

ادبیات تطبیقی و نقش آن در گفتگوی تمدن‌ها*

بهرام مقدادی

استاد دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

چکیده

یونگ به وجدان ناخودآگاه فروید بعدی تازه افزود و آن را «ناخودآگاه همگانی» نامید. در «وجدان ناخودآگاه همگانی» همه آرزوها و امیال بشری انبار شده و ادبیات که خاستگاهش همین امیال نهفته است، وسیله‌ای است برای گفتگوی تمدن‌ها، چرا که بررسی جدی ادبیات نشان می‌دهد که همه نویسندگان و هنرمندان در همه دوران‌های تاریخی سخنی مشابه می‌گفتند. به همین دلیل می‌توان از مضامین مشترک در ادبیات سود جست، برای اثبات این نکته که انسان در همه دوران‌های تاریخی یک سخن را تکرار می‌کرده است و چون این سخن در مورد ادیان و ادبیات همه ملت‌ها صادق است، بنابراین، برای نزدیک کردن ملت‌ها و تمدن‌های جهان به یکدیگر، می‌توان از ادبیات استفاده کرد.

در این مقاله ضمن بحث درباره آراء منتقدانی چون کلود لوی استروس و ولادیمیر پراپ ثابت شده که اساطیر و ادبیات ساخته و پرداخته ذهن آدمی است و چون کارکرد ذهن آدمیان یکی است، بنابراین مضامین مشترک در ادبیات کلیه ملت‌ها ظاهر می‌شود.

واژه‌های کلیدی

ادبیات تطبیقی، همسانی درون‌مایه‌ها، وجدان ناخودآگاه همگانی، اسطوره‌ها

مقدمه

یونگ با افزودن «ناخودآگاه همگانی» به «ناخودآگاه فردی» فروید، انقلابی در روان‌شناسی و ادبیات به وجود آورد که نتیجه‌اش کشف مضامین مشترک در ادبیات جهان

* مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی «ادبیات تطبیقی و نقش آن در گفتگوی تمدن‌ها» به شماره ۳۶۱/۶/۷۳۸ است که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه تهران انجام گرفته است.

شد. اگر نظریه یونگ را درباره ظهور مضامین مشترک در ادبیات بپذیریم، آنگاه می‌توانیم از راه ادبیات تطبیقی به وجوه مشترک تفکر انسانی راه یابیم. به عبارت دیگر، می‌توان از ادبیات برای نزدیک کردن ملت‌ها و تمدن‌های جهان استفاده کرد. یکی از راه‌های رسیدن به مضامین مشترک در ادبیات ملت‌ها و تمدن‌های گوناگون در طول تاریخ، استفاده از روش‌های ادبیات تطبیقی است که در گفتگوی تمدن‌ها نقش بسیار مؤثری دارد.

بحث و بررسی

هدف اصلی نگارنده این سطور این است که، با استفاده از نظریه یونگ، وجوه مشترک جهان‌بینی انسان را که در ادبیات متجلی است پیدا کرده و از این راه ثابت کند که همه انسان‌ها یک سخن می‌گویند. ادبیات تطبیقی در این مورد نقش پزگی ایفا می‌کند، که این مهم به ویژه در قرن بیستم نسبت به سده‌های گذشته از اهمیت بیشتری برخوردار است. در زمانه ما ادبیات منزوی و گوشه‌گیر جایگاهی ندارد. به همین دلیل، ادبیات ملت‌هایی که زبانشان جهانی نیست، به فراموشی سپرده می‌شوند. وظیفه مترجم و منتقد ادبی این است که، از راه ترجمه و نقد، ادبیات را از حالت انزوا بیرون بیاورد و آن را جهانی کند. چون اکثر مردم جهان به زبان انگلیسی آشنایی دارند، ادبیات انگلیسی هیچ‌گاه منزوی نمی‌شود و هر چه که در این زبان نوشته شده، اگر شاهکار باشد، فوراً جایگاه خود را در میان جامعه کتاب‌خوان پیدا می‌کند. در حالی که آثار یک شاعر یا نویسنده ایرانی و افغانی، اگر شاهکار هم باشند، هیچ‌گاه جای واقعی خود را در جهان پیدا نخواهند کرد. یکی از کارهای مهم در گفتگوی تمدن‌ها، بیرون کشیدن این نوع ادبیات از انزوا است. بوف کور بهترین نمونه رمان ایرانی است که، در مقایسه با رمان‌های جهان، شاهکار به شمار می‌آید. اگر چه این رمان به زبان انگلیسی ترجمه شده، ولی نقد این رمان به زبان انگلیسی محدود به چند مقاله‌ای است که فقط استادان و دانشجویان رشته شرق‌شناسی دانشگاه‌های جهان از آن باخبرند. تاکنون کتاب نقد جامعی درباره این رمان به زبان انگلیسی منتشر نشده است و می‌بینیم که در کلاس‌های درس ادبیات جهان، که در دانشگاه‌های معتبر اروپا و آمریکا تشکیل می‌شود، آثار نویسندگان ملت‌های دیگر، برای

ادبیات تطبیقی و نقش آن در گفتگوی تمدن‌ها ۱۳۱

نمونه رمان‌های مارکز، تدریس می‌شود ولی در هیچ دانشگاهی نامی از این رمان برده نمی‌شود.

وظیفه مترجم و منتقد ادبی این است که از راه نوشتن نقد یا ترجمه، وسیله‌ای باشد برای گفتگوی ادبیات ملت‌های جهان و سرانجام گفتگوی تمدن‌ها. از این راه است که می‌توان تأثیر و تأثر متقابل فرهنگ‌ها را نشان داد. همان‌طور که مَتیو آرنولد^۱ منتقد نامدار انگلیسی گفته، منتقدان ادبی، برای شرکت کردن در همایش ادبیات جهانی، باید تلاش کنند تا، علاوه بر ادبیات خود، دست کم با ادبیات مهم دیگری نیز آشنا شوند و این ادبیات هر چه ناهمگون‌تر با ادبیات خودشان باشد، بهتر است. ازرا پاوند^۲، به دلیل آشنا بودن با فرهنگ اروپا و آمریکا، منتقدی توانا بود. آمریکا هم به دلیل این که از آغاز پیدایش با آمیزش نژادها و گوناگونی فرهنگ‌ها همراه بوده است، نسبت به ملت‌های دیگر آمادگی بیشتری برای پذیرش ادبیات تطبیقی و جهانی دارد. دامنه وسیع مطالعات ازرا پاوند به وی این امکان را داده بود تا با طرز تفکر چینی، به ویژه در زمینه اخلاقیات و تاریخ، و نیز با صورت و معنای شعر ژاپنی، هایکو^۳، آشنا شود و از آن بهره بسیار برد. پاوند بر اهمیت ترجمه در ادبیات بسیار تأکید می‌کند و بر این باور است که منتقد ادبی باید آثار ارزشمند ادبی جهان را مطالعه کرده باشد.

آلمان، با داشتن اندیشمندانی چون گوته^۴، نیچه^۵ و فروید^۶، از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای در ادبیات تطبیقی برخوردار است. مارکس، با شناساندن عوامل اقتصادی و اجتماعی، افق‌های تازه‌ای در برابر ادبیات گشود. تأثیرات عمیقی که فلسفه نیچه بر فلسفه، ادبیات، نظریه‌های ادبی و سیاست گذاشته است، انکار ناپذیر است، فروید هم با معرفی دیدگاه‌های روانکاوانه، نقش بسزایی در دگرگون کردن چهره ادبی قرن بیستم داشته است.

-
- 1- Mathew Arnold
 - 2- Ezra Pound
 - 3- Haiku
 - 4- Goethe
 - 5- Nietzsche
 - 6- Freud

گوته، با معرفی کردن مفهوم (ادبیات جهان)^۱، بنیان‌گذار ادبیات تطبیقی شناخته شده است. استریچ^۲، ضمن بازگشایی مفهوم ادبیات جهان، می‌گوید که این ادبیات متصل‌کننده ادبیات ملتها است؛ یک پل ادبی است و بازاری ادبی برای عرضه کردن کالاهای فکری به شمار می‌آید. او می‌گوید که گوته خود از استعارهٔ تجارت در این زمینه سود جسته است. استریچ می‌گوید که هدف از گفتگوی میان روشنفکران این است که نویسندگان کشورهای مختلف یکدیگر را درک کنند و اگر نمی‌توانند به یکدیگر عشق بورزند، دست‌کم بیاموزند که چگونه یکدیگر را تحمل کنند. هدف گوته از معرفی کردن مفهوم ادبیات جهان، این است که ویژگی‌های مشترک و پیوند دهندهٔ ادبیات ملت‌های گوناگون شناخته شود و بدین ترتیب ادبیات بشری تعالی یابد.

ادبیات تطبیقی با ترجمه ارتباطی تنگناک دارد. به عقیدهٔ گوته، ترجمه باعث فروریختن دیوار بین‌المللی می‌شود و مهم‌ترین عامل برای نزدیک کردن منتقد به ادبیات جهان ترجمه است. گیفورد^۳ (۱۹۶۹، ص ۱۳) معتقد است که مترجم موفق کسی است که با ادبیات کشورش عمیقاً آشنا باشد و علاوه بر آن با زبان و ادبیات چند کشور دیگر نیز آشنایی داشته باشد. در این صورت مترجم می‌تواند امیدوار باشد که قادر به تشخیص و کشف ارتباطات موجود میان انواع ادبیات است. ویژگی دیگری که گیفورد برای مترجم متون ادبی لازم می‌داند این است که مترجم باید به ترجمهٔ آثار نویسندگانی بپردازد که نسبت به آنها نوعی ارتباط و علاقهٔ شخصی احساس می‌کند. در این صورت کار مترجم از کیفیت بسیار بالایی برخوردار خواهد شد. گیفورد همچنین لازم می‌داند که مترجم ادبی از قدرت تقلید خوبی برخوردار باشد؛ هنگام ترجمه، یک زبان باید کاری را که زبان دیگری پیشاپیش انجام داده است، تکرار کند. مترجم باید الگوی جملات، انسجام، و ساختار متن اصلی را در ترجمه حفظ نماید و متن ترجمه شده نباید برای خواننده بیش از اندازه غریب یا ناآشنا بنماید. بدین ترتیب، مترجم توانا قادر خواهد بود که به توانایی‌های بالقوهٔ زبان

1- weltliteratur

2- Strich

3- Henry Gifford

مادری‌اش بیفزاید. ادبیات جهان از دست به دست هم دادن و همکاری همه نویسندگان همه ملت‌ها در همه اعصار به وجود می‌آید و از این رو می‌تواند نقش بارزی در گفتگوی تمدن‌ها داشته باشد. گیفورد معتقد است که ترجمه ممکن است ضعف‌هایی داشته باشد، اما می‌تواند پیکره ادبیات جهان را استوار نگاه دارد و باعث زنده نگاه داشتن و پویایی زبان شود.

ادبیات تطبیقی تحت تأثیر صورت‌گرایان و نقد نو به وجود آمد و اخیراً بیشتر بر نظریه و تجدد^۱ تأکید دارد. قریب دویست سال است که ادبیات تطبیقی نه تنها دربرگیرنده نظریه‌های زیباشناسی و مطالعات هنری است، بلکه به جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، و حتی مردم‌شناسی نیز توجه دارد. پرسش‌هایی که در این زمینه مطرح می‌شوند عبارتند از: ۱- اکنون که ما مجدداً به برادری ملل روی آورده‌ایم، آیا می‌توانیم برادری میان گونه‌های مختلف ادبیات را نیز باور کنیم؟ ۲- آیا مطالعات فرهنگی باعث هر چه بیشتر مستحکم شدن مرز بین ملل خواهد شد و یا این که مطالعات فرهنگی فمینیستی چنین مرزهایی را در هم خواهد شکست، یا دست کم تضعیف خواهد کرد؟ پرسش‌هایی از این دست روزه‌های امید را می‌گشایند چنان که به عقیده هیگونت^۲ مطالعات فمینیستی می‌تواند مکمل رویکردهای تطبیقی باشد. (۱۹۹۷، صص ۲۴۷-۲۶۷)

تکنیک‌های مقایسه بخش اساسی کار منتقد ادبی را شامل می‌شود تا او بتواند ضمن مقایسه، به تجزیه و تحلیل و ارزیابی دو یا چند اثر بپردازد. هنگام بحث دربارهٔ یک اثر، منتقد باید ضمن توجه به آثاری که در همان زبان نوشته شده‌اند، به آثاری که در زبان دیگر نوشته شده هم توجه نماید. ادبیات تطبیقی تأکید بیشتری به آثاری که در زبان دیگر نوشته شده‌اند دارد تا آگاهی از کیفیت‌های یک اثر با مقایسهٔ آنها با آثاری در زبان دیگر بیشتر شود یا با بررسی مضمونی کلی، همان مضمون در ادبیات زبان‌های دیگر مورد شناسایی قرار گیرد. ادبیات تطبیقی ارتباط تنگاتنگی با نقد ادبی دارد و نباید گمان کرد که

1- modernity

2- Margaret Higonnet

فقط به نشان دادن «شبهات»ها و «تأثیر و تأثر» می‌پردازد، چرا که اگر وظیفه ادبیات تطبیقی تنها این باشد، دیگر بُعدی انتقادی نخواهد داشت و جنبه تاریخیچه نقد ادبی پیدا خواهد کرد. این که یک اثر ادبی در مقایسه با اثر یا آثار ادبی دیگر معنا و اهمیت بیشتری پیدا خواهد کرد، برگرفته از نقد نو و همان سخن تی.اس. الیوت^۱ است که می‌گفت: «مقایسه و تجزیه و تحلیل از ابزارهای اصلی منتقد به شمار می‌آیند.» برای یک خواننده انگلیسی زبان، آثار تالستوی دارای همان اهمیتی است که آثار جورج الیوت^۲ دارد، این که می‌گویند اگر خواننده‌ای به زبان روسی مسلط نباشد، نمی‌تواند کاملاً تالستوی را درک کند سخنی بیهوده است.

اما آن مسائل فنی و تکنیکی که در هنگام مقایسه اثر رمان‌نویس انگلیسی با اثر ترجمه شده رمان‌نویس روسی، که از بسیاری جهات با هم شباهت دارند، بروز می‌کنند چگونه حل خواهند شد؟ آیا باید فراموش کرد که تالستوی به زبان انگلیسی رمان نمی‌نوشت؟ اگر توجه را از واحدهای کوچک‌تر اثر ادبی (بافت) سلب و به واحدهای بزرگ‌تر (ساختار) معطوف کنیم، مشکل تا حدودی آسان‌تر می‌شود. سبک رمان را می‌توان، هم در جملات به کار رفته در آن و هم در کل فصل‌ها بررسی کرد؛ می‌توان از زبان‌شناسی برای تبیین ساختار رمان و رسیدن به دستور زبان آن سود جست. در این جا شکست منتقدانی که به رمان چوان شعر می‌نگرند، آشکار می‌شود، چرا که آنان به دنبال مسائل فنی هستند که در ترجمه منعکس نمی‌شود.

ولادیمیر پراپ^۳ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه (پراپ ۱۹۸۵، ص ۸۹)، با مقایسه قصه‌های پریان روسی توانست الگوهای معینی در ساختار این قصه‌ها کشف کند و در جدولی آنها را ارائه دهد. پراپ، که یک مردم‌شناس روس بود، اصطلاح (ریخت‌شناسی) را در نقد ادبی مرسوم کرد تا نشان دهد چگونه برخی مضامین در داستان‌های عامیانه تغییر شکل می‌دهند، در حالی که مقایسه یا توصیف (تصاویر) یا (شخصیت‌ها) به اندازه

1- T. S. Eliot

2 - George Eliot

3 - Vladimir Propp

یافتن الگوهای معینی در ساختار قصه به منتقد در بررسی این قصه‌ها کمک نمی‌کند. به عقیده پراپ، قوانین ساختاری در داستان‌های پریان وجود دارند که وظیفه منتقد کشف و پیدا کردن رابطه میان آنهاست. در نتیجه، او به این باور اعتقاد پیدا کرد که همه داستان‌های عامیانه شباهت‌های ساختاری دارند. پراپ، سی و یک کارکرد، در ساختار داستان‌های عامیانه کشف کرد و گفت که این کارکردها پایدار و تغییر ناپذیر و توالی آنها قانونمند است. بنابراین، همه کارکردها را می‌توان در یک قصه پیدا کرد که البته استثنا هم در این مورد وجود دارد، ولی توالی کارکردها در همه قصه‌های عامیانه یکسان است. غیاب برخی از کارکردها در سلسله مراتب حضور کارکردهای دیگر مداخله نخواهد کرد، زیرا توالی کارکردها ثابت است. اگر بخواهیم عقیده پراپ را در تجزیه و تحلیل تطبیقی رمان‌های چند کشور دنبال کنیم به این نتیجه خواهیم رسید که در بررسی منتقدانه آنها شالوده (پیرنگ^۱) رمان‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و هیچ دلیل یافت نمی‌شود مبنی بر این که فرقی میان متن اصلی با متن ترجمه شده رمان وجود داشته باشد، چرا که، در هر دو صورت، شالوده قصه یکی است. منتقد صورت‌گرایی مانند پراپ می‌تواند در مقایسه شالوده دو رمان، یکی در زبان اصلی و دیگری در ترجمه، به ریخت‌شناسی یا الگوی معینی در ساختار رمان دست یابد. بنابراین، رمان ترجمه شده چیزی در این مورد از رمان اصلی کم نخواهد داشت. از این راه، منتقد فرمالیستی چون ولادیمیر پراپ به اسطوره‌زیربنایی اثر که در ساختار آن نقش داشته است، دست خواهد یافت.

منتقد دیگری که در بررسی تطبیقی ادبیات نقش بارزی داشته کلود لوی استروس^۲ است. لوی استروس کوشید تا در مطالعاتش نظام یا منطق اساطیر جهانی را پیدا کند و ساختارهای مشابه و جهانی‌ای را که به طور ناخودآگاه باعث تولید این افسانه‌ها می‌شوند

1- Plot

2- Claude Levi Strauss

کشف کند. به عقیده او همه فرهنگ‌ها مشابه‌اند و توازنی اجتماعی و سیاسی به وجود می‌آورند که باید مد نظر قرار گیرد. او می‌گوید در یک نظام تمام عناصر با یکدیگر همبستگی دارند و هیچ عنصری تغییر نمی‌کند مگر این که باعث تغییر در تمام عناصر دیگر شود. توجه به ناخودآگاه به جای خودآگاه و تأکید بر این امر که معنا در رابطه با عناصر دیگر تولید می‌شود، ما را به این نتیجه می‌رساند که لوی استروس یک ساختارگرا است. او اگر چه به طور مستقل روش تجزیه و تحلیل ساختاری را بنیان نهاده بود، ولی آشنائیش با رومن یاکوبسون^۱ در سال ۱۹۴۱ باعث شد تا بتواند از قوانین زبان‌شناسی ساختاری، که قوانینی داشت مشابه آنچه که او در مورد بررسی تطبیقی اساطیر کشف کرده بود، برای مطالعات خود سود جوید، چرا که قوانین مربوط به مطالعات زبانی را می‌توانست در بررسی پدیده‌های فرهنگی به کار برد.

از اواخر دهه ۱۹۵۰ لوی استروس توجه خود را به مطالعه اسطوره معطوف کرد. او این امر را مسلم فرض کرد که اصول حاکم بر روابط اجتماعی، می‌تواند منعکس کننده برخی از نیازهای اجتماعی در ذهن آدمی باشد که در نهادهای اجتماعی عینیت یافته‌اند. اما از سوی دیگر، به علت نیازهای اجتماعی نیست که اسطوره‌ها به وجود آمده‌اند یا نیاز برای بازتاب منطقی واقعیت ملموس باعث ظهور آنها نگردیده است. ذهنی که اسطوره می‌آفریند خود را به عنوان موجودی خارجی تقلید می‌کند. لوی استروس در «بررسی ساختاری اسطوره» (لوی استروس ۱۹۶۳، فصل ۱۱) روش خود را با تجزیه و تحلیل اسطوره اُدیپ شرح می‌دهد. با توجه به این نکته که خصلت زمان اسطوره‌ای «در زمانی/همزمانی»^۲ است، لوی استروس به این نتیجه می‌رسد که اسطوره شامل گردآوری همه شرح ویژه‌اش بوده و شرح معتبر واحدی وجود ندارد. برای بررسی کامل اسطوره باید انواع گوناگونش را در نظر گرفت. لوی استروس، که اسطوره را به مثابه زبان می‌داند، معتقد است همان‌طور که ساختار زبان در ناخودآگاه متکلمان به آن زبان رسوخ کرده، اسطوره‌ها

1- Roman Jacobson

2 - Diachronic/synchronic

نیز از یک ساختار زیربنایی برخوردارند که در صورت ظاهرشان منعکس نیست و راویان اساطیر نیز از آن بی‌خبرند. وظیفه پژوهشگری که به تحلیل اساطیر می‌پردازد، یافتن این ساختار زیربنایی است.

هر اسطوره بخشی از یک نظام یا دستگاه کلی است و معنای آن از رابطه‌ای که با این دستگاه دارد مستفاد می‌شود. همان تفاوتی که سوسور^۱ در زبان‌شناسی میان زبان و گفتار قایل است، از نظر لوی استروس، میان نظام کلی اساطیر و روایت‌های منفرد اسطوره برقرار است. وقتی راوی اسطوره‌ای را نقل می‌کند، این گفتار او به اسطوره هستی و معنا می‌بخشد، ولی این معنا تنها در صورتی قابل درک می‌شود که زبان اسطوره را در کلیت‌ش در نظر بگیریم. هدف لوی استروس هم کشف این زبان ناخودآگاه است.

لوی استروس اصطلاح اسطوراج^۲ را، با توجه به تشابهی که میان اسطوره و زبان می‌دید، برگزید. زیرا همان‌طور که، در زبان‌شناسی، واج به معنای کوچک‌ترین واحد آوا است، اسطوراج هم واحد ساختمانی اسطوره و کوچک‌ترین جزء تشکیل دهنده آن را شمار می‌رود؛ یعنی اگر داستان اسطوره‌ای را پیاپی به بخش‌های ساده‌تر و کوچک‌تر تقسیم کنیم، سرانجام به عبارتی می‌رسیم که تجزیه آن دیگر عملی نخواهد بود، زیرا با این کار چیزی از داستان باقی نخواهد ماند، چنین عبارت تجزیه‌ناپذیری اسطوراج خواهد بود.

برای دستیابی به ساختار زیربنایی اسطوره، آن را به اسطوراج‌های تشکیل دهنده‌اش تجزیه می‌کنیم و ارتباط آنها را با یکدیگر و با اسطوراج‌های سایر روایت‌های همان اسطوره و در صورت لزوم سایر اسطوره‌های همان مقطع همزمانی می‌سنجیم. با به کار بستن این روش تطبیقی خواهیم دید چگونه اسطوره‌های گوناگون سخن مشابهی دارند.

1- Ferdinand de Saussure

2 - mytheme

لوی استروس در آثارش بیش از هشتصد اسطوره آمریکای لاتین را ذکر کرد و به همین شیوه آنها را بررسی تطبیقی کرد. روابطی که او میان اسطوره‌های یک اسطوره یا حتی چند اسطوره به ظاهر نامشابه می‌یابد، گاه چنان به تردستی می‌ماند که گویی نقض غرض می‌کند، خواننده با مطالعه این استدلال‌ها شک می‌کند که آیا آنها ریشه‌ای هم در واقعیت دارند؟ لوی استروس می‌خواهد به کار خود جنبه علمی بدهد، ولی «هر فرضیه‌ای که ادعای علمی بودن کند، باید ابطال پذیر باشد...»، منظور ما از ابطال پذیری این است که باید شرایط یا اوضاعی وجود داشته باشد که در صورت استقرار خلاف فرضیه به حساب آید (ردنر ۱۳۷۳، ص ۵۵)، تحلیل‌های لوی استروس ابطال ناپذیرند، به همین دلیل صحت و سقم نتیجه‌گیری‌های او قابل اثبات نیست. اما شکی در ظرافت اندیشه او و تأثیری که نظریاتش بر کار خلاقش داشته است، وجود ندارد.

کلود لوی استروس در کتاب خام و پخته ادعا می‌کند که ساختار اسطوره چنان ساختار زبان است. این ادعای او از آن جا برمی‌خیزد که او خود را به صراحت انسان‌شناسی ساختگرا معرفی می‌کند. آغاز ساختگرایی، درس‌های زبان‌شناسی عمومی سوسور است. سوسور موضوع پژوهش‌های زبان‌شناختی را «لانگ» می‌داند و او، با تأکید بر این مفهوم، بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین شناخته شد. تعریفی که علم زبان‌شناسی از ساخت می‌دهد چنین است: «مجموعه کلماتی که، مطابق با قواعد ناظر به زبان، در قالب خاصی ریخته می‌شوند و مفهوم معین و مشخصی را به شنونده منتقل می‌کنند» (ساغرونیان ۱۳۶۹، صص ۳-۵) اجزای سازنده ساخت را «واحد ساختاری» می‌گویند و «واحد‌های ساختاری در چهارچوب هر ساختی روابط گوناگونی با هم برقرار می‌کنند که همگی قانونمندند. این نوع قانونمند را در اصطلاح «رابطه ساختاری» می‌گویند (همان، ص ۳۰۵). سوسور روابط ساختاری را به دو نوع تقسیم می‌کند و آنها را با اصطلاحات «رابطه جانشینی» و «رابطه همنشینی» بیان کرده است. اما چامسکی، برای جملات زبان دو نوع ساخت قابل شده است: ژرف‌ساخت و روساخت. کوچک‌ترین واحدهای زبان تکواژها و واحدها نامیده شده‌اند.

لوی استروس نیز برای اساطیر، ساختاری قایل شده است که از واحدها و روابطی تشکیل می‌شوند. او این واحدها را واحد اسطوره‌ای نام گذارده است، که همراه با روابطی که بیشتر به روابط گشتاری چامسکی شباهت دارند، ساختار اساطیر را تشکیل می‌دهند. او ساخت را این چنین تعریف می‌کند: «ساخت عبارت است از نمونه، یعنی طرحی فرضی برای نشان دادن چگونگی و شیوه تأثیر و دگرگونی و واکنش نهادهای و عادات» (لیچ ۱۳۵۸، ص ۴).

در جمع‌بندی باید گفت، همان‌طور که زبان‌شناسان ساختگرا در پی کشف ساختار زیربنایی زبان در بین ملیت‌های مختلف مردم جهان‌اند و در پژوهش‌های خود از واحدها و روابط به عنوان ساختار نام می‌برند، لوی استروس نیز، در همین سنت، در پی کشف ساختار زیربنایی اساطیر براساس واحدها (واحدهای اسطوره‌ای) و روابط آنها (مانند دگرگونی یا گشتاری) در اساطیر مختلف جهان است. زیرا او، همان‌طور که در سطور بالا آمد، بر این باور است که اسطوره دارای ساختی است همانند زبان.

بنابراین، تجزیه و تحلیل دقیق اسطوره‌های اقوام گوناگون و مقایسه آنها با یکدیگر شامل در نظر گرفتن تمام اختلافات آنها با یکدیگر است. همبستگی شباهت‌ها و اختلافات میان آنها ما را به کوچک‌ترین واحد اسطوره، یعنی اسطوراچ، رهنمون خواهد کرد. ماهیت اندیشه اسوره‌ای این است که، با مشاهده و طبقه‌بندی امور طبیعی، تصاویری جمع‌آوری می‌شوند که این تصاویر حکم «دال» را در نظام نشانه‌ها دارند. به عقیده لوی استروس، اندیشه اسطوره‌ای مشابه با «قطعه‌بندی» است. مانند قطعه‌بند که مواد و ابزار لازم را از میان چیزهای موجود، بدون توجه به ارتباط آنها با هدف اصلی‌اش، برمی‌گزیند، ذهن مردم ابتدایی تصاویر موجود را مورد توجه قرار می‌دهد و، با تغییر دادن آنها، به نظام جدید معنا دست می‌یابد. لوی استروس در پخته و خام (۱۹۶۴) ۱۸۷ اسطوره را که بیانگر تغییر و تحول یک مضمون است، یعنی انتقال از طبیعت به فرهنگ، با هم مقایسه و تطبیق می‌کند.

بررسی جدی ادبیات ملت‌ها این نکته را روشن می‌کند که هیچ شاعر یا نویسنده‌ای نمی‌تواند در کار خود مبتکر باشد، بلکه هر هنرمندی نادانسته مقلد است. به همان گونه که اساطیر ساختاری مشابه دارند، ادبیات ملت‌ها نیز دارای ساختاری مشابه‌اند و مضامین مشترک، در آنها تکرار می‌شوند. هیچ شاعر یا نویسنده‌ای نمی‌تواند ادعا کند که مضمون تازه و بکری در کار خود ارائه داده است و اصولاً دنبال مضمون تازه در ادبیات رفتن کار بیهوده‌ای است. چنانچه کسی جستجوگر مضمونی اصیل و بکر در ادبیات باشد، نادانسته به کهن‌ترین انواع ادبیات (چون تورات) بازگشت خواهد کرد.

بارها مشاهده شده است که منتقدی تأثیر نویسنده‌ای را بر نویسنده دیگر بررسی می‌کند یا دانشجویان دوره دکتری ادبیات، با نشان دادن نفوذ یک شخصیت ادبی بر شخصیتی دیگر، پایان‌نامه دکتری می‌نویسند و به دریافت دانشنامه نایل می‌شوند، غافل از این که تکرار مضامین و مفاهیم در ادبیات پدیده‌ای است ازلی و در ادبیات تمام اعصار و ملت‌های مختلف وجود داشته و اصولاً هیچ شعر یا قصه یا نمایشنامه‌ای نیست که مستقل و بکر باشد.

حال سؤال مطرح شده این است که آیا می‌توان از شباهت ادبیات ملت‌ها به این نتیجه رسید که اصولاً طرز تفکر انسان‌ها مشابه هم هستند و آیا می‌توان از این راه به گفتگوی تمدن‌ها راه یافت؟ پیش از این به نظریه کارل گوستاو یونگ اشاره شد و گفته شد که این روان‌شناس بنام سوئیسی، که در زمینه مسائل هنری هم تحقیقاتی کرده بود، به این نتیجه رسید که پدیده‌هایی ازلی، مردم، قوم‌ها و نژادهای گوناگون را به هم وابسته می‌کنند. این پدیده‌ها در وجدان ناخودآگاه هنرمند وجود دارند و باعث آفرینش آثار هنری می‌شوند. اگر این نظریه را بپذیریم، هنر همان صورت‌های مختلف دادن به این پدیده‌های ازلی می‌شود، مانند شعر، نقاشی، قصه‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، و پیکرتراشی به گونه‌ای که خود هنرمند ترجمان آنها می‌شود و ما را یاری می‌کند تا بدین وسیله به عمیق‌ترین مظاهر نهفته زندگی انسان‌های ملل و نژادهای گوناگون دست یابیم.

حال که روشن گردید که منظور از بررسی تطبیقی، نشان دادن تأثیر و تأثر نیست، نویسنده این سطور بر آن شده است که با مقایسه کوتاهی نشان دهد که چگونه دو رمان، یکی خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر و دیگری بوف‌کور صادق هدایت، هر دو، یک مضمون را تکرار می‌کنند. ویلیام فاکنر خشم و هیاهو را نوشت، اما چون نیمی از مردم جهان توانستند آن را به زبان اصلی بخوانند، عظمت هنری آن آشکار شد، در حالی که بوف‌کور فقط به چند زبان برگردانده شد و چون فرهنگ ایرانی برای خارجی‌ان، فرهنگی ناآشنا بود، آنها نتوانستند آن‌طور که باید و شاید آن را درک کنند. در نتیجه، جز چند محقق فرانسوی، دیگران یادی از بوف‌کور نکردند و ما ایرانی‌ها هم که همیشه در انتظاریم خاورشناسان یا منتقدان خارجی به ما بگویند مثلاً فلان اثر ادبی شاهکار است یا نیست، در این مورد سکوت کردیم و بوف‌کور را یک اثر ضعیف و زاده اشرافیت ذهنی یک نویسنده ایرانی خواندیم و در بعضی موارد در قصه بودن آن هم شک کردیم.

بوف‌کور و خشم و هیاهو، هر دو در شمار قصه‌های عاشقانه زمان ما هستند. در بوف‌کور گوینده داستان را می‌بینیم که عاشق دختری «با اندام اثیری، باریک و مه‌آلود» (هدایت ۱۳۴۸، ص ۱۳) است و در خشم و هیاهو، برادری را می‌بینیم که به خواهرش عشق می‌ورزد. در هر دو قصه می‌بینیم که قهرمانان می‌کوشند تا معشوق خود را در همان حالت معصومیت و پاکی نگاه دارند، در بوف‌کور نیز گوینده داستان شرح می‌دهد که چگونه چشم‌های دخترک را که «بی‌اندازه درشت ... تر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند» (همان، ص ۳۰) بود، روی کاغذ نقاشی می‌کند و آنگاه بدن او را که محکوم به تجزیه و پوسیدگی است قطعه‌قطعه می‌کند و با خود به گورستان می‌برد. آنچه که او می‌خواهد نگاه دارد آن زیبایی بکر و معصومی است که می‌بینیم با نقاشی کردن یا به عبارت دیگر با هنرش که همان نویسندگی باشد پایدار نگاه می‌دارد. در خشم و هیاهو هم می‌خوانید برادری از این که خواهرش بزرگ می‌شود، تجربه پیدا می‌کند و معصومیت خود را از دست می‌دهد، آن قدر رنج می‌برد که سرانجام خود را نابود می‌کند. کونتین، برای این که خواهرش کدی همیشه در همان حالت پاکی و معصومیت بماند، می‌کوشد

زمان را متوقف کند. ساعتش را می‌شکند، ولی می‌بیند در همه جا زمان یا به صورت «سایه پنجره روی پرده‌ها» (فاکتر ۱۳۴۷، ص ۹۱) یا به صورت صدای تیک‌تاک ساعت‌ها در دکان ساعت‌فروشی، همیشه او را به یاد این نکته می‌اندازد که زمان به سرعت می‌گذرد و هر لحظه کدی معصوم چون گلی در پنجه‌های بی‌رحم زمان در حال پرپر شدن است.

در هر دو قصه شاهد پرپر شدن دو گل هستیم: در بوف‌کور آن دختر زیبا و معصوم «لکاته» می‌شود و در خشم و هیاهو کدی «سلیطه» می‌گردد. در بخش سوم بوف‌کور، تصویری که از زن داده می‌شود، کاملاً مغایر با تصویری است که در بخش اول رمان داده شده است. در این بخش زن دیگر آن موجود پاک و دست‌نزدنی نیست، بلکه تبدیل به لکاته‌ای شده است که با هر مرد هرزه‌ای هم‌بستر می‌شود. راوی داستان، که ناظر بر تمام این صحنه‌ها و شاهد پژمرده شدن گلی است که صادقانه به آن عشق می‌ورزد، به افیون پناه می‌برد، زیرا زخمی «که مثل خوره روح [اش] را آهسته و در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (هدایت ۱۳۴۸، ص ۹) تدریجاً او را به نابودی می‌کشاند. در خشم و هیاهو کوئنتین حساس و زودرنج، که نمی‌تواند بپذیرد خواهرش معصومیت کودکانه‌اش را از دست داده است، خود را در آب غرق می‌کند.

شخصیت راوی داستان بوف‌کور را می‌توان با شخصیت کوئنتین در خشم و هیاهو مقایسه کرد. هر دو آدم‌هایی در جستجوی کمال هستند، تا آن‌جا که زندگی را نمی‌توانند بپذیرند، زیرا زندگی کامل نیست. راوی داستان بوف‌کور دخترک زیبای با اندام اثیری را پس از این که تبدیل به لکاته می‌شود «فربه و جالفتاده، با هفت قلم آرایش ...» توصیف می‌کند (هدایت ۱۳۴۸، صص ۱۵۲-۱۵۳).

فاکتر، در خشم و هیاهو، با نشان دادن صحنه‌ای از کودکی کدی، درونمایه اصلی قصه خود را، که همان لکه‌دار شدن دامن کدی باشد، به تصویر می‌کشد. این صحنه، که از قول برادر گنگ و لال کدی، یعنی بنجی روایت می‌شود، هنگامی است که همه آنها کودک بودند و با هم بازی می‌کردند. در حین بازی، کدی در آب گل‌آلود نهر می‌افتد و لباسش آلوده می‌شود: «کدی خیس بود. ما داشتیم توی نهر بازی می‌کردیم و کدی توی

آب چنک زد و لباسش خیس شد...» (فاکتر ۱۳۴۷، ص ۲۰) ضمن این که بنجی این صحنه را به یاد می‌آورد، ناگهان به خاطرش می‌آید که کدی با همان وضع در حالی که تمام لباس‌های زیرینش گل‌آلود بود از درختی بالا می‌رود تا از پنجره به درون اتاق نگاه کند. درون اتاق جنازهٔ مادر بزرگشان، که به تازگی مرده بود، قرار داشت، ولی به بچه‌ها گفته بودند در آن اتاق میهمانی است و آنها نباید وارد شوند. در این صحنه یکی از نوکرهای سیاه‌پوست «کدی را تا اولین شاخه به بالا هل داد. ما خشتکِ گلی تنکۀ کدی را تماشا کردیم» (فاکتر ۱۳۴۷، ص ۲۰) اگر درخت را در این جا نیز نمادِ درختِ معرفت که انسان از آن سیب خورد بگیریم، «خشتکِ گلی» کدی باید اشاره به از دست رفتن بی‌گناهی او در بزرگسالی باشد که سرانجام باعث می‌شود که او تبدیل به سلیطه شود. عین این صحنه در *بوف کور* دیده می‌شود (هدایت ۱۳۴۷، ص ۱۰۷).

در *بوف کور* هم، مانند *خشم و هیاهو*، می‌بینیم «لباس سیاه» لکاته را که هنوز کودکی بیش نبود، از تنش بیرون می‌آورند. اگر سیاهی را در این مظهر یا نماد ناپاکی بپذیریم، «رودوشی سفید»ی که به تنش پیچیدند باید کنایه از کوشش‌های راوی برای پاک نگاه داشتن این دختر باشد. در *خشم و هیاهو* هم مشاهده می‌کنیم بنجی معصومیت خواهرش را همیشه با بوی درخت تداعی می‌کند، چنان که بارها این جمله را از بنجی می‌شنویم: «کدی بوی درخت‌ها را می‌داد» (فاکتر ۱۳۴۷، ص ۵۳) اما پس از این که بنجی می‌فهمد خواهرش معصومیت خود را از دست داده است، دامنش را چنگ می‌زند و او را به سوی حمام می‌کشاند. او می‌خواهد گناه خواهرش را با آب بشوید تا او دوباره به همان حالت معصومیت گذشته بازگردد و بوی درخت‌ها را بدهد. (همان، ص ۸۳).

در *بوف کور* نمادی که در سراسر رمان به کار رفته است گل نیلوفر است. راوی داستان همیشه نیلوفر را با بی‌گناهی و پاکی زن تداعی می‌کند. در بخش نخست کتاب، که تصویر داده شده از زن دست‌زدنی و معصومانه است، گل نیلوفر دائماً ذکر می‌شود

هدایت ۱۳۴۷، ص ۴۸) چنین به نظر می‌رسد که نیلوفر در این رمان مظهر معصومیت باشد، زیرا هنگامی که از گل نیلوفر روی زمین سخن به میان می‌آید، راوی داستان اضافه می‌کند «تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود» (همان، ص ۴۸). بنابراین، هنگامی که زن را با گل نیلوفر مقایسه می‌کند، شاید منظور راوی داستان این باشد که «کسی تا کنون دستش به او نرسیده است.» در بخش اول رمان، پس از این که جسد دختر را خاک می‌کند، می‌گوید «... رفته‌ام از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشا کردم...» (همان، ص ۴۸) در بخش آخر کتاب، اگر هم اشاره‌ای به نیلوفر می‌شود، تنها هنگامی است که راوی داستان از عالم واقعیت دور می‌شود و به اصطلاح به بخش اول کتاب بازگشت می‌کند. «نزدیک نهر سورن که رسیدیم ... روی زمین از بته‌های نیلوفر پوشیده شده بود...» (همان، ص ۱۰۵).

بنابراین، تنها در آن بخش از آگاهی ضمیر گوینده داستان که با پاکی و معصومیت تداعی می‌شود، نماد نیلوفر به کار رفته است و چون بخش اول قصه بوف‌کور از واقعیت تلخ زندگی به دور است، این نماد بیشتر در آن بخش آمده است. در خشم و هیاهو، به جای گل نیلوفر، یاس به کار برده شده است. (فاکنر ۱۳۴۷، ص ۱۰۵)، ولی در این رمان گل یاس مظهر یا نماد پاکی و معصومیت نیست، بلکه بوی تند و مست‌کننده آن بلوغ کدی و تجربه یافتن او را به خاطر می‌آورد. کوئنتین بزرگ شدن کدی و به سن رشد رسیدن او را همیشه با بوی گل یاس تداعی می‌کند. در خشم و هیاهو، گل یاس نماد مرگ است. کدی با بزرگ شدن و تجربه پیدا کردن آهسته‌آهسته در ذهن کوئنتین به سوی نیستی می‌رود، یعنی این بی‌گناهی اوست که می‌میرد و مرگ بی‌گناهی کدی، منجر به مرگ کوئنتین، که دیوانه‌وار عاشق اوست، می‌شود.

کوئنتین، همانند قهرمان بوف‌کور، تشنه‌ی زیبایی مطلق است. او تشنه‌ی زیبایی مطلق همراه با معصومیت است و می‌خواهد ذهنیت ویژه‌ی خود را به دنیا تحمیل کند، غافل از این که دنیا جایی است پر از نقص و اگر کسی بخواهد در آن جستجوگر کمال باشد با بن‌بست روبه‌رو خواهد شد. این کمال‌گرایی کوئنتین باعث نابودی اوست چنان که در بوف‌کور هم

همین نابودی را در مورد قهرمان داستان، که همان نقاش جلد قلمدان باشد، مشاهده می‌کنیم. در هر دوی اینها، این کمال‌گرایی به صورت وسواس دیده می‌شود. «کوئنتین، پیش از خودکشی دندان‌هایش را مسواک می‌زند و با وسواس خاصی لباس‌هایش را در چمدان مرتب می‌کند.» (فاکتر ۱۳۴۷، ص ۱۰۶) با مراجعه به رمان بوف کور همین وسواس به صورت ترس مشاهده می‌شود (هدایت ۱۳۴۸، ص ۱۴۰).

یکی از ویژگی‌های رمان معاصر نزدیک بودن آن به شعر است. چون در قصه معاصر شالوده، اوج و حضيض و نتیجه‌گیری به کار برده نمی‌شود، یعنی هنگامی که قصه معاصر را می‌خوانیم حتماً نباید از آن نتیجه‌گیری کنیم و لزومی ندارد که قصه از نقطه‌ای آغاز شود، به اوج برسد، و آنگاه به حضيض برسد، ناچار قصه‌نویسان معاصر از روش‌های دیگری چون به کار بردن نمادها و نگاره‌ها استفاده می‌کنند. بنابراین قصه معاصر از بسیاری جهات مانند شعر است، چون در آن از بسیاری ویژگی‌های شعر، مانند موسیقی کلامی و ترکیب واژه‌ها استفاده می‌شود. شاعر کسی است که می‌داند چگونه واژه‌ها را با هم ترکیب کند تا از آمیزش آنها موسیقی کلامی ایجاد شود. به همین دلیل می‌توان شاعر را کیمیاگر واژه‌ها نامید. در زمان ما قصه، از بسیاری جهات، به شعر نزدیک شده است، یعنی از بسیاری از فنون شاعری در قصه‌نویسی استفاده می‌شود. قطعه زیر نمونه بارزی از نثر شاعرانه در بوف کور است:

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازه کافی خستگی در کرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند - در این وقت ستاره‌های رنگ‌پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد (هدایت ۱۳۴۸، ص ۷۴).

کاربرد صنعتی مانند تشخیص^۱، که در آن عناصر بی‌جانی مانند «شب» صورتی انسانی به خود می‌گیرند و «پاورچین پاورچین» راه می‌روند و خستگی در می‌کنند یا شنیدن «صدای خواب» پرندگان و روئیدن گیاهان، همه و همه دلیل شاعرانه بودن این نثر بدیع است و دختر اثیری چونان الهه الهام شعر^۲ راوی را توانای آفرینش این قطعه شگرف کرده است.

خشم و هیاهوی فاکتر پر از نثر شاعرانه است، ولی متأسفانه چون موسیقی کلامی در ترجمه قربانی می‌شود، آوردن شاهد از رمان فاکتر را به بحث دیگری موکول می‌کنیم. از نظر شباهت‌های مضمونی در این دو قصه ایرانی و آمریکایی می‌توان جابه‌جایی اجتماعی و اقتصادی دو کشور را ذکر کرد. از بسیاری جهات، هر دو رمان در سوگ اضمحلال یک نظام و پدید آمدن نظامی دیگر نوشته شده است. کدی پاک و معصوم را، که بی‌گناهییش بر اثر گذشت زمان از دست می‌رود و سرانجام تبدیل به سلیطه می‌شود، می‌توان مظهر آمریکا، به ویژه ایالت‌های جنوبی آن، دانست که در آغاز سده معاصر از وضعیت کشاورزی به صنعتی متحول شد؛ به عبارت دیگر، کوئتین، برادر عاشقی که در سوگ معصومیت از دست رفته خواهرش خود را در آب غرق می‌کند، باید همان ویلیام فاکتر باشد که از صنعتی شدن جامعه خود و در نتیجه از دست رفتن صفای زندگی کشاورزی اندوهگین است، زیرا می‌داند روزی صنعت به دست سرمایه‌دارانی خواهد افتاد که با آن جهان را استثمار کنند. به همین دلیل می‌بینیم سیاهان در رمان خشم و هیاهو هنوز معصومیت و اصالت خود را نگاه داشته‌اند و خانواده سیاه‌پوستی که اعضای آن خدمتکاران خانواده بورژوا و اشرافی کامپسون را تشکیل می‌دهند در نهایت سلامت روحی و روانی به زندگی خود ادامه می‌دهند، برای این که نخواستند خود را قربانی و اسیر نظام پیچیده جامعه صنعتی کنند در حالی که اعضای خانواده کامپسون، که مظاهر جامعه صنعتی را پذیرفته‌اند، خانواده خود را به اضمحلال می‌کشاند و انسانیت خود را از دست

1- personification

2- Muse

می‌دهند. نظیر همین مضمون در *بوف کور* دیده می‌شود. با توجه به این نکته که صادق هدایت یک دوستدار واقعی ایران بود و تحقیقات و ترجمه‌هایش از زبان پهلوی به فارسی و برخی از قصه‌های کوتاهش مانند «سایه مغول»، در مجموعه *ایران*، دلیل ایران‌دوستی و عشق وافر او به آب و خاکش بود، می‌توان دگرگون شدن دختر زیبای ائیری به لکاته را همان انحطاط تمدن و فرهنگ ایران بر اثر حمله‌هایی مانند حمله اسکندر، اعراب، مغول‌ها و در زمان هدایت مداخله کشورهای استعماری غرب در اوضاع داخلی ایران دانست. بنابراین، اگر بخواهیم خشم و هیاهو را به عکس تشبیه کنیم که چهارچوب قاب خود را شکسته است و در سطوح گوناگون فراسوی آنچه که در ظاهر می‌نماید قابل بررسی است، چنان که در *سطور بالا* کدی را مظهر آمریکای کشاورزی سده نوزدهم گرفتیم که با سلیطه شدن، صنعتی شده بود، در *بوف کور* هم می‌توان چنین نتیجه‌گیری‌هایی کرد. *بوف کور* هم، مانند خشم و هیاهو، این چهارچوب را در هم شکسته است و سوگ گوینده این داستان در بی‌گناهی از دست رفته دخترک ائیری را هم می‌توان سوگ هدایت در از دست رفتن ارزش‌های اصیل آب و خاکش تأویل کرد.

دختر زیبا و ائیری *بوف کور*، که در بخش آخر کتاب لکاته می‌شود، شاید مظهر غرب‌زدگی ایران است که در زمان هدایت ارزش‌های پوچ جوامع غربی را کورکورانه پذیرفت و سرانجام تبدیل به جامعه مصرف‌کننده شد.

نتیجه‌گیری

از بسیاری جهات، فرهنگ‌ها مانند انسان هستند؛ به همان گونه که انسان‌ها یا موجودات زنده دیگر زاده می‌شوند و مراحل کودکی، نوجوانی، میان‌سالی و پیری را می‌گذرانند و سپس می‌میرند، فرهنگ‌ها هم همین روند را طی می‌کنند. همان‌طور که فرهنگ ایران باستان پس از طی مراحل به شکوفایی رسید و سپس روند انحطاط و زوال را طی کرد و پس از افول، فرهنگ اسلامی جایگزین آن گردید، فرهنگ‌های دیگر هم هرکدام به نحوی همان وضعیت را داشتند. این قانون در زبان‌ها هم صادق است، چرا که به همین دلیل، اگر فرهنگ و تمدنی به مرحله زوال برسد، زبان آن فرهنگ هم افول خواهد کرد؛

اگر امروزه کسی به زبان لاتین یا سانسکریت سخن نمی‌گوید به این دلیل است که زیربنای تمدن و فرهنگ این زبان‌ها به زوال گراییده است، به همان گونه که فرهنگ و تمدن بنیادی این زبان‌ها مرده است، زبان‌هایی هم که استوار بر این فرهنگ‌ها بودند، مرده‌اند، چنان که هم زبان لاتین و هم زبان سانسکریت از زبان‌های مرده دنیا به شمار می‌آیند و دیگر کسی به این زبان‌ها تکلم نمی‌کند. در قدیم، تمدن‌های کلد و آشور، سومری، فنیقی، و بابلی وجود داشتند و امروزه تنها نامی از آنها در صفحات تاریخ به جای مانده است. یونان باستان، که زمانی مهد فلسفه و تمدن بود، امروز از کشورهای اروپای شرقی است و یونانیان مهاجر در اروپای غربی و آمریکا به کارهای معمولی و پست گمارده می‌شوند و زبان یونانی امروزی با زبان یونان باستان اختلاف فاحشی دارد. به همین ترتیب، شهرهایی که اکنون مهد تمدن و فرهنگ جهان به شمار می‌آیند، در آینده ممکن است همان وضعیتی را پیدا کنند که امروزه شهرهایی چون نیشابور، اکباتان، بلخ یا بخارا پیدا کرده‌اند. اگر در تاریخ ادبیات جهان کند و کاو کنیم، مشاهده خواهیم کرد که شاعران و نویسندگان بی‌شماری درباره این مسأله اندیشیده‌اند و گاهی موارد چونان هدایت به سوگ هم نشسته‌اند.

منابع

- Champagne Roland A. *Claude Levi Strauss*. Twayne Publishers. Boston, 1987.
- Clarke Simon. *The Foundations of Structuralism: A Critique of Levi Strauss and the Structuralism Movement*, N.J. Barnes and Noble, Totowa, 1981.
- Culler Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.
- Derrida Jacques, "Structure, sing, and Play in the Discourse of Human Sciences" in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralism Controversy*, ed, Richard Mackey and Ugenio Donato Johns Hopkins UP, Baltimore, 1970.
- Gardnet Howard, *The Structuralists: From Marx to Levi Strauss*, ed. Richard T. De George and Ferannde M. De George, Doubleday, New York, 1972.

- Gifford Henry, "Concepts of Literature" , *Comparative Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1969.
- Guyard Marius, *La Literature Comparee*, 1961.
- Hayes Eugene and Tanya, eds, *Claude Levi Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT P, Cambridge, 1970.
- Higonnet Margaret, "Academic Anorexia? Some Gendered Questions about Comparative Literature" , *Comparative Literature*, 1997.
- Levi Strauss Claude, *Anthropologie Structurale* , vol 1, Plon, Paris 1958: *Structural Anthropology*, trans. Claire Jacobson and Brooke G. Schoepfe Basic Books, New York, 1963.
- *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris 1964; *The Raw and the cooked*, Trans. John and Doreen Weightman harper and row, New York, 1969.
- *Lecon Inaugurale*, 1960, Lecture, *The Scope of Anthropology*, trans. Sherry Ortiner, Paul and Robert A. Paul Jonathane Cape, London, 1967.
- *La Pensee Savage*, Plon, Paris 1962; *The Savage Mind*, trans, Weidenfeld and Nicolson, London, 1966.
- *Les Structure elementairs de la Parente*, PUE, Paris, 1949

