

سلام الله عليه



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

امور پژوهشی

شماره: ۱۸۳۸۲

پیوسته

شماره: ۲۲۱۴۰/ذپ

تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

امام علی (ع): فناوری شناخته به آموختن دانش است... (عنوان الحکمه ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضاء محترم هیات تحریریه تبریک می گویم.

خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی
حمید علیزاده

مدیر امور پژوهشی

مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۲۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۲ صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵
مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از
شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای
اطلاع رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و
پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله
« نمایه » و noormags.com قابل دسترسی است .

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده سردبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر بهادر باقری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکتر قدرت اله طاهری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت	استادیار زبان و ادبیات فارسی سازمان سمت
دکتر حسین هاجری	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: زهرا داوری

شمارگان: ۷۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: احمد شکیل

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر پیرانی، آقای دکتر حری، آقای دکتر سارلی، خانم دکتر عامری، آقای دکتر علامی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر گرجی.

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟: ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

۹.....	بررسی روابط قدرت در داستان کیخسرو براساس دیدگاه فوکو.....	سیما ارمی اول
۳۵	مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی	دکتر زهرا حیاتی
۵۹	بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانه بینامتنیت ژنت و بخشهایی از نظریه بلاغت اسلامی	دکتر علی صباغی
۷۳	روشن‌شناسی و مبانی کاربردی برخورد منتقد با متن در رویکرد نقد کهن‌الگویی / یونگی و پسایونگی	دکتر فرزاد قائمی
۱۰۱	تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی براساس نظریه برمون	دکتر پرستو کریمی - دکتر جهانگیر صفری - امیر فتحی
۱۱۵	به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی	دکتر امیرعلی نجومیان
۱۳۹	گونه‌شناسی پیش‌متنی	دکتر بهمن نامور مطلق
۱۵۳	پاسخ به چند ایراد	دکتر سید مهدی زرقانی
۱۶۰	چکیده‌انگلیسی	

بررسی روابط قدرت در داستان کیخسرو بر اساس دیدگاه فوکو

سیما ارمی اول*

چکیده

داستان کیخسرو یکی از روایت‌های اصلی در شبکه‌ی روایی اساطیر ایران است که با توجه به اهمیت حماسی / اساطیری و برجستگی جاری- غایی‌اش، با تحلیل آن می‌توان تصویر واضحتری از مفهوم «هویت» و نظام «قدرت»، در سویه‌های مادی و معنوی‌اش، در فرهنگ اساطیری، دینی ایران باستان و کرانه‌های اندیشه‌ی خسروانی نشان داد؛ تصویری که بازتاب آن در برآوردهای فکری و ایدئولوژیک دوره‌ی اسلامی، در قالب نماد و کیفیت اساطیری و فرهنگی، در زمینه‌هایی چون روایت‌های حماسی ملی ایرانیان نیز دیده می‌شود. بهترین نقشه‌ی راه برای رسیدن به این جغرافیای معناشناختی فرهنگی شاهنامه است.

۹



با چنین هدفی و با توجه به اهمیت «نبرد بزرگ کیخسرو»، در این مقاله کوشیده‌ایم به بررسی روابط قدرت در داستان کیخسرو و نظام معناشناختی آن از دیدگاه فوکو پردازیم. بر همین اساس، این مقاله نخست چارچوب قدرت/حقیقت در داستان کیخسرو بر پایه‌ی الگوی شاه/موبد را بررسی می‌کند، سپس در سه محور شناسایی فضای تخصص، منازعات معنایی و تعیین زمان و مکان، به بررسی گفتمان قدرت حاکم در داستان کیخسرو می‌پردازد و سرانجام، نتایج گفتمانی این داستان را با تأکید بر نبرد بزرگ کیخسرو بررسی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: کیخسرو، قدرت/حقیقت، فضای تخصص، منازعات معنایی، زمان/مکان، فوکو.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۶/۲۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۲۵

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

در شاهنامه به تناسب موضوع که اساطیری و حماسی است، داستانهای فراوانی وجود دارد که بر اساس گفتمانها و تعریفهای قدرت در ناخودآگاه جمعی ایرانی ساخته شده است. این داستانها که در دوره‌های پیش از فردوسی ساخته و پرداخته شده‌اند، سوژه‌هایی را در زبان روایت منظوم وی به گفتمان غالب ذهن سراینده وی تحمیل کرده‌اند. با بررسی این سوژه‌ها واقعیت جهان آنها را از دل زوایای نظم شاهنامه می‌توان بازجست.

ما برای یافتن ریشه سوژه‌های درون‌گفتمانی در ناخودآگاه ذهن داستان‌پرداز فردوسی، که برآیند ذهنیت جمعی ایرانیان در لحظه‌ای حساس است، باید گفتمان مسلط هر داستان را هم جداگانه و هم در تعامل با پیکره نهایی و غایی اثر جستجو کنیم. یکی از داستانهای شاهنامه داستان جنگ بزرگ کیخسرو است که به پیروزی کیخسرو و مرگ افراسیاب ختم می‌شود. این داستان شاید کاملترین داستانی باشد که تمام اجزا و عناصر آن را می‌توان با گفتمان مسلط قدرت از منظر فوکو تبیین و تحلیل کرد.

در این مقاله با توجه به نقش قدرت در داستان کیخسرو، با تأمل در آرای میشل فوکو درباره قدرت و حقیقت به تحلیل داستان می‌پردازیم. برای این منظور نخست باید چارچوب نظری قدرت از منظر فوکو را معرفی کنیم.

قدرت: از مفاهیمی که مرکز ثقل چهارچوب تحلیلی فوکو درباره قدرت را شکل می‌بخشد، مفهوم گفتمان است. اگرچه سابقه به کار بردن آنچه امروز با عنوان «گفتمان» فراوان در تحقیقات حوزه‌های گوناگون استفاده می‌شود، به گذشته‌های دور برمی‌گردد، اما آثار میشل فوکو به این اصطلاح معنایی دیگر بخشید. پس از آثار او، گفتمان به یکی از پرکاربردترین مفاهیم تبدیل شده است. از نظر فوکو «گفتمان چیزی است که چیز دیگر را تولید می‌کند، نه چیزی که در خود و برای خود وجود دارد و به صورتی جداگانه می‌توان تحلیلش کرد» (Mills, 2003: 37). برای فهم گفتمان در اندیشه این پسااستخراجی معروف باید با دو مفهوم قدرت و حقیقت نیز آشنا شد؛ زیرا «گفتمان نقطه تلاقی و محل گردهمایی قدرت و دانش است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱).

گفتمانها نه تنها به چیزهایی مربوطند که می‌توان درباره آنها سخن گفت یا اندیشید، درباره این نیز هستند که هر کس در چه زمانی و به چه ضرورتی می‌تواند سخن بگوید. آنها منسجم‌کننده معنا و ارتباطات قدرت‌اند. گفتمانها درباره موضوعها نمی‌گویند و آنها را تعیین نمی‌کنند، بلکه سازنده موضوعهایند و در فرایند این سازندگی مداخله خود را پنهان می‌کنند. معانی و مفاهیم گفتمانها، نه از درون زبان، بلکه از درون کارهای تشکیلاتی و ارتباطات قدرت مایه می‌گیرند. گفتمانها احتمالاً تفکر را تحمیل می‌کنند. فوکو گفتمان را در ارتباط با کارکردش می‌سنجد (قادری، ۱۳۸۰: ۱۹۰). منظور از گفتمان آن قواعد ریشه‌داری است که جایگاه اندیشه و سخن را تعیین می‌کنند. گفتمانها یگانه مرجع و خاستگاه معنا و حقیقت به شمار می‌روند (Ball, 1990: 20).

فوکو بر این باور است که گفتمانها، نه بیانگر ایدئولوژیک جایگاه طبقاتی یا ایدئالیستی پندارها، بلکه بخشی از ساختار قدرت درون جامعه‌اند، بازی قدرت را در جایگاههای ویژه آشکار می‌کنند و در چارچوبی کاملاً ماتریالیستی شکل می‌گیرند. آنها کنشهای قدرت‌اند که زندگی افراد را شکل می‌دهند، بنابراین به گفتمانها نه از دیدگاه نویسندگان یا خوانندگان، بلکه از این دیدگاه باید توجه کرد که چگونه روابط قدرت را شکل می‌دهند. فوکو با تأمل در ابعاد بیرونی گفتمان، شرایطی را جستجو می‌کند که گفتمان در آن زندگی می‌کند.

در ادبیات گفتمان، متنها به منزله محصول، برساخته گفتمان تلقی می‌شوند. آشکار شدن پیوند ناگسستنی بازنمایی گفتمانی واقعیت با روابط قدرت نشان می‌دهد که گفتمان است که به واقعیت معنا می‌دهد و آن را برمی‌سازد. بر اساس این، در متنهایی که در چارچوب گفتمان تولید می‌شوند، واقعیتهای متفاوتی خلق می‌شود. گفتمان به این معنا، دیگر صرفاً چیزی نیست که با زبان سروکار داشته باشد، بلکه بیشتر به اندیشه انضباط نزدیک می‌شود که در آن شیوه خاصی از اندیشه و کردار به منزله مصداق نقشهای خاص پذیرفته می‌شود (گریفیس، ۱۳۸۸: ۸۳۱ و ۸۳۲). این مسئله را فوکو با تعمق در گفتمانها، رویه‌ها و نهادهای مدرن و پیشامدرن نشان می‌دهد و بر رویه‌های حذف در آن تأکید می‌کند (Selby, 2007:331). در «رویه‌های گفتمانی»، که از اصطلاحات ابداعی فوکو است، گفتمانها «کاربستهایی تلقی می‌شوند که به گونه‌ای نظام‌مند اشیایی را که درباره آن صحبت می‌کنند، می‌سازند یا به وجود می‌آورند» (مک دانل، ۱۳۸۰: ۱۷).

به باور فوکو هر گفتمان از صورتهای گفتمانی متعددی ساخته شده است؛ صورتهایی که شناخت آنها لازمه شناخت گفتمان هر دوره است. از میان این صورتهای گفتمانی می‌توان به صورتهای گفتمانی تاریخ، فلسفه، نجوم و... اشاره کرد. آنچه فوکو را از پیشینیان متمایز می‌کند، این است که وی قدرت را به مثابه یک پدیده منفی بررسی نمی‌کند، بلکه در قدرت به دیده یک پدیده مثبت و مولد می‌نگرد (فوکو، ۱۹۸۵: ۱۲).

مفهوم قدرت یکی از موضوعهای اساسی است که فوکو به آن پرداخته است. در طول تاریخ و در بازه‌های زمانی گوناگون، متفکران تعریفهای مختلفی از مفهوم قدرت داده‌اند. در این تعریفها قدرت غالباً «وسیله» یا «ابزار»ی است که افراد مقتدر آن را در اختیار دارند و در طریق ظلم به افراد ضعیف به کار می‌برند، اما تعریف مدرن فوکو از «قدرت» از چیزی آغاز می‌شود که می‌توان آن را هستی‌شناسی جدید قدرت در مقابل قدرت سنتی یا قدرت پادشاهی دانست (During, 1992: 113). او از نگاه سنتی به قدرت دور شده است و در آن به‌سان شبکه و زنجیره می‌نگرد و سعی دارد که عملکرد قدرت میان اعضای یک جامعه را بررسی کند (Mills, 2003: 33).

قدرت از دیدگاه فوکو با قدرت پادشاهی متفاوت است. قدرت پادشاهی مرزی بین دشمنان حاکم و فرمانبران آن مشخص می‌کند، بنابراین خشونت یکی از مشخصه‌های آن است؛ درحالیکه فوکو معتقد به تأثیر در زندگی افراد است، و در نتیجه، نیازمند «مکانیزم اصلاحگر و نظم‌بخش پایداری» است. چنین قدرتی به جای نشان دادن خود در هیبتی ترسناک، باید کیفیت‌بخش، بامعیار و تحسین‌کننده باشد (History of sexuality, 1:144-145).

قدرت در نظر فوکو، هرگز امری بیرونی یا وابسته به اقتصاد و... نیست. در نظر او «قدرت همه چیز است، همه چیز را خلق می‌کند؛ واقعیت، قلمرو و حدود و ثغور موضوع، نحوه کاربرد مفهوم صدق یا حقیقت، حتی خود حقیقت نیز بدون تردید یکی از صور قدرت است» (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۵). این دو (قدرت و حقیقت) در کنار هم چگونه عمل می‌کنند؟ به طور خلاصه، آنکه در هر گفتمانی قدرت مسلط است، حقیقت خاص خویش را می‌سازد. هر چند این حقیقت تنها بازنمایی حقیقی نیست، این حقیقت درونی‌شده تمام بازنماییهای دیگر را به حاشیه می‌راند؛ پس در هر گفتمان فقط یک حقیقت وجود و مشروعیت دارد. وی در این زمینه می‌نویسد:

باید بس کرد که تأثیرات قدرت را همواره (به عنوان یک پدیده) منفی شرح داد. تو گویی که قدرت فقط محروم و سرکوب می‌کند، واپس می‌زند و سانسور می‌کند، تجرید می‌کند و نقاب و پرده می‌کشد. در حقیقت، قدرت مولد است و همان امر واقع را تولید می‌کند. فرد و شناخت وی محصول این تولیدند (فوکو، ۱۹۸۵: ۱۲).

قدرت و حقیقت

فوکو گفتمانهایی مانند حقیقت را به این دلیل بررسی نمی‌کند که تحلیلی از مفاهیم آنها به دست دهد، بلکه گفتمانهایی چون حقیقت از دید فوکو هسته‌های قدرت‌اند. حقیقت چیزی اینجهانی است و در این جهان به یمن شکل‌های مختلف اجبار تولید می‌شود و تأثیرهای قاعده‌مند قدرت را حفظ می‌کند. هر جامعه‌ای نظام حقیقت و «سیاست کلی» خاصی درباره حقیقت دارد: یعنی گونه‌هایی از گفتمان که این جامعه می‌پذیرد و به منزله حقیقت به کار می‌اندازد (فوکو، ۱۳۸۱: ۳۹۳).

منظور فوکو از حقیقت مجموعه چیزهایی حقیقی که باید آنها را کشف کرد و قبولاند، نیست، بلکه منظور وی مجموعه‌ای از قاعده‌هاست که بر اساس آنها درست از نادرست تمیز داده می‌شود و اثرهای خاص قدرت به حقیقت متصل می‌شوند. «حقیقت» با نظامهای قدرتی که حقیقت را تولید و از آن حفاظت می‌کنند، و نیز با اثرهای قدرتی که حقیقت را القا می‌کند و آنها حقیقت را تداوم می‌دهند، پیوند دوری دارد (همان: ۳۹۴).

از دیدگاه فوکو، قدرت از این جهت مطرح می‌شود که سوژه را درگیر می‌کند و به تولید حقیقت سوژه و ساماندهی آن می‌پردازد. در بحث وی قدرت، نه به شکل مستقیم، بلکه از طریق بررسی سوبژکتیویته و رابطه آن با قدرت مطرح می‌شود. همان گونه که می‌گوید: «من نظریه‌پردازی قدرت نمی‌کنم، من تاریخ شیوه استقرار بازتابندگی «خود» بر «خود» و گفتمان حقیقت مرتبط با آن را در برهه‌ای معین می‌نویسم» (فوکو، ۱۳۷۹: ۱۳۶). تفاوت میان قدرت با آنچه نتیجه قدرت قلمداد می‌شود، نشان می‌دهد که تولید حقیقت سوژه‌ها از نتایج قدرت سازنده است. بر اساس این، اگر قدرت را به شکل انتزاعی در نظر بگیریم، نمی‌بیند و سخن نمی‌گوید، اما دقیقاً به این دلیل که قدرت سخن نمی‌گوید و نمی‌بیند، موجب دیدن و سخن گفتن می‌شود. قدرت، نسبت به دانش، حقیقت را تولید می‌کند؛ از این لحاظ که قدرت موجب دیدن و سخن گفتن

می‌شود. قدرت حقیقت را به منزله مسئله تولید می‌کند (همان: ۱۲۴-۱۲۶). هر حقیقتی نیازمند قدرت است و هر قدرتی نیازمند حقیقت. با تولید حقیقت از طریق قدرت، بحث رابطه قدرت و حقیقت یا قدرت و دانش مطرح می‌شود.

بر مبنای این چارچوب مفهومی، داستان کیخسرو مجموعه‌ای از روابط قدرت/حقیقت و مشروعیت را پدید می‌آورد که در آن برخی سوژه‌ها ممکن و برخی دیگر ناممکن می‌شوند. بر ساختن سوژگی و حقیقت آن، از کارویژه‌های نظام قدرت حاکم بر فضای معناشناختی داستان کیخسرو است که در چارچوب الگوی شاه/موبد نمود می‌یابد و به مشروعیت‌بخشی و تولید حقیقت سوژه می‌پردازد. ما در این مقاله با محور قراردادن الگوی شاه/موبد، در سه محور به بررسی نظام گفتمانی حاکم بر داستان کیخسرو و تحلیل روابط قدرت می‌پردازیم:

الف. شناسایی فضای تخاصم: هر گفتمان در تضایف با یک دشمن هویت پیدا می‌کند. گفتمان در فضای تخاصم با گفتمانهای دیگر به ساختار معنایی خود شکل می‌دهد. سیر تحول و شکل‌گیری گفتمان همیشه در فضای تخاصم مسیر خود را پیدا می‌کند.

ب. منازعات معنایی: گفتمانها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» در برابر «دیگری» هستند (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۵). سلطه یافتن یک معنا در گفتمان، همیشه معانی دیگر را به حاشیه می‌راند و به منازعه معنایی در گفتمان می‌نجامد.

ج. تعیین زمان و مکان: نقطه مکانی و زمانی که گفتمان در آن شکل می‌گیرد یا متحول می‌شود، نقش مهمی در تعیین هویت گفتمان و نظام معنایی آن دارد. بنابراین بررسی تقاربه‌های جغرافیایی و زمانی یا فرازمانی و فرامکانی بودن گفتمان اهمیت می‌یابد.

۱. گفتمان قدرت/حقیقت در داستان کیخسرو/الگوی شاه-موبد (شاه-پرستار)

بر اساس مفهوم قدرت/حقیقت، شاه در جهان‌بینی اساطیر ایران فقط یک مقام سیاسی نیست، بلکه رسالت دارد که ضمن عهده‌دار بودن کشورداری، اداره عالم روحانی را نیز در اختیار گیرد. در اساطیر ایران بیشتر شاهان پیشدادی و پاره‌ای از کیانیان، چون

کیخسرو، این نقش دینی-دنیایی را دارند. از چنین شخصیهایی در اساطیر ملل، که پادشاهی و فرمانروایی سیاسی را به همراه سرپرستی دینی و موبدی توأمان بر عهده دارند، با عنوان «شاه- موبد» یا «شاه- پریستار»^۱ یاد می‌کنند.

شاه- موبد شاهی است که فقط پادشاه نیست، بلکه پیشوایی دینی (موبدی) است و سرپرستی دین اهورایی را بر عهده دارد. این مأموریت الهی در هستی‌شناسی خسروانی، نخست به جمشید واگذار می‌شود؛ مأموریتی که در کتاب هفتم دینکرد از زبان اهورامزدا این گونه به جمشید ابلاغ می‌شود: «جهان مرا همین گونه وسعت و رونق ده و از من نگاهبانی و پادشاهی جهان را بپذیر و آن را چنان دار که کسی نتواند دیگری را زخم بزند یا ناسزا گوید» (نقل از صفا، ۱۳۷۹: ۴۳۸). شاه- موبد الگویی است که بیشتر از فرهنگ اطاعت‌پذیری ایمانی و تک‌گویی متصل به وحی برآمده است تا یک دیالکتیک عقلانی که قدرت را از طریق گفتگو توجیه کند.

فوکو قدرت را به مثابه بافتی از روابط تلقی می‌کند؛ بدین معنا که معتقد است روابط قدرت در تمامی انواع ارتباطها به صورت درونی وجود دارد و روابط انسانی را باید بر مبنای قدرت تفسیر کرد. به نظر فوکو هیچ‌گاه نمی‌توان میان قدرت و معرفت یا حقیقت جدایی افکند، بنابراین شاه با همبستگی گسست‌ناپذیر با حقیقت موبد به ساخت و پرداخت نظام حقیقتی دست می‌زند که مشروعیت و دوام هر دو را تضمین می‌کند. همان طور که هر حقیقتی نیازمند قدرت، و هر قدرتی نیازمند حقیقت است، حقیقت نظام معنایی موبد برساخته قدرت، و بالعکس، قدرت نظام شاهی برساخته نظام معنایی موبدمحور است. هیچ حقیقتی بدون قدرت و بالعکس بقایی ندارد. این مسئله به بهترین شکل با تولید نظام معنایی «فرهمحور» خود را نشان داده است.

۱-۱ پیوند قدرت و حقیقت از طریق مفهوم برساخته «فره»

این پیوند از نشانه‌های تفویض و حیانی حق حاکمیت به شاه از جانب خداوند و یکی از ویژگیهای اصلی الگوی شاه- موبد است. فره حقیقتی متعالی است که به شاهان خاص تعلق می‌یابد و قدرت را در آنان به کمال می‌رساند. فره از مهمترین نمادهای قدرت- حقیقت در نظام گفتمانی است. در واقع، قدرتی روحانی است که به حقیقت سیاسی-شاه- عینیت بیرونی می‌بخشد. کاملترین نمونه‌های شاه-موبد (قدرت-حقیقت) را در اساطیر ایرانی در چهره جمشید و کیخسرو می‌بینیم. فردوسی این خویشکاری را

در قالب یک تک‌گویی کاریزماتیک، که با نیروی وحی / فره مرتبط است، از زبان جمشید چنین بیان می‌کند:

منم گفت با فره ایزدی همم شهریاری و هم موبدی
بدان را ز بد دست کوتاه کنم روان را سوی روشنی ره کنم
(۹/۴۱/۱ - ۱۰)

کیخسرو نیز از فرهمندترین شاهان شاهنامه است که به گفته فردوسی «فر تمام» دارد:

ز فر تمامی و نیک‌اختری ز شاهان به هر گوهری برتری
(۸۶/۱۳/۵)

از دلایل مشروعیت شاه در عصر ساسانی، که حکومت دینی (تئوکراسی)^۲ حاکم است، قداست الگوی شاه- موبد است؛ شاهی که در عین حکومت، رهبری مذهبی را نیز در اختیار دارد و مظهر مادی فرّ یزدانی است. شاه ساسانی خود را وامدار این فرهنگ مشروعیت و حیانی می‌داند؛ چنانکه موبد موبدان به خسروپرویز می‌گوید:

که هم شاه و هم موبد و هم ردی مگر بر زمین فره ایزدی
(۳۵۰۹/۲۶۹/۸)

در فرهنگ ایران باستان آنچه به حکومت شاه- پریستار قدرت مشروعیت حاکمیت الهی می‌بخشید، قداست نیروی «فره» بود. اسطوره فره^۳ علاوه بر اینکه سعادت و اقبال است که هر کس در صورت رعایت کامل خویشکاری خویش از آن فرهمند می‌شود، نیروی کیهانی و ایزدی و هاله‌ای سوزان و درخشان است که پایگاه الهی قدرت را در باورهای کهن قوم ایرانی شکل می‌دهد (نک. مختاری، ۱۳۶۹: ۱۹۱-۱۹۵).

در حقیقت، نیروی فره حد واسطی میان مینو و گیتی، عالم مثالی و مادی، و خدا و انسان است که روان رشدیافته بشر را به قدرت لایزال الهی متصل می‌کند. این مفهوم در حاکمیت دینی عصر ساسانی برجسته می‌شود و به اهرم نیرومندی برای تثبیت و حفظ قدرت سیاسی عاری از خشونت پادشاه تبدیل می‌شود. در نتیجه، با مفاهیم طبقه، نظام اجتماعی و دو نوع مشروعیت فرهمندانه و دینی (حق الهی حکومت بر جامعه) و مشروعیت خونی (انتقال حق حکومت از پدر به فرزند) در ارتباط است. نیروی فره صرفاً به حاکمیت بر گروه‌های انسانی محدود نمی‌شود، زیرا نشانه‌هایی از همراهی طبیعت با شاه فرهمند (مثلاً خشکسالی و نیستی در زمان گسلیدن فر از شاه) را نیز در

پی دارد. به همین دلیل در چنین فرهنگی بدشگونی روزگار، حتی خشکسالی و بلاهای طبیعی و خشم گیتی، می‌تواند با کژروی پادشاه تفسیر شود، و بالعکس، شگون روزگار و فراخی نعمت، حتی با خاستگاه‌های طبیعی، به تأثیر داد حاکمان در نظام کیهانی نسبت داده شود؛ زیرا شاه با حقیقتی روحانی (فره) به قدرتی سیاسی دست یافته است (قائم، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

در بندهش از فره مخصوص به شاهان (فر کیان) یاد شده است. این فره به شاهانی چون هوشنگ، جم، کاووس و... متعلق دانسته شده است (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۰۹). حتی کیخسرو تنها به یاری اعجاز فره، چون فریدون، بی‌کشتی از آب می‌گذرد:

ز جیحون گذر کرد و کشتی نجست به فر کیانی و رای درست
چو شاه آفریدون کز اروند رود گذشت و به کشتی نیامد فرود
(۵۶۸-۵۶۷/۴۶۰/۲)

علاوه بر آبادانی و ساختن جهان، خرق عادت نیز از موهبت‌هایی است که فر در اختیار فرهمند قرار می‌دهد. فر، حتی به شاه- موبد فرهمند قدرت پیشگویی می‌بخشد. درباره سیاهش و کیخسرو تصریح می‌شود که این دو انسان برتر حماسه، آینده را به یاری نیروی فره پیش‌بینی می‌کنند؛ چنانکه سیاهش که پیش از مرگ فاجعه‌بارش، سرنوشت خود و فرزندش را به نیروی فر بازخوانده بود:

که از فر یزدان گشاد این سخن بدان گه که اندرزش آمد به بن
(۷۲/۴۲۴/۲)

این نیروی نیروی است که کیخسرو نیز بدان تواناست و در آزمونی آنچه را هنوز رخ نداده است، حتی ذهن گیو را - به اقرار خود او - بازمی‌خواند تا آگاهی کاریزماتیک خود را نشان دهد:

تو از ایزدی فر و برز کیان به موی اندر آبی بینی میان
(۷۲/۴۲۴/۲)

با توجه به ارتباط روشن میان فر و حق الهی حاکمیت در جهان باستان، اسطوره فر را می‌توان شالوده «قدرت دینی و سیاسی» پادشاه در جهان‌بینی کهن دانست. اصطلاح فره یا کاریزما همچون نوعی مفهوم حق الهی و «مشروعیت فرا- قانونی» در سیاست نیز راه یافته است (گلسمان و دیگران، ۱۹۸۶: ۶۴). ماکس وبر،^۴ جامعه‌شناس پیش‌تاز، در بحث پیرامون مفهوم مشروعیت^۵ - که آن را «توجیه عقلی اعمال قدرت حاکم» و «توانایی هر

نظام در ایجاد و حفظ این باور که نهادهای سیاسی موجود برای جامعه مناسبترین است» دانسته‌اند- از سه نوع مشروعیت یا سیادت نام می‌برد (نک. لیپست، ۱۳۸۳: ۱۲۵۰). این سه نوع عبارت‌اند از: مشروعیت «عقلانی- قانونی» (مبتنی بر اعتقاد به قانونی بودن مقررات موجود)؛ «سنتی» (مبتنی بر اعتقاد رایج به تقدس سنتهایی که از قدیم اعتبار داشته‌اند)؛ «کارزمایی» (مبتنی بر فرمانبرداری از فردی مقدس یا قهرمان و گاه الگو و نظامی که به شکل وحی بر وی نازل شده است). او در این تعریف، واژه «فره» یا «کارزما» را همچون یکی از شکلهای اقتدار مشروع در سیاست به کار می‌برد (برینر، ۱۹۹۶: ۱۳۰؛ قائمی (به نقل از)، ۱۳۹۰: ۱۲۹).

کیخسرو از نمودهای شاخص و مقدس این اقتدار مشروع است که هم با توجه به انتخاب او در «انجمن زرنگار» و پیمان مشروعیت همه بزرگان ملوک‌الطوایف ایران، در داستان «عرض کردن کیخسرو»، مشروعیت یا سیادت عقلانی- قانونی - مبتنی بر اعتقاد به قانونی بودن مقررات موجود- دارد و هم با داشتن نسب کیانی و اثبات آن در آزمونهایی چون داستان «تصرف دژ بهمن»، مشروعیت سنتی- بر مبنای تقدس سنتهایی که از قدیم اعتبار داشته‌اند- دارد. او مشروعیت کارزمایی/ مشروعیت فرا- قانونی - برآمده از تقدس یا برگزیده‌شده از جانب لاهوت- هم دارد؛ مشروعیتی که با اتصال به فره کیانی آن را به دست آورده است و آن را در مظاهری چون «جام جهان‌نما» و بخشیدن برکت و خجستگی به ایران نمادینه کرده است.

کیخسرو شاهنامه نیز به تعبیر فردوسی شاخه‌ای رسته از درختی برکنده (سیاوش) است که از خون او می‌روید تا برکت و فرهی را به ایران و جاودانگی را به نسب و کیان خود بازگرداند:

کزان بیخ برکنده فرخ درخت از این گونه شاخی برآورد سخت
(۲۵۵۹/۱۶۷/۳)

ظهور کیخسرو «نویددهنده تحول عظیمی است که بنا به باورهای آریایی، و به‌ویژه بنا به اساطیر زرتشتی، باید در پایان جهان رخ دهد. این دگرگونی شگفت‌آور همان پیروزی فرجامین نور بر ظلمت است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱۸). تبلور این تقابل نمادین فضای تحاصم کین‌خواهی سیاوش میان ایران و توران است که با رهبری کیخسرو شکل می‌گیرد و به نبرد مثالی او با افراسیاب می‌انجامد که تکراری از آورد ازلی خیر و

شر است. کیخسرو شخصیتی است که هر دو نمود کهن‌الگوی قهرمان در شاهنامه (پهلوان/ شاه) درباره او صدق می‌کند. مهمترین نبرد اساطیری شاهنامه را به فرجام می‌رساند و بر خلاف شاهانی چون جمشید و کاووس، شاهی کامل، خلل‌ناپذیر و پاکیزه از گناه است. او نقطه مقابل جمشید و نمونه مطلوبی از یک شاه- قهرمان کمال‌یافته است که از جانب بزرگان با لقب «پاک دین» خوانده می‌شود (قائمی، ۱۳۸۹: ۸۴).

بزرگان بر او آفرین خواندند ورا خسرو پاک دین خواندند

(۱۱۲۴/۳۰۲/۵)

به همین دلیل، او با نشستن بر تخت، آبادانی و فراخ‌نعمتی و برکت به بار می‌آورد:

به هر جای ویرانی آباد کرد دل غمگنان از غم آزاد کرد

زمین چون بهشت شد آراسته ز داد و ز بخشش پر از خواسته

(۱۷-۱۶/۹/۳)

کیخسرو محصول گفتمان دینی- سیاسی خاصی است که روح آموزه‌های یشتها در آن نهفته است و ابرانسان (شاه- موبد) را از طریق اتصال مشروط به فره (در صورت ارتکاب گناه، این اتصال، همچنان که درباره جمشید و کاووس، گسستنی است) به قدرتی مجهز می‌کند که ماحصل تبعیت مطلق طبیعت از اوست. در حقیقت، این اتصال به منابع قدرت در دیدگاه زرتشتی بی‌شبهت به تلفیق حقیقت و قدرت از دیدگاه فوکو نیست. مهمترین گرانیگاه بافت روابط قدرت نیز در مورد کیخسرو رابطه او با خداوند (متبلور در فره) و در حقیقت برآیند رفتار و روابطی است که میان او و رعایای وی در جهان آفریده‌های خیر برقرار شده است. شخصیت پیامبرگونه، نه پهلوان‌گونه‌اش - با وجود تکرار اعمال و دلاوریهای پهلوانی - و رویه مبتنی بر سلوک وی باعث می‌شود که بافت روابط او با خدا (منتج به دانش)، مردم و جهان خیر (منتج به مشروعیت و فرهنگندی) و دشمن و جهان اهریمنی (منتج به ظهور نشانه‌های بیرونی برای شهود حقیقت در وجود وی) با گفتمان غالب بر فضایی که اسطوره زرتشتی کیخسرو را شکل می‌دهد همخوانی داشته باشد؛ گفتمانی که متفاوت با فضای پیشازرتشتی به اسطوره سکایی رستم شکل می‌دهد و خشونت را یکی از مبانی قدرت تفسیر می‌کند. مثلث «قدرت، حقیقت، مشروعیت» که نمودی از آرای فوکو درباره قدرت است،

این گونه در شخصیت روایی کیخسرو به بهترین صورت تجلی عینی پیدا می‌کند. در این تفسیر فوکویی از اسطوره کیخسرو نبرد او با افرسیاب نیز شایسته توجه است. در هر حال، مهمترین رسالت این شاه- موبد فرهمند نبرد بزرگی است که او با پیمان به انجام رساندن آن، شهریار را پذیرفته است: نبرد با کشنده پدر و وارث سنت ثنویت‌گرایی تقابل اهریمن با جهان اهورایی، در اردوگاه شر (افراسیاب). در حقیقت، شاه/ موبدی کیخسروست که گفتمان قدرت را در او برجسته می‌کند؛ به عبارتی کیخسرو، درحالی‌که شخصیتی روحانی و موبد است، از قدرت شاهی نیز بهره‌مند است، بنابراین در مجموعه‌ای از نظام قدرت- مشروعیت- فرهمندی پیش می‌رود.

نبرد بزرگ کیخسرو و عینیت‌بخشی به گفتمان قدرت/حقیقت یا شاه- موبد

در این بخش نخست به توضیحی مختصر از داستان به قدرت رسیدن کیخسرو و نبرد بزرگ می‌پردازیم، سپس بر پایه آن سه فضای گفتمانی مطرح‌شده در این جستار را تحلیل خواهیم کرد.

کیخسرو چون بر تخت نشست، رستم با زال و سام و نریمان و بزرگان کابل به سوی وی راه افتادند. گیو، گودرز و طوس، با نای و کوس به پذیره شتافتند و همگی نزد کیخسرو رسیدند. کیخسرو رستم را نواخت و او را «پروردگار سیاوش» خواند، زال را نواخت و پهلوانان را به «تخت مهی» برنشاند. رستم نیز با دیدار او از کار سیاوش بسیار یاد کرد و کیخسرو را تنها یادگار نیکو و سزاوار پدر خواند:

ندیدم من اندر جهان تاجور بدین فرّ و ماندگی پدر

(۵۶/۱۲/۴)

شهریار جهان با رستم به نخجیر رفت. آنگاه با سپاهی به همراه طوس، گودرز و گیو همه بوم ایران را بگشت، ناآبادان را آبادان کرد و در هر شهری تخت نهاد، تا آذرآبادگان همی رفت و به آذرگشسپ رسید و «به آتشکده در نیایش گرفت». آنگاه سوی کاووس‌شاه رفتند و کاووس‌شاه از افراسیاب سخن گفت و آن ناجوانمردی که بر سر سیاوش آمده بود و بس شهرها که ویران شده بود و پهلوانان و زنان و کودکان به هلاکت رسیدند. کیخسروی جوان چو بشنید، سوی آتشگاه به خورشید و ماه و به تخت و کلاه سوگند یاد کرد که «پر کین کند دل ز افراسیاب» و مبادا «ز خویشی مادر» بدو بگردد. پس، بر آن شد که

به کین پدر بست خواهم میان بگردانم این بد ز ایرانیان

(۱۲۵/۱۶/۴)

پهلوانانی چون رستم و طوس و گودرز نیز با او هم‌پیمان شدند

رخ شاه شد چون گل ارغوان که دولت جوان بود و خسرو جوان

(۱۳۸/۱۶/۴)

دو هفته طول کشید تا سپهبدان و نام‌آوران و گوان و پهلوانان را برای پیمان بستن با شاه نوحاسته فراخواندند.... بزرگان ایران‌زمین نیز صدها جامه دیبای روم و گوهر و زر، خز و منسوج و پرنیان و جامه‌های پر از گوهر، همه باز آوردند و پیش شاه سر فراز نهادند تا برای جنگ هزینه شود، از جمله بهای «سر بی‌بهای» افراسیاب داده شود.... کیخسرو برای گیو گودرز و بیژن گیو گفت گنج و دینار و گوهری تعیین کرد و از ایشان خواست که سر پهلوانان نامی تورانی را به بارگاه او آورند. گیو این وظیفه را برعهده گرفت که به «کاس رود» اندر شود، به روان سیاوش درود بفرستد و آنجا را که مرزی انبوه میان ایران و توران بود، به آتش بکشد. گرگین نیز پذیرفت که پیامی نزد افراسیاب برد و پاسخش را بگیرد. رستم نیز از مرزی در زابلستان یاد کرد که برای پیروزی بر تورانیان اهمیت داشت، منوچهر آن را از ترکان تهی کرده بود، اما در دوران پیری کاووس، این سرزمین دوباره به توران زمین باج می‌داد. وی سپاهی طلب کرد تا این دیار را وادارد «سر از باژ ترکان برافرازند» و تسلیم ایران شوند. شاه فرامرز را برای این مهم گماشت؛ فرامرز پیروز شد و پادشاه سیستان شد. کیخسرو گردان ایران‌زمین را فراخواند و سی‌هزار لشکر نامدار و سواران شمشیرزن گرد آورد و آنها را به خونخواهی سیاوش فراخواند (ثعالی، ۱۳۷۲: ۱۴۲ و ۱۴۳).

صحنه پیمان بستن ایرانیان با کیخسرو، برای کین خواستن از سیاوش و حرکت توفانوار طوایف ایرانی زیر درفش کاویان برای به پایین کشیدن بیرقهای سیاه تورانیان، نقطه عطفی در تصویرگری «نظام قدرت در شاهنامه» و حاکی از «تمرکز قدرت» در نظام سیاسی غیرمتمرکز کیانی است که بیشتر به ساختار سیاسی اشکانی شباهت دارد. با روی کار آمدن کیخسرو حقیقت کین‌خواهی سیاوش به نیرویی قدرتمند بدل شده است. در واقع، حقیقتی که خارج از قدرت یا فاقد قدرت نباشد دو مسئله مهم را مطرح می‌کند: «نخست هیچ حقیقتی بدون قدرت مستقر نمی‌شود؛ دوم قدرت تنها تا زمانی

می‌تواند عمل کند که با مفهوم حقیقت درآمیخته باشد» (شرت، ۱۳۸۷: ۲۱۸ و ۲۱۹). دیگر زمان کین‌خواهی فرارسیده است؛ زیرا قدرت شاهی و حقیقت کین‌خواهی با یکدیگر درآمیخته است. حقیقتی که با استقرار قدرت می‌تواند به پیروزی عینیت بخشد.

اگرچه قداست پایگاه شاه در میانه این اتحاد سیاسی - ملی تا حد زیادی با تعریف مشروعیت سیاسی در عصر ساسانی پیوند خورده است، ایرانیان در حرکت غایی خود برای سرکوب اردوگاه شر، نه زیر بیرق کسانی چون طوس و فریبرز که پهلوانان ایران‌شهر (متعلق به مرکزیت هرم قدرت غیر متمرکز) که زیر پرچم رستم سکایی (نماینده وحدت طوایف متکثر و گویای شاه‌جهانی پادشاه ایران‌شهر) به سوی توران روانه شدند تا «نبرد بزرگ»، نه جنگی میان دو قوم یا کشور، بلکه تصویر از پیروزی نهایی گفتمان مسلط بر این وحدت سیاسی - دینی باشد که در مظاهر ملی متبلور شده است. رستم بر کشور افراسیاب چیره می‌شود؛ بر بهشت کنگ افراسیاب دست می‌یابد و در جایگاه او نشست و فرجام پیروزی نخستین پیکار ایرانیان را به خونخواهی سیاوش چنین اعلام می‌کند: «اگرچه دشمن را نکشتیم، لیکن او را تارومار کردیم و بر سراسر کشور گنجینه‌ها و جنگ‌افزار و ستورانش دست یافتیم» (ثعالبی، ۱۳۷۲: ۱۴۳).

پس از آن، پیشروان سپاه ایران به سرکردگی کیخسرو بر پیشاهنگان سپاه افراسیاب تاختند و آنان را شکستند و کشتند و بازماندگان را به گریز واداشتند. در این نبرد سپاه کیخسرو در بیرون بلخ بود و سپاهیان افراسیاب میان سغد و بخارا جای گرفته بودند. این جنگ چهل سال به درازا کشید. لشکر افراسیاب عقب‌نشینی کرد و سپاه کیخسرو پیش رفت. افراسیاب به شکست تن درداد و گریخت. این جنگ با عینیت بخشیدن به نظام گفتمان قدرت - حقیقت / شاه - موبدی به پایان می‌رسد. اکنون بر پایه سه محور ذیل به واکاوی بحث می‌پردازیم.

الف. شناسایی فضای تخصیص

هر گفتمان به واسطه حضور دشمن، که مشخص‌کننده مرز خیر و شر است، هویت پیدا می‌کند. نقشی که فضای نبرد کیخسرو در شکل‌دهی به گفتمان قدرت/حقیقت دارد، نشان‌دهنده اهمیت دشمن در فضای گفتمانی است. افراسیاب با سپاهیان از جیحون - مرز میان خیر و شر - یعنی نقطه عطف تعادل قدرت میان دو جناح خیر و شر

گذشت تا نخستین پرتوهای پیروزی موعود خیر بر شر، در افق «نبرد بزرگ» تابیدن آغاز کند. چون خبر مرگ پیران ویسه و فرماندهان دیگر به شاه توران رسید، وی توان از دست داد. *غررالسیر* چنین روایت می‌کند:

از تخت به زیر آمد و جامه بر تن درید و سر بر خاک نهاد و با اشک روان، درد از دل بیرون ریخت و آه سرد از سینه برآورد و بی‌تابی نمود. سپس جامه دیگر بر تن کرد و به سرکردگان و بزرگان لشکر بار داد و با آنان درد دل کرد و اندوه خود در میان نهاد و ایشان را به جنگیدن برانگیخت (همان: ۱۴۶).

در این نبرد افراسیاب شکست خورد و گریخت. نبرد بزرگ مسیری مهم است که به تحقق پیروزی غایی خیر بر شر می‌انجامد. در فضای تخاصم خیر و شر، کیخسرو و افراسیاب است که کیخسرو هویت قدرت خود را بازمی‌نمایاند و به ساختار معنایی داستان شکل می‌دهد. در فضای تخاصم آنچه غیرخودی را به کناری می‌کشاند، قدرت است؛ غیرخودی که در این فضا برجستگی و قدرت یافته است. در این نبرد نیز قدرت شاه که با حقیقتی ایزدی (فره) پیوند خورده است، شاه را بر اریکه پیروزی می‌نشانند.

گفتمان قدرت در چنین فضایی تجلی می‌یابد. کیخسرو ادامه سیاوش است که بخش مهمی از روایتش در توران شکل می‌گیرد. فضایی که گفتمان غالب بر آن با گفتمانی که سیاوش نمایندگی می‌کند، متفاوت است. حضور سیاوش در توران بی‌شباهت با تأسیس نظام دانایی مبتنی بر حقیقت- و نه خشونت- که پیش از او با ایرج آغاز شده است، شورش بر نظام سنتی قدرت و قرائت مبتنی بر اعمال خشونت است. این حضور در ابتدا با نشانه‌های تراژیک (قتل سیاوش) به صف‌آرایی گزاره‌های درست و نادرست با گفتمانهای متقابل در قالب ساخت روایی داستان می‌انجامد و خشکسالی هفت‌ساله ایران پس از مرگ سیاوش بخشی از تابندگی قدرت حضور حقیقت و از نشانه‌های آن در جهان عینی است. با این همه، رویارویی نهایی نمایندگان دو گفتمان همان فرصتی است که پیروزی حقیقی فوکو برای تأیید در شبکه روابط خود در بافت فرهنگ بدان بازسته است. پیروزی کیخسرو بر افراسیاب با حضور نشانه‌های تأیید الهی- همچون منبع اصلی مشروعیت و حقیقت در گفتمان غالب در فضای اسطوره- تقابل گفتمان حقیقت‌گرای او و گفتمان خشونت‌گرا و منفعت‌گرای افراسیاب است. این تقابل به‌منزله شبکه‌ای برای تولید حقیقت برتر است که در پی چیرگی بر

گفتمانهای رقیب حاصل می‌آید. هیچ حقیقتی بر حقیقت دیگر برتری ندارد، بلکه آنچه مهم است، جذب دالهای رقیب است.

ب. منازعات معنایی در داستان: تقابل خیر و شر در نبرد مینوی

نبرد بزرگ مهمترین آزمونی است که باید در مسیر تعالی و تشرّف پشت سر گذاشته شود؛ نبرد شاه- موبدی فرهمند که هم از مشروعیتی فراقانونی و هم از فره کیانی بهره‌مند است. به عبارتی، کیخسرو از شاهان فرهمندی است که از دو گونه قدرت دینی و سیاسی بهره‌مندند. این شاه آرمانی فرهمند در تلاش برای رسیدن به خیر است. به این اعتبار، نقطه پیوند حقیقت و قدرت نیز تلقی می‌شود؛ حقیقتی دینی که در پیوند با گفتمان قدرت شاهی است. گذر از این آزمون وجه مهم دیگری از شخصیت شاه آرمانی را نمادینه می‌کند، یعنی وجه جنگاوری و مبارزه پایان‌ناپذیر او با شر. در نبرد کیخسرو و افراسیاب که تقابلی نمادین از برخورد نهایی خیر و شر است، سویه خیر (کیخسرو) به یاری کمک ایزدی (هوم)^۶ بر سویه شر (افراسیاب) چیره می‌شود (درواسپ یشت، بندهای ۱۷-۱۹). هوم ایزدی است که به روایت اوستا، از سوی اهورامزدا به وی مقام «پیشوایی» واگذار شده است تا شاه- موبد پهلوان را در پیروزی نهایی بر شر یاری کند. هوم در شاهنامه مردی با فرّ و نیک و خردمند و از تخمه آفریدون است که کیخسرو را در غلبه بر افراسیاب یاری می‌دهد:

یکی مرد نیک اندران روزگار	ز تخم فریدون آموزگار
پرستار با فرّ و برز کیان	به هر کار با شاه بسته میان
پرستشگش کوه بودی همه	ز شادی شده دور و دور از رمه
کجا نام این نامور هوم بود	پرستنده دور از بر و بوم بود

(۲۲۲۱-۲۲۱۸/۳۳۶/۵)

هوم چون سروش از اصلی ایزدی منتج شده است و یاری رساندن او به کیخسرو نمایه‌ای از تفویض قدرت الهی به شاه- موبد برگزیده است که شاه را در مسیر خدا و در راستای تعالی و عروج به سوی الوهیت، سطح مطلوب قدرت «سیاسی- دینی»، قرار می‌دهد. در این بخش از داستان می‌توان آشکارا نشانه‌های پیوند فرهمندی و قدرت را باز یافت. هوم به یاری نیروی فر در پایداری قدرت کیخسرو می‌کوشد. قدرتی الهی که به نگاهداشت قدرت سیاسی می‌انجامد.

افراسیاب خود در این نبرد مثالی و نمونه‌وار شکل استحاله‌یافته اهریمن را در نبرد ازلی با اهورا (یا سپند مینو) دارد. افراسیاب، پور پشنگ، از عهد منوچهر تا دوران کیخسرو- که مهمترین دوره تاریخ حماسی ایران است- دشمن اصلی ایران بوده است؛ اما در نبرد بزرگ است که در تقابل با «قدرت/ حقیقت» کیخسرو به قدرت حضور برجسته در داستان نایل می‌شود. افراسیاب در اوستا و متون پهلوی نیز شخصیتی است که در جایگاه «ضد قهرمان» نقشی مهم دارد. به روایت زامیاد یشت او روزگار جوانی پرشکوهی داشته است، حتی به خاطر کشتن «زین گاو» (از دشمنان ایران) از فره بهره‌مند شده بوده است، اما هنگام کشتن برادرش، این فر از او گسسته است. در شاهنامه نیز هوم همین گناه را آغاز تباهی افراسیاب و خروج او را بر خداوند، کامل‌کننده این گمراهی می‌داند:

بدو گفت هوم این نه آرام توست جهانی سراسر پر از نام توست
ز شاهان گیتی برادر که کشت که شد نیز با پاک یزدان درش
(۵-۲۲۴۴/۳۶۸/۵)

به همین دلیل، در برابر این جادوی اهریمنی، کیخسرو نیز از یاری هوم- کمکی لاهوتی- بهره‌مند می‌شود تا در تقابل نهایی خیر و شر موازنه نمادین کامل شود. هوم در این گفتمان قدرت با حفظ معنای «خودی» (کیخسرو) در برابر «دیگری» (افراسیاب) سبب سلطه خیر بر شر می‌شود. چنین است که شر به حاشیه رانده می‌شود و به منازعه‌ای معنایی در گفتمان می‌انجامد.

ج. تعیین زمان و مکان در گفتمان

بنا بر اساطیر زرتشتی، پایان هزاره سوم از عمر جهان هم‌زمان با پادشاهی کیخسروست و جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب در پایان این دوره از زمان اساطیری حماسه ملی ایران به انجام می‌رسد (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). پایان هزاره سوم، یعنی زمانی که گفتمان قدرت کیخسرو شکل می‌گیرد و به اوج می‌رسد، نقش مهمی در تعیین هویت این گفتمان و نظام معنایی آن دارد. به عبارتی، در پایان دوران اساطیری نبردی رخ می‌دهد که نماینده و بازتابی از دوران اساطیری ایران است. دورانی فرازمانی و فرامکانی که در آن نظام معنایی قدرت/حقیقت تبلور می‌یابد. برهه‌ای که قدرت ایزدی و گیتیانه در آن

شکل می‌گیرد و در نبرد کیخسرو به اوج خود می‌رسد. در پایان داستان، کیخسرو که رسالت مقدس شهریاری خود را فرجام‌یافته می‌بیند، در چشمه‌ای روشن تن و سر می‌شوید تا گیتی را بدرود گوید:

چو بهری ز تیره شب اندر چمید	کی نامور پیش چشمه رسید
بر آن آب روشن سر و تن بشست	همی خواند اندر نهان زند و اُست
چنین گفت با نامور بخردان	که باشید پدرود تا جاودان
کنون چون برآرد سنان آفتاب	مبینید دیگر مرا جز به خواب

(۲۲-۳۰۱۹/۴۱۳/۵)

کیخسرو، شاه- موبد فرهمند کیانی، از خون سیاوش می‌روید تا در پایان یک روز بزرگ کیهانی، صورتی نمادینه از انسان غایی را به نمایش گذارد. نبرد او با افراسیاب، که تکرار نمونه مثالی هم‌آوردی ازلی خیر و شر و متضمن مفهوم پیروزی غایی خجستگی بر گجستگی است، شاخصه‌های ساختاری این الگو را تشکیل داده است. در شاهنامه کیخسرو، پس از آخرین تعمید، با پنج پهلوان (طوس، بیژن، فریبرز، گیو و گسته‌م) گرفتار برف و توفان می‌شوند و در سپیدی برف- که رمزی از تولد دوباره است- ناپدید می‌شوند.^۷

هم آن گه برآمد یکی باد و ابر	هوا گشت بر سان چشم هژبر
چو برف از زمین بادبان برکشید	نبد نیزه نامداران پدید
یکایک به برف اندرون ماندند	ندانم بدان جای چون ماندند
زمانی تپیدند در زیر برف	یکی چاه شد کنده هر جای ژرف
نماند ایچ کس را ز ایشان توان	برآمد به فرجام شیرین روان

(۵۰-۳۰۴۶/۴۱۵/۵)

پس از پیروزی نمادین کیخسرو بر افراسیاب، مأموریت گیتیانه او تمام شده است؛ سوئه مینوی رسالتش رهاورد ایدئولوژیک گفتمانی از مشروعیت است که قدرت شاه- موبد را به منبع لایزال قدرت الهی، و دانش او را به دانش نامحدود خدایی متصل می‌کند.

جاودانگی کیخسرو: رهاورد فرازمانی گفتمان قدرت شاه- موبد

کیخسرو در شمار شهریاران اساطیری شاهنامه است. شهریاری که زاده شدن، پرورش،

خویشکاریها (کارکردها) و فرجام کارش فراتاریخی و تا حدی فراطبیعی است. کیخسرو در سرزمین ظلمت و تیرگی، یعنی توران زمین زاده می‌شود که در برابر ایرانشهر نورانی قرار دارد؛ چونان اهریمن ظلمانی در برابر هرمزد درخشان. او در توران زمین به دست پیران ویسه پهلوان خویشاوند و وزیر افراسیاب که همسر آبستن سیاوش را از مرگ رهایی بخشیده بود، پرورده می‌شود. خبر به دنیا آمدن کیخسرو، امید کین‌خواهی را در دل ایرانیان زنده کرد و کاووس گیو، پسر توانای گودرز، و یکی از سرداران پادشاه را به یافتن شاهزاده و آوردنش به ایران فرستاد. کیخسرو پس از سفری پرمخاطره، پیروزمندانه به دربار ایران آورده می‌شود (یارشاطر، ۱۳۶۸: ۴۸۷). در یشت ۱۹ (زامیاد یشت)، بند ۱۷، درباره کیخسرو چنین آمده است:

... بدان‌سان که کیخسرو بر دشمن نابکار چیره شد و در درازنای آوردگاه، هنگامی که دشمن تباہکار نیرنگ‌باز، سواره با او می‌جنگید، به نهانگاه گرفتار نیامد. کیخسرو سرور پیروز، پسر خونخواه سیاوش دلیر، که ناجوانمردانه کشته شد و کین‌خواه آغریث دلیر، افراسیاب تباہکار و برادرش گرسیوز را به بند درکشید.... (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۴۹۹).

گزارش ناپدید شدن کیخسرو در برف با شماری از جنگاوران پرآوازه‌اش احتمالاً برای همان نسبت دادن امر جاودانگی به اوست (یارشاطر، ۱۳۶۸: ۵۶۲).

پایان نمادین کیخسرو در شاهنامه و روایتهای ایرانی شکل گرفته که در متون پهلوی و آیین زرتشتی درباره جاودانگی او، می‌تواند رهاورد ایدئولوژیک گفتمانی از مشروعیت باشد که قدرت شاه- موبد را پس از اتصال به منبع لایزال قدرت الهی، آماده نوساختن جهان می‌کند و ذهنیت جمعی مخاطبانش را به شوری ایمانی نوید دهد. علاوه بر این قدرت قدسی، گفتمان تئوکراسیک مشروعیت شاه- موبد قلمرویی از دانش را نیز برای شاه- موبد تعریف می‌کند که دانشی قدسی است و علم شاه را با واسطه‌هایی مبنوی به دانش نامحدود خدایی متصل می‌کند و جاودانگی غایی او را با حقیقی بودن ذات معنایی‌اش تکمیل می‌کند. جاودانگی کیخسرو که رهاورد فرازمانی گفتمان قدرت است، درواقع، نتیجه فرهمندی این شاه آرمانی و پیوند آن با قدرت است.

فوکو در بحث قدرت کوشیده است که نشان دهد چگونه قوانین اجتماعی با رویکردها در جامعه در هم تنیده است و یادآوری می‌کند که هر رابطه قدرت الزاماً به

نتیجه‌گیری

در تجزیه و تحلیل نهایی داستان، کارویژه‌های نظام قدرت حاکم بر فضای معناساختی داستان کیخسرو را چنین می‌توان تبیین کرد: کیخسرو با شکست دادن تورانیان، که تجلی زمینی دیوان و پریان‌اند، کشتن افراسیاب و گرسیوز، که تجسم اهریمن بر گیتی‌اند، و گرفتن انتقام خون سیاوش به یاری فره ایزدی، به وعده غایی پیروزی نیروهای خیر و اهورایی بر نیروهای شر و اهریمنی، و در نتیجه، به جوهر زمان در گفتمان مشروعیت قدرت خیر در حکمت خسروانی دست می‌یابد.

داستان نبرد کیخسرو و افراسیاب و غیبت نمادین شاه غالب در افق جاودانگی که باران‌زایی، جاری کردن رودها و خرمی، سبزی، برکت و شادی در همه سرزمین ایران‌شهر را در پی دارد، تصویر تمام عیاری از روابط قدرت/ مشروعیت/ حقیقت در ذهنیت ایرانی را نشان می‌دهد که در آن مرز سوژه‌های ممکن و ناممکن در تقابل خیر و شر و حدود غالب بر قواعد این تقابل تعریف می‌شود.

سلطه ختم نمی‌شود. از چنین دیدگاهی، کیخسرو (و گفتمانی که او آن را نمایندگی می‌کند) در اوج قدرت، غروب و هجرت را انتخاب می‌کند، زیرا حقیقت را در چیزی غیر از تکیه زدن بر مسند و قرار گرفتن در هرم جامعه می‌داند. فوکو درک سلسله‌مراتبی ساده از مفهوم مفهوم قدرت را رد می‌کند و معتقد است که قدرت یک مفهوم ساده ابلاغی از بالا به پایین و دستوری نیست، بلکه در شبکه‌هایی از روابط درهم‌پیچیده ساری و جاری است. تشکیل شخصیت کاریزماتیک در کیخسرو، به وسیله اتصال او به منبع فر و حفظ و تقویت این اتصال با نیایش، تعمید و پالایش پیوسته است و حفظ تابناکی حقیقت - متصور در نظریه فوکو- را در پی دارد که شبکه روابط سامان‌دهنده به این حقیقت اصلی را تشکیل می‌دهد.

جاودانگی کیخسرو در جهان‌بینی آخرالزمانی زرتشتی، در گفتمانی معناساختی، به جاودانگی روح او بدل شده است؛ نکته‌ای که در عین استحاله صور معناساختی اسطوره، به بازتولید اراده قدرت الگوی اتصال انسان به خدا در بستر فرهنگی جدیدی منجر شده است.

تحلیل لایه‌های گفتمانی این نبرد نشان می‌دهد که در داستان کیخسرو، به طور عام، و در روایت نبرد آن، به طور خاص، اندیشهٔ ثنویتی نهفته است که ژرف‌ساخت اصلی روایت و تحول آن بر مبنای گفتمان ثنویت‌گرایانهٔ قدرت و ثنویت خیر و شر است. در این کارکرد حماسی-ایدئولوژیک، گفتمان خیر به نمایندگی کیخسرو به قدرت غالب دست می‌یابد. پایان تراژیک افراسیاب در این داستان در عینیت بخشیدن به قرائت دوگانه‌گرایانهٔ ایرانی، یعنی تقابل ازلی-ابدی خیر و شر، نقشی اصلی دارد که با دخیل کردن نیروهای فراطبیعی و خرق عادت، در سرنوشت نبرد نقش دارد؛ به تعبیری دیگر، با گسست پاره‌های «واقعیت» در زمان حال، به غلبهٔ نهایی مفهوم خیر بر شر در پایان غایی مفهوم زمان تسلسلی اشاره می‌کند.

گرایش به سوی نظم، هماهنگی، تعادل و پذیرش تضاد در پایان غایی این داستان، با به هم خوردن نظم و سامان و هنجار جبههٔ مقابل، باعث هماهنگی و یکپارچگی نیروهای زمینی و انسانی با نیروهای کیهانی و عناصر گیتیانه و مینوی می‌شود. پایان نمادین کیخسرو که در اوج گفتمان قدرت حماسی-عرفانی، انسان و کیهان را یگانه و متحد می‌کند، و آسیب حاصل از گسستگی زمان حال را در جاودانه‌باوری باستان و اعتقاد به قطع چرخهٔ تسلسلی زمان در رستاخیزی که متضمن تکرار این پیروزی است، ابدی می‌کند. پس مفهوم قدرت در این سطح از گفتمان زبانی صورتی ازلی می‌یابد که مهمترین تجلی فکری و هنری آن «نوع» حماسه است. این نوع در جهان‌بینی ایرانی بازآفرینی ابدی این تعریف ازلی را عهده‌دار شده است.

شناسایی فضای تخصم (به واسطهٔ شرارت و شکست‌پذیری غایی دشمن)، منازعات معنایی (با حفظ معنای «خودی» در برابر «دیگری») و سلطه یافتن یک معنای غایی در گفتمان- که برای همیشه معنای دیگر را به حاشیه می‌راند (پیروزی نهایی گفتمان خیر بر شر) و به خلق تکرارشوندهٔ منازعات معنایی در گفتمان می‌انجامد (در تکرار تقابلهای حماسی خیر و شر تا زمان غایی موعود)- شاخصهای اصلی اهمیت یافتن داستان کلیدی نبرد بزرگ کیخسرو در تاریخ ایران باستان، و به عبارتی، تعیین هویت گفتمان و نظام معنایی برآمده از آن در جهان‌بینی انسان ایرانی است.

پی‌نوشت

1. Priest-King

۲. تئوکراسی مأخوذست از واژه یونانی θεοκρατία (theokratia) (Theocracy) به معنی «حکومت خداوند» (The rule of God)، شامل دو بخش تثوس (=خدا) و کراتوس (=توانایی و حکومت) است (کلارک و دیگران، ۱۹۹۶: ۸۱۵؛ گابریل، ۲۰۰۷: ۲۹۱). این واژه در معنای واقعی کلمه خود گرفته شده است، به ویژه در کاربردی که در کتب مقدس دارد. در درجه اول به ابعاد درونی یک «حکومت قلبی» (مشروعیت ایمانی و نه تحمیلی) اشاره دارد که در سطح کلامی، حاکمیت خدا یا خدایان را از طریق معنوی و روحانی بر جهان مادی اعمال می‌کند. این کاملاً با آنچه حکومت‌های دین‌سالار چون نظام سیاسی ساسانی و کلیسای قرون وسطی از حکومت الهی ترسیم می‌کردند و دربردارنده نوعی نمایندگی خداوند برای دینیاران بود، تفاوت آشکار دارد (نک. پالمگوئست، ۱۹۹۳).

۳. در پهلوی xvarreh و در اوستایی xvarənah.

4. Max Webber
5. legitimacy

۶. در یشت نهم «هئومه» (Haoma) [معادل با «سومه» در سنسکریت]، جنگاور و فرمانروای نیک و مظهر پیشوایی و پادشاهی نیک، با چشمان زرین، بر فراز «هرائیتی» (البرز)، بلندترین کوه جهان و مرز بین زمین و آسمان، برای ایزد درواسپ قربانی آورد و از او یاری خواست تا بتواند «فرنگرسین» (Frangrasyana) (افراسیاب) گناهکار تورانی را گرفتار کند و با بند و زنجیر نزد کیخسرو آورد تا در کنار چیچست به تاوان خون سیاوش و اغریث دلیر وی را تباه کند (درواسپ یشت، بندهای ۱۷-۱۹).

زرتشت در گاهان، گیاه سکرآوری را که مستی آن مردمان را به کارهای ناروا می‌دارد و می‌تواند همان هوم باشد، نکوهش کرده و از آن به زشتی یاد کرده است (یسناهای ۴۸/ هات ۱۰ و ۱۴/۳۲). اما در اوستای عهد ساسانی از هوم با ستایش و نیایش یاد شده و آماده کردن آن از بهترین کردارها دانسته شده است (یسنا، هاتهای ۹-۱۱). حتی یکی از یشتها (یشت بیستم) به نام «هوم یشت» به او اختصاص یافته و به یکی از ایزدان دین زرتشتی در عصر ساسانی بدل شده است.

۷. در گزیده‌های زادسپرم در شمار کسانی که به بی‌مرگی رسیده‌اند، از توس و گیو که در برف فرو رفته‌اند و گرشاسپ یاد شده است و از کیخسرو که آنان را در روز موعود قیام سوشیانت، برخواید انگیخت (زادسپرم، ۱۳۶۶: ۶۳). شکل دیگری از این پایان نمادین کیخسرو، در روایات شفاهی ایرانی، در قالب عروج و رستاخیز او به آسمان (مشابه رستاخیز مسیح در سنت مسیحی) متبلور شده است. شخصیت کیخسرو در روایات دوره اسلامی چنان اهمیت یافته است که به روایت ابوریحان بیرونی، مردم معتقدند که او پس از ورود در چشمه‌ای در کوهی در ساوه و دیدار فرشته-ای، در روز ششم فروردین که «نوروز بزرگ» نام داشت، بر هوا عروج کرد. به گفته بیرونی، رسم اغتسال و شست‌وشوی ایرانیان در آب چشمه‌سارها در این روز، به نشانه بزرگداشت این واقعه مرسوم شده است (نک. بیرونی، ۱۳۶۳: ۳۲۶-۳۲۹). دیگر مورخان و نویسندگان اسلامی چون طبری (۱۳۵۲: ج ۱/ ۴۴۲)، ابوعلی مسکویه رازی (۱۳۶۹: ج ۱/ ۲۸۷)، ابن اثیر (۱۳۷۰: ج ۱/ ۲۸۶)

و حمدالله مستوفی (۱۳۶۴: ج ۱ / ۹۱) هر یک با تعبیرهایی متفاوت از پایان ابهام‌آمیز حیات او یاد کرده‌اند.

منابع

۱. آشوری، داریوش؛ *دانشنامه سیاسی*؛ چ ۴، تهران: مروارید، ۱۳۷۶.
۲. آقاگل زاده، فردوس؛ *تحلیل گفتمان انتقادی*؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.
۳. ابن اثیر؛ *تاریخ کامل*؛ ترجمه محمد حسین روحانی؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۰.
۴. احمدی، بابک؛ *رساله تاریخ*؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۵. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ «اسطوره کیخسرو در شاهنامه»، *اسطوره متن هویت‌ساز*، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۶، صص ۱۰۹-۱۳۱.
۶. *اوستا*؛ گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه؛ ۲ جلد، چ ۹، تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
۷. بهار، مهرداد؛ *پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم)*؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۵.
۸. بیرونی، ابوریحان؛ *آثارالباقیه*؛ ترجمه اکبر داناسرشت؛ چ ۳، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۹. ثعالبی، حسین‌بن محمد؛ *شاهنامه کهن، پارسی تاریخ غررالسیر*؛ ترجمه سید محمد روحانی؛ دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۲.
۱۰. حمیدیان، سعید؛ *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
۱۱. دادگی، فرنخ؛ *بند‌هشن*، ترجمه مهرداد بهار؛ تهران: توس، ۱۳۶۹.
۱۲. *داتستان دینیک*؛ هیربد تهمورس دینشاجی انکلساریا، به کوشش ماهیار نوابی و محمود طاووسی؛ *گنجینه دست‌نویسهای پهلوی و پژوهشهای ایرانی*؛ ش ۴۰، چ ۲، مؤسسه آسیایی دانشگاه شیراز، ۱۳۵۵.
۱۳. *دلوز ژیل*؛ ترجمه نیکو سرخوش افشین جهان‌دیده؛ تهران: نی، ۱۳۸۶.
۱۴. دوستخواه، جلیل؛ *اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی*، (گزارش و پژوهش)، تهران: مروارید، ۱۳۷۰.
۱۵. رازی، ابوعلی مسکویه؛ *تجارب‌الامم*؛ ترجمه ابوالقاسم امامی؛ تهران: سروش، ۱۳۶۹.
۱۶. زادسپرم؛ *گزیده‌های زادسپرم*؛ ترجمه محمد تقی راشد محصل؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
۱۷. سرکاراتی، بهمن؛ *سایه‌های شکارشده؛ گزیده مقالات فارسی*؛ تهران: قطره، ۱۳۷۸.

۱۸. سلطانی، علی اصغر؛ «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»؛ علوم سیاسی، ش ۲۸، ۱۳۸۳، صص ۱۵۳-۱۷۹.
۱۹. شرت ایون؛ فلسفه علوم اجتماعی قاره ای: هرمنوتیک، تبار شناسی و نظریه انتقادی از یونان باستان تا قرن بیست و یکم؛ ترجمه هادی جلیلی؛ تهران: نی، ۱۳۸۷.
۲۰. صفا، ذبیح الله؛ حماسه سرایی در ایران، چ ۶، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۲۱. طبری، محمد بن جریر؛ تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوك)؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
۲۲. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ تصحیح جلال خالقی مطلق؛ ۸ ج، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
۲۳. فوکو، میشل؛ ایران: روح یک جهان بی روح و نه گفتگوی دیگر با میشل فوکو؛ ترجمه نیکو سرخوش افشین جهاننیده، تهران: نی، ۱۳۷۹.
۲۴. _____؛ نیچه، تبارشناسی و تاریخ؛ ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاننیده؛ از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.
۲۵. قادری، حاتم؛ اندیشه های سیاسی قرن ۲۰؛ چ ۲؛ تهران: انتشارات وزارت امور خارجه، ۱۳۸۰.
۲۶. قائمی، فرزاد؛ «تحلیل انسان‌شناختی اسطوره فره و کارکردهای آن در شاهنامه و اساطیر ایران»، فصلنامه جستارهای ادبی، سال ۴۴، ش ۳ (پیاپی ۱۷۴)، ۱۳۹۰، صص ۱۱۳-۱۴۸.
۲۷. _____؛ «تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه بر اساس روش نقد اسطوره‌ای»؛ فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۷، ش ۲۷، بهار ۱۳۸۹، صص ۷۷-۱۰۰.
۲۸. _____؛ «تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه بر اساس روش نقد اسطوره‌ای»؛ فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۷، ش ۲۷، بهار ۱۳۸۹، صص ۷۷-۱۰۰.
۲۹. گریفتیس، مارتین (ویراستار)؛ دانشنامه روابط بین الملل و سیاست جهان؛ ترجمه علیرضا طیب؛ تهران: نی، ۱۳۸۸.
۳۰. لیست، سیمور مارتین؛ دایره المعارف دموکراسی؛ ترجمه فارسی به سرپرستی کامران فانی و نورالله مرادی؛ تهران: کتابخانه تخصصی وزارت خارجه، ۱۳۸۳.
۳۱. مختاری، محمد؛ اسطوره زال؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۶۹.
۳۲. مستوفی، حمدالله؛ تاریخ گزیده؛ به اهتمام عبدالحسین نوایی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

۳۳. مک دائل، دایان؛ *مقدمه ای بر نظریه گفتمان*؛ ترجمه حسینعلی نودری؛ تهران: فرهنگ گفتمان، ۱۳۸۰.
۳۴. مینوی خرد؛ ترجمه احمد تفضلی؛ تهران: توس، ۱۳۶۴.
۳۵. یارشاطر، احسان؛ *تاریخ ملی ایران؛ تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی*؛ ترجمه حسن انوشه؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸.
۳۶. _____؛ *پژوهشی در اساطیر ایران*؛ ویراسته کنایون مزداپور؛ چ ۱، تهران: آگه، ویراست ۱۳۷۵.
۳۷. _____؛ *از اسطوره تا تاریخ*؛ گردآوری و ویرایش ابوالقاسم اسماعیل پور؛ چ ۴، تهران: چشمه، ۱۳۸۴.
۳۸. _____؛ *جستاری در فرهنگ ایران*؛ گردآوری و ویرایش ابوالقاسم اسماعیل پور؛ چ ۲، تهران: اسطوره، ۱۳۸۶.

39. Ball, Stephen J, ed.; *Foucault and Education*; London: Routledge, 1990.
40. Breiner, Peter ; *Max Weber & democratic politics*; Cornell University Press, 1996.
41. Clarke, Paul A. B., Andrew voyage Linzey ; *Dictionary of ethics, theology and society*; Taylor & Francis, 1996.
42. During, Simon; *Foucault and Literature: Towards a Genology of writing*; London: Routledge, 1992.
43. Foucault, Michel; *The Use of Pleasure*; Vol. 2 of The History of Sexuality, Trans. from the French by Robert Hurley, New York: Pantheon Books, 1985.
44. Gabriel, Martin □. ; *The dictionary of Christian words*; Editions Publibook, 2007.
45. Glassman, Ronald M. and William H. Swatos ; *Charisma, history, and social structur*; Greenwood Press, 1986.
46. Griffiths, Martin {ed}; *International Relations Theory for the Twenty-First Century*; London: Routledge, 2007.
47. Mills.Sara; *Michel Foucault*; London: Routledge. 2003.
48. Selby, Jan; "Engaging Foucault: Discourse, Liberal Governance and the Limits of Foucauldian IR"; *International Relations*, 2007, 21(3), pp. 324-345.
49. _____; *The History of Sexuality*; Vol. 1: An introduction; Trans. Robert Hurley, New York: Vintage Books, 1990.

مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی

دکتر زهرا حیاتی

استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

فرایند اقتباس ادبی^۱ در سینمای داستانگو پرسابقه است و بسیاری از منتقدان سینمایی به مقایسه فیلم اقتباسی با منبع ادبی پرداخته‌اند. نمونه این پژوهشها در تحقیقات دانشگاهی ایران نیز انجام شده است. در دهه اخیر برخی محققان این موضوع را با یک نگاه ماقبلی پی گرفته‌اند؛ یعنی پیش از اینکه اثر به فیلم تبدیل شود، قابلیت‌های تبدیل آن را به فیلم موضوع تحقیق قرار داده‌اند.

با اتخاذ این رویکرد می‌توان کارکرد سینمایی استعاره در تصویرهای شعر فارسی را بازجست. بلاغت سنتی با تبعیت از دیدگاه ارسطویی، استعاره را کلمه‌ای می‌داند که بر اساس رابطه مشابهت به جای کلمه دیگری می‌نشیند. این تعریف که به واژه، و در نهایت، به جمله نظر دارد، با تعریفهای پس از آن که از دیدگاه رمانتیک افلاطونی برآمده‌اند، تفاوت دارد؛ زیرا از دیدگاههای اخیر استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازمند دارد و زاینده تخیل فعالی است که باید معنایی را از یک شیء به یک شیء دیگر انتقال دهد.

با توسعه این دیدگاه در قرن بیستم و صورتبندی دقیق آن در یافته‌های زبان‌شناسان ساختگرا، استعاره اصلاً فرایندی است که در زبان محقق می‌شود و نه تنها عامل انتقال معنا، که آفریننده معناست، آن هم از طریق ایجاد کنش و واکنش میان دو امر که امر سوم را ایجاد می‌کند. برهم‌سنجی استعاره ادبی با استعاره سینمایی بر اساس دیدگاه کلاسیک ارسطویی دشوار است؛ زیرا از این دیدگاه استعاره بر واژه استوار است و واژه بنیان رسانه کلامی است که ذاتاً با رسانه سمعی - بصری سینما متفاوت است.

اگر استعاره را به‌طور کلی و به‌منزله عنصر بنیادین فکر در نظر بگیریم، زبان کلامی و غیرکلامی می‌تواند برخی مناسبات خود را با یکدیگر باز یابند. از این دیدگاه، تعامل استعاره‌های ادبی شعر فارسی و سینما در «دگردیسی عناصر زیبایی‌شناسانه» و با «معادلیابی عناصر سبکی» در دو رسانه تبیین می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، بررسی مقایسه‌ای، استعاره، شعر فارسی، تصویر ادبی، سینما، اقتباس.

مقدمه

در بحث درباره ادبیات و سینما- اگر حجم تاریخی این ارتباط را در نظر بیاوریم تمرکز و تأکید بر سینمای داستانگو و اقتباس‌های ادبی بوده است که فهرستی مشخص و گویا دارد. در مقایسه فیلم‌ها با منابع ادبی نیز تفاوت‌ها و تشابه‌ها میان عناصر داستانی و عناصر دراماتیک فیلم به راه‌های مختلف بیان شده است و به لحاظ کمی و کیفی، چهارچوب‌های نظری قانع‌کننده‌ای برای پژوهش‌های مشابه به دست می‌دهد.

اگر به بُعد داستانگویی سینما بسنده نشود و در مطالعات ادبیات و سینما را به منزله دو رسانه و ویژگی‌های بنیادین آنها درنگریم، مؤلفه‌های دیگری جلب توجه می‌کنند که به جنبه‌های زیبایی‌شناختی این دو مقوله ارجاع می‌دهند. رهنما در «واقعگرایی فیلم» ضمن توضیح و توصیف سرشت سینما به برهم‌سنجی سینما با سایر هنرها می‌پردازد. فشرده نتیجه تحلیل تطبیقی او را می‌توان در این گزاره‌ها یافت:

- سینما با نقاشی قیاس‌پذیر است؛ زیرا انتخاب نگاره‌های بصری با رنگ‌ها، شکلهای هندسی، ترکیب خط‌ها و پهنه‌های تصویری باعث می‌شود فیلم در کلیت خود دید تصویری نقاشی‌گون داشته باشد و به‌واسطه آن، مفهوم یا حسی خاص را القا کند. برای مثال اگر اشیای انتخابی کارگردان یا چیدمان صحنه و نحوه فیلمبرداری او به‌گونه‌ای باشد که خط‌های عمودی و شکلهای مثلث با تیزی سه‌گوش، بر خط‌های مدور و شکلهای دایره‌ای غلبه کنند، حس قدرت و صلابت، در مقابل نرمی و لطافت، بر کل فیلم حاکم است؛ چنانکه در فیلم «ایوان مخوف» ایزنشتاین این فضا دیده می‌شود.

- سینما را می‌توان با موسیقی مقایسه کرد؛ زیرا همان‌طور که ترکیب‌های متفاوت صدا و سکوت یا ترکیب تکنوازی و هم‌نوازی موسیقی‌آفرین است، پیوندهای متفاوت

نماهای کوتاه و بلند یا نماهای درشت و نماهای باز می‌توانند ضرباهنگ فیلم را تعیین کنند و به بیننده حس شور و هیجان، یا حس سکون و وقار ببخشند.

- سینما می‌تواند با نثر داستانی یا شعر مقایسه شود؛ زیرا همان طور که رمان‌نویسان یا نویسندگان داستان کوتاه روش‌های مختلف داستان‌گویی، همچون نقل هم‌زمان کشمکش‌های گوناگون در یک ماجرا یا نقل چند رویداد موازی را آزموده‌اند، سینماگران نیز با تدبیرهایی که به‌ویژه در تدوین به‌کار می‌برند؛ تجربه‌هایی مشابه را در شکل سینمایی آن بازآفرینی کرده‌اند (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۵ و ۷۶).

یافتن شباهت‌ها میان صناعات داستانی به‌کاررفته در اثر ادبی با اصول درام ارسطویی فیلم چندان دشوار نیست. مقایسه پیرنگ داستان فیلم با داستان ادبی، مقایسه شخصیت‌پردازی فیلم اقتباسی از متن ادبی منبع، بررسی تطبیقی نحوه پرداخت درونمایه در فیلم و متن مکتوب، سنجش شیوه‌های گفتگو نویسی در فیلمنامه و منبع ادبی، و مقایسه سایر عناصر داستانی و دراماتیک میان متن سینمایی و متن ادبی، نمونه‌هایی هستند که می‌توان در نوشته‌های منتقدان و محققان به آنها استناد کرد. برخی از این مقایسه‌ها را می‌توان در کتاب *ادبیات و سینما* تألیف احمد امینی یافت: مقایسه فیلم «آرزوهای بزرگ» اثر دیوید لین با رمان چارلز دیکنز برای بررسی اینکه فیلم به کدام بخش کتاب وفادار مانده و کدام قسمت‌ها را حذف کرده است؛ بررسی اینکه کارگردان فیلم «سریر خون» اثر کوروساوا چه تغییراتی در درونمایه نمایشنامه مکبث ویلیام شکسپیر به وجود آورده است؛ یا اینکه فیلم سولاریس تارکوفسکی اقتباس وفادارانه‌ای از رمان استانیسلاو لم^۲ نیست. اینها همه نمونه‌های بررسی تطبیقی فیلم اقتباسی و متن ادبی است (امینی، ۱۳۶۸).

کثرت اقتباس‌ها و غلبه فیلمنامه‌های اقتباسی بر فیلمنامه‌های اصلی در تاریخ سینما، تفاوت‌های ماهوی دو رسانه را تحت‌الشعاع قرار نداده است. صاحب‌نظران ادبیات و سینما بر این نکته تأکید می‌کنند که ادبیات حاصل خلاقیت در سطح زبان است و سینما محصول کار با دوربین؛ ادبیات است و فیلم، فیلم. رفیعا در ماهیت سینما به گفته اینگمار برگمان استناد می‌کند: «[...] فیلم با ادبیات هیچ گونه تشابهی ندارد؛ گرچه ممکن است یک فیلم از یک اثر ادبی مهم اقتباس شده باشد. درون و چکیده این دو هنر، همواره با هم در ستیزند» (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۰). خیری در *اقتباس برای فیلمنامه* برخی

از این نظریه‌ها را آورده است و برای مثال، گفته فدریکو فلینی، فیلمساز معروف ایتالیایی را نقل می‌کند مبنی بر اینکه علیرغم حفظ رویدادهای اصلی قصه در فیلمنامه اقتباسی و موقعیتهایی که یک شخصیت‌پردازی دراماتیک را خلق می‌کند، اثر سینمایی با اصل قصه ادبی تفاوت ذاتی دارد و آنچه برای بیننده جذاب است، تخیل سینمایی فیلمساز است که با ابزار سینمایی بیان می‌شود (خیری، ۱۳۶۸: ۵۷ و ۵۸).

تعامل ادبیات و سینما در عرصه روایت با توجه‌هایی همراه بوده است که به آن مشروعیت می‌بخشند و مدافعان سینمای اقتباسی، نقش داستان‌گویی و روایت‌محوری سینما را بیش از هر چیز لحاظ می‌کنند. در یکی از تألیف‌های متأخر در زبان و فرهنگ فارسی با موضوع اقتباس، نویسنده سازشها و چالش‌ها درباره اقتباس را با دو ضرورت جمع‌بندی می‌کند: صرفه اقتصادی برآمده از محبوبیت آثار ادبی و نیاز روزافزون به مواد روایتی. فرشته‌حکمت در *اقتباس در سینما* آورده است که با اینکه تردیدها و موانع زیادی برای اقتباس وجود دارد، فیلمسازان همچنان بر اقتباس اصرار می‌ورزند؛ چون ساختن آثار ادبی پر فروش، برگشت هزینه فیلم را تضمین می‌کند. افزون بر این، رسانه‌های فراگیری همچون تلویزیون و سینما به موضوعها و طرح‌های روایی متعدد و متنوعی نیاز دارند که با رجوع به آثار ادبی بخش عظیمی از آن را می‌یابند (فرشته‌حکمت، ۱۳۹۰: ۶۵).

این کشمکش هنوز به نقطه اوج و گره‌گشایی قطعی در مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما نرسیده است. وقتی از تفاوت‌های ماهوی ادبیات و سینما سخن می‌رود، یکی از دفاعیه‌های اهالی ادبیات این است که مصراع یا بیتی از شعر را که مبتنی بر هنرورزیهای زبانی و واژگانی است، پیش روی سینماگر یا پژوهشگر ادبی - سینمایی قرار دهند و بپرسند این تشبیه شاعرانه، استعاره، کنایه و مانند آن را چگونه می‌توان به فیلم تبدیل کرد. به تعبیر کوتاه، شعر چگونه در سینما به بیان درمی‌آید.

مناسبات شعر و سینما

بنابر مقدمه فوق، یکی از معیارهای تعریف و نقد سینما، توجه به مسئله سبک و زیبایی‌شناسی در مقابل توجه به داستان‌پردازی است. این دیدگاه سینما را از لحاظ نوع مواجهه با ادبیات مورد مذاقه قرار می‌دهد و گاه اصالت سینمایی را در استقلال ذاتی آن

از ادبیات و سایر هنرها می‌داند. نمونه این استنتاجها را رفیعا در ماهیت سینما مطرح می‌کند. او برای نشان‌دادن تمایز رویکرد دو نوع سینما و سینماگر به ادبیات، اینگمار برگمن و آلفرد هیچکاک را مقایسه می‌کند: برگمن با تأکید بر فلسفه و زیبایی‌شناسی سینما، معتقد است ادبیات و سینما درون خود پیوسته در ستیزند؛ اما هیچکاک در پی مصوّر کردن داستانهای ادبی با تکنیک سینمایی است و به‌همین سبب متوجه شباهتهای بیرونی ادبیات و سینما، مثل شگرد فاصله‌گذاری است. بر این اساس سینمای مستقل از هنر ادبیات، سینمایی است که به داستان‌پردازی بسنده نکند، مانند سینمای گدار، بونوئل، الن رنه و ایزنشتاین در برابر سینمای فورد، هیوستون و هیچکاک (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۵). در نتیجه، آثار اصیل هر رسانه به قوانین همان رسانه پایبندند و انتقال آنها به رسانه دیگر غیرممکن است؛ به‌طوری‌که در تبدیل شعر حافظ به اثر سینمایی، حافظ باید خود سینما را بیاموزد:

البته می‌توان کلام به کلام برای این بیت حافظ، «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند»، تصویر یافت و تمام نگاره‌های ادبی شعر را مصوّر کرد؛ اما [اینکه] تا چه حدود در القای مفهوم و معنای غنی و پیچیده و روابط درونی و ملکوت اعلای شاعرانه طرح لغوی شعر می‌توان توفیق حاصل کرد، امری است که خلاقیتی همسان با شاعر می‌طلبد. شاید حافظ خود باید فیلمسازی بیاموزد و شعر را به زبان سینما دوباره بسراید (همان: ۲۵).

اهمیت بُعد زیبایی‌شناسی سینما و ترجیح آن بر بُعد قصه‌گویی در نظریه‌های سینماگران اولین دهه‌های سینما و تجربه‌های فیلمسازی آنان بروز کرد که عمدتاً با جریان شکل‌گرایی دوران صامت مرتبط‌اند. با تأثیر بحران اقتصادی در سینمای هالیوود، که به‌مثابه مرکز سینمای جهان بود، داستان‌گوییهای جذاب در اولویت قرار گرفت و واقع‌گرایی دوران ناطق بر تاریخ سینما سایه انداخت. جریانهای متأخرتر سینما حاصل پیروی نظریه‌های سینمایی فرانسه معاصر از دریافتهای زیبایی‌شناختی است که از زبان‌شناسی، روانشناسی و فلسفه برآمده‌اند. این نظریه‌ها فرمهای مستقل سینمایی را به همخوانیهای تحمیلی ادبیات و سینما ترجیح می‌دهند. جزئیات دسته‌بندی نظریه‌های سینمایی را می‌توان در *تئوریهای/سازسی فیلم* نوشته دادلی آندرو دید (آندرو، ۱۳۸۹).

از تقابلهای میان نظریه‌های سینمایی معاصر با نظریه‌های کلاسیک برهم‌سنجی سینما با شعر است. پرسش اصلی این است که اگر بتوان سینما را با زبان و کارکرد ادبی زبان

مقایسه کرد، کدام نوع مورد نظر است: نثر یا شعر؟ آیا می‌توان گفت همان طور که تبدیل واژهٔ زبانی به واژهٔ ادبی، به دو شکل شعر و نثر در تاریخ ادبیات ظاهر شده است، تبدیل تصویرهای عینی سینما، که مابه‌ازای بیرونی دارند، می‌تواند دو شکل متمایز شاعرانه و داستانی داشته باشد؟

ژان میتری که نظریه‌های نوین سینمایی را با دیدگاه و زبانی دانشگاهی پی‌ریخته، معتقد است فرایند معناسازی در فیلمهای بزرگ و هنری به مفهوم داستانی آنها ربطی ندارد و فیلم می‌تواند با رهایی از داستانی که بیان می‌کند، لایه‌های پیچیده‌تری از قدرتهای ذهنی ما را درگیر کند؛ و این شبیه کار شاعر است.

با آنکه هر کودکی می‌تواند جمله‌های بامعنی بسازد و داستانی بامعنی را بیان کند، این فقط شاعر است که می‌تواند زبان را بر داستان چیره کند و زبده‌ترین نیروهای ذهنی ما را به کار گیرد. شاعر این کار را در اساس از طریق ضرباهنگ، شکلها و تداعیهای ذهنی گوناگون انجام می‌دهد. سینماگران بزرگ نیز در هنگام خلق دنیای سینمایی‌شان از مادهٔ خام تصاویر سینما به خلق اثرات شاعرانه می‌پردازند. تاریخ هنر سینما، تاریخ موضوعها (تصاویر نوین) و یا حتی تاریخ داستانهای سینمایی نیست، که تاریخ تکنیکهای شاعرانه‌ای است که به ورای داستانهایی که از آنها سرچشمه می‌گیرند، دست می‌یابد (همان: ۳۱۸).

پیر پائولو پازولینی، مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینما، باور دارد که «سنت سینمایی» تا کنون خلاف سرشت هنری سینما شکل گرفته و به «زبان نثر روایی» پایبند بوده است که البته هم پیش‌بینی‌پذیر بود، هم اجتناب‌ناپذیر. گزیده‌ای از نظریه‌های پازولینی را که در مقالهٔ «سینمای شعر» آمده است، می‌توان در گزاره‌های زیر تلخیص کرد: خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصلهایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند، اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزارهای خاص سینما که به‌نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانه زبان مقایسه‌شدنی است (پازولینی: ۱۳۸۵).

ظاهراً کشمکش میان دوگانهٔ نثر و شعر در تعریف ماهیت سینما، باعث شده است زوجهای مفهومی‌ای در مباحثه‌های نظریه‌پردازان ظهور کند که به این دو وجه از زبان

ارجاع می‌دهند؛ مانند «سینمای آزاد» در برابر «سینمای مقید روایی»؛ «سینمای شعر» در برابر «سینمای نثر»؛ «سینمای مبتنی بر نما» در برابر «سینمای سکانس»؛ و «خواندن عرضی سینما» در برابر «خواندن طولی سینما».

نمونه استناد دادنی از این سوگیری، نظریه‌های کریستین متر است. متر در واکنش به نظریه‌هایی که سینمای مدرن را با فروگذاشته‌شدن عاداتهای روایی تعریف می‌کنند، به تشریح دقیق داستان‌پردازیهای سینمایی می‌پردازد و به منتقدان یادآوری می‌کند که تازگی سینما نه در ترک روایتگری، که در روی آوردن به قالبهای تازه رمزهای داستانی سینماست. نمونه استدلال او این است که «داستانهای سینمایی به روش قابل فهمتری بیان می‌شوند؛ بازیگری از قوانینی پیروی می‌کند؛ دکورهای فیلم سیمای بامقصودتری پیدا کرده؛ و دوربین که همه اینها را ارائه می‌دهد، به روش معنی‌دارتری حرکت می‌کند» (آندرو، ۱۳۸۹: ۳۷۶). متر در پاسخ به دیدگاههایی که بر تقابل «روایت» و «تصویر» تمرکز می‌کنند و معتقدند سینمای جوان یا سینمای نو مرحله روایت را که شاخص فیلم کلاسیک بود پشت سر گذاشته است، اولاً به این مسأله اشاره می‌کند که همه ژانرهای غیرروایی، مانند فیلم مستند یا فیلم فنی به ولایت‌های حاشیه‌ای و به اصطلاح، مناطق مرزی سینما تبدیل شده‌اند و فیلم بلند داستانی رمان‌گونه به سادگی فیلم خواننده می‌شود؛ ثانیاً سینما فقط در نظریه، هنر تصویرهاست و حتی بیننده‌ای که توان فهمیدن معانی تصویرها را دارد، همچنان دغدغه پیگیری قصه را دارد (متر، ۱۳۸۰: ۷۹).

تمایزی که گفته‌های فوق به «سینمای مبتنی بر روایت» و «سینمای مبتنی بر تصویر» نسبت می‌دهند، نمی‌تواند اختلاف فاحشی میان نثر روایی سینما و بعد شاعرانه آن نشان دهد؛ مگر وجه غالب یکی بر دیگری را. در ادبیات هم این سازش و تنش توأمان میان نثر ادبی و شعر دیده می‌شود؛ آنجا که نثر زبانی اطلاعات را به دنبال هم ردیف می‌کند و در هر جمله کلمات در معنای واقعی خود فهمیده می‌شوند، می‌توان گفت شعر با نثر فرق می‌کند، اما وقتی واژه‌های یک متن منشور از معنای حقیقی خود دور و به معنای مجازی نزدیک می‌شوند، نثر مانند شعر کارکرد ادبی زبان است. گواه این مدعا حضور نثرهای شاعرانه و شعرهای نثرگونه در تاریخ ادبیات است. احمدی هم در تصاویر دنیای خیالی برداشت خود را از این معنی با تعبیر تقابلی عناصر داستانی و عناصر ادبی در سینما بیان کرده است (نک. احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۲).

با اینکه نثر با تجزیه مفاهیم و به پیش بردن ذهن مخاطب در طول متن بر اطناب استوار است، و شعر مبتنی است بر ترکیب مفاهیم و فروبردن ذهن در لایه‌های پنهان معنی، تاریخ ادبیات شاهد شعرهایی است که خود را از تقید فشارها و فشردگیهای وزن و قافیه و ردیف رها کرده و به مصرعهای کوتاه و بلند آزادی پناه برده‌اند که به نثر می‌مانند. نظیر این آمیختگی در نثرهایی دیده می‌شود که با حذف بعضی گزاره‌های خبری به ایجاز شعری دست یافته‌اند.

این حذفها گاه به ایجازهای سینمایی مانند است. رهنما در مقایسه سینما با نثر داستانی به نمونه‌ای از متن مقدس اشاره می‌کند که یادآور نوعی تقطیع سینمایی است. آیه‌های ۴۸ و ۴۹ سوره یوسف درباره ماجرای یوسف علیه‌السلام- در زندان و درخواست یکی از زندانیان از پیامبر برای تعبیر خواب خود است. یوسف می‌گوید: «سپس هفت سال بخت بد روی خواهد آورد. می‌خورید آنچه از پیش داشتید، به جز اندکی که آن را نگاه خواهید داشت * سپس سالی دیگر خواهد آمد که باران و مردمان بهره‌برداری می‌کنند». بعد از این صحنه، در آیه ۵۹، نما بدون مقدمه و آمادگی تغییر می‌کند و می‌خوانیم: «و شهریار گفت: بیاوریدش! هنگامی که پیک نزد یوسف رسید، به او گفت: سوی خداوند خود بازگرد و بپرس چه بود آن داستان بریدن دستها؟ که خدای من به نیرنگشان آگاه است». این تصویر دیگر در زندان نیست و صحنه تغییر کرده است. نظیر این تغییر ناگهانی و حذف رویدادهای میانی در آیه ۵۱ دیده می‌شود؛ عزیز مصر از زنان مصر از حقیقت ماجرای یوسف می‌پرسد. مخاطب با خواندن گفتگوی عزیز و زنان، چهره آنان را مجسم می‌کند، که چیزی شبیه نمای درشت در سینماست: «به زنان گفت: داستان شما چه بود که یوسف را خواستید گمراه کنید؟ گفتند: به خدا، که داستانی نبود و ما کار ناشایست از او ندیدیم». در ادامه آیه، زن عزیز خطاب به شاه پاسخ می‌دهد: «گفت: اکنون راستی آشکار شد. من خواستم او را گمراه کنم و او از راستگویان است». معادل سینمایی این شگرد سفر به عقب است که زن عزیز را با یک نمای دور و میان دیگران نشان می‌دهد (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۹ و ۸۰).

آزمودن این فرض که حقیقت سینما به نثر نزدیکتر است یا به شعر، بر وجود این پیش فرض صحنه می‌گذارد که سینما با شعر مناسبتهایی دارد و می‌توان شگردهای بیانی

این دو حوزه را با هم مقایسه کرد. وجه مشترک پژوهشهایی که شعر و سینما را با هم سنجیده‌اند، سوق دادن سخن به تعریف «تصویر» است.

مقایسه تصویر شعری و تصویر سینمایی

از مفاهیمی که پایه‌های نظری این بحث را شکل می‌دهند، یکی تفاوت معنای لغوی و معنای اصطلاحی «تصویر» است و دیگری، رابطه تصویرهای عینی با تصویرهای ذهنی. تصویر چیست؟ در لغت تصویر به صورت، نگاره، نقش و تمثالی ظاهری و رؤیت‌شدنی گفته می‌شود که بر یک بستر مادی، مانند کاغذ، دیوار، بوم نقاشی یا پرده سینما ثبت می‌شود و می‌توان آن را به چشم دید، اما در ترکیبی مثل «متن تصویری»، با معنا یا معانی مصطلح تصویر روبه‌رویم. در دستور زبان سنتی اسمها به دو دسته «ذات» و «معنی» تقسیم شده‌اند و در تعریف آمده است: «معنای اسم اگر به خودی خود وجود داشته باشد، آن را اسم ذات گویند، مانند کتاب و اسب؛ و اگر قائم به غیر باشد، آن را اسم معنی گویند، مانند گفتار و خوبی» (خیام‌پور، ۱۳۷۳: ۳۴). بر پایه این تقسیم‌بندی که علاوه بر اسم، شامل فعل هم است، مدلول کلمات یا عینی و واقعی‌اند و به تجربه حسی دریافت می‌شوند، یا انتزاعی‌اند و از ادراک تجربی فراتر می‌روند و به حوزه عقل و شهود وارد می‌شوند.

وقتی از متن تصویری سخن می‌گوییم، گاه به متنی اشاره می‌کنیم که بیشتر کلمات آن مابازای بیرونی دارند و به توصیف وقایع عینی پرداخته‌اند؛ و گاه به متنی ارجاع می‌دهیم که با خیال‌پردازی و سبک ادبی خود ما را به یک جهان مجازی می‌برد که حاصل توانشهای زبانی است. معمولاً به متن اول صفت «نمایشی» اطلاق می‌شود و به متن دوم، صفت «تصویری».

اصلانی تصویر را به «تجسمی» و «کلامی» تقسیم می‌کند: تصویر تجسمی یک مابه‌ازای بیرونی در عالم واقع دارد و به دلالت صریح (مدلول اسمی) خود به موقعیتی در جهان ارجاع می‌دهد؛ اما تصویر کلامی حاصل سبک و نحوه بیان است و با دلالت ضمنی خود به بیان حالتی می‌پردازد. بر اساس این می‌توان دو گونه «متن تصویری» و «متن نمایشی» را از یکدیگر تفکیک کرد. متن نمایشی، که غالباً در نثر بروز می‌کند، تصویرهای تجسم‌شدنی دارد، و متن تصویری حاصل خلاقیت‌های سبک‌شناختی در

ساحت زبان است و در گزاره‌های کلامی بروز می‌کند. متن نمایشی را به راحتی می‌توان به تصویرهای عینی تبدیل کرد که بر یک سطح مادی ثبت می‌شوند؛ اما متن تصویری، که به جای وضعیت‌نگاری به حالت‌نگاری می‌پردازد، ذهن را فعال می‌کند تا میان معانی گوناگون حرکت کند و از یک مدلول به مدلول دیگر حالت روایی داشته باشد. نمونه این دو گونه تصویر و متن را می‌توان در انطباق نقاشی و شعر دید.

در نسخه‌ای از دیوان حافظ، نقاشی سلطان‌محمد از غزل ظاهراً با متن ارتباطی ندارد و نمی‌تواند عکس‌برگردان شعرهای حافظ باشد؛ چون اصلاً اثر حافظ متن نمایشی نیست و تصویرهای شعری او مابه‌ازای تجسمی ندارند. نقاشی سلطان‌محمد، مانند تصویرهای کلامی غزل حافظ، نوعی حالت‌نگاری همخوان با متن است.

حافظ در یکی از حجره‌های این نقاشی تکیه داده [است] و کتابی در دست دارد. در پایین عده‌ای با آستینهای بلند در حال رقص‌اند و در چهره‌های آنها شور سماع دیده می‌شود. در وسط نقاشی افرادی ناظرند؛ مثل دختری که از نیمه یک دریاچه دیده می‌شود. در بالای این نقاشی، فرشته‌ها در سماع هستند و جام شراب در دست گرفته‌اند. ببینید سلطان‌محمد چگونه عمل کرده است. او اصلاً شعر حافظ را تصویرسازی نکرده؛ بلکه فضایی را نقاشی کرده [است] که حالت سماع صوفیان و افراد را به خوبی نشان می‌دهد. شکل همه آنها به هم ریخته و خطوط درهم‌شونده است، مثلاً سر یکی زیر پای دیگری است و دست یکی در دامن آن دیگری است. بنابراین، ترکیب‌بندی نقاشی به صورت خطوط پیچیده و درهم‌رونده شکل گرفته است و آدمها در فضا حل شده‌اند (اصلانی، ۱۳۸۲: ۲۲۲).

در مجموع، متن نمایشی مشتمل بر تصویرهایی است که معانی آن مورد توافق و اجماع همگان است؛ اما متن تصویری (ادبی) به معانی تلویحی و ضمنی رهنمون است. در بلاغت سنتی نیز معنای اصطلاحی تصویر، که با معنای خیال^۳ شباهت دارد، عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهان خارج ناظر است و از امکانات بیان شاعرانه دانسته می‌شود. در بیشتر مباحث بلاغی تصویرهای شاعرانه با شگردهای تشبیه، استعاره و مجاز شناخته می‌شوند؛ اما شفیعی کدکنی بر این نکته تأکید می‌کند که تصویر هر گونه بیان برجسته و مشخص ادبی است: «ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر که شامل هر گونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶). به این معنی تصویر با سبک ارتباط دارد و هر

عنصر سبک‌سازی که حالت عاطفی خاصی ایجاد کند، عنصر تصویرساز هم هست؛ اما متنی که تصویرهای آن حاصل سبک است، به راحتی مصور نمی‌شود و در تبدیل سینمایی تصویر کلامی باید به معادلهای سبکی‌ای دست یافت که بتوانند همان حالت را در مخاطب ایجاد کنند.

تصویر سینمایی نیز در دو معنای عام و خاص لحاظ می‌شود. محل طرح این بحث در مباحث روش مطالعاتی نشانه‌شناسی و زیرشاخه آن، نشانه‌شناسی تصویری، است که استقلال و رسمیت آن با نظریه‌های چارلز سندرس پیرس آغاز و با نظریه‌های رولان بارت و امبرتواکو تثبیت شده است. تعریف اولیه تصویر ناظر بر نشانه‌ای است که با حس بینایی دریافت می‌شود و با مدلول واقعی و عینی غایب رابطه مشابهت دارد. به تعبیر بارت، حضور تصویر متضمن غیاب صاحب تصویر است؛ اما معنای نشانه تصویری به دلالت اولیه که روشن و صریح است، محدود نمی‌شود و در معناهای ضمنی که در حوزه‌های شخصی، اجتماعی و فرهنگی دریافت می‌شوند، توسعه می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۲؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۷؛ ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۸۷-۱۹۲). در واقع، تصویر سینمایی نیز معنا ساز است و بُعد هنری و زیبایی‌شناختی سینما با دلالت‌های ضمنی سنجیده می‌شود. اگر این تعریف را بپذیریم و مشخصه اصلی تصویر را دلالت ضمنی بدانیم، در مقایسه تصویرهای ادبی و سینمایی باید به قیاس عناصری بپردازیم که موجب دلالت ضمنی‌اند.

بررسی مناسبات تصویر و واقعیت در مباحث فلسفه هنر سابقه دارد. قدیمترین آن نظریه ارسطویی محاکات است که طبق آن هر نوع تصویرگری مترادف با بازنمایی واقعیت است، اما رهیافتهای جدید زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، نسبت میان «نشانه» و «واقعیت» را به «ابزار»ی ربط می‌دهند که نشانه در آن تولید می‌شود، و به اصطلاح، «رمزگان ادراکی» را در ساختن واقعیت دخیل می‌دانند؛ برای مثال متونی که در رسانه‌های تصویری، مانند سینما و تلویزیون تولید می‌شوند، از متون هنری دیگر واقعیت‌ترند؛ زیرا نشانه‌های شمایی بصری در آن‌ها غالب‌اند، فاصله دال و مدلول در آن کمتر است و تماشاگر می‌پذیرد عکس شیء خود شیء است (نک. ضمیران، ۱۳۸۳: ۶۵).

در مقایسه با تصویر سینمایی، تصویر ادبی، که به مدد واژه و در سطح کلام شکل می‌گیرد، فاصله خود را با عالم واقع، زودتر و آسانتر اعلام می‌کند. در این گزاره

شاعرانه شاملو، «اندوهش/ غروبی دلگیر است/ در غربت و تنهایی/ همچنان که شادی‌اش/ طلوع همه آفتابهاست»، پیداست که واژه‌های «غروب» و «طلوع» که عناصر آشنای طبیعت‌اند، از طبیعت فاصله گرفته‌اند تا در بیان مجازی و مبتنی بر تشبیه شاملو مخاطب را در عاطفه عاشقانه و حماسه‌وار شعر غرق کنند (نک. پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۵۸). همچنین در شعر فروغ فرخزاد، «پرندۀ مثل پیامی پرید و رفت»، خواننده بیش از آنکه پرواز پرندۀ ای را در عالم خارج مجسم کند، به پیوند آن با پیام می‌اندیشد یا از تناسب لفظی «پرندۀ» و «پیام» و «پرید» لذت می‌برد و وجه تصویری شعر را بر وجه نمایشی آن ترجیح می‌دهد؛ البته رابطه تصویر و واقعیت، خود از معیارهای تقسیم شعر به انواع کلاسیک و نو یا دسته‌بندی سبکهای خراسانی، عراقی، هندی و مانند آن است. در مثال مختصر، چنانکه پورنامداریان توضیح داده است، شعر کلاسیک و نو آنجا راه خود را از هم جدا می‌کنند که مخاطب شعر کلاسیک راه کوتاهی را از نشانه تا معنی طی می‌کند و به محض فهم دشواریهای لغوی متن، مدلول را درمی‌یابد و می‌تواند بگوید معنی شعر چیست؛ اما مخاطب شعر نو پاسخ قطعی و قانع‌کننده‌ای به پرسش «معنی این شعر چیست؟» می‌دهد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۶).

بحث فاصله تصویر از واقعیت در مطالعات زیبایی‌شناختی سینما ذیل دو سرفصل دیده می‌شود: ۱. انواع مختلف دلالت در نشانه‌های تصویری؛ ۲. انواع بیانهای مجازی در بلاغت ادبی.

معروف نشانه‌شناسان است که پیرس نشانه‌ها را به سه نوع تقسیم کرده است: نشانه شمایی^۱ که رابطه دال و مدلول در آن، همانندی است؛ نشانه نمایه‌ای^۲ که مناسبات دال و مدلول در آن طبیعی و عادی است؛ و نشانه نمادین^۳ که رابطه دال و مدلول در آن توافقی و قراردادی است. پیرس و نشانه‌شناسان پس از او وجوه سه‌گانه نشانه را درجه‌هایی از قرارداد می‌دانند؛ در نشانه‌های نمایه‌ای رابطه دال و مدلول «واقعی» است؛ در نشانه‌های شمایی رابطه «بیشتر واقعی و کمتر قراردادی» است؛ و در نشانه‌های نمادین رابطه «کاملاً قراردادی» است. البته مرز قاطعی میان نشانه‌های سه‌گانه وجود ندارد و ممکن است یک نشانه ترکیبی از شمایل و نماد، شمایل و نمایه، نماد و نمایه و شمایل یا هر ترکیب دیگری باشد؛ به‌ویژه در رسانه‌های دیداری-شنیداری فیلم و تلویزیون که هر سه وجه نشانه به‌کار گرفته می‌شود.

غناي زیبایی‌شناختی سینما از این امر ریشه می‌گیرد که در سینما هر سه بُعد نشانه ممکن است: نمایه‌ای، شمایی و نمادین. ضعف بزرگ تقریباً همه کسانی که درباره سینما نوشته‌اند، این است که یکی از این بُعدها را در نظر گرفته و آن را زمینه زیبایی‌شناسی‌شان و بُعد ذاتی نشانه سینمایی انگاشته‌اند و بقیه را از نظر دور داشته‌اند. این کار به معنی تضعیف سینماست (وولن، ۱۳۸۴: ۱۳۹).

به‌طور خلاصه، دلالت شمایی «واقع‌گرایانه» است، دلالت نشانه نمادین «قراردادی»؛ و دلالت نشانه نمایه‌ای «کارکردی». درهم آمیختگی نشانه‌های واقع‌گرایانه، قراردادی و کارکردی در نظام نشانه‌های تصویری، مانند تئاتر و سینما فراوان است؛ چنانکه «ریش سفید» نشانه شمایی واقع‌گرایانه برای نمایش فرد سالخورده است و نشانه نمادین و قراردادی برای بیان فرزاندی و خردمندی است.

بازیگر خودش یک شمایل است؛ یعنی کسی که همچون نشانه‌ای برای کسی دیگر کارکرد دارد، ولی شاید شماری از نظام‌های نشانه‌ای که بازیگر به کار می‌گیرد، شمایی یا نمایه‌ای یا نمادین یا همزمان هر سه آنها باشد. از این رو، ریش سفید نشانه شمایی سالخوردگی است، ولی شاید دلالت نمادین فرزاندی نیز از آن یافت شود. کلاه‌گیس پر زرق و برق را می‌توان شمایی از شخصیتی خودبین دانست، ولی شاید همچون نشانه‌ای نمایه‌ای نیز باشد تا توجه تماشاگران را به آن شخصیت بکشانند (برای نمونه، او را در یک گروه برجسته سازد) (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۴).

از نتایجی که بحث نشانه‌های سه‌گانه به ذهن متبادر می‌کند، این است که فهم معنی سینمایی، مانند معنی شعر، حاصل دست یافتن به عناصر دلالت ضمنی است که در تصویر سینمایی متراکم است و به یک سطح محدود نیست.

به دلالت ضمنی و انواع آن در تصویر ادبی بازگردیم: در بلاغت ادبی عمده‌ترین شگردهایی که بیان عادی را به بیان مجازی تبدیل می‌کنند، با اصطلاحهای تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد شناخته می‌شوند. بازبینی تعریف این صناعات فاصله تصویر را از معنی نشان می‌دهد: در تشبیه و تمثیل، تصویر و معنی در کنار هم حضور واژگانی دارند؛ در نمونه مصراع «خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد» (حافظ)، کلمات «خورشید» و «می» به‌وضوح صفتهای روشنی و حیات‌بخشی را به یکدیگر انتقال می‌دهند.

در مجاز و استعاره تصویر حضور دارد و معنی غایب است؛ در نمونه مصراع «به صدق کوش که خورشید زاید از نفست» (حافظ)، خورشید تصویر حاضر است و

سپیدرویی، معنی غایب و محتمل. در کنایه معنی تصویر هم حاضر است هم غایب، و اصلاً زیبایی کنایه در این است که در بافت متن و زمینه فرهنگی خود با هر دو دلالت صریح و ضمنی درک می‌شود؛ در نمونه مصراع «این منم بر سر خاک تو که خاکم بر سر؟» (سعدی)، خاک بر سر ریختن کنایه از بدبخت شدن است، و در عین حال، یادآور مرگ و خاک در گور ریختن یا سوگواری و خاک گور را بر سر ریختن.

و بالاخره، در نماد نه تنها فاصله صورت و معنی تشخیص‌دادنی نیست، بلکه اصلاً تصویر خود یک معنی جدید خلق می‌کند که مابه‌ازای بیرونی ندارد؛ در نمونه تصویرهای نمادین «سیمرغ» در منطق الطیر عطار، «رند» در غزلیات حافظ و «آفتاب» در اشعار مولانا جانشین هیچ معنایی که بتوان آن را در یک کلمه یا عبارت مشخص کرد نیستند.

برای جمع‌بندی می‌توان گفت: «از تشبیه ساده تا استعاره و از استعاره تا رمز، حرکتی تدریجی را از وضوح به ابهام در معنی و از دوگانگی به وحدت در اجزای تصویر می‌توان مشاهده کرد» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۲۳).

همان‌طور که سطوح مختلف دلالت در نشانه‌های سینمایی به یک مورد منحصر نمی‌شود، در ادبیات هم صورتهای خیال را در دو محور، افقی و عمودی، بررسی کرده‌اند. تصویرهای مستقل و مجزایی که در طول مصرعها یا در طول قسمتهای مختلف از یک شعر پراکنده‌اند، در محور افقی خیال تعریف می‌شوند؛ و تصویرهایی که حاصل یکپارچگی شعر و خیالهای پراکنده‌اند، به محور عمودی خیال ارجاع داده می‌شوند. در مثال وقتی در تفسیر شعر شاملو از دلالت عناصر بزرگ و پرشکوه طبیعت بر شکوه حماسی سخن می‌رود و به نمونه «و آنگاه به خورشید شک کردم که ستارگان را/ همچون کنیزکان سپیدرویی/ در حرمخانه پر جلالش نهان می‌کرد» استناد می‌شود، بحث از محور افقی خیال است، اما زمانی که تصویرها را در ارتباط با کل شعر بررسی می‌کنیم و معنی تصویر را از طریق کشف رشته اتصال آن با دیگر عناصر شعر درمی‌یابیم، بحث از محور عمودی خیال است (نک. همو، ۱۳۷۴: ۲۵۵-۲۷۰).

اکنون جای این پرسش است که معناسازی ادبی و معناسازی سینمایی-که حاصل دلالتهای ضمنی چندلایه و پیچیده در دو ابزار بیانی مختلف است- چه مناسباتی می‌تواند با هم داشته باشند؟ آیا ادبیت واژه‌ها می‌تواند در یک دگردیسی رسانه‌ای

سینمایی شود و از رهگذر این انتقال تخیل سینمایی توسعه یابد؟ از آنجا که یکی از برجسته‌ترین عناصر تصویرساز «استعاره» است، با تکیه بر این شگرد به توانمندی تعامل دو رسانه پرداخته می‌شود.

مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی

تعریف استعاره سیر تحولی دارد که از نظریه «کلاسیک ارسطویی» تا دیدگاه «رمانتیک افلاطونی» و نظریه‌های مدرن «زبان‌شناسی شناختی» متفاوت است. در تعریف بلاغی و ارسطویی استعاره، یعنی اینکه کلمه در معنایی غیر از معنای اولیه و مورد پذیرش همگان به کار رود. بنا به تعریف اهل بلاغت، در استعاره رابطه لفظ و معنی بر اساس تشبیه یا مجاز توجیه می‌شود: یعنی استعاره از مجاز بیرون می‌آید، چون کلمه‌ای به جای کلمه دیگر می‌نشیند؛ و از تشبیه برمی‌آید، چون رابطه کلمه و معنای ثانوی آن شباهت است.

با اینکه در علم بیان استعاره دو بعد تشبیه و مجاز دارد، بیشتر مباحث فرعی استعاره به وجه تشبیهی آن پرداخته‌اند و در همه تعریف و تحلیلها از مصطلحات صنعت تشبیه استفاده شده است. شفیعی کدکنی می‌گوید:

شاید بتوان گفت که اغلب استعاره‌های شعری سابقه زمانی تشبیه دارد؛ یعنی در آغاز، تشبیهی است و در طول زمان با خوگر شدن ذهنها و دریافت ارتباطات میان دو سوی تشبیه به صورت خیال شاعرانه‌ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیشتری است خلاصه می‌شود و به گونه استعاره درمی‌آید (۱۳۷۲: ۱۱۸).

در مثال فارسی در شعر «ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم... و بقا را در یک لحظه نامحدود/ که دو خورشید به هم خیره شدند» (فروغ فرخزاد)، «خورشید» کلمه‌ای است که به جای کلمه چشم آمده و وجه شبه آن، نور و حرارت و برق امید است.

از دیدگاه ارسطو و پیروانش اصل تناسب اصل زندگی قلمداد می‌شد و بنا به این قاعده، شرط اصلی استعاره رعایت تناسب میان عناصر استعاره بود. استعاره می‌بایست به جای اکتشاف و نوآوری، روابطی هماهنگ و همخوان با زندگی می‌داشت و به همین سبب، کاربرد استعاره در متن نیز با محدودیتهایی مواجه بود؛ مثلاً بر استفاده از دو یا نهایت سه استعاره در یک بند تأکید می‌شد. از این دیدگاه، کارکردهای استعاره برآورده ساختن شش هدف بود: وضوح، ایجاز، پرهیز از رکاکت، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و

تزیین معنا. در سده‌های میانه، یعنی قرنهای شانزده، هفده و هیجده، نظریه مستقلی پدید نیامد و دیدگاههای کلاسیک همچنان به حیات خود ادامه می‌داد؛ فقط جهانبینی مسیحی حاکم بر روزگار به استعاره‌هایی توجه می‌کرد که بر مفاهیم متعالیتری دلالت کند. در مجموع، استعاره ارسطویی در جزئی از زبان، یعنی کلمه، اتفاق می‌افتد، در تقابل با همه مفاهیم حقیقی زبان قرار دارد، و حاصل یک تلاش آگاهانه و بخردانه است.

در قرن نوزدهم، تفکر رمانتیک افلاطونی غالب شد که در آن استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازمند داشت. تکیه افلاطون بر اصل وحدت سخن بود و زبان را به مثابه یک کل در نظر می‌گرفت که از شعر یا خطابت جدایی‌ناپذیر است. بر اساس این، استعاره ذاتی زبان است که در نحوه تداعی افکار بروز می‌کند. زایش استعاره و اندیشه‌های شاعرانه نتیجه تخیل است و تخیل در تعریف رمانتیکها نیروی فعالی است که واقعیت را تغییر می‌دهد و به انتقال منفعلانه آن اکتفا نمی‌کند. این نظریه که با دیدگاه کولریج به اوج رسید، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک را بر اساس موضعی که نسبت به طبیعت دارند، در تقابل با هم قرار می‌دهد: کارکرد هنر کلاسیک بازنمایی تناسب و هماهنگی موجود در طبیعت است، اما کارکرد هنر رمانتیک کشف وحدت پنهان در پدیده‌های به‌ظاهر متفاوت و متمایز است. در استعاره رمانتیک میان دال و مدلول رابطه اینهمانی برقرار است. وقتی حافظ می‌گوید: «ماه شعبان منه از دست قدح کاین خورشید/ از نظر تا شب عید رمضان خواهد شد»، خورشید استعاره‌ای است که از تداعی تخیلی ماه، شعبان و عید رمضان منتزع می‌شود و دشوار است که مخاطب تصمیم بگیرد در انتظار ماه عید رمضان است یا در انتظار خورشید (=می)ی که با رؤیت ماه به آن دست می‌یابد.

در پی حفظ و تقویت دیدگاههای رمانتیک به نظریه‌های ادبی در قرن بیستم و بیست‌ویکم می‌رسیم که به برداشتن مرز زبان و جهان به وحدت میان ذهن و جهان طبیعت باور دارند و عملکرد هر دو را با آفرینندگی مداوم و پیوسته تعریف می‌کنند. از این دیدگاه، زبان ماهیتاً استعاری است و استعاره، نه واسطه انتقال معنا، که خود آفریننده معناست. (نک. هاوکس: ۱۳۷۷). نظریه استعاره مفهومی که در زبانشناسی شناختی و دیدگاههای لیکاف و جانسون مطرح شده است، بیان استعاری را کارکرد مغز می‌داند و کارکرد کلاسیک استعاره را نقد می‌کند؛ یعنی اینکه استعاره کلام را از سطح عادی زبان فراتر می‌برد و عهده‌دار شکوهمندسازی و پیرایه‌بندی گفتار است. در نظریه استعاره

مفهومی، کانون استعاره مفهوم است، نه کلمه؛ و بنیان استعاره شباهت حوزه‌های تجربی انسان است. استعاره یک مجموعه را که مفهوم عینی‌تر دارد، با مجموعه دیگر که مفاهیم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر دارد، پیوند می‌زند تا به شناخت و ادراک دست یابد. در مثال برای شناخت ماهیت «عشق» که یک مفهوم ذهنی است، آن را با مفهوم «سفر» در تناظر قرار می‌دهیم که عینی‌تر است. در این پیوند بسیاری از معانی مرتبط با سفر به عشق نسبت داده می‌شود؛ عشق مسیری است که باید طی شود، عاشقان مسافرانی هستند که باید طی طریق کنند، عشاق مقصد مشترکی دارند که باید به آن برسند و مانند آن. شناخت استعاره مفهومی در بافتهای مختلف متنی، غیرمتنی و گفتمانی ممکن است، و بر خلاف رویکرد سنتی، استعاره به انطباقهای تحت‌اللفظی منحصر نمی‌شود (نک. لیکاف، ۱۳۸۲؛ بارسلونا، ۱۳۹۰؛ هاشمی، ۱۳۸۹).

مرور مختصر تعریف استعاره در تاریخچه مطالعات ادبی و زبانی نشان می‌دهد که عمده‌ترین تفاوت نظریه کلاسیک و معاصر این است که در نظریه کلاسیک استعاره موضوعی زبانی و ادبی است، اما در نظریه جدید استعاره موضوعی است فرازبانی و فرادبی و مطابق با نظام ادراکی ذهن. این تلقی از استعاره کمابیش متقارن ظهور نظریه‌های سینمایی است که با پیدایی خود سینما نیز چندان فاصله ندارند. اکنون جای این پرسش است که درباره استعاره سینمایی تا کنون چه گفته‌اند؟

نخستین تفاوت رسانه‌ای که تعریف سینمایی استعاره را از تعریف ادبی آن متمایز می‌کند، فقدان کلمه یا چیزی معادل کلمه در تصویر سینمایی است؛ زیرا در فیلم یک نما به مخاطبی اطلاعاتی می‌دهد که در حد یک یا چند گزاره است؛ برای مثال تصویری که در یک نما می‌بینیم، ممکن است به توصیف وضعیتی پردازد که با فعل اسنادی بیان‌شدنی است یا وقوع کاری را در زمانی معین نشان دهد؛ مانند اینکه «الآن یک روز زمستانی است» یا «کسی در جنگل مشغول قطع درختان است». به همین سبب، به‌دشواری می‌توان نشان دادن یک نگاره را به‌جای یک نگاره دیگر با بیان یک کلمه به‌جای کلمه دیگر برابر دانست. در سینما استعاره در عبارت یا استعاره در کل نسبت به استعاره‌ای که از تصویرهای جزئی برمی‌آید، کاربرد بیشتری دارد. این وجه استعاره به تمثیلهای استعاری در بلاغت سنتی نزدیک است که در آن به جای یک تصویر با مجموعه‌ای از عناصر بصری مواجهیم؛ برای مثال، اگر تصویر رودخانه‌ای که در حال خروشدن است، بر اساس شباهت به موقعیت شخصیت فیلم بر این دلالت کند که فرد در حال سرکشی و طغیان است، نوعی استعاره سینمایی شکل گرفته است. نمونه این

دلالت را می‌توان در فیلم «فانی و الکساندر» ساخته اینگمار برگمان (۱۹۸۲) دید که تحولات روحی شخصیت فانی با آرامش یا خروش جوی آبی که در کنار خانه است، نشان داده می‌شود.

نکته دیگری که نظریه‌پردازان سینما به آن توجه کرده‌اند، عدم امکان حذف مشبه در سینماست که در نظریه‌های کلاسیک استعاره اصل است. آمدن چیزی به جای چیز دیگر به این دلیل ناممکن است که به هر حال نشانه معنای خود را از روایت فیلم و آنچه گذشته است، کسب می‌کند. ژان میتری در توضیح این بحث نخست به تعریف سینماگران از دو نوع استعاره داستانی و غیرداستانی اشاره می‌کند. در استعاره داستانی معنای ثانوی تصویر با پیرنگ فیلم در ارتباط است؛ مثلاً در فیلم «پدرخوانده ۲» در صحنه‌ای می‌بینیم که پدرخوانده درباره تقسیم برخی املاک و داراییها با همکیشان خود مشغول گفتگوست و در همین لحظه، مراسم تولد او با برش کیک تولد و تقسیم آن میان افراد گروه برگزار می‌شود.

ماجرای استعاری این صحنه بخشی از داستان فیلم است؛ اما در فیلم «عصر جدید» مونتاژ تصویر گله گوسفندان به تصویر گروه کارگران با درام فیلم بی‌ارتباط است و گویی این صحنه فقط به قصد تشبیه به کار رفته و به اصطلاح، یک استعاره غیرداستانی است. میتری تأکید می‌کند هیچ یک از این دو فرایند در معنای واقعی کلمه استعاره نیستند:

زیرا در هر مورد مشبه و مشبه‌به در زنجیره فیلم حضوری آشکار دارند و نیز هیچ یک از این دو، تشبیه نیز به‌شمار می‌آید (زیرا در هیچکدام تشابه ضمنی با نوعی نشانه‌سازی تناظر ندارد). این هر دو فرایند درحقیقت کنار هم‌گذاریهایی بر روی محور هم‌نشینی هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می‌آورند و وجود نوعی تشابه را القا می‌کنند (متز، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

نکته دیگری که از قیاس استعاره‌های ادبی با استعاره‌های سینمایی برمی‌آید، پیشینه سنتهای شعری است که سینما فاقد آن است و به همین سبب، استعاره‌های سینمایی مراحل اولیه‌ای را پشت سر می‌گذارند که درجه نازلتری از دلالت ضمنی را رقم می‌زنند. برخی نظریه‌پردازان بر غلبه نثر بر شعر در سینما تأکید می‌کنند، و از این رو، استعاره‌های سینمایی را خام و ناپروورده و فاقد ظرافتهای شاعرانه می‌دانند:

برای نمونه این استعاره را در نظر بگیرید: پرواز هیجان‌زده یا آرام کبوتران برای نشان دادن رنج یا شادی شخصیت. خلاصه کلام اینکه در استعاره ادبی ظرافتی وجود دارد که چندان آشکار نیست؛ اما همین ظرافت است که لطافت شاعرانه را

موجب می‌شود. [...] شاعرانه‌ترین استعاره سینمایی همواره به بُعد دیگر سینما سخت وابسته است: بعدی که ارتباطی محض است و نثر بر آن غلبه مطلق دارد (پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵ و ۴۶).

نمونه دیگری که به واکاوی استعاره سینمایی پرداخته است، استعاره را نه در معنای بلاغی آن، که در معنای مطابق با نظریه‌های جدید و بحث استعاره مفهومی به کار برده است. دلارو معتقد است استعاره سینمایی معنای خود را از پدیده‌هایی کسب می‌کند که میان آنها رابطه مشابهت برقرار است، و به این طریق، اشیا معانی تازه و جدید می‌یابند. این مفهوم با مثالی از یک فیلم روشن می‌شود که در آن «دینامیت» از طریق قیاس با «شمع» معنای جدیدی می‌یابد و غم و اندوهی را تداعی می‌کند که از قربانی شدن توده‌ها در سردرگمیهای سیاسی نشئت می‌گیرد. در فیلمی که یک عملیات مخفی را نمایش می‌دهد، نمایی درشت از دستهایی دیده می‌شود که دینامیتها را از جعبه بیرون می‌آورند و میان چریکها تقسیم می‌کنند. سر صف مردی نشان داده می‌شود که قصد دارد با کبریت یکی از دینامیتها را روشن کند. در این صحنه تماشاگران غافلگیر می‌شوند و مشخص می‌شود که مرد به جای دینامیت، یک شمع را روشن کرده است؛ زیرا هنگام بارگیری برای استتار دینامیتها از چند شمع استفاده کرده بودند. سپس مرد شمع را در یک جاشمعی چوبی قرار می‌دهد و آن را روی سرش می‌گذارد و چهره او شبیه تابوتی می‌شود که در حالت عمودی قرار دارد. رویداد داستانی که با این صحنه مقدماتی آغاز می‌شود، این است که مرد شمع را به یاد رفقای مردهای روشن کرده است که در کار با دینامیت کشته شده‌اند. در واقع، قرار گرفتن دینامیت در کنار شمع، با تمهیدات روایی خاص، باعث شده است که کارکرد شمع به دینامیت منتقل شود و معنایی تازه خلق شود که با معنای واقعی دینامیت تفاوت دارد (دلارو، ۱۳۸۵: ۱۳۶ و ۱۳۷). از آنجا که پرسش اصلی تحقیق چگونگی انتقال و در واقع تبدیل استعاره‌های ادبی به تصویر سینمایی و زمینه‌سازی آن در تولیدات پژوهشی است، از زاویه دیگری به استنتاج مقایسه‌تئوریهی ادبی و سینمایی درباره استعاره می‌پردازیم.

پیش از این اشاره شد که از تفاوت‌های متنهای نمایشی و تصویری این است که در متن نمایشی کلمات با ارجاع به یک مابه‌ازای بیرونی «وضعیت‌نگاری» می‌کنند، اما در متن تصویری سبک بیان جمله و بافت متن باعث می‌شود در مخاطب حالتی خاص برانگیخته شود، و به اصطلاح، تصویر حاصل نوعی برجستگی بیانی است که «حالت‌نگاری» می‌کند. همچنین دیدیم که طرح بحث استعاره بلاغی با محوریت واژه با

بیان سینمایی مؤانست ندارد، در مقابل، انتقال معنا از یک مفهوم (مانند شمع) به مفهومی دیگر (مانند دینامیت)، مخاطب را با تولید معنایی تازه در زبان فیلم مواجه می‌کند و حالتی انفعالی در او ایجاد می‌کند. این نوع استعاره همان است که زبان‌شناسان شناختی با عنوان «استعاره مفهومی» از آن یاد می‌کنند؛ یعنی استعاره مساوی با کل صورتهای مجازی زبان است و ذهن یک مفهوم را از مفهوم دیگر ادراک می‌کند.

این نگاه‌های استعاری یا طرحواره‌های مفهومی که به نوع جهان‌بینی و تجربه زیستی وابسته‌اند و حاصل دیدگاه‌های ایدئولوژیک‌اند و از فرهنگ برآمده‌اند، سبک را تحت سلطه خود می‌گیرند (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹ و ۳۳۰). بنابراین در معرفی استعاره‌های ادبی به سینماگران باید اولاً استعاره را در سطحی بالاتر از واژه تبیین کرد و به طرحواره‌های مفهومی آثار ادبی نظر داشت؛ ثانیاً همه عناصر سبکی را که در خلق استعاره‌های مفهومی متن دخیل‌اند، باید با دریافت ادبی بازشناخت و با مفهوم سینمایی بازشناساند. ایضاح این معنی با مثالهایی ممکن است:

به نمونه‌ای از شعر مولانا توجه کنیم: «غلبیرم اندر دست او در دست می‌گرداندم/ غلبیر کردن کار او غلبیر بودن کار من». در این شعر یک نگاشت بنیادین وجود دارد؛ یعنی «هستی شیء بیجان است». در این نگاشت مفهوم انتزاعی منفعل بودن و بی‌اختیار بودن موجودات در برابر اراده الهی از طریق مفهوم عینی غلبیرگرداندن درک می‌شود.

چگونه می‌توان استعاره غلبیر را چنانکه در شعر مولانا آمده است در سینما بازآفرینی کرد؛ مونتاژ تصویر دستی که غریب می‌کند به شخصیت داستان فیلم که تحت تأثیر اراده شخصیتی محبوب عمل می‌کند یا دچار ابتلائات مقدر است؟ بی‌تردید از این اندیشه که از اذهان ناپروورده و تخیلهای خام سینمایی برمی‌آید تا روشهای پیشرفته، که به صید این قلم در نمی‌آیند، نوآوریهای نامکرری می‌تواند بروز کند، اما از رویکردی پژوهشی باید مخاطب را به سبکی ارجاع داد که کلید فهم راز و رمزهای هنر تصویرپردازی مولوی است. برای مثال در بازشناسی سبک یک اثر همه شئون زبانی، مانند جنبه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، ساختار بلاغی، دستگاه فکری و غیره لحاظ می‌شود؛ چنانکه در این بیت القای حالت دگرگونی و انقلاب با استفاده از کلماتی محقق شده است که در آنها آوای «ر» تکرار می‌شود؛ زیرا «ر» نوعی روانی و روندگی را به ذهن متبادر می‌کند (غلبیر- اندر- در- می‌گرداندم- غلبیر ۲- کار- غلبیر ۳- کار ۲)؛ واژه غلبیر نیز تکرار شده است که شاید حالت سرمستی و بی‌اختیاری از وضعیت غلبیر بودن را به مخاطب القا کند.

اگر سبک را مساوی مجموعه انتخابها و نوآوریهای یک مؤلف در عناصر و اجزای اثر و روابط و مناسبات میان آنها بدانیم، در اصطلاح‌شناسی سینمایی با مفهوم «فرم» مقایسه‌شدنی است که به سیستم فراگیر بر عناصر و رابطه عناصر در فیلم اطلاق می‌شود؛ و البته اصطلاح سبک معمولاً به استفاده گسترش‌یافته و معنی‌دار از امکانات تکنیکی معین اطلاق می‌شود. کنارهم‌گذاری نمونه‌های سبک ادبی و سبک سینمایی بارزترین جولانگاه خود را در تکرارهای تصویری بازمی‌یابد که سازنده استعاره مفهومی است. تصویرهای مکرر در گفتمان شعری که بخشی از طرحواره تصویری متن‌اند، به استعاره مفهومی نزدیک‌اند و با حالت‌نگاری برآمده از سبک در ارتباط‌اند.

عامل تکرار اقتضا می‌کند که استعاره را در بافت متن بررسی کنیم، برای مثال، مشابه دلالت ضمنی بیت مذکور را می‌توان در مثالهای متعددی نشان داد که مولوی در مثنوی و غزلیات شمس آورده است:

در حویه و در تویه چون ماهی بر تابه	این پهلوی و آن پهلوی بر تابه همی سوزم
بر تابه توام گردان این پهلوی و آن پهلوی	در ظلمت شب با تو برآقتر از روزم

(غزل ۱۴۶۳)

یا

مثل کلابه است این تنم حق می‌تند چون تن زنم	تا چه گولم می‌کند او زین کلابه و تار من
پنهان بود تار و کشش پیدا کلابه و گردشش	گوید کلابه کی بود بی‌جذب این پیکار من

(غزل ۱۸۰۲)

در این صورت ممکن است استعاره حرکت بی‌اختیار و شادمانه برآمده از تسلیم عاشقانه یا عارفانه، که از خلال تمهیدات سبکی دریافت می‌شوند، سینماگر را به جستجوی این معنی در زبان سینما، برای نمونه در حرکت‌های دل‌تمند فیلم، تحریک کند؛ مانند تغییر زاویه‌های دوربین و برش زوایای متعدد؛ یا حرکت دادن موضوع در قاب؛ یا حرکت دادن دوربین روی ریل یا جرثقیل، به نحوی که این مفهوم مولانایی از آن استنباط شود.

نمونه‌ای که بتوان در این مبحث از آن استفاده کرد، فیلم «آتش سبز» ساخته اصلانی است. در صحنه‌های پایانی فیلم شخصیت کنیز که با اعتراض و سرکشی و گناه خود چالش درونی دارد، به آینه‌های تالار یکی پس از دیگری نگاه می‌کند، اما تصویر واضحی از خود نمی‌بیند. این استعاره تمثیلی (یا به قول میتری- که در سینما استعاره

وجود ندارد- تشبیه تمثیلی) با حرکتهای آشفته وار شخصیت و حرکت گردشی دوربین همراه است و پخش موسیقایی شعر مولوی (وہ چه بی رنگ و بی نشان کہ منم / کی بینم مرا چنان کہ منم / غزل ۱۷۵۹) حمایت صوتی می شود. به این ترتیب استعاره های مولوی که به شبکه نمادهای او رسیده است، با دگردیسی رسانه ای در ابزاری سمعی- بصری بازآفرینی شده است.

مثال دیگر تصویرهای مکرر در گفتمان شعری مولوی استعاره مفهومی «زندگی بازگشت است» است که در آن مفهوم «جدایی جسم از روح و بازگشتن آن به جایگاه برتر» از طریق مفاهیم عینی «فرورفتن دانه در زمین و رستن آن»، «خالی رفتن سطل در چاه و پر بیرون آمدن از آن»، و «خرقه کهنه را از تن درآوردن و نو شدن» درک می شود:

این تن همچو خرقة را تا نکنی ز سر برون بند ردا و خرقة ای مرد سر سجاده ای
(غزل ۲۴۴۶)

کدام دانه فرو رفت در زمین کہ نرست؟ چرا بہ دائۃ انسانت این گمان باشد
کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد؟ ز چاه یوسف جان را چرا فغان باشد؟
(غزل ۹۱۱)

این تصویر علاوه بر آنکه به واسطه تکرار یک دلالت واحد از موضوعهای عینی مختلف یک استعاره مفهومی است، می تواند در ساحت شگردهای ادبی هم معادل سینمایی داشته باشد؛ چنانکه حرکت مداوم پایین رفتن و بالا رفتن شیء داخل قاب (سطل- دانه) می تواند در پرداخت سینمایی بازآفرینی شود.

نتیجه گیری

رابطه ادبیات و سینما می تواند در زمینه زیبایی شناسی تصویرهای ادبی و سینمایی هم بررسی شود. برهم سنجی شعر و سینما از نمونه این مقایسه هاست. شعر کارکرد ادبی زبان است و با پنهان کردن معنی یا دلالت ضمنی، معانی نوینی از واژه و کلام خلق می کند. وجه تمایز دقیق متن نمایشی با متن تصویری هم در همین نکته است؛ یعنی واژه یک متن نمایشی عمدتاً با مدلول اسمی خود شناخته می شوند، اما کلمات متن تصویری مابه ازای بیرونی ندارند و صرفاً تجربه یا حالتی بیان ناشدنی را در ذهن برمی انگیزند.

فاصله تصویر از واقعیت میزان دلالت ضمنی و پنهان سازی معنایی را نشان می دهد و می توان این فرایند زیبایی شناختی را در تصویرهای ادبی و سینمایی بازجست.

استعاره از برجسته‌ترین عناصر معنی‌ساز در شعر و سینماست؛ مقایسه استعاره سینمایی با استعاره ادبی ما را به تفاوت‌های رسانه‌ای ارجاع می‌دهد که باید از تعریف بلاغی استعاره عبور کنیم و در پی معادل‌یابی سبک‌های استعاره‌ساز میان ادبیات و سینما باشیم. طرح استعاره ادبی در سینما با دشواریهایی روبه‌روست؛ از جمله اینکه در سینما واحدی معادل کلمه وجود ندارد؛ معنای استعاره که در حکم مشبه است، در پیرنگ فیلم وجود دارد و مرز تشبیه و استعاره تشخیص‌دانی نیست؛ و مانند آن. اما اگر سبکی مانند استفاده مکرر از آواهای دال بر حرکت و پویایی را با شگردهایی مانند حرکت برش زاویه‌های متعدد یا حرکت دادن موضوع در قاب تصویر مقایسه کنیم، می‌توانیم فهرستی از استعاره‌های برآمده از سبک را در اختیار سینماگران قرار دهیم تا به این وسیله تخیل سینمایی توسعه یابد.

پی‌نوشت

1. adaptation
2. Stanisław Lem
3. image
4. Iconic
5. Indexical
6. Symbolic

۵۷



منابع

۱. آندرو، دادلی؛ *تئوری‌های اساسی فیلم*؛ ترجمه مسعود مدنی؛ چ ۲، تهران: پویش، ۱۳۸۹.
۲. احمدی، بابک؛ *تصاویر دنیای خیالی: مقاله‌هایی درباره سینما*؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۳. اسلین، مارتین؛ *دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی تئاتر، سینما، تلویزیون*؛ ترجمه محمد شهباز؛ چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۴. اصلانی، محمدرضا؛ «*تصویر در ادبیات*»؛ *بیناب*؛ تهران. ش ۱ (جستارهایی در باب فرهنگ و هنر)، ۱۳۸۲.
۵. امینی، احمد؛ *ادبیات و سینما*؛ تهران: فیلم، ۱۳۶۸.
۶. بارسلونا، آنتونیو؛ *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*؛ ترجمه فرزانه سجودی و دیگران؛ ویرایش لیلا صادقی؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۹۰.
۷. پازولینی، پیر پائولو؛ «*سینمای شعر*»، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۸. پورنامداریان، تقی؛ *سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو*؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

۹. _____؛ *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*؛ چ ۲، تهران: سروش، ۱۳۸۱.
۱۰. چندلر، دانیل؛ *مبانی نشانه‌شناسی*؛ ترجمه محمد پارسا؛ چ ۴، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۷.
۱۱. خیام‌پور. عبدالرسول؛ *دستور زبان فارسی*؛ چ ۹، تهران: کتابفروشی تهران، ۱۳۷۳.
۱۲. خیری، محمد؛ *اقتباس برای فیلمنامه*؛ تهران: سروش، ۱۳۶۸.
۱۳. دولارو، ایو؛ «از کلام تا دوربین»، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۴. رفیعا، بزرگمهر؛ *ماهیت سینما*؛ چ ۳؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.
۱۵. رهنما، فریدون؛ *واقع‌گرایی فیلم*؛ زیر نظر فریده رهنما؛ تهران: مؤسسه فرهنگی هنری نوز، ۱۳۸۱.
۱۶. سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*؛ چ ۵، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.
۱۸. شمیسا، سیروس؛ *بیان و معانی*؛ چ ۱ از ویرایش ۲، تهران: میترا، ۱۳۸۴.
۱۹. ضیمران، محمد؛ *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*؛ چ ۲، تهران: قصه، ۱۳۸۳.
۲۰. فتوحی، محمود؛ *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۲۱. فرشته‌حکمت، محمدعلی؛ *اقتباس در سینما*؛ تهران: جامعه نو، ۱۳۹۰.
۲۲. لیکاف، جورج؛ «نظریه معاصر استعاره»، *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*؛ به کوشش فرهاد ساسانی؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۲.
۲۳. متز. کریستین؛ *نشانه‌شناسی سینما (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما)*؛ ترجمه روبرت صافاریان؛ تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.
۲۴. _____؛ «بررسی نظریات ژان میتری درباره استعاره و نماد و زبان در سینما»، *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۲۵. مولوی، جلال‌الدین؛ *کلیات شمس*؛ تهران: راد، ۱۳۷۵.
۲۶. وولن، پیترو؛ *نشانه‌ها و معنا در سینما*؛ ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری؛ تهران: سروش، ۱۳۸۴.
۲۷. هاشمی، زهره؛ «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»؛ *ادب‌پژوهی*، ش ۱۲، تابستان ۱۳۸۹، ص ۱۴۰-۱۱۹.
۲۸. هاوکس، ترنس؛ *استعاره*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

بررسی تطبیقی محورهای سه گانه بینامتنیت ژنت و بخشهایی از نظریه بلاغت اسلامی

دکتر علی صباغی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

پیوندهای بینامتنی در نظریه صورتگرایی، نظریه بینامتنیت کریستوا، نظریه ترامتیت ژنت و نظریه اضطراب تأثیر بلوم، از رویکردهای نوین در خوانش و نقد متون است. بر اساس این رویکرد، هیچ متنی مستقل از دیگر متون نیست و هر متن، بینامتنی است برآمده از متنهای پیشین که در متنهای پسین نیز حضور خواهد داشت.

ژرار ژنت، یکی از نظریه پردازان حوزه پیوندهای بینامتنی، نظریه ترامتیت خود را در پنج محور صورتبندی کرده که یکی از آنها محور بینامتنیت است. وی بینامتنیت را به سه گونه پیوند بینامتنی، آشکارا-تعمدی، پنهان-تعمدی و ضمنی، تقسیم کرده و حوزه مفهومی هر یک از این تعبیرها را هم تعریف و تحدید کرده است.

این مقاله با در نظر گرفتن این نکته که در نتیجه آموزه های تعلیم فن شعر و دبیری جلوه هایی از پیوندهای بینامتنی در بلاغت اسلامی، فارسی و عربی، ظهور کرده است، با بهره گیری از شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی تطبیقی محورهای سه گانه بینامتنیت از دیدگاه ژرار ژنت و بخشهایی از نظریه بلاغت اسلامی می پردازد. نتیجه پژوهش نشان می دهد که برخی صناعات ادبی، مانند تضمین، تلمیح، حل، درج و اقتباس و نیز برخی سرقت های ادبی مطرح در بلاغت اسلامی، با نمونه هایی از الگوی سه گانه بینامتنیت همخوانی دارند.

کلیدواژه ها: مناسبات بینامتنی، بینامتنیت، ژرار ژنت، بلاغت اسلامی، صناعات ادبی، سرقت های ادبی.

مقدمه

مناسبات بینامتنی^۱ و جلوه‌های گوناگون آن با عنوان‌های «بینامتنیت»^۲، «ترامتنیت»^۳ و «دلهره تأثیر»^۴ بر نظریه‌های نقد جدید در آرای زبان‌شناختی فردیناند دوسوسور^۵ (۱۸۵۷-۱۹۱۳ م.) و منطق گفتگویی میخائیل میخائیلویچ باختین^۶ (۱۸۹۵-۱۹۷۵ م.) مبتنی است که به صورت مشخص، ژولیا کریستوا^۷ (۱۹۴۱ م.)، در اواخر دهه شصت سده بیستم میلادی، آن را به شکل نظریه و با عنوان «بینامتنیت» مطرح کرده است (نک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). بر اساس این دیدگاه، هر متن بافتی است که تار و پود آن از متنهای دیگر اقتباس شده است و «فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان‌ناشده نزدیک می‌شد، می‌توانست از این سمت‌گیری متقابل با سخن دیگر بر کنار بماند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶). به عبارت دیگر، هر متن ناگزیر از برخورد با متون دیگر است. این دیدگاه مالکیت منحصر به فرد و اصالت اندیشه هنرمند را تضعیف می‌کند و خلاقیت هنری و ادبی را فرایند بازسازی و پذیرش حضور سخن دیگری در متن خود می‌داند؛ به دیگر سخن هر اثر منابع الهامی گوناگونی دارد که در متن اثر حل و هضم شده‌اند.

بر اساس این دیدگاه، بخشی از نظریه بینامتنیت با نظریه نقد منابع همپوشانی دارد، اما در اصل، این دو نظریه مقابل هم‌اند؛ در نقد منابع هدف، اثبات تأثیرپذیری متنی از متون پیشین و نسب‌شناسی متن است؛ درحالی‌که بینامتنیت محدود کردن متن به یک یا چند منبع الهام را رد می‌کند و بر این باور است که متن به سراغ منابع می‌رود و آنها را در خود هضم می‌کند (نک. نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۴ و ۳۴).

میخائیل باختین، ژولیا کریستوا، رولان بارت،^۸ ژرار ژنت،^۹ هارولد بلوم،^{۱۰} مایکل ریفاتر^{۱۱} و ... از نظریه‌پردازان و منتقدان نظریه بینامتنی‌اند (نک. آلن، ۱۳۸۵: ۱۸). این منتقدان و نظریه‌پردازان در این نگرش متفق‌اند که «هر اثر ادبی مکالمه‌ای است با دیگر آثار» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). به همین سبب چند صدا در یک متن شنیده می‌شود و متن به کلی مستقل و ابداعی وجود ندارد؛ اما هر یک از این منتقدان با اصطلاحات و تعبیرهای خاص خویش به این نظریه پرداخته است.

میخائیل باختین رمان را دارای بیشترین جنبه بینامتنی می‌داند. او به بینامتنیت در شعر باور ندارد، اما ژولیا کریستوا و هارولد بلوم (۱۹۳۰) بینامتنیت را در شعر نیز ساری

و جاری می‌دانند (نک. رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۷: ۳۶ و ۳۷). ژولیا کریستوا در نقد و خوانش متون به بینامتنی تولیدی یا تکوینی باور دارد و محور عمودی، یعنی پیوند اثر با زمینه یا متنهای پیشین و هم‌زمان را اساس نقد قرار می‌دهد (نک. چندلر، ۱۳۸۷: ۲۸۴؛ نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۳).

رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵م.) طرفدار بینامتنی خوانشی است. او محور افقی، پیوند اثر با مخاطب، و نحوه خوانش متن و دریافت مخاطب را معیار ارزیابی می‌داند (همانجا). بارت متن را مانند بافته‌ای می‌داند که تار و پود آن از گفته‌های مراکز فرهنگی بی‌شمار اقتباس شده است؛ از این رو، وی در مقام مؤلف تردید می‌کند و نظریه مرگ مؤلف را مطرح می‌کند (نک. آلن، ۱۳۸۵: ۶۲ و ۱۰۹).

ژرار ژنت (۱۹۳۰) در نظریه ترامتنیت محور بینامتنیت را حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به روابط تأثیر و تأثر متنها می‌پردازد (نک. احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰). وی بینامتنیت را به سه نوع صریح-تعمدی (تضمین و نقل قول)، پنهان-تعمدی (انواع سرقت‌های ادبی) و ضمنی (کنایه و تلمیح) تقسیم می‌کند (نک. نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

از دیر باز، بررسی گونه‌هایی از مناسبات بینامتنی در آثار تعلیمی فن شعر و دبیری و بلاغت اسلامی وجود داشته است. نویسندگان این آثار تعلیمی فراگیری فن شعر و دبیری را منوط به شرایط و رسومی کرده‌اند که در صورت تحقق آنها زمینه ظهور پیوندهای بینامتنی، به صورت خودکار، فراهم می‌گردد؛ مثلاً در قابوسنامه گرفتن معنی و مضمون دیگری، به شرطی که در جایی دیگر و با رد گم کردن همراه باشد، مجاز دانسته شده است (نک. عنصرالمعالی، ۱۳۷۳: ۱۹۱ و ۱۹۲). در چهارمقاله نیز رسیدن به کمال شاعری و نویسندگی به مطالعه پیوسته آثار پیشینیان و معاصران منوط شده است^{۱۲} (نک. نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۴۳: ۴۷ و ۴۸). همچنین برخی از اصطلاحات بلاغت اسلامی، مانند «تضمین»، «حل»، «درج»، «اقتباس»، «تلمیح» و نیز انواع سرقت‌های ادبی، مانند سلخ و المام و انتحال و ... گونه‌هایی از مناسبات بینامتنی‌اند که به صورت نظام‌مند و منتقدانه مطرح نشده‌اند و در حد تعریف اصطلاح و آوردن شاهد و مثال تکراری باقی مانده‌اند. ما بر این باوریم که این حوزه در نقد ادبی عربی و فارسی نیازمند بازنگری و پژوهشهای جدیدی است که به کمک آن بتوان نظریه بینامتنیت عربی و فارسی را

مطرح کرد.^{۱۳} دربارهٔ مناسبات بینامتنی و انواع آن کتاب، پایان‌نامه و چند مقاله ترجمه و تألیف شده است که از میان آنها این آثار را می‌توان نام برد: کتابهای منطقی‌گفتگویی میخاییل باختین اثر تزوتان تودوروف^{۱۴} با ترجمهٔ داریوش کریمی، ساختار و تأویل متن از بابک احمدی، بینامتنیت اثر گراهام آلن^{۱۵} به ترجمهٔ پیام یزدانجو، و درآمدی بر بینامتنیت تألیف بهمن نامور مطلق. مقاله‌های «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متنها» از بهمن نامور مطلق، «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت» از محمود رضایی دشت ارژنه و «شگفتیهای بینامتنی در سه قطره خون» از شهناز شاهین نیز در همین زمینه‌اند.^{۱۶}

در این بخش با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانهٔ بینامتنیت از دیدگاه ژرار ژنت و بخشهایی از بلاغت اسلامی می‌پردازیم.

بینامتنیت

بینامتنیت کاربرد آگاهانهٔ تمام یا بخشی از یک متن پیشین در متن حاضر است (نک. احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰). در بررسی بینامتنی، متون یا متعلق به یک حوزهٔ فرهنگی مشترک‌اند، که در این صورت پیوند درون‌فرهنگی دارند، مانند پیوند شاهنامه با آثار حماسی پیش و پس از خود در ادبیات فارسی؛ یا از حیطه‌های فرهنگی متفاوت برخاسته‌اند و پیوند بینامتنی آنها بینا فرهنگی است، مانند پیوند بینامتنی داستان لیلی و مجنون در ادبیات فارسی و عربی.

پیوند بینامتنی میان متون یا درون یک نظام نشانه‌ای مشترک شکل می‌گیرد که آن را «بینامتنی درون‌نشانه‌ای» می‌خوانند، مانند پیوند شعر سبک خراسانی و عراقی با شعر دورهٔ بازگشت ادبی؛ یا پیوند میان متون در دو نظام نشانه‌ای متفاوت پدید می‌آید که آن را «بینامتنی بینا نشانه‌ای» نامیده‌اند، مانند فیلمهایی که بر اساس متون دینی یا ادبی ساخته شده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۷ و ۳۱۸). همچنان که اشاره شد، ژرار ژنت ضمن تحدید معنایی اصطلاح «بینامتنیت» آن را به سه گونهٔ فرعی تقسیم کرده است.

۱. بینامتنیت آشکار-تعمدی

در این گونه از پیوند بینامتنی هنرمند متأخر تمام یا بخشی از متن هنرمند گذشته یا معاصر خود را در کلام خود می‌گنجاند. در بلاغت اسلامی این نوع بینامتنیت را با

عنوان «تضمین»^{۱۷} و گونه‌های فرعی آن تعریف کرده‌اند. تضمین بر اساس اندازه برگرفتن هنرمند متأخر از متن پیشین، بر دو نوع رفو (ایداع) و استعانت است.^{۱۸} همچنین به نام و نشان منبع پیشین هم دقت نشان داده‌اند و بر اساس یادکرد آن نام و نشان تضمین را به دو نوع مصرح و مبهم دانسته‌اند.^{۱۹}

اگر در بررسی تضمین و انواع فرعی آن، مانند اقتباس، حل، درج و ...، حوزه معنایی این اصطلاح را گسترش دهیم و آن را صرفاً به تضمین شعر محدود نکنیم، درمی‌یابیم که در منابع بلاغت اسلامی به بینامتنی بسیار توجه شده است و با جزئی‌نگری انواع فرعی متعددی برای آن برشمرده شده است.^{۲۰} به نظر ما اگر تضمین را گنجاندن کلام دیگری، اعم از آیه، حدیث، شعر، مثل و ... میان سخن خویش تعریف کنیم، می‌توانیم انواع آن را به صورت مشخص مدون نماییم و آنها را از گنجاندن یک نشانه زبانی تا بخشی از گفتار یا تمام گفتار دیگری، به صورت منسجم یا پریشان، تعیین و تحدید نماییم.

نکته مهم در درک و تشخیص پیوندهای بینامتنی این است که مخاطب دریابد در بینامتنی تکوینی پشتوانه فرهنگی هنرمند و دانش و توانایی وی در بهره‌گیری از سرچشمه‌های گوناگون فرهنگی چیست و چقدر است و این سرچشمه‌ها کدام‌اند. همچنین درک پیوند بینامتنی، در صورتی که آشکار و اعلام شده نباشد، در نوع بینامتنی خوانشی منوط به میزان آگاهی مخاطب از متون پیشین است؛ مثلاً سعدی در قطعه‌ای از گلستان به مصرعی از قصیده حکیم سنایی غزنوی نظر داشته و با دلیلی شاعرانه به نقض گفتار سنایی برخاسته است (تضمین مبهم از نوع رفو یا ایداع):

گفت عالم به گوش جان بشنو	ور نماند به گفتنش کردار
باطل است آنچه مدعی گوید	«خفته را خفته کی کند بیدار»؟
مرد باید که گیرد اندر گوش	ور نبشته است پند بر دیوار

(۱۳۸۴: ۱۰۴)

در ابیات فوق مخاطب تنها در صورتی می‌تواند دریابد که مراد سعدی از «مدعی» حکیم سنایی است که پیشتر با متن سنایی آشنا شده باشد.

فردوسی در سرآغاز داستان جنگ گشتاسپ با ارجاسپ می‌گوید که دقیقی را در خواب دیده و از وی هزار بیتی را خواسته است که دقیقی در داستان گشتاسپ و

ارجاسپ گفته بوده است که چون بازیابد، از گنجاندن آن در شاهنامه باز نایستد. فردوسی با این تمهید گشتاسپ‌نامه دقیقاً را به صورت کامل در شاهنامه گنجانده و به صراحت از منبع پیشین سخن گفته است (تضمین مصرح از نوع استعانت):

چنان دید گوینده یک شب به خواب	که یک جام می داشتی با گلاب
دقیقی ز جایی پدید آمدی	بر آن جام می داستانها زدی
به فردوسی آواز دادی که می	مخور جز به آیین کاووس کی ...
ازین باره من پیش گفتم سخن	اگر بازیابی بخیلی مکن
ز گشتاسپ و ارجاسپ بیتی هزار	بگفتم سرآمد مرا روزگار...
چو این نامه افتاد در دست من	به ماهی گراینده شد شست من
نگه کردم این نظم سست آمدم	بسی بیت ناتندرسست آمدم...

(۱۳۸۹: ۵/ ۷۵، ۷۶ و ۱۷۵)

خواجه شیراز بخشی از شعر پرآوازه رودکی سمرقندی را با اشاره تلویحی به سراینده در بیتی از غزلهای خود گنجانده است (تضمین مبهم از نوع رفو یا ایداع):

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی
(حافظ، ۱۳۸۷: ۵۴۰)

وی همچنین در قصیده‌ای بیتی از کمال اسماعیل را تضمین کرده و به صراحت از شاعر پیشین نام برده است (تضمین مصرح از نوع رفو یا ایداع):

ور باورت نمی‌کند از بنده این حدیث از گفته کمال دلیلی بی‌اورم
«گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم»
(همان: ۵۷۱ و ۵۷۲)

همو در غزلی دیگر عین بیتی از ناصر بخارایی را تنها با تغییر ردیف «خواهد شد» به «خواهد بود»، اما بی نام و نشانی از سراینده تضمین کرده است (تضمین مبهم شبیه به سرقت):^{۲۱}

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه که زیارتگه رندان جهان خواهد بود
(همان: ۲۷۹)

از دیدگاه نقد ادبی، صرف بینامتنیت آشکار-تعمدی، مانند تضمین مصرح و گونه‌های فرعی تضمین چندانی جلوه هنری ندارد و زیبایی آن در گرو چند عامل

است: خلاقیت هنرمند در احضار بهنگام متن پیشین، غافلگیر کردن مخاطب و اعجاب و اقناع او، پیوند با سنت ادبی، پیوند بدیع و مبتکرانه میان متون پیشین و حاضر و... حاصل بررسی بالا نشان می‌دهد که بینامتنی آشکار-تعمدی در نظریه ژرار ژنت با تضمین و گونه‌های فرعی آن در بلاغت اسلامی، به صورت زیر، هم‌پوشانی دارد.

بینامتنی آشکار-تعمدی: تضمین و انواع آن	
الف. از نظر اندازه مطلب تضمین‌شده: ۱. رفو یا ایداع، ۲. استعانت.	تضمین
ب. از نظر تعیین منبع تضمین: ۱. مصرّح، ۲. مبهم.	
ج. گونه‌های فرعی تضمین: ۱. الحاق، ۲. تولید، ۳. حسن اتباع، ۴. اقتباس، ۵. حل، ۶. عقد، ۷. درج، ۸. عنوان، ۹. ترجمه آیه یا حدیث.	

۲. بینامتنی پنهان-تعمدی

در این گونه از بینامتنیت هنرمند پیوند میان متن خود با متن پیشین را به عمد پنهان می‌کند. انواع سرقت‌های ادبی که بیشتر در پایان منابع بلاغت اسلامی فصلی جداگانه به آن اختصاص داده شده، نمونه بارز این گونه از پیوندهای بینامتنی است. در آثار ادبی نیز به نمونه‌هایی از این نوع بینامتنیت پنهان-تعمدی در قالب حکایت و شعر اشاره شده است؛ مثلاً سعدی در گلستان از شیادی بذله‌گو سخن می‌گوید که به نشانه علوی بودن گیسو بافته، خود را حاجی شناسانده، شعری از دیوان انوری ربوده و به پیشگاه شاه آمده است (نک. سعدی، ۱۳۸۴: ۸۱). انوری خود در قصیده‌ای ضمن ستایش سبک و شیوه شاعری خود، یکی از گردنکشان نظم (شاید امیر معزی) را به جعل دیوانی جدید از تلفیق دو دیوان شعر متهم کرده است:

با این همه چو بنگری از شیوه‌های شعر
اکنون باتفاق بهین شیوه من است
باری مراست شعر من از هر صفت که هست
گر نامرتب است و گر نائودن است
کس دانم از اکابر گردنکشان نظم
کو را صریح خون دو دیوان به گردن است
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۶۱)

در منابع بلاغت اسلامی بینامتنیت پنهان-تعمدی به سه بهره تقسیم شده است: ۱. سرقت آشکار، مانند «نسخ و انتحال»، «اغاره و مسخ» و «المام و سلخ»؛ ۲. سرقت پنهان، مانند «تشابه»، «نقل»، «اشمل»، «قلب» و «اضافه»؛ ۳. آنچه در پیوند با سرقت

است، مانند «اقتباس»، «تضمین»، «عقد»، «حل» و «تلمیح»^{۲۲} (نک. طیبیان، ۱۳۸۸: ۴۸۶ و ۵۰۷).

به نظر نویسنده، در منابع بلاغت اسلامی تعریف دقیق و تحدید حوزه معنایی برخی از انواع بینامتنی پنهان که با عنوان سرقت ادبی از آنها نام برده شده، به درستی صورت نگرفته است؛ برای مثال تضمین، اقتباس، توارد، تتبع یا تقلید، که در ادبیات فارسی نمونه‌های بی‌شماری دارد، اگر سرقت قلمداد شوند، ضمن اینکه بخشی از آثار ادبی فارسی ارزش ادبی خود را از دست خواهند داد و حذف خواهند شد، دوگانگی به‌بارآمده از تعریفها انسجام نظریه بلاغت اسلامی را مخدوش خواهد کرد؛ مثلاً چگونه می‌توان با یک تعریف یکسان اقتباس از آیه و حدیث را حُسن و آرایه تلقی کرد، اما اقتباس از شعر یا اثری ادبی را سرقت دانست؟ شاید همین ناهماهنگی و دوگانگی راه را بر تشکل، انسجام و پویایی نظریه بلاغت اسلامی بسته باشد.

گفتنی است که در سنت ادبی فارسی، مثلاً در منابع تعلیمی فن شعر و دبیری، پیوسته به لزوم حفظ و فراگیری آثار و اشعار ادبی گذشته سفارش کرده‌اند. این آموزه‌ها در صورت عملی شدن، خود به خود، زمینه پیوند بینامتنی را فراهم می‌سازند. اگر تقلید، تتبع و استقبال شاعران از شاهکارهای هنری پیشین سرقت تلقی شود، تناقض و تضادی آشکار در نظریه تعلیمی فن شعر و دبیری با بلاغت اسلامی پدیدار خواهد شد. نتیجه بررسی تطبیقی محور بینامتنی پنهان-تعمدی از دیدگاه ژرار ژنت با مبحث سرقتهای ادبی در بلاغت اسلامی چنین جمع‌بندی می‌شود.

بینامتنی پنهان-تعمدی: سرقتهای ادبی	
الف. سرقت آشکار: ۱. نسخ و انتحال، ۲. اغراه و مسخ، ۳. المام و سلخ.	سرقتهای ادبی
ب. سرقت پنهان: ۱. تشابه، ۲. نقل، ۳. اشمل، ۴. قلب، ۵. اضافه.	

۳. بینامتنی ضمنی

در این نوع از بینامتنیت پیوند میان متن حاضر و متن پیشین به تمامی آشکار نیست و هنرمند نیز قصد پنهانکاری عمدی ندارد، بلکه به تناسب محتوا و موضوع و تداعی و نبوغ هنری خود، ناخودآگاه، به پشتوانه فرهنگی خویش رجوع می‌کند و بخشی از آن

را بازآفرینی می‌کند؛ مثلاً گنجاندن عین یک نشانه قرآنی یا یک حدیث در متن شعر یا نثر نوعی بینامتنی برون‌فرهنگی پدید می‌آورد. برای نمونه به بیت زیر توجه کنید:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه کار به نام من دیوانه زدند
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۵۷)

در این بیت «امانت» نشانه‌ای قرآنی است که با مدلول خویش سبب ایجاد پیوند میان شعر حافظ با آیه ۷۲ سوره «احزاب» - إنا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا - شده است. گاه نیز نه عین یک نشانه، که ترجمه نشانه به کار برده شده است:

گر خمر بهشت است بریزید که بی‌دوست هر شربت عذبم که دهی عین عذاب است
(همان: ۱۰۸)

تعبیر «خمر بهشت» ترجمه «شَرَاباً طَهُوراً» از آیه ۲۱ سوره انسان - عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ مِنْ سُندُسٍ خُضْرٍ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَاباً طَهُوراً - است. گاهی بینامتنی ضمنی محملی است که هنرمند به مدد آن به بیان غیرمستقیم و کنایی اندیشه و پیام خود مبادرت می‌کند تا تأثیر کلام را افزون و زیبایی آن را مضاعف سازد؛ مثلاً حافظ ضمن ایجاد پیوند بینامتنی ضمنی (تلمیح) میان بیت خود و داستان «سیاوش» شاهنامه، به تعریض و طعنه، حاکم روزگار خویش را ملامت می‌کند که سخن ساعیان می‌شنود. وی با ایجاد پیوند اینهمانی میان خود با سیاوش، حاکم آن روزگار با افراسیاب، مدعیان با گرسیوز و تورانیان، علاوه بر ایجاد پیوند بینامتنی ضمنی، با تعریض و هشدار سخن خود را مؤثرتر و گیراتر کرده است:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلومه خون سیاوشش باد
(۱۳۸۷: ۱۸۰)

گونه‌های پیوند بینامتنی ضمنی از آرایه‌های ادبی در فن بلاغت‌اند. نکته مهم در بینامتنی ضمنی این است که دریافت و التذاذ هنری مخاطب از این نوع بینامتنی در گروی آگاهی و دانش قبلی اوست. از این روست که تکرار ملالت‌بار این نوع بینامتنی به همراه بی‌سابقه بودن آن زمینه هنری متن را مخدوش می‌سازد؛ به عبارت دیگر تکرار این نوع بینامتنی به حالت خودکارشدگی و کلیشه دامن می‌زند، مثلاً تلمیح تکراری یوسف و زلیخا در بیشتر متون ادبی، اگر نوآورانه و با مضمون‌آفرینی توأم نباشد، نوعی

کلیشه و تکرار ممل خواهد بود و یا ابهام بیش از حد در پیوند بینامتنی ضمنی، مانند پیوند شعر خاقانی با فرهنگ مسیحیت سبب ایجاد نوعی غرابت می‌شود. نتیجه بررسی تطبیقی محور بینامتنی ضمنی ژرار ژنت با بلاغت اسلامی را می‌توان چنین نشان داد:

بینامتنی ضمنی: برخی از آرایه‌های ادبی و تأثیرپذیری	
آرایه‌های ادبی	آرایه‌های متأثر از متون پیشین: ۱. تلمیح، ۲. ارسال‌المثل، ۳. تصویرآفرینی الهامی.
انواع تأثیرپذیری	تأثیرپذیری نشانه‌ای: ۱. وامگیری، ۲. ترجمه، ۳. اقتباس، ۴. الهام‌گیری و بازآفرینی.

نتیجه‌گیری

بر اساس رویکردهای گوناگون نظریه بینامتنیت، هر متن در حال گفتگو با سنت، نوع ادبی، نظام زبانی و فرهنگی است که در آن پدید می‌آید و خواه ناخواه با متنهای دیگر تعامل خواهد داشت. نتیجه آموزه‌های فن شاعری و دبیری در ادبیات فارسی و اصطلاحاتی نظیر تضمین، اقتباس، تقلید، سرقت‌های ادبی و... در بلاغت اسلامی پدید آمدن گونه‌هایی از پیوند بینامتنی است. اگرچه نویسندگان منابع بلاغت اسلامی در این گونه‌ها با دقت نظر و جزئی‌نگری نگریسته‌اند و در انواع این پیوندها مانند تضمین، سرقت ادبی موشکافانه تأمل کرده‌اند، متأسفانه یافته‌های خود را به صورت منسجم و در چهارچوب یک نظریه مطرح نکرده‌اند.

بینامتنیت که حضور تمام یا پاره‌ای از یک متن پیشین یا معاصر در متن پیش روست، در ادبیات فارسی از دیرباز به‌طور سنتی رایج بوده و بحث از آن در منابع بلاغت، به ویژه بخش سرقت‌های ادبی و فن بدیع، مطرح شده است. در نظریه بینامتنیت از سه گونه پیوند بینامتنی، آشکار، پنهان و ضمنی، سخن رفته است که می‌توان آنها را با بخشهایی از بلاغت اسلامی تطبیق داد.

بینامتنی آشکار-تعمدی با تضمین در بلاغت اسلامی و انواع فرعی آن، که تا پانزده گونه برشمرده شده‌اند، همخوانی دارد. این گونه پیوند بینامتنی زمینه تداوم سنت ادبی را فراهم می‌سازد.

بینامتنی پنهان-تعمدی با فصل سرقت‌های ادبی یکسان است که تعداد آنها در منابع بلاغت اسلامی با اختلاف‌هایی، بین چهار تا سیزده گونه آمده است. بینامتنی ضمنی با برخی آرایه‌های بلاغی، مانند تلمیح، کنایه و تأثیرپذیری نشانه‌ای همسان است.

در گونه‌های بینامتنی آشکار و ضمنی حضور متن پیشین زمانی جلوه هنری و ادبی می‌یابد که بهنگام در متن فراخوانده شود، مخاطب را اقناع کند و بر زیبایی و تأثیر کلام بیفزاید.

پی‌نوشتها

1. intertextuality relationships
2. intertextuality
3. transtextuality
4. the anxiety of influence
5. Ferdinand de Saussure
6. Mikhail Mikhailovich Bakhtine
7. Julia Kristeva
8. Roland Gérard Barthes
9. Gerard Genette
10. Harold Bloom
11. Michael Riffaterre

۱۲. برای آگاهی بیشتر، نک. عنصرالمعالی، *قابوسنامه*؛ باب سی و پنجم «در آیین و رسم شاعری»؛ ۱۳۷۳، صص. ۱۸۹ - ۱۹۲؛ نظامی عروضی سمرقندی، *چهارمقاله*؛ مقاله اول: «در ماهیت دبیری و کیفیت دبیر کامل» و مقاله دوم: «در چگونگی شاعر و شعر او»؛ ۱۳۴۳، صص ۱۹ - ۲۲ و صص ۴۷ و ۴۸.

۱۳. برای نمونه ناهماهنگی در بلاغت اسلامی، برای مثال جلال‌الدین همایی گونه‌هایی از تأثیرپذیری، مانند ترجمه و حل و اقتباس و تتبع و ... را در شمار سرقت‌های ادبی آورده است، درحالی‌که همین اصطلاحات یادشده اگر ناظر بر پیوند میان متون دینی و ادبی باشند، در شمار آرایه‌های ادبی و جزو محسنات سخن به شمار آمده‌اند. برای آگاهی بیشتر در این زمینه بنگرید به: آثار متعدد درباره تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی و بسنجید با همایی، جلال‌الدین، ۱۳۷۰، صص ۳۵۷ به بعد.

14. Tzvetan Todorov
15. Graham Allen

۱۶. برای پرهیز از طولانی شدن گفتار، نشانی کامل کتابها و مقاله‌ها در فهرست منابع آمده است. برای دیدن نام و نشانی پایان‌نامه‌ها با موضوع بینامتنی بنگرید به:

<http://database.irandoc.ac.ir/dl/search>

۱۷. یادآوری می‌کند که تضمین به دو مفهوم در کتابهای بلاغت آمده است. مفهوم نخست آن را - ناتمامی معنای سخن در یک بیت و موقوف شدن آن به ابیات بعد - از جمله عیوب شعر قلمداد کرده‌اند و مفهوم دوم، یعنی گنجاندن کلام دیگری در ضمن سخن خود را که در این جستار مد نظر است، جزو آرایه‌های ادبی دانسته‌اند. برای آگاهی بیشتر در این باره بنگرید به: شمس قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم، ۱۳۸۸، صص ۳۱۱ به بعد.
۱۸. تضمین کمتر از یک بیت را رفو یا ایداع و تضمین بیش از یک بیت را استعانت خوانده‌اند.
۱۹. در تضمین مصرح نام و نشان منبع پیشین یاد می‌شود، ولی در تضمین مبهم نشانی مأخذ پیشین گفته نمی‌شود و به همین سبب برخی منابع بلاغت، تضمین مبهم را در شمار سرقات ادبی دانسته‌اند.
۲۰. در منابع بلاغت پانزده گونه فرعی تضمین، از قبیل الحاق، تولید، حسن اتباع، حل، عقد، عنوان، ارسال الامثال و ترجمه اخبار و امثال و آیات و ... برشمرده شده است. برای آگاهی بیشتر و تعریف و نمونه هر یک از انواع یادشده تضمین بنگرید به: کاردگر، ۱۳۸۸، صص ۲۰۶ - ۲۱۶.
۲۱. درباره تضمینهای حافظ بنگرید به: معین، ۱۳۷۰، ج ۲، صص ۵۷۸ - ۶۲۵.
۲۲. برای آگاهی بیشتر از آرای نویسندگان منابع بلاغت اسلامی درباره مسئله سرقات، توارد، نفوذ و تأثیر بنگرید به: زرین کوب، ۱۳۸۰، صص ۱۴۶ - ۱۷۲. گفتنی است که در منابع بلاغت اسلامی اختلافهایی در تقسیم‌بندی انواع سرقتها وجود دارد؛ مثلاً شمس قیس چهار نوع سرقت شناسانده است: انتحال، سلخ، المام و نقل. بنگرید به: شمس قیس، محمد بن قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ به تصحیح مجلد سیروس شمیسا، صص ۴۶۰ - ۴۶۹. علامه همایی سرقتها ادبی را به دو گروه تقسیم کرده است: سرقتها پنجگانه اصلی، شامل نسخ یا انتحال، مسخ یا اغاره، سلخ یا المام، نقل، شیادی و دغلکاری؛ و فروع ششگانه سرقات، شامل حل، عقد، ترجمه، اقتباس، توارد و تتبع و تقلید. وی معتقد است این تقسیم‌بندی مطابق با نوشته کسانی چون سکاکی، خطیب قزوینی و تفتازانی است. بنگرید به: همایی، جلال الدین، ۱۳۷۰، صص ۳۵۷ - ۳۹۵ و ۳۹۶.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آلن، گراهام؛ *بینامتنیت*؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ چ ۱، ویراست ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
۳. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ ۱۱، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
۴. تودوروف، تزوتان؛ *منطق گفتگویی میخائیل باختین*؛ ترجمه داریوش کریمی؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۵. چندلر، دانیل؛ *مبانی نشانه‌شناسی*؛ ترجمه مهدی پارسا؛ تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۷.
۶. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ *حافظ به سعی سایه*، به سعی هوشنگ ابتهلاج (سایه)؛ چ ۱۳، تهران: نشر کارنامه، ۱۳۸۷.

۷. رضایی دشت ارژنه، محمود؛ «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت»؛ مجله نقد ادبی، سال ۱، ش ۴، ۱۳۸۷، صص ۳۱ - ۵۱.
۸. زرین کوب، عبدالحسین؛ *آشنایی با نقد ادبی*؛ چ ۶، تهران: سخن، ۱۳۸۴.
۹. سعدی، مصلح بن عبدالله؛ *گلستان*؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ چ ۷، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۴.
۱۰. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ *مفلس کیمیا فروش* (نقد تحلیل شعر انوری)؛ چ ۳، تهران: سخن، ۱۳۸۴.
۱۱. شمس قیس، محمد بن قیس؛ *المعجم فی معاییر اشعار المعجم*؛ به تصحیح مجدد سیروس شمیسا؛ تهران: نشر علم، ۱۳۸۸.
۱۲. طبیبیان، سیدحمید؛ *برابره‌های علوم بلاغت در فارسی و عربی بر اساس تلخیص المفتاح و مختصر المعانی*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۸.
۱۳. عنصرالمعالی، کیکاوس؛ *قابوس‌نامه*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی؛ چ ۷، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۱۴. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ به کوشش جلال خالقی مطلق؛ چ ۵، چ ۳، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۹.
۱۵. کاردگر، یحیی؛ *فن بدیع در زبان فارسی*؛ تهران: فراسخن، ۱۳۸۸.
۱۶. معین، محمد؛ *حافظ شیرین سخن*؛ به کوشش مهدخت معین؛ تهران: معین، ۱۳۷۰.
۱۷. مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مه‌ران مهاجر و محمد نبوی؛ چ ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۵.
۱۸. نامور مطلق، بهمن؛ «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متنها»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶، ۱۳۸۶، صص ۸۳ - ۹۸.
۱۹. _____؛ *درآمدی بر بینامتنیت*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۲۰. نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی؛ *چهارمقاله*؛ تصحیح محمد قزوینی؛ به اهتمام مجدد محمد معین؛ چ ۷، تهران: کتابخانه ابن سینا، ۱۳۴۳.
۲۱. همایی، جلال‌الدین؛ *فنون بلاغت و صناعات ادبی*؛ چ ۷، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۰.
۲۲. تارنمای <http://database.irandoc.ac.ir/dl/search> (تاریخ دسترسی: ۱۳۹۱/۵/۲۰).

روش‌شناسی و مبانی کاربردی برخورد منتقد با متن در رویکرد نقد کهن‌الگویی / یونگی و پسایونگی

دکتر فرزاد قائمی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در آیین زرتشت، جهانی که مرحله کمال را همچون فراگردی ابدی تجربه می‌کند، با یاری سوشیانت به کمال نهایی دست خواهد یافت و جاودانگانی از تخمه زرتشت یا از نژاد بزرگان و پهلوانان اساطیری ایران، در رستاخیز ابدی یاریگر او خواهند بود. بازگشت بسیاری از جاودانگان و به جاودانگی رسیدن آنها با کوهها، که در اساطیر ایرانی نزدیکترین مکان طبیعی به ماوراءالطبیعه‌اند، ارتباط مستقیم دارد.

شاهنامه فردوسی تعدادی از این جاودانگان را البته با دستکاری در صورت اساطیری آنها در خود متجلی ساخته است. علاوه بر اینها، تعدادی از قلعه‌های بیمارگی را که بر بلندای کوهها واقع‌اند و مطابق متون مزدیسنا مرگ و نیستی را در آنها راهی نیست، مورد توجه قرار داده است.

این مقاله در نظر دارد با توجه به این دو مقوله، اسطوره جاودانگی و ارتباطش با کوهها را مورد بحث قرار دهد و تغییر شکل این اسطوره را در شاهنامه فردوسی، ارزشمندترین متن پس از اسلام که بسیاری از بنمایه‌های اساطیری ایران پیش از اسلام را در خود بازتاب داده است، بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، کوه، شاهنامه فردوسی، جاودانگی، مکانهای بیمارگی.

درآمد

تاریخچه رویکرد اساطیری^۱ را باید از مکتب انسان‌شناسی^۲ کمبریج و پژوهشهای کسانی چون سرادوارد تیلور^۳ و سرجیمز فریزر^۴ آغاز کرد. این مکتب که در اواخر قرن نوزدهم شکل گرفت، در قرن بیستم، به ویژه بعد از نظریه‌های کارل گوستاو یونگ^۵ (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روان‌شناس شهیر سوئیسی، اساساً متحول شد. از دیدگاه یونگ، اسطوره‌ها به صورت تجلیهای فرهنگی، بیانگر مضمونهایی از عمیقترین حالت‌های روانی انسانها هستند (والکر،^۶ ۱۹۹۵: ۴). یونگ نظریه فروید درباره ضمیر ناخودآگاه را متحول کرد. او این نظریه را متشکل از دو بخش می دانست: بخش نخست را «ناخودآگاه فردی»^۷ و بخش دوم را که عمیقترین لایه‌های روانی ذهن انسان را تشکیل می‌دهد، «ناخودآگاه جمعی»^۸ نامید. یونگ روان جمعی را شامل صورتهایی مقدم و ذاتی از مفاهیم مجموعه‌ای از تجربه‌های بسیار کهن پیش‌تاریخی می‌دانست که اگرچه به طور مستقیم تشخیص داده نمی‌شوند، تأثرهایی از خود بروز می‌دهند که شناخت آنها را برای ما امکان‌پذیر می‌سازد و در «کهن‌الگو»ها^۹ متبلور می‌شوند (لیچ،^{۱۰} ۲۰۰۱: ۹۹۸).

پس از نظریه‌های یونگ، در پنجاه سال اخیر، این شیوه یکی از حوزه‌های گسترده در زمینه نقد متون ادبی شده است. رویکرد نقد یونگی که در نتیجه تحول رویکرد نقد اسطوره‌ای شکل گرفته بود، با تحول نظریه‌های پسیونگی - به تبع تحول پسا‌فرویدها - هم در دیدگاه و هم در عمل، دستخوش تغییرهای اساسی شد و رویکردهای پسیونگی با تأثیرپذیری از آن، ابتدا در قلمروی روان‌شناسی تحلیلی و سپس در نقد، پدید آمدند. در این رویکردها جایگاه زبان، ساخت، مسئله متن و روش نقد ابعاد جدیدی پیدا کرد که به اهمیت یافتن تحلیل الگویی در این حوزه انجامید.

در این جستار هدف معرفی رویکرد یا پیشینه نقد اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی نیست، بلکه سعی کرده‌ایم روش‌شناسی و مبانی کاربردی این رویکرد، شیوه برخورد منتقد با متن و انواع متن در این نقد را بر مبنای آخرین تحولات این شاخه از دانش تبیین و طبقه‌بندی کنیم. این اولین بار است که در تحقیقات فارسی به معرفی و بازنمایی رویکرد نقد پسیونگی و مکتبهای اصلی آن پرداخته شده است و امکان بسط این مبانی نظری در دو نمونه عملی و بسترهای مناسب کاربرد آن در ایران مطالعه شده است. ما کوشیده‌ایم اگرچه به اجمال، پیشنهادهایی نیز برای بهبود استفاده روشمند از این نقد

مطرح کنیم. پیشینه منابع در بدنه مقاله بررسی شده است و به همین از تکرار آنها در مقدمه پرهیز شده است.^{۱۱}

۱. نظریه کهن‌الگوها و تحول رویکرد نقد اسطوره‌ای در زمینه نقد پست‌مدرن

یکی از نظریه‌های اصلی در حوزه انسان‌شناسی که تکوین و تحول روش نقد اسطوره‌ای در عصر حاضر حاصل آن بوده است، نظریه کهن‌الگوهاست. واژه «آرکی تایپ» برگرفته از واژه یونانی «آرکه تیپوس»^{۱۲} و به معنای شکل یا الگوی آغازین است (هارت،^{۱۳} ۲۰۰۰: ۲۹۰). در فارسی معادلهایی مانند صورت ازلی، کهن‌الگو، صورت نوعی و سرنمون برای آن به کار رفته است. این کهن‌الگوها تصویرهایی بسیار کهن یا خاستگاههایی هستند که به نظر می‌رسد در اعماق خویشتن انسان یا محتوای تمدنی او رسوب کرده‌اند و تجلیهای آنها در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و روایتهای قومی، آیینها و مناسک مذهبی، رؤیاها، خیال‌پردازیها و آثار هنری و ادبی دیده می‌شود (اتکینز^{۱۴} و دیگران، ۱۹۸۹: ۴۲). خودآگاه انسان درکی نمادین از کهن‌الگو دارد و ناخودآگاهانه آن را در ساخته‌های نمادین ذهن خود متبلور می‌کند.

فریزر نخستین کسی بود که در شاخته زرین^{۱۵} (۱۹۱۵) اصطلاح آرکی تایپ را در بررسی اسطوره، مناسک و جادو مطرح کرد و در بررسی برخی کیفیتهای مشترک میان فرهنگهای اساطیری، چون مفهوم رستاخیز، آیینهای باروری و مضمون مرگ و تولد دوباره، از آنها به «کهن‌الگوهای جهانی»^{۱۶} تعبیر کرد؛ تحلیلی که پایه نظریه‌های یونگ درباره نقش کهن‌الگوها در ناخودآگاه جمعی انسان است (خاربه، ۲۰۰۹: ۳۳۵).

اصطلاح آرکی تایپ، نخستین بار در سال ۱۹۳۴، با اثر ارزشمند مود بادکین،^{۱۷} *انگاره‌های ازلی در شعر*^{۱۸} (که به تحلیل تصویرها، شخصیتها و طرحهایی می‌پرداخت که در آثار مختلف ادبی تکرار می‌شوند)، رسماً به نقد ادبی راه یافت، تا آنجا که برخی تاریخ نقد کهن‌الگویی را از کتاب بادکین آغاز می‌کنند (همان: ۳۲۷). کاربرد جامع این اصطلاح در حوزه نقد ادبی و شکل‌گیری نقد کهن‌الگویی در ادامه فرضیه‌های یونگ امکان‌پذیر شد، تا آنجا که این رویکرد را مبتنی بر نظریه‌های یونگ قلمداد می‌کنند (گریفیث،^{۱۹} ۲۰۰۵: ۱۷۶). حتی گاه از آن با عنوان «نقد کهن‌الگویی یونگی»^{۲۰} (نقد یونگی^{۲۱}) یاد می‌شود (وامیتلا،^{۲۲} ۲۰۰۱: ۷۴). نورترپ فرای^{۲۳} نیز که در *کالبدشناسی نقد ادبی*^{۲۴} سومین مقاله کتاب خود را به نظریه نقد کهن‌الگویی اختصاص داده است، در شکل‌گیری مبانی نظری این رویکرد نقش مهمی داشت.

نقد کهن‌الگویی معادل و منطبق با رویکرد نقد اسطوره‌ی، از انواع و زمینه‌های اصلی آن و حتی مستقل از آن، شناخته می‌شود (نک. پاپادولوس،^{۲۰} ۱۹۹۲: ۲۹۶؛ مورفین،^{۲۱} ۲۰۰۹: ۳۲۴؛ رایت،^{۲۲} ۱۹۹۸: ۵۹). تأکید بر نظریه‌های یونگ درباره‌ی ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها و استفاده از آنها، چهارچوبی برای نقد آثار ادبی در اختیارمان می‌نهد که از آن با عنوان «نقد یونگی» یاد می‌شود.

در دهه‌های اخیر، با رشد فلسفه‌ی پست‌مدرن و نفوذ دیدگاه‌های برآمده از آن در نقد و نظریه‌پردازی، دیدگاه‌های نقد یونگی و کهن‌الگویی نیز از آن تأثیر گرفته و منشأ تحول شده‌اند؛ ابتدا در حوزه‌ی روان‌شناسی محض و سپس در نقد ادبی. اصطلاح «پسایونگی» اولین بار در اثر اندرو ساموئلز^{۲۳} (۱۹۸۵)، یونگ و پسایونگی‌ها،^{۲۴} به کار رفت که به تبیین گسترش و طبقه‌بندی اندیشه‌ها، شیوه‌ها و نظریه‌های رایج در حوزه‌ی نقد یونگی می‌پرداخت. میراث نقد یونگی در جهان مدرن بسیار پیچیده و مشتمل بر رشته‌ها و رویکردهای متنوع است. نسبت به روان‌کاوان تحلیلی یونگی،^{۲۵} نسل دوم منتقدان یونگی^{۲۶} (پسایونگی‌ها)، به طور کلی، قدرت بیشتری برای به چالش کشیدن یا حمله‌ی اساسی به افکار و مبانی فکری این نگرش داشته‌اند. به یقین می‌توان گفت که این گروه از منتقدان موفق شدند برخی از این آرا را توسعه و بهبود بخشند و چندین مکتب در حوزه‌ی روان‌شناسی تحلیلی موفق ایجاد کنند، اگرچه هنوز هم الهام‌بخش اصلی آنها، به روشنی، نظریه‌های اصلی یونگ است که خود سالیان بسیار کوشید ضمن پابندی به تمام مکتب‌های روان‌درمانی، اصول یا پیکره‌ی تازه‌ای از دانش را بجوید؛ روشی که اکنون اصولی دارد و نقطه‌ی شروع واحدی برای بحث و بررسی است و مکتب‌های متفاوت بر سر آن توافق دارند.



سه رویکرد اصلی روان‌شناسی تحلیلی پسایونگی بر مبنای تقسیم‌بندی اندرو ساموئلز

ساموئلز سه سنت متمایز برای رویکردهای یونگی و پسا یونگی برمی‌شمارد: رویکرد روانشناختی کلاسیک^{۳۲}، رویکرد رشد^{۳۳} و رویکرد کهن‌الگویی^{۳۴}. رویکرد کلاسیک تلاش می‌کند که به آنچه خود یونگ مطرح کرده است، به اندیشه‌های وی دربارهٔ روان فرد و برآیند محتوای ۲۰ جلد مجموعهٔ آثارش وفادار باقی بماند. حامیان برجستهٔ این رویکرد عبارت‌اند از: اما یونگ^{۳۵} (همسر یونگ)، ماری لوییز فون فرانتس^{۳۶}، هندرسون^{۳۷} و آدلر^{۳۸}.

مکتب رشد یا تکاملی رویکردی است که ابتدا با مایکل فوردهام^{۳۹} و همسرش فریدا^{۴۰} آغاز شد و می‌توان آن را یک پل ارتباطی بین رویکرد یونگی سنتی و مدرن دانست. ساموئلز که خود از نمایندگان رویکرد رشد است، بیان می‌کند که چگونه این رویکرد، بر خلاف شاخهٔ کلاسیک، با تأکید کمتر بر «خود»^{۴۱} و تحقیق بیشتر دربارهٔ چگونگی روند توسعهٔ شخصیت^{۴۲} به بررسی ناخودآگاه می‌پردازد.

رویکرد کهن‌الگویی که با عنوان «روانشناسی نمونه‌های اولیه» نیز شناخته می‌شود، تحت تأثیر آثار جیمز هیلمن^{۴۳}، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰-۱۹۷۰ آغاز شده است و در نیم‌قرن اخیر، در تلفیق با آرای متفاوت، به یکی از پرکاربردترین رویکردها در حوزهٔ نقدپسایونگی بدل شده است. این رویکرد، به طور مستقل، از تلفیق دیدگاه‌های روانکاوان تحلیلی و معتقدان به اسطوره‌گرایی و شعرپژوهی و نیز از این باور نشأت گرفت که چون هویت قومی و بومی از ژرف‌ساخت کهن‌الگویی روان جمعی می‌جوشد، می‌توان تصویر روان فردی انسان را در قالب تحلیل آواها، افسانه‌ها، هنر، آیینها و بیان رؤیاهای او تحصیل کرد. یکی از بنیادهای اصلی این رویکرد این است که بر خلاف آنچه یونگ می‌اندیشید، «خود»، کهن‌الگوی اصلی ناخودآگاه جمعی نیست، بلکه همهٔ الگوهای کهن ارزش یکسانی در روان جمعی انسان دارند؛ اگرچه برخی دیگر از پیشگامان این رویکرد (مانند استس^{۴۴} که او را ذیل مکتب التقاطی نیز جای داده‌اند) همچنان به خود نسبت به دیگر کهن‌الگوها نقش متمایزی می‌دهند.

ساموئلز به درستی تأکید می‌کند که سراسر بخشهای این طبقه‌بندی با یکدیگر همپوشانی دارند. او می‌گوید که هر طبقه‌بندی در ذات خود کلیشه‌های کاذبی ایجاد می‌کند و مهم است که برای گروههای مختلف ظرفیت بحث را کماکان زنده نگه داشت. همچنین این طبقه‌بندی همهٔ جریانهای تحلیل یونگی را پوشش نمی‌دهد و در ضمن توصیفی است که با عطف به آنچه تا زمان حاضر شکل گرفته است، معنا پیدا می‌کند. تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ فوق بیشتر جنبه‌های روش‌شناختی و بنیادین نظریه‌های

روان‌شناختی رویکرد پسیونگی را دربرمی‌گیرد، اما تقسیم‌بندی حوزه‌شناختی مراکز مربوط به مکتبهای اصلی این رویکرد، ما را با تنوع دیدگاهها و طرز تلقیهای متفاوت پسیونگی‌ها درباره نظریه‌های یونگ آشنا خواهد ساخت. امروزه، در مجموع، پنج مکتب روان‌شناسی تحلیلی پسیونگی وجود دارند که عبارت‌اند از:

مکتب کلاسیک با مرکزیت زوریخ که در آن کیفیت رویارویی فرد با خویشتن و تأکید بر تجربه دینی اهمیت دارد. در مکتب رشد روش تحلیل بسیار انسان‌گرایانه‌تر است و تأکید بر خود و تجربه دینی نسبتاً کم تأکید می‌شود، بلکه بیشتر بر محیط زیست فردی و تجربه‌های شخصی تأکید می‌شود. این مکتب مکتب لندن نیز نامیده می‌شود. در مکتب گونه‌شناختی^{۴۵} نیز که منشعب از رویکرد رشد است، همین نگرش درباره محیط روانی فرد با تمرکز بر نظریه گونه‌های روانی و تعیین میزان رشد فردیت در ناخودآگاه فرد بسیار اهمیت دارد. مرکز اولیه این مکتب در سان‌فرانسیسکو بود، اما پراکندگی و گستره‌ای جهانی دارد. مرکز آکادمیک مکتب کهن‌الگویی هیلمن در شمال شرقی ایالات متحد است. این مکتب مبتنی است بر تأکید غیرانتقادی بر تصاویر کهن‌الگویی، و معتقد است به توازی اهمیت کهن‌الگوهای روانی، که به‌منزله یک «نقد جامع»^{۴۶} با «رویکرد تکتروگرایانه»^{۴۷}، از استقصا در اساطیر عصر شرک و خدایان یونان باستان برای رسیدن به ژرف‌ساخت الگویی روان بشر یاری می‌جست. در مکتب التقاطی،^{۴۸} که بیشتر در سواحل غربی ایالات متحد تمرکز دارد، آمیزه‌ای از رویکردهای مبتنی بر بررسی موازی کهن‌الگوها و تصویرهای عهد عتیق، تا بررسی متمرکز بر خویشتن و فردیت و گرایش به رویکردهای جدید مبتنی بر مطالعه بالینی تصورات و سطح اجتماعی زندگی فرد دیده می‌شود (نک. ساموئلز، ۱۹۸۶ و ۲۰۰۹؛ کاسمنت،^{۴۹} ۱۹۹۸؛ پاپادولوس،^{۵۰} ۲۰۰۶).



مکتبهای پنج‌گانه نقد روان‌شناختی پسیونگی بر مبنای پراکندگی جغرافیایی مراکز تحقیق آکادمیک

علاوه بر روانشناسی محض، نقد یونگی نیز با تأثیرپذیری از آرای پسایونگی دچار تحول جدی شد. در میان این مکتبها و نظریه‌ها، نظریه‌های مبتنی بر نظریه کهن‌الگوها دامنه کاربرد بیشتری در حوزه مطالعات نقدی دارد؛ به همان نسبت که در نظریه‌های بالینی نقش کمرنگتری دارد. معروفترین اثر در حوزه نظریه نقد ادبی پسایونگی کتابی است با عنوان *نقد پسا-یونگی*: در نظر و عمل^{۵۱} که مجموعه‌ای است از پژوهشهایی بنیادین در حوزه نقد یونگی پست‌مدرن و به دست جیمز اس. ویتا فرنچ باوملین^{۵۲} تدوین شده است. پسایونگی‌ها با تأثیرپذیری از آرای ژاک لکان^{۵۳} و ژولیا کریستوا^{۵۴} ضمن بازخوانی نوشته‌های خود یونگ و تلاش برای اکتشاف و توسعه آنها از دیدگاههای متعدد، کوشیده‌اند رد پای برخی تمایلات نژادگرایانه، ضد فیمینیستی، ضد سامی و همچنین برخی محافظه‌کاریهای سیاسی موجود در پس‌زمینه تحلیل‌های حاکم بر تفکر برخی اندیشمندان قرن بیستم را از این نقد بزدايند. آنها با رویکردی پساساختارگرایانه و با تمرکز بر نفی اقتدار و قطعیت در افکار، در مسیر نیل به تفسیر فلسفی ابهام‌آمیز، چندلایه و متکثر، نه فقط به تفسیر مجدد آرای یونگ، بلکه مهم‌تر از آن، به بازسازی و نوزایی اندیشه او دست زده‌اند و نتیجه عملی این برخورد انتقادی را در نقد متون ادبی بازتاب داده‌اند.

لکان زبان و ناخودآگاه را یکی می‌داند، و بنابراین زبان از نظر او غریزی است. او در مسیر رسیدن به آنچه از روانکاوی انتظار دارد، اقدام به پی‌ریزی سه نظم یا بنیان می‌کند که عبارت‌اند از: امر خیالی^{۵۵} (تصویری اغراق‌آمیز که فرد از وجود خود ساخته و مبتنی بر آرزومندی اوست)؛ امر نمادین^{۵۶} (شامل تمام چیزهایی که ما معمولاً واقعیت می‌نامیم - از زبان گرفته تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی - که مبتنی بر زنجیره دلالت و رابطه نشانه‌ها و دال و مدلول، و مجتمع در زبان است)؛ امر واقعی^{۵۷} (معرف امر مطلوب و گمشده، پیش از آنکه زبان آن را در زنجیره دلالت‌ها تکه‌تکه کند، و نیز چیزی که چون تن به نمادین شدن نمی‌دهد، در نتیجه، وارد زبان نمی‌شود که بتوان آن را شناسایی کرد). در دیدگاه لکان زبان پیش‌شرط اساسی در کسب آگاهی فرد از خودش به مثابه یک هستی متمایز است. در روانکاوی فروید زبان، به‌منزله عاملی اجتماعی، نقش بسزایی در شکل‌گیری فرامن داشت، اما لکان نهاد را نیز نتیجه ساختارمند شدن به وسیله زبان می‌داند، به طوری که به نظر وی سوژه مستقل از

زبان وجود ندارد و کارکرد اصلی زبان را باید در چیزی بیشتر از انتقال مفاهیم و بلکه در آفرینش نهاد یا همان ناخودآگاه فرد دانست (آلتوسر،^{۵۸} ۱۹۷۱: ۲۵-۳۱؛ بلسی،^{۵۹} ۱۹۹۴: ۵۹). نظریه‌های لکان نقدی را پرورش داد که نه بر نویسنده، بلکه بر فرایندهای زبانی متن متمرکز بود (اوبسی،^{۶۰} ۱۹۹۳: ۷۶۷). در حقیقت، توسعه روشهای نقد روانکاوانه در نگرستن در ادبیات، از فروید تا یونگ و لکان و پسایونگی‌ها، متضمن تغییر جهت تأکید منقدان از «محتوا» به تار و پود زوایای هنری و ادبی متن بود (واو،^{۶۱} ۲۰۰۷: ۲۰۳). در محدوده تمرکززدایی لکانی از نفس، با تأکید بر هویت‌بخشی به ساختار زبانی، نظریه‌های روانکاوی در تحلیل متن، به سوی مسائل تازه‌ای درباره تفسیر، بلاغت، سبک، شکل، نظام و الگو پیش رفتند (همان: ۲۰۸). منتقدان پسایونگی با تأثیرپذیری از دیدگاه کسانی چون لکان و بارت،^{۶۲} به جای تمرکز بر آیینها و تصویرهای ذهنی ابتدایی بشر از خدایان و تطبیق صرف الگوهای پیش‌تاریخی بشر با تظاهرات روانی وی، می‌کوشند این زنجیره تسلسلی از پیوند الگوها را با محوریت زبان بررسی کنند. به همین دلیل زبان‌شناسی و ساختارگرایی (بررسی زبانی و ساختاری الگوهای اساطیری و تصاویر ذهنی الگویی در سطح درک مخاطب) همپای مطالعات تاریخ تمدن و ادیان و اساطیر، و گاه حتی پیشاپیش آن، در نقد اسطوره‌ای نفوذ کرد.

با توجه به اینکه روش رویکردهای نقد پسایونگی، مثل دیگر شیوه‌های مدرن برخورد منتقد با متن، بر استخراج لوازم نقد از درون متن مبتنی است و به‌منزله یک نقد جامع و کثرت‌گرا، آمیزه‌ای است از دو شیوه تحلیل درون‌متن و برون‌متن، بسط مبانی نظری آن از مرحله توصیف تا تحلیل، تنها در حوزه عملی نقد امکان‌پذیر است؛ به همین دلیل آثار معروف در این قلمرو بیشتر نقد عملی‌اند تا مبانی نظری نقد. در بخش پایانی این جستار، یک نمونه از تحلیل متن با رویکرد نقد پسایونگی کهن‌الگویی آورده‌ایم تا علاوه بر بسط مبانی نظری، چگونگی استخراج لوازم درون‌متنی نقد را و نیز بُعد پژوهشی، تحقیقی این رویکرد را (در اجتماع عناصر درونی متن با نشانه‌های بیرونی و در کالبد یک تأویل نظام‌مند واحد) نشان دهیم.

۲. روش‌شناسی نقد کهن‌الگویی و کیفیت برخورد منتقد با متن

در رویکرد نقد کهن‌الگویی منتقد می‌کوشد نشانه‌های نمادشناختی یک متن، وجوه جهان‌شمول آنها (به یاری بررسیهای تطبیقی) و خاستگاههای پیش‌تاریخی این مفاهیم

را کشف کند و ارتباط این معانی ضمنی را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تشریح کند. روش بررسی اطلاعات و رسیدن به تأویل نهایی در نقد کهن‌الگویی روش «استقرایی»^{۳۳} است؛ یعنی منتقد برای تحلیل خود مسیری استقرایی را از خوانش متن تا کشف و ترسیم کهن‌الگو طی می‌کند و با تحلیل داده‌ها و جستجوی مایه‌های اشتراک در آنها، از جزء به کل (از کیفیتهای اساطیری به کهن‌الگوها) می‌رسد (نک. فرای و دیگران، ۲۰۰۷: ۱۹۷).

در نقد کهن‌الگویی که نقدی تأویلگراست، رابطه میان دال و مدلولهای سازنده هر نماد رابطه‌ای مبتنی بر تکرار ظرفیتهای معنایی متن است، یعنی «چندمعنایی» را باید مبنای تحلیل کهن‌الگویی متن قرار داد. بنابراین، متن بر مبنای دیدگاه منتقد و در ارتباط با ارزشهای جمعی کهن‌الگویی تفسیر می‌شود. بر اساس رهیافت تحلیلی و بررسیهای مقایسه‌ای، می‌توان از متنی واحد به تأویلهایی متعدد رسید. برای رسیدن به این هدف، طی مسیر ویژه‌ای در تحقیق لازم است. بررسی گام به گام یک متن در نقد کهن‌الگویی به این صورت است:

۱. توصیف بنمایه‌های تکرارشونده در متن که ارزش پیش‌تاریخی دارند و تشخیص بخشیدن به آنها؛

۲. تطبیق متون دور از هم برای کشف ارزش جهانی الگوها؛

۳. تفسیر متون و بررسی ظرفیتهای تأویل‌پذیری آنها برای بازنمایی ارزش انسانشناختی الگوها.

ملاحظه می‌کنید که بررسی بنمایه‌های تکرارشونده در این نقد بسیار اهمیت پیدا می‌کند. یک بنمایه تکرارشونده باید هم صاحب ساختار نمادین و ارزش تفسیر اساطیری باشد و هم جلوه‌های فرهنگی جهانی را داشته باشد تا بتوان آن را کهن‌الگو دانست، بنابراین ویژگیهای کهن‌الگو را در دو بخش می‌توان تقسیم کرد:

۱. تکرارشوندگی در متون مختلف لزوماً به معنای اقتباس این متون از یکدیگر نیست، بلکه در تفسیر مبتنی بر ارزشهای فرهنگی متن، دربردارنده کیفیتهای معنایی و الگویی مشترک‌اند.

۲. ارزش پیش‌تاریخی این متون، که خاستگاه شکل‌گیری این الگوها را در حافظهٔ جمعی بشر نشان می‌دهد و تداوم آن را در مراحل پسین رشد و استحالهٔ فرهنگهای مختلف توجیه می‌کند.

بر چنین مبنایی، نیازی نیست کهن‌الگوها را حتماً از میان تعریفهای یونگ و بادکین و فرای و... استخراج کرد، زیرا هر یک از این الگوها توصیفی از نتیجهٔ استقرایی است که غالباً تام نیست و هیچ یک از این افراد نیز معتقد به محدود بودن این انگارها نبوده‌اند. در نتیجه، بخشی از کار منتقد، کشف و توصیف این الگوهای کهن در دو سطح متن و زبان است؛ بررسی‌ای که ارزشی بنیادین دارد. در تحلیل عملی یک متن با این رویکرد، سؤالات ذیل کلیدی‌اند و اهمیت خاصی دارند:

۱. آیا با استفاده از رویکرد نقد اسطوره‌ای در بررسی ساختارهای کهن‌الگویی متن، باید با تفکیک کهن‌الگوها به خوانش متن پرداخت، یا ارتباط و تعامل آنها را بررسی کرد؟
 ۲. در صورت بررسی تأثیرهای متقابل کهن‌الگوها بر یکدیگر و روند استحالهٔ آنها در متنی واحد، کدام کهن‌الگو برای تأویل یک متن کارایی بیشتری دارد؟
 ۳. در تأویل ساختار کهن‌الگویی متن، مجموع پیوندهای متقابلی این الگوها با هم را چگونه می‌توان بررسی کرد؟
 ۴. آیا با استفاده از این روش در تحلیل متنی، که ساختار ایزودیک و شبکه‌ای از روایتها و درونمایه‌های موازی دارد، تنها باید هر یک از درونمایه‌های اساطیری متن را به طور جداگانه (در محور عرضی) تأویل کرد یا می‌توان کلیت پیکرهٔ اساطیری این اثر (در محور طولی) را نیز تأویل کرد؟
- دربارهٔ نظام معنایی الگویی متنی که نقد می‌شود، باید گفت که کهن‌الگوهای مؤثر در ژرف‌ساخت معنایی یک متن خویشکاری اساطیری خود را در پیوند با یکدیگر کامل می‌کنند و باید مجموعهٔ کارکردهای آنها را در متن بررسی کرد، یعنی نمی‌توان کهن‌الگوها را با تفکیک مکانیکی از هم جدا کرد، بلکه باید برای رسیدن به تأویلی جامع از کلیت متن، یک کهن‌الگوی محوری را در متن تحلیل کرد و بقیه را در حاشیه قرار داد؛ مثلاً در تحلیل متنی چون شاهنامهٔ فردوسی که مجموعهٔ داستانها و روایتهاى آن، در عین ارتباط با یکدیگر، استقلال دارند، به دو شکل می‌توان با متن برخورد کرد:

یکی تحلیل داستان، بنمایه یا شخصیت خاصی در متن (مثلاً تحلیل داستان فرود، یا شخصیت جمشید یا بنمایه جام جهان‌نما و...) در محور عرضی؛ و دیگری تلاش برای تأویل پیکره روایتهای مرتبط با هم و حتی کل اثر.

با چنین پیش‌زمینه‌ای، به منظور بررسی تأثیرهای متقابل کهن‌الگوها بر یکدیگر و روند استحاله آنها در برابر هم، باید کهن‌الگویی را انتخاب کرد که در تأویل کلیت یک متن کارایی بیشتری دارد. بدیهی است که انتخاب الگویی دیگر، به منزله الگوی محوری، می‌تواند شکل دیگری به تأویل دهد. این از جوهر خلاقانه چنین رویکردی و ظرفیت خوانشهای موازی و متکثر در آن حکایت می‌کند. آنچه مهم است، خاصیت تکرارشوندگی الگوهاست؛ یعنی هیچ الگویی کیفیتی مربوط به زمانی خاص نیست که در بخشی از روایتها متبلور شود، بلکه روحی جاری است که در شکل‌های متفاوت برآمده از فرهنگ اساطیری متجلی می‌شود و می‌توان در تحلیل معنایی الگوهای دیگر، تکرار آن را مشاهده کرد.

منطق استقرایی رویکرد کهن‌الگویی می‌کوشد بر اساس این ارتباط به توصیف کل واحد و پیکره‌ای نظام‌مند در سطوح روایی و زبانی متن نزدیک شود.^۴ علاوه بر تحلیل مستقل هر متن واحد که دربردارنده ارزشهای نمادین و اساطیری باشد، در تحلیل مجموعه متکثر روایتهای متونی که ساختار موزائیکی دارند، با تمرکز بر محور کهن‌الگویی خاص و کلیدی و جستجوی روند استقرایی، می‌توان الگویی واحد و خاستگاهی برای تأویل جستجو کرد.

بنابراین در پاسخ به پرسشهای کلیدی که پیشتر آمد، گزاره‌های زیر را می‌توان طرح کرد:

۱. کهن‌الگوهای مؤثر در ژرف‌ساخت معنایی یک متن، خویشکاری اساطیری خود را در پیوند با یکدیگر کامل می‌کنند و باید مجموعه کارکردهای آنها در متن را بررسی کرد.

۲. در تحلیل متنی که ساختار اپیزودیک و شبکه‌ای از روایتهای و درونمایه‌های موازی دارد، برای رسیدن به تأویلی جامع، باید یک کهن‌الگوی محوری را در متن تحلیل و بقیه را در حاشیه آن و مرتبط با آن بررسی کرد. می‌توان علاوه بر تحلیل ارزشهای اساطیری متن در محور عرضی، با تمرکز بر کهن‌الگویی خاص و بررسی روند تکامل

آن، تأویلی از محور طولی اثر انجام داد که به ژرف‌ساختی الگویی برای روایتها و تصویرهای تکرارشونده در این متن و دیگر متون تبدیل می‌شود.

۳. در تحلیل هر متن، متناسب با نوع آن، کیفیتهای محتوایی، خاستگاهی و روایی آن هستند که منتقد را به سوی انتخاب الگویی خاص برای تأویل آن سوق می‌دهند و امکان دارد منتقدان مختلف تأویلهای متکثری از متنی واحد داشته باشند که تبیینی با هم ندارند، بلکه می‌توانند مکمل یکدیگر نیز باشند.

۴. با توجه به رویکرد تأویلی این روش، برخورد مکانیکی با کهن‌الگوها و خوانش آنها، صرف‌نظر از ارزشهای متن و تحمیل تعریفها از بیرون به متن (با عنوانهایی مثل «کهن‌الگوهای به‌کاررفته در متن...»)، برخوردی لغزنده است که امکان دارد به تحلیلی تزئینی و مصنوعی بینجامد؛ تأویلی که با جایگزین کردن متن با متنی دیگر نیز تغییری در آن حاصل نمی‌شود. در حقیقت، همه تعریفها متناسب با ارزشهای هر متنی باید بومی‌سازی شود و منتقد خوانشی خلاقانه از متن دهد که سامانه معرفت‌شناختی تازه‌ای را درباره آن بگشاید.

۳. انواع متن در روش نقد اسطوره‌ای

با توجه به روش استقرایی بررسی اطلاعات در رویکرد کهن‌الگویی، مسیری که از زبان، متن و نماد تا کهن‌الگو طی می‌شود، مسیر جستجوی تکرار ساختهای الگویی در انواع مختلف متونی است که ظرفیت الگوپذیری داشته‌اند. هدف از تجزیه و تحلیل این ساختها رسیدن به ساخت واحدی است که کهن‌نمونه ذهنی همه بنمایه‌های تکرارشونده است. بر مبنای پیچیدگی ساختارهای نمادین، یک کهن‌الگو مسیری را از روان جمعی تا برآیندهای فردی طی می‌کند که به متن انواعی از ساخت الگویی می‌بخشد. انواع اصلی این ساختها که به حوزه ظهور الگوها معطوف‌اند، از یکدیگر تفکیک‌پذیرند.

باید دقت کرد که کهن‌الگو برای نمایش ساختار الگویی خود باید در استقصای تام و تطبیقی، حداقل در دو نوع از انواع ذیل نموده‌های متنی داشته باشد تا ویژگی الگویی‌اش تحلیل‌پذیر باشد. در نتیجه، انواع ذیل، زمینه‌های مستقل ظهور کهن‌الگو در ساختهای متفاوت الگویی و پیوند بین آنها، مبتنی بر زمینه‌های محتمل برای تبلور ژرف‌ساخت الگویی و ترتیب آنها بر مبنای درجه پیچیدگی ساختهای نمادین است. با توجه به تعریفهای فوق، باید معنای خاصی از «متن» اراده داد که با ظرفیتهای این

رویکرد همخوانی دارند. انواع متون متناسب با رویکرد نقد اسطوره‌ای را می‌توان در عنوانهای ذیل طبقه‌بندی کرد:

۳-۱ ادبیات مکتوب

در متون ادبی مکتوب، اعم از ادبیات کلاسیک کهن و ادبیات معاصر و مدرن زمینه‌هایی برای خوانش کهن‌الگویی وجود دارد، به طوری که شاید بیشترین آثار این رویکرد در همین حوزه خلق شده باشند. متن ادبی مکتوب، چه نمایشنامه کهن یونانی، چه اشعار غنایی اعصار میانه و چه رمانهای معاصر، در تطبیق با ارزشهای فرهنگی کهن و کیفیتهای پیش‌تاریخی ظرفیت تفسیر با این شیوه را دارند؛ از آن جمله است /یده یک ^{۶۵}تئاتر^{۶۶} از فرانسیس فرگوسن. ^{۶۶}فرگوسن میان کهن‌ترین الگوهای آیینی و مناسکی^{۶۷} و مهم‌ترین تراژدیهای تاریخ ادبیات کلاسیک جهان انگاره‌های مشترکی می‌یابد و از این هماهنگی که «ضربانگ تراژیک»^{۶۸} تعبیر می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه صحنه‌های نمایشنامه هملت همان الگوهایی را تکرار می‌کند که در تراژدیهای یونان (به‌ویژه /ودپ) وجود داشته است. او درونمایه‌های اصلی تراژدیهای کلاسیک را الگوهایی می‌داند که چند مضمون اصلی «رشد»، «مرگ» و «رستاخیز» را بازآفرینی می‌کنند که از مناسک عمده برگرفته شده‌اند (نک. فرگوسن، ۱۹۵۳: ۳۱-۶۳). برای نمونه نقد آثار معاصر نیز می‌توان اثر بیرد^{۶۹} را با عنوان /اسماعیل: پژوهشی در وجه رمزی بدوی‌گرایی^{۷۰} ذکر کرد که به بازخوانی مدرن موبی دیک،^{۷۱} شاهکار هرمان ملویل،^{۷۲} می‌پردازد؛ ماهی عظیم و شگفتی که رنگ سپید آن نماد خلقت و حقیقتی الوهی است که به باور بیرد بهترین خاستگاه آن را در فرهنگ کهن آسیا و قبیله‌های بدوی اقیانوسیه و بدوی‌گرایی اصیل شرقی، به ویژه میان هندوها، می‌توان بازجست. جدال شخصیت‌های انسانی رمان با آن [مقایسه‌شدنی با جدال رستم و دیو سپید]، تکرار ادبی الگویی ازلی از تکامل است که نمودهای بسیاری در فرهنگ شرق دارد و ملویل در آن به نوعی ادبیات هند و آمریکایی^{۷۳} نزدیک شده است.

۳-۲ ادبیات و فرهنگ شفاهی

در این زمینه می‌توان از تحلیل فرانز با عنوان /الگوهای ازلی در قصه‌های پریان^{۷۴} یاد کرد که درباره نقش کهن‌الگوها در شکل‌گیری این نوع از روایتها در ادبیات فولکلور

(عامیانه) ملل پژوهش کرده است.

۳-۳ آیینها، عرف، باورها و عاداتهای جمعی

تحقیقات متنوعی در این حوزه انجام شده است. از میان آنها یکی از نخستین آثار تأثیرگذار تحقیق گیلبرت مورای^{۷۵} در مشهورترین اثرش، *اورپید و عصر او*^{۷۶} است. او در این کتاب این نظریه را طرح کرد که تراژدی یونانی با توسعه آیینی مذاهب باستان شکل گرفته است و روح مذهبی و جنبه‌های کهن مناسکی که روزگاری این آثار را به وجود آورده‌اند، همچنان در تراژدی حفظ شده است (مورای، ۱۹۱۳: ۶۱-۶۸). جین هریسون^{۷۷} نیز در تمیس: *مطالعه‌ای در ریشه‌های اجتماعی مذهب یونانی*^{۷۸} در تحلیل ساختاری درونمایه تراژدیهای یونانی و تطبیق ویژگیها و رفتارهای شخصیت‌های این آثار با ایزدان مناسک بدوی پیشین، به این نتیجه رسید که این نوع از روایت (تراژدی) را باید دارای «ساختاری آیینی - مناسکی»^{۷۹} دانست (هریسون، ۱۹۶۲: ۹).

۳-۴ ادیان، مذاهب و عرفان

بررسی تطبیقی متون ادبی و نسخ مقدس دینی به همراه مطالعه آیینها و شعائر مذهبی، نظرگاههای مستقلی درباره وجود الگوهای تکرارشونده اساطیری در پدیدارهای ذهنی و جمعی بشر گشود. از میان معروفترین انسانشناسانی که این پژوهشهای کلیدی را در حوزه نقد اسطوره‌ای انجام داده‌اند، باید به میرچا الیاده^{۸۰} و جوزف کمپیل اشاره کرد. الیاده الگوپذیری ادیان و اساطیر از صورتهای نخستین ذهن و فرهنگ بشری را در آثاری چون *الگوها در ادیان تطبیقی*^{۸۱} بررسی کرده است. مشهورترین نظریه‌های کمپیل نیز در زمینه تبیین «تک‌اسطوره»^{۸۲} و تحلیلی است. او این نظریه‌ها را از مسیر تکوین و تکامل کهن‌الگوی قهرمان و با استقرار در فرهنگها و خرده‌فرهنگهای بشری در آثار معروفی چون *قهرمان هزارچهره*^{۸۳} مطرح کرده است. تحلیل فرای درباره نمادپردازیهای موجود در کتاب مقدس بر اساس روش نقد اسطوره‌ای در آثاری چون *رمز کل: ادبیات و کتاب مقدس*^{۸۴} نیز از نمونه‌های شاخص در این حوزه است.

۳-۵ رویاهای فردی

کهن‌الگوها، یعنی محتوای جمعی ناخودآگاه هر فرد، علاوه بر نموده‌های جمعی، در رویاها و نمادهای برآمده از ذهنیت فردی شخص نیز بروز می‌یابد؛ آنچه از آن به

«رؤیای کهن‌الگویی»^{۸۵} تعبیر می‌شود. از میان تحقیقات در این حوزه می‌توان به تجزیه و تحلیل کاربردی رؤیا: یک رویکرد یونگی^{۸۶} اثر می‌تون^{۸۷} اشاره کرد که نمادهای فردی رؤیاها را بر مبنای ارتباط آنها با الگوهای کهن بررسی کرده است.

۳-۶ آثار هنری گوناگون بشر

علاوه بر متون ادبی و دینی، انواع دیگر آثار هنری، مانند هنرهای تجسمی و موسیقی و سینما و تلویزیون نیز با این شیوه تحلیل شده‌اند. از میان آنها می‌توان اثر یاسینو^{۸۸} با نام بازتابهای یونگی بر سینما: یک تحلیل روان‌شناختی بر کهن‌الگوهای خیالی و افسانه‌های علمی-تخیلی،^{۸۹} اثر جیمز^{۹۰} با عنوان رویکرد کهن‌الگویی: منظری به سوی هنرهای بصری،^{۹۱} و روان و هنر: رویکرد یونگی به موسیقی، معماری، ادبیات، فیلم و نقاشی^{۹۲} اثر رولند^{۹۳} را نام برد.

۳-۷ حرکتهای و آرمانها و تحولات جمعی

بخشی از محتوایی که بر اساس نظریه کهن‌الگوها تحلیل پذیرند، علاوه بر متون دینی و ادبی و هنری و باورهای کهن، وقایع و رویدادهای سیاسی و گرایشهای ایدئولوژیک و حتی جریانها و انقلابهای اجتماعی است؛ از آن جمله است تحلیل معروف یونگ درباره ظهور هیتلر و نازیسم در آلمان در فاصله میان دو جنگ جهانی. یونگ در حین بروز ناسیونالیسم آلمانی و ظهور فاشیست، به بررسی اسطوره خدای باستانی وتان^{۹۴} در آلمان پرداخت؛ کهن‌الگویی که ظهور دوباره‌اش، در گرایش آلمانیها به سوی هیتلر و آرمانهای دیوانه‌وار وی مؤثر بود. اودین^{۹۵} یا وتان، خدای خدایان آلمانی، خدای جنگ، و در عین حال، خدای شعر و ادب و موسیقی و الهام شناخته می‌شد؛ خدایی سلحشور و خشن، خدای توفان و شوریدگی، آزادکننده سودا و شهوت جنگاوری، خداوندگار لشکریان و رهبر جنگجویان. فرمانروایی که جنگجویان خود را تسخیر می‌کرد، آنان را آتشین مزاج و بی‌قرار می‌کرد و ارواح جنگاوران جانباخته را به بهشت ژرمنی یا والهالا^{۹۶} می‌برد؛ به تالار باشکوه وتان که در آن فقط پهلوانان مقتول این ملت پذیرایی می‌شدند و وتان آنان را در بزم و پایکوبی خود سهیم می‌کرد. یونگ وتان را کهن‌الگویی می‌دانست که در نظر آلمانیها همچون رودی پنهان، اما خروشان آنها را ناخودآگاهانه به سوی جان باختن و فداکاری در راه سنتها و باورهای قومی پیش می‌برده است که در

نمایه‌ای چون شخصیت یک پیشوای فاشیست (هیتلر) متبلور شده است. همچنین به باور یونگ سامی ستیزی آلمانیها و منسوب کردن صفاتی به یهودیان برای توجیه سرکوب آنها، با جنبه‌های تاریخی و پیش‌تاریخی عقده کهری در این ملت و فرافکنی سایه سرکوب‌شده آنها بر دشمنی بیرونی بی‌ارتباط نبوده است. تحقیقات مشابهی درباره شکل‌گیری رؤیای آمریکایی در الگوهای ذهنی مهاجران به قاره جدید و هراس از کمونیسم و تروریسم و نیاز به دشمن خارجی در فرهنگ برخی ملل برای فرافکنی سایه خود در آن، انجام شده است که دیدگاه کهن‌الگویی را به نقد حوزه سیاست و اجتماع نزدیک می‌کند (نک. اوداینیک، ۱۳۷۹: ۱۰۱-۱۲۲).

۴. بسط کاربردی مبانی نظری در تحلیل عملی متن با روش نقد کهن‌الگویی

در رویکرد پسامدرن نقد کهن‌الگویی منقد می‌کوشد ظرفیتهای پنهان اساطیری زبان را با روش تحلیل الگویی بررسی کند و تداعیها، پیوندها، ترکیبهای ذهنی اجزای زبانی و نقش این اجزا را در شکل‌گیری و انسجام تصویرهای الگویی - چه در دین و آیین و فرهنگ و چه در رؤیا و هنر و خلاقیت فردی - توصیف و تحلیل کند. به همین دلیل کلیدواژه‌های «متن» و «الگو»، در این نقد تعریف و اهمیت ویژه‌ای دارند.

توصیف دقیق حقایق موجود در پیکره و ساختار متن، منتقد را به معنای نهفته متن رهنمون می‌سازد؛ با استفاده از این توصیفها، در تعلیل پدیدارشناختی شبکه واقعیتهای متن و جستجوی بنمایه‌های الگویی و تکرارشونده آن - رویکردی که غلبه توصیف بر ارزشیابی از ویژگیهای اصلی آن است - در مرحله تحلیل تلاش می‌شود قواعد و نظامها و الگوهای مستقل انسجام‌دهنده ژرف ساخت کهن‌الگوی تشریح شود. در این رویکرد با تمرکز بر ناخودآگاه زبانی، می‌توان به تشخیص روابط معنایی و بیان الگوهای در زنجیره پیوندها و تداعیهای زبانی پرداخت که این تحلیلها را در مسیر تحلیلی کلیتر و گاه به سوی تأویلی متن محور همگرایی می‌بخشد؛ ویژگی‌ای که در نقد یونگی کلاسیک تقریباً دست‌یافتنی نبود (نک. ساموئلز، ۱۹۸۶: ۳۲، ۳۳، ۲۲۵ و ۲۲۶؛ کاسمنت، ۱۹۹۸: ۱۹۸-۲۱۱؛ باوملین، ۲۰۰۴: ۳۸-۴۵ و ۷۴-۷۵).

این در تطبیق ساختاری^{۹۷} و مقایسه ساختهای متنی یک «الگو» است که به ساختهای نمادین و همچنین تصویرها تبدیل شده است (نیمن،^{۹۸} ۱۹۹۰: ۱۹۵). بنابراین، توصیف

ساختار یک متن، در گام پسین، می‌تواند به تشریح روابط الگویی میان اجزای ساختی متن (تحلیل الگویی^{۹۹} متن) و طرح‌های الگویی یا مدل‌هایی^{۱۰۰} برای شناخت طبیعت متن، و در ارتباط با زمینه پیش‌تاریخی متن، به طرح ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن منتج شود. سوئیۀ تحلیلی نظریۀ کهن‌الگویی امکان تحلیلی الگومدار از متن را فراهم می‌کند. خوانش «الگو مدار»^{۱۰۱} می‌تواند با گذر از تضادها و کثرتها و به مدد اتحاد نقیضین، ساخت روایی واحدی را در ژرفای سطوح نمادین روایتها کشف کند. در ساختارگرایی «الگو»^{۱۰۲} مهمترین مفهومی است که پس از «ساختار»^{۱۰۳} مطرح می‌شود (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۵). در یک متن اجزا یا عناصر روایی و تداعیها، پیوندها و ترکیبهای ذهنی، با اجتماع در ساختهای زبانی، بر اساس الگوهایی که خود زاده ساختارند، با هم ارتباط می‌یابند. در نقد اسطوره‌ای، دیدگاه الگومدار منتقد را به سویی پیش می‌برد که الگوهای ساختاری درون متن را با کهن‌الگوهای مستتر در پیش‌زمینۀ فرهنگی برون متن تطبیق دهد. در این رویکرد، ساختار معناشناختی یک متن، در قیاس با مفاهیم کهن‌الگویی، توصیف و تحلیل می‌شود؛ تحلیلی که با استقرای تام، از ساختهای زبانی متن که دربردارندۀ ویژگی‌هایی الگویی‌اند (اجزای خوانش)، و با نمایش ارتباط تکوینی میان این نقطه‌عطفها با عناصر تکرارشونده این ساختها در فضاهای متفاوت و انواع متن (اثبات کیفیت کهن‌الگویی اجزای خوانش)، به رهیافت نهایی و کلی خوانش (تأویل متن) منتج خواهد شد. در ذیل، فشرده یک تحلیل عملی با این رویکرد آمده است تا بسط مبانی نظری روش فوق در یک نقد عملی تحلیل و ارزیابی شود.

۴-۱ نمونه عملی تحلیل متن با روش نقد کهن‌الگویی

در این بخش از مقاله یک باور عامیانه کهن دربارهٔ محدب بودن شکل هندسی آسمان در ادیان و اساطیر، در سه مرحل تبیین می‌شوند: استقصای تام موارد تکرارشوندگی اجزای ساختی آن، استقرای اشکال متکثر نمادهای ادبی به الگوهای ثابت مستتر در ساختهای مرتبط با این باور (به‌منزلۀ متن) دیگری، و تأویل آن در ارتباط با کهن‌الگوهای خویشتن، فردیت، تشریف/سفر و درخت کیهانی متنی ادبی. پس از آن، ارتباط الگویی این تحلیل، با تأویل کهن‌الگویی شعری از سهراب سپهری نشان داده خواهد شد.

«فرافکنی روان‌شناختی»^{۱۴} - فرافکنی ناخودآگاهانه دریافت انسان از هویت وجودی خویش - در شکل‌گیری مرزهای متناهی دنیای بیرون و ترسیم الگوهای اساطیری از کیهان مؤثر بوده است. یکی از آشکارترین نمودهای این فرافکنی، در کروی دانستن نظام کائنات متجلی می‌شود. در بسیاری از اساطیر ملل مختلف، هسته اولیه کیهان شکل بیضوی مانند دارد و جهان از هسته‌ای تخم‌مرغی شکل حاصل شده است (بهار، ۱۳۶۲: ۱۸؛ الیاده، ۱۳۷۶: ۳۸۸). یکی از دیگر صورتهای تجسم هندسی دوار از کرانه‌های کیهان، محدب دانستن آسمان در قالب جام یا گنبد است. در اساطیر چین از جام وارونه آسمان، در بندهشن از معلق بودن آسمان و در *اوستا* از گنبد استوار آسمان سخن رفته است (نک. کریستی، ۱۳۷۳: ۸۴؛ یسنا، ۳۰/۵؛ دادگی، ۱۳۶۹: ۱۴۵). تعبیرهای گوناگون از شکل هندسی آسمان در ادبیات فارسی، همچون «گنبد گردون»، «چرخ فلک»، «دایره لاجورد»، «دایره مینا»، «گنبد تیزرو» و... همه گویای همین توصیف از محدب بودن طاق فلک است. بر اساس همین ذهنیت، در معماری ایرانی سقف خانه‌ها را گنبدی، به شکل آسمان، می‌ساخته‌اند. از دیگر نمودهای این تصور می‌توان به مشابه دانستن شکل آسمان با غار مقدس میتراپی (مهرابه‌ها)، به دلیل دهانه نیمه‌دایره‌ای غار، اشاره کرد که تداوم آن را در شکل محرابهای مسجدهای اسلامی نیز می‌توان یافت. از دیگر تجلیهای دوار دانستن هندسه کیهانی، فرض الگوی کروی برای آسمانها و افلاک است. حکمای قدیم، فلک را کره‌ای و افلاک را مجموعه‌ای از کره‌ها می‌دانستند.

تمام این اشکال، صورتهای استحاله‌یافته‌ای از پیش‌نمونه اصلی خود-دایره-هستند. دایره مهمترین شکل هندسی در ضمیر ناخودآگاه انسان است که کرانه‌های جهانی را که حدی برای آن متصور نبوده است، با آن ترسیم می‌کرده است. شکل دایره نشان‌دهنده ناخودآگاهانه بودن تصوراتی که با آن تجسم می‌یابد نیز هست. دایره از یک خط منحنی به هم پیوسته تشکیل شده است که هیچ شکستگی یا زاویه‌ای ثبات آن را قطع نمی‌کند. خطوط صاف-اعم از مستقیم یا شکسته- در مقایسه با دایره، نشانه‌هایی از عقلانیت ذهن خودآگاه به همراه دارند و خطوط منحنی، سیال بودن، ابهام و تعریف‌ناپذیری محتواهای ضمیر ناخودآگاه را به خاطر می‌آورند. کثرت خطوط منحنی و دوار در نقاشیهای کودکان (که ذهنشان شبیه‌ترین ذهن به بدویان است)، نسبت به خطوط صاف

و مستقیم- که کودک ناخودآگاهانه از ترسیم آن اکراه دارد- می‌تواند دلیلی دیگر برای این کارکرد روانی خطوط باشد.

در نگاه تطبیقی به معماری شرق و غرب نیز می‌توان نشانه‌های این واقعیت را یافت. در معماری کهن اسلامی، ایرانی که مبتنی بر ایمان (مقوله‌ای ناخودآگاه) و باورهای دینی است، وفور خطوط منحنی، به‌ویژه در مکانهای مقدسی چون مسجدها، آشکارا نمود دارد؛ درحالی‌که در معماری مدرن غربی که شهرهای جهان امروز بر اساس آن شکل گرفته‌اند و بر پایه عقلانیت و خودآگاهی انسان عصر فن‌آوری استوار شده است، تقریباً همه خطوط، صاف و مستقیم و موازی‌اند.

از دیدگاه روانشناسی تحلیلی، بهترین تحلیل از این الگو تحلیل یونگ از دایره جادویی هندوان باستان است. یکی دیگر از برداشتها درباره دایره‌ای بودن نظام کیهانی دایره معروف «ماندالا»^{۱۰} است. ماندالا در سانسکریت به معنی «دایره»، تکمیل، کمال و تمامیت است و در مذاهب هندو صفحه‌ای تمثیلی، یعنی نمادی از کل جهان است که همچون وسیله‌ای برای رسیدن به کشف و شهود به کار می‌رفته است، تا جایی که در آیینهای عرفانی کهن فرد مراقبه‌کننده در این دایره قرار می‌گرفته است (فوتانا،^{۱۱} ۲۰۰۱: ۱۰). یونگ ماندالا را از مظاهر «خویشتن»^{۱۲} و فرایند فردیت می‌داند (۱۳۷۳: ۷۷).

«فردیت»^{۱۳} روندی است که حصول تشخص کامل و وحدت روانی در شخصیت فرد را در پی دارد. از نظر یونگ، نتیجه این فرایند وقتی کسب می‌شود که لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه با یکدیگر به همپوشانی برسند و خودآگاه و ناخودآگاه او بیاموزند که مکمل یکدیگر باشند (۱۳۵۲: ۱۵). یونگ در کتابی با عنوان *بشقابهای پرنده: اسطوره امروزین مشاهده اشیا* در آسمان^{۱۴} به تحلیل توهمهایی پرداخت که انسان غربی قرن بیستم از مشاهده اشیا فرازمینی در ذهن خود پرورانده بود. او به مشابهت این اشیا با نمادهای باستانی الوهیت پرداخت و تأکید کرد که بسیاری از بشقابها شکل مدور دارند و شبیه نماد کلیت (ماندالا) هستند و خویشکاری آنها سازماندهی به تمامیت روان انسان، پس از هرج و مرج جنگهای جهانی و در فضای روانی سنگین دوران جنگ سرد بود. یونگ معتقد بود که همان طور که تصویرهای کروی در اساطیر ادوار کهن نمادهایی از خدایان یا ارواح بوده‌اند، در دوران اخیر نیز رؤیت این اجسام

مدور، نمادی از شهود «خویشتن» در مسیر تمامیتی از دست‌رفته است (یونگ، ۱۹۵۹: ۳۲۶-۳۲۷).

تقارن و الگوی دایره‌ای مهمترین ویژگی چهارچوب تشکیل‌دهنده نظام کائنات در ذهنیتهای اساطیری انسان درباره تمامیت کیهان است. این الگو، در حقیقت، دریافت انسان را از جهان مرموز و پیچیده «خویشتن» وی (عالم صغیر)، در تصویری که از حدود ناشناخته جهان بیرون (عالم کبیر) ترسیم کرده است، فرافکنی می‌کند. وقتی فرد به آسمان می‌نگرد (دعا)، با تصور شکل آرمانی خویشتن خویش، مسیری را در ناخودآگاه خود تصور می‌کند که با پرواز به سوی آن به فردیتی نزدیک می‌شود که غایت آرزوهای اوست.

از دیدگاه یونگی این الگو (خویشتن) الگویی کلیدی است، اما مکتب کهن‌الگویی ارتباط این الگو را با دیگر الگوها در سطح ساختهای همگن بررسی می‌کند؛ مثلاً کهن‌الگوی سفر یا «تشرّف»^{۱۱}، فرایندی است که فرد در شکل سفر و از سرگذراندن آزمون‌ها و پیکار با نیروهای اهریمنی صعود می‌کند، و گاه «به بهای قربانی کردن سطوح متفاوتی از من [من پیشین]» سرانجام به ورود به وضعیتی جدید و تعالی نایل می‌شده است (پدرسون، ۲۰۰۲: ۹۴). وضعیتی جدید که شکل غایی آن در رسیدن به اوج و نمادهای برآمده از آسمان متبلور می‌شده است. الگوی کهن دیگری که فرد را در مسیر رسیدن به «آسمان» (هدف)، از راه مبهم و پرفراز و نشیب رسیدن به این مرحله جدید («سفر»: راه) عبور می‌داده است، «درخت کیهانی» است. این درخت نمونه مثالی نوع درخت، و مرز بین گیتی و مینوست. درخت کیهانی خاستگاه بهشتی دارد و بی‌خزان است و به تعبیر دوبوکور، «ستون و رکن کیهان است که زمین را به آسمان می‌پیوندد و گواه بر حسرت و دلتنگی دورافتادگی از روزگاری است که زمین و آسمان نخست سخت به هم نزدیک بودند» (۱۳۷۲: ۹). الیاده درخت کاج نوئل در سنتهای مسیحی را نمادی از همین درخت کیهانی می‌داند (۱۳۷۶: ۲۶۲).

در سنتهای زرتشتی نیز کاج و سرو (از جمله سرو کاشمر) از نمادهای این درخت کیهانی‌اند. در شعر «نشانی» سپهری که شخصیت اصلی آن رهرویی است که نشانی راه را می‌جوید، می‌توان پیوند میان این الگوها را بررسی کرد. مسافر این شعر در مسیر جستجوی خانه دوست به کودکی می‌رسد که «رفته از کاج بلندی بالا/ جوجه بردارد از لانه نور». این لانه بر فراز درخت کاجی است. کاج از نمادهای درخت کیهانی و از

نمادینه‌های رسیدن به آسمان و عروج است. پیوند این الگو در ساختهای تصویری این شعر به زیبایی دیده می‌شود. در حقیقت، کودک درون مسافر در آخرین گام فنای عارفانه ساقه‌های عروج را بالا می‌رود تا به آسمان برسد که خود رمزی از تمامیت فردیت است و نور آگاهی برتر را بازجوید.

در تحلیل کهن‌الگویی این شعر، همپوشانی و تعامل کهن‌الگوها را در مسیر رسیدن به یک فردیت غالب می‌توان دید. این بحث در این مقال نمی‌گنجد، اما این شعر بر مبنای این رویکرد تأویل می‌شود تا نشان داده شود که ارتباط میان عناصر تکرارشونده الگویی چگونه در مسیر رسیدن به یک تأویل نهایی به کار گرفته می‌شوند.

تأویل نهایی شعر: مسیر از جایی نرسیده به سپیدار (سپیدی= پیری و خرد) از کوچه‌باغ برآمده از پشت بلوغ (بزرگسالی) می‌گذرد و به سوی گل (جوانی و عشق: آغاز فردیت)، فواره اساطیر (شور نوجوانی/ آب به منزله رمزی از جاودانگی و اساطیر رمزی از کودکی نوعی بشر) می‌رسد و سرانجام به کاج (درخت کیهانی: رمز صعود و معراج به آسمان) و کودک (کودک قهرمان/ دانا: از تصویرهای هاتف و پیک لاهوتی در رؤیاشناسی و برخی اساطیر عرفان شرقی و از نمودهای مرشد و راهنما) منتهی می‌شود که در حال جوجه برداشتن (رسیدن از فعل به قوه) از لانه نور (اشراق و حقیقت) است. این سفر نمایه رسیدن از پیری به کودکی، تکرار معکوس چرخه آفرینش (بازگشت به اصل) و از نمودهای کهن‌الگوی «مرگ و تولد دوباره» است که طی آن بازگشت «من» انسان پس از مرگ موقتی در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه، در قالب ظهور مجدد یا تولد دوباره او (ولادت من پالوده و بازگشت کمال‌یافته او) صورت می‌گیرد؛ چرخه‌ای از کمال‌جویی که متضمن بازگشت به طبیعت و کودکی (سرشت حقیقت‌جوی انسان) است و جستجوی دوست سرانجام با ارجاع به خویشتن کامل می‌شود. این مسیر مشابه مسیری است که مولانا در داستان مرد میراثی (دفتر پنجم) روایت می‌کند؛ داستان مردی که در جستجوی گنج، از عراق راهی مصر می‌شود و سرانجام گنج را در خانه‌اش می‌جوید.

۴-۲ زمینه‌های نقد کهن‌الگویی در ادبیات فارسی

در تحلیل فوق، روش استقرایی این رویکرد، در مسیر رسیدن به یک کل، از اجزای الگویی نشان داده شد. کاربرد این روش در نقد و بررسی آثار کلاسیک ادب پارسی بیشتر

در دو زمینه بارز است:

۱. به دلیل وجود ژرف ساخت کهن‌الگویی و شالوده‌های عمیق اساطیری در آثار حماسی و پیش‌تاریخی بودن خاستگاه اسطوره‌ها، می‌توان از دیدگاهی انسان‌شناسانه و به منظور کشف کهن‌الگوهای موجود در ناخودآگاه جمعی متن، ادبیات حماسی غنی فارسی را به ویژه در قلمروی حماسه‌های ملی و پهلوانی تحلیل و بررسی کرد. ضمن اینکه روند اسطوره‌زدایی این متون در بستر کتابت منظوم آنها، نسبت به پیش‌نمونه‌های کهنتر آنها در متون پهلوی و تاریخهای برگرفته از خدای‌نامه‌ها، حوزه‌ای خاص برای بررسی پدیده‌های دگرگونی و انتقال الگوها در روند تکوین نمادپردازی‌های اساطیری-حماسی است.
۲. ژانر قصه و منظومه‌های روایی غنایی، اعم از خمسه‌ها و آثاری چون هنر/رویک شب و افسانه‌های پراکنده، در دو حوزه ادب کلاسیک عاشقانه ایران و قصه‌ها و رمانسهای متعلق به آثار شفاهی ادب فارسی و ادبیات بومی نواحی و اقوام ایران، لبریز از بنمایه‌های افسانه‌ای، خرق عادت‌ها، داستانهای پریان و نبردهای قهرمانان است. در بیشتر این آثار مضمون سفر و تشرّف قهرمان برای رسیدن به تعالی یا وصال معشوق اساطیری و رویارویی او با موانع فراطبیعی وجود دارد. الگوهای کهن و تبلور ارزشهای ناخودآگاه در این متون که کمتر از دیگر متون دچار اسطوره‌زدایی و پیرایش خودآگاهانه شده‌اند، زمینه‌های بکری برای تحلیل کهن‌الگویی با رویکردهای متفاوت رایج در این شیوه‌اند؛ متونی که کمتر از جنبه‌های متفاوت بررسی شده‌اند و برای تحلیل از این رویکرد ظرفیت بالایی دارند.
۳. به علت غلبه نقش ناخودآگاهی و مشرب سکری در خلق آثار صوفیانه و وجود خزانهای سترگ از درونمایه‌های تمثیلی و رمزی در این آثار، به‌نظر می‌رسد در گستره عظیم ادبیات عرفانی پارسی ظرفیت تحلیل بر اساس این رویکرد وجود دارد. باید توجه داشت که مفاهیمی چون وحدت، تشرّف، سلوک، محور اراده مرید در مراد، مقامات، شطحیات، رؤیت، کرامات و... که در پس‌زمینه رموز عرفانی وجود دارند، نسبت به بنمایه‌هایی چون کهن‌الگوی قهرمان، پیر خردمند، خانها (خوانها)، آیینها، قربانی، توتم و تابو، تکرار رفتارهای کیهانی، خدایان،

پریان و دیوان و عناصر فراطبیعی و...، که در متون حماسی و اساطیری و افسانه‌های متعلق به فرهنگهای شفاهی و عامیانه تکرار می‌شوند، ابعاد مفهومی درونی‌تری دارند. این گونه اخیر اگر در متون حماسی ارزشهای فرهنگی و پیش‌تاریخی بیشتر بررسی شوند، در خوانش متون عرفانی با این روش، کلیدواژه‌های معرفت‌شناسانه نوع بشر است که با تفسیری انسان‌گرایانه از غبار رمزاها و بیان مجازی بیرون می‌آیند و در لباس تأویلی روشمند، حقیقت وجودی تازه‌ای می‌یابند.

۴. دیگر آثار ادبی، مانند ادبیات معاصر، در حوزه شعر و داستان، نیز زمینه تأویل با این رویکرد را دارند. قطعاً آثاری که ارزش سمبولیک، تمثیلی، سورئال، فراواقع‌گرایانه و تأویل‌پذیری دارند، تناسب بیشتری با شیوه تحلیل این رویکرد دارند، اما واقع‌گرایانه‌ترین رمانهای معاصر را نیز می‌توان از حیث تکرار ناخودآگاهانه الگوهای کهن، همچون نمونه‌های جهانی با این رویکرد تحلیل کرد. البته چنین تحلیلی باید روشمند، نقادانه و مبتنی با ارزشهای واقعی متن باشد و از تحمیل تحلیلهای فرامتن، کلیشه‌ای و تکراری به متن، که متأسفانه در حوزه بسیاری از نقدهای عملی ژورنالیستی و آکادمیک و در حوزه انواع نظریه‌ها و رویکردها شایع است، در این رویکرد نیز چون دیگر رویکردها پرهیز باید کرد، زیرا آسیب چنین نقدهایی، به ویژه در حوزه آموزش نقد و تفکر تحلیلی در ادبیات، انکارناپذیر و ویرانگر است. در این حوزه نیز چنان دیگر حوزه‌های نقد، آسیب‌شناسی نقد و «نقد نقد» بسیار ضروری است و پیشنهاد می‌شود پژوهشگران علاقه‌مند و آشنا با این حوزه، در کنار کار علمی و خلاقانه، از نقد آثار خود و دیگران، به خصوص نقد روش‌شناختی هرگز غافل نشوند.

پی‌نوشت

1. *Mythological Approach*
2. *Anthropology*
3. *Edward .B. Taylor*
4. *James .G. Frazer*
5. *Carl Gustav Jung*
6. *Walker*
7. *Personal unconscious*
8. *The collective unconscious*
9. *Archetypes*

10. Leitch

۱۱. از جمله مقاله «پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوه کاربرد آن در خوانش متون ادبی» در مجله نقد ادبی، که مقاله ما در ادامه و تکمیل آن شکل گرفته است (نک. قائمی، ۱۳۹۰: ۳۳-۵۶).

12. Hart

13. Atkins

14. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*

15. *universal archetypes*

16. Kharbe

17. Maud Bodkin

18. *Archetypal Patterns in Poetry*

19. Griffith

20. *Jungian archetypal criticism*

21. *Jungian criticism*

22. Wamitila

23. Northrop Frye

24. *Anatomy of Criticism*

25. Papadopoulos

26. Wright

27. Murfin

28. Andrew Samuels

29. *Jung and the Post-Jungians*

30. *Jungian psychoanalysts*

31. *Jungian second generation Jungians*

32. *classical approach*

33. *developmental approach*

34. *archetypal approach*

35. Emma Jung

36. M-L von Franz

37. Joseph Henderson

38. Gerhard Adler

39. Michael Fordham

40. Frieda Fordham

41. *the Self*

42. *the development of personality*

43. James Hillman

44. Pinkola Estes

45. *the typological school*

46. *comprehensive criticism*

47. *polytheistic approach/ pluralistic Criticism*

48. Isabel Myers

49. Casement

50. Papadopoulos

51. *Post-Jungian Criticism: Theory and Practice*

52. James S. Baumlín and Tita French B.

53. Jacques Lacan

54. Julia Kristeva

55. *The Imaginary*

56. *The Symbolic*

57. *The Real*

58. Althusser

59. Belsy

60. Ousby

61. Waugh

62. Roland Barthes

63. Inductive approach

۶۴. این کهن‌الگوی کلیدی در خوانش یکپارچه متنی چون شاهنامه که در زیر روساخت حماسی خود در برگیرنده اسطوره خلق کیهان و انسان و پیکار او برای چیرگی بر شر و کسب کمال است، کهن‌الگوی «آفرینش» است. کهن‌الگوی مهمی که در مسیر این تکامل شکل می‌گیرد، کهن‌الگوی «قهرمان» است که در شاهنامه جایگاه محوری دارد. بر مبنای چنین منطقی و با رویکرد پسایونگی کهن‌الگویی، علاوه بر تحلیل کیفیتهای اساطیری شاهنامه در محور عرضی، می‌توان تأویل یکپارچه‌ای از متن داد که دیگر الگوها را در ارتباط با این الگوی بنیادی (آفرینش) و الگوی کلیدی متأثر از آن تحلیل کند. بر این مبنای سه دوره الگویی در شاهنامه شناسایی می‌شود که همه روایات متن از بخش اساطیری تا تاریخی در آن قابل تعریف‌اند (نک. قائمی، ۱۳۸۸).

65. The Idea of Theater

66. Francis Fergusson

67. ritualistic patterns

68. tragic rhythm

69. Baird

70. Ishmael : A Study of the Symbolic Mode in Primitivism

71. Moby Dick

72. Herman Melville

73. the Indo-American literature

74. Archetypal patterns in fairy tales

75. Murray

76. Euripides and his Age

77. Jane Harrison

78. Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion

79. structure ritual

80. Mircea Eliade

81. Patterns in comparative religion

82. Mono myth

83. The Hero with a Thousand Faces

84. The Great Code: the Bible and Literature

85. archetypal dreams

86. Applied dream analysis: a Jungian approach

87. Mattoon

88. Iaccino

89. Jungian Reflections within the Cinema: a Psychological Analysis of Sci-fi and Fantasy Archetypes

90. James

91. Archetypal Criticism: an Approach to the Visual Arts

92. Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting

93. Rowland

94. Wotan

95. Odin

96. Walhalla

97. Structural Matching

98. Niemann

99. Pattern analysis

- 100 . model
 101 . Pattern Base
 102 . Pattern
 103 . Structure
 104 . projection bias or psychological projection
 105 . Mandala
 106 . Fontana
 107 . Self
 108 . Individuation
 109 . Flying Saucers: A Modem of Things Seen in Sky
 110 . initiation
 111 . Pedersen

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و هرمنوتیک*؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۲.
۲. الیاده، میرچا؛ *رساله در تاریخ ادیان*؛ ترجمه جلال ستاری؛ چ ۲، تهران: سروش، ۱۳۷۶.
۳. اوداینیک، ولودیمیر والتر؛ *یونگ و سیاست*؛ ترجمه علیرضا طیب؛ تهران: نی، ۱۳۷۹.
۴. *اوستا*؛ گزارش و پژوهش از جلیل دوستخواه؛ ۲ جلد، چ ۹، تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
۵. بهار، مهرداد؛ *پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست)*؛ تهران: توس، ۱۳۶۲.
۶. دادگی، فرنیخ؛ *بندشمن*؛ ترجمه مهرداد بهار؛ تهران: توس، ۱۳۶۹.
۷. دوبوکور، مونیک؛ *رمزهای زنده جان*؛ ترجمه جلال ستاری؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
۸. راس، آلن ا.؛ *روان‌شناسی شخصیت*، ترجمه سیاوش جمالفرو؛ چ ۲، تهران: نشر روان، ۱۳۷۵.
۹. قائمی، فرزاد؛ «پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوه کاربرد آن
۱۰. در خوانش متون ادبی»، *مجله علمی- پژوهشی نقد ادبی*؛ شماره ۱۱-۱۲، ۱۳۸۹، صص ۵۶-۳۳.
۱۲. _____؛ *روش نقد اسطوره‌ای و کاربرد آن در تحلیل شاهنامه فردوسی (رساله دکتری)*؛ دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۸.
۱۳. کریستی، آنتونی؛ *شناخت اساطیر چین؛ اساطیر*، ترجمه محمدحسین باجلان فرخی؛ ۱۳۷۳.
۱۴. گورین، ویلفرد. ال، جان. ار. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان؛ *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهن‌خواه، چ ۴، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.
15. Althusser, Louis; "Freud and Lacan", in L. Althusser and others; *Lenin and Philosophy and other Essays*; London: New Left Books, 1971.

16. Atkins, George Douglas, Laura Morrow; *Contemporary literary theory*; University of Massachusetts Press, 1989.
17. Baird, James; *Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism*; Baltimore: the Johns Hopkins University Press, 1956.
18. Baumlin, James S., Tita French Baumlin and George H. Jensen; *Post-Jungian criticism: theory and practice*; SUNY Press, 2004.
19. Belsy, Catherine; *Critical Practice*; London: Routledge, 1993.
20. Bodkin, Maud; *Archetypal Patterns in Poetry*; New York: Random House, 1958.
21. Campbell, Joseph; *The Hero with a Thousand Faces*; Pantheon Books, 1949.
22. Casement, A.; *Post-Jungians Today: Key Papers in Contemporary Analytical Psychology*; Routledge, 1998.
23. Eliade, Mircea; *Patterns in Comparative Religio*; Translated by Rosemary Sheed, reprint, U. of Nebraska Press, 1996.
24. Fergusson, Francis; *The Idea of a Theater: a Study of Ten Plays: the Art of Drama in Changing Perspectiv*; reprint Doubleday, 1953.
25. Fontana, David; *"Meditating with Mandalas"*; London : Duncan Baird Publishers, 2005.
26. Franz, Marie-Louise von; *Archetypal patterns in Fairy Tales*; Inner City Books, 1997.
27. Frazer, James George; *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*; One Vol., abridged ed. New York: Macmillan, 1958.
28. Frye, Northrope; *Anatomy of Criticism; Foure Essays*; N. J.: Princeton University Press, 1957.
29. ———, Robert D. Denham; *Northrop Frye's Notebooks for Anatomy of Criticism*, University of Toronto Press, 2007.
30. ———, *The Great Code: the Bible and Literature*; 2nd Edition, Taylor & Francis, 1983.
31. Griffith, Kelley; *Writing Essays about Literature: a Guide and Style Sheet*; 7th Edition , Cengage Learning, 2005.
32. Harrison, Jane Ellen; *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*; World Pub. Co, 1962.
33. Hart, Ray L.; *Unfinished Man and the Imagination: Toward an Ontology and a Rhetoric of Revelation*; Westminster John Knox Press, 2000.
34. Iaccino, James F.; *Jungian Reflections within the Cinema: a Psychological Analysis of Sci-fi and Fantasy Archetypes*; Greenwood Publishing Group, 1998.
35. James, Richard Timothy; *Archetypal Criticism: an Approach to the Visual Arts*; California State University, Sacramento, 1986.
36. Jung, Carl Gustav; *Flying saucers: a modern myth of things seen in the skies*; Harcourt, Brace, 1959.
37. Kharbe, A.S. ; *English Language and Literary Criticism*; Discovery Publishing House, 2009.
38. Bettina Liebowitz; *Archetype, Dance and the Writer*; Bethel Pub. Co, 1983.

-
39. ———, *Music, Archetype, and the Writer: a Jungian View*; Pennsylvania State University Press, 1988.
 40. Leitch, Vincent B. (Ed.); *Theory and Criticism*; New York: Norton, 2001.
 41. Mattoon, Mary Ann; *Applied dream analysis: a Jungian approach*; V. H. Winston, 1978,
 42. Murfin, Ross C., Supryia M. Ray; *The Bedford glossary of critical and literary terms*; 3rd Edition, Bedford/St. Martins, 2009.
 43. Murray, Gilbert; *Euripides and his Age*; H. Holt, 1913.
 44. Niemann, Heinrich ; *Pattern analysis and understanding*; 2nd Edition, Springer, 1990.
 45. Ousby, Ian (ed.); *The Cambridge Guide to Literature in English*; Cambridge University Press, 1993.
 46. Papadopoulos, Renos K.; *Carl Gustav Jung: Critical Assessments Critical Assessments Serie*; Routledge, 1992.
 47. ———, *Jung and the Post-Jungians: Theory, Practice and Applications*; Psychology Press, 2006.
 48. Pedersen, Loren E.; *Dark Hearts: the Unconscious Forces That Shape Men's Lives*; iUniverse, 2002.
 49. Samuels, Andrew; *Jung and the Post-Jungians*; Routledge, 1986.
 50. Rowland, Robert C.; *On Mythic Criticism: the Conversation Continues*; Central State Communication Association, 1990.
 51. Walker, Steven F.; *Jung, and the Jungians on Myth*; New York: Garland Publishing, 1995.
 52. Wamitila, K. W.; *Archetypal criticism of Kiswahili poetry: with special reference to Fumo Liyongo*; Bayreuth University, 2001.
 53. Waugh, Patricia; *Literary Theory and Criticism*; Oxford University Press, 2007.
 54. Wright, Elizabeth, Eva Elizabeth Wright; *Psychoanalytic criticism: a reappraisal*; 2nd Edition: Taylor & Francis, 1998.
 55. Papadopoulos, Renos K.; “**Jung and the Post-Jungians; an introuduction**”; jungianpsychology.com.au, the Jungian psychology centre of east Adelaide, 2009.

تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی براساس نظریهٔ برمون

دکتر پرستو کریمی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

دکتر جهانگیر صفری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

امیر فتحی*

چکیده

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون‌متنی و کشف الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافتی شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌آورد و با نشان دادن شگردهای خلق آثار برتر ادبی می‌تواند به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی کمک کند. گروهی از منتقدان ساختارگرا به فرمهای روایی و بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب آنها پرداخته‌اند؛ کلود برمون با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکلواره‌ای برای روایت، طرحی پیشنهاد می‌کند که بر پایهٔ چگونگی روابط بین کوچکترین واحدها استوار است. در این مقاله با استفاده از الگوی پی‌رفته‌ها و توالیهای برمون، به تحلیل و بررسی دو حکایت از بوستان سعدی پرداخته‌ایم. هدف از انتخاب این موضوع انطباق این نظریه با ساختار دو حکایت روایی از بوستان سعدی است.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ ادبی، ساختار روایت، بوستان سعدی.

مقدمه

در دوره معاصر نقد ادبی در کانون توجه قرار گرفته است و آثار ادبی از دیدگاههای مختلف نقد و بررسی می‌شوند. برخی از این نقدها، بیش از آنکه بر مبنای علمی استوار باشند، بر ذوق و قریحه نویسندگان آنها مبتنی‌اند، به طوری که داوری آثار ادبی بر اساس ذوق و سلیقه، یکی از مشکلات نقد ادبی در ایران است. چنین داوریهایی، به جای بحث از کم و کیف نگارش اثر و مطرح کردن راهکارهای سازنده برای خلق آثار بهتر، به توصیف زیباانگارانه یا زشت‌انگارانه آثار بر اساس سلیقه شخصی منحصر می‌شوند؛ درحالی‌که شایسته است که نقد علمی با در نظر گرفتن اصول و قواعد مشخص متن را بررسی کند و زوایای پنهان متن را روشن نماید.

یکی از رویکردهایی که در حوزه نقد ادبی از آغاز سده بیستم به آن توجه شد، بررسی ساختار اثر ادبی برای درک وجوه فرایند خلق شگفتی و زیبایی در آن بود. این رویکرد جدید را فرمالیسم یا شکلگرایی می‌نامیدند که بعدها زمینه‌ای برای مطرح شدن نظریه‌های ساختارگرایی شد. ساختارگرایی نظریه‌ای است که شناخت پدیده‌ها را منوط به بررسی قواعد و الگوهای سازنده ساختار بنیادی آنها می‌داند. «ساختارگرایان تمام پدیده‌ها و رخدادهای عالم را دارای ساختارهای مشخص می‌دانند» (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۸۴). آنها بر همین اساس به بررسی این ساختارها و اجزای تشکیل‌دهنده آنها و ارتباط این اجزا با یکدیگر می‌پردازند.

ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران پدیده‌های مختلف علم خود را به طور مستقل از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهند، بلکه همواره می‌کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنهاست، بررسی کنند (بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲۶۷).

به همین سبب تحلیل ساختاری، به ویژه درباره آثار روایی، یکی از شگفت‌ترین دستاوردهای نقد ادبی معاصر است. از میان مکتبهای ادبی گوناگون، مکتب ساختارگرایی بیشتر معطوف به روایت است و ساختارگرایان پژوهشهای گسترده‌ای درباره روایت انجام داده‌اند. شاید بتوان روایت را ساده‌ترین و عام‌ترین بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی (یا راوی) دارد. اسکولز و کلاگ در کتاب ماهیت روایت، روایت را این گونه تعریف می‌کنند: «کلیه متون ادبی را که دارای

دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو هستند، می‌توان یک متن روایی دانست» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

تزوئتان تودوروف^۲ نخستین کسی بود که اصطلاح «روایت‌شناسی» را به کار برد. در واقع، باید او را مبدع این اصطلاح دانست. او این اصطلاح را در کتاب *بوطیقای خود* پیشنهاد کرد و ژرار ژنت^۳ در سال ۱۹۸۳ در مقاله «سخن تازه روایت داستانی» آن را با عنوان مطالعه و مراعات ساختارهای روایت داستانی تعریف کرد (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱۱۵۹). مکاریک در کتاب *راهنمای نظریه ادبی معاصر* روایت‌شناسی را این گونه تعریف می‌کند: «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است» (۱۳۸۴: ۲۵).

اولین بار، شکل‌گرایان روس دو بخش روایت را از یکدیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطح داستان و طرح دانستند. بنا بر عقیده آنان، داستان رشته‌ای از رخدادهاست که بر اساس توالی زمانی به هم می‌پیوندند، و طرح بازآرایی هنری رخدادها در متن روایی است (نک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۰۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

تحقیقات این دسته از پژوهشگران نقش بسزایی در شکل‌گیری و تکامل نظریهٔ روایت‌شناسی داشته است. «طرح» داستان «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸). به عبارت دیگر، طرح عبارت است از: نقشه، الگو و نمایی از حوادث. در واقع، طرح داستان به حوادث آن نظم منطقی می‌دهد، بنابراین طرح باعث می‌شود که خواننده با کنجکاوی و اشتیاق به تعقیب حوادث داستان بپردازد و در پی کشف علت وقوع آنها باشد. طرح اساس و پایهٔ روایت را به وجود می‌آورد؛ زیرا سببیت زمانی و روابط علت و معلول میان وقایع، همچون ریسمانی ناپیدا، وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند (نک. مستور، ۱۳۸۷: ۱۴؛ داد، ۱۳۸۳: ۲۷۴).

در طرح ممکن است زمان گاهنامه‌ای به هم بخورد و راوی از انتهای داستان به روایت حوادث بپردازد، یا داستان از میانهٔ راه به گذشته بازگردد، یا میان زمان طرح و داستان ناهماهنگی ایجاد شود (نک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۵).

نخستین روایت‌شناسی که در حوزهٔ ساختارگرایی با بررسی انواع مختلف روایت طرحی فراگیر پیشنهاد کرد، ولادیمیر پراپ^۴ بود. مهمترین اثر او در این زمینه

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان است. تحقیقات او الگوی کار بسیاری از ساختارگرایان، مانند برمون قرار گرفت (نک. پراپ، ۱۳۶۸: ۱۶۲).

کلود برمون، زبان‌شناس و روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی و صاحب دو مقاله «پیام داستانی» و «منطق ممکنهای داستانی» و کتاب *منطق قصه*، از دیگر پژوهشگران ساختارگراست که در پی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوهای فراگیر و ثابتی در این زمینه دست یافت (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ۶۷). او در نخستین جستارهایش درباره کارکردهایی که پراپ از حکایات پریان استخراج کرده بود (سی‌ویک نقش‌ویژه و هفت حوزه عملیاتی برای نقشهای قصه)، متذکر شد که برخی از کارکردها با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند. او تلاش کرد ماهیت این پیوندهای میان عناصر اولیه داستان را بیابد. برمون با حذف کارکردهای میانجی، که نظم ساختاری محور اصلی را بر هم زده بودند، به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست یافت و با نمایش شکلواره این گزاره‌ها توانست رابطه زیرمجموعه‌های منطقی را در کل یک روایت روشن کند. با این کار، بر اساس گفته خودش، از یکی از بدترین گرفتاریهای فرمالیسم، یعنی ناتوانی در نوع‌شناسی و تمایزگذاری بین فرمها، رها شد (نک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

برمون پیشنهاد کرد که به جای آنکه کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را کوچکترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را واحد اساسی بدانیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را «پی‌رفت»^۹ نامید. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیت تعادل به سمت بی‌تعادلی و بازگشت مجدد به سوی تعادل می‌داند (همان: ۱۳۸-۱۴۱).

بنا بر دیدگاه او هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است:

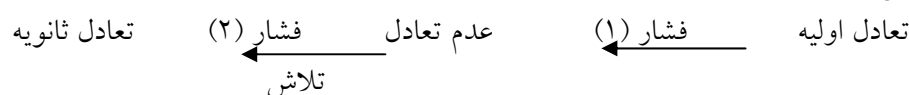
پایه ۱. وضعیتی که امکان دگرگونی در خود دارد؛

پایه ۲. حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛

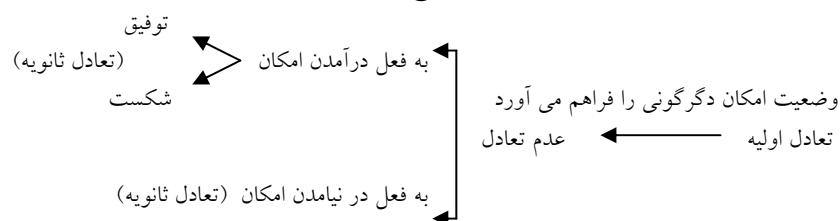
پایه ۳. وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان دارد، پدید می‌آید.

در طرح هر داستان، پی‌رفتها و به عبارت دیگر، روایتهای فرعی وجود دارند. هر پی‌رفت داستان کوچکی است و هر داستان پی‌رفت کلی یا اصلی است (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶). بر اساس این نظریه، هر داستان و نیز هر پی‌رفت با وضعیت پایدار و

متعادل آغاز می‌شود، اما این وضعیت آغازین در خود امکان دگرگونی و تحولی را می‌پروراند و ناگهان با بروز حادثه‌ای همه چیز را دگرگون می‌کند. پس از این رویداد، وضعیتی جدید، که محصول حوادث پیشین است، به وجود می‌آید و دوباره حالت پایدار و متعادل شکل می‌گیرد. این تغییر حالت، مطابق با تعریفی است که تودوروف برای پی‌رفت ذکر کرده است؛ «پی‌رفت ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته سامان گرفته است» (سلدن، ۱۳۷۸: ۱۴۵). نمودار زیر می‌تواند منظور برمون را آشکارتر نشان دهد:



در هر مرحله از گسترش پی‌رفت، حق انتخاب یا امکان دگرگونی وجود دارد. مرحله دوم می‌تواند در برگیرنده سلسه‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفتهای جداگانه باشد. این مرحله را مرحله گذار نامیده‌اند (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۸). نمودار زیر می‌تواند نمایشگر روشن‌تری از این موضوع باشد:



برمون ساختار هر روایتی را با یک بردار یا با پرواز یک تیر مقایسه می‌کند؛ کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیت پایه به وجود بیاید. به فعل درنیامدن این موقعیت، همان خارج کردن تیر از چله کمان است، بی آنکه پرتابش کنیم، اما همین که تیر از چله رها شد، حتی اگر باد آن را ببرد یا کمانه کند، سرانجام یا به هدف می‌زند یا نمی‌زند (نک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

برمون معتقد است توالی قصه بر سه نوع است:

۱. توالی زنجیره‌ای: توالی میثاق یا آزمون است که قهرمان برای ادای میثاق خود به کنشهایی دست می‌زند که هر یک از این کنشها با واکنشهایی روبه‌روست و این کنشها

و واکنشها زنجیره وار ادامه می یابند تا قهرمان میثاقش را انجام دهد (یا شکست بخورد) (نک. اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶-۷۰).

۲. توالی انضمامی (یا محاطی): «اگر تبلور یک توالی به کمک و حضور توالیهای دیگر نیاز داشته باشد، به آن انضمام می گویند» (همان: ۶۹). قهرمان برای به انجام رساندن هدف خود به کمک نیروهای یاری دهنده نیاز دارد و در هر مرحله از مأموریت خود باید از این نیروها یاری بگیرد.

۳. توالی پیوندی: اگر به توالی انضمامی دیدگاه رقیب را اضافه کنیم، توالی پیوندی به دست می آید. این توالی کنش قهرمان را در پیوند با قهرمان دیگر ارزیابی می کند. از دید قهرمان، بهبود وضعیت است و از نظر نیروی خبیث، بدتر شدن وضعیت یا انحطاط (همان: ۶۹).

این پژوهش با استفاده از الگوی کلود برمون به بررسی تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی می پردازد. در این دو حکایت هر دو عنصر، یعنی متن روایی و حضور راوی وجود دارند و این چیزی است که مطابق با تعریفهای روایت است.

خلاصه «حکایت در معنی رحمت با ناتوانان در حال توانایی»

یک سال در دمشق قحطی می آید، به طوری که باران نمی بارد و آبی به کشتزارها نمی رسد و سرچشمه ها خشک می شوند. مردم گرفتار سختی و محنت می شوند و آه و ناله سر می دهند. درختان بی بر و بار می شوند و سبزی در کوه و باغ از میان می رود، چنانکه مردم از فرط گرسنگی به خوردن ملخ روی می آورند. در آن حال، یکی از دوستان سعدی، که لاغراندام و صاحب مال و جاه بوده است، نزد وی می آید. سعدی به او می گوید: چه درماندگی برای تو پیش آمده است؟ او بر سعدی می غرد و فریاد می زند: عقلت کجاست؟ مگر نمی بینی که سختی و مشقت به نهایت رسیده است و بارانی از آسمان نمی بارد و آه مستمندان و نالندگان تأثیری ندارد؟ سعدی به او می گوید: تو را چه باک است؟ اگر دیگری از فقر هلاک شود، تو مال داری و از قحطی نباید درمانده باشی. دوست سعدی با آزرده گی به او نگاه می کند و می گوید: اگرچه مرد بر ساحل آرامش باشد، چون دوستانش در حال غرق شدن باشند، نمی آساید. زردی چهره من به خاطر غم بی مرادان است و انسان خردمند نمی خواهد زخمی بر اندام دیگران و

خود ببیند. چون می بینم که تهیدست چیزی برای خوردن ندارد، لقمه در دهانم همچون زهر می شود.

تحلیل ساختاری حکایت بالا بر اساس نظریه برمون

این حکایت طبق الگوی کلود برمون از سه پی رفت تشکیل شده است.

پی رفت اول:

پایه ۱. مردم در دمشق به خوبی زندگی می کنند. وضعیت متعادل است.
پایه ۲. ناگهان در دمشق خشکسالی می آید و کشتزارها و چشمه ها خشک می شوند. سبزی در کوه و باغ از میان می رود و درختان بی ثمر می شوند.
پایه ۳. مردم دچار رنج و سختی می شوند و ناله سر می دهند، اما آه آنان تأثیری ندارد؛ وضعیت به گونه ای دیگر (خشکسالی فراگیر می شود) متعادل می شود.

پی رفت دوم:

پایه ۱. خشکسالی و قحطی وجود دارد و وضعیت متعادل است.
پایه ۲. ناگهان یکی از دوستان سعدی، که صاحب مال است، با حالت درماندگی نزد او می آید.
پایه ۳. سعدی از سبب درماندگی او می پرسد و او با پرخاشگری می گوید که آیا سعدی نمی بیند که سختی و محنت به نهایت رسیده است و باران نمی بارد و آه مستمندان اثر نمی کند. پس از این، وضعیت موقتاً آرام می شود.

پی رفت سوم:

پایه ۱. سعدی جواب پرسش خود را از دوستش گرفته و وضعیت متعادل است.
پایه ۲. سعدی به دوست خود می گوید: اگر دیگری از فقر هلاک شود، او (دوست) را چه باک، زیرا صاحب مال است؛ و بدین گونه دوست رنجیده و آزرده می شود.
پایه ۳. او به سعدی می گوید: آدمی اگرچه در آسایش باشد و دوستانش در گرفتاری، نمی آساید و انسان خردمند نمی خواهد که ریشی بر اندام دیگران و خود ببیند. او احساس همدردی خود با دیگران را سبب درماندگی اش می داند و وضعیت، پس از این پرسش و پاسخ، بار دیگر آرام می شود.

این حکایت مشتمل بر سه پی‌رفت، و هر پی‌رفت متشکل از سه پایه است. در ابتدای حکایت وضعیتی متعادل برقرار است، اما این وضعیت امکان یک دگرگونی «بالقوه» در خود دارد. مردم به خوبی در دمشق زندگی می‌کنند تا اینکه حادثه محرک (قحطی)، یعنی همان «علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی» روی می‌دهد (مک‌کی، ۱۳۸۳: ۱۹). این حادثه روایت را از سکون به حرکت تغییر می‌دهد:

چنان قحط شد سالی اندر دمشق	که یاران فراموش کردند عشق
چنان آسمان بر زمین شد بخیل	که لب تر نکردند زرع و نخیل...
نبودی بجز آه بیوه‌زنی	اگر برشده دودی از روزنی...
نه در کوه سبزی، نه در باغ شخ	ملخ بوستان خورده، مردم ملخ

(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۸)

البته باید این نکته را متذکر شد که از آنجا که آه و ناله نالندگان و مستمندان تأثیری ندارد، خشکسالی به وجودآمده به شکل وضعیت متعادل درمی‌آید که مردم باید ناگزیر با آن کنار بیایند.

در پی‌رفت دوم خشکسالی وجود دارد و اوضاع متعادل است تا اینکه یکی از دوستان سعدی با درماندگی نزد وی می‌آید و تعادل اولیه به هم می‌خورد. سعدی از درماندگی او می‌پرسد و او محنت و سختی و نباریدن باران و بی‌تأثیر بودن دود آه مستمندان را در پاسخ می‌گوید. پس از این حادثه، وضعیت به صورت ناپایدار متعادل می‌شود.

در آن حال پیش آمدم دوستی	از او مانده بر استخوان پوستی
و گرچه به مکنت قوی‌حال بود	خداوند جاه و زر و مال بود
بدو گفتم: ای یار پاکیزه‌خوی	چه درماندگی پشت آمد؟ بگوی...
نبینی که سختی به غایت رسید	مشقت به حد نهایت رسید...

(همانجا)

در پی‌رفت سوم گفتگوی سعدی با دوستش موقتاً به پایان رسیده و وضعیت متعادل است، تا اینکه سعدی ناگهان به دوست صاحب‌مال خود می‌گوید: اگر دیگران از تهیدستی هلاک شوند، او را چه باک است. وضعیت با این رویداد نامتعادل می‌شود، زیرا دوست او رنجیده‌خاطر می‌شود و در جواب سعدی همدردی با دوستان و هم‌نوعان را بیان می‌کند. با این پاسخ اوضاع بار دیگر آرام می‌شود.

بدو گفتم: آخر تو را باک نیست	گُشد زهر جایی که تریاک نیست
گر از نیستی دیگری شد هلاک	تو را هست، بط را ز طوفان چه باک؟
نگه کرد رنجیده در من فقیه	نگه کردن عالم اندر سفیه
که مرد ارچه بر ساحل است، ای رفیق	نیاساید و دوستانش غریق...»
	(همانجا)

رویدادهایی این حکایت بسیار عمیق و تأثیرگذار است و اهمیت همدردی با دوستان و هموعان را نشان می‌دهد و خوانندگان را به تفکر در این زمینه وامی‌دارد. حوادث بر اساس زمان گاهنامه‌ای گسترش می‌یابد و از نوع بیرونی و درونی (احساس همدردی با دیگران) است.

توالیهای حکایت

۱. توالی زنجیره‌ای: در این حکایت دوست سعدی برای به‌جای آوردن میثاق خود (همدردی با مردم محنت‌زده) با حالت درماندگی نزد سعدی می‌آید. این کنش با واکنش سعدی روبه‌رو می‌شود و او از علت درماندگی دوست می‌پرسد و در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که اگر دیگران از فقر هلاک شوند، او صاحب‌مال است و نباید درمانده باشد. این واکنش سعدی باعث کنش دوست می‌شود و به همین دلیل رنجیده و آزرده می‌شود. دوست به او می‌گوید که انسان خردمند نمی‌خواهد جراحی را بر اندام خود و دیگران ببیند و درماندگی او به خاطر احساس همدردی با دیگران است.

۲. توالی انضمامی (یا محاطی): در این حکایت نیروی یاری‌دهنده قهرمان (دوست سعدی) خردمندی اوست. او نمی‌تواند سختی دیگران را ببیند و همین نیرو باعث می‌شود که دوست به هدف خود (تنبه سعدی به اینکه خردمند به فکر خود نیست و محنت دیگران باعث درماندگی او می‌شود) برسد.

۳. توالی پیوندی: در این حکایت کنشهای دوست سعدی در جهت همدردی با دیگران است. این متضاد با دیدگاه سعدی است که او صاحب‌مال است و نباید درمانده باشد. این توالی در جهت بهبود وضعیت است، یعنی احساس همدردی انسان خردمند با محنت دیگران. توالی کنشها و واکنشها زنجیره‌وار ادامه می‌یابد و دوست سعدی به هدف خود می‌رسد.

خلاصه «حکایت دهقان در لشکر سلطان»

رئیس دهی، همراه با پسرش، در راهی با قلب لشکر پادشاهی مواجهه می‌شوند و از آن می‌گذرند. پسر چون پیشروان لشکر و تیغ و تبر و قباهای اطلس و کمربندهای زرین، کمان‌داران صیاد، غلامان ترکش‌دار، قبا‌ی پرنیانی و کلاه خسروانی لشکریان را می‌بیند، پدر را بسیار فرومایه می‌یابد، درحالی‌که حالش (پدر) دگرگون شده و رنگش پریده است. پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد. چون از لشکر پادشاه می‌گذرند، پسر به پدر می‌گوید تو مهتر دهی. تو را چه شد که از جان قطع امید کردی و از باد هیبت قلب لشکر پادشاه همچون بید لرزیدی؟ پدر در پاسخ می‌گوید که آری، من فرماندهم، اما تا زمانی که در دهم.

تحلیل ساختاری حکایت بالا بر اساس نظریه برمون

این حکایت طبق الگوی کلود برمون از دو پی‌رفت تشکیل شده است.

پی‌رفت اول:

- پایه ۱. رئیس دهی همراه با پسر در راهی می‌گذرند. وضعیت آرام و متعادل است.
- پایه ۲. ناگهان با قلب لشکر پادشاهی روبه‌رو می‌شوند.
- پایه ۳. پسر وقتی افراد و تجمل لشکر پادشاه را می‌بیند، پدر را به غایت فرومایه می‌بیند. پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد، و چون از لشکر پادشاه می‌گذرند، وضعیت به حالت تعادل بر می‌گردد.

پی‌رفت دوم:

- پایه ۱. رئیس ده همراه با پسر از قلب لشکر عبور کرده‌اند و وضعیت متعادل است.
- پایه ۲. در این هنگام، پسر به پدر می‌گوید او که بزرگ ده است، چه شد که از جان قطع امید کرد و از هیبت لشکر آشفته شد.
- پایه ۳. پدر می‌گوید آری، بزرگ ده است، اما تا زمانی که در ده باشد، و وضعیت بار دیگر متعادل می‌شود. این حکایت مشتمل بر دو پی‌رفت و هر پی‌رفت متشکل از سه پایه است.

حکایت با یک وضعیت متعادل، درحالیکه رئیس ده با پسرش در حال عبور از راهی هستند، آغاز می‌شود. این وضعیت که امکان یک دگرگونی را در خود جای داده است، زمانی دچار تحول می‌شود که آنها با لشکر پادشاهی روبه‌رو می‌شوند و پدر از بیم به گوشه‌ای می‌گریزد. پس از این حادثه، وضعیت متعادل می‌شود.

رئیس دهی با پسر در رهی	گذشتند بر قلب شاهنشهی
پسر چاوشان دید و تیغ و تبر	قباهای اطلس، کمرهای زر...
پسر کان همه شوکت و پایه دید	پدر را به غایت فرومایه دید
که حالش بگردید و رنگش بریخت	زهیت به بیغوله‌ای درگریخت

(همان: ۱۱۰)

چون آنها از لشکر پادشاه عبور می‌کنند، پسر به پدر می‌گوید که چه شد که از بیم جان به گوشه‌ای گریخت و از هیبت لشکر مضطرب شد، درحالیکه بزرگ ده است. پدر می‌گوید که بلی، سالار و عزیز است، اما تا زمانی که در ده است. پس از این رویداد و گفتگو، وضعیت متعادل می‌شود.

پسر گفتش آخر بزرگ دهی	به سرداری از سر بزرگان مهی
چه بودت که بیریدی از جان امید	بلرزیدی از باد هیبت چو بید؟
بلی، گفت سالار و فرماندهم	ولی عزتم هست تا در دهم

(همانجا)

حادثه‌ای که در این حکایت وجود دارد، با وجود سادگی، بسیار تأثیرگذار است؛ این حادثه در بند خود نبودن و مدهوش و حیران بودن در پیشگاه خداوند را به صورت تمثیل به خوانندگان گوشزد می‌کند. حادثه به صورت زمان خطی گسترش می‌یابد و از نوع درونی است.

توالیهای حکایت

۱. توالی زنجیره‌ای: در این حکایت آشفته شدن حال رئیس ده و گریختن او در گوشه‌ای، کنشی است که در برابر شکوه و عظمت سپاه پادشاه از او سر می‌زند. این کنش با واکنش پسر او همراه می‌شود که از علت پریشانی حال و گریختن او می‌پرسد و پاسخ می‌گیرد که او (پدر) تا زمانی که در ده است، قدرت و فرماندهی دارد.

۲. توالی انضمامی (محاطی): در این حکایت حالت ترس و تشویش رئیس ده در برابر سپاه پادشاه، نیرویی است که باعث می‌شود او در گوشه‌ای بگریزد. این عمل که سبب تعجب پسر می‌شود، به او کمک می‌کند که به هدف خود (آگاه کردن پسر از اینکه همه مردم در برابر شکوه و عظمت پادشاه (خداوند) حیران و بی‌چیزند) برسد.

۳. توالی پیوندی: در این حکایت کنش رئیس ده برای گوشزد کردن این نکته است که همه در برابر شکوه و عظمت پادشاه حیران و مدهوش و بی‌چیزند. این چیزی متضاد با تصور پسر رئیس ده از پدر است. داستان نتیجه‌ای قطعی دارد.

نتیجه‌گیری

ساختار طرح این دو حکایت بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده است؛ یعنی حوادث بر اساس روابط علت و معلول و زمان خطی، یکی پس از دیگری، در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندند.

با تجزیه و تحلیل عناصر ساختار روایی به این نتیجه می‌توان رسید که هر دو حکایت روایی‌اند. روند داستانی در این دو حکایت حرکت از آرامش اولیه به اوج، و سپس، بازگشت به آرامش است؛ بنابراین در طرح این دو حکایت چنین وضعیتی داریم:

تعداد اولیه (مقدمه) ← به هم خوردن تعادل و وضعیت ناپایدار (میانه) ← تعادل مجدد (پایان، یعنی شکل‌گیری وضعیت پایدار تازه‌ای که محصول حوادث پیشین است).

در صحنه آغازین این دو حکایت وضعیت متعادل اولیه حاکم است که آبستن حادثه‌های گوناگون است. در همین قسمت روایت شخصیت توصیف می‌شود، اما ناگهان با بروز حادثه‌ای این آرامش دستخوش تغییر می‌شود و وضعیت نامتعادل بر روایت حاکم می‌شود. ذکر این حادثه‌ها میانه روایت را تشکیل می‌دهد و شامل کنش و واکنش‌های شخصیت‌هاست. حرکت و روند داستانی حکایت‌ها به وضعیت متعادل سامان‌یافته‌ای تغییر شکل می‌دهد و سرنوشت شخصیت‌ها در آن مشخص می‌شود، البته شخصیت‌ها در وضعیت متعادل ثانویه، از نظر روحی تغییر یافته‌اند؛ زیرا آنها حادثه‌ای را پشت سر گذاشته‌اند و این حادثه‌ها نتایج مطلوب و نامطلوبی برای آنها داشته است. در پایان می‌توان گفت ساختار روایی این حکایت‌ها با نظریه برمون منطبق است و او موفق

شده است الگویی فراگیر برای انواع مختلف روایت معرفی کند؛ زیرا بسیاری از روایتها چنین الگویی دارند.

پی‌نوشتها

۱. روایت معادل واژه Narrative انگلیسی است. ریشه آن Narre یا Narrara لاتین و Gnarus یونانی به معنی دانش و شناخت است که خود آن از ریشه Gna هند و اروپایی است؛ از این رو، روایت به معنی یافتن دانش است (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۷۶).
2. Tzvetan Todorof
3. Gerard Genette
4. Vladimir Propp
۵. اصطلاح (Sequence) را عباس مخبر «سلسله» و بابک احمدی «پی‌رفت» ترجمه کرده‌اند.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ ج ۸، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان*؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
۳. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ ج ۲، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۳.
۴. ایگلتون، تری؛ *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ ج ۲، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۵. بالایی-کویی پرس، کریستف، میشل؛ *سرچشمه‌های داستان کوتاه*؛ ترجمه احمد کریمی حکاک؛ تهران: پایپروس، ۱۳۷۸.
۶. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ تهران: مرکز، ۱۳۶۸.
۷. تودوروف، تزوتان؛ *بوطیقای ساختارگرا*؛ ترجمه محمد نبوی؛ ج ۲، تهران: آگاه، ۱۳۸۲.
۸. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ ج ۵، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۹.
۹. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ ج ۱، ج ۲، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
۱۰. سلدن، رمان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.
۱۱. سیدحسینی، رضا؛ *مکتبهای ادبی*؛ جلد ۲، ج ۴، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۱۲. سعدی، مصلح بن عبدالله؛ *بوستان سعدی*؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ ج ۸، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۴.

۱۳. شایگان فر، حمیدرضا؛ *نقد ادبی*؛ چ ۲، تهران: دستان، ۱۳۸۴.
۱۴. فورستر، ادوارد مورگان؛ *جنبه‌های رمان*؛ ترجمه ابراهیم یونسی؛ چ ۵، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
۱۵. مستور، مصطفی؛ *مبانی داستان کوتاه*؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
۱۶. مکاریک، ایرناریما؛ *دانشنامه نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه م. مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۴.
۱۷. مک کی، رابرت؛ *داستان*؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
۱۸. نوریس، کریستوفر؛ *«گفتمان/سخن»؛ فرهنگ اندیشه انتقادی*؛ ویراسته مایکل پین؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۱۹. هارلند، ریچارد؛ *درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاطون تا بارت*؛ ترجمه علی معصومی و همکاران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸.
۲۰. هاو، ال. ای؛ *یورگن هابرماس*؛ ترجمه جمال محمدی؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۷.
۲۱. هایزنبرگ، ورنر؛ *جزء و کل*؛ ترجمه حسین معصومی همدانی؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۰.
۲۲. وود، آلن؛ *کارل مارکس*؛ ترجمه شهناز مسمی پرست؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۷.
23. Bakhtin, Mikhail; *problems of dostoevsky's poetics*; translated by Caryl Emerson; university of Minnesota press, 1999.

به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی

دکتر امیرعلی نجومیان

دانشیار ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

با توجه به رویدادهایی که در چند دهه اخیر در حوزه ادبیات تطبیقی رخ داده است، نیاز به تعریف تازه‌ای از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی است. در این مقاله، شاخصهای جدیدی را که برای تعریف تازه ادبیات تطبیقی و رویکردها و روشهای نقد تطبیقی (به ویژه رویکردهای میان‌رشته‌ای) باید به آنها توجه شود، برمی‌شماریم. به گمان نویسنده این مقاله، تحلیل و بازخوانی مفهومی «دیگری»، «مرز» و «هویت» در شکل‌گیری شاخصهای نو، بایسته است. با طرح نظریه ترجمه، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، پسااستعماری (به ویژه نظریه مهاجرت) و نظریه فرهنگی، مطالعات تطبیقی نه تنها دچار تحول عظیمی در حوزه مطالعاتی خود شده، بلکه به دنبال آن روش‌شناسی تطبیقی نیز دگرگون شده است و چالش اصلی پیش روی ما، تبیین روش و رویکردهای مطالعات تطبیقی براساس دگرگونی در تعریف مطالعات تطبیقی است. براساس این نظریه‌ها، سه نظریه و روش‌شناسی معرفی خواهد شد و ادعا می‌شود که نظریه و روش بینامتنی با تعریفهای تازه ادبیات تطبیقی همخوانی بیشتری دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، روش‌شناسی، بینامتنیت، گفتگومندی، مطالعات ترجمه، نظریه پسااستعماری، دیگری، مرز، هویت

مقدمه

ادبیات تطبیقی یکی از کهنترین حوزه‌های تحقیقات ادبی است و به طور سنتی به حوزه‌ای از پژوهش‌های ادبی نسبت داده می‌شد که در آن آثار ادبی یا ادبایی از دو زبان و ملیت متفاوت با یکدیگر مقایسه می‌شدند و یکی تاثیرگذار بر دیگری شمرده می‌شد و در نهایت شباهت میان دو اثر یا نویسنده مورد نظر به عنوان یافته‌های اصلی پژوهش مطرح می‌شد. اما در چند دهه اخیر، نظریه‌های نو و همچنین اتفاقات اجتماعی و فرهنگی مهمی سبب شد که این حوزه دچار چالشی جدی شود. از سویی نظریه‌های نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، پسااستخترایی، پسااستعماری، مطالعات فرهنگی و رویکردهای بینامتنی، روش‌های نوینی را در حوزه تطبیق و مقایسه معرفی کردند و در نتیجه نگاه تأثیر و تأثری سنتی در ادبیات تطبیقی را به چالش کشیدند؛ از سوی دیگر، مهاجرت‌های عظیم در چند دهه گذشته موجب دگرگونی شگرفی در مفهوم هویت ملی شد. به همین سبب، ادبیات تطبیقی سنتی که به ملیت به عنوان مفهومی یکدست می‌نگریست، اکنون با توجه به **هویتهای هیبرید** و پویا دیگر قابل دفاع به نظر نمی‌رسد. بر این اساس، تعریف مطالعات تطبیقی و ادبیات تطبیقی به گونه‌ای پرشتاب در حال دگرگونی است. این خود سبب شده است که مسئله روش‌شناسی یا نقد تطبیقی به حاشیه رانده شود. این پژوهش بر آن است تا با تعریف تازه‌ای از ادبیات تطبیقی، روش‌شناسی نوینی را نیز معرفی نماید.

چالشهای مطرح در برابر تعریف کلاسیک ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی، به گونه‌ای سنتی، مطالعه بین‌زبانی ادبیات ملل مختلف (به ویژه ملل اروپایی)، بر اساس دو روش توصیف و تحلیل شباهتها و تفاوتها و تحلیل تأثیر و تأثر است. این تعریف از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در جهان رواج یافت و هر دو مکتب اصلی ادبیات تطبیقی (فرانسوی و آمریکایی) کم و بیش این تعریف را پذیرفته‌اند. مکتب فرانسوی (که در نیمه نخست قرن بیست مکتب مسلط ادبیات تطبیقی بود) هم در حوزه مورد مطالعه و هم در روش‌شناسی سخت‌گیرانه‌تر است. در برابر، مکتب آمریکایی بر این فکر تأکید دارد که هر متنی (نوشتاری، دیداری، شنیداری) می‌تواند حوزه مطالعاتی ادبیات تطبیقی باشد و همچنین روش نقد تطبیقی هم فراتر از

توصیف و تحلیل شباهتها و تفاوتها (یا تأثیر و تأثر) بر اساس درونمایه، سبک، بینش فلسفی، شاخصهای تاریخی، و نوع ادبی است. سوزان بسنت در این باره می‌گوید:

وقتی ادبیات تطبیقی، در تلاش برای تعیین چگونگی مقایسه، راهش را گم می‌کند، از آن پس مرزهای ساختگی و نسخه‌پیچی نظری رواج می‌یابد. این ویژگی در مورد مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی در نیمه نخست قرن بیستم صدق می‌کند. در برابر، دیگر تطبیق‌گرها، به‌ویژه در آمریکا، رویکردی «آزادگذار» اتخاذ کردند، که در آن ادبیات تطبیقی هر گونه مقایسه میان انواع مختلف متن - نوشتاری، دیداری، فیلم، موسیقی، و جز آن - را در برمی‌گرفت. هر دو این رویکردها درگیر خود ایده مقایسه بودند، و نیز گرفتار تعریفها از مرز. (Bassnett, 2006: 7-8)

از سوی دیگر، گایاتری چاکراورتی اسپیواک^۱ از مرگ رشته ادبیات تطبیقی صحبت می‌کند. البته اسپیواک مرگ رشته ادبیات تطبیقی را به طور مطلق طرح نکرده است و با خوانش دقیق کتاب او با عنوان مرگ یک رشته^۲ می‌توان ادعا کرد که او نیاز جدی به تعریف تازه‌ای از این رشته را طرح کرده است. اسپیواک در کتاب مرگ یک رشته از چالشهای روبروی ادبیات تطبیقی سخن می‌گوید و در همان حال از «ادبیات تطبیقی نوینی» هم سخن می‌گوید. به طور خلاصه، او بر این گمان است که ادبیات تطبیقی نوین باید از مرزها عبور کند و با همدستی مطالعات پسااستعماری، عرصه‌های نوینی را برای تحقیقات ادبیات تطبیقی پیش رو قرار دهد. همچنین او با انتقاد از رویکرد اروپامحور که بر ادبیات تطبیقی کلاسیک مسلط بود، پیشنهاد می‌کند که امروزه باید ادبیات تطبیقی را از محدوده تنگ چند کشور و زبان اروپایی فراتر برد و آن را به ویژه به کشورهای آسیایی و هویت‌های چندگانه اسلامی پیوند داد. «ادبیات تطبیقی نو به اقلیت‌های کهن‌تر (افریقایی، آسیایی، ایریایی [اسپانیایی]) می‌پردازد. وضع پسااستعماری نوین در مناطق استقلال‌یافته از شوروی و نیز جایگاه ویژه اسلام در دنیای روبه‌فروپاشی امروز در حوزه ادبیات تطبیقی نو جای می‌گیرد» (Spivak, 2003: 84).

باید امروز، برای اسپیواک، به تاسی از ژاک دریدا، از «ادبیات تطبیقی در راه» سخن گفت، حوزه‌ای که همواره در حال شدن است. همان‌گونه که بسنت هم می‌گوید، «اسپیواک به ایده «در راه بودن» اشاره می‌کند، و از آن به راه پیش روی ادبیات تطبیقی یاد می‌کند» (Bassnett, 2006: 9-10). بر این اساس، ادبیات تطبیقی هیچ‌گاه به طور

کامل به یک نقطه تعین‌پذیر نمی‌رسد و همواره خود را بازتعریف می‌کند. اما آنچه اندیشه اسپیواک را متفاوت از دیگر دیدگاه‌ها می‌کند نگاه سیاسی اوست. او که خود در کتاب ادعا می‌کند که این بینش، سیاسی نیست، در عمل، پیشنهاد می‌کند که ادبیات تطبیقی باید گرایش فرهنگ‌های مسلط را برای «از خود کردن» فرهنگ‌های نوپا بی‌اثر کند: ادبیات تطبیقی نو باید گرایش فرهنگ‌های غالب به از خود کردن فرهنگ‌های نوپدید را «متزلزل و بی‌اثر» کند، به سخن دیگر، باید فراسوی معیارهای جامعه و ادبیات‌های غربی حرکت کند و خود را از نو، درون بافتی سیاره‌وار جای دهد. اقدام ابتدایی ادبیات تطبیقی، در خوانش تراملی ادبیات برحسب درون‌مایه، ژانر، دوره، روح زمانه و تاریخ عقاید، دیگر از رواج افتاده و نیازمند بازاندیشی در پرتو نوشته‌های خلق‌شده در فرهنگ‌های نوپدید است. بنابراین، ادبیات تطبیقی بُعدی سیاسی‌شده دارد؛ اسپیواک ایده سیاره‌واری را در تقابل با جهانی‌شدن - که در همه‌جا ارزشها و نظام یکسانی از تبادل را تحمیل می‌کند - مطرح می‌کند (Bassnett, 2006: 3-4).

اسپیواک بر این گمان است که این روند را همچنان می‌توان در فرآیند «جهانی‌سازی» دید و بر همین اساس از رویکردی «سیاره‌ای»^۳ دربرابر «جهانی‌سازی» یاد می‌کند. برای اسپیواک، بینش «سیاره‌ای» بر دیگری و تفاوت استوار است در برابر بینش «جهانی» که بر تشابه و یکسانی تاکید دارد (Spivak, 2003: 72-73). به همین دلیل است که به گمان اسپیواک، بینش «سیاره‌ای» می‌تواند در مطالعات تطبیقی استفاده شود و بر نقد بینامتنی (بررسی ردپای متون در یکدیگر) استوار شود: «وظیفه این است که لحظاتی را در متون پیشین بیابیم که قابلیت ثبت دوباره برای آنچه من سیاره‌ای بودن می‌نامم داشته باشند» (Spivak, 2003: 92). او البته می‌داند که بینش «سیاره‌ای» به گونه‌ای مطلق ممکن نیست و به همین دلیل از آن - با پیروی از منطق دریدا - به «ناممکن» اما «ضروری» یاد می‌کند (همان).

ادوارد سعید نیز، دانش‌آموخته و پژوهشگر پرآوازه ادبیات تطبیقی، بر این باورست که «خاستگاه و هدف [این رشته] فراتر رفتن از بسته‌اندیشی و محدودنگری، برای مشاهده فرهنگ و ادبیات‌های گوناگون در کنار هم، به صورت چندآوایی» است (Said, 1994: 49). او در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که ادبیات تطبیقی، پیش از هر چیز، در پی دست یافتن به «چشم‌اندازی» است که در آن ذات‌انگاری مفاهیم ملیت، فرهنگ، و هویت بازتاب نیابد.

اما خود سعید هم آگاه است که در بدو شکل‌گیری ادبیات تطبیقی این نگاه آرمانی وجود نداشته، یا، دست‌کم، در عمل چنین نشده است. کنایه اصلی اینجاست که، به گفته سعید، «مطالعهٔ ادبیات تطبیقی» در دوران اوج امپریالیسم اروپایی آغاز شده، و به‌طرزی انکارناشدنی با آن پیوند خورده است» (همان: ۴۹). «خود» غربی، متأثر از توهم برتری فکری، که آن هم میراث عصر روشنگری بود، به شناخت «دیگری» روی می‌آورد. در اینجا، بحث دانش/ قدرت فوکویی نیز مطرح می‌شود، که البته در این نوشتار نمی‌گنجد. به هر روی، سعید می‌گوید که تا قبل از جنگ جهانی دوم و حتی پیش از سال‌های ۱۹۷۰، سنت اصلی ادبیات تطبیقی با نقد (در معنای شایستهٔ آن) پیوندی نداشته است (همان: ۵۰). به سخن دیگر، خروجی کار پژوهشگران ادبیات تطبیقی را در معنای سنتی آن، نمی‌توان نقد نامید. یک دلیل آن، «ارتباط دوسویهٔ سنت دانش‌پژوهی (ادبیات، برای نمونه) با نهادهای ملی‌گرایی» بود. مفهوم ملیت چنان تثبیت شده بود (یا به قول هُمی بابا، تصلب یافته بود) که دانش‌پژوهی نیز باید از فیلتر آن عبور داده می‌شد. برای همین، به قول سعید، «سلسله مراتب» وجود داشت، که در آن اروپا محور انگاشته می‌شد، و شرق و آفریقا حاشیه. از نظر سعید، پیشینهٔ رشته‌هایی مانند ادبیات تطبیقی، مطالعات انگلیس، فرهنگ‌پژوهی، و مردم‌شناسی با امپراتوری گره خورده بود. پس اگر بگوییم که سعید، پیش از هر پژوهندهٔ دیگری، نیاز به بازتعریف ادبیات تطبیقی را حس کرد، چندان بیراه نرفته‌ایم.

هُمی بابا نیز می‌گوید که منطق دانش‌پژوهی امروز، منطق میان‌رشته‌ای است. او در جایگاه فرهنگ می‌گوید: «میان‌رشته‌ای بودن یعنی تایید نشانهٔ نوپدید تفاوت فرهنگی» (Bhabha, 1994: 234). پس ادبیات تطبیقی امروز نگاهی دعوتگر به تفاوت فرهنگی دارد، و روشن است که برای تحقق این مهم، باید خود را در تقاطع فرهنگها و در آستانه قرار دهد، چرا که «جهان‌روایی فرهنگی» در «فضاهای بینابین» ظاهر می‌شود. در حقیقت، ادبیات تطبیقی در هزارهٔ سوم باید از نگاه ذات‌انگار و دوقطبی فراتر رود، و با روادانستن تفاوت‌های فرهنگی زمینهٔ انتشار معنا را فراهم کند. در غیر این صورت، انزوای آن دور از تصور نخواهد بود.

چرخش پارادایمی در مطالعات تطبیقی

به گمان نویسنده، ما با چرخشی پارادایمی روبرویم که بر اساس این چرخش است که

شاهد چالش‌های مطرح در این حوزه هستیم. این چرخش را می‌توان با بازتعریف سه کلیدواژه «دیگری»، «مرز» و «هویت» و تاثیر آن در ادبیات و نقد تطبیقی تشریح کرد:

۱. دیگری

چرخش مهمی که شاهد آنیم چرخشی گفتمانی و فرهنگی است، به این صورت که نسبت ما با «دیگری» دگرگون شده است. جهان، به گونه سنتی خود، بر اساس پارادایم دوگانه «خودی» و «دیگری» تعریف می‌شد. عدم امکان شناخت و ارتباط با دنیای بیرون از فضای آشنا و امن انسان دوران گذشته، او را بر این می‌داشت تا از «دیگری»، یا معیاری برای زندگی خود بسازد و یا او را به تمامی نفی کند. اما جهان امروز با در دسترس قرار گرفتن رسانه‌های جهانی و فراملی، دعوت «دیگری» به دنیای «خود» است. در این جهان، انسان‌ها به دنبال نفی مطلق «دیگری» (طرد) یا همسان‌سازی بی‌چون و چرا با او (تشابه) نیستند. «دیگری» با تمام تفاوت خود، درون متن فرهنگی آشنا وارد می‌شود و آن را غنی‌تر می‌کند. همانطور که گوته پیشنهادکننده اصطلاح «ادبیات جهان»^۱ می‌گوید: «آنکه زبانهای خارجی را نمی‌داند، زبان خود را هم نمی‌داند» (Cited in Steiner, 1996: 146).

همانطور که می‌دانیم مطالعات ترجمه، نسبت نزدیکی با ادبیات تطبیقی داشته و دارد. دیوید دمراش در دو کتاب *ادبیات جهان چیست* و *چگونه ادبیات جهان را بخوانیم* به این مسئله به طور گسترده پرداخته است. پیش از او اما، جورج استاینر در مقاله «ادبیات تطبیقی چیست» می‌گوید: «هر جنبه ترجمه – تاریخ آن، ابزارهای واژگانی و نحوی آن، تفاوت‌های رویکردی از ترجمه واژه به واژه درون‌متنی تا آزادترین تقلید یا اقتباس استعاری – به تمامی برای پژوهشگر تطبیقی اساسی است» (Steiner, 1996: 151). در مطالعات ترجمه اصطلاحی برای روشی از ترجمه وجود دارد با عنوان بیگانه‌سازی^۲ که در آن به جای آشناکردن فضای «متن مرجع» درون «متن مقصد»، به زبان متن اصلی (زبان دیگری) اجازه ظهور می‌دهیم. والتر بنیامین در مقاله مهم و تاثیرگذار خود با عنوان «وظیفه مترجم» ادعا می‌کند که بین متن ترجمه (زبان مقصد) و متن اصلی (زبان مبدأ) فرآیندی تکمیلی در جریان است. به عبارت دیگر، ترجمه باید به جای برگردان معنا یا بیان یا شبیه‌سازی معنای متن نخستین، متن نخستین و ترجمه را به شکل «اجزای» تشکیل‌دهنده زبانی بزرگتر بنمایاند (Benjamin, 1982: 78). زبان به

خودی خود ناقص است. ترجمه به وسیله قدرت رهایی بخش خویش نه تنها به بیان رابطه نزدیک بین زبانها می‌پردازد، بلکه تلاشی است برای بازیافت «زبان ناب». مترجم خوب به عناصر شاعرانه متن مبدا توجه می‌کند (همان: ۸۰) و ترجمه خوب انتقال زبان به شیوه‌ای است که زبان مبدا زنده نگاه داشته شود. اگر بر لبهای زبان مبدا مهر گذاشته شود این زبان می‌میرد. پس بنیامین معتقد است که «زبانها با یکدیگر غریبه نیستند» (همان: ۷۲).

به نظر بنیامین، ترجمه جوهر توصیف‌ناپذیر زبان را آشکار می‌کند و این جوهر را به زبان باز می‌گرداند (De Vries, 1992: 456). پس گفتن آنکه متنی چنان ترجمه شده که انگار از ابتدا به زبان مقصد نوشته شده است، ستودن آن ترجمه نیست: «ترجمه واقعی شفاف است. متن مبدا را پنهان نمی‌کند و راه جلوه آن را سد نمی‌کند بلکه با میانجیگری خویش به زبان ناب فرصت می‌دهد بر زبان نخستین چون نوری بتابد» (Benjamin, 1982: 79). به عبارت دیگر، این ترجمه است که باید از متن نخستین تأثیر بپذیرد (همان: ۸۱-۸۰). به نظر بنیامین، ترجمه خوب به جای «مانوس کردن» زبان نخستین با زبان مقصد به زبان مقصد رنگ و بوی «بیگانگی» می‌دهد. بنیامین برای اثبات نظر خود از رودلف پنویتز^۶ نقل کرده است که:

ترجمه‌های ما، حتی بهترین آنها بر بنیانی نادرست بنا شده‌اند. مترجمان به عوض آنکه آلمانی را هندی، یونانی یا انگلیسی کنند، برآنند که هندی، یونانی و انگلیسی را آلمانی کنند. برای کاربردهای زبانشناختی خویش احترام بیشتری قایلند تا برای روح اثر بیگانه ... خطای بزرگ مترجم آن است که به جای آنکه اجازه بدهد زبان بیگانه زبانش را دچار تحول اساسی بکند به وضعیت تصادفی زبان خویش وفادار می‌ماند (Cited in Jacobs, 1975: 756).

متنی که به زبان خودمان ترجمه شده است باید نشانه‌های زبان مبدا را در خود داشته باشد نه آنکه ما را بدین گمان بیاندازد که متن پیش رویمان از ابتدا به زبان خودمان نوشته شده بوده است. خوزه ارتگا گست^۷ در «شکوه و نامرادی ترجمه» بر این گمان است که به نظر شلایرماخر^۸ متفکر الهیات «تنها زمانی که خواننده را وادار می‌کنیم دست از عادات زبانی خویش بکشد و وارد عادات زبانی نویسنده بشود، ترجمه صورت گرفته است» (Gasset, 1992: 108). او سپس می‌گوید که متن ترجمه شده که رنگ و بوی متن زبان مبدا را دارد زبان ما را به مرزهای خویش نزدیک می‌کند و «برای

مدتی» ما را به «دیگری بودن» نزدیک می‌کند (همان: ۱۱۲). مهمترین نمود چنین رویکردی در این گفته ف. دابلیو. نیومن^۹ بیان شده است که «ترجمه در نقش ابزار یاری‌رسان به خواننده زبان مقصد، باعث می‌شود که به گفته شلایرماخر خواننده برترِ متنِ نخستین پای به عرصه وجود بگذارد. این امر با افزودن رنگ و بوی زبان بیگانه به متن زبان مقصد حاصل می‌شود» (Bassnett, 1991: 71).

البته باید یادآور شد که «بیگانه‌سازی» در ترجمه حد و اندازه‌ای دارد. دیوید دمراش در کتاب *چگونه ادبیات جهان را بخوانیم* به خوبی آن را یادآور می‌شود: «بیگانه‌سازی بیش از اندازه ممکن است مخاطب تازه‌اش را سردرگم یا کسل کند، در حالیکه بیش از اندازه آشناسازی ممکن است تفاوتی را که ارزش اثر بوده و سبب اصلی ترجمه اثر شده است، کم‌رنگ کند» (Damrosch, 2009: 75). اما همانطور که در دیدگاه والتر بنیامین می‌بینیم، اندیشه معاصر چرخشی پارادایمی را از «خودی» به سوی «دیگری» و از «تشابه» به «تفاوت» سبب شده است. رابطه ما با «دیگری» دگرگون شده است. اینجاست که واژه «تطبیق» قدری گمراه‌کننده است چراکه بر اساس این اصطلاح، انگار متنی بر متنی دیگر قرار می‌گیرد و یکی معیار دیگری می‌شود. بر اساس تطبیق، یکی اصل و دیگری فرع، فرض شده است. مطالعات تطبیقی نوین دعوت «دیگری» به درون متن است و خواندن هر متنی وابسته به «دیگری» انگاشته می‌شود.

۲. مرز

در نگاه نخست به نظر می‌رسد که ادبیات تطبیقی با درگیر کردن متون از درون قلمروهای مختلف، مرزها را می‌شکند. به بیان دیگر، کسی که در حوزه ادبیات تطبیقی کار می‌کند، به نوعی مرزها را درمی‌نوردد. ولی به گمان نویسنده، ادبیات تطبیقی کلاسیک به گونه‌ای پارادوکسی با مقایسه و تطبیق، مرزها را تحکیم و تثبیت می‌کند. به طوری که اگر مرزها نباشند، انگار ادبیات تطبیقی هم نه می‌تواند به فعالیت خود ادامه دهد و نه به هیچ رو تصویرپذیر است. به این ترتیب، ادبیات تطبیقی از دیرباز با مرزها و قلمروها درگیر بوده است. تعریف سنتی ادبیات تطبیقی بر اساس مرزهای مشخص ملیّت (ملّی / زبانی) یا نوع ادبی / هنری (ژانر) شکل گرفت؛ اگرچه این حوزه خود در پی پیداکردن شباهتها و تفاوتها بود، اما بر وجود مرزهای ثابت و مشخص تأکید داشت. امروزه اندیشمندان می‌گویند که مرز، خطی فرضی است که میان دو حوزه جغرافیایی،

تاریخی، یا فکری کشیده می‌شود. علم اثبات‌گرا (پوزیتیویست) و تجربه‌گرا (ایمپریسیست) ریشه گرفته در تفکر روشنگری غرب، ادعا می‌کرد که با این خط به‌طور عینی و براساس تجربه علمی و طرح شاخصهای عینی می‌توان مرزها را ثابت کرد.

جای شگفتی نیست که در قرن نوزدهم که مسئله ملیت اهمیتی محوری در گفتمان سیاسی و اجتماعی پیدا کرد، ما با دوران طلایی ادبیات تطبیقی کلاسیک روبرو شدیم. سوزان بسنت می‌گوید: «اصطلاح «ادبیات تطبیقی» در ابتدای قرن نوزدهم، و با مطرح شدن گفتمان ادبیاتهای ملی، سر زبانها افتاد» (Bassnett, 2006: 10). پس ادبیات تطبیقی به این ترتیب در تعریف نخست خود نسبت نزدیکی با تفکر روشنگری و سپس استعمار اروپایی دارد. به گمان نویسنده، تعریفهای ذات‌محور از مرزهای زبانی و ملی بود که استعمار اروپایی را ممکن کرد و سبب گسترش آن شد. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات تطبیقی کلاسیک در حوزه بینش استعماری اروپایی رشد کرد:

ریشه‌های ادبیات تطبیقی در قرن نوزدهم رابطه‌ای ناآرام را میان ایده‌های فراگیر ادبیات، مانند مفهوم ادبیات جهان‌گفته، و ادبیاتهای ملی نوپدید نشان می‌دهد. تلاشها برای تعریف ادبیات تطبیقی معمولاً بر مسئله مرزهای ملی یا زبانی متمرکز می‌شد. برای اینکه موضوعی اصیل باشد، می‌بایست کنش تطبیق بر مبنای ایده تفاوت‌پیریزی می‌شد: مقایسه متنها یا نویسنده‌ها یا مکتبها می‌بایست به‌طور آرمانی از طریق مرزهای زبانی صورت می‌گرفت، و این نگرش مدت زیادی بر جای ماند (Bassnett, 2006: 5).

ولی جالب است که امروز، درست برعکس، ما خبر زوال ادبیات تطبیقی کلاسیک را در کشورهای مدعی این حوزه (کشورهای اروپایی و فرهنگهای مسلط) می‌شنویم و شکوفایی ادبیات تطبیقی نوین را در کشورهای در حاشیه (جهان سوم) شاهدیم. به هر حال، به قول بسنت، «فشار خفقان‌آور سنت عظیم اروپایی آنچنان بود که واکنش تند پژوهشگران پسااستعماری به آن، تعجب‌آور نیست» (همان: ۵). کشورهایی که تا حدود صد سال پیش در عرصه سیاسی و بین‌المللی تسلطی نداشتند، امروزه بیشتر مدعی ادبیات تطبیقی‌اند. به گمان نویسنده، این به دلیل بینش نوین به ادبیات تطبیقی است. در صد سال اخیر، «قطعیت» مرزها و قلمروها رو به زوال گذاشت، به طوری که آثار ادبی و هنری به جای تعیین و تحدید خود درون مرزها و قالب‌های یک ژانر، سعی بر

برداشتن مرزها داشتند. ادبیات داستانی شعرگونه مدرنیستی (آثار فاکنر و وولف)، و متون فلسفی ادبی (سارتر) از جمله این نمونه‌ها هستند.

مرزها یا قلمروهای مورد علاقه پژوهشگران کلاسیک ادبیات تطبیقی، دو قلمرو یا مرز جغرافیایی و زبانی است. به عبارت دیگر، قلمرو یا هویت ملی بر اساس این دو معیار تعریف می‌شد و در قرن نوزدهم و بخش بزرگی از قرن بیستم، این دو قلمرو بر یکدیگر کم و بیش کاملاً همپوشانی داشتند. به عبارت دیگر، در آن زمان افرادی که در یک کشور و یک فضای جغرافیایی زندگی می‌کردند زبان مشترکی داشتند. اما در چند دهه اخیر، ما شاهد عدم تطابق شگرفی بین این دو قلمرو هستیم. امروزه دیگر این دو مرز از هم جدا شده‌اند. تکلیف ادبیات مهاجرت که با همان زبان سرزمین مادری نوشته می‌شود ولی در جغرافیایی کاملاً متفاوت منتشر می‌شود چیست؟ تکلیف ادبیات مهاجرانی که زبان کشور میزبان را انتخاب می‌کنند و با زبان آنان می‌نویسند چیست؟ در ادبیات تطبیقی نوین، به گمان نویسنده، بررسی تطبیقی این نمونه‌ها کاملاً با حوزه ادبیات تطبیقی همخوان است (Bassnett, 2006: 5). از این رو، امروزه باید بیشتر به قوم‌نگاری^{۱۱} توجه کرد، تا به قلمروهای جغرافیایی^{۱۲}.

حال، در ادبیات تطبیقی نوین اگر مرزها را نتوان به قطعیت از هم جدا کرد و تشخیص داد آنگاه هم‌سنجی دو متن براساس چه مرزی انجام خواهد گرفت؟ ادبیات تطبیقی نوین، متون مورد بررسی خود را با تعریف «خودی» و «دیگری» در برابر هم قرار نمی‌دهد، یا همچون دو عنصر کاملاً مجزاً به آنها نگاه نمی‌کند، چون آگاه است که این مرزهای «خودی» و «دیگری» مرزهایی ساختگی، سوگیرانه و ایدئولوژیک هستند. این فرق‌گذاری میان «خودی» و «دیگری» ریشه در تفکر استعماری دارد، درحالی‌که از نگاه پسااستعماری تعامل میان «خودی» و «دیگری» چیرگی دارد.

ادبیات تطبیقی سنتی همواره از نقطه نظر ادبیات ملتهای مسلط و استعماری طرح می‌شد. بر این اساس، ادبیات ملتهای مسلط با «از خود کردن»^{۱۳} فرهنگها و ملتهای حاشیه‌ای، ادبیات خود را ادبیات معیار^{۱۴} تعریف می‌کردند و ادبیات «دیگری» را بر آن اساس تعریف می‌کردند. سعید در شرق‌شناسی می‌گوید، اینکه غرب همواره خود را برتر دانسته به این علت است که این چیرگی ذات‌باورانه در ناخودآگاه آنان رسوب کرده، و آن هم تا حد زیادی به خاطر تکرار این تصویرها و پیش‌فرضهای نادرست در

ادبیات معیار غرب است. سعید، در فصل نخست از کتاب *شرق‌شناسی* با عنوان «گستره شرق‌شناسی» می‌گوید، «گزینه «شرقی» در ادبیات معیار مطرح شده بود، و کسانی چون چاسر، مندویل، شکسپیر، پوپ، و بایرن آن را به کار گرفته بودند» (Said, 1979: 31). به بیان دیگر، این ادبیات معیار بود که «شرق» را ساخت.

اما ادبیات تطبیقی نوین به جای «از خود کردن» دیگری به دعوت و احترام به دیگری (و ویژگیهای انفرادی آن) می‌پردازد. این از آن جهت نیست که هر اثری درون قلمروی ملی/زبانی خود مستقل و خودبسنده است، بلکه برای اثبات این است که هر متنی وابسته به متون دیگر است و فهم آن در گرو فهم و احترام به متون دیگر است. به قول اسپیواک، «انسانیت مستلزم درنظر گرفتن دیگری است ... اگر خود را سوژه‌ای سیاره‌ای بدانیم و نه کارگزار جهانی، مخلوقی سیاره‌ای و نه موجودی جهانی، آنگاه دیگربودگی پدیدار نخواهد شد» (Spivak, 2003: 73).

از سوی دیگر به نظر می‌رسد که قلمرو تازه‌ای در ادبیات تطبیقی نوین مهم به نظر می‌رسد و آن قلمروهای تاریخی است (Bassnett, 2006: 8). ممکن است بگویید ادبیات تطبیقی همواره متون ادبی را در دوره‌های تاریخی متفاوت مورد بررسی قرار می‌داده است. اما آنچه اینجا اهمیت دارد، هم‌سنجی دریافت یک متن در دوره‌های متفاوت است، یعنی اینکه چگونه یک متن ادبی در دوره‌های مختلف فهمیده می‌شود. این دیدگاه که ره‌آورد نقد خواننده‌محور و هرمنوتیک است بر آن است که هر کنش خواندن متن، متنی نو می‌سازد. با این دیدگاه پیشنهاد می‌کنم داستان کوتاه خورخه لوییس بورخس با عنوان *پیرمنارد مؤلف دون کیشوت* را بخوانید (بورخس، ۱۳۸۹: ۱۳۸-۱۵۰ و نجومیان، ۱۳۸۲). به این ترتیب، ارزش هر اثر ادبی در این است که توان بازخوانی در زمینه‌های جدید را داشته باشد. مایکل ریفاتر در مقاله *درباره مکمل بودن ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی* به زیبایی همین نکته را یادآور می‌شود که «آنگاه متنی را ادبی می‌خوانیم که در میان از بین رفتن مسائل، سببها، و خاطره مربوط به موقعیتها[ی زمان نگارش متن] همچنان باقی بماند و سر بر آورد» (Riffaterre, 1995: 70).

پس می‌توان نتیجه گرفت که در تعریف تازه از ادبیات تطبیقی با اینکه همچنان تفاوت «سیاره‌ای» برقرار است (چنانکه اسپیواک ادعا می‌کند) و این خود بر وجود مرز دلالت دارد، ولی این مرزها قطعیت گذشته را ندارند، و دو سوی مرز را بر اساس نظام سلسله

مراتبی به سوی برتر و فرودست تقسیم نمی‌کنند. به عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی نوین همچنان با مرزها سروکار دارد ولی ارزشگذاری ایدئولوژیک «خودی» و «دیگری» را واسازی کرده و، بر این اساس، متون متفاوت را در گستره‌ای افقی در کنار هم می‌خواند.

۳. هویت

سومین مفهومی که دستخوش دگرگونی شگرفی شد مفهوم «هویت» بود. «هویت» اصطلاحی است که از دیرباز همواره در مطالعات فلسفی و فرهنگی مطرح بوده است، اما امروزه هویت اهمیتی صدچندان نه تنها در بحثهای اجتماعی و فرهنگی، بلکه در حوزه‌های دیگر نظیر زبان‌شناسی، نقد ادبی، و نقد هنر دارد. نشانه‌هایی را که همواره دلالتی ضمنی بر اصطلاح هویت داشته است می‌توان چنین فهرست کرد: همانندی، اشتراک، شباهت، یکپارچگی، همدستی، یکدستی، دوستی، برادری، وحدت، همسانی، خود حقیقی، جوهر، و ذات. در دلالت صریح هم به مفاهیمی مشابه برمی‌خوریم. به این تعبیر، هویت براساس یک «خود حقیقی» شکل می‌گیرد که در این جهان در تغییر، همواره ثابت و در تداوم است و در عمق (یا گذشته) پنهان شده است. هویت به این تعبیر باید کشف شود.

اما در تعریف معاصر از هویت، هویت همواره در حال ساخته‌شدن و بازسازی است و گنجینه‌ای نیست که بتوان آن را کشف کرد. هویت دیگر در نظریه انتقادی معاصر، کوه یخی نیست که با حرکت به عمق و درون بتوان آن را یافت. هر فردی برای ساخت رابطه خود با جهان گفتمانی اطراف خود باید هویتی بسازد (هویتی که براساس آن، خود را به این دنیا وصل کند) و هر جامعه‌ای برای ساخت رابطه خود با فرد، باید هویتی بسازد (هویتی که براساس آن، افراد را به عضویت خود دریاورد).

نظریه‌های معاصر، هویت را دارای سه ویژگی می‌دانند که در اینجا به اختصار به هر یک پرداخته می‌شود: نخست اینکه، امروز دیگر صحبت از «هویت» بدون بحث «تفاوت» بی‌معناست، چراکه هویت خود نتیجه تفاوت است. به این اعتبار، هویت محصول ساختارهای نشانه‌ای فرهنگی است، درون گفتمان زبان و سازوکار بازنمایی است و مفهومی طبیعی یا بیولوژیک نیست. دومین نظریه معاصر در بحث هویت طرح بحث «هویتها» به جای «هویت» است. ما برای شکل‌بخشیدن رابطه‌ها یا مناسبت‌های بین

نشانه‌های یک نظام نشانه‌ای، منطق‌های متفاوتی داریم که هریک براساس هویت ویژه‌ای شکل می‌گیرند (مانند جنسیت، نژاد، ایدئولوژی، طبقه). بر این اساس، ما هویت‌های بی‌شماری برای خود و دیگران می‌سازیم و هریک از این هویت‌ها تنها گویای یکی از این مناسبت‌های بی‌شمار است. برای اینکه هر نشانه درون متن فرهنگی «خود را شکل دهد»^{۱۴} به هویت‌ها نیاز دارد (مانند خانواده، نژاد، جنسیت، طبقه) و همیشه هر فرد در این رابطه و مناسبت نشانه‌ای با دلالت‌های متفاوتی همسویی و همراهی احساس می‌کند. به عبارت دیگر، هر فرد، هر بخش از هویت خود را با همسویی با بخشی از ساختارهای نشانه‌ای پر می‌کند و بنابراین دیگر این هویت، یک هویت نیست، بلکه در مناسبتی «همزمانی» مجموعه‌ای از هویت‌ها با تعلق‌ها و روابط مجزا شکل می‌گیرند.

سومین نظریه «پروسه یا فرایند هویت» است. می‌توان ادعا کرد که هریک از هویت‌ها در یک فرایند در حال تغییر و تحول مداوم هستند. هویت‌ها در رابطه دلالتی بین نشانه‌ها درون ساختارهای نشانه‌ای شکل می‌گیرند و دگرگون می‌شوند. روابط نشانه‌ها همواره در حال تغییرند و این باعث می‌شود که ساختارها سیال و متغیر شوند. اینجاست که هویت، که از نگاه نشانه‌شناسی فرهنگی، منطق دلالتی روابط متن فرهنگی است، همواره در مناسبتی «درزمانی» در حال بازساخت خود است (نجومیان، ۱۳۹۰: ۱۲۱-۱۲۴).

اگر هویت ملی/زبانی را با این سه ویژگی تفاوت، تکثر، و تحول ببینیم، دیگر ادبیات تطبیقی با روش سنتی نمی‌تواند کارکرد داشته باشد. حال بر این اساس، اگر در ادبیات تطبیقی، هویت ملی متون مورد بررسی درگیر تفاوت، تکثر و تحول همیشگی است، باید ادبیات تطبیقی به متون ادبی به عنوان متونی با دلالت‌های ملی متفاوت و متکثر بپردازد؛ و از آنجا که هر اثری همواره در حال تحول است، متن مورد بررسی باید همواره در زمینه‌های تازه بازخوانی شود. جهان معاصر جهان صداهای متکثر است و ادبیات تطبیقی باید با این تفکر آشتی کند: «نکته مهم در اینجا چندآوایی یا چندصدایی است، درست برعکس الگوی پیشین تک‌صدایی که قدرتهای استعماری ترویج می‌کردند. اکنون، به جای یک صدای غالب، می‌توان صداهای دیگر را شنید. چندصدایی در دل اندیشه پسااستعماری قرار دارد» (Bassnett, 2006: 4). در اینجا هویت ادبیات معیار هم قلمرو در حال دگرگونی است به گونه‌ای که نهادهای تشخیص دهنده این ادبیات معیار در سردرگمی شدیدی به سر می‌برند: «در هر حال، اکنون ایده ادبیات

معیار نیاز به بازنگری دارد، ... امروزه مسئله‌ای که ادبیات تطبیقی باید به آن بپردازد، نقش و جایگاه متون ادبیات معیارست» (Bassnett, 2006: 5).

نظریه‌ها و روش‌شناسی مطالعات تطبیقی

روش‌شناسی و حوزه مطالعاتی همواره - از دیرباز تا به امروز - دو چالش پیش روی مطالعات تطبیقی بوده است. در سال ۱۹۵۸، منتقد تاثیرگذار رنه ولک مقاله خود را با عنوان «بحران ادبیات تطبیقی» چنین آغاز کرد که «نشانه مهم وضعیت پرمخاطره و متزلزل رشته ما این حقیقت است که هنوز نتوانسته است موضوع مورد مطالعه و روش‌شناسی متمایزی را ارائه دهد» (Wellek, 1963: 282) و در پایان هم به پژوهشگران هشدار داد که مرزبندی ساختگی در حوزه مورد مطالعه و روش‌شناسی که به بررسی منابع و تأثیرات متن تقلیل یافته‌اند و برخاسته از ملی‌گرایی فرهنگی هستند، نشانه‌های بحران ادبیات تطبیقی است (همان: ۲۹۰). جالب است که این نگرانی درباره حوزه مطالعه در سال ۱۹۹۳ توسط کلودیو گولن در کتاب *چالش ادبیات تطبیقی* تکرار می‌شود (Guillen, 1993: 38) و دیوید دمراش نیز در کتاب *ادبیات جهان چیست؟* به سال ۲۰۰۳ دوباره از آن سخن می‌گوید (Damrosch, 2003: 4).

به گمان نویسنده، علاوه بر اینکه حوزه مورد مطالعه همچنان مورد مناقشه است، چالش دوم یعنی تبیین روش و رویکردهای ادبیات تطبیقی نیز همچنان پیش روی ماست. به نظر می‌رسد که در چند دهه گذشته، آنچنان تعریف مطالعات تطبیقی و ادبیات تطبیقی (و به دنبال آن حوزه مطالعاتی آن) به گونه‌ای پرشتاب در حال دگرگونی است که مسئله «روش‌شناسی» به حاشیه رانده شده است. به نظر می‌رسد، ادبیات تطبیقی هیچ‌گاه به مسئله روش و رویکرد نگاهی جدی نداشته است و آن را همواره امری در درجه دوم دیده است. (آنچه باید به درستی نقد تطبیقی خوانده شود). در ادامه، به روش‌شناسی مطالعات تطبیقی پرداخته می‌شود و سه نظریه و روش‌شناسی، به گونه‌ای کاربردی، بر اساس این نظریه‌ها معرفی می‌شوند:

۱. نظریه تأثیر^{۱۰}

در نظریه نخست، که سنتی‌ترین نظریه و روش نقد تطبیقی است، تأکید بر «تأثیر» است که در آن متنی اصلی به عنوان متن معیار شناخته شده است و رویکردهای اقتباس از

نمونه‌های این روش نخست است. رویکرد اقتباس^{۱۶} با تکیه بر نسخه‌برداری خودآگاه از متون پیشین، متنی را در مقام درجه دو در برابر نسخه اصلی قرار می‌دهد. براساس این رویکرد، ما برای فهم متن اقتباسی باید به متن اصلی به عنوان معیار رجوع کنیم و این پرسش را همواره طرح کنیم که آیا متن فرعی به متن اصلی «وفادار» بوده است یا خیر. پس این رویکرد با طرح مفاهیم «وفاداری» و «اصالت» به بررسی نسخه‌های بعدی یک اثر ادبی، سینمایی یا هر رسانه دیگری می‌پردازد.

در حوزه روش‌شناسی پرسشهای مهمی که پیش روی پژوهشگر است از این قرارند: سابقه تاریخی تأثیر متن نخست/ مرجع بر متن دوم/ مقصد چیست؟ ویژگیهای زبانی و ادبی این تأثیر چه بوده است؟ متن اقتباسی تا چه حد به متن اصلی وفادار بوده است؟ این تأثیر باعث چه دگرگونیهایی در متن مقصد یا زبان و فرهنگ مقصد شده است؟

رنه ولک در مقاله «بحران ادبیات تطبیقی» درباره «نظریه تأثیر» می‌گوید که تعریف ادبیات تطبیقی براساس نظریه تقلیل‌گرای تأثیر تنها این اجازه را به ما می‌دهد که «منابع و تأثیرها، و علت و معلولها را بررسی کنیم و ما را از بررسی کلیت یک اثر ادبی باز می‌دارد چراکه هیچ اثری را نمی‌توان کاملاً به تأثیرهای خارجی بر آن یا تأثیر آن بر متون خارجی تقلیل داد» (Wellek, 1963: 283). او در ادامه می‌گوید چنین نظریه‌ای ادبیات تطبیقی را «تنها به یک زیررشته تقلیل می‌دهد که به دنبال داده‌ها درباره منابع خارجی و شهرت نویسنده‌هاست» (همان: ۲۸۴).

از سوی دیگر، نظریه تأثیر نسبت نزدیکی با گفتمان استعماری دارد. در این نظریه، متنی به عنوان متن شکوهمند «مادر» یا معیار تعریف می‌شود که متون فرهنگی به حاشیه رانده شده بر اساس آن تعریف می‌شوند (D'Haen, 2007: 107). ساز و کار ترجمه هم به نظر می‌رسد که با نظریه تأثیر و به همین ترتیب با سلطه و سلسله مراتب فرهنگی رابطه نزدیکی دارد. از همین روست که سوزان بسنت کنش ترجمه را «کنشی خنثی، بی‌غرض، و شفاف» نمی‌داند و بلکه برعکس، آن را «کنشی با بار دلالتی بسیار بالا و تخطی‌کننده» می‌داند (Bassnett, 1993: 160-1). اما امروز با طرح نظریه‌های انتقادی پسااستعمار، فرهنگی و پسااستعماری، نظریه تأثیر کارکرد خود را از دست داده است. نظریه انتقادی به ما نشان می‌دهد که اصل و معیار فرض شدن یک متن و بینش

سلسله‌مراتبی خود ریشه در ایدئولوژی و ساز و کار قدرت دارد. بر همین اساس، امروزه اصطلاح «تطبیق» چندان نمی‌تواند به ما کمک کند، و اگر نگوییم که این اصطلاح نادرست است، دست‌کم یادآور نگاه استعماری قرن نوزدهمی است. واژه «تطبیق» بر رابطه‌ای براساس قدرت دلالت دارد. انگار ادبیات فرودست‌تری را با تکیه بر ادبیات فرادستی، تطبیق می‌دهیم. این نگاه براساس دیدگاه استعماری، ادبیات ملت‌ها را بر مبنای جایگاه سیاسی آنها در مناسبتی سلسله‌مراتبی قرار می‌دهد. اما واژه‌ی «مقایسه» کمتر چنین مفهومی را در بر دارد. شاید اصطلاح «هم‌سنجی» که حسین نجمیان، پژوهشگر حوزه حقوق تطبیقی، در سال ۱۳۴۸ پیشنهاد داد، اصطلاح مناسب‌تری باشد (نجمیان، ۱۳۴۸: ۱۲۱). در مقاله حاضر از اصطلاح «هم‌سنجی» استفاده شده است.

۲. نظریه توازی^{۱۷}

در نظریه دوم، روشهای «توازی» متون مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این روش، متون متفاوت براساس تشابهی در یک نمونه و الگوی پیشین با یکدیگر مقایسه می‌شوند. نقد کهن‌الگویی^{۱۸} از نمونه‌های این روش است. در نظریه کهن‌الگویی، یک مفهوم، ایماژ یا روایت به مانند یک موتیف در آثار متفاوتی تکرار می‌شود. در این نظریه، همه تکرارها از پس یک مفهوم نخستین سر بر می‌آورند. به عبارت دیگر، نظریه کهن‌الگو به اصالت و سرشت نخستینی باور دارد که در شمایل‌های متفاوت و متعددی تکرار می‌شود. کارل گوستاو یونگ با بازتعریف نظریه فروید به طرح نظریه ناخودآگاه جمعی می‌پردازد که بر این اساس، یک قوم با تکرار مجموعه‌ای از مفاهیم، آئین‌ها و روایتهای اسطوره‌ای، هویتی برای خود کسب می‌کنند. بنابراین، برخی شخصیت‌های ادبی نیز می‌توانند نشانگر ناخودآگاه جمعی باشند و در تاریخ در متون متفاوت تکرار شوند، چون گمان می‌رود که به یک مفهوم بنیادی و هویتی در یک قوم بستگی دارند.

در حوزه روش‌شناسی پرسشهایی که محقق نقد تطبیقی می‌پرسد از این قرارند: الگوی پیشین مورد مطالعه چیست؟ آیا این الگوی پیشین، کهن‌الگو، الگویی روایی، درونمایه‌ای جهانی، یا صنعتی ادبی است؟ این الگو در آثار ادبی مورد مطالعه چگونه بازنمایی می‌شود؟ تشابه‌ها و تفاوت‌های استفاده از این الگوی پیشین میان آثار مطرح چیست؟

۳. نظریه بینامتنیت^{۱۹} یا گفتگومندی^{۲۰}

در نظریه سوم، روشهای بینامتنی را معرفی می‌کنیم. این نظریه بر این پیش‌انگاره استوار است که نشانه‌های تمام متون به صورت ردپا درون یکدیگر حضور دارند. نظریه بینامتنیت بر آن است که نمی‌توان بر نقطه شروعی در این شبکه روابط بینامتنی انگشت نهاد و متون به گونه‌ای تصادفی (یا سببی) با یکدیگر مرتبط می‌شوند. این دیدگاه متن را از نسبت خویشاوندی خارج کرده و آن را وارد نسبت سببی می‌کند. در این باره اشاره به دو نظریه‌پرداز، مهم به نظر می‌رسد. رولان بارت در مقاله «از اثر تا متن» به همین نکته اشاره می‌کند و ویژگی «اثر» را نوشته‌ای دارای اصل و نسب مشخص و ویژه می‌شناسد و در برابر «متن» را دارای رابطه نسبی و تصادفی با زمینه‌های متفاوت می‌شمرد و از این توان سخن می‌گوید که می‌توان متن را بدون نام و امضای پدر خواند (Barthes, 1989: 169-170). ادوارد سعید هم در کتاب جهان، متن و منتقد از دو بینش سخن می‌گوید. در بینش سنتی، جهان بر اساس رابطه نسبی و خویشاوندی^{۲۱} تعریف می‌شود، در حالیکه در بینش مدرن، ما با رابطه سببی^{۲۲} روبرو هستیم. او از این نکته نتیجه می‌گیرد که نقد معاصر باید در فضای خالی بین بینش غریزی نسبی (خویشاوندی و تعلق‌پذیری متن) و بینش اجتماعی- فرهنگی سببی قرار گیرد تا بتواند متن را همواره بازخوانی کند (Said, 1983: 23-27).

به گمان نویسنده، طرح نظریه بینامتنیت ناشی از چرخشی پارادایمی در حوزه روش‌شناسی است. پیش از هر چیز، سرشت هم‌سنجی از هم‌سنجی زبان‌ها (ملیت‌ها) به هم‌سنجی فرهنگ‌ها، به دلیل طرح مطالعات فرهنگی و مطالعات بینامتنی در نقد معاصر، چرخش حاصل کرده است. همچنین، به سبب دسترسی انسان امروز به رسانه‌های متفاوت، مسئله هم‌سنجی رسانه‌ای هم‌گریزناپذیر است. همچنین این هم‌سنجی که همواره بر اساس تقدم تاریخی به تحلیلی درزمانی^{۲۳} دست می‌زد اینک به سوی تحلیل درزمانی و همزمانی^{۲۴} حرکت کرده است. بر این اساس، متون در کنار یکدیگر خوانده می‌شوند حتی اگر همزمان هم بوده و قدمی هم در کار نباشد.

به گمان نویسنده، نظریه بینامتنیت حرکت شگرفی در نقد تطبیقی ایجاد کرده است. پس از بینامتنیت، ما دیگر به دنبال تأثیر این متن بر آن متن نیستیم. ادعای نظریه‌پردازان بینامتنیت این است که متون در شبکه‌ای به هم پیچیده قرار گرفته‌اند و هیچ متنی نه

مستقل خوانده می‌شود و نه مستقل نوشته می‌شود. نویسنده به هنگام نوشتن یک متن با «توانش ادبی»^{۲۵} خود (خواننده‌های پیشین خود، چنانکه جاناتن کالر می‌گوید) دست به قلم می‌برد. هیچ نوشته‌ای، به همین دلیل، اصلی و نخستین نیست. به هنگام خواندن متن هم، همواره متن پیش روی خود را در ارتباط با تمام متون دیگری که خوانده‌ایم، می‌خوانیم، تفسیر می‌کنیم و می‌فهمیم. متون، به این تعبیر، در هم تنیده شده‌اند و همواره به هم مدیونند. هر متن درباره متون دیگر سخن می‌گوید و متون به هم وابسته‌اند و این سبب می‌شود که فرایند دلالت پویا باشد.

نظریه بینامتنیت با آرای میخائیل باختین و نظریه مکالمه‌گرایی یا گفتگو‌مندی او شروع شد. در نظریه مکالمه‌گرایی، باختین هیچ متنی را مستقل از دیگری نمی‌بیند و هر متن را گفتگویی با متون پیش، همزمان و پس از خود می‌انگارد. پس از باختین، ژولیا کریستوا نظریه بینامتنیت را بسط داد و پس از او هم، ژرار ژنت در الگوی نظری ترامتیت از مناسبات میان متون سخن گفت. نقطه مشترک همه این نظریه‌پردازان این است که همه با این پیش فرض شروع می‌کنند که متون با به کارگیری مجموعه‌ای از رمزگان، نظامی نشانه‌ای را شکل می‌دهند و بنابراین، ادبیات تطبیقی به درستی و دقت می‌تواند این رمزگانها را در متون متفاوت بسنجد.

پس همانطور که می‌بینیم به جای «سلسله مراتب» ما از «شبکه» سخن می‌گوییم، به جای بررسی در زمانی، تحلیل تطبیقی امروز، هم در زمانی و هم همزمانی است. در این روش، نسبت میان متون معنی را می‌آفریند، خواننده توان بیشتری پیدا می‌کند، متن همواره در حال گفتگو با بسیاری متون دیگر است و این به متن ویژگی چندآوایی می‌دهد. در اینجا بایسته است به ادعای اصلی دیوید دمراش در کتاب *ادبیات تطبیقی چیست؟* اشاره کنم. دمراش در این کتاب ادعا می‌کند که «ادبیات جهان مجموعه‌ای از آثار معیار نیست» بلکه «جریانی انتشاری» و گونه‌ای «خوانش» است (Damrosch, 2003: 5). او برای توضیح این ادعا چنین می‌گوید که ادبیات جهان برخورد بافاصله‌ای با جهانهای فراسوی زمان و مکان ما دارد. به گمان نویسنده، دمراش با ادعای اینکه ادبیات جهان گونه‌ای «خوانش» است به روش‌شناسی نقد تطبیقی پرداخته است و این روش مطالعه بسیار به خوانش بینامتنی که در آن متن ادبی با زمان و مکانی فرای خاستگاه اصلی خود در «جریانی انتشاری» نسبتی بینامتنی دارد، نزدیک است. دمراش در جایی

دیگر در این کتاب نقل قولی دارد که در آن ادبیات جهان «مونتازی از نقشه‌های همپوشان در حال حرکت» است» (همان: ۲۴). این تعریف را می‌توان با تعریف شبکه‌ای بینامتنی مقایسه کرد. در نهایت، چنین تحلیلی فرآیندمحور است و نتیجه و محصول محور نیست. منتقد بینامتنی بر این اساس، شبکه‌ای از متون را می‌بافد که هیچ یک بر دیگری مسلط نیست و همه در حال ارجاع دایم به هم هستند.

بینامتنیت، چنانکه ژولیا کریستوا می‌نویسد، پیش از هر چیز از گفتگوی بی‌پایان میان متن، نویسنده، خواننده (یا شخصیت داستان) و زمینه فرهنگی و گفتمانی که در آن متن نوشته شده و سپس خوانده می‌شود، حکایت می‌کند (Kristeva, 1980: 65). بر این اساس، هر متنی موزائیکی از نقل‌هاست (همان: ۶۶). کالر در کتاب در جستجوی نشانه‌ها در اهمیت تحقیق بینامتنی چنین می‌گوید: «برای اینکه بحثی با اهمیت شمرده شود باید در نسبتی با مجموعه‌ای از گفتمانها قرار گیرد» (Culler, 2001: 111). وی این گفتمان را چنین تعریف می‌کند «پروژه‌ها و افکار دیگری که به گونه آشکار یا پوشیده، برداشت می‌کنند، نقل می‌کنند، رد می‌کنند، یا تغییر شکل می‌دهند» (همان: ۱۱۲).

اما برای اینکه از نظریه بینامتنیت روشی برای نقد تطبیقی بیابیم چه باید کرد؟ کالر در کتاب در جستجوی نشانه‌ها می‌گوید: «تحقیق در حوزه بینامتنیت بررسی منابع و تأثیرها چنانکه به گونه سستی گمان می‌شد نیست. تحقیق بینامتنی تور خود را گسترده‌تر می‌اندازد و کنشهای گفتمانی بی‌نام و نشان، و رمزگانهایی که منبع آنها گم شده‌اند را شامل می‌شود تا کنشهای دلالتی متون پس از آن [متن مورد نظر] را ممکن سازد». (همان: ۱۱۴)

به عنوان نمونه، کالر به جمله‌ای معمولی در شروع یک داستان اشاره می‌کند:

جمله آغازینی مانند «روزی روزگاری پادشاهی زندگی می‌کرد که دختری داشت» از جهت پیش‌انگاشتهای ادبی و کاربردی بسیار غنی است. این جمله داستان را به مجموعه‌ای از داستانهای دیگری مرتبط می‌کند، آن را با سستهای یک نوع ادبی تعریف می‌کند، از ما می‌خواهد که برخورد ویژه‌ای با آن داشته باشیم (تضمین می‌کند یا حداقل بسیار به این اشاره می‌کند که این داستان دارای نکته‌ای است، نکته‌ای اخلاقی که جزئیات و رویدادها را سامان می‌بخشد). این جمله یک مجری بینامتنی پرتوان است (همان: ۱۲۷).

لیندا هاچن^{۳۶} هم در کتاب *نظریه/اقتباس* از تمرکز و علاقه خود به نظریه بینامتنیت

در حوزه مطالعات تطبیقی بارها یاد می‌کند (Hutcheon, 2006: 21-22)، و اقتباس را بر اساس سه محور تعریف می‌کند: «۱. جابجایی به رسمیت شناخته شده اثر یا آثار دیگر مشخص؛ ۲. یک کنش خلاق و تفسیری از خودسازی/ بازیابی؛ ۳. یک درگیری بینامتنی طولانی مدت با اثر اقتباس شده» (همان: ۸).

به گمان نویسنده، پرسشهایی که یک پژوهشگر در روش بینامتنی تطبیقی می‌بایست بپرسد از این قرارند: دلالت‌های متن ادبی مورد مطالعه در نسبت با متون اطراف خود چگونه شکل می‌گیرند و دگرگون می‌شوند؟ متون اطراف از جمله فرهنگ به عنوان متن، گفتمان‌های مسلط، گفتمان‌های به حاشیه رانده شده، متون هنری، متون سیاسی- اجتماعی، متون اقتصادی، متون تاریخی، متون علمی، متون هنری، و متون خواننده شده توسط خواننده متن، چه تأثیر دلالتی (ردپایی) بر متن مورد نظر داشته‌اند؟ متن مورد نظر را از درون گفتمان مسلط دوران خود خارج کنید و درون یک گفتمان دیگر بخوانید. رابطه ترامتنی متن مورد نظر با متون دیگر چیست؟ متن مورد نظر با چه نوع ادبی (ژانر) نسبت دارد و این نسبت چه مجموعه‌ای از دلالت‌ها را بر متن تحمیل می‌کند؟ چگونه نشانه‌های متن با نشانه‌های متون اطراف خود در حال تبادل دلالتی است و آنها را از خود می‌سازد؟ چگونه متنی را بخوانیم چنانکه انگار خود ترجمه‌ای از متنی دیگر است؟ چگونه متن مورد نظر، با رها شدن از بند محورهای زمان و مکان درون خود یا نگارش خود، دلالت‌های تازه‌ای پیدا می‌کند؟ متن مورد نظر را در نسبت با متنی معاصر که پس از متن مورد نظر منتشر شده است بخوانید. کاربردها و انتخاب‌های واژگانی و نحوی متن مورد نظر با چه حوزه‌های ژانری دیگری نسبت دارند (به عنوان نمونه، چگونه متنی سیاسی از گفتمان مثلاً آشپزی یا هنری برای دلالت‌پردازی استفاده می‌کند)؟ چگونه واژگان معنای جدیدی در فضای گفتمانی جدید به خود می‌گیرند؟

نتیجه

مطالعات تطبیقی با پشت سر گذاشتن دیدگاه‌های سلسله‌مراتبی (چه از دید ملیت، زبان و گفتمان قدرت و چه از دید تقدم زمانی) به سوی نقدی شبکه‌ای حرکت می‌کند که تنها در آن شبکه است که متون ادبی دلالت‌پردازی می‌کنند. روش‌شناسی مطالعات تطبیقی به دنبال بافتن این شبکه معنایی از متون در کنار یکدیگر است. متون با به

کارگیری مجموعه‌ای از رمزگان، نظامی نشانه‌ای را شکل می‌دهند و بنابراین، ادبیات تطبیقی به درستی و دقت می‌تواند این رمزگانها را در متون متفاوت هم‌سنجی کند. در نهایت، خوانش بینامتنی ادبیات تطبیقی، ادبیات تطبیقی را از دوگانه‌های قطبی رها می‌کند و نشان می‌دهد که متون بر اساس «خودی» و «دیگری» - یا متن اصلی و متن ترجمه‌شده - دلالت‌پردازی نمی‌کنند، بلکه این گفتگوی بی‌پایان آنهاست که ادبیات تطبیقی را همچنان ممکن می‌سازد. ادبیات تطبیقی - یا «ادبیات جهان» چنانکه گوتته در ابتدا و دمراش به تازگی می‌گوید - «نوشته‌ای است که با ترجمه شدن به آن سودی برسد» (Damrosch, 2003). به عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی نوین دعوت «دیگری» به درون متن است.

بر اساس آنچه طرح شد، در پایان مقاله، تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی نوین - یا، به قول اسپیواک، «ادبیات تطبیقی در راه» - و روش‌شناسی ادبیات تطبیقی (نقد تطبیقی) پیشنهاد می‌شود:

مطالعات تطبیقی نوین، حوزه هم‌سنجی متون (همه فرهنگها و نه تنها ادبیات معیار اروپامحور) در مناسبات بینا فرهنگی (خرده فرهنگها و فرهنگهای متکثر بینا زبانی و درون زبانی / درون ملی، و فرهنگهای به حاشیه رانده شده)، بینارسانه‌ای (ادبیات، فیلم، نقاشی، موسیقی، معماری، ...)، میان رشته‌ای (فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، روانشناسی، ...) و بیناژانری (داستان، شعر، نمایش، ...) است که با به کارگیری روشهای نقد بینامتنی و گفتگومندی (درون رویکردهای معاصر از قبیل پس‌ساختگرایی، مطالعات فرهنگی، هویت جنسی، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی، تحلیل گفتمان، ...) به بازخوانی متون و کنشهای دالتمندی متون (بدون توجه به معیار بودن آنها) در دو محور همزمانی و در زمانی (هم در یک زمان خاص و هم در طی تاریخ) می‌پردازد.

پی‌نوشت

1. Gayatri Chakravorty Spivak
2. *Death of a Discipline*
3. *planetarity*
4. *Weltliteratur*
5. *Foreignization*
6. Rudolf Pannwitz
7. José Ortega Y Gasset

8. Schleirmacher
9. F. W. Newman
10. Demography
11. Territorial
12. appropriation
13. canon
14. subject formation
15. Influence
16. adaptation
17. Parallelism
18. archetypal
19. Intertextuality
20. Dialogism
21. Filiation
22. Affiliation
23. diachronic
24. synchronic
25. literary competence
26. Linda Hitcheon

منابع

۱. بورخس، خورخه لوئیس؛ *کتابخانه بورخس و ۲۳ داستان دیگر*؛ ترجمه کاوه سیدحسینی. تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۸۹.
۲. نجومیان، امیرعلی؛ «تجربه مهاجرت و پارادوکس همانندی و تفاوت»؛ در *نشانه‌شناسی فرهنگ (ی)*: مجموعه مقالات *نقدهای ادبی-هنری*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۳. نجومیان، امیرعلی؛ «درآمدی بر شالوده شکنی (دریدا، بورخس، دن کیشوت)»؛ *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، سال ششم (۶۷)، شماره ۷، اردیبهشت ۱۳۸۲؛ ۵۹-۵۰.
۴. نجومیان، حسین؛ *زمینه حقوق تطبیقی*؛ مشهد: انتشارات جعفری، ۱۳۴۸.
5. Arens, Katherine. "When Comparative Literature Becomes Cultural Studies: Teaching Cultures through Genres", *The Comparatist*, 29, 2005, 123-147.
6. Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
7. Barthes, Roland. "From Work to Text" in *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1989, 166-172.
8. Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

9. Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Revised Edition. London & New York: Routledge, 1991.
10. Bassnett, Susan. "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century", *Comparative Cultural Studies*, 3, 1-2, 2006, 3-11.
11. Benjamin, Walter. "The Task of the Translator," trans. Harry Zohn, in *Illuminations*. London: Fontana/Collins, 1982, 69-82.
12. Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
13. Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge, 2001.
14. D'Haen, Theo. "Antique Lands, New Worlds? Comparative Literature, Intertextuality, Translation". *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 43, No. 2, 2007, 107-120.
15. Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
16. Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.
17. De Vries, Hent, "Anti-Babel: The 'Mystical Postulate' in Benjamin, de Certeau and Derrida," *MLN*, 107:3, April 1992, 441-477.
18. Gasset, José Ortega Y, "The Misery and the Splendor of Translation," trans. Elizabeth Gamble Miller, in Rainer Schulte, and John Biguenet, eds., *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, 93-112.
19. Guillen, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Massachusetts and London: Harvard University Press, 1993.
20. Huggan, Graham. "Postcolonial Studies and the Anxiety of Interdisciplinarity", *Postcolonial Studies*, 5, 3, 2002, 245-275.
21. Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.
22. Jacobs, Carol, "The Monstrosity of Translation," *MLN*, 90, 1975, 755-766.
23. Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell, 1980.
24. Riffaterre, Michael. "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies" in *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, ed. Charles Bernheimer. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
25. Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

-
26. Said, Edward W. ***Orientalism: Western Conceptions of the Orient***. New York: Vintage, 1979.
 27. Said, Edward W. *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge: ***Harvard University*** Press, 1983.
 28. Spivak, Gayatri C. ***Death of a Discipline***. New York: Columbia University Press, 2003.
 29. Stallknecht, Newton P. and Horst Frenz, eds. ***Comparative Literature: Method and Perspective***. Illinois: Southern Illinois University Press, 1961.
 30. Steiner, George. "What is Comparative Literature?" in ***No Passion Spent: Essays 1978-1996***. London: Faber and Faber, 1996.
 31. Wellek, René. "Comparative Literature Today", ***Comparative Literature***, 7, 4, 1965, 325-337.
 32. Wellek, René. "The Crisis in Comparative Literature." in ***Concepts of Criticism***. Ed. Stephen G. Nicholas, Jr. New Haven: Yale UP, 1963, 282-95.

گونه‌شناسی بیش‌متنی

دکتر بهمن نامور مطلق

استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

بینامتنیت نسل اول یعنی کریستوا و بارت با نظریه‌پردازان نسل دوم به ویژه ژنی و ریفاتر گسترش یافت و به عنوان روشی برای مطالعات ادبی و هنری به کار گرفته شد؛ سپس ژرار ژنت با طرح ترامتنیت موجب جهش بزرگی در این عرصه از مطالعات شد. ترامتنیت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متنها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. موضوع گونه‌شناسی ادبی - هنری از موضوعات مورد توجه در ترامتنیت است که یکی از پنج قسم آن یعنی سرمتنیت به طور انحصاری به این موضوع اختصاص یافته است. اما همچنین در بیش‌متنیت نیز بخش قابل توجهی به گونه‌شناسی ویژه‌ای به نام «گونه‌شناسی بیش‌متنی» پرداخته شده است.

روابط بیش‌متنی به بررسی رابطه دو متنی می‌پردازد که وجود متن دوم به متن اول وابسته است. گونه‌شناسی بیش‌متنی به بررسی انواع متنهایی می‌پردازد که دارای رابطه برگرفتگی باشند یعنی متن دوم از متن اول برگرفته شده باشد. در این رابطه ژنت شش گونه اصلی بیش‌متنی را از یکدیگر باز می‌شناسد: پاستیش، شارژ، فورژری، پارودی، تراوستیسمان و ترانسپوزیسیون (جایگشت). این شش گونه به دو دسته بزرگ تقلیدی و تغییری تقسیم می‌شود. مقاله حاضر می‌کوشد این نوع گونه‌شناسی را به طور مختصر معرفی نماید. گونه‌شناسی یاد شده می‌تواند در بسیاری از تحقیقات ادبی به ویژه ادبیات فارسی مورد استفاده جامعه پژوهشی ایرانی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی، ادبیات، بیش‌متنیت، برگرفتگی متنی، ژنت.

۱۳۹



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۹، شماره ۳۸، زمستان ۱۳۹۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۱/۲۰

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۸/۱۷

مقدمه

گونه‌شناسی^۱ از نخستین تحقیقاتی است که در حوزه مطالعات ادبی و هنری صورت گرفته است. از سیاست (پولتیکای) افلاطون تا بوطیقای ارسطو و از آن به بعد در هر دوره‌ای گونه‌های ادبی-هنری موضوعی مهم، تعیین کننده، جذاب و کانونی تحقیق، از دیدگاه‌های مختلف محسوب شده‌اند. از نظر ژنت «گونه ادبی مقولات هنری هستند که خاستگاه تاریخی آنها بسیار تاریک است» (Genette 1982 p.13). تاریخ گونه‌شناسی مفصل و بسیار غنی است و کتابهای زیادی به آن اختصاص یافته است. با این حال همواره مسئله‌ای غیرقطعی و تمام نشده تلقی می‌شود. این مطالعات فراوان که با هدف روشنگری انجام شده در برخی موارد موجب ابهامهایی تازه نیز شده است، برای مثال واژه «گونه» دارای برداشتهای متنوع و گاه متضاد است و این امر موجب چند معنایی واژه «گونه» شده است و هر پژوهشی را در این عرصه دچار دشواریهایی جدی می‌کند. در دهه‌های اخیر گونه‌شناسی آثار ادبی و هنری موضوع بحثها و چالشهای فراوانی بوده است. از بازگشت به گونه‌های سنتی تا طرد کامل آنها و سخن از عصر گونه‌زدایی و پساگونه‌ای ادبیات و هنر، موضوع نوشته‌ها و کتابهای زیادی بوده است. برخی نیز گونه‌شناسی را یکی از ارکان غیرقابل اجتناب مطالعات ادبی-هنری می‌پندارند و بر این باورند که گونه‌شناسی لازمه یک مطالعه نظام‌مند است و بدون این دسته‌بندی و مقوله‌سازی امکان خلق، دریافت و مطالعه بسیار دشوار و حتی غیرممکن می‌شود. «لوران ژنی» یکی از نظریه‌پردازان برجسته بینامتنیت در این خصوص می‌نویسد: «ما متنهای ادبی را همچون پدیده‌هایی منفرد و خارج از مقوله‌ها مورد توجه قرار نمی‌دهیم. یک متن ادبی به واسطه ویژگیهای گونه‌شناسانه خود را معرفی می‌کند.» (Jenny 2003) با گونه‌های ادبی-هنری می‌توان آثار متنوع و بی‌شمار را به واسطه انواع رابطه خویشاوندی که می‌توانند داشته باشند، صورت‌بندی و آماده مطالعه کرد.

در چنین فضایی است که برخی دست به خلق طرحهایی تازه و متناسب برای گونه‌شناسی آثار به ویژه آثار متأخر ادبی و هنری می‌زنند. یکی از نظریه‌های نو در حوزه گونه‌شناسی از سوی «ژرار ژنت» محقق برجسته فرانسوی در اواخر قرن بیستم ارائه شد. وی تمام روابط میان متنها را با عنوان ترامتنیت^۲ به پنج دسته تقسیم کرده است: بینامتنیت^۳، پیرامتنیت^۴، فرامتنیت^۵، سرمتنیت^۶ و بیش‌متنیت^۷. همه این پنج قسم به نوعی

دارای گونه‌شناسی هستند اما سرمتنیت به طور انحصاری به مبحث گونه‌شناسی اختصاص یافته است. با این حال موضوع مقاله حاضر بررسی گونه‌شناسی بیش‌متنی یعنی قسم پنجم ترامتنیت است.

به طور کلی در ترامتنیت و به طور ویژه بیش‌متنیت چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها در جامعه بشری بررسی می‌شود. براساس نظریه بینامتنیت و ترامتنیت، هر متنی با توجه به متن‌های پیشین شکل می‌گیرد و هیچ متنی از هیچ، پدید نمی‌آید. این ویژگی بیناترمتنی^۸ موجب رشد و توسعه جهان متنی و به دنبال آن جهان انسانی می‌شود. اما پیش از پرداختن به ویژگی‌ها و عناصر بیش‌متنیت بهتر است شرایطی که براساس آن می‌توان متن‌ها را در رویکرد بیش‌متنی مطالعه کرد مورد بازبینی قرار دهیم. این ویژگی موجب تمایز گونه‌شناسی بیش‌متنی از گونه‌های دیگر می‌شود. برخی از گونه‌شناسی‌ها اصل را بر ارجاع و چگونگی ارجاع متن‌ها گذارده‌اند. برخی دیگر مضامین آثار را شاخص اصلی گونه‌شناسی خود تلقی نموده‌اند. عده‌ای نیز سبک آثار و حتی گاهی فرهنگ و روابط فرهنگی را شاخص و ملاک اصلی گونه‌شناسی در نظر گرفته‌اند. یادآور می‌شود برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه‌شناسی بیش‌متنی مورد بررسی قرار گیرد لازم است دست کم سه شرط اصلی داشته باشد:

- متنی بودن موضوع

- دارا بودن دو یا بیش از دو متن

- مسلم داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن

در صورت داشتن این شروط می‌توان به مطالعه بیش‌متنی و گونه‌شناسی بیش‌متنی پرداخت. چون سخن از پیش‌متن و بیش‌متن به میان آمد مناسب است در اینجا یادآوری شود که پیش‌متن^۹ همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود. بیش‌متن^{۱۰} نیز متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است.

یادآور می‌شود که ژنت بیش‌متنیت و گونه‌شناسی آن را در کتاب الواح بازنوشتنی (پالمست)^{۱۱} طرح کرده‌است که مرجع اصلی این نوشتار قرار گرفته‌است. وی برای ارائه گونه‌شناسی بیش‌متنی ابتدا مروری بر تاریخچه گونه‌شناسی از یونان باستان تا قرون متأخر بویژه قرن بیستم کرده و کوشیده تا تحولاتی را که در این زمینه ایجاد شده‌است، تبیین نماید و در پایان ضرورت یک گونه‌شناسی بیش‌متنی را توجیح کند.

فرصت ما در این نوشتار کمتر از آن است که به چنین تاریخچه‌ای بپردازیم. لذا بدون ورود به مباحث تاریخی به طور مستقیم به تحولات اساسی و شکل نهایی گونه‌شناسی بیش‌متنی خواهیم پرداخت.

ویژگیهای گونه‌شناسی بیش‌متنی

ژنت پس از نگاهی گذرا به تاریخچه گونه‌شناسی و شاخصهای تقسیم‌بندی گونه‌های ادبی به سراغ شاخصهایی می‌رود که از آنها برای گونه‌شناسی بیش‌متنی بهره خواهد برد. یکی از این شاخصها کارکرد (یا فونکسیون)^{۱۲} است. مهمترین شاخص در حوزه کارکرد، طنز^{۱۳} است؛ یعنی آیا متن تازه سرشتی طنزآمیز دارد یا خیر؟ موضوع طنز برای این اهمیت دارد که می‌تواند در نوع ارتباط میان متنها نقش اساسی ایفاء کند. به همین روی کارکردها به دو دسته کلان طنزی و ناطنزی تقسیم می‌شود. برای ژنت حوزه کارکرد طنزی به مراتب گسترده‌تر و متنوع‌تر از حوزه ناطنزی است. در حوزه کارکرد ناطنزی فقط پاستیش قرار دارد در صورتیکه در حوزه کارکرد طنزی که همان پارودی است سه گونه قرار دارد: پارودی^{۱۴} در معنای خاص آن، تراوستیسمان^{۱۵} و پاستیش^{۱۶} طنزآمیز. جدول زیر بیانگر این تقسیم‌بندی است:

کارکرد	طنز: پارودی			بدون طنز
	پارودی در معنای خاص آن	تراوستیسمان	پاستیش طنزآمیز	پاستیش

ژنت سپس به مهمترین شاخص خود یعنی نوع ارتباط میان متنها پرداخته‌است. وی ارتباط میان متنها را در بیش‌متنیت به دو دسته بزرگ تقسیم کرده‌است که عبارتند از: تراگونگی^{۱۷} (تغییر) و همانگونگی^{۱۸} (تقلید). به بیان دیگر، اساس دگرگونی و چگونگی آن به عنوان مهمترین عامل مطرح می‌شود. آیا از متن الف به متن ب تغییری صورت گرفته یا اینکه رابطه این دو متن فقط بر اساس تقلید استوار شده‌است؟ اگر تغییر صورت گرفته چه نوع تغییری بوده و اگر تقلید بوده‌است چه نوع تقلیدی است؟ بنابر این از نظر ژنت چنانکه خواهیم دید دو نوع ارتباط بیش‌متنی ممکن است: یا بر اساس تغییر یا تراگونگی است و یا براساس تقلید یا همانگونگی. جدول زیر برای بیان این گونه‌شناسی ارائه شده است:

رابطه		تراگونگی		همانگونگی (تقلید)	
گونه	پارودی	تراوستیسمان	شارژ	پاستیش	

حال که سخن از همانگونگی و تراگونگی به میان آمد نخستین پرسشی که مطرح می‌شود این است که شاخص چنین تقسیم‌بندی دوگانه‌ای چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت: این تقسیم‌بندی مهم براساس سبک صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر ملاک و شاخص این تقسیم‌بندی و عنوان‌بندی آن به سبک اثر بازمی‌گردد. در حقیقت، سبک ملاک اصلی تقسیم‌بندی بیش‌متنی است و این موضوع طبیعی به نظر می‌رسد؛ زیرا سبک از مهمترین و اصلی‌ترین معیارهای ادبیات و هنر محسوب می‌شود. بنابراین، هنگامیکه گفته می‌شود همانگونگی یا تقلید، منظور تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن است و بر عکس هنگامی که گفته شود تراگونگی یا تغییر، منظور تغییر سبک است. به طور مثال گفته می‌شود پاستیش در زمره همانگونگیها قرار می‌گیرد، یعنی در پاستیش تقلید در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته‌است. حال این سبک چیست که تقلید در آن موجب تقسیم‌بندی گونه‌های بیش‌متنی می‌شود؟ لازم است هر چند مختصر به معنای سبک به خصوص در حوزه بیش‌متنیت اشاره شود. پیش از آن مناسب است یادآور شود که سبک گاهی به ویژگی اطلاق می‌شود که موجب تمایز میان یک مؤلف از مؤلفان دیگر یا یک گونه از گونه‌های دیگر می‌شود. سبک به عنوان معادلی برای استیل^{۱۹} برگزیده شده‌است و در غرب نامش را از وسیله‌ای گرفته‌است که به کمک آن بر روی اجسام چیزی را حک می‌کردند. اما این واژه بعدها به معنای شیوه بیان هنری مورد استفاده قرار گرفت. سبک در معنای عام، یعنی شیوه‌ای که ادبیات و هنر را از بیانهای عادی و معمولی متمایز می‌سازد و در معنای خاص، یعنی شیوه‌ای که یک گروه یا یک فرد در بیان هنری و ادبی خود به کار می‌برند و همین موجب تمایز آنها می‌شود. بنابر این برای اینکه متنی خود را در زمره ادبی و یا هنری قرار دهد، باید از برخی صور بهره‌برد که در بیان عادی یا وجود ندارد و یا نقش محوری ندارد و اندک است. این صور را صور بلاغی یا سبکی می‌نامند.

صور سبکی یا بلاغی شیوه‌های بیانی هستند که موجب می‌شوند یک متن هنری و ادبی از متنهای معمولی متمایز شود. در حقیقت، تا حد زیادی به واسطه حضور این صور است که یک متن غیرهنری و غیرادبی به متن هنری و ادبی تبدیل می‌شود. در ادبیات تعدادی از این صور عبارتند از: تمثیل، ضدجمله^{۲۰}، ضدرساله، تطبیق، کنایه،

رمز، تغییر و ایجاز. اما هر هنری نیز برای خود دارای صور ویژه‌ای است، به طور مثال هنرهای تجسمی یا هنرهای نمایشی نیز دارای صور بلاغی و سبکی خاص خود هستند و با بهره‌گیری از این صور است که سبک ویژه‌ای را شکل می‌دهند. بنابر این سبک یک اثر به مجموعه صور بلاغی آن اثر و ترکیب آنها اطلاق می‌شود. سبک رابطه ویژه‌ای با مکاتب و با گونه‌های ادبی و هنری دارد، زیرا یکی از شاخصهای مهم تمایز میان این مکاتب و گونه‌ها همانا سبک آنهاست.

در خصوص رابطه سبک و گونه‌شناسی بیش‌متنی، می‌توان به نقش صور بلاغی و یا سبکی اشاره کرد. یکی از موضوعات مهم که به طور عموم موجب سوءتفاهم می‌شود، رابطه میان گونه‌ها و صور بلاغی یا سبکی است. پیشتر به طور مختصر درخصوص صور بلاغی، اهمیت و جایگاهشان سخن گفته شد. در اینجا درباره چگونگی رابطه میان گونه و صور بلاغی به اختصار توضیح داده می‌شود. در خصوص صور بلاغی و گونه‌ها یکی از سوءتفاهمهای رایج و بسیار گسترده همانا یکی انگاشتن این صور با گونه‌هاست. در واقع، نزدیکی و شباهت بسیار زیاد میان این صور و گونه، موجب چنین اشتباه رایجی شده‌است. بسیاری از مفاهیمی که در اینجا مورد استفاده قرار گرفته‌اند دارای دو نقش هستند، یعنی گاهی در زمره صور بلاغی و گاهی نیز در زمره گونه‌ها جای می‌گیرند. به طور مثال پارودی می‌تواند هم کارکرد صور بلاغی را به عهده بگیرد و هم گاهی یک گونه تلقی شود. هنگامی که به عنوان یک شیوه در سبک شناسی مورد توجه است از آن به عنوان صورتی از صور بلاغی یاد می‌شود، اما هنگامی که منظور واحدی است که آثار متعدد با ویژگیهای خاص را شامل می‌شود در این صورت به عنوان یک گونه از آن یاد می‌شود. ژنت هر از گاهی به این موضوع اشاره کرده‌است، چنانکه در مورد تقلید و پاستیش می‌نویسد: «تقلید در صور (در بلاغت) آن چیزی است که پاستیش در گونه‌ها (بوطیقا) است. تقلید در معنای بلاغی، صورت بدوی پاستیش است، پاستیش و به طور عمومی تقلید، یک بافت برای تقلیدها تلقی می‌گردد.» (Genette 1982 p.104) البته مثال ژنت در اینجا دقیقاً بر روی یک واژه واحد تأکید ندارد، اما در مورد پارودی، وی از آن گاهی به عنوان یک صورت و گاهی به عنوان یک گونه استفاده کرده است. حتی تقلید نیز در کتاب *الواح بازنوشتنی* گاهی به عنوان یک صورت بلاغی و گاهی نیز به عنوان یک نوع رابطه میان‌متنی در حوزه بیش‌متنیت مورد استفاده قرار گرفته است.

با مشخص شدن دو عنصر مهم «کارکرد» و «رابطه»، در ادامه ژنت می‌کوشد تا بیش از پیش موضوع گونه‌شناسی را با بیش‌متنیت که هدف اصلی مطالعه او در کتاب *الواح بازنوشتنی* است پیوند دهد. به همین روی جدول کاملتری را ارائه می‌کند که در آن به نحوه ظهور، بروز و تجلی کارکردی و ساختاری نیز پرداخته شده‌است.

تجلی رایج (کارکردی)				
کارکرد	طنز (پارودی)			ناطنز (پاستیش)
گونه	پارودی	تراوستیسمان	شارژ	پاستیش
رابطه	تراگونگی			همانگونگی
تجلی ساختاری				

چنانکه ملاحظه می‌شود دو نوع تجلی کارکردی و ساختاری در مقابل هم قرار می‌گیرد. در میان این دو قطب سه لایه قرار دارد که عبارتند از: کارکرد، گونه و رابطه. کارکرد دارای دو قسم طنز و ناطنز است. گونه به نوبه خود دارای چهار بخش است که عبارتند از: پارودی، تراوستیسمان، شارژ و پاستیش. آخرین لایه یعنی رابطه از دو نوع تراگونگی و همانگونگی ترکیب شده است. بر این نوع مناسبات می‌توان مناسبات بخشی را نیز افزود. به طور مثال رابطه میان کارکرد ناطنز با گونه پاستیش و گونه پاستیش با رابطه همانگونگی. به همین ترتیب می‌توان در خصوص کارکرد طنز گونه‌های سه گانه پارودی، تراوستیسمان و شارژ^{۱۱} با رابطه تراگونگی نیز سخن گفت. در واقع، مهمترین و اصلی‌ترین شاخصهایی که ژنت با آنها سروکار دارد همانا ساختار و کارکرد هستند. بسیاری از منتقدین شاخص اصلی گونه‌شناسی بیش‌متنی را از نظر ساختار و روش، ساختارگرایی تلقی کرده‌اند. با این حال ژنت خود اذعان می‌کند که از شاخصهای دوگانه ساختار و کارکرد به طور همزمان بهره جسته‌است. تران-ژروت در این خصوص می‌نویسد: «در پالمست، ژنت بیشتر یک طبقه‌بندی ساختاری و نه کارکردی را از «عملیات بیش‌متنی» ارائه می‌دهد که پارودی فقط موردی خاص محسوب می‌شود. دو شاخص ساختاری که مورد توجه ژنت قرار گرفتند عبارت بودند از «کارکرد» (نیت یا تاثیر هر عمل که می‌تواند تفننی، طنزی یا جدی^{۱۲} باشد) و «روابط» میان بیش‌متن و پیش‌متن که خواه در آن یک دگرگونی یا خواه یک تقلید صورت گرفته باشد است. در این معنا پارودی یک «دگرگونی متنی با کارکرد تفننی است» (Cité par)

Tran-Gervat 2006 p.2). به بیان دیگر ژنت به دلیل اینکه در پارادایم ساختارگرایی البته از نوع ساختارگرایی باز به مطالعه موضوع خود می‌پردازد بنابر این همچنان شاخص ساختار برای وی نقش کانونی ایفاء می‌کند.

رابطه و انواع بیش‌متنیت: رابطه برگرفتنی

چنانکه پیشتر اشاره شد بیش‌متنیت براساس برگرفتنی^{۳۳} استوار شده است. به عبارت دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متنی با پیش‌متن خود دارد از رابطه برگرفتنی است. در واقع، همین نوع رابطه یعنی برگرفتنی است که طبیعت و ویژگی بیش‌متنیت را مشخص و معین می‌کند. برگرفتنی یا اشتقاق، رابطه‌ای هدفمند و نیت‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن براساس پیش‌متن شکل بگیرد. رابطه برگرفتنی خود به دو دسته کلی قابل تقسیم است: تقلیدی (همانگونگی) و تغییری (تراگونگی). به بیان دیگر، بیش‌متنیت می‌تواند یا براساس رابطه همانگونگی بیش‌متن از پیش‌متن استوار شده باشد و یا بر اساس رابطه تراگونگی.

ژنت می‌کوشد تا در دو محور سرشت رابطه میان‌متنی یعنی همانگونگی و تراگونگی و همچنین نظام این روابط یعنی تفننی، طنزی و جدی به صورت‌بندی این گونه‌ها بپردازد. بنابر این در یک محور، دو شاخص همانگونگی و تراگونگی قرار می‌گیرد و در محور دیگر سه شاخص تفننی^{۳۴}، طنزی و جدی. جدول زیر به عنوان جدول نهایی برای گردآوری مباحث بالا بسیار مهم است. در این جدول شش گونه از روابط بیش‌متنی از یکدیگر تفکیک شده‌اند.

Hypertextualité	بیش‌متنیت	
تراگونگی	تقلید	
پارودی در معنای خاص آن	پاستیش	تفننی
تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه	شارژ پاستیش طنزی پارودی در معنای رایج کلمه	طنزی
تراجایی (جایگشت)	فورژری	جدی

در مورد رابطه میان تقلید یا همان‌گونه‌گی و تغییر یا تراگونه‌گی مناسب است اضافه شود که نه همان‌گونه‌گی مطلق و نه تراگونه‌گی مطلق هیچ یک وجود ندارند، بلکه همواره در یک ارزیابی نسبی است که می‌توان از همان‌گونه‌گی و تراگونه‌گی سخن گفت. همواره در همان‌گونه‌گی عناصری از تراگونه‌گی و در تراگونه‌گی عناصری از همان‌گونه‌گی قابل مشاهده است. به طور کلی این پرسش دوباره و به طور جدی مطرح است که تمایز واقعی میان همان‌گونه‌گی و تراگونه‌گی چیست؟ در این خصوص می‌توان گفت که موضوع اصلی در واقع غلبه وجه تقلیدی یا تغییری است نه حضور یا غیاب مطلق و کامل این یا آن. بنابر این در مرحله نخست میزان تقلید یا تغییر مورد توجه است و پس از آن، نوع و کیفیت دگرگونی مطرح است. به بیان دیگر، چه چیزی تغییر و چه چیزی تقلید شده است؟ آیا سبک و صورت اثر تغییر کرده است یا محتوای آن؟ سپس در صورتی که سبک تغییر کرده چه نوع تغییری را پذیرفته یا اگر محتوا تغییر کرده به همین شکل.

سه نوع نظام ادبی - هنری می‌توانند در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی کنند: تفننی، طنزی و جدی. گاه رابطه میان دو متن می‌تواند بر اساس نه طنز باشد و نه جد. در این صورت متعلق به نظامی است که آنرا می‌شود تفننی نامید. گاه نیز این رابطه براساس ارزش‌زدایی و طنز صورت می‌گیرد. یعنی بیش‌متن ارزشها یا برخی از ارزشهای پیش‌متن را مورد تعرض قرار می‌دهد. گاهی نیز نه تفننی و نه طنزی، هیچ یک نیست؛ بلکه مؤلف در نظر دارد با توجه به پیش‌متن دست به خلق بیش‌متنی تازه بزند. چنانکه ملاحظه شد در محور عمودی سه نوع شاخص یعنی تفننی، طنزی و جدی وجود دارد که در ترکیب با محور افقی یعنی همان‌گونه‌گی و تراگونه‌گی شش‌گونه یاد شده شکل می‌گیرد. این دو محور در شش نقطه با هم برخورد پیدا می‌کنند که موجب شکل‌گیری شش‌گونه می‌شود. در واقع، مباحث اصلی بیش‌متنیت گرداگرد همین شش‌گونه می‌چرخد. تمام کتاب الواح بازنوشتنی به توصیف این گونه‌های ششگانه و جزئیات مربوط به آنها اختصاص یافته است. این شش‌گونه عبارتند از: پاستیش، شارژ، فورژری^{۲۵} و پارودی، تراوستیسمان و جایگشت^{۲۶}.

یکی از مشکلات اصلی مطالعه گونه‌شناسی بیش‌متنی تقسیم‌بندیهای آن است. زیرا در این خصوص ژنت می‌کوشد تا بیش از پیش به تقسیم‌بندی ریزتری بپردازد. به همین دلیل آن چیزی که برای دیگران دامنه گسترده‌ای دارد در اینجا محدود و به چند

زیرگونه تقسیم شده است. در واقع، قرون نوزدهم و بیستم موجب شد تا گونه‌هایی همچون پارودی و پاستیش، موقعیت و مفهوم تازه‌ای بیابند. در ادبیات و هنر مدرن و به ویژه پست مدرن این دو گونه با مفاهیم تازه‌ای که پیدا کرده‌اند، تا حد درهم آمیختگی پیش می‌روند. مولفان کتاب بوطیقای پارودی و پاستیش در این خصوص می‌نویسند: «در پایان قرن، با تجلیلش از بازنویسی‌ها، دوم درجه‌ها و سایر وضعیتهای تودرتویی، موجب اعتباربخشی به این گونه از بیش‌متنیت - می‌شود. قرنهای بیست و بیست و یکم مملو از پارودی است. همچنین پارودی/پاستیش با تجربیات بسیار گوناگون هنر مدرن و پست مدرن و درهم آمیختگی با آنها پیش می‌رود.» (Dousteryssier-Khoze 2006 p.11). در رابطه میان پارودی و پاستیش، این پارودی است که بیشتر نظرها را به ویژه از سوی نظریه‌پردازان و محققان پست مدرن به خود جلب کرده است.

در این مورد مناسب است یادآوری شود که از سوی محققان این حوزه پاستیش به همانگونگی و پارودی به تراگونگی مرتبط می‌شود. به همین روی برخی از محققان این جدول ششگانه را به دوگانه پاستیش و پارودی تقلیل می‌دهند. پیری-گروس در خصوص روابط برگرفتگی می‌نویسد: «پارودی و پاستیش دو گونه بزرگ روابط اشتقاقی (برگرفتگی) هستند که یک متن را به متن دیگر می‌پیوندند: اولی بر پایه دگرگونی و دومی بر روی تقلید پیش‌متن بنا می‌شود» (Piégay-Gros 1996 p.56). در یک نگاه جامع‌تر می‌توان افزود که بیش‌متنیت یا یک عملیات دگرگون‌ساز (همچون پارودی، تراوستیسمان، ترانسپوزیسیون) و یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش، شارژ و فورژری) از پیش‌متن است. گرچه هر یک از این شش گونه نیاز به تحقیق مستقل و مفصلی دارند اما ضرورت ارائه یک تصویر کلان، توجیح‌کننده توضیحات مختصر آنها در سطور زیر است:

پاستیش: این واژه از حوزه هنرهای تجسمی به عاریت گرفته شده است و به نوعی تقلید سبک از شیوه نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. در پاستیش، شیوه تقلید می‌شود اما در اغلب موارد، موضوع دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابر این پاستیش کپی یا مثنی‌کاری نیست و میان اثری اصیل و بدل قرار می‌گیرد. در بیش‌متنیت، این گونه از طلاق دو شاخص همانگونگی و تفننی ایجاد شده است. بنابر این براساس شاخص همانگونگی، پاستیش تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن است. اما از جهت اینکه دارای کارکرد تفننی است، نسبتش با پیش‌متن برای تکثیر همراه با تفنن و شوخی با پیش‌متن

برقرار می‌شود. یکی از مهمترین نمونه‌های پاستیش آثار پروست در تقلید سبک و شیوه برخی از نویسندگان بزرگ همچون بالزاک و فلوبر است. این تقلید چنان صورت گرفته است که برخی تفاوتی میان آنها و آثار اصلی بالزاک و فلوبر قائل نبودند.

شارژ: پس از پاستیش دومین گونه همانگونه‌گی به شارژ مربوط می‌شود. شارژ در لغت یعنی غلو کردن و این غلو کردن با نوعی طنز همراه می‌شود. در بیش‌متنیت، شارژ بر اساس غلو کردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن صورت می‌گیرد. بنابر این در شارژ سبک مورد تقلید قرار می‌گیرد اما با تغییراتی کوشش می‌شود تا نسبت به پیش‌متن طنز و نقد داشته باشد. شارژ کردن شرایطی دارد که دارا بودن قابلیت شارژ و شناخته شده بودن شارژ شونده از آن جمله است. کاریکاتور یکی از اقسام شارژ است که با غلو کردن یکی از ویژگیهای پیش‌متن به طور مثال شخصیت، صورت می‌گیرد.

فورژری: سومین گونه همانا فورژری است که تقلیدی جدی از پیش‌متن تلقی می‌گردد. در فورژری کوشش می‌شود تا ضمن تقلید از سبک پیش‌متن، کارکرد بیش‌متن جدی باشد. یکی از معانی فورژری قلب کردن است که بیشتر به حرفه آهنگری بازمی‌گردد. از زیرگونه‌های فورژری می‌توان به تدام و ادامه پیش‌متن اشاره کرد. برای مثال اثر «فرهاد و شیرین» وحشی بافقی را می‌توان در این زمره قرار داد و مطالعه کرد. زیرا این اثر با مرگ شاعر ناقص باقی ماند تا اینکه در دوره پسین توسط وصال شیرازی تکمیل‌تر شد اما باز با مرگ وصال به طور کامل خاتمه نیافت تا اینکه شاعری در دوره قاجار کوشید تا آنرا به پایان برساند. کتاب *پارسیغال* و *گزال* نیز در ادبیات اروپایی یکی از نمونه بارز آن است.

پارودی: در دسته دوم یعنی تراگونه‌گی نیز سه گونه وجود دارد. نخست پارودی است که از یک سو تراگونه‌گی سبکی بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن بیان می‌کند و از سوی دیگر دارای کارکرد تفننی است. یعنی می‌خواهد با پیش‌متن شوخی کند و در این فرایند متن تازه‌ای را نیز خلق کند. پارودی بیشتر شوخی نسبت به خود و خودی است. در پارودی هدف تخریب و تحقیر نیست بلکه شوخی و خلق متنهای تازه و اغلب سرگرم‌کننده است. برای مثال برنامه تلویزیون جمهوری اسلامی ایران در نقد خود (همچون خنده بازار) به شکل پارودی صورت می‌گیرد. زیرا بیش از اینکه وجه تخریب و طنزی ویرانگر داشته باشد جنبه سرگرمی و تفنن دارد. یکی از مثالهای ژنت به فیلم

«دوباره بزَن سام» وودی آلن مربوط می شود که به شکل پاروردی از فیلم «کازابلانکا» برگرفته شده است.

تراوستیسمان: دومین گونه تراوستیسمان است که ضمن حفظ رابطه تراگونگی می کوشد تا براساس کارکرد طنزی به تخریب و تحقیر پیش متن خویش پردازد. تراوستی یعنی دگرگون کردن جنسیت و در حقیقت تغییر سرشت. نازل کردن و تحقیر پیش متن در این گونه صورت می گیرد. هیچ رابطه ای به اندازه تراوستیسمان تخریب کننده پیش متن نیست. ژنت دو گونه تراوستیسمان را از یکدیگر متمایز می کند: بورلسک و مدرن. اگر بخواهیم به مثال پیشین بازگردیم برنامه هایی که سیمای جمهوری اسلامی در بررسی تلویزیونهای خارجی می سازد بر همین اساس استوار شده است. یعنی می کوشد تا آنها را تخریب کند همچنانکه آنها چنین تلاشی را دارند.

جایگشت: گونه سوم، جایگشت (تراسپوزیسون) است که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می پردازد. جایگشت، رایجترین و متنوعترین نوع بیش متنت را به خود اختصاص می دهد. نقش جایگشت در تکثیر متنی بیش از دیگر گونه هاست. تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانسانه ای و بینارسانه ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد؛ جایگشت محسوب می شوند. بنابر این اقتباسهای بیناهنری اغلب از این دست هستند. به طور مثال تبدیل یک رمان به یک فیلم سینمایی از همین گونه است. در جایگشت همانند دیگر انواع بیش متنی، کوشش می شود دگرگونیها و تاثیرات آنها از یک متن به متن دیگر مورد بررسی قرارگیرد. همچنین ترجمه از یک زبان به زبان دیگر نیز در زمره جایگشت قرار می گیرد. زیرا تکثیر جدی پیش متن در یک فضای فرهنگی - زبانی تازه، در کارکرد جدی است. منثور کردن منظوم یا منظوم کردن منثور که از انواع رایج تکثیر متنی تلقی می شود نیز در گونه جایگشت جای می گیرند. تغییر سنی متن به طور مثال کتاب شاهنامه برای کودکان که اقتباسی بیناسنی محسوب می شود و بسیاری دیگر از این ترجمه ها و اقتباسها همگی در گونه جایگشت قرار می گیرند و مطالعه می شوند.

حال که این نوشتار به پایان می رسد شاید انتقاد شود چرا معادلهایی برای این گونه ها انتخاب نشده است. در پاسخ لازم است گفته شود که معادلهای شتابزده و ناقص به مراتب خطرناکترند. به طور مثال برای پارودی معادل نقیضه رایج است اما دست کم

پارودی در بیش‌متنیت چنین معنایی را نمی‌دهد. مناسب است بیشتر معانی این واژه‌ها به خوبی درک و دریافت شود تا کسانی که در معادل‌یابی تخصص و مهارت دارند معادلهای مناسبی را در آینده برای این واژه‌ها بیابند.

نتیجه

گونه‌شناسی یکی از نخستین و مهمترین بخش مطالعات ادبی و هنری محسوب می‌گردد. اما هر گونه‌شناسی دارای شاخصها و ملاکها و همچنین موضوعات کانونی خاص خود هستند و بر همین اساس از یکدیگر متمایز می‌شوند. چنانکه ملاحظه شد گونه‌های ادبی- هنری پدیده‌هایی فعال و پویا هستند و هر دوره اشکال تازه‌ای به خود می‌گیرند. همین تغییرات در عرصه خلق آثار موجب شده‌است تا گونه‌شناسی نیز دستخوش تغییر و دگرگونی شود چنانکه یکی از دل‌مشغولیهای محققان و نظریه‌پردازان قرن بیستم در پارادایمهای گوناگون به خصوص ساختارگرایی گونه‌شناسی و مطالعات بوطیقایی بود.

گونه‌شناسی بیش‌متنی یکی از نظریه‌ها برای بازنگری صورتبندی بخشی از متنهای ادبی و هنری است که توسط ژرار ژنت ارائه گردید. این گونه‌شناسی به مطالعه متنهایی می‌پردازد که بر اساس رابطه برگرفتگی با متنهای پیش از خود (پیش‌متنها) شکل گرفته‌اند. همانطوریکه ملاحظه شد دو شاخص مهم یعنی رابطه و کارکرد موجب شدند تا شش گونه بیش‌متنی از یکدیگر تفکیک شوند. هیچ صورتبندی دیگری به این شکل به موضوع روابط بیش‌متنی نپرداخته است و بی‌تردید در این حوزه گونه‌شناسی یاد شده بهترین مرجع برای مطالعه و تحلیل محسوب می‌شود.

ادبیات فارسی و هنر ایرانی مملو از این روابط بیش‌متنی است که تا کنون چنانکه بایسته و شایسته بوده مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند. گونه‌شناسی بیش‌متنی امکان مطالعه دقیقتر و در نتیجه شناخت بهتر دلالت‌پردازی آنها را میسر می‌سازد. در ضمن، یکی از مشکلات این نوشتار یافتن معادلهای مناسب برای گونه‌های شش تایی می‌باشد که امید است با همکاری استادان ادبیات فارسی، جامعه علمی بدان دست یابد.

- 1.Genrologie
- 2 - Transtexualité
- 3 - Intertextualité
- 4 - Paratextualité
- 5- Métatextualité
- 6 - Architextualité
- 7 - Hypertextualité
- 8 - Inter-transtextuel
- 9 - Hypotexte
- 10 - Hypertexte
- 11 - Palimpsestes
- 12 - Fonction
- 13 - Satire
- 14 - Parodie
- 15 - Travestissement
- 16 - Pastiche
- 17 - Transformation
- 18 - Imitation
- 19 - Style
- 20 - Antiphrase
- 21 - Charge
- 22 - Sérieux
- 23 - Dérivation
- 24 - Ludique
- 25 - Forgerie
- 26- Transposition

منابع

- 1.Gérard Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil, coll. Essais. Paris, 1982.
- 2.Catherine Dousteysier-Khoze et Floriane Place-Verghnes, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Peter Lang, Bern, 2006.
- 3.Nathalie Piégay-Gros , *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, Paris,1996.
- 4.Yen- Mai Tran-Gervat, *Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique*. Cahiers de Narratologie. 2006.
5. Laurent Jenny , *Les genres littéraires*, 2003.
- 6.WWW.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glinthe gr.html

پاسخ به چند ایراد

سید مهدی زرقانی

عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد

در شماره ۳۶ و ۳۷ نشریه «پژوهش‌های ادبی» نقدی بر کتاب *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* (بعد از این به اختصار خواهیم گفت *تاریخ ادبی ایران*) مطرح شده که نیازمند پاره‌ای توضیحات است. مقاله مذکور نوشته مشترک آقای دکتر عیسی امن‌خانی و سرکار خانم مونا علی‌مددی است. عنوان مقاله «درد یا درمان؛ آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر» است. در ذیل یکی از عنوان‌های داخلی مقاله (ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها)، از کتاب *تاریخ ادبی ایران* به عنوان نمونه بارز آثاری یاد شده که در «ترکیب نظریه‌ها» ناتوان است و گرفتار «تشتت» شده است. ما قصد داریم شیوه نقد نویسندگان محترم را از کتاب مذکور بررسی کنیم.

کل مطلبی که در ذیل این عنوان آمده، دو صفحه مقاله را تشکیل می‌دهد که از آن میان، یک صفحه دربردارنده جنبه‌های مثبت متدلوژی کتاب است و یک صفحه نیز در پی اثبات «ناتوانی کتاب مذکور در ترکیب نظریه‌هاست». نویسندگان محترم در این یک صفحه مجموعاً پنج اشکال بر کتاب گرفته‌اند، که یکایک بدان‌ها می‌پردازیم.

اشکال نخست: نوشته‌اند: «محققان [ایرانی] یا نظریه را به همان شکل و بدون توجه به ناهماهنگی‌اش با فرهنگ ایرانی به کار می‌گیرند یا به جای ترکیب نظریه، هر جا که دچار مشکل روش‌شناختی می‌شوند، با بی‌پروایی هر نظریه‌ای را که احساس می‌کنند به کارشان می‌آید، به کار می‌گیرند و از این شاخه به آن شاخه می‌پرند. در غرب نمونه‌های خوبی برای این ترکیب نظریه‌ها وجود دارد. در ایران بیشتر تشتت دیده می‌شود تا ترکیب. اگر بخواهیم نمونه‌ای بیاوریم، می‌توانیم به کتاب *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* اشاره کنیم» (مقاله، ص ۶۹).

در این پاراگراف کوتاه یک ادعا درباره «نوشتارهای غربی و برخی نوشتارهای ایرانی» مطرح شده که نویسندگان نیازی ندیده‌اند برای اثبات آن دلایل و مستندات بیاورند و یا دست کم در بخش یادداشتها به چند منبع ارجاع دهند تا خواننده دریابد آنها بر اساس مطالعه کدام کتابها به چنین نتیجه جزمی و قاطعی رسیده‌اند. صرف نظر از درست یا نادرست بودن این موضوع، ارائه چنین ادعایی بدون ذکر مستندات و دلایل کافی، مناسب یک مقاله علمی - پژوهشی نیست. اگر مجال اندک مقاله فرصت اثبات موضوعات ثابت نشده را نمی‌دهد، بهتر است اصلاً آنها را مطرح نکنیم و یا دست کم در بخش یادداشتها منابع تکمیلی را معرفی کنیم تا خواننده به ادعای بدون دلیل و مدرک مواجه نشود.

تنها کتابی که برای اثبات «ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها» در نوشتارهای ایرانی به نظرشان رسیده، *تاریخ ادبی ایران* است که مشخصاً به «تشتت» متهم شده‌است. اما چنان‌که ذکر شد نزدیک به یک صفحه از کل نقد، مطالبی است در تأیید متدلوزی کتاب، با ذکر نقل قولهایی از خود کتاب و از دیگران: «از میان این رویکردها، آنچه بیشتر در نگارش تاریخ ادبی کار آمد است، همان مکتب ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن است (نک زرقانی، ۱۳۸۹: ۹۲). ناگفته نماند که انتخاب این نظریه با فرض اصلی کتاب هماهنگی دارد» (مقاله: ص ۶۹). بعد یک پاراگراف از کتاب *تاریخ ادبی ایران* را نقل کرده‌اند که فرض اصلی کتاب را به نظرشان معرفی می‌کند و در پایان هم نتیجه گرفته‌اند که «گلدمن نیز به دلیل اعتقادات مارکسیستی‌اش به ضرورت تاریخ و حرکت تکاملی آن باور داشت و این یعنی هماهنگی چهارچوب نظری تحقیق با نظریه تحقیق» (مقاله: ص ۷۰).

قسمتهای مشخص شده، اظهار نظرهای تأییدآمیز نویسندگان محترم درباره متدلوزی کتاب است. اکنون پرسش اصلی اینجاست که چگونه می‌توان با پذیرش اینکه «فرض اصلی کتاب با نظریه هماهنگی» دارد و نیز اینکه «این یعنی هماهنگی چهارچوب نظری تحقیق با نظریه تحقیق» کاستی «تشتت» را به کتاب نسبت داد و آن را به عنوان یک نمونه قابل توجه از «ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها» معرفی کرد؟ اگر به ارزش کلمات در نوشتار علمی باور داشته باشیم، یا آن «تشتت» درست به کار نرفته و یا این دو گزاره، صرفاً جنبه تعارف دارد، که در هر دو صورت مناسب مقاله علمی و پژوهشی نیست.

اشکال دوم: نوشته‌اند: «در ایران هرگز مفهوم طبقه به معنایی که گلدمن در نظر داشت، شکل نگرفت. فرهنگ ما فرهنگی فردگرایانه بوده‌است که در تقابل با ساختگرایی تکوینی گلدمن است که به فاعل فرافردی باور دارد (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۱۱۴)» (مقاله ص ۷۰).

اولاً شیوه ارجاع دادن نویسندگان محترم به گونه ای است که مشخص نمی شود کدامیک از این جملات نظر خود آنهاست و کدامیک سخن سلدن و ویدسون است. با این شیوه، خواننده تصور می کند سلدن و ویدسون درباره ایران چنین نظری داشته اند، در حالی که چنین نیست. ثانیاً چنین ادعایی در مورد «فرهنگ ما» نادرست است. چون «فرهنگ ما»، حتی از آغاز دوره اسلامی تا روزگار معاصر، آنقدر متنوع است و دچار تغییر و دگرگونی شده که نمی توان اینگونه بی پروا همه آن روزگار طولانی را به صفت «فردگرایی» متصف کرد. ثالثاً کاش نویسندگان محترم دست کم یکی دو منبع را داخل پرانتز ذکر می کردند که ما ببینیم چه کسی چنین تحقیقی انجام داده و به چنین نتیجه کلی و جزمی در مورد «فرهنگ ما» رسیده است؟ چه کسی ثابت کرده که «فرهنگ ما در همه دورانها «فرهنگی فردگرایانه بوده است»؟ مقصود کدام دوره فرهنگی است و فرهنگ ما شامل کدام طیف جمعیتی و کدام بازه زمانی می شود؟ آیا مراد رفتارهای فرهنگی فارسی زبانان است یا مسلمانان یا ایرانیان؟ وانگهی دست کم ما در همین کتاب *تاریخ ادبی ایران* نشان داده ایم که در مناطق شرقی ایران و در بازه زمانی قرن اول تا پنجم هجری روحیه «جمع گرایی» خیلی زیاد بوده و ادعا نویسندگان محترم دست کم در مورد این حدود چهارصد سال صدق نمی کند (← صفحه ۳۱۸ کتاب *تاریخ ادبی ایران* و مطالب پیشتر همان فصل). اصولاً هر گاه حماسه ملی ژانر غالب یک دوره تاریخی باشد، باید در همان منطقه و در همان دوره به دنبال روحیه جمع گرایی گشت (← کتاب *تاریخ ادبی ایران* صفحه ۱۱۰ و نقل قول هایی که در این مورد از هگل، ویلهلم و دیگران آورده ایم).

از اینها گذشته، ما در کجای کتاب نوشته ایم می خواهیم بر اساس نظریه لوسین گلدمن تاریخ ادبی ایران را بنویسیم؟ گویا نویسندگان محترم به این نکته توجه نکرده اند که کتاب بر اساس طرحی منسجم نوشته شده که اجزای آن با استفاده از «تلفیق نظریه های گوناگون» طراحی و تدوین شده است و از نظریه لوسین گلدمن فقط در بخشی از طرح که تبیین «نسبت متن با فرامتن» است، استفاده شده است. تفاوت عمده ای هست میان استفاده از نظریات یک مکتب یا یک صاحب نظر با اینکه کتابی صرفاً براساس همان مکتب یا نظریه نوشته شده باشد. چنانکه در ادامه خواهیم دید، بدفهمی نویسندگان محترم از متدلوژی کتاب ریشه باعث شده آنها به ارزیابی درستی از آن نرسند. ما در بخش اول کتاب به روشنی اعلام کرده ایم که می خواهیم از «تلفیق نظریات گوناگون» به «نظریه ای» یا دست کم «طرحی تازه» برسیم که براساس آن بتوان تاریخ ادبی ایران را نوشت. این نکته آنقدر مهم بوده که در متن پشت جلد کتاب نیز نوشته ایم که در این مورد با دیوید دیچز موافقیم که می گوید کار یک منتقد موفق «تلفیق بینشهای حاصل از نظریه هاست».

توضیح مان دربارهٔ کمیت و کیفیت از نظرات گلدمن کاملاً نشان می‌دهد که قصد ما استفاده از آن بخشی از نظرات وی است که با طرح کلی خودمان سازگاری دارد: «در پژوهشهای مکتب گلدمن و هم‌قطارانش رابطهٔ نظام ادبی با نظامهای اجتماعی به روشنی تبیین شده‌است. در این نظرگاه، فاعلیت هنرمند در جهت‌دهی به جریانهای ادبی، فکری و اجتماعی نادیده گرفته نشده‌است. اینجا اولاً پدیدارهای ادبی نظام هستند، آن هم نظامی منسجم که همهٔ ویژگیهای یک سیستم از جمله حرکت اندام‌وار درونی را دارند و ثانیاً با سایر نظامهای اجتماعی، تعاملی دو سویه دارند، نه رابطهٔ علی - معلولی. نهاد ادبی معلول شرایط اجتماعی نیست؛ سیستمی است در ارتباط با آن که گاه در جهت آن، زمانی خلاف آن و وقتی فراتر از آن حرکت می‌کند» (زرقانی، ۱۳۸۹: ۹۶). پیش از این نتیجهٔ نهایی، چندین صفحه را به توضیح نظرات جامعه‌شناسان ادبیات اختصاص داده، نهایتاً به این نتیجه رسیده‌ایم که از میان این گروه، نظرات گلدمن شیوهٔ مناسبی را برای نوشتن تاریخ ادبی ایران در اختیار ما می‌گذارد و از این روی آن را بر می‌گزینیم. نویسندگان محترم این جمله را دیده‌اند اما به این نکته توجه نکرده‌اند که این پنج شش صفحه ذیل یک عنوان فرعی قرار دارد و تنها بخشی از طرح کلی ما است. ما در حدود صد و بیست صفحه کتاب را به بررسی مبانی نظری طرح‌مان اختصاص داده‌ایم و آنجا سعی کرده‌ایم نشان دهیم که برای هر بخش از این طرح، نظر کدام شخص یا گروه را پذیرفته‌ایم. ادعای‌مان هم این است که اجزای طرح کاملاً با یکدیگر همخوانی دارد. در واقع ما از نظرات متفکران متعدد حوزه ادبیات و فرهنگ نکته‌هایی را برگزیده‌ایم که در تکمیل طرح مورد نظر خودمان می‌توانسته‌است مفید واقع شود و در هیچ کجای کتاب نوشته‌ایم که قرار است یک نظریهٔ خاص را که متعلق به دیگری است اساس کار قرار دهیم. جملهٔ کلیدی ما این است: «من در کتاب حاضر یک نظریهٔ خاص ادبی را اساس قرار نداده‌ام و رویکرد التقاطی را هم علمی نمی‌بینم بلکه باورم بر این است تا ضمن برخورداری از نظریه‌های موجود، به تلفیقی نظام‌دار و منسجم از آراء مختلف دست پیدا کنم که در نگارش تاریخ ادبی ایران، کارآمدترین روش را در اختیارم بگذارد» (زرقانی، ۱۳۸۹: ۲۳). نمی‌دانم چطور شده نویسندگان محترم این جملهٔ کلیدی را که به مثابه شناسنامهٔ متدلوژی کل مباحث کتاب است ندیده‌اند و جمله‌ای را که من فقط در مورد «ارتباط متن با فرامتن» نقل کرده‌ام و ذیل یکی از عنوانهای فرعی است به مثابه «اساس نظری» کتاب فرض کرده‌اند؟

اشکال سوم: نوشته‌اند: «نویسندهٔ کتاب به جای اینکه به این کاستی‌ها از طریق ترکیب این نظریه با نظریه‌های دیگر بپردازد، هر لحظه و به تناسب زمان، نظریه‌اش را تغییر می‌دهد، در

حالی که در ابتدای کتاب، به صراحت، ساختگرایی تکوینی گلدمن را در چهار چوب نظری تحقیق خود معرفی کرده است» (مقاله، ص ۷۰). پاسخ این اشکال را در ذیل بررسی اشکال دوم دادیم. با این حال، خوب است که خود نویسندگان هم اذعان دارند که ما ساختگرایی تکوینی گلدمن را در بخش مبانی نظری «معرفی کرده ایم» و هیچ کجای کتاب نگفته ایم که قرار است تاریخ ادبی ایران را بر اساس صرفاً نظریات گلدمن بنویسیم.

اشکال چهارم: این اشکال در ادامه اشکال پیشین و گویا مکمل آن است. نوشته اند: «در بخش نظریه تاریخ ادبی آشکارا می گوید که برای نشان دادن دگرگونی ژانرها از نظریه های فرمالیستها سود خواهد برد، در حالی که چنین کاری شایسته و مناسب یک تحقیق روشمند با چهارچوب نظری دقیقاً مشخص نیست» (مقاله، ص ۷۰). اولاً من در بخش نظریه تاریخ ادبی «آشکارا» چنین چیزی نگفته ام. بلکه ابتدا به بررسی انتقادی نظریه ادبی فرمالیستها و ساختارگرایان، تا آنجا که به عوامل درون متنی و تحول درونی نهاد ادبی مربوط می شود، پرداخته ام و سپس سعی کرده ام با استفاده از آراء آنان طرحی را در مورد تاریخ ادبی ایران پیشنهاد کنم. طرح پیشنهادی من به یقین در هیچکدام از آثار نمایندگان مکتب فرمالیسم یا ساختارگرایان یا جامعه شناسان هنر وجود ندارد. استفاده از نظریه فرمالیستها و ساختارگرایان تنها بخشی از تمهیدات من بوده، چنانکه استفاده از نظریات جامعه شناسان هنر، طرفداران تاریخ نگاری نوین، منتقدان تحلیل گفتمان، نویسندگان تاریخ ادبیاتهای عربی و انگلیسی که هر کدام را توضیح داده ایم. آنچه را که نویسندگان محترم «چهارچوب نظری دقیقاً مشخص» پنداشته اند، نه آراء گلدمن که تلفیق نظریات گوناگون است برای رسیدن به طرحی منسجم. نکته ای که در نوشتن این کتاب بسیار برای ما اهمیت داشته است تدوین طرحی ابتکاری است که هم از داده های مختلف منتقدین حوزه علوم انسانی بهره بگیرد، هم برای نوشتن تاریخ ادبی ایران مناسب باشد و هم مهمتر از همه، اجزای آن با یکدیگر همخوانی داشته باشد. در چنین وضعیتی، سؤال اصلی منتقد کتاب این خواهد بود که این طرح تا چند حد موفق است نه اینکه چرا نام دو شخص یا دو گروه که مبانی دیدگاه هایشان با یکدیگر تناسب ندارد، در کتاب آمده است.

اشکال پنجم: نوشته اند «سهل انگاری در این کتاب به همین جا ختم نمی شود، محقق بلافاصله و پس از تأکید بر شیوه فرمالیستها از مدل اسکارپیت استفاده می کند و می نویسد که از نظر اسکارپیت، جامعه شناس ادبیات پوزیتیویست، هر پدیده ای مستلزم سه واقعیت شاعر، مخاطب و صورت زبانی است، در حالی که محقق فراموش کرده است که گلدمن نه با روشهای پوزیتیویستی میانه ای داشت و نه به فاعل فردی باور داشت. آنچه موجد ژانرها

و زیرژانرها می‌شود از نظر نویسنده همین سه عنصر است، نه آنچه در چهار چوب نظری گفته‌است، یعنی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن» (مقاله، ص ۷۰).

صرف نظر از تعبیر «سهل‌انگاری»، که به نظرم مناسب متدولوژی کتاب نیست، اولاً تعبیری مثل پوزیتیویست را من ابداً به کار نبرده‌ام و شیوه ارجاع‌دادن نویسندگان محترم به‌گونه‌ای است که گویا من از این اصطلاح استفاده کرده‌ام. ثانیاً من نگفته‌ام «هر پدیده‌ای مستلزم سه . . .» بلکه نوشته‌ام «هر پدیده ادبی مستلزم . . .»، درحالی‌که نقل قول به‌گونه‌ای است که گویا این سخن من است.

از اینها گذشته، پاسخ این اشکال را هم می‌توان با مراجعه به توضیحات پیشین یافت. با این حال گفتنی است که من از نظر گلدمن وقتی استفاده کرده‌ام که درباره رابطه «متن با فرامتن» بحث می‌کنم و از نظرات اسکارپیت وقتی بهره‌برده‌ام که می‌خواهم تحول درونی ژانرها را توضیح دهم. به عبارت دیگر، آن بخش از نظرات این دو را که در موضوع واحدی (مثلاً رابطه متن با فرامتن) با یکدیگر تبیین و تناقض داشته باشد، نقل نکرده‌ام که تناقض در نظریه پیش بیاید. از اسکارپیت فقط این مقدار بهره گرفته‌ام که نشان دهم «هر پدیده ادبی مستلزم سه واقعیت است: نویسندگان، کتاب‌ها و خوانندگان یا به عبارت عام‌تر، آفرینشگران، آثار و مردم» (اسکارپیت، ۱۳۷۴: ۹) (نقل از صفحه ۱۲۵ کتاب تاریخ ادبی). من فکر نمی‌کنم این جمله با آنچه که از گلدمن درباره رابطه متن و فرامتن نقل کرده‌ام، ذره‌ای تناقض داشته باشد. به‌خصوص که من در همین صفحه هم توضیح داده‌ام که از مدل اسکارپیت برای «توضیح کیفیت و کمیت تغییرات ژانرها» در خلال فرآیند دگردیسی استفاده می‌کنم، نه درباره رابطه متن و فرامتن. مهمتر اینکه حتی نظر اسکارپیت هم تنها الهام‌بخش من در طراحی مدلی بوده که در بررسی‌های درون‌متنی آن را اساس قرار داده‌ام و مدل پیشنهادی ما نه در نوشته‌های گلدمن هست و نه در آثار اسکارپیت. این قدر هست که برای رعایت امانت منبع الهام را هم نوشته‌ام (← زرقانی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). جمله آخر نویسندگان محترم نیز باز ناظر بر آن است که آنها چهارچوب نظری صد و بیست صفحه‌ای کتاب را منحصر دیده‌اند در سه یا چهار صفحه‌ای که ما درباره نظریات گلدمن سخن گفته‌ایم.

اشکال ششم: نوشته‌اند: «نتیجه چنین جابه‌جایی‌هایی در نظریه تحقیق چیزی نیست جز تشتت و آشفتگی اثر؛ آشفتگی‌ای که بی‌شک یکی از دلایل اصلی آن بی‌توجهی به کاستی‌های نظریه اصلی و ترکیب نکردن آن با سایر نظریه‌ها و ایجاد نظریه‌ای است که بیشترین هماهنگی را با موضوع داشته باشد» (مقاله، ص ۷۰).

من قادر نیستم مانند نویسندگان محترم اینگونه بی‌پروا از کلماتی که دارای بارهای معنایی و عاطفی نامناسبی هستند، بهره ببرم چون به ارزش و حیثیت کلمات باور دارم اما تصور می‌کنم ارزیابی آنها از کتاب *تاریخ ادبی ایران* شتابزده و غیر علمی بوده است. از آنجا که اکنون به عنوان یکی از خوانندگان کتاب به آن نگاه می‌کنم، نه نویسنده آن، لازم می‌دانم فهرست رئوس کلی مباحث نظری کتاب را بیاورم تا کلیت مبنای نظری ما پیش چشم خوانندگان محترم بیاید:

- تکامل تدریجی یک سنت

- مطالعه روش‌شناختی تواریخ ادبی ایران

- کاستی‌های روش‌شناختی (چهارده کاستی)

- متدلوژی در چشم‌انداز جهانی

- مبانی نظری روش ما: تعریف تاریخ ادبی، ادبیات و نادیات، دو رویکرد توأمان: درون‌متنی و برون‌متنی، رویکردهای سه‌گانه در جامعه‌شناسی ادبیات، رویکرد مورد نظر ما، رابطه دیالکتیکی ایدئولوژی و ادبیات، اجتماع دو نظام ناهمگون: تاریخ و ادبیات، ترسیم جغرافیای ادبی: کانونهای ادبی، طبقه‌بندی انواع، نظریه نشر، مدل پیشنهادی برای دوره پیشاسلامی، مدل پیشنهادی برای دوره اسلامی، فرآیند بنیادین: تحول و دگردیسی ژانرها، جریان‌شناسی.

منابع

۱. زرقلی، سید مهدی؛ *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۹.
۲. امن‌خانی، عیسی و علی‌مددی، مونا؛ «درد یا درمان؟ آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر» در *پژوهشهای ادبی*، سال نهم، شماره سی و شش و سی هفت، تابستان و پاییز، ۱۳۹۱، صص ۷۶-۵۱.



Hypotextual Genrologie

Bahman Namvar motlagh, PH.D.

Abstract

The first generation of intertextuality was developed with Kristeva and Barthes and expanded with the second generation theorists' particularly Jenny and Rifatterre and has been used as a means of artistic and literary studies. Then, Gerard Genette with transtextuality design makes a huge leap in the field of the study. Transtextuality focuses on possible relationships existing among the texts and is of five types: Intertextuality, Paratextuality, Métatextuality, Architextuality and Hypertextuality. The Subject of literary-artistic genrologie is one of the five topics of interest in transtextuality where architextuality is one of its five kinds and dedicated exclusively to this topic. However, in the hypertextuality too, a substantial portion has been discussed in genrologie with a specific name called " hypotextual genrologie ".

The text explores the hypotextual with the study of two text where presence of first text is attached to the second text. Hypotextuality is studied with the review of variety of texts that have dérivation relationship i.e. the second text is taken from the first text. In this relationship, Gennet identifies six basic types of hypotextual: Pastiche, Charge, Forgerie, Parodie, Travestissement and Transposition (permutations). The six types are divided into two major categories of Imitation and Transformation. The current article attempts to briefly introduce these kinds of genrologie. The aforementioned genrologie can be helpful in literary researches especially Persian literature.

Keywords: *Genrologie; Literature; Hypertextuality; Dérivation Text; Gennet*

Towards a New Definition of Comparative Literature and Criticism

Amir Ali Nojomiyan, PH.D.

Abstract

Based upon the major events of the past decades in the field of comparative literature, there seems to be a need for a new definition of comparative literature and comparative criticism. In this essay, the new characteristics needed for the new definition of comparative literature and the approaches and methods of comparative criticism (especially interdisciplinary approaches) will be outlined. The researcher believes in order to understand these new characteristics, one needs to analyze and re-read the concepts of “the other”, “border” and “identity”. With the advent of translation theory, semiotics, narrative theory, postcolonial theory (especially diaspora theory) and cultural theory, there appeared drastic changes not only in the field of comparative studies but also in the methodology of comparative studies. Therefore, the challenge we face at the moment is the explanation of the approaches and methods based upon the new definitions. Consequently, three major theories and methodologies are proposed and it is claimed that the intertextual theory and methods match best with the new definitions of comparative literature.

Keywords: Comparative Literature, Methodology, Intertextuality, Dialogism, Translation Studies, Postcolonial Theory, The Other, Border, Identity

Structural Analysis of two Stories from Saadi's Boostan Based Bremonds Theory

Prastu Karimi,PH.D.
Jahangir safari,PH.D.
Amir fathi

Abstract

A structural insight to literary elements in order to study intratextual aspects and their relationship patterns, leads to find more positive ground from the literary essence. And, showing methods for better literary work creation can help develop the literary process. A group of structural critics has focused on structural forms of narrative and story elements and their compound rules; Claude Bremond by developing a system based on narrative forms proposed a scheme that is based on a relationship between the smallest units. In this paper, using pattern and sequence of Bremonds, we have studied and analyzed two stories from Saadi's Boostan or Garden. The aim of choosing this subject is the conformity of this theory with the structure of two narratives of Saadi.

Keywords: *Literary Theory; Narrative Structure; Saadi's Boostan.*

**Methodology and Application of Critical Principles with
text in the Approach to Archetypal Criticism
/ Jung and the Post-Jungians**

Farzad Ghaemi, PH.D.

Abstract

The Jung's criticism is real area of mythological criticism. When this criticism focuses on the archetypal deep structures that also describes the "archetypal criticism". In recent decades, with the growth of postmodern philosophy and with the influential of theorists such as Lacan about language and unconsciousness, Jung's criticism too was affected from post-modern views. Post- Jung criticism which possesses three approaches and eight main schools was abstracted from this main approach. Among areas of Post- Jung criticism, one of the most widely applied theories in the field of literary criticism is the archetypal criticism that is both inclusive and pluralist. In this approach, internal and external elements of texts are interpreted through deductive method.

In this paper, in order to examine the methodological approach of archetypal criticism, we have explained the quality of critical theory in the text. Then, with the classification of various texts, we tried a practical approach to the textual analysis to show how the theory attempted to extend the area of operation.

Keywords: *Mythological Criticism; Archetypal Criticism; Jung Criticism, Post- Jung Criticism; Inductive Method; Interpretation, Unconsciousness.*

Comparative Study of Three-dimensional Intertextuality of Genette and parts of Islamic Rhetoric Theory

Ali sabaghi, PH.D.

Abstract

Intertextual links in the formalism theory, intertextuality theory of Kristeva, Trans-textuality theory of Genette and the theory of Bloom's anxiety of influence, are some of the new approaches to reading and literary criticism. Under these approaches, none of the text is independent of others, and each text is an intertextual derived from earlier texts that will be present in the later texts as well.

Gérard Genette, one of the theorists in the field of intertextual links, has classified his trans-textuality theory into five dimensions, one of which is the intertextual axis. He divided intertextuality into three types intertextual links i.e. open-intention, hidden-intention and implicit and has defined and assigned conceptual realm of each of this interpretation.

Considering the fact that the outcome of teaching poetic art led to embodiments of intertextual links in Islamic, Persian and Arabic rhetoric, this paper using descriptive-analytic approach, makes a comparative study of three-dimensional intertextuality of Genette and parts of Islamic rhetoric theory. The research results show that some literary components, such as guarantee, allegory, resolution, and adaptation as well as some of literary robberies in Islamic rhetoric are consistent with models from three-dimensional intertextual patterns.

Keywords: *Intertextual Relationships; Intertextuality; Gérard Genette; Islamic Rhetoric, Literary Artifacts; Literary Robbery.*

A Comparison between Literary Metaphor and Cinematic Metaphor With examples from Persian Poetry

Zahra hayati, PH.D.

Abstract

Since the history of film adaptation in storytellercinema goes back to its earliest days, many film critiques have compared the adaptations to their literary sources. Such researches are also conducted in universities of Iran and in the previous decade, and some critiques have viewed it in retrospect, that is they considered the potentiality of a literary work for adaptation. With this approach at hand, we can study the function of metaphor in the images used in Persian poetry. Following Aristotle, traditional rhetoric defines metaphor as a word which is used in place of another word on the basis of similarity. This definition which emphasizes word, and in greatest extent sentence, is different from the definitions which are influence of by the platonic romantic views; since metaphor in such views has a organic relation with the whole language, and is the generator of an active imagination which should transfer meaning from an object to another one. With the expansion of this theory in twentieth century and its detailed formulation at the hand of structural linguists, metaphor is believed to be a process which essentially is carried out in language, and not only transfer meaning but it creates meaning by causing interaction between two things which lead to the creation of a third thing. Comparing literary metaphor with cinematic metaphor on the basis of an Aristotelian view is difficult, because metaphor in this view is based on word, and word is the building blocks of spoken language which is essentially different from the audiovisual media of cinema. But if we consider metaphor in whole and as the basic element of thought, spoken language and non-spoken language can reestablished their relations. In this view, the interaction of literary metaphor of Persian poetry and cinematic metaphors is defined through the process of "transformation of aesthetic elements" and with "finding equivalents for stylistic elements" in two medias.

Key words: *Comparative Literature, Comparative Study, Metaphor, Persian Poetry, Literary Image, Cinema, Adaptation.*

The Analysis of power relations in the Keikhosrow Story: Based on Foucault's view

Sima Erami Avval

Abstract

Keikhosrow's story is one of the significant narratives in Iranian mythology. This analysis can demonstrate clear image of the concept of "identity" and the "power" in the aspect of its material and spiritual and mythological/ religious cultures of ancient Iran. This image reflected in the process of intellectual and ideological Islamic period, As well as present in terms of mythological and cultural icon in Iranian narratives. *Shahnameh* is the best plan to achieve the semantic cultural geography.

In this article, with such motivation and importance of Keikhosrow's big battle, I make use the approach of discourse analysis to examine the layers of story and discourse semantic systems. In the first section of the article, I briefly review power / truth form on Keikhosrow's story. Next, I examine some of the issues in discourse with three sections (determined conflict space, semantic conflict, determined times and place). Finally, I closely examine the results of discourse analysis focusing on the Keikhosrow's big battle.

Keywords: *Keikhosrow, Power / Truth, Conflicts, Semantic Conflicts, Time / Space, Foucault*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **The Analysis of power relations in the Keikhosrow Story:Based on Foucault's view** 9
(*Sima Erami Avval*)
- **A Comparison between Literary Metaphor and Cinematic Metaphor With examples from Persian Poetry**.....35
(*Zahra Hayati, PH.D.*)
- **Comparative Study of Three-dimensional Intertextuality of Gennete and parts of Islamic Rhetoric Theory**..... 59
(*Ali sabaghi, PH.D.*)
- **Methodology and Application of Critical Principles with text in the Approach to Archetypal Criticism / Jung and the Post-Jungians** .73
(*Farzad Ghaemi,PH.D.*)
- **Structural Analysis of two Stories from Saadi's Boostan Based Bremonds Theory**..... 101
(*Prastu Karimi,PH.D., Jahangir safari,PH.D., Amir fathi.*)
- **Towards a New Definition of Comparative Literature and Criticism** 115
(*Amir Ali Nojomiyan, PH.D.*)
- **Hypotextual Genrologie**139
(*Bahman Namvar Motlagh, PH.D.*)
- **Abstracts (in Engilish)**160

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D.	Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
Tajlil , J ., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Bagheri ,B., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Taheri ,F., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Nikoubakht ,N., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Hajari ,H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and <i>Literature in government Samt</i>
Editor:	Davari, Zahra
Managing:	Ghanbari ,Afsoon
English Editor:	Shakil, Ahmad