بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

سرمقاله	نقش تعاملی در ادبیات تطبیقی	علی‌رضا انوشیروانی	۳
مقاله	جستاری تطبیقی در نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* بهرام بیضایی و *اهل الکهف* توفیق الحکیم	علی صفایی و محمد اصغرزاده	۷
	مصادیق خودشرق‌شناسی در ادبیّات تطبیقی ایران	سیروس امیری و زکریا بزدوده	۴۰
	هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق	رضا کیانی، علی سلیمی و سوسن جبری	۶۶
	رویکرد تحلیلی-تطبیقی بر داستان «بهرام گور» در *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء* و *مفاکهة الظرفاء*	ابوذر قاسمی آرانی، وحید سبزیان‌پور و زینب خرّم‌آبادی آرانی	۸۸
	از شهر واقعی تا شهر تخیلی با تأکید بر نقد جغرافیایی	فاطمه خان‌محمدی و سمیه رستمی‌پور	۱۰۷
	بررسی تطبیقی داستان «مردگان» جیمز جویس با فیلم اقتباسی *پلهٔ آخر* علی مصفّا	عذرا قندهاریون، رویا عبّاس‌زاده و زهره تائبی	۱۱۷
	چگونگی بازتاب منسوجات در سروده‌های شاعران عرب عصر جاهلی و دیوان منوچهری دامغانی	علی‌اکبر ملایی و صغری فلاحتی	۱۳۰

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۳-۷

نقش تعاملی در ادبیّات تطبیقی

جاافتادن رشته‌های جدید در فضای آکادمیایی به زمان نیاز دارد. این فرایند در علوم انسانی طولانی‌تر و چالش‌انگیزتر است. بنا به ماهیّت علوم انسانی،از یک طرف، اغلب برسر اصولی‌ترین مفاهیم اختلاف‌نظر وجود دارد. و از طرف دیگر، مرز تخصّص‌ها روشن نیست چون شاخه‌های متعدّد علوم انسانی درهم‌تنیده‌اند.

پژوهشگران ادبی همواره، چه در درون ادبیّاتی خاص چه در ارتباط با ادبیّات سایر ملل، به مقایسه پرداخته‌اند. امّا، در این جا، سخن از رشته‌ای آکادمیایی است که **ادبیّات تطبیقی** خوانده شده و در بسیاری از دانشگاه‌های معتبر جهان تا مقطع تحصیلی دکتری دایر است. این رشته دفعتاً راه‌اندازی نشده است. نقل می‌کنند که دو یا چند استاد تاریخ ادبیّات فرانسه در دانشگاه سُربُن، حین تدریس، متوجه شدند که ادبیّات ملی فرانسه هم از ادبیّات سایر ملل اروپایی متأثّر بوده و هم در آنها اثر گذاشته است. لذا به این نتیجه رسیدند که فهم تاریخ ادبیّات ملی فرانسه مستلزم بررسی تعامل آن با ادبیّات سایر ملل اروپایی است. بدین‌سان، در نظر این استادان، ادبیّات تطبیقی بخشی از تاریخ ادبیّات بین‌المللی به شمار آمد و به همین عنوان در آکادمی فرانسه شناخته شد. بدین قرار، **تطبیق**ْ وسیله‌ای شد برای شناخت بهتر خود و دیگران. امّا دیری نپایید که این نظر به بیراهه رفت و، به قول رنه وِلک، بحرانی به‌وجود آورد. وِلک طرحی نو درانداخت و نظر جدیدی را مطرح کرد که، در ریشه، نه تنها با نظر فرانسوی‌ها مغایرت نداشت بلکه به نحوی مکمّل آن بود. به سخن دیگر، وِلک، علاوه بر تأثیر و تأثّر ادبی، به شباهت‌های اصولیِ فرهنگی و انسانیِ ملل توجّه کرد و ادبیّات تطبیقی را وسیله‌ای برای قرابت فرهنگیِ بین‌المللی شناخت. در این نظر، ادبیّات تطبیقی، از طرفی، پدیده‌ای جهانی و مشترک بینِ ملل مختلف قلمداد شد و، از طرف دیگر، ادبیّات را با سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنری مربوط ساخت. به تعبیر دیگر، ادبیّات تطبیقی پلی شد که جزایر پراکندهٔ مطالعات ادبی و هنری را به‌هم مرتبط می‌ساخت. ضمناً این نظر راهِ مطالعات بین‌رشته‌ای را به‌روی ادبیّات تطبیقی گشود.

نقش تعاملی ادبیّات تطبیقی با واژهٔ «بین» ــ بین‌زبانی، بین‌فرهنگی، بین‌رشته‌ای، و بین‌المللی ــ در اصطلاحات ادبی منعکس می‌شود و، از این طریق، همدلی و همبستگی و گفت‌وگو و صلح و دوستی را به ذهن متبادر می‌کند و آن موهبتی است که جهان آشفته و پرتلاطم امروز سخت به آن نیازمند است. همین ویژگیِ انسان‌دوستانهٔ ادبیّات تطبیقی باعث شده است که این رشته در محافل علمی جهان رشد کند و بدرخشد. برخی کشورها در این زمینه سابقهٔ طولانی دارند، برخی در ابتدای راه و برخی در میانهٔ راهند، برخی دیگر هنوز در آن گام ننهاده‌اند. ولی، به‌هرحال، رشتهٔ ادبیّات تطبیقی به راه خود ادامه داده و می‌دهد و آفاق تازه‌ای به رویش گشوده می‌شود.

از آنجا که ادبیّات تطبیقی رشته‌ای پویا، انعطاف‌پذیر، و نقدمحور است، هیچیک از نظریّه‌های آن فصل‌الخطاب و پایدار نمانده است. نظریّه‌های متعدّدی، با توجّه به شرایط، مجال بروز و استقرار یافته و پیروانی کسب کرده‌اند و، بدین‌سان، عرصهٔ فراخی برای پژوهش تطبیقگران گشوده شده است. امروز ادبیّات تطبیقیِ سنّتی، با تمرکز بر مطالعهٔ جریان تأثیر و تأثّر و شباهت‌های ادبی، جای خود را به ادبیّات تطبیقی نو داده است و با ترجمه‌پژوهی، مطالعات فرهنگی، مطالعات پسااستعماری، ادبیّات مهاجرت، محیط زیست، حقوق بشر، صلح جهانی، مطالعات بین‌رسانه‌ای، اقتباس، ادبیّات در عصر فناوریِ دیجیتالی و جهانی‌شدن و چند فرهنگی روابط تنگاتنگی دارد و، به معنای دقیق تعبیر، **بین‌رشته‌ای** یا بهتر بگوییم **فرارشته‌ای**، شده است.

امّا رشتهٔ ادبیّات تطبیقی در فضای آکادمیایی امروز دانشگاه‌های ایران چه جایگاهی دارد و در کجا ایستاده است؟ دربارهٔ سابقهٔ ادبیّات تطبیقی در ایران گزارش‌هایی نوشته شده است. با نگاهی گذرا به این سابقه، درمی‌یابیم که بیشتر تطبیقگران ایرانی همچون تطبیقگران عرب‌زبان، از نظریّهٔ فرانسوی ادبیّات تطبیقی متأثّر بوده‌اند و بعضاً پژوهش‌های درخور توجّهی نیز انجام داده‌اند. امّا به‌رغم تلاش‌های پراکندهٔ این محقّقان، هیچ‌گاه رشتهٔ ادبیّات تطبیقی در ایران پا نگرفته است. نگارنده در مقالات خود، به دلایل این امر پرداخته است. لُبّ آنها در این دلیل خلاصه می‌شود که ادبیّات تطبیقی را در جایگاه علمی مستقل و بین‌رشته‌ای آن نپذیرفته‌ایم و آن را به حاشیه رانده‌ایم، در نتیجه

بـا قلمـرو ادبیّـات تطبیقـی و روش تحقیـق آن درسـت آشـنا نشـده‌ایـم و عمومـاً بـه پژوهش‌های دیمی و بی‌ملاط و کم‌مایه و گاه بیرون از قلمرو آن پرداخته‌ایم.

گروهی از استادان، در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۸۰، برنامهٔ آموزشی گرایش ادبیّـات تطبیقـی در رابطه با ادبیّات فارسـی و عربـی را تـدوین مـی‌کننـد و بـه تصـویب وزارت علـوم می‌رسانند و این گرایش در گروه زبان و ادبیّات فارسیِ برخـی از دانشـگاه‌هـای ایـران راه‌اندازی می‌شود. نگارنده، در نوشته‌های پیشین خود، به نقد این برنامه پرداخته اسـت که در آموزش ادبیّات تطبیقی موفّق عمل نکرد و اجرای آن پس از چند سال متوقّف شـد. متعاقباً چند استاد، که نگارنده یکـی از آنهـا بـود، در دانشـگاه تربیـت مـدرّس گـردهم می‌آیند و برنامهٔ دیگری برای گرایش ادبیّات تطبیقی در گروه ادبیّات زبان فارسـی تهیّـه می‌کنند که در شهریور ۱۳۹۳ به تصویب وزارت علوم می‌رسد و هم‌اکنون اجرا می‌شود. این برنامهٔ جدید، در جلسه‌ای در دانشگاه تربیت مدرّس با حضور مـدیران گـروه‌هـای ادبیّات فارسی کشور بررسی می‌شود. در این نشست، معضل کمبودِ عضو هیئت علمـی برای تدریس دروس تخصّصی کاملاً احساس می‌شد. نگارنده، هم در جلسـات قبلـی و هم در آن جلسه، یادآور شدم که این گرایش نمی‌تواند، به لحاظ محتوایی و تخصّصـی، جای رشتهٔ ادبیّات تطبیقی را بگیرد. گنجانـدن یـک یـا چنـد درس ادبیّـات تطبیقـی در برنامه‌های درسیِ رشته‌های ادبی اقدام مفیدی است و بستر آشناییِ کلّی با این رشـته را فراهم خواهد آورد ولی کافی نیست و قـادر بـه تربیـت متخصّـص نخواهـد بـود. اگـر بخواهیم در ایران ادبیّات تطبیقی داشته باشیم، باید آن را به‌صورت رشتهٔ علمی مسـتقلّی ببینیم که، ضمن حفظ استقلال، با گروه ادبیّات فارسی و گروه‌های ادبیّات خارجی مانند فرانسه، انگلیسی، آلمانی، چینی، روسی، ایتالیایی، ژاپنـی، عربـی، اسـپانیایی و همچنـین گروه‌های علـوم انسـانی از قبیـل حقـوق و روان‌شناسـی و جامعـه‌شناسـی و تـاریخ و رشته‌های هنری ماننـد تئـاتر و سـینما و نقاشـی و موسـیقی و حتّـی پزشـکی رابطـه و همکاری دارد.

آموزش ادبیّات تطبیقی کارِ گروهی می‌طلبد. قرار ما با دوستان بر ایـن شـد کـه، در جنب گرایش ادبیّات تطبیقی، برنامهٔ آموزشی رشتهٔ ادبیّات تطبیقی بـه‌صـورت رشـته‌ای مستقل نیز تدوین شود. نگارنده به عهد خود وفا کرد و، با کمـک چنـد تـن از اسـتادان

دانشگاه شیراز، این برنامه را نوشتیم که، پس از یکسال‌و نیم بررسی و جرح‌وتعدیل، در خرداد سال ۱۳۹۴، به تصویب شورای دانشگاه شیراز رسید. این برنامهٔ جدید کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیّات تطبیقی، برای تصویب نهایی، به وزارت علوم ارسال شد ولی بررسی آن به آینده موکول گشت.

اگر به تجربیّات سایر مراکز علمی معتبر جهان در قلمرو ادبیّات تطبیقی در کشورهای دور و نزدیک نظری بیفکنیم، روشن می‌شود که ادبیّات تطبیقی آن‌گاه به‌شکوفایی رسیده‌است که سه شرط رشد هر رشتهٔ علمی ـــ ساختار و برنامهٔ علمی و آموزشی منسجم و به‌روز؛ نیروی انسانی متخصّص؛ و دسترسی به منابع علمی ـــ فراهم آمده است. این کشف جدیدی نیست. هر سه شرط باید یکجا و با همکاری و مشورت صاحب‌نظران فراهم آید والّا کار به ثمر نخواهد رسید.

آنچه گفته شد نظر شخصی نگارنده نیست. نتیجهٔ مصاحبت و هم‌نشینی با روانشاد استاد ابوالحسن نجفی است که، به‌حق، شاخص‌ترین چهرهٔ ادبیّات تطبیقی دوران معاصر ایران است. در جایی دیگر، دربارهٔ استاد نجفی و ادبیّات تطبیقی در ایران نوشته‌ام. استاد، در عین صمیمیّت و تواضع و شاگردنوازی، در امور علمی بسیار سختگیر بود لذا کم می‌نوشت ولی حتّی جمله‌ای از زبانِ استاد شنیدن برابر خواندن ده‌ها کتاب ارزش داشت. یکی از بزرگترین موهبت‌های زندگی من مصاحبت نزدیک و صمیمانه با استاد نجفی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی بود ـــ موهبتی که بدان می‌بالم و دلشادم. در طول حدود یک دهه، ساعت‌های متمادی در محضر استاد شاگردی می‌کردم و او بود که با موشکافی و دقّت بی‌نظیرش راه را به من نشان داد ـــ راهی که رهایش نخواهم کرد. به‌جرأت می‌گویم که یگانه راهِ رشد و شکوفایی ادبیّات تطبیقی در ایران مستقل شناختن آن با خصلت بین‌رشته‌ای است. راه سختی است ولی **هر که را طاووس باید جور هندُستان کشد.**

علی‌رضا انوشیروانی

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۷-۳۹

جستاری تطبیقی در نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهف* توفیق الحکیم

علی صفایی،* دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان
محمد اصغرزاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۳/۱۹

چکیده

در قرن اخیر آشنایی با ادبیّات نمایشی و نمایشنامه‌های غربی به درک خلأ تاریخی فقدان گونهٔ نمایشی در ادبیّات فارسی و عربی منجر شده است؛ درنتیجه، نمایشنامه‌نویسان و ناقدان نمایشی این کشورها به صرافتِ پژوهش در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی جوامع خویش افتاده‌اند تا با پی‌جویی ریشه‌های این فقدان به خلق شکلی بومی از نمایش بپردازند. توفیق الحکیم و بهرام بیضایی را می‌توان از شهره‌ترین این افراد دانست. این دو نمایشنامه‌نویس در عین آشنایی با ادبیّات نمایشی غرب، با زمینه‌های عرفی و روایی فرهنگ ملّی خود نیز آشنایی دارند و در مسیر اندیشه‌ورزی و نمایشنامه‌نویسی خود کوشیده‌اند تا میان این دو ارتباط برقرار کنند. بیضایی و حکیم در طی این فرایند زبان نمایش را عاملی ماهوی-ارتباطی دانسته‌اند؛ همچنین اشارات و برداشت‌های تاریخی و عرفی را در جنبهٔ اسطوره‌ای و ویژگی بینامتنی آثارشان برجسته ساخته‌اند؛ درنتیجه، وقایع تاریخی را از روایت نقّالانه دور ساخته و در بوتهٔ آزمون اَشکال روایتی نو قرار داده‌اند. این پژوهش می‌کوشد تا با محور قرار دادن نمایشنامهٔ *مرگ یزدگردِ* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهفِ* توفیق الحکیم جستاری تطبیقی در وجوه برجستهٔ نمایشنامه‌های نویسندگان مذکور مانند اسطوره، بینامتنیّت، سبک، زبان و زمان ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: بهرام بیضایی، توفیق الحکیم، نمایشنامه، نمایش، تراژدی، اسطوره، بینامتنیّت

---

* Email: safayiali@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

بین‌النّهرین گهوارهٔ تمدّن و حلقهٔ اتّصال دو جامعهٔ کهن عربی و ایرانی است. افسانه، اسطوره و حماسه بخش‌هایی جدایی‌ناپذیر از گذشتهٔ این دو جامعه است و تاریخ آن مشحون از رویدادهای دراماتیک و تراژیک است. برخورداری از این زمینهٔ فرهنگی و تاریخی باعث شده است تا گونه‌های مختلف ادب فارسی و عربی جایگاه ویژه‌ای در میان مردم جهان داشته باشد. با این حال، در گنجینهٔ قلمرو فرهنگی این دو زبان حلقهٔ مفقوده‌ای به نام ادبیّات نمایشی وجود دارد (شمیسا ۱۴۳؛ الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲). البته در تاریخ چندهزار سالهٔ ایرانیان و اعراب می‌توان جلوه‌هایی از نمایش‌های آیینی و فارِس را یافت (بیضایی، ۱۳۴۱الف: ۵-۱۱)؛ اما نمایش‌های مذکور برآمده از متن نمایشی نبودند و قوام و ماندگاری نمایش‌های آتنی را نداشتند (بیضایی، ۱۳۴۱ب: ۶-۷؛ شلق ۱۸-۱۹). در دورهٔ اسلامی روحیّهٔ مکاشفهٔ علمی و فقهی باعث شد تا دانشمندان عرب و عجم به ترجمهٔ اندیشه‌های فلسفی مکتب آتن بپردازند. با وجود این به دلایل مختلف در این دوره ترجمه‌ای از نمایشنامه‌های آتنی صورت نپذیرفت (هاشمی‌نژاد ۹؛ الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲)؛ البته این امر صرفاً به نگره‌های فقهی اخبارِی دوران بعد از اسلام بازنمی‌گردد، زیرا با وجود زمینه‌های اساطیری، حماسی، سیاسی و تاریخی برای شکل‌گیری نمایش در ایرانِ پیش از اسلام (بیضایی، ۱۳۴۱ب: ۷)، ما در ادبیّات کلاسیک فارسی با گونه‌ای قوام‌یافته از ادبیّات نمایشی و نمایش روبه‌رو نیستیم (پازوکی ۲۲). فرهنگ شفاهی ایرانی و عمومیّت نیافتن سوادآموزی و در دسترس نبودن متون و آثار پهلوی را ــ که به عدم برقراری ارتباطی منسجم میان زمینه‌های تاریخی و گنجینه‌های فرهنگی دورهٔ پیشااسلامی با ادبیّات کلاسیک فارسی منجر شده ــ می‌توان از دلایل این امر دانست. در جوامع عرب نیز زمینه‌های شکل‌گیری و قوام گونهٔ نمایشی فراهم نبود. پاره‌ای از دلایل این امر عبارت‌اند از: زندگی قبیله‌ای و صحرانشینی، عدم شکل‌گیری مفاهیم ملّت و کشور، تفاخر به ادبیّات روایی و زبان فصیح عربی و بی‌عیب دانستن آن، نبود مفهوم تراژدی در فرهنگ جاهلی، عدم دسترسی به متن نمایشنامه‌های آتنی، محدودیّت‌های فقهی و شرعی و حرمت تصویرسازی و تجسّم در گرایش‌های اخبارِی آغاز دورهٔ اسلامی (الحکیم، ۱۳۸۶:

۲۲۳–۲۲۶). ایران و مصر در دوره‌ای تقریباً مقارن، در قرن نوزدهم میلادی به عرصهٔ چپاولگری کشورهای استعمارگر مانند انگلیس و فرانسه بدل شدند. این رویارویی باعث شد تا از سویی عواطف ملی و قومی در میان عوامّ و خواصّ این کشورها اوج گیرد و از سوی دیگر روشنفکرانشان در پی‌جویی ریشه‌های قدرت‌گیری کشورهای غربی، به نقاط ضعف و خلأ موجود در الگوی سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و اَشکال هنری خود، از جمله نمایش، پی ببرند و در راه اصلاح آنها گام بردارند (خسروی ۳۵–۳۹). در این جوامع، عدم شکل‌گیری فرهنگ نمایش و ناآشنایی با آن را نمی‌توان بی‌ارتباط با عدم نضج فرهنگ گفت‌وگو در نتیجهٔ استبداد طولانی در آنها دانست (شمیسا ۱۴۳). در نتیجه آشنایی با هنر نمایش غربی و تلاش برای ترجمه و به روی صحنه بردن آن مقارن با جنبش‌های ملی و قومی در این کشورها امری کاملاً طبیعی بود. بعد از تلاش‌های ابتدایی که مصروف ترجمه یا تقلید صرف نمایشنامه‌های اروپایی شد، رفته‌رفته نمایشنامه‌نویسانی پا به عرصه گذاشتند که در عین آشنایی با سنّت روایی جوامع ایرانی و عربی، با هنر نمایش غربی نیز آشنایی داشتند و در ضمن تدقیق در هر دو بخش سعی کردند تا ارتباطی معنادار میان روایت‌های ملی و ساختار صحنه‌ای نمایش ایجاد کنند (خبری ۲۰–۲۲؛ عصمت ۷۹). توفیق الحکیم و بهرام بیضایی از سرشناس‌ترین نمایشنامه‌نویسان و ناقدانی‌اند که آثار آنها از مرز تقلید صرف گذشته و ارتباطی معنادار میان لحن نقّالانه و آیین‌گرایی داستان و انسان شرقی از یک سو و گفت‌وگومحوری و جنبهٔ نمایشی هنر تئاتر غربی از سوی دیگر ایجاد کرده است. در راه برقراری این ارتباط روایت‌های آیینی و ملی از شکل خطّی، یک‌سویه و نوشتاری خود جدا می‌شوند و در صحنهٔ عریان نمایش در معرض نقد و قضاوت قرار می‌گیرند.

محققان در این پژوهشِ تطبیقی به مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نظر دارند. به عبارت دیگر، ما به دنبال اثبات ایجابی وجود خاستگاه مشترک برای شباهت‌های دو نمایشنامهٔ مورد بررسی نیستیم و بیشتر معطوف به چشم‌انداز نظریهٔ ادبیات جهانیِ گوته (ندا ۳۴) به همسانی‌ها و تعاملات بین‌المللی و ادراک حقایق انسانی بر پایهٔ معماری ادبی متجلّی در ادبیّات انسان‌ها نظر داریم (شرکت مقدم ۵۱–۷۱).

معرفی نمایشنامه‌ها

مرگ یزدگرد

چند نفر از سپاهیان یزدگرد آخرین پادشاه ساسانی در جست‌وجوی او، که پس از شکست از اعراب تک‌وتنها گریخته است، به آسیابی در شهر مرو می‌رسند و او را کشته می‌یابند. مظنونانِ قتل پادشاه آسیابان، زن و دختر اویند. در بازجویی سپاهیان از آسیابان و خانواده‌اش متوجّه می‌شویم که آنها نه جانی بلکه قربانیِ یک عمر ظلم پادشاه‌اند و تراژدی واقعی نه غم‌نامهٔ مرگ شاه بلکه تراژدی زندگی آنهاست.

اهل الکهف

سه مؤمن مسیحی که از ترس کشتارِ حاکمِ کافر شهر به غاری پناه برده‌اند از خواب سنگینی که بر آنها غالب شده بود برمی‌خیزند. طولی نمی‌کشد متوجه می‌شوند که سیصد و اندی سال خوابیده بوده‌اند و زمانه تغییر کرده است. هرچند مردم شهر با نگره‌ای تقدیسی به استقبالشان می‌روند، آنها هر یک به دلایلی نمی‌توانند با زندگی جدید اُنس گیرند. در پایان به غار بازمی‌گردند و ناامید از زندگی، گرسنه و مأیوس یکی پس از دیگری می‌میرند. البته حضور دختر حاکم در غار و بیل و کلنگی که مردم شهر پیش از مسدود کردن دهانهٔ غار در درون آن می‌گذارند روزنهٔ امیدِ بیداری و بازگشت دوبارهٔ آنها را باز می‌گذارد.

اسطوره در *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف*

نمایش‌های شناخته‌شدهٔ کهنِ پارسی نمایانگر روایت اساطیری آنهاست. تعزیهٔ مردم بخارا بر مرگ سیاوش که پایه‌ای در افسانه و دنباله‌ای در واقعیت دارد و از نخستین مأخذهای شناخته‌شده در عرصهٔ نمایش در ایران است از این دست آثار به شمار می‌آید (بیضایی، ۱۳۴۱الف: ۵).

بیضایی کارگردانی اسطوره‌پرداز است و در اغلب نمایشنامه‌های او می‌توان جنبه‌هایی اساطیری را مشاهده کرد (مرندی ۱۸۸). در واقع اسطوره کلید فهم آثار بیضایی است. او از مفاهیم کلیدیِ آیین و اسطوره در زوایای آشکار و پنهان فرهنگ ملی بهره می‌برد (نوروزی ۳۸۲). زبان باستان‌گرا نیز بیش از سایر مؤلّفه‌ها روح اساطیری

نمایشنامه‌های بیضایی را به نمایش می‌گذارد. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* همچنین اسطورهٔ آنیموسی و آنیمایی[1] حضور و جدالی آشکار با واقعیت دارد. هرچند در این نمایش مانند *اهل الکهف* حکیم ما به‌ظاهر با مرگ اسطوره روبه‌روییم (قادری سهی ۱۸۱)، به‌واقع در این اثر این شخصیت‌های تاریخی‌اند که ردای جاودانهٔ اسطوره را که به ناحق به بر کرده بودند از تن می‌کنند. به تعبیر دیگر، بیضایی غبار نشسته بر مرز تاریخ و اسطوره را می‌زداید و تمایز میان آن دو را آشکار می‌کند. نگاه ویژهٔ بیضایی به مؤلّفه‌هایی مانند رویدادِ محوری، تقدّس، زایندگی، سنجش‌ناپذیری و شکستگیِ ساختارِ زمانْ مایهٔ اساطیری آثار او را نمایان می‌کند (محمدی ۲۰۵).

مانند نمایش‌های ایرانی، گونه‌های شبه‌نمایشی عربی نیز در گذشته جلوه‌ای اساطیری داشتند. آنچه از پیش از اسلام می‌توان سراغ گرفت اجرای مراسم مذهبی ویژه‌ای است که کاهنان انجام می‌دادند و در آن ایما و اشارات نمایشی دیده می‌شود (شلق ۱۸). با وجود این اُدبای عرب به دلایل گوناگون مذهبی، اجتماعی و... در قرون گذشته اقبال چندانی به اسطوره نشان نمی‌دادند و تازه در عصر حاضر پس از آشنایی با فرهنگ‌های فارسی و غربی به احیای اسطوره‌ها و قهرمانان تاریخی خود تمایل پیدا کرده‌اند (رفیعی‌راد ۴۱۴).

توفیق الحکیم یکی از این اُدبا است. به نظر او، در حقیقت، هنر نمایش از سرچشمهٔ دین سیراب شده است و سرایندگان بزرگترین تراژدی‌ها آثار جاویدان خود را از اساطیر دینی الهام گرفته و تقابل و تضادّ میان انسان و نیروهای ماوراء طبیعی را در آن به ودیعت نهاده‌اند (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲). او ادبیات یونان باستان را می‌شناخت و در برخی از نمایشنامه‌های اندیشه‌محور خویش موضوع و چارچوب کلی اثر را آشکارا از اسطوره‌های یونان و روم وام گرفته است. حکیم داستان‌های دینی را نیز از دریچهٔ رموز اسطوره‌ای می‌نگرد و از آنها به دلخواه استفاده می‌کند. البته وی، اسطوره را تکرار و بازپردازی نمی‌کند، بلکه بدون پایبندی به موضوع و حوادثِ آن، از نمادهایش بهره می‌گیرد و جامهٔ هنری و فکری جدیدی بر این نمادها می‌پوشاند (یوسفی آملی ۱۰۵). در میان آثار توفیق الحکیم، *اهل‌الکهف* مقام و منزلتی خاص دارد. با خلق این اثر، حکیم را باید نخستین نمایشنامه‌نویس عربی دانست که نمایشنامه‌ای رمزی و

[1] anima and animus

اندیشه‌محور به گنجینهٔ ادبیّات عرب افزوده است. توفیق در این شیوهٔ نمایش، موضوعات خود را اغلب با بهره‌گیری از شخصیّت‌های اسطوره‌ای و شبه‌اسطوره‌ای می‌پروراند (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۱۹). او در نمایشنامه‌هایی مانند *اهل‌الکهف* و *شهرزاد* با نزدیک شدن به صورتِ مثالی یونگ و به‌اصطلاح حافظهٔ تاریخی اقوام، به نوعی به اندیشه و احساسات مشترک جهانی و بشری نزدیک شده است (نوین ۱۶۶).

روان‌شناسی

ارتباط نمایش و روان‌شناسی ارتباطی دیرینه است از روان‌پالایی[1] ارسطویی گرفته تا روش‌هایی مانند نمایش‌درمانی که امروزه روان‌شناسان برای درمان بیماران خود از آن بهره می‌گیرند. نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* نشان‌دهندهٔ بهره‌برداری هنرمندانهٔ نویسندگان این آثار از وجوه روان‌شناسانهٔ هنر نمایش است. تقابلی سراسر یونگی آثار بیضایی را تسخیر کرده است و مفاهیم اسطوره‌ای و روان‌شناسانه، مانند «سایه»، نقشی پُررنگ در شخصیّت‌سازی در نمایشنامه‌های او دارد. صور مثالی آثار او، که ریختی بومی دارند، مانند انسان‌های تمام مناطق جهان دچار رجحان‌های انسانی و نقصان‌های رفتاری‌اند (براهنی ۱۹۶). صبغهٔ روان‌شناسانهٔ آثار بیضایی به بهترین شکل در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* نمایان است. در این نمایشنامه شاه مُرده است و به‌ظاهر در صحنه حضور مؤثّری ندارد، بااین‌حال، جنازهٔ او وسیله‌ای برای بازتاب سایهٔ او یا بخش ناسالم روان شخصیّت‌های دیگر است و حتی می‌توان فراتر رفت و گفت جنازهٔ او سایهٔ یک تاریخ ملّی است. او در تخیّلِ آسیابان و زن و دختر او حضور پیدا می‌کند، زنده می‌شود و نقش خود را بازی می‌کند. آسیابان، زن و دختر او، هر یک، بارها در جلد شاه فرومی‌روند و نقش نمایشی خود را به دیگری می‌سپارند و از مسیر همین ازخودفراروی و بازتاب آن است که متوجه نقصان‌ها و خطاهایی می‌شویم که در قالب تنانی آنها پنهان مانده بود. نمایش در این لحظات به خوابی می‌ماند که گویی هر یک از بازیگران دیده‌اند و اکنون رؤیای خود را به نمایش می‌گذارند. حتی می‌توان پنداشت که حادثهٔ نمایش در ذهن زن گذشته است و اکنون شخصیّت‌های ذهن او هستند که بر روی صحنه جان می‌گیرند یا شاید در ذهن دختر یا آسیابان یا تک‌تک

[1] catharsis

آنان (حسینی ۱۲۱). در *مرگ یزدگرد* شخصیّت‌های اصلی، آسیابان، زن و دختر، به بهانهٔ شاه‌کشی مدام تغییر جنسیّت می‌دهند. در واقع هدف اسطوره گاهی فراروی از جنسیّت به سوی معنا است. چگونه من معنا پیدا کنم؟ این پرسش است که معنا دارد، نه پاسخ. ما پاسخ را که مرگ شاه است به دست می‌گیریم و به دنبال معنا می‌گردیم (براهنی ۱۹۷). همچنین از منظری دیگر در این نمایش جنازهٔ شاه، شاهی که در نگرش سنّتی سایهٔ خدا بر زمین است و فرّه ایزدی‌اش چشم رعیّت را کور می‌کند در محضر تاریخ محاکمه و مشخص می‌شود که نشان اسطوره‌ای روی تاجش دروغی بیش نیست: او نه سایهٔ خدا، که سایهٔ دیو است.

حکیم همواره به دنبال یافتن نقطهٔ تعادلی میان عقل و احساس، یا جسم و روح بود (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۹۷). او می‌گوید پیوند ما انسان‌های شرقی با تمدّن اروپا رنگ اندیشه و تفکّر ما را عوض کرده، اما نتوانسته است عقیده و اعتقاد دینی را از روح ما بزداید. من همواره در دو جهان در حرکت هستم و اندیشه‌ام را بر پایهٔ دو محور بنا می‌کنم و انسان را در جهان تنها نمی‌بینم. من به بشریّت انسان ایمان دارم و عظمت او را در همین بشریّت او می‌دانم. بشری که از فراسوی این جهان الهام می‌گیرد (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

هدف توفیق الحکیم از روی آوردن به جنبهٔ ذهنی و عقلی در نمایشنامه این بود که بتواند از طریق گفتارْ دغدغه‌های فکریِ خود را با مسایل عقلی، عاطفی و اجتماعی تطبیق دهد (پرستگاری ۱۶۲). در نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* حکیم هم می‌توان جلوه‌هایی از آنیما و آنیموس را یافت. قدیسان که بیشتر از هر انسان دیگری عمر کرده‌اند و گویی از سفر ابدیّت بازگشته‌اند چهرهٔ ابرمردی دارند؛ دختر پادشاه هم که همنام و شبیه به جدّهٔ خود است گویی خود اوست که در گذر زمان جوان و سرزنده باقی مانده است و تصویرگر آنیمایی یگانه است که حضوری ناب و ابدی دارد. حضور همین دختر است که باعث می‌شود مشیلینا، آخرین قدّیس، تا واپسین لحظه با این‌همانی‌سازی او با معشوق کهنش امید به زندگی را در درون خود زنده نگه دارد و به غار بازنگردد. با وجود این از آنجا که ابدیّت در ظرف زندگی مادّی نمی‌گنجد و وصال تجربه‌ای مادّی است، هم مشیلینا و هم دختر پادشاه با صورت‌های اسطوره‌ای خویش به مبارزه برمی‌خیزند. این صورت‌ها بازتابی از دیگری بودن من شخصیّت‌ها به حساب می‌آیند، درحالی‌که تنها خود بودن می‌تواند آنها را در تجربهٔ لذّت زمان حال سهیم سازد.

بینامتنیّت

نگاهی گذرا به نام نمایشنامه‌های بیضایی و حکیم مؤیّد این واقعیّت است که هر دو آنها به اقتباس از متون و روایت‌های تاریخی نظر داشته‌اند. در آثارِ سابق‌الذکرِ بیضایی و حکیم، متون تاریخی صرفاً به‌عنوان وقایع متن نمایشنامه در مدّ نظر نبوده‌اند، بلکه این دو روایت‌های تاریخی‌ـاساطیری را در قالب چشم‌اندازهای انسان معاصر، دغدغه‌ها، و زندگی امروزی او بازآفریده‌اند؛ و در واقع بیش از آنکه آثارشان واکاوی استعارهٔ متن و اسطورهٔ کهن باشد، زمانهٔ حاضر را به محکّ استعاره و اسطوره می‌سنجند:

از میان نمایشنامه‌های بیضایی هشتمین *سفر سندباد* (۱۳۴۲)، *آرش* (۱۳۴۲) *دیوان بلخ* (۱۳۴۷)، *فتح‌نامهٔ کلات* (۱۳۶۱)، *مرگ یزدگرد* (۱۳۵۸)، *سهراب‌کُشی* (۱۳۷۳)، *مجلس قربانی سنمار* (۱۳۷۷) و *شب هزارویکم* (۱۳۸۲) و از میان نمایشنامه‌های توفیق الحکیم *شهرزاد*، *خاتم سلیمان* (۱۹۲۴)، *اهل‌الکهف* (۱۹۲۸)، *ایزیس* و *بیجمالیون* (۱۹۴۲) از این لحاظ قابل ذکرند.

بیضایی واقعه‌ای تاریخی را محمل نمایشنامهٔ خود قرار داده و روایت طبری از مرگ یزدگرد را به این شکل در نمایشنامهٔ خود آورده است:

> **زن:** بی‌گمان زور او از زری است که در کیسه دارد. در انبان او باید جست ای آسیابان.
> **آسیابان:** آرام باش تا بخوابد. بیرون از اینجا همه‌جا توفان است.
> **سردار:** و آنگاه که در خواب بود شما انبان او را گشتید [...]
> ....
> **سردار:** [...] و چون در گشودیم از پیکر شکافتهٔ پادشاه دوران، بر افق رنگ خون پاشید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۸–۹).

این روایتِ ساده همان روایت تاریخ یا صدای تاریخ است. ثروتمندی خسته که در آسیابی فرود می‌آید و آسیابان به طمع گنج و جامه‌اش او را می‌کشد. البته بیضایی در مسیر نمایشنامه بر این خوانش تاریخ می‌آشوبد. مرگ شاه و شکست طبقهٔ حاکم توسط سپاهِ مهاجم، آنها را در دادگاه قضاوت رعیّت نشانده است و این بار رعیّت است که سخن می‌گوید. برای فهم واقعه باید به سخنان او که سال‌ها ناگفته مانده است گوش سپرد.

در دیالکتیکِ مارکس تاریخ بشر مرحلهٔ تکامل اندیشهٔ طبقهٔ بردگان و غلبهٔ آنها بر جهل طبقهٔ خدایگان است. این انگاره هرچند منظری یگانه به زمان داده و کلّیّت تاریخ را از تأویل‌پذیری استعارهٔ متن به دور می‌دارد، از منظری دیگر الگویی کلّی از نبرد طبقاتی در راه نیل به تعادل غایی ارائه می‌دهد؛ الگویی کهن که در قالب یک استعارهٔ بنیادین در آثار مختلف هنری رخ می‌نماید و بیضایی نیز آن را در اثر خود به نمایش گذاشته است. همچنین نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را می‌توان در تطابق با *دیالکتیک خدایگان و بندهٔ* هگل مرحله‌ای از هبوط یک خدایگان به جایگاه بندگی دانست، هرچند بندگانِ سابق از لحاظ ساخت اندیشه و قدرت هنوز به تکاملی تاریخی دست نیافته‌اند تا در جایگاه خدایگان نو قرار گیرند (مرندی ۱۹۹). گفت‌وگوی موبد با خانوادهٔ آسیابان مبیّن همین امر است:

> **زن:** من آن جوانک را به خون جگر از خُردی به برنایی آوردم [...] سپاهیان تواش به میدان بردند. و [...] از من مژدگانی خواستند، آنگاه که پیکر خونالودش را با هشت زخم پیکان بر تن برایم بازپس‌آوردند.
> **موبد:** مردمان همه سپاهیان مرگ‌اند! ای زن کوتاه کن و بگو که آیا پسر اندک‌سال تو با پادشاه ما هم‌ارز بود؟
> **زن:** زبانم لال اگر چنین بگویم. نه، پسر من با پادشاه هم‌سنگ نبود؛ برای من بسی گرانمایه‌تر بود!
> **سردار:** هاه، شنیدید؟ این‌گونه است که ایران‌زمین از پای در می‌آید! بگو ای آسیابانِ پسرمُرده؛ پس تو از پادشاه کینهٔ پسرت را جستی!
> **آسیابان:** آری، انبار سینه‌ام از کینه پُر بود؛ با این‌همه من او را نکشتم؛ نه از نیکدلی، از بیم! (بیضایی، ۱۳۸۸: ۳-۴).

مرگ یزدگرد همچنین تصویرگر دوره‌ای است که در آن پیوندِ دیانت زرتشتی با قدرت سیاسی از هم می‌گسلد. درباریانِ پادشاه که بر بالین جنازه‌اش رسیده‌اند، در دفاع از جایگاه زوال‌یافتهٔ شاهی، آن را اَهورایی می‌شمارند و قتل او را به دست آسیابان دیوسیرتی و پلیدی می‌خوانند. در قسمت‌های مختلف نمایشنامه می‌توان این سوءبرداشت درباریان از اندیشه‌های *اوستا*، کتاب مقدّس زرتشتیان، را دریافت.

همچنین در *اوستا* آمده است که روح مرده سه روز حاضر و شنوای اعمال زندگان است و بعد به عالم دیگر می‌رود:

زرتشت از اهوره مزدا پرسید: ای اهوره مـزدا! [...] هنگـامی کـه اَشَـوَنی از جهـان در گـذرد، روانش در نخستین، دومین و سومین شب در کجا آرام گیرد؟
اهوره مزدا گفت: بر سر بالین وی جای گزیند (*اوستا* ۵۰۹–۵۱۰).

این باور در نمایشنامهٔ بیضایی به این شکل بازنمود شده است:

موبد: خاموش! آیا نمی‌دانید که روان مرده تا سه روز بر سر مردار ایستاده است؟ او اینجاسـت؛ میان ما. مبادا به رنج درآید؛ مبادا برآشوبد؛ مبادا به سخن درآید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۱۲).

توفیق‌الحکیم نیز از بینامتنیّت همچون تمهیدی برای پیوند دادن اثر خـود بـا آثـار دیگـر سود جسته است. نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* از جمله با قرآن و منابع اسلامی نسبت بینـامتنی برقرار کرده است. نویسنده آیهٔ ۱۱ سـورهٔ کهـف را در ابتـدای داسـتان و کتـابش آورده است: «فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا» (یوسفی آملی ۱۰۸). البته داستانی که توفیق الحکیم از اصحاب کهف به صـورت نمایشـنامه نوشـته اسـت بـا اصـل داسـتان اختلافات فاحش دارد که به روح منتقد توفیق الحکیم برمـی‌گـردد. در ایـن نمایشـنامه، زندگی اصحاب کهف دو عنصر جدیدِ فلسفی و عشقی دارد و با داستان‌های مسیحی و آنچه در قرآن به شکل ساده و آمیخته به روح ایمان آمده است، تفاوت بسـیار دارد؛ امـا در هر صورت ارتباط بینامتنی میان متن مرجع یا پیش‌متن و متن اصلی برقـرار اسـت و این مسئله در بسیاری از عبارات متن مشهود است؛ از جمله:

مشلینیا: یا مرنوش!...کم لَبثنا هاهنا!؟
مرنوش: یوماً أو بعض یوم (الحکیم، ۲۰۱۰: ۷)

ارتباط این متن با قرآن براساس نظریهٔ دیالکتیک و گفت‌وگومندی است؛ بدین صـورت که ما شاهد دو نوع صدا هستیم: صدای بشر (یکی از افراد درون غار) کـه بـا تردیـد و دودلی از مدت درنگ و خوابیدنش در غار سؤال می‌کند و در متن مرجع، یعنـی قـرآن، در آیهٔ ۱۹ سورهٔ کهف، شاهد صدای برتر (یعنی خداوند) هسـتیم کـه از زبـان یکـی از افراد پاسخ می‌دهد: «رَبُّكُمْ أَعْلَـمُ بِمَـا لَبِثْـتُمْ»؛ و در نهایـت در آیـهٔ ۲۵ پاسـخ نهـایی را می‌دهد: «وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا» (یوسفی آملی ۱۰۶–۱۰۷).

باز بودن متن

هرچند در پایان نمایشنامهٔ بیضایی، مانند ختم محاکمه، رازها دانسته شده‌اند، انگار هنوز قضاوت تاریخ پایان نگرفته است و شاید آیندگان راستی و ناراستی و پاداش و مجازات آنچه را اتفاق افتاده است به گونه‌ای دیگر دریابند. این پایان به گونه‌ای اشاره به ناتمامی تاریخ و نامعلومی قضاوت‌ها و رأی مخاطبان نمایشنامه دارد؛ بنابراین می‌توان آن را نشانه‌ای از تطابق این نمایشنامه با مفهوم تأویل‌پذیری و تکثّر متن دانست:

> **زن:** ای مرد ببین؛ از همان آستان که آمدن شاه ژنده‌پوش را دیدی نگاه کن؛ اینک در پی او سپاه تازیان را می‌بینم.
> **سرکرده:** [...] داوری پایان نیافته است. بنگرید که داوران اصلی از راه می‌رسند (بیضایی، ۱۳۸۸: ۵۹).

داستان *اهل‌الکهف* نیز شروع و پایانی ندارد؛ نه به شیوهٔ نویسندگان و شاعران با یک مقدمه و افتتاحیهٔ خاص شروع می‌شود و نه به نتیجهٔ قطعی می‌رسد؛ به عبارتی، امرِ تمام‌شده و قطعی وجود ندارد. مسئله و متن باز می‌ماند و مکالمه را پایانی نیست. ناتمامی متن نشانگر حرکت دائم متن و انسان و پایان‌نایافتگی، ناکامل‌بودگی و گفت‌وگوی دائمی است (یوسفی آملی ۱۰۸–۱۰۹).

زبان

در گفت‌وگوهای نمایشنامه‌های بیضایی و حکیم علاوه بر فصاحت گفتار نمایشی، پس‌زمینه‌های بومی نیز جلوه و کارکرد خاص خود را دارد.

بیضایی معتقد است دشواری عمده در نمایشنامه‌خوانی، نه در کتابی‌نویسی کامل است و نه در شکسته‌نویسی کامل؛ بلکه در نوشتن متنی است که در میانهٔ این دو قرار دارد؛ یعنی متنی که نیازمند هم‌زیستی این دو و ترسیم شخصیّت‌هایی است که نه شکسته‌نویسی کامل معرّف گفتار آنهاست، نه کتابی‌نویسی کامل شخصیّت‌های نمایش گاه عامیانه، گاه ادبی یا کتابی، و گاه چیزی میان عامیانه و کتابی حرف می‌زنند (بیضایی، ۱۳۹۱: پنج).

بیضایی در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* صورت‌های گوناگون زبان را یکجا گرد هم می‌آورد، هم زبان شکیل اوستایی و پیمبرانه را، هم زبان فاخر و موزون نثر کهن را، و هم زبان معاصر را، و آنها را با توانمندی در یکدیگر ادغام می‌کند. کلمات «نامرد»،

«بی‌خبر نیستم»، «عوعو»، «گدازاده»، و «سگِ درگاه» از نمونه‌های زبان امروزند، ولی سخنانِ موبد تداعی‌کنندهٔ زبان پیامبرانهٔ متون اوستایی است و جملاتی از نوع: «ما مردمانَ از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم»، «تنها میان ایشان زبانهٔ آتش بود»، «آن پساک زرنگار را به من بده»، تداعی‌گر زبانی فاخر و موزون است. نویسنده این صورت‌های زبانی را با چنان مهارت و درونی‌شدگی‌ای در یکدیگر ادغام می‌کند که ادبیّت طبیعی خاصّ خود را پیدا می‌کند. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زبان نمایش در زبان هستی چنان مستحیل می‌شود که دیگر تفریق آنها از یکدیگر ممکن نیست. در این اثر زبان سازوکاری منفکّ از هستی نیست بلکه با معنا یکی می‌شود (براهنی ۱۸۹–۱۹۱).

استفاده از زبان کهن (آرکاییک) برای نگارش نمایشنامه‌های تاریخی امری فراگیر است؛ بیضایی نیز به‌واسطهٔ آشنایی با *اوستا* و متون منثور کلاسیک ادبیات فارسی نمایشنامه‌های تاریخی خود را به زبانی کهن نوشته است (کیارسی ۲–۳). ترجمهٔ فارسی *اوستا* و همین‌طور نثر مرسل فارسی قرون آغازین هجری که هنوز آمیزش چندانی با واژگان عربی نداشته‌اند، از منابع زبانی نمایشنامه‌های بیضایی به شمار می‌آیند. این بهره‌برداری نمایشنامه‌های بیضایی را برخوردار از زبانی بومی و ملی ساخته است. پژوهشِ «فرهنگ‌زدایی در ترجمهٔ انگلیسی *مرگ یزدگرد*» (هاشمی میناباد) نشان داده است که ظرایف بومی متن به‌طور کامل در ترجمهٔ انگلیسی منعکس نشده است و به‌واقع قابل انتقال به زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر نیست. این امر مؤیّد وابستگی تنگاتنگ این متن به فرهنگ و تاریخ و جغرافیای خود است.

به اعتقاد هاورانک، برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان غیرخودکار باشد. در تطابق با تعریف هاورانک، زبان در *مرگ یزدگرد* از نقش خودکار فاصله گرفته و کارکردی شاعرانه و برجسته‌ساز یافته است (کیارسی ۱۲–۱۳)، به‌گونه‌ای که زبانِ این نمایشنامه بخشی لاینفکّ از پیام آن است. بیضایی در ادامهٔ تلاش ملّیّت‌گرایانهٔ خود در به کار نگرفتن لغات عربی کوشیده است تا از هیچ لغت عربی در متن نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بهره نبرد. این تلاش هم‌راستا با وقایعِ زمان نمایشنامه (شکست امپراتوری ساسانی از مسلمانان) کارکردی مفهومی یافته است. علاوه بر استفادهٔ او از لغات و

مفاهیم موجود در دیانت زرتشتی مانند «اهورا مزدا»، «دیویسنان»، «افریشتگان» و ... تکرار بعضی گفت‌وگوهای درونی و حس خلسه‌وار این گفت‌وگوها، در کنار جملات کوتاهِ بازیگران، نحوهٔ جمع بستن اسامی و صفات، اضافه کردن مکرر صفات به اسامی و جز آن نیز نمایانگر بهرهٔ بیضایی از ترجمهٔ متن *اوستا* و همچنین نثر مرسل سادهٔ قرون سوم و چهارم هجری است، نثری که هنوز در ورطهٔ تفاخر به عربیّت و جلوه‌های مصنوع نیفتاده است. غیر از موارد ذکرشده، تقابل ایمان و انکار، پرسشگری و دیگر بُن‌مایه‌های گفت‌وگوی نمایشی را می‌توان در زمرهٔ گیرایی‌های زبانی اثر بیضایی به حساب آورد.

در لایه‌ای دیگر زبان در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* وسیلهٔ شکل‌دهندهٔ جهان است. آنگاه که شخصیّت‌ها در ظرف تاریخ فارغ از نام، به منزلهٔ انسان در مدّ نظر قرار گیرند و در نقش هم فروروند زبان تنها وسیلهٔ تمایزبخش است. در بازی زبانِ این نمایش، بازیگران یا شخصیّت‌ها به دنبال چیزهایی می‌گردند که در طبقه و خانَواده، تاریخ و زندگی قابل حصول نیست. همه به یکدیگر تبدیل می‌شوند. انگار همه در ابتدا حالت خمیری بی‌شکل دارند و بعد، زبان این خمیرها را به صورت آسیابان، شاه، دخترِ آسیابان و زنِ آسیابان در می‌آورد. گویی هر یک از آنها پیش از این شاه بوده است و زبان با حرکتِ خود به آنها گوشزد می‌کند که تو شاه بودی، حرف بزن، ثابت کن. حلول از طریق زبان صورت می‌گیرد. از این نظر زبان وسیله‌ای است هم برای برهنه کردن روح انسان، و هم برای پوشاندن آن. حال باید آنچه را در جهان این شخصیّت‌ها پوشیده مانده بود برهنه ببینیم. عبور از شخصی به شخص دیگر فقط از طریق زبان هستی‌یافته صورت می‌گیرد (براهنی ۱۹۲–۱۹۴).

حکیم نیز برای کلام و سخن در نمایشنامه ارزش ذاتی قائل بود (پرستگاری ۱۶۲). او زبان فخیم و فصیح نمایشنامه‌های کلاسیک اروپایی و متون شاعرانهٔ عربی را برای ارتباط با مخاطب نمایش‌هایش مناسب نمی‌دانست؛ همین‌طور به اعتقاد او زبان محاوره در خور شأن نمایش‌های عمیق و اندیشه‌محور نبود؛ درنتیجه، برای حل این مشکل دوگانه در نمایشنامه‌های خود از زبان سومی بهره برد (قندیل‌زاده ۹۱) که می‌توان آن را نشان ویژهٔ نمایشنامه‌های او دانست.

در نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم گفت‌وگو نقش ویژه‌ای دارد. کاربرد زبان نمادین و کنایی و چیرگی روح شاعرانه (عناصر تخیّل و احساس) از ویژگی‌های این سبک نمایشی است (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۰). در آثار حکیم کمتر می‌توان صدای یک راوی برتر را شنید، و قضاوت نهایی بیش از هر چیز براساس گفت‌وگوهای متضارب بازیگران صورت می‌پذیرد. گفت‌وگوهای نمایش *اهل‌الکهف* برخوردار از ویژگی‌هایی است که برشمردن آنها مؤیّد وجود شباهت‌هایی میان این نمایشنامه و نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* است:

گفت‌وگوهای کوتاه: حکیم از عبارات کوتاه بهره گرفته تا انتقال معنا به مخاطب را تسریع کند و درک مطلب بهتر صورت گیرد. این گفت‌وگوها در عین کوتاهی عبارات دربردارندهٔ مفاهیمی کامل‌اند:

یملیخا: دَع الامر لِلمسیح
مشلینیا: لَیتَ المسیح یعلم بما یوقر ضمیری!
یملیخا: أو تشک فی أنه یعلم؟! استغفرالله! اعتقد أنه یعلم (الحکیم، ۲۰۱۰: ۱۴).

درواقع، یملیخا می‌خواهد به همراهِ غارنشین خود بگوید که تردید و دودلی را از خود دور ساز و اگر این مسئله برایت قابل درک نیست، مسیح آن را می‌داند؛ پس کار را به مسیح بسپار: «دَع الامر للمسیح» (یوسفی آملی ۱۱۱–۱۱۲).

تکرار: توفیق الحکیم، برای طرح پرسش در ذهن خواننده از تکرار بهرهٔ بسیار برده است (همان ۱۱۷). برای نمونه در صفحات ۲۳ تا ۴۶ مدام کلمهٔ «مسیح» و دیگر مفردات مسیحیّت تکرار می‌شوند (الحکیم، ۱۳۸۲). در قسمت پایانی نمایشنامه، در گفت‌وگوی میان پریسکا و غلامش دربارهٔ قدّیسه بودن پریسکا، تکرار کلمهٔ قدّیسه را نیز مشاهده می‌کنیم (همان ۱۸۷–۱۸۸)؛ همچنین در صفحات ۹۳ تا ۹۷، در گفت‌وگوی میان اصحاب کهف هر یک از آنها می‌خواهند وقایعی را که برای آنها اتّفاق افتاده به خواب مرتبط سازند؛ بنابراین، هر یک گمان می‌کند آنچه رخ داده در عالم خواب بوده است (همان ۱۱۷–۱۱۸). در گفت‌وگوی خلسه‌وار آنها بارها کلمهٔ «حلم» تکرار می‌شود:

مرنوش: (فی صیحة) آه...أهذا حلم؟!

مشلینیا: مزعج کما تری...
مرنوش: إنی رأیت عین ما رأیت...أکنت أحلم أنا أیضا؟
مشلینیا: ماذا حملت أنت؟
مرنوش: أنهم دخلوا علینا کما قلت و أن البلد غیر البلد و أن أهل...و آه...یا للویل!...إن مکان بیتی سوق للسلاح، و ان ولدی مات فی سن الستین...
مشلینیا: مات فی سن الستین؟!...ألیس هذا حلم؟
مرنوش: نعم...لارباه...أحلم هذا حقا أم یقظة؟
مشلینیا: بل حلم ایها المسکین (الحکیم، ۲۰۱۰: ۹۳).

همان‌طور که می‌توان تکرار و ایجاز در *مرگ یزدگرد* را نشانه‌ای از تأثیرگذاری کتاب مقدس *اوستا* بر قلم بیضایی دانست، تکرار کلمات و جملات به‌کاررفته در نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* را نیز می‌توان به متن مرجع این داستان، یعنی قرآن کریم، رجعت داد. در قرآن نمونه‌های فراوانی از ایجاز و تکرار وجود دارد. یکی از این نمونه‌های قرآنی تکرار سی‌ویک‌بارهٔ آیهٔ «فَبِأَیِّ آلَاءِ رَبِّکُمَا تُکَذِّبَانِ» در سورهٔ الرّحمن است (سورهٔ ۵۵، آیهٔ ۱۳).

غیر از جملات کوتاه و تکرار که از شباهت‌های ظاهری متن دو نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* است، موارد زیر را نیز می‌توان از ویژگی‌های مضمونی گفت‌وگوهای نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* به حساب آورد. البته این ویژگی‌ها بیشتر از هر چیز برخاسته از جهانِ چندصدایی نمایش است و در *مرگ یزدگرد* نیز می‌توان نمونه‌های عالی از هر یک را یافت: گفت‌وگوی درونی شخصیّت‌ها، گفت‌وگوی عقلی و استدلالی، گفت‌وگو میان اهل ایمان و انکار، پرسش (یوسفی آملی ۱۰۴-۱۱۴).

سبک

در حوزهٔ ادبیّات، سبک روش خاص پروراندن و بیان افکار از طریق ترکیب کلمات است. به بیان دیگر سبک تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می‌گیرد، از انتخاب واژگان و استفاده از زبان مجازی تا نظم بخشیدن به ساختمان نحوی جمله (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۰). در این تعریف سبک ادبی بیش از هر چیز با زبان پیوند خورده است. البته هر گاه متن ادبی به سمت داستان، نمایشنامه و فیلمنامه حرکت کند،

مفاهیمی مانند روایت و تصویرسازی نیز با مفهوم اوّلیّهٔ سبک ادبی گره می‌خورند. سبک نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* آمیزه‌ای از الگوی روایت‌های کهن بومی و ساختار نمایش غربی است.

بیضایی همواره دغدغهٔ نوعی هنر نمایش ملّی داشته است (دهباشی ۳). او برای نگارش *مرگ یزدگرد* از منابع دو حوزه بهره برده است. یکی ادبیّات و تاریخ ادبیّات ایران در معنای اعمّ آن که شامل فرهنگ و ادبیّات عامیانه و بازی‌های نمایشی و جز آن می‌شود؛ دیگری مجموعه‌آثار نمایشی جهان. در این نمایشنامه نویسنده هوشیارانه اصول تراژدی ارسطویی را رعایت کرده است. رویداد نمایش تقریباً در یک شبانه‌روز (وحدت زمان) و در یک محل (وحدت مکان) رخ می‌دهد، و هستهٔ اصلی داستان نمایش هم یکی است (وحدت عمل)، به‌علاوه محتوای داستان نیز تراژیک و شاهانه است (حسینی ۱۱۹–۱۲۰).

بیضایی در *مرگ یزدگرد* به تألیف جدیدی از تراژدی کهن دست یافته است. اساس این تألیف جدید بر موارد زیر استوار است: ایجاز در زبان، حذف پیچیدگی‌های نثر ادبی، کاستن از منطق عقلایی مفردات بیان و افزودن بر هیجان و حسّ نمایشی از طریق نزدیک شدن به شعر هم در صورت هم در معنا، کاستن قابل توجه از توضیحات و توصیف‌های مربوط به صحنه و اجرا، ادغام شخصیّت‌ها در یکدیگر از طریق استفاده از نقاب کلامی، فرارفتن از جداسازی جنسی شخصیّت‌ها برای رسیدن به بیان مشترک نوع بشر، کاستن از عنصرِ درزمانیِ ابزار ادبی بیان و افزودن بر شیوهٔ شیوای هم‌زمانی. در واقع، *مرگ یزدگرد* به‌رغم آنکه عناصر اصلی بوطیقای ارسطویی را به کار می‌بندد، اما هم‌زمان آن را به مبارزه نیز می‌طلبد؛ و بی‌آنکه از تجدّد واقعی یکسر رویگردان شود از تجدّد خیره‌سرانه و کاسب‌کارانه و غربی‌مآبانه روی بر می‌تابد. این نمایشنامه به جای استفاده از گذشته‌نماهای[1] مبتنی بر تداعی‌های ساده، حافظه را به دور خود می‌چرخاند و رجعت به مرکز، یعنی رجعت بر سر جنازهٔ یزدگرد، را به حالت‌های گریز از مرکز نثری مرجّح می‌دارد (براهنی ۱۸۹).

در واقع ریشه‌های نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را نه در سنّت نمایشی ارسطویی غرب، که در سنّت‌های نقالانه و فاصله‌گذارانهٔ نمایشی ایران، در سیاه‌بازی‌ها و نمایش‌های

[1] flashbacks

تخته‌حوضی و از همه مهم‌تر در تعزیه باید جست‌وجو کرد. فاصلهٔ (زبانی و پوششی) میان این نمایش و پوشش و گفتارِ زمان حال، نخست القاگر این تفکر است که آنچه تماشاگر می‌بیند یک نمایش است، اما نویسنده به این اکتفا نمی‌کند. بازیگران نمایش خود نمایش دیگری بازی می‌کنند. چگونگی واقعهٔ نمایش اصلی تنها از طریق این نمایشِ دیگر بازسازی می‌شود. این شگردهای فاصله‌گذارانه را می‌توان در داستان‌ها و نمایش‌های سنّتی ایرانی و نمایش‌های برتولد برشت مشاهده کرد (حسینی ۱۲۰).

در سنّت ادبیّات نمایشی عرب نیز ریاض عصمت معتقد است که تلاش برای خلق شکلی واحد و متمایز ساختن نمایش عرب، همانند نمایش‌های آفریقایی و ژاپنی و اندونزیایی، مسئله‌ای کاملاً ضروری و واجب است (عصمت ۸۱). توفیق الحکیم را می‌توان از برجسته‌ترین ادبا و هنرمندانی دانست که در راه هویّت‌بخشی به نمایش عربی گام برداشته است. او در کنار مطالعهٔ ادبیّات نمایشی غرب شناخت کاملی از ادبیّات عرب و تطوّرات تاریخی آن داشت و آثارش از فرهنگ شرقی سرچشمه می‌گرفت (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۷۶). حکیم نوشته‌های خود را بر پایهٔ تاریخ، ادبیّات عامیانهٔ مصر و میراث دینی و ادبی ملّت خود بنا نهاد (پرستگاری ۱۶۲). درعین‌حال، نمایشنامه‌هایش از مکاتب هنری غرب، مانند سمبولیسم، رمانتیسم، ابزوردیسم و نمایش روایی تأثیر پذیرفته است (قندیل‌زاده ۹۱).

برخی ویژگی‌های سبکی نمایشنامه‌های حکیم به اختصار عبارت‌اند از: استفادهٔ خاصّ از عنصر گفت‌وگو، برخورداری از آرایه‌های ادبی و جوهر شعر، استفاده از اساطیر شرقی و یونانی، اقتباس از داستان‌های دینی ادیان ابراهیمی، به‌کارگیری اشعار و امثال عامیانه و بهره‌گیری از زبان‌های ادبی و عامیانه در نمایشنامه‌های مختلف (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۲–۱۳۱).

توفیق الحکیم توانست با مطالعهٔ عمیق در آثار فکری، فلسفی و هنری غرب و استفاده از دنیای اسطوره‌ها، گرایش نوینی را در عرصهٔ ادبیّات نمایشی عرب ایجاد کند. او در این راه به سبکی نوین به نام «نمایشنامهٔ اندیشه‌محور» روی آورد. نمایشنامه‌نویسان اندیشه‌محور برای القای مسائل اجتماعی و موضوعات روز، با کنار نهادن کلام صریح و گویا و با زبان نمادین در شکلی پیچیده، مفاهیمی فلسفی و روان‌شناختی و در یک

کلام موضوعات ذهنی و ناملموس را در آثار خود جای می‌دهند. به کار بردن زبان نمادین و کنایی، چیرگی جوهر شعری (عناصر تخیّل و احساس) و بیان مسائل فلسفی، روان‌شناختی، هستی‌شناختی و گاه موضوعات و مسائل روز جامعه از جمله ویژگی‌های ممتاز این سبک نمایشی است. توفیق، در محتوای این‌گونه آثار، کشمکش انسان با زمان، مکان، حقیقت و واقعیّت را مطرح می‌کند و سپس با طرح فرضیه، پیامدهای این کشمکش را به تصویر می‌کشد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۷۹–۱۸۰). از جمله آثار او که می‌توان آنها را متأثّر از اسطوره‌ها و داستان‌های شرقی و ساختار نمایش غربی دانست نمایشنامه‌های *شهرزاد* (نوین ۱۵۵) و *اهل‌الکهف*اند. توفیق الحکیم دربارهٔ نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* می‌گوید: هدفم از نوشتن این نمایشنامه وارد کردن عنصر تراژدی به یک موضوع عربی–اسلامی بود (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۹–۲۳۰).

غیر از شباهت در جهان معنایی با تراژدی آتنی، نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* واجد ساختار ارسطویی تراژدی نیز هست. وقایع نمایش از پس فترتی سیصدساله روی می‌دهند، اما تنها در طول دو روز فرجام می‌یابند. تمامی این وقایع یا در درون غار، که بیش از هر چیز یادآور عالم مُثُل و غار افلاطون است، یا در کاخ حاکم جدید روی می‌دهد و مضمون نیز همان تراژدی گذر زمان است. مجموعهٔ این عوامل *اهل‌الکهف* را تا اندازهٔ زیادی به اصل سه وحدت ارسطو، یعنی وحدت مکان و زمان و عمل یا مضمون، نزدیک کرده است. همچنین محدود شدن مکان به سه موردی که بیان شد، این نمایشنامه را در قالب آثار نمایشی سه‌پرده‌ای جای داده است که مطابق با نسخهٔ ارسطویی در پردهٔ اول، مقدمه و معرفی، در پردهٔ دوم کشمکش و در پردهٔ سوم فرجام کار و تهذیب پایانی را به تصویر می‌کشد.

جامعه‌شناسی

علی‌رغم قدمت و سابقهٔ دیرپای داستان و اسطوره در ادبیّات عربی و فارسی، مقارن با انقلاب مشروطه در ایران نمایندگان مجلس به‌کارگیری لفظ تئاتر را در جلسهٔ بررسی هنر تئاتر زشت می‌دانستند (هاشمی‌نژاد ۹). توفیق الحکیم نیز مانند بسیاری از عواملِ هنر نمایش در ایران از ترس متهم شدن به ابتذال نام اصلی خود را بر روی جلد

نخستین نمایشنامه‌های کمدی‌اش قرار نداد (پرستگاری ۱۶۰). نوزایی ادبی در ایران همگام با نهضت مشروطه تقریباً مصادف بود با «النّهضة» در کشورهای عربی. این نوزایی در هر دو مورد متأثّر از تحولّات اجتماعی جدید، مبارزات آزادی‌خواهانه و موج جدید گرایش به ترجمهٔ آثار غربی بود (خسروی ۳۵). جوامع فارسی‌زبان و عرب‌زبان، مانند بسیاری از کشورهای دیگر جهان، در قرن اخیر محمل مبارزات طبقاتی بود. لاجرم ادبیات و نمایش نیز متأثر از جریان‌های سوسیالیستی و ملی‌گرا بود.

آثار بیضایی نشان‌دهندهٔ دغدغه‌مندی اجتماعی اوست (راودراد ۹۴). بیضایی کوشیده است دریافت خود را از تاریخ ایران در *مرگ یزدگرد* به‌طور کلی بیان کند (حسینی ۱۲۴). او در دوره‌ای نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را به روی صحنه برد که انقلاب مردمی در ایران به‌تازگی بر نظام شاهنشاهی غلبه کرده بود و به تعبیر جریان‌های چپ طبقهٔ خلق طبقهٔ فاسد ثروتمند را شکست داده بود. بیضایی می‌گوید: پرسش همیشگی من یعنی مسئلهٔ مردم، شاه و رابطهٔ این دو با هم در *مرگ یزدگرد* نمود پیدا می‌کند (مرندی ۱۸۹).

علی‌رغم آنکه بیضایی را نمی‌توان یک سوسیالیست خلق‌پَرست دانست، او در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بهتر از طبقاتی‌نویس‌ترین نویسنده‌ها، از آسیابان، زنش و دخترشان در مقابل یزدگرد و زورگویان و قلدرهایش دفاع می‌کند (براهنی ۱۹۷). یزدگرد خدایگانی است که فقط مصرف‌کنندهٔ دسترنج بندگان خود بوده و زندگانی خود را در خوشگذرانی به سر برده است. همان‌طور که آسیابان از زبان او می‌گوید: «در تیسفون مرا از دنیا خبر نبود. بسیار ناله‌ها بود که من نشنیدم. من به دنیا پشت کرده بودم، آری؛ و اینک دنیا به من پشت کرده است.» چون رابطهٔ بین یزدگرد و مردم بر پایهٔ شناخت متقابل نبوده و یزدگرد تلاش نکرده است تا مردمش را بشناسد و وجود آنان را ارج بنهد، مردمانش نیز او را نمی‌شناسند. یزدگرد غافل بود که هویّتش به عنوان خدایگان به وجود بندگانش وابسته است و نتوانست مرجع شناختی باشد که مردم از او انتظار دارند. آسیابان و زن از بنده بودنشان ناراضی هستند و از اینکه مجبور به خدمت به خدایگان و برآوردن نیازهای او هستند، به شدت شکایت دارند. آنها خود را بندگانی می‌دانند که زندگیشان در بندگی تباه شده است و معترض‌اند که در حکومت یزدگرد مورد ظلم واقع شده‌اند (مرندی ۱۹۷–۱۹۸):

آسیابان: همیشه آرزو می‌کردم روزی داد خود به شهریار برم؛ و اینک او اینجاست؛ داد از او به کجا برم؟ آنچه را که از من گرفتی پس بده ای شاه؛ روزهای زندگیم، امیدهای بر بادم! [...]
زن: بلندتبارانی چون شما از گردهٔ ما تسمه‌ها کشیده‌اید. شما و همهٔ آن نوجامگان نوکیسه. شما دمار از روزگار ما درآورده‌اید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۱۹۹).

بیضایی در این نمایش به بسط و تشریح دو طبقه و روابط میان آنها پرداخته است. بازیگران نمایشنامه به دو گروه مشخص و مجزا تقسیم شده‌اند. گروه جویندگان شاه که متشکّل از نمایندگان دو قدرت تشکیل‌دهندهٔ دولت است: سردار، سرکرده و سرباز، نمایندگان قدرت نظامی و موبد نمایندهٔ قدرت دینی. گروه دوم آسیابان، زن و دختر اوست؛ نمایندگان روستاییان که به حکومت نان و سرباز می‌دهند. برخورد این دو گروه، خصلت‌های آنان و رابطه‌های آنان را با اهورامزدا، با سلاح جنگ، با دشمنی که به پیش می‌تازد و نیز رابطه‌های آنان را با یکدیگر آشکار می‌سازد. سربازِ نمایش از سردار و موبد شتابزده‌تر و بی‌رحم‌تر است. شتاب او در اجرای عدالت، فرزی و چابکی او در فراهم آوردن تیر و طناب و تبر، افروختن آتش و رفتار او با خانوادهٔ آسیابان در هنگام پاسداری، او را به صورت عامل یا ابزار دست طبقهٔ حاکم تصویر می‌کند. او همان انسان شیئی‌شده و ازخودبیگانه‌ای است که هم‌تبار خود، روستایی آسیابان، را نمی‌شناسد. چشمان او فقط نشانه‌های قدرت را بر شانهٔ سردار می‌بیند و گوش او فقط فرمان فرمانده را می‌شنود (حسینی ۱۲۵). آسیابان در *مرگ یزدگرد* بنده‌ای است که نتوانسته است به این باور دست یابد که جایگاه او نیز به اندازهٔ جایگاه شاه اهمیت دارد (مرندی ۱۹۹). نویسندهٔ نمایش معتقد است که طبقهٔ زحمتکش در ایران هنوز به آن مرحله از آگاهی نرسیده است که خود را مامای تاریخ بداند. او نومیدانه طبقهٔ آسیابان را بی‌اراده، در انتظار داوری رها کرده است (حسینی ۱۲۶).

توفیق الحکیم نیز علاوه بر آن که از پیشگامان ادبیات نمایشی در جهان عرب به شمار می‌آید، نویسنده‌ای توانا در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی است (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۱). نمایشنامه‌های او را به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱. طنز؛ ۲. اجتماعی؛ ۳. اندیشه‌محور (رخشنده‌نیا ۸۹–۹۰). با آنکه حکیم در نظریهٔ دوما در خصوص اولویت اجتماعی نقش هنر تشکیک می‌کند (الحکیم، ۱۳۶۸: ۴۲)، نباید از نظر دور داشت که

حتی انتزاعی‌ترین اثر هنری نیز واجد معنایی اجتماعی است و دشوار بودن کشف این معنا نباید سبب طرد این آثار شود (حسینی ۱۲۴). حکیم در پاسخ به ادعای اجتماعی نبودن ادبیات عرب، که سارتر مطرح می‌کند، چاپ نمایشنامهٔ خود، *خاطرات یک دادستان روستا*، را در مجلهٔ *لوتان*[1] که سارتر سردبیر و مؤسّس آن است و رویکردی اجتماعی دارد، دلیلی بر نقض ادعای سارتر می‌داند. حکیم معتقد است که غرب علی‌رغم ادّعاها و شعارهای اجتماعی در جوامع تحت استعمار خود به گونه‌ای دیگر رفتار می‌کند (الحکیم، ۱۳۵۶). دغدغهٔ حکیم نسبت به جامعه را می‌توان در مقالهٔ *سیاست ادبیّات* (۱۳۵۵) هم مشاهده کرد.

هویّت مصری وجه غالب آثار حکیم است که گاه در رمانتیسم و گاه در رئالیسم آشکار شده است. زن در نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم نماد زندگی و غالباً نقطهٔ مقابل هنر و اندیشه است و در نمایشنامه‌های اجتماعی او، برخلاف آثار بیضایی، اغلب نقش مثبت و اصیلی ندارد. البته در بعضی نمایشنامه‌ها مانند *شهرزاد* و *اهل‌الکهف* زن نیروی مؤثّر داستان است که به واسطهٔ روح بزرگ و تعالی‌یافتهٔ خود گاه از قواره‌های مردانه نیز فراتر می‌رود. حکیم که از عصر تحت‌الحمایگی تا دوران انورسادات زیست، عمدتاً با مرکز قدرت سازش داشت (قندیل‌زاده ۹۱). هم‌زمانی او با حکومت‌های ملّی‌گرای عرب و همین‌طور تعلّق داشتن به طبقهٔ مرفّه را می‌توان از دلایل غلبهٔ مضمون اندیشه‌محورانهٔ نمایشنامه‌های او بر مضمون اجتماعی آنها دانست. برخلاف بیضایی، نگاه حکیم به جامعه نگاه طبقاتی نیست؛ این در شرایطی است که مقارن با همین دوران تب سوسیالیسم در جوامع عرب بسیار بالا گرفته بود. حکیم می‌گوید: خوانندگان ادب راستین کسانی هستند که از نظر طبقهٔ اجتماعی گونه‌گون و متفاوت و از حیثِ سطح فکر و فرهنگ ویژه‌اند (الحکیم، ۱۳۵۴: ۴۷۹).

توفیق در آثار نمایشی از مسائل سیاسی و اجتماعی دور شد و به ژرفای اندیشه‌های انسان‌شناختی و تحلیل مسائل کلّی انسان پرداخت. وی انسان را به مثابهٔ موجودی دارای عقل و احساس و به عنوان فردی از افراد جامعه و متأثّر از مسائل و مشکلات اجتماعی در آثار نمایشی خود طرح کرد و به همراه آن بُعد انسانی را در گسترهٔ مفاهیم

[1] *Le Temps*

فلسفی، سیاسی و اجتماعی بررسی کرد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۰–۱۸۱). نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* در زمرهٔ آثار اندیشه‌محورانهٔ حکیم محسوب می‌شود، ولی می‌توان در آن لایه‌های اجتماعی–فلسفی عمیقی نیز مشاهده کرد. در این نمایشنامه جامعه مقوله‌ای زمانمند و مادّی است. شخصیّت‌های نمایش که بعد از سیصدسال از خواب برخاسته‌اند در مواجهه با شهر جدید احساس بیگانگی می‌کنند:

> این زندگانی تازه و این حیات دوباره به ما تعلق ندارد. این مخلوقات ما را درک نمی‌کنند، ما هم ادراکی از آنان نداریم. این مردم نزد ما غریب‌اند و این لباس که به سیاق آنان به تن کرده‌ایم ما را در هم‌ردیف آنان نمی‌کند (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۱۴–۱۱۵).

به واقع مادّیّت و زوال‌پذیری زمان در سایهٔ تغییرات جامعه قابل درک می‌شود، وگرنه در جامعهٔ بی‌تحرک گذر زمان تأثیر چشمگیری برجای نخواهد گذاشت. جامعهٔ نو، درعین‌حال، به معنای میرایی اشکال کهن نیز هست. چوپان و سگ او در طول گردشی که در شهر می‌کنند فاصلهٔ خود را با جامعهٔ نو، جامعه‌ای که مبیّن مرگ آنها است، بیش از بیش احساس می‌کنند. قدّیسانِ نمایش می‌کوشند از برزخ زمان و جامعه‌ای که مبیّن ناپایداری و فنا است بگریزند و به غار بی‌خبری و فردیّت پناه برند. غاری که گذر زمان نه پوشش ساکنان آن را تغییر می‌دهد و نه دیواره‌های داخلی آن را به اشکال جدید در می‌آورد. عشق و ابدیّت تنها در این بی‌خبری و جدایی حاصل می‌آید و برای همین هم بین این غار و انسان‌هایی که به بدرقهٔ قدّیسان آمده‌اند دیواری کشیده می‌شود.

زمان

متون چندلایه و چندمعنا و پویا نه تنها با گذشته، که با آینده نیز در گفت‌وگواند. هیچ اثری نمی‌تواند در قرن‌های آتی زنده بماند مگر اینکه از قرن‌های گذشته تغذیه کرده باشد. اگر بخواهیم نمودار تعامل متون با گذشته و آینده را رسم کنیم، بدین شکل خواهد بود: گذشته ⟵ متون ⟵ آینده (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹). زمان و دیالکتیک آن با وقایع یکی از لایه‌های عمیق آثار هنری را تشکیل می‌دهد.

نمایشنامهٔ بیضایی از لحظه‌ای آغاز می‌شود که تاریخ پایان یافته است؛ اما تاریخی که میراث‌خواران شاهان و زورمندان نوشته‌اند. *مرگ یزدگرد* منشوری است که تصویر

ذهنی رابطه‌های تاریخی را بازمی‌نمایاند. بنابراین شخصیّت‌های نمایش هر یک تجسّم یک رابطه‌اند. رابطه‌ها جان گرفته‌اند و تاریخ را به گونه‌ای دیگر بازمی‌سازند. برای همین است که اسمِ خاصّ ندارند (حسینی ۱۲۱). زبانِ گذشته باید در طول زمان به ما می‌رسید. شاهان کهن باید در طول زمان معاصر ما می‌شدند. دختر باید در طول زمان تغییر جنسیّت می‌داد، تغییر طبقه می‌داد و نهایتاً شاه می‌شد. اینها همه زمان می‌خواهد. اصولاً حرکت دیالکتیکی در طول زمان اتفاق می‌افتد، ولی بیضایی این حالت‌ها را ناگهان هم‌زمان می‌کند. هنگامی که دخترْ شاه است، شاهی است که دختر آسیابان بودنش هم توسّط ما که تماشاگر یا خواننده یا شنوندهٔ حرف‌های او هستیم فهمیده می‌شود: چیزی در حال دگرگونی، ولی در لحظه و در برابر ما. ناهم‌زمان، ولی هم‌زمان با ما؛ ایستا کردن پویاها (براهنی ۱۹۲–۱۹۳). سمبولیسم موجود در اثر بیضایی به آن جلوه‌ای فرازمانی می‌بخشد. شخصیّت‌های نمایش که در ذیل الگوی کلّیّت قرار دارند با بی‌نامی خود به کالبدی برای تمامی انسان‌های گذشته، حال و آیندهٔ تاریخ ایران تبدیل می‌شوند. وقایع نیز همان وقایعی است که در هر زمانی کمابیش میان شاهان و وابستگان آنها و طبقات پایین‌دست جامعه شکل می‌گیرد.

محور نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* درگیری میان انسان و زمان است (رخشنده‌نیا ۹۵). صحنهٔ جدال انسان با زمان از مقولات مهمّی است که درون‌مایهٔ برخی آثار نمایشی توفیق الحکیم است. مقصود از زمان در نگرش حکیم مجموعهٔ روابط، تعلّقات و دلبستگی‌های مادّی و معنوی است که به‌طور مشخص و مجزّا در زندگی هر فرد مشاهده می‌شود. انسان در حیطهٔ زمان، فردی متعلّق به زمانهٔ خود و پروردهٔ محیط و دوران خویش است؛ یعنی انسان می‌تواند تنها در دوره و عصر خویش ابراز وجود کند و در سایهٔ این تعلّقات مفهوم زندگی را دریابد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۱). زندگی برای چنین انسانی خارج از این زمان و بیرون از دایرهٔ تعلّقات و دلبستگی‌هایش بی‌معنا است و بر هم خوردن چنین روابطی نیستی و پوچی را به همراه می‌آورد.

در *اهل‌الکهف* افرادی چون یملیخا و مرنوش که از زاویهٔ عقل به مسئلهٔ زمان می‌نگرند، زمان را اصل ثابت و مستقل در زندگی می‌یابند و پس از روبه‌رو شدن با حقیقت زمان و ادراک فاصلهٔ جسمی با آن، به غار که نمادی از گذشته است

بازمی‌گردند، زیرا در اندیشهٔ آنان، دنیای بدون تعلّقات، دنیای بی‌معنایی است و در چنین حالتی عقل اجازهٔ تشکیل زندگی جدید را به انسان نمی‌دهد:

مشلینیا: چگونه خویشتن را زنده‌به‌گور نمایم درحالی‌که معشوقه‌ام زنده است و هیچ چیز مرا از او جدا نمی‌سازد؟
مرنوش: میان تو و او فاصلهٔ زیادی هست.
مشلینیا: زمان؟
مرنوش: بله (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

مشاهده می‌کنیم که گفت‌وگوی استدلالی آنها حول اثبات مسئلهٔ زمان از دیدگاه عقل است (یوسفی آملی ۱۱۳). اما شخصیت‌های دیگری چون مشلینیا و پریسکا از طریق احساس و عاطفه به تفسیر این مقوله می‌پردازند؛ آنان از بُعد جسمی زمان را اصلی ثابت می‌یابند، اما از جنبهٔ عاطفی انسان را در حصار زمان محدود نمی‌کنند. از نگاه این گروه انسان قادر به برقراری ارتباطات عاطفی با زمان‌های دیگر است. پریسکا، که به وجود عشق در خود پی برده است، زمان را فقط مانع از پیوستن جسم خود به معشوق خود (مشلینیا) می‌داند که این به معنای شکست خوردن از زمان نیست، زیرا بُعد قلبی انسان ابدی و جاودانه است و در حصار زمان قرار نمی‌گیرد؛ بنابراین، به‌راحتی می‌توان با انسان‌های متعلّق به زمان‌های دیگر ارتباط عاطفی برقرار کرد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۲):

پریسکا: زنده باش. برای من زنده بمان، نمیر، من تو را دوست دارم.
مشلینیا: ز..ما..ن.
پریسکا: زمان؟ هیچ چیز مرا از تو جدا نخواهد ساخت؛ قلب از زمان قوی‌تر است (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

حکیم، برخلاف بیضایی که در *مرگ یزدگرد* به‌واسطهٔ فراروی زمانی الگویی کلّی را از شخصیّت‌ها و وقایع تاریخی به نمایش می‌گذارد، می‌کوشد تا از مسیر این فراروی به کاوش و تعمّق در ماهیّت زمان و نیروی ویرانگر آن بپردازد.

کلّیّت

مفهوم کلّیّت پیوندی درازدامن با فلسفه و تاریخ دارد. به‌طور خلاصه می‌توان آن را الگوی همسانِ عمل انسان و وقایع اجتماعی در دوران‌های مختلف تاریخ و وابستگیِ فرایندی این وَقایع به یکدیگر دانست.

بیضایی معتقد است: برای فرهنگی که بارها بریده شده، ایجاد رابطه میان پاره‌های جدا از هم آن، پلی به سوی کشف توانایی‌ها و درک یگانگی آن، و بازشناسی زندگی درونی آن است. بدون این انگیختگی و تقلاً همه‌چیز همان‌جا که هست ایستاده است. باید حتماً این مشکل از صحنه زدوده می‌شد که گذشته گذشته است و غیر قابل درک است و بی‌ارتباط با امروز. برعکس، شاید گذشته همین امروز یا همین فردا است، و بدون درک آن در چهرهٔ مردم امروز و مشکلات گریبانگیر او و ریشه‌های اصلی آن حلّ این مشکلات ناممکن باشد (کیارسی ۹).

در نمایش بیضایی انتقال ارواح آدم‌ها به‌سهولت عملی می‌شود. یزدگرد معاصر محمدرضا شاه می‌شود. جنازهٔ محمدرضا شاه در یک آسیاب قدیمی بر زمین می‌ماند. داریوش سوم نیز در این دو مستحیل می‌شود. ادوار تاریخی بر هم منطبق می‌شوند. دیوار زمان و تقسیم‌بندی‌های مکان از جای کنده می‌شوند. جهان سایه به سایه می‌شود و خودها در یکدیگر ادغام می‌شوند. انتقال جهان کهن به جهان معاصر در ایجاز صورت می‌گیرد. کلْ شاه است؛ اجزایش داریوش، یزدگرد، محمدرضا (براهنی ۱۹۲). تیسفون اکباتان است، پاسارگاد است، دمشق است، بغداد است، اصفهان است، تهران است، ... پایتخت است؛ و بیرون از پایتخت، خارج از تیسفون، آسیای نیمه‌تاریک و ویرانْ همهٔ ایران است؛ و شاهِ تیسفون وقتی وارد آسیا می‌شود، ویرانی آن و فلاکت ساکنانش را نمی‌بیند. همین که خطوط یک تصویر در منشور نمایش *مرگ یزدگرد* کشف می‌شود، بی‌وقفه تصویرها یکی پس از دیگری می‌آیند و تصویرهای تاریخی با تصویرهای اسطوره‌ای‌ـنمایشی درهم‌می‌آمیزند تا نه تنها موقعیّت تاریخیِ یک ملّت را در یک لحظهٔ حساس تاریخی بنمایانند و تضادّ اساسی دولت و ملت، شاه و رعیّت را در تاریخ ایران بازنمایند، بلکه چشم تماشاگر را به دیدن ستیزهای ابدی و انسانی وادارند. مگر نه جامعهٔ ایران پاره‌ای از جوامع انسانی است، و ستیزه‌هایی دیگر که از بطن تضادّ

اساسی زاییده می‌شوند ستیزهایی همیشگی بوده‌اند (حسینی ۱۲۱–۱۲۲). اما این یگانگی، غیر از وقایع و مکان‌ها، بر انسان‌ها نیز سایه گسترده است. خارج شدن از نقش خویشتن و بازی کردن در نقش دیگری به ما یادآور می‌شود که گویی همهٔ شخصیّت‌ها یکی و اجزای یک پیکره‌اند. پیکره‌ای که انسان ایرانی است. انسانی که هم شاه است هم رعیّت و آنگاه که غرور و شهوت بر او مستولی می‌شود دیگران را از یاد می‌برد و شاید یک فروپاشی نیاز باشد تا او دوباره خویشتن انسانی خویش را بازیابد و بدان بازگردد.

حکیم نیز می‌گوید شخصیّت‌های نمایش او همان شخصیّت‌های تراژدی یونانی‌اند که در فرهنگ شرقی زاییده شده‌اند. مشلینیا همان ادیپ است که از سفر زمان بازگشته است و دختر همان کلئوپاترا، نماد جسمانیّت و اسطورهٔ عشق، است. داستان نیز همان است: زمان و نیروی طغیانگر آن که هر آرزویی را نابود می‌سازد و انسان‌هایی که می‌کوشند با آویختن به ریسمان عشق از مهلکهٔ آن بگذرند (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۰). الگوی کلّیّت در نمایشنامهٔ حکیم بیشتر از آنکه معطوف به نمادسازی سیاسی‌ـاجتماعی باشد، می‌کوشد تا الگویی کلّی از عمل انسان در مرزهای تقلیل‌یافتهٔ زمان ارائه کند. هرچند انسان‌های مختلفی از گذشته تاکنون در تاریخ زیسته‌اند، داستان‌های همگونی از عشق و فنا را تجربه کرده‌اند. زمان همان است که بود و معاملهٔ آن با انسان‌ها نیز بی‌تغییر باقی می‌ماند.

واقعیّت و حقیقت

انسان همواره در طول تاریخ در این اندیشه بوده که دریابد واقعیّت زندگی او و ادراکی که از وقایع دارد چه نسبتی با حقیقت مطلق دارد؛ درنتیجه، می‌توان گفت مفهوم زندگی، تاریخ و حتی هنر در فاصلهٔ میان واقعیّت و حقیقت شکل می‌گیرد. جادوی هنر گاه این دو را بسیار به هم نزدیک و گاه از هم دور و دورتر می‌کند.

نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بیضایی محملی برای بازاندیشی در وقایع تاریخی و کشف حقایق مستتر در آنها است. واقعیّت و حقیقت در *مرگ یزدگرد* لزوماً یکسان نیستند، بلکه حتی واقعیّت تاریخی، که مضبوط قدرت‌های تاریخ‌نگار بوده است، در مقابل حقیقت مقاومت می‌کند. استفادهٔ بیضایی از شگرد نمایش در نمایش و صورتک در

نمایش‌های درونی برخاسته از همین دوگانگی حقیقت و واقعیّت و کشمکش میان آنها است (حسینی ۱۲۰). حقیقت امری مبسوط است که هرچند ممکن است امر واقع کلّی را نقض نکند، می‌تواند با بسط آن، آن را از لحاظ ماهوی دگرگون سازد.

بیضایی برای به چالش کشیدن واقعیّت تاریخی به آفرینش داستان‌های موازی متفاوت از یک رویداد تاریخی دست می‌زند که هم‌زمان در نمایشنامه مطرح می‌شود. از این طریق، چندین روایت، با درستیِ یکسان، از یک واقعهٔ تاریخیِ مشخص خلق می‌شود. به این ترتیب، آنچه در یکی از روایت‌ها به‌ظاهر حقیقت شمرده می‌شود، حقیقتی موقّتی است که در زیر لایه‌های گوناگونی از حقیقت‌های جایگزین قرار گرفته است. زمانی که روایت دیگری مطرح می‌شود، حقیقتِ پنهان در این روایت نیز به حقیقتی موقّت بدل می‌شود که به‌تدریج جای حقیقت موقّت پیشین را می‌گیرد (قادری سهی ۱۸۰).

کشف حقیقت در بستر نوعی تزاحم طبقاتی و اندیشگانی شکل می‌گیرد. خودآگاهی و شناخت محصول تضادّ دو نوع آگاهی و تکامل آنها در راه دستیابی به آگاهی حقیقی است (مرندی ۱۹۱). این تضادّ باعث می‌شود تا در فرجامِ کارْ روایت تاریخی دچار دگردیسی شود: تراژدی واقعی نه تراژدی مرگ پادشاه که تراژدی یک عمر شکنجه‌ای است که طبقهٔ فرودست در مدّت پادشاهی او متحمل شده‌اند (حسینی ۱۲۲).

حکیم نیز مانند بیضایی به دوگانگی حقیقت و واقعیّت نظر دارد. بستر این دوگانگی در *اهل‌الکهف*، همانند *مرگ یزدگرد*، تاریخ است؛ بااین‌حال، برخلاف نمایش بیضایی که در آن تاریخ بستری برای طیّ فرایند رشد طبقهٔ فرودست و تقابل آن با طبقهٔ حاکم است، در اثر حکیم تاریخ محملی است برای به تصویر کشیدن واقعیّت خواست انسان در برابر حقیقت ناپایدار بودن زمان. حکیم می‌گوید همواره بزرگ‌ترین دشمن انسان شبحی است به نام حقیقت و همین باعث شد تا تراژدی ادیپ را الگوی نمایش *اهل‌الکهف* قرار دهم. من در داستان ادیپ، ستیز انسان با تقدیر را دیدم و این ستیز را در تحریر دوباره‌ام از داستان به شکلی روشن‌تر مطرح کردم. حقیقت این بود که پریسکا فهمید مشلینیا نامزد مادربزرگش بوده است. آن دو عاشق و معشوق تلاش کردند تا این حقیقت را که بنای واقعیّت زندگی آنان را ویران می‌کرد فراموش کنند. اما نتوانستند با واقعیّت محسوس، حقیقت پیچیدهٔ نامحسوس را فراموش کنند. ادیپ و

ژوکاستا همان مشلینیا و پریسکا بودند. آنها یکدیگر را دوست داشتند و فقط دانستن حقیقت به عشق آنها رنگ فنا و نابودی زد (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۰). گفت‌وگوی زیر به‌روشنی کشمکش حقیقت و واقعیّت را در *اهل‌الکهف* به نمایش می‌گذارد:

مشلینیا: ...ما اکنون کجاییم؟ خواب‌های در غار! آیا اینها تمام خوابی است که در غار می‌بینیم...؟ آیا من وجود خارجی دارم؟ (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۳۸).

مشلینیا: خواب است و مثل حقیقت جلوه می‌کند.
یملیخا: خوب واضح است. گویی حقیقت جلوه می‌کند.
مرنوش: مشلینیا اگر آنچه را که دیدم خواب نباشد پس ما هم اکنون در خواب هستیم.
مرنوش: چرا حالا در خواب نباشیم؟
یملیخا: بله بله. خدایا فرق میان خواب و حقیقت چیست؟ (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۵۹).

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهف* توفیق الحکیم ما را به نتایج زیر رهنمون می‌سازد:

۱. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زوال فرّه پادشاهی و تزلزلِ اندیشهٔ رعیّت اسطورهٔ آنیمایی و آنیموسی را در مقابله با واقعیّت کم‌رمق می‌سازد، اما از دیگر سو زبان باستان‌گرا و روایت بومیِ نمایش مرزهای اسطوره را از تاریخ کهن فراتر برده و با روزگار نوِ جامعهٔ ایرانی پیوند می‌دهد. نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* علاوه بر متون دینی وامدار اساطیر یونان است. توفیق الحکیم کوشیده است با نقل این اسطوره‌ها و وقایع پرفرازونشیب آنها در نمایشنامهٔ خود، عرصهٔ نمایش دنیای عرب را بگستراند و از شخصیّت‌های آن انسان‌هایی جهانی بیافریند.

۲. بهره‌گیری از وقایع تاریخی، متون دینی و روایات اساطیری در متنِ زیرساخت نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* به آنها کیفیّتی بینامتنی بخشیده است؛ البته نویسندگان این نمایشنامه‌ها با نگره‌ای دیالکتیکی متون و روایات پیشین را وسیله‌ای قرار داده‌اند تا علی‌رغم مانع زمان با جست‌وجو و بحث دربارهٔ ماهیّت افکار و عواطف شخصیّت‌ها به چینشی از قطعات پیکرهٔ انسانِ تاریخی دست یابند.

۳. بیضایی بیشتر از حکیم به قوّهٔ اختیار و انتخاب شخصیّت‌هایش نظر دارد و جامعه را بازتابی از روان انسان‌ها می‌شمارد، بنابراین، می‌کوشد با تعمّق روان‌شناسانه بر ضعف‌های باطنی آنها به پی‌جویی ریشهٔ گسست‌های اجتماعی و فرودهای تاریخی کشورش بپردازد. برخلاف او، حکیم تلاش می‌کند تعادل عاطفی شخصیّت‌های نمایشش را که در مقابل طوفان ویرانگر تقدیر در حال فروپاشی‌اند حفظ کند و در مرز غبارآلود واقعیّت و خیال روزنه‌ای بگشاید تا آنها از دیوار زمان و پیوند با ابدیّت گذر کنند.

۴. نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زبانی باستان‌گرا دارد. بیضایی با بهره‌گیری از ویژگی‌های سبکیِ ترجمهٔ متن *اوستا* و نثر مرسل و تلفیق آنها با بعضی واژه‌های روزمرّه نوعی زبان بومی نمایش خلق کرده است و از این رهگذر میان زبان و پیام او نوعی یگانگی احساس می‌شود. در *اهل‌الکهف* نیز بعضی از ویژگی‌های زبانی *مرگ یزدگرد*، مانند بیان نمادین، جملات کوتاه، پرسش‌وپاسخ‌های مکرر، تکرار واژه‌های اساطیری و مضامین فلسفی وجود دارد. این نشانه‌های زبانی از لوازم نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم‌اند.

۵. سبک نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* مبتنی بر تلفیق الگوی روایی نمایشِ شرقی و ایرانی با وحدت‌های سه‌گانهٔ نمایش ارسطویی، یعنی وحدت زمان و مکان و عمل یا مضمون، است. توفیق الحکیم نیز جهان عرفی عربی را در قالب ساختار سه‌پرده‌ای نمایش ارسطویی با تراژدی آتنی پیوند داده است.

۶. نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* به نسبت *اهل‌الکهف* تمرکز بیشتری بر وجوه جامعه‌شناختی دارد. اثر بیضایی، که مقارن با سقوط نظام شاهنشاهی نوشته شده است، به بررسی روابط رعیّت و شاه در آئینهٔ تاریخ ایران می‌پردازد. برخلاف نمایش *مرگ یزدگرد*، که در آن از باطن شخصیّت‌ها به سمت شناخت جامعه حرکت می‌کنیم، در نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* جهت این حرکت از جامعه به سمت درون شخصیّت‌هاست و ما بازتاب گسست اجتماعی و فاصلهٔ زمانی را در روابط و عواطف انسان‌ها می‌بینیم.

۷. در نگاه بیضایی حقیقت تاریخی در گیرودار ضبط قدرت حاکم که تاریخ را می‌نویسد و ناآگاهی طبقهٔ فرودست، ناپیدا است و برای استدراک آن باید زنگار زمان را از روی آن زدود، اما حکیم ذاتاً زمان را مرز حایل میان واقعیّت و حقیقت می‌داند و دستیابی به حقیقت را بدون عبور از این مرز ناممکن می‌شمارد.

۸. الگوی کلّیّت در نمایشنامهٔ بیضایی مبتنی بر همسان‌سازی رویدادهایی است که در مقاطع مختلف تاریخی روی داده‌اند، اما توفیق الحکیم از این الگو برای تصویرِ تقدیرِ یکسان انسان‌ها در مقابله با تراژدی زمان بهره برده است.

۹. صبغهٔ بینامتنی نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* در بسترِ کلّیّتِ زمانی و نمادینِ روایت آنها اسطوره را وارد فضایی دیالکتیکی با تاریخ و جامعهٔ امروز ساخته است. در این کلّیّتِ فرازمانی و نمادینْ اسطوره از بطن پیشاتاریخی خود جدا و در روان افراد و متن جامعه انعکاس می‌یابد. این نوزایی فضایی را فراهم می‌آورد تا علاوه بر سنجش قضاوت‌های پیشین خود در خصوص حقیقتِ روایت‌های تاریخی، در ساحتی اسطوره‌ای، به ژرف‌نگری در کاستی‌های انسان و اجتماع بپردازیم.

منابع

- قرآن کریم
- *اوستا*، ج ۲. چاپ ۱۰. گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. تهران: مروارید، ۱۳۸۵.
- الحکیم، توفیق، «ادیب برای که می‌نویسد». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *یغما*، سال ۲۸، شمارهٔ ۸، (پیاپی ۳۲۶) (۱۳۵۴): صص۴۷۶-۴۷۹.
ـــــــ . «سیاست ادبیات». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *مجلهٔ دانشکده* (دانشگاه تهران)، شمارهٔ ۶ (۱۳۵۵): صص۱۲۹-۱۳۲.
ـــــــ . «پاسخ به سارتر». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *مجلهٔ دانشکده* (دانشگاه تهران)، شمارهٔ ۸ (۱۳۵۶): صص۱۲۶-۱۳۰.

ـــــــ . «نمایش و اصلاحات اخلاقی و اجتماعی (آیا هدف نمایش باید مبتنی بر اصلاحات اخلاقی و اجتماعی باشد)». ترجمهٔ محمد صادق شریعت. *مجلهٔ نمایش* (دورهٔ قدیم)، شمارهٔ ۲۹ (۱۳۶۸): صص ۴۰-۴۲.

ـــــــ . *یادداشت‌های یک دادستان از روستاها*. ترجمهٔ حیدر محلاتی. تهران: جمال‌الحق، ۱۳۷۹.

ـــــــ . «چرا تراژدی به ادبیات عرب راه نیافت». ترجمهٔ رضا ناظمیان. *سمرقند*، شمارهٔ ۱۷ (۱۳۸۶): صص ۲۲۱-۲۳۱.

ـــــــ . *اصحاب کهف*. ترجمهٔ بتول مشیری. تهران: ارمغان، ۱۳۸۲.

ـــــــ . *سرنوشت سوسک*. ترجمهٔ عظیم طهماسبی و علیرضا اسدی. تهران: افراز، ۱۳۹۱.

ـــــــ . *اهل الکهف*، الطبعه السادسه. القاهره: دارالشروق، ۲۰۱۰.

- براهنی، رضا. «پرسشی به نام مرگ یزدگرد». *سیمیا*، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۶): صص ۱۸۹-۱۹۷.

- بلعمی، ابوعلی محمد. *ترجمهٔ تاریخ طبری (قسمت مربوط به ایران)*. با مقدمه و حواشی، به‌اهتمام محمدجواد مشکور. تهران: خیام، ۱۳۳۷.

- بیضایی، بهرام. «نمایش در ایران». *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶۲ و ۶۳ (۱۳۴۱الف): صص ۱-۱۶ .

ـــــــ . «نمایش در ایران». *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶۵ (۱۳۴۱ب): صص ۶-۲۵.

ـــــــ . «مرگ یزدگرد. مجلس شاه‌کشی». تهران: ۱۳۸۸. [بازیابی در ۹۴/۶/۲۰]- http://www.irpdf.com/book-4380htm1.

ـــــــ . *دیوان نمایش*. ج ۱ و ۲. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۱.

- بی‌نا، «سالشمار زندگی و آثار بهرام بیضایی»، *بخارا*، شمارهٔ ۵۷ (۱۳۸۵): صص ۱۷-۵۷ .

- پازوکی، شهاب و الیاس صفاران. «نمایش در ایران»، جزوهٔ درسی گروه هنر و معماری، تهران: گروه هنر دانشکدهٔ هنر و رسانهٔ دانشگاه پیام نور، ۱۳۸۹.

- پرستگاری، سهیلا. «توفیق الحکیم و سیر نمایشنامه‌نویسی او». *زبان و ادبیات قرآنی و عربی* (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران) شمارهٔ ۱۶۶، (۱۳۸۲): صص ۱۵۷-۱۶۸.

- حسینی، غفار. «مرگ یزدگرد. نقد». *فرهنگ توسعه*، شمارهٔ ۳۹، ۴۰، ۴۱ (۱۳۷۸): صص ۱۱۸-۱۲۶.

- خبری، محمدعلی و محمدرضا خاکی. «پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران». *مدرس هنر*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۱): صص ۱۳-۲۳ .

- خسروی، زهرا. «مقایسهٔ عوامل مشترک نوزایی شعر عربی و فارسی و رویکردهای ادبی- اجتماعی آن». *پژوهش ادبی*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۹ (۱۳۸۹): صص ۳۳-۴۹.

- دادخواه، حسن و سلیمی، فاطمه. « انسان‌گرایی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد*، شمارهٔ ۱۶۰ (۱۳۸۷): صص ۱۷۵–۱۹۸.
- ـــــــ . «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شمارهٔ ۲۶ (پیاپی ۲۳) (۱۳۸۸): صص۱۱۵–۱۳۳.
- دهباشی، علی. «بهرام بیضایی و تئاتر ملی». *سیمیا*، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۶): صص ۳–۴.
- راودراد، اعظم و کیارش همایون‌پور. «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی». *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۱۹ (۱۳۸۳): صص ۸۵–۹۴.
- رایانی مخصوص، م. «سیمای دراماتیک زن در آثار ادبی–نمایشی بهرام بیضایی». *سینما تئاتر*، سال سوم، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۷۵): صص ۶۱–۶۸.
- رخشنده‌نیا، سید اکرم. «مسرحیه توفیق الحکیم بین القرآن و المعاصره (*اهل الکهف* نموذجا). *آفاق الحضارة الاسلامیة*، السنة ۱۵، عدد ۱ (۱۴۳۳): صص ۸۷–۱۰۰.
- رفیعی‌راد، زهرا. «تأملی در ادبیات حماسی عرب در عصر حاضر». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شمارهٔ ۱۵۶ (۱۳۷۹): صص ۳۹۷–۴۱۶.
- شرکت‌مقدم، صدیقه. «مکتب‌های ادبیّات تطبیقی». *مطالعات ادبیّات تطبیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲ (۱۳۸۸): صص ۵۱–۷۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *موسیقی شعر*. چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.
- شلق، علی. «پژوهشی در تئاتر عرب». ترجمهٔ قاسم غریفی. *صحنه*، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۸۳): صص ۱۸–۲۳.
- شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. ویرایش چهارم، چاپ چهارم، تهران: میترا، ۱۳۸۹.
- عصمت، ریاض. «دربارهٔ تئاتر عرب». ترجمهٔ قاسم غریفی. *سینما تئاتر*، شمارهٔ ۵ (۱۳۷۳): صص ۷۸–۸۱.
- قادری سهی، بهزاد و سیده آناهیت کزازی. «خوانشی پست‌مدرن از مفهوم تاریخ در دو نمایشنامهٔ *آرکادیا* اثر تام استاپارد و *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی». *ادبیّات تطبیقی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ (۱۳۸۸): صص ۱۶۷ـ۱۸۶ .
- قندیل‌زاده، نرگس. «توفیق الحکیم: زندگی، آثار». *مجلة الجمعیة العلمیة الایرانیة للغة العربیة و آدابها*، سال اول، شمارهٔ ۴ (۱۳۸۴): صص ۹۱–۱۱۸ .
- کیارسی، وحید و فرشته حکمت. «بررسی ویژگی‌های زبان باستان‌گرا (آرکاییک) در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*». پایان‌نامه چاپ‌نشدهٔ کارشناسیِ نمایش، تهران: دانشکده هنرهای موسیقی و نمایشی دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.

- محمدی، ابراهیم و مریم افشار، «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی». *نقد ادبی*، سال ۷، شمارهٔ ۲۵ (۱۳۹۳): صص ۱۸۵–۲۱۰ .
- مرندی، محمد و فاطمه اکبری. «بررسی دیالکتیک *خدایگان و بندهٔ* هگل در *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی و *ساردانا پولس* اثر لرد بایرن». *ادبیات تطبیقی* (دانشگاه شهیدباهنر کرمان)، سال ۳، شمارهٔ ۶ (۱۳۹۱): صص ۱۸۷–۲۰۸ .
- ندا، طه. *ادبیّات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. چاپ سوم، تهران: نشر نی، ۱۳۹۳.
- نوروزی، تورج. «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران. نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی». *ایرانشناسی*، سال ۷، شمارهٔ ۲۶ (۱۳۷۴): صص ۳۸۲–۳۹۷.
- نوین، حسین و فرامرز میرزایی. «بن‌مایه‌های افسانهٔ شهرزاد ایرانی در نمایشنامهٔ *شهرزاد* توفیق الحکیم». *زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ ۴ (۱۳۹۰): صص ۱۵۳–۱۶۸.
- هاشمی میناباد، حسن. «فرهنگ‌زدایی در ترجمهٔ انگلیسی *مرگ یزدگرد*». *زبان و ادبیات فاسی (دانشگاه آزاد اراک)*، سال اوّل، شمارهٔ ۴ (۱۳۸۴): صص ۷۷–۹۰.
- هاشمی‌نژاد، قاسم. «جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران». *گلستان هنر*، شمارهٔ ۸ (۱۳۸۶): صص ۷–۲۱.
- همایونی، صادق. *تعزیه در ایران*. چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۰.
- یوسفی آملی، حسین و فاطمه خرمیان. «جلوه‌های مکالمه‌گرایی در *اهل‌الکهف* اثر توفیق الحکیم». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ ۲۳ (۱۳۹۱): صص ۹۹–۱۲۳ .

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۴۰-۶۵

مصادیق خودشرق‌شناسی در ادبیّات تطبیقی ایران

سیروس امیری،* استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه کردستان، سنندج
زکریا بزدوده، استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه کردستان، سنندج

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۳/۱۸

چکیده

در این مقاله، با استفاده از آرای ادوارد سعید در باب شرق‌شناسی و ادبیّات تطبیقی، به تعریف و تحلیل مصادیق خودشرق‌شناسی در ادبیّات تطبیقی ایرانی پرداخته‌ایم. بخش نخست مقاله به توضیح جنبه‌های برون‌ادبیِ ادبیّات تطبیقی، به‌ویژه سیاست ادبیّات تطبیقی، اختصاص دارد و مروری است کوتاه بر آرایِ صاحب‌نظران نقد پسااستعماری و پیشینهٔ نقدهای پسااستعماری بر ادبیّات تطبیقی. در ادامه، با اشاره به نمونه‌هایی از مطالعات تطبیقیِ ادب فارسی و با تکیه بر نقد پسااستعماری، به‌ویژه آرای ادوارد سعید، کاستی‌ها و آسیب‌های موجود در ادبیّات تطبیقی ایران شناسایی و بررسی شده‌اند. این کاستی‌ها، که مستقیم یا غیرمستقیم، سبب تکرار و تأیید انگاره‌های شرق‌شناسانه می‌شوند، عبارت‌اند از: نگرش فرمالیستی و حذف تاریخ، معیار قرار دادنِ متون کلاسیک اروپایی در داوری‌ها، تکیه بر منابع تاریخی‌ـادبی اروپامحور و محدود شدنِ به حوزهٔ ادبیات اروپا.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، خودشرق‌شناسی، نقدپسااستعماری، سیاست ادبیّات تطبیقی، ادبیّات فارسی

---

* Email: amiri.cyrus@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

ادوارد سعید در دو کتاب *شرق‌شناسی*[۱] و *فرهنگ و امپریالیسم*[۲] به تشریح رابطهٔ میان دانش شرق‌شناسی و امپریالیسم اروپایی، به‌ویژه در سده‌های هجدهم و نوزدهم می‌پردازد. بخش‌های مهمی از کتاب نخست به تحلیل و تفسیر انگاره‌ها و تصاویر ارائه‌شده از مشرق‌زمین[۳] در آثار اروپاییان اختصاص یافته است. همان‌طور که سعید در جای‌جای *شرق‌شناسی* اشاره می‌کند، در آثار ادبی، هنری، فلسفی و تاریخی اروپاییان، مردمان مشرق‌زمین بدون تفکیک از یکدیگر و با رویکردی غیرتاریخی بازنمایی شده و با صفاتی چون مستبدّ، شهوت‌پرست، سست، واپس‌گرا، تقدیرگرا، وحشی و عقب‌مانده توصیف شده‌اند. سعید این انگاره‌ها را دست‌آویزی برای القای برتری اروپاییان بر غیراروپاییان و توجیه طرح‌های استعماری می‌داند. سعید، که خود استاد ادبیّات تطبیقی بود، در کتاب *فرهنگ و امپریالیسم*، مستقیماً به نقش برخی از مطالعات تطبیقی ادبیّات در اروپا، به‌ویژه در قرن نوزدهم، در القای برتری غرب بر شرق و تقویت پایه‌های امپریالیسم اروپایی می‌پردازد. او با اشاره به انگارهٔ «ادبیّات جهان» استدلال می‌کند که تقابل با ملّی‌گراییِ ادبی در عمل به معنای درک و استقبال از ادبیّات «جهان» نبود، بلکه شکل جدید یکِ سنّت کاتولیکی و اروپامحور بود که در زمان‌های تنش و بحران مطرح می‌شد و از اروپای واحد، به مثابهٔ یک محدودهٔ متمایز از «شرق» سخن می‌گفت (۴۵-۴۷).

هدف از انجام این پژوهش شناخت و تحلیل انگاره‌های شرق‌شناسانه در آثار برخی از نویسندگان و پژوهشگران ایرانی است. امروزه برای توصیف انگاره‌های شرق‌شناسانه در آثار خودِ شرقیان از اصطلاحاتی چون خودشرق‌شناسی[۴] (سیوانتوس[۵] ۲۲) یا خودشرقی‌سازی[۶] (اونگ[۷] ۵۰) استفاده کرده‌اند. برای نمونه در ایران، جوادی یگانه و امیر در پژوهشی با عنوان «نگاهی به خودشرق‌شناسی در ایران مدرن: *خلقیّات ما ایرانیان* سید محمدعلی جمال‌زاده» (۱۳۹۳)، به بررسی باورها و انگاره‌های شرق‌شناسانه در این اثر جمال‌زاده پرداخته‌اند.

---

[1] *Orientalism*
[2] *Culture and Imperialism*
[3] Orient
[4] auto-orientalism; self-orientalism
[5] Christina Civantos
[6] self-orientalization
[7] Aihwa Ong

امروزه، با پژوهش‌های منتقدان حوزهٔ مطالعات فرهنگی، بیش از هر زمان دیگری معلوم شده است که «امر فرهنگی همواره سیاسی است» (میچل[1] ۶۲). استفاده از عبارت «سیاست ادبیّات تطبیقی» در این پژوهش به معنای برابر دانستن ادبیّات تطبیقی با سیاست یا قلمداد کردن پژوهش‌های تطبیقی به مثابهٔ فعّالیّت سیاسی نیست. به همین منوال، استفاده از اصطلاح «شرق‌شناسی» برای اشاره به برخی از پژوهش‌های تطبیقی در ایران، برای توصیف آن جنبه از این متون است که سعید «شرق‌شناسی پنهان[2]» نامیده است. سعید شرق‌شناسی پنهان را فرایندی تقریباً ناخودآگاه توصیف می‌کند که بر عینی‌ترین مطالعات در باب جامعه، ادبیّات، زبان و فرهنگ شرق تأثیر می‌گذارد. «شرق‌شناسی آشکار[3]» به‌طور مستقیم و صریح به توصیف شرق می‌پردازد و نتایجش با روش‌ها و ابزارهای علمی قابل ارزیابی و، بنابراین، قابل تغییر است، اما شرق‌شناسی پنهان به باورها و انگاره‌های تغییرناپذیری اطلاق می‌شود که، اگرچه مستقیم بیان نمی‌شوند، در بیشتر مطالعات به‌ظاهر عینی، تکرارپذیر و کمیّت‌پذیر و قابل ردیابی‌اند. این انگاره‌ها فردی نیستند، بلکه از مجموعهٔ «دانش» شرق‌شناسیِ موجود، اعمّ از مکتوب و غیرمکتوب، سرچشمه گرفته‌اند و تأثیرِ فراگیر دارند (سعید، ۱۹۷۸: ۱۸۶–۲۰۷). از آنجا که امروزه، به‌سبب سهولت ارتباطات و گردش سریع اطلاعات، دانش جوامع شرقی از خویش، در بسیاری از موارد، مبتنی بر یافته‌های شرق‌شناسان است، بررسی شرق‌شناسی پنهان در آثار پژوهشگران شرقی خالی از فایده نخواهد بود.

پیشینهٔ تحقیق

مجید صالح‌بک و هادی نظری منظّم در مقاله‌ای با عنوان «ادبیّات تطبیقی در ایران: پیدایش و چالش‌ها» (۱۳۸۷)، به بیان تاریخچهٔ ادبیّات تطبیقی به مثابهٔ یک درس دانشگاهی در ایران و مرور آثار پژوهشگران ایرانی این حوزه پرداخته‌اند. آنان «کمبود بسیار شدید استاد متخصص، ناآگاهی یا بی‌توجهی آشکار محقّقان به نظریّه‌های ادبیّات تطبیقی، به‌ویژه نظریّه‌های جدید امریکاییان، ورود غیرمتخصصان به این حوزه از دانش بشری، فقدان انجمن علمی ادبیّات تطبیقی و نشریّهٔ تخصصی معتبر و نیز، عدم همکاری

---

[1] Don Mitchel
[2] latent orientalism
[3] manifest orientalism

محقّقان و تطبیق‌گران دانشگاهی با گروه‌های مختلف هنر و علـوم انسـانی» را از جملـهٔ مهم‌ترین معضلات ادبیّـات تطبیقـی در ایـران مـی‌داننـد (۲۵). علیرضـا انوشـیروانی در «آسیب‌شناسی ادبیّات تطبیقی در ایران» (۱۳۸۹) به تحلیل«نابسامانی‌ها، بـی‌برنـامگی‌هـا، پراکنده‌کاری‌ها، کـج‌اندیشـی‌هـا و بـدفهمی‌هـای» مطالعـات ادبیّـات تطبیقـی در ایـران می‌پردازد. وی ناآشنایی پژوهشگران با نظریّه‌های ادبیّات تطبیقی را یکـی از مهـمّ‌تـرین مشکلات معرفی کرده است و از جمله راه‌های برون‌رفت از وضعیت کنـونی را تربیـت نیروی علمی متخصّص، تدوین درس‌نامه و انتشار نشریّات علمی می‌داند. خلیل پروینی در مقاله‌ای با عنوان «نظریّهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی: گامی مهم در راستای آسیب‌زدایی از ادبیّات تطبیقی» (۱۳۸۹) به معرفی انگارهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی در آثار طه ندا و حسین مجیب المصری می‌پردازد. وی با الهام از این دو متفکّر جهـان عـرب، ادبیّـات تطبیقـی اسلامی را طریقی برای آسیب‌زدایی از ادبیّات تطبیقی در ایران می‌داند. البته، باید گفـت که ادبیّات تطبیقی اسلامی در حد یک طرح اولیّه بوده و، همان‌طور کـه خـود نویسـنده اذعان کرده است (۸۰)، بسط نظری منسجم و کاربست فراگیر نداشـته اسـت. بنـابراین، تعبیر «نظریّه» در عنوان مقالهٔ ایشان چندان دقیق نیست. همچنین باید گفت کـه ادبیّـات تطبیقی، بنا به تعریف و ماهیّت، باید در پی فراگیر کردن حوزهٔ فعّالیّت خویش باشد، نه محدود کردن آن. اگر پژوهشگرانی چون سعید از اروپامحوری ادبیّات تطبیقی سـنّتی در اروپا انتقاد می‌کنند، انتقاد ایشان به معنای تلاش برای جایگزینی اروپا با منطقه‌ای دیگـر از عالم نیست، بلکه در جهت توسعهٔ جغرافیایی و بسط حوزه‌های ادبیّات تطبیقی اسـت ـ اتفاقی که به همّت پژوهشـگران در حـال رخ دادن اسـت. فرزانـه علـوی‌زاده در مقالـهٔ «بررسی انتقادی مقـالات ادبیّـات تطبیقـی در ایـران در دهـهٔ هشـتاد» (۱۳۹۴) بـه نقـد روش‌شناسی مقالات ادبیّات تطبیقی در دههٔ ۱۳۸۰ شمسی در ایران پرداخته اسـت. وی با بررسی ارجاعات مقاله‌های چاپ‌شده در این بازهٔ زمانی میزان استفادهٔ پژوهشـگران از آخرین دستاوردهای نظری را نشان داده است. وی «اسـتفاده نکـردن از منـابع اصـلی و به‌روز و نیـز دسترسـی بـه نظریّـه بـه‌واسـطهٔ ترجمـه‌هـا» را از آسـیب‌هـای مطـرح در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران می‌داند (۲۹). اخیراً، تورج زینی‌وند در مقالـه‌ای بـا عنوان «معرفی و تحلیل دیدگاه‌های نقدی ادوارد سعید بر چـالش‌هـای بنیـادین ادبیّـات تطبیقی» (۱۳۹۴) به معرفی و توصیف دیدگاه‌های ادوارد سعید دربـارهٔ ادبیّـات تطبیقـی

پرداخته است. نویسنده در نتیجه‌گیری این پژوهش دچار تناقض‌گویی می‌شود و جمع‌بندی ناقصی از دیدگاه‌های سعید به دست می‌دهد. او در بند اول نتیجه‌گیری می‌نویسد: «اهداف کنونی ادبیّات تطبیقی و روش پژوهش در این دانش، برخلاف ماهیّت اصیل آن است» (۶۰). با این حال، در ابتدای همان بند و در بند سوم این نکته را نقض می‌کند و در جایی می‌نویسد «ماهیّت و قصد اصلی این دانش نیز سلطهٔ فرهنگی بر شرق است» (همان‌جا). همچنین، پژوهشگر اشاره‌ای به ارتباط ذاتی میان ادبیّات تطبیقی و تفکّر پسااستعماری سعید نکرده و این دو را در مقابل هم قرار داده است. حال‌آنکه، همان‌طور که در بخش‌های بعدی این پژوهش خواهد آمد، اندیشه‌های جهان‌شمول سعید و توجّه ویژهٔ او به اشکال تبادل فرهنگی میان ملّت‌ها پیامد طبیعی مطالعات او در ادبیّات تطبیقی بود.

روش تحقیق

این مقاله یک پژوهش کیفی‌ـکتابخانه‌ای در باب مطالعات تطبیقی ادب فارسی است. متون ذکرشده در این مقاله تنها برای نمونه انتخاب و بررسی شده‌اند. بنابراین، در پایان، نتیجه‌گیری کمّی ارائه نمی‌شود. بیشتر این نمونه‌ها مقالات ادبیّات تطبیقی‌اند؛ در مواردی نیز نوشته‌هایی هستند که، همانند *لولیتاخوانی در تهران*، اثر آذر نفیسی، به موضوعاتی چون پذیرش[1]، ترجمه، تأثیرات ادبی، یا مقایسه‌های ادبی پرداخته‌اند. خوانش این متون با هدف شناسایی و تحلیل انگاره‌های شرق‌شناسانه در برخی از متون ادبیّات تطبیقی انجام شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که چگونه ممکن است انگاره‌های شرق‌شناسانهٔ موجود در شرق‌شناسی پنهان به تحقیقات روشمند و علمی در ادبیّات تطبیقی راه یابند.

نقد پسااستعماری و سیاست ادبیات تطبیقی

اگرچه کار پژوهشگر ادبیّات تطبیقی با جست‌وجوی شباهت‌های موجود میان آثار ادبی جهان آغاز می‌شود، برشمردن این شباهت‌ها غایت ادبیّات تطبیقی نیست. هدف اصلی پژوهشگر ادبیّات تطبیقی توضیح «چرایی و چگونگی» شباهت‌های ادبی است، نه صرفاً

[1] reception

برشمردن وتشریح آنها (انوشیروانی ۱۳۸۹ب ۳۷). ادبیّات تطبیقی، چه از دیدگاه پیروان مکتب فرانسوی و چه از دیدگاه نظریّه‌پردازان مکتب امریکایی (با در نظر گرفتن تفاوت‌ها)، نوعی مطالعهٔ تاریخی، اجتماعی و فرهنگی است که از طریق مطالعهٔ شباهت‌ها یا روابط و تأثیرات ادبی به تفسیر و بازنویسی تاریخ و، مهم‌تر از آن، به تفسیر وضعیّت انسان می‌پردازد. پژوهش‌های تطبیقی، از زمان گوته، هیچگاه به حوزهٔ ادبیّات محصور نبوده است، بلکه همواره به مثابهٔ مطالعات و کنش‌های اجتماعی‌ـ سیاسی و فلسفی نیز مطرح بوده است. برای نمونه، گوته با طرح مفهوم «ادبیّات جهان» و با در هم آمیختن غرب و شرق در دیوان اشعارش می‌کوشید تا با تأکید بر عناصر مشترک انسانی به مقابله با ملّی‌گرایی افسارگسیختهٔ اروپای قرن نوزدهم برخیزد و تمام انسان‌ها، یا دست‌کم اروپاییان، را به عنوان شهروندان «جمهوری جهانی ادبیّات» گرد هم آورد. رنه ولک[1] این انگیزهٔ صلح‌طلبانه را اساس فعّالیّت پژوهشگران ادبیّات تطبیقی از آغاز تا امروز می‌داند:

> ادبیّات تطبیقی حاصل واکنش برضدِ ملّی‌گرایی تنگ‌نظرانهٔ غالبِ تتبّعات قرن نوزدهم برضدّ جدایی‌طلبی بسیاری ازمورخّان ادبیّات فرانسوی و آلمانی و ایتالیایی و انگلیسی و جز اینها بود. دست‌اندرکارانِ آن غالباً کسانی بودند که خود درمحلِّ تقاطع کشورها یا، دست‌کم، در مرزهای یک کشور قرار داشتند (۹۱).

البته ولک به تناقض میان انگیزه‌های «روان‌شناختی» و «جامعه‌شناختی» ادبیّات تطبیقی، چه در قرن نوزدهم و چه در روزگار ما، اشاره می‌کند و معتقد است که این انگیزهٔ صلح‌طلبانهٔ فردی و روان‌شناختی گاه تحت‌الشّعاع انگیزه‌های اجتماعی و ملّی قرار می‌گیرد. برای مثال، وی از کسانی چون فرنان بالندسپرژه[2]، ژان ماری کاره[3] و اِرنْسْت روبرت کورتسیوس[4] نام می‌برد که برخلاف تصوّر و ادّعای خویش بر طبل ملّی‌گرایی کوبیده‌اند (۹۱–۹۲).

در دهه‌های اخیر، به‌ویژه به دنبال اوج‌گیری مطالعات پسااستعماری، متفکّران زیادی به غلبهٔ انگیزه‌های سیاسی در مطالعات ادبیّات تطبیقی از آغاز تا امروز اشاره کرده‌اند.

---

[1] Rene Wellek
[2] Fernand Baldensperger
[3] Jean-Marie Carré
[4] Ernst Robert Curtius

کسانی چون ادوارد سعید، گایاتری اسپیواک[1] و سوزان باسنت[2] تاریخ ادبیّات تطبیقی در اروپا را با تاریخ استعمار فرهنگی پیوند زده‌اند. از جملهٔ مهم‌ترین نتایج مطالعات اخیر در باب ادبیّات تطبیقی، تأکید بر کارکرد سیاسی این نحله است. با توجه به همین واقعیّت است که انوشیروانی در نخستین شمارهٔ مجلّهٔ *ادبیّات تطبیقی*، آنجا که بر ضرورت توجه به این نحله در ایران امروز سخن می‌گوید، به‌روشنی ادبیّات تطبیقی را با «علم سیاست» مقایسه می‌کند: «درجهان متلاطم امروز، ادبیّات تطبیقی با تأکید بر اومانیسم جهانی و تعامل بین‌فرهنگی در سیاست خارجی و صحنهٔ بین‌المللی حرف برای گفتن دارد، و چه‌بسا که در درازمدت بیش از علم سیاست کارایی داشته باشد» (۱۳۸۹الف ۱۶). پرواضح است که این مقایسه به معنای برابر دانستن ادبیّات تطبیقی و سیاست نیست. مقصود این است که مطالعات ادبیّات تطبیقی، در شکل درست آن، می‌تواند کاری را انجام دهد که سیاست‌مداران از انجام آن عاجز بوده‌اند، و آن نزدیک کردن فرهنگ‌ها و ملّت‌ها به یکدیگر است.

توجه به ابعاد سیاسی ادبیّات تطبیقی باعث شده است تا متفکّران از نیمهٔ دوم قرن بیستم، به‌ویژه در سه دههٔ اخیر، به بازنگری اساسی در تعریف، اهداف و شیوه‌های این رشته بپردازند. رنه ولک از نخستین کسانی بود که سنّت ادبیّات تطبیقی در اروپا را مورد انتقاد قرار داد و آن را «توسعه‌طلبی» فرهنگی خواند:

> انگیزهٔ اساساً وطن‌دوستانهٔ موجود در بسیاری از مطالعاتِ ادبیات تطبیقی در فرانسه و آلمان و ایتالیا و جز اینها به نظام حسابداری فرهنگی عجیبی منجر شده است وآن علاقه به انباشت اعتبار برای ملّت خود با اثبات بیشترین تأثیرات بر دیگر ملّت‌هاست؛ یا به بیان ظریف‌تر، اثبات اینکه ملّت خودشان آثار نویسندهٔ بزرگِ ملّتی دیگر را بهتر و کامل‌تر از دیگر ملّت‌ها اخذ و «درک» کرده است (۹۲-۹۳).

البته، آنچه ولک را به مقابله با سنّت ادبیّات تطبیقی برمی‌انگیزد، بیشتر کم‌توجهی محقّقان این رشته به جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی است (ولک ۹۶) . در واقع، ولک خواهان اصلاح «سیاست» ادبیّات تطبیقی نیست، بلکه می‌خواهد حتّی‌الامکان سیاست‌زدایی کند. در مقابل، تأکید بر اصلاح سیاست ادبیّات تطبیقی در آثار متفکّران پسااستعماری مشهود است.

---

[1] Gayatri Spivak
[2] Susan Bassnett

ادوارد سعید، همانند ولک، بر انگیزه‌های صلح‌طلبانهٔ تطبیق‌گران در نیمهٔ نخست قرن بیستم تأکید می‌کند. وی به تأثیر اندیشه و ادبیات گوته و هردر، متفکران آلمان ماقبل استعمار، بر کسانی چون اِرِنْست روبرت کورتسیوس و اریش آئرباخ[1] اشاره می‌کند و می‌افزاید: «ایدهٔ ادبیّات تطبیقی حاکی از جهان‌شمولی و بیانگر آن نوع تفاهمی بود که لغت‌شناسان با شناسایی خانوادهٔ زبانی به آن دست یافته بودند» (۱۹۹۳: ۴۵). سعید در نوشته‌های گوناگون، از جمله در *فرهنگ و امپریالیسم* (همان) و آخرین کتابش *اومانیسم و نقد دموکراتیک*[2] (۹۵)، به رویکرد انسان‌مدارانه و جهان‌شهری، و همچنین صلح‌طلبی در اندیشهٔ گوته و پیروانش از جمله کورتسیوس و آئرباخ اشاره می‌کند، اما او نیز همانند اسپیواک (۲۰۰۳: ۹) معتقد است که خاستگاه اروپایی نخستین تطبیق‌گران مانع از تحقّق «بینش عمیقاً آرمان‌شهریِ[3] گوته» (سعید ۲۰۰۴: ۹۵) می‌شد. به نظر او، تلاش این تطبیق‌گران برای پشت سرِ گذاشتن مرزهای سیاسی و ایجاد یک حوزهٔ فراملّی در مطالعات ادبی، در عمل تنها در سطح ادبیّات اروپا به ثمر می‌نشست. به همین دلیل، او استدلال می‌کند که، به دلیل شرایط خاصّ مطالعات تطبیقی در آن زمان، تقابل با ملّی‌گرایی در عمل به معنای درک و استقبال از ادبیّات «جهان» نبود، بلکه شکل جدید یک سنّت کاتولیکی و اروپامحور بود که در زمان‌های تنش و بحران مطرح می‌شد تا اروپای واحد را به صورت محدوده‌ای متمایز از «شرق» معرفی کند. به عبارت دیگر، تأکید بر انگارهٔ ادبیّات جهان تنها در زمانی اهمّیّت می‌یافت که کشورهای اروپایی خود درگیر رقابت و تنش بودند و اندیشمندان با طرح میراث و اندیشه‌های مشترک انسانی در ادبیّات، به دنبال نزدیک کردن ملّت‌ها به یکدیگر بودند. اما چون، برای نزدیک کردن ملّت‌های اروپایی به یکدیگر، همواره بر سنّت مشترک مسیحی‌ـ‌لاتینی تأکید می‌شد، ناخواسته، اروپا به صورت جهانی متمایز از شرق برساخته می‌شد. اسپیواک نیز این نکته را یادآوری می‌کند و می‌گوید: «ادبیّات تطبیقی براساس نوع‌دوستیِ اروپایی بنا شده بود» و از این رو، از پرداختن به زبان‌ها و ادبیّات کشورهای نیم‌کرهٔ جنوبی، آن‌گونه که شایسته است، ناتوان بود (۲۰۰۳: ۸–۹). سعید، در ضمن تمجید از تلاش‌های کسانی چون آئرباخ، ناتوانی آنان را نیز یادآور می‌شود:

---

[1] Erich Auerbach
[2] Humanism and Democratic Criticism
[3] utopian

صحبت از ادبیّات تطبیقی به معنای صحبت از تأثیر متقابل سنّت‌های ادبی گوناگون جهان بود، اما این نحله از نظر معرفت‌شناختی بر یک ساختار سلسله‌مراتبی استوار بود که ادبیّات اروپا و سنّت ادبی مسیحی‌ـلاتینی را در مرکز و بالاتر از همه قرار می‌داد. هنگامی که آئرباخ در مقالهٔ مشهور «فیلولوژی ادبیّات جهان» (که شهرتی سزاوار یافته است) به ظهور شمار کثیری از زبان‌های ادبی و ادبیّات ملل «دیگر» اشاره می‌کند (انگار که از دل زمین روییده باشند، چراکه وی هیچ اشاره‌ای به استعمار و استعمارزدایی نمی‌کند)، بیانش بیشتر حاکی از ترس و اضطراب است نه خوشحالی. یعنی سنّت لاتینی به خطر افتاده است (سعید، ۱۹۹۳: ۴۵).

سعید ردّپای این سنّت اروپایی را در مطالعات دانشگاهی ادبیّات تطبیقی در امریکا، از همان نخستین روزهای تأسیس این رشته در دانشگاه کلمبیا، مشاهده می‌کند و یادآور می‌شود که تأکید بنیان‌گذاران این رشته بر «وحدت معنوی در علم و هنر و عشق» یک واقعیّت مهمّ را نادیده می‌گرفت: «وحدت» پوشالی و دروغینی که امریکای بعد از جنگ جهانی دوم بر جهان تحمیل می‌کرد. به عبارت دیگر، تأکید بر وحدت جهانی ادبیّات و هنر بدون ایجاد وحدت و عدالت واقعی در عرصهٔ بین‌المللی، شعاری توخالی و، مهم‌تر از آن، خطرناک بود. در عمل نیز، آنچه به مثابهٔ معیار ارزش‌گذاری آثار ادبی جهان معرفی می‌شد متون معیار تاریخ ادبی اروپا و امریکا بود:

پژوهش‌های دانشگاهی ادبیّات تطبیقی حامل این پیام‌اند که اروپا و ایالات متحدّه مجموعاً مرکز جهان را شکل می‌دهند، نه صرفاً به اعتبار موقعیّت سیاسی‌شان، بلکه به اعتبار اینکه ادبیّاتشان، نسبت به ادبیّات دیگر کشورها، بیشترین ارزش را برای مطالعه دارد (۱۹۹۳: ۴۶).

پرواضح است که انتقاد سعید از ادبیّات تطبیقی سنّتی در اروپا هرگز به معنای رویگردانی یا نومیدی وی از ادبیّات تطبیقی نیست. خود او استاد و پژوهشگر ادبیّات تطبیقی در دانشگاه کلمبیا بود و همان‌طور که دیوید مورفی[1] یادآوری می‌کند، کتاب *شرق‌شناسی* «اثر تطبیق‌گری است که عمیقاً از نوشته‌های فرانسوی‌زبان متأثّر است» (۴۱۷). در واقع، مورفی دلیل شباهت مطالعات پسااستعماری و ادبیّات تطبیقی را پیشینهٔ خود سعید در مطالعات تطبیقی می‌داند. او کتاب *شرق‌شناسی* را وابسته به سنّت ادبیّات تطبیقی، به‌ویژه سنّت ادبیّات تطبیقی فرانسه، می‌داند و می‌نویسد:

[1] David Murphy

اگرچه معمولاً سعید را (به همراه هومی بابا و گایاتری اسپیواک) عضوی از «تثلیث مقدس» مطالعات پسااستعماری می‌دانند، وی همواره ارتباط مبهمی با تفکر پسااستعماری داشته و آن را به مثابهٔ توصیفی جامع از آثارش نپذیرفته است. بنابراین، پرسش‌های اساسی او را در باب ادبیّات و علوم انسانی، که با *شرق‌شناسی* آغاز شده و در *فرهنگ و امپریالیسم* بسط یافته است، می‌توان نشئت‌گرفته از سنّت ادبیّات تطبیقی دانست (۴۱۷).

تحلیل مورفی نشان می‌دهد که ادبیّات تطبیقی، در ذات خود نه تنها جانبدارانه نیست، بلکه می‌تواند منشأ تفکّرات انتقادی از جنس تفکّر خود ادوارد سعید باشد. انتقاد سعید نیز نه متوجه ادبیّات تطبیقی به‌طور مطلق، بلکه متوجه شماری از تطبیق‌گران در مقاطع تاریخی خاصّ و در شرایط خاصّ است. همان‌طور که قبلاً بیان شد، او خاستگاه ادبیّات تطبیقی را «بینش عمیقاً آرمان‌شهریِ گوته» می‌داند (۲۰۰۴: ۹۵). اگر تعریف خود وی از کلمهٔ «آرمان‌شهری» در کتاب *تفاصیل موسیقایی*[1] را بپذیریم، یعنی امری «زمینی، محتمل، دست‌یافتنی و فهم‌پذیر» (۱۰۵)، باید گفت که سعید به تحقّق رؤیای گوته امیدوار بوده و تلاشش نیز در همان جهت بوده است.

اسپیواک در کتاب *مرگ یک رشته*[2] (۲۰۰۳)، سنّت ادبیّات تطبیقی را در اروپا نوعی استعمار فرهنگی قلمداد می‌کند و با صراحت و قاطعیّت مرگ چنین رشته‌ای را اعلام می‌کند. البته اسپیواک خود عضو بنیان‌گذار مؤسّسهٔ ادبیّات تطبیقی دانشگاه کلمبیا است و مرگی که وی از آن سخن می‌گوید نه مرگ ادبیّات تطبیقی به معنای مطلق، بلکه مرگ ادبیّات تطبیقیِ اروپامحور است. روشن است که کتاب اسپیواک نه مرثیه‌ای برای مرگ بلکه فراخوانی برای آغازی دیگر است. اسپیواک به طرح‌های بزرگ ترجمه به زبان انگلیسی و تولید جُنگ‌های انگلیسی‌زبان با عنوان «ادبیّات جهان» با بدبینی می‌نگرد. در عوض، وی پژوهشگران امریکایی را به یادگیری زبان‌های اروپایی و غیراروپایی، به‌ویژه زبان‌های مناطق موسوم به «مناطق جنوب»، دعوت می‌کند تا ارتباط با زبان‌ها و آثار ادبی مردمان دیگر بلاواسطه باشد. جالب توجّه این‌که اسپیواک دانستن این زبان‌ها را نه به‌عنوان «دانش»، به‌شیوهٔ دانش مستشرقان، بلکه به مثابهٔ ابزار «کنش» اجتماعی و فرهنگی‌ـسیاسی می‌خواهد. پژوهشگر ادبیّات تطبیقی جدید باید این زبان‌ها را نه از

[1] *Musical Elaborations*
[2] *Death of a Discipline*

جایگاه یک موضوع یا سرفصل آکادمیک بلکه به مثابهٔ یک عضو از فرهنگ بیگانه «از پایین بیاموزد» (۱۵) و با این کار تحوّلی در هویّت خود ایجاد کند. به عبارت دیگر، این زبان‌ها نباید به‌عنوان زبان‌های مرده به «موضوع مطالعهٔ» دانشجویان امریکایی تقلیل یابند، بلکه باید به مثابهٔ رسانه‌های فرهنگی فعّال و زنده شناسایی و به کار گرفته شوند (۹). اسپیواک همچنین درک و پرداختن به صورت[1] آثار ادبی بیگانه را راهی برای ادراک دیگری می‌داند. ادراک ویژگی‌های منحصربه‌فرد زبانی و ساختاری ادبیّات دیگران راهی برای به بازی گرفتن آنها در مناسبات جهانی است. از همین رو، وی «عالم‌گیری[2]» را بر «جهانی شدن[3]» ترجیح می‌دهد (۱۶، ۹۷)، چراکه «عالم‌گیری» برخلاف «جهانی شدن» متضمّن یکسان‌سازی و تفاوت‌زدایی نیست. از نکات جالب توجّه در کتاب اسپیواک مقایسهٔ ادبیّات تطبیقی سنّتی با «سازمان پزشکان بدون مرز» و همچنین برگزارکنندگان کنفرانس‌های بین‌المللی حمایت از زنان است. در اوّلی تکیه بر مترجمان محلی (به جای ارتباط بلاواسطه) و در دومی پیچیدن نسخه‌های کلّی با معیارهای غربی برای همهٔ زنان در همه‌جای دنیا دلیل این مقایسه‌اند.

علی بهداد و دُمینیک توماس[4] بر وجود رابطهٔ ذاتی میان ادبیّات تطبیقی و مطالعات پسااستعماری تأکید می‌کنند:

> از زمان انتشار کتاب مهم *شرق‌شناسی* ادوارد سعید، نحلهٔ ادبیّات تطبیقی، از لحاظ مشغولیّت پژوهشگران، دچار تحوّل شده است، به‌طوری‌که توجّه آنان از متنیّت به جانب تاریخ‌گرایی، از زیبایی‌شناسی به جانب سیاست، و از برداشت‌های فردی به جانب پاسخ‌های جمعی به متون ادبی کشیده شده است. این‌که خود سعید بیش و پیش از هرچیز دیگر یک تطبیق‌گر بود، خود گواهی بر خویشاوندی میان ادبیّات تطبیقی و مطالعات پسااستعماری است (۸).

مورفی هم معتقد است که مطالعات پسااستعماری در ذات خود تطبیقی است، چرا که این رشته برسازندهٔ «یک قلمرو ادبی فراملی» است که در واقع چیزی نیست مگر همان برداشت غالب از ادبیّات تطبیقی» (۴۰۸). باسنت نیز، در کتاب *ادبیات تطبیقی: درآمدی انتقادی*[5]، به تأثیر عمیق مطالعات پسااستعماری بر ادبیّات تطبیقی و زوال

---

[1] form
[2] planetarity
[3] globalization
[4] Dominic Thomas
[5] *Comparative Literature: A Critical Introduction*

مطالعات تطبیقی در غرب اشاره می‌کند و دلیل شکوفایی این مطالعات را در هند رواج نقد پسااستعماری در این کشور می‌داند. باسنت، به شیوهٔ خود، مرگ ادبیّات تطبیقی سنّتی را، به مثابهٔ تکوین یک رشتهٔ پژوهشی، اعلام می‌کند، زیرا معتقد است که نقد پسااستعماری تا حدود زیادی جایگزین این رشته شده است. در واقع، او نقد پسااستعماری را عنوانی جدید برای ادبیّات تطبیقی می‌داند (۱۰). او نیز، همانند اسپیواک، دربارهٔ آیندهٔ رشتهٔ ادبیّات تطبیقی در غرب نظریّه‌پردازی می‌کند و روی آوردن به مطالعات ترجمه را راهی برای برون‌رفت از مشکل می‌داند: «از این به بعد، باید ترجمه‌پژوهی را به‌عنوان رشتهٔ اصلی و ادبیّات تطبیقی را حوزه‌ای ارزشمند اما فرعی و کمکی بدانیم» (۱۶۱). البته، باسنت در مقاله‌ای با عنوان «تأمّلاتی بر ادبیّات تطبیقی در قرن بیست و یکم[1]» که در سال ۲۰۰۶ منتشر کرد، استدلال پیشین خود را در کتاب *ادبیّات تطبیقی: درآمدی انتقادی* از اساس اشتباه دانست و اذعان کرد که ادبیّات تطبیقی در طول سه دههٔ اخیر پیشرفت زیادی کرده و هم‌چنان در کانون توجّه است، حال‌آنکه ترجمه‌پژوهی پیشرفت چندانی نداشته است (۶). او هم‌چنان بر لزوم اصلاح و بازنگری در شیوه‌های پژوهش در ادبیّات تأکید می‌کند، اما پژوهشگران را از تجویزگرایی و بی‌توجّهی به جنبه‌های زیبایی‌شناختی برحذر می‌دارد. او همچنین استدلال می‌کند که انتقاد کسانی چون اسپیواک از اروپامحوری ادبیّات تطبیقی نباید پژوهشگران، به‌ویژه پژوهشگران اروپایی، را از مطالعهٔ میراث ادبی اروپا دلسرد کند. او تأکید می‌کند که مطالعهٔ ادبیّات کشورها به‌تنهایی ممکن نیست، بنابراین، همگان باید همبستگی میان ادبیّات ملّت‌ها از طریق تبادل و ترجمه را به رسمیّت بشناسند و به مطالعهٔ ادبیّات در وسیع‌ترین معنای آن روی بیاورند (۱۰).

متفکران و پژوهشگران نامبرده، ضمن تأکید بر جنبه‌های برون‌ادبی ادبیّات تطبیقی، ارتباط تنگاتنگ میان ادبیّات تطبیقی و مطالعات پسااستعماری را روشن می‌سازند. آنچه در ادامه می‌آید تحلیل نمونه‌هایی از مطالعات ادبیّات تطبیقی در ایران است که در پرتو بینش‌های متفکّران حوزهٔ پسااستعماری فراهم آمده است.

---

[1] Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century

تحلیل نمونه‌ها

از جملهٔ مشکلات مطالعات ادبیّات تطبیقی در ایران کم‌توجّهی پژوهشگران به ابعاد تاریخی و سیاسی پژوهش‌های تطبیقی است. به نظر می‌رسد که ناآشنایی با مبانی نظری ادبیّات تطبیقی به‌طور کلّی، که پژوهشگران در سال‌های اخیر همواره بر آن تأکید کرده‌اند، یکی از دلایل این کم‌توجّهی است. در اینجا ذکر یک نکته ضروری است. اگرچه کسانی همانند ولک از سیاست‌زدگی و تاریخ‌گرایی مطالعات ادبیّات تطبیقی انتقاد و بر توجّه پژوهشگران به ابعاد ادبی و هنری آثار ادبی تأکید می‌کنند (۹۶)، بی‌توجّهی به ابعاد سیاسی‌ـتاریخی و تأکیدِ صرف بر تحلیل جنبهٔ صوری آثار ادبی، خود یک سیاست آشکار است. صورت‌گرایی آمریکایی، که ولک نمایندهٔ آن بود، با تأکید بر وحدت ساختاری متون ادبی و با برساختن دنیایی محدود و بسته از متون معیار، در پی حذف تاریخ بود. به عبارت دیگر، وحدت ساختاریِ آثارِ ادبی جایگزین جهانی می‌شد که هیچ‌گاه به وحدت نمی‌رسید. دانشجویان ادبیّات، به‌شیوهٔ صوفیان، از محیط اجتماعیِ پرتنش و آلوده به خشونت امریکای بعد از جنگ جهانی دوم به دنیای آرمانی متونِ کلاسیک پناه می‌بردند (سلدن[1] ۱۴–۱۵). به همین شیوه، همان‌طور که سعید یادآوری می‌کند، برساختن مجموعه‌ای از متون با عنوان ادبیّات جهان و تأکید صرف بر شباهت‌های ساختاری و هنری میان اینان، بدون توجّه به روابط تاریخی، ازجمله تاریخ استعمارِ کهنه و نو، و جوامعی که این آثار را پدید آورده‌اند، می‌تواند به تلاشی برای فراموشیِ تاریخ تعبیر شود. یک نمونه از حذف تاریخ را در مقالهٔ «انواع ادبی در اروپا و ایران: پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای» به قلم خسرو فرشیدورد مشاهده می‌کنیم. نویسندهٔ مقاله، که به ذکر شباهت‌های آثار ادبی در ایران و اروپا می‌پردازد، نویسندگان ایرانی و اروپایی را از ورای قرن‌ها و از مکان‌های دور گردِ هم می‌آورد، اما از روابط تاریخی و مباحث مربوط به تأثیر و تقلید حرفی به میان نمی‌آورد. برای نمونه، خواننده با نظیر این دسته‌بندی‌ها و عبارات کلی مواجه می‌شود: «شعرهای سافو[2] و آناکرئون[3] دربارهٔ عشق و شراب، یادآور خمریّه‌های منوچهری و رودکی و بشار و خیام و حافظ

---

[1] Raman Selden
[2] Sappho
[3] Anacreon

است» (۵۳)؛ یا این‌که نویسندگان آثار «ادبیّات پرخاشگر... مانند ولتر، ویکتور هوگو، ماکسیم گورکی، مایاکوفسکی و [ژان] پل سارتر» با نویسندگانی نظیر «بهار، دهخدا، ادیب‌الممالک، عشقی و اشرف‌الدّین حسینی» از یک دسته‌اند (۶۳-۶۴).

از جملهٔ آسیب‌هایی که گاهی در مطالعات ادبیّات تطبیقی در ایران مشاهده می‌شود ارزش‌گذاری ادبی با معیار قرار دادن ادبیّات مغرب‌زمین است. برای نمونه، محمود صناعی در مقاله‌ای با عنوان «فردوسی، استاد تراژدی» (۱۳۴۱) فردوسی را به‌اعتبار هماهنگی با الگوی تراژدی سوفوکلی-ارسطویی در برخی از داستان‌های *شاهنامه*، «بزرگ‌ترین استاد تراژدی در ادبیّات ایران» و «هم‌پایهٔ سوفوکل و اوریپید و شکسپیر» می‌داند (۱۴۱). او حماسه‌سرای بزرگ ایران را به دلیل شباهت با نمایشنامه‌نویسان غربی می‌ستاید؛ ترکیب عبارت‌های «بزرگ‌ترین استاد تراژدی در ادبیّات ایران» و «هم‌پایهٔ سوفوکل و اوریپید و شکسپیر» به‌روشنی ادبیّات ایران را در مقایسه با ادبیّات اروپا در مرتبه‌ای فرودست قرار می‌دهد.

اما، مشکل اصلی پژوهش صناعی زمانی آشکار می‌شود که پژوهشگر با مقایسهٔ داستان‌های «رستم و سهراب» و «گشتاسب و اسفندیار» با نمایشنامهٔ *ادیپ شهریار* از مفهوم «عقدهٔ رستم» سخن می‌گوید تا به‌طور ضمنی پسرکشی را به‌عنوان الگوی فرهنگی-اجتماعی ایرانی در مقابل پدرکشی به‌عنوان الگوی اروپاییِ مطرح کند. سعید ایجاد هرگونه گسست و دوگانگی اساسی میان شرق و غرب را از مشخصه‌های تفکّر شرق‌شناسانه می‌داند، به‌ویژه زمانی که این دوگانگی به‌طور صریح یا ضمنی غرب را بر شرق برتری دهد (۱۹۷۸: ۲). اعتقاد به رواج پسرکشی در فرهنگ ایرانی تأکیدی است بر واپس‌گرایی ذاتی جامعهٔ ایرانی. رضا براهنی در *تاریخ مذکّر* به رواج پسرکشی در تاریخ ایران اشاره کرده و به‌صراحت بر واپس‌گرایی و ایستایی تاریخیِ ایران تأکید می‌کند: «تاریخ مذکّر عبارت است از نگه داشتن زن در پشت صحنه، آوردن مردها بر روی صحنه، کشته شدن جوان به دست پیر، و ابقای قدرت پیر» (براهنی ۱۳۳). عباس میلانی نیز از جملهٔ کسانی است که غلبهٔ پسرکشی در فرهنگ ایران را تأیید می‌کند (۳۴۹). روشن است که جامعهٔ پسرکش به‌طور ذاتی رو به قهقرا دارد و هرگونه تحوّل اجتماعی و سیاسی در چنین جامعه‌ای نیازمند مداخلهٔ خارجی است. پژوهشگران نقد پسااستعماری

تأکید شرق‌شناسان بر ایستایی تاریخی جوامع «شرقی» را بهانه‌ای برای توجیه طرح‌های استعماری و اقدامات مداخله‌جویانهٔ قدرت‌های غربی در گذشته و حال می‌دانند (نقیبی ۸۱). در اینجا یادآور می‌شود که پژوهشگرانی چون محمد صنعتی و فرزانه میلانی ارتباط ویژهٔ پسرکشی با تاریخ و فرهنگ ایران را رد می‌کنند (نک امیری و بزدوده ۳۳). پژوهش تطبیقیِ جلال خالقی مطلق نیز، که در آن نمونه‌هایی معروف از پسرکشی را در اساطیر و فرهنگ عامّهٔ روسیه، ایرلند و آلمان معرفی می‌کند (۵۳–۶۰)، خود مؤیّد جهان‌شمول بودن پسرکشی است. اگرچه صناعی از دیدگاه یک روان‌تحلیلگر به مقایسهٔ فردوسی و سوفوکل پرداخته و نتیجه‌گیری سیاسی نمی‌کند، اما همان یافتهٔ پژوهش او در آثار کسانی چون براهنی و عباس میلانی فحوایی کاملاً سیاسی دارد.

یکی دیگر از مشکلاتی که ممکن است در پژوهش‌های تطبیقی مشاهده شود افتادن به دام گفتمانی است که ادبیّات کشورها را بر روی محور توسعهٔ تکاملی طبقه‌بندی می‌کند. اگرچه این مشکل به حوزهٔ مطالعات ادبی مربوط می‌شود، خود بخشِ ساختاریِ این گفتمان است. محمدعلی جمال‌زاده در دیباچهٔ مجموعه داستان *یکی بود یکی نبود* این‌چنین به عقب‌ماندگی ادبیّات ایران در مقایسه با ادبیّات «اغلب ممالک دنیا» اشاره می‌کند:

> ایران امروز در جادّهٔ ادبیّات از اغلب ممالک بسیار عقب است. در ممالک دیگر ادبیّات به مرور زمان تنوع پیدا کرده و از پرتو تنوّع روح تمام طبقات ملّت را در تسخیر خود آورده و هرکس از زن و مرد و دارا و نادار، از کودک دبستانی تا پیران سالخورده را به خواندن راغب نموده و موجب ترقّی معنوی افراد ملّت گردیده است. امّا در ایران ما بدبختانه عموماً پا از شیوهٔ پیشینیان برون نهادن را مایهٔ تخریب ادبیّات دانسته و عموماً همان جوهر استبداد سیاسی ایرانی، که مشهور جهان است، در مادّهٔ ادبیّات نیز دیده می‌شود. به این معنی که شخص نویسنده وقتی قلم در دست می‌گیرد نظرش تنها متوجّه گروه فضلا و ادباست و اصلاً التفاتی به سایرین ندارد و حتی اشخاص بسیاری را نیز که سواد خواندن و نوشتن دارند و نوشته‌های ساده و بی‌تکلّف را به‌خوبی می‌توانند بخوانند و بفهمند هیچ در مدّ نظر نمی‌گیرد و خلاصه آن‌که پیرامون «دموکراسی ادبی» نمی‌گردد (۳).

یکی از نکات جالب توجه در این دیباچه آمیختن ادبیّات و سیاست است. جمال‌زاده به «جوهر استبداد سیاسی ایرانی، که مشهور جهان است» اشاره می‌کند و استبداد ادبی را نیز همانند استبداد سیاسی ویژگی «جوهری» ایران می‌داند. به این معنا، انتقاد جمال‌زاده

متوجّه رژیم سیاسی یا دورهٔ تاریخی خاصی نیست، چراکه به تعبیر وی استبداد ویژگی جوهری و درونی جامعهٔ ایران است. او برای اثبات این ادّعا، «مشهور جهان» بودن را مطرح می‌کند. با توجه به پیشینه و تحصیلات جمال‌زاده می‌دانیم که «جهان» وی بیشتر متشکّل از اروپای غربی، به‌ویژه فرانسه، است. سعید که مغرض‌ترین نوع شرق‌شناسی را در نوشته‌های فرانسویان و بریتانیایی‌ها می‌یابد، یکی از مایه‌های غالب نوشته‌های شرق‌شناسانه را تأکید بر استبداد ذاتی «جامعهٔ شرقی» می‌داند؛ همان چیزی که رفته‌رفته «استبداد شرقی» نام گرفته است (۱۹۷۸: ۵). فحوای کلام جمال‌زاده این است که تاریخ ادبیّات ایران به‌طور مستقلّ، و در ذات خود، به «دمکراسی ادبی» نمی‌رسد و تنها راه نیل به این هدف دنباله‌روی از ادبیّات اروپا است. همان‌طور که درآگاهی[1] تأکید می‌کند، جمال‌زاده در این دیباچه با رویکردی تطبیقی کلّ ادبیّات ایران را با معیار رمان اروپایی می‌سنجد و دومی را تنها طریق رسیدن به «دمکراسی ادبی» می‌داند (۱۱۰).

یکی دیگر از کاستی‌هایی که در مقایسهٔ ادبیّات ایران و ادبیّات اروپا ممکن است آشکار شود، ایجاد تقابل‌های ارزش‌گذارانه میان فرهنگ ایرانی و غربی است. آذر نفیسی در *لولیتاخوانی در تهران*[2]، که روایتی است از «تجارب» و «خاطراتش» از تدریس ادبیّات انگلیسی به دانشجویان ایرانی، به‌دفعات به مقایسهٔ ادبیّات فارسی و ادبیّات انگلیسی می‌پردازد. نفیسی، که از جایگاه استاد دانشگاه و پژوهشگر ادبیّات سخن می‌گوید، در جایی از کتابش تصریح می‌کند که داستان واقع‌گرایانه، یا همان رمان، هیچ‌گاه در ایران موفّق نبوده است (۱۸۷). به نظر وی، رمان که «ساختاری ذاتاً دمکراتیک» دارد در فرهنگ ایران جایی نداشته است. دلیل این واقعیت هم برای نفیسی روشن است: «فرهنگ ما [ایرانی‌ها] با دمکراسی مدرن همخوانی نداشت» (۲۶۱). به عبارت دیگر، نفیسی نیز همانند جمال‌زاده نبودن دمکراسی ادبی در ایران را معلول استبداد فرهنگی ایران می‌داند. او هم‌چنین ادّعا می‌کند که ادبیّات معاصر ایران عاری از عشق است، و یکی از دلایل گرایش دانشجویان ایرانی به ادبیّات انگلیسی را فقدان عشق در ادبیّات معاصر ایران می‌داند (۳۰۲). ناهید راچلین[3]، از پیشگامان ادبیّات

---

[1] Daragahi
[2] *Reading Lolita in Tehran*
[3] Nahid Rachlin

ایرانی‌ـآمریکایی، چنین ادّعایی را تکرار می‌کند. راچلین که صرفاً برای مخاطبان انگلیسی‌زبان می‌نویسد و آثارش، به دلیل ارائهٔ تصاویر منفی از ایران، در پیش از انقلاب ممنوع‌التّرجمه بود (راچلین ۲۰۰۷: ۲۰۶)، ادّعا می‌کند که فرهنگ اسلامی عشق را نمی‌شناسد و شاعرانی چون خیّام و سعدی به دلیل تأثیر نگرفتن از اسلام توانسته‌اند عشق را در آثار خود بپرورند (۲۰۰۸: ۱۴). جالب‌تر این‌که راچلین دلیل آشنایی ایرانیان معاصر با مفهوم عشق را این‌گونه بیان می‌کند: «ایرانیان، به‌خاطر صنعت نفت از حضور امریکایی‌ها، انگلیسی‌ها و دیگر غربیان بهره برده و با ارزش‌های آنها آشنا شده‌اند. بنابراین، مردم از احساسات رمانتیک و مفهوم عشق آگاه‌اند» (۲۰۰۸: ۱۴).

جالب این‌که هم نفیسی و هم راچلین به شیوهٔ کسانی چون هدایت کوشیده‌اند تا فرهنگ ایرانی را از فرهنگ اسلامی تفکیک کنند. مثلاً، هنگامی که نفیسی مرگ ادبیّات فارسی در دورهٔ معاصر را اعلام می‌کند (۱۷۲)، دلیلش را تأثیر گفتمان اسلامی در دورهٔ بعد از انقلاب می‌داند. این رویکرد در آثار نفیسی و راچلین خود متأثّر از فضای فکری و سیاسی بعد از ۱۱ سپتامبر در امریکا و ملهم از گفتمان نوشرق‌شناسی است. در سال ۲۰۰۴، یعنی در فاصلهٔ انتشار دو اثر نفیسی و راچلین، ترجمهٔ انگلیسی یک رمان[1] از نویسنده‌ای عرب‌تبار با نام مستعار «نجمه[2]: زن مسلمان» در امریکا منتشر شد که بلافاصله به رمانی پرفروش تبدیل شد. نویسندهٔ ناشناس این رمان ـ که همانند *لولیتاخوانی در تهران* شهرتش تا حد زیادی معلول کنجکاوی امریکایی‌ها دربارهٔ «اسلام» در دورهٔ بعد از ۱۱ سپتامبر است ـ می‌گوید: «بیماری دنیای عرب این است که مردم نمی‌دانند چگونه عشق بورزند. آنها مجموعه‌های تلویزیونی عاشقانه را با حیرت و سردرگمی نگاه می‌کنند» (رایدینگ[3] ۸). ادعای بیگانه بودن فرهنگ اسلامی با احساسات عاشقانه از جانب کسانی چون راچلین، نفیسی و نجمه تأیید تبلیغات اسلام‌هراسانهٔ رسانه‌های غربی در سال‌های بعد از ۱۱ سپتامبر بوده است. همان‌طور که فاطمه کشاورز یادآور می‌شود، در کتاب نفیسی، ایرانیان به‌ندرت لبخند می‌زنند، به‌ندرت عشق می‌ورزند و خشونت بخشی از فرهنگشان انگاشته شده است (۲۹).

---

[1] *The Almond*
[2] Nedjma
[3] Riding

همان‌طور که در مثال‌های مربوط به جمال‌زاده، نفیسی و راچلین مشاهده شد، اشکالی که ممکن است در تطبیق میان آثار نویسندگان ایرانی با آثار ادبی سایر کشورها پیش بیاید، تأیید عقب‌ماندگی فرهنگی ایران است. گاهی ممکن است یک پژوهش تطبیقی در باب «شباهت‌های» یک نویسنده یا یک نهضت ادبی معاصر ایرانی با یک نویسنده یا یک نهضت ادبی بریتانیای قرن نوزدهم این پیغام را القا کند که تاریخ ادبیّات معاصر ایران همان تاریخ ادبیّات انگلیس است با یک قرن تأخیر. یکی از جنجالی‌ترین مقایسه‌ها را، از این نوع، در مقالهٔ فردریک جیمسون[1] با عنوان «ادبیّات جهان سوم در دورهٔ سرمایه‌داری چندملّیتی[2]» می‌یابیم. جیمسون در این مقاله با کلّی‌گویی دربارهٔ ادبیّات بخش عظیمی از جهان که وی آن را «جهان سوم» می‌خواند، صراحتاً از عقب‌ماندگی تاریخی ادبیّات این ملّت‌ها در مقایسه با ادبیّات «جهان اول» سخن می‌گوید: «رمان جهان سوم ... خوانندگان جهان اول را یاد مراحل گذشتهٔ تکامل فرهنگی خویش می‌اندازد و یادآوری می‌کند که آنها هنوز هم مثل [تئودور] دریزر[3] و شروود آندرسون[4] می‌نویسند» (۶۵). جیمسون در ادامه می‌نویسد که «تمام ادبیّات جهان سوم» «تمثیل ملّی» است، حال آنکه در جهان اول روان‌شناسی و دغدغه‌های فردی موضوع اصلی ادبیّات است (۶۹). اسپیواک از این استدلال جیمسون انتقاد می‌کند و می‌گوید که تفکر شرق‌شناسانه، روان‌شناسی را برای مطالعهٔ انسان غربی و مردم‌شناسی را، که معمولاً به مطالعهٔ جوامع به‌اصطلاح «بومی» می‌پردازد، برای مطالعهٔ «دیگران» مناسب می‌داند (۱۹۹۹: ۱۰۹). اسپیواک، در این‌جا، از گرایش گفتمان شرق‌شناسی به کلّی‌گویی و برساختن مقولات کلّی دربارهٔ شرق انتقاد می‌کند. در واقع، نتیجهٔ ادّعای جیمسون این است که برای درک یک اثر ادبی از «جهان سوم» تنها به مقولات کلّی ملّی و فرهنگی نیاز داریم، حال‌آنکه برای درک یک اثر مشابه در غرب باید انگیزه‌های منحصربه‌فرد روان‌شناختی را لحاظ کرد. برای درک بهتر انتقاد اسپیواک و همچنین درک ارتباط متن جیمسون با گفتمان شرق‌شناسی، اشاره به تحقیقات جداگانهٔ نارایان[5] و والپ[6] بایسته می‌نماید. این دو به رویکرد دوگانهٔ رسانه‌های غربی در بازتاب دادن مقولاتی چون جرم و خشونت در

[1] Fredric Jameson
[2] "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism"
[3] Theodor Dreiser
[4] Sherwood Anderson
[5] Uma Narayan
[6] Letti Volpp

کشورهای به‌اصطلاح «جهان سوم» و کشورهای غربی اشاره و استدلال می‌کنند که این رسانه‌ها برای توضیح مسائلی از قبیل خشونت علیه زنان در کشورهای جهان سوم یا در میان مهاجرانِ این کشورها به مقولات کلّی مانند مذهب و ملّیّت و فرهنگ اشاره می‌کنند، حال‌آنکه برای توضیح موارد مشابه در میان خود غربیان به مسائل و انگیزه‌های روان‌شناختی اشاره می‌کنند (نارایان ۸۴؛ والپ ۲۰۰۱: ۱۱۸۷؛ والپ ۲۰۰۰: ۹۵–۱۰۰). در واقع، می‌توان گفت که رجوع جیمسون به مقولهٔ کلّی «ملّیّت» برای توضیح ادبیّات جهان سوم از جنس همین گرایش رسانه‌ای است.

اعجاز احمد[1] با انتقاد از تفکّر شرق‌شناسانهٔ جیمسون استدلال می‌کند که براساس مقالهٔ جیمسون «جهان سوم» در ساختن تاریخ نقشی ندارد (۱۰۰). به عبارت دیگر ، طبق استدلال جیمسون کشورهای «جهان سوم» چندین دهه از تاریخ عقب بوده و تنها دنباله‌رو «جهان اول» هستند (همان). همان‌طور که یوهانز فابین[2] یادآوری می‌کند، یکی از ویژگی‌های تفکّر شرق‌شناسانه انکار «هم‌زمانی[3]» شرق و غرب است، به‌طوری‌که سفر از غرب کرهٔ زمین به سوی شرق نه تنها سفری در مکان بلکه سفری در زمان محسوب می‌شود: سفری از دوران «پسامدرن» به قرون تاریک (به نقل از لازاروس[4] ۹۸). این همان تفکّری است که در مقالهٔ جیمسون به‌وضوح مشاهده می‌شود، آنجا که می‌گوید: «رمان جهان سوم ... خوانندگان جهان اول را یاد مراحل گذشتهٔ تکامل فرهنگی خویش می‌اندازد (۶۵). او نه تنها به تفاوت‌های ادبیّات کشورهای گوناگون «جهان سوم» اشاره‌ای نمی‌کند، بلکه به تفاوت «ادبیّات جهان سوم» با ادبیّات دهه‌های آغازین قرن بیستم در امریکا نیز نمی‌پردازد. به جزئیّات و ویژگی‌های تاریخی کشورهای به اصطلاح «جهان سوم» هم هیچ اشاره‌ای نمی‌کند. تاریخ جهان برای او تاریخ امریکا است و جهان سوم مصرف‌کننده، دنباله‌رو و ضمیمه‌شده به این تاریخ است. چنین پژوهشی تاریخ و ویژگی‌های فرهنگی کشورهای غیراروپایی را نادیده می‌گیرد و اثر ادبی غیراروپایی را به تاریخ فرهنگی اروپا، که در گفتمان «جهانی‌شدن» در جایگاه تاریخ فرهنگی «جهان» نشانده می‌شود، ضمیمه می‌کند.

---

[1] Aijaz Ahmad
[2] Johannes Fabian
[3] coevality
[4] Neil Lazarus

همان‌طور که پیش‌تر در این پژوهش بارها اشاره شد، ادبیّات تطبیقی بنا به تعریف و ماهیّت در پی گسترش حوزهٔ مطالعات ادبی از سطح فردی، گروهی، قومی یا ملّی به سطحی جهانی است. همچنین، همان‌طور که سعید می‌گوید، پیش‌فرض اساسی گوته، به‌عنوان بنیان‌گذار ادبیّات تطبیقی، جهانی کردن ادبیّات با حفظ ویژگی‌های ملّی و محلّی ادبیّات ملل گوناگون بود (۲۰۰۴: ۹۵). بنابراین، انگیزهٔ اساسی ادبیّات تطبیقی نه تثبیت تفوّق انحصاری ادبیّات اروپا، بلکه جهانی کردن این حوزه بوده است. این نکته نیز که کسانی مثل ادوارد سعید و گایاتری اسپیواک خود از پیشینهٔ مطالعاتی و حرفه‌ای در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی برخوردارند، نمایانگر گرایش این رشته به نقد انحصارطلبی فرهنگی است. در سال‌های اخیر، تحقیقات متفکّران و پژوهشگران این حوزه، به‌ویژه نظریّه‌پردازان حوزهٔ ادبیّات جهان، به‌طور فزاینده‌ای بر سلب انحصار از ادبیّات اروپا و گسترش علاقه و گسترهٔ پژوهش‌های تطبیقی متمرکز بوده است. تحقیقات دیوید دمراش[1] (۲۰۰۳، ۲۰۰۹)، پاسکال کازانووا[2] (۲۰۰۴)، فرانکو مورِتی[3] (۲۰۰۵، ۲۰۱۳)، ناتالی مِلاس[4] (۲۰۰۷) و امیلی اپتر[5] (۲۰۰۵) از این جمله‌اند. طرح موضوعاتی چون «خوانش از دور»[6] از جانب مورتی، «جمهوری جهانی ادبیّات»[7] از جانب کازانووا، «عالم‌گیری» و «دیگری فرودست» از جانب اسپیواک، و تأکید بر ترجمه و «گردش»[8] آثار ادبی در آثار دمراش از جملهٔ تلاش‌هایی است که در جهت تحقّق «بینش آرمان‌شهری گوته» انجام گرفته است.

در کشور ما، در سال‌های اخیر تلاش‌هایی در جهت معرّفی و ترجمهٔ آثار نظری نامبرده انجام گرفته است. آشنایی با این آثار نظری می‌تواند راه‌گشای پژوهشگران ادبیّات تطبیقی در انجام مطالعاتشان باشد. مسلم است که ادبیّات تطبیقی در ذات خود انسان‌مدار، تکثّرگرا و روادار است. پرداختن درست و آگاهانه به تحقیق در این حوزه نه تنها مشکلی را متوجّه ادبیّات ملّی نمی‌کند، بلکه به دلیل توجّه ویژهٔ نظریّه‌پردازان به

---

[1] David Damrosch
[2] Pascale Casanova
[3] Franco Moretti
[4] Natalie Melas
[5] Emily Apter
[6] distant reading
[7] World Republic of Letters
[8] circulation

ادبیّات حاشیه‌ای، اعمّ از قومی و ملّی و مربوط به مهاجرت، ادبیّات تطبیقی می‌تواند وسیله‌ای مؤثّر برای توانمندسازی ادبیّات ایران و هم‌چنین معرّفی آن به جهانیان باشد. نقدهایی که در این مقاله بیان شد متوجّه کاربردهای نادرست ادبیّات تطبیقی است و به‌هیچ‌روی تعمیم‌پذیر نیست. مسلّماً، یکی از مؤثّرترین راه‌های تحقّق رؤیاهای انسانی کسانی چون ادوارد سعید و اسپیواک در عرصهٔ فرهنگ پرداختن به ادبیّات تطبیقی است.

دو پیشنهاد

همان‌طور که بیان شد، یکی از مشکلاتی که گاهی در مطالعات ادبیّات تطبیقی مشاهده می‌شود نادیده گرفتن تاریخ است. این نادیده گرفتن تاریخ در پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی، معمولاً به دو شکل رخ می‌دهد. نخست در آنجا که پژوهشگر ادبیّات تطبیقی صرفاً به برشمردن شباهت‌ها می‌پردازد و به دلایل تاریخی آنها کاری ندارد. دوم در آنجا که ادبیّات تطبیقی تنها به رابطهٔ میان متون ادبی تقلیل داده می‌شود و از رابطهٔ ادبیّات با دیگر اشکال فرهنگ حرفی به میان نمی‌آید. همان‌طور که باسنت تأکید می‌کند، مطالعات پسااستعماری یکی از شاخه‌های مطالعات بینافرهنگی است که با ایجاد رابطه میان ادبیّات، علوم و هنر در پی یافتن منطق تاریخی و سیاسی این متون است (۱۹۹۳: ۹۶). سعید از «شرق‌شناسی» به مثابهٔ یک شیوهٔ زندگی کامل نام می‌برد و ردّ پای آن را در ادبیّات، هنر، متون تاریخی، سفرنامه‌ها و همهٔ ابعاد زندگی اجتماعی در غرب دنبال می‌کند. بنابراین، یکی از راه‌های پرداختن به تاریخ و سیاست در مطالعات تطبیقی، جست‌وجوی روابط میان ادبیّات و اشکال دیگرِ بیانِ فرهنگی است. نظریّهٔ پسااستعماری چنین الگویی را فراهم می‌کند. پیر برونل[1]، مؤلّف کتاب *چکیدهٔ ادبیّات تطبیقی*، ادبیّات تطبیقی را «هنر نزدیک کردن ادبیّات به سایر زمینه‌های بیان هنری یا دانش» می‌داند (به نقل از دادور ۸). در واقع، می‌توان گفت که جست‌وجوی روابط میان ادبیّات، هنر و دانش‌ها، و به‌طور کلی جست‌وجوی روابط ادبیّات با سایر حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی، راهی مناسب برای پرداختن به زمینه‌های اجتماعی در مطالعات ادبیّات تطبیقی است. این شیوه، آنگاه که با بینش‌های نظریّهٔ پسااستعماری تجهیز شود، ابزار مهمّی را

[1] Pierre Brunel

فراهم می‌کند تا در ضمن بررسی اشتراکات و تأثیرات ادبی، به ویژگی‌های منحصربه‌فرد ادبیّات ملل گوناگون پرداخته شود.

در مقالهٔ «آموزش ادبیّات انگلیسی یا ادبیّات جهان به انگلیسی» (۱۳۹۳)، انوشیروانی به لزوم بازنگری در شیوه‌ها و موادّ آموزشی در زمینهٔ آموزش زبان و ادبیّات انگلیسی اشاره می‌کند. وی در ضمن انتقاد از محدود کردن ادبیّات انگلیسی به ادبیّات «انگلستان» یا «بریتانیا»، پیشنهاد می‌کند که در گروه‌های زبان و ادبیّات انگلیسیِ دانشگاه‌های ایران، آموزش ادبیّات جهان به زبان انگلیسی به مثابهٔ سیاست آموزشی جدید دنبال شود. درواقع، باید گفت که هم‌اکنون در برخی از دانشگاه‌های ایران کمابیش توجهّی به ادبیّات جهان به زبان انگلیسی می‌شود و این توجّه روزافزون شده است. در همین زمینه، پیشنهاد دیگری لازم به نظر می‌رسد و آن سلبِ انحصار از متونی است که تاریخ تحوّلات ادبیّات بریتانیا را به‌شکلی اروپامحور روایت می‌کنند. برای نمونه، در جُنگ ادبی نورتون، در فصل مربوط به عصر نوزایی، کم‌ترین اشاره‌ای به تأثیر آندلس بر این نهضت فرهنگی اروپا نمی‌شود، حال‌آن‌که پژوهشگران زیادی تأثیر دنیای اسلام بر نوزایی اروپایی را همسنگ تأثیر یونان و رم دانسته‌اند (دالریمپل[1] ۱۱ و ۱۵؛ الخلیلی[2] ۶۵) . نقد و بازنویسی منابع رسمی در بابِ تاریخ ادبیّات کشورهای اروپایی، به‌نحوی‌که تأثیر دیگر ملّت‌ها و فرهنگ‌ها بر ادبیّات اروپا نشان داده شود، می‌تواند باب جدیدی در مطالعات ادبیّات تطبیقی بگشاید.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ابتدا مروری بر آرای متفکّران حوزهٔ ادبیّات تطبیقی انجام شد تا نظر بزرگان این نحله دربارهٔ سیاست ادبیّات تطبیقی و آیندهٔ آن روشن شود. رنه ولک در ضمن انتقاد از اروپامحوری و سیاست‌زدگی نخستین مطالعات ادبیّات تطبیقی در اروپا، خواستار توجّه بیشتر پژوهشگران به جنبه‌های زیبایی‌شناختی ادبیّات و پرهیز از اثبات‌گرایی افراطی بود. برخلاف ولک، که در پی سیاست‌زدایی از ادبیّات تطبیقی بود، ادوارد سعید تلاشش را بر اصلاح سیاست ادبیّات تطبیقی متمرکز کرده بود. سعید که خود

[1] William Dalrymple
[2] Jim Alkhalili

از دل سنّت ادبیّات تطبیقی برآمده و علاقه‌اش به تبادل فرهنگی میان ملّت‌ها و همچنین توجّه به جنبه‌های برون‌ادبی ادبیّات را مرهون مطالعه در این شاخه از دانش بود، خواهان تحقّق آرمان گوته بود. او در ضمن تجلیل از انگیزه و کوشش‌های بنیان‌گذاران این رشته، استدلال می‌کند که به دلیل شرایط تاریخی خاصّ اروپا در قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، ادبیّات تطبیقی در عمل اروپامحور شده و صحبت از «ادبیّات جهان» تنها به معنای صحبت از ادبیّات اروپا بود. پرواضح است که سعید تحقّق بینش گوته را مطلوب و ممکن می‌داند و انتقادش نه متوجّه ادبیّات تطبیقی، بلکه متوجّه پژوهشگران خاصّ در شرایط تاریخی خاصّ است. گایاتری اسپیواک و سوزان باسنت نیز، با انتقاد از سیاست‌های سنّت دانشگاهی ادبیات تطبیقی، خواهان اصلاح روش‌های رایج در مطالعات تطبیقی ادبیّات شده و هر یک به شیوهٔ خود الگویی جدید برای این مطالعات ارائه کرده‌اند. اسپیواک خواستار توجّه بیشتر به آموزش زبان‌ها و ادبیّات نیم‌کرهٔ جنوبی و جهان پسااستعمار است، حال‌آنکه باسنت خواهان توجّه بیشتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی، مطالعهٔ ادبیّات در جامع‌ترین شکل ممکن و به رسمیّت شناختن همبستگی‌های ادبی میان ادبیّات ملّت‌ها است. آنچه در آرای اکثر این متفکّران دیده می‌شود، استفاده از بینش‌های نقد پسااستعماری برای اصلاح روش‌های پژوهش در ادبیّات تطبیقی است. نگاهی اجمالی به سنّت ادبیّات تطبیقی در ایران نشان می‌دهد که بسیاری از پژوهشگران این حوزه به جنبه‌های برون‌ادبی این مطالعات کم‌توجّه بوده‌اند. تحلیل برخی از پژوهش‌های تطبیقی ادب فارسی در پرتو نظریّه‌های پسااستعماری نشان می‌دهد که برخی از پژوهشگران ایرانی سیاست‌های نادرست در سنّت ادبیّات تطبیقی را در پیش گرفته، و در نتیجه، به تکرار و تأیید انگاره‌های شرق‌شناسانه پرداخته‌اند. از میان مهم‌ترین کاستی‌های مطالعات ادبیّات تطبیقی در ایران، موارد زیر را می‌توان برشمرد: الف) ناآشنایی و کم‌توجهی به نظریّه؛ ب) ارزش‌گذاری ادبی با معیار قرار دادن متون کلاسیک اروپایی؛ ج) حذف تاریخ یا جایگزین کردن تاریخ تمدّن جهان با تاریخ تمدّن اروپا؛ د) ایجاد تقابل‌های ارزشی میان فرهنگ ایرانی و سایر فرهنگ‌ها. نتیجهٔ این کاستی‌ها تأیید تصوّرات شرق‌شناسانه در باب ایران به مثابهٔ بخشی از جغرافیای مشرق‌زمین است. تحلیل‌های بالا نشان داد که چگونه مقایسهٔ ادبی می‌تواند به القای واپس‌گرایی، استبداد و

ایستایی جامعهٔ ایرانی بینجامد. در پایان این پژوهش دو پیشنهاد مطرح شد: نخست) روی آوردن به مطالعات تطبیقی فرهنگ به جای محدود شدن به متون ادبی؛ دوم) نقد و بازنویسی متون رسمیِ تاریخ ادبیّات کشورهای اروپایی. هدف از پیشنهاد نخست وارد کردن عنصر تاریخ و سیاست به مطالعات ادبی و هدف از پیشنهاد دوم بازنویسی تاریخ تمدّن اروپا با توجه به نقش تاریخی جهان اسلام است.

منابع

امیری، سیروس و زکریا بزدوده. «پدرکشی وتقابل نسل‌ها در نمونه‌هایی از اساطیر و ادبیات جهان». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. ۶۸ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۳۱-۴۹.

انوشیروانی، علیرضا. «آسیب‌شناسی ادبیّات تطبیقی در ایران». *ادبیّات تطبیقی*(فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۲ (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲-۵۵.

ـــــــ . «ضرورت ادبیّات تطبیقی در ایران». *ادبیّات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶-۳۸.

ـــــــ . «آموزش ادبیّات انگلیسی یا ادبیّات جهان به انگلیسی». *پژوهش ادبیّات معاصر جهان*. ۱۹/۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۳): ۲۵-۴۴.

براهنی، رضا. *تاریخ مذکّر*. تهران: بی‌نا، ۱۳۵۱.

پروینی، خلیل. «نظریهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی: گامی مهّم در راستای آسیب‌زدایی از ادبیّات تطبیقی». *مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی*. ۱۴ (بهار ۱۳۸۹): ۵۵-۸۰.

جمال‌زاده، محمّدعلی. *یکی بود یکی نبود*. تهران: نشر پروین، ۱۳۲۰.

جوادی یگانه، محمّدرضا و آرمین امیر. «نگاهی به خودشرق‌شناسی در ایران مدرن: *خلقیّات ما ایرانیان* سید محمّدعلی جمال‌زاده». *جامعه‌پژوهی فرهنگی*. ۴/۵ (زمستان ۱۳۹۳): ۱-۱۹.

خالقی مطلق، جلال. *گل رنج‌های کهن*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.

دادور، ایلمیرا. «گذر از قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک: یک بررسی تطبیقی». *ادبیّات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۴/۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۷-۲۰.

زینی‌وند، تورج. «معرفی و تحلیل دیدگاه‌های نقدی ادوارد سعید بر چالش‌های بنیادین ادبیّات تطبیقی». *پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی*. ۱/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۴۷-۷۰.

صالح‌بک، مجید و هادی نظری‌منظّم. «ادبیّات تطبیقی در ایران: پیدایش و چالش‌ها». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ۳۸ (زمستان ۱۳۸۷): ۹-۲۸.

صناعی، محمود. «فردوسی، استاد تراژدی». (سخنرانی در دانشگاه فردوسی مشهد ۱۳۴۸). *نامهٔ فرهنگستان*. ۲۶ (تابستان ۱۳۸۴): ۱۴۰-۱۷۰.

علوی‌زاده، فرزانه. «بررسی انتقادی مقالات ادبیّات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۶ (بهار و تابستان ۹۴): ۶-۳۵.

فرشیدورد، خسرو. «انواع ادبی در اروپا و ایران: پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه تهران). سال ۲۴، شمارهٔ ۳ و۴، ۱۳۵۸ (پیاپی ۹۹-۱۰۰): ۴۲-۶۹.

ولک، رنه. «بحران ادبیّات تطبیقی». ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. *ادبیّات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۲ (پاییز ۱۳۸۹): ۸۶-۹۸.

Aijaz Ahmad, 'Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory."' In *Theory: Class, Nations, Literatures*. New York, (1992): 95-122.

Al-Khalili, Jim. *The House of Wisdom: How Arabic Science Saved Ancient Knowledge and Gave Us the Renaissance*. New York: Penguin, 2011.

Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Oxford: Blackwell, 1993.

------ . "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century". *Comparative Critical Studies* 3/1-2 (2006): 3-11.

Behdad, Ali, and Dominic Thomas (eds). *A Companion to Comparative Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. M. B. DeBevoise (Trans.). Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Civantos, Christina. *Between Argentines and Arabs: Argentine Orientalism, Arab Immigrants, and the Writing of Identity*. State University of New York Press, 2006.

Dalrymple, William. "Foreword". In *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East*. Gerald M. MacLean (ed). New York: Palgrave Macmillan. (2005): ix-xxiii.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

------ . *How to Read World Literature*? Malden and Oxford: Blackwell-Wiley, 2009.

Daragahi, Haideh. "The shaping of the modern Persian short story: Jamalzadih's Preface to *Yiki Bud, Yiki Nabud* ". In *Critical Perspectives on Modern Persian*

Literature, Thomas M. Ricks (ed). Washington, D.C.: Three Continents Press, (1984): 104 – 123.
Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*. 15 (Fall 1986): 65-88.
Keshavarz, Fatemeh. *Jasmine and Stars: Reading more than Lolita in Tehran*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
Lazarus, Neil. *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Melas, Natalie. *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
Milani, Abbas. *The Persian Sphinx: Amir Abbas Hoveyda and the Riddle of the Iranian Revolution*. Washington, D.C.: Mage Publishers, 2000.
Mitchell, Don. "Historical Materialism and Marxism". In *A Companion to Cultural Geography*, James Duncan, Nuala C. Johnson and Richard H. Schein (eds). Oxford: Blackwell Publishing. (2004): 51-65.
Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*. 1 (2000): 54-68
------ . *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
Murphy, David. "How French Studies Became Transnational; Or Postcolonialism as Comparatism". In *A Companion to Comparative Literature*, A. Behdad and D. Thomas (eds). Oxford: Wiley-Blackwell. (2011): 408-420.
Nafisi, Azar. *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*. New York: Random House, 2003.
Naghibi, Nima. "Revolution, Trauma, and Nostalgia in Diasporic Iranian Women's Autobiographies". *Radical History Review.*105 (2009): 79-91.
Narayan, Uma. *Dislocating Cultures: Identities, Traditions, and Third World Feminism*. New York: Routledge. 1997.
Ong, Aihwa. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
Rachlin, Nahid. *Persian Girls: A Memoir*. New York: Penguin, 2007.
------ . "An Interview with Nahid Rachlin," Interview by Sheila Bender. *The Writer's Chronicle*. (May/Summer 2008). 2015/11/7. <www.nahidrachlin.com>.
Riding, Alan. "A Muslim Woman, a Story of Sex". *New York Times*. (June 20, 2005). 2016/1/7. <www.nytimes.com>.
Said, Edward. *Orientalism.* New York: Vintage, 1978.
------ . *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press, 1991.
------ . *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993.
------ . *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press, 2004.
Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
------ . *Death of a Discipline. New York*: *Columbia*, *2003*.
Volpp, Leti. "Blaming Culture for Bad Behavior." *Yale Journal of Law and the Humanities.* 12 (2000): 89–116.
------ . "Feminism versus Multiculturalism." *Columbia Law Review.* 101/5 (2001): 1181-1218.

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۶۶-۸۷

هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق

رضا کیانی، * دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیّات عرب و مدرّس دانشگاه رازی کرمانشاه
علی سلیمی، استاد گروه عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
سوسن جبری، دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۲/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۴/۱۳

چکیده

شعر امروز در پهنهٔ بی‌کران تخیّل پدیده‌ها را به نوعی متفاوت با گذشته می‌بیند و ذهن مخاطبان را در رویارویی با سازه‌های تصویری با چالش‌های غیرمنتظره روبه‌رو می‌سازد. گرایش شاعران امروز به گریز از تصویرپردازی‌های تکراری و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن آنها در مسیرهای نامکشوفْ شعرشان را در طیفی موّاج از تصاویر هنجارگریز شناور کرده است. برگسترهٔ این گرایش‌های عادت‌گریزانه، شاعران معاصر ایران و عراق با توجّه به قرابت‌های خاصّ فکری و فرهنگی، با به کار بردن دیگرگونهٔ واژگان در ساخت تصاویر بدیع، چشم‌اندازهای نوینی را دربرابر دیدگان می‌گشایند، به‌گونه‌ای که بخشی از تصاویر آنان با جهش‌های محسوس تا افق‌های دگردیسی در اصول معنایی زبان پَر می‌کشند و در ساحت آشنایی‌زدایی‌های نامنتظر فرود می‌آیند.
مبنای کار ما در این پژوهش پاسخ به این پرسش است: مهم‌ترین شاخص‌های مشترک سروده‌های شاعران این دو سرزمین، که رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را درهم ریخته و در عرصهٔ معنایی زبان تنش ایجاد کرده‌اند، کدام‌اند؟
نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شیوه‌های تحوّل‌یافتهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در سروده‌های شاعران این دو سرزمین، با «آشنایی‌زدایی از مقیاس‌های سنجش»، «گریز از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی»، «جابه‌جایی‌های نامأنوس»، «تعابیر دیگرگون از طبیعت» و «توصیف زمان با صفات مکانی»، جلوه‌هایی مشابه از هنجارگریزی معنایی را ارائه کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، تصویرپردازی، شعر معاصر ایران، شعر معاصر عراق

---

* Email: rkiany@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

تصویر دربردارندهٔ دریافت‌های شاعر از محیط پیرامون خویش و ارائهٔ ادبی آن به واسطهٔ آرایه‌هایی مانند تشبیه، مجاز و استعاره است؛ خواه این دریافت‌ها حسّی باشند و خواه انتزاعی. بررسی آثار ادبی در حوزهٔ شعر نشان می‌دهد که نوع تصاویر و کیفیّت کاربردشان در شعر گذشته و امروز بسیار متفاوت است؛ چراکه شعر امروز در حوزهٔ تصویرپردازی ویژگی‌هایی دارد که در شعر گذشته کمتر به چشم می‌خورد. با مقایسهٔ چگونگی تصویرپردازی در گذشته و حال باید گفت، در شعر کهن تصویر اغلب به مثابهٔ تزیین به کار رفته، امّا در شعر معاصر تصویر القاگر معنا است و محتوا جزئی جدایی‌ناپذیر از آن محسوب می‌شود. در واقع، در شعر معاصر تپشِ واژگان در قلبِ تصاویر نوینْ تند و غیرعادی است. شاعران امروز، برخلاف شاعرانِ پیشین، تنها به تصویرپردازی از افق‌های مأنوس و ملموس بسنده نمی‌کنند، بلکه بیشتر چشم به خطر کردن در قلمروهای مجهول دارند به بیان دیگر، در شعر معاصر چینشِ دیگرگونه و خلاف‌آمدِ واژگان درکنار یکدیگر ذهن مخاطب را با سازه‌های نامتعارفی از تصاویر درگیر می‌کند که ردّ پایی در گذشتهٔ ادبیّات ندارند. تلاش شاعران امروز برای خروج از هنجارهای معنایی زبان از طریق ساختِ ابتکاریِ شبکه‌های تصویری مخاطبان را دربرابر آنچه خلاف عادت است، متحیّر می‌کند و ذهنشان را برای درک آنچه غریب می‌نماید، به تکاپو وامی‌دارد.

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عراق، همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها، با شورش علیه معانی قراردادی و مورد انتظار مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنیِ آنان انبوهی از تصاویر تازه و بی‌پیشینه را وارد دایرهٔ زبان کرده‌اند به‌گونه‌ای که هیجان ذهنی این شاعران خوانندگان را با طیفی موّاج از تصاویری هنجارگریز مواجه ساخته است که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌کنند.

آنچه در این پژوهش با شیوهٔ تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر مکتب امریکایی به تطبیق آن خواهیم پرداخت، بررسی این مسئله است: مهمترین مؤلّفه‌های مشترکی که رابطهٔ عادی میان نشانه‌ها و مصداق‌ها را در سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق در هم ریخته، کدام‌اند؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم که:

۱. محتوای تصاویر ادبی این شاعران زاییدهٔ دریافت آزاد و تخیّل فردی است یا وابسته به باورهای جمعی؟
۲. نقش مفاهیم عینی (= حسّی) و مفاهیم ذهنی (= انتزاعی) در تقویت تصویرپردازی‌های این شاعران چیست؟

ناگفته نماند که با توجّه به گسترهٔ شعر معاصر ایران و عراق و شمار فراوان شاعران این دو سرزمین، پژوهش حاضر تنها به تحلیل تطبیقی سروده‌های برخی از شاعران برجسته و سرآمد نیمهٔ دوّم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارت‌اند از: مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و قیصر امین‌پور در مقایسه با بلند الحیدری، عبدالوهاب البیاتی و سعدی یوسف.

آشنایی‌زدایی از خوشه‌های تصویری شعر معاصر ایران و عراق

«شیوهٔ تصویرگری شاعران معاصر و نوع نگاه آنها به هستی، تابع اصولی است که با شعر گذشته متفاوت است. کشف حوزه های جدید صور خیال و نگاه تازهٔ شاعر به اشیا و امور اطراف، موجب می‌شود که تصاویر شعری هر شاعر، حاصل شهود شاعرانهٔ خود او باشد. بهره گیری از تصاویر موجود در محیط زندگی، گرایش به تصویرگری نمادین و هماهنگ کردن تصویرسازی‌های شعری با یکدیگر، و همچنین توجّه به صورت ذهنی شعر در فرایند تصویرگری و وحدت تصویر و مضمون سبب نزدیک‌تر شدن اثر به جوهر شعر و هنجارگریزی تصویری در شعر معاصر شده است» (مدرسی و یاسینی ۱۳۹_۱۴۰).

جامعهٔ معاصر ایران و عراق شاهد تحوّلات و دگرگونی‌های تازه‌ای در عرصهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بوده است. ورود شیوه‌های نو به زندگی، تغییر در مناسبات اجتماعی و انقلاب ادبی نیما یوشیج و نازک الملائکه موجب دگرگونی نگاه شاعران این دو سرزمین به پدیده‌های پیرامون و دگردیسی در آفرینش تصاویر شعری شده است. به بیان دیگر، شعر معاصر در این دو سرزمینِ شاعرخیز، بی‌پروا، از چشم‌اندازهایی پرده برمی‌دارد که برای مخاطب مجهول و ناشناخته است. در این میان، مخاطب در مسیر ادراک چشم‌اندازهای نوین و نامکشوف زبانی، خود را با

هنجارگریزی‌های آشکار و نیمه‌آشکار روبه‌رو می‌بیند. در این چشم‌اندازهای بدیع است که شاعر، عامدانه، از منطقی که بر گسترهٔ زبان سایه افکنده، فاصله می‌گیرد و بـه راهـی ناهموار و نارفته می‌رود:

أطْرُدُ الْمَنْطِقَ مِنْ حَظِيْرَتِي
(البیاتی ۳۵۱/۲)

ترجمه: من منطق را از آشیانه‌ام طرد می‌کنم.

شاعر بر آن است که گَرد و غبار عادت را از مسیر تماشای خود بتکاند و بـا نَفَسـی تازه به راه خود، که همان «شعرسُرایی» است، ادامه دهد:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست/ همیشه با نَفَسِ تازه راه باید رفت
(سپهری ۳۱۴)

او می‌کوشد نقاب کهنگی از رخسار پدیده‌ها بردارد و بـا نگـاهی تـازه بـه تماشـای هستی بنشیند:

چشم‌ها را باید شُست/ جورِ دیگر باید دید
(همان ۲۹۱)

شاعر با عبور هدفمند از گذرگاهِ تنگ تصـویرهای متـروک، همگـام بـا لحظـه‌هـای زندگی، به‌سوی صـومعهٔ ناگفتـه‌هـا بـه پـیش مـی‌تـازد و دیـدگان خسـته‌اش را تشـنهٔ چشم‌اندازی در وسعت بی‌کران تازه‌ها می‌بیند:

أنَا وَالزَّمان سَنَلْتقي/ فِي ذلك الدَّيرِ الْبَعِيدْ/ حَيْثُ الْعُيون الظَّامئات إلَى الْجَدِيدْ.
(البیاتی ۶۷/۲)

ترجمه: من و زمانه در آن دیرِ دور به هم برخورد خواهیم کرد؛ آنجا که چشـمان تشـنهٔ تازگی‌اند.

شاعر، بسان پرنده‌ای بی‌قرار، قطره‌های خستگی را از پرهای احساس می‌تکاند و بـا نگاهی پُرعطش از خانهٔ کسالت‌بار تکرار بیرون می‌آید تا میوه‌هـای تـازگی را از شـاخهٔ لحظه‌ها برچیند:

چون پرنده‌ای که سحر/ بـا تکانـده حوصـله‌اش/ مـی‌پَـرد ز لانـهٔ خـویش/ بـا نگـاهی پُرعطش/ می‌رود برون شاعر/ صبحدم ز خانهٔ خویش
(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۳۹)

شاعر با نگاه نافذ خود به پدیده‌های پیرامون، به پالایش روزمرگی‌هایی می‌پردازد که دامن‌گیر زندگی شده و در پیِ آن است که خلعتی نو و بلورین بر قامـت لحظـه‌هـایش بپوشاند:

و من با خویش می‌کوشم/ که با هر جام/ بلورین خلعتی بر قامتِ هر لحظه‌ای پوشم
(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۸: ۲۱۹)

شاعر، خسته از تکرار ساخت‌های تصویری نخ‌نما، با هستی قدم برمی‌دارد و همـراه با لحظه‌ها بر روی آتش‌فشان دگرگونی به حرکت درمی‌آیـد تـا بـه‌یکبـاره گُـدازه‌هـای واژه‌ها را در سطح تصاویر شعری پراکنده سازد:

قَلِقاً أسِيْرُ مَعَ الْوجُودِ كَأنني/ أمْشِي بأيّامِي عَلَى بُرَكَانِ
(الحیدری ۹۶)

ترجمه: من، با اضطراب، هم‌گام با هستی حرکت می‌کـنم؛ گـویی همـراه بـا روزهـای [عمرم] بر روی آتش‌فشان راه می‌روم.

آنگاه که تنفّر از طنین بادهایِ عادت (= بادهای همواره) رهـایی از روزمرگـی را در گوش شاعر زمزمه می‌کند، عزمیِ از عبور بر فضای اندیشگی شاعر نعره مـی‌کشـد کـه درنگ بر برهوتِ تکرار را نمی‌پسندد:

عبور باید کرد، صدای باد می‌آید، عبور باید کرد/ و من مسافرم ای بادهای همواره!
(سپهری ۱۹۴)

در اینجا، بر آن هستیم که سیر تدریجی تحوّل را در پاره‌ای از بُن‌مایه‌های تصـویری شاعران معاصر ایران و عراق از زاویهٔ هنجارگریزی معنایی نقد و بررسی کنیم تـا نشـان دهیم که شیوهٔ تصویرپردازی این شاعران و نوع نگاه آنان به هستی تحت تأثیر مجموعه عواملی متفاوت با گذشته قرار گرفته است.

آشنایی‌زدایی از مقیاس‌های سنجش در کالبد تصاویر نوین

معمولاً واحد سنجش و شمارش هر چیز در زبان معیار مشخص است، امّا گاهی در زبان شعر این آحاد تغییر می‌کند و درنتیجه، نوعی هنجارگریزی در محور زبان پدید می‌آید که جلوه‌ای هنری ایجاد می‌کند (سلاجقه ۳۴۱).

در این زمینه، نگاهی به شعر معاصر ایران و عراق به‌وضوح نشان می‌دهدکه شاعران این دو سرزمین با آشنایی‌زدایی از واحدهای سنجش و شمارش در پیکرهٔ تصاویر نوظهور به زبان خود جلوه‌ای ویژه بخشیده‌اند که در اینجا به بررسی دو نمونه می‌پردازیم:

«قطره‌قطره» برای سنجش میزان «خستگی» در پاره‌شعر زیر از قیصر امین‌پور:

قطره‌قطره خستگی را می‌چشید!
(امین‌پور ۴۱۱)

«قطره» برای سنجش مقدار «نور» در پاره‌شعر زیر از عبدالوهاب البیاتی:

یموتُ تارکاً قَطْرَةَ نورٍ بَیْنَ نَهْدَیْهَا الصَّغِیْرِین!
(البیاتی ۱۹۳/۲)

ترجمه: در آن حال که یک قطره نور میان دو پستانِ کوچکش برجای مانده است، می‌میرد.

«یک دسته» برای شمارش «لبخند» در نمونهٔ زیر از امین‌پور:

اگر می‌توانستم از خاک/ یک دسته لبخند پَرپَر بچینم/ تو را می‌توانستم/ ای دور/ از دور/ یک بار دیگر ببینم!

(امین‌پور ۱۳۱-۱۳۲)

«یک دسته» برای شمارش «خنده» در نمونهٔ زیر از سعدی یوسف:

قَطَفْتُ بَاقَةً مِنْ ضحکةِ حَدِیْقَتِهَا!
(یوسف ۱۶۸/۳)

ترجمه: یک دسته خنده از باغ او چیدم!

بر اساس دو نمونهٔ بالا می‌توان گفت آحاد سنجش و شمارش، گاه برخلاف اصول معنایی حاکم بر زبان معیار، با واژه‌هایی هم‌ساز شده‌اند که حرکت کلام را از مسیر

عادی خود خارج می‌کنند و به زبان جلوه‌ای ویژه می‌بخشند. اتّخاذ چنین ترفندی، رفتاری تازه با زبان در نزد شاعران معاصر ایران و عراق است که بازتابی گسترده دارد و بحثی مستقلّ می‌طلبد.

توصیف زمان با صفات مکانی

آفرینش تعابیر نو یا به بیانی مفاهیم شخصی و خودساخته که ردّ پایی از آنها در ادبیات گذشته در دست نیست، به برجسته‌سازی زبان شعر در حوزهٔ معنایی می‌انجامد. شعر امروز، گریز از روابط معمول و مکرّر زبان کلاسیک و پناه بردن به جریان‌های غیرعادی است. به عبارت دیگر، شعر معاصر «ویران کردن بناهای کهن زبان و اندیشه است» (علاق ۱۴۸)؛ چراکه «ویرانی روی دیگر بنا کردن است» (آدونیس ۶۰).

یکی از زمینه‌هایی که به شکل پراکنده در شعر معاصر ایران و عراق قابل رؤیت است و مصداق آشنایی‌زدایی در زبان برخی از شاعران این دو سرزمین است، توصیف زمان با صفات و ویژگی‌های مکانی است.

در این زمینه، قیصر امین‌پور با تخیّل شاعرانهٔ خود در سرودهٔ زیر، دید عینی[1] را جانشین نگرش ذهنی[2] می‌کند. وی با اعتماد به چنین تخیّلی است که مفهوم ذهنی زمان را همانند مفهوم عینی مکان می‌پندارد و اصطلاح «فرسخ به فرسخ» را که از ویژگی‌های مکانی است و به حوزهٔ دیداری تعلّق دارد، به مفهوم زمان نسبت می‌دهد و با این شیوه آشنایی‌زدایی می‌کند:

سه‌شنبه؛/ چرا تلخ و بی‌حوصله/ سه‌شنبه؛/ چرا این همه فاصله/ سه‌شنبه؛/ چه سنگین! چه سرسخت، فرسخ به فرسخ!

(امین‌پور ۱۶۶)

در سرودهٔ بالا، شاعر به دو شیوه قواعد معنایی زبان را به چالش کشیده است:

۱. نسبت دادن تلخی، بی‌حوصلگی، سنگینی و سرسختی به زمان (= سه‌شنبه) که مجاز عقلی به علاقهٔ ظرفیّه محسوب می‌شود.

---

[1] objective
[2] subjective

۲. کاربرد اصطلاح «فرسخ به فرسخ» به‌جای اصطلاحی همچون «لحظه به لحظه»، که نوعی دست‌اندازی در ساحت معنایی زبان به شمار می‌آید.

چنین انحرافی در تخیّلِ هنجارگریز بلند الحیدری، در تصویری مشابه، این‌گونه به سرایش درآمده است:

لا أدْرِي/ لِمَ أشْعَرُ أنَّ السَّبتَ حَزِيْنٌ؟!/ أشْعَرُ أنّي أدْفنُ شَيْئَاً مِني/ فِي صَمْتِي!
(الحیدری ۳۵۸)

ترجمه: نمی‌دانم، چرا احساس می‌کنم که شنبه غمگین است؟! احساس می‌کنم که چیزی از وجود خود را در سکوتم دفن می‌کنم!

در پاره‌شعر بالا نیز همانند سرودهٔ امین‌پور، شاعر به دو شیوه از هنجار معنایی زبان عدول کرده است:

۱. نسبت دادن حزن و اندوه به زمان (= السّبت)، مجاز عقلی به علاقهٔ ظرفیّه محسوب می‌شود.
۲. دفن کردن بخشی از وجود در سکوت روز شنبه، چراکه دفن کردن در مکان صورت می‌پذیرد نه در سکوت که محسوس حسّ شنوایی است.

زبان هنجارگریز سعدی یوسف نیز محملی است برای پژواک تخیّلات شاعرانه‌ای که در پرتو آن مفهوم زمان توان آن را می‌یابد که جلوه‌ای عینی بیابد و خصلت‌های مکان را به تسخیر خود درآورد:

إقْتَحَمَ لَحَظَاتِهِ شِبْرَاً شِبْرَاً!
(یوسف ۴۳/۳)

ترجمه: لحظاتش را وجب به وجب درنوردید!

«شبراً شبراً» (= وجب به وجب) اصطلاحی است که برای مفهوم عینی مکان به کار می‌رود، امّا شاعر، با دوری جستن از اصول معنایی زبان، آن را به خدمت مفهوم زمان درآورده است.

در تمام نمونه‌های ذکر شده در بالا، تصاویری که از راه جوش خوردن پنهان و هنری ویژگی‌های مکانی به عناصر زمانی فراهم آمده‌اند، نمایانگر واحدهایی هستند که در منطق عادیِ زمان و مکان، آن‌گونه که در اینجا آمده‌اند، گرد هم نمی‌آیند.

جابه‌جایی‌های هدفمند و نامأنوس در تصاویر شاعرانه

جنب‌وجوشی که واژه‌ها در سطح شعر دارند، اگرچه گاه برای خواننده غیرمنتظره و نامأنوس است، تصادفی و بی‌هدف نیست. شاعری که عامدانه از هنجارهای معنایی می‌گُسلد، «بعد از بیان یک اندیشه، مخاطب را به نوعی عقب‌نشینی ذهنی وامی‌دارد؛ یا، به تعبیری روشن‌تر، بعد از نمایشی در سطح، ذهن مخاطب را به عمق می‌کشاند و حقیقتی دیگر را به او می‌نمایاند» (عبدالجبّار کاکایی، به نقل از زیادی ۴۳۱).

شاعران امروز با گسترش افق نگاهشان هیجان تازه‌ای در میان واژه‌ها برمی‌انگیزند، ماهیّت تصاویر را دگرگون می‌سازند، آنها را از هیئت کلیشه‌ای درمی‌آورند و جامه‌ای نو بر اندامشان می‌پوشانند. در این زمینه، جابه‌جایی‌های نامعمولی که در نمای کلّی تصاویر شاعرانه خودنمایی می‌کنند، در صورتی زیبا و هدفمند تلقّی می‌شوند که چهرهٔ نامتعارفشان پس از عبور از صافی اندیشهٔ مخاطبان مورد پسند واقع شود و جنبهٔ عاطفی شعر را تقویت کند.

مهدی اخوان‌ثالث در پاره‌شعر زیر، با عدول از اصول معنایی زبان، به جابه‌جایی در بافت تصویری پرداخته و تعبیری تازه و بی‌سابقه ارائه داده است که در نگاه خواننده ناآشنا و دور از ذهن جلوه می‌کند:

باغ بی‌برگی/ خنده‌اش خونی است اشک‌آمیز/ جاودان بر اسبِ یالْ‌افشانِ زردش می‌چَمَد در آن/ پادشاهِ فصل‌ها، پاییز

(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۱۵۳)

در تصویر بالا، شاعر با ظرافت خاصّی ترکیب «خون اشک‌آمیز» را به جای «اشک خون‌آمیز» به‌کار برده و با این شیوه، جنبهٔ عاطفی شعر را تقویت کرده است. افزون بر این جابه‌جایی نامأنوس امّا هدفمند، شاعر در انتهای این پاره‌شعر، پاییز را که در تلقّی

او پادشاه فصل‌ها است، بر اسب یال‌افشانِ زردرنگی سوار کرده و در باغ بی‌برگی به تاخت و تاز درآورده، که تجسّم چنین تصویری در نوع خود بی‌پیشینه است.

بی‌تردید، زبان شعر با اوضاع سیاسی‌ـاجتماعی روزگار خود پیوندی عمیق دارد. اندیشهٔ هنجارگریز شاعر، آنگاه‌که با مسائل روز هم‌بستر می‌شود، در نهایت، آبستن کلامی است که در خدمت آرمان‌های ملّت بر زبان جاری می‌شود. قیصر امین‌پور در پاره‌شعر زیر، در تصویری بدیع، ذهنیّت هنجارگریز خود را، با جابه‌جا کردن هدفمند واژه‌ها، در خدمت سرزمینی قرار داده که رنگ سرخ پرچمش باد را به تسخیر خود درآورده است:

با طلوعِ ناگهانِ مرد/ کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها/ باد را در اهتزاز آورد!

(امین‌پور ۳۳۰)

شاعر در این تصویر هنری و زیبا، به‌جای آنکه بگوید «باد کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها را به اهتزاز درآورد»، از عبارت دیگرگون «کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها، باد را در اهتزاز آورد» بهره برده است. چنین تصویری که با جابه‌جایی غافل‌گیرکنندهٔ واژه‌ها به دست آمده، جهت‌مند است و عشق و احترام عمیق شاعر را به پرچم می‌نمایاند.

جابه‌جایی واژه‌ها در ساخت‌های تصویریِ شاعرانه، در پاره‌شعر زیر، از سعدی یوسف، با مفهومی مشابه با کلام امین‌پور، سیمایی دیگرگون از اندیشهٔ میهن‌پرستی شاعر را به مخاطب عرضه می‌دارد که در آن وطن به قلّه‌ای سرسبز تشبیه شده که در میان انبوهی از برف جامه‌ای از سرما بر تن کرده است:

يا قِمَّةً خَضْرَاءَ تَلْبسُ فِي الثّلُوجِ البَرْدَ بُرْدَاً/ سَنَظلُّ نمنحُكِ الوفاءَ الْمَحضَ أُغْنِيَةً

(یوسف ۴۵۹/۱)

ترجمه: ای قلّهٔ سرسبزی که در برف، سرما را چون جامه برتن می‌کنی! پیوسته، وفایِ محض را [همچون] ترانه‌ای به تو پیشکش می‌کنیم

در تصویر بالا، شاعر به‌جای عبارتِ «تَلْبسُ فِي الْبَرْدَ الثّلُوجَ بُرْداً»، از عبارت دور از ذهن «تَلْبسُ فِي الثّلُوج الْبَرْدَ بُرْداً» بهره برده است. بدیهی است که کاربرد چنین تصویری در پاره‌شعر بالا از آن جهت شگفت‌انگیز است که در تعابیر شاعرانه از گذشته تا به حال،

عُرف بر آن بوده که برف به‌سان جامه‌ای سفید رنگ پنداشته شود کـه در فصـل سـرما، پهنهٔ زمین را می‌پوشاند، امّا شاعر در اینجا با دوری جستن از اصول معنایی زبان، سـرما را به پوششی تشبیه کرده که در هنگام بارش برف، جسـم قلّـه را، کـه نمـادی از وطـن شاعر است، پوشانده است.

بر مبنای نمونه‌های ذکرشده می‌توان گفت تأثیر در نفـوس کـه هـدف نهـایی کـلام غیرعادی و هنجارگریز است، گاه از طریق جابه‌جایی نامرسـوم واژه‌هـا یـا معنـای آنهـا حاصل می‌شود که در نهایت به تحریک عواطف خواننـده و ایجـاد درنـگ در دریافـت سریع و بی‌زحمت مفاهیم منجر می‌شود.

کاربردهای نامعمول در ساخت‌های تصویری

از جمله مباحثی که در حوزهٔ معنایی زبان شعر معاصر مورد توجّه بسـیاری از منتقـدان بوده، پرداختن به کاربردهای نامتعارف و بـی‌سـابقه‌ای اسـت کـه در سـاختار برخـی از تصاویر نمود می‌یابد و به جلوه‌های مقبول یا نامقبول در تعابیر شاعرانه منجر می‌شود.

واژه‌های شعر امروز این توانایی را دارند که در ساخت‌های تصویری به‌گونـه‌ای بـه کار روند که پیش‌فرض‌هـای متعـارف مخاطـب را بـرهم زننـد؛ چراکـه شـعر معاصـر «همچون شیشه‌های رنگی با ریزه‌کاری‌های خویش، نظر را به‌سوی خود می‌کشد و دیده را در تلألؤ خویش خیره می‌گرداند و پندارهای مبتذلی را کـه در دامـن لغـات روزمـره آویخته‌اند، می‌شکند» (جورج سانتیانا، به نقل از زیادی ۳۲۸).

کاربردهای نامعمول و غیرعادی در ساخت‌های تصویری شعر معاصر ایران و عـراق از جمله شاخص‌هایی است که ما را بر آن می‌دارد تا در این بخش از مقاله سروده‌هـای برخی از شاعران این دو سرزمین را نقد و بررسی کنیم. در ایـن زمینـه، کـاربرد افعـالی مانند «نوشیدن»، «آشامیدن»، «چشیدن»، «چریدن» و «نشخوار کردن» در کنـار واژه‌هـایی که در زبان باهمایی ندارند، به زبان این شاعران جلوه‌ای هنجارگریز داده است. در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از این دست می‌پردازیم:

قیصر امین‌پور در نمونهٔ زیر در توصیفِ جایگـاهِ والای شـهیدان، «نـور» را بـه‌ماننـد «آب» فرض کرده و نوشیدن آن را شگفت‌انگیز می‌داند:

نوشیدن نور ناب کاری است شگفت/ این پرسش را جواب کاری است شگفت
(امین‌پور ۴۳۰)

امین‌پور در پاره‌شعر زیر نیز در کاربردی بدیع و نامرسوم، از واژهٔ «حادثه» به‌عنوان مفهومی استعاری برای اشاره به مقام رفیع «شهادت» بهره برده است و آن را به‌سان «آبی» می‌داند که با اشتیاق تمام نوشیده می‌شود.

سیراب شدند زآن‌که در اوج عطش/ آن حادثه را به شوق آشامیدند
(همان ۴۳۷)

چنین عدولی از اصول معنایی زبان در نزد امین‌پور با «چشیدنِ خستگی»، جلوه‌ای ملموس‌تر به خود گرفته است:

قطره قطره خستگی را می‌چشید/ دست بر پیشانی دل می‌کشید
(همان ۴۱۱)

سهراب سپهری نیز، در کاربردی بدیع و دور از ذهن، واژهٔ «نور» را در محور همنشینی با فعل «نوشیدن» قرار می‌دهد:

باغ باران‌خورده می‌نوشید نور
(سپهری ۱۱۰)

سپهری در نمونهٔ زیر نیز، با پرده‌برداری از تصویری زیبا و دل‌رُبا، فعل «نوشیدن» را با ترکیب بدیع «شوکرانِ بنفش خورشید» همراه می‌کند:

شوکران بنفش خورشید را/ در جام سپیدِ بیابان‌ها لحظه‌لحظه نوشیدم
(همان ۶۰)

«نوشیدن گرمای دوزخ» در پاره‌شعر زیر، جلوه‌ای دیگر از هنجارگریزی معنایی را در شعر سپهری به تصویر می‌کشد:

و من روی شن‌های روشن بیابان/ تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم/ خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود/ و در هوایش زندگی‌ام آب شد.
(همان ۵۳)

عبدالوهاب البیاتی نیز در پاره‌شعر زیر، در ساختاری که به شیوهٔ شاعران ایرانی بی‌شباهت نیست، فعل امر «فلنشرب» (= باید بنوشیم) را در مجاورت «اللیلة» (= شب) می‌نشاند:

فَلْنَشْرِبِ اللَّيْلَةَ حَتّى يسْقطَ الْخَمّارُ/ فِي بركةِ النَّهارِ
(البیاتی ۷۰/۲)

ترجمه: باید امشب بنوشیم، تا می‌فروش در برکهٔ روز فروافتد!

البیاتی در نمونهٔ زیر، در ساختاری بدیع، فعل «نجترُّ» (= نشخوار می‌کنیم) را با مفعول «أحزان» همراه می‌سازد:

نَحْنُ فِي سِجْنِنا نَجْتَرُّ أحْزَانَنَا!
(همان ۳۵۵/۱)

ترجمه: ما در زندانمان، غم‌ها را نُشخوار می‌کنیم!

سعدی یوسف نیز در پاره‌شعر زیر، در تصویری هنجارگریز، با گریز از اصول معنایی زبان، فعل «تشربُ» (= می‌نوشد) را با واژه‌های «الظُّلمة» (= تاریکی) و «اللَّیل» (= شب) هم‌ساز می‌کند:

وَهِيَ تولدُ بِالْغُروبِ وَتَشْرِبُ الظُّلْمَةْ!
(یوسف ۲۰۸/۱)

ترجمه: و او در غروب متولّد می‌شود و تاریکی را می‌نوشد!

نَشْرَبُ اللَّيلَ فَجْرَاً!
(همان ۲۶۳/۱)

ترجمه: در سپیده‌دم، شب را می‌نوشیم!

كَانَتْ الأحْجَارُ تَشْرِبُ هَاجِسَ الظُّلماتْ!
(همان ۴۷/۲)

ترجمه: سنگ‌ها / دلواپسیِ تاریکی‌ها را می‌نوشند!

از دیگر زمینه‌هایی که در ساحت معنایی زبان به برجسته‌سازی و جلوه یافتن بخشی از سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق منجر شده، می‌توان به ساخت‌هایی اشاره کرد که در آنها عناصری همچون «نور»، «راز»، «مرگ» و «وداع» در چرخشی بدیع و شاعرانه جانشین نیازهایی همانند «آب» و «غذا» شده‌اند و همراه با واژه‌های «گرسنگی» و «تشنگی» به‌کار رفته‌اند:

عاشقان گرسنهٔ مرگ‌اند
(امین‌پور ۲۹۵)

بگذار به بالایِ بلندِ تو ببالم
کز تیرهٔ نیلوفر و تشنهٔ نورم!
(همان ۲۱۴)

قَالَتْ عَيْنَاها للنُّورِ:
زِدْنِي نُوراً، فَأنَا جَائِعَةٌ للنُّورِ!
(البیاتی ۵۵۰/۲)

ترجمه: چشمانش به نور گفت: نور بر من بیفزای که من گرسنهٔ نور هستم!

عَيْنَاكَ جَائِعَتانِ للسِّرِ!
(همان ۲۱۰/۱)

ترجمه: چشمانِ تو، گرسنه‌ی رازند!

عَيْنَاكَ ظَامئتانِ حتّى للْوداعةِ!
(همان ۴۸۵/۱)

ترجمه: چشمان تو حتّی تشنهٔ لطافت‌اند!

آن‌گونه که در تمام نمونه‌های ذکرشده دیدیم، شاعران معاصر ایران و عراق با پس‌زدن اصول معنایی زبان، افعال و حالاتی را که در حوزهٔ «خوردن» و «آشامیدن» گنجانده می‌شوند در محور همنشینی با واژه‌هایی قرار داده‌اند که تصوّر باهمایی آنها برای مخاطب دور از ذهن و نامتعارف است. به تعبیر دیگر، شاعران این دو سرزمین از طریق کاربردهای نامأنوس در ساخت‌هایِ تصویری، به زبان خود جلوهٔ خاصّی بخشیده‌اند.

گزیر از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی

از جمله مباحث مربوط به تصاویر بدیع هنجارگریز در شعر معاصر این است که «چه‌بسا شاعر، پدیده‌های واقعی در مکان را از هم می‌گُسلد تا تمام پیوند ساختیشان را از دست دهند و از آنها، تنها صفات یا برخی از ویژگی‌هایشان باقی بماند، چه این ویژگی‌ها اصیل و پایدار باشند و چه الحاقی باشند. اهمیت ندارد که تصویر مکانی در برابر چشم بینا از حیث وجود، کامل باشد؛ یعنی با منطق مکان و نظم مکانی پدیده‌ها هماهنگ باشد. درست است که «نگرش شعری» باید از همان آغاز در برابر ما روشن و مشخص باشد تا بتوانیم به اندیشه یا احساس موجود در آن پی‌ببریم، امّا باید توجّه داشت که «نگرش شعری» در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف نمی‌شود، بلکه آن را از هم می‌گُسلد و از عناصری که نقشی پویا در آن «نگرش شعری» ایفا نمی‌کنند، فراتر می‌رود (إسماعیل ۱۴۳).

با پرهیز از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی عبدالوهاب البیاتی در پاره‌شعر زیر می‌گوید:

یا صَامِتًا وَالسّنديانَ الشّاحِبَ الْمَقْرورَ تجلدهُ الرّياحُ
(البیاتی ۹۶/۲)

ترجمه: ای آن که خاموشی، درحالی‌که بلوط رنگ‌پریدهٔ سرمازده را بادها تازیانه می‌زنند.

در این تصویر، آن‌گونه که می‌بینیم شاعر به‌خوبی توانسته است از تصوّر طبیعی تازیانه زدن رهایی یابد؛ تازیانه‌زننده ناگزیر باید دستانی داشته باشد تا بتواند به‌واسطهٔ آنها بر چیزی یا کسی ضربه وارد کند، امّا از آنجاکه شاعر قصد دارد در اینجا، باد را در مقام یک تازیانه‌زن به تصویر بکشد و در پیِ آن نیست که دستان باد را توصیف نماید، «نگرش شعری» خود را در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف نمی‌کند و پاره‌ای از اجزای متصوّر را به‌جا و مناسب از نمای ظاهری کلامش حذف می‌کند. بدیهی است، ظرافتی که البیاتی در تصویر بالا به کار برده، برخلاف توصیفاتی است که شاعران سنّتی در انتقال دقیق و جزءبه‌جزء از پدیده‌ها داشته‌اند. اگر شاعر با افزودن واژهٔ «دست» به تصویر بالا چنین می‌گفت: «یا صَامتا وَالسّنديانَ الشّاحبَ المقرورَ تجلدهُ الرّياحُ بسواعدِها المديدة»، تصوّری طبیعی و نگرشی بَصَری را در شعرش می‌نمایاند که در آن

برای باد به‌ناچار باید دستان درازی متصور شد و به این ترتیب، تصویر تازیانه زدن در برابر ما به شکلی کامل قرار می‌گرفت، امّا شاعر به‌خوبی دریافته است که اصرار بر اینکه حتماً باید برای بادِ تازیانه‌زن، دست را ذکر کرد، نه‌تنها به بلاغت تصویر کمک نمی‌کند، بلکه آن را از «نگرش شعری» دور و در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف می‌کند.

مهدی اخوان‌ثالث نیز در پاره‌شعر زیر، با بیانی بدیع که در صورت و معنای آن رگه‌های نسبتاً مشابهی با تصویر البیاتی از «تازیانه زدن باد» احساس می‌شود، «نگرش بَصَری» خود را از اینکه تصویر «زمستان» در مقامِ سیلی‌زننده، به‌ناگزیر باید با ذکر واژهٔ «دست» همراه باشد، کنار می‌نهد و چنین می‌گوید:

حریفا! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است

(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۹۸)

در این پاره‌شعر، شاعر، با پرهیز از ذکر انگاره‌های طبیعی و بَصَری، خود را در خدمت پندارهای شاعرانه درآورده است. بدیهی است که اگر شاعر با افزودن واژهٔ «دست» به تصویر بالا چنین می‌گفت: «یادگار سیلی سرد دستان زمستان است»، «نگرش شعری» او تحت تأثیر «نگرش طبیعی» قرار می‌گرفت و از زیبایی تصویر کاسته می‌شد.

براین اساس باید گفت که لازم است بین نگرش بَصَریِ شاعر و برداشتِ شاعرانهٔ او از پدیده‌ها تفکیک قائل شویم. «درست است که نگریستن، نوعی حسّ است و تصویر دیداری قابل رؤیت است، امّا اندیشهٔ حسّی، بیشتر از درنگ صِرف در برابر شکل ظاهری، در ذات پدیده‌ها نفوذ می‌کند» (إسماعیل ۱۴۵). برخلاف شاعران سنّت‌گرا، که به توصیف دقیق و جزئی پدیده‌ها و انتقال درست صحنه‌ها علاقه و گرایش دارند، شاعران نوگرا پا را از دایرهٔ چیزهایی که تحت تصرّف حواسّ است، فراتر می‌نهند و در یافته‌های تصویری خود، بیش از آنکه بر انگاره‌های بَصَری متکی باشند، به پندارهای شاعرانهٔ خویش اعتماد و اعتقاد دارند.

توصیف‌های دیگرگون از عناصر طبیعت

«نخستین عاملی که در تحرّک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد، میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است. شاعری که صور خیال خود را از جوانب

مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت می‌گیرد، با آن کسی که از رهگذر شعر دیگران با طبیعت و زندگی تماس برقرار می‌کند، هرچند ذهنی خلّاق، آفریننده و آگاه داشته باشد، وضعی یکسان ندارد» (شفیعی‌کدکنی ۲۵۳).

با آنکه شاعران معاصر ایران و عراق، همانند شاعران پیش از خود و بسیاری از شاعران هم‌عصرشان، بیش از هر چیز طبیعت را کلیدواژهٔ اصلی سروده‌هایشان قرار داده‌اند، امّا بهره‌گیری از شیوه‌های نوین هنجارگریزی چهرهٔ طبیعت را به شکلی کاملاً متحوّل در سروده‌هایشان برجسته کرده است. در بحبوبهٔ این تحوّل است که شاعر، در غریوِ لحظه‌ها، سرزمین رؤیاهایش را شخم می‌زند و آنگاه که باغ آرزوهایش به بار می‌نشیند، با سبدی پُر از شور و اشتیاق و با نگاهی عمیق، خُفتنِ جنگل را در پشه‌بند سحرگاه به نظاره می‌نشیند:

أرَى الشَّاعِرَ فِي صَيْحَتِهِ يَحْرِثُ أرْضَ الحُلْمِ
(البیاتی ۳۵۱/۲)

ترجمه: شاعر را می‌بینم که در غریوش، سرزمین رؤیا را شخم می‌زند.

از هر بیشه، نوری به سبد کردم
(سپهری ۶۹)

جنگل هنوز در پشه‌بند سحرگهان
خوابیده است و خُفته بسی رازها در او
(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۱۶۳)

آن‌گونه که در نمونه‌های بالا ملاحظه می‌شود، «شخم زدن سرزمین رؤیاها به‌وسیلهٔ غریوِ شاعر»، «پُر کردن سبد از نور بیشه‌ها» و «خُفتن جنگل در پشه‌بند سحرگهان»، هرکدام به تنهایی، زبان را از مسیر طبیعی خود خارج کرده و بیان شاعرانه را برجسته کرده است.

در نظام فکری و عقیدتی شاعران معاصر ایران و عراق مظاهر طبیعت با شعور و آگاهی تصنّعیِ خود در خدمت گرایش‌های هنجارگریزانه قرار می‌گیرند به‌نحوی‌که شاعر در خلافِ مجرای طبیعی و عادی زبانْ طبیعت را به‌جای معبود ازلی می‌نشاند و نماز و نیایش خود را در تقدیس و تمجید از عناصر مربوط به طبیعت به‌جای می‌آورد.

در این میان، سهراب سپهری که قلبش با طبیعت می‌تپد، عناصر و پدیده‌های موجود در آن را معبدی زیبا برای راز و نیازهای شاعرانهٔ خود می‌پندارد. شاعر با بیانی نو که زبان را از منطق معنایی خود جدا می‌سازد، از گُل سُرخ به‌عنوان قبلهٔ خود یاد می‌کند و جانمازش را چشمه و مُهرش را نور و سجاده‌اش را دشت می‌داند.

من مسلمانم/ قبله‌ام یک گُل سرخ/ جانمازم چشمه، مُهرم نور/ دشت سجّادهٔ من/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم[1]/ در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف/ سنگ از پشت نمازم پیداست/ همهٔ ذرّات نمازم متبلور شده است/ من نمازم را وقتی می‌خوانم/ که اذانش را باد گفته باشد سر گلدستهٔ سرو/ من نمازم را پیِ «تکبیرة الاحرامِ» علف می‌خوانم/ پیِ «قد قامتِ» موج.

(سپهری، ۱۳۸۹: ۷۷)

آن‌گونه که می‌بینیم، سپهری با عدول از اصول معنایی زبان، به‌گونه‌ای بدیع، طبیعت و پدیده‌های موجود در آن را در خدمت اندیشهٔ هنجارگریز خود قرار داده است. قبلهٔ شاعر در تصویری غیرمنتظره، یک گُل سرخ معرفی می‌شود که نمادی از همهٔ زیبایی‌ها است. جانماز شاعر، به صافی چشمه و مُهرش به چشم‌نوازیِ نور خورشید و سجّاده‌اش به پاکیِ دشت است. سپهری، همهٔ عناصر طبیعت را در حال ذکر می‌بیند، آن‌گونه که باز و بسته شدن پنجره را به بی‌تابی خود برای رسیدن به زمان نماز تشبیه می‌کند. وی در تعبیر شاعرانهٔ «در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف»، اخلاص در نیّتش را نمایانده است؛ به بیانی دیگر، «می‌خواهد بگوید که نمازش را با خلوص قلب به‌جا می‌آورد» (ساکن ۱۹). شاعر، در ادامه، با زبانی نو که ویژگی‌های خاصّ آشنایی‌زدایی معنایی در آن هویدا است، آنچه را مانع دین‌داری و نماز گزاردن می‌شود، به‌سانِ تخته‌سنگی می‌پندارد که از پشتِ نورانیّتِ نمازش پدیدار است. توانایی شگرف شاعر در کشف روابط تازه میان خود و عناصر موجود در طبیعت آنگاه به اوج

[1] به نظر می‌رسد، سپهری در اینجا از آیهٔ (۴۴) سورهٔ مبارکهٔ اسراء تأثیر پذیرفته است: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدَهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ **ترجمه**: آسمان‌های هفتگانه و زمین و هرکسی که در آنها است او را تسبیح می‌گویند و هیچ چیزی (از جماد و نبات و حیوان و بالاتر از آنها) نیست، مگر آنکه او را تسبیح می‌گوید، امّا شما تسبیح آنها را نمی‌فهمید، حقاً که او بردبار و آمرزنده است.

می‌رسد که به‌جای اوقات شرعیِ صبح و ظهر و شب، نماز گـزاردن خـود را منـوط بـه حدوث سه حالت زیر می‌داند:

۱. آنگاه که باد بی‌قرار، همچون مؤذّنی خوش‌نوا، بر گلدسته‌هـای سـبز و بـاطراوتِ سرو اذان سردهد؛

۲. آنگاه که همهمهٔ علفزاران، همچون صدای زیبای «الله أکبر»، در دل دشت بپیچد؛

۳. آنگاه که امواج خروشان دریا، همچون خیل عظـیم مشـتاقان نمـازگزار، از جـای برخیزند و به جوش و خروش درآیند.

بی‌تردید، نماز در آن حال که مؤذنش باد و گلدسته‌اش سرو باشد و پس از «تکبیـرة الاحرامِ» علف و «قد قامتِ» موج گزارده شود، به منزلهٔ رسوخ شعور معنـوی شـاعر در مظاهر طبیعت تلقّی می‌شود و از حوزهٔ معنایی زبان آشنایی‌زدایی می‌کند.

عبدالوهاب البیاتی نیز، مانند سپهری، در پوشش تعابیر بـدیع، طبیعـت را بـه یـاری می‌طلبد و با طرح تصاویر تازه و بی‌سابقه عناصر طبیعی را برای عبادت برمـی‌گزینـد و عرصهٔ معنایی زبان را مورد تاخت و تاز خود قرار می‌دهد:

صَرَخْتُ فِي مَنَـازِلٍ مقفـرةٍ دَارَتْ بِهَـا الرِّيـاحُ/ أَكَلْـتُ بُرتِقَالـةَ الشَّـمْسِ وَفِي دَمِـي تَوَضَـأْتُ وَصَـلَّيْتُ إِلَى الصَّحْراءِ/ عَمُودُ نورٍ لاحَ لِي، وَواحةٌ خَضْرَاء/ يَرْتَعُ فِي قيعانِها سِرْبٌ مِنَ الظِّباءِ.
(البیاتی ۲۴۱/۲)

ترجمه: در سراهای خالی که باد بر آنها می‌چرخید، فریاد برآوردم. پرتقالِ خورشـید را خوردم و در خونم وضو گرفتم و رو به صـــحرا نمـاز گـزاردم. عمـــودی از نـور و واحه‌ای که در عرصات آن گلّه‌ای از آهوان می‌چریدند در برابرم نمایان شد.

در پاره‌شعر بالا، البیاتی با ارائهٔ منسجم چند تصویر بدیع، زبان خود را از سطح معمـول بیان فراتر می‌برد و آن را در هاله‌ای از تعابیر هنجارگریز شاعرانه قرار می‌دهد، زیرا:

۱. با علاقـهٔ وافر به خورشیدِ هدایتِ الهی چشم دوخته و آن را به‌ســان میــوه‌ای (= پرتقال) خورده است (= انوار الهی جزئی از خون و گوشت او شده است)؛

۲. شاعر با به کار بردن عبـارت «فـی دمـی توضـأتُ» بـه‌جـای «فـی المـاء توضـأتُ»، می‌خواهد بگوید که با تمام وجودم برای عبادت و بندگی آماده شده‌ام؛

۳. کاربرد عبارت «صَلَّیتُ إلی الصَّحراء» به جای «صَلَّیتُ إلی الله»، بدان سبب است که شاعر وجود خداوند را در گسترهٔ طبیعت حسّ کرده و عناصر طبیعت را به‌سان خالقشان، شایستهٔ پرستش می‌بیند.

البیاتی در تصویر دیگر، از طریق امتزاج شاعرانهٔ عواطف با پدیده‌های پیرامون، مانند سپهری، «سجّادهٔ» نمازش را از جنس طبیعت برمی‌گزیند، با این تفاوت که وی برخلاف سپهری، که دشت را سجّادهٔ نمازش قرار داده، نور را سجّاده‌ای کرده که عاشقانه بر روی آن جان بسپارد:

وَفِي الْحَدائِقِ الْوَحْشِيّةِ الْحُمْرَاء/ مُخْمومَاً عَلَى سَجَّادَةِ النُّورِ أنامُ مَيِّتَاً/ مُخْمومَاً وَعَيْني ترصدُ السَّماءَ فِي تَكْوينِها/ وَحرَكَاتُ الرّيْحِ فِي الصَّعِيْد.

(همان ۲۸۱/۲)

ترجمه: در باغ‌های وحشی سُرخ، تب‌آلود بر سجّادهٔ نور، مُرده می‌خوابم، تبدارم و چشمم آفرینش آسمان را زیر نظر دارد و حرکات باد در پهنهٔ چشم‌انداز است.

آن‌گونه که می‌بینیم، در پاره‌شعر بالا، شاعر با ارائهٔ تصویری بدیع، خود را عاشقی دل‌باخته پنداشته که در حال چشم دوختن به آسمان، در میان گُل‌های وحشی سرخ رنگ و بادهای بی‌قرار تُندپا، بر سجّاده‌ای از نور جان باخته است.

در ارائهٔ تصاویر هنجارگریزی که نماز، عبادت و نیایش شاعران برخلاف معمول، در مقابل طبیعت و عناصر مربوط به آن است، می‌توان قیصر امین‌پور را از شاعران سرآمد دانست. در نمونهٔ زیر، امین‌پور با دوری جستن از اصول معنایی زبان، خالق تصاویری است که به اشعار سپهری و البیاتی بی‌شباهت نیست:

چه اشکال دارد پس از هر نماز/ دو رکعت گُلی را عبادت کنیم؟

(امین‌پور ۶۳)

در نمونهٔ بالا، تصویری که از مفهوم عبارت «دو رکعت عبادت کردن گُل پس از هر نماز» در ذهن متبادر می‌شود، برای مخاطب تازه است و به زبان شاعر، جلوه و برجستگی خاصّی بخشیده است.

بلند الحیـدری نیز در پاره‌شعر زیر، در تصویری بدیع، انسان را در حال نمازگزاردن بر نور و روشـنایی، که استعاره از ذات خداوند است، تصوّر کرده است:

یتمطَّی/ فَوْقَ رِجْلَیهِ الضَّنی/ تُوغِلُ الظُّلمةُ فِی أیّامِهِ/ وَهُوَ کَالأمْسِ یصلِّي للسنا
(الحیدری ۵۰)

ترجمه: خستگی بر روی پاهای او کشاکش دارد. تاریکی در اعمـاقِ روزگـارِ او پـیش می‌رود و او همانند دیروز برای نور نماز می‌گزارد.

نمازگزاردن انسان در برابر نور، اگرچه در نهایت بـا تفسـیر و تأویـل، متوجّـه ذات خداوند متعال می‌شود، در ظاهرِ کلام نوعی برجستگی معنایی ایجاد کرده است.

براین‌اساس می‌تـوان گفـت، «شـعر، رابطـی اسـت تصـویری بـرای همـخوانی و ناهمـخوانی تصاویر که می‌تواند گیرنده‌های مشترکی داشته باشـد و مـی‌توانـد غیـر آن باشد. شعر در ژرفای رابط نهفته است؛ در ژرفا است که شعر به سطح می‌آید و تصاویر را جلوه می‌دهد» (سیّدمجتبی روحانی، به نقل از زیادی ۲۴۰). در این زمینه، امتزاج ناب عواطف شاعرانه با عناصر طبیعـت، شـعر را در ژرفـای تصـاویر هنجـارگریز غوطـه‌ور می‌سازد و به زبان، جلوه‌ای محسوس می‌بخشد.

نتیجه

برگسترهٔ گرایش‌های عادت‌گریزانه‌ای که در لایه‌های شعر معاصر رخنه کـرده، شـاعران ایران و عراق با واژگانی متفاوت در ساخت تصـاویر بدیـع، چشم‌انـدازهای تـازه‌ای را در برابر دیدگان ما گشوده‌اند، به‌گونه‌ای که بخشی از سازه‌های آنها، در جهش‌های بلند، افـق‌های نامکشوف را درنوردیده و از زبان آشنایی‌زدایی کـرده اسـت. تـأملی دقیـق در سروده‌های شاعران این دو سرزمین گویای نگاه نو آنها به پیرامون و کشف روابط تـازه میان پدیده‌های گوناگون است. از عواملی که در پهنهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه به زبان این شاعران جلوه بخشیده است، می‌توان به این مـوارد اشـاره کـرد: «آشـنایی‌زدایـی از واحدهای سنجش و شمارش»، «گزیر از یافته‌های بَصَری»، «اعتماد بر انگاره‌های ذهنی»، «جابه‌جایی‌های هدفمند و نامأنوس در ساخت‌های تصویری»، «کاربردهـای نـامعمول»، «توصیف‌های دیگرگون از عناصر طبیعت» و «توصیف زمان با صفات مکانی».

ذکر این نکته لازم است که هنجارگریزی‌های شاعران امروز ایران و عراق در عرصهٔ تصویرپردازی‌ها، همواره با توفیق همراه نبوده، بلکه گاهی حوزهٔ معنایی زبان را دست‌خوش دست‌اندازی‌های ضعیف و نامناسب کرده و شاعران را از فضای کشف هنری جدا کرده است.

منابع

- *قرآن کریم*
- اخوان‌ثالث، مهدی. *زمستان*. تهران: زمان، ۱۳۵۵.
- ـــــ . *آن‌گاه پس از تُندر: منتخب هشت دفتر شعر*،چاپ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
- أدونیس وآخرون. *البیانات*. تقدیم: محمد لطفی الیوسفی. البحرین: أسرة الأدباء والکتاب، ۱۹۹۳.
- إسماعیل، عزالدین. *الشعر العربی المعاصر، قضایاه و ظواهره الفنیة*. الطبعة۳، بیروت: دار العودة، ۱۹۸۱.
- امین‌پور، قیصر. *مجموعهٔ کامل اشعار*، چاپ چهارم، تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
- البیاتی، عبدالوهاب. *الأعمال الشعریة*. المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، ۱۹۹۵.
- الحیدری، بلند. *الأعمال الکاملة للشاعر*، الطبعة الثانیة، القاهرة: دار سعاد الصباح، ۱۹۹۲.
- زیادی، عزیزالله. *شعر چیست؟* تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۰.
- ساکن، علی. *پژواک پای آب: شرح و بررسی شعر صدای پای آب سهراب سپهری* کاشان: چاپ دوّم، مرسل، ۱۳۸۷.
- سپهری، سهراب. *هشت کتاب*. تهران: مبین اندیشه، ۱۳۸۹.
- سلاجقه، پروین. *از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۵.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
- علاق، فاتح. *مفهوم الشعر عند رُوّاد الشعر العربی الحرّ: دراسة*. دمشق: منشورات إتّحاد الکتّاب العربی، ۲۰۰۵.
- مدرسی، فاطمه و امید یاسینی. «تحلیل تحوّل آرایه‌های زیباشناختی در شعر معاصر»، *فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*. شمارهٔ سیزدهم. (۱۳۸۸): صص۱۳۷-۱۶۲.
- مقدادی، بهرام. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
- یوسف، سعدی. *دیوان سعدی یوسف*، المجلد الأوّل والثّانی والثّالث، بیروت: دار العودة، ۱۹۸۸.

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۸۸-۱۰۶

رویکرد تحلیلی-تطبیقی بر داستان «بهرام گور» در *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء*

ابوذر قاسمی‌آرانی،* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
وحید سبزیان‌پور، استاد زبان و ادبیّات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
زینب خرّم‌آبادی‌آرانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی کاشان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۲/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۶/۲۹

چکیده

یکی از انواع ادبی که از دیرباز در ادبیّات جهان مطرح است، ادبیّات تمثیلی است که معنایی نمادین دارد و هدف اصلی آن تعلیم و آموزش است. پارابل گونه‌ای از این نوع ادبی است که قهرمانان و شخصیّت‌های آن انسان هستند و به‌اقتضای اهداف اخلاقی و دینی و اجتماعی نویسنده در داستان طرح می‌شوند و می‌کوشند به اصلاح جامعه بپردازند.

از نمونه‌های پارابل حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» در *مرزبان‌نامه* است که مورد توجه نویسندگان ادب فارسی و عربی قرار گرفته است. ابن‌عربشاه از جمله کسانی است که این حکایت را در کتاب *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء* بازگو کرده است.

برخی از مورخان و منتقدان معتقدند که این کتاب ترجمه و تقلیدی از *مرزبان‌نامه* است و برخی دیگر آن را اثری مستقل از ابن‌عربشاه می‌دانند.

در پژوهش حاضر، داستان «بهرام گور» از نظر برخی عناصر داستانی بررسی شده سپس نقاط اشتراک و افتراق آن در دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء* در بوتهٔ تحلیل و نقد قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: *مرزبان‌نامه*، *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء*، بهرام گور، داستان‌های تمثیلی، پارابل

---

* Email: akbar.m87@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

قرن‌ها است که زندگی و آداب و رسوم انسان‌ها درجوامع مختلف با هزاران افسانه و داستان گره خورده است؛ در این میان شاعران و نویسندگان برای بیان دیدگاه‌های اجتماعی، سیاسی و اخلاقی خود و انتقاد از نابسامانی‌های جامعهٔ خویش روش‌های مختلفی را برگزیده‌اند. از قدیمی‌ترین آنها نگارش داستان‌هایی با هدف تعلیم و آموزش است که تحت عنوان «ادبیّات تعلیمی» بخش قابل‌توجهی از تاریخ ادبیّات فارسی و عربی را شامل می‌شود.

مرزبان‌نامه یکی از زیباترین آثاری است که در قالب حکایات تمثیلی و استعاری با شخصیت‌هایی، که غالباً حیوان هستند، نقش پررنگی در ادبیّات تعلیمی فارسی ایفا می‌کند و معرف ملتی خردپیشه و فرهیخته، با فرهنگ و تمدّنی کهن است.

سعدالدّین وراوینی برای بیان مقصود خویش، علاوه بر به‌کارگیری حیوانات، از شخصیّت‌های تاریخی و اسطوره‌ای نیز بهترین بهره را برده است. یکی از این شخصیّت‌ها بهرام گور، پانزدهمین پادشاه ساسانی، است که در حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» نکته‌های اخلاقی و سیاسی و اجتماعی را به خوانندگانش گوشزد می‌کند. این حکایت یکی از زیباترین داستان‌های *مرزبان‌نامه* است که مورد استقبال و توجّه بسیاری از نویسندگان قرار گرفته است. ابن‌عربشاه نیز در *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء* به این حکایت توجّه ویژه نشان داده و از آن برای بیان مقاصد خویش استفاده کرده است. در این جستار نگارندگان کوشیده‌اند نمونه‌ای از این اقتباس را همراه با نقد و تحلیل هرچند مختصر نشان دهند.

پیشینهٔ تحقیق

مطالعات و پژوهش‌هایی دربارهٔ *مرزبان‌نامه* صورت گرفته است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: «روایت‌شناسی حکایت‌های مرزبان‌نامه در سه سطح: داستان، گفتمان و روایت‌گری با تکیه بر حکایت دادمه و داستان» (۱۳۹۰)، بهرام خشنودی چرده، فصلنامه *متن‌پژوهی ادبی*. در این مقاله، با طرح دیدگاه‌های نظری روایت‌شناسان، ساختار روایت در حکایت دادمه و داستان در سه سطح داستان، گفتمان و روایت‌گری بررسی شده است.

در «مقایسهٔ دو حکایت از مرزبان‌نامه و *کلیله و دمنه*» (۱۳۹۰)، نفیسه میرزا امیری، *مجلّهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، پس از معرفی دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *کلیله و دمنه*، دوحکایت «بط و روباه» و «شیر و روباه» را، به‌اجمال از نظر نحوهٔ پرداخت و شخصیّت‌پردازی با یکدیگر مقایسه کرده است.

«نگاهی به قصّه‌های «زرگر و سیّاح» و «آهنگر و مسافر» در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*» (۱۳۸۱)، به قلم محمود رضایی دشت‌ارژنه، مقالهٔ دیگری است که در آن نویسنده این دو قصّه را هم از دیدگاه ساختاری و هم از نظر درون‌مایه و پیام بررسی کرده و فهرست‌وار به شباهت‌های آنها اشاره کرده است.

دربارهٔ ابن‌عربشاه مقالات اندکی نوشته شده‌است که غالباً زندگی‌نامه و معرّفی شخصیّت او است، مانند «ابن‌عربشاه» (۱۳۸۸)، اعظم مظاهری در *کتاب ماه*، یا دربارهٔ کتاب *عجائب المقدور فی اخبار تیمور* او، مانند مقالهٔ «سیر تاریخ‌نگاری و فلسفهٔ اجتماعی آن (ابن‌عربشاه مورّخ تاریخ تیموری)» (۱۳۴۴)، از مرتضی مدرّسی چهاردهی، *نشریهٔ وحید* و مقالهٔ «سخنی چند دربارهٔ کتاب *عجائب المقدور فی نوائب تیمور*، اثر ابن‌عربشاه» (۱۳۷۸)، از فریدون شایسته، *کتاب ماه*. در همهٔ این پژوهش‌ها به روش تاریخ‌نگاری ابن‌عربشاه دربارهٔ تیمور لنگ توجّه شده است.

تنها مقاله‌ای که به *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء* اشاره کرده است، مقالهٔ «*مرزبان‌نامه*، نکته‌های تازه پیرامون تألیف و ترجمه و تحریر *روضة العقول*، محمد غازی ملطیوی و *مرزبان‌نامهٔ* سعدالدّین وراوینی» (۱۳۸۲)، در *آینهٔ میراث* از غلامرضا افراسیابی است، که در آن نویسنده نخست کتاب *مرزبان‌نامه* و *روضة العقول* را معرفی می‌کند، سپس به مقایسهٔ کلّی *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء* با *روضة العقول* و *مرزبان‌نامه* می‌پردازد.

دربارهٔ حکایات *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء*، به‌ویژه حکایت «بهرام گور» در این دو اثر، پژوهشی مستقل انجام نشده است.

۱. درآمدی بر داستان‌های تمثیلی در ادب فارسی و عربی

عصر رواج تمثیل در تاریخ ادبیّات ایران عصر غلبهٔ عقلانیّت و آگاهی عقلی است. شاعران و نویسندگان ایرانی تمثیل را بهترین ظرف برای بیان افکار و اندیشه‌های

فلسفی، عرفانی، دینی و اخلاقی خود یافته‌اند (فتوحی ۱۷۲). علاوه بر ایران، تمثیل در عصر جاهلی و پس از اسلام نیز همواره جزئی از حکمت عرب بوده و عرب به کمک آن به مجادلهٔ کلامی می‌پرداخته و از رهگذر آن، به‌کنایه نه به‌صراحت، مقاصد خویش را در گفتار حاصل می‌کرده است (ابوعبید القاسم ۳۴).

در مباحث ادبی فارسی و عربی، اصطلاح تمثیل حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که از تشبیه مرکّب و استعارهٔ مرکّب و ضرب‌المثل گرفته تا حکایت اخلاقی و قصّه‌های حیوانات و روایت داستانی را شامل می‌شود (فتوحی ۱۴۲).

بزرگانی، مانند سعدالدّین وراوینی در ادبیّات فارسی و شهاب‌الدّین ابن‌عربشاه در ادبیّات عربی، خلاقیّت ادبی خود را در قالب داستان‌های تمثیلی ارائه کرده‌اند. مراد از داستانِ تمثیلی داستانی است از زبان انسان یا حیوان، که گذشته از معنای ظاهری، دارای معنایی باطنی و کلّی نیز هست، معنایی که در سایهٔ واژه‌های نمادین و رمزآمیز نهان است. داستان‌های تمثیلی را براساس شخصیّت‌های داستان به دو دستهٔ پارابل و فابل تقسیم کرده‌اند. فابل داستانی است که غالب شخصیّت‌های آن حیوانات‌اند و پارابل، داستان تمثیلی است که قهرمانان آن انسان هستند. این داستان‌ها هدفی اخلاقی و دینی دارند و می‌کوشند تا خواننده یا شنونده را متنبّه سازند و از این طریق به اصلاح بپردازند (تقوی ۹۴). ادبیّات کهن ایران حلقهٔ اتّصال بین ادب هندی و عربی در این نوع ادبی است (غنیمی‌هلال ۱۳۷). در دورانی که فشار پادشاهان امکان اشارهٔ مستقیم به ظلم و جور را به نویسندگان نمی‌داد، این شیوهٔ داستان‌پردازی معهود در ایران و هند بود تا شنوندگان از نصیحت‌های تلخ و گزنده ناراحت نشوند و پادشاهان خودکامه به سبب این خرده‌گیریِ آشکارْ اهل قلم را آزار و شکنجه نکنند.

مرزبان‌نامه و *فاکهة الخلفاء* را می‌توان نمونهٔ اعلای این دو قسم از داستان‌های تمثیلی یعنی فابل و پارابل دانست. حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» که محور اصلی پژوهش حاضر است یکی از زیباترین نمونه‌های پارابل در ادبیّات فارسی و عربی است که قهرمان اصلی داستانْ شخصیّت تاریخی بهرام گور است و غرض اصلی نویسندگان بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است (پورنامداریان ۱۶۳).

۲. معرفی دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء*

اصل *مرزبان‌نامه* به گویش طبری است از مرزبان بن رستم که در قرن هفتم هجری سعدالدّین وراوینی آن را به زبان فارسی دری برگردانده است. نثر این کتاب آراسته به صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی است و از لحاظ شیوهٔ نثرنویسی فنّی و مصنوع و پیرو سبک نصرالله منشی در *کلیله و دمنه* است.

«نویسندهٔ کتاب در وصف، تمثیل و استشهاد به اشعار و امثال و حِکَم فارسی و تازی، استاد مسلّم و در انشای مترسّلانه سرمشق بزرگ فارسی‌نویسان بعد از خود است» (صفا ۲۰۱).

فاکهة الخلفاء مانند *کلیله و دمنه* از زبان حیوانات نقل شده و آیینهٔ زندگی پادشاهان است. این کتاب در واقع تقلیدی از *مرزبان‌نامه* است (الفاخوری ۱۳۷۸) و در ده باب تنظیم شده است و مثل‌های آن با حشو و تطویل و انشای آن با تکلّف همراه است (الزیات ۴۵۷). نثر این کتاب از آغاز تا انجام مسجّع و آراسته به آیات و احادیث و امثال و حکم و اشعار و مزیّن به زیورهای ساده و خوشایند بدیعی است. نثری بسیار لطیف و زیبا و نزدیک به شعر با ایجازی در خور ستایش دارد (افراسیابی ۱۸).

داستان «رئیس و بهرام گور» در *فاکهة الخلفاء* آن‌چنان به حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» در *مرزبان‌نامه* شباهت دارد که کمتر کسی در منشاء آن تردید می‌کند. پیش از هر بحث به خلاصهٔ این حکایت نظری بیفکنیم.

۳. خلاصهٔ داستان «خرّه نماه و بهرام گور» در *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء*

در باب اول *مرزبان‌نامه و فاکهة الخلفاء* آمده است:

بهرام گور روزی به شکار می‌رود. براثر طوفان از همراهان خود جدا می‌شود و به خانهٔ دهقانی وارد می‌شود. دهقان که سلطان را نمی‌شناسد پذیرایی درخوری از او نمی‌کند. بهرام رنجیده‌خاطر می‌شود و سوءالعنایهٔ سلطان موجب کاهش شیر گوسفندان می‌شود. پس دهقان که معتقد است: «إذا تغیّرالسّلطان تغیّر الزّمان»، به دخترش می‌گوید برای این که نظر عنایت پادشاه برگردد باید آن ناحیه را ترک کنند. قرار می‌شود که برای سبک شدن کار، اطعمه و اشربهٔ موجود را در خانه بگذارند. پس چه بهتر که نصیبی از آن به مهمان برسانند. سفرهٔ شاهانه برای بهرام ترتیب می‌دهند و دختر دهقان نیز اوقاتی را به

مصاحبت با میهمان سپری می‌کند تا این که شاه راضی می‌شود و چوپانان مژدهٔ افزونی شیر گوسفندان را به دهقان می‌دهند، زیرا دهقان و دخترش بر این باورند که «چون خوی شاه بگردد، مزاج روزگار نیز بگردد». بهرام گور وقتی به مقرّ دولت خود رسید فرمود تا دختر دهقان را به ازدواج او درآوردند و پاداشی در خور نیز به دهقان اعطا کرد.

۴. نقاط اشتراک و افتراق این حکایت در *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء*

بسیاری از محققان، مانند علّامه قزوینی، معتقدند که *فاکهة الخلفاء* ترجمهٔ عربی *مرزبان‌نامهٔ* سعدالدّین وراوینی است، زیرا غالب اشعار و امثال عربی که سعدالدّین وراوینی در این کتاب آورده، عیناً در متن عربی نیز ذکر شده است؛ به علاوه متن عربی در ترتیب حکایات و مقدار و عدد آن تقریباً همانند متن وراوینی است (خطیب رهبر ۱). غنیمی‌هلال نیز معتقد است که این کتاب ترجمهٔ آزاد *مرزبان‌نامه* است (غنیمی‌هلال ۲۳۴).

نقاط اشتراک این دو کتاب بسیار است، زیرا جوهرهٔ معانی آنها یکی است، ولی در ارائهٔ آن معانی، نحوهٔ بیان از جهات مختلف لفظی و معنوی و شمارهٔ حکایات با هم تفاوت‌هایی دارند (افراسیابی ۲۱). ما در این جستار برآنیم تا با توجه به اصول داستان‌نویسی نوین، حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» را بررسی کنیم و به تفاوت‌ها و شباهت‌های این داستان در دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء* بپردازیم.

در بررسی ساختمان یک حکایت می‌توان اجزای پیوسته‌ای یافت که از مجموع آنها داستان پدید می‌آید. عناصر تشکیل‌دهندهٔ حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» عبارت‌اند از:

۴. ۱. عنوان (نام‌شناسی) داستان

«نویسنده متناسب با طرح و ساختار داستانش اسمی برای شخصیّت‌های اثرش انتخاب می‌کند، و این اسم به‌طور معمول خنثی و اتّفاقی نیست و دارای بار عاطفی و اجتماعی و نشان‌دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است» (اخوّت ۱۶۴). گاهی اسم یک شخصیّت اشاره به بعضی مفاهیم اساطیری و ادبی بیرون از داستان دارد (همان ۱۳۲). اصل و زادگاه داستان «خرّه نماه و بهرام گور» از فرهنگ ایرانی سرچشمه می‌گیرد و عنوان حکایت نام دو تن از شخصیّت‌های اصلی داستان است. یکی از شخصیّت‌های اصلی

داستان دهقان است که در *مرزبان‌نامه* «خرّه نماه» نام دارد که می‌تواند بیان‌کنندهٔ خصوصیّات ویژهٔ او باشد و به قول خطیب‌رهبر می‌تواند به معنی نمایندهٔ پرتو ایزدی باشد. (وراوینی ۵۹). اما ابن‌عربشاه برای دهقان، نام فارسی خرّه نماه را ذکر نکرده است و به‌طور کلی و عام با تعبیر «الرّئیس» از او نام می‌برد.

۴. ۲. آغاز داستان

معمولاً داستان‌ها با سلسله‌ای از قضایای توصیفی آغاز می‌شوند که هدف از آنها آشکار کردن یک وضعیت است؛ وضعیتی که به خواننده اطلاعاتی دربارهٔ شرایط کنونی شخصیّت‌ها می‌دهد (پرین ۴۳). در *مرزبان‌نامه* هم داستان با فضایی تیره، تاریک و مه‌آلود و با غروبی غمگین آغاز می‌شود: «مشعلهٔ آفتاب فرومرد، روزن هوا را به نهبن ظلام بپوشاند، حجرهٔ شش‌گوشهٔ جهت تاریک شد» (وراوینی ۵۹). و ممکن است اشاره به حالات روحی و روانی قهرمان داستان (در اینجا، حالات روحی بهرام در هنگام جدا شدن از سپاهیانش) داشته باشد، درحالی‌که ابن‌عربشاه دنیا را به بهشتی تشبیه می‌کند که رودها در آن جاری است و فضایی شاد و رؤیایی را در پیش روی خواننده به نمایش می‌گذارد و تحرّک و پویایی را در قالب جاری شدن سیل‌ها و تاخت و تاز اسبان نشان می‌دهد: «و قد حرکت ید الشمال غربال المطر ثم تراکم من السحاب علی وجه عروس السماء النقاب و انهل الغمام المدرار و صارت الدنیا جنات تجری من تحتها الأنهار وأقبلت سوابق السیول تجری فی مضمارها الخیول» (ابن‌عربشاه ۵۴).

نحوهٔ کاربرد آرایهٔ ادبی در آغاز حکایت‌ها متفاوت است. نویسندهٔ *مرزبان‌نامه* با به کار بردن تشبیه جمع توصیفات گوناگونی از ابر ارائه داده است (تشبیه ابر به شب انتظار مشتاقان یا به دیدهٔ اشک‌بار عاشقان) درحالی‌که *فاکهة الخلفاء* با به کار بردن چند استعارهٔ مکنیه (ید الشّمال، عروس السّماء) به تحرک و پویایی داستان کمک فراوانی کرده است.

۴. ۳. شیوهٔ روایت و زاویهٔ دید

شیوه‌ای که نویسنده با آن مواد و مصالح خود را به خواننده ارائه می‌کند نشان‌دهندهٔ زاویهٔ دید اوست که در واقع، رابطهٔ او را با داستان نشان می‌دهد (میرصادقی ۱۵۶).

زاویهٔ دید انواعی دارد، اما شیوهٔ دانای کل از قدیمی‌ترین اَشکال روایت است و معمولاً خاصّ قصه‌های کهن است که در آنها نویسنده بر همه چیز آگاه و دانا است. (اخوّت ۱۰۴).

شیوهٔ بیان این حکایت، در هر دو کتاب، دانای کل است؛ یعنی داستان در *مرزبان‌نامه* از زبان ملک‌زاده روایت می‌شود. او، بی‌آنکه در روند حوادث و رخدادهای حکایت درگیر شود، خود را در موقعیّتی بیرونی قرار می‌دهد و از همان سطح است که به روایت حوادثی می‌پردازد که آنها را در جایی شنیده است. از این رو، منبع راوی روایت‌های شفاهی است. در واقع، راوی به نقل از راوی دیگری، از زاویهٔ دید سوّم شخص، یعنی همان دانای کل، به روایت داستان می‌پردازد: «ملک‌زاده گفت: شنیدم که بهرام گور روزی به شکار بیرون رفت...» (وراوینی ۵۹). وی شخصیت فرعی داستان و ناظر آن است و فقط بازگوکنندهٔ آن چیزی است که شنیده است. نکتهٔ قابل توجه این است که منبع حکایت در *مرزبان‌نامه* مشخّص نیست و ملک‌زاده برای بیان داستان، فقط از فعل «شنیدم» استفاده می‌کند، درحالی‌که در *فاکهة الخلفاء*، نویسنده توصیفی دقیق از منبع خبر می‌دهد و او را شیخ آگاهی که به فضل و دانش مشهور بود معرّفی می‌کند: «قال الحکیم أخبرنی شیخ علیم بالفضل مشهور» (ابن‌عربشاه ۵۴).

۴.۴. اسلوب و سبک داستان‌پردازی

آیین داستان‌نویسی *در فاکهة الخلفاء* دقیق و سنجیده است (افراسیابی ۲۲). داستان با جزئیّات بیشتر و همچنین صحنه‌های عاشقانه به تصویر کشیده می‌شود. برای مثال، توصیف عشق‌بازی بهرام و دختر دهقان بی‌پرده ذکر شده است: فأقبلت إلی خدمة الضیف و لعبت معه من لحاظها و قدها بالرمح و السیف إلی أن صادته بلحظتها المکسور فأمسی قلبه و هو یدها مأسور (ابن‌عربشاه ۵۸).

نمونهٔ دیگر: در *مرزبان‌نامه* خبر زیاد شدن شیر گوسفندان به‌اختصار بیان می‌شود: «شبان از دشت بازآمد و از کثرت شیر گوسفندان حکایتی گفت که شنوندگان را انگشت حیرت در دندان بماند» (وراوینی ۶۴). اما در *فاکهة الخلفاء* داستان با جزئیات و آب‌وتاب بیشتر توضیح داده می‌شود و کمیّت شیر گوسفندان به تصویر کشیده می‌شود: «حتی جاءهم الراعی المستجیر و قال إن الغنم التی ما بضت بقطره و لا درت قد امتلأت ضروعها

القاحلة فها هی دارة حافلة قد صارت السیول علی السابلة فبم یبق وعاء إلاامتلأ و قد روی الجیران الملأ و ها هی تشخب و تسیل و فاضت فأروت الحقیر و الجلیل» (ابن‌عربشاه ۵۸).

در هردو متن آرایه‌های بسیاری، از جمله جناس، استعاره، تشبیه، سجع، مثل، مراعات‌النّظیر به کار رفته است. مثلاً ابن‌عربشاه در توصیف عاشق شدن بهرام گور، از صفات «صید و صیّاد» استفاده می‌کند و مراعات‌النّظیر زیبایی را با توجّه به اسم و شغل بهرام گور به ذهن متبادر می‌سازد: «إلی أن صادته بلحظها المک فأمسی قلبه و هو فی یدها مأسور و کان قد خرج للصید فصید» (ابن‌عربشاه ۵۸).

تکیهٔ ابن‌عربشاه بیشتر بر آرایه‌های لفظی است و مؤلّف در کنار داستان‌پردازی آیین‌مند و پروردن معانی، برای ارائه و انتقال هرچه سنجیده‌تر و نیکوتر و دقیق‌تر آن به گنجینهٔ ذهن و ضمیر خواننده، از نیروی گفتاری متناسب و جذّاب و آرایه‌های بدیعی و بیانی، بس ساده و طبیعی، بهره‌برداری کرده، و خاصّه در سجع بی‌هیچ اغراقی ید بیضا کرده است (افراسیابی ۲۴) «فتشوش خاطره وتکدرت ضمائره وتغیرت علیهم نیته وإن لم تتغیر بشریته» (ابن‌عربشاه ۵۴).

آیات قرآنی که در این حکایت وجود دارد تفکر متن اصلی را بازمی‌تاباند و از نظر اخلاق دینی قابل توجه است، مثلاً در ستایش خرد و نرم‌خویی می‌آید: «پادشاه چون خوی کم‌آزاری و نیکوکاری و ذلاقت زبان و طلاقت پیشانی با رعیّت ندارد، تفرق به فرق راه یابد ... قال الله تعالی: و لو کنت فظا غلیظ القلب لانفضوا من حولک» (آل عمران/ ۱۵۹؛ وراوینی ۶۶). و در ادامه به عدالت سلطان اشاره می‌کند و برای تأیید سخنانش دلیلی قرآنی می‌آورد: «ولا تزر وازره وزر اخری» (انعام/ ۱۶۴)، و متن را به‌طور قابل توجّهی با فرهنگ قرآنی یگانه کرده است.

ابیات عربی دردو متن از لحاظ صورت و محتوا با یکدیگر متفاوت‌اند، اما تعداد ابیات در هر دو متن ۶ بیت عربی است.

ترتیب حکایات در دو کتاب دقیقاً شبیه به یکدیگر است، برای مثال: داستان بهرام گور در هر دو کتاب در باب اول وضع شده است.

اغلب تشبیهات در *مرزبان‌نامه* ادبی‌تر و تخیّلی‌تر از *فاکهة الخلفاء* است مثلاً وراوینی در توصیف شراب و نُقل گویی شعری می‌سراید، درحالی‌که ابن‌عربشاه فقط از آنها نام

می‌برد: «شرابی که پنداشتی رنگ آن به گلگونه عارض گل‌رخان بسته‌اند و نُقلی که گفتی حلاوت آن را به بوسهٔ شکرلبان چاشنی داده‌اند» (وراوینی ۶۱)؛ «ونَقل إلی الضیف ما حواه بیته من طعام و شراب و نُقل و کباب» (ابن‌عربشاه ۵۶). یا در این عبارت که وراوینی با تشبیهی زیبا و خلّاق از اصطلاحات نجومی هم استفاده می‌کند: «دختر به نزدیک شاه رفت چنانکه گویی خورشید در ایوان جمشید آمد یا نظر بهرام در ناهید آمد» (وراوینی ۶۴).

به‌طورکلی در *مرزبان‌نامه* تخیّل قوی‌تری حاکم بر فضای داستان است. *مرزبان‌نامه* متنی ادبی است، اما *فاکهة الخلفاء* متنی داستانی و روایی است.

نثر *مرزبان‌نامه* نمونه‌ای از ایجاز است، درحالی‌که در *فاکهة الخلفاء* اطناب‌های فراوان وجود دارد، مثلاً در برابر یک جملهٔ مرزبان‌نامه: «در اثناء مناولات و تضاعیف آن حالات بهرام گور گفت: ...» (وراوینی ۶۲)، یک بند توضیح داده شده است: «فلما هجم جیش السکر و هزم العقل و الفکر تذکر بهرام بمجالسته و مؤانسته فیها و محادثته و ما فیها من مغازله الغزلان... و قال الرئیس...» (ابن‌عربشاه ۵۶).

تمثیل در *فاکهة الخلفاء* بیشتر به کار رفته است و اگر تمثیل را از آن بردارند، این متن با *مرزبان‌نامه* جز تقدّم و تأخّری ناچیز در معانی و جابه‌جایی بیت‌ها و نبود چند بیت در *مرزبان‌نامه* تفاوت چندانی ندارد. البته باز هم تحت تأثیر همانندی این دو متن، خواننده در بازشناختن اصل از فرع، تا حدّی انگشت به دهان می‌ماند (افراسیابی ۲۶).

در فاکهة الخلفاء جملات حِکْمی و ضرب‌المثل بیشتر از *مرزبان‌نامه* است:

جملات حِکْمی *فاکهة الخلفاء* در این حکایت عبارت‌اند از:

۱- قد قیل عدل السلطان خیر من خصب الزمان ۲- قیل الشراب بغیر نغم دسم سمّ ۳- کل قیادهٔ لأخ وخل

جملات حکمی *مرزبان‌نامه*: ۱- لکلّ کأسٍ حاس ۲- تا خود بچه زاید این شب آبستن

اما تنها ضرب‌المثل مشابه در هر دو داستان «إذا تغیّر السّلطان تغیّر الزّمان» است (وراوینی ۵۸؛ ابن‌عربشاه ۵۴). علاوه بر این موارد، آداب و رسوم ایرانی در این دو اثر برجستهٔ فارسی و عربی ذکر می‌شود. با توجّه به اینکه نویسندهٔ *مرزبان‌نامه* ایرانی بوده

است و این کتاب خاستگاه ایرانی دارد، فرهنگ و تمدّن پیش از اسلام و آداب و رسوم ایرانی در آن جلوهٔ ویژه‌ای در مقایسه با *فاکهة الخلفاء* دارد، مانند این خصوصیّت اصیل ایرانی که میزبان تمام تلاش خود را در میهمان‌نوازی به کار می‌گیرد. از نمونه‌های عینی آن می‌توان به رفتار دهقان (میزبان) در مقابل بهرام (میهمان)، که کنیزکی زیباروی درخواست می‌کند اشاره کرد. ابن‌عربشاه نیز در مهمان‌نوازی ایرانیان تأکید می‌کند و خدمت کردن به میهمان را عار نمی‌داند: «و لیس فی ذلک عار و لا فی خدمهٔ الضیف و إکرامه شنار» (ابن‌عربشاه ۵۸).

در اینجا ذکر نکته‌ای ضروری است و آن اینکه ابن‌عربشاه عمل دهقان را (که دخترش را به هم‌نشینی با پادشاه می‌آورد) به آداب و رسوم و سنّت ایرانیان ارتباط می‌دهد: «و من مذهب المجوس إباحهٔ فرج العروس» (همان ۵۷). اما ظاهراً هضم این سنّت ایرانی برایش سخت بوده است، به همین دلیل، دختر را در صورت دیدن رفتار اشتباه از طرف پادشاه دعوت به ترک صحنه می‌کند، درحالی‌که سعدالدین وراوینی به مقدّس بودن پادشاه ایمانی واقعی دارد: «فإن رأیت أن تمتعیه بالنظر إلی جمالک و تعتنیه بغنجک... ثم تعودی إلی کنائسک بین أهلک» (همان ۵۷).

یکی دیگر از آداب و رسومِ میهمان‌نوازی نزد ایرانیان باستان این است که اوّل صاحب‌خانه غذا را تناول می‌کند، سپس از آن به میهمان می‌دهد. سعدالدّین وراوینی این سنّت ایرانی را به‌زیبایی به تصویر می‌کشد: «دهقان پیاله‌ای بازخورد و یکی بدو (بهرام) داد» (وراوینی ۶۲).

در *مرزبان‌نامه* نویسنده به‌طور ضمنی به دین و آیین و اعتقادات ایرانیان اشاره می‌کند. هنگامی که دهقان و دخترش از زیاد شدن شیر گوسفندان خوشحال می‌شوند دلیل آن را به نیک‌فالی ستارگان نسبت می‌دهند: «پدر و دختر گفتند: مگر اختر سعد، عنان عاطفت پادشاه سوی ما منعطف کرد و قضیهٔ سوءالعنایه منعکس گردانید» (وراوینی ۶۴). درحالی‌که ابن‌عربشاه اعتقادی دینی دارد و برای زیاد شدن شیر گوسفندان دلیلی اسلامی می‌آورد و با سپاسگزاری از خداوند، اصلاح نیّت پادشاه را امر خدا می‌داند: «لله الحمد و التقدیس الذی أصلح نیة سلطاننا» (ابن‌عربشاه ۱۸).

۴. ۵. درون‌مایهٔ داستان

مقدّس بودن پادشاه و اندیشهٔ او مضمون و درون‌مایهٔ اصلی این حکایت در هر دو کتاب است. در این داستان شاهد رنجش بهرام گور از رعیّتی بنام خرّه نماه هستیم که پیامد این آزردگی و رنجشْ ازهم‌پاشیدگی زندگی رعیّت است. این داستان مصداق «السّلطان ظلّ الله» است. پس می‌توان گفت هدف اصلی داستان بیان اندیشه‌های سیاسی و قدرت حاکمیّت است: «چون خوی شاه بگردد، مزاج روزگار نیز بگردد» (وراوینی ۵۸). این عبارت بیانگر نفوذ زور و قدرت در جوامع استبدادی کهن است. یعنی شاه چون زمانه و روزگار قدرتی بی‌پایان دارد، پس کسی نباید رنجش خاطری در او ایجاد کند. این اعتقاد نسبت به پادشاهان متأثّر از عقاید و آرای ایرانیان پیش از اسلام است (عنایت ۳۵).

گاهی حکایت در قالب تمثیل در توضیح و تقریر بحثی که قبلاً مطرح شده، آمده است (شمیسا ۲۰۱). محتوا و درون‌مایهٔ این حکایت در هر دو کتاب در تأیید جملهٔ «إذا تغیّر السّلطان تغیّر الزّمان» است که قبل از حکایت آمده است (وراوینی ۵۸؛ ابن‌عربشاه ۵۴).

۴. ۶. طرح یا پیرنگ داستان

طرح داستانی و روایی این حکایت در ابتدا ساده به نظر می‌رسد، اما روابط علّی و معلولی و وقوع حوادث برحسب منطق و پیام اخلاقیِ آن ساختار روایت را غنا بخشیده است و به‌خوبی زمینه‌ساز تبلور طرح اصلی داستان شده است؛ طرحی که بازگوکنندهٔ اعتقاد به فرّه ایزدی در ایران باستان است و به شاه قدرتی مقدّس و بی‌پایان می‌بخشد؛ قدرتی که کسی را یارای مقابله با آن نیست.

نویسندهٔ *مرزبان‌نامه* و نیز ابن‌عربشاه، تحت تأثیر سنّت تفکّر ایرانی، بر این باورند که احوال روزگار به تبعیت از احوال درونی پادشاه متحوّل و دگرگون می‌شود، اگر پادشاه ناخرسند شود، خیر و برکت از روزگار رخت برمی‌بندد تا جایی که در شیر گوسفندان نیز تأثیر دارد و شاه از تأیید و توفیق الهی برخوردار است چنانکه وراوینی و ابن‌عربشاه می‌گویند: «این فسانه از بهر آن گفتم تا دانی که روزگار تبعیّت نیّت پادشاه به این صفت کند» (وراوینی ۶۵)؛ «إنما أوردت هذا الخبر لتعلموا أن الزمان فی المجیء و الممر مطیع لما أضمر السلطان» (ابن‌عربشاه ۵۸).

۴. ۷. شخصیّت‌پردازی داستان

شخصیت داستانی مانند یک انسان واقعی است که اعمال، رفتار، گفتار و حتّی خصوصیّات ظاهری او نشان‌دهندهٔ ابعاد پنهانی و درونی او است، بنابراین، ما با درون افراد از طریق رفتار، گفتار و صورت ظاهر آنها آشنا می‌شویم (عبداللّهیان ۶۴-۶۵). وراوینی و ابن‌عربشاه برای نشان دادن درون شخصیّت‌ها از این سه مؤلّفه استفاده کرده‌اند، اما گاه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند:

الف. مؤلّفهٔ رفتاری

اوّلین و ساده‌ترین نقش یک شخصیّتْ کنشگری و رفتار او است. از این لحاظ می‌توانیم بگوییم که شخصیّت فاعل یا نهادی است که کاری را انجام می‌دهد یا گزاره‌ای را به او نسبت می‌دهند. بنابراین، از این نظر، شخصیّت به مثابهٔ بازیگر قصّه است (اخوت ۱۳۰). پس عمل و رفتار شخصیّت‌ها محوری‌ترین اصل داستان است (پراپ ۵۴).

ابن‌عربشاه نیز با توصیف اعمال و کردار گذشتهٔ پادشاه و خوشگذرانی‌های او ابعاد پنهانی شخصیّت بهرام را برای دهقان آشکار می‌کند و او را متوجه مقام و منصب بلند میهمانش می‌کند: «تذکر بهرام بمجالسته و مؤانسته فیها و محادثته و ما فیها من مغازله الغزلان... و قال الرئیس أظن أن ضیفنا من أکابره الأعیان و مقره فی حضره السلطان و قد التمس منی ما یزید سروره...» (ابن‌عربشاه ۵۶).

نمونهٔ دیگر این‌که در *فاکهة الخلفاء* دختر دهقان با هفت صفت رفتاری مختلف ستوده شده است: «و أنا أعرف بعفتک و نزاهتک و حسن محاضرتک و مفاکهتک و صیانه رأیک و رزانه عقلک و ذکائک» (همان ۵۷). درحالی‌که *مرزبان‌نامه* با ایجازی ادبی فقط به خویشتن‌داری دختر اشاره می‌کند: «دانست که دختر او به وقایهٔ صیانت و پیرایهٔ خویشتن‌داری از آن متحلّی‌تر است که اگر او را به اقامت این خدمت بنشاند زیانی دارد و چهرهٔ عصمت او چشم‌زدهٔ هیچ وصمتی گردد.» (وراوینی ۶۳).

ب. مؤلّفهٔ گفتاری

گفتار نیز مانند عمل نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های روحی شخصیّت داستان است (موام ۱۱۳). کلمات به‌کاررفته، موضوع و مضمون گفت‌وگوها، نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان‌اند.

گاهی فکر حاکم و مسلط بر اثر در قالب سخنان شخصیّت‌های داستان، به‌ویژه قهرمان، ارائه می‌شود (مستور ۳۲؛ اسکولز ۲۲). در این حکایت نیز گفت‌وگوی میان دختر و دهقان، انگارهٔ مقدّس بودن پادشاه را به مخاطب منتقل می‌کند. اما این گفت‌وگو در دو کتاب تفاوت‌هایی دارد، مثلاً در *مرزبان‌نامه*، از گفت‌وگوی میان دختر و دهقان، در می‌یابیم که دهقان علّت کم شدن شیر گوسفندان را کشف می‌کند: «خرّه نماه دختری دوشیزه داشت... با او گفت که ممکن است امروز پادشاه ما را نیّت با رعیّت بد گشته است و حسن نظر از ما منقطع گردانیده که در قطع مادهٔ شیر گوسفندان تأثیر می‌کند» (وراوینی ۶۱). اما در *فاکهة الخلفاء* دختر دهقان به این علّت پی برده است و شاید بیانگر دانایی زنان از نظر ابن‌عربشاه باشد: «وکان للرئیس بنت ..... فلما سمعت کلام الراعی قالت والله أنا أعرف السبب والداعی وهو أن السلطان الذی نیته حفظ أوطاننا تغیرت نیته علینا وتقدم ضمیره بالسوء إلینا فظهر النقص فی ماشیتنا» (ابن‌عربشاه ۵۵). به‌طورکلّی در هر دو کتاب، نقش گفت‌وگو میان شخصیّت‌های داستان بسیار کم‌رنگ است.

ج مؤلّفهٔ خصوصیّات ظاهری (سیما و چهره)

توصیف ظاهر یکی دیگر از ابعاد شخصیّت‌پردازی است که ارزش آن از قدیم‌الایّام مورد توجّه بوده است. اما خوانندگان *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء* با خصوصیّات ظاهری شخصیّت‌ها آشنا نمی‌شوند، زیرا هدف مهم مؤلّفان بیان تعالیم اخلاقی و حکمت‌ها است.

در توصیف ظاهر دختر دهقان، ابن‌عربشاه از تشبیه تفضیل استفاده می‌کند و زیبایی او را به رخ ماه می‌کشد و می‌گوید که در مقابل قدّ بلند او شاخه‌ها خمیده شده‌اند: «بنت تخجل الأقمار بخدها وتقصف الأغصان علی قدها» (ابن‌عربشاه ۵۵). اما در *مرزبان‌نامه*، وراوینی هم به خصوصیّات ظاهری و هم باطنی دختر اشاره می‌کند و به مدد تناظری هنرمندانه اطّلاعات جامع‌تری از این شخصیّت به خواننده می‌دهد: «خرّه نماه دختری دوشیزه داشت با خوی نیکو و روی پاکیزه، چنانکه نظافت ظرف از لطافت شراب حکایت کند، جمال صورتش از کمال معنی خبر می‌داد» (وراوینی ۶۰).

ذکر این نکته ضروری است که در این حکایت سه شخصیّت (بهرام گور، دهقان و دختر دهقان) حضور دارند که می‌توان آنها را نمایندگان شاخص سه گروه اجتماعی دانست: بهرام نمایندهٔ طبقهٔ حاکم، دهقان نمایندهٔ مردم جامعهٔ ایرانی و دختر دهقان، نمونهٔ یک دختر اصیل ایرانی. اما قهرمان اصلی داستان بهرام گور است که حوادث فرعی و اصلی حکایت براساس میل و ارادهٔ او شکل می‌گیرد. علاوه براین، سعدالدّین وراوینی و به تبع او ابن‌عربشاه از روش غیرمستقیم در شخصیّت‌پردازی استفاده کرده‌اند. یعنی به‌صراحت شخصیّت مورد نظر را معرّفی نمی‌کنند، بلکه خود شخصیّت داستانی در جریان ماجراها و حوادث جنبه‌های وجودی خویش را به نمایش می‌گذارد. در این شیوه از طریق تجزیه و تحلیل رفتار و اعمال فرد به شناخت او دست می‌یابیم (بیشاب ۱۹۱).

هر دو نویسنده، به‌طور ضمنی و غیرمستقیم، بهرام را پادشاهی خوش‌گذران، مشکل‌پسند و سخت‌گیر، اهل شکار، دارای خلق و خوی نیکو و با انصاف تصویر می‌کنند.

توصیف سعدالدّین وراوینی از شخصیت دهقان با توصیف ابن‌عربشاه متفاوت و متضادّ است. وراوینی غیرمستقیم دهقان را مردی ثروتمند، وفادار به پادشاه و بخشنده نشان می‌دهد: «در آنجا دهقانی بود از اغنیای دهاقین، خرّه نماه نام، بسیار خواسته و مال از ناطق و صامت و مراکب و مواشی...».

درحالی‌که ابن‌عربشاه با روشی مستقیم و آشکار تمام خصوصیّات جسمانی و روانی شخصیّت را بیان می‌کند و در مورد طرز فکر، رفتار و سایر خصوصیّات ظاهری و باطنی او سخن می‌گوید (اخوّت ۱۴۱) و دهقان را مردی خسیس معرفی می‌کند: «فنزل بیت الرئیس وهو رجل خسیس فلم یقم من حقه بالواجب لأنه یعلم ذلک الراکب» (ابن‌عربشاه ۵۴). و در چند مورد به این ویژگی اشارهٔ مستقیم دارد و گویا بر «خساست» دهقان تأکیدی ویژه دارد: «فنهض الرئیس و ترک مذهبه الخسیس و استعمل المروءه و سلک سبیل الفتوه» (همان ۵۶).

۴. ۷. ۱. نمونه‌های متفاوت شخصیّت‌پردازی در دو کتاب

۱. آغاز داستان در *مرزبان‌نامه* هیچ توصیف مستقیمی از شخصیّت بهرام در بر ندارد و فقط اسمی از بهرام آورده می‌شود: «بهرام گور روزی به شکار رفت» (وراوینی ۵۹). اما

ابن‌عربشاه او را با صفت بهرام قدرتمند و صاحب نعمت معرفی می‌کند: «إن بهرام وکان ذا ید عزم علی الصید» (ابن‌عربشاه ۵۴).

۲. در *مرزبان‌نامه* توصیفی از لشکر و مکان فرود آمدن آن وجود ندارد، درحالی‌که در *فاکهة الخلفاء* بهرام همراه با لشکری انبوه توصیف می‌شود که در صحرا و بیابان فرود آمده‌اند: «فخرج فی عسکر جرار واستوی فی الصحاری والقفار» (همان ۵۴).

۳. در *فاکهة الخلفاء* توصیفی دقیق از حالات درونی چوپان آمده و شاهد آه و ناله، شکایت و ناراحتی او هستیم، حتی کیفیّت چراگاه‌های گوسفندان نیز به تصویر کشیده شده است: «فلما أقبل اللیل جاء الراعی وهو یدعو بالویل ویشکو کثرة المحن من قلة اللبن وذکر أن المواشی لم تدر ضرعا مع إن رعیتها کانت أحسن مرعی ولا وقف لذلک علی سبب ولا دری کیف حال حالها وانقلب» (ابن‌عربشاه ۵۴). درحالی‌که در *مرزبان‌نامه* چوپان نقشی فرعی و بسیار کم‌رنگ دارد که فقط خبر کم شدن شیر گوسفندان را می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که باید در اینجا به آن اشاره کرد ایستا بودن شخصیت‌های این حکایت است؛ این شخصیّت‌ها موقعیّتی ثابت در داستان دارند و در روند داستان دچار تغییر و دگرگونی نمی‌شوند (عبداللهیان ۸۵). به عبارت دیگر، در پایان داستان همان چیزی هستند که در آغاز بوده‌اند و حوادث داستان در آنها تأثیر نمی‌گذارد (میرصادقی ۹۳؛ براهنی ۲۹۱) و خواننده تغییر و تحوّلی در شخصیّت‌های داستان (بهرام، دهقان، دختر) نمی‌بیند.

۴. ۸. حوادث و گره‌های داستان

در داستان‌های حادثه‌محور که اتّفاقات بر شخصیّت‌ها سایه می‌اندازد، اشخاص داستان عموماً مقهور حوادث هستند. در این داستان‌ها حوادث تعیین‌کنندهٔ خطّ زندگی انسان‌ها است (حنیف ۱۳۵)، و حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» را می‌توان از این نوع داستان‌ها به حساب آورد که حادثهٔ جدا شدن بهرام از سپاهیانش مسبّب به وجود آمدن حوادث دیگری چون رفتن بهرام به خانهٔ دهقان و اظهار عشق به دختر دهقان می‌شود. حوادث گره‌هایی نیز در داستان به وجود می‌آورند، از جمله:

۱. میزبان میهمانش را نمی‌شناسد و پذیرایی شاهانه‌ای نمی‌کند؛ ۲. دهقان شبانگاه به خانه‌اش برمی‌گردد و خبر کم شدن شیر گوسفندان را می‌دهد؛ ۳. تأثیر شراب در بهرام باعث می‌شود که او کنیزکی زیباروی از دهقان درخواست کند.

به‌طورکلّی حوادث و بزنگاه‌های این داستان کم‌شمار و کم‌تحرّک است و اوج ویژه‌ای ندارد. گره‌های داستان با اطاعت دهقان و دخترش به‌آسانی باز می‌شود.

۴. ۹. تعلیق در داستان

تعلیق در حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» با شکل‌گیری اوّلین حادثه که جدا شدن بهرام گور از سپاهیانش است به وجود می‌آید، سپس خواننده با ظهور این بحران و گره‌هایی که راوی در پیش روی شخصیّت‌ها می‌گذارد، مانند کم شدن شیر گوسفندان، خواننده را در حالتی از شکّ و انتظار قرار می‌دهد و با پرسش‌هایی نظیر: «چه اتّفاقی برای بهرام گور می‌افتد؟» «چرا شیر گوسفندان کم شده است؟» «آیا حدس دهقان و دخترش در مورد نارضایتی پادشاه درست است؟» در صدد برمی‌آید که به علّت ماجرا پی ببرد.

شباهت بسیار حکایت در دو کتاب سبب شده است که عنصر تعلیق نیز در هر دو کاملاً مشابه یکدیگر باشند.

نتایج پژوهش

در این مقاله، با بررسی عناصر داستانی از قبیل درون‌مایه و شخصیّت در حکایت «خرّه نماه و بهرام گور» در دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *فاکهة الخلفاء* نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. هر دو متن از لحاظ محتوا دقیقاً یکی هستند، یعنی *فاکهة الخلفاء* ترجمهٔ *مرزبان‌نامه* است که درحدود دو قرن بعد نوشته شده است. اما سبک بیان نویسندگان از لحاظ اسلوب داستان‌نویسی متفاوت است. ابن‌عربشاه اسلوب داستانی دقیق‌تری در مقایسه با وراوینی دارد و *مرزبان‌نامه* بیشتر اثری تعلیمی-ادبی است، درحالی‌که *فاکهة الخلفاء* اثری ادبی-داستانی است.

۲. عنوان دو داستان با یکدیگر متفاوت است؛ وراوینی با انتخاب نام ایرانیِ «خرّه نماه» برای دهقان اشاره به خصوصیّات ذاتی شخصیّت داستانی‌اش داشته، اما ابن‌عربشاه از نام خنثی و کلّی «الرّئیس» استفاده کرده است.

۳. آغاز هر دو حکایت با یکدیگر بسیار متفاوت است؛ در *مرزبان‌نامه*، داستان با تصاویری تیره و تاریک آغاز می‌شود، درحالی‌که ابن‌عربشاه با فضایی شاد و رؤیایی داستان را شروع می‌کند. به‌طورکلی تحرّک و پویایی در آغاز داستان *فاکهة الخلفاء* بیشتر از *مرزبان‌نامه* است.

۴. شیوهٔ بیان در هر دو حکایت یکسان است و هر دو نویسنده از راوی دانای کل برای روایت داستان استفاده می‌کنند.

۵. آداب و رسوم ایرانی در *مرزبان‌نامه* جلوهٔ بیشتری نسبت به *فاکهة الخلفاء* دارد.

۶. طرح و درون‌مایهٔ این حکایت در هر دو کتاب یکسان است و محتوای اصلی آنها مقدّس بودن پادشاه و اندیشهٔ او است.

۷. وراوینی و ابن‌عربشاه برای نشان دادن درون شخصیّت‌ها از سه مؤلّفهٔ رفتار، گفتار و خصوصیّات ظاهری استفاده کرده‌اند. اما شخصیّت‌پردازی ابن‌عربشاه دقیق‌تر و اصولی‌تر از وراوینی است.

منابع

قرآن کریم

ابن‌عربشاه، احمد بن محمد. *فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء*. ایمن عبدالجابر بحیری. الطبعة الأولی. قاهره: دار الآفاق العربیة، ۱۴۲۱.

اخوّت، احمد. *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا، ۱۳۷۱.

اسکولز، رابرت. *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

افراسیابی، غلامرضا. «*مرزبان‌نامه*: نکته‌هایی تازه پیرامون تألیف، ترجمه و تحریر *روضة العقول* محمّد غازی ملطیوی و *مرزبان‌نامه* سعدالدّین وراوینی.» *مجلّهٔ آیینهٔ میراث*، شمارهٔ ۲۱ (۱۳۸۲).

براهنی، رضا. *قصّه‌نویسی*. تهران: نگاه، ۱۳۷۲.
بیشاب، لئونارد. *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۴.
پراپ، ولادیمیر. *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۶۸.
پرین، لورانس. *ساختار ادبیّات داستانی، معنی و صدا*. ترجمهٔ محسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده. تهران: رهنما، ۱۳۸۱.
پورنامداریان، تقی. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
تقوی، محمد. *حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی*. تهران: روزنه، ۱۳۷۶.
حنیف، محمد. *راز و رمزهای داستان‌نویسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات مدرسه، ۱۳۷۹.
الزیات، احمد حسن. *تاریخ الادب العربی*. دارالثقافة: بیروت: الطبعة الثامنة و العشرون، دون تاریخ الطبع .
شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. تهران: فردوسی، ۱۳۷۴.
صفا، ذبیح‌الله. *مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی*. چاپ اول. تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۳.
عبداللهیان، حمید. *شخصیّت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: آن، ۱۳۸۱.
عنایت، حمید. *اندیشهٔ سیاسی در اسلام معاصر*. ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲.
غنیمی‌هلال، محمد. *ادبیّات تطبیقی*. ترجمهٔ سیّدمرتضی آیت‌اللهزادهٔ شیرازی. انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.
الفاخوری، حنّا. *تاریخ ادبیّات عربی*. ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی. تهران: توس، ۱۳۷۸.
فتوحی، محمود. «تمثیل، ماهیت، اقسام و کارکرد.» *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه خوارزمی)، شمارهٔ ۴۷-۴۹، سال ۱۲ و ۱۳ (۱۳۸۳) : ۱۳۲-۱۷۸.
القاسم بن سلام، ابوعبید. *الامثال*. عبدالمجید قطامش. مکّه مکرّمه: مطبوعات جامعة ام القری، ۱۴۰۰.
موام، سامرست. *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه*. تهران: کتاب‌های جیبی،۱۳۷۳.
میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۵.
میرصادقی، جمال‌الدّین و میمنت میرصادقی. *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیّات داستانی*. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
وراوینی، سعدالدین. *مرزبان‌نامه*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چاپ نهم. تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۸۳.

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۰۷-۱۱۶

از شهر واقعی تا شهر تخیلی
با تأکید بر نقد جغرافیایی

فاطمه خان محمدی،* استادیار گروه زبان فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

سمیه رستمی‌پور، دانشجوی دکتری، گروه زبان فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۷/۱۹

چکیده

بعد از جنگ جهانی دوم و ویرانی‌های ناشی از آن، توجه به فضای زیستی به ویژه شهرها دو چندان می‌شود، شهرها در آفرینش اثر ادبی نقش مهمی ایفا می‌کنند و فضاهای شهری و فضاهای ادبی در چالشی سازنده با هم قرار می‌گیرند. متن ادبی این توانایی را دارد که مکان را با تمام ابعاد و قابلیّت‌ها بازنمایی کند. در نقد جغرافیایی، شهر و فضاهای تشکیل‌دهندهٔ آن نقش مهمی دارند و بازنمود مکان‌های واقعی در دنیای ادبیّات به صورت‌های مختلف کانون توجّه نقد جغرافیایی است. در نقد جغرافیایی، با تأکید بر آرای برتران وستفال، تأثیر متقابل فضای شهری در دنیای واقعی و تخیّلی از نگاهی نو بررسی می‌شود و تصویری نوین بر پایهٔ دیدگاه‌ها و عواطف انسانی ارائه می‌کند. فضاهای شهری در الهام بخشیدن به نویسنده و خلق شهر تخیّلی سهم بسزایی دارند. همچنین، معماران و شهرسازان می‌توانند از انگاره‌ها و ویژگی‌های شهر تخیّلی در ساخت بهتر شهر واقعی الگوبرداری کنند و در ساخت دنیای واقعی، تخیّل زیبا و خلّاق نویسنده را به کار گیرند.

کلیدواژه‌ها: شهر واقعی، شهر تخیّلی[1]، نقد جغرافیایی، ارجاعیّت، تخیّل

---

* Email: PhDfrench95@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

[1] ville imaginaire

۱. مقدمه

از دیرباز، ادبیّات همواره آینهٔ تمام‌نمای شهرهایی در دل خویش بوده است. حضور شهر در متن، به سالیان دور برمی‌گردد. در ادبیّات سنتی، شهر همچون چارچوب متن مطرح بوده و بررسی مکان در کنار سایر عوامل تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی مانند داده‌های زمانی و مشخصات خالق اثر قرار می‌گرفته است.

اما در عصر حاضر، دنیا و محیط زیست بشر دستخوش تحولاتی شده است. عواملی همچون جنگ، استعمار، ویرانی، تخریب شهرها و دستاوردها و فنّاوری‌های نوین سبب شده است تا نمود فضای زیستی در آثار ادبی نیز تغییر کند. آنچه جنگ جهانی با خود به همراه داشت خرابه‌های شهرها بود که بر تغییر نگرش به فضاهای شهری در آثار ادبی بی‌تأثیر نبود.

جغرافیا بیش از هر زمان دیگر در آفرینش اثر ادبی هنرنمایی می‌کند. اهمیت جغرافیا در عصر حاضر سبب پیدایش نقد جغرافیایی شد. در این میان، برتران وستفال، نظریّه‌پرداز معروف نقد جغرافیایی در قرن بیستم میلادی، به تأثیر فضای بیرونی در تولید اثر ادبی توجّه بسزایی کرد و واقعیّت بیرونی را در ادبیّات مطرح کرد. اثر ادبی تا حد زیادی زادهٔ انسان شهرنشین شد و در بستر رویارویی ادبیّات و شهر، تأثیر متقابل انسان و شهر آشکار شد.

در مقالهٔ حاضر سعی شده است به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود: آیا فضای بیرونی و شهر واقعی در شکل‌گیری و بازنمایی تصویر شهر تخیّلی تاثیرگذار خواهد بود؟ چه رابطه‌ای میان شهر تخیّلی و شهر واقعی وجود دارد؟

در پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا نگاهی به نقد جغرافیایی می‌اندازیم و سپس به بررسی شهر واقعی و شهر تخیّلی بر پایهٔ دیدگاه نقد جغرافیایی، با تأکید بر اصل ارجاعیّت[۱]، خواهیم پرداخت.

۲. نقد جغرافیایی و محورهای آن

در قرن بیستم، توجه به حضور فضا و به‌ویژه شهرها، اهمیّتی خاص پیدا کرد. بعد از جنگ جهانی دوم، مرزبندی جهان بسیار تغییر کرد و گسترده شدن شهرها سبب تغییر نگاه به آنها شد. در این برهه، علم جغرافیا، یا علم مطالعهٔ مکان‌ها، بر سایر رشته‌ها تأثیر گذاشت. ادبیّات

[۱] referentiality. (eng.) / référentialité (fr.): منظور از ارجاعیت، یافتن ردپای جهان واقعی در دنیای اثر است.

نیز به مثابهٔ بستر شهرهای تخیّلی، به نگرشی جدید روی آورد. از منظر ادبیّات، مطالعهٔ مکان‌های جغرافیایی بسیار جالب و قابل تأمّل شد. نقد جغرافیایی، خوانشی نو از متون ادبی به دست داد. نخستین بار، برتران وستفال با طرح نقد جغرافیایی، سهم جغرافیا را مهم دانست و جغرافیا را رویکردی در نقد، تحلیل و تفسیر آثار ادبی و هنری برشمرد. او نظریهٔ خود را در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ نقد جغرافیایی در ادبیّات» مطرح کرد.

در نقد جغرافیایی، تحلیل اثر ادبی بر داده‌های زمانی، مثل زندگی‌نامهٔ نویسنده و روایت اثر، مبتنی نیست؛ بلکه بر داده‌های مکانی حاضر در متن ادبی استوار است. در این نقد، ترامرزی یا مرزشکنی[1] وجود دارد و مرزها از میان برداشته می‌شوند؛ برای وارد شدن به فضاهای جدید و بازنمایی آنها، خواه به صورت تخیّلی و خواه واقعی، باید تمرّد کرد و پا را از مرزها فراتر گذاشت. سپس به ارجاعیّت توجه می‌شود، یعنی چه رابطه‌ای بین اثر ادبی و جهان واقعی وجود دارد. فرض بر آن است که بین اثر ادبی و جهان پیرامون ارتباط پویا و متقابل وجود دارد و دنیای بیرون الهام‌بخش متن ادبی است و در کنش متقابل، اثر ادبی بر درک عمومی از فضای واقعی تأثیرگذار خواهد بود. «نقد جغرافیایی می‌تواند رابطی باشد میان فضای ارجاعی بیرونی و بازنمود آن؛ دعوتی به گذر از فضای جغرافیایی به فضای تخیّلی در ادبیّات، یا تصور فضای جغرافیایی و بازنمودهای آن در اثر ادبی؛ بازنمود فضاهایی که زندگی در آن جریان داشته و دارد، همراه با ارائهٔ تصویر و نماد» (وستفال ۱۲۸).

مهم‌ترین اصول این نقد عبارت‌اند از: چندکانونی[2]، چندحسّی[3]، چینه‌نگاری[4] و بینامتنیّت[5].

در اصل چندکانونی به یک نگاه اکتفا نمی‌شود، بلکه همهٔ نگاه‌ها، بومی و غیربومی، در بازسازی تصویر شهر مهم هستند. در بازنمایی یک مکان خاص، تنوّع نگاه دارای اهمّیّت است. به‌طور مثال، برای بازنمایی تصویر شهر پاریس، متن‌های ادبی از دیدگاه نویسندگان مهاجر، ساکنان مستعمرات و گردشگرها، به اندازهٔ نویسندگان فرانسوی مهمّ و درخور توجّه‌اند.

---

[1] transgressivity
[2] multifocalization
[3] polysensoriality
[4] stratigraphy
[5] intertextuality

در اصل چندحسّی، بر اهمّیّت همهٔ حواسّ انسان تأکید می‌شود و همهٔ حواسّ فرد در تفسیر شهر به یک اندازه اهمّیّت دارند. «حواسّ از این نظر جغرافیایی هستند که به ما امکان می‌دهند در مکان جهت‌یابی کنیم، ارتباط میان مکان‌های مختلف را بیابیم و ویژگی‌های هر یک از آنها را تشخیص دهیم، چه مکان‌هایی که در آنها در حال تجربه‌ایم و چه مکان‌هایی که در گذشته در آنها تجربیّاتی داشته‌ایم» (رادوی ۲۱۶).

در چینه‌نگاری یا لایه‌نگاری به مقولهٔ زمان و تأثیر آن بر مکان تأکید می‌شود. یگانه راه درک مکان توجّه به همهٔ لایه‌ها و ابعاد آن است و مکان و زمان عناصر تفکیک‌ناپذیرند. بینامتنیّت نیز به درک مکان از طریق متن و اثر اشاره دارد. در بینامتنیّت برای بررسی تصویر شهر مراجعه به متون ادبی لازم است و با مطالعهٔ متون ادبی می‌توان به تصویر واقعی‌تر از شهر تخیّلی دست یافت.

۳. رابطهٔ شهر تخیّلی و شهر واقعی

رابطهٔ ادبیّات و شهر متأثر از رابطهٔ تنگاتنگ خلاقیّت و محیط زندگی بشر است تا جایی که، سرنوشت انسان به شهر وابسته است. اورحان پاموک در کتاب *استانبول، خاطرات و شهر* می‌نویسد: «سرنوشت شهر همان سرنوشت انسان است» (پاموک ۱۹).

شهر از فضایی واحد تشکیل نشده است و اجزای تشکیل‌دهندهٔ خود را دارد. فضای شهری که از آن صحبت به میان می‌آید، فضایی واحد، اما در عین حال، مرکّب از اجزای گوناگون است. در شهر، بازار، قهوه‌خانه‌ها، خیابان‌ها، رستوران‌ها، بناهای قدیم و جدید و بسیاری مکان‌های دیگر، جزیره‌هایی هستند که در کنار هم مجمع‌الجزایر شهر را شکل می‌دهند. در شهر، جابه‌جایی و تحرک وجود دارد و همین باعث شده است تا شهر از حالت ایستا و ساکن به مکانی پویا[1] تبدیل شود.

از دیدگاه نقد جغرافیایی، دید و نیازهای انسان حاکم بر شهر پویا و اجزای سازندهٔ آن است و همچون یک مرجع بیرونی در اثر ادبی حضور دارد. شهر به‌مثابهٔ شخصیّت در اثر ادبی ایفای نقش می‌کند. چنان‌که گویی شهر احساس دارد، می‌اندیشد و سنگ صبور غم‌ها و دردها می‌شود؛ شهر مکان رنج، خاطره، شادی و زندگی است.

---

[1] dynamique

اما شهر در اثر ادبی به یک شکل نمی‌آید و بازنمایی شهر به صورت‌های مختلف در متن بیشتر براساس اصل ارجاعیّت شکل می‌گیرد. در ارجاعیّت از شهر واقعی به شهر تخیّلی و از واقعیّت به متن گذر می‌شود. در ارجاعیّت به بررسی رابطهٔ میان دنیای واقعی و اثر ادبی و تأثیر مکان جغرافیایی بر شکل‌گیری و بازنمایی فضای شهری پرداخته می‌شود.

ارجاعیّت و مرز میان واقعیّت و تخیّل به سه شیوه بیان می‌شود: تطبیق مکانی[1]، درآمیختگی چندمکانی[2]، سیاحت لامکانی[3] (وستفال ۱۶۹-۱۸۲).

در ارجاعیّت همراه با تطبیق مکانی، میان تصویر شهر تخیّلی و واقعیت بیرونی تطبیق کامل و روشن وجود دارد.

برای مثال، پاریس در رمان *پاریس جشن بیکران* ارنست همینگوی همان‌گونه است که در واقعیّت وجود دارد. فرانسه در *سفر به انتهای شب* سلین بازتاب سراسر اروپای جنگ‌زده است. پاریس بالزاک، لایهٔ پیشین شهر پاریس، یعنی قرن نوزدهم، را به تصویر می‌کشد و می‌توان آن را کاملاً به پاریس واقعی ارجاع داد. به عبارت دیگر، این فضاها در فضای جغرافیایی واقعی دارای ارجاعیّت هستند. آدم‌های تخیّلی همان‌هایی هستند که در فضای واقعی جغرافیایی سرنوشت خاصّ خود را دارند.

در ارجاعیّتی که «درآمیختگی چندمکانی» هست، فاصله‌ها و مرزها از بین می‌روند و نوعی ترامرزی شکل می‌گیرد. نویسنده برای از بین بردن فاصله‌ها در ترسیم مکان واقعی و تبدیل آن به مکان تخیّلی باید با تکیه بر تخیّل خود مرزها را از میان بردارد و شهر را بازنمایی کند.

در ارجاع دادن به «سیاحت لامکانی»، مکان تا حد امکان به کمال نزدیک شده است. از این میان، می‌توان به بیان آرمان‌شهر در آثار مولوی، شاعر بزرگ ایرانی، اشاره کرد: «کمال شهر آن است که همچون شهر سبا مملو از مزرعه‌ها و مرغزارها و باغ‌ها باشد، چنان‌که در معابرش از انبوهی میوه‌ها نتوان به‌آسانی گذر کرد» (مولوی ۲۶۵۷- ۲۶۵۹).

در نظر وستفال، آرمان‌شهر جایی است که ارجاع بیرونی ندارد و نویسنده با تخیّل خود می‌تواند، با توجه به خواسته‌هایش، برای خود، آرمان‌شهر یا یک «جهان ممکن» دیگر بسازد. وستفال اعتقاد دارد آرمان‌شهر غیرمکان است و ارجاع بیرونی ندارد.

---

[1] homotopic consensus (eng.) /consensus homotopique (fr.)
[2] heterotopic interference (eng.) /brouillage hétérotopique (fr.)
[3] utopian excursus (eng.) /excursus utopique (fr.)

به این ترتیب، شهر از مرزهای تخیّل در اثر ادبی عبور می کند تا از جغرافیای واقعی به جغرافیایی ذهنی و تخیّلی وارد شود. در واقع، شهر، در نقشهٔ جغرافیـای واقعـی، بـه واسطهٔ تخیّل، به مکانی تخیّلی مبدل شده است.

بنابراین، گاهی شهر در متن همان است که در دنیای واقعـی وجـود دارد، گـاه مـرز میان واقعیّت و تخیّل در هم آمیخته می‌شـود و گـاه، شـهر فرسـنگ‌هـا دور از واقعیّـت شهرهای جغرافیایی است.

ارجاعیّت و همهٔ انواع آن در کنش متقابل[1] میان مکان واقعی و مکان اثر ادبـی قـرار دارند. در کنش متقابل، جغرافیای واقعی بر جغرافیای ادبی تأثیر می‌گـذارد و ایـن تـأثیر میان مکان و متن دوسویه است. نویسنده با الهـام از شـهر در جغرافیـای واقعـی، شـهر تخیّلی را می‌سازد و میان شهر تخیّلی که زاییدهٔ تراوشات ذهنی نویسنده اسـت و شـهر واقعی ارتباط تنگاتنگ وجود دارد. رودو در کتاب *شهرهای تخیّلـی در ادبیّـات فرانسـه* می‌نویسد: «شهرها در یک فضای ذهنی شکل می‌گیرند. به‌محض اینکه نوشتار بـه میـان می‌آید، طرح اولیهٔ شهرهای تخیّلی هم شکل می‌گیرد» (رودو ۳۹)؛ و پیر سانسو در تأثیر شهر واقعی بر نویسنده می‌گوید: «مکان واقعی شهری آن جایی است کـه مـا را متحـوّل می‌کند. ما در هنگام ترک آن دیگر کسی نیستیم که واردش شدیم» (سانسو ۳۲).

اثـر ادبـی بـا دنیـای بیـرون در تعامـل اسـت. وسـتفال ایـن رابطـه را دیالکتیـک مکان‌ـادبیات‌ـمکان می‌داند. این نوع رابطه سبب تکثّر تصاویر شهری به وسیلهٔ مکـان و بالعکس می‌شود. به‌عبارتی، اثر ادبی بر درک متقابل از فضای بیرونی تأثیرگذار است.

در این کنش متقابل، چگونگی خوانش شهر در مـتن ادبـی جایگـاه ویـژه‌ای دارد و می‌توان خوانش و تصویری را که نویسنده از شهر تخیّلی ترسیم کـرده اسـت از خـلال متن دریافت.

۴. خوانش شهر از طریق متن

شهرها آبستن خلق آثار ادبی بوده‌اند، هستند و خواهند بود. شهرها در حکم زیست‌گـاه انسان‌ها، مورد توجّـه بسـیاری از نویسـندگان و هنرمنـدان بـوده‌انـد. شـهر واقعـی بـر

[1] interaction

شکل‌گیری اثر ادبی تأثیر می‌گذارد و در عمل متقابل، از طریق اثر ادبی می‌توان تصویر شهر را درک کرد. از این رو، خالقان اثرهای ادبی شهرها را در کتاب‌هایشان بازسازی می‌کنند و خواننده شهر را به گونه‌ای دیگر می‌بیند. شهر را می‌شود مانند کتاب‌ها ورق زد و سیر تکاملی مکان و زمانش را دید. کتاب این بار خودِ شهری است که می‌شود وقایع‌اش را به نظاره نشست: شهر همچون متن است، متنی که باید آن را ورق زد و خواند. برای رولان بارت شهر یک «نوشتار[1]» است (بارت ۲۶۵)؛ مکان به‌سان متنی است که قابلیّت خوانده شدن دارد.

متن ادبی، با بهره‌گیری از تخیل، مکان را با تمام ابعاد و قابلیّت‌ها بازنمایی می‌کند: «همان کاری که ژیونو[2] با روستای تری‌یو[3] در جنوب غربی فرانسه می‌کند. او بدون نام بردن از روستا، و با درآمیختن مرزهای جغرافیایی، فضای آرام یک روستای برفی را به یکی از دلهره‌آورترین مکان‌های رمان قرن بیستم تبدیل می‌کند. ساکنان منطقه پس از خواندن رمان قطعاً شگفت‌زده می‌شوند» (عارضی ۶۴). زمانی که مکانِ یک متنْ شهری واقعی باشد، مکان متنی و مکان واقعی در چالشی سازنده قرار می‌گیرند و نتیجهٔ آن تصاویر ادبی از یک شهر خاص خواهد بود. برای دریافت و درک تصویر شهر واقعی باید به مجموعهٔ متن‌های ادبی توجه کرد. همان‌گونه که ذکر شد نقد جغرافیایی بر تکثّر تأکید می‌کند و به این علت است که نه به یک متن، بلکه به متن‌ها باید استناد کرد. همچنین در هنگام خواندن یک شهر خاص، باید متن‌های ادبی در ادوار مختلف و از دیدگاه‌های مختلف در مورد مکان مورد نظر را بررسی کرد.

متن ادبی قادر است از منظرهای متفاوت شهر را به تصویر بکشد. اثر ادبی شهر واقعی را با تمام ویژگی‌هایش، چه به‌صورت «تطبیق مکانی» و چه به‌صورت «درآمیختگی چندمکانی» یا «سیاحت لامکانی» به تصویر می‌کشد. در تصویرسازی شهر از دیدگاه نقد جغرافیایی، به‌عنوان نقدی انسان‌محور، نگاه خاصّ یک نویسنده در مدّ نظر نیست، بلکه دیدگاه‌های مختلف در ارائهٔ تصویر شهر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

---

[1] écriture

[2] Jean Giono، نویسندهٔ معاصر فرانسوی، که در رمانش *Un roi sans divertissement* به تأثیر تخیل بر واقعیت می‌پردازد.

[3] Trièves

در واقع، متن ادبی قادر است بازنمایی‌های متنوعی از یک مکان خاصّ ارائه دهد و در این بازنمایی‌ها نگاه بومی، خارجی و مهاجر به یک اندازه مهمّ است. حتی نباید احساسات و اندیشه‌های هرکدام از آنها در ارائهٔ تصویر شهر تخیّلی یا همان شهر-متن را نادیده انگاشت. به بیان دیگر، در بازنمایی شهر تخیّلی، تکثّر نگاه یا همان چندکانونی و چندحسّی اهمیت دارد.

همچنین این مسئله مطرح است که شهرها معجزات طبیعت نیستند و ساختهٔ دست بشرند. امپراتوری‌ها کاخ‌ها را بنا نهادند، مجسّمه‌سازان مجسّمه‌ها و تندیس‌ها را ساختند و نویسندگان شهرهای تخیّلی را نوشته‌اند. همان‌گونه که شهرهای واقعی به‌همّت انسان و بر پایهٔ روابط و تفکّر انسانی ساخته شده‌اند، شهرهای تخیّلی نیز به‌دست نویسندگان خلّاق بنا شده‌اند و در آنها روابط انسانی و تکریم دیدگاه‌های متفاوت و احساسات در کانون توجّه است.

بنابراین، شهر تخیّلی با تأثیر از شهری واقعی ساخته شده است. این شهر انسانی است؛ چراکه همهٔ دیدگاه و متن‌ها در ساخت آن مهمّ هستند. نباید تلاقی نگاه‌ها موجب تحریف واقعیت شود. هر دیدگاهی به سهم خود باید در خور توجّه باشد. نویسندگان متفاوت هرکدام با دیدگاه خود، در یک برههٔ زمانی، شهر را به تصویر می‌کشند.

برای مثال، لیلا سبار، نویسندهٔ الجزایری‌تبار، در رمان خود با عنوان *سن قرمز بود*، رود سن را چنین توصیف می‌کند: «سن بو[ی] بدی داشت [...] جسدهایی که سن آنها را برده بود، معلوم شدند» (سبار ۶۳). اما نویسندهٔ یوگسلاو، دانیلو کیش، پاریس را دل‌انگیز توصیف می کند:

> «من به‌عنوان یک خارجی به پاریس نیامدم، بلکه مانند کسی بودم که در اعماق سرزمین‌های رؤیاهایش به زیارت رفته باشد، به سرزمین نوستالژی... چشم‌اندازها و مأمن‌های بالزاک، *انبان پاریس* زولا، *ملال پاریس* بودلر در *اشعار کوتاه منثور* و پیرزن‌هایش و دورگه‌هایش همچنان‌که سارقان و فواحش در عطر تلخ *گل‌های شر*، سالن‌ها و درشکه‌های پروست، پل میرابو آپولینر...مونمارت، پیگال، میدان کونکورد، بولوار سن‌میشل، شانزه‌لیزه، رود سن...همهٔ اینها صرفاً بوم‌های امپرسیونیستی محض بودند که نور خورشید بر آنها پخش شده بود و نام‌هایشان به رویاهای من حیات می‌بخشیدند...» (به نقل از کازانووا ۳۵-۳۶).

بنابراین، در تصویر ادبی از شهر واقعی، نگاه بومی، خارجی و مهاجر به یک اندازه مهمّ است؛ حتی احساسات و اندیشه‌های هر کدام از آنها در بازنمایی تصاویر شهر ادبی مورد توجّه است. پس می‌توان گفت در ارجاعیّت یا همان یافتن ردپای واقعیّت در اثر ادبی اصول چندکانونی و چندحسّی نیز وجود دارد. بررسی نشانه‌های واقعیّت با در نظر گرفتن همهٔ دیدها و حواسّ انسانی از ویژگی‌های قابل توجّه نقد جغرافیایی و بیان واقعیّت در اثر ادبی است.

۵. نتیجه‌گیری

از مقالهٔ حاضر چنین برمی‌آید که مکان واقعی و مکان برگرفته از تخیّل نویسنده جدا از هم نیستند و در ارتباط نزدیک با یکدیگر قرار دارند. نقد جغرافیایی فقط انعکاس جغرافیا و فضا در ادبیّات نیست، البته صرفاً مکان ادبی را نیز بازتاب نمی‌دهد، بلکه به تعامل میان انسان و مکان، به‌ویژه مکان شهری، می‌پردازد. این شهرها برگرفته از واقعیّت هستند و گاهی منطبق بر واقعیّت در اثر ادبی به تصویر کشیده می‌شوند. گاهی مرزهای واقعیّت با تخیّل درمی‌آمیزند و تصویری بدیع خلق می‌کنند. تخیّل نویسنده با تأثیرات بیرونی خالق شهری می‌شود که برگرفته از خیال است و حتی شاید آرمان‌شهری باشد که همگان آرزویش را دارند.

شهر تخیّلی با مکان واقعی در کنش متقابل قرار می‌گیرد. نتیجهٔ این تعاملْ خلق شهری تخیّلی است که در آن هیچ نگاهی بر دیگری برتری ندارد و همهٔ دیدگاه‌ها در ساخت آن سهیم بوده‌اند.

بنابراین، برای شناخت شهر، به همان اندازه که دفترچه‌های تبلیغاتی، عکس‌ها، فیلم‌ها، نقاشی‌ها، تابلوها، مجسّمه‌ها و سفرها مهم هستند، متن‌های ادبی نیز در خور توجّه‌اند و تصویرهای متفاوت شهری با دیدگاه‌های متنوع را بازنمایی می‌کنند. نقشهٔ جغرافیایی و نقشهٔ اثر ادبی شهرها، هردو به یک اندازه، می‌توانند در درک فضای عمومی این مکان‌ها تأثیرگذار باشند.

مطالب ذکرشده تلاشی بود برای بازنمایی تصویر شهر واقعی با ارجاعیّت بیرونی در فضای متن، آنجا که واقعیّت، ملهم از تخیّل، تصویری بدیع خلق می‌کند.

امید است شهرسازان به آثار ادبی توجه کنند و از احساسات نویسندگان خوش‌ذوق در ساختن شهرهایی زیبا و زیباتر بهره جویند. معماران و شهرسازان می‌توانند از ویژگی‌های شهر تخیّلی در ساخت بهتر شهر واقعی الگوبرداری کنند و در ساخت دنیای واقعی، تخیّل زیبا و خلّاق نویسنده را به کار گیرند. واقعیّت و تخیّل به یک اندازه در کنار یکدیگر قادر به خلق شهرهای آرام، زیبا و مملو از عشق هستند. بدین ترتیب، «شهر-متن» می‌تواند به ساختن شهرهای واقعی کمک کند. در ساخت این شهرها همهٔ دیدگاه‌های انسانی مشارکت دارند.

منابع

پاموک، اورحان. *استانبول خاطرات و شهر*. ترجمهٔ شهلا طهماسبی. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۳.

دادور، ایلمیرا. «گرد آبخوست تهران در ادبیات نوپرداز ایرانی.» *نقدنامهٔ هنر: خانهٔ هنرمندان ایران*. شمارهٔ ۴: ۸۵-۹۹.

عارضی حاجی‌حسن، غزاله و احسان حسینی. «نقد جغرافیایی به روایت وستفال». *نقدنامهٔ هنر: خانهٔ هنرمندان ایران*. شمارهٔ ۴: ۶۱-۷۳.

کازانوا، پاسکال. *جمهوری جهانی ادبیّات*. ترجمهٔ شاپور اعتماد. تهران: مرکز، ۱۳۹۲.

مولوی. *مثنوی معنوی*. براساس نسخهٔ نیکلسن. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره، ۱۳۸۷.

نامور مطلق، بهمن. «درآمدی بر نقد جغرافیایی». *نقدنامهٔ هنر: خانهٔ هنرمندان ایران*. شمارهٔ ۴: ۳۷-۵۹.

Barthes, Roland. «Sémiologie et urbanisme», in *l'Aventure sémiologique*. 1985.

Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies, Body, Sense and Place*, London, New York: Routledge, 1994.

Roudaut, Jean. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris: Hatier, 1990.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Edition Klincksieck, 1973.

Sebbar, Leila. *La Seine était rouge*. Paris: Thierry Magnier, 1994.

Westphal, Bertrand. *La géocritique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Westphal, Bertrand. "Pour une approche géocritique des textes, esquisse", in *La géocritique, mode d'emploi,* Presse universitaire de Limoges, Coll. "Espaces humains", 2000.

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۱۷-۱۲۹

بررسی تطبیقی داستان «مردگان» جیمز جویس با فیلم اقتباسی *پَلهٔ آخر* علی مصفّا

عَذرا قندهاریون،* استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد
رویا عبّاس‌زاده، دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد
زهره تائبی، استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۶/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۸/۱

چکیده

امروزه ادبیّات تطبیقی جایگاه و اهمیت والایی در بین شاخه‌های مختلف نقد ادبی دارد. از آنجا که مطالعات اقتباس نیز در زمرهٔ مطالعات تطبیقی به شمار می‌آید، در این مقاله با بررسی تطبیقی یک فیلمِ اقتباسی و متن مبدأ آن به یکی از حوزه‌های پژوهشی در زمینهٔ ادبیّات تطبیقی می‌پردازیم که کمتر به آن توجه شده است. *پَلهٔ آخر* (۱۳۹۲)، به کارگردانی و نویسندگی علی مصفّا، یکی از جدیدترین آثار اقتباسی ایرانی و برگرفته از داستان کوتاه «مردگان» (۱۹۱۴)، اثر جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، نویسندهٔ شهیر ایرلندی است. با استفاده از نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن، دلایل انتخاب داستان «مردگان» توسط مصفّا، دیدگاه مخاطبان ایرانی آن و بافت‌های فرهنگی دو اثر را بررسی می‌کنیم. علاوه بر این، به تفسیر تغییرات صورت‌گرفته در فیلم اقتباسی و مطالعهٔ تطبیقی این تغییرات در بازپردازی موقعیّت‌ها و نمادها نیز خواهیم پرداخت. با تحلیل عناصر فیلم، مانند شخصیت‌پردازی و چیدمان، و همچنین با بررسی بافت مقصد و مخاطبان و نیز کارنامهٔ هنری عوامل فیلم، به نظر می‌رسد که در *پَلهٔ آخر* تلاش فراوانی برای بومی‌سازی داستان جویس صورت پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات اقتباس، ادبیّات تطبیقی، *پَلهٔ آخر*، علی مصفّا، «مردگان»، جیمز جویس.

---

* Email: ghandeharioon@um.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

پس از تولید و پخش چند فیلم اقتباسی برگرفته از آثار ادبی خارجی توسط کارگردانان ایرانی، علی مصفّا، کارگردان جوان، در سال ۱۳۹۲ دومین فیلم خود را با اقتباس از دو اثر مشهور غربی، یعنی «مردگان[۱]» از مجموعه داستان‌های *دوبلینی‌ها*[۲] (۱۹۱۴)، نوشتهٔ جیمز جویس[۳] (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، و *مرگ ایوان ایلیچ*[۴] (۱۸۸۶)، اثر لئو تولستوی[۵] (۱۸۲۸–۱۹۱۰)، ساخت. مصفّا کاربرد واژهٔ «اقتباس» برای این فیلم را نادرست می‌شمرد، ولی در مصاحبه‌ای به تأثیرپذیری خود از این دو داستان و در ذهن داشتن آنها در هنگام نوشتن فیلم‌نامهٔ *پلهٔ آخر* اشاره می‌کند (شیربانی). البته بررسی دقیق‌تر فیلم *پلهٔ آخر* نشان می‌دهد که به‌استثنای موضوع مرگ تدریجی و چند گفت‌وگوی مختصر برگرفته از *مرگ ایوان ایلیچ*، سایر عناصر این داستان چندان در فیلم به کار گرفته نشده است. از همین رو، در مطالعهٔ حاضر، بررسی تطبیقی بر روی «مردگان» و *پلهٔ آخر* متمرکز است.

مقالهٔ حاضر با استفاده از نظریّهٔ اقتباس لیندا هاچن[۶] به مطالعه و تحلیل کمّ‌وکیف دگرگونی‌ها در مقایسه با اثر مرجع در این فیلم اقتباسی می‌پردازد. در توصیف فرآیند بومی‌سازی[۷] از نظرات سوزان فریدمن[۸] استفاده خواهیم کرد.

این فیلم روایت‌گر زندگی زناشویی سرد و تنش‌زای یک زوج جوان به نام‌های خسرو (با بازی علی مصفّا) و لیلی (با بازی لیلا حاتمی) است. لیلی با ضربه‌ای سهوی به سر خسرو موجب مرگ او می‌شود. خسرو، همتای گابریل کانروی[۹] در داستان «مردگان» محسوب می‌شود و لیلی ، همتای گرِتا کانروی[۱۰]، و امین (با بازی علیرضا آقاخانی)، همتای مایکل فوریِ[۱۱] (معشوق مردهٔ گرِتا) در نظر گرفته می‌شوند. در آغاز

---

[1] The Dead
[2] *Dubliners*
[3] James Joyce
[4] Death of Ivan Ilych
[5] Leo Tolstoy
[6] Linda Hutcheon
[7] indigenization
[8] Susan Friedman
[9] Gabriel Conroy
[10] Gretta Conroy
[11] Michael Furey

این فیلم، خسرو مرده است و داستان زندگی و مرگ او نیز به شیوهٔ گذشته‌نما[1] و آینده‌نما[2] روایت می‌شود. عمده‌ترین شباهت این فیلم به داستان «مردگان» علاقهٔ شخصیّت اصلی زن داستان به معشوقی غیر از همسر خود است. تقریباً در اواخر فیلم بیننده به‌تدریج متوجه می‌شود که دکتر امین همان معشوق لیلی است.

داستان «مردگان» زندگی زوج جوانی را روایت می‌کند که در مجلس رقصی به میزبانی یکی از خویشان خود به عدم تفاهم در زندگی زناشویی خود پی برده‌اند. این مسئله به‌ویژه در انتهای داستان روشن می‌شود، وقتی که گِرِتا از دلدادگی به معشوق خود سخن می‌گوید که سال‌ها پیش پشت پنجرهٔ اتاقش فوت کرده بود.

در فیلم *پلهٔ آخر*، علاوه بر بخش‌هایی که از داستان «مردگان» و *مرگ ایوان ایلیچ* اقتباس شده است، پیرنگ‌های فرعی دیگری نیز به چشم می‌خورد که هر یک روایتگر بخشی از زندگی شخصیّت‌های اصلی داستان است. روایتی که در آن مادر امین برای پیش‌گیری از ابتلا به آلزایمر داستان «مردگان» را در لپ‌تاپ خود حروف‌نگاری می‌کند و نیز داستان فیلمی که لیلی در آن ایفای نقش می‌کند از پیرنگ‌های فرعی این فیلم محسوب می‌شوند. داستان فیلم دربارهٔ زن جوانی است که همسر خود را از دست داده است و روح همسرش به سراغ او می‌آید. گرچه این دو پیرنگ فرعی از هیچ‌یک از این دو اثر اقتباس نشده‌اند، درون‌مایهٔ آنها در خدمت مضمون‌های اصلی داستان، یعنی فناپذیری، مرگ و گذر زمان است.

تفاوت عمدهٔ سه شخصیّت فیلم با سه شخصیّت داستان «مردگان» در شخصیّت سوم، یعنی مایکل فوری و امین، آشکار می‌شود. درحالی‌که معشوق گِرِتا در هفده‌سالگی مرده و اکنون در ذهن او زندگی می‌کند، معشوق لیلی در این فیلم زنده است و در عوض، همسرش مرده و روح او باعث خنده‌های گاه و بی‌گاه و معنی‌دار لیلی می‌شود. شخصیّت مثبت مایکل در داستان کوتاه جویس، در فیلم اقتباسی مصفّا به شخصیّتی منفی بدل می‌شود، تاحدی‌که در بخشی از فیلم از او به عنوان فردی منفور یاد می‌کنند که مادر خود را رها کرده و اکنون برای کسب ثروت و ارثیه به ایران

---

[1] flashback
[2] flash forward

بازگشته است. بنابراین، شخصیّت مثبت و غایبِ داستان به شخصیّتی در ظاهر موجّه و در واقع منفی، به نام امین در اثر اقتباسی تبدیل می‌شود.

اهمیت نقش اقتباس‌کننده

مسئلهٔ اقتباس‌کنندگان از یک اثر و تجربیات و دانش آنها موضوعی در مطالعات اقتباس است. برای تبدیل اثر تک‌رسانه‌ای به اثری چندرسانه‌ای، مانند فیلم، اقتباس‌کنندگان ناچار هستند از روش‌هایی برای جایگزینی واژه‌های متون (بُعد کلامی)، استفاده کنند. همهٔ دست‌اندرکاران یک فیلم اقتباسی، از جمله فیلم‌نامه‌نویس، آهنگ‌ساز، طراح، فیلم‌بردار، بازیگر و تدوینگر جزو اقتباس‌کنندگان اثر به شمار می‌روند و کارگردان، اصلی‌ترین اقتباس‌کننده محسوب می‌شود (هاچن ۸۰–۸۲). بنابراین، مصفّا نیز در مقام کارگردان، تهیه‌کننده، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر *پلهٔ آخر*، بیشترین مسئولیت را در جایگاه اقتباس‌کننده به عهده دارد. دانش، تجربه و سابقهٔ هنری او تأثیر بسزایی بر نگاه اقتباسی او داشته است.

علی مصفّا، متولد سال ۱۳۴۵، در فیلم‌ها و سریال‌های متعددی ایفای نقش کرده است. در بسیاری از آنها، او و همسرش در نقش یک زوج بازی می‌کنند (ایران استایل). مصفّا همچنین برنده یا نامزد جوایز ملّی و بین‌المللی بسیاری در جشنواره‌های مختلف شده است و همین امر اقبال عمومی به آثار او را افزایش می‌دهد. دومین کسی که در اقتباس *پلهٔ آخر* نقش عمده دارد، همسر علی مصفّا و بازیگر نقش لیلی، لیلا حاتمی، است. حاتمی در سال ۱۳۵۱ در خانواده‌ای هنرمند متولد شد. از آنجاکه زندگی حرفه‌ای او و همسرش با زندگی خصوصی آنها عجین شده، می‌توان به نقش و تأثیری که او بر انتخاب‌های کارگردان داشته است اشاره کرد. حاتمی نیز برنده یا نامزد جوایز ملّی و بین‌المللی فراوانی بوده است. همچنین، وی دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فرانسه و به چند زبان زنده مسلّط و با ادبیّات غرب آشنا است (آپارات؛ خبرآنلاین). بنابراین، چه‌بسا او نقش مهمی در انتخاب دو مبدأ اقتباسی فیلم *پلهٔ آخر* ایفا کرده باشد.

مصفّا در برخی از صحنه‌های فیلم مستقیماً از متن «مردگان» استفاده می‌کند، و در پایان فیلم، شخصیّت‌ها به گفت‌وگویی در متن مبدأ اشاره می‌کنند و از مقایسهٔ داستان

خود و «مردگان» به خنده می‌افتند. بخش‌هایی از فیلم به‌نحوی پیش می‌رود که پایان آن، به‌نوعی به تقلید تمسخرآمیز یا نقیضهٔ[1] اثر جویس تبدیل می‌شود، چراکه امین (همتای مایکل فوری) که باید در هفده‌سالگی از عشق لیلی می‌مرد، زنده بوده و تمامی این سال‌ها در کنار زنی دیگر زندگی می‌کرده است. اما به هر حال، مصفّا با اشاره‌های ظریفی به داستان کوتاه جویس در طول فیلم، دانش خود را از ادبیّات غرب به رخ بیننده می‌کشد و به‌نحوی مخاطب ایرانی را نیز با مبدأ اقتباسی اثر آشنا می‌کند.

اهمیت نقش مخاطب ایرانی

بررسی نقش مخاطبان، دانش، تجربیّات و انتظاراتشان از متون مبدأ نقش عمده‌ای در دگرگون‌سازی‌ها در فرایند اقتباس و انتخاب متون اقتباسی دارد. مخاطبان آثار از حیث آگاهی از متون اقتباسی به دو گروه مخاطبان آگاه و ناآگاه[2] تقسیم می‌شوند. به نظر می‌رسد مخاطبان ایرانی *پلهٔ آخر*، غالباً، ناآگاه هستند، زیرا نه‌تنها آثار جویس و تولستوی در طرح درس ادبیّات مقاطع دبیرستان و دانشگاه‌های ایران وجود ندارد، بلکه هیچ اقتباس ایرانی از آثار این دو نویسنده انجام نشده است. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بینندگان *پلهٔ آخر*، عمدتاً از مخاطبان ناآگاه هستند و به احتمال زیاد، دلیل اشارهٔ مستقیم به داستان «مردگان» در صحنهٔ حروف‌نگاری مادر امین نیز پیش‌بینی عدم شناخت مخاطبان از منبع اقتباس اثر بوده است. البته نبود وبگاه‌های سازمان‌یافته و جامع، مانند *پایگاه بین‌المللی نظرسنجی فیلم*[3] یا نقد فیلم، مانند *سنگ‌های غلطان*[4]، برای فیلم‌های ایرانی، یافتن منبع معتبر رسمی برای تعیین میزان آگاهی بینندگان ایرانی از این دو نویسنده و آثار آنها و همچنین تعیین میزان اقبال عمومی از این آثار را دشوار می‌سازد.

تنها منبع معتبر برای آگاهی از آرای مخاطبان این اثرْ تحلیل وبگاه‌های مشهور و پربیننده در سینمای ایران است که به بررسی *پلهٔ آخر* پرداخته‌اند و مخاطبان نیز نظرات خود را به اشتراک گذاشته‌اند. برای این پژوهش چهار وبگاه انتخاب شد: مووی مگ،

---

[1] parody
[2] knowing and unknowing audiences
[3] Interantal Movie Data Base
[4] Roling Stones

تیوال، مشرق نیوز و سینماتیکت[1]. در میان آرای موجود، تعداد صدودوازده نظر که مستقیماً به این فیلم مرتبط بودند به‌طور کامل تحلیل شدند. با تحلیل این نظرها، پژوهش فعلی در پی یافتن پاسخ سه سؤال خواهد بود: ۱) آیا این فیلم با اقبال مخاطبان روبه‌رو بوده است؟ ۲) جنبه‌های مثبت و منفی فیلم از دیدگاه مخاطبان چه مواردی هستند؟ ۳) آیا مخاطبان به متون اقتباسی اشاره کرده‌اند یا به‌عبارتی، چه تعداد از بینندگان در زمرهٔ مخاطبان آگاه محسوب می‌شوند؟

تنها ۱۶٫۹۶ درصد از مخاطبانْ این فیلم را ناموفّق دانسته‌اند. بیشتر مخاطبان به جذابیّت و خلاقیّت در *پلهٔ آخر* اشاره کرده‌اند. بعضی از کسانی که این فیلم را موفّق دانسته‌اند، آن را به قطعه‌شعری تشبیه می‌کنند که در آن هر واژه یا عبارت در جای مناسب خود قرار دارد و برخی نیز تلفیق عناصر موسیقی سنتی ایرانی، روش‌های نوین (جریان سیال ذهن)، بومی‌سازی دو داستان غربی، ساختار روایتگری خلاقانه و استفاده از بازیگران خبره (به‌ویژه لیلا حاتمی) را نقاط قوّت فیلم دانسته‌اند (کریمی؛ اهوارکی).

دلایل عدم موفّقیّت *پلهٔ آخر*، از دیدگاه مخاطبانی که به این فیلم رأی منفی داده‌اند، شامل مواردی از قبیل پیرنگ خسته‌کننده و پیچیده و مبهم و ترویج خیانت زنان به همسران خود است (کریمی؛ اهوارکی). از میان کلّ آرا، تنها ۴٫۴۶ درصد افراد به متون اقتباسی این فیلم اشاره کرده و برخی نیز *پلهٔ آخر* را جالب‌تر از دو اثر اقتباسی دانسته‌اند.

بررسی نقش تغییرات فرهنگی

موقعیّت مکانی و زمانی اقتباس یا موقعیّت مقصدْ تعیین‌کنندهٔ میزان تغییراتی است که در اثر اقتباسی صورت می‌گیرد. «هر اقتباسی، همانند متن مبدأ خود، در احاطهٔ موقعیّت مکانی و زمانی یک جامعه و یک فرهنگ قرار دارد» (هاچن ۱۴۲). گاهی اوقات، در تغییر از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، پدیدهٔ بومی‌سازی رخ می‌دهد. در طی این فرایند و در حرکت از یک فرهنگ، زبان و تاریخ به فرهنگ، زبان و تاریخی دیگر، ممکن است معنا و میزان تأثیر داستان‌ها به‌شدت دگرگون شود.

[1] mashreghnews.ir; moviemag.ir; tiwall.com; cinematicket.org

در *پلهٔ آخر*، مخاطبان با اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم به متون مبدأ مواجه می‌شوند: مثلاً در صحنه‌ای که خسرو به بیگانگی خود با همسرش در مجلس ختم اشاره می‌کند (دقیقهٔ ۲۴)، یا هنگامی که لیلی همچون گرِتا در یک موسیقی سنّتی که یادآور دلداده‌اش است غرق می‌شود (دقیقهٔ ۲۹). از مهم‌ترین صحنه‌های فیلم صحنه‌هایی است که لیلی به علاقهٔ خود به دلدادهٔ جوان اعتراف می‌کند (دقایق ۴۱ و ۴۷). علی‌رغم این اشاره‌های متعدّد به منابع اصلی، مصفّا قسمت‌هایی از این دو داستان را بومی‌سازی کرده است. بنابراین، داستانِ «مرگ تدریجی یک شخصیّت»، متأثر از *مرگ ایوان ایلیچ*، با «بیگانگی یک مرد با همسرش»، متأثّر از «مردگان»، تلفیق شده و به «داستان خیانت زن به شوهر» در فضای سینمای ایران تبدیل شده است.

لیلی در پایان فیلم آن‌طور که باید تنبیه نمی‌شود. پشیمانی لیلی فقط در گریهٔ او برای اعتماد به امین و فریب خوردن خسرو خلاصه می‌شود؛ زیرا امین دربارهٔ ابتلای خسرو به سرطان و مرگ زودهنگام او دروغ گفته بود. از آنجاکه موضوع خیانت به همسر بیشتر درمورد مردان و آن هم به‌صورت غیرمستقیم در سینمای ایران سابقه دارد، این فیلم ضمن انتخاب روایتی پیچیده، به‌جای تقلید محض از اثر جویس، و با نشان دادن مشارکت کاملاً غیرمستقیم و نامحسوسِ همسر و دلداده در قتل شوهر، کاری تقریباً بی‌سابقه در سینمای ایران عرضه کرده است.

به گفتهٔ فریدمن، فرایند اقتباس هر اثر، شامل سه نوع بومی‌سازی می‌شود: تقابل تاریخ‌گرایی و تاریخ‌زدایی[1]، نژادگرایی و نژادزدایی[2]، و تصویرگرایی و تصویرزدایی[3] (به نقل از: هاچن ۱۵۸). مصفّا در این اثر اقتباسی، موقعیت زمانی و مکانی را از دوبلین سال‌های آغازین سدهٔ بیستم میلادی به تهران سال‌های آغازین سدهٔ بیست‌ویکم میلادی تغییر داده است و به این ترتیب، تاریخ‌گرایی داستان جویس را به تاریخ‌گرایی فیلم خود تبدیل و به نوعی به بومی‌سازی اثر و باورپذیری آن نزد مخاطب ایرانی کمک کرده است.

علاوه‌براین، مصفّا از نوع دیگری از بومی‌سازی در فیلم خود بهره برده است تا اثر جویس را باب طبع مخاطب ایرانی کند. برای مثال، جویس در صحنهٔ اتاق هتل به شرح

---

[1] historicizing/dehistoricizing
[2] racializing/deracializing
[3] embodying/disembodying

تمایلات گابریل به گرتا و توصیف اندام او می‌پردازد، اما اشاره‌هایی نظیر «اما اکنون، در پردهٔ سکوت گرِتا، پس از برافروخته‌شدن آتش آن‌همه خاطرات، که آهنگین و عجیب و معطّر بود، خاریِ از خواستن در دل گابریل نشست» (جویس ۲۰۴)، در فیلم مصفّا یافت نمی‌شود. بنابراین، او به منظور انطباق دادن اثر با فضای حاکم بر سینمای ایران به تصویرزدایی از اثر دست می‌زند و حس سرکوب‌شدهٔ خسرو به لیلی را در عدم تمایل لیلی به داشتن فرزند بیان می‌کند (دقیقهٔ ۴۲). تنها رابطهٔ عاطفی بین این زوج در نگاه‌های عاشقانه و بی‌پاسخ خسرو به لیلی و دادن هدیه‌ای نامناسب به او (پارچه‌ای چادری که لیلی نمی‌پسندد) خلاصه می‌شود (دقایق ۲۰ و ۲۴).

یکی از مهم‌ترین نکته‌های فرهنگی در *پلهٔ آخر* جابه‌جایی نقش خسرو و امین است. در داستان «مردگان»، همسر گرِتا زنده است و درواقع، دلدادهٔ او، یعنی مایکل، ذهن او را تسخیر کرده است، ولی در این فیلم، همسر لیلی مرده است و هویت دلدادهٔ او تقریباً تا پایان داستان پنهان می‌ماند. براساس قوانین سینمای ایران، بازنمایی موضوعات خلافِ اخلاق دینی و عُرف اجتماعی ممنوع است و به همین دلیل خیانت زنان به همسران خود در سینمای ایران پس از انقلاب به‌طور مستقیم روایت نمی‌شود. به همین دلیل، مصفّا با به حاشیه راندن دلدادهٔ لیلی و اشاره‌هایی غیرمستقیم مثل خنده‌های مرموز لیلی، حتی در زمان فوت همسرش، و داستان مرگ پسربچه در باران و پشت در اتاق لیلی، به توصیف تلویحی این مسئله می‌پردازد. دیگر نکتهٔ قابل توجه، که از متن داستان «مردگان» به اثر اقتباسی منتقل شده است، مسئلهٔ چیدمان و قاب‌بندی کسالت‌بار و بی‌تحرک در فیلم است. مصفّا در مقام کارگردان و نویسنده با استفاده از رنگ‌های تیره، به‌ویژه در لباس بازیگران و نوع آرایش آنها، سعی در انتقال و بازنمایی این عنصر داشته است.

دیگر تفاوت «مردگان» و *پلهٔ آخر*، خنده‌های مرموز و گاه و بی‌گاه لیلی است. چنین مشخصه‌ای در داستان جویس دیده نمی‌شود. این در حالی است که در فرهنگ ایران، عزاداری زن برای همسر اهمیّت ویژه‌ای دارد، اما لیلی پس از مرگ همسر خود، به‌جای سوگواری گه‌گاه می‌خندد. بنابراین، خنده‌های لیلی برای مخاطب ایرانی عنصری معنادار است، چراکه او نه تنها اندوهگین نیست، بلکه متانت و وقار زن ایرانی را نیز نادیده می‌گیرد. دیگر ویژگی بومی فیلم اغراق در نمایش خانه‌ها و عمارت‌های قدیمی با معماری اصیل ایرانی

است که در کلان‌شهرهایی چون تهران بسیار نادر است، درحالی‌که چنین توصیف و تأکیدی بر معماری و ساختمان‌های سنّتی در داستان «مردگان» به چشم نمی‌خورد. مصفّا با این چیدمان سعی در بازنمایی فرهنگ ایرانی به منتقدان و مخاطبان غیرایرانی دارد و تصویری متفاوت از واقعیّت ایران را به نمایش می‌گذارد. شاید این تصویر تا حدّ زیادی بر کلیشه‌هایی که مخاطب غیرایرانی از معماری شهری در ایران دارد، منطبق باشد. از سوی دیگر، پیام مصفّا به مخاطب ایرانی شاید تأکید بر ارزش‌های ملّی باشد که به دست فراموشی سپرده شده‌اند. استفادهٔ عامدانه از معماری و موسیقی ایرانی در جای‌جای فیلم شاهدی بر این ادّعا است.

اکنون از زاویهٔ دیگری به بررسی دلایل انتخاب «مردگان» می‌پردازیم که در شباهت بافت اجتماعی در این دو اثر، یعنی ایرلندِ آغاز سدهٔ بیستم و ایرانِ سال‌های آغازین سدهٔ بیست‌ویکم میلادی، نهفته است، چراکه پذیرش هر اثر هنری به زمان و مکانی که در آن ظهور می‌کند مربوط می‌شود (هاچِن ۱۴۴).

از شاخص‌ترین ویژگی‌های مشترک این دو بافت مسئلهٔ بحران هویّت است. هویّت «پذیرش شخصیّت خود تحت تأثیر عواملی از قبیل جنسیّت، سن، طبقهٔ اجتماعی، اخلاق و ملیّت است» (شوآنگ و کی ۱۴). بحران هویت نیز نشانگر فقدان یا عدم پذیرش «خود» است. زبان، نشان‌دهندهٔ هویت افراد است (کولماس ۱۷۱). دغدغهٔ زبان در داستان جویس به چشم می‌خورد. گابریل در این داستان نهایت تلاش خود را به کار می‌بندد تا از طریق برقراری ارتباط مؤثر با دیگران یا از طریق زبان، هویّت خود را پیدا و تثبیت کند. وقتی گابریل دوست قدیمی خود، دوشیزه آیورز، را ملاقات می‌کند، بحران هویّت به اوج خود می‌رسد:

> – معلوم شده که برای روزنامهٔ *دیلی‌اکسپرس* چیز می‌نویسی. خجالت نمی‌کشی؟
> گابریل چشم‌هایش را بر هم زد و کوشید لبخند بزند.
> – چرا خجالت بکشم؟
> میس آیورز خیلی رُک جواب داد:
> – پس من خجالت می‌کشم. چطور رویت می‌شود برای چنین روزنامه‌ای مقاله بنویسی؟ هیچ نمی‌دانستم از انگلیسی‌ها طرفداری می‌کنی. (جویس ۱۷۳)

در این ملاقات، گابریل به دلیل نوشتن در ستون ادبی و هنری روزنامهٔ *دیلی‌اکسپرس* متهم به طرفداری از انگلیسی‌ها شده و در هویّت ملّی او جای چون و

چرا پیدا شده است. گفته می‌شود ادبیّات ایرلند همواره، «به‌ویژه در دورهٔ مدرن»، درگیر بحران هویّت بوده است (کورکوران ۵۷). این بحران در مجموعه داستان *دوبلینی‌ها*، که در آن تمرکز جویس بر نقش خانواده و مذهب در تشکیل هویّت است، بیش از سایر آثار او نمود پیدا می‌کند. دغدغهٔ زبان در زندگی جیمز جویس نیز مشهود است، چنان‌که او برخی از آثار خود را به زبان ایرلندی و برخی دیگر را به زبان انگلیسی نوشته است.

جیمز جویس نیز همانند گابریل «به ادبیات و فرهنگ انگلیسی و اروپایی پناه می‌برد» و از طرفی در اثری مانند *دوبلینی‌ها* به بررسی عواقب آن می‌پردازد (گیلسپی ۱۲۴–۱۲۵). به نظر می‌رسد شخصیّت‌های این مجموعه داستان «قادر به وفق دادن خود با انتظارات جامعه نیستند» (همان ۵۷). همچنین استفاده از لحظهٔ کشف و شهود در آثار این نویسنده به‌مثابهٔ تلاش برای بازپس‌گرفتن هویّت ایرلندی است (همان). در پایان داستان «مردگان» نیز گابریل به لحظهٔ کشف و شهود دربارهٔ مرگ می‌رسد:

> روزنامه‌ها دروغ می‌گفتند: در سراسر ایرلند برف آمده بود. برف بر تمام جلگهٔ مرکزی، بر تپه‌های بی‌درخت، و آن‌سوتر، بر امواج تیره و خروشان رودخانهٔ شاتون فرود می‌آمد. بر هر نقطهٔ صحن آن کلیسای خلوت، که مایکل فوری در آن مدفون بود، نیز می‌نشست. بر چلیپاهای معوج و سنگ‌های گور، و بر سر تیرهای دروازهٔ کوچک... (جویس ۲۱۴)

تلاش برای یافتن استقلال و هویّت جمعی از مضمون‌های اصلی این لحظات کشف و شهود در آثار جویس محسوب می‌شود (گیلسپی ۵۷). این مسئله در جامعهٔ ایران نیز صدق می‌کند. در جامعهٔ کنونی ایران تضادّ بین ارزش‌های سنّتی و ارزش‌های نوین غربی سبب ایجاد معضلات و مشکلاتی شده است (خرمشاد ۲۷–۶۰؛ شریعتی ۷۱–۷۲). شخصیّت اصلی فیلم *پلهٔ آخر* نیز دچار این بحران هویّت است. نخست اینکه هویّت او در نقش یک همسر موفّق متزلزل شده و بی‌فرزندی آنها شاید به معنی بی‌علاقگی این زوج به یکدیگر است. همچنین، تلاش‌های خسرو برای جلب توجه لیلی غالباً با شکست مواجه شده و موجب عصبانیّت او و سردی رابطه با همسرش شده است. درنهایت، خبر مرگ قریب‌الوقوع خسرو او را به آرامش می‌رساند. او با پناه بردن به سرگرمی‌های کودکی و بازگشت به ریشهٔ خود سعی در تثبیت هویّت خود دارد (دقایق ۳۳ و ۵۲).

خسرو که در روابط عاطفی با همسر خویش شکست خورده است، علاوه بر کودکی و خاطرات آن، به فعّالیّت مورد علاقهٔ خود، یعنی معماری، پناه می‌برد. معماری ایرانی تنها کاری است که به او حس آرامش و استغنا می‌دهد (دقیقهٔ ۵۱). بااین‌حال، تاوان تنها اشتباه خسرو در این کار، یعنی ساختن آخرین پلّه که با پلّه‌های دیگر هماهنگ نیست، مرگ او است. بنابراین، خسرو در روی آوردن به کار برای اثبات هویّت خود نیز شکست می‌خورد. سرانجام، خبر مرگ قریب‌الوقوع موجب به آرامش رسیدن و نجات او می‌شود: «یه دفعه دیدم به هیچی فکر نمی‌کنم. هیچ اضطرابی ندارم. هیچ‌چیز آزارم نمی‌ده، حتی قناسی ساختمونا یا نقش ناچیزی که تو زندگی لیلی داشتم. ضدّضربه شده بودم. یه عمر افسرده بودم. فکر نمی‌کردم تنها درمان افسردگیم خبر مرگم باشه» (دقیقهٔ ۳۵). اسکیت‌بازی کردن او در خیابانی نسبتاً پرتردّد نیز می‌تواند نشان‌دهندهٔ مرز باریک بین مرگ و زندگی و اشاره‌ای غیرمستقیم به تمایل او به مرگ در حکم تنها راه رهایی و رستگاری باشد.

یکی دیگر از عواملی که در مطالعهٔ آثار اقتباسی مطرح می‌شود، مسئلهٔ کارنامهٔ هنری بازیگران و اقتباس‌کنندگان است. هر دو اقتباس‌کنندهٔ اصلی این فیلم، در فیلم‌هایی با موضوعات مشابه با این اثر، از حیث شکل‌گیری هویّت، سابقهٔ بازی دارند. مصفّا در فیلم *گذشته*[1] (۱۳۹۲) به کارگردانی اصغر فرهادی، نیز به زبان فرانسه نقش‌آفرینی کرده و در نقش یک ایرانی مقیم فرانسه با تضادهای بین ارزش‌های ایرانی ـ اسلامی کشور خود و ارزش‌های غربی کشور همسرش (ماریا) روبه‌رو شده است. تضادّ بین ارزش‌های سنتی و مدرن در فیلم *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)، دیگر ساختهٔ اصغر فرهادی با بازی لیلا حاتمی، نیز به‌وضوح قابل مشاهده است؛ وقتی شخصیّت اصلی زن (سیمین) از انجام وظایف خود در خانه سرباز می زند و قصد رفتن به خارج از کشور دارد، اما همسرش با این تصمیم مخالفت می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت موضوع ارزش‌های ایرانی ـ اسلامی و تضادّ آن با ارزش‌های غربی در سینمای ایران رواج بسیار پیدا کرده و دغدغهٔ کارگردانان بنام ایرانی شده است.

[1] Le passé

پایان سخن

مصفّا در نقش تهیّه‌کننده، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر، با داشتن سابقهٔ آشنایی با زبان‌ها و ادبیّات خارجی، تصمیم به اقتباس دو اثر معتبر و مشهور غربی می‌گیرد. در این انتخاب دو دلیل عمده مطرح است: نخست اینکه نقش سرمایهٔ فرهنگی با انتخاب دو اثر فاخر غربی، به‌عنوان سرمایهٔ نمادین بسیار تعیین‌کننده است، چراکه یک کارگردان جوان از کشوری در حال توسعه و شرقی دست به اقتباس از دو شاهکار غربی زده است. آگاهی از چنین آثاری جزئی از سرمایهٔ نمادین محسوب می‌شود، به‌ویژه برای تودهٔ مردم که عمدتاً با ادبیات غرب آشنایی چندانی ندارند. دلیل دوم شباهت بافت‌های این آثار است و برجسته‌ترین مضمون مشترک آنها بحران هویّت در میان افراد جامعه است. درنهایت، مصفّا با استفاده از یک روایت پیچیده و غیرخطّی موفّق شده است موضوعی ممنوع را انتخاب کند و در این اقتباس مخاطبانش را به فکر کردن وادارد، به‌طوری‌که با تکیه بر منطقِ خود به داوری بنشینند.

منابع

اهوارکی، امیر. «نقدی بر *پلهٔ آخر* ساختهٔ علی مصفّا روایت یک مرد مرده.» *مشرق نیوز*، ۲۰۱۲، http://www.mashreghnews.ir/fa/news/ (بازیابی در ۱۰ تیر ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر. *تیوال*، <http://www.tiwall.com/cinema/peleyeakhar> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر (۲۰۱۲). *سینماتیکت*، <http://cinematicket.org/?p=filmdetail&fid=609&fileid> (بازیابی در ۵ دی ۱۳۹۴).

«تجربهٔ آموختن زبان فرانسه». *وبگاه لیلا حاتمی*، ۵ تیر ۱۳۹۲، <http://www.leila-hatami.com/filmography/ali-mosaffa-filmography/146-the-past/706-interview-ali-mosaffa-french> (بازیابی در ۳ تیر ۱۳۹۵).

جویس، جیمز. *دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ پرویز داریوش. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۱.

خرمشاد، محمدباقر و سیدابراهیم سرپرست‌سادات. «روشنفکران ایرانی و مسئلهٔ هویت در آیینهٔ بحران». *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران* ۳، ۱۰ (۲۰۱۰): ۲۷-۶۰.

شریعتی، علی. *بازشناسی هویت ایرانی- اسلامی*. تهران: انتشارات الهام، ۱۳۸۸.

شیربانی، بهناز. "من و لیلا حاتمی دوست داریم دوربین را گول بزنیم." *خبرآنلاین*، ۲۶ اسفند ۱۳۹۱، <http://www.khabaronline.ir/detail/282531/culture/cinema> (بازیابی در ۲۳ مرداد ۱۳۹۴).

کریمی، میثم. «نقد و بررسی فیلم *پلهٔ آخر*». *مووی‌مگ*، ۱۳۹۰، <http://moviemag.ir/cinema/movie-reviews/iran/5996> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«لیلا حاتمی مسلط به چهار زبان زندهٔ دنیا». *آپارات*، ۳۰ آذر ۱۳۹۳، <http://www.aparat.com/v/HfoSw/> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«گفتگویی با لیلا حاتمی و علی مصفّا به خاطر فیلم *پلهٔ آخر*». *ایران‌استایل*، ۳۰ بهمن ۱۳۹۱، <http://www.iranstyle.ir> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«مصاحبه لیلا حاتمی به ۴ زبان زنده.» *خبرآنلاین*، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۹۵، <http://www.khabaronline.ir/(X(1)S(1t2j3kgioffzdtx40gnltfgn))/detail/533656/multimedia/movie> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر. کارگردان: علی مصفّا. (۱۳۹۲). فیلم سینمایی.

Corcoran, Mark. "Identity Crisis in James Joyce's *Dubliners*". *Journal of Franco-Irish Studies* 2.1 (2013): 4.

Coulmas, Florian. *Sociolinguistics: The Study of Speakers' Choices*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Friedman, Susan Stanford. "Whose modernity? The global landscape of modernism". *Humanities Institute Lecture*, University of Texas, Austin. 18 (February, 2004).

Gillespie, Michael Patrick, ed. *James Joyce and the fabrication of an Irish identity*. no. 11. Rodopi, 2001.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Joyce, James. *Dubliners. 1914*. Ed. Jeri Johnson Oxford. New York: Oxford UP, 2000.

Shuang, Wei, and Su Qi. «A Study on Cognitive Identity Crisis in *Dubliners* from the Perspective of Lexical Iconicity». *International Journal of Knowledge* 5.2 (2014): 12-19.

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۳۰-۱۵۷

چگونگی بازتاب منسوجات در سروده‌های شاعران عرب عصر جاهلی و دیوان منوچهری دامغانی

علی اکبر ملایی،* استادیار رشتهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشگاه ولی‌عصر (عجّل‌ا...) رفسنجان
صغری فلاحتی، استادیار رشتهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشگاه خوارزمی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۸/۱۲

چکیده

انواع پوشاک و بافتنی، که در طول تاریخ عریانی اندام بشر را پوشانده، خانهٔ خیال سرایندگان را نیز به‌نیکویی آراسته است. این نوشتار در صدد است که بازتاب منسوجات را از یک سو در سروده‌های مشهور منسوب به عصر جاهلی، به‌ویژه معلّقات، و از دیگر سو در دیوان منوچهری دامغانی (متوفّی ۴۳۲ هـ.) بررسی کند و با رویکرد مقایسه‌ای، همانندی‌ها و ناهمانندی‌های موجود را در سطح واژگان و تصویرسازی‌های هنری شاعران، شناسایی و میزان ارتباط این عنصر را با عواطف، شرایط و محیط زندگی سرایندگان تبیین کند. به گواهی تحقیق، طبیعت خشک عربستان و زندگی مبتنی بر کوچ‌نشینی و بادیه‌پیمایی در سامانهٔ خیال‌پردازی سرایندگان اثربخش بوده و «مُهر نیاز» را بر تصویر منسوجات به‌کاررفته در سروده‌های ایشان نقش زده است؛ درحالی‌که خجستگی خاطر منوچهری و خرّمی طبیعت شمال ایران جلوهٔ منسوجات را در موزهٔ نفیس نظم سراینده به گونه‌ای هنری پیراسته است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، شعر کهن، منسوجات، شعر عصر جاهلی، منوچهری دامغانی.

---

* Email: abouzarghasemi@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدّمه

به گواهی پژوهش‌های باستان‌شناختی، بافندگی حرفه‌ای بس کهن است و ساکنان فلات ایران از جمله اولین ابداع‌کنندگان این صنعت بوده‌اند. آریستوفان، نمایشنامه‌نویس یونانی، در ۴۱۱ قبل از میلاد، از تن‌پوش‌های خیلی نازک و شفّاف به نام لباس مادی یاد می‌کند (وولف ۶۰). بعید نیست صفت «ماذیّة» که در بیتی از ابن‌هانی اندلسی برای بیان مفهوم نرمی و ظرافت زره آمده، در اصل اشاره به همین لباس مادی باشد:

وَ لَصرَّت حَلَقٌ ماذیةٌ وَ قَنا ذُبلٌ وَ أسیَافٌ تَقِد

(المولوی ۲۵۱)

هوار، مورّخ مشهور فرانسوی، می‌نویسد: در زمان ساسانیان ... در شوشتر و بلاد دیگر خوزستان نوعی پارچه از پر و کرک مرغ ماهیخوار و قو درست می‌کردند که پربهاترین منسوجات و در لطافت و ظرافت بی‌مانند بوده است (به نقل از فربود و پورجعفر ۶۷). در این مورد نیز بعید نیست که منظور از کلمهٔ «قوهیّ»[1] در بیتی دیگر از همین شاعر، پارچه‌های شوشتری ساخته‌شده از پر قو باشد:

بُطنانُها وَشیُ البُرودِ وَ عُصبُها فَکأنَّما قوهیُّها ظُهرانُها

(المولوی ۷۶۲)

هرتسفلد[2] باستان‌شناس و ایران‌شناس آلمانی (متوفی ۱۹۴۸م) می‌نویسد:

«... در دورهٔ ساسانیان منسوجات ایرانی برای کشورهای مغرب یکی از عجایب فنون محسوب می‌شد و اروپاییان با نظر حیرت به آنها می‌نگریستند و عامّهٔ مردم آنها را کار دست موجودات ماوراءطبیعی می‌پنداشتند. شعرای آن زمان هم در منظومات خود به توصیف این پارچه‌ها پرداخته و گفته‌اند این پارچه‌ها محصول دست پریان و جادوگران سفیدپوش و موجودات غیرمرئی است» (به نقل از محمد ابراهیمی و دیگران ۵).

---

[1] زاهد علی مولوی، شارح دیوان ابن هانی، قوهیّ را نوعی پارچهٔ سفید دانسته که در قوهستان ایران تولید می‌شده است، ولی به گمان می‌رسد که این کلمه، صفت نسبی از «قو» باشد که برای سهولت تلفّظ، به جای «قویی» که تلفظش دشوار است، «قوهیّ» تلفظ یافته است. واژهٔ «قاه»،(به معنی زندگی مرفّه و آسوده، از همین ریشه است و عبارت: إنَّه لَفی عیشٍ قاهٍ: یعنی او در ناز و نعمت به سر می‌برد (*المعجم الوسیط*، ذیل واژهٔ «القاه»)، و بی‌هیچ تأمّل عبارت مشهور فارسی «روی پَـرِ قو خوابیدن» را به یاد می‌آورد.

[2] Ernst Emil Herzfeld

«از طرفی صحرای عربستان هم، در روزگاران پیش از طلوع اسلام، در مسیر راه تجاری بود. منسوجات قیمتی از یمن به مقصد سوریّه از مکّه عبور می‌کرد و از آنجا منسوجات ابریشمی و پشمی بیزانسی و پارچه‌های ارغوانی از پشم گوسفند و ماهوت و ظروف آبگینه و مصنوعات فلزی را صادر می‌کردند» (صفا ۴).

بدون تردید فراورده‌های این صنعت اصیل و ضروری در ذهن و زبان شاعران نیز انعکاس یافته و در تاروپود سروده‌هایشان متجلّی شده است. به‌ویژه که شعر منسوب به عصر جاهلی عصارهٔ جان و تصویر جهان سرایندگان سترگ آن دوران است و واقعیت ملموس زمانه را صادقانه گزارش می‌کند. زندگی راستین یک شاعر در جامعه، با تمام تعلّقاتش، مادّهٔ خام کارخانهٔ خیال اوست و فراوانی واژه‌های به‌کاررفته در بافت هر سروده ابعاد عرصهٔ معرفتی سراینده‌اش را ترسیم می‌کند. وقتی که شاعر عصر جاهلی، به تکرار و تناوب، از عناصری چون خیمه، اسب، شتر، شمشیر و کمان سخن می‌گوید، یا انواع باد و ابر و باران را توصیف می‌کند، پیوند استوار خویش را با این پدیده‌ها به نمایش می‌گذارد، به‌طوری‌که گویا نیازهایش همواره کانون کلام اوست. شاعری چون منوچهری دامغانی هم که زندگی خود را در بستر بوستان‌های خرّم شمال ایران و در پیوند با کاخ امارت به سر برده، طبیعی است که مخمل سبز طبیعت را در کارگاه خیال بالندهٔ خویش با تار و پودی از پرنیان رومی و دیبای ارمنی نقش زند.

باری، کاربرد فراورده‌های نخی و چرمی در دیوان شاعران بزرگ عصر جاهلی از قبیل اصحاب معلّقات و شاعرانی چون مهلهل، شنفری، اعشی، حطیئه، و نیز تجلّی پررنگ این عنصر در دیوان شاعر پارسی‌گوی قرن پنجم، یعنی منوچهری دامغانی، نگارنده را بر آن داشت که با رویکردی تطبیقی، به استخراج این عناصر در دیوان‌های مذکور بپردازد و تجلّی عناوین و اصطلاحات مختلف را در زبان و بیان ایشان شناسایی کند، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در نوع نگاه و طرز برخورد هنریشان با این عنصر را بازشناسد و عوامل محیطی، فرهنگی، اجتماعی و روانی دخیل در این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را تحلیل و تبیین کند. نگارنده در این پژوهش تطبیقی به دنبال اثبات تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری‌ها نیست و تنها در صدد است که عنصر منسوجات را در آثاری از شاعران دوران جاهلی از یک طرف و بازتاب این عنصر را در دیوان منوچهری از سوی دیگر بررسی و بازشناسی

کند؛ گرچه مسئلهٔ تأثیرپذیری منوچهری از شاعران برجستهٔ جاهلی امری آشکار و اثبات‌شده است. بیت زیر از منوچهری بهترین گواه الگوپذیری وی از شعر جاهلی است:

من بسی دیوان شعر تازیان دارم ز بر تو ندانی خواند «اَلا هُبّی بِصَحنِک فَاصبَحین»
(منوچهری ص ۹۱، بیت ۱۲۷۱)

تاکنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ شعر و شاعران عصر جاهلی عرب و نیز شعر منوچهری دامغانی انجام شده و همین‌طور تحقیقی در مورد انواع پوشاک صورت گرفته که نزدیک‌ترین آنها به این بحث عبارت است از کتابی به نام *الملابس العربیة فی الشعر الجاهلی* از دکتر یحیی الجبّوری. این کتاب در حکم دایرةالمعارفی است که نام‌های انواع پوشاک و پارچه را در اشعار جاهلی و اموی در بر دارد. در آن کمتر سخنی از نخ و ریسمان به میان آمده است، ضمن اینکه بسیاری از شواهد از اشعار سروده‌شده در عصر اسلامی و اموی استخراج شده‌اند.

با وجود این، تحقیقی که هم‌زمان به شناسایی عنصر منسوجات در دیوان‌های شعر جاهلی و منوچهری پرداخته باشد، وجود ندارد. بدیهی است که پژوهش دربارهٔ عنصری مهم و کارساز در زندگی بشر، یعنی منسوجات، که به‌ویژه در ایران باستان هم سابقهٔ هنری و حرفه‌ای درخشانی داشته، از خلال دواوین سترگ و ارزشمند شاعران نامدار عرب و ایرانی، پژوهشی شایسته خواهد بود. شیوهٔ کار مبتنی بر استخراج شواهد و تحلیل و قیاس نمونه‌هاست.

۲. بازتاب فراورده‌های نخی و چرمی در سروده‌های شاعران جاهلی

تصویر فراورده‌های نخی و چرمی، اعمّ از انواع نخ و ریسمان و پارچه و پوشاک، در اشعار شاعران جاهلی در دو قسمت جداگانه قابل بررسی است.

۲. ۱. انواع نخ و ریسمان و تسمه و طناب در شعر جاهلی: نام انواع رشته‌های نخی و چرمی، که برای بالا کشیدن آب یا بستن یا راندن و مهار کردن احشام به کار می‌رفت، به‌طور مبسوط در سروده‌های شاعران عصر جاهلی جلوه‌گر است؛ به‌علاوه اشیایی پرکاربرد، چون زین اسب و جهاز شتر، حمایل شمشیر و بند کمان، گردنبند، دستبند و قلّاده، بند مَشک و دَرِ ظروف سرتنگ، فتیلهٔ چراغ و سایر انواع رشته‌ها و ریسمان‌هایی که در پوشاک کاربرد داشت، همگی در گنجینهٔ شعر جاهلی جایگاهی درخور دارند.

در اشعار عربی عصر جاهلی انواع نخ و ریسمان و تسمه، برحسب نوع کاربرد، با اسامی مختلف آمده که عبارت‌اند از: خَیط (نخ)، حَبل، شَطَن، رَسن، طناب و مَرَسَة (ریسمان)، عَقل (افسار)، اندَریّ (ریسمان ضخیم)، آریّ وأخیّة (ریسمانی برای بستن چارپایان به آخور)، أدواج (بندی که در ظروف سرتنگ را بدان بندند)، رِبقة (حلقهٔ رسن بر گردن ستور)، رِشاء (ریسمان دلو)، بَریم (ریسمانی بافته‌شده از دو رشته به دو رنگ)، رُمیّة (ریسمان پوسیده)، مَریر (ریسمان محکم)، قِدّ (تسمه، تازیانه)، خِدام (دوالی که بر خردگاه ساق شتر بسته شود)، عِصام (بند مَشک)، عِناج (ریسمانی که برای محکم‌کاری به تهِ دلو بندند)، زِمام، سِناف و نِسع (تنگی که با آن پالان شتر را محکم کنند)، ضَفر (تنگ پالان)، عِنان، آسرة (تسمه، دوال)، الزِّیار (ریسمانی که در لب چارپای چموش برای مهار آن فرو کنند)، عَلباء (زه چرمینی که با آن کمر نیزه را بندند)، سَیر (تسمه)، وَضین (کمربند پهن چرمی یا پشمی)، خِطام (دماغ‌بندِ چارپا)، سوط، جَدیل (تازیانه)، ذُبال (فتیله)، سِمط (رشتهٔ گردنبند)، قطیع (تازیانه)، مَسدّ (طنابی از لیف نخل)؛ **متعلّقات نخ:** فلکة مِغزَل، عِهن، صُوف، خُذروف (فرفره‌مانندی برای بازی کودکان).

۲. ۲. انواع پارچه و چرم و فراورده‌های آنها: گرمای سوزان و سرمای بی‌امان کویر عربستان پوست عریان آدمی را می‌خلد و بدین‌سان، صحراگردان ناگزیر بودند که سرتا پای خویش را با انواع پوشاک، از کلاه و سربند و کوفیّه گرفته تا جبّه و جوراب و کفش، بپوشانند. ضرورت پوشش باعث می‌شد که اعراب پوشش و پوشاک را مظهر احتشام بدانند (جاحظ ۸۱). البته لباس اعراب آن‌طور که شعر جاهلی توصیف می‌کند، هم در دوخت و هم در رنگ و نگار و زیور، ساده بوده است (الجبّوری ۶). لباس مردان با زنان تفاوت داشت و نوع لباس در مناسبت‌های مختلف نیز متفاوت بود. به‌طور مثال، زنان و دختران در جشن‌های مذهبی یا عروسی‌ها لباس‌های بلندی به نام مُلاء می‌پوشیدند و به‌هنگام عزاداری، لباسی به نام مئلاة بر تن می‌کردند (جاحظ ۸۰). جنس پارچهٔ خیمه‌ها هم، همانند لباس‌ها، نشان از طبقهٔ اقتصادی صاحبانش داشت.

در سروده‌های عصر جاهلی، اسامی مختلف پارچه و پوستین آمده است، از جمله: حریر، سِتر، سدل، عَقل، رَقم، أتحمیّ، نمط، کِلّة، قِرام، زوج، قِطع، رِواق، حَبرة، تزیدیّة،

سُبوب، حِلس، دِمَقس، کَتان، سِجف و سِبت؛ همچنین **انواع پوشاک**: عمامه، مُلاء، فَرو، قمیص، اِزار، سابریّة، أنطاکیّة، إتب، نَمِر، سَحل، حبرات، بُرد، بِجاد، ریط، وِشاح، نقاب، خُمُر، قِناع، لثام، فِدام، سِربال، بُرقُع، قِناع، غِطاء، دِرع، مِجول، بُرد، مَجسد، رَیط، رادعة؛ و نیز **خیمه‌های نخی و چرمی**: الخِباء، سُرادُق، القِباب، الطِّراف (چادر چرمی)؛ و **ابزار و ادوات مرتبط با نخ و چرم**: عِیبة (کیف لباس)، نِعال‌السّبت، مِشجَب (چوب لباسی)، صِوان (چمدان لباس)، حِقاب (کیف آرایش زنان که به کمر می‌بستند)، النُمرُق (وِسادة)، حُویّة (پشتی جهاز شتر)، صِفتة (ظرف آبخوری از جنس پوست).

۳. بازتاب فراورده‌های نخی و چرمی در دیوان منوچهری

منوچهری در اواخر قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم هجری در مناطق شمالی ایران، از جمله دامغان، ری و طبرستان، می‌زیست. در این دو سده، طبرستان بزرگ‌ترین مرکز پرورش کرم ابریشم (مک داول ۱۵۵) و ری از بزرگ‌ترین مراکز بافندگی و دادوستد پارچه بود و کرباس، بُرد، پنبه، غضائر، و طیلسان‌هایی با پشم مرغوب در آنجا تولید می‌شد (*حدود العالم مِنَ المشرق الی المغرب* ۱۵۲) و در دامغان، دستمال‌های منگوله‌دار و پرچم‌های مرغوب عرضه می‌گشت (همان ۱۵۵). گستردنی‌های مرغوب و سجادهٔ طبری در آمل (الحموی ۵۷)، ابریشم مبرم و زعفوری در استرآباد و لباس‌های حریر در ساری بافته می‌شد (*حدود العالم* ۱۵۳ و ۱۵۴). بدون شک، جلوه و جمال منسوجات در چنین محیطی توجّه و تحسین شاعر ریزبین و زیباپسندی چون منوچهری را برانگیخته است. جلوهٔ منسوجات در دیوان این شاعر در دو قسمت جداگانه قابل بررسی است.

۳. ۱ نام انواع تسمه و طناب در دیوان منوچهری: نام‌های ریسمان‌ها و تسمه‌ها در دیوان منوچهری از اشعار جاهلی عرب بسامد کمتری دارد، به دلیل اینکه سبک زندگی منوچهری با اعراب جاهلی تفاوت داشته است. با توجه به زندگی آسوده و مبتنی بر یکجانشینی منوچهری و برخورداری زادگاه و زیستگاهش از نعمت آب و آبادی، در مقایسه با زندگی عشایری و کوچ‌نشینی اعراب، بدیهی است که نیاز حیاتی او به نخ و ریسمان بسیار کمتر بوده است. او نه حاجتی به برپا کردن چادر و باربندی و کوچ

داشته و نه نیازی به دلو و ریسمان و آبکشی از عمق چاه احساس می‌کرده است. انواع نخ و ریسمان و تسمه با کاربردهای مختلف در دیوان او عبارت‌اند از: حَبل، بند، دوال، تنگ، رَسن، شطن، رشته، شِکال، حمائل، زُنّار، عِنان، مِقرَعه، قلّاده، مِقوَد، مِنطقه، عصابة، یارَه، زِه، حبائل، پاردُم، پالهنگ و وِثاق.

۳. ۲. نام انواع پارچه و چرم و فراورده‌های آنها در دیوان منوچهری: انواع پوشیدنی و پارچه در دیوان منوچهری بازتاب آشکار و مؤثّری یافته است. نام‌های این اقلام در دیوان شاعر عبارت‌اند از: **انواع پارچه:** ارمنی، ابرَه، بوقَلمون، بَیرَم، پای‌رشت، پَرن، پَرنون، توزی، حِجله، سِنجاب، سُندس، سُقلاطون، سِتَبرق، دیباج، قَزّ، قَرقُوبی، مِطرَد، حریر، عَتّابی؛ **انواع پوشاک:** دستارچه، دستار، خِمار، وقایه، مِعجر، مِقنَعه، نقاب، شِعار، دِثار، پیراهن، قبا، جامه، ثوب، بَزّ، سَلَب، زیّ، رداء، عَمامه، تَیریز، لباده، تَحت‌الحِنک، خرپشته؛ **انواع خیمه:** خرگه، سُرادق، کِلّه، قبّه و چادَر؛ **انواع ابزارها و ادواتی که نخ یا چرم در ساختشان به کار رفته است:** فلاخن، خشت، نطع، بساط، رِزمه، عبایَه، گلیم، جُلیل، موزه، اسکُدار، هُوَید، غاشیه، گرزن.

۴. تأثیر منسوجات در دایرهٔ واژگانی شاعران جاهلی و منوچهری

مسلماً تنوّع نام‌های مختلف منسوجات در سروده‌های این شاعران دایرهٔ واژگانی را گسترش داده و زبان شعری را توانمندتر و جذاب‌تر کرده است. علاوه بر نام‌های خاصّ منسوجات که در متن اشعار بسامد قابل ملاحظه‌ای دارند، برخی از واژه‌های مرتبط با این عناصر نیز پا به عرصهٔ شعر گشوده‌اند. به‌طور مثال، در اشعار عصر جاهلی، چنین مشتقّات و تصریفاتی منسوب به منسوجات‌اند: مُقنّع، مُفدّم، ملثوم، مَفدُوم، سَربَلَ و تَسَربلَ، مُؤزَّر و مِئزَر، مُنطَّق، نطاق، تنتطق، مَعموم، بَرقَعَ، مُغطًّی، یکلّلون، مُکَلَّل، سحیل، مُبرم، مِرّهٔ، ماریّ، أمرٌ، ابرام، مُبرَم، نَسج، نَسیج، فَتل، فَتل شَزر، تُفتَلُ، مُفتّل، أفتَل، تُغارُ، بنائق، مُقدّد، افتراش، أجتابُ، مُزمَّل، ارتدی، ترتدی، مَلویّ، مُشرعَب، مُشطَّب، مُعَصَّب، مُهَدَّب و مُذیَّل، المُحَرَّم (النِّسع المحرّم یعنی تسمه از چرم دبّاغی‌نشده)، مُثَوَّب، مُوصَّل، مُمدَّد، مُقَدَّد، مُوشّی، مُطَوَّق، مُرَوَّق، مُخیَّم، مُطنَّب، مُنطَّق، مُغطًّی.

می‌دانیم که واژه‌سازی در زبان عربی اشتقاقی است، ولی شگرد جالبی که در این میدان، قابل ملاحظه و بررسی است، چرخش واژه‌ها حول دو محور مجازی، یعنی جانشینی و همنشینی، در جهت بسط صورت‌های تصریفی است. این حرکت منظومه‌وار است، به این صورت که یک واژه، در حکم مادر یا مرجع، در مرکز قرار می‌گیرد و واژه‌های فرعی بر مبنای مجاورت یا مشابهت از آن منشعب می‌شوند و دلالت جدید می‌یابند. برای مثال واژه‌ی «آریّة» به معنی ریسمانی است که آن را به صورت دولا در زمین دفن می‌کنند و روی آن خاک می‌ریزند و حلقه‌ای از آن بیرون می‌ماند که چهارپا را بدان می‌بندند. از این واژه، کلمات زیر مشتقّ و مستعمل شده‌اند: **أری** یعنی کینه (به جامع پنهان بودن) و نیز در معانی عسل، چسب درخت و طعامی که به ته دیگ چسبد (به جامع پیوستگی و چسبندگی)؛ **رِواء** یعنی ریسمانی که با آن بار بر شتر بندند (به جامع اتّصال و پیوند) و **أرویّة** یعنی بز کوهی که موهای بلند دارد (به جامع بلندی و کشیدگی مو و ریسمان). به‌علاوه، کلمهٔ **آریّ** به معنی آخور و اصطبل ستور هم به کار رفته است (به جامع مجاورت بند و آخور). همین طور، افعال (أری-یَأری و أروَی-یُروی) از این ریشه مشتقّ شده‌اند. مثال دیگر کلمهٔ أخیّه است که هم‌معنیِ تقریبیِ «آریّة» است. از این ریشه، کلمهٔ «أخ» و هم‌خانواده‌هایش که معنای برادری دارند، کاربرد یافته است (به جامع پیوند معنوی با «أخیّة»). همین‌طور، در عبارت: «اَخوتُ السُّتُور: ستور را پروار و فربه کردم» نیز فعل أخوَی از همین ریشه گرفته شده است (به جامع مجاورت ریسمان و ستور، چون احشام را برای پروار کردن می‌بستند). باری کاربرد این منظومه‌ها حاکی از نوعی انعطاف‌پذیری ساختاری زبان است و به دلیل عامّ و مخیّل بودن زبان شعر، این فرایند منظومه‌وار با برخورداری از یک هستهٔ مرکزی، در زبان به شکل نوعی سنّت ادامه یافته و شناخت آنها مستلزم کشف رابطه‌هاست.

منوچهری به دو شیوه دایرهٔ واژگانی خویش را حول محور منسوجات توسعه داده است. یکی واژه‌سازی یا واژه‌گزینی با استفاده از فرایندهای ترکیب و اشتقاق است که در زبان فارسی سابقه داشته، برای مثال، کلمات «پای‌رشت»،«پرَندین‌بَر»، «پردگیّ»، «پالهنگ»، «پاردُم» «دربند» و «سِنجاب‌پوش». دیگری آوردن کلمات عربی در شعر و بهره بردن از

اشتقاق آنها برای زایش و افزایش گسترهٔ واژگانی است، برای نمونه، استفاده از اشتقاقاتی چون فتالیدن، فتالیده، فتل، مفتول، فتیله، نسج، نسّاج و مشتقاتی چون مرقّع، مُقلَّد، وِثاق، مَفرَش. تسلّط منوچهری به دو زبان عربی و فارسی باعث شده است که او بتواند از بسیاری از نام‌های موجود در دو زبان استفاده کند. به‌طور مثال، این کلمات که بر منسوجات دلالت دارند و دوبه‌دو مترادف‌اند، به‌ترتیب اوّلی عربی و دومی فارسی است: «حبل و بند»، «نسّاج و بافنده»، «نَسج و تنیدن»، «خیّاط و درزیّ»، «فَتل و تافتن»، «عبایَه و گلیم»، «کُمّ و آستین»، «زیّ و جامه» «ثَوب، سَلَب» و «قبا، پیراهن»، «عمامه و دستار»، «سُرادق (احتمالا معرّب سراپرده) و سراپرده»، «خیمه و خرگاه»، «کِلّه و چادر»، «سِتر و پرده»، «رَسن و ریسمان»، «نطع و سفره»، «عنان و افسار»، «مِقرَعه و تازیانه»، «مِنطقة و کمربند»، «مِطرَد و دیبا»، «حریر و ابریشم»، «خِمار و روسری»، «نِقاب و روبند»، «شَعر و مو» و «مُخدّره و پردگیّ». این مترادفات هم سبب افزایش واژه‌های موجود در شعر سراینده شده و هم او را در گزینش قافیه‌ها و پردازش گسترهٔ سخن یاری رسانده است.

برخی ترکیبات زیبای وصفی و اضافی موجود در دیوان منوچهری، ناظر بر استفادهٔ او از این مصالح زبانی است، از قبیل: بندگی بند قبا (ص ۲۱، بیت ۳۸۲)، خواجگان پنبه‌قبا (۳۹، ۵۴۷)، قوّارهٔ حریر، بیجاده‌گون حریر (۴۸، ۶۸۷)، رایگان دیبا بزار (۵۵، ۷۹۱)، خیال فرش تخت (۵۸، ۸۳۲)، دیبای پای‌رشت (۱۸۳، ۲۴۵۶)، طویلهٔ یاقوت معدنی (۱۴۳، ۱۹۳۵)، ابریشم زنگاری (۲۰۲، ۲۶۹۲) و قلّادهٔ یاقوت (۱۴۳، ۱۹۳۸).

۵. تأثیر منسوجات در کارخانهٔ خیال شاعر

خیال شاعر نیرویی خارق‌العاده و تصویرآفرین است. تصاویر یا آرایه‌های شعری که در دانش بیان مورد بحث قرار می‌گیرند، سخن را از حالت یک‌بُعدی و ابزاری به وضعیت چندبُعدی و هنری ارتقا می‌دهند. با بررسی اشعار جاهلی معلوم می‌شود که پوشاک و پارچه، در بیشتر موارد، کاربرد مجازی یافته است و از حالت مادّی به حالتی معنوی منتقل شده است؛ به‌طوری‌که لباس مفاهیمی چون زن، خانه، پرنده، اسلحه، شرافت و از این قبیل را افاده می‌کند (الجبّوری ۵). تشبیه و استعاره و کنایه آرایه‌هایی تصویرساز در دیوان شاعران‌اند که به نمودشان در اشعار مورد بحث اشاره می‌شود.

۵. ۱. تشبیه: تشبیه مبتنی بر مقایسهٔ بین دو چیز است که در یک یا چند زمینه اشتراک دارند، با این تفاوت که یکی برخوردار از کمال ذاتی و دیگری دارای کمال ادّعایی و مبالغه‌ای است و همین ادّعای کمال است که به این دو شیء نامساوی تساوی می‌بخشد. وقتی منسوجات در خیال شاعر معیار کمال واقع می‌شوند و نقش مشبّه‌به می‌یابند، ارزش و اعتبار خویش را در سامانهٔ خیال او نشان می‌دهند. باری، تشبیهات موجود در شعر جاهلی، که به مدد منسوجات خلق شده‌اند، بسیارند. این تشبیهات گاهی برای نزدیک کردن معنی به ذهن و نمایش ملموس مشبّه به کار رفته‌اند، مانند تشبیه مفهومِ گشایش گرفتاری‌های زندگی به باز شدن گره ریسمان:

ربّما تَجزَعُ النُّفوسُ مِنَ الأمرِ لَهُ فُرجةٌ کَحلّ العِقالِ

(البستانی ۳۶۵)

گاهی نیز حالتی محسوس را به حالتی محسوس‌تر همانند می‌کنند، مثل وقتی که شاعر خیره شدن عاشق به منظرهٔ کوچ معشوقه را به ریسمان‌های دو دلو تشبیه می‌کند که با شتر آب‌کش از قعر چاه کشیده می‌شود (ابن ابی سلمی ص۳۸، بیت ۵).

بیشتر تشبیهاتی که با استفاده از منسوجات آفریده شده‌اند، مشبّهی حسّی دارند، یعنی از نوع تشبیه حسّی به حسّی است و ناظر بر سلطهٔ حسّ بر خیال شاعر جاهلی است، مانند تشبیه فرو رفتن نیزه در بدن مقتول به فرو رفتن طناب در چاه (التبریزی ص۱۸۲، بیت ۷۳)، تشبیه سستی و نشئگی افراد باده‌گسار به طناب (الأعشی ص۹۴، بیت ۴۹)، تشبیه موی پرپشت معشوقه به ریسمان (همان ص۲۵۱، بیت۱۳)، تشبیه اسب عضلانی و نیرومند به ریسمان تافتهٔ چرمین (البستانی ۱۸۳، ۳)، تشبیه پشت و پهلوی باریک به تسمه (همان ۱۱۶، ۱۲) یا به طاقهٔ پارچهٔ شاپوری (الطائیّ ۸۰، ۵)، تشبیه راه ممتد و صاف به سَحل (لباس یک‌طاقه و بازشده) (البستانی ۱۲۲، ۳۱)، تشبیه رسیدگی به رتق و فتق امور و تدبیر اوضاع به پاره کردن لباس خزّ توسط خیّاط (الأعشی ۳۶۸، ۸۱)، تشبیه بیابانی که سراب در آن موج می‌زند به لباس سفید و خطدارِ موسوم به رازقی (همان ۱۳۰، ۴).

این ترکیبات اضافه‌هایی تشبیهی هستند که منسوجات در ساختشان کاربرد یافته است: احبال المَجد و العِزّ (همان ۲۷۵، ۴۷)، حِبالُ قبیلة (همان ۲۵۸، ۱۸)، حِبال المَنایا

(البستانی ۳۳۵)، حبائل الاخذ (همان ۳۲۲، ۴)، رَیط السّراب، بُرودُ السّراب (همـان ۲۰۳، ۲) و ثَوبُ سَقام (عنترة ۵۴، ۲).

دیوان منوچهری هم خالی از چنین تشبیهاتی نیست. می‌توان ابیات بسیاری را مثـال آورد که در آنها، عناصر و مناظری به منسوجات تشبیه شده است. مانند تشبیه گلابی به کیسه‌ای از جنس خزّ زرد که در این کیسه تخم درشتی از جنس کافور است:

آبی چو یکی کیسگکی از خز زردست در کیسه یکی بیضهٔ کافور کلانست
(۱۳، ۱۵۶)

در مورد تشبیهات منوچهری ذکر این نکته شایسته است که وی علاقـهٔ خاصّـی بـه شبیه‌سازی دارد، یعنی در صدد است که با کنار هـم گذاشـتن اجـزا و اشـیای مختلـف مشبّه‌به خودساخته‌ای ارائه دهد و تصویری بدیع بیافریند.

این اضافه‌های تشبیهی ناظر بر کیفیت تجلّـی تشـبیه منسـوجات در شـعر منـوچهری است: سَلَب قوس و قزح (ص۲، بیت۲)، سَلَب یاسمن (۲، ۲)، خیمهٔ مرجـان (۳۰، ۴۲۲)، ابـر دیبـادوز (۳۶، ۵۰۰)، حجـاب آسـمان (۳۷، ۵۳۲)، سـپاه دیبـا (۳۹، ۵۵۴)، عنـدلیبان کُلَه‌سرخ (۴۰، ۵۷۱)، نطع سبزه (۵۵، ۷۸۲)، تَنگِ صـبر (۶۱، ۸۵۹)، دوال مـار (۹۳، ۳۰۰)، عصابهٔ زر (۱۳۶، ۱۸۳۵)، فتیلهٔ عنبر(۱۳۶، ۱۸۳۷)، سرادق کیـوان (۱۷۷، ۲۳۹۷)، عِصـابه درّ منضّد (۱۴۳، ۱۹۳۵)، خیل پَرَن (۸۳، ۱۱۵۸)، دیبـای شـعر (۸۴، ۱۱۶۴)، پیـراهنِ صـبوری (۱۸۵، ۲۴۸۸) و گلیمْ گوش (۲۳۰۱،۱۷۱).

۵. ۲. استعاره: استعاره یکی از آرایه‌های ادبی است که «هم آشکارکنندهٔ طبیعت اسـت و هم جوهر اصلی شـعر» (نیکبخـت ۷۵) و بـه دو صـورت مصـرّحه و مکنیّـه جلـوه‌گـر می‌شود. استعاره‌های مصرّحه‌ای که در شعر کهن عربی به مدد نخ و ریسمان به کار رفته بیشتر در صدد حسّی نشان دادن امور ذهنی است.

همین طور عبارت: نُرقّعُ دُنیانا بِتَمزیقِ دینِنا (البستانی ۲۶۲)، نوعی حسّی نشـان دادن دین و دنیاست. یا بیت زیر که تمثیلی است برای نشان دادن مفهوم قناعت و خودکفایی:

إلبَس جَدیدکَ إنّی لابِسٌ خَلَقی وَ لا جدیدَ لِمَن لا یَلبسُ الخَلَقا
(همان ۲۶۲)

استعاره‌های مکنیّه‌ای هم که مستعارٌ منه آنها منسوجات و به‌ویژه ریسمان و طناب باشد، در شعر جاهلی بسیارند. مانند این بیت از اعشی که برای حکمت، مقنعه و روسری تصوّر کرده است:

تَبدَّلَ بَعدَ الصِّبا حِکمةً وَ قَنَّعهُ الشَّیبُ مِنهُ الخِمارَا
(الأعشی ۱۳۹)

یا این اضافه‌های استعاری مانند: عِقال الموت (الأعشی ص۲۶۵، بیت۸)، عِنان المَجد (التبریزی ۹۶، ۶)، ثوب سَقام (همان ۵۴، ۲)، قَیدالغَرام (همان ۵۴، ۳)، ثَوب‌العَجز (البستانی ۱۸۹، ۱)، و عباراتی از قبیل: أجتَابُ بَزَّهُ (الصّبر)، تَسَربَلَ بالدَّم، أجتابُ أردیة السّرابِ (همان ۱۰، ۱۶۱ و ۱۰۹)، تَسَربَلتُ هَولَ اللّیل البهیم (الطائیّ ۸۳، ۳۰) که ناظر بر دلالت منسوجات بر پیوندهای معنوی و تجسیم امور انتزاعی هستند.

در دیوان منوچهری هم منسوجات کاربرد استعاری یافته‌اند. بسیاری از این استعارات جنبهٔ تشخیص دارند و ناظر بر انسان‌وارگی و شخصیّت‌بخشی به طبیعت است، مانند استعارهٔ کمربند و گلوبند برای شاخهٔ گل:

شاخ سَمن بر گلو بسته بود مِخنقه شاخ گل اندر میان بسته بود مِنطقه
(۱۸۰، ۲۴۲۴)

یا استعارهٔ جامه برای مرغابی:

گویی بطّ سپید جامه به صابون زده‌ست کبک دری ساقها در قدحِ خون زده‌ست
(۱۸۰، ۲۴۳۶)

استعارهٔ حُلّه برای ابر و مِعجَر کتانی برای شاخ بنفشه (۱۸۳، ۲۴۵۶)، بستن سبزقبا به میانهٔ سرو و نهادن کلاه زرّین بر سرِ نرگس (۱۸۹، ۲۵۳۳)، پوشاندن سندس رومی بر تن نارون (۱۸۹، ۲۵۳۵) و موزه بر پای کبک (۱۸۹، ۲۵۴۵) نمونه‌هایی از استعارات تشخیصی منوچهری است. مواردی چون: استعارهٔ بیرم و دیبا برای ابر (ص۱، بیت۱)، پیرهن خزّ برای پَر کبک (۱، ۷)، سنجاب برای برف (۵، ۲) و قرقوبی و بوقلمون برای گل‌ها و گیاهان بهاری در دشت (۳، ۲)، از نوع استعاره‌های مصرّحه‌اند. از این قبیل ترکیبات استعاری نیز

می‌توان در دیوان شاعر یافت که جنبهٔ تشخیص یا تجسیم دارند: آستین سحاب (۱۷، ۲۲۶)، آستین نسترن و دامن بادامبُن (۳۱، ۴۳۵)، سَلَب باغ (۱۹۰، ۲۵۵۵)، دامن اقبال (۸۳، ۱۱۶۲).

۵. ۳. کنایه: کنایه نوعی در پرده سخن گفتن و اجتناب از صریح‌گویی است. گاهی برای رعایت نزاکت یا مصونیت از پیامد سخن بهتر است به کنایه متوسّل شد، چرا که در میان اقسام آرایه‌های کلامی، کنایه بهترین دیوار حاشاست. حضور منسوجات در کنایات هنری گویای نقش پررنگ این عنصر در زندگی است. کنایه‌های بسیاری در اشعار جاهلی به چشم می‌خورد که از نخ و ریسمان و پارچه و پوشاک بهره برده‌اند. به‌طور مثال، ترکیبات: صِفرالوشاح، کنایه از کمر باریک (الأعشی ۲۷۹، ۸)، رفیع الوساد، کنایه از بلندمرتبگی (همان ۳۶۸ ، ۸۰)، سلس‌العنان (التبریزی ۱۲۴، ۲۹)، خوّار العِنان، کنایه از ضعیف و سست در حرکت و حمله (همان ۲۰۳، ۴)، اشلاءاللّجام، کنایه از شدّت اشتیاق و سراسیمگی (امرؤالقیس ۱۳۱، ۴)، مُستوفی الحِزام و فَعم المُنطَّق، کنایه از فربهی و آکندگی (همان ۱۳۰، ۱۰)، رخیّ المِطوَل، کنایه از رها و آزاد (همان ۱۲۱، ۹)، نبیل المحزم (همان ۱۶۰)، قَیدالأوابد، کنایه از تیزپایی و سرعت بالا (همان ۵۳، ۵۲)، بین دِرعٍ وَ مِجوَل، کنایه از دوشیزهٔ جوان (همان ۴۶، ۴۱)، ثَوبٌ مُطَنَّبٌ، کنایه از خیمه (همان ۷۷، ۱۰)، اهل القباب الحُمر و اهل الطّراف الممدّد، کنایه از ثروتمندان (ابن‌العبد ۳۴، ۳)، بَیاض سِربال الطبّاخ، کنایه از پستی و نانجیبی (همان ۱۹، ۲)، غزالٌ مقنّعٌ، کنایه از زنان (البستانی ۲۴، ۱)، کَمیش الإزار، کنایه از مصمّم و قاطع بودن (البستانی ۳۱۸، ۲۱) و الرّاکِضاتُ ذُیولِ الرَّیط، کنایه از دوشیزگان (الذبیانی ۳۵، ۹).

همچنین عبارات و جملاتی که دلالت کنایی دارند، در لابه‌لای ابیات شعر جاهلی به چشم می‌خورند، از جمله: شَدُّوا العِناجَ وَ شدُّوا فَوقَهُ الکَرَبا، کنایه از وفاداری و استوار داشتن پیمان (حطیئه ۴۰، ۶)، لَا یُساوی عِنانَه عِنانٌ، کنایه از پرسرعت بودن و پیشتازی (همان ۶۶، ۸)، إذا لَوی اطنابهم طُنُبا، کنایه از همجواری (همان ۴۰، ۵)، عُلالَتُها بالمُحصَدات أضَرَّتِ، کنایه از وفاداری و استوار داشتن پیمان (همان ۵۱، ۳)، خَلّوا ثِیابَهُم عَلی عَوراتِهِم، کنایه از مُردن (البستانی ۱۲۵، ۴)، البَستُهُ أثوابَهُ، کنایه از کفن کردن میّت (همان ۳۱۲، ۱۵)، انجَلی الیومَ قِناعِی وَ خُمُر، کنایه از شناخته شدن (ابن العبد ۵۸، ۸)،

شُقَّ عَلیَّ الجَیبَ، کنایه از نوحه‌سرایی پس از مرگ کسی (همان ۴۱، ۵)، أحرَزَتهُ حَبائِلُه، کنایه از دل باختن عاشق به معشوق (همان ۷۸، ۵)، لَم تُقصَر عَلیَّ سُتورُها، کنایه از مَحرم و مورد اعتماد کسی بودن (الطائیّ ۵۲، ۱۷)، لَم تنتَطِق عَن تَفَضُّلٍ، کنایه از مخدوم بودن زن (امرؤالقیس ۴۴، ۳۸)، سُلِّی ثِیابی عَن ثِیابک، کنایه از بیرون کردن عشق از دل و قطع تعلّق عاطفی (همان ۳۳، ۲۱)، رَاخَیتُ عُقدَةَ حَبله، کنایه از حلّ مشکل (ابن ابی سُلمی ۲۱، ۴)، کُنتُ أمنَعَ منه الرّسَن، کنایه از سرسخت بودن (الأعشی ۳۶۰، ۱۲)، کُنّا نَمنَعُ الخُطُما، کنایه از سازش‌ناپذیری (همان ۳۲۰، ۶). فراوانی این کنایاتْ نمایش‌دهندهٔ نفوذ منسوجات در سامانهٔ زبانی سرایندگان عصر جاهلی است، چراکه اصالت و ضرورت یک عنصر را در جامعه می‌توان از نفوذ آن در کنایات رایج زبانی تشخیص داد.

عبارات کنایی در دیوان منوچهری عبارت‌اند از: جامه فرو نیل زدن، کنایه از سیاه کردن لباس به نشانهٔ رسیدن مصیبتی (ص۱۹۱، بیت۲۵۶۹)، چادَر بازارگان، کنایه از شب (۱۷۹، ۲۴۰۴)، آستین بر زدن (۱۶۸، ۲۲۶۰) و جامه افکندن (۱۶۸–۲۲۶۰)، کنایه از آماده شدن برای انجام کاری، رخت بربستن، کنایه از مهیّا شدن برای سفر (۹۱، ۱۲۷۷)، و نیز زاد و توشهٔ سفر بستن (۹۱، ۱۲۷۷)، در آستین کردن، کنایه از اندوختن مال (۹۱، ۱۲۷۶)، پوستین بر سر کسی زدن، کنایه از عیبی را متوجه کسی کردن (۹۱، ۱۲۶۴)، طناب راحله بربستن، کنایه از کوچ کردن (۱۲۹، ۱۷۱۸)، روزگارِ خَزی، کنایه از تابستان (۱۲۹، ۱۷۱۸)، خفیف العنان، کنایه از چالاکی و تیزپایی(۱۳۹، ۱۸۸۴) و عمامه‌های خز، کنایه از شکوفه‌های گیاه ضیمران (۳۹، ۵۴۵).

۶. شباهت‌ها

در یک بررسی جامع، شباهت‌های بسیاری در اشعار جاهلی و دیوان منوچهری به چشم می‌خورد. برخی از این شباهت‌ها مربوط به بازتاب منسوجات در اشعار مورد بحث است. این شباهت‌ها را می‌توان در دو حیطه مورد واکاوی قرار داد.

۶. ۱ شباهت در نام‌گذاری منسوجات و واژه‌پردازی‌ها: نام‌های بسیاری از منسوجات در شعر شاعران تازی عصر جاهلی و دیوان منوچهری همانند است. گذشته از تقلید

منوچهری از شعر جاهلی، که باعث بعضی از این شباهت‌ها شده، نام برخی از این منسوجات ریشه‌های غیرعربی دارند و از زبان‌های دیگر، به‌ویژه فارسی میانه یا لاتینی یا یونانی، وارد زبان عربی شده‌اند. به‌طور مثال، پارچه‌های دیباج (دیبا)، خزّ، استبرق و لباس سابریّ یا شاپوری، یا نام پوشاک‌هایی چون: تاج، تُبّان، کرباس، سِروال، یا واژهٔ «دخَارص» صورت جمع «دِخریص» (به معنی وصله) که در اصل، فارسی است و وارد شعر جاهلی شده است (الاعشی ص۱۳۵). عرب، انواع شلوار و قبا را هم نمی‌شناخت و این دو در اصل فارسی است (جاحظ ۵۳). به‌علاوه، نام برخی از پارچه‌ها و پوشیدنی‌ها که در شهرهای ایران پس از اسلام تولید می‌شده به دلیل رسمی بودن زبان عربی، حتّی نزد فارسی‌زبانان، حالت مُعرّب یافته است. از قبیل: فوطه، مُبرَم، مُلحَم، وَشی، حُلّه، مُنیِّر، قَصب، اصطخریّة.

وجود مشتقّاتی از زبان عربی، مانند: وِثاق، وِقایه، مُرقَّع، مِخنقه، مِعجَر، مِقرَعه، مُقلَّد، مِقنَعه، مِنطَقه، عِصابه، قلّاده، مِقوَد، عِنان، حمایل، شِعار، دِثار و خِمار، در شعر منوچهری، ناشی از تسلّط شاعر فارسی‌زبان بر زبان عربی و تقلید او از سرایندگان تازی است. همین‌طور، اسم‌های برخی ریسمان‌ها و پارچه‌ها، مانند: حَبل، رَسن، شَطن، طویله، عبقریّ، عَبایَه. منوچهری در بیان رنگ پارچه‌ها هم بیشتراز صفات عربی، مانند: احمر، ازرق، اصفر، ابیض و اسود، استفاده کرده است.

۶. ۲. شباهت‌های مضمونی و هنری در استفاده از منسوجات: شباهت‌هایی در برخی تصویرسازی‌های این شاعران دیده می‌شود. به‌طور مثال، امرؤالقیس برای توصیف شب دیرپای و تب‌آلوده‌اش ستارگان را با ریسمان‌های استوار کتانی به صخره‌ها بسته می‌بیند:

فَیا لک مِن لَیلٍ کأنَّ نُجومَهُ بِأمراسِ کتّانٍ إلی صمِّ جَندَلِ
(امرؤالقیس ۵۰)

منوچهری دامغانی نیز، در بیتی، اختران آسمانی را که بر زمین پرتو افکنده‌اند، به طنابی فروهشته از چرخ چاه تشبیه می‌کند:

شُهب همچو افکنده از نور نیزه و یا چون ز چرخی فرو هشته حبلی
(۱۳۲)

امرؤالقیس در بیتی سرعت پای اسب خود را به چرخش تند فرفره‌ای، کـه کودکـان با نخ و چوب درست می‌کردند و با آن مشغول بازی می‌شدند، تشبیه کرده است:

دَریرٍ کَخُذروف الوَلیدِ أمَرَّهُ تَتابُعُ کَفَّیهِ بِخیطٍ مُوَصَّلِ

(امرؤالقیس ۵۷)

منوچهری دامغانی نیز، در بیتی، از یک نوع بازی که با سوار شدن بـر رَسـن، یعنـی ریسمان، انجام می‌شده، یاد کرده و اسب‌سواری خود را به این بـازی کودکانـه هماننـد کرده است:

گاهَش اندر شیب تازم گاه تازم بر فراز چون کسی کو گاهِ بازی برنشیند بر رَسن

(۸۳)

امرؤالقیس در توصیف چربی یا پیه کوهان شتر، آن را به ریشه‌ها و شرّابه‌های تابیده و مفتول‌شدهٔ پارچهٔ ابریشمی سفیدرنگ تشبیه کرده است:

فَظَلَّ العذاری یَرتمینَ بِلَحمِها وَ شَحمٍ کَهُدّاب الدِّمَقسِ المُفتَّلِ

(امرؤالقیس ص۲۷)

و منوچهری قطره‌های باران را، که با نظمی خاص زیر برگ‌های گیاهان جمع شده و آمادهٔ چکیدن‌اند، به ریشه‌های دسترچه‌ای سبزرنگ همانند کرده و چنین تشبیه مرکّبی ساخته است:

آن قطرهٔ باران بـین از ابـر چکیـده گشته سر هر برگ از آن قطره گهربـار
آویخته چون ریشهٔ دسترچهٔ سـبز سیمین گرهی بر سر هر ریشـهٔ دسـتار

(۴۳)

امرؤالقیس، صحرای غبیط را کـه در معـرض ریـزش فـراوان بـاران قـرار گرفتـه و دستخوش سیل و آب‌بردگی شده و انواع گیاهان رنگارنگی را که در آن ناحیـه پراکنـده شده به چمدان تاجر یمنی تشبیه می‌کند که پر از پارچه‌ها و لباس‌های الوان است:

وَ أَلقی بِصحراءِ الغبیطِ بَعاعَهُ نُزولَ الیَمانی ذِی العِیابِ المُحَمَّلِ

(امرؤالقیس ۶۸)

منوچهری هم که طبیعت دلارای بهاری را تشخّص می‌بخشد، باد را دیبارُبای و بوستان هزاررنگ را چون دکان تاجر می‌بیند:

باد همچون دزد گردد هر طرف دیباربای بوستان آراسته چون کلبهٔ تاجر شود
(۴۳۹ ،۳۱)

امرؤالقیس قلّهٔ کوه مجیمر را که، پس از سیل، خار و خاشاک گرداگردش جمع شده به دوک نخ‌ریسی همانند کرده:

کأنّ ذُری المجَیمِر غُدوةً مِنَ السَّیلِ وَ الأغثاءِ فَلکَةُ مِغزَلِ
(امرؤالقیس ۶۷)

منوچهری، در تصویری، دشت و کوهسار را، که رستنگاه لاله‌ها و بنفشه‌های سرخ و سپیدند، به دیبایی تشبیه می‌کند که با پا می‌رشته‌اند:

از لاله و بنفشه همه کوهسار و دشت سرخ و سپید گشت چو دیبای پای‌رشت
(۲۴۵۷ ،۱۸۳)

به گواهی تاریخ، چرخ نخ‌ریسی در دورهٔ اسلامی با پیشرفت‌های فنی همراه بود، از جمله تکامل رکاب‌های مخصوصِ بالا و پایین بردنِ متناوبِ تارها با حرکت پا که توانایی‌های بافنده را بسیار افزایش می‌داد. در این دوره دستگاه‌های رکاب‌دار رواج یافت (حسن ۲۴۶–۲۴۷). در واقع امرؤالقیس و منوچهری هر کدام از دستگاهی سخن گفته‌اند که در عصر و جامعهٔ آنها رایج بوده است.

تأبّط شرّا در شعری از موجودی خیالی سخن می‌گوید که پوستش چون عبا یا چرم پوسیدهٔ مشکی بوده است:

وَ ساقا مُخدَجٍ و شَواةُ کلبٍ وَ ثَوبٌ مِن عباءٍ أو شِنانِ
(البستانی ۱۵)

و منوچهری در تشبیه ابر آن را به موجودی خیالی به نام گلیم‌گوش، که برطبق افسانه‌های کهن، گوش‌های بزرگ و گلیم‌مانندی داشته، تشبیه کرده است:

بر روی هوا گلیم‌گوشان بینی در دست عبیر و نافه مشک به تنگ
(۲۳۰۱ ،۱۷۱)

این دو تصویر، آداب و عقاید هر شاعر را نشان می‌دهد که یکی به وجود غول بیابانی با آن شمایل عجیب و غریب اعتقاد دارد و دیگری به موجودی به نام گلیم‌گوش معتقد است که یک گوشش فرش است و دیگری لحاف. در بیتی، شاعر جاهلی به یکی از رسوم و عادات اعراب که به‌واسطهٔ لباس انجام می‌شده اشاره کرده است. برطبق این رسم، وقتی پیکی حامل مژده‌ای بود، برای تعجیل در خوش‌خبری، از دور لباسش را از تن به در می‌کرد و تکان می‌داد که این کار نشانهٔ بشارت بود و دل‌های منتظران را، پیش از رسیدن بشیر، به شادی می‌نواخت:

تَذُبُّ بِه طوراً و طوراً تُمِرُّهُ کَذَبِّ البَشیرِ بالرِّداءِ المُهدَّبِ
(البستانی ۱۸۲)

چنانکه در بیتی از مهلهل آمده، به این شخصِ بشیر مُثوِّب می‌گفته‌اند:

عَلی أن لَیسَ عَدلاً مِن کُلَیبٍ إذَا هَتَفَ المُثَوِّبُ بالعشیرِ
(همان ۲۷۵)

رسم دیگرشان این بوده، که وقتی از آوای خوش زنان مطرب، غرق در شعف و شادی می‌شدند، لباس بر تن خویش می‌دریدند:

وَ أنحَرُ للشَّربِ الکِرامِ مَطِیَّتی وَ أصدَعُ بَینَ القَنتَینِ ردائیا
(همان ۲۸۰)

در دیوان منوچهری هم به یکی از عادات مردم زمانه، مبنی بر سیاه کردن لباس به وقت مصیبت، اشاره شده است:

چون به لشکرگه او آینهٔ پیل زنند شاه افریقیه را جامه فرو نیل زنند
(۱۹۱، ۲۵۶۹)

طرفة بن العبد، در یکی از تصویرسازی‌های خود، کلمهٔ طِوَل را به معنی «رشته‌ریسمان بلند» به کار برده، یعنی به صفت، کاربرد اسمی بخشیده است:

لَعَمرُکَ إنَّ المَوتَ ما أخطأَ الفَتی لَکالطِّوَلِ المُرخَی وَ ثِنیَاهُ بالیَدِ
(ابن‌العبد۳۷)

منوچهری هم در تصویری صفت طویله را به معنی «رشته و نخ» به کار برده است:

بر یاسمین عِصابه درّ منضّد است بر ارغوان طویلهٔ یاقوت مَعدِنی
(۱۴۳، ۱۹۳۵)

واژهٔ حِبالة، که جمع آن حَبائل است، نیز از همین ریشهٔ حَبل گرفته شده و به معنی دام است. در بیت زیر این کلمه استعاره از دام عشق است:

وَ قَد ذَهبَت سَلمی بِعقلِکَ کُلِّهِ فَهَل غَیرُ صَیدٍ أحرزَتهُ حَبائِلُه
(ابن العبد ۷۸)

این واژه به همین معنی در دیوان منوچهری نیز کاربرد یافته است:

گشادم هر دو زانو بندش از دست چو مرغی کِش گشایند از حبایل
(۶۶، ۹۲۵)

چنان که مشخص است، ذکر این گونه شباهت‌ها بیشتر با منظور داشتن جنبهٔ ظاهری تصاویر صورت گرفته است.

۳.۶. مشارکت وجدانی و عاطفی منسوجات با طبع و تخیّل شاعران (صدق فنّی): شاعری که در سخنانش صادق است و با دل و جان خویش در نجواست، نمی‌تواند با جهان پیرامونش بیگانه باشد. محیطی که هر شاعر در آن زیست می‌کند، طالب روحیه‌ای درخور همان محیط است. بازتاب هست‌ها و بایدهای زندگی شاعر در شعر حاکی از صداقت او در اقلیم سخن است. بر پایهٔ همین دیدگاه مشاهده می‌کنیم که جغرافیای بیابانی و خشک و لم‌یزرع شبه‌جزیرهٔ عربستان، خیال شاعر جاهلی را غالباً در مرز نیازهای نخستین زندگی نگه داشته و تصویر نخ و ریسمان و پارچه و پوشاک را در خیالش به بستن بار و بنه برای کوچ دائمی در جست‌وجوی آب و نان و نیز پوشاندن بدن از گزند سرما و گرمای کویر محدود ساخته است. درحالی‌که طبیعت سبز و سخاوتمند زادگاه و زیستگاه منوچهری مجال و منظره‌ای دلخواه برای توصیفات پررنگ و لعاب و آراسته در اختیار او قرار داده است.

علاوه بر تأثیر محیط می‌توان روحیات هر شاعر و شرایط زندگانی او را نیز از نوع نگاهش به عنصر منسوجات بازشناخت. به‌طور مثال، شاعری آواره و بی‌پناه چون شنفری که با قوت اندک (القُوت الزّهید) و پای برهنه بیراههٔ بیابان را در پیش گرفته، تنها ثروت ارزشمند خود را دستار پاره‌شده و پوسیدهٔ اتحمیّ می‌داند که سر و صورتش را از گزند نور خورشید مصون می‌دارد:

نَصَبتُ لَه وَجهی وَ لا کِنَّ دونَهُ وَ لا سِترَ إلّا الأتحَمیُّ المُرَعبَلُ

(الشنفری ۴۲)

و اوست که در اوج استیصال و پریشانی، در عالم رؤیاهای خویش، بزهای کوهستان را چون دوشیزگان قبیله‌اش می‌بیند که لباس‌های بلند بر تن دارند و او را چون تندیس مقدّسی حلقه کرده‌اند و گرداگردش می‌چرخند:

تَرودُ الأروای الصُّحمُ حَولی کأنَّها عذاری علیهنَّ المُلاءُ المُذَیَّلُ

(همان ۴۲)

یادکرد شاعر از دستار اتحمی، بزهای وحشی و دوشیزگان دامن‌کشان، از سویی نمایش‌دهندهٔ جلوه‌هایی از زندگی اعراب جاهلی است، که ناخودآگاه در خیال شنفری تداعی شده، و از دیگر سو، بازتاب نیازهای اوّلیّهٔ او از قبیل نیاز به پوشاک، جامعه‌پذیری و امنیّت است که برآورده نشده و او را تا لبهٔ پرتگاه مرگ کشانده است. بررسی لامیّهٔ شنفری گویای آن است که نیازهای حیاتی شاعر همواره کانون تعبیرات شعری اوست. شاعری که در محیط خشک و خالی بیابان زندگی می‌کند، تخیّلش از زاد و توشه‌ای که او را در برابر عطش تشنگی، ضعف گرسنگی و گزند سرما و گرمای فرساینده صیانت کند، کمتر فاصله می‌گیرد.

اگر بخواهیم دامنهٔ بحث را قدری گسترش دهیم شاید بتوان گفت که در نتیجهٔ سلطهٔ شرایط زندگی و مؤلّفه‌های محیطی و فرهنگی بر تخیّل شاعر است که، به‌طور مثال، شاعری چون فردوسی در حماسهٔ جاودانش از تیر و کمان آرش و گرز گاوسرِ رستم سخن می‌راند، در صورتی که شنفری، این شاعر وارهیده از قید و بند رسوم قبیله، در شبی سرد، تیرهای کمانش را به آتش می‌کشد تا جسم نحیفش را گرم کند:

وَ لَیلـةِ نَحسٍ یَصطَلی القَـوسَ رَبُّهَـا وَ أَقـطُعَـهُ اللاتی بِهَـا یَتنبَّـلُ

(همان ۴۱)

درحالی‌که تیر و کمان آرش مرزهای یک سرزمین باستانی را تعیین مـی‌کنـد، تیـر و کمان شنفری مرز بین مرگ و زندگی کماندار خویش است. این یکی به تـرکش تمـدّن ایران باستان تعلّق دارد و آن دیگری از کمان نیازهای یک آوارهٔ تمدّن‌سـتیز و عصـیانگر بیرون جسته است.

اگر این شعر از مولانا را هم اضافه کنیم خواهیم دید که هر کـس از ظـنّ خـود بـه منسوجات عنایت داشته و این عنصر در کارخانهٔ خیال هر کس بافته‌ای متجانس با روح و رویکردش تنیده است:

آه کردم چون رسن شد آه مـن گشت آویزان رسـن در چـاه مـن
آن رسن بگرفتم و بیرون شدم شاد و زفت و فربه و گلگون شدم

(مولوی ۷۳۶)

در نمایی دیگر از اقلیم شعر جاهلی، شاهزاده‌ای سـرگردان را مـی‌بینـیم کـه، در تکـاپویی بی‌امان، سودای بازپس‌گیری تاج و تخت به‌یغمارفتهٔ پدرش را دارد. تشبیه ایسـتایی سـتارگان شب به بسته بودن آنها با نخ‌های کتانی، برآمده از خیال خسته و روح رنجور امرؤالقیس است. او که با فروریختن کاخ سلطنت پدر، رشتهٔ پیوندش با آرمان‌ها و کامروایی‌هایش گسسـته، در ظلمات شب کویر سیاهی یأس و تباهی خویش را می‌بیند و ستارگان را میخ‌های ایـن خیمـهٔ سیاه نومیدی و شوریدگی تصور می‌کند. گویی ستارگان اشترانی هستند که با مهاری محکم به خرسنگ‌های بیابان بسته شده‌اند و صاحبشان به راه خود رفته است. تصویری که با صـحرای عربستان و زندگی کوچ‌نشینی هم پیوند معنادار و رازمندی دارد (امرؤالقیس ۵۰، ۴۷).

از دیگر سوی، شاعری سرکش و ستیهنده چون طرفة بن العبد که سر از فرمان شیخ قبیله برتافته و به دنبال فلسفه‌ای برای زندگی خویش است، تصویر نـامرئی پیونـد بـین مرگ و زندگی را در ریسمانی مجسّم می‌بیند که بر پـای شـتری بسـته‌انـد و دو طـرف ریسمان در دستان صاحب شتر است که هرگاه بخواهد حیوان را به سمت خویش می‌کشد و نَحر می‌کند. در واقع ذهن او درگیر اندیشهٔ مرگ و زندگی است (ابن العبد ۳۷، ۱).

نیزه‌های جنگجویان در چشم‌انداز خیال شاعر حماسی عرب، عنترهٔ عبسی، تصویری فراتر از ضرورت‌های زندگانی یک سلحشور بیابان‌گرد را فرایاد نمی‌آورد. در یک تابلوی هنری، نیزه‌هایی که در سینهٔ اسب سیاه عنتره فرو نشسته‌اند، طناب‌هایی بلند و استوارند که برای کشیدن دلو آبی در ژرفای چاه فرو رفته‌اند:

یَدعُونَ عَنتَرَ وَ الرِّماحُ کأنَّها أشطانُ بِئرٍ فِی لَبانِ الأدهَمِ
(التبریزی ۱۸۲)

درحالی‌که شاعری محتشم چون زهیربن ابی‌سلمی، که از مهتران قبیلهٔ خویش است و دغدغهٔ آب و نان ندارد، از دیدن منظرهٔ کوچ ایل و انواع پارچه‌های رنگارنگ، که هم زینت‌بخش کجاوه‌های زنان است و هم نشانگر مکنت خاندان معشوقهٔ اوست، لذت می‌برد و به توصیف آن می‌پردازد. روحیهٔ پدرام و خجستهٔ شاعر را در این بیت می‌توان دریافت:

عَلَونَ بأنماطٍ عِتاقٍ وَ کِلَّةٍ وَرادٍ حَواشیهَا مُشاکِهَةِ الدَّمِ
(ابن ابی سلمی ۶۶)

منوچهری دامغانی امّا، در اقلیمی دیگر، با روحیّه‌ای متفاوت و با دلی مشتاق و دیدگانی نافذ، شب را به توصیف نشسته است. گویا تنها دغدغهٔ او یافتن مشبّه‌بهی است که توصیفش را از شب شاعرانگی بخشد و شعرش را پیراسته و آرایه‌مند سازد. او، که شاعری مدّاح و درباری است، تنها به هنر زبانی خویش می‌اندیشد و بنابراین، فرصت کافی دارد، که با مرور تصاویر مربوط به شاعران کهن عرب، پرتوهای ممتدّ ستارگان را به تصویر دلو و ریسمان آویخته در چاه مشابهت بخشد:

شُهب همچو افکنده از نور نیزه و یا چون ز چرخی فرو هشته حبلی
(۱۳۲، ۱۷۸۸)

بنابراین، تقلید منوچهری هم با شرایط او سازگاری و تناسب دارد. البته این‌گونه تقلیدها با اصالت هنری منوچهری منافاتی ندارد، زیرا اشعار فخیم عصر جاهلی و به‌ویژه معلّقات، در آن زمان، الگوی شعری شاعران تازی و پارسی بود و اقتباس از آنها نوعی افتخار ادبی به شمار می‌آمد و طبیعی است که این الگوها در ناخودآگاه منوچهری تأثیرگذار باشد و در خیالش نقش بسته باشد. وانگهی، رقص خیال منوچهری را باید در

پیوند او با طبیعت بی‌قرار و بالندهٔ محیط زندگی‌اش، به‌ویژه مازندران، و توصیفات زیبایش از طبیعت شکوهمند بهاری جویا شد؛ آنجا که طبع شاعر با صفای طبیعت درمی‌آمیزد و هنرنمایی می‌کند.

۷. تفاوت‌ها

تفاوتی که در کاربرد منسوجات در شعر شاعران جاهلی و منوچهری به چشم می‌خورد، ناشی از تفاوتی است که در محیط طبیعی، فکری و اجتماعی آنها وجود داشته است. صحرای شبه‌جزیره با چشم‌اندازهای طبیعی محل زندگی منوچهری تفاوتی آشکار داشته است. چنان‌که گفته شد، اشعار جاهلی بازتاب محیط صحراست؛ بازتاب عناصری از قبیل: منزلگاه متروک (طلل)، سراب بیابان، حیات وحش صحرا، جهاز و کجاوهٔ اشتران، زین اسب، بند آب‌کشی از چاه، طناب و پارچهٔ خیمه، لیف نخل، تازیانهٔ اسب و شتر، لباس‌های بلند زنانه، دستار سر و نقاب چهره و تمام آنچه مناسب زندگی عشایری در بیابان بوده است.

طرفة بن العبد، در بیتی، آثار به‌جامانده در منزل متروک معشوقه‌اش، هند، را به لباس‌های یمنی، که در مراکزی به نام‌های ریدة و سَحول نگارگری شده‌اند، تشبیه کرده است:

وَ بِالسَّفحِ آیاتٌ کأنَّ رُسُومَها یَمانٍ وَشَتَهُ رَیدةٌ وَ سَحولُ

(ابن العبد ۷۹)

عنترة بن شدّاد شترمرغ صحرا را شبیه به غلامکی دیده که پوستین بلندی بر تن داشته است:

صَعلٌ یَعودُ بِذی العَشیرة بَیضَهُ کَالعَبدِ ذِی الفَروِ الطّویلِ الأصلَمِ

(التبریزی ۱۶۳)

در جایی که شاعر جاهلی، در چشم‌انداز خود، پوستین را بر تن شترمرغ پنداشته و اطلال را چون بُرد یمنی دیده است و کمتر میلی به آراستن و تزیین تصوّراتش نشان داده، منوچهری به طبیعت پیرامونش دل بسته است. عنایات سلاطین و اُمرا به منوچهری و تکریم منزلت هنری او، فراغت خاطری برایش مهیا کرده و خیالش را از

مرز نیازها به افق آفرینش و ابداع افراخته است. «منوچهری براثر جوانی و جودت ذهن و شیرینی زبان در خدمت مسعود دستگاهی داشت و ازاین‌روی، محسود اقران بود» (صفا ۵۸۳). برای مشاهدهٔ جلوهٔ طبیعت خرّم و خرامان، باید از پنجرهٔ خیال او به طبیعت شمال ایران نگریست. منوچهری دامغانی در مرغزارهای مازندران خرمّی‌ها کرده و حجلهٔ آراستهٔ بهار و ناز و نیاز گل و بلبل را به چشم دیده و به گوش شنیده، بنابراین، طبیعی است که در خیال خویش شلوارک‌های طبری را در پای طوطی‌بچگان سبزپوش تصوّر کند (۱۶۵، ۲۲۳۴) و با دیدن پرهای نگارین کبک پیراهن خزّ کبودی را به یاد آورد که دو طرفش را خطی از قیر کشیده‌اند (۱، ۷).

منسوجات در شعر منوچهری حضوری قابل ملاحظه دارند و به شاعر در ساختن و پرداختن و پیرایه بستن کمک شایانی کرده‌اند. تفاوتی که در پرداخت شاعران شبه‌جزیره و منوچهری دیده می‌شود، مربوط به استفاده‌ای است که این شاعران از پارچه و پوشاک در سروده‌های خود کرده‌اند. در مورد تصویرسازی‌های منوچهری در توصیف طبیعت و تشبیه جلوه‌ها و جاذبه‌های طبیعی به منسوجات بارزترین نکته این است که او در تشبیهات بدیعش «همواره خواسته است مطالب خود را از طریق تشبیهات محسوس و گاه عقلی و خیالی زیبا بیان کند» (صفا ۵۸۷). در حقیقت، شعر او تمجیدی است بر طبیعت و اینکه او طبیعت را، فراتر از توصیف، ستوده است. به نظر می‌رسد که دغدغهٔ شاعر، در بسیاری از این تشبیهات هنری، تبیین و توضیح مشبّه، یعنی طبیعت، نیست، بلکه بیشتر مربوط به کشف شباهت‌ها و نشان دادن هنرمندانهٔ وجه شبه‌های باریکی است که از فرط ظرافت به چشم هر کس نمی‌آیند. در واقع، او بیش از اینکه بخواهد چیزی را به چیزی تشبیه کند، به دنبال شبیه‌سازی است و در صدد است که طبیعت ناپایدار و وحشی را در یک طرح شبیه‌سازی‌شده از نمونه‌های بادوام و قابل دسترس از منسوجاتْ ماندگاری بخشد. به‌طور مثال، در بیت زیر، شاعر، به منظور یافتن مشابهی برای منظرهٔ پدید آمدن هلال ماه از جانب کوه، چون خیّاط دست به کار می‌شود تا در خیال خویش پیراهنی نیلی را، که زهی از موی زرد بر دامان دارد، خلق کند:

پدید آمد هلال از جانب کوه　　بسان زعفران‌آلوده مَحجَن
و یا پیراهنی نیلی که دارد　　ز شَعر زرد نیمی زه به دامن

(۸۷، ۱۲۰۶)

در طول تاریخ، همواره طبیعت آموزگار انسان‌ها بوده و در بیشتر عرصه‌ها، به‌ویژه دانش، هنر و ادبیّات، در نقش الگو بوده است. در طرّاحی و نگارگری منسوجات هم از دیرباز اشکال حیوانات و گیاهان تقلید می‌شده است. درحالی‌که جهتِ این حرکت در تشبیهات منوچهری معکوس است، یعنی طبیعت در جایگاه مشبّه نشسته و مصنوعات و به‌ویژه منسوجات مقتدا و مشبّه‌به واقع شده‌اند. در واقع، تصاویر شاعرانهٔ منوچهری پلی است بر فراز جادّه‌ای که، به موازات شاهراه متعارف تقلید، از طبیعت خداداد به قلمرو مصنوعات بشری برمی‌گردد.

این در حالی است که توصیفات شاعران جاهلی چنین فراز و فرود و پیچ‌وتاب‌های هنری را ندارد. شاعر جاهلی فرزند صحرایی خشکیده است که چون مادری کم‌رمق شیرهٔ جانش را زاهدانه به فرزند تشنه و گرسنه‌اش می‌بخشد و مجال پرداختن و پیراستن به او نمی‌دهد. درحالی‌که منوچهری در دامان مرغزارهای پرنعمت طبرستان و ری از آغوش این مادر پرخون و نوازشگر بهره‌مند است. طبیعت هزارنقش، پیراسته و خیال‌انگیزِ جلوه‌گر در دیوان این سراینده، که شور زندگی از فرش تا عرشش جریان دارد، برایند همین دل‌شادی و خجستگی است. درحالی‌که طبیعت صحرای عربستان، در شعر سرایندگان عصر جاهلی، همانندی‌ها و شباهت‌های خود را، بدون هیچ دستکاری، با منسوجات مورد استفادهٔ مردمانش یافته است. طبیعت و صنعت ابتدایی در قلمرو خیال و احساس شاعر بی‌تکلّف صحرا پیوندی ژرف و، درعین‌حال، ساده و بی‌آلایش دارند و دغدغه‌هایش را در تار و پود خویش گنجانده‌اند.

۸. نتیجه‌گیری

محیط زندگی و طبیعت پیرامون در شعر جاهلی و نیز در شعر منوچهری جلوه‌گر است. منسوجات، چون مادّهٔ خام انعطاف‌پذیری در کارخانهٔ خیال این شاعران به کار گرفته شده و رنگ و نگار طبیعت و فرهنگ و جامعهٔ هر شاعر را در خود گنجانده و بستر عواطف و روحیّاتشان واقع شده است. مواد نخی و چرمی با نام‌های مختلف به زبان این شاعران تنوّع و رونق بخشیده است. شباهت‌های بسیاری از نام‌ها و اصطلاحات مربوط به منسوجات در اشعار عربی و شعر منوچهری، از سویی مربوط به آشنایی

منوچهری با اشعار جاهلی و تقلید فراوان او از آنها است و از سویی برخاسته از تسلّط زبان و ادبیّات عربی بر زبان فارسی و مطرح بودن نقش الگویی این زبان برای فارسی‌زبانان بوده است. بخشی از این همانندی هم به دلیل بین‌المللی بودن بسیاری از نام‌های منسوجات بوده است. برخی شباهت‌های بیانی و آرایه‌پردازی‌های مشابه به سبک این شاعران مربوط می‌شود. توضیح این‌که در دورهٔ جاهلی تشبیه آرایهٔ غالب بود و البته بیشترین کاربرد منسوجات نیز در قالب همین آرایه است. منوچهری هم که از شاعران سبک خراسانی است، به پیروی از این سبک، شالودهٔ توصیف را بر تشبیهات هنری بنیان نهاده است.

تفاوت‌های موجود بین شاعران تازی و این شاعر پارسی، در استفاده از منسوجات، این است که عنصر نخ و ریسمان و نام‌های مربوط در شعر جاهلی بیشتر و متنوّع‌تر است. این امر مربوط به سبک متفاوت زندگی ایشان است. شاعران جاهلی متعلّق به یک جامعهٔ عشایری و ایلاتی بوده‌اند که بیشترین نیاز را به نخ و ریسمان داشتند، ولی منوچهری شاعری است متمدّن و نسبتاً مرفّه که به دربار شاهان راه دارد و لذا نیاز کمتری به این عنصر احساس می‌کند. از این رو نام‌های این عنصر را، به تقلید از شاعران عرب، بیشتر به زبان عربی آورده و برخی تصاویر شعری‌اش، برگرفته از سروده‌های شاعران جاهلی است، برای نمونه، نام‌هایی مانند: شطن، رَسن و حبل یا تشبیه پرتو ستارگان به ریسمان و دلو آویخته در چاه که ذکر آنها گذشت. نمود پارچه و پوشاک در شعر دوران جاهلی و دیوان منوچهری، از نظر کمّیّت بسیار، ولی کیفیّت استفاده متفاوت است. تفاوت در این است که شاعران جاهلی، طبیعت را توصیف کرده‌اند و تصویرهایی که به مدد منسوجات آفریده‌اند، بیشتر جنبهٔ تبیین و توضیح دارد. بدین‌سان، توصیفات آنها عمدتاً واقعی و مبتنی بر شباهت‌های ظاهری و ملموس اشیا و بدون هیچ دخل و تصرّفی در شکل و سرشت تصاویر است، درحالی‌که طبیعت بالندهٔ طبرستان در شعر منوچهری، چون موزه‌ای است با نفیس‌ترین و چشم‌نوازترین آثار و عناصر؛ موزه‌ای از تندیس‌های دوبعدی که بُعدی جلوه‌گاه طبیعت پویا و شورانگیز خداست و بُعدی دیگر نمودار صنعت و هنر صامت و ایستای بشری است. بیشتر تشبیهات منوچهری در این مورد، تزئینی و تخیّلی است.

منابع

ابن ابی سلمی، زهیر. *دیوان زهیربن ابی سلمی*. به شرح عمر فاروق الطبّاع. بیروت: شرکة دارالارقم بن ابی الارقم، لاتا.

ابن الحلّزة، الحارث. *دیوان الحارث بن حلّزة*، به شرح و ضبط و تقدیم عمرفاروق الطبّاع، بیروت: دارالقلم، لاتا.

ابن العبد، طرفة. *دیوان طرفة بن العبد*. به شرح عمرفاروق الطبّاع، بیروت: دارالقلم، لاتا.

ابن‌کلثوم، عمرو. *دیوان عمرو بن کلثوم*. به شرح و تحقیق امیل بدیع یعقوب، بیروت: دارالکتاب العربی. ۲۰۰۶.

الأعشی، میمون بن قیس. *شرح دیوان الأعشی الکبیر*. به شرح حنا نصر الحِتّی، ط۱، بیروت: دار الکتاب العربی، ۲۰۱۰.

امرؤالقیس. *دیوان امرؤالقیس*. به شرح عبدالرحمان المصطاوی، ط۵، بیروت: دارالمعرفة، ۲۰۱۲.

البستانی، فؤادافرام. *المجانی الحدیثة عن مجانی الأب شیخو*. ط۴، قم: انتشارات ذوی القربی، ۱۹۹۸.

التبریزی، الخطیب. *شرح دیوان عنترة*. با تقدیم و تحشیة مجید طِراد، بیروت: دارالکتاب العربی، ۲۰۰۷.

جاحظ، ابوعثمان. *البیان والتبیین*. به شرح و تبویب علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبة الهلال، ۲۰۰۲.

الجبّوری، یحیی. *الملابس العربیة فی الشعر الجاهلی*. بیروت: دارالغرب الاسلامی، ۱۹۸۹.

حدود العالم مِنَ المشرق الی المغرب. به تحقیق یوسف الهادی، القاهرة: دار الثقافة، ۱۴۲۳.

حسن، احمد یوسف و هیل، دانالد ر. *تاریخ مصوّر تکنولوژی اسلامی*. ترجمهٔ ناصر موفّقیان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

الحطیئة، جرول بن اوس. *دیوان الحطیئة*. به شرح عمر فاروق الطبّاع، بیروت: شرکة دارالارقم بن ابی الارقم، لاتا.

الحموی، یاقوت. *معجم البلدان*. با مقدمهٔ محمد عبدالرحمن المرعشلی، ج۱، بیروت: دار احیاء التّراث العربی، لاتا.

الذبیانی، النابغة. *دیوان النابغة الذبیانی*. به شرح حمدو طمّاس، ط۲، بیروت: دارالمعرفة، ۲۰۰۵.

ریاضی، محمود. «پارچه و پارچه‌بافی از نگاه تاریخی». *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج۵، ۱۳۷۹، صص ۳۶۸-۳۸۲.

دیماند، س. م. *راهنمای صنایع دستی اسلامی*. ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵.

الذبیانی، النابغة. *دیوان النابغة الذبیانی*. به شرح حمدو طمّاس، بیروت: دارالمعرفة، ۲۰۰۵.
الشنفری، ثابت بن الأوس. *لامیة العرب*. به شرح صلاح الدّین الهواری، بیروت: المکتبة العصریة، ۲۰۱۲.
صفا، ذبیح‌الله. *تاریخ ادبیّات در ایران*. ج۱، چ۱۲، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۱.
الطائی، حاتم. *دیوان حاتم الطائی*. به شرح عمر فاروق الطبّاع، بیروت: شرکة دارالارقم بن ابی الارقم، لاتا.
فربود، فریناز و محمدرضا پورجعفر. «بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی (بیزانس)». *نشریهٔ هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۳۱ (پاییز ۱۳۸۶): صص۶۵-۷۶.
محمدآبادی، باویل. *ظرائف و طرایف یا مضافات و منسوبات شهرهای اسلامی و پیرامون*. چ۱، تبریز: انجمن استادان زبان و ادب فارسی، ۱۳۵۷.
محمدابراهیمی، ناهید و دیگران. «بررسی نقوش پارچه‌های ایران از قرن اوّل هجری تا حملهٔ مغول در طراحی پارچه‌های ژاکارد». *سومین همایش ملّی نسّاجی و پوشاک*، یزد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد. (۱۳۹۰ش). (تاریخ مراجعه: ۱۳۹۵/۲/۵).
www.civilica.com/Paper-NCTC03-NCTC03_157.html
مکداول، ج. *نساجی برای هنرهای ایران*. زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان، ۱۳۷۴.
منوچهری، احمد بن قوص. *دیوان منوچهری دامغانی*. به کوشش سیّد محمّد دبیرسیاقی، چ ۵، تهران: انتشارات زوّار،۱۳۸۴.
المولوی، زاهدعلی. *تبیین المعانی فی شرح دیوان ابن‌هانیء الأندلسی المغربی*. مصر: مطبعةالمعارف، ۱۳۵۲.
مولوی، محمد بلخی. *مثنوی معنوی*. به کوشش حمیدرضا مجدآبادی، چ۲، تهران: نشر پروان، ۱۳۹۰.
نیکبخت، محمود. *کتاب شعر*. چ۱، اصفهان: مؤسسهٔ انتشارات مشعل، ۱۳۷۱.
وولف، هانس. ای. *صنایع دستی کهن ایران*. ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (شرکت سهامی)، ۱۳۷۲.

راهنمای نگارش مقالات در مجلهٔ *ادبیات تطبیقی*

اهداف و گستره

ادبیات تطبیقی مجله‌ای علمی- پژوهشی و بینارشته‌ای است که با هدف تبیین نظریه‌ها، گسترش مطالعات علمی و تقویت پژوهش‌های روشمند در ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. این مجله در زمینه‌های روابط و تأثیرات ادبی، مطالعهٔ تطبیقی نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی، رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی ــ مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخ، حقوق، مطالعات فرهنگی، فلسفه و مطالعات ادیان ــ و علوم دقیق ــ مانند محیط زیست، زیست‌شناسی، فیزیک و پزشکی ــ و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی همچون مطالعات فرهنگی تطبیقی، مطالعات ترجمه و ادبیات جهان، گزارش‌های علمی و معرفی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی مطلب می‌پذیرد. این مجله در حال حاضر هر شش ماه یک بار توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر می‌شود.

راهنمای نگارش مقاله

در مقالهٔ ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیدهٔ فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شمارهٔ دورنگار و شمارهٔ تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. عنوان‌های اصلی مقاله با اعداد ۱، ۲.... مشخص شوند. عنوان‌های فرعی از سر سطر آغاز شوند و سطر مجزایی تشکیل دهند و به صورت ۱.۱، ۲.۱، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع با پیروی از روش MLA به شرح زیر تدوین می‌شوند.
۶. منابع مورد استفاده بر اساس ترتیب الفبایِ نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (*حروف مورّب*). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.

مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله.» نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (**حروف سیاه**)/ شمارهٔ نشریه (سال انتشار): صفحات.

پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله.» نام نشریهٔ الکترونیکی (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به وبگاه (روز نام ماه سال)

<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

۷. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.

۸. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شمارهٔ صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشت همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.

۹. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۱۰. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانوشت آورده می‌شوند و شمارهٔ آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.

۱۱. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانوشت صفحهٔ اول مقاله درج می‌شود.

۱۲. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریهٔ دیگری منوط به اجازهٔ کتبی سردبیر مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* خواهد شد.

۱۳. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیهٔ پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌نماید.

۱۴. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال دارند.

نحوهٔ حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)

۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.

۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.

۴. یک نسخهٔ قابل چاپ از مقاله، حروف‌نگاری شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

The Reflection of Textile Industry in the Pre-Islamic Arabic Poetry and Manouchehri Damghani's *Divan*

Aliakbar Molaei
University of Rafsanjan
Soghra Falahati
Kharazmi University

A wide variety of textiles and clothes have covered both the human body and beautifully cherished literary minds throughout history. The present paper strives to shed light on the reflectuion of textiles in the poems attributed to the Arabian Pre-Islamic era, especially *Mo'allaqat*, and Manouchehri Damghani's *Divan*, aiming to conduct a comparative study that analyses their similarities and dissimilarities in the lexical and artistic levels as well as the relationship between textiles and emotions, life conditions and life environment of the poets. The research has found that the arid nature of the Arabian Peninsula and the nomadic life have affected the literary minds of the poets, leaving a clear trace of "neediness" in their poems. By contrast, Manouchehri's ease of mind as well as the Northern Iran's lushly green and beautiful nature has artfully left a trace in the representation of textiles in his poetry. Analysis of textiles in the aforementioned poems indicates the artistic verity of their composers.

Keywords: Comparative Literature, Old Poetry, Textiles, Arabian Pre-Islamic Poetry, Manouchehri Damghani

The Comparative Study of Joyce's "The Dead" and Mosaffa's Film Adaptation *The Last Step*

Azra Ghandeharion, Roya Abbaszadeh and Zohreh Taebi
Ferdowsi University of Mashhad

Today, comparative literature plays an influential role in different branches of literary criticism. Since adaptation studies is considered as a sub-branch of comparative literature, this paper, comparing and contrasting a film adaptation and one of its two sources, provides the readers with one of the recent findings of comparative literature. *The Last Step* (2012), directed and written by Ali Mosaffa, is one of the most recent Iranian film adaptations, mainly based on "The Dead" (1914) by James Joyce (1882-1941). Drawing on Linda Hutcheon's theory of adaptation, this study will investigate why and how Mosaffa has adapted «The Dead», focusing on the roles of Mosaffa and Hatami as the main adapters, Iranian audience, and different contexts. Furthermore, the interpretation of the changes applied to this adaptation will be presented and the comparative study of the changes in the representation of Iranian context and indigenized signs will be explored. After analyzing the movie's elements, including characterization and setting, along with the reception context of adaptation, audience and the adapters' art careers, the results showed that *The Last Step* is successful in indigenizing Joyce's short story.

Keywords: Adaptation Studies, Comparative Literature, *The Last Step*, Ali Mosaffa "The Dead", James Joyce

From Actual City to Textual City from the Perspective of Geographical Criticism

Fathemeh Khanmohamad and Somayeh Rostamipoor
Islamic Azad University of Tehran

Attention to the space where the story takes place has become more important in our age than ever. The importance of urban areas as human locations doubles by World War II. In the postmodern era the relation between urban and literary space has gained momentum. So cities perform an important role in the creation of literary works. Urban areas, the living place of human kinds, are best reflected in literary texts. This is the main issue in geocriticism. In the current research the role of the city in the fiction is dealt with from a new perspective. Geocriticism investigates urban areas by a new approach and emphasizes the principles of geographical review from the perspective of Westphal. The emphasis of this paper is on the process of moving from the actual city to the textual city by the aid of geocriticism.

Keywords: Actual City, Textual City, Geocritism, Referentiality, Imagination

A Comparative Analysis of the Story of Bahram Gur in *Marzbannameh* and *Fakehat-ol Kholafa' va Mofakehat-oz Zorafa'*

Aboozar Ghasemi Arani and Vahid Sabziyanpoor
Razi University, Kermanshah
Zeinab Khoramabadi Arani
University of Kashan

One of the old literary genres in the world literature is allegory with symbolic meaning and moral lessons. Parable is a type of this genre in which characters are human-beings and are used for religious and social purposes and try to reform the society. One of the examples of parable in Persian literature is the story of "Bahram Gur". Ahmad ibn Arabshah also recalls this story in his book *Fakehat-ol Kholafa' va Mofakehat-oz Zorafa'*. Some historians and critics believe that *Fakehat-ol Kholafa' va Mofakehat-oz Zorafa'* is a translation and imitation of *Marzbannameh* and some others consider it as an independent work of Ahmad ibn Arabshah. To what extent is Ibn This study analyzes the story of "Bahram Gur" and its fictional elements (such as plot, theme, characterization, viewpoints, etc.) to find the similarities and differences between the two works.

Keywords**:** *Marzbannameh*, *Fakehat-ol Kholafa' va Mofakehat-oz Zorafa'*, "Bahram Gur", Parable, Allegorical Literature

Semantic Deviation in the Area of Poetic Imagery in Contemporary Poetry of Iran and Iraq

Reza Kiani, Ali Salimi and Susan Jabri
Razi University, Kermanshah

Poetry in the vast expanse of the imagination sees the phenomena of the past differently and faces the reader's mind with unexpected challenges. Contemporary poets tend to avoid duplication and their continuous motion imagery and undiscovered routeshave made their poetry infused with unnormative range of images. In this way, contemporary poets of Iran and Iraq, with similar intellectual and cultural affinity, have created defamiliarized images. The basic question of this research is to find out the common grounds of the poets in these two countries which have challenged the relation between the signifier and the signified and have cause tentions in the semantic aread of language.

The findings of this research show the methods deployed by these poets to create unfamiliar poetic and visual images .

Keywords: Semantic Deviation, Imagery, Contemporary Poetry of Iran, Contemporary Poetry of Iraq.

Instances of Self-Orientalism in Iranian Comparative Literature

Cyrus Amiri and Zakarya Bezdoode
University of Sanandaj

This paper draws upon Edward Said's studies of orientalism and comparative literature to define and analyze examples of self-orientalism in the Iranian comparative literature. The first part of the article is devoted to a discussion of extra-literary aspects of comparative literature, especially the politics of this science. This part provides a short overview of postcolonial approaches to comparative literature. In the second part, examples of comparative literary studies on Persian literature have been analyzed and some of the major shortcomings of these studies have been identified via a postcolonial approach derived from the work of Said. Among these shortcomings, which serve to reinforce and reiterate orientalist representations of Iran, are formalism and ahistoricism, literary evaluation with European classics as measure, dependence on Eurocentric literary histories, and confinement to literatures of European nations.

Keywords: Comparative Literature, Self-orientalism, Post-colonial Criticism, Politics of Comparative Literature, Persian Literature

ABSTRACTS

A Comparative Study of The *Death of Yazdgerd* by Bahram Beizaei and *Ahlel Kahf* by Tofiq al-Hakim

Ali Safayi and Mohamad Asgharzadeh
University of Gilan

During the last century the acquaintance with dramatic literature and Western plays has led to perceive the lack of dramatic genre in Persian and Arabic literature. Consequently, playwrights and drama critics of these countries have delved into their cultural and historical fields to find out the roots of this gap and create the indigenized type of this genre. Tofiq al-Hakim and Bahram Beizaei can be mentioned as two well-known figures in this field. These two playwrights in addition to their acquaintance with Western dramatic literature are also familiar with the epistemological fields the system of values of their national culture and have tried to make a connection between these two types in a speculative way of writing their plays. With regard to this process, Beizaei and Hakim have considered the language of play as a substantial-communicative factor. They have foregrounded the historical and episteomological allusions in their mythical and intrrtextual work as well; consequently, they have distinguished historical events from narrative fiction and have put new forms of narration. Concentrating on the plays The *Death of Yazdgerd* by Bahram Beizaei and *Ahl-el Kahf* by Tofigh al-Hakim, this research tries to compare these two plays form the perspevtives of myth, intertextuality, style, language and time.

Keywords: Bahram Beizaei, Tofiq al-Hakim, Drama, Tragedy, Comparative Literature

Contents

EDITORIAL

The Concept of Interactivity in Comparative Literature — **Alireza Anushiravani**

ARTICLES

A Comparative Study of *The Death of Yazdgerd* by Bahram Beizaei and *Ahlel Kahf* by Tofiq al-Hakim — **Ali Safayi & Mohamad Asgharzadeh**

Instances of Self-Orientalism in Iranian Comparative Literature — **Cyrus Amiri & Zakarya Bezdoode**

Semantic Deviation in the Area of Poetic Imagery in Contemporary Poetry of Iran and Iraq — **Reza Kiani & Ali Salimi, et al.**

A Comparative Analysis of the Story of Bahram Gur in *Marzbannameh and Fakehat-ol Kholafa' va Mofakehat-oz Zorafa'* — **Aboozar Ghasemi Arani & Vahid Sabziyanpoor, et al.**

From Actual City to Textual City from the Perspective of Geographical Criticism — **Fathemeh Khanmohamad & Somayeh Rostamipoor**

The Comparative Study of Joyce's "The Dead" and Mosaffa's Film Adaptation *The Last Step* — **Azra Ghandeharion & Roya Abbaszadeh, et al.**

The Reflection of Textile Industry in the Pre-Islamic Arabic Poetry and Manouchehri Damghani's Divan — **Aliakbar Molaei & Soghra Falahati**