فهرست مطالب

سرمقاله

ابوالحسن نجفی و ادبیات تطبیقی در ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم *داش‌آکل* — زهرا حیاتی، ریحانه قندی و مونا آل سید — ۱۱

بن‌مایه‌های فوتوریستی در شعر ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده — غلامرضا پیروز و مریم فقیه عبداللهی — ۴۶

مطالعهٔ تطبیقی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و سینمای موج نو فرانسه — قدسیه رضوانیان و مرضیه ابراهیمی — ۷۸

تراژدی قدرت: بررسی تطبیقی داستان «بهرام چوبین» و تراژدی مکبث — بهروز محمودی بختیاری، رضا عباسی و مهدی امیری — ۱۰۵

تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا — سوزان باسنت، ترجمهٔ سعید رفیعی خضری — ۱۲۹

بررسی تطبیقی رمانتیسم در شعر سهراب سپهری و ابوالقاسم الشابّی — نیلوفر محمدی — ۱۶۰

بررسی تطبیقی ادب و بی‌ادبی در رمان *طبقهٔ هفتم غربی* و فیلم *بوی خوش زن* — حسین رحمانی، یحیی مدرسی، مریم سادات غیاثیان و بهمن زندی — ۱۸۶

سرگشتگی خیامی در شعر شاعران مصری انجمن آپولو — فرامرز میرزایی، ابوالفضل رحمنی و خلیل پروینی — ۲۱۰

معرفی و نقد کتاب

ترجمهٔ ادبی در ایرانِ نوین: پژوهشی جامعه‌شناختی (اسماعیل حدّادیان مقدّم) — مصطفی حسینی — ۲۴۳

شعر فارسی در انگلستان و امریکا: تاریخ دویست ساله (ج. د. یوحنّان) — مصطفی حسینی — ۲۵۰

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۳-۱۰

ابوالحسن نجفی و ادبیات تطبیقی در ایران

استاد ابوالحسن نجفی (۱۳۰۸-۱۳۹٤) از نامداران بی‌نظیر این مرز و بوم بود. او زبان‌شناس، فرهنگ‌نویس، مترجم، پایه‌گذار ویرایش علمی و فنی، پرورش‌دهندهٔ نویسندگان بنام ادبیات معاصر ایران، صاحب‌نظر در زبان و ادبیات فارسی، بنیان‌گذار علم عروض فارسی و پژوهشگر ادبیات تطبیقی بود. افزون بر تمام این ویژگی‌های علمی، استاد انسانی بسیار فرهیخته و فرهنگی و متواضع بود. کم صحبت می‌کرد و کم می‌نوشت ولی آنگاه که لب به سخن می‌گشود یا می‌نوشت تحسین همگان را برمی‌انگیخت. کلامش پرتأثیر بود. دقت و حوصله و باریک‌بینی استاد بی‌نظیر بود. دل و زبانش یکی بود. اگر ایرادی و ضعفی در نوشته‌ات می‌دید بدون رودربایستی آن را گوشزد می‌کرد و اگر حسنی و استعدادی می‌یافت تشویق و راهنمایی می‌کرد. این میراث گرانبهای استاد نجفی بود. او که استادی، برازندهٔ قامت والای این انسان بزرگ بود. عیب‌یابی و نکته‌بینی و تشویق و حمایت، همه از سَرِ سلامت نفس و آزاداندیشی او بود. قدر علم و عالِم را می‌دانست. نجیب و متین بود. در حضورش احساس آرامش می‌کردی. اگر ذره‌ای احساس می‌کرد که قرار است در جلسه‌ای در تمجید از او سخنی گفته شود، در آن حضور نمی‌یافت. از این تظاهرات سخت گریزان بود. انتظاراتش در زندگی بسیار اندک بود: کاغذی و قلمی. هیچ‌گاه برای خودش چیزی نمی‌خواست و از سختی‌های زندگی‌اش نمی‌گفت اما آنگاه که لازم می‌دید از حق کسی دفاع کند از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کرد. او انسان آزاده‌ای بود که هرگز تن به اسارت دنیای روزمره و پوشالی نداد.

سابقهٔ آشنایی من با روانشاد ابوالحسن نجفی به یک دهه نمی‌رسد ولی از همان دوران دبیرستان ترجمه‌هایش را می‌خواندم و لذت می‌بردم. وقتی روز دوشنبه‌ای در بهار سال ۱۳۸۷ با قرار قبلی به ملاقات استاد در فرهنگستان می‌رفتم سر از پا نمی‌شناختم. آن روز یکی از به‌یادماندنی‌ترین، شیرین‌ترین و تأثیرگذارترین روزهای عمرم بود. به خیال خودم عمری را صرف تحصیل و تحقیق در رشتهٔ ادبیات تطبیقی

کرده بودم ولی آن دیدار با استاد تولد دیگری برای من بود. در طول سالیانی که در کنار استاد شاگردی می‌کردم بسیار از او آموختم؛ هرچند همیشه با تواضع می‌گفت کـه کـار اصلی‌اش ادبیات تطبیقی نیست.

استادان و دوستان استاد به‌حق در مورد تأثیر ایشان در حوزه‌های مختلـف از جملـه عروض فارسی و فرهنگ‌نویسی و ترجمه و زبان و ادبیات فارسی سخن گفته‌انـد ولـی دریغ است که از تأثیر او در قلمرو ادبیات تطبیقی در ایران غافل شویم.

استاد از سال ۱۳۸۳ مدیریت گروه ادبیات تطبیقی را پس از درگذشت روانشاد جواد حدیدی (۱۳۱۱–۱۳۸۱) بر عهده گرفت. شاید خیلی‌ها ندانند که اولـین مقالـهٔ جـامع و علمی دربارهٔ ادبیات تطبیقی به قلم استاد ابوالحسن نجفـی اسـت. اسـتاد نجفـی اولـین پژوهشگر ایرانی است که در فروردین سال ۱۳۵۱ در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقـی چیست؟» (*ماهنامهٔ آموزش و پرورش*، ش۷، ج۴۱، صص۴۳۵–۴۴۸) با دیـدی جـامع و علمی به بررسی این حوزه از دانش بشری پرداخته است. این مقاله را فرهنگستان زبـان و ادب فارسی پس از بازبینی استاد با عنـوان «ادبیـات تطبیقـی و قلمـرو آن» در تیرمـاه ۱۳۸۷ تجدید چاپ کرد. استاد ابوالحسن نجفی از جمله شـاگردان دکتـر فاطمـه سـیاح (۱۲۸۱–۱۳۲۶) بود که برای اولین‌بار در ایران کرسـی ادبیـات تطبیقـی را در دانشـکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران بنیان نهاد. استاد به مـدت سـه سـال (۱۳۴۶–۱۳۴۹) در دانشـکدهٔ ادبیات دانشگاه اصفهان ادبیات تطبیقی تدریس می‌کرد.

نقل چند جمله‌ای از مقدمهٔ مقالهٔ سـال ۱۳۵۱ اسـتاد نجفـی بیـانگر شـناخت عمیـق ایشان از ادبیات تطبیقی در ۴۵ سال پیش است.

> سال‌هاست که ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌ها و مدارس عالی ایران تدریس می‌شـود، ولـی هنـوز هیچ مأخذ و منبعی به‌صورت کتاب یا رساله یا حتی مقاله، در زبـان فارسـی وجـود نـدارد کـه دانشجوی این رشته یا طالب این علم، لااقل بـرای آشـنایی بـا اصـول مقـدماتی بتوانـد بـه آن مراجعه کند. البته در سال‌های اخیر چنـد مقالـهٔ پراکنـده و یکـی دو کتـاب بـا ارزش، خاصـه مجموعه مقالاتی از دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن در زمینهٔ پـاره‌ای از جلـوه‌هـای ایـن علـم منتشر شده است، ولی همه به کاربرد عملی اصول، بالاخص در تطبیق قسمت‌هـایی از ادبیـات ایران با ادبیات اروپا پرداخته و از طرح نظری اصول اجتناب کرده‌اند. چندان که می‌توان گفـت هنوز نه تعریف این علم به دست داده شده و نه حتی قلمرو بحـث آن مشـخص شـده اسـت.

مقالهٔ ذیل کوششی است برای تعریف ادبیات تطبیقی و تعیین حد و مرز آن و نیز معرفی قلمروهای تازه‌ای که خاصه در سال‌های اخیر، به روی این پژوهش کهن اما «دانش» نو گشوده شده است (ص۴۳۵).

استاد نجفی از همان زمان اعتقاد داشت که نقد کاربردی در ادبیات تطبیقی بدون ترسیم چارچوب نظری راه به جایی نخواهد برد. این توضیح را هم من به سخنان استاد اضافه کنم که چرا چنانچه باید و شاید در ایران به اصول نظری ادبیات تطبیقی به‌خصوص در حوزه‌های نوین پرداخته نشده است. با نگاهی گذرا به تاریخچهٔ این علم در ایران علت روشن می‌شود. اغلب پژوهشگران ادبی در ایران هیچ‌گاه این حوزه از دانش بشری را رشته‌ای مستقل به حساب نیاورده‌اند و حداکثر، آن را گرایشی از ادبیات ملی یا خارجی محسوب کرده‌اند. بدیهی است پژوهشگری که چنین نگرشی داشته باشد خود را نیازمند دانستن نظریه‌های این رشته نمی‌داند. از نظر چنین پژوهشگری ادبیات تطبیقی یعنی مقایسهٔ دو یا چند ادبیات ملل مختلف. بدین‌سان، هرگاه کسی با دو یا چند نویسنده یا اثر ادبی از ملل مختلف آشنا باشد می‌تواند بدون اطلاع از نظریهٔ خاصی به پژوهش در این رشته بپردازد. علت پانگرفتن این رشته در ایران نیز، به عقیدهٔ من، در همین برداشت و باور غلط است، و تا این کج‌فهمی تصحیح نشود، راه‌اندازی این رشته در دانشگاه‌های ایران تلاشی بی‌ثمر و دولتی مستعجل خواهد بود که پس از چند سالی به همان سرنوشت گذشته گرفتار خواهد شد. استاد نجفی بدین واقعیت واقف بود و بارها در گفت‌وگوهای شخصی بر آن تأکید می‌کرد. استاد در ادامهٔ مقالهٔ خود اضافه می‌کند:

ادبیات تطبیقی کدام ادبیات را با کدام ادبیات تطبیق می‌کند؟ ادبیات دو یا چند کشور یا همهٔ کشورهای جهان را؟ آیا دوره‌های مختلف ادبیات یک کشور یا واحد را با هم می‌سنجد؟ یا شیوه‌های مشابه ادبی را در کشورهای مختلف؟ آیا ادبیات را با رشته‌های دیگر فعالیت فکری و ذوقی بشر (هنرهای زیبا، فلسفه، تاریخ، علوم) مقابله و مقایسه می‌کند؟ یا اساساً نظریه‌ای است که روش‌هایی برای سنجش و ارزیابی ادبیات به دست می‌دهد؟ هیچ‌کدام از اینها نیست و در عین حال همهٔ اینها هم هست (ص۴۳۵).

استاد نجفی در ادامهٔ مقاله به تعریف ادبیات تطبیقی و تبیین قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی با ذکر مثال‌های متفاوت می‌پردازند. بدون اغراق، باید اعتراف کرد که هنوز پس از گذشت چهار دهه مقاله‌ای با این سنجیدگی دربارهٔ ادبیات تطبیقی و قلمرو آن نوشته نشده است.

استاد نجفی مدیر گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، در نخستین جلسهٔ این گروه با اشاره به ناشناخته ماندن ادبیات تطبیقی در ایران، اظهار امیدواری می‌کند که «فرهنگستان زبان و ادب فارسی که متولی این گروه است بتواند تعریف روشنی از ادبیات تطبیقی داشته باشد و به‌عنوان بانی این گروه آن را به دیگر نهادها و افراد معرفی کند» («خبرنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی»، سال نهم، شماره ۱۰۰، مهر ۸۳، ص۱۳). بدین سان، فعالیت گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی آغاز می‌شود. استاد نجفی در سیصد وسی و هفتمین نشست شورای فرهنگستان زبان و ادب فارسی (دوشنبه، ششم خردادماه ۱۳۸۷) برنامهٔ گروه ادبیات تطبیقی را به‌اجمال بیان می‌کند. استاد به‌صراحت می‌گوید که برای معرفی این رشته به جامعهٔ ادبی ایران، به برنامهٔ آموزشی، نشریهٔ علمی، کتاب و درسنامه به زبان فارسی نیاز داریم. اولین شمارهٔ *نشریهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی* در سال ۱۳۸۹ به سردبیری استاد نجفی چاپ و منتشر شد. اکنون شمارهٔ دوازدهم آن را پیش رو داریم. در اولین شمارهٔ این نشریه اعلام شد که هدف، معرفی و تبیین نظریه‌ها و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی است.

بی‌شک فرهنگستان زبان و ادب فارسی در تشکیل گروه ادبیات تطبیقی در ایران پیشگام است. ما هنوز هم در هیچ دانشگاه و مرکز علمی گروه علمی مستقلی با نام ادبیات تطبیقی نداریم. گرایش‌های موجود هرچند قدم مثبتی است ولی برای رشد و گسترش بالقوهٔ ادبیات تطبیقی به‌مثابهٔ رشته‌ای میان‌رشته‌ای کافی نیست. من تا به حال حدود پانزده کارگاه آموزشی چندروزه در دانشگاه‌ها و مراکز علمی کشور برگزار کرده‌ام و شهادت می‌دهم که استادان و دانشجویان جوان ما به این رشتهٔ جدید بسیار علاقه دارند و مشتاقانه منتظر راه‌اندازی آن در دانشگاه‌های ایران هستند؛ رشته‌ای که می‌تواند به انزوای علوم انسانی در ایران پایان دهد. برنامهٔ آموزشی آن را هم در مقطع

تحصیلات تکمیلی نوشته‌ایم و برای مسئولان وزرات علوم، تحقیقات و فناوری فرستاده‌ایم و هنوز به انتظار پاسخ نشسته‌ایم.

وقتی در بیمارستان به دیدن استاد نجفی رفتم، با آن حالت کسالت و ضعف شدید اولین سؤالی که از من پرسیدند این بود: «آقای دکتر! مجلهٔ ادبیات تطبیقی چاپ شد؟» وصیت روانشاد استاد نجفی به من این بود که تلاش برای راه‌اندازی رشتهٔ ادبیات تطبیقی ادامه یابد و *نشریهٔ ادبیات تطبیقی فرهنگستان* متوقف و تعطیل نشود. این مسئولیت را استاد بر دوش من گذاشتند و من راه استادم را تا آخرین نفس و رمق ادامه خواهم داد. «کاین کار مشکل است و به خون جگر شود» (اوحدی مراغه‌ای).

روحش شاد و راهش پر رهرو باد!

علی‌رضا انوشیروانی

سردبیر

شاخِ پُرمیوه[۱]

ز گریه مردمِ چشمم نشسته در خون است
ببین که در طلبت حال مردمان چون است

در بعد از ظهر غمبار جمعه دوم بهمن‌ماه سال ۱۳۹٤ هـ ش زبـان و ادبیـات فارسـی بنیـانِ مرصوصـی را از دسـت داد. اسـتاد ابوالحسـن نجفـی (۱۳۰۸- ۱۳۹٤) مـردی چندساحتی بود و در هر ساحت از سرآمدانِ عصر. او در حـوزه‌هـایی ماننـد ویـرایش، زبان‌شناسی، ترجمه، فرهنگ‌نویسی، و وزنِ شعر فارسی آثاری ماندگار به یادگـار نهـاده که جملگی مرجعِ اهل تحقیق است.

نجفی شماری از آثار داستانی و نمایشی نویسندگان معاصر فرانسوی را بـه فارسـی ترجمه کرده است. هریک از ما با خواندن برخی از ترجمه‌های او بارها وقتمان خـوش شده و به‌واقع از عمر بهره‌ای برده‌ایم. از این رو او بر گردن همهٔ مـا حـقّ بزرگـی دارد. ترجمه‌های او یکی از دیگری درخشان‌تر است. نثر پخته و پروردهٔ ترجمه‌ها از تمـارس و توغّل مدام و درازآهنگ او در زبان و ادبیات کلاسیک و معاصر فارسی حکایت دارد. ترجمه‌های نجفی مثَلِ اعلایِ دقت، امانت‌داری، و شیوایی است. محمد قاضی، پیرِ ادب و ترجمه، ترجمه‌های نجفی را گلِ سرسبد ترجمه‌های فرانسه بـه فارسـی مـی‌دانـد. در میان ترجمه‌های متعدد و متنـوع او *خـانوادهٔ تیبـو* درخشـندگی خاصـی دارد. هوشـنگ گلشیری دربارهٔ این ترجمه می‌گوید:

> کتاب به دست، نشسته پشت میزی، یا لم داده توی صـندلی راحتـی، یکـی از زیبـاترین منـاظر جهان است. صفحه به صفحه می‌خوانیم و ورق می‌زنـیم، فـارغ از چنـد و چـون ایـن زنـدگی روزمره و به دور از صداهای گوش‌خراش ایـن جهـان، در زنـدگانی موجـود در کتـاب غـرق می‌شویم و چون سر برمی‌آوریم خود را و جهان را بهتر و عمیق‌تر شناخته‌ایم.

خانوادهٔ تیبو اثر روژه مارتن دوگار به ترجمهٔ ابوالحسن نجفی لذتی چنین را فـراهم می‌کند. ماهی، و اگر به خست ورق بزنید، چند مـاهی خلوتتـان را پُـر خواهـد کـرد و

---

[۱] مصطفی حسینی، استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان

حاصل شاید این باشد که با زندگانی خانواده‌ای در آغاز این قرن آشنا شوید و با این قرن که ما در پایان آنیم.[۱]

فرهنگ‌نویسی در کشور ما تاریخی هزارساله دارد. تاکنون نزدیک به دویست فرهنگ رسمی و چهل پنجاه فرهنگِ عامیانه به فارسی نگاشته شده است. ناگفته پیداست که فرهنگ‌نویسان ما توجه خود را بیشتر به فرهنگ‌های رسمی معطوف داشته‌اند تا فرهنگ‌های عامیانه. گویا از دورهٔ قاجار به بعد بود که فرهنگ‌نویسان و از آن جمله دهخدا، جمالزاده، محجوب، شاملو و . . . به فکر جمع‌آوری و ثبت لغات گفتاری و عامیانه افتادند. در میانِ فرهنگ‌های عامیانهٔ فارسی، فرهنگِ نجفی، *فرهنگ فارسی عامیانه*، از لونی دیگر است و در قیاس با آثار مشابه خود، اثری است روشمند و نسبتاً جامع. وی در تألیف این فرهنگ، توأمان از مواد نوشتاری و گفتاری بهره برده است. سعی نجفی بر آن بوده است که برای هر مدخل شواهد مختلفی از منابع مکتوب به دست دهد، از این رو به‌ندرت از شمّ زبانی خود برای عرضه‌داشت شواهد کمک گرفته است. به قول بهاءالدین خرمشاهی «شاید فقط دو سه اثر بتوان یافت که از نظر صلابت و ظرافتِ ساختار، سنجیدگی، دقّت، صحّت، پرفایدگی، خوش‌نگاری، خوش‌خوانی، فایده‌رسانی، ره‌آموزی، مشکل‌گشایی، خوش‌تدوینی با این اثر سترگ پهلو بزند. این اثر در زمینهٔ فرهنگ عامیانه، از نظر صورت و محتوا و روشمندی بی‌همتاست».[۲]

کار کارستانِ نجفی در حوزهٔ وزن شعر فارسی است. بی‌تردید او در این زمینه تحول عظیمی ایجاد کرد. نجفی به تبعِ استادش، پرویز ناتل خانلری، کوشید عروض فارسی را از عروض عربی جدا سازد و براساس ویژگی‌های خاصِ عروض فارسی اوزان شعر فارسی را شناسایی و طبقه‌بندی کند. به گفتهٔ امید طبیب‌زاده «نجفی قبای مندرس و پُرحشو عروض عرب را از تنِ عروض فارسی به درآورد و خلعتی درخور بدان پوشاند

---

[۱] مارتن دوگار، روژه. *خانوادهٔ تیبو*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸٦.
[۲] خرمشاهی، بهاءالدین. *از این دوراهه منزل*. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۹.

و معمایِ وزن شعر فارسی را به‌طور کامل حل کرد. وی مدلی جامع و مدلّل برای طبقه‌بندیِ بیش از پانصد وزن شعر فارسی به دست داد».[۱]

تواضع و فروتنی استاد نجفی را نیز بر اینها باید افزود. با اینکه او دریایِ ناپیداکرانهٔ فضل و دانش در روزگار ما بود، در نوشتار، گفتار و کردار اندکی غرور یا فَخر علمی نداشت. «نجفی اندیشه‌مندی است که بانگ تأثیراتش بر نویسندگان و شاعران و مترجمان، از همه‌جا شنیده می‌شود؛ اما خودش، ساکت و بی‌ادعا، کنج عزلتش را به جهانِ ادعا و شهرت نمی‌فروشد».[۲] استاد ابوالحسن نجفی به‌حقیقت مصداق بارز این شعرِ سعدی شیرین‌سخن است:

تواضع کند هوشمندِ گُزین نهد شاخِ پُرمیوه سر بر زمین

مصطفی حسینی

---

[۱] طبیب‌زاده، امید. «اوستادِ اوستادانِ زمانه، خانلری!». *مهرنامه*. س٦، ش٤٤، آبان ١٣٩٤.

[۲] *جشن‌نامهٔ استاد ابوالحسن نجفی*. به کوشش امید طبیب‌زاده. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۰.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۱-۴۵

نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم *داش‌آکل*

زهرا حیاتی،* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران
ریحانه قندی، دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران
مونا آل سید، دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱/۲۴

چکیده

مطالعات تطبیقی اقتباس، شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی است که به مناسبات بین دو رسانه نظر دارد. عمده‌ترین تحقیقات در این زمینه، بررسی و نقد فیلم‌های اقتباسی است. در نقد سنتی اقتباس، میزان وفاداری فیلم به موضوع داستان کتاب معیار اصلی قضاوت است اما در مطالعات اقتباسی نوین، خلاقیت کارگردان اقتباس‌کننده در خوانش متن ادبی و انتخاب معادل‌های سینمایی، تعیین‌کنندهٔ موفقیت فرایند اقتباس بینارسانه‌ای است. تأکید پژوهش حاضر بر این است که حتی در اقتباس‌های به‌ظاهر وفادار، بیان سینمایی ممکن است معنای دیگری به موضوع داستانی مکتوب بدهد و باید نقش رسانه را در تولید معنا در نظر گرفت. این موضوع در مورد مطالعاتیِ «مقایسهٔ تطبیقی داستان و فیلم *داش‌آکل*» قابل طرح است. تحقیقاتی که دربارهٔ «داش‌آکل» صادق هدایت و *داش‌آکل* مسعود کیمیایی به نقد و بررسی پرداخته‌اند کمتر به شیوهٔ معناسازی یا خلق درون‌مایه با عناصر روایی ـ سبکی منحصر به رسانهٔ سینما توجه کرده‌اند. به همین دلیل حتی اگر یافته‌های قبلی نکات درستی را طرح کرده باشند این یافته‌ها در مجموعهٔ منسجمی از یک نوع مطالعهٔ تطبیقی جای نمی‌گیرند و تفاوت معناسازی بین متن ادبی و متن سینما را در کلیت دو متن نشان نمی‌دهند.

کلیدواژه‌ها: اقتباس ادبی، *داش‌آکل*، صادق هدایت، مسعود کمیایی، ادبیات تطبیقی، مطالعات بین‌رسانه‌ای.

---

* Email: Hayati.Zahra@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

اقبال به پژوهش‌های بین‌رشته‌ای در دهه‌های اخیر رواج یافته است و یکی از نمونه‌های آن، مطالعات ادبی ـ سینمایی است. فهرست پژوهش‌های ادبی در دهۀ هشتاد شمسی نشان می‌دهد تعامل رشته‌های سینما و ادبیات مدتی است به‌عنوان موضوع تحقیق مورد توجه محققین ادبی و سینمایی قرار گرفته است و می‌توان گونه‌های مختلف آن را بازشناخت. شاید دلیل این امر اهتمام محافل علمی به شناخت درست فرهنگ و هویت جامعه باشد که از طریق رویکردهای نوینی همچون مطالعات فرهنگی[1]، مطالعات تطبیقی[2]، تحقیقات بینامتنی[3] و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای[4]، سهل‌تر و سریع‌تر می‌توان به آن دست یافت؛ به‌ویژه اینکه همۀ این اصطلاحات، نقاط تلاقی دارند. تحقیقات میان‌رشته‌ای را می‌توان شاخه‌ای از مطالعات تطبیقی دانست، ذیل مطالعات فرهنگی تعریف کرد و مناسبات آن را با تحقیقات بینامتنی مشخص نمود.

برای مثال در تعریف‌های نوین ادبیات تطبیقی، فرض است که همۀ متن‌ها چه از دو زبان و دو ملیت متفاوت باشند چه از دو نوع ادبی مختلف یا دو رسانۀ متفاوت باشند، با هم تعامل دارند و می‌توان آن‌ها را با یکدیگر سنجید و مقایسه کرد. از این نگاه مطالعات ادبیات و سینما که دو شاخۀ هنری و دو رسانه را با یکدیگر مقایسه می‌کنند می‌توانند ذیل مطالعات تطبیقی نوین قرار بگیرند (ر.ک. نجومیان ۱۳۵).

انوشیروانی در سرمقالۀ «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۲) بر ارتباط ادبیات با هنرهای زیبا تأکید می‌کند و به دو دیدگاه ادبیات تطبیقی برای تحقیق دربارۀ ارتباط ادبیات با سایر هنرها اشاره می‌نماید: ۱. دیدگاهی که نشان می‌دهد چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزۀ هنرهای دیداری وارد می‌شود. ۲. دیدگاهی که می‌گوید چگونه مفهوم انتزاعی واحدی مانند مرگ یا شفقت در ادبیات و سایر هنرها تجلی می‌کند. آنچه در این پژوهش به‌عنوان رویکرد تحقیق انتخاب شده، دیدگاه اول است که به تفاوت‌های روایی یک داستان واحد در دو گفتمان ادبی و سینمایی می‌پردازد.

---

[1] Cultural Studies
[2] Comparative Studies
[3] Intertextuality
[4] Interdisciplinary Studies

ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه دربارهٔ ارتباط ادبیات با سایر هنرها تحقیق می‌کند. اول اینکه چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا، پژوهشگر به‌دنبال کشف فرایند اقتباس است. نویسنده با کلمه یعنی زبان نوشتاری‌اش و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص خودش مانند خط و رنگ، صوت و آوا، سنگ و چوب یا دوربین فیلمبرداری همان مفهوم را بیان می‌کند. در اینجا پیرنگ واحدی در قالب رسانهٔ متفاوتی بیان می‌شود که با توجه به اینکه سازوکارهای خاص خود را برای بیان مفاهیم دارد ناگزیر تغییراتی در داستان را در پی دارد. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمرهٔ چنین پژوهش‌هایی می‌گنجند» (انوشیروانی ۵).

هنری رماک[1] و لیندا هاچن[2] از نظریه‌پردازان اقتباس دربارهٔ رابطهٔ مطالعات اقتباسی با ادبیات تطبیقی‌اند. هنری رماک، استاد زبان آلمانی و نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی با ارائهٔ تعریفی نوین از ادبیات تطبیقی، دیدگاه‌های مکتب امریکایی را تثبیت کرد. یکی از مسائل مورد تأکید او مطالعهٔ روابط میان ادبیات و سایر قلمروهای دانش و معرفت و نیز هنرهای زیباست. نظرات او در مقالهٔ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۱) آمده و به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شده است. دربارهٔ رابطهٔ میان ادبیات و سایر حوزه‌ها، تمایزی بنیادی میان مکتب امریکایی و مکتب فرانسه وجود دارد. فرانسویان هنرهای تطبیقی را از حوزهٔ ادبیات تطبیقی خارج می‌کنند اما مفهومِ امریکایی ادبیات تطبیقی جامع‌تر است و بیش از آنکه در پی تدوین قواعدی ثابت و محدود باشد این شاخهٔ مطالعاتی را یک رشتهٔ کمکی قلمداد می‌کند که می‌تواند بین حوزه‌های خلاقیت بشری ارتباط برقرار کند:

به نظر ما ادبیات تطبیقی بیش از آنکه موضوعی مستقل باشد که باید به هر قیمت قوانین ثابت خود را به وجود بیاورد یک رشتهٔ کمکی بسیار ضروری است؛ پیوندی است میان بخش‌های کوچک‌تر ادبیات بومی و پلی است میان حوزه‌های خلاقیت بشری که از نظر ساختار درونی با یکدیگر مرتبط‌اند اما ساختار بیرونی آن‌ها مجزاست. با وجود تفاوت آرا دربارهٔ جنبه‌های نظری ادبیات تطبیقی، در باب وظیفهٔ آن اتفاق نظر است: وظیفهٔ ادبیات تطبیقی این است که به محققان، استادان و دانشجویان و در آخر به خوانندگان که البته اهمیت آن‌ها به هیچ وجه کمتر نیست، درک بهتر و جامع‌تری از ادبیات به‌مثابهٔ یک کلیت و نه به‌عنوان یک یا چند پارهٔ مجزا بدهد (رماک ٦٣-٦٤).

---

[1] Henry Remark
[2] Linda Hutcheon

لیندا هاچن استاد ادبیات انگلیسی به دیدگاه‌های پست مدرن و به‌ویـژه خصوصـیت بیناهنری توجه می‌کند. برای مثال در کتاب *نظریهٔ نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست*[1]، اصطلاح نقیضه را با نگاهی پست‌مدرن و بازنگرانه تعریف و تفسیر می‌کند و سبزیان طی نقد و معرفی این کتاب در فصـلنامهٔ نقـد ادبـی، الگـوی او را نسـبت بـه نظریه‌پردازان دیگر، هرمنوتیکی، کاربردشناختی و تفسیرگرا می‌خواند (ص ١٦٦). هاچن نقد و بررسی اقتباس را در محدودهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌دهد زیرا اثر اقتباس‌شـده در نسبت با منبع خود یک اثر مستقل هنری و متن جدید است که متن پیشین بـر آن سـایه انداخته است. او در کتاب *نظریهٔ اقتباس*[2] بر چند نکته تأکید می‌کند کـه از جملـهٔ آن‌هـا می‌توان موارد زیر را برشمرد: ۱. تاکنون به متن اقتباسی در تقابل با متن اصلی به‌عنـوان متنی درجه دوم و دارای اهمیت ثانویه نگاه می‌شده و این دیدگاه، نادرست است. ۲. بـا توجه به گفتمان‌های سه‌گانهٔ کلامی، تصویری و تعاملی (جسمی و حرکتـی) در هنرهـا، می‌توان به اشکال مختلف اقتباس مانند تبدیل کلام به تصویر یا انتقال تصویر به کلام و غیره قائل بود. ۳. عمل اقتباس، فرایندی گروهی است که با انگیزه‌های متعـددی شـکل می‌گیرد. ٤. درک مخاطبان از متن اقتباسی و مشارکت آنان در روایـت ماننـد مشـارکت آنان در متن اصلی قابل بحث است. ۵. اقتبـاس، زمینـه‌هـای فرهنگـی دارد و بـا تغییـر گفتمان‌ها متحول می‌شود و برای مثال، بومی‌سازی یکـی از مسـائل مطـرح در گفتمـان جهانی‌سازی فرهنگی است:

> اقتباس فرافرهنگی مطلب جدیدی نیست و از دیرباز مورد توجه هنرمنـدان بـوده اسـت، ماننـد اقتباس‌های رومیان از نمایشنامه‌های یونان باسـتان. امـا در سـال‌هـای اخیـر بـا طـرح موضـوع "جهانی‌سازی فرهنگی"، این دادوستدها بـیش از پـیش اهمیـت پیـدا کـرده اسـت و تبـادلات فرهنگی غالباً با تغییر زبان و همیشه با تغییر مکان و زمان همراه‌انـد، ماننـد اقتبـاس هنرمندانـهٔ آکیرو کوروساوا[3]، فیلم‌ساز شهیر ژاپنی از نمایشنامهٔ *مکبـث* شکسـپیر بـا عنـوان *سـریر خـون*[4]. به‌علاوه اقتباس‌های فرافرهنگی غالباً با تغییرات سیاسی و نژادی و جنسیتی نیـز همـراه‌انـد. در اقتباس، موضوع پذیرش به اندازهٔ موضوع آفرینش حـائز اهمیـت اسـت؛ از ایـن رو اقتباسـگر

---

[1] *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Linda Hutcheon. University of Illinois Press. 2nd ed., 2000.
[2] *A Theory of Adaptation*. Linda Hutcheon. New York: Rutledge, 2006.
[3] Akira Kurosawa
[4] *Throne of Blood*

همیشه دغدغهٔ پذیرش اثرش را دارد و این یکی از دلایل بومی‌سازی اقتباس است (حسینی ۲۲۲).

به هر روی، پژوهش با دوسویهٔ ادبیات و سینما در مطالعات دانشگاهی جایگاهی یافته است و دسته‌بندی‌های مختلفی برای آن متصور است. قدیم‌ترین و شناخته‌ترین تعامل ادبی ـ سینمایی، اقتباس است. اقتباس ادبی، صرف نظر از معنای لغوی یعنی گرفتن و اخذ کردن، در عرصهٔ هنر معنایی اصطلاحی دارد؛ یعنی انتقال یک امر هنری از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر، چنان‌که سینما از هنر نقاشی روش‌های فضاسازی و خلق معنا با اشکال هندسی را اقتباس کرد و از هنر تئاتر، بیان نمایشی توسط چهره و حرکت بازیگران را فراگرفت. اما رایج‌ترین معنای اصطلاحی اقتباس که در ترجمه با تعبیر «اقتباس ادبی»[1] شناخته می‌شود به پیوند ادبیات و سینما بازمی‌گردد و به‌طور مشخص، انتقال داستان ادبی را از کتاب به سینمای داستان‌گو در نظر دارد. البته نظریه‌هایی که دربارهٔ رابطهٔ سینما و ادبیات هست به این نوع رابطه محدود نمی‌شوند و گاه مناسبات شعر و سینما را به لحاظ فلسفی و زیبایی‌شناسی، بیشتر از نثر داستانی و سینما موجه می‌دانند. این موضوع در نوشته‌ها و آرای کریستین متز[2]، ژان میتری[3] و پیر پائولو پازولینی[4] قابل مشاهده است.[5] با این حال، دانش عمومی و توافق نسبی دربارهٔ رابطهٔ این دو رسانه، همان مسئلهٔ اقتباس است.

در نگاه نخست به نظر می‌رسد نخستین تجربه‌های سینمایی با اقتباس همراه بوده است و برای مثال، اولین بار ژرژ ملیس فیلمی به نام *ماجرای دریفوس* ساخت که موضوع آن از روزنامه‌های پاریس گرفته شده بود و بعد، چند فیلم داستانی دیگر را با اقتباس از آثار معروف ادبی تهیه یا کارگردانی کرد، مانند *سیندرلا* (۱۹۰۰) براساس یک

---

[1] Adaptation
[2] Christian Metz
[3] Jean Mitry
[4] Pier Paolo Pasolini
[5] برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: نیکولز، بیل. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵؛ و متز، کریستین. *نشانه‌شناسی سینما* (مقاله‌هایی دربارهٔ دلالت در سینما). ترجمهٔ روبرت صافاریان. تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.

قصهٔ معروف دربارهٔ پریان، کارتون کمیک *سفر به کرهٔ ماه* (۱۹۰۱) براساس داستان علمی ژول ورن، *سفرهای گالیور*، *رابینسون کروزوئه* و *نفرین فاوست*.

اما تحقیقات متأخر نشان داده‌اند که سینما با هدف دیگری کار خود را آغاز کرد و آن، نشان دادن توانایی‌های خاص و منحصربه‌فرد پدیدهٔ سینماتوگرافیک بود و آنچه از تعامل ادبیات و سینما در فیلم‌های اولیه شکل گرفت صرفاً نوعی اشارهٔ بینامتنی است که برای ایجاد ارتباط با تماشاگر از پیش‌آگاهی او سود می‌جوید؛ زیرا در دههٔ ۱۹۸۰ تماشاگران برای دیدن فیلم داستانی و اثر یک فیلم‌ساز مشخص به سینما نمی‌رفتند و صنعت و نوآوری‌های مکانیکی در اولویت بود. نمایش فیلم داستانی و انتخاب قصه‌گویی به‌عنوان سبک اصلی فیلم‌سازی، با فاصله و با تغییر انگیزهٔ تماشاگران فیلم اتفاق افتاد. با این حال، رابطهٔ ادبیات و سینما از همان ابتدا شکل گرفت. گانینگ نوشته است:

> این ادعای من که تقریباً تا پیش از سال ۱۹۰۷ هیچ‌گونه اقتباس ادبی در سینما وجود نداشته است به این معنا نیست که پیش از این تاریخ، فیلمی براساس رمان‌ها یا نمایشنامه‌های معروف ساخته نشده بود. برعکس، فیلم‌های فراوانی کنش یا شخصیت‌های خود را از آثار کلاسیک یا مشهوری مانند *ده شب در یک سالن رقص*، *فاوست*، *کلبهٔ عمو تام*، *هملت*، *رابینسون کروزوئه* یا *ریپ وان وینکل* اخذ می‌کردند. ولی اطلاق نام اقتباس بر این فیلم‌های اولیه فقط موجب خلط چیزها می‌شود و این مخاطره را ایجاد می‌کند که دسته‌بندی‌های بعدی را بر رویه‌ای اولیه تحمیل کنیم؛ رویه‌ای با زمینهٔ فرهنگی و هدف متفاوت (۱۸۳).

به‌تدریج ارتباط ادبیات و سینما از یک بینامتنیت ضمنی به تعاملی آگاهانه سوق داده شد تا آنجا که فهرست فیلم‌های اقتباسی در تقابل با فیلم‌های اصلی، هویت مستقلی کسب کرد. شاهکارهای سینمایی که از شاهکارهای ادبی اقتباس شده‌اند یا آثار متعالی سینما که براساس آثار نازل و کتاب‌های درجهٔ دوم در عرصهٔ ادبیات ساخته شده‌اند و نیز آثار سینمایی بی‌ارزش که از متون ارزشمند ادبی اقتباس شده‌اند، همه نقدها و دسته‌بندی‌هایی در پی داشت که مطالعات اقتباسی را به شیوهٔ ذوقی و سنتی شکل دادند؛ یعنی مقایسهٔ فیلم با منبع اقتباسی. در کنار این نقد و بررسی‌ها، نظریه‌های اقتباس هم شکل گرفت و بایدها و نبایدها یا شایست‌ها و نشایست‌ها دربارهٔ اقتباس، شاخه‌ای از

نقد نظری را در سینما ایجاد کرد. چنان‌که گفته شد این نظریه‌ها را استادان ادبیات تطبیقی مانند لیندا هاچن مطرح کرده‌اند و صاحب‌نظران این شاخهٔ مطالعاتی در ایران درحال مطرح کردن و ترجمهٔ آن هستند.

سینمای ایران نیز از مقولهٔ اقتباس استقبال کرد و اقتباس‌های سینمای ایران هم در فیلم‌های اولیه هم در سینمای دهه‌های اخیر قابل پیگیری است. نام فیلم‌های اقتباسی ایران و منابع ادبی آن‌ها در کتاب‌ها و پایان‌نامه‌هایی که به این مسئله پرداخته‌اند فهرست شده است. برای نمونه به چند فیلم اشاره می‌شود: *آرامش در حضور دیگران* ساختهٔ ناصر تقوایی براساس اثری از غلامحسین ساعدی، *دایرهٔ مینا* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس اثری از غلامحسین ساعدی، *شازده احتجاب* ساختهٔ بهمن فرمان‌آرا براساس روایتی از هوشنگ گلشیری، *ناخدا خورشید* ساختهٔ ناصر تقوایی براساس روایتی از *داشتن و نداشتن* ارنست همینگوی، *باشو غریبهٔ کوچک* ساختهٔ بهرام بیضایی براساس روایتی محلی از اثر لیوبا ورونکوا، *سارا* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس و برداشتی آزاد از داستان هنریک ایبسن، *طوطی* ساختهٔ زکریا هاشمی براساس داستانی از خودش، *مرگ یزدگرد* ساختهٔ بهرام بیضایی براساس داستانی از خودش، *گاو* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس بخشی از داستان *عزاداران بیل* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، *خاک* ساختهٔ مسعود کیمیایی براساس داستانی از محمود دولت‌آبادی، *تنگسیر* ساختهٔ امیر نادری براساس داستانی از صادق چوبک؛ *شوهر آهوخانم* ساختهٔ داود ملاپور براساس داستانی از علی محمد افغانی، و *داش آکل* ساختهٔ مسعود کیمیایی براساس داستان بسیار کوتاهی از صادق هدایت. به همین قیاس، مطالعه و پژوهش دربارهٔ فیلم‌های اقتباسی هم بخشی از رساله‌های دانشگاهی و مقاله‌ها و نقدها را به خود اختصاص داده است. این نوشته‌ها در مقالهٔ «نقد مطالعات اقتباسی در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» (حیاتی، ب ۶۹–۹۷) معرفی و دسته‌بندی شده‌اند.

۲. بیان مسئله و روش تحقیق

مطالعات تطبیقی اقتباس به دو شاخهٔ نظری و عملی قابل تقسیم است. مرور اجمالی این مطالعات در زبان فارسی نشان می‌دهد تحقیقات متأخر از تحقیقات اولیه تمیزدادنی

است زیرا در نخستین پژوهش‌های میان‌رشته‌ای ادبیات و سینما، معیار اصلی قضاوت دربارهٔ فیلم‌های اقتباسی، میزان وفاداری فیلم به محتوای داستان مکتوب بود اما در تحقیقات جدید به تفاوت‌های رسانه‌ای متن مکتوب ادبی و متن دیداری سینمایی توجه شده است و محققین سعی کرده‌اند تعریف‌ها و نظریه‌هایی تخصصی‌تر ارائه دهند. استفاده از نظریه‌های اقتباس و بنا نهادن پژوهشی منسجم که پرسش‌ها و فرضیه‌های خود را از آن نظریه‌ها اخذ کرده باشد هنوز نمونه‌های زیادی در مطالعات تطبیقی ایران ندارد. این پژوهش تلاشی است برای گذر از مطالعات سنتی اقتباس به مطالعات میان‌رسانه‌ای که شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی نوین است. از مجموع نظریه‌های اقتباس که به کوشش استادان رشتهٔ ادبیات تطبیقی درحال ترجمه و طرح در محافل دانشگاهی است چنین برداشت می‌شود که اقتباس روندی خلاقانه است و در سنجش دو متن مبدأ و مقصد که یکی نوشتاری و دیگری دیداری است باید خلاقیت و تفسیر اقتباس‌کننده از اثر ادبی را معیار نقد در نظر گرفت. در این تحقیق سعی شده با توجه به سرشت مطالعات بینارسانه‌ای و با توجه به اهمیت ارتباط منسجم میان بخش نظری و نقد عملی، اولاً کلی‌ترین قواعد سینمایی و عمومی‌ترین دسته‌بندی آن به‌عنوان پایهٔ طرح بحث در نظر گرفته شود تا در فرایند مقایسه، کنارهم‌گذاری کتاب و فیلم، تفاوت دو رسانه را نشان دهد، ثانیاً خلاقیت اقتباسگر در خلق دوبارهٔ داستان مکتوب با استفاده از ابزارهای رسانهٔ سینما توجه مخاطب را به تفاوت معناسازی رسانه‌ای جلب کند. به همین سبب، ساختار سه پرده‌ای فیلم که قدیم‌ترین هنجار سینمای کلاسیک و چهارچوب اولیهٔ ورود یک داستان ادبی در قالب فیلمنامه است، اصل فهرست‌بندی مطالب قرار گرفت اما در تحلیل پردازش سینمایی داستان به دیگر ویژگی‌های روایی و سبکی اثر نیز توجه شده است.

۳. صادق هدایت و مسعود کیمیایی

صادق هدایت ۲۸ بهمن ۱۲۸۱ در تهران متولد شد و در سال ۱۲۸۷ در ٦ سالگی تحصیلات ابتدایی را در مدرسهٔ علمیهٔ تهران آغاز نمود. در سال ۱۲۹۳ در مدرسه روزنامه دیواری *ندای اموات* را منتشر کرد. اولین مقالهٔ خود را در روزنامهٔ *هفتگی* به

مدیریت نصراله فلسفی به چاپ رساند. در سال ۱۳۰۳، دو کتاب کوچک منتشر کرد: *انسان و حیوان* که دربارهٔ مهربانی با حیوانات و فواید گیاهخواری است و تصحیح *رباعیات خیام* با مقدمه‌ای مفصل. در همین سال صادق هدایت داستان «شرح حال یک الاغ هنگام مرگ» را در مجلهٔ *وفا* (سال دوم، شمارهٔ ۵–٦) منتشر کرد. در سال ۱۳۰۵ داستان «مرگ» او در مجلهٔ *ایرانشهر* (شمارهٔ ۱۱) که در آلمان منتشر می‌شد به چاپ رسید و مقاله‌ای به زبان فرانسه به نام «جادوگری در ایران» برای مجلهٔ *له‌ویل دلیس* (شمارهٔ ۷۹) نوشت. در سال ۱۳۰٦ نسخهٔ کامل‌تری از کتاب *انسان و حیوان* با نام *فواید گیاهخواری* در برلن آلمان به چاپ رساند. نخستین نمونه‌های داستان‌های کوتاه هدایت در سال خودکشی نافرجامش چاپ شد. در سال ۱۳۰۹ مجموعه داستان *زنده به گور* و نمایشنامهٔ *پروین دختر ساسان* را در تهران منتشر کرد. از سال ۱۳۱۰ تا ۱۳۱٤ برای هدایت دورانی پربار محسوب می‌شود و آثار تحقیقی و داستانی بسیاری انتشار داد. از جملهٔ این آثار می‌توان به مجموعهٔ *انیران* اشاره کرد که شامل سه داستان است: «فتح اسکندر» از ش. پرتو، «هجوم اعراب» از بزرگ علوی و «حملهٔ مغول» از صادق هدایت. مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *سایه روشن*، نمایشنامهٔ *مازیار*، کتاب مستطاب *وغ‌وغ ساهاب*، مجموعه داستان‌های کوتاه *سه قطره خون* و چندین داستان کوتاه دیگر نظیر «گرداب»، «دون ژوان کرج»، «مردی که نفسش را کشت»، «صورتک‌ها»، «چنگال»، «لاله»، «آفرینگان»، «طلب آمرزش»، «محلل»، «مرده‌خورها»، «عروسک پشت پرده»، چاپ نخست «علویه خانم» و همچنین سفرنامهٔ «اصفهان نصف جهان»، در این دوران منتشر شد.[۱]

مسعود کیمیایی ۷ مرداد ۱۳۲۰ در تهران زاده شد. تمام آموخته‌های تکنیکی و فنی او از سینما به حضور در گروه دستیاران *فیلم قهرمانان* به کارگردانی ژان نگولسکو و دستیاری ساموئل خاچیکیان در فیلم *خداحافظ تهران* محدود می‌شود. از فیلم‌های مهم کیمیایی می‌توان *قیصر*، *رضا موتوری*، *داش‌آکل*، *خاک*، *گوزن‌ها*، *قرمز*، *دندان مار* و *تجارت* را نام برد. کیمیایی در فیلم‌هایش مانند *قیصر*، *رضا موتوری*، *داش‌آکل* مایه‌های

---

[۱] برای آگاهی بیشتر رجوع کنید: دهباشی، علی. *یادبود صادق هدایت*. تهران: ثالث، ۱۳۸۰.

عصیان فردی را در برابر ارزش‌های اجتماعی نشان می‌دهد. در میان فیلم‌های ساخته‌شدهٔ مسعود کیمیایی بعد از *داش‌آکل* می‌توان به سه فیلم اقتباسی وی اشاره کرد. او در سال ۱۳۵۲ با اقتباسی از *آوسنه بابا سبحان* محمود دولت‌آبادی، فیلم *خاک* را ساخت و پس از آن در سال ۱۳۵۵ توانست با برداشتی آزاد از یکی از داستان‌های بورخس فیلم *غزل* را به پردهٔ سینما ببرد و در نهایت فیلم *خط قرمز* را در سال ۱۳٦۰ براساس فیلمنامهٔ *شب سمور* بهرام بیضایی کارگردانی کرد.[۱]

٤. اقتباس از داستان‌های صادق هدایت

داستان‌های صادق هدایت همواره برای سینماگران قابل توجه بوده است. اولین فیلمی که از نوشته‌های صادق هدایت وام گرفته فیلم مستند *اصفهان* ساختهٔ محمد قلی سیار محصول ۱۳۳٦ است. سال ۱۳۵۰ تلاش برای اقتباس از آثار هدایت به‌صورت پررنگ‌تری افزایش یافت. بزرگمهر رفیعا که در آن زمان در امریکا به سر می‌برد برای جهانگیر هدایت، برادرزاده و وکیل صادق هدایت نامه‌ای نوشت تا برای اقتباس از *بوف کور* اجازه بگیرد اما جهانگیر هدایت موافقت نکرد. رفیعا فیلم *بوف کور* را در امریکا ساخت و با توجه به پیگیری‌های جهانگیر هدایت امکان نمایش آن در سینماهای ایران فراهم نشد. در همین سال فیلم *داش‌آکل* مسعود کیمیایی برمبنای داستانی به همین نام به نمایش درآمد. در سال ۱۳٥٤ کیومرث درم‌بخش، نسخه‌ای دیگر از *بوف کور* را ساخت. در اواخر دههٔ ۵۰ یک سریال تلویزیونی نیز برمبنای قصهٔ «تخت ابونصر» هدایت ساخته شد که کارگردانش مرتضی علوی بود و احمد شاملو فیلمنامه‌نویس. در سال ۱۳۷٦ فیلمی از داوود میرباقری به نام *ساحره* به نمایش درآمد؛ فیلمی که در عنوان‌بندی پایانی‌اش به نام قصهٔ مورد اقتباس، *عروسک پشت پرده* اشاره می‌شود. در سال ۱۳۸۰ مهدی کرم‌پور فیلم کوتاه ۱۷ دقیقه‌ای با نام «روی جادهٔ نمناک» را ساخت که باز یادآور نام صادق هدایت بود. *گفت‌وگو با سایه* ساختهٔ خسرو سینایی یک مستند داستانی است که در آن تلاش شده برخی زوایای پنهان زندگی و شخصیت صادق

---

[۱] قوکاسیان، زاون. *مجموعه مقالات در نقد و معرفی مسعود کیمیایی*. تهران: آگاه، ۱۳٦۹.

هدایت بازکاوی شود و مسائلی مانند علل خودکشی، تأثیرپذیری از الگوهای معنـوی و مانند آن مورد توجه قرار گیرد. آخرین فیلمی که تاکنون در سینمای ایران به اقتبـاس از قلم صادق هدایت ساخته‌اند *قصه‌های یک زندگی* اثر حسن هدایت است. وی پـیش از این نیز فیلم *گرداب* را ساخته بود که آن نیز برمبنای یکـی از قصـه‌هـای هـدایت بـود. گاهی اوقات نیز شباهت‌هایی میان برخی آثار خارجی با آثار صـادق هـدایت احسـاس می‌شود که احتمال برداشت و اقتباس را تقویت می‌کند. فیلم *بزرگـراه گمشـده* سـاختهٔ دیوید لینچ به اعتقاد برخی منتقدان، نقاط مشترک زیادی با *بـوف کـور* دارد؛ مشـترکاتی نظیر زن اثیری، تناسخ و استحالهٔ شخصیتی، رَجّالگی مردان و لکّاتگی زنان و ... .

۵. خلاصهٔ فیلم *داش‌آکل*

کیمیایی فیلم *داش‌آکل* را در سال ۱۳۵۰ ساخت و بهروز وثوقی در آن نقش‌آفرینـی کـرد. این فیلم براساس داستان «داش‌آکل» از مجموعهٔ *سـه قطـره خـون* سـاخته شـده اسـت. ماجرای قهرمانی‌ها و مردانگی و صداقت داش‌آکل را همهٔ مردم شیراز مـی‌داننـد. حـاج صمد قبل از مرگش وصیت می‌کند که داش‌آکل به کارهای زندگی و املاک او رسیدگی کند. داش‌آکل در برخورد با خانوادهٔ حاجی، دختر چهارده سالهٔ او را می‌بیند و به او دل می‌بندد. عشق دختر، داش‌آکـل را بـه شـرابخواری مـی‌کشـاند. کاکارسـتم کـه دشـمن داش‌آکل است با آنکه بارها در جدال تن به تن از او شکست خورده همه جا در غیابش رجز می‌خواند. آکل ازدواج با دختر را به علت سن زیاد خود، دور از مردانگی می‌دانـد و ترتیب ازدواج او را با یکی از خواستگارانش مـی‌دهـد. شـب عروسـی دختـر، وقتـی داش‌آکل از میخانه برمی‌گردد با کاکا روبه‌رو می‌شود و جدال آنها ادامه مـی‌یابـد تـا در شب بعد کاکا در شـرایطی کـه شکسـت خـورده، قمـه را از پشـت در بـدن داش‌آکـل فرومی‌کند و او در همان حال گلوی کاکا را آن‌قدر می‌فشارد که خفه می‌شـود و سـپس خود نیز می‌میرد.

٦. پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ داستان و فیلم *داش‌آکل*

محسن نوبخت در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی در داستان داش‌آکل» (۱۳۹۱)، پس از شرح مبنای نظری و اشاره به نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ ابزاری برای تحلیل متن، به این اصل اشاره می‌کند که نشانه‌شناسی قائل به سطوح معنایی است و در روساخت و ژرف‌ساخت متن آن را تحلیل و بررسی می‌کند. با این مقدمه، بررسی نشانه‌شناختی «داش‌آکل» صادق هدایت در این موارد دنبال شده است: مؤلفه‌های تصویری، مؤلفه‌های تصویری ـ دستوری، بخش کلامی، سطح روایی، سطح ژرف‌ساخت (انتزاعی، مفهومی). دریافت‌های نویسنده را می‌توان در بندهای زیر خلاصه کرد: ۱) تقابل‌های مختلف داستان اعم از تقابل‌های مکانی یا شخصیتی در پیوند با راوی و احساس او معنادار می‌شود و تقابلی که بیش از سایر تقابل‌ها جلوه دارد تقابل ناگواری و شادی است. تقابل‌ها نشان می‌دهد که احساسات مثبت داستان با داش‌آکل و دوستان او همراه است و احساسات منفی نیز همراه کاکا و اطرافیان اوست. ۲) در داستان ویژگی‌های جسمانی مثبت خاص مرجان است و از خصوصیات اخلاقی او چیزی گفته نمی‌شود؛ در مقابل، داش‌آکل سرشار از اخلاق نیکوست و از نظر ظاهر بدسیما تعریف می‌شود. ۳) در داستان ویژگی اخلاقی شخصیت‌های فرعی مشخص نمی‌شود؛ در مقابل، داش‌آکل مظهر اخلاق و جوانمردی است و در برابرش کاکا، نمایندهٔ فساد و تباهی قرار می‌گیرد. ٤) آنچه در زبان داستان غلبه دارد اصطلاحات و امثال است که همین امر سبب قوت کلام است؛ نه زبان شکستهٔ لوطیان. ۵) راوی محدود به داش‌آکل است که البته گاهی جابه‌جا هم می‌شود؛ مثل بعد از مرگ او که راوی، دانای کل مطلق است. ٦) داستان به‌طور سنتی از وضعیت عادی و گره‌افکنی آغاز می‌شود و با کشمکش و بحران پیش می‌رود تا به نقطهٔ اوج و گره‌گشایی می‌رسد. ۷) شهر شیراز که یادآور بزرگی و عشق است با درون‌مایه هماهنگی کامل دارد. ۸) نمادهای دیگر داستان، نشان‌دهندهٔ آن است که داستان قبل از دورهٔ معاصر اتفاق افتاده است. ۹) انتخاب اسامی داش و کاکا که به‌معنی برادر است نشان‌دهندهٔ این است که هر دو در صنفی خاص هستند که باز در داش وجه مثبتی هم وجود دارد و کاکا رستم تداعی‌کنندهٔ برادر رستم است که برای رستم سرنوشت خوبی رقم نزد. ۱۰) اسم مرجان نیز نام موجودی است که در اعماق

تاریک دریا زندگی می‌کند و شخصیت مرجان هم در داستان کلمه‌ای حرف نمی‌زند و هدایت او را از پشت پرده نشان می‌دهد. ۱۱) سایه نمادی است که از ابتدای داستان تا پایان همراه مخاطب است. ۱۲) نشستن داش‌آکل روی سکو نشانهٔ بزرگی او نسبت به سایرین است و وقتی کاکا هم روی سکو می‌نشیند تقابل آنها شروع می‌شود. ۱۳) وجود قفس کرکی، تداعی تنهایی آکل است و اینکه طوطی جای کرکی را می‌گیرد از تغییر حالات آکل خبر می‌دهد. ١٤) در سطح روایی آکل فاعل است، مرجان مفعول عینی است، وفاداری به عهد و جوانمردی مفعول انتزاعی است، مرجان فرستندهٔ عشق است و آکل گیرندهٔ آن، و بالاخره آکل ضد فاعل است. ۱۵) در سطح ژرف‌ساخت، داستان تقابل جوانمردی و ناجوانمردی است.

مردانی کرانی در مقالهٔ «زن در داستان‌های صادق هدایت» (١٣٨٦) شخصیت‌های زن داستان‌های هدایت را بررسی کرده و به بیان تفاوت‌های اخلاقی و شخصیتی آنان پرداخته است. او معتقد است که به‌طور کلی زن داستان‌های هدایت به دو دستهٔ کلی زن اثیری و زن لکاته تقسیم می‌شود. به‌طور حتم مرجانِ داستانِ داش‌آکل زنی اثیری است که در اعماق جامعهٔ ایرانی زندگی می‌کند و چون عشقی ورای تصور به او دارد نمی‌تواند و نمی‌خواهد که از نظر جنسی به او نزدیک شود درحالی‌که در فیلم، زن رقاصه (اقدس) چون در گروه دوم زنان داستانش جای می‌گیرد می‌توان با او رابطه داشت.

از میان نقدهای سینمایی، آرش معیریان در «اسطوره‌ای شخصی (داش‌آکل)» (۱۳۸۱) گفته است برخی کار کیمیایی را دون شأن هدایت دانسته‌اند و برخی دیگر فیلم را اثری فاخر به شمار آورده‌اند که حتی کار هدایت را نیز بلندآوازه کرده است. گویا کیمیایی خواسته شخصیت آکل را در فیلم پایین بیاورد. *داش‌آکل* کیمیایی با شخصیت داستان هدایت تفاوت بسیار دارد اما در واقع تلاش فیلم‌ساز نزدیک کردن شخصیت آکل به بیننده است. از نکات مثبت فیلم موارد زیر قابل ذکر است: ۱) استفادهٔ خلاقانه از فضاها که بهترین زوایا در آن به تصویر کشیده شده است (فضای داستانی در فیلم به حد اعلای خود می‌رسد و منطبق با بافت قصه است). ۲) استفاده از برنمادهایی چون دستمال مرجان و جانمازی که برای آکل پهن می‌کند. ۳) بهره‌گیری از نمای

لانگ‌شات در گشت‌وگذارهای شبانهٔ آکل که در واقع تداعیگر روشنی و تاریکی است؛ همچنین تأکید بر سایه‌ها و فرم‌های قوسی یا صحنهٔ عبور زنجیری‌ها از برابر داش‌آکل. ٤) استفاده از صحنه‌های متضاد در فیلم، مانند تقابل آکل و کاکا در کوچه و قهوه‌خانه یا تقابل پیوند مرجان و شوهرش با پیوند آکل و اقدس.

حمید نفیسی در مقالهٔ «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران (بررسی ساختاری فیلم *داش‌آکل*)» (۱۳۷۱) با توجه به نقش گونه‌های سینمایی در آفرینش معنا، فیلم‌های جاهلی را یکسره فاقد معنا نمی‌داند و به تأثیرگذاری آن بر توده و جامعه اشاره می‌کند. او معتقد است عده‌ای این فیلم‌ها را حاصل نوعی بیماری اجتماعی و ناهنجاری فرهنگی در دورهٔ پهلوی دانسته‌اند درحالی‌که باید به تأثیر این فیلم‌ها بر گفتمان اجتماعی و ایدئولوژیک اشاره کرد. *داش‌آکل* نیز در شمار فیلم‌های جاهلی است که سازنده‌اش صاحب سبک و مؤلف است. نکات گفتنی اینکه: ۱) تقابل لوطی و لات در فیلم مطرح است؛ لوطی‌ها لایهٔ مشخص و عمدتاً شهرنشین اجتماعی‌اند که یا معرکه‌گیران‌اند یا دزدان. دزدان نیز به دو گروه جوانمردان یا دلالان بین حکومت و مردم تقسیم می‌شوند. ۲) فیلم جاهلی مانند ادبیات شفاهی، رابطهٔ مستقیمی با فرهنگ تودهٔ مردم ایران دارد. ۳) ساخت روایی فیلم جاهلی (*داش‌آکل*) در زمینه‌های زیر قابل توجه است: الف) در طرح و توطئهٔ فیلم، کاکا خواهان منزلت داش‌آکل است و می‌خواهد از مرتبهٔ لات به لوطی برسد. ب) شخصیت‌ها یا دستگیرند یا دلال حکومتی؛ داش‌آکل هم وصی است و هم عاشق مرجان و در نتیجه، شخصیت پیچیده شده است. ج) شخصیت‌پردازی‌ها به‌گونه‌ای است که لوطی مترادف الگوی اخلاقی است، چون صفای باطن دارد و رفتارش صمیمی و وفادارانه است. د) با توجه به اینکه فیلم در زمان رضاخان و با توجه به سرکوب لوطیان در آن زمان ساخته شده مورد پسند مردم قرار گرفته است. و) در فیلم‌های جاهلی، افراد با پوشش خاص خود جلب توجه می‌کنند. ٤) از لحاظ نشانه‌گذاری زبانی، زبان فیلم ساده است و به نوسانات و تضادها توجه شده، چنان‌که تعبیرهای تحقیری (مانند لچک سر کردن) به کار رفته است. ۵) از دیدگاه نشانه‌شناسی تصویر زنان، زن یا نجیب (مرجان، عشق افلاطونی) است یا لکاته

(اقدس، آزادی جنسی). ٦) در انتخاب بازیگر، تیپ‌های خاص شاخص‌اند. ۷) شیوهٔ بازی شخصیت‌ها شبیه بازیگران تعزیه است که تقریباً برای بیننده آشناست.

فریدون معزی مقدم در مقالهٔ «داش‌آکل هدایت و داش‌آکل کیمیایی» (۱۳۵۰) به مقایسهٔ فیلم و کتاب پرداخته است. یافته‌های این نوشته عبارت‌اند از: ۱) در داستان، شخصیت آکل از ابتدا خیلی خوب و سفید مطلق نیست اما در فیلم محافظه‌کاری داستان لحاظ نشده است. ۲) داش‌آکلِ فیلم، خودخواهی آکلِ داستان را ندارد و در پی قدرت‌نمایی نیست. ۳) در داستان، کاکا رستم حقه‌باز است اما در فیلم فقط بدجنس و شرور است. ٤) در داستان، صحنهٔ مردن حاجی و درگیری ابتدای فیلم و میکده و رقص وجود ندارد. ۵) آکل در فیلم هنگامی که عاشق می‌شود شخصیت ضعیف‌تری نسبت به داش‌آکل داستان دارد و... . به عبارتی نویسندهٔ مقاله بیشتر بر تفاوت رویدادهای فیلم و داستان متمرکز است.

شهناز مرادی کوچی که رسالهٔ دانشگاهی خود را دربارهٔ اقتباس ادبی، در قالب کتاب منتشر کرده است، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران» (۱۳۸۸) به این فیلم توجه کرده. او ابتدا از فیلم‌سازان جویای نام انتقاد می‌کند سپس شیوه‌های اقتباس را توضیح می‌دهد و برخی فیلم‌های اقتباسی ایران چون *شب قوزی*، *شوهر آهو خانم*، *گاو*، *آرامش در حضور دیگران*، *داش‌آکل* و *تنگسیر* و... را بررسی می‌کند. نویسنده معتقد است جز نام افراد و پاره‌ای حوادث فرعی چیز دیگری از داستان در فیلم نیامده است و آکل کیمیایی ربطی به آکل هدایت ندارد. مقایسهٔ کتاب و فیلم در این مقاله در بندهای زیر خلاصه می‌شود:

الف) در داستان و فیلم سه شخصیت اصلی داریم: آکل، کاکا، مرجان. آکل کیمیایی شخصیتی کاملاً سفید است که جز خوبی ندارد اما آکل هدایت به‌گونه‌ای دیگر است؛ یعنی شخصیتی دوگانه دارد و اگرچه بیشتر خوب است کارهای ناروا هم از او سر می‌زند و هدایت معایب او را در کنار محاسنش ذکر می‌کند. کاکای هدایت هم با شخصیتی که کیمیایی پردازش کرده فرق دارد. کاکای هدایت شروری است که از او به نیکی یاد نمی‌شود اما در فیلم در شب عروسی مرجان که کاکا راه را بر آکل می‌بندد

شروع به شرح دادن گذشته‌اش می‌کند که گویی برای بیرون آوردن چهرهٔ کاکا از سیاهی مطلق است.

ب) در داستان تنها یک بار آکل و مرجان با هم روبه‌رو می‌شوند اما در فیلم بارها دیدار می‌کنند.

ج) آکل هدایت نمی‌تواند ابراز عشق کند. کیمیایی هم سعی دارد همین را نشان دهد اما در عمل، آکل را بر سر سجاده‌ای نشان می‌دهد که مرجان گشوده است و افشاگری او در میخانه نیز قابل مشاهده است.

د) پس از عروسی مرجان، فیلم به حوادث فرعی چون رابطه با اقدس می‌پردازد اما در داستان این‌گونه نیست.

ه) زمان مرگ آکل هم در فیلم و داستان کاملاً متفاوت است.

و) شباهت فیلم و داستان تنها در وجود طوطی و درد دل کردن آکل با اوست.

نتیجه‌گیری پایانی نویسنده این است که اگر برخی تمایزات، لطمهٔ جدی به نوشتهٔ هدایت نزده باشد، مفهوم «عشق» در نزد هدایت که کیمیایی نتوانسته آن را به‌درستی دریابد، روح اثر نویسندهٔ نامدار را مسخ کرده است.

۷. مقایسهٔ معناسازی رسانه‌ای در دو سطح روایی و سبکی کتاب و فیلم

یافته‌های تحقیقات پیش‌گفته نشان می‌دهد هر نویسنده بر جنبه‌ای از یک متن متمرکز شده و آن را توصیف کرده است و حتی در مقایسهٔ فیلم و کتاب فقط به وصف تفاوت‌ها پرداخته شده و تغییرات رسانه‌ای که به اقتضائات رسانهٔ مقصد و خلاقیت‌های اقتباس‌کننده در این انتقال مربوط است مغفول مانده است. برای مثال اگر آکلِ کیمیایی بیشتر از آکلِ هدایت، عشق خود را با تجسم مادی و عینی نشان می‌دهد و این نمایش چنان‌که مرادی کوچی می‌گوید باعث تغییر معنای عشق نزد هدایت شده است. آیا این تغییر از ناگزیرهای درام فیلم کلاسیک است یا آن‌طور که نفیسی شرح داده نوعی برجسته کردن تضادهای درونی آکل در برابر دو حس تعهد و عشق است که در نهایت به برجسته‌تر کردن صفات اخلاقی یک لوطی می‌پردازد و گفتمان اجتماعی زمان رضاخان را نشانه می‌رود که لوطیان را سرکوب می‌کرد؟ اگر این نقدها از منظر

نظریه‌های اقتباس بازبینی شود ممکن است این نتیجه حاصل آید که داش‌آکل کیمیایی یک خوانش جدید از داش‌آکل هدایت است و کارگردان طی یک تفسیر خلاقانه از داستان مکتوب، آن را از آنِ خود و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان خود کرده است، چنان‌که در نظریهٔ اقتباسِ لیندا هاچن «فرایند اقتباس خواه ناخواه درگیر روند بازآفرینی و پذیرش اثر[1] در زمان و مکان اقتباس است [...] و خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه[2] در اقتباس به‌نوعی تأثیر آگاهانه و از آنِ خود کردن اثر[3] اطلاق می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان اقتباس‌کننده شکل گرفته است» (قندهاریون و انوشیروانی ۱۸– ۱۹).

در این بررسی نیز تأکید مقایسه، بر محمل اقتباس یعنی رسانهٔ سینما است؛ اینکه نقد اقتباسی با توجه به اقتضائات رسانه‌ای که متن اول در آن به بروز و ظهور می‌رسد کامل است.

اکنون با این پرسش بنیادین که داستانِ کمتر از بیست صفحه، چگونه در ساختار صد و بیست صفحه/ دقیقه‌ای گسترش یافته است می‌توان تغییرات رسانه‌ای را در فرایند اقتباس دنبال کرد. این تغییرات، ناگزیر به تغییر فرم و محتوی می‌انجامد و اثر جدیدی را نسبت به اثر قبلی شکل می‌دهد. اگر بپذیریم محمل رسانه تعیین‌کنندهٔ بسیاری از تغییرات است باید تحلیل خود را بر عناصر بنیادین سینما متمرکز کنیم. این عناصر به دو دستهٔ روایی و سبکی تقسیم می‌شوند. منظور از عناصر روایی، ساختار تعریف‌شدهٔ یک داستان سینمایی است که بر پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان و درون‌مایهٔ اغلب فیلم‌های کلاسیک سایه انداخته است. برای نمونه در بیشتر فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی یک الگوی متعارف برای طرح و شخصیت‌پردازی وجود دارد مانند اینکه شخصیت اصلی باید در پردهٔ اول معرفی شود و در همان دقایق نخستین باید ماجرایی جذاب و مهیج، توجه بیننده را به خود جلب کند. اما این روایت سینمایی زمانی کامل می‌شود که با تمهیدات فنی سینما بیان شود (ر.ک. بوردول و تامسون ۱۵۶)، چنان‌که اولین معارفهٔ تماشاگر فیلم *داش‌آکل* با شخصیت آکل وقتی است که او پس از

---

[1] Creation and Recreation
[2] Creative Interpretation/ Interpretive Creation
[3] Appropriation

ماجراهایی که انتظار مخاطب را برانگیخته است از تاریکی به درون روشنایی می‌آید و با همراهی موسیقی، بهروز وثوقی تمام قد از روبه‌رو ظاهر می‌شود و...

۱.۷ ساختار بیرونی یا ساختار سه پرده‌ای در هنجارهای فیلم کلاسیک

طبق هنجارهای فیلمنامه و فیلم کلاسیک، شروع و میان و پایان داستان کارکردهای مشخصی دارد. در بیشتر اقتباس‌های اولیه، اگر داستان ادبی این کارکردها را در اختیار کارگردان بگذارد، فیلم در موضوع داستانی و روابط منطقی رویدادها به کتاب وفادار است و خلاقیت‌های سینمایی در زمینه‌های دیگری بروز و ظهور دارد مانند گسترش طرح یا بیان تصویری. به‌طور خلاصه کتاب‌های راهنمای فیلمنامه‌نویسی ساختار بیرونی فیلمنامه را براساس زمان‌بندی رویدادها و نقش ویژه‌ای که ماجراها باید در زمان مشخص خود ایفا کنند به شکل زیر فهرست کرده‌اند:

در تبدیل یک متن ادبی به فیلمنامه، اولین حوزه‌ای که فیلمنامه‌نویسِ اقتباس‌کننده آن را بررسی می‌کند چارچوب کلی اثر یا ترکیب‌بندی وقایع علی و معلولیِ است؛ و توجه به حذف و اضافه‌های اولیه تا فیلمنامه‌ای حدود صد و ده ـ بیست صفحه (معادل یک فیلم بلند داستانی) نوشته شود. در مرحلهٔ بعد باید اندیشه و روش پنهانی را که رابطهٔ اجزای اثر را با یکدیگر و با کل شکل می‌دهد شناخت و آن را با قواعد فیلمنامه تطبیق داد. این دو حوزه را می‌توان به ساختار بیرونی و درونی تعبیر کرد.

در ساختار بیرونی، پیرنگ فیلمنامه با ساختار سه پرده‌ای مشتمل بر بخش‌های آغازین و میانی و پایانی تعریف می‌شود که کارکردهای مشخصی دارد و در طول تاریخ فیلم‌سازی و فیلمنامه‌نویسی به هنجار تبدیل شده است، و در ساختار درونی، روایت از الگوهایی تبعیت می‌کند که باعث جذب تماشاگر است مانند روش خاص تقدم و تأخر رویدادها که باعث اطلاع‌رسانی دراماتیک دربارهٔ ماجراهای داستان می‌شود و دلهره و پیش‌بینی مخاطب را تحریک می‌کند؛ یا شیوه‌های خاص شخصیت‌پردازی که با کنش‌های داستانی، چهره‌پردازی‌های سینمایی یا انتخاب بازیگر و تجربهٔ تماشاگر از بازی‌های قبلی او در ارتباط است یا پردازش گفت‌وگوهای شنیداری ـ دیداری سینما و مانند آن.

مطابق هنجارهای سینمای کلاسیک و ساختار دراماتیک فیلمنامه، در پردهٔ اول فیلم، مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا می‌شود و دربارهٔ آنها اطلاعاتی به دست می‌آورد؛ همچنین فضای کلی داستان را می‌شناسد و به‌تدریج ـ یا گاهی اوقات با سرعتی بیشتر ـ با کلیت داستان آشنا می‌شود. «پردهٔ اول یا همان موومان، افتتاحیهٔ معمولاً ۲۵ درصد از قصه را شامل می‌شود و در یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای، نقطهٔ اوج پردهٔ اول بین دقایق بیست تا سی روی می‌دهد» (مک کی ١٤٦). زمان‌بندی معمول ابتدای فیلمنامه‌ها به این شکل مشخص شده است:[1]

ده دقیقهٔ اول: معرفی شخصیت اصلی، پی‌ریزی مسئلهٔ داستان، پی‌ریزی شرایط پیرامون ماجرا.
ده دقیقهٔ دوم: تمرکز بر شخصیت اصلی.
ده دقیقهٔ سوم: معرفی نقطهٔ عطف اول یعنی رویدادی که داستان را از یک مرحله به مرحلهٔ بعد می‌برد.

در پردهٔ دوم ماجراها گسترش می‌یابند و عمده‌ترین حوادث داستانی رخ می‌دهند که بر کشمکش مبتنی‌اند و زمینه را برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌دهند. این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش یا پردهٔ دیگر است جان‌مایهٔ داستان را در خود دارد. این بخش جولانگاه تقابل‌ها و کشمکش میان شخصیت اصلی با موانع دیگر است: پس از آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی، مسئلهٔ اصلی و تا حدی مسائل پیرامونی، شخصیت‌ها و طرح‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ کنش و واکنش شخصیت‌ها جدی می‌شود؛ پیچیدگی‌های جدید پیش می‌آید؛ تنش دراماتیک افزایش پیدا می‌کند و ماجرا به مرحلهٔ بحرانی می‌رسد. زمان‌بندی معمول کارکردهای خطوط داستانی در بخش میانی به این شکل است:

---

[1] برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: آرمر، آلن. *فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمهٔ عباس اکبری. ۲ جلد. تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۵؛ برمن، رابرت. *روند فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. چاپ دوم. تهران: برگ، ١٣٧٦؛ سیگر، لیندا. *فیلمنامهٔ اقتباسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نقش نگار، ۱۳۸۰؛ فیلد، سید. *چگونه فیلمنامه بنویسیم*. ترجمهٔ عباس اکبری و مسعود مدنی. تهران: ساقی، ۱۳۷۸؛ ویل، یوجین. *فن سناریونویسی*. ترجمهٔ پرویز دوایی. تهران: نقش جهان، ١٣٦٥.

ـ سی دقیقهٔ اول شامل دو بخش حدوداً ۱۵ دقیقه/ صفحه‌ای است: ۱۵ دقیقهٔ اول (دقیقهٔ ۳۰ تا ٤٥): آغاز برخوردها و موانع یا یک نقطهٔ عطف، و ۱۵ دقیقهٔ دوم (دقیقهٔ ٤٥ تا٦٠): برخوردها پیش می‌رود و تکامل می‌یابد تا نقطهٔ عطف میانی فیلم.

ـ سی دقیقهٔ دوم نیز شامل دو بخش ۱۵ دقیقه/ صفحه‌ای است: ۱۵ دقیقهٔ اول (دقیقهٔ ٦٠ تا ۷۵): برخوردها ادامه دارد تا رسیدن به یک نقطهٔ عطف و ۱۵ دقیقهٔ دوم (دقیقهٔ ۷۵ تا۹۰): برخوردها ادامه دارد تا رسیدن به نقطهٔ عطف میانی.

بخش پایانی کوتاه‌ترین و مهیج‌ترین بخش است که بعد از نقطهٔ عطف دوم فیلم آغاز می‌شود و بر گره‌گشایی متمرکز است. بعد از ۹۰ دقیقه که اطلاعات مخاطب کامل شده است شخصیت باید اقدام نهایی را انجام دهد. نقطهٔ اوج داستان باید جذاب باشد و بلافاصله گره‌گشایی رخ دهد. زمان‌بندی معمول بخش پایانی فیلمنامه به این شکل است:

صفحه/ دقیقهٔ ۹۰ تا ۱۰۵: ادامهٔ ماجرا.
صفحه/ دقیقه ۱۰۵ تا ۱۱۵: نقطهٔ اوج.
صفحه/ دقیقهٔ: ۱۱۵ تا۱۲۰: گره‌گشایی و پایان داستان.

در ادامه، هر بخش از فیلم، با نگاهی به تغییرات روایی ـ سبکیِ اعمال‌شده در داستان هدایت بررسی می‌شود.

۲.۷ بررسی رویدادهای سه بخش آغازین، میانی و پایانی فیلم در مقایسه با کتاب

در فیلم *داش‌آکل* روند شکل‌گیری ماجرا در ابتدای داستان، گسترش پیرنگ و پی‌ریزی کشمکش‌های میان داستان، و رساندن رویدادها به نقطهٔ اوج و فرجام داستان به‌گونه‌ای است که می‌توان ساختمان اثر را براساس قواعد ساختار سنتی فیلم تعریف کرد. اگر ابتدای فیلم را براساس زمان‌بندی سه قسمت ده دقیقه‌ای با کتاب مقایسه کنیم این نتایج دریافتنی است:

۱.۲.۷ قسمت آغازین فیلم و کتاب

در بخشِ نخستِ قسمت آغازین یا پردهٔ اول، فیلم دارای براعت استهلال سینمایی است و این را از فرم روایی ـ سبکی ابتدای فیلم درک می‌کنیم. در تیتراژ فیلم، همزمان با نمایش نام‌های بازیگران و سایر عوامل فیلم، سایهٔ دو نفر که با هم در حال جنگیدن‌اند پخش می‌شود و اطلاعات محدودی از درون‌مایهٔ اصلی فیلم به مخاطب ارائه می‌شود. علاوه بر اینکه به اقتباسی بودن فیلم در تیتراژ تصریح می‌شود نوشته‌ای از *داش‌آکل* صادق هدایت در پی می‌آید که سه نقطهٔ آخرِ جمله به مخاطب می‌گوید آنچه در پی می‌بیند ادامهٔ ماجرای کتاب است: «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش‌آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند». نشانهٔ تصویری و نوشتاری، هر دو جنبهٔ اقتباسی بودن فیلم و پای‌بندی کارگردان را به خط اصلی قصه نشان می‌دهد؛ یعنی کشمکش میان قهرمان و ضد قهرمان. همچنین نشانهٔ صوتی یعنی موسیقی با ریتم حماسی، جان‌مایهٔ فیلم را که نبرد و جنگ میان دو تن با دو سویهٔ ارزشی است افشا می‌کند.

در پردهٔ اول که حدود بیست و پنج درصد از کل قصه است شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، مخاطب با فضای کلی داستان آشنا می‌شود و برخی شخصیت‌های فرعی هم معرفی می‌گردند. در فیلم *داش‌آکل* نیز در زمانی حدود بیست دقیقه، تماشاگر این ماجراها را تعقیب می‌کند: کاکا رستم با رجزخوانی میان هوادارانش و در حضور مردم کوچه و بازار معرفی می‌شود و تقابل او با داش آکل در رویارویی‌اش با مردم و جانبداری مردم از داش‌آکل در گفت‌وگوها و کنش‌هایی آشکار می‌گردد. زنی، وجود داش‌آکل را به رخ کاکا رستم می‌کشاند و کودک زن به صورت کاکا رستم آب دهان می‌اندازد. کاکا برای تنبیه بچه به زور به او شراب می‌خوراند و روی دست و بالای سرش می‌چرخاند تا مادرش را عذاب دهد. واکنش کاکا رستم در خوراندن مشروب به کودک و گرداندن او روی سرش، شخصیت منفی او را تثبیت می‌کند و زمینه را برای دادخواهی مردم کوچه و بازار از داش‌آکل فراهم می‌سازد. اما این تمهیدات روایی در کنار تمهیدات سبکی دیگر، هدف کارگردان را محقق می‌کند. برای مثال گردش دوربین از دید پسربچه‌ای که روی سر کاکا می‌چرخد و تدوین دو نمای تقلای مادر برای رهانیدن کودک و پرپر زدن دو مرغ در دست یکی از اطرافیان کاکا رستم در دقیقهٔ ٤:۳۸ به این ماجرای فرعی اوج می‌دهد.

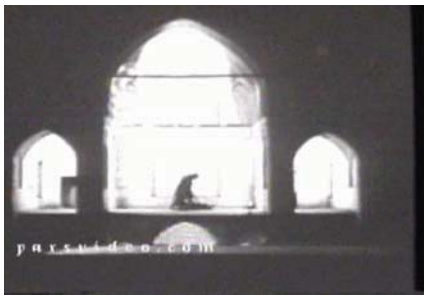
در دقیقهٔ ۵ شخصیت اصلی توسط بچه معرفی می‌شود و با این مقدمه، بیننده که منتظر ظهور منجی فیلم است داش‌آکل را می‌بیند که از دل تاریکی بیرون می‌آید. حالت

جلو آمدن بازیگر نقش آکل با گام‌های محکم و بلند آکل و در مقابل عقب عقب رفتن کاکا با ترس و جاخوردگی، و نیز استفاده از تاریکی و نور در ظهور داش‌آکل، با شگردی سینمایی شخصیت اصلی و ضد قهرمان را معرفی می‌کند. داش‌آکل می‌رسد و با خطاب قرار دادن کاکا رستم با صفت «بی‌غیرت» و گفتن این جمله که «سر چارسوق جای جنگیدن با بچه‌ها و پیرزن‌ها نیست»، شخصیت خود را به‌عنوان قهرمان داستان معرفی می‌کند.

در همین نمونه، تفسیر خلاقانه و سینمایی کیمیایی از اثر هدایت قابل مشاهده است. تقابل اصلی لوطی و لات/ آکل و کاکا هم در اضافه کردن ماجراهایی به داستان مکتوب اتفاق می‌افتد هم در نشانه‌های خاص سینمایی، مانند تقابل نوع گفتار دو شخصیت، تقابل خنده‌ها و رجزخوانی‌های کاکا با سکوت آکل، رویارویی عینی اطرافیان کاکا با مردم حامی آکل در یک موقعیت مکانی معین، تدوین بلاغی (تشبیه) مادر کودک گرفتار در دست کاکا با مرغ‌های اسیر در دست آدم‌های او، تدوین نگاه بچه به دوردست به تصویر *داش‌آکل* که از تاریکی به روشنایی می‌آید، گردش دوربین که از نگاه گیج پسربچه آدم‌ها را نشان می‌دهد، ضرباهنگ تند فصل آغازین که نتیجهٔ جابه‌جایی سریع نماهاست و هیجان صحنه را افزایش می‌دهد و...

در دقیقهٔ ۵:۲۵ روایت فیلم بر خصوصیات و روحیهٔ پهلوانی و غیرت شخصیت اصلی متمرکز می‌شود و او را با شخصیت ضد قهرمان رودررو قرار می‌دهد و به عبارت دقیق، پی‌ریزی داستان انجام می‌پذیرد. در ادامه، دقیقهٔ ٦:۰۲ آغاز درگیری میان دو شخصیت نشان داده می‌شود که جان‌مایهٔ داستان را کامل بیان می‌کند. تقابل و کشمکش، ابتدا در گفت‌وگوست و بعد در زورآزمایی و درگیری داش‌آکل و کاکا رستم گسترش می‌یابد و در انتها کاکا مغلوب می‌شود و داش‌آکل درحالی‌که پایش را روی سینهٔ کاکا رستم گذاشته و لبهٔ قمه‌اش را به گلوی او فشار داده، می‌گوید: «من سگ نمی‌کشم اما اگه یه دفعه دیگه مردم رو آزار بدی، سرخاب به لپات می‌مالم. پاشو گم شو. مثل میمون تو این شهر می‌رقصونمت». کاکا رستم جواب می‌دهد: «بازم همدیگه رو می‌بینیم آکل، اون وقت پوزه‌ت رو به خاک می‌مالم» و به این ترتیب خط اصلی قصه که تقابل داش‌آکل و کاکا رستم، به‌عنوان قهرمان و ضد قهرمان است مشخص می‌شود. اما تصویر

قهرمان و ضد قهرمان در مرکز تصویری از بنای قوسی و عقب کشیدن دوربین، پایان‌بندی سینمایی بر این ماجرای اولیه است.



حدود پانزده دقیقه از فیلم می‌گذرد که رویداد جدیدی شکل می‌گیرد؛ رویدادی که نخستین نقطهٔ عطف داستان به شمار می‌آید و با تغییر جهت موضوع فیلم همراه است: حاج صمد درحال جان دادن است و درحالی‌که در خانه‌اش مراسم روضه‌خوانی برپاست داش‌آکل را به بالین خود می‌خواند و قبل از مرگ از او می‌خواهد وکیل وصیّ او باشد.

در بخشِ دوم قسمت آغازین، تمرکز پیرنگ بر شخصیت اصلی است و این تمرکز با مغلوب شدن کاکا رستم نمایش داده می‌شود. در دقیقهٔ ۹:۳۳ با معرفی شخصیت ضد قهرمان و از طریق تقابل، محبوبیت داش‌آکل برجسته می‌شود. مردم‌آزاری کاکا رستم در کنش‌هایی مثل پرت کردن استکان چای و تمسخر شاگرد قهوه‌چی و تکرار این کنش پردازش می‌شود. نمایش مکرر یک کنش در مقایسه با کتاب، تمهیدی سینمایی است. به عبارتی تکرار یک بن‌مایه به آن ماهیتی تمثیلی می‌دهد و مخاطب متقاعد می‌شود که این شخصیت، منفی است و باید جانب داش‌آکل را گرفت. همچنین توان سینما در بخش‌های دیداری و شنیداری نشانه‌های دیگری را به این صحنه اضافه کرده است. در دقیقهٔ ۱۲:۴۵ صدای غژغژ دستمال شاگرد قهوه‌چی و حرکت محکم دستش که استکان‌ها را پاک می‌کند و همچنین نوع نگاه و اخمی‌اش، عصبانیت او را از حرکات و حرف‌های کاکا بهتر نشان می‌دهد. با این تثبیت معنایی، در دقیقهٔ ۱۱:۱۲ آکل وارد قهوه‌خانه می‌شود و همه‌چیز بر او متمرکز می‌گردد. حرکت دوربین، همساز با جنبهٔ

ارزشی آکل، او را از پایین به بالا نشان می‌دهد و ابّهت کلاسیک او را تأمین می‌کند. حملهٔ آکل به کاکا و مقهور کردن او باعث شادی شاگرد قهوه‌چی می‌شود که بخشی از تجسم نمایشی این صحنه در دقیقهٔ ۱۳:۰٦ با الهام‌گیری از کتاب پرداخت شده است: «شاگرد قهوه‌چی که با رنگ تاسیده پیرهن یخه حسنی، شبکلاه و شلوار دبیت دستش را روی دلش گذاشته بود و از زور خنده پیچ و تاب می‌خورد و بیشتر سایرین به خندهٔ او می‌خندیدند.»

در دقیقه‌های ۱۲ تا ١٤ کشمکش لفظی میان کاکا رستم و آکل کشمکش داستانی را تقویت می‌کند و در دقیقهٔ ١٤:٥٠ پیشکار حاج صمد با رساندن پیام حاجی به آکل، پایهٔ نخستین نقطهٔ عطف داستان فیلم را می‌گذارد.

در بخشِ سوم قسمت آغازین و در دقیقهٔ ۱۷:۲۵ حاج صمد که درحال جان دادن است و به‌سختی حرف می‌زند به آکل می‌گوید بعد از من تو وکیل و وصی من هستی و همه را به تو می‌سپارم؛ و این ماجرا نخستین نقطهٔ عطف است. در این فصل، سکوت صحنه، عنصری سبکی است که وقفهٔ روایی بین این بخش و بخش بعد را تقویت می‌کند.

۲.۲.۷ قسمت میانی فیلم و کتاب

در پردهٔ دوم و بخش میانی فیلم، وقایع جدید شکل می‌گیرد، کشمکش‌ها بیشتر می‌شود و شخصیت اصلی با مقاومت در برابر موانع و با تصمیمات جدید خود، داستان را متمرکز می‌کند. کنش‌های داش‌آکل بعد از پذیرش مسئولیت وکیل وصی حاج صمد

بودن، جهت دیگری پیدا می‌کند و خطّ دیگری کنار خط اصلی داستان جریان می‌یابد؛ یعنی عشق آکل به دختر حاج صمد در کنار کشمکش داش‌آکل با کاکا رستم.

در بخشِ اول قسمت میانی فیلم، فضاسازی خانهٔ حاج صمد در نخستین حضور آکل، مطابق کتاب و با الهام از هدایت پردازش شده است: «هنگامی که داش‌آکل وارد بیرونی حاجی صمد شد، ختم را ورچیده بودند، فقط چند نفر قاری و جزوه‌کش سر پول کشمکش داشتند. بعد از اینکه چند دقیقه دم حوض معطل شد او را وارد اطاق بزرگی کردند که ارسی‌های آن رو به بیرونی باز بود. خانم آمد پشت پرده و پس از سلام و تعارف معمولی داش‌آکل روی تشک نشست.» اما نمایش این فضاها در فیلم به کوتاهی سه سطر مذکور نیست. کوتاهی داستان هدایت برشی از زندگی و جهانِ آکل را نشان می‌دهد و بیننده را به تفسیر و تأمل در این نمونهٔ کوتاه وامی‌دارد. درحالی‌که در فیلم کیمیایی مکان، عنصری است که به خودش ارجاع می‌دهد و معنادار است. به عبارتی کارگردان از حالات و اثرات نهفته در مکان داستان، بهره‌برداری می‌کند تا به معنای مورد نظر خود برسد. در بیان سینمایی انتخاب مکان بر وقایع داستانی اثر می‌گذارد و بی‌توجهی به خصوصیات جزئی آن از تأثیر وقایع می‌کاهد. اگر فیلم‌ساز از حالات و اثرات نهفته در مکان بهره‌برداری کند صحنه، واقع‌گرایی بیشتری دارد؛ خصوصیاتی مانند نوع مکان (اداره ـ منزل)، حالت مکان (دلهره‌آور ـ شلوغ)، کاربرد مکان (محل ضیافت ـ محل کار)، منحصربه‌فرد بودن مکان (قصری در بیابان) و ارتباط مکان با شخصیت (اتاق اصلی شخصیت). تفاوت پردازش مکانی در تصویر سینمایی و توصیف ادبی در دقیقهٔ ۲۱:۳۷ هم دیده می‌شود. صدای قارقار کلاغ‌ها و قرائت قرآن و همچنین نمایش درشکه‌های متعدد و افراد سیاهپوش، احساسِ بودن در فضای قبرستان را منتقل می‌کند.

چنان‌که گفته شد، این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش دیگر داستان است درون‌مایهٔ اصلی داستان را پرورش می‌دهد و مطابق هنجارهای فیلمنامهٔ کلاسیک، خود دارای سه نقطهٔ عطف است که حدود پانزده صفحه یک بار (پانزده دقیقه در فیلم) رخ می‌دهد و داستان را تکامل می‌بخشد. برای مثال در دقیقهٔ ۲۳:۲۰ و در صحنهٔ مراسم تدفین حاج صمد، مرجان دختر او از هوش می‌رود و داش‌آکل به قصد آب زدن به

صورت او روبندش را کنار می‌زند. رویارویی با صورت و نگاه مرجان در نمای درشت، این پیش‌بینی را در مخاطب تقویت می‌کند که داستان وارد مرحلهٔ تازه‌ای مـی‌شـود. در این صحنه صدای راوی کتاب شنیده نمی‌شود که می‌گوید: آیا این دختر خوشگل بـود؟ شاید...: «بعد همین‌طور که سرش را برگردانید، از لای پـردهٔ دیگـر دختـری را بـا چهـرهٔ برافروخته و چشم‌های گیرندهٔ سیاه دید. یک دقیقه نکشید کـه در چشـم‌هـای یکـدیگر نگاه کردند ولی آن دختر مثل اینکه خجالت کشید، پرده را انداخت و عقـب رفـت. آیـا این دختر خوشگل بود؟ شاید، ولی در هر صورت چشم‌های گیرندهٔ او کار خـودش را کرد و حال داش‌آکل را دگرگون نمود. او سر را پایین انداخت و سرخ شد. ایـن دختـر مرجان، دختر حاجی صمد بود که از کنجکاوی آمده بـود داش سرشـناش شـهر و قـیّم خودشان را ببیند.»

یکی از شگردهای سینمایی که هویت مستقل فیلم از کتاب را نشان می‌دهد تـدوین تقابل‌هاست. صحنهٔ رویارویی آکل و دختر حاج صمد در قبرستان بـا صـورت مبهـوت داش‌آکل و برداشتن دستمال مرجان و پنهان کردن آن در پر شال پایان مـی‌پـذیرد و بـه صحنهٔ میخانه برش می‌خورد. تقابل صحنه‌ها با تدوین محقق می‌شود و نمونه‌های مشابه آن در فیلم، تقویت‌کنندهٔ معناسازی این سبک است؛ یعنی درون‌مایه با تکرار یک عنصر سبکی ـ روایی محقق می‌شود.

بخشِ دوم قسمت میانی فیلم با ماجرای شرابخانه آغاز می‌شود که رویـدادی فرعـی است و با استمداد از شخصیت‌های فرعی و کنش‌های آنان درونیات شخصیت اصلی را آشکار می‌کند و کشمکش او را با خود نشان می‌دهـد. در دقیقـهٔ ۲۶:۳۴ اقـدس معرفـی

می‌شود؛ رقاصه‌ای که مریض و تب‌دار است با زور و تهدیدِ یکی از لات‌های شهر به حیاط می‌آید اما به داش‌آکل روی خوش نشان می‌دهد. مرد با اقدس درگیر می‌شود و برای بریدن گیس او قمه می‌کشد. داش‌آکل همان خصوصیاتی را که در تقابل با کاکا رستم از خود نشان داده تثبیت می‌کند و با شنیدن این طعنه که: «یه هفته‌س که حوصله نداری لوطی! آدم وقتی خودش رو انداخت تو دفتر دستک یه پولدار، دیگه براش حال و حوصله نیم‌مونه»، به صورت مرد سیلی می‌زند و دوباره به خط اصلی داستان اشاره می‌شود؛ لوطی می‌گوید: «یه پیغوم برات دارم پهلوون. کاکا رستم می‌گفت: چند شبه چشم به راهم تا داش‌آکل بیاد زیر چارسوق ببرمش مکتب. می‌گفتک یارو تردسیده. چی بهش بگم؟» اتفاق قهوه‌خانه تکرار می‌شود، آکل لوطی را بیرون می‌کند و شرابخانه‌دار و رقاصه شادی خود را بروز می‌دهند. یکی از تفاوت‌های بارز سینمایی و ادبی در این صحنه، پردازش گفت‌وگوست.

گفت‌وگوی سینمایی قواعدی دارد، زیرا برخلاف گفت‌وگوی داستانی که فقط خوانده می‌شود، شنیده و دیده می‌شود و باید رابطه برقرار کند. توانایی برقراری این ارتباط به ویژگی‌هایی وابسته است. برای مثال گفت‌وگوی دراماتیک باید هم افکار و عواطف شخصیت‌ها را برآورده کند هم دربارهٔ شخصیت‌های دیگر یا ماجراهای داستان اطلاعاتی به مخاطب بدهد هم شخصیتی را به کنشی وادار کند و به‌دنبال آن ماجرایی جدید خلق کند. همچنین گفت‌وگوی نمایشی باید ساده، کوتاه، فشرده و متمرکز باشد و بر نشانه‌های بصری غالب نباشد. معمولاً در نوشتن گفت‌وگوی دراماتیک، بینندهٔ عام را لحاظ می‌کنند که استعاره‌های پیچیده را درک نمی‌کند اما از کنایه‌گویی‌های قابل فهم لذت می‌برد. گفت‌وگوی خوب سینمایی برای اینکه تماشاگر را خسته نکند باید میان شخصیت‌ها رفت‌وآمد کند و پویا باشد. گفت‌وگوی دراماتیک باید به گفت‌وگوی واقعی شبیه باشد و سازگاری با موقعیت و شخصیت را رعایت کند. در نهایت، کشمکش به‌عنوان اساس درام، باید در گفت‌وگو هم ارائه شود (حیاتی الف ۱۷۶– ۲۱۵). اگر گفت‌وگوهای داستان هدایت را به این ویژگی‌ها عرضه کنیم درمی‌یابیم پردازش گفت‌وگو در داستان مکتوب «داش‌آکل» از ظرفیت‌های نمایشی برخوردار است. به همین دلیل، ساختار و بافت گفت‌وگوهای کتاب در فیلم حفظ شده است. زبان کاکا

علاوه بر اینکه ناتوانی شخصیت او را القا می‌کند واقع‌گرا و نیز برای شنیدن جذاب است. کنایه‌های تحقیرآمیز، تنش دراماتیک و چالش میان آکل و کاکا را شدت می‌دهد. در مثالی دیگر، در صحنهٔ قهوه‌خانه، وقتی کاکا به آزار و اذیت شاگرد قهوه‌چی می‌پردازد و به اسم پرنده‌ها زیر استکان‌ها می‌زند، آخرین استکانی که پرتاب می‌کند جلوی پای داش‌آکل زمین می‌افتد و این جمله از پیرمردی شنیده می‌شود: «حالا ببینیم مرد کیه!». داش‌آکل مشغول خوردن چای می‌شود و کاکا رستم مشغول رجزخوانی: «امشب باز چارسوق رو می‌بندم. شنفتی که؟! به کاسبا و نمازخونا و زنا و بچه‌ها کاری ندارم. را واسه ه ه ه همه بازه، الا نامردا. هیچ عنتر لوطی‌نمایی رو نمی‌ذارم اَ دستم سالم در رِ. اروا شکم اونایی که قپی میان اگه لوطی‌ان، امشب میان سر چارسو.» داش‌آکل جوابِ می‌دهد: «مث اینکه مردت خونه نبوده که زدی بیرون! امروز بزک نکرده حرف می‌زنی؟!»

کشمکش بعدی، درونی است و به خط داستانی عشق برمی‌گردد. در دقیقهٔ ۳۵:۲۵ اقدس از داش‌آکل دلجویی می‌کند و با این جمله که «مادرم می‌گفت: وقتی یه مرد غم داره، یه کوه درد داره»، چالش‌های درونی داش‌آکل فاش‌تر می‌شود؛ و او این جمله را چند بار در فیلم تکرار می‌کند. کنش بعد باز هم کشمکش را شدت می‌دهد: با تغییر موسیقی، اقدس رقص دیگری را از سر می‌گیرد تا دل داش‌آکل را شاد کند. سکون و بی‌حرکتی، باده‌نوشی و نگاه مبهوت داش‌آکل از تقابل اقدسِ همیشه در دسترس با مرجان دست‌نیافتنی حکایت می‌کند. این تقابل و دوراهی باز هم اوج می‌گیرد؛ وقتی آکل می‌خواهد شرابخانه را ترک کند اقدس از او طلب کامرانی می‌کند و آکل پرهیز می‌کند و محل را ترک می‌گوید.

خط داستانی عشق با تمرکز بر کشمکش درونی شخصیت گسترش می‌یابد: در دقیقه‌های ٢٤ تا ٢٦، داش‌آکل مست و تنها در کوچه‌های شهر بر سکویی می‌نشیند و دستمال مرجان را از پر شال بیرون می‌آورد. حرکت نمادین چند زندانی در زنجیر، بیان تشبیهیِ دلِ دربندِ آکل را تقویت می‌کند. در این صحنه میزانسن کارکردی بلاغی دارد و گرفتاریِ عشق به افرادِ در زنجیر تشبیه شده است. کیمیایی تشبیه این صحنه را برابری برای شعر داستان هدایت دانسته است:

به شب‌نشینی زندانیان برم حسرت — که نقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است
دلم دیوانه شد ای عاقلان آرید زنجیری — که نبود چارهٔ دیوانه جز زنجیر، تدبیری

داش‌آکل به خانه می‌رود و نمایش تنهایی او در خانه با نمایی باز از زاویهٔ بالا، برجسته می‌شود. این نما معادل بخشی از داستان است که به‌راحتی به تصویر تبدیل نمی‌شود یا دست کم در این فیلم تبدیل نشده است، چون تفسیر راوی داستان و انتخاب واژه‌ها و جمله‌هایی که نویسنده را فاش می‌کند منحصر به متن مکتوب است: «ولی نصف شب، آن وقتی که شهر شیراز با کوچه‌های پر پیچ و خم، باغ‌های دلگشا و شراب‌های ارغوانی‌اش به خواب می‌رفت، آن وقتی که ستاره‌ها آرام و مرموز بالای آسمان تیرگون به هم چشمک می‌زدند، آن وقتی که مرجان با گونه‌های گلگونش در رختخواب آهسته نفس می‌کشید و گذارش روزانه از جلوی چشمش می‌گذشت، همان وقت بود که داش‌آکلِ حقیقی، داش‌آکلِ طبیعی، با تمام احساسات و هوی و هوس، بدون روبایستی از تو قشری که آداب و رسوم جامعه به دور او بسته بود، از توی افکاری که از بچگی به او تلقین شده بود بیرون می‌آمد و آزادانه مرجان را تنگ در آغوش می‌کشید.»

دلبری مرجان و دلدادگی آکل با نمودهای داستانی دیگر تشدید می‌شود. آکل برای رتق و فتق امور به خانهٔ حاج صمد می‌آید. اذان ظهر پخش می‌شود و مرجان برای داش‌آکل جانماز و سجاده می‌آورد. تقابل مذهب خانوادهٔ حاج صمد و ماجرای شرابخانه که داستان فیلم آن را پشت سر گذاشته، پیچیدگی عشق را بیشتر می‌کند. اقامهٔ

نماز و خوردن ناهار در خانهٔ حاج صمد رویدادی به‌ظاهر فرعی است که با اطناب آن، تأکید و تمرکز داستان بر نقش ماجرای عاشقانه مشخص می‌شود.

وقتی پردهٔ دوم و بخش میانی فیلم به نیمه می‌رسد، در داستان فیلم یک تغییر کلی و بنیادین ایجاد می‌شود. از دقیقهٔ ۵۰ تا۶۰، تغییر شخصیت داش‌آکل پردازش می‌شود. نخست، داستان به خط اصلی بازمی‌گردد؛ حضور کاکا رستم در قهوه‌خانه با رجزخوانی در میان طرفداران و تحقیر و تمسخر آکل در غیاب او همراه است و موضوع طعنه‌های کاکا، عشق داش آکل به مرجان است. غیبت داش آکل در قهوه‌خانه به حضور او در شرابخانه پیوند می‌خورد و شخصیت مست و منفعل او برخلاف همیشه به درگیری و قمه‌کشی لوطی‌های شهر بی‌توجه است، تا جایی که از کنار لوطی‌هایی که مثل جنازه کف حیاط افتاده‌اند با بی‌اعتنایی و بی‌تفاوتی می‌گذرد و محل را ترک می‌کند. این شخصیتِ تغییریافته با یک نقطهٔ عطف به سرنوشت پایانی خود نزدیک می‌شود.

در بخشِ سوم قسمت میانی و در دقیقهٔ ۵۳:۱۵، مادر مرجان از آکل می‌خواهد تا دربارهٔ خواستگاری که برای مرجان پیدا شده راهنمایی‌اش کند و نظرش را بگوید. تفاوت‌های کتاب و فیلم در این بخش هم روایی است هم سبکی.

در فضاسازی دقیقهٔ ۵٤:۵۸، صدای هیاهوی افراد خانه، تصویر سیب‌ها و میوه‌های بسیاری که در آب حوض ریخته می‌شود و نیز دیدن جمعیتی در حیاط خانهٔ حاج صمد و از همه مهم‌تر وجود آکل در میان مقدمات جشن عروسی مرجان، جمع نشانه‌هایی دیداری ـ شنیداری است که رسانهٔ کتاب نمی‌تواند آن را تصویر کند، اما عباراتی مانند برای مرجان شوهر پیدا شد، آن‌هم چه شوهری... نوعی برانگیختن کنجکاوی مخاطب با کلمات است که رسانهٔ سینما به آن دسترسی ندارد: «برای مرجان شوهر پیدا شد، آن‌هم چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش‌آکل بود. از این واقعه خم به ابروی داش‌آکل نیامد بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد. زن و بچهٔ حاجی را دوباره به خانهٔ شخصی خودشان برد و اطاق بزرگ ارسی‌دار را برای پذیرایی مهمان‌های مردانه معین کرد. همهٔ کله گنده‌ها، تاجرها و بزرگان شهر شیراز در این جشن دعوت داشتند»؛ معنایی که ـ هدایت با آوردن عبارت خم به ابروی داش‌آکل نیامد بلکه برعکس... ـ با صحنهٔ دقیقهٔ ۱:۰۰:٤۸

در فیلم فرق می‌کند. در این صحنه آکل در شب عروسی به شرابخانه می‌آید تا با نوشیدن شراب غم خود را تسکین دهد و در دقیقهٔ ۱:۰۳:۲٤ آکل مست و از خود بیخود درحال خروج از شرابخانه است که اقدس او را به شاهچراغ قسم می‌دهد که این یک شب را پیش او بماند. مغلوب شدن آکل و احساس ناراحتی او از مفارقت مرجان و نزدیکی با اقدس در تدوین بلاغی صحنه‌های عروسی مرجان با صحنهٔ کامرانی اقدس برآورده می‌شود. این مقهوری و مغلوبی برای داش‌آکل که قهرمان شهر است نقطهٔ عطفی است که فیلم را به بخش دیگری پیش می‌برد.

۳.۲.۷ قسمت پایانی فیلم و کتاب

در بخشِ اول و دوم قسمت پایانی و در دقیقهٔ ۱:۰۷:۱٦ آکل درحالی وارد چارسوق می‌شود که کاکا به‌همراه نوچه‌هایش مشغول رجزخوانی‌اند. نقطهٔ اوج داستان از اینجا آغاز می‌شود که مخاطب در هیجان و اضطراب، منتظر گره‌گشایی می‌ماند. در دقیقه‌های بعد، وقتی آکل کلید زورخانه را می‌گیرد مخاطب به ادامهٔ داستان امیدوار می‌شود و در همان نقطهٔ اوج، انتظار دیدن قهرمانی و پیروزی آکل از کاکا را در ذهن خود تقویت می‌کند. صدای طبل و دهل و... که در فضای تعزیه پخش است استرس و دلهرهٔ نبرد میان آکل و کاکا را بیشتر به مخاطب منتقل می‌کند و بیننده در هر لحظه منتظر نتیجه و گره‌گشایی مطلوب ذهن خود است. در دقیقهٔ۱:۲۰ حیدر به کاکا می‌گوید که آکل آمدنی نیست، برو و به مردم بگو که از تو ترسیده است. کاکا به میان مردم می‌آید و از ترسیدن و نیامدن آکل به میدان خبر می‌دهد. مخاطب همچنان نگران و منتظر است و داستان به گره‌گشایی نزدیک می‌شود.

در بخش سوم قسمت پایانی آکل به میدان می‌آید و گره‌گشایی داستان آغاز می‌شود. در دقیقهٔ ۱:۲٤ نبرد نهایی میان داش‌آکل و کاکا آغاز می‌شود و در دقیقهٔ ۱:۲۸ آکل، کاکا را بر زمین می‌زند و می‌گوید من سگ نمی‌کشم. اما کاکا از پشت خنجر را در کمر آکل فرو می‌کند. آکل هم روی سینه‌اش می‌نشیند و با دستانش او را خفه می‌کند. در دقیقهٔ ۱:۳۳ مرجان قفس طوطی آکل را در دستش گرفته است و از زبان او می‌شنود که

«مرجان عشق تو منو کشت». بیان صریح عشق آکل به مرجان در این بخش پایانی اتفاق می‌افتد.

۸. نتیجه‌گیری

نخستین تغییر اعمال‌شده در داستان مکتوب داش‌آکل برای تبدیل به فیلم، گسترش طرح است. رسانهٔ سینما و ساختمان یک فیلم سینمایی مطابق هنجارهای فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما اقتضا می‌کند رویدادهای داستان درحدود صد و بیست صفحه تنظیم شود اما چگونگی گسترش پیرنگ، خوانش کارگردان اقتباس‌کننده را از متن اصلی نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد توسعهٔ تقابل‌ها در عناصر روایی و سبکی، بنیادی‌ترین خلاقیت فیلم‌ساز است که به‌واسطهٔ آن معناسازی کرده است. اعلام وفاداری به خط قصهٔ اصلی در نشانهٔ نوشتاری تیتراژ، کشمکش آکل و کاکا را نقطهٔ شروع قرار داده و همین تقابل را با معادل‌های سینمایی دیگر گسترش داده است، مانند تقابل نور و تاریکی در شخصیت‌پردازی، تقابل گروه حامی آکل (مردم) با گروه کاکا (نوچه) در رویارویی آن‌ها در یک مکان واحد، و تقابل چهره و حرکت بازیگران در استحکام (آکل) و سستی (کاکا). با ظهور خط قصهٔ عشق در کنار خط اصلی داستان، دوگانه‌های روایی و سبکی در این زمینه خلق می‌شوند مانند تقابل مکانی خانهٔ حاج صمد و شرابخانه، تقابل شخصیت‌های مرجان و اقدس و تقابل عروسی مرجان و کامرانی اقدس. نکته این است که همهٔ این تقابل‌ها معنای تقابلی خود را از تأکیدهای سینمایی می‌گیرند مانند استفادهٔ کامل از مکان و چیدمان صحنه در فضاسازی یا استفاده از نور و تاریکی در بیان حالت شخصیت‌ها. نمونهٔ دیگرِ تفسیر خلاقانهٔ کارگردان، تکرارهای روایی و سبکی است که درون‌مایه را نشان می‌دهد و شاید در همین تکرارها، تغییر فرمی که ناگزیر به تغییر معنا می‌رسد قابل مشاهده است. تکرارها هم در سطح تناسب‌هاست هم در سطح تقابل‌ها ـ چنان‌که گفته شد. نفس تکرار تقابل در رویدادهای روایی و پردازش سبکی، بیننده را به پردازش تقابل‌ها به‌عنوان تأکید زیبایی‌شناختی فیلم جلب می‌کند و از آنجا که تقابل‌های خط اصلی قصه کنار تقابل‌های خط داستانی عشق گذاشته می‌شود پیچیدگی شخصیت را عمیق و گره داستانی را شدیدتر می‌کند. اما

تکرار تناسب‌ها بیشتر در بن‌مایه‌ها و نشانه‌های کلامی است. تکرار رفتارهای منفی کاکا با واکنش منفی مردم یا تکرار جملهٔ «وقتی یه مرد غم داره یه کوه درد داره» در شمار شیوه‌های شخصیت‌پردازی کارگردان است که درون‌مایه را نیز القا می‌کند.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۳-۹.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. *هنر سینما*. ترجمهٔ مفتاح محمدی. ویراستهٔ حسن افشار. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۰.

حسینی، مصطفی. «معرفی و نقد کتاب *نظریه اقتباس*.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۲۱٦-۲۲۳

حیاتی، زهرا. (الف) *مهرویی و مستوری؛ بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین* در سینما. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۷.

ـــــــــ . (ب) «نقد مطالعات اقتباسی در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۲۷ (۱۳۹۳): ٦۹-۹۷.

رماک، هنری. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ٥٤-۷۳.

سبزیان، سعید. «نقد و معرفی کتاب *نظریهٔ نقیضه (آموزه‌هایی از شکل هنری قرن بیست)*.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۷ (۱۳۸۷): ۱٤٦-۱۷۱.

قندهاریون، عذراء و انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من* توکلی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۱۰-٤۳.

گانینگ، تام. «بینامتنیت سینمای اولیه؛ پیش‌درآمدی بر فانتوماس.» *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*. ترجمهٔ داوود طباطبایی عقدایی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۹۱: ۱۸۳–۲۰۵.

مرادی کوچی، شهناز. «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران.» فصلنامهٔ *فارابی*. ٦٤ (۱۳۸۸): ۳۰–۷٦.

معزی مقدم، فریدون. «داش‌آکل هدایت و داش‌آکل کیمیایی.» *نگین*. ۷۹ (۱۳۵۰): ١٤–۱۷.

معیریان، آرش. «اسطوره‌ای شخصی (داش‌آکل).» *نقد سینما*. ۳۵ (۱۳۸۱): ۲۰–۲۲.

مک کی، رابرت. *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چاپ دوم. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

نجومیان، امیرعلی. «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*. ۳۸/۹ (۱۳۹۱): ۱۱۵–۱۳۵.

نفیسی، حمید. «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران (بررسی ساختاری فیلم داش‌آکل).» مجلهٔ *ایران‌نامه*. ۳۹ (۱۳۷۱): ۵۳۷–۵۵۲.

نوبخت، محسن. «تحلیل نشانه‌شناختی در داستان داش‌آکل.» مجلهٔ علمی ـ پژوهشی *ادب‌پژوهی*. ۲۲/٦ (۱۳۹۱): ۱۲۵–١٥٤.

نیکولز، بیل. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

هدایت، صادق. *سه قطره خون*. تهران: جاویدان، ۱۳۱۱.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۴۶-۷۷

بن‌مایه‌های فوتوریستی در شعر ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده

غلامرضا پیروز،* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران
مریم فقیه عبداللهی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۳/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۶/۲۳

چکیده

مکتب فوتوریسم که در قرن بیستم با کوشش فیلیپو توماسو مارینتّی به ادبیات و هنر ایتالیا معرفی شد، پس از چندی از مرزهای ایتالیا گذشت. روسیه تنها کشوری بود که موج آوانگارد فوتوریسم را کامل پذیرفت و بخش عظیمی از ادبیات قرن بیستم خود را به دست مؤلّفه‌های فوتوریسم مبتنی بر انقلاب، تکنولوژی، کاربرد اصطلاحات مربوط به مظاهر جامعهٔ مدرن و همچنین به چالش کشیدن سنت‌ها سپرد.

با آغاز نهضت مشروطهٔ ایران و باز شدن درهای غرب، تبادلات فرهنگی و ادبی ایران و روسیه نیز آغاز شد. یکی از مکاتبی که به این واسطه تأثیر زیادی بر شعر شاعران ایرانی داشت مکتب فوتوریسم بود. ولادیمیر مایاکوفسکی به‌عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ این مکتب، الگوی مناسبی برای تطبیق شعر شاعران فوتوریست ایرانی با مؤلّفه‌های فوتوریسم روسی است. در ادبیات ایران نیز طاهره صفّارزاده به‌عنوان شاعری انقلابی که چندین سال در غرب تحصیل کرد و رکود فرهنگی ـ ادبی را تاب نیاورد و درصدد تغییر رویکرد ادبیات ایران بود و همچنین اشعارش شواهد زیادی از مؤلّفه‌های فوتوریسم دارد، بهترین گزینه برای این تطبیق است. از این رو در این مقاله درصدد هستیم با توجه به کارکرد مکاتب ادبی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، وجوه مشترک شعر ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده را از رهگذر مکتب فوتوریسم بررسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: فوتوریسم، مایاکوفسکی، طاهره صفّارزاده، ادبیات تطبیقی

---

* Email: Pirouz_40@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. درآمد

یکی از حوزه‌های پرکاربرد در ادبیات تطبیقی، حوزهٔ مکاتب ادبی است که با نگاهی به پژوهش‌های انجام‌شده، خیل عظیمی از آثار ادبی که با رویکرد مکتبی در بستر ادبیات تطبیقی بررسی شده‌اند خودنمایی می‌کنند. اگر به‌طور ویژه این پژوهش‌ها را تنها شمارش کنیم می‌بینیم که حوزهٔ مکاتب ادبی حوزه‌ای کارآمد در ادبیات تطبیقی است. مضاف بر اینکه مکاتب ادبی در ادبیات کشورهای مختلف با توجه به مقتضیات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی متنوع و متفاوت، به اشکال مختلف متجلی می‌شوند و با توجه به همین تنوع است که می‌توان آثار اقلیم‌های مختلف را از دریچهٔ نقد مکتبی با هم تطبیق داد. این نکته ظرفیت بالای مکاتب ادبی را نشان می‌دهد؛ ظرفیتی که به آنها اجازه می‌دهد خود را در هر قالبی قرار دهند. هرکدام از مکاتب رئالیسم، رمانتیسیسم، سوررئالیسم و... بنا به موقعیتی که آثار ادبی در آن پرداخته شده‌اند، چهره‌ای از خود را به نمایش می‌گذارند (انوشیروانی ۲۳-۲٤). از این نظر برای نمونه ممکن است نگاهی که یک اثر فرانسوی به مکتب رمانتیسیسم دارد با رویکرد یک اثر امریکایی متفاوت باشد و اینجاست که عرصه برای ادبیات تطبیقی باز می‌شود. با توجه به توضیحاتی که ذکر شد مکتب فوتوریسم نیز از این قاعده مستثنی نیست.

جنبش ادبی ـ هنری فوتوریسم در اواخر قرن ۱۹ و در جریان شرکت ایتالیا در جنگ جهانی اول (آبرنزی ۱۸)، در پی رکود فرهنگی و اجتماعی این کشور، با انتشار نظریه‌های شاعری ایتالیایی به نام فیلیپو توماسو مارینتّی[1] (۱۸۷٦-۱۹٤٤) در نشریه‌هایی در میلان و فلورانس ایتالیا به جهان ادبیات و هنر معرفی شد (ارناسون ۱۸۰۳). شالودهٔ بیانیهٔ مارینتّی این نکته را می‌رساند که ادبیات باید همسو با سدهٔ بیستم که عصر صنعت و تکنولوژی و زندگی مدرن و ماشینی است، سبک باشد و زبانی ماشینی داشته باشد. او سنّت‌ها را تارهایی می‌دانست که بر پای هنر و ادبیات تنیده شده و حرکت به پیش را برایشان ناممکن کرده است؛ پس باید با فروپاشیدن این قید و بندها، ادبیات و هنرِ رهاشده را به سمت و سوی مدرنیته هدایت کرد. مارینتّی در بیانیهٔ خود به ستایش یازده

[1] Filippo-Tommaso Marinetti

قصیده‌ای می‌پردازد که به‌طور پراکنده عبارت‌اند از عشق به خطر، غریزهٔ عصیان، زیبایی حرکت و سرعت، وحدت عناصر اصلی، جنگ یگانه بهداشت جهان، انقلاب، تمام اشکال بسیار پیشرفتهٔ تمدن صنعتی، و در بیانیهٔ بعدی به بیان فنّ بلاغت این ایدئولوژی دینامیسم می‌پردازد: کلمات آزاد، همزمانی احساس و بیان، ویرانی عمدی و حساب‌شدهٔ شعر عروضی و قواعد نحوی و نقطه‌گذاری (سیدحسینی ٦٦١-٦٦٢).

با اینکه خاستگاه فوتوریسم ایتالیا بود و شاعران ایتالیایی در معرفی فوتوریسم به جهان ادبیات و هنر، اساسی‌ترین نقش را داشتند، این مکتب دوران اوج خود را در روسیه گذراند، به‌طوری که بزرگ‌ترین و فوتوریست‌ترین شعرای این مکتب روسی‌اند. می‌توان گفت فوتوریسم روسیه پیش از هر شاعر فوتوریست دیگری به مایاکوفسکی[۱] مدیون است. مرد اول فوتوریسم روسی با توجه به عمر کوتاه ۳۷ سالهٔ خود خیلی زود به بلوغ شعری و سبک و سیاق مختص به خود دست یافت.[۲] سبک او ضد زیباشناختی ستیزه‌جویانه، ضد احساسات اجتماعی و تاریخی و با تمایلات کمال‌گرایی هنری و اصالت ادغام شده بود (تراس ۸۹۵). در خصوص وجوه فوتوریستی شخصیت و اشعار مایاکوفسکی در ادامه بحث خواهیم کرد.

ظهور و ورود مدرنیته و تجدد در ایران به‌دلیل فقدان پیش‌زمینه و بستری مناسب برای ورود و نهادینه شدن آن، در سال‌های نخست چنان‌که باید و شاید در ادبیات ایران مجال تجلی پیدا نکرد. به همین دلیل شاید از آن دوره نتوانیم شاعرانی بیابیم که از این حیث، فوتوریستی تمام و کمال باشند. اما پس از گذشت سال‌ها در ادبیات ایران شاعری توانمند متولد شد که به‌سبب تحصیل و زندگی در غرب و آشنایی با مکتب آوانگارد فوتوریسم، به‌گونه‌ای همه جانبه آن را در آثارش تجلی داد. «طاهره صفّارزاده به‌واسطهٔ آشنایی با شاعران و نویسندگان غربی که به‌حتم از فوتوریسم متأثر بودند به

---

[1] Vladimir Mayakovsky

[۲] برای اطلاعات بیشتر در خصوص مایاکوفسکی رجوع کنید:

Владимир маяковский, под ред. Маяковский Л.В. - Москва: Правда, 1973.

Русская литература для всех. От Блока до Бродского.Сухих. Н. ИСПб. издательская группа (Лениздат), (Команда),2013.

Сухих. Н.И.**Школьный балл**/ / Звезда. -2009. - №7.

نوشتن آثارش مبادرت جست. او از من شخصی خود دور شد و به من اجتماعی روی آورد و برای نشان دادن جامعه‌ای آرمانی در تلاش است» (پیروز و فقیه ۷۱)

او تا آنجا پیش رفته که حتی فریاد بلند شعر اعتراض ولادیمیر مایاکوفسکی، یکی از بزرگ‌ترین چهره‌های آوانگارد شعر معاصر روس و متعهد سیاسی را که می‌توان گفت وجود او چهرهٔ شعر روسی را تغییر داده و در چارچوب مکتب فوتوریسم، برداشت انقلابی تازه‌ای را از زبان شاعرانه ارائه کرده است و مخالفت شدید او با گذشته، وی را در صف آفرینندگانی قرار می‌دهد که با شور و هیجان به انقلاب ۱۹۱۷ پیوستند (سیدحسینی ٦٦٨)، پس از آشنایی با شعر زبیگنیف هربرت[1]، شاعر لهستانی محوشده می‌بیند (حقوقی ۲٤۳). در این مسیر او سنت‌ها را تاب نمی‌آورد و به تغییر ساختار شعر دست زده است. وی شعر را از قالب سنتی خود خارج کرده است، چراکه معتقد است کلماتی که به زور وزن در کنار هم قرار می‌گیرند از ارزش مفهومی شعر تهی‌اند، پس سبکی جدید به نام «شعر طنین» و تغییراتی دیگر پدید می‌آورد که به‌تفصیل از آنها سخن به میان خواهد آمد.

۲. چارچوب نظری

۱.۲ ادبیات تطبیقی

نخستین تعریفی که از ادبیات تطبیقی ارائه می‌شود، مقایسهٔ دو جانبهٔ ادبیات‌های ملی است. اما همین ادبیات ملی نیز با دو تعریف عامه‌پسند و نخبه‌پسند تعریف می‌شود. برای مثال ادبیات انگلیسی، ادبیات فرانسوی و... که به‌طور ویژه به یک مرز جغرافیایی خاص اطلاق می‌شوند در تعریف نخست قرار می‌گیرند؛ اما در تعریف دوم با دو معیار روبه‌روییم. نخست مجموعه‌ای از آثار که به زبان واحدی نوشته می‌شوند و به «رمزگان زیبایی‌شناسی همسانی» تعلق دارند و از طرفی دیگر نویسندگان این آثار زمینهٔ فرهنگی یکسانی دارند که این آثار به بیان فرهنگی خاص به کمک بیان و نحوی مشترک می‌پردازند. برای مثال آلمانی‌ها همان‌قدر که از خواندن آثار خود لذت می‌برند، از آثار نویسندگان سوئیسی و اتریشی که آنها را هم‌وطن خود می‌دانند نیز لذت می‌برند.

[1] Zbeegniew Herbert

ادبیات تطبیقی در آغاز قرن بیستم نیز با همین هدف پا به عرصه گذاشت؛ یعنی مقایسهٔ ادبیات ملی یا بخشی از آن (یوست ۳۹). در تعریفی که پراور[1] از ادبیات تطبیقی ارائه می‌دهد آن را مطالعه و بررسی روابط و مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه می‌داند که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند (پراور ١٦). او همچنین ادبیات تطبیقی را ابزار اصلی ـ و نه هدف ـ می‌داند (همان ۱۰). پراور با ذکر مثالی این حوزه را از ادبیات عمومی جدا کرده و تعریفی ملموس‌تر از آن ارائه می‌دهد:

> وقتی سیر تکامل غزل‌واره را در اروپا از پترارک به بعد بررسی می‌کنیم به ادبیات عمومی پرداخته‌ایم؛ اما وقتی که ضمن بررسی سیر تحول غزل، غزلی را از شکسپیر با غزلی از پترارک مقایسه می‌کنیم وارد حوزهٔ ادبیات تطبیقی شده‌ایم (همان ۱۱–۱۲).

ادبیات تطبیقی از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در فرانسه با سخنرانی‌ها و نوشته‌های پژوهشگران فرانسوی همچون آبل فرانسوا ویلمن[2] و ژان ژاک آمپر[3] آغاز شد (انوشیروانی ۸). کشورهایی از قبیل انگلیس، آلمان، فرانسه و... نیز به استناد آثار صاحب‌نظرانشان نظیر ژوزف تکسیه انگلیسی، گوته و... در خصوص ادبیات تطبیقی، خود را بانی این تفکر می‌دانند؛ اما با همهٔ این ادعاها که در جای خود می‌تواند صحیح باشد، به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران، فرانسه با جذب و پرورش نخبگان این حوزه، مکتبی را بنا نهاد که از آن به‌عنوان مکتب فرانسه یاد می‌شود. مکتبی که با آغاز به کار در اواخر قرن نوزدهم، اصول و مؤلّفه‌های خود را ذکر کرد که به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: ۱. ارتباط تاریخی دو ادب مورد تطبیق، ۲. عملی و واقعی بودن تأثیر و تأثّر، ۳. اختلاف در زبان حوزه‌های مورد تطبیق، ٤. خاستگاه ادب تطبیقی باید ادبیات اروپایی باشد چراکه ادب اروپایی فضای ادبی جهان را مشحون کرده است (امین مقدّسی ٤١). این مکتب برای تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف، از تطبیق استفاده می‌کند (انوشیروانی ۱۳) و علاوه بر شرح چگونگی تأثیرپذیری نویسندگان و شاعران از آثار و تمدن یک کشور، علل و دلایل این تأثیرپذیری را نیز بیان می‌کند و برای اثبات

---

[1] Sigbert Salomon Prawer
[2] Abel-Francois Villemain
[3] Jean-Jacques Ampere

این تأثیرپذیری ناگزیر از رجوع به مستندات تاریخی است (انوشیروانی و قندهاریون ١٤). پیروان مکتب فرانسه، تاریخ‌گرایی، اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم) و احساسات قومی ملی‌گرایانه را با هم پیوند زدند. فرانسوی‌ها ادبیات فرانسه را استخوان‌بندی نظام ادبی جهان می‌دانستند و در نظر آنها پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید چرایی و چگونگی اتصال ادبیات انگلیسی، آلمانی، اسپانیایی، ایتالیایی و روسی را به این بدنه بیابد. مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی را حوزه‌ای فراملیتی ـ نه بین‌المللی ـ و رشته‌ای جنبی در حوزهٔ تاریخ ادبیات فرانسه می‌دانست و این نوع نگاه با رویکرد سایر کشورها نسبت به ادبیات تطبیقی متفاوت بود (یوست ٤٣). در یک جمع‌بندیِ کلی مفاهیمی را که مکتب فرانسوی بر آن تأکید می‌کند می‌توان در چند مورد خلاصه کرد: ۱. بررسی ارتباط بین دو نویسنده در فراسوی مرزهای ملی و زبانی، ۲. یافتن رد پای آثار خارجی در آثار نویسنده‌ای دیگر، ۳. میزان تأثیرپذیری نویسنده و خالق اثری از آثار نویسنده‌ای خارجی، ٤. گردآوری شواهد مبنی بر آشنایی نویسنده‌ای با ادبیات خارجی (پراور ۳۸).

پس از جنگ جهانی دوم و با سخنرانی رنه ولک[1] در دومین کنگرهٔ بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۵۸، مکتب امریکا در مقابل مکتب فرانسه اعلام وجود کرد. مکتبی که ادبیات تطبیقی را نه‌تنها در ارتباطات ادبی بین فرهنگ‌های مختلف می‌جست بلکه معتقد بود رد پای آن را در رشته‌های مختلف علوم انسانی و هنر نیز می‌توان پیگیری کرد. پیروان این مکتب، ادبیات را پدیده‌ای جهانی و کلّیتی متشکل از ادبیات ملی با وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه می‌دانند (انوشیروانی ۱۳). تفکر مکتب امریکایی از آنجا ناشی می‌شود که به قول پژوهشگران این مکتب، ایالات متحده، ملتی مهاجر است که هنوز وطن فرهنگی خود را در قاره‌های دیگر می‌جوید و اصراری هم برای بروز احساسات ملی‌گرایانهٔ خود ندارد. از سویی گذشت یک قرن و نیم از سکونت در امریکا هم نمی‌تواند سنت فرهنگی و ادبی را در معنای رایج خود برای آنها به ارمغان بیاورد. در نتیجه طبیعی است که بسیاری از آنها به ادبیات تطبیقی تمایل داشته باشند. مجموع این دلایل دو ویژگی تعدد نظریه‌های ادبی و نبود دغدغه‌های ملی‌گرایانه را به

[1] René Wellek

ادبیات تطبیقی بخشید (یوست ٤٤) تا مکتب امریکایی با نفی تفاوت زبـان و ضـرورت ارتباط تاریخی، به محقّق این آزادی را بدهد که بدون ارتباط تاریخی، تطبیـق دو اثـر را بررسی کند. در واقع این مکتب بدون هیچ گرایش تاریخی از پـژوهش‌هـا و تحقیقـات تاریخی برای رسیدن به نتیجه کمک می‌گیرد (امین مقدّسی ٤٧). از دیدگاه این مکتـب، ملاک بررسی و ارزشیابی یک اثر هنری ـ ادبی، زیبـایی و وجـوه برجسـته‌سـاز ادبـی و هنری آن اثر است نه جهتگیری‌هـای ملـی و میهنـی و تمـایلات ناسیونالیسـتی. همـین نگرش است که قلمرو ادبیات تطبیقی را تا خارج از مرزها بسط مـی‌دهـد (انوشـیروانی ۱۵). رویکرد این پژوهش نیز در تطبیق اشعار مایاکوفسکی و صفّارزاده براساس مکتـب امریکاست. دو شخصیت از دو محدودهٔ متفاوت جغرافیایی و تاریخی با رویکرد زبانی، محتوایی، شکلی و ادبی مشترک که می‌تواند آن دو را در کنار هم قرار دهد.

۲.۲. فوتوریسم

در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ جریان‌های مختلفی از گوشه و کنار اروپا با هدف تأثیرگذاری بر آثار ادبی و هنری سر برآوردند و فیوچریسم[1] یا فوتوریسم یکی از آنها و در تلاش برای زدودن شکل‌های سنتی، توازن، وزن و تأکید بر شتاب و سـرعت عصـر ماشین برای نشان دادن حرکت‌های پویا بود. (وبستر ٧٤٥)

مارینتّی در اواخر دههٔ اول قرن بیستم (۱۹۰۹)، بیانیـهٔ مکتـب خـود را در ضمیمـهٔ ادبی روزنامـهٔ *فیگـارو*[2]ی پاریـس به چاپ رساند و اصطلاح فوتوریسم را که از عنـوان داستان عجیب و غریب خود اقتباس کرده بود به رسمیت شناخت (بکولا ۲۸۳). مارینتّی و بعد از او دیگر پیروان فوتوریسم ثروت، ماشین آلات صنعتی، جنگ، آشـوب، سـر و صدا، حرکت و پویایی را منبع زیبایی و الهام می‌دانستند (بـاکنر ۳۷۳). عقایـدی کـه در بیانیهٔ مارینتّی بیان شد بسیار شدید اللحن و حامی اصلی هنر پیشرو آغاز قرن بیسـتم در ایتالیا بود (پاین ٦٨). به همـین دلیـل اسـت کـه گسسـت کامـل از سـنّت، گـرایش بـه شکل‌های نو، مضامین جدید و سبک‌های نوین که مناسب عصر صـنعت بودنـد هـدف

[1] Futurism
[2] *Figaro*

اصلی بیانیهٔ مارینتّی بود (کادن ۱۷۰). در همین راستا «در نخستین بیانیهٔ این جنبش، در مورد تخریب موزه‌ها، کتابخانه‌ها، آکادمی‌ها و نهادهای فرهنگی واپسگرای ایتالیا سخن گفت و دنیای نوین، ماشین و سرعت را ستود»[۱] (آرناسون ۱۸۳).

نخستین بیانیهٔ مارینتّی که در سال ۱۹۰۹ منتشر شد در ۸ مارس همان سال در روزنامهٔ وچر پترزبورگ به چاپ رسید. مارینتّی، خود در سال ۱۹۱٤ از مسکو و پترزبورگ دیدار کرد و در ٤ فوریهٔ ۱۹۱٤ در پترزبورگ سخنرانی کرد. پس از آن سخنرانی، گروهی از فوتوریست‌های روسی که مایاکوفسکی هم عضوی از آنها بود طی اعلامیه‌ای عنوان کردند که گروه آنها جز نام، هیچ وجه مشترکی با فوتوریسم ایتالیا ندارد. اما این ادعا چندان درست نبود و حداقل آن این است که در نفرت از سنّت و گذشته و ستایش مدرنیته و تکنولوژی با ایتالیا سهیم بودند.[۲] این نگاه نسبت به گذشته و آینده، شالودهٔ فوتوریسم را تشکیل می‌دهد که به‌دنبال خود نوآوری‌ها و دستاوردهای جدیدی را در راستای دستیابی به اهداف فوتوریست‌ها ـ چه ایتالیایی و چه روسی ـ به وجود می‌آورد. همچنین شعار کلیدی مارینتّی با عنوان آزادی کلمه بعدها به ستون اصلی برنامه‌های هنری و تکیه‌گاه فوتوریست‌های روسی تبدیل شد. گذشته از همهٔ اینها بیانیهٔ فوتوریست‌های روس بی‌شباهت به بیانیهٔ مارینتّی نبود.

فوتوریسم در روسیه در سال ۱۹۱۱ با انتشار بیانیهٔ «آغاز اِگوفوتوریسم»[۳] به قلم ایگور سوریانین[٤] و برخورد ولادیمیر مایاکوفسکی با داوید بورلیوک[٥] ـ از نخستین چهره‌های فوتوریسم ـ به ادبیات روسیه معرفی شد (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ٤۰) اما اعلام رسمی موجودیت فوتوریسم با نگارش بیانیهٔ «کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی»[٦] ـ که

---

[۱] برای اطلاعات بیشتر در خصوص بیانیهٔ فوتوریست‌ها رجوع کنید: *مکتب‌های ادبی در تاریخ ادبیات روسیه*، آبتین گلکار، صص۱۳۲-۱۳۳.

[۲] بیانیهٔ «کشیده‌ای بر گوش پسند عمومی» تأییدی بر این نکته است.

[3] Ego Futurism
[4] Igor suryanyn
[5] David Davidovich Burliuk

[٦] برای اطلاعات بیشتر در خصوص این بیانیه ر.ک:

Маяковский В.В., Бурлюк Д.Д. и др., Пощечина общественному вкусу. - Москва: Изд Г. Кузьмина, 1912.

خود گویای رویکرد تجددگرایانهٔ فوتوریست‌ها بود ـ به قلم مایاکوفسکی، بورلیوک، آلکسی کروچونیخ[1] و ویکتور (ولیمیر) خلبنیکوف در سال ۱۹۱۲ رخ داد (گلکار ۱۳٦–۱۳۷) و پس از مدتی در فوریهٔ ۱۹۱۳ با حملهٔ بیشتری به سنت‌های ادبی «دامی برای داوران» را منتشر کردند. با توجه به این بیانیه شاعران و نویسندگان فوتوریستی اصول هنری گذشته را نفی کردند و در مقابل به ساخت، محتوا و در کل سبکی نوین دست زدند و آزادی مطلق بیان را از طریق ایماژهای عجیب و کلمات نو و تغییر شکل یافته، به‌عنوان اولین قدم معرفی کردند (گلنس ۷۸٤). این گروه راهکارهایی نیز برای گسترش مرزهای شعر و واژگان برشمرد. آمادگی برای نادیده گرفتن قواعد عادی نحو و ریخت‌شناسی، تأکید بر جنبهٔ گرافیک و آوایی کلمات از آن جمله‌اند.

اما اهداف و باورهای مکتب فوتوریسم در کنار روحیهٔ حساس و رمانتیک به منصهٔ ظهور نمی‌رسید. به همین دلیل نکته‌ای دیگر نیز در قاموس محتوایی فوتوریسم ثبت شد و آن هم حذف احساسات عاشقانهٔ فردی و جایگزینی آن با عشق جمعی و ملی بود. آنها رفته‌رفته تأثیر هرگونه تغزل را از شعر طرد کردند و سبکی نثرمانند به وجود آوردند. در واقع پیروان فوتوریسم آن را ابزاری برای به تصویر کشیدن وجوه زندگی مدرن و صنعتی قرن بیستم و تنها معرِّف جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی می‌دانستند. فوتوریسم باید تمام مظاهر تلاش‌ها و سر و صداهای زندگی صنعتی نو اعم از کارخانه‌ها، ماشین‌ها، هواپیما و هر آنچه مبیّن دنیای «آینده» است را نشان می‌داد (پیروز و فقیه ۷٤).

در حوزهٔ زبان نیز فوتوریست‌ها طرفدار آزادی کلمه و جمله از قید و بندهای نگارشی و زبانی بودند. به همین دلیل در بیانیهٔ فنّی فوتوریسم آمده است:

> نحو، نقطه‌گذاری، صفت و قید نمی‌خواهیم. فعل به‌صورت مصدر خواهد آمد، زیرا تنها، فعلی که به‌صورت مصدر است استمرار حیات را نشان می‌دهد. صفت حذف خواهد شد... قید حذف خواهد شد، چون که قید، یکنواختی ناراحت‌کننده‌ای به لحن جمله می‌دهد. باید اسم دوگانه مصرف شود، یعنی اسم دیگری شبیه خودش، بی‌آنکه حرف ربطی در میان باشد باید به‌دنبال اسم بیاید (سیدحسینی ٦۷۵).

---

[1] Aleksey Kruchenykh

راهبرد فوتوریسم، با جدا شدن از رویکرد سنتی به فراز و نشیب‌های فرهنگ، در واقع حمله‌ای جنگ‌طلبانه و بی‌وقفه به تمامی اشکال فرهنگ بورژوا بود. این شیوه از همان آغاز در بیانیهٔ مارینتّی و پس از آن در آثار و افکار مایاکوفسکی جلوه کرد. فوتوریسم که مدیون طیف روشنگری وسیع به ارث رسیده از پایان قرن در اروپا و به‌ویژه نویسندگانی مختلف و متفاوت چون هانری برکسون[۱]، فریدریش نیچه[۲]، کارل مارکس[۳]، زیگموند فروید[٤]، اچ. جی. ولز[٥]، دانونتسیو[٦]، امیل فرهارن[۷] و سورل[۸] است، در دوره‌ای بیست‌ساله در سراسر جهان از آرژانتین تا ژاپن، مکزیکوسیتی تا نیویورک، و از فوتوریست‌های ایتالیایی تا کوبیست ـ فوتوریست‌های روس گسترش یافت. فوتوریسم[۹] پیش از هر چیز نقطهٔ اوج آوانگاردیسم قرن بیستم بود و تا امروز به همین صورت مانده است (فرامپتون ۷۳).

۳.۲ اصلی‌ترین مؤلّفه‌های فوتوریسم

فوتوریست‌ها با رعایت مرز میان لفظ و معنا، مؤلّفه‌ها و عناصر اصلی مکتب خود را به شکل کلی در بیانیه‌های خویش اعلام کردند که در یک دسته‌بندی عبارت‌اند از:

۱.۳.۲ عناصر محتوایی ـ فکری

مخالفت با هیجان‌های درونی شاعر و شعر تغزّلی (داد ۳٦۲-۳٦۳؛ سیدحسینی ٦٦۲)
ملی‌گرایی و تعصبات قومی و وطن‌پرستی (مارینتّی ١٦؛ پاین ٦٨)

---

[1] Henri Bergson
[2] Friedrich Nietzsche
[3] Karl Marx
[4] Sigmund Freud
[5] H. G. Wells
[6] Gabriele D'Annunzio
[7] Verhaeren Emile
[8] Sorel

[۹]. برای اطلاعات بیشتر در خصوص فوتوریسم ر.ک:

Adamson, Walter and Emily Braun and Silvia Barisione. *Italian Futurism,1909-1944: Reconstructing the Universe.* Guggenheim Museum, New York: Exhibition Catalogues. March 31, 2014.
Humphrey, Richard. *Futurism (Movements in Modern Art)*. February 13, 1999.
Martin, Sylvia. *Futurism (Basic Art)*.February 1, 2005.
Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism (World of Art)*. February 1, 1985.

عشق به خطر کردن و شهامت و شورش‌های انقلابی (مـارینتّی ۱۵؛ پـاین ٦٨؛ سـید حسینی ٦٧٣)
ستایش آنارشیسم (پاین ٦٨)
نابودی سنت‌ها (مارینتّی ۱۸؛ ولک ۳۸۲؛ داد ۳٦۲-۳٦۳)
مبارزه با فمینیسم، موزه‌ها و کتابخانه‌ها (مارینتّی ١٦؛ پاین ٦٨؛ سیدحسینی ٦٧٣)
تجلیل از ماشینیسم و مظاهر تمدن جدید (داد ۳٦۲-۳٦۳)
توجه به حرکت‌های اجتماعی و سیاسی (آوانگاردیسم اجتماعی) (سیدحسینی ٦٧٣)
ستایش جنگ (مارینتّی ١٦؛ پاین ٦٨)

۲.۳.۲ عناصر شکلی ـ ادبی

زبان غیر شعری و هنجارگریزانه و فاقد دستور زبان (ولک ۲۸۳؛ داد ۳٦۲-۳٦۳)
گرایش به شعر منثور (داد ۳٦۲-۳٦۳)
نزدیکی به زبان محاوره‌ای و کابرد کلمات عادی روزمره (آتـش‌بـرآب ۱۳۸۸: ۲۷۵؛ همان ۷۲)
بی‌توجهی به دستور زبان (داد ۳٦۲-۳٦۳؛ سیدصدر ٤۳۸)
رهایی واژه از تمام نقطه‌گذاری و علامات نگارشی (داد ۳٦۳؛ سیدحسینی ٦٧٥)

۳. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با این مکتب تنها یک مقاله با عنوان «مؤلفه‌هـای فوتوریسـم در شـعر طـاهره صفّارزاده با تکیه بر مفهوم موعودگرایی» به چاپ رسیده که به جرئت مـی‌تـوان گفـت تنها پژوهشی است که به شکل مستقل در خصوص مکتب فوتوریسم و بررسی وجـوه آن در ادبیات فارسی شکل گرفته است؛ و *اساس و بیانیهٔ فوتوریسم/ نقاشی فوتوریست* از فیلیپو توماسو مارینتّی و امبرتو بوچینی که تنها کتابچه‌ای است که به‌صـورت اخـص دربارهٔ فوتوریسم و بیانیهٔ آن با قلم مارینتّی نوشته شده و در ادامه بـه تـأثیر آن بـر هنـر نقاشی پرداخته است.

منابع بسیار اندک دیگری نیز در دست است که در آنها تنها به کلیت فوتوریسم پرداخته شده و در حکم معرفی اجمالی این مکتب است، از آن جمله مقاله‌های «فوتوریسم چیست؟» از محمدعلی برزنونی در نشریهٔ *نور*، «فوتوریسم و طراحی جهانی فریب» نوشتهٔ امین میرزایی در نشریهٔ *سیاست روز*، مقالهٔ «فوتوریسم، مارینتّی و اسلام (نظریه و نوآوری فوتوریستی)» نوشتهٔ اندره‌آ آبرنزی در نشریهٔ *اندیشه*. نشریهٔ *زیباشناخت* نیز مقاله‌ای با عنوان «فوتوریسم» از کنت فرامپتون چاپ کرده که ظاهراً تنها مقاله‌ای است که به سیر تحولاتی فوتوریسم و تأثیر آن بر هنرهای مختلف پرداخته است.

٤. روش تحقیق

نگارندگان در این پژوهش با توجه به مبانی و دستاوردهای مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ شکلی‌ـ محتوایی و زبانی دو شاعر با دو ملیت متفاوت پرداختند تا وجوه مشترک آثارشان را که بر پایهٔ مکتب امریکایی است دسته‌بندی کنند.

۵. یافته‌های پژوهش

۱.۵ عناصر محتوایی ـ فکری

۱.۱.۵ مخالفت با هیجان‌های درونی شاعر و شعر تغزلی

همان‌طور که پیش از این ذکر شد، فوتوریسم با توجه به آزادی کامل آثار ادبی از قید و بندهای سنت، از لحاظ ادبی و بلاغی نیز بیانیهٔ خود را صادر کرد. اما اهداف و باورهای این مکتب در کنار روحیهٔ حساس و رمانتیک به منصهٔ ظهور نمی‌رسید. به همین دلیل نکته‌ای دیگر نیز در قاموس محتوایی فوتوریسم ثبت شد و آن هم حذف احساسات عاشقانهٔ فردی و جایگزینی آن با عشق جمعی و ملی بود.

فوتوریسم در سیر تکاملی خود از آغاز تا پایان در پی اهداف جمعی و ملی و در ارتباط مستقیم با جامعه و مردم بود. در نتیجه چنین جامعه‌ای، با تراوشات قلبی انسان

گذشته بیگانه می‌شود، احساسات و هیجانات را نادیده می‌گیرد و مسیر قلب و ذهن خود را به سوی تعالی جامعه سوق می‌دهد (داد ۳٦۳).

۱.۱.۱.۵ مایاکوفسکی

پس از گذشت چندی از ظهور مدرنیته، سمت و سوی رمانتیسیسم تغییر کرد و از عشق فردی به عشق جمعی و ملی دگرگون شد و منِ فردی شاعر، جای خود را به منِ اجتماعی داد و این الگو در تمام ادواری که استقلال و ملیت یک کشور به خطر می‌افتاد نمود پیدا کرد (پیروز و فقیه ۸۲). شاعران فوتوریست با دل کندن از عشق فردی، مسیر زندگی خود را به سمت زندگی و عشق اجتماعی هموار کردند که مایاکوفسکی به‌عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ این مکتب نمونهٔ بارز آن است. او که عاشق دخترکی زیبا و مهاجر شده بود در شعر «نامه‌ای از پاریس به رفیق کاستروف دربارهٔ طبیعت عشق» (۱۹۲۸) از رفیق کاستروف، سردبیر گارد جوان پوزش می‌خواهد که پند او را در شعر سیاسی و عبرت‌آموزش در تحقیر موضوع حقیری چون عشق به کار نبسته است (تراس ۱۰۸۵). او شعر «در اوج صدایم» (۱۹۳۰) را با این ابیات پایان می‌دهد:

وقتی که من در برابر/ ک م ح ک (کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست) ظاهر می‌شوم/ از سالیان روشن/ از آینده/ من بالاتر خواهم ایستاد از دستهٔ/ شادان و دغلبازان شعرپیشه/ کارت عضویت من در حزب بالشویک تمامی آن یکصد مجله/ کتاب‌های/ حزبی‌ام (۲۵).

این شعر، شاعر را شخصی معرفی می‌کند که زندگی و هنرش را فدای آرمان سوسیالیستی کرده است. به‌جای آنکه: «خرچنگ قورباغه‌ای/ از عشق بنویسم/ مانند دیگران/ که منفعتش هم بیشتر است» (تراس ۱۰۸۵)

۲.۱.۱.۵ صفّارزاده

عشق و هیجان‌های درونی شاعر بعد از تجلی در دو دفتر اول صفّارزاده، با تغییر کارکرد شعر در باور شاعر، در معنای مصطلح، نمود بارزی ندارد. در باور صفّارزاده شعر دیگر هدف نیست بلکه خود در پی هدفی والاتر است. عشق و هیجان‌های شخصی جای خود را به عشق و روح دردکشیدهٔ تمام مظلومان داد و اینجاست که

صفّارزاده شاعر مرز مشخصی به نام ایران نیست. او به صدای مردم ستمدیده در گوشه‌گوشهٔ جهان تبدیل شد (طنین در دلتا ۱۱۳ و ۱۲۷). «بی‌شک غزل توانایی بیان مفهومی را به این وسعت که خارج از بخش خصوصی زندگی یک شاعر است ندارد. صفّارزاده، غزل ـ قالب شعرهای عاشقانه ـ را بیماری می‌داند که به‌سبب خصلتش در فصول خاص به مناسبت‌هایی عود می‌کند» (پیروز و فقیه ۸۳). او عشق را نیز به مبارزات اجتماعی پیوند می‌دهد:

با هم از میان خمیازهٔ ممتد روزهای مدرسه قدم زده بودیم/ نام‌هایمان را بر روی چنار مسجد محله کنده بودیم/ با هم سرود ملی را خوانده بودیم بی‌آنکه معنی‌اش را بدانیم/ پدرانمان هر روز به یکدیگر سلام می‌گفتند/ و من به مادرش که می‌توانست اشیاء اتاق او را گردگیری کند/ و به لباس‌هایش دست بزند رشک می‌بردم/ او چیز دیگری بود... (سدّ و بازوان ۳۱).

۲.۱.۵ عشق به خطرکردن و شهامت و شورش‌های انقلابی

۱.۲.۱.۵. مایاکوفسکی

مارینتّی به‌عنوان مؤسّس مکتب فوتوریسم، در بیانیهٔ خویش، شجاعت، بی‌باکی و طغیان را عناصر بنیادین شعر خود معرفی می‌کند (مارینتّی ۱۵). با اینکه مایاکوفسکی و پیروان فوتوریسم روسی هرگونه پیوند را با فوتوریسم ایتالیایی رد می‌کنند، اکنون مخاطبان دو مکتب فوتوریسم ایتالیایی و فوتوریسم روسی نمی‌توانند بن‌مایه‌های مشترک آنها را نادیده بگیرند. ذات و ماهیت فوتوریسم ـ چه در ایتالیا و چه در روسیه ـ در پی یک ضرورت سیاسی و اجتماعی شکل گرفت. شاید اگر ایتالیا و روسیه با شرایط خاص قرن بیستم خود وجود نداشتند هرگز فوتوریسمی نیز به وجود نمی‌آمد. با تأکید بر این نکته می‌توان حکم کلی داد که پیروان فوتوریسم نیز همچون مکتبشان انسان‌های بیش‌فعال و ناآرامی‌اند که برای رسیدن به اهداف خود از هیچ فشار و خطری بیم ندارند و مایاکوفسکی یکی از ناآرام‌ترین چهره‌های این مکتب است. او در پی

عقاید مارکسیستی و علاقمند به فلسفهٔ هگل[1]، با مشاهدهٔ فعالیت دیگران و انتشار جزوات ممنوعه، در تلاش برای همراهی با جریان‌های اجتماعی، شعر انقلابی می‌سراید؛ و مدتی پس از عضویت در حزب سوسیال دموکرات به‌سبب فعالیت‌های سیاسی به ادارهٔ اطلاعات و امنیت روسیهٔ تزاری و سپس به زندان رفت و پس از آزادی بار دیگر به جرم یافتن یک هفت‌تیر و تعدادی کتاب ممنوعه در خانه‌اش و همچنین مشارکت در حفر یک دالان برای نجات زندانیان زن، دستگیر و به زندان‌های مختلفی فرستاده شد (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ۳٤–۳۵). سخنرانی‌های معترضانهٔ او نیز در سراسر روسیه موجب شد هیچ ناشری جرئت نشر آثارش را نداشته باشد به‌گونه‌ای که در آن زمان حتی واژه‌ای از شعرش چاپ نشد (همان ٤٤). او فریاد می‌زند: «بی‌رمق‌ها و ... ی ملی/ های/ درآورید دستتان را از تنبان/ و بگیرید/ بمب اندر مشت/ و کارد یا قلوه سنگ، یا که اندر دست/ چیزهایی از این دست/ و اگر ندارید بازو و دست/ پس مختان را بکوبید/ به دیوار!» (ابر ۹٤)

۲.۲.۱.۵. صفّارزاده

صفّارزاده شاعر انقلاب است و شاعر انقلاب نیز با ترس و محافظه‌کاری بیگانه. او بدون نگرانی از عواقب فعالیت‌ها و حرف‌هایی که در قالب شعر می‌گفت، به بیان و افشای پنهان‌کاری‌ها و اعمال مخرّب سردمداران زمان خود می‌پرداخت. دستگیری و بازداشت او توسط ساواک گواه این نکته است. برای نمونه به بهانهٔ ۱۷ شهریور ۵۷، نفوذ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بیگانگان در کشور را افشا می‌کند: «... معمار خارجی/ بنّای داخلی/ برج و بنای قلعهٔ دزدان/ مشرف به قوم دزد زده/ مشرف به سرپناه/ مشرف به زاغه/ عشرتکده مقابل زندان/ زندان مجاور نابودستان...» (*بیعت با بیداری* ۱۷).

«طنین در دلتا» توجه صفّارزاده را به مسائل دینی و مذهبی و «سفر پنجم» پس از آن، اوج اهتمام او را به آفرینش فضاهای معنوی در پیروی و الگوبرداری از *قرآن کریم* آشکار کرد. صفّارزاده در اواخر دههٔ چهل، جزو معدود کسانی بود که به طرح ایده‌ها، تعالیم و شخصیت‌های مذهبی گرایش پیدا کرد. اما بر فضای آن روزها چنان سایه‌ای از

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel

دین‌گریزی و دین‌ستیزی افکنده بودند که از مذهب گفتن و سرودن، جسارت فوق‌العاده‌ای می‌خواست و می‌توانست به‌زودی از ارج و اعتبار شاعر صاحب وجهه‌ای مانند صفّارزاده بکاهد (کریمی قره‌بابا ۲۲٦):

«روز عاشوراست/ جگرم می‌سوزد/ آب یخ چای خنک/ شربت/ آزمودم همه را/ جگرم می‌سوزد/ روح من، جگری دارد دل‌دادهٔ حق/ که در ایام ستمکاری ناحق/ بی‌امان می‌سوزد» (*از جلوه‌های جهانی* ۷۳).

۳.۱.۵ تجلیل از ماشینیسم و مظاهر تمدن جدید

۱.۳.۱.۵ مایاکوفسکی

فوتوریسم نمادی از تمامی تلاش‌های انسان امروز برای جانشین کردن تمام عناصر جامعهٔ مدرن، پویا، جنگ‌طلب و تغییر و تحول دراماتیک قرن بیستم بود، و تفکر پویای مایاکوفسکی نیز سال‌ها پیش از تولد فوتوریسم با این موضوع دست به گریبان بود. او در خاطرات کودکی خود از جنگلی غرق در مه سخن می‌گوید که با درخشش برق یک کارگاه، جلال و فروغ خود را از دست می‌دهد.[1] این علاقه و باور طوری بود که مایاکوفسکی در گفت‌وگویی با وایسکوپف، نویسندهٔ آلمانی اظهار داشت: «یک تراکتور فورد از یک مجموعه شعر بهتر است!» (گلکار ۱۳٦). بعدها نیز اشعار مایاکوفسکی بستری مناسب برای بیان این تفکر شد. او در مجموعهٔ *اشعاری دربارهٔ امریکا* (۱۹۲۵–۱۹۲٦) امریکا در دههٔ پر تب و تاب ۱۹۲۰ را توصیف می‌کند و آن را برای فناوری بی‌مانندش می‌ستاید. در آثار او شاهد مجموعهٔ گسترده‌ای از واژگان مدرن و صنعتی قرن بیستم هستیم:

ماشین (ابر ۱٤۷)، کارخانه و آزمایشگاه (همان ٦۸)، قطار (همان ۱۲٦)، سیم‌های برق (همان ۱۳٤)، الههٔ سرعت (بر اوج صدایم ۵۵)، هواپیما (همان ٦۳)، راه‌آهن (همان ۷۹).

او در شعر «رژهٔ ما» از رخوت و آهستگی می‌نالد و خواهان سرعت است: «واگنِ سال‌ها بسی آهسته/ واگنِ روزها بسی رنجور/ خدایمان الههٔ سرعت است» (بر اوج صدایم ۵۵).

---

[1] ر.ک. منم ولادیمیر مایاکوفسکی. صص۲۵–۲٦

۲.۳.۱.۵ صفّارزاده

مفاهیمی که صفّارزاده در اشعارش بازتاب داده، معرف شاعری است که در کنار تأثیرپذیری از تحصیل و زندگی در غرب، دغدغه‌هایی فراتر از نیازهای متعارف بشر دارد و همین نکته است که از او شاعری جهانی می‌سازد. همراهی این مفاهیم، فرهنگ و زبان، کلکسیونی از واژگان جدید را وارد شعر و زبان صفّارزاده کرد. او خود در حمایت از حضور این واژگان جدید می‌گوید:

> درست است که من شرقی هستم، اما شرقی هم باید خودش را در معرض فرهنگ‌ها و رویدادهای جهان نگاه دارد... کلمات خارجی که در شعرها پیدا می‌کنید، نگاه یک شرقی است که جهان خارج از سرزمین خودش را ورانداز می‌کند... (حقوقی ۱۱۵).

بسامد این الفاظ و اصطلاحات گاه تمام یک شعر را در سلطهٔ خود می‌گیرد:

آسانسور (طنین در دلتا ۸)، مترو (همان ٤٦)، تلویزیون (سدّ و بازوان ٥٤)، دوربین (همان‌جا)، ماهواره (دیدار صبح ۱۸۳)، پاسپورت (روشنگران راه ۱۲۰)، کامپیوتر (در پیشواز صلح ۱۱).

٤.۱.۵ آوانگاردیسم اجتماعی

۱.٤.۱.۵ مایاکوفسکی

پیشتر گفته شد فوتوریسم در جریان مشکلات سیاسی ـ اجتماعی ایتالیا شکل گرفت و پس از آن با هدف پاسخ‌گویی به نیازهای اجتماعی در کشوری رخنه کرد که یکی از بزرگ‌ترین جریان‌های سیاسی ـ اجتماعی را از سر می‌گذراند. مایاکوفسکی، هم به‌عنوان یک کنشگر سیاسی ـ اجتماعی و هم به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین چهره‌های جنبش آوانگارد فوتوریسم در عرصه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی با هر جریانی حرکت می‌کرد و این همگامی او نه‌تنها برای کشورش، که او فراتر از مرز روسیه را می‌دید بلکه برای جامعهٔ بشری فریاد سر می‌داد. شعر برای مایاکوفسکی ابزاری برای دستیابی به اهداف خود و جامعه‌اش بود، به همین دلیل او شعری را می‌پسندد که بنا بر ضرورتی و برای بهبود و دگرگونی شرایطی به وجود آید. او در کتاب *شعر چگونه ساخته می‌شود* (ص۱۰) به شکل مبسوط به این نکته اشاره می‌کند. شاعری که در بطن

و متن جامعه زندگی می‌کند و از دردها و معضلات جامعه آگاه است، شعر را ابزاری برای تسلّی خاطر خویش و بهبود شرایط می‌داند. در واقع او به این نکته تصریح دارد که شعر تنها در جواب یک ضرورت به وجود می‌آید اما نه هر ضرورتی بلکه شعر، تنها پاسخی است برای ضرورت اجتماعی. در نگاه مایاکوفسکی شاعر نیز در مقابل خواست جامعه مسئول است و برای درک درست از این خواست لازم است در بطن رخدادها و در زمینهٔ نظریهٔ اقتصاد، و حقایق روزمره دانشی داشته باشد و برای برآوردن خواست اجتماعی باید پیشاپیش طبقهٔ خود گام بردارد و مبارزه را دوشادوش طبقهٔ خود در تمام جبهه‌ها پیش ببرد (تراس ۷۳).

در ادامهٔ همین نوع نگرش است که «مایاکوفسکی بی‌وقفه با نخوت دیوان‌سالارانه مبارزه می‌کرد، در باب بی‌کفایتی آنها لب به انتقاد می‌گشود و اینها برایش دشمنانی تراشید که در ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ اشکالاتی در پیشه و زندگی شخصی او ایجاد کرد» (همان ۱۰۸۱). او با چاپ اشعار خود در روزنامه‌ها، درصدد تجلیل از لنین و حزب و نکوهش دشمنان رژیم بود و در خلال آنها به مبارزه با آفت‌هایی همچون می‌پرستی، غیبت از کار و... که تهدیدی برای جامعهٔ او بودند می‌پرداخت. شعر «۱۵۰/۰۰۰/۰۰۰» نیز نمونهٔ بارز دیگری است که حتی موجب خشم لنین شد (همان ۱۰۸۲–۱۰۸۳). اشعار مایاکوفسکی از این منظر بسیار پربار است. اما برای نمونه:

«... و یا نیز جالب و زیباست/ که در زیر دندان تیغ اعدام/ بکشی فریاد:/ بنوشید آهای/ کاکائوی/ فان هوتن![1]» (ابر ٨٤).

۲.٤.۱.۵ صفّارزاده

پس از شناخت امپریالیسم جهانی، صفّارزاده نسبت به خود و جامعه، فرهنگ اسلامی، نظام حاکم و... شناخت عمیق‌تری یافت و به همین دلیل همگام با ملت، در تمام جریانات کشور وارد میدان مبارزه شد (حسین پور چافی ٣٦٦). صفّارزاده در مقابل همهٔ خطرات و مشکلاتی که وطن را تهدید می‌کرد و همین‌طور جریان‌هایی که

[1] اشاره به توافقی است میان شرکت کاکائوی فان هوتن و شخص محکوم به اعدام؛ شخصی که در قبال تأمین خانواده‌اش توافق کرده بود به هنگام اجرای حکم فریاد بکشد: «بنوشید [در مراسم ترحیم] کاکائوی فان هوتن!»

به پیکر کشور آسیب می‌زد، به‌دنبال مسبب و البته راه حل می‌گشت و زمانی که به زعم خود دلیل را می‌یافت، برای اثبات راه حلی که خودش می‌پنداشت می‌توانـد بـه بهبـود شرایط کمک کند پیشگام می‌شد و در رأس جریانی به نام مقاومت در مقابل هر رویداد سیاسی، اجتماعی و... واکنش نشان می‌داد که مهم‌ترین آنها مبـارزه بـا امپریالیسـم بـود به‌طوری که کاربرد اشارات مشخص و سرودن شعر ضد استعماری به‌وسـیلهٔ صـفّارزاده باب شد، چراکه در آن دوران، تنها شاه را آن هم با اشارات و استعاره ملامت می‌کردنـد و کسی به نقش استعمار نپرداخته بود. کتاب *طنین در دلتا* آغازگر این افشاگری دربـارهٔ نقش امپریالیسم بین‌الملل و دخالت کشورهای بیگانه در امور کشورهای دیگر است کـه انتشار آثار بعدی را نیز به‌دنبـال دارد (همـان ٨٦). او در شـعر زیـر بـا واژهٔ توریسـت، استعمار را به ظریف‌ترین شکل نشان می‌دهد:

«...کاین نکبت هزارساله/ چندین هزارسـاله/ مـا را گرفتـه اسـت/ بعـد از فسـاد اسکندر/ توریست آمده/ که نقش ستون‌ها را از بر کند...» (مردان منحنی ٤٠).

شعر «سفر اول»، به‌عنوان جواب طبیعی شاعری آگاه نسبت به مسـائل زمـان خـود، گواه خوبی برای شاعری است که مسائل اجتماعی کشورش مهـم‌تـرین مشـغلهٔ فکـری اوست (خلیلی ۵۹).

۵.۱.۵ ستایش انقلاب و جنگ

۱.۵.۱.۵ مایاکوفسکی

فوتوریست‌ها شاعران، نویسندگان و هنرمندانی جنگ‌طلب بودنـد، امـا آن جنـگ و انقلابی که در خدمت میهن باشد. آنها در بیانیهٔ خود جنگ را تنها راه برای میهن‌پرسـتی و وطن‌دوستی معرفـی مـی‌کننـد (مـارینتّی ١٦). مایاکوفسـکی در نوجـوانی بـا مطالعـهٔ روزنامه‌هایی چون *اخبار روسیه*، *کـلام روسـیه*، *غنـای روسـیه* و طومارهـای زیرزمینـی خواهرش، در ابتدای مسیر انقلاب قرار گرفت و از آن پـس تنهـا چیـزی کـه در ذهـن داشت، مطالعهٔ کتاب‌هایی چون *مرگ بر سوسیال دمـوکرات*، *بحـث‌هـایی در خصـوص اقتصاد* و... بود. ادامهٔ این مطالعات او را با کتاب‌های روباکلین[1] آشـنا مـی‌کنـد و بـرای

[1] Rvbaklyn

یافتن پاسخ سؤالات خود به سازمانی مارکسیستی کشیده می‌شود (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ۲۷-۲۸). او پس از ورود به مدرسهٔ هنرهای زیبا به انتقادها و اغتشاشات شدیدتری دست می‌زند که به طرد او و هم‌مسلکانش از مدرسه می‌انجامد و پس از آن «اعلان نبرد» را می‌سراید. در ماه اوت با آغاز جنگ تصمیم می‌گیرد به میدان مبارزه برود اما به‌دلیل نداشتن ضمانت‌نامهٔ سیاسی از رفتن او ممانعت می‌کنند. از ابتدای سال ۱۹۱٤ به فکر سرایش شعری با فحوای انقلابی می‌افتد و «ابر شلوارپوش» در ذهنش طنین‌انداز می‌شود. در باور مایاکوفسکی جنگ چیز کثیفی است اما کثیف‌تر از آن پشت جبههٔ جنگ است. برای پالودن کثیفی‌ها باید جنگید:

«میادین/ با گام‌های سنگین یاغیان/ تپیدن آغاز کنید!/ ما جان را با سیلی دوباره خواهیم شست» (بر اوج صدایم ۵۵).

مایاکوفسکی زمانی که از رفتن به جبهه بازمی‌ماند به جنگ با سلاح قلم تن می‌دهد، تا جایی که با درک بهتر این نوع جنگ دیگر تمایلی به رفتن به جبهه ندارد. «ابر شلوارپوش» را می‌سراید و با خود این‌گونه نجوا می‌کند که: انقلاب دیگر برای من قطعی است (۱۳۷۹: ٤٤-٤٦) و شعر کهن نیز دردی از انقلاب دوا نمی‌کند. او می‌گوید: «به‌سختی باورم می‌شود جوانی که در تب این اشتیاق می‌سوزد که نیرویش را در راه انقلاب مصرف کند برای صرف وقت و فراگیری شگردهای شعر قدیم احساس ضرورتی بکند» (۱۳۵۳: ۷).

۲.۵.۱.۵ صفّارزاده

صفّارزاده شاعری انقلابی است که رویکرد دووجهی خود را به مقولهٔ جنگ در اشعارش بازتاب داده است. جنگ در نگاه او آخرین راهی است که برای حفظ ارزش‌های دینی و ملی ناگزیریم در آن قدم بگذاریم. تصاویر زیبای صفّارزاده از جنگ، مولّد شجاعت و عشق در رزمندگان است. او جنگ را می‌ستاید چراکه اسلام، تشیّع و میهن مفاهیمی مقدس‌اند و پاسداشت و حفظشان ضروری است.

«... ما در محاربه هستیم/ با هر کسی که با حسین (ع) به جنگ است/ و در صلحیم/ با هر کسی که با حسین (ع) به صلح است/ و خاندان زیاد/ عجیب زیادند/ و کوفیان

می‌گویند/ باید در اختیار ابرقدرت‌ها باشیم/ و امت بزرگ علی (ع)/ و امت بزرگ حقیقت می‌گوید "نه"...» (بیعت با بیداری ٤٥)

۲.۵ عناصر ادبی ـ زبانی

۱.۲.۵ سنت‌ستیزی ادبی

۱.۱.۲.۵ مایاکوفسکی[۱]

انقلاب روسیه برای شعر انگیزه‌ای نیرومند بود که با واکنش‌های پیش‌بینی ناشدنی و همزمان روبه‌رو شد. بیانیه‌های انقلابی مایاکوفسکی همگی قالب‌های شناخته‌شدهٔ قبلی شعر را در هم شکستند (تراس ۱۰۷٦). به اعتقاد او تقابل فوتوریست‌ها با کهن‌گرایان صرفاً با شعر کهن نبود بلکه آنها با بناهای یادبودی مبارزه کردند که محافظان شعر کهن در برابر هنر نو و مبارزه با آن، پشت آنها پناه گرفته بودند (مایاکوفسکی ۱۳۵۳: ۵).

فوتوریست‌ها باور گسترده به تجدد را در صورت و معنای شعر در قالب بیانیه‌ای اعلام کردند. مایاکوفسکی پیشرو صدور این بیانیه بود و کتابی مستقل نگاشت با عنوان *شعر چگونه ساخته می‌شود* (تراس ۸). در واقع او برای نخستین‌ها اعتبار و ارزش قائل است. سخن مایاکوفسکی را این‌گونه می‌توان روشن کرد که برای مثال آن شخصی که برای نخستین‌بار به شباهت گل نرگس و چشم پی برد و آن را در شعر خویش به کار گرفت ستودنی است و نمی‌توان ارزش کار او را با شعرای بعد که این تشبیه و تشبیهات دیگر را در آثار مختلفی به کار برده‌اند برابر دانست.[۲]

مایاکوفسکی یکی از نخستین کسانی است که به پیروی از مذهب ادبی خود، فوتوریسم، شعر آزاد ـ اشعاری که با قافیه‌های نادرست مقفی می‌شدند ـ سرود (تراس ۸۹۵). همین‌طور در «برادران نویسنده»، زبان کوچه و خیابان، ترکیبات و تصاویر نامتعارف، شکل گرافیکی نامعمول سطور و لحن خطابی و کوبنده و چکّشی را به خدمت می‌گیرد (گلکار ١٤١):

---

[۱] مایاکوفسکی با بیان خاطره‌ای از زندگی‌اش آغاز بیزاری از سنت را به مخاطب فوتوریسم نشان می‌دهد (ر.ک. ۱۳۷۹: ۲۵-۲٦).

[۲] او خود در کتاب *شعر چگونه ساخته می‌شود* ص۸ در این باره مثالی می‌زند.

«... شما/ که می‌لرزید از دیدن قلم‌تراشی/ می‌بالید بر خود که نگاهبانان عصر باشکوهید/ چه نوشته‌اید از روزگارتان؟/ .../ آقایان شاعر/ خسته نشده‌اید از کاخ‌ها/ نوکران، عشق، و شکوفه‌های یاس کبود؟/ گر شما خالقید/ من بر هنر تُف خواهم کرد...» (بر اوج صدایم ۲۸).

«شعر مایاکوفسکی بر این عقیده تأکید می‌کند که هنر نوآیین از راه رسیده است و آنچه بروز می‌دهد از شکل و شیوهٔ بیان و مهارت، همه از درونش می‌تراود و مطالب چشمگیری از بیرون دریافت نمی‌کند» (تراس ۸۹۵).

فوتوریست‌ها در جریان آزادی و رهایی واژه، قید و بند وزن را نیز تاب نمی‌آورند و در قاموس خود معنای دیگری به آن می‌دهند که مایاکوفسکی به زیبایی آن را در کتاب خود به تصویر کشید (ر.ک. ۱۳۵۳: ٤١-٤٣).

«... دست از مهملات بکشید/ پیش از آنکه رانده‌شدهٔ قنداق‌های تفنگ باشید/ رهایش کنید، فراموشش کنید و تُف اندازید، تُف اندازید بر اوزان/ .../ بر همهٔ کثافاتی که از زرادخانه‌های هنر برون‌اند» (بر اوج صدایم ۷۸).

۲.۱.۲.۵ صفّارزاده

۱.۲.۱.۲.۵ شعر نثرگونه

ادبیات ایران با آغاز مشروطه نخستین بارقه‌های تجدد و با ظهور نیما جدی‌ترین هنجارگریزی و سنت‌ستیزی ادبی را تجربه کرد. صفّارزاده نیز به پیروی از نیما در تلاش است با تغییر شرایط جامعه، شعر نیز جامهٔ جدیدتری بر تن کند. «فکر شکستن قالب‌های سنتی که شاعران شعر مقاومت امروز آن را پذیرفته‌اند از دل شاعران آزادی‌خواه خارج شده و بهترین آثار انقلابی و مردمی در قالب‌های نو که هر شاعری به فراخور محتوای شعر خود خلق و ابداع کرده به وجود آمده‌اند» (حسینی ۲۱۷). صفّارزاده تحمیل موسیقی عروضی و وزن را به شعر تاب نمی‌آورد:

> می‌خواهید حرفی را بزنید متوجه می‌شوید کلماتی که حرف شما را می‌زنند در آهنگی که شروع کرده‌اید نمی‌گنجد. دنبال کلمه می‌گردید. در این دنبال گشتن دو چیز اتفاق می‌افتد. یکی اینکه طبعاً سیلانی که به هنگام خلق هست معطّل می‌ماند و منحرف می‌شود و دیگر اینکه کلماتی که در آن آهنگ می‌گنجد مفاهیم دیگری را با خود می‌آورند. در نتیجه آنچه

می‌خواسته‌اید بگویید، چیز دیگر از آب درآمد... همچنین شعری که موزون نباشد کمتر مورد تقلید قرار می‌گیرد (حقوقی ۲۳۳-۲۳٤).

صفّارزاده پس از اشعار نیمایی در *رهگذر مهتاب*، با دفتر *طنین در دلتا* به‌گونه‌ای با وزن خداحافظی می‌کند و به‌نوعی به سمت شعر منثور گام برمی‌دارد. گویی فضای شعر او با وزن و آهنگ بیگانه می‌شود:

«... مخلوق صرف هستی/ بندهٔ حق باش/ هنگام سلطهٔ حرص/ به خود بگو/ خودخواهیِ تو/ هستهٔ زشتی‌هاست ...» (در پیشواز صلح ۱۲).

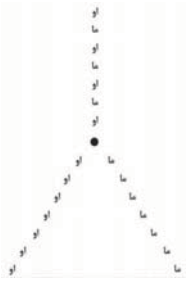
۲.۲.۱.۲.۵ آفرینش ترکیبات تازه و انتظام‌بخشی به ساختار جمله

ترکیب‌آفرینی برای فوتوریست‌ها قدمی دیگر به‌منظور تخریب گوشه‌ای از سنت‌های ادبی و هنری گذشته بود. صفّارزاده به این آفرینش ادبی دست می‌زند؛ گاه تعابیر و ترکیباتی در اشعارش می‌بینیم که در نگاه خوانندهٔ حرفه‌ای ادبیات جدید است و پیشینه‌ای در متون گذشته ندارد و گاه با شیوه‌های مختلفی چون بر هم زدن جایگاه کلمات و ساختار جمله و یا تکرار واژه، نوعی خروج از نُرم را موجب می‌شود، مانندِ دشت فلزّی و ماشینی (بیعت با بیداری ٦۳)، مادر سکوت سرد سکوت (سفر پنجم ۱۱)، سلام‌فروش (همان ۳٤)، آشناب (همان ٤۷)، آیا مصور این صورت کیست (دیدار صبح ١٦٦) ...

۳.۲.۱.۲.۵ کانکریت

ذهن صفّارزاده برای دستیابی به وجوه متنوع تجددگرایی و ساختارشکنی، نقبی به سمت شعر تجسمی (کانکریت) زد. هرچند *طنین در دلتا*، نقطهٔ آغاز و پایان این نوع شعر در فهرست آثار او بود، همین مختصر نیز نوع جدیدی از رویکرد ادبی را ـ هم‌سنخ با موج نو و بسیار مدرن ـ به ادبیات ایران نشان داد (لنگرودی ۱۸). شعر کانکریت نوعی تلفیق جنبهٔ دیداری با جنبهٔ شنیداری شعر است. در این نوع شعر، مفهوم از طریق توجه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آنها القا می‌شود (پیروز و فقیه ۹).

برای نمونه صفارزاده برای نشان دادن میل و حرکت کثرات به سمت وحدت از شعر تصویری زیر بهره می‌برد:



(طنین در دلتا ۳۵)

٤.٢.١.٢.٥ شعر طنین

شعر طنین برای صفّارزاده به‌منزلهٔ نتیجه‌ای است که او پس از مطالعه و تحقیق در سبک‌های مختلف شعری حاصل کرد و به سبک و زبان خاص خود دست یافت. او دربارهٔ چگونگی این سبک شعر می‌گوید:

> مبنای «شعر طنین» برای من از این اندیشه پیدا شد که کار خلّاقهٔ ذهن آدمی می‌تواند به اندازهٔ خود زندگی به گستردگی برسد. زیرا نگاه کردن، دیدن، توجه داشتن و جذب شدن به یک جنبهٔ زندگی، مانع از ارتباط فکری با دیگر جنبه‌ها نیست. از طرفی انعکاس یک نوع فکر یا دریافت، صرفاً نمایانگر یک نوع شعر است؛ مثلاً شعر مذهبی، سیاسی، عاشقانه، عرفانی و... اما اگر محدودیت ارتباط از میان آنها برداشته شود، یعنی به کلّ زندگی پرداخته شود، آن وقت کلّ این پرداختن‌ها مجموعه‌ای از آمیختن‌هاست که طبیعی‌ترین نسخه از کار ذهن را به دست می‌دهد و در ظرف تخیّل و با حضور احساس و دخالت اندیشه، به یک اثر هنری تبدیل می‌شود. بنابراین باید آن اثر و یا مثلاً شعر را در یک کلیت ببینیم و هر یک از اجزای سازندهٔ شعر ـ یعنی کلمه، تشبیه، استعاره و اشارات شاعرانه ـ باید بتوانند در ساختن این کلیت مؤثر باشند (مردان منحنی ۱۱۷–۱۱۸).

شکل‌پذیری غالب این شعرها (به‌خصوص شعرهای بلند) برمبنای تداعی ذهنی شاعر است و پروازهای ذهنی شاعر، سازندهٔ تصاویر شعری اوست. برای نمونه در شعر «سفر عاشقانه»، هر تصویر تداعی‌کننده و زایندهٔ تصویر بعدی است:

«به ساکنان خانه/ و به صاحبان تازه/ سپردم که شب بخیر بگویند/ وگرنه در سکونتشان اختلاف خواهد بود/ به روح ناظر او شب بخیر باید گفت/ به او/ به مادر من/ زنی که پیرهنش رنگ‌های خرم داشت/ من از سپید و صورتی و آبی/ آمیختن را

دوست می‌دارم/ رنگ بی‌رنگی/ رنگ کامل مرگ/ درخت‌ها زردند/ عجیب نیست/ فصل بهار است ...» (سفر پنجم ۳۵-۳۶).

در ذهن شاعر از «ساکنان خانه»، «روح ناظر» مادرش تداعی می‌شود و از مادر، پیراهن او و از پیراهن، رنگ آن و از رنگ‌های خرم، رنگ مورد علاقه‌اش و سپس به «زردی» درخت‌ها می‌رسد و... (علیا ۳۱۹-۳۲۰).

۲.۲.۵ نزدیکی به زبان محاوره‌ای و کابرد کلمات عادی روزمره

۱.۲.۲.۵ مایاکوفسکی

اولین و ساده‌ترین راه ارتباطی در جوامع بشری یعنی زبان به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی با زندگی انسان گره خورده است. نوع واژگان هر دوره‌ای بازتاب شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوره است (مدرّسی ۵). دایرهٔ واژگانی هر شاعری گویای شرایط جامعهٔ خود اوست. جامعهٔ پرفراز و نشیب، زبانِ پویا می‌خواهد.

> مردمی کردن هنر که توسط هنر چپ و مایاکوفسکی و همسنگران فوتوریست او ادعا شده بود به معنای دخالت مستقیم شاعران در رویدادهای هر روزه بود. شاعران با داوطلبی اعلام می‌کردند که حاضرند هنر خود را براساس فهم جامعه تغییر دهند. از یک سو شاعران پرولت کولت با زیبایی‌شناسی سادهٔشان اشعار زمخت و شلخته‌ای برای بیداری وجدان مخاطبان کم‌سوادشان می‌سرودند و از سوی دیگر سطح اشعار شاعران فرهیخته به حد مردم کم‌سواد تنزل می‌کرد (تراس ۱۰۷۷-۱۰۷۸).

«مایاکوفسکی با نزدیک کردن شعر به زبان مردم و ایجاد استعاره‌های تازه و وارد کردن کلمات عادی روزمره به زبان شعر روسی، شعر را به زندگی مردم نزدیک و آن را با نیازهای موقعیت انقلابی کشورش هماهنگ کرد» (آتش‌برآب ۱۳۸۸: ۲۷۵). «مایاکوفسکی در اشعار خود زبانی مردمی و برانگیزاننده به کار می‌برد. او خطاب می‌کند، دشنام می‌دهد، فریاد می‌کشد و ناله سر می‌دهد» (طهماسبی ٤٠٢). می‌توان گفت گسترهٔ وسیع دایرهٔ واژگان محاوره‌ای شعر مایاکوفسکی، آثار او را به دایرةالمعارفی از این واژگان تبدیل کرده است. نمونه‌هایی از این واژگان عبارت‌اند از: تِلوتِلو (ابر

۵۵)، قاه‌قاه (همان ۱۱۲)، بلبشو (همان ۵۷)، مِن و مِن‌کنان (همان ۱۱۰)، غژژژژ (بر اوج صدایم ۲۰)، اراجیف (همان ۸٤)، تُف (همان ۲٤).

۲.۲.۲.۵ صفّارزاده

صفّارزاده معتقد است:

> خوانندهٔ شعر، مردم‌اند. باید در نظر داشت که وظیفهٔ شعر در زمان‌های مختلف فرق می‌کند. در دورهٔ اختناق، شعر در دفاع از حقّ مردم، علیه رژیم ظالم و ناحق سروده می‌شود. اینجا شاعر خود را زبان و وکیل مدافع مردم می‌داند... باید ساده‌ترین زبان را به کار گرفت ... ولی از ارج محتوا به بهانهٔ اینکه مردم آن را نمی‌فهمند نباید کاست. یعنی یک شعر مردمی، تاریخ، سیاست، جامعه‌شناسی را در جهت بیداری مردم و همچنین در جهت بالا بردن فرهنگ آنان به کار می‌گیرد... (قاسمی ۲۷۷– ۲۷۸).

واژه‌های محاوره‌ای و عامیانه نیز به همین سبب جواز ورود به شعر او را پیدا می‌کنند، چراکه شعر مردمی، زبان جاری جامعه را می‌طلبد (علوی مقدم و بهرامیان ۲۲۵–۲۲٦): تلوتلوخوران (طنین در دلتا ٤٦)، نافبران (دفتر دوم ۲۵)، ختنه‌سوران (همان‌جا)، بغ‌بغو (سفر پنجم ۷٤)، یک‌لا قبا (همان ۳۱)، بازارروز (دیدار صبح ۹٦)، واویلا (در پیشواز صلح ۳۲) و...

۳.۲.۵ آزادی واژه از نقطه‌گذاری و علامات نگارشی

۱.۳.۲.۵ مایاکوفسکی

یکی از باورهای قابل توجه فوتوریست‌ها در ادامهٔ مسیر سنت‌گریز و تجددمحور، رهایی واژه از قیدهای نگارشی است. مایاکوفسکی با رویکردی دیگر به اساس و بیانیهٔ فوتوریسم نگاه می‌کند. او از فوتوریسمی حرف می‌زند که موانع آزادی و رهایی او و اشعارش را نابود می‌کند و به شعر و شاعر آوانگارد پر و بالی برای پرواز می‌دهد. علامات نگارشی زمانی از باور و ساختار زبانی و ادبی مایاکوفسکی رخت بربست که مانع پیشروی باورها و افکارش شد. او در اتوبیوگرافی خود به طرز جالبی تنفرش را از علامات نگارشی بیان می‌کند. «ابر شلوارپوش» در زمان چاپ به‌شدت سانسور می‌شود

به‌طوری که شش صفحه‌اش فقط نقطه‌چین است. از همان وقت از نقطه‌ها و ویرگول‌ها متنفر می‌شود (مایاکوفسکی ۱۳۷۹: ٤٥–٤٨).

۲.۳.۲.۵ صفّارزاده

صفّارزاده نیز در ادامهٔ پیشروی خود در مسیر انقلاب ادبی، سدّ نقطه و ویرگـول و... را می‌شکند. به اعتقاد او:

> در شعری که تداوم دریافت و اندیشه و پیوند درونی اجزای شعر مـورد توجـه اسـت، کـاربرد علامات نقطه‌گذاری، به برون شعر، قیدی می‌بخشد که با درون سیّال آن مغایر است. در شـعر، زیاده‌روی در کاربرد آن ملال‌آور است. توجه شدید و رایج امروز نسبت به ایـن علامـات یـک پدیدهٔ غربی است. بنابراین حداقل باید آن‌طور کـه غربـی بـه کـار مـی‌گیـرد ایـن علامـات را شناخت... برای درک و فهم شعر باید با فرهنگ و زبان شاعر آشنایی پیدا کـرد (طنـین در دلتـا ۱۱۷– ۱۱۸).

٦. نتیجه‌گیری

در تطبیق آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده به وجوه مشترکی می‌رسیم که فارغ از زمـان و مکـان، دو شـاعر را بـه یکـدیگر نزدیـک کـرده اسـت. ایـن دو شـاعر از دو حـوزهٔ جغرافیایی، زمانی و زبانی متفاوت و با توجه به شرایط اقلیمی، سیاسی و اجتماعی خود به خلق آثاری دست زدند که از یک آبشخور سیراب می‌شوند. ادبیات تطبیقـی نیـز بـر همین نکته تأکید می‌ورزد؛ یعنی برجسته‌سازی مفاهیم مشترک دو یا چند نویسنده از دو یا چند حوزهٔ جغرافیایی مختلف؛ تا روزنه‌ای به سمت انتقال ادب و فرهنگ قومیـت‌هـا به یکدیگر باز کند. مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نیز که این مقاله براسـاس آن فـراهم آمده است در همین مسیر حرکت می‌کند. این مکتب تأکیـد دارد کـه مرزهـای سیاسـی نمی‌تواند دلیلی بر اختلاف‌های اجتماعی و فرهنگی و ادبی باشد و با اعتقاد به این اصل و با مقایسهٔ دو یا چند اثر از دو یا چند حوزهٔ جغرافیایی، ملیتی و زبانی متفـاوت نشـان می‌دهد که می‌تواند مسیر تبادلات فرهنگی و اجتماعی و حتی ادبـی و زبـانی را همـوار کند.

این مقاله به‌دنبال نمود تأثیرپذیری مستقیم و صرف صفارزاده از مایاکوفسکی نیست، چراکه براساس آموزهٔ مکتب امریکایی این موضوع از درجهٔ اعتبار ساقط می‌شود. بلکه استخراج وجوه مشترک این دو شاعر نشان از وجوه مشترک اجتماعی و فرهنگی دو کشور و ملت است و بر همین اساس این مقاله برآیندی از پیوند ادبیات دو جامعهٔ روسیه و ایران است که موجب تجلی مؤلفه‌ها و عناصر مشترک در آثار این دو شاعر شده. تطبیق آثار مایاکوفسکی و صفارزاده مرزهای جغرافیایی را درنوردید و مرزهای مشترکی از فرهنگ و ادب و اجتماع ایران و روسیه را نشان داد. از سوی دیگر وجود عناصر و مؤلفه‌های شعر مایاکوفسکی در شعر صفارزاده‌ای که آیینهٔ یک دورهٔ زمانی از ایران است، به مخاطب ایرانی کمک می‌کند تا از این رهگذر به شناخت بهتری از خود برسد، چراکه به تعبیر فردیناند برونتی‌یر، استاد زبان و ادبیات فرانسه و عضو فرهنگستان فرانسه «ما هرگز خودمان را نخواهیم شناخت، اگر فقط خود را بشناسیم». مخاطب ایرانی بعد از مطالعهٔ تطبیقی آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده و هر دو شاعر و نویسندهٔ دیگری از دو حوزهٔ جغرافیایی مختلف، پیوند اجتماعی و فرهنگی و تبادلات در سطوح و وجوه مختلف را ملموس‌تر می‌بیند و این هدف ادبیات تطبیقی به‌ویژه مکتب امریکایی است.

و اما وجوه مشترک آثار ولادیمیر مایاکوفسکی و طاهره صفّارزاده:

در تطبیق اشعار دو شاعر مورد بحث به‌روشنی مشخص است که شاعرانی مدرن و تجددطلب‌اند که مطابق با خواستهٔ فوتوریسم لزوم تغییر و تحول در ساختار جامعهٔ سیاسی و ادبی را درک کرده و در تلاش برای عملی کردن این دگرگونی، سبک نو و متجددی را به جامعه و ادبیات معرفی نمودند. تغییر اسلوب شعری و بر هم زدن قواعد کهن گذشته که حتی حضور علامت‌های نگارشی را نیز تاب نیاورد، گامی بزرگ در این راستاست. در مطابقهٔ آثار مایاکوفسکی و صفّارزاده، علاقه و عشق آنها به کشور و همین‌طور نگرانی برای آیندهٔ میهنشان نمود دارد. هر دو، انقلاب را آخرین راه بهبود بخشیدن به شرایط وخیم کشور می‌دانند. شعر این دو تن شعری دوسویه است. از طرفی عوام را مخاطب خود قرار می‌دهند که در این حالت شعری مردمی با عبارات و کلام ساده و صمیمی می‌سرایند و از سویی دیگر کلام خود را فراتر از حدّ درک و فهم

عوام، تا سطح تفکر خواص و روشنفکران جامعه بالا می‌برند. آیندهٔ ملت و کشور برای این دو تا حدی اهمیت دارد که در این مسیر، از عاشقانه‌های زندگی که جزء جدایی‌ناپذیر حیات هر انسانی است رویگردان شدند و تمام توان و توشهٔ خود را صرف دستیابی به آرمان‌های جمعی خود کردند و البته تمام این نوع نگاه در سایهٔ شهامت و جسارتی مثال‌زدنی بود که بارها و بارها هرکدام از این دو شخصیت را به سمت عذاب و ناراحتی زندان و... کشاند.

با اینکه مایاکوفسکی و صفّارزاده دو ملیت متفاوت دارند، در تطبیق اشعارشان این نکتهٔ کلیدی خودنمایی می‌کند که میل به پیشرفت و حرکت به سمت مدرنیته و تجدد و همین‌طور حس انسان‌دوستی و وطن‌پرستی که از مؤلّفه‌های اصلی فوتوریسم است، نژاد و ملیت و قومیت نمی‌شناسد.

منابع

آبرنزی، اندره‌آ. «فوتوریسم، مارینتّی و اسلام (نظریه و نوآوری فوتوریستی).» ترجمهٔ مریم مثنوی. *شرق* (۱۳۸٤): ۱۸.

آتش‌برآب، حمیدرضا. «پیش درآمدی بر فوتوریسم روس.» *کارنامه*، ش۲۹ (۱۳۸۱): ۷۰-۷۲.

ـــــــــ . *عصر طلایی و عصر نقره‌ای شعر روس*. چ اول. تهران: نی، ۱۳۸۸.

ارناسون، هـ هـ *تاریخ هنر مدرن (نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم)*. ترجمهٔ مصطفی اسلامیه. چ سوم. تهران: آگاه، ۱۳۸۵.

امین مقدّسی، ابوالحسن. *ادبیات تطبیقی*. چ اول. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸٦.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*. ۱/ ۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

ـــــــــ و عذراء قندهاریون. «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من* توکّلی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی۷): ۱۰-۴۳.

باکنر ب، تراویک. *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمهٔ عربعلی رضایی. ج اول، چ اول. تهران: فرزان روز، ۱۳۷٦.
بکولا، ساندرو. *هنر مدرنیسم*. ترجمهٔ روئین پاکباز و دیگران. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.
پاین، استانلی جی. «ناسیونالیسم پیشرو: فوتوریسم و نخبگان فرهنگی.» ترجمهٔ بهزاد نجفیان، *بایا*، ش۱ و ۲ (۱۳۷۸): ٦۷–٦۸.
پراور، سالمن زیگبرت. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۳.
پیروز، غلامرضا و مریم فقیه عبدالهی. «مؤلّفه‌های فوتوریسم در شعر طاهره صفّارزاده با تکیه بر مفهوم موعودگرایی.» *ادب و زبان*. ۳۵/۱۷ (۱۳۹۳): ٦۹–۹۸.
تراس، ویکتور. *تاریخ ادبیات روس*. ترجمهٔ علی بهبهانی. ج دوم، چ اول. تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸٤.
حسین پور چافی، علی. *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. چ دوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
حسینی، حسن. «چند و چون شعر و نظرات طاهره صفّارزاده.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
حقوقی، محمد. «ویژگی‌های شعر طنین.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
خلیلی، احمد. «تحلیل و بررسی اندیشه و محتوا در اشعار طاهره صفّارزاده.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۸۸.
داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ پنجم. تهران: مروارید، ۱۳۹۰.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. ج دوم، چ سیزدهم. تهران: نگاه، ۱۳۸۵.
سیدصدر، سید ابوالقاسم. *دایرةالمعارف هنر*. چ اول. تهران: سیمای دانش، ۱۳۸۳.
شمس لنگرودی، محمد. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج چهارم، چ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
صفّارزاده، طاهره. *از جلوه‌های جهانی*. چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *بیعت با بیداری*. چ چهارم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *در پیشواز صلح*. چ دوم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *دفتر دوم*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــ *دیدار صبح*. چ دوم. تهران: پارس کتاب، ۱۳۸٤.
ـــــــ *روشنگران راه*. چ اول. تهران: برگ زیتون، ۱۳۸٤.

ـــــــــ *رهگذر مهتاب*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *سدّ و بازوان*. چ چهارم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *سفر پنجم*. چ پنجم. تهران: پارس کتاب، ۱۳۸٤.
ـــــــــ *طنین در دلتا*. چ پنجم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *مردان منحنی*. چ دوم. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
ـــــــــ *طنین بیداری* (گزیدهٔ اشعار طاهره صفّارزاده). چ اول. تهران: تکا، ۱۳۸۷.
طهماسبی، فرهاد. *درآمدی بر آشنایی با ادبیات جهان*. چ دوم. تهران: بال، ۱۳۹۰.
علوی مقدم، مهیار و زهرا بهرامیان. «بررسی واژه‌شناختی زبان شعر انتظار.» *ادبیات پایداری*. ۲/۱ (۱۳۸۹): ۲۱۹-۲۳۸.
علیا، مسعود. «تقابل اندیشه و فرم در شعرهای طاهره صفّارزاده.» *بیدارگری در علم و هنر*، به کوشش سید محمدعلی رفیعی، ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
فرامپتون، کنت. «فوتوریسم.» ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. *زیبا شناخت*. ش۱۰ (۱۳۸۳): ٦۷-۷٤.
قاسمی، بهرام. «طنین در شعر نو.» *بیدارگری در علم و هنر*. به کوشش سید محمدعلی رفیعی. ج اول، چ اول. تهران: هنر بیداری، ۱۳۸٦.
کادن، جی. ای. *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان، ۱۳۸٦.
کریمی قره‌بابا، سعید. «تحلیل شعر اجتماعی معاصر از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب اسلامی ۱۳۵۷.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ۱۳۸۳.
گلکار، آبتین. *مکتب‌های ادبی در تاریخ ادبیات روسیه*. چ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۲.
مارینتّی، فیلیپو توماسو و امبرتو بوچونی. *اساس و بیانیهٔ فوتوریسم*. ترجمهٔ فاطمه تیموری. تهران: دیگر، ۱۳۸۳.
مایاکوفسکی، ولادیمیر. *ابر*. ترجمهٔ حمیدرضا فردوسی‌پور. چ اول. تهران: گوتنبرگ، ۱۳۸۳.
ـــــــــ *بر اوج صدایم*. ترجمهٔ سارا ابوطالبی. چ اول. تهران: مینا، ۱۳۹۰.
ـــــــــ *شعر چگونه ساخته می‌شود؟* ترجمهٔ جلیل روشندل و اسماعیل عباسی. چ اول. تهران: بابک، ۱۳۵۳.
ـــــــــ *منم ولادیمیر مایاکوفسکی*. ترجمهٔ حمیدرضا فردوسی‌پور. چ اول. تهران: جاودان خرد، ۱۳۷۹.
مدرسی، یحیی. *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. چ اول. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۸.

ولک، رنه. *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج هفتم، چ اول. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.
یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات.» ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *ادبیات تطبیقی*. ۸/۲ (۱۳۸۸): ۳۷-۵۶.

Владимир Маяковский, под ред. Маяковский Л.В. - Москва: Правда, 1973.
Сухих Н.И**., Русская литература для всех. Классное чтение. От Блока до Бродского.** - СПГ: Лениздат, 2013.
Сухих.Н.И.**Школьный балл/** / Звезда. -2009. - №7
Маяковский В.В., Бурлюк Д.Д. и др, **Пощечина общественному вкусу**. - Москва: Изд Г. Кузьмина, 1912.

Adamson, Walter and Emily Braun and Silvia Barisione. *Italian Futurism,1909-1944: Reconstructing the Universe* Guggenheim Museum, New York: Exhibition Catalogues. March 31, 2014.
Humphrey, Richard. *Futurism (Movements in Modern Art)*. February 13, 1999.
Galens, David. *Literary Movements For Students* ,2002.
Martin, Sylvia. *Futurism (Basic Art)*. February 1, 2005.
Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism (World of Art)*. February 1, 1985.
Webster, New Universal Dictionary Of The English Language. New York, 1977.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۷۸-۱۰۴

مطالعهٔ تطبیقی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و سینمای موج نو فرانسه

قدسیه رضوانیان،* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر
مرضیه ابراهیمی، دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۱۲

چکیده

ادوارد سعید، صاحب‌نظر فلسطینی‌تبار امریکایی معتقد است مقایسهٔ تطبیقی دو اثر تنها زمانی منصفانه است که خوانشی دموکراتیک از هر دو اثر داشته باشیم. خوانش دموکراتیک از نظر وی با بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی و تاریخی دو اثر آغاز می‌شود و با بررسی نحوهٔ کاربرد زبان در دو اثر ادامه می‌یابد. شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» سرودهٔ فروغ فرخزاد را می‌توان آغازگر نوعی گونهٔ شعری در ادبیات فارسی دانست که در لحنش به موسیقی، در بیانش به تصویر و در روایتش به سینما نزدیک می‌شود. از طرفی سینمای موج نو در فرانسه نیز که بی‌شک یکی از تأثیرگذارترین جنبش‌های سینمایی تاریخ سینمای جهان است به گفتهٔ صاحب‌نظران به «سینمای شعر» گرایش دارد. در این مقاله نخست نقد تطبیقی دموکراتیک از منظر ادوارد سعید را تبیین می‌کنیم آنگاه با بهره‌مندی از این روش، به مطالعهٔ تطبیقی شعر نامبرده و سینمای یادشده می‌پردازیم. بدیهی است این مقایسه به‌دلیل شباهت‌های آنها انجام می‌شود ـ به‌رغم تفاوت‌هایشان در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی ـ و با اینکه در قالب رسانه‌های متفاوتی ارائه شده‌اند، در هر دو، تصویرْ نقش اساسی در بیان هنر دارد. در هر دو با تأکید بر راوی اول شخص و «منِ» آفریننده، بر فردیت تأکید شده است. هر دو تا حدی تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بوده‌اند و آزاداندیشی و تلاش برای رهایی از قیود اجتماعی که محتوای اصلی این آثار است سبب شده است در فرم خود دنباله‌رو نظم مألوف نباشند و هریک به سهم خود به جنبشی جریان‌ساز تبدیل شوند.

کلیدواژه‌ها: ادوارد سعید، سینمای موج نو، شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ فرخزاد، نقد تطبیقی دموکراتیک.

---

* Email: ghrezvan@umz.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

در جهان کنونی، تحلیل فرهنگی و تمدنی از گفتمان غرب‌محور فراتر رفته و تمدن‌هایی را که کمتر به آنها توجه می‌شد در متن تجربهٔ فرهنگی قرار داده است. مطالعه و بررسی آثار فرهنگ‌های کمتر شناخته شده از طریق مقایسهٔ آنها با آثار دیگر، و شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها یکی از روش‌های مؤثر در شناساندن آن فرهنگ‌هاست. مطالعات تطبیقی در واقع عبارت است از «تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان... . در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر نقاد و محقق است نفس اثر ادبی نیست بلکه تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در قوم دیگر پیدا می‌کند» (زرین‌کوب ۱۲۵). این گونه از مطالعات سبب وسعت دید و سعهٔ صدر می‌شود و شاید بتوان گفت مطالعات تطبیقی راهی برای شناخت خود در آیینهٔ دیگری است. «تصویر دیگران از ما بخشی از هویت ماست که با شناخت آن می‌توانیم به شناخت کامل‌تری از خودمان برسیم» (انوشیروانی ١٦). اما علاوه بر آنچه گفته شد این روش مطالعه از آن جهت نیز اهمیت دارد که موجب شناخت ژرف‌تری از متون می‌شود، زیرا «متون در شبکه‌ای به هم پیچیده قرار گرفته‌اند و هیچ متنی نه مستقل خوانده می‌شود و نه مستقل نوشته می‌شود» (نجومیان ۱۳۲). از آنجا که در مطالعات نوین «هر اثر هنری به‌مثابهٔ متن در نظر گرفته می‌شود» (اسکولز ۳۵) و در مطالعهٔ تطبیقی، متون هنری مقایسه می‌شوند، می‌توان آثار هنری رسانه‌های گوناگون را مطالعهٔ تطبیقی کرد. سینما و شعر به‌عنوان دو رسانهٔ هنری به یکدیگر نزدیک‌اند. سینما هنری است تصویری و شعر، هنری کلامی که تصویرآفرینی در آن اهمیت والایی دارد (موحد ۱۲۷). چه در سینما و چه در شعر به‌ویژه در شعرهایی که بیان تصویری دارند هنر اصلی، هنر رفتار با تصویرهاست و چگونگی ترتیب و پیوند میان آنها. در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد با انبوهی از تصویرها روبه‌روییم که بی‌وقفه به‌دنبال هم می‌آیند (همان ۱۳۸). از سوی دیگر سینمای موج نو فرانسه به گفتهٔ پازولینی به «سینمای شعر» گرایش دارد. در این مقاله بر آنیم با به‌کارگیری روش نقد تطبیقی دموکراتیکِ ادوارد سعید به مطالعه و مقایسهٔ این دو بپردازیم.

۲. مبانی نظری

۱.۲ نقد تطبیقی دموکراتیک از دیدگاه ادوارد سعید

«مطالعات تطبیقی راهی برای شناخت و مقایسهٔ فرهنگ‌هاست» (کامرانی ٤٨). در جهان کنونی که از فرهنگ‌های بسیار تشکیل شده است الگوهای معنایی قطعیت خود را از دست داده‌اند. «امروزه حتی هویت‌های کهن بیدار و پراکنده شده‌اند و ارتباط انسان‌ها و فرهنگ‌ها "ریزوم‌وار"[1] شده است» (همان ٤٣). براساس نظریات انتقادی جدید، همهٔ فرهنگ‌ها در یک سطح موجود خواهند بود. «پدیدهٔ چند فرهنگی[2] ما را به شناسایی و گرامی داشتن دیگران همان‌گونه که هستند دعوت می‌کند» (همان‌جا). ادوارد سعید، دانش‌آموخته و پژوهشگر پرآوازهٔ ادبیات تطبیقی بر این باور است که «خاستگاه و هدف این رشته فراتر رفتن از بسته‌اندیشی و محدودنگری، برای مشاهدهٔ فرهنگ و ادبیات‌های گوناگون در کنار هم به‌صورت چند آوایی است» (نجومیان ۱۱۸).

هیچ انسانی به انجام فعالیتی فراسوی جغرافیا قادر نیست، پس متون نیز که زاییدهٔ ذهن انسان‌هاست در حوزهٔ جغرافیا شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. «از نظر سعید، مقایسهٔ تطبیقی دو متن با یافتن نشانه‌های جغرافیایی در آنان آغاز می‌شود» (لاری ٩٤). اما منظور از نشانه‌های جغرافیایی تنها یافتن مکانی که متن در آنجا خلق شده، بر روی کرهٔ جغرافیایی نیست. طبق یک تعریف «جغرافیا عبارت است از روابط متقابل انسان، تکنیک و محیط و یا روابط انسان، تکنیک، مدیریت و محیط» (پاپلی یزدی ٦). واضح است که انسان در این تعریف با همهٔ پیچیدگی‌هایش و با طرز فکر و ایدئولوژی و مذهب و برداشتش از جهان هستی مطرح است. آنچه یک متن را به جغرافیای آن متصل می‌کند و آن را از متن دیگری که در مکانی دیگر خلق شده است جدا می‌کند تنها عوامل محیطی نیست بلکه ایدئولوژی و سیاستی است که سبب به وجود آمدن آن عرصهٔ جغرافیایی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد شده است. در واقع «ایدئولوژی و سیاست حاکم بر کشورها آفرینندهٔ عرصهٔ جغرافیاییِ خاصی هستند که عوامل محیطی و انسانی این عرصه را به‌گونه‌های دلخواه تغییر می‌دهند و جغرافیایی نو تحت عنوان "جغرافیای

---

[1] Rhizome-like
[2] Multiculturalism

ایدئولوژیک" به وجود می‌آورند. در این جغرافیا پدیده‌ها، چهره‌ها و چشم‌اندازهای جغرافیایی حاصل نظام‌های حکومتی و ایدئولوژی و سیاست حاکم بر مکان خواهد بود، سیستم‌های اقتصادی و ارزش‌های فرهنگی از این ایدئولوژی متأثر می‌گردد و چنین ایدئولوژی‌ای تقابل‌های اندیشه‌های انسانی را در جغرافیایی رفتاری که ناشی از فرهنگ محیطی (فردی، خانوادگی، محلی، ملی، بین‌المللی و ...) است به‌صورت تخلیه‌های روانی و ستیزهای اندیشه‌ای به‌وضوح نشان می‌دهد» (اذانی ۱۲). از نظر ادوارد سعید، رمزگشایی و یافتن آن چارچوب ایدئولوژیکی که متن در آن پدید آمده است یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های خوانش دموکراتیک است. آیا دو اثر در یک چارچوب ایدئولوژیک ساخته شده‌اند؟ آیا هر دو اثر تک آوایی‌اند؟ صداهای دیگری که در آنها به گوش می‌رسد کدام‌اند؟ «ادوارد سعید می‌گوید که حتی در بسیاری از متون تک آوایی، صداهای دیگری حتی صدای اعتراض به گوش می‌رسد که بعضی از آنها آگاهانه یا حتی ناآگاهانه در متن وارد شده‌اند» (لاری ۹٤).

مقایسهٔ تطبیقی دو متن با بررسی نشانه‌های جغرافیایی و ایدئولوژیکی آغاز می‌شود و این بررسی، ناگزیر، متن را به گسترهٔ تاریخی آن مربوط می‌سازد. هر متن در افق فکری یا معناییِ خالقِ آن شکل می‌گیرد و این افق معنایی، تاریخی است؛ زیرا هر فرد با ذهنی خالی و پاک شروع به خلق اثر نمی‌کند بلکه همواره عناصری از پیش تعیین‌شده در ذهن او وجود دارد. «در چاپ سوم کتاب ویکو[1] به نام دانش جدید که پس از مرگ وی (۱۷٤۵) منتشر شد وی کشفی انقلابی با درخشندگی و قدرت خیره کننده صورت داد. ویکو به‌تنهایی، و به‌عنوان عکس‌العمل در برابر انتزاع دکارتی و عقایدی که ضد تاریخی و فاقد زمینه‌های مشخص و روشن بودند استدلال کرد که افراد بشر موجوداتی تاریخی‌اند» (سعید ۱۱۹). ادوارد سعید اگرچه «اثر هنری را نوعی تاریخ‌نگاری صرف نمی‌پندارد، اما آن را وابسته به مقتضیات زمانهٔ تولید آن می‌داند و اعتقاد دارد که با وجود اینکه متن از خلوت فرضی نویسنده‌ای منفرد سرچشمه می‌گیرد، ولی تنش میان این موضع و موضع اجتماعی آن همواره وجود دارد» (لاری ۹٤).

[1] Giambattista Vico

بنابراین مقایسهٔ چارچوب‌های تاریخی و اجتماعی دو اثر محدودیت‌ها و امکانات آنان را آشکار ساخته و راه را برای مقایسهٔ مفاهیم بنیادین می‌گشاید.

گذشته از عوامل پیش‌گفته، آفرینشگر هر اثر برای بیان آنچه در نظر دارد نحوهٔ ویژه‌ای از زبان را به کار می‌گیرد. بررسی شکل کاربرد زبان از وظایف خواننده‌ای است که خوانش تطبیقی دو اثر را برعهده دارد. «ادوارد سعید، فیلولوژی[1] را که به معنای تحت‌اللفظی عشق به واژه‌هاست، دانشی عتیقه نمی‌داند و از آن به‌مثابهٔ روشی برای مقایسه و رمزگشایی دو متن سود می‌جوید؛ روشی که واقعیت پنهان، گمراه‌کننده، دشوار و مقاوم را آشکار می‌کند ... . مقایسهٔ نحوهٔ کاربرد زبان فقط کوششی فرمالیستی برای یافتن تأثیر و تأثرها نیست بلکه روشی برای رمزگشایی معانی اساسی در قالب زبانی ویژه است» (همان ۹۵).

بنابراین در نظر سعید آنچه در مقایسهٔ تطبیقی دو اثر اهمیت دارد در ابتدا مقایسهٔ نشانه‌های جغرافیایی و ایدئولوژیکی حاکم بر دو اثر است سپس مقایسهٔ شرایط تاریخی و اجتماعی‌ای که امکانات و محدودیت‌های دو اثر را آشکار می‌سازد که این دو مرحله به‌دلیل درهم تنیدگی، توأمان بررسی می‌شوند. و در نهایت مقایسهٔ نحوهٔ کاربرد زبان به‌عنوان روشی برای رمزگشایی معنای اساسی متن است.

۳. مروری اجمالی بر سینمای موج نو فرانسه و شعر فروغ فرخزاد

۱.۳ سینمای موج نو فرانسه

«موج نو[2] بی‌شک یکی از مشهورترین جنبش‌های سینمایی در تاریخ است» (ماری ۱). «واژهٔ موج نو را اولین‌بار فرانسوا گیرود[3] روزنامه‌نویس، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی در سال ۱۹۵۷ در یک بررسی جامعه‌شناختی از آن دوره در روزنامهٔ "اکسپرس" استفاده کرد» (فلاحی٤)، اما به‌طور کلی «اصطلاح موج نو فرانسه به آثار گروهی از فیلمسازان فرانسوی میان سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹٦۱ اطلاق می‌شود» (ناتینگهام

[1] Philology
[2] La Nouvelle Vague
[3] François Girard فرانسوا ژیرار

۵۷). ماهنامهٔ «کایه دو سینما»[1] در شکل‌گیری سینمای موج نو بسیار مؤثر بود. «کایه دو سینما» در دههٔ پنجاه میلادی در فرانسه به وجود آمد «در دوره‌ای که تعدادی از روشنفکران جوان فرانسوی مثل ژان لوک گدار[2]، فرانسوا تروفو[3]، ژاک ریوت[4] و شابرول[5]، خسته و بریده از سینمای پاپابزرگ‌های فرانسوی و با ایده‌هایی نو و رویکردی انتقادی به میدان آمدند. کایه دو سینما به سردبیری آندره بازَن[6] فضایی برای آنها فراهم کرد که به نقد سینمای گذشته و رایج فرانسه بپردازند و ایده‌های جدید خود را در سینما دنبال کنند» (جاهد ۱۳۸۸: ۲). منتقدان کایه دو سینما هستهٔ اصلی کارگردانان موج نو فرانسه را تشکیل دادند. نخستین رهنمود این منتقدان، به کار نقاشان امپرسیونیست در حدود صد سال قبل شبیه بود: هنرمند باید از اتاق بسته و استودیوهای تاریک و غبارگرفته بیرون بیاید، در نور و هوای تازهٔ اطرافش غوطه بخورد تا اثرش از طراوت و شادابی زندگی سرشار شود. آنها نیز تأکید داشتند که با تکنیک‌های سنتی و قراردادهای کهنه نمی‌توان یک فیلم خوب ساخت و ساختن یک فیلم بیش از هر چیز به خلاقیت و قریحهٔ پرشور نیاز دارد.

آن‌ها در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ فناوری جدیدی به خدمت گرفتند تا بتوانند خارج از استودیوها و در لوکیشن‌ها فیلم بسازند. «آن‌ها از دوربین‌های سبک وزنِ دستی استفاده می‌کردند که توسط شرکت اکلر (Eclair) برای استفاده [در] فیلم‌های مستند تولید شده بود، و نیز فیلم‌های با حساسیت بالا که به نور کمتر نیاز دارند و همین‌طور تجهیزات قابل حمل و انعطاف‌پذیر که به تجربه و بداهه‌سازی میدان می‌داد» (ناتینگهام ۵۵). «بداهه‌سازی همان چیزی بود که کارگردانان موج نو بیش از هر چیز در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به‌دنبال آن بودند. بنابراین کارگردانان موج نو از سناریو به‌طور دقیق و مو به مو پیروی نمی‌کردند» (ماری ۷۰). آنها بیش از آنکه در پی تغییرات فنی در فیلم‌سازی باشند می‌کوشیدند محتوای فیلم‌سازی را تغییر دهند و تغییرات فنی را نیز در

---

[1] "Cahiers du cinéma"
[2] Jean-Luc Godard
[3] François Truffaut
[4] Jacques Rivette
[5] Claude Chabrol
[6] André Bazin

خدمت تغییر محتوا به کار می‌بستند. برای مثال در عین انتقاد شدید به ساختن فیلم‌ها در استودیوهای تاریک و غبارگرفته، «مدافع برخی کارگردانان هالیوود از جمله آلفرد هیچکاک[1]، نیکلاس ری[2] و هوارد هاکس[3] بودند که به‌رغم اینکه در نظام‌های استودیویی فیلم‌های ژانریک می‌ساختند اما مؤلف فیلم‌هایشان به حساب می‌آمدند. به این کارگردانان به‌خاطر مضمون‌های متمایزی که می‌شد از خلال بدنهٔ آثارشان به آنها پی برد عنوان مؤلف داده بودند» (ناتینگهام ٥٤). «نقدنویسان موج نو بر این نظر بودند که مؤلف در واقع کسی است که مشخصاً از زبان **من** حرف بزند» (لوک دوئن ٤٩). از نظر تروفو که یکی از محوری‌ترین کارگردانان موج نو محسوب می‌شود «**مؤلف** فیلم‌سازی است که بتواند در بطن جامعه‌ای کاملاً تباه، تصویری امیدوارکننده از توانایی‌های بشر ارائه دهد» (همان ۳۲۵). این تعریف بیش از هر چیز فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را به یاد می‌آورد. «این فلسفهٔ وابسته به ژان پل سارتر و دیگر روشنفکران فرانسوی، اصلی‌ترین عامل مؤثر موج نو بود... یک اگزیستانسیالیست در رویارویی با دنیای معمولی به‌جای آنکه به ایفای نقش‌های از پیش مقدرشده‌ای بپردازد که جامعه تحمیل می‌کند، درصدد برمی‌آید به طریقی اصیل رفتار کند» (ناتینگهام ٥٥).

«سینمای موج نو فرانسه، سینمایی شخصی بود. فیلم‌سازان، نویسندگانی بودند که در زمینهٔ روابط و گفتن داستان‌های انسانی ماهر بودند» (همان ٥٦). «فیلم‌سازان این نسل در دهه‌های گذشته نویسنده بوده‌اند و بعد شیفتهٔ سینمای امریکا شدند. از دخمهٔ جادویی هنری لانگلوآ (سینما تک فرانسه) به شگفت آمدند و بعد هم از سینما سود بردند و رمان و فلسفه و شعرشان را غنی کردند و سرانجام بر آن شدند که از چشم اول شخص مفرد فیلم بسازند» (لوک دوئن ۳۹).

با همهٔ این اوصاف موج نو فرانسه جنبشی تماماً متحد نبود بلکه جریانی بود متشکل از ده‌ها فیلم‌ساز و منتقد با گرایش‌های فکری و فلسفی و دیدگاه‌های هنری متفاوت که آنچه آنها را به یکدیگر و به موج نو متصل می‌کرد مخالفت آنها با سینما و شیوهٔ کهنهٔ فیلم‌سازی در فرانسه بود. این موج با تمام گستردگی خود «جریانی بود

[1] Alfred Hitchcock
[2] Nicholas Ray
[3] Howard Hawks

ناپایدار که به‌رغم تأثیر بسیاری که گذاشت دوام زیادی نداشت و کمتر از یک دهه به طول انجامید؛ اگرچه هنوز رگه‌های درخشانی از موج نو در فیلم‌سازان نوظهور آن دیده می‌شود» (جاهد ۱۳۸۸: ٤).

موج نو بخشی از تغییرات بزرگی بود که در سینمای فرانسه رخ داد و همچون جرقهٔ آتشی سینمای کشورهای دیگر همچون آلمان و برزیل و ژاپن را برافروخت، گرچه هیچ‌یک اهمیت و تأثیرگذاری موج نو فرانسه را پیدا نکرد.

۲.۳ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد

فروغ فرخزاد نام‌آورترین شاعر زن معاصر ایران است که در عرصهٔ سینما هم فعالیت داشته. او در طول زندگی کوتاه خود، پنج مجموعه شعر آفرید به ترتیب زمانی *اسیر*، *دیوار*، *عصیان*، *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*. فروغ فرخزاد همچنین با سازمان سینمایی گلستان همکاری کرده است. «دستاورد همکاری فروغ و گروه سینمایی گلستان در این دوره، تولید فیلم‌های مستند مهم و قابل توجهی همچون *یک آتش*، *چشم‌انداز: آب و آتش*، *چشم‌انداز: گردش چرخ* و فیلم‌های دیگری است که به اعتبار نقل قول‌های بهرام بیضایی، نجف دریابندری و هوشنگ کاووسی، دارای ارزش‌های سینمایی در حد شاهکار هستند. به اعتقاد حیدری[۱] تولید این فیلم‌ها گام‌های بلندی است که به پرورش ذوق سینمایی فروغ و ساخته شدن *خانه سیاه است* منجر می‌شود» (جاهد ۱۳۷۷: ۳۷).

سینما و شعر هر دو هنری تصویری‌اند. فروغ فرخزاد به‌عنوان شاعری سینماگر **خیال** یا **تصویر** را که «حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینهٔ عاطفی همراه است» (شفیعی کدکنی ۲۱) در هر دو رسانهٔ سینما و شعر به‌خوبی به کار می‌گیرد اما بیش از آنکه یک سینماگر باشد شاعر است. در میان اشعار او در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» عنصر خیال یا تصویر بیش از عناصر دیگر شعری دیده می‌شود. «در این شعر با انبوهی از تصویرها روبه‌روییم که بی‌وقفه دنبال هم می‌آیند» (موحد ۱۳۸). شعر

---

[۱] غلام حیدری نویسندهٔ کتابی است با عنوان *فروغ فرخزاد و سینما* که به همت نشر علم به چاپ رسیده است.

«ایمان بیاوریم به آغـاز فصـل سـرد» کـه در ایـن مقالـه مـورد نظـر ماسـت از آخـرین سروده‌های فروغ فرخزاد است. این منظومه با حرف «و» آغاز می‌شود: و این منم/ زنـی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد... (فرخزاد ۱۳۸۱: ۲۷۱). به نظر می‌رسد ایـن شـعر از میانـهٔ ماجرایی خبر می‌دهد؛ ماجرایی که مدت‌ها پیش آغاز شده و اینک نوبت به شاعر رسیده تا خود را میان این ماجرا بیابد. در میانهٔ ازدحام ماجرای بـودن، بـودن در ایـن جهـان و زیستن به‌عنوان یک واحد از هستی؛ ماجرایی دیرینـه و مشـترک بـرای تمـام بشـریت؛ ماجرایی که ذهن وسیع هنرمنـدی چـون فـروغ بـه آن پـی مـی‌بـرد و آن را عمومیـت می‌بخشد. ضمیر اشارهٔ «ایـن»، بـه «مـن» و «زنـی تنهـا» موجودیـت و تشخصـی ویـژه می‌بخشد؛ زنی تنها در «آستانهٔ فصلی سرد» که اسـتعاره‌ای از دنیـای سرشـار از غربـت، انزوا، ویرانی، تنهایی و سرگشتگی است، در آغاز «درک هستی آلودهٔ زمین» قرار دارد و آسمانی که کاری از دستش ساخته نیست جز یأسی غمنـاک. زنـدگی دی‌مـاهش را بـه نمایش گذاشته و از این پس همهٔ تصاویر گرچه به‌ظاهر پراکنده‌انـد، ویژگـی مشـترکی دارند که همانا سردی است؛ سردی‌ای که وجودش شاعر را در زندان خود احاطه کرده است. «اندوهی مربوط به سالیان محدودی از تاریخ زندگی خصوصـی کسـی، حجـاب زمان‌ها را فرودریده و اکنون و فردا در جان این و آن می‌خلـد، و کلامـی کـه در صـبح برفی زمستانی از دهان زنی بیرون جسته است در دل‌های کسانی که در زمستان‌های بعد زائیده شدند و می‌شوند، فرومی‌نشیند. حادثه‌ای در **زمان** و مربوط به موقعیتی خاص بـه شعری لازمان بدل می‌شود» (شمیسا ۲۸).

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد حدیث مرگی فرارسنده و ناگزیر است» (لنگرودی ۱۹۹). فروغ در این شعر «افزون بر بـه دسـت دادن یـک نمـای روان‌شناسـانهٔ گویـا از موقعیت زنانه‌ـ خانوادگی خود گوشزد می‌کند که روزگار تلخی حـاکم اسـت. و اینکـه چشم‌اندازِ باز تلخ‌تری در پیش است که دیگر انکارپذیر نیست. روزگار و چشم‌انـدازی که در عینِ حال امکان روی نمودن روشـنایی و شـکوفایی و رهـایی‌بخشـی را در پـی می‌تواند داشت» (شریعت کاشانی ۱۳۲). حقیقت آن دو دست جـوانی کـه زیـر بـارش یکریز برف مدفون شد و بهار دیگر شکوفه خواهد داد.

شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از مجموعه تصاویری تکه تکه از گذشته و حال و آینده تشکیل شده است؛ تصاویری که نظم مشخصی ندارند زیرا «فرخزاد در شعر، نظم متعارف را به هم ریخته است. در ذهن او همزمانی‌ای هست میان حال و گذشته ـ به‌معنای یک تناسب خاص» (آزاد ۳۸۰). از آنجا که این شعر «شعری است اعترافی[1]» (موحد ۱۳٦)، این به‌هم‌ریختگی زمان در ذهن شاعر، در شعر او نیز حلول کرده و این تکه تکه‌گی سبب به وجود آمدن نوعی واگرایی در شعر شده است. «واگرایی ناتمامی می‌آورد و موجب می‌شود که به سمت تکثر معنایی حرکت کنیم و این امر نشانهٔ عمیق شدن در زبان است» (آقاجانی ۵۷).

«معروف است که هر هنرمند بزرگ معمولاً یک اثر بزرگ و برجسته دارد که چکیدهٔ همهٔ آرا و نظریات مهم و هنر و زندگی اوست و به‌اصطلاح مانیفست وجودی و هنری اوست و به‌هرحال اوج کارهای اوست و بیش از آثار دیگر، شاعر را نشان می‌دهد و بیان می‌کند ... بهترین و موثرترین و مهم‌ترین شعر فروغ از برخی جهات منظومهٔ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد است» (شمیسا ۲۲).

٤. تحلیل یافته‌ها

۱.٤ بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی، اجتماعی و تاریخی سینما موج نو فرانسه

«موج نو در فرانسه چیزی بیش از یک لیست فرهنگ‌نامه‌ای از عده‌ای کارگردان است. موج نو، اولین و مهم‌ترین پدیدهٔ فرهنگی در دههٔ ۱۹۵۰ بود که در نتیجهٔ جریانات اقتصادی، سیاسی، زیبایی‌شناسی و اجتماعی روی داد. فرانسه در اواخر ۱۹٤۰ به‌شدت تغییر کرد و این استحالهٔ ژرف تا ۱۹٦۰ ادامه یافت. بدیهی است که تمام ملت‌های درگیر در جنگ جهانی دوم عمیقاً تحت تأثیر عواقب آن قرار گرفتند و فرانسه به‌طور خاص، غم‌زده و با آسیب‌های گسترده و بدهی‌های فراوان از جنگ بیرون آمد» (نیوپرت ۵). «در آغاز سال ۱۹۵۸ چنین می‌نمود که فرانسه اندک‌اندک به یک جنگ داخلی بر سر الجزایر نزدیک می‌شود. دولت خود را ناکارآمد نشان می‌داد و احتمال

[1] Confessional

می‌رفت که ارتش قدرت را به دست گیرد. در مه ۱۹۵۸ ژنرال دوگل با حرکات زیرکانه‌ای توانست خود را در انتخابات ریاست جمهوری به پیروزی برساند. پس از دو سال که فرانسه و الجزایر در وحشت از ترورهای «اُ آ اس» (سازمان ارتش سری) به سر بردند دوگل راهی برای حل بحران پیدا کرد» (رود ٥٩٤). «الگزنه ورث در زندگینامهٔ دوگل مطرح می‌کند که پناه بردن ژنرال به ملی‌گرایی تا اندازه‌ای برای بیرون کشیدن فرانسه از بن‌بست جنگ سرد بوده است. لوئی مارک درل نیز می‌نویسد که بسیاری از فرانسویان از بیهودگی تقسیم جهان نو میان دو جهان‌بینی ستیزنده آزرده بودند. در خود فرانسه گونه‌ای همزیستی میان گروه بزرگی از رأی‌دهندگان کمونیست (که عموماً عضو حزب نیستند اما گسترش و کشش اندیشه‌های مارکسیستی را به ویژه در میان روشنفکران گواهی می‌دهند) و چارچوب اجتماعی‌ای که روز به روز امریکایی‌تر می‌شود وجود دارد» (همان ٥٩٥). «گفتمان سیاسی آن روزهای فرانسه بر پایهٔ احیای اقتدار و عزت گذشتهٔ فرانسه و همچنین پیشروی با هدف وحدت و غرور ملی قرار داشت. در آن زمان هر سیاست‌مدار و روزنامه‌ای از فرانسهٔ متحد سخن می‌گفت و مردم فرانسه غالباً یک تیم واحد در نظر گرفته می‌شدند که قرار بود به شکوه گذشته بازگردند و به جهان مدرن بپیوندند. سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم فرانسه ناامیدانه تلاش می‌کرد برای شهروندانش و همچنین در میان کشورهای اروپایی و متعلقاتشان خودی نشان دهد» (نیوپرت ٥). «بعد از جنگ جهانی دوم و با روی کار آمدن دوگل فرانسه احساس ضرورت می‌کرد که همهٔ جنبه‌های زندگی فرانسوی را بازسازی کند، از تولید بیشتر نیروی الکتریسته گرفته تا صادرات بیشتر عطر» (همان‌جا).

از طرفی «فلسفه‌ای متفاوت (اگزیستانسیالیسم) در فرانسهٔ پس از جنگ شکل گرفت. این فلسفهٔ وابسته به ژان پل سارتر و دیگر روشنفکران فرانسوی اصلی‌ترین عامل مؤثر موج نو بود. اگزیستانسیالیسم بر فردیت، انتخاب آزاد، پوچی هرگونه ادراک عقلی از جهان و مفهوم پوچی در زندگی بشر تکیه می‌کرد. یک اگزیستانسیالیست در رویارویی با دنیای معمولی به‌جای آنکه به ایفای نقش‌های از پیش مقدرشده‌ای بپردازد که جامعه تحمیل می‌کند درصدد برمی‌آید به طریقی اصیل رفتار کند، ارادهٔ آزاد را به خدمت گیرد و نسبت به تمام اعمالش احساس مسئولیت کند» (ناتینگهام ٥٥).

«چندان مایهٔ شگفتی نیست که فرانسه ـ کـه در اوایـل دهـهٔ ۱۹٦۰، ژان پـل سـارتر فیلسوفش، همان‌قدر بر سر زبان‌ها بود که رئیس جمهور شارل دوگل و ستارهٔ سـینمای غیر موج نویی فرانسه برژیت باردوـ کشوری است که سریعاً درمی‌یابـد کـه سـینما بـه همان اندازه که شکلی هنری است، کارتل پخش پول‌سازی است که به شـکل عمـودی نظام یافته است» (اسحاق‌پور ۷)

«در سال ۱۹۳٦ بود که هانری لانگلوآ مجموعه فیلم‌هـای قـدیمی را در سـینما تـک فرانسه ــ که در سالن‌های نمایش آن دار و دستهٔ موج نو سال‌های نوجوانی‌شان را پس از جنگ جهانی دوم می‌گذراندندــ راه‌اندازی کرد. پس از قحطی فیلم‌هـای هـالیوودی در سال‌های اشغال، کانون‌های سینمایی و نقد فیلم دههٔ ۱۹۳۰ فعالیت خود را با شور و حرارت از سر گرفتند و این موجب شکوفایی دوبارهٔ خرده فرهنگ سینمایی پیشین شد: فرانسه در دههٔ ۱۹۵۰ پر بود از هنرکده‌هـا و سـینماهای تخصصـی کـه هماننـد امـروز فیلم‌های قدیمی خارجی از جریان تجاری را نشان می‌دادند» (همان ۸).

همزمانی روی کار آمدن شارل دوگل و مطرح کردن شـعار ملـی‌گرایـی بـرای حـل مشکلات حاصل از جنگ سرد، مطرح شـدن فلسـفهٔ اگزیستانسیالیسـم توسـط ژان پـل سارتر و تلاش برای رهایی از قید و بنـدهای اجتمـاعی، تـلاش بـرای دوبـاره سـاختن فرانسه از طریق افزایش تولید سرمایه و در این میانه توجه بـه سـینما بـه‌عنـوان کارتـل پول‌ساز و توجه علاقه‌مندان سینما به سینمای هالیوود که در زمان اشغال فرانسه توسـط آلمان‌ها ممنوع بود سبب شد تا علاقه‌مندان ادبیات و سینما از چشم اول شـخص مفـرد فیلم بسازند و سینمای موج نو را رقم بزنند. سینمایی که براساس منطق آن، «یـک فـیلم نمی‌بایست حتماً منطقی باشد» (جاهد ۱۳۸۸: ٤). «سینمایی که در آن کارگردان مؤلف‌ها همان سناریست فیلم بودند و بیشتر به‌دنبال آن بودند که در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به نوعی بداهه برسند» (ماری ۷۰).

در سینمای موج نو فرانسه نیز صداهای مختلفی بـه گـوش مـی‌رسـد: صـدای یـک ملی‌گرا که در پی اثبات کشورش در جهـان اسـت و «میزانسـن خیابـان‌هـای پـاریس و کافه‌ها تبدیل به ویژگی قطعی فیلم‌هایش شد» (ناتینگهام ۵۵)، صدای سنت‌شـکنانی کـه شخصیت‌ها در فیلم‌هایشان اغلب «ضد قهرمان‌های جوان‌اند کـه تنهـا و رهـا از قیـد و

بندهای خانواده اغلب به‌طور غریزی غیراخلاقی رفتار می‌کنند و به‌عنوان استبدادستیزان شناخته می‌شوند» (همان‌جا)، صدای نویسندگان جوانی که در زمینهٔ بررسی روابط و گفتن داستان‌های انسانی ماهر بودند و صداهایی دیگر که در نتیجهٔ حضور در آن برههٔ تاریخی و بودن در آن شرایط اجتماعی به گوش می‌رسد.

۲.٤ بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی، اجتماعی و تاریخی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

«شعر نوِ مسلط دههٔ چهل، شعر اعتراض بود و این اعتراض دو وجه داشت: یکی اعتراض به سنت و همگام با مدرنیزاسیون اجتماعی ـ اقتصادی که پس از کودتا آغاز شد و با اصلاحات ارضی و انقلاب سفید قرار بود به منصهٔ ظهور برسد؛ و دیگر اعتراض به مدرنیزاسیون یا تجددگرایی و همسو با سنت‌گرایی، که مخالفین آن را شبه مدرنیستی وارداتی و وابسته می‌دانستند» (لنگرودی ۲). «این کوشش برای مدرنیزه کردن ایران از زمان رضا شاه و با نظارت جدی و مستقیم او آغاز شده بود که جنگ جهانی دوم و سقوط و تبعید وی پیش آمد؛ محمدرضا پهلوی به سلطنت رسید؛ جنگ بیست و دو سالهٔ قدرت در ایران درگرفت و برنامهٔ مدرنیزاسیون برای مدتی متوقف ماند تا آنکه کودتا شد. کودتا و در نتیجه تثبیت حکومت، امکانی فراهم آورد تا رژیم پهلوی برنامهٔ مدرن کردن ایران را دوباره پی گیرد ... اما اجرای مدرنیزاسیون در ایران، خود با تناقضی بازدارنده مواجه بود؛ یعنی رژیمی خواهان صنعتی کردن و نو کردن ایران و لاجرم الغای نظام ارباب ـ رعیتی بود که گردانندگانش خود از فئودال‌های بزرگ بودند» (همان ۱۵).

برنامهٔ اصلاحات ارضی با انتصاب علی امینی به نخست وزیری در تابستان ۱۳٤۰ در حوزهٔ مرتجع‌ترین و قدرتمندترین مالکان در روستاهای شمال غربی آذربایجان به اجرا درآمد. اما پس از مدتی شاه از قدرت گرفتن امینی و مجری طرح اصلاحات ارضی، حسن ارسجانی که منجی بیچارگان قلمداد می‌شد احساس خطر کرد و با برکناری حسن ارسجانی و همچنین گماشتن علم به‌جای امینی خود مجری طرح شد و اصلاحات را تحت منشور شش ماده‌ای موسوم به انقلاب سفید پی گرفت. «غیر از اصلاحات ارضی، این شش ماده شامل ملی کردن جنگل‌ها، فروش کارخانجات دولتی

به بخش خصوصی، سهیم شدن کارگران در سود کارخانجات، دادن حق رأی به زنان و تشکیل سپاه دانش بود. شاه برای قانونی کردن انقلاب رفراندمی سراسری برگزار کـرد» (آبراهامیان ۳۷۸). «از سال ٤١ تا ٤٩ جامعهٔ سنتی ما در هم پاشید و از آن، نظامی دیگـر سر برآورد که اعتراض و مبارزه برضد آن، خلاقیت هنری و اندیشیدن و حتـی زیسـتن در آن، راهـی دیگـر مـی‌طلبیـد» (سـرکوهی ۱۰۸). ایـن اتفاقـات هنگـامی رخ داد کـه روشنفکران غرب برای دومین‌بار از یک جنگ جهانی بیرون آمده بودند و تحـت تـأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم یا «فلسفهٔ اصالت وجود» ژان پل سارتر در پی رهایی از هرگونه قید و بند اجتماعی بودند. «فلسفه‌ای که با طیف‌ها و برداشـت‌هـای کـاملاً متفـاوت، از اروپا به جهان سوم ـ از جمله ایران ـ می‌رسید» (شمیسا ۲۰).

«اوضاع زمانه در جهت تأمین خواست هر دو گروه شعری که بن‌مایهٔشـان اعتـراض بود در حرکت بود. همچنان که مخالفت با تجددگرایی غربی در بخـش‌هـایی از اقشـار جامعه رو به گسترش می‌رفت و نمایندگان فرهنگی‌شان به ظهور می‌رسـیدند مخالفـت با هرآنچه که سنت بود نیز (در تمامی عرصه‌ها) بالا می‌گرفت: رفتار اجتماعی و آرایش و پوشش گروهی از هنرمندان مدرن‌گرا در مدت کوتـاهی غیرمتعـارف و عجیـب شـد. ولنگاری و تظاهر به سنت‌شکنی، هرزه‌گرایی، غرابت و نوآوری و بی‌خیالی ارزش شـد ... این امر حادثه‌ای بود که چند دهه پیشتر در پی اتفاقاتی کمابیش مشابه در اروپا (پس از جنگ جهانی اول) به وقوع پیوسته بود. در آن سامان نیز پس از اینکه بخشی از جهان در پی جنگی شوم به ویرانه بدل شد عده‌ای از جوانان برخاستند و به رهبـری تریسـتان تزارا[1] و بعدترها لوئی آراگون[2] و آندره برتون[3] اعلام داشتند: حال که همه‌چیز جهـان در رؤیایی ناشناخته و خودکار بیخودانه غوطه‌ور است، ما نیز دلیلی ندارد کـه خـود را بـه منطقی از پیش ساخته مقید کنیم؛ ما باید بگذاریم که کار هنر بسان کار جهان بـی‌منطـق باشد. و دادائیسم را بنیان گذاشتند. دادائیسم و بعدها سوررئالیسـم، بـه‌نـوعی پاسـخ بـه آرمان‌گرایی از بین رفته بود» (همان ۱۸). با اینکه این اتفاقات چند دهه قبل در اروپا رخ داده بود، این جریان در ایران به‌دلیل نبود زمینهٔ اجتماعی هنوز بُردی نداشـت تـا اینکـه

---

[1] Tristan Tzara
[2] Louis Aragon
[3] André Breton

قضیهٔ اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و به‌دنبال آن گسترش شهرنشینی و برخی آزادی‌های ضد سنت پیش آمد و محیط برای گسترش هنر دادائیستی ـ سوررئالیستی فراهم شد.

به گفتهٔ گردهاری تیکو استاد دانشگاه اوهایوی امریکا، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳٤٤ «تعداد بی‌شماری از آثار ادبیات بیگانه [به فارسی] ترجمه شد و این کار به‌وسیلهٔ انجمن‌های فرهنگی کشورهای خارجی نظیر ایالات متحده، اتحاد جماهیر شوروی، فرانسه، انگلیس، آلمان، هند و غیره همراهی گردید. امر ترجمه از طریق سازمان ترجمه و نشر کتاب که یک سازمان نیمه‌رسمی بود به سرعت خود افزود. آثار نویسندگان از ارسطو تا یان فلمینگ به فارسی برگردانده شد. در میان شعرایی که آثارشان ترجمه گشت می‌توان از شکسپیر، تی اس الیوت، لانگفلو، تنیسون، رابیندرانات تاگور، ادگار آلن پو، رابرت فراست، لرد بایرون، هاینه، لامارتین و غیره نام برد. از میان نثرنویسان نیز این نویسندگان را می‌توان ذکر کرد: تولستوی، داستایوفسکی، سارتر، کامو، لنین، استالین، نهرو، لینکلن، ناصر، جرج واشنگتن، کندی و غیره. ترجمهٔ آثار نویسندگان فرانسوی و انگلیسی در درجهٔ اول بود. عنصر دیگری که به‌سرعت در نشریات ادبی جای پا باز کرد، ارائه و دخول روش‌های نوین نقادی بود» (تیکو ۳۳٦).

شعر فارسی و شعر فروغ که خود در همین دهه‌ها قد کشیده بود همراه با این حرکت‌ها و واکنش به این جریانات شکل گرفت. طبیعی است فروغ به‌عنوان شاعری با حساسیت‌های بالای اجتماعی، از آنچه در جامعه‌اش جریان دارد تأثیر بپذیرد و این تأثیر در شعر او که بیانگر وجودش است تجلی یابد. فروغ فرخزاد که در میانهٔ تمام جریانات پیش‌گفته است «محتوای شعر امروز را مهم‌ترین و اصلی‌ترین جنبهٔ آن» (فرخزاد ۱۳۷۲: ۱۵۹) می‌داند و می‌گوید: «زندگی اکنون پر از خفقان است. اما شعر از هرگونه فریادی تهی است. ملاحظه‌کاری، رعایت بعضی قواعد و رسوم، ترس، شرم و شهوت‌طلبی دیوارهایی هستند که به گرد شاعر امروز کشیده شده‌اند» (همان ۱۵۷). وی در مقاله‌ای با عنوان «نگرشی بر شعر امروز» از این شعر احمد شاملو: سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ سال امیدهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گدایی کرد/ سال درد، سال عزا ... دفاع می‌کند و می‌گوید: «به نظر من این چند مصرع کوتاه

در عین سادگی به شکل دردناکی بیان‌کنندهٔ ماهیت سال‌های تاریکی هستند که بر ما گذشته است. شاملو در کلیهٔ آثار اجتماعی خود از زاویهٔ وسیعی مسائل مختلف را نگریسته است. او خفقان و تاریکی محیطش را در خون و گوشت کلماتش گنجانیده است» (همان ١٦٠). او از شاملویی دفاع می‌کند که در «شعری که زندگی است» می‌گوید: «الگوی شعر شاعر امروز/ گفتیم:/ زندگی است/ ... / او شعر می‌نویسد،/ یعنی/ او دردهای شهر و دیارش را/ فریاد می‌کند...» و خود و دیگر شاعران را متعهد به بیان دردهای جامعه می‌داند. فروغ فرخزاد نیز معتقد است: «تنها در هم شکستن و یا کنار گذاشتن اوزان عروضی کافی نیست... شعر امروز، بینش و ادراک زمان خود را ندارد» (همان ١٥٦). فروغ در گفت‌وگو با فرج‌الله صبا که به مناسبت ساختن فیلم «خانه سیاه است» صورت گرفته، از برخی احوال خویش که بعدها هنگام سرایش دفتر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» آن را به تصویر می‌کشد پرده برمی‌گیرد: «این فیلمی است از زندگی جذامی‌ها و در عین حال از خود زندگی؛ نمونه‌ای از زندگی عمومی. این تصویری است از اجتماع دربسته و محصور. تصویری است از عاطل بودن، منزوی بودن، بیهوده بودن. حتی آدم‌های سالم نیز ممکن است در اجتماع به‌ظاهر سالمِ بیرون از جذام‌خانه، همین خصوصیات روحی را داشته باشند... جوانی که توی خیابان بی‌هدف راه می‌رود، با آن جذامی که توی فیلم، کنار دیوار مدام راه می‌رود فرقی ندارد» (همان ٢٤٦).

از طرفی دیگر فروغ فرخزاد به گفتهٔ م. آزاد تحت تأثیر شعر ترجمه قرار دارد: «فرخزاد با علاقه در اشعار شعرای غربی مطالعه می‌کرد. حتی می‌شود جزء جزء تأثر او را از الیوت نشان داد» (آزاد ٣٦٦). «مهم‌ترین شاعر خارجی دههٔ سی در ایران تی اس الیوت بود که از یک سو «سرزمین هرز» و «چهارشنبه خاکستر» و دیگر اشعار مرگ‌آلودش منطبق بر روحیهٔ حاکم بر جامعهٔ شعرخوان آن سال‌ها بود و از سوی دیگر، اشعارش برای جوانانِ رویگردان از شعر متعهد، مدرن‌تر، جذاب‌تر، آموختنی‌تر و امروزی‌تر از شعر شاعران جامعه‌گرا به نظر می‌رسید» (لنگرودی ١٩).

در فضای داخلی ادبیات و هنر ایران نیز تأثیر ابراهیم گلستان در تکوین شخصیت هنری فروغ روشن است. به گفتهٔ چوبک «در این دوره است که فروغ با شاعران غرب

آشنا می‌شود. او با دوستانی دیگر آشنا می‌شود که برای او شعرهای پِروِر[1] را که به‌صورت ترانه خوانده شده بود و همین‌طور اشعار الوآر[2] و دیگران را می‌خواندند و از آنجا که فروغ، زنی حساس و بااستعداد بود از هر شاعری بهره‌ای می‌گرفت. پل الوآر شاعر نوگرای فرانسوی پیرو مکتب دادائیسم بود و سپس به سوررئالیسم روی آورد. بعید نیست که فروغ در شعرهای سوررئالیستی خود تحت تأثیر این شاعر بوده باشد» (شریف‌زاده ۱۸۵) «سوررئالیسم می‌خواست انسان را از طریق آموزش وی برای زندگی در تراز بالاتری از آزادی طبیعت، (از محدودیت‌ها) آزاد سازد. اگر آدمی می‌توانست خود را از آن قیود سامان عقلی که برساختهٔ یونانیان بود برهاند محدودیت‌های مادی، دیگر موضوعیت خود را از دست می‌دادند. شعر همواره این نقش را ایفا کرده بود. انگاره‌های آن همیشه از مرزهای سخن معقول تعالی جسته بودند. سوررئالیسم به این معنا صرفاً می‌خواست بر اولویت استعداد شاعرانهٔ انسان تکیه کند» (لینتن ۲۰۱). سالوادور دالی نقاش معروف مکتب سوررئالیسم نیز معتقد است هدف این مکتب این است که «در بی‌نظمی، نظمی به وجود آورد و از رهگذر آن در جهت بی‌اعتبار ساختن تمام و کمال جهان واقعیت گام بردارد» (همان ۲۱۰). فروغ فرخزاد نیز در شعر «نظم متعارف را به هم ریخته است» (آزاد ۳۸۰).

چنان‌که بیان شد در این دوره فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر و دیگر روشنفکران غربی که در پی رهایی از قید و بندهای اجتماعی بودند از اروپا به کشورهای جهان سوم ـ از جمله ایران ـ می‌رسید. این ترجمه‌ها در نشریات آن زمان از جمله نشریهٔ *آرش*[3] در کنار شعر شاعران آن زمان از جمله فروغ فرخزاد چاپ می‌شد.

اگرچه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» در ورای ذهن فروغ فرخزاد شکل گرفته است، این تنها صدای او نیست؛ پژواک صداهایی دیگر از جامعه‌ای که شاعر در آن می‌زیسته هم هست و صداهایی از وقایع تاریخی که درحال رخ دادن بوده‌اند و صدای مجموعه‌ای از عوامل در زمان و در مکانی که شاعر در آن زیسته است. گویی

---

[1] Jaques Prevert
[2] Paul Éluard
[3] برای مثال در شمارهٔ ۹ نشریهٔ *آرش* صفحهٔ ۳، بیانیهٔ سارتر به ترجمهٔ بیژن جعفرولی و در صفحهٔ ٦، «کلمات سارتر» به ترجمهٔ حمید عامری به چاپ رسیده است.

این شعر برآیندی است از زندگی شخصی شاعر و فضای جامعهٔ آن روز و همچنین پاسخی به آن فضا.

۳.٤ بررسی زیبایی‌شناسیک سینمای موج نو فرانسه

مهم‌ترین تفاوت فیلم‌های موج نو با سینمای کلاسیک در شیوهٔ روایت آن بود. «همان‌طور که گدار گفته است، یک فیلم باید دارای مقدمه، تنه و نتیجه باشد (روایت ارسطویی) اما نه الزاماً به ترتیب» (جاهد ۱۳۸۸: ۳). موج نو فرانسه با دیدگاهی مشخص و یک فلسفهٔ نظری زیبایی‌شناسی نسبت به سینما و به‌ویژه میزانسن آغاز شد. اعتقاد راسخ این موج به میزانسن‌های بلند و طولانی از دل مطالعات عمیق فلسفی بازن و تحقیق در تئوری تدوین آیزنشتاین برخاسته بود. علاقهٔ وافر سینماگران موج نو فرانسه به سینمای نئورئالیستی ایتالیا نه‌تنها به‌دلیل سینمای متفاوت آنها نسبت به سینمای رایج دنیا، که به‌دلیل موشکافی عمیق و تحلیل‌های زیبایی‌شناسی فیلم‌های دسیکا[1]، روسولینی[2] و ... و کشف عناصر زیبایی‌شناسی در این قبیل فیلم‌ها همچون استفاده از لوکیشن‌های طبیعی و استفاده از نابازیگران که کمک زیادی به واقع‌گرایی سینمایی آنان می‌کرد و ... شکل گرفته بود. از سوی دیگر سینماگران جوان موج نو به «رنوآر[3] و ذهنیت تغزلی و نیز روایت از زبان اول شخص مفرد توجه داشتند. تمام آثار رنوآر براساس " من" فیلم‌ساز شکل گرفته. نقدنویسان موج نو بر این نظر بودند که مؤلف در واقع کسی است که مشخصاً از زبان " من" حرف بزند» (لوک دوئن ٤۹).

به‌طور کلی ویژگی‌های سینمای مؤلف را می‌توان این‌گونه شرح داد:

«۱. کارگردان مؤلف، همان سناریست فیلم است.

۲. کارگردان از سناریو به‌طور دقیق و مو به مو پیروی نمی‌کند بلکه بیشتر در پی آن است تا در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به نوعی بداهه برسد.

۳. کارگردان ترجیح می‌دهد به‌جای کار در لوکشین‌های مصنوعیِ درون استودیو، در نماهای طبیعی کار کند.

---

[1] De Sica
[2] Rossellini
[3] Jean Renoir

٤. کارگردان تنها گروه محدودی از افراد را به کار می‌گیرد.
۵. کارگردان ضبط مستقیم صدا در صحنه را به دوبله ترجیح می‌دهد.
٦. کارگردان تا آنجا که بتواند از به‌کارگیری نور اضافی طفره می‌رود.
۷. کارگردان نابازیگرها را به خدمت می‌گیرد.
۸. اگر کارگردان از بازیگران حرفه‌ای استفاده کند آنها را بـه شـیوهٔ آزادانـه بـه کـار می‌گیرد» (ماری ۷۰).

«موج نو دیگر حاضر نبود تصویری متکی به نظم از جهان ارائه دهد» (لـوک دوئـن ٥٤). «در *از نفس افتادهٔ* گدار، قهرمان فیلم آدم می‌کشد و هیچ‌گونه نـدامتی در قبـال آن اظهار نمی‌کند. در عین حال در *کلئو از ۵ تا ۷* ساختهٔ اگنس واردا، قهرمان زن فیلم وقتی که درمی‌یابد مبتلا به سرطان است از ایفای نقش‌هایی که دیگران از او انتظار دارند سـر بازمی‌زند و زیستن اصیل آغاز می‌کند» (ناتینگهام ۵۵).

فرم در موج نو فرانسه بخشی از محتوایی است کـه کارگردانـانش در پـی ارائـهٔ آن بودند؛ جوانان خسته از سنت، نویسندگانی که به فیلم و سینما علاقه‌منـد بودنـد در پـی مخالفت با نظام مسلط و کهنه و سنتیِ فیلم‌سازی در فرانسـه بودنـد و بـرای بیـان ایـن مخالفت فرمی را برگزیده بودند کـه در تمـامی بخـش‌هـا از موضـوع گرفتـه تـا نحـوهٔ فیلم‌برداری این میل به رهایی را نشان دهد.

٤.٤ بررسی زیبایی‌شناسیک شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

این شعر از جمله اشعاری است که در وزن نیمایی سروده شده است «امـا شـاعر در آن دو وزن را در هم آمیخته یا به‌جای برخی ارکان، ارکان دیگـری آورده اسـت کـه در عروض سنتی مرسوم نبوده» (شمیسا ٤٦٤). فرخـزاد در جـایی گفتـه: «مـن هـیچ اوزان عروضی را نخوانده‌ام ... من، جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم و وزن مثل نخی است که از میان این کلمات رد شده، بی‌آنکه دیـده شود فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمهٔ "انفجار" در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد سکته می‌کند، بسیار خوب، این سکته مثـل گرهـی اسـت در ایـن نـخ. بـا گره‌های دیگر می‌شود اصل "گره" را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموعهٔ گره‌ها یـک

جور هم‌شکلی و هماهنگی به وجود آورد ... در زبان فارسی وزن‌هایی است که شدت و ضرباهنگ کمتری دارند و به آهنگ گفت‌وگو نزدیک‌ترند. همان را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره‌کنندهٔ وزن باشد ـ برعکس گذشته ـ زبان است: حس زبان، غریزهٔ کلمات، و آهنگ بیان طبیعی آنها... . وزن برای من حسی است؛ گوشم باید آن را بپذیرد» (فرخزاد ۱۳۷۲: ٤٦٣).

اینکه فروغ بدون توجه به مسائل فنی، با تکیه بر ذوق و گوش و حسّ موسیقی، ناخودآگاه توانسته است وارد چنین فضاهای موسیقیایی شود حائز اهمیت است. «او توانسته است به عروض فارسی وسعت موسیقیایی بیشتری بخشد و امکان نزدیک کردن وزن را به طبیعت گفتار و زبان عادی که سفارش نیما بود بیشتر کند» (شمیسا ٤٧٠).

شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که بلند و روایت‌گونه است به تصویر و به فیلم نزدیک می‌شود. می‌توان قطعاتی از آن را «به‌صورت پلان‌های اکسپرسیونیستی یا حتی سوررئالیستی در تصاویر سینما تجسم کرد» (رضوی ۵۸). «شعر فروغ چنان پر از لحظه‌ها و مناظر کوتاه و جدا جداست که خواننده همیشه تعدادی از آنها را جا می‌اندازد. این شگرد شعری فروغ است؛ شگردی که عذرخواه بی‌پیوندی تصویرهای شعر اوست. در هر بار که شعر فروغ را می‌خوانیم به تصویر تازه‌ای توجه پیدا می‌کنیم که در قرائت قبلی از نظر پنهان مانده بود. در شعر فروغ هم، مانند شعرهای بزرگ متشکل، می‌توان چیزی کشف کرد، اما این چیز، کشف رابطه نیست، کشف تصویر است» (موحد ۱۳۳).

این شعر را گویی مجموعه‌ای از تصاویر عشق، زندگی، گذشته، باروری، حدیث نفس و ... تشکیل داده است. «مثل اینکه آیینه‌هایی در کنار هم در طول زمان روبه‌روی زندگی گذاشته باشیم و بازتاب همهٔ زندگی را در آنها ببینیم. ساختارهای این‌چنینی مجالی به پرداخت‌ها و ایجاد روابط میان تصویرها و ساختن مجموعه‌ای یکدست و یکپارچه نمی‌دهند. از این لحاظ شعر فروغ بازتاب زندگی است؛ پر از محتوا و مضمون‌های پراکنده که خط ارتباطی آنها زمان و تصادف است» (همان ۱۳۲)؛ تصویرهایی که تجربه‌های زیستهٔ اوست. حتی تصویرهای انتزاعی از تصنع به دورند؛ غلبهٔ حس و عاطفه در تصویر، تجربی بودن آن را در عین انتزاع برجسته می‌کند. از

همین روست که فروغ بر محتوایی بودن شعر خود تأکید دارد حال آنکه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نشانه‌های روشنی از شعر حجم را در خود دارد که شکل قوام‌یافتهٔ موج نو است. بی‌آنکه فروغ تعمدی در این آشنایی‌زدایی داشته باشد این رفتار با زبان و تصویر برای او درونی شده است و حاصل درگیری او با درون خویش است. ژرفای نگاه او، عمق تصاویر را می‌کاود و تصویر تازه‌ای بیرون می‌کشد بی‌آنکه اندیشه و معنا را فدا کند؛ امواجی که نو نو از دریای ذهنش بیرون می‌تراود و ثمر آن، تصاویری از تلخی زندگی مدرن را به نمایش می‌گذارد.

شعر فروغ همان‌طور که خود می‌گوید «**آدمی** است که در شعر جریان دارد» (فرخزاد ۱۳۸۱: ٤۹). بین پاره‌های مختلف شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» سکوت‌ها گویی نشان از لحظه‌هایی است که ماجرا در ذهن شاعر نیز متوقف شده است. در واقع همان‌طور که گفته شد فروغ شاعر محتواست. وقتی جهان‌بینی او عوض می‌شود و وارد مرحلهٔ عمیق‌تری می‌شود و به قول خودش تولدی دیگر می‌یابد، فرم و شکل و ساختار شعرش مطابق با این جهان‌بینی تغییر می‌کند. فروغی که در زندگی شخصی‌اش، پا در سنت‌ها و ساختارهای اجتماعی دارد و سر در آزادی و رهایی از این قید و بندهای اجتماعی، طبیعی است که در نامه‌ای به احمدرضا احمدی سردمدار شعر موج نو در ایران بنویسد: «**وزن** را فراموش نکن، به توان هزار فراموش نکن...» (فرخزاد ۱۳۷۲: ۱۳٦) و بعد در جایی دیگر بگوید: «من هیچ اوزان عروضی نخوانده‌ام...» (همان ٤۳٦) و وزن جدیدی را تعریف کند که از طرفی کیفیت موسیقیایی به شعر بدهد و از طرفی دیگر آن را به سینما و تصویر نزدیک کند. «وجه بارز جایگاه فرخزاد در ادب معاصر ایران، در دریافت خاصش از شعر و آفرینش نگاهی تازه به شعر فارسی است. این نگاه در **چهره** یا **من** شعری او نهفته است» (نفیسی ۲۵۸)

۵. شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر

با مطالعهٔ جدول زیر این نکته قابل توجه است که اگرچه سینمای موج نو در فرانسه با غنای بیشتری آغاز شد و چه‌بسا بسیار وسیع‌تر و ماندگارتر از شعر فروغ است، در واقع شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نمایندهٔ تفکری است که تحت تأثیر جریان‌هایی

از قبیل مدرنیزاسیون و انقلاب سفید و دیگر جریان‌ها وارادتی بود؛ جریان‌هایی که بیشتر آنها اگر با شکست روبه‌رو نشدند نیمه‌کاره رها شدند. اینجاست که نقطه نظر ادوارد سعید به خاطر می‌آید: این منصفانه نیست که دو اثر را فارغ از متنی که در آن زاییده شده‌اند با یکدیگر مقایسه کنیم. تنها با بررسی شعر فروغ در بستر آن روز جامعهٔ ایران می‌توان به اهمیت کار وی پی برد و همچنین نباید فراموش کنیم که سینمای موج نو فرانسه نیز متولد جامعهٔ آن روز فرانسه است؛ جامعه‌ای که با وجود مشکلات فراوان در درون و بیرون مرزهایش، افرادی چون ژان پل سارتر و سیمون دو بووار از آن بیرون آمدند.

عناصر بررسی‌شده متغیرها	شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»	سینمای موج نو فرانسه	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی و اجتماعی	وقوع کودتای ۲۸ مرداد و تثبیت سلطنت پهلوی	وقوع جنگ جهانی دوم و آسیب‌های رسیده به فرانسه	تأثیر سارتر و فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بر هر دو اثر بروز مشکلات داخلی در هر دو کشور ایران و فرانسه تأثیر جریان‌های خارجی بر هر دو اثر تلاش بر رهایی از قیود اجتماعی در جریان‌های روشنفکری هر دو کشور ایران و فرانسه	توجه ویژهٔ دولت فرانسه به سینما به‌دلیل منفعت اقتصادی آن برای کشورش درحالی‌که در ایران از جریان شعر هیچ‌گونه حمایت مالی نمی‌شد. در ایران به خواست حکومت مدرنیزاسیون به جامعه القا می‌شد
	مدرنیزاسیون و تجددگرایی	تکیه بر ملی‌گرایی برای بیرون کشیدن فرانسه از بن‌بست جنگ سرد		
	ترجمهٔ اشعار و داستان‌ها و متون فلسفی از فرانسه و انگلیسی	نمایش فیلم‌های هالیوودی در سینما تک فرانسه		
	به چاپ رسیدن آراء سارتر در باب فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم	مطرح شدن فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم توسط ژان پل سارتر		
	به‌هم‌ریختگی اوضاع داخلی	پیروزی ژنرال دوگل در انتخابات و بهبود اوضاع داخلی		

	تلاش گروهی از هنرمندان مدرن برای رهایی از هرگونه قید و بند اجتماعی	تلاش روشنفکران برای رهایی از قید و بندهای اجتماعی		درحالی که در فرانسه خود جامعه این نیاز به مدرن شدن را احساس کرده و برای رسیدن به آن تلاش می‌کرد.
	گسترش تأثیر هنر دادائیستی و رئالیستی که چند دهه قبل در اروپا رواج داشت.	----		
ویژگی‌های زیبایی‌شناختی	توجه نکردن به مسائل فنی و تکیه کردن بر گوش و حسّ موسیقیایی	توجه به بداهه‌پردازی در فیلم‌ها	در هر دو اثر با تأکید بر راوی اول شخص و «منِ» خالق بر فردیت تأکید می‌شود. در هردو اثر محتوا فرم بیان را می‌کند. در هر دو اثر نظم زمانی به هم ریخته است. (این نیز تا حد زیادی منطبق بر تفکر آزادی‌طلب است.)	دو اثر برای بیان مقصود خود رسانه‌های متفاوتی را برگزیده‌اند.
	نزدیک شدن قطعات شعری به پلان‌های اکسپرسیونیستی یا حتی سوررئالیستی	به‌کارگیری بیان شاعرانه در فیلم‌ها		
	شکل‌گیری شعر براساس «من» شاعر	توجه ویژه به آثار رنوآر که از «من» فیلم‌ساز شکل گرفته‌اند و تأکید بر حضور کارگردان مؤلف‌ها		
	روایت از زبان اول شخص مفرد	روایت از زبان اول شخص مفرد		
	بر هم زدن نظم زمانی در شعر	بر هم زدن نظمِ روایتِ ارسطویی		

	غلبهٔ محتوا بر فرم	کار در نماهای طبیعی، ضبط مستقیم صدا در صحنه و به‌کارگیری نابازیگرها که همه منطبق بود بر تفکر آزادی‌طلب هنرمندان آنها.		

٦. نتیجه‌گیری

براساس آنچه گفته شد آثاری از رسانه‌های گوناگون هنری را می‌توان به‌مثابهٔ متن در نظر گرفت و به شیوهٔ خوانش تطبیقی دموکراتیک مطالعه کرد. در این مطالعه از شیوهٔ نقد تطبیقی دموکراتیک ادوارد سعید در مطالعهٔ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و سینمای موج نو فرانسه بهره بردیم و مشاهده کردیم که هر اثر از لحاظ محتوا، برآیند و پاسخی به شرایط اجتماعی، ایدئولوژیکی و تاریخی همان دورانی است که در آن پدید آمده است. همچنین با بررسی نحوهٔ کاربرد زبان در هر اثر به این نتیجه رسیدیم که فرم در هر اثر بخشی از همان محتوایی است که خالق اثر در پی ارائهٔ آن است.

با مقایسهٔ دو متن نیز دیدیم که از هر دو اثر صداهای متفاوتی به گوش می‌رسد. این صداها در هر دو اثر بیانگر «من» هنرمند است؛ هنرمندی که به جهان اطرافش حساس است و این حساسیت را در قالب رابطه‌های تازه که در اساس فرهنگی‌اند بیان می‌کند. هر دو اثر تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم‌اند. همچنین هنرمندان هر دو اثر ضمن حفظ برخی اصول گذشته، در پی رهایی از سنت‌ها و قوانینی هستند که آنها را محدود کرده‌اند. شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شعری تصویری است که هر برش از آن را می‌توان چون پلانی از یک فیلم تصور کرد و از طرفی کارگردانان سینمای موج نو شاعران و نویسندگانی‌اند که در بیان هنری خود به شعر نزدیک می‌شوند. به‌طور کلی می‌توان گفت هر دو اثر در شیوهٔ به‌کارگیریِ تصاویر و نحوهٔ روایت به یکدیگر نزدیک‌اند.

منابع

آبراهامیان، یرواند. *ایران بین دو انقلاب*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری، محسن مدیر شانه‌چی. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

آزاد، م. «چندگانگی و چندگونگی.» *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. بهروز جلالی. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

آقاجانی، شمس. «شکل ناتمامی‌ها.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

اذانی، مهری. «گذری بر حوزهٔ جغرافیایی و فلسفهٔ سیاسی در اندیشهٔ شادروان پروفسور دکتر حسن شکویی.» *جغرافیا و مطالعات محیطی*. ش۱ (۱۳۸۸): ٦-۱۳.

اسحاق‌پور، یوسف. *باستان‌شناسی سینما و خاطرهٔ قرن*. مریم عرفان. چاپ اول. تهران: چشمه، ۱۳۸٦.

اسکولز، رابرت. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: آگه، ۱۳۸۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی*. ش۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

پاپلی یزدی، محمود. «تکمله‌ای بر مقالهٔ "تعریف، مفهوم و دیدگاهی تازه از جغرافیا".» فصلنامهٔ *تحقیقات جغرافیایی*. ش۱٦ (۱۳٦۹): ۵-۲۳.

پازولینی، پیرپائولو. «سینمای شعر.» حمیدرضا احمدی لاری. *فارابی*. ش۹ (۱۳٦۹): ۷۱-۹۹.

تیکو، گردهاری. «سیری در سروده‌های فروغ.» *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. بهروز جلالی. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

جاهد، پرویز. «کارنامهٔ سینمای یک شاعر.» *کتاب ماه هنر*. ش۲ (۱۳۷۷): ۳٦-٤۱.

رضوی، سید مسعود. «ادیبان و سینماگران.» ماهنامهٔ علمی تخصصی *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش۳٤ (۱۳۸۷): ۵٦-٦۰.

رود، اریک. *تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰*. حسن افشار. چاپ اول. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. جلد دوم، چاپ اول. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.

سرکوهی، فرج. «فروغی تازه در شعر فرخزاد.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

سعید، ادوارد. *اومانیسم و نقد دموکراتیک*. ترجمهٔ اکبر افسری. چاپ اول. تهران: کتاب روشن، ۱۳۸۵.

شریعت کاشانی، علی. «فروغ و شاملو؛ از نزدیکی تا فاصله‌ها.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

شریف‌زاده، منصوره. «فروغ، زنی از تبار خورشید.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هفتم. تهران: آگاه، ۱۳۷۵.

شمیسا، سیروس. *نگاهی به فروغ*. چاپ اول. تهران: مروارید، ۱۳۷٤.

فرخزاد، پوران. *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

فرخزاد، فروغ. «از حرف‌ها و نوشته‌های او که همه از شعر بود»، بهروز جلالی. *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

ـــــــ . *مجموعهٔ کامل اشعار فروغ فرخزاد*. چاپ دوم. تهران: عابد، ۱۳۸۱.

ـــــــ . «گفت و شنود م. آزاد با فروغ فرخزاد». *آرش*. ش۸ (۱۳٤۲): ٤٥–٥۸

کامرانی، بهنام. «جهانی شدن و گسترش فرهنگ مطالعات تطبیقی.» *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها*. ش۱۵ (۱۳۸۸): ٤۱–٤۹.

لاری، مریم. «شرق‌شناسی و نقد تطبیقی از منظر ادوارد سعید.» *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها*. ش۱۵ (۱۳۸۸): ۸۳–۹۵.

لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد سوم، چاپ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

لوک دوئن، ژان. *موج نو سینمای فرانسه*. قاسم روبین. چاپ دوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.

لینتن، نوربرت. *هنر مدرن*. علی رامین. چاپ چهارم. تهران: نی، ۱۳۸۲.

موحد، ضیاء. *شعر و شناخت*. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۷.

ناتینگهام، استیون. «سینما: موج نو فرانسه.» مینا رضاپور. *گلستانه*. ش۵۷ (۱۳۸۳): ۵۷–٦۰.

نجومیان، علی. «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی» فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*. ش۳۸ (۱۳۹۱): ۱۱۵–۱۳۸.

نفیسی، آذر. «در پناه پنجره.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

جاهـــد، پرویـــز. «میـــراث مـــوج نـــو فرانســـه.» *خشـــت و آینـــه*. (۱۳۸۸). (۲۵ دی ۱۳۹۲)
http://jahed.malakut.ws/archives/2009/04/post_ 158.html
فلاحی، نیلوفر. «فرانسه چگونه مهد سینمای جهان شد؟» *خبرگزاری دانشجویان ایران (۱۳۹۲)*.
(۲۵ دی ۱۳۹۲) http://isna.ir/fa/ news/92060704434

Marie, Michel. *The French New Wave an Artistic School.* Richard Neupert. USA: Blackwell Publishing, 2003.
Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin Press: The University of Wisconsin, 2002.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۰۵-۱۲۸

تراژدی قدرت:
بررسی تطبیقی داستان «بهرام چوبین» و تراژدی مکبث

بهروز محمودی بختیاری،* دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
رضا عباسی، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه زابل
مهدی امیری، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۴/۷

چکیده

داستان «بهرام چوبین» از *شاهنامهٔ* فردوسی و نمایشنامهٔ *مکبث* اثر ویلیام شکسپیر، به‌سبب وجوه مشترکی که دارند از جمله در شخصیت‌پردازی، عمل دراماتیک و نوع رویکرد به مقولهٔ قدرت، موضوع شماری از بررسی‌های تطبیقی بوده‌اند؛ با این حال جست‌وجویی عمیق‌تر در لایه‌های درونی این دو روایت، چالش مشترک میان خود درونی و خود بیرونی دو قهرمان را نیز آشکار می‌سازد که به واکنش آنها در وسوسهٔ رسیدن به قدرت انجامیده است؛ قدرتی که مشروعیتش موجه نیست و اگرچه این تمایل به قدرت در وجود دو قهرمان، به‌ظاهر ریشه در تقدیر دارد، در اصلْ وسوسه‌ای است درونی که نمودی بیرونی پیدا کرده و به سقوطی تراژیک ختم شده است. در این پژوهش با مقایسهٔ این جنبهٔ مشترک در این دو اثر برآنیم تا در پاسخ به این پرسش‌ها که مکبث و بهرام چوبین از چه روی وفاداری به پادشاهان زمان خود را کنار گذاشته و راه خیانت پیموده‌اند؛ در این راه، از کدام ابزارها برای رسیدن به قدرت بهره برده‌اند؟ و چرا به‌رغم لیاقت فراوانی که از خود نشان داده‌اند به‌صورتی تراژیک قدرت را از دست داده و سقوط کرده‌اند؛ نشان دهیم که این دو قهرمان در چالش میان خواسته‌های درونی و شرایط بیرونی تصمیم گرفتند متناسب با آرزوی درونی‌شان و نگرش شایسته‌سالارانهٔ مبتنی بر لیاقتِ رسیدن به قدرت، سر به شورش بگذارند و بر جایگاه پادشاهی تکیه بزنند.

کلیدواژه‌ها: تراژدی، قدرت، بهرام چوبین، *شاهنامهٔ* فردوسی، *مکبث*، شکسپیر.

---

* Email: Mbakhtiari@ut.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی، داستان بهرام چوبین و نمایشنامهٔ مکبث[1] به‌صورت کلی مقایسه و بررسی شده‌اند. در برخی از این پژوهش‌ها شخصیت‌ها و بستر و وقایع این دو داستان را مقایسه کرده و نتیجه گرفته‌اند که هر دو قهرمان با توجه به شرایط مکانی و زمانی و شخصیتی، در برابر پادشاهان زمان خود طغیان کرده‌اند (ر.ک. پوریوسف ۱۳۸۵). این دو داستان را از جهات دیگری مانند کهن‌الگوها و ساختار بیرونی و درونی نیز تحلیل کرده‌اند (ر.ک. جعفری و چوقادی ۱۳۹۰). آنچه در میان این نوشته‌ها کمتر بررسی شده نوع برخورد دو قهرمان با مقولهٔ قدرت است؛ هرکدام از قهرمانان راهی برای رسیدن به قدرت برگزیده‌اند و در این راه، کارهایی کرده‌اند که با ویژگی‌های شخصیتی‌شان متناسب است. با این وصف، این پرسش به ذهن می‌آید که تفاوت برخورد این قهرمانان با موضوع قدرت از کجا ناشی می‌شود؟ در نوشته‌های قبلی، بیش از هر چیز، حسّ جاه‌طلبی دو قهرمان عامل اصلی رسیدن به قدرت تلقی شده است، اما نگاهی دیگر به دو اثر نشان می‌دهد که این حس را نبایست مهم‌ترین علت شورش دو قهرمان دانست. هریک از قهرمانان با وعده‌ای از طرف موجوداتی ماورایی وسوسه شده‌اند و علیه حاکمان زمانشان شورش کرده و قدرت را به دست گرفته و با پایانی تراژیک، قدرت را از دست داده‌اند. بررسی نوع نگاه تراژیک به مقولهٔ قدرت‌طلبی در دو اثر نیز در تحقیقات قبلی عمدتاً مغفول مانده است. از آنجا که داستان بهرام چوبین یک داستان تراژیک محسوب می‌شود و مهم‌ترین اصل یک تراژدی یعنی سقوط قهرمان از اوج به زیر بر اثر خطای تراژیک را در خود دارد، و نمایشنامهٔ مکبث نیز به این اعتبار یک تراژدی است بررسی عوامل تراژیک این آثار نیز شایسته است. در این نوشته به این جنبه از دو اثر بیشتر از منظر دراماتیک توجه کرده‌ایم و با نگاهی جدید به شخصیت دو قهرمان، رسیدنشان به قدرت را از جوانب مختلف تحلیل کرده‌ایم.

اگر دسته‌بندی فراسوا یوست را برای انواع تأثیرات و شباهت‌های ادبی مد نظر داشته باشیم پژوهش پیش رو در حوزهٔ بررسی تطبیقی مضامین، و مایه‌های غالب و

---

[1] *Macbeth*

تیپ‌ها مطرح‌شدنی است (سایر اجزای این تقسیم‌بندی عبارت‌اند از بررسی تطبیقی تأثیرات ادبی، تشابهات و اقتباس ادبی، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، و انواع ادبی. ر.ک. انوشیروانی ۱۷-۲۷). پراور (۹۳-۹۵) برای مطالعهٔ مضامین و بُن‌مایه‌های مشترک سه دلیل اساسی اقامه می‌کند: نخست اینکه بررسی مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها به ما کمک می‌کنند تا ببینیم نویسنده‌ای چه موضوعی را برگزیده و چگونه از این موضوع در دوران‌های مختلف استفاده کرده‌اند. دوم اینکه مضمون‌شناسی به ما کمک می‌کند روح جوامع مختلف را در دوران‌های مختلف بررسی و مقایسه کنیم. در نهایت باید گفت که مضمون‌شناسی اطلاعات قابل توجهی در سبک‌شناسی و مطالعهٔ ژانرهای ادبی هم ارائه می‌کند و نشان می‌دهد چگونه برخی مضامین در سبک‌ها و ژانرهای مشخصی بازتولید شدنی‌اند و برخی دیگر در ظروف دیگری بازنمایی شده‌اند.

در این نوشته ابتدا با چند تعریف از مقولهٔ تراژدی، رابطهٔ آن را با قدرت بیان می‌کنیم و پس از آن به طرح دو اثر و پیوندشان با رویکرد ساختاری قدرت در تراژدی می‌پردازیم. در ادامه با توجه به ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان، عمل دراماتیک دو قهرمان در رسیدن به قدرت و چگونگی از دست دادن آن واکاوی می‌شود. در پایان کوشش شده است با مقایسهٔ نحوهٔ مواجههٔ قهرمانان با وسوسهٔ قدرت، نگرش دو نویسنده به تراژدی قدرت نمایانده شود.

۲. دانایی، انگیزه، و رنج تراژیک

به تعریف ارسطو «تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلافِ اجزا مختلف. و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد. شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود» (ارسطو[1] ۱۲۱). او تراژدی را تقلید از رفتار کسانی می‌داند که از انسان‌های معمولی اجتماع برترند؛ به عبارتی کسانی که از طبقات

[1] Aristotle

بالای یک جامعه‌اند که گاه شامل خدایان و خدای‌زادگان می‌شود و گاه شامل پادشاهان و سرداران (همان ۱٤۰).

در تراژدی کهن جبری سنگین فراسوی فرایافت و توان انسانی استیلا دارد که این جبر در راستای انتخاب قهرمان عمل می‌کند (ناظرزادهٔ کرمانی ۲٤).

تراژدی، نمایش اعمالی مهم و جدی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند؛ یعنی هستهٔ داستانی (Plot) جدی به فاجعه (Catastrophe) منتهی می‌شود. این فاجعه معمولاً مرگ جانگداز قهرمانان تراژدی است؛ مرگی که ابداً اتفاقی نیست بلکه نتیجهٔ منطقی و مستقیم حوادث و سیر داستان است.

در همین زمان بود که آیسخولوس[1] در یونان باستان در تراژدی *پرومته در زنجیر*، پرومته را مقابل خدایان قدرت‌طلب و خودخواه یونان قرار داد تا با ربودن آتش که نمادی از دانایی بود به آن رنج دهشتناک دچار شود. با خلق این اثر، تلاش برای دانستن به‌عنوان یکی از دغدغه‌های تراژدی‌نویسان پدیدار شد. بعد از آن سوفوکلس[2] با مسائلی چون ارتباط با خدایان، تقدیر، آزادی و اراده و سرنوشت، راه را برای تراژدی‌نویسان بعد از خود هموار کرد و اوریپید[3] با رجحان اندیشه به وراثت خداگونه، سه ضلع هرم تراژدی در یونان را کامل کرد. در آثار هر سه تراژدی‌نویس، دانایی انگیزه‌ای برای حرکت قهرمان بود که در نهایت به سقوط او ختم می‌شد. قهرمان با یافتن دانایی انگیزه‌ای برای عملی کردن تصمیم‌های خود می‌یافت و در جدال با سرنوشت خود به رنجی تراژیک می‌رسید چراکه پس از تلاش و کشمکش‌های فراوان به این بازشناخت نائل می‌شد که نمی‌توان سرنوشت را تغییر داد و باید تسلیم آن شد، اگرچه پس از سقوط، جایگاهی آرام و بدون دغدغه می‌یافت. شاید مرگ هدیه‌ای از جانب خدایان یونانی برای قهرمان بود. این موضوع در تراژدی *ادیپ شاه* و *آنتیگونه* کاملاً مشهود است. در این باره گفته شده که «فاجعه عملی نابودکننده و دردناک است. پس از آنکه ادیپ از زشتی سرنوشت خویش باخبر می‌شود، چشمانش را کور می‌کند و مانند

---

[1] Aeschylus
[2] Sophocles
[3] Euripides ائوریپیدس

گدایان به راه می‌افتد» (وِینی[1] ۷۵). آنچه نویسندهٔ این جملات از آن غافل شده جاودانه شدن ادیپ و عروج اوست که در نمایشنامهٔ بعدی سوفوکلس یعنی *ادیپ در کلنوس* که ادامهٔ نمایشنامهٔ اول است اتفاق می‌افتد. پس قهرمان تراژدی در حقیقت با آرامشِ بعد از توفان پاداش خود را خواهد گرفت.

از نظر ارسطو قهرمان یک تراژدی دو بار خود را می‌شناسد؛ یک بار زمانی که هدفش را برای رسیدن به آرزویی انتخاب می‌کند و دیگر بار زمانی که سقوط می‌کند و در اثر واقعه‌ای دردانگیز به یک بازشناخت می‌رسد (ر.ک. ارسطو ۱۲۳). این دانایی که در هر تراژدی متناسب با جهان‌بینی نویسنده به قهرمانش داده می‌شود خود انگیزه‌ای برای آغاز چالش و گره داستانی یا نمایشی است. در جای خود به موضوع دانایی و آغاز عمل دراماتیک مکبث و بهرام خواهیم پرداخت.

«در زمان شکسپیر، تراژدی را داستان سقوط شخصیتی مشهور تعریف می‌کردند که از موفقیت به فلاکت می‌افتد و در بدبختی، زندگی خود را به پایان می‌رساند» (ر.ک. محمدی بارچانی ۸۱). این سقوط نتیجهٔ همان رنج تراژیکی است که قهرمان داستان با دانایی نسبت به جایگاه و انگیزه‌اش و عمل‌کردن به آن انگیزه دچارش می‌شود.

در تعاریف جدیدتر از تراژدی، حس تراژیک به‌عنوان عنصری مهم و لازم در خلق تراژدی و رنج تراژیک مورد توجه قرار گرفته است. حس تراژیک همان امر یا پدیدهٔ تراژیکی است که انسان در زندگی مشاهده می‌کند. محمدی بارچانی به نقل از لیچ[2] می‌نویسد:

> حس تراژیک زندگی دلالت بر این امر دارد که موقعیت‌ها به‌ناچار تراژیک‌اند و همهٔ انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند از این موضوع رنج می‌برند (ر.ک. همان‌جا).

فردوسی اگرچه قالب نمایشنامه را برای نوشتن داستان بهرام چوبین انتخاب نکرده، اصول مهم تراژدی کهن را در اثر خود رعایت کرده است. این اصول عبارت‌اند از شخصیت‌های برتر اجتماعی و نظامی، وقایعی بزرگ که منجر به تغییر و تحولات یک

---

[1] Michelle Wayne میشل وِین
[2] Clifford Leech

جامعه می‌شوند، سقوط قهرمان بر اثر خطای تراژیک که ریشه در خصوصیات شخصیتی و جبر ماورایی (تقدیر) دارد. در این نوشته نیز از منظر همین اشتراکات میان نمایشنامهٔ مکبث و داستان بهرام چوبین مطالعه‌ای تطبیقی انجام شده است. میشل وینی در پاسخ به سؤال «تراژیک چیست؟» می‌گوید:

> تراژیک به جلوهٔ خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که در او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را آشکار می‌سازند در کشمکش است (۸٤).

یکی دیگر از تعاریف تراژدی که ناظرزادهٔ کرمانی (۲٤) ارائه کرده در هر دو اثر به‌خوبی دیده می‌شود: تراژدی آغازی والا و سرورانگیز دارد اما آهسته آهسته به سوی بلاها و فجایع سنگین پیش می‌رود. با مطالعهٔ داستان بهرام و نمایشنامهٔ مکبث متوجه می‌شویم که ابتدا پیروزی‌های دو سردار در جنگ، آنها را بیش از پیش به جایگاه بالای اجتماعی و سیاسی سوق می‌دهد اما هرچه به پایان دو اثر نزدیک می‌شویم اتفاقات هولناک تمامی فضا را در بر می‌گیرد و نبرد دو سردار با نیروهای برتر، راهی جز مرگ برای آنها به همراه ندارد.

شکسپیر[1] و فردوسی با کمی فاصله گرفتن از تعریف ارسطو تراژدی خاص خود را خلق می‌کنند که دارای درازی و اندازهٔ معینی نباشد و قلم نویسنده روایت‌ها را در وحدت مکانی و زمانی و موضوعی ننگارد. اما همانند نظر ارسطو واقعهٔ دردناک، افزون بر دانایی، که منجر به رنج تراژیک می‌شود در آثار هر دو نویسنده دیده می‌شود. حس تراژیک در آثار دو نویسنده، نشئت‌گرفته از رازی است که چون برملا می‌شود محرکی است برای آشکار شدن ماهیت ذاتی قهرمان و حرکت یا عمل شخصیت به سمت صحنه‌ای جهان‌شمول؛ پس از برملایی راز، قهرمان دست به عمل می‌زند و فاجعه اتفاق می‌افتد. این حس در آثار شکسپیر و فردوسی قابل کشف و بررسی است؛ زمانی که هملت پس از ملاقات با روح پدر، از راز قتل او به دست عموی خود آگاه می‌شود حس تراژیک او را فرامی‌گیرد، چراکه هم پدر را در غل و زنجیر دیده و به علت

[1] William Shakespeare

گناهانش مستحق مرگی نابهنگام، و هم اینکه خود را صاحب جایگاه شاهی و تنها وارث پدر برای گرفتن انتقام از نزدیک‌ترین شخص زندگی‌اش یعنی مادر و عمویش شناخته. در نمایشنامهٔ *مکبث* نیز، زمانی که جادوگران، مکبث را از راز پادشاه شدنش آگاه می‌کنند وی خود را میان خوبی‌های دنکن شاه و حس قدرت‌طلبی اهریمنی‌اش درمانده می‌یابد و حس تراژیک، او را در بر می‌گیرد. در *شاهنامه* نیز گاهی این حس در دو طرف داستان یعنی دو نیروی درگیرشونده به وجود می‌آید؛ حس تراژیکی که رستم از فکر کشتن اسفندیار شهریار ایران دارد و حس تراژیکی که اسفندیار برای دربند کردن پهلوان ایران‌زمین دچارش می‌شود، از این دست‌اند. در داستان بهرام نیز همین‌گونه است؛ حسی که برای نجات ایران از دست دشمنان خارجی و داخلی در بهرام چوبین دیده می‌شود و حسی که هرمزشاه را برای راندن بهرام از قدرت ـ به‌رغم تمام لیاقت‌هایش ـ در بر می‌گیرد، احساساتی تراژیک‌اند. با تعمیم این نمونه‌ها به نظر می‌رسد در هر داستان تراژدی دو حس تراژیک وجود دارد که هریک بدون دیگری شکل‌دهندهٔ تراژدی نیست. آنچه باعث تبدیل این حس‌ها به عمل می‌شود دو چیز است: اول حقی که شخصیت‌های تراژدی برای خود قائل‌اند و این حق باعث آغاز عمل تراژیک می‌شود. دوم رازی که شخصیت‌ها پس از آگاهی از آن دست به عمل تراژیک می‌زنند. هگل[1] معتقد است:

> عالی‌ترین نوع تراژدی آن است که موضوع آن کشمکشی باشد که هر دو طرف منازعه در آن صاحب حق‌اند. هریک بر اثر اعمالی که از آنها سر می‌زند دچار مصیبتی می‌شوند، ولی در آنچه می‌کنند حق به جانب آنهاست (ر.ک. ۱۶۰).

این تعریف تراژدی با داستان بهرام همخوان‌تر است تا *مکبث*، چراکه در داستان بهرام، هرکدام از سه شخصیت، یعنی هرمز شاه و خسرو پرویز و بهرام از لحاظی متفاوت و در جایگاه خود مستحق داشتن قدرت‌اند: هرمز شاه ایران است و فرّهٔ ایزدی دارد، خسرو بعد از کور شدن پدر جانشین قانونی اوست و بهرام به‌دلیل نجات ایران از دشمنان خارجی، خود را شایستهٔ مقام پادشاهی می‌داند. اما مکبث حق و پاداش خود را

---

[1] . Georg Wilhelm Friedrich Hegel

دریافت کرده است. او بهانه‌ای ندارد چراکه دنکن پادشاهی لایق و قدرشناس است و مکبث با جاه‌طلبی و قتل او سقوط می‌کند.

می‌توان این‌گونه بیان کرد که قهرمان تراژدی ابتدا از موقعیت خود آگاه می‌شود، حس تراژیک او را فرامی‌گیرد، انگیزه‌اش برای رسیدن به موقعیت و کشف بیشتر، بیدار می‌شود، خود را صاحب حق می‌داند، دست به عمل تراژیک می‌زند و سرانجام دچار رنج تراژیک می‌شود و سقوط می‌کند. همان‌طور که اشاره شد افشای راز، دومین عامل تبدیل شدن حس تراژیک به عمل تراژیک است؛ رازی که آگاهی از آن، قهرمان تراژدی را به رنج تراژیک دچار می‌کند و حتی به‌نوعی آغاز عمل دراماتیک داستان نمایشنامه است؛ آن‌چنان که لوکاچ[1] دربارهٔ وقوع تراژدی گفته است:

> در تراژدی، جان‌های عریان با تقدیرهای عریان گفت‌وگو می‌کنند، و هم جان انسان و هم تقدیر عریان او از آنچه به ذات درونی‌شان تعلق ندارد پیراسته می‌شوند. از این رو تراژدی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نیروهای مرموز، ذات و عصارهٔ آدمی را بیرون می‌کشند و او را به سوی ذاتی بودن می‌رانند و حرکت تراژدی نیز چیزی نیست جز آشکارتر شدن هرچه بیشتر ماهیت ذاتی و حقیقی او، یعنی ذات آدمی (۳۷).

فردوسی داستان تراژیک خود را با این نوع از اصول تراژدی‌نویسی منطبق کرده و حس تراژیک، رنج تراژیک و نقص تراژیک را با عنصر دانایی در قالب ساختار داستانی تراژیک در هم آمیخته و به اثر خود ساختار تراژیک داده است. شکسپیر هم در آثاری چون *شاه لیر* و *هملت* و *مکبث*، با آگاه کردن قهرمانان خود از رازی پنهان، آن‌هم به دست موجوداتی ماورایی یا نوعی از محارم راز نظیر دلقک‌ها، ارواح و جادوگران، آنها را در مسیری قرار می‌دهد که وسوسهٔ درونی خود را به عمل بیرونی تبدیل کنند و خود با انتخاب، و نه جبر، پای در راه سقوط بگذارند. شاید همین انتخاب است که تراژدی شکسپیر را کمی از جبر و سلطهٔ تقدیر یونانیان در تراژدی فاصله می‌دهد. در نگاهی به ساختار نمایشی *مکبث* می‌توان گفت که در این نمایشنامه، طرح و توطئه با دانستن آغاز می‌شود. این دانش که در بعضی مواقع رنگ راز به خود می‌گیرد، شاید همان انگیزه و آنیمایی درونی باشد که در ذات قهرمانان هست و فقط کافی است با یک پیشگویی یا

---

[1] . Gyorgy Lukacs

محرکی از اطراف به عمل قهرمان تبدیل شود. فردوسی نیز، در داستان بهرام چوبین، به خلق این نوع تراژدی دست زده است. او با آگاه کردن هرمز از انگیزهٔ اصلی بهرام توسط پیشگویان چالش میان شاه و سردارش را رقم می‌زند و از سوی دیگر با آگاه شدن بهرام چوبین از سرنوشت شاهی خود توسط زنی که گویی از پریان است، تصمیم به پادشاه شدن را در بهرام به اوج می‌رساند و دقیقاً بعد از ملاقاتی که بین او و زنی پری‌گونه اتفاق می‌افتد بهرام به تاج‌گذاری مصمم می‌شود و از همین راه، تراژدی سقوط وی رقم می‌خورد.

در اینجا بهتر است با شرح منبع دانایی به رابطهٔ آن با انگیزهٔ عمل دو قهرمان بپردازیم. یکی از عواملی که در شکست و سقوط قهرمان تراژدی در آثار تراژدی‌نویسان مورد توجه قرار گرفته دانشی است که به‌واسطهٔ سازوکارهایی ماورایی مانند جادو یا پیشگویی باعث تصمیم‌گیری و عمل داستانی یا نمایشی قهرمان می‌شود و در پایان موجبات سقوط او را فراهم می‌کند.

به عقیدهٔ یونگ[1] بُعد ناخودآگاه روان، همچون بُعد خودآگاه چهار کارکرد دارد:

۱) ناخودآگاه شخصی: مجاور «ایگو»[2] یا خود قرار دارد و شامل تجاربی می‌شود که زمانی آگاه بوده‌اند ولی سرکوب شده‌اند.

۲) عقده: مجموعهٔ متشکل و سازمان‌یافته‌ای از احساسات، تفکرات، ادراکات و خاطرات است که در ناخودآگاه شخصی مستقرند. عقده ممکن است خودمختار شود و کنترل تمام شخصیت را به دست گیرد. اگر چنین شود شخص تمام وجود خود را در خدمت ارضای آن عقده قرار می‌دهد.

۳) ناخودآگاه جمعی یا اشتراکی: این مفهوم یکی از مفاهیم ابتکاری و بحث‌انگیز نظریهٔ شخصیت یونگ است. از نظر او ناخودآگاه جمعی، قوی‌ترین و بانفوذترین سیستم روان است. ناخودآگاه جمعی انبار خاطرات نژادی است و مخزن همهٔ تجاربی است که طی تکامل انسان، به‌وسیلهٔ نسل‌ها تکرار شده است.

---

[1] Carl Jung
[2] ego

٤) ارکی‌تایپ: ارکی‌تایپ در زبان فارسی به کهن‌الگو و انواع قدیمی ترجمه شده است. ارکی‌تایپ‌ها عبارت‌اند از عناصر سازندهٔ ناخودآگاه. این‌ها تجربیات و معلوماتی‌اند که در طول تاریخ بشری از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. مثلاً میان انسان جاودانگی یک صورت ازلی است که در اسطوره‌ها به صورت‌های مختلف منعکس شده است (کریمی ۱۳۸٤: ٤۸)، و سه کارکرد ناخودآگاه شخصی، ناخودآگاه جمعی و ارکی تایپ ممکن است با قلمرو خودآگاه یکپارچه شود، اما کارکرد عقده همچنان به بند ناف ناخودآگاهی وابسته می‌ماند و این امر سبب شکست‌پذیری قهرمانان حتی با وجود رویین‌تنی آنها می‌شود. با اینکه سه کارکرد ناخودآگاه با خودآگاه یکپارچه می‌شوند، از آنجا که ریشه‌های آنها همچنان در ناخودآگاه باقی است در شرایطی خاص می‌توانند از ساحت خودآگاهی جدا شده و با کارکرد چهارم که همان عقده است یگانه شوند که در این صورت، کهن‌الگوی پیر دانا به‌عنوان یکی از کارکردهای ناخوداگاه در اختیار عقده و در سویهٔ شیطانی و گمراه‌کنندهٔ خود تجلی می‌کند (ر.ک. یاوری ۱۲٤). به گفتهٔ جعفری (۱۲۸) آنچه در داستان بهرام باعث می‌شود که سه کارکرد روان ناخودآگاه بهرام از بین برود و پیر دانای او به شکل منفی خود را نشان دهد بی‌مهری هرمزشاه است. البته آنچه از دید جعفری پنهان مانده این است که بهرام تا قبل از بی‌مهری هرمز به او وفادار است و شاید بی‌لیاقتی پادشاه در بزرگداشت پیروزی‌های بهرام بوده که انگیزهٔ قدرت‌طلبی بهرام را تقویت کرده است. شورش بهرام تا حدی ریشه در تفکر شایسته‌سالاری او دارد (در بحث قدرت نامشروع، مفصل به این موضوع خواهیم پرداخت). بدبینی هرمز به فرماندهٔ دلیر و شجاع خود که با نظر پیشگویان ـ که آنها نیز نمودی از عنصر منفی پیر دانا هستند ـ آغاز می‌شود، به‌نوعی محرکی برای برانگیزش حس قدرت‌طلبی بهرام است. این بهانه، پس از دیدار بهرام با زنی در قصر که از جنبه‌های اسطوره‌ای داستان بهرام چوبین *شاهنامه* است تبدیل به اوج عمل داستانی بهرام یعنی شورش او می‌شود. در حقیقت، آن زن آنیمای درونی بهرام است و به عبارتی آرزویی که بهرام برای پادشاهی در سر دارد و بی‌لیاقتی و خودخواهی هرمز، در کنار قدرنشناسی او، مجموعاً محرکی می‌شوند تا قهرمان داستان، عمل اصلی داستان را صورت دهد.

در نمایشنامهٔ مکبث اما، داستان به شکل دیگری پیش می‌رود. مکبث سرداری است که نه‌تنها مورد غضب پادشاه نبوده بلکه پادشاه او را تشویق کرده و به بالاترین منصب‌ها رسانده است. پیر دانای مکبث دیگر پادشاه نیست. این پیر که مانند پیر دانای بهرام جنبه‌ای منفی دارد به دو شکل انسانی و ماورایی خود را نشان می‌دهد. شکل انسانی آن لیدی مکبث و شکل ماورایی آن جادوگران‌اند. مکبث در ملاقات با جادوگران در حقیقت با آنیمای درونی خود برخورد می‌کند و اینکه چرا برعکس بهرام که آنیمای درونی‌اش زنی پری‌شکل است با جادوگران روبه‌رو می‌شود دلیل جاه‌طلبی همراه با خیانت مکبث است. انگیزهٔ درونی مکبث با اخلاق جوانمردی مغایر است چراکه همان‌گونه که گفته شد دنکن‌شاه پاداش دلاوری‌های او را به‌خوبی داده است و کشتن پادشاه و دوستان نزدیک مکبث در کمال قساوت، عملی زشت می‌نماید. فضای تراژیک مکبث مطابق با تعریف شوپنهاور[1] است که براساس آن: «در تراژدی فاجعه را عنصری به بار می‌آورد که شرارت‌های بی‌حدش گاه نهایت مرزهای امکان را درمی‌نوردد» (کافمان[2] ۱۶۰).

۳. قدرت نامشروع، نقص و سقوط تراژیک

زمانی که ارسطو در رسالهٔ *بوطیقا* یکی از اصول تراژدی را سقوط قهرمان و تنزل مقام و منزلت او و در نهایت، مرگ وی مطرح کرد قدرت و تراژدی رابطه‌ای نزدیک یافتند. تا قبل از اینکه نویسندگانی چون هنریک ایبسن[3] و استریندبرگ[4] تراژدی نو را شکل دهند بیشتر تراژدی‌ها داستان پادشاهان یا سردارانی صاحب‌منصب بود که بر اثر نقص تراژیک، مقام و منزلت خود را از دست می‌دادند. از این رو، از دست دادن قدرت، خود نوع مهمی از تراژدی محسوب می‌شود. قدرت را نوعی استعداد و قابلیت انجام کار دانسته‌اند که به تحمیل اراده و تسلط یکی بر دیگری یا یک گروه بر گروه دیگر می‌انجامد. قدرت نوعی ظرفیت و عمل بالقوه است. با دخالت عامل زمان، نوعی

---

[1] Arthur Schopenhauer
[2] Walter Kaufmann
[3] Henrik Ibsen
[4] August Strindberg

تفکیک بین نیروی بالقوه و بالفعل اتفاق می‌افتد. در کل، نیروهای بالقوه ظرفیت مادی و معنوی مستعد برای خدمت به یک شخص یا نظام صاحب قدرت هستند و نیروهای بالفعل وسایل و امکانات موجود برای استفادهٔ یک شخص یا نظام صاحب قدرت (آقاگل‌زاده ١٦). بهرام و مکبث هیچ‌کدام کامل نیستند و این از ذات تراژدی بودن دو اثر نشئت می‌گیرد. هر دو در جمع‌آوری نیروهای بالقوه و بالفعل دچار مشکلاتی‌اند و ایدئولوژی اجتماعی که یکی از لوازم هنجارسازی قدرت است با آنها همراه نیست.

اگرچه دانایی قهرمان تراژدی در کنار استعدادهای او در فکر و عمل، باعث افزایش انگیزهٔ وی در رسیدن به خواسته‌های درونی‌اش می‌شود، در راه رسیدن به اهداف موانعی وجود دارد که چالش یا کشمکش قهرمانان را با خود و اطرافیان و شرایط موجود باعث می‌شود. این موانع شکلی دیگر از نقص‌های تراژیک‌اند؛ نقص‌هایی که در دو سوی درون و بیرون شخصیت قهرمان تراژدی، او را از رسیدن به هدف بازمی‌دارند یا از بالا به زیر می‌کشند. این عیب یا نقص در بیشتر تراژدی‌ها ارثی یا شخصیتی است، اما نقص مشترکی که در این دو اثر به چشم می‌آید نقصی است که قهرمانان از نظر باورهای اعتقادی و اجتماعی مردم زمان خود دارند. شاخصهٔ اصلی نقص دو قهرمان در باور مردم زمانشان، نداشتن اصل و پشت شاهی است که به‌صورت بازخوردی منفی در فرایند عمل نمایشی دو سردار خود را نشان می‌دهد. عدم باور و اعتماد عمومی باعث کاهش نیروی مادی و پایگاه اجتماعی قدرت آنها می‌شود به‌گونه‌ای که خدمات فراوانشان از یاد می‌رود. حتی در میان سایر سرداران و صاحب‌منصبان نیز این اعتقاد، یعنی نامشروعی قدرت مکبث و بهرام به چشم می‌خورد. این باورها و آداب و رسوم می‌تواند در جایگاه شخص بازی مخالف واقع شود؛ «شخص بازی مخالف، به خلاف شخص بازی محوری که ناگزیر باید آدمی باشد، می‌تواند در قالب آدمی، طبیعت، آداب و رسوم، مجموعهٔ افکار و عقاید، یا حتی یک نظام اجتماعی عرضه شود چراکه لازم نیست شخص بازی مخالف یا نیروی مخالف دارای خواست و اراده باشد» (مکی ۸۲). در نمایشنامهٔ مکبث و داستان بهرام چوبین، این نقص تراژیک، که خود نوعی نیروی مخالف محسوب می‌شود، هم ارثی و شخصیتی است و هم در باورهای اجتماعی ریشه دارد. قدرتی که مکبث و بهرام به‌دنبال آن‌اند هدفی است که در رسیدن به آن، دو مانع

بزرگ وجود دارد؛ اول ناسازگاری این قدرت با باورهای اجتماعی و اعتقادی مردم، و دوم وظیفهٔ سرداری دو قهرمان که نوعی کشکمش فرد با خود را به همراه دارد. کشمکش دو سردار در رفع این موانع دو نوع از قدرت را در ساختار داستانی روبه‌روی هم می‌نهد؛ تراژدی مکبث و بهرام چوبین جدال بین قدرت مشروع و قدرت نامشروع است. مکبث و بهرام هر دو در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که شاه، متولیان امور مذهبی، سرداران و زمین‌داران، قدرت را تقسیم کرده‌اند. در رأس این ساختار قدرت، شخص پادشاه قرار دارد و به عبارتی، قدرت هرکدام از طبقات اجتماعی اعتبار و مشروعیتش را از پادشاه می‌گیرد. در این بین، قدرت سرداری که پادشاه بر او غضب کرده مشروعیتی ندارد.

این نکته نیز قابل توجه است که پادشاهان هم برای مشروعیت‌بخشی به قدرت سیاسی‌شان نسب و ساختار نظام خود را به پادشاهان اسطوره‌ای یا محبوب نسبت می‌دادند. در اسکاتلند، دنکن‌شاه خود را از نسل ریچارد شیردل می‌دانست (مقدادی ۹۵). در دورهٔ ساسانی نیز، نظام مطلوب را به پادشاهان پیشدادی و کیانی نسبت می‌دادند (کریستنسن[1] ٦٩). مکبث و بهرام که مقام و منصبشان از پادشاه است سعی دارند پای از دایرهٔ قدرتشان بیرون کنند و به طبقات بالایِ قدرت راه بیابند، اگرچه نوع نگرش مکبث و بهرام به پذیرش مسئلهٔ قدرت کاملاً متفاوت است؛ بهرام با وسوسهٔ پریان و پیشگویی آنان و پس از آگاهی به آشفتگی دربار هرمز، خود را شایستهٔ منصب شاهی می‌داند، اما مکبث که خود مورد لطف و عزیز پادشاه است تنها به پیشگویی جادوگران و وسوسهٔ همسرش شورش می‌کند.

در آثار شکسپیر، قدرت ابعادی گوناگون و همه‌جانبه می‌یابد. شکسپیر یکی از زوایای دیدش را به جنبهٔ بیرونی نبرد برای قدرت یعنی نبرد میان انسان‌ها اختصاص می‌دهد. او به‌محض بیان مختصاتی بیرونی از نبرد انسان‌ها برای تصاحب قدرت، دوربین ذهنی‌اش را به درون انسان‌ها می‌بَرَد و حالات درونی قهرمان یا فرد مغلوب را با دقت و مهارت به تصویر می‌کشد. وی ظفرمند و مغلوب را از درون بررسی می‌کند و تمناها و احساسات درونی آنها در اوج غلیان به واضح‌ترین شکل ممکن افشا می‌شود.

[1] Arthur Christensen

مسائل مورد مناقشهٔ دو طرف معمولاً خود، انگیزه و محرک‌های بعدی را برای طرف‌های نبرد آماده می‌کند (مقدادی ۱۲۰). تضاد و ستیز در هر دو سردار دو صورت بیرونی و درونی دارد. در درون، ستیز فرد با خود است و در بیرون، دو نوع ستیز فرد با دیگری و فرد با جامعه در هر دو اثر قابل شناسایی است. چنان‌که پیشتر اشاره شد نیروی مخالف هر عاملی است که در راه رسیدن شخصیت محوری به هدفش مانع شود. ستیز فرد با خود میان دو جنبه از شخصیت قهرمان صورت می‌گیرد. در این نوع ستیز، نیروی مخالف بخشی از خود شخصیت است که در برابر بخش دیگرش مقاومت می‌کند (ر.ک. قادری ٤٤). بهرام و مکبث هر دو در نظامی پرورش یافته‌اند که مقام شاهی پادشاهان زمانشان را به‌واسطهٔ نژاد پذیرفته‌اند. افزون بر این، مقامی که دو قهرمان دارند (مقام سرداری) تحفهٔ پادشاه است. زمانی که به علت عوامل یادشده حس درونی‌شان به قدرت‌طلبی مایل می‌شود نوعی کشمکش درونی بین احترام به قدرت مشروع و الطاف شاهی از سویی و قدرت‌طلبی از سوی دیگر به وجود می‌آید که وجه اشتراک آغاز تعلیق نمایشی در هر دو اثر است. بهرام و مکبث از طرفی با دیگری و جامعهٔ خود نیز وارد ستیز می‌شوند. فرزندان دنکن و سرداران وفادار به او، در کنار باورهای اجتماعی، دو نیروی مخالف بیرونی در فرایند نیل به قدرت و حفظ آن برای مکبث‌اند و خسرو پرویز و درباریان وفادار به نظام ساسانی، در کنار باورهای مردم ایران در آن دوره، نیروهای مخالف بیرونی برابر بهرام را تشکیل می‌دهند. در اینجاست که گفتهٔ لوکاچ دربارهٔ تعارض و تقابل قهرمان تراژدی با خواسته‌های درونی از طرفی، و باورهای بیرونی و آداب و رسوم از طرف دیگر محقق می‌شود (ر.ک. لوکاچ ۳۷).

فردوسی و شکسپیر در برخورد دو قهرمان با مسئلهٔ قدرت، دانسته یا نادانسته شبیه تراژدی‌نویسان یونانی عمل کرده‌اند. قهرمانان تراژدی‌های یونانی اسیر جبری‌اند که ریشه در تقدیر دارد. سرنوشت قهرمانان نمایشنامهٔ یونانی جای دیگری رقم می‌خورد و آنها به‌رغم تمام تلاش و نیروی خود سقوط می‌کنند و در برابر تقدیرشان زانو می‌زنند (ر.ک. برکت[1] ۱۳٦۳). فردوسی و شکسپیر علاوه بر جبر وراثت، جبر محیط را نیز بر

[1] oscar bracket

قهرمانانشان تحمیل می‌کنند. نگاه این دو نویسنده یادآور نظریهٔ هاینتس کیندرمن است که براساس آن، «امر تراژیک می‌تواند از همهٔ آن چیزهایی سرچشمه بگیرد که به انسان نشان می‌دهد نمی‌تواند زندگی‌اش را در اختیار بگیرد؛ چیزهایی مانند زمان، جبرهای مربوط به زیست‌شناسی [وراثت] و حتی قراردادهای اجتماعی که در برابر فرد قرار می‌گیرند» (کیندرمن[1] ۸۶).

قدرت مشروع در باور مردم جامعهٔ مکبث و مردم زمان بهرام قدرتی است که دنکن‌شاه و هرمزشاه وارث آن‌اند. اما آیا این مشروعیت فقط به‌خاطرِ داشتن خون پادشاهی است؟ به نظر آموزگار، نمایشنامهٔ مکبث تبلیغ‌نامه‌ای است برای دستگاه سلطنت جیمز جوان و تازه‌کار انگلستان. در این نظر، شکسپیر مبلغ سنت‌های اجتماعی و سیاسی دستگاه سلطنتی بوده است که سال‌ها از او و آثارش حمایت کرده و با نوشتن این نمایشنامه خواسته حقی را که بر گردن دارد ادا کند و تأکید کند کسی که پادشاه را خائنانه می‌کشد سرانجام در اوج تنهایی کشته می‌شود (ر.ک. آموزگار ۱۳۵۳). اما باید گفت که اگر شکسپیر با چنین هدفی مکبث را خلق می‌کرد این اثر تاریخ مصرفی مشخص می‌داشت و این همه سال به آن توجه نمی‌شد. در هیچ قسمت از نمایشنامهٔ مکبث، حتی اشاره‌ای استعاری در مدح شاه نمی‌یابیم. شکسپیر دنکن را به‌عنوان یک انسان کامل می‌ستاید؛ انسانی که پای‌بند به اخلاق است. آنچه برای نویسندهٔ مکبث اهمیت دارد انسانی شریف است که در مقام پادشاهی قرار گرفته، نه پادشاهی که به انسانیت مقام داده است. مکبث هم از همین رو محکوم به نابودی است چراکه مقام انسانی را زیر پا نهاده است. در آثار شکسپیر، پادشاهان هیچ‌گاه خوب مطلق نیستند. آنها یا در برابر آرمان‌های انسانی و اخلاقی سر تسلیم فرود می‌آورند و از این رو شایستهٔ ستایش‌اند، یا به اصول انسانی پشت می‌کنند و بنابرین به عقوبت شکست و سقوط دچار می‌شوند. چنان‌که گفته‌اند، در آثار شکسپیر، شاهان و سلاطین یا بدون منطق سنت‌های گذشته را مبنی بر قدرت خون‌ریز می‌پذیرند و شرایط حال و آینده را درک نمی‌کنند، یا با سیاست، خود را با آرمان‌های جهان امروزی تطبیق می‌دهند (ر.ک. هلر

[1] Haintz kinderman

۲۰۰۲). البته باید اشاره کرد که دنکن متفاوت‌ترین پادشاه در آثار شکسپیر است چراکه انسانی کامل و تا حد بسیار، نمایانندهٔ آرمان‌های انسان‌گرایانهٔ شکسپیر است.

نیز باید به خاطر داشت که «در زمان شکسپیر، نگاه مردم نسبت به شخصیت و جایگاه شاه طور دیگری بوده است. در آن زمان، شاه سایهٔ خدا بود و مردم دوران الیزابت به یک پایگان هستی باور داشتند که در بالای آن، خدا و سپس فرشتگان و شاهان، و در پله‌های پایین‌تر، انسان و جانوران قرار داشتند» (مقدادی ۱۲٤). دوران رنسانس دوران انتقال از قرون وسطی به «روزگار جدید» بوده است. در این دورهٔ دویست و هشتاد و پنج ساله، عقل‌ورزی و تخریب دیوار میان الهیات و فلسفه بسیار فراگیر می‌شود و اخلاقیات جای ویژه‌ای در نگرش و باورهای مردمی می‌یابد. مردم آن روزگار به پیروی از انجیل بر آن بودند که خداوند انسان را به صورت خود آفریده است و در پایگان هستی جایگاه انسان میان فرشتگان و جانوران است. وضعیت کواکب نیز در سرنوشت و کردار انسان اثرگذار تلقی می‌شد. بنابراین، مردم آن دوران به نظمی جهانی باور داشتند که در رأس آن خدا و شاه بود، چنان‌که اگر کسی همچون مکبث این نظم را بر هم می‌زد، هم برای خود و هم برای ملتش نگون‌بختی به بار می‌آورد. در نمایشنامهٔ مکبث، احساس مردم نسبت به دنکن و پسرش ملکم، عشق و اعتماد است و نسبت به مکبث، وحشت و نفرت. دنکن و ملکم هیچ‌گاه دروغ نمی‌گویند (از نگرش‌های مذهبی به قدرت) و مکبث راست نمی‌گوید، و به همین دلیل مردم بر این باورند که پادشاهی دنکن و فرزندش باعث سازگاری و همدلی در اسکاتلند می‌شود و به قدرت رسیدن مکبث چیزی جز آشفتگی، تیره‌روزی و ناهنجاری برای کشور ندارد. شکسپیر در *مکبث*، پادشاه آرمانی خود را مقابل سرداری لایق اما جاه‌طلب قرار می‌دهد. دنکن همچون فرشته‌ای است نماد اخلاق کامل که مکبث با از بین بردن او در سرازیری سقوط می‌افتد. شکسپیر در خلق شخصیت مکبث به‌دنبال خلق انسانی است با همهٔ خصوصیات انسانی، از شجاعت گرفته تا حسادت و قدرت‌طلبی و این همان تفکر رنسانسی است. دغدغهٔ شکسپیر در *مکبث*، دفاع از قدرتی است که بر پایهٔ اخلاق استوار باشد. این قدرت اخلاق‌محور تنها به نژاد و تبار شاهی متعلق نیست، چراکه در نمایشنامهٔ *ریچارد سوم*، رگ و ریشهٔ شاهی نمی‌تواند پادشاهی را که از دایرهٔ اخلاق

خارج شده نجات دهد. روی سخن شکسپیر نه با مردم که با دستگاه سلطنتی است که سرداران و شاهزادگان انگلیسی در آن رفت‌وآمد دارند و سودای قدرت در سر می‌پرورانند. قدرت مشروع از نظر شکسپیر قدرت اخلاق‌محور است؛ قدرتی که علاوه بر حمایت خداوند و کلیسا حمایت اخلاق اجتماعی را نیز با خود داشته باشد.

فردوسی نیز در *شاهنامه* تا حدی به همین شیوه عمل کرده است. هرکدام از شخصیت‌های *شاهنامه* متناسب با جایگاه خود دارای وظایفی‌اند که اگر آنها را بر پایهٔ اخلاق انجام ندهند به فنا محکوم‌اند. دربارهٔ بهرام گفته شده که چون وی پا از دایرهٔ وظایف پهلوانی بیرون نهاد محکوم به مرگ شد. در این نظر، بهرام به دو علتِ تخطی از قوانین پهلوانی و تخطی از مقدسات ملی ایران یعنی جلوس بر جایگاه شاهی بدون داشتن فرهٔ ایزدی محکوم به مرگ بود (ر.ک. جعفری و چوقادی ۱۰). با این حال و در قبال این دیدگاه باید توجه داشت که داستان بهرام در اصل داستانی تاریخی است. فردوسی ایدهٔ داستان بهرام را از تاریخ ایران گرفته بود و باید به اصل تاریخی آن در سرنوشت بهرام وفادار می‌ماند. از طرفی او حماسه‌سرا بوده و از این رو قرار نیست صرفاً به روایت تاریخ بپردازد. به این منظور، فردوسی پهلوانی تاریخی را به شکلی حماسی و اسطوره‌ای آفریده است. وی تا جایی که لازم بوده از ویژگی‌های حماسی و پهلوانی استفاده کرده و هر جا که می‌بایست به تاریخ وفادار می‌بوده آن ویژگی‌های پهلوانی را در قالب روایت تاریخی بیان کرده است. دوم اینکه فردوسی در جایی که لازم است حق را به بهرام می‌دهد و هیچ‌گاه او را به این علت که در برابر ناحق‌گویی هرمز ایستاده سرزنش نمی‌کند. این‌طور نیست که چون بهرام فرهٔ ایزدی ندارد مستحق نابودی است. فردوسی نیز مانند شکسپیر هر شخصی را که از دایرهٔ اخلاق فراتر رود محکوم به شکست می‌داند. این موضوع در بی‌وفایی و قدرنشناسی هرمز که مقدمات سقوط او را فراهم می‌کند کاملاً آشکار است. به عبارتی، این‌طور نیست که ایزد همیشه از پادشاه و شاهزاده دفاع کند. برای نمونه در داستان اسفندیار و رستم، شاهزاده حمایت نیروهای ماورایی را از دست می‌دهد و جایی که اسفندیار پا از دایرهٔ اخلاق فراتر می‌گذارد سیمرغ که نمایندهٔ نیروهای ماورایی است از رستم دفاع می‌کند.

در *شاهنامه*، پهلوان دارای فرهٔ پهلوانی است و گماشتهٔ پادشاه نیست بلکه آفریدهٔ بی‌واسطهٔ پروردگار است و هرگاه فره‌مند دیگر یعنی پادشاه، پا را از گلیم خویشکاری فراتر نهد پهلوان که فرهٔ خاص خود را دارد در برابر سنت‌شکنی پادشاه می‌ایستد (ر.ک. دوستخواه ۲۱۶). از طرفی، زمانی که بهرام مقابل خسرو پرویز قرار می‌گیرد نیروهای آسمانی (سروش) به مدد خسرو می‌آیند چراکه در جایگاه قدرت، پس از هرمز، پادشاهی متعلق به فرزند اوست و بهرام قرار است بدون دلیل، خسرو فره‌مند را از بین ببرد. سوم اینکه قدرتی که بهرام مدعی آن است قدرتی است که سال‌ها به شکل بالقوه در لایه‌های مختلف نظام سرداری مانده و در این فرصت به حالت بالفعل تبدیل شده است. داستان بهرام تقابل دو اندیشه در نظام قدرت‌طلب است؛ شاهانی که همواره از سرداران لایق به‌عنوان ابزاری برای آسایش خود و حکومتشان بهره می‌برند و سردارانی که لیاقت خود را برتر از پادشاه می‌دانند و سعی دارند خود در رأس ساختار قدرت قرار بگیرند.

شکسپیر نیز در آثارش تاریخ را بر اسطوره ارجح می‌دارد و به همین دلیل است که قهرمان او بیشتر رنگ انسان‌های اجتماعی دارد تا قهرمانان اسطوره‌ای. او هم مانند فردوسی قدرتی را که وعدهٔ جادوگران باشد محکوم به شکست می‌داند، چراکه فضای آن دوره از جامعهٔ شکسپیر رو به رنسانسی دارد که در پی حذف خرافات و نیروهای غیرعقلانی در اجتماع است. بهرام و مکبث هر دو دل به جادو بسته‌اند. این دلبستگی، خود به‌عنوان یک نقص تراژیک دیگر، در هر دو اثر دیده می‌شود. به عبارتی می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین عوامل پیش‌برنده در هر دو اثر نیروهای غیرانسانی است. پیشگویی جادوگران، وعدهٔ پادشاهی پریان و نجات پادشاه توسط ایزدان، همگی نشان از نقش مهم نیروهای ماورایی در فرایند رسیدن به قدرت دارد. بنابراین علاوه بر نقص در باور اجتماعی برای پذیرش قدرت توسط سردارانی که خون پادشاهی ندارند، نقص در اخلاق به‌صورت تبعیت از دستور جادوگران و پریان نیز عاملی دیگر در تراژدی‌های مکبث و بهرام چوبین است. البته رفتار مکبث در خیانت به پادشاه قدرشناس کمی با طغیان بهرام در برابر هرمزی که منتظر حذف بهرام از دایرهٔ قدرت است و پیروزی‌های او را قدر نمی‌نهد متفاوت است. مکبث به پادشاه خیانت می‌کند و بهرام به جایگاه

پادشاهی. شکسپیر به‌دلیل خلق یک پادشاه کامل و عادل قدرت موجهی را به نمایش می‌گذارد. او با تاریک کردن صحنهٔ نمایشنامه پس از مرگ شاه دنکن، به‌نوعی مرگ او را خاموش شدن نور انسانی می‌داند. در حقیقت، در فضای قدرتی که شامل اصول اخلاقی نیست ممکن است جنایت‌های پی در پی صورت گیرد. اما فردوسی در بعضی مواقع با بیان غیراخلاقی بودن کار هرمز در ناسپاسی نسبت به پیروزی بهرام، سعی دارد تا حدی طغیان بهرام را موجه جلوه دهد.

از نگاه دیگر، هر دو قهرمان به‌جای پیروی از قراردادهای اخلاقی و قانونی، غریزه را سرمشق خود قرار می‌دهند؛ غریزه‌ای که مصلحت‌اندیشی را کنار می‌زند و تنها به رسیدن به پادشاهی برمی‌انگیزد. قدرت غریزه‌محور منجر به آشوب و قتل می‌شود. در این نوع قدرت، چیزی جز جنون و کشتن مطرح نیست. مکبث اطرافیان شاه و سرداران وفادار به او را قتل عام می‌کند و بهرام با حیله موجبات سقوط هرمز و قتل او را فراهم می‌سازد.

این خصلت غریزی، رنگ و بوی قدرتی فردمحور به دو اثر داده است. شکسپیر در مکبث شخصیت‌هایی خلق می‌کند که حتی معرفی نمی‌شوند. آنها تنها برای اینکه کشتگان مکبث شوند آفریده شده‌اند و فقط به نمایشِ شکل غیراخلاقی قدرت کمک می‌کنند. اما در داستان بهرام، ستیز فرد با فرد بر سر قدرت مهم‌ترین بخش داستان و عمل دراماتیک است و همان‌قدر که به ستیز بهرام با دیگران (هرمز، خسرو پرویز، بندوی و ...) پرداخته می‌شود، ستیز آنها با بهرام برای ماندن در جایگاه قدرت نیز به تصویر درمی‌آید. به همین دلیل، مسئلهٔ قدرت و قدرت‌طلبی در بین شخصیت‌های داستان بهرام گسترده‌تر است. اما در نمودار عمل نمایشی و رابطهٔ شخصیت با نیروهای پیش‌برنده موضوع برعکس است. مکبث در وسوسهٔ رسیدن و ماندن در قدرت، مشاور و نیرویی بیرونی به نام لیدی مکبث دارد. «لیدی مکبث می‌کوشد تا شک و تردید شوهر خود را به مدد منطقی کاذب تعلیل نماید و به این طریق است که جنایت را امکان‌پذیر می‌کند. رابطهٔ میان این دو شخصیت که در ضمن آن، یکی می‌کوشد تا عوامل مبهم نهفته در فکر دیگری را روشن و آشکار کند از خصوصیات هنر شکسپیر در بنای نمایشنامه‌های اوست و نظیر آن را در رابطهٔ میان یاگو و اتللو نیز می‌توان دید. لیدی

مکبث با در هم شکستن بنیان شرافتمندی و جوانمردی مکبث سعی دارد از آن برای نیل به مقصد دیگری استفاده کند و این رابطه در تراژدی مکبث، به وقایع داستان، نیروی خاص می‌بخشد و به تحول تدریجی آنها مدد می‌رساند؛ تحولی که از لوازم ایجاد، اثری است تمام و کمال» (شادمان ۳۵).

بهرام مانند بیشتر پهلوان‌های *شاهنامه* تنهاست. او در رسیدن به قدرت، چیزی جز فکر و فن جنگاوری ندارد و کاملاً خودمحورانه پیش می‌رود؛ اما مکبث با همراهی همسرش عمل می‌کند. زن اوست که افکار مشوش و درهم وی را روشن می‌سازد و با دریافت نامه‌های شوهرش که ملاقات با جادوگران در آنها درج است مطلب مهمی بیان می‌کند که مبتنی بر دو فکر به هم پیوسته است؛ نخست آنکه مکبث خود نمی‌داند چه می‌خواهد و زن او این مطلب را به اختصار هرچه تمام‌تر بازگو می‌کند: تو نمی‌خواهی در بازی دغل کنی و با این همه، مایلی به‌ناحق ببری. دوم آنکه شرط لازم توفیق در عمل، از میان برداشتن فاصله‌ای است که میان عمل و اراده جدایی می‌افکند، زیرا تنها اراده است که عمل را ممکن می‌کند و لیدی مکبث بر آن است که تفرقه را در وجود شوهر سست عزم خود از میان بردارد. رابطهٔ میان این دو تن به نحوی است که در ضمن آن، یکی می‌کوشد عوامل مبهم نهفته در فکر دیگری را روشن و آشکار کند (ر.ک. هاشمیان و بهرامی‌پور ۱۷٤). اگرچه بهرام نیز زنی به نام گردیه در کنار خود دارد، وی هیچ‌گاه سودای شاهی را در روح و ذهن بهرام نمی‌پرورد.

دو قهرمان، پس از شکست در برابر عوامل بیرونی، به‌رغم انگیزه‌های قوی درونی، مرگ را می‌پذیرند و تراژدی را کامل می‌کنند. جالب است که هر دو نویسنده هنگام مرگ دو قهرمان جملاتی شبیه به هم از زبان آنها بیان می‌کنند و هر دو مرگ را تسلیمی در برابر چالشی از پیش ساخته می‌دانند و آن را پایان راه خویش‌رفته می‌بینند.

چنین است کار سرای سپنج　　چو دانی که اندر نمانی به رنج
که و مهتران خاک را زاده‌ایم　　به بیچاره تن مرگ را داده‌ایم

«آنچه در مکبث سنجیده می‌شود میزان تلخی کشنده‌ای است که مکبث در لحظهٔ تسلیم خود می‌مکد و شاید اصلی‌ترین پیام این نمایشنامه نشان دادن تلخی تسلیم

محض در برابر کشمکشی آگاهانه باشد» (آموزگار ۳). سقوط تراژیک دو قهرمان با آگاهی تمام از تمام جبرهای موجود است. آنها در برابر تقدیر خود قد علم کردند. مکبث با توجه به پیشگویی جادوگران، مطمئن است به دست کسی کشته خواهد شد که از رحم مادر زاده نشده باشد و بهرام که در کشور دشمن جای کرده، اطمینان دارد دست خسرو پرویز و افرادش به او نخواهد رسید. اما تراژدی قانون خود را دارد و هر دو قهرمان، به شکلی غافلگیرکننده به مرگ می‌رسند. مکبث توسط مکدافی که از پهلوی مادر به دنیا آمده و بهرام توسط مردی از سرزمین دشمن به قتل می‌رسند. داستان قدرت‌طلبی دو سردار با نموداری دراماتیک از یک طرف و تراژیک از طرف دیگر به پایان می‌رسد و هر دو قهرمان مرگ را پایانی ناگزیر می‌دانند.

مکبث در آخرین جملات خود، زندگی انسانی را نمایشی پرهیجان اما بی‌مفهوم، و انسان را بازیگری بینوا معرفی می‌کند و بهرام نیز در آخرین جملاتش جهان را سرایی چندروزه، و تن دادن به مرگ را پایانی برای همه می‌داند. گویی دو قهرمان با دیدن شبح مرگ به این آگاهی رسیده‌اند که باید در برابر تقدیر تسلیم شوند و مرگ با بستن چشم سر آنان، چشم دلشان را به حقیقتی که تا لحظهٔ مرگ به دنبالش بوده‌اند باز می‌کند.

> برای تراژدی، مرگ یا همان مرز اصلی همواره واقعیتی ذاتی و درونی است که با هر رخداد تراژیک رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر دارد. دلیل این امر فقط آن نیست که در اصول اخلاقی و نظام ارزشی تراژدی، حکم مطلق ضرورتاً این است که هرچه آغازی دارد باید در حیات خود سرانجام به مرگ رسد... سوای تمامی این دلایل و بسیاری از دلایل منفی دیگر، مرگ به معنایی دیگر واقعیت و ذات درونی تراژدی است. تجربهٔ مرز بین زندگی و مرگ همان بیداری جان و رسیدن به آگاهی است. جان از خود آگاه می‌شود، زیرا بدین شکل محدود گشته است. جان تنها بدین سبب که محدود است و فقط تا آنجا که محدود است به خودآگاهی می‌رسد (لوکاچ ٤٤).

با توجه به این نظر، گفتنی است که اگرچه بهرام و مکبث در تقابل و تعارض با پدیده‌های جهان و جامعهٔ خود قرار گرفتند و در نبرد با آنها نابود شدند، در لحظات مرگ به بصیرت‌هایی رسیدند که باعث یگانگی با سرشت انسانی‌شان شد. این

تراژدی‌ها احساسی را به مخاطب منتقل می‌کنند که او را به بازشناخت رمز و راز زندگی می‌رساند.

٤. نتیجه‌گیری

داستان زندگی پر فراز و نشیب بهرام چوبین و مکبث نشان‌دهندهٔ نبرد آدمی برای ارضای غریزهٔ قدرت‌طلبی است. این دو قهرمان برای رسیدن به قدرت، شورشی را آغاز می‌کنند که به پیروزی در آن امیدی نیست، چراکه باورهای جامعه، آنها را تنها به‌عنوان سردارانی پذیرفته که وظیفهٔشان حفاظت از کشور و جایگاه پادشاهی است. قدرتی که آنها به‌دنبال آن‌اند ریشه در اخلاق و منش خدمتگزاری به کشور نیز ندارد. به همین دلیل، جنگ با باورهای اعتقادی از یک سو و پشت‌کردن به جهان اخلاقی از سوی دیگر برایشان نتیجه‌ای جز سقوط در پی نمی‌آورد. این کشمکش باعث می‌شود سایر لیاقت‌های مکبث و بهرام نیز فراموش شود و جامعه‌ای که قهرمانان را به‌عنوان سردارانی بزرگ پذیرفته، در مقام پادشاه نپذیردشان، و در پایان، آنها را تنها بگذارد و حتی برضدشان برخیزد. تنها یاریگر این دو سردار، جادو و خرافه است؛ جادو و خرافه‌ای که نه در عقل و علم ریشه دارد، نه در میان مردم اجتماع، وجهه و اعتبار. جادویی که تنها غریزه و خوی قدرت‌طلبی دو قهرمان را پررنگ‌تر و سپاهی خیالی در کنار آنها مجسم می‌کند و با این توهم، آنها را به کام مرگ می‌کشاند. مکبث جاه‌طلبی صرف را سرلوحهٔ کار خود می‌کند و بهرام در کنار جاه‌طلبی، به شایسته‌سالاری و پیروزی‌هایش در جنگ ایمان دارد. اما هیچ‌کدام از این ابزارها در برابر باورهای جامعه و ایمان به جایگاه شاهی توان مقاومت ندارند و تراژدی را برای مکبث و بهرام رقم می‌زنند. در خلال این نبرد، فردوسی و شکسپیر اعلام می‌کنند که تخطی از دایرهٔ اخلاق، تبعاتی در پی دارد؛ اخلاقی که فروگذاری آن ممکن است به تزلزل قدرت و نابودی منجر شود. آدمی در نظر این دو نویسنده محکوم به شکست در جنگ مقابل اصول فطری است و هر شخص و قدرتی اگر غریزه را با اخلاق درنیامیزد سقوط خواهد کرد.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس. «تحلیل گفتمان مفهوم قدرت ملی و نسبت آن با بازنمایی قدرت ملی در هنرهای نمایشی.» همایش قدرت ملی در آیینهٔ هنرهای نمایشی، دانشگاه هنر (خرداد ۱۳۹۳): ۱۳ـ۳۷.

آموزگار، پرویز. «فلسفهٔ فکری شکسپیر و استنتاج‌های اجتماعی او در *مکبث*.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ۸۸ (۱۳۵۳): ۱ـ۱٤.

ارسطو. *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ٦ـ۳۸.

برکت، اسکار. *تاریخ تئاتر*. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. جلد اول. تهران: مروارید، ۱۳٦۳.

پراور، زیگبرت سالمن. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*، ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۳.

پوریوسف، محمدکاظم. «مقایسهٔ داستان بهرام چوبین با نمایشنامهٔ *مکبث*.» *نامهٔ فرهنگستان*. ۳۱ (۱۳۸۵): ۸ـ۱۹.

جعفری، طیبه و چوقادی، زینب. «تحلیل کارکرد کهن‌الگوها در بخشی از داستان بهرام چوبین.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. ۹ (۱۳۹۰): ۱۲۳ـ۱۳٤.

دوستخواه، جلیل. *برخورد با تراژدی قدرت در شاهنامه*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۰.

شادمان، فرنگیس. «مقدمه.» ر.ک. شکسپیر. *مکبث*. ترجمهٔ فرنگیس شادمان.

شکسپیر، ویلیام. *مکبث*. ترجمهٔ فرنگیس شادمان. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷٦.

ـــــــــ . *مکبث*. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه، ۱۳۸٦.

صناعی، محمود. «فردوسی، استاد تراژدی.» *نامهٔ فرهنگستان*. ۲٦ (۱۳۸٤): ۱٤۰ـ۱۷۰.

عناصری، جابر. «تراژدی دو سردار نگون‌بخت.» *چیستا*. ۲۳ (۱۳٦٤): ۱۸۹ـ۱۹۵.

قادری، نصرالله. *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان، ۱۳۸۰.

کاظمی، سید علی‌اصغر. *روابط بین‌الملل در تئوری و در عمل*. تهران: قومس، ۱۳۷۲.
کافمان، والتر. «هگل و تراژدی باستان.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. در *مجموعه مقالات ۳/ تراژدی*. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
کریستنسن، آرتور. *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: صدای معاصر، ۱۳۸٤.
کریمی، یوسف. *روان‌شناسی شخصیت*. تهران: پیام نور، ۱۳۸٤.
کیندرمن، هاینتس. *تاریخ تئاتر در اروپا*. ترجمهٔ سعید فرهودی. جلد اول. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۵.
لوکاچ، گئورگ. «متافیزیک تراژدی.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. در *مجموعه مقالات ۳/ تراژدی*. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
لیچ، کلیفورد. *تراژدی چیست؟* ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا، ۱۳۸۸.
محمدی بارچانی، علی‌رضا. «امر تراژیک، شاخصهٔ فلسفی تراژدی.» *حکمت و فلسفه*. ۱ (۱۳۸۷): ۷۹ـ۱۰۳.
مقدادی، بهرام. «مقدمه.» ر.ک. شکسپیر. مکبث. ترجمهٔ داریوش آشوری.
مکی، ابراهیم. *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش، ۱۳٦٦.
ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. «درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی.» مجلهٔ *نمایش*. ۲۸ (۱۳۷۸): ۲۱ـ۲٤.
وایتی، میشل. *تئاتر و مسائل اساسی آن*. ترجمهٔ سهیلا فتاح. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
هاشمیان، لیلا و بهرامی‌پور، نوشین. «داستان رستم و اسفندیار و نمایشنامهٔ مکبث.» *ادبیات تطبیقی*. ۱۲ (۱۳۸۸): ۱٦۳ـ۱۷۵.
یاوری، حورا. *روان‌کاوی و ادبیات*. تهران: سخن، ۱۳۸٦.

Heller, Agnes. *The Time is Out of Joint.* New York and Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۲۹-۱۵۹

تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا[1]

سوزان باسنت، استاد ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی دانشگاه واریک ـ انگلستان
ترجمهٔ سعید رفیعی خضری،* عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۵/۳۰

چکیده

در این فصل باسنت به بررسی ادبیات تطبیقی در جزایر بریتانیا می‌پردازد. او معتقد است برای تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا نه‌تنها باید به ماهیت الفاظ، الفاظی چون بریتانیا و جزایر بریتانیا توجه شود بلکه باید به زبان‌ها و گویش‌ها و ارتباط آنها با هویت نیز توجه شود. تاریخ در این میان اهمیت ویژه‌ای دارد. اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی از مفاهیمی است که نباید آنها را از نظر دور داشت، ضمن اینکه باید به مفاهیم جدید، مفاهیمی همچون پژوهش‌های فرهنگی، انتقال فرهنگ، تجربیات مشترک و جز اینها هم توجه شود.**

کلیدواژه‌ها: تطبیق الفاظ، زبان، گویش، هویت، اهمیت تاریخ، اقلیم‌گرایی، اقلیم‌گریزی.

---

[1] این مقاله باعنوان "Comparing the literatures of the British Isles" فصلی است از کتاب *ادبیات تطبیقی، مقدمه‌ای انتقادی*.

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

* Email: s_rafieykhezry@yahoo.com

** این فصل چکیده نداشته و مترجم طبق اصول ویژه‌نامهٔ ادبیات *تطبیقی* چکیده‌ای بدان افزوده است.

۱. حکایتی به‌عنوان مقدمه

چند سال پیش در دیداری از آکادمی علوم اسلوواکی[۱] در براتیسلاوا[۲]، دیونیز دوریسین[۳] یکی از تطبیقگران مشهور اسلوواک از من خواست نام چند تن از همکاران را ببرم که در بریتانیا و در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بریتانیا فعالیت می‌کنند. در مقام یکی از پایه‌گذاران «انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا»[۴] و خزانه‌دار آن زمان انجمن مطمئن بودم می‌دانم چه کسی چه کار می‌کند، پس چنان‌که باید و شاید به ردیف کردن نام همکارانی پرداختم که در بخش‌های انگلیسی، آلمانی و فرانسه فعالیت می‌کردند و از چند برنامهٔ مشخص هم در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نام بردم. او که به‌نظر سردرگم شده بود دوباره از من خواست از همکارانی نام ببرم که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بریتانیا فعالیت می‌کنند. من به او اطمینان دادم آنهایی را که نام بردم گروهی منتخب‌اند. او با احترام متذکر شد که اینها همه پژوهشگرانی در فرانسه، آلمان یا انگلیس‌اند. من دوباره تأکید کردم که آنها از تطبیقگران برجستهٔ ما هستند. بعد هر دو، از پشت فنجان‌های قهوه با تعجب به یکدیگر نگاه کردیم.

چند دقیقه طول کشید تا به فکرم رسید که او واقعاً چه می‌خواسته است. به‌طور ساده نام افرادی را می‌خواسته که مشغول تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا بودند، زیرا از نظر او و همکارانش این کار وظیفهٔ اصلی تطبیقگران بریتانیایی بود. زمانی که گفتم چنین برنامه‌های آموزشی یا پژوهشی‌ای تاکنون نبوده، حتی در انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا به این مسائل توجه هم نشده است، با ناباوری روبه‌رو شدم. باید اذعان کنم که همه می‌خواستند بدانند چرا جوابی نداشتم.

متعاقبِ آن ملاقات، من از خودم پرسیدم چرا نتوانستم به سؤال آنها پاسخ دهم و اصولاً چرا نباید در راستای خطوط کلی‌ای که همکاران اسلوواک گفتند تحولاتی پدید آمده باشد. سال بعد در برنامهٔ درسی نظریهٔ ادبیات تطبیقی در دورهٔ کارشناسی ارشد،

---

[1] Slovak Academy of Science

[۲] Bratislava پایتخت کشور اسلوواکی

[۳] Dionyz Durisin (۱۹۲۹–۱۹۹۷) نظریه‌پرداز ادبی و تطبیقگر برجستهٔ اسلوواک

[4] British Comparative Literature Association (BCLA)

میزگردهایی دربارهٔ مسائل ادبیات تطبیقی بریتانیا برگزار کردم که از آن زمان تا به حال به‌صورت واحد درسی مستقلی درآمده است. در این درس امکان استفاده از جزایر بریتانیا به‌عنوان نمونه‌ای برای مطالعهٔ موردی طیفِ کاملی از مسائل ادبیات تطبیقی فراهم شده است؛ مسائلی که در رویکرد قدیمی بررسی دوشقی یا در هر رویکرد صورت‌گرای دیگر، هرگز امیدی برای پرداختن به آنها نبود چه رسد به حل آنها.

۲. مسائل مربوط به الفاظ

نخستین و فوری‌ترین مسئله، مسئلهٔ مربوط به الفاظ است. تفاوت قابل توجهی وجود دارد میان لفظ «بریتانیا» که جوهری سیاسی دارد و لفظ «جزایر بریتانیا» که جوهری جغرافیایی دارد. لفظ سومی نیز هست: «بریتانیای کبیر» که ناظر بر انگلستان، اسکاتلند، ولز و ایرلند شمالی است. جزیرهٔ مَن[۱] و مجمع الجزایر[۲] از نظر حقوقی جزو بریتانیای کبیر نیستند، اگرچه مستعمرهٔ پادشاهی بریتانیا هستند. جمهوری ایرلند یا ایرلند جنوبی کشوری مجزاست، اگرچه به‌لحاظ جغرافیایی می‌توان آن را بخشی از جزایر بریتانیا دانست. جمع‌وجور کردن این وضعیت از طریق لفظ‌گذاری بسیار پیچیده است و اشتباه کردن می‌تواند بسیار برخورنده باشد. خوب برای مثال اگر ما از ادبیات تطبیقی در بریتانیا صحبت کنیم که شامل نویسندگان ایرلندی شود، اختصاص آثار ایرلندی به بریتانیا نوعی تصرف محسوب می‌شود. البته این عمل باعث نشده است که نسل‌هایی از پژوهشگران چنین کاری نکنند (برای مثال در چه تعداد از واحدهای ادبیات تطبیقی انگلیس ییتس[۳] و جویس[۴] برجسته شده‌اند؟)، هرچند وایسشتاین[۵] هرگونه تلاشی برای

---

[۱] Isle of Man جزیره‌ای در دریای ایرلند، میان بریتانیا و ایرلند که جزو بریتانیا نیست اما ملکهٔ انگلیس در آنجا رئیس دولت است.

[۲] Channel Islands مجمع الجزایر تحت الحمایهٔ پادشاهی بریتانیا.

[۳] William Butler Yeats (۱۸۶۵–۱۹۳۹) شاعر ایرلندی و از شخصیّت‌های برجستهٔ قرن بیستم در حوزهٔ ادبیات.

[۴] James Joyce (۱۸۸۲–۱۹۴۱) شاعر و رمان‌نویس مشهور ایرلندی.

[۵] Ulrich Weisstein (۱۹۲۵–) استاد ممتاز ادبیات تطبیقی و مطالعات آلمانی در دانشگاه ایندیانا، آلمانی و متولد برسلاو (Breslau).

جدا کردن ادبیات انگلیس از ایرلند را «سره‌گرایی روش‌شناختی نادرست»[۱] دانست. سیمِس هینِی[۲] نظر بسیار متفاوتی دارد. او در اثر معروف خود «نامهٔ سرگشاده»[۳] (۱۹۸۳) که به‌عنوان اعتراض، برای آوردن نامش در کتاب *شعر معاصر بریتانیا* از انتشارات پنگوئن[٤] (۱۹۸۲) ویراستهٔ بلیک ماریسون[٥] و اندرو موشن[٦] نوشته است با صراحت می‌گوید:

متنفرم، دندان گرفتنِ دستی را که مرا می‌اندازد
بر سر زبان‌ها، در کتاب پنگوئن
متأسفم، از این همه ناشیگری
اما بریتانیا، نه، نمی‌تواند نام درستی باشد[1]*

این نام درست نیست اگر این فرض وجود نداشته باشد که «بریتانیا» به‌عنوان یک لفظ می‌تواند برای کشورهایی چند به کار رود و نه برای پادشاهی بریتانیا که در این صورت پذیرفتنی نیست. این سره‌گرایی روش‌شناختی نادرست نیست و در اصل مسئله‌ای اساسی است. یک راه برون‌رفت از این مسئله در جهت اهداف تطبیقی، کنار گذاشتن لفظ بریتانیا و در عوض، جانشین کردن لفظ جزایر بریتانیا در مطالعهٔ تطبیقی آثار ادبی است.

۳. زبان‌ها، گویش‌ها و هویت

گلَنویل پرایس[۷] در کتاب خود *زبان‌های بریتانیا* به‌طور خاص ایرلند را از جمهوری ایرلند جدا می‌کند زیرا برای لفظ بریتانیا قائل به مفاهیمی ضمنی است.[2] مطالعهٔ او

---

[1] misguided methodological purism

[۲] Seamus Justin Heaney (۱۹۳۹–۲۰۱۳) شاعر، نمایشنامه‌نویس و مترجم ایرلندی، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۱۹۹۵.

[3] Open Letter

[4] Panguin Book of *Contemporary British Poetry*

[٥] Blake Morrison (۱۹۵۰–) شاعر و نویسندهٔ بریتانیایی.

[٦] Andrew Motion (۱۹۵۲–) شاعر، رمان‌نویس و زندگینامه‌نویس انگلیسی.

[*] پی‌نوشت‌های خودِ متن که با اعداد درون قلاب مشخص شده‌اند در پایان مقاله آمده.

[۷] Glanville Price استاد ممتاز زبان فرانسه در دانشگاه ولز.

مطالعه‌ای تاریخی است اما رده‌بندی او را امروز در قرن بیستم هم می‌توان وام گرفت که در آن، نقشهٔ زبانی جزایر بریتانیا اساساً شامل زبان‌های سلتی (گالیک ایرلندی، ایرلندی شمالی ایرلند، گالیک اسکاتلندی و ولزی به‌عنوان زبان‌های زنده و پیکره‌ای از متون در زبان‌های کوروالی و جزیرهٔ من)، زبان‌های ژرمنی (انگلیسی، اسکاتلندی و اسکاندیناویایی)، زبان در مجمع الجزایر فرانسوی و شمار رو به رشد زبان‌های روزمره در جوامع مهاجر می‌شود. مسئله‌ای که برای تطبیقگر وجود دارد این است که زبان‌های سلتی و ژرمنی به‌طور نامنظم پراکنده‌اند. زبان انگلیسی قالب است و حاشیه‌ای بودن زبان‌های سلتی نیز بدین معناست که آنها را تنها باید در محل‌های اصلی خود یاد گرفت. در مدارس انگلستان ممکن است زبان‌های فرانسوی یا آلمانی درس داده شود اما زبان‌های سلتی جزایر بریتانیا که متعلق به گروه‌های قومی است درس داده نمی‌شود؛ یعنی پژوهشگرانی هستند که به‌نوعی مشغول مطالعات تطبیقی زبان‌های سلتی‌اند اما تنها در چارچوبِ مطالعات سلتی یا مطالعات ایرلندی یا مطالعات اسکاتلندی.

مسئلهٔ اسکاتلَند با پا گرفتن زبان‌های اسکاتلندی و لَلِنز[۱]، از زبان‌های ژرمنی و گونه‌ای از زبان انگلیسی، در قرن بیستم پیچیده‌تر می‌شود. گلنویل پرایس ادعا می‌کند برای اینکه اسکاتلندی را زبان به حساب بیاورد و نه گونه‌ای از زبان انگلیسی، چهار بار نظرش را عوض کرده است.[3] او همانند دیگران خاطرنشان می‌کند که اگر تمایز میان زبان و گویش تنها بر مبنای معیارهای زبان‌شناختی صورت گیرد، به زحمت می‌توان دانمارکی و سوئدی و نروژی را در ردهٔ زبان‌ها قرار داد. در ردهٔ زبان قرار دادن آنها به قدرت سیاسی برمی‌گردد؛ به این واقعیت که هریک از گونه‌های اسکاندیناویایی، زبان دولتی ملی است. در نتیجه مسئلهٔ مربوط به انگلیسی اسکاتلندی، مسئله‌ای بسیار ظریف است زیرا از نظر حقوقی اسکاتلند بخشی از بریتانیای کبیر است، گو اینکه می‌توان نشان داد دوران پررونق ادبیات در اسکاتلند به قرن چهارده برمی‌گردد.

اگر ما برای تطبیق به معیاری متوسل شویم که پیروان سنت بررسی دو شقّی بنیاد نهاده‌اند، یعنی تطبیق در حدود مرزهای زبانی، در تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا خود را

---

[۱] Lallans اصطلاحی به‌معنای دشت‌های اسکاتلند (Cowland of Scotland) که در زبان اسکاتلندی به کار می‌رفت.

در وضعیت مضحکی می‌یابیم. با توجه به محدودیت‌های این نوع بررسی تنها پژوهشگران دوزبانه‌ای که زبان سلتی و انگلیسی می‌دانند می‌توانند دست به تطبیق زنند و اسکاتلندی و انگلوولزی و انگلوایرلندی به‌دلیل نامشخص بودن مرز میان زبان بودن یا گویش بودن آنها باید کنار گذاشته شوند. نتیجهٔ این عمل تأییدی است بر تسلط زبان انگلیسی و هرچه بیشتر حاشیه‌ای شدن تولیدات ادبی ولز، اسکاتلند و ایرلند شمالی.

این مسئلهٔ گویش شامل انگلیسی انگلیس هم می‌شود. هنری وایلد[۱] در اوایل قرن بیستم انگلیسی استاندارد را گویش طبقاتی تعریف می‌کند و استدلال می‌کند که این گونهٔ انگلیسی در میان طبقات تحصیل‌کرده بدون توجه به خاستگاه منطقه‌ای متداول است.

اگر ما بتوانیم لهجهٔ اسکاتلندی یا لیورپولی یا لندی یا گلاسترشر[۲] را در فردی تشخیص دهیم، او انگلیسی را خوب و با وضوح کامل صحبت نمی‌کند.[4]

جورج سمپسون[۳]، چند سال بعد در اثر خود *انگلیسی برای انگلیسی* دوباره به مسئلهٔ دادن تعریف برای انگلیسی استاندارد بازگشت و اظهار داشت:

> می‌دانیم چه چیزی انگلیسی استاندارد نیست و این آن‌طور که باید و شاید راهنمایی عملی است. اگر کسی نمونه‌ای قطعی برای انگلیسی استاندارد بخواهد می‌توانیم به او بگوییم این گونه‌ای است که یک مرد انگلیسی جوان مانند شاهزادهٔ ولز بدان تکلم می‌کند.[5]

پس انگلیسی استاندارد گویشی طبقاتی بوده و هست که تحت تأثیر لهجهٔ محلی قرار نگرفته است و طرز سخن گفتن پادشاه آیندهٔ انگلستان است. بروز احساسات پُررنگ از سوی ساکنان ولز، اسکاتلند یا ایرلند برضدّ زبان انگلیسی اصلاً تعجب‌آور نیست. ساندرز لوئیس[۴] یکی از بنیان‌گذاران حزب ملی‌گرای ولز گله می‌کند که:

> ما نه زبان داریم نه گویش. کمترین اطلاعی هم از توهین نداریم. مهم‌ترین هدیهٔ ما به تاریخ وکلایی است که به مجلس فرستاده‌ایم.[6]

---

[۱] Henry wyld (۱۸۷۰–۱۹٤۵) واژه‌نگار و لغت‌شناس انگلیسی.

[۲] Gloucestershire استانی در جنوب غربی انگلستان.

[۳] George Sampson (۱۸۷۳–۱۹۵۰) نویسندهٔ انگلیسی.

[۴] Saunders Lewis (۱۸۹۳–۱۹۸۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، تاریخ‌نگار و نقّاد ادبی ولزی.

درحالی‌که هیو مک‌درمید[۱] شاعر بزرگ دوران رونق دربارهٔ زبان اسکاتلندی اعلام می‌کند:

هنوز برای نیروهایی به پا می‌خیزم
که در پی قدرت‌بخشی
به انگلستان بودند
به‌گونه‌های انگلیسی و اسکاتلندی
هرچند ناسازگار با افکارم.[7]

آنچه این نویسندگان می‌کنند انعکاس دادن احساساتی در شعر است که بیش از یک قرن پیش نویسندگان ایرلندی و بنیان‌گذاران «ملت» می‌کردند. وقتی تامس دیویس[۲] (۱۸۱٤ـ ۱۸٤٥) در مقاله‌ای دربارهٔ زبان و هویت ملی نوشت: «چقدر غیرطبیعی ـ چقدر مسخ‌کننده است وقتی سه‌چهارم از آنهایی که خون سلتی در رگ دارند آمیزه‌ای از گونه‌های زبان ژرمنی را به کار می‌برند... چه وظیفه‌ای در قبال انگلیسی ـ نورماندی داریم؟»[8] دیویس همانند بسیاری از نویسندگان اسکاتلندی، ولزی و ایرلندیِ بعد از خود، کاملاً از ارتباطات میان زبان و خودآگاهی ملی و هویت آگاه بود. سرکوب زبان‌های سلتی، مجازات سلتی‌زبان‌ها، فرایند انگلیسی کردن اسامی مکان و اسامی تعمیدی برای قرن‌ها، میراث تلخی باقی می‌گذارد به همان شدتی که امروز در میان گروه‌های قومی در امتداد بالتیک و آسیای مرکزی احساس می‌شود که مجبورند بر مبنای سیاست اتحاد شوروی سابق از زبان روسی استفاده کنند. این روند نویسندگان را نیز سیاست‌زده می‌کند. جان ویلیامز[۳] با اینکه صفت «بریتانیایی» را به‌نحوی به کار می‌برد که بسیار بحث‌برانگیز است، وضعیت موجود را نسبتاً با مهارت جمع‌بندی می‌کند:

بسیاری از شاعران اسکاتلندی و ایرلندی و ولزی در جریان اصلی شعر بریتانیا بارها آگاهی سیاسی خود را نشان داده‌اند... از منظر خود، غیرمستقیم به مسائل اجتماعی و اقتصادی انگلستان نگاه کرده‌اند. برای اسکاتلند و ولز و ایرلند چشم‌اندازهای زبانی و فرهنگی دیگری هست و اغلب احساس طبیعی‌تری نسبت به روابط با اروپا و ایالات متحدهٔ امریکا، هر دو.[9]

---

[۱] Hugh MacDiarmid (۱۸۹۲–۱۹۷۸) شاعر اسکاتلندی.

[2] Thomas Davis

[۳] John Williams (۱۹۲۲–۱۹۹٤) نویسنده، شاعر و رمان‌نویس امریکایی.

ویراستاران کتاب پنگوئن کـه سـیمس هینـی بـرای کـاربرد کـاملاً انحصـاری لفـظ «بریتانیا» به آنها اعتراض می‌کرد از نویسندگانی می‌گویند که در مکان‌های بزرگ زندگی می‌کردند. اینان در توصیف احساسـات خـود از حاشـیه‌ای بـودن و مقاومـت در برابـر مرکزیت انگلستان و زبان انگلیسی آن‌گونه که طی قرن‌ها اغلب در متون ادبی رخ نموده است، روشی نسبتاً عجیب و غریب داشتند. همین هینی کسی است که نظـری مخـالف با چشم‌انداز به‌شدت انگلیسیِ بلیک ماریسـون و انـدرو موشـن ارائـه مـی‌کنـد، وقتـی می‌نویسد:

بریتانیای قیصر و سه بخش آن
انگلستان یکپارچه، اسکاتلند و ولز
بریتانیای کبیر، زمین مشترک در افسانه‌های کهن
ایرلند آخرین توقفگاهِ سلتی‌ها
مدت‌ها قبل ایستاد
در پایان عبرتی صرفاً تاریخی
زمانی که شاهنشاهی پایان خود را اعلام کرد
این واژهٔ «بریتانیا»
همانند شمشیر آرتور
در عمق روح و جان بومی و غیربومی فروخلید.[10]

هینی در «نامهٔ سرگشاده» توجه ما را به اهمیت تاریخ در درک عصـر حاضـر جلـب می‌کند و این یکی از مهم‌تـرین تمـایزات نویسـندگان از ایـن‌سـو تـا آن‌سـوی جزایـر بریتانیاست. شعرِ شاعرِ ایرلندی جان هیوئیت[1]، «یک ایرلندی در کاونتری» بـه هشتصـد سال سیه‌روزی اشاره دارد[11]، یعنی تاریخ تسلط انگلـیس بـر ایرلنـد. تـداوم تـاریخ در ادبیات ایرلند و اسکاتلند و ولز نشان‌دهندهٔ نگاهی ویژه بـه تـاریخ بـه‌عنـوان روایتـی از تلاش جاری برای هویت است، در تقابل آشکار با روایت انگلیسی تاریخ کـه بـه‌دنبـال افزایش تدریجی تسلط جهانی زبان و ادبیات انگلیس است.

---

[1] John Hewitt (1907–1978)

٤. اهمیت تاریخ

هر تلاشی در جهت تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا باید بُعدی تاریخی داشته باشد. تنوعات فرهنگی و زبانی در جزایر بریتانیا را باید با توجه به مرزهای خاص خود در نظر گرفت و مرزهای کنونی زبانی، جغرافیایی یا سیاسی کافی نیست.

تاریخ مرز سیاسی کنونی به زمان برپایی کشور آزاد ایرلند در سال ۱۹۲۲ برمی‌گردد که در سال ۱۹۳۷ به جمهوری ایرلند تبدیل شد. اسکاتلند با به قدرت رسیدن جیمز استوارت[۱] پادشاه اسکاتلند در سال ۱٦۰۳ و به‌دنبال مرگ ملکهٔ بدون بچهٔ انگلستان، الیزابت اول، به انگلستان ملحق شد و هر امیدی برای بازگشت استوارت، با سرکوب قیام طرفداران جیمز دوم توسط هنوورین‌ها[۲] در سال ۱۷٤٥ نقش بر آب شد. الحاق ولز در قرن سیزدهم رخ می‌دهد و پس از چندین قرن جنگ چریکی، با به قدرت رسیدن تیودورها[۳] الحاق آن اعلام می‌شود؛ الحاق به جایی که دستِ آخِر در سال ۱٥۳٦ بریتانیای کبیر می‌شود.

اما نقشهٔ سیاسی نه با نقشهٔ زبانی مطابقت دارد و نه با الگوی گستردهٔ سنت‌های گوناگون ادبی. قرن نوزدهم، عصر جنبش‌های ملی‌گرایانه در اروپا هم برای موقعیت بریتانیا پیامدهایی داشت و هم برای دوباره جان گرفتن علاقه به زبان سلتی در کل. برای مثال آخرین کورنوالی‌زبانِ بومی در قرن هجدهم مُرد و علی‌رغم این واقعیت که کورنوال[٤] از نظر حقوقی منطقه‌ای در انگلستان است و هیچ‌گاه مستقل نبوده، به‌عنوان زبانی ادبی در اواخر قرن نوزدهم جان گرفت و بازسازی زبان مُردهٔ سلتی تا امروز ادامه یافت. از سوی دیگر جزیرهٔ مَن هرگز به‌لحاظ اداری به بریتانیای کبیر ملحق نشده و تا حد زیادی مستقل است و نماینده‌ای در مجلس عوام ندارد. زبان آن، مَنکس[٥]، بااینکه به‌عنوان زبانی گفتاری در دهه‌های ٥۰ و ٦۰ از میان رفته، هم از سخن‌گویان بومی صداهایی ضبط‌شده و هم از متون نوشتاری پیکره‌ای موجود است.

---

[1] James Stuart

[۲] Hanoverians سلسلهٔ پادشاهی که از ۱۷۱٤ تا ۱۸۳۷ بر بریتانیا و بعدها بر انگلستان حکومت کردند.

[۳] Tudors خانواده‌ای اشرافی و نجیب‌زاده که در سیاست ولز بسیار تأثیرگذار بودند.

[۴] Cornwall ایالتی در جنوب غربی انگلستان.

[5] Manx

کورنوالی و مَنکس هر دو از زبان‌های سلتی‌انـد امـا در عمـل از میـان رفتـه‌انـد. در مقابل، ایرلندی و ولزی و گالیک اسکاتلندی به‌دلیل تأکید مجدد بر هویت ملی از طریق رسانهٔ زبان حیات دوباره‌ای یافته‌اند. به همین دلیل زمانی که از سـورلی مکلـین[1] شـاعر بزرگ گالیک اسکاتلندی‌زبانِ قرن بیستم برای جُنگ شـعر معاصـر اسـکاتلندی شـعری می‌خواهند او شعر «موزهٔ ملیِ ایرلند»[2] (۱۹۷۰) را انتخاب می‌کند:

> زیرا سرشار از تاریخ است، سرشار از تاریخ غمبار اسکاتلند و جهان و نیز ایرلند. یـک گالیک‌زبان اگر از هر جهت گالیک‌زبان باشد بایـد ایرلنـد را هـم بـه انـدازهٔ اسـکاتلند دوست بدارد.[12]

طی قرن گذشته در اینجا هیچ فضایی حتی برای گفت‌وگوی مناسب دربارهٔ تجدیـد حیات زبان‌های سلتی وجود نداشته اما نکتهٔ مهمِ قابلِ تعمق این است که حیات دوبـاره یافته‌اند و علی‌رغم تسلط زبان انگلیسی، در هر سـه زبـانِ ولـزی و ایرلنـدی و گالیـک سخن‌گویان فراوان، ادبیاتی پررونق و عمل به سنت وجود دارد. توجه به این نکتـه نیـز ضروری است که تولید متون در زبان‌های سلتی نه‌تنها از نیاز بـرای مطالعـهٔ ارزش‌هـای زیبایی‌شناختی زبان بلکه از موضعی متقابل سرچشمه می‌گیرد. در هـر نـوع تطبیقـی در خصوص متون اگر به این نکتهٔ اساسی توجه نشود نمی‌توان به فرجام کار امیدوار بود.

بسیار ساده‌انگارانه است گفتن اینکه اگر هنوز در زبان‌های سلتی متن تولید می‌شـود ضرورتاً به هویت ملی مرتبط است و شمار نویسندگان توانا در ایرلند، اسکاتلند، ولـز و انگلیس یکسره مُبین این است که زبـان انگلیسـی، زبـان غالـب را مـی‌تـوان بـه طُـرق گوناگون به کار برد. پیوند با گذشته که در آثار نویسندگان بریتانیایی انگلیسـی‌نـویس و نویسندگان سلتی به یک اندازه ظهور می‌یابد ضرورتی است که توجه بدان بسـیار مهـم است. مایکل اولاخلین[3]، ثمرهٔ دنیای وسایل ارتباط جمعیِ قرن بیستم، بلافاصله پـس از قطع ارتباط با قهرمان اساطیری ایرلند، کوکولاین[4]، در شعری با همین عنوان تجدید نظر می‌کند و دوباره ارتباط خود را با او از سر می‌گیرد:

---

[1] Sorley Maclean (1911-1996)
[2] The National Museum of Ireland
[3] Michael O'Loughlin (۱۹۵۸–) شاعر و نویسندهٔ ایرلندی.
[4] Cuchulainn

اگر صدها سال در اینجا زندگی می‌کردم
هرگز نمی‌توانستم معنی‌ات کنم کوکولاین
اسم تو متحجر است، درختی سنگواره
یعنی هیچ‌چیز، کمتر از هیچ‌چیز
اما با تماشای تلویزیون در شبی دیگر
تو را معنی می‌کنم کوکولاین
به نظر همچون احساساتی می‌مانی، بازگشته از مرگ
سیاه و سفید، ساخته شده برای تلویزیون امریکا
در سریالی علمی‌ـ تخیلی.[13]

در اینجا نیز نویسندهٔ انگلیسی‌زبانِ ایرلندی به گذشته، به مرده‌ریگِ اساطیری سلتی خود می‌نگرد. جهان اساطیری سلتی در نظر نویسندگان معاصر اهمیت فراوانی دارد زیرا جانشینی برای اساطیر ژرمنی در دنیای انگلوساکسون است. جان مانِتیگ[1]، شاعر ایرلند شمالی در آخرین ابیات شعرش «همانند دُلمن‌ها[2] گرداگرد کودکی‌ام، سالخوردگان»[3] این حسِّ در ارتباط بودن با گذشتهٔ اجدادی را خلاصه می‌کند:

ایرلند کهن! به‌راستی در بالینت پا گرفته‌ام
با جادوی مناجات، چشمان اهریمنی و سرِ نه‌چندان در راه
خشونت فومورینی[4] خانواده و عداوت بومی
چهره‌های تکیده از ترس و مهربانی
برای سال‌ها شکستن حریم رؤیاهایم را
تا زمانی در چرخهٔ مستمرّ سنگ‌ها
گذشتن سایه‌هاشان را احساس کردم
در ثبات مرموز آیین‌های کهن.[14]

---

[1] John Montague (۱۹۲۹–)

[۲] Dolmens طاق‌های پیش از تاریخ متشکل از چند تخته سنگ به‌عنوان ستون و یک تخته سنگ به‌عنوان سقف.

[3] "Like Dolmens Round My Childhood, The Old People"

[۴] Fomorian: در اسطوره‌شناسی ایرلندی، نژادی نیمه‌الهی که در دوران کهن ساکن ایرلند بوده‌اند.

گذشته‌ای که نویسندگان همچون نورمن مک‌کیج[۱] به یاد می‌آورند، نویسندگانی که خود را «بی‌یاور در سرزمین‌های نامطمئنی می‌بینند که به قهقرا می‌روند»[15]، همانند گذشته‌ای نیست که از وستمینستر[۲] به یاد می‌آید؛ نیز همانند گذشته‌ای نیست که به‌طور سنتی در هیئت تاریخ ادبیات انگلیس تدریس می‌شود. در *راهنمای ادبیات انگلیس پلیکان*[۳] که دانشجویان از دهۀ ۱۹۵۰ به‌عنوان منبعی معتبر از آن استفاده می‌کنند و شامل چندین جلد جداگانه می‌شود، نویسندگان ایرلندی و اسکاتلندی قاطعانه در بخش ادبیات انگلیس قرار گرفته‌اند. در جلد اول، عصر چاسر[۴]، در فصل «مروری بر شعر قرون وسطی»[۵] جان اسپیرز[۶] بی‌محابا بیان می‌کند که «زنده‌ترین شعرها در قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم تا زمان وایات[۷] در اسکاتلند سروده می‌شود و این ادعا که عاشقانه‌های اسکلتون[۸] همتراز با سروده‌های شاعر اسکاتلندی دانبار[۹] است باورکردنی نیست».[16] اما علی‌رغم چنین تشابهی، در این جلد و جلدهای دیگر، آثار اسکاتلندی قاطعانه در زمرۀ ادبیات انگلیس به شمار می‌آیند.

این البته واقعیتی است که ادبیات انگلیس از جایگاه فوق‌العاده رفیعی در جهان بهره‌مند است. بخشی از این بهره‌مندی را مدیون نویسندگانی خاص است و بخشی را که بیشتر به دوران اخیر برمی‌گردد مدیون آوازۀ زبان انگلیسی؛ اما در اعطای چنین جایگاهی اگر نگاهمان به گذشته باشد موضع ما لرزان است. اجازه دهید برای پیشرفت بحث، تولیدات ادبی جزایر بریتانیا را در مقاطعی از گذشته به‌طور تطبیقی بررسی کنیم و روشن سازیم که از چه زمانی ادبیات انگلیسی حرکت خود را برای پیشتاز شدن در میان ادبیاتِ دیگر نقاط جزایر بریتانیا آغاز کرد.

---

[۱] Norman MacCaig (۱۹۱۰–۱۹۹۶) شاعر اسکاتلندی.

[۲] Westminster ناحیه‌ای در مرکز لندن.

[3] *The Pelican Guide to English Literature*

[4] The Age of Chaucer

[5] A Survey of Medieval

[۶] John Speirs نویسنده و نقّاد ادبی انگلیسی.

[۷] Sir Thomas Wyatt (۱۵۰۳–۱۵۴۲) غزلسرای انگلیسی.

[۸] John Skelton (۱۴۶۳–۱۵۲۹) شاعر انگلیسی.

[۹] William Dunbar (۱۴۶۰–۱۵۲۰) شاعر اسکاتلندی.

استیلای نورمان‌ها در سال ۱۰٦٦ به نقش ساکسون‌ها و دانمارکی‌ها در انگلستان پایان داد و تأثیر آن تحت‌الشعاعْ قرار دادن سایر الگوهای تغییر منطقه‌ای در جاهای دیگر بود. برنامه‌های عظیم برای ساختن کاخ و کلیسای جامع و گسترش دیرها در مناطق قبلی ساکسون‌ها داستانی آشناست. آنچه کمتر آشناست زوال تدریجی رو به هرج و مرج در انگلستان است و قدرت نروژی‌ها در بخش‌های شمالی جزایر بریتانیا. درست دو سال قبل از مرگ ویلیام دوم، پسر دوک ویلیام در سال ۱۱۰۰، کسی که نخستین پادشاه نورمان‌های انگلستان شد، ماگنوس[۱] پادشاه نروژ و دانمارک، اورکنی[۲] و و هبرید[۳] و جزایر مَن را تصرف کرده بود. در سال ۱۱۰۳ او به ایرلند تجاوز کرد و این احتمال وجود دارد که جنگ‌های بی‌وقفه با متجاوزان اسکاندیناویایی، کشور را تضعیف کرد و راه را برای استیلای نرمان‌ها در سال ۱۱٦۹ هموار ساخت.

در طی سلطنت استیون (۱۱۳۵ـ۱۱۵٤)، ویلیامِ مامزبری نوشت: «انگلستان محل سکونت خارجیان و ملک بیگانگان شد. اکنون دیگر انگلیسی‌ای وجود ندارد که کنت یا اُسقف یا راهب بزرگ باشد. بیگانگان ثروت و منابع حیاتی انگلستان را تاراج کرده‌اند. دیگر امیدی به پایان این سیه‌روزی نیست».[17] جنگ، تجاوز، تصرف سرزمین، نابودی نظم کهن، تغییرات افراطی در زبان و همهٔ سیه‌روزی‌های توأم با مستعمره‌سازی، معرِّف شرایط انگلستان در اوایل قرن دوازدهم است. با پایان یافتن نظم کهن همچنین تغییراتی افراطی در انگاره‌های ادبی رخ می‌دهد. تقریباً یک قرن باید از زمان اظهار نارضایتی ویلیامِ مامزبری می‌گذشت تا شعرِ دارای تجانسِ آوایی لازامون[٤] با عنوان بروت[٥] پدید آید؛ شعری که مشخص‌کنندهٔ مرحلهٔ تازه‌ایَ در تحول شعر انگلیسی است.

---

[۱] Magnus پادشاه نروژ از سال ۱۰۳۵ و پادشاه دانمارک از سال ۱۰٤۲ تا هنگام مرگ در ۱۰٤۷.

[۲] Orkney مجمع الجزایری در شمال اسکاتلند.

[۳] Hebrid مجمع الجزایری در ساحل غربی سرزمین اصلی اسکاتلند.

[۴] Lazamon شاعر اواخر قرن دوازدهم و قرن سیزدهم انگلستان، خالق شعر بروت.

[۵] Brut شعر انگلیسی دوران میانه که کشیشی انگلیسی به نام لیامون (Layamon) یا لازامون گردآوری و بازنویسی کرده است.

اگر به وضعیت مجموعه‌ها و تولیدات ادبی جزایر بریتانیا در زمان استیلای نرمان‌ها نگاه کنیم، برخلاف سنت ساکسون‌ها که رو به زوال بود در ولز و ایرلند شاهد رونق شعر شفاهی هستیم. در واقع ماجراهای شاه آرتور بزرگ که در تمام اروپا منتشر شده بود برخاسته از سنت ولزی و بریتنی[۱] بود. مجموعه‌های ایرلندی برای قرن‌ها از افتخارات اروپا بودند. در طی دورانِ به‌اصطلاح تاریک قرون وسطی عالمان و نُجبا در ایرلند گرد آمدند تا از مدارس ایرلندَ حداکثر استفاده را ببرند. ونه‌رابل بید[۲] اشاره می‌کند که پژوهش دربارهٔ انگلوساکسون‌ها در ایرلند و در قرن هفدهم به آموزش رایگان انجامید. آن قدر وضعیت آموزش در مؤسسات ایرلند پیشرفته بود که گفته می‌شود باعث شد دوران نوزایی در اروپا چندین قرن جلو بیفتد:

> مرگ سنت کهن، با تمام نمودهایش در اروپا، برای جزایر مقدسین رونق را به ارمغان آورد و دوران نوزایی ۷۰۰ سال قبل از اینکه در ایتالیا شناخته شود در ایرلند آغاز شد. طی سه قرن ایرلند مأمن آموزش عالی‌ای بود که برای دور بودن از کشورهای بی‌فرهنگ اروپا در آنجا مأوا گرفته بود. [18]

دوشادوش سنت مسیحی البته، اسطوره‌شناسی‌ای فوق‌العاده غنی در سنت شاعرانه به‌جا مانده بود، همان‌گونه که در ولز هم مصداق پیدا می‌کرد. در اواسط قرن دوازدهم کتاب بزرگ لِنستر[۳]، مجموعهٔ عظیمی از افسانه‌های کهن ایرلند تألیف شد؛ اما تجاوز انگلونرمان‌ها به‌نحوی مؤثر نَفَسِ زندگی فرهنگی ایرلند را گرفت. مراکز بزرگ آموزش ویران شد و دورهٔ طولانی جنگیِ پایدار آغاز شد؛ جنگی که داگلاس هاید[۴] دربارهٔ آن می‌گوید «از همان آغاز به‌طور کامل مانع پیشرفت ایرلند شد و زندگی ایرلندی را متلاشی کرد». [19]

---

[۱] Breton زبان سلتی که در برتانی (Brithany) بدان صحبت می‌شد.

[۲] Venerable Bede (۶۷۲–۷۳۵) راهب انگلیسی.

[۳] مجموعهٔ عظیم تبارشناسی که دوب هالتاج مک‌فیر بیسیگ (Dubhaltach MacFhirbhisigh) بیشتر آن را بین سال‌های ۱۶۴۹ و ۱۶۵۰ در کالج هاوس کلیسای نیکلاس قدیس نوشت و تا سال ۱۶۶۶ به نوشتن آن ادامه داد. در سال ۲۰۰۴ در پنج جلد با عنوان *کتاب بزرگ تبارشناسی ایرلند* (*The Great Book of Irish Genealogies*) در دوبلین منتشر شد.

[۴] Douglas Hyde (۱۸۶۰–۱۹۴۹) متخصّص در حوزهٔ زبان ایرلندی و نخستین رئیس‌جمهور ایرلند از ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۵.

چهار قرن بعد، شمای تطبیقی تولیدات ادبی به‌کلی تغییر می‌کند. با اینکه دوران نوزایی در قارهٔ اروپا آغاز شد، ورود آن به انگلستان به‌دلیل تأثیرات جنگ‌های داخلیِ طولانی‌مدت با تأخیر صورت گرفت. در ایرلند سنت شاعرانه غالب بود اما جنگ‌هایِ استعماری تلفات خود را گرفته بود و حاکمان می‌کوشیدند آنچه را که در نظرشان عمل مخرب بود سرکوب کنند. در قرن شانزدهم فرمان الیزابت بدین قرار است:

> برای آن دسته از شاعرانی که با ترانه‌ها یا قافیه‌های خود نجبا و اشراف ایرلند را به تمجید و ستایش از بی‌عدالتی‌هایی نظیر اخاذی، شورش، تجاوز به عنف، سرکشی و فساد و جز این‌ها وامی‌دارند و به‌جای آنکه آنها را از این امور بازدارند به این امور تشویق می‌کنند و برای گفتن چنین ترانه‌ها و قوافی، از همین نجبا و اشراف جوایزی می‌گیرند، [اجازه دهید] برای پایان دادن به چنین عمل فجیعی فرمان‌های ما جاری شود.[20]

مجازات قافیه‌پردازی مخرّب مرگ بود.

دوران نوزایی در اسکاتلند همپای گسترش آن در جاهای دیگر اروپاست و نیمهٔ دوم قرن چهاردهم به‌لحاظ غنای ادبی یکی از بزرگ‌ترین دوران‌ها در تاریخ اسکاتلند است. در میان چهره‌های برجستهٔ این عصر می‌توان از جیمز اول پادشاه جوان (۱۳۹٤–۱٤۳۷)، رابرت هنریسون[۱] (۱٤۲۵–۱۵۰۵)، ویلیام دانبار (۱٤٦۰–۱۵۲۰)، گوین داگلاس[۲] (۱٤۷۵–۱۵۲۲) و سِر دیوید لیندزی[۳] (۱٤۹۰– ۱۵۵۵) نام برد. در این زمان مقدار قابل توجهی آثار ترجمه‌ای نیز در اسکاتلند وجود داشت و اشعار بی‌شماری در عصر معروف به عصر طلایی در ادبیات اسکاتلند پدید آمد که در همان زمان در تقابل آشکار با قلت آثار پدیدآمده در انگلستان بود. افزون بر این، شکاف میان دو ملت به‌نحوی پرناشدنی عمیق می‌نمود. *اظهارنامهٔ اسکاتلند*[٤] که در سال ۱۵٤۹ منتشر شد صریحاً بیان می‌کند:

> در زیر چرخ گردون انگلیسی‌ها هستند و اسکاتلندی‌ها؛ دو کشور که از دیگر کشورها متمایزند و در تقابل؛ با اینکه در یک جزیره‌اند و همسایه و دارای یک زبان.[21]

---

[۱] Robert Henryson شاعر اسکاتلندی.

[۲] Gavin Douglas اُسقف اسکاتلندی.

[۳] Sir David Lindsay مبشر و شاعر اسکاتلندی.

[4] *The Complaynt of Scotland*

نویسندهٔ اظهارنامه، سیاست‌های زبانی هم در دستور کار خود دارد:

> فکر می‌کنم به آراستن این کلام با الحان زیبا نیازی نیست. اگرچه در این کلام جایی برای کاربرد متداول زبان نیست من ترجیح می‌دهم زبان اسکاتلندی بومی را به کار ببرم که بیشتر برای مردم عامی مناسب است.[22]

اتحاد کامل سیاسی میان انگلستان و ولز در سال ۱۵۳٦ روی داد؛ زمانی که قوانین ولز لغو شد و مجلس در لندن مسئول قانون‌گذاری برای ولز نیز شد. سنت شاعری رو به افول بود و اتحاد کامل سیاسی این افول را تسریع کرد. همان‌گونه که تامس پری[1] در تاریخ نوآورانهٔ خود، *تاریخ ادبیات ولز* اشاره می‌کند ترکیب اتحاد سیاسی و نهضت اصلاح پروتستان جهشی رو به جلو در ادبیات منثور ولز پدید آورد. این جهش رو به جلو آن‌چنان که اغلب در زمان‌های انتقال فرهنگی صورت می‌گیرد از طریق ترجمه صورت گرفت.

در اواخر قرن شانزدهم *کتاب مقدس* به ولزی ترجمه شد. پری این ترجمه را مایهٔ رستگاری زبان ادبی ولز در نظر می‌گیرد:

> زمانی که سرانجام طبقهٔ مرفه باید انگلیسی می‌شدند و شاعران جدی خاموشی می‌گزیدند کسی نمی‌ماند که ولزی ناب را بداند؛ زبانی که زمانی مرده‌ریگ مشترک تمام ولز بود. در این زمان *کتاب مقدس* ترجمه شد، درست به موقع؛ زمانی که زبان ناب هنوز زنده بود؛ زمانی که کشیشان ولزی آن طور که باید و شاید استاد این زبان بودند و می‌توانستند به‌نحو شایسته‌ای آن را به کار ببرند.[23]

پری احساس می‌کند *کتاب مقدس* برای ولز، کشوری بی‌دانشگاه و بدون هر نوع نهاد فرهنگی، زبان ولزی استاندارد را به ارمغان آورد؛ زبانی ادبی که می‌توانست به‌عنوان هستهٔ اصلی به کار رود.

دوران نوزایی در انگلستان دیرتر از اسکاتلند آغاز شد و با شروع عصر اکتشاف و گسترش استعمار انگلیس مصادف بود. از قرن هفدهم به این سو بر اثر انقلاب انگلیس و دوران بازگشت، اشتیاق به ترجمه بالا گرفت و متون بی‌شماری را به انگلیسی ترجمه کردند. شمار زیادی از کشتی‌های دریانوردی بردگان را از این‌سو به آن‌سوی آتلانتیک می‌بردند و مهاجران را به مستعمرات و در بازگشت، کالاها و اجناس را به بندرهای

---

[1] Sir Thomas Parry (۱۹۰٤–۱۹۸۵) نویسندهٔ ولزی و استاد دانشگاه.

انگلستان می‌آوردند. اختلاف دینی باعث داغ شدن آتش جنگ‌های چریکی می‌شد و با سبعیت هرچه بیشتر در ایرلند و اسکاتلند ادامه می‌یافت. در پایان قرن هجدهم و با شروع عصر رمانتیسم، دورهٔ دیگری از توسعهٔ چشمگیر ادبی در انگلستان، اوضاع در تمام جزایر بریتانیا دوباره به‌کلی تغییر کرد.

انتقام ددمنشانه در پی شورش ۱۷٤٥ استوارتِ عقیم و متعاقب آن سیاست کاهش جمعیت در مناطق کوهستانی اسکاتلند، زبان سلتی را به ورطهٔ نابودی کشاند. فقر فلاکت‌بار عمدتاً روستاییان در اسکاتلند و ایرلند، میلیون‌ها نفر را که در جست‌وجوی زندگی بهتر بودند به مهاجرت واداشت. افزون بر این، تغییر ساختار طبقه، طبقه‌ای از مالکان انگلیسی‌زبان را در هر دو کشور به وجود آورده بود که زبان‌های سلتی را حقیر می‌شمردند و سخن‌گویان آنها را تحقیر می‌کردند. مایکل کِلی[۱]، خواننده و آهنگساز نقل می‌کند که چطور در ملاقاتی با امپراتور آلمان در شؤنبرون[۲] و در حضور برخی افسران ایرلندی زمانی که یکی از این افسران به ایرلندی با او صحبت می‌کند نتوانسته جواب دهد و خاموش مانده است:

> امپراتور سریع به طرف من برگشت و گفت: عجب! اُ کِلی! تو به زبان کشورت حرف نمی‌زنی؟ پاسخ دادم: «تقاضا می‌کنم اعلی‌حضرت! تنها طبقات پایین در ایرلند ایرلندی صحبت می‌کنند.» امپراتور بلند خندید. یک لحظه نامناسب بودن این جواب آن‌هم در مقابل دو سرلشگر میله‌زیانی[۳] به ذهنم خطور کرد. جلو زبان خود را گرفتم. خوشبختانه یا نشنیدند یا خود را به نشنیدن زدند.[24]

علی‌رغم تلاش‌ها برای خاموش کردن گالیک اسکاتلندی و ایرلندی هر دو زبان همانند ایرلندی باقی ماندند. در طول قرن نوزدهم، متعاقب انقلاب فرانسه، در سرتاسرِ اروپا بر اثر پدید آمدن عقاید انقلابی اهمیت این زبان‌ها افزایش یافت؛ اما با پایان یافتن قرن هجدهم مشترکات فرهنگی میان دوبلین، ادینبورگ و لندن از مفهوم تقابل دوگانه میان نظام‌های زبانی ژرمنی و سلتی فراتر رفت. مادامی که دهقانان در پس‌کرانهٔ[٤]

---

[۱] Michael Kelly (۱۷٦۲–۱۸۲٦) خواننده، آهنگساز و مدیر تئاتر ایرلندی.

[۲] Schoenbrunn شهرداری در بادن وورتن‌برگ آلمان.

[۳] Milesian سلتی‌هایی که از شبه جزیرهٔ ایبری (Ibria) آمده بودند.

[4] hinterland

روستایی گالیک‌زبان از گرسنگی می‌مردند امکان تشخیص روشنفکرمآبان انگلوایرلندی به وجود آمده بود و در اسکاتلند، همان‌گونه که نیکولاس فیلیپسون[۱] در کتاب خود در موضوع روشنفکری در شرایط ملی اشاره می‌کند:

> در دهۀ ۱۷٦۰، اسکاتلند مرکز یادگیری و معرفت، با اعتبار جهانی شده بود... معرفت اسکاتلندی ناظر بر تاریخ دیوید هیوم[۲] و ویلیام رابرتسون[۳]، اشعار اوسیئن[٤]، رمان‌های فلسفی توبایس اسمالت[٥] و هنری مکنزی[٦]، مقاله‌های ادبی، اخلاقی و فلسفی هیوم و *آینه و صندلی راحتی*[۷] مکنزی بود و در اوایل قرن نوزدهم ناظر بر تاریخ رابرت برنز[۸] و سر والتر اسکات[۹] و و روزنامه‌نگاری ادبی و سیاسی فرانسیس جفری[۱۰] در ادینبورگ ریویو[۱۱]. در کلاس‌های دانشگاه‌های آلمان، فرانسه و امریکا معرفت اسکاتلندی ناظر بر رساله‌های فلسفی آدام اسمیت[۱۲]، آلن فرگسن[۱۳]، تامس رید[۱٤]، جیمز بیتی[۱٥]، و دوگلد استوارت[۱٦]؛ نوشته‌های لرد کیمز[۱۷] و هیو بلر[۱۸] دربارۀ زیبایی‌شناسی و متون درسی پزشکی در دانشگاه ادینبورگ بود.[25]

---

[۱] Nicholas Phillipson انگلیسی، پژوهشگر افتخاری تاریخ در دانشگاه ادینبرو، استاد دانشگاه از ۱۹٦۷ تا ۲۰۰٤، پدیدآورندۀ مقالات بسیار و کتاب‌هایی چند دربارۀ روشنفکری در اسکاتلند.

[۲] David Hume (۱۷۱۱–۱۷۷٦) تاریخ‌دان، فیلسوف، اقتصاددان و مقاله‌نویس اسکاتلندی.

[۳] William Robertson (۱۷۲۱–۱۷۹۳) تاریخ‌دان اسکاتلندی.

[4] Ossian

[٥] Tobias Smollett (۱۷۲۱–۱۷۷۱) شاعر و نویسندۀ اسکاتلندی.

[٦] Henry Makenzie (۱۷٤٥–۱۸۳۱) شاعر و ترانه‌سرای اسکاتلندی.

[7] *Mirror and Launger*

[۸] Robert Burns (۱۷٥۹–۱۷۹٦) شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس اسکاتلندی.

[۹] Sir Walter Scott (۱۷۷۱–۱۸۳۲) شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان تاریخی‌نویس اسکاتلندی.

[۱۰] Francis Jeffrey (۱۷۷۳–۱۸٥۰) نقّاد ادبی و قاضی اسکاتلندی.

[11] Edinburgh Review

[۱۲] Adam Smith (۱۷۲۳–۱۷۹۰) اسکاتلندی، فیلسوف اخلاق، پیشگام در اقتصاد سیاسی و روشنفکری.

[۱۳] Alan Ferguson (۱۷۲۳–۱۸۱٦) فیلسوف و تاریخ‌دان و روشنفکر اسکاتلندی.

[۱٤] Thomas Reid (۱۷۱۰–۱۷۹٦) فیلسوف تعلیمات مذهبی و روشنفکر اسکاتلندی.

[۱٥] James Beattie (۱۷۳٥–۱۸۰۳) فیلسوف و معلّم اخلاق و شاعر اسکاتلندی.

[۱٦] Dugald Stewart (۱۷۳٥–۱۸۲۸) ریاضی‌دان و فیلسوف روشنفکر اسکاتلندی.

[۱۷] Lord Kames (۱٦۹٦–۱۷۸۲) وکیل مدافع، نویسنده و فیلسوف اسکاتلندی.

[۱۸] Hugh Blair (۱۷۱۸–۱۸۰۰) روحانی و نویسنده و سخنور اسکاتلندی.

به این‌ها می‌توانیم اثر نوآورانهٔ الگزاندر فریزر تایتلر[۱]، نخستین بررسی نظری اصول ترجمه را نیز اضافه کنیم که در سال ۱۷۹۱ منتشر شد.

از این مرور سریع تاریخ بر فراز قرون چه نتیجه‌ای می‌توانیم بگیریم؟ اول اینکه تفوق زبان و ادبیات انگلیسی نسبتاً پدیدهٔ نوظهوری است، با پیدایش طبقات تاجرمآب در اواخر قرن‌های هفده و هجده و همزمان، افزایش دامنهٔ مستعمرات در ماورای دریاها. دوم اینکه گسترش زبان انگلیسی در فرهنگ‌های سلتی جزایر بریتانیا با سیاست عمدی تبعیض زبانی‌ای مشخص می‌شود که به‌دنبال سرکوب زبان‌هایی است که نمادهای فرهنگیِ تقابل و ضدیت با قوانین انگلیس شناخته می‌شوند. سوم اینکه جای تعجب نیست که شرایط پیش‌آمده، یعنی شیوع تازهٔ ملی‌گرایی در اروپای قرن هجدهم و تشدید آن با دو انقلاب امریکا و فرانسه، بر نویسندگان و روشنفکران ولزی و اسکاتلندی و ایرلندی تأثیر بگذارد و علاقه به زبان‌ها و سنت سلتی را از نو زنده کند.

باید به خاطر داشت که برای مثال برخلاف احیای زبان چکی توافقی در به‌کارگیری زبان ملی نبود زیرا هم دهقانانی که به زبان‌های ولزی و گالیک و ایرلندی سخن می‌گفتند و هم طبقهٔ روشنفکران که از گونه‌های زبان انگلیسی در گفتار خود استفاده می‌کردند، زبان‌های سلتی را سرکوب می‌کردند. این بدین معنی است که اگرچه جریان فرهنگ عامه در قرن نوزدهم آگاهانه در جست‌وجوی سخن‌گویان بومی‌زبان به‌عنوان حافظان سنت شاعری کهن بود، اکثر فلاسفه، تاریخ‌دانان، رمان‌نویسان و اقتصاددانان ایرلندی و اسکاتلندی آثار خود را به انگلیسی می‌نوشتند و چاپ می‌کردند.

همان‌گونه که شون لوسی[۲] ویراستار نسخه‌ای از کتاب شاعران ایرلندی در ادبیات انگلیس می‌گوید در تلاش برای تعریف شعر انگلوایرلندی هنوز «از یک سو ارتباط پیچیده و درحال توسعه میان دو سنت، دو فرهنگ و دو زبان وجود دارد و از سویی دیگر این تاریخ یک جست‌وجوست؛ بخشی از جست‌وجوی یک ایرلندی انگلیسی‌زبان برای هویت، شکلی تازه به زبان انگلیسی دادن برای بیان تجربهٔ ایرلندی».[26] در هر

---

[۱] Alexander Fraser Tytler (۱۷۴۷–۱۸۱۳) وکیل، تاریخ‌دان و نویسندهٔ اسکاتلندی.

[۲] Sean Lucy تاریخ‌دان ایرلندی، استاد دانشگاه بلفاست.

لحظه از زمان وقتی جزایر بریتانیا را بررسی می‌کنیم تنها کشیدن نقشه‌هایی که نشان‌دهندهٔ توزیع زبان‌ها باشد کافی نیست و توجه به عواملی دیگر نیز ضروری است؛ عواملی چون ارتباط میان جوامع شهری و روستایی، تغییرات در نظام آموزشی و تأثیر چنین تغییراتی بر الگوهای طبقاتی و دگرگونی‌های عظیم در عقاید مذهبی و اعمالی که بسیار سرنوشت‌ساز بوده و خواهد بود و تنها درک اینکه هرکدام از کشورهای تشکیل‌دهندهٔ جزایر بریتانیا پیوستار فرهنگی‌ـ اجتماعی یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند به هیچ وجه کافی نیست و باید دید تا چه اندازه تفکر انتقادی حقیقتاً به‌دنبال تعمیم‌های جهانی‌شده‌ای بوده که در خصوص ادبیات «امریکای لاتین» و «افریقا» مصداق یافته است.

موفق نبودن پژوهشگران ادبیات تطبیقی در بررسی شکل‌گیری سنت‌های گوناگون ادبی در بافت تاریخی مناسب در جزایر بریتانیا، یادآور تتمهٔ مرده‌ریگ نامیمون صورت‌گرایی در موضوعی است که تلاش کرده است خود را نوآورانه و فرافرهنگی نشان دهد. بازاندیشی‌های فراوان در خصوص آوارگی ملت سلت و افزایشِ تدریجی مطالعات ایرلندی و اسکاتلندی در طول دههٔ ۱۹۸۰ شاهدی بر این جریان است. ارتباط میان این آوارگی و جریان غلبهٔ انگلیس هنوز باقی می‌ماند که باید به‌درستی بررسی شود و همان‌گونه که شون ریچاردز[۱] عنوان می‌کند:

> ارتباط انگلستان و ایرلند، مستعمره‌کننده و مستعمره‌شده، در مجمع الجزایر کوچک اروپای غربی باید دوباره بررسی شود و هنر و فرهنگ در همهٔ ابعاد و در هر سطحی از پیچیدگی باید برای به دست دادن گفتمانی مشترک کاویده شود تا جرقه‌ای باشد برای روشن شدن تفکری خاموش‌نشدنی.[27]

۵. اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی

طبق نظر زیکبرت پراور[۲] بلندپروازانه‌ترین نوع مطالعهٔ تطبیقیِ ادبیات «نوعی است که در پی تعریف و تطبیق سنت‌های گوناگون ملی باشد».[28] این می‌تواند خوب باشد به شرط اینکه تعریف ارائه‌شده واقعاً تعریف سنت‌های ملی باشد و تطبیقگر به دام

---

[۱] Sean Richards ایرلندشناس انگلیسی، استاد علوم اجتماعی و علوم انسانی در دانشگاه استنفوردشایر.

[۲] Siegbert Prawer (۱۹۲۵–۲۰۱۲) استاد ممتاز زبان و ادبیات آلمانی در دانشگاه آکسفورد.

تعمیم‌هایی نیفتاده باشد که براساس قالب‌های ساخته‌شدهٔ فرهنگی شکل گرفته باشد. پراور برخی از نخستین تلاش‌ها برای تعریف مشخصه‌های ملی را از نظر می‌گذراند تا «روح» یک ملت را آن‌گونه که در زبان و ادبیات آن منعکس می‌شود بنمایاند و آنچه از تلاش او آشکار می‌شود نبودِ هرگونه نظریهٔ منسجمی در خصوص انتقال فرهنگی است. این نبودِ نظریه در بسیاری از مطالعات تطبیقی ادبیات زمانی حساسیتی خاص می‌یابد که دریابیم مسائل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی درگیر (یا غیردرگیر) در انتقال متون از فرهنگی به فرهنگی دیگر اساس کار است. این همان چیزی است که در خصوص تطبیق آثار ادبی در جزایر بریتانیا هم مصداق دارد. قبل از مواجهه با سلطهٔ زبان انگلیسی و با شروع این مواجهه است که انواع مسائل مربوط به فرهنگ‌های اقلیت و اکثریت رخ می‌نماید. مسائلی که پی‌یر بوردیو[۱] در مقالهٔ «تناقض‌گویی جامعه‌شناس»[۲] عنوان می‌کند در اینجا نیز کاربرد دارد، زیرا وقتی از فرهنگی به فرهنگی دیگر نظر می‌کنیم به‌طور قطع نظام‌های گوناگونی برای طبقه‌بندی وجود دارند:

> یکی از مشکلات اساسی که در نظریهٔ درک جهان اجتماعی طرح می‌شود مشکل ارتباط میان دانش ذاتی و اکتسابی است. عمل ساختن، عملی ذاتی است یا اکتسابی؟ آیا در عمل ذاتی مقوله‌های درکی هم هست و این مقوله‌ها از کجا حاصل می‌شوند و ارتباط میان مقوله‌هایی که دانشمندان ارائه می‌کنند با آنهایی که عاملان عادی[۳] ارائه می‌کنند چیست؟[29]

پَتریک کَوانا[۴] (۱۹۰۴–۱۹۶۷) شاعر بزرگ ایرلندی دربارهٔ بهره‌گیری نویسندگان از افسانه‌های ملی و دربارهٔ شکاف میان تجربهٔ زنده و عادی و ساختن افسانهٔ ملی توضیح می‌دهد. «آیا صدای سینگ[۵]، صدای ایرلند است؟» او می‌پرسد «آیا ایرلند صدایی دارد؟»[30] او در پرسش از معنای افسانهٔ ملی، نظریهٔ خود را دربارهٔ اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی مطرح می‌کند؛ تمایزی تعیین‌کننده که راه دیگری را برای درک تولیدات ادبی جزایر بریتانیا می‌گشاید:

---

[۱] Pierre Bourdieu (۱۹۳۰–۲۰۰۲) جامعه‌شناس، انسان‌شناس و فیلسوف روشنفکر فرانسوی.
[2] *Le Paradoce du Sociologue*
[3] Ordinary agents
[4] Patrick Kavanagh
[۵] Edmund John Milington Synge (۱۸۷۱–۱۹۰۹) شاعر ایرلندی، نمایشنامه‌نویس و جمع‌آوری‌کنندهٔ ادبیات عامه.

اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی متضاد یکدیگرند. اقلیم‌گریز قدرت تفکری از خود نـدارد؛ بـه آنچـه چشمانش می‌بینند اعتماد نمی‌کند و چشم به دهان غیربومی می‌دوزد تا ببیند او در هر زمینـه‌ای چه می‌گوید. این در خصوص همهٔ فعالیت‌ها صادق است.
از سوی دیگر ذهنیت اقلیم‌گرا نسبت به ارزش‌های هنری و اجتماعی مردم اقلیم خود هیچ‌گونه شکی ندارد... در ایرلند ما تمایل به اقلیم‌گریزی داریم تا اقلـیم‌گرایـی، چراکـه اقلـیم‌گرایـی بـه جسارت بسیار نیاز دارد. زمانی که تلاش می‌کنیم جسارت داشته باشیم راه را اشتباه می‌رویم و تملق غیربومیان آن‌سوی دریای ایرلند را مـی‌گـوییم. در دوران متـأخر مـا دو ایرلنـدی، جیمـز جویس و جورج مور[1] را داشته‌ایم. آنها هیچ‌چیزی را روشن نکرده‌اند. جماعت یا با آنها می‌آیند یا در تاریکی می‌مانند... اقلیم‌گرایی تفکری جهانی است؛ با مبانی سروکار دارد.[31]

تمایزی که کَوانا میان اقلیم‌گرا و اقلیم‌گریز می‌گذارد بسیار مهم است. در جـایی کـه او این اصطلاحات را به کار می‌برد دو نویسندهٔ ایرلندی را برای اقلیم‌گرایی‌شان ملامـت می‌کند و بدین طریق نشان می‌دهد که یا باید از الگوهـای غالـب (الگوهـای انگلیسـی) پیروی کرد یا نسبت به آنها واکنش نشان داد. او همچنین به ارتباط سلسله‌مراتبـی میـان «مرکز» با درجهٔ اهمیت اولیه و «حومه» با درجهٔ اهمیت ثانویه اشاره می‌کند و بـا طـرح موضوع جهانی‌بودن اقلیم‌گرایی به‌نحوی مؤثر این سلسله‌مراتب را در هم می‌شکند.

با برپا کردن مجموعه‌ای از معیارها و تمرکز بر انواع خـاص آن و نـه عـام آن، چـه زیبایی‌شناختی باشند چه اجتماعی و در چهـارچوب اقلـیم‌گرایـی، نویسـنده مـی‌توانـد خوانندگان را به سوی دنیای خود بکشد. بدین نحو است که بـرای مثـال جکـی کـی[2]، شاعر رنگین‌پوست اسکاتلندی در مجموعهٔ خود، *نوشته‌های منتخب و تندباد شـدید ۸*[3] به سال ۱۹۹۱، دنیای اقلیم‌گرای دختر نوجوان شمالی دههٔ هزار و نهصـد و نـودی‌ای را می‌سازد که میان مجموعه‌ای متناقض از توقعات و قراردادهای اجتماعی گیر مـی‌افتـد و خواهی نخواهی ما را به سوی آن دنیا می‌کشاند:

من از خاطره‌ها حرفی نمی‌زنم. حتی خاطره‌ها
به دردسر می‌انجامد. به‌ویژه خاطره‌ها.

---

[1] George Moore (۱۸۵۲–۱۹۳۳) شاعر، منتقد، نویسندهٔ داستان کوتاه و رمان‌نویس ایرلندی.

[2] Jackie Kay (۱۹۶۱–)

[3] *The Adoption Papers and Severe Gale 8*

کدام مدرسه. چه خانه‌ای. کدام دوست.
در دنیاهای گوناگونی بزرگ می‌شویم:
او با گوشت قیمه‌شده و سیب‌زمینی‌ها، نم‌نم باران و پشم‌ریزه‌ها
من با ذرت‌ها، توفان‌های تندری و سرمای سخت.[32]

در شعر شورانگیز جکی کی سرشت‌هایی از بافت شهری به تصویر کشیده می‌شود. هیو مک‌درمید تمایز اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی را با اصطلاحات تصورات خودی و دیگری از محیط طبیعی بیان می‌کند، زمانی که می‌نویسد:

اسکاتلند کوچک؟ اسکاتلند چند چهرهٔ ما، کوچکْ اسکاتلند بی‌کران ما؟
تنها به‌عنوان تکه‌ای از دامنهٔ تپه ممکن است گوشهٔ خاصی باشی
نزد احمقی که گریه می‌کند «تنها خلنگ جارو[۱]»! اما نه در سپتامبر
نشسته آنجا به استراحت و خیره به اطراف
می‌بینی نه‌تنها خلنگ جارو را که قره‌قات[۲]ها را نیز
با برگ‌های سبز درخشان و برگ‌هایی که به این زودی به قرمز روشن خواهند زد
قره‌قات‌های رسیدهٔ پنهان؛ و میان برگ‌های سبز مریم‌گلی
از مورد[۳] باتلاق گل‌های طلایی با درخشش آزاردهنده.[23]

هر دو نویسنده اگرچه به طریقی کاملاً متفاوت، نمایندهٔ اقلیم‌گرایی اسکاتلندی‌اند، زیرا هر دو از منظر خود دربارهٔ آن چیزی می‌نویسند که کَوانا «مبانی» می‌نامد. در واقع اگر ما به طیف نویسندگانی نگاه کنیم که هم‌اکنون و در جزایر بریتانیا قلم می‌زنند تمایز میان اقلیم‌گرایی و اقلیم‌گریزی موضوع خوبی برای تطبیق به دست می‌دهد. برای مثال، جفری هیل[۴] که برای شروع، بومیان رنگین‌پوست کشورش را به‌عنوان موضوع برمی‌گزیند و تونی هریسون[۵] شاعر شمالی و مترجم، هر دو شاعران انگلیسی هستند که

---

[۱] نوعی گیاه
[۲] نوعی گیاه
[۳] نوعی گیاه
[۴] Geoffrey Hill (۱۹۳۲–) شاعر انگلیسی و استاد ممتاز در ادبیات انگلیسی.
[۵] Tony Harrison (۱۹۳۷–) شاعر و مترجم و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

می‌توان آنها را از همین منظر با نویسندگان ایرلندی و اسکاتلندی تطبیق کرد و چه‌بسا چنین تطبیقی مفیدتر از تطبیق بر پایهٔ تمایزات «ملی» باشد.

٦. تطبیق الفاظ بریتانیا

ادبیاتی را که نویسندگان جزایر بریتانیا می‌آفرینند نمی‌توان بدون درک مشکلات ناشی از لفظ «بریتانیایی بودن» تطبیق کرد و نیز بدون در نظر گرفتن معانی لفظ «بریتانیایی» در مقاطعی از گذشته، نمی‌توان به مشکلات ناشی از کاربرد آن پی برد. تسلط لفظ انگلیسی، به‌عنوان زبان، به‌عنوان ادبیات و به‌عنوان نظامی سیاسی به‌دلیل نادیده گرفته شدن شمار بسیاری از نوشته‌های اعجاب‌انگیز سایر سرزمین‌ها در جزایر بریتانیاست.

آن‌چنان انگلستان قدرت یافته است که بسیاری از دانش‌آموزانی که انگلیسی یاد می‌گیرند به لفظ بریتانیا به‌عنوان مترادفی برای لفظ انگلستان نگاه می‌کنند و حتی لفظ لندن را مترادفی برای انگلستان در نظر می‌گیرند. از الفاظ «ادبیات انگلیس» یا «مطالعات انگلیسی» به‌طور فراگیری استفاده می‌شود به‌نحوی که نویسندگان ولزی، اسکاتلندی، ایرلند شمالی‌ای و ایرلندی بدون اشاره به خاستگاه و سنت‌های ادبی گوناگونشان پیوسته در برنامه‌ها و واحدهای درسی ادبیات انگلیس جای می‌گیرند. این نوع گرایش از یک سو تا حدود زیادی حاصل نبودِ پژوهش‌های تطبیقی آثار در جزایر بریتانیاست و از سویی دیگر حاصل مشکلات ناشی از برنامه‌های سیاسی پنهان. کَوانا ممکن است مدعی شود که جویس نویسنده‌ای ایرلندی و اقلیم‌گرایی واقعی است، اما در بسیاری از واحدهای درسی ادبیات انگلیسی جویس را در کنار دی اچ لارنس[۱] و ویرجینیا وولف[۲]، نویسنده‌ای در حوزهٔ ادبیات مدرن انگلیس به حساب می‌آورند. تصدیق موجودیت ادبیات ایرلند، تضعیف چندین و چند درجه‌ایِ ادبیات انگلیس خواهد بود.

امروز با استفاده از نظریهٔ پسااستعماری در حال تکوین و ابزار روش‌شناختی نقد جنسیت محور[۳] (پژوهش‌های فرهنگی متخصصی همچون ریچارد جانسون[۴] یا منتقدی

---

[۱] D. H. Lawrence (۱۸۸۵–۱۹۳۰) رمان‌نویس، شاعر، نمایشنامه‌نویس، نقاش و منتقد ادبی انگلیسی.

[۲] Virginia Woolf (۱۸۸۲–۱۹٤۱) نویسندهٔ انگلیسی.

[3] gender-based criticism

[۴] Richard Johnson استاد انگلیسی تاریخ اجتماعی و مطالعات فرهنگی در دانشگاه برمنگام.

چون تری ایگلتون[۱] در حوزهٔ نقدِ مارکسیستی که هر دو به‌دلیل نقشی که آثار فمینیستی در محوریت دادن به انسان و پایان دادن به افسانهٔ عینیت در دانش ادبی ایفا کرده‌اند، خود را وامدار این آثار می‌دانند)، فکر کردن دربارهٔ تطبیق آثار ادبی جزایر بریتانیا بدون متوسل شدن به شیوه‌های خاص و تبعیض‌آمیز ممکن شده است. برای پژوهشی تطبیق‌بنیاد افزون بر شعر معاصر که حوزه‌ای بسیار غنی است توجه به شیوه‌های گوناگون ارائهٔ تجربهٔ مشترک حاصل از تقسیم شهر و روستا و اهمیت مکان هم به‌لحاظ ادبی و هم به‌لحاظ تاریخی و اسطوره‌ای و ارتباط میان فرد و محیط او همه و همه بسیار ارزش دارند. برای مثال تداوم شعر اندوهناک در میان بسیاری از شاعران برجستهٔ بخش‌های گوناگون جزایر بریتانیا می‌تواند زمینهٔ مناسبی را برای بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها به‌لحاظ شکل و سبک و محتوا فراهم کند. بر همین اساس ما می‌توانیم شعر «اینجا در سرزمین‌های خاموش»، اثر ۱۹٤۰ الن لِولین ویلیامز[۲] را که چشم‌انداز فردی ولزی از جنگی متجاوزانه را به تصویر می‌کشد:

فایده‌ای ندارد خشمگین بودن در این معرکه
در این هجوم ماشین‌های جنگی
جامعه، فاسد شده، پایان یافته، پایان یافته
در نوای اندوه و درد؛ در آخرین آه.[34]

با شعر «ایرلند، ۱۹۷۲» اثر پُل دورکن[۳] تطبیق دهیم:

کنار گورِ هنوز تازهٔ مادربزرگِ محبوبم
گور نخستین کشتهٔ محبوبم به دست برادر.[35]

یا با شعر «مرغان نوروزی» ۱۹۵۹ اثر ایان کرایتون اسمیت[٤]:

... در مرکز است
یکتا مرغ نوروزی به رنگ آبی

---

[۱] Terry Eagleton (۱۹٤۳–) نقّاد ادبی انگلیسی.
[۲] Alun Llewellyn-Williams شاعر معاصر ولزی.
[۳] Paul Durcan (۱۹٤٤–) شاعر معاصر ایرلندی.
[٤] Ian Crichton-Smith (۱۹۲۸–۱۹۹۸) ادیب و شاعر اسکاتلندی.

تصویری که از آن می‌سازید، در طمعش
تنها اشتیاقی که به‌راستی واقعی است.
حتی نمی‌توانی تحسینش کنی. نیرویی است
به سادگی همانند بمب، ناچیز همچون مرگ
فرو می‌افتد خود نه دیگری، در میان
فراخ تصوراتی باشکوه که می‌پوشاند واقعیت شما را.

و با شعر «دوران سادگی شاه» اثر جفری هیل:

اُه دستانت را به هم بزن تا کبوتر به پرواز درآید
به میان برگ بپرد و با آوایی نامنظم
فرو کند بال‌هایش را در سپیدهٔ سبز
بر فراز این جست‌وجوی طولانی و زمین متروک
ویرانه‌های نیم‌ساختهٔ سرزمینی تازه
کلاهک‌های قارچ‌ها می‌پیچیدند به گرد صافی حوض.[37]

آنتونی تورلبی[1] یکی از تطبیقگران برجستهٔ بریتانیایی که برای کار تطبیقی خود سراسر اروپا را از نظر گذرانیده است می‌گوید در ادبیات فوریتی است که خواننده را «درگیر چیزهای دیگری جز زیبایی» می‌کند؛ «تنوع تجربیات در موضوعاتی همچون ترس و آزادی و بخشش که در نهایت پایهٔ مطالعات تطبیقی را می‌گذارد، به‌همراه مسائل غیرادبی مرتبط با همین موضوعات».[38] در اینجا تورلبی رویکردی را مفروض می‌داند که می‌تواند به‌عنوان الگویی برای ادبیات تطبیقی در جزایر بریتانیا مناسب باشد. درست همین استفادهٔ نویسندگان از تجربیات متنوع به‌عنوان منبع اصلی به این فرض اشتباه دامن می‌زند که چون صرفاً زبان انگلیسی زبان غالب است و لندن مقر دولت بریتانیا، نوشتن به زبان انگلیسی باید ضرورتاً اصل در نظر گرفته شود. در واقع تأثیر نویسندگان غیر انگلیسی که زبان بومی آنها گونه‌هایی از زبان انگلیسی است رفته‌رفته باعث تغییر در واژگان می‌شود: ما اکنون «ادبیات انگلیس» را از «ادبیات در انگلیس»

[1] Anthony Thorlby

تمیز می‌دهیم؛ جابه‌جایی‌ای که طی دو دهۀ اخیر اتفاق افتاده است اما برای آینده فوق‌العاده اهمیت دارد. سی دی ناراسی‌مِهایا[۱] از تمایل جدیدی که در به کار بردن زبان انگلیسی به وجود آمده است این‌گونه تعریف می‌کند:

> اینکه زبانِ هیچ منطقه‌ای نیست از قدرت آن و ویژگی فوق‌العادۀ جهانی بودن آن است ـ تخیل سلتی، قدرت اسکاتلندی، درستی ساکسونی، موزون بودن ولزی و رک و پوست‌کنده بودن امریکایی آن ـ مناسب برای خُلق روشنفکرانۀ هندی و فرهنگ آمیخته‌ای نظیر فرهنگ ما. انگلیسی نه‌تنها زبانی خالص نیست بلکه ترکیبی از زبان‌هایی است که وحدتی تازه یافته‌اند.[39]

کلیتون کولب[۲] و سوزان نوکس[۳] در مقدمۀ مجموعۀ مقالات خود در زمینۀ ادبیات تطبیقی در اواخر دهۀ ۱۹۸۰ از تغییراتی می‌گویند که در دو دهۀ گذشته در مطالعات تطبیقی اتفاق افتاده است. آنها اشاره می‌کنند که علاقه به مطالعۀ جریان‌ها و دوران‌های ادبی، همانند علاقه به مطالعۀ انواع و تاریخ نقد رنگ باخته است. آنها از افزایش علاقه به آنچه انواع «فرعی» می‌نامند مانند زندگینامه‌نویسی و «بود یا نبود فصل مشترک میان مقوله‌های عام در نقد غربی و شرقی» می‌گویند.[40] در کتاب آنها زمینه‌های تازه برای مطالعه عبارت‌اند از: مطالعات زنان، تاریخ آموزش، نشانه‌شناسی و نظریۀ خوانش. آنها این گرایش‌ها را به‌صورت زیر خلاصه می‌کنند:

> تمایلی وجود دارد به دور شدن از موضوعاتی که در درک تاریخ ادبیات ضروری تشخیص داده می‌شوند؛ موضوعاتی که گنجینۀ فرهنگی بزرگ و یکپارچه‌ای در نظر گرفته می‌شوند (جریان‌ها، مضمون‌ها، دوران‌ها و تاریخ اندیشه‌ها) و نزدیک شدن به موضوعاتی که گرد زمینه‌های نو می‌چرخند (ادبیات «درحال شکل‌گیری»، ارتباط با سایر حوزه‌ها، مطالعات زنان، شکل‌های به حاشیه رانده‌شدۀ خوانش: «پیش‌خوانش»، «خوانش زنانه» و «خوانش ناباورانه»[۴]).

---

[۱] C. D. Narasimhaiah (۱۹۲۱–۲۰۰۵) استاد هندی زبان انگلیسی در کالج مهارجه، استاد مدعو در دانشگاه یل و کوینزلند، پژوهشگر مقیم در مرکز بین‌المللی پژوهش ایتالیا.

[۲] Clayton Koelb استاد ادبیات تطبیقی زبان آلمانی در بخش ادبیات و زبان‌های آلمانی و اسلاوی دانشگاه کارولینای شمالی.

[۳] Susan Noakes (۱۹۵۰–) استاد انگلیسی دانشگاه مینی‌سوتا در بخش ادبیات فرانسه و ایتالیایی.

[4] lethetic reading

این تمایل عام، خارج از محوریت سنتی تحلیل کلام انتقادی، البته ویژگی بارز دانش ادبی امروز است و به‌هرحال خاص ادبیات تطبیقی نیست.[41]

کولب و ناکس می‌گویند این تغییرات در حوزهٔ ادبیات تطبیقی که در کتابشان مطرح شده منعکس‌کنندهٔ تغییراتی گسترده‌تر در حوزهٔ دانش ادبی است. اگرچه بی‌شک این نظر درست است باید توجه داشت که حتی با در نظر گرفتن مسائلی چون تعریف فرهنگ، تعبیر دیگربودگی[1]، افق دید خواننده، فرایند انتقال متن از طریق ترجمه، ارتباط زمان و مکان و زبان و هویت، مطالعه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی مجبور به دور شدن از صورت‌گرایی و نزدیک شدن به حوزه‌های پژوهش تطبیقی فرهنگ است که در عین پویایی و هیجان‌انگیز بودن بسیار پرمخاطره می‌نماید. جزایر بریتانیا زمینهٔ مطلوبی را برای پژوهش در این رویکردهای نو پدید می‌آورد.

اجازه دهید در پایان این بحث دوباره به سراغ سیمِس هینی برویم. «نامهٔ سرگشاده» همان‌گون که قبلاً هم مطرح شد به‌عنوان قطعه‌ای که به مناسبت خاصی سروده شده، عکس‌العملی است در مقابل آنچه شاعر کاربرد نابجای لفظ «بریتانیا» در خصوص خودش تصور می‌کند. شعر شامل سی و سه قطعه است و در آن از مطلب قابل بحثِ طنزآمیزی سخن به میان می‌آید. در قطعهٔ دهم، شاعر از چشم‌اندازهای گوناگون در خصوص مشترک بودن یا نبودن تاریخ می‌گوید و در قطعهٔ یازدهم به‌نظر موضوع همپای رویکردی جهانی پیش می‌رود که در آن همه‌چیز «بخشی از گنجینهٔ تازه و مشترک هنر» است، اما زبان شاعرانهٔ مصنوعی و تقابل میان واژه‌های «کشورهای مشترک المنافع» و «مستقل» در ابیات همجوار، به جایگاه واقعی سخن‌گو اشاره دارد. در قطعهٔ سیزدهم هینی از لیوی[2] و هاریس[3] به‌عنوان نمونه‌های بعدی نام می‌برد و در قطعهٔ شانزدهم اعلان می‌کند:

خواهی فهمید که حاضر نیستم

---

[1] otherness

[2] Titus Livius Patavinus مشهور به Livy (۵۹ قبل از میلاد ـ ۱۷ بعد از میلاد) تاریخ‌دان رومی که دربارهٔ تاریخ باشکوه روم و مردم آن نوشت.

[3] Quintus Horatius Flacus (٦٥ قبل از میلاد ـ ۸ بعد از میلاد) شاعر غزلسرای تأثیرگذار رومی. در دنیای انگلیسی زبان مشهور است به Horace.

آنچه مال من است دزدیده شود
موطنم...

شعر هینی به‌دلیل ارائهٔ برداشتی کاملاً شخصی از وضع ناگوار نویسندگان ایرلند شمالی و به دست دادن نمونه‌ای تطبیقی، شاهکار است. تاریخ تأسفبار ایرلند با توجه به اشعار شاعران آشفتهٔ رومی، اسطورهٔ ایرلند مادری با در نظر گرفتن منابع اسطوره‌شناسی باستان و صور خیال تجاوز به عنف (فیلومل[۱] و لیدا[۲])، تصویر خیالی ایرلند در تقابل با تصویر لندن، جهان ادبی، چشم‌انداز انگلستان آن‌گونه که دانلد دِیوی[۳] معترضِ کاملاً جدیِ تحقیر به تصویر می‌کشد با واقعیت سبعانهٔ خانواده‌های چند شاخه‌شده و درگیری‌های داخلی برابر نهاده می‌شود. شعر با حکایتی قرن بیستمی مناسبِ فیلم‌سازی، آن‌گونه که نویسندهٔ مخالف چکی میروسلاف هولوپ[۴] روایت می‌کند خاتمه می‌یابد و هینی رشتهٔ مطالب گوناگونی را به یک ریسمان می‌کشد: بافت، صحنهٔ مخالفت او و با مخالفت هولوپ مقایسه می‌شود و هر دو شاعر به‌عنوان پیروان سنت کهن معرفی می‌گردند.

«نامهٔ سرگشاده» شعری است که از یک سو بدون دانش گسترده از ادبیات و فرهنگ‌های دیگر و از سویی دیگر بدون داشتن احساسی ریشه‌دار و عمیق از هویت شخصی در بافتی خاص امکان سروده شدن نداشت. در اصل نمونه‌ای از ادبیات تطبیقی است زیرا در جریان خواندن آن ما به دنبال کردن روند تفکر هینی، عقبگرد در زمان، گذر از محدوده‌های فرهنگی، سؤال کردن از فرضیات و به چالش کشیدن آنها و در نهایت پافشاری بر نیاز به فرایند اسم‌گذاری مشترک ترغیب می‌شویم. او با گفتن «اما بریتانیا نه» و «نمی‌تواند نام درستی باشد» قبل از بیت آخر به‌سادگی می‌گوید: «ارادتمند شما، سیمس».

---

[۱] Philomel قصه‌ای وحشتناک دربارهٔ دختری که شوهرخواهرش شاه ترئوس (Tereus) به او تجاوز می‌کند و زبان او را می‌بُرد (پیش‌درآمدی به لاوینیا Lavinia دختری با سرنوشت مشابه در *تیتوس آندرونیکوس* *Titus Andronicus* اثر شکسپیر).

[۲] Leda دختر تستیوس (Thestius) و همسر تینداریوس (Tyndareus) در اسطوره‌شناسی، که زئوس به شکل یک قو به او تجاوز می‌کند. این افسانه سوژه‌ای عام در دورهٔ روشنگری برای هنرمندانی نظیر وینسی (Vinci)، میکلانژ و روبنس (Rubens) بوده است.

[۳] Donald Alfred Davie (۱۹۲۲–۱۹۹۵) شاعر و منتقد ادبی انگلیسی.

[4] Miroslov Holub (1923-1998)

پژوهش در ادبیات تطبیقی جزایر بریتانیا همانند شعر هینی با فکر کـردن دوبـاره بـه فرایندهای نام‌گذاری شروع می‌شود و پایـان مـی‌یابـد. در ایـن خصـوص چنـین اقـدام تهورآمیزی کاملاً به فرایندهای نام‌گذاری و دوباره نام‌گذاری مشابهی مرتبط می‌شود کـه در سایر بافت‌های پسااستعماری درحال اجرا است.

پی‌نوشت‌های نویسنده

1. Seamus Heaney, "An Open letter", in Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day*, London: Hutchinson, 1985: 23-30.
2. Glanville Price, The Languages of Britain, London: Edward Arnold, 1984.
3. price, p. 186.
4. Henry Wyld, *The Growth of English*, London: Murray, 1907, p. 48.
5. George Sampson, *English for the English*, London, 1925, p. 41.
6. Saunders Lewis, "Byd a Betws" (1941), cited in Thomas Parry, A History of Welsh Literature, trans. H. Idris Bell, Oxford: Clarendon, 1955, p. 412.
7. Hugh Macdiarmid, from "A Drunk Man Looks at the Thistle", in M. Grieve and W. Aitken (eds), *complete Poems*, London: Martin Brian and O'Keeffe, 1978.
8. Thomas Davis, "Our National Language", in Mark Storey (ed.), *Poetry and Ireland since 1800: A Source Book*, London: Routledge, 1988, p. 47.
9. John Williams, *Twentieth-Century British Poetry. A Critical Introduction*, London: Edward Arnold, 1987, p. 95.
10. Heaney, 1985.
11. John Hewitt, "An Irishman in Coventry", in Frank Ormsby (ed.), *Poets from the North of Ireland*, Belfast: Blackstaff Press, 1979, p. 28.
12. Sorley Maclean, in Robin Bell (ed.), *The Best of Scottish Poetry*, Edinburgh: Chambers, 1989, p. 112.
13. Michael O'Loughlin, "Cuchulainn", in Sebastian Barry (ed.), *The Inherited Boundaries: Younger Poets of the Republic of Ireland*, Dublin: Dolmen, 1986, p. 123.
14. John Montague, "Like Dolmens Round My Childhood, the Old People", in Ormsby, pp. 89-90.
15. Norman MacCaig, "Rings on a Tree" (1968), in Charles King, *Twelve Modern Scottish Poets*, London: University of London Press, 1971, p. 102.
16. John Speirs, "A Survey of Medieval Verse", in Boris Ford (ed.), *The Age of Chaucer*, Harmondsworth: Penguin, 1954, p. 54.
17. William of Malmesbury (c. 1130) cited in Bruce Dickins and R. M. Wilson (eds), *Early Middle English Texts*, London: Bowes and Bowes, 1951, p. xvii.
18. Douglas Hyde, *A Literary History of Ireland*, London: Benn, 1967 (first published 1899), p. 216.
19. Hyde, p. 453.
20. Hyde, p. 493.

21. *The Complaynt of Scotland* (1549), cited in Glanville price, p. 189.
22. *The Complaynt of Scotland*, cited in Rory Watson, *The Literature of Scotland*, London: Macmillan, 1984, p. 93.
23. Parry, p. 196.
24. Michael Kelly, *Reminiscences*, vol. 1, cited in Hyde, p. 622.
25. Nicholas phillipson, *The Enlightenment in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 19-20.
26. Sean Lucy, "What is Anglo-Irish Poetry?", in Sean Lucy (ed.), *Irish Poets in English*, Cork and Dublin, 1973, p. 15.
27. David Cairns and Stean Richards, *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*, Manchester University Press, 198, p. 154.
28. Siegbert Prawer, *comparative Literary Studies: An Introduction*, London: Duckworth, 1973, p. 13.
29. Pierre Bourdieu, "La paradoxe du sociologue", in *Questions de sociologie*, Paris: Editions de Minuit, 1980, p. 86.
30. Patrick Kavanagh, from *Collected Prose*, 1967, in Storey, pp. 200-6.
31. Kavanagh, pp. 205-6.
32. Jakie Kay, "Photo in the Locket", in *The Adoption Papers*, Newcastle upon Tyne: Bloodace Books, 1991, p. 49.
33. MacDiarmid, pp. 1170-1.
34. Alun Llewellyn-Williams, "Here in the Quiet fields", cited in Parry, p. 431.
35. Paul Durcan, "Ireland, 1972", in Paul Muldoon (ed.), *The Faber Book of Contemporary Irish Poetry*, London: Faber and Faber, 1986, p. 314.
36. Ian Crichton-Smith, "Swagulls", in King, p. 172.
37. Geoffery Hill, "Idylls of the King", from *Tenebrae*, London: André Deutsch, 1978.
38. Anthony Thorlby, *The Times Literary Supplement*, 25 July 1968, p. 794.
39. C. D. Narasimhaiah, *the Swan and the Eagle*, Simla, Indian Institute of Advanced Study, 1969, p. 8.
40. Clayton Koelb and Susan Noakes, *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, New York, Cornell Universiy press, 1988, p. 6.
41. Koelb and Noakes, p. 6.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۶۰-۱۸۵

بررسی تطبیقی رمانتیسم در شعر سهراب سپهری و ابوالقاسم الشابّی

نیلوفر محمدی،* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فلاورجان ـ اصفهان.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۴/۷

چکیده

ادبیات تطبیقی یعنی بررسی وجوه اشتراک و افتراق و تأثیر و تأثر بین دو (یا چند) متن ادبی که به بیش از یک زبان نوشته شده باشند. سهراب سپهری و ابوالقاسم شابّی، دو ادیب اریب از دو فرهنگ متفاوت ایرانی و عربی بودند که در شرایط و محیط اجتماعی مختلفی پرورش یافتند و علی‌رغم تفاوت‌های بسیار و آشکار از حیث ویژگی‌های روحی و روانی نامشابه، مشترکات زیادی دارند که شایستهٔ بررسی و دقت نظر است. گرایش به طبیعت، مکتب رمانتیسم، آیین بودا، آرمان‌گرایی، میل به تنهایی و خلوت‌گزینی از وجوه مشترک افکار این دو شاعر بزرگ ادب معاصر است. خانواده، جامعه، تأثیرپذیری از شخصیت‌های بزرگ فکری و ادبی، شکست در عشق عواملی بودند که سبب نزدیکی افکار این دو شاعر توانمند شدند. کیفیت تعامل افراد خانواده با یکدیگر، شرایط سیاسی اقتصادی نامناسب جامعه، محرومیت از حمایت پدر به‌عنوان رکن اساسی خانواده سبب شد که این دو شاعر از همان دوران کودکی خلوت و تنهایی را برای خود برگزینند که این عوامل در بزرگسالی با بیماری جسمی نیز پیوند خورد و گرایش به عزلت و تنهایی را تشدید کرد. در پژوهش پیش رو رمانتیسم و طبیعت‌گرایی از دیدگاه این دو شاعر معاصر بررسی شده است؛ شاعرانی از ایران زمین و دیار عرب.

کلیدواژه‌ها: سهراب سپهری، ابوالقاسم شابّی، رمانتسیم، شعر معاصر، گونهٔ شعری.

---

* Email: iaunm.mohammadi1@gmail.com

۱. مقدمه

پیدایش مکتب‌های ادبی همچون مکتب‌های اجتماعی و کلامی و... زاییدهٔ شرایط اجتماعی و... است. شکل‌گیری گرایش‌های فکری در پیدایش جریان‌های ادبی نیز مؤثر است. رمانتیسم را شاید بتوان جریان ایجادشده در برابر کلاسیسیسم دانست. قرن هجدهم در اروپا سقوط طبقات اجتماعی را در پی داشت که بنیان‌های کهن را سست کرد و طبقه‌ای به نام بورژواَ شکل گرفت. طبقهٔ بورژواَ خواهان احقاق حقوق اجتماعی خود بود که در نهایت به انقلاب فرانسه منجر شد. دولت فرانسه در این زمان دست تصاحب به سرزمین‌های ضعیف دراز کرد و به استعمار سرزمین‌های دیگر از جمله تونس پرداخت. بعدها آتش استثمار شعله‌ور شد و به غارت ثروت‌های انسانی و غیرانسانی و حتی ادبی نیز انجامید. این جریان‌ها در شکل‌گیری ادبیات رمانتیک تأثیر بسزایی داشت. روند فلسفی و فکری نیز در آن اثرگذار بود تا آنجا که مناقشه‌ای مقوله‌ای به‌دنبال داشت که از زمانی دور سبب نزاع فکری بین فیلسوفان شده و مسئلهٔ زیبایی و معیارهای آن مورد دقت نظر قرار گرفت. در مکتب کلاسیسیسم به مسئلهٔ زیبایی و ابعاد آن این گونه پاسخ داده شد که زیبایی برگردانی از حقیقت است اما برای پیروان مکتب رمانتیسم زیبایی به ذوق و قریحهٔ ادبی برمی‌گشت که امری شخصی به شمار می‌آمد. در نتیجه زیبایی امری واقعی و شخصی شناخته شد و حالتی نسبی به خود گرفت. شعر رمانتیک هم در موضوع و هم در معنی متحول شد. عامل ادبی نیز در کنار عوامل اجتماعی، سیاسی، فلسفی و... در پیدایش شعر مکتب رمانتیسم تأثیر فراوان گذاشت. مکتب کلاسیسیسم بر عنصرهای عقل و خیال تأکید داشت (سیدحسینی ۱/ ۱۷۸) درحالی‌که رمانتیسم بر طبیعت و علاقه و ارتباط انسان با آن تأکید می‌ورزید. توصیف مظاهر طبیعی همچون دریا، کوه‌ها، آواز پرندگان و چکاوک‌ها و توصیف بهار با آن همه زیبایی و سبز بودن، توصیف پاییز و زرد و آتشین شدن رنگ باغ و بوستان و... همه، توصیفاتی بود که رمانتیک‌ها به آنها توجه و علاقهٔ خاص نشان دادند. توجه به ثمرات پاییز اعتقاد کلاسیسیسم‌ها بود و توجه به فصل پاییز به‌عنوان یادآور جوانی و عمرِ رفته، اندیشهٔ رمانتیک‌ها. شعر رمانتیک شعر عشق، اندوه، شکوه، شکایت از روزگار و مغتنم شمردن عمر بود.

۲. رمانتیسم در ادب فارسی

از عصر مشروطه به بعد شعر اجتماعی و بیدارکننده کم شده بود زیرا جامعه نیاز به چنین شعری را احساس نمی‌کرد. ظلمت حاکم بر جامعه تا بدان درجه بود که حتی شاعرانی که متعهد بودند شعر نسرودند زیرا نمی‌خواستند شعرشان شعار باشد و راهی به واقعیت نداشته باشد. شاعران از آنجا که خود را انسان اندیشمند در برابر جامعه و مردم می‌دانند و متعهد احساس می‌کنند ترجیح می‌دادند از اندیشه‌های اجتماعی روز به طبیعت که نوعی به درون خزیدن است پناه ببرند. شاید سبب آن، شر و فساد دنیای بیرون بوده باشد. زندگی اجتماعی دستخوش نوسان‌های شدید سیاسی است به‌گونه‌ای که این نوسان‌ها زندگی ما را زیر و زبر می‌کند و توجه ما را به خود معطوف می‌سازد. قدر مسلم اینکه در های و هوی جنجال‌های اجتماعی، مردم غرق می‌شوند و کمتر تأمل و تدبر می‌کنند. جامعهٔ ما از مشروطه به بعد به تندروی اجتماعی دچار شده و سرزمین ادب را به یغما برده است. سخن از پیوند آدمی با طبیعت (هستی) خارج از شرایط اجتماعی، هر روشنفکری را به تفکر وامی‌دارد. شاعر نیز به‌عنوان عضوی از اجتماع از غم مردم برکنار نیست. تنها تفاوت شاعران با دیگر مردم این است که عده‌ای رودرروی مشکلات ایستاده از روبه‌رو آن را می‌بینند و عده‌ای در کنار ایستاده و به مسائل می‌نگرند؛ و شاعر، فردی که روبه‌رو می‌ایستد آسیب‌ها را بیشتر احساس می‌کند. شعر رمانتیسم که گونه‌ای از ادبیات غنایی است سعی در فرمانروا کردن عواطف و احساسات شخصی در مواجهه با طبیعت دارد؛ عواطف متافیزیکی و حتی آرزوهای از دست رفتهٔ دوران کودکی که یا از درون شاعر آشکار می‌شود یا از طبیعت سر برمی‌دارد. نقش شاعرانی که در کشور به سر می‌برند در نشر اندیشه‌های رمانتیک قابل ملاحظه است.

۳. رمانتیسم در ادب معاصر عرب

شاعر معاصر عرب از مرحلهٔ تجربهٔ رمانتیسم فردی گذشته است و همچون یک انسان، اجتماعی می‌نویسد. وی به مسئولیت اجتماعی خود نیک آگاه است و از رهگذر به

خدمت گرفتن عناصر عینی یعنی همان‌ها که به چشم دیده می‌سراید. شاعری که هدف اصلی ذهن خود را غیرمستقیم بیان می‌کند موفق‌ترین شاعر است؛ بنابراین با مدد گرفتن از تصاویر و آمیختن آنها با عناصر طبیعی میان اندیشهٔ خود و افکار خوانندگان پیوند می‌زند. وی تصاویر و واقعیت‌های جامعه را بیان می‌کند اما در لفافهٔ تعابیر شاعرانه و دوپهلو. اگر شاعری عرب اراده کند از روبه‌رو به وقایع بنگرد دیگر از مقولهٔ شعرهای رمانتیک نمی‌سراید و شعرش با شکست مواجه می‌شود. آنچه نباید از نظر دور داشت مسئلهٔ برونگرا یا درونگرا بودن شاعر است. مسئلهٔ اساسی این است که شعر رمانتیک که از قلم شاعر معاصر می‌تراود نوعی درون‌گرایی و پناه بردن به طبیعت درون خود است. رمانتیسم مفاهیم مختلفی را شامل می‌شود و بسته به شرایط هر جامعه، رویکرد شاعر به آن متفاوت خواهد بود. همچنانی که فرد با توجه به پیشینهٔ فردی خود نسبت به یک موضوع واکنش نشان می‌دهد عرب نیز در سرودن شعر رمانتیسم پیشینهٔ فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و... خود را ملاک سرودن قرار می‌دهد. شاعر رمانتیسم عرب در سازگار کردن توانمندی و آرزومندی در تعارض است (ابوالشباب ۱۹٦). رمانتیسم در شعر شاعران عرب بر سه وجه تأکید دارد: ۱) تأکید بر نگرش به واقعیت به‌جای گذشتهٔ سنتی، ۲. آزادی فردی به‌جای تسلیم شدن در برابر سنت‌ها، ۳. ابتکار و نوآوری و نقش خیال در برابر تقلید (همان ۱۹۷)

٤. رمانتیسم در شعر سهراب سپهری

سهراب سپهری شاعر نامدار عصر حاضر، کسی بود که برخلاف شیوهٔ معتاد افراد جامعه، دخالت و ورود و اظهار نظر در امور نامربوط را شایستهٔ مردانی چون خود نمی‌دانست. او که حتی مدرسه را خراشی به رخسار خیالات خود می‌پنداشت با پناه بردن به طبیعت و تجسم زیبایی‌های آن در فصول سال، دل و تصویر هر آدم نازک‌دل و حتی گران‌جان را به همراه شدن با خود فرامی‌خواند. سهراب همهٔ مظاهر طبیعی را از سراب کویر گرفته تا تپه و غروب و تک درخت، چنان تصویر می‌کند که گویی در دسترس‌اند اما دست‌نیافتنی می‌نمایند. او وجود خود را آب روان در طبیعت نورانی

می‌داند که چنان وسعت دارد که در بی‌انتهایی آن می‌شود پرواز کرد. به فلسفه و عرفان گرایش عجیبی داشت تا آنجا که گرایش عرفانی و فلسفی، بسیار در شعر او دیده می‌شود.

برخی او را شاعر طبیعت‌گرا (ناتورالیست) و بعضی رمانتیست و عده‌ای عارف نوگرا می‌دانند که دور از اجتماع و مردم به سر می‌برد (ساورسُفلی ٦١-٦٣). عده‌ای نیز او را پیرو عرفان هندی و بودایی قلمداد می‌کنند و نظرات وی را متأثر از کریشنا مورتی، عارف هندی دانسته‌اند. شاید بهترین دلیل بر این گفته شعر «نیلوفر» باشد: نیلوفر نماد انسان پاک طینتی است که در مرداب این دنیا گرفتار شده است اما به ذلت و خواری آن تن نمی‌دهد و علی‌رغم روزگار گذراندن در این مرداب، پاک و معصوم و برکنار از آلودگی‌های این دنیا زندگی می‌کند. عناصر انتزاعی به‌گونه‌ای چشمگیر در شعر سهراب دیده می‌شود (شفیعی کدکنی ۷۵). البته شاید کسانی با این سخن همسو نباشند (مقدادی ۱۱۲-۱۱٦).

از مرز خوابم می‌گذشتم
سایهٔ تاریک یک نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فروافتاده بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟
در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها،
در مرداب بی‌ته آینه‌ها،
هرجا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم
یک نیلوفر روییده بود.
گویی او در تهی من می‌ریخت
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه خودم را می‌مردم.
بام ایوان فرومی‌ریزد
و ساقهٔ نیلوفر بر گرد همهٔ ستون‌ها می‌پیچد.

کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟
نیلوفر رویید،
ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید.
من به رؤیا بودم
سیلاب بیداری رسید.
چشمانم را در ویرانهٔ خوابم گشودم:
نیلوفر به همهٔ زندگی‌ام پیچیده بود.
در رگ‌هایش من بودم که می‌دویدم.
هستی‌اش در من ریشه داشت،
همهٔ من بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟ (سپهری ۱۱۸–۱۲۰)

او بودن را در سایهٔ ساقهٔ نیلوفر سبب نجات دنیا از ناپاکی‌ها می‌داند.

در شعر صدای پای آب، آنجا که سهراب از کلمهٔ «ذوق» استفاده کرده شاید در معنای قریحه و استعداد و به مفهوم اخص عرفان به کار برده باشد. تأیید این سخن جنبهٔ علمی و ذهنی تصوف است که آن را جنبهٔ علمی عرفان می‌نامند (تبریزی ۲۵). ذوق در نزد صوفیان شوق است که از استماع کلام محبوب و مشاهدهٔ جمال او روی می‌دهد و عاشق بیچاره را به وجد می‌آورد و از خود بیخود و محو مطلق می‌کند (دهخدا).

و رودهای جهان، رمز پاک محو شدن را
به من می‌آموزند
فقط به من (سپهری ۳۲۰)
و این همان محو شدن است که گفت:
بر تارم زخمهٔ لا می‌زن
راه فنا می‌زن (همان ۲۳۷)

در آن بند که سهراب، خود را به گیاهی در هند نسبت می‌دهد تعلق خاطرش را بـه هند و بودای هندی نشان می‌دهد؛ نکته‌ای که در مصراع‌های دیگر از شعر او نیـز دیـده می‌شود و اینکه او براساس پذیرش تفکر بودایی باور بودای هند، زمین را مملو از بـدی می‌داند که علی‌رغم بدی هنوز سوشیانت‌ها (پیامبران زرتشتی) متولد نشده‌اند که این نیز شاید به‌گونه‌ای دیگر یادآور شعر «نیلوفر» باشد.

بدی تمام زمین را فراگرفته است
هزار سال گذشت (همان ۳۲۲–۳۲۳)

او با اعتقاد به باورهای اسلامی تا جایی پیش می‌رود که تاجر یـزدی را کـه از تبـار آتش‌پرستان است آن‌چنان هوش از سر رفتهٔ متاع دنیا می‌بیند که در کنار جادهٔ ادویـه ــ که بیانگر همین تعلقات است ـ ساکن شده، اما ایمان راسخ دارد که روزی منجی موعود که در باور او همان بوداست ظهور خواهد کرد. یکی از مؤلّفه‌های شعر سهراب خـدایی است که در این نزدیکی است (سپهری ۲۷۲). دیگر، عشق به طبیعت، به انسان، به خدا، به رنگ‌ها که ناگفته‌ها را می‌گویند و عشق به مکان و بی‌مکانی و زمان و بی‌زمانی است. وی در مکتب شعری خود که همان رمانتیسم است سبکی نو دارد. او اگرچـه در آغـاز، خود را پیرو نیما می‌داند (مرادی کوچی ۳۸) ضمن رعایت اصول و قوانین نیمایی، خود طریقه‌ای نو ایجاد کرد. بسیاری اعتقاد دارنـد او سـبکی تـازه‌تـر از نیمـا در پـردازش و به‌کارگیری واژه دارد. طبیعت واژه‌ای است که با تمام مظاهر خود بیشترین حضور را در شعر او دارد. رمانتیسم او با دیگران متفاوت است. سپهری به اعتبار عملکرد ظریف قوهٔ خیال و مضمون‌تراشی‌ها و پیچ و تاب‌های عمیق ذهنی‌اش، یادآور سبک هندی در شعر فارسی است. خمیرمایهٔ بیشتر شعر سپهری فلسـفهٔ بوداسـت. نحـوهٔ گـزینش کلمـاتش یادآور شیوهٔ بیدل دهلوی است و بیشینهٔ اشعاری که عالمگیر و زبانزد خاص و عام شده شعرهایی است که در آنها طبیعت را به شیوهٔ سبک هندی توصیف می‌کنـد. طبیعـت در نظر پیروان مکتب رمانتیسم و از جمله سهراب، معبد و قبله و محراب است.

جانمازم چشمه
مُهرم نور

دشت سجادهٔ من
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم ...
سنگ از پشت نمازم متبلور شده است (سپهری ۲۷۲)

اتکای سپهری به بینش عارفانه تا حدی است که شعر را موجد صمیمیت و مهربانی و آشتی با پدیده‌های طبیعت می‌داند، حتی مرگ را گوشه‌ای از خلقت می‌شناسد که باید با آن دست آشتی داد زیرا مرگ در یک قدمی است و انسان باید با پویایی و تحرک خود، از آن بپرد تا در خندق آن گرفتار نشود. وی علی‌رغم بیماری جسمی‌ای که بدان دچار بود توصیه می‌کند که انسان نباید امید خود را از دست بدهد.

پرش شادی از خندق مرگ
گذر حادثه از پشت کلام (همان ۲۸۲)

او مرگ را پایان زندگی و فنا شدن نمی‌داند و از بالا به زمین نگاه می‌کند. وی یک بار به‌لحاظ اندیشه‌های فراوانش که رنگ عرفانی دارد به طبیعت پل می‌زند و یک بار از آن جهت که آزرده از تمام جنبه‌های تصنعی است که دیگران با آن ارتباط برقرار کرده‌اند. خدا از دیدگاه او خدای صاحب طبیعت با آن‌همه زیبایی و سرزندگی است: خدای پرندگان، درختان، آب و حتی خدای عطر گل‌ها و گیاهان. به همین دلیل معتقد است هرکس به طبیعت نزدیک‌تر است به خدا نزدیک‌تر است.

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ (همان ۲۷۲)

وی به همهٔ رندی‌های زمینیان می‌خندد. در شتاب گذشتن این دنیا جایی برای خیال کسی نیست. تنها خواب است که می‌تواند او را از غوغای انسان به دمیدن صبحی دیگر پیوند زند. او داشتن ظاهری فریبنده را نفی می‌کند و از آنها تبری و بیزاری می‌جوید، به‌گونه‌ای که حتی عبادت خود را نیز از آنها پنهان نگاه می‌دارد. شعرِ «نشانی» شاید بهترین جهانی است که سپهری در آن ارتباط خود با طبیعت و قطع ارتباط با انسان‌های در قفسِ دنیا مانده را تصویر می‌کند. اگر ظاهر شعر سپهری تأثیرپذیرفته از عرفان

بودایی و خاور دور است، درونمایهٔ عمیق عرفان شرقی در آن پنهان شده. عرفان ایرانی، خاستگاه فکری ایرانی بلکه بودایی و هندی و اسلامی است.

۵. رمانتیسم در شعر ابوالقاسم شابّی

همان‌طور که در سطرهای پیشین گفتیم تأثیر جریان فکری بر همهٔ آدمیان و حتی همهٔ شاعران یکسان نیست. از آنجا که شعر عربی طرح مشخصی ندارد شاعرِ عربی صیادی است در رودخانهٔ تصادفات (شفیعی کدکنی ۱۰۱).

شاعران رمانتیک یا از گروه شاعران درون‌گرا هستند که بیشتر به مشکلات شخصی خود می‌اندیشند و از واقعیت به خیال پناه برده‌اند یا با جامعه و آحاد مردم عجین شده‌اند. ابوالقاسم شابّی زادهٔ سال ۱۹۰۹ در تونس بود که اوضاع سیاسی و اقتصادی سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۳٤ تونس یعنی سال‌های غلبهٔ حاکمیت استعمارگر فرانسه را بر کشورش درک کرده بود. تونس از سال ۱۸۸۱ به غارت فرانسویان گرفتار شد و عواملی که در ادامه خواهیم گفت سبب شد که در شکل‌گیری شخصیت شابّی تأثیر فراوان بگذارد (شامی ۷). وی متأثر از افکار لامارتین، گوته، بایرون و دیگر کسانی بود که در هنگام تحصیل در دانشگاه تونس با افکار و اندیشه های آنان آشنا شد. آبشخور معرفتی او علاوه بر تحصیل در حوزهٔ ادبیات عربی از طریق ترجمهٔ ادبیات غرب شکل گرفت (سلیمان حسن ۳). دردهایی که از اجتماع بر او وارد می‌شد مزید درد جسمانی‌ای شد که به آن دچار بود. وی علاوه بر اینکه از قلب‌درد رنج می‌برد قلبش آکنده بود از بی‌تفاوتی مردم کشورش در برابر استعمار فرانسه. شابّی به‌سبب حضور در جامعه‌ای استعمارزده به دامان طبیعت پناه برد و در آگاهی‌بخشی و بیدارسازی مردم کشورش اشعار فراوانی سرود که اثری نداشت. بنابراین سعی کرد از آنها فاصله بگیرد اما این‌ها وی را به واکنش منفی در برابر هستی و جامعه واداشت. تناقض‌گویی در شعرش موج می‌زند. امید و اندوه، دو عنصر کاملاً متضاد در شعر شابّی است. عناوین اشعارش نشان از روح ناآرام او دارد. وی در برابر بیماری جسمی خود تسلیم شد اما به بیماری استعمار و به ذلت آن تن نداد. حرکت، پویایی، امید، نور، روشنی و از همه مهم‌تر عشق، نشان از هوشیاری و عاشقانه زیستن او دارد. در آغاز جوانی عشق به دختری که خیلی زود با

مرگ او مواجه شد تأثیر عمیقی بر جانش نهاد. پس از آن از درد جسمانی خود آگاه شد که بار غم و اندوه و حسرت را در وجودش مضاعف کرد.

مزید تمام دردهایی که می‌کشید مرگ پدرش بود که بزرگ‌ترین حامی او در زندگی محسوب می‌شد و از همه بدتر استعماری که به چپاول سرزمینش مشغول بود. همهٔ این دلایل کافی بود تا از او شخصیتی کاملاً سرخورده و ناامید بسازد اما هیچ‌کدام او را از پای درنیاورد بلکه دیدن حیات دوبارهٔ طبیعت و زیبایی‌های آن و اینکه چگونه طبیعت از بی‌جانی و سکون زمستانی به طراوت و شادابی بهار دگرگون می‌شود و جامهٔ نو بر تن می‌کند جرقه‌هایی از امید در دل او می‌زد و با دیدن مبارزانی که نمی‌خواهند به مذلت استعمار تن دهند این جرقه‌ها را فروزان و شعله‌ور می‌ساخت. اینکه بر قید و بند اجتماعی بشورد، به عزلت گرایش داشته باشد و ستایشگر عشق باشد، اندوه را دوست بدارد، واقعیت را چندان جدی نگیرد و به رؤیاها شادمان باشد رمانتیک است (شراره ۵). وی هنگامی که در میان هم‌وطنانش کسی را با خود همراه نمی‌یابد با پرندگان و سرچشمهٔ پاکی (خدا) مناجات می‌کند و این همه را تلاش در جهت بیدارسازی افکار مردم سرزمین خود می‌داند (همان ۱–۸). شابّی بر سنت‌های نادرست جامعهٔ خود می‌شورید و عزلت و انزوا و درون‌گرایی پیشه کرده بود. او از ملتی که دل حساس ندارد شکوه می‌کند:

أین یا شَعبُ! قَلبُک الخافِقُ الحَساس أینَ الطُّموح وَ الأحلام

ای ملت! قلب تو کجاست؟ آیا تپنده و حساس است؟ (آیا دلت برای همه‌چیز می‌تپد؟) کجاست آن آرزوها و رؤیاها [ی بلندپروازانه]؟

او در تمام ابیات این شعر، هیچ سازگاری با روزگار ندارد و ستایشگر مرگ است. درون‌گرایی و گریز او از واقعیت، وی را به علاقه‌مندی به طبیعت سوق می‌دهد، به توصیف جنگل و دامان طبیعت پناه می‌برد و با سِحر سخن مکتب رمانتیک را تسخیر می‌کند. رمانتیک در شعر او از نوع خاصی است. جنگل برایش جای تفکر و تخیل و عشق‌ورزی است:

فی غاب الدُنیا لِلخیال وَ لِلرُؤیا وَ الشِّعر وَ التَّفکیر وَ الأحلام ...

در بیشهٔ دنیا برای خیال و رؤیاپردازی و شعر سرودن و اندیشیدن و خواب‌های شیرین [جایی هست].

پناه بردن به رؤیاها خاصیت شاعر رمانتیک است. او در سیر جهان رؤیا لذت می‌برد و آن را سعادتمندی خود می‌داند.

وَ أسیرُ فی الدُّنیا المَشاعر حالماً غَـرداً وَ تِلـک سَـعادَة الشُّـعراءِ
ما فی وُجود النّاس مِن شَیءٍ، بِـهِ یرضـی فُـؤادی أو یسَـرُّ ضـمیری

من مشاعر دنیا را رؤیاپردازانه و چهچهه‌زنان طی می‌کنم و این اوج خوشبختی شاعران است. چیزی در این مردم نمی‌بینم که جان و دلم از آن راضی و خشنود باشد.

وی در اجتماعی زندگی می‌کند که مردمش او را از نیازهای اساسی خود دور کرده‌اند و به این سبب که اجتماع با او هم‌صدا نمی‌شود به دامان طبیعت پناه می‌برد و این را راهی می‌داند که شاید مردم با او همراه شوند و یاری‌اش کنند. سکوت او مردم را رنج می‌دهد زیرا می‌دانند در سکوتش تفکر عمیقی است و هرگاه سخن می‌گوید او را سرزنش می‌کنند و همین امر باعث می‌شود در قصیدهٔ «غربت اجتماعی» خود، آن درد اجتماعی را بیان کند. او با کلام خود مردم را به ارزش‌های معنوی و روحیهٔ تعاون سفارش و دعوت می‌کند. شابّی معتقد است انسان بر پایهٔ فطرتی نیکو خلق شده اما خودش این بنیان را فاسد کرده است (ممتحن ۲۵٦). وی غربت اجتماعی را برآمده از غربت معنوی می‌داند و اعتقاد دارد انسان از عالمی مقدس به دنیای خاکی آمده و باید برای عروج دوباره به جایگاه اصلی خود از هیچ کوششی فروگذار نکند. می‌پندارد انسان، مَلَکی بوده که به این دیر خراب‌آباد آمده. این عقیده با سخن رند فرزانهٔ شیراز خوش می‌نماید که می‌گفت:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم
(حافظ، غزل ۳۱۷)

وی بر خود فرض می‌داند که مردمِ در خواب ماندهٔ کشورش را بیاگاهاند. ابیاتش تیرهایی بود که بر آماجگاه مردمِ در خواب غفلت ماندهٔ تونس فرود می‌آمد تا آتشِ در زیر

خاکستر ماندهٔ وجود آنان را برافروزد. مردم کشورش باید از قید و بند اسارت فرانسه و هر کشور متخاصمی به آزادی برسند.

أیها الشَعبُ! لَیتَنی کنتُ حَطَّاباً فأهوی عَلی الجُذوعِ بِفأسی!

ای ملت! کاش من هیزم‌شکنی بودم. با تبرم ریشه‌های جهل و نادانی را قطع می‌کردم.

آزادی هنرمند در هنر اوست و هرگاه این احساس در قلب شاعر ایجاد شود به استقلال ذاتی می‌رسد.

او بیداری از جهل و بندگی را همچون شاخ گلی می‌داند که باید به مردم تونس تقدیم کرد نه آنکه نفس‌های خفتهٔ آنان را لگدکوب کرد. حتی پرندگان هم آزادی و رهایی از اسارت را می‌فهمند اما چرا مردم کشورش به این امر بی‌اعتنا هستند؟ (ممتحن ۲۵۹) آیا در چنین احوالی امید داشتن به خیر و برکت عاقلانه است؟

یا قوم! مالی أراکم قَطَنتُمُ الجَهل دارا

ای قوم! شما را چه شده است که در خانهٔ جهل ساکن شده‌اید؟

او معتقد است آنان که به آزادی خود از بند اسارت بی‌اعتنا هستند مرده‌اند؛ آگاه‌اند ولی خود را به نادانی زده‌اند.

فَرحَت بِهِم غول التَّعاسة وَ الفَناء وَ مَطامِع السلُّابِ و الغلُّابِ

غول بدبختی و نیستی حرص و طمع، غارتگران و مقتدرترینشان را شاد کرد.

به همین دلیل مرگ را برای آنان بهتر می‌داند:

أیُّ عَیشٍ هذا، وَ أیّ حَیاةٍ؟! «رُبَّ عَیشٍ أخَفُّ مِنه الحِمامُ»

این کدامین زندگی و حیات است؟ چه‌بسا زندگی که مرگ از آن بهتر است.

فریادهای او در یک کلام، نبرد مرگ و زندگی است. او فصول طبیعت را برای نشان دادن عشق به زندگی به یاری می‌گیرد و اتحاد و اتکال به خداوند نازل‌کنندهٔ قرآن و اسلام را یک هدف والا برای هم‌وطنان خود می‌داند و باور دارد که اسلام تنها یک دین

نیست بلکه یک ملت نیز هست. او کسانی را کـه بـرای رسـیدن بـه آزادی بـه اسـتقبال خطرات می‌روند و از رویارو شدن با مشکلات نمی‌هراسند بلکه لذت می‌برنـد سـتایش می‌کند. شابّی رسیدن به چنین اتحادی را وابسته به عشق و ایمان می‌داند که این امیـد و عشق در نتیجهٔ صبر و شکیبایی و پایداری میسر می‌شود.

او معتقد است خدا انسان را چون نور پاکیزه و روشنگر و چون پرندگان نغمه‌پـرداز آزاد آفریده است پس باید از آزادی خود دفاع کند و تنها، بنـد بنـدگی خـدا را بپـذیرد. می‌گوید انسان باید با طلب یاری از خداوند و به نام و یاد خدا کوشش کند و پیـروزی خود را محصول لطف الهی بداند که در این صورت به گوهر اصلی خـود دسـت یافتـه است، آن‌چنان که در قصیدهٔ «یابنَ امّی» از *دیوان* وی می‌خوانیم:

خُلِقـتَ طَلیقـاً کطَیـفِ النَّسـیمِ — وَ حُرّاً کنُورِ الضُّحی فِی سَـماه
فَمالَـک تَرضـی بـذُلِّ القُیـود — وَ تَحنـی لِمَـن کبَّلُـوک الجَبـاه
ألا إنهَض وَ سِر فِی سَبیلِ الحَیـاة — فَمَـن نَـام لَـم تَنتَظِـرهُ الحَیـاه
إلی النُّورِ، فَـالنُّورِ عَـذبٌ جَمیـلٌ — إلـی النُّـورِ، فَـالنُّورِ ظِـلٌّ الالـه

(شابّی ۱٦٥-۱٦٦)

آزاد مثل رؤیای نسیم و آزاد مثل نور صبحگاهی در آسمان خلـق شـدی. پـس چـه شده است به ذلت و قید و بندها ـجهل ـ راضی می‌شوی و به کسانی متمایل می‌شوی و گردن می‌نهی که تو را به زنجیر کشیده‌اند. آگاه بـاش و در راه زنـدگی حرکـت کـن و کسی که بخوابد زندگی در انتظار او نیست. به سوی نور برو؛ نور دلنشین و زیباست. به سوی نور برو زیرا نور، سایه‌ای الهی است.

٦. معرفی دو شاعر به‌عنوان دو چهرهٔ متفاوت

شابّی و سپهری از فرهنگ‌هـای مختلـف برآمـده‌انـد و در شـرایط سیاسـی ـ اجتمـاعی متفاوتی رشد یافته‌اند. اوضاع و شرایط زندگی هـر دو مهـم و شایسـتهٔ واکـاوی دقیـق است. به‌طور کلی طبیعت در اشعار شابّی اهمیت و ویژگـی‌هـای معینـی دارد، از جملـه اینکه او تحسین‌گو با طبیعت روبه‌رو می‌شود. یگانگی انسان بـا طبیعـت و بـروز آن در

شعر سبب می‌شود خواننده در رمانتیک بیشتر تأمل کند. همدردی و همدلی وی با مردمان زیر سلطهٔ استعمار فرانسه نیز بر این باور می‌افزاید. طبیعت‌گرایی، بازگشت به دوران کودکی، ترجیح احساس بر عقل، حسرت بر ایام گذشته، رؤیا، ناامیدی، میل شدید و آرمانی به انقلاب، آزادی‌خواهی، همراهی با توده‌های محروم و رنج‌کشیده، میهن‌دوستی و دفاع از اقشار ضعیف جامعه از مهم‌ترین ویژگی‌های رمانتیسم است که در شعر شابّی کامل و آشکار به چشم می‌خورد. تلخی زندگیِ در دام استعمار افتاده و رنج بیماری جسمی که البته با بیماری روحی (شکست در عشق) همراه بود تنها با پناه بردن به طبیعت التیام می‌یافت. در کشور خود زندگی می‌کرد اما از غربت در وطن می‌نالید و هر لحظه هم‌وطنان خود را که با فقر و بیداد روبه‌رو بودند به آزادی و رهایی از بند استعمار و استثمار فرامی‌خواند و آنها را پند می‌داد که به لطافت روحی خود که برگرفته از زیبایی‌های طبیعت است رجوع کنند. او از جایگاه متعالی قرآن کاملاً آگاه است و همواره می‌کوشد با استفاده از آیات قرآن و پناه بردن به آن، مردم جامعهٔ خود را بیدار و آگاه کند تا به مدد پیوند راسخ با مظاهر زیبایی به اصل خود که ارتباط با طبیعت بود متصل سازد. شاید بتوان اصرار شابّی به نجات هم‌وطنانش و مبارزه برضدّ ظلم و خودخواهی و بدخواهی را متأثر از آیین بودا دانست. وی همواره در میان سخنان و نوشته‌های خود از ظلم و بدخواهی و مظلومیت گفته است و به‌دنبال یافتن راهی بود برای نجات مظلوم از بند هواهای نفسانی ظالمان. چنین سخنانی شاید از آموزه‌های بودا نشئت گرفته باشد. دور شدن از ظالمان و مستبدان و برای رسیدن به اهداف متعالی در پی آرامش دلخواه رفتن، از آیین‌های اصلی بوداییان است (پاشایی ۳۰۹). از حقایق عالی آیین بودا رها شدن از رنج و داشتن اندیشه‌های خیرخواهانه برای همنوع است (الدنبرگ ۹). شکست در عشق، مرگ پدر و بیماری جسمی که جامعهٔ تاریک و در دام ظلم افتاده نیز بر آن افزوده می‌شد شابّی را فردی ناامید می‌نمود و در دام عزلت گرفتار می‌کرد. کلامش در بیشتر جاها ناامیدی و یأس را به ذهن متبادر می‌کند. البته گاهی در اوج ناامیدی رگه‌هایی از امید و ایمان به آینده نیز در شعرش دیده می‌شود که خواننده را با درکی متفاوت مواجه می‌سازد. شابّی سعی می‌کند از شعرهای آرمان‌گرایانهٔ خود راهی به ارتباط با مردم زمانهٔ خویش بیابد.

اما سپهری زادهٔ ۱۳۰۷/ ۱۹۲۸ در یکی از محله‌های قدیمی کاشان و علاقه‌مند به هنر و ادب و اهل ذوق بود و با مهارت نقاشی می‌کرد و خط می‌نوشت. او نیز چون شابّی از پدر بسیار آموخته بود. مراحل ابتدایی تحصیل را نزد پدر شاگردی کرد و موسیقی را نزد او آموخت (سپهری ۱۳۸۰: ۳۷). سهراب در خانواده‌ای بالید که علاوه بر پدر، مادر نیز اهل شعر و ادب بود و مسلم است که بودن در کنار پدر و مادری هنرمند از طبع او طبعی لطیف و از دلش دلی نازک بسازد. او پدر را سبب موفقیت‌هایش و مادر را مصداق مهر و محبت معرفی می‌کند تا آنجا که شعر «صدای پای آب» را برای او سرود. وی در این خانوادهٔ هنرمند و ادیب رشد و نمو کرد و سفرهای متعددی به سرزمین‌های دور و نزدیک داشت و به تأمل و تفکر در اندیشه‌های آنان مشغول شد. هند، ژاپن، پاکستان، آلمان، انگلیس، فرانسه و افغانستان کشورهایی بودند که سهراب چندی به آنها سفر کرد (ضرابیها ۳۷-۴۰). با اینکه به میل و اختیار خود سفر می‌کرد غم غربت در آثارش موج می‌زند به‌گونه‌ای که می‌گوید:

میان من و این مردم دور و برم کمترین وزش همدردی نمی‌گذرد،
اوج بیزاری من...
چه آسان تنها می‌شدم
و چه تنهایی بی در و پیکری
هیچ جا جای من نبود
هفتهٔ دیگر می‌روم (سپهری ۴۳-۴۴)

تفکر اجتماعی او، همراهی با مردم جامعه‌اش و تلاش برای نجات آنها در شعر سهراب سپهری دیده می‌شود. وضع نامطلوب زمان، رنج‌ها، دردها و گرفتاری‌های بی‌شمار هم‌وطنانش او را آزار می‌دهد تا وی را به یافتن راهی برای نجات از این وضعیت نامناسب وادارد. آرمان‌خواهی و جست‌وجوی آرمان‌شهری به دور از این ناگواری‌ها و مشکلات، در نوشته‌ها و آثار او بازتاب گسترده‌ای دارد. علی‌رغم اینکه عده‌ای او را شاعری مرفه و بی‌درد و بی‌توجه به حوادث جامعه‌اش می‌دانند او غیرمستقیم و رمزگونه به حوادث پیرامون و نیازهای جامعه‌اش پرداخته است.

روزی خواهم آمد
و پیامی خواهم آورد
در رگ‌ها نور خواهم ریخت
و صدا خواهم درداد ای سبدهاتان پرخواب، سیب آوردم؛
سیب سرخ خورشید
رهگذاری خواهد گفت
راستی را، شب تاریکی است،
کهکشانی خواهم دادش
هرچه دشنام، از لب خواهم برچید
هرچه دیوار، از جا خواهم برکند
رهزنان را خواهم گفت:
کاروانی آمد بارش لبخند!
ابر را پاره خواهم کرد
من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید
دل‌ها را با عشق
سایه‌ها را با آب، شاخه‌ها را با باد (همان ۳۳۸-۳۳۹)

وقتی تلاشش بی‌نتیجه می‌مانْد و با بی‌اعتنایی مردم روبه‌رو می‌شد زبان بـه شـکایت گشود و گفت:

شب از وحشت گرانبار
جهان آلودهٔ خواب است و من در وهم خود بیدار (همان ٦٨)

سهراب اندیشه‌های آرمانی در سر می‌پروراند و چون مردم را با خود همراه و همسو نمی‌یافت به‌تنهایی در پی یافتن ایده‌ئالش روان می‌شد و از غوغای زندگی مصـیبت‌بـار اطراف خود رهایی می‌یافت:

نفس آدم‌ها
سربه‌سر افسرده است
روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا
هر نشاطی مرده است (همان ۱۲)

از آنجا که بین ادبیات تطبیقی و ادبیات عام فاصله است ادبیات عام بدون در نظر گرفتن مرزهای زبانی، ادبیات را بررسی می‌کند و ادبیات تطبیقی ادبیات‌های ملت‌ها را در ارتباط با یکدیگر (پراور ۱۳۹۳ الف: ۳۹). در یک کلام می‌توان گفت: ادبیات تطبیقی در پی یافتن وجوه اشتراک در دیگر زبان‌هاست (همان، ٤٧). آرمان‌های سپهری رهایی از بند نفسانیات و خودخواهی‌ها و کینه‌توزی‌های شخصی، آزادی از روزمرگی، رهایی از منفی‌گرایی‌ها و در نتیجه دعوت به زیبا دیدن هرآنچه هست بود. مواجه شدن با دردهای همنوعان بر زندگی سپهری تأثیر گذاشت. وی مردم را به همراهی با خود و اندیشه‌های خود فرامی‌خواند و مقدمات تشکیل آرمان‌شهر خود را فراهم می‌کند اما چون می‌بیند مردمش با او همراهی نمی‌کنند تنهایی را برای خود برمی‌گزیند. وی از مظاهر و جلوه‌های طبیعت به‌عنوان رمزی برای بیان اعتقادات و خواسته‌های خود استفاده می‌کند و همین به‌کارگیری مظاهر طبیعت او را به سوی مکتب رمانتیسم حرکت می‌دهد؛ مکتبی که یگانگی انسان با طبیعت و احساس همدردی و همدلی با مظلومان جامعه در آن موج می‌زند. اعتقادات و خواستهٔ سپهری با تفکر عرفانی او بی‌ارتباط نیست. عرفان سپهری برگرفته از عرفان اسلامی و میل او به عزلت و تنهایی و خلوت متأثر از عرفان بودایی هند است:

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم گفتم:
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟ (سپهری ۳۷۵)

و نیز:

اهل کاشانم
روزگارم بد نیست
تکه نانی دارم
خرده هوشی
سر سوزن ذوقی
مادری دارم بهتر از آب روان
دوستانی بهتر از برگ درخت

و خدایی که در این نزدیکی است (همان ۲۷۲)

این هر دو بیانگر اعتقاد اوست و شاید «اهل کاشانم» یادآور آیهٔ «... و نحن أقرَب إلیه مِن حَبل الورید» (ق/۱٦) باشد. عارفان اسلامی معتقدند هر ذره از ذرات عالم، آیتی از آیات و نشانه‌های خداست. اثرپذیری او از آیین بوداییان هند گاه از ظاهر شعر او مشهود است. همچنان که پیشتر نیز گفتیم یکی از بهترین شعرهای او در تأیید این سخن، شعر «نیلوفر» است. نیلوفر که در میان هندیان گلی بی‌نظیر است و علی‌رغم گذراندن روزگار در میان بدی‌های دنیا، تن به ذلت آن نداده و تنهایی و عزلت را برای خود برگزیده است، بر گرد همهٔ ستون‌ها می‌پیچد و به سمت نور بالا می‌رود (قدیانی ۸۷).

آیین بودا که سهراب بیشترین باورهای خود را از آن گرفته، آیینی است که بر دعوت به راستی و درستی، دوری از ظلم و یادگیری آموزه‌های ارزشمند اصرار می‌کند. اینکه اگر زشتی و پلیدی جامعه‌ای را فراگرفت گوشه‌نشینی و عزلت از آن راه نجات است؛ عزلتی که البته اسلام آن را نمی‌پذیرد و طبق آموزه‌های اسلامی مردود است. وی با پناه بردن به طبیعت، مردمی را که خود را در دام سیاست حاکم بر جامعه انداخته‌اند و به اظهار نظرهای سیاسی می‌پردازند از این کار بازمی‌دارد و با بیان این نکته که مردم بیشتر دارای شور سیاسی‌اند تا شعور سیاسی، آنها را از افتادن در دام سیاستی که درکی از آن ندارند برحذر می‌دارد. سهراب مردم را به بازگشت به طبیعتی که سرشار از پاکی و لطافت و یگانگی است فرامی‌خواند و بیان می‌دارد که آنها که در دام جرثقیل‌های ویرانگر طبیعت افتاده‌اند نمی‌دانند تیشه به ریشهٔ خود می‌زنند؛ اینان روحشان به سرسختی همین جرثقیل‌ها دچار شده که برای نجات خود از این سرسختی باید از ارتباط‌های شهری قطع تعلق کنند و به دامان طبیعت پناه ببرند؛ شاید که طبیعت، خوی انسانی و ظرافت طبع را برای آنها به ارمغان آورد.

۷. پناه بردن به گوشهٔ تنهایی و خلوت

تنهایی، ناشی از قطع ارتباط با دنیای اطراف و برقراری ارتباط با درون است. انسان‌های تنها خود را در دنیای سرد و بی‌روح گرفتار می‌بینند. این در واقع برون‌فکنی وضع درونی است (ویلاند برستون ۷۹). فردی که خود را از دیگران جدا می‌یابد و احساس

تعلق به دیگری در او از بین رفته است، از نظر روحی خود را تنها یافته، شکست‌های عاطفی، شکست در عشق، درد جسمی، درد جامعه و حتی مرگ پدر و مادر سبب پیدایش میل به تنهایی تواند بود. نیافتن نقطهٔ مشترک میان خود و دیگران به این تنهایی دامن می‌زند و اختلاف عقیده و باور دینی سبب تشدید این میل می‌شود. سهراب سپهری و شابّی هر دو این تنهایی را تجربه کرده‌اند. شخصیت هر انسانی متأثر از دو عامل توارث و محیط است. تأثیر محیط بر دو فرزند هم یکسان نیست (محسنی ٤٤٣-٤٤٤). رشد شخصیت در هر فرد همچون بذرهای یک گیاه است که بنا به مطلوب بودن یا نبودن خاک تسریع می‌گردد یا کند می‌شود (فرجی ٤١-٤٢). روان‌شناسان معتقدند رفتار، انعکاسی از محیط و وراثت است. بسیاری از خُلق و خوی‌ها نتیجهٔ توارث و محیط است. دانشمندان بر این باورند هر فرصت روانی در انسان، محصول ارتباط محیط و وراثت است (شاملو ٤١). اجتماعی بودن یا منزوی بودن هر فرد در مراحل اولیه و کودکی به محیط خانواده وابسته است اما در ادامه، بیماری‌های جسمی ـ روحی و مشکلات اجتماعی و محیطی نیز بر برون‌گرا یا درون‌گرا شدن فرد تأثیر قابل توجهی می‌گذارد. از سویی فرد و جامعه جدا از یکدیگر نیستند. فطرت انسان اجتماعی است. انسان به‌تنهایی قادر به برآوردن نیازهای طبیعی خود نیست. به همین دلیل رفع نیازهای طبیعی، او را به ارتباط با دیگران سوق می‌دهد. از هنگام تولد تا گاه مرگ این روابط اجتماعی گسترده می‌شود و هر لحظه رشد و تعالی خواهد یافت (محسنی ٤٥٩-٥٠٠). محدود شدن روابط اجتماعی به هر دلیل، مرگ عزیزان، شکست عشقی، درد جسمی، درد روحی، درد استثمار، حضور استعمار و همراهی نکردن مردم می‌تواند در گوشه‌گیری و انزواطلبی فرد اثرگذار باشد. شاید تنهایی‌ای که سپهری و شابّی برای خود برگزیدند و پناه بردنشان به دامان طبیعت را نیز بتوان نوعی مهاجرت آنها دانست. عزلت و تنهایی اجتماعی تنها موضوع اجتماعی و روان‌شناختی نیست بلکه به عقاید و باورهای مذهبی نیز مرتبط است. بی‌اعتنایی به تعلقات دنیا و انصراف از آن و بی‌توجهی به آن یکی از خصوصیات ادیان و مذاهب است. برای مثال در آیین بودا گریز از دنیا و آدم‌های آن باور و مقوله‌ای جدی و اساسی است که نباید به نتایج آن بی‌توجه بود (حلبی ٢٠). برخلاف آن، دین اسلام کناره‌گیری و انزواطلبی و گوشه‌نشینی را نفی

می‌کند و حضور و شرکت در اجتماع و مسائل اجتماعی را بر هر فرد فـرض مـی‌دانـد. صوفیان در رفتارهای خود متأثر از بوداییان بوده‌اند و حتی حـلال‌هـا و برخـورداری از غرایز طبیعی را نیز بر خود حرام کرده‌انـد. یـا پیـروان آیـین بـودا کـه از فعالیـت هـای اجتماعی و مراوده با مردم دست برداشته و گوشه‌ای دور از چشم مردم اختیـار کـرده و به عبادت و آداب خود مشغول شده‌اند.

سهراب سپهری و شابّی هر دو گرفتار رنج‌های جسمی و اجتماعی و عشـقی بودنـد اما یکباره زندگی اجتماعی را ترک نکردند بلکه در هر فرصتی بـرای آگاهانیـدن مـردم می‌کوشیدند و با شعر خود ایشان را به تحرک و پویایی وامی‌داشتند. این دو شاعر ادب معاصر با پیروی از آیات کریمهٔ قرآن و برخلاف شـیوهٔ بوداییـان و صـوفیان و تصـوف غیراسلامی مردم را به برخورداری از نعمت‌های الهی موجود در زمـین فراخوانـده‌انـد، آنها را از فساد آگاهانیده و به شورش برضد آن توصیه کرده‌اند و در بسـیاری جاهـا بـه ناامیدی و یأس پشت پا زده و امید و کوشش در جهت رسیدن به اهداف متعالی انسانی را گوشزد کرده‌اند. «وَ ابتَغِ فیما أتاک الله الدّار الآخِـرَة وَ لاتَـنسَ نَصـیبَک مـن الـدّنیا وَ أحسِن کما أحسَـنَ الله إلَیـک و لا تَبـغِ الفَسـادَ فـی الأرض إنَّ اللهَ لایحِـبُّ المُفسِـدین» (قصص/۷۷). توصیهٔ این دو شاعر معاصر و در قفسِ تنِ بیمار گرفتـار، برخـورداری از همهٔ امور دنیوی است. آنها توصیه می‌کنند که مطابقِ سفارش قرآن همچنان که فسـق و فجور و تکبر مذموم است، ترک کلی دنیا و تنهایی ناپسندیده است.

۸. سبب‌های روی آوردن سپهری و شابّی به طبیعت

سرشت و شخصیت هر فرد در نخستین سال‌های حیاتش شکل می‌گیرد. از آنجا کـه در این دوران تأثیر عوامل مادی بارزتر از عوامل معنوی است شـرایط خانـه و نـوع رفتـار والدین می‌تواند بر آیندهٔ شخصیت افـراد تـأثیر بگـذارد. سـهراب سـپهری در خـانواده‌ای زیسته که پدر و مادر و اجدادش همه از نعمت ادب و فرهنگ برخوردار بودند بنابراین به دور از مشکلات خانوادگی و حتی اقتصادی بالیده و در محیطی دور از خشونت بزرگ شده است. در نتیجه او دوران کـودکی خـوبی را گذرانـد و همـه‌چیـز مطـابق طبـع او شاعرانه و رمانتیک بود اما با همهٔ برخورداری‌ها به خلوت و تنهایی روی آورد که شاید

به دوران کودکی او برمی‌گردد. او چنان طبع ظریف و حساسی داشت که گاه از هیاهو و غوغای همکلاسی‌های خود رنج می‌برد و همچنان که پیشتر هم گفته شد مدرسه را خراشی بر خیالات رنگی خردسالی خویش می‌بیند. سهراب رفتن به مدرسه را هبوط از بهشت می‌دانست. روح بی‌قرار او را هیچ‌چیز آرام نمی‌کرد مگر خلوت خانه که سبب آرامش وجود ناآرام او بود.

تنهایی من عاشقانه بود (سپهری ۱۸)

این تنهایی تا سنین بزرگسالی نیز همراه لحظه‌های سهراب بود و سبب شد تنهایی را بر همه‌چیز ترجیح دهد.

تنها در بی‌چراغی شب رفتم
دست‌هایم از یاد مشعل‌ها تهی شده بود
لحظه‌ام از طنین ریزش پیوندها پر بود
تنها می‌رفتم، می‌شنوی؟ تنها
من از شادابی باغ زمرّد کودکی به راه افتاده بودم (همان ۱۵۱-۱۵۲)
از نظر او عاشق همیشه تنهاست، همچنان که گفت:
و دست عاشق در دست تُرد ثانیه‌هاست (همان ۳۰۸-۳۰۹)

تنهایی، تنها چیزی بود که او در آن می‌توانست به علاقه‌های خود بپردازد. شلوغی و ازدحام، مانع رسیدن او به خواسته‌هایش می‌شد. خلوت گزیدن فقط زمانی مطلوب است که به انسان امکان اندیشیدن بدهد. سپهری خلوت را برای مدت زمان طولانی نمی‌پسندد. او روحیه‌ای تنهایی‌طلب دارد اما رکود و در یک جا ماندن مطلوبش نیست و از آن رنجور می‌شود. شابّی نیز تنهایی و خلوت را وقتی ترجیح می‌دهد که از بسیاریِ فریادِ بیدارباش و آگاهی‌بخشی هم‌وطنانش ناامید و مأیوس می‌شود و به این نکته می‌رسد که عده‌ای از هم‌وطنانش به استعمار فرانسه دل خوش کرده‌اند و حتی گاه برای خوشامد آنان زبان فرانسه را یاد گرفته‌اند و به آن زبان سخن می‌گویند.

آرمان‌گرایی در شعر دو شاعر برآمده از واژهٔ آرمان‌شهر(اتوپیا) است که در آن شاعر، صورت انسان این جهانی است که در گوشه‌ای از این خاک افتاده اما این مکان به‌خاطر

داشتن آزادی و آسایش بهشت است. آرمان‌شهر، بازتاب شرایط عینی جامعه است که اوضاع سیاسی و اجتماعی و اقتصادی نامناسبی بر آن حاکم است و شاعر با تصورات ذهنی خود آن را با آرمان‌های خود سازگار می‌کند. آرمان‌شهرها وسیلهٔ عبور از عنیت به ذهنیت نیست بلکه بازآفرینی ذهنی جامعه است به قصد انتقام از نظام حاکم و سنجش وضع موجود و آشکار ساختن نارواییهاست.

سهراب سپهری زندگی را نفی نمی‌کند بلکه آن چیزی را نفی می‌کند که ما نامش را زندگی گذاشته‌ایم. او رقابت، دروغ، روزمرگی و زندگی بدون عشق و چیزهایی از این دست را نفی می‌کند و وقتی می‌بیند روحیهٔ مردم زمانه همچون جرثقیل‌ها سخت و محکم شده به جهانی پناه می‌برد که هستی مرگ نیز در آن زیبا، طبیعتی و خواست خداوند زیبایی‌آفرین و عشق‌آفرین است (آزاد ۵۳). شعر سپهری از جنس عشق است و و نقش او دعوت به آشتی و همزیستی مسالمت‌آمیز، و در آرزوی زیستن در چنین دنیایی از بدی گریزان است. او چون می‌بیند دشنه‌های انتقام، ذهن انسان‌ها را پر کرده است و اگر به‌ظاهر دست دوستی می‌دهند در سر نقشهٔ فریب و حیله می‌کشند از دنیای پر از نیرنگ آنان روی برمی‌تابد و در پی دنیایی می‌رود که صلح و آرامش، حاکمان آن باشند.

من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن
من ندیدم بیدی سایه‌اش را بفروشد به نسیم
رایگان می‌بخشد نارون سایهٔ خود را به کلاغ
هر کجا برگی هست شور من می‌شکفد (سپهری ۲۲۸)

وی باغ را با همهٔ گیاهان و حیواناتش دوست دارد و می‌گوید همهٔ ساکنان باغ در کنار هم با خوبی زندگی می‌کنند.

جنبش رمانتیک بر مبنای واقعی خود در سال ۱۷۹۵ با انتشار ترانه‌های غنایی به جهان معرفی شد. یگانگی انسان با طبیعت، در شعر و نثر و نقاشی و بازگشت انسان به طبیعت از ویژگی‌های بارز این مکتب بود.

سپهری و شابّی هر دو به‌دنبال فرمانروا کردن «من» هستند و می‌کوشند شخصیت خود را در دل هنر مستقر ساخته و خواهش‌های دل و رنج‌های روح و جسم را بیان کنند. این به‌دلیل خودستایی آنها و فرار از بشریت و همدردی نکردن با مردم جامعه نیست. شرایط نامساعد حاکم بر جامعه و غوطه‌ور شدن مردم در سیل مشکلات، شاعرانی چون سپهری و شابّی را بر آن داشته است تا به‌دنبال راهی برای آگاه‌سازی مردم باشند. رمانتیسم فریادی است بر سر آنهایی که انسانِ آزاده را به بند بندگی و حقارت کشیده‌اند. رمانتیسم به‌عنوان پدیدهٔ اجتماعی شناخته‌شده، زمینه‌ساز انقلاب و شورش برضد ظالمان و حاکمان ستمگر روزگار است. احساس همدردی با مظلومان ویژگی بارز رمانتیسم است (جعفری جزی ۱۸۱). سهراب و شابّی به‌عنوان شاعران مکتب رمانتیسم از عناصر طبیعت به‌عنوان سمبل‌های افراد جامعه بهره می‌گیرند. حفظ حرمت همهٔ ارزش‌های انسانی در سایهٔ احترام به طبیعت است که معنا و مفهوم می‌یابد. طبیعت در شعر این دو پناهگاه دردهای روحی بشریت است. عجین شدن با طبیعت، آدمی را به اصل انسانی خود بازمی‌گرداند:

باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود
زندگی چیزی بود مثل یک بارش عید ...
زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود
یک بغل آزادی بود (سپهری ۲۷۵-۲۷۶)

عرفان سپهری عرفان تأمل و آرامش است. در شعر عرفانی، عشق چنان شوری در نهاد انسان می‌افکند که عاشق و نیز معشوق، قرار از کف می‌دهند. شعر سپهری اما برنمی‌آشوبد و درنمی‌گیرد. برای اینکه جهان زیبا دیده شود باید از نو نگریست. به همین جهت او نوعی زیبایی‌شناسی ویژه می‌آفریند. عرفان ایرانی عرفان دگرگونی است و با جنبش اجتماعی ستم‌ستیز پیوند خلاق و سازنده دارد (سیاهپوش ۱۰۲).

۹. نتیجه‌گیری

امروزه ادبیات تطبیقی به‌عنوان یک رشتهٔ مستقل تدریس می‌شود و در آن آموزش‌های مبتنی بر تفکرات ملی را فراموش کرده‌اند و ضرورت ارتباط بینافرهنگی به رسمیت شناخته شده است. دو شاعر مورد بحث، هر دو طرفدار آزادی نیز بوده‌اند؛ یکی از سرزمین آریایی که مهد اندیشه‌ها و باورهای دینی است و یکی از دیار عرب که مهم‌ترین سال‌های شکوفایی خود را به بیماری استعمار گرفتار بوده اما هیچ‌گاه امید خود را برای رسیدن به آزادی از دست نداده و تا سرحد جان برای آن کوشیده است. با توجه به بررسی جوانب رویکردهای سیاسی و اجتماعی این دو شاعر می‌توان به این نتیجه رسید که آنچه این دو شاعر معاصر را به سوی طبیعت می‌برد اصالتِ پاک انسانی است که از هرگونه غوغا و شلوغی جامعه روی برمی‌تابد و بازگشت به فطرت اصیل انسانی را سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهد تا شاید مردم را نیز به ظرافت طبع انسانی فراخواند و با شعر و سخن خود آنها را آگاه و بیدار کند و هشدار دهد که فطرت انسانی پاک و بی‌آلایش خلق شده و بر هر فردی واجب است این پاکی سرشت را حفظ کند. این دو شاعر بی‌آنکه یکدیگر را دیده باشند آبشخور معرفتی مشابهی داشته‌اند.

منابع

قرآن کریم. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی.
آزاد، پیمان. *در حسرت پرواز*. تهران: هیرمند، ۱۳۷٤.
ابوالشباب، واصف. *القدیم و الجدید فی الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دارالنهضة، ۱۹۸۸.
الدنبرگ، هرامان. فروغ خاور. ترجمهٔ بدرالدین کتابی. چاپ دوم. اصفهان: فردوسی، ۱۳٤۰.
پاشایی، ع. *تاریخ آیین بودا*. تهران: ابتکار، ۱۳٦۹.

پراور، زیگبرت. الف) «*درآمدی بر مطالعات ادبیات تطبیقی*.» علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۵ (بهار و تابستان ۱۳۹۳، پیاپی ۹).
ـــــــــ . ب) *درآمدی بر مطالعات ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۳.
تبریزی، ناصر. *هشت سهراب*. چاپ اول. مازندران: شفلین، ۱۳۸۹.
جعفری جزی، مسعود. *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
حلبی، علی‌اصغر. *شناخت عرفان و عارفان ایرانی*. چاپ دوم. تهران: زوار، ۱۳٦۰.
دهخدا، علی‌اکبر. *لغتنامه*.
ساورسفلی، سارا. *خانهٔ دوست کجاست؟* چاپ دوم. تهران: سخن، ۱۳۸۸.
سپهری، سهراب. *هشت کتاب*. چاپ ششم. تهران: طهوری، ۱۳۷۸.
سپهری، پریدخت. *هنوز در سفرم (شعرها و یادداشت‌های سهراب سپهری)*. تهران: فرزان روز، ۱۳۸۰.
سیاهپوش، حمید. *باغ تنهایی*. اصفهان: اسپادانا، ۱۳۷۲.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌هاب ادبی*. چاپ دهم. تهران: نگاه، ۱۳۸۱.
سیدی، سید حسین. «شابّی و رمانتیسم.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. ٤/ ۳۹ (زمستان ۱۳۸۵): ۹۳-۱۰٦.
شابّی، ابوالقاسم. *دیوان*. ترجمه و ضبط و قدّم له غرید الشیخ. بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات، ۱۹۹۹.
شاملو، سعید. *آسیب‌شناسی روانی*. تهران: شرکت سهامی چهر، ۱۳٦٤.
شامی، یحیی. *شرح دیوان ابی القاسم الشابّی*. بیروت: دار الفکر العربی، ۱۹۹۷.
شراره، عبد اللطیف. *الشابّی*. بیروت: دار صادر، ۱۹٦۵.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. *ادوار شعر فارسی*. چاپ پنجم. تهران: سخن، ۱۳۸۷.
ضرابیها، محمدابراهیم. *نگاه ناب*. جلد اول. تهران: بینادل. ۱۳۸٤.
فرجی، ذبیح الله. *نقش ناکامی‌ها در شخصیت*. تهران: چاپخانهٔ مظاهری، ۱۳۵٤.
فورست، لیلیان. *رمانتیسم*. ترجمهٔ مسعود جعفری جزی. تهران: مرکز، ۱۳۷۵.
محسنی، منوچهر. *جامعه‌شناسی عمومی*. تهران: طهوری، ۱۳٦٦.
مرادی کوچی، شهناز. *معرفی و شناخت سهراب سپهری*. چاپ اول. تهران: قطره، ۱۳۸۰.

معصومی همدانی، حسین. «سپهری و مشکل شعر امروز.» مجلهٔ *کیهان فرهنگی*. ۲/۳ (اردیبهشت ۱۳٦٥): ۲۳-۲۷.
معین، محمد. *فرهنگ فارسی*.
مقدادی، بهرام. «سپهری و کافکا.» مجلهٔ *کلک*. ش۲۳ و ۲٤ (بهمن و اسفند۱۳۷۰): ۱۱۲-۱۱٦.
ممتحن، مهدی و مهاجر، زهرا. *اقبال لاهوری و ابوالقاسم شابّی در گذرگاه ادبیات تطبیقی*. چاپ اول. تهران: لوح محفوظ، ۱۳۹۲.
ویلاند برستون، جوآن. *لذت و رنج تنهایی*. ترجمهٔ حسین کیانی. تهران: عطایی، ۱۳۷۸.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۸۶-۲۰۹

بررسی تطبیقی ادب و بی‌ادبی در رمان *طبقهٔ هفتم غربی* و فیلم *بوی خوش زن*

حسین رحمانی،* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه پیام نور، تهران
یحیی مدرسی، استاد زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران
مریم سادات غیاثیان، استادیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه پیام نور، تهران
بهمن زندی، استاد گروه زبان‌شناسی دانشگاه پیام نور، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۲/۲۰

چکیده

در پژوهش پیش رو با بررسی اقتباسی و با استناد به گفت‌وگوهای کلیدی در رمان *طبقهٔ هفتم غربی* اثر جمشید خانیان و فیلم *بوی خوش زن* به کارگردانی مارتین برست به مقایسهٔ مضمون ادب و بی‌ادبی و تیپ شخصیت‌های این دو اثر می‌پردازیم. روش تطبیق دو اثر براساس روش تحقیق در مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی و اساس نظری مضمون ادب و بی‌ادبی، نظریهٔ ادب براون و لوینسون (۱۹۸۷) و نظریهٔ بی‌ادبی کالْپِپر (۱۹۹۶) است. طی مقاله علاوه بر بررسی و توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر چرایی این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را نیز در نظر خواهیم گرفت. جمشید خانیان با اقتباس از فیلم *بوی خوش زن* طرحی درمی‌اندازد که هرچند شباهت مضمونی با فیلم دارد، با بومی‌سازی آن، اثری می‌آفریند که منطبق بر نیازها و معیارهای ارزشی مخاطب (نوجوانان) است. بررسی مضمون ادب و بی‌ادبی براساس استراتژی‌های ادب و بی‌ادبی و نحوهٔ شخصیت‌پردازی در این دو اثر، در کنار بررسی اقتباسی این آثار، تطبیقی بودن این پژوهش را خاطرنشان می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: مکتب امریکایی، اقتباس، مضمون، تیپ شخصیت‌ها، ادب و بی‌ادبی، *طبقهٔ هفتم غربی*، *بوی خوش زن*.

---

* Email: Hosein rahmani@pnu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

اقتباس کردن در لغت به‌معنای «گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فراگرفتن، آوردن آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در نظم و نثر بدون اشاره به مأخذ، گرفتن مطلب کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص» است (معین ۳۲۱/۱). در اقتباس ادبی هنرمند با الهام گرفتن از اثری دیگر، دست به آفرینشی دوباره می‌زند و اثر اولیه را به‌گونه‌ای بازآفرینی می‌کند که اثر جدید، دقیقاً همان اثر اولیه نیست بلکه اثری مستقل و تازه و بدیع محسوب می‌شود. انوشیروانی اقتباس را نوعی «تأثیرپذیری» می‌داند که در آن هنرمند «با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که رد پای آثار متقدم در آن قابل رؤیت است» (۱۳۸۹ الف: ۱۷). انوشیروانی خاطرنشان می‌سازد که «بررسی مضمون (تِم) ... و تیپ (نوع شخصیتی)» از جمله حوزه‌هایی است که با پژوهش‌های ادبیات تطبیقی مرتبط است. وی از مضامین و مایه‌های غالبی نام می‌برد که با استفاده از روش تطبیقی در آثار ادبی ملل مختلف می‌توان آنها را مطالعه کرد (همان ۲۳). لذا مضمون ادب و بی‌ادبی را نیز که در حوزهٔ جامعه‌شناسی زبان قرار می‌گیرد می‌توان مضمونی مهم قلمداد کرد که با استفاده از نظریهٔ ادب براون و لوینسون[1] (۱۹۸۷) و نظریهٔ بی‌ادبی کالپپر[2] (۱۹۹۶) مورد شناسایی قرار می‌گیرد و تیپ شخصیت‌های این دو اثر نیز با بهره‌گیری از این نظریه‌ها شناسایی می‌شوند. بررسی اقتباسی رمان *طبقهٔ هفتم غربی* و فیلم *بوی خوش زن* به‌دلیل ایجاد ارتباط بین سینما و ادبیات از یک‌سو و بررسی مضمون ادب وبی‌ادبی و نیز تیپ شخصیت‌های این دو اثر در زمرهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد.

۲. درآمد

در پژوهش پیش رو مضمون و تیپ شخصیت‌های رمان *طبقهٔ هفتم غربی* اثر جمشید خانیان و اقتباس آن از فیلم *بوی خوش زن*[3] به کارگردانی مارتین برست[4] را براساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی بررسی می‌کنیم. مضمون ادب و بی‌ادبی و نیز تیپ

---

[1] P. Brown and S. C. Levinson
[2] J. Culpeper
[3] *The Scent of a Woman*
[4] M. Brest

شخصیت‌ها در این دو اثر براساس نظریهٔ ادب براون و لوینسون (۱۹۸۷) و نظریهٔ بی‌ادبی کالپپر (۱۹۹٦) بررسی می‌شود.

فیلم *بوی خوش زن* که محصول سال ۱۹۹۲ امریکاست علاوه بر دریافت جایزهٔ اسکار بهترین بازیگر نقش اول مرد، ال پاچینو[1]، کاندیدای جوایز اسکار بهترین کارگردانی، بهترین عکس و بهترین فیلمنامه در سال ۱۹۹۳ شد. «بازی ماندگار و به یادماندنی ال پاچینو در نقش سرهنگ کلنل در این فیلم تمامی جوایز مهم سینمایی از جمله اسکار و گلدن گلوب را برای او در همان سال به ارمغان آورد؛ نقشی که از آن به‌عنوان یکی از ماندگارترین نقش‌آفرینی‌های تاریخ سینما یاد می‌شود» (به نقل از ویکی‌پدیا).

جولی ساندرز[2] در *اقتباس و تصاحب*[3] به سه دسته اقتباس مشهور دبورا کارتمل[4] اشاره می‌کند: «انتقال، تفسیر و قیاس» (۲۰). در انتقال، متنی از یک گونهٔ دیگر گرفته می‌شود و با قراردادهای زیبایی‌شناختی یک گونهٔ متفاوت، به مخاطبان جدیدی عرضه می‌شود. در تفسیر، اقتباس‌کننده از تقریب ساده فاصله می‌گیرد و به سوی پدیده‌ای با بار فرهنگی بیشتر حرکت می‌کند. در قیاس، آگاهی بینامتنی تماشاگر اهمیت کمتری می‌یابد. جمشید خانیان با اقتباس قیاسی از پیرنگ فیلم *بوی خوش زن* و با تغییرات هنرمندانه رمانی خلق می‌کند که منطبق بر نیازها و علاقه‌مندی مخاطبان این اثر است و برای خوانندگان خود با آگاهی داشتن یا نداشتن از بینامتنیت اثر ــ هرچند در اقتباس قیاسی اهمیت زیادی ندارد ـ اثری می‌آفریند که در عین سادگی و برکنار بودن از پیچیدگی‌ها و اطناب‌گویی فیلم، شایستهٔ نوجوانان فارسی‌زبان است. *طبقهٔ هفتم غربی* کتاب تقدیری جایزهٔ پنجمین دورهٔ کتاب فصل جمهوری اسلامی، اثر ویژهٔ شورای کتاب کودک، رتبهٔ اول در بخش کودک و نوجوان هفتمین دورهٔ جایزهٔ ادبی اصفهان همه در سال ۱۳۸۷، برندهٔ لوح تقدیر و تندیس جشنوارهٔ مجلهٔ *سلام بچه‌ها* در بخش

---

[1] Al Pacino
[2] J. Sanders
[3] *Adaptation and Appropriation*
[4] D. Cartmell

داستان و کتاب برگزیدهٔ چهارمین جشنوارهٔ کتاب‌های برتر کودک و نوجوان انجمن فرهنگی ناشران در بخش داستان در سال ۱۳۸۸ است و در نهایت نیز برگزیده سال ۲۰۱۲ دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان ـ IBBY ـ لندن شد و در فهرست افتخار جهانی آن قرار گرفت. این کتاب تاکنون سه بار چاپ شده است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

۱.۳ مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی

اغلب محققان ادبیات تطبیقی بر این باورند که گوته را بایستی آغازگر این رشته نامید. گوته در سال ۱۸۲۷ به اکرمن نوشت: «امروزه ادبیات ملی خیلی معنادار نیست: عصر ادبیات جهانی درحال آغاز شدن است و همه باید به پیدایش هرچه سریع‌تر آن کمک کنند» (به نقل از مورتی[1] ۱). علی‌رغم اینکه هر کار ادبی مولود لحظه‌ای در تاریخ است و به‌لحاظ زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد، گوته معتقد است ذهنیت ادبی از مرزهای ملی و زبان‌شناختی فراتر می‌رود. برخی دیگر از محققان، پیدایش ادبیات تطبیقی را به جنبش‌های سیاسی ـ فرهنگی نسبت می‌دهند که جوانان امریکایی را به یادگیری زبان‌های خارجی و ادبیات آنها تشویق می‌کرد تا از پس چالش‌های دوران جنگ سرد برآیند و با کمونیسمِ رو به تزاید روسی مقابله کنند.

مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی یکی از دو مکتب اساسی ادبیات تطبیقی است (مکتب دیگر، مکتب فرانسوی است). تأکید این مکتب بر فراملیتی بودن و جهان‌شمولی ادبیات است. مکتب امریکایی، ادبیات را در چشم‌اندازی جهانی و عمومی مطالعه می‌کند نه در چشم‌انداز ملی یا در قالب آثار پراکنده.

زمینه‌هایی که ادبیات تطبیقی در آنها ورود می‌یابد شامل تأثیرات ادبی، تشابهات و اقتباس ادبی، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، انواع ادبی، مضامین، مایه‌های غالب و تیپ‌ها، مطالعات میان‌رشته‌ای و مطالعات ترجمه است (انوشیروانی ۱۲-۳۰). ادبیات و سینما از

---

[1] F. Moretti

نظر داشتن مضمون، شخصیت، زمان و مکان بسیار شبیه هم هستند اما در ابزار ارتباط با مخاطب با هم تفاوت دارند. در ادبیات ابزار ارتباط نوشتاری است و در سینما گفتاری.

۲.۳ نظریهٔ ادب براون و لوینسون (۱۹۸۷)

مشهورترین نظریهٔ ادب که «تقریباً بر تمامی کارهای تحلیلی و نظری در این زمینه تأثیر گذاشته است» (میلز[1] ۵۷) متعلق به براون و لوینسون است. مدل ادب آنها در سال ۱۹۷۸ ارائه شد و در سال ۱۹۸۷ با مقدمه‌ای انتقادی دوباره چاپ شد. آنها اولین کسانی بودند که استراتژی‌های زبانی مشترکی را در میان مردمانی با پیشینهٔ زبانی مختلف مشاهده کردند و همین، اساس نظریهٔ آنها را فراهم آورد.

نظریهٔ ادب براون و لوینسون بیشتر بر مفهومی به نام وجهه[2] متمرکز است که نیاز به حفظ آن در افراد در دو حالت نمایان می‌شود: وجههٔ منفی[3]: «خواستهٔ هر عضو بالغ با توانش زبانی مبنی بر اینکه دیگران مانع اعمال وی نشوند»، و وجههٔ مثبت[4]: «خواستهٔ افراد مبنی بر اینکه خواسته‌هایش برای حداقل بعضی از افراد مطلوب باشد» (براون و لوینسون ٦٢).

اما وجهه از دست‌رفتنی و یا حفظ‌شدنی است و گاهی خواسته‌های آن محقق نمی‌شود چون گوینده یا شنونده، آگاهانه و یا ناخودآگاه مرتکب اعمالی می‌شوند که آن را تهدید می‌کند. این اَعمالِ تهدیدکنندهٔ وجهه[5] نیاز به تعدیل یا اصلاح دارند. لذا گوینده براساس شدتِ عملیِ که مرتکب شده است یکی از استراتژی‌های مختلف ادب را برای اصلاح عمل خویش برمی‌گزیند. این استراتژی‌ها متغیرهای ادب نظریهٔ براون و لوینسون را تشکیل می‌دهند و عبارت‌اند از:

۱.۲.۳ بیان آشکار

۲.۲.۳ ادب مثبت (۱. توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب ۲. اغراق (در علایق، حمایت و همدردی با مخاطب) ۳. افزودن بر علاقه و رغبت مخاطب ٤.

---

[1] S. Mills
[2] face
[3] negative face
[4] positive face
[5] face threatening acts (FTAs)

استفاده از نشانگرهای میان‌گروهی ۵. جستن توافق ٦. پرهیز از مخالفت ۷. پیش‌فرض /ایجاد/ ادعای زمینهٔ مشترک ۸. جوک ۹. بیان یا پیش‌فرض گرفتن اینکه گوینده از خواسته‌های مخاطب مطلع است و آنها را می‌پسندد ۱۰. پیشنهاد، قول ۱۱. خوشبین بودن ۱۲. درگیر کردن گوینده و شنونده در یک فعالیت ۱۳. دلیل ارائه کردن (خواستن) ١٤. فرض را بر رابطهٔ متقابل گذاشتن ۱۵. هدیه دادن به مخاطب (کالا، همدردی، درک کردن، همکاری کردن)).

۳.۲.۳ ادب منفی (۱. بیان غیرمستقیم متداول ۲. سؤال، نشانگر احتیاط[1] ۳. بدبین بودن ٤. به حداقل رسانی تحمیل ۵. احترام گذاشتن ٦. عذرخواهی ۷. شخص‌زدایی گوینده و شنونده ۸. بیان عمل تهدیدکننده به‌صورت یک قانون عمومی ۹. اسم‌سازی ۱۰. بیان آشکار مدیون بودن به شنونده و مدیون نبودن شنونده).

٤.۲.۳ بیان مبهم (۱. اشاره کردن ۲. دادن نشانه‌های ارتباط ۳. از پیش فرض کردن ٤. کم‌گویی ۵. اغراق و مبالغه کردن ٦. همانگویی ۷. استفاده از تعارض ۸. طنزآلود بودن ۹. استفاده از استعاره ۱۰. استفاده از سؤالات بلاغی ۱۱. مبهم بودن ۱۲. سربسته صحبت کردن ۱۳. تعمیم بیش از حد ١٤. جایگزین کردن مخاطب ۱۵. ناقص بیان کردن، استفاده از حذف).

۳. ۳ نظریهٔ بی‌ادبی کالپپر (۱۹۹٦)

کالپپر نشان می‌دهد ادعای لیچ (۱۰۵) مبنی بر اینکه «ارتباط متعارض در شرایط عادی در رفتار زبانی انسان حاشیه‌ای محسوب می‌شوند» نه‌تنها درست نیست بلکه موقعیت‌هایی وجود دارد که گفتارهای متعارض نسبتاً کلیدی محسوب می‌شوند. وی به‌عنوان مثال به «گفتمان آموزشی ارتش (کالپپر[2] ۱۹۹٦)، گفتمان دادگاهی (لیکاف، ۱۹۸۹؛ پنمن[3]، ۱۹۹۰)، گفتمان خانواده (ووچینیچ[4]، ۱۹۹۰)، گفتمان بزرگسالان

[1] hedge
[2] J. Culpeper
[3] R. Penman
[4] S. Vuchinich

(گودوین و گودوین[۱]، ۱۹۹۰)، گفتمان پزشک ـ مریض (مهان[۲]، ۱۹۹۰)، گفتمان درمانی (لباو و فنشل[۳]، ۱۹۹۷؛ لیکاف ۱۹۸۹)، گفتمان محل کار (آندرسون و پیرسون[٤]، ۱۹۹۹)، مکالمات روزمره (بیب[٥]، ۱۹۹۵)، گفت‌وگوهای رادیویی (هاچبی[٦]، ۱۹۹٦)، متون داستانی (کالپپر، ۱۹۹۸؛ تانن[۷]، ۱۹۹۰) و ... گفتار موهن (کینپوینتنر[۸]، ۱۹۹۷)» اشاره می‌کند (کالپپر ۱٥٤٦). در این مطالعات، مواردی مطرح می‌شود که نظریه‌های ادب قادر به توجیه آن نیست. از همین روی «نه‌تنها باید موارد مثبت اجتماعی را مطالعه کرد بلکه لازم است موارد منفی را نیز بررسی کرد. همان‌طور که نمی‌توان قدر ارزش‌ها را بدون درک چیزهای بی‌ارزش شناخت ... پس نمی‌توان به ارزش کابردهای مثبت زبان بدون درک ناسزاگویی پی برد. هریک مکمل دیگری است» (لاچینیشْت[۹] ٦۸۰).

مدلی از بی‌ادبی که کالپپر ارائه می‌کند «با تعدیلاتی در سطح ریشه‌ای، (و تعدادی استراتژی دیگر) قدرت کافی برای تجزیه و تحلیل داده‌های نوشتاری و گفتاری به‌دست‌آمده در موقعیت‌های زندگی واقعی را فراهم می‌آورد» (بوسفیلد ۱۰۵). این نظریه مانند نظریهٔ ادب براون و لوینسون از پنج سوپرـ استراتژی تشکیل شده است که عبارت‌اند از:

۱.۳.۳ بی‌ادبی آشکار

۲.۳.۳ بی‌ادبی مثبت (۱. نادیده گرفتن، بی‌اعتنایی[۱۰] به دیگری ۲. دیگری را از فعالیتی محروم کردن ۳. با دیگری همراهی نکردن ٤. نشان ندادن علاقه، توجه و همدردی ٥. استفاده از نشانگرهای هویتی نامناسب ٦. استفاده از زبان سرّی یا مبهم ۷. دنبال عدم

---

[1] C. Goodwin and M. H. Goodwin
[2] H. Mehan
[3] D. Fanshel
[4] L. Andersson and C. M. Perason
[5] L. M. Beebe
[6] I. Hutchby
[7] D. Tannen
[8] M. Kienpointner
[9] L. G. Lachenicht
[10] snub

توافق بودن ۸. از توافق امتناع کردن ۹. باعث ناراحتی/ ناآرامی دیگری شدن ۱۰. استفاده از کلمات تابو ۱۱. نام گذاشتن بر شنونده و غیره).

۳.۳.۳ بی‌ادبی منفی (۱. ترساندن ۲. تحقیر کردن، خوار شمردن یا مسخره کردن ۳. به حریم دیگری تجاوز کردن ٤. به‌وضوح دیگری را با ویژگی منفی همراه کردن ۵. آشکارا مدیون بودن مخاطب را گوشزد کردن ٦. ممانعت و غیره).

٤.۳.۳ طعنه

۵.۳.۳ خودداری از ادب

٤. بحث و بررسی اقتباسی رمان *طبقهٔ هفتم غربی* اثر جمشید خانیان و فیلم *بوی خوش زن* به کارگردانی مارتین برست

تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی ایران به‌عنوان جامعه‌ای درحال گذار و ایالات متحده به‌عنوان جامعه‌ای پسامدرن، چندملیتی و چندفرهنگی بر کسی پوشیده نیست. نویسندهٔ رمان *طبقهٔ هفتم غربی* با درک این تفاوت‌ها و نیز با در ذهن داشتن مخاطب نوجوان خود، «محصول فرهنگی» جدیدی را از «فرایند» اقتباس می‌آفریند. نویسنده با «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه» (انوشیروانی[1] به نقل از هاچن، ۱۸) آن‌چنان به پیرنگ رمان دست می‌یازد که گویی اثر از نو آفریده می‌شود. او می‌داند که هنجارهای غالب اجتماعی، فرهنگی و آموزشی را باید در نظر بگیرد و براساس خواستهٔ کودکان و نوجوانان از بزرگ‌ترها ـ «به ما کتاب بدهید، به ما بال‌هایی اعطا کنید که با آن تا دوردست‌ها فرار کنیم و برای خود کاخ‌هایی رؤیایی در باغ‌های رؤیایی خلق کنیم» (هازارد[2] ٤) ـ عمل می‌کند، لذا از پیچیدگی اثر اولیه با هنرمندی می‌کاهد و تلاش می‌کند با تاکتیک‌های خاصی همچون تیپیک‌کردن شخصیت‌ها شکاف ارتباطی را که ممکن است بین بینندهٔ نوجوان و فیلم به وجود آید پر کند. گوته کلینگبرگ[3] این مسئله را

---

[1] L. Hutcheon
[2] P. Hazard
[3] G. Klingberg

را «درک علایق، نیازها، عکس‌العمل‌ها، دانش و مهارت خواندنِ خوانندهٔ هدف توصیف می‌کند» (۱۰). ادبیات کودکان و نوجوانان از آغاز تاکنون ادبیاتِ اقتباس و بازگویی بوده است (مک‌کالم و استفن[1] ۱۹۹۸).

۱.٤ پیرنگ

پیرنگ فیلم *بوی خوش زن* و رمانی که از آن اقتباس شده است شباهت و همپوشانی زیادی دارند. در هر دو نوجوانی برای مراقبت از یک پیرمرد استخدام می‌شود. هر دو این نوجوانان از خانوادهٔ نسبتاً فقیری هستند که برای اینکه خرجی را از دوش خانواده بردارند تن به این کار می‌دهند. هر دو پیرمرد، ناتوان از رتق و فتق امور روزمرهٔ زندگی خویش‌اند. سرهنگ فرانک اسلید، پیرمردی است با شخصیتی پویا. رفتار وی با چارلی کاملاً توأم با بی‌ادبی است ولی رفتار وی با دونا (یک خانم) مملو از ادب است. نویسندهٔ *طبقهٔ هفتم غربی* از شخصیت سرهنگ اسلید اقتباس کرده ولی چنین شخصیتی را دو شقه کرده و در دو شخصیت به خوانندهٔ نوجوان ارائه می‌دهد. او شخصیت عصبانی و بی‌ادب سرهنگ اسلید را در دختر پیرمرد و شخصیت مؤدب وی را در شخصیت پیرمرد متبلور می‌کند. در واقع براساس مخاطبی که داستان برای آنها نگاشته شده است سعی می‌کند از آوردن شخصیت‌های پویا خودداری کند و به‌جای آن، شخصیت‌های یکنواختی را به مخاطب ارائه می‌کند. به بیانی تمثیلی می‌توان گفت که دکتر جکیل شخصیت کلنل در پیرمرد و آقای هایدوی در دختر پیرمرد تبلور می‌یابد.

کلنل، چارلی را برای آنچه که وی «آخرین تور سرزمین» می‌خواند با خود به نیویورک می‌برد. او در نظر دارد که بعد از خوشگذارانی خودکشی کند. در مشهورترین صحنهٔ فیلم کلنل و چارلی در یک رستوران مشهور حضور پیدا می‌کنند که در آنجا کلنل بوی خوش زنی را حس می‌کند. چارلی زن را برای کلنل توصیف می‌کند و کلنل او را جذاب می‌یابد. کلنل مصمم است که خود را به وی معرفی کند. برای آخرین روز مفرح زندگی پیرمرد، دختر پیرمرد نیز امیرعلی را با او در خانه تنها می‌گذارد (پیرمرد

[1] R. McCallum and J. Stephens

بعد از آن روز خوبی که با امیرعلی می‌گذراند می‌میرد). امیرعلی پیرمرد را از طبقهٔ دوم ساختمان به طبقهٔ اول می‌برد تا آفتاب بگیرد و بعد وی را سوار بر دوچرخه می‌کند و روزی فراموش‌نشدنی را برای وی رقم می‌زند. سرهنگ اسلید می‌خواهد خودکشی کند اما موفق به این کار نمی‌شود زیرا چارلی مانع می‌شود. چارلی از فردی رام و مطیع به فردی تبدیل می‌شود که برای نیل به هدفش ـ جلوگیری از خودکشی سرهنگ ـ از بی‌ادبی نیز رویگردان نیست. امیرعلی نیز که همواره نقش «آدم خوبه» رمان را بازی می‌کند و بعد از اینکه می‌فهمد پیرمرد مرده است و کارش را نیز از دست داده، بدون اینکه به درخواست دختر پیرمرد مبنی بر برداشتن دستمزد یک‌روزه‌اش وقعی بگذارد، آنجا را ترک می‌کند. مورد دیگری که در اینجا بایستی بدان اشاره شود این است که نویسندهٔ *طبقهٔ هفتم غربی* برای شخصیت پیرمرد و دخترش نامی نمی‌گذارد تا این مسئله را خاطرنشان سازد که چنین شخصیت‌هایی محدود به مکان و زمان خاصی نیستند و در هر جا و مکانی و در هر زمانی قابل رؤیت‌اند.

۲.٤ بررسی مضمون ادب و بی‌ادبی و تیپ شخصیت‌ها در دو اثر *بوی خوش زن* و *طبقهٔ هفتم غربی*

در بررسی مضمون ادبی و بی‌ادبی به‌ترتیب از نظریهٔ ادب براون و لوینسون و نظریه بی‌ادبی کالپپر استفاده می‌شود. مضمون، تم یا درون‌مایهٔ اثر، یکی از مواردی است که ادبیات تطبیقی در آن ورود پیدا می‌کند. درون‌مایهٔ این آثار حول محور ادب و بی‌ادبی شخصیت‌ها می‌چرخد. دو نظریهٔ نام‌برده، هریک استراتژی‌هایی برای شناسایی ادب و بی‌ادبی در اختیار محقق می‌گذارد که به مدد آن می‌توان شخصیت‌پردازی رمان و فیلم را نیز بررسی کرد و به‌وسیلهٔ آن شخصیت‌های پویا و یکنواخت را از هم بازشناخت.

بوی خوش زن

چارلی: قربان[1]؟ (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب)
کلنل: به من نگو قربان. (بی‌ادبی منفی ـ ممانعت)

---

[1] Sir

چارلی: می‌بخشید (ادب منفی ـ عذرخواهی)، منظورم آقا[1] بود، قربان (ادب منفی ـ به حداقل‌رسانی تحمیل).

کلنل: اووه، با عجب آدم ابلهی طرفیم، مگه نه؟ (بی‌ادبی آشکار)

چارلی: نه آقا! (ادب مثبت ـ احترام گذاشتن) ... من ...اِ ... یعنی ... اِ... ستوان[2]، بله آقا، سُتـ ـ

کلنل: سرهنگ[3]. بیست و شش سال خط مقدم بودم. تا به حال هیچ‌کسی مرا چهار درجه تنزل نداده است. بیا اینجا ابله (بی‌ادبی آشکار). نزدیک‌تر بیا، می‌خواهم بهتر ببینمت (تهدید وجهه منفی). پوستت چه شکلیه پسر؟ (بی‌ادبی آشکار)

چارلی: پوستم، آقا؟ (ادب منفی ـ سؤال)

کلنل: اه، خدای من!

چارلی: می‌بخشید، نمی‌خواستم ... (ادب منفی ـ عذرخواهی)

کلنل: فقط بهم بگو فرانک. منو آقای اسلید صدا بزن. به من بگو کلنل، اگر ضرورتی هست. فقط به من نگو آقا. (بی‌ادبی منفی ـ ممانعت)

چارلی: بسیار خوب کلنل. (ادب مثبت ـ پرهیز از مخالفت)

کلنل: به نظرم سن‌وسال‌داری، چارلی. از کمک هزینهٔ تحصیلی استفاده می‌کنی؟ (بی‌ادبی مثبت ـ استفاده از کلمات تابو)

چارلی: آه، بله. (ادب مثبت ـ احترام گذاشتن)

کلنل: کمک هزینهٔ تحصیلی ردکروک. پدرت کارت تلفن فروش دوره‌گرده (بی‌ادبی مثبت ـ استفاده از کلمات تابو)؛ مادرت در یک مغازهٔ دوربین‌فروشی کار می‌کنه (بی‌ادبی مثبت ـ استفاده از کلمات تابو). ها،ها! تو از بیماری مهلکی رنج می‌بری؟ (بی‌ادبی آشکار)

چارلی: نه ... من اینجام. (ادب مثبت ـ احترام گذاشتن)

کلنل: می‌دونم جسمت کجاست. آنچه من دنبالش می‌گردم ذره‌ای شعور است. (بی‌ادبی آشکار)

طبقهٔ هفتم غربی

صدای زنانه گفت: «در رو ببند (بی‌ادبی آشکار). کفشت رو درآر (بی‌ادبی آشکار). اون گوشه، کنار دیوار، سرپایی هست بپوش (بی‌ادبی آشکار)».

---

[1] mister
[2] lieutenant
[3] colonel-lieutenant

ـ سلام! (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)

ـ فکر می‌کردم بزرگ‌تر از اینا باشی! (خودداری از ادب) (بی‌ادبی مثبت ـ باعث ناراحتی/ ناآرامی دیگری شدن)

ـ (چیزی نتوانست بگوید؛ فقط پنجهٔ هر دو دستش مثل دو تا چنگک فرورفت در هم.)

ـ بهت گفتن چه کار باید بکنی؟ (تهدید وجههٔ مثبت)

ـ هر کاری باشه می‌کنم خانوم! (بیان مبهم ـ اغراق و مبالغه کردن)

ـ بهت گفتن یا نه؟ (تهدید وجهه مثبت)

ـ بهم گفتن کارم یه‌جور پرستاریه، هفت صبح تا هفت بعد از ظهر. (ادب مثبت ــ بیان یا پیش‌فرض گرفتن اینکه گوینده از خواسته‌های مخاطب مطلع است و آنها را می‌پسندد)

ـ حالا ساعت چنده؟ (بی‌ادبی منفی ـ مدیون بودن مخاطب را گوشزد کردن)

ـ (باز نتوانست چیزی بگوید؛ فقط سعی کرد به زن نگاه نکند و پنجهٔ هر دو دستش مثل دو تا چنگک در هم فرونبرد).

ـ نه واقعاً ساعت چنده؟ (بی‌ادبی منفی ـ مدیون بودن مخاطب را گوشزد کردن)

ـ ساعت ندارم خانوم! (بلافاصله ادامه داد) یه کمی دیر شد قبول (ادب مثبت ــ پرهیز از مخالفت). عوضش از اون‌طرف دیرتر می‌رم! (ادب مثبت ـ بیان یا پیش‌فرض گرفتن اینکه گوینده از خواسته‌های مخاطب مطلع است و آنها را می‌پسندد)

ـ مغازه نیست که اگر دیر اومدی، عوضش از اون طرف دیرتر بری! (بی‌ادبی مثبت ــ ازتوافق امتناع کردن)

ـ بله خانوم! (ادب مثبت ـ پرهیز از مخالفت)

ـ امروزم دلم خوش بوده یه نفر می‌آد، تو رو فرستادن (بی‌ادبی منفی ـ تحقیر کردن، خوار شمردن یا مسخره کردن). اونم با سه‌ربع تأخیر (بی‌ادبی منفی ـ به‌وضوح مخاطب را با ویژگی منفی همراه کردن). ... اینارو گفتم که فکر نکنی اومدی اینجا بازی! (بی‌ادبی منفی ـ به‌وضوح مخاطب را با ویژگی منفی همراه کردن) ... بیا برو دستات‌رو بشور (بی‌ادبی آشکار)، این لیوان شیررو بردار(بی‌ادبی آشکار)، با من بیا بریم بالا! (بی‌ادبی آشکار)

ـ (دست‌هایش را در آشپزخانه می‌شوید.)

ـ امروز دستات‌رو تو آشپزخونه شستی، هیچ (بی‌ادبی آشکار). از فردا، اون بالا نشون می‌دم کجاست، اونجا می‌شوری (بی‌ادبی آشکار). (هر دو راه می‌افتند به طرف طبقهٔ بالا) این یادت

باشه (بی‌ادبی آشکار)... (از روی شانه نگاه تندی به امیرعلی انداخت.) گفتی اِسمِت چیه؟ (بی‌ادبی مثبت ـ نشان ندادن علاقه، توجه و همدردی)

ـ امیرعلی، خانوم. (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)

ـ این یادت باشه امیرعلی، نباید میکروب با خودت بیاری تو این خونه (بی‌ادبی آشکار). خیلی‌خیلی تمیز هم که باشی باید دستات رو بشوری (بی‌ادبی آشکار).

رفتار کلامی کلنل در *بوی خوش زن* و دختر پیرمرد در *طبقهٔ هفتم غربی* تعجب‌آمیز است. با در نظر داشتن اینکه این کارفرمایان و نوجوانانی که به‌عنوان پرستار استخدام شده‌اند غریبه‌اند انتظار می‌رود کارفرمایان رفتار مؤدبانه‌تری با آنها داشته باشند. از همین آغاز، رفتار کلنل و دختر پیرمرد با انتظارات مغایر است و برخورد اولیهٔ آنها بسیار جالب توجه است. انتظار می‌رود آنها جواب سلام و احوال‌پرسی را با سلام و احوال‌پرسی بدهند اما کلنل به چارلی دستور می‌دهد که از «آقا» استفاده نکند و دختر پیرمرد به امیرعلی دستور می‌دهد: «در رو ببند، کفشت رو درآر اون گوشه، کنار دیوار، سرپایی هست بپوش». بنابراین احترام چارلی به کلنل و احترام امیرعلی به دختر پیرمرد به شوکی بدل می‌شود که به وجههٔ منفی آنها آسیب می‌زند. کلنل چارلی را «ابله» و «احمق» خطاب می‌کند و دختر پیرمرد ناخرسندی خود را از کوچک بودن امیرعلی خاطرنشان می‌سازد: «فکر می‌کردم بزرگ‌تر از اینا باشی!» و این به‌وضوح وجههٔ مثبت چارلی و امیرعلی را تهدید می‌کند. کلنل به چارلی دستور می‌دهد که نزد وی برود تا ببیند پوستش چه شکلی است و این تهدیدکنندهٔ وجهه است. سؤال کلنل «تو از کمک هزینهٔ تحصیلی استفاده می‌کنی؟» تخطی از نرم‌های اجتماعی است زیرا در فرهنگ‌های غربی پرسش درباره منبع درآمد افراد تابو محسوب می‌شود. به‌علاوه قبلاً در فیلم به بیننده اطلاع داده می‌شود که زندگی با کمک هزینهٔ تحصیلی کسر شأن به حساب می‌آید. جواب چارلی «اه» نشان می‌دهد که وی شوکه شده است. سؤال دختر پیرمرد از امیرعلی «حالا ساعت چنده؟» و تکرار آن «نه واقعاً ساعت چنده؟» وجههٔ منفی امیرعلی را تهدید می‌کند زیرا دین و وظیفهٔ امیرعلی را به وی متذکر می‌شود. جواب امیرعلی «ساعت ندارم خانوم!» نیز به «اه» چارلی شبیه است. اما امیرعلی این اقدام خود را

بلافاصله با قبول اشتباه و به خطر انداختن وجههٔ مثبت خویش جبران می‌کند و حتی فراتر از آن نیز می‌رود و می‌گوید که «عوضش از اون‌طرف دیرتر می‌رم!» که باز هم پذیرفته نمی‌شود. دختر پیرمرد باز بر حمله به وجههٔ مثبت و منفی امیرعلی ادامه می‌دهد: «امروزم دلم خوش بوده یه نفر می‌آد، تو رو فرستادن. اونم با سه‌ربع تأخیر» تا به وی بگوید «فکر نکنی اومدی اینجا بازی!». دختر پیرمرد بارها به وجههٔ مثبت و منفی امیرعلی حمله می‌کند تا جایی که به بی‌ادبی از سوی کارفرمایش می‌انجامد. دختر پیرمرد با بی‌ادبی به امیرعلی دستور می‌دهد: «این یادت باشه امیرعلی، نباید میکروب با خودت بیاری تو این خونه». وی هیچ مدرکی دال بر درستی این ادعای خود ندارد که امیرعلی ناقل میکروب است؛ بنابراین این گفتار وی تخطی از اصل کیفیت اصول گرایس است. در *بوی خوش زن* نیز کلنل وقتی که مشاغل والدین چارلی را به بدی یاد می‌کند در عین حال که شواهدی دال بر این مدعا ندارد، از اصل کیفیت اصول گرایس تخطی می‌کند. بایستی توجه داشت که وجهه در اینجا منحصر به خود فرد نیست بلکه افراد و اشیاء وابسته به او را نیز شامل می‌شود. پس حمله به وجههٔ والدین چارلی حمله به وجههٔ چارلی نیز هست. کلنل در دو مورد دیگر نیز از اصل کیفیت اصول گرایس تخطی می‌کند. یکی زمانی که می‌پرسد: «از بیماری مهلکی رنج می‌بری؟» تا اشاره کند که چارلی مانند یک فرد رو به موت عمل می‌کند و این درحالی است که چارلی از بیماری رنج نمی‌برد. دوم «آنچه من دنبالش هستم ذره‌ای شعور است». کلنل چارلی را فردی بی هوش و ذکاوت می‌نامد ولی هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که چارلی بی هوش و ذکاوت است.

شرکت چارلی و امیرعلی در این گفت‌وگوها محدود است. آنها خیلی کمتر از کارفرمایانشان صحبت می‌کنند. امیرعلی ۳۸ کلمه و چارلی ۳۲ کلمه درحالی‌که دختر پیرمرد ۱۲٤ کلمه و کلنل ۱۳٦ کلمه صحبت می‌کنند. کلنل دو بار کلام چارلی را قطع می‌کند و امیرعلی در دو نوبت چیزی نمی‌تواند بگوید. فقط پنجهٔ هر دو دستش را مثل دو تا چنگک در هم فرومی‌برد. بنابراین به وجهه منفی آنها آسیب وارد می‌آید. هرچه چارلی و امیرعلی می‌گویند مؤدبانه است. امیرعلی یک بار و چارلی دو بار عذرخواهی

می‌کنند. این عذرخواهی‌ها استراتژی ادب محسوب می‌شوند که برای ارضای وجههٔ منفی کلنل و دختر پیرمرد بیان می‌شوند. امیرعلی و چارلی سعی می‌کنند با درخواست‌های کلنل و دختر پیرمرد برای انجام کارهایی که از آنها خواسته می‌شود همیشه همراهی کنند. مهم‌ترین نکته در ادب چارلی و امیرعلی و بی‌ادبی کلنل و دختر پیرمرد و در تعامل ـ یا بهتر است بگوییم عدم تعامل بین آنها ـ این است که امیرعلی و چارلی علی‌رغم بی‌ادبی کلنل و دختر پیرمرد مؤدب‌اند و کلنل و دختر پیرمرد علی‌رغم ادب چارلی و امیرعلی بی‌ادب‌اند.

این واقعیت که رفتار کلنل و دختر پیرمرد غیرمنتظره است و پیوسته هنجارهای ارتباطی و کلامی را می‌شکنند نیاز به توضیح دارد. یکی از راه‌های توضیح این امر نسبت دادن گفتار آنها با شخصیتشان است: کلنل پیرمردی عصبانی، دارای شخصیتی فاسد و مردم‌ستیز است اما موجودی ضد اجتماعی و بی‌فکر نیست. دختر پیرمرد به‌خاطر مشکلات پیرمرد و نیز مشکلات شخصی خود که از صبح تا شب به‌عنوان اپراتور یک شرکت بزرگ می‌بایست کار کند فردی ناراحت است. بی‌ادبی آنها از طریق استراتژی‌های خاصی انجام می‌شود که بعضی از آنها کاملاً ماهرانه به‌کارگیری می‌شود. چارلی و امیرعلی نیز با توجه به رفتار ناخوشایند کارفرمایانشان، الگوی رفتاری ثابت و غیرمنتظره‌ای را به نمایش می‌گذارند. این امر را نیز می‌توان به شخصیت آنها نسبت داد: چارلی و امیرعلی به‌نظر نمونهٔ کهن‌الگوی «آدم خوبه»اند و احتمالاً بتوان آنها را کمی خجالتی، منفعل یا بی‌جربزه نیز قلمداد کرد چون برای مقابله با تجاوزی که به حقوشان می‌شود هیچ کاری نمی‌کنند. به‌وضوح چارلی و امیرعلی در یک سو و کلنل و دختر پیرمرد در سوی دیگر شخصیت‌های متقابل و متضادی‌اند و این تضاد و تقابل به تعریف شخصیت‌ها کمک می‌کند.

بوی خوش زن

ـ کلنل: منو ببخشید خانم (ادب منفی ـ عذرخواهی). از نظر شما اشکالی ندارد با شما بنشینیم؟ (ادب منفی ـ بیان غیرمستقیم متداول). احساس می‌کنم فراموش شده‌اید (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب).

ـ دونا: خوب، من منتظر کسی هستم. (ادب منفی ـ بیان غیرمستقیم متداول)
ـ کلنل: فوری؟ (تهدید وجههٔ منفی)
ـ دونا: نه، ولی ممکنه هرآن سربرسه. (بیان مبهم ـ اغراق و مبالغه کردن)
ـ کلنل: هر آن (بیان مبهم ـ همانگویی). بعضی مردم در یک دقیقه به اندازهٔ یک عمر زندگی می‌کنند (بیان مبهم ـ اغراق و مبالغه کردن). الآن چه کار می‌کنید؟ (ادب مثبت ـــ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب)
ـ دونا: منتظر او هستم. (بیان مبهم ـ مبهم بودن)
ـ کلنل: اجازه می‌فرمایید با شما منتظر بمانیم؟ (ادب منفی ـ بیان غیرمستقیم متداول). فقط برای اینکه زنباره‌ها را از شما دور نگه داریم. (ادب مثبت ـ دلیل ارائه کردن (خواستن))
ـ دونا: بله، بفرمایید. (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب)
ـ کلنل: متشکرم. (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)

طبقهٔ هفتم غربی

دختر پیرمرد امیرعلی و پدرش را به هم معرفی می‌کند و آنجا را ترک می‌کند:
ـ (پیرمرد) سلام! (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)
ـ سلام آقا! (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)
ـ (پیرمرد) گفتی یه قره‌قیطاس [دوچرخه] داری؟ (ادب منفی ـ سؤال، hedge)
ـ بله آقا! (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب)
ـ کجاست حالا؟ (ادب منفی ـ سؤال، hedge)
ـ پایین تو پارکینگ! (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب)
ـ من بهش می‌گم طویله. به پارکینگ می‌گم طویله (ادب مثبت ـ جوک). تو هم بگو طویله! (ادب مثبت ـ پیش‌فرض/ ایجاد/ ادعای زمینهٔ مشترک)
ـ یه باغچه هست اونجا، کنار باغچه (ادب مثبت ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب). بعد یه آقاهه اونجا بود. (بیان مبهم ـ مبهم بودن)
ـ مرغ ماهی‌خوار! (ادب مثبت ـ جوک)
ـ شازده! (ادب مثبت ـ جوک)
ـ قلعه‌بیگی اینجاست. نگهبان. (ادب مثبت ـ جوک)
ـ یه ساعتِ بدریختِ گشادی دستشه. (ادب مثبت ـ جوک)

ـ دیدی چه گردن درازی داره؟ (ادب مثبت ـ جوک)
ـ کله‌اش درازه عینهو کدوتنبل! (ادب مثبت ـ جوک)
ـ دماغش رو دیدی؟ (ادب مثبت ـ جوک)
ـ سوراخ‌هاش عینهو دوتا لوله‌بخاری کهنه‌ست! (ادب مثبت ـ جوک)
ـ نوکش هم مثِ لولهٔ قیفه. قیف پلاستیکی! (ادب مثبت ـ جوک)
هردو ریسه رفتند از خنده.

این گفت‌وگوها نیز به‌مانند گفت‌وگوهای قبلی بین افراد ناآشناست اما آنچه جالب توجه است رفتار کلامی بسیار متفاوت کلنل با یک خانم غریبه است. او گفت‌وگوی خود را با عذرخواهی که یک استراتژی ادب منفی است آغاز می‌کند. درخواست وی مبنی بر نشستن با وی، «از نظر شما اشکالی ندارد با شما بنشینیم؟» درخواستی غیرمستقیم است. این درخواست به‌صورت پرسشی دربارهٔ اینکه آیا اشکال ندارد با وی بنشینند مطرح می‌شود و نه اینکه آیا می‌توانند بنشینند. او علاقهٔ خود به حفظ وجههٔ مثبت آن خانم را با ابراز نگرانی خویش، به وی بیان می‌دارد: «احساس می‌کنم فراموش شده‌اید». وقتی دونا آنها را برای پیوستن به خود دعوت نمی‌کند کلنل درخواست خویش را با احترام بیشتری تکرار می‌کند: «اجازه می‌فرمایید با شما منتظر بمانیم؟» کلنل برای این کار خویش دلیل می‌آورد: «فقط برای اینکه زنباره‌ها را از اذیت کردن شما بازداریم» که این به‌وضوح پیشنهاد یک استراتژی ادب مثبت است برای حفظ وجههٔ دونا که مورد عمل تهدیدکنندهٔ لطف ناخواسته قرار می‌گیرد. در این صحنه پیشنهاد کلنل و چارلی که خود زنباره به نظر می‌رسند کمی خنده‌دار است. دونا با درخواست آنها مخالفت نمی‌کند و کلنل تشکر می‌کند که یک استراتژی ادب منفی است.

در *طبقهٔ هفتم غربی* نیز گفت‌وگو بین افراد ناآشناست اما آنچه جالب توجه است رفتار کلامی مبتنی بر ادب پیرمرد با امیرعلی است. گفت‌وگوی آنها با «سلام» پیرمرد آغاز می‌شود که می‌تواند بر دو مسئله دلالت کند: از آنجا که پیرمرد به مراقبت نیاز دارد و در موازنهٔ قدرت، امیرعلی دارای قدرت بیشتری است، این ادب پیرمرد را برمی‌انگیزد؛ دیگر، از آنجا که پیرمرد، نویسنده و اهل ادب است رعایت ادب از سوی وی امری مورد انتظار است. گفت‌وگوی آنها مملو از استراتژی‌های ادب است که برای

حفظ وجههٔ مثبت و منفی یکدیگر به کار می‌گیرند. امیرعلی برای اینکه پیرمرد را از اتاق تاریکش در طبقهٔ دوم نجات دهد به وی پیشنهاد می‌دهد او را سوار بر دوشش ــ علی‌رغم قد و قواره‌اش ـ به طبقهٔ اول ببرد و پرده‌ها را بکشد تا نور به پیرمرد بتابد. پیرمرد که طرح دوستی را با امیرعلی ریخته است با استفاده از استراتژی ادب مثبت به امیرعلی می‌گوید: «نکنه یه‌وخ امیرعلی امروز بری و دیگه نیای!» و امیرعلی این نگرانی را که در واقع یک استراتژی ادب مثبت است مرتفع می‌سازد: «نه آقا این چه حرفیه!» امیرعلی و پیرمرد شروع به گفتن جوک‌های متعددی دربارهٔ پارکینگ و نگهبان و متعلقات نگهبان می‌کنند و هر دو از خنده ریسه می‌روند. جوک گفتن استراتژی ادب مثبت محسوب می‌شود.

هم چارلی و هم امیرعلی در آغاز با بی‌ادبی کارفرمایانشان مواجه می‌شوند. امیرعلی در میانه‌های داستان و چارلی در انتهای فیلم با ادب و استراتژی‌هایی که برای حفظ وجههٔ آنها به کار می‌رود برخورد می‌کنند. در داستان *طبقهٔ هفتم غربی* امیرعلی با پیرمردی مهربان مواجه می‌شود و در *بوی خوش زن* چارلی هرچند به‌صورت مستقیم با ادب کلنل مواجه نمی‌شود ولی کلنل کلامش را به ادب می‌آراید تا شاید به چارلی کمک کند با دونا ملاقات کند.

بوی خوش زن

ـ کلنل: از اینجا برو بیرون. (بی‌ادبی مثبت ـ ممانعت)
ـ چارلی: من از اینجا جنب نمی‌خورم. (بی‌ادبی مثبت ـ از توافق امتناع کردن)
ـ کلنل: از اینجا برو بیرون. (بی‌ادبی مثبت ـ ممانعت)
ـ چارلی: از اینجا برو بیرون. (بی‌ادبی منفی ـ ممانعت)
ـ کلنل: می‌زنم مغزت رو پخش می‌کنم. (بی‌ادبی منفی ـ ترساندن)
ـ چارلی: این کارو بکن (تهدید وجههٔ منفی). اگر می‌خوای این کارو بکنی، بکن بکن (تهدید وجههٔ منفی). دِ بزن. (تهدید وجههٔ منفی)
ـ کلنل: از اینجا برو بیرون. (بی‌ادبی مثبت ـ ممانعت)

ـ چارلی: ببین، گند زدی (بی‌ادبی مثبت ـ استفاده از کلمات تابو)، ... دِ بزن زندگی نکبتی‌تو تمومش کن. (بی‌ادبی مثبت ـ استفاده از کلمات تابو) ... ماشه‌رو بکش ... مادرجندهٔ کور عوضی. (بی‌ادبی آشکار)

طبقهٔ هفتم غربی

ـ سلام خانوم! (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)

ـ (زن سر بلند نکرد. رفت داخل و در را پشت سرش بست. زن سر بلند کرد). (بی‌ادبی مثبت ـ نادیده گرفتن، سرزنش کردن)

ـ سلام! (ادب منفی ـ احترام گذاشتن)

ـ بذار در باز باشه! (بی‌ادبی آشکار)

ـ (امیرعلی خواست به طرف سرپایی‌ها برود.)

ـ با کفش بیا! (بی‌ادبی آشکار)

ـ هر کاری می‌کنم زودتر بیام نمی‌شه خانوم! (ادب مثبت ـ دلیل ارائه کردن (خواستن))

ـ مهم نیست. دیگه مهم نیست. (بی‌ادبی مثبت ـ نشان ندادن علاقه، توجه و همدردی)

ـ دستمزد یک روزتو گذاشتم رو میز (بی‌ادبی مثبت ـ دیگری را از فعالیتی محروم کردن). وردار! (بی‌ادبی آشکار)

ـ (امیرعلی دست می‌کند توی جیبش و یک مشت بلوط پخته روی میز می‌ریزد) آوردم برا آقا، بلوط پخته‌ست! (ادب منفی ـ توجه به علایق، خواسته‌ها، نیازها و کالاهای مخاطب) (عقب عقب به‌طرف در رفت).

ـ پولِتو ورنداشتی! (بی‌ادبی مثبت ـ نشان ندادن علاقه، توجه و همدردی)

ـ امیرعلی از در زد بیرون. (بی‌ادبی مثبت ـ نادیده گرفتن، سرزنش کردن)

شخصیت چارلی و امیرعلی در بیشتر فیلم و داستان یکنواخت باقی می‌ماند. رفتار کلامی و گفتار آنها در تمامی زمینه‌ها شخصیتی مؤدب از آنها را در ذهن بیننده و خواننده حک می‌کند. اما شخصیت این دو به‌طور ناگهانی و خیره‌کننده‌ای در انتهای داستان و فیلم توسعه می‌یابد. و این در گزیده‌های سوم داستان و فیلم دیده می‌شود. چارلی برای نخستین‌بار آشکارا از دستورهای کلنل سرپیچی می‌کند و نیز برای اولین بار از کلمات تابو استفاده می‌کند. این اولین‌باری است که وی بی‌ادب می‌شود: «مادرجندهٔ

کور عوضی!» این نام‌گذاری بر شنونده باعث صدمهٔ بسیار زیادی به وجههٔ مثبت کلنل می‌شود. هدف چارلی آشکار کردن بلوف کلنل است تا وی را از وضعیت کنونی برهاند. حملهٔ چارلی به وجههٔ کلنل هدفی زودگذر برای دستیابی به هدفی بزرگ‌تر به نفع کلنل است. بنابراین می‌توان دریافت که چارلی همواره «آدم خوبه» نیست بلکه شجاع است و کسی است که هرآنچه مفید بداند می‌کند تا به آنچه بدان معتقد است دست یابد.

امیرعلی حتی در انتهای داستان نیز به «آدم خوبه» بودن خود ادامه می‌دهد و تنها در آخرین حرکتش به‌شدت در دید خواننده توسعه می‌یابد. او که باز هم با بی‌ادبی کارفرمایش مواجه می‌شود و سعی می‌کند برای دیر آمدن خود دلیل بیاورد که یکی از استراتژی‌های ادب مثبت برای حفظ وجههٔ مخاطب است: «هر کاری می‌کنم زودتر بیام نمی‌شه خانوم!»، باز هم با بی‌ادبی کارفرمایش مواجه می‌شود. اما زمانی که ارزش کار یک‌روزهٔ امیرعلی را می‌خواهد با پول جبران کند: «دستمزد یک روزتو گذاشتم رومیز» و امیرعلی این را حمله به وجههٔ مثبت خویش قلمداد می‌کند با نادیده گرفتن دختر پیرمرد و گفته‌هایش آنجا را ترک می‌کند و این تنها حرکت امیرعلی است که می‌تواند تفسیری مغایر با ادب داشته باشد.

با بررسی استراتژی‌های ادب و بی‌ادبی به‌کار بسته‌شده توسط شخصیت‌های فیلم *بوی خوش زن* و داستان *طبقهٔ هفتم غربی* که در جدول‌های زیر دیده می‌شود می‌توان دریافت که شخصیت‌های داستان *بوی خوش زن* شخصیت‌هایی پویا هستند و شخصیت‌های *طبقهٔ هفتم غربی* شخصیت‌هایی یکنواخت‌اند.

جدول ۱: استراتژی‌های ادب وبی‌ادبی در *بوی خوش زن*

	ادب				**بی‌ادبی**				
شخصیت‌ها	آشکار	منفی	مثبت	مبهم	آشکار	منفی	مثبت	طعنه	ممانعت از ادب
کلنل	۰	٤	۳	۲	٤	٦	۳	۰	۰
چارلی	۰	٦	۲	۰	۱	۱	۳	۰	۰
دونا	۰	۱	۱	۲	۰	۰	۰	۰	۰

جدول ۲: استراتژی‌های ادب وبی‌ادبی در *طبقهٔ هفتم غربی*

	ادب			بی‌ادبی					
شخصیت‌ها	آشکار	منفی	مثبت	مبهم	آشکار	منفی	مثبت	طعنه	ممانعت از ادب
دختر پیرمرد	۰	۰	۰	۰	١٤	۵	۷	۰	۱
امیرعلی	۰	۲	۱۲	۲	۰	۰	۱	۰	۰
پیرمرد	۰	۳	۷	۰	۰	۰	۰	۰	۰

شخصیت‌های پویا شخصیت‌هایی‌اند که نمی‌توان آنها را در یک جمله خلاصه کرد. به عبارتی دیگر این نوع از شخصیت‌ها در طول داستان دستخوش تغییر می‌شوند. برعکس شخصیت‌های یکنواخت شخصیت‌هایی هستند که می‌توان آنها را در یک جمله تعریف کرد. این نوع شخصیت‌ها در طول داستان تقریباً بدون تغییر باقی می‌مانند. با استفاده از این تعریف می‌توان نتیجه گرفت شخصیت‌هایی که برای حصول نتایج دلخواهشان می‌توانند از استراتژی‌های ادب و بی‌ادبی بهره بگیرند و نمی‌توان آنها را به‌آسانی مؤدب یا بی‌ادب نامید شخصیت‌های پویا هستند. همچنین شخصیت‌هایی که می‌توان به‌آسانی آنها را به یک گروه ـ مؤدب یا بی‌ادب ـ نسبت داد شخصیت‌های یکنواخت‌اند. با بررسی جدول اول می‌توان دریافت که کلنل و چارلی هر دو شخصیت‌هایی پویا هستند چون همزمان و براساس شرایط می‌توانند استراتژی‌های ادب و بی‌ادبی را به کار بگیرند. اما دختر پیرمرد، امیرعلی، پیرمرد و حتی دونا که تنها از استراتژی‌های ادب یا از استراتژی‌های بی‌ادبی استفاده می‌کنند شخصیت‌های یکنواخت‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

نویسندهٔ رمان *طبقهٔ هفتم غربی* با درک تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی ایران و ایالات متحده به‌عنوان جامعه‌ای پسامدرن و چندملیتی و چندفرهنگی و نیز با در ذهن داشتن مخاطب نوجوان خود، «محصول فرهنگی» جدیدی را از «فرایند» اقتباس می‌آفریند. نویسنده با «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه» به پیرنگ رمان دست می‌یازد و اثری نو می‌آفریند. او با هنرمندی از پیچیدگی اثر اولیه می‌کاهد و تلاش می‌کند با تاکتیک‌های

خاصی همچون تیپیک کردن شخصیت‌ها شکاف ارتباطی را که ممکن است بین بینندهٔ نوجوان و فیلم به وجود بیاید پر کند. نهایت بی‌ادبی کلنل و نهایت ادب چارلی در فیلم *بوی خوش زن* و به همین صورت نهایت بی‌ادبی دختر پیرمرد و رعایت ادب امیرعلی و پیرمرد در *طبقهٔ هفتم غربی* تفسیرهای متفاوت زیادی را دربارهٔ شخصیت هرکدام از آنها برمی‌انگیزد. دوقطبی بودن رفتارهای کلامی مؤدبانه و بی‌ادبانه، حاکی از دو قطبی بودن شخصیت‌هاست. می‌توان گفت که شخصیت‌های پویا می‌توانند براساس اهداف و شرایط از استراتژی‌های ادب و بی‌ادبی استفاده کنند و برعکس شخصیت‌های یکنواخت تنها از استراتژی‌های خاص ادب یا بی‌ادبی استفاده می‌کنند. بر این اساس، کلنل در گفت‌وگوی دوم و سوم و چارلی در گفت‌وگوی سوم پویایی خود در استفاده از استراتژی‌های گوناگون در موقعیت‌های متفاوت و با اهداف متفاوت را نشان می‌دهند. برعکس، هیچ‌یک از شخصیت‌های *طبقهٔ هفتم غربی* این پویایی را ندارند و در سراسر داستان یکنواخت می‌مانند. این تفاوت ناشی از بافت فرهنگی و اجتماعی متفاوت دو اثر است. از آنجا که رمان *طبقهٔ هفتم غربی* برای نوجوانان ایرانی نوشته شده است پیچیدگی‌های شخصیتی موجود در فیلم برست را برنمی‌تابد. این تفاوت در پرداختن به شخصیت‌ها نه تنها تفاوت در طبقهٔ سنی مخاطبان دو اثر است بلکه معلول تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی ایران به‌عنوان جامعه‌ای درحال گذار و ایالات متحده به‌عنوان جامعه‌ای پسامدرن و چندملیتی و چندفرهنگی است.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات جهان، از اندیشه تا نظریه.» *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۲ (بهار و تابستان ۱۳۹۰، پیاپی ۳): ۴۱-۲۳.

ـــــــــ . (الف) «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۳۸-۳۶.

ـــــــــ . (ب) «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۲/۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹، پیاپی ۲): ۵۵-۳۲.

خانیان، جمشید. *طبقهٔ هفتم غربی*. تهران: افق، ۱۳۸۷.

معین، محمد. فرهنگ فارسی (٦ ج). تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.

Andersson, L. M. and Christine, M. P. Tit for Tat? The Spiraling Effect of Incivility in the Workplace. *Academy of Management Review,* 24 (3), 1999. 452_471. doi:10.5465/AMR.1999.2202131.

Beebe, L. M. The Social Rules of Speaking: Basics – Not Frosting on the Cake. *The Language Teacher*, 19 (3), 1995. 4_11.

Bousfield, D. *Impoliteness in Interaction*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 2008.

Brown, P. and Levinson S. C. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. London: Cambridge University Press, 1987.

Culpeper, J. Towards an Anatomy of Impoliteness. *Journal of Pragmatics*, 25, 1996. 349–367. doi: 10.1016/0378_2166(95)00014_3.

___(Im)politeness in Drama. In Culpeper, J., Short M and Verdonk, P. (eds.), *Exploring the Language of Drama: From text to context* (pp. 83–95). London: Routledge, 1998.

Goodwin, C. and Goodwin, M. H. Interstitial Argument. In Grimshaw, Allen D. (ed.), *Conflict Talk: Sociolinguistic Investigations of Arguments in Conversations* (pp. 85–117). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Hazard, P. *Books, Children and Men,* trans. M. Mitchell, Boston: The Horn Book, 1944.

Hutchby, I. Confrontation Talk: Aspects of Interruption in Argument Sequences on Talk Radio. *Text: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse,* 12 (3), 1992. 343–371.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Kienpointner, M. Varieties of Rudeness: Types and Functions of Impolite Utterances. *Functions of Language,* 4 (2), 1997. 251–287. doi: 10.1075/fol.4.2.05kie.

Klingberg, G. *Children's Fiction in the Hands of the Translators,* Lund: Gleerup, 1986.

Labov, W. and Fanshel, D. *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation.* New York: Academic Press, 1977.

Lachenicht, L. G. Aggravating Language: A Study of Abusive and Insulting Language. *International Journal of Human Communication,* 13 (4), 1980. 607–688. doi: 10.1080/08351818009370513.

Lakoff, R. T. The Way We Were; or, the Real Actual Truth about Generative Semantics: A memoir. *Journal of Pragmatics*, 13, 1989. 939–988. doi:10.1016/0378

McCallum, R. and Stephens, J. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature,* New York, London: Garland, 1998.

Mehan, H. Rules Versus Relationships in Small Claims Disputes. In Grimshaw, A. D. (ed.), *Conflict Talk: Sociolinguistic Investigations of Arguments and Conversations* (160_177). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Mills, Sara. *Gender and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Moretti , Franco. *Modern Epic: The World - System from Goethe to García Márquez* . London : Verso, 1996.

Penman, R. Facework and Politeness: Multiple Goals in Courtroom Discourse. *Journal of Language and Social Psychology* 9, 1990. 15__38. doi: 10.1177/0261927X9091002.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

Tannen, D. Silence as Conflict Management in Fiction and Drama: Pinter's Betrayal and a Short Story Great Wits. In Grimshaw A. D. (ed.), *Conflict Talk: Sociolinguistic Investigations of Arguments and Conversations* (pp. 260–279). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Vuchinich, S. The Sequential Organization of Closing in Verbal Family Conflict. In Grimshaw, A. D. (ed.), *Conflict Talk. Sociolinguistic Investigations of Arguments in Conversations (118__136)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۲۱۰-۲۴۱

سرگشتگی خیامی در شعر شاعران مصری انجمن آپولو

فرامرز میرزایی،* استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان
ابوالفضل رحمنی، دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان
خلیل پروینی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس ـ تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۲/۲۰

چکیده

سرگشتگی به مفهوم ناتوانی انسان از درک حقیقت هستی، یکی از ویژگی‌های شعر خیام است که در شعر معاصر عرب هم جلوه‌ای آشکار دارد. این پدیدهٔ معنایی در شعر برخی شاعران انجمن آپولو مانند علی محمود طه و احمد زکی ابوشادی و احمد رامی که ارتباط نزدیکی با شعر خیام شاعر مشهور ایرانی داشتند نمود بیشتری دارد و شاعرانی چون ابراهیم ناجی، صالح جودت، محمد عبدالمعطی همشری و احمد محرم شباهت مضمونی و محتوایی با اندیشهٔ خیام دارند. در این پژوهش تطبیقی به روش توصیفی ـ تحلیلی برآنیم با تکیه بر مکتب سنتی فرانسوی در ادبیات تطبیقی، به تحلیل و بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای سروده‌های شاعران انجمن شعری آپولو و اشعار خیام بپردازیم و جلوه‌های این پدیدهٔ معنایی در شعر این شاعران و موارد اختلاف و اشتراک میان آنها و خیام در مفهوم سرگشتگی را تحلیل و بررسی کنیم. بررسی ریشهٔ این سرگشتگی معنایی در شعر این شاعران نشان می‌دهد که این شباهت معنایی ناشی از ارتباط برخی از آنان با شعر و اندیشهٔ خیام بوده است، با این توضیح که این ارتباط به شکل مستقیم نبوده بلکه از طریق ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد و ترجمهٔ رامی، بستانی، سباعی و صافی نجفی بوده است. البته یافته‌های این پژوهش روشن می‌سازد که بارزترین شکل تأثیرپذیری این سرگشتگی معنایی از خیام در رویکردی فلسفی و پرسشگرایانه در بیان ناتوانی از درک حقیقت هستی روی داده است.

کلیدواژه‌ها: سرگشتگی خیامی، انجمن آپولو، علی محمود طه، ابراهیم ناجی، محمد همشری.

---

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

۱. مقدمه

نگرانی‌های هستی‌گرایانه که از آن به «سرگشتگی خیامی» یاد می‌شود تأثیری ژرف بر شعر و ادب معاصر از جمله شاعران انجمن آپولو داشته است. سرگشتگی خیامی با شک و تردید ژرف‌اندیشی همراه است. او روحی پرسشگرایانه داشت. بیشتر پرسش‌های او دربارهٔ آفرینش و زندگی و مرگ است و اینکه هدف از خلقت انسان چیست و وی چه سرانجامی دارد. در واقع شالودهٔ اصلی رباعیات خیام، اندیشیدن به راز هستی و سرگشتگی و پرسش در برابر آن است (نظری و خسروی ٧٤). سرگشتگی و حیرت هر دو در لغت به یک معنایند (ابن منظور ٤١٤) و در اصطلاح عرفانی نوعی شناخت است که در برخورد عارف با رازهای هستی پیش می‌آید. آنجا که عارف به مرزهای طبیعت و غیب می‌رسد شناختش در صورت سرگشتگی جلوه می‌کند، نمی‌داند آنچه می‌بیند واقعیت است یا خیال، وجود است یا نیستی، در بیداری است یا در خواب و خیال. حیرت در ظاهر با جهل همراه است. حیرت و سرگردانی خیام، حیرتی فلسفی و نظری است نه حیرتی شهودی و عارفانه. او کنجکاوانه می‌خواسته است برای همهٔ پرسش‌های خود پاسخ‌های منطقی و قانع‌کننده‌ای بیابد.

این گونه پرسش‌ها و سرگشتگی ناشی از آن، ریشه در غربت بشر در این جهان خاکی دارد و در وجود او تعبیه شده است تا راه بازگشت به میهن خود را جست‌وجو کند. مسائلی از قبیل «زندگی چیست؟ چگونه باید زیست؟ معنای زندگی کجاست؟ انسان کیست؟ از کجا آمده است؟ به کجا می‌رود؟» در حیرت عقل مطرح می‌شود (حکمت ۱۸۷-۱۹۰).

یکی از مهم‌ترین انجمن‌های شعری جهان معاصر عرب که در روند نوگرایی شعر عربی نقش بسزایی دارد و شاعران آن از اندیشهٔ سرگشتگی خیامی تأثیر بسیاری پذیرفته‌اند «انجمن آپولو» است. احمد زکی ابوشادی آن را در سال ۱۹۳۲ در قاهره بنیان نهاد (خفاجی ۵۳) و هدف آن را همکاری، اصلاح، نوآوری، تعالی شعر عربی و پایگاه اجتماعی آن و کمک به جنبش‌های هنری در عرصهٔ شعر دانست (همان ٢٧٤). اگرچه شادی خود شاعری پرکار و پیشرو و نوآور بود، اعضای این انجمن، گروهی پراکنده و ناهماهنگ بودند که هرکدام گرایش خاص خود را داشتند (ضیف ۱۹۵۷: ٦١). این

انجمن، مجله‌ای با نام *آپولو* منتشر کرد که نخستین مجلهٔ تخصصی شعر در جهان عرب به شمار می‌آید، اما به‌خاطر درگیری‌های شدید ادبی در مصر، نتوانست بیش از دو سال دوام بیاورد، لیکن نقش تاریخی برجسته‌ای در دگرگونی شعر امروز عرب داشت (جیوسی ۳۹۸).

این پژوهش درصدد پاسخ دادن به پرسش‌های زیر است:

۱) شاعران انجمن آپولو از چه طریقی در آثار خود از اندیشهٔ سرگشتگی خیامی متأثر بوده‌اند؟

۲) آیا این شاعران در این معنا از خیام متأثر بوده‌اند یا از مترجمان رباعیاتش؟

۳) بازتاب این معنا در شعر آنان چگونه است؟

مفروض است که برخی شاعران این انجمن شعری همچون احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه ابتدا از طریق آشنایی با ادبیات غرب و ترجمهٔ انگلیسی رباعیات توسط فیتز جرالد و ترجمهٔ احمد رامی، بستانی، سباعی و صافی نجفی با خیام و افکارش آشنا شده‌اند، در مفاهیم حیرت در برابر معمای هستی، فلسفهٔ آفرینش، قضا و قدر و مرگ از اندیشهٔ این شاعر برجستهٔ ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند و این مفاهیم را در شعر خود منعکس کرده‌اند، و بقیه شاعران مذکور شباهت مضمونی با اندیشهٔ خیام دارند. نگارندگان می‌کوشند با استناد به مکتب سنتی فرانسه در ادبیات تطبیقی با تکیه بر روش کلودیو گی‌ین که قائل به بررسی‌های تأثیرگذاری و مقایسهٔ مشابهت‌هاست این فرضیه را به اثبات برسانند. تمرکز در این مقاله ابتدا بر اثبات تأثیر سرگشتگی خیامی بر شعر احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه و سپس بررسی این معنا در بقیهٔ شاعران آپولوست که با اندیشهٔ خیام شباهت دارند. البته ملاک مد نظر ما برای رباعیات خیام در این پژوهش چاپ محمدعلی فروغی و قاسم غنی است.

۲. اهمیت پژوهش

ادبیات تطبیقی به‌معنای تحلیل و سنجش ادبیات ملل است. فرانسه به‌عنوان مرکز ادبیات تطبیقی یکی از مهم‌ترین مکتب‌های ادبیات تطبیقی است (هلال ۳۰). از منظر این

مکتب، ادبیات تطبیقی «سنجش ادبیات یک ملت در رابطهٔ تـاریخی آن بـا ادبیـات ملـل دیگر، از جنبهٔ چگونگی ارتباط و تأثیرگذاری یکی بر دیگری است» (ندا ۲۰).

تطبیقگرانِ دانشِ تطبیقیِ ادبیات دربارهٔ تبادل ادبی دو زبان فارسـی و عربـی در ادب کهن مطالب فراوانی نوشته‌اند اما به تبادل ادبی این دو زبـان در دوران معاصـر تـوجهی نداشته‌اند، به‌ویژه که ادبیـات معاصـر عـرب و فارسـی در بسـتری یکسـان و تـابعی از متغیرات آشنایی با اندیشهٔ غربی بوده‌اند (شفیعی کـدکنی ۲۹). نویسـندگان ضـمن بیـان جایگاه ادب فارسی در شعر معاصر عرب، زمینهٔ شـناخت دقیـق زوایـای پنهـان برخـی جریان‌های شـعری مـؤثر و سرچشـمه‌هـای فکـری آن را نشـان مـی‌دهنـد، باشـد کـه پژوهشگران تطبیقگر از آن بهره‌مند شوند.

۳. روش پژوهش

این پژوهش براساس اصول حاکم بر مکتب تطبیقی سنتی فرانسه به روشـی توصـیفی و تحلیلی ابعاد این تأثیرگذاری را در برخی شاعران مصری انجمن آپولـو ثابـت مـی‌کنـد. البته این تأثیرپذیری به‌صورت غیرمستقیم با واسطه‌های مختلف صورت گرفتـه اسـت.

روش و نوع تحقیق در این مقاله، تطبیق نشانه‌ها و محتوا، و اساس این مقاله نظریهٔ ادبی تطبیقیِ تأثیر مکتب فرانسوی کلودیو گی‌ین است. طبق نظریهٔ گی‌ین تأثیر ادبی باعث به وجود آمدن آثار ادبی می‌شود و ادبیات، ادبیات تولید می‌کند. آنچه گی‌ین به‌عنوان تـأثیر در نظر می‌گیرد، یا وامگیری آگاهانه از شاعر دیگر است یا انعکاسی از شاعر متقدم کـه شاعر متأخر، خود از آن ناآگاه است (انوشیروانی ١٤٤-١٤٥).

در این تحقیق با مطالعه‌ای که انجام گرفت مشخص شد که برخی شـاعران انجمـن آپولو همچون احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه از راه ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد و ترجمهٔ رامی، بستانی، سباعی و صافی نجفی با خیام و اندیشه‌های او آشنا شـده‌انـد و شعر شاعرانی چون ابراهیم ناجی، صالح جودت، همشری، احمد محرم با رباعیات خیام مشابهت معنایی دارد. و به نظر می‌رسد آنان الهام‌گونه این اندیشـه‌هـا را در شـعر خـود منعکس کرده‌اند و در هیچ جا اشاره نشده کـه تـأثیر پذیرفتـه باشـند. ایـن پـژوهش در عرصهٔ پژوهش‌های تطبیقی، جزو موارد تأثیر یک نویسنده یا ادیب در ادبیات ملل دیگر

محسوب می‌شود. ما ابتدا ترجمه‌های عربی رباعیات خیام و تعداد آنها را بررسی کرده‌ایم سپس از ارتباط تاریخی و نیز چگونگی این تأثیرپذیری در شاعرانی چون ابوشادی و علی محمود طه و در بقیهٔ شاعران به‌صورت شباهت معنایی سخن گفته‌ایم (پروینی ۲۰۱۳: ۵۹–۶۰). تمرکز در این مقاله بر اثبات تأثیر سرگشتگی خیامی در شعر احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه و مشابهت معنایی در شعر بقیهٔ شاعران آپولوست تا سهم خیام را از این منظر بر این شاعران به دست آوریم.

٤. پیشینه تحقیق

دربارهٔ خیام پژوهش‌های زیادی انجام گرفته است ولی به‌صورت تطبیقی از دو کتاب باارزش یوسف بکار با عنوان *جماعة الدیوان و عمر الخیام* و *الترجمات العربیة لرباعیات الخیام*؛ دراسة نقدیة می‌توان نام برد. مقاله‌هایی که با محوریت خیام نوشته شده‌اند عبارت‌اند از: «خوش‌بینی یا بدبینی در آثار عمر الخیام و ابوالعلاء المعرّی» نوشتهٔ انسیه خزعلی؛ نویسنده ضمن تعریف واژهٔ تشاؤم، به علل و عوامل بدبینی، شرایط فردی و سیاسی ـ اجتماعی حاکم بر دو شاعر و انعکاس آثار بدبینی در زندگی و سیرهٔ علمی شاعران پرداخته است. «مقایسه‌ای بین ابوالعلاء معری و خیام» از محمد فاضلی، مقالهٔ «تعریبات رباعیات عمر الخیام فی میزان النقد و الدراسة» از خلیل پروینی. «مرگ‌اندیشی خیامی در آثار دو شاعر فارسی و عربی، صلاح عبد الصبور و نادر نادرپور» نوشتهٔ فرامرز میرزایی و دیگران؛ نگارندگان چنین نتیجه گرفته‌اند که سرچشمهٔ فکری هر دو شاعر یکسان بوده است و تحت تأثیر نگاه مرگ‌گریزانهٔ خیامی بوده‌اند و آن را با معانی کهن تصوف ایرانی و فلسفهٔ هستی‌گرایی (اگزیستانسیالیسم) امروزی درآمیخته‌اند. نیز «الموت الخیامی فی شعر صلاح عبد الصبور»؛ نویسندگان چنین برداشت کرده‌اند که صلاح عبد الصبور در شعرش در مضمون مرگ از خیام متأثر بوده است. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «بازتاب رباعیات خیام در ادبیات معاصر عرب» از نعمت الله به رقم. «تأثیر ترجمه‌هایی از رباعیات خیام در ادبیات معاصر عربی» و «خوشباشی و دم غنیمت شمری در اندیشه‌های خیام نیشابوری و طرفة بن عبد»، هر دو نوشتهٔ سید مهدی

مسبوق. دو مقاله تحت عنوان «چگونگی حضور خیام در شعر عبد الوهاب بیاتی، با تأکید بر دو دفتر شعری *الذی یأتی و لا یأتی* و *الموت فی الحیاة*» و «تأثیر اندیشهٔ خیامی در شعر سید قطب»، اولی از محمود حیدری و دیگران و دومی نوشتهٔ ایوب مرادی؛ در اولی نویسندگان نتیجه گرفته‌اند که بیاتی زندگی، شخصیت و سرگشتگی خیام را به شعرش وارد کرده است و در دومین مقاله اشاره شده که سید قطب در برهه‌ای از زندگی‌اش دچار سرگشتگی شده و این سرگشتگی متأثر از اندیشه‌های خیام بوده است. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «بررسی تطبیقی معمای هستی در اندیشهٔ عمر خیام نیشابوری و ایلیا أبوماضی لبنانی بر پایهٔ مکتب اروپای شرقی» نوشتهٔ حسام‌پور و کیانی. «بازتاب اندیشه‌های خیام در اشعار محمود سامی بارودی» از علی‌رضا نظری و مجتبی قنبری مزیدی که بیانگر این نکته است که بارودی از خیام و اندیشه‌هایش آگاه بوده است. نگاهی به عنوان‌ها و متن این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تطبیقگران ایرانی بخش قابل توجهی از پژوهش‌های خود را به مقایسهٔ خیام و ابوالعلاء معرّی اختصاص داده‌اند و بیشتر آنها تکراری است. اما دربارهٔ سرگشتگی خیامی در شعر شاعران مصری انجمن آپولو تاکنون پژوهشی دیده نشده است.

۵. آشنایی شاعران جماعت آپولو با خیام

در دنیای عرب ادبای زیادی *رباعیات خیام* را ترجمه کردند که برخی از آنان مستقیماً از فارسی برگردانده‌اند. تا به حال بیش از ۷٦ ترجمه از *رباعیات خیام* به‌صورت منظوم و منثور و عامیانه وجود دارد (قربانزاده ۱۳۳). بیشترین ترجمه‌ها به ترتیب از آنِ مصری‌ها و عراقی‌هاست اما بیشتر این مترجمان به‌خاطر تسلط نداشتن به زبان فارسی به‌ناچار از نسخهٔ انگلیسی بهره گرفتند.

در مصر مترجمان زیادی هستند که *رباعیات خیام* را از روی نسخهٔ انگلیسی فیتز جرالد ترجمه کردند. قدیمی‌ترین آنها احمد حافظ عوض، عیسی اسکندر معلوف، ودیع بستانی و احمد رامی و احمد زکی ابوشادی بودند که به ترتیب در سال‌های ۱۹۰۱ و ۱۹۰٤ و ۱۹۱۲ و ۱۹۲٤ و ۱۹۲۵ رباعیات را از روی همان نسخهٔ فیتز جرالد به شعر عربی برگرداندند. از بین این مترجمان، ترجمهٔ احمد رامی در جهان معاصر عرب

به‌ویژه مصر شهرت خاصی دارد. اما دربارهٔ چگونگی آشنایی اعراب با رباعی ابهام‌هایی هست و به احتمال زیاد، شاعران ایرانی تازی‌گو رباعی را در طی قرن‌های سوم و چهارم هجری به ادب عربی وارد کرده‌اند (محسنی‌نیا ۹). یوسف بکار گفته که شاعرانی چون احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه که خود عضو این انجمن بودند از طریق ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد و ترجمه‌های ودیع بستانی، احمد رامی، محمد سباعی و صافی نجفی با خیام و اندیشه‌هایش آشنا شده‌اند و از او تأثیر پذیرفته‌اند. احمد زکی ابوشادی رباعیات را دو بار ترجمه کرد: اولین‌بار از روی ترجمهٔ منثور زهاوی در سال ۱۹۲۸؛ این منظومهٔ وی ترجمه‌ای تحت اللفظی در بحر خفیف در دو بیت با رویّ یکسان است (خدیوپور و طاهری ۱۳۲–۱۳۳). دومین‌بار در سال ۱۹۵۱ در نیویورک از روی متن انگلیسی فیتز جرالد؛ در این باره می‌گوید: «... سپس این تمایل در ما به وجود آمد که رباعیات فیتز جرالد را از انگلیسی ترجمه کنیم و عملاً نمونه‌هایی از این ترجمه را در دورهٔ اول مجلهٔ *آپولو* منتشر کردیم. ترجمهٔ وی در بحر طویل در دو بیت و با یک رویّ است. او حرمت امانت‌داری را حفظ کرده و کم و بیش تصرفاتی نیز داشته است (همان ۱۳۵–۱۳۷). اما از میان این شاعران، احمد رامی دربارهٔ آشنایی‌اش با رباعیات خیام چنین می‌گوید: «دیوانه‌وار عاشق خواندن *رباعیات خیام* بودم و دوست داشتم آن را به زبان فارسی بخوانم و این باعث شد به پاریس بروم و دو سال به تحصیل زبان فارسی بپردازم فقط برای اینکه بتوانم *رباعیات خیام* را به عربی برگردانم» (بکار ۱۹۸۰: ۹۱). رامی در سال ۱۹۲۳ در پاریس کار ترجمهٔ رباعیات را آغاز کرد و ۱٦۸ رباعی را بدون آوردن اصل فارسی به عربی برگرداند. ترجمهٔ او در بحر سریع و در قالب رباعی اعرج است (خدیوپور و طاهری ۸۱–۸۳). ابراهیم ناجی رباعیاتش را در بحر سریع به‌صورت دوبیتی در ۷۷ رباعی با قافیه‌های متفاوت سروده است (طه ۳۰۳–۳۱۱). او نیز در *دیوانش*، در قصیده‌ای با عنوان «لیلة فی عمر الخیام» میخانه‌ای در شهر سن فرانسیسکو را توصیف کرده. این قصیده نمایانگر آشنایی وی با خیام بوده است. قربانزاده (۹٦) در کتابش با عنوان *عمر الخیام بین آثار الدارسین العرب؛ دراسة ادبیة نقدیة مقارنة* نوشته که ناجی به فن رباعی علاقهٔ شدید داشته و در سرودهٔ «أطلال» از

رباعیات خیام متأثر بوده است. عبدالمنعم خفاجی (۷۰/۲) در همین زمینه می‌گوید که ناجی به رباعیات تمایل بیشتری داشت و در رباعیاتش متأثر از خیام بود. شوقی ضیف نیز معتقد است ناجی رباعیات را به سبک عمر خیام سروده (جیار ۱۷۲؛ ضیف ۱۹۹۲: ١٦١). دربارهٔ نحوهٔ آشنایی علی محمود طه با *رباعیات خیام*، جلال الدین نیز در مقاله‌اش با عنوان «فی عالم التألیف اللیالی لملاح التائة» (۳۹-٤٠) به این نکته اشاره کرده که او *رباعیات خیام* را خوانده و ترجمه کرده است و قصیدهٔ طولانی «کأس الخیام» را در بحر رمل متأثر از اندیشهٔ خیام به سبک رباعیات سروده است. رضوان (٢٠٠٦: ٢٦٦ و ٢٠١٢: ١٣٠-١٣١) نیز معتقد است بسیاری از اشعار او معنای فلسفی دارند و قصیده‌های «کأس الخیام» و «الله و الشاعر» متأثر از فلسفهٔ عمیق خیامی سروده شده اما یوسف حسین بکار در پاورقی کتاب ارزشمندش *الترجمات العربیة لرباعیات الخیام* (۱۹۸۸: ۱۲۱) و محمد رضوان در کتابش با نام *علی محمود طه؛ شاعر الجندول و شعره المجهول* (٢٠٠٦: ٢٦٦) هر دو از علی محمود طه به‌عنوان یکی از مترجمان *رباعیات خیام* نام برده‌اند، با این تفاوت که رضوان اشاره کرده که طه در قصیدهٔ «کأس الخیام» عشق و ارادت خود را به خیام و افکار فلسفی‌اش نشان داده، و معتقد است خیام در رباعیاتش نگرشی فلسفی دارد اما طه از چنین اندیشه‌ای تهی است. همین‌طور درینی خشبة نیز اشاره کرده که ابوالعلاء معرّی و خیام بر روح سرگردان طه در قصیدهٔ «الملاح التائة» تأثیر گذاشته‌اند (خشبة ۱۳۱).

دکتر محمد عیسی از دانشگاه بعث دربارهٔ ابعاد مختلف و مهم دو ادبیات فارسی و عربی و مشترکات آنها می‌گوید: «در درجهٔ اول، شناخت مشترکات دو ادبیات فعالیت‌های علمی و پژوهشی بیشتری می‌خواهد، و به نمونه‌ای از تأثیر و تأثر در عرصهٔ ادبیات اشاره کرده و معتقد است ادبیات خیام بر اشعار علی محمود طه به‌عنوان کأس دکتر الخیام (جام خیام) تأثیر گذاشته و او این پیامِ اندیشهٔ خیامی را در شعر خود منعکس نموده است» (http://damascus.icro.ir).

بکار نیز معتقد است علی محمود طه مانند عقاد فقط یک رباعی خیام را ترجمه کرده بود و آن را با استفاده از ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد به زبان عربی برگردانده (۱۹۸۸: ١٢٤). علاوه بر این در دیوان این شاعر به‌ویژه در دو قصیدهٔ «الله و الشاعر» و «کأس

الخیام» بارقه‌هایی از اندیشه‌های خیام دیده می‌شود. این امر گواه آن است که وی از خیام تأثیر پذیرفته است (طه ۱-۱۰). این اقوال گویای این حقیقت است که طه به‌خاطر تسلط نداشتن به زبان فارسی، با واسطه و از طریق ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد و چه‌بسا ترجمه‌های رامی، بستانی، سباعی و صافی نجفی از خیام و اندیشه‌هایش تأثیر پذیرفته. نکتهٔ بارز در مورد علی محمود طه این است که در دیوان وی قصایدی چون «کأس الخیام»، «الله و الشاعر»، «الملاح التائه»، «صخرة الملتقی»، «خمرة الآلهة» و «زهراتی» هست که آنها را در قالب رباعی و به همان سبک *رباعیات خیام* سروده. بیشتر ادیبان و ناقدان به این نکته اشاره کرده‌اند که در قصیدهٔ «کأس الخیام» تأثیرپذیری طه از خیام و اندیشه‌هایش نمود بیشتری دارد. چنین قصایدی در شعر این شاعران می‌تواند شاهدی گویا بر این باشد که طه با خیام و اندیشه‌هایش آشنا بود. اما مشاهدهٔ رباعی طه و خیام نشان می‌دهد که رباعی خیام در بحر هزج با تکرار مفاعیلن است اما رباعی علی محمود طه در بحر رمل با تکرار «فاعلاتن» سروده شده. قافیهٔ هر رباعی در شعر طه با بقیهٔ رباعیات متفاوت است اما قافیه در رباعیات خیام معمولاً در مصراع سوم متفاوت است.

طه رباعی زیر را که مطلع قصیدهٔ «کأس الخیام» است از طریق آشنایی با چاپ اول ترجمه انگلیسی فیتز جرالد سروده است:

هاتف الفجر الذی راع النجوم　　و أطار النوم عن آفاقها
لم یزل یغری بنا بنت الکروم　　و یثیر الوجدَ فی عشاقها

(طه ۱۲٦؛ بکار ۱۹۸۸: ۱۲۳)

ترجمهٔ فیتز جرالد:

A wake! For morning in the bowl of night
Has flung the stone that puts the stars of flight:
And lo! The hunter of the east has caught
The sultan's turent in a noose of light.

اصل فارسی این رباعی:

آمد سحری ندا ز میخانهٔ ما　　کای رند خراباتی و دیوانهٔ ما
برخیز که پر کنیم پیمانهٔ می　　زان پیش که پر کنند پیمانهٔ ما

(بکار، همان‌جا)

ملاحظه می‌شود که علی محمود طه دقیقاً همان الفاظ رباعی خیام مانند سحر، ندا، می و برخیز را در رباعی‌اش آورده، لذا با مقایسهٔ رباعی عربی و فارسی متوجه خواهید شد نوع و جایگاه و معنای این واژه‌ها دقیقاً همان چیزی است که خیام به کار برده است.

یا این رباعی:

كلما لألأ فی الشرق السنا　　دقت الباب الأكف الناقله
أيها الخمار قم و افتح لنا　　و اسقنا قبل رحيل القافله

(خیام ۲۰۰۵: ۱۲۷)

هر وقت نور آن (شراب) در شرق درخشید، دست‌های لاغر، در را کوبید؛ ای شراب فروش! برخیز و باز کن و پیش از رفتن ما را سیراب کن. شراب عاشقان، پیوسته هست. آب زندگی هرگز از سرچشمهٔ آن خشک نشد.

رباعی فوق نیز دقیقاً از معنای این رباعی خیام گرفته شده است:

این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد　　دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری　　پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد

(همان ۱۲٤)

یا در رباعی:

صحتُ بالليل إلى أن أشفقا　　فليقفْ نجمک و لينأ السحر
جدّد العشاق فيک الملتقى　　و حلا الهمسُ على ضوء القمر

(طه ۱۲۹)

ملاحظه می‌شود که الفاظ «ساقی، پیش آر و قافله» دقیقاً در رباعی عربی به همان معنا آمده است. چنین کلماتی در شعر طه خود گویای این نکته است که طه در استفاده از آنها به خیام توجه داشته. بارقه‌هایی از اندیشه‌های خیام در این شواهد محرز و آشکار است.

یا در قصیدهٔ «کأس الخیام»:

...أیها الخالـدُ فـی الـدنیا غرامـاً أیــن نیســابورُ و الــروضُ الأنیــق؟
أین معشـوقک إبریقـاً و جامـاً؟ هلْ حطمتَ الکأسَ أمْ جفَّ الرحیـق؟

(همان ۱۲۸)

کلماتی مانند نیشابور، جام و شراب، میکده، فجر، زلالی و... که بارها در این قصیده تکرار شده‌اند نشانگر توجه خاص این ادیب مصری به ایران و علاقه‌مندی‌اش بـه شـهر نیشابور و حکیم آن است و نیز نشان می‌دهد که او با بزرگان ادبیات ایران آشـنا بـوده و خودِ این قصیده برای اثبات این ادعا کافی است. مطمئناً علی محمود طه برخی رباعیات خیام را ترجمه کرده و آنها را در شعر خود به کار برده است.

محمد رضوان در اثر ارزشمندش با نام *شعراء رباعیات الخیام* در مورد نحوهٔ آشنایی صالح جودت می‌نویسد که او به مذهب اپیکوری خیامی گرایش داشته و از طریق علـی محمود طه با خیام و اندیشه‌هایش آشنا شده است (رضوان ۲۰۱۲: ۱۵). و همشری نیـز همانند صالح جودت اپیکور مشرب است و از آنجا که این سه شاعر (ناجی، جـودت و همشری) در یک محیط با هم رشد کرده‌اند و دیـدگاه فکـری واحـدی دارنـد بـه نظـر می‌رسد از طریق علی محمود طه با خیام و افکارش آشنا شده باشند. طه حسین، ادیـب معاصر مصری می‌گوید: «ما ادب فارسی را کمتر می‌شناختیم و در عصـر جدیـد بیشـتر آشنایی ما از طریق ترجمهٔ آثار غربی‌هاست که عموماً به زبان‌هـای انگلیسـی، فرانسـه و آلمانی است. از جملهٔ آنها آشنایی ما با رباعیات عمر خیام بود» (شواربی ۱۷).

٦. شاعران انجمن آپولو و سرگشتگی روحی و فکری آنان

یکی از اندیشه‌های جهان معاصر و نیز یکی از مقوله‌هـای برجسـتهٔ فکـری و اجتمـاعی امروز، پدیدهٔ سرگشتگی و شکاکیت و حاکمیت ظن و گمان است. روزگار خیام، عصـر سلطهٔ سلجوقیان بر ایران بود. همزمان با غلبهٔ آنها بر ایران اوضـاع سیاسـی و اجتمـاعی دستخوش تغییرات زیادی شد.

با روی کار آمدن غزنویان، اوضاع بدتر شد، فساد رواج پیدا کرد و آنهـا بـه‌دنبـال ایـن بودند که بر کشورهای اسلامی حکومت کنند و به این نتیجه رسیدند که از دین بـه‌عنـوان

ابزاری برای رسیدن به خواسته‌هایشان استفاده کنند و هرکس که مخالف آنان بود به زندقـه و کفر متهم می‌کردند و او را به برخی فرقه‌ها مثل قرمطی و باطنی و اسماعیلی منتسب می‌ساختند.

عصر خیام دورهٔ سرشار از مشقت و مصیبت بود و علی‌رغم اینکه حاکمان احترام و تکریمش می‌کردند از جنبهٔ روحی و روانی به‌شدت تحت تـأثیر رویـدادهای جامعـه و شرایط سخت زندگی بود، و به گوشه‌گیری روی آورد تا بتواند از طریق رباعیات آلام و افکار فلسفی‌اش را بیان کند (دشتی ۸۷).

عصر آپولو با انقلاب اعرابی و نیز اشغال مصر توسط انگلیس همزمـان بـود؛ دوره‌ای کـه یأس و تاریکی بر سراسر کشور حکمفرما شد. در سال ۱۹۱۹ مردم بر جو حاکم غلبه کردنـد، و پس از مبارزه‌ای طولانی، بریتانیا در سال ۱۹۲۲ اعلام کرد که خواهان استقلال مصـر اسـت. این دوره با حوادث سیاسی همراه بود: مصر استقلال یافت، مجلس تعطیل شد، قانون اساسـی لغو شد، روزنامه‌ها تعطیل شد، آزادی‌ها را سرکوب کردند و بحران‌های اقتصادی پدیـد آمـد. سیاست و فرهنگ انگلیسی‌ها همهٔ ابعاد زندگی را فراگرفته بود (دسوقی ۲۵۱). زیور، سیاست انگلیس را اجرا می‌کرد، قانون اساسی تعطیل شد، در پی حاکمیت محمد محمـود، کشـور بـه خفقان و تاریکی شدیدی دچار شد و مطبوعات تعطیل شد، لذا آوارگی و سرگردانی و هـرج و مرج ـ بسان جامعهٔ خیام ـ در سراسر کشور نمایان بود. با مروری بر اوضاع تاریخی شاعران آپولو و خیام می‌توان گفت سرگشتگی خیامی به‌عنوان پدیده‌ای برجسته در حوزه‌های فکـری و ادبی شعرای انجمن آپولو همچون احمد زکی ابوشادی، ابراهیم نـاجی، علـی محمـود طـه، صالح جودت، عبدالمعطی همشری و احمد محرم در ابعاد زیر تجلی یافته است:

۱.٦ سرگشتگی در کار جهان

شاید حیرت و سرگردانی انسان از مهم‌تـرین مفـاهیم شـعر خیـام باشـد کـه عامـل آن بی‌وفایی دنیا و ددمنشی طبیعت آدمیان است (امین رضوی ۵۵). تعدادی از رباعیاتِ او حول محورِ حیرت در امور جهان و ندانستن راز آن سروده شده (اسلامی ندوشن ١٥٤) مانندِ

در دایره‌ای کآمـدن و رفـتنِ ماسـت — او را نه بدایت نه نهایـت پیداسـت
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(خیام ۱۹۹۲: ۵۷)

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم — فانوس خیال ازو مثالی دانیم
خورشید چراغدان و عالم فانوس — ما چون صوریم کاندر او حیرانیم
(همان ۷۵)

ابراهیم ناجی[۱] نیز این معنا را در قصیدهٔ «زازا» بازگو کرده است و در این باره می‌گوید:

أنَا وَحْدی فِی البیدِ حَیرانُ هائمٌ — فَمَتَی تذکرُ القفارُ الغمائمُ
رَحْمةً یا سماءً إنّ فَمی جَفّ — وَ حَلقی عَنِ المواردِ صائمُ
غاضَ نبعُ المُنی وَ لم یبقَ حَتّی — و مضةِ الحُلمِ فی محاجرَ نائمُ
(ناجی ۱۹۹۹: ۲۳۳)

من تک و تنها در بیابان، حیران و سرگردانم. پس تا کی این بیابان‌های خالی و تاریک را یاد کنم!؟ ای آسمان! رحمتی اعطاء کن؛ دهانم خشکیده و حلقومم از تشنگی روزه گرفته است. آرزویم به سرآمده و دیگر هیچ امیدی ندارم و آیندهٔ روشنی نمی‌بینم.

در این ابیات نیز ملاحظه می‌شود که این نوع نگرش ابراهیم ناجی به خیام شباهت دارد و سرگشتگی او ناشی از اعتراض به وضع موجود زندگی است؛ زندگی‌ای که انبوه مشکلات و فقر و فساد در آن موج می‌زند. این حیرت برخاسته از یک وضعیت نگران و پریشان است و مشخص نیست چه سرانجامی دارد. این پرسش‌های اسرارآمیز دربارهٔ هستی در شعر علی محمود طه[۲] در قصیدهٔ «الطَّریدُ» به شکل برجسته‌ای تجلی یافته است و در این باره می‌گوید:

---

[۱] ابراهیم بن احمد ناجی در سال ۱۸۹۸ در کوی شبرا در شهر قاهره در خانواده‌ای دوستدار ادب و فرهنگ دیده به جهان گشود. در سال ۱۹۱۷ در رشتهٔ پزشکیِ دانشگاه قاهره به تحصیل مشغول شد. او سرانجام در سال ۱۹۵۳ در پنجاه و سه سالگی درگذشت. مجموعه آثار ناجی چهار دفتر شعری با عناوین *وراء الغمام*، *لیالی القاهرة*، *الطائر الجریح* و *فی معبد اللیل* است که هرکدام به دوره‌ای خاص از زندگی شاعر اختصاص دارد (منشاوی جالی ۱۵۲).

[۲] علی محمود طه شاعر مصری متولد شهر منصوره، یکی از زیباترین شهرهای مصر است. وی در سال ۱۹۰۱ در خانواده‌ای متوسط به دنیا آمد؛ در سال ۱۹۲٤ از مدرسهٔ هنرها و صنایع تطبیقی فارغ‌التحصیل شد و اولین دیوانش را در سال ۱۹۳٤ منتشر کرد. آثار وی عبارت‌اند از: ۱) *الملاح التائة* ۱۹۳٤، ۲) *لیالی الملّاح التائة* ۱۹٤۰، ۳) *أرواح و أشباح* ۱۹٤۲، ٤) *شرق و غرب* ۱۹٤۲، ٥) *زهر و خمر* ۱۹٤۳، ٦) *أغنیة الریاح الأربع* ۱۹٤۳، ۷) *الشوق العائد* ۱۹٤٥ (طه، مقدمه).

... إلی أینَ تَمضِی أیهَا التَّائِهُ الخُطی یسَاریک بَرقٌ أو یبَاریک عَاصِفُ؟
رَأیتُک فِی بَحرِ الظَّلَامِ کأنَّمَا إلَی الشَّاطِیءِ المَجهُول یدعوک هَاتِفُ
تَخوضُ الدُّجی سَهمَانَ النَّجمُ حَائِرٌ یسَائِلُ: مَن ذَاک الشَّقِی المُجَازِفُ!

(طه ۱۰۳)

ای که گام‌های سرگردان داری! به کجا می‌روی درحالی‌که با برق و توفان به رقابت برخاسته‌ای؟! تو را در دریای تاریکی دیدم، گویا ندایی از ساحلی ناشناخته تو را می‌خواند. تو در تاریکی فرومی‌روی درحالی‌که ستاره‌ای سرگشته می‌پرسد: این ماجراجوی بی‌پروا و بخت‌برگشته کیست؟!

در این ابیات نیز ملاحظه می‌شود که علی محمود طه متأثر از اندیشهٔ خیام نگرشی انتقادی به روزگار دارد؛ روزگاری که تاریکی و سیاهی همه جا را فراگرفته، کسی نمی‌داند چه سرنوشتی در انتظار آنان است. تعبیر «التائهة» دقیقاً به‌معنای آوارگی و سرگردانی است که نشانگر نهایت ناامیدی شاعر در این هستی مجهول و مبهم است. مقایسهٔ این معنا در شعر خیام و طه نشان می‌دهد که هر دو به زیبایی از تشبیه و استعاره بهره گرفته‌اند اما در سبک بیان تفاوت دارند و علی محمود طه در بیان این معنا بیشتر از جملات طلبی بهره برده است.

۲.٦ ناتوانی از درک رمز و راز آفرینش

روحیهٔ پرسشگری و شک و حیرت از جمله موضوعاتی است که در میان شاعران انجمن آپولو دیده می‌شود. پیدایش این پرسش در میان این شاعران ریشه در مسائل اجتماعی و سیاسی و اقتصادی دارد. بیشتر پرسش‌های آنان پیرامون آفرینش هستی و بی‌پاسخ است، چراکه انسان قادر به درک راز و رمز حقیقت و خلقت نیست. این مسائل فراتر از ادراک و شناخت آدمی است. این پدیدهٔ معنایی در شعر احمد محرم[1] به‌وضوح دیده می‌شود:

[1] احمد محرم از طبقهٔ متوسط و رنجدیده و محروم در سال ۱۸۷۱ در مصر به دنیا آمد؛ در دوره‌ای که مصر در برههٔ حساس سیاسی به سر می‌برد. وی همواره در اشعارش یک وطن‌دوست و حامی مردم بود. از مهم‌ترین آثارش دیوان *مجد الإسلام* است. وی سرانجام در سال ۱۹٤٥ در ٦٨ سالگی درگذشت (جیزاوی ۳۹۲).

وُجـودِی أیـنَ أنـتَ ألَـا سَـبیلٌ إلَیـک فِیهـذَا العَـانِی الحَـزینُ؟
وَ مَن أنَا فِی بنـی الـدُّنیا، وَ مَـا لِـی وَ لِلـدُّنیا، وَ مَـا وَعَـتِ القُـرونُ
... وَ تَسلِبُنی خُطوبُ الـدَّهرِ نَفسـی فَمَا خَطبی؟ ... أ حَی أم دَفـینُ؟

(نعیم ١٦٥)

آمدنم نمی‌دانم به کجا ختم می‌شود. آیا راهی برای رفتن بـه سـویت وجـود دارد؟ مـن در میان اهل دنیا که هستم؟ مرا با دنیا چه کار است؟ درحالی‌که انسـان در طـول قـرن‌هـا بـه ایـن حقیقت دست نیافته است و پاسخ این سؤال را پیدا نکرده. [زندگی مرا سرگرم می‌کند و نیز به آنان که دستخوش مرگ و نیستی شده‌اند مشتاق می‌سازد. من به آرامش نیـاز دارم درحـالی‌کـه پیرامون من پر از غم و اندوه است که همچون توفان آرامش‌ناپـذیر اسـت.] حـوادث روزگـار، حتی نفس مرا از من می‌گیرد! این چه مصیبتی است!؟ آیا مصیبت مـن از زنـدگان اسـت یـا از مردگان؟

سرگشتگی در شعر احمد محرم، در قالب پرسش‌هایی اسـت کـه دربـارهٔ زنـدگی و هستی مطرح شده و او در برابر این پرسش‌هـا اظهـار حیـرت و عجـز کـرده اسـت. او نگرشی مشابه خیام به هستی و معمای آن دارد. جلوه‌هایی از ایـن نـوع سرگشـتگی در قصیدهٔ «ألحان مصریة» صالح جودت[1] به چشم می‌خورد:

سَـرابٌ و کَـلُّ حیـاتِی سـرابٌ وَ فِی وهمِه قدْ أضعتَ الشـبابَ
... یـروحُ کمقتـرب فـی ابتعـادٍ وَ یغـدُو کمبتعـدٍ فِـی إقتـراب
وَ أجْهَـدنِی السـیرُ فـی إثـرِه فَلا القلبُ ملَّ وَ لا العقـلْ ثـابَ

(دسوقی ۹۹؛ جودت ۱۷۵)

[1] صالح جودت در سال ۱۹۰۸ در شهر زقازیق مصر به دنیا آمد، در سال ۱۹۳۱ به دانشکدهٔ بازرگانی دانشـگاه قاهره پیوست و در سال ۱۹۳۲ عضو جماعت آپولو شد. آثار او عبارت‌اند از: ۱) دیوان‌های شـعرش: *لیـالی الهرم*، *أغنیات علی النیل*؛ ۲) داستان‌های بلند او: *عودی إلی البیت*، *وداعاً أیها اللیل*؛ ۳) داسـتان‌هـای کوتـاه: «کلنا خطایا»، «فی فندق الله»، «خائفة من الله»، «کلام الناس» و «ترجم روایت همنجوای العجوز و البحر»؛ ٤) کتاب‌های ادبی و نقدی: *ناجی حیاته و شعره*، *الهمشری حیاته و شعره*، *ملوک و صعالیک*، *قلم طـائر*، *بلابـل من الشرق* (رضوان ۲۵؛ شناوی ۱۰).

همهٔ زندگی‌ام همانند سراب است و جوانی‌ام را نابود کرده است. همه‌چیز را سراب می‌بینم و ذهنم را مشغول کرده و مرا با آرزوهای دروغین بازی داده است. از دور، نزدیک به نظر می‌رسد و از نزدیک، دور به نظر می‌رسد و در نهایت قلب و عقلم را گرفتار کرده است.

بسیاری از قصاید صالح جودت، نمودهای روشنی از دنیای ناامیدی و سرگردانی فکری اوست؛ دنیایی که شباهت‌های فراوانی با دنیای فکری خیام دارد. در قصیدهٔ «ألحان مصریة»، جودت سرگشتگی و یأس خود را نسبت به زندگی به تصویر می‌کشد؛ تصویری فوق‌العاده یأس‌آور. شاعر طوری این وضعیت را به تصویر کشیده که انسان دیگر به زندگی امید ندارد.

زندگی از نگاه صالح جودت همانند سراب بی‌ثمر است. او از فلسفهٔ زندگی اظهار حیرت کرده و این حیرت شاعر نشان از عجز وی از پاسخگویی به این پرسش‌هاست. این پرسش‌های رازگونه دربارهٔ خلقت در شعر احمد زکی ابوشادی[1] در قصیدهٔ «أقصی الظنون» به‌وضوح دیده می‌شود. او در این باره می‌گوید:

أقصَی الظنونِ وجودی أصلُه العدمُ — وَ مِن عجیبِ وجودی لیسَ ینعدمُ
... مَا الخلقُ مَا هذهِ الدُّنیا وَ مَنشؤهَا؟ — مَا الفکرُ؟ ما الجوهرُ الباقِی؟ وَ مَا العدمُ
مسائلَ هِی لِلأحقابِ باقیةٌ — کمَا سَیبقِی الردی و الشک وَ الألمُ

(دسوقی ۲۳٦)

گمانم این است که اصل وجود، نیستی و عدم بوده است و شگفتا که وجودم نابود نمی‌شود. [در خاموشی دور است و روزگار مانع هدایتم می‌شود. فرصت را باید غنیمت بشمارم. میلیون‌ها سال بر من گذشت ...] این دنیا و سازندهٔ آن کیست؟ فکر و جوهر و عدم چیست؟ اینها مسائلی‌اند که برای نسل‌های بعدی باقی مانده، همان‌طور که مرگ و شک و حزن و اندوه باقی خواهد ماند.

نگرش احمد زکی شادی در قبال مسائل هستی و اظهار حیرت و عجز در قبال آنها متأثر است از اندیشه‌های خیامی. او معتقد است امور هستی تا ابد خواهند بود

---

[1] اَبوشادی، احمد زکی بن محمد بن مصطفی (۱۳۰۹ـ۱۳۷٤/ ۱۸۹۲ـ۱۹۵۵)، پزشک، شاعر، نویسنده و روزنامه‌نگار مصری در قاهره متولد شد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در همان جا گذراند. آثار ترجمه‌ای ابوشادی: ۱) *رباعیات حافظ الشیرازی*، قاهره، ۱۹۳۱ (انگلیسی به عربی، ترجمه به شعر)؛ ۲) *رباعیات عمر الخیام* (ترجمه به شعر)، قاهره، ۱۹۳۱، ۱۹۵۲؛ ۳) *العاصفة*، قاهره، ۱۹۲۹. چهار دیوان هم دارد: *اناشید الحیاة*، *الانسان الجدید*، *ایزیس*، *النیروز الحر* (قبش ۲۳٦).

همان‌طور که واقعیت‌های مرگ و رنج و عذاب نیز وجود دارند. این معنا در شعر علی محمود طه در قصیدهٔ «کأس الخیام» در قالب پرسش‌هایی مطرح شده است:

کیفَ طالعتَ عَلی آفاقِها روعة الغیبِ و أسرارِ السّماءِ؟
کیفَ أبصرتَ الجمالَ المُشرقا بصرَ الفانینَ فی حبِّ الإلهِ
و فَتحْتَ الأبدَ المستغلقا عنْ ضمیرِ الکونِ أوْ سرِّ الحیاهِ؟

(طه ۱۳۰)

چطور می‌شود بر امور غیب و اسرار آسمان اشراف داشت؟ زیبایی را چطور دیدی و آیا نسبت به هستی و راز زندگی آگاهی نداری؟

علی محمود طه قصیدهٔ «کأس الخیام» را متأثر از اندیشه‌های خیام سروده است و معتقد است عالم غیب و اسرار هستی قابل ادراک نیستند و بشر در شناخت این مسائل عاجز و ناتوان است. پرسش‌های مربوط به آفرینش و معاد از جمله موضوعاتی است که در شعر احمد رامی[1] نمایان است. او در قبال این مسائل اظهار «لاأدری» کرده است:

لبستُ ثوبَ العیشِ لمْ أستشرْ وَ حرتُ فیه بینَ شتّی الفِکرِ
وَ سوفَ أنضُو الثوبَ عنّی وَ لمْ أدرک لِماذا جئتُ أینَ المَقرَ

(رضوان ۲۰۱۲: ۱۲۱)

لباس زندگی را پوشیدم و مشورتی نکردم و آشفته خاطر بودم. و این لباس را از من خواهد گرفت و نمی‌دانم برای چه آمدم، جایگاهم کجاست.

معمای هستی و خلقت در شعر صالح جودت در قالب استفهام انکاری مطرح شده است، می‌گوید:

ائتدْ فِی فکرة الکونِ وَ فِی صورة الله و فِی دارِ البقاءِ
... أیها الحائرُ فِی المریخِ هلْ فیه عیشٌ وَ نشوء و ارتقاء؟
خالقُ المریخِ سرٌّ غامضٌ لا تسلْ فِی الأرضِ عَنْ أهلِ السّماء

[1] احمد رامی شاعر مشهور مصری ملقب به «شاعر غنایی» و «شاعر جوان» در سال ۱۸۹۲ در خانواده‌ای ترک‌تبار به دنیا آمد. وی اولین شاعر مصری است که رباعی‌های خیام را به عربی ترجمه کرده است. مشهورترین تألیفاتش *دیوان شعر* و *ترجمهٔ رباعیات خیام* و نمایشنامهٔ شعری *غرام الشعراء* و ترجمهٔ پانزده نمایشنامه از شکسپیر است (رامی ۲۹۸).

الراهــبُ: لا أری لله أتباعــاً سِــوی قلــة لــمْ تــدرْ مــا معنــی الحیــاة
... جبــروتٌ لســتُ أدری کنهَــه وَ جــــلالٌ لا أرَی أیـــنَ مَـــداه

(همان ۸٦ و ۸۸)

به هستی و تصویر خداوند و دار بقا فکر کن! اینها اسراری‌اند در نزد انسان جاهل یکسان. ای سرگشته در معمای هستی! پدیدآورندهٔ هستی، سرّی پیچیده دارد و از اهل زمین در این باره نپرس.

جز عده‌ای کم، معنی زندگی را نمـی‌فهمنـد ... جبروتـی اسـت کـه کنـه و حقیقـت آن را نمی‌دانم و عظیم و بزرگ است و نمی‌دانم دامنهٔ آن به کجا ختم می‌شود.

در این ابیات نیز ملاحظه می‌شود که احمد زکی ابوشادی و صالح جودت هـر دو از تعمق و تدبر در اسرار هستی اظهار عجز و جهـل کـرده‌انـد و معتقدنـد اسـرار خلقـت ابهام‌آمیز و پیچیده است و هیچ‌کس جز خالق هستی بر این مسائل واقف نیست؛ با ایـن تفاوت که ابوشادی از رباعی زیر از خیام متأثر بوده درحالی‌که این معنا در شـعر صـالح جودت فقط شباهت مضمونی به اندیشهٔ خیام دارد. یکی از محورهای اساسـی اندیشـهٔ خیام، ناتوانی در درک فلسفهٔ خلقت است. عظمت بی‌کران خداوند باری تعالی آن‌چنان است که عقل بشری نه‌تنهـا از شـناخت ذات او بلکـه از شـناخت و درک گوشـه‌ای از صفات او نیز عاجز و ناتوان است:

اسرار ازل را نه تـو دانـی و نـــه مـــن وین حـرف معمـا نه تو خـوانی و نـه من
هست از پس پـرده گفت‌وگوی مـن و تو چون پـرده برافتد نه تو مانی و نه مـــن

(خیام ۱۹۹٤: ۸۰)

کس مشکل اسرار اجـل را نگشـاد کـس یـک قـدم از نهـاد بیـرون ننهـاد
من مـی‌نگـرم ز مبتـدی تـا اسـتاد عجز است به دست هر کـه از مـادر زاد

(خیام ۲۰۰۵: ۱۳۰)

آدمی با قدم نهادن در دریای اسرار هستی، به سـاحت حیـرت مـع العقـل مـی‌رود، چراکه حیرت مع العقل، حیرت پرسش از اسرار هستی است. متافیزیک حیرت خیـامی، نشاط‌انگیز، و عقل خیامی عقلی ترانه‌سرا و رباعی‌آفرین است. خلاصه حیرت مع العقل، حیرت پرسش است، حیرت طلب است، حیرت جست‌وجوی مـدام اسـت بـرای پیـدا

کردن راه خانه‌ای که گم شده، حیرت راضی نبودن به وضع موجود است، حیرت انتظار، اعتراض، اقتدار، تغافل، تناقض است (حکمت ۱۸۳–۱۸۵).

ملاحظه می‌شود که شاعران انجمن آپولو نیز بسان خیام در قبال خلقت و فلسفهٔ آن اظهار عجز و ناتوانی کرده‌اند و معتقدند بشر قادر به درک راز و رمزهای آن نیست؛ اما در نوع بیان با خیام فرق دارند. خیام بیشتر از جملات خبری و ساده و قابل فهم استفاده کرده درحالی‌که شاعران آپولو از جملات انشایی و استعاری بهره برده و معنا را دچار تکلف کرده‌اند.

۳.٦ ناتوانی از درک ماهیت مرگ

یکی از اندیشه‌هایی که همواره بشر را رنج داده است اندیشهٔ مرگ و پایان یافتن زندگی است. آدمی از خود می‌پرسد چرا به دنیا آمده‌ایم و چرا می‌رویم؟ منظور از این ساختن و خراب کردن چیست؟ آیا این کار لغو و بیهوده نیست؟

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست — بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین قد سرو نازنین و سر و دست — از بهر چه ساخت وز برای چه شکست؟
دارنده چو ترکیب طبایع آراست — از بهر چه او فکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود — ور نیک نیامد این صور، عیب کراست؟

(خیام ۲۰۰۵: ۱۰۵ و ۱۰۸)

مرگ و نیستی در شعر خیام حضوری برجسته دارد. یاد مرگ در شعر او به‌طور معمول با گریزها و کنایه‌های شاعرانه به سبزه، سبو و یادکرد درگذشت صاحبان قدرت و پری‌چهرگان همراه است:

هان کوزه‌گرا به پای اگر هشیاری — تا چند کنی بر گل مردم خواری
انگشت فریدون و کف کی‌خسرو — بر چرخ نهاده‌ای چه می‌پنداری
هر سبزه که بر کنار جویی رسته است — گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی — کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته است

(همان ۱۱۷ و ۱٦۷)

ناراحتی از مرگ یکی از علل پیدایش بدبینی فلسفی است. این تصور، آنان را دچـار سرگشتگی و حیرت ساخته است و احیاناً فکر خودکشی را به آنها القاء کرده و می‌کند. با خود می‌اندیشند اگر هدف رفتن و مردن است نباید می‌آمدیم. حالا که بـدون اختیـار آمده‌ایم این توانایی را داریم که نگذاریم این بیهودگی ادامه یابد؛ پایان دادن به بیهودگی خود عملی خردمندانه است:

گـر آمـدنم بـه خـود بـدی نامـدمی ‌ ‌ ‌ ور نیز شدن به من بدی کـی شـدمی
به زان نبدی که اندر این دیر خـراب ‌ ‌ ‌ نـه آمـدمی نـه شـدمی نـه بـدمی
بـر شـاخ امیـد اگـر بـری یـافتمی ‌ ‌ ‌ هم رشتهٔ خـویش را سـری یـافتمی
تـا چنـد ز تنگنـای زنـدان وجـود ‌ ‌ ‌ ای کـاش سـوی عـدم دری یـافتمی

(همان ۱۶۳ و ۱۶۶)

مرگ از آغاز آفرینش انسان از پدیده‌های رازناک و هولناک هستی و دغدغـهٔ اصـلی زندگی همهٔ انسان‌ها بـوده و هسـت. مـرگ از دیـدگاه خیـام «تحـول و تبـدل مسـتمر صورت‌ها یا همان تناسخ مادی است که خیام مبانی فلسفی شناختی‌اش را از ایـن نـوع مرگ در نماد کوزه و خاک و سـبزهٔ بردمیـده از خـاک و بـا تـأثری فـراوان از گـردش پایان‌ناپذیر ذرات، از مرگ تا زندگی و از زندگی تا مرگ با افسوس شـاعرانه‌ای تنظـیم می‌کند» (اعتماد ۱۴۸).

از نظر خیام فیلسوف، هستی و پیدایش در مرگ و نیستی تجلی می‌کند و راه زندگی به سرزمین مرگ می‌انجامد که خود سرمنزلی مبهم است. خیام دربارهٔ مرگ چنین می‌گوید:

دریاب که از روح جدا خواهی شد ‌ ‌ ‌ در پردهٔ اسرار فنا خواهی رفت

(خیام ۱۹۹۲: ۵۸)

پدیدهٔ مرگ در *رباعیات خیام* به دو شکل مطرح شده است: مـرگ پایـان زنـدگی و برباد دهندهٔ آن است که دلالت بر پایان وجود انسانی هم دارد؛ در نتیجه او در این دنیـا احساس تنهایی و بیگانگی، از دست رفتگی و بیهودگی می‌کنـد کـه از آن بـه برداشـت مرگ‌گریزانه یا نگاه بدبینانه به مرگ یاد می‌شود:

یکچند بـه کـودکی بـه اسـتاد شـدیم　　یکچند به استادی خـود شـاد شـدیم
پایان سخن شنو که ما را چـه رسـید　　از خـاک درآمـدیم و بـر بـاد شـدیم

(همان ۷۷)

آنچه خیام پیوسته نوع بشر را بدان سفارش می‌کند این اسـت کـه بایـد پـیش از آنکـه شمشیر سهمگین مرگ بر پیکر زندگی فرود آید در لحظه لحظهٔ زنـدگی چنـگ زد و آن را به شادمانی گذراند. البته یاد و اندیشهٔ مرگ این شادی را با تلخی درمی‌آمیزد (حسام پـور و حسن‌لی ۳۸) . دوم پایان‌دهندهٔ رنج بی‌پایان زندگی است که هنگام درد و رنج انسانی، تنهـا روزنهٔ امید اوست و در حقیقت نوعی برداشت خوش‌بینانه از مرگ و بدبینانه از زندگی است:

چون حاصل آدمی در این شورسـتان　　جز خوردن غصه نیست تا کندن جان
خرم دل آن‌که زین جهان زود برفـت　　و آسوده کسی که خود نیامد به جهان

(خیام ۱۹۹۲: ۷۸)

شورستان تعبیر خوبی اسـت از جهـان و گویـا پـیش از خیـام کسـی نـام جهـان را شورستان نگذاشته و دو معنی احتمال دارد: یکی اینکه به‌معنی کویر باشد که چیـزی در آن نمی‌روید و قابل زراعت نیست مگر پس از عمارت و آبادی در آن. دوم آنکـه شـور به‌معنی اوقات‌تلخی و به هم خوردن باشد که همهٔ کار جهان این تلخی را دارد. رفتن از جهان، دل کندن و یکسره نومید شدن از آن است و پشـت کـردن بـه آن و نیامـدن بـه جهان آن است که از اول، دل به آن نداده باشد و این نادر بلکـه محـال اسـت (قزوینـی ۲٦۲). واقعیت مرگ به‌عنوان تقدیری مسلّم و انکارناشدنی که انسان چاره‌ای جز تسلیم شدن در برابر آن ندارد یکی از علل و عوامل سرگشتگی و ترس محسوب می‌شـود کـه در شعر شاعران معاصر عرب انعکاسی چشمگیر داشته است (ورقی ۲۷۳). مرگ‌اندیشی یک نوع بینش و تفکر خاص در شعر ابراهیم ناجی است. به نظر او مرگ ماننـد عقـابی هر لحظه در کمین شکار است و زمان و مکان نمی‌شناسد و سرانجام جان انسـان‌هـا را می‌گیرد. این معنا در قصیدهٔ «ظَلاَمٌ وَ نُورٌ» با استقبال ناخوشایندی همراه اسـت و شـاعر آن را به‌عنوان واقعیتی انکارناشدنی پذیرفته است:

نَـزَلَ الظَّلَـامُ فَلَـاتَ حـينَ مُقَـامِی لـم يبـقِ غَيـرُ مَـدامِعی وَ سَـلَامی
هَـبطَ العُقَـابُ عَلَـی الـدِّيارِ فَلَفّنـی فِـی جُنحِـهِ وَ أظَلَّنـی بقِتَـامِ
... ضَاقَت عَلَی الأرضِ وَ هِـی مَفَـازَةٌ فَـوقَ امتِـدادِ الظَّـنِّ وَ الأَوهَـامِ
سَـكَنَت سُـكونَ القَبـرِ ثُـمَّ تَنَاوَحَـت فـی‌هـا الرِّيـاحُ كسَـاهِرٍ بِسِـقَامِ

(دسوقی ٤٠٨)

تاریکی فرارسید. چاره‌ای جز ماندن نداشتم. جز اشک‌هایم چیزی باقی نمانده بـود. عقـاب مرگ بر زمین فرود آمد و مرا در اوج تاریکی ملاقات کرد و در پوشش خود قرار داد ... نفسـم به من می‌گفت که من غرق شده‌ام و چاره‌ای جز بیرون آمدن از این تاریکی ندارم ... عرصه بر من تنگ شد درحالی‌که همچون سکوت بیابان بود. همچون قبر سـکوت کـرد. بادهـا همچـون نسیم شب‌زنده‌داری به بیماران می‌وزید.

ناجی از مرگ به اکراه استقبال کرده؛ او صحنهٔ زندگی را در لحظهٔ مرگ بـه هـامونی تاریک و تیره تشبیه نموده که امیدی به رهایی از آن نیست. او معتقـد اسـت سـکوتی و وحشتی عظیم در لحظهٔ فرارسیدن مرگ بر سراسر زمین حاکم می‌شود. ملاحظه می‌شود این معنا با نگرش خیام در رباعیات شباهت دارد.

پدیدهٔ مرگ در شعر محمد عبد المعطی همشری[1] در قصیدهٔ «حیاة الشاعر» به شـکل برجسته‌ای مطرح شده است:

غَـداً يـا حيـاتِی تَنتهـی ضـحكاتُنا و آلامُنـا تُفنـی وَ تُفنـی المشـاعرُ
وَ تسـلّمُنا يـدی الحيـاةِ إلـی البِلـی و يحْكمُ فِينا الموتُ وَ المـوتُ جَـائِرُ

(حلمی حامد ٦٣)

خَاضتْ الموتُ مُسرعاتٍ مَـعَ الوَقـتِ تراني الحيـاةُ فِـی طخيـاء
... وسّـعَ المـوتُ جانِبيهـا إصـفراراً فأفـادتْ منـه ضـياءُ المسـاءِ
فِـی شـفوفِ إبريسـم سَـابحاتٌ بشـراعٍ مرقـوقٍ مِـن ضـياء

(توفيق ٦٦)

[1] محمد الهمشری متولد ۱۹۰۸ از شاعران مصری جماعت آپولو بود و در سال ۱۹۳۸ درگذشت. همشری *دیوانی* دارد و قصیدهٔ «شاطیء الأعراف» معروف‌ترین شعر اوست که در آن به افکار فلسفی خود پرداخته است (خفاجی ۱۹۷).

ای زندگی من! فردا خنده‌ها و خوشحالی‌مان به پایان می‌رسد؛ تسلیم مرگ می‌شویم و مرگ بر ما چیره می‌شود.

مرگ با سرعت آمد. تاریکی سراسر زندگی‌ام را فراگرفت، در خفا با موج برخورد کرد، سپس مصیبت‌ها فرود آمدند ... مرگ همه‌جا را فراگرفت...

در این ابیات ملاحظه می‌شود که همشری لحظهٔ آمدن مرگ را به لحظهٔ غروب تشبیه کرده که دلگیر است و معتقد است پایان زندگی انسان‌ها با مرگ رقم می‌خورد. نگرش همشری در توصیف این معنا شبیه خیام است. مقایسهٔ زیباشناختی و جنبه‌های بلاغی نشان می‌دهد که خیام سرگشتگی و حیرت وجودی خود را به زیبایی و به دور از تکلف در رباعیات منعکس کرده اما شاعران انجمن آپولو این معنا را با آراستن به صنایع بدیعی و بیانی به پیچیدگی و ابهام دچار نموده‌اند.

٤.٦ سرگشتگی در برابر قضای الهی

اعتقاد به جبر خصیصه‌ای است که در اشعار خیام کاملاً جلوه می‌نماید. از منظر او انسان دستخوش بازی تقدیر است و همهٔ امور به حکم و ارادهٔ تقدیر جریان می‌یابد:

زین پیش نشان بودنی‌ها بوده است — پیوسته قلم ز نیک و بد فرسوده است
در روز ازل هرآنچه بایست بداد — غم خوردن و کوشیدن ما بیهوده است
دهقان قضا بسی چو ما کشت و درود — غم خوردن بیهوده نمی‌دارد سود
بر من قلم قضا چو بی‌من رانند — پس نیک و بدش ز من چرا می‌دانند
دی بی‌من و امروز چو دی بی‌من و تو — فردا به چه حجتم به داور خوانند

(خیام ١٩٩٤: ٦٤ و ٦٦)

خیام در رباعیات خود بر این باور است که همهٔ اعمال آدمی به ارادهٔ خداوند صورت می‌گیرد و بنده از خود هیچ اختیاری ندارد:

چون چرخ به کام یک خردمند نگشت — تو خواه فلک هفت شهر خواهی هشت
چون باید مرد و آرزوها همه هشت — چه مور خورد به گور و چه گور به دشت

(سیاه‌پوش‌ها ۲۰۲)

مسئلهٔ قضا و قدر یک واقعیت مسلم در شعر معاصر عرب به‌ویـژه شـاعران انجمـن آپولوست. آنان قضا و قدر را پذیرفته‌اند و معتقدند تقدیر الهـی حتمـی اسـت و انسـان توانایی تغییر مقدرات را ندارد و فقط خداوند است که در این زمینـه اختیـار و قـدرت دارد. این معنا در شعر ابراهیم ناجی به‌وضـوح دیـده مـی‌شـود و او در بیـان ایـن معنـا نگرشی شبیه خیام دارد:

یـا حَبیبـی کـلُّ شَـیءٍ بِقَضَـاءٍ مَـا بِأیـدِینَا خَلفِنَـا تُعَسَـاء
رُبَّمَـا تَجمَعُنَـا أقـدَارُنَا ذَاتَ یـوم بَعـدَ مَـا عَـزَّ اللِّقَـاءُ
... وَ مَضَـی کـلٌّ إلَـی غَایتِـهِ لَـا تَقُـلْ شَـیئاً! فَـإنَّ الحَـظَّ تَسَـاء

(ناجی ۱۹۸۸: ۵۳)

حبیبم! چرخ روزگار بر ما چیره است و ما از روی اختیـار بینـوا و شـوربخت نگشـته‌ایـم. چه‌بسا سرنوشت ما فراق باشد ... پس اگر دو دلداده منکر همدیگر شدند و چون دو بیگانـه بـا هم دیدار کردیم و هرکسی به‌دنبال کار خود رفت، آن هنگام نگو که این اتفاق خواستهٔ ما بـود که بی‌شک اقبال ما چنین سرنوشتی را برای ما رقم زد.

ابراهیم ناجی معتقد است هر چیزی براساس تقدیر الهی است و هیچ‌کس نمی‌توانـد مانع قضا و قدر الهی شود و سرانجام هر چیزی به آن غایت و تقدیری است که از پیش برایش مقدر شده. قضا و قدر به‌عنوان واقعیتی انکارناشـدنی در شـعر همشـری تجلـی یافته است:

لَقَـدْ أبـتْ الأقـدارُ أنْ یتملکـوا عنـانَ المَعـالِی فِـی ظـلالِ المَعـارک
وَ ألا یخوضُوا فِـی الـدماءِ إلـی العُـلاْ لکـیلا یکونُـوا فِـی عـدادِ الفَواتـک
... قدْ سئِمتُ المقـامَ فِـی ظِـلِّ عـیشٍ سَـوفَ ألقـی الـرَدی قـوی الجَنـان

(توفیق ۱۶۳ و ۱۶۸)

قضا و قدر مرا به اختیار خود درآورد ... و اجازه نداد به‌دنبال جنگ بـروم ... مـن از چنـین زندگی‌ای خسته شده‌ام و به‌زودی با تمام توان با مرگ روبه‌رو خواهم شد.

همشری نیز قضا و قدر الهی را حتمی دانسته و معتقد است بشر قـادر بـه تغییـر آن نیست و سرنوشت انسان در دست خداوند است و اوست که هرآنچه بخواهد را مقـدر

می‌کند. همشری در بیان این معنا نگرشی مشابه خیام دارد. قضا و قـدر در شـعر احمـد رامی به شکل بارزی نمود دارد و در این باره می‌گوید:

أفنیـتُ عُمـری فِـی اکتنـاهِ القَضـاءِ وَ کشـفَ مَـا یحجبُـه فِـی الخَفـاءِ
فلـمْ أجـدْ أسـرارَه وَ انقَضَـی عُمـری وَ أحسسـتُ دبیـبَ الفنـاءِ
... یـا حَسـرتا إنْ حـانَ حِینـی وَ لـمْ یـتحْ لِفِکـری حـلّ لُغَـزِ القَضـاء

(رضوان ۲۰۱۲: ۱۲۰)

عمرم را در آغوش قضا و قدر نابود کـردم و گذشـت و اسـرار آن را ندانسـتم و احسـاس کردم نابود شده‌ام و... اگر مرگم فرارسد دیگر فرصت فکر کردن به معمای هستی نیست.

رامی متأثر از اندیشهٔ خیام معتقد است که علم بشر محدود است و تقدیر الهی فراتر از شناخت و ادراک آدمی است و عقل در قضا و قدر الهی دخل و تصرفی ندارد. مفهوم قضا و قدر در شعر علی محمود طه در قصیدهٔ «صخرة الملتقی» مـنعکس شـده اسـت و می‌گوید:

صَـحراءُ الحَیـاة کـمْ هِمـتُ فِیهَـا شَـاردَ الفِکـرِ تائـهَ الخُطُـواتِ
سِـرتُ فِیهـا وَخَـدِی وَ قَـدْ حَطّـمَ المقـدارُ فِـی جُـنْحِ لَیلِهَـا مشـکاتِی
...لمْ أجدْ لِی فِـی واحـةِ العـیشِ ظِلّـاً أوْ غَـدیراً یبُـلُّ حـرَّ لَهـاتِی

(طه ٦٨)

چقدر آواره و سرگشته در این زندگی تلاش کردم و تنها حرکت کردم و قضا و قدر الهـی فرارسید و بادهای داغ و سوزان بر من وارد شدند و در این زندگی سایه‌ای برای رهایی از این گرما ندیدم و ... حقیقت از من دور شد و اهداف و تلاش‌های من بیهوده شد...

ملاحظه می‌شود که طه متأثر از اندیشهٔ خیام، سـرگردان و پریشـان اسـت و از درک تقدیر الهی ناتوان، و این معمایی لاینحل برای او باقی مانده و موجـب سرگشـتگی وی شده است. علی محمود طه در این ابیات از کیان و کرامت انسانی در برابر سلطهٔ قضا و قدر دفاع کرده و معتقد است قضا و قدر هر لحظه ممکن است سراغ انسان بیاید و هیچ پناهگاهی برای گریز از آن نیست، و در نهایت هرگز در ارادهٔ خدا شک نمی‌کنـد (سـید

٦٥) . تسلیم شدن در برابر قضا و قدر الهی در شعر صالح جودت در قصیدهٔ «بهو و هی» به‌طور آشکاری مشهود است:

وَ انتَهی یحیی مِن الدُّنیا وَ لَمْ یجنّ مِن رحلتِه إلّا العَدمُ
مَا محَا المکتوبُ فِی لوحِ القدمِ لا وَ لا غیر مَا خط القلم
...وَ حکیمُ الناسِ فیها مِن علْمٍ أنّها کانتْ وَ لا زالتْ قِسم

(دسوقی ٥٤٢)

زندگی به پایان رسید و جز نیستی چیزی باقی نماند. هرآنچه مقدر باشد رخ خواهد داد و این سرنوشت تغییر نخواهد کرد. دنیا جای شانس داشتن و بهره بردن است و سهم هر موجود زنده‌ای در آن مشخص شده است و...

صالح جودت نیز معتقد است آنچه خداوند مقدر کرده اتفاق خواهد افتاد و تقدیر انسان به دست اوست و کسی جز خداوند از آن شناخت ندارد. شعر او در این مضمون به خیام شباهت دارد.

نکته‌ای که در مقایسهٔ شعر شاعران انجمن آپولو با خیام مشاهده می‌شود این است که آنها به‌طور سطحی به جبر پرداخته‌اند اما نگرش خیام، فلسفی و همراه با تعمق است. شاعران آپولو با استفاده از صنایع تشخیص و طباق و تشبیه این معنا را بازگو کرده‌اند اما خیام مسجع و با تکرار الفاظ و با تعابیر ساده بازگو نموده است.

۷. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد:

ـ خیام در میان شاعران مصری انجمن آپولو جایگاه بلندی داشته است. برخی شاعران این انجمن چون احمد زکی ابوشادی و علی محمود طه از طریق ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد و ترجمه‌های احمد رامی، ودیع بستانی، سباعی و صافی نجفی تحت تأثیر سرگشتگی خیامی قرار گرفته‌اند و شاعرانی چون ابراهیم ناجی، صالح جودت، احمد محرم و عبد المعطی همشری در این اندیشه فقط شباهت معنایی با خیام دارند.

ـ پدیدهٔ سرگشتگی روحی و فکری، یکی از عناصر برجسته در شعر شاعران آپولوست، و برخی از آنان این پدیدهٔ معنایی را همچون خیام با نگرشی فلسفی و پرسشگرایانه بیان کرده‌اند اما برخی دیگر تهی از چنین نگرشی آن را بازگفته‌اند. ابعاد این سرگشتگی و تحیر در مفاهیم معمای هستی، خلقت، قضا و قدر و مرگ است.

ـ رباعیات خیام از لحاظ فلسفی آن‌چنان عمیق و پرمغز و گویاست که حیرت‌انگیز است. اسرار ازل، راز آفرینش، معمای هستی و ... از جمله مسائل فلسفی است که فکر خیام را به خود مشغول ساخته است. از دیدگاه خیام معمای هستی ناگشودنی است. هر آغازی که برای جهان تصور شود پنداری بیش نیست. فرجام زندگی نیز ناپیداست. تلاش خیام در زمینه‌های فلسفی بر محور مشکلات و معماها و مجهولات دور می‌زند و سعی او بر آن است که حقایق تلخ را به زبانی ساده و قابل فهم بیان کند و برای حل معضلات، راه حل‌های منطقی و پذیرفتنی ارائه می‌دهد. اما در شعر شاعران آپولو این مفاهیم در قالبی جزئی و بسیار پراکنده مطرح شده. نگرش خیام در سرگشتگی بیشتر در مسائل خلقت و هستی است اما در شاعران آپولو این موضوع بیشتر دربارهٔ معشوق و محبوب مادی است.

ـ خیام با دیدی واقع‌بینانه به پدیدهٔ مرگ نگریسته و آن را می‌پذیرد و علت چنین نگرشی این بوده که او پیش از آنکه شاعر باشد فیلسوف بود، اما بیشتر شاعران آپولو این‌گونه نبودند و از مرگ به اکراه استقبال کرده‌اند و از آن به‌عنوان منشأ «فلاکت» یاد کرده‌اند.

منابع

ابن منظور. *لسان العرب*. بیروت: دار إحیاء التراث العربی، ۱۹۸۸.
اسلامی ندوشن، محمد علی. *جام جهان بین* (مجموعه مقالات ادبی). تهران: توس، ۱۹۷۸.
اعتماد، محمود. *شعر فلسفی خیام*. تهران: سحر، ۱۹۸۵.

امین رضوی، مهدی. *صهبای خرد؛ شرح احوال و آثار حکیم عمر خیام*. چاپ دوم. تهران: سخن، ۲۰۰۸.

انوشیروانی، علی‌رضا. «تأثیرگذاری حافظ بر ملک‌الشعرای انگلیس آلفرد لرد تنسن.» *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۲۱/۱۱ (۲۰۱۳): ۱۴۳-۱۶۲.

بکار، یوسف حسین. «العرب و تراث فارس فی العصر الحدیث.» مجلة *اللغة العربیة الأردنی*. ۷/۱ و ۸ (۱۹۸۰): ٦٤-١٠٤.

ـــــــ . *الأوهام فی کتابات العرب عن الخیام*. الطبعة الأولی. بیروت: دار المناهل للطباعة و النشر و التوزیع، ۱۹۸۸.

ـــــــ . *الترجمات العربیة لرباعیات الخیام*. الطبعة الأولی. دوحة: جامعة قطر، ۱۹۸۸.

ـــــــ . *جماعة الدیوان و عمر الخیام*. الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، ۲۰۰٤.

به رقم، نعمت الله. «بازتاب رباعیات خیام در ادبیات معاصر عرب.» *مجلهٔ ماه ادبیات*. ش۱۳ (۲۰۰۸): ۹۳-۱۰۰.

پروینی، خلیل. «تعریبات رباعیات عمر الخیام فی میزان النقد و الدراسة.» *همایش بین‌المللی بزرگداشت حکیم و شاعرْ عمر خیام نیشابوری*. دانشگاه قطر، ۲۰۰۵.

ـــــــ . *الأدب المقارن؛ دراسات نظریة و تطبیقیة*. چاپ دوم. تهران: سمت، ۲۰۱۳.

توفیق، حسن. *محمد عبدالمعطی الهمشری، الأعمال الشعریة الکاملة*. الطبعة الأولی. القاهرة: مکتبة جزیرة الورد، ۲۰۱۲.

جلال‌الدین، ابراهیم. «فی عالم التألیف لیالی لملاح التائة.» *الثقافة*. ٧٦ (۱۹۸۲): ۳۸-٤٠.

جودت، صالح. *الدیوان*. الطبعة الأولی. بیروت: دار العودة، ۱۹۸۲.

الجبار، شریف سعد. *شعر ابراهیم ناجی؛ دراسة أسلوبیة بنائیة*. الطبعة الأولی. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۲۰۰۸.

الجیزاوی، سعدالدین. *العامل الدینی فی الشعر المصری الحدیث*. القاهرة: مجلس الأعلی لرعایة الفنون، ١٩٦٤.

جیوسی، سلمی خضراء. *الإتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث*. ترجمهٔ عبدالواد لؤلؤة. الطبعة الثالثة. بیروت: مرکز الدراسات الوحدة العربیة، ۲۰۰۷.

حسام‌پور، سعید و حسن‌لی، کاووس. «زمان گذران در نگاه بیقرار خیام.» *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز*. ۱۹۲/٤۷ (۲۰۰٤): ۱۷-۵۰.

ـــــــ و کیانی، حسین. «بررسی تطبیقی معمای هستی در اندیشهٔ عمرخیام نیشابوری و إیلیا أبوماضی لبنانی بر پایهٔ مکتب اروپای شرقی.» فصلنامهٔ *لسان مبین*. ۳/۲ (۲۰۱۱): ۹۷-۱۳۰.

حکمت، نصرالله. *متافیزیک حیرت*. چاپ اول. تهران: علم، ۲۰۱۰.

حلمی حامد، محمد. «ملامح من شعر الهمشری؛ الحب و الموت.» مجلة *الجدید*. ۱٤۷ (۱۹۷۸): ٦۲-٦٤.

حیدری، محمود وحمیدی بلدان، محمود و متحد، شیوا. «چگونگی حضور خیام در شعر عبدالوهاب بیاتی با تأکید بر دو دفتر شعری الذی یأتی و لا یأتی، و الموت فی الحیاة.» مجلهٔ *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه*. ۱۰/۳ (۲۰۱۳): ۵۷-۸۰.

خدیوپور، هادی و طاهری، علی. *رباعیات خیام در ضیافت شعر عربی*. چاپ اول. همدان: روزاندیش، ۲۰۰٤.

خزعلی، انسیه. «خوش‌بینی یا بدبینی در آثار عمر الخیام و ابوالعلا المعری.» *مجلهٔ علوم انسانی*. ۱۳ (۲۰۰٦): ۳۱-٤۷.

خفاجی، محمد عبد المنعم. *الأدب العربی الحدیث*. الجزء الثانی. القاهرة: مکتبة الکلیات الأزهریة، ۱۹۸۵.

خشبة، درینی. «علی محمود طه شاعر الفن و الجمال.» مجلة *الرسالة*. ۵۵۳ (۱۳٦۳): ۱۳۰-۱۳۲.

ـــــــ . *عباس محمود العقاد بین الصحافة و الأدب*. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة، لا تا.

ـــــــ . *الأدب العربی الحدیث*. المجلد الثالث. القاهرة: مکتبة الکلیات الأزهریة، لا تا.

خیام، عمر بن خیام. *رباعیات خیام*. تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ اول. تهران: اساطیر، ۱۹۹۲.

ـــــــ . *رباعیات خیام*. تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی. تهران: ناهید، ۱۹۹٤.

ـــــــ . *رباعیات خیام*. تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی. به کوشش بهاءالدین خرمشاهی. چاپ چهارم. تهران: ناهید، ۲۰۰۵.

درویش، ابراهیم. مأة *و خمسون عاماً مرّت علی ترجمة الخیام*. قاهرة: مؤسسة جذور الثقافیة، ۲۰۱۰.

الدسوقی، عبدالعزیز. *جماعة أپولو و أثرها فی الشعر الحدیث*. القاهرة: جامعة الدول العربیة؛ معهد الدراسات العربیة العالمیة، ۱۹٦۰.

دشتی، علی. *دمی با خیام*. تهران: امیرکبیر، ۲۰۰۲.

رامی، احمد. *الأعمال الشعریة الکاملة*. بیروت: دارالعودة، ۲۰۱۰.

رضوان، محمد. *علی محمود طه؛ شاعر الجندول و شعره المجهول*. الطبعة الأولی. القاهرة: دار الکتاب العربی، ۲۰۰٦.

ـــــــــ . *شعراء رباعیات الخیام*. الطبعة الأولی. القاهرة: مکتبة جزیرة الورد، ۲۰۱۲.

ـــــــــ . *صالح جودت؛ شاعر الحب و الحریة*. الطبعة الأولی. القاهرة: مکتبة جزیرة الورد، ۲۰۱۲.

سیاه‌پوش‌ها، سید علی. *اندیشهٔ هستی در رباعیات خیام*. قزوین: آزرمیدخت، ۲۰۱۱.

السید، تقی الدین. *علی محمود طه حیاته و شعره*. نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزیع، لا تا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *موسیقی شعر*. چاپ ششم. تهران: آگاه، ۲۰۰۰.

الشناوی، محمد. «شاعر اللیل ... و النیل ... و الحب: صالح جودت.» *الجدید*. ۱۰۹ (۱۹۷٦): ۹–۱۱.

شواربی، ابراهیم امین. *حافظ الشیرازی؛ شاعر الغناء و الغزل*. الطبعة الأولی. قاهرة: دار المعارف، ۱۹٥٤.

ضیف، شوقی. *الأدب العربی المعاصر فی مصر*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف بمصر، ۱۹٥۷.

ـــــــــ . *الأدب العربی المعاصر فی مصر*. الطبعة العاشرة. دار المعارف، ۱۹۹۲.

طه، علی محمود. *الدیوان*، بیروت: دار العودة، ۲۰۰٤.

عوض، احمد حافظ. «شعراء الفرس ... عمر الخیام.» *المجلة المصریة*. ۲ (۱۹۰۱): ۷۰–۷٦.

فاضلی، محمد. «مقایسه‌ای بین ابوالعلاء معری و خیام.» *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. ٥۲ (۱۹۷۷): ۷۷۸–۸۰۰

قبش، احمد. *تاریخ الشعراء العربی الحدیث*. بیروت: دار الجیل، لا تا.

قربانزاده، بهروز. *عمر الخیام بین آثار الدارسین العرب؛ دراسة أدبیة نقدیة مقارنة*. الطبعة الأولی. بیروت: دار الإرشاد، ۲۰۱۰.

قزوینی، عباس. *شرح رباعیات خیام*. به اهتمام مسعود رضا مدرسی چهاردهی. چاپ اول. تهران: آفرینش، ۱۹۹۹.

محسنی‌نیا، ناصر. «خیام‌پژوهی با تکیه بر جهان معاصر عرب.»، *متن‌شناسی ادب فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی اصفهان). ۷/٤٦ (۲۰۱۰): ۱-۲۰.

مرادی، ایوب. «تأثیر اندیشه‌های خیامی در شعر سید قطب.» مجلهٔ *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه*. ۳/ ۱۰ (۲۰۱۳): ۱۲۳-۱٤۷.

مسبوق، سید مهدی. «تأثیر ترجمه‌هایی از رباعیات خیام در ادبیات معاصر عربی.» مجلهٔ *کیهان فرهنگی*. ۲۲۱ (۲۰۰٤): ٦۲-٦٥.

ـــــــــ . نظری منظم، هادی و فرزبود، حدیثه. «خوشباشی و دم غنیمت شمری در اندیشه‌های خیام نیشابوری و طرفهٔ بن عبد.» مجلهٔ *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (دانشگاه اصفهان). ۱ (۲۰۱۲): ۱٤۷-۱٦۲.

منشاوی الجالی. *محروس، منتخبات الشعر الحدیث*. قاهرة: مکتبة الآداب، لا تا.

میرزایی، فرامرز. *نصوص حیة من الأدب العربی المعاصر*. چاپ اول. همدان: دانشگاه بوعلی، ۲۰۰۱.

ـــــــــ و شریفیان، مهدی و پروانه، علی. «مرگ‌اندیشی خیامی در آثار دو شاعر فارسی و عربی؛ صلاح عبد الصبور و نادر نادرپور.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ۱/ ۱ (۲۰۱۰): ۱۵۹-۱۷۷.

ـــــــــ . پروانه، علی. «الموت الخیامی فی شعر صلاح عبد الصبور.» مجلة *اللغة العربیة و آدابها* (دانشگاه تهران: پردیس قم). ۸/۵ (۲۰۰۹): ۱۲۳-۱۳۷.

ناجی، ابراهیم. *الدیوان*. بیروت: دار العودة، ۱۹۸۸.

ـــــــــ . *الدیوان*. بیروت: دار العودة، ۱۹۹۹.

ندا، طه. *الأدب المقارن*. الطبعة الأولی. بیروت: دار النهضة العربیة، ۱۹۹۱.

نظری، علی‌رضا و قنبری مزیدی، مجتبی. «بازتاب اندیشه‌های خیام در اشعار محمود سامی بارودی.» مجلهٔ *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ۲/۲ (۲۰۱٤): ۲۱۹-۲٤۲.

نظری، نجمه و خسروی، ناهید. «اخوان، پرسشگری از تبار خیام.» فصلنامهٔ *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی همدان*. ۳ (۲۰۱۱): ۷۳-۹۰.

نعیم، ابراهیم عبد اللطیف. «أحمد محرم وتر الوطن.» مجلة *الأدب*. ۱۱/۲ (۱۹۵۸).

الورقی، السعید. *لغة الشعر العربی الحدیث؛ مقوماتها و طاقاتها الإبداعیة*. القاهرة: دار المعرفة الجامعیة، ۱۹۸٤.

هلال، محمد غنیمی. *الأدب المقارن*. الطبعة الأولی. بیروت: دار العودة، لا تا.

ـــــــــ *مختارات من الشعر الفارسی*. الطبعة الأولی. قاهرة: دار القومیة للطباعة و النشر، ۱۹٦٥.

http://damascus.icro.ir

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۲۴۳-۲۴۹

Haddadian-Moghaddam, Esmaeil. *Literary Translation in Modern Iran: A Sciological Study*. John Benjamins Publishing Company, 2014. 236 p.

حدادیان مقدم، اسماعیل. *ترجمهٔ ادبی در ایرانِ نوین: پژوهشی جامعه‌شناختی*. انتشارات جان بنجامینز، ۲۰۱٤، ۲۳٦ صفحه.

ترجمه در ایران پیشینه‌ای درازآهنگ و پُرماجرا دارد و نقش آن در بالندگی سنت فرهنگی ایرانیان بر هیچ‌کس پوشیده نیست. شاهد این مدعا در ایران پیش از اسلام کتیبه‌ها و اسناد برجای مانده از این دوران است. یکی از قدیمی‌ترین اسناد ترجمه در ایران «کتیبهٔ بیستون» است که از زمانِ داریوش اول هخامنشی (قرن پنجم ق م) به یادگار مانده است. متن این کتیبه به سه زبان فارسی باستان و عیلامی و اکدی است. آن را عروس کتیبه‌های جهان و از کهن‌ترین پیشینه‌های ترجمهٔ دقیق در جهان دانسته‌اند. در ایران پس از اسلام، تقریباً از همان آغاز، ترجمه از عربی به فارسی، خاصه ترجمهٔ «مصحف عزیز» آغاز شد که همچنان تا روزگار ما ادامه داشته و نزدیک به چهارده قرن قدمت دارد. ترجمه در عصر جدید ـ یعنی مقارن با پیدایش چاپ در ایران در دورهٔ قاجار ـ از زبان‌های اروپایی به‌ویژه فرانسه و در ادامه انگلیسی آغاز شد که سابقهٔ آن هم به بیش از یک قرن می‌رسد.

کتاب ارجمند *ترجمهٔ ادبی در ایرانِ معاصر: پژوهشی جامعه‌شناختی*[1] اثر اسماعیل حدادیان مقدم، مترجم و ترجمه‌پژوه نواندیش و نکته‌یاب هم‌روزگار ماست. این اثر موضوعی جذاب و مهم، ترجمهٔ رمان از انگلیسی به فارسی از عهد قاجار تا زمان حاضر یعنی یک دورهٔ زمانی دویست ساله را بررسی می‌کند. این کتاب را یکی از ناشران معروف حوزهٔ مطالعات ترجمه، شرکت انتشاراتی جان بنجامینز[2]، در سال ۲۰۱٤

[1] *Literary Translation in Modern Iran: A Sociological Study*
[2] John Benjamins

منتشر کرده است. ایدهٔ نگارش این کتاب که در اصل، رسالهٔ دکتری حدادیان مقدم است در دانشگاه روویرا آی ویرجیلی[1] اسپانیا شکل گرفت. وی سپس در دورهٔ پسادکترا در دانشگاه کاتولیک لوون[2] بلژیک آن را بازنویسی و بازبینی کرد و به شکل نهایی درآورد (ص یازده). افزون بر این کتاب، از او چند مقاله (به فارسی و انگلیسی) در مجلات معتبر حوزهٔ مطالعات ترجمه چاپ شده است. گفتنی است پیشتر فصل سوم این کتاب در قالب یک مقاله ـ با عنوانِ «میانجیگری در ترجمه و انتشار ترجمهٔ فارسی سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» ـ در مجلهٔ *تارگت*[3] (۲۰۱۱) منتشر شده بود.[4] البته در روایت جدید از *سرگذشت حاجی بابای اصفهانی* محقق به دو سه نکتهٔ جدید هم اشاره کرده است. نخست اینکه وی ردّ شیخ احمد کرمانی را در استانبول پیدا می‌کند و از نامه‌ای نقل می‌کند که میرزا برای خانواده‌اش نوشته و از فرستادن نسخه‌ای از ترجمهٔ کتاب به همراه عکس خودش برای حاکم جدید کرمان خبر می‌دهد (ص ٦٤). دوم، معلوم می‌شود نویسنده سری هم به روستای فلستد در ساسکس انگلستان زده و ردّ سرگرد فیلات را گرفته و ظاهراً چیزی در ماترک او پیدا نکرده است. سوم اینکه محقق نگاهی هم به ترجمهٔ ناقصی از رمان موریه به خامهٔ اعتمادالسلطنه می‌کند (ص ۷۷) [5]. اینها همه نشان می‌دهد که از علاقهٔ حدادیان مقدم به حاجی بابای اصفهانی و داستان ترجمه و انتشار آن کم نشده و او همچنان در پی پیدا کردن نکات مبهم موضوع است. بعید نیست در آینده باز هم شاهد مقالاتی از وی در این باره باشیم.

پیش از آنکه کتاب را معرفی کنیم بیان دو نکته ضروری است: اول اینکه نویسنده علت اصلی نگارش این کتاب را نبود تحقیقات دانشگاهی ـ سوای چند مورد قلم‌انداز ـ

---

[1] Universitat Rovira i Virgili
[2] Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven)
[3] *Target*
[4] راقم این سطور، مقالهٔ یادشده را به فارسی ترجمه کردم و در همین نشریهٔ (دوفصلنامهٔ) *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی* (دورهٔ پنجم، شمارهٔ اوّل، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۰۷–۱٤۰) چاپ و منتشر شد.
[5] ر.ک. سرگذشت حاجی بابای اصفهانی (یازده گفتار نخست). جیمز موریه. به کوشش سید علی آل داوود. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۲.

در این زمینه می‌داند: «تا همین اواخر، داستان ترجمه در ایران معاصر عموماً در صفحهٔ ۵۲۲ کتاب *دانشنامهٔ مطالعات ترجمهٔ راتلیج*[1] (بیکر ۱۹۸۹، بیکر و سالدانها ۲۰۰۹: ٤٥٦) خاتمه می یافت. گویا ترجمه در ایران ناگهان متوقف می‌شود و مترجمان و محققان ایرانی معجونی جادویی می‌نوشند و برای همیشه از صحنهٔ روزگار محو می‌شوند. گویی در ایرانِ معاصر به‌ویژه دورهٔ پس از انقلاب هیچ‌کس به پژوهش در این حوزه علاقهٔ خاصی نَدارد» (ص ۲)».

دوم اینکه درست است که عنوان کتاب به ترجمهٔ ادبی ـ شعر، نمایشنامه، رمان ــ اشاره دارد، اما در این پژوهش تأکید بر گونهٔ رمان است. به‌راستی «چرا این کتاب بر ترجمهٔ رمان از انگلیسی و در ایران معاصر متمرکز است؟ اول اینکه ترجمه به‌طور عام و ترجمهٔ رمان به‌طور خاص از زبان‌های خارجی به فارسی در مُدرن کردنِ ایران و رویارویی آن با غرب نقش داشته است. دوم اینکه ترجمهٔ آثار ادبی از رهگذرِ معرفی انواع ادبی جدید به نویسندگان ایرانی افزون بر کمک به غنای ادبیات فارسی، تأثیر زیادی بر زبان فارسی نیز داشته است. سرانجام اینکه ترجمه از انگلیسی به فارسی در ایران قبل و بعد از انقلاب سیری صعودی داشته است» (ص ۳-٤)».

ترجمهٔ ادبی در ایرانِ معاصر: پژوهشی جامعه‌شناختی یک مقدمهٔ مختصر و شش فصل دارد که به ترتیب عبارت‌اند از: ۱) ابعاد جامعه‌شناختی، ۲) تاریخچه، ۳) دورهٔ قاجاریه (۱۱۷٦-۱۳۰٤)، ٤) دورهٔ پهلوی (۱۳۰٤-۱۳۵۷)، ۵) دورهٔ پس از انقلاب (۱۳۵۷- اکنون)، و ٦) مجلس تمام گشت و ...

موضوع فصل نخست، ابعاد نظری و روش‌شناختی این پژوهشِ روشمند و آکادمیک است. چنان‌که از عنوان آن، ابعاد جامعه‌شناختی، برمی‌آید تأکید نویسنده بر مفاهیم جامعه‌شناختی به‌ویژه نظریات جامعه‌شناس فرانسوی پیر بوردیو[2] (۱۹۳۰-۲۰۰۲) است. در این فصل حدادیان مقدم بر میانجیگری و عاملانِ ترجمه (مترجمان، ناشران، ویراستاران و تا اندازه‌ای بر سیاست‌های فرهنگی دولتی در ایران) تأکید کرده است.

---

[1] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*
[2] Pierre Bourdieu

فصل دوم از دو بخش عمده تشکیل شده است. بخش اول مروری تاریخی و سیاسی است بر ایرانِ معاصر از روزگار قاجار تا دورهٔ پس از انقلاب. بخش دوم دربارهٔ گفتمان ترجمهٔ دانشگاهی و غیردانشگاهی است. اهمیت این بخش در این است که مهم‌ترین آثار منتشرشده دربارهٔ ترجمه در ایران را با نگاهی انتقادی معرفی می‌کند و نشان می‌دهد گفتمان ترجمه در ایران ترکیبی است از آرمان‌خواهی، حساسیت به زبان فارسی در برابر زبان‌های بیگانه و تلاش برای رسیدن به ترجمهٔ مطلوب. در این بین محقق نقش روزنامه‌نگاران و مترجمان را هم نادیده نگرفته و معتقد است تا همین اواخر گفتمان ترجمه در ایران تا حد زیادی نتیجهٔ کار آنها بوده است تا محققان دانشگاهی. وی امیدوار است سرانجام روزی برسد تا تحقیقات معتبر دانشگاهی در ایران دربارهٔ ترجمه از گفتمان غیردانشگاهی سبقت بگیرد. این دو بخش خواننده را یاری می‌کنند تا از پیشینهٔ تاریخی و گسترش ترجمه در این دوره درک بهتری داشته باشد.

فصل سوم با مروری بر ترجمه در دورهٔ قاجاریه آغاز می‌شود. نویسنده در ادامه به بررسی اولین مطالعهٔ موردی بر میانجیگری در ترجمه و انتشار رمان عیاری جیمز جاستین موریه[1]، *سرگذشت حاجی بابای اصفهانی*[2] (۱۸۲٤) به زبان فارسی می‌پردازد. حدادیان مقدم با توجه به اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در قرن نوزدهم، متن انگلیسی و فارسی این رمان را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه مترجم تبعیدی، میرزا حبیب اصفهانی با تصرف در متن به میانجیگری در ترجمه می‌پردازد. تصرف مترجم در متن نشان می‌دهد که برای او پیشرفتِ سیاسی در ایران بیش از وفاداری به متن اهمیت دارد.

فصل چهارم شامل دو بخش اصلی است. بخش اول با مروری بر ترجمه، حوزهٔ نشر و آمار ترجمه (تعداد و فراوانی ترجمه از یک زبان / فرهنگ به زبان / فرهنگ دیگر[3]) در دورهٔ پهلوی آغاز می‌شود. نویسنده پس از این، میانجیگری آموزشی شمس‌الملوک

---

[1] James Morier
[2] *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*
[3] Translation flows

مصاحب را در ترجمهٔ رمان *غرور و تعصب*[1] اثر جین آستین[2] به فارسی بررسی می‌کند. وی از طریق بررسی نقش اجتماعی و فرهنگی مترجم در ایران اوایل قرن بیستم و با بررسی‌های متنی و فرامتنی نشان می‌دهد چگونه این ترجمه در ساده کردن نثر فارسی نقش داشته است. در بخش دوم، حدادیان مقدم سه ناشر عمدهٔ این دوره ــ انتشارات امیرکبیر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، مؤسسهٔ فرانکلین شعبهٔ تهران[3] ـ را بررسی می‌کند (محقق این اقبال را داشته که از نزدیک اسناد آرشیوی فرانکلین را ببیند و به همین دلیل نکات تازه‌ای دربارهٔ فرانکلین به دست می‌دهد). نویسنده به کمک دو مفهوم میانجیگری فردی و نهادی و استفاده از مستندات تاریخی بر نقش عوامل ترجمه در شکل‌گیری و گسترش حوزهٔ نشر در ایران انگشتِ تأکید می‌نهد. گرچه قلمرو عرضهٔ ناشرانِ این حوزه، ایران پیش از انقلاب است، با وجود این به ما کمک می‌کند تا از گسترش تاریخی نشر در ایرانِ نوین درک بهتری داشته باشیم.

فصل پنجم دورهٔ پس از انقلاب را در بر می‌گیرد که مانند دو فصل قبل با مروری بر ترجمه، آمار ترجمه و حوزهٔ نشر آغاز می‌شود. در این فصل چهار مطالعهٔ موردی عرضه شده است. مورد نخست مروری است گذرا بر برداشت کلی مترجمان ایرانی در باب موضوعات مختلف مثل انگیزه‌ها و نقش آنها در حوزهٔ نشر. دومین موردپژوهی دربارهٔ میانجیگری در ترجمه و عرضهٔ رمان *غرور و تعصب* جین آستین با ترجمهٔ رضا رضایی است. این مطالعهٔ موردی نسبت به نمونهٔ مشابه در فصل چهارم مفصل‌تر است. حدادیان مقدم از طریق مصاحبه با مترجم و ناشرِ ترجمه، و تحلیل‌هایی متنی و فرامتنی، سطوح مختلف میانجیگری را نشان داده است. مطالعهٔ موردی بعدی دربارهٔ میانجیگری در ترجمه و ارائهٔ رمان *جنگ آخر زمان*[4] اثر ماریو بارگاس یوسا[5] ترجمهٔ عبدالله کوثری است که نمونه‌ای از ترجمهٔ غیرمستقیم به شمار می‌آید. در این مورد نیز نویسنده از طریق مصاحبه با مترجم و ناشرِ ایرانی، میانجیگری را در بافتار وسیع‌تر حوزهٔ نشر

---

[1] *Pride and Prejudice*
[2] Jane Austen
[3] The Tehran branch of the Franklin Book Programs
[4] *The War of the End of the World*
[5] Mario Vargas Llosa

بررسیده است. آخرین مطالعهٔ موردی دربارهٔ زنان مترجم آثار ادبی ــ مژده دقیقی، خجسته کیهان، و شیرین تعاونی ـ است. در این بخش، حدادیان مقدم از رهگذر مصاحبه و به کمک مطالب آرشیوی به بررسی نقش میانجیگری آنها در ترجمه پرداخته است. علاوه بر این در همین بخش آخر از فصل پنجم است که محقق ضمن پرداختن به کار ترجمهٔ زنان در ایران نکاتی جالب را دربارهٔ ترجمه و نشر در ایران معاصر بیان می‌کند از جمله اینکه: مترجمان ایرانی به‌ندرت آثار همدیگر را می‌خوانند (ص ١٦٦)، مترجمان خوب در ایران متأسفانه ـ جز چند استثنا ـ اغلب به رحمت خدا رفته‌اند (ص ١٦٦) و دلیل اینکه نویسنده‌هایی مثل ویلیام فاکنر[1] و شاعر شوریده‌ای مثل سیلویا پلات[2] عده‌ای از مترجمان ایرانی را به هوس ترجمه انداخته، نه صرفاً برای کیفیت آثار آنهاست که بیشتر به‌خاطر آن است که این دست مترجمان با نبش قبر نویسنده‌های نامدار در پی نام و نشان‌اند (ص ١٦٧).

فصل ششم، فصل پایانی کتاب، به یافته‌های پژوهش، کاربرد مفاهیم جامعه‌شناختی پیر بوردیو در ایران و نقش این مطالعه در حوزهٔ ترجمه‌پژوهی، ایران‌شناسی، و صنعت نشر اختصاص یافته است. موضوع بخش پایانی محدودیت‌های پژوهش و حوزه‌های ممکن برای پژوهش‌های آتی، مانندِ ترجمه و ادبیات جهان، و اقبال به ترجمه‌های ادبی است. این بخش پُر است از موضوعاتی که هرکدام از آنها می‌تواند موضوع یک رساله یا کتاب باشد. گفتنی است که عنوان این فصل ـ مجلس تمام گشت و ...[3] ـ برگرفته از دیباچهٔ *گلستان* سعدی است. مراد نویسنده از این اشارهٔ نمادین این است که این کتاب در واقع گام نخستِ پژوهش در این حوزهٔ وسیع و ناشناخته و بی‌شک مُشتمل بر ناگفته‌های بسیار است.

کتاب *ترجمهٔ ادبی در ایرانِ نوین: پژوهشی جامعه‌شناختی* اثری خوش‌ساخت، روشمند و نظریه‌محور است. همچنین، نمایشگر جست‌وجوی گسترده و نگاه نوجوی مؤلف نیز هست. افزون بر مخاطبان خاص، یعنی استادان و دانشجویان رشتهٔ مطالعات

---

[1] William Faulkner
[2] Sylvia Plat
[3] اشاره است به این بیت: مجلس تمام گشت و به آخر رسید عمر/ ما همچنان در اوّل وصف تو مانده‌ایم.

ترجمه، خوانندگان عام و علاقمند به ادبیات هم می‌توانند از این کتاب بهره گیرند به شرطی که ترجمه‌ای خوش‌خوان به فارسی و به دست مترجمی خبره صورت بگیرد. این اثر نخستین پژوهش جامع دربارهٔ ترجمهٔ ادبی در ایران معاصر از منظر جامعه‌شناسی از دورهٔ قاجاریه تا امروز است و می‌تواند الگوی نگارشی مناسبی برای رسالهٔ دانشجویان رشتهٔ نوبنیاد مطالعات ترجمه در ایران باشد. حینِ مطالعهٔ کتاب به غلطی چاپی (ص ۱۷٦ سطر ١٤) و سهوی قلمی ـ که به هیچ روی از اهمیت کار ارزشمند نویسنده نمی‌کاهد ـ برخوردم. در صفحهٔ ۱۰۸ می‌خوانیم: «پرویز ناتل خانلری، مورخ زبان فارسی، ویراستار ادبی، و وزیر فرهنگ سال‌های بعد، *ویلهلم تلِ* شیلر[1]، و تریستان و ایزوتِ ژوزف بدیه[2] را ترجمه کرد» حال آنکه *ویلهلم تلِ* شیلر را محمدعلی جمالزاده در سال ١٣٣٤ ترجمه و منتشر کرد. در مجموع، این پژوهش چنان‌که نویسنده نیز فروتنانه بدان معترف است باید فتح باب مطالعهٔ جدّی ترجمهٔ ادبی در ایران تلقی شود.

گمان مبر که به پایان رسیده کار مغان هزار بادهٔ ناخورده در رگِ تاک است.

مصطفی حسینی
استادیار دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان

[1] Schiller's Wilhelm Tell
[2] Bédier's Tristan et Iseult.

ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۲۵۰-۲۵۸

Yohannan, J. D. *Persian Poetry in England and America: A 200-Year History*. Delmar, New York: Caravan Books, 1977. Xviii, p. 373.

یوحنّان، ج. د. *شعر فارسی در انگلستان و امریکا: تاریخ دویست ساله*. دلمار، نیویورک: کاروان بوکز، ۱۹۷۷. ۳۷۳ صفحه.

به‌طور کلی از قرون سیزده و چهارده میلادی به بعد، با ایجاد و هموار شدن راه دریایی به سوی مشرق‌زمین، مبلغان و سیاحان و اندکی بعد سفرای غربی اندک‌اندک دل به دریا زدند و عازم سرزمین‌های اسرارآمیز شرق شدند. آنان تجارب و دستاوردهای این سفرهای تبلیغی، سیاحتی و سیاسی را در قالب سفرنامه‌ها که غالباً چند مجلدی بودند منتشر کردند و از این طریق مضامین و بن‌مایه‌های فرهنگ و ادبیات مشرق‌زمین خاصه ایران، به ادبیات و فرهنگ قرون وسطی و دورهٔ رنسانس مغرب‌زمین راه یافت و موجبات آشنایی و آگاهی اروپاییان از فرهنگ‌ها و زبان‌ها و ادبیات‌های متعدد و متنوع شرق را فراهم آورد.

با اینکه تصور عمومی بر این است که تجلی مضامین آثار شرقی در ادبیات اروپا مربوط به دورهٔ رمانتیک (۱۷۸۹– ۱۸۳۲) است باید به خاطر داشت که توجه و علاقهٔ غربیان به ادبیات شرق از عصر خردگرایی[1] شروع شده بود. به بیان دیگر، پیش از فراگیر شدن رمانتیسم، ردّپای ادبیات شرق، خاصه شعر فارسی، در عصر خردگرایی نیز به چشم می‌خورد. بدیهی است که به خاطر گنجینه‌های معنوی و شگفتی‌های منحصربه‌فرد خاورزمین بود که رمانتیسم اروپایی بدان روی آورد و از آن تأثیر پذیرفت.

در انگلستان، مطالعات ایرانی به‌طور آکادمیک در اوایل قرن هفدهم با تأسیس کرسی زبان عربی در دو دانشگاه معتبر آکسفورد و کیمبریج آغاز شد اما به‌طور جدی‌تر در اواخر قرن هجده بود که تدریجاً آثار شاعران و نویسندگان ایرانی به انگلیسی ترجمه

[1] Enlightenment Age

شد. این امر از سویی مرهون تسلط و تبحر زبان‌شناختی و ادبی سر ویلیام جونز[1] (۱۷٤٦– ۱۷۹٤)، و از دیگر سو به خاطر این حقیقت بود که زبان فارسی زبان رسمی دربارهای هند بود. چنان که پیشتر آمد، نویسندگان و شاعران انگلیسی از قرون وسطی بدین سو با مضامین آثار ایرانی آشنا شدند، اما از یاد نباید برد که آشنایی آنان با زبان و ادبیات فارسی از رهگذر زبان‌های میانجی مثل لاتین، آلمانی، فرانسه و حتی ایتالیایی بود.

هیچ‌یک از شاعران بزرگ و کوچک دورهٔ رمانتیک انگلستان ــ که اوجِ شکوفایی شعر انگلیسی نیز به شمار می‌آید ـ از پرسی شلی[2] و لُرد بایرن[3] گرفته تا سموئل تیلر کولریج[4] و رابرت ساودی[5] با زبان فارسی آشنایی چندانی نداشتند. از این رو اقتباس‌ها و برداشت‌های آنان از مضامین شعر فارسی بسیار محدود و سطحی و مهم‌تر اینکه ناظر به ترجمه از زبان‌های واسطه به‌ویژه آلمانی بود. در دورهٔ ویکتوریا (۱۸۳۲–۱۹۰۱) بود که نویسندگان و شاعران انگلیسی بی‌واسطه با زبان و ادبیات فارسی آشنا شدند و به‌جد کوشیدند از محتوای شعر فارسی و تا حدّ اندکی از فرم آن اخذ و اقتباس کنند.

کتاب *شعر فارسی در انگلستان و امریکا* به قلم ج. د. یوحنّان را می‌توان جستاری ارزنده در ادبیات تطبیقی به شمار آورد (پانزده). به‌طور کلی این اثر به بررسی نفوذ و تأثیر شعر فارسی بر ادبیات انگلستان و امریکا در دو قرن هجدهم و نوزدهم می‌پردازد. یوحنّان تعمداً ادبیات نمایشی، ادبیات داستانی و غیرداستانی را با همهٔ اهمیتی که دارند حذف کرده است. علت این امر آن است که در ادبیات فارسی شعر وسیع‌تر، پردامنه‌تر و متنوع‌تر از نثر است و در واقع بسیاری از وظایفی را که نثر باید انجام بدهد شعر بر عهده گرفته است. از سوی دیگر به اعتراف خود یوحنّان بررسی موارد مذکور خارج از توان او بوده است (شانزده) و این امر انصافِ علمی این محقق برجسته را می‌رساند.

جان دیوید یوحنّان[6] (۱۹۱۰– ۱۹۹۷) در دیلمان ایران به دنیا آمد. خانوادهٔ او تا سال ۱۹۱۸ که پدرش درگذشت در ایران اقامت داشتند. پس از مرگ پدر، در سال ۱۹۱۸

---

[1] Sir William Jones
[2] Percy Shelley
[3] Lord Byron
[4] Samuel Taylor Coleridge
[5] Robert Southey
[6] John David Yohannan

به‌همراه مادر و دو خواهرش (لوئیز و هلن) به امریکا کوچ کردند. یوحنّان عشق و علاقهٔ خاصی به فرهنگ و ادبیات ایران مخصوصاً شعر فارسی داشت. جالب است بدانیم که او کتاب *شعر فارسی در انگلستان و امریکا* را به زادگاهش ایران تقدیم کرده است (هفت). یوحنّان به‌خاطر تعلقِ خاطرش به شعر فارسی تحصیلات دانشگاهی‌اش را به مطالعهٔ شعر فارسی و بررسیِ تأثیر آن بر شعر و ادب انگلستان و امریکا اختصاص داد. این امر به‌خوبی از عناوین رسالهٔ کارشناسی ارشد و دکتری او مشهود است. یوحنّان از رسالهٔ کارشناسی ارشدش «حافظ شاعر ایرانی در انگلستان و امریکا»[1] در سال ۱۹۳۹ در دانشگاه بریتیش کلمبیا، و از رسالهٔ دکتری‌اش «شعر فارسی در انگلستان تا رباعیات عمر خیام»[2] در دانشگاه نیویورک در سال ۱۹٤۷ دفاع کرد.

از پروفسور یوحنّان، استاد ممتاز ادبیات انگلیسی و تطبیقی سیتی کالج دانشگاه نیویورک، آثار تحقیقی ممتازی، کتاب و مقاله، دربارهٔ ادبیات شرق خاصه ایران برجای مانده است. برخی از مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: *گنجینهٔ ادبیات آسیا*[3] (۱۹٥٦)، *یوسف و همسر پوتیفار در ادبیات جهان*[4] (۱۹٥۸)، *شعر پارسی در انگلستان و امریکا*[5] (۱۹۷۷) (۱۹۷۷) و *سعدی شاعر، اومانیست ایرانی*[6] (۱۹۸۷). کتاب ارزشمند *گنجینهٔ ادبیات آسیا* دربارهٔ ادبیات تطبیقی و شرق است که رواج خیلی گسترده‌ای دارد و هنوز هم پس از گذشت نیم قرن چاپ و نشر می‌شود.

کتاب *شعر پارسی در انگلستان و امریکا* متشکل از پنج بخش اصلی است که عناوین آنها عبارت‌اند از: ۱. اقتباس انگلیسی، ۲. تردید ویکتوریایی، ۳. سهم امریکایی‌ها، ٤. موج آخر قرن نوزدهم، ٥. انطباق ادبی در قرن بیستم. این بخش‌ها در مجموع بیست فصل را شامل می‌شوند که هرکدام به‌نوعی مقاله‌ای مستقل و مجزا هستند. با اینکه برخی از مقالات این کتاب قبلاً در مجلات معتبر چاپ شده‌اند «بخش عمدهٔ کتاب حاضر، پیش از این منتشر نشده و تمام مطالب آن، از آنجا که مشمول گذرِ

---

[1] "The Persian Poet Hafez in England and America"
[2] "Persian Poetry in England to FitzGerlad's Rubaiyat"
[3] *A Treasury of Asian Literature*
[4] *Joseph And Potiphar's Wife in World Literature*
[5] *Persian Poetry in England and America: A two hundered year history*
[6] *The Poet Sa'di: A Persian Humanist*

زمان شده، حک و اصلاح شده‌اند» (هفده). بنابراین در واقع این اثر به‌نوعی شکل گسترده و تجدید نظر شدهٔ رسالهٔ دکتری و برخی مقالات قبلی یوحنان و در کل محصول یک عمر تلاشِ مستمر او در این حوزه است.

اساس این کتاب بر چهار سؤال کلیدی و بنیادین استوار است: ۱. کی و تحت چه شرایطی انگلیسی‌ها برای اولین‌بار به شاعران فارسی‌زبان توجه و اقبال کردند؟ ۲. سیر و تاریخچهٔ شهرت آنان در انگلستان و امریکا چگونه بوده است؟ ۳. آنان چه نوع ترجمه‌ای (تحت‌اللفظی، مفهومی، اقتباسی) از آثار ادبی فارسی عرضه کرده‌اند و استقبال و پذیریش از آثار فارسی چگونه بوده است؟ ٤. شعر فارسی چه تأثیری بر زندگی و ادبیات انگلستان و امریکا داشته است؟ مؤلف برای یافتن پاسخ این پرسش‌های اساسی و مهم دست به تحقیقات وسیع و درازدامن زده و در زمینه‌ها و منابع گوناگون و متنوع به جست‌وجو پرداخته است. او به سراغ نخستین سفرنامه‌های مبلّغان و سیاحان، نشریه‌های ادواری (مانند مجلهٔ تحقیقات آسیایی)، فعالیت‌های ادبی و زبان‌شناختی کمپانی هند شرقی؛ تحقیقات و فعالیت‌های نمایندگان سیاسی، آثار مستشرقان انگلیسی و امریکایی (خواه آماتور، خواه حرفه‌ای)، و آثار نویسندگان و شاعران امریکایی و انگلیسی (بزرگ و کوچک) رفته و با حوصله و دقتی کم‌نظیر آنها را مطالعه و بررسی کرده است.

بخش اول کتاب پنج فصل دارد که عبارت‌اند از: ۱. سر ویلیام جونز و کمپانی هند شرقی ۲. نشریه‌های ادواری ۳. زیبایی‌شناسی دوره نئوکلاسیسم در برابر رمانتیسم ٤. بایرون، مور[1] و دیگر شاعران رمانتیک ۵. سیاست‌های ناپلئونی در ایران و اصلاح زبان در هند. سر ویلیام جونز و کمپانی هند شرقی در اشاعهٔ زبان فارسی نقش مهمی داشتند. فعالیت‌های شرق‌شناسانه و زبان‌شناختی سر ویلیام جونز، کتاب دستور زبان فارسی او و ترجمه و معرفی شعر فارسی مخصوصاً حافظ فراموش‌ناشدنی است.

نشریه‌های ادواری در این دوره به انتشار و انعکاس فعالیت‌های شرق‌شناسان پرداختند و شعرای طراز اول ایرانی (مانند حافظ و سعدی و فردوسی) را بیش از پیش

[1] Thomas Moore

به محافل انگلیسی‌زبان معرفی کردند. در دورهٔ نئوکلاسیک به عناصر تعلیمی در ادبیات شرق توجه کردند و این توجه به‌تدریج به عناصر مطلوب شاعران و نویسندگان رمانتیک متمایل شد. از آنجا که شاعران دورهٔ رمانتیک از نزدیک با زبان فارسی آشنایی نداشتند، از رهگذر ترجمه و زبان‌های میانجی به شعر فارسی روی آوردند. در واقع اقتباس‌های آنان از شعر کلاسیک فارسی در این دوران به برداشت‌های سطحی از عناصری محدود شد که مترجمان عرضه کرده بودند. برای گسترش منافع استعماری انگلستان در هند، به زبان فارسی به‌خاطر اینکه سالیانِ سال زبان رسمی دربار هند بوده بیش از پیش توجه شد و در سال ۱۸۳۲ به پیشنهاد تامَس مکولی[۱] (۱۸۰۰– ۱۸۵۹) زبان انگلیسی جای زبان فارسی را گرفت.

بخش دوم نیز متشکل از پنج فصل است که عبارت‌اند از: ۱. پژوهشگران، نوآموزان و مقلدان در دورهٔ جدید ۲. سه مروّج برجستهٔ ادبیات فارسی ۳. «سهراب و رستم» اثر متیو آرنولد ٤. تنیسن و شعر فارسی ۵. ترجمه‌های فیتز جرالد از شعر فارسی. فوربس فالکنر[۲]، جرج بارو[۳]، منکتن میلنز[٤] و ریچارد ترنچ[۵]، در زمرهٔ پژوهشگران، نوآموزان و مقلدان دورهٔ ویکتوریا بودند که در ترویج مفاهیم اسلامی و شعر صوفیانهٔ فارسی کوشیدند. لویزا استوارت کاستلو[٦] (۱۷۹۹–۱۸۷۰)، سموئل رابینسن[۷] (۱۸۸٤–۱۹۸٤)، و ادوارد بایلز کاول[۸] (۱۸۳٦–۱۹۰۳) به تعبیر جان د. یوحنّان سه مروج برجستهٔ ادبیات فارسی در این دوره بودند. ادوارد کاول در معرفی واقعی شعر فارسی به جریان اصلی ادبیات دورهٔ ویکتوریا ــ مخصوصاً از طریق آشنایی با ادوارد فیتز جرالد[۹] (۱۸۰۹–۱۸۸۳) و آلفرد لرد تنیسن[۱۰] (۱۸۰۹–۱۸۹۲) ـ نقش مهمی داشت. بی‌شک در میان آثار فارسی، *رباعیات عمر خیام* درازدامن‌ترین تأثیر را بر زندگی و ادبیات دورهٔ ویکتوریای انگلستان داشته است.

---

[1] Thomas Babington Macaulay
[2] Forbes Falconer
[3] George Borrow
[4] Monckton Milnes
[5] R. C. Trench
[6] Louisa Stuart Costello
[7] Samuel Robinson
[8] Edward Byles Cowell
[9] Edward FitzGerald
[10] Alfred Lord Tennyson

یکی از پرخواننده‌ترین ترجمه‌های قرن نوزده از ادبیات فارسی ترجمهٔ متیو آرنولد[1] (۱۸۲۲–۱۸۸۸) از مشهورترین داستان *شاهنامه*، سهراب و رستم (۱۸۵۳) به شعر سپید بود که براساس قطعاتی از ترجمهٔ فرانسوی هفت جلدی ژول مول[2] (۱۸۳۸–۱۸۷۸) انجام شد. یکی از علل اصلی توفیق آن این بود که تم اصلی این اثر، زبونی انسان در برابر سرنوشت، با روحِ زمانه تجانس تام و تمامی داشت. از میان شاعران بزرگ دورهٔ ویکتوریا آلفرد تنیسن اندک آشنایی با زبان و شعر فارسی خاصه حافظ داشت. تأثیر این آشنایی در برخی آثار او (مثل *شاهدخت*، *به یادبود آ. هـ هـ*، و *جام مقدس*) مشهود است.

از نظر کیفی، فیتز جرالد بزرگ‌ترین مروج شعر فارسی در این دوره بود. سوای چند قطعهٔ پراکنده از *گلستان* سعدی و *دیوان حافظ*، فیتز جرالد مجموعاً سه اثر از فارسی به انگلیسی ترجمه کرد. اول، *سلامان و ابسال* جامی که در سال ۱۸۵٦ چاپ شد. دوم، شاهکارش *رباعیات عمر خیام* که در سال ۱۸۵۹ بی‌نام منتشر شد. سوم، *منطق‌الطیر* عطار که فیتز جرالد آن را در سال ۱۸٦۲ ترجمه کرده بود ولی نوزده سال بعد از مرگش برای اولین‌بار، با عنوان *زبده‌ای از منطق‌الطیر* عطار، در کتاب *نامه‌ها و آثار پراکندهٔ* او منتشر شد.

بخش سوم از چهار فصل تشکیل شده است که عبارت‌اند از: ۱. اولین مستشرقان ۲. رالف والدو امرسن ۳. تورو، ویتمن، و سایر تعالی‌گرایان ٤. لانگفلو، لاول، ملویل و لافکادیو هرن. بدیهی است که عامل اصلی توجه اروپا و به‌ویژه انگلستان به ادبیات فارسی عمدتاً جنبهٔ تجاری و سیاسی داشت اما علت توجه امریکایی‌ها به ادبیات فارسی از لونی دیگر بود. نوای بانگ غزل‌های حافظ شیراز در «دنیای نو» نیز زمزمهٔ عشق افکنده بود، از این رو بزرگانی چون رالف والدو امرسن[3]، هنری دیوید تورو[4]، والت ویتمن[5]، هنری وادزورت لانگفلو[6]، جیمز راسل لاول[7] و هرمان ملویل[8] با شور و علاقهٔ علاقهٔ فراوان آن را پذیره شدند. امریکایی‌ها در اواخر قرن هجده و اوایل قرن نوزده به

---

[1] Matthew Arnold
[2] Jules Mohl
[3] Ralph Waldo Emerson
[4] Henry David Thoreau
[5] Walt Whitman
[6] Henry Wadsworth Longfellow
[7] James Russell Lowell
[8] Herman Melville

فکر تشکیل ادبیات ملی و مستقل بودند، از این رو بـه ادبیـات ملـل مختلـف از جملـه ادبیات فارسی روی آوردند و از آن بهره گرفتند.

آشنایی اولین مستشرقان امریکایی با ادبیات فارسـی سـطحی و شـتابزده بـود امـا کم‌کم در پرتو توجهات یک نهضت فلسفی و مذهبی (تعالی‌گرایان[1]) نضـج گرفـت و عمق پیدا کرد. امرسن با اینکه فارسی نمی‌دانسـت از طریـق ترجمـه‌هـای آلمـانی بـا نوشتن مقاله (مثل «شعر پارسی») و ترجمهٔ مجـدد اشـعار سـعدی و حـافظ بـه رواج ادبیات فارسی همت گماشت. پس از او مریدانش تورو، ویتمن، و سایر تعالی‌گرایـان (نظیر جان گرینلیف ویتیر[2] و آموس برانسن الکات[3])، به قدر وسع خود در ترویج و تقلیـد و توسعهٔ شعر فارسی کوشیدند. تأثیر شعر فارسی بر اشعار لانگفلـو، لاول، ملویـل و پاتریک لافکادیو هـرن[4] نیـز مشـهود اسـت. مـثلاً لانگفلـو اشـعار *حکایـت یهـودی اسپانیایی* و *هارون الرشید* و *کراسموس* را به ترتیب تحت تأثیر مولـوی و سـعدی و خیام سرود.

بخش چهارم نیز چهار فصل دارد: ۱. نخستین اسـتقبال از رباعیـات فیتـز جرالـد ۲. صاحبان امپراتوری ۳. پیوند میان حافظ و خیام ٤. آیین رباعیات. چنان‌که می‌دانید چاپ اول *رباعیات عمر خیام* (۱۸۵۹) ترجمهٔ فیتز جرالد در آغاز با اسـتقبال چنـدانی مواجـه نشد. حتی این اثر به ثمنِ بخس سر از جعبهٔ کتاب‌های حراجی درآورد تا اینکه در سال ۱۸٦۱ معجزه‌ای رخ داد. وایتلی استوکس[5]، حقوق‌دان و روزنامه‌نگار و ادیـب ایرلنـدی، یکی از این نسخه‌های حراجی را خرید و آن را به دانته گبریل رزتـی[6]، رئـیس انجمـن پیش‌رافائلیان[7] داد. او آن را به چارلز الگرنان سوئینبرن[8] داد و کم‌کم *رباعیات عمر خیـام* *خیام* فیتز جرالـد در محافـل ادبـی و هنـری لنـدن جـایی بـرای خـود بـاز کـرد و بـه پرفروش‌ترین کتاب شعر ترجمه‌شده تبدیل شد.

---

[1] Transcendentalists
[2] John Greenleaf Whittier
[3] A. Bronson Alcott
[4] Patrick Lafcadio Hearn
[5] Whitely Stokes
[6] Dante Gabriel Rossetti
[7] Pre-Raphaelites
[8] Algernon Charles Swinburn

صاحبان دستگاه عریض و طویل امپراتوری به دلایل مختلف ــ گاه شغلی و گاه تفننی ـ در ترویج شعر و شهرت شاعران ایرانی کوشیدند. از این میان می‌توان به ادوارد هنری پالمر[۱]، هرمان بینکل[۲]، گرترود بل[۳]، هنری ویلبرفورس کلارک[۴]، ادوارد هنری وینفیلد[۵]، و سر ریچارد برتن[۶] اشاره کرد. برتن از طریق ترجمهٔ *هزار یک و شب* با عنوان ساختگی *شب‌های عربی* بیش از پیش به رونق و رواج ادبیات فارسی کمک کرد.

بخش پنجم تنها از دو فصل تشکیل شده است که عبارت‌اند از: ۱. روش‌های کهنه و نو در شعر فارسی ۲. ماندگاری *رباعیات عمر خیام*. فصل اول این بخش دربارهٔ عوامل مختلفی است که باعث اشاعهٔ شهرت شاعران ایرانی در انگلستان و امریکا شد. این عوامل گاه ادبی و زیباشناختی، و گاه سیاسی و اجتماعی و بعضاً فلسفی بوده‌اند. مؤلف در ادامه به دلایل ماندگاری *رباعیات عمر خیام* و سنخیت آن با روحِ زمانه می‌پردازد. او در خلال این فصل تحقیقات ممتاز محققان برجسته‌ای چون ادوارد هرن الن[۷]، والنتین ژوکوفسکی[۸]، آرتور کریستنسن[۹]، و آرتور جان آربری[۱۰] را معرفی و بررسی می‌کند.

کتاب شعر پارسی در انگلستان و امریکا تحقیقی است استادانه و عالمانه که محصول یک عمر سختکوشی و همت یک محقق برجستهٔ ادبیات تطبیقی است. از مطاوی کتاب چنین برمی‌آید که یوحنان همهٔ منابع موجود را برای نگارش کتاب دیده و بررسیده است. احاطه و اشراف او بر منابع مذکور و نحوهٔ سامان دادن مباحث کتاب، واقعاً ستودنی، غبطه‌برانگیز و درس‌آموز است. یکی از امتیازات و مهم‌ترین بخش‌های کتاب، کتاب‌شناسی نسبتاً طولانی و کامل آن است که برای دانشجویان و محققان این حوزهٔ تحقیقاتی بسیار مفید و ارزشمند است. بی‌تردید می توان آن را اثر تحقیقیِ

---

[1] Edward Henry Palmer
[2] Herman Binkel
[3] Gertrude Margaret Lowthian Bell
[4] Henry Wilberforce Clarke
[5] Edward Henry Whinfield
[6] Sir Richard Burton
[7] Edward Heron- Allen
[8] Valentine Zhukovski
[9] Arthur Christenson
[10] Arthur John Arberry

مستقلی به حساب آورد. مؤلف به‌حق مدعی است که در هنگام چاپ کتاب (۱۹۷۷)، کامل‌ترین و روزآمدترین کتابشناسی موجود و مربوط به این موضوع را عرضه کرده است (شانزده). برخی منتقدان بر بعضی فصول کتاب (مانند تنیسن و شعر فارسی) ایراداتی گرفته‌اند که یوحنّان آنها را جواب داده و آن اشکالات را وارد ندانسته است. خوشبختانه این کتاب به قلم یکی از استادان فرهیختهٔ ادب پارسی، دکتر احمد تمیم‌داری[۱] (انتشارات روزنه، ۱۳۸۵)، ترجمه شده و در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته گرفته است.[۲]

مصطفی حسینی
استادیار دانشگاه بوعلی سینا ـ همدان

[۱] در نگارش این جستار همواره به ترجمهٔ دکتر احمد تمیم‌داری مراجعه کرده‌ام. همین جا از او سپاسگزاری می‌کنم.

[۲] از استاد عزیزم، دکتر فریده پورگیو که نسخهٔ انگلیسی این کتاب ارزشمند را در اختیارم نهادند صمیمانه تشکّر می‌کنم.

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 الفبایی 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.

Khayyamic Perplexity in the Apollo's Society of Egyptian Poets

AbolfazlRahmani
Bu-Ali Sina University, Hamadan

FaramarzMirzaei
Bu-Ali Sina University, Hamadan

Khalil Parvini
TarbiatModares University, Tehran

Perplexity defined as man's inability to come to terms with the truth of existence is a characteristic feature of Khayyam's poetry that finds a distinct echo in contemporary Arabic poetry. This thematic phenomenon finds a more outstanding manifestation in the poetry of members of the Apollo's Society such as Ali Mahmoud Taha, Ahmed Zaki Abu Shadi and Ahmed Rami. Furthermore, in the poetry of IbrahimNagi, *Saleh Joudeh*, and *MuhammadHamshari*, thematic similarities with Khayyam's ideas can be traced.

The French School of Comparative Literature forms the theoretical framework of this study. The descriptive-analytic method is used to carry out a comparative analysis of the poetry of Khayyam and the Egyptian members of the Apollo's Society. The objective is thusto find the points of convergence and divergence between them as far as the theme of perplexity is concerned. An investigation into the roots of the theme of perplexity in the poetry of the aforementioned poets reveals that this semantic similarity is due to the relation that some of these poets had with the poetry and thought of Khayyam. The relation has not been direct however; Fitzgerald'sEnglish translation and the Arabic renderings of Khayyam by Ahmed Rami, Vadi Al-Bustani, *Muhammad* al-*Saba'i*, *Ahmad* al-*Safi* al-*Najafi have been the intermediaries. The findings of this research reveal that the most outstanding influences of Khayyam occur when it comes to the philosophical questions regarding the truth of existence and man's inability to comprehend it.*

Keywords: Khayyamic Perplexity, Apollo's Society, Ali Mahmoud Taha, Ibrahim Nagi, *Muhammad Hamshari*

A Comparative Analysis of Politeness and Impoliteness in *Tabagh-e Haftom-e-Gharbi* and *The Scent of a Woman*

Hossein Rahmani
University of Payam-e-Noor, Tehran

YahyaModarresi
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)

Maryam Al-Sadat Ghiasian
University of Payam-e-Noor, Tehran

Bahman Zandi
University of Payam-e-Noor, Tehran

In this article, researchers intend to analyze the concepts of politeness and impoliteness as well as character types in *Tabagh-e Haftom-e-Gharbi* by JamshidKhanian (a novel) and *The Scent of a Woman* (a film) directed by Martin Brest. Research methodology is in accord with the American School of Comparative Literature and the theoretical framework consists of Brown Levinson's Politeness Theory (1987) and the Impoliteness Theory of Culpeper (1996). Apart from providing an accountof similarities and differences between the two works, attempts have been made to explain why such similarities and differences exist. JamshidKhanian takes his subject matter from *The Scent of a Woman* but creates it anew so as to adapt it to the needs and values of his addressees that are the youth. Investigation into the concepts of politeness and impoliteness as well as character types and adaptation strategies reveal the comparative nature of this study.

Keywords: American School of Comparative Literature, Adaptation, Subject matter, Character Types, Politeness, Impoliteness, *Tabagh-e Haftom-e-Gharbi,The Scent of a Woman*

A Comparative Study of Romanticism in the Poetry of SohrabSepehri and Abol-QacemEchebbi

NiloufarMohammadi
Islamic Azad University, Falavarjan Branch, Isfahan

Comparative literature is primarily concerned with similarities, differences, influences and affinities between two or more literary works across linguistic borders. SohrabSepehri and Aboul-QacemEchebbi–Iranian and Tunisian intellectual poets—were brought up in different circumstances and social settings. Despite many blatant differences in terms of mental and psychological aspects, their numerous commonalities are worth studying. Desire for nature, Romanticism, Buddhism, Idealism, love of solitude and hermetic life can be listed as their similarities. Family, society, intellectual and literary influences of great figures, and romantic failures are their points of convergence. The quality of familial interactions, the unpleasant political and economic circumstances of the society in which they lived, the absence of a pivotal and protective father figure in their lives explain for the solitary life style the two poets chose since childhood. Their predilection for solitude, joined with their physical diseases in adulthood, increased their desire for a hermetic life style. In this research, Romanticism and the desire for nature are considered and analyzed from the viewpoint of two contemporary poets from Persia and Tunisia.

Keywords: SohrabSepehri, Abol-QacemEchebbi, Romanticism, contemporary poetry, poetic genre.

Comparing the Literatures of the British Isles

Susan Bassnett
University of Warwick, England

Tr. Saeed RafieeKhezree
Academy of Persian Language & Literature, Tehran

In this chapter, Bassnett deals with the comparative literature in the British Isles. She believes that in comparing the literatures of the British Isles, attention should not only be paid to the nature of names such as "British" and "British Isles," but also to languages, dialects and their relation to identity. The history, in this respect, is extraordinarily important. Alongside with parochialism and provincialism, there are some new concepts such as cultural studies, cultural transfer, shared experiences etc. that one needs to take heed of.

Keywords: Comparative Britains, Language, Dialect, Identity, Significance of History, Parochialism, Provincialism

The Tragedy of Power: A Comparative Reading of"BahrāmChubin" and Shakespeare's *Macbeth*

BehrouzMahmoudiBakhtiari
Tehran University, Tehran

Reza Abbasi
Zabol University, Zabol

Mehdi Amiri
Zabol University, Zabol

The story of *BahrāmChubin* by Firdawsi and *Macbeth* by Shakespeare have been the subject of a number of comparative studies in terms of characterization, dramatic act, and the approach to power. Nevertheless, a deeper quest into the core layers of the two narratives, lays bare the tension between private and public selves in both heroes. This tension justifies their response to the temptations of illegitimate power. Although the thirst for power in both characters seems to be rooted in destiny, it is actually a desire rooted in their own selves projected on external factors and leading to their tragic fall. By comparing the common denominator of the two works, the researchers try to find out why Macbeth and Bahrām broke loyalty to their kings and committed treason, what instruments they used to carry out their plots, and why, despite their outstanding merit, they tragically fell from power. Torn between inner desires and outer circumstances, they went for the former, espoused meritocracy, thought themselves apt for power and fought for the crown.

Keywords: Tragedy, power, BahrāmChubin, Firdawsi's*Shāhnāma*, *Macbeth* , Shakespeare

A Comparative Study of ForoughFarrokhzad's "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season" and New Wave Cinema in France

GhodsiehRezvanian
University of Mazandaran

MarziiehEbrahimi
University of Mazandaran

Edward Said, the Palestinian theoretician, holds that a comparative analysis of two works can be fair only when the two works are read democratically. A democratic reading, from his point of view, begins with an investigation into the geographical, ideological and historical signs of the two works and ends with the analysis of their linguistic functions. "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season"by Farrokhzad can be considered the harbinger of a new poetic genre in Persian literature. The poem, in its tonal quality rubs shoulders with music, in its expressive mode with picture, and in its narrative mode with cinema. On the other hand, pundits believe that the French New Wave, undoubtedly one of the most effective film movements in the world history of cinema, opts for "the cinema of poetry." In this article, Said's theory of democratic criticism is elucidated first and then Farrokhzad's poem is compared with the French New Wave accordingly. This comparison mostly focuses on similarities: despite their cultural and social differences, and although they have been presented via different media, both arts are similar in that picture plays a pivotal role in their expressive mode. In both, the first person narrator and the I-ness of the creator are highlighted to further the theme of individuality. Both are partly influenced by existentialism and liberalism. The major theme of both, which is the struggle to get rid of social limitations, is manifested in the way they try to launch a new movement and violate the standard order through formal experimentations.

Keywords: Edward Said, French New Wave, "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season," ForoughFarrokhzad, Comparative Democratic Criticism

Futurist Motifs in the Poetry of Mayakovski and Saffarzadeh

GholamrezaPirouz
University of Mazandaran

Maryam FaqihAbdollahi
University of Mazandaran

The Futurist Movement, introduced by *Filippo* Tommaso Emilio *Marinetti to the twentieth century world of* Italian Art and literature, crossed the borders of Italy in a short while. Russia was the only country fully receptive to the *avant-garde wave of Futurism; consequently, a great portion of* the twentieth century Russian literature, in line with Futurist tenets, repudiates conventions and praises revolution, technology, and the use of modern jargon.

The Persian *Constitutional Revolution heralded* a new era in *Iran-West relations and opened a new chapter in cultural interactions between Iran and Russia. As a result of this cultural osmosis, Futurism left a great influence on Persian poets.* Vladimir Vladimirovich Mayakovsky, as the most distinguished figure in the Russian Futurist Movement, offers a paradigm according to which the poetry of Persian Futurists can be analyzed. TaherehSaffardzadeh was a revolutionary poet who spent years of her life studying in west. She could not tolerate the cultural-literary depression in Iran and set upon changing literary approaches. Her poems reveal a strong vein of Futurism. In this research, researchers try to find the affinities betweenSaffarzadeh' and Mayakovsky's poems with regard to the function of literary movements in the domain of comparative literature.

Keywords: Futurism, Mayakovsky, TaherehSaffarzadeh, Comparative Literature

ABSTRACTS

The Role of Media in Meaning Formation: A Comparative Analysis of *Dash Akol* and its Cinematic Adaptation

Zahra Hayati
Institute for Humanities and Cultural Studies

RevhanehGhandi
AllamehTabataba'i University

Mona Al-e-Sevved
AllamehTabataba'i University

The comparative study of adaptation is a branch of comparative literature concerning the relations between two media. The major researches in this area are critical studies of movie adaptations. In the classical adaptation studies approach, evaluation was based on the degree of the movie's faithfulness to the adapted book. In modern approaches, however, the director's creative reading of the literary text and his choice of cinematic effects are the criteria of success as far as the intermedial processes of adaptation are concerned. This research reveals that even in seemingly faithful adaptations, a cinematic production might contribute new shades of meaning to the subject of the written story; therefore, the role of medium in the process of meaning formation must be taken into consideration.*Dash Akol* is a proper case study revealing the significance of intermedial relations. Researchers that have criticized Hedayat's and Kimiai's*Dash Akol*, have rarely focused on the narrative and stylistic cinematic potentials to produce meaning. Such findings are not untrue, but cannot be categorized in the coherent domain of comparative literature; moreover, they cannot display the distinction between literary and cinematic processes of meaning formation on the whole.

Keywords: Literary Adaptation, *Dash Akol*, SadeqHedayat, MasoudKimiai, Comparative Literature, Interdisciplinary Studies.

Contents

EDITORIAL

Abulhassan Najafi and Comparative Literature in Iran — **Alireza Anushiravani**

ARTICLES

The Role of Media in Meaning Formation: A Comparative Analysis of Dash *Akol* and its Cinematic Adaptation — **Zahra Hayati& Reyhaneh Ghandi, et al.**

Futurist Motifs in the Poetry of Mayakovski and Saffarzadeh — **Gholamreza Pirouz & Maryam Faqih Abdollahi**

A Comparative Study of Forough Farrokhzad's "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season" and New Wave Cinema in France — **Ghodsieh Rezvanian& Marziieh Ebrahimi**

The Tragedy of Power: A Comparative Reading of "Bahrām Chubin" and *Macbeth* — **Behrouz Mahmoudi Bakhtiari & Reza Abbasi, et al.**

Comparing the Literatures of the British Isles — **Susan Bassnett, Tr. Saeed Rafiee Khezri**

A Comparative Study of Romanticism in the Poetry of Sohrab Sepehri and Abol-Qacem Echebbi — **Niloufar Mohammadi**

A Comparative Analysis of Politeness and Impoliteness *in Tabagh-e Haftom-e-Gharbi* and *The Scent of a Woman* — **Hossein Rahmani& Yahya Modarresi, et al.**

Khayyamic Perplexityin the Apollo's Society of Egyptian Poets — **Faramarz Mirzaei & Abolfazl Rahmani, et al.**

BOOK REVIEWS

Literary Translation in Modern Iran: A Sciological Study. (Esmaeil Haddadian-Moghaddam) — **Mostafa Hosseini**

Persian Poetry in England and America: A 200-Year History. (J. D. Yohannan) — **Mostafa Hosseini**