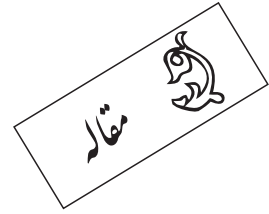


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرست مطالب

- | | |
|---|-------|
| رد پای اسطوره یونانی در قصه‌های پریان ایرانی: بررسی تطبیقی و نقد اسطوره‌شناختی
اسطوره «پسیخه و اروس» و قصه «آه»
ثمین اسپرغم، ابوالقاسم قوام | مقاله |
| و سمیرا بامشکی | ۳ |
| شیراز، شهر گونه‌گون، در سفرنامه به سوی اصفهان پیر لوتی از منظر
نقد جغرافیایی و تصویرشناسی | ۲۱ |
| صفورا ترک لادانی | ۲۱ |
| نوتاریخگرایی در جای خالی سلوچ و خوشه‌های خشم
پادشاه زولوها، رابطه میان ادبیات و هنر در ادبیات تطبیقی | ۴۲ |
| ناهید حجازی | ۴۲ |
| از آرش اساطیری- تاریخی تا آرش برخوانی بیضایی
صدرالدین طاهری و تکتم نویخت | ۶۱ |
| ایلمیرا دادور | ۶۱ |
| بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی
تاریخ رمان، نظریه رمان | ۹۱ |
| آبتین گلکار و امیررضا امیری | ۹۱ |
| فرانکو مورتی، ترجمه عبدالرسول شاکری و مسعود فرهمندفر | ۱۱۴ |
| ۱۱۴ | |
| درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی (زیگبرت سالمن پراور)
زهره حق شناس | ۱۳۳ |



رد پای اسطوره یونانی در قصه‌های پریان ایرانی بررسی تطبیقی و نقد اسطوره‌شناختی اسطوره «پسیخه و اروس» و قصه «آه»

ثمین اسپرغم (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد)^۱
سمیرا بامشکی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد)

چکیده

روابط ایران و یونان با یکدیگر و حضور و حکومت یونانیان در برهه‌ای از تاریخ ایران سبب تأثیر و تأثر متقابل این دو فرهنگ شده است. یکی از موارد بارز این تأثیر و تأثر شباهت قصه ایرانی «آه» و اسطوره یونانی «پسیخه و اروس» است. شباهت این قصه با اسطوره یادشده به حدی است که امکان بررسی آنها را از منظر تطبیقی میسر می‌سازد. بررسی تطبیقی ساختار این اسطوره و روایات مختلف قصه یادشده حاکی از وجود اسطوره‌بن‌های مشابه فراوان در میان آنهاست. از سوی دیگر، توجه به ساختار و نمادهای موجود در اسطوره و روایت‌های قصه آشکار می‌کند که اسطوره «پسیخه و اروس» و قصه «آه» در ژرف‌ساخت خود تقابل دو مفهوم باروری و ناباروری را نشان می‌دهند و با اسطوره ایزد گیاهی مرتبط هستند. نشانه‌هایی چون درخت، مار، غلات و نیروی بارورکنندگی و فرزندبخشی مرد در این قصه و نیز کارکرد اروس در اساطیر به عنوان خدای عشق که با آمیزش جنسی پیوند داشت و تداوم بقای موجودات و طبیعت را سبب می‌شد، این فرض را تأیید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: قصه «آه»، اسطوره، پسیخه و اروس، باروری، ایزد گیاهی

مقدمه

ایرانیان و یونانیان از گذشته‌های دور با یکدیگر ارتباط داشته‌اند. افزون بر جنگ‌هایی که میان این دو کشور رخ داده است و عامل مهمی در نقل و انتقال فرهنگ شمرده می‌شود، تسلط موقت یونانیان بر ایران و حکومت سلوکیان بر این سرزمین را می‌توان از مهم‌ترین عوامل تأثیر و تأثر این دو فرهنگ از یکدیگر دانست. با توجه به همین سابقه طولانی نزدیکی و برخورد این دو فرهنگ تأثیرپذیری ادبیات و اساطیر این دو ملت از یکدیگر کاملاً منطقی و آشکار است. یکی از مواردی که می‌توان مشابهت و تأثیر و تأثر این دو فرهنگ را در آن دید، قصه مشهور ایرانی «آه» است که ظاهراً با اسطوره یونانی «پسیخه و اروس»^۱ پیوند دارد. بررسی تطبیقی و ساختاری این قصه و اسطوره یادشده وجود شباهت‌های بسیار میان این دو را آشکار می‌کند. قصه «آه» ماجرای ازدواج دختری با موجودی غیرانسانی – و، در برخی از روایت‌ها، جانورگونه – را نقل می‌کند که پس از ازدواج و پی بردن به ماهیت غیرانسانی شوهر و فاش کردن این راز همسر دختر او را ترک می‌کند و سپس دختر به جست‌وجوی وی می‌پردازد.

از این قصه روایت‌هایی متعدد با تفاوت‌هایی اندک وجود دارد که در کتاب *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی* نیز شماره‌های جداگانه‌ای برای آنها در نظر گرفته شده است. این روایات در فهرست قصه‌ها با شماره‌های ۴۲۵B، ۴۲۵L* و ۴۳۲* مشخص شده‌اند (مارزلف ۹۸-۱۰۳). قصه‌های یادشده در ظاهر قدری متفاوت به نظر می‌رسند اما با بررسی تطبیقی آنها با اسطوره یونانی «پسیخه و اروس» چنین می‌نماید که همه آنها صورت‌های گشتاریافته^۲ و پاره‌های این اسطوره هستند. از آنجا که هرگاه اسطوره و قصه پریان مشابه و مبتنی بر نظام یکسانی باشند، همواره اسطوره کهن‌تر است و صورت اسطوره‌ای یا دینی صورت اصلی و صورتی که در قصه پریان آمده است، ثانوی در نظر گرفته می‌شود (پراپ ۱۳۹)، به نظر می‌رسد که اسطوره «پسیخه و اروس» صورت کهن‌تر یا دست کم یکی از صورت‌های کهن – با فرض وجود صورت‌های

1. Psyche and Eros

۲. Transformation: الگوهای اسطوره‌ای، غالباً تحت تأثیر عوامل و شرایط بیرونی، عناصر قدیمی و اصلی خود را از دست می‌دهند و عناصر جدیدی کسب می‌کنند. این فرایند تغییر و تحول «گشتار» نامیده می‌شود. (لوی-

مشابه دیگری از این اسطوره در مناطق مختلف که در طول زمان از بین رفته و به دست ما نرسیده‌اند — قصه‌ای است که ما امروزه آن را به نام «آه» می‌شناسیم. خصلت اسطوره اساساً این است که به تدریج و هنگامی که جنبه تقدس خود را از دست می‌دهد، به قصه‌های پریان راه می‌یابد و در این قصه‌ها به حیات خود ادامه می‌دهد. در حقیقت، اسطوره همچون پیکره‌ای از مصالح عمدتاً روایی به قصه‌های مختلف نفوذ می‌کند و تکه‌تکه یا کامل در این روایات بیان می‌شود. اسطوره در زیرساخت این گونه روایت‌ها حضور دارد اما همیشه به صورتی تغییر یافته به ما می‌رسد و ما می‌توانیم با استفاده از مجموعه همین روایت‌ها دوباره آن را بازسازی کنیم (اسکولز ۱۰۳؛ لوی استروس، ۱۳۷۱: ۶۷). تأثیر و تأثر متقابل اساطیر و قصه‌ها تنها محدود به اساطیر و قصه‌های یک جامعه نیست بلکه سرزمین‌هایی را که تاریخ و جغرافیای مشترک و روابط و مشابهات فرهنگی دارند نیز شامل می‌شود (لوی استروس^۱، ۱۹۶۹: ۱)

در این مقاله بر بنیاد نظریه «اسطوره‌شناسی ساختاری»^۲ کلود لوی استروس به بررسی تطبیقی اسطوره و روایات مختلف قصه یاد شده می‌پردازیم. بنا بر این نظریه، پژوهشگر، پس از بررسی روایت‌های مختلف اسطوره مورد نظر در جامعه مورد بررسی، حوزه پژوهش را گسترش می‌دهد و به بررسی اسطوره‌های جوامع همجوار و جوامعی می‌پردازد که ریشه‌های مشترک و روابط فرهنگی و تاریخی با جامعه مورد بررسی داشته‌اند. در مراحل بعدی، محقق حوزه مورد بررسی را تا سرزمین‌های دورتر و دورتر می‌گسترده (لوی استروس، ۱۹۶۹: ۱ و ۵). بدین ترتیب، پژوهش وارد حوزه ادبیات تطبیقی می‌شود.

در «اسطوره‌شناسی ساختاری» که تحت تأثیر دانش زبان‌شناسی پایه نهاده شد، اسطوره یک زبان و یک نظام تلقی می‌شود و همچون زبان، اما به شیوه‌ای متفاوت، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این نظریه باور بر این است که در اسطوره نیز، همچون زبان، اگر معنایی یافت می‌شود، نه در واحدهای منفرد موجود در آن، که در شیوه ترکیب آنهاست. همچنان که زبان‌شناس ماهیت و سیر تحول هیچ حرفی را به تنهایی و به صورت منفرد بررسی نمی‌کند بلکه آنها را درون دستگاه کلی زبان و در ارتباط با دیگر اجزا در نظر می‌گیرد، اسطوره‌شناس نیز باید به ترکیب واحدهای سازنده اسطوره،

1. Claude Levi-Strauss
2. structural mythology

یعنی جملات، دقت کند زیرا ترکیب این واحدها با هم است که معنا را پدید می‌آورد. بنابراین پژوهشگر برای بررسی هر اسطوره باید آن را به کوچک‌ترین واحدهای سازنده‌اش، یعنی جملات، تجزیه کند. هر یک از این جملات که بیانگر یک واقعه اسطوره‌ای است، یک «اسطوره‌بن»^۱ یا «سازه اسطوره‌ای» نامیده می‌شود. در این روش، یک روایت به عنوان «روایت مرکزی»^۲ انتخاب می‌شود و بقیه روایت‌ها با آن مورد سنجش و بررسی قرار می‌گیرند. افزون بر آن، در این نظریه باور بر این است که مقصود اسطوره‌ها توضیح یا تقلیل تناقض‌هایی است که آدمی در زندگی با آنها روبه‌روست و معنای اساطیر به واسطه درک همین تقابل‌ها روشن می‌شود. بنابراین، محقق پس از تعیین اسطوره‌بن‌ها به چگونگی ترکیب و ارتباط میان آنها توجه می‌کند تا ساختار اسطوره و معنای آن را کشف کند (لوی استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۷، ۱۳۹-۱۴۰، ۱۴۸-۱۴۹؛ کالر ۶۷-۷۰). در مقاله حاضر، بر پایه این نظریه، به بررسی قصه «آه» و اسطوره یونانی «پسیخه و اروس» می‌پردازیم تا با تحلیل ساختاری و تطبیقی این روایات شباهت‌های آنها را نشان دهیم. سپس با توجه به نمادهای موجود در این روایت‌ها معنای پنهان در زیرساخت آنها را تحلیل می‌کنیم.

اسطوره پسیخه و اروس

پادشاهی سه دختر دارد که یکی از آنها به نام پسیخه بسیار زیباست و به دلیل همین زیبایی فوق‌العاده هیچ کس جرأت نمی‌کند به خواستگاری او برود. پدر پسیخه که نگران دخترش است، با هاتف معبد در مورد او مشورت می‌کند. هاتف به او می‌گوید که باید دختر را مانند عروسان بیاراید و سپس او را بر فراز صخره‌ای رها کند تا هیولایی که شوهر اوست، بیاید و او را ببرد. پدر و مادر بر خلاف میلشان مجبور به انجام این کار می‌شوند. آفرودیت^۳ که به دلیل زیبایی بسیار پسیخه به او حسادت می‌کند، پسرش، اروس، را مأمور می‌کند تا با دچار کردن پسیخه به عشقی جنون‌آمیز به موجودی پست او را خوار و حقیر کند اما اروس با دیدن پسیخه خود عاشق او می‌شود. او از زفیروس^۴، باد

1. mytheme
2. key myth
3. Aphrodite
4. Zephyr

غرب، می‌خواهد تا پسیخه را از فراز صخره بردارد و بر پشته‌ای از گل و سبزه بگذارد. زفیروس چنین می‌کند و پسیخه که از فرط هیجان خسته و درمانده شده بود به خواب می‌رود. هنگامی که بیدار می‌شود، خود را در باغی بسیار زیبا و در برابر قصری با دیوارهای طلاکاری می‌بیند و موجوداتی نامرئی از او استقبال و او را به سوی اتاقی هدایت می‌کنند تا استراحت کند. هنگامی که اتاق تاریک می‌شود، اروس نزد پسیخه می‌آید و به پسیخه می‌گوید که هرگز نمی‌تواند شوهر خود را ببیند و اگر تلاشی برای دیدن او بکند، برای همیشه او را از دست خواهد داد. اروس تا سپیده‌دم با پسیخه می‌ماند و سپس او را ترک می‌کند. اوضاع مدتی به این شیوه می‌گذرد تا آن که پسیخه دل‌تنگ خانواده‌اش می‌شود. اروس به او هشدار می‌دهد که دیدار با خانواده و خواهانش ممکن است خطرناک باشد اما پسیخه اصرار می‌کند و زفیروس او را به خانه پدر می‌برد. خواهران با دیدن هدایایی که پسیخه برای آنها آورده است به شدت به او رشک می‌ورزند و او را درباره هویت شوهرش به تردید می‌اندازند. آنها پسیخه را متقاعد می‌کنند که شب‌هنگام با چراغی بر بالین شوهر حاضر شود و او را ببیند. پسیخه، پس از بازگشت به قصر، با چراغی در دست به اتاقشان می‌رود و با جوانی بسیار زیبا روبه‌رو می‌شود. در این هنگام، قطره‌ای از روغن چراغ روی بدن اروس می‌افتد. او بیدار می‌شود و بی‌درنگ پسیخه را ترک می‌کند. پسیخه به جست‌وجوی شوهر می‌رود، او سرتاسر جهان را به دنبال اروس می‌گردد و سرانجام در دست آفرودیت، که به او حسادت می‌ورزد، گرفتار می‌شود. آفرودیت پسیخه را شکنجه می‌کند و مأموریت‌هایی دشوار به او می‌سپارد، از جمله این که به دنیای زیرین برود و از پرسفونه^۱ اکسیر جوانی بگیرد. پسیخه، در بازگشت، در قوطی اکسیر جوانی را، که گشودن آن ممنوع است، باز می‌کند و در اثر بخار خارج‌شده از قوطی به خوابی عمیق فرو می‌رود. اروس که همچنان عاشق پسیخه است به یاری وی می‌شتابد و او را بیدار می‌کند. سپس نزد زئوس^۲ می‌رود و از او اجازه می‌خواهد تا با پسیخه ازدواج کند. زئوس موافقت می‌کند و، در پی آن، آفرودیت هم با پسیخه آشتی می‌کند. اروس و پسیخه ازدواج می‌کنند (گریمال، ج ۲، ۷۸۶-۷۸۸).

1. Persephone

2. Zeus

قصه آه

ماجرای این قصه بر اساس قصه «شفی گلی زرد»، یعنی روایت مرکزی ما که از مجموعه فرهنگ افسانه‌های ایران انتخاب شده، بدین قرار است: پیرمردی هفت دختر دارد. دخترها بزرگ شده‌اند اما خواستگاری ندارند. روزی پیرمرد به صحرا می‌رود تا خار بکند و در همین هنگام مار بزرگی از زیر بوته‌ای در برابرش ظاهر می‌شود. مار به پیرمرد می‌گوید که اگر یکی از دخترهایش را به او بدهد، به وی آسیبی نخواهد زد و هر چه پیرمرد بخواهد به او می‌دهد. پیرمرد ناچار می‌پذیرد. او با هدایای مار به خانه می‌رود و ماجرا را با دخترهایش در میان می‌گذارد. دختر کوچک می‌پذیرد که همسر مار شود. پیرمرد به مار خبر می‌دهد و مار به او کیسه‌ای می‌دهد حاوی لباس‌ها و زیورآلاتی بسیار زیبا و یک جفت کفش سفید که فقط اندازه پای دختر کوچک است. مار می‌آید و دختر را به باغی زیبا می‌برد. دختر با اصرار از مار می‌پرسد که او کیست. مار تأکید می‌کند که تو نمی‌توانی جلو زبانت را بگیری و اگر ندانی بهتر است اما، با اصرار دختر، جوان زیبایی از جلد مار خارج می‌شود و خود را «شفی گلی زرد»، پسر شاه پریان، معرفی می‌کند که از دست عجزه‌ای که دخترش را به زور به نامزدی او درآورده، فرار کرده است. او به دختر می‌گوید که اگر هویت او را فاش کند، دیگر وی را نخواهد دید. پس از چندی، دختر دلتنگ خانواده‌اش می‌شود و شفی گلی زرد او را به خانه پدرش می‌برد. در خانه، خواهرها که با دیدن لباس‌ها و زیورآلات دختر به شدت به او حسادت می‌ورزند او و همسرش را مسخره می‌کنند. دختر در برابر زخم زبان خواهرها طاقت از کف می‌دهد و به آنها می‌گوید که همسرش پسر شاه پریان است. در همین هنگام، صدای شفی گلی زرد به گوشش می‌رسد که می‌گوید: «باید هفت کفش آهنی پاره کنی تا به من برسی». دختر به دنبال شوهر می‌رود و پس از تحمل سختی‌های بسیار و راهی دشوار به کلبه پیرزنی زشت‌رو می‌رسد. پیرزن که مادر نامزد شفی گلی زرد است، دختر را نزد خود نگه می‌دارد و او را شکنجه می‌کند و به او مأموریت‌هایی دشوار می‌دهد. او دختر را نزد خواهر خود می‌فرستد تا قیچی خودبُز و خوددوز را بیاورد اما در اصل هدفش این است که دختر خوراک خواهرش شود. دختر این مأموریت را به کمک شفی گلی زرد با موفقیت انجام می‌دهد. دختر و شفی گلی

زرد، در شب عروسی شفی گلی زرد با دختر پیرزن، فرار می‌کنند. پیرزن آنها را دنبال می‌کند اما شفی گلی زرد او را می‌کشد و آنها به قصر خود بازمی‌گردند (درویشیان و خندان، ج ۱۹، ۲۱۳-۲۲۹).

اسطوره‌بن‌ها و گشتارهای روایات

چنان که دیدیم، این دو روایت شباهت‌های آشکاری به یکدیگر دارند. در جدول ۱، اسطوره‌بن‌های دو روایت را مشخص کرده‌ایم تا شباهت‌های ساختاری آنها روشن‌تر شود.

جدول ۱. اسطوره‌بن‌های دو روایت

شفی گلی زرد	پسیخه و اروس
پیرمردی هفت دختر دارد.	پادشاهی سه دختر دارد.
دختران پیرمرد خواستگار ندارند.	پسیخه خواستگار ندارد.
پیرمرد به صحرا می‌رود.	پدر به معبد می‌رود و با هاتف معبد مشورت می‌کند.
قرار می‌شود پیرمرد یکی از دخترهایش را به مار بدهد.	قرار می‌شود پسیخه را مانند عروس بیاریند و بر فراز صخره‌ای رها کنند تا هیولایی که شوهر اوست او را با خود ببرد.
مار دختر را به باغی زیبا می‌برد.	زفیروس پسیخه را نزد اروس می‌برد.
	پسیخه خود را در باغی خیال‌انگیز و در برابر قصری طلاکاری می‌بیند.
	پسیخه به اتافی تاریک می‌رود تا بخوابد.
	اروس نزد پسیخه می‌رود.
	پیش از سپیده‌دم اروس پسیخه را ترک می‌کند.
دختر دلتنگ خانواده‌اش می‌شود.	پسیخه دلتنگ خواهرانش می‌شود.
شفی گلی زرد به دختر هشدار می‌دهد که دیدار خانواده‌اش خطرناک است.	اروس به او هشدار می‌دهد که دیدار خانواده و خواهرانش ممکن است دردسرساز باشد.
شفی گلی زرد دختر را به خانه می‌برد.	اروس می‌پذیرد که پسیخه به خانه برود.
خواهران به او حسادت می‌کنند و با تمسخر و زخم‌زبان موجب می‌شوند که او هویت شوهرش را فاش کند.	خواهران حسادت می‌کنند و پسیخه را متقاعد می‌کنند که هویت شوهرش را کشف کند.
	پسیخه با چراغی بر بالین اروس حاضر می‌شود.

<p>دختر فاش می‌کند که شوهرش، پسر شاه پریان است. پسر زیبایی از جلد مار بیرون می‌آید. شفی گلی زرد دختر را ترک می‌کند. دختر به جستجوی شوهر می‌پردازد. دختر در خانه پیرزن گرفتار می‌شود. پیرزن دختر را شکنجه می‌دهد و کارهای دشوار به او می‌سپارد. شفی گلی زرد در انجام مأموریت دختر به او کمک می‌کند.</p> <p>شفی گلی زرد و دختر به قصر بازمی‌گردند. شفی گلی زرد پیرزن را می‌کشد.</p>	<p>پسیخه جوان زیبایی را روی تخت می‌بیند که درمی‌یابد همان شوهر اوست. اروس پسیخه را ترک می‌کند. پسیخه به جستجوی شوهر می‌پردازد. پسیخه اسیر آفرودیت می‌شود. آفرودیت پسیخه را شکنجه می‌دهد و کارهای دشوار به او می‌سپارد. اروس در انجام کار دشوار به پسیخه کمک می‌کند و او را نجات می‌دهد. اروس نزد زئوس می‌رود و از او اجازه می‌خواهد تا با پسیخه ازدواج کند. زئوس می‌پذیرد. اروس و پسیخه ازدواج می‌کنند. آفرودیت با پسیخه صلح می‌کند. پسیخه پسری می‌زاید.</p>
--	--

چنان که در جدول مشخص است، برخی اسطوره‌ها و نیز بن‌مایه‌ها یا ویژگی‌های شخصیت‌ها در روایت یونانی وجود دارد که در قصه «شفی گلی زرد» دیده نمی‌شود اما بسیاری از این موارد را می‌توانیم در دیگر روایت‌های این قصه بیابیم. در حقیقت، با کنار هم قرار دادن روایت‌های مختلف این قصه همچون تکه‌های یک پازل و در نظر داشتن گشتارهای رخ داده در آنها، می‌توانیم روایت اسطوره‌ای را در مجموعه این روایات بازبینیم.

در قصه‌های «آه»، «آه دختر کوچک بازرگان»، «دختر بازرگان و پسر شاه پریان» و «پسر شاه پریان» شخصیت‌هایی به نام «آه»، «آخیش» و «غلام» وجود دارد که تحت تأثیر فرایند گشتار به جای «زفیروس» نشسته‌اند و همان کارکرد او را در بردن دختر نزد پسر ایفا می‌کنند (درویشیان و خندان، ج ۱، ۱۳۹-۱۴۰ و ۱۴۳؛ ج ۲، ۱۸۶؛ ج ۵، ۱۱۶). همچنین، در روایت‌های ایرانی، مادر یا خاله پسر یا پیرزن همان کارکرد آفرودیت را دارند و جای او را گرفته‌اند (درویشیان و خندان، ج ۱۹، ۲۱۸-۲۱۹؛ ج ۱۲، ۶۰۴-۶۰۵).

در قصه «دختر بازرگان و پسر شاه پریان» همسر دختر همچون اروس بال دارد (درویشیان و خندان، ج ۵، ۱۱۷؛ آپولیوس ۱۴۵). افزون بر اینها، در اسطوره، هنگامی که پسیخه برای آوردن اکسیر جوانی به زیر زمین می‌رود و در اثر باز کردن قوطی اکسیر بی‌هوش می‌شود، اروس به یاری او می‌آید و وی را از خواب بیدار می‌کند (گریمال، ج ۲، ۷۸۸؛ آپولیوس ۱۶۹). در روایت‌های ایرانی نیز، هنگامی که مادر یا خاله پسر یا پیرزن، دختر را برای آوردن اشیای عجیب و غریب نزد خواهرشان می‌فرستند، پسر او را راهنمایی می‌کند که چگونه از کنار سگ، گاو و شتری که در نزدیکی خانه خاله هستند، بگذرد (درویشیان و خندان، ج ۷، ۷۶؛ ج ۱۱، ۱۱۹؛ ج ۱۹، ۲۱۹).

همچنین در برخی دیگر از روایت‌های این قصه (که اشاره شد در طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی شماره‌های جداگانه‌ای برای آنها در نظر گرفته شده است)، دختر ناخواسته سبب مرگ همسرش می‌شود. او برای یافتن دارویی که می‌تواند همسرش را زنده کند از قصر همسر که زیر زمین یا زیر دریاست به روی زمین بازمی‌گردد. دختر دارو را معمولاً نزد زنی — دختر پادشاه یا همسر مردی ثروتمند — می‌یابد و باز می‌گردد و همسرش را زنده می‌کند (درویشیان و خندان، ج ۱، ۱۴۵؛ ج ۲، ۱۹۱؛ ج ۵، ۱۱۹). این موضوع یادآور رفتن پسیخه به زیر زمین و گرفتن اکسیر جوانی است که در روایت‌های ایرانی گشتار یافته و به آمدن به روی زمین و پیدا کردن داروی زندگی‌بخش تبدیل شده است. گفتنی است که در روایت آپولیوس، آفرودیت که از عاشق شدن اروس بر پسیخه به شدت خشمگین است، او را با قیچی کردن بال‌هایش تنبیه می‌کند و سپس پسیخه را، به این بهانه که به دلیل پرستاری از پسرش زیبایی‌اش را از دست داده است، برای گرفتن اکسیر جوانی نزد پرسفونه می‌فرستد (آپولیوس ۱۵۲، ۱۷۰). چنین می‌نماید که جراحت و آسیب دیدن اروس به توسط مادرش، آفرودیت، در روایت‌های ایرانی به کشته شدن اتفاقی وی به دست همسرش تبدیل شده است. همچنین پرسفونه، که در اسطوره اکسیر نزد او بود، در این روایت‌ها به دختر پادشاه یا همسر مرد ثروتمند تبدیل شده است.

اگرچه در اغلب روایت‌ها سخنی از صاحب فرزند شدن زوج قصه نیست اما در روایت «زندگی دختری که از پدرش تسبیح مروارید سوغاتی گرفت»، این دو همچون پسیخه و اروس صاحب فرزندی می‌شوند. در روایت آپولیوس از اسطوره مورد بحث

هم اروس و پسیخه صاحب دختری به نام «جوی^۱» یا «شادمانی» می‌شوند (درویشیان و خندان، ج ۶، ۴۱۴؛ آپولیوس ۱۷۱).

گفتنی است که در قصه‌های «بی‌بی نگار و می‌سس قبار» و «کنار سبز یا سبزعلی قبا» که روایت‌های دیگری از اسطوره یادشده هستند، داماد نخست به شکل درختی ظاهر می‌شود. در این روایات، دختری به این خاطر که مادرش پیش از تولد وی نزد درختی دعا کرده و از وی خواسته تا به او فرزندی عطا کند و در مقابل کودکش را نذر آن درخت کرده است، ناچار به ازدواج با درخت می‌شود. پس از چندی نشستن در پای درخت، جوان زیبایی از درخت خارج می‌شود. جوان خود را شوهر دختر معرفی می‌کند و پوستینی به دختر می‌دهد و به او می‌گوید که اگر پوستین آسیب ببیند، بین آنها جدایی می‌افتد. در این روایت‌ها، خاله دختر یا پیرزنی با سوزاندن پوستین سبب جدایی دختر و جوان می‌شود. در این قصه نیز خاله و مادر پسر، که همان کارکرد آفرودیت را دارند، دختر را شکنجه و آزار می‌دهند (درویشیان و خندان، ج ۱، ۴۶۳-۴۶۷؛ ج ۱۱، ۶۰۰-۶۰۷). در قصه «سبزه قبا» نیز همان بن‌مایه‌های ازدواج با داماد غیرانسان، فاش شدن راز به توسط دختر و رفتن همسر، شکنجه شدن دختر به توسط خاله بدجنس پسر، انجام مأموریت‌های دشوار سپرده به دختر به کمک پسر، و کشته شدن خاله به دست پسر دیده می‌شود (درویشیان و خندان، ج ۷، ۷۳-۷۸). شایان ذکر است در روایت سغدی این قصه، دختر با ماری که از پدرش خواسته است یکی از دخترانش را به او بدهد، ازدواج می‌کند و سپس مار تبدیل به جوانی زیبا می‌شود اما پایان این قصه با روایت‌های ایرانی متفاوت است. در روایت سغدی، طلسم جوان، که به صورت مار درآمده است و فقط شب‌ها می‌تواند از جلد خود بیرون بیاید، با نیروی عشق دختر باطل می‌شود و قصه این گونه پایان می‌گیرد (زرشناس و پرتوی ۲۶-۲۷).

تقابل باروری و ناباروری در روایت‌ها

تا اینجا شباهت ساختاری اسطوره یونانی «پسیخه و اروس» و قصه «آه» و روایت‌های آن روشن شد. توجه به ساختار اسطوره و قصه‌های یادشده و نیز نمادهای

موجود در آنها آشکار می‌کند که این روایات در زیرساخت خود بیانگر تقابل باروری و ناباروری هستند. اگرچه برخی اسطوره «پسیخه و اروس» را از دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی تفسیر کرده‌اند و آن را بیانگر لزوم پشت سر گذاشتن سختی‌ها و آزمون‌های بسیار برای رسیدن روح (پسیخه) به سعادت و اهمیت عشق در رسیدن به عوالم الهی دانسته‌اند (دورانت، ج ۳، ۵۵۲، ۸۵۲؛ گریمال، ج ۲، ۷۸۶) اما توجه به خصائص شخصیت‌های اسطوره و قصه‌های مورد بررسی و اسطوره‌بن‌ها و نمادهای موجود در آنها روشن می‌کند که این روایات تقابل دو مفهوم باروری و ناباروری را نشان می‌دهند. همچنین از آنجا که این اسطوره سرانجام با وصال دختر و پسر و نیز زایش و فرزندآوری آنها پایان می‌یابد، می‌توان آن را اسطوره‌ای موفق دانست که در کمرنگ و برطرف کردن تقابل یادشده موفق بوده و نقش و کارکرد خود را با موفقیت به انجام داده است.

اروس خدای عشق در یونان و فرزند آفرودیت بود که به رومی کوپیدو^۱ خوانده می‌شود. او را معمولاً به صورت کودکی بالدار با تیر و کمان تصویر می‌کردند. اروس همزمان با پدید آمدن زمین و پس از کائوس^۲ یا بی‌نظمی و آشفتگی اولیه زاده شد. او را نیروی اساسی دنیا می‌دانستند. اروس با امور جنسی مرتبط بود و به شکل ستونی فالوسی پرستش می‌شد. به این ترتیب، او که مظهر نیروی زایش بود تداوم انواع را تأمین می‌کرد. او همچنین پیوستگی و جاذبه درونی اجسام و اجزای طبیعت را بر عهده داشت (فضایلی، ج ۱، ۴۷-۴۸).

در برخی از روایت‌های ایرانی نیز پسر با نمادهای مرتبط با باروری در پیوند است. در قصه «شفی گلی زرد» او در جلد مار است. در قصه «بی‌بی نگار و می‌سس قبار»، پسر از درون درخت بیرون می‌آید. در قصه «سبزه‌قبا» هم حضور سبزه‌قبا در خرابه سبب رویدن گیاه و درخت می‌شود (درویشیان و خندان، ج ۱، ۴۶۴؛ ج ۷، ۷۴؛ ج ۱۹، ۲۱۴-۲۱۶). درخت در مناطق گسترده‌ای از جهان نماد باروری و زایش است. این باور در اساطیر نقاط مختلف جهان وجود دارد که حیات آدمی از گیاهی سرچشمه گرفته است که «درخت زندگی» نامیده می‌شود. افزون بر این، در بسیاری نواحی زنان و مردان نازا برای زایمندی و بارور شدن از درختان یاری می‌جویند. آیین‌های ازدواج با درختان که

1. Cupido

2. Chaos

در هند، امریکای شمالی و افریقا صورت می‌گیرد نیز در راستای یاری جستن از درختان و نیرو گرفتن از قوه باروری آنها به منظور زایمندی است. در ایران هم زنان جوان بدن خود را با نقش درختی خالکوبی می‌کنند که ریشه‌اش از عورت شروع می‌شود و روی سینه‌ها شکوفه می‌کند (الیاده ۲۸۸؛ شوالیه و گربران، ج ۳، ۱۹۵-۱۹۶). احتمالاً زدن این نقش روی بدن زنان نیز به نیت افزایش باروری و زایمندی زنان انجام می‌گرفت. در برخی از مناطق جهان نیز زنان برای وضع حمل به کنار درختان می‌روند چرا که گیاهان به برکت الگوی کیهانی‌شان، که همان درخت زندگی است و منبع خواص آنها شمرده می‌شود، علاوه بر آن که نیروی فرزندآوری را افزایش می‌دهند، زایمان را نیز آسان می‌کنند (الیاده ۲۷۰، ۲۹۱)

افزون بر اینها، باور به ایزدی گیاهی که نیمی از سال را زیر زمین و نیمی دیگر را روی زمین می‌گذراند، در بسیاری از نواحی جهان از ایران و افغانستان گرفته تا عراق، شام، آسیای صغیر و یونان، رواج داشت. بنا بر باورهای معتقدان به این ایزد و آیین او که «آیین ازدواج مقدس» خوانده می‌شد، گیاهان تحت کنترل ایزدی بودند که «ایزد گیاهی» یا «ایزد شهیدشونده» نامیده می‌شد. ایزد گیاهی، در فرهنگ‌های مختلف، با نام‌های متفاوتی چون دوموزی^۱ در سومر، تموز^۲ در بابل، ازیریس^۳ در مصر، آدونیس^۴، پرسفونه و دیونیزوس^۵ در یونان و آتیس^۶ در فریگیه پرستش می‌شد. نیروهای مخالف و نابارور هر زمستان این ایزد را می‌کشتند و از آن پس، حیات در روی زمین متوقف می‌شد. گیاهان می‌مردند، هیچ موجودی زادوولد نمی‌کرد و الهه باروری که نماد برکت، نعمت، زایمندی طبیعت و مظهر الهی فرزندزایی زنان و همسر ایزد گیاهی بود، در سوگ جفت خویش که تجسم گیاهان و غلات شمرده می‌شد، به سوگواری می‌پرداخت. گروندگان به این آیین می‌کوشیدند تا با برپا کردن مراسمی به نام «ازدواج مقدس» این ایزد را که خاستگاه زندگی و باروری طبیعت بود، یاری دهند و او را دوباره به عرصه هستی بازگردانند. در پایان این مراسم که به هنگام بهار برگزار می‌شد،

1. Dumuzi
2. Tamuz
3. Osiris
4. Adonis
5. Dionysos
6. Attis

ایزد گیاهی بازمی‌گشت و با الهه باروری ازدواج می‌کرد و به این ترتیب از طریق این پیوند مقدس، باروری و زاینده‌گی دوباره در جهان برقرار می‌شد (فریزر، ۱۳۸۶: ۸۰، ۳۵۷-۴۵۲؛ ۳۹۳، ۴۱۹، ۴۲۲).

گذشته از اینها، مار نیز از قدیمی‌ترین و پیچیده‌ترین نمادهای حیوانی است که مفاهیمی متعدد و متناقض دارد. از سویی با آب، حاصلخیزی، زن، فالوس، درخت، ماه، تجدید حیات، عقل، سلامتی و قدرت، از سوی دیگر، با پلیدی، شیطان، خیانت، گناه، خطر و مرگ ارتباط می‌یابد (رفیع‌فر و ملک، ۳، ۱۴؛ فریزر^۱، ۱۹۱۹: ۶۶). مار یک خدای قدیم اولیه است که در اغلب حکایت‌های پیدایش کیهانی دیده می‌شود. این جانور از مهم‌ترین تصاویر مثالی سرچشمه حیات است و غالباً پیچیده به دور درختی تصویر می‌شود. مار رمز باروری و اساساً نمادی دو وجهی است که در آن واحد هم زهدان است و هم فالوس. حالت موجی بدنش تداعی‌گر آب است و از آنجا که پیدا و ناپیدا می‌شود، با ماه ارتباط می‌یابد. نیز چون پوست می‌اندازد و احیا می‌شود از نیروها و قوای ماه است. افزون بر این، به دلیل پیوند ماه با بارش باران، مار نیز با رشد گیاهان ارتباط دارد و به همین دلیل با جهان زیرین هم مرتبط شده است. مار همچنین شبیه به فالوس است و به همه این دلایل، این جانور به یکی از مهم‌ترین نمادهای باروری تبدیل شده است (شوالیه و گریبان، ج ۵، ۸۴-۸۵؛ رفیع‌فر و ملک، ۱۳، ۱۴). مار در قدیمی‌ترین مذاهب کشاورزی نیز نقشی مهم داشت و به هنگام درو به او هدایایی اعطا می‌شد. در حقیقت، ظهور مار در هر بهار و هنگام سبز شدن گیاهان این تصور را پدید آورده بود که مار با نیروهای پنهان محبوس در دل زمین همبستگی دارد (هال ۹۴-۹۶؛ دوبوکور ۵۴).

این باور از گذشته نزد اقوام مختلف وجود داشته که ماه منبع باروری و موجب به دنیا آوردن کودکان است و به شکل مار با زنان می‌آمیزد و آنان را آبستن می‌کند. این باور در مناطق مختلف دنیا از هند، حبشه، یونان و ایتالیا گرفته تا استرالیا، آلمان، فرانسه و... دیده می‌شود. نزد بسیاری از اقوام، مار سبب قاعدگی زنان است و زنان به منظور فرزندان شدن از مار یاری می‌جویند و آن را بخشنده باروری می‌دانند (الیاده ۱۷۰-۱۷۱). در برخی از فرهنگ‌ها، مار را ارباب زنان می‌دانستند و به همین دلیل هم در برخی از

مناطق جهان، ماری چوبی را زیر بستر زفاف می‌گذاشتند تا آبستنی عروس را تضمین کند. در برخی از نواحی معتقد بودند که اگر ماری وارد کلبه زنی شود، آن زن باردار خواهد شد. در هند هم زنان به نیت فرزندآوری مار کبرا می‌گیرند. در برزیل با مار بر کفل زنان نازا ضربه می‌زنند. در ایتالیا باور بر این است که مار با زنان آمیزش می‌کند. در برخی نواحی، برای درمان زنان نازا از تندیس‌هایی که نقش مار روی آن حک شده است، بهره می‌جویند. در برخی از مناطق افریقا هم برای افزایش حاصلخیزی زمین، در هنگام بذرافشانی، دختران جوان را به عقد مار- اژدهایان مقدسی در می‌آورند که در معابد نگه‌داری می‌شوند (شوالیه و گبران، ج ۵، ۶۹، ۸۴-۸۵؛ ج ۳، ۱۹۷؛ دوبوکور ۴۱).

افزون بر اینها، مار به صورت پیچیده به دور تخم کیهانی یا به شکل اُروبوروس^۱ هم دیده می‌شود که ماری است که دمش را به دهان گرفته و نماد تبدیل دائم مرگ به زندگی است. مار در کنار درخت مقدس نیز تصویر شده که بیانگر قدرت آن در دمیدن سرزندگی به طبیعت است (هال ۹۳-۹۶). باور به مار کیهانی در برخی از فرهنگ‌ها دیده می‌شود که خدای جهان زیرین است و بر جهان و نیروهای طبیعت فرمان می‌راند. این مار در قلب زمین، در میان آتش، خفته است. صخره‌ها فلس‌های وی هستند. بر فلس‌هایش درخت روئیده است و آدمی بر پیکر این مار می‌زید. همچنین مار به طور کلی با مفهوم زندگی در پیوند است و صورت پویای آن محسوب می‌شود به همین دلیل هم هست که در برخی از فرهنگ‌ها برای مار و حیات یک لغت وجود دارد؛ مثلاً در زبان عربی مار را «حیه» می‌نامند و به زندگی «حیات» و به زندگانی‌بخش و مبدأ زندگی «الحی» می‌گویند (دوبوکور ۴۹-۵۱). شایان توجه است که نماد مردوک، ایزد گیاهی بابل، نیز مار- اژدها بود (هال ۹۵؛ فضایی، ج ۲، ۲۵۰).

با توجه به آنچه گفتیم و نشانه‌های موجود در روایت ایرانی (همچون ارتباط مرد قصه با درخت و رویش گیاه، نیروی بارورکنندگی و فرزندبخشی وی، ماهیت فرابشری او — پسر شاه پریان — و مرگ و دوباره زنده شدنش و ارتباطش با مار) می‌توان شوهر دختر را در این روایات بازتاب تصویری دانست که از این خدای نباتی در اذهان مردم یا ناخودآگاه جمعی وجود داشته و در این قصه به این گونه و به صورتی گشتاریافته

1. Ouroboros

نمود پیدا کرده است. این امر با توجه به شباهت کارکردهای ایزد گیاهی که بارورکننده الهه بوده است و شخصیت مرد قصه که توانایی بارورکنندگی دارد و اروس که نماد عشق و در پیوند با آمیزش جنسی و به تبع آن زاینده‌گی بوده است، پذیرفته‌تر می‌نماید. نکته شایان توجه دیگر این است که در روایت آپولیوس از این اسطوره، پسیخه در جست‌وجوی اروس به معبد دمتر^۱ (در روایات رومی: سرس^۲) می‌رسد و غلات ریخته بر کف معبد را از هم جدا و کف معبد را مرتب و تمیز می‌کند. دمتر که دلش به حال وی سوخته است از اسیر کردن و تحویل دادن او به آفرودیت خودداری می‌کند ولی هیچ یاری دیگری به او نمی‌رساند. پسخه سپس به معبد هرا^۳ (رومی: زیگیا^۴) می‌رسد و از او نیز یاری می‌جوید اما هرا نیز، همچون دمتر، از کمک کردن به او خودداری می‌کند (آپولیوس ۱۵۵-۱۵۸).

دمتر ایزدبانوی حاصلخیزی و غلات بود. نام او از واژه کرتی «دای»^۵ به معنی جو مشتق شده و به معنی مادر- جو یا مادر- غله است. او مادر دو نوع غله، یعنی گندم و جو، ایزدبانوی جوانه زدن و نماینده وجه کشت‌شده مادر- زمین بود و سبب باروری گیاهان و ثمر دادن آنها می‌شد. دمتر، ایزدبانوی تناوب زندگی و مرگ نیز شمرده می‌شد که ضرباهنگ دوره‌ای گیاهان و چرخه زندگی و مرگ آدمیان را تنظیم می‌کرد. او خوشه گندمی به پسر شاهی داد و او سرتاسر دنیا را طی کرد و کشت گندم را به انسان‌ها آموخت. به این ترتیب در حقیقت، این دمتر بود که غیرمستقیم گندم و نان را به آدمیان داد. همچنین دمتر، مادر پرسفونه، ملکه دوزخ و نماد مرگ و زندگی دوباره بود (فریزر، ۱۳۸۶: ۴۶۷؛ شوالیه و گریبان، ج ۳، ۲۴۵-۲۴۷؛ فضایی، ج ۱، ۲۶۶-۲۶۷).

آیین دمتر با ازدواج نیز در پیوند بود. در اسکاتلند باور داشتند اگر جوانی آخرین بخش محصول را که «دخترک» نامیده می‌شود، درو کند، تا پیش از خرمن بعدی حتماً ازدواج می‌کند. در آلمان هم، در فصل درو، بخشی از محصول را درو نمی‌کردند و سپس دختری که حلقه‌ای از سنبله و خوشه گندم بر سر داشت و «عروس گندم» نامیده

1. Demeter
2. Ceres
3. Hera
4. Zygia
5. deai

می‌شد، در میان شادی مردم آن محصول را درو می‌کرد. باور بر این بود که این دختر همان سال عروس خواهد شد. در اتریش هم رسم مشابهی وجود داشت (فریزر، ۱۳۸۶: ۴۷۱-۴۷۲). هرا ایزدبانوی ازدواج و مادری در یونان باستان بود که مسئول حمایت از صحت ازدواج، پشتیبان زنان و ناظر زایمان شمرده می‌شد. او در اغلب شهرهای یونان پرستش می‌شد و در هنگام بهار، برای او مراسم ازدواج مقدس، که همان جشن بارورسازی طبیعت بود، برگزار می‌گشت (فضایلی، ج ۲، ۳۹۷-۳۹۸، ۴۸۲).

عمل پسیخه در جدا کردن دانه‌های گندم و جو کف معبد دمتر یادآور رسم «عروس گندم» است که گویی نوعی عمل نیایشی برای دمتر بود تا حاصلخیزی زمین در آینده تضمین شود و در عین حال، دختر یا پسری که این آیین را انجام می‌دادند نیز خود بارور شوند. در حقیقت، دمتر کارکرد یک واسطه یا یاریگر را در این اسطوره بر عهده می‌گیرد که البته در انجام رسالت خود چندان موفق نیست چرا که از ترس خشم آفرودیت نمی‌تواند وظیفه خود را در رساندن پسیخه به همسرش و در نتیجه سوق دادن او به سوی زایمندی به انجام رساند اما در عین حال با رها کردن پسیخه او را در این امر یاری می‌کند. همچنین است هرا که او نیز از ترس آفرودیت از کمک کردن به پسیخه خودداری می‌کند. از سوی دیگر، سفر پسیخه به زیر زمین و بازگشت او، به خواب فرورفتن وی و باز بیدار شدنش و سرانجام ازدواج او و اروس پس از این ماجراها و فرزنددار شدن آنها یادآور به زیر زمین رفتن ایزدان گیاهی و بازگشت آنها به روی زمین است که سبب بازگشت دوباره زایایی به جهان می‌شود.

بنا بر آنچه گفتیم، روشن است که روایات موردبررسی، بیانگر تقابل باروری و ناباروری هستند. روایت‌های یادشده در رفع این تقابل با موفقیت عمل کرده‌اند چرا که عناصر بارورکننده، یعنی مردان که ماهیتی آسمانی دارند، عناصر بارور، یعنی زنان را که موجوداتی زمینی هستند، به دست می‌آورند و با آنان ازدواج می‌کنند که خود نشانه و مقدمه باروری است. در اسطوره و برخی از روایت‌های قصه، این ازدواج به زایش و فرزندآوری نیز می‌انجامد. سرانجام، با در نظر داشتن اسطوره و روایت‌های موردبررسی و نیز با توجه به تقابل یادشده موجود در زیرساخت این روایات، می‌توان الگوی ساختاری این روایت‌ها را به قرار زیر مشخص کرد:

عنصر بارور و عنصر بارورکننده با یکدیگر ازدواج می‌کنند. عنصر بارور به سبب خطایش عنصر بارورکننده را از دست می‌دهد. عنصر بارور به جست‌وجوی عنصر بارورکننده می‌رود. عنصر بارور و عنصر بارورکننده دوباره به هم می‌رسند.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی و ساختاری روایت‌های مختلف قصه ایرانی «آه» و اسطوره یونانی «پسیخه و اروس» شباهت‌های بسیار این دو را نشان می‌دهد و تأثیر و تأثر متقابل دو فرهنگ ایرانی و یونانی را آشکار می‌سازد. روایت‌های ایرانی قصه «آه» ظاهراً با هم متفاوت هستند و اسطوره‌بن‌های مختلفی را شامل می‌شوند اما با توجه به ساختار کلی اسطوره «پسیخه و اروس» این گونه می‌نماید که این روایت‌ها صورت‌هایی از اسطوره مورد بحث هستند که تحت تأثیر فرایندهای گشتاری به این شکل و به صورت روایت‌هایی مستقل درآمده‌اند و هر یک برخی از بن‌های اسطوره یادشده را به خود جذب کرده‌اند. با کنار هم قرار دادن این روایت‌ها و بررسی اسطوره‌بن‌های آنها – و البته با در نظر داشتن گشتارهای رخ داده در این روایات – می‌توان اسطوره‌بن‌های مختلف اسطوره «پسیخه و اروس» را از خلال آنها یافت. به این ترتیب، می‌توان مجموعه قصه‌های مورد بررسی را که پیش از این و در طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی همچون قصه‌هایی مستقل و متفاوت در نظر گرفته شده بودند، با ملاک پیوند و شباهت ساختاری‌شان با اسطوره‌ای واحد، ذیل یک عنوان قرار داد. از سوی دیگر، بررسی نمادهای موجود در این روایات آشکار می‌سازد که این اسطوره و نیز قصه مورد بحث در زیرساخت خود تقابل دو مفهوم باروری و ناباروری را نشان می‌دهند و نقش خود را در برطرف کردن این تقابل با موفقیت به انجام رسانده‌اند.

منابع

- آپولیوس. *الاغ طلائی*. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر، ۱۳۹۳.
اسکولز، رابرت. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه، ۱۳۸۳.

- الیاده، میرچا. *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش، ۱۳۸۹.
- بهار، مهرداد. *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه، ۱۳۸۶.
- پراب، ولادیمیر. *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۷۱.
- درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان. *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*. ۱۹ ج. تهران: کتاب و فرهنگ، ۱۳۷۸-۱۳۸۶.
- دوبوکور، مونیک. *رمزهای زنده جان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
- دورانت، ویل. *تاریخ تمدن (قیصر و مسیح)*. ترجمه پرویز داریوش. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۷.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین و مهران ملک. «آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. ۴/۳ (۱۳۹۲): ۷-۳۶.
- زرشناس، زهره و آناهیتا پرتوی. *قصه‌هایی از سغد*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۹.
- شوالیه، ژان و آلن گبران. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضاییلی. ۵ ج. تهران: جیحون، ۱۳۷۷-۱۳۸۸.
- فریزر، جیمز جرج. *شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگه، ۱۳۸۶.
- فضاییلی، سودابه. *فرهنگ غرایب*. تهران: نشر افکار و پژوهشکده مردم‌شناسی، ۱۳۸۸.
- کالر، جانانان. *بوطیقای ساختگرا*. ترجمه کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
- گرمال، پیر. *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمه احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر، ۱۳۹۱.
- لوی استروس، کلود. «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمه بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. *ارغنون*. ش ۴ (زمستان ۱۳۷۳): ۱۳۵-۱۵۹.
- _____. «ساخت و صورت». *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*. فراهم آورده و ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۷۱.
- مارزلف، اولریش. *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: سروش، ۱۳۷۱.
- مختاریان، بهار. *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*. تهران: آگه، ۱۳۸۹.
- هال، جیمز. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

شیراز، شهر گونه‌گون، در سفرنامه به سوی اصفهان پیر لوتی از منظر نقد جغرافیایی و تصویرشناسی

صفورا ترک لادانی (استادیار گروه فرانسه دانشگاه اصفهان)¹

چکیده

در سال‌های اخیر مفاهیمی چون فضا و مکان در حوزه ادبیات تطبیقی اهمیت بسیاری یافته است. از میان رویکردهای ادبیات تطبیقی می‌توان به نقد جغرافیایی و تصویرشناسی اشاره کرد که در بررسی دیدگاه سیاحان خارجی به مکانی خاص بسیار پیشرو و همراه با اصول علمی بوده است. در میان سفرنامه‌نویسانی که در قرون مختلف تحت عنوان دیپلمات یا جهانگرد راهی ایران شده و از شهرهای گوناگون آن دیدن کرده‌اند می‌توان از پیر لوتی، جهانگرد فرانسوی، نام برد که در اوایل قرن بیستم به ایران سفر کرده و اثری با عنوان *به سوی اصفهان* نگاشته و در آن به توصیف شهر به شهر ایران، از جنوب کشور تا اصفهان، پرداخته است. در مقاله حاضر، با بهره‌گیری از رویکرد نقد جغرافیایی و نقد تصویرشناسی در توصیف شهر شیراز تلاش می‌شود تا جنبه‌های جدیدی از نگاه جغرافیایی این سفرنامه‌نویس ارائه شود، نگاهی برگرفته از جوشش درون نویسنده که مرزهای تخیل را در می‌نوردد و تصویری نو و متفاوت از آنچه در واقعیت هست ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نقد جغرافیایی، تصویرشناسی، شیراز، *به سوی اصفهان*، پیر لوتی، چندحسی، لایه‌نگاری

۱. رویکرد نقد جغرافیایی

در قرن بیستم میلادی، توجه به مکان و جغرافیا به خصوص شهرها و فضاهاى شهری در آثار ادبی اهمیتی ویژه پیدا کرد. پس از جنگ جهانی دوم مرزبندی جهان گویی درهم ریخت. «دو مختصات اصلی وجود [زمان و مکان] و به دنبال آن تمام هستی به بحران کشیده شد. دیگر از آن زمان «نظام‌بخش»^۱ خبری نبود. شهرها نیز گسترده‌تر از پیش شد و بنابراین، نگاه به آنها نیز تغییر کرد. در این زمان، علم جغرافیا بر ادبیات تأثیر گذاشت زیرا در آثار ادبی شهرهای تخیلی بسیاری خلق شدند که در بسیاری از موارد در خلق آنها از شهرهای واقعی الهام گرفته شده بود. بنابراین، مطالعه مکان‌های جغرافیایی در آثار ادبی اهمیت بسیاری پیدا کرد و موجب پیدایش رویکرد نقد جغرافیایی در مطالعه آثار ادبی شد.

نظریه نقد جغرافیایی رویکرد جدیدی است که توسط برتران وستفال ارائه شد و در ادبیات تطبیقی نیز کاربرد یافت. وستفال با طرح این نظریه سهم جغرافیا را در نقد، تحلیل و تفسیر آثار ادبی بسیار مهم دانست. نظریه وی برای اولین بار با عنوان «نقد جغرافیایی، روش استفاده»^۲ در قالب مجموعه مقالاتی در سال ۲۰۰۰ در همایشی در شهر لیموژ فرانسه منتشر شد. وستفال در سال ۲۰۰۷ نیز کلیات نظریه خود را در اثری به نام *نقد جغرافیایی، واقعیت، تخیل، مکان*^۳ ارائه کرد.

در نقد جغرافیایی، برای تحلیل اثر ادبی به داده‌های مکانی توجه می‌شود. در این نقد مرزها از میان برداشته می‌شود و به اصطلاح مرزشکنی^۴ رخ می‌دهد. زیرا برای ورود به فضاهاى جدید و بازنمایی آنها، چه واقعی و چه تخیلی، باید پا را از مرزها فراتر گذاشت. به ارجاعیت^۵ نیز توجه بسیار می‌شود، یعنی رابطه میان مکان بازنمایی شده در اثر ادبی و مکان واقعی مورد بررسی قرار می‌گیرد. فرضیه اصلی نقد جغرافیایی این است که «میان اثر ادبی و جهان پیرامون ارتباط پویا و متقابل وجود دارد و دنیای بیرون الهام‌بخش متن ادبی است و در کنشی متقابل، اثر ادبی بر درک عمومی از فضای واقعی تأثیرگذار خواهد بود» (خان محمدی و رستمی‌پور ۱۰۹). وستفال در این باره گفته است:

1. structurant

2. La géocritique, mode d'emploi

3. La géocritique, réel, fiction, espace

4. transgressivity

5. référentialité

نقد جغرافیایی می‌تواند رابطی باشد میان فضای ارجاعی بیرونی و بازنمود آن؛ دعوتی به گذر از فضای جغرافیایی به فضای تخیلی در ادبیات، یا تصوّر فضای جغرافیایی و بازنمودهای آن در اثر ادبی؛ بازنمود فضاهایی که زندگی در آن جریان داشته و دارد، همراه با ارائه‌ی تصویر و نماد (وستفال، به نقل از: خان محمدی و رستمی‌پور ۱۲۸).

مهم‌ترین اصول این نقد عبارتند از: چندکانونی^۱، چندحسی^۲، چینه‌نگاری یا لایه‌نگاری^۳ و بینامتنیت^۴. این اصول در پژوهش‌های ایرانیان، از جمله در مقالات خان‌محمدی و رستمی‌پور (۱۳۹۵) و کریمیان و حاجی حسن عارضی (۱۳۹۶)، بررسی و تشریح شده است.

۲. اصل بینامتنیت و تصویرشناسی

اصل بینامتنیت یکی دیگر از اصول نقد جغرافیایی و ادبیات تطبیقی است که سعی دارد از طریق متن و اثر به درک مکان بپردازد. در بینامتنیت مراجعه به متون ادبی برای بررسی تصویر شهر، یا همان تصویرشناسی حاضر در ادبیات تطبیقی، می‌تواند به ایجاد تصویری واقعی‌تر از شهر تخیلی منجر شود. به تعبیری دیگر، تصویرشناسی «مطالعه‌ی بازنمایی‌های بیگانه در ادبیات است» (مونتاندون ۲۵۲). در مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی این مسئله با نام «بررسی توهم یک ملت از ملتی دیگر» مطرح شد. گی‌یار بررسی پیدایش و رواج اعتقادات ملت‌های مختلف نسبت به یکدیگر را از هدف‌های جدی ادبیات تطبیقی می‌داند و معتقد است سفرنامه‌ها از منابع مهم برای درک توهم ملت‌ها نسبت به یکدیگر و اساساً روش شکل گرفتن این توهمات هستند (گویارد ۲۹). بنابراین برای ارائه‌ی تحلیلی درست از سفرنامه‌ها همواره از کلیشه‌های مختلف در ارتباط با اقوام گوناگون استفاده می‌شود. البته این‌که کلیشه‌ها تا چه حد با نظریات سیاحان مطابقت داشته‌اند همواره در مآخذ نظرمحققانی مانند ژان مارک مورا^۵ یا دانیل هانری پاژو^۶ قرار گرفته است. اصولاً:

1. multifocalization
 2. polysensoriality
 3. stratigraphy
 4. intertextuality
 5. Jean-Marc Moura
 6. Daneil-Henry Pageaux

خوانش متن در پرتو تصویرشناسی، در واقع تلاش برای کنار زدن یک لایه از متن، درک تحریف‌ها، دیگرسازی‌ها و چرایی این تحریف‌ها و دریافت‌های خاص است که در فهم اثر ادبی و تفاسیر ادبی تأثیری بسزا دارد. در بررسی‌های تصویرشناسی موضوع تضاد و تفاوت شناخت‌شناسانه میان دو مفهوم «من» و «دیگری» مورد توجه قرار می‌گیرد. تمایز نه فقط بین دو هویت بلکه میان دو بافت موقعیتی هم مطرح است یعنی تقابل میان یک «من» و یک «دیگری» و میان «اینجا» و «آنجا» (علوی‌زاده).

تعدادی از نظریه‌پردازان همواره میان مفهوم مکان و فضا تمایز قائل می‌شوند و معتقدند که مکان امری انسانی‌تر و فضا با لعابی طبیعی‌تر ظاهر می‌شود (حاجی حسن عارضی و حسینی ۲). وستفال عقیده دیگری دارد: «با وجودی که این تفاوت (میان مکان و فضا) در توضیحات آتی نادیده گرفته خواهد شد (مکان و فضا در فضا‌های انسانی به یکدیگر پیوند می‌خورند) باید اذعان کنیم که نقد جغرافیایی بیش از هر چیز با رویکرد مکان هم‌خوانی دارد» (۱۷). چون در این نقد، مکان‌های گوناگون فضای شهری مورد بررسی قرار می‌گیرند.

شهر از فضایی واحد تشکیل نشده است و اجزای تشکیل‌دهنده خود را دارد. فضای شهری که از آن صحبت به میان می‌آید، فضایی واحد، اما در عین حال، مرکب از اجزای گوناگون است. در شهر، بازار، قهوه‌خانه‌ها، خیابان‌ها، رستوران‌ها، بناهای قدیم و جدید و بسیاری مکان‌های دیگر، جزیره‌هایی هستند که در کنار هم مجمع‌الجزایر شهر را شکل می‌دهند. در شهر، جابه‌جایی و تحرک وجود دارد و همین باعث شده است تا شهر از حالت ایستا و ساکن به مکانی پویا تبدیل شود (خان محمدی و رستمی‌پور ۱۱۰).

بازنمایی شهر در آثار ادبی یا سفرنامه‌ها به صورت‌های گوناگون و بر اساس اصل ارجاعیت شکل می‌گیرد. در این اصل بر رابطه میان دنیای واقعی و اثر ادبی و همچنین تأثیر مکان جغرافیایی بر روند بازنمایی فضای شهری تأکید می‌شود، امری که همواره تأثیر متقابل متن و فضا را نشان می‌دهد:

بنابراین، بخش مهمی از مطالعات تصویرشناسی، به متن‌های واسطه یا به بینامتن‌ها مربوط می‌شود؛ زیرا براساس برخی نظریه‌ها، متن‌های ادبی بیش از آنکه متأثر از مسائل واقعی باشند، از جهان متنی تأثیر می‌پذیرند. در نتیجه، شناخت این بینامتن‌ها بسیار اساسی محسوب می‌شود و در این زمینه، بهترین و مطمئن‌ترین شیوه، ارجاعات مستقیم و غیرمستقیم خود متن است. متن‌ها اغلب خود به شکل‌های گوناگون به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند (نامور مطلق ۱۲۲).

در زمینه توصیف شهر شیراز در سفرنامه به سوی اصفهان^۱ پیر لوتی^۲ بر اساس نقد جغرافیایی و استفال تاکنون تحقیقی انجام نگرفته است. با این حال، در زمینه نقد جغرافیایی و کاربرد این نقد در آثار سفرنامه‌نویسان چند مقاله نوشته شده است که در میان آنها «از شهر واقعی تا شهر تخیلی با تأکید بر نقد جغرافیایی» (۱۳۹۵) به قلم فاطمه خان‌محمدی و سمیه رستمی‌پور و «جلوه‌های تهران در دستار و گل سرخ: نقدی جغرافیایی بر پایتخت بر اساس دید خارجی» (۱۳۹۶) به قلم فرزانه کریمی‌ان و غزاله حاجی حسن عارضی بیشترین قرابت را با مقاله حاضر دارند.

۳. تصویر شهر شیراز از دید پیر لوتی

هر سفرنامه‌نویس تصویری منحصر به فرد از شهر واقعی را در اثر خود بازنمایی می‌کند. لذا، پیش از به کارگیری نقد جغرافیایی در توصیف جغرافیایی شهر شیراز در سفرنامه به سوی اصفهان بهتر است به مطالعه بازنمایی اشکال متفاوت مکان پردازیم. در سفرنامه مزبور، اشکالی از مکان برای ما اهمیت دارند که بیشتر ارجاعی هستند، از قبیل خیابان‌ها، کوچه‌ها، بازارها، مکان‌های عمومی و سایر فضاها شهری. به علاوه، ما به بُعد اجتماعی شهر نیز خواهیم پرداخت. مکان‌های خصوصی، از قبیل خانه‌ها، نیز بررسی خواهند شد. پس از ارائه این توضیحات در مورد مکان‌های گوناگون شهری، تلاش خواهیم کرد تا از میان اصول نقد و استفالی به دو اصل پرکاربرد، یعنی چندحسی بودن متن و اصل لایه‌نگاری یا چینه‌نگاری، در این سفرنامه پردازیم.

۳.۱. بافت طبیعی شهر شیراز

رویکرد نقد جغرافیایی بیشتر در بررسی و توصیف مکان‌های شهری کاربرد دارد، اما بافت طبیعی نیز تا اندازه‌ای که با بافت شهری ارتباط می‌یابد، می‌تواند موضوع تحقیق این رویکرد قرار گیرد. بدین ترتیب، می‌بایست به مختصات طبیعی شهر شیراز، از قبیل حومه شهر، باغ‌ها، کوه‌ها، دشت‌ها و... نیز، تا آنجایی که در خدمت بافت این شهر هستند توجه شود.

لوتی حومه شهر شیراز را بدین صورت وصف کرده است:

گویا اینجا حومه شیراز است.

در اینجا صدا و روشنایی وجود ندارد و هیچ عابری دیده نمی‌شود. در نزدیکی‌های بلاد اسلامی علاوه بر تاریکی، همیشه چنین آرامش و سکوت مطبوعی وجود دارد؛ پدیده‌ای که برای شهرهای اروپا قابل تصور نیست (۸۱).

در اینجا، لوتی در معرفی و توصیف حومه شهر شیراز اشاره کرده است که در حومه همه شهرهای اسلامی علاوه بر تاریکی، «آرامش و سکوت مطبوعی» وجود دارد که برای شهرهای غربی اصلاً قابل تصور نیست. به نظر می‌رسد نگاه مثبتی به این آرامش و سکوت دارد، زیرا، از کلمه «مطبوع» استفاده کرده است و آرزو دارد که در کشورهای غربی نیز چنین باشد.

پیر لوتی سعی می‌کند که شهر شیراز را تا جایی که میسر است معرفی کند. وی نخستین شب سکونت خود در شیراز را این چنین به وصف درآورده است:

اکنون نخستین شب سکونت من در شیراز است. سکوت شهر کمی خسته‌کننده به نظر می‌رسد. [...] جز صدای متناوب جفدها آوایی در فضا وجود ندارد. مردم شیراز در خانه‌های محدود و محصور خود آرمیده‌اند. انسان تصور می‌کند که در ویرانه‌ای غیرمسکون — نه در شهری که شمار جمعیت آن به شصت یا هشتاد هزار نفر می‌رسد — سکونت دارد اما عملاً این نوع خواب‌های عمیق و شب‌های آرام و ساکت در شهرهای اسلامی وجود دارد. با خود می‌گویم: «اکنون در شیراز هستم.» تکرار این مطلب سروری در من ایجاد می‌کند، اما سروری آمیخته با نگرانی، زیرا همان‌طور که این شهر نمونه بارز و دست‌نخورده دوران‌های کهن است، مردم آن نیز کمتر تغییر یافته و از مردم دیگر نقاط جدا مانده‌اند. انسان در این شهر غربت و تغییر دیار را حس می‌کند» (۸۲).

احساس غربت و تغییر دیار در این شهر شرقی از همان نخستین روز ورود لوتی به شهر ابراز می‌شود. «لوتی [...]، همواره تحت تأثیر احساس نوستالژی و غم غربت است، احساس تغییر دیار کامل نخستین واکنش اوست» (توسلی ۲۶).

در اولین مواجهه لوتی با شهر شیراز، سکوت شهر به نظر وی «خسته‌کننده» است. پس از آن خانه‌های «محدود و محصور» مردم شیراز است که توجه او را برمی‌انگیزد.

لوتی شیراز را به «ویرانه‌ای غیرمسکون» تشبیه می‌کند و در نهایت می‌گوید که «این خواب‌های عمیق و شب‌های آرام و ساکت» شاخصه شهرهای اسلامی است. لوتی در اینجا، از تعمیم استفاده کرده و آرامش موجود در شیراز را به تمام شهرهای اسلامی تعمیم داده است. البته، منظور وی از «خواب‌های عمیق» در خواب‌ماندگی و عقب‌ماندگی ساکنان شهرهای اسلامی است. او در اینجا نگاه مثبتی به این آرامش و سکوت شهر ندارد. چون این سکوت از همان ابتدا به نظرش خسته‌کننده است. خانه‌های «محدود و محصور» شیراز هم که از همین اولین برخوردش با شهر توجه او را به خود جلب کرده تا پایان سکونتش در شیراز همچنان مورد توجه اوست و این خانه‌ها هم مختص کشورهای اسلامی است. لوتی در شیراز احساس سرور و شادی می‌کند اما «سروری آمیخته با نگرانی». زیرا، از نظر او، مردم شهر شیراز تغییر نیافته‌اند و از مردم جهان جدا مانده‌اند. این موضوع هم تقابل مردم شهر شیراز با مردم کشورش را نشان می‌دهد. احساس غربت وی نیز به همین دلیل است و او به وضوح متوجه تفاوت شهر شرقی با شهر غربی می‌شود و «تغییر دیار را احساس می‌کند». بلافاصله پس از آن می‌گوید که اگر وسائل نقلیه در همه کره زمین رایج شود، مسافران دیگر این احساس را نخواهند داشت و پس از این جمله به خودش برمی‌گردد و می‌گوید: «اگر ناگهان رنج و اندوه و غربت مرا فرا گیرد، در این شهر به کجا می‌توانم رفت تا رنجم کاهش پذیرد و اندوهم فرو نشیند؟» (۸۲). رفتن به سرزمین خودش از نظر وی محال است و معتقد است که در شیراز مردمی همفکر او وجود ندارند که با دنیای نوین آشنایی داشته باشند و او بتواند با آنان هم‌صحبت شود (۸۲) تا اندکی از درد و رنج غربتش کاسته شود. بدین ترتیب لوتی بسیار به تفاوت میان مردم شرق و غرب اشاره می‌کند، به طوری که از همان اولین مواجهه خود با مردم شیراز متوجه این تفاوت می‌شود و به همین دلیل احساس سرگردانی می‌کند.

چند سطر بعد می‌نویسد: «واقعیت این است که در این شهر — که ارتفاعی فزون‌تر از جبال پیرنه دارد و در این ساعت شب، هوایی صاف ولی سرد و آرام آن را احاطه کرده است — احساس سرگردانی می‌کنم» (۸۳).

لوتی طبیعت اطراف شیراز و زیبایی‌های آن را شاعرانه به تصویر می‌کشد:

پرده‌هایی از درختان خرما و اشجار شکوفه‌دار میوه بر شهر سایه افکنده است و آن را از انظار پوشیده می‌دارد، به طوری که هیچ چیز به درستی مشهود نیست. اما در یک سوی این دشت فرخنده شیراز — که ارتباطش با سایر نقاط دنیا کم و زندگی در آن همانند هزاران سال پیش است — باغ‌های میوه و مزارع سبز یونجه و گندم دیده می‌شود. پرندگان، با نشاطی که مخصوص فصل آشیانه‌سازی و تخم‌گذاری است، بر شاخسارها به‌ترنم مشغولند (۸۴).

در این جا نیز لوتی باز بر نحوه زندگی مردم شیراز، که همچون هزاران سال پیش است، و عدم تغییر و تحول این مردم تأکید می‌کند. در این جا، متوجه می‌شویم که لوتی در کنار توصیف زیبایی‌های طبیعت شیراز و مزارع و باغ‌های اطراف آن به بیان نحوه زندگی مردم شیراز و تفاوت آن با زندگی مردم غرب نیز پرداخته است.

یک روز پس از ورود به شیراز لوتی تصمیم می‌گیرد که همانند مردم شیراز برای گردش به خارج از شهر برود. وی اطراف شیراز را بدین صورت توصیف می‌کند:

پس از خروج از شهر به دشتی می‌رسیم. این دشت پهناور، از همه سو، به وسیله کوه‌ها احاطه شده و شبیه یکی از باغ‌های بزرگ متعلق به ایرانی بخیلی است که پیرامون ملک خود را دیوارکشی کرده باشد. یونجه‌ها و گندم‌ها و درختان تازه و خرم تبریزی بر سطح خاکستری‌رنگ صحرا لکه‌های سبزی به وجود آورده‌اند (۱۰۰-۱۰۱).

به نظر می‌رسد که لوتی از همان ابتدا از محصور بودن این شهر شرقی به موضوعی پی برده است که مختص ایرانیان آن عصر است و آن، دور نگه داشتن زنان و داخل خانه‌ها از نگاه نامحرمان و بیگانگان است که لوتی بارها به این موضوع اشاره می‌کند. حتی در توصیف طبیعت شهر شیراز می‌گوید که کوه‌ها این شهر را احاطه کرده‌اند و باعث شده‌اند که این شهر از سایر نقاط جهان جدا باشد. وی کوه‌ها را به دیوارهایی تشبیه می‌کند که یک ایرانی بخیل پیرامون ملک خود کشیده باشد. باز پیداست که او نسبت به این محدودیت و حصارکشی نظر خوشی ندارد و آن را با فرهنگ خود بیگانه و ناشی از بخل می‌داند. لوتی در آخرین وداع خود با شیراز، چشم‌انداز این شهر را این چنین ارائه می‌دهد:

در این واپسین نگاه شیراز چه منظره عالی و باشکوهی دارد! تا امروز عصر، ما از هیچ نقطه‌ای شهر شیراز را بدین خوبی و کمال در پرتو آخرین انوار خورشید ندیده بودیم. شهر شیراز در نظر ما بزرگ و شگفت‌آور شده است! هزاران خانه و دیوار خاکی شهر و چیزهای دیگر که گویا محیط ثابتی ندارند و شکلشان در تغییر است، با یکدیگر درآمیخته، طبقه به طبقه شده، به

دسته‌ای از اشیای مبهم خاکستری‌رنگ و قرمزفام — به شکل ابر بامدادی — تبدیل می‌گردند. سطح بیرونی همه گنبد‌های مساجد، با شکوه تمام نمایان و مانند گوهری گرانبها در برابر نور خورشید می‌درخشد. کاشی‌های آبی و سبز که اکنون جلا و درخشندگی آن‌ها قابل تقلید نیست، در این ساعت عظمتی خاص دارد (۱۲۴-۱۲۵).

در اینجا لوتی در آخرین نگاه خود به شیراز آن را شهری بزرگ، شگفت‌انگیز و در حال تغییر و همچنین دارای مساجدی باشکوه با کاشی‌های آبی و سبز که جلا و درخشندگی آنها غیرقابل تقلید است توصیف می‌کند. در این واپسین نگاه، نظر او نسبت به زمان ورودش به این شهر تغییر کرده است زیرا در آن به گردش پرداخته و از مساجد آن، که نشانه‌ای از شکوه یک شهر اسلامی است، دیدن کرده است. اکنون دیگر می‌داند که این شهر در حال تغییر است. او گنبد‌های مساجد را به «جوهری گرانبها» تشبیه کرده است که «در برابر نور خورشید می‌درخشد» و سایه آنها را به «تخم مرغ‌های عظیمی» مانند می‌کند که به رنگ‌های «فیروزه‌ای براق»، «فیروزه‌ای مات» و «رنگ قمری» هستند. همه این تشبیهات نشانه دیدگاه مثبت وی به این بناهای اسلامی است. اما بخش‌های مهمی از به سوی اصفهان پیر لوتی در بافت شهری شیراز می‌گذرد که شامل مکان‌های عمومی و خصوصی این شهر است.

۳.۲. مکان‌های عمومی شهر شیراز

زمانی که از شهر و توصیف آن در سفرنامه‌ها سخن می‌گوییم، بی‌درنگ مکان‌های عمومی آن در ذهن متصور می‌شود و شاید به همین دلیل است که وستفال دامنه کاربرد روش نقد جغرافیایی را به همین مکان‌ها محدود می‌کند. وی در این باره می‌گوید: «به نظر می‌رسد که ارجاع به مکان‌های غیرجغرافیایی - فضاهای خانگی یا خصوصی که گاستون باشلار^۱ آن‌ها را به زیبایی هر چه تمام‌تر در بوطیقای فضا^۲ توصیف می‌کند، زمینه کاری نقد جغرافیایی را تشکیل نمی‌دهد» (۱۹۴). با این حال، چنان که در ادامه خواهیم دید، منتقدان دیگر نقد جغرافیایی با این نظر او موافق نیستند و حتی مکان‌های خصوصی نیز در این روش مورد بررسی قرار می‌گیرند.

1. Gaston Bachelard

2. *La poétique de l'espace*

۳.۲.۱. کوچه‌ها و خیابان‌های شهر شیراز

لوتی همچون یک جهانگرد به گشت و گذار در شهر پرداخته است. بنابراین، کوچه‌ها و خیابان‌های شهر را نیز توصیف کرده است. به عنوان مثال، در هنگام ورود به شیراز از گذرگاهی تنگ عبور می‌کند که در میان آن «رشته‌های آلوده و باریک آب از میان کهنه‌پاره‌ها و کثافات جریان دارد و بوی گنداب و موش مرده از آن به مشام می‌رسد» (۸۵).

بدین ترتیب، نخستین چیزی که توجه لوتی را در هنگام ورود به شهر شیراز جلب می‌کند، کوچه‌های کثیف و پر از گنداب و موش مرده آن است. او پس از آن‌که اولین گردش شتابزده خود در شهر را به پایان می‌رساند و به خانه برمی‌گردد، در مورد کوچه‌ها و خیابان‌های شهر چنین می‌گوید:

شهر شیراز به یک خانه تودرتوی زیرزمینی شباهت دارد که انسان را گیج می‌کند. کوچه‌های پر از کثافت و اشیای گنبدیده به نحو گیج‌کننده‌ای پیچ و تاب خورده با یکدیگر تلاقی می‌کنند. در بعضی نقاط، کوچه به قدری تنگ است که اگر شخصی با اسب‌سوار یا الاغ کوچکی روبه‌رو شود، باید پشت خود را کاملاً به دیوار بچسباند تا تنه نخورد (همان).

بر این اساس، نگاه لوتی به کوچه‌های شهر شیراز نگاهی منفی است. وی از عباراتی چون «کثافت»، «اشیای گنبدیده»، «گنداب»، «موش مرده» و... برای توصیف کوچه‌ها استفاده می‌کند که بار منفی دارند.

۳.۲.۲. بازار شهر شیراز

لوتی بخش‌هایی از کتاب خود را به توصیف بازار شیراز اختصاص داده است. وی در همان نخستین روز ورود به شیراز با «بازارچه یهودیان» مواجه می‌شود «که بیشتر به فروش سبزی و حبوبات اختصاص دارد» (۹۰). پس از آن به توصیف بازار اصلی شیراز می‌پردازد:

برای رسیدن به بازار اصلی شیراز که محلی بزرگ و تماشایی است، باید راه دراز و پرپیچ‌وخمی را طی کرد. بازار از کوچه‌های تنگ پیچ‌درپیچ شروع می‌شود که باید از آنها پرهیز کرد. این کوچه‌ها به خیابان‌های پهناور، مستقیم و منظمی منتهی می‌شود که گنبدهای گرد، طاق آن‌ها را تشکیل می‌دهد؛ گنبدهایی که تا چشم کار می‌کند، به یکدیگر پیوسته است. وجود این

بازار برای نخستین بار این موضوع را بر ما روشن می‌سازد که شیراز، یعنی شهری که ما از سوراخ‌ها و گنداب‌روها وارد آن شده‌ایم، شهری بزرگ است. در طول بازار، بر حسب عادت و رسم شرقیان، هر دسته از کسبه و بازرگانان در یک محل و نزدیک به یکدیگر اجتماع کرده‌اند. می‌توان حدس زد که بازار قالی‌فروشان شیراز — که ما نیز در آنجا کار داریم — موجب حظّ بصر زیادی خواهد بود (۹۰).

توصیف اولین مواجهه لوتی با بازار در شیراز موجب می‌شود تا تصویر پیشین از این شهر، یعنی شهری با کوچه‌های تنگ و کثیف، رنگ ببازد. اکنون دیگر از نظر لوتی شیراز شهر بزرگی است و لوتی نگاه مثبتی به آن دارد. به علاوه، این بازار رنگ و لعابی شرقی دارد و با بازارهای غربی متفاوت است و او از روی همین بازار حدس می‌زند که بازار قالی‌فروشان که وی به دنبال آن است چقدر موجب «حظّ بصر» وی خواهد شد. لوتی به جنبه معماری این بنا — گنبدهای گرد و به‌هم‌پیوسته که طاق بازار را تشکیل می‌دهد — نیز توجه کرده است. این مسئله یادآور نگاه شاعرانه و خیال‌پردازانه لوتی در مواجهه با معماری شرقی است.

از نظر لوتی، بازار شیراز در روز تعطیل مکانی تاریک و دلگیر و تنگ و پرپیچ‌وخم است که بر احساس غربت او در این شهر می‌افزاید و پیوسته می‌خواهد از آن خارج شود و به هوای آزاد پا بگذارد. وی دکان‌ها و مغازه‌ها را به «سرداب‌ها و گورهای بی‌صدا و وحشتناک» تشبیه می‌کند. البته، در آن روز بازار بسته است و لوتی به همین دلیل از این اصطلاحات برای توصیف آن استفاده کرده است، در حالی که پیش از این وجود بازار باعث شده بود که شیراز از نظر وی شهر بزرگی باشد. به علاوه، او در این توصیف به غم و اندوهی اشاره می‌کند که روزهای جمعه بر شهر شیراز سنگینی می‌کند و غم و اندوه این شهر را از شهرهای غربی بیشتر می‌کند و بر دلگیر و ملال‌انگیز بودن آن می‌افزاید.

۳.۲.۲. مساجد

لوتی بخش‌هایی از متن خود را به توصیف مساجد شهر شیراز اختصاص داده است. وی بسیار مشتاق است تا از این بناهای اسلامی دیدن کند. لوتی از مسجدی حکایت می‌کند که تا سال‌ها به صورت زنده در خاطرش می‌ماند و از آن به عنوان «مسجد آبی‌رنگی که قدیمی‌ترین و مقدس‌ترین مسجد شیراز است»

(۱۰۷) یاد می‌کند. این همان مسجد عتیق است که وی برای رسیدن به آن از بازار مسگرها می‌گذرد. وقتی که به آنجا می‌رسد، آن را بدین صورت وصف می‌کند:

سرانجام هنگامی که به مسجد زیبای مقدس رسیده از نزدیک به آن می‌نگرم آن را ویرانه‌ای بیش نمی‌یابم. زیبایی رنگ‌های سبز و مینای بنا انسان را مبهوت می‌کند ولی اساس و بنیان آن در معرض خرابی و نابودی است و حتی احتمال تعمیرش هم نمی‌رود. گاهی در میان الوان گوناگون کاشی‌های آبی‌رنگ، اندک رنگ سبز و زردی نیز دیده می‌شود که با آنها آمیخته است و از دور به شکل فیروزه‌های قدیم جلوه می‌کند. شاخه‌های گل زنبق و گل سرخ نیز در کاشی‌ها به کار رفته است. گویا استادان کاشی‌ساز این شاخه‌های گل را بر حسب اتفاق و تصادف، در میان کتیبه‌های بزرگ مذهبی — که با خط سفید روی زمینه آبی اطراف درها و حاشیه‌ها نوشته شده — به کار برده‌اند (۱۰۸).

لوتی در ابتدا به ویرانی این مسجد اشاره می‌کند که جنبه منفی آن را نشان می‌دهد. برای این کار از واژه «ویرانه» استفاده و اشاره می‌کند که اساس و بنیان مسجد در حال ویرانی است و اصلاً احتمال تعمیرش هم نمی‌رود. اما به زیبایی‌های مسجد نیز توجه دارد. لوتی در توصیف این مسجد، و اصولاً در هر توصیفی از مساجد، به رنگ‌ها و نقش‌ها بسیار توجه کرده است: رنگ‌های آبی و سبز و زرد و فیروزه‌ای و نقش‌های گل زنبق و گل سرخ که در همه مساجد ایران به کار رفته است. در این جا، لوتی از زیبایی این رنگ‌ها و نقش و نگارها مبهوت می‌شود. لوتی بارها از نقش و نگارهای مساجد حرف زده و در جایی گفته است که دیوارهای این مساجد به دلیل وجود گل‌ها و نقش‌ها و طرح‌های گوناگون و رنگ‌آمیزی‌ها به گونه‌ای است که «گویی تمام دیوارهای این محوطه از قالی‌های ایرانی با رنگ‌هایی متنوع و متغیر پوشیده شده است» (۱۱۵). اما، پس از آن اشاره می‌کند که «شکاف‌های عمیقی که در نتیجه زمین‌لرزه و حرکت مسجد پدیدار گردیده است، به درزها و پارگی‌هایی می‌ماند که در یک پارچه گرانبها پدید آمده باشد» (همان). وی در جایی دیگر به توصیف مسجد کریم خان (مسجد وکیل) می‌پردازد. وی موفق می‌شود پس از دشواری‌هایی سرانجام وارد این مسجد شود. در ابتدا توصیفی از در ورودی تمام مساجد ایران می‌دهد: «همیشه طاق بیضی شکل عظیمی وجود دارد که سرتاپای آن از آجر درست شده است و [...] همه

سطح آن — از پایین تا بالا — یکسره از میناهای زیبا و گوناگونی پوشیده شده است. [...] در مسجد کریم خان هم به همین سبک و شیوه ساخته شده است» (۱۱۴).
لوتی وارد مسجد می‌شود و توصیفاتی بسیار مبسوط از دیوارهای مسجد می‌دهد که جلوهٔ بصری زیبایی آن را منعکس می‌کند:

خطوط و نقوش معماری مسجد ساده و بی‌آلایش است، ولی در همه جا، میناکاری و رنگ‌های سبز و قرمز دیده می‌شود و این تجمل به حد افراط رسیده است: هیچ قسمتی از دیوار را نمی‌توان یافت که به دقت میناکاری نشده باشد. اکنون در کاخی لاجوردین و فیروزه‌فام هستیم. در هر سوی این قصر، هزاره‌هایی منقش به نهال گل سرخ وجود دارد که این بنای عظیم را روشن‌تر می‌سازد (۱۱۴-۱۱۵).

از نظر لوتی، تجمل در میناکاری دیوارهای این مسجد به حد افراط رسیده است. وی نظری تحسین‌آمیز نسبت به این بناهای اسلامی دارد. مسجد وکیل را به «کاخی لاجوردین و فیروزه‌فام» تشبیه کرده است و آن را «بنای عظیم» می‌نامد.

۳.۲.۳. مقبرهٔ شعرای بزرگ: سعدی و حافظ

لوتی از مقبرهٔ این شعرای بزرگ بازدید و آن‌ها را به دقت توصیف کرده است. وی در دیدارش از حافظیه ابتدا به تاریخچه‌ای از زندگی حافظ پرداخته و با توصیف اشعار وی اظهار می‌کند که غزلیات او مانند غزل‌های سعدی مشهور است و عوام و خواص و چارواداران بی‌سواد ایران نیز اشعار او را زمزمه می‌کنند (۱۰۹-۱۱۰). او می‌نویسد:

روی آرامگاه این شاعر سنگ شفافی قرار دارد که عباراتی روی آن کنده شده است. آرامگاه در میان محوطهٔ دل‌انگیزی قرار دارد که در خیابان‌های آن درختان نارنج — که اکنون غرق در گل است — کاشته شده است. باغچه‌های گل سرخ و حوض‌ها و فواره‌های آب نیز در آنجا دیده می‌شود. این باغ که در آغاز منحصراً به آرامگاه سخن‌سرای نامدار پارسی اختصاص داشته، به تدریج و با گذشت قرن‌ها تبدیل به گورستانی شده است که همه آرزو داشته‌اند در آن به خاک سپرده شوند، چنان‌که مریدان حافظ بر حسب وصیت و میل خود در آنجا دفن شده‌اند و اکنون گورهای سفید آنان در میان گل‌ها به چشم می‌خورد (۱۱۰).

در این توصیف به طبیعت اطراف آرامگاه بیشتر توجه شده است و لوتی به درختان نارنج که تازه شکوفه کرده‌اند، گل‌های سرخ و بلبلان و حوض‌ها و فواره‌های آب اشاره

کرده است و در نهایت می‌نویسد که «باغ‌ها، بناها، ستون‌ها، پیرمردانی که شکل موبدان را دارند، سروهای سیاه‌رنگ و شهر بی‌همانند شیراز و جز این‌ها - همه شرقی‌اند. انسان گمان می‌کند که در میان چهار ضلع یک تابلوی مینیاتور قدیمی ایرانی قرار دارد که به تدریج بزرگ شده، صورت حقیقی به خود گرفته است (۱۱۱).

پس از آن، لوتی می‌گوید که گویی زمان در این جا ایستاده و وقفه و سکونی آن را فرا گرفته است و این باعث می‌شود که رنج‌های سفرهای شبانه‌اش را فراموش کند. در اینجا است که او «حالت شوق و جذبۀ شاعران ایرانی و وسعت دامنه خیال آن‌ها» (۱۱۲) را درک می‌کند. از نظر وی، «گویندگان مزبور خواسته‌اند این مسرت و نشاط سحرآمیز را نشان دهند؛ از این جهت، گفته‌هایشان ابهام دارد، ولی به نحوی کاملاً شایسته رنگ‌آمیزی شده است» (۱۱۲). بنابراین، لوتی دیدگاه بسیار مثبتی به حافظیه و شعر و شاعری در ایران دارد و از بودن در آنجا احساس شادی و مسرت می‌کند، چرا که خود، در مقام یک شاعر، در مواجهه با این بنا نوعی حس همزادپنداری پیدا می‌کند.

علاوه بر آرامگاه حافظ، لوتی به توصیف و معرفی آرامگاه سعدی نیز پرداخته است:

دورتر از اینجا، آرامگاه سعدی - که در سال ۱۱۹۴ میلادی (تقریباً دو قرن پیش از حافظ) در شیراز متولد شده و در فلسطین در صفوف مسلمانان در جنگ‌های صلیبی شرکت کرده است - قرار دارد. اشعار سعدی از سروده‌های حافظ ساده‌تر و کمتر اغراق‌آمیز است. شیخ سعدی در مغرب‌زمین بیش از حافظ شهرت دارد. خوب به یاد دارم که در هنگام جوانی خواندن ترجمۀ قطعه‌ای از گلستان او مرا فوق‌العاده خرسند ساخت. در اینجا، کودکان خردسال اشعار سعدی را می‌خوانند (۱۱۲).

لوتی ابتدا در مورد سعدی اطلاعاتی ارائه می‌کند و پس از آن مقایسه‌ای بین سعدی و حافظ و اشعار آنها انجام می‌دهد. به ویژه اشاره می‌کند که در مغرب‌زمین سعدی از حافظ مشهورتر است و حتی خودش نیز ترجمۀ یکی از اشعار گلستان را در جوانی خوانده است و پس از آن، دلیل جایگاه ویژه شعرای ایرانی در نزد ایرانیان را می‌گوید، یعنی، عدم تغییر اندیشه و زبان و مقایسه‌ای بین شعرای ایرانی، چون حافظ و سعدی، و شعرای فرانسوی معاصر با آنان، چون ژنسار^۱، انجام می‌دهد و می‌گوید در فرانسه جز

ادبا و نویسندگان کسی از اشعار رُئسار یاد نمی‌کند در حالی که در ایران حتی کودکان نیز اشعار سعدی را از بر می‌خوانند چرا که این اشعار بسیار آموزنده است. با این حال، لوتی به جنبه منفی آرامگاه سعدی نیز اشاره کرده است:

آرامگاه سعدی چندان درخور توجه نیست: تنها، سنگ سفیدی بر گور او نهاده‌اند که به مراتب کم‌ارزش‌تر از سنگی است که مزار حافظ را پوشانده است. قبر شیخ سعدی در یک بنای ساده گورستانی قرار دارد و با این که در قرن گذشته تعمیر شده، آثار فرسودگی و کهنگی از آن هویدا است (۱۱۲-۱۱۳).

۳.۳. فضای اجتماعی شهر شیراز

برای برتران و ستفال مکان با جنبه انسانی‌اش تعریف می‌شود و از سویی دیگر هر فضای انسانی ناگزیر فضایی اجتماعی را نیز در خود پدید خواهد آورد (وستفال ۴۲). همه مکان‌های شیراز، در پس پرده ساختار فیزیکی خود، ساختاری اجتماعی به وجود می‌آورند که درخور توجه است و از نگاه جهانگرد مورد مطالعه ما به دور نمانده است. لوتی هر از گاهی به فضای اجتماعی و مردم جامعه ایران که در آن مکان‌ها حضور دارند توجه می‌کند و توصیفات می‌کند که ارائه می‌کند جنبه تصویرشناسانه دارد. به عنوان مثال، زمانی که طبیعت اطراف شیراز را توصیف می‌کند، پس از وصف «درختان خرما و اشجار شکوفه‌دار میوه» و «مزارع سبز یونجه و گندم» و آواز پرندگان بر شاخسارها می‌گوید:

در پایین — یعنی در محل حیوانات — قاطرچیان و کودکان با حالتی آرام و سالم، با گونه‌هایی که تحت تأثیر هوا طلایی‌رنگ شده است، و با بی‌قیدی کامل — مانند کسانی که برای زنده ماندن فرصت زیادی دارند — به استعمال دخانیات و توپ‌بازی اشتغال دارند و صدای خنده بلند آنان شنیده می‌شود. من این وضع و منظره را با حال و هوای حومه‌های سیاه‌شده شهرهای اروپا، ایستگاه‌ها، کارخانه‌ها، صدای سوت راه‌آهن، وضع کارگرانی که در اثر گرد زغال رنگشان تغییر یافته و رنج و حرص و علاقه به دنیا و متاع آن از چشمانشان نمایان است، مقایسه می‌کنم (۸۴).

در این جا لوتی مردم ایران را با مردم اروپا مقایسه می‌کند و استراحت و بی‌قیدی کامل مردم این دیار را در مقابل حرص و طمع و فعالیت‌های بسیار کارگران آن جا قرار می‌دهد.

در توصیف قهوه‌خانه نیز لوتی به توصیف افراد کنجکاو حاضر در آن‌جا، که دور او و همراهانش جمع شده‌اند، می‌پردازد:

پس از چند لحظه، مردم دایره‌وار گرد ما جمع می‌شوند. اما این اشخاص کنجکاو و نجیب و مهربان، نگاه‌های ما را با تبسم‌های زیبا و خوشایندی پاسخ می‌دهند. مردم این‌جا، همه قیافه جذاب و ملایم، صورت ظریف، چشمان درشت و نگاه نافذ و مؤثری دارند (۹۲).

این مطلب نمایانگر اوج توجه لوتی به نحوه مرادۀ افراد است و در بُعد تصویرشناسی به ارتباط تصویر ارائه‌شده از مردم و انتقال حس از این طریق می‌پردازد. لوتی بارها در مورد مردم شیراز، مردان و زنان و آداب و رسوم آنان سخن گفته است. به عنوان مثال، زمانی که لوتی منتظر است که فرستاده حاجی عباس کلید خانه‌اش را بیاورد و فرستاده نمی‌آید، می‌گوید: «مردم خاور زمین، بر خلاف ما، برای وقت اهمیتی قائل نیستند» (۸۴) و بار دیگر مردم «اینجا» را در مقابل مردم «آنجا» قرار می‌دهد. در مورد مردان، زنان و کودکان نیز به نحوه پوشش و رفتار آنها و طرز نگاهشان اشاره دارد:

مردان این شهر که جامه‌های تیره‌رنگ به تن و کلاه دراز هشت‌رخانی بر سر دارند هر تازه‌واردی را به دقت مورد نظر قرار می‌دهند، ولی در نگاه ایشان کوچک‌ترین اثری از بدخواهی، کینه و شرارت وجود ندارد. زنان اندام خود را با چادر سیاه و چهره‌هایشان را با روبندی می‌پوشانند که در آن دو سوراخ در برابر چشم تعبیه شده است. اما دختران خردسال چندان پوشیده نیستند و گیسوان خود را با حنا رنگ می‌کنند. همه دختران و حتی دوشیزگان فقیر و بی‌چیز — که با پای برهنه و لباس ژنده راه می‌روند — از زیبایی خاصی برخوردار بوده، تبسم دلفریبی بر لب دارند (۸۹-۹۰).

در اینجا می‌بینیم که از نظر لوتی در نگاه مردان ایرانی اثری از کینه و شرارت و بدخواهی وجود ندارد. لوتی نظری مثبت نسبت به آنان دارد. وی بارها به حجاب زنان و پوشیدگی آنان و زیبایی کودکان شیرازی اشاره می‌کند (۹۱).

۳.۴. مطالعه چندحسی اثر

مطالعه چندحسی یک سفرنامه یا اثر ادبی از ویژگی‌های مهم نقد جغرافیایی است. در سفرنامه مورد مطالعه، مهم‌ترین حسی که در بازنمایی فضاهای شهری شهر شیراز به کار رفته، حس بینایی است. زیرا در بیشتر توصیفات لوتی از فضاهای شهری شیراز این

حس حضور پررنگ‌تری دارد. زمانی که نویسنده از فضای جغرافیایی شهر شیراز می‌گوید یا وقتی وارد فضاهاى شهری، از قبیل کوچه‌ها، خیابان‌ها، بازار، مساجد یا مقبره شعرا می‌شود و عناصر معماری آنها را توصیف می‌کند بیشتر از همین حس استفاده می‌شود. چنان‌که اشاره شد، جهانگرد مورد مطالعه ما «صحنه‌های زندگی اجتماعی» شهر را هم توصیف کرده است و بدیهی است هنگامی که از صحنه صحبت به میان می‌آید، حس بینایی دارای نقش بسیار مهمی است.

با این حال، لوتی از تمام حواس خود بهره برده است. به عنوان مثال، در مورد توصیف کوچه‌ها علاوه بر حس بینایی از حس بویایی نیز بهره برده است: «در میان این گذرگاه تنگ، [...] بوی گندآب و موش مرده [...] به مشام می‌رسد» (۸۵). این حس به طرز شگفت‌انگیزی به نحوه توصیف و انتقال مطلب به خواننده کمک می‌کند چراکه حس بویایی نوعی حس درونی ایجاد می‌کند و گاهی توصیفی وارونه از مکان ارائه می‌دهد.

یا در توصیف بازار علاوه بر حس بینایی از حس شنوایی نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال، در مورد بازار مسگرها می‌گوید: «در بازار تاریکی متوقف می‌شویم که پیوسته صدای چکش از آن به گوش می‌رسد: بازار مسگرها» (۹۱). در توصیف همین بازار از حس بویایی نیز استفاده می‌کند: «در هر طرف، دسته‌های گل سرخ بسیار معطر [...] و شاخه‌های درخت نارنج را می‌فروشند» (همان). بنابراین، بازار — به ویژه بازار فرش فروشان که مختص ایران است — موجب «حظّ بصری» وی می‌شود، ولی در توصیف آن از تمام حواس خود کمک می‌گیرد.

در توصیف مساجد، او بیشتر از حس دیداری خود بهره می‌گیرد تا تمام زیبایی‌ها و نقش و نگارها و رنگ‌آمیزی‌های به کار رفته در آنها را به خوبی به تصویر بکشد: «کاشی‌های آبی‌رنگ، سبز و زرد»، «شاخه‌های گل زنبق و گل سرخ» به کار رفته در این کاشی‌ها، «گنبد مینایی» این مساجد و... همه و همه با حس دیداری نویسنده توصیف شده‌اند.

۳.۵. ردپای گذشته

گذشته شهر شیراز و حتی تاریخ ایران در توصیف فضای جغرافیایی این شهر از دید لوتی اهمیت خاصی می‌یابد. اصولاً اکثر مکان‌های شهری، به ویژه بازار، مساجد،

مقبره‌های شعرا، ردی از گذشته و تاریخ این شهر مهم هستند که روزگاری پایتخت زندیه بوده است. به عنوان مثال، در توصیف بازار زین‌سازان می‌گوید که «این بازار در آخرین دوران رونق و شکوه شیراز، یعنی در اواسط قرن هجدهم میلادی، به وسیله کریم خان زند ساخته شده است» (۱۱۳). برای لوتی جالب توجه است که مساجد شیراز، به ویژه «مسجد کریم خان»، اکثراً تاریخی هستند و «بیش از دو قرن از بنای آن‌ها نمی‌گذرد» (۱۱۴). لوتی در مورد دیوارهای حیاط مسجد می‌گوید: «هزاران نقش و طرح گوناگون و به هم آمیخته، ولی با رنگ‌آمیزی‌های زیبا — که ایرانیان از چندین قرن پیش برای لباس‌های پشمی و ابریشمی خود ابداع کرده‌اند — عیناً بر روی کاشی‌ها به کار رفته و تمام دیوارها را از بالا تا پایین پوشانده است» (۱۱۵).

لوتی در بخشی از کتاب خود در مورد کاخ بسیار کهنسالی که مربوط به دوران‌های قدیمی است حرف می‌زند (۱۱۷-۱۱۸). این بنای قدیمی که به ویرانه‌ای تبدیل شده است، مربوط به هزاران سال پیش است و به نظر می‌رسد که کاخ فیروزآباد یا همان کاخ اردشیر باشد. لوتی می‌گوید:

اما این آثار می‌رساند که شیراز از قدیم‌ترین روزگاران مرکز فعالیت افراد انسان بوده است. بنا به گفته بعضی از دوستان شیرازی، در بعضی از مساجد پایه‌های ستون‌هایی که از دوران ماقبل تاریخ باقی مانده و سنگ‌های سماق گرانبهایی که هیچ کس قدمت آنها را نمی‌داند وجود دارد. این امر نشان می‌دهد که شهر شیراز از پیش از سال ۶۹۵ میلادی - سالی که مورخان حدس زده‌اند - بنیاد نهاده شده است (۱۱۸).

بدین ترتیب، در هر یک از مکان‌هایی که توسط این جهانگرد توصیف شده‌اند، ردی از گذشته و تاریخ شهر وجود دارد و لوتی به تاریخچه آن‌ها اشاره کرده است. این حضور گذشته در زمان حال شهر همان «آهنگ‌های ناهم‌زمان» را پدید آورده است که وستفال از آنها سخن رانده است:

نقد جغرافیایی می‌کوشد تا نشان دهد که حالت فعلی فضاها، انسانی، نامتجانس است. که در زمان حال این فضاها به آهنگ‌هایی ناهم‌زمان وابسته است. چیزی که بازنمایی را پیچیده می‌کند. اگر از آن‌ها چشم‌پوشی کنیم در بازنمایی‌ها حق مطالب را به جا نیاورده‌ایم. این ناهم‌زمانی که فضاها، انسانی را تحت تأثیر قرار می‌دهد، ساختار ذهنی مبهم یا اصلی ناملموس نیست (وستفال، به نقل از کریمیان و حاجی حسن عارضی ۲۸).

در تمام بخش‌های پیشین، تلاش کردیم تا کلیات فضای بازنمایی شده شهر شیراز را در سفرنامه به سوی اصفهان لوتی بررسی کنیم. این بررسی با توجه به ویژگی‌های اساسی رویکرد نقد جغرافیایی، از قبیل چندحسی بودن و لایه‌لایه بودن فضا (رد گذشته در زمان حال) انجام گرفت و به این ترتیب ما را به تعیین شکل شهر بازنمایی شده در اثر مورد بررسی سوق داد.

۴. نتیجه‌گیری

با بررسی سفرنامه به سوی اصفهان لوتی در توصیف شهر شیراز و با تکیه بر نقد جغرافیایی و تصویرشناسی و با استفاده از اصولی همچون «چندحسی» و «لایه‌نگاری یا چینه‌نگاری» توانستیم به نگاه این نویسنده از مکان‌های گوناگون شهری شهر شیراز و مردم آن دست یابیم.

شیراز لوتی یک شیراز واقعی-تخیلی است که لوتی آن را با تمام احساس خود به تصویر کشیده است. در واقع، تمام مشاهدات لوتی در مورد مکان‌های شهری شیراز با سبک ادبی و با استفاده از استعارات و تشبیهات و تضادها بیان شده و وی هیجان و احساس خود را در کوچه‌های پریچ‌وخم و پرگردو خاک شیراز و در مکان‌های عمومی آن بیان کرده است. توصیفات وی تصویری منسجم از مکان‌های این شهر نیست و در آن موقعیت‌های غافلگیرکننده، هم برای خواننده و هم برای خود جهانگرد، وجود دارد. لوتی از حواس بینایی، شنوایی و بویایی برای توصیف مناظر و باغ‌ها و کوه‌ها و مکان‌های شهری شهر شیراز استفاده فراوان کرده است و همچنین به ردپای گذشته شهر شیراز در توصیف مکان‌هایی چون مساجد، بازار، مقبره‌های شعرا و... توجه ویژه دارد. شهر شیراز لوتی شهری است بزرگ و شگفت‌انگیز و درخشش گنبد‌های مینایی مساجد آن حتی از دور نیز قابل مشاهده بوده و از نظر وی غیرقابل تقلید است. از نظر وی، شهر شیراز یک شهر کاملاً شرقی است.

لوتی تصویری متضاد از شهر شیراز ارائه می‌دهد. شیراز از نگاه لوتی، شهری است پر از خانه‌های محدود و محصور و ویران با مساجدی که چون گوهری گرانبها در میان این ویرانه‌ها می‌درخشند، با کوچه‌های تنگ و کثیف و پشت‌بام‌هایی که چون کوچه‌ها

پر از آشغال و کثافت‌اند اما بازار جایی است که لوتی با ورود به آن پی می‌برد که شیراز، شهری که از کوچه‌های کثیف وارد آن شده، شهری بزرگ است. با این حال، در مورد بازار نیز که فضایی بسته دارد معتقد است که بر غم و اندوه او می‌افزاید. در مورد مقبره‌های شاعرانی چون حافظ و سعدی نیز معتقد است که این شعرا بسیار مشهور و معروف‌اند و مقبره آنها مورد احترام مردم شیراز است و حتی از شعرای فرانسوی معاصر خودشان، بسیار مشهورتر مانده‌اند و اشعارشان در نزد ایرانیان به طور مداوم تکرار می‌شود.

در مورد مردم شیراز و فضای اجتماعی شهر نیز لوتی نگاهی متضاد دارد. از یک سو، از نظر وی این مردم نجیب و پاک و زیبا هستند (جنبه‌های مثبت این مردم) و از سوی دیگر، آنها را از لحاظ فکری عقب‌مانده و بسیار متفاوت از مردم غرب می‌بیند. از نظر وی، مردم این دیار کمتر تغییر یافته‌اند و از مردم دیگر نقاط جهان جدا مانده‌اند. او شهر شیراز را نیز شهری می‌بیند که از سایر نقاط جهان به دور افتاده و دارای امکانات بسیار کمی است.

در سفر به اصفهان، شیراز به مانند دنیای دیگری است که از نگاه «دیگری» بازنمایی شده است: شهری با شب‌های ساکت و آرام و خواب‌های عمیق مردمش در خانه‌هایی محدود و محصور با باغ‌هایی دل‌انگیز و آراسته، که به خیابان‌هایی از درختان نارنج و سروهای آزاد و بوته‌های گل سرخ محدود شده‌اند. بنابراین، شیراز لوتی شهری است تخیلی-واقعی که نویسنده در وصف آن تمام پیش‌داوری‌ها و نگاه غربی را با واقعیت پیش روی خود آمیخته و شهری را خلق کرده است که تمام جنبه‌های مثبت و منفی آن را از یک دید خارجی به نمایش گذاشته است.

این امر نشان دهنده نیروی پیش‌زمینه‌های ذهنی و عوامل جغرافیایی در شکل‌گیری نگاه به دیگری و نگاه به دیگر جا در مطالعات تطبیقی و به خصوص نقد جغرافیایی به عنوان پیشروترین روش نقد سفرنامه‌ها بوده است، امری که باید آن را در نگاه به دیگر شهرها از روزنه نگاه خارجی نیز همواره مورد توجه قرار داد، شهرهایی که خود همچون قهرمانان داستانی با جلوه‌های هزاررنگشان در قالب نمادی از زندگی شرقی در مواجهه با مدرنیته ایفای نقش می‌کنند.

منابع

- حاجی حسن عارضی، غزاله و احسان حسینی. «نقد جغرافیایی به روایت و استفال». *تقدنامه هنر* (خانه هنرمندان ایران). ۱/۴ (۱۳۹۲): ۶۱-۷۳.
- خان‌محمدی، فاطمه و سمیه رستمی پور. (۱۳۹۵). «از شهر واقعی تا شهر تخیلی با تأکید بر نقد جغرافیایی». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۷/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۰۷-۱۱۶.
- علوی‌زاده، فرزانه. «تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی (متن پیاده‌شده سخنرانی)». بازیابی شده در: www.compa-lit.blogfa.com/page/24 (بازیابی شده در ۱۳۹۷/۶/۲۳)
- کریمیان، فرزانه و غزاله حاجی حسن عارضی. «جلوه‌های تهران در دستار و گل سرخ: نقدی جغرافیایی بر پایتخت بر اساس دید خارجی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ۲۲/۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۶): ۵-۳۱.
- گویارد، ام. اف. *ادبیات تطبیقی*. ترجمه و تکمیل علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پازنگ، ۱۳۷۴.
- لوتی، پیر. *به سوی اصفهان*. ترجمه بدرالدین کتابی. تهران: اقبال ۱۳۷۲.
- نامور مطلق، بهمن. «درآمدی بر تصویرشناسی: معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» *مطالعات ادبیات تطبیقی* (دانشگاه شهید بهشتی). ۳/۱۲ (۱۳۸۸): ۱۱۹-۱۳۸.
- Montandon, Alain (ed.). *Moeurs et images: Etudes d'imagologie européenne*. Clermont-Ferrand: Editeur Presses universitaires Blaise Pascal, 1997.
- Tavassoli, G. Abbas. *La société iranienne et le monde oriental vus à travers l'œuvre d'un écrivain anglais James Morier et d'un écrivain français Pierre Loti*. Paris: Adrien-Maisonneuve, Imprimerie A. Lemasson, Saint-Lô (Manche), 1966.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris: Editions de Minuit, 2007.

نوتاریخگرایی در جای خالی سلوچ و خوشه‌های خشم

ناهید حجازی (عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)¹

چکیده

آثار ادبی به نحو اعم و رمان به نحو اخص در بسترهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی با ویژگی‌های مختص به آن شرایط آفریده می‌شوند و بر آن شرایط هم تأثیر می‌گذارند. رویکرد نوتاریخگرایی که بر مبنای نظریات گرینبلت و میشل فوکو به وجود آمد فراتر از رویکرد تاریخ‌گرایان سنتی حرکت می‌کند که تنها به متن اهمیت می‌دادند یا فقط شرایط تاریخی و اجتماعی مؤثر در خلق اثر را ملاک ارزیابی می‌دانستند. در این مقاله، براساس نظریه نوتاریخگرایی گرینبلت و فوکو، شرایط تاریخی و اجتماعی و زندگی‌نامه دو نویسنده در خلق *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم* و شباهت میان آن دو و نیز شیوه بازنمود آن شرایط در هر دو اثر موضوع پژوهش قرار گرفته است. همچنین تعامل اثر آنها با آثار دیگر در زمان و مکان خلق اثر به عنوان مؤلفه‌های بیرون‌متنی و سبک، گفتمان، قدرت و تغییر هویت به عنوان مؤلفه‌های درون‌متنی بررسی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: محمود دولت‌آبادی، *جای خالی سلوچ*، جان اشتاین‌بک، *خوشه‌های خشم*، نوتاریخ‌گرایی

۱. مقدمه

توجه به رویکرد نوتاریخگرایی به دریافت مؤلفه‌های درون‌متنی و بیرون‌متنی در خلق اثر کمک شایانی می‌کند. نوتاریخ‌گرایی رویکردی است در واکنش به تاریخ‌گرایی سنتی و نقد نو و در میانه این دو قطب. «در یک سو مکتبی است که برای هنر غایتی جز خود هنر قائل نیست. می‌گویند هنر برای هنر ولاغیر. در ارزیابی آثار هنری هم صرفاً به سبک و سیاق کلامی، شگردهای روایی و چندوچون استعارات و نمادهای آن اثر عنایت دارند: تداخل مسائل تاریخی و اجتماعی در ارزیابی را نه تنها غیر ضرور که یکسر مضر می‌انگارند و خلط مباحثش می‌شمارند» (میلانی ۱۵). در سوی دیگر، نوعی مارکسیسم سنتی و دولتی است که اثر ادبی را بازتاب موضع طبقاتی خالق آن می‌داند و قدر و ارزش اثر ادبی به تأثیرش در «مبارزه طبقاتی» بستگی دارد و بافت محتوایی اثر چندان مطالعه نمی‌شود.

نوتاریخ‌گرایی به منظور گشودن معنای متن، سه حوزه را بررسی می‌کند:

۱) زندگی نویسنده، ۲) قواعد و احکام اجتماعی موجود در متن، و ۳) بازتاب شرایط تاریخی در یک اثر، آن گونه که در متن مشهود است. چون مؤلف متن یک شخص واقعی است، اعمال و عقاید او هم بازتابی از علائق فردی‌اند و هم علائق جامعه. در نتیجه، اعمال و عقاید نویسنده عناصر ضروری خود متن به حساب می‌آیند... برای درک اهمیت یک متن و فهم ساختار اجتماعی پیچیده‌ای که متن قسمتی از آن است باید هر سه حوزه را بررسی کرد. اگر هر کدام از این حوزه‌ها نادیده انگاشته شود بازگشت به تاریخ‌گرایی قدیمی — که درکی از متن به منزله محصولی اجتماعی ندارد — بسیار محتمل است (برسلر ۲۵۴).

برای روشن شدن متن و ضرورت بررسی سه حوزه‌ای که در بالا به آن اشاره شد پنج پرسش در این مقاله طرح و بررسی می‌شود که سه پرسش اول مؤلفه‌های بیرون‌متنی تطبیق و دو پرسش دیگر مؤلفه‌هایی درون‌متنی هستند:

۱. آیا شرایط زندگی‌نامه‌ای دو نویسنده در خلق اثر تأثیر داشته است؟
۲. آیا در هر دو رمان تفسیری از تاریخی که در آن بازنمایی می‌شود به زندگی نویسندگان ربط دارد و می‌تواند درک ما از وضعیت تاریخی آن زمان را روشن کند؟
۳. تعامل این دو رمان در زمان و مکان خودش با دیگر آثار به وجود آمده در دوران پیش یا پس از آن چگونه بوده است؟

۴. در بررسی فرایند درون‌متنی، میان دو اثر شباهت سبک وجود دارد؟
۵. در فرایند هویت‌سازی فردی یا اجتماعی، چه شباهت‌هایی در دو اثر هست؟

۲. نگرش نوتاریخگرایی در زندگی دولت‌آبادی و اشتاین‌بک

۲.۱ مؤلفه‌های بیرون‌متنی

۲.۱.۱ شرایط زندگی‌نامه‌ای

از اواخر دهه ۱۹۷۰ نوتاریخ‌گرایی آغاز شد و از محدودیت‌های رویکرد سنتی که در قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم با به حاشیه راندن ادبیات بر مطالعات ادبی حاکم بود و رویکرد نقد نو که در دهه‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ فارغ از زمان به مطالعه متون ادبی می‌پرداخت، گذشت. «تاریخ‌گرایان نوین بر این باورند که همه متون، اسنادی واقعاً اجتماعی‌اند که نه فقط به انعکاس وضعیت تاریخی‌شان می‌پردازند بلکه، مهم‌تر از آن، به وضعیت تاریخی‌شان واکنش نیز نشان می‌دهند» (همان ۲۵۱).

انتشار آثار گرینبلت در دهه ۱۹۸۰ در اقبال به نوتاریخ‌گرایی تأثیر بسزایی داشت. وی در کتابش، *نوتاریخ‌گرایی کاربردی*^۱، توضیح می‌دهد چگونه نوتاریخ‌گرایی تاریخ ادبیات و شناخت در این حوزه دگرگون کرد. «یک متن در کنار متن‌های دیگر و در طول تاریخ روشن می‌شود» (گالاگر و گرینبلت^۲ ۱۴).

در واقع، صرف‌نظر کردن از زندگی‌نامه نویسنده و بی‌توجهی به زمینه و شرایط تاریخی ایجاد آن اثر، نادیده‌انگاشتن تأثیر متقابل هویت فردی خالق با اثر خلق‌شده اوست. در نوتاریخ‌گرایی، اثر ادبی فقط نتیجه نبوغ مؤلف و ذهنیت مستقل وی قلمداد نمی‌شود، بلکه مؤلف بر اساس نظریات، باورها و گفتمان‌های فرهنگی که در آن زیسته است اثرش را برای مخاطب خلق می‌کند. به گفته گرینبلت، «اثر هنری در نتیجه و محصول گفتمان یک گروه یا گروه‌هایی است که مجموعه‌ای پیچیده از قراردادهای مشترک، رسوم و عرف جامعه خود را دارا هستند» (به نقل از مالپاس^۳ ۶۲).

1. *Practicing New Historicism*

2. Gallagher & Greenblatt

3. Malpas

فوکو نیز مؤلف را تنها به وجود آورنده اثر نمی‌داند و بر تأثیر عوامل و عناصر اجتماعی و تاریخی بر پیدایش اثر تأکید دارد.

همان‌گونه که «حقیقت» سازنده گفتمان خود، و حاصل اشراف به دانش محدوده خود است، ساخت و سازهای دیگر، از گوشه‌هایی بعید، وارد صحنه می‌شوند، مانند نقش «مؤلف» در یک اثر ادبی، که در این نگاه، دیگر به آن فرد که پشت میز می‌نشیند و دست به تحریر اثر می‌برد، اطلاق نمی‌شود. از دیدگاه فوکو، مؤلف اثر در واقع سازهای است برآمده از زنجیره عوامل بی‌شماری چون زبان، مفهوم ادبیات مختص آن زمان و مکان و سایر عناصر اجتماعی و تاریخی. با تحلیل این موارد است که نقش = «مؤلف» مخدوش و محو می‌شود. در واقع، دیگر «او آغازگر، یا باعث و بانی پدیده لفظی گفته یا نوشته شده نیست یا انگیزنده نیت معنا مندی که واژگان را از پیش — زبان بسته — دست‌چین نماید، و یا ناظم تجسد درونیات متن». در حقیقت مؤلف می‌تواند «با هر جمله عوض شود». و این ادعا، چه پیش‌گمان، و چه امری عیان باشد، وابستگی مؤلف و تأثیرپذیری او از موقعیت‌ها، فرهنگ و زبان را کم‌رنگ نمی‌کند (استراترن ۴۷).

به این ترتیب، اثر ادبی آینه‌ای است از اندیشه‌ها و زوایای آشکار و پنهان زندگی مؤلف که از محیط و بافت پیرامونی خود متأثر شده است و ذهن خود را، در موافقت یا مخالفت با آن، به روی خواننده می‌گشاید. شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ایران و امریکا در زمان تصویر شده در دو رمان *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم* حاکی از تأثیرپذیری هر دو اثر از شرایط زندگی نویسندگان است. در جامعه هردو نویسنده، به علت اتفاقی واقعی و تغییر در ساختار جامعه و گریبانگیر شدن فقر میان اقشار ضعیف — کارگران و کشاورزان — آنان ناچار به مهاجرت و ترک محل سکونت خود می‌شوند.

۲.۱.۲ بازنمایی وضعیت تاریخی جامعه در رمان

یکی از تحولات مهم اجتماعی- سیاسی در طول زندگی دولت‌آبادی در دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ انقلاب سفید و اصلاحات ارضی در رژیم پهلوی بود. بحران‌ها و وقایع ناشی از آن در آثار برخی نویسندگان، از جمله دولت‌آبادی، نمود یافت. قربانی در نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی، هنگامی که از ضعف‌های اصلاحات ارضی می‌گوید، به مواردی اشاره می‌کند که دولت‌آبادی در *جای خالی سلوچ* منعکس کرده است:

اصلاحات ارضی در نظام سنتی زمین‌داری خلل ایجاد کرد، بدون آن‌که آینده‌ای برای آن تدارک ببیند... تراکتور می‌آید، بی‌آن‌که زمینه‌های آن و تغییرات ناشی از آن و اثرات تغییرات مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته باشد، بی‌آن‌که احتمالات فردای آن بررسی شده باشد، موتور آب می‌آید، بی‌آن‌که محاسبات ذخیره آب در محل انجام گرفته باشد، تا به نقیض و نفی ارزش پیشین منجر نشود. چون منطقاً وقتی بنا می‌شود ساخت و بافت یک نظام درهم بریزد و واژگون شود، لازمه‌اش داشتن طرحی است از نظمی که باید جایگزین آنچه دارد می‌شود، بشود. اما آینده‌ای در جهت منافع عمیق و درازمدت ملت ما در بر نداشت و چنان‌که گفتم هدف عمده‌اش خنثی کردن حرکت درونی توده‌های دهقانی بود و به نوعی بازدارندگی تاریخی و عوارض ثانوی و جنبی دیگر [انجامید] که یکی از آن عوارض هم مهاجرت گروه‌گروه روستاییان بود به شهرهای بزرگ؛ و جز این رسالتی هم نداشت (قربانی ۱۴۶).

ذهن دولت‌آبادی از اصلاحات ارضی و آسیب‌ها و پیامدهای آن تأثیر بسیار ملموسی پذیرفته است و آن را در جای خالی سلوچ در زندگی خانواده‌ای فقیر در روستایی در جنوب خراسان به تصویر می‌کشد که با از دست دادن زمین و نبود درآمد مجبور به مهاجرت می‌شوند. دولت‌آبادی سال‌ها در درون خود با شخصیت‌های رمانش زندگی کرده است و می‌گوید که «مجموعه عناصر آن را از نخستین نطفه تا فضا، سپس قهرمان‌ها و روابط، عمری در خودم داشتم» (چهل تن و فریاد ۱۴۰). او تجربه زیستن در روستا را داشت و درد فقر و تنگدستی را از نزدیک چشیده بود و دیده بود چگونه زندگی کشاورزان و خرده‌مالکان بدون زمین و آب از هم می‌پاشد و برای ادامه بقا مجبور به پشت سر گذاشتن خانه و کاشانه و مهاجرت می‌شوند. «بسیاری از رعیت‌ها و کارگران فصلی، روستا را ترک کرده به حاشیه شهرهای بزرگ کوچ کردند. این حرکت گسترده، مبدل به جان‌مایه بسیاری از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه آن دوره شد و بانی پدید آمدن ادبیاتی نوین با مضمون روستا شد که محمود دولت‌آبادی یکی از چهره‌های برجسته آن است» (شهرپرآباد ۱۱).

اشتاین‌بک نیز در دوران زندگی خود شاهد رکود اقتصادی و معضلات اجتماعی امریکا بین دو جنگ جهانی اول و دوم بوده است. «او در اجتماعی پرورده شده است که جنگ با نکبت و گرسنگی بر روی آن سایه انداخته بود و مردم سرگذشت انسانی خود را از خاطر برده بودند و به جان هم افتاده، سیاهان را لینچ می‌کردند. وی در بین

مردم در دریایی از فقر و درد غوطه خورد» (اشتاین بک ۸). وی در خوشه‌های خشم نابرابری‌های اجتماعی و رکود فراگیر اقتصادی امریکا را در خانواده‌ای به تصویر می‌کشد به عنوان نمونه‌ای از هزاران خانواده که با از دست دادن زمین مجبور به مهاجرت و تجربه معضلات ناشی از آن می‌شوند. او که تحصیلات خود را در دانشگاه استفورد نیمه‌کاره رها می‌کند برای گذران زندگی مجبور می‌شود به عنوان کارگر، میوه‌چین و متصدی داروخانه به کار پردازد و از نزدیک می‌داند مشکلات کشاورزان و کارگران چیست. آنچه در خوشه‌های خشم تصویر می‌شود برآمده از رنج‌ها و تجربه‌های او در زندگی طبقه کارگر و کشاورز امریکا در دوره رکود و اجبار به مهاجرت است.

۲.۱.۳ تعامل با دیگر آثار خلق‌شده در دوره‌های قبل، بعد یا هم‌عصر

از دیگر مشخصه‌های نوتاریخگرایی ارتباط متن با دیگر آثار ادبی و فرهنگی هم‌زمان و مکان خود است. «اگر در هر تفسیری از متن، رابطه متن با گفتمان‌های گوناگونی که در شکل‌گیری متن مؤثر بوده‌اند و متن واکنشی به آنها است ملحوظ نگردد، آن تفسیر ناقص خواهد بود» (برسلر ۲۵۱). در واقع، متن ادبی گفتمان‌های موجود در زمان نوشته شدن خود را نشان می‌دهد و خود یکی از اجزای آن گفتمان‌هاست، «یعنی متن ادبی به گفتمان‌های در حال گردش در فرهنگی که در آن پدید آمده شکل داده و از آنها شکل پذیرفته است» (همان ۴۹۱). در نتیجه هر دو نویسنده در جریان رخدادهای جامعه خود بوده‌اند و از آن متأثر شده‌اند و آن را در رمان‌های خود بازنمایی کرده‌اند.

خوشه‌های خشم و جای خالی سلوچ، علاوه بر تأثیرپذیری نویسندگانشان از محیط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، با دیگر آثار ادبی و فرهنگی پیرامون خود نیز، در سطوح مختلف، در ارتباط بوده‌اند. متن در بستر و بافت فرهنگی و سیاسی و اجتماعی در ارتباط با متون دیگر شکل می‌گیرد و هر متن کنش و واکنشی به متون پیش و پس از خود تلقی می‌شود. ارتباط رمان‌های جای خالی سلوچ و خوشه‌های خشم با آثار پیش و پس از خود قابل توجه است. جای خالی سلوچ شباهت‌های مضمونی و محتوایی

نسبتاً زیادی با نفرین زمین جلال آل احمد (۱۳۴۶)، دهکده پرملاط امین فقیری (۱۳۴۷)، اسرار گنج درّه جنی ابراهیم گلستان (۱۳۵۳)، و همسایه‌ها و داستان یک شهر احمد محمود (۱۳۵۶) دارد. داستان «زنی که مردش را گم کرد» صادق هدایت و داستان گلیه‌مرد بزرگ علوی نیز به جای خالی سلوچ شباهت دارند و می‌توان این داستان‌ها را از حیث نظریه بینامتنیت با جای خالی سلوچ مقایسه و بررسی کرد (شمعی و بیطرفان ۶۹).

خوشه‌های خشم با برخی از آثار ادبی نیمه اول قرن بیستم در امریکا در تأثیرپذیری از رخدادهای سیاسی و اجتماعی زمان خویش و ترسیم هنرمندانه آن دردها و مصائب دنیای واقعی در زندگی و حالات انسانی مشابهت دارد. با آن‌که ادبیات امریکا در نیمه دوم قرن نوزدهم شروع به رشد می‌کند هیچ نویسنده‌ای موفق به دریافت جایزه بین‌المللی نمی‌شود. از اوایل قرن بیستم، به‌خصوص در ربع دوم این قرن، ادبیات امریکا مورد توجه جهان واقع می‌شود و نویسندگان جوایز ادبی دریافت می‌کنند. لوئیس (۱۹۳۰)، پرل باک (۱۹۳۸)، فاکنر (۱۹۴۹)، همینگوی (۱۹۵۴) و اشتاین‌بک (۱۹۶۲) جایزه ادبی نوبل را دریافت می‌کنند (ویگر ۲۶۲). البته ملاک دریافت جایزه نوبل معیار کاملی برای نشان ارتباط و اشتراکات فکری نویسندگان با یکدیگر نیست اما می‌تواند حاکی از اشتراک نگرش آنها در درک وجوه انسانی و دردهای مشترک جامعه خویش باشد.

«متون ادبی می‌توانند در مورد تأثیر متقابل گفتمان‌ها و شبکه‌های معانی اجتماعی که در زمان و مکان نگارش متن دست‌اندرکار بوده‌اند چیزهایی به ما بگویند. دلیل این امر آن است که متن ادبی خود بخشی از تأثیر متقابل گفتمان‌هاست. رشته‌ای است در شبکه پویای معنای اجتماعی» (تایسن ۴۸۵). اشتاین‌بک خوشه‌های خشم را در سال ۱۹۳۹ منتشر می‌کند و در ۱۹۴۰ جایزه پولیتزر را از آن خود می‌کند. این رمان، که در مدت پنج ماه نوشته شد، عنوانش را از سرود نبرد جمهوری گرفته است که جولیا واردهاوا، یکی از طرفداران براندازی بردگی، در سال ۱۸۶۱ آن را سروده است: «چشمان من شکوه آمدن خدا را دیده‌اند / او تاکستانی را که خوشه‌های خشم در آن انبار شده‌اند پایمال می‌کند» (ebultan.com). این رمان به دلیل بیان حقایق دردناک زندگی سخت قشر وسیعی از آمریکاییان، هم از سوی زمین‌داران و سرمایه‌داران و حتی جامعه مذهبی امریکا طرد و حتی در برخی ایالات سوزانده شد، و هم دولت کمونیست شوروی در

آن زمان آن را جزو کتاب‌های ممنوع اعلام کرد و اشتاین‌بک چندین بار تهدید به مرگ شد. اما بعدها این کتاب جای خود را باز کرد و جان فوردر در سال ۱۹۴۰ فیلمی با همین نام با هنرپیشگی هنری فوندا در نقش تام جاد را ساخت و در ۲۰۰۳ لوئیس پردو نیز کتابی با همین عنوان نگاشت (همان).

در نتیجه، دولت‌آبادی و اشتاین‌بک همزمان با آفرینش اثرشان بر رویدادهای فرهنگی و آثار ادبی هم‌عصر و قبل و بعد از خود تأثیر گذاشته‌اند و تأثیر پذیرفته‌اند و با شرایط جامعه و تجربه‌های انسانی در تعامل بوده‌اند.

۲.۲ مؤلفه‌های درون‌متنی مشترک در دو اثر

۲.۲.۱ اشتراک‌های سبکی: رئالیسم

سبک هر دو نویسنده در این دو رمان به هم شباهت دارد و اساساً نوعی رئالیسم بر آنها حاکم است. البته در بخش‌هایی از داستان جنبه‌هایی از ناتورالیسم و گاه رمانتیسم نیز دیده می‌شود، اما دولت‌آبادی خود را نویسنده‌ای رئالیست به معنای خاص می‌داند. واقعیت برای او تنها برگردانی از آنچه دیده می‌شود نیست و عنصر خیال را لازمه رئالیسم خود می‌داند. وی در *ما نیز مردمی هستیم* می‌گوید:

رئالیسم در *جای خالی سلوچ* همان سلوچ است، رئالیسم در فرض کنید *عقیل*، *عقیل* همان *عقیل*، *عقیل* است. در حدود تجربه و برداشت من دو جور برداشت از رئالیسم وجود دارد. یکی آن‌که از روی کتاب ور می‌دارند و برای خودشان یک چارچوب درست می‌کنند و از آن چارچوب پایشان را آن‌ورتر نمی‌گذارند؛ یکی هم نوع برخوردی است که خود اثر حدود و ثغور خودش را تعیین می‌کند، و این آن نوع برخوردی است که من می‌پسندم. چون مرزهای رئالیسم در نظر من بی‌نهایت است (چهل تن و فریاد ۲۷۸-۲۷۹).

در رعایت ویژگی‌های مکتب رئالیسم هر دو نویسنده از ابتدا در عین رعایت هماهنگی بین بخش‌های مختلف داستان بر اساس جهان‌بینی ثابت و در قالب مکتب ادبی خاصی به خلق عناصر داستان و کاربرد تکنیک‌های داستانی نمی‌پردازند. «نویسنده رئالیست زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به مثابه سیر تکاملی در نظر می‌گیرد؛ نه به منزله سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباط

ندارد، در چشم او تضاد و همبستگی عامل سازنده حیات اجتماعی است. اگر نویسنده‌ای تصویر واقعی و تحریف‌نشده‌ای از زندگی طبقات بالا به خواننده عرضه دارد، بدون آن‌که تضاد و مناسبات فی‌مابین طبقات بالا و پایین را به حساب آورد، تصویر او منعکس‌کننده واقعیت نیست و رئالیستی نخواهد بود» (پرهام ۴۳).

توصیف و تصویرسازی دقیقی که هر دو نویسنده به صورت پدیده‌ای واقعی در زندگی معمول از ظاهر شخصیت‌ها، آداب و عادات و اعتقادات مردم، نحوه زیستن در روستا، نحوه کار کشاورز بر روی زمین، پوشاک، نوع خورد و خوراک و غذا، مراسم رقص، ستم و اندوه، فقر، درد مهاجرت به خواننده می‌دهند از دیگر مشخصه‌های رئالیسم در آنهاست.

الف) توصیف ظاهر افراد عادی و واقعی

در هر دو رمان ظاهر و خصوصیت‌های افرادی از مردم عادی و واقعی در اجتماع به تصویر کشیده می‌شود:

روی رکاب ماشین طرف مقابل رستوران نشست. بیشتر از سی سال نداشت. چشم‌های قهوه‌ای تیره‌رنگی داشت که مردمک‌های آن را با قهوه‌ای درهم و گنگی اندوده بودند. استخوان‌های گونه‌هایش برآمده و درشت بود. چین‌های ژرفی لب‌هایش را شیار کرده بود و در کنار لب‌هایش تا می‌شد. لب بالایش دراز بود. دهانش را بسته بود تا روی دندان‌های بیرون‌زده‌اش را بپوشاند. انگشت‌های درازی به دست‌های خشکش چسبیده بود. ناخن‌های کلفتش به گوش ماهی‌های کوچک شبیه بود، اثری از شیارهای موازی بر روی آنها دیده می‌شد. میان شست و سبابه و کف دست پینه بسته بود (اشتاین‌بک ۱۶).

مرگان دیگر جوان نبود. بسیار بر سنگ و سفال خورده بود. عمرش، کم‌کم داشت به چهل می‌رسید. گرچه چهره کشیده‌اش سخت خسته و درهم‌شکسته بود، و این او را پرعمرتر از آنچه بود، می‌نمود. اما تازه موهای سیاهش، جابه‌جا، تار سفیدی به خود راه داده بودند. پایین مقراض وار زلف‌ها، روی پوست سخت و چغری پیشانی‌ش، دوسه شیار تند جا باز کرده بودند. دور چشم‌هایش، چین‌های نازک و ظریفی به چشم می‌زدند. زیر گونه‌هایش فرورفتگی نمایی داشت. دندان‌های درشت و سفیدش، در تکیدگی چهره، لب‌های باریک و زبرشده‌اش را کنار زده بودند. چانه‌اش در دو سوی دهان به خطوطی خمیده آراسته شده بود. رگ‌های گردنش بیرون زده بود و زیر گلو، آنجا که بال‌های چارقش را با سنجاق قفلی می‌بست، گود و تورفته بود. آرواره‌هایش برجسته بودند و دندان‌های برهم می‌فشرده، برآمدگی دندان‌های زیر پوست نمایان‌تر می‌شد (دولت‌آبادی ۱۲۰).

ب) عادات غذایی خاص هر فرهنگ و مردم

دولت‌آبادی و اشتاین‌بک به صورت رئالیستی عادات و آداب و رسوم جاری در زندگی مردم جامعه خود را بر اساس فرهنگ آنان توصیف می‌کنند. دولت‌آبادی از نان و گندم و پیه و شیره به عنوان غذای رایج خانواده‌های فقیر مردم ده می‌گوید:

به نظر مرگان رسید که هنوز یک تکه پیه بز، ته دبه‌اش دارد. برخاست و به پستو رفت. دبه را آورد، تهش را تراشید و غلف را وربار کرد. بعد سینی گندم را به پستو برد تا جابجایش کند (دولت‌آبادی ۱۴۱).

اشتاین‌بک غذا را با توجه فرهنگ مردم امریکا از گوشت خوک و قهوه یا چای سیاه تلخ و سیب‌زمینی و پیاز انتخاب می‌کند (۲۲۷).

بوی گوشت خوک، بوی نان گرم و بوی نافذ قهوه که در قهوه‌جوش می‌جوشید، بیشتر آنها را به سوی خود می‌کشید (همان ۸۸).

ج) پیوند رویدادهای داستان با زمان و مکان رخ دادن واقعه اجتماعی

از دیگر دلایل واقع‌گرایانه بودن تصویرسازی اتفاقی واقعی در زمان و مکانی خاص است که اگر آن اتفاق خارج از آن موقعیت رخ می‌داد تمام ماهیت داستان از هم می‌پاشید.

اما امروزه، طور دیگری شده بود. طوره‌های دیگری داشت می‌شد. عمده‌مالک، کام و ناکام، آب و ملک را فروخته و به شهر رفته بود. آفتاب‌نشین و رعیت مردم هم راه شهرها را بلد شده بودند و هرچه نه، آنقدرشان بود که محتاج کربلایی‌دوشنبه نباشند. می‌ماند خرده‌مالک و آنها که دستشان به دهنشان می‌رسید. این‌ها بودند که یک‌جا کمر به دهقانی و اربابی بسته بودند. که می‌خواستند بمانند و بالا بروند. که راه را به شیوه تازه‌ای بگویند و پیش بروند. درمیانه‌مانده‌ها. همین‌ها بودند که با وجود پایین بودن نرخ محصول و گرانی بازو، ناچار، پای تراکتور و خرمنکوب و مکینه را به بیابان می‌کشاندند (دولت‌آبادی ۳۹۵).

اه، خیلی در این باره گفت‌وگو کردن. سال‌های پیش‌رو که می‌دونین گردو خاک اومد و هرچی بود از بین برد هیچ‌کس نمی‌تونس انقدر بکاره که بتونه باهش سوراخ مورچه رو پر کنه. همه به تاجرهای قرض‌دار شدن. میدونین آخرش چطور شد. و اونوقت مالک‌ها گفتن: «ما دیگه نمی‌تونیم خودمونو نغله کنیم.» گفتن: «فقط آگه همه زمین‌هامون رو یکدست کنیم می‌تونیم سر و سردر بریم.» اونوقت با تراکتورهاشون همه‌رو جارو کردن (اشتاین‌بک ۵۸-۵۹).

د) توصیف موقعیت‌های اقلیمی و طبیعی

سپیده زد، ولی روز نشد. در آسمان خاکستری آفتاب سرخی نمودار شد، صفحهٔ سرخ مذابی که فروغ شفقی بی‌رمقی می‌پاشید؛ و هرچه روز برمی‌آمد شفقت تیره‌تر می‌شد، و باد زوزه می‌کشید و روی ذرت خفته می‌نالید. زن‌ها و مردها به خانه‌هاشان پناه می‌بردند و هنگام بیرون رفتن دستمالی به بینی می‌بستند و برای حفاظت چشم‌ها عینک‌های دوربسته می‌زدند. شب سیاهی فرا رسید، زیرا ستاره‌ها نمی‌توانستند گرد و خاک را بشکافند و نور پنجره‌ها به آن سوی حیاط‌ها نمی‌رسید. اینک غبار و هوا به نسبت‌های مساوی درآمیخته، معجون گردآلودی ساخته بودند. در خانه‌ها کیپ بود (اشتاین‌بک ۱۰-۱۱).

دشت مالامال گندم است. زرین. طلاباران است، دشت. آفتاب تموز. های و هوی مردان. قیل و قال خوشه‌چینان: زن‌ها، دخترها، بچه‌ها. کوزه‌های آب، در پناه خرمن، خفته در گودی جوی، به سایه‌بانی از پالان چارپای سالار. نان و چای و خرما. جوانی. مردها. دستمال‌های ابریشمی. دستمال‌های ابریشمی را جوان‌ها به گردن بسته‌اند، با کاکل‌های بی‌کلاه (دولت‌آبادی ۱۲۲).

ه) اعتقادات دینی و باورهای مذهبی

اشتاین‌بک از اعتقادات مسیحی، غسل تعمید و خواندن دعا می‌گوید و دولت‌آبادی از اسلام و قسم و غسل و نماز میت:

پدر بزرگت هم وقتشو با خوندن کتاب مقدس می‌گذروند. اونم در ضمن کتاب‌های دیگه می‌خوند. کتاب مقدس رو با سالنومهٔ دکتر میلز با هم می‌خوند (اشتاین‌بک ۱۰۸).

- نه خیر! لازم نکرده. خودم قسم می‌خورم. به چی قسم بخورم؟
- بگو «به همین قبلهٔ حاجات من این ریشه را ورکشیده‌ام» (دولت‌آبادی ۴۸)

۲.۲.۲ جنبه‌های ناتورالیسم

الف) توصیف صحنه‌هایی که در گذشته در پرده بود

رگه‌های عناصر ناتورالیستی در هر دو اثر وجود دارد و صحنه‌هایی توصیف می‌شود که به این مکتب نزدیک است. «ناتورالیسم را شکل افراطی واقع‌گرایی دانسته‌اند که کردار، گرایش و اندیشه را زائیدهٔ غرایز و امیال طبیعی می‌داند و به هیچ رویداد یا پدیدهٔ فوق‌طبیعی قائل نیست» (شریفیان و رحمانی ۱۴۹). در مقالهٔ «تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی» مواردی مانند «سخن گفتن از زشتی‌ها

و فجایع، شکستن حرمت کاذب کلمات، مفاهیم و عرف حاکم بر جامعه و بیان آن مطالب بدون پرده‌پوشی، به کار بردن زبان محاوره» از عناصر ناتورالیستی بر شمرده شده است. نمونه‌هایی از ارتباط علی گناو با هاجر در شب اول عروسی در رمان دولت‌آبادی و ارتباط کشیش کیسی با دختران در کتاب اشتاین‌بک نمونه‌ای از بیان مطالب بدون پرده‌پوشی است.

پیراهنش خونین است. خون مرده! موهایش برهم خورده‌اند. تکه شالی، همچنان به دور پاهایش بسته مانده است. این هم فهمیدنی است. اما مرگان نمی‌تواند به سادگی برگزارش کند. نرم، چون گریه‌ای غریبه به پستو می‌خزد. دلش نمی‌آید کودکش را از خواب بیدار کند. روی گردن هاجر، جای ضربه‌هایی پیداست. ساییدگی‌هایی، خراش‌هایی. رد سیلی باید باشند، یا جای مشت. نه! این نباید باشد. میچ دست‌ها هم چنینند. سرخ و کبود. خون، یا از خراش‌هایی بیرون زده یا زیر تکه‌هایی از پوست، مرده است. مثل جای یوغ، روی گردن گوساله. حالا مرگان یقین دارد که دخترش مهار شده بوده است (دولت‌آبادی ۳۵۴).

می‌دونی چکار می‌کردم؟ یکی از دخترها رو می‌بردم تو علف‌ها و بغلش می‌خوابیدم، هروقت پا می‌داد همین کار رو می‌کردم. بعدش از این کار ناراحت می‌شدم و دعا می‌کردم، هی دعا می‌کردم، اما دعا به چه درد می‌خوره؟ و باز هر وقت پا می‌داد دوباره از سر می‌گرفتم تا اینکه فهمیدم راستی راستی هیچ امیدی نیست و من یک بدجنس رذل بیشتر نیستم، ولی دست خودم نبود (اشتاین‌بک ۱۳۳).

ب) جملات زشت و فحاشی

کلمات و جملات زشت و فحاشی در هر دو اثر در بیشتر موارد به هنگام عصبانیت بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود:

قرمساق دبلاق! یکروری حسابم را با او و او می‌کنم (دولت‌آبادی ۵۵). پدرسگ دست کوتاه! نظرتنگ بی‌ناخن! چه جور می‌خواهد جان بکند! گور پدر دیووش! (همان ۵۶)

مادر سگا، مادر سگای بی شرف! بهتون بگم، بچه‌ها، من اینجا موندنی هستم (اشتاین‌بک ۵۸).

ج) زبان محاوره و گفتار متناسب با شخصیت داستان

نویسنده در اثر خود جملاتی از زبان محاوره را متناسب با شخصیت رمان انتخاب کرده است و بی‌نیاز از توضیح درباره شخصیت داستان با آوردن گفت‌وگویی از جانب او نقش و جایگاهش را برای خواننده روشن ساخته است.

پدر گفت: «خب». چشم‌هایش به راه دوخته شد: «اگه عوضی نگرفته باشم این پسرک ناقلائی خودمونه که دمغ داره میاد، انگار خیلی خسته‌س» (اشتاین بک ۱۰۱).

دولت‌آبادی علاوه بر به کار بردن زبان محاوره از واژه‌های محلی جنوب خراسان بسیار بهره گرفته است، مانند خوریژ (خاکه آتش)، نهالی (بالش)، پرخو (خرت و پرت)، گنجفه (بازی ورق)، مندیل و...

هاجر پرسید: خوریژ از کجا آوردی، نه؟ (دولت‌آبادی ۹۷).

۲.۲.۳ نحوه ارتباط گفتمان و قدرت در داستان برای نشان دادن حقیقتی در جامعه

نوتاریخگرایان با تأثیرپذیری از دیدگاه فوکو به اصل عدم تداوم نظام گفتمانی در تاریخ قائل هستند. «نظام گفتمانی و دلالتی دوره‌ای را نمی‌توان در مورد عصر دیگر به کار گرفت» (ضمیران ۴۸). گفتمان که قدرت از طریق آن اعمال می‌شود و نمود قدرت و هویت شخص است به شکل‌های متفاوتی در جامعه از جمله فرودست و فرادست وجود دارد. فوکو به روابط یا پیوندهای قدرت معتقد است و قدرت را در اختیار نیروهای متعدد و متفاوت می‌داند. قدرت یک‌طرفه و واحد نیست و به فرد خاصی مربوط نمی‌شود. او از واژه «نهاد» استفاده می‌کند و می‌گوید: قدرت در اختیار نهادهای متفاوت است و نهادهای اجتماعی منابع قدرت هستند. این نهادها بیمارستان، کلینیک، دانشگاه، مدرسه، خانواده، دولت یا هر نهاد دیگر است. برای این نهادها آیین‌نامه انضباطی مشترک وجود دارد و این نهادها مسئول نظارت افراد هستند (به نقل از اسدی امجد و ذوالفقاری ۴۳). افراد، بی‌آن‌که متوجه باشند، آزادی و هویت شخصی خود را از دست داده‌اند و تحت نظارت و قوانین پذیرفته‌شده در این نهادها عمل می‌کنند و بدون آگاهی قربانی رابطه قدرت می‌شوند.

در نوتاریخگرایی برای پی بردن به چرخه قدرت و شکل‌گیری هویت شخصی و گروهی به گفتمان افراد مظلوم و گروه‌های سرکوب‌شده و درحاشیه‌مانده بیشتر توجه می‌شود زیرا به این ترتیب «فهم تاریخی ما فقط تابع "روایتی اعظم" قرار نمی‌گیرد که از دیدگاه فرهنگی واحدی ابراز می‌شود و ارائه یگانه نسخه درست از تاریخ را حق مسلم خود می‌داند» (تایسن ۴۷۷). دولت‌آبادی و اشتاین بک با تحلیل و منعکس کردن

صدای خانواده‌های سلوچ و جاد، به منزله نمونه‌ای از شخصیت‌ها و گروه‌های به‌حاشیه‌رانده و مظلوم، در درک چرخه قدرت و شخصیت‌های وابسته به گفتمان‌های غالب و تا حد امکان درک واقعیت جاری در جامعه به خواننده کمک می‌کنند. گفتمان و سلطه قدرت در هر دو رمان با زمین‌داران و صاحبان سرمایه است: در جای خالی سلوچ قدرت در دست خرده‌مالکان و نیز اهالی زمینچ و در خوشه‌های خشم در دست صاحبان زمین‌هاست که همان صاحبان شرکت‌ها و بانک‌ها هستند و گفتمان آنها در رمان شنیده می‌شود، اما هر دو نویسنده، با اختصاص دادن بخش اصلی داستان و چالش‌ها و گفتمان‌های مطرح در آن به مرگان و خانواده او در کتاب دولت‌آبادی و جاد و خانواده‌اش در رمان اشتاین‌بک، به عنوان نمایندگان حاشیه‌نشین و طبقه ضعیف جامعه روستایی، فشار و حجم قدرت تحمیلی و گفتمان طبقه حاکم را نشان می‌دهند و بیان تا حد امکان دقیقی از واقعیات اجتماع را پیش روی خواننده می‌نهند تا به معضلات جامعه آن دوره بنگرند.

۲.۲.۴ هویت

از دیگر مشترکات دو نویسنده تغییر هویت و پویایی شخصیت‌های اصلی داستان به همراه تغییرات جامعه است. در مقاله «مقایسه تطبیقی شخصیت‌پردازی و درون‌مایه در دو رمان جای خالی سلوچ و خوشه‌های خشم» که بر اساس نگرش اقتصادی و طبقاتی و با شیوه نقد مارکسیستی دو رمان را مقایسه کرده است شخصیت‌های دو رمان ایستا و تک بعدی معرفی شده‌اند: «یکی از انتقادهای وارد شده بر شخصیت‌های رمان خوشه‌های خشم تک‌بعدی بودن شخصیت‌ها و ثابت ماندن شخصیت‌ها تا انتهای داستان است» (ابراهیمی ۴۳) و «حال اگر به رمان دولت‌آبادی نظری بیندازیم — همان‌طور که گفته شد — شخصیت‌ها ساده و تک‌بعدی هستند و انتظار تغییر در آنها وجود ندارد» (همان).

گفتمان‌ها نشان‌دهنده شخصیت، هویت و ارتباطات اجتماعی افراد است. گفتمان برای فوکو بخشی از ساختار قدرت در درون جامعه است و به صورت فعال به زندگی و جامعه شکل می‌دهد، «از سخن می‌پرسد که چه می‌گوید و چه می‌خواهد بگوید؛ می‌کوشد تا آن معنای ژرف‌تر گفتار را آشکار کند که بدان امکان می‌دهد تا با خود همذات شود و بپندارد که به گوهر حقیقی خود نزدیک‌تر شده است» (احمدی ۶۷). در

حقیقت، بر خلاف نظر ابراهیمی، باید گفت از ویژگی‌های برجسته و ارزشمند این دو رمان تحول و رشد شخصیت‌های اصلی یعنی مرگان، ابرو و عباس، در اثر دولت‌آبادی و ماجود و تام و کشیش کیسی در اثر اشتاین‌بک است. هر دو نویسنده، با درایت و تیزبینی، در عین تشریح تغییر شرایط اجتماعی، تأثیرپذیری شخصیت‌ها و تشکیل هویت جدید را در کشاکش فشارها و اتفاقات سخت و دردناک زندگی به خوبی نشان می‌دهند. مرگان در یکی از صبح‌های سرد زمستان، وقتی سر از بالین برمی‌دارد، متوجه نبود سلوچ، همسرش، می‌شود. این فقدان او را گیج و منگ و دچار شوک می‌کند: «اما هیچ روزی جای خالی سلوچ مرگان را به این حال وانداشته بود. دیگر این حیرت نبود، وحشت بود. هراسی تازه، ناگهانی و غریب» (دولت‌آبادی ۱۱). وی زنی روستایی و کارکرده است اما معاش او و سه فرزندش را، طبق الگوی رایج در جامعه، همسرش تأمین می‌کند. حالا او با رفتن شوهرش دو پسرش را به کار بیشتر و می‌دارد و حتی روزی، پس بعد از بارش شدید برف و با وجود کفش نداشتن یکی از پسرها و ابزار لازم برای برف‌روبی، از آنها می‌خواهد به برف‌روبی بروند. خود او هم شروع به انجام هر کاری که پیش می‌آید می‌کند تا شکم خود و بچه‌هایش را با حداقل خوراک سیر کند.

خاله مرگان! بیا خانه ما خمیر کن خاله مرگان! خانه ما روضه است بیا چای بده خاله مرگان! عروسی برادرم ... خاله مرگان! عزای بابا کلانم... خاله مرگان! بیا خانه ما لحاف‌ها مان را می‌خواهیم بار کنیم خاله مرگان! مادر میرزا ناخوش احواله دنبال تو می‌گشتند خاله مرگان! یک کوزه آب برای ختنه سوران (همان ۲۴۵).

نقطه اوج شکوفایی شخصیت مرگان ایستادگی او در برابر زورگویی دیگران در دو جای داستان است. یک‌بار در برابر سالار و کدخدا عبدالله، که برای باز پس گرفتن قرض سلوچ به خانه مرگان آمده‌اند تا خرده‌مس‌های او را بردارند و با ایستادگی و حتی درگیری بدنی مرگان با سالار مواجه می‌شوند. بار دیگر زمانی است که تمام خرده‌مالک‌ها، در اتحاد با هم، زمینشان را به میرزا حسن فروخته‌اند اما مرگان تنها کسی است که حاضر به فروش قطعه زمین سهم خود نیست و دست عباس را، که اکنون ناتوان و بیمار است، می‌گیرد و باهم در گودالی که در زمین کنده است می‌روند و می‌مانند و حاضر به بیرون آمدن و از دست دادن زمین نمی‌شوند.

عباس در ابتدای داستان جوانی زورگو و سرکش است و حتی حق برادرش را نمی‌دهد. از پولی که مادر برای تهیه غذا به او می‌دهد کش می‌رود، هنگام کار با دایی امان از خرت‌وپرت‌فروشی او نیز می‌دزدد. در میانه داستان به‌هنگام شتربانی و درگیری با شتر مست به درون چاهی پناه می‌برد که پس از مدت کوتاهی متوجه می‌شود پر از افعی است و ترس مهیب او را به ناگاه پیر و ازکارافتاده می‌کند. او در پایان داستان حاضر نمی‌شود با مادر خود از روستا برود و در نهایت خودخواهی خواهان تصاحب مایملک خانواده می‌شود.

برادر او، ابراو، ابتدا شخصیتی صبورتر دارد و، با وجود اجحاف دیگران، به تأمین خوراک خانواده کمک می‌کند اما در میانه داستان روبه‌روی مادر خود قرار می‌گیرد و حتی تا آستانه کشتن او پیش می‌رود: «ابراو خود را به زیر انداخت و لب گودال، تقریباً، روی شکم خوابید و التماس کرد: ورخیز! مادر من ورخیز! مگذار دیوانه بشوم. من تو را می‌کشم مادر. من تو را می‌کشم!» (۴۲۰). در پایان، همین ابراو نادم دوباره به خانه و به سوی مادر می‌آید و هموست که با دایی و در کنار مادر خود حاضر به رفتن از روستا می‌شود.

در خوشه‌های خشم شاهد تغییر شخصیت و هویت ماجود، مادر خانواده، و تام، پسر خانواده، هستیم که با مرگان و ابراو هم‌خوانی دارد. شخصیت کیسی، که کشیش دهکده است، نیز دچار تغییر می‌شود. در جامعه آمریکا در زمان رخداد داستان، یعنی دوره بحران اقتصادی دهه ۱۹۳۰، هنوز زنان آمریکا از حقوق برابر در همه زمینه‌ها برخوردار نبودند و فقط ده سال از کسب حق رأی زنان می‌گذشت. در این شرایط، سرپرستی و تصمیم‌گیری با پدر یا پسر بزرگ یا، در صورت نبود آنها، یکی دیگر از مردان خانواده بود. خانواده کشاورز جود و مادر خانواده، ماجود، هم تابع این سنت بودند اما در شرایط بحرانی شخصیت ماجود از غذا پختن و فراهم کردن آسایش خانواده فراتر می‌رود، چندین بار تغییر می‌کند، و او نقش تعیین‌کننده و رهبری خانواده را به عهده می‌گیرد. در صحرای خشک کالیفرنیا در نیمه‌های راه که یکی از کامیون‌ها خراب می‌شود و قرار می‌شود تام و کیسی بمانند و پدر هم با این تصمیم موافق بود، مادر با دسته جک در برابر تصمیم پدر و جمع قد علم کرد و عاقبت رأی خود را به کرسی نشاند.

پدر گفت: خب زود راه بیفتیم شاید بتونیم صد میل دیگه بریم. مادر در برابر او قرار گرفت: من نمیام. - چی؟ تو نمیای؟ باید بیای، باید به کارهای خانواده برسی. پدر از این طغیان متعجب بود. مادر به اتومبیل نزدیک شد، دست به درون برد و چیزی را جست، دسته جک را بیرون کشید، آن را در دست خود به نوسان درآورد و گفت: من نمیام (۱۹۴).

ماجود در همین سفر یک بار دیگر نیز شخصیت تازه‌ای از خود نشان می‌دهد و تمام شب، بالای کامیون در حال حرکت، در کنار مادر بزرگ محضرمی ماند و سکوت می‌کند تا مبادا توقف در آن صحرای بی‌آب و علف با کامیون زهوارد دررفته‌ای که به زور راه می‌رود منجر به نیمه‌کاره ماندن سفر و از بین رفتن خانواده در صحرا شود.

تام، پسر خانواده، در یک درگیری، جوان مستی را که به او حمله کرده بود با کارد کشته و پس از سپری کردن چهار سال حبس به قید ضمانت آزاد شده و نزد خانواده بازگشته است. او در ابتدای داستان شخصیتی محافظه‌کار دارد و مراقب است مبادا کاری کند که دوباره به زندان بیفتد. مانند ابرو برای مرگان، او نیز برای ماجود همیار است و به خانواده کمک می‌کند اما در نیمه داستان شخصیت او با دیدن بی‌انصافی مالکان زمین در پرداخت دستمزد به کارگران و شرایط کثیف و فاقد امکانات اردوگاه‌ها رفته‌رفته تغییر می‌کند و پس از ایستادگی در برابر تهاجم پلیس‌ها و کشتن ناگزیر یکی از آنها زندگی زیرزمینی اختیار می‌کند.

کشیش کیسی نیز، که در ابتدا به دلیل عدم خلوص در حرفه‌اش از این شغل استعفا داده بود، حقانیت دین مسیح را به طریق خاصی و در باطن خود پیدا می‌کند و سرانجام جان خود را بر سر مبارزه با ستم مباحران و پلیس و دفاع از حقوق مهاجران هم‌وطنش از دست می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

از دیدگاه نوتاریخ‌گرایان اثر ادبی در خلاء آفریده نمی‌شود. نویسنده، در جریان شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه‌اش، هم تأثیر می‌پذیرد و هم تأثیر می‌گذارد و این تأثیر را در رمانش باز می‌آفریند و علاوه بر آن با آثار آفریده‌شده در زمان و مکان وقوع داستان، یا زمان‌های قبل یا بعد از آن، در تعامل است. دو رمان جای خالی سلوچ

و خوشه‌های خشم از نگاه نوتاریخ‌نگرایی از زندگی هر دو نویسنده تأثیر پذیرفته‌اند. هر دو نویسنده شرایط تاریخی زمان اثر را در رمانشان بازنمایی کرده‌اند. دولت‌آبادی تجربه زیستن در روستا را دارد و خمیرمایه جای خالی سلوچ را سال‌ها در ذهن خود و با خود حمل کرده است. وی تأثیر اصلاحات ارضی دهه ۱۳۴۰ را بر خانواده‌ای روستایی به نمایش در می‌آورد. اشتاین‌بک هم خود تجربه کارگری و روزهای سخت را داشت و، تحت تأثیر رکود اقتصادی امریکا در دهه ۱۹۳۰، از دست دادن زمین کشاورزان و مهاجرت اجباری آنان را در قالب زندگی یک خانواده کشاورز ترسیم کرد. هر دو رمان با دیگر آثار ادبی هم‌زمان، قبل و بعد از خود در تعامل بوده‌اند. شباهت‌های سبکی — رئالیسم در شکل وسیع و ناتورالیسم در شکل محدودتر — نیز در هر دو اثر وجود دارد. هر دو نویسنده برای نشان دادن حقیقت نسبی در جامعه، همانند اندیشه فوکو، آن واقعه تاریخی را با پرداختن به حاشیه‌نشینان و گفتمان‌های ضعیف در رمان نشان داده‌اند و روند تغییر هویت شخصیت‌ها را با تأثیرپذیری از حوادث و اتفاقات جامعه به تصویر کشیده‌اند.

منابع

- ابراهیمی، سیدرضا. «مقایسه تطبیقی شخصیت‌پردازی و درون‌مایه در دو رمان جای خالی سلوچ و خوشه‌های خشم» فصلنامه تخصصی زبان و ادب فارسی. ۳/۱ (تابستان ۱۳۸۹): ۱-۱۷.
- احمدی، بابک. نویسندگان قرن بیستم فرانسه: میشل فوکو. تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.
- اسدی امجد، فاضل و یاسر ذوالفقاری. «جنسیت، قدرت، و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین در گلنگری گلن راس اثر دیوید ممت». نقد ادبی. ۷/۲ (پاییز ۱۳۸۸): ۳۷-۵۸.
- اشتاین‌بک، جان. خوشه‌های خشم. ترجمه شاهرخ مسکوب، عبدالرحیم احمدی. تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶.
- استراترن، پل. فوکو در ۹۰ دقیقه. ترجمه فرزین هومانفر. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
- برسلر، چارلز. درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.
- پرهام، سیروس. رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات. تهران: آگاه، ۱۳۶۲.

- تایسن، گیس. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده، فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.
- چهل‌تن، امیرحسن و فریدون فریاد. *ما نیز مردمی هستیم*. تهران: پارسی، ۱۳۶۸.
- دولت‌آبادی، محمود. *جای خالی سلوچ*. تهران: نشر نو، ۱۳۶۱.
- ضیمران، محمد. *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس، ۱۳۹۶.
- شریفیان، مهدی و فرامرز رحمانی. «تحلیل عناصر ناتورالیستی در داستان‌های محمود دولت‌آبادی». *ادب فارسی*. ۱/۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۶۸-۱۴۹.
- شمعی، میلاد و مینو بیطرفان. «تحلیل تطبیقی جای خالی سلوچ دولت‌آبادی با رمان *مادر اثر پرل باک*». *ادب پژوهی*. ۱۴/۴ (زمستان ۱۳۸۹): ۶۷-۹۱.
- شهرپراد، کتایون. *رمان، درخت هزارریشه*. بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی از آغاز تا کلیدر. ترجمه آذین حسین‌زاده. تهران: معین، ۱۳۸۲.
- قربانی، محمدرضا. *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*. تهران: آروین، ۱۳۷۳.
- میلانی، عباس. *تجدد و تجددستیزی در ایران*. تهران: اختران، ۱۳۷۸.
- ویگر، ویلیس. *تاریخ ادبیات امریکا*. ترجمه حسن جوادی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

Gallagher, Catherine & Greenblatt Stephen. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

(بازیابی در ۱۳۹۷/۱۰/۹) جان-اشتاین-بک/ebultan.com

Malpas, Simon. "Historicism". *The Routledge Companion to Critical Theory*. Paul Wake and Simon Malpas. New York: Routledge, 2006.

پادشاه زولوها

رابطه میان ادبیات و هنر در ادبیات تطبیقی

ایلمیرا دادور (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران)^۱

چکیده

ادبیات تطبیقی همواره رابطه تنگاتنگی داشته است با تاریخ و هنرهای زیبا. مطالعات نشان می‌دهد که ادبیات و هنرها، به ویژه نقاشی، در طیفی گسترده، در طول تاریخ بسیار بر هم تأثیرگذار بوده‌اند. این نکته را می‌توان در مطالعات پسااستعماری نیز شاهد بود. مطالعات پسااستعماری از جدی‌ترین حوزه‌های مطالعاتی جدید در زمینه فرهنگ کشورهای در حال توسعه است. این مطالعات متمرکز بر رابطه فرهنگ و امپریالیسم در این کشورها در دوره پس از پایان حاکمیت استعمار غرب است. آنچه به این گفتار مربوط می‌شود حضور مکتب پسااستعماری در ادبیات و هنرها در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی است. در آن هنگام استعمارشدگان روشنفکر، در بسیاری از نقاط جهان، خواستار احیای حقوق انسان‌ها شدند و با ادب و هنر خود سعی بر نگارش مجدد تاریخ کردند تا دیدگاه‌های مغرضانه غربیان را نسبت به خود اصلاح کنند، یعنی تاریخ تحریف‌شده را بازنویسی کنند، یعنی بدانند چگونه و چرا از تاریخ حذف شده‌اند یا حقیقتشان تحریف شده است، و در حال حاضر در چه جایگاهی قرار دارند. در این مقاله، با تکیه بر تاریخ و آرای نظریه‌پردازانی چون هومی بابا، کوشش شده است تا بلوی نقاشی پادشاه زولوها، اثر باسکیا تحلیل شود، تا پاسخی باشد در خور پرسش‌های مطرح‌شده.

کلیدواژه‌ها: هنر، تاریخ، لئوپولد سدار سنگور، پسااستعمار، ژان-میشل باسکیا، هویت

^۱. Email: idadvar@ut.ac.ir

هرگاه سخن از پسااستعمار به میان می‌آید، ذهن یادآور می‌شود که نخست استعماری بوده که پسااستعمار از پی آن آمده است. خوانش فرهنگ لغات^۱ دو تعبیر متفاوت، اما مکمل، از استعمار را پیش روی خواننده قرار می‌دهد: نخست طلب آبادانی کردن، آبادانی خواستن؛ و سپس تسلط مملکتی قوی بر مملکتی ضعیف به قصد استفاده از منابع طبیعی و ثروت کشور و نیروی انسانی افراد آن، به بهانه نابجای ایجاد آبادی و رهبری مردم به سوی ترقی (معین ذیل «استعمار»)

امروزه بسیاری از مردم جهان استعمار را تجربه کرده‌اند یا در شرایط کشورهای پس از استعمار زندگی می‌کنند. اروپای مدرن بر پایه رنسانس شکل گرفته است. رنسانس نیز نتیجه پول و نیروی کار مجانی و برده‌داری یا همان استعمار است. استعمار یعنی سیاست اعمال و تداوم کنترل بر مستعمرات با هدف سوء استفاده از آنان و نواستعمار یا پسااستعمار یعنی تداوم تأثیر استعمار بعد از پایان آن. اروپای قرن نوزدهم، با صنعتی شدن، به نیروی کار ارزان، مواد اولیه، و بازار فروش مطمئن نیاز داشت، به همین دلیل سرزمین استعمار را، با نوید زندگی بهتر، تبدیل به سرزمین پسااستعمار کرد تا وابستگی‌ها ادامه یابد. از دیر باز استعمارگر به کشورهای انگلستان، فرانسه، اسپانیا، پرتغال و هلند اطلاق می‌شود، و آمریکا هرچند زمانی خود مستعمره بود، امروز به گروه اول پیوسته است. ادبیات و هنر پسااستعمار نشان می‌دهد چگونه استعمار بر ملل مستعمره تأثیر گذاشته است. در اینجا هدف مطالعه دیدگاه‌های غربی است، یعنی غرب چگونه به این ملت‌ها می‌نگرد و چگونه این نگرش را تداوم می‌بخشد و جهان‌شمول می‌کند تا به استعمار خود ادامه دهد. این هدف در دو اثر موازی هم بررسی می‌شود: یک شعر و یک تابلوی نقاشی: شعر «شاکا» از لئوپولد سدار سنگور^۱ و تابلوی پادشاه زولوها اثر باسکیا^۲.

بحث پیرامون ادبیات پسااستعمار را به ادوارد سعید و رساله معروف او، شرق‌شناسی (۱۹۷۸)، نسبت می‌دهند و فوکو، لاکان، گرامشی، دریدا را نیز در این زمینه صاحب نظر می‌دانند، اما نباید فراموش کرد که جنبش ادبیات پسااستعماری با گزینش

1. Léopold Sédar Senghor
2. Jean-Michel Basquiat

نواژه «سیاه‌ستایی»^۱ در سال ۱۹۳۴، به وسیله دانشجویانی فرانسه‌زبان، از جمله لئوپولد سیدار سینگور از سینگال، امه سزر^۲ از مارتینیک، و لئون گوتتران داماس^۳ از جزیره گویان مطرح شد که در آن زمان، همگی در دانشگاه‌های پاریس درس می‌خواندند. اینان نخستین هسته نویسندگان ادبیات «سیاه‌ستایی» بودند که با زبان «دیگری» دست به نگارش از «خودی» زدند. امه سزر در بخشی از کتاب *خاطرات بازگشت به زادگاه*^۴ (۱۹۳۹) چنین می‌نویسد:

سیاه‌ستایی من نه یک برج است و نه یک کلیسای جامع
در دل خاک سرخ نهفته است
و در روشنی سوزان آسمان
سیاه‌ستایی من، درماندگی کدرِ شکیبایی سزاوارش را می‌شکافد....

به مرور چنین ادبیاتی میان رنگین‌پوستان و استعمارشدگان شکوفا شد. مولود فرعون^۵ الجزایری کتاب *فقریزاده* را نوشت، کم‌رالی^۶ گینه‌ای، کودک سیاه را به تحریر درآورد و فرانتس فائن^۷ از فرانسه ماورا بحار *نفرین‌شدگان زمین* را، کتابی که به جرأت می‌توان گفت محتوایش دستمایه کتاب *غرب‌زدگی آل احمد* شد و عنوانش یادآور *نفرین زمین* همین نویسنده. کاتب یاسین^۸، آلبر ممی^۹ و... بسیاری دیگر نیز بودند اما باید از سه شاعر و نویسنده فرانسوی نیز یاد کرد که پیش از نهضت ادبیات پسااستعماری بدان پرداختند. در سال ۱۹۲۱ بلژ ساندرار^{۱۰} فرانسوی، نویسنده، شاعر و مرد سفر، مجموعه اشعار خود را با عنوان *گزیده اشعار سیاه [سیاه‌پوستان]*^{۱۱} به چاپ رساند. او برای نخستین بار فولکلور شفاهی افریقا را هم‌ارز شعرهای فرانسوی شمرد. میشل لریس^{۱۲} نویسنده و مردم‌نگار فرانسوی، در ۱۹۳۴، هم‌زمان با نخستین گروه سیاه‌ستایان، کتاب *شیخ افریقا*^{۱۳} را نگاشت؛ و

1. Négritude
2. Aimé Césaire
3. Léon Gontran Damas
4. *Le retour au pays natal*
5. Mouloud Feraoun
6. Camara Laye
7. Frantz Fanon
8. Kateb Yacine
9. Albert Memmi
10. Blaise Cendrars
11. *Anthologie nègre*
12. Michel Leiris
13. *L'Afrique Fantôme*

در سال ۱۹۵۵ کلود لوی استروس^۱، بزرگمرد فرانسوی و انسان‌شناس ساختارگرا، گرمسیری‌های غمگین^۲ خود را به چاپ رساند (دادور ۵-۱۴). ادبیات پسااستعماری وام‌دار تمامی این نویسندگان، شاعران و دانش‌گرایان است.

نظریه‌های پسااستعماری از فرهنگ کشورهای پشتمانی می‌کند که عملاً دیگر مستعمره نیستند اما هنوز با ذهنیت استعماری به آنان نگریده می‌شود. نظریه‌های پسااستعماری به نظریه‌های مطرح‌شده در آثاری گفته می‌شود همچون شرق‌شناسی (ادوارد سعید)، تعامل/استعمارشده با/استعمارگر^۳، فرودستی جهان سوم (اسپیواک^۴) که یادآور طبقات مارکسیستی و شبه‌طبقات فمینیستی است (تسلیمی ۲۶۹-۲۷۱).

شعر «شاکا» از مجموعه *اتیوپیایی‌ها*^۵ اثری است از مرد ادب و سیاست‌کشور سینگال، لئوپولد سیدار سینگور. سینگور اهل سینگال بود اما در اشعارش همواره برای قاره آفریقا هویتی یکپارچه قائل بود.

نخست باید یادآور شد که شخصیت **شاکا** یک شخصیت حقیقی است. او بنیان‌گذار امپراتوری زولو در جنوب قاره آفریقا بود و بین سال‌های ۱۷۸۱ تا ۱۸۲۸ در همان منطقه می‌زیست؛ او به دست برادران خود از پا در آمد. برای سیاه‌پوستان او جنگجویی قابل احترام بود و برای انگلیسی‌هایی که در آن منطقه بودند، نه تنها یک مزاحم، بلکه نماد وحشیگری بود. هانری فرانسیس فین^۶ با او ملاقات داشت و در سال ۱۸۶۰ کتابی به نام *شاکا، پادشاه زولوها*^۷ نوشت. در سال ۱۹۴۰ توماس موفولو^۸ کتابی به زبان سوستویی و با عنوان *شاکا، حماسه‌ای از بانتو*^۹ را نوشت. موفولو، در اثر خود، انگشت اتهام را به سوی شاکا دراز کرده و فقط خشونت او را به تصویر کشیده است.

در سال ۱۹۵۶ لئوپولد سیدار سینگور مجموعه شعری به چاپ رساند با نام *اتیوپیایی‌ها* که بخشی از آن نیز سرگذشت شاکا است. لحن سینگور بسیار نرم است. او شاکا را خونخوار نمی‌داند و مسئولیت او در مقابل قوم خویش را بسیار ارج می‌نهد. و سرانجام در سال ۱۹۹۱

1. Claude Levi- Strauss
 2. *Tristes Tropiques*
 3. Homi K. Bahabha
 4. Gayatry Chakravorty Spivak
 5. *Ethiopiennes*
 6. Henry Francis Fynn
 7. *Chaka, roi des Zoulous*
 8. Thomas Mofolo
 9. *Chaka : une épopée bantoue*

ژان سیوری^۱ کتاب خود، شاکا امپراتور زولوها: تاریخ، اسطوره و افسانه^۲ را نوشت. او در کتاب خود سعی می‌کند شخصیت شاکا را از ابعاد مختلف بررسی کند.

در منظومه «اندوهان شاکا» دو وجه تمایز از خصوصیات اخلاقی شاکا به نمایش گذاشته شده است. در این داستان حماسی شاکا هم مصمم است و هم سخت‌دل. شاکا علیه استعمار می‌جنگد و احساسات و عشق را فدای وظیفه می‌کند. «اندوهان شاکا» از دو سرود تشکیل شده که به موازات هم پیش می‌روند و به خواننده فرصت می‌دهند شاهد عشق عمیق شاکا باشد، عشقی که با رنج همراه است و رنجی که در مقابل مسئولیت رنگ می‌بازد. هر دو سرود به لحظه مرگ شاکا که به دست برادران خود کشته می‌شود اشاره دارد. در این میان، شاکا سرشت و عملکرد خود را مرور می‌کند تا بتواند آن را توجیه کند. شاکا تنها در لحظه مرگ است که عشق و آرامش را باز می‌یابد، عشقی که برای آرمانی والا از آن گذشته بود.

سرود اول. در سرود اول «صدای سپید ماورای دریاها» که همان صدای استعمار است، شاکا را محکوم می‌کند. او باید به خاطر کشتن نولیوه، «عروس خوب و زیبا»یش، از خود دفاع کند. او برای هدفی آرمانی به مردم خود سخت گرفت، چون از نظر شاکا برای ساختن سرزمینی نو باید تمامی کسانی را که رقت انگیزند کنار گذاشت. شاکا باید خود الگویی باشد برای دیگران. شاید برای نخستین بار، شاکا، این نماینده تفکر «شرق»، نمی‌خواهد «شرق منفعل» باشد، آن هم در برابر «غرب عمل‌گرا»؛ شاکا انفعال را نمی‌پذیرد، حتی به خاطر نولیوه، نوعروس زیبایش، و سنگور بر عملکرد این جنگجو صحنه می‌گذارد. اما نباید فراموش کرد که شاکا و یارانش نخست با آغوش باز به استقبال مردان آنسوی دریاها رفتند، «گویی آنان پیام‌آوران خداوندند»، «با سخنان دلنشین» و «نوشیدنی‌های گوارا» و بهترین‌هایی را که داشتند تقدیمشان کردند.

سرود دوم. سرود دوم سرود اوج عشق شاکا است. قهرمانی که فراسوی مرگ، فراسوی زمان و مکان پیوندی عارفانه با نولیوه خواهد داشت. سنگور، که خود و نیاکانش تحت قوانین استعماری زیسته بودند، از طریق فرایند بازنویسی، بازخوانی و

1. Jean Sévry

2. *Shaka empereur des Zoulous : histoires, mythes et légendes*

پاسخگویی عمل می‌کند. برای سنگور زندگی یک رئیس قبیله آزمون روشنگرانه‌ای است. او به حقیقت وجود خود باز می‌گردد و از «عشق»، «سرزمین کودکی»، «حرکت»، و «فریاد سیاه» سخن می‌گوید. شاعر حرکت را خلق نمی‌کند، رئیس قبیله هم جای سرنوشت را نمی‌گیرد. شاعر به رود می‌پیوندد، به آسمان، به زمین و به عروس خود. شاکا بی‌شبهت به نقالان دوره‌گرد نیست که قصد دارد گفته‌ها را به دیگران بسپارد. همه در انتظار «خبرخوش» هستند، خبری که نه تنها یک قبیله و یک قوم، بلکه یک قاره به خاطر آن رنج‌های بسیاری را تحمل کرد و حالا وقت آن رسیده است که نوید این «خبر خوش» به نسل‌های آینده داده شود، «به تمامی اقوام روی زمین». شاعر و مرد عمل هر دو به مقصود خود رسیده‌اند.

این شعر بلندبالا یکی زیباترین اشعار سنگور است، شعری ماندگار. برخلاف کانت که عقیده دارد «مفهوم مهمان‌نوازی به عنوان حق اقامت نیست بلکه حق بازدید است» (به نقل از دریدا ۷۸)، برای دریدا، همچون بسیاری دیگر، «مهمان‌نوازی یک فرهنگ است» (همان ۷۴). به عقیده او، «قانون جهان‌وطنی تنها تحت شرایط مهمان‌نوازی به وقوع می‌پیوندد» (۷۶). اما مهمان‌نوازی باید با لبخند باشد و با نشانی از خوشحالی. بدون لبخند و شادی، پذیرای کسی خواهیم بود برای مراسم سوگواری. متن به ما می‌گوید که شاکا و یارانش فرهنگ مهمان‌نوازی را دارا بودند اما «گوش‌صورتی‌ها» باور نداشتند که «غیرممکن است چیزی را که بر این خاک بنا شده، ساخته شده یا استوار است، از آن بیرون دانست، چیزهایی چون عادت، فرهنگ، نهاد حکومت و غیره» (همان ۷۸). اینان به‌جای دوستی و محبت متقابل «هدایای زنگارگرفته» و «خرده‌شیشه‌های غبارگرفته» تحفه دادند. شاکا و یارانش خیلی زود با کاربرد «آذرخش روی کشتی» آشنا شدند. «صدای سپید» می‌خواهد درس اخلاق بدهد: کنار گذاشتن خشونت، سر فرود آوردن و خضوع، اما شاکا پیشاپیش در رویایی شاهد تخریب جنگل‌ها، تپه‌ها، دره‌ها و رودها بوده است. او به خوبی سرزمین‌های چهارگوشه گیتی را پشت میله‌های اسارت قانون‌گذاران گونیا و پرگار دید و چنین سرنوشتی را نخواست. او «با آموختن اصول آنان سراپا عقل» شد. او نمی‌توانست ببخشد: «چه کسی از طرف قربانیان غایب حق بخشیدن دارد؟ آنها همیشه غایبند؛ وانگهی بخشایش درمان وفاق نیست و نباید به معنای درمانی برای وفاق باشد» (همان ۱۰۱-۱۰۲).

واسازی دریدا، که تناقض‌های یک وضعیت را برملا می‌کند، یادآور می‌شود که «وقتی قربانی و گناهکار زبان مشترکی ندارند، وقتی هیچ امر مشترک و جهانی فرصت درک دیگری را به آنها نمی‌دهد، به نظر می‌رسد بخشایش تهی از معنا می‌شود؛ بدون شک این موردی از امر مطلقاً نابخشدنی است، ناممکنیت بخشایش است» (همان ۱۱۰-۱۱۱). شاکا خود را، در میان درد و رنج، برای «برداشت محصول آینده» آماده می‌کند.

یکی از برجسته‌ترین مضمون‌های ادبیات پسااستعماری هویت و هویت ملی است زیرا غرب هویت این مردم را خدشه‌دار کرده است. هومی بابا، یکی از نظریه‌پردازان مهم پسااستعمار که خود در جامعه مستعمراتی هند زاده شد و شاهد تغییرات پسااستعماری سرزمین‌های مادری نیز بود و تونی مورینسن و ادوارد سعید او را تحسین کرده‌اند، مطالعات خود را با تکیه بر ادبیات، تاریخ و روان‌شناسی استوار کرده است و نظرات سعید و لاکان را به دیدگاه‌های خود نزدیک‌تر می‌بیند. از مباحث اصلی که هومی بابا مطرح می‌کند می‌توان به بحران هویت، زندگی در حاشیه، تقابل شرق و غرب، وجودی دیگر یا هویت دوگانه، و تبعیض نژادی اشاره کرد.

او در کتاب جایگاه فرهنگ^۱ از استعمار شده‌ای می‌گوید که نزد استعمارگر احساسی از اندوه دارد. در گفتمان پسااستعماری هومی بابا، استعمار شده واقعی است اجتماعی، یک «دیگری» قابل رویت است.



ژان-میشل باسکیا در سال ۱۹۶۰ در محله چندملیتی بروکلین نیویورک از پدر و مادری پورتوریکویی و هایتیایی به دنیا آمد. او زندگی در هارلم، محله سیاه‌پوستان، را تجربه و نابرابری‌ها را از نزدیک لمس کرد. باسکیا در ۱۹۸۸، در ۲۸ سالگی، در نیویورک از دنیا رفت.

پورتوریکو جزیره‌ای است در دریای کارائیب با ۱۲۰۰ کیلومتر فاصله از امریکا و متعلق به خاک آن. زبانش انگلیسی است و پول رایج امریکا در آن ردوبدل می‌شود اما در کنگره امریکا سناتور ندارد و تنها نماینده آن حق رأی ندارد. آنان فقط یک اقلیت هستند. هائیتی

هم تا اول ژانویه ۱۸۰۴ مستعمره فرانسه بود اما در این تاریخ با شورش برده‌هایی که از افریقا آورده شده بودند استقلال پیدا کرد و اولین مستعمره‌ای است که با شورش برده‌ها استقلال خود را به دست آورد. امروز زبان رسمی آن فرانسه است اما در نهایت فقر و وابستگی به فرانسه گذران می‌کند. باسکیا از نسلی از هنرمندان امریکایی است که در دهه ۱۹۷۰ میلادی با جریان‌های آوانگاردیسم، اندرگراندیسم، پاپ آرت خوش درخشیدند. او کارش را با graffiti یا نقاشی دیواری که نوعی اعتراض است آغاز کرد؛ سپس کارش را از روی دیوار به روی بوم برد. در بیست‌وسه‌سالگی جوان‌ترین هنرمندی بود که کارهایش در بزرگ‌ترین دوسالانه آکادمی هنری نیویورک به نمایش درآمد. از ۱۹۸۰ دوستی و همکاری نزدیک او با اندی وار هول، هنرمند سرشناس پاپ آرت، شروع شد و تا ۱۹۸۷، زمان مرگ وار هول، ادامه داشت و در کار هر دو تأثیرگذار بود. این دو بیش از صد کار مشترک خلق کردند. پس از مرگ وار هول و تا سال بعد، یعنی ۱۹۸۸ و سال مرگ خودش، تمام کارهای باسکیا مضمون مرگ، نژادپرستی و سرنوشت خود هنرمند را تداعی می‌کرد. تابلوی پادشاه زولوها بین سال‌های ۱۹۸۴-۱۹۸۵ کشیده شد. این اثر هنری در بیست‌وهفت‌سالگی باسکیا به موزه هنرهای معاصر ماریسی راه پیدا کرد.

هومی بابا عقیده داشت که فضایی وجود دارد که مستعمره می‌تواند علاقه‌ها و تجربیات خود را در آن، در قالب مفاهیم و واژگان خود، به دیگران بنمایاند. باسکیا این فضا را در تابلوی پادشاه زولوها به وجود آورد تا از استعمار به پسااستعمار برسد. تابلوی پادشاه زولوها ابعاد ۲۰۸ × ۱۷۳ دارد و تکنیک آکرلیک در آن به کار رفته است. شاید مخاطب عام نتواند به راحتی با این تابلو ارتباط برقرار کند اما هر دوره‌ای زیبایی‌شناسی خود را دارد.

- در نگاه نخست این تابلو ما را به یاد یک صفحه از روزنامه می‌اندازد. باسکیا همه چیز را در یک صفحه جمع کرده است: نوشته‌هایی با حروف کوچک چاپی، چهره‌ها و رنگ‌هایی که در هم رفته‌اند. باسکیا حرف‌های زیادی برای گفتن دارد که در این صفحه گرد آورده است. در وسط صفحه یک ماسک افریقایی دیده می‌شود که دندان‌هایش بیرون زده است، نمادی از ارزش‌های فرهنگی و قومی. ماسک آن‌قدر جاندار است که می‌تواند چهره‌ای واقعی باشد،



چهره‌ای که حرف می‌زند و فریاد می‌کشد. شکی نیست که این یک افریقایی است، دندان‌های سفید در میان چهره قهوه‌ای مایل به سیاه، استخوان‌بندی صورت، و فرم بینی همه گواه از افریقایی بودن آن دارند.

- این تابلو یک کولاژ است، یعنی مجموعه‌ای از عناصر ناهمگون، با بافت و رنگ‌های متفاوت، که در کنار هم قرار می‌گیرند تا نوعی همگونی به وجود بیاورند. تمام اجزای این کولاژ کار خود باسکیا است.

- بعضی از قسمت‌ها روی هم لغزیده‌اند، گویی جا به اندازه کافی نبوده تا هر چیزی سر جای خودش قرار بگیرد. باسکیا در نیویورک زندگی می‌کرد، شهری بزرگ، شلوغ و پرهیاهو، مردم بی تفاوت نسبت به هم یکدیگر را هل می‌دهند، در خیابان، در مترو، و گاه باعث ناراحتی می‌شوند. تابلو هم همین است؛ آن که خود را جلو بیندازد موفق است. تکه‌نوشته‌های ریز، اینجا و آنجا، دور ماسک را گرفته‌اند. در این شهر بزرگ، همه هر روز این ماسک‌چهره را می‌بینند و خواندنی‌های زیادی را بر آن می‌خوانند و همه، بیش و کم، در جریانند که چه خبر است! استعمارشده نزد استعمارگر احساسی از اندوه دارد.

- سر ماسک خیلی بزرگ است و حروفی که آن را احاطه کرده‌اند کوچک. این سر می‌تواند تمام حروف ریز را بخواند، بشنود و به آنها فکر کند. افزون بر آن، حروف ریز آن قدر روی هم تلنبار شده‌اند که گویی آدم‌های زیادی با هم و همزمان مشغول حرف زدن هستند. سرهای کوچک‌تری هم هست که هر کدام سرگذشت خود را دارد، همه در جنب و جوشند، می‌بینند، می‌خوانند، فکر می‌کنند و این سر بزرگ در مرکز تمام این جنب‌وجوش‌ها قرار دارد. مانند گرافیتی‌های روی دیوار است. باسکیا از دیوارشهر به تابلو روی آورد اما اصول اولیه خود را حفظ کرد. همه آنچه می‌توان هر روز در شهری همچون نیویورک شاهدش بود، زشتی‌ها، شنیده‌های ناگوار، رنگ‌های درهم، چهره‌ها، جمله‌های کوتاه، نقاشی‌های بی‌معنی، خط‌خطی‌ها و... (التقاط یا آمیختگی اجتماعی-فرهنگی) در این تابلو دیده می‌شود.

- اما ماسک-چهره بزرگ در بطن تابلو قرار دارد و همه چیز تحت الشعاع آن است. نخست، باسکیا تصمیم داشت عنوان تابلو را «ماسک قهوه‌ای» بگذارد اما این ماسک-چهره آن قدر گویا بود که عنوان برازنده‌اش، یعنی پادشاه زولوها، را برایش انتخاب کرد. او عنوان تابلو را تغییر داد تا لفظ «پادشاه» را در آن به کار برد، پادشاهی برآمده از تاریخ، که جمعیتی احاطه‌اش کرده، و خیابان قلمرو اوست. باسکیا که از ریشه‌هایش دور افتاده بود - از مرکز به حاشیه رانده شده و از شهروند به بیگانه تبدیل شده - با این تابلو خود را به آنها پیوند می‌زند. شلوغی تابلو و نقش‌های گوناگون موجود در آن اساسی‌ترین ذهنیت باسکیا را می‌سازد: چندرگه بودن، آمیختگی، ترکیبی بین افریقا و غرب در معنای گسترده آن. در تابلوی باسکیا ما نشانی از تلفیق عناصر نمی‌بینیم، بلکه باسکیا بر تقابل آنها و ریشه‌های متفاوتشان تأکید دارد. این یعنی در عین پراکندگی اجزا، ارزش کلی از مجموع همین اجزا گرفته می‌شود. چهره افریقایی در مرکز تابلو بر همه چیز احاطه دارد، تابلو، تابلوی او است و داستان، داستان او.

- رنگ‌ها بسیار تند هستند و یادآور رنگ‌های شهر. رنگ ماشین‌ها، پوست‌های تبلیغاتی، تابلوهای سردر مغازه‌ها، تابلوهای نئون. باسکیا از رنگ آکرلیک استفاده کرده است، یک ماده صنعتی مات و براق، که برای ساختن اشیای روزمره به کار می‌رود، اشیایی کم‌ارزش، یادآور اشیایی که سفیدپوستان به سیاه‌پوستان افریقا داده بودند.

- باسکیا با انتخاب این رنگ‌ها رابطه قدرت‌ها را به تصویر می‌کشد. واژه‌ها هم نقش آفرینند. جدا از معنای هر یک «سیاه بر روی سفید» آمده است، سیاهی جوهر بر روی سفیدی بوم؛ سفیدی پوست و سیاهی پوست. «سیاه بر روی سفید» نیز نمایانگر حضور سیاه‌پوست در شهر سفیدپوستان است. سیاه و سفید در خیابان‌های شهر. سرخی هم می‌تواند نشان از خون باشد، خونی که سده‌هاست ریخته شده، در مقابل زردی آفتاب و طلا، ثروتی که تاراج شد و می‌شود. تمامی عناصر نور و روشنی می‌تواند در مقابل تاریکی قرار گیرد.

- گفتنی‌ها دربارهٔ این تابلو بسیار است. هر نوشته و تصویر پیامی دارد، فضای تابلو تمامی ندارد. هر واژه تصویری نو با رنگ‌ها و آواهای نو می‌سازد. انتخاب محل واژه‌ها نیز معنادار است. واژه «باد» زیر ماسک قرار گرفته است و یکی از تعاریفی که می‌توان برایش در نظر گرفت نیاز این ماسک سیاه به هوا است، هوای در جریان، محیطی باز از فضای اصلی زندگانی‌اش. در سمت راست، کنار گوش ماسک، واژه‌هایی به زبان انگلیسی آمده است: «COPPER, BRASS, IRON, STEEL, GOLD...» (مس، برنج، آهن، استیل، طلا)؛ می‌توان صدای فلز را شنید، سختی آن، سردی‌اش، کم‌ارزش یا بارزش بودن آن، فلزی که با آن چیزهای مختلف ساخته می‌شود، ابزار خانگی و ابزار جنگی، «اسلحه» و «زیورآلات»...

- باسکیا واژگان را به بازی می‌گیرد: «COPPER» در تعریفی دیگر معنای «افسر پلیس» می‌دهد. از این جا کم‌کم داستان تابلوی باسکیا شکل می‌گیرد. در نگاه اول به نظر می‌رسد این تابلو یک سرهم‌بندی است و اتفاقی این شکل را پیدا کرده اما با دید جدی‌تر می‌بینیم که همه چیز آن حساب‌شده است. از طرفی پاسخگوی زمان خود است: پایین تابلو یک صفحهٔ موسیقی وینیل آن دوره دیده می‌شود. از طرف دیگر، تابلو تصویری است از تاریخ: پادشاه زولوها مورد انتقاد شدید دیگری، سفیدپوستان، قرار گرفت و از او روی برگرداندند. او شاهد خیانت برادران خود بود و به دست ایشان کشته شد (توماس موفولو، سنگور). ماسک یا مرد در میانهٔ تابلو تنها است. تنهای تنها.

تاریخ به ادبیات راه پیدا می‌کند و ادبیات آن را با هنر ادغام می‌کند. از دیدگاه هومی بابا، مستعمره زمانی قادر خواهد بود در برابر استعمارگر مقاومت کند که بتواند نگاه استعمارگر به خود را پاسخ گوید، خود نیز به استعمارگر نگاه کند و با نگاه خود قدرت استعمارگر را به چالش بکشد، چیزی که در تابلوی باسکیا مشاهده می‌شود. در تابلوی باسکیا می‌توان تمامی عناصر مورد نظر هومی بابا را دید:

بحران هویت: باسکیا هویت امریکایی را هم دارد و هم ندارد، پورتوریکو در سنا نماینده ندارد و کسی نیست که از او و دیگر پورتوریکویی‌ها دفاع کند. او امریکایی هست، اما نه به تمام معنی.

زندگی در حاشیه: بروکلین در قلب نیویورک شاهد بیشترین آمیختگی فرهنگی است و هارلم، محله سیاه‌پوستان، محله فقر و تمامی کاستی‌ها. جایی که اهالی در حاشیه جامعه آمریکایی زندگی می‌کنند و نه در بطن آن. باسکیا **شهروندی در حاشیه** زندگی را در بروکلین و هارلم تجربه کرد.

تقابل شرق و غرب: شرق و غرب در معنای گسترده خود در زندگی باسکیا حضور داشت. او آمریکایی را تجربه کرد که در آن قومی «کاکاسیاه» محسوب می‌شود و قومی دیگر بومی (دیگری در مقابل خودی).

وجودی دیگر یا هویت دوگانه: باسکیا، که مادری از هائیتی و پدری از پورتوریکو داشت و خود وابسته به بروکلین بود، هویت دوگانه را با پوست و گوشت و خون خود حس کرد. باسکیا هرگز نتوانست در امریکا احساس یک «خودی» واقعی را داشته باشد.

تبعیض نژادی: آیا اقوام ساکن افریقا می‌دانستند که افریقایی هستند؟ می‌دانستند وقتی از کشتی استعمارگران پیاده می‌شوند «کاکاسیاه» نامیده می‌شوند و تازه به مرور و طی دو سه سده تبدیل می‌شوند به سیاه‌پوست؟ سارتر در قضاوتی ناعادلانه می‌گوید: وقتی جمعیت دنیا دو میلیارد بود، نیم میلیارد انسان بودند و یک و نیم میلیارد بومی؛ گروه اول صاحب واژه بود و گروه دوم دنباله‌رو گروه اول. بعدها نام این را **جهانی شدن** مستعمره گذاشتند. اما به واقع «کاکاسیاه» وجود خارجی ندارد. این واژه و مفهوم ساخته و پرداخته اروپاست.

با یافتن تمامی عناصر مورد نظر هومی بابا از پسااستعمار در تابلوی باسکیا باید پذیرفت که باسکیا خود نماینده پسااستعمار است و شخصیتش در بافت استعماری به شدت تحت تأثیر ناخودآگاه خود و محیطش ساخته و پرداخته شده است. تابلوی **پادشاه زولوها**، با تکیه بر تاریخ و ادبیات، زندگی معاصر سیاهپوستی را به تصویر می‌کشد که می‌تواند خود باسکیا هم باشد در شهری مانند نیویورک.

نتیجه‌گیری

از اواخر قرن بیستم ادبیات تطبیقی حوزه مطالعات خود را گستراند و پا فراتر از تأثیر و تأثر گذاشت. نقد نیز وارد گستره ادبیات تطبیقی شد و هنرها (سینما، نقاشی، موسیقی)

به موازات ادبیات حرکت کردند. در این میان، مطالعات پسااستعماری هم در چارچوب نظریه‌های ادبیات تطبیقی راهی برای خود باز کرد. این مقاله فرصتی بود تا رابطه میان تاریخ، ادبیات و هنر از نزدیک مشاهده و بررسی شود. شاکا جنگجویی بود از قوم زولو که تاریخ مهر تأییدی بر او زد، ادبیات او را جان بخشید و هنر، به موازات تاریخ و ادبیات، زندگی یک قوم و یک مرد را با قلم مو به تصویر کشید. اثری که آن قدر حرف برای گفتن داشت و ارزشمند بود که به یکی از شاخص‌ترین موزه‌های هنری جهان راه پیدا کند و داستان شاکا را ماندگار سازد.

منابع

- تسلیمی، علی. *نقد ادبی*. تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
- دریدا، ژاک. *جهان‌وطنی و بخشایش*. ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد. تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۷.
- فوکو، میشل. «حقیقت و قدرت». ترجمه بابک احمدی. *سرگشتگی نشانه‌ها*. گزینش و ویرایش مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
- معین، محمد. *فرهنگ لغات*. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۰.

- Dadvar, Elmira. *Initiation à la négritude*. Téhéran: Presses Universitaires d'Iran, 2000.
- Fynn, Henry Francis. *Chaka, roi des Zoulous*. Toulouse: Anacharsis, 2004.
- Homi K. Bhabha. *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Françoise Bouillot (Traducteur). Paris, Payot, 2007.
- Mofolo, Thomas Mopokus. *Chaka une épopée bantoue*. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1940 et 1981.
- Senghor, Léopold Sédar. *Éthiopiennes*. Paris : Éditions du Seuil, 1956.
- Sévry, Jean. *Chaka Empereur des Zoulous : histoires, mythes et légendes*. Paris : l'Harmattan, 1991.

از آرش اساطیری-تاریخی تا آرش برخوانی بیضایی

صدرالدین طاهری (استادیار گروه پژوهش هنر دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان)¹
تکتم نوبخت (کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران)

چکیده

از دیدگاه رولان بارت، تاریخ، همچون نظام نشانه‌شناسی فرهنگی با ساختاری ایدئولوژیک، تعیین‌کننده موجودیت و چارچوب معنایی اسطوره است، بنابراین مفهوم درونی اسطوره به خوانش‌ها و دیدگاه‌های تاریخی گردآورندگان و روایت‌گرانش وابسته است. لیندا هاچن به شکل‌گیری ژانری تازه در ادبیات پسامدرن اشاره می‌کند به نام فراداستان تاریخ‌نگارانه. در این شیوه از نوشتار، محتوم بودن تاریخ با به‌کارگیری شگردهای روایی همچون درون‌اندیشی، کنایه، زمان‌پریشی و ارجاعات بینامتنی به‌چالش کشیده می‌شود تا روایت‌های ممکن جای روایت غالب را بگیرند. بهرام بیضایی در بازخوانی تاریخ اساطیری ایران، از جمله در نمایشنامه *آرش*، با تلاش برای فروریختن بنیاد مقتدر درونی روایت، به گونه‌ی مشابهی دست به تأویل و سپس بازآفرینی متن می‌زند. خاستگاه دقیق تاریخی داستان آرش کمانگیر آشکار نیست اما دست‌کم در یک دوره دوهزارساله در قامت اسطوره/تاریخ در باور و نوشتارهای ایرانی جای داشته است. هدف این پژوهش یافتن شگردهای ادبی ویژه فراداستان تاریخ‌نگارانه در برخوانی *آرش* و مقایسه تطبیقی آرش اسطوره‌ای/تاریخی با آرش برخوانی بیضایی است. یافته‌های برآمده از تحلیل نشان می‌دهند بیضایی با دیدگاه نقادانه سیاسی - طبقاتی و بهره‌آگاهانه از ترفندهای ادبی پسامدرن، از بازیگران این روایت نشانه‌شکنی کرده و در چیدمان روایی نو نقش‌هایی تازه بدان‌ها سپرده است.

کلیدواژه‌ها: لیندا هاچن، بهرام بیضایی، فراداستان تاریخ‌نگارانه، برخوانی *آرش*، آرش کمانگیر.

۱. مقدمه

آرش کمانگیر شخصیتی نیمه اسطوره‌ای- نیمه تاریخی است. اسطوره‌ای است چون به دوران پیشدادی تعلق دارد که هنوز ماهیت زمانی و مکانی آن در دانش‌هایی چون تاریخ‌نگاری نوین و باستان‌شناسی آشکار و قطعی نیست، و نیز از آن‌رو که زندگی و مرگش در پرده‌ای از کارویژه‌های افسانه‌ای پنهان است. و تاریخی است زیرا دست‌کم طی دو هزار سال گذشته مردمان حوزه ایران فرهنگی به او باور داشته‌اند و در بسیاری از نوشتارهای پیش از اسلام، همچون یشت‌ها، مینوی خرد، بندهش، گزیده‌های زادسپرم، ماه فروردین روز خرداد، شهرستان‌های ایران، یادگار جاماسبی و...، همچنین منابع تاریخی دوره اسلامی همچون آثار الباقیه، غرر اخبار، تاریخ طبری، اخبار الطوال، زین الاخبار، تجارب الامم، البدء و التاریخ، مجمل التواریخ و القصص، الکامل، القانون، تاریخ سنی ملوک الارض و الانبیا، روضة المنجمین، طبقات ناصری، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، روضة الصفا و... از او یاد شده است.

از دهه ۱۳۴۰ این روایت، به‌عنوان داستانی پرشور و دارای توان نمایشی بالا، مورد توجه بسیاری از نویسندگان و شاعران ایرانی قرار گرفته بود. از جمله نسخه‌های چاپ‌شده همبسته با این موضوع می‌توان به بخش آرش در داستان‌های ایران باستان (احسان یارشاطر، ۱۳۳۶)، آرش شیواتیر (ارسلان پوریا، ۱۳۳۸)، آرش کمانگیر (سیاوش کسرابی، ۱۳۳۸)، آرش در قلمرو تردید (نادر ابراهیمی، ۱۳۴۲) و حماسه آرش (مهرداد اوستا، ۱۳۴۲) اشاره کرد.

بهرام بیضایی نخست آرش را بین سال‌های ۱۳۳۴ و ۱۳۳۷ نوشت. سپس از ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۰ متن را ویرایش و گسترده‌تر کرد (بیضایی، ۱۳۸۶: ۱۶). سرانجام در ۱۳۴۲ آن را برای چاپ به کتاب ماه کیهان سپرد، اما این مجله توقیف شد (بیضایی، ۱۳۷۱: ۲۰). سرانجام در تابستان ۱۳۵۶ انتشارات نیلوفر آرش بیضایی را چاپ کرد. این نسخه تا دو دهه پس از آن نیز به چاپ می‌رسید. از سال ۱۳۷۶ تاکنون آرش همراه دو نمایشنامه دیگر با نام‌های اژدهاک و کارنامه بنادر بیدخش در کتابی به نام سه برخوانی منتشر می‌شود. سه برخوانی بیضایی به بازخوانی سه روایت اسطوره‌ای- تاریخی می‌پردازد که دومین روایت درباره آرش است.

بیضایی بر این باور است که حیات فرهنگی ما ادامه دارد و ما نمی‌توانیم اسطوره‌ها را در یک جا متوقف کنیم. در حقیقت اسطوره شکل جامد ندارد. در نسخه‌های بسیار قدیم این اسطوره‌ها، که در دسترس نیستند، احتمالاً بسیار چیزها بوده است که ما هنوز نشانه‌هایشان را داریم (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۹). او دربارهٔ واژه «برخوانی» نیز می‌گوید: برخوانی هم به معنی از بر خواندن است و هم به معنی بلند خواندن و برای جمع خواندن (همان ۳۰).

شیوه‌ای که بیضایی در برخوانی‌هایش دارد، گونه‌ای اقتباس ادبی به‌شمار می‌رود. لیندا هاچن^۱ در کتاب *نظریهٔ اقتباس* (۲۰۰۶) از دو گونه اقتباس سخن می‌گوید: فراورده و فرایند. فراوردهٔ اقتباسی نمی‌تواند تماماً به متن اصلی خود وفادار بماند، چرا که در این صورت به یک رونوشت یا اثر تقلیدی بدل می‌شود. بنابراین در عین آن‌که به بنیادهای اندیشهٔ اصلی پایبند است، باید از متن ابتدایی متفاوت باشد. فراتر از آن، اقتباس به شیوهٔ فرایند طی یک روند ادبی بازآفرینی و از آن خود کردن امکان‌پذیر می‌شود و به متن معنایی تازه می‌بخشد. آنچه در این روش به اثر اقتباسی ارزش می‌بخشد، زبان نو و بیان تازه است، مسیری که بیضایی در آفرینش برخوانی‌هایش طی کرده است.

در این پژوهش پس از بررسی مختصر هویت تاریخی اسطوره در نظام نشانه‌شناختی رولان بارت^۲ و ویژگی‌های ادبیات پسامدرن از دید هاچن، به تعیین اهمیت اسطوره‌ای-تاریخی شخصیت آرش در نوشتارهای پیش از اسلام و برماند آن در ادبیات دورهٔ اسلامی می‌پردازیم و برپایهٔ آن تلاش می‌کنیم به مقایسه‌ای تطبیقی میان آرش اسطوره‌ای-تاریخی با شخصیت آرش در برخوانی بیضایی بپردازیم. آنگاه برخوانی آرش را با تکیه بر ارجاعات بینامتنی، تفاوت با منابع تاریخی و میزان بهره از شگردهای روایی فراداستان تاریخ‌نگارانه تحلیل می‌کنیم.

۲. ذات تاریخی و زمان‌مند اسطوره از دیدگاه بارت

رولان بارت تاریخ را یک نظام نشانه‌شناسی فرهنگی می‌داند که ساختاری ایدئولوژیک دارد. از دید او، تاریخ تعیین‌کنندهٔ موجودیت و چارچوب معنایی اسطوره است. بارت

^۱ Linda Hutcheon

^۲ Roland Barthes

در کتاب *اسطوره‌ها* (۱۹۵۷) از تداوم اعتبار بیان اسطوره‌ای در جامعه مدرن سخن می‌گوید. او نشان می‌دهد که شیوه کاربردی و تاثیرگذار انتقال مفاهیم با زبان اسطوره‌ای منحصر به فرهنگ‌های کهن نیست، بلکه گفتمان‌های سیاسی - فرهنگی امروز نیز هنوز با آفریدن اسطوره‌های نو از آن بهره می‌برند.

بارت بر این باور است که:

اسطوره یک مفهوم یا انگاره صرف نیست، بلکه یک ساختار و نظام ارتباطی است. محدودیت‌های اسطوره شکلی است، نه ذاتی. هر موضوعی در جهان می‌تواند از موجودیت بسته و خموش خود عبور کند و به بیان شفاهی گشوده‌ای برای بهره جامعه دست یابد. بیان اسطوره‌ای در هر دوره بر موضوعی چنگ می‌اندازد، در حالی که ممکن است آن موضوع بعداً فراموش شود و سخن دیگری به جایش بر مسند اسطوره بنشیند. می‌توان به اسطوره‌های بسیار کهنی دست یافت، اما هیچ اسطوره‌ای ازلی نیست. این تاریخ انسانی است که واقعیت را به گفتار اسطوره‌ای بدل می‌سازد و قواعد ماندگاری یا فراموشی آن را تعیین می‌کند. بیان اسطوره‌ای کهن باشد یا نو، پایه‌ریزی شده به دست تاریخ است، نه برآمده از سرشت رخدادها (بارت ۱۰۸).

نیازهایی که اسطوره قصد پاسخ دادن به آنها را دارد در گذر زمان دگرگون می‌شوند، پس اساطیر نیز در این فرایند تغییر معنا می‌دهند. گاه یک نشانه یا روایت در دوره‌ای در معرض اسطوره‌زدایی قرار می‌گیرد و بعد دوباره اسطوره‌ای می‌شود. گاهی نیز ریخت اسطوره ثابت می‌ماند در حالی که مفهوم آن تغییر یافته است، و به این ترتیب، اسطوره‌های نو از دل اسطوره‌های کهن سر بر می‌آورند. بدین سان اسطوره شکسته می‌شود، اما همزمان با خرده‌ها و رد پاها خود را باز می‌نمایاند. «بارت از نخستین اندیشمندانی است که نشانه‌شکنی اسطوره‌ها برای آشکارسازی واقعیت درونی و بخشیدن چهره‌ای معاصر بدان‌ها را مطرح می‌کند» (بلانژر^۱ ۱۷۲).

۳. فراداستان تاریخ‌نگارانه

واکاوی تاریخ و اسطوره به دست اندیشمندانی چون بارت بر پایه‌ریزی شیوه‌های نوین ادبی در دوران پسامدرن تأثیر بسیار نهاده است. فراداستان نوعی شگرد روایی به‌شمار

می رود که، به یاری آن، اثر (رمان، فیلم، نمایش نامه و...)، خودآگاهانه و آشکارا، خواننده را از خیالی بودنش باخبر می سازد.

«فراداستان با به کارگیری درون اندیشی و کنایه پرسش‌هایی فلسفی و نقادانه در باب نسبت میان خیال و واقعیت فراروی خواننده می‌نهد» (هولمن^۱ ۲۶۴). این واژه را به عنوان نام یک ژانر داستانی معاصر نخستین بار ویلیام گس در مقاله «فلسفه و آینده داستان» به کار گرفت (گس^۲ ۱۱). امروز فراداستان یک شیوه شناخته شده در ادبیات پسامدرن است. «فراداستان، به شکلی خودآگاه و نظام مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع جلب می کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درباره رابطه میان داستان و واقعیت مطرح کند و حد و مرز میان واقعیت و خیال را در هم آمیزد» (وو^۳ ۸).

فراداستان تاریخ‌نگارانه^۳ گونه رایجی در ادبیات پسامدرنیستی است که با تغییر آگاهانه رخدادهای تاریخی در وجود یک روایت درست و حتمی تاریخی تردید می‌کند. در این شیوه نویسنده، با آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی، می‌کوشد با نگاهی نو تاریخ را بازخوانی کند. صفت «تاریخ‌نگارانه» را لیندا هاچن، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تورنتو و نظریه پرداز کانادایی ادبیات پسامدرن، به این شیوه نوشتار افزود. این نام‌گذاری در واقع تلاشی است برای رد ادعایی که ادبیات پسامدرن را غیرتاریخی می‌داند. هاچن نشان می‌دهد تاریخ از مفاهیم نشان‌دار پسامدرنیسم است زیرا در درک مفاهیم فرهنگی جایگاهی انکارناشدنی دارد.

هاچن اصطلاح «فراداستان تاریخ‌نگارانه» را نخست در کتاب *بوطیقای پسامدرنیسم* (۱۹۸۸) مطرح کرد. اما این شیوه نگارش پیش از آن در سبک روایی نویسندگانی همچون گابریل گارسیا مارکز (صد سال تنهایی)، گونتر گراس (طبل حلبی)، ادگار لورنس دکترف (دریاچه لون)، مکسین هانگ کینگستون (زن مبارز) و دیگران، و از جمله در برخوانی‌های بهرام بیضایی، تجربه شده بود.

به گفته هاچن، آثاری در این ژانر قرار می‌گیرند که در عین درون‌اندیشی آگاهانه، به گونه ناسازه‌واری مدعی بهره از شخصیت‌ها و رخدادهای تاریخی هستند. بدین ترتیب

1. Hugh Holman

2. William Gass

3. historiographic metafiction

فراداستان تاریخ‌نگارانه را می‌توان یک ژانر ادبی پسامدرن و بینارشته‌ای دانست که، به یاری شیوه‌های پژوهشی رایج در ادبیات تطبیقی، می‌توان ارتباطات تاریخی و مفاهیم درونی آن را واکاوی کرد.

«این گونه نوشتارها تلاش دارند، بدون از دست دادن استقلال و خودبستگی‌شان در قامت داستان، جای خود را در درون گفتمان تاریخی باز کنند» (هاچن، ۱۹۸۹: ۴). «آنها از ما می‌خواهند فراموش نکنیم که دو واژه تاریخ و داستان هر دو خود عبارت‌هایی تاریخی هستند و تعریف و هم‌پیوندی آنها وابسته به زمان است و در گذر دوران‌ها تغییر کرده است» (هاچن، ۱۹۸۸: ۱۰۵). «هدف فراداستان تاریخ‌نگارانه برآورده ساختن نیاز خواننده به یک بنیاد فکری تاریخی است، در حالی که همزمان در اساس چنین بنیاد یگانه و مقتدری تردید می‌کند» (هاچن، ۱۹۸۹: ۵). «این نوشتارها آشکارا به دفاع از این اندیشه می‌پردازند که باید وجود واقعیت‌ها و نه یک واقعیت را پذیرفت؛ و به جای «غیرواقعی» می‌توان گفت «واقعیت از دیدگاه دیگران». داستان و تاریخ روایت‌هایی چارچوب‌مند هستند. فراداستان تاریخ‌نگارانه ابتدا این چارچوب‌ها را مشخص و سپس از آنها عبور می‌کند» (هاچن، ۱۹۸۸: ۱۱۰). «این شیوه نوشتار با آن دیدگاهی همسو است که طبیعت تاریخ را روایت‌گری گذشته می‌داند و نه بازنمایی گذشته؛ و متون تاریخی را نیز تنها بقیایای مکتوب از رخدادهای تاریخی می‌داند و نه واقعیت آن رخدادها» (هاچن، ۱۹۸۹: ۸). «قهرمان‌های این سبک دیگر از آن الگوهای مناسب و آشنا پیروی نمی‌کنند. آنها از میان بازیگران غیرمرکزی، رانده‌شده به حاشیه و پیرامونی تاریخ برگزیده می‌شوند. از آن سو شخصیت‌های شناخته‌شده تاریخ نیز به دست نویسنده جایگاهی دگرگون یافته و در نهایت از آنان مرکززدایی می‌شود. نویسنده فراداستان تاریخ‌نگارانه به مرام پسامدرن پذیرش گوناگونی و تکثر و به رسمیت شناختن تفاوت‌ها باور دارد» (هاچن، ۱۹۸۸: ۱۱۴). «برخلاف رمان‌های تاریخی که مشتاق به بیان واقعیت هستند، فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌پرسد واقعیت از دید چه کسی باید روایت شود؟ و به جای آن که در پی یافتن حقیقتی باشد که اعتبار تجربی دارد، پایه وجودی ادعا برای چنین اعتباری را به چالش می‌کشد» (همان ۱۲۳).

در فراداستان تاریخ‌نگارانه نویسنده از شگردهای گوناگونی بهره می‌برد تا تاریخ را به موضوعی قابل بحث و چالش بدل کند. بنیادی‌ترین این ترفندها کاربرد اشارات

بینامتنی است که شگردهای دیگری همچون برجسته‌سازی زیان و آشکار کردن روند داستان‌نویسی و نیز زمان‌پریشی را، به گونه‌ای ضمنی، پوشش می‌دهد. برای فهم سبک و شیوه ادبی بیضایی ابتدا باید گونه‌های متفاوت روایت آرش در تاریخ اساطیری ایران را که منبع اسنادی برخوردار است مرور کنیم.

۴. آرش در اساطیر ایرانی

نوشتارهای بازمانده پهلوی اشارات کوتاه و پراکنده‌ای به داستان شهربندان منوچهر پیشدادی به دست افراسیاب تورانی و نجات ایرانیان به توسط آرش شیواتیر دارند. برای رسیدن به روایتی کامل به‌ناچار باید تکه‌های این رخداد را در دل متون گوناگون پی‌جویی کرد.

افراسیاب منوچهر را با ایرانیان در کوه پدِشخوارگر گرفتار کرد و در قحطی و تنگی نهاد (بندهش، بند ۲۳۱). افراسیاب آب را از ایرانشهر بازداشت. برای باز آوردن آب سپندارمز جامه روشن پوشیده و گُشتی زرین بر میان‌بسته بر در خانه منوچهر آمد (گزیده‌های زادسپرم، بخش ۴، بند ۴). منوچهر از افراسیاب خواست که از کشور ایران به اندازه پرتاب یک تیر بدو دهد. سپندارمز منوچهر را امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازنده آن نشان داد و آرش را که مردی بادیانت بود حاضر کردند. آرش به پا خاست و برهنه شد و گفت: ای پادشاه و ای مردم! بدن مرا ببینید که از هر زخم و علتی بری است. پس به نیرویی که خداوند بدو داده بود کمان را تا بناگوش کشید و خود پاره پاره شد (بیرونی ۳۳۴-۳۳۵).

آرش شیواتیر، شیواتیرترین از آریاییان، از کوه آریوخشوت به سوی کوه خوتوت تیر بینداخت. آنگاه آفریدگار اهورامزدا بدان دمید. پس آنگاه ایزدان آب و گیاه و مهر فراخ چراگاه راهی برای گذر آن تیر پدید آوردند (تیشتریش، بندهای ۷۰). خداوند باد را امر کرد که تیر او را از کوه رویان بردارد و به اقصای خراسان که میان فرغانه و طبرستان است پرتاب کند. این تیر بر درخت گردویی فرود آمد که در جهان از بزرگی مانند نداشت و برخی گفته‌اند از مکان پرتاب تیر تا آنجا که فرود آمد هزار فرسخ بود (بیرونی ۳۳۵). پس منوچهر از زمین پدِشخوارگر تا بُن گوزگ که افراسیاب گرفته بود،

به پیمان از او بازستد و به ملکیت ایرانشهر آورد (مینوی خرد، پرسش ۲۶، بند ۴۴). ثعالبی در *غرر اخبار* مسیر تیر را از کوه طبرستان تا زمین خلم از نواحی بلخ دانسته (ثعالبی ۹۰)، طبری از طبرستان تا لب جیحون (طبری ۲۵۵)، و گرگانی در ویس و رامین آورده است:

از آن خوانند آرش را کمانگیر که از ساری به مرو انداخت یک تیر

در بند ۲۲ از نوشتار پهلوی ماه فروردین روز خرداد آمده است: در روز ششم فروردین منوچهر و آرش شیواتیر زمین از افراسیاب تورانی بازستند (متن‌های پهلوی ۱۱۸). اما بیرونی از روز سیزدهم تیر یاد کرده و جشن تیرگان را یادگار این پیروزی دانسته است (بیرونی ۳۳۵) که ممکن است به سبب همسانی میان واژه تیر (برگرفته از تیگره) با نام ماه تیر (برگرفته از تیشتر) باشد.

داستان آرش یا بخش‌هایی از آن، جز آثار الباقیه، *غرر اخبار* و *تاریخ طبری*، در نوشتارهای دیگری نیز از دوره اسلامی همچون *اخبار الطوال* دینوری، *زین الاخبار* گردیزی، *تجارب الامم ابوعلی مسکویه*، *البدء و التاریخ مقدسی*، *مجمعل التواریخ* و *القصص اسدآبادی*، *الکامل ابن اثیر*، *القانون مسعودی*، *تاریخ سنی ملوک الارض و الانبیا حمزه اصفهانی*، *روضه المنجمین شهرمدان*، *طبقات ناصری* منهاج سراج، *تاریخ طبرستان* و *رویان و مازندران* مرعشی، *روضه الصفا* میرخواند و... با تفاوت‌هایی اندک دیده می‌شود.

در برخی از نوشتارها بخش‌هایی از داستان تغییر یافته یا کاسته و افزوده شده است؛ مثلاً در بند ۳۸ از متن پهلوی *شهرستان‌های ایران* به خواستگاری افراسیاب از سپندارمز و نپذیرفتن سپندارمز و فرو رفتن او در دل زمین اشاره شده است (متن‌های پهلوی ۵۱). یا ثعالبی زمان رخداد را دوران پادشاهی زو پسر طهماسب دانسته و شرحی در باب اندیشه زو برای برگزیدن بیشه و کوه و معدنی خاص برای تهیه چوب تیر و پر عقاب و آهن پیکان آورده است و نیز از نشانه‌ای سخن گفته که افراسیاب بر تیر می‌نهد تا پس از فرود آن را باز شناسد (ثعالبی ۹۰ و ۹۱).

در *شاهنامه* حکیم طوس که سترگ‌ترین مجموعه منظوم اساطیر ایرانی است، نه از پیروزی افراسیاب بر منوچهر سخنی رفته است و نه اثری از نقش‌آفرینی آرش دیده می‌شود. *شاهنامه* تنها دو بار، در ستایش پهلوانانی دیگر، به نامداری آرش در تیر افکندن

اشاره دارد: «چو آرش که بردی به فرسنگ تیر» و «که سامیش گرز است و تیر آرش».
 به نظر می‌رسد این غیاب برآمده از نبود داستان جنگ منوچهر و افراسیاب در مهم‌ترین منابع
 او، شاهنامه/ ابومنصوری و خدای‌نامه‌های پهلوی، باشد که در ادامه تحلیل خواهد شد.
 جز فردوسی و گرگانی تلمیح به داستان تیر افکندن آرش را دیگر شاعران ایرانی نیز
 به کار برده‌اند: «ز جعبه کمان تیر آرش گشاد» (نظامی)، «رستم آرش کمان آمد به رزم»
 (خاقانی)، «آرش اگر بدیدی تیر و کمانت را» (انوری)، «بیکان غمزه تو که چون تیر
 آرش است» (خواجو)، «به جای سبزه بروید ز خاک ناوک آرش» (قائنی) و...

۵. گذار از اسطوره/تاریخ به فراداستان تاریخ‌نگاران

شرح بیضایی از داستان آرش به اختصار چنین است: تورانیان که لشکر ایران را از مرز
 تا پای البرز پس رانده و شاه ایران را شهربندان کرده‌اند شرط صلح را تعیین مرز تا
 تیررس یک تن از ایرانیان نهاده‌اند. کشاور، نامی‌ترین تیرانداز ایران، تیر انداختن را
 نمی‌پذیرد تا زیر بار نفرین شکست نرود. ستوربانی بی‌مقدار به نام آرش را که مرزنشین
 است و زبان تورانی می‌داند به نامه‌بری سوی دشمن می‌فرستند تا یک روز مهلت
 بگیرد. شاه توران به نیرنگ آرش بی‌تجربه را برای تیر افکندن برمی‌گزیند. ایرانیان،
 تحقیر شده و مانده و ناگزیر، بر آرش خشم می‌آورند و او را دروغزن و سرسپرده دشمن
 می‌خوانند. آرش که خود را شایسته پذیرش نمایندگی جنگاوران ایران نمی‌داند،
 چاره‌ای ندارد جز سر نهادن به اجبار شاه توران و با تلخی تسلیم می‌شود. به بالای البرز
 گام می‌نهد و تیر را، نه به بازوی، که با دل خود پرتاب می‌کند. سواران دو سپاه تیر را
 تا مرز پی می‌گیرند، اما تیر از باد پیشی گرفته است و همچنان ره می‌سپارد. تورانیان
 عقب می‌نشینند و کسی از آن پس اثری از آرش نمی‌یابد.

خوانش بیضایی تفاوت‌های پررنگ و دانسته‌ای با روایت اسطوره‌ای آرش شیواتیر
 دارد که اینک به اختصار بررسی می‌کنیم.

۱. فروریختن مناسبات سیاسی - طبقاتی: در تمامی این متن تنها سه تن صاحب نام
 هستند: آرش ستوربان ساده، کشاور پیر که از زیر انداختن تیر شانه خالی می‌کند، و
 هومان، پهلوانی که خیانت می‌کند و مشاور شاه توران می‌شود. به نظر می‌رسد هر سه

این شخصیت‌ها برساخته بیضایی باشند، اما متن بر این سه تن تکیه دارد که نژاده نیستند و، در عوض، بلندپایگان دو سوی میدان را شاه یا سردار می‌نامد، به همان شیوه‌ای که متون اساطیری همواره سربازان یا برزیگران بی‌نام را در حاشیه نهاده‌اند.

بازیابی سکوت شاهنامه معنای این تحلیل را آشکارتر می‌سازد. شکست سهمگین منوچهر از افراسیاب در شاهنامه نقل نشده است در حالی که تقریباً تمام منابع تاریخی پیش از اسلام و دوران اسلامی به این جنگ مهیب اشاره کرده‌اند: پس افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پتسخوارگر راند و به سیج و تنگی و بس مرگ نابود کرد و فرش و نوذر پسران منوچهر را کشت (بندهش، بند ۲۱۱). هنگامی که منوچهر به پتسخوارگر بود افراسیاب دوازده سال شاهی کرد، پس از او زاب پسر تهماسب سه سال (بندهش، بند ۲۳۹). اعتبار این روایت، جز تکرار در متون متفاوت، از آنجا تایید می‌شود که نام نوذر در هیچ‌یک از متون پهلوی به‌عنوان شاه نیامده است، در حالی که شاهنامه نوذر را به تخت جانشینی منوچهر می‌نشاند.

خلاء حاصل از حذف این نبرد بزرگ در شاهنامه با زاده‌شدن زال، داستان زال و سیمرغ، عشق زال به رودابه و زایش رستم پر شده است. این رویداد تراژیک را با حکیم طوس کنار نهاده است یا مهم‌ترین منابع او، شاهنامه/ابومنصوری و خدای‌نامه‌های پهلوی. هرکدام از این دو رخ داده باشد، هدف می‌تواند یکسان باشد. یورش سهمگین افراسیاب، تصرف خاک ایران از آموی تا طبرستان، شهربندان منوچهر ستاننده کین ایرج، کشته شدن پسران او، ویرانی شهرها، بستن راه آب بر کیانسه و... نمی‌توانسته بخش دلچسبی از نامه شاهان باشد، به‌ویژه در دورانی از روایت که سام نریمان و پسرش زال زنده هستند. این نبرد البته با پیروزی ایرانیان فرجام یافته است، اما نه با نقش‌آفرینی شاه فرهمند پیشدادی یا دلاوران سیستانی که نسب از گرشاسپ می‌برند، بلکه با تیر افکندن آرش، پهلوانی که هیچ متنی به نسبش اشاره نکرده است!

اکنون معنای خوانش اقتباسی بیضایی روشن می‌شود. او «ستوریان نجات‌بخش» را می‌آفریند که هجوی است و کنایه‌ای و نقیضه‌ای برای دگرگون ساختن مناسبات ساختاری سیاسی و طبقاتی در متن اسطوره.

۲. شالوده‌شکنی از دوگان نیک و بد: چارچوب اسطوره نیاز به دو سویه تیره و روشن دارد. اینجا یک سو افراسیاب انیرانی (در اوستا: فرنگرسین به معنای هراس‌انگیز)

ایستاده است و سوی دیگر منوچهر ایرانی (در اوستا: مانوش چپتر به معنای زاده کوه مانوش). اما در خوانش بیضایی، این رویارویی دو مینوی سپنته و انگره را نمی‌توان باز یافت. نقل این جملات از سوی شخصیت‌های ایرانی نشان می‌دهد گرچه شاه تورانی خونخوار است، به دادگری شاه ایران یا هم‌پیمانی مردمانش نیز چندان امیدی نیست: «پیش از این دشمن آیا بندگی نبود؟» (۱۰)^۱، «آنگاه که باید یگانه می‌بودند بیگانگی کردند» (همان)، «من از ستم به ستم گریختم، از دژخوی به دشمن» (۲۰)، «این تیر شاید بهانه‌ای است تا دشت‌ها به ایشان بسپارند، و با دشت‌ها انبوه بندگان» (۳۵) و...

۳. بی‌زمانی: در اثر بیضایی نامی از افراسیاب یا منوچهر آورده نشده و هیچ نشانه دیگری نیز که بتواند چارچوبی تاریخی به داستان ببخشد نمی‌توان یافت. این رویداد در هر زمانی ممکن است رخ دهد و بدین روال هر کسی هم می‌تواند آرش باشد. این زمان‌پریشی در فرجام داستان به اوج می‌رسد تا سایه تیر آرش را بر سر ایران ابدی کند: «و تا گیهان بوده است این تیر رفته است» (۵۳).

۴. بازی با زبان: زبان ابزاری شناور در دست نویسنده برخوردار است. در ابتدای نوشتار آمده: «برای یک، دو، چند، چندین برخوان» که حاصلش می‌تواند اجراهای گوناگونی از تک‌گویی تا چندگویی باشد. راوی تغییر می‌کند و زاویه دید خواننده سیال است. متن بارها میان گفت‌وگوهای واقعی و خیالی آمد و شد دارد، تا جایی که شناخت مرز میان آنها ناممکن می‌شود. روبه‌روی آرش جایی شخصیت‌های دیگر ایستاده‌اند، جایی روان پدرش و جایی حتی «خود»ش که پا به پای او از کوه بالا می‌آید. حتی البرز نیز با او لب به گفتار می‌گشاید.

بیضایی برای نوشتن برخوانی از زبانی ساختگی بهره می‌برد: زبان سه برخوانی مخلوق و مصنوع است. «من اگر واقعاً به زبان باستان می‌نوشتم البته کسی نمی‌فهمید. ولی نه، با کمک گرفتن از واژه‌های ریشه‌ای زبان مادریم، و گاه ساختن دستور زبانی دیگر، به زبانی می‌نویسم که هم تماماً قابل فهم و در دسترس مردم امروزی است و هم فاصله تاریخی را میان خواننده و زمان رویداد یادآوری می‌کند» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۴).

^۱ از این پس جملات داخل گیومه برگرفته از متن برخوانی آرش هستند. شماره صفحات متن در پرانتز ذکر شده است.

۵. محوریت البرز: بنیادی‌ترین عنصری که زمان گذشته را در روایت به زمان حال پیوند می‌زند البرز است، با همه نمادها و معناهایی که برای خواننده امروزی به‌دوش می‌کشد. هیچ‌یک از منابع تاریخی مکان تیر افگندن آرش را البرز ندانسته‌اند. اما بیضایی این کوه (به اوستایی: هرابرِزیتی، به پهلوی: هرَبْرز) را برمی‌گزیند که در نوشتارهای باستانی ایران بارها ستوده شده و برترین کوه جهان، جایگاه مهر ایزد، کاخ ایزد سروش و یک‌سوی پل چینود نام یافته است: «البرز که راز جهان با او است، که بر نخستین گردش خورشید گواه راستین بوده است. که در پای خود مردان را می‌نگرد که زاییده می‌شوند و زاییده می‌شوند. و باز می‌بیند که می‌میرند و می‌میرند» (۷).

۶. پا پس کشیدن کشواد: شاهنامه از شخصیتی به نام کشواد نام می‌برد که پدر گودرز است. اما به نظر می‌رسد کشواد تیرانداز سالخورده برخوانی ساخته ذهن بیضایی است، همچنان که تردید او و نپذیرفتن نقش نماینده سپاه ایران برای مشخص ساختن مرز.

۷. خیانت هومان: هومان در شاهنامه پسر ویسه و پهلوانی تورانی است، اما اینجا نیز بیضایی تنها از این نام‌واژه بهره برده است تا شخصیتی داستانی بسازد. او نیز همچون آرش و کشواد از سپاهیان است و نه از نژادگان. اما هومان نه چون کشواد غرقه در رنج شکست و گرفتاری هم‌زمان خویش است و نه چون آرش پاکباخته و پذیرای مرگ. انتخاب او پشت‌کردن به میهن است: «هنگام که باید گردن نهم نزد آن کس می‌نهم که بیشتر فربهم کند» (۲۰).

۸. گزینش تیرانداز از سوی شاه توران: منابع تاریخی برگزیدن آرش را تدبیر منوچهر و به رای سپندارمز می‌دانند، پس آرش شیواتیر بدین‌سان دو فروزه دارد که برگزیده ایزد و پادشاه است. آرش برخوانی را اما شاه توران با مشورت هومان بر می‌گزیند، زیرا او را نحیف و نیاموخته در نبرد می‌یابند. از این سو، نه او خود را سزاوار این تکلیف خطیر می‌داند و نه ایرانیان از گماردن او بر این کار خشنودند.

۹. کوچک‌شماری آرش: قهرمان اسطوره از ابتدا قهرمان است. نسبی فخربرانگیز و زایشی افسانه‌وار دارد، کودکی و جوانیش سرشار از شگفتی است و راه رسیدن به جایگاه بلند نام‌آوری را در روندی پرخم‌وتاب می‌پیماید. آرش اما ستوربانی ناچیز است: «راه‌نشینی از آن سان که رمه‌شان به تاراج می‌رود، و او باز خوش‌دلانه مهر

می‌کند» (۴۹)، «خم‌کرده پستی که بار بر او بسیار نهاده‌اند، و او بسیار برده است و دم بر نیاورده» (همان). نه کشواد او را می‌شناسد، نه هومان و نه هیچ‌یک از نام‌داران دو سپاه. هم‌میهنانش او را فریب‌کار، خردترین تیرافکنان، سگ و جانور کم‌ترین می‌خوانند و او خود را پلستی ناپاک و ننگ‌آور. آرش برخوانی از صفات قهرمان اسطوره هیچ ندارد، مگر پرهیز و پارسایی.

۱۰. اسطوره‌زدایی و بازآفرینی اسطوره: همان‌گونه که گفته شد، بیضایی ردای اسطوره را از دوش همه نقش‌آفرینان این داستان برداشته است. نه پادشاه دلسوز پیروزمندی در کار است، نه پهلوان جان‌فشانی. امشاسپند سپندارمز از روایت کنار نهاده شده است و شاه تورانیان نیز ویژگی‌های اهریمنی افراسیاب را ندارد.

اما در فرایند رو به اوج داستان، کارویژه‌های اسطوره، به‌تدریج و دوباره، در متن باززایی می‌شوند.

با گام نهادن آرش ستوربان بر کوهپایه البرز مکاشفه آفاقی و انفسی او آغاز و با فراتر رفتن بر دامنه کوهسار نیروی جسمی و روحیش نیز افزون می‌شود. پیروزی نهایی او در انداختن تیر، بر خلاف آرش شیواتیر، برآمده از تحولی درونی است. جهان او از بی‌خبری به آگاهی فرگشت می‌یابد: «سحرگاه نادانکی بود آزاد، و اینک چیزها می‌داند از گیتی چند» (۴۹). نظاره آرش اندوهگین و مطرود که تیر و کمان بر دست از نشیب البرز بالا می‌رود یادآور مسیح تنهامانده است که صلیبش را در سربالایی جلجتا بر دوش می‌برد. و خوب می‌داند که راهی برای نجات مردمان باز نمانده است جز تن سپردن او به مرگ.

آرش در مسیر ستیغ البرز آرام‌آرام از پیله آن شبان خرد دیروز در می‌آید و به مردی یگانه دگردیسی می‌یابد: او «ناهید خوب‌چهره را دید که از آسمان می‌گذشت» (۴۷). اکنون آرش به قامت قهرمان اسطوره در آمده، و چون کمانش را به ابرها یله می‌دهد و تیر بر کمان می‌نهد، «مهر — که بر گردونه خورشید می‌گذشت — از گاه خود بسی بالا رفت، تا زیر پای آرش رسید» (۵۰).

کردار افراسیاب اوستا و متون پهلوی در بازداشتن باران از ایرانشهر و لگدکوب کردن رودی که به کیانسه می‌ریخت، یادآور ریشه هند و ایرانی اژدهاوار او در پدید

آوردن خشکسالی است. از همین روست که نوشتارهای بسیاری از نقش سپندارمز، امشاسپند نگهبان زمین، در هم آوردی با افراسیاب سخن گفته‌اند. در بند پایانی *برخوانی*، پس از آن که آرش جان در تیر می‌نهد، «ابرها باران به‌نرمی می‌بارند. دشت‌ها سبزند. گزندی نیست. شادی هست» (۵۳). این وصف یادآور ایستادگی سپندارمز برابر افراسیاب، نبرد تیشتر اوستایی با اپوش دیو خشکسالی، یا یورش ایندَره ودایی با آذرخش به‌وریتره باران‌دزد است. خواندن این بند، از دیگر سو، خواننده را سرخوش می‌سازد از کشف پیوندهای بینامتنی میان کردار آرش ستوربان با همهٔ قربانی‌کنندگان تاریخ، از هابیل و ابراهیم تا مهر گاووژن، و نیز همهٔ ایزدان میرنده برای بارور ساختن زمین از پرسیفون و آدونیس یونانی تا تموز بابلی.

بدین‌سان اسطوره‌ای که بخش‌ها و نقش‌ها و پیوندهایش نشانه‌شکنی شده بودند دوباره جان می‌گیرد و در قالبی نو سامان می‌یابد.

۶. نتیجه‌گیری

برخوانی *آرش*، نوشتهٔ بهرام بیضایی، نمونه‌ای از یک اقتباس ادبی با سبک فراداستان تاریخ‌نگارانه به‌شمار می‌رود، بنابراین برای فهم لایه‌های معنایی این اثر باید به پژوهشی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی دست زد و جایگاه و ویژگی‌های *آرش* اسطوره‌ای-تاریخی را با شخصیتی که بیضایی از *آرش* آفریده است، مقایسه کرد. بسیاری از آنچه رولان بارت دربارهٔ رابطهٔ اسطوره و تاریخ گفته است، در *برخوانی آرش* بیضایی عینیت پیدا می‌کند. برخوانی بیضایی را می‌توان نمونه‌ای شاخص از ژانری به‌شمار آورد که لیندا هاچن نام فراداستان تاریخ‌نگارانه به آن داده و آن را در زمرهٔ ژانرهای شاخص ادبیات پسامدرن دانسته است.

تکرار داستان *آرش* کمانگیر در بسیاری از منابع ادبی و مذهبی پیش از اسلام و نیز منابع تاریخی دورهٔ اسلامی به این داستان رنگ و بویی اساطیری-تاریخی می‌بخشد، اما خوانش بیضایی در *برخوانی آرش* تفاوت‌های پررنگ و آگاهانه‌ای با روایت اسطوره‌ای *آرش* شیواتیر دارد که می‌توان آنها را در این ده دسته خلاصه کرد: فروریختن مناسبات سیاسی- طبقاتی، شالوده‌شکنی از دوگان نیک و بد، بی‌زمانی، بازی با زبان، محوریت

البرز، پا پس کشیدن کشواد، خیانت هومان، گزینش تیرانداز از سوی شاه توران، کوچک‌شماری آرش، و نیز اسطوره‌زدایی و بازآفرینی اسطوره. بیضایی با دیدگاه نقادانه سیاسی- طبقاتی و با بهره‌آگاهانه از ترفندهای ادبی پسامدرن، از بازیگران این روایت نشانه‌شکنی کرده و در چیدمان روایی نو نقش‌هایی تازه بدانها سپرده است. بیضایی آگاهانه از زبان و قواعد اسطوره بهره می‌برد تا بدون برداشتن ردای اساطیری از دوش آرش برخوانی‌اش، او را جایگاهی تازه بخشد و برای خواننده امروزی آشنا و ملموس سازد.

منابع

- بندهش. [گردآوری] فرنخ دادگی. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس، ۱۳۸۰.
- بیرونی، ابوریحان. *آثار الباقیه*. ترجمه اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۶.
- بیضایی، بهرام. آرش. چ ۴. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۳.
- _____. *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*. مصاحبه‌کننده: زاون فوکاسیان. تهران: آگاه، ۱۳۷۱.
- _____. «نقد و بررسی سه برخوانی». *کارنامه*. ش ۱۳ (مهر ۱۳۷۹): ۲۸-۳۷.
- _____. «سالشمار زندگی و آثار بهرام بیضایی». *سیمیا*. ش ۲ (زمستان ۱۳۸۶): ۱۵-۲۸.
- تیشتریشت. ترجمه زهره زرشناس، فرزانه گشتاسب. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۹.
- ثعالبی نیشابوری، ابومنصور. *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*. تهران: نقره، ۱۳۶۸.
- متن‌های پهلوی. [گردآورنده] جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب آسانا. پژوهش سعید عریان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.
- گزیده‌های زادسپرم. ترجمه محمدتقی راشد محصل. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
- طبری، محمد بن جریر. *تاریخ طبری*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر، ۱۳۹۰.
- مینوی خرد. ترجمه احمد تفضلی. چ ۲. تهران: توس، ۱۹۶۴.
- وو، پاتریشیا. *فرا داستان*. ترجمه شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه، ۱۳۹۰.

- Bélanger, Andre J. *Ethics of Catholicism and the Consecration of the Intellectual*. London: McGill-Queen's Press, 1997.
- Gass, William. "Philosophy and the Future of Fiction". *Syracuse Scholar*. 1980. vol. 1, iss. 2, Article 3, pp. 1-13.
- Holman, C. Hugh. *A Handbook to Literature*. Based on the original edition by William Flint Thrall and Addison Hibbard. Indianapolis: Bobbs-Merrill Education Pub, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P. and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.
- *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.

بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده

اصغر فرهادی

آبتین گلکار (استادیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس)
امیررضا امیری (دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس)¹

چکیده

روابط بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی از همان نام فیلم و ارجاعات آشکارش به نمایشنامه مرگ فروشنده آرتور میلر آغاز می‌شود، ولی کارگردان فیلم ارجاعات بینامتنی بسیار نامحسوس‌تری نیز در آن گنجانده است که کشف آنها می‌تواند در درک و دریافت مخاطب از این اثر مؤثر باشد. در مقاله حاضر تلاش بر آن است تا با معرفی این ارجاعات و بررسی توصیفی - تحلیلی توازی‌های میان فیلم فرهادی و دیگر آثار ادبی و هنری ایرانی و خارجی درون‌مایه‌های اصلی فیلم مشخص شود و کنش شخصیت‌ها در چنین پس‌زمینه‌ای مورد ارزیابی قرار گیرد. در میان آثاری که فروشنده به شکل‌های مختلف با آنها روابط بینامتنی برقرار می‌کند، گذشته از مرگ فروشنده، می‌توان از نمایشنامه‌های هملت و ویلیام شکسپیر و بر پهنه دریای اسلاوومیر مروژک، فیلم‌نامه حقایق درباره لیلا دختر ادریس بهرام بیضایی، فیلم‌های شرم اینگمار برگمان و پدرخوانده فرانسیس فورد کاپولا، داستان‌های گلیه‌مرد بزرگ علوی و گاو غلامحسین ساعدی (و روایت سینمایی داریوش مهرجویی از آن) تابلوهای آنری ماتیس و عکس‌های تهمینه منزوی نام برد. نتیجه‌ای که از بررسی این روابط بینامتنی حاصل می‌شود آن است که درون‌مایه و تعارض اصلی فیلم را باید در تقابل سنت و مدرنیته جست که البته نمودهای گوناگونی از آن نیز به صورت الگوی «زوال پدر» یا تقابل گذشته و آینده در فیلم بازتاب پیدا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فروشنده، اصغر فرهادی، بینامتنیت، سنت، مدرنیته

۱. مقدمه، چارچوب نظری و پیشینه تحقیق

کریستوا^۱ (۱۹۸۱)، با نیم‌نگاهی به نظریات باختین دربارهٔ چندصدایی بودن رمان، اظهار داشت که ساختار یک اثر ادبی قائم به ذات نیست، بلکه از طریق برقراری دیالوگ با ساختارهای دیگر، دورنماهای تازه‌ای را برای خوانش خود اثر هنری پیش روی مخاطب می‌گذارد. از چنین منظری ما دیگر با یک اثر روبه‌رو نیستیم، بلکه آنچه می‌بینیم یا می‌خوانیم، یک متن است در ارتباط با متن‌های دیگر. این نوع نگاه از دید فوکو این‌گونه تعریف می‌شود: «مرزهای یک کتاب هیچ‌گاه مشخص نیست؛ یک کتاب، و رای عنوان، نخستین سطرها، و نقطهٔ پایانی‌اش، و رای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها، و دیگر عبارات می‌رسد: یک کتاب گرهی است در یک شبکه» (به نقل از هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸۱).

به بیان دیگر، در این متون با یک اثر به عنوان آفرینش هنری بکر، آن‌طور که در نظریات رماتیک مطرح بود، روبه‌رو نیستیم و این شیوهٔ تعبیر و ارزش‌گذاری رد می‌شود (نک: هاچن^۲، ۲۰۱۲: XIII). هر متنی از «موزائیکی از ارجاعات ساخته شده است؛ هر متنی حاصل جذب و تحول متون دیگر است» (کریستوا ۶۶).

پیگی گرو با توجه به عدم ثبات بینامتن و متن، پویایی این ساختار را در عدم قطعیت معنایی و ابهام و ابهام آن نهفته می‌داند. این عدم قطعیت به دلیل تلاقی چندین متن با یکدیگر به آن خاصیت چندمعنایی می‌دهد (به نقل از نامور مطلق ۱۱۱-۱۱۳). در نظریهٔ خوانشی بارت نیز، با تأکید بر مرگ مؤلف، رمزگشایی از این معناهای متکثر و نامتناهی بر عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. به این صورت که خواننده، به وسیلهٔ اندوخته‌ای که در ذهن دارد، مدام متن پیش رو را با متونی که خواننده است تطبیق می‌دهد. این قیاس‌ها بسته به اندوختهٔ مخاطب می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند.

میشل ریفاتر، با توجه به تمایز میان اندوختهٔ شخصی یک مخاطب، و حضور قطعی و غیرقابل‌انکار یک متن در متن دیگر، بینامتنیت را به دو دستهٔ حتمی و احتمالی تقسیم می‌کند. بینامتنیت حتمی هنگامی رخ می‌دهد که حضور یک متن در متن دوم به صورت

1. Kristeva
2. Hutcheon

عینی قابل مشاهده باشد، اما در مقابل بینامتنیت احتمالی به برداشت شخصی هر مخاطب از متن بستگی دارد (همان ۲۲۷).

اصغر فرهادی در فیلم *فروشنده* از ارجاعات بینامتنی پرشماری به آثار ادبی و هنری دیگر سود می‌جوید که همچون راهنماهایی پنهان یا آشکار در سمت‌وسو دادن به درک بیننده از فیلم مؤثرند. دریافت ما از طریق تحلیل این روابط بینامتنی می‌تواند شکل واقعی و کامل‌تری به خود بگیرد، هرچند نباید از یاد برد که حتی با کشف چنین ارجاعاتی باز هر بیننده ممکن است تحلیل و برداشت متفاوت و خاص خود را از این رابطه داشته باشد، همچنان‌که خود فرهادی نیز فیلم‌هایش را همانند دادگاه و بیننده آنها را همچون قاضی دانسته است (نک. فلاشمن^۱) که باید برداشت و قضاوت مستقل خود را درباره ماجرابی که می‌بیند انجام دهد. این خاصیت همیشگی فیلم‌های فرهادی، در *فروشنده* با قرارگیری در کنار تلاقی متون گوناگون به آن ویژگی منحصر به فردی داده است. هدف از نگارش مقاله حاضر آن است که با بررسی توصیفی-تحلیلی عناصر فیلم نشان دهیم ارجاعات بینامتنی پنهان و آشکاری که کارگردان در فیلم خود گنجانده است، چگونه ممکن است بر برداشت ما از فیلم و درون‌مایه‌های اصلی آن تأثیر بگذارد.

درباره فیلم‌های اصغر فرهادی کتاب‌ها و مقالات پژوهشی فراوان نوشته شده است. در میان آنها دو کتاب *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی* به قلم مازیار اسلامی (۱۳۹۵)، و *تروما: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی - سیاسی ۱۳۸۱-۱۳۹۴* از منظر *سینمای اصغر فرهادی*، نوشته سیده‌مجید حسینی و زانیار ابراهیمی (۱۳۹۵) تحلیلی جامع‌تر از بقیه ارائه داده‌اند. کیوان میرمحمدی در مقاله «هزارتوی آینه‌ها: نگاهی نشانه‌شناختی به فیلم *فروشنده*» درباره نشانه‌های بینامتنی در فیلم *فروشنده* به نکات جالب توجهی اشاره کرده است، ولی به گمان ما، این نشانه‌ها از آنچه وی برشمرده است، بسیار فراتر می‌روند. ما در تحلیل‌های خود همچنین به نظر منتقدان انگلیسی‌زبان درباره فیلم فرهادی، که در نشریات معتبری مانند *وال/ستریت جورنال*، *واشینگتن پست*، *لس‌آنجلس تایمز* منتشر شده‌اند، استناد کرده‌ایم.

۲. تعیین درون‌مایه‌های فیلم بر پایه ارجاعات بینامتنی

با کشف و بررسی ارجاعات بینامتنی فیلم می‌توان چند درون‌مایه اصلی برای آن قائل شد. نخستین و بارزترین ارجاع، بده‌بستان‌های بینامتنی فیلم با نمایشنامه مرگ فروشنده به قلم آرتور میلر است. ارجاع به اثر میلر از همان نام فیلم فرهادی آغاز می‌شود. آغاز و پایان فیلم نیز نشانگر تصاویری از تمرین و اجرای نمایش مرگ فروشنده روی صحنه تئاتر است که شخصیت‌های اصلی فیلم، رعنا (ترانه علیدوستی) و عماد (شهاب حسینی)، در آن نقش ویلی و لیندا لومن را بازی می‌کنند. فرهادی هوشمندانه نوعی توازی میان برخی از ماجراهای نمایشنامه میلر و رخدادهای فیلم پدید می‌آورد، از جمله ارتباط نامشروع یک پدر خانواده با زنی غریبه، یا ایستادن لیندا بر سر تابوت ویلی و همزمان با آن مرگ نمادین عماد در چشم رعنا (هنگام تصمیم به انتقام از مرد متعرض (فرید سجادی حسینی)، و ترس از خبر کردن اورژانس هنگام از حال رفتن پیرمرد). منتقدان گاه به شباهت فضای پرتنش نیویورک دهه ۱۹۴۰ و تهران معاصر و نقش آن در قربانی شدن قهرمانان دو اثر، ویلی و عماد، اشاره کرده‌اند (سینگ^۱؛ گری^۲) و گاه عماد و ویلی را در نقطه‌ضعفی به نام «آبرو» (سینگ) یا «شرم مردانه» (کوئل^۳) مشترک دانسته‌اند یا اشاره کرده‌اند که هر دو اثر با تسویه حساب (پرداخت وام ویلی لومان و انتقام عماد) خاتمه می‌یابند (هارنیدی^۴).

ولی ارجاعات دیگری نیز به مرگ فروشنده در فیلم موجود است که جز در نگاه دقیق به فیلم و جز برای کسانی که با متن نمایشنامه آشنایی قبلی داشته‌اند، قابل‌درک نیست، در حالی که یافتن آنها می‌تواند به دریافت درست‌تر ما از فیلم کمک کند.

۲.۱ تمایل به پوشاندن حقیقت ویرانگر

یکی از نمونه‌های ارجاعات بینامتنی پنهان‌تر به مرگ فروشنده در فیلم فرهادی، نماد جوراب است که هم در نمایشنامه میلر و هم در فیلم فرهادی از یک شیء صرف فراتر می‌رود و تبدیل به نوعی موتیف تکرارشونده می‌شود که با فرایند عیان شدن حقیقت

1. Singh
2. Grey
3. Coyle
4. Hornaday

همراه است: هنگامی که عماد جوراب‌های کهنهٔ مرد متعرض را پیدا می‌کند، جوراب‌های پارهٔ لیندا از مرگ فروشنده به ذهن بینندهٔ آشنا با نمایشنامه تداعی می‌شود. در نمایشنامه ویلی از این‌که لیندا جوراب رفو می‌کند، به خشم می‌آید. در ابتدا به نظر می‌رسد این عصبانیت ویلی از تداعی فقر خانواده ناشی می‌شود، ولی همان‌طور که در پایان نمایشنامه مشخص می‌شود، جوراب برای او یادآور رابطهٔ نامشروعش است که عامل اصلی عدم موفقیت فرزندش بیف نیز به شمار می‌آید. بیف پس از مشاهدهٔ خیانت پدرش خطاب به او می‌گوید: «تو جوراب‌های مامان رو دادی به اون.» به همین دلیل است که ویلی با دیدن جوراب‌ها به خشم می‌آید و به یاد خاطرهٔ سرکوب‌شدهٔ خود می‌افتد. در فیلم فرهادی نیز عنصر جوراب به قوی‌ترین شکل در کشف و فاش‌سازی حقیقت تلخ رخ می‌نماید. عماد با پیدا کردن جوراب‌های مرد متعرض است که به جست‌وجو تحریک می‌شود، رعنا در صحنهٔ دوخت‌ودوز جوراب است که از نظر روانی فرو می‌پاشد و دیدن چهرهٔ مرد متعرض را برای عماد فاش می‌کند، و در پایان نیز با بیرون آوردن جوراب است که حقیقت فاش و متعرض پیدا می‌شود.

جلوهٔ دیگری از ناتوانی ویلی لومان در رویارویی با حقیقت را می‌توان عنصر نمادین ضعف چشمان و عینک او (که مدت‌هاست عوضش نکرده است) دانست؛ همان‌گونه که عماد نیز با دادن عینک به مرد متعرض گویی چشم او را بر حقیقت عمل زشتش باز می‌کند. در چنین پس‌زمینه‌ای می‌توان برای التماس‌های پسر جوان معلول ابتدای فیلم، که در هنگامهٔ تخلیهٔ آپارتمان در حال ریزش عینکش را می‌خواهد، نیز معنایی نمادین قائل شد.

در صحنه‌ای دیگر که عماد مرد متعرض را در انباری خانهٔ مخروبه زندانی کرده است، پس از تزلزلی کوتاه چراغ انباری را برایش روشن می‌کند، ترفندی که ایسن نیز در نمایشنامهٔ خانهٔ عروسک دو بار از آن بهره جسته است: نخستین بار، نورا هنگام ابراز علاقهٔ دکتر رانک به او، با فریادی دستور می‌دهد که: «چراغ‌ها را روشن کنید!» و بار دوم، هنگامی که برای دکتر رانک فندق می‌زند و گویی حقیقت تلخی را بر او می‌نمایاند. این بازی با نور در بسیاری از صحنه‌های دیگر فیلم فروشنده نیز نمود یافته است: با لرزش و ریزش خانهٔ اول عماد و رعنا چراغ‌های خانه خاموش می‌شود، با

ورود آنان به خانه جدید چراغ دستشویی می‌سوزد و لامپ تازه‌ای، با زحمت فراوان، جایگزین می‌شود؛ اینجا همان جایی است که به رعنا تعرض می‌شود و هنگامی که صدرا (سام ولی‌پور) به خانه آنها می‌آید از تاریکی آن می‌ترسد. کل فیلم نیز با روشن و خاموش شدن چراغ‌های صحنه قاب‌بندی شده است.

موقعیتی که عماد در آن تصمیم نهایی خود را می‌گیرد نیز به پرده پایانی نمایشنامه خانه عروسک شباهت دارد. در نمایشنامه ایسن خانم لینده هنگامی که ظاهراً همه مشکلات حل شده و وضع همه به سامان رسیده است، به کروگستاد توصیه می‌کند نامه‌ای را که پرده از راز نوراً برمی‌دارد، به شوهر او بدهد، زیرا بهتر است نوراً و شوهرش با حقیقت روبه‌رو شوند: «این راز نحس باید برملا بشه! باید همه چیز بینشون روشن بشه. نمی‌تونن اینجور به طفره رفتن و پنهانکاری ادامه بدن» (ایسن ۲۸۴) در فیلم فروشنده نیز پاسخ‌های عماد به تضرع مرد متعرض - زمانی که حتی رعنا از او می‌خواهد مرد را رها کند - همین‌هاست: «دخترت باید بدونه باباش کیه» یا «می‌خوام زنش بدونه چی کار کرده». هرچند عماد، برخلاف خانم لینده، سرانجام پرده از راز مرد برنمی‌دارد، چرا که در فروشنده نیز، همانند نمایشنامه میلر، اغلب شخصیت‌های اصلی به دروغ و پنهان کردن حقیقتی که از نظر آنان مایه شرمساری است، بیش‌تر تمایل دارند: رعنا به عماد می‌گوید چهره مرد متعرض را ندیده است، بابک (بابک کریمی) پیشینه خانه و رابطه خودش با آهو را از عماد پنهان می‌کند، عماد ماجرا را از دوستانش پنهان می‌کند و حقیقت را درباره پیدا کردن ماشین و درباره همسایه‌ای که رعنا را از حمام بیرون آورده است، به رعنا نمی‌گوید. مسئله دروغ تسکین‌دهنده یا آرامش‌بخش و حقیقت آشوبنده و ویرانگر در فیلم‌های پیشین فرهادی، مانند درباره‌الی و جدایی نادر از سیمین نیز در کانون توجه فیلم‌ساز قرار داشت.

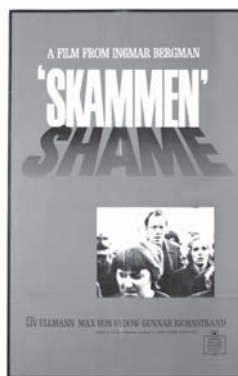
یکی دیگر از عناصر مشترک بین متن میلر و فیلم فروشنده، که برای بیننده خارجی غیرقابل درک است، دفترچه بیمه‌ای است که عماد در داشبورد ماشین مرد متعرض پیدا می‌کند و ما هیچ‌گاه از ماهیت صاحب آن باخبر نمی‌شویم. با توجه به نادیده گرفته شدن این مدرک شناسایی در جست‌وجوی عماد برای پیدا کردن مرد متعرض، به نظر می‌رسد دفترچه متعلق به آهو باشد. در انتها عماد این دفترچه را همراه با بقیه وسایل به

پیرمرد پس می‌دهد. او نیز، شوکه از سیلی عماد، کیسه حاوی دفترچه را که مقداری پول نیز در آن هست، به داماد آینده خود می‌سپارد (تصویر ۱). این روند تداعی‌گر انگیزه ویلی لومن برای خودکشی است که بدین وسیله قصد دارد با پول بیمه عمر خود آینده بیف را تأمین کند.



تصویر ۱. دفترچه بیمه در دست داماد مرد متعرض

۲.۲ مسخ شخصیتی قهرمان اثر و نقش جامعه پیرامون در آن
فیلم فرهادی با شماری از آثاری رابطه بینامتنی برقرار می‌کند که در آنها مسئله مسخ و تغییر هویت و شخصیت قهرمان اثر بسیار بارز می‌نماید. یکی از این ارجاعات به فیلم شرم اینگمار برگمان است که پوستر آن در گوشه اتاق عماد و رعنا دیده می‌شود (تصویر ۲).



تصویر ۲. پوستر فیلم شرم (چپ) در گوشه اتاق عماد و رعنا

در فیلم برگمان نیز زن و شوهر (اوا و یان) ویولون‌نوازی به تصویر کشیده شده‌اند که به دلیل وقوع جنگ (جنگی که طرف‌های آن معرفی نمی‌شوند) در جزیره‌ای به کشاورزی می‌پردازند. یان در ابتدای فیلم فردی حساس و ضعیف معرفی می‌شود که از خشونت بیزار است، به دلیل قلب ضعیفش از شرکت در جنگ معاف شده و با حمله نیروهای مهاجم، با آن‌که هیچ غذایی برای خوردن ندارند، حتی توانایی شلیک کردن به مرغ را هم ندارد. یان هنرمندی است که به دلیل جبر تاریخی در موقعیتی قرار گرفته است که تعلق به آن ندارد. به دلیل لرزش دست‌هایش، حتی دیگر توانایی ساز زدن را هم ندارد، سازی که به گفته خودش متعلق به دورهٔ بتهوون است. ولی با معاشقهٔ اوا با یاکوبی، شهردار، که دوست و ناجی آن‌ها بود، یان ناگهان تغییر می‌کند. او نخست پولی را که شهردار برای نجات جان‌ش باید به نیروهای مهاجم بپردازد پنهان می‌کند. سپس هنگامی که مهاجمان ضمن تفتیش خانهٔ او ویولونش را می‌شکنند، با تفنگی که سرکردهٔ نیروهای مهاجم در دست‌اش می‌گذارد به شهردار شلیک می‌کند. این دگرگونی شخصیت در یان همان دگرگونی تدریجی عماد است. این تغییر در شرم از نگاه تورستن مانس، هنرپیشه و منتقد سینمایی، این طور بیان می‌شود:

یان در بعضی از ویژگی‌ها و خصایل کالیگولای جنون^۱ سهم بود. آنهایی که همچون بعضی از حیوانات - مثل پلنگان سیاه - ترسیده‌اند و در معرض فشار قرار گرفته‌اند، تنها وقتی شروع به دفاع از خود می‌کنند که به آنها حمله شود، سادیست‌ها هم به همین شیوه عمل می‌کنند، [...] اهریمن وجود آن‌ها تنها زمانی پدیدار می‌شود که مورد حمله واقع شوند. وقتی که راه گریز نداشته باشند. [...] این ویژگی در موقعیت وحشت و اغتشاش برجسته‌تر می‌شود. این فشار بی‌اندازه او را از جا به در می‌کند و به طریقی بسیار ویژه تغییرش می‌دهد (بیورکمان و دیگران ۲۶۸).

برگمان هم این نکته را تأیید می‌کند و عکس‌العمل یان را با واکنش احتمالی خودش به عنوان یک هنرمند در صورت حملهٔ نازی‌ها به کشورش مقایسه می‌کند (همان). از سوی دیگر، همان طور که از گفتهٔ تورستن مانس برمی‌آید، فیلم شرم رابطهٔ بینامتنی دیگری نیز با جنون، فیلمی قدیمی‌تر به نویسندگی برگمان، دارد که این فیلم هم، به نوبهٔ خود، بینامتنیت دیگری با کالیگولای آلبر کامو برقرار می‌کند. جالب توجه آن‌جاست که هر دو قهرمان یک

1. *Torment* (1944)

بار در موضع طرف مقابل نیز قرار داشته‌اند: یان در دوران نامزدی به همسرش خیانت کرده و عماد نیز در تاکسی سوءتفاهمی از جنس اتهام آزار جنسی — هرچند در مقیاسی بسیار خفیف‌تر — را تجربه کرده است، اما هنگامی که خودشان قربانی می‌شوند اهریمن درونشان بیدار می‌شود و عشقی که بین هر دو زوج است از بین می‌رود.

تغییر شخصیت و مسخ تدریجی شخصیت عماد در یک رابطه بینامتنی دیگر نیز نمود پیدا می‌کند: ارجاع به داستان گاو غلامحسین ساعدی و فیلم مشهور داریوش مهرجویی بر اساس همین داستان، که عماد آن را سر کلاس برای شاگردانش پخش می‌کند. در گاو نیز شخصیت اصلی اثر (مش حسن) به علت مرگ گاویش دچار جنون می‌شود و خود را گاو می‌پندارد و اتفاقاً در این‌جا نیز هر دو درون‌مایه «پوشاندن حقیقت» (نه همسر مش حسن و نه هیچ‌یک از همسایه‌ها جرئت گفتن حقیقت به او را ندارند و وانمود می‌کنند که گاو فرار کرده است) و «نقش شرایط بیرونی در تصمیم‌گیری و تغییر شخصیت فرد» (نه همولایتی‌های مش حسن و نه همسایگان و اطرافیان عماد و رعنا نمی‌توانند کمکی به حل مشکل آنان بکنند و برعکس، پیوسته تصمیم‌گیری منطقی را برای آنان سخت‌تر می‌کنند) آشکارا به چشم می‌خورد. در تصویر ۳ از فیلم گاو این دخالت اطرافیان در زندگی مش حسن مشهود است.



تصویر ۳. سرک کشیدن روستاییان به خانه مش حسن در فیلم گاو

عماد در پاسخ به سوال یکی از شاگردانش که می‌پرسد: «آدم چه جوری گاو می‌شه؟» پاسخ می‌دهد: «به مرور». و این مسخ تدریجی در خود او نیز رخ می‌دهد. گاو

مش حسن در فیلم *فروشنده* به نمادی از ناموس (ارزشی سنتی) تبدیل می‌شود: چیزی که به علت از دست دادنش (=لکه‌دار شدنش) فرد از هم می‌پاشد. این فرایند دگرگونی شخصیت از همان لحظه‌ای آغاز می‌شود که عماد به بیمارستان می‌رسد و مردان همسایه همسرانشان را دور و عماد را دوره می‌کنند و حقیقت ماجرا را درباره‌ی مستاجر قبلی و اتفاقی که برای رعنا افتاده است، برای او فاش می‌کنند. گفت‌وگوها و اظهارنظرهای کوتاه همسایگان (از جمله در تأیید عدم شکایت به پلیس) در سکانس‌های بعدی نیز پیوسته به تشدید این مسخ کمک می‌کند، تا جایی که نظر دیگران برای عماد به مرجع تصمیم‌گیری تبدیل می‌شود:

رعنا: من آگه اون گوشی صاب‌مونده رو برداشته بودم، یک کلمه پرسیده بودم کیه، این طوری نمی‌شد دیگه. اون که نمی‌اومد بالا.
عماد: آگه به این راحتی که برو به همسایه‌ها هم همین رو بگو دیگه. درها رو بزنی یکی‌یکی، بهشون بگو ببخشید، من باید آیفون رو برمی‌داشتم...

از دید برخی جامعه‌شناسان، این دیکته شدن رفتار و تصمیم‌گیری و واکنش فردی از سوی جامعه‌ی پیرامون دقیقاً یکی از پیامدهای منفی «سنت» است: «سنت‌هایی هستند که درست از طریق انتخابی آگاهانه حفظ نمی‌شوند، بلکه بیشتر در رده‌ی نوعی «ناخودآگاه اجتماعی» و صرفاً تحت تأثیر نیروی عادت و اینرسی قرار دارند. آنها مورد احترام یا پرستش ویژه‌ای نیستند، بلکه فقط همانند شیوه‌های رایج و مناسب زندگی پذیرفته شده‌اند» (اشتومپکا^۱، ۶۶).

در صحنه‌ای هم که شاگردان کلاس در حال تماشای فیلم *گاو* هستند، موازی با مسخ عماد، مش حسن را می‌بینیم که همولایتی‌هایش او را کشان‌کشان به بیرون از ده می‌برند (تصویر ۴). عماد که خود آموزگار این داستان بود، دچار سرنوشت شومی موازی با مش حسن می‌شود. به گفته‌ی خود فرهادی، «فردی ممکن است مدرن به نظر برسد، ولی در شرایط معینی ممکن است هرچهره‌ای از خود نشان دهد، جز چهره‌ی مدرن» (فلایشمن).



تصویر ۴. بیرون برده شدن مش حسن به دست همولایتی‌هایش در فیلم گاو

شباهت یکی از نماهای پایانی فیلم *فروشنده* به پایان فیلم *پدرخوانده* نیز می‌تواند تأییدی بر همین مسخ شخصیتی باشد. مایکل (آل پاچینو) در ابتدای فیلم *پدرخوانده* آخرین گزینه احتمالی برای عهده‌دار شدن نقش پدرش بود و حتی خود ویتو کورلئونه (مارلون براندو) نیز می‌خواست که او سناتور شود، ولی در پایان فیلم، هنگامی که مایکل، در اتاق پدرش، در را پشت سرش می‌بندد، کی (داین کیتن) شاهد این مسخ‌شدگی است؛ درست همان گونه که عماد در را به روی رعنا می‌بندد و تغییر شخصیتی‌اش به نقطه اوج می‌رسد (تصاویر ۵ و ۶).



تصویر ۵. در روی رعنا بسته می‌شود (فروشنده)



تصویر ۶. در روی کی بسته می شود (پدرخوانده)

در برخی از منابع به شباهت‌هایی در پیرنگ فروشنده و فیلمنامه حقایق درباره لیلیا دختر/ادریس به قلم بهرام بیضایی (که هرگز به فیلم درنیامد) نیز اشاره شده است. فیلمنامه روایتی است از نقل مکان دختری یتیم (لیلیا) به خانه‌ای بدنام، برای کسب استقلال. در آنجا نیز پیوسته مشتریان ساکن قبلی خانه (اعظم) در خانه او را می‌زنند. لیلیا، در اثر اقامت در این خانه و نگاه منفی اطرافیان، گویی کم‌کم در وجود ساکن پیشین (او نیز مانند آهو شخصیتی همیشه غایب است) مسخ می‌شود و در انتها مردی را که برای هم‌خوابگی با او به خانه‌اش آمده است با شمشیری که از پدربزرگش به او به ارث رسیده است، نابود می‌کند. عنصر شاخص دیگری نیز، که شاید از فیلمنامه بیضایی به فیلم فروشنده راه پیدا کرده باشد، آینه شکسته‌ای است که زن بدنام در خانه جا گذاشته و در فرایند مسخ شخصیتی لیلیا مؤثر است و در اواخر فیلمنامه با آینه‌ای که زن پیش از تخلیه خانه سفارش داده بود جایگزین می‌شود. در فیلم فرهادی نیز نمایش تصاویر از پشت شیشه‌های کدر یا ترک‌خورده، یا آینه‌ای که در تاکسی از نمایش حقیقت ناتوان می‌نماید، حضوری پررنگ دارد.

و مهم‌تر از این نشانه‌های ظاهری، در فیلمنامه بیضایی نیز تأثیر جامعه پیرامون بر مسخ شخصیت اصلی فیلم آشکار است

۲.۳ سرگشتگی میان سنت و مدرنیته

ارجاع بینامتنی دیگری که می‌توان در *فروشنده* پیدا کرد، بده‌بستان‌های آن با هملت شکسپیر است. صحنه‌ای که عماد به تصویر رادیوگرافی جمجمه خیره شده است، آشکارا یادآور گفت‌وگوی هملت با جمجمه است (تصویر ۷).



تصویر ۷. خیره شدن عماد به تصویر جمجمه رعنا و گفت‌وگوی هملت با جمجمه

به نظر می‌رسد آن‌چه در این همانندی تداعی می‌شود، درون‌مایه *شک* و *سرگشتگی* شخصیت باشد. هملت نیز برای واکنش نشان دادن علیه عمومی که قاتل پدر است، و مادری که به پدر خیانت کرده، متزلزل است و نمی‌تواند قاطعانه تصمیم بگیرد. هملت و عماد هر دو انسان‌هایی هستند متعلق به *دوره گذار*. هملت می‌خواهد در جامعه‌ای قرون‌وسطایی یک انسان رنسانسی باشد و عماد یک انسان متجدد در جامعه‌ای سنتی. ولی همان‌گونه که «شکسپیر دقیق‌ترین خواننده آثار مونتینی [هملت] را به درون دنیای فئودالی پرتاب می‌کند» (کات ۱۱۸)، فرهادی نیز انسان متجددی چون عماد (خواننده و آموزگار آثار ادبیات فارسی) را در ورطه جامعه‌ای سنتی گرفتار می‌کند. عماد نیز پیوسته با ارزش‌هایی غیرمأنوس با تفکر خود روبه‌رو می‌شود و همانند هملت، «به گونه‌ای تراژیک قربانی تعارض میان تعقل و عمل خویش می‌شود» (برشت، به نقل از همان ۱۱۶). هملت و عماد در برابر لزوم تصمیم و انتخابی مشابه قرار دارند: «انتقام گرفتن یا نگرفتن؟ مسئله این است.» به تبع کات که هملت را «نمایش شرایط تحمیل‌شده» می‌داند، در این رابطه بینامتنی بار دیگر با مسئله جبر شرایط اجتماعی نیز روبه‌رو

می‌شویم. و البته نقشی را که عماد برای به دام انداختن گناهکار بازی می‌کند، نیز می‌توان یادآور صحنه «تله موش» هملت دانست. در حالی که هملت برای به دام انداختن عموی خود نمایشی به راه می‌اندازد، عماد هم با اجرای یک نقش دروغین سعی می‌کند مرد متعرض را به خانه خود بکشاند و او را مجازات کند.

«انتقام گرفتن یا ننگرفتن» در یک ارجاع بینامتنی دیگر فیلم نیز وجود دارد که البته بسیار دور از چشم است و برای بیننده خارجی کاملاً غیرقابل دستیابی: اشاره به داستان گیله‌مرد بزرگ علوی. در صحنه‌ای از فیلم که عماد سر کلاس با شاگردش صحبت می‌کند، روی تخته پرسش‌هایی درباره این داستان به چشم می‌خورد (بی‌آن‌که در هیچ کجای فیلم کوچک‌ترین اشاره‌ای به آن بشود) و حتی زیر برخی از واژه‌ها و عبارات مهم خط کشیده شده است (تصویر ۸).



تصویر ۸. اشاره به داستان گیله‌مرد روی تخته پشت سر عماد در فیلم *فروشنده*

داستان گیله‌مرد روایتی کوتاه است از انتقال یک شورشی (گیله‌مرد) از روستای تولم به شهر فومن. گیله‌مرد نیز همانند عماد ساکن دوران گذار است. او نیز بین فئودالیت و نظم نوین ایران قرار دارد. او نیز قصد دارد تا انتقام همسرش را بگیرد که در یکی از شورش‌ها کشته شد. در طول داستان، گیله‌مرد مدام صدای جیغ همسرش را از جنگل می‌شنود؛ گیله‌مرد نیز هنگامی از هویت قاتل همسرش باخبر می‌شود که یکی از

مأموران همراه او همزمان با آتش زدن کبریت و روشن شدن صورتش خود را قاتل زن معرفی می‌کند؛ این استفاده بزرگ علوی از عنصر نور (اغلب به صورت نور کبریت در فضای تاریک اتراق‌گاه) و ارتباط آن با فرایند پرده‌برداری تدریجی از حقیقت برای گילה‌مرد باز بسیار نزدیک است به شگرد مشابه فرهادی که پیش‌تر به آن اشاره شد.

هر دو قهرمان فروشنده و گילה‌مرد در پایان اثر در برابر همین پرسش «انتقام گرفتن یا نگرفتن» می‌ایستند و سرانجام نیز تصمیم مشابهی می‌گیرند و، با وجود عفو و گذشت، باز عاقبت خوشی در انتظارشان نیست. البته گילה‌مرد با وجود تصمیم دل‌رحمانه‌اش، سرشتی سنتی و توأم با خشونت مردانه دارد. شخصیت عماد در قیاس با او، و حتی در قیاس با همسایه‌هایش در فیلم، بسیار مدرن‌تر است و بیش‌تر به شخصیت یان فیلم شرم شباهت دارد، هرچند تصمیمی مخالف او می‌گیرد؛ ولی موقعیتی که این قهرمانان در آن قرار می‌گیرند، گویی راه‌گزینی برای آنان باقی نمی‌گذارد و آنان فارغ از تصمیمشان برای «انتقام گرفتن یا نگرفتن» از پیش بازنده‌اند.

خط کشیدن زیر برخی از واژه‌ها و عبارات پرسش‌های مربوط به گילה‌مرد نکات دیگری را نیز به ذهن تداعی می‌کند: یکی از این عبارات «اوضاع اجتماعی» است که پیش‌تر به آن اشاره شد و عبارت دیگر، «جیغ زن». صدای جیغ زن را، که پیوسته در جنگل در ذهن و گوش گילה‌مرد طنین‌انداز می‌شود، می‌توان نمادی از گذشته‌ای شوم دانست که لحظه‌ای قهرمان را راحت نمی‌گذارد و عملاً او را در مسیری محتوم به حرکت در می‌آورد. تأثیر گذشته شوم و منحوس بر حال و آینده در فروشنده نیز پیوسته نمایان می‌شود: گذشته خانه بدنام ساکنان جدید آن را گرفتار می‌کند، و در صحنه‌ای که عماد و رعنا با روحیه‌ای خوب سر میز شام ظاهراً سعی دارند در کنار پسر بچه مهمانشان واقعه ناگواری را که برایشان اتفاق افتاده است، فراموش کنند، باز این گذشته به شکل نماد «پول کثیف» سر برون می‌آورد و تلاش آنان را ناکام می‌گذارد. فیلم‌های پیشین فرهادی نیز روایت‌گر واقعه‌ای دردآور در گذشته، یا «گذشته تروماتیک» یا «گذشته مسئله‌دار» هستند، گذشته‌ای که از آن می‌گریزیم، زیرا توان رویارویی را در خود نمی‌یابیم (حسینی و ابراهیمی، ۱۲-۱۳، ۱۸۸). خود فرهادی نیز به مسئله تقابل سنت - مدرنیته و گذشته - آینده در فروشنده اشاره کرده است:

در ایران به ظاهر همه چیز در حال مدرن شدن است. ساختمان‌ها و آسمان‌خراش‌ها برافراشته می‌شوند و ساختمان‌های قدیمی فرو می‌ریزند. آنجا آرتور میلر روی صحنه به نمایش درمی‌آید. سینما هست. ولی اگر اینها را عقب بزنید، سنت و فرهنگ ایرانی را خواهید دید. [...] این به راستی جدلی است میان گذشته و آینده. این جدل قطعاً قابل حل است، ولی به بهایی گزاف. بسیاری از مردم در این تحول قربانی می‌شوند، همان گونه که خانواده ویلی لومان در آن زمان در نیویورک قربانی شد (فلایشمن).

این مسئله که صدای «جیغ زن» در داستان گیله‌مرد در **جنگل** طنین‌انداز می‌شود (واژه «جنگل» نیز روی تخته به چشم می‌خورد)، باز می‌تواند نمادی از سرگشتگی قهرمان در مکانی باشد که یافتن مسیر صحیح در آن بسیار دشوار است (ویلی نیز در پایان نمایشنامه مرگ فروشنده به توصیه برادرش، بن، پا به جنگل می‌گذارد، جایی که «تاریک، ولی پر از الماس است»). این مسئله در ارجاع بینامتنی دیگری نیز احساس می‌شود: پوستری از نمایش بر پهنه دریا به قلم اسلاوومیر مروژک، که به کارگردانی پارسا پیروزفر در تهران روی صحنه رفت (تصویر ۹). نام نمایش و مکان وقوع آن (زورقی گم‌شده در میان دریا) باز مؤید درون‌مایه «سرگشتگی» و ناممکن بودن انتخاب مسیر صحیح است.



تصویر ۹. پوستر نمایش مروژک بر دیوار سمت راست راهرو

عنصر دیگری که از یک سو با درون‌مایه «سرگشتگی» و از سوی دیگر، باز با نمایشنامه مرگ فروشنده ارتباط پیدا می‌کند، «زوال پدر» است: این عنصر در فیلم چهارشنبه‌سوری (نک: اسلامی ۵۴) و نیز جدایی نادر از سیمین (در سیمای «پدر مبتلا به فراموشی») حضور داشت. در نمایشنامه میلر هنگامی که ویلی در چشم پسرش، بیف،

سقوط می‌کند، عملاً زندگی بیف است که رقم می‌خورد و به مسیری محتوم و شوم می‌افتد. در فروشنده نیز هیچ پدری نیست که پناه و تکیه‌گاه کودکانش و نسل پس از خود باشد: صدرا، پسر صنم (مینا ساداتی)، بازیگر نقش میس فرانسیس، فرزند طلاق است و ترجیح می‌دهد پدرش را نبیند؛ پدر یکی از شاگردان عماد در مدرسه که گوشی‌اش (ظاهراً) حاوی عکس‌های مستهجن است مرده است، و مرد متعرض (تنها نماینده شاخص رابطه پدری در فیلم) با همان راز شوم و ناپسند ویلی لومان، درست همانند او جلو خانواده‌اش، به معنای واقعی کلمه، سقوط می‌کند. الگوی «زوال پدر» در آثار پس از مشروطه ایران، در متون نمایشی و داستانی آخوندزاده، تبریزی، بزرگ علوی، اکبر رادی و بسیاری دیگر از نویسندگان تکرار شده است. یکی از آخرین موارد استفاده از این الگو در ادبیات ایران *زوال کلنل محمود دولت‌آبادی* است که در آن یکی از نظامیان دوره پیش از انقلاب، در تقابل با فرزندان و محیطش، به زوال رسیده است. نغمه ثمینی این زوال را کهن‌الگویی برآمده از اسطوره جم می‌داند و آن را کهن‌الگوی «سقوط مرد تنها» (ثمینی ۲۴۶-۲۵۲) می‌نامد. اما فراتر از رویکرد کهن‌الگویی، که ما اینجا به دنبال آن نیستیم، این الگو با حضور خود در فیلم فرهادی، به گفت‌وگویی بینامتنی با همه این متون دامن می‌زند (جالب‌توجه است که در صحنه گفت‌وگوی عماد و مرد متعرض نیز آنان یکدیگر را پدر و پسر خطاب می‌کنند) و دیالوگی دیگر را با تجدد ایرانی، که از مشروطه آغاز شده بود، برقرار می‌کند. این تجدد، در بسیاری از موارد، از طریق سقوط شخصیت پدر تصویر می‌شد و مرگ سنت‌های ایرانی را در برخورد با تمدن غرب القا می‌کرد. مرگ سنت‌ها در فیلم فرهادی همان زوال مرد فروشنده در تقابل با تجدد نیم‌بند عماد است. این روحیه در دیالوگ‌های عماد و بابک نیز نمود پیدا می‌کند.

عماد: چی کار دارن می‌کنن با این شهر؟ دلم می‌خواست می‌شد یه لودر گذاشت زیر این شهر، همه رو خراب کرد دوباره از نو ساخت... والا!
بابک: همه اینا [خانه‌ها] رو خراب کردن دوباره ساختن این از آب در اومده.

این تقابل سنت و مدرنیته در توضیحات صحنه مرگ فروشنده میلر نیز موجود است. خانه خانواده لومان با حیاط پشتی کوچکش، در تقابل با آسمان خراش‌هاست و توسط آنها محاصره شده است، مسئله‌ای که باعث می‌شود ویلی از دیده نشدن آسمان

گلایه کند. خانه جدید رعنا و عماد در فیلم فروشنده، با وجود آپارتمانی بودن، شباهت‌هایی با خانه خانواده لومان دارد و تداعی‌گر آن است. در تصویر ۱۰ پیداست که فضای پیرامون با ساختمان‌ها اشغال شده و بخش ناچیزی از آسمان باقی مانده است.



تصویر ۱۰. نمای شهر از خانه جدید عماد و رعنا

عماد نیز در تقابل با مرد متعرض نمی‌تواند بنایی بهتر از خانه‌های پیشین برپا کند. تراژدی تلخی که یک قرن است در متون ایرانی با لحن‌های متفاوت بیان می‌شود. فیلم فرهادی را از چنین منظری می‌توان بسیار بدبینانه دانست: با جایگزینی خانه‌های ناقص به جای خانه‌های قبلی، بهبودی برای نسل‌های بعدی نیز متصور نیست. کودکان نیز در همان سرگستگی و دور باطل بزرگسالان سهیم‌اند: گواه این مدعا را می‌توان در صحنه آغازین فیلم دید که هنگام ترک برداشتن خانه تنها راه گریز پسر فلج همسایه (باز بدون پدر) سوار شدن بر دوش عماد و سپردن اختیار مسیر به اوست، هرچند که پیوسته التماس می‌کند عینکش (نمادی که پیش‌تر از آن سخن گفتیم) را به او بدهند. در حقایق درباره لیلیا دختر/دریس بیضایی نیز شمشیری که آلت انتقام گرفتن لیلیا می‌شود، باز ارثیه‌ای شوم از پدر بزرگ اوست.

مسئله سرگستگی شخصیت‌ها و تقابل میان سنت و مدرنیته در بسیاری ارجاع‌های بینامتنی دیگر فیلم فروشنده نیز به چشم می‌خورد. در دو قطعه موسیقی که در سکانس‌های مختلف در خانه عماد و رعنا به گوش می‌رسد، نخست قطعه‌ای شاد و

مدرن به سبک غربی (آهنگ پیش‌درآمد علی عظیمی) را می‌شنویم و بار دوم قطعه‌ای از موسیقی سنتی ایرانی (ترانه رعنا با صدای ملوک ضرابی) پخش می‌شود که با روند تغییر شخصیت عماد از انسانی متجدد به سنتی همخوانی دارد. گذشته از اینها، بر دیوارهای خانه عماد و رعنا چند عکس به چشم می‌خورد که عکاسشان تهمینه منزوی، تصویربردار پشت‌صحنه فیلم است، از جمله عکسی از مجموعه اندر/احوالات من، ملقب به تاج‌بخش (تصویر ۱۱) که روایتی است از برگزاری مسابقه دختر شایسته (پدیده‌ای متجددانه) که همه شرکت‌کنندگان آن با حجاب و پوشش سنتی در مسابقه حاضر شده‌اند.



تصویر ۱۱. عکسی از مسابقه دختر شایسته با پوشش سنتی شرکت‌کنندگان

عکس آدری هپبرن با روسری نیز چنین نگاهی را تشدید می‌کند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. عکس آدری هپبرن با روسری در پشت مبل

سه عکس دیگر هم از مجموعه عروسان مخبرالدوله ته‌مینه منزوی در فیلم وجود دارد (تصویر ۱۳). این عکس‌ها از پاساژی در تهران گرفته شده‌اند که خیاطان مرد در آن به دوخت و دوز لباس عروس می‌پردازند. تضاد لباس عروس (نماد زندگی نو) با بناهای کهنه چشمگیر و توجه برانگیز به نظر می‌رسد.



تصویر ۱۳. عکس‌های ته‌مینه منزوی روی دیوارهای خانه عماد و رعنا

دو نقاشی از ماتیس روی دیوارهای خانه (که در تصویر ۱۳ نیز به چشم می‌خورد)، زن با کلاه گل^۱ و کلاه پر شترمرغ^۲، که در هر دو زنان با کلاه تصویر شده‌اند، نیز در همین رشته از توازی‌های بینامتنی قرار می‌گیرند (تصویر ۱۴).

1 *Woman with a Flowered Hat*

2 *The Ostrich-Feather Hat*



تصویر ۱۴. نقاشی‌های ماتیس که در فروشنده به کار رفته‌اند

آنچه در همه این آثار مشترک است، زن و پوشش است. تصویر شاخص دیگری که یکی دو ثانیه‌ای در کانون توجه دوربین می‌ماند، باز عکسی است از تهمینه منزوی، از مجموعه *افغانستان* (تصویر ۱۵). تمامی این تصویرها را می‌توان در تشدید تقابل «سنت - مدرنیته» مؤثر دانست.



تصویر ۱۵. عکس تهمینه منزوی بر دیوار خانه عماد و رعنا

۳. نتیجه‌گیری

همان گونه که دیدیم، فیلم فرهادی دربرگیرنده مجموعه‌ای گسترده از ارجاع‌های پرشمار بینامتنی به آثار مختلف ادبی، سینمایی، تئاتر، عکاسی، نقاشی و موسیقی است. برخی از این ارجاع‌ها نسبتاً آشکار می‌نمایند و برخی دیگر جز با نگاه بسیار دقیق و

اشراف به جزئیات آن آثار هنری قابل درک نیستند و کشفشان همسان شگرد بست مدرنیستی «رمزگذاری دوگانه»^۱ نوعی لذت کشف رمز به مخاطب می‌دهد. بر پایه این روابط بینامتنی و ارجاعاتی که فرهادی در فیلمش به آثار هنری مختلف می‌دهد، می‌توان درون‌مایه اصلی فیلم را به این شکل تعریف کرد: تقابل سنت و تجدد و نوسان قهرمان در میان ارزش‌های مدرن و سنتی، به گونه‌ای که او خواستار عمل متجددانه است، ولی شرایط پیرامونی پیوسته او را به انتخابی سنتی سوق می‌دهند و به مسخ شخصیتی او می‌انجامد. این سرگشتگی از یک سو با تکرار الگوی «زوال پدر» و نداشتن تکیه‌گاه و راهنما به شکل‌های مختلف تشدید می‌شود، و از سوی دیگر، در خودنمایی «گذشته تروماتیک» و تأثیر ویرانگر آن بر آینده نیز نمود می‌یابد.

البته رمز و نشانه‌گذاری‌های فرهادی مسلماً به موارد یادشده محدود نمی‌شود. بینامتنیت با تاریخ نیز در فیلم نمونه‌های آشکاری دارد، از جمله شعار «کی خسته‌س؟ دشمن» که به صورت «کی خونده؟ دشمن» توسط عماد و شاگردانش نقیضه‌سازی می‌شود، نسبت دادن فروش سیب‌زمینی به عماد توسط شاگردانش، کاپشن مرد متعرض و... این بینامتنیت و نمادپردازی گسترده یکی از عواملی است که مخاطب را در فرایند معناآفرینی برای فیلم دخیل می‌کند و هربیننده، بسته به تجربه زیستی و برداشت خود از نمادها و آثار مورد ارجاع ممکن است به تعبیری متفاوت از فیلم برسد. این تعبیر و برداشت‌ها درون‌مایه همیشه‌حاضر در فیلم‌های فرهادی، یعنی قضاوت، را پررنگ‌تر می‌کند.

منابع

- اسلامی، مازیار. *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی*. چاپ دوم. تهران: چشمه، ۱۳۹۵.
- ایسن، هنریک. *عروسکخانه*. ترجمه منوچهر انور. تهران: کارنامه، ۱۳۸۵.
- بیورکمان، استیگ؛ مانس، تورستن؛ سیما، یوناس. *برگمان به روایت برگمان*. ترجمه مسعود اوحدی. چاپ دوم. تهران: سروش، ۱۳۹۰.

- ثمینی، نغمه. *تماشاخانه اساطیر*. چاپ دوم. تهران: نی، ۱۳۸۸.
- حسینی، سیدمجید؛ ابراهیمی، زانیا. *تروما: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی - سیاسی ۱۳۸۱-۱۳۹۴ از منظر سینمای اصغر فرهادی*. تهران: ثالث، ۱۳۹۵.
- کات، یان. *شکسپیر معاصر ما*. ترجمه رضا سرور. چاپ سوم. تهران: بیدگل، ۱۳۹۵.
- نامور مطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. چاپ دوم. تهران: سخن، ۱۳۹۴.
- هاچن، لیندا. «بینامتنیت، هجو، و گفتمان‌های تاریخ». *ادبیات پسا مدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ چهارم. تهران: مرکز، ۱۳۸۱. صص ۲۷۵-۳۰۱.

- Coyle J. "In 'The Salesman,' echoes of Arthur Miller in Tehran". *The Big Story*. 2017. <http://bigstory.ap.org/article/2a09e84b00504f948695262d8a490154/review-salesman-echoes-arthur-miller-tehran> (Retrieved 01.01.2019)
- Grey T. "'The Salesman' Is Dark but Full of Diamonds". *Wall Street Journal*. 26.01.2017.
- Fleishman J. "Trouble is making itself at home". *Los Angeles Times*. Los Angeles, Calif. 29.01.2017.
- Hornaday A. "Farhadi's Latest Lands a Fresh Plot Point". *The Washington Post*. 03.02.2017.
- Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.
- Kristeva J. *Desire in Language*. Oxford: Blackwell, 1981.
- Singh R. "Strong Performances and Storytelling are 'The Salesman's' Selling Point". *The Emory Wheel*. 2017. <http://emorywheel.com/strong-performances-and-storytelling-are-the-salesmans-selling-point/> (retrieved in 01.01.2019).
- Sztompka P. *The Sociology of Social Change*. Oxford (UK) & Cambridge (USA): Blackwell, 1993.

تاریخ رمان، نظریه رمان^۱

فرانکو مورتی (استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه استنفورد، کالیفرنیا، امریکا)
ترجمه عبدالرسول شاکری (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی سازمان مطالعه و
تدوین (سمت)^۲
مسعود فرهمندفر (دکتری زبان و ادبیات انگلیسی)

مقدمه

فرانکو مورتی متولد ۱۹۵۰ استاد ایتالیایی ادبیات تطبیقی دانشگاه استنفورد و بنیان‌گذار مرکز «رمان‌پژوهی» همین دانشگاه است. پژوهش‌های مورتی بیش‌تر بر فرم ادبی «رمان» متمرکز شده‌اند. از میان آن‌ها می‌توان به آثاری چون *اطلس رمان اروپایی در قرن نوزدهم*^۳ (۱۹۹۸)، *نگاره‌ها، نقشه‌ها و نمودارهای درختی: الگوهای انتزاعی برای تاریخ ادبی*^۴ (۲۰۰۵)، *خوانش دور*^۵ (۲۰۱۳) و *بورژوا: میان تاریخ و ادبیات*^۶ (۲۰۱۳) اشاره کرد. مورتی در کتاب آخر نشان می‌دهد چگونه بورژوازی از «رمان» بهره گرفت تا هم ابراز عقیده کند و هم خود را در پوشش این فرم ادبی پنهان سازد. مورتی همواره

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Moretti, Franco. "History of the Novel, Theory of the Novel". *NOVEL: A Forum on Fiction*. 43, 1 (Spring 2010): 1-10.

مقدمه و همه پانوشت‌ها از مترجمان است.

2. shakerirasoul@gmail.com (نویسنده مسئول)

3. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*

4. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*

5. *Distant Reading*

6. *The Bourgeois: Between History and Literature*

ایده‌های جالبی برای تحلیل رمان داشته است. یکی از آن‌ها «خوانش دور» است که جای «خوانش نزدیک» منتقدان نو را گرفته است. او از تصویرسازی رایانه‌ای استفاده می‌کند تا پیدایی ژانرهای تازه را به وسیله نقشه و نمودار نشان دهد. او در سال ۲۰۱۰ «آزمایشگاه ادبیات استنفورد» را راه‌اندازی کرد تا ادبیات را به کمک نرم‌افزارهای رایانه‌ای تحلیل کند. ایده اصلی مورتی در کتاب *خوانش دور* این است: اگر می‌خواهید ادبیات را به خوبی درک کنید، نباید فقط چند اثر مطرح (مثل *همت* یا *صد سال تنهایی*) را بارها و بارها بخوانید، بلکه باید بتوانید در آن واحد با صدها متن «کار» کنید، یعنی باید این متن‌ها را به «داده» تبدیل کنید و سپس از طریق تحلیل این داده‌ها به حقایق درباره ادبیات برسید. هدف «خوانش دور» بسط دادن پیکره تحلیلی ادبیات است. مورتی نیز همچون لوکاج^۱ معتقد است فرم‌های ادبی نوعی چکیده انتزاعی از روابط اجتماعی‌اند. در نتیجه، از نظر مورتی، تحلیل فرم به نوعی تحلیل قدرت است. مقاله حاضر، که نخستین بار در سال ۲۰۱۰ در مجله *NOVEL* (چاپ دانشگاه دوک، امریکا) منتشر شد، به بررسی رابطه متقابل نیروهای اجتماعی و فرم ادبی رمان می‌پردازد.

تاریخ رمان، نظریه رمان

راه‌های زیادی برای بررسی نظریه رمان وجود دارد و روش من نیز طرح این سه پرسش است: چرا رمان‌ها به نثرند؟ چرا رمان‌ها اغلب داستان‌هایی پرماجرا هستند؟ چرا رمان در قرن هجدهم در اروپا (و نه مثلاً در چین) طلوع کرد؟ این پرسش‌ها، به‌رغم ناهمگونی ظاهری‌شان، مبدأ مشترکی دارند که ایده اصلی آن در مجموعه دوجلدی *رمان*^۲ مطرح شده است: یعنی بسط دادن دامنه تاریخی و جغرافیایی رمان و ژرفا بخشیدن به ریخت‌شناسی آن، به طوری که از آن اندک رمان‌های «رنالیستی» کلاسیک اروپای غربی که بر نظریه‌های اخیر این ژانر (و از جمله کار خود من) سایه انداخته

1. György Lukács

۲. منظور مجموعه مقالاتی دوجلدی با عنوان *رمان* است که به ویراستاری مورتی منتشر شد: جلد اول: *رمان*:

تاریخ، جغرافیا و فرهنگ؛ جلد دوم: *رمان*: فرم‌ها و درون‌مایه‌ها.

- Moretti, Franco. ed. (1st vol.) *The Novel: History, Geography and Culture*.

- Moretti, Franco. ed. (2nd vol.) *The Novel: Forms and Themes*.

است عمیق تر باشد. بنابراین، نکته مشترک این پرسش‌ها این است که همگی به فرایندهایی اشاره می‌کنند که در تاریخ رمان و نه در نظریه رمان پدید آمده‌اند. من در اینجا این تفاوت را نشان می‌دهم و چند جایگزین ممکن نیز پیشنهاد می‌کنم.

✱

نثر این روزها چنان در ژانر رمان رایج شده است که ما فراموش می‌کنیم در دوره‌های گذشته منثور بودن ویژگی ضروری این ژانر نبوده است. رمان‌های قدیمی غالباً منثور بوده‌اند، اما مثلاً ساتیریکون^۱ قطعه‌هایی بسیار طولانی به نظم دارد؛ قطعه‌های نظم در قصه گنجی^۲ حتی بیشتر از اثر یادشده است. این قطعه‌ها، که در قالب شعری «تانکا» سروده شده‌اند، بسیار مهم‌اند زیرا قالب اندوه و حسرتی را که در سراسر داستان مطرح می‌شود به بهترین وجه منتقل می‌کنند. رمانس‌های قرون وسطایی فرانسه با آثار منظوم کرترین دو تروا^۳ خیلی زود به اوج رسید؛ نیمی از آرکادیا^۴ کهن (اثر سر فیلیپ سیدنی^۵) سرودهای شبانی است و رمان‌های کلاسیک چینی به روش‌های گوناگون از نظم استفاده می‌کنند. اما چرا سرانجام، «نثر» بر این ژانر چیرگی مطلق یافت و این امر برای فرم ادبی «رمان» چه معنایی در بر داشت؟

اجازه دهید بحث را از سویه مخالف، یعنی با نظم، آغاز کنم. شعر (verse) که در لاتینی با *versus* هم‌خانواده است یعنی قالب و الگویی که می‌چرخد و برمی‌گردد. شعر یعنی تقارن، و تقارن همیشه نشان از تداوم دارد؛ به همین خاطر است که بناهای تاریخی متقارن‌اند. اما نثر متقارن نیست و این ویژگی بی‌درنگ حس ناپایداری و برگشت‌ناپذیر بودن را القا می‌کند. نثر (prose) که در ریشه لاتینی با *pro-versa* هم‌خانواده است یعنی آینده‌نگر و رو به جلو، همانند الهه رومی پروورسا، ایزدبانوی زایمان آسان. متن منثور جهت‌گیری مشخص دارد و متکی است به آینده و معنای آن،

۱. *Satyricon* اثری داستانی به زبان لاتینی در سده نخست میلادی به قلم گایوس پترونیوس آریترو.

۲. *Tale of Genji* رمانی ژاپنی، در اوایل سده یازدهم میلادی، به قلم بانویی به نام موراساکی شیکیبو (*Murasaki Shikibu*).

۳. *Chretien de Troys*، شاعر فرانسوی قرن دوازدهم میلادی.

4. Arcadia

5. Sir Philip Sidney

همان‌گونه که می‌کال گینزبرگ^۱ و لوری ناندریا^۲ بیان کرده‌اند، «وابسته به چیزی است که در آینده می‌آید (پایان یک جمله؛ رخداد بعدی در پیرنگ)» (۲۴۵). «شهسوار آن چنان شجاعانه از خود دفاع می‌کرد که حریف نمی‌توانست بر او چیره شود»؛ «بگذار کمی عقب بنشینم تا مرا نشانند»؛ «من آن شهسوار را نمی‌شناسم اما شجاعتش چنان است که موجب افتخارم می‌بود اگر در رکابش می‌بودم». این بخش‌ها را در نیم‌صفحه از اثر منشور لانسوت^۳ پیدا کردم. این مثال‌ها را به‌آسانی پیدا کردم، آن هم به‌دلیل ساختارهای متوالی، همان جایی که معنا به آنچه در آینده می‌آید وابسته است، به‌گونه‌ای که یک جمله، جزء به جزء، وابسته به جمله بعدی می‌شود. این چینش‌های روبه‌جلو در همه جای نثر دیده می‌شوند و به ضرباهنگ روایی آن شتاب ویژه‌ای می‌بخشند. اما این بدان معنا نیست که این رشته‌های پیوند متوالی را در نظم نمی‌توان یافت یا آن که بگوییم نثر چیزی جز این رشته‌های پیوند متوالی نیست؛ این‌ها، با استناد به استعاره رومان یا کویسون^۴، «آخرین خطوط مقاومت» هستند. اما این قضیه نه مربوط به جوهر، که مربوط به بسامد است و سبک نیز همیشه به بسامد نسبی مربوط می‌شود و در نتیجه مسئله توالی سرآغاز مناسبی برای سبک‌شناسی نثر است.

اما نقطه آغاز دومی هم وجود دارد، که نه به روایت‌مندی بلکه به پیچیدگی ختم می‌شود. این امر از رهگذر مطالعات موسوم به «دریماژ»^۵ ایجاد شد. دریماژ یعنی منشورسازی رمانس‌های درباری در سده سیزدهم میلادی که در واقع یکی از برهه‌های حساس انتخاب میان نظم و نثر بود. آنچه در این انتقال (از نظم به نثر) به‌کرات دیده می‌شد افزایش شمار «بندهای وابسته»^۶ بود (قس. گادزیچ^۷ و کیتی^۸) به این معنا که یک سطر شعر می‌تواند تا اندازه‌ای به لحاظ معنایی خودبسنده باشد و بندهای مستقل را تشکیل دهد، اما نثر ساختاری ترکیبی و به‌هم‌مرتبط دارد. به نظر من تصادفی نیست که

1. Michal Ginsburg

2. Lorri Nandrea

۳. Lance lot اثری است از سده سیزدهم میلادی.

4. Roman Jakobson

5. dérimage

6. subordinate clause

7. Godzich

8. Kittay

اسطوره «الهام» به ندرت در نثر متبلور می‌شود، زیرا الهام گرفتن آنی‌تر از آن است که اینجا مفهومی داشته باشد، بسیار آنی همانند یک هدیه. اما نثر هدیه نیست؛ تمرین و ممارست است؛ به گفته لوکاچ در نظریه رمان^۱، «باروری روح است»، و این بیان درستی است. وابسته‌سازی یا رابطه ترکیبی بندها در نثر هم بسیار پرزحمت است (چراکه توان دورنگری، حافظه خوب، و متناسب‌سازی ابزار با اهداف را می‌طلبد) و هم موجب باروری است: یعنی نتیجه معمولاً چیزی بیش از حاصل جمع اجزای آن است زیرا وابسته‌سازی نوعی رابطه سلسله‌مراتبی بین عبارت‌ها برقرار می‌کند، معنا مفصل‌بندی می‌شود و جنبه‌هایی پدید می‌آیند که قبلاً وجود نداشتند. این‌گونه است که پیچیدگی به وجود می‌آید.

شتاب روایت و ساختار پیچیده هر دو مهم اما در جهت مخالف یکدیگرند. نثر چه فایده‌ای برای رمان داشته است؟ نثر به رمان اجازه داد در دو سطح عامه‌پسند و فاخر جلوه کند و همین ویژگی آن را به طرز بی‌نظیری، به فرمی انعطاف‌پذیر و موفق تبدیل می‌کند. اما این ویژگی همچنین از آن فرمی قطبی شده ساخت. پیش از این گفتم که ریخت‌شناسی نظریه رمان باید عمق بیشتری داشته باشد اما کاربرد عمق در اینجا نوعی تقلیل است: آنچه در اینجا با آن روبه‌رو می‌شویم سرحدات سبک‌شناختی رمان فاخر و عامه‌پسند است که طی دو هزار سال از هم دورتر و دورتر شده‌اند و عملاً در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. سبک پیچیده و ترکیبی، با بندهای فرضی، تفویضی، و شرطی، روایت پیش‌رونده را بیش از حد ساده و عوامانه جلوه می‌دهد؛ و فرم‌های عامه‌پسند، به سهم خود، هر جا که با پیچیدگی روبه‌رو شوند — در پاراگراف، جمله، نحو، دیالوگ و... — آن را از میان برمی‌دارند.

رمان فرمی است که میان روایت‌مندی و پیچیدگی تقسیم شده است؛ تاریخش با روایت‌مندی و نظریه‌اش با پیچیدگی گره خورده است. درک می‌کنم چرا این امر رخ می‌دهد، این‌که چرا بعضی مطالعه ساختار جمله در رمان سفیران^۲ را به مطالعه آن در رمان هم‌عصرش، ریچارد بی‌باک^۳ ترجیح می‌دهند. مشکل در اینجا داوری ارزشی

1. *Theory of the Novel*

2. *Ambassadors*

۳. *Dashing Diamond Dick* اثری داستانی از ادبیات عامه‌پسند امریکا در قرن نوزدهم.

نیست، این است که وقتی یک داوری ارزشی مبنای تفکر قرار می‌گیرد، آنگاه نه فقط معیاری است برای تعیین ارزشمند یا بی‌ارزش بودن چیزی، بلکه مشخص می‌کند چه چیز ارزش فکر کردن دارد و چه چیزی ندارد. در این صورت، آنچه ارزش فکر کردن پیدا نمی‌کند نخست، بخش اعظمی از حوزه رمان‌نویسی است و دوم شکل صوری آن: اگر شما فقط یکی از این سرحدات را در نظر بگیرید، قطبی بودن محو می‌شود، در صورتی که نباید این گونه باشد، زیرا این قطبی بودن نشانه‌ای است از این‌که رمان چگونه به نابرابری اجتماعی پرداخت و آن را در قالب نابرابری فرهنگی مطرح کرد. هر نظریه رمان باید برای این موضوع توضیحی داشته باشد. اما برای این منظور، ما به یک سرآغاز تازه نیاز داریم. تئودور آدورنو^۱ در منشورها^۲، با نارضایتی، می‌نویسد: «وبلن^۳ فرهنگ را بر حسب «کیچ» [Kitsch به معنای: هنر بازاری و کم‌محتوا] توضیح می‌دهد، و نه برعکس» (۷۹)، اما این سخن وبلن ایده و سوسه‌انگیزی است. اگر سبک رمان‌های بازاری را موضوع اصلی مطالعه قرار دهیم و از رهگذر آن، به توضیح آثار هنری جیمز^۴ به مثابه محصول جانبی آن سبک بپردازیم، آنگاه نظریه‌ای برای نثر ارائه داده‌ایم زیرا که این نظریه بر مبنای تحول تاریخ است. غیر از این، هیچ راه دیگری وجود ندارد.

در ادامه، به سبک نثر نگاهی می‌اندازیم. با داده‌های دیجیتال، تصورش اکنون آسان است: تا چند سال دیگر می‌توانیم درباره تمامی رمان‌هایی که تا کنون منتشر شده‌اند تحقیق کنیم و در میان میلیاردها جمله دنبال الگو بگردیم. من شخصاً از این رویارویی فرم و کمیته هیجان‌زده هستم. بگذارید مثالی بزنم. ما همگی ساختارهای زیباشناختی، از قبیل سبک غیرمستقیم آزاد، جریان سیال ذهن، زیاده‌روی‌های ملودراماتیک، و ... را تجزیه و تحلیل می‌کنیم، اما دانسته‌های ما درباره سیر تکوینی این فرم‌ها به طرز شگفت‌آوری اندک است. وقتی حاضر و آماده‌اند، می‌دانیم چه کار کنیم. اما پرسش این است که آن‌ها چگونه به وجود آمده‌اند؟ آنچه میشل وول^۵ «اندیشه سردرگم» ذهن^۶

1. Theodor Adorno

2. *Prisms*

3. Thorstein Veblen (1857-1929)

4. Henry James

5. Michel Vovelle

6. *mentalité*

می‌نامد، که لایه زیرین تقریباً همه آن چیزی است که در فرهنگ اتفاق می‌افتد، چه کارکردی دارد و چگونه بی‌نظمی در آراستگی سبک غیرمستقیم آزاد متبلور می‌شود؟ مشخصاً طی چه مرحله‌ای؟ در واقع، هیچ‌کس نمی‌داند. با غربال کردن هزاران دگرگونی، جای‌گشت‌ها و تخمین‌ها، یک سبک‌شناسی کمیّت‌محور با تکیه بر بایگانی دیجیتال ممکن است بتواند به تعدادی از پرسش‌ها پاسخ دهد. این امر، بی‌گمان، دشوار خواهد بود، زیرا شیوه کار با بایگانی‌های دیجیتالی گسترده متفاوت از کار با متن است. متن‌ها برای «سخن‌گفتن» با ما طراحی شده‌اند، در نتیجه اگر خوب گوش دادن را بلد باشیم، سرانجام چیزهایی به ما می‌گویند؛ اما آرشوها پیام‌هایی نیستند که مخاطبشان ما باشیم. در نتیجه، مطلقاً چیزی به ما نمی‌گویند مگر اینکه کسی سؤال درست را مطرح کند و ما پژوهشگران ادبیات در این کار تبحر نداریم؛ ما برای شنیدن تعلیم دیده‌ایم، نه برای پرسیدن. در مواردی، پرسیدن کاملاً با شنیدن در تضاد است؛ این امر نقد را به آزمایش بدل می‌کند: آزمایش‌ها را غالباً «پرسش از طبیعت» نام می‌دهند و آنچه من در اینجا در مدّ نظر دارم «پرسش از فرهنگ» است. دشوار است اما نمی‌توان از هیجان آموودنش گذشت.

*

دومین نکته در مدّ نظر من به گذشته ربط می‌یابد. رمان‌ها طولانی هستند: از بیست‌هزار واژه *دافنیس و کلوه*^۱ تا چهل هزار واژه *کرتین*، صد هزار واژه *آستین*^۲، چهارصد هزار واژه *دون کیشوت*^۳ تا بیش از هشتصد هزار در *داستان سنگ*^۴. در آینده، تجزیه و تحلیل نتایج این طیف بسیار جالب توجه خواهد بود. اما اکنون بگذارید این عقیده متعارف را بپذیریم که «رمان‌ها طولانی‌اند». پرسش این است: چه ساز و کاری موجب طولانی شدن آنها شده است؟ البته این پرسش چندین پاسخ دارد اما اگر ناچار باشم فقط یک سازوکار را انتخاب کنم خواهم گفت: ماجرا. ماجراها با گشودن دروازه‌های رمان‌ها رو به جهان آنها را گسترده می‌کنند: کسی کمک می‌خواهد و شهسوار روانه می‌شود، معمولاً بی‌هیچ پرسشی، که این ویژگی ماجراجویی است. در

1. *Daphnis and Chloe*

2. *Austen*

3. *Don Quixote*

4. *The Story of the Stone*

اینجا، امر ناشناخته تهدید نیست، فرصت است یا، به بیان دقیق‌تر، دیگر تمایزی میان تهدیدها و فرصت‌ها نیست. گالسین^۱، یکی از شهسواران میزگرد می‌گوید: «آن که کوره‌راه خطر را به خاطر در امان ماندن رها کند شهسوار نیست، تاجر است». این درست است، سرمایه خطر را دوست ندارد، اما برعکس آن، شهسوار خطر را دوست دارد. او ناچار است خطر را دوست داشته باشد: افتخار را نمی‌توان ذخیره کرد و همواره باید آن را نو ساخت، بنابراین او به این نیروی پیوسته محرک «ماجرا» احتیاج دارد — پیوسته، به‌خصوص وقتی مرز سرزمین تازه‌ای آشکار می‌شود: در وسط پل، درون جنگل، بر فراز کوه، از میان دروازه قلعه، در دریا. ماجراها رمان‌ها را طولانی می‌کنند چون آن‌ها را گسترده می‌کنند. آن‌ها کاوش‌گران بزرگ جهان خیالی هستند: میدان‌های نبرد، اقیانوس‌ها، قلعه‌ها، مجراهای فاضلاب، مرغزارها، جزیره‌ها، محلات زاغه‌نشین، جنگل‌ها، کهکشان‌ها. در عمل، همه زمان-مکان‌های (کرونوتوپ‌های) مشهور وقتی به وجود آمده‌اند که ماجرا به یک جغرافیای نو نقل مکان و پتانسیل روایی خود را فعال کرده است. دقیقاً همان گونه که نثر سبک‌ها را تکثیر می‌کند، ماجرا داستان‌ها را تکثیر می‌کند، و نثر پیش‌رونده برای حرکت هماهنگ ماجرا، نحو و پیرنگ بهترین گزینه است. از نظر من، از میان انواع متفاوتی که زیرمجموعه «رمان» قرار می‌گیرند، نمی‌توان یک نوع را شاخه اصلی قلمداد کرد، اما اگر چنین هم باشد، باید گفت: تاریخ رمان را بدون مدرنیسم یا حتی بدون رئالیسم نیز می‌توان به رسمیت شناخت، اما بدون ماجراها در نثر، نه.

در اینجا، حوزه رمان‌نویسی باز عمیقاً میان ماجراها و امر روزمره دوقطبی شده است؛ و باز نظریه رمان علاقه بسیار اندکی به جنبه روزمره آن نشان داده است. اما من به جای تکرار این بُعد از مسئله می‌خواهم به محدودیت غربی بی‌پروازم که به نظر می‌رسد مشخصه هر ماجرا است: محدودیتی اساساً اجتماعی. اریش کولر^۲ جامعه‌شناس می‌نویسد: ایده اصلی «خلق خرده‌اشرافیتی برای شهسواران تهیدست» بود «که "ماجرا" برایشان راهی برای زنده ماندن بود — و احیاناً ازدواج با زنی که سرمایه زیادی به ارث

1. Galessin

2. Erich Köhler

برده است» (کولر، ۱۹۷۶: ۳۲۹-۳۳۰). اما اگر شهسواران به ماجرا نیاز دارند، برای دیگر طبقات اجتماعی این مفهوم همچنان مبهم باقی می‌ماند. کالوگرننت^۱ در آغاز/یوین^۲ به رعیتی می‌گوید: «من، همان‌گونه که می‌بینی، شهسواری هستم در جست‌وجوی چیزی که نمی‌توانم بیابم.» - «و چه می‌خواهی بیابی؟» - «ماجرا، تا شجاعت و قدرتم را بیازمایم. اکنون من از تو استدعا دارم، مرا به هر ماجرا یا کار خارق‌العاده‌ای که سراغ داری هدایت کن.» - «من از ماجرا و ماجراجویی هیچ نمی‌دانم، حتی درباره آن هم چیزی شنیده‌ام.» عجب پاسخی! تا چند سال پیش از آن، ماهیت اعمال شهسوارانه در شانسون دو ژرست [حماسه‌های پهلوانی] برای همگان روشن بود، ولی دیگر کسی درباره آن چیزی نمی‌داند. اریش آوئرباخ^۳ در محاکات^۴ می‌نویسد: «منش شهسواری امری ایده‌آل و تهی از هر هدف عملی و این جهانی شده است، نه کاربرد سیاسی دارد و نه واقعیت عملی» (۱۳۴). اما آوئرباخ در ادامه می‌گوید که این منش غیرواقعی، برای قرن‌ها، «در دنیای واقعی فرهنگ غرب تأیید و اعتبار یافت» (۱۳۶؛ نیز نک. کولر، ۱۹۶۳). اما چگونه؟ از نظر کولر، علت این بود که ماجرا و ماجراجویی در آرمانی گسترده‌تر به نام «جنگ‌های صلیبی» رشد کرد و در افسانه‌های مربوط به جست‌وجوی «جام مقدس» تعالی یافت (کولر، ۱۹۷۶: ۳۲۶) که درست به نظر می‌رسد اما به نوبه خود مشکل دیگری را ایجاد می‌کند: چگونه این مختصات کاملاً فئودال ماجرا نه تنها در عصر بورژوازی جان سالم به در بردند بلکه همچنین الهام‌بخش همه ژانرهای مردم‌پسند آن دوره [بورژوازی] شدند؟

*

پیش از این که پاسخی بدهم، به برخی ملاحظات درباره مقایسه رمان‌های چینی و اروپایی می‌پردازم. تقریباً تا اواخر قرن نوزدهم، رمان‌های آسیای شرقی و اروپای غربی مستقل از یکدیگر گسترش یافتند، که اتفاق خوشایندی است؛ شبیه آزمایشی است که تاریخ برای ما انجام داده است: فرمی یکسان در دو آزمایشگاه متفاوت. این امر

1. Calogrenant
2. Yvain
3. Erich Auerbach
4. Mimesis

موضوعی بسیار عالی برای ریخت‌شناسی تطبیقی است چون به ما اجازه می‌دهد ویژگی‌های فرمی را نه به منزله پیش‌فرض‌های مشخص، که به مثابه «انتخاب» بنگریم: انتخاب‌هایی که در نهایت ساختارهایی جایگزین را ممکن می‌سازند. برای نمونه، می‌توان با این مورد شروع کرد که چرا شخصیت‌های اصلی در رمان‌های چینی غالباً گروهی از افراد هستند و نه یک فرد: خانواده در جین پینگ می^۱ و *داستان سنگ* (یا *رؤیای تالار سرخ*)^۲؛ یاغیان در *لب‌آب*^۳؛ ادیبان در *دانش‌پژوهان*^۴. عنوان‌ها در اینجا سرخ به دست می‌دهند. در عنوان‌های رمان‌های اروپایی معمولاً همیشه اسامی خاص دیده می‌شود اما در اینجا حتی یک اسم خاص هم نیست. این رمان‌ها اتفاقی و بی‌هدف انتخاب نشده‌اند بلکه چهار تا از شش شاهکار بزرگ در حوزه رمان چینی هستند؛ در اینجا مسئله عنوان و قهرمان اهمیت خاصی دارد.

خوب، پردازیم به شخصیت‌های گروهی: منتقدان چینی بیش از ۶۰۰ شخصیت در *دانش‌پژوهان*، ۸۰۰ نفر در *لب‌آب* و در جین پینگ می، و ۹۷۵ شخصیت در *داستان سنگ* شناسایی کرده‌اند. و از آنجا که شمار شخصیت‌ها فقط یک عدد نیست و از لحاظ ساختاری هم مهم است داستانی با هزار شخصیت همانند داستانی با پنجاه شخصیت نیست که فقط بیست بار بزرگ‌تر باشد، بلکه به کلی داستانی متفاوت است؛ در نتیجه، ساختاری به وجود می‌آید که با نمونه اروپایی آن بسیار تفاوت دارد. وقتی شمار متغیرها زیاد می‌شود، انتظار می‌رود که داستان پیش‌بینی‌ناپذیر شود، اما غالباً خلاف این مسئله را شاهد هستیم: کوششی عظیم در کاستن از پیش‌بینی‌ناپذیری و ایجاد توازن در نظام روایی. بگذارید برای شما مثالی از *داستان سنگ* بیاورم: بعد از ششصد یا هفتصد صفحه، دو عاشق و معشوق که عشقشان را ابراز نکرده‌اند، بائو یو و دائی یو، در یکی از بی‌شمار بگومگوهایشان دیده می‌شوند؛ دائی یو می‌رود و بائو یو را تنها و در حالتی از خلسه رها می‌کند. خدمتکار او، آروما، وارد می‌شود اما بائو یو متوجه او نمی‌شود و در حالتی رؤیاگونه برای نخستین بار شروع می‌کند به بیان عشق خود به دائی یو؛ سپس

1. *Jin Ping Mei*

2. *Dream of the Red Chamber*

۳. *The Water Margin* سریالی بر اساس این رمان ساخته شده که در ایران به جنگجویان کوهستان معروف است

4. *Scholars*

«بیدار می‌شود» و آروما را در حالت سردرگمی می‌بیند و پا به فرار می‌گذارد. دنباله داستان را می‌توان به شکل‌های گوناگون تصور کرد: آروما برای مدتی با بائو یو رابطه داشته و اکنون احساساتش جریحه‌دار شده است؛ یا ممکن است آروما طرف دایی یو را بگیرد و او را از ابراز عشقِ بائو یو مطلع سازد؛ یا ممکن است راز دایی یو را نزد دیگر زن جوانی که عاشق بائو یو است افشا کند. راه‌های متعددی برای ساختن اپیزودهایی که روایت را پدید می‌آورد وجود دارد (با وجود این، ما، در طول صدها صفحه، منتظر این اظهار عشق بوده‌ایم). در عوض، آنچه آروما فوراً از خود می‌پرسد این است که قضایا را چگونه رفع و رجوع کند که از هرگونه رسوایی، در صورت انتشار این سخنان، جلوگیری شود (شوئچین^۱، ج ۲، ۱۳۵). *جلوگیری از جلو رفتن داستان*: نکته کلیدی همین است. به حداقل رساندن روایت‌گری. *داستان سنگ* را غالباً با رمان *بودنبروک‌ها*^۲ مقایسه کرده‌اند، و هر دو این‌ها مسلماً داستان زوال خانواده‌ای بزرگ‌اند. اما *بودنبروک‌ها* نیم‌قرن را در پانصد صفحه پوشش می‌دهد و *داستان سنگ* دوازده سال را در دو هزار صفحه. در اینجا فقط مسئله تفاوت ضرباهنگ (کند یا تند) مطرح نیست (هرچند این مسئله هم آشکارا دخیل است)، بلکه آنچه هست تفاوت هم‌زمانی و درزمانی است. در *داستان سنگ* طرح داستانی «افقی» است، یعنی آنچه اهمیت دارد آن چیزی نیست که «پس از» رویدادی مفروض می‌آید، برخلاف نثر اروپایی که همیشه در «نگاه رو به جلو» دارد، بلکه مهم آن چیز یا چیزهایی است که «در کنار» این رویداد رخ می‌دهد: همه فراز و فرودها و نوساناتی که در سرتاسر این نظام روایی بسیار گسترده موج می‌زند و همه ضدنوساناتی که می‌کوشند آن را ثابت نگه دارند. پیش از این، اشاره کردم که چگونه در هم شکستن تقارن به نثر اروپایی اجازه داد که برگشت‌ناپذیری را تشدید کند. البته، برگشت‌ناپذیری در رمان‌های چینی هم موجود است ولی آن‌ها، به جای تشدید این برگشت‌ناپذیری، آن را محدود و کنترل می‌کنند و در نتیجه، تقارن مرکزیت خود را بازمی‌یابد: هر فصل با بندهایی هم‌قافیه آغاز و سپس به دو نیمه منظم تقسیم می‌شود و پس از آن، محتوا در قالب آنچه «نثر موازی» نام گرفته است پیش

می‌رود (هر شامگاه به وسوسه لذت اختصاص دارد و هر سپیده محملی است برای میلی کاذب [از رمان جین پینگ می]). در ساختار کلی رمان، بخش‌های به هم مرتبطی شامل ده، بیست و حتی پنجاه فصل وجود دارد که طی صدها صفحه همچون آینه‌ای جلو یکدیگر قرار می‌گیرند. این واقعاً سنتی است از نوع دیگر.

از نوع دیگر، اما قیاس‌پذیر: تا سده هجدهم، رمان چینی، هم از نظر کمیت و هم از نظر کیفیت، از رمان هر کشوری در اروپا، شاید به‌استثنای فرانسه، برتر بود. گوتته در سال ۱۸۲۷، در روزی که حین خواندن یک رمان چینی مفهوم «ادبیات جهان»^۱ را وضع کرد، به اکرمان^۲ گفت: «چینی‌ها هزاران رمان دارند. و زمانی این رمان‌ها را داشتند که نیاکان ما در جنگل زندگی می‌کردند» (اکرمان ۹۴). اما این ارقام نادرست است: در سال ۱۸۲۷، در واقع، هزاران رمان در فرانسه، یا بریتانیا، یا در آلمان وجود داشت، اما نه در چین. چرا؟

به گفته کینث پومرانز^۳ در کتاب *واگرایی بزرگ*^۴، وقتی درباره سرنوشت مراکز مهم سده هجدهم بحث می‌کنیم، «باید تطبیق‌هایمان... را دقیقاً دوسویه کنیم... یعنی همان‌طور که معمولاً به دنبال موانعی می‌گردیم که نواحی غیراروپایی را از بازتولید بی‌چون‌وچرای مسیرهای اروپایی بازداشت» به دنبال فقدان‌ها، پیشامدها، و موانعی هم بگردیم که انگلستان را از مسیری که ممکن بود آن را بیشتر شبیه دلتای یانگزی یا گجرات کند منحرف کردند و «باید هر دو سویه این مقایسه را «انحراف» در نظر بگیریم: نباید همواره یک سویه خاص را هنجار در نظر گرفت» (۷-۸). طلوع رمان اروپایی به مثابه انحراف از مسیر رمان چینی: همین که شما در چنین چارچوبی در باب این اصطلاحات فکر کنید، فوراً نمایان می‌شود که رمان در چین چه قدر جدی‌تر گرفته می‌شد. به رغم حملات ادبای کنفوسیوسی، چین تا اوایل قرن هفدهم قواعد سفت و سخت رمان‌نویسی داشت. اروپایی‌ها حتی فکرش را هم نمی‌کردند. آن‌ها در زمینه حماسه، تراژدی و ادبیات غنایی آثار معیار داشتند اما برای رمان نه. در چین فعالیت‌های فکری گسترده‌ای در زمینه ویرایش، بازبینی، ادامه، و به‌ویژه تفسیر رمان‌ها وجود داشت.

1. *Weltliteratur*

2. Eckermann

3. Kenneth Pomeranz

4. *The Great Divergence*

و این رمان‌ها کتاب‌هایی بسیار طولانی بودند: *رمانس سه پادشاهی*^۱ ششصد هزار واژه بود. تفسیر بین‌سطری^۲ تعداد واژگان آن را به میلیون رسانده است، اما این تفسیرها، به گفته دیوید رالستون^۳، «لذتِ رمان» را دوچندان می‌کردند، به گونه‌ای که «نسخه‌های فاقد تفسیر با اقبال مواجه نمی‌شدند و [در نتیجه] از چرخه نشر بیرون می‌رفتند» (۴). ایان وات^۴ در *طلوع رمان*^۵ می‌نویسد: «رمان، در مقایسه با دیگر انواع ادبی، نیاز کمتری به تفسیر دارد» (۳۰) اما حرف او فقط در مورد رمان اروپایی صدق می‌کند، در حالی که رمان چینی به تفسیر نیاز داشت زیرا رمان در نظر آن‌ها هنر بود و دست‌کم از زمان جین پینگ می^۶ در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی، به گفته مینگ دونگ گو^۷، «ادبیات داستانی چینی [...] تحول زیباشناختی گسترده‌ای را از سر گذراند، نوعی تعالی آگاهانه، نوعی رقابت با گونه‌های ادبی غالب [...] نوعی درآمیختن با شاعرانگی» (۷۱). اگر به دنبال فقدان‌هایی باشیم که رمان اروپایی را از مسیر چینی منحرف کرد، یکی از آن‌ها این است: تحول زیباشناختی رمان اروپایی در اواخر سده نوزدهم اتفاق افتاد، با تأخیر تقریباً سیصدساله. چرا؟



از نظر پومرانز، یک دلیل برای این واگرایی بزرگ این بود که در اروپای قرن هجدهم «چرخ‌های مُد سریع‌تر می‌چرخیدند» (۱۶۱) که این امر موجب تحریک مصرف‌گرایی و در نتیجه، گردش چرخ‌های اقتصاد می‌شد، در حالی که در چین، پس از تثبیت سلسله چینگ^۸، مصرف به مثابه «موتور تغییرات» به مدت یک قرن متوقف ماند و آن «انقلاب مصرفی» که جان بروئر^۹، نیل مکندریک^{۱۰} و جان پلام^{۱۱} درباره آن نوشته‌اند محقق نشد. انقلاب واژه‌ای بزرگ است، و بسیاری در اطلاق این واژه به میزان مصرف در سال‌های پیش از میانه سده نوزدهم تردید روا داشته‌اند. با وجود این،

1. *The Romance of the Three Kingdoms*
 2. inter-lineal
 3. David Rolston
 4. Ian Watt
 5. *The Rise of the Novel*
 6. Ming Dong Gu
 7. Qing
 8. John Brewer
 9. Neil McKendrick
 10. John Plumb

هیچ کس شکی ندارد که، به اصطلاح چینی‌ها، «چیزهای زائد»، از دکوراسیون داخلی گرفته تا آینه‌ها، ساعت‌ها، چینی‌جات، نقره‌جات، جواهرات، تا کنسرت‌ها، مسافرت‌ها و کتاب‌ها، طی قرن هجدهم فزونی گرفتند. به گفته پلام، «هرگونه ملاحظه‌ای درباره اوقات فراغت و تفریح، اگر مشغله‌های فرهنگی را در کانون توجه قرار ندهد، کاملاً به بیراهه خواهد رفت» (۲۶۵-۲۶۶). به این ترتیب، «تولد جامعه مصرفی» چه تأثیری بر رمان اروپایی گذاشت؟

اول از همه، یک جهش کمی غول‌آسا. از نخستین دهه تا دهه پایانی قرن هجدهم، انتشار رمان‌های جدید در فرانسه هفت برابر افزایش یافت (به‌رغم اینکه فرانسه در دهه ۱۷۹۰، بیشتر درگیر انقلاب بود تا رمان‌نویسی)، در بریتانیا، چهارده برابر و در قلمرو آلمان، سیزده برابر. افزون بر آن، در اواخر قرن هجدهم، تیراژ نسخه‌های چاپی، به‌ویژه در چاپ‌های مجدد، کمی بیشتر شد؛ رمان‌های بسیاری که در کتاب‌شناسی‌های استاندارد نیامده‌اند در مجلات چاپ می‌شدند (که برخی از آن‌ها خوانندگان فراوانی داشتند). با قوی‌تر شدن پیوندهای خانوادگی، گرایش به خواندن رمان با صدای بلند [در جمع‌های خانوادگی] فزونی گرفت (که البته همین امر نیز زمینه را برای سانسورهای اخلاقی دکتر بودلر^۱ فراهم کرد). دست‌آخر، و از همه مهم‌تر، گسترش کتابخانه‌هایی که کتاب امانت می‌دادند به رواج رمان و رمان‌خوانی کمک کرد. این امر به تدریج موجب شد نویسندگان و ناشران به سمت انتشار رمان‌های سه‌جلدی بروند تا کتابخانه‌ها بتوانند هر رمان را هم‌زمان به سه خواننده امانت دهند. بررسی کمی تمامی اینها شاید میسر نباشد، اما اگر همه این عوامل با هم تیراژ رمان را بین دو تا سه برابر افزایش داده باشند (در تخمینی محافظه‌کارانه)، حضور رمان در سرتاسر اروپای غربی طی قرن هجدهم باید بین سی تا شصت برابر گسترش یافته باشد. از نظر مکندریک، اینکه مصرف چای طی صد سال پانزده برابر شد، نشان‌دهنده موفقیت انقلاب مصرفی است. گسترش رمان از چای هم بیشتر بود.

۱. تامس بودلر (۱۷۵۴-۱۸۲۵) پزشکی انگلیسی بود که نخستین بار آثار شکسپیر را از مفاهیم، به‌زعم خود، غیراخلاقی زدود و نسخه‌ای به نام شکسپیر خانوادگی منتشر کرد تا بتوان آثار او را در جمع خانواده و برای کودکان و نوجوانان نیز خواند.

چرا؟ پیش‌تر پاسخ رایج این بود: چون خوانندگان افزایش یافته بودند. نظر پذیرفته‌امروزی — که البته مانند سایر مسائل مربوط به سواد جای بحث دارد، ولی در دو سه دهه اخیر اتفاق نظری بر سر آن وجود دارد — این است که میان سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۸۰۰ خوانندگان دوبرابر شدند؛ اندکی کم‌تر در فرانسه، کمی بیشتر در انگلستان، اما چشم‌انداز کلی همین است. خوانندگان دوبرابر شدند اما نه پانزده برابر. ولی شیوه خواندن آن‌ها تحول یافت. رولف انگلسینگ^۱ نام آن را «گسترده‌خوانی»^۲ گذاشته است: خواندن بسیار بیشتر از گذشته، با اشتیاق تمام، زمان‌هایی با عشق و علاقه، اما احتمالاً بیشتر مواقع سطحی، سریع، حتی تا اندازه‌ای بی‌نظم؛ کاملاً متفاوت از «عمیق‌خوانی»^۳ و بازخوانی چند کتاب تکراری (از نوع مذهبی) که تا آن زمان شیوه معمول خواندن بود (۱۸۳). نظریه انگلسینگ غالباً با انتقاد روبه‌رو شده است، اما با افزایش شمار رمان‌ها که بسیار سریع‌تر از افزایش خوانندگان بود، و رفتار خوانندگانی مانند جان لاتیمر^۴ معروف، از اهالی وارویک^۵ — کسی که از میانه ژانویه تا میانه فوریه ۱۷۷۱ هر روز یک جلد رمان از کتابخانه کلی امانت گرفته بود — تصورش سخت است که کل فرایند بدون افزایش قابل ملاحظه آنچه من «پیشانی» می‌نامم اتفاق افتاده باشد.

اجازه دهید آن را «پیشانی» بنامم زیرا — اگرچه انگلسینگ هیچ‌گاه نامی از والتر بنیامین^۶ به میان نمی‌آورد — بسیار شباهت دارد به ایده اولیه‌ای از ادراک در وضعیت پیشانی» که در مقاله «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنولوژیک» از والتر بنیامین توصیف شد. پیشانی، در جستار یادشده، با واژه *Zerstreuung* بیان شده است: یعنی ترکیبی از حواس‌پرتی و تفریح: ترکیبی عالی برای خوانندگان رمان. در نظر بنیامین، در آن «نقاط عطف تاریخی» که «وظایف پیش روی دستگاه ادراک انسان» چنان عظیم‌اند که نمی‌توان آن‌ها را از طریق کنترل متمرکز تحت اختیار درآورد، دقیقاً چنین رویکرد پیشانی لازم می‌آید (۱۱۹). «پیشانی» بهترین راه برای پرداختن به موقعیت جدید

1. Rolf Engelsing
2. extensive reading
3. Intensive reading
4. John Latimer
5. Warwich
6. Walter Benjamin

است: پیش رفتن پایه‌پای «حرکت فزاینده چرخ‌های مُد» که به نحو شگفت‌انگیزی به بازار رمان وسعت بخشیده است.

جامعه مصرفی چه پیامدهایی برای رمان اروپایی داشت؟ رمان بیشتر، توجه و تمرکز کمتر. رمان‌های بازاری روش‌های جدید رمان‌خوانی را پدید آورد نه رمان‌های هنری جیمز. یان فرگوس،^۱ که درباره اسناد کتابخانه‌های امانی بیشتر از هر کس دیگری می‌داند، این روند را خواندن «بی‌هدف» می‌نامد: به امانت گرفتن جلد دوم سفرهای گالیور^۲، بدون خواندن جلد نخست آن، یا چهارمین جلد از دیوانه کیفیت^۳ و صرف نظر کردن از جلد پنجم آن (۱۰۸-۱۱۶). فرگوس این شیوه امانت‌گرفتن را «ابراز اراده خوانندگان، و قدرت انتخاب آنان» می‌داند (۱۱۷). اما به صراحت باید گفت که به‌نظر می‌رسد انتخاب در اینجا صرفاً نتیجه آن است که خوانندگان از ثبات و انسجام دست می‌شویند تا بتوانند پیوسته، و به هر شکل ممکن، با آنچه بازار به آنان عرضه می‌کند در تماس باشند. روشن گذاشتن تلویزیون در تمام طول روز و تماشای گاه‌به‌گاه آن ابراز اراده به شمار نمی‌آید.



چرا شکوفایی رمان در چین در قرن هجدهم نبود و همچنین چرا چرخش زیباشناختی رمان اروپایی در این سده اتفاق نیفتاد؟ پاسخ‌ها بازتاب یکدیگر هستند: تلقی از رمان به مثابه شیئی هنری سرعت مصرف را کم کرد و در همان حال بازار رونق گرفته رمان از توجه و تمرکز زیباشناختی بر آن می‌کاست. بر اساس تفسیری بر اثر دوهزار صفحه‌ای جین پینگ می، «خواننده خوب وقتی فصل نخست را می‌خواند، به فصل آخر هم نگاهی می‌اندازد؛ وقتی فصل آخر را می‌خواند، فصل نخست را به یاد می‌آورد» (رالستن ۱۲۶). این چیزی است شبیه به «عمیق‌خوانی»: خواندن واقعی یعنی بازخوانی، یا حتی — آن‌گونه که برخی از مفسران می‌پندارند — بازخوانی‌های چندباره. همان‌گونه که مائو نوشته است: «تا قلمتان را به کار نیندازید، خواندن شما دقیق نخواهد

1. Jan Fergus

2. *Gulliver's Travels*

3. *The Fool of Quality*

بود» (رالستن ۲). مطالعه کنید، نه مصرف یک جلد در روز. در اروپا، فقط مدرنیسم مطالعه رمان را در میان مردم جا انداخت. اگر آن‌ها رمان را در قرن هجدهم با قلم و تفسیر خوانده بودند، از شکوفایی رمان اروپایی نیز خبری نبود.



به طور معمول، نظریه‌های اساسی رمان درحقیقت نظریه‌های مدرنیته بوده است و پافشاری من بر اهمیت بازار نیز در همان جهت است. اما در پژوهشی که اکنون در دست دارم (دربارهٔ چهرهٔ بورژوازی)، با تعجب فراوان دریافته‌ام که گسترش ارزش‌های بورژوایی، برخلاف آنچه تصور می‌شود، بسیار محدود بوده است. سرمایه‌داری همه جا گسترش یافته است، در این شکی نیست، اما ارزش‌هایی که، به گفتهٔ کارل مارکس^۱، ماکس وبر^۲، گئورگ زیمل^۳، ورنر زومبارت^۴، زیگموند فروید^۵، یوزف شومپتر^۶، آلبرت هیرشمان^۷، و دیگران، انتظار می‌رفت متناسب با این سرمایه‌داری باشد، به آن اندازه گسترش نیافته است. این موضوع موجب شد که من به‌گونه‌ای متفاوت به رمان بنگرم، دیگر نه به مثابهٔ فرم «طبیعی» مدرنیتهٔ بورژوازی بلکه تا حدودی به‌مثابهٔ آن چیزی که گویی ذهنیت پیشامدرن در آن به اشاعهٔ جهان سرمایه‌داری ادامه می‌دهد. از طریق ماجرا و ماجراجویی. گونهٔ معارض روح سرمایه‌داری مدرن برای اخلاق پروتستان؛ کشیده‌ای به صورت رئالیسم، همان‌طور که آوئرباخ در محاکات گفته است. ماجرا در جهان مدرن چه می‌کند؟ مارگارت کوهن^۹، که در این باره از او بسیار آموخته‌ام، آن را چون استعاره‌ای از گسترش می‌داند: کاپیتالیسم در حالتی تهاجمی، در سراسر سیاره، در حال درنوردیدن اقیانوس‌هاست. فکر می‌کنم او درست می‌گوید و فقط می‌توان اضافه کرد که دلیلی که ماجرا در چنین بافتاری به خوبی کار می‌کند این است که ماجرا برای به تخیل درآوردن جنگ بسیار کارآمد است. ماجرا که شیفتهٔ قدرت فیزیکی است و آن را

1. Karl Marx
2. Max Weber
3. Georg Simmel
4. Werner Sombart
5. Sigmund Freud
6. Joseph Schumpeter
7. Albert Hirschmann
8. *The Protestant Ethic*
9. Margaret Cohen

به مثابه ابزاری برای محافظت از ضعفا از هرگونه سوءاستفاده امری اخلاقی می‌داند، آمیزه‌ای است عالی از قدرت و حقانیت برای همراهی کردن با توسعه‌طلبی سرمایه‌داری. به همین دلیل است که جنگجوی مسیحی کولر نه تنها در فرهنگ ما — در رمان‌ها، فیلم‌ها، بازی‌های ویدئویی — به زندگی خود ادامه می‌دهد بلکه هر چهره قابل‌مقایسه بورژوازی را در کنار خود کوچک جلوه می‌دهد. شومپتر این موضوع را عریان و آشکار بیان کرده است: «طبقه بورژوازی [...] به یک ارباب [خداوندگار] نیاز دارد» (۱۳۸).

سرمایه‌داری به یک ارباب نیاز دارد تا به حکمرانی‌اش کمک کند. هنگام یافتن تحریف‌های بی‌شمار ارزش‌های بنیادین بورژوازی، نخستین واکنش من حیرت‌زده شدن از صدماتی بود که این امر به هویت طبقاتی می‌زد؛ البته این موضوع درست است اما از زاویه دیدی دیگر کاملاً نامربوط جلوه می‌کند، زیرا سلطه و هژمونی به خلوص نیاز ندارد — به انعطاف، پنهان‌کاری و زدوبند میان کهنه و نو نیاز دارد. در چنین شرایط متفاوتی، رمان بار دیگر به جایگاه محوری خود در درک ما از مدرنیته بازمی‌گردد: نه به رغم، بلکه دقیقاً به دلیل ویژگی‌های پیشامدرنش، ویژگی‌هایی که پس‌مانده‌هایی آرکائیک نیستند بلکه چفت و بست‌های کاربردی از نیازهای ایدئولوژیک هستند. برای کشف لایه‌های زمین‌شناختی این اجماع در جهان سرمایه‌داری — اینجا چالشی بزرگ وجود دارد، برای تاریخ و نظریه رمان.

منابع

- Adorno, Theodor W. "Veblen's Attack on Culture". *Prisms*. 1967. Trans. Samuel Weber and Shierry Weber. Cambridge: MIT P, 1990. pp. 73-94.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. 1946. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton UP, 2003.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility". 1935. *Selected Writings*. Vol. 3. Ed. Howard Eliand and Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard UP, 2002. pp. 101-133.
- Eckermann, J. P. *Conversations with Goethe*. New York: Ungar, 1964.
- Engelsing, Rolf. *Der Burger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- Fergus, Jan. *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*. Oxford: Oxford UP, 2006.

- Ginsburg, Michal, and Lorri Nandrea. "The Prose of the World". *The Novel*. Vol. 2: Forms and Themes. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton UP, 2006. pp. 244-273.
- Godzich, Wlad, and Jeffrey Kittay. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Gu, Ming Dong. *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*. Albany: SUNY UP, 2006.
- Köhler, Erich. "Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois". *Chanson de geste und hofischer Roman*. Heidelberg Kolloquium, 1963. pp. 21-30.
- . "sistema sociologico del romanzo francese medievale". *Medioevo Romanzo* 3 (1976): pp. 321-344.
- Plumb, John H. "The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England". *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Ed. John Brewer, Neil McKendrick, and John H. Plumb. Bloomington: Indiana UP, 1982. pp. 265-286.
- Pomeranz, Kenneth. *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Rolston, David L. *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing between the Lines*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Schumpeter, Joseph A. *Capitalism, Socialism, and Democracy*. 1942. New York: Harper, 1975.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: U of California P, 1957.
- Xueqin, Cao. *The Story of the Stone*. 5 vols. London: Penguin, 1977.



درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی / زیگبرت سالمن پراور، ترجمه علی رضا انوشیروانی، مصطفی حسینی

زهرا حق شناس (دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، پردیس بین‌المللی کیش)

زیگبرت سالمن پراور^۱ در سال ۱۹۲۵ در آلمان از پدری لهستانی و مادری آلمانی به دنیا آمد و در چهارده‌سالگی با خانواده‌اش به انگلستان مهاجرت کرد. او در دانشگاه کیمبریج در رشته زبان و ادبیات آلمانی تحصیل کرد. پس از آن، پانزده سال در دانشگاه بیرمنگام و پنج سال در کالج وستفیلد دانشگاه لندن تدریس کرد و در سال ۱۹۷۰ عضو هیئت علمی دانشگاه آکسفورد شد و در این دانشگاه به کار خود ادامه داد. پراور علاقه خاصی به ادبیات آلمان و به خصوص شعر غنایی، ادبیات تطبیقی و مطالعات بین‌رشته‌ای سینما، به ویژه فیلم‌های ژانر وحشت داشت، و ۲۴ کتاب در این زمینه‌ها به رشته تحریر در آورد که از آن میان می‌توان به *کارل مارکس و ادبیات جهان*^۲ (۱۹۷۶)، *فرزندان کالیگری: فیلم به مثابه داستان ترسناک*^۳ (۱۹۸۰)، *جزیره فرانکنشتاین: انگلستان و مردمش در نوشته‌های هاینریش هاینه*^۴ (۱۹۸۶)، *هفده شاعر مدرن آلمان*^۵ (۱۹۷۱) و *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*^۶ (۱۹۷۳) اشاره کرد. پراور اولین کارهای خود را با نوشته‌هایی بر آثار هاینه، به خصوص آثار غنایی و هجویاتش، آغاز کرد و سپس مطالعاتی بر فروید، مارکس، حوزه سینما و ادبیات تطبیقی انجام داد.

تمام کتاب‌های پراور ارزش علمی بالایی دارند، اما هدف این مقاله معرفی و شناخت کتاب *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی* است. این اثر به عنوان یکی از کتاب‌های مهم و اساسی و کاربردی در رشته ادبیات تطبیقی در دهه‌های گذشته

1. Siegbert Salomon Praver

2. *Karl Marx and World Literature*

3. *Caligary's Children: The Film as Tale of Terror*

4. *Frankenstein's Island: England and the English in the Writings of Heinrich Heine*

5. *Seventeen Modern German Poets*

6. *Comparative Literary Studies: An Introduction*

بسیاری از دانشگاه‌های معتبر دنیا تدریس شده است. با خواندن این کتاب به دانش بالایی نویسنده در عرصه ادبیات و حوزه‌های مختلف آن پی می‌بریم و متوجه می‌شویم که — همان طور که نویسنده در کتاب ذکر می‌کند — ادبیات تطبیقی یکی از دشوارترین رشته‌های علوم انسانی و نیازمند مطالعات مستمر و هدفمند است. نویسنده تلاش می‌کند در کتابی کم‌حجم و در کوتاه‌ترین زمان نکات ضروری در رابطه با ادبیات تطبیقی را با ذکر مثال توضیح دهد، هرچند این مثال‌ها به طور عمده از ادبیات اروپا برگزیده شده است، با اندکی تأمل می‌توان نظریات و روش تحقیق پرآور را به ادبیات سایر ملل دنیا نیز تعمیم داد.

پرآور در این کتاب بر ارتباط ادبیات با دیگر علوم انسانی و هنرهای زیبا، مانند سینما و هنر، ترجمه و مطالعات فرهنگی تأکید می‌کند و معتقد است تطبیق‌گر باید با زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف آشنا باشد.

کتاب در ده فصل نوشته شده است. در آن حوزه‌های بنیادین و پژوهشی ادبیات تطبیقی توضیح داده شده است و می‌تواند موضوعات تحقیقی بسیاری را برای دیگر محققان پیشنهاد دهد. پرآور در این کتاب از کج‌فهمی‌ها و ساده‌نگری‌ها نسبت به ادبیات تطبیقی گله‌مند است و آنها را مانعی بزرگ در راه پیشرفت این علم می‌داند. او با مطرح کردن نظریات موافق و مخالف، به بررسی ادبیات تطبیقی از چشم‌اندازهای مختلف می‌پردازد و با این کار خواننده را با منتقدان و نویسندگان مختلف آشنا می‌کند و دریچه‌ای رو به آرای متفاوت بر او می‌گشاید. این شیوه نگارش کمک شایانی به علاقه‌مندان ادبیات تطبیقی در مطلع شدن از نظریات مختلف و چگونگی رد یا پذیرش آرای دیگر محققان به صورت علمی است. یکی از نکات حائز اهمیت در این کتاب ارتباط میان فصل‌ها با یکدیگر است که خود از ارتباط تنگاتنگ حیطه‌های مختلف ادبیات تطبیقی حکایت دارد.

در این نوشتار به اختصار به فصل‌های مختلف این کتاب اشاره می‌شود. پیشگفتار پرآور در این کتاب بیش از هر چیز نشان از علاقه به ارتباط میان فرهنگ‌ها و در عین حال توجه به تفاوت‌های میان آنهاست. او همواره برای یافتن این شباهت‌ها و تفاوت‌ها تلاش می‌کند.

نویسنده از منتقدان و پژوهشگران تأثیرگذار، همچون شولتس^۱، ولک^۲، کلِمن^۳، پاسکال^۴، بیلی^۵ و ... یاد می‌کند و در نهایت نگرانی خود را نسبت به نگرش‌های سست و بی‌پایه دربارهٔ ادبیات تطبیقی ابراز می‌کند.

«ادبیات تطبیقی چیست؟» نام نخستین فصل کتاب پراور و نشان‌دهندهٔ دغدغهٔ نویسنده دربارهٔ تعاریف نادرست از این علم است. نویسنده با مطرح کردن تعاریف مختلف از ادبیات تطبیقی و بررسی آنها در نهایت به این نتیجه می‌رسد که نمی‌توان تعریف مطلق از این علم بیان کرد. او به ذکر نمونه‌هایی از منتقدان ادبیات تطبیقی که آن را اصطلاحی ساختگی می‌دانند می‌پردازد و سپس در پاسخ می‌گوید: «اصطلاح ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه و بررسی ادبیات که از تطبیق به عنوان ابزار اصلی، و نه هدف، استفاده می‌کند» (۱۰). یکی از عواملی که کتاب پراور را از دیگر آثار مشابه متفاوت و برجسته می‌سازد آوردن آرای مخالف و پاسخ به این آرا در کتاب است. پراور برای درک بهتر این علم تعاریفی از «ادبیات جهان»، «ادبیات عمومی» و ارتباط و تفاوت آنها با یکدیگر و با ادبیات تطبیقی بیان می‌کند و معتقد است حوزهٔ فعالیت ادبیات تطبیقی متعلق به فراسوی مرزهای زبانی است (۱۱). او در این فصل به بررسی نظریات بازول^۶، لین کوپر^۷، سیس^۸، گوته^۹، رنه ولک، روسو^{۱۰}، پیشوا^{۱۱}، هنری رماک^{۱۲}، متیو آرنولد^{۱۳}، شلِگل^{۱۴}، لسینگ^{۱۵} و انتونی تورلبی^{۱۶} می‌پردازد.

پراور فصل دوم کتاب خود را «خوی ملی و ادبیات ملی» می‌نامد و می‌گوید «بلندپروازانه‌ترین نوع ادبیات تطبیقی تعریف و مقایسهٔ سنت‌های ملی متفاوت با

-
1. Schultz
 2. Wellek
 3. Clemens
 4. Pascal
 5. Bayley
 6. Boswell
 7. Lane Cooper
 8. Sayce
 9. Goethe
 10. Rousseau
 11. Pichois
 12. Henry Remak
 13. Matthew Arnold
 14. Schlegel
 15. Lessing
 16. Anthony Thorlby

یکدیگر است» (۲۳). او تعریفی کلی از ادبیات ملی ارائه می‌دهد و استفاده پژوهشگران مختلف از ادبیات ملی و تعریف آنها از ادبیات تطبیقی در این حوزه را مطرح می‌کند. نویسنده ادبیات تطبیقی را باعث گسترش روابط بین‌المللی و فرهنگی می‌داند و سپس توجه خاص به ترجمه را مطرح می‌کند و درباره ویژگی‌های هر زبان سخن می‌گوید. مطالعه ارتباط ادبی از دیگر مواردی است که پرآورد در این فصل به آن می‌پردازد. او با مطرح کردن کتاب *این ناقوس مرگ کیست*، اثر ارنست همینگوی، نشان می‌دهد که چگونه یک رمان پرخواننده می‌تواند برداشت‌هایی اشتباه درباره ملتی دیگر را ایجاد کند و رواج دهد. نظریات هاینه^۱، مادام دو استال^۲، جورج واتسن^۳، پاسکال، رنه ولک، لسینگ، در این فصل مورد بررسی قرار می‌گیرد.

فصل سوم با عنوان «پذیرش و ارتباط» با تأکید بر ارتباط میان دو نویسنده آغاز می‌شود و در ادامه از نویسندگانی نام می‌برد که بدون ذکر منبع، بخش‌های زیادی از اثری دیگر را در کتاب خود به کار برده‌اند. بهره‌گیری برتولت برشت^۴ از آثار ویون^۵ و رمبو^۶ مثال خوبی است. پرآورد این‌گونه ادامه می‌دهد:

یافتن رد پای آثار خارجی در آثار نویسنده‌ای دیگر، [...] یا تعیین میزان تأثیرپذیری نویسنده و خالق اثری از آثار نویسنده‌ای خارجی. چنین مطالعاتی با ارتباط مستقیم سر و کار دارد تا با مشابهت‌ها، اما در این مورد، مثل دیگر موارد، نباید این دو دسته را کاملاً از یکدیگر تفکیک کرد. تمایل نویسنده‌ای برای ایجاد ارتباط مستقیم با آثار نویسنده‌ای دیگر و تمایل به تأثیرپذیری از دیگری در خلق آثار ادبی، بر پایه احساس خویشاوندی یا خصومت مسحور صورت می‌گیرد (۳۸-۳۹).

و سپس از اقبال ادبی صحبت می‌کند و تجزیه و تحلیل عالمانه را لازمه این‌گونه پژوهش‌ها می‌داند. او به بررسی آثار ادبی مختلف در میان خوانندگان کشورهای دیگر می‌پردازد و دلایل استقبال یا عدم استقبال دیگر ملت‌ها از این آثار را بررسی می‌کند. استقبال مردم فرانسه از آثار ارنست همینگوی یکی از مثال‌هایی است که پرآورد در این

1. Heine
2. Mme de Staël
3. George Watson
4. Berthold Brecht
5. Villon
6. Rimbaud

فصل مطرح می‌کند. او به تأثیر متقابل کشورها در روابط ادبی معتقد است و در نهایت دلایل علاقه مردم کشوری را به گونه ادبی خاصی با ذکر مثال‌های متعدد توضیح می‌دهد. او از تأثیر و پذیرش همچون فرایندهایی وابسته و مکمل یاد می‌کند و معتقد است «مطالعه ماهیت و کارکرد عاملیت‌های ادبی یا واسطه‌های بین‌المللی رابطه تنگاتنگی با «ارتباطات ادبی» و مطالعات «پذیرش» دارند» (۴۴). او در ادامه بحث از واسطه‌های یک‌طرفه و دوطرفه سخن به میان می‌آورد. نظریات اسلینو^۱، فریدریش گوندولف^۲، متیو گرگوری لوئیس^۳، گریم هاو^۴ در این فصل مورد بررسی قرار گرفته است.

«تأثیر و تأثر، شباهت و سنت» نام فصل چهارم کتاب *درآمدی بر ادبیات تطبیقی* است. پرآور این حوزه از مطالعات ادبیات تطبیقی را یکی از بحث‌برانگیزترین مباحث می‌نامد و از پیوند آن با «پذیرش و ارتباط» سخن می‌گوید. او درباره روش یائوس مبتنی بر تحقیق روی شباهت‌های اجتماعی و تاریخی آثار، به جای بررسی خودشان، صحبت می‌کند و آن را شبیه به عملکرد برخی از تاریخ‌ادبیات‌نویسان مارکسیست می‌داند. موارد دیگر تشابهات مربوط به ایماژها و درون‌مایه‌های مشخص در ژانرهای ادبی خاص است. در برخی از موارد سنت‌ها با مطالعه تشابهات در هم می‌آمیزد. پرآور بر این باور است که «شاید بررسی «تأثیر و تأثر» در معنی دقیق آن بحث‌برانگیزترین و دشوارترین حوزه مطالعات تطبیقی باشد» (۶۱). گاهی در این مطالعات فرد تأثیرپذیر اهمیت بیشتری نسبت به فرد تأثیرگذار دارد. آرای رنه ولک^۵، آلدریج^۶، رن^۷، کرتیس^۸، ولفگانگ کلمن^۹، آندره ژید^{۱۰}، انا بالاکیان^{۱۱}، برنت گوستیوس^{۱۲} در این فصل بررسی می‌شود.

پرآور فصل پنجم کتاب خود، «ترجمه و اقتباس»، را با نقل قولی از ویلهلم فون هومبولت^{۱۱} درباره ترجمه شروع می‌کند: «یکی از مهم‌ترین ضروریات هر ادبیات؛ زیرا ترجمه از سویی آنانی را که با زبان‌های خارجی بیگانه‌اند با اشکال مختلف هنر و

1. Asselineau

2. Friedrich Gundolf

3. Matthew Gregory Lewis

4. Gragam Hough

5. Aldridge

6. Wren

7. Curtius

8. André Gide

9. Anna Balakian

10. Brandt- Corstius

11. Wilhelm von Humboldt

ادبیات آشنا می‌کند و این دستاورد مهمی برای هر ملتی است، و از سوی دیگر، ترجمه زمینه را برای توسعه و گسترش الفاظ و عبارات زبان مقصد نیز فراهم می‌کند» (۷۴). و سپس ترجمه را مهم‌ترین عامل تأثیر و تأثرات بین‌المللی می‌نامد و معتقد است مطالعات ترجمه از اهمیت بالایی برای تطبیق‌گران برخوردار است. عقیده گوتته درباره ترجمه یکی از مباحثی است که در این فصل مطرح می‌شود. بنا بر عقیده گوتته، مترجمان می‌توانند دو راه را انتخاب کنند: اول، «نویسنده بیگانه را به سوی خودمان بیاوریم تا او بخشی از ما شود؛ راه دوم آن است که ما به سوی نویسنده خارجی برویم و خود را با شرایط او و شیوه سخن گفتن و سبک و سیاقش آشنا سازیم» (۷۵). پراور در این بخش انواع ترجمه را بررسی می‌کند. از جمله، نظر دیوید لاج^۱ را مطرح می‌کند که معتقد است مترجم نه تنها باید دوزبانه، بلکه باید دوفرهنگه نیز باشد، و آن را یکی از ویژگی‌های تطبیق‌گران آرمانی می‌داند. اهمیت ترجمه در ادبیات تطبیقی امری است که نادیده گرفتن آن امکان‌پذیر نیست و حتی گاهی این مطالعات با سبک‌شناسی یکی می‌شود. پراور در این فصل درباره آرای رالف هامفریز^۲، درایدن^۳، دیوید لاج، شلایرماخر^۴، گوتته، برشت و جورج واتسن بحث می‌کند.

«مضمون‌ها و پیش‌نمونه‌ها» عنوان فصل ششم کتاب است که نویسنده موضوعات آن را در پنج بخش مجزا مورد بررسی قرار می‌دهد: الف) بازنمایی ادبی پدیده‌های طبیعی و واکنش انسان به آنها در زبان‌های گوناگون و زمان‌های مختلف، ب) بن‌مایه‌های مکرر در ادبیات و فرهنگ عامه، ج) موقعیت‌های مکرر و نحوه برخورد نویسندگان مختلف با آن، د) بازنمایی ادبی تپ‌ها، و ه) بازنمایی ادبی شخصیت‌های معروف اساطیری، افسانه‌ای، تاریخی، یا ادبیات کهن. پراور سپس به مطالعه مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها می‌پردازد. او معتقد است نویسندگان معاصر پیوسته مضمون‌های کهن را در قالبی نو به نگارش در می‌آورند و گاه این مضمون‌ها به عمد دچار وارونگی می‌شوند. اولیس جیمز جویس مثال خوبی برای این گونه از نوشته‌هاست. از دید پراور، فراموش کردن فردیت و کلی‌نگری در بررسی مضمون‌ها و پیش‌نمونه‌ها اشتباه است و نباید از ویژگی‌های تشکیل‌دهنده نظام‌ها

1. David Lodge
2. Rolfe Humphries
3. Dryden
4. Schleiermacher

و مجموعه‌ها غافل شد. واینریش^۱، تروسن^۲، وایت و الیوت از جمله نظریه پردازانی هستند که پرآور در این فصل نظریاتشان را تاحدودی مطرح کرده است.

فصل هفتم کتاب با عنوان «انواع ادبی، نهضت‌های ادبی، دوره‌های ادبی» به بررسی کلی ژانرهای ادبی می‌پردازد و تأکید بر نگاه تاریخی نسبت به آنها دارد. مشخصات صوری در ژانرشناسی برای نویسنده از اهمیت خاصی برخوردار است. پرآور از علاقه خاص تطبیق‌گران به ژانرهای ادبی به دلیل تلفیق مطالعات تاریخ ادبیات و نظریه‌های ادبی در بافتی بین‌المللی سخن می‌گوید و در مطالعه ژانرهای سنتی ادبی بر محض نبودن آنها تأکید نشان می‌دهد. در این فصل نهضت‌های ادبی، دوره‌های ادبی و جنبش‌ها به بحث گذاشته می‌شوند و مفاهیمی مانند رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم و سمبولیسم مطرح و بررسی می‌شوند. پرآور معتقد است «روند بین‌المللی شدن روبه‌رشد جنبش‌های ادبی از ربع آخر قرن نوزدهم به این طرف، جایگاه خاص مطالعات تطبیقی را در کندوکاو ادبیات جدید مستحکم می‌کند» (۱۱۴). و با آوردن سخنی از هنری گیفورد^۳ تأکید می‌کند که خواننده، برای درک عمیق‌تر آثار ادبی، باید با فرهنگ‌های متعددی آشنایی داشته باشد و این آثار را با نگاهی تطبیقی مطالعه کند. در این فصل توجه خاصی به تاریخ و مسائل اجتماعی می‌شود. مراودات بینابینی و بینارشته‌ای که، بنا به عقیده پرآور، تطبیق‌گران توجه کافی به آنها ندارند نیز بسیار مهم شمرده می‌شود. آستین وارن^۴، هری لوین^۵، گیفورد، اولریش و ایستاین^۶ از جمله کسانی هستند که پرآور در این فصل نظریاتشان را، بسیار کوتاه، بیان می‌کند.

«ساختار و اندیشه‌ها» عنوان فصل هشتم کتاب پرآور است. «مطالعه تطبیقی دوره‌ها و جنبش‌های ادبی، ناگزیر، به بررسی فنون و ساختارها می‌انجامد» (۱۲۰). او در این فصل بر غلبه «هم‌زمانی» در آثار ادبی بر توالی صحبت می‌کند و سپس در مورد تلاش نویسندگان یک زبان برای توضیح درباره شیوه نویسندگی خود و تأثیر آن بر شناخت دیگر زبان‌ها توضیح می‌دهد. مطالعه تطبیقی کاربرد نمادها در ادبیات، در نظر او،

1. Weinrich
2. Trousson
3. Henry Gifford
4. Austin Warren
5. Harry Levin
6. Ulrich Weisstein

می‌تواند در پیشبرد اهداف مطالعات ادبیات تطبیقی بسیار ثمربخش باشد، و برای فهم هر چه بهتر این نمادها نمونه‌هایی از آثار مختلف مطرح می‌کند. سپس به طرح کلی چند داستان می‌پردازد و این نظر را مطرح می‌کند که به رغم تفاوت میان شخصیت‌های بسیاری از داستان‌ها نکته قابل توجه یکی بودن طرح داستان است، اما در عین حال که از طرح کلی داستان سخن به میان می‌آورد تأکید می‌کند که نباید از خصوصیات منحصر به فرد کارهای ادبی غافل شد. تأکید او در این فصل بر اندیشه است و معتقد است ادبیات و اندیشه به دست بشر و برای انسان به وجود می‌آید، از این رو اندیشه به وجود آمدن آنها در خلاء پذیرفتنی نیست و «ادبیات را در بافت دیگر هنرها و تاریخ اندیشه باید مطالعه کرد» (۱۳۱). پرآور توجه خاصی به مخاطبان آثار ادبی دارد و معتقد است ادبیات باید پاسخگوی نیاز خوانندگان خود باشد. در این فصل آرای آلبرت کوک^۱، تالکین^۲، جورج سانتایانا^۳، لاجوی^۴ بررسی می‌شود.

نام فصل نهم «مکان‌بندی» است. پرآور در این فصل مراد خود از مکان‌بندی را این‌گونه بیان می‌کند:

مراد من از مکان‌بندی، روشنگری متقابل متون متعدد یا رشته‌ای از متون است که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، «مکان‌بندی» یعنی درک عمیق‌تر آثار و نویسندگان و سنت‌های ادبی غالباً متفاوت، آن‌گاه که آنها را در کنار هم قرار می‌دهیم. «مکان‌بندی» [...] انواع متفاوتی دارد. ساده‌ترین آن آشکار ساختن شیوه‌ای است که نویسنده‌ای در خلق آثارش به کار می‌برد، از طریق مقایسه آن با روش نویسنده‌ای دیگر (۱۳۳-۱۳۴)

او مکان‌بندی توضیحی را پیچیده‌ترین نوع مکان‌بندی می‌داند. پرآور، همان‌گونه که در سرتاسر کتاب خود بر گره خوردن ادبیات تطبیقی با دیگر علوم و ماهیت بین‌رشته‌ای آن تأکید دارد، در این فصل هم، با آوردن آرای ایدل^۵ و تریلینگ^۶، مجدداً بر این تأکید می‌کند که ادبیات انسان‌ها را از مرزهای تحلیل ادبی فراتر می‌برد. او

1. Albert Cook
2. Tolkien
3. George Santayana
4. Lovejoy
5. Edel
6. Trilling

مکان‌بندی جامعه‌شناختی را یکی از دانش‌های نوپا معرفی می‌کند. پرآور نظریات فرای^۱، متیو آرنولد، اشترن^۲، گریم هاو، لایونل تریلینگ، ولک، وارن را در این فصل مطرح کرده است.

«نظریه و نقد» عنوان فصل دهم این کتاب است که به اهمیت جایگاه نقد ادبی در قلمرو ادبیات تطبیقی می‌پردازد. پرآور این فصل را با مفهوم فرهنگ‌نویسی انتقادی آغاز می‌کند، پس از آن در مورد نقد تطبیقی سخن می‌گوید. او معتقد است برای جلوگیری از کج‌فهمی‌ها نیاز به مطالعه دقیق اصطلاحات نقد وجود دارد و می‌گوید: «در نقد تطبیقی، مثل سایر مطالعات ادبی تطبیقی، می‌توان مجموعه‌های مفیدی از اقبال و پذیرش ادبی را تدوین کرد» (۱۴۸). او در مطالعه تطبیقی نقد به آثار واسطه‌ها توجه خاصی دارد و معتقد است ادبیات تطبیقی باید به ارتباطات میان پدیده‌ها، انسان، محیط و آثار ادبی علاقه نشان دهد و اگر این ارتباطات از بین بروند ادبیات تطبیقی وجود نخواهد داشت. پرآور در این فصل اهمیت خاصی برای نقد و نظریه ادبی قائل می‌شود، همچنان‌که رنه ولک، اولین رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل، هم نظریه‌پرداز بود و هم منتقد ادبی. نظریه‌پردازان مطرح‌شده در این فصل ویمست^۳، بروکس^۴، ولک، رناتو پوجیولی^۵ هستند.



پرآور این کتاب را در زمان پختگی علمی خود نگاشته است، زمانی که احساس می‌کرد در کشورهای اروپایی مشکلاتی ناشی از عدم شناخت کافی و درست از رشته ادبیات تطبیقی وجود دارد. با توجه به اینکه این رشته در حال حاضر علاقه‌مندان بسیاری در ایران دارد نیاز به تألیف یا ترجمه متون علمی و اساسی در این حوزه کاملاً محسوس است که مترجمان این کتاب به این نیاز پاسخ داده‌اند.

1. Frye
2. Stern
3. Wimsatt
4. Brooks
5. Renato Poggioli

همان طور که علی‌رضا انوشیروانی در پیشگفتار کتاب بیان می‌کند، متأسفانه در ایران تألیف یا ترجمه کتاب‌های پایه‌ای و مهم رشته ادبیات تطبیقی مورد توجه قرار نگرفته است و از این رو نظریه‌ها و روش تحقیق این رشته نه تنها مغفول مانده بلکه مورد کج‌فهمی قرار گرفته است و شناخت دقیق و کافی از این رشته در فضای آکادمیایی ایران وجود ندارد. به این ترتیب، ترجمه این کتاب، که در سال ۱۳۹۳ برای بار اول چاپ شد و در سال ۱۳۹۶ به چاپ دوم رسید، اثری ارزشمند برای علاقه‌مندان این رشته نوین در مطالعات ادبی است.

از ترجمه این کتاب به عنوان درسنامه دانشگاهی استفاده می‌شود اما می‌تواند منبعی مهم و پرکاربرد برای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و پایان‌نامه‌های رشته‌های مختلف علوم انسانی و زبان‌های خارجی مختلف باشد. زبان اصلی کتاب در برخی موارد پیچیده و دشوار است ولی در ترجمه فارسی این دشواری به‌چشم نمی‌خورد و مترجمان با آگاهی خوبی که از ماهیت ادبیات تطبیقی داشته‌اند توانسته‌اند متنی خوش‌خوان و روان به دست دهند. با توجه به اینکه این اثر به عنوان کتاب درسی به چاپ رسیده مباحثی برای بحث در کلاس به متن اضافه شده است که راهنمای خوبی برای مدرسان کتاب است. طرح این مباحث و پرسش‌ها در آخر هر فصل کمک می‌کند تا مباحث نظری و روش تحقیق کتاب به ادبیات فارسی نیز تعمیم داده شود. این یکی از مزایای کتاب پیش‌روست که می‌تواند دانشجویان و پژوهشگران ادبیات فارسی و خارجی و سایر رشته‌های علوم انسانی را دور رشته‌ای به نام ادبیات تطبیقی گرد هم آورد و در توسعه روابط بین‌المللی و فرهنگی مؤثر باشد.

راهنمای نگارش مقالات در مجله/ادبیات تطبیقی

اهداف و گستره

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

راهنمای نگارش مقاله

در مقاله ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیده فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شماره دورنگار و شماره تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. عنوان‌های اصلی مقاله با اعداد ۱، ۲... مشخص شوند. عنوان‌های فرعی از سر سطر آغاز شوند و سطر مجزایی تشکیل دهند و به صورت ۱.۱، ۱.۲، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع با پیروی از روش MLA به شرح زیر تدوین می‌شوند.
۶. منابع مورد استفاده بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (حروف مورّب). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.
مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله». نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (حروف مورّب). شماره دوره (حروف سیاه)/ شماره نشریه (سال انتشار): صفحات.
پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله». نام نشریه الکترونیکی (حروف مورّب). شماره دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به وبگاه (روز نام ماه سال)

<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

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

نحوه حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

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

An Analysis of Intertextual References in Asghar Farhadi's *The Salesman*

Amirreza Amiri

M.A. Student of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University,
Tehran, Iran

Abtin Golkar

Assistant Professor, Tarbiat Modares University, Tehran Iran

Asghar Farhadi's *The Salesman* makes numerous references to many works of art and literature, which function as both hidden and obvious signals and affect the viewers' understanding of the film. This article intends to investigate some of these references and parallels between Farhadi's film and other works of art, thus allowing for a more precise understanding of the movie's themes and an appreciation of the characters' actions and decisions. Among these works, other than *Death of a Salesman*, we can note W. Shakespeare's *Hamlet*, I. Bergman's *Shame*, Francis Ford Coppola's *The Godfather*, B. Alavi's *Gile Mard* [The Man from Gilan], Gh. Sa'edi's *Gāv* [The Cow], H. Matisse's paintings, and else. Our objective is to show how the hidden and obvious intertextual relations of the film could affect our readings of it and its central themes and thus our experience of it. In the context of these intertextual relations and references in *The Salesman*, the central theme of the film can be defined as follows: the contrast between modernity and traditions, and the perplexity of the protagonist confined between contradictory systems and networks of value. The character is involved in a situation where he is determined to act modern, but his environment constantly pushes him back toward traditions, leading to his metamorphosis. This perplexity is amplified, on the one hand, by repetition of the archetype of "the decline of the father" and the absence of any other form of support and guidance and, on the other, by the resonance of a traumatic past and its destructive effects on the future.

Keywords: *The Salesman*, Asghar Farhadi, Intertextuality, Tradition, Modernity

Arash From Mythohistorical Prototype to Beyzai's Recitation

Sadreddin Taheri

Assistant Professor, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

Toktam Nobakht

M.A. in Dramatic Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Linda Hutcheon points to the formation of a new genre in postmodern literature which is called "historiographic metafiction". In this writing method, narrative techniques such as introspection, irony, anachronism, and intertextual references are challenged to ensure the history and feasible narrations replace dominant narrations. This writing apparently supports the thought that the existence and nature of realities and not a reality itself should be accepted, and the term "reality from other's point of view" can be used instead of "unreal".

In reading out mythical history of Iran, Bahram Beyzai in the same way attempts to paraphrase and then recreate the text to crash the strong internal foundation of the story. Beyzai believes that myths do not have a solid form. Beyzai's *Three Recitations* try to readout three mythohistorical stories. The second recitation is related to Arash. Although the exact historical origin of Arash the Archer is not clear, he has been presented in a two-thousand year period of myth/history of Iranian beliefs and writings. The purpose of this comparative study is to find special literary techniques of historiographic metafiction in *Arash* recitation. Findings obtained from analysis show that Beyzai has removed mythical aspects of this story by critical political-class point of view and by utilizing postmodern literary tricks and then has given new roles to them through a new narrative arrangement.

In this study, the mythical and historical importance of Arash in pre-Islamic writings and its effect on the Islamic era literature is studied after investigating the historical identity of myth in Barthes' semiotic system and postmodern literary features from Hutcheon's point of view, and, after that, Arash's recitation is analyzed by relying on intertextual references, differences in versions of historical resources and utilizing historiographic metafiction narrative techniques.

Keywords: Linda Hutcheon, Bahram Beyzai, Historiographic Metafiction, *Arash* Recitation, Arash the Archer

King of the Zulus
**The Relation Between Literature and Art in
Comparative Literature**

Ilmira Dadvar

Professor of Comparative Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Comparative literature has always had a close relation with history and fine arts. In addition, studies show that literature and arts, especially painting, in a wide range, had influenced each other throughout the history, and we can significantly see it in postcolonial studies. Postcolonial studies are the most important new fields of studies concerning the culture of developing countries. This field focuses on the relation between culture and imperialism in these countries after the end of the domination of West's colonization. In this article we talk about the presence of postcolonial school in literature and fine arts in 1960-1970. In this period, the colonized intellectuals, all around the world, demanded justice for human beings by profiting from literature and arts in order to change the biased viewpoints of the West toward them. This means that they tried to rewrite the history for discovering why and how they have been omitted unfairly from it or why the reality of their existence was altered and where their place in the modern world is. This article tries to analyze the Basquiat's painting, *King of the Zulus*, by benefiting from the history and also the analytical theories of Homi Bhabha for answering the aforementioned questions.

Keywords: Art, Comparative Literature, Léopold Sédar Senghor, Postcolonial Studies, Basquiat, Identity

New Historicism in *Missing Solouch* and *The Grapes of Wrath*

Nahid Hejazi

Assistant Professor, Academy of Persian Language and Literature,
Tehran, Iran

Literary works in a general manner and novel somehow in a particular way are created through the social, political and cultural context with its specific characteristics. A new historicist approach based on the ideas of Stephen Greenblatt and Michel Foucault transcends the traditionalist historian approach that only cares about the text or the new critique approach which surveys the creation of the work only according to the historical and social conditions. In this paper, based on the Greenblatt and Foucault's new historian approach these topics are evaluated and analyzed: 1) the historical and social conditions and biographies of the two writers and the similarities between them, 2) representation of those terms in both works by the authors, 3) their interaction with other works, 4) style, discourse and power in both works, and 5) identity change. The first three components are the outer elements of the text and the last two, the inner ones.

Keywords: Mahmood Dolatabadi, *Missing Solouch*, John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, New Historicism

Shiraz, a Diverse City, in *To Isfahan* by Pierre Loti on the Basis of Geographical Criticism and Imagology

Safoura Tork Ladani
Assistant Professor of French Literature
Isfahan University, Isfahan, Iran

In recent years, concepts such as space and place in the field of comparative literature have become very important. Among the approaches of comparative literature, one can refer to the geographical criticism and imagology that have been very promising and in line with scientific principles in examining the views of foreign tourists. Of the many itineraries, by writers who have traveled to Persia as tourists or diplomats in different centuries and visited various cities, we can mention *To Isfahan (Vers Ispahan, 1904)* by the French traveler Pierre Loti who traveled to Iran in the early 20th century. In his book he described different cities of Iran from the south to Isfahan. In this paper, using geographical criticism approach as a multilateral method in describing the city of Shiraz, we have made an attempt to present new aspects of the geographical perspective of this work. The author's spontaneous look passes all the frontiers of imagination and offers a new different image of reality.

Keywords: Geographical Criticism, Imagology, Shiraz, *To Isfahan*, Loti, Polysensoriality, Stratigraphy

ABSTRACTS

Tracing a Greek Myth in Iranian Fairy Tales: Comparative and Mythological Analysis of the Myth of “Psyche and Eros” and “Ghesse -yi Āh”

Samin Espargham, Abolghasem Ghavam, Samira Bameshki
Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

The relations between Iran and Greece and the rule of Greeks on Iran had some influences on the culture of the two countries. One of the cases which indicates these bilateral influences of the two cultures is the similarities between the Iranian famous fairy tale of “Ghesse -yi Āh” and the Greek myth of “Psyche and Eros”. The comparative study of these two narrations shows their parallel structures. The structural analysis of this fairy tale and the myth by the aid of Claude Levi-Strauss’s structural method shows their similar mythemes. On the other hand, the infrastructures and symbols of the two narrations denote their relation with the myth of plant god and signify that they reflect the binary opposition of fertility/infertility. Symbols such as tree, snake, grain, and the man’s fertilizing power in the tale, as well as the role of Eros, the god of love, in the Greek myth argue for the interaction between “Ghesse -yi- Āh” and the myth of “Psyche and Eros”.

Keywords: “Ghesse -yi Āh”, Fairy Tale, Myth, “Psyche and Eros”, Fertility, Plant god

Contents

ARTICLES

Tracing a Greek Myth in Iranian Fairy Tales: Comparative and Mythological
Analysis of the Myth of “Psyche and Eros” and “Ghesse-yi Āh” **Samin Espargham &
Abolghasem Ghavam, et al.**

Shiraz, a Diverse City, in *To Isfahan* by Pierre Loti on the Basis of Geographical
Criticism and Imagology **Safoura Tork Ladani**

New Historicism in *Missing Solouch* and *The Grapes of Wrath* **Nahid Hejazi**

King of the Zulus, The Relation Between Literature and Art in
Comparative Literature **Ilmira Dadvar**

Arash From Mythohistorical Prototype to Beyzai's Recitation **Sadreddin Taheri &
Toktam Nobakht**

An Analysis of Intertextual References in Asghar Farhadi's *The Salesman*
Abtin Golkar & Amirreza Amiri

History of the Novel, Theory of the Novel **Franco Morretti,
tr. by Abdorrasoul Shakeri & Masoud Farahmand**

BOOK REVIEW

Comparative Literary Studies: An Introduction (Siegbert Salomon Prawer, tr. by A. Anoushiravani &
M. Hosseini) **Zahrah Haghshenas**