ادبیات تطبیقی از منظری دیگر
(تصویر اثر از دیدگاه پژوهشگر)

رؤیا لطافتی[1]*

۱. گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس

دریافت: ۱٤۰۰/۸/۱ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۰/٤

چکیده

در این مقاله با در نظر آوردن تعریف ادبیات تطبیقی از منظر پیر برونل و همکارانش در کتاب *ادبیات تطبیقی چیست؟* به چگونگی مطالعهٔ یک اثر پرداخته شده است. چنین مطالعاتی می‌تواند ذیل تعریف برونل و همکارانش قرار بگیرد؛ با فرض این نکته که تعدد مرزهای فرهنگی در یک اثر واحد، بستری هم‌خوان با این تعریف به‌وجود می‌آورد. این پژوهش تک‌قطبی، مقابله‌ای میان تصویر نوشتار و تصویر اثر یک متن واحد ادبی، از دیدگاه پژوهشگر است. در این شیوه، به تعداد پژوهشگران متعلق به فرهنگ‌های متفاوت، تصویرهای بالقوه‌ای از اثر نمایان می‌شود. فرایند این پژوهش بدین‌گونه است که با مطالعهٔ متن ادبی، تغییرات شکلی اثر نشان می‌شود و در روند توصیف و تحلیل، از آن رمزگشایی صورت می‌گیرد. این رمزگشایی منجر به آشکارگی معناهای اثر در قالب تصاویر می‌شود که ضرورتاً معناهای موردنظر نویسنده نیست. بدیهی است که تصاویر اثر در آشکارگی‌های متعدد فرهنگی متکثر است. بدین‌ترتیب، تصویر اثر در مقام معنای آن، به تعداد پژوهشگران و خوانندگان مترقی و مجرب ادبیات، توسعه می‌یابد. برای پروراندن چنین شیوه‌ای در مطالعات ادبیات تطبیقی که معطوف به اثری واحد است، به‌طرح نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا پرداخته شده است. این شیوهٔ پژوهش که مطالعه در نفس ادبی یک اثر است، ظرفیت تازه‌ای برای مطالعات ادبیات تطبیقی مبتنی بر نگرشی از تعریف کلاسیک پیر برونل و همکارانش به‌دست می‌دهد؛ نگرشی با در نظر آوردن خاستگاه نظری ادبیات تطبیقی.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، ادبیات، فرانتس کافکا، اثر ادبی، پیر برونل.

* نویسندهٔ مسئول: E-mail : letafati@modares.ac.ir

مقدمه

ادبیات پدیده‌ای جاری است و آن هنگام که رو به کندی می‌رود هم درمان خود را از درون خود می‌جوید و می‌یابد. جریان‌های ادبی، به‌مانند سنگ‌های قیمتی، گاه‌به‌گاه از درون معدن ادبیات کشف می‌شود و ما را مبهوت حضور خود می‌کند. بنابراین، دنبال کردن شیوه‌ای که معطوف به رازهای ادبیات باشد و یافته‌هایش را موردتحلیل قرار دهد، برای فهمیدن بهتر ادبیات ضروری است؛ چراکه دانستن رازهای این گنجینهٔ متخیل انسانی، خود گنجی است که نشان از توانایی انسان دارد.

رابطهٔ مطالعات ادبی با فرهنگ، صورت‌مسئلهٔ ادبیات تطبیقی است. به‌عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی فهم کارکرد فرهنگ از مسیر ادبیات است، با این ذهنیت که هویت‌های فرهنگی جوامع و افراد، درون مرز خلاقهٔ ادبیات نهفته است. بنابراین، لازم است که به نقش پژوهشگر ادبیات تطبیقی، در مقام فردی بینافرهنگی، اهمیتی فزون‌تر داده شود. ازدیاد روزافزون آمیختگی فرهنگی فراتر از مرزها و حضور مهاجرانی که هویت شهروندی را در اقلیمی بسیار دورتر از زادگاه خود یافته‌اند، سبب می‌شود که دیگر نتوان تعریفی ایستا، مبتنی بر مرزهای موجود، برای مقولهٔ فرهنگ در نظر آورد. پژوهشگران هم از چنین تأثیراتی، مستقیم و غیرمستقیم، در فضای زیستی در ابعاد جهان، دور نیستند.

مطالعات نقد ادبی گسترهٔ پژوهش بالنده‌ای است که شاخهٔ ادبیات تطبیقی آن، معطوف به مقولهٔ تبادلات بینافرهنگی است؛ اگرچه این تبادلات با توجه به آمیختگی‌های فرهنگی، دیگر تنها در دو سوی مرز اتفاق نمی‌افتد و مطالعات مرتبط نیز، تنها در انحصار مقابلهٔ دو یا چند اثر نیست. با توسعهٔ ارتباطات، تبادلات فرهنگی ضرورتاً تبادل در دو سوی مرز نیست؛ چراکه در یک سوی مرز هم مرزهای کوچکی یافت می‌شود که می‌تواند بستر این تبادلات باشد.

در این مقاله شیوه‌ای برای مطالعات تطبیقی پیشنهاد شده است که بر بستر یک متن ادبی واحد صورت می‌گیرد. پژوهشگر ادبیات تطبیقی با تأمل در اثر، مکاشفه‌ای در مرزهای درونی آن خواهد کرد تا به تصویری منطبق بر دیدگاهش از اثر دست یابد.

نمونه‌هایی که در این مقاله مطرح می‌شود شامل داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکاست. این داستان‌ها و طرح‌ها مواد لازم برای پژوهش به‌شیوهٔ مطرح‌شده را داراست. در این مسیر، از نقد و تحلیل بدیع والتر بنیامین[1] استفادهٔ بیشتری شده است؛ نقد و تحلیل‌های بنیامین دربردارندهٔ روشنگری نقادانهٔ منحصربه‌فردی در باب آثار کافکاست. «در قلب هرچیز عناصر ناخوانا با یکدیگر را یافتن. این است راز روش نبوغ‌آمیز بنیامین: کشف ناسازگاری» (بنیامین، ۱۳٦٦: پشت جلد).

والتر بنیامین در رمزگشایی از داستان‌های کوتاه کافکا بر همین ناسازگاری‌های متن تأکید دارد. کافکا از کلمات کمک می‌گیرد تا جهان بی‌کلامی را برای خود بسازد. این ناسازگاری‌ها یک‌باره از درون متن می‌جهند که جهیدنی از میان جهان منطق متن است:

> از زبان رابعه بشنویم: «گفتند از کجا می‌آیی؟ گفت: از آن جهان. گفتند: کجا خواهی رفت؟ گفت: بدان جهان. گفتند: بدین جهان چه می‌کنی؟ گفت: افسوس می‌دارم. گفتند: چگونه؟ گفت: نان این جهان می‌خورم و کار آن جهان می‌کنم (احمدی، ۱۳۷٦: ۹۰).

دربارهٔ پیشینهٔ موضوع مقاله با توجه به جست‌وجوی صورت‌گرفته در فضای مجازی، به‌نظر می‌آید شیوه‌ای که در این مقاله، ذیل مطالعات ادبیات تطبیقی موردنظر بوده، پیش‌تر مطرح نشده است. اما در باب پژوهش از نوع دیگر که متمرکز در متن است و هم‌جنس با شیوهٔ مطروحه در این مقاله، باید به مجموعهٔ مقالات در کتاب *افق‌های تازه در ادبیات تطبیقی*[2] ــ که توسط انتشارات Honore Champion در سال ۲۰۰۱ میلادی در پاریس منتشر شده است ــ اشاره کرد.

ادبیات تطبیقی چیست؟

در تعریف کلاسیکی که پیر برونل[۳] و همکارانش در کتاب *ادبیات تطبیقی چیست؟*[٤] ارائه داده‌اند، شرطی برای انجام این نوع مطالعات آورده شده است: ضرورت حضور دو فرهنگ یا دو زبان.

> ادبیات تطبیقی هنری روشمند است که از طریق تحقیق در روابط مشابه، روابط نسبتی و روابط تأثیری تعریف می‌شود. تحقیق برای نزدیک کردن ادبیات به دیگر حیطه‌های بیان یا شناخت یا مستندات و متون ادبی با یکدیگر، با فاصلهٔ زمانی و مکانی به‌شرط تعلق آن‌ها به چند زبان و چند فرهنگ، حتی اگر ریشه در یک سنت داشته باشند؛ تا بتوان آن‌ها را بهتر توصیف کرد، بهتر درک کرد و بهتر از آن‌ها لذت برد (لطافتی و معظمی، ۱۳۹۹: ٢٤).

برونل و همکارانش در تعریف این نوع مطالعات، قید تقابل‌های زبانی و فرهنگی را به‌عنوان تأکیدی غیرقابل‌تغییر آورده و سرشت ادبیات تطبیقی را که همان مرز فرهنگی است، موردنظر داشته‌اند. در تعریف برونل و همکاران، حضور مرزی فرهنگی در ضمن عبارات «روابط مشابه»، «روابط نسبتی»، «روابط تأثیری»، «چند زبان» و «چند فرهنگ» دریافت می‌شود. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که بستر مطالعات در این تعریف، مرز فرهنگی است؛ مرزی که حائل میان دو فرهنگ است. بدیهی است که تعاریف در گذر زمان نیازمند بازنگری و تعدیل‌اند. آمیزش فرهنگ‌ها و تنوع فرهنگی، خاصه در این سال‌ها که ارتباطات از هر نوع دچار توسعهٔ سرسام‌آوری شده است، ضرورت بازنگری در تعریف ادبیات تطبیقی را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. آمیزش فرهنگ‌ها موجب تنوع فرهنگی در گویشوران یک زبان واحد شده است. بنابراین، ادبیاتی که در زبانی آفریده می‌شود، دیگر نمی‌تواند گسترهٔ یک فرهنگ باشد. این گسترهٔ زبانی، دربردارندهٔ تعدد فرهنگی است؛ به‌نوعی دیگر می‌توان گفت که مرزهای کوچکی درون یک مرز بزرگ نهفته شده که بینافرهنگی است.

بی‌گمان همان گونه که علم فیزیک از دانش نیوتنی گذر کرده و تأمل در این چارچوب را دیگر رها کرده است، لازم است که در باب تعدیل و منعطف کردن تعریف برونل از ادبیات تطبیقی، گامی بیشتر به‌جلو برداشت و تأملاتی ژرف‌تر را در ادبیات و در ذیل ادبیات تطبیقی برقرار کرد؛ چراکه در نهاد هر پژوهشی که مرتبط به یک جریان زنده مانند ادبیات است، رویکردهای قدیمی به آن در طی زمان نو شده و به‌دیگر سخن، بالغ می‌شود.

برتری تعریف برونل و همکارانش نسبت به تعاریف قدیمی از ادبیات تطبیقی، گامی روبه‌جلوست. بیان عبارت «لذت بردن» از ادبیات، به‌عنوان یکی از اهداف این مطالعات، نشان از تمرکز ادبیات تطبیقی بر نفس متن ادبی دارد؛ اما تعاریف قدیمی، منطبق بر خاستگاه جنینی ادبیات تطبیقی است که آن را نظارتی محققانه در امور جابه‌جایی فرهنگ‌ها در نظر می‌آوردند. برای روشن شدن این مطلب، به تعریف عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *نقد ادبی* و تعریف جواد حدیدی در کتاب *از سعدی تا آراگون*، نگاهی انداخته می‌شود. در هر دو تعریف، نفس اثر ادبی در مطالعات ادبیات تطبیقی، در نظر آورده نشده است:

> ادب تطبیقی در واقع عبارت است از تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان و پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد، مثل آن است که در سرحد قلمرو زبان قومی به‌کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد [...] بنابراین شاید بتوان گفت که در ادب تطبیقی آنچه موردنظر محقق و نقاد است، نفس اثر ادبی نیست (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

«پژوهشگر ادبیات تطبیقی همچون کسی است که در مرز دو کشور می‌نشیند و دادوستدهای فرهنگی میان دو ملت را ثبت و بررسی می‌کند» (حدیدی، ۱۳۷۳: ۲).

این مقاله دربارهٔ به‌کار بردن شیوه‌ای دیگر در ادبیات تطبیقی است؛ شیوه‌ای مبتنی بر گرایشی از تعریف برونل و همکارانش از ادبیات تطبیقی. در این شیوه، بستر، مطالعهٔ تنها یک اثر و یافتن

تصویر یا معنای اثر است. چنین رفتار پژوهشگرانه‌ای در متن ادبی، با گذشتن از مرزی مجازی در اثر و ورود به معناهای آن، با توجه به ساحت فرهنگی پژوهشگر، به‌تعریف درمی‌آید.

در این شیوه، پژوهشگر ادبیات تطبیقی از مسیر توصیف و تحلیل تغییرات واقعیت در شکل اثر، تصویر واقعیت منتسب به اثر را ارائه می‌دهد. کشف پژوهشگرانهٔ این تصاویر می‌تواند معنای اثر تلقی شود و این معنا، ضرورتاً نیت نویسندهٔ اثر نیست. بدین‌گونه، معناهای اثر در هر پژوهش توسعه می‌یابد و ادبیات، فراتر از آفریننده‌اش به حیات بالندهٔ خود ادامه می‌دهد.

پژوهشگر امروزین، انسانی اساساً بینافرهنگی است. او نمی‌تواند تنها از منظر یک فرهنگ دیدگاهش را سامان دهد. اگر از زاویهٔ دید پدیدارشناسی به این مهم نگاه شود، باید گفت که پژوهشگر در مقام خواننده – پژوهشگر، از دیدگاهی با آمیزهٔ فرهنگ‌ها، آن هنگام که در متن ادبیِ یکه‌ای پژوهش می‌کند، در میان مرزهای کوچک درون متن، در حال مکاشفه است.

تصویر نوشتار، تصویر اثر

یک متن ادبی دربردارندهٔ نوشتاری برساخته از کلمات است که برای فهمیدنش دو مرحله را باید طی کرد. نخست، به‌کمک مدلول‌ها؛ مدلول تصویری بی‌هویت از دال است که فهم نخستین و عمومی را سبب می‌شود؛ چراکه مدلول، مفاهیمی قراردادی و آشناست. با نگاه به «کلمهٔ میز» و با رجوع به مدلول میز، فهم میز به‌سرعت حاصل می‌شود که فهمی عمومی است و گوناگونی‌اش از دیدگاه‌های فرهنگی متفاوت، اهمیت چندانی ندارد، چون معنایی جز تجسم آن حاصل نمی‌شود. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ معناسازی تصویر نوشتار از مسیر شکل اثر است.

هر اثر ادبی، نوشتاری است که دارای شکل یا فرم است. این شکل، خوانندگان اثر را به‌سوی معنای اثر هدایت می‌کند. شکل اثر از خواست کلمات پدیدار می‌شود؛ آن هنگام که نویسنده در حال خلق اثر است، خواست یکی، دیگری را می‌زاید و خواست گروه کلمات است که شکلی

را طلب می‌کند؛ چراکه کلمات، خواستار گرد آمدن در خانه‌ای امن است تا بتواند رمزی برای کشف تصاویر نهان اثر در خود سازد. رنگ‌ها و شکل‌ها در نقاشی هم منشی این‌چنین دارد: «در نقاشی لحظه‌ای است که نقاش می‌داند دیگر تابلویش تمام شده. چرایش را نمی‌داند. فقط به ناتوانی ناگهانی‌اش در ایجاد هرگونه تغییر در تابلو اعتراف می‌کند. تابلو و نقاش وقتی از هم جدا می‌شوند که دیگر به‌هم کمکی نمی‌کنند» (بوبن، ۱۳۷۸: ۵۳-۵٤).

شکل یک اثر ادبی از کیفیتی یکه برخوردار است. این کیفیت دربردارندهٔ اطلاعاتی است که از مسیر دست‌کاری در واقعیت به‌وجود آمده است؛ مثل فشردگی زمان، کارکرد غیرمتعارف اشیا، رفتار غیرمتعارف انسانی، ابهام، ایهام، تناقض، فضای غیرمتعارف و غیره. این دست‌کاری‌ها شناخته‌شده است: ژانرها؛ ژانرها به آیین‌هایی در نوشتار می‌ماند، مثل آیین‌های سوگ، شادی، بازی و غیره:

> ما باور داریم که در حلقهٔ بی‌واسطهٔ موجودات، احساس در خانه بودن داریم. آنچه هست، آشنا، عادی و قابل‌اتکاست. معهذا وضوح با نهان شدن دائمی در شکل مضاعف امتناع و تظاهر اشباع شده است. در نهایت آنچه عادی است، عادی نیست، غیرعادی و نامأنوس است. سرشت حقیقت نا – نهانی کاملاً مقهور امتناع است؛ اما این امتناع نقص یا خطا نیست. گویی حقیقت نا – نهانی خالص است که خود را از هرچه نهان است رهانیده است (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۵۳).

برای نشان دادن سازوکار شکل در اثر ادبی، ابتدا در تعبیر هایدگر[۵] از وجود موجودات، در عبارات بالا، تأمل می‌شود. او موجودیت عادی موجودات را موقعیتی اشباع‌شده از امتناع و تظاهر می‌داند. تظاهر بودشان را می‌نمایاند و امتناع، مانع از آشکارگی (نانهانی) حقیقتشان می‌شود. سازوکار شکل اثر ادبی، آشکارگی را که مقهور امتناع شده است، با رمزی یاری می‌رساند که اگر گشوده شود، بر امتناع وجود پیروز می‌شود و فراتر از تظاهر به بودن، می‌نماید. این فراتر از بودن، آشکارگی حقیقت است.

پس آشکارگی یا نانهانی، تصاویری از واقعیت اثر را می‌نمایاند که همان معنای اثر است. هایدگر آشکارگی در شکل را ضمن رمزگشایی از تابلوی یک *جفت کفش*[٦] ون‌گوگ[٧]، در «ارتباط» می‌بیند. معنا، در ارتباط خود را می‌نمایاند. آشکارگی، ما را به تصاویری از واقعیت نهان اثر متصل می‌کند:

> در اثر هنری حقیقت درکار است و نه‌تنها یک چیز حقیقی. تابلویی که کفش‌های روستایی را نشان می‌دهد [...] از چیزی خبر نمی‌دهد. آن‌ها نمی‌خواهند ما را آگاه کنند که این یا آن موجود جداگانه به‌عنوان موجود منفرد چیست؛ بلکه این امکان را پدید می‌آورند که نا – نهانی از تمامی جهات در نسبت خود با موجودات رخ بنماید (همان: ١٥٦).

اثر این امکان را فراهم می‌کند که تأویل‌های بسیاری، به‌صورت تصاویری دیگر از واقعیت نهان، به‌آشکارگی برسد. تابلوی *یک جفت کفش*، دیدگاه ذهنی ون‌گوگ از واقعیت کفش است:

> کفش هرچه ساده‌تر و ذاتی‌تر [...] رخ نماید، به همان نسبت همراه با آن‌ها تمامی موجودات نیز بی‌واسطه‌تر و به‌همین سبب با موجودیتی بیشتر آشکار می‌شوند. بدین‌گونه است که بودن که به‌طور ذاتی خود را پوشانده است، به روشنایی درمی‌آید. این نوع روشنایی در دل اثر پرتو خود را می‌فشاند و این پرتو همان زیبایی است. زیبایی شیوه‌ای است که حقیقت چون نا – نهانی در آن رخ می‌نماید (همان: ١٥٦).

دریافت هرمنوتیکی هایدگر از تابلوی یک *جفت کفش* ون‌گوگ، به‌صورت تصاویر است. تصاویری که با تصاویر صرف برآمده از تابلویی عینی‌گرا متفاوت است؛ چون دربردارندهٔ شکلی رمزآمیز است:

> از دهانهٔ تاریک درون فرسودهٔ کفش، رنج جان‌کاهی، زبان به‌سخن می‌گشاید. اندام زمخت ولی با وقار کفش، از استقامت گام‌های شمرده بر روی شیارهای یکنواخت و بیابان کشتزار که باد سوزناک بر آن می‌تازد حکایت می‌کند. رویهٔ چرمین، نمناکی و چسبندگی گلی را که به‌خود گرفته است نشان می‌دهد. کف این پاپوش، انزوای دشت را در شامگاهان لمس کرده است. در این کفش‌ها ندای رمزآمیز زمین، احساس برکت بی‌منت آن و نیز دریغ اسرارآمیز خاک در برهوت سفید زمستان نجوا می‌کند. از تاروپود تختهٔ چرمین، نگرانی بی‌شکوهٔ نان شب، شادمانی بی‌صدای جستن از بلاها، لرزش دل به‌هنگام تولد نوزاد و لرزهٔ اندام به‌هنگام ظهور مرگ، نفس می‌کشد. این کفش به زمین تعلق دارد و در عالمِ زن روستایی از آن مراقبت می‌شود. از ذات این تعلق مراقبت‌شده، خود کفش به استقرار ذاتی‌اش درمی‌آید (همان: ۱۲۵).

هرچه شکل، تمهیدات به‌کار گیرد و در شاکله، خود را پیچیده‌تر و غریب‌تر بنمایاند، بر کیفیت نظم خود افزوده است. این پیچیدگی معما نیست، راز است و راز هستی، تناقض است. تناقض میان مختصات تصویر و واقعیت. فشردگی زمان، غرابت در رفتارهای انسانی، کارکرد غیرعقلانی اشیا، دگرگونی در ظواهر و غیره، از جمله مختصات شکلی است که نگاه و اندیشهٔ مخاطب را در خود ژرفا می‌دهد. برجسته‌ترین تغییرات در تاریخ ادبیات، در قالب ژانرهاست: سوررئالیسم، اکسپرسیونیم و غیره. این نوع تمهیدات، با توجه به سازوکارشان طبقه‌بندی شده است. وقتی مارسل پروست[۸] از حضور دوگانهٔ واقعیت و تصویر اثر می‌گوید، به شکلی نظر دارد که با فشرده کردن زمان، شناخت را امکان‌پذیر می‌کند:

همین که رمان‌نویس، ما را در این حالت قرار می‌دهد که مانند همهٔ حالت‌های صرفاً درونی، هر احساسی را ده‌برابر می‌کند و کتابش همانند یک رؤیا اما رؤیایی روشن‌تر از آن‌هایی که در خواب می‌بینیم، ما را برمی‌انگیزد و یادش دیرتر می‌پاید. در طول یک ساعت توفانی از همهٔ خوشی‌ها و بلاهای شدنی در درون ما بر پا می‌شود که در زندگی عادی سال‌های سال طول خواهد کشید تا برخی‌شان را ببینیم و شدیدترین آن‌ها را هیچ‌گاه نخواهیم شناخت، زیرا کندی پدید آمدنشان ما را از درک آن‌ها بازمی‌دارد (پروست، ۱۳۹۱: ۱۵۹).

داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا

وقتی از تغییرات واقعیت در اثر ادبی سخن گفته می‌شود، سخن از تراز تغییرات متفاوتی در شکل اثر است. این تغییرات در داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا نمودی ویژه دارد. ژانری که کافکا با آن مأنوس است، نوشتاری با موقعیت‌های امتناع و تظاهر دارد؛ تظاهر به واقع‌نمایی در عین امتناع از آن. در نگاه نخست، به‌نظر می‌آید کافکا تنها دغدغهٔ پرداخت جزئیات کامل صحنه را دارد؛ اما یک‌باره در توصیف صحنه‌ای، کنش نامتعارفی رخ می‌دهد. چنین رویه‌ای از سوی نویسنده را می‌توان تعبیهٔ رازی در متن دانست که مؤلفه‌ای از شکل اثر است و از آشکارگی امتناع می‌کند. می‌توان این جریان نامتعارف را نیز استعاره‌ای واقعی‌شده پنداشت. والتر ژُکل[۹] معتقد است که کافکا کلمهٔ «مانند» را پیش از «حشرهٔ بزرگ» در رمان کوتاه مسخ[۱۰]، برداشته است تا استعاره را در متن، جامهٔ واقعیت بپوشاند:

گرگور زامزا (سامسا)، فروشندهٔ دوره‌گرد در مسخ کافکا، به‌خاطر سست‌عنصری و فرومایگی و خواهش‌های انگل‌وارش، «مانند یک حشره» است؛ ولیکن کافکا واژهٔ «مانند» را می‌اندازد و استعاره را واقعیت می‌گرداند. آنگاه که گرگور زامزا از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند که به حشره‌ای غول‌پیکر دیگرگون گشته است (ژُکل، ۱۳٦۷: ۹).

آن هنگام که واقعیت بدیل استعاره شود، جهان از وضعیت عقلانی‌اش منتزع می‌شود و لازم است که در جست‌وجوی مدلول‌های دیگری برای ساختن تصاویر دال‌ها بود. چنین شیوه‌ای، مؤلفه‌ای در شکل اثر ادبی می‌آفریند که به رازی می‌ماند.

جدا از واقع‌نمایی استعاره، کافکا سودای دیگری را هم در شکل داشت؛ او خواب‌هایش را می‌نوشت:

> کافکا در ٦ اوت ١٩١٤ در دفتر یادبودهای روزانه‌اش نوشت که گرایشش به بازنمودن زندگی درونی خواب‌گونه‌اش، دیگر دل‌بستگی‌ها و استعدادهایش را از بالیدن بازداشته و یگانه حالی گشته بود که می‌توانست او را یکسره خرسند کند. به‌راستی، ویژگی خواب‌سان نوشته‌های کافکا هر خواننده‌ای را می‌گیرد. چیستان‌گونگی‌شان، نمایان‌ترین رخسارهٔ آن‌هاست. به خواب می‌مانند ازاین‌باره که ما را به گزارش وامی‌دارند، ولی تو گویی که کلید گزارش را ازمان دریغ می‌دارند (همان: ٦-٧).

البته باید گفت که خواب‌نویسی‌های کافکا بسیار متفاوت از خواب‌نویسی‌های سیال و بی‌مهار سوررئالیست‌هاست. خواب‌نویسی‌های کافکا همراه با امتناع و تظاهر است. خواب‌نویسی‌هایی که در متنی به‌شدت واقع‌نما یک‌باره بروز می‌یابد و در مقابل معنا مقاومت می‌کنند.

کافکا در داستان *مسخ* از زبان سامسا با گفتن «چه بر سرم آمده؟» بر ماهیت استعاره در واقعیت تأکید می‌کند؛ اما با عبارتی چنین ضعیف، چرا؟ چون نمی‌خواهد بهتی بیش از این، شکل اثر را از رازگونگی به در آورد. چنین واکنشی به چنین مسخ وحشت‌آوری، نه موقعیت امتناع را کم‌رنگ می‌کند و نه موقعیت تظاهر را ضعیف.

والتر بنیامین در نقدی که از داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا ارائه می‌دهد، بر این اعتقاد است که رفتار و اشارات گاه‌به‌گاه غیرمتعارف، در میان وقایع متعارف را باید به‌مانند نمایشی چینی در همان تماشاخانهٔ روباز اکلاهما[10] دید که کافکا در داستان *آمریکا*[11] توصیفش کرده است؛

شکلی نمایشی که مبتنی بر سایه‌ها و اشارات و اداهاست: «تماشاخانهٔ طبیعی روباز اکلاهما به هر رو بازگشتی به نمایش چینی است، نمایشی استوار بر ادا و اطوار» (بنیامین، ١٣٦٦: ١٣٩).

در نمایش‌های چینی، اشارات در انتقال معنا نقشی اساسی دارد. اشاراتی که هیچ معنایی نمی‌توان برای آن در نظر آورد، جز ارائهٔ یک ادا برای ارتباط؛ ارتباط برای یافتن اندیشه‌ای در ورای آن: «اما کافکا همواره حاضر است، اداها و شکلک‌های آدمیان را از مفاهیم سنتی آن‌ها خالی کند و اینجاست که موضوعی برای اندیشیدن می‌یابد. اندیشه‌ای بی‌مرز و بی‌پایان» (همان: ١٤٢).

در این مهم باید دقیق شد که چگونه غرابت کنش، زمینهٔ اندیشیدن بی‌مرز و بی‌پایان را ممکن می‌سازد. وقتی کنش از ریخت متعارف خود منتزع می‌شود، نشانه‌ای آفریده می‌شود که رو به‌سوی معناهایی فراتر از متن، اما وابسته به آن دارد.

در داستان *محاکمه*[١٣] کنش بسیار عجیبی از شخصیت داستان دیده می‌شود. او کاغذی بر بازوی خود می‌گذارد و آن را در برابر دید دیگران قرار می‌دهد. چنین رفتاری به نمایشی آیینی می‌ماند که به‌سختی می‌توان معنایی برای آن در نظر آورد. «به‌آرامی [...] در حالی که دیگر چشم‌هایش را به پایین نمی‌انداخت بل با هوشیاری بالا نگه می‌داشت، یکی از کاغذها را از روی میز برداشت و بر بازوی خود نهاد و به‌آرامی بالا برد تا آقایان بتوانند آن را ببینند» (همان: ١٤٢).

والتر بنیامین از نظامی دیگر، غیر از کلمات، در جهان کافکا می‌گوید؛ جهانی رمزی که شباهت به نمایش آیینی چینی دارد که در سکوت برگزار می‌شود:

> می‌توان با اطمینان خاطر گفت که مجموعهٔ آثار کافکا دربرگیرندهٔ گونه‌ای نظام رمزی در مورد اداها و اشارات است که به‌یقین نمی‌تواند معنای نمادینی برای پژوهنده‌ای داشته باشد که خارج از این محیط (تماشاخانهٔ اکلاهما با نمایشی به‌سبک چینی) قرار گرفته است (همان: ١٤٠).

اما از منظری دیگر می‌توان این حرکت کافکا را مانند نقش گلیم پنداشت:

بی‌راه نیست اگر گفته شود والتر بنیامین به‌جهت فرهنگی، هویتی شرقی داشته است؛ محتمل بود که او ادا و اطوار نامتعارف کافکا را به‌نقوش گلیم مرتبط بداند.

در داستان کوتاه *فرفره*[14]، فیلسوفی، علاقه‌مند به چرخش فرفره در بازی بچه‌هاست. او معتقد است که تأمل در شناخت هر جزئی از کل برای شناخت کل کافی است؛ مانند تنها چرخیدن یک فرفره که برای شناخت کل فرفره کافی است: «به گمان او شناخت هر جزئی، از جمله شناخت فرفره‌ای در حال چرخش، برای شناخت کل کافی بود. ازاین‌رو او به مسائل بزرگ نمی پرداخت» (کافکا، ۱۳۸۵: ٤٦٨).

در انتهای این داستان طرح‌واره، فیلسوف با وجود اعتقاد فلسفی‌اش به مقولهٔ شناخت کل از مسیر شناخت جزء، همچنان نمی‌تواند در برابر احساس کنجکاوی‌اش مقاومت کند و به‌دنبال فرفره می‌دود تا کلیت آن را در دست گیرد و در مورد فعل چرخش آن، بیشتر بداند. او وسوسه شده است تا فراتر از قابلیت چرخش فرفره، از توانایی یک فرفره بیشتر بداند. اما آن هنگام که فرفره را در دست می‌گیرد، چیزی بیشتر در آن کلیت نمی‌یابد و بدین‌گونه، فهم چرخش را هم از کف می‌دهد؛ در خود و از خود منزجر می‌شود و از صحنه می‌گریزد تا آنکه خود را چون فرفره در حال چرخش به گرد خود می‌بیند. فعل چرخش فرفره، همان چیزی است که باید از فرفره می‌آموخت تا تمامی فرفره را بشناسد:

> سپس وقتی فرفره به چرخش درمی‌آمد، در حال دویدن بی‌امان به‌دنبال آن، امیدش به یقین مبدل می‌شد؛ ولی همین که آن شیء چوبی بی‌مقدار را در دست می‌گرفت، احساس نفرت

می‌کرد [...] پا به فرار می‌گذاشت و خود به‌مانند فرفره زیر تازیانه‌ای ناشی، به پیچ‌وتاب می‌آمد (همان: ٤٦٨).

تصویری که کافکا در متن بالا ارائه می‌دهد، تطابق حیرت‌انگیزی با سرشت عرفان شرقی دارد، اما با مصالحی که واقعی است. فیلسوف آن هنگام که فرفره را فراچنگ می‌آورد، دیگر فرفره نیست؛ چراکه فرفره از حرکت بازایستاده است. معنای فرفره تابیدن بر گرد خود است و اکنون چیزی جز شیئی چوبین نیست. فیلسوف در انتهای داستان، به‌سان آیین رقص سماع، بر گرد خود می‌چرخد. کلید رمزگشایی از این صحنه، از منظر پژوهنده‌ای با دیدگاهی شرقی، می‌تواند تصویر زیر باشد:

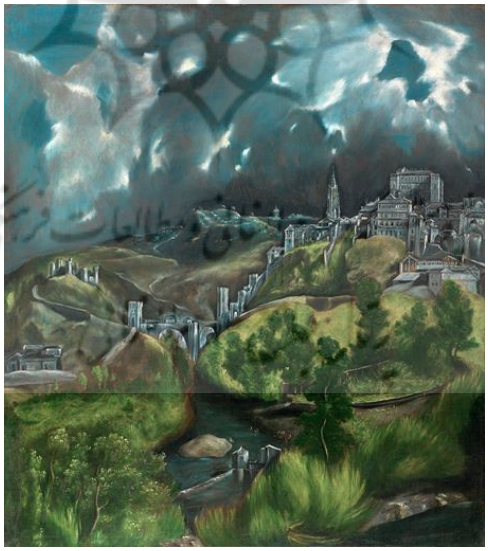
در داستان *برادرکُشی*[۱۵] خواننده حیران می‌ماند وقتی می‌خواند که زنگ در، بسیار فراتر از قدرت و توانایی‌اش، تا به آسمان اوج می‌گیرد. خواننده انتظار ندارد که در میانهٔ توصیفی متعارف که نمونه‌هایش در ادبیات بسیار است، ناگهان اتفاقی خارق‌العاده رخ دهد. حتی با قرار دادن زنگ در جایگاهی نمادین، به‌جهات معنایی، به جایی نمی‌رسد؛ مگر صدای زنگ تبدیل به نمادی در نمایشی شود که وقوع جنایتی را از پیش اعلام می‌کند: «سرانجام زنگ دفتر وزه به صدا درمی‌آید، صدایی رساتر از آنچه که از یک زنگ در، انتظار می‌رود. صدا سراسر شهر می‌پیچد، رو به آسمان اوج می‌گیرد» (همان: ۲۲۳).

والتر بنیامین بر این نکته تأکید می‌کند که نوعی نیروی متضاد با عقلانیت، به‌صورتی غیرارادی در کافکا وجود دارد. این نیرو سبب می‌شود که کافکا اشاره‌ای به چرایی رفتار غیرمتعارف زنگ در نکند و بگذرد. کافکا شکلی را در کار خود ارائه می‌دهد که آمیزه‌ای اشباع‌شده از اجتناب و

تظاهر است. واقع‌نمایی و عدم‌واقع‌نمایی، توصیفی برای تظاهر و عدم‌اتصال این دو به یکدیگر، به‌جهت اجتناب است:

> درست همچون این صدا که به‌عنوان صدای یک زنگ در، بسیار بلند است و بیشتر صدایی است که برای آسمان‌ها ساخته شده [...] مهارت خیره‌کنندهٔ کافکا را می‌توان در اجتناب او از همراه کردن این اطوار با شرایط متعارف یافت (بنیامین، ۱۳٦٦: ۱٤۰).

والتر بنیامین چنین کنش‌های غیرمتعارفی را هستهٔ اصلی نیت کافکا می‌داند. خوانندهٔ مأنوس با صحنه و روایت، یک‌باره برمی‌آشوبد؛ آن‌چنان که جریان متعارف روایت در ذهنش درهم می‌ریزد. یک هستهٔ نامتعارف، صحنه را برمی‌آشوبد. بنیامین چنین مؤلفهٔ شکلی در داستان‌های کوتاه کافکا را به تابلوی *منظره‌ای از تولدو*[16] اثر ال‌گرکو[17] مانند می‌سازد: «کافکا همچون ال‌گرکو، آسمان را در هر ادا و حرکت ازهم می‌درد و باز همچون نقاش ــ نیای مقدس نقاشان اکسپرسیونیسم است ــ ادا را همچنان به‌منزلهٔ عنصر اصلی، قلب و مرکز هر حادثه‌ای، باقی نگه می‌دارد» (همان: ۱٤۱).



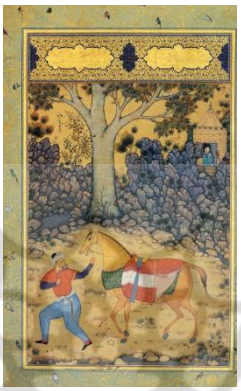
در تابلوی *منظره‌ای از تولدوی* ال‌گرکو، واقعیت درهم‌ریخته و جابه‌جا شده است. موقعیت کلیسای جامع و معماری پل الکانترا[۱۸] تغییر یافته است. ال‌گرکو می‌دانست که در صورت چنین تغییری، تماشاگر برآشفته خواهد شد؛ آن‌چنان که اندیشه در او شکوفه خواهد کرد تا چرایی تغییر را بداند. بدین‌ترتیب ال‌گرکو تابلوی *منظره‌ای از تولدو* را منطبق با آشفتگی آیندهٔ نگاه تماشاگر از واقعیت برساخت، بر تغییرات افزود و در کنار جابه‌جایی مکان‌ها، هیبت طبیعت و آسمان را نیز درهم ریخت. اما دربارهٔ هم‌خوانی کار کافکا با تابلوی ال‌گرکو، در پدیداری شکل اثر، باید گفت که وقتی در کار کافکا شرح صحنه منطبق با واقعیت متعارف پیش می‌رود، هیچ احساس مشابهتی با نقاشی ال‌گرکو در آن قابل‌دریافت نیست؛ اما در بزنگاهی که ادا و حرکتی انسانی یا کنشی غیرمعمول از اشیا سر می‌زند، به‌یک‌باره این کنش تمامی صحنه را در اختیار می‌گیرد و ادا و رفتار غیرمعمول در صحنه، محوریت می‌یابد؛ چراکه هرآنچه در نظر خواننده متعارف و عقلانی به‌نظر می‌آمده است، اکنون دیگر غیرمتعارف می‌نماید. صدای زنگ در، به آسمان می‌رود و صحنه همچون تابلوی ال‌گرکو، فضایی غریب و پرسش‌برانگیز می‌سازد.

کافکا، در طرح *دهکدهٔ مجاور*[۱۹] که یک بند بیشتر نیست، به قیاسی حیرت‌آور دست زده است:

> پدر بزرگ من عادت داشت بگوید: «زندگی چه کوتاه است. اکنون عمر رفته در خاطر من چنان کوتاه می‌نماید که برای مثال، مشکل می‌توانم بپذیرم چگونه یک جوان می‌تواند تصمیم بگیرد با اسب عازم دهکدهٔ مجاور شود، بی‌آنکه در نظر آورد که ــ صرف‌نظر از اتفاقات ناگوار ــ حتی طول یک زندگی عادی و خوب و خوش هم برای چنین سفری ابداً کافی نیست (کافکا، ۱۳۸۵: ۲۱۱).

قیاس زمان طی کردن مسیر این دهکده تا دهکدهٔ بعدی با طول عمر، بی‌گمان قیاسی مع‌الفارق است. کافکا سودای دگرگونی عظیم در واقعیت را در سر داشته است. چنین قیاسی ازاین‌رو که

تضاد شدیدی با عقلانیت دارد، موضوعی برای اندیشیدن می‌شود. احتمال دارد که تابلوی مینیاتور *داماد و اسب*[۲۰]، پیش چشم پژوهشگری بیاید که در حال پژوهش در این متن کافکاست. او تابلو را می‌شناسد و به‌جهت فرهنگی نیز آن را لمس می‌کند. یک نقاشی مینیاتور نمودی غیرواقعی از جهان است و در عالم واقعیت، چنین قیاسی از زمان، غیرواقعی است.



عامل مشترک طرح کافکا و مینیاتور *داماد و اسب*، اسب و مرد جوان است. عناصری هم از دار و درخت یک دهکده دیده می‌شود. اما موضوع، کوتاهی نامتصور عمر است که برای رفتن به دهکدهٔ مجاور هم کفاف نمی‌دهد. رمز شکل اثر در مؤلفهٔ قیاس عجیب دو زمان، با این مینیاتور گشوده می‌شود. اسب و سوار در این تصویر غیرواقعی از واقعیت، در همین حال خواهند ماند و هرگز به دهکدهٔ مجاور نخواهند رسید؛ چون غیرواقعی‌اند و زندگی‌شان آن‌قدر کوتاه است که همیشه به‌صورتی یکه در تصویر به‌نظر می‌آیند. با چنین گشایشی می‌توان تصویری از تمام نقاشی‌های غیرواقعی اسب و سوار در راه را برای نقل پدربزرگ متصور شد و آن را فهمید. چنین تصویری اکنون از دیدگاه پژوهشگر، گشایندهٔ رمز شکل است. در پی آن، دهکده و پدربزرگ، شرقی می‌شوند. پژوهشگر پیش‌تر این نقاشی میناتور را در یاد داشت؛ چراکه از آثار مجموعهٔ شاخص *مرقع گلشن*[۲۱] است.

قالب‌های متفاوت هنری، فراتر از نیت هنرمند، به یکدیگر پیوند دارد؛ فراتر از زمان و فرهنگ. پژوهشگر ادبیات تطبیقی رابطه‌ها را جست‌وجو می‌کند و در باب آن سخن می‌گوید. سخن گفتن در باب ارتباط‌ها، متن موردمطالعه را از دیدگاه فرهنگ پژوهشگر، توسعه می‌دهد.

در داستان *مسخ*، اثر شاخص کافکا، تغییرات واقعیت، در نهایت آن دیده می‌شود. انسانی که پیش‌تر در هیبت یک انسان بوده، حالا تبدیل به حشرهٔ بزرگی شده است. پیش‌زمینه‌های واقعی و ملموس داستان *مسخ*، در عین مسخ‌شدگی یک انسان، از منظر نویسنده‌ای مانند گونترگراس[۲۲] با رویکردهای منتقدانهٔ اجتماعی، آن هنگام که رمزگشایی می‌شود، کافکا را در مقام یک منتقد اجتماعی در حال فریاد زدن می‌نمایاند، به‌مانند تابلوی *جیغ* مونک[۲۳]:

در تابلوی مونک، اجزای صحنه نیز دچار تغییرات بسیاری است. گونترگراس وقتی از کج‌ومعوج بودن پیرامونی کافکا سخن می‌گوید، می‌تواند نظر به تابلوی جیغ مونک داشته باشد:

> ظاهراً دنیای کافکا چهره‌ای کج‌ومعوج دارد؛ اما در واقع او صورت به‌ظاهر عادی دنیای ما را کج‌ومعوج می‌نمایاند تا آشفتگی آن را برملا کند. در عین حال، رفتار او در برابر این

صورت آشفته به‌گونه‌ای است که گویی با پدیده‌ای کاملاً عادی سروکار دارد. وصف این واقعیت شگرف که چنین دنیای آشفته‌ای عادی انگاشته می‌شود، دقیقاً از این طریق میسر می‌گردد» (کافکا، ۱۳۸۵: ٦١٩).

از منظری دیگر می‌توان سامسای مسخ‌شده را به شخصیت مش‌حسن، در فیلم *گاو*[٢٤] اثر داریوش مهرجویی نزدیک دانست. همهٔ امید مش‌حسن، امرارمعاش از طریق گاوش است. این نیازمندی موجب دل‌بستگی تام‌وتمام او به گاو شده است. وقتی گاو می‌میرد، اهالی روستا که از این دل‌بستگی آگاهند، وانمود می‌کنند که گاو گریخته است؛ اما مش‌حسن باور نمی‌کند و گمان می‌برد که گاوش را کشته‌اند. مسخ می‌شود و خود را گاو می‌پندارد. گاو شدن مش‌حسن مانند مسخ سامسا نیست و نمود ظاهری ندارد؛ اما همان مسخ است؛ چراکه دیگر مش‌حسن خود را انسان نمی‌پندارد. مش‌حسن مانند سامسا راهی برای تعادل بخشیدن به جهان خویش یافته است؛ جهانی که برساخته از واقعیت است و غیرمنعطف. سامسا آشفتگی و فشار پیرامون را با انفعال پاسخ می‌دهد و با مسخ خویش مقهور می‌شود؛ اما مش‌حسن راهی دیگر جسته است. هرچند که او هم مسخ شده است، اما استحالهٔ او از جنس انفعال نیست. استحالهٔ مش‌حسن تفکری فرامادی و ریشه‌دار در عرفان ایرانی است؛ راهی برای درمان فقدان‌ها: «روزی یکی پیش او آمد. گفت: وام دارم و هیچ ندارم. سنگی از زمین برداشت و بدو داد. آن مرد سنگ را به بازار برد. زمرد شده بود. به چهارصد درم بفروخت و باز وام داد» (عطار، ۱۳۵۵: ١٤٢).

تصویر سامسا را می‌توان در تابلوی *یک جفت کفش* ون‌گوگ یافت و آنچه را که پیش‌تر هایدگر در باب آن گفته است، مرتبط با سامسا دانست.

اثر ادبی با شکل‌های نامتعارفش محرک ارتباط، تأمل و اندیشه است. موجب توسعهٔ تصاویر زایندهٔ اثر است. فقدان کامل معنا، معنایی ندارد. تصاویری که از بطن اثر توسط مصرف‌کنندگان اثر خلق می‌شود، همان معناست و معنا همان ارتباط است: «در سخن شالوده‌شکنی بحث از

بی‌معنایی در میان نیست، بل نکته بر سر تکثر یا پراکندگی معناهای متن یا سخن یا اثر هنری است» (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۰۰).

این تغییرات کوچک و بزرگ در داستان‌ها و طرح‌های کافکا، اگر از منظر شالوده‌شکنی موردبررسی قرار گیرد، دیده می‌شود که روشی این‌چنین در شکل اثر، متن را به‌سوی بی‌معنایی پیش نمی‌برد، بلکه موجب توسعه و پراکندگی معنا می‌شود یا در پیچیده‌ترین حالت، تنها جست‌وجوی معنا را در جایگاه معنا می‌نشاند. به‌صورتی دیگر می‌توان گفت که هر تغییر کوچک و بزرگ، از مسخ سامسا گرفته تا صدای نامتعارف زنگ در، در آثار کافکا، موقعیت را تبدیل به هسته‌ای اسرارآمیز می‌کند و ساحت‌های دیگری به آن می‌دهد که نیازمند پژوهش از منظرهای مختلف است.

نتیجه

تفکر در استقرار شیوه‌هایی دیگر در مطالعات ادبیات تطبیقی، فراتر از سنت‌های مستقر، هم‌خوان با سرشت آن، برای پیشگیری از فروپاشی این نوع مطالعات لازم است. ادبیات در هر چرخش قلمی، جهان‌های دیگری را منطبق با دیدگاه‌های نوی خالقان اثر، حیات می‌بخشد. این جهان‌های دیگر واقعیت‌هایی دیگر است که نیازمند ژرف‌نگری در خود و چشم‌انتظار پژوهشگر ادبیات تطبیقی است تا آن را با واقعیت‌های تعین‌یافتهٔ جهان ما بسنجد. ادبیات تطبیقی رو به‌سوی آینده دارد و حیات خود را بسیار غنی‌تر از سنجش‌های سنتی میان دو زبان و دو فرهنگ می‌بیند.

این مقاله با چنین رویکردی و با مطالعه بر نمونهٔ داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا، پرداخته شده است. آثار کافکا در عین تبعیت از جهان عینیت‌یافتهٔ ما، دربردارندهٔ اشاره‌هایی است که رو به‌سوی فراتر از آن دارد. جهان کافکا فانتزی رخنه در واقعیت است. کافکا در رمان کوتاه *مسخ* به دگرگونی بسیار حیرت‌آوری، با تبدیل انسان به حشره، دست زده است. در داستان *محاکمه* با

مسدود کردن مسیر علت‌جویی‌های کنش و همچنین رفتارهایی غیرعقلانی، دگرگونی‌های ظریف دیگری خلق کرده است. چنین تغییراتی در تصویر نوشتار، شکل اثر را می‌نمایاند. این شکل دربردارندهٔ رمزی است که نیازمند گشودن است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی در متن ادبی تمرکز کرده و شکل اثر را رمزگشایی می‌کند تا تصویر آن را از دیدگاه خود ــ که تنها در انحصار اوست ــ بیافریند؛ چراکه پژوهشگران ادبیات تطبیقی، متعلق به فرهنگ و زبان‌های گوناگون‌اند و از منظرهای متفاوتی این تصاویر را پدید می‌آورند که ضرورتاً با یکدیگر هم‌خوان نیست. این‌چنین، تصاویر یا معناهای یک اثر، در کسوت فرهنگ‌های گوناگون توسعه می‌یابد.

آنچه در این مقاله حاصل شد، بیشتر نشان دادن ظرفیت چنین شیوه‌ای در ادبیات تطبیقی است که امکان مطالعات تازه‌ای را فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت

1. Walter Benjamin
2. Nouveaux horizons de la littérature comparée
3. Pierre Brunel
4. Qu’es-ce que la littérature comparée?
5. Martin heidegger
6. A Pair of Shoes
7. Vincent van gogh
8. Marcel proust
9. Walter Sokel
10. Die Verwandlung
11. Oklahoma
12. Amerika
13. Der Prozess
14. Der Kerisel
15. Ein Brudermord
16. View of Toledo
17. El Greco
18. Alcántara Bridge

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

19. Das nächst Dorf

۲۰. منتخبی از *مرقع گلشن* – ١٦٠٥، ١٦٢٨ – ٢

۲۱. *مرقع گلشن* مجموعه‌ای است بی‌نظیر از هنر ظریف نقاشی و خوش‌نویسی از مکتب هند و ایرانی که سرشار از ذوق و هنر هنرمندان ایرانی و هندی است. این مجموعه به‌خواست و دستور جهانگیر، پادشاه سلسلهٔ گورکانی هند، میان سال‌های ١٠١٤ تا ١٠٣٩ هـ‌ق در دورهٔ هنر درخشان هند و ایرانی پدید آمده است.

22. Günter grass نویسنده، مجسمه‌ساز و نقاش آلمانی (۱۹۲۷–۲۰۱۵ م)

۲۳. جیغ (The scream، ۱۹۸۳ م) اثر ادوارد مونک، نقاش نروژی

۲٤. فیلمی ایرانی به‌کارگردانی داریوش مهرجویی، بر اساس نمایشنامه‌ای از غلامحسین ساعدی، تولید ١٣٤٨ هـ‌ش.

منابع

– احمدی، بابک (١٣٧٥). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

ـــــــــــ (١٣٧٦). *چهار گزارش از تذکرةالاولیای عطار*. تهران: مرکز.

– بنیامین، والتر (١٣٦٦). *نشانه‌ای به رهایی*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: تندر.

– بوبن، کریستین (١٣٧٨). *غیرمنتظره*. ترجمهٔ نگار صدقی. تهران: ماه ریز.

– پروست، مارسل (١٣٩١). *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته، طرف خانهٔ سوان*. ترجمهٔ مهدی سهابی. تهران: مرکز.

– حدیدی، جواد (١٣٧٣). *از سعدی تا آراگون*. تهران: مرکز نشر.

– داستایوفسکی، فیودور (١٣٨٧). *ابله*. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران: چشمه.

– زارع‌دار، محمدمهدی (١٣٩٦). *منتخبی از مرقع گلشن: شاهکار هنر کتاب‌آرایی در مکتب ایران و هند*. تهران: رواق هنر.

– زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٨٢). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

– زکل، والتر (١٣٦٧). *سنجش اندیشه و هنر فرانتس کافکا*. ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم. تهران: کتاب‌سرا.

– عطار، فریدالدین (١٣٥٥). *تذکرةالاولیا*. تصحیح دکتر محمد استعلامی. تهران: زوار.

– کافکا، فرانتس (۱۳۸۵). *داستان‌های کوتاه*. ترجمهٔ علی‌اصغر حداد. تهران: ماهی.

– لطافتی، رویا و بیتا معظمی فراهانی (۱۳۹۹). *ادبیات تطبیقی در نوسان*. تهران: سمت.

– هایدگر، مارتین (۱۳۸۱). *شعر زبان و اندیشهٔ رهایی*. ترجمهٔ عباس منوچهری. تهران: مولی.

- Brunel, P. et al. (2000). *Qu'es-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin.

- Dethurens, P. (2001). *Nouveaux horizons de la littérature comparée.* Paris: Honore Champion.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی