تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی

لاتیشیا نانکت*

ترجمهٔ مژده دقیقی

چکیده

تصویرشناسی[1]، بررسی تصویر «دیگری» در متون ادبی، نوعی خوانش ادبیات تطبیقی است که در بیست سال اخیر برای تحلیل تصاویری که در متون داستانی و سفرنامه‌ها به کار رفته در اروپا رایج شده است. از آنجا که هیچ‌گاه از تصویرشناسی در مورد ادبیات فرانسه و فارسی استفاده نشده، این مقاله بر آن است تا استفاده از آن را در متون نثر معاصر فرانسه و فارسی نشان دهد. پس از بحث دربارهٔ مفهوم «دیگری»، که مبنای اندیشهٔ تصویرشناسی است، قواعد تصویرشناسی و مراحل خوانش آن در متون فرانسوی و ایرانی ارائه می‌شود. پس از آن، از ابزارهای تحلیلی، مانند کلیشه و تصویر و الگوی قالبی، در مورد نمونه‌های ادبی در این دو ادبیات بحث می‌شود. سرانجام پرسش مشهور مونتسکیو در *نامه‌های ایرانی*[2] که «مگر می‌شود ایرانی بود؟» به عنوان نمونهٔ بازنمایندهٔ خوانش تصویرشناسی مطرح خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: تصویرشناسی، ادبیات تطبیقی، متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، بازنمایی، دیگرسازی.

---

* Laetitia Nanquette، دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری، دانشکدهٔ مطالعات آسیایی و افریقایی، دانشگاه لندن.

پیام‌نگار: lnanquette@fas.harvard.edu

این مقاله را لاتیشیا نانکت به زبان انگلیسی برای *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* فرستاده و تا به حال در مجلهٔ دیگری چاپ نشده است. ترجمهٔ فارسی این مقاله به تأیید نویسنده رسیده است.

[1] imagology

[2] Montesquieu, *Les lettres persanes*.

مقدمه

این مقاله تلاشی است برای آشنا کردن پژوهشگران ایرانی با شیوه‌ای در ادبیات تطبیقی که در بیست سال اخیر در سطح وسیعی در قارهٔ اروپا (فرانسه، آلمان، هلند) به وجود آمده است: تصویرشناسی، به‌عنوان بررسی تصویر دیگری در متون ادبی. تأکید من در این مقاله بر این است که تصویرشناسی در متون نثر قابل استفاده است، زیرا تصویر در روایت‌ها، در مقابل آثار منظوم، به‌ویژه اهمیت دارد. تصویرشناسی در مورد تصویر کشورهای اروپایی نزد دیگر کشورهای اروپایی، و در مورد تصویر اعراب نزد ایرانیان به کار گرفته شده (ژویا بلوندل)[1]، ولی، با وجود یک دورهٔ طولانیِ تأثیر متقابل میان ادبیات فرانسه و ادبیات فارسی، هیچ‌گاه در مورد آنها به کار نرفته است. به دلیل همین رابطهٔ درازمدت است که تصمیم گرفته‌ام تا تصویرشناسی را در بافت رابطهٔ آنها ارائه کنم. در واقع، ضمن بررسی مسئلهٔ تصویر در این دو ادبیات به این نتیجه رسیدم که تصویرشناسی مناسب‌ترین شیوهٔ خوانش برای تحلیل متون نثر معاصر فرانسه و فارسی است.

تیئری هنچ[2] در ابتدای پژوهش خود دربارهٔ شرق خیال‌انگیز در غرب می‌گوید: «این کتاب از مشرق‌زمین سخن نمی‌گوید، بلکه از ما سخن می‌گوید.» (هنچ ۷). این سخن را می‌توان به همهٔ کتاب‌هایی تعمیم داد که به قلم غربیان دربارهٔ شرق نوشته شده است. به نظر می‌رسد که بازنمایی[3]، به‌عنوان عملی برای دیگرسازی[4]، نمی‌تواند عاری از تحریف باشد، ولی پرسش من این است: آیا اشکالی دارد که از این تحریف آگاه باشیم؟ این مقاله نشان خواهد داد که استفاده از تصویرشناسی حقیقتاً می‌تواند ما را به درک بهتری از عمل دیگرسازی رهنمون شود.

دیگری کیست

در این بخش، نظرهای انعطاف‌پذیری دربارهٔ دیگری‌ها و خودها ارائه می‌کنم تا از تقابل‌های دوگانه ساختارزدایی کنم و نشان دهم که دیگری گوناگون‌تر از آن آست که در آغاز تصور می‌شود.

---

[1] Joya Blondel
[2] Thierry Hentsch
[3] representation
[4] othering

ارنست فان آلفن در کتابش *دیگر درون*[1] سه رویکرد را به دیگربودگی[2] از هم متمایز می‌کند. اولی را رویکرد تأویلی[3] می‌نامد، و مبنای نظرش این است که میان متن به عنوان کل و اجزاءِ آن باید دیالکتیکی وجود داشته باشد و تفسیر[4]، به دلیل وجود تفاوت زمانی میان خواننده و نوشتن، هرگز معتبر نخواهد بود (کوربی و لرسن)[5]. این رویکرد را تودوروف به بهترین وجه در *ما و دیگران*[6] تحلیل می‌کند و می‌گوید که «روابط ما-دیگری، مانند ملی‌گرایی و غریب‌گرایی[7]، هر دو **نسبیت‌گرایی**اند» (تأکید از من است). (به نقل از تودوروف[8] در کوربی و لرسن ۳). رویکرد دومی که فان آلفن بررسی می‌کند معرفت‌شناختی است و هویت و دیگربودگی در این رویکرد موضوع‌های معرفتی‌اند. هویت و دیگربودگی «تأثیرهایی» می‌شوند که «کالای فرهنگی مشخصی ایجاد می‌کنند» (کوربی و لرسن ۵). رویکرد سوم روان‌شناختی است. این رویکرد «به بررسی رابطهٔ میان معنی و تأثیر و تأثیرگذاری می‌پردازد» (همان ۱۱). کار فروید نمایندهٔ جریانی است که دیگری را بخشی از خود محسوب می‌کند. موضع سِرتو در کتابش *دگرسانی‌ها* نیز همین است (سرتو و گودزیش)[9]. سرتو تصریح می‌کند که همانندسازیِ دیگربودگی به فضایی آشنا ضرورت دارد: دیگری همواره به صورت ترجمانی از خود به یک شناخت[10] اروپایی تصویر می‌شود.

دیگریِ توافق‌شده[11]

توجه به این نکته حائز اهمیت است که در این سه رویکرد بر سر هویت و دیگربودگی توافق شده است. این رویکردها مفروض نیستند، زیرا به صورت روند عمل می‌کنند. یکی از نظریه‌پردازان مهم هویت به نام استوارت هال نیز می‌گوید: «هویت‌ها به واسطهٔ تفاوت ساخته می‌شوند، نه بیرون از آن. این امر مستلزم این شناخت بسیار

---

[1] Ernst Van Alphen, *The Other Within.*
[2] alterity
[3] hermeneutical
[4] interpretation
[5] Corbey and Leerssen
[6] *Nous et les autres*
[7] exoticism
[8] Tzvetan Todorov
[9] Michel de Certeau and Wlad Godzich, *Heterologies.*
[10] familiarity
[11] The negotiated Other

ناراحت‌کننده است که معنای «روشنِ» هر اصطلاح ــ و در نتیجه «هویت» آن ــ را تنها از طریق رابطه با دیگری، رابطه با آنچه نیست، دقیقاً آنچه فاقد آن است، با آنچه **بیرونِ سازندهٔ**[1] آن خوانده شده است، می‌توان ساخت. هویت‌ها از طریق کارکردشان و تنها **به دلیل** توانایی‌شان در کنار گذاشتن، حذف کردن، «بیرون» راندن با خفت و خواری می‌توانند به منزلهٔ نقاط همسان‌پنداری[2] و اتصال[3] عمل کنند» (تأکیدها از مؤلف است) (هال و دوگه[4] ٤-٥).

در روابط میان ادبیات فرانسه و ادبیات فارسی، این رویکرد به دیگری به بهترین وجه در پرسش مونتسکیو در *نامه‌های ایرانی* او پدید می‌آید: «مگر می‌شود ایرانی بود؟» اینگه بوئر[5] در سخنانش دربارهٔ دیگری دقیقاً از همین اشارهٔ مونتسکیو استفاده می‌کند: «این پرسش که مگر می‌شود ایرانی بود به هویت و چگونگی شکل گرفتن هویت به توسطِ و از طریق دیگران مربوط می‌شود. وقتی‌که کسی ایرانی است، مگر می‌شود ایرانی نباشد، یا در روند آموختن نظامی از نشانه‌های جدید در فرهنگی بیگانه تا چه حد می‌توان ایرانی باقی ماند؟» (بوئر و بال[6] ۸۹) مسئلهٔ دیگرسازی به مقولهٔ قدرت منتهی می‌شود. آن که سخن می‌گوید بر سرنوشت آن که درباره‌اش سخن گفته می‌شود مسلط است: این اساس نقدی است که ادوارد سعید و هواداران گفتمان شرق‌شناسی مطرح می‌کنند. پس حتی اگر این دیگری «در پاسخ سخن بگوید»، آیا دیگر دیر نشده است؟ استفاده از تصویرشناسی نشان می‌دهد که این ارتباط میان بازنمایی و قدرت را نمی‌توان انکار یا حذف کرد، بلکه اگر به آن توجه شود، حقیقتاً تأثیر ثمربخشی در بررسی تصاویر هریک از دو طرف دارد. فان آلفن مطلب خود را با این رهنمود که ظاهراً اساس تصویرشناسی است به پایان می‌برد: «درحالی‌که خود در جایگاه فاعلِ کانون‌شدگی[7] است، دیگری بنا به تعریفِ خود مفعول است. تنها راه برای شناختن دیگری این است که بگذاریم دیگری دربارهٔ من سخن بگوید، دیگری را در جایگاه «من» قرار دهیم» (کوربی و لرسن ۱۵). این نتیجه‌گیری بر لزوم تحلیل تصویرهای

---

[1] *constitutive outside*
[2] identification
[3] attachment
[4] Stuart Hall and Paul du Gay
[5] Inge Boer
[6] Bal
[7] focalization

مربوط به دو کشور فرانسه و ایران تأکید می‌کند، درحالی‌که در تحقیق دربارهٔ این کشورها به‌طورکلی فقط به یک طرف توجه شده است: مثلاً جواد حدیدی پژوهش مفصلی دربارهٔ تأثیر ادبیات فارسی بر نویسندگان فرانسوی در قرن‌های هجدهم و نوزدهم انجام داده است، درحالی‌که پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ تأثیر فرانسه مثلاً در نوشته‌های صادق هدایت انجام گرفته است.[۱] ولی تصویرهای **مربوط به هر دو طرف** را باید در متن‌های ادبی تحلیل کرد؛ در غیر این صورت، دیگری معنی و موقعیت ثابت خود را همچنان حفظ خواهد کرد. نکتهٔ دیگری که این نتیجه‌گیری به آن اشاره می‌کند این است که دیالکتیک با تصویر هریک از دو طرف لازم است. پژوهش تصویرشناختیِ کامل مستلزم گستردن دامنهٔ بازنمایی‌هاست به تصاویر خود و تصاویر ملت در متن‌هایی که تصاویر دیگری در آنها بررسی می‌شود.

دیگریِ انعطاف‌پذیر[۲]

در این بخش، در تلاش برای برهم زدن تقابل‌های دوگانه، دو نظر انعطاف‌پذیر دربارهٔ دیگری مطرح می‌شود. رژیس پوله[۳]، به‌عنوان نخستین تفاوت ظریف احتمالی، پیشنهاد می‌کند که شرق را *alter* [دیگری] و نه *alius* [غیر] تلقی کنیم (انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فرانسه، کلاوارون و دیترله ٤٦٧)[٤]. *alter* خودِ دیگر است، همان دیگری است در یک زوج دوتایی، مانند *alter ego* [منِ دیگر]؛ درحالی‌که *alius* دیگری است در میان دیگری‌های بسیار. *alius* در زبان فرانسه درمقابل *aliéné* (دیوانه) به وجود آمد؛ بیگانه‌ای شد که می‌بایست از او ترسید. این تفاوت بین دو شکل از دیگری در تصویرشناسی تفاوت مهمی است. پوله تأیید می‌کند که شرق همواره بازنمایندهٔ فرافکنیِ متافیزیکیِ *étrangeté* [بیگانگی] (و نه *altérité* [دیگربودگی]) غرب نسبت به خود بوده است (همان ٤٦٩). تفاوت ظریف دیگر در توجه به این نکته است

---

[۱] تعداد کثیری پایان‌نامهٔ دکتری نیز با موضوع تأثیر شعر فرانسه در شعر نو فارسی وجود دارد. دربارهٔ تأثیر ادبیات غربی بر هدایت می‌توانید به منبع زیر مراجعه کنید:
Michael Beard. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

[2] The Flexible Other

[3] Régis Poulet

[4] Société française de littérature générale et comparée, Congrès, Yves Clavaron and Bernard Dieterle.

که دیگری همواره در تغییر است و دیگریِ هر کس دیر یا زود شکل می‌گیرد. در مورد ایرانی‌ها، این دیگری همیشه متفاوت بوده است. دیگریِ ایرانی‌ها سابقاً اعراب بود، و این اواخر به غرب تبدیل شده است. در برخی موارد، هنوز اعراب ترجیحاً دیگری هستند. به‌طورکلی، باید به خاطر داشت که هیچ چیز مانند شرق و غرب وجود ندارد که ساختار نباشد، همان‌گونه که هنچ به ما یادآور می‌شود: «قوم‌مداری عیبی نیست که بتوان به‌سادگی از آن خلاص شد، و نه گناهی که بتوان با گردن گرفتنش خود را از آن مبرّا کرد. **این عین لازمهٔ نگاه ما به دیگری است.**» (تأکید از مؤلف است) (۱۳). او کتاب خود را این گونه به پایان می‌برد: «دیالکتیکِ هویتی (یا دیالکتیکِ میانِ هویت و دیگربودگی) سرتاسر تاریخِ نگاهِ غرب را به شرق طی می‌کند» (۲۶۵).

امیدوارم در سه بخشی که پیش از این آمد نشان داده باشم که استفاده از دیگری به عنوان یکی از لوازم شناخت لزوماً منفی نیست و این دیگری همواره متفاوت‌تر از آن است که در آغاز گمان می‌کنیم. در نتیجهٔ این تعریفِ مجدّد از دیگری، اکنون می‌توانیم به رشته‌ای رو کنیم که به بررسیِ آن می‌پردازد.

تصویرشناسی در متون فرانسوی و ایرانی: تعریف و تاریخچه

تصویرشناسی یکی از رشته‌های فرعی ادبیات تطبیقی است که پس از آموزش‌های روشمند ادبیات تطبیقی در قرن نوزدهم در فرانسه، تحت تأثیر متفکرانی مانند مادام دوستال[1] و هیپولیت تِن[2] به وجود آمد. تصویرشناسی رویکردی میان‌رشته‌ای دارد و از رشته‌های شناخته‌شده‌ای مانند تاریخ ادبی، تاریخ سیاسی، روان‌شناسی اجتماعی، و رشته‌های نسبتاً جدید مانند زیباشناسی و نشانه‌شناسی استفاده می‌کند. قدمت تصویرشناسی در شکل امروزی‌اش به اواسط قرن بیستم می‌رسد که ژان-ماری کاره[3] تصویرشناسی را «تفسیر متقابل ملت‌ها، سفرها، سراب‌ها» (به نقل از کاره در مورا ۳۷) تعریف کرد. تصویرشناسی عمدتاً با دو نوع متن سروکار دارد: سفرنامه‌ها و آثار داستانی که شخصیت‌هایشان خارجی‌اند یا تصویری کلی از یک کشور خارجی به دست می‌دهند (مورا ۳۵).

---

[1] Madame de Staël
[2] Hipollyte Taine
[3] Jean-Marie Carré

تصویرشناسی پس از اینکه در فرانسه پدید آمد در سایر کشورهای اروپایی نیز گسترش یافته است. در هلند و آلمان، یوپ لِرسن[۱] و مانفرد بلر[۲] به‌ویژه در این حوزه فعال بوده‌اند. در فرانسه، این روش امروزه تحت رهبری ژان‌ـمارک مورا[۳] و دانیل‌ـآنری پاژو[۴] کمابیش هماهنگ شده است. هدف اصلی آن رویارو ساختن تصویرهای ادبی است با تصویرهای همانند در بازنمایی‌های معاصر در رسانه‌ها و داستان‌های عامه‌پسند و هنرها با توجه ویژه به زمینهٔ اجتماعی‌ـتاریخی. با وجود آنکه تصویرشناسی بیشتر از آنکه نظریه باشد خوانش متن است، از گرایش‌های نظری متعددی ــ عمدتاً پساساختارگرایی و نوتاریخی‌گری ــ کمک می‌گیرد. تصویرشناسی به لحاظ هدفِ بخشیدن زمینهٔ متنی[۵] به تولیدات، به‌ویژه تولیدات ادبی، گرایشی پساساختارگرایانه است. به لحاظ هدفِ ایجاد علم هرمنوتیکی که متن‌ها را با زمینهٔ اجتماعی‌ـتاریخی‌شان مرتبط می‌کند، با نوتاریخی‌گری[۶] امریکایی نسبت دارد، در مقابل نقد نو که متن را وجودی خودسامان می‌شمارد. تصویرشناسی نظریه نیست، شیوه‌ای برای خوانش متون است. مکتب ادبی تازه‌ای نیست، کاربرانش نیز چنین روشی را پیشنهاد نمی‌کنند. تصویرشناسی صرفاً رهنمودهایی برای خوانش تصویرهای «دیگری» ارائه می‌کند. در واقع، شیوه‌ای اضافی برای تطبیق‌گران است که دستاوردهای مکاتب تطبیقی پیشین را گسترش می‌دهد و برخی از آنها را به پیش می‌برد.

اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی

در این بخش، به بررسی اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی و همچنین یکی از مشکلات آن می‌پردازم.

تصویرشناسی ویژگی اصلی تصویر را برآمدن آن از تفاوت میان یک «من» و یک «دیگری»، و میان «اینجا» و «آنجا» تعریف می‌کند. از این رو، تصویرشناسی بیان یک تفاوت میان دو نظامِ واقعیت و دو مکان است (پاژو ٦٠)، تفاوت در ادبیات تطبیقی عنصر بنیادی است. اصل اساسی تصویرشناسی این است که تصویر ادبی را نمی‌توان

---

[1] Joep Leerssen
[2] Manfred Beller
[3] Jean-Marc Moura
[4] Daniel-Henri Pageaux
[5] contextualizing
[6] New Historicism

بازتاب تصویر اجتماعی دانست: تصویر یک سراب است و تصویرشناسی بررسی توهمات ذاتی‌شده[1] دربارهٔ دیگری است. مورا دربارهٔ گرایش به استفاده از نظریهٔ بازتاب، و اساساً دربارهٔ تحلیل رمان در چارچوب نظریه‌های زمانه‌اش، هشدار می‌دهد. در مقابل، باید از مسئلهٔ بینامتنیت آگاه بود. پاژو در این معنا می‌گوید: «بینامتنیت امکان فهم این مطلب است که چرا و چگونه فلان متن خارجی توانسته است در یک فرهنگ دیگر، برای بهمان نویسنده، به صورت یک شیءِ ادبی و فرهنگی خاص درآید، یعنی یک ابزار ارتباط نمادین شود» (پاژو ۷۰). تصویر به وجهی سه‌گانه به صورت «تصویری از» ظاهر می‌شود: تصویری از یک خارجی است؛ تصویری از یک ملت یا یک جامعه (که در آنها ریشه دارد)؛ و تصویری از حساسیت یک نویسنده (مورا ٤٢). تصویر سپس نماد گفت‌وگو میان دو فرهنگ، دو ادبیات، یا دو متن می‌شود. پاژو سه نگرش اساسی نسبت به خارجی را تعریف می‌کند: جنون[2]، آن‌گاه که خارجی سراب است؛ ترس[3]، آن‌گاه که سراب این بار در فرهنگ مبدأ است؛ علقه[4]، که به نظر او، تنها تبادل واقعی است. علقه از به رسمیت شناختن دیگری، کم‌وبیش نزدیک به یک من، به طور برابر پدید می‌یابد. به نظر او، یک نمونهٔ موفقِ علقه اثر ماسینیون دربارهٔ حلاج و «خودنگری متقابل» اوست: «برای فهم دیگری نباید دیگری را به خود منضم کرد، بلکه باید پذیرای او شد» (پاژو ٧٤).

خوانش تصویرشناسی، به عنوان مقدمه‌ای برای بررسی آثار ادبی و تصویرهایشان، بافت فکری کشوری را که متن در آن تولید شده بازسازی می‌کند. تحلیل روابط کلی مابین کشور «نگرنده» و کشور «نگریسته» برای ترسیم موقعیت تصویر ادبی که در کشور نگرنده در بافت خود تولید شده لازم است. این کار باید پیش از بررسی تصویرهای ادبی به معنای دقیق کلمه، در مقدمه‌ای برای تحلیل رابطهٔ فرهنگی دو کشوری که خاستگاه متن‌هاست انجام شود.

تصویرشناسی بر دو فرضیه استوار است. فرضیهٔ نخست این است که گفتمان‌ها دربارهٔ دیگری نامحدود نیستند و می‌توان آنها را در چارچوب سنخ‌شناسی‌ها منظم کرد. یکی از دستاوردهای مثبت تصویرشناسی در نتیجهٔ کار در زمینهٔ سنخ‌شناسی‌ها این است

---

[1] essentialized
[2] mania
[3] phobia
[4] philia

که به برجسته کردن متونی کمک می‌کند که اسطوره‌ای شخصی ارائه می‌کنند و در چارچوب سنخ‌شناسی‌ها نمی‌گنجند. با اعمال سنخ‌شناسی‌ها، برخی متون کنار گذاشته می‌شوند. دلیلش این نیست که در هیچ یک از سنخ‌شناسی‌ها جای نمی‌گیرند، بلکه این است که گفتمان استثنایی آنها ساده‌سازی‌های آثار دیگری را آشکار می‌کند که در عناصری با هم مشترک‌اند. تصویرشناسی سپس به تحلیل متونی استثنایی منتهی می‌شود که نظام بازنمایی خلاقی دارند. دومین فرضیه این است که بین تاریخ ادبی کلاسیک و بررسی‌های کلی نوعی هم‌سازی[1] وجود دارد. عصر نشر انبوه عملاً سر و کار داشتنِ صرف با «آثار بزرگ» نویسندگان ملی را ناممکن می‌سازد.

یکی از مشکلات تصویرشناسی به عنوان روش خوانش، گرایش به تمرکز بر تک‌سازی[2] تصویر، یعنی بر کلیشه، است که تصویری ذات‌گرایانه[3] و ذاتی‌شده است. کلیشه همگونیِ یک جامعه و یک بیان فرهنگی ساده‌شده را نشان می‌دهد (همان ٦٢)، و از این رو استفاده از آن در تحلیل ادبی ممکن است محدودکننده باشد. با این وصف، تأکید می‌کنم که با ترکیب تصویرشناسی و سایر خوانش‌های تطبیقی، می‌توان آثاری را که اسطوره‌های شخصی دارند از دیدگاهی غیرذات‌گرایانه توضیح داد.

مراحل خوانش تصویرشناسی

در روش تصویرشناسی فرانسوی از تحلیل چند لایه‌ای استفاده می‌شود که مبتنی بر چهار مرحله است. نخست، بررسی واژگان از جمله کاربرد صفت‌ها[4]، لازم است: مثلاً کدام کلمات کشور «نگریسته» را توصیف می‌کنند، کدام کلمات بی‌آنکه ترجمه شوند در زبان مقصد به کار می‌روند و حالت غریب و ناشناخته‌ای ایجاد می‌کنند. از این منظر، بد نیست به مقولهٔ «کلمات وهم‌گون»[5]، مانند حرم و صحرا و کنیز، نگاه کنیم که تأثیراتشان به خلق «جای دیگر» بودنِ شرق کمک می‌کند (همان ٦٦). در چارچوب این تحلیل واژگانی، همچنین لازم است به تکرارها، اتفاق‌ها، هر گونه استفادهٔ ناخودآگاه[6] از واژگان، به‌ویژه هنگام توصیف مکان‌ها، و نام‌ها توجه شود. بررسی زبان سپس به سوی

---

[1] synergy
[2] monosemy
[3] essentialist
[4] adjectivising
[5] phantasm-words
[6] automatic

هر آن چیزی هدایت می‌شود که با رابطه‌ای سروکار دارد: تأثیرات نارضایی، غریب‌گرایی، انضمام، اندراج (همان ٦٥). شخصیت‌ها مرحلهٔ بسیار مهمی از دسترسی به جهان داستان را ممکن می‌سازند، از همین رو تحلیل کانون‌شدگی به‌عنوان مرحلهٔ دوم ضروری است: به کدام شخصیت هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم؟ مراحل خوانش مورا وجه سومی هم دارد که با این مرحلهٔ دوم در مورد کانون‌شدگی مرتبط است: بازنمایی فضا. رابطهٔ بین این دو مرحله به‌ویژه مهم است. پاژو این ضرورتِ تحلیلِ روابط میان فضا و بدن شخصیت‌ها را تأیید می‌کند، یعنی ثبت شخصیت در فضا و استفادهٔ بدن از فضا. باید از انتخاب شخصیت‌ها آگاه بود: مثلاً شخصیت‌های مذکر/مؤنث چقدر با وابستگی سیاسی- فرهنگی خود پیوند دارند یا موقعیتشان در چارچوب نظام آن شخصیت (مثلاً وحشی در مقابل متمدن) چیست. نتایج بررسی‌هایی که در زمینهٔ نوشته‌های غریب‌گرایانه انجام شده ازاین‌نظر مفید است، چون می‌توان استفاده از همین ویژگی‌ها را کشف کرد: مکان‌های شگفت‌انگیز دیگر فضا را چندپاره می‌کنند، و فضا نمایشی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، صحنه‌ها فرهنگ و طبیعت دیگری هستند. جنسی کردن مداوم فضا تسلط بر دیگری را ممکن می‌سازد. سرانجام، در مرحلهٔ چهارم، مقولهٔ زمان بسیار مهم است. باید زمان دیگری و روابط میان زمان من و زمان دیگری را تحلیل کرد: آیا زمان دیگری رازآمیز است؟ آیا در ارتباط با زمان دیگری ناهم‌زمانی‌هایی وجود دارد؟

در بخش بعد، به تعریف آن دسته از مفاهیم بنیادی تصویرشناسی می‌پردازم که در نمونه‌های ادبی فرانسه و فارسی کاربرد دارند، و مثال‌هایی کلی از نحوهٔ استفاده از این مفاهیم در متون فرانسه و فارسی ارائه می‌کنم.

کاربرد مفاهیم تصویرشناسی در نمونه‌های ادبی فارسی و فرانسه

کلیشه

کلیشه در اصل گراوری بود در صنعت چاپ برای چاپ مکرر. این جنبهٔ مادیِ تکرار از قرن نوزدهم جای خود را به تکراری زبانی داد، و کلیشه به صورت تقلیل زبان به بیان قالبی تعریف شد. به‌ویژه در اواخر قرن نوزدهم نویسندگان و متفکران هم از فرسوده شدن زبان آگاه بودند و هم از مخدوش شدن مرز میان موقعیت ممتاز خود

به عنوان افراد فرهیخته و توده‌ها که به‌خصوص با تأسیس روزنامه‌ها رفته‌رفته به‌طور گسترده به آموزش و آگاهی دست می‌یافتند (اِیماسی و هرشبرگ پی‌یرو ۱۳)[1]. استفاده از کلیشه به این عصر جدید مربوط می‌شود، و *فرهنگ عقاید رایج*[2] فلوبر و *تفسیر سخنان متعارفِ* لئون بلوا[3] آثاری پیشرو در استفاده از کلیشه به این معنی بوده‌اند. کلیشه را باید از الگوی قالبی[4] متمایز کرد؛ الگوی قالبی شامل جنبه‌های اخلاقی و متافیزیکیِ ارج نهادن یا فروکاستن ارزش‌ها[5] است، در حالی که کلیشه شامل آنها نمی‌شود. کلیشه را باید در رابطهٔ متن با نمونهٔ اجتماعی‌اش درک کرد؛ درک ارجاع بینامتنی برای شناخت و تحلیل آن لازم است. در تحلیل ادبی، کلیشه را باید به لحاظ تأثیرات زیباشناختی و عملکردش در متن تحلیل کرد. در متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، کلیشهٔ ادبی دربارهٔ فراوانی بو و رنگ در ایران، که هم نویسندگان فرانسوی و هم نویسندگان ایرانی آن را به کار می‌برند، به صورت عنصری متضاد با کمبودهای حسی فرانسه و یکنواختی نسبی آن عمل می‌کند. این کلیشه تأثیر زیباشناختی عجیبی دارد.

الگوی قالبی

مشکل الگوی قالبی ناشی از این واقعیت است که کاربرد عمومی با کاربرد ادیبانهٔ این اصطلاح بسیار متفاوت است. کاربرد عمومی الگوی قالبی به‌صورت کلیشه با کاربرد ادیبانهٔ آن، که من در این مقاله آن را ترجیح می‌دهم، همزیستی دارد. ازاین‌رو، الگوی قالبی را تصویری جمعی تعریف می‌کنند که حول یک گروه و اعضای آن دور می‌زند. از این دیدگاه، الگوی قالبی واسطهٔ رابطهٔ ما با جهان است. کاربرد آن در محل تلاقی علوم اجتماعی و تحلیل ادبی است. درست همان‌طورکه الگوی قالبیِ یک گروه اجتماعی تصویری ساخته‌شده است، الگوی قالبی ادبی نیز در اصطلاح ادبی یک ساختار است. درست همان‌طور که کلیشه به خودی خود وجود ندارد زیرا لازم است که خواننده‌ای آن را به صورت کلیشه تأویل کند، الگوهای قالبی را نیز باید شناخت، و این شناخت از جهان‌بینی و آگاهی مشترکی در درون یک گروه ناشی می‌شود، و در

---

[1] Ruth Amossy and Anne Herschberg Pierrot
[2] *Dictionnaire des idées reçues*
[3] Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*
[4] stereotype
[5] un/valorizing

مورد الگوی قالبی ادبی از یک فرهنگ ادبی سرچشمه می‌گیرد. الگوهای قالبی دوگانه که غالباً به تصویر یک ملت اضافه می‌شوند و لایه‌هایی تشکیل می‌دهند تصویر قبلی را باطل نمی‌کنند. الگوهای قالبی ملت‌های پرتناقض در مورد بسیاری از ملت‌ها به کار رفته است. این الگوی قالبی بنیادی به‌ویژه در تصویر فرانسویان از ایران به عنوان کشور فرهیختگی و تحجر، دخیل است، گنجینه‌ای از یک فرهنگ بزرگ و تاریک‌اندیشی.

پیش‌داوری

الگوی قالبی تصویری جمعی است که به عنوان مثال حول عرب‌ها می‌چرخد، حال آنکه پیش‌داوری تمایل به داوری منفی دربارهٔ کسی به دلیل تعلق او به گروه عرب‌هاست (ایماسی و هرشبرگ پی‌یرو ۳۵). پیش‌داوری مستلزم داوری یا نگرش اخلاقی است. آن را می‌توان به‌صورت قالبی انتزاعی و منفی از دیگری ارائه کرد. پیش‌داوری بر انتزاع استوار است، درحالی‌که الگوی قالبی مبتنی بر تعمیم است. در اینجا، پیش‌داوری فرانسویان نسبت به ایرانیان پس از انقلاب ۱۹۷۹ مبتنی بر تعصبی مذهبی است که به آنان نسبت داده می‌شود و به هنگام مواجه شدن با ایرانیان در زندگی واقعی منجر به استدلال عجولانه می‌شود.

تصویر

تعریف تصویر در تصویرشناسی «بازنمایی یا وجههٔ ذهنی یا استدلالی یک فرد، گروه، قوم یا «ملت» است (بلر و لرسن ۳٤۲). تصویرشناسی بین انواع تصویر نیز تمایز قائل می‌شود: دگرتصویر[1] در مورد کشورهایی به کار می‌رود که تصویر از خودِ[2] خودشان را صادر می‌کنند، و این تصویر از خود در خارج به همین صورت پذیرفته می‌شود؛ تصویر نابخود[3] در مورد کشورهایی به کار می‌رود که دگرتصویر را وارد و درونی می‌کنند (که موجب خودمحوری[4] در برخی متون ایرانی می‌شود). همان‌طورکه پیشتر اشاره کردم، نتیجهٔ این تعریف‌ها کمابیش به‌طور منطقی منجر به این تصور

---

[1] hetero-image
[2] self-image
[3] auto-image
[4] self-orientalism

می‌شود که «جهت این فرایندها را دست‌کم تا حدی روابط قدرت تعیین می‌کند» (بلر و لرسن ۳٤۳). من این موضوع را به عنوان مثال در آخرین بخش مقاله‌ام، «مگر می‌شود ایرانی بود»، به منزلهٔ نمونهٔ رابطهٔ فرانسه با ایران از طریق مسئلهٔ فراتصویر[1] تحلیل خواهم کرد.

چهار تعریفی را که تا اینجا بررسی کردم می‌توان در یک توالی سازمان‌یافته به همدیگر مرتبط کرد: «مجموعه‌ای از کلیشه‌ها یک الگوی قالبی تشکیل می‌دهد، مجموعه‌ای از الگوهای قالبی یک پیش‌داوری تشکیل می‌دهد، و مجموعه‌ای از پیش‌داوری‌ها یک تصویر (از دوستان یا دشمنان) تشکیل می‌دهد (بلر و لرسن ٤۳۱).

بازنمایی

بازنماییْ رابطهٔ بین متن (به منزلهٔ گفتمان) و تجربه‌ای است که متن مدعی ارائهٔ تصویری از آن است (بلر و لرسن ۱٤٥). ازاین‌رو، بازنمایی با مفاهیم ارسطوییِ محاکات[2] و روایت[3] ارتباط دارد. من در این متن محاکات را با نشان دادن اعمال، و روایت را با نقل داستان به عنوان بازنمایی به کار می‌برم. بازنمایی بازتولیدِ بی‌طرفانهٔ واقعیت نیست؛ در این فرایند همواره چیزی به واقعیت افزوده یا از آن حذف می‌شود. ادبیات و ادبیت درست در همین تفاوت با واقعیت قرار دارد. در مطالعهٔ موردی ما، بازنماییِ یک گروه هویت بخشیدن به آن گروه است، به‌ویژه مثلاً در مورد گروه‌هایی که دچار مشکلات هویت در آوارگی هستند. بازنمایی همواره به‌صورت رابطه‌ای سه‌وجهی ثبت می‌شود: بازنمایی کسی، توسط کسی، برای کسی.

مگر می‌شود ایرانی بود؟

شرق‌شناسی ادبی فرانسه در مورد ایران با این پرسش مکرر ارتباط دارد: «مگر می‌شود ایرانی بود؟» نکتهٔ جالب توجه این است که چنین پرسشی به‌صورت گفت‌وگو بین ایران و فرانسه وجود ندارد، و دلیلش به نظر من مناسبات قدرت است. پرسشِ «مگر می‌شود فرانسوی بود؟» به‌هیچ‌وجه برای ایرانیان مطرح نیست، زیرا تا همین اواخر

---

[1] meta-image
[2] mimesis
[3] diegesis

از سیطرهٔ این پرسش آگاه نبودند، و به این دلیل که از ضرورت «پاسخ دادن» هیچ اطلاعی نداشتند. واقعیت این است که *نامه‌های ایرانیِ* مونتسکیو تازه پس از جنگ جهانی دوم به فارسی ترجمه شد. *نامه‌های ایرانی* مونتسکیو را می‌توان الگوی فرانسوی تعریفِ فراتصویر محسوب کرد. در مطالعات تصویرشناسی، فراتصویر به این اندیشه راجع است که، به نظر یک ملت، دیگران چه دریافتی از آن ملت دارند. در *نامه‌های ایرانی*، دو شخصیت ایرانی رمان که به فرانسه می‌آیند و در نامه‌های خود به خویشانشان این کشور را توصیف می‌کنند، هر دو دیگری‌هایی هستند که به خودِ فرانسوی نگاه می‌کنند و بهانه‌هایی هستند برای خودِ فرانسوی تا خود را تحلیل کند. این جنبهٔ دوم از این نظر جالب است که بعد از رمان مونتسکیو نوع ادبی جدیدی به وجود می‌آید: رمان تمثیلی. در این نوع رمان، برای اجتناب از سانسور، برخی ملت‌های دیگر و افرادی از سرزمین‌های دور و اسرارآمیز در واقع فرانسهٔ معاصر را بازنمایی می‌کنند. برای تحلیل جنبهٔ مکررِ پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟» در تخیل فرانسوی، لازم است تا به یاد داشته باشیم که رمان مکاتبه‌ای مونتسکیو بعد از استقبال از سفرنامه‌های تاورنیه و شاردن نوشته می‌شود. در آن زمان، ایرانی دیگر شخصیتی شناخته‌شده از سرزمینی دور و اسرارآمیز است. نکتهٔ بسیار جالبی که هنگام جست‌وجو در متون نثر فرانسه دربارهٔ ایران مشاهده می‌شود این است که متفکران و نویسندگان فرانسوی بارها از پرسش مونتسکیو برای توصیف رابطهٔ ایران و فرانسه استفاده کرده‌اند. آنچه در این پرسش در معرض خطر است تفکر فرانسویان دربارهٔ دیگربودگی است، دقیقاً همان دیگربودگی که ایرانیان مظهر آن‌اند. تا همین سال‌های اخیر چندین «نامه‌های جدید ایرانی» به قلم نویسندگان فرانسوی وجود دارد، حتی اگر این دیگریِ ایرانی، پس از تمرکز استعمار بر افریقای شمالی یا دیگری‌های افریقایی، دیگر یک دیگریِ ممتاز نباشد.[۱] این واقعیت که چنین ارجاعی به عنوان بن‌مایه‌ای[۲] بینامتنی به کار می‌رود اشتغال ذهنی این دو کشور را به یکدیگر، و بیش از هر چیز تمایل آنها را به توصیف این اشتغال ذهنی نشان می‌دهد. جالب اینکه در سال‌های اخیر منبع مونتسکیو را در

---

[۱] دو نمونه از این *نامه‌های جدید ایرانی* از این قرارند:
Serge Ginger, *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980* (Paris: Anthropos, 1981). Michel Drancourt, *Les nouvelles lettres persanes* (Paris: J.C. Lattés, 1975).

[2] motif

نوشته‌های ایرانیان نیز می‌توان یافت. این فراتصویر را ایرانیان به‌صورت امکان بازنمودن خود از دریچهٔ چشم دیگری درونی کرده‌اند. بنابراین، اگر پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟» امروز در فرانسه کلیشه شده است، در ایران هنوز چنین نیستَ و این تصویر از آن خود می‌شود.

امیدوارم در این مقاله اهمیت استفاده از تصویرشناسی را برای مطالعهٔ تصویرهای دیگری، به‌ویژه در مورد متون نثر معاصر فرانسه و فارسی، نشان داده باشم. من مراحل این خوانش را تعریف و زمینه را برای استفاده از آن در بررسی‌های بعدی مهیا کردم. آخرین بخش مقاله تلاش مختصری بود برای به کار بستن این خوانش در تصاویر خاص فرانسوی و ایرانی با استفاده از بن‌مایه‌ای مکرر در این دو ادبیات، یعنی پرسشِ «مگر می‌شود ایرانی بود؟». تصویرشناسی روشی انعطاف‌پذیر است که قابلیت ترکیب با خوانش‌های دیگر را دارد؛ به همین دلیل، امیدوارم به‌نحو سودمندی مورد استفادهٔ پژوهشگران ایرانی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار گیرد.

منابع

Amossy, Ruth, and Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés*. 1st edition: Nathan, 1997. Paris: Armand Colin, 2007.

Beard, Michael. *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Beller, Manfred, and Joep Leerssen. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Studia Imagologica 13. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Boer, Inge E., and Mieke Bal. *Disorienting Vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Certeau, Michel de, and Wlad Godzich. *Heterologies: Discourse on the Other*. Theory and History of Literature. Manchester: Manchester University Press, 1986.

Corbey, Raymond; Leerssen, Joep, ed. *Alterity, Identity, Image; Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

Drancourt, Michel. *Les nouvelles lettres persanes*. Paris: J.C. Lattès, 1975.

Ginger, Serge. *Nouvelles lettres persanes: journal d'un Français à Téhéran 1974-1980*. Paris: Anthropos, 1981.

Guyard, M.F. *La littérature comparée*. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Hall, Stuart, and Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1996.

Hentsch, Thierry. *L'orient imaginaire: la vision politique occidentale de l'est méditerranéen.* Paris: Editions de Minuit, 1988.
Joya Blondel, Saad. *The Image of Arabs in Modern Persian Literature.* Lanham: University Press of America, 1996.
Moura, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
Pageaux, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Colin, 1994.
Société française de littérature générale et comparée, Congrès, Yves Clavaron, and Bernard Dieterle. *Métissages littéraires: Actes du XXXIIème congrès de la SFLGC, Saint-Etienne, 8-10 Septembre 2004*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.
Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی