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.

تفرشی‌مطلق، لیلا (۱۳۸۹). «مطالعات پسااستعماری در ادبیات مهاجرت.» *علوم سیاسی*. شمارهٔ ۱۰، صص. ۲۲۲ـ۲۱۱.

حیدری‌راد، سمیرا (۱۳۹٦). «شخصیت زن در آثار رضوی عاشور (بررسی موردی *الطنطوریه*، *أثقل من رضوی والصرخه*).» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشگاه تربیت مدرس.

خدایی، نرجس (۱۳۹۵). *ادبیات بینافرهنگی نویسندگان برون‌تبار در آلمان*. تهران: علمی و فرهنگی.

دانون، جوزفین (۱۳۹۸). *نظریهٔ فمنیستی*. ترجمهٔ فرزانه راجی. چاپ سوم. تهران: چشمه.

سلیمی، علی‌الله (۱۳۸۳). «ادبیات مهاجرت، کتابی تازه: معرفی و نقد رمان شالی به درازای جادهٔ ابریشم.» پایگاه اینترنتی *کتاب هفته*. http://ketabehafteh.ir/thisweek/NOTE2.ASP#no3، تاریخ دسترسی ۲٤ آبان ۱٤۰۰.

سن‌سبلی، بی‌بی راحیل؛ فاتحی، سیدحسن (۱۳۹٦). «تحلیل مفهوم "فرودست" گایاتری اسپیواک در رمان *مملکه الفراشه* اثر واسینی الاعرج با مطالعهٔ موردی

زنـان.» *نقـد ادب معاصـر عربـی*. دورهٔ هفتـم، شـمارهٔ ۱۳، صـص. ۷۵ـ۵۵. https://doi.org/ 10.29252/MCAL.7.13.55

شـاهرخی، مهسـتی (۱۳۷٤). «شـالی بـه درازای جـادهٔ ابریشـم (بخشـی از رمـان)». *کلـک*. شـمارهٔ ٦۷، صـص. ۱۸۹ـ۱۸٦.

شاهرخی، مهستی (۱۳۸٤). *شالی به درازای جادهٔ ابریشم*. چاپ دوم. تهران: ورجاوند.

شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*. تهران: علم.

عضدانلـو، حمیـد (۱٤۰۰). *از اسـتعمار تـا گفتمـان اسـتعمار: دریچـه‌ای بـه ادبیـات و نظریه‌هـای پسااسـتعماری*. تهـران: نـی.

فرح‌بخـش، علیرضـا؛ رنجبـر، رضوانـه (۱۳۹۸). «بررسـی مفهـوم دیگـری فرودسـت در رمـان همنـام اثـر جومپـا لاهیـری.» *نقـد زبـان و ادبیـات خارجـی*. دورهٔ شـانزدهم، شـمارهٔ ۲۲، صـص. ۱۸۹ـ۱٦۵. https://doi.org/10.29252/clls.16.22.165

گانـدی، لـی‌لا (۱۳۹۱). *نظریـهٔ پسااسـتعماری*. ترجمـهٔ مریـم عالـم‌زاده و همایون کاکاسـلطانی. چـاپ دوم. تهـران: پژوهشـکدهٔ مطالعـات فرهنگـی و اجتماعی.

گوئـو، شـیائولو (۱۳۹٤). *فرهنـگ فشـردهٔ لغـات چینـی بـه انگلیسـی بـرای عشـاق*. ترجمـهٔ ریحانـه وادی‌دار. تهـران: ققنـوس.

مورتـون، اسـتیون (۱۳۹۲). *گایاتـری چاکراورتـی اسـپیواک*. ترجمـهٔ نجمـه قابلـی. تهـران: بیـدگل. https://fidibo.com/book/137101

نامورمطلـق، بهمـن (۱٤۰۱). *ادبیـات تطبیقـی: مفاهیـم، مکاتـب، انـواع و پیکره‌هـا*. تهـران: لوگـوس.

Bertens, Hans (2007). *Literary Theory the Basics* (2nd ed.). London and New York: Taylor & Francis.

Guo, Xialou (2007). *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers*. Hamburg: Anchor Books Press. Also available online at https://z-lib.org/

Lalhriatpuii, Annabel (2019). “Xiaolu Guo’s Village of Stone as an Autobiography”. *International Journal of English Language*, *Literature and Translation Studies* 6(4), pp. 57 – 61.

McNay, Lois (2000). *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Malden, MA: Polity Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2006). *In Other Worlds*. *Essays in Cultural Politics.* London: Routledge.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6063.1222
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.8.0
Received: 16/02/2023 **Accepted: 18/05/2023**

Investigating the Double Subalternity of the Immigrant Woman in the Novels, *A Shawl as Long as the Silk Road* and *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers* based on Spivak's Theory of Subalternity

Fariba Rahmani[1], Akbar Shayanseresht[2], Ebrahim Mohammadi[3]

Abstract

The purpose of the present article is to study two novels, *A Shawl as Long as the Silk Road* by Mahasti Shahrokhi and *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers* by Xiaolu Guo through Gayatri Chakravorty Spivak's perspective in her "Can the Subaltern Speak?". This descriptive-analytical research adopts a postcolonial approach to view the above mentioned novels comparatively with a view to elements and concepts such as language, marginalized other, Eurocentrism, patriarchy, ignoring female agency, subalternity, impossibility of self-expression for women, female dependency and the need to form a family and gain socio-economic status. The study shows that both protagonists are neglected in their destination country and in their romantic relationships, and their self-confidence is lowered. They cannot obtain a proper social standing, nor are they accepted in the society; they are always reminded of their difference from others in order to establish their subalternity. Despite being encouraged by their lovers to live according to a European lifestyle and their occasional success to follow the advice, Katayoun and Tswang still remain as "others" and outcasts who do not even have the power and voice to express themselves. Although both of these women try to express their opinions, at least in their personal romantic relationships, their condition and people's attitude towards them would not change as a result of this articulateness. In the end, neither of them succeeds completely. At best, they have been able to express how the Subaltern does not have the opportunity to speak out or to be heard. Even if she has gained knowledge about her status and conditions and strives to achieve her goals, the concerns of the Subaltern woman are not of much value- at least- from either the perspective of an imperialist system or that of a patriarchal society.

Keywords: Postcolonialism, Immigration literature, Subaltern woman, Spivak, Mahasti Shahrokhi, Xiaolu Guo

1. M. A in Comparative Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran f_rahmani@birjand.ac.ir
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran (Corresponding Author) ashamiyan@birjand.ac.ir
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran emohammadi@birjand.ac.ir

How to cite this article:
Fariba Rahmani; Akbar Shayanseresht; Ebrahim Mohammadi. "Investigating the Double Subalternity of the Immigrant Woman in the Novels, A Shawl as Long as the Silk Road and A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers based on Spivak's Theory of Subalternity." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 183-212. doi: 10.22077/islah.2023.6063.1222

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۳۸-۲۱۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6223.1250
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.9.1
دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵

تحلیل تطبیقی عنصر بکرزایی در دو رمان اتوپیایی زنستان و نفرین خاکستری

نادیا احمدی‌نیک[۱]، غلامرضا پیروز[۲]، سارا ساعی دیباور[۳]

چکیده

ادبیات تطبیقی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات علوم انسانی، از دیرباز مورد توجه پژوهشگران بوده است؛ اما اهمیت آن زمانی که در زمینه‌های ادبیات زنان مورد استفاده قرار می‌گیرد، دوچندان می‌شود. رمان کلاسیک *زنستان* اثر شارلوت پرکینز گیلمن نخستین اثر پیشگام فمینیستی آمریکایی به شمار می‌رود. در مقابل رمان ایرانی *نفرین خاکستری* اثر محب‌علی نیز شباهتی مضمونی با رمان پرکینز گیلمن دارد. نویسندگان هر دو رمان، سرزمینی آرمانی را از جامعهٔ زنان ترسیم کرده‌اند؛ درواقع آرمان‌شهری که ساکنان آن فقط زنان هستند و از طریق بکرزایی، مادربودن برای آنان تحقق پیدا می‌کند. همین شباهت و تناظر محتوایی و مضمونی از علل انتخاب این دو رمان در حیطهٔ آثار زنان توسط پژوهشگران این جستار بوده است. پژوهشگران با روش تحلیل محتوای کیفی و در چهارچوب مکتب فمینیسم به بررسی و تحلیل آثار انتخابی در حیطهٔ بازنمایی مفهوم بکرزایی از طریق ترسیم آرمان‌شهر اتوپیایی می‌پردازند. خوانش تطبیقی دو روایت بر بنیاد مفهوم بکرزایی در دو رمان اتوپیایی *زنستان* و *نفرین خاکستری* با استفاده از سه مؤلفهٔ «مردستیزی در ابتدای رمان در تفکر اتوپیایی»، «بکرزایی لازمهٔ تفکر اتوپیایی» و «گذار از تفکر اتوپیایی و عدول از بکرزایی» به استخراج مشابهت‌ها و موتیف‌هایی که چگونگی کاربست بکرزایی در دو اثر آمریکایی و ایرانی را نشان می‌دهد، می‌پردازد. با وجود مؤلفه‌های مشترک محتوایی و مضمونی، شرایط مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... میان دو ملت باعث ایجاد تفاوت در نوع نگاه پرکینز گیلمن و محب‌علی به عنصر بکرزایی در قالب رمان اتوپیایی می‌شود؛ همان‌طور که در نگاه عمقی پرکینز گیلمن و نگاه گذرای محب‌علی در طول رمان قابل مشاهده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، اتوپیا، بکرزایی، *زنستان*، *نفرین خاکستری*، مهسا محب‌علی، پرکینز گیلمن

۱. دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
ahmadiniknadiya@gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسنده مسئول)
g.pirouz@umz.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
s.saei@umz.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
نادیا احمدی نیک؛ غلامرضا پیروز؛ سارا ساعی دیباور. "تحلیل تطبیقی عنصر بکرزایی در دو رمان اتوپیایی زنستان و نفرین خاکستری." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲، ۲۳۸-۲۱۳. doi: 10.22077/islah.2023.6223.1250

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

در قرن نوزدهم احتمالاً برای اولین‌بار سنت بوو[1] از اصطلاح «تاریخ ادبیات تطبیقی» استفاده کرد و در مقالات خود به ادبیات تطبیقی پرداخت؛ به همین سبب این عبارت بستر زایش رشتهٔ ادبیات تطبیقی در کنار سایر رشته‌های تطبیقی نوپا در فرانسه و سپس در اروپا در اوایل قرن نوزدهم شد. آن زمان واژهٔ «تطبیقی» در فرانسه بیشترین رواج را در دنیای علم و ادبیات داشت. به همین سبب پژوهشگران و نویسندگان زیادی به مقایسهٔ آثار ادبی با یکدیگر ترغیب شدند (یوست ۱۳۹۸: ۲۷ـ۲۶). وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی، مقایسهٔ آثار ادبی ملت‌ها و یافتن نقاط تشابه و تمایز میان آن‌هاست؛ به عبارت دیگر بررسی میزان انطباق بازتاب عناصر یک مکتب در شرایط محیطی و فرهنگی یک ملت، از وظایف و اهداف اصلی یک پژوهشگر ادبیات تطبیقی است؛ البته ذکر این مطلب لازم است که طبق نظر آ.اون آلدریج[2] (۲۰۰۵ـ۱۹۱۹)، سردبیر مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، امروزه تمام منتقدان و پژوهشگران در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بر سر این موضوع توافق دارند که ادبیات تطبیقی صرفاً به معنای مقایسهٔ ادبیات قومی و ملی و فرامرزی نیست؛ بلکه ادبیات تطبیقی درواقع به‌عنوان روشی برای دست‌یابی به رویکردهای جدید ادبی به شمار می‌رود؛ روشی که از افق‌های تنگ و محدود مرزهای ملی، جغرافیایی، سیاسی و زبانی فراتر می‌رود (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۱۴). در بحث ادبیات تطبیقی به‌دلیل وجود تفاوت‌های فاحش میان دو ملت و تأثیر آن در مکاتب ادبی می‌توان به انواع مکاتب ادبی ورود پیدا کرد؛ اما قوت و شدت این تفاوت‌ها در برخی مکاتب ادبی ازجمله فمینیسم که ریشه در فرهنگ و اجتماع یک ملت دارد، بیشتر است. از طرفی دیگر، یکی از جریان‌های تأثیرگذار تمدن غرب در حوزه‌های مختلف مشرق‌زمین، فمینیسم بود. فمینیسم با شتاب روزافزون به عرصهٔ ادبیات، خصوصاً داستان‌نویسی با ایجاد جنبش ادبیات فمینیستی موجب خلق آثار زنانه‌محور شد. به‌دلیل گرایشات مختلف فمینیستی و اهداف گوناگون فعالان این حوزه، نمی‌توان تعریف واحدی از آن ارائه داد؛ اما اعتراض به تبعیض‌های جنسیتی و تلاش در جهت بهبود شرایط نامطلوب زنان، نقطهٔ مشترک همهٔ گرایش‌های فمینیستی است (رودگر ۱۳۸۸: ۲۱ـ۲۰). در هر صورت «هدف نقد ادبی فمینیستی، آن است که ایدئولوژی و فرهنگ حاکم بر یک اثر را از دیدگاه نقد زن‌محور بسنجد (هام و گمبل ۱۳۸۲: ۱۰۰).

در ادبیات ایران از دهه‌های گذشته، نسل جدیدی از زنان نویسنده، اندیشه‌های فمینیستی را به اشکال مختلف در آثار خود گنجاندند و در تلاش بودند تا نابرابری‌های

1. Sainte-Beuve
2. A. Owen Aldridge

اجتماعی و تبعیض‌های جنسیتی برساخته از نظام مردسالار را در داستان‌های خود با ایماژهای گوناگونی از نقش زنان به تصویر بکشند و منعکس‌کنندهٔ اندیشه‌های متنوع فمینیستی باشند. مسئلهٔ اصلی پژوهش پیش‌رو، واکاوی تطبیقی آرای دو نویسندهٔ ایرانی و آمریکایی؛ شارلوت پرکینز گیلمن[1] و مهسا محب‌علی، در باب ادبیات فمینیستی، در رمان *زنستان*[2] و *نفرین خاکستری* با تکیه بر جامعهٔ آرمانی زنان است. بدین منظور بررسی عنصر بکرزایی که یکی از عناصر مکتب فمینیسم رادیکال به حساب می‌آید، در دو اثر آمریکایی و ایرانی، موضوع پژوهش پیش‌رو است. از آنجاکه با نویسندگان زن روبه‌رو هستیم، پرداختی جزئی به نوشتار زنانه در بطن بحث، ضروری است. نوشتار زنانه[3] از حوزه‌های بسیار بسط‌یافته در نظریات فرانسوی است که بازنگری‌های اتوپیایی را نیز در خود می‌گنجاند؛ به‌عبارتی دیگر «نوشتارهای زنان، گفتمانی خاص، نزدیک‌تر با تن، عواطف و ناشناخته‌ها؛ یعنی همهٔ آن چیزهایی که قرارداد اجتماعی سرکوب می‌کند، دارد. نوشتن و ادبیات، قلمروهای مهم‌اند؛ زیرا نیروی تخیل می‌تواند ادبیات سرکوب‌شده، رازها و ناگفته‌ها را آشکار کند» (به نقل از Marks and Courtivron. 1981، هام و گمبل ۱۳۸۲: ۱۳۶). درواقع نوشتار زنانه تأثیر بسزایی در اوج‌گیری نهضت فمینیسم و تلاش زنان برای خلق جامعه‌ای آرمانی برای خود داشت؛ زیرا باور داشته‌اند جامعهٔ واقعی موجود، مردسالار است و زیر سلطهٔ مردمحوری، استعدادها و توانایی‌های زنان شکوفا نمی‌شود و زنان مانند مردان نمی‌توانند قابلیت‌های خود را به عرصهٔ ظهور برسانند؛ بنابراین زنان نیز برای رسیدن به جایگاه و شرایط مدنظر خود، وجود جامعهٔ آرمانی برای داشتن اختیار و حاکمیت را لازم می‌دانستند و برای اینکه چنین ایده‌ای از قوه به فعل برسد، آنان بکرزایی و بیرون‌آمدن از زیر سلطهٔ مردان را اساس جامعهٔ اتوپیایی فمینیستی قرار دادند. چانگ لی[4] در مورد هدف اتوپیایی *هرلند* می‌گوید که منظور از آرمانشهر یک جهان کاملاً منسجم و کاملاً تحقق‌یافته نیست؛ بلکه منظور اثری است که نتایج بالقوهٔ خیال‌پردازی را به‌عنوان یک عمل خلاق نشان می‌دهد (۲۰۲۲: ۷۵)؛ بنابراین مسیر بکرزایی یکی از راه‌های اصلی رسیدن به آرمانشهری زنانه از طریق نقد واقعیت اجتماعی موجود است. به این منظور جستار پیش‌رو به بررسی ساختار و چگونگی جامعهٔ آرمانی فمینیستی در آثار دو نویسندهٔ زن ایرانی و آمریکایی (مهسا محب‌علی و شارلوت پرکینز گیلمن) و حرکت از مسیر بکرزایی و فرار از محدودیت‌های دانش پدرسالار می‌پردازد.

نکتهٔ قابل توجه این است که علی‌رغم وجود شباهت‌ها در نحوهٔ کاربست

1. Charlotte Perkins Gilman(1860_1935)
2. *Herland*
3. Écriture féminine
4. Chang Li

بکرزایی در این آثار، ممکن است این رویکرد در دو جامعهٔ ادبی ایران و آمریکا بنا بر شرایط مختلف فرهنگی این دو کشور، بازتاب کاملاً مشابهی نداشته باشد؛ زیرا تأثیرات جغرافیایی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در حوزهٔ ادبیات هر ملت، بسیار قابل توجه و دارای اهمیت است و همین مسئله علت اصلی تفاوت رویکرد مورد نظر میان دو اثر از دو ملت متفاوت است.

محدوده پژوهش

پژوهش حاضر رمان‌های *زنستان* اثر شارلوت پرکینز گیلمن ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی با نام (*زنستان*) و *نفرین خاکستری* اثر مهسا محب‌علی را دربرمی‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که گفته شد در حوزهٔ آثار زنان نویسنده تاکنون پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است؛ اما پرداختن به موضوع جزئی‌تری مانند بکرزایی هرچند در آثار ایرانی از کمیت بالایی برخوردار نیست، در میان پژوهشگران ایرانی چه در مورد آثار ایرانی و خارجی دیده نمی‌شود؛ اما تعداد پژوهش‌های خارجی در زمینهٔ آثار شارلوت پرکینز گیلمن بسیار بیشتر و قابل توجه‌تر است. به همین سبب با توجه به میزان دسترسی پژوهشگران، برخی مقالات مربوط به این زمینه جمع‌آوری شد و مورد مطالعه قرار گرفت که در زیر به آن‌ها اشاره خواهد شد. قابل ذکر است که تاکنون هیچ پژوهش ایرانی‌ای به بررسی تطبیقی اثر پرکینز گیلمن با آثار ایرانی نپرداخته است.

براساس جستجوها و اطلاعات به‌دست‌آمده از پایگاه‌های اینترنتی و نشریات معتبر علمی خارج از ایران، پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ آثار نویسندگان مورد نظر به این شرح است:

نخستین مقالهٔ یافت‌شده و درواقع قدیمی‌ترین پژوهش که به‌طور کلی به داستان *هرلند* پرکینز گیلمن پرداخته است، مقالهٔ کوتاهی است با عنوان «هرلند؛ اثر شارلوت پرکینز گیلمن[1]» که توسط مایکل. آر هیل[2] در سال ۱۹۹۶ در مجلهٔ جامعه‌شناسی دانشگاه لینکلن نبراسکا به چاپ رسیده است. از آنجاکه جز اولین مقالات پرداخته شده است، آن پختگی و جامعیت قابل انتظار را دارا نیست. مقالهٔ « شکل دادن مجدد به تعادل، گیلمن گونه نقد می‌کند و یک آرمان شهر فمینیستی در

1. Herland, by Charlotte Perkins Gilman
2. Michael R. Hill

هرلند می‌سازد؟[1]» اثر چانگ لی[2] که در سال ۲۰۲۲ در مجلهٔ «*ادبیات، رسانه و فرهنگ کودک در مدرسه آموزش و پرورش*»[3] در دانشگاه گلاسکو به چاپ رسیده است، به اتوپیایی فمینیستی، اکوفمینیستی و همچنین بررسی تصویر «دیگری» در رمان *هرلند* پرکینز گیلمن می‌پردازد. مقالهٔ دیگری با عنوان « هرلند یک آرمان شهر تمامًا زنانه[4]» نوشتهٔ لیانگ یانگ[5] از دانشگاه مطالعات خارجی پکن، در مجلهٔ مطالعات ادبیات و هنر در سال ۲۰۱۳ به چاپ رسیده است. این مقاله به بررسی رمان اتوپیایی *هرلند* و عملکرد تولید مثل پرکینز گیلمن از طریق پارتنوژنز[6]، برتری جنس مؤنث و مقولهٔ مادرشدن می‌پردازد و به‌طور کلی در پی اثبات فرضیه‌ای با مضمون دست‌یابی به کمال در یک اتوپیا با حذف یک جنس و شریک است. پژوهش دیگر نیز که رمان *هرلند* را به‌عنوان یک اثر اتوپیایی مورد تحلیل قرار داده است، نوشتهٔ پژوهشگری است به نام کیم جانسون بوگارت، مقالهٔ وی با عنوان « تحلیل اتوپیایی شارلوت پرکینز گیلمن: بازسازی معنا در هرلند[7]» در سال ۲۰۱۴ در انتشارات دانشگاه ایالت پن به چاپ رسیده است. این مقاله به تحلیل اتوپیایی چیدمان و سبک رمان شارلوت با رویکرد بازسازی معنا می‌پردازد.

با توجه به توضیحات مقالات استخراج‌شده، سیر تکوینی و صعودی در پژوهش‌های مذکور دیده می‌شود؛ زیرا به فاصلهٔ زمانی و تغییر در شرایط اجتماعی و فرهنگی، نوع دیدگاه پژوهشگران به‌مرور تغییر کرده و از طرفی دیگر با کاهش محدودیت‌ها، به پژوهشگران اختیارات بیشتری در پرداختن به رمان مورد نظر و نقد و تحلیل صریح و اصولی داده شده است. مطالعات فراوان دیگری نیز علاوه بر *زنستان* در حیطهٔ دیگر آثار فمینیستی گیلمن در کشورهای مختلف به‌صورت گسترده صورت گرفته است که برای جلوگیری از تفصیل زیاد و به‌دلیل عدم دسترسی کامل، به آن‌ها اشاره نشده است.

در ایران نیز آنیتا لشکریان (۱۳۸۷) پژوهشی در مورد تمامی آثار فمینیستی پرکینز گیلمن انجام داده که به رمان *هرلند* نیز توجه ویژه‌ای نشان داده است. مقالهٔ وی با عنوان «نقد آثار فمینیستی شارلوت پرکینز گیلمن»، با دقت به جزئیات و ارتباط

1 .Reshaping the Balance :How Gilman Critiques and Constructs ,a» «Feminist Utopia in Herland
2. Chang Li
.3 *Children's Literature, Media and Culture (CLMC) at School of Education*
4. Herland An All female Women's Utopia
5. LIANG Ying
6. Parthenogenesis
7. The Utopian Imagination of Charlotte Perkins Gilman: Reconstruction of Meaning in "Herland"

زندگی شخصی پرکینز گیلمن با رمان‌های آرمان‌شهری وی و تحلیل عناصر فمینیستی آن‌ها پرداخته است.

پرسش‌های پژوهش

این جستار در پی پاسخگویی به دو پرسش اساسی است:

۱. مهم‌ترین وجوه مشترک دیدگاه‌های شارلوت پرکینز گیلمن و مهسا محب‌علی در بازنمایی زن آرمانی چیست؟

۲. همسانی و اشتراک حداکثری این دو نویسنده در پرداختن به عنصر بکرزایی در رمان اتوپیایی خود چگونه و تا چه میزان بوده است؟

۳. آیا نتایج حاصل از بررسی تندروی نویسندگان در عدول از جامعهٔ رئال، بر فرضیهٔ (بکرزایی عامل اصلی خلق رمان اتوپیایی فمینیستی) جستار پیش‌رو صحه می‌گذارد یا خیر؟

روش پژوهش

روش پژوهش با توجه به موضوع کیفی مورد نظر، توصیفی- تحلیلی از نوع مقایسه‌ای و با رویکرد تطبیقی است. اطلاعات و داده‌های پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و پایگاه‌های اینترنتی گردآوری شده است.

چهارچوب مفهومی

در اکثر جوامع، مردسالاری از چنان قدرت و جایگاهی برخوردار است که نمودهای مختلف آن در اکثر بخش‌ها، به‌ویژه ادبیات دیده می‌شود. مردسالاری ازجمله مفاهیم کلیدی در گرایش‌های فمینیستی به حساب می‌آید. فمینیست‌ها معتقدند در جامعهٔ مردسالار، مردها قدرت و حاکمیتی برتر نسبت به زن‌ها دارند. آن‌ها علت فرودستی زنان را در جامعهٔ مردسالار، دسترسی بیشتر مردان به مزایای ساختارهای قدرت، تقسیم نابرابر امتیازات اجتماعی و روابط نادرست مرد و زن می‌دانند. مسئلهٔ مردسالاری، در متون ادبی بازتاب چشم‌گیری دارد. آثار زیادی به‌ویژه در حوزهٔ داستان با این رویکرد خلق شده‌اند. نخستین اعتراض و نقدها به این نابرابری را زنان وارد حوزهٔ ادبیات کرده‌اند (شایان‌مهر و دیگران ۱۳۹۸: ۴۸)، و تلاش‌های زیادی برای رفع این نابرابری در ابزارهای نهادینه‌شدهٔ ادبیات در ملل مختلف انجام داده‌اند. درواقع به اعتقاد اکثریت، تعریف جامع و واحدی از فمینیسم وجود ندارد؛ اما «زن» همواره موضوع هسته‌ای و بنیادی مباحث فمینیستی است. فمینیسم تمرینی است که

ساختارهای سلسله‌مراتبی و تقسیم کار، قدرت و گفتمان را زیر سؤال می‌برد.

آرمان‌شهر[1]

اتوپیا واژه‌ای است مرکب که از لحاظ لغوی به‌معنای «لامکان» است و درواقع سنتی است که به *جمهوری* افلاطون برمی‌گردد. اتوپیا برای اولین‌بار در سال ۱۵۱۶ در کتاب *آرمان‌شهر* توماس مور[2] به کار رفت. در دو دهۀ آخر قرن نوزدهم، داستان آرمان‌شهری، ژانری بود که در اوج محبوبیت خود قرار داشت. در اصطلاح رایج، آرمان‌شهر به‌معنای جزیرۀ خیالی‌ای توصیف شده که در آن سیاست و قانون و در کل، همه چیز در کمال خوبی اجرا می‌شود. معانی دیگر این واژه عبارت‌اند از: دولت یا کشور کامل و ایدئال، کشور خیالی و کتابی که دربارۀ کشور مرفه‌الحال بحث می‌کند (آریانپور ۱۳۶۹). در داستان‌های مورد نظر مردسالاری معمولی به یک مادرسالاری اتوپیایی تبدیل می‌شود. درواقع نویسندگان فمینیستی از ژانر آرمان‌شهر به‌عنوان محملی برای انتقاد اجتماعی استفاده کرده بودند. فالزر[3] می‌نویسد:« نویسندگان آرمان‌شهری، فضایی ایدئال را بنا می‌کنند تا در آن نابرابری و ناگزیری را براندازند (Pfaelzer 1988: 282)؛ برای مثال رمان‌هایی که با عنوان آرمان‌شهرهای مدرن فمینیستی و رؤیاهای پارتنوژنز خلق شده‌اند عبارت‌اند از: *پیشگویی* (۱۸۹۰) از مری ای. برادلی لین، *با او در سرزمین ما* (۱۹۱۶) از شارلوت پرکینز گیلمن، *مرد زن* (۱۹۷۵) از جوانا راس، *زن در لبۀ زمان* (۱۹۷۶) از مارج پیرسی و... .

اهمیت ماجرا در این است که پروژه‌های اتوپیایی، تضاد را از بین می‌برند و در اکثر مواقع خصوصاً در آثار اتوپیایی فمینیستی، خواستار جدایی دو جنس و حتی طرد توهم‌آمیز جنس مقابل که در جامعۀ واقعی عامل تبعیض و ظلم است، هستند تا ازطریق کشف تمایلات ذاتی زنان، به فرهنگ ایدئال آنان بپردازند. درواقع، ارتباط میان یک رمان اتوپیایی و مکتب فمینیسم این‌گونه بیان می‌شود: از آنجاکه فمینیسم؛ نظریۀ برابری سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی میان دو جنس (برابری که هرگز در واقعیت اجتماعی وجود ندارد و تنها می‌توان آرزو و تصور کرد) تعریف می‌شود، آرمان‌شهرها همه جایگزین‌های تخیلی و تصوری یا به‌عبارتی غیرواقعی برای نظم‌های اخلاقی و اجتماعی جامعۀ مردسالار ما هستند که آن‌ها را به‌صورت جدی مورد نقد قرار می‌دهند؛ اما به‌دنبال برابری نیستند؛ زیرا زنان با تصور خود در دنیای بدون مردان می‌توانند توانمندی‌های خود را بروز و ارتقا دهند. به این ترتیب پرکینز گیلمن با بازتولید اتوپیایی فمینیستی با تخیلی رادیکالی حول محور مفهومی

1. Utopia
2. Thomas More
3. Emily Pfalzer

و ایجاد تغییر در پایان داستان، به‌عنوان نویسنده‌ای سرآمد، ثابت می‌کند که دیدگاه رمان او با هدف فمینیسم تطابق دارد.

بکرزایی/ خودباروری[1]

در مورد ریشهٔ بکرزایی باید گفت که نخستین‌بار اون[2] در سال ۱۸۴۹ از واژهٔ بکرزایی برای اشاره به تناوب نسل‌ها استفاده کرد و در سال ۱۸۵۶ سیبلد[3] این واژه را به‌منظور توضیح تکامل تخم‌مرغ بدون بارورکردن آن، به کار برد (Everett، Phillips 1903: 276). به‌طور کلی بکرزایی ریشهٔ علمی دارد و ابتدا در علم زیست‌شناسی مطرح شد و بعدها توسط زنان نویسنده برای کنترل تولد و اختیار در فرزندآوری، وارد ادبیات، آن هم در حوزهٔ فمینیستی شد.

ریموند استفانسون[4] بر این باور است که در نیمهٔ قرن هجدهم، خلق مصنوعی مخلوق انسانی در ادبیات که سال‌ها قبل از رمان فرانکنشتاین از شلی[5] مطرح شده است حاصل پاسخ‌های پیچیده به آزمایش‌های جدید در حوزهٔ علم بوده است. این آثار به‌رغم ماهیت هجو/طعنه/ طنزآمیزشان، نشان‌دهندهٔ شکل گیری‌های اولیهٔ ژانر علمی- تخیلی بوده‌اند. روایات ادبی دههٔ ۱۷۴۰ و اوایل ۱۷۵۰ از این دست هستند. در این روایات فانتزی تولیدمثل مصنوعی تجلی می‌یابد؛ اما اکثر این آثار از چشم محققان دور مانده‌اند. پیشرفت در حوزهٔ مطالعات علمی برای تولید مثل، تکنیک‌های گلخانه‌ای، تولید مثل انتخابی و هیبرید، تولید و رشد گیاهان و... باعث تفکر در این مورد شد که انسان شاید بتواند پروسه‌های طبیعی را تقلید، کنترل و یا حتی جایگزین کند. این نوع جدید از خلق به شیوهٔ جدید محدود به حیوان و گیاه نبود؛ بلکه پژوهشگران بیشتر به مطالعات خلق انسان علاقه‌مند بودند. در ادبیات نیمهٔ قرن هجدهم چنین احتمالاتی پایه‌ریزی شد؛ حتی قبل از این که دانشمندان دست به مطالعاتی از این قبیل بزنند (Estephanson 2019: 471).

در *هرلند*، پرکینز گیلمن با استفاده از هجو/طعنه/ طنز[6] منظور اصلی خود مبنی بر کنترل تولد و آموزش جنسی را پنهان می‌کند. همان‌طور که تاورا[7] در مقالهٔ خود با عنوان « بدن او، سرزمین زنان؛ سلامت باروری و طنز دیس/توپیان در شارلوت پرکینز

1. Parthenogenesis
2. Owen
3. Siebold
4. Raymond Stephenson
5. Mary Shelley
6. satire
7. Tavra

گیلمن[1]» این‌گونه بحث می‌کند که رمان اتوپیایی پرکینز گیلمن به عنوان داستان پزشکی و تا حدی آموزش جنسی است و با گفتمان‌های مختلف مرتبط با تولید مثل، بالاخص تئوری آموزش جنسی علمی، جنبش کنترل تولد و جنبش مادرشدن داوطلبانه ارتباط برقرار می‌کند (Tavra 2018: 2).

از طرفی دیگر به عقیدهٔ کاپو[2]داستان‌نویسی وظیفهٔ فرهنگی مهم شکل‌دادن به گفتمان‌های اجتماعی معاصر را به عهده می‌گیرد؛ اما به عقیدهٔ تاورا، کاپو دو فاکتور مهم دیگر را هم باید مد نظر قرار می‌داد: هدف ژانر ادبی و خود متن و قراردادن متن در فضای سیاسی و اجتماعی زمان معاصر متن در پایان قرن. حامیان جنبش کنترل تولد، تنها صداها یا صداهای حاکم در مورد تعریف بدن زنان یا حقوق تولید مثلی نبودند. در *هرلند* هم پرکینز گیلمن به چندصدایی موجود در این رابطه اشاره می‌کند. همهٔ این صداها به‌دلیل سانسور معروف به کامستاک[3] خفه می‌شدند (Tavra 2018: 3). به‌واسطهٔ قانون کامستاک تجارت و توزیع و بهره‌گیری از ادبیات و مقالات با استفادهٔ غیراخلاقی منع می‌شد. با این که کامستاک در ۱۹۱۵ مرده بود؛ اما قانونش حاکم بود. از آنجاکه *هرلند* از کنترل تولد دفاع می‌کند و آموزش جنسی می‌دهد، این ریسک وجود داشت که هدف اصلی پرکینز گیلمن از نوشتن این کتاب او را به مخاطره اندازد. مخاطبان پرکینز پرکینز گیلمن جامعهٔ زنان بودند؛ پس او سعی کرد به آن‌ها در مورد سلامت جنسی‌شان آموزش دهد که برخلاف قانون کامستاک بود؛ اما این سانسورها و قوانین باعث نمی‌شد نویسندگان در این مورد ننویسند؛ بلکه با ترفندهای مختلف قصدشان را پنهان می‌کردند. پرکینز گیلمن نیز طنز و طعنه را به کار می‌بَرد که باور او را در این مورد که زنان باید اختیار/ استقلال بدن خود را داشته باشند، مشخص می‌کند. داستان پر از طنز و طعنهٔ وی شرایط پروسه‌های تولیدمثلی طبیعی را مبالغه‌آمیز بیان می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، مقایسهٔ پروسهٔ تولید مثل طبیعی مورچه و زنبور (بکرزایی) را با پروسهٔ تولید مثل انسانی (لقاح) به‌عنوان متدی برای بحث در مورد استقلال بدن زن مورد استفاده قرار می‌دهد (Tavra 2018: 6). به‌عنوان طنزپرداز، مقصود پرکینز گیلمن از نشان‌دادن بدن زن با قابلیت تولیدمثل بدون مرد این است که به خوانندگان زن که «رشد روانی قابل ملاحظه‌ای» داشته‌اند، نشان دهد که به اجازهٔ مرد برای اینکه «آیا تولید مثل کنند یا نه» و «چه زمانی» نیاز ندارند. درواقع با مقایسهٔ تولیدمثل ساکنان *هرلند* با تولید مثل شته، پرکینز گیلمن از ما دعوت می‌کند تا با رهاکردن واقعیت، با طریقهٔ استفادهٔ او از تولیدمثل انفرادی همراه شویم تا از طریق تصور خود به‌عنوان بکرزا،

1 . Her Body, Herland: Reproductive Health and» «Dis/topian Satire in Charlotte Perkins Gilman
2. Capo
3. Comstockian

استقلال خود در توانایی تصمیم‌گیری برای تولید مثل یا جلوگیری از آن (کنترل تولد) را به دست بیاوریم (Tavra 2018: 9-11).

جنبش رهایی زنان در عصر مدرن یک سخنگویی مهم در ژانر اتوپیایی است. مکانیسم جهان معکوس برای کنایه‌زدن، از نگرش‌های رفتاری استفاده می‌کرد که خطر برهم‌زدن سنت پذیرفته‌شده را داشت. درواقع بکرزایی یا همان خودباروری، رادیکالی‌ترین عنصری است که می‌تواند از ایدهٔ استقلال زنانه دفاع کند تا رهایی اجتماعی، معنوی و اخلاقی زنان را به دنبال داشته باشد.

با مختصری که به ریشه و تاریخچهٔ بکرزایی در خارج از ایران پرداخته شد، اکنون به پیشینهٔ بکرزایی در ایران پرداخته می‌شود. بکرزایی[1] در زبان فارسی در لغت به معنای به‌دنیاآوردن فرزند بدون رابطهٔ جنسی است؛ به‌عبارتی دیگر به‌دنیاآوردن فرزند توسط مادر باکره. درواقع بکرزایی به‌عنوان یکی از ارکان اصلی اسطورهٔ خلقت، اشاره به نوعی وحدت آغازین، بسندگی و خویشکاری خدایان آفرینشگر دارد که کیهان‌زایی را بدون نیاز به دیگری انجام می‌دهند. در باور مسیحیان ارتدوکس نیز از بکرزایی با عنوان زایش عذرایی یا لقاح بکر و مطهر در مورد مریم عذرا، یاد می‌شود.

به‌طور کلی بکرزایی در اساطیر ملل نیز یکی از موارد غیرطبیعی(غیرطبیعی از این جهت که در جوامع انسانی دیده نمی‌شود) و به‌عنوان مهم‌ترین عنصری که بتواند کثرت را به وحدت برگرداند، دیده می‌شود. با این که در آفرینش و خلقت همواره دو گونهٔ مؤنث و مذکر نیاز است؛ اما بکرزایی به‌عنوان یکی از راه‌حل‌هایی است که می‌تواند بشر اسطوره‌پرداز را به سمت دیدگاهی وحدت‌گرایانه راهنمایی کند. در *تئوگونی* نیز در قالب چندین مورد به مبحث بکرزایی و تولد از طریق تنها جنس مونث اشاره شده است؛ اما نکتهٔ حائز اهمیتی که مفهوم بکرزایی در اسطوره آشکار می‌کند، توجه به مادر به‌عنوان عنصر اصلی در به‌وجودآوردن فرزند است؛ به‌عبارتی بکرزایی به این مسئله اشاره دارد که باروری و ادامهٔ نسل، پیش از آن که به مرد بستگی داشته باشد، با حضور زن امکان‌پذیر است و این مسئله، سبب پیوند بکرزایی با والد مونث می‌شود. در اسطوره‌ها می‌توان موارد زیادی از بکرزایی یافت؛ مانند بکرزایی هسیودوس، گایا، هرا، پنتس و... (مبینی و شاهوردی ۱۳۹۵: ۱۹۸ـ۱۹۶).

الیاده[2] نیز به اجمال چنین می‌گوید که:

1 .virgin birth
2. Mircea Eliade

زمین از طریق پیوند مقدس با آسمان می‌آفریند؛ اما این عمل را می‌تواند از طریق بکرزایی یا فداکردن خویش نیز انجام دهد. اثرات بکرزایی زمین‌ـ مادر حتی در اسطوره‌های بسیار تکامل‌یافته‌ای نظیر اسطوره‌های یونانی نیز یافت می‌شود؛ برای نمونه «هرا» که توسط خودش باردار می‌شود (الیاده ۱۳۷۵: ۱۹۰).

در مورد هویت زن در اسطوره نیز مظفریان به کهن‌الگوی بکرزایی اشاره کرده است: همان‌طورکه بارداری باکره نمود ولادت انسان معنوی است، علاوه بر این، نماد قدرت و پایداری نیز هست؛ زیرا بدون اثرپذیری از جنس نر، باردار شده است؛ همان‌طورکه در اساطیر یونان قدرتمندترین ایزدبانوان، باکره هستند و به این عمل باروری «لقاح مطهر» یا «نزدیکی پاک» می‌گویند. در اساطیر آفریقا نیز الههٔ «ماو[1]» نماد بکرزایی است و اما مهم‌ترین نمونهٔ کهن الگوی بکرزایی در داستان مریم باکره و زایش عذرایی دیده می‌شود (۱۳۸۹: ۲۷). بولن[2] نیز در مورد اسطورهٔ بکرزایی نقل‌هایی دارد. به گفتهٔ او (که تناسب بیشتری با موضوع دارد)، جنبهٔ باکره‌بودن خدابانوان اشاره به بخشی از روان زن دارد که تحت تملک و سلطهٔ مردان درنمی‌آید و با موجودیتی به کمال و جدا از مردان که در خود دارند، بی‌نیاز از مردان و تأییدشان هستند. او سپس اشاره می‌کند که در معنای وسیع‌تر، بکرزایی؛ یعنی بخش قابل ملاحظه‌ای از روان زن، باکره و دست‌نخورده باقی بماند (۱۳۸۶: ۵۱). از طرف دیگر نیز گروه هواداران مادرشدن طبیعی و نظریات آدرین ریچ[3]، اعتقاد داشتند که «راه رهایی از فشارهای بچه‌داری در جامعهٔ مردسالار چشم‌پوشی از کودکان نیست؛ بلکه راه رهایی از این فشارها آن است که هر زنی در بزرگ‌کردن کودکان خود، به ارزش‌های فمینیستی متوسل شود» (تانگ ۱۳۸۷: ۱۴۷).

بکرزایی اصطلاحی است برخلاف مادرشدن طبیعی که فمینیست‌های رادیکال به کار می‌بردند. فمینیست‌های رادیکال طبق نظر فایرستون[4]، اعتقاد داشتند که زنان برای اینکه بتوانند نظام طبقات جنسی را از بین ببرند، باید ابزار تولید مثل را مهار و کنترل آن را برای محو تمایزهای جنسیتی در دست بگیرند تا بتوانند به خصومت و نبرد میان زن و مرد پایان دهند. آن‌ها طبق استدلال خودشان به‌طور کلی با تولید مثل مخالفت می‌کردند و روش‌های نوین آزمایشگاهی و پزشکی را ترجیح می‌دادند و به هیچ عنوان موافق بارداری زن نبودند؛ اما برخی دیگر اعتقاد داشتند که هیچ زنی نباید برای مخالفت با مردسالاری، خود را از لذت مادرشدن و رشد و تربیت فرزند محروم کند. بکرزایی اصطلاح نسبتاً جدیدی است؛ اما در کتاب *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*

1. Mawu
2. Jean Shinoda Bolen
3. Adrienne Rich
4. Harvey Samuel Firestone

اصطلاح خودباروری یا بارداری بدون عمل لقاح چنین تعریف شده‌است:

> نظریه‌ای مبنی بر اینکه زنان می‌توانند بدون عمل لقاح با مرد باردار شوند. این نظریه طرحی است مهم در اندیشهٔ فمینیستی رادیکال دربارهٔ احساسات جنسی و تولید مثل و مضمونی همیشگی در ادبیات علمی‌ـ تخیلی زنان، ازقبیل *زنستان* (۱۹۱۵) شارلوت پرکینز گیلمن (هام و گمبل ۱۳۸۲: ۳۲۲).

خلاصهٔ رمان *زنستان*

شارلوت پرکینز گیلمن نویسندهٔ زن آمریکایی از فعالان جنبش زنان است که آثار درخشانی در زمینهٔ زنان و فمینیسم نوشته است. وی در سال ۱۹۱۵ رمانی فانتزی و تخیلی با نام *زنستان* را ابتدا به صورت پانوشت در مجلهٔ خود با نام *پیشرو*[1] و بعدها به‌صورت کتاب به چاپ رساند. این رمان در سال ۱۳۸۸ با ترجمه‌ی نوشین خراسانی احمدی با نام *زنستان* به فارسی منتشر شد. رمان *زنستان* داستانی است در مورد کشور زنان؛ درواقع روایتی است از آرمانشهری تنها متشکل از زنان با جمعیت‌ی بالغ بر سه میلیون نفر که سه مرد جهانگرد به نام‌های جف، ون و تری در پی کشف این سرزمین، سفر پرماجرایی را شروع می‌کنند. داستان توسط یکی از همان سه مرد به نام «ون» روایت می‌شود. طبق تحقیقات این سه جهانگرد در هزاران سال پیش بر اثر جنگ و وقایع طبیعی، همهٔ مردان این سرزمین کشته می‌شوند و تنها زنان باقی می‌مانند. زنان ساکن، این کشور را به شکل بی‌نظیری نظم و سازمان می‌دهند که متکی بر نوآوری اعجاب‌آوری است. در نقطهٔ آغازین این تاریخ، زنان به شیوهٔ بکرزایی دست یافته بودند با جزئیاتی گنگ و مبهم که به دلایلی فقط دختر می‌زاییدند، بدون هیچ‌گونه دخالتی از جانب مردها؛ زیرا در *زنستان* از رابطهٔ جنسی خبری نبود (بی‌یرد ۱۳۹۸: ۴۹). سه مرد جهانگرد بعد از یافتن *زنستان*، در این سرزمین عجیب ساکن می‌شوند و توسط سه معلم زن تحت آموزش قرار می‌گیرند و به مقایسهٔ کشور خود با کشور زنان در مورد مسائلی همچون دین، اقتصاد، خانواده، آموزش و پرورش، جایگاه زنان و... می‌پردازند. در طول داستان، زنانِ این سرزمین نیز با جزئیات سرزمین مردان طی بحث‌های طولانی و موقعیت‌های مختلف آشنا می‌شوند. در این میان سه مرد جهانگرد با سه زن از *زنستان* ارتباط برقرار می‌کنند و در انتها با توافق با یکدیگر ازدواج می‌کنند؛ اما هر سه، داستانی متفاوت و با شرایط متفاوت داشته‌اند که در پایان منجر به اخراج یکی از سه مرد جهانگرد می‌شود و دو مرد دیگر با همسرانشان از *زنستان* به سوی کشور مردان سفر می‌کنند.

1. *The Forerunner*

محققی آمریکایی به نام مایکل هیل[1] در مورد رمان شارلوت این‌گونه می‌گوید:

> درواقع رمان گیلمن یک آموزش و دستاورد جامعه‌شناختی از طریق رمان است. نقش و ارزش‌های زنان به‌عنوان مادر، پرداختن به مسئلهٔ مادری، آن هم از طریق عنصر بکرزایی به‌عنوان مفهوم روان‌شناختی در حوزهٔ زنان از اصلی‌ترین مضامین رمان گیلمن است که نویسنده از آن برای مقایسهٔ دنیای زنان و مردان با تصویرسازی یک جامعه فرضی زن‌محور، بهره می‌برد(253 :1996).

خلاصهٔ رمان *نفرین خاکستری*

نفرین خاکستری رمانی کم‌حجم دارای ۴ فصل در ۱۰۲ صفحه است. ابتدای رمان با نامهٔ ایشا شروع می‌شود و سپس در قالب ۴ فصل با داستان‌هایی به‌هم‌پیوسته ادامه می‌یابد. در این رمان، دختری به نام «ایشا» به تشویق روان‌پزشکش دکتر یاسمی که عقیده دارد او، مادر و مادربزرگش به بیماری خوددیوپنداری (دئوسایماتیک[2]) مبتلا هستند، رمانی در غالب «سایکو[3]» می‌نویسد و به همراه نامه‌ای برای همسرش امیر می‌فرستد. داستان با روایتگری شخصیت‌محوری «ایشا» شروع می‌شود و از خوابی که همیشه از ماده‌گرگ می‌بیند، می‌گوید. او در این رمان از رازی اجدادی پرده برمی‌دارد و خود را از جنس عفریته معرفی می‌کند؛ آن هم برخلاف عقیدهٔ پزشک خود. نامهٔ دوم را مادر ایشا به امیر می‌نویسد و پرده‌های دیگری را از راز نهان او کنار می‌زند. راوی داستان، اول‌شخص مفرد، ایشا، شخصیت اصلی داستان است که رمان سایکو را می‌نویسد. «آفریدت و یشنا»، «گیسار و ادهم»، «دهنش و لودمیلا»، «کبوده و احمد»، هم نام فصول داستان و هم شخصیت‌های زوج داستان هستند که هرکدام به‌صورت پیوسته یک فصل را به خود اختصاص داده‌اند. بعد از فصل چهارم و داستان «کبوده و احمد»، نامهٔ کبوده و ایشا آمده است که بعد از نامه‌ها، پایان داستان با گزارش یک پلیس از یک پروندهٔ پنج‌سالهٔ ۲۳ فقره قتل مشابه تمام می‌شود. در این پرونده، مقتولان همه مردان میانسالی هستند که طی پنج سال و یازده ماه و چهل روز به قتل رسیده‌اند. ارتباط و اشتراک این قتل‌ها با هم این است که قتل بر اثر پارگی گلو و گردن رخ داده است. این سایکو رمان، قصهٔ سرگذشت اجداد ایشا و خود او که آخرین حلقهٔ زنجیر شمیلا (جدهٔ ایشا) را تشکیل می‌دهد، است. این خانوادهٔ پررمز و راز، حدود هفتصد الهه بوده‌اند که در سواحل جنوب رود ارس زندگی می‌کردند و عمر جاودانه داشتند. اجداد او به‌ترتیب براساس زنجیرهٔ تقلیل، الهه، افریت، جن و آدمیزاد بودند که اولین تقلیل از فرار آفریدت شروع می‌شود و به ترتیب ارتباط او با یک مرد از جنس

1. Hill, Michael R
2. Duocymatic
3. Psycho

افریت و بعد ارتباط فرزندانش با جن‌ها و بعد هم ارتباط نوادگانشان با آدمیزاد، ادامه دارد که آخرین زنجیره به ایشای آدمیزاد و همسرش امیر و ماجرای پروندهٔ قتل‌های ایشا می‌رسد.

بحث و بررسی

بنابر نظر دوبووار[1] که هیچ زنی به شکل زن به دنیا نمی‌آید؛ بلکه در ساختار اجتماعی و فرهنگی زن می‌شود (۱۳۸۰: ۹۹)، نکتهٔ اولیه و اصلی در این رمان هم پرداختن به مسئلهٔ نوع ماهیت زنان است تا به اثبات برسانند ویژگی‌هایی که به زنان نسبت می‌دهند، حاصل شرایط اجتماعی است و اگر چنین شرایطی نباشد، زنان در دنیای بدون پیش‌فرض و بدون سلطهٔ مردان، به شکل دیگری نمود پیدا می‌کنند. در این دو رمانِ در دست بررسی همان‌طورکه در خلاصه اشاره شد، هر دو نویسنده دنیایی وارونهٔ دنیایِ واقعی ترسیم کرده‌اند که زنان با هویت جدید و بدون قوانین مردانه در آن جلوه‌گر هستند که میزان تأثیر آن در رمان شارلوت بسیار بیشتر و عمیق‌تر است. با توجه به مطالعهٔ دقیق دو رمان انتخابی، نویسندگان با استخراج سه مؤلفه، به‌طور کلی به بررسی مراحل شروع، اوج و پایان شکل‌گیری یک کشور تماماً زنانه می‌پردازند تا نحوهٔ نگارش و دیدگاه حاکم بر رمان در دو نویسندهٔ ایرانی و غربی به‌طور علمی بررسی شود تا چگونگی و میزان تأثیر مقولهٔ بکرزایی بر آثار حاضر مشخص شود.

مردستیزی در ابتدای رمان در تفکر اتوپیایی

مردسالاری ازجمله مفاهیم کلیدی در گرایش‌های فمینیستی به حساب می‌آید. فمینیست‌ها معتقدند که در جامعهٔ مردسالار، مردها قدرت و حاکمیتی برتر نسبت به زن‌ها دارند. آن‌ها علت فرودستی زنان در جامعهٔ مردسالار را دسترسی بیشتر مردان به مزایای ساختارهای قدرت، تقسیم نابرابر امتیازات اجتماعی و روابط نادرست مرد و زن می‌دانند. مسئلهٔ مردسالاری در متون ادبی بازتاب چشم‌گیری دارد. آثار زیادی به‌ویژه در حوزهٔ داستان و رمان با این رویکرد خلق شده‌اند. نخستین اعتراض و نقدها را به این نابرابری، زنان وارد حوزهٔ ادبیات کردند (شایان‌مهر و دیگران ۱۳۹۸: ۵۴).

پژوهشگران بسیاری بر این مسئله توافق دارند که در یک سرزمین اتوپیایی و آرمانی، دست‌یابی به کمال و تحقق آرمان‌گرایی، صرفاً از طریق حذف یک شریک و یک جنس اتفاق می‌افتد. از آنجا که نویسندگان زن محتوای داستان را زنانه‌محور و در حیطهٔ مطالعات فمینیستی پیش برده‌اند، حذف جنس مذکر و شریک مقابل زن، برای فرار از محدودیت‌های دانش و جامعهٔ پدرسالار، جزء مراحل اولیه و اصلی یک رمان

1. Simone de Beauvoir

اتوپیایی فمینیستی به شمار می‌رود؛ بنابراین نویسندگان مورد نظر در هر دو داستان از همان ابتدا جنس مذکر یا هر نوع اثری از جنس مرد را رد و آن را حذف کرده‌اند.

آرمان‌شهر جدایی‌طلب پرکینز گیلمن و محب‌علی درواقع عنصر اغراق را از جنبهٔ مثبت آن در چهارچوبی خیالی و آرزوگونه نشان می‌دهد. درواقع می‌توان عنوان رمان اتوپیایی فمینیستی را بر روی این دو اثر گذاشت؛ زیرا هر دو نویسنده از طریق بازسازی معنا در آرمان‌شهر خود، موقعیت انسانی و اجتماعی‌ای را که برای خود و دیگر زنان آرزو می‌کرده‌اند، به شکلی تقریباً مشابه در رمان پدید آورده‌اند. اگر اساس را بر رمان کلاسیک پرکینز گیلمن به‌عنوان اولین اثر فمینیستی قرار دهیم، طبق تحلیل بوگارت[1]، استراتژی دست‌یابی به کمال در *هرلند*، اساساً بر حذف شریک جنسی و جفت نر استوار است؛ شرایطی که در آن شریک طردشده به‌عنوان کانون بیماری‌های جامعه معرفی می‌شود. به همین منظور بسیاری از نویسندگان زن فمینیست ازجمله محب‌علی در رمان آرمان‌شهر خود، از این استراتژی برای خلق و تصویر جهان کامل‌تر استفاده می‌کنند. همین طردکنندگی اساس کار پرکینز گیلمن و محب‌علی است؛ زیرا دنیایی از یک جنس (زنان) را به ما نشان می‌دهند که ساکنان آن هیچ‌گونه جنگ، شرارت، خونریزی، رقابت، درگیری، حسادت، بیماری یا هرنوع مفهوم منفی و بد را، خصوصاً در مورد هنجارهای جامعهٔ مردسالار نمی‌شناسند (Bogart 2014: 85-86).

برای بررسی و اثبات مؤلفه‌ها در آثار، ابتدا از هر دو رمان نمونه‌ای کامل آورده شده و سپس از طریق جدول، دیگر نمونه‌ها طبقه‌بندی و به‌صورت اجمالی گردآوری شده است.

ـ آفریدت مادرِ مادربزرگ من، یک الهه بود. نسل اندر نسل بدون یک قطره خون ناپاک در رگ‌ها و این یعنی خون افریت و جن و انس. در آن روزگار طلایی زمانی که هنوز خون ناپاک در رگ‌های خندان ما راه نیافته بود. الهه‌ها، بی‌نیاز به آمیزش جنسی، عشق هیچ مردی، بی‌نیاز به خون ناپاک بودند (محب‌علی ۱۳۹۵: ۱۵).

ـ هیچ یک از مردمان قبایل بومی که این افسانهٔ دلهره‌آور را تعریف می‌کردند، آنجا را به چشم خود ندیده بودند. فقط با اطمینان می‌گفتند ورود به آن سرزمین برای هر مردی خطرناک و مرگبار است. یک مملکت، یک ملت؛ اما همه مؤنث (پرکینز گیلمن ۱۳۸۹: ۱).

1. Kim Johnson Bogart

مردستیزی در تفکر اتوپیایی	
نفرین خاکستری	***زنستان***
دعا برای عدم ورود هیچ مردی به سرزمین (ص ۱۶)	سرزمینی پررمز و راز و خطرناک برای مردان (ص ۱)
حساسیت و واکنش تند نسبت به رابطه با مردان (ص ۱۶)	هیچ‌گونه مردی، فقط زن، فقط دختربچه (ص ۹)
طرد از سرزمین در صورت وجود خون ناپاک مردان (ص ۱۷)	زنستان، بدون مردان، فرزند دختر، خطرناک (ص ۱۳)
ننگ و ذلت نتیجهٔ ارتباط با مردان (ص ۲۰)	فقط دخترها، سرزمین بناشده برپایهٔ اصل مادرتباری (ص ۱۸)
عدم تسلیم، سفرتنهایی و عدم نیاز به مرد (ص ۲۰)	خدای من، همه انگار زن‌اند (ص ۲۷)
معاشرت الهه‌ها با مردها مساوی با بدبختی (ص ۲۸)	زنان مصمم و استوار با آرایش نظامی، همه زن بدون حتی یک مرد (ص ۴۳)
زنجیرهٔ تقلیل؛ نتیجهٔ ارتباط با مردان (ص ۳۰)	هیچ مردی زنده برنگشته، همه مرده‌اند (ص ۴۹)
سرزنش بابت به‌دنیاآوردن یک افریت مذکر (ص ۳۱)	به سبکی کاملاً زنانه و محکم، غلبه بر نیروی مردانه (ص ۵۰)
تأیید اشتباه‌بودن ارتباط با مردان و ابراز پشیمانی (ص ۵۰)	بی‌توجهی به مردان، بی‌اهمیتی نسبت به جنس مرد (ص ۶۳)
بیدارشدن ماده‌گرگ درون و ارتباط آن با مردان (ص ۷۰)	عدم وجود هیچ‌گونه بازی مردانه (ص ۶۹)
عدم وجود مردان مساوی با الهگی، بدون هیچ نیاز و ترس و درد (ص ۸۰)	از دو هزار سال پیش عدم وجود هیچ‌گونه مردی (ص ۹۵)
ماده‌گرگ و ۲۳ فقره قتل مردان میان‌سال (ص ۱۰۰)	همه مادر هستند، بدون وجود پدری (ص ۹۵)
	کشتار همهٔ مردان توسط دختران خشمگین ستم‌دیده (ص ۱۱۳)

همان‌طور که دیده شد، در ابتدای داستان و تقریباً در دیگر فصول داستان، نویسنده مستقیم یا غیرمستقیم به طرد مردان از جانب زنان اشاره و آن را تأیید می‌کند. میزان چنین مردستیزی‌ای در رمان پرکینز گیلمن از بسامد بیشتری برخوردار است و به‌گونه‌ای تا اواسط و حتی اواخر داستان ادامه پیدا می‌کند و تغییر کمتری در نوع دیدگاه زنان نسبت به شخصیت‌های زن *نفرین خاکستری* به وجود می‌آید.

بکرزایی لازمهٔ تفکر اتوپیایی

در قالب مؤلفه‌ای به‌عنوان لازمهٔ کمال در اتوپیا، به بکرزایی که عنصر اصلی پژوهش پیش‌روست پرداخته می‌شود. از دیدگاه هام و گمبل تفکر آرمان‌شهری[1]، همواره برای فمینیست‌ها منبع الهام سیاسی بود. داستان علمی- تخیلی فمینیستی، تصاویری اتوپیایی از زنان به‌عنوان الگویی برای بشریت خلق می‌کند که مولد فرهنگی زن‌محور است(۱۳۸۲: ۴۵۳-۴۵۲). علت چنین امری را انحصارطلبی مردانه در حفظ نسب خونی و سرمایه‌داری مردسالار و تفکر زن به‌مثابهٔ دارایی قلمداد کرده‌اند.

فریدمن[2] در کتاب *فمینیسم* به این عقیده اشاره کرده است که در نظر برخی، تولید مثل و مادری‌کردن بخشی از سرکوبی است که باید رفع شود؛ اما از طرفی دیگر مادری‌کردن برای دیگران یکی از بزرگ‌ترین لذت‌های زن‌بودن است؛ فقط باید آن را از زیر کنترل جنس مذکر رها کرد تا تبدیل به یکی از مثبت‌ترین تجربه‌های زنان شود (۱۳۹۷: ۱۱۰). ایجاد ادبیات فمینیستی اتوپیایی زادهٔ همین شرایط نابسامان اجتماعی میان دو جنس است. تولید مثل غیرجنسی از زمان نگارش داستان *میزورا*[3] تا زمان نگارش داستان *سرزمین شگفت*[4] رواج داشته که به‌عنوان مضمونی پرطرفدار در میان آرمان‌شهر زنان بدون مردان به آن پرداخته می‌شده است. از آنجاکه چنین عملی؛ یعنی زایمان بدون دخالت جنس مخالف در دنیای واقعی امکان‌پذیر نبوده و نیست، زنان با توسل به این موضوع، نفرت، انتقاد و اعتراض خود از جامعهٔ مردمَدار را نشان می‌دهند.

بنابر عقیدهٔ بولن[5]، خدابانوان باکره مظهر استقلال و خودبسندگی در زنان بودند و در مقابل عشق و عاشقی مصونیت داشتند و دلبستگی‌های عاطفی، آن‌ها را از پیگیری آنچه برایشان دارای اهمیت بود، بازنمی‌داشت. دوری از عشق و عاشقی درواقع بیانگر نیاز زنان به خودمختاری و مظهر توانمندی آنان بوده است (۱۳۸۶: ۲۷). در داستان پرکینز گیلمن نیز، اهالی *زنستان* نماد زنان باکرهٔ توانمند و دارای استقلال کامل هستند که با ورود مردان و کنجکاوی *هرلندی*‌ها به ایجاد ارتباط با آن‌ها، ضربهٔ سنگینی به تفکرات فمینیستی و ماهیت زن‌محورانهٔ وجود آنان وارد نمی‌شود و در کمال احترام و ارتباط با مردان، همچنان مایل به پذیرش اصول مردمحور و قبول تمایلات مردان نبوده‌اند.

یکی از ژرف‌ترین موضوعاتی که به‌صورت مشترک در این دو رمان به‌عنوان لازمهٔ اصلی آرمان‌شهر نویسنده محسوب می‌شود، وجود بکرزایی در میان شخصیت‌های زن

1. Utopianism
2. Jane Freedman
3. Mizora (1883),Mary E. Bradley Lane
4. The Wander Geound (1979), Saly Miller Gearheart
5. Jean Shinoda Bolen

داستان است؛ به این صورت که هر دو نویسنده بنای آرمان‌شهر زنان خود را برپایهٔ زایش عذرایی و بکرزایی قرار داده‌اند و درنتیجه هیچ جنس مذکری در مدینهٔ فاضلهٔ نویسندگان وجود ندارد؛ اما در رمان پرکینز گیلمن مفهوم بکرزایی و زایمان پارتنوژنز به‌طور مستقیم، جدی‌تر و مفصل‌تر به‌عنوان مناظرهٔ میان شخصیت‌ها پرداخته شده است؛ درصورتی‌که در رمان *نفرین خاکستری* تنها در فصل اول به آن اشارهٔ غیرمستقیم شده و در ادامه کمتر به آن پرداخته شده است.

ـ هرکدام از الهه‌ها تنها با یک آرزو صاحب دختری زیبا می‌شدند. مادران من الهه‌های خاص و اصیل بی‌نیاز به آمیزش جنسی، برای نسل‌ها تنها با یک آرزو، یک خواست، یک میل، صاحب دختری می‌شدند و این داستان قرن‌ها ادامه داشت (محب‌علی ۱۳۹۵: ۱۵).

ـ چگونه ممکن است؟ منظورم بچه‌هاست... چگونه بگویم؛ یعنی منظورم تولید مثل و... .

ـ اوه بله، حق دارید گیج بشوید. همهٔ ما مادر هستیم؛ اما بدون وجود هیچ پدری.

ـ اما چنین چیزی قابل تصور نیست.

ـ آیا در میان جانوران سرزمین شما چنین امر ممکنی وجود ندارد؟

ـ چرا ولی در برخی از شکل‌های بدوی... که ما این شکل از زاد و ولد و تداوم حیات را اصطلاحاً «بکرزایی» می‌نامیم که معنی‌اش زایش زنان باکره (زایش عذرایی) است (پرکینز گیلمن ۱۳۸۹: ۹۶ـ۹۵).

نفرین خاکستری	زنستان
تنها با آرزوی فرزند، صاحب یک دختر می‌شدند (ص ۱۵)	نوع خاصی از زایمان بدون مردان (ص ۶۱)
اخراج زنان از سرزمین زنان، در صورت بارداری از مردان (ص ۱۶)	زایش عذرایی(ص ۹۶)
آفریدت الهه بی اطلاع از میل و هوس و رابطه جنسی(ص ۲۴)	برای دوهزارسال فقط زنان و زایش دختران (ص۹۷)
	مادران بکرزا و شیرده (ص۱۰۰)
	معجزه بارداری اولین زن جوان باکره در ۲۵سالگی،۵ دختر حاصل ۵سال بارداری متوالی (ص ۱۱۶–۱۱۷)

نفرین خاکستری	زنستان
تنها با آرزوی فرزند، صاحب یک دختر می‌شدند (ص ۱۵)	نوع خاصی از زایمان بدون مردان (ص ۶۱)
	عروج مطلق در وجود زن قبل بارداری (ص ۱۴۲)

طبق آنچه گفته شد، پرداختن به مسئلهٔ محوری بکرزایی بنا به دلایلی ازجمله آزادی بیان نویسنده و شرایط فرهنگی اجتماعی، در رمان پرکینز گیلمن بسیار گسترده‌تر از رمان *نفرین خاکستری* محب‌علی است؛ تا جایی که او قسمتی از یک فصل داستان خود را به مناظره و گفت‌وگو پیرامون این موضوع میان *هرلندی*‌ها و مردان مهاجر، اختصاص داده است.

گذر از تفکر اتوپیایی و عدول از بکرزایی

همان‌طور که اشاره شد، برخی از فمینیست‌های پست‌مدرن، اصول آرمان‌شهری برخی فمینیست‌های رادیکال هوادار بکرزایی را رد و مورد نقد قرار دادند؛ زیرا تفکر اتوپیایی فمینیستی گاهی برمبنای ضدِمردبودن عمل کرده است که در واقع عملی‌کردن این عقاید اتوپیایی فمینیستی در دنیای واقعی امکان ندارد و صرفاً در حد خیال و تصور است.

در دو رمان پرکینز گیلمن و محب‌علی نیز، قسمت چالش‌برانگیز داستان، دچار تعلیق‌شدن افکار ابتدایی نویسندهٔ شخصیت‌ها و درواقع زیرسؤال‌رفتن قوانین آرمان‌شهر زنان است. مناظره‌هایی که میان شخصیت‌های داستان در ارتباط با ضدقهرمان‌ها رخ می‌دهد یا مونولوگ‌های شخصیت‌های زن، نشان از سردرگم‌شدن زنان داستان است از این بابت که آیا دنیای تک‌جنسهٔ آنان کامل و بی‌نقص است یا نیاز به وجود جنس دیگری به نام مرد احساس می‌شود؟ بر این گمان، در ابتدای داستان *نفرین خاکستری* آفریدت، اولین شخصیت جدایی‌طلب، برای کشف دنیای مردان و ارتباط با غیرهمجنس، دنیای زنانهٔ خود را زیر سؤال می‌برد و کشور زنان را ترک می‌کند؛ در واقع چنین حادثه‌ای آغاز چالش اصلی داستان است. در داستان *زنستان* پرکینز گیلمن نیز، با کمی تفاوت، بعد از ورود سه جهانگرد مرد به *هرلند* و آشنایی آنان با دنیای زنان و تمامی قوانینشان، زنان نیز در مورد دنیای مردان و قوانین آنان و چگونگی ارتباط با جنس مذکر، کنجکاو شده و در تلاش برای ایجاد ارتباط و آشنایی با فرهنگ مردسالار بودند که این کنجکاوی منجر به قبول پیشنهاد ازدواج از سوی مردان جهانگرد و آغاز سفرشان به سرزمین مردان شد. ادامهٔ سفر زنان به سرزمین مردان را پرکینز

گیلمن در رمان بعدی خود با نام *با او در سرزمین ما*[1] به نگارش درآورد؛ اما در همین داستان *زنستان*، هر سه ازدواج چالشی جداگانه را دربرمی‌گیرد. در ازدواج جف و سلی، مرد داستان (جف) به‌دلیل عاشق‌پیشگی و زن‌نوازی بیش از حد، زنان را ایدئالیز می‌کرد و نهایت خدمت و حمایت را نسبت به زنان داشت؛ اما در نقطهٔ مقابل جف، مایکل قرار داشت که به‌شدت تندخو و مغرور و همواره در حال درگیری با زنان و دختران بود و نمی‌توانست رفتاری برخلاف زنان عشوه‌گر دنیای خود را قبول کند. در ازدواج خود نیز با آلیما دچار بحران و درگیری شدیدی شد؛ تا جایی که با یک اتفاق بد ازدواجشان به جدایی انجامید. مایکل نگاه جنسی به زنان *هرلند* داشت و همین توقع او از زنانی که تاکنون از رابطهٔ جنسی و لذت آن چیزی نمی‌دانستند، باعث ایجاد درگیری و در انتها منجر به اخراج او از *زنستان* شد؛ اما ون، راوی داستان، حد میان جف و مایکل بود. مردی که از محبوبیت عام و نسبتاً خوبی در میان زنان *هرلند* برخوردار بود؛ زیرا تلاش می‌کرد منطقی و سنجیده با قوانین و افکار آنان برخورد کند؛ نه تحمیل و نه تأیید بی‌چون‌وچرا. در قضیهٔ ازدواج او با الادور نیز به همین شکل هر دو با گفت‌وگو و بررسی تمام جوانب دنیای زنانه و مردانه، نتیجهٔ خوبی از بحث‌های خود می‌گرفتند.

تمامی این اتفاقات منجر به این شد که زنان *زنستان*، با تمامی چالش‌ها، مناظرات و بحث‌هایی که در هر فصل داستان در زمینه‌های مختلف شامل ازدواج، اقتصاد، دین، کار، تربیت فرزند، آموزش و پرورش، سیاست و... با مردان جهانگرد داشتند، به‌مرور کنجکاو به ارتباط با مردان و آشنایی با سرزمینشان شدند که این کنجکاوی درواقع تا حدودی همان واگرایی تفکر اتوپیایی آنان را به دنبال داشت؛ اما موفقیت‌آمیز و مورد رضایتشان نبود.

ـ اما این سعادت چندان دوام پیدا نمی‌کند. آفریدت ۱۷ساله، مادر مادربزرگ من، کوچک‌ترین و زیباترین الههٔ قصر، به سرش می‌زند که به سفر برود. سفر به جاهای ناشناخته. هرچه خواهران و مادران و خاله‌ها و دخترخاله‌ها و خواهرزاده‌ها نصیحتش می‌کنند، فایده ندارد و آفریدت راهی سفر می‌شود (محب‌علی ۱۳۹۵: ۱۶).

ـ الادور در حالی که موهایم را نوازش می‌کرد با لحنی نیمه‌همسر/ نیمه‌مادرانه گفت: محبوبم... تو باید مرا یک روز به کشور خودت ببری و آنجا را به من نشان بدهی. می‌خواهم کشور و مردم سرزمین‌ات را ببینم و همین‌طور مادرت را، مادر کسی که عاشقش هستم، مادری که همسر محبوبم را به دنیا آورده(پرکینز گیلمن ۱۳۸۹: ۲۶۲).

1. With her in Ourland

گذار از تفکر اتوپیایی و عدول از بکرزایی

نفرین خاکستری	*زنستان*
دروغ می‌گوید، بدون اجبار، خودش زن پدربزرگ شده بود (ص ۹)	اشتیاق زنان هرلند در مطالعه‌ی وسیع برروی مردان و قوانینشان، تهیه‌ی اسناد و مدارک و کتاب براساس اطلاعات جمع آوری شده (ص ۱۸۱)
دل کندن از تکرار روزمرگی‌های قصر مرمرین الهه‌های زن (ص۶۱)	رفع نیاز موقت و اضطراری ون برخلاف عقیده‌ی اولیه‌ی زنستانی‌ها (ص۳۶۲)
چشیدن لذت معشوق بودن و عاشق کردن یک مرد برای آفریدت (ص۲۲)	سعی الادور در انطباق خود با ذهنیت دوجنسی ون (ص ۴۶۲)
به لرزه افتادن دستان یک مرد از جمله‌ی آفریدت (ص۲۲)	ظهور نشانه‌های اغواگری زنانه نیاکان آلیما در وجودش(ص ۹۶۲)
نتیجه‌ی لذت عاشق کردن یشنا توسط آفریدت، خروج از الهگی (ص۴۲)	دور شدن از خودآگاه واقعی و احساس شرم (ص۲۷۲)
آفریدت عاشق نگاه سراپا هوس و ملتمسانه‌ی یشنا (ص ۵۲)	عدم اجازه الادور به بازگشت ون بدون او (ص ۸۷۲)
پس از بخشش یشنا، پروراندن نطفه‌ی یشنا توسط آفریدت در کالبد الهه‌گی‌اش(ص ۲۹)	علاقه الادور به کشف زندگی هیجان‌انگیز مردان و ابراز علاقه به بودن کنار ون باتمام تفاوت‌ها (ص ۲۸۰)
بجای شبیه الهه‌ها بودن و صاحب دختر شدن، بارداری با نطفه‌ی یشنا به یاد شوریدگی‌های او و صاحب دوقلو شدن (ص ۳۰)	بارداری سلی؛ حاصل آمیزش دو جنس؛ مادری جدید (ص ۲۸۹)
شروع زنجیره‌ی تقلیل (ص۳۰)	

طبق بررسی‌ها و نمونه‌های آثار، زنان قصر مرمرین *نفرین خاکستری* با موضوع زایمان از طریق رابطهٔ جنسی با مردان راحت‌تر کنار آمده‌اند؛ درصورتی‌که زنان *هرلند*، حتی پس از ازدواج‌های دگرجنس‌گرا، عقیده داشتند که دوستی و احترام متقابل باید مقدم بر ابراز جنسی باشد و از مردان خود می‌خواهند نسبت به تقاضای آنان دلسوز باشند و آن را محترم بشمارند تا اصراری بی‌جا نداشته باشند. قبل از اینکه آن‌ها تغییر بزرگی را تحت عنوان تبدیل زایمان پارتنوژنز به رابطهٔ زن و شوهری و زایمان طبیعی، ایجاد کنند، به‌طور کامل به تحقیق با مردان در مورد عقاید آنان مبنی بر لذت جنسی غیرمولد و آموزش چنین روابط آمیزشی‌ای برخلاف عملکرد صرفاً تولیدمثلی پرداختند؛ اما درنهایت به‌طور کامل نتوانستند عقیدهٔ مردان مبنی بر

سکس برای خود و لذت‌بردن متقابل را درک و قبول کنند.

نتیجه

از خوانش تطبیقی دو روایت بر بنیاد مفهوم بکرزایی در رمان اتوپیایی می‌توان نتیجه گرفت که پرکینز گیلمن و محب‌علی در مقام نویسندگانی فمینیستی و تخیل‌گرا آثار خود را در وهلهٔ نخست به‌عنوان اثری برای انعکاس تبعیض، نابرابری، ستم بر زنان و دغدغه‌های آنان نگاشته‌اند و در مرحلهٔ بعد، از مفهومی تخیلی با عنوان بارداری بدون لقاح برای آرزوی تشکیل جامعهٔ آرمانی زنان به‌خوبی بهره برده‌اند. با وجود وجوه مشترک محتوایی در سبک روایی این دو نویسنده؛ اما تناظر مضمون اتوپیایی و بکرزایی با تأکید بر هویت اصلی زنان و وارونگی دنیای مردان، بر اهمیت پژوهش بر روی این دو رمان افزود. درواقع پژوهندگان، کاربست این دو رمان ایرانی و خارجی را از طریق سه مولفهٔ «مردستیزی ابتدایی در تفکر اتوپیایی»، «بکرزایی لازمهٔ تفکر اتوپیایی» و «واگرایی در تفکر اتوپیایی و عدول از بکرزایی» به بوتهٔ نقد کشیدند.

با توجه به بررسی هر دو روایت، می‌توان به این رهیافت رسید که روایت ایرانی در مقایسه با روایت آمریکایی چنان که می‌نماید، از ثبات دیدگاهی مضمونی کمتری برخوردار است؛ زیرا همان‌طور که مشاهده شد در رمان *نفرین خاکستری* تغییر رویه و عقیدهٔ زنان زودتر و با سهولت انجام گرفت؛ درصورتی‌که زنان سرزمین شارلوت، در تغییر عقیده و رویهٔ خود نسبت به دنیای مردان بسیار سخت‌تر و مقاوم‌تر بودند؛ به‌عبارت کلی نویسندهٔ آمریکایی گویا قدرت بیشتری در بیان اعتراض خود نسبت به جایگاه زنان، تبعیض جنسیتی و نقد دنیای مردسالار داشته است که در کنش‌های شخصیت‌های رمان و مقاومت آنان در رویارویی با مردان کاملاً مشهود است. با مطالعهٔ این دو رمان می‌توان ادعا کرد که رمان برجستهٔ *زنستان* شارلوت زمینه‌های فراوانی برای انواع پژوهش‌های ادبی و تطبیقی را برای پژوهشگران علاقه‌مند فراهم می‌کند.

برآیند فرجامین این پژوهش بیان می‌کند که شرایط سیاسی، اجتماعی و موقعیت جغرافیایی، به‌شدت بر روان و هویت زنان و مخصوصاً نوع دیدگاه نویسندگان زن و قلم آنان تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین میزان و شدت عدول و هنجارشکنی دو نویسنده در آثارشان به تناسب موقعیت جغرافیایی و اجتماعی دارای نوسان است؛ همان‌طورکه در رمان محب‌علی دیده شد، به‌دلیل محدودیت‌های بیشتر و تفاوت در نوع فرهنگ ملل، نویسنده نمی‌توانسته است به‌طور واضح به عنصری همچون بکرزایی اشاره کند؛ درصورتی‌که در رمان پرکینز گیلمن به‌طور کامل و شفاف در کل رمان به این مقوله پرداخته شده است؛ اما در رمان محب‌علی حتی نام این مؤلفه آورده نشده است. از طرفی دیگر تغییر دیدگاه در رمان ایرانی به‌مراتب با سرعت بیشتری اتفاق افتاده است

و پایهٔ چنین عقاید فمینیستی رادیکالی مانند بکرزایی، ضعیف‌تر و قابل شکست‌تر از پرکینز رمان گیلمن است. به همین دلیل تحکم بن‌مایهٔ اصلی *زنستان* پرکینز گیلمن به‌مراتب قوی‌تر و مسئله‌برانگیزتر و به‌عبارتی نمونهٔ جامع‌تری است. به‌طور کلی محب‌علی کاملاً برعکس پرکینز، بنا به شرایط موجود در ایران به‌صورت عام، کلی و پوشیده‌تر به این مسئله پرداخته است و این تفاوت ریشه در اقتضاهای فرهنگی و شرایط صلب فرهنگی و اجتماعی در ایران بوده که نسبت به طرح مسئلهٔ بکرزایی با اجمال برخورد کرده است.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه مازندران با عنوان «نقد فمینیستی گزیده آثار داستانی مهسا محب‌علی و فیلمنامه‌های نرگس آبیار» است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ . قوانین کامستاک یک لایحهٔ فدرال بود که توسط کنگرهٔ ایالات متحدهٔ امریکا در ۳ مارس ۱۸۷۳ به‌عنوان قانونی جهت «سرکوب تجارت و گردش ادبیات زشت و مقالات غیراخلاقی» تحت ریاست یولیسیزسایمن گرانت و به نام کامستاک که تنظیمکنندهٔ این لایحه بود، تصویب شد.

منابع

آریانپور، عباس (۱۳۶۹). *فرهنگ کامل انگلیسی به فارسی*. جلد پنجم. تهران: امیرکبیر.

الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمهٔ رؤیا منجم. چاپ دوم. تهران: فکر روز.

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹) «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» *ادبیات تطبیقی*. دوره اول بهار ۱۳۸۹ شماره ۱، صص. ۳۸ـ۶.

بولن، شینودا (۱۳۸۶). *نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان*. ترجمهٔ آذر یوسفی. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بی‌یرد، مری (۱۳۹۸). *زنان و قدرت یک بیانیه*. ترجمهٔ شبنم سعادت. چاپ دوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

پرکینز گیلمن، شارلوت (۱۳۸۸). *زنستان*. ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی. چاپ دوم. تهران: توسعه.

تانگ، رزمری (۱۳۸۷). *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نشر نی.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۰). *جنس دوم*. ترجمهٔ قاسم صنعوی. جلد اول. چاپ دوم. تهران: توس.

رودگر، نرجس (۱۳۸۸). *فمینیسم، تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها*. تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

لشکریان، آنیتا (بهار ۱۳۸۷). «نقد آثار فمینیستی شارلوت پرکینز گیلمن.» *علوم انسانی* (دانشگاه الزهرا). سال هجدهم، شمارهٔ ۷۰، صص. ۲۸ـ ۱.

فریدمن، جین (۱۳۹۷). *فمینیسم*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: آشیان.

مبینی، مهتاب؛ شاهوردی، امین (تابستان ۱۳۹۵). «بازخوانی منظومهٔ ثئوگونی هسیودس در پرتو قاعدهٔ الواحد.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال دوازدهم، شمارهٔ ۴۳، صص. ۲۱۰ـ ۱۸۵.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1124461

محب‌علی، مهسا (۱۳۹۵). *نفرین خاکستری*. تهران: نیماژ.

مظفریان، فرزانه (۱۳۸۹). *هویت زن در اساطیر ملل جهان*. شیراز: دانشگاه شیراز.

هام، مگی؛ گمبل، سارا (۱۳۸۲). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی و فرخ قره‌داغی. تهران: توسعه.

یوست، فرانسوا (۱۳۸۹). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی، لاله آتشی و رقیه بهادری. چاپ دوم. تهران: سمت.

Li, Chang (2022). "Reshaping the Balance: How Gilman Critiques and Constructs a Feminist Utopia in erland." Nesir: debiyat Araştırmaları Dergisi 3, PP. 75-88.

Ying, Liang (2013). "Herland—an All-female Women's Utopia." Beijing Foreign Studies University. Vol. 3, PP. 667-679. https://doi.org/10.17265/2159-5836/2013.11.001

Pfaeizer. Jean (1988). The changing of The Avant-Garde; The Feminist Utopian. Science Studies.

Everett F. Phillips (1903). A review of Parthenogenesis. Proceedings of the American Philosophical Society, PP. 275-345. https://www.jstor.org/stable/983715?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

Stephanson. Raymond (2019). Fictional Science and Genre: Ectogenesis and Parthenogenesis at Mid-Century. Journal for Eighteenth-Century Studies Vol. 42 No. 4 , PP. 471-486.https://doi.org/10.1111/1754-0208.12653.

Tavera، Peebles (2018). Her body، Herland: Reproductive Health and Dis/topion Satire in Charhotte Perkins gilman. Utopian Studies, Vol. 29, No. 1, PP. 1-20. https://doi.org/10.5325/utopianstudies.29.1.0001.

Hill, Michael R (1996). "Herland, by Charlotte Perkins Gilman." Masterpieces of Women's Literature, edited by Frank N. Magill. New York: HarperCollins. PP. 251-254. https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1413&context=sociologyfacpub

Bogart. Kim Johnson (2014). The Utopian Imagination of Charlotte Perkins Gilman: Reconstruction of Meaning in "Herland". Pacific Coast Philology, Vol. 27, No. 1/2 (Sep., 1992), pp. 85-92. https://doi.org/10.2307/1316715.

Gilman, Perkins Charlotte (1979). *Herland*. NewYork: Pantheon.

Gilman, Perkins Charlotte (1980). *The Charlotte Perkins Gilman Reader*. Edited by Ann J. Lane (Ed.) New York: Pantheon.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6223.1250
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.9.1
Received: 16/03/2023 **Accepted: 15/05/2023**

Parthenogenesis in Utopian Novels: A Comparative Study of Charlotte Perkins Gilman's Herland and Mahsa Mohebali's The Gray Curse

Nadiya Ahmadi Nik[1], Gholamreza Pirooz[2], Sara Saei Dibavar[3]

Abstract

Comparative literature is considered as one of the most important fields of research in humanities, and studies on feminism and women writers from different nationalities can offer important contributions to the field. The classic novel *Herland* by Charlotte Perkins Gilman is considered a pioneering American feminist work. From a comparative perspective, the Iranian novel, *The Gray Curse* by Mahsa Mohebali has a thematic similarity with Perkins Gilman's novel. Both authors have portrayed a feminist utopia whose inhabitants are only women, and for whom, motherhood is fulfilled only through parthenogenesis. This similarity as well as the content and thematic correspondence are among the reasons for selecting these novels for the present study. The researchers use qualitative content analysis method within the framework of feminism to analyze these novels' representations of the concept of Parthenogenesis through their description of a utopia. To do a comparative study of the similarities and motifs in the two narratives with a focus on the concept of parthenogenesis, the paper draws on three elements: misandry in utopian thinking at the beginning of the novels, parthenogenesis as a necessary concept in utopian thinking, and finally, moving away from the utopian thinking and a refusal of the parthenogenesis. Despite the commonality of the content and thematic elements, distinctions in political, social and cultural contexts between the two nations create a difference in Gilman's and Mohib Ali's views on the concept of parthenogenesis throughout the novel, with the former's offering more in-depth and the latter's fleeting views on the concept.

Keywords: Utopia, Parthenogenesis, *Herland*, *The Gray Curse*, Mahsa Mohebali, Charlotte Perkins Gilman.

1. M.A in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran ahmadiniknadiya@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature,, University of Mazandaran, Babolsar, Iran (Corresponding Author) pirouz_40@yahoo.com
3. Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran s.saei@umz.ac.ir

How to cite this article:
nadiya ahmadinik; Gholamreza Pirooz; sara saei dibavar. "Parthenogenesis in Utopian Novels: A Comparative Study of Charlotte Perkins Gilman's Herland and Mahsa Mohebali's The Gray Curse." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 213-238. doi: 10.22077/islah.2023.6223.1250

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۶۰-۲۳۹
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بینارشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6154.1237
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.10.2
دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷

مطالعهٔ بینارشته‌ای ویژگی‌های گروتسکی در آثار منتخب بهمن محصص و روی اندرسون با تکیه بر نظریهٔ میخائیل باختین

ریحانه آقابراتی[۱]، سید پرهام مهاجرزاده[۲]، یاسمن فرهنگ‌پور[۳]

چکیده

گروتسک نوعی بیان بصری است که به هنرمند اجازه می‌دهد تا با خلق هویت بصری عجیب، غیرعادی و غیرواقعی، مفاهیم مورد نظر خود را به‌صورتی متفاوت در هنر بیان کند. تعریف مؤلفه‌های خاص برای گروتسک در هنر یکی از مباحث مورد توجه نظریه‌پردازان بوده و از زوایای مختلفی توسط آن‌ها بررسی شده است. پژوهش پیش‌رو، با هدف تطبیق تابلوهای منتخبی از بهمن محصص (۱۳۸۹ـ۱۳۰۹) و پلان‌هایی از فیلم سینمایی «آوازهایی از طبقهٔ دوم» اثر روی اندرسون (۲۰۰۰ م) با تکیه بر نظریهٔ گروتسکی میخائیل باختین (۱۹۷۵ـ۱۸۹۵ م) و استفاده از رویکرد میان‌رشته‌ای، درصدد یافتن اشتراکات آن‌ها با توجه به ویژگی‌های مد نظر این فیلسوف روس است. روش مورد استفاده در این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و جمع‌آوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است که با وجود خلاء پژوهشی درباره پدیدهٔ گروتسک در هنرهای بصری، هر دو هنرمند با توجه به ریشه‌های فرهنگی متفاوت، از مؤلفه‌های معرفی‌شده توسط باختین به‌خوبی استفاده کرده‌اند و در این مورد از جنبه‌های مشترک برخوردارند.

واژه‌های کلیدی: گروتسک، میخائیل باختین، بهمن محصص، روی اندرسون، آوازهایی از طبقهٔ دوم، بینارشته‌ای

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی معماری و هنر پارس، تهران، ایران (نویسنده مسئول) reyhaneh.aghabarati1998@gmail.com

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی معماری و هنر پارس، تهران، ایران parham2000mohajerzadeh@gmail.com

۳. دانش آموخته دکتری، گروه تاریخ هنر، دانشگاه فلورانس، فلورانس، ایتالیا yasaman.farhangpour@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
ریحانه آقابراتی؛ سید پرهام مهاجرزاده؛ یاسمن فرهنگ پور. "مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های گروتسکی در آثار منتخب بهمن محصص و روی اندرسون با تکیه بر نظریهٔ میخائیل باختین." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲، ۲۶۰-۲۳۹. doi: 10.22077/islah.2023.6154.1237

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

گروتسک به‌عنوان نوعی بیان بصری عجیب و غیرعادی که ریشهٔ آن به رم باستان بازمی‌گردد، در قالب پیکر انسان همواره مورد توجه هنرمندان بسیاری بوده است. بدن گروتسک، بدن سالم و قواعدش را به چالش می‌کشد. این شیوهٔ بیانی، منطبق با هنجارهای معمول زیبایی‌شناسی نیست و از آن‌ها فاصله می‌گیرد؛ به‌عبارتی دقیق‌تر در ترسیم پیکره‌های گروتسکی، قواعد معمول تناسبات کنار زده می‌شود و فرم دیگری از آن نمودار می‌شود (امامی و کامرانی ۱۳۹۸: ۲۲). این پدیده که پس از دوران رنسانس، به شکل هنریِ جهان‌شمولی تبدیل شد، توجه نظریه‌پردازان زیادی را به خود جلب کرده است. میخاییل باختین[1]، فیلسوف روس، یکی از آن‌هاست. او مؤلفه‌های گروتسکی را به گروه‌های مختلفی تقسیم کرده است که شامل اندام‌های گروتسک، تم‌های دوگانه، تنزل و کارناوال می‌شوند (طاهری ۱۳۸۹: ٤۹ـ٤۸). با توجه به زندگی‌نامه و آثار اندرسون و محصص می‌توان دید که این دو هنرمند در حیات هنری خود با پدیدهٔ گروتسک در ارتباط بوده‌اند و مؤلفه‌های آن را در آثار خود به کار برده‌اند. در باب بررسی و تحلیل ویژگی‌های گروتسکی در آثار منتخب بهمن محصص و فیلم‌های سینمایی روی اندرسون، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی با تکیه بر رویکرد میخائیل باختین به تحریر درآمده است که هرکدام از آن‌ها به نقد و بررسی یکی از این هنرمندان در قالب مطالعهٔ موردی پرداخته‌اند. پژوهش پیش‌رو با هدف پاسخگویی به این سؤال که ویژگی‌های گروتسکی باختین چگونه در آثار منتخبِ بهمن محصص و اثر مذکور روی اندرسون نمایان شده‌اند و همچنین یافتن نقاط مشترک آن‌ها، با به‌کارگیری مطالعات بینارشته‌ای هنر و فلسفه، به‌دنبال تطبیق این نظریه با آثار مد نظر رفته است. این پژوهش به دنبال اثبات بین‌المللی‌بودن این نظریه و با استفاده از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و استناد به منابع کتابخانه‌ای، درصدد پرکردن خلأ پژوهشی مبنی بر امکانِ تطبیق آثار هنرمندانی با بیان بصری متفاوت از ملیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف با استفاده از یک نظریهٔ مشترک است.

هدف پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی آثار منتخب محصص و فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم*[2]، اثر روی اندرسون[3] بر پایهٔ آرای باختین، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی پلان‌های مختلفی از این فیلم سینمایی و برخی از نقاشی‌های بهمن محصص

1. Mikhail Bakhtin
2. Songs from a second floor
3. Roy Andersson

پرداخته است. تحقیق پیش‌رو با استفاده از مطالعهٔ کتابخانه‌ای و به‌کارگیری مطالعات بینارشته‌ای هنر و فلسفه، با استناد به مفاهیمی همچون گروتسک و ویژگی‌های آن، به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته؛ از این‌رو در بدنه نمونه‌هایی از تابلوهای محصص و پلان‌هایی از فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* اندرسون به‌عنوان ملاک بررسی قرار گرفته است که در آن‌ها عمده‌ترین و بارزترین ویژگی‌های گروتسکی از منظر باختین به چشم می‌خورد و خوانش آن‌ها بر مبنای این نظریه امکان‌پذیر است.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

محدودهٔ اصلی این پژوهش مربوط به قرن بیست و یکم میلادی است که محصص و اندرسون در آن آثار هنریشان را خلق کرده‌اند. نظریهٔ استفاده‌شده در این پژوهش مربوط به قرن بیستم میلادی است. با گسترش مرزهای دانش، نیاز به رویکردهای میان‌رشته‌ای در پژوهش‌ها احساس می‌شود. پیوند هنر و علوم انسانی، از رویکردهای میان‌رشته‌ای است که به پژوهشگران این اجازه را می‌دهد تا آثار هنری را از دیدگاه تازه‌ای بنگرند و به نتایج نوینی دست یابند. اهمیت پژوهش پیش‌رو در آن است که به بررسی ویژگی‌های گروتسکی میخائیل باختین در آثار بهمن محصص و روی اندرسون پرداخته و رویکرد این دو هنرمند را با توجه به ریشه‌های فرهنگی متفاوت تطبیق داده است. از آنجاکه پژوهش‌های پیشین، آثار این دو هنرمند را به‌صورت جداگانه بررسی کرده‌اند، تطبیق ویژگی‌های گروتسکی آثارشان، نه‌تنها رویکردی میان‌رشته‌ای است که سبب به‌دست‌آوردن نتایج جدیدی می‌شود؛ بلکه امکان شناسایی اشتراکات میان این ویژگی‌ها را در آثار محصص و اندرسون فراهم می‌کند.

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

پژوهش در باب شناسایی وجه‌های گروتسک و حضور آن در آثار هنری و ادبی از موضوعات میان‌رشته‌ای است که مورد استقبال پژوهشگران قرار گرفته است. شیداکراتی (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی وجوه گروتسک در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی»، به بیان این موضوع می‌پردازد که ساعدی به‌عنوان نویسنده‌ای متعهد به تحولات سیاسی و اجتماعی، وجه‌های متفاوت گروتسک را در پیوند با نوعی زبانِ تمثیلی، در جهت مطرح‌کردن دغدغه‌های روشن‌فکرانه‌اش به کار گرفته است. پایان‌نامهٔ زارعان (۱۴۰۱) با عنوان «تحلیل مؤلفه‌های گروتسک در رمان‌های *آخرش می‌آن سراغم*، *تصویر دختری در آخرین لحظه* و *خفاش شب* سیامک گلشیری» نشان می‌دهد که گلشیری به‌خوبی به تبیین هر یک از مفاهیم

گروتسک در آثار خود پرداخته است و خواننده با واقعیت‌های عجیب و وحشیانهٔ در حال وقوع در جامعه روبه‌رو می‌شود و او را با سردرگمی و آشفتگی ذهنی درگیر می‌کند. پایان‌نامهٔ نیلفروشان (۱۴۰۰) با عنوان «خوانش وجوه بصری هنر گروتسک در آثار هنرمندان معاصر براساس آرای میخائیل باختین (نمونهٔ موردی جنی ساویل، نیکول آیزنمن و پل مک‌کارتی)»، با بررسی آثار این سه هنرمند نشان می‌دهد که آن‌ها با درهم‌شکستن روابط سلسله‌مراتبی و تقدس‌زدایی از امر آرمانی، اعتراض خود را به بی‌عدالتی و نابرابری در جامعه ابراز می‌کنند. همچنین مقالات و پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ حضور مؤلفه‌های گروتسکی در آثار روی اندرسون و بهمن محصص ـ به‌عنوان هنرمندان فعال در این حوزه ـ پدید آمده است. پایان‌نامهٔ دلخواه (۱۳۹۸) با عنوان «واکاوی عناصر فرمی و محتوایی گروتسک در سینمای روی اندرسون» اذعان می‌دارد تأثیر گروتسک در سینمای روی اندرسون نافذترکردن بی‌رحمی و تراژدی نهفته در بی‌تفاوتی و منفعت‌طلبی جوامع مدرن است؛ درواقع اندرسون به مخاطب خود نشان می‌دهد که در پسِ زندگی رومزه و معمولی در جهان امروز، چه لایه‌های متکثر و گوناگونی از فجایع بشری قرار دارد. پایان‌نامهٔ سلیمانی (۱۳۹۶) با عنوان «روی اندرسون و سینمای ازخودبیگانگی: با نگاه بر سه‌گانهٔ زندگی ۱. *شما زندگان*[1] ۲. *آوازهایی از طبقهٔ دوم* ۳. *کبوتری نشسته بر شاخهٔ درخت در اندیشهٔ هستی*[2]» بیان می‌کند که اندرسون معتقد است در جامعهٔ معاصر، معضلی تحت عنوان «ترس از جدیت» وجود دارد و عامل آن، نبودن تفکر انتقادی و آگاهی اجتماعی در جامعهٔ مدرن و عصر رسانه‌هاست. بخشی‌مقدم (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «کمدی سیاه در سینما با تکیه بر فیلم‌های روی اندرسون»، تأثیراتی نظیر رخدادهای اجتماعی ـ سیاسی همچون جنگ جهانی اول و دوم را بر وضعیت رفاه اجتماعی در قرن بیست‌ویکم نشان می‌دهد. پایان‌نامهٔ پیروی (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی تطبیقی آثار محمد سیاه‌قلم و بهمن محصص»، به نقص‌های انسان، فرم اندام او، پیکره‌های کرگردن‌وار، بافتِ ضخیم، ماهیچه‌های روی‌هم‌قرارگرفته و ازهم‌پاشیده و گاه درهم‌فرورفتهٔ آثار محصص اشاره دارد. پایان‌نامهٔ طاهری (۱۳۸۹) با عنوان «گروتسک در آثار بهمن محصص از دیدگاه میخاییل باختین» نشان می‌دهد موضوع اغلب آثار محصص عبارت از انسان، پرنده، اسطوره، ماهی، مدرنیسم و وقایع تاریخی، طبیعت بی‌جانِ بدون ماهی و اشیای بی‌جان است. نامجو و مظفرنژاد (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «رویکرد گروتسکی (عجایب‌نگارانه) در آثار نقاشان معاصر ایران؛ مطالعهٔ موردی: آثار بهمن محصص، پروانه اعتمادی و احمد امین‌نظر» اذعان

1. You, the Leaving
2. A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence

می‌دارند که محصص به‌دنبال تصویر و تجسم انسان آسیب‌دیده، تغییرشکل‌یافته، سوخته و گندیده‌ای بوده که در انتظار آخرالزمان نشسته است و در وفای به عهدی عمیق و همیشگی می‌کوشد. مقالهٔ امامی و کامرانی (۱۳۹۸) با عنوان «بررسی ویژگی‌های بدن گروتسک در چهار نقاش معاصر ایران» بیان می‌کند که بدن گروتسک در آثار محصص دلالت بر تضاد، تعارض، برانگیختن احساسات متضاد، تخریب و حتی مسخ دارد. اکثر پژوهش‌های انجام‌شده، به بررسی یکی از این هنرمندان پرداخته‌اند و گروتسک را در آثار او بررسی کرده‌اند. پژوهش حاضر با نگاهی تطبیقی به حضور این عنصر در آثار دو هنرمند مورد نظر؛ یعنی بهمن محصص و روی اندرسون پرداخته و در خلال آن، نحوهٔ شکل‌گیری گروتسک و معنی آن را در هنر از منظر تاریخی بررسی کرده است.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

در گذشته، گروتسک را نوعی ناهماهنگیِ افسارگسیخته می‌دانستند که برخی از اَشکالِ آن به بیانِ درخورِ پیچیدگیِ هستی می‌انجامید؛ به بیانی دیگر، ویژگی اصلی گروتسک، کشمکش، تغییر یا سردرگمی بنیادین است (تامسن ۱۳۹۸: ١٤). در آثار هنری گروتسکی، بدن‌ها و فرم‌ها برخلافِ قاعدهٔ معمول به تصویر درآمده و زاویهٔ جدیدی از هنر را نمایان می‌کنند. میخائیل باختین یکی از نظریه‌پردازان این مقوله است که تصویر گروتسک و عملکرد آن را وجودِ زندگی به‌عنوان یک کل واحد می‌داند. او بر ویژگی‌های گروتسک تأکید دارد که شامل مفهوم تنزل، کارناوال، تم‌های دوگانه و اندام‌های گروتسکی هستند. از منظر او به‌کارگیری این مؤلفه‌ها نشان‌دهندهٔ سقوط از حالت اسطوره‌ای به حالتی زمینی، جشنِ رهایی از حقیقت غالب و سلطه‌جویانه، وجود مفاهیمی متضاد مانند خنده و ترس در یک تصویر و ترسیم اندامی خارج از فرم عادی و معمولی است (امامی و دیگران ۱۳۹۹: ٥٠ـ٤٩).

پرسش‌های تحقیق

مهم‌ترین پرسش پژوهش حاضر این است که محصص و اندرسون با توجه به اینکه هنرمندانی از ملیت‌ها و ریشه‌های فرهنگی مختلف هستند و بیان بصریشان کاملاً متفاوت است، در کدام‌یک از مؤلفه‌های گروتسکی باختین دارای بیشترین شباهت هستند؟ این پژوهش همچنین به پرسش‌هایی از قبیل اینکه مؤلفه‌های گروتسکی تعریف‌شده توسط باختین کدام‌اند و چطور در آثار هنرمندان مذکور نمود پیدا کرده‌اند، پاسخ داده است.

تعریف گروتسک

گروتسک به‌عنوان صفتی کلی در زبان انگلیسی، برای هر چیز عجیب، فانتزی، زشت، نامتجانس، ناجور یا مشمئزکننده و بیشتر برای توصیف اَشکال و فرم‌های غیرعادی استفاده می‌شود (طاهری ۱۳۸۹: ۳۵). واژهٔ گروتسک و رویکرد بصری آن با کشف برخی تصاویر غیرعادی در راهروهای زیرزمینی استخر تیتوس[1]، کاخ‌های پادشاهی پالاتینو[2] و خرابه‌های کاخ طلایی نرون[3] وارد زبان شد. از آنجاکه این تصاویر در دالان‌های دفن‌شدهٔ تالارهای قصر و بعدها در دیگر محل‌های باقی‌مانده از رومیان، مانند شهر پمپئی کشف شدند، آن را به‌عنوان دیوارنگاره‌های غارها یا گروتو[4] می‌شناختند؛ زیرا در تاریکی و در این دنیای زیرزمینی و محیطی مانند غار ایجاد شده بودند (آدامز و یتس ۱۳۹۵: ۲۵). در سال ۱۴۸۰ میلادی و به دنبال افزایش اکتشافات باستانی در محوطهٔ کاخ نرون، استفاده از گروتسک بین هنرمندان محبوبیت زیادی پیدا کرد و تحقیقات پیرامون آن آغاز شد (Acidiani Lu-chiant 1999: 58). گروتسک در هنرهای بصری نوعی تزئین بود که در آن هنرمندان از تصاویر انسانی، گیاهی و حیوانی تغییرشکل‌یافته و غیرمعمول استفاده می‌کردند (تصویر ۱).

تصویر ۱. بخشی از تزیین دیوار کاخ پالاتینو با گروتسک (URL1)

طی قرن پانزدهم میلادی و با توجه به ایدئولوژی مطرح در هنر رنسانس مبنی بر بازگشت به جهان کلاسیک و بازنمایی طرح‌های دوران باستان، استفاده از گروتسک به نوعی افتخار تبدیل شد و هنرمندان زیادی از این نوع اَشکال بصری در آثارشان بهره برده‌اند. مقولهٔ گروتسک و معرفه‌های آن تا قرن هجدهم میلادی در زمینهٔ نظریه‌پردازی جای نداشت و به کمک تلاش‌های ولفگانگ کایزر[5] در زمرهٔ موضوعات مهم هنری قرار

1. Titus
2. Palazzo imperiale Palatino
3. Nero
4. Grottoes
5. Wolfgang Kayser

گرفت. او مؤلفه‌هایی برای گروتسک تعریف کرد که عبارت‌اند از: اغراق و زیاده‌روی، کمیک و وحشت‌زا، ناهماهنگی و نابهنجاری که در اثر هنری، غیرطبیعی‌بودن، آمیزه‌ای از ترس و خنده، تضاد و تعارض و انحراف بارز از چیزهای طبیعی را نشان می‌دهند (تامسن ۱۳۹۸: ۲۹ـ۲٤). از مطالب فوق می‌توان نتیجه گرفت که گروتسک مفهومی چندبعدی است که از آمیزش مفاهیم مثبت و منفی پدید آمده و به‌طور کلی، دارای روحیه‌ای طنزگونه، کنایه‌آمیز یا حتی بی‌معناست. مفاهیمی همچون زشتی، هولناکی، هیولاوارگی، ناخودآگاه، خیال‌گونه، نفرت‌انگیز و انزجار را می‌توان در گروتسک جست‌وجو کرد (نامجو و مظفرنژاد ۱٤۰۰: ٦٥).

گروتسک در نگاه میخائیل باختین

میخائیل باختین (۱۹۷۵ـ۱۸۹۵)، فیلسوف روس، متخصص ادبیات و از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان گروتسک قرن بیستم میلادی بود (طاهری ۱۳۸۹: ۲). او تحلیل خود را از گروتسک در قالب عرصه‌های فرهنگی مطرح و در دو دستهٔ اصلی آن‌ها را بررسی کرد: «عرصهٔ رسمی والا که تداعی‌کنندهٔ ایدئولوژی ستمگرانهٔ دولتی و عرصهٔ نازل، مردمی و عامه‌پسند است» (امامی و کامرانی ۱۳۹۸: ۲۵). بنا بر روایت این فیلسوف، «بدن گروتسک تجلی جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر با ذاتی دوگانه است که در آن مرگ و زندگی در تقابل با هم قرار دارند. منطق هنری گروتسک، هر نوع سطح بسته و غیرقابل نفوذ را رد می‌کند» (Bakhtin 1984: 317). به عقیدهٔ باختین، هنر عامیانه گاهی به‌مثابهٔ نوعی مقاومت استراتژیک، توسط تودهٔ مردم به کار گرفته می‌شود که معانی و ارزش‌های طبقات فرادست را بی‌اعتبار می‌کند. باختین توضیح می‌دهد که عامهٔ مردم در برابر تصعید و تعالی، با استراتژی فروکاستن، تنزل مقام یا به‌زیرآوردن مانند هزل، مضحکه و ریشخند واکنش نشان می‌دهند.

تردیدی نیست که گروتسک معنای پایدار و ثابتی ندارد؛ اما مفاهیمی که در طول زمان تکرار شده است، به شناخت آن کمک می‌کند. عنصر اصلی و پایدارترین مشخصهٔ گروتسک در طی زمان، ناهماهنگی است؛ چه مصداق آن تضاد و تعارض و آمیزهٔ امور ناهمگون باشد و چه امتزاج اجزای نامتجانس. آنچه در گروتسک به‌صورت نهانی وجود دارد، عناصر غیرمتجانس و حتی ترساننده مانند اغتشاشاتی از واقعیت و غیرواقعیت است.

ویژگی‌های تصویر گروتسکی از نگاه میخائیل باختین

به باور باختین، یک تصویر گروتسکی دارای چهار ویژگی خاص است:

اندام‌های گروتسکی

یکی از شاخصه‌های اندام گروتسکی آن است که هر یک از اندام‌ها به‌صورت غیرمعمول بزرگ شود و به عضوی مستقل و غالب بر دیگر اعضا بدل شود یا هر یک از اندام‌ها، فرم‌های حیوانی یا چیزهای بی‌جان به خود بگیرد (امامی و کامرانی ۱۳۹۸: ۲۷ـ۲٦). از منظر باختین بدن گروتسک با منافذ و روزنه‌هایی که رو به سوی جهان دارد باز و گشوده است و هرگز کامل نمی‌شود.

تم‌های دوگانه

تم‌های دوگانهٔ گروتسک از منظر باختین محورهایی کاملاً مخالف یکدیگر هستند. مثال معروف او وجود تم‌های مرگ‌ـ تولد توأمان در یک اثر است. در تم‌های دوگانهٔ باختین، مرگ در یک بدن و تولد در بدن دیگر نمودار نمی‌شود؛ بلکه این دو در یک تصویر با یکدیگر ادغام می‌شوند؛ چراکه در بدن گروتسک، مرگ چیزی را به پایان نمی‌رساند (طاهری ۱۳۸۹: ۵۱).

تنزل

تنزل مفهومی مرتبط با گروتسک است که نه‌تنها جنبه‌ای ویرانگر دارد؛ بلکه جنبهٔ بازسازی را نیز داراست. هرگاه چیزی از مرتبهٔ والا و آسمانی به سطح مادی و به زیر کشیده شود، تنزل رخ داده است (طاهری ۱۳۸۹: ۵۳).

کارناوال

از نظر باختین، کارناوال مفهومی است که با گروتسک پیوند خورده است و به معنای شرکت‌کردن همگانی مردم در فعالیتی است که در آن مواردی مانند جنسیت و موقعیت اجتماعی، سبب تفاوتی میان شرکت‌کنندگان آن نمی‌شود. در تصاویر کارناوالی، موجودات افسانه‌ای نیز می‌توانند حضور یابند (طاهری ۱۳۸۹: ٦۲).

گروتسک در ایران و بازتاب آن در جهان هنری بهمن محصص

پیشینهٔ حضور گروتسک در ایران به تمدن پنج‌هزارسالهٔ جیرفت باز می‌گردد. این پدیده در هنر ایران با ظروف سفالی، سنگ صابون و اشیای مفرغی که نقوش بدیع و عجیبی با ظرافت خاص بر روی آن‌ها حک شده، نشان داده شده است. تصاویر نقش‌شده بر روی این اشیا، اَشکال حیوانی، انسانی، گیاهی و همچنین نقش‌های ترکیبی است که در عین مضحک‌بودن، ترسناک، عجیب و اغراق‌آمیز هستند (حسینی و دیگران ۱۳۹۷: ۲۸). حضور گروتسک در آثار هنرمندان نام‌آشنایی در

هنر ایران قابل شناسایی است. یکی از این هنرمندان بهمن محصص است. او نقاش، پیکرساز و مترجم نوگرای ایرانی است که در تاریخ ۱۰ اسفند ۱۳۰۹ هجری خورشیدی در شهر رشت متولد شد. او مقدمات نقاشی را نزد محمدحبیب محمدی آموخت. محصص یک سال پس از کودتای سال ۱۳۳۲، به ایتالیا رفت و مدت کوتاهی در آکادمی هنرهای زیبای رم آموزش دید. او بارها به ایران بازگشت و با ارائهٔ آثارش، خود را به‌عنوان هنرمندی فعال، متفکر و جدی معرفی کرد. بهمن محصص در ٦ مرداد ۱۳۸۹ در اثر بیماری سرطان در شهر رم دار فانی را وداع گفت (پاکباز و دیگران ۱۳۹۹: ٦٤٠_٦٣٩).

در اکثر آثار محصص ویژگی‌های گروتسکی معرفی‌شده توسط باختین_ خصوصاً اندام‌های گروتسکی_ به‌خوبی قابل درک و بررسی است (تصاویر ۲ و ۳). در اندام گروتسکی باختین، دهان مهم‌ترین عضو چهره است و معمولاً به صورت دهان گشاده نمایش داده می‌شود که نمادی از مرگ است؛ از سوی دیگر، چشم‌ها یا سهمی در تصویر گروتسکی ندارند و یا به‌صورت برآمده نشان داده می‌شوند (طاهری ۱۳۸۹: ۱۵۷). همچنین شکم‌های برآمده و اندام جنسی مردانه نقش مهمی را در گروتسک ایفا می‌کنند. بدن‌های نقاشی‌شده توسط محصص اکثراً تغییر شکل داده‌اند. در آثار او تغییرشکل فیگورها به‌صورت‌های مختلفی مشهود است؛ نشانه‌هایی نظیر سر کوچک، بدون اعضای اصلی یا اعضایی اغراق‌شده، گردن بیش‌ازحد دراز، شانه‌های بسیار برآمده که اتصالی به شدت باریک با بالاتنه دارند، کمرهای بیش از حد باریک، باسن و ران‌هایی بزرگ که به زانوهای بیش‌ازحد کوچک و ساق‌های بسیار باریک و شکم‌های برآمده و اندام‌های جنسی مردانه ختم می‌شوند (طاهری ۱۳۸۹: ۱۳۹). می‌توان دید که محصص در نمایش اندام، منطبق با نظریهٔ باختین عمل کرده است.

تصویر ۲. تابلوی «مرد در ساحل» اثر بهمن محصص (URL2)

تصویر ۳. تابلوی بدون عنوان اثر بهمن محصص (URL3)

صورت‌های آثار بهمن محصص، حالت گویا ندارند. به‌غیر از تعداد اندکی از آثار که در آن‌ها مثلاً به چهره حالتی خوشحال داده شده است، چهره‌ها بی‌حالت هستند. چنین مسئله‌ای به این دلیل است که محصص از اعضای چهره، آن‌هایی را که در ایجاد حالت و گویایی به چهره دخالت دارند مخصوصاً چشم، زیاد به تصویر نمی‌کشد؛ به‌بیانی دقیق‌تر چشم‌ها یا نیستند و یا به دو صورت حضور دارند: به‌صورت یک نقطه که در مقایسه با ابعاد چهره و عناصر تعیین‌کنندهٔ اثر به چشم نمی‌آیند یا به‌صورت برآمده تصویر می‌شوند (تصویر ٤) (طاهری ۱۳۸۹: ۱۳۵).

تصویر ٤. نحوهٔ برخورد محصص با چشم در آثار مختلف (URL4)

در اغلب آثار بهمن محصص، بدن‌ها سطح صاف و صیقلی ندارند و به صورت بافتی با پستی و بلندی، رو به زوال و پوسیده نشان داده شده‌اند؛ مقوله‌ای که در تفکر باختین به معنی تنزل است و این بدن‌ها در آنِ واحد دارای معنای تم‌های دوگانه هستند؛ بدن‌ها درحالی‌که زنده‌اند، رو به پوسیدگی و مرگ می‌روند (تصویر ۵).

تصویر ۵. تابلویی از بهمن محصص (URL4)

می‌توان گفت گروتسک برای محصص پیوندی میان ریشه‌های تاریخی هنر ایران و ایتالیاست که برای او شکل جدیدی از بیان بصری را با توجه به افکار وی به وجود آورده است.

مینوتور: نماد عینی دیدگاه گروتسکی محصص

مینوتور[1] یک موجود افسانه‌ای ترکیبی از بدن انسان و سر گاو نر است که تاریخ آن به اساطیر یونان باستان بازمی‌گردد. کلمهٔ مینوتور ترکیبی از کلمات مینوس[2]ـ اسطورهٔ یونانی و اولین پادشاه جزیره کرت[3]ـ و گاو نر[4] است. مینوتورِ افسانه‌ای، موجود قدرتمندی بود که در هزارتویی زندگی می‌کرد که به فرمان شاه مینوس بنا شد. پسر این شاه توسط آتنی‌ها کشته شد و او برای گرفتن انتقام فرزندش، دستور داد هفت مرد جوان و هفت دوشیزهٔ آتنی را هر نه سال به‌عنوان قربانی به مینوتور تقدیم کنند تا توسط او بلعیده شوند. سرانجام تسئوس[5]، قهرمان آتنی، هنگامی که زمان فرستادن قربانی سوم رسید، داوطلب شد تا مینوتور را بکشد. او پس از کشتن مینوتور، آتنی‌هایی را که برای قربانی‌شدن به هزارتو فرستاده بودند، نجات داد و از آنجا خارج کرد (طاهری ۱۳۸۹: ۱٤٦). مینوتور که در دل خود دارای ویژگی‌های گروتسکی است، یکی از موضوعات مورد توجه بهمن محصص بوده است (تصاویر ٦ و ۷). مینوتورهای او دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی مانند دست و پای قطع‌شده از مچ، اندام نرینگی اغراق‌شده، عضلات بیرون‌زده و بدنی در حال فساد هستند و در اکثر موارد به صورت مستقیم به بیننده نگاه نمی‌کنند. مینوتورهای نقاشی‌شدهٔ

1. Minotaur
2. Minos
3. Crete
4. Tauros
5. Theseus

محصص اکثراً سایز بزرگی دارند و به‌عبارتی تمام مواردی را که در یک تصویر گروتسکی در دیدگاه باختین مطرح هست، به‌خوبی می‌توان در مینوتورهای محصص دید.

تصویر ٦. مینوتور نشسته در ساحل اثر بهمن محصص (URL5)

تصویر ۷. مینوتور ایستاده اثر بهمن محصص (URL6)

روی اندرسون و مؤلفه‌های گروتسکی در فیلم‌سازی

روی اندرسون، فیلم‌ساز و کارگردان معاصر سوئدی، در ۳۱ مارس ۱۹۴۳ میلادی متولد شد. اندرسون در دورهٔ نخست فیلم‌سازی خود، در ژانرهای کمدی‌ـ درام و تبلیغات فعال بود. او پس از راه‌اندازی استودیوی شخصی خود، به نام بیست و چهار[1] و ساخت فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* در سال ۲۰۰۰ میلادی، وارد دورهٔ دوم فیلم‌سازی‌اش شد و توانست جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران کن را برای این فیلم سینمایی به دست آورد (دلخواه ۱۳۹۸: ۳۸). فیلم‌های اندرسون غالباً انسان‌محور و معمولاً شخصیت‌های آن‌ها بی‌احساس و بی‌روح هستند. دغدغهٔ اجتماعی و نقد بر زندگی مکانیزهٔ صنعتیِ این کارگردان، در آثارش به‌خوبی دیده می‌شود. فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم*، داستان مردمان جامعه‌ای را روایت می‌کند که در فلاکت و بدبختی فرورفته‌اند و تلاش آن‌ها در تغییردادن شرایط، گویی غیرممکن به نظر می‌رسد.

1. Studio 24

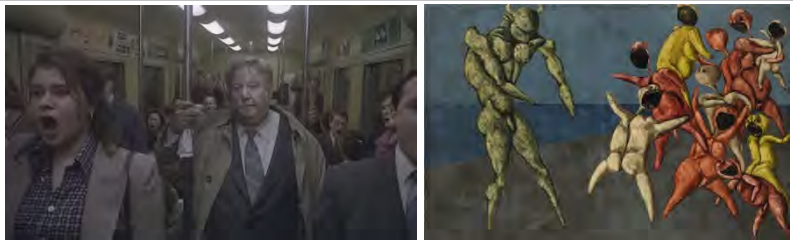
در پایان داستان، افرادی که سطح اجتماعی بالاتری دارند، از این جامعهٔ فلاکت‌زده مهاجرت می‌کنند. روی اندرسون در یکی از مصاحبه‌های خود به این موضوع اشاره می‌کند که «در این فیلم سینمایی، انسان با وجود تلاش‌هایش، هرگز بر موانع غلبه نخواهد کرد و زندگی لاجرم با مرگ به پایان می‌رسد که پایان خوش و خرمی برای هیچ‌یک از انسان‌ها نخواهد بود» (لیندکویست ۱۳۹۹: ٤٧). می‌توان گفت او در این اثر به‌خوبی مفاهیم تنزل، تم‌های دوگانه و کارناوالِ مطرح‌شده توسط باختین را به تصویر کشیده است و برای نیل به هدف خود، از بدن‌های گروتسکی استفاده کرده است.

رنگ‌های سرد مانند آبی و خاکستری در فیلم‌های اندرسون بیشتر به کار رفته‌اند که این مقوله به تأکید هدف گروتسکی این کارگردان کمک شایانی کرده است. در فیلم سینمایی *آوازهایی از طبقهٔ دوم* برخی از مردان دارای شکم‌های برآمده هستند که فربه‌بودن آن‌ها به علت متمول یا خوشخبت بودنشان نیست؛ بلکه گویی از مشکلات و غصه به این حال افتاده‌اند. لحظاتی از فیلم مخاطب را به خنده وا می‌دارد؛ ولی در عین‌حال شوکه‌کننده نیز هست. شخصیت‌های مستأصل این فیلم اندرسون، گویی در تلاش برای جستجوی سیستمی جدید و رهایی از وضعیت وخیم هستند.

گروتسک در منتخب آثار بهمن محصص و پلان‌هایی از فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* روی اندرسون با تکیه بر نظریهٔ میخائیل باختین

با توجه به بررسی آثار محصص و رویکرد سینمایی اندرسون، می‌توان دید که این دو هنرمند به‌خوبی از مؤلفه‌های گروتسکی باختین استفاده کرده‌اند و این مهم‌ترین وجه اشتراکی است که می‌توانند منجر به کنار هم قراردادن آن‌ها شود.

«مینوتور مردم را به‌خوبی می‌ترساند»، عنوان تابلویی از محصص است که تاریخ خلق آن مربوط به سال ١٣٤٤ شمسی است که می‌توان آن را در تطبیق با پلانی از فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* (دقیقهٔ ۱۵، ثانیهٔ ۵۳) اندرسون قرار داد و از منظر گروتسک باختین بررسی کرد (تصویر ۸).



تصویر ۸. تابلوی «مینوتور مردم را به‌خوبی می‌ترساند» اثر بهمن محصص (URL7) و پلانی از فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم* اثر روی اندرسون، دقیقهٔ ۱۵، ثانیهٔ ۵۳.

شخصیت‌های تابلوی «مینوتور مردم را به‌خوبی می‌ترساند» محصص بدون درنظرگرفتن جنسیت و جایگاه خود، در برابر مینوتور ایستادگی می‌کنند. برای مخاطب، این مردم نمایندهٔ احساسات ترس و شجاعت و همچنین شادی و ناراحتی توأمان هستند. آنچه در مؤلفه‌های باختین با نام تم‌های دوگانه شناخته می‌شود، این است که دهان‌های مردم غالباً به صورت گشاده تصویر شده است و دارای اندام‌های برآمده و عریان هستند. بیشتر مردم به سمت مینوتور نگاه می‌کنند که گویا در معرض فساد و ازهم‌پاشیدن است و با مینوتور افسانه‌ای فاصله دارد؛ زیرا برخلاف حالت اسطوره‌ای، اندام آن خموده و شانه‌هایی به سمت پایین دارد. در این تابلو به‌عبارتی در مورد مینوتور مفهوم تنزل رخ داده است. زیرا او دیگر جنبهٔ ترسناک و اسطوره‌ای خود را ندارد و مردم به ایستادگی در برابر آن می‌پردازند. دست و پای مردم و مینوتور از مچ قطع شده است و می‌توان جنسیت مردم را به کمک اندام‌های نرینگی و سینه‌های از فرم خارج شده تشخیص داد. چشم‌ها نسبت به اندام‌ها، بسیار ریز هستند و مؤلفه‌های اندام گروتسکی مدنظر باختین به‌خوبی در این تابلو به نمایش گذاشته شده است. در پلان مذکور از روی اندرسون، بازیگران بدون درنظرگرفتن جایگاه و جنسیت خود، ایستاده یا نشسته، در مترو هستند که با همخوانی آوازی، با یکی از شخصیت‌های اصلی داستان که به‌تازگی همهٔ سرمایه خود را از دست داده است، همدلی می‌کنند. این همدلی در تقابل با جامعهٔ سرد و بی‌تفاوت مدرن است که در طول فیلم نقد می‌شود. شخصیت اصلی داستان شکمی برآمده دارد و گویا این برآمدگی شکم به علت غم‌ها و مشکلات بسیار او است و ارتباطی با رژیم غذایی و ژنتیک او ندارد. وجود کارناوال در این دو تصویر به‌خوبی قابل مشاهده است؛ زیرا همهٔ افراد در آن کار مشترکی را بدون درنظرگرفتن جنسیت، جایگاه و موقعیت خود انجام می‌دهند که جنبه‌ای مثبت دارد. این پدیده در تابلوی محصص نشان‌دهندهٔ شجاعت و ایستادگی و در پلان فیلم سینمایی اندرسون نشان‌دهندهٔ همدلی است. از سوی دیگر، مردم در تابلوی محصص و شخصیت اصلی

فیلم اندرسون که در مرکز تصویر ایستاده است، شکم‌های برآمده دارند که در اندام‌های گروتسکی باختین مورد توجه است. با توجه به اینکه در هر دوی این آثار، شاهد حضور جمعی افراد هستیم، می‌توان گفت که این هنرمندان به‌خوبی مفهوم کارناوال باختین را به تصویر کشیده‌اند.

در یکی دیگر از آثار محصص، زنی با شکم برآمده و سینه‌های از فرم خارج‌شده به تصویر درآمده است که با پلان ساعت ۱، ثانیهٔ ۳۵ از فیلم اندرسون قابل تطبیق است (تصویر ۹).

تصویر ۹. تابلویی از بهمن محصص (URL8) و ساعت ۱، ثانیهٔ ۳۵ از فیلم اندرسون.

چشم‌ها و سایر اعضای صورت در این اثر محصص جایی ندارند. زن دارای گردنی بلند و شانه‌هایی به‌صورت اغراق‌آمیز فرورفته است. شخصیت موجود در این تابلو بدون دهان تصویر شده است. به نظر می‌رسد که زن آبستن است. اگرچه نمی‌توان فهمید که او کودکی در رحم دارد یا بزرگی شکم بهانه‌ای برای نمایش غم و اندوه فراوان است؛ اما می‌توان تم‌های دوگانه و اندام‌های گروتسکی مطرح‌شده توسط باختین را در این اثر مشاهده کرد. در پلان مد نظر، سه بازیگری که در مقابل دوربین قرار گرفته‌اند، دارای شکم‌های برآمده هستند. زن علاوه بر شکم برآمده، سینه‌های خارج شده از فرم معمول نیز دارد که می‌تواند نشانه‌ای از زایمان‌های قبلی او باشد. شخصیت‌ها در این پلان در سکوتی تأمل‌برانگیز به سر می‌برند و به نظر می‌رسد به چیزهایی که از دست داده‌اند، فکر می‌کنند. به این ترتیب، این پلان علاوه بر داشتن تم‌های دوگانه، با وجود شکم‌های برآمده و سینه‌های تغییرشکل‌داده، اندام‌های گروتسکی باختین را به‌خوبی رعایت کرده است.

«فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» نام یکی از معروف‌ترین آثار محصص است (تصویر ۱۰، سمت راست). این تابلو که در عنوانش نیز تم‌های دوگانهٔ گروتسکی به‌خوبی قابل مشاهده است، تا لحظهٔ مرگ، در کنار محصص بود. او در این تابلو، مطابق با مولفهٔ اندام‌های گروتسکی باختین، بدنی را ترسیم کرده است که صورتی با دهان گشاده دارد. این گشادگی تا اندازه‌ای اغراق‌آمیز است که بیشتر صورت را دربرگرفته و سایر اعضای صورت به تصویر درنیامده‌اند. این بدن، دارای سینه‌هایی بزرگ و تغییرشکل‌داده است که تقریباً هم‌اندازه یا حتی بزرگ‌تر از سر او هستند. هنگامی که مخاطب به این تابلو می‌نگرد، احساس طنز را توأم با ترس تجربه می‌کند؛ آن چیزی که در نظریهٔ باختین تحت عنوان تم‌های دوگانه بررسی شد. در پلان ساعت ۱، دقیقهٔ ۸، ثانیهٔ ۵۸ فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم*، افراد حاضر در یک جلسه، همگی با دیدن صحنه‌ای، شروع به فرار می‌کنند. وجود زنی که در اثر ترس، فریادکشان در حال دویدن است و زنی که در کمال آرامش در جای خود نشسته است، احساس خنده و ترس را در کنار هم به مخاطب القا می‌کند. در برشی از این پلان، زنی که از ترس در حال فریاد کشیدن است، دهانی کاملاً گشاده دارد. وجود دهان‌های گشاده و تم‌های دوگانهٔ خنده‌دار و ترسناک در یک قاب، از ویژگی‌های مهم گروتسکی این تصاویر است که به‌خوبی مشاهده می‌شوند (تصویر ۱۰، سمت چپ).

تصویر ۱۰. «فی فی از خوشحالی زوزه می‌کشد» از بهمن محصص (URL9) و ساعت ۱، دقیقهٔ ۸، ثانیهٔ ۵۸ فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم*.

«مینوتور محتضر» نام اثر دیگری از محصص است که در آن مینوتور حالت اسطوره‌ای و قدرتمند خود را از دست داده است و گویی انتظار مرگ را می‌کشد. وجود اندام نرینگی نیز وجه تمایز دیگر آن با مینوتور افسانه‌ای است. همچنین دست و پای وی در این اثر محصص از مچ قطع شده و گویا اعضای آن تحلیل

رفته است. با این حال به نظر می‌رسد که مینوتور در حال تلاش برای زندگی است. هنرمند در این اثر تم‌های دوگانه، تنزل و اندام گروتسکی باختین را به نمایش گذاشته است. در پلانی از فیلم، اندرسون جشن تولد صدسالگی فرماندهٔ بازنشسته‌ای را نشان می‌دهد (دقیقهٔ ٤٣، ثانیهٔ ۵۵) که یکی از بزرگ‌ترین ملاکان و ثروتمندان کشور است؛ اما برخلاف قدرت و ثروت بسیارش، قادر به انجام کارهای خود نیست. حتی برای انجام شخصی‌ترین کارهایش به کمک پرستاران آسایشگاهی نیاز دارد که در آن زندگی می‌کند و احساس ترحم مخاطب را برمی‌انگیزد (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. «مینوتور محتضر» (طاهری ۱۳۸۹: ۲۰٤) و پلان دقیقهٔ ٤۳، ثانیهٔ ۵۵ فیلم *آوازهایی از طبقهٔ دوم*.

با توجه به حضور اشخاص مختلف در این پلان، مفهوم کارناوال به‌خوبی قابل درک است. فرمانده نیز در حال جنگ با مرگ است و می‌توان تم‌های دوگانهٔ باختین را در این پلان مشاهده کرد. وجه مشترک محصص و اندرسون در اینجا، استفاده از مفهوم تنزل است؛ زیرا هم مینوتور و هم فرماندهٔ بازنشسته، قدرت و نیروی بسیار خود را از دست داده‌اند و در حال مرگ و در شُرف نابودی هستند.

نتیجه

در این پژوهش، ویژگی‌های گروتسکی شامل اندام‌های گروتسکی، تم‌های دوگانه، کارناوال و مفهوم تنزل، با تکیه بر نظریهٔ میخائیل باختین در تابلوهای منتخب بهمن محصص و پلان‌هایی از فیلم سینمایی *آوازهایی از طبقهٔ دوم* روی اندرسون، شناسایی و اشتراکات آن‌ها مشخص شد. اگرچه این دو هنرمند در کشورهای متفاوتی زندگی کرده‌اند و از رسانه‌های متفاوتی برای عرضهٔ هنر خود بهره گرفته‌اند؛ اما اشتراکی میان دیدگاه گروتسکی آن‌ها و دغدغه‌هایشان وجود دارد. از اشتراکات گروتسکی باختینی آن‌ها می‌توان به کارناوال با حضور اجتماعی افراد، اندام‌های گروتسکی مانند شکم‌های برآمده، سینه‌ها و اندام‌های خارج از فرم معمول و دهان‌های گشاده، تم‌های دوگانهٔ خنده‌دار و ترسناک و وجود مفهوم تنزل برای شخصیت‌های ذاتاً قدرتمند که نیروی خود را از دست داده‌اند، اشاره کرد. محصص

و اندرسون با بیانی متفاوت در نقاشی و سینما، به مطرح‌کردن ایده‌های خود پرداختند. آن‌ها با رهاشدن از الگوهای گذشته و با فاصله‌گرفتن از نمایش بدن‌های سالم و معمولی، بینش جدیدی را ارائه کردند که این شیوه می‌تواند در تأثیرگذاری بیشتر آثار و اهداف آن‌ها بر مخاطبان مؤثر واقع شود. این دو هنرمند، از میان مؤلفه‌های گروتسکی باختین، در به‌کارگیری اندام‌های گروتسکی و تم‌های دوگانه، دارای بیشترین شباهت هستند؛ زیرا با مطرح‌کردن موضوعاتی هولناک و ترسناک و در عین حال کمدی و خنده‌دار و از سوی دیگر با نمایش بدن‌هایی با شکم‌های برآمده و اندام‌های دفرمه، توانستند دغدغه‌های فکری و اجتماعی خود را مطرح کنند.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

منابع

آدامز، جیمز لوتر؛ یتس، ویلسون (۱۳۹۵). *گروتسک در هنر و ادبیات*. ترجمهٔ آتوسا راستی. چاپ سوم. تهران: قطره.

امامی، مونا؛ کامرانی، بهنام (۱۳۹۸). «بررسی ویژگی‌های بدن گروتسک در چهار نقاش معاصر ایران.» *کیمیای هنر*. دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۳۳، صص. ۳۹ـ۲۱.

امامی، مونا، کامرانی، بهنام؛ نصری، امیر (۱۳۹۹). «تحلیل آثار وحید چمانی بر مبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشهٔ میخائیل باختین.» *جلوهٔ هنر*. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲، صص. ۵۸ـ۴۷.

بخشی‌مقدم، مهدی (۱۳۹۳). «کمدی سیاه در سینما با تکیه بر فیلم‌های روی اندرسون.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

پاکباز، رویین و دیگران (۱۳۹۹). *دایرةالمعارف هنر (تک جلدی)*. چاپ سوم. تهران: فرهنگ معاصر.

پیروی، منصوره (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی آثار محمد سیاه‌قلم و بهمن محصص.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.

تامسن، فلیپ (۱۳۹۸). *گروتسک*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: مرکز.

حسینی، فرشته‌سادات؛ شریفی‌ولدانی، غلامحسین؛ طغیانی اسفرنجانی، اسحاق (۱۳۹۷). «بررسی گروتسک، سیر و پیشینهٔ آن در ایران.» *تاریخ ادبیات*. دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲، صص. ۵۳ـ۲۷.

دلخواه، افسون (۱۳۹۸). «واکاوی عناصر فرمی و محتوایی گروتسک در سینمای روی اندرسون.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. پردیس بین‌المللی فارابی دانشگاه هنر.

زارعان، حانیه‌سادات (۱۴۰۱). «تحلیل مؤلفه‌های گروتسک در رمان‌های *آخرش می‌آن سراغم*، *تصویر دختری در آخرین لحظه* و *خفاش شب* سیامک گلشیری.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی.

سلیمانی، سحر (۱۳۹۶). «روی اندرسون و سینمای ازخودبیگانگی: با نگاه بر سه‌گانهٔ زندگی ۱. *شما زندگان* ۲. *آوازهایی از طبقهٔ دوم* ۳. *کبوتری نشسته بر شاخهٔ درخت در اندیشهٔ هستی*.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

شیداکراتی، بهروز (۱۴۰۱). «بررسی وجوه گروتسک در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران.

طاهری، پگاه (۱۳۸۹). «گروتسک در آثار بهمن محصص از دیدگاه میخاییل باختین.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س).

لیندکویست، اورسلا (۱۳۹۹). *آوازهایی از طبقهٔ دوم روی اندرسون: «تأملی بر هستی انسانی»*. ترجمهٔ آرش حسن‌پور و شادمان رفیعی. تهران: روزنه.

نامجو، عباس؛ مظفرنژاد، افسانه (۱۴۰۰). «رویکرد گروتسکی (عجایب‌نگارانه) در آثار نقاشان معاصر

ایـران؛ مطالعـهٔ مـوردی: آثـار بهمـن محصـص، پروانـه اعتمـادی و احمـد امین‌نظـر.» *دانـش هنرهای تجسمی*. دورهٔ ششم، شمارهٔ ۷، صص. ۷۳ـ۶۳.

نیلفروشـان، شـهلا (۱۴۰۰). «خوانـش وجـوه بصری هنر گروتسـک در آثار هنرمندان معاصر بر اسـاس آرای میخائیل باختین (نمونهٔ موردی جنی ساویل، نیکول آیزنمن و پل مک‌کارتی).» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

Acidini Luchinat, Cristina (1999). *Grottesche.Le volte dipinte nella Galleria degli Uffizi*. Florence: Giunti.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1984). *Rabelais and his Word*. Tr. By H. Isowolsky (Tr.). Bloomington: Indiana University Press.

URLs:

URL1:https://archeologiavocidalpassato.files.wordpress.com/2021/08/roma_palatino_loggia-mattei_affreschi_dettaglio-vela_foto-parco.jpg.Access date:10/12/2022.

URL2:https://artchart.net/fa/artists. Access date: 10/12/2022.

URL3:https://twitter.com/BMohasses/status/1385285888364761089.Access date:9/12/2022.

URL4:https://asarartmagazine.ir/18079/artist. Access date: 9/12/2022.

URL5:https://www.artnews.com/art-news/market/bahman-mohasses-sothebys-sale-minotaur-painting-1234585043/. Access date: 7/11/2022.

URL6:https://www.asianews.ir/fa/newsagency/5265/Bahman-Mohassess.Access date: 8/11/2022.

URL7:https://darz.art/fa/magazine/minotaur-man-trapped-in-the-labyrinth-of-the-mind/124. Access date: 8/11/2022.

URL8:https://saliss.com/771-4/گفتگوی-ویژه/٤-گفتگوی-ویـژه.html.Access date:8/11/2022.

URL9:http://reviews.behpoor.com/wp-content/uploads/2014/02/Fifi.jpg.Access date:7/11/2022.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6154.1237
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.10.2
Received: 20/02/2023 **Accepted: 27/04/2023**

A Comparative Study of Characteristics of the Grotesque in the Selected Works of Bahman Mohasses and Roy Anderson's *Songs from the Second Floor* based on Mikhail Bakhtin's Theory

Reyhaneh Aghabarati[1], Seyed Parham Mohajerzadeh[2], Yasaman Farhangpour[3]

Abstract

Grotesque is a type of visual expression that allows the artist to express his or her desired concepts in a different way in art by creating a strange, unusual and unrealistic visual identity. The definition of specific characteristics for the grotesque in art is one of the topics of interest to theorists and has been examined from different perspectives. The current research aims to comparatively analyze selected paintings from Bahman Mohassas (1931-2010) and shots from the movie *Songs from the Second Floor* by Roy Anderson (2000) through the lens of Mikhail Bakhtin's grotesque theory (1895-1975). It adopts an interdisciplinary approach to seeks their commonalities according to the characteristics considered by this Russian philosopher. The method used in this research is descriptive-analytical. Despite the paucity of research on the grotesque in visual arts, the results indicate that given their different cultural roots, both artists have made good use of the characteristics introduced by Bakhtin and that they share commonalities in this respect.

Keywords: Grotesque, Mikhail Bakhtin, Bahman Mohasses, Roy Anderson, Songs from the Second Floor

1. Graduated M.A. Student of Art Research, Department of Art Research, Pars Institute of Higher Education of Architecture and Art, Tehran, Iran (corresponding author)
reyhaneh.aghabarati1998@gmail.com
2. Graduated M.A. Student of Art Research, Department of Art Research, Pars Institute of Higher Education of Architecture and Art, Tehran, Iran parham2000mohajerzadeh@gmail.com
3. Ph. D in Art History, Department of Art History, University of Florence, Florence, Italy
yasaman.farhangpour@gmail.com

How to cite this article:
Reyhaneh Aghabarati; Parham Mohajerzadeh; Yasaman Farhangpour. "A Comparative Study of Characteristics of the Grotesque in the Selected Works of Bahman Mohasses and Roy Anderson's Songs from the Second Floor based on Mikhail Bakhtin's Theory." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 239-260. doi: 10.22077/islah.2023.6154.1237

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۹۴-۲۶۱
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6581.1306
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.11.3
دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۴

فاطمه سیّاح و ادبیات تطبیقی در ایران؛ تأملی دیگر

علی‌رضا انوشیروانی[۱]

چکیده

گلبن اولین کسی است که آثار پراکندهٔ فاطمهٔ سیّاح را به توصیهٔ سمیعی گردآوری و چاپ کرد. او در این کتاب، سیّاح را بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی ایران نامید. این جستار بر آن است تا ابطال این باور را ثابت کند. نویسنده در عین آنکه نوآوری‌های این بانوی فرزانه در حوزهٔ مطالعات ادبی را می‌ستاید، بر این باور است که گلبن به اشتباه و از سَرِ ناآشنایی با اصول بدیهی ادبیات تطبیقی، چنین جایگاهی را برای سیّاح قائل شده است. این جستار براساس موازین ادبیات تطبیقی، به تحلیل گفتمان آکادمیک و محتوای مقاله‌های سیّاح می‌پردازد و نشان می‌دهد که هیچ‌یک از نوشته‌های او به معنای علمی در چهارچوب نظری و روش تحقیق ادبیات تطبیقی نمی‌گنجد. سیّاح نه در این حوزه، تحصیلات آکادمیک و نه ادعای تطبیق‌گری داشته است. او حتی با نام‌آوران ادبیات تطبیقی روسی و فرانسوی معاصر خود مانند وسِلُفسکی و ژیرمُنسکی هم آشنا نبوده و به پیچیدگی‌های این حوزه اِشراف نداشته است. مهم آن است که کاربردِ چنین اصطلاحات غیرِمستند و دلبخواهانه و برخی کژفهمی‌های دیگر به‌مرور زمان به گفتمان غالبی تبدیل شده که پیامدهایی منفی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی ایران داشته است؛ بدین معنا که هر کارناآزموده‌ای بدون تحصیلات و پژوهش آکادمیکِ معتبر، سرخود وارد حوزهٔ تطبیق‌گرایی شده و درنتیجه آن را به کج‌راهه کشانده است. بر همین اساس است که پس از گذشت بیش از هفتاد سال، علی‌رغم غنا و تنوع سرشار ادبیات فارسی، در اثر پندارهای کج‌ومعوج، هنوز ادبیات تطبیقی در فضای آکادمیک ایران به جایگاه قابل قبولی در سطح بین‌المللی و در شأن فرهنگ ایرانی دست نیافته است.

واژه‌های کلیدی: سیاح، نقد ادبی، زرین‌کوب، آسیب‌شناسی، ادبیات تطبیقی، تبارشناسی

۱. استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات بین رشته‌ای، گروه زبان‌های خارجی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران anushir@shirazu.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
علی رضا انوشیروانی. "فاطمه سیاح و ادبیات تطبیقی در ایران، تأملی دیگر." مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲، ۲۹۴-۲۶۱. doi: 10.22077/islah.2023.6581.1306

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

تبارشناسی دانش به ما کمک می‌کند تا با شناخت و نقد گذشتهٔ آن به درک روشن‌تری از آغاز آن برسیم و با چنین درکی وضعیت حال را علمی‌تر و دقیق‌تر تحلیل کنیم و نگاهی واقع‌گرایانه و کاربردی برای توسعهٔ آن دانش داشته باشیم. اگر بدانیم چرا در قلمرو دانش خاصی آنجایی هستیم که هستیم و به نقاط قوت و ناکارآمدی خود پی‌ببریم؛ اگر به نقد و تفکر انتقادی باور داشته باشیم، ریشه بدفهمی‌ها و کج‌روی‌های گذشته روشن و راه برای رشد و گسترش آن علم به‌تدریج هموار می‌شود. اصولاً شناخت هیچ پدیده‌ای جز با نقد و شناخت انتقادی گذشتهٔ آن میسر نیست. بر این اساس در این جستار نوشته‌های ادبی سیاح را در بوتهٔ نقد قرار داده‌ام تا ازخلال تحلیل آن‌ها به راهبردی برای آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران دست یابم.

۲. هدف و روش تحقیق

سَرِ آن ندارم در این مجال محدود به آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران بپردازم؛ چون موضوعی تکراری است و قبلاً دربارهٔ آن گفته و نوشته‌ام. در این جستار می‌خواهم به نکته‌ای بپردازم که دیگران، تا آنجا که می‌دانم، با این نگاه بیان نکرده‌اند. هدف، بازنگری جایگاه و نقش فاطمهٔ رضازاده محلاتی، معروف به سیّاح (از این پس سیاح) در ادبیات تطبیقی ایران است. محمد گلبن (۱۳۹۲ـ۱۳۱۴ ش./ ۲۰۱۳ـ۱۹۳۵ م.) اولین فهرست‌نویسی است که نوشته‌های سیاح را گردآوری و منتشر کرد و از او به‌عنوان «بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی ایران» یاد می‌کند (تأکید از نگارنده است). این عنوان بدون هیچ چالش و انتقادی مورد قبول پژوهشگران بسیاری، ازجمله نگارندهٔ این سطور، قرار گرفت. چرا و چگونه؟ با کدام مدارک و استنادات علمی؟ این مقاله با «خوانش دقیق[1]» آثار چاپ‌شدهٔ سیاح در کتاب گلبن با *عنوان نقد و سیاحت (مقاله‌ها، سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و تقریرات درسی) دکتر فاطمهٔ سیاح* (۱۳۵۴ ش./۱۹۷۵ م.) و نگاهی نقادانه به چند اثر دیگر، نشان می‌دهد که عنوان بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی برای سیاح، به دلایل آکادمیک که خواهد آمد، علمی و دقیق نبوده و نشأت گرفته از ناآشنایی گلبن و دیگران با اصول ادبیات تطبیقی، نبودِ تفکر انتقادی و پرسشگری و شتابزدگی‌های هیجانیِ سست‌بنیادی بوده که نابسامانی‌های بسیاری به‌دنبال داشته است.

1. close reading

۳. اهمیت و پیشینهٔ تحقیق

بدون تردید اثبات اینکه سیاح بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی در ایران است یا نیست، هدف نهایی این جستار نیست و اثبات یا ردِّ آن، نه به مقام علمی این بانوی فرزانه می‌افزاید، نه از آن می‌کاهد. مهم آن است که کاربرد و تکرار چنین اصطلاحاتی یا لقب تطبیق‌گر؛ آن هم بدون استنادات متقن علمی، به یکی از گفتمان‌های غالب در جامعهٔ ادبی ما تبدیل شده که پیامدهای جبران‌ناپذیری داشته است؛ بدین معنی که اگر فردی الگو و آغازگر رشته‌ای معرفی شود که هیچ یا اندک توشهٔ ناپخته‌ای از آن دانش داشته است، این گفتمان و روند دلبخواه باب می‌شود که هر فرد ناآشنا و کارناآموزده، پژوهشگر ادبیات تطبیقی نامیده شود و با سخنان نادرست یا سست‌پایه قومی را پریشان‌خاطر کند. شوربختانه این روایت مسلط ادبیات تطبیقی در ایران بوده و هرکسی که احیاناً با دو زبان و دو ادبیات ملی، اندک آشنایی‌ای داشته، به ادبیات تطبیقی روی آورده است. اصولاً باور رایج در ایران بر آن بوده که همه تطبیق‌گر به دنیا می‌آیند؛ مگر اینکه خلاف آن ثابت شود. چنین استقبال عوامانه‌ای از ادبیات تطبیقی، بدون آنکه پژوهشگر بر پیچیدگی‌های نظری و روش‌های تحقیق روزآمد آن اشراف داشته باشد و بدون آنکه کتاب‌های اساسی این رشته را مطالعه کرده باشد، به پژوهش‌های کم‌ملاط و مغشوشی ختم شده که از اعتبار علمی ادبیات تطبیقی در جامعهٔ ادبی ایران کاسته است.

از نظر نگارندهٔ این سطور بنیان‌گذار یک مکتب، نظریه، رشته یا حوزهٔ ادبی باید دستِ‌کم به مرجعیّت علمی نسبی در آن رشته در زمان خود دست یافته باشد و مرجعیّت او مورد قبول اکثر علمای آن رشته قرار گیرد. در مورد سیاح تا آنجا که من خوانده‌ام و توضیح خواهم داد، چنین اتفاقِ‌نظری نبوده و نیست. برای روشن‌شدن مسئله، آثار ادبی سیاح را براساس نظریه‌ها و سنجه‌های ادبیات تطبیقی زمانِ او تحلیل محتوا کرده و نشان داده‌ام که چنین انتسابی، حتی اگر سهواً و غیرعامدانه صورت گرفته باشد، یکی از اشتباهاتی است که موجب برداشت‌های گمراه‌کننده و ابتر از ادبیات تطبیقی شده است. در نهادها و مرکزهای علمی معتبر جهان، فردی را بر کرسی علمی نشاندن، آداب و قواعدی دارد؛ به سخن دیگر، لازم است صاحب‌نظران و جویندگان آن رشته او را سزاوار آن کرسی بشناسند و نه بر پایهٔ القائات فردی. برای اثبات این مدعا به‌صورت مختصر به چند نمونه از دوران آغازین ادبیات تطبیقی اکتفا می‌کنم.

قول مشهور بر آن است که ادبیات تطبیقی با دو استاد فرانسوی به نام‌های

اَبل‌ـ فرانسوا ویلمَن[1] و ژان‌ـ ژاک آمپِر[2] در قرن نوزدهم آغاز شد. این دو استاد طی آموزش درس تاریخ ادبیات به این نکته پی بردند که نویسندگان فرانسوی یا از سایر نویسندگان اروپایی تأثیر پذیرفته‌اند یا بر آن‌ها تأثیر گذاشته‌اند و نتیجه اینکه مطالعهٔ این نوع تأثیرات می‌تواند به درک عمیق‌تری از ادبیات ملی منجر شود. ویلمن تقریرات درسِ تاریخ ادبیات، سخنرانی‌ها و مقاله‌های خود را در طول سال‌های ۱۸۲۸ و۱۸۲۹ با محوریت تأثیر ادبیات فرانسه بر ادبیات انگلستان در قرن هجدهم گردآوری و بعد با عنوان *بررسی ادبیات فرانسه در قرن هجدهم*[3] در چهار جلد منتشر کرد. کتاب دیگر ویلمن در دو جلد با عنوان *مجموعهٔ آثار ادبی قرون وسطی در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و انگلستان*[4] (۱۸۳۰) اثری عالمانه در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی آن زمان به شمار می‌آمد. ولک[5] در مقالهٔ «نام و ماهیت ادبیات تطبیقی»[6] (۱۹۵۸) معتقد است که مطالعات تطبیقی ویلمن در حوزهٔ ادبیات اروپایی راهگشای پژوهش‌های آتی در دانشگاه‌های فرانسه شد (به نقل از رفیعی خضری ۱۳۹۸: ۵۰). آمپر نیز به ادبیات کشورهای اسکاندیناوی و ایتالیا و تعاملات آن با ادبیات فرانسه علاقه‌مند بود. کتاب چهارجلدی او؛ *یونان، رم و دانته*[7] (۱۸۶۴ـ۱۸۶۱) در شناساندن دانته و سایر ادیبان اروپایی به فرانسویان نقش مؤثری داشت. کتاب دیگر آمپر؛ *تاریخ ادبیات فرانسه در قرون وسطی در تطبیق با ادبیات‌های خارجی*[8] (۱۸۴۱) اثر علمی دیگری در حوزهٔ تاریخ ادبیات فرانسه با رویکردی نو در آموزش و پژوهش در قلمرو ادبیات فرانسه بود؛ رویکردی که سال‌ها بعد «ادبیات تطبیقی»[9] نام گرفت و به‌تدریج با گسترش مبانی نظری و روش‌شناسی به هیئت رشته‌ای دانشگاهی درآمد و نظم علمی یافت. علاوه بر ویلمن و آمپر، پژوهشگران بسیار دیگری در فرانسه مانند وان تیگم[10]، هازار[11]، بالدنسپرژه[12] و تکست[13] به‌صورت روشمند و علمی این مطالعات را پی‌گرفتند و نگذاشتند کار در میان راه رها شود. درنهایت تکست در ۱۸۹۶ گروه ادبیات

1. Abel-François Villemain(1790-1870)
2. Jean-Jacques Ampére (1800-1864)
3. *Tableau de la littérature française au XVIII siècle*
4. *Tableau de la littérature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et Amgleterre*
5. Réne Wellek (19031995-)
6. “The Name and Nature of Comparative Literature”
7. *La Grèce, Rome et Dante*
8. *Histoire de la littérature française au moyen age comparée aux littératures étrangéeres*
9. La littérature comparée
10. Paul Van Tieghem (1871-1948)
11. Paul Hazard (1878-1944)
12. Fernand Baldensperger (1871-1958)
13. Joseph Texte (1865-1900)

تطبیقی دانشگاه لیون[1] فرانسه را راه‌اندازی کرد. کوتاه‌سخن آنکه بنیان‌گذاری رشته‌ای علمی، حاصل عمری تلاشِ مستمر، دغدغه‌مند و فاضلانه است که به جریان‌سازی منجر شود.

۴. نگاه گلبن به زندگی و آثار سیاح

سیاح در ۱۹۰۲/۱۲۸۱ در مسکو به دنیا آمد. از سیاح ۳۵ مقاله به فارسی در دسترس است که گلبن آن‌ها را به پیشنهاد سمیعی در کتاب *نقد و سیاحت؛ دکتر فاطمهٔ سیاح: مقاله‌ها، سخنرانی‌ها و تقریرات درسی* (۱۹۷۵/۱۳۵۴) گردآوری کرده است (گلبن پنجاه و سه). گلبن مقالات سیاح را در نُه بخش صورت‌بندی کرده است: بخش اول: دربارهٔ فردوسی و *شاهنامه*؛ بخش دوم: زن در اجتماع و ادبیات؛ بخش سوم: رمانتیسم و رئالسیم؛ بخش چهارم: سنت ادبی؛ بخش پنجم: نقد ادبی و هنری؛ بخش ششم: دربارهٔ چند نویسندهٔ روس؛ بخش هفتم: ادبیات و تعلیم و تربیت؛ بخش هشتم: آرای اجتماعی و بخش نهم: تقریرات (جزوه‌های) درسی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران (ادبیات تطبیقی).

گلبن دربارهٔ زندگی آکادمیک سیاح می‌گوید که او تحصیلات دبیرستان و دانشگاهی خود را در مسکو گذراند و مدت چهار سال در دانشگاه‌های روسیه تدریس کرد و سال ۱۳۱۲ شمسی (۳۱ سالگی) به ایران برگشت و مدت چهار سال در دانشسرای وزارت فرهنگ به تدریس زبان روسی و فرانسوی پرداخت. *کتاب روسی برای دبیرستان* (۱۳۲۴/۱۹۴۵) حاصل تجربیات او در این دوران است. سیاح دانش‌آموختهٔ دانشکدهٔ مطالعات ادبیات اروپایی از دانشگاه مسکو بود و رسالهٔ دکترای‌اش را دربارهٔ آناتول فرانس[2]، نویسندهٔ رئالیست فرانسوی، نوشته بود. سیاح در عمر کوتاه خود (۴۵ سال) علاوه بر تلاش‌های علمی و ادبی، در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی، به‌خصوص در حوزهٔ حقوق زنان، بسیار فعال بود. در همان سالی که در دانشگاه تهران به مقام استادی رسید، حزب زنان ایران را نیز تأسیس کرد و به عضویت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و انستیتوی ایران و انگلیس درآمد (سه تا پنج).

در کتاب گلبن سه مقاله از سیاح دربارهٔ فردوسی آمده است: «تحقیق مختصر در احوال و زندگی فردوسی» که به اوضاع تاریخی و اجتماعی زمان فردوسی ازجمله حکومت محمود غزنوی می‌پردازد. در مقدمهٔ این مقاله سیاح توضیح می‌دهد که هدف، تبیین اصول تاریخی است که می‌تواند «مبنای مطالعهٔ

1. Université de Lyon
2. Anatole France (1844-1924)

تألیفات و تاریخ حیات آن شاعر بزرگ قرار گیرد» (۲۰ـ۳). مقاله رویکردی تاریخی دارد و به هیچ‌روی نگاه تطبیقی ندارد. سیاح هدف مقالهٔ بعدی «انتقاد دانشمندان اروپایی در باب فردوسی» (۳۹ـ۲۱) را چنین بیان می‌کند: «... مقصود ما این است که تنها **از عقایدی که اروپاییان در باب *شاهنامه* اظهار نموده‌اند به اختصار** بحث کنیم (تأکید از نگارنده) (۲۳)؛ به سخن دیگر، هدف بیان نظرات خاورشناسان و ارائهٔ فهرستی توصیفی از ترجمه‌های *شاهنامه* به چند زبان اروپایی است که شامل زبان‌های آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، روسی و ایتالیایی می‌شود. با خوانش دقیق این مقاله روشن می‌شود که رویکرد و تحلیل تطبیقی مدّ نظر نویسنده نبوده است؛ هرچند به‌صورت گذرا به آثاری اشاره می‌کند که در آن‌ها خاورشناسان در حوزهٔ مطالعات تطبیقی *شاهنامه* با دیگر حماسه‌های شرقی و اروپایی نوشته‌اند. در این مقالهٔ کوتاهِ نوزده صفحه‌ای، سیاح از حدود هجده خاورشناس و مترجم *شاهنامه* نام می‌برد که معرفی آن‌ها دستِ‌بالا به دو صفحه و در برخی موارد به چند سطر هم نمی‌رسد. این بانوی فرزانه خود اذعان دارد که «این مقاله مختصر و ناقص» است (۳۸). این مقاله نمونهٔ بدفهمی رایجی در زمان ماست که مناسبت ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی را به گزارش و وصف کلی ترجمه‌های یک اثر ادبی فرومی‌کاهد.

به‌عنوان مثال، در این مقاله سیاح از عشق و شیفتگی وافر فون هامر پورگشتال[1] به شاعران ایرانی، به‌خصوص فردوسی و حافظ، در کتاب *تاریخ ادبیات ایران* (وین ۱۸۱۸) و برخی نواقص کار او سخن می‌گوید؛ مانند ذکر افسانه‌های خالی از حقیقت دربارهٔ زندگانی فردوسی که در آثار بسیاری از مستشرقان دیده می‌شود؛ سپس به اِته[2]، زبان‌شناس و ادیب آلمانی اشاره می‌کند که تنها پژوهشگری است که به اشعار «بزمی»[3] فردوسی هم توجه داشته است؛ یا از مقالهٔ نولدکه[4] (نُلدکه)، خاورشناس آلمانی، نام می‌برد که به نظر سیاح روایات مشکوک دربارهٔ زندگانی فردوسی را به کناری نهاده است و تاریخ زندگانی او را به روشنی شرح می‌دهد؛ اما او هم نتواسته است «اهمیت فردوسی را در حیات اجتماعی ایران درک کند» (۲۹). سیاح سپس به ترجمهٔ انگلیسی داستان «رستم و سهراب» به قلم آتکین سون [اَتکینسُن][5] (۱۸۲۹) اشاره می‌کند و می‌گوید او نیز:

به شباهت *شاهنامه* با حکایات رزمی شعرای قرون وسطای اروپا اهمیت زیادی

1. Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856)
2. Carl Hermann Athé (1844-1917)
3. lyrique
4. Theodor Nöldeke (1836-1930)
5. James Atkinson (1780-1852)

می‌دهد و به عقیدهٔ او شباهت مذکور به واسطهٔ تأثیری است که *شاهنامه* در ادبیات قرن دوازدهم اروپا کرده و البته این تأثیر به‌وسیلهٔ جنگ‌های صلیبی و معاشرت اروپاییان با اعراب که ترجمهٔ آثار علمی عرب و ایران را به اروپا آورده‌اند حاصل گردیده (۳۱).

یا از ژول مول، مترجم فرانسوی *شاهنامه*، انتقاد می‌کند که در جمع‌آوری اطلاعات زندگانی فردوسی آن‌چنان به تفصیل سخن گفته که «خود نویسنده هم به گمراهی افتاده... و از جادهٔ صواب منحرف گردیده و به روایات عاری از حقیقت متوسل شده است» (۳۳). به کتاب زینوویف، مستشرق روسی، هم اشاره می‌کند و به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که او کتابی در «باب داستان‌های حماسی ایران» نوشته است و «افسانه‌های *شاهنامه* را با یکدیگر تطبیق و مقایسه» می‌کند (۳۶)؛ یا از پیتسی[1]، مستشرق و مترجم ایتالیایی، نام می‌برد که «بیشتر وقت خود را راجع به تأثیر فردوسی در ادبیات قرون وسطای اروپا صرف و شباهت‌هایی بین این استاد بزرگوار و شعرای قرون وسطای اروپا کشف نموده و این نکته بر اهمیت کتابش افزوده است» (۳۸)؛ بدون آنکه کمترین توضیحی دربارهٔ ماهیت مطالعات تطبیقی آن‌ها بدهد.

«نظراتی چند در باب *شاهنامه* و زندگانی فردوسی» نگاهی مختصر به اوضاع اجتماعی و سیاسی عصر سامانیان و تأثیر آن بر نگارش *شاهنامه* است (گلبن ۱۳۵۴: ۴۸ـ۴۰). به باور سیاح «سلطنت سامانیان اولین دورهٔ باشکوه تاریخ ادبی ایران» است که «سیاست استقلال نسبت به خلیفهٔ بغداد را تعقیب می‌نمودند و تجدد ادبی ملی ایران را تشویق می‌کردند» (۴۵). حاصل اینکه در این سه مقاله روش تطبیق‌گری، مورد نظر نویسنده نبوده است و تطبیقی پنداشتن آن‌ها، از عدم آشنایی کامل با ادبیات تطبیقی سرچشمه می‌گیرد.

بخش دوم کتاب، با هشت مقالهٔ کوتاه، نگاهی به زندگی و آثار زنان غربی ازجمله مادام دوستال، ماری دوفرانس، کریستین دوپیزان، مارگریت دوناوار، مادام دولافایت و دیگر زنان فرانسوی دارد. در همین بخش سیاح مقاله‌ای درباره «زن در ادبیات جدید انگلیس» دارد که در آن به نویسندگان و زندگانی و آثار زنانی چون خواهران برونته، جین اوستن و جورج الیوت و در مقالهٔ «زن در ادبیات آلمانی» به زنانی مانند دوروته‌آ، کارولین میکائلیس، راخل لوین، مارایان فن ویلمر، آنت فن دروسته، ماری فون ابنر اشنباخ و دیگران می‌پردازد (۱۵۰ـ۵۱). در این مقاله‌ها سیاح فعال‌بودن زنان غربی در حیات اجتماعی، سیاسی، هنری و ادبی جامعه را مؤکد می‌کند. سیاح نبوغ ادبی و هنری زنان را می‌ستاید و علت عقب‌ماندن

1. Italo Pizzi (1849-1920)

زنـان را محرومیـت آن‌هـا از ورود و کسـب تجربـه در عرصه‌هـای اجتماعـی و سیاسـی می‌دانـد. نکتـه‌ای کـه کنجـکاوی هـر منتقـدی را جلـب می‌کنـد ایـن اسـت کـه چـرا سـیاح در ایـن بخـش نبـوغ و قریحـهٔ ادبـی و هنـری زنـان غربـی را بـا دقـت بررسـی می‌کنـد؛ ولـی از شـاعران و هنرمنـدان زن ایرانـی، ماننـد پرویـن اعتصامـی (۱۳۲۰ـ۱۲۸۵) کـه هم‌عصـر اوسـت، نامـی نمی‌بـرد.

در بخـش سـوم کتـاب، ابتـدا بـه «موضـوع رمانتیسـم و رئالیسـم از حیـث سـبک نـگارش در ادبیـات اروپایـی» پرداختـه شـده اسـت(۱۸۸ـ۱۵۳). سـبک از نـگاه سـیاح «طـرز دیـدن و دریافتـن و بیـان ادبـی حقیقـت» اسـت (۵۸)؛ ولـی ایـن حقیقـت نـزد نویسـندگان رمانتیـک و رئالیسـت متفـاوت اسـت؛ اولـی بـه امـر ایدئالیسـم و صفت‌هـای نیکـوی اخلاقـی نزدیـک اسـت و دومـی بـه قوانیـن و وضعیـت اجتماعـی. سـیاح بـا اسـتناد بـه آثـار نویسـندگان فرانسـوی ازجملـه هوگـو، آناتـول فرانـس، زولا[1] و بالـزاک[2] ایـن تفاوت‌هـای سـبکی را توضیـح می‌دهـد. نکتـه مهـم آن اسـت کـه علی‌رغـم عنـوان مقالـه، سـیاح بـه دیگـر نویسـندگان اروپایـی اشـاره‌ای نمی‌کنـد و بدین‌سـان مقالـه در حـوزهٔ ادبیـات ملـی فرانسـه باقـی می‌مانـد. در مقالـهٔ بعـدیِ ایـن بخـش؛ «بالـزاک و روش نـو داستان‌نویسـی» (۲۱۳ـ۱۸۹) سـیاح بـه تحلیـل آثـار نویسندهٔ فرانسـوی محبـوب خـود بالـزاک (۱۸۵۰ـ۱۷۹۹) می‌پـردازد و بـا نقـد آثـارش، به‌ویـژه *کمـدی انسـانی*[3]، *اوژنـی گرانـده*[4] و *بابـا گوریـو*[5] می‌کوشـد تـا نظریـهٔ رمـان او را تشـریح کنـد. سـیاح ایـن نویسـنده را پایه‌گـذار رمـان اجتماعـی می‌دانـد و پیـروی از او را بـه نویسـندگان ایرانـی توصیـه می‌کنـد. «هـدف امـروزی و تـا حـدی فـوری نویسـندگان مـا ایـن اسـت کـه در ادبیـات فارسـی اسـاس داستان‌نویسـی اجتماعـی را بـر پایـهٔ محکمـی بگذارنـد کـه بتوانـد زندگـی اجتماعـی مـا را در ایـن عصـر پرافتخـار نشـان دهـد (۱۸۹). «هـدف بالـزاک ایـن بـود کـه ادبیـات تـازه‌ای بنـا نهـد کـه شـامل افـکار جدیـد باشـد و ترقیـات علمـی را نشـان دهـد (۱۹۱). و از قـول بالـزاک نقـل می‌کنـد: «کاری را کـه ناپلئـون نتوانسـت بـا شمشـیر انجـام دهـد، مـن بـا قلـم انجـام خواهـم داد» (۱۹۱). سـیاح کـه سـخت طرفـدار رئالیسـم اجتماعـی اسـت، بـر ایـن مقایسـه صحـه می‌گـذارد و اضافـه می‌کنـد «بـدون گزافه‌گویـی می‌تـوان گفـت بالـزاک موفـق شـد اصـول کهنـهٔ رمانتیسـم را واژگـون کنـد و اصـول نوینـی را کـه از انقـلاب افـکار ناشـی می‌شـد جایگزیـن آن نمایـد» (۱۹۱). بـه نظـر سـیاح، سـبک رمانتیسـم بـه حقیقـت اجتماعـی پایبنـد نبـود و بـه قـوهٔ تخیـل تکیـه

1. Émile Édouard Charles Zola (1840-1902)
2. Honoré de Balzac (1799-1850)
3. *La Comédie humaine* (1829-48)
4. *Eugéne Grandet* (1833)
5. *La Père Goriot* (1835)

داشت و بالزاک «اصول علمی حقیقت» را در آثارش به کار گرفت و این اقدام را بایستی «انقلاب ادبی» به شمار آورد. سیاح این گفتهٔ بالزاک را تأیید می‌کند: «نویسنده باید در جهان اخلاق و سیاست دارای عقاید قطعی و تغییرناپذیر باشد؛ زیرا نویسنده باید خود را مربی افراد بشر بداند. افراد بشر برای شک و تردید احتیاجی به مربی ندارند» (۱۹۷). این بخش از کتاب در خوش‌بینانه‌ترین تحلیل، شرح اجمالی مکتب‌های رمانتیسم و رئالیسم در ادبیات فرانسه است و سازگاری آن با اصول نظری و روش تحقیق در ادبیات تطبیقی غیرقابل تصور است. روشن است که نظریهٔ رمانِ واقع‌گرای اجتماعی بالزاک همسو با تفکر و اعتقاد سیاح به رمان رئالیسم اجتماعی است که در بیشتر سخنرانی‌ها و مقاله‌های او که در این جستار توضیح داده خواهد شد، هویداست.

بخش چهارم کتاب گلبن بیانگر نظرات سیاح دربارهٔ «سنت ادبی» است. او بر سنت ادبی گذشتگان ارج می‌نهد و با آوردن مثال‌هایی از ادبیات فرانسه آن را نقطه شروع ذوق و خلاقیت هر نویسنده‌ای می‌داند (۲۴۱ـ۲۱۷). طبق روال سیاح، شاهد مثال‌ها مبتنی بر ادبیات ملی فرانسه است و اثری از تعاملات بینافرهنگی در آن به‌چشم نمی‌خورد.

در بخش پنجم؛ «نقد ادبی و هنری» (۲۸۸ـ۲۴۵)، سیاح در نوشتاری کوتاه با عنوان «کیفیت رمان» (اولین‌بار چاپ‌شده در روزنامهٔ *ایران* (بهمن ۱۳۱۲)، به دفاع از رمان می‌پردازد و با ذکر مثال‌هایی از تولستوی، دیکنز، فرانس و بالزاک، به نقش رمان در بیان حقایق اجتماعی اشاره و ترجمهٔ رمان‌های خوب اروپایی را به «وزارت جلیلهٔ معارف» توصیه می‌کند. در «ادبیات معاصر ایران» سیاح بر این باور است که در ادبیات معاصر ایران شیوه‌ها و انواع ادبی جدیدی مانند نمایشنامه رایج شده است که با ادبیات فاخر گذشته متفاوت و تحت تأثیر ادبیات مغرب‌زمین به وجود آمده است. در «وظیفهٔ انتقاد در ادبیات» با نظرات سیاح دربارهٔ نقد (انتقاد) ادبی آشنا می‌شویم که آن را به انواع نقد تئوریک، سنجشی، تفسیری و انتظامی تقسیم می‌کند. او وظیفهٔ نقد را «نمایاندن معایب و محاسن یک اثر ادبی» و توسعهٔ «رئالیسم سوسیالیستی» می‌داند و در عین‌حال بی‌طرفی منتقد را مؤکد می‌کند. این بخش با گزارشی از نمایشگاه هنرهای زیبای ایران که به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی برگزار شده است، پایان می‌یابد. سیاح نقش این انجمن در ترقی هنر در ایران را برجسته می‌کند و معتقد است که چنین ارتباطاتی موجبات شکوفایی هنر را فراهم می‌آورد و از این حیث تمام جامعهٔ ایران باید «حق‌شناس» این انجمن باشد. در بخش ششم سیاح دربارهٔ زندگی و آثار چند نویسندهٔ روس شامل چخوف، داستایوسکی [داستایفسکی]، پوشکین

و شولوخف به‌صورت کوتاه سخن می‌گوید (۳۲۵ـ۲۹۱). چخوف «رئالیست کاملی» است که از زندگانی و محیط اجتماعی زمانه در تألیفاتش سخن می‌گوید و داستایوسکی نویسندهٔ «درد و غم» انسان‌هاست. در مقاله‌های بخش پنجم و ششم کتاب گلبن بینش تطبیقی به چشم نمی‌خورد و اشارات کلی تأثیرپذیری ادبیات معاصر ایران از ادبیات اروپایی بسیار کوتاه است و از یک سطر تجاوز نمی‌کند.

در بخش هفتم سیاح به نقش شاهکارهای ادبی و به‌طورکلی ادبیات در تعلیم و تربیت می‌پردازد و مانند سایر نوشته‌های‌اش، رسالت ادبیات را در نشان‌دادنِ زندگی واقعی می‌داند. شرط شاهکارهای ادبی حقیقت‌نمایی است و بدین‌سان ادبیات را ابزار تعلیم و تربیت، تربیت اخلاقی و ذهنی، به‌شمار می‌آورد؛ به‌عنوان مثال به رمان *آنا کارنینای* تولستوی اشاره می‌کند که چگونه این رمان‌نویس بزرگ ضمن پرداختن به جزییات وقایع، به حقیقت‌نمایی و درس اخلاق نیز توجه دارد. سیاح خواندن کتاب‌های «نفیسه» (حقیقت‌نما و اخلاقی) را به خوانندگان توصیه می‌کند و آن‌ها را از خواندن کتاب های «کثیف» (معاشقه‌های نامشروع و بورژوازی) برحذر می‌دارد (۳۲۹). به نظر سیاح ادبیات وظیفهٔ اجتماعی دارد؛ یعنی دادن پند و نصیحت در لباس قصه و حکایت (۳۴۸ـ۳۲۹). بخش هشتم که آرای اجتماعی سیاح است، شامل مصاحبه و کلیاتی کوتاه در مورد حقوق زنان است.

بخش نهم (۴۲۶ـ۳۷۳)؛ آخرین بخش کتاب گلبن، یادداشت‌های دوران دانشجویی احمد سمیعی با عنوان «تقریرات [جزوه‌های] درسی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران» از کلاس درسی است که با سیاح گذرانده است. سمیعی اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را در کمانه به عنوان این جزوه افزوده؛ ولی دلیلی برای این کار ارائه نداده است. می‌توان حدس زد که سمیعی پنداشته است که این نوشته در حوزهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد؛ حال آنکه، همان‌طور که در ادامه توضیح خواهیم داد، چنین نیست. این بخش در اساس دربارهٔ مکتب رمانتیسم در فرانسه، آلمان و یک نویسندهٔ رمانتیک انگلیسی، بایرون است. جزوه با تعریفی کلی از رمانتیسم و زمینهٔ تاریخی آن آغاز و سپس بر «رمانتیسم در فرانسه» متمرکز می‌شود (۳۹۵ـ۳۷۹) و با اشاره به نویسندگانی چون شاتوبریان، دومستر، دوبونالد، دوستال، دوموسه و دووینیی تفاوت‌های رمانتیسم اشرافی و آریستوکراسی را توضیح می‌دهد. ناگفته پیداست که در فرانسه مطالعات درون‌فرهنگی و درون‌زبانی به هیچ‌روی در مطالعات تطبیقی نمی‌گنجد. در قسمت بعدی جزوه؛ «دربارهٔ چند نویسنده و شاعر آلمانی»، سیاح به تحلیل آثار سه شاعر و نویسندهٔ رمانتیک آلمانی، شیلر، گوته و هوفمان می‌پردازد که در آن اشاره‌ای مختصر به شباهت گوته با حافظ هم دارد (۴۱۳). آخرین قسمت جزوه به شاعر

رمانتیک انگلیسی «بایرون» و تحلیل مختصر آثار او مانند «چایلد هارولد»، «قابیل» و «دون ژوآن» اختصاص دارد. عنوان این جزوه هرچند بررسی مکتب رمانتیسم را در سه کشور اروپایی دربرمی‌گیرد و زیرعنوان «ادبیات تطبیقی» را هم یدک می‌کشد؛ ولی رویکرد اصالت تطبیقی ندارد و رمانتیسم را به‌صورت منفک، آن هم با نگاهی عمومی و کلی‌نگر، در سه زبان بررسی می‌کند؛ بنابراین زیرعنوان «ادبیات تطبیقی» توجیه علمی ندارد و ظاهراً تفسیرِ اشتباه شاگردِ سیاح از ادبیات تطبیقی بوده که باعث کژفهمی گلبن و دیگران هم شده است. اصولاً گلبن پژوهشگر ادبیات تطبیقی نبوده وحرفه‌اش تصحیح متون و فهرست‌نگاری بوده که البته برای گردآوری نوشته‌های سیاح از لابه‌لای روزنامه‌ها و جراید تلاش چشمگیری کرده است.

۵. نگاه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی به سیاح

انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، در مجموعهٔ مقالاتی که با عنوان *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی بانوی فرهیخته دکتر فاطمه سیّاح* (۱۳۸۳ بدون ذکر نام گردآورنده)، با پیشگفتاری از نصیری که بیشتر آن به فعالیت‌های اجتماعی سیاح در حوزهٔ حقوق زنان اختصاص دارد، به معرفی شخصیت علمی او پرداخته است. او از دانشجویان سیاح به کسانی چون سیمین دانشور، مهدی روشن‌ضمیر و احمد سمیعی گیلانی اشاره می‌کند و سیاح را، بدون آنکه به نوشتهٔ مشخصی اشاره کند، «استاد مسلم ادبیات تطبیقی» (۲۱) می‌نامد. از میان نُه مقالهٔ این کتاب چهار مقالهٔ جدید در مقایسه با کتاب گلبن به چشم می‌خورد و بقیه تکراری است. سبحانی در «حیات و هدف» پس از تکرار زندگی و شرح مختصر آثار سیاح به دانش زبان فارسی وی اشاره می‌کند و می‌گوید: «ظاهراً مقالات خود را به فارسی می‌نوشت. بعد فرد یا افرادی آن را به فارسی برمی‌گردانیدند» (۴۹). در این مقاله سبحانی کمترین اشاره‌ای به ادبیات تطبیقی در آثار ندارد. مقالهٔ بعدی این کتاب «ادبیات تطبیقی (فارسی- عربی)» است که ماهیتاً در حوزهٔ لغت‌شناسی تطبیقی است و به موضوع این جستار مربوط نمی‌شود. در مقالهٔ «طرحی برای بررسی گوشه‌ای از ادب فارسی» (۹۲ـ۸۱) رضازادهٔ ملک سه نوع انتقاد در ادبیات شامل انتقاد تاریخی، تئوریک و سنجشی را طبق نگاه سیاح توضیح می‌دهد. انتقاد تاریخی به «دسته‌بندی آثار، تعیین تاریخ به‌وجودآمدن آن آثار، نام و نسب یا کلاً شرح حال پدیدآوردندگان آثار می‌پردازد و موادی برای «تاریخ ادبیات» فراهم می‌کند. او انتقاد تئوریک «عوامل اجتماعی» و «ایدئولوژی» متن و انتقاد سنجشی «ساختار اثر و هم‌خوانی یا عدم هم‌خوانی آن با محتوای اثر» را بررسی می‌کند.

پس از این توضیح مختصر و آشفته (دو صفحه) رضازادهٔ ملک به نمونه‌ای از اشعار فارسی با عنوان «سگیّات» اشاره می‌کند که در آن شاعر خود را با سگ «مقایسه» می‌کند و از شاعران ایرانی مثال‌هایی را بدون هیچ توضیحی و ارتباطی با سیاح ذکر می‌کند (نُه صفحه). احتمال می‌دهم نویسنده «مقایسهٔ» شاعر و سگ را نوعی ادبیات تطبیقی یا نقد ادبی به‌شمار آورده است.

در مقالهٔ دیگر این کتاب «فاطمه سیاح و سنّت و نقد ادبی» سیفی نهاوندی ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از نقد ادبی می‌خواند و در تعریف ادبیات تطبیقی می‌گوید:

> ادبیات تطبیقی به بررسی تأثیر موضوعاتی که در ایجاد یک اثر مورد استفاده قرار گرفته، می‌پردازد و مشترکات انواع ادبی را در ادبیات ملت‌ها مورد تحقیق قرار می‌دهد. از سوی دیگر این علم به کشف ریشهٔ جریان‌های فکری و فنی در ادبیات ملی می‌پردازد؛ به عبارت دیگر تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی که از سرحد زبان قومی به اقوام دور و نزدیک روی می‌دهد، همان ادبیات تطبیقی است. ... در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر محقق است، تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در ادب قومی دیگر پیدا می‌کند. ... درواقع مقایسه باعث می‌شود که یک ادبیات بومی و قومی از انزوای خود خارج شده و با ادبیات اقوام دیگر ار تباط پیدا کند (۱۲۶ـ۱۲۵).

طُرفه آنکه سیفی نهاوندی مقاله‌اش را با تعریفی قابل قبول از ادبیات تطبیقی سنتی آغاز می‌کند؛ ولی حتی یک مثال از میان آثار سیاح، به‌عنوان نمونه، که با این تعریف هم‌خوانی داشته باشد، نام نمی‌برد و ناگزیر با چرخشی ناگهانی مقاله را با مسئلهٔ سنت ادبی و ذوق توده از منظر سیاح ادامه می‌دهد. به نظر می‌رسد او برای خالی‌نبودن عریضه، مقاله را با تعریفی از ادبیات تطبیقی آغاز؛ ولی بعد رها می‌کند؛ چون شاهدی برای اثبات تعریف خود در آثار سیاح نمی‌یابد.

۶. نگاه پارسی‌نژاد به سیاح

مبنای مقاله‌های مندرج در کتاب پارسی‌نژاد با عنوان *فاطمه سیاح و نقد ادبی* (۱۳۸۹) همان کتاب گلبن است که ضمن قدردانی از او تحلیل‌هایی هم از خود بدان افزوده است؛ مثلاً در مورد مقالهٔ سیاح دربارهٔ فردوسی چنین می‌نویسد:

> تشبث و توسل سیاح بر تحلیل اقتصاد مارکسیستی و نگاه ایدئولوژیک او در تحلیل *شاهنامه*، نه‌تنها به مقالهٔ او اعتبار نمی‌دهد؛ که از ارزش آن می‌کاهد.

نظریاتی از قبیل رنجش فردوسی از غزنویان به علت درگیری و کشمکش میان فئودالیسم ملی ایران و فئودالیسم بیگانه، حاصل انس و اعتقاد او به معیارهای مورخان روس در پژوهش‌های تاریخی است که به تحقیق عینی و علمی او آسیب رسانده است. پیروی از تحلیل تاریخی براساس مبانی و معیارهای اقتصاد طبقاتی مارکسیستی میراث خاورشناسان روسی است که با داوری بی‌طرفانهٔ عینی و علمی در رویدادهای تاریخی منافات دارد. متأسفانه فاطمه سیاح از آسیب این رویکرد مصون نمانده است (۲۳).

پارسی‌نژاد نظر ناتل خانلری دربارهٔ استادش (سیاح) را چنین نقل می‌کند: «فاطمه سیاح؛ این خانم بزرگی که در نقد ادبی شاید نظیر او را کمتر ببینیم» (۷۹، پانویس شمارهٔ ۱). پارسی‌نژاد بسیاری از نمونه‌های نقد ادبی سیاح را نقل می‌کند؛ ولی در مورد ادبیات تطبیقی، به پیروی از گلبن، فقط او را «استاد ادبیات تطبیقی» دانشگاه تهران می‌نامد و حتی یک نمونهٔ پژوهشی از میان مقالات او در این حوزهٔ تخصصی ذکر نمی‌کند. دلیل آن هم البته روشن است؛ سیاح در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اثری، هرچند کوتاه و مختصر ندارد و پارسی‌نژاد هم به ذکر چند نکتهٔ کلی در این باره اکتفا می‌کند:

به گمان سیاح سرمشق‌گرفتن از شاهکارها برای نشان‌دادن زندگی ایرانیان، ربطی به غرور ملی و استقلال فکری نویسندگان ما ندارد و بهره‌گرفتن از فنون شاهکارهای ادبی به معنی رونویسی و تقلید محض از این آثار نیست؛ بلکه مطالعه و تأمل در صناعات کار ایشان می‌تواند قریحهٔ نویسندگان ایرانی را برای خلق آثاری مشابه پرورش دهد (۱۱۲).

هم‌چنین او می‌نویسد:

گزارش فاطمه سیاح دربارهٔ ادبیات معاصر ایران شتابزده و سرسری نوشته شده است و اثری از دقت و باریک‌بینی او در بررسی انتقادی از آثار نویسندگان اروپایی در این مقاله دیده نمی‌شود. او در گزارش خود از شعر معاصر، از بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج و پیروان او در آن زمان یادی نکرده و به جای آن‌ها مهدی حمیدی، صادق سرمد و پژمان بختیاری را «شاعران متجدد» خوانده است. از نویسندگان مقاله‌های اجتماعی و سیاسی، از کسانی مانند ملک‌الشعرای بهار، علی‌اکبر دهخدا، تقی ارانی، احسان طبری، یوسف اعتصام‌الملک و مجتبی مینوی و در تاریخ از احمد کسروی، حسن پیرنیا (مشیرالدوله) سیدحسن تقی‌زاده، ابراهیم پورداود و نصرالله فلسفی و در داستان کوتاه از بزرگ علوی و سعید نفیسی یاد نکرده است و به جای آن‌ها از فرج‌الله بهرامی نام برده است. گذشته از این، هنر صادق هدایت را درنیافته و ارزش کار او را بیان نکرده است

(۱۳۲ـ۱۳۱).

یا می‌گوید:

دربارهٔ هر یک از نظریات [سیاح] ... چون و چرای بسیار [است]. اینکه سیاح نقد معاصر ایران را مقیّد به وظیفه می‌کند و اصول مکتب سفارشی «رئالیسم سوسیالیستی» را اوج کمال رئالیسم می‌داند و آن را به نویسندگان ایرانی توصیه می‌کند، محل گفت‌وگوست. ... شاهکارهای جویس و فاکنر و پروست و کافکا از حوزهٔ رئالیسم موردنظر سیاح به‌دورند و از آثار ادبیات منحط بورژوازی به‌شمار می‌روند (۱۴۴).

به نظر پارسی‌نژاد تمجید سیاح از نویسندگان روس مانند شولوخوف «بیش از آنکه تحلیلی انتقادی باشد، ستایشی تبلیغی است» (۱۷۱). او در فصلی از کتابش به نقد فاطمه سیاح می‌پردازد و می‌گوید:

به نظر می‌آید یکی از عوامل تثبیت عقیده و سلیقهٔ سیاح در رویکرد به مکتب رئالیسم سوسیالیستی، منابع مطالعهٔ اوست به زبان روسی از انتشارات دولت سابق شوروی که حاوی نظریات جانب‌دارانهٔ تبلیغاتی در ادبیات و هنر بود و این واقعیتی قابل فهم است؛ زیرا فاطمه سیاح در مسکو زاده شده و با تعلیمات و تلقینات رسمی مدرسه و دانشگاه دولتی شوروی رشد کرده و در سن سی‌سالگی به ایران آمده است؛ از این‌روست که او ادبیات شوروی را «مترقی» و پیرو مکتب رئالیسم سوسیالیستی می‌داند (۱۸۹).

۷. نگاه دهقانی به سیاح

دهقانی در *پیشگامان نقد ادبی در ایران* سیاح را «به معنای اخص منتقد ادبی» می‌نامد (۱۳۸۰: ۲۹۲). او بدون آنکه به ادبیات تطبیقی اشاره کند اظهار می‌دارد: «موضوع کوشش‌ها و پژوهش‌های فاطمه سیاح همانا نقد ادبی و مسائل وابسته به آن در روزنامه‌ها و جراید بوده است.» دهقانی معتقد است که نوشته‌های سیاح در عمر کوتاه خود با درنظرگرفتن مطالبی که در بارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی و حقوق زن است، از چندصد صفحه تجاوز نمی‌کند» (۲۹۲). او آشنایی سیاح را با ادب گذشتهٔ فارسی محدود می‌داند که درنتیجه سیاح از مراجعهٔ مستقیم به منابع فارسی محروم بوده و بیشتر از طریق مستشرقان فرنگی با ادب گذشتهٔ فارسی آشنا شده است (۲۹۳). دهقانی با پارسی‌نژاد در این نکته هم‌رأی است که سیاح در معرفی نقد ادبی و بیان اهمیت آن در ایران پیشگام بوده است (۲۹۳). از نگاه دهقانی «سیاح به بُعد ایدئولوژیک و اجتماعی ادبیات، بیش از هر چیز اهمیت می‌دهد و این خود نمایندهٔ دیدگاه سوسیالیستی او در این باره

است» (۲۹۶). او وظیفهٔ ادبیات را هدایت اجتماعی و اخلاقی جامعه می‌داند.

۸. سیاح و نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی در فرانسه و روسیه

با توجه به زندگی و تحصیلات سیاح در روسیه و دانش‌آموختگی در ادبیات فرانسه، انتظار می‌رفت که دست‌کم با آرای پژوهشگران بنام ادبیات تطبیقی فرانسوی و روسی مانند ادگار کینه[1] (۱۸۷۵ـ۱۸۰۳)، شرق‌شناس فرانسوی، جوزف تکست[2] (۱۹۰۰ـ۱۸۶۵)، استاد و مؤسس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه لیون فرانسه (تأسیس ۱۸۹۶) و وان تیگم (۱۹۵۹ـ۱۸۷۱) نویسندهٔ کتاب معروف *ادبیات تطبیقی*[3] (پاریس ۱۹۳۱) و دیگران آشنا باشد و به نظرات آن‌ها گوشهٔ چشمی بیفکند. سیاح از نویسندگان و منتقدان ادبی سوسیالیست روسی مانند بلینسکی[4] و چرنیشفسکی[5] در مقاله‌های خود نام می‌برد؛ ولی ظاهراً با نظریه‌پردازان ادبی و پژوهشگران ادبیات تطبیقی روسی زمانهٔ خود مانند آلکساندر وسِلُفسکی[6] (۱۹۰۶ـ۱۸۳۸) و ویکتور ژیرمُنسکی[7] (۱۹۷۱–۱۸۹۱) آشنا نبوده است؛ «این دو از صاحب‌نظران برجستهٔ مکتب تاریخ‌گرای ادبیات تطبیقی روسیه قبل از انقلاب شوروی بوده‌اند» (Jiawen 2019: 162).

آلکساندر وسِلُفسکی، استادِ ژیرمُنسکی و از پیشگامان نظریهٔ ادبی و ادبیات تطبیقی در روسیه و اروپا بود. وسلفسکی تحصیلات خود را در دانشگاه مسکو آغاز کرد و مدتی را هم در ایتالیا سپری کرد و آثاری دربارهٔ نظریهٔ ادبی و ادبیات دورهٔ رنسانس ایتالیا دارد. او در فرانسه دورهٔ دکترای خود را گذراند و با آثار بسیاری از پیشگامان ادبیات تطبیقی فرانسوی در قرن نوزدهم آشنا شد. وسلفسکی پس از اتمام تحصیلاتش در سال ۱۸۷۰ به روسیه برگشت. او در اثر معروف و ناتمامش به زبان روسی که با عنوان *بوطیقای تاریخی*[8] چاپ شده است به بُعد تکامل جهانی و تاریخی ادبیات اشاره می‌کند و معتقد است انواع ادبی و هنری کهن با پیشرفت جوامع از خاطر نمی‌روند و در ذهن ما ماندگار هستند و در زمانی دیگر این خاطرات قدیمی ناگهان به‌صورت فرم‌های بدیع و خلاقانه بروز پیدا می‌کنند. بدین‌سان هرچند ممکن است در ظاهر به نظر برسد که انواع

1. Edgar Quinet
2. Joseph Texte
3. *Littérature comparée*
4. Vissarion Grigoryevich Blinsky (1811-1848)
5. Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky (1828-1889)
6. Aleksandr Nikolaevich Veselovskii (A. N. Veselovsky)
7. Viktor Maksimovich Žirmunskij (Viktor M. Zirmunsky)
8. “Hiśtorical Poetics” [*Iśtoricheskaia poetika*] (1894) in Ilya Kliger and Boris Moslov, eds.

ادبی فراموش شده‌اند؛ ولی در طول تاریخ جوامع ماندگار هستند (به نقل از Kliger and Moslov 4-5 :2016). ولک از وسلفسکی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین صاحب‌نظران ادبی و پژوهشگران ادبیات تطبیقی قرن نوزدهم یاد می‌کند (Wellek 1965: 278-9) و ژیرمنسکی در مقالهٔ «آفرینش حماسهٔ ملیت‌های اسلاوی و مسائل مطالعهٔ تطبیقی حماسه‌ها»[1] او را «پدر» ادبیات تطبیقی روسیه می‌خواند (به نقل از Gálik:1975, 276).

ژیرمُنسکی، زبان‌شناس و از صاحب‌نظران و پایه‌گذاران ادبیات تطبیقی مکتب روسی، مؤلف کتاب‌هایی مانند *درآمدی بر بوطیقای تطبیقی*[2] (۱۹۴۰) و پژوهشی تطبیقی با عنوان *بایرون و پوشکین*[3] (۱۹۲۴) و مقاله‌های «مسئلهٔ ارتباطات ادبی شرق و غرب»[4] و «ارتباطات شرق و غرب در پرتو ادبیات تطبیقی»[5] (۱۹۴۶) است. یوست در *درآمدی بر ادبیات تطبیقی* (۱۳۹۷) از ژیرمُنسکی چنین نقل می‌کند: «ادبیات تطبیقی چه در حوزهٔ ادبیات ملی و چه فراسوی آن باید به‌عنوان یک اصل در تحقیقات ادبی در نظر گرفته شود» (۱۳۹۷: ۴۹)؛ به سخنِ دیگر:

> از آنجاکه هر مطالعهٔ ادبی، حال موضوعش هر چه می‌خواهد باشد، لزوماً باید «تطبیقی» باشد؛ درنتیجه باید از روش تطبیقی استفاده نمود. بنا بر نظر محقق روسی، ادبیات تطبیقی با نقد ادبی یا خودِ ادبیات یکسان است. رنه ولک در کتاب *نظریهٔ ادبیات*، بیست و پنج سال جلوتر، با بحثی متفاوت، به همین نتیجه رسیده بود. در حالی که ولک می‌گوید ادبیات تطبیقی دقیقاً همان ادبیات است، ژیرمنسکی تأکید می‌کند که ادبیات اصولاً چیزی نیست مگر ادبیات تطبیقی (یوست ۱۳۹۷: ۵۰ـ۴۹).

ژیرمُنسکی براساس مکتب روسیِ ادبیات تطبیقی، ریشهٔ تشابهات ادبی را در رخدادهای مشابه تاریخی‌ـ فرهنگی[6] می‌بیند؛ به عبارت دیگر، وسِلُفسکی، ژیرمُنسکی و ولک هر سه به کلیّت پدیدهٔ ادبیات اعتقاد دارند؛ اما دو پژوهشگر روسی ریشهٔ تشابهات ادبی را در بستر رخدادهای تاریخی‌ـ فرهنگی و ولک آن را در تجربه‌های زیباشناختی[7] روح بشری می‌بینند.

به نظر نگارنده منشأ عدم آشنایی سیاح با آرای تطبیق‌گران فرانسوی و روسی را باید در تحصیلات دانشگاهی و علاقهٔ شخصی او جست‌وجو کرد. رشتهٔ

1. "The Epic Creation of Slavic Nations and the Problems of a Comparative Study of Epos"
2. *Introduction to Istoricheskaya Poetica* (*Historical Poetics*)
3. *Baïron i Puškin*
4. "On the question of Literary Relations Between East and West" (به زبان روسی)
5. "Literary Relations Between East and West in the Light of Comparative Literature" (به زبان روسی)
6. historico-cultural
7. aesthetic

ادبیات تطبیقی در نظام آکادمیک شوروی سابق وجود خارجی نداشت و گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه دولتی مسکو، به‌عنوان مثال، با تمرکز بر مطالعات فرهنگی در سال ۱۹۹۴ تأسیس شد. روشن است در چنین شرایطی سیاح نمی‌توانسته تحصیلات آکادمیک و رسمی در رشتهٔ ادبیات تطبیقی داشته باشد و خود او هم نه به این حوزه ورود کرده، نه مطالعات روشمندی داشته است و نه آثاری در این زمینه دارد و به‌طبع شاگردانی هم در رشتهٔ ادبیات تطبیقی تربیت نکرده است.

۹. سیاح و تطبیق‌گران ایرانی

نکته قابل تأمل دیگر این است که استادان ایرانی به‌صورت گذرا هم از سیاح یا آثار او در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نامی نبرده‌اند. ظاهراً نام سیاح برای آن‌ها با ادبیات تطبیقی پیوندی نداشته است. در اینجا، مختصر و برای نمونه، به چهار پژوهشگر اشاره می‌شود. زرین‌کوب در *نقد ادبی: جستجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان* (۱۳۵۴) و فرشیدورد در *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی* (۱۳۶۳)، که هر دو عضو هیئت علمی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران بوده‌اند، فصلی را به ادبیات تطبیقی اختصاص می‌دهند؛ ولی یادی از سیاح نمی‌کنند. جوادی، استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران که در دهه‌های پنجاه و شصت خورشیدی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران تدریس می‌کرده است، از تدوین برنامهٔ آموزشی رشتهٔ ادبیات تطبیقی که قرار بود در دانشگاه تهران راه‌اندازی شود سخن می‌گوید: «زرین‌کوب به کمک استادان دیگری... در دههٔ پنجاه تصمیم به تأسیس رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه تهران گرفتند» (به نقل از حسینی ۱۴۰۰: ۲۱۹).

در گفت‌وگوی نگارنده با جوادی، او می‌گوید که حتی نام سیاح را از همکاران خود در دانشکدهٔ ادبیات نشنیده بود و از این موضوع که درس ادبیات تطبیقی زمانی در همان دانشکده تدریس شده و دانشجویانی داشته است، اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. نجفی (۱۳۹۴ـ۱۳۰۸) که درسی را با سیاح گذرانده بود، مقاله‌ای در *ماهنامهٔ آموزش و پرورش* با عنوان «ادبیات تطبیقی» (۱۳۵۱) چاپ کرده است که در آن برای اولین‌بار در ایران دو نظریهٔ فرانسوی و امریکایی ادبیات تطبیقی را با ذکر مثال‌هایی از ادب فارسی به‌روشنی توضیح می‌دهد. در این مقاله نیز نامی از سیاح برده نمی‌شود. احمد کریمی حکاک (متولد ۱۳۲۲) در مصاحبه‌ای به راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند که قرار بود در ۱۳۵۸ در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران راه‌اندازی شود و از چند استاد هم که در این حوزه فعالیت داشته‌اند، نام می‌برد؛ ولی سیاح برای او نام آشنایی نیست.

علی‌اکبر سیاسی، رئیس وقت دانشگاه تهران، در مراسم یادبود سیاح دربارهٔ مقام علمی این بانوی فرزانه چنین می‌گوید:

> با فوت بانو فاطمه سیاح دانشگاه تهران یکی از دانشمندترین استادان خود را از دست داد. کرسی درس ایشان عبارت از «سنجش ادبیات» و «ادبیات روسی» بود. چون برای تدریس «سنجش ادبیات» آشنایی به ادبیات چند زبان بیگانه لازم است، انجام این کار از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید و بدبختانه این‌جانب تا این تاریخ کسی که صلاحیت تدریس این درس را داشته باشد در نظر ندارم؛ بنابراین دانشگاه ناگزیر است فعلاً این درس را تعطیل نماید (به نقل از گلبن ۱۳۵۴: چهل‌وسه- چهل‌وچهار).

قدر مسلم این سخنان رئیس وقت دانشگاه نه از روی تحقیق؛ بلکه در بزرگداشت مراسم سیاح بوده است که در حوزهٔ نقد ادبی، بدون تردید، دستاوردهای قابل توجهی داشته است. بدون شک دانستن چند زبان برای پژوهش‌گر ادبیات تطبیقی لازم است؛ ولی صرف دانستن چند زبان لزوماً به پژوهش‌گری در ادبیات تطبیقی نمی‌انجامد.

۱۰. فرجام سخن

عنوان بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی ایران در مورد بانوی فرزانه فاطمه سیاح شبه‌علم[1] است؛ بدین معنا که سیاح اهل تطبیق‌گرایی[2] نبود. تحصیلات و زندگی سی‌سالهٔ او در روسیه و سفر به برخی کشورهای اروپایی، هرچند دستاوردهای علمی و ادبی جدیدی، به‌ویژه در حوزهٔ نقد ادبی و حقوق زنان، به بار آورد؛ اما تا آنجاکه به ادبیات مربوط می‌شود، ایدئولوژی و مسلک سوسیالسیم شوروی سابق بر اعماق ساختار اندیشگانی او تأثیر گذاشته بود. نظام تک‌سونگر بلشویک‌ها، نه‌تنها به ادبیات تطبیقی توجهی نداشت؛ بلکه آن را وسیله‌ای برای نفوذ افکار منحط و بورژوازی غرب می‌دانست تا آنجاکه گاه حتی با برخی نظریه‌های ادبی وسلفسکی و ژیرمنسکی هم سخت مخالف بود و موجب دردسرهایی برای آن‌ها شد؛ بنابراین با توجه به سابقهٔ آکادمیک و گفتمانِ تاریخی- فرهنگی زمانهٔ سیاح، رویکرد ادبی او ماهیتاً تطبیق‌گرایانه نبود؛ بلکه رئالیسم سوسیالیستی جزم‌گرایانه‌ای بود که هیچ رویکرد دیگری را برنمی‌تابید. چنین دیدی با ماهیت ذاتی و جذب‌گرایانهٔ[3] ادبیات تطبیقی در تضاد بود. با تحلیل نوشته‌های سیاح

1. pseudoscience
2. Comparativism
3. inclusiveness

این برداشت هم منطقی به‌نظر می‌رسد که خود او هم به گسترهٔ ادبیات تطبیقی آن زمانه ورود پیدا نکرده و مطالعات روشمند و منسجمی در این حوزه نداشته است. راه‌اندازی گروه مستقل ادبیات تطبیقی در روسیه پدیدهٔ نسبتاً جدیدی است که به اواخر قرن بیستم برمی‌گردد. رشتهٔ تحصیلی سیاح مطالعات ادبیات اروپا، عمدتاً ادبیات فرانسه بود و درنتیجه با آرای تطبیق‌گران نام‌آور روسی و فرانسوی زمانهٔ خود، به‌خصوص وسلفسکی و ژیرمنسکی، از پیشگامان بزرگ ادبیات تطبیقی در روسیه و جهان، آشنا نبوده است؛ پس چگونه می‌توان او را بنیان‌گذار رشته یا کرسی درسی شناخت که در طول عمر کوتاه خود با آن مأنوس و دغدغهٔ علمی‌اش نبوده است؟ علاوه بر این، تطبیق‌گران ایرانی نه سیاح را تطبیق‌گر نامیده‌اند و نه اثری علمی از او در این حوزه سراغ دارند.

اطلاق «بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی ایران» به سیاح، نتیجهٔ یک بدفهمی تاریخی‌ـ ادبیِ است که برخی بدون تحقیق به آن دامن زده‌اند. بدون تردید، سیاح در نقد ادبی حرف تازه‌ای برای گفتن داشت و به قول صورتگر، «استاد بزرگ و اندیشمند نقد ادبی» بود. بنابه‌فرض اگر هم سیاح سخنی اجمالی و اشاره‌وار در باب ادبیات تطبیقی زده باشد، خاستگاه نظری و روشمند نداشته است. سخنان رئیسِ وقت دانشگاه تهران که گلبن و به دنبال او دیگران آن را نقل می‌کنند، صرفاً خطابه‌ای به مناسبت درگذشت سیاح است و با تحلیل و شناخت عالمانه، فاصلهٔ بسیاری دارد.

هم‌چنان‌که آمد هدف این جستار افزودن یا کاستن مقام علمی سیاح نیست؛ بلکه گوشزدکردن رویهٔ فرهنگیِ، به نظرِ من، غلطی است که از زمان این بانوی فرهیخته در ایران، دانسته یا ندانسته، تا به امروز باب شده است؛ یعنی درک نارَس و کاربرد غلط یا ناقص ادبیات تطبیقی و القای آن به دانشجویان و دیگران. این امر، آن هم در فقدان نقد و تفکر انتقادی، لطمه‌های جبران‌ناپذیری به ادبیات تطبیقی زده است و روش ناصوابی را به گفتمان غالبی بدل کرده است که نتیجه‌ای جز به‌حاشیه‌راندن بیشتر ادبیات تطبیقی در فضای آکادمیک ایران نداشته است. این‌گونه گفتمان‌های غالب، ادبیات تطبیقی را به تطبیق و مقایسه یا تشابهات و تفاوت‌های سطحی تقلیل داده است و حاکی از آن است که هنوز ادبیات تطبیقی در ایران به‌مثابهٔ ساحت مستقلی در حوزهٔ دانش ادبی شکل نگرفته است؛ بنابراین هر استاد خودخوانده و کارنیازموده‌ای با بضاعت علمی نامرتبط و ناپیوسته، به خود اجازه می‌دهد پای در این حوزه بنهد؛ تا آنجاکه نگارنده اطلاع دارد، تابه‌حال برنامه‌ریزی همه‌جانبه‌نگر و نظریه‌محور و روشمندی برای راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران نشده است و اگر هم شده، به دلیل عدم

پشتوانهٔ آکادمیک و فقدان کارِ گروهی و عدم مرجعیت علمی، به جایی که باید و شاید نرسیده است؛ اما درعوض بیش از ده نشریهٔ تخصصی با عنوان «ادبیات تطبیقی» داریم که خود نشان محرزِ «بحران ادبیات تطبیقی» در ایران است. من کشوری را، حتی آن‌ها که در دانشگاه‌های معتبر خود در رشتهٔ ادبیات تطبیقی مدرک دکترا می‌دهند، سراغ ندارم که به این تعداد نشریهٔ تخصصی داشته باشد. سخن نجفی در مورد وضعیت ادبیات تطبیقی در گذشته سخن سنجیده‌ای است:

> 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 (به نقل از حسینی ۱۴۰۰: ۲۱۸).

فرصت آن رسیده که به سؤال محتوم و چالش‌برانگیزِ «چه باید کرد؟» جوابی در خور تأمل و عملیاتی داده شود. من، با تجربهٔ حدود چهار دهه دانشجویی و آموزش و پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، به این پیشنهادات رسیده‌ام. «تا که قبول افتد و که در نظر آید».

ـ شناخت ساحت علمی ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ دانشی مستقل ضرورتی فرهنگی و ادبی است.

ـ دوره‌های دانش‌افزایی ادبیات تطبیقی برای توانمندسازی اعضای هیئت علمی برنامه‌ریزی و برگزار شود.

ـ دوره‌های پسادکترای ادبیات تطبیقی تشویق و حمایت شود.

ـ برگزاری کارگاه‌های پژوهشی ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های مجری برنامه‌ریزی و حمایت شود.

ـ از تألیف و ترجمهٔ کتاب‌های درسی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی با سازوکاری مشخص حمایت شود.

ـ گزینش دانشجویان این رشته با توجه به نیازها و معیارهای علمی صورت پذیرد.

ـ به‌صورت آزمایشی، یک دانشگاه معتبر در ایران در نظر گرفته شود و رشتهٔ ادبیات تطبیقی با کیفیتی بالا و متناسب با فرهنگ و ادب ایرانی در آن دانشگاه تأسیس و راه‌اندازی شود.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] برای نمونه ر. ک. انوشیروانی، علی‌رضا (پاییز و زمستان ۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). دورهٔ اول، شمارهٔ پیاپی ۲، صص. ۵۵ـ۳۲.

[۲] برای نمونه ر. ک. انوشیروانی، علی‌رضا (بهار و تابستان ۱۳۹۸). «نابسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات پارسی معاصر*. دورهٔ نهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۲۶)، صص. ۱۱۲ـ۸۱.

[۳] گلبن در مقدمهٔ کتابش چنین می‌گوید: گردآوری مجموعهٔ آثار دکتر سیاح را دوست بزرگوارم آقای احمد سمیعی به نگارنده پیشنهاد کرد و حق این بود که این مهم به‌دست یکی از دوستان نزدیک و یا یکی از شاگردان او انجام می‌شد. خوشبختانه، پیشنهاددهنده، خود یکی از شاگردان دکتر سیاح بوده‌اند و این کار نه‌تنها به پیشنهاد ایشان؛ بلکه با همکاری همه‌جانبهٔ ایشان انجام شده است و حقیقت این است که زحمت ایشان خیلی بیش از کوشش نگارنده بوده است و این برای بنده مسلم است که اگر لطف ایشان نبود این کتاب به این خوبی به دست خواننده نمی‌رسید (۱۳۵۴: پنجاه‌وسه).

[۴] برای تاریخچهٔ دارالمعلمین و دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران بنگرید به

زرگری نژاد، غلامحسین و همکاران (۱۳۹۷). «بخش نهم.» *تاریخ دانشگاه تهران*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران، صص. ۵۷۰–۴۸۵.

رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در کشورمان قبل از تأسیس دانشگاه تهران و در سال ۱۲۹۸ خورشیدی همزمان با تأسیس دارالمعلمین مرکزی تأسیس شده بود. تأسیس دارالمعلمین و رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی نیز بر ضرورتی واقعی بنا شده بود. شمار مدرسه‌های ابتدایی و متوسطه افزایش یافته بود و برای تربیت دبیر به چنین مؤسسه‌ای نیاز بود. درس‌های دارالمعلمین به سه شعبه تقسیم شده بود: ادبی، ریاضی، و طبیعی. درس‌های شعبهٔ ادبی طبق نظام‌نامه عبارت بودند از: ادبیات فارسی و عربی و تاریخ و فقه و منطق و تعلیمات مدنی و کلیات ثروت ملل و غیرها. استادان برجسته‌ای از قبیل عباس اقبال آشتیانی، شیخ محمد پروین گنابادی، فاضل تونی، و عبدالعظیم قریب در دارالمعلمین تدریس می‌کردند. برنامهٔ دارالمعلمین عالی مرکزی(مصوب ۳۰ مرداد ۱۳۰۷) نیز از این قرار بوده است: ۱. تحقیق در ادبیات فارسی؛ ۲. زبان و ادبیات فرانسه؛ ۳. متدولوژی (علم اسالیب)؛ تاریخ قدیم یونان و روم؛ ۵. حکمت و تعلیم و تربیت؛ ۶. تاریخ جدید و معاصر؛ ۷. تاریخ ادبیات عرب؛ ۸. تحقیق در تاریخ ایران؛ ۹. معانی و بیان؛ ۱۰. دورهٔ مختصر معقول؛ ۱۱. تاریخ و فلسفه؛ ۱۲. معرفه‌النفس تفصیلی؛ ۱۳. تاریخ ادبیات اروپا؛ ۱۴. تاریخ ملل و مشرق؛ ۱۵. تاریخ مفصل ایران؛ ۱۶. تاریخ قرون وسطی؛ ۱۷. جغرافیای انسانی اروپا و آسیا؛ ۱۸. فلسفه (اخلاق، معرفه‌النفس)؛ ۱۹. تاریخ اکتشافات جغرافیایی؛ ۲۰. تاریخ صنعت.

در سال ۱۳۰۷، دارالمعلمین مرکزی به دارالمعلمین عالی یا دانشسرای عالی

تغییر کرد. پس از تصویب قانون تأسیس دانشگاه تهران در هشتم خرداد ۱۳۱۳ تغییراتی در تشکیلات دانشسرای عالی روی داد و با تفکیک رشته‌های فلسفه و ادبیات از یکدیگر دو رشتهٔ «ادبیات» و «فلسفه و علوم تربیتی» به جود آمد. پس از تأسیس دانشگاه تهران، دانشسرای عالی به دانشگاه تهران پیوست. عباس اقبال آشتیانی، بدیع‌الزمان فروزانفر، و احمد بهمنیار از جمله استادانی بودند که از دانشسرا به دانشگاه تهران پیوستند. در نتیجه، دانشسرای عالی در رشتهٔ ادبیات پیش‌نمونهٔ رشتهٔ ادبیات در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران شد و دانشگاه تهران از این تجربه موفق بهره‌مند شد. صورت کرسی‌های استادی در رشتهٔ ادبیات فارسی دانشگاه تهران که در جلسه‌های هفتاد و ششم ۲۵ دی‌ماه ۱۳۱۸ در شورای دانشگاه تصویب شده است: زبان فارسی، زبان پهلوی، پارسی باستان و اوستا، تاریخ ادبیات ایران، زبان عربی، تاریخ ادبیات عرب. گفتنی است آقای دکتر صدیق در سخنرانی خود در دانشکدهٔ ادبیات در سال ۱۳۱۶، هدف از آمدن به دانشسرا را «یادگیری و آموختن» بیان کرده بود که مؤید آموزشی بودن دانشگاه است.

دورهٔ دکتری ادبیات در آغاز بر مبنای نظام شهادت‌نامه‌ای بود و بعداً کلاس‌محور شد. شهادت‌نامه‌ایی که داوطلب دکتری برای تکمیل معلومات خود باید کسب می‌کرد طبق مصوبهٔ سال ۱۳۱۶ عبارت بود از: تاریخ ایران بعد از اسلام، زبان‌های پیش از اسلام و فیلولوژی، دورهٔ عالی زبان خارجه. فهرست درس‌ها نیز از این قرار بود: ۱. اصول و قواعد معانی و بیان فارسی؛ ۲. سبک‌شناسی؛ ۳. مقایسهٔ روش‌های نظم و نثر؛ ۴. روش تاریخ ادبیات؛ ۵. سنجش ادبیات زبان‌های مختلفه؛ ۶. دورهٔ عالی ادبیات عرب.

(از دکتر عبدالرسول شاکری که این مطلب را در اختیار من قرار دادند تشکر و قدردانی می کنم.)

[۵] از زمان مشروطه به بعد زنان ایرانی برای کسب حقوق اجتماعی خود بسیار فعال شده بودند و روزنامه‌های متعددی در این حوزه منتشر می‌کردند. سیاح زمانی به ایران آمد که این فعالیت‌ها در اوج شکوفایی بود. او به نهضت زنان پیوست و تلاش چشمگیری در این حوزه داشت. او عضو هیئت مدیرهٔ کانون زنان وزارت فرهنگ بود و به نمایندگی از ایران در هفدهمین دورهٔ جامعه ملل به ژنو سفر کرد. سیاح وقتی حزب زنان در سال ۱۳۲۲ تشکیل شد، به عضویت دبیرخانه و به‌عنوان منشی انجمن برگزیده شد. در سال ۱۳۲۳ شمسی از طرف حزب زنان (شورای زنان) ایران به ترکیه سفر کرد که مدت یک‌ماه‌ونیم ادامه داشت و از نزدیک با فعالیت‌های زنان ترکیه آشنا شد (گلبن ۱۳۵۴: چهل‌وشش- چهل‌وهشت).

[۶] برای توضیحات بیشتر ر. ک. به توضیحات نگارندهٔ مقاله

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۱). «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱ (پیاپی)، صص. ۲۵-۷.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۹۵/۲۰۱۶). «گفت‌وگو با دکتر علی‌رضا انوشیروانی: نسبت میان ترجمه و ادبیات تطبیقی.» *فصلنامهٔ مترجم*. دورهٔ بیست و چهارم، شمارهٔ ۸۰، صص. ۶۰ـ۵۱.

(۷) سعید فیروزآبادی دربارهٔ این کتاب چنین می‌گوید: «عنوان اصلی این کتاب *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (*تاریخ سخنوری زیبای ایران*) است. ... این کتاب حتی تا امروز نیز از مهم‌ترین آثار دربارهٔ ادبیات فارسی است. ...هامر در پیشگفتارش بر این کتاب می‌نویسد: «درحالی‌که مشغول نگارش تاریخ ادبیات ترکی برای مجموعهٔ جناب ایشهورن بودم، به این واقعیت تاریخی آشنا برای شرق‌شناسان رسیدم که ادبیات ترکی (که بیشتر تقلیدی از ادبیات فارسی و عربی است) از گنجینهٔ این دو ادبیات پربار شده است و با هر گامی بیشتر به این موضوع پی بردم و این آرزو در دلم قوت گرفت که سرچشمهٔ عطر گل‌های تمامی ادبیات شرق را تا بهارین فصل آن؛ یعنی تا مبدأ ادبیات فارسی دنبال و در بوستان‌ها و گلستان‌ها، نخلستان‌ها و کلبه‌های روستایی و سایه‌ساران آن گشت‌وگذاری کنم». این پیشگفتار نشان از عشق و علاقهٔ وافر هامر به ادبیات فارسی دارد. او در ادامه شرح می‌دهد که برای درک بهتر زندگی هر شاعر به مجموعهٔ دست‌نوشته‌های آکادمی وین مراجعه کرده است. نباید از یاد برد که این آکادمی مجموعه‌ای بسیار باارزش از نسخ خطی را دارد که به‌تازگی با همکاری استاد ایرج افشار فهرست آن‌ها منتشر شده است. از دیگر منابع او در نگارش این اثر باید به *تحفهٔ سامی* اثر سام میرزا اشاره کرد. او [هامر] در این پیشگفتار می‌نویسد: «برای بوییدن عطر گل‌های شرقی باید به سراغ سرزمینی رفت که مهد این گل‌ها، یعنی ایران، است»؛ زیرا «شعر فارسی گل سرسبد شعر مشرق‌زمین است» (فیروزآبادی ۲۰۱۳/۱۳۹۱).

https://bukharamag.com/1391.12.3303.html

(۸) کارل هِرمان اِته با زبان فارسی آشنا بود. کتاب او به فارسی ترجمه شده است. ر.ک.

اته، کارل هرمان (۱۳۳۷). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه و حواشی از صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. نیز ر.ک. به سخنان اته: «مهارت استاد [فردوسی] در حکایت‌های لیریک *شاهنامه* مانند مرثیهٔ مؤثر مرگ پسرش و سرود مازندران و نظایر آن جلوه می‌کند» (اته ۱۳۳۷: ۴۵).

(۹) ادگار کینه از شرق‌شناسان بنام فرانسهٔ دوران رمانتیک است که به مطالعهٔ ادیان شرقی بسیار علاقه‌مند بود. اصطلاح «رنسانس شرقی» (Renaissance orientale) را او در آثارش به کار برد. بعدها ریموند شواب (Raymond Schwab, 1884-1956)، پژوهشگر ادبی، مترجم و نویسندهٔ فرانسوی، از این اصطلاح برای عنوان کتاب خود استفاده کرد. ادوارد سعید پیشگفتاری بر ترجمهٔ انگلیسی آن نوشته است (صص vii-xx).

Schwab, Raymond (1950). *Le Renaissance orientale*. Paris: Payot.

Schwab, Raymond (1984). *Oriental Renaissance: Europe's Discovery of India and*

the East 1680-1880. Translated by Gene Patterson-Black and Victor Reinking. Foreword by Edward W. Said. New York: Columbia University Press.

(۱۰) جوزف تکست از معروف‌ترین تطبیق‌گران فرانسه و شاگرد برونتیه (M. Brunetière) است. او در گسترش آرای استادش بسیار مؤثر بود. او عمر پربرکتش را صرف مطالعهٔ ارتباطات ادبی بین کشورهای اروپایی کرد. «ژ. ژ. روسو و ریشه‌های ادبیات جهان‌شهرگرا: مطالعهٔ ارتباطات ادبی فرانسه و آلمان در قرن هجدهم» (۱۸۹۵) عنوان رسالهٔ دکترای تکست است. این رساله به‌صورت کتاب چاپ شده و به انگلیسی نیز ترجمه شده است. ر.ک.

J. J. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire. Hachette, 1895, translated by J. W. Matthews. London: 1899. *[ژ. ژ. روسو و منشأ جهان‌شهرگرایی ادبی]*

(۱۱) گروه مطالعات تطبیقی ادبیات و فرهنگ

Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures

دانشگاه دولتی مسکو در سال ۱۹۹۴ توسط دکتر ولنتین فاتی‌شِنکو (Valentin Fatyushenko) راه‌اندازی شد. در سال ۲۰۰۹ برنامهٔ مطالعات فرهنگی شرق و غرب هم به این گروه اضافه شد. این گروه هر دو سال یک‌بار همایشی بین‌المللی برگزار می‌کند.

Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures

Address: MSU, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Russia, 119192, Moscow, 31/1, Lomonosovsky Prospekt, room 526-527

Telephone: 8 (495) 734 00 70

e-mail: cafedra526@yandex.ru

https://moscowstate.academia.edu/Departments/Department_of_Comparative_Literature_and_Cultural_Studies

(۱۲) عبدالحسین زرین‌کوب در سال ۱۳۳۴ [هشت سال پس از درگذشت سیاح] 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» (۱۲۸ـ۱۲) 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؛ یعنی همان کتاب گی‌یار، اشاره کرده است (به نقل از حسینی ۱۴۰۰: ۲۱۶).

[۱۳] زرین‌کوب را می‌توان نخستین استادی به شمار آورد که برای راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران تلاشی چشمگیر و منسجم کرد. او با همکاری استادان جوان دیگر آن روز در دانشگاه تهران برنامهٔ آموزشی این رشته را همراه با هدف و ضرورت، شرح دروس اصلی و اختیاری، معرفی مدرسان صاحب‌نظر و شرایط پذیرش دانشجو تدوین کرد. هم‌چنان‌که در مصاحبه با کریمی حکاک آمده است، شفیعی کدکنی هنگامی که در دانشگاه پرینستون مشغول تحقیق بود، به نمایندگی از دانشکدهٔ ادبیات از کریمی حکاک، دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی، برای سروسامان‌دادن و مدیریت این گروه در دانشگاه تهران دعوت به عمل آورد.

[۱۴] جوادی، حسن.). «از گذشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران.» سخنرانی مجازی به دعوت کارگروه ادبیات تطبیقیِ انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران. یک‌شنبه ۲۳ خردادِ ۱۴۰۰.

https//:www.skyroom.online/ch/ispl/comparativeliterature

[۱۵] احمد کریمی حکاک دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی از دانشگاه راتگرز در ایالت نیوجرسی امریکاست. عنوان رسالهٔ دکترای او «*شاهنامهٔ* فردوسی در فرانسه و انگلستان، ۱۸۶۰ـ۱۷۷۰: بررسی واکنش اروپاییان به حماسهٔ فارسی شاهان» است.

"The *Shahnameh* of Firdawsi in France and England 1770-1860: A Study of the European Response to the Persian Epic of Kings" (1979)

[۱۶] احمد کریمی حکاک در مصاحبه‌ای با مسعود فرهمندفرچنین می‌گوید: من چند ماهی پس از حدوث انقلاب به ایران برگشتم و به‌محض 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. البته 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 مطرح می‌کردند؛ ولی ادبیات تطبیقی هنوز به‌اندازهٔ کافی مورد توجه قرار نگرفته بود. در ابتدای ورود من به دانشکدهٔ ادبیات، آقای دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، در دانشگاه پرینستون که سال‌ها پیشتر در زمان اقامتشان با من آشنا بودند و می‌دانستند که تحصیلات من در رشتهٔ ادبیات تطبیقی بوده است، گفتند که به‌تازگی 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 کرده است. 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.

منابع

اته، کارل هرمان (۱۳۳۷). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه و حواشی از صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۹). *فاطمه سیاح و نقد ادبی*. تهران: سخن.

جوادی، حسن. «از گذشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران.» سخنرانی مجازی به دعوتِ کارگروه ادبیات تطبیقیِ انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران. ۲۳ خرداد ۱۴۰۰.

https://www.skyroom.online/ch/ispl/comparativeiterature

حسینی، مصطفی (۱۴۰۰). «نگاهی انتقادی به دیروز و امروز ادبیات تطبیقی در ایران.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*. سال اول، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱)، صص. ۲۳۱ـ۲۰۹.

DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4586.1049

دهقانی، محمد (۱۳۸۰). «فاطمه سیاح.» در *پیشگامان نقد ادبی در ایران*. تهران: سخن، صص. ۳۱۲-۲۹۲

رضازاده ملک، رحیم (۱۳۸۳). «طرحی برای نقد گوشه‌ای از ادب فارسی.» در *زندگی نامه و خدمات علمی بانوی فرهیخته، دکتر فاطمه سیّاح*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، صص. ۹۲ـ۸۱.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). «ادب تطبیقی.» در *نقد ادبی؛ جستجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر، صص. ۱۲۸ـ۱۲۵.

سیفی نهاوندی، فهیمه (۱۳۸۳). «فاطمه سیّاح و سنّت نقد ادبی.» در *زندگی‌نامه و خدمات علمی بانوی فرهیخته، دکتر فاطمه سیّاح*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، صص. ۱۴۰ـ۱۲۵.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳). «ادبیات تطبیقی.» در *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. جلد دوم. تهران: امیرکبیر، صص. ۸۴۱ ـ ۸۰۸.

فرهمندفر، مسعود (۱۴۰۰). «خویشاوندی زبان‌ها: ترجمه و ادبیات تطبیقی در گفت‌وگو با دکتر احمد کریمی حکاک.» *روزنامهٔ شرق*. سال هجدهم، دوشنبه ۲۰ اردیبهشت. شمارهٔ ۳۹۹۸، ص. ۶.

فیروزآبادی، سعید. «شب یوزف فون هامر- پورگشتال.» سخنرانی به دعوت نشریه *بخارا*. ۱ اسفند ۱۳۹۱.

گلبن، محمد (۱۳۵۴). *نقد و سیاحت: مقاله‌ها، سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و تقریرات درسی دکتر فاطمه سیاح*. تهران: توس.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۱). «ادبیات تطبیقی چیست؟» *ماهنامهٔ آموزش و پرورش*. شمارهٔ

۷، صـص. ۴۴۸ـ۴۳۵.

نصیری، محمدرضا (۱۳۸۳). «پیشگفتار.» *در زندگی‌نامه و خدمات علمی بانوی فرهیخته، دکتر فاطمه سیّاح*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، صص. ۲۲ـ۱۳.

ولـک، رنـه (۱۳۹۸). «نـام و ماهیـت ادبیـات تطبیقـی.» در *روایـت رنـه ولـک از ادبیـات تطبیقـی*. ترجمـهٔ سـعید رفیعـی خضـری. تهـران: چشـمه، صـص. ۷۰–۴۳.

Gálik, Marián (September 1975). "Comparative Literature in Soviet Oriental Studies." *Neohelicon*. 3, pp. 285-301. DOI: 10.1007/bf02093109

Jiawen, Sun (2019). "Russian Comparative Literature Studies Development: Ideas of A. N. Veselovsky and V. M. Zhirmunsky." *Neophilology*, pp. 162-169. DOI: 10.20310/2587-6953-2019-5-18-162-169

Kliger, Ilya, and Boris Moslov, eds. (2016). "Introducing Historical Poetics: History, Experience, Form." in *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. New York, Fordham University Press, pp. 1-38.

Wellek, René (1965). *A History of Modern Criticism*: *1750-1950*. *The Later Nineteenth Century*. New Haven, Yale University Press.

Zhirmunsky, Victor M. (ed.) (2010). *Istoricheskaia poetika (Historical Poetics)*. Moscow: Editorial URSS.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6581.1306
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.11.3
Received: 07/06/2023 **Accepted: 15/08/2023**

Fatimeh Sayyah and Comparative Literature in Iran, Another Reflection

Alireza Anushiravani[1]

Abstract

Golbon (1935-2013) is the first compiler who collected all the writings of Fatimeh Sayyah (1902-1948), a Russian-born Iranian literary scholar, and published them in one volume based on the recommendation of A. Sami'i. In this book, he calls her "the founder of Comparative Literature in Iran". In the present article, I have shown that this is a wrong assumption. Although I appreciate Sayyha's efforts in the development of literary studies, I will argue that Golbon, who was not familiar with the basic tenets of Comparative literature, had mistakenly made an unsubstantiated claim. Indeed, Golbon was a cataloger and did not have any solid conception of Comparative Literature. Based on the theories of Comparative Literature, in what follows, I have analyzed the discourse and the content of Sayyah's writings. Sayyah herself never claimed that she is a comparatist and, in fact, her education was on French literature in Moscow University. Besides, she was not even familiar with her contemporary Russian comparatists including Veselovsky and Zhimunsky. What is important is that Golbon's wrong assumption has had a negative influence on the future generations of Iranian comparatists, i.e. anybody with the least familiarity with Comparative Literature, has, thus, entered this rather new discipline and, as a result, has caused grave misunderstandings on the nature and function of comparative studies in Iran. Thus after almost seventy years, Comparative Literature, under the auspices Persian Literature, has not been able to burgeon and achieve a prominent position internationally which it deserves.

Keywords: comparative literature, Sayyah, literary criticism, Zarrinkoub, pathology, genealogy

1. Professor of Comparative Literature & Interdisciplinary Studies, Department of Foreign Languages, Shiraz University, Shiraz, Iran anushir@shirazu.ac.ir

How to cite this article:
Alireza Anushiravani. "Fatimeh Sayyah and Comparative Literature in Iran, Another Reflection." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 261-294. doi: 10.22077/islah.2023.6581.1306

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Extended Abstract

1. Introduction

If we know why we are where we are in a particular field of knowledge and realize our strengths and weaknesses, the root causes of past misunderstandings are recognized and the path for the growth and expansion of that science is paved. Basically, complete knowledge of a phenomenon is not possible except through a critical analysis of its precursors.

2.Aim

In this essay, I want to address a point that others have neglected. The aim is to review the position of Fatimeh Reza-zadeh Mahalati (1902-1948), known as Sayyāh, in the field of comparative literature in Iran. Golbon (1935-2013) is the first Iranian cataloger who compiled and published Sayyah's writings in *Criticism and Travels: Articles, Lectures, Interviews, Class Notes of Dr. Fatimeh Sayyah* (1975). In this book he calls her "the founder of comparative literature" in Iran. This title has been accepted and used by researchers, including the author of this article, without any challenge so far. Golbon did not have any knowledge about comparative literature, so how did he come to this realization? And more importantly, what were the repercussions of this misconception on the future of comparative literature in Iran? To my knowledge, no such study has been done yet.

3.Theoretical Framework and Methodology

The general framework of this study is content analysis of Sayyah's writings, which was limited only to a few hundred pages as well as a thorough probe into her academic career in Russia. Golbon has traced the origin of the above mentioned assumption to Ahmad Sami'i who was once a student of Sayyah and studied linguistics (M.A.) at the University of Tehran. Sami'i proposed the compilation of Sayyah's writings to Golbon. Sayyah de facto wrote his doctoral thesis on Anatole France. I have analyzed Sayyah's writings and have not come up with any trace of comparativism; the findings prove that she was by no means a comparatist.

4.Discussion

Sayyah's education was French literature at Moscow University. Moreover, she did not have any familiarity with her contemporary Russian comparatists including Veselovsky and Zhimunsky. Unfortunately, Golbon's and Sami'i's wrong assumption has had a negative impact on the future generations of Iranian comparatists, i.e. anybody with the least knowledge of comparative literature, has, thus, entered this rather

new discipline and, as a result, has created grave misconceptions on the nature and function of comparative studies in Iran. It is common sense that the founder of a school or theory must have achieved a relative scientific authority in that field in his/her times. With regard to Sayyah, no such consensus ever exists. Therefore, such an attribution, even if it was made inadvertently, is one of the mistakes that has caused misleading perceptions on comparative literature in Iran. In her short life in addition to literary efforts, Sayyah was very active in the field of women's rights. She founded the Iranian Women's Party and became a member of the Iranian-Soviet Cultural Relations Association and the Iran-British Institute. In the three articles that she has written on Ferdowsi's *Shahnameh* there is no trace of comparative research. These articles are de facto historical surveys. The main pitfall is precisely here which makes comparative literature vulnerable to reductionism. In the third part of the book, she discusses "Romanticism and Realism from the Perspective of Stylistics in European Literature" In this article Sayyah illustrates the stylistic differences of Hugo, France, Zola and Balzac. Despite the title of the article, Sayyah does not refer to any other European authors, and therefore, the article is limited to French literature, the life-long interest of Sayyah. The last section of Golbon's book is devoted to Ahmed Samii's class notes from decades ago when he was a student of Sayyah. Here Sami'i has added the term "comparative literature" in parentheses with no explanation. It can be inferred that Sami'i had assumed that this piece of writing belongs to the field of comparative literature research, but this is an erroneus postulation. The section is basically about Romanticism considered separately in France, Germany and England with no trace of comparison.

5.Findings and Conclusion

Sayah's thirty-year education and life was in Russia, and the Soviet socialism shaped her mentality. The single-minded system of the Bolsheviks not only did not pay attention to comparative literature, but also considered it as a means for the penetration of the decadent and bourgeois ideas of the West. Therefore, according to the academic background and the historical-cultural discourse of Sayyah's times, her literary approach was not comparativistic in nature, but a dogmatic socialist realism. By close reading of Sayyah's writings, it seems logical to conclude that she neither claimed to be a comparatist, nor was a comparatist in practice. The term "the founder of Iran's comparative literature" is the result of a historical-literary misconception that some have fueled without research. This assumption has caused irreparable damages to the field of comparative literature and has introduced an inappropriate method into a dominant discourse, which has resulted in marginalization of comparative literature in Iran. It indicates that comparative literature is not yet an independent literary system. Therefore, every self-proclaimed professor with unrelated knowledge has allowed him/herself to set foot in this field. As far as the author knows, there has been no comprehensive, theory-oriented and methodical planning to launch the discipline

of comparative literature in Iran, and if it has, it has not reached the place it should, due to the lack of academic support. The time has come to answer the challenging question, "What should be done?". I have the following suggestions.

*Recognition of CL as an independent field.
*Designing special CL courses to enhance the knowledge of faculty members
*Offer Grants for CL postdoctoral positions
*Planning research workshops for faculty members and graduate students
* Increasing and facilitating the publication of CL textbooks
*Revising the qualifications of students' admission to CL
* On a trial basis, a university in Iran should be considered to start the Department of Comparative Literature with the cooperation of professors from other universities and disciplines in Iran.

Keywords: Sayyah, literary criticism, Zarrinkoub, pathology, comparative literature, genealogy

References

Athé, Carl Hermann (1958). *Tarikh-e Adabyyāt-e Fārsi* (*Persian Literary History*). Sadiq Rezā-zādeh Shafaq, tr. Tehran: Institute for Translation and Publication of Books. [in Persian]

Dehqani, Mohammad (2001). "Fatimeh Sayyāh." In *Pishgāmān-e Naqd-e Adabi dar Iran* (*The Forerunners of Literary Criticism in Iran*). Tehran: Sokhan Publishers, pp. 292-312. [in Persian]

Farahmandfar, Masud. '"Khishāvandi-ye Zabānhā: Tarjomeh va Adabyyāt-e Tatbiqi dar Got-o gou bā Ahmad Karimi Hakkak." ("The Kinship of Languages: A Conversation with Dr. Ahmad Karimi Hakkak") *Sharq Newpaper*. May 10, 2021 (#3998), p.6. [in Persian]. In Print.

Farshidvar, Khosrow (1984). "Adabyyāt-e Tatbiqi." ("Comparative Literature") In *Dar Bāre-ye Adabyyāt va Naqd-e Adabi*. Tehran: Amir Kabir Publishers, pp. 808-841. [in Persian]

Firoozābādi, Said. "Shab-e Joseph van Hammer Purgstall" (lecture given "In the Honor of Hammer Purgstall") hold by *Bukhara* Journal. Feb. 20, 2012. [in Persian]

Gάlik, Marián (September 1975). "Comparative Literature in Soviet Oriental Studies." *Neohelicon*. 3, pp. 285-301. DOI 10.1007/bf02093109

Golbon, Mohammad (1975). *Naqd va Siyyāhat: Maghāle-hā, Sokhanrani-hā, Mosahebeh-hā, va Taqrirāt-e Darsi Dr. Fatimeh Sayyāh* (*Literary Criticism and*

Sayyah: *Papers, Lectures, Interviews and Class Notes of Dr. Fatimeh Sayyah*). Tehran: Tus Publication. [in Persian]

Hosseini, Mostafa (2021). "Negāhi beh Ghozasht-e va Hāl-e Adabyyāt-e Tatbiqi dar Iran." ("A Critical View on the Past and Present of the Comparative Literature in Iran"). *Interdisciplinary Study of Literature, Arts & Humanities*, v.1, n.1, pp. 209-231. [in Persian] DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4586.1049

Javadi, Hasan (2021). "The Past History of Comparative Literature in Iran." Virtual lecture given on June 13, 2023. [in Persian] https://www.skyroom.online/ch/ispl/comparativeiterature

Jiawen, Sun (2019). "Russian Comparative Literature Studies Development: Ideas of A. N. Veselovsky and V. M. Zhirmunsky." *Neophilology*. 162-169. DOI: 10.20310/2587-6953-2019-5-18-162-169

Kliger, Ilya, and Boris Moslov, eds. (2016). "Introducing Historical Poetics: History, Experience, Form." In *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. New York: Fordham University Press, pp. 1-38.

Najafi, Abulhassan (1972). "Adabyyāt-e Tatbiqi Chist?" (What is Comparative Literature?" *Monthly Journal of Education*, v.7, pp. 435-448. [in Persian]

Nasiri, Mohammad-Rezā (2004). "Pishgoftār." ("Foreword") In *Zendeghi-Nāmeh va Khadamāt-e Elmi-e Dr. Fatimeh Sayyāh* [*Dr. Fatimeh Sayyah and Her Scholarly Achievements*). Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignitaries, pp. 13-22. [in Persian]

Parsi-Nejad, Iraj (2010). *Fātimeh Sayyāh va Nqd-e Adabi* (*Fatimeh Sayyah and Literary Criticism*). Tehran: Sokhan Publishers. [in Persian]

Rezā-zādeh Malek, Rahim (2004). "Tarhi barāy-e Naqd-e Ghoshe-ie az Adab-e Fārsi." ("A Proposal for partially Criticizing Persian Literature." In *Zendeghi-Nāmeh va Khadamāt-e Elmi-e Dr. Fātimeh Sayyāh (Dr. Fatimeh Sayyah and Her Scholarly Achievements*). Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignitaries, pp. 81-92. [in Persian]

Saifi Nahāvandi, Fahimeh (2004). "Fatimeh Sayyāh va Sonnat-e Naqd-e Adabi." ("Fatimeh Sayyah and the Tradition of Literary Criticism.") In *Zendeghi-Nameh va Khadamat-e Elmi-e Dr. Fātimeh Sayyāh (Dr. Fatimeh Sayyah and Her Scholarly Achievements*). Tehran: Society for the Appreciation of Cultural Works and Dignitaries, pp.125-140. [in Persian]

Wellek, René. "Nām va Māhyyat-r Adabyyāt-e Tatbiqi." ("The Name and Nature of Comparative Literature") In Revāyat-e Rene Wellek az Adabyyāt-e Tatbiqi." Said Rafi'ei Khezri, tr. (2020). Tehran: Cheshmeh Publishers, pp. 43-70. [in Persian]

Wellek, René (1965). *A History of Modern Criticism*: *1750-1950*. *The Later Nine-*

teenth Century. New Haven: Yale University Press.

Zarrinkoub, Abdolhossein (1975). "Adabyyāt-e Tatbiqi" ("Comparative Literature." In *Naqd-e Adabi* [*Literary Criticism*].Vol. 1. Tehran: Amir Kabir Publishers, pp. 125-128. [in Persian]

Zhirmunsky, Victor M. (Ed.). (2010). *Istoricheskaia poetika (Historical Poetics)*. Moscow: Editorial URSS.

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities
A bi-annual Journal
Vol. 2, No. 1, Spring & Summer 2022
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

English Editor: Katayon Zaree Toosi

Director-in-Charge: Ebrahim Mohammadi

Office Manager: Monireh Tavakoli

Executive Manager: AliAkbar Mohammadi

Layout and Design: New Look Publishing Company

Persian Editor: Baharak Valineya

Cover designer: Hamid Saif Elahi

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

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

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**		
From Pre-novel to Novel: The Influence of Non-novel Forms on the Emergence of the Persian Serial Novel in the Iranian Press from the Beginning to 1922	Abdolrasoul Shakeri	1
Goethe in the Shadow of the East: the Influence of the Quran on West-Eastern Divan	Mostafa Hosseini	23
Reflection of the Main Concepts of Development in the Alternative Media, the Narrative of a Half a Century of Modernization in Preeminent Persian Novels (1960-2001)	Hadi Khaniki, Azadeh Khadem Khervi, Masoud Taghiabadi	49
A Gadamerian Analysis of Dialogue and its Narrative Function in a Comparative Study of Abul Alaa Ma'ari's Risalat al-Ghufran and Sadegh Hedayat's "Asking for Forgiveness"	Narjes Tohidifar, Majid Salehbek	77
Modernization of Shakespeare's Macbeth: A Discourse Analysis	Yasaman Yassipour Tehrani	99
Comparative Study of Discursive Space in Ritual Structure and Forms of the Cinematic Based on Gilbert Doran's Theory of Mythocritique in Lament of the Snow	Fereshteh Paidarnobakht, Minoo Khany	117
Sadegh Chuback and Heterotopic Spaces with an Emphasis on the Female Gender and Identity	Kulthum Miriasl	137
John Rawlins and ideological Adaptation from the Orient: Case Study Arabian Nights	Rouhollah Nematollahi	163
Investigating the Double Subalternity of the Immigrant Woman in the Novels, A Shawl as Long as the Silk Road and A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers based on Spivak's Theory of Subalternity	Fariba Rahmani, Akbar Shayanseresht, Ebrahim Mohammadi	183
Parthenogenesis in Utopian Novels: A Comparative Study of Charlotte Perkins Gilman's Herland and Mahsa Mohebali's The Gray Curse	Nadiya Ahmadi Nik, Gholamreza Pirooz, Sara Saei Dibavar	213
A Comparative Study of Characteristics of the Grotesque in the Selected Works of Bahman Mohasses and Roy Anderson's Songs from the Second Floor based on Mikhail Bakhtin's Theory	Reyhaneh Aghabarati, Seyed Parham Mohajerzadeh, Yasaman Farhangpour	239
Fatimeh Sayyah and Comparative Literature in Iran, Another Reflection	Alireza Anushiravani	261

Indexing and Abstracting:

Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature

UNIVERSITY OF BIRJAND

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

Vol.3, No.5, Spring & Summer 2023

Online ISSN: 2783-2759 _ Print ISSN: 2783-2740