کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال پنجم، شمارهٔ ۱۹، پاییز ۱۳۹٤ هـ ش/ ١٤٣٧ هـ ق/ ۲۰۱۵ م، صص ۱-۲۵

تصویرشناسی دیگری در ادبیّات خودی
با تکیه بر داستان *خسی در میقات* از جلال آل احمد[۱]

عبدالله آلبوغبیش[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران

چکیده
ادبیّات تطبیقی، رهیافت‌ها و رویکردهای متنوّعی را دربر می‌گیرد که «تصویرشناسی»، یکی از آن‌هاست. براساس این رهیافت، تصویر فرهنگ خودی در ادبیّات بیگانه واکاوی می‌شود یا برعکس، بازنمودهای تصویری از فرهنگ بیگانه در ادبیّات خودی به بررسی گذاشته می‌شود. پژوهش حاضر با تکیه بر رهیافت تصویرشناسی، ضمن واکاوی سفرنامهٔ *خسی در میقات* از جلال آل احمد و استخراج تصاویر ارائه شده از «من» و «دیگری»، آن‌ها را طبقه‌بندی کرده است. بر اساس این پژوهش، تصویرشناسی در مقام یک رهیافت مطالعاتی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی می‌تواند بخشی از توانایی‌های ادبی نهفته در متن را نیز بکاود و استخراج نماید. بنابر پژوهش حاضر، جلال آل احمد «من»ها و «دیگری»های متنوّعی را به دست داده است و در این بین کوشیده است تا از طریق تصویر «دیگری»، تصویر «من» را برجسته نماید. به بیانی دیگر، در این اثر، آل احمد حرکتی دایره‌وار را طی کرده، از «من»، به «من» بازگشته است، امّا از رهگذر تصویرپردازی «دیگری». کما اینکه این پژوهش، نشانگر آن است که راوی در تصویرپردازی‌های خود به نوعی «گزینش تصویری» دست یازیده است؛ پژوهش حاضر همچنین نشان می‌دهد که تصویرشناسی با بهره‌گیری از رویکردهای نقد ادبی نظیر نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، ماهیّتی بینارشته‌ای دارد و صرفاً به عوامل برون‌متنی و غیر ادبی پیوند نمی‌خورد بلکه در میانهٔ ادبیّات و دیگر علوم انسانی نظیر تاریخ و جامعه‌شناسی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: تصویرشناسی، ادبیّات تطبیقی، *خسی در میقات*، جلال آل احمد.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲۵
۲. رایانامه: ghobeishi@atu.ac.ir

۱. پیشگفتار

در گسترهٔ پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی، رویکردهای متنوّع و متعدّدی مطرح است که یکی از شاخص‌ترین آن‌ها، رهیافت «تصویرشناسی»[1] است. این رهیافت در حوزهٔ مکتب سنّتی ادبیّات تطبیقی قرار می‌گیرد و بر اساس آن، پژوهشگر ادبیّات تطبیقی، تصویر بیگانگان و دیگران[2]را در متون ادبی سرزمین خویش می‌کاود یا برعکس، تصویر فرهنگ خودی را در ادبیّات دیگر ملل بررسی می‌کند.

تصویرشناسی می‌کوشد تصاویری را از فرهنگ بیگانه به خوانندگان ارائه نماید. در حقیقت تصویرشناسی، «دانش و روشی است که در آن، تصویر کشورها و شخصیّت‌های بیگانه در آثار یک نویسنده یا یک دوره و مکتب مطالعه می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). به بیانی روشن‌تر، تصویرپردازی، بازنمایی فضایی دیگر یا بازتولید واقعیّتی فرهنگی یا ایدئولوژیک در قالب نوشتار است. این واقعیّتِ فرهنگی، مادّهٔ خامی است که نویسنده با تکیه بر نگاه و نگرش خویش، ابعاد و جوانبی از آن را برجسته می‌سازد و ابعاد دیگر را نادیده می‌گیرد. از این منظر، تصویرشناسی متّکی بر نوعی نگاه گزینشی است؛ زیرا نویسنده نمی‌تواند تمام تصاویر دیده‌شده از فرهنگ دیگری را در متن خویش عرضه نماید؛ بنابراین دست به گزینش می‌زند و تصاویری را برجسته می‌سازد و تصاویر دیگر را نادیده می‌انگارد و به تصاویری بسنده می‌کند که در سیاق خدمت به هدف کلّی متن قرار می‌گیرند.

تصویرشناسی در دوران معاصر است که زیر چتر دانش ادبیّات تطبیقی شکل می‌گیرد و به گونه‌ای نظام‌مند در چارچوب مکتب سنّتی این حوزهٔ مطالعاتی عرضه می‌شود. نظریه‌پردازانی نظیر ژان ماری کاره و دانیل هنری پاژو ضمن پردازش نظری این رهیافت، آن را به حوزه‌ای پویا در گسترهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی تبدیل کردند؛ با این حال، رهیافت یاد شده به مانند رهیافت تأثیر و تأثّری، هدف انتقاد رنه ولک قرار گرفت و او آن را «احیای مجدّد درون‌مایه‌پژوهی قدیم» (ولک، ۱۳۸۹: ۸۸) تلقّی کرد که «در واقع پذیرش سترونی موضوع و محتوای معمول آن [ادبیّات تطبیقی] است که به قیمت تجزیهٔ پژوهش ادبی به روان‌شناسی اجتماعی و تاریخ فرهنگ تمام می‌شود» (همان).

نظریه‌پردازان این رهیافت کوشیده‌اند چارچوب‌هایی علمی برای آن تعریف کنند. پاژو مفهوم تصویر را این‌گونه تعریف می‌کند: «بر این اساس، تصویر، بیان ادبی یا غیر ادبی فاصله‌ای معنادار میان

1. Imagology
2. The Others

دو نظام از واقعیّت فرهنگی است» (باجو، ۱۹۹۷: ۸۶). وی معتقد است که در مطالعات تصویرشناسانه، بیش از توجّه به «دیگری درون‌فرهنگی» باید تصویرهای ارائه شده از «دیگری برون‌فرهنگی» بررسی شود؛ زیرا چنانکه آمد، او یکی از مهم‌ترین مسائل در تصویرشناسی را فاصلهٔ میان نظام‌های فرهنگی می‌داند (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۳). با این حال، دیگری درون‌فرهنگی این ظرفیّت و توان بالقوّه را دارد که در بازشناسی دیگری برون‌فرهنگی یا حتّی «من» نقشی اثرگذار ایفا نماید؛ چنانکه در اثر آل احمد آن را خواهیم دید.

طبعاً تصویر بدین معنا نباید با تصویر ادبی در معنای ایماژ خلط شود. هرچند مقایسهٔ تصاویر ادبی در ادبیّات، یکی از حوزه‌های مطالعاتی ادبیّات تطبیقی است. به تعبیری دیگر، «یکی از زمینه‌های تحقیق در ادبیّات تطبیقی، مطالعه و بررسی شگردهای ادبی است؛ یعنی چگونه شگرد ادبی خاصّی چون شگرد تصویرسازی در ادبیّات جهان به کار گرفته شده است و چگونه نویسندگان و شاعران مختلف در زمان‌ها، مکان‌ها و فرهنگ‌های مختلف از این شگرد ادبی سود جسته‌اند؟» (انوشیروانی، ۱۳۸۶: ۷۴). در عین حال، تصویرشناسی شاخه‌ای از تاریخ یا جامعه‌شناسی نیست و هرچند به مقوله‌هایی نظیر جامعه و فرهنگ می‌پردازد امّا این مقوله‌ها صرفاً ابزاری برای دانش تصویرشناسی‌اند و «آنچه برای پژوهشگر ادبیّات حائز اهمّیّت است انتقال ادبی تصویر است؛ یعنی ادبیّت و ماهیّت هنری آن؛ و این نکته‌ای است که جامعه‌شناس یا مورّخ بدان نمی‌پردازد» (یونس الحمدانی، ۲۰۱۲: ۴). این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که تصویر «دیگری» پیوند تنگاتنگی با تصویر «من» دارد و بر همین اساس باید علاوه بر استخراج تصاویر «دیگری»، تصاویر «من» نیز شناسایی و کشف گردد.

در فرآیند تصویرپردازی دربارهٔ «خود» و «دیگری» می‌توان یک گونه‌شناسی سه‌گانه قائل شد؛ یک قطب که آن را می‌توان قطب ایدئولوژیک نامید. «می‌توان بازنمایی‌های ایدئولوژیک[1] را گونه‌ای از بازنمایی خواند که بر ارزش‌های اساسی گروه (یا جامعهٔ خودِ نویسنده) استوار است و برای اعتبار بخشیدن به جامعهٔ بیگانه، آن را در خود ادغام می‌کند. بازنمایی ایدئولوژیک، جامعهٔ بیگانه را منطبق با الگوهای غالب گروه معرّفی می‌کند و با برتری دادن به هویّت خود، آن را نسبت به هر واقعیّت دیگری رجحان می‌بخشد» (دادور، ۲۰۱۱: ۲۹). در اینجا مقصود از «گروه» همان «خود» است. در این

1. Représentations idéologiques

تصویرپردازی، نویسنده یا شاعر با ارائهٔ تصاویر منفی از دیگری، می‌کوشد تا خود را بر دیگری برتری بخشد. مصداق این مفهوم را می‌توان در *خسی در میقات* جست که در آن راوی بیشتر بر تصاویر منفی از «دیگری» تأکید دارد و «خود« را بر «دیگری » برتری می‌نهد. قطب دیگری از این تصویرپردازی را می‌توان، بازنمایی‌های آرمانی[1] نامید. «بازنمایی‌های آرمانی از یک جامعهٔ بیگانه با زیر سؤال بردن یا تخطئهٔ ارزش‌های گروه شناخته می‌شوند. این بازنمایی‌ها با به تصویرکشیدن الگوهایی از جامعهٔ بیگانه که برای گروه غریب است به «دیگری» صلابتی می‌بخشد تا او را از گروه متمایز جلوه دهد. بازنمایی آرمانی، تفسیر و تعریفی است غیر عادّی از جامعهٔ بیگانه که با چارچوب‌های متعارف گروه هم‌خوانی ندارد« (همان: ۳۰). در این‌گونه از تصویرپردازی، شاعر یا نویسنده فرهنگ یا ملّت «دیگر» را بر فرهنگ و ملّت «خود» برتری می‌نهد و بر همین اساس، در نقطهٔ مقابل گونهٔ نخست از تصویرپردازی قرار می‌گیرد. برای نمونه، *سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی* که شرح سفر مظفّرالدّین شاه قاجار به فرانسه است، این خصوصیّت را دارد. قطب سوّم از این گونه‌شناسی تصویری را می‌توان «مفهوم دگربودگی[2] مبتنی بر تفکیک[3]» (همان: ۳۲) قرار داد که برخلاف دو قطب دیگر تقلیل‌گرایانه نیست.

از میان گونه‌های ادبی، روایت در مصادیق متنوّع آن نظیر رمان و داستان کوتاه، ادبیّات مهاجرت و نیز سفرنامه ظرفیّت بالایی برای تصویرسازی دیگران دارند و نویسندگان و شاعران از رهگذر آن‌ها می‌توانند به تصویرسازی بپردازند. این امر به معنای نفی دیگر انواع ادبی در ایفای این نقش نیست بلکه به نظر می‌رسد؛ این دو گونهٔ ادبی (داستان و سفرنامه) نقش برجسته‌تری را ایفا می‌کنند. به جز مطالعات ادبی، در فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نمایشگاه‌های هنری و حتّی مجلاّتی که به فرهنگ‌های بیگانه می‌پردازند نیز می‌توان این موضوع را بازجست. گزاره‌هایی نظیر «من»، «دیگری»، «تصویرسازی»، «دیگری درون‌فرهنگی و برون‌فرهنگی» همگی از مفاهیمی هستند که مبنا و اساس پژوهش حاضر قرار گرفته‌اند.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

اگر پیش از پرداختن به مطالعات جدید، به تصویرشناسی در سنّت ادبی و تاریخی ایرانی و اسلامی بنگریم، خواهیم دید که تصویرهای متعدّد و گوناگونی از دیگری ارائه شده است. ناصر خسرو در سفرنامهٔ خود به توصیف فرهنگ‌ها و سرزمین‌هایی غیرایرانی پرداخته که بدان‌ها سفر کرده است؛ سخن

1. Représentations utopiques
2. Altérité
3. Dissociation

راندن از این فرهنگ‌ها نوعی تصویرپردازی تلقّی می‌شود و در حوزهٔ کار تصویرشناسی قرار می‌گیرد. همچنین در میان شاعران گذشته، تصاویر متعدّدی از دیگری ارائه شده است. منوچهری تصاویر متعدّدی را دربارهٔ چین و روم در دیوان خود ارائه می‌دهد:

بین که دیباباف رومی در میان کارگاه　　دیبهی دارد به کار اندر، به رنگ بادرنگ

(منوچهری دامغانی، ۱۳۹۰: ۶۱)

و نیز:

ابر شد نقاش چین و باد شد عطار روم　　باغ شد ایوان نور و راغ شد دریای گنگ

(همان: ۶۴)

در این ابیات، منوچهری دو تصویر از دیگری؛ یعنی روم و چین ارائه داده و آن‌ها را برجسته کرده است: دیبابافی و عطّاری رومیان و نیز نگارگری چینیان. این دو تصویر در حقیقت نتیجهٔ تجربهٔ حضوری و مستقیم شاعر از طریق سفر به این سرزمین‌ها نیست، بلکه امتداد استروتیپ‌ها و تصویرهای کلیشه‌ای هستند که پیش از منوچهری در سروده‌های شاعران وجود داشته است.

در آثار تاریخی نیز تصویرپردازی از دیگری دیده می‌شود؛ برای نمونه، مسعودی در ***مروج الذّهب ومعادن الجوهر*** خود از «**ذكر الأفرنجة والجلالقة وملوكها وما يتّصل بذلك**» سخن رانده است: فرنگیان و سقلابی‌ها و [...] از فرزندان یافث‌اند [...]، فرنگیان خشن‌ترین و با شوکت‌ترین آنان و دارای بیشترین ساز و سامان‌اند؛ دارای گسترده‌ترین سرزمین‌ها و بیشترین شهرهایند و نظام‌مندترین و مطیع‌ترین نسبت به پادشاهان و با طاعت‌ترین هستند» (مسعودی، ۲۰۱۱، ج ۲: ۲۷۵).

در این بین، متنبّی با سفر به شهر شیراز و توصیف جشن نوروز و جایگاه آن نزد ایرانیان، تصویری از سرزمین ایران را در یکی از قصاید خود ترسیم کرده است:

۱. جاءَ نيروزُنا وأنتَ مُرادُه　　وَوَرَتْ بِالذّي أرادَ زِنادُه...

۲. نَحنُ في أرضِ فارسٍ في سُرورٍ　　ذا الصّباحُ الذي نَرى مِيلادُه

۳. عَظَّمَتهُ مَمالِكُ الفرسِ حتّى　　كُلُّ أيّامِ عامِهِ حُسّادُه

(المتنبي، ۱۹۹۸: ۱۴۸-۱۴۹)

(ترجمه: ۱. نوروزمان فرارسید در حالی که تو غایت و مقصود او بوده‌ای و این غایت و هدف او هم محقّق شد. ۲. ما در سرزمین ایران در شادکامی و شادی هستیم، و این شادکامی در این بامداد یعنی بامداد نوروزی ظهور و

ولادت یافته است. ۳. قلمروهای ایرانی این روز را گرامی داشته‌اند تا جایی که تمام روزهای سال، بر آن حسد می‌ورزند.)

جاحظ نیز در کتاب *البخلاء* خود تصویری را دربارهٔ ایرانیان ارائه می‌دهد که در آن چهرهٔ اهل خراسان و مشخّصاً سرزمین مرو آن روزگار ترسیم می‌شود . این تصویر هرچند در وهلهٔ نخست منفی به نظر می‌رسد، امّا آن‌گونه که ماجده حمود معتقدست تصویر ترسیم شده جنبه‌ای مثبت و ایجابی دارد (حمود، ۲۰۰۰: ۱۵۴).

با این وجود، تصویرپردازی‌های یاد شده پایه‌گذار دانش تصویرشناسی نبوده‌اند؛ هرچند برخی از آن‌ها نظیر *سفرنامهٔ ناصرخسرو* یا برخی از قصاید متنبّی تصاویری ناشی از حضور نویسنده/ شاعر در سرزمین دیگری را منعکس می‌کنند، امّا برای مثال منوچهری دامغانی هیچ گاه به سرزمین روم یا چین سفر نکرده است و از طریق آگاهی‌ها و تصویرهای بیناذهنی است که تصاویری را دربارهٔ دیبای رومی یا نقش‌پردازی چین ارائه می‌دهد. نتیجهٔ طبیعی این امر، آن می‌شود که اغلب این تصویرپردازی‌ها، جنبه‌ای کلیشه‌ای می‌یابند که به کارگیری آن‌ها در سیاق ارائهٔ تصاویر شعری و ایماژها و خیال‌پردازی‌ها صورت می‌گیرد و نه با هدفی سوای آن و بدین ترتیب، صرفاً موضوعی خواهند بود که پژوهشگر ادبیّات تطبیقی می‌تواند بر اساس رهیافت تصویرشناسی، آن‌ها را واکاوی نماید.

در حوزهٔ نظری، رهیافت «تصویرشناسی» در زبان فارسی، شماری از مقالات و پژوهش‌ها به نگارش درآمده است؛ ایلمیرا دادور کتابی را تحت عنوان *تصویرشناسی* به زبان فرانسوی تألیف کرده و به تفصیل در باب این شاخه از پژوهش‌های تطبیقی سخن گفته است.

پژوهش دیگر، مقالهٔ «درآمدی بر تصویرشناسی، معرّفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیّات تطبیقی» از بهمن نامور مطلق است. در این مقاله، نویسنده ضمن پرداختن به دیدگاه‌های نظریه‌پردازان این رهیافت، انواع تصویرپردازی‌ها و نیز گونه‌های ارتباط‌گیری نویسنده با فرهنگ بیگانه را طبقه‌بندی کرده است (۱۳۸۸: ۱۱۹-۱۳۸).

نامور مطلق، مقالهٔ دیگری نیز به زبان فرانسوی نگاشته است با عنوان «استروتیپ‌ها از منظر تصویرشناسی» که در آن، استروتیپ را در مقام یکی دیگر از بازنمودهای تصویرشناسی بررسی کرده است (۱۳۹۰: ۶۱-۸۱).

به جز این دو، مقالهٔ دیگری تحت عنوان «تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی» از لاتیشیا نانکت تألیف شده که مژده دقیقی آن را به فارسی برگردانده است. در این مقاله، ضمن پرداختن به مفهوم تصویرشناسی و گونه‌های مختلف دیگری، «پرسش مشهور مونتسکیو در نامه‌های ایرانی که «مگر می‌شود ایرانی بود؟» به عنوان نمونه بازنمایندهٔ خوانش تصویرشناسی مطرح» شده است (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

در حوزهٔ کاربردی، ایلمیرا دادور در مقالهٔ «تصویر یک شهر غربی در آثار سه نویسندهٔ ایرانی» تصویر ارائه شده از شهر پاریس را واکاوی کرده است (۱۳۸۹: ۱۱۸–۱۳۵).

شیرزاد طایفی و دیگران نیز در پژوهشی تحت عنوان «چین در منشور شعر فارسی»، تصاویر متعدّد ارائه شده از سرزمین چین را در آثار منظوم فارسی سنّتی و معاصر آورده، بناها، جانوران، شهرها و مفاهیم رایج دربارهٔ چین را کاویده‌اند (۱۳۸۹: ۱۳۷–۱۶۰).

صابره سیاوشی هم در مقاله‌ای با عنوان «تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار» به مقایسهٔ دیدگاه این دو شاعر عرب و ایرانی دربارهٔ شرق و غرب در روزگارشان پرداخته است (۱۳۹۱: ۵۱–۷۵)؛ این مقاله هرچند عنوان تصویرشناسی دارد امّا با تکیه بر مفاهیم رهیافت تصویرشناسی تدوین نشده و بیش از همه به نگرش دو شاعر، فارغ از مبانی نظری تصویرشناسی پرداخته است. پژوهش دیگری هم در حوزهٔ تصویرشناسی، «تصاویر ادیبان ایران از نگاه ادیبان عرب» را کاویده است (افضلی، ۱۳۹۴: ۲۷–۵۲).

افزون بر کتاب *خسی در میقات* از جلال آل احمد که پژوهش حاضر به آن می‌پردازد، به داستان *اصفهان نصف جهان* از صادق هدایت و نیز مجموعه داستان *پپر و گل‌های کاغذی* از مسعود میناوی هم می‌توان اشاره کرد که از منظر تصویرشناسی قابل بررسی و تحلیل‌اند؛ در کتاب نخست که در زیرمجموعهٔ گونهٔ ادبی سفرنامه قرار می‌گیرد، صادق هدایت با سفر از تهران به اصفهان، ضمن سخن از «من» و ارائهٔ تصاویری از آن، به تصویرپردازی دربارهٔ عرب، اسلام و اروپا پرداخته، تصاویری را دربارهٔ آنان به خوانندگان عرضه کرده است. مسعود میناوی هم در داستان *تلنگر رؤیایی خلخال در سکوت بندر* (۱۳۹۰: ۴۱–۵۰) تعامل من/ ایرانی/ شرقی با دیگری/ انگلیسی/ غربی را به تصویر می‌کشد که در سرزمین خودی حضور یافته است و خواننده شاهد نوعی نزاع و تقابل میان ایرانی و انگلیسی یا همان شرقی و غربی است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

آیا تصویرشناسی به مثابهٔ یک رهیافت مطالعاتی می‌تواند بخشی از ظرفیّت‌ها و توانایی‌های ادبی متن را نیز بکاود؟ در صورتی که بپذیریم *خسی در میقات* مصداقی برای مطالعات تصویرشناسی است، چه نوع تصاویری از «من» و «دیگری» در آن عرضه شده است و به چه صورت می‌توان آن‌ها را طبقه‌بندی کرد؟ تصویرپرداز، در متن به چه شیوه‌هایی با «دیگری» ارتباط گرفته است و آیا این تصویرپردازی جنبه‌ای کاملاً واقعی دارد یا نوعی «گزینش تصویری» را رقم می‌زند؟ و آخر اینکه آیا می‌توان با تکیه بر مطالعات تصویرشناسانه، متون ادبی فارسی را در دو ساحت کلاسیک و مدرن واکاوی و بازخوانی کرد؟

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر، پایه و اساس کار خود را بر رویکرد کاربردی تحلیلی، در سویهٔ نقادانهٔ آن قرار می‌دهد و ضمن کاربست تئوری‌های نظریه‌پردازان تصویرشناسی در بررسی متن *خسی در میقات*، از نظریّات نشانه‌شناسانه و دیدگاه‌های ژرار ژنه دربارهٔ عناصر پیرامتنی هم بهره برده است و از این رو، ماهیّتی بینارشته‌ای می‌یابد؛ بدین‌معنا که هم از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان ادبیّات تطبیقی بهره می‌گیرد و هم از نظریّات مطرح شده در گسترهٔ نقد ادبی جدید. بدین ترتیب، علاوه بر استخراج تصویرهای «من» و «دیگری» در سیاق داستانی، کوشش می‌شود تا دلالت‌های ضمنی موجود در متن و کارکردهای آن‌ها شناسایی شود و علّت و چرایی به کارگیری تصویرهای من و دیگری تبیین گردد.

۱-٤. اهمّیّت، ضرورت و هدف پژوهش

پرداختن به تصاویر در متون ادبی از آنجا اهمّیّت می‌یابد که تصویر، گونه‌ای از زبان است که گوینده و متکلّم از رهگذر آن، بخشی از اهداف و غایات خود را محقّق می‌سازد. به تعبیر دانیل هنری پاژو، «تصویر تا نقطه‌ای مشخّص، یک زبان است؛ زبان دوّمی موازی زبانی که «من» با آن سخن می‌گوید؛ با آن هم‌زیستی می‌کند و به نحوی از انحاء تقویت‌بخش آن برای سخن گفتن دربارهٔ دیگری و گفتن امری دیگر است» (باجو، ۱۹۹۷: ۸۷). از اینجاست که نقطهٔ عزیمت ادبیّات تطبیقی آغاز می‌شود و تصویرشناسی «من» و «دیگری» در متون ادبی محور کار آن قرار می‌گیرد و با تکیه بر همین مقوله است که ضرورت و اهمّیّت بازخوانی متون ادبی کلاسیک و معاصر فارسی از این روزنه مبرهن می‌گردد. همچنین، با تصویرپردازی‌های ارائه شده در متن، نویسنده/ شاعر می‌تواند در ترمیم و تعدیل تصاویر

کلیشه‌ای ملّت‌ها دربارهٔ همدیگر اثرگذار باشد و بدین ترتیب، ادبیّات، کارکرد اجتماعی خود را درقبال جامعه در روند تعاملاتی آن با دیگر جوامع بر عهده می‌گیرد. طبیعی است که این موضوع به معنای خارج کردن ادبیّات از حوزهٔ مطالعات ادبی نیست، بلکه پژوهشگر ادبی با بهره‌گیری از تئوری‌ها و رویکردهای نقد ادبی نظیر نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و دیگر رهیافت‌ها به شناخت محتوا و تقابل‌های موجود میان «من» و «دیگری» دست می‌یازد. افزون بر آن، مطالعات تصویرشناسی زمینهٔ ظهور رویکردهای جدید در نقد ادبی نظیر نقد پسااستعماری را فراهم می‌آورد؛ از این منظر، بررسی نگاه یک غربی پس از حضور در مشرق‌زمین، می‌تواند نوع و ماهیّت نگاه او را در تعامل با شرق نمایان سازد. تعامل و تعاطی میان من (غربی) با دیگری (شرقی) یا برعکس در داستان‌ها و رمان‌های مختلف نظیر «وسوسه‌های غربت» از ایلیا ترایانوف، موضوعی است که از مبحث تصویرشناسی و شرق شناسی آغاز می‌شود و به نقد پسااستعماری می‌رسد. این مسأله ما را به سوی مطالعات بینارشته‌ای سوق می‌دهد و درآمیختگی مطالعات فرهنگ شناختی و ادبیّات و ضرورت آن را در عصر حاضر، بیش از پیش، آشکار می‌سازد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تصویرشناسی «من»

براساس تصویرشناسی، واکاوی و بازشناسی تصویر دیگری در ادبیّات خودی نمایانگر ماهیّت حقیقی «من» در تعامل با «دیگران» است. در واقع، «من» در سایهٔ ارتباط با «دیگری» است که خویشتن را می‌شناسد و در نتیجهٔ همین امر هم خود را بازتولید و بازسازی می‌کند و به خود شکل می‌دهد؛ بنابراین، هرگونه تشویش در نظر به دیگری، به معنای نوعی تشویش نهفته در «من» نیز تلقّی می‌شود. با این حال، گاه این حالت، روندی معکوس می‌یابد؛ بدین معنا که گاه نویسنده از طریق تصویرپردازی منفی دربارهٔ فرهنگ دیگری یا حتّی فرهنگ خودی در پی اصلاح و پیشرفت آن فرهنگ است؛ موضوعی که آن را در این اثر از جلال آل احمد می‌توان بازجست.

در تصویرسازی از «من»، راوی تصاویری را از خود عرضه می‌کند که به شیوه‌ها و روش‌های گوناگون در متن بازتاب می‌یابند. گاه راوی تصاویری به دست می‌دهد که بازنمود شخصیّت فردی و «من» اوست، امّا گاه این «من»، از منظر مفهومی گسترش می‌یابد و وجوه دیگری را نمایان می‌سازد.

کتاب *خسی در میقات*، روایت سفر حجّ جلال آل احمد در دههٔ چهل است و در آن نویسنده تصاویری را از «من» و «دیگری» در وجوه متعدّد آن‌ها به خواننده عرضه می‌دارد. زمانی که خوانش متن را آغاز می‌کنیم، نخستین بازنمودهای «من» در کتاب دیده می‌شود: «یادم است صبح در آشیانهٔ حجّاج فرودگاه تهران نماز خواندم. نمی‌دانم پس از چندین سال. لابد پس از ترک نماز در کلاس اوّل دانشگاه. روزگاری بود ها! وضو می‌گرفتم و نماز می‌خواندم. و گاهی نماز شب!» (آل احمد، ۱۳۹۱: ۱۴).

آل احمد در ادامه، همان تصویر از «من» را این بار به گونه‌ای دیگر تکرار می‌کند: «و دو تا از دوستان، با خنده‌های معنی‌دار بر لب که یعنی «این دیگر چه کلکی است که فلانی می‌زند...» غافل از اینکه نه کلکی بود نه گله‌ای. بلکه مفر دیگری بود. و آن برّهٔ گمشده حالا بدل به بز گری شده که می‌خواهد خودش را بیشتر گم کند» (همان: ۱۵).

باز در ادامهٔ متن، به این جملات می‌رسیم: «آه! بابا تو هم! آمده‌ای حج و آن وقت این همه در بند خود بودن؟ اگر مردی این دواخانهٔ قراضهٔ سفری را فراموش کن. و اصلا خودت را» (همان: ۲۷).

راوی در جایی دیگر از متن، به انتقاد از هم‌سفران خود می‌پردازد: «و دهاتی‌های هم‌سفر ما عجب به خودشان افتاده‌اند. هر روز یک مارک را امتحان می‌کنند و شب‌ها عین یابو پیره سرفه. «کوهه، کوهه» و مگر می‌شود خوابید؟» (همان: ۵۱).

از رهگذر این تصویرپردازی‌ها، دو گونه «من» در نگاه نخست آشکار می‌شوند: منِ فردی که بازتاب شخصیّت درونی و برونی راوی است و منِ جمعی که از منِ فردی فراتر می‌رود و مجموعهٔ گسترده‌تری از مصادیق را دربر می‌گیرد.

۲-۱-۱. منِ فردی

گونهٔ ادبی سفرنامه از زاویهٔ دید اوّل شخص مداخله‌گر روایت می‌شود و در این نوع زاویهٔ دید، راوی تمام رفتارها و کنشگری‌های بیرونی و درونی خود را بر خواننده عرضه می‌کند. این امر باعث می‌شود خواننده تصویرپردازی‌های متنوّعی را در دو سطح روساختی و ژرف‌ساختی دربارهٔ راوی در متن مشاهده کند. در *خسی در میقات* خواننده با من (راوی‌ای) روبه‌روست که تصاویر گوناگونی را دربارهٔ من خویش بر ما عرضه می‌دارد. اگر نقل‌قول‌های ذکرشده در سطور پیشین را بازخوانی نماییم، درمی‌یابیم که من فردی از یک سو نگاهی انتقادی و نقّادانه به مسائل و افراد پیرامون خود دارد و از

سوی دیگر، دغدغهٔ مسائلی دینی – عرفانی دارد که برآیند طبیعی قرار گرفتن راوی در فضایی دینی است؛ بنابراین، منِ فردیِ راوی در متن، دو نمود کلّی دارد: منِ منتقد و منِ عرفانی دینی.

۲-۱-۱-۱. تصویرشناسی «من منتقد»

تصویرپردازی از «من منتقد» در تمام متن دیده می‌شود و در سطرهای پشین مصداق‌هایی از آن ذکر شد. این انتقاد به گونه‌های مختلف در متن نمود می‌یابد: «و اصلاً این به عرفات آمدن جماعت را در اصل نوعی سیزده به در دیدم. «پیک نیک» مانند» (همان: ۱۴۹).

من منتقد در این متن، همان راوی منتقدی است که هم از خود انتقاد می‌کند، هم از همراهان خویش، هم از حاکمان عربستان، از حاجیان دیگر ملل مسلمان و هم از غرب مسیحی. به تعبیری دیگر، تیغ نقد خود را بی‌هیچ تمایزی متوجّه «من» و «دیگری» می‌سازد. برای این من که در مقام منتقد «دیگری» سخن می‌گوید، می‌توان موارد متعدّدی را بازجست که در اینجا صرفاً به یک نمونه بسنده می‌شود و دیگر تصویرپردازی‌ها از دیگری در زیرمجموعهٔ بعدی ذکر خواهد شد. راوی در انتقاد از عربستان در مسألهٔ تولید و مصرف می‌گوید: «عالی‌ترین نمونهٔ رابطهٔ سازنده بودن و مصرف‌کننده بودن! هرچه ماشین دقیق‌تر، مصرف‌کننده مبتدی‌تر و بدوی‌تر» (همان: ۳۰).

۲-۱-۱-۲. تصویرشناسی «من دینی – عرفانی»

افزون بر من منتقد، بازنمودی دیگر از من فردی این بار در شکل و شمایلی دیگر ظاهر می‌شود. این «من» در مقام «من دینی – عرفانی» ظهور و نمود می‌یابد؛ منی که خودشکن است و خویشتن خویش و دنیا و تعلّقات دنیوی را به هیچ می‌انگارد. این «من دینی – عرفانی» در بطن آن «من منتقد» قرار گرفته و راوی به‌گونه‌ای زیرکانه، آن را در لابه‌لای من منتقد نهان داشته است. برای بازجست و کشف این «من عرفانی» باید لایه‌های رویین «من منتقد » را به یک‌سو نهاد و به لایه‌های زیرین رسید. انتقاد از خویشتن خویش که در سطور پیشین آمد و سخن در باب خودشکنی و فروتنی که در لابه‌لای متن به گونه‌های مختلف تجلّی یافته، نمایانگر «من عرفانی» است.

این من عرفانیِ نگرنده به عمق ظواهر، به تعبیر خودش از بقّال‌بازی‌ها بدش می‌آید (همان: ۷۹) و به قصدی دیگر به زیارت آمده است؛ به قصد عبادت حقیقی که الزاماً در انجام مناسک و شریعت نیست: «عظمت ماورایی را در سنگ باید جست» (همان: ۷۵)؛ او چندان بهایی به اعمال حج نمی‌دهد؛ در بند مال دنیا نیست، روی پشت‌بام می‌خوابد، برخلاف دیگر هم‌سفران که کنار لوازم خود می‌خوابند. از

منظر نشانه‌شناسی، خواب راوی در پشت‌بام و نه در کنار لوازم سفر، دالّی است بر مدلول نزدیک شدن به خداوند که نماد و نشان آن آسمان است. همچنان که لوازم سفر خود دالّی است بر مدلول متاع دنیوی. از همین روست که خود را خسی در میقات می‌نامد. خویشتن خویش را «خس» تلقّی می‌کند که خداوند با او هم‌کلام شده است.

نکتهٔ درنگ‌انگیز دیگری که در پیوند با «من» دینی - عرفانی مطرح می‌شود، آن است که رویدادی از متن که عنوان کتاب از آن برگرفته شده است، در سحر و در ساعات پگاه روایت می‌شود؛ همان زمانی که تجلّیات الهی بر عارفان مکشوف می‌شود:

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی

و از دل همین وقت است که عنوان کتاب برگزیده می‌شود و برای ذهن مخاطب در تعامل با این متن سمت و سویی تعریف می‌شود:

«زیر سقف آن آسمان و آن ابدیت، هرچه شعر که از بر داشتم خواندم - به زمزمه‌ای برای خویش - و هرچه دقیق‌تر که توانستم در خود نگریستم تا سپیده دمید و دیدم که تنها «خسی» است و به «میقات» آمده و نه «کسی» و به «میعادی». و دیدم که «وقت» ابدیت است، یعنی اقیانوس زمان. و «میقات» در هر لحظه‌ای و هرجا. و تنها با خویش» (همان: ۱۰۸).

براساس دیدگاه‌های ژرار ژنه[1] کلان گزاره ترامتنیت، ریزگزاره‌هایی را دربر می‌گیرد که یکی از آن‌ها پیرامتنیت[2] است که تمام عناصر پیرامونی متن را شامل می‌شود. از نظر ژنه، عنوان، مطلبی است چاپ شده روی صفحهٔ عنوان که عناصر دیگری نظیر نام نویسنده یا انتشارات را هم دربر دارد؛ امّا آنچه در عنوان مهم است، پرسش دربارهٔ چگونگی تعامل با آن است، بدین معنا که چگونه می‌توانیم آن را در مقام متنی تحلیلی و تأویل‌پذیر و موازی با متن اصلی بخوانیم؟ (ژنه، ۱۹۶۹: ۶۰).

به بیانی دقیق‌تر، پیرامتنیت «نشان‌گر آن عناصری است که در آستانهٔ متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

پیرامتنیت می‌تواند برونی یا درونی باشد؛ عناصر پیرامتن درونی شامل عنوان کتاب، پیشکش‌نامه، مقدّمه و موارد دیگری هستند که پیرامون متن را دربر گرفته‌اند. با تکیه بر این دیدگاه، عنوان در مقام

1. Gerard Gennette
2. Paratextuality

یک پیکرهٔ کوچک، حکم گذرواژه‌ای را می‌یابد که می‌تواند راهنمای خواننده در ورود به دنیای متن باشد. در حقیقت، عنوان و متن رابطه‌ای دیالکتیک می‌یابند و به گونه‌ای، مکمّل همدیگر می‌شوند. *خسی در میقات* نیز از این قاعده مستثنا نیست. «خس» علاوه بر معنای متداول و خودکارشده‌اش، در جایگاه عنصری دلالتمند، ذهن مخاطب را به سوی مدلول‌های فروتنی و خودشکنی سوق می‌دهد و بن‌مایه‌ای دینی - عرفانی را به ذهن متبادر می‌سازد. واژهٔ «میقات» نیز در مقام دالّی دیگر، ظرفیّتی دلالتمند در بُعد دینی دارد و در حقیقت ذهن را به سوی میقات الهی معروف میان خداوند و حضرت موسی سوق می‌دهد: «**وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا**» (اعراف/ ۱۴۳). بدین ترتیب، ذهن ضمن درگیر شدن با این دو دال، خود را برای ورود به دنیای متنی آماده می‌کند که موضوع و درون‌مایهٔ غالب آن، دینی - عرفانی است؛ خاصّه اینکه این سفرنامه در «مکّه»، مکان دینی معروف نگاشته شده است.

در کنار این عنصر پیرامتنی (عنوان کتاب)، نقل‌قول وارد شده در ابتدای متن نیز این انگاره را تقویت می‌کند. این نقل‌قول نیز خود پیرامتن دیگری است که در مجاورت پیکرهٔ اصلی قرار گرفته و ذهن را بیش از پیش برای ورود به دنیای متن آماده می‌سازد. زمانی که کتاب را می‌گشاییم، با این سخن هجویری از *کشف المحجوب* مواجه می‌شویم: «- و از وی می‌آید «رضی الله عنه» کی گفت: یک بار به مکّه شدم خانهٔ مفرد دیدم. گفتم حج مقبول نیست. کی من سنگ‌ها از این جنس بسیار دیده‌ام. بار دیگر برفتم. خانه دیدم و خداوندِ خانه دیدم. گفتم کی هنوز حقیقت توحید نیست. بار سه دیگر برفتم. همه خداوند خانه دیدم و خانه نه. به سرم فروخواندند (کی) یا بایزید اگر خود را ندیدیی و همه عالم را بدیدیی مشرک نبودی. و چون همه عالم نبینی و خود را بینی مشرک باشی. آنگاه توبه کردم و از دیدن هستی خود نیز توبه کردم -» (آل احمد، ۱۳۹۱: بدون صفحه). بدین‌سان، خواننده از همان آغاز باید منتظر تصویرپردازی‌هایی عرفانی در متن باشد که چنین نیز هست و حتّی منِ منتقد هم در سیاق و در خدمت به این غایت در متن نمود و بروز می‌یابد.

مصادیق منِ عرفانی در متن فراوان آمده است و خواننده موارد متعدّدی را می‌تواند کشف کند. یکی از مصادیق این من عرفانی که جنبه‌ای نمادین می‌یابد، بازدیدهای راوی از اماکنی است که به نحوی از انحاء با میراث دینی و عرفانی در پیوند و ارتباط‌اند. راوی از مساجد متعدّدی بازدید می‌کند؛ نظیر مسجد اباذر، ابوبکر، الغمامه، مسجد النّبی، فتح و قبا؛ به بسیاری از اماکن که محلّ وقوع جنگ‌های

صدر اسلام بوده‌اند می‌رود و از نزدیک آن‌ها را بازدید می‌کند. این بازدیدها هم خود نشانه و دالّی دیگر بر مدلول منِ عرفانی‌اند.

در حقیقت، هرچند تصاویر من منتقد به راحتی، در سطح داستان و در جای‌جای آن از طریق انتقاد و ریشخند به افراد و ملّت‌های گوناگون دیده می‌شود امّا در مقابل، تصاویر من عرفانی خودشکن به شیوه‌ای رندانه و زیرکانه، طوری در متن منتشر شده و گسترش یافته‌اند که برای پی بردن به آن‌ها، باید تدقیق بیشتری کرد.

یکی از مکانیزم‌های راوی برای نمایان ساختن تصاویر این «من»، برجسته کردن جوانب منفی تصویر دیگری است. به این معنا که راوی با سخن گفتن بسیار از حاجیان مادّی‌گرا و سوداگر بودن آنان و اساساً بنا بر اصل برجسته‌سازی[1] این ویژگی‌ها چه در حاجیان و چه در صاحبان سرزمین اصلی - از حاکمیت عربستان گرفته تا شهروندان آن - تصویر عرفانی من خودشکن را تقویت کرده است.

افزون بر آن، دگرگونی این من عرفانی و انتقال آن از خودبینی به خودشکنی نیز به صورتی آرام و نامحسوس انجام گرفته است. راوی پس از آنکه در صفحات نخست می‌گوید که دیگران حج رفتن و نماز خواندن او را باور نمی‌کنند و خود نیز اعتقادی به این موضوع ندارد، در صفحات بعد، وضعیّت کاملاً متفاوتی را عرضه می‌نماید و راوی متأثّر از شرایط جدید، دچار نوعی دگرگونی اوّلیّه، دست‌کم در سطح ظاهری شریعت می‌شود: «و امروز صبح چنان حالی داشتم که به همه سلام می‌کردم و هیچ احساسی از ریا برای نماز؛ یا ادا در وضو گرفتن. دیروز و پریروز هنوز باورم نمی‌شد که این منم و دارم عین دیگران یک ادب دینی را به جا می‌آورم» (همان: ۴۲). و در جایی دیگر: «صبح وقتی می‌گفتم «**السّلام علیک أیّها النّبي**» یک مرتبه تکان خوردم. ضریح پیش‌رو بود و مردم طواف می‌کردند و برای بوسیدن از سر و کول هم بالا می‌رفتند و شرطه‌ها مدام جوش می‌زدند که از فعل حرام جلو بگیرند... که یک مرتبه گریه‌ام گرفت و از مسجد گریختم» (همان: ۴۳). بدین سان، منِ فردی، در خسی *در میقات* دو وجه دارد: منِ منتقد و منِ عرفانی که هر کدام تصاویر و بازنمودهایی در متن دارند.

۲-۱-۲. «من» نوعی و جمعی

اکنون، ما در برابر یک من در دو وجه آن قرار گرفته‌ایم. منِ فردی که از یک سو منتقد است و از سوی دیگر دینی - عرفانی است. امّا دستهٔ دوّم، «من» که تصاویر آن در متن دیده می‌شود، من نوعی و

1. Foregrounding

جمعی است که در تقابل با آن منِ فردی است این منِ نوعی و جمعی از یک سو، هم‌سفران و هموطنان راوی را در مقام هم‌تباران او دربر می‌گیرد و از سوی دیگر، عربستان و دیگر ملل مسلمان را در مقام هم‌کیشان راوی در مجموعهٔ من نوعی و جمعی قرار می‌دهد. در واقع، هم‌سفرانی که از شهرهای مختلف ایران به همراه راوی آمده‌اند تا فریضهٔ حج را به جای آورند و نیز تمامی مسلمانانی که در این مراسم دینی شرکت می‌کنند، با توجّه به هم‌کیشی با منِ فردی، می‌توانند در زیرمجموعهٔ منِ نوعی قرار گیرند و ویژگی مسلمان بودن آنان، این امکان را فراهم می‌آورد تا آنان را در کنار من ایرانی قرار دهد. این دو وجه از من نوعی همواره زیر تیغ تیز انتقاد راوی قرار می‌گیرند و راوی به گونه‌های مختلف از آنان تصویرپردازی می‌کند. برای نمونه، تصاویر راوی از عربستان در مقام من نوعی، به شدّت انتقادآمیز است: «برای هر پنج شش چادری، یک شیر آب از زمین درآمده؛ بر روی یک پایهٔ سیمانی و بالایش پز و افادهٔ فراوان که هدیه الملک المعظم!» (همان: ۱۵۰).

یا تصویری که از لبنانی‌ها به دست می‌دهد، باز ماهیّتی انتقادی دارد: «زیر چادر مجاور ما، یک دسته جوان لبنانی ورق‌بازی می‌کردند. در ملأ عام. و بی‌هیچ احساس قبحی. [...] و در همان حال از همان چادر لبنانی‌ها که صبح ورق‌بازی می‌کردند و دامن چادرشان هم بالا بود، صدای مزقان رادیو درمی‌آمد (همان: ۱۷۶)؛ یا تصویر پاکستانی‌ها: «و جالب این پاکستانی‌ها هستند که برای سر درآوردن میان ملل اسلامی، سخت دست و پا می‌کنند. عین غریبه‌ای که به یک دستهٔ کولی وارد می‌شود و می‌خواهد جا باز کند» (همان: ۱۷۹). همچنین یمنی‌ها: «چنین می‌نماید که این یمنی‌ها فقیرترین حجاج عالم‌اند. همه پاره و پوره و بدجوری لاغر؛ و با فقر غذایی؛ و اطراف کشتارگاه منا، همین‌ها هستند که این دو سه روزه ضیافتی دارند» (همان: ۱۸۱). با این نگاه، و با این انتقاد که همان‌گونه که خواهیم دید در جهت اصلاح انجام می‌گیرد، امکان تلقّی کردن عربستان و دیگر ملل مسلمان به مثابهٔ منِ نوعی بیشتر تقویت می‌شود و ما را برمی‌انگیزد تا عربستان را پیش از آنکه دیگری برون‌فرهنگی تلقّی کنیم، آن را در مجموعهٔ منِ نوعی قرار دهیم.

هرچند، بنا به سخن دانیل هنری پاژو در سطور پیشین، دیگری برون‌فرهنگی بیش از دیگری درون‌فرهنگی اهمّیّت دارد و به تبع آن، می‌توان گفت که من نوعی یا درون‌فرهنگی نیز اهمّیّت اندکی می‌یابد، امّا باید در نظر داشت که توجّه و پرداختن به من نوعی یا درون‌فرهنگی در این متن، اهمّیّت

خود را از آنجا می‌گیرد که در برجسته‌سازی من منتقد و بیش از آن، من عرفانی سهیم است و بخشی از مسئولیّت برجسته‌سازی من منتقد و عرفانی به من نوعی سپرده شده است؛ از این منظر، عناصر متنی کارکردی ارگانیک می‌یابند و متن در مقام یک کلّیّت اندام‌وار تمام اجزای خود را برای محقّق ساختن محتوا و قوّت بخشیدن به ساختار به کار می‌گیرد.

۳-۲. تصویرشناسی دیگری

چنانکه آمد، علاوه بر من که به دو گونهٔ منِ فردی و منِ نوعی دسته‌بندی شد، دیگری هم خود به دو دسته تقسیم شدنی است:

۳-۲-۱. دیگری درون‌فرهنگی

دیگری در وهلهٔ نخست، دیگری درون‌فرهنگی است که در پیوند فرهنگی/ زبانی/ سرزمینی با راوی/ نویسنده است. هموطنان راوی از قبیل اراکی‌ها، کاشانی‌ها، اصفهانی و مازنی‌ها که با راوی به سرزمین وحی آمده‌اند و با او تقابل‌ها و تضادهای فکری و اندیشگی دارند، همگی «دیگری»هایی تلقّی می‌شوند که فرهنگ واحدی با راوی دارند. پس، این هموطنان از یک زاویه، در مجموعهٔ «من نوعی» قرار می‌گیرند و از زاویه‌ای دیگر در مجموعهٔ «دیگریِ درون‌فرهنگی». این دیگریِ درون‌فرهنگی از آن رو که در تقابل و تضاد با منِ فردی در دو وجه منتقد و عرفانی‌اش قرار می‌گیرد، کارکرد خود را این بار در مقام دیگری درون‌فرهنگی و نه من جمعی درون‌فرهنگی حفظ می‌کند و فاصلهٔ مورد نظر پاژو را نه صرفاً در حوزهٔ دو نظام فرهنگی بلکه در درون یک نظام فرهنگی واحد با نظام‌های فکری مستقل از همدیگر (راوی اصلاح‌گر و مسافر سوداگر) محقّق می‌سازد.

۳-۲-۲. دیگریِ برون‌فرهنگی

«دیگری» دوّم در این متن، «دیگریِ برون‌فرهنگی» است که مصداق دقیق تعریف دانیل پاژو دربارهٔ فاصلهٔ معنادار میان نظام‌های فرهنگی در مطالعات تصویرشناسی است. دیگری برون‌فرهنگی در متن آل احمد هم ملّت‌های مسلمان را دربر می‌گیرد از قبیل عربستانی‌ها، سوری‌ها، مصری‌ها، آفریقایی‌ها و... و هم اروپایی‌ها و اسرائیلی‌ها و آمریکایی‌ها. ملّت‌های مسلمان از آن رو که به سرزمینی بیگانه تعلّق دارند، در زیرمجموعهٔ دیگری برون‌فرهنگی قرار می‌گیرند و بدین‌سان، مسلمانانی که از یک زاویه (هم‌کیش بودن با راوی) در مجموعهٔ «من نوعی» قرار می‌گرفتند، اکنون و از زاویه‌ای دیگر (تعلّق به سرزمین بیگانه)، دیگری برون‌فرهنگی تلقّی می‌شوند.

این نوع از دیگری برون‌فرهنگی، هرچند در این اثر متنوّع است نظیر سوری، ترک، مصری، آفریقایی و دیگر ملل، امّا عنصر غالب همان عربستان است که نویسنده از طریق تصویرپردازی مستقیم و حضوری، تصاویری از آن به دست می‌دهد؛ از طریق گفت‌وگو با جوانان یا از طریق رفتارها (رفتار شرطه‌ها) یا از رهگذر توصیف عملکرد آن (اقدامات دولت عربستان برای برگزاری حج). تصاویری که راوی از عربستان/ دیگری عرضه می‌کند، همگی تصاویر منفی‌ای هستند که نگاه منفی خواننده را دربارهٔ آن تشدید می‌کند.

راوی در انتقاد از عربستان، در سامان دادن امور حاجیان چنین تصویرپردازی می‌کند: «برای حج هیچ نوع تشکیلاتی از قبل فراهم نیست. امر حج را رها کرده‌اند به درمانده‌ترین، بدوی‌ترین، تعلیمات ندیده‌ترین و فقیرترین لایه‌های اجتماعی. تنها خبری از تشکیلات، اینکه اتوبوس‌ها همه یک جورند و یک رنگ و متعلّق به دو شرکت. «التوفیق» و یکی دیگر؛ و صاحب سهام اصلی هر دو لابد الملک المعظم!» (همان: ۳۰).

یا در جایی دیگر: «بحث درین نیست که چراغ موشی جای «نئون» بگذارند. بلکه درین است که چرا نباید برای چنان عظمتی نوع، شکل و طرحی خاص، از لامپ به همان کمپانی‌ها سفارش بدهند و آخر تشخّصی! و نه اینکه حتّی خانهٔ خدا یک مصرف‌کنندهٔ عادّی «پنسیلوانیا»! اینکه هست یعنی عوالم غیب را به منافع کمپانی‌ها آلودن» (همان: ۱۱۴).

این تصویرسازی منفی از دیگری/ عربستان بر تمام داستان سایه افکنده است: «و حکومت سعودی روی زمینهٔ سبز پرچمش یک شمشیر گذاشته و بالاش نوشته «لا اله الا الله» و بعد به عنوان اعلام عید قربان توپ می‌اندازد؛ یعنی می‌خواهی بگویی اسلام به شمشیر دنیا را گرفت؟» (همان: ۱۷۱).

یا باز در ادامهٔ همان سطور: «یک قبیلهٔ وهابی، صاحب اراضی نفت‌خیز و حالا پرده‌دار کعبه! تو به طفیل کمپانی «آرامکو» هاشمی‌ها را اخراج کردی و حالا اکنون فقط لوله‌بان نفتی و دیگر هیچ (همان).

هرچند، این انتقاد هم از منِ نوعی و هم از دیگری، در وهلهٔ نخست تند و گزنده و شاید مخرّب به نظر برسد، امّا واقعیّت آن است که راوی در مقام یک روشنفکر اصلاح‌خواه که در اندیشهٔ اصلاح سرزمین خویش و بلاد اسلامی است، با این انتقادهای گزنده در پی اصلاح و بهبود اوضاع و احوال جوامع مسلمان به ویژه سرزمین وحی است. از همین روست که راوی در لابه‌لای متن و هرجا که

فرصت یابد، پیشنهاد و راهکاری هم برای حلّ معضلات به ویژه در امر حج که محور بنیادین این سفرنامه است، ارائه می‌دهد.

او معتقد است که باید مجموعه‌ای از کشورهای مسلمان به مدیریت حج بپردازند و این مسئولیّت کلان نباید به دست یک کشور و یک حاکمیت باشد: «چاره‌ای نیست جز بین‌المللی کردن این «مشاهد». مکّه و مدینه و عرفات و منی. و ادارهٔ آن‌ها را در اختیار هیأت مشترکی از نمایندگان ملل مسلمان گذاشتن و اختیار عرب سعودی درآوردن و از محلّ درآمد حج مخارجش را تأمین کردن و به جای پلیس و شرطهٔ سعودی راهنما از هر ملّتی گذاشتن و...» (همان: ۵۸).

راوی در جایی دیگر، این راه‌حل را دربارهٔ دیگر شهرهای زیارتی مسلمان تعمیم می‌دهد: «بین‌المللی کردن اسلامی شهرهای زیارتی و اداره‌شان... همچنان که اسلام با رسیدن به بغداد و ری و دمشق و اسکندریه و بخارا و آندلس اسلام شد؛ حالا هم از تمام این نقاط باید به کمک این بدویت «موتوریزه» شتافت» (همان: ۱۵۸).

همچنین راوی آنجا که شاهد قربانی کردن گوسفندان است، راه‌حلّ دیگری ارائه می‌دهد: «و این قربانی عظیم به هدر رفته! آخر چه می‌شد اگر ده تا کامیون یخچال‌دار تهیّه می‌کردند و تمام این کشتار را هم در ساعت به جدّه می‌بردند (از منا تا جدّه صد کیلومتر راه هم نیست) و همه را در یک کشتی دو سه هزار تنی می‌انباشتند به پختن و کنسرو کردن و منجمد و نمک سود کردن؛ و برای فقرای عالم هدیه فرستادن» (همان: ۱۶۵). بنابراین، انتقادهای راوی از منِ نوعی و دیگری، نه فقط در سیاق برجسته‌سازی من فردی عرفانی است، بلکه کارکرد و هدف دیگری را دنبال می‌کند که همان اصلاح‌جویی و تلاش برای بهبود شرایط اجتماعی فرهنگی جوامع مسلمان است.

در بُعدی دیگر از تصویرسازی دیگری برون‌فرهنگی، خواننده با گونه‌ای از دیگری روبه‌رو می‌شود که راوی از آن تحت عنوان «غرب مسیحی» یاد می‌کند. انگشت نهادن راوی بر صفت «مسیحی» برای معرّفی «غرب» نشان می‌دهد که راوی اساسی‌ترین وجه تفاوت میان خود و دیگری را در «کیش و دین» می‌بیند و از این منظر به مسائل می‌نگرد و تصویرپردازی می‌کند. همان‌گونه که گفتیم، این دیگری برون‌فرهنگی نمایانگر واقعی همان اندیشهٔ دانیل هنری پاژو دربارهٔ تضادها و فاصله‌های نظام‌های فرهنگی است:

«زردی سفیده آمیختهٔ نیمرو، با رنگ عسلی چای و سفیدی برشتهٔ نان و سبزی زمردگون نعنا. زیباترین سفره‌ای که تاکنون به یاد دارم. امّا در یک سینی حلبی با مارک «آرامکو!» (همان: ۷۰).

راوی این تصویرسازی را در جایی دیگر به این طریق نمودار می‌سازد: «و قلب خطرناک در شرق، سرمایه‌داری خارجی است. «آرامکو» و دیگر شرکت‌های نفتی دست‌هایش» (همان: ۱۳۴).

او هرچند به سفر حج آمده است، امّا به دیگر ابعاد و جوانب نیز نظر دارد: «شاید بشود گفت که مراسم حج یک بنجل آب‌کن است برای تمام کارخانه‌های عالم و حضرات هم‌سفرها عجب مشغول خریدند» (همان: ۱۳۷).

درنگ بر این تصاویر نشان می‌دهد که راوی در تصویرپردازی‌های خود به بُعد صنعتی و اقتصادی توجّه دارد و آن را برجسته می‌سازد. امّا در ادامه، تصویر متفاوتی از دیگریِ برون‌فرهنگی عرضه می‌شود: «ازو که جدا شدم به این فکر می‌کردم که غرب بدجوری از اسرائیل، ستّار العیوبی برای خود ساخته. یا وسیلهٔ اختفایی. اسرائیل را کاشته‌اند در دل سرزمین‌های عربی، تا اعراب در حضور مزاحمت‌های او فراموش کنند مزاحمت اصلی را و متذکّر نباشد که آب و کود درخت اسرائیل از غرب مسیحی می‌آید. سرمایه‌های فرانسوی و آمریکایی» (همان: ۱۳۵-۱۳۶).

در این تصویرپردازی، بُعد سیاسی ظاهر می‌شود و بخشی دیگر از ماهیّت دیگری برون‌فرهنگی آشکار می‌شود. پس، تصویر دیگری برون‌فرهنگی در معنای غربی مسیحی آن با دو ویژگی در متن ظاهر می‌شود: تصویر سیاسی و تصویر اقتصادی. در بُعد سیاسی، غرب مسیحی، در مقام یک استعمارگر و یک عنصر مخرّب تصویرسازی شده است که هم اسرائیل را به کشورهای مسلمان/ من تحمیل کرده است و هم با تولیدات و تکنولوژی‌های خود، جوامع مسلمان را تحت سیطرهٔ اقتصادی و در نتیجه تحت کنترل سیاسی خود درآورده است. در اینجاست که تضادّ میان من و دیگری شدّت می‌گیرد و به همان میزان هم، عربستان در مقام یک دیگری درون‌فرهنگی جلوه‌نمایی می‌کند که راوی در اندیشهٔ اصلاح آن نیز هست و به همین علّت هم از آن انتقاد می‌کند.

این امر ما را به سوی اندیشه‌ها و نقد پسااستعماری ادوارد سعید سوق می‌دهد که از منظر آن، استعمارگر/ غربی همواره با نگاهی استعلایی و فرادستی به استعمارشده/ شرقی می‌نگرد و آن را بازاری برای مصرف کالاها و تولیدات خود می‌بیند؛ همچنانکه آن را فرهنگی می‌بینند که «بی‌منطق و فاسد

(گمراه) است و [رفتاری] کودکانه دارد و «متفاوت» است (سعید، ۲۰۰۶: ۹۷)؛ او قادر به اندیشیدن و تولید نیست و همواره عقب‌مانده است و باید تولیدات خود را به آن تحمیل کرد.

٤-۲. انواع تصویرپردازی و ارتباط با تصویر شده

پژوهش‌های تصویرشناسی با تکیه بر کیفیت ارتباط تصویرپرداز با تصویرشده، تصاویر را طبقه‌بندی کرده‌اند. بر این اساس، اگر راوی با سفر به سرزمین بیگانه، به تصویرسازی دربارهٔ آن فرهنگ و سرزمین بپردازد، گونهٔ تصویری آن، حضوری خواهد بود. در غیر این صورت، این ارتباط به گونه‌ای بینامتنی یا بینافردی یا ترکیبی خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۹ و ۱۳۰). طبیعتاً تصویرپردازی نخست یعنی حضور در سرزمین بیگانه در مقایسه با تصویرپردازی از نوع دوّم، اهمّیّت بیشتری دارد و باورپذیرتر است؛ امّا نباید از یاد برد که گزینش‌های راوی در تصویرپردازی از دیگری در این فرایند دخیل است. چه، تصویرپردازی نوعی بازتولید واقعیّت و در حقیقت تبدیل یک امر دیداری به امری نوشتاری است و از آنجا که راوی نمی‌تواند تمام امور دیداری را در متن خود به تصویر کشد، دست به گزینش می‌زند و آنچه را در خدمت به غایت و هدف خود مهم‌تر می‌بیند، برمی‌گزیند.

بنابراین تقسیم‌بندی، متن *خسی در میقات*، در شمار تجربه‌های حضوری طبقه‌بندی می‌شود که در آن نویسنده مستقیماً در سرزمین بیگانه حضور یافته و مشاهدات خود را پیش‌روی خوانندگان قرار می‌دهد. همچنان که نوع تصاویر ارائه شده از «من» نوعی و «دیگری» در بازنمودهای مختلف آن، تصاویری کلیشه‌ای و بسته هستند. این تصاویر بسته و کلیشه‌ای، تصاویری پایدار را نمایان می‌سازند که در حافظهٔ تاریخی یک ملّت و فرهنگ دربارهٔ فرهنگی دیگر ریشه دوانده‌اند و از یک نسل به نسلی دیگر منتقل می‌شوند. این نوع تصاویر در برابر تصاویر باز و متفاوتی قرار می‌گیرند که نگاه و نگرش نویسنده/ شاعر دربارهٔ یک فرهنگ و ملّت را برخلاف جریان عمومی تصاویر موجود در یک فرهنگ نشان می‌دهند و معمولاً به تغییر نگرش فرهنگ خودی دربارهٔ فرهنگ دیگر منجر می‌شود و یا بازخوردهایی را در میان یک ملّت رقم می‌زند.

با تکیه بر آنچه آمد، می‌توان انواع «من» و «دیگری» را در *خسی در میقات* بر اساس نمودار زیر صورت‌بندی کرد:

۳. نتیجه

۱. تصویرشناسی در مقام یک رهیافت مطالعاتی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی می‌تواند بخشی از فرایند کشف ظرفیّت‌ها و توانایی‌های ادبی متن را از زاویه‌ای دیگر بکاود و با پرداختن به تضادها و تقابل‌های موجود در متون ادبی، تعارضات فرهنگی را بازجوید. از این منظر، تصویرشناسی به مثابهٔ یک رویکرد میان‌رشته‌ای، در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی عمل می‌کند.

۲. *خسی در میقات*، تصاویر متنوّعی از «من»، ارائه داده است؛ نظیر من فردی و من جمعی و از این طریق کوشیده است ماهیّت و هویّت این «من» را از منظری دیگر واکاوی نماید. سفر نویسنده به مکّه و حضور او در سرزمین وحی، باعث دگرگونی من فردی او شده و او را از من دین‌گریز به سوی من دین‌گرا سوق داده است؛ بنابراین، خواننده در این اثر، شاهد تحوّل و تغییری بنیادین در من فردی راوی است که من فردی را از من منتقد به سوی من عرفانی حرکت داده است.

۳. من منتقد در این متن، هرچند عناصر درون و برون‌فرهنگی را از زیر تیغ تیز انتقاد خود گذرانده است، امّا این انتقادِ «من» فردی از «من» جمعی و نیز از «دیگری» در دو نمود درون و برون‌فرهنگی آن، دو هدف را دنبال می‌کند: نخست برجسته ساختن «من عرفانی» که با توجّه به سفر راوی به مکّه و دگرگونی‌های روحی در او، خواننده انتظار دارد حضور این «من» ملموس‌تر باشد؛ دوّم: اصلاح‌جویی برای مملکت خویش و برای سرزمین‌ها

و بلاد اسلامی و مسئولیت‌پذیری اجتماعی راوی در قبال جوامع مسلمان تا بدین‌سان، نقش فرد مسلمان دربارهٔ خود (امور درونی) و جامعه‌اش (امور بیرونی) نمایانده شود. بر همین اساس، نویسنده، راهکارهایی را برای پایان دادن به چالش‌های فراروی جوامع اسلامی ارائه می‌دهد. بدین ترتیب، «من» فردی هرچند تصویری منفی از «من جمعی» و «دیگری» ارائه می‌دهد، امّا این تضاد میان «من» و «دیگری» بیش از آنکه مخرّب باشد، اصلاح‌جوست.

۴. «دیگری» تصویر شده در متن نیز هرچند در وهلهٔ نخست بیگانه تلقی شده و راوی به شدّت از آن انتقاد می‌کند، امّا در حقیقت این «دیگری» در زیر چتر «من» نیز قرار می‌گیرد تا این اصلاح‌جویی، صرفاً به «من» منحصر نماند، بلکه به «دیگری» نیز تعمیم یابد. و به همین علّت هم، چنانکه گفتیم، تضادهای ظاهری میان «من» و «دیگری» در لایهٔ رویین شدید است، امّا در لایهٔ زیرین از شدّت این تضادها کاسته می‌شود و اثر به سمت اصلاح دیگری هم حرکت می‌کند.

۵. سفرنامهٔ *خسی در میقات* در واقع نوعی حرکت دایره‌وار راوی از «من» به «من» است؛ بدین‌معنا که راوی از طریق تصویرپردازی از «من» و نیز «دیگری»، به شناختی بیشتر و بهتر از «من» دست می‌یابد و این حرکت از «من»/ ایران به «دیگری»/ عربستان، در نهایت به «من‌شناسی» بهتر راوی منتهی می‌شود؛ یعنی بازگشت به نقطهٔ آغازین امّا این بار با آگاهی و شناخت بیشتر و کامل‌تر.

۶. ماهیّت و نوع ارتباط‌گیری راوی با فرهنگ بیگانه از گونهٔ تجربهٔ حضوری است که در آن، راوی با سفر به سرزمین بیگانه، به تصویرپردازی دربارهٔ آن پرداخته است. کما اینکه تصاویر به دست داده شده همان تصاویر کلیشه‌ای هستند که خوانندهٔ امروز آثار آل احمد دربارهٔ «دیگری» دارد، با این فرق که این تصویر کلیشه‌ای از «دیگری» در سیاق اصلاح و ایجاد تغییر و دگرگونی در «دیگری» یاد شده انجام پذیرفته است.

۷. یکی از گزینه‌های ضروری در مطالعات تصویرشناسی ادبیّات تطبیقی، بهره‌گیری از تئوری‌ها و رویکردهای نقد ادبی است؛ چه از رهگذر آن‌ها پتانسیل‌های موجود در متن را که در سیاق هدف اصلی متن آمده‌اند، می‌توان کشف کرد. چنانکه آمد، بهره‌گیری از مقوله‌هایی نظیر پیرامتنیت، نشانه‌شناسی و تکیه بر نظریّاتی نظیر ساختارگرایی می‌تواند در تقویت این رهیافت از مطالعات ادبیّات تطبیقی و در مرحلهٔ بعد در تقویت بُعد ادبی و میان‌رشته‌ای ادبیّات تطبیقی اثرگذار باشد.

۸. بنابر پژوهش حاضر ضرورت بازخوانی متون ادبی کلاسیک و معاصر فارسی از منظر تصویرشناسی و واکاوی دقیق تصاویر ارائه شده در آن‌ها بیش از پیش احساس می‌شود تا بدین‌سان، این رهیافت از مطالعات ادبیّات تطبیقی در کشورمان تقویت گردد.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

- **قرآن کریم**

۱. آل احمد، جلال (۱۳۹۱)؛ **خسی در میقات**، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.

۲. آلن، گراهام (۱۳۸۹)؛ **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ سوّم، تهران: مرکز.

۳. باجو، دانییل هنری (۱۹۹۷)؛ **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسّان السّيد، الطّبعة الأولى، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

٤. حمود، ماجده (۲۰۰۰)؛ **مقاربات تطبيقيه في الأدب المقارن**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

٥. سعيد، ادوارد (۲۰۰٦)؛ **الاستشراق المفاهيم الغربيه للشّرق**، ترجمة محمد عناني، الطّبعة الأولى، القاهره: رؤيه للنشر والتوزيع.

٦. المتنبّي، ابو الطّيب (۱۹۹۸)؛.**ديوان أبي الطّيّب المتنبي**، شرح عبدالرحمن البرقوقي، الجزء الثّاني، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي.

۷. المسعودي، ابو الحسن علي بن الحسين (۲۰۱۱)؛ **مروج الذّهب ومعادن الجوهر**، اعتنى بها: يوسف البقاعي، الطّبعة الأولى، بيروت: دار احياء التّراث العربي.

۸. منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۹۰)؛ **دیوان اشعار**، به کوشش سیّد محمّد دبیرسیاقی، چاپ هفتم، تهران: زوار.

۹. میناوی، مسعود (۱۳۹۰)؛ **پیر و گل‌های کاغذی**، چاپ اوّل، تهران: افراز.

ب: مجلاّت

۱۰. افضلی، زهرا (۱۳۹۴)؛ «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادیبان عرب»، **کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی**، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۷-۵۲.

۱۱. انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۶)؛ «شگرد تصویرسازی از دیدگاه ادبیّات تطبیقی»، **فصلنامهٔ علاّمه**، شمارهٔ ۱۳، صص ۷۳-۸۲.

۱۲. دادور، ایلمیرا (۱۳۸۹)؛ «تصویر یک شهر غربی، در آثار سه نویسندهٔ ایرانی»، **ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان (ادبیّات تطبیقی)**، دورهٔ اوّل، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۸-۱۳۵.

۱۳. سیاوشی، صابره (۱۳۹۱)؛ «تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار»، **کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی**، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال دوّم، شمارهٔ ۸، صص ۵۱-۷۵.

۱۴. طایفی، شیرزاد؛ بوبین کوی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۹)؛ «چین در منشور شعر فارسی»، **پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)**، سال چهارم، شمارهٔ ۳، (پیاپی ۱۵)، صص ۱۳۷-۱۶۰.

۱۵. نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)؛ «درآمدی بر تصویرشناسی، معرّفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیّات تطبیقی»، **فصلنامهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی**، سال سوّم، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹-۱۳۸.

۱۶. نانکت، لاتیشیا (۱۳۹۰)؛ «تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی»، ترجمهٔ مژده دقیقی، **ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان (ادبیّات تطبیقی)**، دورهٔ دوّم، شمارهٔ ۱، (پیاپی ۳)، صص ۱۰۰-۱۱۵.

۱۷. ولک، رنه (۱۳۸۹)؛ «بحران ادبیّات تطبیقی»، ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی، **ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان (ادبیّات تطبیقی)**، (پیاپی ۲)، صص ۸۵-۹۸.

۱۸. یونس الحمدانی، نوافل (۲۰۱۲)؛ «الصورولوجیا في السّرد الرّوائي عند مهدي عیسی الصقر»، **مجلّة دیالی، کلیة التربیة للعلوم الإنسانیة في جامعة دیالی**، العدد الخامس والخمسون، صص ۱-۲۳.

References

19. Genette, Gèrard. (1969); **Figures II**, Paris: Seuil.

20. Dadvar, Elmira. (2011); **Imagologie,** première edition**,** Téhéran, SAMT.

21. Namvar Motlagh, Bahman, (1390); Lesstr ọt ypes ۸ travers le prisme de l imagologie , **Recherches en langue et Littérature Françaises Revue de la Faculté des Lettres**, Année 5, N0 7, 61-81.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دراسة الصورة الأدبية للآخر في الأدب الفارسي، *خسي در ميقات* لجلال آل أحمد نموذجا[۱]

عبدالله آلبوغبيش[۲]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسية وآدابها، جامعة علامه طباطبائی تهران، ايران

الملخّص

يضم الأدب المقارن العديد من الفروع والإتجاهات، منها «الصورولوجيا أو الصوراتية». ويرصد الباحث في هذا الفرع من الأدب المقارن، إنعكاس صورة الأنا في الأدب الأجنبي أو يستكشف كيفية إنعكاس صورة الآخر في الأدب الوطني. انطلاقا من هذا الإتجاه في الأدب المقارن، فقد تناول البحث الحالي رحلة الكاتب والقاص الإيراني جلال آل أحمد إلى مكة المكرمة لحج بيت الله الحرام، حيث رسم صورة «الأنا» و «الآخر» في كتابه *خسي در ميقات* (قشة في الميقات). وفي هذا السياق، فقد عكفنا على إستخراج صور الأنا والآخر قبل أن نقوم بتصنيف تلك الصور وتبويبها. بناء على هذه الدراسة، فإن الصورولوجيا وباعتبارها إحدى فروع المدرسة المقارنة الكلاسيكية، قادر على أن يساهم في الكشف عن الطاقات الأدبية الكامنة في النص الأدبي. وقد أعطى جلال آل أحمد – حسب الدراسة – صورا منوعة عن «الأنا» و «الآخر» وفي هذا الصدد، حرص على إبراز صورة «الأنا» عبر إستعراض صورة «الآخر». بعبارة أخرى، فقد سار آل أحمد في حلقة مدورة، حيث انطلق من «الذّات» ليعود إليها ثانية ولكن مزودا بمزيد من المعرفة عنها وذلك عبر تصوير «الآخر». في جانب آخر من إستنتاجاته، فقد وجد البحث الحالي أن السارد قد مارس عملية «إنتقاء الصّور» خلال تصوير الأنا والآخر. وفي ختام البحث، سنجد أن الصورولوجيا وبالإستعانة باتجاهات النقد الأدبي الحديث كالسيميائية والبنيوية، يدخل ضمن نطاق الدراسات البينية وأنه لا يختصر على تناول الأبعاد غير الأدبية، بل يمثل صلة الوصل بين الأدب وسائر العلوم الإنسانية كالتاريخ والسوسيولوجيا.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، الصورولوجيا، *خسي در ميقات*، جلال آل أحمد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۴/۶/۱۲ تاريخ القبول: ۱۳۹۴/۹/۲۵

۲. العنوان الإلكتروني: ghobeishi@atu.ac.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی