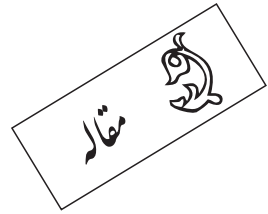


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرست مطالب

- تحلیل جایگاه «من» در گفته‌پردازی پل والری و یدالله رویایی: بررسی تطبیقی با رویکرد نشانه‌معناشناسی ۳
- روح سرگردان یا بلبل سرگشته افسانه‌ها: بررسی تطبیقی قصه «بلبل سرگشته» و «درخت بادام» حافظ حاتمی و مینا مهرآفرین ۱۷
- نوتاریخ‌گرایی در ادبیات معاصر ایران ۳۳
- نقش متقابل معشوق - مادر از منظر جامعه‌شناسی فمینیستی: مطالعه موردی رمان‌های عادت می‌کنیم زویا پیرزاد و نه فرشته نه قدیس ایوان کلیما نجمه دری و عاطفه سالاروند ۵۵
- امروز، ادبیات تطبیقی چیست؟ سوزان باسنت، ترجمه سعید رفیعی خضری ۷۱
- گذار به اسطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان گذار به اسطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان ۸۹
- بررسی تطبیقی نمادهای حیوانی و گیاهی در شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی
- علی‌رضا شوهانی، علی‌رضا اسدی و مهدی احمدی‌خواه ۱۰۷
- گزارش تفصیلی دومین کارگاه آموزشی حوزه‌های نوین مطالعاتی در ادبیات تطبیقی ناهید حجازی ۱۲۷



تحلیل جایگاه «من» در گفته‌پردازی پل والری و یدالله رویایی: بررسی تطبیقی با رویکرد نشانه-معنا شناسی

مرضیه اطهاری نیک عزم^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

در بررسی صورت‌های مختلف گفته‌پردازی در متون پل والری، نویسنده و شاعر فرانسوی قرن بیستم، و یدالله رویایی، شاعر معاصر فارسی‌زبان، از یک سو، با خصوصیت گفتمان‌های این دو شاعر مواجه می‌شویم که بیشتر با کنشگر «من» بیان شده‌اند و، از سوی دیگر، با ویژگی‌های ادراکی و احساسی در گفته‌پردازی، که بر خواننده تحمیل می‌شود. پیکره مورد مطالعه در این مقاله پارک جوان والری و اشعار دفتر شعر من گذشته امضا از یدالله رویایی است. تحلیل استراتژی‌های مختلف بینش و ادراک در آثار این دو، با روشنگری نظریه‌های نشانه-معنا شناسی، وابسته به نظریه اتصالات و انفصالات در گفتمان و نموده‌های گفته‌پردازانه است. هدف از مقاله آن است که نشان دهیم تمام گفتمان تحت کنترل ضمیر «من» است. «من» شاعر در هر دو مورد دچار تکثر است و میان صورت‌های مختلف گفته‌پردازی در جست‌وجوی یک موضوع ارزشی - که همان «هویت» است - رقابت وجود دارد. «خود» در حال تغییر و تحول و نو شدن است و برای رسیدن به «هویت» صورت‌های مختلف گفته‌پردازی با هم درگیر می‌شوند و در گفتمان تنش به وجود می‌آورند. شایان ذکر است این امر در گفتمان والری پیچیده‌تر از گفتمان یدالله رویایی است.

کلیدواژه‌ها: گفته‌پردازی، ضمیر «من»، تکثر، نمود، نشانه‌شناسی

مقدمه

مسئله «من» در آثار پل والرئ و یدالله رویایی مسئله‌ای پیچیده است. گفته‌پرداز اصلی در نوشته‌های هر دو شاعر در قالب ضمیر «من» ظاهر می‌شود و به صورت نمودهای مختلفی بروز می‌یابد. در واقع، ضمیر «من» به عنوان سوژه اصلی تولید معنا می‌کند و مرکز اصلی دنیای بسته گفتمان این دو شاعر است. این تفکر مبتنی بر ضمیر «من» در مجموعه دفتر اندیشه‌های والرئ و در اشعاری مانند پارک جوان^۱ یا اشعار مربوط به نارسیس ظاهر می‌شود. «من» در آنها به صورت ضمیر فاعلی و ضمیر مفعولی تأکیدی به طرق گوناگون به کار گرفته می‌شود. جالب توجه است که در تعاریف والرئ همواره ابهامی وجود دارد، زیرا نشانه‌هایی که برای «من» به کار می‌گیرد گاهی تعریف ثابتی ندارد و گاهی نامفهوم و متنوع است. به همین دلیل، خواننده در تحلیل «من» به مشکل برمی‌خورد و با بازی ضمائر Je /me یعنی دو ضمیر فاعلی و مفعولی و حتی ضمیر تأکیدی Moi، که از صفر تا بی‌نهایت وجود دارد، روبه‌رو می‌شود. والرئ با تأکید این ضمائر را از هم جدا می‌کند. باید اذعان داشت در آثار والرئ همه مسائل حول محور «من» می‌گردد که مدام و بی‌وقفه تغییر می‌کند. در اشعار یدالله رویایی، به ویژه در مجموعه من گذشته/امضا که موضوع این مقاله است، نیز ضمیر کاربرد گسترده «من» به خوبی نمایان است ولی رویایی به جای ضمیر تأکیدی یا ضمیر مفعولی اصطلاح «علائمی از من» را به کار می‌برد و آن را این گونه توضیح می‌دهد: «پس آنچه برای من امضا افشا می‌کند، علائمی از من است که در لحظه امضا از من سر می‌روند و نه خود من، محصول آشنایی من با چیزی است که در بالاست، ولی در پایین مرا آشنا با چیزی غیرمنتظر می‌کند که در من بوده است و علامتی از من بوده است. معرفتی تازه به چیزی در من، و مثل من درهم» (رویایی ۲۵). در واقع، رویایی تحلیل مشخصی از من ارائه نمی‌دهد ولی نمودهای مختلف «من» را به علائمی از «من» نسبت می‌دهد که «بی‌اختیار» سر می‌زنند. این که آیا رویایی از والرئ الهام گرفته است موضوع مورد بررسی ما نیست. موضوع اصلی این مقاله بررسی شباهت‌ها در گفته‌پردازی دو شاعر، از دو دنیای متفاوت، خواهد بود.

۱. La Jeune Parque پارک‌ها، در اسطوره‌های رومی، ایزد بانوان سرنوشت هستند و ایزد بانوان مرگ.

برای بررسی ضمیر «من» در آثار دو نویسنده از روش نشانه-معنا شناسی مکتب پاریس بهره برده‌ایم. بررسی این ضمیر وابسته به نظریات گفته‌پردازی است که جلوه‌ها و نمودهای مختلفی در متن دارد. هدف مقاله آن است که نشان دهیم این ارجاع به ضمیر «من» تمام ذهن این دو نویسنده را درگیر کرده است و آنان سعی دارند این میل به خودجویی را در خود ارضا کنند و به همین دلیل است که گفتمان دارای تنش می‌شود.

مقاله از دو قسمت تشکیل شده است. در ابتدا، سعی بر آن خواهد بود تا، با بررسی مسئله گفته‌پردازی و نمودهای مختلف آن، نقش «من» در گفته‌پردازی شاعران مشخص شود و نشان دهیم چگونه نویسنده از بینشی بیرونی با انفصال در گفتمان به بینشی درونی یا اتصال گفتمانی می‌رسد. پس از آن، مسئله تکرار «من» و پویایی معنا در گفتمان هر دو شاعر مطرح خواهد شد.

چارچوب نظری تحقیق

روش تحقیق در این مقاله مبتنی بر مسئله گفته‌پردازی^۱ و جلوه‌های آن در گفتمان است. گفته‌پردازی «عمل به کارگیری زبان در موقعیت و بیان گفته‌هاست» (بنونیست^۲: ۳۶). می‌توان گفت هر گفته‌ای مستلزم گفته‌پردازی است و هر گفتمانی همواره فاعلی دارد که به طور ضمنی نقش گفته‌پرداز و گفته‌یاب را همزمان ایفا می‌کند و هر گفته‌ای، در شرایط تولید خود، یک انستانس (نمود) گفته‌پردازانه^۳ دارد که در گفتمان ظاهر می‌شود. بنا به تعریف دنی برتران^۴، گفته‌پردازی «از یک طرف، بنا بر سنت گرماسی، پیش از گفتمان است و سوژه دسترس‌ناپذیر می‌ماند و پشت شبه‌سوژه پنهان می‌شود، شبه‌سوژه سعی دارد خود را ابراز کند؛ از طرف دیگر، طبق آرای نظری ژان-کلود کوک^۵، گفته‌پردازی یک واقعیت پدیدارشناختی اصلی است که به ادراک شباهت دارد و مسئول مهار و استقرار احساس سوژه در دنیای گفتمان است» (برتران، ۲۰۰۵: ۲).

1. énonciation
2. Benveniste
3. Instance énonçante
4. Denis Bertrand
5. Jean-Claude Coquet

مفهوم «نمود» یا انستانس را نیز ابتدا امیل بنونیست، زبان‌شناس فرانسوی، مطرح کرد و به دو صورت آن را در نظر گرفت: هم آن را به کنش نسبت داد و هم به جوهری که اغلب دشوار است بتوان آن را تحلیل کرد. بنونیست برای «نمود» تعریف زیر را ارائه داد: «نمود مجموعه‌ای اعمال، کنش‌ها، کنش‌سازها و پارامترهایی است که گفتمان را تحت کنترل خود درمی‌آورد. توجه به این امر موجب می‌شود تا خیلی سریع مفهوم سوژه را وارد گفتمان نکنیم» (به نقل از: فونتنی، ۱۹۹۸: ۹۲). مفهوم نمود کنشی کاملاً ملموس و منحصر به فرد است. نمود یعنی به فعلیت در آوردن زبان و گسترش قدرت زبان به صورت گفتمان‌هایی که پیوسته نمود پیدا می‌کنند. بنونیست می‌گوید: «پیش از گفته‌پردازی، زبان تنها به صورت بالقوه زبان است. پس از گفته‌پردازی، زبان به صورت نموده‌های گفتمانی خود را نشان می‌دهد که از یک گوینده صادر می‌شود، به صورت شکلی صدادار که شنونده آن را می‌شنود و گفته‌پردازی دیگری در پاسخ به آن به وجود می‌آید» (بنونیست ۸۱-۸۲).

می‌توان نمود را فرایندی در گفته‌پردازی در نظر گرفت که در موقعیت سوژه ظاهر می‌شود. فرایندی که در کنش سوژه گفته‌پرداز صورت می‌گیرد، نمود قدرت سوژه را در عمل گفته‌پردازی نشان می‌دهد و «خود» گفته‌پرداز به همراه گفتمان ظاهر می‌شود. بنونیست می‌گوید: «خود است آن که "خود" می‌گوید» (Est ego qui dit ego) (بنونیست ۲۶۰). با دنبال کردن نظر بنونیست، می‌توانیم بگوییم در شرایطی ممکن است یک گفته امکان گفته‌پردازی «خود» را فراهم آورد و «خود» می‌تواند هم سوژه گفته باشد و هم سوژه گفته‌پردازی. دنی برتران در این باره می‌نویسد: «سوژه گفتمان یک نمود در حال شکل‌گیری است که همواره جزئی، ناکامل و قابل‌تغییر است و در مرز بین چند نمود شکل می‌گیرد، نمودی که می‌توان آن را از خلال تکه‌هایی از گفتمان تشخیص داد» (برتران، ۲۰۱۶: ۴۲۹). بنابراین، آن نمود گفته‌پردازانه که خود را در گفته‌پردازی نشان می‌دهد در واقع نمود سوژه نیست و زمانی سوژه می‌شود که خود را در مقام سوژه در گفته‌پردازی بشناسد.

تحلیل نموده‌های گفته‌پردازی والرئ و رویایی امکان می‌دهد تا با دو نظریه‌ای که برتران با هم تلفیق کرده است، پویایی کلام این دو شاعر را نشان دهیم: برتران، از

یک سو، ویژگی سوژه‌هایی را بیان می‌کند که ضمیر «من» به کار می‌برند و، از سوی دیگر، ویژگی ادراکی سوژه را نشان می‌دهد که مسئول استقرار و مهار سوژه در دنیای گفتمان است. در ادامه، به تحلیل جایگاه «من» در گفته‌پردازی شعرهای دو نویسنده می‌پردازیم.

نمودهای گفته‌پردازی در شعرهای والرئ و رویایی

همان‌طور که بیان شد، در گفته‌پردازی در آثار این دو شاعر، تمام گفتمان تحت کنترل «من» است. «من» فاعل در هر دو موقعیت انفصال و اتصال گفتمانی شرکت دارد. اتصال، در واقع، جدایی گفته‌پرداز از خود است که به صورت‌های مختلفی نمود پیدا می‌کند. در اتصال، سوژه گفته‌پرداز با ضمیر «من» ظاهر می‌شود. نقطه اوج اتصال گفتمانی و بینش درونی در آثار والرئ شعر نارسیس است (اطهارای نیک‌عزم ۱۸۱-۱۹۴) ولی این مسئله در اشعار دیگر، نظیر پارک جوان، نیز وجود دارد. در پارک جوان، گفته‌پرداز ابتدا جدایی از خود را با ضمیر پرسشی Qui (چه کسی) بیان می‌کند و سپس ظهور و بروز طبیعت را در شعر می‌بینیم:

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes? Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer*

کیست که می‌گرید در این ساعت، به جز باد
می‌گرید تنها با الماس‌های درخشان؟ کیست که می‌گرید
بسیار نزدیک به من در لحظه گریستن (پارک جوان، سطرهای ۱-۳)

پس از آن، گفته‌پرداز به توصیف رابطه خود با طبیعت می‌پردازد و دنیایی عینی و ملموس را کشف می‌کند، دنیایی جدا از «من» با حضور عناصر طبیعت، نظیر ستارگان:

*Tout-puissants étrangers, inévitables astres
Qui daignez faire luire au lointain temporel*

ای غریبان قدرتمند، ستاره‌های گریزناپذیر
که منت می‌گذارید و از دور دست‌های زمان باعث درخشش هستید (سطرهای ۱۸-۱۹)

حضور ستارگان در شعر انفصال گفته‌پرداز را نشان می‌دهد که دنیایی خارج از «من» را به تصویر می‌کشد. این انفصال به صورت‌های دیگری نیز در شعر آمده است، برای مثال حضور «خدایان»:

Dieux! Dans ma lourde plaie une secrète sœur
Brûle, qui se préfère à l'extrême attentive

خدایان! در زخم سنگین من، خواهری پنهان و اسرارآمیز
می‌سوزد که خود را به نهایت توجه ترجیح می‌دهد (سطرهای ۴۸-۴۹)

Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître,

پس، ای خورشید، علی‌رغم میل باطنی‌ام، باید که
قلبم را بستم، قلبی که تو می‌آیی خودت را در آن بشناسی
بازگشت ملایم و قدرتمند لذت به دنیا آمدن (سطرهای ۴۱۱-۴۱۳)

Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté
Ma couche; et sur l'écueil mordu par la merveille

لرزان، بستم را ترک گفته‌ام، تنها هستم با شما
و بر روی صخره‌آبی دل‌بسته‌ی اعجاب و شگفتی جای گرفته‌ام (سطرهای ۲۴-۲۵)

حضور من / تو یا من / شما در واقع نوعی اتصال در گفته‌پردازی را نشان می‌دهد. منادا با اسم عام می‌آید، گویی حضور یک غایب است، حضور نموده‌های گوناگون در درون و دل گفته‌پرداز. می‌توان گفت «ستارگان»، «خدایان»، «ای خورشید» گویی از فاعل گفته‌پرداز انفصال پیدا کرده است. این «انفصال گفتمانی»^۱ دنیای «او» را در شعر به تصویر می‌کشد. در عین حال، منادا در گفته‌پردازی نیز دخیل است. در کتاب دستور زبان روشمند فرانسه می‌خوانیم: «منادا به گفته‌پردازی وابسته است. در واقع منادا اشاره به شخصی یا چیزی دارد که مخاطب به او خطاب می‌کند. مخاطب به وضوح در گفتمانش گیرنده‌ی پیام را انتخاب می‌کند» (ریگل^۲ و دیگران ۴۶۴). بدین ترتیب، منادا در اتصال با گفته‌پردازی است، زیرا حالت ندایی «ای» نشان از ظهور من/تو دارد و، بنا به

1. Débrayage énoncif
2. Riegel

گفته‌ی ژ. فونتنی، حضور همزمان (من و تو) نوعی اتصال در گفته‌پردازی را نشان می‌دهد (فونتنی، ۱۹۹۸: ۹۴). بدین ترتیب، همزمان دو حالت انفصال گفتمانی و اتصال در گفته‌پردازی وجود دارد و «من» دوباره ظاهر می‌شود که نشان از اتصال دارد، چه در گفته‌پردازی و چه در گفتمان. به دلیل این اتصال در گفته‌پردازی شاهد احساسات و عواطفی هستیم که در گفتمان بروز می‌یابد و سعی دارد خود را ادراک کند:

J'interroge mon cœur quelle douleur l'éveille
[...]
Je me voyais me voir, sinuose, et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre

از قلبم می‌پرسم چه رنج و دردی او را بیدار کرده است؟ (سطر ۲۶)

خودم را می‌دیدم که خود را می‌دید، و پیچ در پیچ
نگاه در نگاه، جنگل‌های عمیقش را زران‌دود می‌کرد.

در آنجا ماری را دنبال می‌کردم که تازه مرا نیش زده بود. (سطرهای ۳۵-۳۷)

Je renouvelle en moi mes énigmes, mes dieux,
Mes pas interrompus de paroles aux cieux,
Mes pauses, sur le pied portant la rêverie

در خودم معماهایم را دوباره تازه می‌کنم، خدایانم را،

گام‌هایم منقطع از گفته‌ها در آسمان‌ها،

درنگ‌ها و مکث‌ها، بر پای که رویاها را به همراه می‌برد. (سطرهای ۶۸-۷۰)

درباره‌ی اشعار روایی باید اذعان داشت که او نیز طبیعت را همچون کنشگری به کار می‌برد که نظاره‌گر اوست. گفتار درباره‌ی طبیعت گفته‌پرداز را در حالت انفصال قرار می‌دهد. برای مثال، در قطعه‌ی پنجم دفتر شعر من گذشته امضا می‌خوانیم:

این متن‌ها طبیعت من هستند. این متن‌ها طبیعت هستند. و در امضای من پرنده‌ای هست که هر صبح، اینجا، به طور عجیبی می‌خواند، و من به طور عجیبی عادت کرده‌ام که هر صبح از خواب برخیزم و پنجره را باز کنم، در این لحظه به طور عجیبی می‌خواهم با طبیعت ارتباط برقرار کنم و طبیعت از ارتباط با من به طور عجیبی برقرار نمی‌کند. پنجره را می‌بندم بدون آن‌که مأیوس شوم، و بدون آن‌که طبیعت را مجبور کنم برای این کارش دلیلی ارائه کند. چون به دوردست اگر نگاه کنم طبیعت دم دست را از دست می‌دهم، و طبیعت دم دست هم حاضر

نیست در آواز پرنده دورتر از آنچه هست برود و آیا اصلاً آواز پرنده را دوردست کند. برای این که به دورتر نگاه کنم نزدیک‌تر را از میان برمی‌دارم، و این به نظر عادلانه نمی‌رسد که طبیعت نزدیک را فدای طبیعت دور کنم. گر چه این کار را هم که نکنم، در عمل طبیعت دور قربانی طبیعت نزدیک می‌شود. پس، واقعاً نمی‌دانم چه کار کنم، پنجره را می‌بندم و پرنده به طور عجیبی تنها می‌ماند» (روایایی ۲۸).

حضور طبیعت در واقع انفصال از خود است. در آغاز، گفته‌پرداز در حالت انفصال از خود قرار می‌گیرد و سعی دارد با طبیعت، چه نزدیک چه دور، ارتباط برقرار کند. پس از آن سعی می‌کند در حالت اتصال با خود قرار گیرد و در نهایت «تنها» می‌ماند. مسئله «انفصال» در گفته‌پردازی در قطعه دیگری نیز بیان شده است که در آن شاعر فاصله از خود را به تصویر می‌کشد. در این فاصله و انفصال، شاعر گویی خود را بهتر دیده و درک کرده است و سعی دارد خود را تحلیل کند. جدایی گفته‌پرداز با دو کلمه «من» و «خود» بیان شده است. در این باره در قطعه دهم اذعان می‌دارد:

و گاهی که امضای من بی من می‌رود، یعنی فقط اسم مرا، و یا مقداری از اسم من را، با خود به کناری می‌کشد و همان جا زنجیری‌اش می‌کند، عزلتی بی من که به من اجازه می‌دهد تا خودم را از فاصله صدا کنم. آن قدر که حالا دیگر یاد گرفته‌ام برای این که خودم را به نام صدا کنم، باید اول خودم را کنار بکشم. و گرنه، چیزی را صدا نمی‌زنم. نام من منهای من چطور می‌تواند وجود پیدا کند. [...] اسمی که من می‌خواهم به خودم بدهم، نه آن که دیگری می‌خواهد به من بدهد، و مشکل اینجاست. چون، دیگری وقتی می‌خواهد نامی به من بدهد، من را در مقابل خود دارد و آن نام را روی من می‌گذارد، اما من که خودم را کنار کشیده‌ام، چه چیزی در مقابل خود دارم؟» (روایایی ۳۳)

پس از انفصال در گفته‌پردازی دوباره «من» به عنوان کنشگر گفتمان نقش خود را ایفا می‌کند، زیرا شاعر در پایان قطعه درمی‌یابد که من و خود از هم جدا ناپذیرند. در قطعه ۴۴ در این مورد اظهار می‌دارد:

همیشه تکه‌ای از تن - امضا - در دست من که می‌افتد، از تن بیرون می‌آید و بیرون از من می‌نشیند، چون که بیرون از متن می‌نشیند. و هر روز بیرون‌تر می‌شود. چیزی از خود در خود دارد، و بعد هر دو خود را در خود دارد، هم «خودم» را و هم «خودش» را، وقتی که اولی را برهنه می‌کند از «م» و دومی را از «ش»، نقاب از چیزی برمی‌دارد و بر چیزی نقاب می‌گذارد.

همیشه در کشف چیزی، چیزی است که پنهان می‌شود. و آن چیزی را که پنهان می‌کند، هیچ وقت نمی‌داند که در آن پنهان چه چیزی را آشکار می‌کند. همیشه تکه‌ای از تن، بیرون متن، متن بدون میم است: صورت امضا که دست تهی را، اگر نه از خلأ، دست کم از دست پر خواهد کرد (رویایی ۷۴).

حضور «من» به خوبی نمایانگر اتصال در گفتمان است. بنابر نظر فونتنی و زیلبربرگ^۱: «"من" در نشانه‌شناسی به ضمیر "من" در زبان‌شناسی محدود نمی‌شود؛ "من" در نشانه‌شناسی یک "من" حساس، متأثر و غالباً مبهوت است، یعنی تحت تأثیر جذبه‌هایی است که برای او به وجود می‌آید؛ "من" بیشتر در نوسان است تا آن‌که رفتار یکسانی داشته باشد» (۹۴). «من» نشانه‌شناسانه یک فضای تنشی در متن به وجود می‌آورد. حضور «من» فرو رفتن و غرق شدن در خود است که تصویری نامحسوس از خود ارائه می‌دهد. ما در گفتمان هر دو شاعر با دو ضمیر مواجهیم، منِ فاعلی که کنشگر جستجوگر است و منِ مفعولی که شیئی ارزشی است. «من» در ابتدا در حالت انفصال با خود قرار می‌گیرد و سپس دوباره به خود متصل می‌شود. در واقع، وجودی است که دو پاره و دو قسمت شده است. در شعر والرئ و رویایی، این «من» تکثر پیدا می‌کند. دلیل این تکثر را می‌توان اتصال گفتمانی دانست که در نیمه راه منقطع شده است. به باور فونتنی، «اگر اتصال گفتمانی در نیمه راه قطع شود شخص تجزیه و تفکیک شده و به صورت متکثر یا دوتایی ظاهر می‌شود که در این صورت، ضمیر «تو» می‌تواند یکی از نمودهای گفته‌پردازی باشد» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۹۵).

رویایی در این باره می‌گوید: «تکثیر یا تکثر؟ در این خراب می‌کنیم، و در آن می‌سازیم. آن که به تکثیر راه می‌برد راه به تکرار نمی‌برد» (۶۷).

این گفته نشان از آن دارد که کنشگر همواره به دنبال معنا و مفهوم خود می‌گردد زیرا تکرار موجب عادت است و در واقع «عادت» جنبه تکراری فعالیت است که کنشگر مرتب انجام می‌دهد؛ به عنوان مثال، کسی که مرتب به کافه‌ای می‌رود، می‌گوییم به آنجا عادت کرده است، یا بر عکس تکرار، چیزی یا مسئله‌ای باعث می‌شود که کنشگر به آن عادت کند و در نهایت او را وامی‌دارد که آن کار را انجام دهد و به آن تن

دهد. در مورد اول، اختیار در آن دخیل است، ولی در مورد دوم اختیاری ندارد و به اجبار پذیرفته است (لاندوسکی^۱ ۱۵۲). عادت باعث می‌شود نه تنها فاعل استقلال و اراده خود را از دست دهد بلکه دیگر شناختی به آن مسئله یا مورد نداشته باشد. لاندوسکی مثالی در این باره می‌آورد: «هر قدر کسی سیگار بکشد، کمتر مزه تنباکو را حس می‌کند» (همان ۱۵۲).

در آثار هر دو شاعر می‌بینیم گفته‌پرداز سوژه حالتی^۲ نیست بلکه سوژه کنشی^۳ و پیوسته در حال تغییر است و به نوعی خود را مدام سامان می‌دهد. این دو نظامی را به تصویر می‌کشند که قادر است خود را بسازد و سازماندهی کند و تمام قوای پتانسیل خود را به مرحله اجرا و کنش بگذارد. این شیوه حضور تنها مربوط به یک فاعل روایی نیست بلکه فاعل شناختی و معرفتی نیز هست.

تکثیر یا تکثر «من»؟ یک بینش در دو نگاه

صورت‌های مختلف «من» در آثار هر دو شاعر به شیوه‌های متفاوتی بروز می‌یابد. والرئ در یادداشت‌هایش توضیح داده است که در واقع، «من» دچار کثرت است و از واژه *pluralité du Moi* برای بیان این مفهوم استفاده کرده است ولی - همان طور که در بالا اشاره شد - رویایی نمی‌داند که آن را تکثیر بنامد یا تکثر. در قطعه ۴۱ رویایی اظهار می‌دارد:

کمی از من
زیر نگاه من علامتی از من می‌شود
یعنی
چیزی گذشته در چیزی
و آن کمی که از من اول
در دومی گذشته
یک من سوم را علامتی از من می‌کند
تا ثبت یک گذشته
در ربط با من

1. Landowski
2. Sujet d'état
3. Sujet de faire

شکل در هم امضا شود

«رویا» شود (۷۰)

در شعر رویایی، «من» تکثیر می‌شود: «من» سوم یا جدیدی خلق می‌شود که معنایی از گذشته با خود به همراه دارد. رویایی در قطعهٔ ۷ می‌گوید:

تعجب می‌کنم که خودم را تکثیر می‌کنم. چه چیزی در تعجب من اتفاق می‌افتد جز این که یک بار به خودم نگاه کنم، نه این که از نگاه به خود دچار تعجب شوم، بلکه در تعجب است که دچار نگاهی می‌شوم که به خود می‌کنم، من در نگاه به خود دو برابر می‌شوم، و هر روز در برابر خود هزار برابر (۳۰).

«من»ی که در بی‌نهایت «من» تکثیر می‌شود تا خود را کشف کند و بشناسد و خود را، در نگاه خود، تکثیر می‌کند، همان طور که والرئ خود را در خود می‌بیند، پیچ در پیچ و رمز آلود:

خودم را می‌دیدم که خود را می‌دید، و پیچ در پیچ
نگاه در نگاه، جنگل‌های عمیقش را زرانود می‌کرد.

باید خاطر نشان کرد که والرئ نه در شعر بلکه در یادداشت‌هایش سعی دارد به سوال "من کیست؟" پاسخ دهد و ضمیر «من» را با معانی و نشانه‌های مختلف توضیح می‌دهد. یادداشت‌ها همانند پازلی هستند که باید آنها را کنار هم چید تا بتوان در این باره به مفهومی دست یافت. والرئ با جملاتی همانند «من می‌اندیشم»، «من تغییر می‌کنم»، «من می‌نویسم»، آگوسفر یا سپهری از خود می‌سازد که خواننده نیز ملزم می‌شود به جست‌وجوی این «من»، که گاهی آشکار و گاهی نهان است، پردازد. بهتر است بگوییم خود شاعر با به‌کارگیری «من» در حال شناسایی خود است و قصد دارد هویت خود را بسازد و تعریف مشخصی از آن ارائه دهد ولی متوجه می‌شود جوهری تکه‌تکه و پیوسته در تغییر است، در حال شدن^۱. این موقتی بودن و تغییر دائمی هویت خود تعریف «من» را دشوار می‌سازد. «من» همان «خود»ی است که مدام در حال حرکت و موضوع همهٔ تغییرات است. به همین علت، تعریف سوژه هم برای او دشوار

می‌شود. زیرا سوژه به صورت نموده‌ها (انستانس‌ها)ی مختلفی ظاهر می‌شود که توضیح تک‌تک آنها دشوار است زیرا مدام در حال تحول و دگرگونی هستند.

اگر از دیدگاه نشانه‌شناسی مکتب پاریس واکاوی کنیم، «من» کنشگر گفته‌پردازی است که محل بروز نموده‌های مختلفی است که یا در جدال با هم قرار می‌گیرند یا با هم در صلح هستند؛ این مسئله از قاعدهٔ مشخصی پیروی نمی‌کند و آغاز و پایانی ندارد. در حقیقت، خود نگارنده (اگواسکرپتور در یادداشت‌های والرئ و من امضا در گفتمان رویایی) به خود ارجاع می‌دهد و خود را می‌سازد. این ساختار گفتمانی مرتب در حال تغییر و تحول است و به خود بازگشت می‌کند.

در یادداشت‌های والرئ گاه می‌بینیم که «من» به صورت «نفسی چیزی» تعریف می‌شود. این نفسی هرازگاهی با نمود (انستانس) «من ناب»^۱ نیز ظاهر می‌شود که هیچ صفتی به خود نمی‌گیرد و ثابت است و همواره با حرف بزرگ M نشان داده می‌شود. در تمام یادداشت‌ها همین «من» نام‌های گوناگونی دارد: «لحظه»، «اکنون»، «جهانی»، «غیرشخصی»، «آغازین»، «آزلی»، «اولیه»، «نورانی»، «من برتر و کامل»، «من من‌ها» «من مطلق» و غیره (یادداشت‌های ۸، ۲۰، ۲۳، ۱۸، ۲۲، ۵). والرئ تعریف ثابت و دقیقی برای آن ندارد و در جاهایی اذعان می‌دارد که در هر لحظه یک «من ناب» وجود دارد و در عین حال می‌توان تکرار «من» را در سازوکار زندگی ملاحظه کرد.

بنابراین، نظام گفتمانی والرئ و رویایی نظامی پویا و دینامیک است. در نظام بازنمایی پویای این دو شاعر، مجموعه‌ای از «من‌ها» داریم که یکی نیستند و هر لحظه به صورتی ظاهر می‌شوند و در هر موقعیت یک نشانه یا نمایه است. به همین دلیل، نمی‌توان جایگاه ثابت و تعریف مشخصی از ضمیر «من» در آثار این دو در نظر گرفت ولی از دیدگاه نشانه‌معناشناختی می‌توان گفت که «من»، در عین حال، هم سوژهٔ پراگماتیک (کنشی) است هم شناختی و هم احساسی؛ سوژهٔ کنشی است زیرا عمل «دیدن» را انجام می‌دهد؛ طبیعت را دیدن، خود را دیدن، خود را در حال تغییر دیدن، بیرون از خود را دیدن. یک سوژه در حال «شدن» و تغییر. در این تغییر، دو فعل معنا ساز «خواستن» و «توانستن» نقش اصلی را ایفا می‌کنند. پیوند این دو فعل ساختار

اساسی سوژه‌ای را می‌سازد که به کنش‌های خود و محیط پیرامونش آگاه است. گذشته از آن، در آثار هر دو شاعر، «من» سوژه شناختی است زیرا هر لحظه سعی دارد به آگاهی جدیدی دست یابد و در جست‌وجوی هویت خود است که مرتب در حال نوسان و تغییر است. این سوژه کنشی و شناختی سوژه احساسی نیز هست زیرا لذت، درد، رنج را به شیوه‌های مختلف بیان می‌کند. سرانجام، باید گفت سوژه‌ای که هم در گفتمان هست و هم از گفتمان جداست زمانی که در حال انفصال قرار می‌گیرد، منبسط می‌شود و نمودهای مختلف خود را نمایان می‌کند؛ در حال گفته‌پردازی، از «خود» نیز می‌گوید، درونش را آشکار می‌سازد و مدام تغییر می‌کند. هر دو «من» به دنبال هویت اصلی خود هستند و جست‌وجویشان کاملاً شناختی است.

نتیجه‌گیری

با تحلیل جایگاه «من» نزد دو شاعر فرانسوی و ایرانی، والرئ و رویایی، دریافتیم که «من» در نمونه‌های بررسی شده هرگز ثابت و ایستا نبوده بلکه در نظامی پویا پیوسته در حال تغییر و تحول است. کنشگر از «خود» جدا و رها شده و همچون «نمود» (انستانس) دیگر خود را نظاره می‌کند و در نتیجه رابطه‌ای میان «خود» و «من» به وجود می‌آورد. باید افزود که تبادل «من» و «خود»، در گفتمان هر دو شاعر، در تبادل نگاه‌ها نیست و درک «من» در رابطه‌ای بین اذهان تعریف نمی‌شود بلکه «من» همچون «آئینه» ای است که تصویر «خود» را در آن می‌بیند و خود را باز می‌شناسد؛ این ادراک انعکاسی است. در آثار هر دو شاعر، «من» هر لحظه «خود» را کشف می‌کند و این کشف با فعل «دیدن» آغاز می‌شود. در واقع، من با انعکاسی از خودش خود را می‌شناسد و، با کشف نمودی دیگر، به خود معنا می‌دهد. سوژه به دنبال هویت «خود»، با عینیت بخشیدن «خود» به صورت جلوه یا نمود دیگری از خود، توانایی آن را دارد که «خود» را نظاره کند و «من» انعکاسی از «خود» شود.

منابع

- اطهاری نیک‌عزم، مرضیه. «تحلیل نشانه‌شناختی من و دیگری در گفتمان پل والری "دیگری در خویش"». *ادبیات معاصر جهان*. ۲/۲۰ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۸۱-۱۹۸.
- رویایی، یدالله. *من گذشته امضا*. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. tome 2. Paris : Gallimard, 1974.
- Bertrand, Denis. «L'extraction du sens. Instances énonciatives et figuration de l'indicible». in: Peter Fröhlicher (éd.). *L'interprétation littéraire aujourd'hui*. Genève: Slatkine, 2003. pp. 317-329.
- Bertrand, Denis. «Énonciation: cheville ouvrière ou point aveugle d'une théorie du langage». in: Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (dir.). *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*. Limoges: Lambert-Lucas, 2016.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges : PULIM, 1998.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique et littérature*. Paris: PUF, 1999.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude. *Tension et signification*. Belgique: Mardaga, 1998.
- Landowski, Eric. *Passions sans nom*. Paris, PUF, 2004.
- Riegel, Martin; Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René. *Grammaire méthodique du français* (Collection Quadriga, Manuels). Paris: PUF, 1994.

روح سرگردان یا بلبل سرگشته افسانه‌ها: بررسی تطبیقی قصهٔ «بلبل سرگشته» و «درخت بادام»

حافظ حاتمی^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
مینا مهرآفرین، کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان

چکیده

ادبیات عامه با عناصر و مؤلفه‌های متنوع از برجسته‌ترین موضوعات مطالعه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی به شمار می‌آید. قصهٔ «بلبل سرگشته» و رد پای آن در آثار ادبی جهان، به ویژه در قصهٔ «درخت بادام»، از منظر گزاره‌های ادبیات تطبیقی و ریخت‌شناسی قصه‌ها، مطابق آن‌چه ولادیمیر پراپ در مبحث کارکردها و کنش‌های قصه‌های پریان انجام داده‌است و البته با نگاهی به موضوع تقابل‌های دوگانهٔ لوی استراوس و دیگر ساختارگرایان، ظرفیت بالا و بی‌نظیری دارد. پژوهش حاضر با این رویکرد تطبیقی به این نتیجه می‌رسد که برجسته‌ترین صفت قصه‌ها و دیگر روایت‌های شفاهی در خلق اولیه تجلی ذهن ناخودآگاه جمعی و خاستگاه اغلب آنها نیز شرقی است که در نقل سینه‌به‌سینه و گذر و گذار با ترجمه، بازنویسی، تقلید و اقتباس، در میان اقوام، با ظاهری دگرگونه، بروز و ظهور کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، ادبیات عامه، ریخت‌شناسی پراپ، بلبل سرگشته، درخت بادام

مقدمه

ادبیات تطبیقی و مقایسه‌ عناصر و مؤلفه‌های ادبیات عامه و عامیانه تا کنون در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی ایران سهم ناچیزی داشته است. این موضوع مهم در کتاب‌شناسی‌های توصیفی ادبیات تطبیقی، که ویدا بزرگ‌چمی تهیه کرده، محسوس است، در حالی که برجسته‌ترین عناصر ادبیات شفاهی و نقل سینه‌به‌سینه، یعنی افسانه‌ها، قصه‌ها، ترانه‌ها، لالایی‌ها، مثل‌ها، ظرفیت چشمگیری برای مطالعات تطبیقی دارند و به همین سبب است که «نخستین مورد از مطالعات در حوزه‌های مختلف ادبیات تطبیقی، از منظر نویسندگان و منتقدان اروپایی، بررسی ادبیات شفاهی [بوده] است.» (اصطیف ۱۶).

جدا از موضوع زبان‌های متفاوت و احیاناً تماس و آمیزش یا تعاملات و مراودات ادبی، هنری و فرهنگی، دلیل اصلی و عمده‌گزینه‌ش این دو افسانه از ادبیات فارسی و ادبیات آلمان بررسی اصل و منشأ قصه‌ها و روایات شفاهی است. با توجه به دلایلی که در ادامه خواهد آمد و هم‌چنین تناسخ‌گونه‌ای که در این نوع قصه‌ها دیده می‌شود، ریشه هندی آن و نظر هندشناس معروف، تئودور بنفی^۱، در مورد این‌که اصل و منشأ بیشتر قصه‌ها و افسانه‌ها هندوستان است و ایران را می‌توان معبر بالقوه سیر و سفر آنها از شرق به غرب دانست، تقویت می‌شود (نک. ساتن ۱۳). بنابراین، موارد بسیاری را از افسانه‌ها و قصه‌های غربی، از جمله قصه‌های شارل پرو^۲، برادران گریم^۳، هانس کریستین آندرسن^۴ و، از اینها برجسته‌تر، قصه‌های چندملیتی *هنز/رویک شب* را می‌توان برای مطالعات تطبیقی با نمونه‌های ادبیات فارسی انتخاب کرد. چنان‌که مثلاً «آندرسن با قصه‌ها و افسانه‌های مکتوب و شفاهی و از جمله قصه‌های شرقی مثل *هنز/رویک شب* و *کلیله و دمنه*، افسانه‌های گردآوری‌شده شارل پرو و برادران گریم آشنا بود و توانست از ایده‌ها و بن‌مایه‌های آنها بهره بگیرد و البته با ابتکار و قدت تخیل خود، داستان‌هایی نو خلق کند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۷: ۷۲).

قصه «بلبل سرگشته» چهارمین عنوان از *افسانه‌های کهن فضل‌الله مهتدی* (صبحی) است. این قصه، بر اساس یافته‌ها و اشاره صادق هدایت در *مجله سخن* (۱۳۲۵)، «بسیار قدیمی است و نزد بیشتر ملل هندواروپایی یافت شده است» (هدایت ۴۳۲).

1. Theodor Benfey

2. Charles Perrault

3. Brothers Grimm

4. Hans Christian Andersen

«بلبل سرگشته» با عنوان‌های «درخت سرو»، «مادرم مرا کشت و پدرم مرا خورد» در فهرست *افسانه‌های جهان* آرنه تامسون^۱ با کُد ۷۲۰ (جعفری قنواتی ۱۹۹) و با عنوان «داستان پسری که بلبل شد» در مجموعه *قصه‌های ایرانی* دیوید و امیلی لوریمر^۲ آمده است. ده‌ها روایت مشابه دیگر از این افسانه موجود است.

سرگذشت پریدن روح و روان از جسم یا بدن یکی از بُن‌مایه‌هایی است که، بر اساس باورهای باستانی، به‌شکلی نمادین و گاه به‌صورت تمثیل رمزی^۳ در ادبیات ملل نشان داده شده است. پیشینه آن در ادبیات فارسی هم دست‌کم به متونی مانند «قصیده عینیه» ابن سینا، برخی از ابیات فردوسی، آثاری مانند *رساله الطیر* محمد غزالی، شیخ اشراق، سنایی غزنوی، عطار و امثال آن می‌رسد:

هَبَطْتَ أَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرَقَاءَ ذَاتِ تَعَزُّزٍ وَ تُمَمَّعِ
مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلِّ مُقْلَعِ عَارِفٍ وَ هِيَ الَّتِي سَفَرَتْ وَ لَمْ تَتَّبَرِّعِ

(ابن سینا، به نقل از پورنامداریان ۵۹)

کسی کز تو ماند ستودان کن بپرَد روان، تن به زندان کند

(فردوسی ۲۳۳/۱)

البته نشانه‌های این نگرش و تلقی در متون دوره میانه و به ویژه در برخی از متون زرتشتی نیز دیده می‌شود. مضاف بر آن، عناصر و مؤلفه‌های ادبیات عامه و نقل‌های شفاهی نیز سرشار از این پی‌رنگ برجسته است. در این آثار، معمولاً روح به شکل کبوتر، باز یا پرنده‌ای دیگر مصور می‌شود که صعود یا نزول و هبوط دارد، روحی که، خلاف میل خود، مهمان تن است و هنگام ترک بدن، چندان هم دل‌خوش فراق نیست. نزد برخی اقوام دیگر، مانند اعراب، نیز روح از جنس مرغان تصور شده است.

یکی دیگر از پی‌رنگ‌ها و بُن‌مایه‌ها پیکرگردانی است که آن نیز در افسانه‌ها و اسطوره‌های ملل و اغلب قصه‌های پریان به چشم می‌خورد. بر اساس این فرایند، قهرمان برای دریافت قدرت بیشتر و انتقام‌گیری باید به شکل و هیئتی دیگر درآید تا با

1. Arne Thomson

2. D.L.R. Lorimer & E.O. Lorimer

3. allegory

نیروی مضاعف و البته یاری یاریگر به هدف برسد (جعفری قنواتی ۱۹۹-۲۰۰). در دو قصه مورد مطالعه در این جستار، پسر (قهرمان) قربانی بدخواهی دیگران می‌شود و پس از مرگ و دفن در زمین، به بلبل تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، روح او سرگردان و با یاری عطاگر و یاور به توان شگرفی می‌رسد و در نهایت به مجازات بدذات و شریر نایل می‌شود. البته تولد ثانی در گردونه بازپیدایی نیز بُن‌مایه بسیاری از افسانه‌ها و اسطوره‌های شرقی و به‌ویژه آثار هندی و متون مصر باستان است که بر اساس تناسخ و قانون کارما^۱ (عمل و عکس‌العمل) تعبیر و تفسیر می‌شود.

بر این اساس، خود انسان محصول کردارها و اعمال زندگی پیشین است و در این راه دراز پیدایش‌های پی‌درپی، مرگ فرجام کار و پایان راه نیست بلکه آغاز حیات دیگر و سرنوشت دیگری است؛ به عبارت دیگر، روح آدمی از زمانی بی‌آغاز در چرخه بازپیدایی (سامسارا) محصور شده است و هر دم از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر و از قالبی به قالب دیگر در می‌آید (شایگان ۲۰-۲۲).

برای پیدا کردن منشأ و خاستگاه و نمونه‌های مشابه، از منظر تطبیق و مقایسه در ادبیات جهان، باید از آثار تمدن مصر باستان - که نخستین آثار مکتوب ادبیات بشر به آن اختصاص دارد - آغاز کرد. در اغلب اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های مصری پی‌رنگ‌های تکراری داستان سرگردانی ارواح، جادو، تناسخ و مانند آن، یعنی موارد مشابه در این دو قصه وجود دارد که در میان آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) حکایت «دو برادر یا آنپو و باتا»^۲ (۳۲۰۰ ق.م. - ۱۳۰۰ ق.م.) (تراویک ۵-۶)؛
 ب) داستان «دو برادر»، اوزیریس و سیت^۳ (از خدایان اسطوره‌ای مصر باستان)، و تبدیل شدن ایزیس^۴، خواهر و همسر اوزیریس به پرستو و پرواز و ناله و مویه در اطراف ستون کاخ پادشاه بابل (در واقع جسد همسرش) و واکنش ملکه بابل، و در ادامه تولد هوروس^۵، مظهری از خورشید (ذبیح‌نیا و یگانه‌مهر ۲۹-۳۳)، و دیگر موضوعات وابسته به آن شباهت‌های فراوانی با قصه آواز بلبل پیدا می‌کند؛

1. karmā
 2. Anpu and Batā
 3. Osiris & Set (Seth)
 4. Isis
 5. Horus

ج) در حماسه‌های یونانی، زتوس^۱ و آمفیته^۲، پسران دو قلموی زئوس و آنتیوپ^۳ هستند. هنگامی که زتوس می‌خواست بچه‌های نیوبه^۴، همسر آمفیته، را بکشد، زن آمفیته به اشتباه بچه خود را کشت و خودکشی کرد. در برخی از روایات نیز آمده است که به شدت پشیمان شد و ترحم خدایان را برانگیخت و بچه‌اش را به صورت بلبل^۵ درآوردند. این ماجرا در *ادیسه* این گونه است: همسر زتوس، دختر پانداره^۶، به دلیل جنون، پسرش آیتیلوس^۷ را به قتل رساند و پسر به بلبل^۸ تبدیل شد. بند زیر از زبان پنلوپ^۹ است:

سپس چون شب فرا می‌رسد و همه می‌روند در خوابگاه خود بخسبند، من در بستر دراز می‌کشم هزاران اندیشه دل‌آزار دلم را در هم می‌شکنند و می‌گیرم بدان‌سان که آندون^{۱۰} سر سبز دختر پانداره در بازگشت بهار نوین سرودی دل‌انگیز می‌خواند: بر روی برگ‌های انبوه درختان جای می‌گیرد و از آن‌جا با زیروبم‌های پی‌درپی، آهنگ‌های پایان‌ناپذیر می‌سراید بر ایتیلوس، پسر گرامی خود، فرزند زتوس شاه - که روزی نادانسته وی را به زخم شمشیری کشته است - می‌گیرد (هومر ۴۴۵).

د) یکی دیگر از موارد مشابه کیفیت ظهور انسان و بلبل از درخت بادام در افسانه آلمانی جایی است که اولیس در ملاقاتی ناشناخته با پنلوپ، از زبان پدرش، لائرتز^۹، ماجرای رفتن اولیس به دودون^{۱۰} و شنیدن بانگ آسمانی زئوس را از *درخت بلوطی* - که گیسوان برافراشته دارد - حکایت می‌کند (همان ۴۳۶).

ه) در داستان فرانسوی تمثیلی با نام «گل سرخ» قهرمان زن گل سرخ است. شخصیت‌های دیگری با صفات مجرد و شخصیت‌های بشری و تمثیلی عقل، طبیعت و نبوغ و سرانجام ایزدان و ایزدبانوان رومی مثل کیوپید^{۱۱} و ونوس نیز در آن حضور دارند؛ (و) گوته، شاعر بزرگ آلمانی، سرود بلبل را، مطابق آنچه در روایت فارسی «بلبل سرگشته» و ترجمه قصه‌های ایرانی آمده، از زبان مارگارت پرهیزگار در نمایشنامه

1. Zéthos
2. Amphithé
3. Antiope
4. Niobe
5. Pandarée
6. Itylos
7. Penelope
8. Aédon
9. Laértēs
10. Dodone
11. Cupid

منظوم فلسفی *فاوست*^۱ بیان کرده است که بی‌شبهت به ابیات براعت استهلال فردوسی در داستان رستم و اسفندیار هم نیست.

البته از همه این‌ها روشن‌تر در ادبیات آلمان، قصه ۱۳۶ از مجموعه قصه‌ها و *افسانه‌های برادران گریم* با عنوان «درخت بادام» است که این پژوهش در پی تطبیق و مقایسه آن با قصه ایرانی «بلبل سرگشته» است.

بررسی و تحلیل قصه‌ها

همان‌گونه که گذشت، قصه «بلبل سرگشته» چهارمین قصه جلد اول *افسانه‌های کهن* صبحی است که با این عبارات آغاز می‌شود:

یکی بود، یکی نبود. زن و شوهری بودند که خیلی با هم مهربان بودند و همدیگر را دوست می‌داشتند. زن و شوهر یک پسر و یک دختر داشتند. پسر یک شیر از دختر بزرگ‌تر بود. وقتی که بچه‌ها به هفت و هشت سالگی پا گذاشتند، مادرشان از دنیا رفت (مهدی ۴۲/۱).

در ادامه، پدر، پس از مرگ مادر بچه‌ها، زن دیگری به خانه آورد. زن، از یک طرف، محبتش را در دل شوهر جای داد و، از طرف دیگر، بنای حسادت و دشمنی را، مخصوصاً با پسر ناتنی، گذاشت. این موضوع تا نقشه کشتن پسر به دست پدر در مسابقه ساختگی هیزم‌کشی، خدعه و فریب پدر نسبت به پسر و قتل و بارگذاشتن و پختن سر او پیش رفت. خواهر که از ماجرا باخبر شد، از ملامت مکتب کمک خواست. ملامت به او گفت: استخوان‌های سر برادر را جمع و در باغچه خاک کن و تا چهل شب برای او دعا بخوان. همین‌طور هم شد تا این‌که بلبل از میان گل‌ها بیرون آمد که آوازی حزین و دلکش در مورد سرگذشت خودش می‌خواند. بلبل به ترتیب سراغ میخ‌فروش، سوزن‌فروش و شکر‌فروش رفت و توانست با نغمه زیبا و تأثیرگذارش دل آنان را به دست آورد و مقداری میخ و سوزن و نبات بگیرد. در ادامه، با بازگشت به سمت خانه و آوازخوانی، موفق شد میخ‌ها را در دهان پدر و سوزن‌ها را در دهان زن او بریزد و انتقام بگیرد و نبات را هم به رسم قدردانی در دهان خواهرش قرار دهد (همان ۴۲/۱-۵۹).

قصه چهاردهم مجموعه قصه‌های ایرانی دیوید و امیلی لوریمر، یعنی «داستان پرسی که بلبل شد» به این صورت آغاز می‌شود:

مردی بود که دختر و پسر کوچکی داشت و زن دیگری گرفته بود و در نتیجه بچه‌هایش نامادری داشتند (لورمیر ۸۹).

صبحی در یادداشت پایانی ذیل قصه خود تصریح کرده‌است که متن درست افسانه همین است. در بخش قصه‌های کرمانی کتاب قصه‌های ایرانی دیوید و امیلی لوریمر نیز قصه مانند نقل او آمده‌است اما در عین حال تفاوت‌هایی نیز در این دو روایت مشاهده می‌شود. قصه «درخت بادام»^۱ نیز قصه شماره ۱۳۶ از قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم است که در تقسیم‌بندی آرنه و فُن در لاین ضبط شده است و این‌گونه آغاز می‌شود:

در روزگاران خیلی خیلی قدیم، شاید دو هزار سال پیش از این، مرد ثروتمندی بود که زنی زیبا و پرهیزگار داشت. زن و شوهر یکدیگر را خیلی دوست داشتند، ولی اجاقشان کور بود و بچه‌دار نمی‌شدند (گریم ۱۰۱۳).

در یکی از روزهای زمستان، زنی، در حالی که سیبی را پوست می‌کند، دستش را برید و خون بر برف جاری شد. با دیدن این صحنه، آهی کشید و از خدا خواست فرزندی به سرخی خون و سفیدی برف به او بدهد. در ماه‌های اول تا چهارم، برف‌ها آب شد. همه‌جا سبز شد. درختان سرسبز و مرغان آوازه‌خوان گشتند. ماه‌های پنجم و ششم، زن، مطمئن و امیدوار، با شادی و شغف زیر درخت بادام نشست و به بار نشستن درخت را نظاره کرد. ماه هفتم مغز یکی از بادام‌ها را خورد و بیمار شد. ماه هشتم به همسرش گفت: اگر مُردم، همین جا دفنم کن. ماه نهم فرزند خوش‌چهره سرخ و سفیدی به دنیا آورد و خودش جان سپرد و، بنا بر سفارش، زیر درخت بادام دفن شد. مرد زن دیگری گرفت که از شوهر قبلی‌اش دختری داشت. زن اسیر فکرهای شیطانی شد و بنای حسادت و دشمنی را با پسر گذاشت. در ادامه داستان، دختر از مادر سیبی برای خود و برادر ناتنی‌اش خواست و شعله‌های خشم زن را فروخته‌تر کرد. زن تصمیم گرفت پسر را در صندوق سیب خفه کند و از بین ببرد و با صحنه‌سازی، قتل را به گردن دختر

مهربان و معصومش، مارلین، بیندازد. پدر به خانه برگشت و سراغ پسر را گرفت. زن نشانی غلط به او می‌داد. مرد خورش تهیه شده از سر پسر را، به اصرار زن، خورد. دختر دستمال حریری برداشت و به زیر درخت بادام رفت. درخت چون انسانی به نظر می‌آمد که از شادی دست می‌زد. پرنده‌ای زیبا با نغمه‌های دلکش و جذاب از درخت پرواز کرد. مارلین هم، گویی برادرش را دوباره یافته باشد، به خانه برگشت. پرنده به ترتیب بر در خانه زرگر، کفاش و آسیابان رفت و با خواندن و چهچهه زیبای خود زنجیر طلا، کفش قرمز و سنگ برداشت و برگشت تا واکنش پدر شاد، نامادری وحشت‌زده و مارلین گریان را ببیند. در پایان، زنجیر را به گردن مرد انداخت، کفش‌ها را به مارلین هدیه کرد و سنگ را بر سر زن فرود آورد و خودش نیز در میان شراره‌های آتش ظاهر شد و دستان پدر و خواهر را گرفت و همگی برای خوردن غذا به اتاق رفتند (همان ۱۰۱۳-۱۰۲۷).

سرود بلبل از زبان مارگارت پرهیزگار در *فاوست* گوته نیز با روایت فارسی «بلبل سرگشته» مطابقت دارد. اصل و منشأ منظومه فلسفی گوته *افسانه خیال‌انگیز زندگی نامۀ اندوه‌بار دکتر فوستوس* است که اتفاقاً در اروپا، و به‌ویژه در آلمان، همچون قصه‌ای از فرهنگ عامه مشهور بود. کریستوفر مارلو^۱، آن را از روی ترجمه‌ای بازآفرید و بعدها هم بهانه خلق اثر ماندگار و برجسته گوته شد. تکرار و تأکید بر موضوع محوری و سوسه‌ها و فریب شیطان و نفوذ آنها در سرشت همسر دوم یا نامادری، در این قصه آلمانی، یادآور همکاری مفیستوفل^۲ (مظهری از ابلیس) و دکتر یوهانس فاوست است که در پی پیمان خونین آنها مشاهده می‌شود (شهباز ۲۴۳-۲۵۲).

عناصر داستانی و ریخت‌شناسی قصه‌ها

هسته و پیرنگ هر دو قصه بن‌مایه محوری نامادری - هیولا است که با حسادت، دشمنی نسبت به فرزند ناتنی و نقشه قتل او ادامه می‌یابد. این پیرنگ کلیشه‌ای در بسیاری از قصه‌های شرقی و غربی مانند *گاو پیشونی سفید*، *سیندرلا*، *سفید برفی* و... دیده می‌شود، با این تفاوت که در قصه «بلبل سرگشته»، بدذات یا شخصیت سیاه و

1. Christopher Marlow
2. Mephistopheles

ضدقهرمان شرور^۱ پدر است که در قصه با لقب‌های مردک، سنگدل و نامرد از او یاد می‌شود و نامادری، با قرار دادن عشق و محبت خود در دل مرد و تحریک او، نقش اعزام‌کننده را ایفا می‌کند:

کم‌کم زن خودش را محبوب شوهر و همه‌کاره خانه کرد و زبان و کام و هفت اندام شوهرش را هم بست و کار را به‌جایی رساند که هر کاری می‌کرد و هر فرمانی می‌داد شوهرش جرئت نداشت که بگوید این چه کاری است؟ (مهتدی ۴۲/۱).

در دو روایت دیگر از این قصه، پدر به‌تنهایی و خیلی زود، در همان آغاز، با ابزاری خشن و زمخت مانند کلنگ و بیل پسر را از بین می‌برد (همان ۴۹ و ۵۰).

همسر دوم صاحب یک دختر شده بود، در حالی که همسر اول پسری به دنیا آورده بود به سفیدی برف و به سرخی خون (گریم ۱۰۱۴).

در حالی که در قصه «درخت بادام»، شخصیت سیاه و منفی، قهرمان شرور و قاتل دختر، به‌تنهایی نامادری است. این دو قصه، مانند اغلب قصه‌ها، حادثه‌محورند و از زاویه دید سوم شخص مفرد (دانای کل) روایت می‌شوند. زبان این‌گونه متون شکسته، عامیانه و خودمانی است. این موضوع در ترجمه آنها هم مشهود است (ساتن ۱۰؛ لوریمر ۸۹-۹۳). لحن گفت‌وگوها نیز یکدست و یکسان است و تفاوتی میان لحن پدر، نامادری، دختر، شخصیت انسانی و حیوانی پسر، ملاباجی، زرگر، آسیابان و... وجود ندارد.

قصه ایرانی بر اساس حرکت قهرمان (دختر: شخصیت سفید و مثبت، پویا و فعال) از معصومیت نخستین به سمت کسب تجربه (مواجهه با ماجرا، یاری گرفتن از ملا باجی = یاریگر، نجات برادر) و بازگشت به معصومیت اولیه و کسب پاداش پیش می‌رود. در افسانه آلمانی، دختر شخصیت سفید، ولی ایستا و مسطح است. شخصیت‌های دیگر قصه ایرانی عبارتند از: پدر و نامادری (سیاه و پویا) و پسر (ابتدا و در هیئت انسانی: سفید و ایستا ولی در هیئت بلبل: سفید و پویا). شخصیت‌های افسانه آلمانی عبارتند از: دختر و پسر (در ابتدا سفید و مسطح، و پس از تبدیل به شخصیت حیوانی بلبل، مطابق قصه ایرانی سفید و پویا، با خویش‌کارهای بیش‌تر)، پدر (سفید و مسطح و به‌عبارتی منفعل)، مادر (سیاه و شرور و پویا). شخصیت‌های حاشیه‌ای در

قصه ایرانی میخ فروش، سوزن فروش و شکرریز و در قصه آلمانی زرگر، کفش دوز و آسیابان هستند. در قصه «بلبل سرگشته»، ملا باجی نقش راهنما و ارشاد دختر (= یاریگر) را بر عهده دارد و در بزنگاه او را یاری می کند. در قصه «درخت بادام»، خود بلبل، پس از ظهور از درخت، به ایفای نقش می پردازد.

بر اساس ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پراپ^۱ و تقابل‌های دوگانه^۲ استراوس^۳ و دیگر ساختارگرایان، این دو قصه، مطابق نمونه‌های دیگر قصه‌های عامیانه، با کارکردها (خویش‌کاری) زیر و جفت تقابل‌های ساده پیش می‌روند و البته پایانی خوش دارند:

۰) هر دو قصه با مرگ مادر قهرمان آغاز می‌شوند (نک. پراپ ۶۰).

۱) بدبختی، مصیبت یا کمبود آغاز می‌شود (همان ۷۳-۸۰). «وقتی که اینها [پسر و دختر] به ترتیب، هفت و هشت‌ساله شدند، مادرشان از دنیا رفت [...] زن گفت: اگر می‌خواهی خوب زندگی کنی، بحث و گفت‌وگو در خانه نباش، هر طور شده، باید این پسر را از بکشی. باید او را از بین ببری» (مهندی ۴۲/۱-۴۳). «وقتی چشمش به فرزند افتاد، آن‌قدر خوشحال شد که بی‌درنگ جان سپرد [...] سرانجام [پدر] هم با گذشت زمان به کلی غم [مادر پسر] را از یاد برد و همسر تازه‌ای برگزید [...] [نامادری] در سنگین صندوق را محکم بست و گردن پسر لای آن ماند؛ سرش از تن جدا شد.» (گریم ۱۰۱۴-۱۰۱۶).

۲) در قصه آلمانی منع قهرمان (خوردن سیب) رعایت نمی‌شود.

۳ و ۴) بدذات اوضاع را زیر نظر می‌گیرد و اطلاعاتی از قربانی کسب می‌کند (نک. پاینده ۲۰۸).
۵) در «بلبل سرگشته» قهرمان جست‌وجوگر درخواست را می‌پذیرد و از فرمان تبعیت می‌کند (همان ۲۰۸)، یعنی به دنبال مأموریت، به جمع‌آوری هیزم اعزام می‌شود.

۶) قهرمان [در هر دو قصه] در برابر کارهای بخشنده و اکنش مثبت یا منفی نشان می‌دهد (پاداش خواهر و مجازات پدر و زن‌پدر در «بلبل سرگشته» و پاداش پدر و خواهر و مجازات زن‌پدر در «درخت بادام»).

۷) ملا باجی = یاور (کسی که از قدرت جادو یا طلسم برخوردار است) ذکر و وردی به قهرمان یاد می‌دهد. «هر چله هم ورد جاویدان می‌خوانی، بعد دیگر کاری نداشته باش» (مهندی ۴۵/۱).

1. Vladimir Propp
2. binary oppositions
3. Levi Strauss

- ۸) واقعه ناگوار یا فقدان اولیه تمام می‌شود (پاینده ۲۰۹) یا، به عبارتی، بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌پذیرد (تبدیل پسر به بلبل و ادامه ماجرا).
- ۹) شخصیت‌های انسانی، حیوانی یا اشیا خود را در اختیار قهرمان می‌گذارند.
- ۱۰) در هر دو قصه، شریر (پدر با همیاری نامادری در «بلبل سرگشته» و نامادری به تنهایی در «درخت بادام») در مصاف با قهرمان شکست می‌خورد.
- ۱۱) در هر دو قصه، شریر مجازات می‌شود.

بر خلاف ویژگی‌های این‌گونه ادبی - که معمولاً سیری یکنواخت و خسته‌کننده با ماجراهای قابل حدس دارد - در این دو قصه فراز و فرودهای متفاوت و گره‌های کور چندلایه موجب جذابیت و بیرون آمدن متن از یکنواختی صرف، سستی و کرختی می‌شود، به گونه‌ای که مخاطب قادر به پیش‌بینی ماجراها نیست. وجود نقاط اوج نیز از دیگر ویژگی قصه‌هاست، با این توضیح که نقطه اوج اصلی آنها در همان سطرهای نخست و صفحات آغازین اتفاق می‌افتد و به نوعی حرکت از پایان به آغاز یا، از منظر روایت‌شناسی، روایت زمان‌پریشی دارند: «مرد [سنگدل] پسرش را کشت. سرش را در بار هیزم گذاشت، به خانه آورد تا به زن نشان بدهد. زن هم چیزی نگفت؛ سر پسر را برای ناهار درون دیگ گذاشت و بار کرد» (مهتدی ۴۴/۱). حتی نقاط اوج دیگر، مثل وقتی دختر سر برادر را می‌بیند یا فرارسیدن شب آخر چله، با حذف و تلخیص دیرش قصه، زود و در سطرهای بعدی همان صفحه رقم می‌خورد.

سیر زمان در هر دو داستان خطی است و ویژگی‌های زمان خطی، از جمله توالی، مدت (دیرش) و فراوانی (بسامد)، در آنها قابل رؤیت است:

یک ماه گذشت و برف‌ها آب شد. دو ماه دیگر هم گذشت و همه‌جا سبز شد. کمی بعد همه شاخه‌های اصلی درختان سبز شدند. در هم فرو رفتند و مرغان شروع به خواندن کردند [...] وقتی پنجمین ماه سپری شد، زن آمد و زیر درخت بادام ایستاد. در همه‌جا بوی خوشی به مشام می‌خورد [...] ماه ششم که به پایان رسید، میوه‌ها درشت‌تر شده بودند [...] در آخر ماه هفتم، زن یکی از بادام‌ها را شکست و مغز آن را خورد (گریم ۱۰۱۳-۱۰۱۴).

با این حال، به شیوه این‌گونه داستان‌ها، زمان و مکان^۱ مبهم، گسترده و نامحدود است. شخصیت‌ها نیز مطلق و کلی‌اند: خیر مطلق یا شر مطلق. کشمکش و جدال

فیزیکی هم میان همین نیروهای خیر و شر ادامه پیدا می‌کند تا به پیروزی قهرمان منجر شود. تفاوتی که در این جا وجود دارد آن است که قهرمان اصلی پاداش را به دیگران می‌دهد، یعنی به خواهر در یک قصه و خواهر و پدر در قصه دیگر. همان‌گونه که گذشت، از نکات قابل تأمل در این‌گونه افسانه‌ها، سرگردانی روح، پیکرگردانی و تناسخ و تبدیل شخصیت انسانی به شخصیت حیوانی و برگشت به حالت نخستین با کیفیت‌های متفاوت است، مثلاً پریدن بلبل از بوته گل در قصه ایرانی و ظهور شخصیت انسانی و سپس حلول در شخصیت حیوانی در قصه آلمانی:

درخت بادام به حرکت درآمد. شاخه‌های کوچک و بزرگ کاملاً از هم باز شد و فاصله گرفت و دوباره به‌جای اول برگشت. شاخه‌ها که به هم خوردند، درخت درست مثل انسانی به نظر می‌رسید که از شادی دست می‌زند. بعد بخاری از درخت بادام برخاست. ناگهان، از وسط بخار، توده آتشی بیرون آمد و از میان آن، پرنده‌ای زیبا که نغمه‌ای دل‌انگیز سر داده‌بود به سوی آسمان به پرواز درآمد. وقتی پرنده تا دوردست‌ها پر کشید، درخت بادام به حالت اول برگشت (گریم ۱۰۱۸-۱۰۱۹).

کهن‌الگوها و نمادها

به اعتقاد یونگ، از ابتدای پیدایش بشر تاکنون، الگوهای قومی خاصی وجود داشته است که بر اساس تجلی و برون‌فکنی غرایز انسان به وجود آمده‌اند. این الگوها به‌صورت دست‌نخورده، متعلق به ناخودآگاهی تمام بشریت هستند و گاهی به‌صورت اسطوره‌های قصه‌ای ظاهر می‌شوند (نک. براهنی ۴۰۲).

گیاه‌پیکری یکی از بُن‌مایه‌های مشترک اساطیر مختلف است. بنا بر این باور، «زندگی انسان باید کاملاً خاتمه یابد تا همه امکان خلاقیت یا تجلیات آن پایان پذیرد، اما اگر ناگهان در اثر وقوع فاجعه قتل و پیش‌آمد مرگ‌باری گسیخته‌شود، می‌کوشد تا به شکلی دیگر به‌صورت گیاه، میوه و گل ادامه یابد» (الیاده ۲۸۸). بُن‌مایه گیاه‌پیکری در اسطوره‌ها، حماسه‌ها و قصه‌های ایرانی از جمله همین مورد «بلبل سرگشته» یا داستان رویدن گیاهی شفابخش از خون پهلوانی اسطوره‌ای (سیاوش) دیده می‌شود.

بُن مایهٔ پیکرگردانی از دیگر بُن مایه‌های کهن‌الگویی است. قهرمان (در افسانهٔ «درخت بادام») پس از طی این مرحله، یا این جریان خودشناسی و آیین تفرّد (به اصطلاح رایج در نقد اسطوره‌ای - روان‌شناختی یونگ)، به شکلی دایره‌وار، که نشانهٔ تمامیت و کمال است، دوباره به شکل و هیئت قبلی بازمی‌گردد.

پدر و مارلین کوچولو با شنیدن صدا سراسیمه از اتاق بیرون آمدند و دیدند که شراره‌های آتش از زمین برمی‌خیزد. وقتی دود و آتش محو شد، برادر کوچک را دیدند که آن‌جا ایستاده. پسرک دست پدر و خواهر کوچکش را گرفت (گریم ۱۰۲۷).

شاید آوردن سیب در معنای عام درخت، یا خودِ سیب به‌تنهایی، مبین برخی از باورهای اسطوره‌ای و فرهنگ عامه، از یک سو، باشد و، از سوی دیگر، نشان از اعتقاد برخی از مذاهب، مانند مسیحیت، به میوهٔ ممنوعهٔ بهشتی داشته باشد، چرا که میل پسر (= قهرمان) به خوردن سیب (یعنی نمودی از سایه)، باعث مرگ و البته - در نهایت - بازپیدایی و کمال او می‌شود. در اسطوره‌ها و افسانه‌های اقوام، از اصطلاح درخت جهانی یاد شده‌است که «رابط میان زمین و آسمان و نماد جاودانگی است. گسترهٔ پروردهٔ چنین تصویر خیال‌انگیزی در آثار هنری و نگاره‌های گل و مرغ نیز پیدا است و عرفان اسلامی هم از آن فراوان بهره برده‌است» (مختاریان ۱۲۵).

بلبل نیز، در نمادشناسی عرفانی، نمونهٔ مردان جمال‌پرست و عاشق‌پیشه است و ظهور آن از بوتۀ گل در افسانهٔ «بلبل سرگشته» به خاطر عشق به آن، یا به عبارت دیگر، جلوهٔ التزام و همراهی گل و بلبل در ادبیات جهان است. تصنیف بلبل در افسانهٔ مذکور این است:

منم، منم بلبل سرگشته	از کوه و کمر برگشته
پدر نامرد مرا کشته	زن پدر نابه‌کار مرا خورده
خواهر دل‌سوز مرا با آب و گلاب شسته	و پای درخت گل چال کرده

(مهتدی ۴۷/۱)

در نمادشناسی، «نمادهای رنگی» را می‌توان هم از «نمادهای خاص» دانست و هم ذیل «نمادهای طبیعی» بررسی کرد. اگرچه دو رنگ سیاه و سفید، به واسطهٔ گره‌خوردگی آنها با شب و روز، بیشترین تأثیر را دارند، در این قصه‌ها دو رنگ سفید و

سرخ بیش از بقیه نمود می‌یابند. رنگ سفید منسوب به فلک ناهید و رنگی آسمانی است و، بنا بر باورها در جهان فراز، جای اهورامزدا است. سفید اغلب با بی‌رنگی مرادف است، رنگ شادی، صلح و آزادی است، ولی گاهی کارکرد دوسویه دارد: «در مفهوم مثبت خود، نماد روشنائی، قداست و معصومیت و در مفهوم منفی خود، نماد مرگ، وحشت و عناصر فوق‌طبیعی است» (نیکویخت و قاسم‌زاده ۲۱۶). رنگ سرخ - که در قصه‌ها با خون و به صورت ضمنی با سیب به آن اشاره شده‌است - نماد شادی، خشم و شرم، عشق، شکر و مانند آن است. سرخی، به سبب تالؤلؤ و درخشندگی، نمادی جهانی برای اصل و مبدأ زندگی است. مولانا در مثنوی آن را بهترین رنگ‌ها می‌داند (مولوی بلخی ۱۰۹۸-۱۰۹۹).

طبیعت و جلوه‌ها و عناصر آن از ملموس‌ترین و در دسترس‌ترین پدیده‌ها برای مخاطب قصه‌هاست. ادبیات عامه سرشار از این نمادهاست. نمادهای طبیعی به شکل مکان‌ها، اشیا و ابزار، عناصر حیوانی و نباتی، کیهانی و فلکی و مانند آن ظاهر می‌شوند. در این دو افسانه، درخت بادام، گل، برف، آب، باد از نمادهای طبیعی‌اند. از منظر اسطوره‌شناختی و نمادگرایی، اعداد نیز ظرفیت زیادی دارند. این موضوع آن‌قدر مهم است که «فیثاغورث در یونان باستان اصل هر چیزی را به عدد ارجاع داده‌است. اعتقاد مکتب فیثاغوریه آن بود که همه پدیده‌های طبیعت در واقع عددند و این اعدادند که ماهیت اشیا را تشکیل می‌دهند. [درنتیجه] نغمه‌های الهی و جهان طبیعت بر پایه عدد بنا شده‌است، چرا که انسجام طبیعت براساس عدد است» (نک. بهزادی ۲۶-۲۸). برخی از شمارگان مانند هفت و مشتقات آن، جز در اسطوره‌ها و نمادها، در تاریخ، مذهب، آداب و سنن، نجوم، نشانه‌شناسی و... اهمیت ویژه‌ای دارد. بازتاب اعداد هفت و چهل به‌عنوان دو عدد کامل در این دو قصه نیز مشهود است.

نتیجه‌گیری

قصه‌ها، به عنوان یکی از عناصر میراث معنوی بشر و ادبیات و فرهنگ عامه، مظهر و مجلای ذهن ناخودآگاه و از مصداق‌های نقل شفاهی و سینه‌به‌سینه هستند. با مطالعه و بررسی این نمونه ادبی و فرهنگی، به اصل و منشأ مشترک اغلب آنها،

یعنی خاستگاه شرقی و به‌ویژه هندی و همچنین تمدن‌های ایران و مصر باستان، برمی‌خوریم. قصه‌ها در گذر زمان و با گذار و برخوردهای فرهنگی - تاریخی ناشی از جنگ‌ها، استعمار و در قالب آشنایی، ترجمه، اقتباس، تقلید و مانند آن از خاستگاه به مناطق حائل و گذرگاه و سپس به دیگر اقوام و ملت‌ها رسیده‌اند. بخش عمده‌ای از این قصه‌ها با بازگردانی و بازنویسی از شکل اولیه فاصله گرفته‌اند. در این پژوهش، با بررسی جنبه‌های متعدد، نشان‌های آشنا و مشابهت‌های فراوان قصه «بلبل سرگشته» با اسطوره‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌های غربی و به‌ویژه با افسانه کهن «درخت بادام» از مجموعه برادران گریم در ادبیات آلمان، این نتیجه و نکته مهم، یعنی خویشاوندی قصه‌ها، ملموس‌تر شده‌است. در ادامه این پژوهش، با ریخت‌شناسی دو قصه از منظر تعریف و مصداق‌های ولادیمیر پراپ در مبحث کارکردها و کنش‌ها و تعیین مشابهت‌های این عناصر و مؤلفه‌ها در اسطوره‌های جهان از دیدگاه لوی استراوس و همچنین به کمک نمادشناسی یونگ، ظرفیت قصه‌ها و افسانه‌ها برای مطالعات ادبیات تطبیقی روشن‌تر و ملموس‌تر شد.

منابع

- اصطیف، عبدالنبی. المنهج المقارن فی الدراسة الأدبیه. دمشق: جامعه سوریه، ۲۰۰۸.
- الیاده، میرچا. رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. چ ۴. تهران: سروش، ۱۳۷۶.
- براهنی، رضا. قصه‌نویسی. چ ۴. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۳.
- بهزادی، رقیه. «مفهوم برخی از اعداد در اساطیر و نزد اقوام کهن». کتاب ماه هنر. شماره ۲۷ و ۲۸ (آذر و دی ۱۳۷۹): ۲۶-۲۸.
- پاینده، حسین. نظریه و نقد ادبی. ج ۱. تهران: سمت، ۱۳۹۸.
- پراپ، ولادیمیر. ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ ۳. تهران: توس، ۱۳۹۲.
- پورنامداریان، تقی. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستان‌های عرفانی - فلسفی ابن سینا و سهروردی. چ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.

تراویک، باکتر. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه عربعلی رضایی. ج اول. چ چهارم. تهران: فرزانه روز، ۱۳۹۰.

جعفری فنواتی، محمد. «بلبل سرگشته». *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*. ج ۲. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۱.

ذبیح‌نیا، آسیه و حسین یگانه‌مهر. *تاریخ ادبیات کودک و نوجوان در جهان*. چ دوم. یزد: هومان، ۱۳۹۲. ذوالفقاری، حسن. «سرچشمه‌های ایرانی قصه‌های هانس کریستین آندرسن در افسانه‌های عامیانه ایرانی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ۲/۷ (تابستان ۱۳۹۸): ۷۰-۸۸.

ساتن، لارنس پل الول. *قصه‌های مشدی گلین خانم*. ویرایش اولریش مارتسلوف، آذر امیرحسینی نیت‌ها، سیداحمد و کیلیان. چاپ ششم. تهران: مرکز، ۱۳۸۸.

شایگان، داریوش. *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. ج ۱. چ ششم. تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۶. شهباز، حسن. *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*. ج ۱. چ سوم. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*. بر اساس چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره، ۱۳۷۹. گریم، ویلهلم کارل و یاکوب لادوینگ کارل. *قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم*. ترجمه حسن اکبریان طبری. ویرایش لیلی اوئنز. تهران: کتاب‌های کیمیا (وابسته به انتشارات هرمس)، ۱۳۸۳. مختاریان، بهار. «بلبل سرگشته (پژوهشی در نمادشناسی گل و مرغ)». *نامه فرهنگستان*. ۴/۱۱ (پیاپی ۴۴) (زمستان ۱۳۸۹): ۱۱۰-۱۲۶.

مولوی بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد. *مثنوی معنوی*. بر اساس تصحیح رینولد نیکلسون. چ ۴. تهران: ققنوس، ۱۳۷۹.

مهدی (صبحی)، فضل‌الله. *قصه‌های صبحی*. دو جلد. به اهتمام لیما صالح رامسری. چاپ پنجم. تهران: معین، ۱۳۸۷.

نیکویخت، ناصر و سیدعلی قاسم‌زاده. (۱۳۸۴) «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر (با تکیه و تأکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرومارودی)». *نشر پژوهی ادب فارسی*. دوره جدید، ش ۱۸ (زمستان ۱۳۸۴): ۲۰۹-۲۳۸.

هدایت، صادق. «بلبل سرگشته». سخن. ۶، ۷/۳ (۱۳۲۵).

هومر. *ادیسه*. ترجمه سعید نفیسی. چ دوازدهم. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

نوتاریخ‌گرایی در ادبیات معاصر ایران

ناهید حجازی^۱، عضو هیئت علمی گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

چکیده

در جوامع مختلف، همواره تفکر و نگرش نویسندگان تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن جامعه بوده است. علاوه بر شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی جامعه، شخصیت و زندگی خود نویسندگان نیز در خلق آثارشان تأثیرگذار بوده و به نوعی در تاروپود آن تجلی یافته است. نویسندگان ایرانی هم از این قاعده مستثنی نبوده‌اند و با این رویکرد خالق آثار تأثیرگذار شاخصی شده‌اند. این مقاله، براساس رویکرد نوتاریخ‌گرایی و مبتنی بر نظریه‌های فوکو و گرینبلت، می‌کوشد ابتدا تأثیر روش زندگی و شخصیت نویسندگان ادبیات معاصر ایران را بر خلق آثارشان جست‌وجو کند و سپس تأثیرپذیری آنان را از زوایای پنهان و آشکار روابط و مناسبات اجتماعی، سیاسی و اعتقادی جامعه طی سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۰ بررسی کند. چرایی انتخاب نویسندگان و آثارشان در پیوند با رویدادهای اجتماعی از پرسش‌های اصلی است که سعی خواهد شد به آن پاسخ داده شود. داده‌ها نشان می‌دهد آفرینش هر رمان یا داستان کوتاه در شبکه پیچیده‌ای از عناصر مختلف قرار دارد و رمان فقط محصول نویسنده و نبوغ و خلاقیت او نیست. نویسنده متأثر از گفتمان‌های خاصی در اجتماع است و کیفیت زبان و مضامین انتخابی او، علاوه بر آن‌که برآمده از عوامل متعدد و شبکه پیچیده‌ای از نگرش‌ها و انگیزه‌های او و نیز شرایط سیاسی، اجتماعی فرهنگی جامعه است، پاسخی نیز به نیازهای جامعه است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر ایران، رمان، نوتاریخ‌گرایی، استیون گرینبلت، میشل فوکو

مقدمه

گرینبلت و میشل فوکو از بنیان‌گذاران نقد نوتاریخ‌گرایی معتقدند حقیقت واحد نیست و نویسنده از پشت عینک خود و زندگی‌اش به اتفاقات می‌نگرد. کوشش برای معرفی وقایع و رخدادهای تاریخی کار تاریخ‌نگار است، اما تلاش برای شناخت زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر وظیفه تاریخ‌نگار ادبی و داوری و ارزش‌گذاری اثر کار منتقد ادبی است. هدف این مقاله اثبات وابستگی و تعامل در تأثیرگذاری رخدادهای اجتماعی یک دوره تاریخی با یکی از رمان‌های پدیدآمده در همان دوره است. با توجه به شروع ادبیات نو در دوره پس از مشروطه، مبنای آن را از نخستین دهه ۱۳۰۰ شروع کردیم و برای دسته‌بندی یکی از رخدادهای مهم جامعه بازه‌های ده‌ساله را برگزیدیم.

ادبیات معاصر ایران، از جمله نوع ادبی رمان، نه تنها برآمده از شرایط نو در جامعه است بلکه خود به نو شدن شرایط جامعه کمک کرده است. «در ایران از اواخر دوره قاجار با ورود صنعت چاپ، رواج مطبوعات، تأسیس مدارس خارجی، ترجمه آثار ادبی، بازگشت تحصیل‌کردگان رشته‌های مختلف از فرنگ، مردم به تدریج با فرهنگ و تمدن غرب آشنا شدند» (روزبه ۱۳). شرایط جدید ادبیات جدیدی به وجود آورد و زبان و مضامین ادبیات معاصر فارسی تغییر کرد. این ادبیات، به نوبه خود، به تغییر و رشد مردم در جامعه انجامید.

رمان و داستان بهترین نوع ادبی است که نویسنده را قادر می‌سازد در آینه ادبیات از طریق تخیل و پرورش شخصیت‌ها مسائل دنیای بیرون را منعکس و تحلیل کند. «نوع ادبی رمان در مقایسه با سایر انواع ادبی یکی از دستاوردهای دوران مدرن به خاطر ویژگی‌هایی مثل طولانی بودن، تخیلی بودن و داشتن شخصیت‌های مختلف و متعدد و قابلیت پروراندن موضوعات اجتماعی از اهمیت بیشتری برخوردار است و بهتر می‌تواند تصویر تحولات اجتماعی را نشان دهد» (مسعودنیا و فروغی ۷۰).

در یک قرن اخیر رویدادهای تاریخی و سیاسی بسیاری در ایران اتفاق افتاده است، تا جایی که به جرئت می‌توان گفت هر دهه مسائل خود را دارد و داستان کوتاه و رمان می‌تواند بازنمود آنها باشد. معمولاً ارتباط معناداری میان مضمون‌های رمان‌ها با رخدادهای سیاسی، اجتماعی و تاریخی بارز در هر دهه وجود دارد. در این مقاله،

مسئله اصلی اثبات وجود تعامل میان یکی از رخدادهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی غالب در هر دهه، از ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۰، با برخی آثار متأثر از رخدادهای آن دوره است. داستان‌ها و رمان‌های بسیاری با تأثیرپذیری از هررخداد یا رخدادها نوشته می‌شود که ما در پی برشمردن آن رمان‌ها و آن رخدادها نیستیم؛ آنچه اهمیت دارد، نشان دادن پویایی و ارتباط چندجانبه و تأثیر و تأثر میان رمان و رخداد برجسته تاریخی، سیاسی و اجتماعی است، چه در زمان نگارش آن اثر و چه حتی پس از آن. بر اساس رویکرد نوتاریخ‌گرایی، داستان در خلأ آفریده نمی‌شود بلکه متأثر از دیدگاه‌ها و شخصیت نویسنده، انتظارات خواننده و مسائل مطرح در جامعه است. نوتاریخ‌گرایی در پی اثبات حقانیت تحولات اجتماعی و رخدادهای گذشته از طریق متن ادبی یا گزارش تاریخ‌گرایان نیست و در واقع، رویکرد تاریخ‌گرایان سنتی به متون ادبی را به چالش می‌کشد. از نظر پیروان این رویکرد، «کل تاریخ واجد کیفیتی ذهنی است زیرا توسط افرادی نوشته شده که جانبداری شخصی‌شان در تفسیر آنها از تاریخ تأثیر گذاشته است» (برسler ۲۴۴).

رمان‌های بسیاری با تأثیرپذیری از رخدادهای سیاسی و تاریخی نوشته می‌شود اما هدف مقاله برشمردن جامعیت آن رمان‌ها و آن رخدادها نیست بلکه هدف نشان دادن پویایی و نوع خاصی از ارتباط چندجانبه تأثیر و تأثر میان رمان و رخداد برجسته تاریخی، سیاسی و اجتماعی در زمان تدوین آن رمان است.

نوتاریخ‌گرایی را نخستین بار استیون گرینبلت در مقدمه مجموعه مقالاتی دربارهٔ رنسانس مطرح کرد که به سال ۱۹۸۲ در شماره ویژهٔ دورهٔ پانزدهم نشریهٔ ژانر به چاپ رسید. او به شکل‌گیری متن در بافت تاریخ و فرهنگ توجه دارد و اهمیت متون ادبی و غیرادبی را یکسان می‌انگارد. گرینبلت «تأکید را از "سطح انعکاس" به مسائل مربوط به مبادله‌ای پویا، میان بافت متن، محتوا و شکل تغییر می‌دهد» (گرینبلت^۱ ۱۱). بین بافت متن و عوامل بیرونی تأثیرگذار، یعنی زندگی و نگرش‌های آگاهانه یا ناآگاهانه نویسنده در توجه به برخی مؤلفه‌ها یا حذف و کم‌رنگ کردن دیگر مؤلفه‌ها، ارتباط دوسویه وجود دارد. زمینه و شرایط اجتماعی سیاسی، فرهنگی و تاریخی در خلق متن از سوی

و ذهن نویسنده در شکل خاص دادن به اوضاع بیرونی از دگر سو بر هم تأثیر می‌گذارند. فوکو نیز به تأثیرپذیری متن و نویسنده از دانش، مناسبات قدرت و گفتمان‌های مطرح در جامعه معتقد بود و گفتمان‌های خاموش یا به‌حاشیه‌رانده در جامعه را مطرح می‌کرد که در این مقاله به نمود این بخش از جامعه در آثار ادبی نیز توجه می‌شود.

در رویکرد نوتاریخ‌گرایی، جنبه‌هایی از رمان گشوده می‌شود که در آن نویسنده، علاوه بر نبوغ خود، از نگرش، خانواده و اجتماع خویش نیز تأثیر پذیرفته است و رخدادهای جامعه در اثر او، چه به انتخاب خودش چه به اجبار از سوی جامعه و چه به خواست خواننده، منعکس شده است. مضمون متن به عنوان مؤلفهٔ درونی و بررسی عوامل تأثیرگذار، مانند شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تاریخی و زندگی نویسنده، به عنوان عوامل بیرونی تأثیرگذار بر متن بررسی می‌شوند.

پرسش‌های اصلی پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

۱. آیا ارتباط تأثیر و تأثر میان زندگی نویسنده و نگرش او در خلق رمانش و وضعیت تاریخی و ساختار اجتماعی وجود دارد؟
۲. ارتباط میان مضامین رمان با گفتمان‌های غالب یا به‌حاشیه‌راندهٔ جامعه چگونه است؟

پیشینه پژوهش

بررسی‌های ارزشمندی دربارهٔ تاریخ و ادبیات فارسی و ارتباط آنها با یکدیگر از منظر نوتاریخ‌گرایی صورت گرفته است. حسین پاینده در *نظریه و نقد ادبی* فصل پنج از جلد اول این کتاب دو جلدی را به تاریخ‌گرایی نو اختصاص داده است و می‌گوید: «هر متن ادبی از ذهنیت نویسنده‌ای برمی‌آید که خود محصول شرایط مادی و نیز روح زمانه است» (پاینده ۳۷۷). بهنام میرزابابازادهٔ فومشی در مقالهٔ «خوانش متفاوت متون کلاسیک فارسی در پرتو تاریخ‌گرایی نو» ابهامات و کج‌فهمی‌های مربوط به اصول این رویکرد را روشن می‌کند: «تأکید بر گفتگوی میان ادبیات و تاریخ ناقوس مرگ ساخت‌شکنی را به صدا درآورد و آغازگر پژوهش‌های ادبی بر اساس تاریخ‌گرایی نو شد. بهره‌مندی از این

رویکرد در پژوهش‌های متون کلاسیک فارسی نه تنها به خوانش متفاوت آثار ادبی بلکه به خوانش متفاوت آثار تاریخ‌نگارانه مانند تاریخ بیهقی و نیز آثار علمی و غیر ادبی خواهد انجامید» (بابازاده فومشی ۱۶۴). نادر امیری نیز در مقاله «چشم‌اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی»، با تکیه بر مقوله حافظه جمعی و با الهام از ایده باختین درباره خصلت گفت‌وگو‌گرایانه و چندصدایی رمان، درباره ظرفیت رمان تاریخ‌گرا در ارائه چشم‌انداز چندگانه از تاریخ می‌نویسد: «تاریخ یک واقعیت ثابت نیست بلکه مطالعه چشم‌اندازهای گوناگون است» (امیری ۳۹).

تحلیل داده‌ها

در نوتاریخ‌گرایی، «مرز میان متون ادبی و غیرادبی برداشته می‌شود و متون با یکدیگر برابر می‌شوند، تاریخ و وقایع گذشته تبدیل به روایت و متن می‌شود و متن ادبی با تاریخ متن برابر می‌شود» (گالاگر^۱ و گرینبلت ۳۱). زندگی نویسنده و شرایط تاریخی اجتماعی وی به عنوان یک متن با اثر آفریده وی برابر می‌شود و بر هم تأثیر می‌گذارند. برای گشودن معنای متن (رمان فارسی) فقط به این اکتفا نمی‌شود که رمان صرفاً آفریده نویسنده یا فقط آفریده شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تاریخی است بلکه برخاسته از شبکه پیچیده‌ای بین آنهاست.

برای نشان دادن پیوند بین تاریخ و وقایع گذشته با متن ادبی، از نخستین دهه ۱۳۰۰ شروع می‌کنیم تا بتوانیم، با توجه به جو تاریخی اجتماعی هر دهه، به تحلیلی از آثار ادبی آن دوره برسیم. «هر مرحله تازه تاریخی شکل‌های بیانی جدید و مورد نیاز خود را می‌طلبد. تحت تأثیر انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی شکل‌های قدیم طی فرایندی پیچیده زیور و می‌شوند و نمونه‌های تازه ادبی پدید می‌آیند» (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۲۱).

۱. یکی از مهم‌ترین رخداد‌های تاریخی در نخستین دهه ۱۳۰۰، پس از شکست مشروطه، نشستن افراد بی‌کفایت بر مصدر مناصب دولتی است. صدور فرمان مشروطه و تصویب قانون اساسی کشور در ۱۲۸۵، و نیز اعتراضات، شکست‌ها و قیام‌های مردمی بعد از آن تأثیر بسیاری در ادبیات فارسی گذاشت و مضامین بسیاری از رمان‌ها و

داستان‌های فارسی را تشکیل داد. در آن سال‌ها، آثاری مانند رمان اجتماعی تهران مخوف از مشفق کاظمی، نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده به قلم حسن مقدم، شعر افسانه از نیما یوشیج و داستان یکی بود یکی نبود از محمدعلی جمال‌زاده در نتیجه فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی دوران پس از مشروطه به وجود آمدند و آشفته‌گی‌های اجتماعی و بی‌بندوباری‌های اخلاقی آن دوره را حکایت می‌کردند. آن آشفته‌گی‌ها را جمال‌زاده در داستان کوتاه «رجل سیاسی»، از داستان‌های یکی بود یکی نبود، به نمایش می‌گذارد. جمال‌زاده، در این داستان، با تأثیرپذیری از شرایط جامعه آن روز، نگرش و تجربیات زندگی شخصی خود را منعکس کرد و زبان، سبک نوشتن و گروه خوانندگان و مخاطبان ادبیات فارسی را تغییر داد. او در دیباچه یکی بود، یکی نبود در ۱۳۰۰ش (۱۳۴۰ق)، که به «بیانیه نثر نوین فارسی» شهرت یافته است، از نویسندگان ایرانی می‌خواهد «که به سبکی نزدیک‌تر به زبان محاوره مردم چیز بنویسند و اصطلاحات روزمره را هر چه بیشتر به کار برند» (کامشاد ۹۴). مخاطبانش نیز، بر خلاف روال قبل که خواص و درباریان بودند، عامه مردم شدند. او با رویکرد انتقادی به استبداد، جهل، خرافات، فقر و محرومیت در جامعه از مصائب و مشکلات اقشار وسیع به‌حاشیه‌رانده و نیز از بی‌کفایتی سردمداران و مسئولان قدرتمند در جامعه گفت.

در داستان «رجل سیاسی»، شخصیت شیخ جعفر پنه‌زن، که نماینده قشر وکلای بی‌سواد و نفع‌طلب در حوزه سیاست است، مردم مشروطه‌خواه و در معرض عوام‌فریبی را به دنبال خود می‌کشد که حاکی از وضعیت کل جامعه و بیراهه رفتن مشروطه در جامعه آن روز است. «رجل سیاسی» تصویری از شکست آرمان مشروطیت و میدان‌داری فرصت‌طلبان و سرزنش توده ناآگاه و دنباله‌رو است» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۹).

داستان به این شرح است که جعفر پنه‌زن، که شخص عامی و بی‌کفایتی است، یک‌شبه در جریان طنزگونه‌ای بدل به شخصیت سیاسی مهمی می‌شود. در بخشی از داستان می‌خوانیم که شیخ جعفر با خود می‌گوید:

پیش خود فکر می‌کردم که مرد حسابی اگر حالا از تو بپرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است چه جواب می‌دهی که خدا را خوش آید. حتی می‌خواستم از پیشخدمت مجلس که پهلویم راه می‌رفت و راه را نشان می‌داد بپرسم برادر این مسئله امروز چه قضیه‌ای است و

مطلب سر چیست و بازارها را چرا بسته‌اند ولی دیگر فرصت نشد و یک‌دفعه خود را در محضر وکلا دیدم و از دست‌پاچگی یک لنگه کفشم از پا درآمد و یک پا کفش و یک پا برهنه وارد شدم (جمال‌زاده ۴۷).

در اینجا جمال‌زاده هم شخصیت شیخ جعفر را از میان اقشار پایین جامعه انتخاب کرده و هم زبان عامیانه را برگزیده است و هم به انتقاد از موضوعی پرداخته که خواست جامعه از او بوده و نیز زندگی شخصی‌اش او را واداشته است تا به آن بپردازد. جمال‌زاده درد اعدام سیاسی پدرش به دلیل مبارزات مشروطه‌خواهی را چشیده بود و از مشکلات مربوط به مشروطه و شرایط سیاسی، اجتماعی و تاریخی در جامعه آگاه بود. شخصیت‌های داستان‌هایش نه حاصل توهمات و ذهنیات او، که حاصل آگاهی و تأثیرپذیری وی از وضعیت نابسامان کشورش است. او «در نامه‌ای به آل‌احمد می‌نویسد: صدها یادگار [...] برایم باقی مانده است و در نوشته‌هایم آنها را مدام نشخوار می‌کنم و روی‌هم‌رفته زنده‌ایام طفولیت خود هستم» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۱۶۳). جانبداری یا مخالفت‌های نویسنده تابعی از زندگی، شخصیت و نگرش او در خانواده، جامعه و فرهنگی است که در آن پرورش یافته است. متن محصول تعامل میان خواست اولیه مؤلف و مناسبات اجتماعی - اقتصادی است که پیرامون چاپ و نشر و پسند مخاطبین در یک دوره تاریخی خاص وجود دارد و مؤلف در خلال زوایای اثرش نه همه خود که بخش‌هایی از آن را منعکس می‌سازد.

۲. دومین دهه قرن حاضر (۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰) سال‌های حکومت دیکتاتوری رضاشاه و در عین حال عصر تقابل ارزش‌های سنتی با تجدد و بروز گسست فکری و اجتماعی در جامعه و پیدایش تضادهای درونی در روان انسان‌هاست. صادق هدایت این تضادها و تنش‌ها را در آثارش، به‌خصوص بوف کور، به تصویر می‌کشد. او نه خانواده‌بازمانده از اشرافیت قاجار را پذیراست و نه جهل مردم عادی را. نویسنده روشنفکر درک نمی‌شود، پس به انزوا می‌گراید و در پی یافتن هویت فردی و ملی است؛ در یافتن هویت ملی به گذشته تاریخی و ارزش‌های ایران باستان و ترجمه متن‌های پهلوی توجه دارد؛ هند را سرچشمه‌ای برای الهام خود می‌بیند و در سال‌های ۱۳۱۴-۱۳۱۵ به بمبئی می‌رود و رهاورد این سفر رمان بوف کور است. داستان با بیان رنج و درد در روح آدمی و دیدن

زندگی پر از بدبختی آغاز می‌شود: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (هدایت ۹) و به‌گونه‌ای ادامه می‌دهد که خواننده می‌پندارد با سرگذشتی ماورای طبیعی و واقعه‌ای بین واقعیت و خیال سروکار دارد: «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماورای طبیعی، این انعکاس سایه روح که در حالت اغماز و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد؟» (همان ۹-۱۰).

راوی داستان بوف کور نقاشی است ساکن شهر ری و یکی از دردهای خوره‌وار خود را بیان می‌کند. او به طرز مرموزی همیشه نقشی یکسان بر روی قلمدان می‌کشد که عبارت است از دختری در لباس سیاه که شاخه‌ای گل نیلوفر آبی به پیرمردی که به حالت جوکیان هند چمباتمه زده و زیر درخت سروی نشسته است هدیه می‌دهد و میان دختر و پیرمرد جوی آبی وجود دارد. ماجرا در دو پرده روی می‌دهد: پرده اول صحنه‌ای است که روزی راوی از سوراخ رف می‌بیند و در دیدن واقعیت آن در تردید است. او همواره آن صحنه را نقاشی می‌کند و مفتون نگاه دختر اثری می‌شود. چندی بعد، دختر را در خانه خود می‌بیند و سپس دختر به طرز اسرارآمیزی در رختخواب راوی جان می‌دهد. راوی دختر اثری را قطعه‌قطعه می‌کند، داخل چمدانی می‌گذارد و به گورستان می‌برد. گورکنی که همان پیر مرد خنزرپنزی جلو خانه‌اش و، به پندار او، معشوقه دختر در پرده اول بوده است در کندن قبر به او کمک می‌کند و هنگام حفر زمین، گلدانی می‌یابد که آن را به راوی می‌دهد. راوی در کمال ناباوری بر گلدان نقش جفت چشمی را می‌بیند که از آن دختر اثری بوده و خود او همیشه آن را می‌کشید. در پرده دوم، راوی مشغول نوشتن شرح ماجرا برای سایه‌اش می‌شود که به شکل جغد است و هرآنچه را راوی می‌نویسد می‌بلعد. راوی در اینجا جوان بیمار و رنجوری است که زنش تمکین نمی‌کند و از نظر او فاسق‌های بسیار دارد. راوی زن و نیز مادر زنش را که عمه خودش هم هست لکاته می‌نامد. او در تمام طول بخش دوم رمان به تقابل خود و رجاله‌هایی اشاره می‌کند که از آنان متنفر است. جهان بیرونی برای او جهان رجاله‌ها، پول‌پرست‌ها و شهوت‌ران‌هاست.

رمان بوف کور را از «جنبه‌های گوناگون اجتماعی - فلسفی (اعتقاد به مسخ، اندیشه‌های خیامی و بودایی، مرگ‌اندیشی و اختناق سیاسی)، تاریخی (گرایش به ایران

باستان و نفی اسلام - عرب)، روانی (عقدۀ ادیب در روانکاوی فروید و روان مردانه - زبانه در روانشناسی یونگ) و فرمالیستی به تفسیر پرداخته‌اند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۰۷). از نگاه نوتاریخ‌گرایی، رمان بوف کور نشانگر موقعیت و گفتمان جناح فرودست (پیرمرد فرتوت قوزی، قصاب، گورکن، زنان لکاته و حتی نقاش و خود راوی)، فضای رعب و وحشت عصر رضا شاه سردمدار قدرت و نماینده فرادست (رجاله‌ها، فضا‌های متناقض و وهم‌آلود مملو از ترس و خاموشی و اضطراب)، حکایت جامعه آن زمان هدایت و شرایط فکری و گفت‌وگوهای دوران اوست که یادآور گفته فوکو است: «تمام فعالیت‌های اجتماعی ناشی از نوعی گفتمان است و این گفتمان روابط قدرت/ دانش را ایجاد می‌کند که بعداً به چارچوبی در اندیشه و عمل انسان تبدیل می‌شود» (کلینگز ۱۴۲). گفتمان شامل هر نوع نوشتن، صحبت کردن، تفکر و عمل در مورد هر موضوع خاص است؛ گفتمان چیزی مثل ایدئولوژی است که بر انتخاب فرد، درک واقعیت، عمل و عقاید وی حاکم است. هدف نهادهای قدرت این است که «افرادی را تربیت کنند که به تنهایی رفتار کنند و نیازی به پلیس یا سایر دستگاه‌های اجرایی برای محدودیت یا مجازات آنان نباشد» (همان ۱۴۴).

هدایت جریان موجود در جامعه و زندگی خود و آنچه را برای او و از دیدگاه او واقعیت دارد در بخش‌های مختلف داستان بیان کرده است. آنچه در رویکرد نوتاریخ‌گرایی اهمیت دارد آگاهی و تجربه‌های شخصی نویسنده از شرایط تاریخی، درگیر بودن شخصیت او با مسائل بیرون متن و خلق و انعکاس آنها در متن است.

۳. نوتاریخ‌گرایی فرض تاریخ‌گرایان سنتی را که «تاریخ فرایندی خطی شامل آغاز، میانه و پایان است و متن بازتاب‌دهنده فقط زمینه تاریخی خود است به چالش می‌کشد» (تایسن ۲۴۸) و روح زمانه‌ای در ادبیات هر دوره را رد می‌کند. در نوتاریخ‌گرایی «رویدادها از برهم‌کنش گفتمان‌ها حاصل می‌آیند، آن‌گاه دیگر نمی‌توانیم در هر دوره‌ای صرفاً یک جهان‌بینی واحد را چارچوبی برای فهم رویدادها بدانیم» (پاینده ۳۸۸).

یکی از مهم‌ترین مسائل مهم در دهه ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰، بیگانه‌ستیزی و تغییر شخصیت افراد در حاشیه و بی‌تفاوت و تبدیل آنان به افرادی مبارز و شجاع است. «ذهنیت ما،

یا نفس ما، از فرهنگی که در آن متولد شده‌ایم شکل می‌پذیرد و به آن شکل می‌دهد. به نظر اکثر تاریخ‌گرایان جدید هویت فردی ما صرفاً محصول جامعه نیست» (تایسن ۴۷۰).
 رمان سووشون دو دهه و نیم پس از مقطع زمانی رویدادهایش نوشته شده است اما در این خوانش باید توجه کرد نویسنده کدام گفتمان‌ها در کدام مقطع تاریخی را به خواننده می‌شناساند. در این رمان، گفتمان‌ها حکایت از رویدادی تاریخی در دهه ۱۳۲۰ و تغییر هویت شخصیت‌ها از سویی و تأثیر زندگی شخصی سیمین دانشور از دیگر سو دارند. اما پیش از پرداختن به آن باید اشاره‌ای به آل احمد نیز داشته باشیم. او که خود معلم بود مدیر مدرسه را می‌نویسد و در آن مشکلات ناشی از فقر کودکان حاشیه‌نشین شهرهای بزرگ را یادآور می‌شود. نثرین زمین او که با نگاهی به نثرین شدگان زمین فرانتس فانون نگاشته شده است، از عقب‌ماندگی علمی - فرهنگی روستایی می‌گوید که خرافه را جایگزین آموزش می‌کند و همه دستاوردها را از بین می‌برد.

سیمین دانشور در سووشون با نمایش شخصیت‌های مختلف در داستانش که هریک نماینده قشر سیاسی - اجتماعی خاصی در جامعه هستند زندگی اجتماعی مردم فارس در خلال جنگ دوم جهانی و سلطه انگلیسی‌ها بر خطه جنوب را بیان می‌کند. در این رمان چهره زنی را می‌بینیم که در حاشیه جامعه و خانواده است و نقش چندانی ایفا نمی‌کند، او تنها می‌کوشد برای حفظ آرامش و امنیت خانه از رخنه مسائل سیاسی به درون خانه جلوگیری کند اما در پایان تبدیل به زنی مبارز می‌شود. سووشون مربوط به وقایع نیمه اول سال ۱۳۲۲ در شیراز است، یعنی سال‌های جنگ جهانی دوم و دوران سلطه انگلیس بر جنوب ایران. یوسف، مردی که نماینده اقلیتی مردم مبارز و پایبند به آرمان‌خواهی و مبارزه با سلطه بیگانگان است، گندم مزارع خود را به انگلیسی‌ها نمی‌فروشد و در راه مبارزه با آنها سرانجام جان خود را از دست می‌دهد. همه تلاش زری، که خط اصلی داستان از زبان او بیان می‌شود، بر آن است که خانه خود را به دور از تأثیرات محیط بیرون و سیاست نگه دارد، اما به تدریج ماهیت شخصیت او، به خصوص با کشته شدن شوهرش، تغییر می‌کند و در خانه خود به پا می‌ایستد. با اعلام تشیع جنازه عمومی برای همسرش به نوعی وارد صحنه اجتماع می‌شود و شخصیتی انقلابی پیدا می‌کند. زری در سخنرانی انقلابی‌اش کنار جنازه همسرش و رو به نزدیکانش می‌ایستد:

آب دهانش را فرو داد و گفت: همه کارهایی را که می‌خواهید بکنید همین امروز بکنید... اگر حالا نکنید دیگر هیچ‌وقت فرصت نیست. تأملی کرد و رو به خان کاکا افزود: امروز به این نتیجه رسیدم که در زندگی و برای زنده‌ها باید شجاع بود... اما حیف که دیر به این فکر افتادم. بگذارید به جبران این نادانی در مرگ شجاع‌ها خوب گریه کنیم (دانشور ۲۹۴).

سیمین دانشور زندگی شخصی و خاطرات خود را در *رمان سووشون* با یکدیگر ترکیب می‌کند. وی با راوی یا شخصیت درون اثر همانندی برقرار می‌کند و بخشی از خلیقات و زندگی خود را در آن منعکس می‌سازد. «ویژگی‌های یوسف شخصیت اول رمان سووشون ویژگی‌هایی از شخصیت آل احمد را در خود دارد» (عسگری حسنکلو ۱۷۳). داستان زندگی مشترک زری و یوسف، دو قهرمان اصلی داستان، به زندگی سیمین و همسرش جلال آل احمد بسیار شبیه است و زری، مانند سیمین، به سیاست و سیاست‌بازی کاری ندارد اما یوسف، مانند آل احمد، از جوانی وارد جریان‌های سیاسی (حزب توده، نیروی سوم) می‌شود. در این رمان، مطابق نظر نوتاریخ‌گرایان، می‌بینیم که «جدایی متن از نویسنده و تاریخ ناممکن است و یکی بر دیگری ارجح نیست. نه متن، نه نویسنده، نه زمینه اجتماعی، نه نظام هژمونی و نه خواننده هیچ کدام پدیده‌هایی یکپارچه و یکدست نیستند. هیچ راوی هم یکسره «من خودبنیاد» نیست. هر «من» نویسنده در عین حال بخشی از یک موج تاریخی است و در کانون شبکه‌ای پیچیده و گاه مرئی و اغلب نامرئی از نفوذ و تأثیرهای فلسفی و سیاسی قرار دارد» (میلانی ۱۴-۱۵). سیمین در صفحه اهدای رمانش آن را به جلال تقدیم می‌کند و خود را سیاوشی می‌بیند که برای یادبود قتل سیاوش، چهره افسانه‌ای شاهنامه، با شخصیت زری در داستان همذات‌پنداری می‌کند و در سوگ مرگ ناگهانی و مشکوک جلال می‌نویسد: «به یاد دوست که جلال زندگیم بود و در سوگش به سووشون نشستم» (دانشور ۳).

۴. پس از شکست کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، اختناق، یأس و سرخوردگی روشنفکران و کارمندان، که قشر حاشیه‌ای و از طبقه متوسط جامعه هستند، در دهه ۱۳۳۰ از موضوعات مهم است. ویژگی‌های نسل این دهه، که «نسل شکست‌خوردگان» شناخته شده است، از جمله در آثار بهرام صادقی، به ویژه در مجموعه داستان *سنگر* و *قمقمه‌های خالی* دیده می‌شود و تأثیر شخصیت خود نویسنده در داستان‌ها نیز آشکار

است. «برای آن‌که بتوانیم تفسیر معتبری از یک متن ادبی ارائه کنیم، باید نخست از دل مشغولی‌های اجتماعی مؤلف و دوران تاریخی ارائه‌شده در اثر و سایر عناصر فرهنگی مشهود در متن آگاهی یابیم» (برسler ۴۲۸). بهرام صادقی با طنز گزنده‌اش در *سنگر و مقممه‌های خالی* بازتاب‌دهنده فضای تاریک و بدبینی و یأس و شکست روحیه روشنفکران و نویسندگان دهه ۱۳۳۰ است. در رمان او، شخصیت‌های داستان‌ها کارمندان و روشنفکران سرخورده و بی‌بندوبار و مسئولیت‌نشناسی هستند که زندگی یکنواخت و بیهوده و ملال‌آمیز آنها در جریانی از طنز و تمسخر خواننده را به دنبال خود می‌کشد و در مرز تفنن و تمسخر به تأمل و ترحم وامی‌دارد به حالتی رقت‌انگیز که حالت غالب اوقات نویسنده در آخرین سال‌های زندگی‌اش بود (حقوقی ۱۹۴). خوشبینی سال‌های ۱۳۲۰ و اوایل ۱۳۳۰ با کودتای ۱۳۳۲ و سقوط کابینه مصدق تبدیل به نوعی سرخوردگی شد و، به دنبال کشتار مبارزان و طرد عده‌ای، فضای اختناق و فساد در جامعه به وجود آمد و آثاری ملهم از رمانتیسمی بدبینانه نوشته شد. قهرمانان این آثار شکست‌خوردگانی هستند که به سوی جنون و خودکشی می‌روند:

برخی آدم‌های حقیری که خشونت زندگی روزمره انسانیتشان را به نابودی کشانده و حتی آرمان‌های متعالی شان نیز پوچ و غیرانسانی است. افراد بی‌ریشه غمناکی که بدون هیچ ارتباط و تفاهمی در کنار هم می‌زیند. خانواده‌هایی که بر اثر فقر، بیکاری و نومیدی از هم پاشیده شده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۲۷۷).

نسل در حاشیه جامعه که در این دوران با از دست دادن اعتقاد خود به عدالت و تعهد اجتماعی به دنبال تکروری و نفع شخصی است زندگی خود را در کابوس‌های وحشتناک و به صورت مضحکه‌ای می‌گذراند.

داستان‌های کوتاه صادقی تصویری زنده و بازتاب یأس دردناک این طبقه در حاشیه است. توصیف فضاهای داستان‌ها بیان احساس‌های سرد و بی‌روح و بی‌انگیزه است. در داستان «آوازی غمناک برای یک شب مهتاب» همه توصیف‌ها از این دست است: «همه یک قدم دیگر جلو آمدند و سرهایشان را پایین آوردند (مثل گل بزرگ و سیاه و شومی که در هم فرو می‌رود)»، «هذیان؟ در هوا کلاغ‌ها به سوی مقصد نامعلوم خود می‌رفتند!»، «تیرهای تلگراف... سیم‌های تلفن... سیم‌های برق... (اگر برف ببارد سنگین

خواهند شد) لرزان و مضطربند مثل همیشه، شل و افتاده... گویی الان پاره می‌شوند!» (صادقی ۲۸۹).

صادقی با آن‌که دهه‌های آغازین زندگی‌اش، همچون ابتدای داستان‌هایش، با شوری از زندگی و تفکر و مکاشفه در معنای هستی و بحران اجتماعی زمانش همراه است در پایان به سرنوشت بدبینی و یأس اغلب قهرمانانش دچار شد و در نهایت با ایست قلبی جان باخت.

۵. از مشکلات مهم دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ گسترش واردات و صنایع وابسته مدرنیسم بی‌ریشه است که سبب شد طبقه متوسط، که اقلیت جامعه بودند، گسترش یابند بی‌آن‌که پای استواری در ریشه‌های فرهنگی خود داشته باشند. آنها، به دنبال مصرف دستاوردهای وارداتی غرب، از حاشیه اجتماع بیرون می‌آیند، ظاهرشان تغییر می‌کند، بی‌آن‌که در ماهیت متحول شده باشند، و در حقیقت به نوعی خودگم‌گشتگی و ازخودبیگانگی گرفتار می‌شوند.

فوکو، برای شکافتن معنای متن، به روابط مربوط به قدرت و تعامل گفتمان‌های مختلف توجه می‌کند و معتقد است در هر دوره تاریخی، شناخت و نحوه نگرش مردم مخصوص به آن دوره واقعیت را کنترل و در نهایت رخدادهای هر فرهنگ یا جامعه‌ای را تعیین می‌کند. هدف فوکو برجسته کردن نویسنده یا آثار او نیست. او از ما می‌خواهد به نحوه عملکرد مؤلف برای بازتاب یا ترویج معناها و ارزش‌های موجود در آن فرهنگ توجه کنیم» (داوینگ^۱ ۶۸).

ابراهیم گلستان (۱۳۰۱)، که از مخالفان حکومت پهلوی بود، در ۱۳۵۰ فیلمی ساخت و چون فیلمش توقیف شد بر اساس آن در ۱۳۵۳ رمان *اسرار دره جنی* را نوشت. او این رمان را در نوعی اعتراض به اوضاع و احوال اقتصادی، اجتماعی و سیاسی اواخر دهه ۱۳۴۰ و اوایل دهه ۱۳۵۰، به انقلاب سفید محمدرضا پهلوی و واردات کالاهای مصرفی، گسترش صنایع مونتاژ، اسراف‌های کلان به بهانه انجام امور هنری و فرهنگی و برگزاری جشن‌هایی مانند جشن ۲۵۰۰ سالگی شاهنشاهی نوشت. داستان او، در ۵۹ فصل یا شماره، قصه مردی را می‌گوید که گنجی می‌یابد. ثروت

بادآورده‌ای که از این راه به چنگش می‌افتد زندگی او و اطرافیانش را دگرگون می‌کند و باد دوباره ثروت او را با خود می‌برد - مصداق همان ضرب‌المثل اخلاقی بادآورده را باد می‌برد. تلمیح و سخنان چندپهللو و نیز تلاقی و آمیزش فضاهاى ذهنی و عینی از دیگر ویژگی‌های داستان اوست. در توصیف افتادن مرد به چاه پر از طلا، که کنایه به شاه وقت ایران و شرایط تاریک اطرافش در چاه است، می‌نویسد:

وقتی که چشم باز کرد انگار خواب بود یا خواب میبندد یا خواب تازه میاد. دنیای بالاتر آنقدر با قیاس با نور حفره روشن بود که جز سفیدی خیره‌کننده هیچ چیز نمیشد دید. اما تو، در حفره، چشم‌انداز تا جایی که چشم با تاریکی اخت میگردد انگار غیرواقع بود، انگار نقش رؤیا بود. هر چیزی که جسم بود، اگر بود، در کهنه بودن گل و در نور کم انگار بی‌گوشه بود و پخت بود، معلق بود، و هرچه بود، اگر بود، در هر دو سوی راهروی هر دو بر، که دورتر میرفت، انگار جسم گم میکرد، انگار بی‌تکیه‌گاه میشد و در خواب و ترس و اشتباه دید می‌لغزید. و دور چندان تاریک و تیره بود که در چشم هیچ نیامد، با آن هیچ اخت نمیشد (گلستان، ۱۳۵۳: ۱۴).

شخصیت‌های رمان نماینده قشرهای مختلف جامعه هستند، مثلاً در توصیف شخصیت مردی که گنج یافته و از روستایی بودن به شهری شدن روی آورده بود و گلستان او را نماینده قشر متوسط و تازه‌به‌دوران‌رسیده مردم ایران می‌دید می‌نویسد:

مرد دیگر لباس نیم‌دار نمی‌پوشید. رختش را، به راهنمایی زن زرگر، طراح مد سفارشی می‌دوخت. تغییر در پشت رخت هم بود. چندان عتیقه‌های گران را کشانده بود به بازار که دیگر، در ظاهر، آزاد از حدود پولی مرسوم و عادی بود. از این حدود گذشتن جوری دوباره بودن بود. هر چند خرج پول برایش به ظاهر تفنن بود در واقع گستردن وجود بود (همان ۷۷).

مسئله مهم برای گلستان نفس داستان نوشتن نیست؛ آنچه برای او مهم است، ارائه تصویری هنری از زمانه و آدم‌هایش در قالب داستان است. او می‌خواست «برای آرزو و فکر خودش زندگی و رفتار کند» (گلستان، ۱۳۷۷: ۳۲)؛ به همین دلیل، وقایع مهم تاریخ معاصر ایران، گرایش‌های مختلف اجتماعی - سیاسی و تفکرات گوناگون مطرح در جامعه ایرانی در داستان او به طرز هنرمندانه و به صورت طنزی تمسخرآمیز بازتاب یافته‌اند. گلستان تاریخ‌نگار نیست اما نویسنده‌ای است که از تاریخ زمان خود تأثیر پذیرفته است.

۶. یکی از رخداد‌های تاریخی مهم از دهه ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰، در جامعه ایران پس از انقلاب اسلامی، روی کار آمدن برخی ناکارآمد‌هاست، اقلیتی که در روند انقلاب صاحب قدرت‌هایی می‌شوند. نگرش چهل‌تن در *رمان تهران، شهر بی‌آسمان* به گذشته بیان روی کار آمدن هویت بی‌ریشه اقلیتی در جامعه دهه ۱۳۶۰ است که شخصیت کرامت‌نماینده این اقلیت است. نویسنده در نگاه به حوادث و رویدادهای تاریخی گذشته با شرایط فعلی جامعه در مورد یا مواردی همانندی دیده است. باید گفت از نظر نوتاریخ‌گرایان علت‌ها پیچیده هستند و تحلیل آنها فقط یک‌طرفه و از علت به معلول نیست. هر رویداد، چه در گذشته اتفاق افتاده باشد چه در زمان حال، بر فرهنگ اثر می‌گذارد و از آن اثر می‌پذیرد. نویسنده تاریخ را به شکل خطی و از گذشته به سوی آینده درک و فهم نمی‌کند. تاریخ برای او می‌تواند جریان سیال باشد و در رفت‌وآمد به گذشته و حال همانند‌های بسیاری ببیند.

رمان تهران، شهر بی‌آسمان یکی از سیاسی‌ترین رمان‌های کوتاه ادبیات فارسی معاصر است. چهل‌تن می‌گوید:

هر رمان خوبی باید با تاریخ در مفهوم کلی‌اش نقطه تلاقی داشته باشد. [...] رمان، بدون تاریخ و البته بدون جغرافیا، اصلاً نمی‌تواند به وجود بیاید. [...] عشق و سیاست بیشترین امکان را برای مشاهده فراهم می‌آورد؛ برای مشاهده دقیق یک وضعیت بشری نه‌تنها باید درست و از نزدیک به آن نگاه کرد بلکه باید آن را در بزنگاه‌های خاص قرار داد. مسئله زن و مرد و تقابل و رابطه‌شان عاملی مسلط و قوی در زندگی بشری است و در رمان هم به دلیل گستردگی‌اش و این‌که به‌هرحال بره‌های از زندگی و زمان را دربر می‌گیرد این موضوع عمده است و اگر چنین موضوعی در رمان غایب باشد این غیبت خیلی به چشم خواهد آمد. [...] سیاست‌ورزی و میل به تغییر و بهبود شرایط هم در همه آدم‌ها در هر دوره‌ای و در هر جایی وجود دارد. [...] تصویر باید به ادبیات تبدیل شود، یعنی شما باید بتوانید از طریق کلمات و امکانات ادبیات تصویر بسازید، وگرنه به صرف توضیح یک وضعیت به تصویری از جنس ادبیات نمی‌رسید (شروقی ۱۰).

رمان تهران شهر بی‌آسمان روایتی است غیرخطی از دورانی به طول چند دهه، که به صورت جریان سیال ذهن از زمانی حوالی سال ۱۳۵۷ به گذشته و دوباره به حال در رفت‌وآمد است. چهل‌تن زمان و مکان را به هم می‌ریزد و قصه‌اش را تکه‌تکه روایت می‌کند. چند خط داستانی را در نظر می‌گیرد، آنها را به هم می‌تند و در موقع مناسب

یکی را بیرون می‌کشد و آن را بسط می‌دهد، بعد دوباره نوبت خط بعدی می‌شود. اما منشاء همه خطوط یکی است و به هم متصل‌اند. کتاب قصه چند دهه از زندگی مردی است به نام کرامت، که برای داشتن زندگی ایده‌آل و موفق دست به کارهای زیادی می‌زند.

در سطح ظاهری، داستان وضع نابسامان اجتماعی و سیاسی ایران در فاصله زمانی میان کودتای ۲۸ مرداد و سال‌های پس از انقلاب ۱۳۵۷ و چند سال پس از آن را روایت می‌کند. چهل تن، با فلاش‌بک به گذشته، زندگی بسیاری از مردم در دهه ۱۳۶۰ را بیان می‌کند و معتقد است «ما به لحاظ اجتماعی در شرایط ویژه‌ای زندگی می‌کنیم و این مسئله خواه ناخواه تأثیرش را بر همه چیز، از جمله ادبیات و قصه‌نویسی ما، هم به جا گذاشته است. دو تجربه بزرگ اجتماعی داشته‌ایم یکی انقلاب و دیگری جنگ» (عابد ۱۴).

موضوع داستان حول شخصیت اصلی به نام کرامت، زندگی و گفت‌وگوهای درونی اوست. او نوکیسه‌ای است که در سال‌های اول انقلاب اسلامی در خانه‌ای مصادره‌شده ساکن است و علاوه بر کارش از طریق معاملات غیرقانونی و قاچاق دارو و عتیقه‌جات روزگار می‌گذراند.

ترس از دست دادن امکانات فعلی و یورش خاطرات گذشته لایه‌های درونی داستان است که خواننده را به حالات روحی، زندگی شخصی و جریان‌ات سیاسی دوران گذشته او و ایران می‌برد و گاه دوباره به زندگی حال وی باز می‌گرداند.

شاه نفت می‌فروخت، اشرف هروئین حسن‌عرب رقااص وارد می‌کرد، شاه آواکس و موشک کروز. آدم هم وارد می‌شد. راننده از کره و پاکستان، کلفت از فیلیپین، دکتر از هند، کارشناس نظامی از آمریکا، چریک از فلسطین. کمونیست از کوبا، جنازه از هندوستان، آرتیست سینما و آوازه‌خوان از ترکیه. هر کجای تهرون مخصوص چیزی بود [...] تهرون مرکز کارهای غریب بود» (همان ۹۸).

نویسنده زاویه دید را در ذهن کرامت کار می‌گذارد و وقایع از دریچه ذهن او (نمونه کامل یک لمپن) روایت می‌شود. تیپ شخصیت کرامت، که از نظر نویسنده نماینده قشری از مردم جامعه است، زورگو، پر از عقده‌های سرکوب‌شده (به‌خصوص

عقدۀ حقارت) و نان‌به‌نرخ‌روزخور است؛ زندگی کرامت تشکیل می‌شود از آزار دیدن از گروه‌بان انگلیسی در دورۀ کودکی‌اش در اواخر جنگ جهانی دوم، خدمت به شعبان بی‌مخ، رفت‌وآمد به فضاهاهایی مانند کافه‌ها و دیدن فیلم‌های قدیمی فارسی، مخالفت با مصدق، و سپس همراه شدن با مردم در انقلاب اسلامی. حتی تغییر عقیدۀ او به دلیل دیدن حقانیت و رشادت‌های مردم در آستانۀ انقلاب اسلامی و همراهی با آنان و دلجویی از فقرا عمیق و واقعی نیست و به پالایش و اصلاح روحی وی نمی‌انجامد. کرامت یک قهرمان نیست. به نظر نویسنده، او یک لمپن است. تجاوززیده و تجاوزگر است. ابزاری است در دست صاحبان قدرت. «رمان تهران شهر بی‌آسمان سرشار از تضادها و آشفتگی‌هاست، که نه تنها در قهرمان اثر بلکه در لحن و دیدگاه نویسنده مشهود است. بی‌گمان نویسنده مایل است از منظری انتقادی و هجوآمیز به پدیده‌های اجتماعی و سیاسی یک دورۀ خاص -سال‌های سلطنت محمدرضا شاه - بپردازد و با انتخاب طبقۀ اجتماعی خاص که در شخصیت کرامت تبلور یافته نخستین گام را بردارد» (اجاکیانس ۱۶۸).

۷. منیرو روانی‌پور در ۱۳۳۳ در بوشهر به دنیا آمد و در ۱۳۸۰ مجموعه داستان زن فرودگاه فرانکفورت را نوشت. این کتاب روانی‌پور روایت تلخ دوران جنگ ایران و عراق بود و حکایت رنج‌تَنهایی و مهاجرت اقلیتی از جامعه ایران را، به ویژه برای زن ایرانی، هنرمندانه تصویر کرد. شخصیت اصلی در بیشتر داستان‌های او زن است و در داستان‌هایش به مسائل سیاسی و به ویژه اجتماعی این اقلیت در جامعه می‌پردازد.

شرکت روانی‌پور در کنفرانس برلین در ۱۳۷۹ و دیدن وضع مهاجران روبه‌افزایش دوران جنگ تحمیلی ایران و عراق در آلمان در نوشتن این رمان مؤثر بوده است، چنان‌که این نظر گرینبلت درباره‌ی روانی‌پور نیز صادق است که: «هر متن ادبی از جمله رمان نه قائم به ذات است و نه صرفاً بازتابی از زمینۀ تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و شرایط زندگی نویسنده است، بلکه به نوعی حد واسط بین آن دو است» (پین^۱ ۳).

زن فرودگاه فرانکفورت مجموعه‌ای از چهارده داستان است که در پاییز ۱۳۸۰ منتشر شده‌اند. روانی‌پور در این مجموعه داستان از تأثیر وقایع دهۀ ۱۳۶۰، مانند

مهاجرت، غربت یا تنهایی، چه در وطن و چه بیرون از وطن، می‌گوید. شاخص‌ترین شخصیت‌های این داستان‌ها در باتلاق نومیدی و دلزدگی، تنها و بی‌پناه، دست‌وپا می‌زنند.

بوی سرگیجه‌آور مرگ و تیره‌روزی از اغلب داستان‌های این مجموعه به مشام می‌رسد و بیشتر تابلوهای ترسیم‌شده در آن دارای پس‌زمینه‌ای تیره و کدرند. برخی از داستان‌ها خاطره‌آمیزند و در آنها خاطرات سفرهای نویسنده به آلمان یا خاطرات شرکتش در مراسم تدفین یک نویسنده مرور شده‌اند، اما در همین داستان‌ها نیز می‌توان تلفیق خاطره‌ها با کابوس‌ها و وهم‌ها را، که به زیبایی در هم سرشته‌اند، دید. برای مثال، نمونه‌ای از این دلزدگی و ناامیدی را در پاراگرافی از اولین داستان به نام «کافه‌چی» می‌بینیم:

منگ بود و کلافه از بی‌خوابی یا تازه فهمیده بود که کافه‌چی بی‌مقداری بیش نیست. نمی‌دانست خودش را باید توی شوتینگ بیندازد یا کیسه آشغال را؟ خانه از چه چیزی بوی گند می‌گرفت؟ شاید این کیسه‌ها هر شب دست او را گرفته‌اند و به اینجا آورده‌اند و تکه‌هایی از او توی شوتینگ انداخته‌اند. شاید به خاطر همین است که نمی‌تواند کاری کند، جایی برود، و یا فکر کند... تا حالا چه تکه‌هایی از بدنش را شوتینگ بلعیده؟... دست‌هایش را دیگر ندارد و این، این دو تا دست زبر مصنوعی و ناتوان را چه کسی به او داده؟ (روانی‌پور ۱۵)

حضور شخصیت خود روانی‌پور در اغلب داستان‌هایش و توصیف دقیق حالات و وضعیت قهرمانان زن به نوعی روایتی است از خود او. روانی‌پور که از نزدیک شاهد مشکلات زنان جنوب کشورش بوده با آمدن به پایتخت و سپس سفر به اروپا گویی می‌بیند که این زنان پاکدل همه جا این جور را بر دوش حمل می‌کنند و از آن رهایی ندارند، شاید فقط شکل آن است که تغییر می‌کند.

۸. ناهید طباطبایی در سال ۱۳۳۷ در تهران متولد شد. او در داستان خنکای سپیده‌دم سفر به قشر در حاشیه جامعه، یعنی زنان زندانی، نظر می‌کند. از نظر طباطبایی، یکی از مشکلات جامعه در دهه ۱۳۷۰ زندان زنان است، شرایطی که خود آن را تجربه کرده و حتی پس از پایان رمان به دلیل فشارهای روحی ناشی از آن تجربه دردناک دچار شرایط ناراحت‌کننده‌ای می‌شود.

در دهه‌های ۱۳۷۰-۱۳۸۰، یکی از گفتمان‌های در حاشیه‌گفتمان زنان زندانی است. داستان *خنکای سپیده‌دم سفر* از زبان شیدا، دختر اهوازی جنگزده‌ای، بیان می‌شود که به جرم فروش مواد مخدر چندین بار به زندان محکوم شده است. در بندی که شیدا در آن به سر می‌برد، زندانیان دیگری نیز هستند که هر یک جرمی دارند: زنی شوهر معتادش را به سبب آن که می‌خواست دخترش را به خاطر پول به مرد دیگری بفروشد، کشته است. زن دیگری شوهرش را کشته است تا با جوان موردعلاقه‌اش زندگی کند. همچنین دخترانی در بند هستند که به سبب مشکلات خانوادگی، از جمله ناسازگاری با زن‌پدر، حوادثی آفریده‌اند. بدین ترتیب، ماجراهای رمان به تمامی در داخل بند می‌گذرد و نویسنده روحيات و خلیقیات شخصیت‌ها را بازگو می‌کند.

در تأثیر شخصیت طباطبایی در *خنکای سپیده‌دم سفر* می‌بینیم او با این‌که در خانواده‌ای هنری و فرهنگی متولد شده از تجربه‌های دردناک مانند زندان برکنار نبوده است. او درباره‌ی دلیل نگارش *خنکای سپیده‌دم سفر*، که حاصل مشاهداتش از فضای زندان زنان است و این‌که چطور به این فضای متفاوت در داستان‌هایش رسیده، می‌گوید:

«به نظرم حاصل سنگینی آن فضا هست. خانم‌هایی در آن زندان بودند که سرنوشت‌های هولناکی داشتند. زندان عجیبی بود در زندان رجایی‌شهر. اتفاقی در آن زندان بود که فقط یک زندانی زن در آن بود. اتفاق این زن به قدری مرتب و تمیز بود که آدم را تحت تأثیر قرار می‌داد. این زن شوهر خودش را کشته بود و حالا محکوم به اعدام بود و زن برای خودش یک حجله انگار ساخته بود. چیزهای بسیار عجیب و غریبی آنجا بود که سیاه و سفید با هم بود و در این رمان تلاشم این بود که زندگی در لابه‌لای این فضای هولناک را نشان دهم. من مدت‌ها بعد از نوشتن این رمان آرام‌بخش می‌خوردم که تأثیر آن فضاها کم شود» («گزارشی از شب ناهید طباطبایی»).

نتیجه‌گیری

برای فهم زوایای پنهان حوادث و رخداد‌های تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی در ادبیات هشت دهه‌ی اخیر ایران این نتیجه به‌دست آمد که برخلاف نظر تاریخ‌گرایان سنتی، که علاقه‌ای به بررسی تئیدگی میان ادبیات و تاریخ ندارند، در نوتاریخ‌گرایی،

ادبیات و به ویژه رمان، که تخیل آن را پرورش داده است، در کنار داده‌های مسلم تاریخی می‌توانند با یکدیگر تعامل داشته باشند و مطالب بسیاری در اختیار مخاطب بگذارند. بازگشایی این درهم‌تنیدگی بر اساس رویکرد نوتاریخ‌گرایی خوانش متفاوتی از رمان در اختیار ما قرار داد. به جای پاسخ به پرسش تاریخ‌گرایی سنتی، که می‌خواهد بداند این رمان چه حقیقتی راجع به تاریخ به ما می‌گوید، بر اساس نظریات گرینبلت و دیگر نوتاریخ‌گرایان بررسی شد که خواننده خود به حقایق تاریخی دسترسی ندارد و ارتباطش با گذشته فقط از طریق متن و تفسیرهای مختلف از آن متن است. بنابراین، آفرینش هر رمان یا داستان کوتاه در شبکه پیچیده‌ای از عناصر مختلف قرار دارد و رمان فقط محصول نویسنده و نبوغ و خلاقیت او نیست. همصدا با فوکو در گفتمان قدرت و شنیدن صداهای حاشیه‌ای می‌بینیم چگونه نویسنده به مسائل زیر لوای قدرت در جامعه خود حساس می‌شود و زندگی و شخصیت او و نگرش و جایگاهی که در اجتماع دارد بر انتخاب مضامین و صحنه‌ها و گفتمان‌هایی که می‌آفریند تأثیر می‌گذارد. نویسنده متأثر از گفتمان‌های خاصی در اجتماع است و کیفیت زبان و مضامین انتخابی او، علاوه بر آن که برآمده از عوامل متعدد و شبکه پیچیده‌ای از نگرش‌ها و انگیزه‌های او و نیز شرایط سیاسی، اجتماعی فرهنگی جامعه است، پاسخی به نیازهای جامعه نیز بوده که حاکی از تعامل چندسویه بین او، زندگی، نگرشش، جامعه، تاریخ و فرهنگ است.

منابع

- اجاکیانس، آناهد. «تهران شهر بی‌آسمان». *نامه فرهنگستان*. ۲/۶ (زمستان ۱۳۸۲): ۱۶۴-۱۷۲.
- امیری، نادر. «چشم‌اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. ۱/۱ (بهار تابستان ۱۳۸۸): ۳۹-۶۰.
- بابازاده فومشی، بهنام. «خوانش متفاوت متون کلاسیک فارسی در پرتو تاریخ‌گرایی نو». *متن‌پژوهی ادبی*. ۶۳/۱۹ (بهار ۱۳۹۴): ۱۶۱-۱۸۰.

- برسلر، چارلز. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.
- پاینده، حسین. *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: سمت، ۱۳۹۷.
- تایسن، گیس. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.
- جمال‌زاده، محمدعلی. *یکی بود یکی نبود*. ج ۶. تهران: سخن، ۱۳۸۹.
- چهلتن، امیرحسین. *تهران، شهر بی‌آسمان*. تهران: نگاه، ۱۳۸۰.
- حقوقی، محمد. *مروری بر تاریخ و ادبیات امروز ایران*. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۶.
- دانشور، سیمین. *سووشون*. تهران: چاپخانه سپهر، ۱۳۵۷.
- روانی پور، منیرو. *زن فرودگاه فرانکفورت*. تهران: نشر قصه، ۱۳۸۰.
- روزبه، محمدرضا. *نشر ادبیات معاصر ایران*. تهران: روزگار، ۱۳۸۸.
- شروقی، علی (مصاحبه‌کننده). «ادبیات و رهایی اخلاقی: گفت‌وگو با امیرحسین چهل‌تن». *شرق* (۸ خرداد ۱۳۹۶): ۱۰.
- صادقی، بهرام. *سنگر و مقممه‌های خالی*. تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۲.
- عابد، ندا (مصاحبه‌کننده). «منتقدانی که به دنیا نیامده‌اند: مصاحبه با امیرحسین چهل‌تن». *آرما*. ش. ۱۸ (شهریور ۱۳۸۱): ۱۴-۱۹.
- عسگری حسنگلو، عسگر. *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی: با تأکید بر ده رمان برگزیده*. تهران: فرزانه روز، ۱۳۸۷.
- کامشاد، حسن. *پایه‌گذاران نشر جدید فارسی*. تهران: نی، ۱۳۸۴.
- «گزارشی از شب ناهید طباطبایی». (تاریخ آخرین بازیابی: ۱۳۹۹/۱۱/۲۵): <https://www.isna.ir/news/97051306912/گزارشی-از-شب-ناهد-طباطبایی>
- گلستان، ابراهیم. *اسرار گنج دره جنی*. تهران: آگاه، ۱۳۵۳.
- گلستان، ابراهیم. *گفته‌ها*. تهران: ویدا، ۱۳۷۷.
- مسعودنیا، حسین و عاطفه فروغی. «نظری بر کاربرد جامعه‌شناسی ادبیات در نقد سیاسی و اجتماعی رمان فارسی». *پژوهش‌های سیاسی*. ۲/۱ (زمستان ۱۳۹۰): ۷۲-۵۱.
- میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج ۲. با تجدید نظر کلی. تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
- میرعابدینی، حسن. *سیر تحول ادبیات داستانی از آغاز تا ۱۳۲۰ شمسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۷.

میرعابدینی، حسن. تک‌چهره نویسنده. دفتر دوم. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۶.
 میرعابدینی، حسن. سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب
 فارسی، ۱۳۹۷.

میلانی، عباس. تجدد و تجددستیزی در ایران. چ ۶. تهران: اختران، ۱۳۸۵.
 هدایت، صادق. بوف کور. تهران: سیمرغ، ۱۳۷۲.

- Downing, Lisa. *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press. 2000.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiation: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California, 1988.
- Klages, Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Payne, Michael. *The Greenblatt Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

نقش متقابل معشوق – مادر از منظر جامعه‌شناسی فمینیستی: مطالعه موردی رمان‌های عادت می‌کنیم زویا پیرزاد و نه فرشته نه قدیس ایوان کلیما

نجمه دری، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس^۱
عاطفه سالاروند، دانشجوی کارشناسی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های ادبیات معاصر پیوند محکم با جامعه و بازتاب دغدغه‌های مشترک انسانی در بستر آثار ادبی است. از میان انواع ادبی، رمان بیش از سایر ژانرها قابلیت و ظرفیت انعکاس این مضامین را دارد. با توجه به شباهت‌های بسیار در روایت رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد با جهت‌گیری فمینیستی نویسنده و نه فرشته نه قدیس ایوان کلیما، نویسنده چک، این دو اثر در این مقاله از منظر جامعه‌شناسی فمینیستی مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته‌اند. چالش‌های فکری شخصیت‌های رمان و موضع‌گیری آنان در قبال وجود یا نبود تعارض در نقش مادری و معشوقی زنان مسئله اصلی این پژوهش است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد از منظر جامعه‌شناسی فمینیستی، تصویر ارائه‌شده از زنان در این رمان‌ها بیانگر اندیشه آرمانی نویسندگان و در تقابل با حقایق جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، رمان، جامعه‌شناسی فمینیستی، زویا پیرزاد، ایوان کلیما

مقدمه

جریان گسترده فمینیسم به عنوان مکتبی جهانی در همه عرصه‌های فردی و اجتماعی حضور دارد و از این آبخور فراخ تحقیقات بسیار متنوعی در موضوعات مناقشه‌آمیز و مهم سر برآورده‌اند. نقد ادبی با رویکرد فمینیستی نیز رهاورد همین گسترش و سیطره مکتب دوستدار و مدافع زنان است که از اواخر دهه ۱۹۶۰ در امریکا و اروپا پدید آمده است و از آنجا که در سیر تحول خود تا کنون با افراط و تفریط‌های بسیار همراه بوده، ورود به آن، به‌خصوص از منظر ادبیات، باید محتاطانه و با گام‌های شمرده انجام شود. فمینیسم را گاه به جنبش‌های سازمان‌یافته برای احقاق حقوق زنان و گاه به نظریه‌ای که به برابری زن و مرد از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی معتقد است، معنا کرده‌اند. (روتلیج ۱۳-۱۴).

جامعه‌شناسی نیز، مانند بسیاری از علوم دیگر، در ابتدای پیدایش ماهیتی مردانه داشت و به تدریج، در سایه ایجاد فضاهای جدید، تقسیمات جنسیتی و توجه به مقوله زن را در طبقه‌بندی‌های تخصصی خود لحاظ کرده است. بنابراین، جامعه‌شناسی فمینیستی «دانشی است برای زنان، و نه فقط لزوماً درباره زنان، که با استیلای مردان مخالف است» (آبوت ۳۰) و تکلیفی که جامعه‌شناسان فمینیست بر عهده دارند بررسی رابطه فرد با ساختار اجتماعی و ارتباط تجربیات زندگی روزمره زنان با ساختار جامعه‌ای است که در آن به سر می‌برند. یکی از بسترهایی که برای این مطالعه جامعه‌شناختی در دسترس است ادبیات داستانی و به ویژه قالب رمان است. فمینیست‌ها تصویر ارائه‌شده از زنان در پهنه ادبیات را بیشتر باز نمود سلیقه و خواسته‌های مردانه و در نتیجه غیر واقعی می‌دانند و معتقدند عواطف و احساسات زنانه کمتر در پهنه ادبیات منعکس شده و همیشه در سایه اقتداری مردانه رنگ باخته است، اما به نظر می‌رسد نوع ادبی رمان در این میان مستثناست. «این فرم ادبی در سال‌های اخیر به صورت وسیله‌ای برگزیده درآمده که زنان جنبه‌هایی از زندگی جنسیتی‌شان را در آن کاویده و منتشر کرده‌اند، جنبه‌هایی که پیش از این در پهنه هنر و جامعه بدان‌ها توجهی نمی‌شد» (مایلز ۳۸). از سوی دیگر، رمان قالب ادبی منتخب زنان بود و نویسندگان زن از آغاز برای

بیان مفاهیم زنانگی گونه‌ی رمان را بر ژانرهای دیگر برتری دادند و تعداد زیادی از زنان در آن نقش‌آفرینی کرده‌اند (سراج ۱۵).

«منتقدان فمینیست نشان داده‌اند که چگونه بازنمایی زنان در ادبیات تکرار همان کلیشه‌های آشنای فرهنگی است. چنین کلیشه‌هایی زنان را همچون موجودی فریبنده و خطرناک، سلیطه‌ای و همواره ناراضی، یا موجودی ملیح اما ذاتاً بینوا، فرشته‌ای ملکوتی و فداکار و از این قبیل معرفی می‌کنند» (برتس ۱۱۵) و حال آن‌که نوع انسان ساخته شده است که دربردارنده تناقض‌ها و تضادها باشد و زنان نیز از این قاعده مستثنی نخواهند بود. می‌توان گفت حضور زن به عنوان یک ساخت فرهنگی در ایفای دو نقش اساسی مادری و معشوقی و چالش میان این دو در عرصه‌ی زندگی اجتماعی پیشینه‌ای به درازای تاریخ دارد و در دوران اساطیری و عصر مدرن‌سالاری و در فضای الهگان و خدایگان نیز قابل ردیابی است. همین مضمون را در شماری از آثار مطرح ادبیات جهان نیز می‌بینیم: مثلاً سیدونی-گابریل کولت^۱ (۱۸۷۳-۱۹۴۵)، نویسنده فرانسوی، رمانی دارد با عنوان *تولد روز*^۲. این رمان ماجرای زنی پنجاه‌ساله است که شیفته جوانی کوچک‌تر از خود شده و در کشمکش اخلاق و احساس سردرگم است و سرانجام مانند قهرمان رمان کلیما تصمیم می‌گیرد از عشق چشم‌پوشد و به سوی تعقل و آرامش برآمده از آن در زندگی گام بردارد (ژنس ۴۶۰). مارگریت دوراس^۳ رمان‌نویس فرانسوی دیگری است که معمولاً در آثارش بحران‌های ناشی از عشق قهرمانان زن را نافرجام و ناتمام توصیف می‌کند. خانم آن دوبارد^۴، شخصیت اصلی رمان *مُدِرِراتو کانتابیله*^۵، که زن ثروتمندی است، هر هفته پسرش را به کلاس پیانو می‌برد و در این میان با مردی به نام شوون^۶ آشنا می‌شود که کارگر سابق کارخانه شوهرش بوده است. پس از ملاقات‌های ملاقات‌های پی‌درپی با شوون بین آنها رابطه عاشقانه‌ای شکل می‌گیرد. وی در نهایت از عشق جوانی که با او آشنا شده بود دست می‌کشد. بدین

1. Sidonie-Gabrielle Colette

2. *La Naissance du jour*

3. Marguerite Duras

4. Anne Desbaresdes

5. *Moderato cantabile*

6. Chauvin

ترتیب، تصور جنبه‌های قدسی و خداگونه در ایفای نقش مادری و در مقابل عرض اندام زنان در هیئت معشوقگان از چالش‌های قدیمی در عرصهٔ رمان‌نویسی است که با حضور پررنگ زنان در جامعه و نفوذ اندیشه‌های مبتنی بر جامعه‌شناسی فمینیستی ابعاد گسترده‌ای پیدا می‌کند. پیداست که جامعهٔ غربی در رونمایی از جنبه‌های ظاهری این نهضت پیشگام است و جوامع شرقی با تأخیری که در بروز پیامدهای مدرنیسم طبیعی جلوه می‌کند دنباله‌رو قهری این دگرگونی‌هاست. در این میان، ادبیات داستانی معاصر در کشور ما نیز از طریق ترجمه آثار با این رویکرد جهانی آشنا شده و آن را در خود بازتاب داده است.

در پژوهش حاضر، انتخاب دو رمان از غرب و شرق معاصر با تأمل بر جنسیت متفاوت پدیدآورندگان و همانندی در مضامین عمدهٔ رمان و شخصیت‌های نقش‌آفرین بوده است. هرچند نویسندگان این دو رمان هم‌روزگار یکدیگرند ولی هیچ قرینه‌ای از آشنایی آنان با اثر دیگری یا دسترسی به نسخهٔ مترجم آن برای ایشان وجود ندارد، با این حال، مخاطب با خواندن این دو رمان شباهت‌های بسیاری را در ساختار اصلی آنها مشاهده می‌کند و با این‌که دو نویسنده در جنسیت، زبان، مذهب، فرهنگ و موارد دیگر بسیار تفاوت دارند، دغدغهٔ برآمده از چالش حضور زنان در دو نقش متعارض مادری و معشوقی و چگونگی مواجهه با آن در دنیای معاصر موجب بروز ساختار روایی و پیرنگی بسیار مشابه در آفرینش این آثار شده است. از سوی دیگر، پایان آنها و سرنوشت نهایی شخصیت زن پس از همهٔ تردیدها و به‌رغم همانندی‌های بسیار به گونه‌ای کاملاً متفاوت رقم می‌خورد. هدف ما در این پژوهش مطالعه و تحلیل جنبه‌های مختلف این شباهت و روند حوادث و در نهایت پایان بندی متضادی است که بیانگر جهان‌بینی و شاید آمال درونی نویسندگان این آثار است.

پیشینهٔ پژوهش

حوزهٔ تحقیقات مرتبط با نقد فمینیستی، جامعه‌شناسی فمینیستی و جایگاه زنان در ادبیات داستانی از موضوعات مهم در تحقیقات ادبی محسوب می‌شوند. منابعی که ارتباط بیشتری با مسئلهٔ پژوهشی در این مقاله دارند، عبارتند از: کتابی با عنوان *گفتمان*

زنانه از سیدعلی سراج (۱۳۹۴)، که در سه فصل به بررسی جایگاه جنسیت در آثار نویسندگان زن ایرانی پرداخته است و در فصل سوم، ضمن تحلیل آثار برگزیده، رمان عادت می‌کنیم را نیز از این دیدگاه بررسی کرده است. در زمینه نقد فمینیستی، مقالات نرگس باقری و پریش میرزاییان (۱۳۹۴) با عنوان «نگاهی به کاربرد نقد زن‌محور در پژوهش‌های ادبی» و مقاله «جنسیت در آثار رمان نویسان ایرانی» از وحید ولی‌زاده (۱۳۸۷) با روش تحقیق مقاله حاضر قرابت دارند. در برخی از مقالات نیز به صورت تخصصی‌تر به موضوع فمینیسم در آثار پیرزاد پرداخته شده است، از جمله مقاله «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد: تحلیلی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی» از ناصر نیکوبخت و همکاران (۱۳۹۱)، «نقد جامعه‌شناختی آثار زویا پیرزاد» از محمدعلی و عذرا محمدی (۱۳۹۴) و «بررسی دغدغه‌ها و مشکلات زنان در آثار پیرزاد» از زهرا عظیمی و جمال‌الدین مرتضوی (۱۳۹۴). در مورد طرف دیگر این مقایسه، یعنی رمان نه فرشته نه قدیس، تا کنون تحقیق و مقاله‌ای به زبان فارسی منتشر نشده و شباهت بسیار چشمگیر درون‌مایه‌های این کتاب و اثر زویا پیرزاد تا کنون در هیچ پژوهشی مطرح نشده است.

زویا پیرزاد و رمان عادت می‌کنیم

زویا پیرزاد، نویسنده ارمنی‌تبار ایرانی، در سال ۱۳۳۱ به دنیا آمد. اولین تجربه‌های نویسندگی پیرزاد سه مجموعه داستان بود با نام‌های مثل همه عصرها (۱۳۷۰) و طعم گس خرمالو (۱۳۷۶) و یک روز مانده به عید پاک (۱۳۷۷)، که بعدها در مجموعه‌ای به نام سه کتاب در ۱۳۸۱ منتشر شد. در ۱۳۸۰، رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم به چاپ رسید و برنده جوایز متعددی، از جمله کتاب سال جمهوری اسلامی ایران (دوره بیستم) شد. این کتاب از شهرت زیادی برخوردار است و به زبان‌های دیگری نیز ترجمه شده است. رمان مورد نظر ما، عادت می‌کنیم، در ۱۳۸۳ منتشر شد و تا کنون بارها تجدید چاپ شده و به زبان‌های دیگری از جمله فرانسوی، ایتالیایی و... نیز ترجمه شده است. پیرزاد در آثارش از زبانی ساده و روان و نزدیک به گفتار استفاده کرده است و سبک نوشتاری‌اش در سادگی و توجه به جزئیات در توصیف شهرت دارد.

عادت می‌کنیم داستان زندگی زنی است به نام آرزو صارم که از شوهرش جدا شده‌است و دختری به نام آیه دارد. آرزو بعد از مرگ پدرش بنگاه معاملات ملکی او را اداره می‌کند و مسئولیت مادر و دختر خود را نیز بر عهده دارد. در رمان با سه نسل از زنان ایران مواجهیم: آرزو، مادرش و دخترش. مادر آرزو زنی است بازمانده از طبقه مرفه که همیشه در تجملات و زرق و برق زندگی کرده و اکنون بار سنگین توقعاتش بر شانه‌های آرزو است؛ آیه نیز دختر دانشجویی است پرشور و هیجان که از سوئی با پدر خود در خارج از کشور در تماس است و از سوی دیگر همه دغدغه‌های تربیتی و نیازهای مادی او نیز بر شانه‌های آرزو نهاده شده‌است. خود آرزو زنی است حدوداً چهل‌ساله که در هیاهوی مشکلات روزمره مدتی، به اجبار، روحیات زنانه و احساسی‌اش را نادیده گرفته است و اکنون در مواجهه با شخصیتی به نام سهراب رزجو به عنوان مردی ایده‌آل در دوراهی پاسخ‌گویی و انتخاب بین احساسات مادری و عشق قرار می‌گیرد و تلاش می‌کند از بند کلیشه‌ها رها شود. سرانجام با تمام تردیدها و دل‌مشغولی‌ها طرف عشق را می‌گیرد و تصمیم متهورانه‌اش در جامعه‌ای که هنوز با سنت‌های مردسالارانه اداره می‌شود کورسوی روشن ایجاد تحول در جایگاه زنان است.

ایوان کلیما و نه فرشته نه قدیس

ایوان کلیما در ۱۹۳۸ در شهر پراگ به دنیا آمد و کودکی بسیار سختی را پشت سر گذاشت که جلوه‌هایی از آن را در اثر مشهور خود، روح پراگ، ذکر کرده‌است. در جایی می‌گوید: «آنچه بیش از همه دوران کودکی مرا متمایز می‌کرد حضور دائمی مرگ بود. آدم‌هایی در همان اتاق که من زندگی می‌کردم می‌مردند. آن‌ها نه یک‌یک بلکه دسته‌دسته می‌مردند» (کلیما، ۱۳۹۲: ۲۷). در کودکی‌اش آلمانی‌ها پراگ را تصرف می‌کنند و او به همراه خانواده روزهای سختی را پشت سر می‌گذارد. کلیما، که در خانواده‌ای یهودی به دنیا آمده بود، در کنار آنان پیوستن و علاقه‌مندی به کمونیسم و ارتش سرخ و در پی آن وازدگی و روی گرداندن از آن را تجربه می‌کند. از او آثار زیادی در قالب رمان و مجموعه داستان باقی مانده است که بیشتر آنها به فارسی ترجمه شده است. مشهورترین این آثار روح پراگ، در انتظار تاریکی، در انتظار روشنایی و اثر

مورد نظر ما، یعنی نه فرشته نه قدیس، است که جوایز متعددی را به خود اختصاص داده و چند ترجمه به فارسی از این اثر در دسترس است که در این پژوهش، ترجمه فروغ پوریوری (۱۳۹۴) مورد استناد بوده است.

نه فرشته نه قدیس ماجرای زنی چهل و پنج ساله به نام کریستینا است که از همسرش جدا شده و با دختر نوجوانش، یانا، زندگی می‌کند. شغل او دندان پزشکی است و داستان زمانی شروع می‌شود که پدر کریستینا به تازگی فوت کرده و صندوقچه‌ای از او به جا مانده است که پرده از رازهای زندگی او برمی‌دارد. کریستینا، به دلیل تنهایی و مشکلاتی که در زندگی با همسر سابقش داشته، دچار افسردگی شده و به مردها بدبین است. یانا نیز در سرکشی دوران نوجوانی به مواد مخدر روی آورده است. از سویی دیگر، مرد جوانی به نام یان، که از نظر سنی کوچک‌تر از کریستیناست، سر راه او قرار می‌گیرد و رابطه عاشقانه‌ای بین آنان برقرار می‌شود. کریستینا، براساس اطلاعاتی که از زندگی پدرش به دست می‌آورد، پی می‌برد که یک برادر ناتنی دارد و از این طریق راز بی‌وفایی پدرش و خیانت او به مادر آشکار می‌شود. از طرفی، همسر سابقش و مردی که در این داستان با او آشنا می‌شود هر دو به او خیانت می‌کنند. در پایان، کریستینا عشق را رها می‌کند و تنها به هویت مادرانه خود و نگهداری از دخترش فکر می‌کند و تصمیم می‌گیرد رابطه عاشقانه‌اش را فراموش کند.

تحلیل مقایسه‌ای دو رمان

۱. شخصیت‌های مشابه

در رمان عادت می‌کنیم همه شخصیت‌های حاضر و فعال، جز سهراب زرجو، مؤنث هستند و شخصیت‌های مذکر یا مرده‌اند (پدر آرزو) یا غایبند (شوهر سابق آرزو و نامزد شیرین). در رمان نه فرشته نه قدیس، شخصیت‌های فعال بیشتری حضور دارند و بخش بیشتری از داستان به توصیف گذشته می‌پردازد.

همان‌گونه که از مرور خلاصه داستان در بخش قبل برمی‌آید، ساختار شخصیت‌های هر دو رمان بسیار به هم شباهت دارد: آرزو و کریستینا، شخصیت‌های

اصلی دو رمان، از همسرانشان جدا شده‌اند و به تازگی پدرانشان را از دست داده‌اند. آرزو پس از مرگ پدر اداره بنگاه معاملاتی او را برعهده دارد زیرا تنها فرزند خانواده است؛ کریستینا نیز پس از مرگ پدر، که فردی مستبد و خودخواه معرفی شده‌است، صندوقچه‌ای را می‌یابد که پرده از رازهای زندگی پدرش برمی‌دارد، از جمله این‌که پدرش پسری دارد که ثمره ازدواجی پنهانی است. از سوی دیگر، آرزو و کریستینا هر دو باید از مادر پیرشان نیز مراقبت کنند و هر دو دخترانی دارند که باید آنان را نیز به تنهایی سرپرستی کنند. در برهه‌ای از زندگی‌شان، که در رمان روایت می‌شود، هر دو زن با مردانی مواجه می‌شوند و رابطه عاطفی میان آنان شکل می‌گیرد.

مرد مقابل آرزو مردی میانسال به نام سهراب است که تمامی ویژگی‌های آرمانی از دیدگاه زنان را داراست و در مقابل کریستینا مرد جوانی به نام یان قرار می‌گیرد که پانزده سال از او کوچک‌تر است و در خلال روایت مرتکب اشتباهی می‌شود که در نهایت کریستینا او را رها می‌کند.

آیه و یانا، دختران نوجوان، در هر دو رمان نماینده نسل سوم هستند که سرکشی، نافرمانی و انتقاد پرخاشجویانه نسبت به دیدگاه‌های مادران و جامعه‌ای که در آن به سر می‌برند در زندگی هر دو آنان تقریباً یکسان است. نحوه رویارویی شخصیت‌های رمان و فضای گفتگویی حاکم بر آن بیانگر دغدغه‌های نسلی است که تلاش می‌کند به خواسته‌های خود دست یابد.

شوهران سابق هر دو شخصیت اصلی زنده‌اند؛ شوهر آرزو با افکاری مردسالارانه در خارج از کشور و در جامعه‌ای که باید مظهر ترقی باشد با افکار بیمارگونه‌اش مدرس دانشگاه است، در حالی که شوهر کریستینا بیمار و مهجور است و در عین حال، هر دو برای دخترانشان دور از دسترس و غیرقابل اتکا محسوب می‌شوند.

دو دوست نزدیک دو شخصیت اصلی نیز در متن به تصویر کشیده شده‌اند: شیرین، دوست آرزو، که به سبب شکستی که در زندگی داشته به مردان بدبین است و در مقابل، او، دوست و دستیار کریستینا نیز معرفی می‌شود که یازده سال است با او کار می‌کند و خانه‌ای بر روی صخره بالای رودخانه دارد. حضور او و شیرین به عنوان دوست و همراه صمیمی کریستینا و آرزو بسیار جالب توجه است. «شیرین دشمن

مردهاست» (پیرزاد ۱۷۲) و موضع بدبینانه‌اش را در گفت‌وگو با آیه و آرزو در مراحل مختلف رمان نشان می‌دهد و در حقیقت صدای بازدارنده و مخالف عشق در روایت داستان است، حال آن‌که در ماجرای کریستینا، که خود دچار بدبینی و افسردگی است، او شخصیتی متعادل و آرام است که ازدواج کرده و به خدای متعالی ایمان دارد (کلیما، ۱۳۹۴: ۸۹) و در حقیقت صدای آرامش‌دهنده یا یاریگر عشق در اثر کلیما به شمار می‌آید.

۲. دغدغه‌های مشابه شخصیت‌ها

پیرزاد در توصیف شخصیت آرزو سعی دارد جنبه‌های زنانه و احساساتی را کم‌رنگ جلوه دهد. آرزو وارث شغل پدر است، شغلی که جامعه آن را مردانه می‌داند. آرزو خیلی خوب رانندگی می‌کند، به ظاهر خود بی‌اعتناست و به آرایش‌های معمول زنانه توجهی ندارد و در عوض مدام دغدغه تأمین هزینه مهمانی‌های مادر و ولخرجی‌های دخترش را در سر دارد. این مجموعه توصیفات تصویری در ذهن خواننده می‌آفریند که با صورت کلیشه‌ای و سنتی زن در فرهنگ و جامعه ایرانی تفاوت دارد و مبتنی بر تصور آرمان‌گرایانه‌ای است که زنان را از گوشه آشپزخانه و پستوی خانه‌ها به بطن پریهاوی اجتماع می‌کشاند. در این استحاله بی‌پروای تجددمآبانه، رویارویی با جریان‌های سرکوبگر بدیهی و ناگزیر است. پیرزاد صحنه‌های رویارویی جامعه با این رفتار متفاوت زنان را، از جمله در متلک‌های توأم با تحقیر عابران، به خوبی به تصویر می‌کشد (پیرزاد ۷).

رمان‌نویسان فمینیست، پیرو شیوه سردمداران‌شان، رمان را عرصه‌ای می‌دانستند برای آفریدن دنیایی که اصول حاکم بر آن را در دادگاه خیالشان تصویب کرده بودند. از همین رو، دفاعیاتشان گاه منجر به صدور احکامی یکسونگرانه می‌شد. نویسندگان فمینیست نوشتن را رسالتی می‌دانند که متعهد به انجام آن هستند و فضای رمان اتاقی برای خلوت آنهاست که هر گونه بخواهند آن را نقاشی می‌کنند. ویرجینیا وولف در اتاقی/از آن خود سعی کرده است این مسئله نو و چالش‌انگیز را با شیوه استدلالی مطرح کند: «ناتوانی زنان یک ناتوانی اجتماعی و اقتصادی است. زن نویسنده ناچار است از دشواری‌های بزرگ، پیش‌داوری‌ها و خودخواهی‌های اقتصادی مردان جان به در برد و

کلید آزادی او کلید در اتاقی است که می‌تواند آن را اتاق خود بنامد و می‌تواند با همان آزادی و استقلال برادرانش در آن زندگی کند» (بل ۲۵۳/۲).

در مقابل آرزو، شخصیت شکننده کریستینا قرار دارد که در آستانه میانسالی بسیار ناامید است. همسر سابقش به او خیانت کرده و از بررسی صندوقچه پدرش متوجه می‌شود که او هم به مادرش خیانت کرده‌است. بدبینی و نگاه منفی به مردان بر سراسر رمان سایه افکنده و نکته قابل تأمل این است که این فضا ساخته و پرداخته یک مرد نویسنده است. رمان با پاراگرافی تکان‌دهنده، تک‌گویی از زبان کریستینا، آغاز می‌شود: «دیشب شوهرم را کشتم. با مته دندان‌پزشکی کاسه سرش را سوراخ کردم. صبر کردم ببینم از جمجمه‌اش کبوتر می‌پرد بیرون یا نه، اما به جای کبوتر یک کلاغ سیاه بزرگ بیرون پرید» (کلیما، ۱۳۹۴: ۵). فضای سوررئالی که در آغاز رمان تصویر می‌شود معرفی روح خسته و افسرده‌ای است که مردان را شوم، همچون زاغ، و دنیا را سیاه می‌بیند، مانند فاتحان ستمگری که مبارزه‌جویانه سرزمینی را فتح و سپس به حال خود رها می‌کنند. کریستینا می‌گوید: «(مردها) نیازمند فتح‌اند و وقتی فتح می‌کنند، علاقه‌شان را از دست می‌دهند» (همان ۳۵).

در رمان کلیما، فضای اجتماعی و سیاسی با وضوح بیشتری توصیف شده‌است: فضای دردآور پس از جنگ جهانی دوم و شکست کمونیست‌ها و ویران شدن آرزوهایی که مردم در سایه وعده‌های استالین منتظر برآورده شدن آن بودند. کریستینا این فضای دردآور و مرگبار را به چشم خود دیده و از آن رنج برده است. او در کودکی شاهد خودکشی عمه‌اش، و نداد، بوده‌است و می‌گوید: «این اولین مواجهه‌ام با مرگ بود، تجربه‌ای آزاردهنده و فراموش‌نشدنی. درست است که از آن به بعد تصاویر و عکس‌های وحشتناک دیگری از قحطی، جنایت و جنگ‌ها دیده‌ام - تعدادشان آن‌قدر زیاد بود که حسابشان از دستم در رفته و از قرار از هر پنج سرباز یکی‌شان هنوز بچه بوده - اما آن تصویر، تصویر یک آدم شعله‌ور، هرگز از ذهنم بیرون نرفته‌است» (همان ۷۶).

پدر کریستینا اولین مردی است که زمینه افسردگی را برایش فراهم می‌کند: پدری که مستبد و خودرأی معرفی می‌شود و شیفته استالین است. کریستینا درست روز مرگ استالین به دنیا می‌آید. با مرگ استالین، پدر کریستینا آرزوهای خود را بربادرفته می‌بیند

و هرچند در رفتار با همسر و دخترش خشن و نامهربان است اما در نگاه مادر کریستینا همچون قدیس معرفی می‌شود. مادر کریستینا زنی مطیع و فرمانبر و نمونه یک چهره سستی و منفعل و البته خوش‌باور زنانه است که به دلیل بی‌پناهی در برابر هر نوع ظلم و ستم و حتی خیانت سکوت می‌کند و به زندگی ادامه می‌دهد. توصیف شخصیت مادر کریستینا یادآور عباراتی است که در اثر پیرزاد در معرفی زنان سرخورده و ضعیف ذکر شده است (پیرزاد ۷۹). شخصیت شکننده و متزلزل کریستینا تا پایان رمان حضور دارد و مدام همچون زنی محتاج محبت و نوازش توصیف می‌شود که می‌گوید: «همیشه آرزو داشتم با مرد مهربان و بااحساسی زندگی کنم که بداند چطور نوازشم کند و به من خیانت نکند» (کلیما، ۱۳۹۴: ۳۳).

مقایسه شخصیت‌های اصلی رمان، یعنی آرزو و کریستینا، که اولی ساخته ذهن نویسنده زن و همراه با گرایش‌های فمینیستی و دیگری ساخته ذهنی مردانه است، به وضوح با هم تقابل دارند. در شرایط یکسانی که برای این دو زن توصیف شده و در فضای اجتماعی شرقی و غربی موجود در این دو رمان، مشاهده می‌کنیم که کریستینا پژواک صدای زنی است منفعل که از ظلم و خیانت رنج برده و تمایلات زنانه‌اش در مقابل مسئولیت و نقش اجتماعی‌اش سرکوب می‌شود و در نهایت همچنان زنی است افسرده و گرفتار مشکلات و البته انتخاب کرده‌است که راه را به تنهایی ادامه دهد. از سوی دیگر، آرزو با همه تردیدها و دغدغه‌هایش، زنی است مصمم و خودساخته که صدهای مختلف در خانواده و اجتماع را می‌شنود و در نهایت در قالب زنی بااراده، انتخابی آزادمنشانه برای ادامه زندگی دارد و طرف عشق را می‌گیرد و این گونه است که بازتاب جنسیت و آرمان‌های نویسنده را در قالب دو شخصیت اصلی رمان‌هایشان متبلور می‌بینیم. شاید فراتر از آرمان فردی نویسندگان بتوان جهت‌گیری آرزو و کریستینا را بازتاب آرمان دلخواه جامعه‌ای دانست که موافق با علاقه و انتظار نویسنده نیست، یعنی در حقیقت جامعه سستی ایرانی زنان این گونه آزادانه عشق را انتخاب نمی‌کنند و پیرزاد «آرزو» دارد این گونه باشد؛ در مقابل، زنان جامعه اروپایی، که کلیما در آن زندگی می‌کند، همیشه تعهدات مادرانه را در اولویت نخست قرار نمی‌دهند و نویسنده مردی که آفریننده شخصیت کریستیناست مایل است زن قهرمان داستان این گونه باشد.

۳. تقابل مادرانگی و معشوقی

هر دو رمان بازگوکنندهٔ دغدغه‌های اصلی مادران مجردی است که به تنهایی از فرزند خود مراقبت می‌کنند و در بخش‌هایی از روایت، می‌توانیم تصویر این مادران را از قول آیه و یانا با هم مقایسه کنیم. آیه دختر پرشروشوری است که در هیاهوی جوانی، قبول این واقعیت برایش سخت است که مادرش را با دیگری تقسیم کند و در وبلاگش می‌نویسد: «خجالت می‌کشم بگم. مادرم می‌خواود عروسی کنه. انگار دختر بیست‌ساله‌ست. حوصله ندارم. عصبانی‌ام. غصه دارم. حرصی‌ام. به چه حقی داره این کار را می‌کنه؟» (پیرزاد ۲۳۴). خجالت کشیدن، عصبانیت و سخن از جامعه‌ای که حقوق طبیعی زنانه را انکار می‌کند در فضای ذهنی دختری که البته تحصیل کرده و امروزی است بازتاب جوّ حاکم بر جامعه‌ای است که ازدواج مجدد را، برای مادران، در تضاد با مسئولیت و نقش مادری می‌داند. حقایقی که از زبان نسل اول این رمان، یعنی مادر بزرگ آیه و مادر آرزو، در نسل سوم نیز تکرار می‌شود: «مادر بزرگ راست می‌گه این فمینیسم‌بازی گند زده به همهٔ زندگی‌ها. زن‌ها یا نباید بچه‌دار بشند یا اگر شدند باید - باید چی؟ نمی‌دونم! داره گریه‌ام می‌گیره. حوصله ندارم. حال نوشتن ندارم» (همان ۲۳۵).

آنچه از زبان آیه و به نقل از مادر آرزو روایت می‌شود تابوهایی است که پیرزاد مایل است در ذهن مخاطبان رمان بشکند و جملاتی که ازدواج مجدد زن را در تعارض با نقش مادرانگی می‌داند به چالشی بکشد که حتی آیه پاسخ مناسبی برایش ندارد. در مقابل شخصیت آیه، شخصیت یانا را داریم که وقتی متوجه تمایل مادرش برای ازدواج مجدد می‌شود نه تنها مخالفت نمی‌کند بلکه مادرش را تشویق می‌کند: «یانا به سرعت می‌گوید: "مامان، او واقعاً به تو می‌آید... خوب، شما هر دو تا یک جورایی همدیگر را کامل می‌کنید. تو غمگینی و او شاد است. تو چشم‌آبی هستی و او چشم‌قهوه‌ای» (کلیما، ۱۳۹۴: ۳۲۱). نقش مادری و سرپرستی دختری جوان در هر دو داستان نوعی عذاب وجدان را در آرزو و کریستینا ایجاد و هر دو را با تردیدهایی مواجه کرده‌است. پیرزاد نام کتاب را خود را عادت می‌کنیم گذاشته‌است، شاید به معنای عادت به تحمل و از سر گذاردن رفتارهایی که پاسخ به هنجارشکنی و کلیشه‌زدایی

است. انتخاب نام رمان در واقع حدیث نفس دلداری‌دهنده‌ای است که مخاطب آن تمام زنان جامعه هستند، زنانی که قرار است و باید تغییر کنند. بدبینی و تردید در هر دو زن مسلم و تردیدشان طبیعی است. آرزو حتی در مقابل بهترین و آرمانی‌ترین مرد دنیا (آن‌گونه که پیرزاد سعی کرده‌است توصیف کند) باز هم مردد است و با خود فکر می‌کند: «سهراب گفته بود عادت می‌کنند. فکر کرد ولی تا عادت بکنند چقدر دعوا و دلخوری و زخم زبان؟ چقدر ناز کشیدن برای آشتی؟ چقدر کوتاه آمدن جلو آیه و ماه منیر؟ چقدر عذاب وجدان؟ که چی؟ که با سهراب باشم؟ با اعصاب خراب چه لذتی از زندگی با سهراب می‌برم؟ لابد بالاخره کاسه کوزه‌ها را می‌شکنم سر خودش. گیرم سهراب منطقی‌ترین و بهترین و نازنین‌ترین مرد دنیا، چند وقت طاقت می‌آورد؟ چقدر تحمل می‌کند؟». (پیرزاد ۲۶۳).

کریستینا هم با مسائل مشابهی دست و پنجه نرم می‌کند. از نظر یانا، دختر کریستینا، مادرش «مبتلا به افسردگی است و همیشه خدا یا عصبانی است یا خسته، چون مدام مشغول مته‌کاری پک و پوز مردم است و در دنیا هیچ مایه شادی واقعی ندارد. بعضی وقت‌ها کفرش درمی‌آید و سرم فریاد می‌زند و وقتی حالش خوب می‌شود، می‌گوید که فقط مرا دارد» (کلیما، ۱۳۹۴: ۵۹). دختری که کریستینا، در پایان رمان، او را انتخاب می‌کند از مادرش ناراضی است.

رفتار متفاوت این دو شخصیت و پردازشی که نویسندگان این دو رمان در نظر داشته‌اند، متأثر از ساحت‌های چندگانه ظهور پدیده فمینیسم است. «به نظر فمینیست‌ها تاریخ تفکر سیاسی غرب آکنده از یک رشته تقابل‌های دوقطبی است که به هر یک از آنها ارزشی مثبت یا منفی اعطا می‌شود. بیشتر برنامه‌های فمینیستی معطوف به برانداختن این دوگانگی‌هاست و از این روست که خصلتی مشخصاً برهم‌زننده می‌یابد» (ویلفرد ۳۱۴). یکی از این دوگانگی‌ها مذکر/ مؤنث بودن است که هر کدام از طرفداران فمینیست راهکار متفاوتی برای از میان برداشتن آن دارند. بعضی فمینیست‌ها استراتژی مذکر‌محورانه‌ای اتخاذ کرده‌اند که زنان را تشویق می‌کند صفاتی را برگزینند که به طور سنتی به مردان نسبت داده شده‌است. کسانی دیگر نه در پی تقلید از مردان، که به دنبال تجویز کردن راه حلی مذکر/ مؤنث رفته‌اند، یعنی صفاتی که جداگانه به

زنان و مردان نسبت داده می‌شود در هویت انسانی عام و فارغ از سلسله‌مراتب است. با وجود این، برخی دیگر کوشیده‌اند با اتخاذ استراتژی مؤنث‌محورانه‌ای که به خصوصیات سنتی منتسب به زنان ارزش مثبت می‌دهد این قطب‌بندی‌ها را عوض کنند. عده‌ای دیگر از فمینیست‌ها نیز اصرار ورزیده‌اند که زنان و مردان گرچه متفاوت‌اند با هم مساوی‌اند و چنین تفاوت‌هایی را باید حسن تلقی کرد و نباید نه در پی انکارشان برآمد و نه کوشید در هم ادغامشان کرد (همان ۳۱۵).

نتیجه‌گیری

با مطالعه شباهت‌های دو اثر و تأمل در نقش و حضور شخصیت‌های اصلی و فرعی و همچنین با توجه به جنسیت و نوع گرایش نویسندگان، که در رمان بازتاب یافته‌است، می‌توان به نتیجه‌های زیر دست یافت.

در رمان *نه فرشته نه قدیس*، رنج و افسردگی منعکس شده در شخصیت کریستینا بازتاب رنج خود نویسنده است. صحنه‌هایی که از قول کریستینا توصیف می‌شود، در حقیقت روایتی از زندگی ایوان در دوران کودکی خود و در شهر پراگ است. شخصیت زنی که کلیما در رمان خود آفریده است، درست در روز مرگ استالین - نماد استبداد و خودکامگی - متولد می‌شود، در خانواده‌ای که پدر مشتاقانه به این نماد استبداد دل بسته‌است و زندگی پنهانی و جدا از همسر خود دارد. کریستینا، در آستانه میانسالی، زنی افسرده، مردد و سرکوب شده است. این خصلت‌های او نتیجه بی‌مهری و استبداد مردانه‌ای است که در سه دوره زندگی با آن مواجه بوده‌است: رفتار مستبدانه و توأم با خشونت پدر دوره کودکی و نوجوانی، خیانت همسر دوران جوانی، و رابطه متزلزل با مردی که انتخاب مناسبی نیست در زمان حال. کریستینا در این رمان خودباخته و محتاج محبت و نوازش مردانه توصیف می‌شود و در نهایت نمی‌تواند میان نقش مادرانه و زندگی عاطفی و عاشقانه خود تعادل برقرار کند و به‌رغم این‌که ازدواج مجدد در جامعه او پذیرفتنی و مرسوم است، ایفای نقش مادری و زندگی در عزلت و تنهایی را به ازدواج و تجدید رابطه عاشقانه ترجیح می‌دهد. این تصمیم نهایی می‌تواند بازتاب اندیشه نویسنده رمان و رفتار پسندیده و آرمانی از دیدگاه مردانه او برای

شخصیت داستانش باشد. در حقیقت، او با نگاه کلیشه‌ای و سنتی به نوع زن، کمال وجودی زن در مقام مادری را بر انتخاب عشق و آغاز رابطه جدید مقدم می‌داند چرا که تصویر آرمانی زن در نگاه او این گونه است. در مقابل، شخصیت زن در رمان پیرزاد تداعی آرزوهای سرکوب‌شده خود اوست در جامعه‌ای که این سنت‌شکنی را برنمی‌تابد. پیرزاد شخصیت آرزو را مصمم و خودساخته، رقم زده‌است و روایت را به گونه‌ای پیش می‌برد که با وجود همه تردیدها و دودلی‌ها در مقابل این جریان سرکوبگر و بازدارنده قد علم کند و انفعال کلیشه‌ای و نامطلوب زنانه را رها کند. در مورد شخصیت‌های مرد نیز جهت‌گیری و اندیشه مردانه و زنانه در نویسندگان دو رمان حائز اهمیت است. پدر آرزو را پیرزاد مردی آرمانی و دوست‌داشتنی و همسری به غایت مناسب توصیف می‌کند. در مقابل، کلیما پدر کریستینا را مستبد و خیانت‌پیشه، همچون دیگر مردان، تصویر می‌کند که البته این را حق خود می‌داند زیرا انسان «نه فرشته نه قدیس» است. گویا روایتی پنهان در ذهن کلیماست که در خلال داستان تارهای نامرئی ایجاد می‌کند تا شبکه مردان را جایز الخطا معرفی کند که همگی نسخه‌های کم‌وبیش مشابه تولیدشده بر مبنای شخصیت استالینی‌اند و از آنها انتظاری جز این نباید داشت. در مورد شخصیت متقابل مردی که در رابطه عاشقانه این دو زن وجود دارد نیز همین زاویه دید متفاوت منعکس شده‌است: سهراب رزجو در عادت می‌کنیم مردی آرمانی و دارای تمام ویژگی‌های مثبت و مورد نیاز زنان است، حال آن‌که یان در رمان کلیما، همانند همه مردان دیگر، قرار نیست فرشته یا قدیس باشد. بر همین اساس، و از منظر جامعه‌شناسی فمینیستی، شاهد مواجهه متفاوت دو نویسنده با دوگرایش غیرهمسو، در مقابل پدیده‌ای واحد هستیم که کنش‌های متضادی را در فضای دو رمان به چالش می‌کشد. در نهایت، شخصیت اصلی زن در رمان پیرزاد جسورانه عشق را انتخاب می‌کند و آماده است در مقابل عوامل بازدارنده ایستادگی کند و به آن عادت کند؛ در مقابل، قهرمان رمان کلیما از قدرت و جسارت بی‌بهره است و با قبول این‌که انسان‌ها «نه فرشته‌اند و نه قدیس» سرنوشت محتوم خود را می‌پذیرد و در جدال عقل و عشق، مسئولیت مادرانه، کفه ترازو را به سمت انکار عشق سوق می‌دهد و بدین گونه، شخصیتی آفریده می‌شود که مطلوب ایوان کلیما و جامعه اروپایی است، در حالی که

شواهد بیرونی رفتار زنان در فضایی که رمان در آن تولید شده است خلاف آن را نشان می‌دهد.

منابع

- آبوت، پاملا و کلر والاس. *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمه منیژه نجم عراقی. چ ۱۲. تهران: نی، ۱۳۹۵.
- برتنس، هانس. *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی، ۱۳۸۴.
- بل، کوئیتن. *زندگی‌نامه ویرجینیا وولف*. ترجمه سهیلا بسکی. تهران: روشنگران، ۱۳۶۹.
- پیرزاد، زویا. *عادت می‌کنیم*. تهران: مرکز، ۱۳۹۸.
- دوراس، مارگریت. *مدراتو کانتایله*. ترجمه رضا سید حسینی. تهران: زمان، ۱۳۵۲.
- روتلیج. *فمینیسم و دانش‌های فمینیستی*. ترجمه عباس یزدانی و بهروز جندقی. قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان، ۱۳۸۲.
- ژنس، دومینیک. *رمان‌های کلیدی جهان*. ترجمه محمد مجلسی. چ ۴. تهران: دنیای نو، ۱۳۹۰.
- سراج، سیدعلی. *گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۴.
- کلیما، ایوان. *روح پراگ*. ترجمه خشایار دیهیمی. چ ۵. تهران: نی، ۱۳۹۲.
- _____ . *نه فرشته نه قدیس*. ترجمه فروغ پوری‌اوری. تهران: نشر آگه، ۱۳۹۴.
- مایلز، رزالیند. *زنان و رمان*. ترجمه علی آذرنگ. تهران: مطالعات زنان، ۱۳۸۰.
- ویلفرد، ریک. *مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی*. ترجمه محمد قائد. چ ۲. تهران: مرکز، ۱۳۸۵.

امروز، ادبیات تطبیقی چیست؟

سوزان باسنت، استاد دانشگاه واریک، انگلستان

ترجمه سعید رفیعی خضری، عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی^۱

مقدمه مترجم

مقاله «امروز، ادبیات تطبیقی چیست؟»^۲ مقدمه کتاب *ادبیات تطبیقی: مقدمه‌ای انتقادی*^۳ است. این کتاب، افزون بر مقدمه‌ای که ترجمه آن در اینجا ارائه شده، حاوی شش فصل است. فصل اول با عنوان «چگونگی پیدایش ادبیات تطبیقی»، فصل دوم با عنوان «فراسوی مرزهای اروپا: مفاهیم دیگر ادبیات تطبیقی» و فصل سوم با عنوان «تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا» نیز قبلاً ترجمه و در *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی* چاپ شده‌اند.^۴

در آغاز قرن بیستم، باسنت هم همانند بسیاری از تطبیق‌گران، هنوز دست‌وپنجه نرم کردن با سؤال «ادبیات تطبیقی چیست؟» را مهم می‌داند و معتقد است هر کسی که داعیه فعالیت در حوزه ادبیات تطبیقی را در سر دارد نمی‌تواند از پاسخ دادن به این سؤال سر باز زند، سؤالی که پاسخ دادن به آن، حداقل در زمانی که باسنت آن را مطرح کرده، چندان راحت هم نمی‌نموده است. ساده‌ترین پاسخ شاید میان‌رشته‌ای دانستن ادبیات تطبیقی باشد که در آن به مطالعه متون در میان فرهنگ‌ها و کشف الگوهای ارتباط میان آثار ادبی پرداخته می‌شود، اما باسنت به این پاسخ بسنده نمی‌کند و تاریخچه‌ای از اصطلاح «ادبیات تطبیقی» به دست می‌دهد. این تاریخچه را با نظر کروجچه، در سال ۱۹۰۳، آغاز می‌کند، با ادعاهای چارلز میلز گیلی و فرانسوا ژوست ادامه می‌دهد و به تأثیر شگرف ولک و وارن با انتشار کتاب *نظریه ادبیات* (۱۹۴۹) می‌رسد و سپس به بحران ادبیات تطبیقی در دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ اشاره می‌کند. باسنت در بیان این تاریخچه پا را فراتر از مرزهای اروپا و آمریکا

1. s_rafieykhezry@yahoo.com

2. What is Comparative Literature Today?

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

۴. باسنت، سوزان. «چگونگی پیدایش ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید رفیعی خضری. *ادبیات تطبیقی*، ویژه‌نامه نامۀ

فرهنگستان. ۱/۵ (بهار و تابستان ۱۳۹۳، پیاپی ۹): ۳۵-۹. سوزان. «فراسوی مرزهای اروپا: مفاهیم دیگر

ادبیات تطبیقی». ترجمه سعید رفیعی خضری. *ادبیات تطبیقی*، ویژه‌نامه نامۀ فرهنگستان. ۲/۵ (پاییز و زمستان

۱۳۹۳، پیاپی ۱۰): ۸۳-۱۰۵؛ باسنت، سوزان. «تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا». ترجمه سعید رفیعی خضری. *ادبیات*

تطبیقی، ویژه‌نامه نامۀ فرهنگستان. ۲/۶ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴، پیاپی ۱۲): ۱۲۹-۱۵۹.

می‌گذارد و به افکار منتقدان آسیایی و افریقایی و کارائیبی هم توجه می‌کند و از گانش دوی و مجومدار در هند و وله سوینکا در افریقا نام می‌برد، به نظرات ایگلتون و سعید و لانگزی درخصوص برنامه مطالعات ادبی و نقش ایدئولوژی در آنها می‌پردازد، از روش به کارگیری ادبیات تطبیقی در چین و برزیل و هند یاد می‌کند که هم برای سنت‌های بومی و هم سنت‌های وارداتی یا تحصیلی، هر دو، به کار گرفته می‌شود. باسنت طرح این تصور را ممکن می‌داند که به اواخر قرن بیستم ادبیات تطبیقی وارد مرحله جدیدی در تاریخ پُرفرازونشیب خود شده است و از عواملی می‌گوید که این تصور را تقویت می‌کنند. او از دو اصطلاح «ادبیات پسااستعماری» برای نقد میان‌فرهنگی و اصطلاح «ترجمه‌پژوهی» که با شتاب در حال گسترش است سخن به میان می‌آورد، اصطلاحاتی که معتقد است برای آینده ادبیات تطبیقی معانی عمیقی دربردارند. درخصوص ترجمه‌پژوهی به نظریه ایتمار اِون زهر و گیدئون توری و تأثیر ترجمه‌پژوهی در عرصه مطالعات ادبی اشاره می‌کند و آن را حاصل کار در حوزه‌های زبان‌شناسی، تاریخ، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، و قوم‌شناسی می‌داند. سرانجام باسنت بر اهمیت ترجمه‌پژوهی، به عنوان رشته‌ای در مطالعات بین‌فرهنگی که هم در بُعد نظری و هم در کار توصیفی روش‌شناسی منسجمی یافته است، پای می‌فشارد و بر این باور است که وقت آن رسیده تا آن را زیرمقوله‌ای از ادبیات تطبیقی به حساب نیاوریم و این بحث طولانی و حل‌نشده را، که آیا ادبیات تطبیقی قائم به خود می‌تواند یک رشته باشد یا نه، به بعد موکول کنیم.



دیر یا زود هرکسی که داعیه فعالیت در حوزه ادبیات تطبیقی را دارد باید تلاش کند و به این سؤال که از آن نمی‌توان اجتناب کرد پاسخ دهد: ادبیات تطبیقی چیست؟ ساده‌ترین پاسخ این است که ادبیات تطبیقی مطالعه متون در میان فرهنگ‌ها است، میان‌رشته‌ای است و به الگوهای ارتباط میان آثار ادبی، هم در زمان و هم در مکان، می‌پردازد. بسیاری کار را با ادبیات تطبیقی آغاز نمی‌کنند، بلکه از مکان‌ها و زمان‌های گوناگون به سمت آن حرکت و کار را به آن ختم می‌کنند. گاهی کار را با آرزوی فراتر رفتن از مرزهای حوزه موضوعی خاصی آغاز می‌کنند که ممکن است بسیار محدودکننده جلوه کند و گاهی ممکن است برای آنان دنبال کردن شباهت‌های میان متون یا اثرآفرینان در بافت‌های فرهنگی گوناگون ضرورت داشته باشد. گاهی هم شاید ساده‌ترین کار برای آنان تبعیت از دیدگاه متیو آرنولد^۱ باشد که در سخنرانی آغاز به کار خود در آکسفورد (۱۸۵۷) آن را مطرح کرد:

۱. Matthew Arnold (۱۸۲۲-۱۸۸۸)، شاعر و منتقد انگلیسی

در همه جا نشانه‌هایی برای ارتباط وجود دارد. هر رخدادی و هر اثر ادبی در ارتباط با سایر رخدادها و آثار ادبی است که به طور کامل درک می‌شود.^[۱]

می‌توان گفت هر کسی که به خواندن کتاب علاقه داشته باشد، راه رفتن به سمت ادبیات تطبیقی را در پیش می‌گیرد: با خواندن چاسر^۱ ما به بوکاچو^۲ می‌رسیم؛ ما می‌توانیم ردّ شکسپیر^۳ را در منابع لاتینی، فرانسوی، اسپانیایی و ایتالیایی پیدا کنیم؛ با دنبال کردن روند کشش بودلر^۴ به ادگار آلن پو^۵ و تأثیر پو در غنا بخشیدن به نثر بودلر می‌رسیم؛ با توجه به این‌که چطور بسیاری از رمان‌نویسان انگلیسی از نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم روسیه متأثر شده‌اند (البته از طریق ترجمه) و با در نظر گرفتن میزان وام‌گیری جیمز جویس^۶ از ایتالو ازوو^۷ و وام‌دهی به او، ما می‌توانیم راه‌های گسترش رمانتیسیم در اروپا را در برهه‌های مشابهی از زمان بررسی کنیم. خواندن آثار کلاریس لیسپکتور^۸ ما را به یاد آثار جین ریس^۹ می‌اندازد که خود یادآور آثار دیونا بارنز^{۱۰} و آنایس نین^{۱۱} است. در مطالعه آثار، زمانی که مرزها را زیر پا می‌نهیم و به پیوندها و ارتباطات میان آثار توجه می‌کنیم و در محدوده ادبیات یک کشور نمی‌مانیم و پا به عرصه باز و گسترده ادبیاتی می‌گذاریم که گوته آن را *ادبیات جهان*^{۱۲} می‌نامید، در فهرست نمونه‌هایی که می‌توانیم به ذهن آوریم محدودیتی وجود ندارد. گوته

-
۱. Geoffrey Chaucer (۱۳۴۳-۱۴۰۰)، نویسنده و شاعر انگلیسی. بسیاری او را پدر ادبیات انگلیس یا بزرگ‌ترین شاعر انگلیسی می‌دانند.
 ۲. Giovanni Boccaccio (۱۳۱۳-۱۳۷۵)، نویسنده و شاعر ایتالیایی.
 ۳. William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بزرگ انگلیسی.
 ۴. Charles Baudelaire (۱۸۲۱-۱۸۶۷)، شاعر فرانسوی.
 ۵. Edgar Allan Poe (۱۸۰۹-۱۸۴۹)، نویسنده و منتقد ادبی امریکایی.
 ۶. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، رمان‌نویس ایرلندی.
 ۷. Italo Svevo (Aron Ettore Schmitz) (۱۸۶۱-۱۹۲۸)، نویسنده ایتالیایی رمان، داستان کوتاه و نمایش‌نامه.
 ۸. Clarice Lispector (۱۹۲۰-۱۹۷۷)، نویسنده برزیلی.
 ۹. Jean Rhys (۱۸۹۰-۱۹۷۹)، رمان‌نویس نیمه قرن بیستم، متولد و بزرگ‌شده جزیره کارائیب، ساکن انگلستان.
 ۱۰. Djuna Barnes (۱۸۹۲-۱۹۸۲)، نویسنده امریکایی.
 ۱۱. Anais Nin (۱۹۰۳-۱۹۷۷)، نویسنده امریکایی داستان کوتاه، خاطره و مقاله.

خاطر نشان می‌کند که به آگاه شدن از تولیدات ادبی در سایر ملل علاقه دارد و دیگران را هم به این امر ترغیب می‌کند. او اشاره می‌کند که «هر روز بیشتر و بیشتر بر من آشکار می‌شود که شعر خصیصهٔ مشترک همهٔ ابنای بشر است.»^[۲]

در این مقطع، اگر کسی فرض کند که ادبیات تطبیقی چیزی بیش از یک حس مشترک نیست و مرحله‌ای ناگزیر در خواندن آثار است که با داد و ستد بین‌المللی آثار و با فراهم بودن امکان ترجمه راه بردن به آن به مراتب آسان‌تر می‌شود، قابل بخشش است.

اما اگر کمی زاویه دید خود را تغییر دهیم و دوباره به اصطلاح «ادبیات تطبیقی» نگاه کنیم، آنچه در عوض می‌یابیم تاریخچهٔ بحثی داغ است که به قدیمی‌ترین کاربرد این اصطلاح در آغاز قرن بیستم برمی‌گردد، بحثی که هنوز هم ادامه دارد. منتقدان در پایان قرن بیستم، در عصر پسامدرنیسم، هنوز با سؤال‌هایی دست و پنجه نرم می‌کنند که بیش از یک قرن پیش مطرح شده بود: موضوع مطالعه در ادبیات تطبیقی چیست؟ چطور تطبیق می‌تواند موضوع هر چیزی قرار گیرد؟ اگر تک‌تک آثار ادبی دارای سنت هستند، سنت تطبیق چه چیزی ممکن است باشد؟ تطبیق‌گر چگونه آثار را برای تطبیق انتخاب می‌کند؟ آیا ادبیات تطبیقی یک رشته است؟ یا تنها حوزه‌ای برای مطالعه؟ این سؤال‌ها و بسیاری سؤال‌های دیگر همچنان مطرح هستند و از دههٔ ۱۹۵۰ همهٔ ما به کرات دربارهٔ آنچه رنه ولک^۱ چارچوبش را با «بحران ادبیات تطبیقی»^[۳] مشخص می‌کند، شنیده‌ایم.

ظاهراً «ادبیات تطبیقی» اصطلاحی است که هم به تأیید آن میل شدیدی وجود دارد و هم به رد آن. بندتو کروچه^۲ در سال ۱۹۰۳ استدلال می‌کند که ادبیات تطبیقی موضوعی غیردرسی است و به طور تحقیرآمیزی این نظر را رد می‌کند که ممکن است روزی ادبیات تطبیقی رشته‌ای مستقل در نظر گرفته شود. او تعریف ادبیات تطبیقی را مطالعهٔ فراز و نشیب‌ها، دگرگونی‌ها، تحولات و تفاوت‌های متقابل درون‌مایه‌ها و عقاید ادبی در خصوص آثار ادبی می‌داند و نتیجه می‌گیرد که «ادبیات تطبیقی چیزی بیش از

۱. René Wellek (۱۹۰۳-۱۹۹۵)، منتقد و پژوهشگر ادبی برجستهٔ چک‌تبار آمریکایی.

۲. Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، منتقد و فیلسوف ایتالیایی.

مطالعه خشک و بی‌روح پژوهش‌هایی از این دست نیست». کروچه معتقد است که این نوع مطالعه «تنها و تنها باید در زمره دانش‌پژوهی قرار گیرد».^[۴] او پیشنهاد می‌کند به جای این که موضوع این مطالعه ادبیات تطبیقی نامیده شود، موضوع آن باید تاریخ ادبی باشد:

تاریخ تطبیقی ادبیات تاریخی است که در اصل، شرح کاملی از اثر ادبی، شامل تمام ارتباطات آن اثر با آثار دیگر، باشد، در کل تاریخ ادبی جهان جای گیرد (مگر جای دیگری هم هست که بتواند جای گیرد؟) و در چارچوب ارتباطات و تمهیداتی تفسیر شود که هدف نهایی آن است.^[۵]

لب مطلب کروچه این است که اصطلاح «ادبیات تطبیقی» گیج‌کننده است و این واقعیت را پنهان می‌کند که موضوع اصلی مطالعه تاریخ ادبیات است. با توجه به اظهارنظرهای پژوهشگرانی همچون ماکس کوخ^۱، پایه‌گذار و ویراستار دو مجله تطبیقی به زبان آلمانی: *مجله ادبیات تطبیقی*^۲ (۱۸۸۷-۱۹۱۰) و *مطالعات تاریخ تطبیقی ادبیات*^۳ (۱۹۰۱-۱۹۰۹): کروچه ادعا می‌کند که نمی‌تواند تاریخ ادبی را از تاریخ ادبی تطبیقی متمایز کند، همین و بس. او تأکید می‌کند که اصطلاح «ادبیات تطبیقی» در این خصوص محلی از اعراب ندارد.

اما پژوهشگرانی دیگر ادعاهای پُرآب‌ورنگی درباره ادبیات تطبیقی مطرح کرده‌اند. چارلز میلز گیلی^۴، از بنیان‌گذاران ادبیات تطبیقی امریکای شمالی، در همان سال حمله کروچه به ادبیات تطبیقی، اعلام می‌کند که فرض تحقیق دانشجوی ادبیات تطبیقی این است که:

ادبیات همچون شیوه مشخص و متمایز تفکر، همچون بیان نهادی‌شده مشترک نوع بشر، بی‌تردید بر اثر موقعیت‌های اجتماعی فرد، محدودیت‌ها، فرصت‌ها، تأثیرات زبانی، فرهنگی، تاریخی، نژادی، بدون در نظر گرفتن سن و هویت، بازشناخته و از نیازها و آرمان‌های انسان متأثر می‌شود، به لحاظ جسمی و ذهنی از استعدادهای مشترک نشئت می‌گیرد و از قوانین مشترک محتوا و سبک و از قوانین فردی و اجتماعی نوع بشر پیروی می‌کند.^[۶]

۱. Max Koch (۱۸۵۵-۱۹۳۱)، تاریخ‌دان و منتقد ادبی آلمانی.

۲. *Zeitschrift für vergleichende Literatur*

۳. *Studien Zur vergleichenden Literaturgeschichte*

۴. Charles Mills Gayley (۱۸۵۸-۱۹۳۲)، استاد امریکایی زبان انگلیسی و ادبیات کلاسیک.

شایان ذکر است که فرانسوا ژوست^۱ در سال ۱۹۷۴، زمانی که ادعا می‌کند «ادبیات ملی»^۲ به دلیل «چشم‌انداز محدود من‌عندی»^۳ نمی‌تواند حوزه روشنی برای مطالعه باشد، نظر مشابهی در خصوص ادبیات تطبیقی دارد:

ادبیات تطبیقی فراتر از رشته‌ای دانشگاهی به نظر می‌رسد. نظرگاهی جامع به ادبیات و به جهان ادبیات است، بوم‌شناسی‌ای انسانی است، جهان‌بینی‌ای^۴ ادبی، جلوه‌ای از عالم فرهنگی، همه‌جانبه و کامل است.^[۷]

چنین ادعاهایی فراتر از مرزهای روش‌شناختی است و کمابیش پرتو تازه‌ای بر این نکته می‌افکند که چرا بحث درباره ادبیات تطبیقی باید این اندازه داغ باشد. نزد ژوست، همانند گیلی و دیگرانی قبل از او، ادبیات تطبیقی نوعی مذهب قلمداد می‌شود. در این نظر، اساس این است که تمام تفاوت‌های فرهنگی، زمانی که خوانندگان به سراغ آثار بزرگ می‌روند، از میان می‌رود؛ هنر همچون ابزار توافق جمعی در نظر گرفته می‌شود و تطبیق‌گر کسی است که دامنه این توافق را گسترش می‌دهد. افزون بر این، تطبیق‌گر باید دارای مهارت‌های خاصی باشد؛ ولک و وارن^۵ در کتاب *نظریه ادبیات*^۶ (کتابی که وقتی برای اولین بار در سال ۱۹۴۹ به چاپ رسید تأثیر شگرفی بر حوزه ادبیات تطبیقی گذاشت) اظهار می‌کنند که:

ادبیات تطبیقی مهارت‌های زبانی بالایی را از دانش‌پژوهان ما طلب می‌کند. در پی وسعت بخشیدن به چشم‌اندازها و سرکوب کردن گرایشات محلی و بومی است که دست یافتن به آنها آسان نیست.^[۸]

در اینجا تطبیق‌گر همچون کسی مجسم می‌شود که رسالتی برعهده اوست، که همچون نوعی سفیر بین‌المللی در حوزه ادبیات تطبیقی ملل متحد کار می‌کند. بر همین اساس، ولک و وارن اظهار می‌کنند که «ادبیات ادبیات است، به همان گونه که هنر و انسانیت هنر و انسانیت هستند». این که گوته در سال ۱۸۲۷ با اطمینان (و کاملاً به

۱. François Jost (۱۹۴۹-) نشانه‌شناس فرانسوی.

2. national literature

3. arbitrarily limited perspective

4. Weltanschauung

۵. Austin Warren (۱۸۷۱-۱۹۵۸)، نویسنده آمریکایی، پژوهشگر ادبی و استاد زبان انگلیسی.

6. *Theory of Literature*

اشتباه) تأکید می‌کند «اکنون ادبیات ملی اهمیت چندانی ندارد» و ولک و وارن مشابه فرهنگی‌ای را برای حرکت به سوی اجتماع ملل متحد پیشنهاد می‌کنند، اجتماعی که لزوم آن به دنبال جنگ جهانی دوم کاملاً احساس می‌شد، تصور آرمان‌گرایانه‌ای است که به دنبال بحران‌های بزرگ بین‌المللی دوباره اتفاق می‌افتد.

چنین تصورات آرمان‌گرایانه‌ای در خصوص ادبیات تطبیقی جامه عمل به خود نپوشیده است. یک دهه بعد از انتشار کتاب *نظریه ادبیات*، ولک از بحران ادبیات تطبیقی می‌گوید که در دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ موضوعیت می‌یابد و هم در تصور ارزش‌های جهانی و هم در این تصور که ادبیات از پیش قابلیت دیده شدن را داشته است خلل ایجاد می‌کند. امواج سهمگین تفکر انتقادی که یکی پس از دیگری از ساختارگرایی^۱ تا پساساختارگرایی^۲، از نهضت طرفداری از زنان^۳ تا ساختارشکنی^۴ و از نشانه‌شناسی^۵ تا روان‌کاوی^۶ را درمی‌نوردد، موجب می‌شود تا به جای توجه به تطبیق متون و دنبال کردن ردّ تأثیر نویسندگان بر نویسندگان به نقش خواننده توجه شود. مادامی که هر موج تازه‌ای موج قبلی را درهم می‌شکند، مفاهیم خوانش‌های یکدست و یگانه برای همیشه زیوررو می‌شود.

در دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰، دانش‌آموختگان بلندپرواز در غرب به ادبیات تطبیقی در مقام موضوعی بنیادی روی آوردند، زیرا در آن زمان ادبیات تطبیقی فرارونده نشان می‌داد و همان‌طور که ادعا می‌کرد از مرزهای مطالعه صرف ادبیات فراتر می‌رفت. این موضوع که هنوز در ادبیات تطبیقی روش‌شناسی منسجمی وجود نداشت یا این‌که هنوز بحث‌ها در خصوص موضوعیت داشتن یا نداشتن ادبیات تطبیقی از قرن پیش ادامه داشت، چندان مهم نبود و هری لویین^۷ در سال ۱۹۶۹، با تأکید کردن بر کار عملی بیشتر و کم‌تر نگران کار نظری بودن، شکایت می‌کرد که: «ما آن‌قدر که انرژی خود را صرف صحبت کردن از ادبیات تطبیقی می‌کنیم صرف تطبیق ادبیات

-
1. structuralism
 2. post-structuralism
 3. feminism
 4. deconstruction
 5. semiology
 6. psychoanalysis

۷. Harry Levin (۱۹۵۰-)، وکیل، تحلیل‌گر، تهیه‌کننده برنامه‌های تلویزیونی و گزارشگر معروف امریکایی.

نمی‌کنیم».^[۹] اما پیشنهاد لوین از قبل منسوخ بود، چراکه در اواخر دهه ۱۹۷۰ نسل تازه‌ای از دانش‌آموختگان بلندپرواز در غرب، که به نظریه ادبی، مطالعات زنان، نشانه‌شناسی، مطالعات رسانه و فیلم و مطالعات فرهنگی به عنوان موضوعات بنیادی روی آورده بودند، به نحو فزاینده‌ای ادبیات تطبیقی را همانند فسیل یک انسان‌گرای آزاداندیش پیش از تاریخ می‌دیدند و در حال دست کشیدن از آن بودند.

با این حال، درست همان موقعی که این فرایند در غرب در جریان بود، ادبیات تطبیقی در سایر نقاط دنیا رفته‌رفته پا می‌گرفت. در چین، تایوان و دیگر کشورهای آسیایی، برنامه‌هایی تازه در حوزه ادبیات تطبیقی در حال شکل‌گرفتن بود، اما نه بر پایه آرمان جهان‌گرایی بلکه بر پایه جنبه درست مطالعه ادبی که بسیاری از تطبیق‌گران غربی به دنبال انکار آن بودند، یعنی اهمیت ادبیات ملی. سواپان مجومدار^۱ مسئله را این‌گونه بیان می‌کند:

شیفتگی به ادبیات ملی است که منجر به ریشه دواندن ادبیات تطبیقی در ملل جهان سوم و به ویژه در هند شده است، همان چیزی که منتقدان امریکایی - انگلیسی‌تبار آن را به عنوان نوعی روش‌شناسی شدیداً تقبیح می‌کنند.^[۱۰]

گانش دوی^۲ پا را از این هم فراتر می‌گذارد و می‌گوید ادبیات تطبیقی در هند مستقیماً دست در دست پیدایشِ نومی‌گراییِ هندی دارد. او خاطر نشان می‌کند که ادبیات تطبیقی همواره در جهت مطالعه هویت ملی فرهنگی به کار گرفته شده است.^[۱۱] در اینجا دلیلی وجود ندارد که ادبیات ملی و ادبیات تطبیقی آیشان به یک جو نرود. نتیجه کار تطبیق‌گران هندی با تغییری در چشم‌انداز مشخص می‌شود. برای دهه‌ها، ادبیات تطبیقی با ادبیات غربی آغاز و از منظر آن به بیرون نگاه می‌شد؛ حالا آنچه اتفاق می‌افتد این است که غرب از بیرون هدف بررسی دقیق قرار می‌گیرد. مجومدار اشاره می‌کند که تلقی دانش‌پژوهان هندی از ادبیات غربی، بدون در نظر گرفتن منطقه جغرافیایی دقیق، ادبیاتی است که از طریق مسیحیت در قالب یونانی - رومی سرچشمه

۱. Swapan Majumdar (۱۹۴۶ -)، استاد هندی ادبیات تطبیقی در دانشگاه میشیگان.

۲. Ganesh Devy (۱۹۵۰ -)، متفکر و فعال فرهنگی هندی. بیشتر به دلیل مطالعاتش درباره زبان مردم هند شناخته شده است.

می‌گیرد. او ادبیات انگلیسی، فرانسوی و آلمانی را «ادبیات شبه‌ملی»^۱ می‌نامد. کاملاً روشن است که آنچه مجومدار وارد عرصه ادبیات تطبیقی می‌کند، با اصطلاحاتی که او به کار می‌برد، چشم‌اندازی کاملاً متفاوت و ارزیابی مجددی از گفتمان ادبیات «ملی» است. نظر به این‌که برخی از ما در غرب عادت کرده‌ایم به ادبیات «برجسته» و ادبیات «اکثریت» در مقابل «اقلیت» فکر کنیم، چشم‌انداز هندی - آن‌گونه که مجومدار تبیین می‌کند - چشم‌اندازی قابل توجه است. هومی بابا^۲ در گزارشی تحقیقی، که در آن به تزلزل فرهنگ پسااستعماری می‌پردازد، با تأکید تازه اظهار می‌دارد:

به جای ارجاع دادن به مسائلی که دارای اهمیت اجتماعی است، راه‌های میان‌بُر مؤثر و ثمربخشی وجود دارد که معنای منطقی و قاعده‌مند ارجاع و ارتباط فرهنگی را از بین می‌برد.^[۱۲]

تحولات در حوزه ادبیات تطبیقی، خارج از اروپا و امریکای شمالی، در واقع با انواع فرضیه‌هایی درباره ادبیات در تضاد قرار می‌گیرند که به نحو فزاینده‌ای منشأ آن‌ها را اروپا در نظر می‌گیرند. وله سوینکا^۳ و طیف کاملی از منتقدان افریقایی به طور مؤثری از هگل^۴ تأثیر پذیرفته‌اند، همان هگلی که ادعا می‌کرد فرهنگ‌هایی توسعه‌یافته‌تر و اصیل‌تر از فرهنگ افریقا وجود دارند و فرهنگ افریقا در مقابل آنها «ضعیف» است، همان هگلی که منکر تاریخی برای افریقا می‌شد. جیمز اسنید^۵ در مقاله‌ای به هگل حمله و اشاره می‌کند که:

توافق در حال جریان با فرهنگ مردم سیاه همان واقعیت مشخص فرهنگ اروپا در اواخر قرن بیستم است. عجیب این است که هم پی بردن به عناصر فرهنگ مردم سیاه زمان زیادی طول کشیده است (عناصری که از قبل به صورت بالقوه وجود داشته‌اند) و هم درک این که احتمالاً جدایی میان فرهنگ‌ها، از آغاز، نه به طبیعت که به جبر بوده است.^[۱۳]

1. sub-national literature

۲. Homi Bhabha (۱۹۴۹-)، نظریه‌پرداز انتقادی و پژوهشگر انگلیسی - هندی.

۳. Akinwande Oluwole Babatunde Soyinka (۱۹۳۴-)، شاعر و نویسنده و مقاله‌نویس نیجریه‌ای که به Wole Soyinka معروف است.

۴. George Wilhelm Friedrich Hegel (۱۷۷۰-۱۸۳۱)، فیلسوف آلمانی.

۵. James Arthur Sneed (۱۹۵۲-)، نویسنده و منتقد فیلم امریکایی.

بنابراین آنچه ما امروز از مطالعات ادبی تطبیقی در دست داریم تصویری بسیار متغیر است که برحسب محل آن در حال تغییر است. منتقدان افریقایی و هندی و کارائیبی افکاری را زیر سؤال برده‌اند که در تعداد زیادی از نقدهای ادبی غربی در جهت پذیرش معنای ضمنی خط‌مشی فرهنگی و ادبی‌شان وجود دارد. تری ایگلتون^۱ استدلال می‌کند که ادبیات - در معنایی که ما از این واژه به ارث برده‌ایم - یک ایدئولوژی است^[۱۴]. او از نحوه شکل‌گیری ادبیات انگلیسی به عنوان موضوعی درسی در اواخر قرن بیستم می‌گوید که این روند معنای ضمنی سیاسی کاملاً روشنی داشت. او تأکید می‌کند که برپایی چنین درسی در دانشگاه‌ها به دنبال تغییرات اجتماعی وسیعی است که از عواقب جنگ جهانی اول به شمار می‌آیند:

جنگ جهانی اول، با از دم تیغ گذراندن بلاغت طبقه حاکم، برخی از شکل‌های سرسختانه‌تر میهن‌پرستی کورکورانه‌ای را نقش بر آب کرد که ادبیات انگلیسی قبلاً در قالب آنها توسعه یافته بود... ادبیات انگلیسی در پشت ملی‌گرایی زمان جنگ به قدرت رسید اما این وضعیت نشان‌دهنده جست‌وجویی برای یافتن راه‌حل‌های روحی طبقه حاکم انگلیس نیز بود، طبقه‌ای که معنای هویت آن از بنیان متزلزل شده بود... ادبیات همزمان تسکین و تأییدی دوباره بود، زمینه‌ای آشنا که انگلیسی‌ها در بستر آن می‌توانستند در جست‌وجو و یافتن برخی جایگزین‌ها برای کابوس تاریخ دوباره سازمان یابند [۱۵].

توضیح ایگلتون درباره پیشرفت ادبیات انگلیسی و موضوع درسی شدن آن، یعنی موضوعی که از مرزهای فرهنگی فراتر رود و از طریق نیروی فرهنگی ادبیات، ادبیات برجسته، نژاد بشر را متحد کند، با آرزوی بسیاری از نخستین تطبیق‌گران مطابق است. اما درست در زمانی که ادبیات انگلیسی خود وارد بحران و با مسائل پیچیده‌ای (امروز، به رغم همه چیز، ادبیات انگلیسی چیست؟ ادبیاتی که درون مرزهای جغرافیایی انگلستان تولید می‌شود؟ یا درون مرزهای بریتانیا؟ یا ادبیاتی که به زبان انگلیسی در جای‌جای دنیا تولید می‌شود؟ از زمانی که ادبیات انگلیسی متن‌هایی از بیوولف^۲ و ویرجینیا وولف^۳ بود زمان زیادی گذشته است و این مسئله که چه موادی در برنامه

۱. Terry Eagleton (۱۹۴۳-)، منتقد ادبی انگلیسی.

۲. Beowulf، شعر حماسی و کهن انگلیسی.

۳. Virginia Woolf (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، نویسنده انگلیسی

درسی ادبیات انگلیسی گنجانده شود یا نشود بسیار پیچیده است) روبه‌رو شده، «ادبیات تطبیقی» نیز با پیدایش مکتب‌های فکری تازه مورد تردید قرار گرفته است. اثر ادوارد سعید^۱، مبدع مفهوم «شرق‌شناسی»^۲ واژگان تازه‌ای در اختیار بسیاری از منتقدان گذاشته است. نظر سعید این است که:

«مشرق» واژه‌ای است که بعدها به حوزه گسترده‌ای از معانی، تداعی‌ها و معانی ضمنی منبج شد که لزوماً نه به مشرق واقعی بلکه به حوزه پیرامون واژه مربوط می‌شوند.^[۱۶]

همین اثر مبنای مقاله‌هایی نظیر مقاله ژانگ لانگژی^۳ با عنوان «اسطوره دیگری بودن: چین در چشمان غرب» شد که در آن نشان داده می‌شود «برای غرب، چین به عنوان سرزمینی در خاور دور به طور سنتی نمونه بارز دیگری بودن است»^[۱۷]. اعتراض منتقدان غیراروپایی به فرایند نظام‌مند ملل استعمارگر در «اختراع» فرهنگ‌های دیگر، ایدئولوژی را به طور قاطعانه در برنامه مطالعات ادبی قرار داده است.

در برنامه درسی ادبیات در اروپا و امریکای شمالی، تقریباً تا همین اواخر به فهرست آثار اصیل و تثبیت‌شده نویسندگان بزرگ پرداخته می‌شد. این در حالی بود که در برنامه درسی یک فرهنگ غیراروپایی، به ویژه فرهنگی که برای مدتی مستعمره یک قدرت غربی بود، کاملاً مسائل دیگری مطرح می‌شد. از این رو، برای مثال، در هند مسئله غامض این بود که شکسپیر همچون نویسنده‌ای متعارف، که مظهر شکوه ادبیات انگلیس در قرن نوزدهم بود، بزرگ داشته می‌شد. بنابراین، دانشجویان هندی برای پرداختن به شکسپیر، نه تنها به عنوان شخصیتی بزرگ در ادبیات اروپا، بلکه به عنوان نماینده‌ای برای اصول استعماری با مشکل روبه‌رو بودند: در واقع دو شکسپیر با یکدیگر در تعارض بودند. یک راه روبه‌رو شدن با این مشکل پرداختن به شکسپیر به روش تطبیقی، مطالعه ظهور شکسپیر در زندگی فرهنگی هندیان و تطبیق آثار او با آثار نویسندگان هندی بود.

رشد هشیاری و آگاهی ملی به لزوم فراتر رفتن از مُرده‌ریگ استعمار به نحو قابل ملاحظه‌ای به گسترش ادبیات تطبیقی در بسیاری از نقاط جهان منجر و حتی در

۱. Edward Said (۱۹۳۵-۲۰۰۳)، اندیشمند فلسطینی - امریکایی، استاد ادبیات در دانشگاه کولومبیا.

2. Orientalism

۳. Zhang Longxi (۱۹۴۶-)، پژوهشگر چینی، پیشناز در مطالعات بین‌فرهنگی غرب و شرق.

غرب به عنوان موضوع وارد دوره بحران و رکود می‌شود. روش به‌کارگیری ادبیات تطبیقی در کشورهایی مانند چین، برزیل، هند یا بسیاری از ملت‌های افریقا راه‌گشا است. در این روش، ادبیات تطبیقی برای بررسی سنت‌های بومی و سنت‌های وارداتی (یا تحصیلی) هر دو به کار گرفته می‌شود تا به پیچیدگی مسئله اصالت آثار در همه ابعاد آن پایان دهد. در این شکل از ادبیات تطبیقی، نه معنایی از بحران وجود دارد و نه انتقادی به اصطلاحاتی که مفهوم تطبیق با آن‌ها شکل گرفته است، زیرا این اصطلاحات از پیش وضع شده‌اند. آنچه مطالعه می‌شود روشی است که در آن، فرهنگ ملی از واردات متأثر شده، تمرکز آن بر فرهنگ ملی است. بحث گانش دوی در خصوص این که ادبیات تطبیقی در هند با شکوفایی ملی‌گرایی مدرن هندی تلاقی می‌کند مهم است، زیرا ما را به یاد خاستگاه‌های اصطلاح «ادبیات تطبیقی» در اروپا می‌اندازد، اصطلاحی که نخستین بار در زمان کشمکش‌های ملی‌گرایانه ظاهر شد، زمانی که مرزهای جدید گذاشته می‌شد و کل مسئله فرهنگ و هویت ملی در اروپا و سرتاسر ایالت متحده آمریکا موضوع بحث و مذاکره بود.

امکان طرح این مسئله وجود دارد که با رسیدن به اواخر قرن بیستم، ما وارد مرحله جدیدی در تاریخ پرفرازونشیب ادبیات تطبیقی شده باشیم. در این که این موضوع در غرب در مرحله بحرانی است شکی وجود ندارد، اگرچه آنچه در کشورهای اروپای شرقی در خصوص تجدیدنظر در برنامه‌های درسی‌شان اتفاق می‌افتد قابل تعمق است، زیرا در برهه‌ای از ملی‌گرایی به سر می‌برند که مدت‌هاست در کشورهای سرمایه‌داری غربی به فراموشی سپرده شده است. کم شدن تعداد دانشجویان، مردد بودن بسیاری از تطبیق‌گران، که در مقاله‌های تدافعی آن‌ها بروز می‌کند، یا بی‌رغبتی آن‌ها در تعریف آنچه دقیقاً موضوع کاری آن‌ها است، استمرار آشکار این تصور کهنه که ادبیات تطبیقی مطالعه‌ای دوشقی است، یعنی مطالعه‌ی دو اثرآفرین یا دو متن از دو نظام متفاوت (تازه مشخص کردن دو نظام متفاوت پیچیده و غیرقابل حل است) از عواملی هستند که این تصور را تقویت می‌کنند که این موضوع راه خود را گم کرده است، حتی اگر در قالب دوره‌هایی در نظریه ادبی و نظریه پسااستعماری به سرعت رو به افزایش باشد و ناشران کتاب‌هایی را در این حوزه‌ها تحت عناوین مجزا فهرست کنند. اما همزمان این نیز

آشکار است که این موضوع در بسیاری از نقاط دنیا در حال بسط و گسترش است، در نقاطی که به وضوح با مسائل فرهنگ و هویت ملی مرتبط می‌شوند. ادبیات تطبیقی، آن‌گونه که در خارج از اروپا و ایالات متحده گسترش می‌یابد، منجر به کشف زمینه تازه‌ای می‌شود و به دنبال این گسترش، مطالب بسیاری برای یادگیری وجود خواهد داشت.

مادام که ادبیات تطبیقی در جهان سوم و خاور دور در حال تغییر برنامه موضوع خود است بحران در غرب ادامه می‌یابد. ادبیات تطبیقی جدید در مسئله اصالت نسخه‌های اصیل و بزرگ اروپایی خلل وارد می‌کند و این فرایند با دیگر چالش‌ها هم‌سو می‌شود، چالش‌هایی مانند نقد فمینیستی که خاستگاه مردانه تاریخ فرهنگی را متزلزل می‌کند، نظریه پسامدرن که ارزیابی مجددی از نقش خواننده به دست می‌دهد و از طریق آثار نویسندگانی همچون ژاک دریدا^۱ و پی‌یر بوردیو^۲ از نقش ساختارهای قدرت نهادینه نیروهای نهانی پرده بر می‌دارد، قدرت‌هایی که خود را مرکز لیبرالیسم جهانی نشان می‌دهند.

اگرچه خوانندگان غربی، به نحو قابل ملاحظه‌ای، بدون توسل به آنچه «ادبیات تطبیقی» نامیده می‌شود، در حال برخورد با این چالش هستند، شمار کتاب‌ها در زمینه ادبیات پسااستعماری در شروع دهه ۱۹۹۰ حاکی از علاقه تازه‌ای به این حوزه از مطالعه است که تاکنون مغفول مانده بود. در آغاز کتاب *امپراطوری جواب می‌دهد*^۳ (با عنوان فرعی: نظریه و عمل در ادبیات پسااستعماری) با این عبارات روبه‌رو می‌شویم: «اصطلاح "پسااستعماری" به عنوان اصطلاح برای نقد میان‌فرهنگی فرهنگی‌هایی که در سال‌های اخیر در هم ادغام شده‌اند و برای گفتمانی که حاصل این ادغام است مناسب‌ترین است.»^[۱۸] آیا این جز عنوان دیگری برای ادبیات تطبیقی است؟

اصطلاح دیگری که در مطالعات ادبی با شتاب در حال گسترش است و برای آینده ادبیات تطبیقی معانی عمیقی در بردارد اصطلاح «ترجمه‌پژوهی»^۴ است. از نخستین

۱. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف فرانسوی الجزایری تبار.

۲. Pierre Bourdieu (۱۹۳۰-۲۰۰۲)، جامعه‌شناس، انسان‌شناس و فیلسوف روشنفکر فرانسوی.

3. *The Empire Writes Back*

4. translation studies

کاربرد این اصطلاح در اواسط دهه ۱۹۷۰، این موضوع (از طریق انتشارات، همایش‌ها، برپایی کرسی‌های دانشگاهی، برنامه‌های پژوهشی و جز اینها) چندان گسترش یافته است که حالا برخی آن را رشته‌ای مستقل به شمار می‌آورند. آنچه ترجمه‌پژوهی را از ترجمه - در تصور سنتی از آن - جدا می‌کند منشأ آن است که از نظریه‌ای چندنظامی است، نظریه‌ای که ایتامار اِون_ژهر^۱ و بعدها گیدئون توری^۲ در تلاویو آن را گسترش داده‌اند.^[۱۹] در این کتاب بعداً با جزئیات بیشتر به ترجمه‌پژوهی پرداخته خواهد شد، اما در اصل، کلید گسترش سریع و توفیق آن در ورود به عرصه مطالعات ادبی تأکید آن بر ادبیات است، ادبیات به عنوان «درهم آمیزنده نظام‌ها»^۳ی متفاوت و پرتکاپو که از طریق تضادهای درونی و تغییرات پویا مشخص می‌شود. ادبیات در مفهوم چندنظامی بودن، نظام‌های ادبی منفرد را بخشی از یک کل چندوجهی در نظر می‌گیرد، در نتیجه اصطلاحات بحث‌برانگیز در خصوص فرهنگ‌های «اکثریت» و «اقلیت» و ادبیات‌های «فاخر» و «نازل» را تغییر می‌دهد. افزون بر این، ترجمه‌پژوهی، از میان حوزه‌های گوناگون، حاصل کار در حوزه‌های زبان‌شناسی، مطالعات ادبی، تاریخ، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی است و این گزاره بنیادستیزانه را مسلم می‌داند که ترجمه نه تنها فعالیتی جنبی نیست، بلکه نیرویی اساسی و تأثیرگذار برای تغییر در تاریخ فرهنگ بوده است و همواره خواهد بود. در ادبیات تطبیقی، به طور سنتی، ترجمه زیرمقوله فرض شده، اما این فرض اکنون محل تردید است. کار پژوهشگرانی همچون توری، لوفور^۴، هرمانس^۵، لومبر^۶ و بسیاری دیگر نشان داده است که ترجمه، به ویژه در لحظات تغییر فرهنگی بزرگ، مؤثر است. ژهر نشان می‌دهد فعالیت پر دامنه ترجمه، حتی زمانی که یک فرهنگ در دوره گذار است، نیز صورت می‌گیرد: زمانی که یک

۱. Itamar Even-Zohar (۱۹۳۹-)، فرهنگ‌پژوه اسرائیلی و استاد دانشگاه تلاویو.

۲. Gideon Toury (۱۹۴۲-۲۰۱۶)، ترجمه‌پژوه اسرائیلی و استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه تلاویو.

3 conglomerate of systemes

۴. Andre Alphons Lefevere (۱۹۴۵-۱۹۹۶) نظریه‌پرداز ترجمه بلژیکی-آمریکایی (متولد بلژیک)، استاد مطالعات

آلمانی در دانشگاه تگزاس

۵. Willem Frederik Hermans (۱۹۲۱-۱۹۹۵) شاعر، رمان و داستان کوتاه‌نویس آلمانی

۶. Jose Lambert (۱۹۴۱-) استاد ادبیات تطبیقی بلژیکی، برای ترجمه‌پژوهی مشهور است

فرهنگ در حال گسترش است، زمانی که نیاز به نوسازی دارد، زمانی که در مرحله پیشانیقلابی است؛ در همه این زمان‌ها ترجمه نقشی پُررنگ ایفا می‌کند. در مقابل، زمانی که یک فرهنگ به طور یکپارچه بنا نهاده می‌شود، زمانی که در مرحله امپریالیستی است و زمانی که به غالب بودن خود باور دارد، در همه این زمان‌ها ترجمه نقشی کم‌رنگ دارد. این دیدگاه، به طور ساده بیانگر این است که چرا کشورهای نوپای اروپایی در اوایل قرن بیستم، کشورهایی که درگیر کشمکش‌هایی بر ضد امپراطوری اتریشی-مجارستانی و عثمانی می‌شدند، با شور و شوق به ترجمه می‌پرداختند و چرا زمانی که امپراتوری بریتانیا هرچه بیشتر نفوذ خود را گسترش می‌داد، ترجمه به زبان انگلیسی رو به کاهش گذاشت. بعدها زمانی که انگلیس در قرن بیستم زبان بین‌المللی دیپلماسی شد (و نیز زبان غالب تجارت جهانی)، نیاز چندانی به ترجمه وجود نداشت، بنابراین فقر نسبی ترجمه به زبان انگلیسی در قرن بیستم با افزایش شدید ترجمه‌ها به زبان‌های دیگر مقایسه می‌شد. زمانی که نه به ترجمه نیازی بود و نه با آن کاری، این حرفه مستعد تبدیل شدن به فعالیتی با منزلت اجتماعی نازل بود، حق‌الترجمه ناچیز بود و به ترجمه اهمیتی داده نمی‌شد، ترجمه‌پژوهان بیش از پیش به مطالعه معانی ضمنی این فرایند پرداختند و راهی تازه و مؤثر برای نگرستن به تاریخ فرهنگی گشودند، هم به معانی ضمنی تغییرات تاریخی-اجتماعی مؤثر بر تولید ادبی در فرهنگ‌های گوناگون توجه شد و هم به ساختار زبانی یک متن، زمانی که از این سو تا آن سو مرزهای زبانی را درمی‌نوردید. ممکن است نیاز باشد در نقش ترجمه‌پژوهی در مقایسه با ادبیات تطبیقی تجدیدنظر کرد، زیرا در حالی که به نظر می‌رسد ادبیات تطبیقی در غرب در حال از دست دادن زمینه است، درست در همان زمانی که بیشتر در آن آشفستگی به چشم می‌خورد و کم‌تر به تعریفی پایدار تن می‌دهد، ترجمه‌پژوهی در معرض فرایند متضادی قرار می‌گیرد. همان‌گونه که لازم است تا درباره ارتباط زبان‌شناسی با نشانه‌شناسی تجدیدنظر شود، زمان آن می‌رسد تا درباره ارتباط ادبیات تطبیقی با ترجمه‌پژوهی هم بازاندیشی شود. نشانه‌شناسی در آغاز زیرمقوله زبان‌شناسی قلمداد می‌شد، اما بعدها مشخص شد عکس این است و در واقع این زبان‌شناسی است که شاخه‌ای از رشته گسترده‌تر نشانه‌شناسی است. ترجمه نیز همواره زیرمقوله‌ای از ادبیات

تطبیقی قلمداد شده است، اما آن گونه که ترجمه پژوهی پایه‌های خود را در مطالعه بینافرهنگی بنا نهاده، هم در بُعد نظری و هم در کار توصیفی، روش‌شناسی نسبتاً منسجمی عرضه کرده است و به نظر می‌رسد این ادبیات تطبیقی است که کمتر شبیه یک رشته است و بیشتر شبیه یک شاخه از چیز دیگری است. با چنین نگاهی به قضیه می‌توان مسئله بحران را در جای خود قرار داد و سرانجام و قطعاً این بحث طولانی و حل‌نشده را که آیا ادبیات تطبیقی قائم به خود می‌تواند یک رشته باشد یا نه، به بعد موکول کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Matthew Arnold, *On the Modern Elements in Literature*, Inaugural Lecture delivered in the University of Oxford, 14 November 1857.
2. Johann W. von Goethe, "Some Passages Pertaining to the Concept of World Literature" in: Hans Joachim Schults and Phillip Rhein (eds), *Comparative Literature: The Early Years* (Chapel Hill University of North Carolina Press, 1973), pp.3-11.
3. René Wellek, "The Crisis of Comparative Literature" in: *Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1963), pp.282-296.
4. Benedetto Croce, "Comparative Literature" in: Schults and Rhein, op.cit., pp.215-223.
5. Croce, op.cit., p.222.
6. Charles Mills Gayley, "What is Comparative Literature?", *Atlantic Monthly*, 92 (1903), pp.56-68.
7. François Jost, *Introduction to Comparative Literature* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1974), pp.29-30.
8. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (London: Jonathan Cape, 1949), p.44.
9. Harry Levin, *Comparing the Literature*, Presidential Address at the meeting of the American Comparative Literature Association, Indiana University, 1968. Publ. in *Grounds for Comparison* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), pp.74-90.
10. Swapan Majumdar, *Comparative Literature: Indian Dimension* (Calcutta: Papyrus, 1987), p.53.
11. Ganesh Devy, "Comparative Literature in India", *New Quest*, № 63 (May-June 1987), pp.133-147.
12. Homi Bhabha, "Articulating the Archaic: Notes on Colonial Non Sense" in Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds), *Literary Theory Today* (Cambridge: Polity Press, 1990), pp.203-219.
13. James Snead, "Repetition as a Figure of black culture" in Harry Louis Gates Jr.(ed), *Black Literature and Literary Theory* (New York and London: Methuen, 1984), pp.59-80.

14. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), p.22.
15. Eagleton, op.cit., p.30.
16. Edward Said, *Orientalism* (London, Routledge and Kegan Paul, 1978), p.203.
17. Zhang Longxi, "The Myth of the Other: China in the Eyes of the West" in Yang Zhouhan and Yue Daiyun (eds), *Cultural Inflow East and West: Literature, Histories and Literary Histories* (Shenyang: University of Liaoning Press, 1989), pp.188-223.
18. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (London and New York: Routledge, 1989), p.2.
19. See: Itamar Evan-Zohar, "Polysystems Theory", *Poetics Today* I, 2 (Autumn, 1979), pp.237-310; Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature* (London: Croom Helm, 1985), Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation* (Tel Aviv: the Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980).

گذار به اسطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان

سیده حانیه رئیس‌زاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران^۱

چکیده

اسطوره پیوندی ناگسستنی با ادبیات دارد و قرن‌هاست که خود را در دل آثار بزرگ ادبی جای داده است. سال‌هاست که پژوهشگران حوزه‌های مختلف نظیر ادبیات، فلسفه، زبان‌شناسی و مردم‌شناسی به مطالعه اساطیر علاقه نشان می‌دهند و آثار مهمی در این حیطه گردآورده‌اند. یکی از سویه‌های ادبیات تطبیقی نیز بررسی و تحلیل نحوه حضور اساطیر کهن در آثار مختلف ادبی است. اساطیری که قرن‌ها به صورت شفاهی در قلب فرهنگ عامه حضور داشته‌اند جای خود را در ادبیات نیز باز کردند و نویسندگان و شاعران، در طول تاریخ، بنا به درک و مقاصد خویش، به بهره‌گیری از این میراث روی آوردند. در این مقاله، تلاش بر آن است که با بررسی دو نمایشنامه مگس‌ها از ژان پل سارتر و شب هزار و یکم از بهرام بیضایی، نگاه جدید این دو نویسنده به اساطیر کهن را مطالعه کنیم. از سوی دیگر، قصد داریم نشان دهیم که مفهوم قهرمان در خلال بازخوانی این نمایشنامه‌نویسان از اساطیر باستانی چه شکلی به خود گرفته است و وجوه اشتراک و افتراق تصویر جدید قهرمان در این دو اثر را بر خواهیم شمرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، اسطوره، قهرمان، بازخوانی، بیضایی، سارتر

مقدمه

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های بسیاری در زمینه ادبیات و اسطوره صورت گرفته که حاکی از اهمیت و جذابیت این موضوع در جای جای جهان است. اسطوره شاخه‌ای متأخر در حوزه ادبیات تطبیقی است و نسبت به شاخه‌هایی نظیر تصویرشناسی یا مطالعه مضمونی عمر کوتاه‌تری دارد. البته به باور دانیل هانری پاژو^۱، استاد و پژوهشگر فرانسوی ادبیات تطبیقی، این شاخه‌ها از هم جدا نیستند و همگی فرزندان «متن» به شمار می‌آیند (پاژو ۹۵). به همین دلیل است که امروزه می‌توان به مطالعه مضمون در اسطوره ادبی پرداخت، بی آن‌که بخواهیم این دو شاخه را نامربوط یا متناقض بدانیم. پاژو فصل ششم کتاب *ادبیات عمومی و تطبیقی*^۲ را به مبحث اسطوره اختصاص می‌دهد و از آن می‌گوید که چگونه افراد مختلف در طول تاریخ خوانش و تأویل شخصی خود را از اساطیر ارائه داده‌اند. او در بخش پایانی این فصل، با ذکر مثال‌های متعدد، مفهوم «اسطوره شخصی» را مطرح می‌کند و در ادامه نیز، به نقل از پی‌یر برونل^۳، می‌نویسد: «هر نویسنده اسطوره شخصی خودش را دارد» (همان ۱۱۱). در واقع، به باور آنان، این برداشت‌ها و انتظارات متفاوت و شخصی به شکل عمیقی به تجربه زیسته خالق اثر گره خورده‌است. این امر موجب می‌شود که نویسنده، متناسب با درک و انتظار خویش، اسطوره باستانی را از آن خود سازد. چنان‌که می‌بینیم، اساطیر در طی قرون «تغییر شکل» می‌دهند و نزد هر نویسنده/خواننده چهره‌ای منحصر به فرد به خود می‌گیرند.

اسطوره‌شناسی وابسته به بستری تاریخی است، چراکه اسطوره کلامی است که از سوی تاریخ انتخاب می‌شود (بارت^۴ ۱۸۲). به باور بارت، مفاهیم اسطوره‌ای ثابت نیستند بلکه، مانند هر پیام دیگری، پیوندی عمیق با تاریخ دارند و تاریخ می‌تواند به راحتی برخی از این مفاهیم را حذف کند (همان ۱۹۳). در حقیقت، اسطوره نیز می‌تواند، همچون هر سخن دیگر، متناسب با نیاز زمانه یا نظام‌های فکری، شکلی جدید به خود بگیرد. نویسندگان، بر اساس آموزه‌های پیشین یا عقاید و اهداف خود، می‌توانند

1. Daniel-Henri Pageaux

2. *Littérature générale et comparée*

3. Pierre Brunel

4. Barthes

خوانشی دوباره از افسانه‌ها و داستان‌های اساطیری صورت دهند. گاه نکاتی در دل داستان توجه آنان را به خود جلب می‌کند که از چشم دیگر خوانندگان دور مانده است. نویسنده، که خود مخاطب و خواننده آثار گذشته است، حال نکاتی جدید در آن داستان‌ها می‌یابد و به شیوه خود دوباره آنها را روایت می‌کند. در واقع، او این بار از دریچه‌ای نو به وقایع یک داستان، شخصیت‌ها، سیر تحول و... می‌نگرد.

هانس گئورگ گادامر^۱ نیز از دو مفهوم کلیدی در حوزه اسطوره‌شناسی سخن به میان می‌آورد: میتوس^۲ و لوگوس^۳. لوگوس واژه‌ای مربوط به برهان، استنتاج و اندیشه است و اغلب در مقابل میتوس قرار می‌گیرد. میتوس را نمی‌توان از اسطوره جدا دانست. این واژه کهن یونانی در طول تاریخ تعابیر مختلفی داشته است و متفکران بزرگ تاریخ نظیر هومر، ارسطو و افلاطون از آن بهره برده‌اند. گادامر میتوس را «تقریباً مفهومی خطایی برای نحوه بیان حکایی به طور کلی» می‌داند. بنا بر تعریف وی، میتوس (اسطوره) «امری شناخته‌شده و خبری شایع است» (گادامر، ۱۳۸۷: ۱۰۱). به باور اندیشمندانی نظیر ماکس وبر^۴ و گادامر، جهان رو به لوگوس پیش می‌رود ولی این امر به معنای زدودن معنای حکایی اساطیر نیست. اگر در عصر رمانتیک توجه به اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های پریان افزایش یافت، امروزه جهان رو به سوی خرد و تعقل دارد. بدین ترتیب، خوانش‌های امروزی از اساطیر نیز جهتی اندیشمندانه به خود گرفته‌اند، چنان‌که وبر معتقد است، نویسندگان این عصر در صدد «افسون‌زدایی از عالم» برآمده‌اند (گادامر، ۱۳۸۹: ۹۰). آنان نیرو را در دستان انسان جست‌وجو می‌کنند و از نیروهای ماوراءالطبیعه و امدادهای غیبی دوری می‌جویند. بازخوانی اساطیر متناسب با اقتضای زمانه و نیاز ادبیات و هنر امروز است. نویسنده امروزی می‌تواند قهرمانی را که انتظار دارد از دل اساطیر کهن به جهان معاصر دعوت کند و لباسی امروزی بر تن او بیوشاند. این پیوند با اساطیر در حوزه تئاتر و ادبیات نمایشی از دیرباز وجود داشته است. تئاتر بستری مناسب برای حیات دوباره اساطیر بر روی صحنه فراهم می‌کند و جانی

1. Hans-Georg Gadamer

2. Mythos

3. Logos

4. Max Weber

جدید به وقایع و شخصیت‌ها می‌بخشد. نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون اورپید^۱، سوفوکل^۲ و ایشیل^۳ در عصر باستان چنان هنرمندانه از اساطیر سخن به میان آورده‌اند که آثارشان در عصر حاضر نیز خوانندگان بسیاری دارد. در نمایش‌های سستی - آیینی ایران نیز در طول قرن‌ها اساطیر مذهبی و ملی در پیوند با یکدیگر اجرا می‌شده‌اند و در گونه‌های نمایشی مختلف ایران همواره شاهد نبرد خیر و شر بر روی صحنه بوده‌ایم. در مقاله پیش رو، نگارنده بر آن است که با بررسی دو نمایشنامه مگس‌ها از ژان پل سارتر و شب هزار و یکم از بهرام بیضایی از لزوم بازخوانی اسطوره در عصر حاضر سخن بگوید و به عواملی پردازد که دو نویسنده از دو ملیت مختلف را در یک مسیر قرار داده و نشان دهد مفهوم قهرمان در آثار این دو چه تغییراتی پیدا کرده است. متن اسطوره‌ای، همانند هر متن دیگر، مخاطب را به مشارکت فرا می‌خواند و خوانش شخصی وی را می‌طلبد. حال پرسش این جاست که افکار و عقاید ژان پل سارتر و بهرام بیضایی، که خود خوانندگان اساطیر باستانی بوده‌اند، چه تأثیری بر شیوه بازخوانی این اساطیر کهن در قرن بیستم دارد.

مروری کوتاه بر دو نمایشنامه مگس‌ها و شب هزار و یکم

مگس‌ها نمایشنامه‌ای در سه پرده است که سارتر در ۱۹۴۳ به نگارش در آورده است. داستان روایت‌گر بازگشت اورستس^۴ به آرگوس^۵، سرزمین مادری اوست. الکترا^۶، خواهر اورستس، پس از کشته شدن پدرشان آگاممنون^۷ به دست مادرشان کلوتایمنسترا^۸ و آئیگستوس^۹، معشوق او، برادرش را نجات می‌دهد و روانه سرزمینی دیگر می‌سازد. اورستس، پس از بازگشت، با مشاهده وضعیت سخت خواهرش الکترا و ناآگاهی عمیقی که بر سر ملتش سایه افکنده است، مادرش و آئیگستوس را، که اکنون بر تخت

-
1. Euripide
 2. Sophocle
 3. Eschyle
 4. Orestes
 5. Argos
 6. Electra
 7. Agamemnon
 8. Clytemnestra
 9. Aegisthus

پادشاهی آرگوس تکیه زده است، به قتل می‌رساند. این اثر تکیه بر اندیشه‌ی آگزیستانسیالیستی سارتر دارد و انسان بی‌عمل معاصر را به اندیشه و عصیان دعوت می‌کند.

شب هزار و یکم نمایشنامه‌ای از بهرام بیضایی است که در ۱۳۸۲ به چاپ رسید. این نمایشنامه در سه بخش پی‌درپی نگاشته شده است که هر کدام داستانی را روایت می‌کنند. بخش نخست حاصل پژوهش‌های بیضایی در مورد ریشه‌های ایرانی هزار و یک شب است که بعدها در کتاب *هزار/افسان کجاست؟* به طور مفصل به آن پرداخته شد. آنچه در این بخش می‌بینیم روایتگر داستان ضحاک و همسرانش شهرناز و ارنواز است که هزار و یک شب برایش داستان گفتند و او را در خواب کردند. به عقیده نویسنده، این داستان در حقیقت سرچشمه‌ی شکل‌گیری کتاب *هزار/افسان* است که بعدها از بین رفت و پاره‌های باقی‌مانده آن از پهلوی به عربی ترجمه شد. بخش دوم *شب هزار و یکم* به روایت همین مسئله می‌پردازد و از داستان ترجمه *هزار/افسان* به زبان عربی سخن می‌گوید. این ترجمه که *الف لیله* و *لیله* نام گرفته بود، بعدها دوباره با نام *هزار و یک شب* به فارسی برگردانده شد. بخش سوم نمایش مربوط به قرن‌ها بعد است. این بخش حکایت زنی است که در جامعه‌ای سنتی و خرافات‌زده، که زنان را از سواد و دانش بر حذر می‌دارد، با خواهرش *هزار و یک شب* می‌خواند.

مسائل اجتماعی و دغدغه‌های انسانی در آثار بیضایی و سارتر از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. با این‌که هر کدام از این دو نویسنده در اثرشان مسیر مورد نظر خود را می‌پیماید، نقطه‌ای که در نهایت آنان را به هم نزدیک می‌کند تعهد اجتماعی است. چنان‌که می‌دانیم، ژان پل سارتر در اکثر آثار خود دغدغه‌های اجتماعی دارد و خود، در عالم واقع، غیر از کسوت نویسندگی، در نقش مبارز اجتماعی نیز ظاهر شده است. بدین ترتیب، درون‌مایه اجتماعی و انتقادی اثر او کتمان‌ناپذیر است. با وجود این‌که نخستین درون‌مایه‌ای که با خواندن نمایشنامه *مگس‌ها* به چشم می‌خورد نقش پرنس آگزیستانسیالیسم و عقاید فلسفی سارتر است، نمی‌توان بر مضامین اجتماعی اثر، که در بحبوحه جنگ جهانی دوم نگاشته شده است، چشم پوشید. سارتر از طریق این اثر رؤیای قهرمانی روشنفکر را در سر می‌پرورد که در راه اهداف و ارزش‌های خویش گام بردارد و اوضاع نابسامان جهان را بهبود بخشد.

نوشته‌های بهرام بیضایی را نیز به هیچ روی نمی‌توان تک‌بعدی دانست. او در خلال صحبت از ریشه‌های ایرانی هزار و یک شب به مسائل اجتماعی نقب می‌زند، مسائلی که، به رغم بافت کهن متن، مختص دیروز نیست و انسان امروزی نیز این ظلم و جور را به گونه‌ای متحمل می‌شود. با وجود این که بیضایی در تمام آثار خویش دغدغه پیوند با تاریخ و فرهنگ ایران را دارد، مباحثی را در این کتاب مطرح می‌کند که همچون مضامین اثر سارتر فرازمانی و فرامکانی‌اند و انسان خردمند باید در هر مکان و در هر زمانه‌ای از این ارزش‌ها بهره جوید.

بر همین اساس، ما در این مقاله، با تکیه بر مفهوم قهرمان، سیر دگرگونی نگاه نویسندگان به مسائل اجتماعی و انسانی را بررسی می‌کنیم و سعی داریم این تحول تاریخی دیدگاه‌ها را از خلال تغییر نقش قهرمان در آثار امروزی نشان دهیم.

جدال با سرنوشت و وضعیت موجود

آنچه بیش از همه در این دو اثر نمایشی به چشم می‌خورد سکوت و انفعال مردم است. اهالی هر دو جامعه راه را بر خود بسته می‌بینند. در نتیجه، به جای از میان برداشتن دیوار پیش رو، وجود این دیوار را می‌پذیرند و به تقدیر تن در می‌دهند. نویسندگان این دو نمایشنامه سعی دارند با یاری جستن از قهرمان پویایی را به جامعه بازگردانند و روحیه کنش‌گری را در هم‌عصران خود تقویت کنند. در همان زمان که مردمان شجاعت خود را از دست داده‌اند و مطالبات و خواسته‌های خود را سرکوب می‌کنند، قهرمانی به میانشان می‌آید که قصد دارد بذر مبارزه و عصیان را در دل جامعه بکارد. شاید بتوان گفت دلیل این ترس و بی‌عملی که در دل مردم رخنه کرده‌است وحشت از ایجاد تغییر است. در واقع، در هر دو مورد، تمام اعضای جامعه در برابر آنچه مقابل چشمانشان اتفاق می‌افتد سکوت پیشه می‌کنند و دم نمی‌زنند. این هراس و بی‌عملی از آغاز با آنان بوده و تا زمان ظهور قهرمان نیز همچنان باقی مانده است. چنین است که در جهان تیره‌ای که این دو اثر به تصویر می‌کشند به قهرمانی نیاز است که خود را قربانی کند و «چرخ بر هم زند». به بیان دیگر، قهرمان تنها کسی است که می‌تواند سکوت را در هم شکند و تمام تلاش خود را بکند تا دیگران نیز با او همراه

شوند، خواه در پایان او را یاری کنند، خواه نکنند. در حقیقت، مردم به این باور رسیده‌اند که وضعیت موجود سرنوشت محتوم سرزمینشان است و خواست آنان تأثیری در دگرگونی شرایط ندارد. آنان در طی این سالیان شرایط اجتماعی را چنان که هست، پذیرفته‌اند. در چنین وضعیتی است که نیاز به ورود قهرمان احساس می‌شود. قهرمانان نمایشنامه‌های سارتر و بیضایی هم‌سو و هم‌دل با دیگرانند اما خلاف جهت آنان گام برمی‌دارند. اگر مردم در شرایط نامساعد روزگار سکوت اختیار می‌کنند، قهرمانان این آثار، که هر یک خیال تغییر در سر دارند، به این سکوت دامن نمی‌زنند و به کنش روی می‌آورند. در اینجاست که مفهوم «ایثار» تجلی می‌یابد و «دیگری» بر «خود» برتری پیدا می‌کند: چنان که اورستس در نمایشنامهٔ مگس‌ها برای رهایی خواهر و ملت خود دست به قتل آئیگستوس و کلوتایمنسترا می‌زند و زندگی و آیندهٔ خود را به خطر می‌اندازد. زنان نمایش بیضایی نیز در هر جایگاهی، بی‌ترس و پروا، و با تکیه بر هوشمندی خویش، مسیر جدیدی را مقابل مردم سرزمینشان می‌گشایند: در بخش یکم، شهرناز و ارنواز برای رهایی جوانان بی‌گناه خود را به ضحاک نزدیک می‌کنند؛ در بخش دوم، خورزاد و ماهک جان خود را در راه ترویج خرد و دانایی در جامعه‌ای پرجهل از دست می‌دهند؛ و در بخش سوم، روشنگر و رخسان با به خطر انداختن سرنوشتشان زمینه را برای علم‌آموزی زنان فراهم می‌کنند.

این انفعال و اجتناب از برهم زدن وضع موجود بر جوامعی که سارتر و بیضایی به تصویر می‌کشند غبار مرگ نشانده است. سکون و رکودی که بر این جوامع حکم فرماست زندگی را از اهالی گرفته است. سرزمین‌های این دو اثر سرزمین اجساد متحرک است. انفعال ساکنان این سرزمین‌ها دیگر رد حیات بر چهرهٔ آنان باقی نگذاشته است. این سکون زندگی آنان را پوچی رسانده و از معنا تهی کرده است. مردمان این آثار خموش و خمودند و به عقیدهٔ آنان تغییری در وضعیت فعلی به وجود نخواهد آمد. این بی‌عملی تنها نتیجهٔ بندی است که خود این افراد بر دست و پای خویش زده و راه را بر هر گونه تغییر و پویایی بسته‌اند. چنان‌که ژوپیتز در مگس‌ها به اورستس هشدار می‌دهد: «نظم حاکم بر شهر و آدم‌ها ثابت ندارد. اگر بر همش بزیند، فاجعه به بار می‌آورد» (سارتر^۱، ۱۹۴۷: ۱۱۹).

قهرمانی که در چنین شرایطی، بر خلاف اطرافیان خود، دست به عمل می‌زند سر آن دارد که جامعه رو به زوال خویش را نجات دهد و معنایی نو به زندگی مردمان بخشد. این پویایی و حرکت هدف والایی به کنش‌های وی می‌بخشد؛ طغیانش زندگی معنا‌بخشته وی را دستخوش تغییر می‌کند و شکوفا می‌سازد و پس از آن، تک‌تک اعمال و رفتارهای قهرمان در راستای این محور قرار می‌گیرد و از بیهودگی دور می‌شود. اگر شهرناز و ارنواز در جامعه ساکنی که افرادش تن به تقدیر داده‌اند رنج همسری قاتل پدرشان را به جان می‌خرند، هدفی را دنبال می‌کنند که به رنج آنان معنا می‌دهد؛ اگر روشنگر، در بخش سوم نمایشنامه بیضایی، به عقد میرخان درمی‌آید، روز و شبش را با نقشه آگاه ساختن همسر از حقیقت می‌گذراند؛ به همین ترتیب، اورستس، که تا پیش از ورودش به شهر انگیزه‌ای برای کنش و انتقام نداشت، برای رهایی الکترا دست به هر کاری می‌زند و تا پایان نمایش نیز مصمم باقی می‌ماند.

نخستین کاری که قهرمان به آن دست می‌زند، سنت‌شکنی، دعوت به رهایی از بند خرافات و درهم کوبیدن باورهای اشتباه است. پس از آن است که می‌تواند مسیر جدیدی برای هم‌عصران خود بسازد. قهرمان به میدان می‌آید تا به باورهای مردم سامانی نو ببخشد و آنان را از پیروی کورکورانه از سنت‌ها، ارزش‌ها و قوانین حاکم بر جامعه بازدارد. کار او بس دشوار و طاقت‌فرساست. او در شرایطی به کمک جامعه خویش می‌آید که هیچ‌کس حتی فکر طغیان یا تغییر را در سر نمی‌پرورد. این در نمونه‌های پژوهش ما نیز هویداست. در مگس‌ها، مردم به سکوت و احترام به مردگان خو گرفته‌اند. به باور آنان باید به تقدیر و خواست خدایان تن داد و انسان انتخابی جز این ندارد. حتی سخنان الکترا نیز در آنان کارساز نیست. درست در این نقطه است که اورستس در مقام قهرمان ظهور می‌کند و در روز گرامی‌داشت مردگان، که برای اهالی آرگوس مقدس است، علیه این هراس بی‌مورد قیام می‌کند. چنان‌که خود سارتر نیز در سخنرانی‌ها و مقالات اجتماعی خویش می‌نویسد، این قهرمان روشنفکر و آگاه شخصی است تنها که بدون اتکا بر همراهی دیگران در برابر وضع بشر احساس وظیفه می‌کند:

مشخصه روشنفکر این است که از جانب هیچ‌کس رسالتی ندارد و وضع اجتماعی خود را از هیچ‌مقامی نگرفته است. [...] هیچ‌کس او را نمی‌خواهد و هیچ‌کس او را به رسمیت

نمی‌شناسد. [...] ممکن است به آنچه او می‌گوید توجه شود اما به وجود خود او هیچ کسی توجه ندارد (سارتر، ۱۳۹۱: ۷۰)

با توجه به آنچه گفته شد، می‌بینیم قهرمان تصویرشده همیشه تنهاست و یار و یآوری ندارد که او را همراهی کند. این امر از دو منظر قابل تأمل است. نخست آن‌که شمار افراد شجاع و دغدغه‌مند در جامعه به قدری اندک است که در این میان فقط قهرمان دل را به دریا می‌زند و بی‌همراهی سایر اعضای جامعه، با هوشمندی و ذکاوت، علیه موقعیت خود و مردم قیام می‌کند. دیگر آن‌که همین تنهایی است که چهره فرد کنش‌گر و بی‌باک را در میان خیل عظیم افراد بی‌عمل و بزدل برجسته و متمایز می‌سازد. در واقع، این تنهایی و پیش‌قدم بودن، قهرمان را از دیگران جدا می‌کند و به عمل وی اعتبار می‌بخشد زیرا او دست به کاری منحصر به فرد می‌زند که دیگران از انجام آن عاجزند. قهرمانان سارتر و بیضایی، حتی اگر در آغاز همراهی داشته باشند، از نیمه مسیر رها می‌شوند. از جایی به بعد، دیگر تنها خود قهرمان است که پیش می‌رود و دست به عمل می‌زند. این بدان معناست که شجاعت اولیه همراهان او نیز دروغین بوده است. حال باید اشاره کرد که موفقیت قهرمان درست از نقطه‌ای آغاز می‌شود که به این تنهایی پی می‌برد و درمی‌یابد که قرار است با تکیه بر توان خود در این راه گام بردارد. بدین ترتیب، او باید تمام نیروی خود را در این مسیر دشوار جمع کند و خلاف جهت جریان حاکم بر جامعه پیش رود. همان‌طور که در آثار این دو نویسنده بزرگ می‌بینیم، قهرمان با علم و توجه به این تنهایی است که در عزم خود راسخ‌تر می‌شود و شجاعانه پای تصمیمی که گرفته است می‌ایستد، حتی به بهای از دست دادن زندگی. خورزاد نیکرخ و ماهک در شب و هزار و یکم می‌دانند که اگرچه عجمی حقیقت را بر آنان فاش کرده و به آنان یاری رسانده است، اما در نهایت خود این دو زن باید در چنین جامعه فاسد و ستمگری نام و شرف خویش را نجات دهند. اگر روشنگر و رخسان سال‌های سال غم آتش زدن مکتب‌ها و در جهل نگاه داشتن زنان را در دل دارند، هیچ هم‌صدایی در اطراف خویش نمی‌یابند و به تنهایی سعی می‌کنند فردی چون میرخان را از حقیقت و راستی آگاه کنند. یا در بخش آغازین این نمایشنامه، مردم و درباریان از شدت ترس با شهرناز و ارنواز همراه نیستند و دو دختر ماه‌رویی جمشید با اتکا به

خردمندی خود است که ضحاک را فریب می‌دهند. به همین ترتیب، در اثر سارتر نیز می‌بینیم که گرچه اورستس می‌تواند صدای درد ملت باشد، هیچ‌یک از مردم به یاری‌اش نمی‌آیند و حتی خواهرش الکترا نیز در میانه راه او را تنها می‌گذارد.

قهرمانی با سلاح خرد

چنان‌که گفته شد، انسان امروز نیازمند قهرمانی است که با چراغی در دست مسیری نو به او بنمایاند و راه را بر او روشن کند اما حتی اگر داستان از اساطیر باستانی الهام گرفته شده باشد قهرمان معاصر قهرمانی نیست که لزوماً به مناسبات جهان باستان پایبند باشد. قهرمان جدید به اقتضای زمانه خود عمل می‌کند و راهکارهایی جز راهکارهای قهرمان کهن دارد.

پیش از این نیز اشاره‌ای به هوش‌مندی شخصیت‌های بیضایی و سارتر داشتیم که با تکیه بر خرد و دانش خویش به مبارزه با وضعیت موجود می‌پردازند. قهرمان امروز با بهره‌گیری از مفاهیم ارزشمندی که از دل کتاب‌ها برآمده است با جهل و جبر می‌جنگد. در واقع، چهره آرمانی قهرمان امروز در این آثار به گونه‌ای ترسیم شده است که با آگاهی و مطالعه از گذشته و گذشتگان پند می‌گیرد و در وضع خود و محیط پیرامونش تأمل می‌کند و بدین گونه بند جهل را از پای خویش باز می‌کند و بر دیگران برتری می‌یابد. بیضایی و سارتر در آثار خود پیوسته بر دانش‌اندوزی و خردورزی تأکید می‌کنند. قهرمان بدون اندیشیدن در تجربه گذشتگان و بدون تکیه بر مطالعه از ضرورت عصیان آگاه نمی‌شود و به پیروزی دست نمی‌یابد. راز پیروزی قهرمانان این دو نمایشنامه بهره‌گیری از اندیشه و تجربه‌ای است که از پس مطالعه و تفکر درباره انسان و هستی کسب کرده‌اند. قهرمانی که دانش نیندوخته باشد، از خرد بی‌بهره است و محکوم به شکست می‌شود. به بیان دیگر، قهرمانان منزوی این داستان‌ها، در مدت جدایی از سایر اعضای جامعه، مشغول کسب دانش هستند و به هنگام عمل تبدیل به فریاد فرومرده دیگران می‌شوند. در نمایشنامه مگس‌ها، اورستس با هوشمندی و پیروی از آموزه‌های پیشین خود علیه آگیستوس و نیز علیه جهل ملت قیام می‌کند. این قهرمان تربیت‌شده آموزگاری فیلسوف‌مآب است که سال‌ها او را پرورش داده و از ماهیت

جهان و انسان با وی سخن گفته است. حال او به نقطه‌ای رسیده است که می‌تواند با تفکر و تعمق تصمیمی مستقل بگیرد و از جهل و جبر زمانه دوری جوید. چنین وضعیتی را در شب هزار و یکم بهرام بیضایی نیز مشاهده می‌کنیم، به ویژه در بخش دوم و سوم. شهرناز و ارنواز در جامعه‌ای که از زنان تنها زنانگی و عشوه می‌خواهد با اتکا به هوش و ذکاوت و دانش خود به همسری ضحاک درمی‌آیند و او را فریب می‌دهند. خورزاد نیکرخ و ماهک، قهرمانان بخش دوم، به خاطر ترویج کتاب و اندیشه در جامعه‌ای متحجر قربانی می‌شوند. قهرمانان بخش آخر، روشنگر و رخسان، سال‌ها تلاش می‌کنند تا رسم در جهل نگاه داشتن زنان را براندازند و جامعه را به سوی تفکر و دانش‌اندوزی سوق دهند. هیچ‌یک از قهرمانان این دو اثر با سکوت و جهل هم‌سو نمی‌شوند، بلکه بر خلاف سنت‌های حاکم بر جامعه، کتاب در دست می‌گیرند و با شوق آگاهی در مسیری نو گام برمی‌دارند. ذکاوتی که در اقدامات و اعمال آنان به چشم می‌خورد از دل اندیشیدن در تک‌تک جملات داستان‌ها برمی‌آید. کتاب برای آنان نه سرگرمی، که عبرت و آگاهی است.

بدین ترتیب، ارمان قهرمان معاصر برای مردمان روزگار خود خرد و آگاهی است. او به اقتضای جهان امروز، دیگر همچون شخصیت‌های اساطیری برای رسیدن به پیروزی شمشیر به دست نمی‌گیرد و رستگاری و پیروزی را در پیروی از خرد می‌بیند. سلاح قهرمان کنونی خرد است و دشمنش جبر و جهل. در شرایطی که سیاهی بر جهان مستولی شده و نشان امید و زندگی از آن رخت بر بسته است، تنها راه گریز آگاهی و آگاهی‌بخشی است. این آگاهی‌بخشی، بر خلاف شمشیر، تأثیر موقت ندارد و تا اعماق دل جامعه ریشه می‌دواند. البته، چنان‌که در مگس‌ها می‌بینیم، الکترا از قهرمانی که در چنین شرایطی پای به میدان می‌گذارد انتظار دارد همچون قهرمانان گذشته عمل کند و ظلم را با شمشیر از میان بردارد؛ انتظار او تجویزی موقتی و البته بی‌اندیشه برای رهایی از رنج است. اورستس تمام تلاش خویش را به کار می‌گیرد تا او را به تعقل وادارد و در نهایت نیز موفق نمی‌شود. در تک‌گویی‌های پایان نمایش نیز اورستس مردم را به آگاهی فرامی‌خواند اما هیچ‌کس با او هم‌سو نمی‌شود. به همین شکل، در شب هزار و یکم نیز شخصیت‌ها با سلاح

کتاب، درایت و تفکر به مبارزه با دشمنان خود برمی‌خیزند؛ گاه مانند بخش اول و سوم موفق می‌شوند و گاه جور و جهل نیرومندتر از آنان است و در نهایت دیگران نیز آنان را یاری نمی‌کنند.

نکته‌ای که جهت‌گیری این دو نمایشنامه را از هم متمایز می‌کند درست همین جاست. در جهانی که سارتر به تصویر می‌کشد قهرمان چنان تنهاست و خرد چنان مهجور، که در نهایت نمی‌توان انتظار آینده‌ای روشن داشت. اورستس سعی می‌کند دیگران را از وضع بشر آگاه کند و از آنان یاری می‌طلبد اما جهل و هراس چنان ریشه‌دار است که خرد در دل آنان رسوخ نمی‌کند. در حقیقت، پایان این نمایش را می‌توان شکست اورستس در مسیر آگاهی‌بخشی و هدایت دانست. در مقابل، در کتاب بهرام بیضایی، جهان به گونه‌ای ترسیم می‌شود که در نهایت پایانی زیبا داریم. شخصیتی همچون میرخان در بخش سوم، که از ضرورت تفکر آگاه نیست و راه بر دانش‌اندوزی می‌بندد، در آغاز چنین می‌گوید:

میرخان: من کودکانی می‌خواستم از جنس خودم
روشنک: کودکان بی اندیشه؟
میرخان: زنده؛ چنان که منم (بیضایی ۹۹).

سیر تحول چنین شخصیتی که مکتب‌ها و کتاب‌ها را به آتش می‌کشد به گونه‌ای است که در پایان نمایشنامه، او که حالا با حق و حقیقت آشناست به همسر خویش اعتراف می‌کند: «شمشیر وا کنم چون پیروزی تو بی شمشیر است! فردا غبارروبی مکتب‌خانه می‌کنیم؛ و تو آموزگار خوبی هستی شهرزاد که بی‌سرزنش می‌آموزی!» (همان ۱۰۷)

بیضایی به ما نوید جهانی زیبا را می‌دهد که حتی سرسخت‌ترین دشمنان خرد نیز در نهایت پی به اشتباه خویش می‌برند. در این جهان می‌توان به تعالی و رستگاری امید داشت اما جهان سارتر چنان زیر سایه جهل است که نمی‌توان از سایر اعضای جامعه انتظار تغییر داشت. در پایان اثر، خواننده احساس می‌کند جامعه آرگوس بیش از پیش به سوی تباهی پیش خواهد رفت در حالی که بیضایی در دل خواننده دغدغه‌مند امروز بذر امید می‌کارد و او را نیز دعوت به کنش و خردورزی می‌کند.

درهم‌تیدگی مفهوم آگاهی و آزادی

اگر قهرمانان اساطیری گذشته برای منافع شخصی و نام و شرف خانواده شمشیر به دست می‌گیرند و به مبارزه می‌پردازند، قهرمان امروز چنان به اطراف خویش توجه می‌کند که خود را تنها جزئی از کل جهان هستی می‌بیند و تک‌تک لحظات زندگی خود را به آگاه ساختن و به کمال رساندن بشریت گره می‌زند. اگر او امروز از آگاهی و حقیقت سخن به میان می‌آورد، خود پیش از آن به این باور رسیده است و در این راستا نیز گام برمی‌دارد. برای حرکت در این مسیر، او از «خود»، که تنها جزئی کوچک از کل بشریت است، می‌گذرد؛ یعنی هدف والای قهرمان آگاه امروز او را از هر تقید و پایبندی رها می‌کند و این رهایی نیز او را بیشتر به سوی هدف والایش سوق می‌دهد. از آن جا که هدف بزرگ قدم‌های بزرگی نیز می‌طلبد، قهرمان ژرف‌اندیش عصر ما به مقام رهایی از خود می‌رسد و تمام تمرکز خود را صرف آگاهی و رستگاری بشر می‌کند. در هر دو نمایشنامه مورد مطالعه، قهرمانان از قید و بند خواسته‌های خود آزادند و آگاهی یگانه هدف آنان است. نکته جالب و قابل تأمل این جاست که آگاهی هم پله اول رسیدن به این رهایی است، و هم هدف نهایی آن. قهرمانان این دو اثر همگی نخست از موقعیت حقیقی انسان و هستی آگاه می‌شوند، سپس برای دستیابی به جهانی آرمانی و سرشار از خرد از قید «خود» رها می‌شوند و «انسان» را ارج می‌نهند. در واقع، آگاهی در این مسیر هم هدف آنان است و هم وسیله، آرمانی به شکل عمارتی بزرگ و باشکوه که خود، خشت اول این عمارت نیز به شمار می‌رود. بدین ترتیب، اورستس و زنان نمایش شب هزار و یکم نیز به واسطه آگاهی است که تبدیل به انسان‌هایی آزاد و آزاده می‌شوند که رؤیای آگاهی انسان را در سر می‌پرورند.

قهرمان خردمند امروز دیگر می‌داند که انسان موجودی آزاد است و چون بدان آگاهی ندارد دست به کنش و طغیان نمی‌زند. در حقیقت، آزادی اساس کنش‌ها و اهداف انسان است. انسان آگاه می‌داند آزادی یعنی رهایی از هر آنچه او را از هدفش، یعنی ساختن جهانی سرشار از شعور، دور می‌کند. قهرمان امروز می‌داند که خرد چه جایگاه رفیعی دارد و آرمان او زندگی در جهانی است که مردمانش آگاه باشند که آزادند و سرنوشت در دستان خود آنان است. اگر در اساطیر و داستان‌ها می‌بینیم که

جوامع مختلف از آگاهی مردم در هراسند و سعی می‌کنند آنان را در جهل نگه دارند، به این علت است که آگاهی آزادی را به دنبال می‌آورد. انسان آزاد در اقدامات خود ترس و تردید ندارد. او هم به مسیر خود ایمان دارد و هم به مقصد خود. رسیدن به سعادتِ همگانی ممکن نیست، مگر آن‌که انسان آگاه و رهای امروز دست به عمل بزند و وضع موجود را تغییر دهد. در اثر بیضایی، زنان نمایش، که خود آگاهند و سودای آگاهی ناب در سر می‌پرورند، سرنوشت را در دستان خویش می‌بینند و خود را برای رهایی مردم به خطر می‌اندازند. اگر جامعه این زنان، که داستان‌هایشان در زمان‌های مختلف می‌گذرد، آنان را از سواد و مطالعه بر حذر می‌دارد، به این دلیل است که می‌داند آگاهی بدون آزادی و عمل آزادانه ممکن نیست. اگر آنان آگاه شوند و بدانند که آزادند، یقیناً اوضاع به همین منوال نخواهد گذشت و همه چیز دگرگون خواهد شد.

باز چنان‌که در نمایشنامه سارتر می‌بینیم، مگس‌ها به دور کسانی می‌گردند که بی‌آگاهی و از سر تمایلات پست انسانی به خطا می‌روند. اورستس تنها کسی است که از آزادی خویش آگاه است و علیه جامعه خود قیام می‌کند. او با آگاهی و اراده، و نیز با در سر داشتن هدفی والا، مادرش کلوتایمنسترا و آئیگستوس را به قتل می‌رساند و تا پایان راه نیز تردید به دل خویش راه نمی‌دهد چراکه از حقیقت آگاه است و خود را موظف به کنش و عصیان می‌داند. اما آئیگستوس، که ناآگاهانه و از سر شهوات انسانی آگاممنون را به قتل می‌رساند، در نهایت شکست می‌خورد و چیزی جز ننگ از او بر جا نمی‌ماند.

مگس‌ها عصاره کامل عقاید اگزیستانسیالیستی ژان پل سارتر به شمار می‌رود. اساس اگزیستانسیالیسم کنش آگاهانه و آزادانه است. به باور سارتر، جامعه بی‌عمل جامعه‌ای مرده است و تعالی تنها با عمل آگاهانه و آزادانه ممکن خواهد شد. چنین است که اگزیستانسیالیسم پیوند عمیقی با ادبیات متعهد برقرار می‌کند. انسان آگاه نمی‌تواند نسبت به سکون و سکوت بی‌تفاوت باشد و دست به عمل نزند. انسان آزاده‌ای که به آگاهی، آزادی و آزادگی دست یافته است، می‌داند که در این راه پر پیچ‌وخم، یگانه کسی که می‌تواند مردمان را از شر جبر و جهل برهاند، تنها خود اوست و بدین ترتیب، در این نقطه حساس، اقدام مسئولانه وی آغاز می‌شود.

بدین ترتیب، انتظاری که سارتر و بیضایی از قهرمان زمانه خود دارند با خوانش‌های پیشین از اساطیر کاملاً متفاوت است. قهرمانان این دو نویسنده با توجه به نیاز زمانه تغییر شکل داده‌اند و بر اساس مناسبات جهان امروزی عمل می‌کنند. قهرمانی که در اساطیر قدیمی «قهرمان» زاده می‌شد و تک‌تک اقداماتش در تقدیر نوشته شده بود، حال خود سرنوشت خویش را رقم می‌زند. اگر قهرمانان گذشته برای این جایگاه تربیت می‌شدند و در نهایت نیز ناآگاهانه دست به کنش می‌زدند، قهرمان امروز تنها با آگاهی از موقعیت کنونی خویش است که در این نقش ظاهر می‌شود. در عصر حاضر، بدون تفکر و آگاهی، قهرمانی وجود نخواهد داشت.

قهرمان روزگار ما فرزند خرد است و خود نیز سر آن دارد که فرزندانی از جنس خرد آورد. اگر در اساطیر یونان باستان، تقدیر بر این بوده است که اورستس انتقام خون پدر را بگیرد و این گونه قهرمان آرگوس شناخته شود، اورستس سارتر نخست در طی سالیان خرد اندوخته و پس از مشاهده وضعیت خواهر و ملت خویش است که تصمیم به کنش می‌گیرد. به همین ترتیب، اگر در اساطیر ایرانی، در سرنوشت فریدون قهرمانی و قیام علیه ضحاک نوشته شده است، در نمایشنامه بیضایی قهرمانان در اصل شهرناز و ارنوازند که با آگاهی از وضعیت موجود این حاکم ستمگر را شکست می‌دهند. قهرمانان بخش‌های دیگر این اثر نیز، همانند شهرناز و ارنواز، فرزندان خردند و پیش از پیمودن راه آگاهی، قهرمان نامیده نمی‌شوند.

فیلیپ هامون^۱، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی، در اثر خود به نام متن و ایدئولوژی^۲ بیان می‌کند که در خوانش و مواجهه افراد مختلف با یک اثر واحد، اخلاق، قوانین، سنت‌ها، شرایط زمانه و نظام فکری حاکم بر جامعه تأثیر بسزایی دارد. بدین ترتیب، با توجه به متون مورد مطالعه در مقاله، اگر قهرمان در اورستیا^۳ آیسخولوس تنها برای انتقام قتل پدرش قیام می‌کند، اورستس سارتر هدف والایی در سر دارد که او را از پی‌گیری انگیزه‌های شخصی بازمی‌دارد. در حقیقت، نوع خوانش ژان پل سارتر ارزش‌های دیگری را در داستان و نیز در ذهن قهرمان جای داده است که از او «قهرمان

1. Philippe Hamon

2. *Texte et Idéologie*

3. *Oresteia*

معاصر» می‌سازد. به بیان دیگر، نوع عملکرد اورستس سارتر در نمایشنامه مگس‌ها متناسب با فضای قرن بیستم و فضا و اندیشه حاکم بر این عصر است. در عین حال، ارزش‌هایی در این اثر مطرح می‌شوند که فرازمانی و فرامکانی‌اند و در هر عصر، در هر گوشه این جهان، به کمک انسان می‌آیند.

از سوی دیگر، به عقیده هامون، قهرمانی که در یک اثر و طی یک خوانش شخصیت محوری متن شناخته می‌شود می‌تواند در خوانشی دیگر شخصیتی فرعی در نظر گرفته شود و قدرت نیز در دستان دیگری جای گیرد (هامون ۴۷). اگر در شاهنامه فردوسی، قهرمانان اصلی قیام علیه ضحاک فریدون و کاوه آهن‌گرند، در روایت بیضایی از این داستان، شهرناز و ارنواز قهرمانان این قیامند. در حقیقت، پس از گذشت قرون و با بازخوانی معاصر اسطوره ضحاک ماردوش، فریدون و کاوه، نقش قهرمان و پرچم قیام به دختران جمشید سپرده می‌شود و مخاطب امروزی به نظاره اعمال، تصمیم‌های خردمندان و از خودگذشتگی‌های این دو خواهر می‌نشیند.

نتیجه‌گیری

اساطیر جلوه‌گاه باشکوه امیال، عواطف، احساسات گوناگون و نگرش‌های بشر در طول تاریخند. داستان‌های اسطوره‌ای با جای دادن خود در دل آثار ادبی-هنری، به راحتی از دروازه‌های زمان عبور می‌کنند و خود را به دستان نسل‌های آینده می‌رسانند. بازخوانی اسطوره موقعیت ویژه‌ای است که نویسنده از آن طریق سیر تحول افکار و عقاید بشر را به نمایش می‌گذارد.

در این مسیر، ادبیات تطبیقی کمک بزرگی به ما می‌کند. خواننده، با بررسی و تطبیق دو خوانش اسطوره‌ای معاصر در دو زمان و دو جغرافیای متفاوت، به شباهت‌ها و تفاوت‌های فکر خالقان آثار پی می‌برد و با سیر فکری بشر در نقاط مختلف جهان آشنا می‌شود. ما نیز در مقاله حاضر تلاش کردیم این تحول فکری را در آثار دو نویسنده فرانسوی و ایرانی، بهرام بیضایی و ژان پل سارتر، بررسی کنیم و با مطالعه مفهوم قهرمان در آثار مبتنی بر اسطوره آنان، به دگرگونی و تغییر شکل این مفهوم در طی قرون پی ببریم.

هر دو این نویسندگان، در شرایطی که زندگی از جوامع رخت بر بسته و غبار مرگ بر چهره مردم نشسته است، نیاز به قهرمانی را احساس می‌کنند که راه به سوی تغییر بگشاید و جامعه را از سکون و رخوت رهایی بخشد. قهرمانان این آثار تلاش می‌کنند که بر خلاف جریان آب شنا کنند و مانند هم‌عصران خویش، به این خمودی و خموشی دامن نزنند. آنان، بر خلاف هم‌تایان اسطوره‌ای خود، به تقدیر تن نمی‌دهند و سرنوشت را در دستان خود می‌بینند. سپس قدم برمی‌دارند و به کنش‌گری روی می‌آورند. این هدف‌مندی شور و معنایی به تک‌تک اعمال و رفتارهایشان می‌دهد که آنان را پیوسته به پیش می‌راند و از دیگران جدا می‌سازد. البته این جدایی به معنای هم‌سو نبودن با دیگران نیست، بلکه انگیزه تمام کارهای این قهرمانان در راستای سعادت مردم و آگاه ساختن آنان است. این آگاهی و آگاهی‌بخشی به آنان آزادی می‌بخشد و آنان نیز، به نوبه خود، در صدد برمی‌آیند تا آگاهی و آزادی را به دیگران ارزانی دارند.

تفاوت جالب توجهی نیز که در این دگرگونی مفهوم قهرمان در آثار دو نویسنده به چشم می‌خورد آن است که سارتر از این دگرگونی امیدی به اصلاح و بهبودی جامعه و جهان ندارد، در حالی که نگاه بیضایی خوش‌بینانه‌تر است و با امید بخشیدن به خواننده او را نیز، به نوبه خود، به کنش و خردورزی فرامی‌خواند.

منابع

- بیضایی، بهرام. *شب هزار و یکم*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۵.
- بیضایی، بهرام. *هزار افسان کجاست؟*. چاپ چهارم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۵.
- سارتر، ژان پل. *در دفاع از روشنفکران*. ترجمه رضا سیدحسینی. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۱.
- گادامر، هانس گئورگ. «میتوس و لوگوس». ترجمه فریده فرنودفر. *کتاب ماه فلسفه*. ۱۲/۱ (شهریور ۱۳۸۷): ۱۰۰-۱۰۲.
- گادامر، هانس گئورگ. «اسطوره و خرد». ترجمه فریده فرنودفر. *کتاب ماه فلسفه*. ۴۰/۴ (دی ۱۳۸۹): ۹۰-۹۴.

گویار، ماریوس فرانسوا، *ادبیات تطبیقی*. ترجمه و تکمیل دکترا علی اکبر خان محمدی. تهران: انتشارات پازنگ، ۱۳۷۴.

نجفی، ابوالحسن، «ادبیات تطبیقی چیست؟»، *ماهنامه آموزش و پرورش*، ۴۱/۷ (فروردین ۱۳۵۱): ۴۳۵-۴۴۸.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

Brunel, Pierre, Chevrel, Yves. *Précis de la littérature comparée*. Paris : P.U.F, 1989.

Hamon, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris: P.U.F, 1984.

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

Sartre, Jean-Paul. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris : Éditions Gallimard, 1947.

بررسی تطبیقی نمادهای حیوانی و گیاهی در شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی

علی‌رضا شوهانی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام^۱
علی‌رضا اسدی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
مهدی احمدی‌خواه، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

چکیده

یکی از هنری‌ترین جلوه‌های خیال و تصویرسازی و همچنین تعمیق شعر بهره‌گیری از عنصر نماد است. نماد شکافنده لایه‌های ظاهری کلمه و عبارات، بازتاب دهنده معانی پنهان آن و همچنین نشانگر استعداد واژه‌ها در نمایش تصاویر ذهنی است و در شعر کودک و نوجوان نیز منجر به تأمل، اندیشیدن و ادبیت کودکان می‌شود اما از آنجا که دنیای ذهن مخاطبان کودک و نوجوان محدود است، شایسته است نمادهای شعرشان نیز ساده و سطحی انتخاب شود. مقاله حاضر بر آن است تا به مقایسه و تطبیق نمادهای گیاهی و حیوانی در شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی پردازد و پاسخی برای این پرسش‌ها بیابد: (۱) آیا شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی در به کارگیری نمادهای حیوانی و گیاهی وجه اشتراکی دارند؟ (۲) آیا بسامد استفاده از نمادهای حیوانی و گیاهی در شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی به یک اندازه است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بسامد نماد در شعر کودک و نوجوان کردی بیش از شعر فارسی است؛ همچنین فراوانی نمادهای حیوانی در شعر هر دو زبان از نمادهای گیاهی بیشتر است و دیگر این که بسامد حیوانات نمادین در شعر کودک و نوجوان فارسی بیشتر پرندگان و در شعر کودک کردی پستانداران هستند.

کلیدواژه‌ها: نماد، شعر کودک و نوجوان، حیوانات، گیاهان، ادبیات کردی

مقدمه

یکی از روش‌های مهم و قابل توجه تصویرپردازی که نشان‌دهنده ظرفیت واژه‌ها در بیان مفاهیم و صور ذهنی است نماد است. در یک تعریف کلی، نماد عبارت است از «هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارت که بر معنی و مفهومی و رای آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت دارد» (پورنامداریان ۴). یونگ می‌گوید: «سمبول دارای جنبه "ناخودآگاه" وسیع‌تری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح داده نشده است و کسی هم امید به تعریف و توضیح آن ندارد» (ارمغان و همکاران ۲۳). نماد تنها مختص به ادبیات نیست، بلکه در روان‌شناسی، هنر، اسطوره و... نیز کاربرد وسیعی دارد. نمادها در حقیقت ذهنی، معنازا، مبهم و چندمدلولی هستند و هویت جمعی دارند و وجود آنها حلقه اتصال و ارتباط ما با جهان پیرامون را تشکیل می‌دهد. نمادها زمینه‌ساز تولید معنا و تفاسیر چندگانه از یک متن هستند.

بنابراین، نماد به مفاهیمی می‌پردازد که قابلیت گسترش‌پذیری داشته باشد و خود شکل عینی و آشکار مفاهیمی است که فی‌نفسه بیان‌نشده‌اند. یک واژه زمانی برای ما نمادین تلقی می‌شود که قابل تفسیر به بیش از یک مفهوم باشد یا بر چیزی بیش از معنای واضح اولیه خود دلالت کند. نیما یوشیج درباره اهمیت نماد می‌گوید: «سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد [...] سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده عمق شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود» (نیما یوشیج ۱۳۳-۱۳۴). ادبیات، دنیای پررمزراز نمادهاست و این نمادها هستند که متن را تفسیرپذیر و زایا می‌کنند. پس هر پژوهنده‌ای (در هر نوع ادبی) ناچار به کندوکاو در لایه‌های پنهان این عنصر خیال است.

نماد زمانی شکل می‌گیرد که واژه از سطح معنای آشکار خود عدول کند و به مفهومی و رای معنای ظاهری تعالی یابد. در چنین حالتی، آنچه موجب این سیر تعالی می‌شود، زیرساخت بیانی نماد است که خود بر عناصری چون تشبیه، استعاره، کنایه و... استوار است. از این روست که چنین تعریفی نیز برای نماد ارائه شده است: «نماد عبارت است از مجاز یا تشبیه یا استعاره یا تشخیص یا کنایه‌ای که دو مشخصه

فراروانی بودن و پدیداری بودن را دارا باشد» (فولادی ۴۳۰). اما نکته مهم آن است که در ادبیات کودک و نوجوان، به دلایلی چون محدودیت دنیای ذهن کودک و نبود توان کافی در درک مفاهیم ذهنی، طبیعتاً بهترین و قابل درک‌ترین نمادها، آن نمونه‌هایی است که زیرساخت تشبیهی دارند. به عبارت دیگر، ما در شعر کودک و نوجوان با نمادهای پیچیده و ابداعی روبه‌رو نیستیم و هرچه هست نمادهایی ساده و قابل کشف با مفاهیم ابتدایی است. اما باز توجه به این شیوه خیال‌ضوری می‌نماید، چراکه یکی از رسالت‌های مهم ادبیات کودک و نوجوان مقوله آموزش است و، به عقیده نگارندگان، مهم‌ترین عنصر بیانی برای پرداختن به آموزش نماد است. دنیای کودک - چنان که در اولین نقاشی‌هایش به چشم می‌آید - سرشار از احساسات، عواطف و علاقه نسبت به حیوانات (از روی حب یا ترس) و گیاهان است و این علاقه درونی او تا جایی است که منجر به همذات‌پنداری و همانندنگاری کودک با آنها می‌شود. لازم می‌نماید که در مطالعات مربوط به ادبیات کودک (به خصوص شعر) به مقوله حیوانات و گیاهان بیشتر توجه شود، چرا که به سختی می‌توان ادبیات کودک را بدون این دو تصور کرد.

مقاله حاضر با رویکرد تطبیقی به مطالعه و بررسی نمادهای حیوانی و گیاهی در چهل اثر فارسی و چهل اثر کردی از شاعران نام‌آشنا و برجسته معاصر پرداخته است. پس از استخراج داده‌ها، بررسی، تحلیل و مطابقت آنها، از جامعه آماری کل، ده عنوان شعر کودک و نوجوان فارسی و ده عنوان شعر کودک و نوجوان کردی گزینش شد تا شواهد قابل‌ارائه از این بیست اثر شاخص استخراج شود:

ده عنوان کتاب شعر کودک و نوجوان فارسی: ۱. مثل یه بلبلی کوچولو، ناصر کشاورز، ۱۳۹۳؛ ۲. کی بود؟ کی بود؟ کتاب بود، ناصر کشاورز، ۱۳۹۵؛ ۳. صد دانه یاقوت، مصطفی رحماندوست، ۱۳۶۸؛ ۴. قصه ابر و باران، مصطفی رحماندوست، ۱۳۹۵؛ ۵. ترانه دبستان، جلیل صفریگی، ۱۳۹۷؛ ۶. صدلی‌ها خسته‌اند، محمدکاظم مزینانی، ۱۳۸۸؛ ۷. پرچم زیبای ایران، محمد مهاجرانی، ۱۳۹۶؛ ۸. ترانه بلوط، نسیم نوروزی، ۱۳۹۵؛ ۹. خروس زری، پیرهن پری، احمد شاملو، ۱۳۶۴؛ ۱۰. خرس و کوزه غسل، منوچهر احترامی، ۱۳۶۵.

ده عنوان کتاب شعر کودک و نوجوان کردی: ۱. میوشلی میوشان (نوعی بازی کودکانه)، میثم خورانی، ۱۳۹۶؛ ۲. ماسی خانم (ماهی خانم)، علیرضا محمدیان، ۱۳۷۹؛ ۳. میمگه جاروبرقی (خاله جاروبرقی)، رضا موزونی، ۱۳۸۳؛ ۴. ریوی تهویه‌کار (روباه تویه‌کار)، مجید محمدی، ۱۳۹۳؛ ۵. که‌وی سه‌رشاخ، مریشکی ناو باخ (کبک کوهستان و مرغ باغ)، مظهر ابراهیمی، ۱۳۹۳؛ ۶. که‌ری نه‌زان (خر نادان)، زهرا ستاوند، ۱۳۹۴؛ ۷. هه‌نگ و هه‌نگوین (زنبور عسل و عسل)، مرسوم گشبین، ۱۳۹۳؛ ۸ و ۹. سه شماره از برگزیده اشعار شاعران جشنواره منطقه‌ای دوسالانه شعر کودک و نوجوان کردی در ایوانغرب: منال ۱ (کودک ۱)، منال ۲ (کودک ۲)، منال ۳ (کودک ۳)، ۱۳۹۲، ۱۳۹۴، ۱۳۹۶.

پیشینه تحقیق

دربارۀ با نماد در ادبیات کودک و نوجوان فارسی مطالعات متعددی انجام گرفته و کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی در طی سال‌های اخیر نگاشته شده‌است که در این بخش به برخی از این پژوهش‌ها به اختصار اشاره می‌شود:

- بخشی از کتاب *از این باغ شرقی*، نوشته پروین سلاجقه، به نماد در شعر کودک و نوجوان اختصاص یافته است. نویسنده کتاب معتقد است که مخاطب ادبیات کودک بیشتر «برون‌گرا»ست و نمی‌تواند به تفسیر نمادها پردازد. از این رو، نمادها در این نوع ادبی غالباً محدود و شخصی است؛

- محمدرضا صرفی و فاطمه هدایتی در مقاله «نماد و نقش مایه‌های نمادین در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدس»، که در نشریه *ادبیات پایداری* منتشر شده‌است، به بررسی نمادهای رنگی، پرندگان نمادین، نمادهای طبیعی و ابداعی پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که نماد پاسخی‌ست به پرسش «چگونه گفتن» از جنگ برای کودکان و نوجوانان؛

- مقاله «شبکه‌های نمادین در شعر بیوک ملکی»، از علی ارمغان و همکارانش، در فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، نمادهای به‌کاررفته در شعر ملکی را در شش بخش طبقه‌بندی کرده‌اند: نمادهای کیهانی، انسانی، رنگی، گیاهی، جانوری و نوری.

- رامین محرمی و همکارانش در مقاله «بررسی تنوع نماد در اشعار کودکانه جعفر ابراهیمی»، که در دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی منتشر شده است، به دویخش نماد ادبی و نماد روان‌شناختی در اشعار شاعر پرداخته‌اند.

نماد در شعر کودک و نوجوان فارسی

شعر کودک و نوجوان فارسی سرشار از نمادهایی است که نه تنها دریافت‌های آنان را مختل نمی‌سازد بلکه منجر به شناخت بیشتر کودکان از دنیای اطراف، رفع نیازهای عاطفی و حتی آرامش دنیای ذهنی آنان می‌شود زیرا «دنیای کودک با تصویرهای ذهنی او شکل می‌گیرد. قدرت تخیل، تصویرسازی، هماندنگاری و مشابه‌سازی در او قوی است و به خاطر همین قدرت خلاقه در تصویرسازی و هماندنگاری است که مصادیق و مفاهیم گوناگون معنوی و انتزاعی را از طریق نمادسازی می‌توان به او فهماند» (صرفی و هدایتی ۷).

الف) نمادهای حیوانی

دنیای کودکان گره‌خوردگی عاطفی و بی‌نظیری با حیوانات دارد، تا جایی که کودکان احساساتی چون ترحم و دلسوزی و محبت یا ترس و نفرت و دشمنی را از طریق مهر به پرنده‌ای یا وحشت از حیوانی در وجود خود پرورش می‌دهند. حیوانات بخش جدانشدنی دنیای ذهن و جهان بیرون کودک به شمار می‌آیند و او در تخیلات و تصویرسازی‌هایش با حیوانات همذات‌پنداری و هماندنگاری می‌کند. در ده مجموعه شعر کودک و نوجوان فارسی تحلیل شده ۴۴ مورد نماد حیوانی دیده شد که بیشترین بسامد آنها مربوط به پرندگان و سپس پستانداران و کمترین بسامد مربوط به حشرات و خزندگان است. جانورانی چون جوجه، عقاب، کلاغ، پرستو، شاپرک، قناری، گنجشک، خروس، کبوتر، اسب، سنجاب، شاپرک و لاک‌پشت از نمادهای حیوانی مشاهده شده در پیکره مطالعاتی ماست:

خرسه یه کوزه غسل دید./ کوزه غسل برداشت و دوید/ بادی وزید، بوی غسل همه جا

پیچید. [...]

آی آقا خرسه! ما زنبورا زرنگیم، بجنگ تا بجنگیم / خرسه هی خندید: قاه قاه / زنبورا گفتند: واه واه! (احترامی ۱۱)

خرس در این شعر نماد بزرگی، درندگی، نفهمی، تن‌پروری و... است و زنبور نماد تلاشگری، پرثمری، جنگندگی، هماهنگی و نظم. خرس همچنین نماد انسان‌های حریص و متجاوز است که از قدرتی زیاد برخوردارند اما زنبورها، که موجوداتی نحیف و تلاشگرند، برای دفاع از حقوق خود و حفظ دست‌رنجشان با ایشان و از جان‌گذشتگی و اتحاد در برابر این دشمن نیرومند می‌ایستند و مقاومت می‌کنند. تقابل نمادین این دو موجب می‌شود که شاعر روح دفاع، ایثار، وحدت، مقاومت و امتناع از خودحقیرپنداری را در کودک پرورش دهد.

اسب‌ها زندانی‌اند / آه زیر سقف‌ها / اسب‌ها کی می‌شوند / باز آزاد و رها
اسب‌ها یک روز باز / روی پا می‌ایستند / آخر آن‌ها اهل خواب / اهل آخور نیستند
یک شبی گم می‌شوند / اسب‌ها در بُهت دشت / اسب من که رفت و رفت / سوی آخور
برنگشت (مزینانی ۸).

اسب نماد نجابت، زیبایی، تازندگی، رهایی، آزادی و بندناپذیری است. در این شعر نمادین به خوبی القا شده است که انسان نباید تن به خور و خواب و اسارت دهد. کودکان و نوجوانان، از طریق این نماد، رهایی، آزادگی و رنج‌بند و اسارت را خوب می‌فهمند. همچنین می‌پذیرند و می‌آموزند که اگر انسان زمانی در بند و رنج بیفتد، باز روزی قادر خواهد بود روی پا بایستد و با اراده قوی و استقامت در برابر مصائب به سرمنزل برسد.

دلم داره پر میزنه / برای خونه / مثل یه بلبل کوچولو / لالا میخونه
(کشاوری، ۱۳۹۳: ۶)

بلبل نماد زیبایی و خوش‌آوازی است. بلبلی که برای لانه و خانه‌اش بی‌قرار پر می‌زند و ناله سر می‌دهد برای کودک القاکننده این مفهوم است که هیچ جایی دوست‌داشتنی‌تر و امن‌تر از خانه نیست و حس خانه‌دوستی و در معنای وسیع‌تر روحیه وطن‌پرستی را در نوجوانان تقویت می‌کند.

ای خروس سحری/ چش نخود سینه زری!/ پیرهن زر به برت بود پیش از این؟/ تاج
یاقوت به سرت بود پیش از این؟/ شنیدم رنگ پرت رفته، بینم پرتو!/ یاقوت تاج
سرت ریخته، بینم سرتو! (شاملو ۱۱)

خروس نماد سحرخیزی، هوشیاری، هشداردهندگی، زیبایی، اقتدار و فریب‌خوردگی است. خروس در این شعر به سبب خودشیفتگی و غرور و برای خودنمایی در برابر روباه فریب‌تمجیدها و انتقادهای دشمن را می‌خورد و گرفتار می‌شود. این تقابل و دشمنی نمادین روباه و خروس یک سنت ادبی، طبیعی و اجتماعی است که آشنایی با آن موجب هوشیاری و ذکاوت کودکان می‌شود و به آنان کمک می‌کند از آسیب‌ها و فریب‌ها دور بمانند.

نرم‌نرمک فتح کردم قله را/ پرچم امید را افراشتم/ لاک‌پشت کوچکی بودم من/ خویش
را کوچک نمی‌پنداشتم (صفریگی ۹).

در این شعر، لاک‌پشت نماد کندروی و تعلل زیاد و کوچکی و ناتوانی است. اما همین جانور کوچک و ناتوان خود را حقیر و ضعیف نمی‌پندارد بلکه با افراشتن پرچم امید در دل و با پشتکار و تلاش، قله‌ای رفیع را فتح می‌کند که صعود به آن ناممکن می‌نمود. بهره‌گیری از این نماد منجر به پرورش روحیه تلاش و پشتکار و همچنین پرهیز از خودضعیف‌پنداری در وجود کودکان و به خصوص نوجوانان می‌شود.

گاهی شاعران شعر کودک از نمادهای حیوانی خیالی، مانند لولو، دیو، غول و... نیز در اشعار خود استفاده می‌کنند. این نمادها چون برای کودک ناشناخته‌اند یا عامل بازدارندگی و ترس او می‌شوند یا به تخیل سیال ذهنی و خیال‌پردازی‌های دور کودکان‌اش میدان خواهند داد.

یه دهان گشاد داشت/ زیپ لبش دندونای زیاد داشت/ مثل یه غول گنده رو کولم بود/
بچه‌ی اون کی بود؟ کیف پولم بود (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۷)

شاعر کیف بزرگ و حجیم و خسته‌کننده کودک را به غول، که موجودی خیالی و البته وحشتناک است، تشبیه می‌کند. در شعر، از زاویه دید کودک نحیف به بار سنگینی نگریسته می‌شود که می‌توانست موجب نشاط او شود اما مایه دلزدگی و عذابش شده‌است.

جدول ۱. فراوانی نمادهای حیوانی در شعر کودک و نوجوان فارسی

مجموع	پرندگان	پستانداران	حشرات	خزندگان	
۴۴	۲۳	۱۲	۶	۳	فراوانی نماد
٪ ۱۰۰	٪ ۵۲	٪ ۲۷/۵	٪ ۱۳/۵	٪ ۷	درصد

در تحلیل جدول ۱ باید گفت که کودکان و نوجوانان فارسی زبان اکثراً به سبب زندگی شهرنشینی بیشتر پرندگان را به صورت عینی مشاهده می‌کنند، پرندگانی که برفراز آسمان شهر دیده می‌شوند و توجه کودکان را به خود جلب می‌کنند اما دیگر موجودات را تنها در تلویزیون یا کتاب‌ها و به ندرت در باغ‌وحش‌ها (اگر برایشان مقدور باشد) باید ببینند. شاید به همین دلیل، بسامد نمادین پرندگان در آثار شعری شعر کودک و نوجوان فارسی بیش از دیگر موجودات زنده است.

ب) نمادهای گیاهی

یکی از پربسامدترین شبکه‌های نمادین در ادبیات فارسی نمادهای گیاهی و خانواده گسترده گیاهان است، نمادهایی چون سرو، بید مجنون، بنفشه و نرگس و واژه‌هایی از خانواده گیاهان یا مرتبط با آن، که به تناسب در لایه‌های پنهان خود مفاهیمی را اراده می‌کنند. واژه‌هایی از جنس «باغ»، «دشت»، «صحرا» و انواع گیاهان و میوه‌ها را می‌توان در این گروه جای داد (ارمغان و همکاران ۲۱). در اشعار فارسی این پژوهش ۳۵ مورد نماد گیاهی وجود دارد، مانند باغ، جنگل، دشت، صحرا، بهار، باران، شب‌نم، کاج، بید، کاکتوس، بلوط و...

زمستان آمد و شد زرد لیمو / تمام باغ شد گرم هیاو / چه برف خوشگلی بارید در باغ /
به دست خود گرفته کاج پارو (صفریگی ۷).

در شعر فوق، باغ می‌تواند نماد جمع خانواده‌هایی باشد که در شب‌های طولانی و سرد زمستان، کنار هم به گفت‌وگو می‌نشینند و کانون گرم خانواده را گرم‌تر و صمیمی‌تر می‌کنند. باغ همچنین نماد جامعه‌ای است که سنگینی مشکلات و سردی

رابطه‌ها (برف) بر آن غالب است اما کاج مقاوم و همیشه‌سبز، که نماد انسان‌های سرافراز و استوار است، در این دلسردی، جارو به دست گرفته تا جامعه را از یأس و بی‌عاطفگی پاک کند. نوجوانان در برخورد با این نمادها درک بهتری از شرایط سرد عاطفی پیدا می‌کنند و تشویق می‌شوند تا از عزلت بیرون بیایند و نه چون لیمو زرد بلکه بسان سرو شاداب و مقاوم باشند.

رنگ ریحان/ رنگ سرو و باغ و بوستان.../ رنگ سبز پرچم زیبای ایران
(مهاجرانی ۵)

شاعر رنگ سبز پرچم ایران را هم‌رنگ سبزه و باغ و بوستان می‌داند و از آنجا که کودک و نوجوان طراوت و شادابی و سرزندگی باغ و بوستان را به صورت عینی و ملموس درک می‌کند، سبزی رنگ پرچم ملی را نیز نماد آرامش و شادابی و رویش می‌داند. شاعر بر آن است تا از مسیر نمادین ریحان و باغ و بوستان، کودکان و نوجوانان را با رسالت انقلاب اسلامی، که پیام‌آور صلح و نشاط است، آشنا سازد.

بر کوی و کوچه/ بر دشتهایت/ روییده لاله/ جانم فدایت!
(رحماندوست، ۱۳۶۸: ۱۸)

گل لاله نماد عاشقان، روی یار، زندگی، جنب‌وجوش و تقریباً در تمام ملت‌ها و زبان‌ها نماد زیبایی‌ست. در این بیت نیز نماد شهدایی است که در راه وطن و آزادی جان خود را ایثار کردند. دشت نیز نماد گستردگی و بی‌کرانی و در اینجا تداعی‌گر کشور بزرگ ایران است که هر نقطه‌اش مزین به خون شهدای آزادی‌ست. شاعر با آوردن نماهای دشت و لاله بر آن است تا بزرگی کشور و هزینه‌های عظیمی را که برای حفظ و اقتدار آن پرداخته شده است به کودکان و نوجوانان یادآور شود.

زنی که در جهاز او/ نسیم بود و رود بود/ زنی که چون بنفشه‌ای/ نگاه او کبود بود.
(مزینانی ۱۶)

بنفشه در ادبیات فارسی نماد گوشه‌گیری، سربه‌زیری و عرفان است و شاعر در این شعر آن را در وصف حضرت فاطمه (س) آورده که انسانی عارف، بریده از تعلقات

دنیا، عقیف و اسوهٔ انسانیت است. نگاه کبود نیز بیانگر رنج کشیدگی و مظلومیت اوست که همیشه، از جور و درد تحریف سنت پیامبر، گریان و کبود بوده است.

باران: من نباشم بهاری نیست / درختی نیست / میوه و سبزه زاری نیست.

(رحماندوست، ۱۳۹۵: ۸)

در شعر فوق، بهار، درخت، سبزه و میوه نماد آرامش، حیات و رویش است که زندگی انسان بدون آنها با دشواری مواجه می شود و گاه غیرممکن می شود. باران برای بیان ارزش و جایگاه خود در زندگی از تأثیر و نقش خود در ایجاد عناصر نمادین حیاتی یاد می کند و کودک از طریق همین عناصر به ارزش و نقش باران در زندگی پی می برد.

نماد در شعر کودک و نوجوان کردی

شعر کودک کردی نیز سرشار از نمادهایی است که از دنیای اطراف کودکان کرد گرفته شده است. این نمادها مفاهیمی گسترده و انتزاعی را به کودکان آموزش می دهد و شناخت او را از جهان بیرون بیشتر می کند.

الف) نمادهای حیوانی

نمادهای حیوانی در شعر کودک کردی گسترهٔ وسیعی دارند و شاعران شعر کودک با استفاده از این نمادها کودکان را با مفاهیم ذهنی و انتزاعی غیرقابل لمس آشنا می سازند. در ده مجموعهٔ شعر کردی تحلیل شده در این پژوهش، ۶۲ مورد نماد حیوانی، مانند مامر و مریشک (مرغ)، کهو (کبک)، په پووله (پروانه)، بولبول (بلبل)، هه‌نگ (زنبورعسل)، خه‌ره‌نگز (زنبور قرمز)، سمووره (سنباب)، کهرویشک (خرگوش)، مراوی (مرغابی)، موریز و مووری (مورچه)، مال خالوان (کفش دوزک)، قلا (کلاغ)، گورگ (گرگ)، خه‌ر (الغ)، مار، مشک و میوشلی میوشان (موش)، بز و کاریله (بز)، چوله‌کهر (گنجشک) یافت شد. از این تعداد، بیشترین بسامد مربوط به پستانداران (۳۱ مورد) و پرنده‌گان (۱۶ مورد) و کمترین بسامد از آن حشرات (۱۲ مورد) و خزندگان (۳ مورد) است.

لازم به ذکر است که تعدد اسامی حیوانات در شعر کودک کردی، به دلیل تکثر گویش‌ها، نسبت به شعر فارسی بیشتر است، مثلاً: برای «گره» در اشعار کردی

معادل‌های واژگانی چون «پشی، پشیلک و کتک» و برای «مرغ» واژه‌هایی چون «مامر، مرخ و مریشک» به کار رفته‌است.

مثلاً در شعر «که‌ر نه‌زان» (الاغ نادان)، اثر زهرا ستاوند، چنین داستانی روایت می‌شود:

روزی از روزگاران الاغی احمق و بدریخت در روستایی بود که شب و روز برای صاحبش کار می‌کرد. الاغ از کار و حمالی خسته‌شده بود و با خود گفت باید از اینجا به سوی دشت و کوه بروم تا در آزادی و راحتی و خوش‌گذرانی و فارغ از آدم‌های ستمکار زندگی کنم. دور از چشم صاحبش فرار کرد و رو به صحرا گذاشت. در میان راه، صدای کمک خواستن موشی را شنید که مار بزرگ وحشتناکی دنبالش می‌کرد. الاغ بی‌خاصیت فقط نشست و نگاه کرد تا مار موش ضعیف را شکار کرد و خورد. الاغ در جواب سؤال ذهنی خود که چرا به مظلومی که از او یاری خواست کمک نکرد با خود گفت: سرانجام همه مرگ است. پس در ادامه به سبزه‌زاری رسید. در آن سبزه‌زار چرید و غلت زد و لذت برد. ناگهان صدای چشمه‌ای او را متوجه خود ساخت، به سوی چشمه رفت و سیر از آن نوشید. در اثنای نوشیدن آب، عکس خود را در چشمه دید، شیفته زیبایی و جمال نداشته خود شد. پس به حدیث نفس پرداخت و شروع کرد به تمجید از کمالات و جملات خویش. الاغ قصه پس از مدتی به خواب شیرین می‌رود. هنگامی که بیدار می‌شود، خود را در مقابل دو گرگ خاکستری گرسنه می‌بیند. با خود می‌گوید: «تترس، برخیز و فکر چاره باش.» به سمت گرگ‌ها می‌رود و به آنها می‌گوید: «من شما را دوست خود می‌دانم چرا که پدربزرگم گفته‌است همیشه با دیگر حیوانات دوست باش. پس بیایید با هم دوست باشیم و قایم موشک بازی کنیم. شما چشمه‌ایتان را ببندید و تا صد بشمارید.» گرگ‌ها چون او را نفهم می‌پندارند، حرفش را می‌پذیرند و چشم‌ها را می‌بندند و شروع می‌کنند به شمارش. الاغ که فرصت را غنیمت دیده بود، پا به فرار می‌گذارد و به طویله نزد بزها برمی‌گردد، ماجرایش را برای آنها تعریف می‌کند و می‌گوید: «دوستان! بدانید که آزادی همراه با نادانی خود اسارت است و آزاد کسی است که فکرش آزاد باشد نه جسمش» (ستاوند ۹-۱).

پیداست تمام شخصیت‌های حیوانی کارکرد نمادین دارند: مار (نماد ظلم و ستمگری)، موش (ضعف و مظلومیت)، بزها (باران)، الاغ (جهل) و گرگ (درندگی). نکته قابل توجه در داستان این است که الاغ نادان قصه چون پای مرگ و زندگی به میان می‌آید برای نخستین بار به عقل خود رجوع می‌کند و رهایی می‌یابد و گرگ‌ها، برعکس، چون به تن‌پروری روی آوردند، عقلشان زایل می‌شود و فریب می‌خورند.

این داستان نمادین بیانگر این آموزه است که جامعه انسانی پر است از ظالم و مظلوم (مار و موش، الاغ و گرگ) و هر انسانی که بدون تعقل به راهی ناشناخته روی آورد از چاله به چاه می‌افتد اما با این وجود، هرگاه انسان در مهلکه‌ای قرار گیرد، باز نبایستی تسلیم شود بلکه باید به عقل خود (هرچند ناچیز و ضعیف) رجوع کند.

داستان دیگری که به شعر کردی سروده شده «روباه توبه‌کار» است:

روزی روباهی مکار که به دلیل پیری قادر به شکار نبود سجاده‌ای بر دوش انداخت و شروع به دعا و نیایش کرد و به دیگر جانوران گفت: «من از هر گونه بدکاری و مردم‌آزاری توبه کرده‌ام و می‌خواهم به حج بروم چرا که عمری به اشکال مختلف زندگی کرده‌ام و دیگران را آزرده‌ام اما دیگر وقت آن رسیده‌است که به سوی خدا برگردم و دست انابت به درگاه او بردارم. حال شما ای جانوران! بیایید همه با هم به حج برویم شاید توبه‌هایمان پذیرفته شود». در میان راه، از غفلت جمع سوءاستفاده می‌کند و تک‌تک کبک و مرغ و خرگوش را در گوشه‌ای شکار می‌کند و می‌خورد و غیبت هر کدام را به شکلی توجیه می‌کند. مثلاً در مورد کبک می‌گوید: «به میان گروهی از پرندگان رفتم که همه بی‌مرشد و گمراه بودند. پس کبک را به عنوان کدخدا بر سر آن گروه قرار دادم». تا این‌که از آن جمع فقط خروس باقی می‌ماند. روباه به خروس می‌گوید: «چرا سروصدا می‌کنی؟ در این بیابان دزد و دشمن زیاد است، بیا دست من پیر و ناتوان را بگیر و کمک کن». خروس متوجه می‌شود و سریع روی درخت می‌پرد و می‌گوید: «پدر و پدربزرگم به من وصیت کرده‌اند که هوشیار باش فریب روباهان را نخوری! چرا که ذاتشان با مکر سرشته‌است و هرگز از مکر دست برنمی‌دارند» (محمدی ۱-۱۱).

در داستان فوق نیز تمام حیوانات نمادین هستند و شخصیت هرکدام از آنها برای نوجوانان پیام و مفهومی به همراه دارد. روباه نماد مکر و فریب، خروس نماد هوش و نصیحت‌پذیری، کبک نماد زیبایی و مظلومیت و شخصیت دیگر حیوانات هرکدام بیانگر مفهومی انتزاعی است. کل داستان دربرگیرنده این مفهوم است که انسان باید هوشیار باشد و به افراد بدذات امتحان‌پس داده اعتماد نکند.

خوهم ب‌وچگ و بارم قه‌یو مالم هاله ژئرزه
ساتی بیکار نیه‌نیشم من مووری زامهت کیشم

xwæm bÿtʃeɡo bærəm qæÿw
satæ bekar nyæniʃəm

maʃəm halæ ʒeire zæÿw
mæn muri zamææt kiʃəm

ترجمه: خودم کوچکم اما بار روی دوشم سنگین است و خانه‌ام زیر زمین است. / لحظه‌ای
بیکار نمی‌نشینم. من مورچه زحمت‌کش هستم.

مورچه نماد کوچکی، ضعف و در عین حال تلاش‌گری است و از آنجا که کودک
خود را کوچک و ضعیف می‌پندارد، این شعر روحیه و اراده او را تقویت می‌کند، بدان
معنی که به او نشان می‌دهد: ای کودک! تو کوچک‌تر و ضعیف‌تر از مورچه که نیستی،
تو نیز می‌توانی کارهای بزرگی انجام دهی. به شرط آن‌که کوشش کنی و تن به
راحت‌طلبی ندهی.

وهختی پشی هات بکه خوهرم

ج‌وچگ ب‌وچلگه‌ی، جیکه جیک که‌رم

ئه‌وه دیریدن نه‌خشه راد کیشی

وهختی وه بی‌ده‌نگ له‌و دوره نیشی

(موزونی ۱۳)

jÿjeg bÿtʃeɡæÿ jikæ jik kærəm
væxtæ væ be dæŋ læw dÿræ niʃe

væxtæ peʃi hat bekæ xæværem
?væ dereden næxʃæ řad kiʃe

ترجمه: جوجه کوچکی که جیک‌جیک می‌کني / وقتی گربه می‌آید خیرم کن / وقتی که گربه آن
دورها ساکت نشسته‌است / دارد برای تو نقشه می‌کشد.

در این شعر، جوجه نماد زیبایی و ظرافت، کوچکی، کم‌تجربگی و ضعف است و
تناسب و شباهتی بسیار زیاد با شرایط سنی و جسمی کودک دارد. در حقیقت، شاعر،
همانند نمونه پیشین، با آوردن این نماد، خود کودک را مخاطب قرار داده‌است و او را
به هوشیاری و ذکاوت تشویق می‌کند.

چار شی ئوی دابه سه‌ریا

ماسی خانم ناو ده‌ریا

شیرین شیرین، ورده ورد

که‌فته رئ‌گه خرته‌خرت

(محمدیان ۱)

masi xanem naw dærya tʃar ʃeʋe da bæ særya
kæftæ řeɡæ xertæ xrt řirin řirin vertæ vert

ترجمه: ماهی خانم در میان دریا روسری‌اش را بر سر زد و آرام‌آرام به راه افتاد.

ماهی نماد حیات، سرزندگی، زیبایی و ظرافت است. شاعر در پایان شعر نیز، علاوه بر صفت‌های مذکور، آن را نماد بخشندگی و امید قرار داده‌است تا موجب تقویت این خصلت و روحیهٔ پسندیده در کودکان شود.

من م‌قش‌م و من می‌وش‌م پشی‌ت‌گ ب‌قه وه ت‌قش‌م
چه‌یدن چه‌قه‌ی دگانم چوه توایگ له لیم؟ نیه‌زانم.

(کرمی ۱۴)

men mÿfæm-o men mÿfæm pɛʃiæg bÿ væ tÿʃæm
tʃæyden tʃæqæy dɛganɛm tʃwæ twayg læ lim nyazanɛm

ترجمه: من موشم، گرفتار گربه شده‌ام / از ترس مدام می‌لرزم، او چه از جانم می‌خواهد؟ نمی‌دانم.

موش نماد زیرکی، تلاشگری، موزی‌گری، ترسویی، ضعف و مظلومیت است که شاعر در این شعر آن را به صورت نمادین و در معنای ضعف و مظلومیت به کار گرفته‌است. رابطه و دشمنی موش و گربه سنتی طبیعی و نمادین بودن آن سنتی ادبی در ادبیات، به‌خصوص ادبیات کودکانه، است.

جدول ۲. فراوانی نمادهای حیوانی در شعر کودک و نوجوان کردی

مجموع	پستانداران	پرنندگان	حشرات	خزندگان	
۶۲	۳۱	۱۶	۱۲	۳	فراوانی نماد
% ۱۰۰	% ۵۰	% ۲۶	% ۱۹ / ۵	% ۴ / ۵	درصد

از تحلیل جدول ۲ برمی‌آید که کودکان و نوجوانان کردزبان چون اغلب اهل دشت و دمن هستند و ارتباط نسبتاً نزدیک‌تری با طبیعت و حیوانات دارند، نمادهای حیوانی را راحت‌تر درک می‌کنند. از این رو، بسامد حیوانات نمادین نیز در شعر کودک بیشتر می‌شود.

ب) نمادهای گیاهی

کودک طبیعت نشین کُرد با اکثر گیاهان و نام آنها آشناست. بنابراین، وجود گیاهان در قالب نمادهای آموزشی می‌تواند در تفهیم مفاهیم انتزاعی به او نقش بسزایی ایفا کند. در آثار کردی مطالعه شده، ۳۶ مورد واژه نمادین گیاهی دیده شد، مانند باخ (باغ)، دارسان (جنگل)، لهق، چَل (شاخه)، میرگه، چیمه‌ن (چمن)، گولاله (آلاله)، سروشت (طبیعت)، به‌ریو (بلوط)، ونه‌وشه (بنفشه) و... در بخش گیاهی نیز، همانند واژگان جانوری، معادل‌های واژگانی متعدد است، مثلاً برای «شاخه» معادل‌هایی نظیر «لهق»، «چَل» و «پهل» و برای «چمن» واژه‌هایی چون «چیمه‌ن» و «میرگه» استعمال شده‌است.

در شعر «کبک کوهستان و مرغ باغ» شاعر، در داستانی مناظره‌ای، گفتگوی کبک و مرغ را چنین روایت می‌کند:

در گذشته‌های دور، کوهی سربه فلک‌کشیده بود که پرندگان در آن سرفراز و آزاد می‌چرخیدند. باغی در دامنه‌اش وجود داشت که کبکان گهگاه برای استراحت به آنجا می‌آمدند. روزی کبکی از فراز آن کوه پرواز کرد تا به باغ رسید. در آنجا مرغی حنایی دید؛ به سوی او رفت تا سلامی کند اما مرغ ترسید و گفت: «چرا به اینجا آمده‌ای؟ مگر یادت رفته جای تو در کوهستان است؟ اگر اینجا بمانی زندانی‌ات می‌کنند.» کبک گفت: «نترس، فقط به من بگو که تو چگونه در این زندان به سر می‌بری؟ حال و روزت چون است؟» گفت: «زندگی‌مان خوش و غذا و لانه‌مان روبه‌راه است. خدا را شکر، زندگی شاهانه‌ای داریم، تا جایی که خیلی‌ها آرزوی زندگی ما را دارند.» کبک با عصبانیت گفت: «بیچاره، تا کی می‌خواهید به این زندگی وابسته تن بدهید؟ تا کی می‌خواهید خود را به نادانی و بی‌تفاوتی بزیند؟ وابستگی صدایتان را خفه کرده‌است. چرا حقیقت زندگی‌تان را به نانی فروخته‌اید؟ چرا مثل ما آزادانه پرواز نمی‌کنید؟» مرغ گفت: «بس کن، نمک بر زخمم می‌اش! خودم خوب می‌دانم که چقدر بیچاره‌ام. تمام دسترنجم از آن صاحب‌خانه است؛ تخم‌هایم، که جگرگوشه‌هایم هستند، جلو چشمم، ناجوانمردانه خوراک آدم‌ها می‌شوند.» کبک گفت: «شما که این همه به بدبختی خود اشراف دارید چرا فکر چاره‌ای نمی‌کنید؟ شما که بال پرواز دارید، چرا پرواز نمی‌کنید؟ تا کی می‌خواهید به این زندگی پست ادامه دهید؟ بیا و مثل من پرواز کن، برف کوهستان بخور و لذت ببر. بیا آزادانه زندگی کن تا فرزندانت قربانی و خوراک دیگران نشوند.» مرغ گفت: «این آرزوی دیرینه من است اما باید کمی فکر کنم.» کبک آهی کشید و پرواز کرد و گفت: «با آرزو هیچ کاری درست نمی‌شود.» (ابراهیمی ۱-۱۰).

کوه و کوهستان نماد آزادی و رهایی ست و باغ دنیای پر از وابستگی، ظلم و ظلم‌پذیری. این داستان مفهوم وابستگی و آزادی را، که دو امر ذهنی و دیرپاب برای کودکان و نوجوانان است، در قالبی نمادین بیان می‌کند و آموزش می‌دهد.

هەر ئەم شیرە بۆن خۆشه وه کوو بۆنی وه‌نه‌وشه

(گشبین ۱۲)

hær ?æm fɛræ bunɛ xofæ væ ku bunɛ vænæwfæ

ترجمه: زنبور: شیرۀ عسل من خوشبوست، مانند بوی خوش گل بنفشه.

در بیت مذکور، شاعر شیرۀ زنبور عسل را به بوی بنفشه تشبیه می‌کند زیرا کودک گل بنفشه و عطر و بوی آن را به خوبی می‌شناسد. ضمناً شاعر با این تشبیه به صورت ضمنی یادآور می‌شود که این عسل شیرۀ همان گل بنفشه است، بنفشه‌ای که نماد پاکی و خوشبویی است.

ئێ‌را کوو چید چۆ کور خان؟ ڕا باخه‌گه‌ی سه‌راو قه‌مه‌ر

(خورانی ۱)

?ra ku tʃid tʃy koʔe xan ra baxæy seraw qæmæɾ

ترجمه: ای موش کوچولو! کجا می‌روی، که چون پسر خان راه افتاده‌ای؟ - به سوی باغ سراب قنبر می‌روم.

در این بیت، شاعر از یک نماد طبیعی و تفریحی بومی (باغ سراب قنبر کرمانشاه) یاد می‌کند که نماد سرسبزی، گشت‌وگذار و زیبایی است.

چۆ گول‌باخی ره‌نگینم ماسی سفره‌هفت سینم

(مرادی نصاری ۱۰)

tʃy golbaxi rænjinɛm masi sfvræy hæft sinɛm

ترجمه: مانند گل سرخ، زیبا و شاداب هستم و مثل ماهی سفرۀ هفت‌سین، سرزنده و پویام.

گولباخی (گل سرخ) نماد زیبایی، طراوت، خوشبویی و حیات است و در این شعر، کودک تمام این ویژگی‌ها را در وجود خویش می‌بیند. پس خود را به آن تشبیه می‌کند و در مصراع دوم نیز برای تقویت تصویر، مجدداً خود را به ماهی قرمز سفره هفت‌سین که باز بیانگر سرزندگی، حیات و زیبایی است، مانند می‌کند.

گونای سووری وه کوو سئو پرچی خسته ملی کئو

(منال ۳، یتیمی: ۲۰)

gunay suvre vā ku sew pertf xestā mele zæyw

ترجمه: (خورشید) رخساره‌اش مانند سیب سرخ است و زلف زیبا و طلایی‌اش را بر سر کوهسار پخش کرده‌است.

شاعر خورشید هنگام طلوع را به سیب سرخی تشبیه می‌کند که تشعشع و پرتو نور خود را بر سر کوهسار پخش کرده‌است و از آنجا که وجه شبه در شبه‌به باید آشکارتر و اجل از شبهه باشد شاعر سیب را نماد سرخی، درخشش و زیبایی قرار داده‌است تا از این طریق، زیبایی صبحگاهی خورشید را به تصویر کشد.

همان گونه که ذکر شد، تمام نمادهایی که در شبکه نمادهای گیاهی قرار دارند و به کار رفته‌اند، بیانگر مفاهیمی ذهنی و ادعایی‌اند که شاعران بر آموزش و القای آن تأکید کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نمادهای جانوری و گیاهی در آثار شعر کودک و نوجوان فارسی و گردی مطالعه و مقایسه شد و نتایج زیر به دست آمد:
در آثار مطالعه‌شده، از نمادهای حیوانی و گیاهی در تفهیم مفاهیم انتزاعی و آموزش آموزه‌ها به وفور استفاده شده‌است. با این تفاوت که بسامد این نمادها در شعر کردی بیشتر از زبان فارسی است.

جدول ۳. فراوانی نمادها در شعر کودک و نوجوان فارسی و کردی

نماد گیاهی	نماد حیوانی	مجموع	
۳۵	۴۴	۷۹	نمادها در شعر کودک فارسی
٪ ۴۴/۵	٪ ۵۵/۵	٪ ۱۰۰	درصد
۳۶	۶۲	۹۸	نمادها در شعر کودک کردی
٪ ۳۶/۸	٪ ۶۳/۲	٪ ۱۰۰	درصد

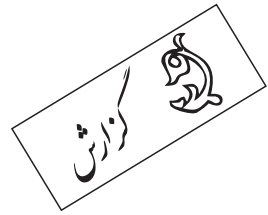
طبق نتایج جدول ۳، بسامد نمادهای حیوانی و گیاهی در شعر کودک کردی اندکی بیش از شعر کودک و نوجوان فارسی است که البته طبیعی نیز می‌نماید زیرا حیوانات و گیاهانی که در این نوع ادبی ذکر می‌شوند برای کودکان کُردزبان بارآمده در دامان طبیعت آشنا تر و ملموس ترند تا کودکان و نوجوانان فارس‌زبان آپارتمان‌نشین. همچنین وسعت گستره نمادهای حیوانی پستاندار در شعر کودک کردی بیش از دیگر جلوه‌های نمادین است و در شعر فارسی، نماد پرندگان از فراوانی بیشتری برخوردار است چرا که کودکان کُردزبان در طول زندگی خود با اکثر پستانداران از نزدیک آشنا می‌شوند و با آنها همبازی‌اند اما کودک شهرنشین فارس‌زبان بیشتر این حیوانات را در زندگی واقعی خود ندیده و نمی‌شناسد و تنها شناخت او از آنها از طریق تلویزیون و کتاب و... است.

منابع

- ابراهیمی، مظهر. که‌وی سه‌رشاخ، مریشکی ناو باخ. سنندج: علمی کالج، ۱۳۹۳.
 احترامی، منوچهر. خرس و کوزه عسل. تهران: کتاب‌های لاک‌پشت، ۱۳۶۵.
 ارمغان، علی و همکاران. «شبکه‌های نمادین در شعر نوجوان بیوک ملکی». پژوهش‌های ادبی. ۵۴/۱۳ (زمستان ۱۳۹۵): ۹-۳۰.

- پورنامداریان، تقی. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
- خورانی، میثم. *میوشلی میوشان*. ایلام: ناشر مؤلف، ۱۳۹۶.
- رحماندوست، مصطفی. *صد دانه یاقوت*. تهران: محراب قلم، ۱۳۶۸.
- _____. *قصه ابر و باران*. تهران: سوره مهر، ۱۳۹۵.
- ستاوند، زهرا. *که رنه‌زان*. ارومیه: ناشر مولف، ۱۳۹۴.
- سلاجقه، پروین. *از این باغ شرقی*. چ ۲. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.
- شاملو، احمد. *خروس زری، پیرهن پری*. چ ۲. تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار، ۱۳۶۴.
- صرفی، محمدرضا و فاطمه هدایتی. «نماد و نقش مایه‌های نمادین در داستان‌های کودک و نوجوان دفاع مقدس». *ادبیات پایداری*. ۸/۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۷۳-۸۹.
- صفربگی، جلیل. *دبستان ترانه*. ایلام: زانا، ۱۳۹۷.
- فولادی، علیرضا. *زبان عرفان*. چ ۳. تهران: سخن، ۱۳۸۹.
- کریمی، حمزه. *منال ۲: مجموعه اشعار شاعران برگزیده جشنواره شعر کودک کردی منال*. ایلام: باشور، ۱۳۹۲.
- کشاوری، ناصر. *مثل یه بلبل کوچولو*. تهران: پیدایش، ۱۳۹۳.
- _____. *کی بود؟ کی بود؟ ملاد بود*. چ ۳. مشهد: به‌نشر، ۱۳۹۵.
- گشبین، مرسوم. *هنگ و هه‌نگوین*. سنندج: تافگه، ۱۳۹۳.
- محرمی، رامین و دیگران. «بررسی تنوع نماد در اشعار کودکان جعفر ابراهیمی». *بلاغت کاربردی و نقد ادبی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۱-۲۴.
- محمدی، مجید. *ریوی توبه کار*. سنندج: ریپین، ۱۳۹۳.
- محمدیان، علیرضا. *ماسی خانم*. سنندج: ناشر مؤلف، ۱۳۷۹.
- مرادی نصاری، محمد. *منال ۱: مجموعه اشعار شاعران برگزیده جشنواره شعر کودک کردی منال*. ایلام: باشور، ۱۳۹۲.
- مزیانی، محمدکاظم. *صندلی‌ها خسته‌اند*. چ ۳. تهران: وزارت آموزش و پرورش، موسسه فرهنگ منادی تربیت، ۱۳۸۸.
- موزونی، رضا. *میمگه جاروبرقی*. کرمانشاه: ناشر مؤلف، ۱۳۸۳.

مهاجرانی، محمد. پرچم زیبای ایران. قم: بهار دل‌ها، ۱۳۹۶.
نیما یوشیج. درباره شعر و شاعری: از مجموعه آثار نیما یوشیج. گردآوری، نسخه‌برداری و
تدوین: سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.



گزارش تفصیلی دومین کارگاه آموزشی حوزه‌های نوین مطالعاتی در ادبیات تطبیقی

ناهید حجازی، عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، پس از برگزاری کارگاهی دوازده روزه در ۲۷ و ۲۸ تیرماه ۱۳۹۱، و کارگاه یک‌هفته‌ای در ۲۷ بهمن تا ۱ اسفند ۱۳۹۷، سومین دوره کارگاه آموزشی خود را از ۱۷ مهر تا ۲۱ اسفند ۱۳۹۸ برگزار کرد. این کارگاه بلندمدت با عنوان «حوزه‌های نوین مطالعاتی در ادبیات تطبیقی» شامل ۲۱ درس در ۷۲ ساعت برای ۲۲ شرکت‌کننده در مقاطع کارشناسی ارشد، دکتری و عضو هیئت علمی بود. نخستین روز کارگاه، با سخنرانی و خوشامدگویی محمد دبیر مقدم، معاون پژوهشی و عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی، افتتاح شد و با صحبت‌های ایلمیرا دادور، مدیر گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان و استاد دانشگاه تهران، ادامه یافت. ایشان خبر خوش تکرار دوره‌های آموزشی بلندمدت در سال آینده را دادند و اعلام کردند که هدف نهایی گروه ادبیات تطبیقی ایجاد رشته دانشگاهی ادبیات تطبیقی در مقطع کارشناسی ارشد به بالا و، به طور خاص، کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی است.

استادان و درس‌های این دوره عبارت بودند از:

ایلمیرا دادور: مطالعات پسااستعماری و تصویر شناسی

بهمن نامور مطلق: بینامتنیت در ادبیات تطبیقی

محمود جعفری دهقی: ایران‌شناسی

ناهید حجازی: تاریخچه و نظریه‌های ادبیات تطبیقی

آبتین گلکار: مکتب اروپای شرقی در ادبیات تطبیقی

فرزانه کریمیان: روابط ادبی ایران و فرانسه

مریم سلطان بیاد: روابط ادبی ایران و انگلستان
 خلیل پروینی: روابط ادبی ایران و کشورهای عرب‌زبان
 سعید رضوانی: روابط ادبی ایران و آلمان
 بهناز علیپور: روابط ادبی ایران و هند
 سعید رحمت‌جو: نقد زیست‌محیطی
 حمیدرضا شعیری: نقد ادبی معاصر
 بهناز علیپور: نقد فمینیستی
 علی عباسی: نشانه‌شناسی
 فریده پورگیو: اسطوره در ادبیات تطبیقی
 آذین حسین‌زاده: ترجمه و نظریه دریافت
 آبتین گلکار: ادبیات و موسیقی
 بهروز محمودی بختیاری: ادبیات و هنرهای نمایشی

ایلمیرا دادور درباره مطالعات پسااستعماری نخست مقدمه‌ای از جنبش «سیاه‌بودگی»^۱ را برای دانشجویان شرح داد، جنبشی که با گردهمایی دانشجویان کشورهای مستعمره فرانسوی‌زبان، مثل برخی کشورهای افریقایی همچون سنگال، و مستعمراتی مثل جزایر مارتینیک، در پاریس شکل گرفته بود. وی نمونه‌هایی ادبی را برشمرد که نمایانگر ادبیات این جنبش بود. پس از آن، پسااستعمار در تاریخ و در ادبیات با معرفی ادوارد سعید^۲ و نظریه‌هایش و چگونگی پیاده‌سازی این نظریه‌ها بر متون مورد نظر توضیح داده شد و در جلسه پایانی متن‌هایی از ادبیات پسااستعماری تجزیه و تحلیل شد تا شرکت‌کنندگان به درک صحیحی از ادبیات پسااستعماری برسند. درس تصویرشناسی را ایلمیرا دادور در چهار جلسه ارائه کرد. ابتدا تصویر، تصویرشناسی ادبی و مهم‌ترین مفاهیم مستخرج از آن تعریف شد، سپس نمونه‌هایی از تصاویری شاخص مطرح و در متن بررسی شد تا نشان داده شود چگونه می‌توان از این تصاویر معانی گوناگونی استخراج کرد.

1. *négritude*

2. Edward Said

بینامتنیت در ادبیات تطبیقی را بهمن نامور مطلق در سه جلسه تدریس کرد. امروزه پذیرفته شده است که هیچ متنی بدون پیش متن نیست و بررسی این بینامتن‌ها بخشی از فعالیت ادبیات تطبیقی است. دنبال کردن پیش‌متن‌ها عملاً کار بیهوده‌ای است زیرا هیچ آغازی نمی‌توان برای آنها متصور شد. مؤلف نه مالک مطلق، نه خالق و نه دانای مطلق اثر خود است زیرا به راحتی ممکن است دریافت از اثر با گذر زمان کاملاً تغییر کند یا حتی دستخوش تحریف شود. نامور مطلق، در ادامه، بینامتنیت و انواع آن را در چارچوب نظریه ژرار ژنت^۱ توضیح داد.

محمود جعفری دهقی در کلاس ایران‌شناسی ابتدا درباره گستره زبان‌های ایرانی و تأثیر آن بر جهان ایرانی و ادبیات و فرهنگ دیگر سرزمین‌ها صحبت کرد، سپس به اندیشه و جهان‌بینی ایرانی و حکمت ایرانشهری و تشکیل آن از هزاران سال پیش و تأثیر آن بر فرهنگ و ادب جهان پرداخت، و در پایان درباره حافظ و تأثیر و تأثر آن با جهان غرب و شرق، سخن گفت.

ناهدی حجازی درس تاریخچه و نظریه‌های ادبیات تطبیقی را در سه جلسه برگزار کرد. در دو جلسه نخست، تأثیر شرق‌شناسی، استعمار، رمانتیسم و ناسیونالیسم در شکل‌گیری ادبیات تطبیقی روشن شد، سپس ویژگی‌های اصلی دو مکتب فرانسوی و امریکایی و تفاوت آنها برشمرده و به نظریه‌های ادبیات تطبیقی پس از مکتب امریکایی اشاره شد. در جلسه پایانی دانشجویان چند مقاله را، که براساس مکتب فرانسوی و امریکایی نگاشته شده بود، به صورت عملی نقد و بررسی کردند.

مکتب اروپای شرقی را آبتین گلکار در سه جلسه ارائه کرد. او با معرفی آکساندر ویسیلوفسکی^۲، تطبیق‌گر روس قرن نوزدهم، گفت که نزدیک به یک قرن پیش از ظهور مکتب امریکایی، او نظریاتی مشابه این مکتب را ابراز کرده و از جمله نشان داده برخی از شباهت‌ها در آثار ادبی و فولکلور ملل و فرهنگ‌های مختلف، غیر از تأثیر و تأثر مستقیم، باید با عوامل دیگری مانند اشتراکات روان‌شناختی نوع بشر یا ساختارهای مشابه اجتماعی - فرهنگی توجیه شوند. مفهوم «جریان‌های استقبال‌گر» در نظریه

1. Gérard Genette

2. Aleksander Veselovsky

ویسیلوفسکی به معنای پیش‌زمینه و فضای مناسب برای وام‌گیری فرهنگی ملتی از ملت دیگر نیز تشریح شد. سپس نظریات ویکتور ژیرمونسکی^۱، تطبیق‌گر روس قرن بیستم و از بنیان‌گذاران مکتب اروپای شرقی در ادبیات تطبیقی، به همراه نمونه‌هایی از تحلیل‌های او مطرح شد. ژیرمونسکی معتقد بود اشتراکاتی هست که نمی‌توان آنها را با تماس مستقیم فرهنگی توجیه کرد و در مکتب اروپای شرقی با شباهت در مراحل مختلف رشد و تکامل جوامع بشری از دید مارکسیستی توجیه می‌شوند. مبحث پایانی آشنایی با نظریات نیکالای کانراد^۲، تطبیق‌گر روس قرن بیستم، و نگرش او به مفهوم «ادبیات جهانی» بود. کار عملی این کلاس مربوط بود به موضوع تطبیق درون‌مایهٔ نبرد پدر و پسر در حماسه‌های ایرانی و روسی از دید مکتب اروپای شرقی و تفاوت توجیه‌های تطبیق‌گران روس با تطبیق‌گران سایر ملل، و تکیهٔ تطبیق‌گران روس بر شرایط اجتماعی و تکاملی جامعه و بازتاب آنها در آثار ادبی و از جمله این حماسه‌ها.

فرزانه کریمیان در سه جلسه درس روابط ادبی ایران و فرانسه ابتدا، اشارهٔ گذرایی به تاریخ روابط ایران و فرانسه با دیدگاه سیاسی کرد تا اهمیت روابط دو کشور و تاریخچهٔ آنها در نظام‌های حکومتی و سلسله‌های پادشاهی مختلف تاریخ دو کشور روشن شود. سپس روابط فرهنگی میان دو کشور، با توجه به روابط پیش‌گفته، به صورت مشروح و مفصل معرفی شد و از اعزاز مبلغان مذهبی فرانسوی از قرن سیزدهم، طی اعصار مختلف تاریخ دو کشور، تا کارهای خاورشناسان و سیاحان برجسته سخن به میان آمد. همچنین، به اقدامات گوناگونی برای ترویج زبان و نظام آموزشی فرانسه در ایران و نیز انتشار فرهنگ و ادبیات کهن ایران در فرانسه اشاره شد و به تفصیل به تأسیس مراکز زبان آموزی و مطالعات علمی در فرانسه، مانند «مدرسهٔ جوانان مترجم» و «مدرسهٔ زبان‌های شرقی» و «کلژ دو فرانس» تا بنیان‌گذاری مدارس فرانسه‌زبان در ایران و اهمیت آموزش و نشر فرهنگ و ادبیات دو کشور پرداخته شد. سفرهای دوسویهٔ مسئولان دو کشور، سفرهای خاورشناسان فرانسوی به ایران و اعزاز دانشجویان ایرانی به فرانسه، نشریات و تألیفات فرانسه‌زبان در ایران و برعکس، از

1. Viktor Zhirmunsky
2. Nikolay Konrad

دیگر موضوعات مطرح شده در این زمینه بود. دربارهٔ نقش ترجمه‌های موفق و مطرح از ادبیات پارسی به فرانسه و اهمیت این مطلب در گسترش روابط فرهنگی میان دو کشور نیز توضیح مفصلی داده شد. در نهایت، از اهمیت و تأثیر شاهنامه و آثار سعدی بر ادبیات فرانسه سخن گفته شد و اشاراتی به ترجمه و جایگاه خیام و عطار و حافظ و سایر شاعران پرآوازهٔ ایران در فرانسه، از دوران رمانتیک تا ابتدای قرن بیستم، شد.

درس روابط ادبی ایران و انگلستان را مریم سلطان بیاد در شش ساعت ارائه کرد. او سخنان خود را از سیر خیاگری اساطیری در یونان باستان شروع کرد و سپس تفاوت‌ها و شباهت‌های افسانه‌ها و اسطوره‌ها را در ادبیات فرانسه و انگلستان و ایران به همراه نمونه‌هایی از آثار ادبی روشن کرد.

روابط ادبی ایران و کشورهای عرب‌زبان را خلیل پروینی در سه جلسه تشریح کرد. او کلاس خود را با روشن کردن اهمیت تاریخی و کنونی روابط ادبی ایران و جهان عرب، از جمله روابط ادبی ایران با مصر، سوریه، لبنان، کویت، شروع کرد و سپس مصادیق تعامل ادبی را در سه دوره برشمردند: ۱. پس از اسلام تا روی کار آمدن عباسیان، ۲. دورهٔ عباسیان، ۳. دوران معاصر. در جلسهٔ پایانی، پژوهش‌های تطبیقی انجام شده و زمینه‌های تحقیقاتی جدید در این حوزه معرفی شد.

سعید رضوانی درس روابط ادبی ایران و آلمان را با معرفی و بررسی دیوان غربی - شرقی گوته به عنوان برجسته‌ترین نمونهٔ تأثیرپذیری ادبیات آلمانی از ادبیات فارسی شروع کرد و سپس از تصویر آلمان و آلمانی در ادبیات نوین فارسی به همراه نمونه‌هایی از این تأثیرگذاری سخن گفت.

نقد فمینیستی را بهناز علیپور در دو جلسه تدریس کرد. او در مقدمه، مباحث نظری مربوط به جنبش فمینیسم، ادبیات تطبیقی و نحله‌های نقد ادبی فمینیستی را معرفی کرد، سپس دربارهٔ ورود اندیشه‌های فمینیستی به ادبیات و آرای منتقدین فمینیست در تقسیم‌بندی آثار ادبی، مضامین فمینیستی در ادبیات (خشونت علیه زنان، دغدغه‌های وجودی شامل آزادی، تنهایی و انزوا و...) صحبت کرد. در پایان، دو داستان کوتاه ایرانی و کانادایی («گریز» و «میز کار») به لحاظ طرح داستان‌ها، شخصیت‌های اصلی، مضمون، عامل زمینه‌ای، نوع روایت، زاویهٔ دید، شیوه و سبک بیان مقایسه و تطبیق داده شدند.

سعید رحمت‌جو در دو جلسه نقد جغرافیایی و نقد زیست‌محیطی را تعریف و تفاوت آنها را بیان کرد و با تمرکز بر مسائل نقد زیست‌محیطی و نظریه‌پردازان مطرح در این حوزه افزود که بحث «انسان‌زدایی» از فرهنگ، به مثابه یکی از تناقض‌های اصلی رویکرد زیست‌محیطی، مقدمه‌ای است برای ورود به روش‌شناسی نقد زیست‌محیطی. در این رابطه، از چند فیلسوف و منتقد امریکایی، مانند لارنس بوئل^۱، تیموتی مورتون^۲ و دانا فیلیپس^۳ و دستاوردهای نظری ایشان صحبت شد. در ادامه توضیح داده شد که چگونه فلیکس گاتاری^۴، فیلسوف فرانسوی، در کتاب مهمش به نام *اکوزوفی*^۵، سعی می‌کند راه‌حلی برای تناقض یادشده بیابد. مثالی از روش گاتاری ارائه شد و سپس، با ارجاع به استفانی پوستوموس^۶، استاد دانشگاه کانادایی و متخصص نقد زیست‌محیطی، تلاش شد تا تقسیم‌بندی روشنی از روش‌شناسی این نوع نقد ارائه شود. در پایان، دو کتاب از زهرا پارساپور، استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، معرفی و نقد شد. چند مقاله فارسی در این حوزه نیز با نگاه انتقادی بررسی شد تا دانشجویان کارگاه با ابیدها و نیابدهای اساسی این رویکرد آشنا شوند.

حمیدرضا شعیری نقد ادبی معاصر را در سه جلسه تدریس کرد. او بخشی از آرای نظریه‌پردازانی مانند پراپ، باختین، سوسور، یلمزلف، پیرس، ژنت، بارت، گرمس، ویتگنشتاین، لوتمان، دومزیل، هوسرل، مرلوپوتتی، لاکان، کوکه، فونتنی، زیلبربرگ، دریدا را در حوزه ادبیات تطبیعی معرفی کرد و مفاهیم ساختارگرایی، پساساختارگرایی و واسازی، روایت‌شناسی، توانش‌های زبانی - معنایی، نشانه‌معناشناسی گفتمانی، نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی، سیر تحول گفتمان با تمرکز بر تولید معنا را توضیح داد. فریده پورگیو درس اسطوره در ادبیات تطبیعی را در سه جلسه ارائه کرد. او، با توجه به دیدگاه‌های کمبل^۷، سیگال^۸ و استراوس^۹، عناصر جاودانگی، خلقت جهان،

1. Lawrence Buell

2. Timothy Morton

3. Dana Phillips

4. Félix Guattari

5. Ecosofia

6. Stephanie Posthumus

7. Joseph Campbell

8. Robert Alan Segal

9. Claude Lévi-Strauss

روئین‌تنی و باروری در اساطیر ایران را با همین مضامین در میان‌رودان و یونان و روم باستان بررسی کرد. در جلسه پایانی، چند سریال و فیلم تولیدی دو دهه اخیر در سینمای هالیوود با تکیه بر اسطوره‌سازی‌های جدید تحلیل شد.

ترجمه و نظریه دریافت را آذین حسین‌زاده در سه جلسه تدریس کرد. وی دریافت در فرهنگ‌های مختلف و ترجمه به‌مثابه یکی از راه‌های انتقال داده‌های فرهنگی را توضیح داد، سپس، با تکیه بر آرای میخائیل باختین، گفت برای باختین، رمان کامل‌ترین شکل هنر است و مادامی که دریافت‌کننده جدید (تفسیرکننده جدید، دیدگاه جدید، احساس جدید...) وجود داشته باشد، نمی‌تواند کامل شود. باختین، بی‌آن‌که بداند، به نقش ادبیات تطبیقی در تفسیر اثر هنری اشاره می‌کند و هنر بسته به فرهنگ دریافت‌کننده اثر هنری تفسیر می‌شود. این تفسیر، به سبب ترجمه، نه به حوزه زبان محدود و محصور است، نه به گستره مکان. در پایان، جایگاه ترجمه‌پژوهی به‌عنوان ابزاری پرکاربرد در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی (پیرامتن، پیرا ترجمه، دریافت مترجم، دریافت مخاطب یا دریافت‌های مخاطب‌ها) در چند متن به صورت کار عملی بررسی شد.

آبتین گلکار در کلاس ادبیات و موسیقی به طرح ارتباط میان موسیقی و ادبیات، به اشکال مختلف آن مانند شعر همراه با ساز، نقالی، سماع، موسیقی آوازی پرداخت. سپس اقتباس موسیقایی، تأثیر و تأثر ادبیات و موسیقی، تأثیر عواملی چون اختلاف نسل‌ها، تجربه موسیقایی و نوآوری در ارتباط با این تأثیر و تأثر توضیح داده شد و در پایان، خوانش‌های گوناگونی که از یک متن موسیقایی وجود دارد، بینامتنیت ادبیات و موسیقی، تأثیر قطعات موسیقی بر نویسندگان، تأثیر تکنیک‌ها و اصطلاحات موسیقایی بر ادبیات روشن شد.

در کلاس نشانه‌شناسی مکتب پاریس، علی عباسی این نظریه را مطرح کرد که همه‌چیز معناست. وقتی معنا باشد، نظام یا ساختار وجود دارد. تفاوت میان سیستم (نظام) و ساختار مطرح و بیان شد که پشت هر نظام یک دستور زبان وجود دارد و معنا از رابطه تولید می‌شود. سپس عنصر نماد و نشانه با نمونه‌های گوناگون رابطه آنها مطرح شد و نتیجه گرفته شد تمام نشانه‌شناسی بر نوعی دوگانگی^۱ استوار است.

دو کلاس «ادبیات و هنرهای نمایشی» و «روابط ادبی ایران و هند» به دلیل شیوع بیماری کوید-۱۹ به سال ۱۳۹۹ منتقل و در فضای مجازی به دانشجویان ارائه شد.

بهناز علیپور روابط ادبی ایران و هند را اول مرداد ۱۳۹۹ برگزار کرد. کلاس با معرفی نویسندگان مهم معاصر هند، مانند آنیتا دسای^۱، جومپا لاهیری^۲، نارایان^۳، کران دسای^۴، آمیتا گوش^۵ شروع شد. سپس دیاسپورا، ادبیات پسااستعماری و آرای مهم نظریه‌پردازان این حوزه، مانند هومی بابه^۶ و گایاتری اسپیواک^۷، توضیح داده شد و در پایان تأثیر فرهنگ و ادبیات هند بر بوف کور هدایت از منظر بینامتنیت فرهنگی روشن شد.

کلاس «ادبیات و هنرهای نمایشی» با تدریس بهروز محمودی بختیاری در هفتم مردادماه ۱۳۹۹ در دو جلسه به صورت مجازی برگزار شد. در این کلاس، پس از معرفی عرصه ادبیات تطبیقی در حوزهٔ درام، موضوعاتی به شرح زیر مطرح شد: مطالعات تطبیقی نمایشنامه‌های دارای اسامی و داستان‌های یکسان، مانند *الکترا*، *مده‌آ*، *آنتیگونه*؛ مقایسهٔ نمونه‌های متنوع نمایشنامه‌هایی مانند *ژاندارک*، *شاه لیر*، *دشمن مردم*، *باغ آلبالو* و *مرغ دریایی*؛ مسئلهٔ اقتباس و برداشت‌های خلاقانه‌تر؛ «حرکت از ژانری به ژانر دیگر» (بررسی تطبیقی نمایشنامه با سایر ژانرها، مانند شعر و رمان و داستان کوتاه)؛ بررسی تم‌های مشترکی، مانند فرزندکشی و اختلاف طبقاتی؛ «ساخت‌های مشابه»، «موقعیت‌های مشترک» و «فضاهای مشترک». در بخش دوم کارگاه، اقتباس سینمایی از درام از نخستین روزهای اختراع سینما و اقتباس‌های صامت از آثار شکسپیر به بعد بررسی شد. اقتباس‌های سینمایی از شکسپیر، ایبسن، یوجین اونیل، تنسی ویلیامز، آرتور میلر، نیل سایمون، برتولت برشت، دیوید ممت و هارولد پیتتر بخش‌های بعدی بحث بودند.

-
1. Anita Desai
 2. Jhumpa Lahiri
 3. Narayan
 4. Kiran Desai
 5. Amitav Ghosh
 6. Homi K. Bhabha
 7. Gayatri Spivak

راهنمای نگارش مقالات در نشریه/ادبیات تطبیقی

اهداف و گستره

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

راهنمای نگارش مقاله

در مقاله ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

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

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

نحوه حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. 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.

A Comparative Study on Animal and Plant Symbols in Persian and Kurdish Children Poetry

Alireza Shohani¹

Assistant Professor, Persian language and Literature, Ilam University

Alireza Asadi

Assistant Professor, Persian language and Literature, Ilam University

Mehdi Ahmadikhah

PhD Candidate, Persian Language and Literature, Ilam University

One of the artistic manifestations of imagination, which helps in deepening poetry is the literary device of symbolism. Symbols pull apart the superficial layers of the words, reflect their hidden meanings, and reveal their capacity in conveying mental images. In children's poetry, symbolism carries out the same prominent role, but since the mental world of the audience and their understanding are limited, the symbols must be chosen as simple as possible. This paper aims to compare plant and animal symbols and their frequency in Persian and Kurdish children's poetry. Findings show that the frequency of employing symbols in Kurdish children's poetry is higher than in Persian. Animal symbols in the children's poetry of both languages are more than plant symbols. Moreover, the most used symbolic animals in Persian children's poems are birds, whereas in Kurdish are mammals.

Keywords: Symbol, children's poetry, animal, plant, Kurdish literature

1. Email of the corresponding author: a.shohani@ilam.ac.ir

Returning to Myth and Redefining the Concept of Hero

Hanieh Raeeszadeh¹

PhD Candidate, French Language and Literature, University of Tehran

Myth has been inextricably tied to literature and placed at the heart of many great literary works for centuries. Researchers in various fields of humanities such as literature, philosophy, linguistics, and anthropology are interested in mythology. Also, comparative literature analyzes the presence of ancient myths in literary works. Myths having been presented orally by the popular culture for centuries and adapted by writers and poets according to their own perceptions and intentions. This paper studies the new look of two playwrights on ancient myths in their plays: *The Flies* by Jean-Paul Sartre and *The One Thousand and First Night* by Bahram Beyzaie. The study reveals that the concept of “hero” has changed through rereading ancient myths by these two playwrights. In conclusion, the similarities and differences between the new images of the hero in these two works have been comparatively examined.

Keywords: Comparative literature, myth, hero, rereading, Beyzaie, Sartre

1. hraeiszadeh@ut.ac.ir

Examining the Bipartite Role of Beloved-Mother from a Feminist Sociology Perspective

Case Study: *We Will Get Used to It* by Zoya Pirzad and *No Saints or Angels* by Ivan Klíma

Najmeh Dorri¹

Associate Professor, Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University

Atefeh Salarvand

BA Student, Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University

One of the main features of contemporary literature is its strong connection with society and the reflection of common human concerns in the context of literary works. Among literary genres, novels have this capacity the most. In this paper, two novels are examined comparatively from a feminist sociology perspective, as they share many similarities in their narratives: *We Will Get Used to It* by Zoya Pirzad, whose author has a feminist orientation, and *No Saints or Angels* by Ivan Klíma, the Czech author. The paper focuses on the intellectual challenges of the novel's characters and the existence or absence of conflict in their attitudes towards their roles as mother and beloved. The study reveals that from a feminist sociology perspective, the image of women in these novels reflects the idealistic thoughts of the authors and contrasts with the realities of the society in which they live.

Keywords: Comparative literature, novel, feminist sociology, Zoya Pirzad, Ivan Klíma

1. Email of the corresponding author: n.dorri@modares.ac.ir

New Historicism in Contemporary Iranian Literature

Nahid Hejazi¹

Member of the Scientific Committee, Comparative Literature Department, Academy of Persian Language and Literature

The thoughts and attitudes of writers have always been influenced by the political, social, and cultural conditions of their societies, and their personality and life inevitably affect their literary creations as well. Iranian writers are no exception to this rule, and this paper, based on the new historicism approach and Foucault and Greenblatt theories, tries to first seek the influence of the lifestyle and personality of contemporary Iranian writers of 1920 to 2000 on the creation of their works. Furthermore, the impact of social, political, and ideological relations on their works is examined. Why specific authors and their works are selected in this study is a question tried to be answered, regarding the social circumstances and events. The data reveal that the creation of any novel or short story is in a complex network of diverse elements, and the novel is not just the product of the author's genius and creativity. The author is influenced by certain discourses in society and the quality of his chosen language and themes is the result of his attitudes, motives, and the political and socio-cultural circumstances; moreover, it is a response to the needs of society.

Keywords: Contemporary Iranian literature, novel, new historicism, Stephen Greenblatt, Michel Foucault

1. n.hejazi2010@yahoo.com

**Wandering Soul or Wandered Nightingale in Legends
A Comparative Study on the Tales of “The Wandered
Nightingale” and “The Almond Tree”**

Hafez Hatami¹

Assistant Professor, Persian Language and Literature, Payame Noor University

Mina Mehrafarin

MA in Child and Adolescent Literature

Popular literature with its diverse elements and components is one of the noticeable subjects of study in the field of comparative literature. “The Wandered Nightingale” tale and its footprint in world literature, especially the story of “The Almond Tree” is a proper case for comparative literature and morphology studies. Based on the works of Vladimir Propp on functions and actions of fairy tales, as well as “binary oppositions” of Lévi-Strauss and other structuralists, this study seeks to examine the manifestation of the collective subconscious mind as the substantial feature of such stories and oral narratives. This paper, employing a comparative approach, also reveals that the origin of such stories is primarily the East, and they gradually spread among the nations in several variations of translation, imitation, adaptation, or rewritten forms.

Keywords: Comparative literature, popular literature, Vladimir Propp's morphology, “The Wandered Nightingale”, “The Almond Tree”

1. Email of the corresponding author: hatami.hafez@pnu.ac.ir

ABSTRACTS

Semiotic Analysis of the Status of “I” in the Enunciation of Paul Valéry and Yadollah Royaee A Comparative Study

Marzieh Athari Nikazm¹

Assistant Professor, French Language and Literature, Shahid Beheshti University

Various forms of enunciation can be examined in the works of Paul Valéry, French poet and author of the twentieth century, and Yadollah Royaee, the Iranian contemporary poet. The specific characteristic of two poet’s discourses expressed by “me” can be observed, as well as some perceptual and emotional specificities in the enunciation, which are imposed on the reader. In this study, our corpus is *La Jeune Parque* by Paul Valéry and the booklet *Le Moi en Prétérîte, Signature (The Me in the Past, Signature)* by Yadollah Royaee. Analyzing the different strategies of “vision” and “perception” in the mentioned poems, takes place with the help of the semiotic theories, in particular, the theory of engagement, disengagement, and enunciating instances. The aim of this research is to show that “discourse” is all under the control of “I.” “I” in both poets’ works is dealt with the plurality, and there is a rivalry between various forms of enunciation in search of “identity” as an object of value. “Self” is in the process of becoming and evolving, and to achieve an identity, different instances are in conflict and make tension in the discourse. It is also worth mentioning that the tension is more complicated in Valéry’s discourse compared to Royaee.

Keywords: Valéry, Royaee, enunciation, me, plurality, instance, semiotics

1. m_atharinikazm@sbu.ac.ir

Contents

ARTICLES

Semiotic Analysis of the Status of “I” in the Enunciation of Paul Valéry and
Yadollah Royae A Comparative Study **Marzieh Athari Nikazm**

Wandering Soul or Wandered Nightingale in Legends A Comparative
Study on the Tales of “The Wandered Nightingale” and “The Almond Tree”
Hafez Hatami & Mina Mehrafarin

New Historicism in Contemporary Iranian Literature
Nahid Hejazi

Examining the Bipartite Role of Beloved-Mother from a Feminist Sociology
Perspective Case Study: *We Will Get Used to It* by Zoya Pirzad and
No Saints or Angels by Ivan Klima
Najmeh Dorri & Atefeh Salarvand

What is Comparative Literature Today?
Susan Bassnet, Tr Saeid rafiey khezry

Returning to Myth and Redefining the Concept of Hero
Hanieh Raeszadeh

A Comparative Study on Animal and Plant Symbols
in Persian and Kurdish Children Poetry
Alireza Shohani, Alireza Asadi & Mehdi Ahmadikhah

REPORT

Detailed report of the second workshop of new fields of study in comparative literature
Nahid Hejazi