

فهرت

سرمقاله	آن پیرِ دیرِ ادبیات تطبیقی	موسی اسوار	۳
مقاله	مسائل و مشکلات ترجمه خلاق	احمد سمیعی (گیلانی)	۷
	طبقه‌بندی انواع تأثیر‌پذیری از شعر پارسی در آثار ادبی قرن نوزدهم انگلیس، فرانسه و آلمان	آرینا آزادی	۱۹
	تحلیل تطبیقی داستان کشته‌شدن افراسیاب در شاهنامه فردوسی و متون اوستایی، پهلوی، و نگاره‌ها بر پایه نظریه ترامنتیت	ارژنگ سلامی و محمدامین عندلیبی	۴۱
	انواع روابط زندگی‌نامه‌ای در ادبیات: از هم‌حسی تا بازتابندگی	سعید صادقیان	۶۳
	بررسی تطبیقی سیر و سلوک زائر جان‌بان‌پن و سیاحت غرب آقا نجفی قوچانی	کریم لویمی مطلق و وحید مجیری	۹۵
	اعراب و ایرانیان در شعر روسی	واسلی ایرمان، ترجمه شیرین عینی	۱۱۳
	معرفی روایت حماسی روسی از نبرد پدر و پسر	آبتین گلکار	۱۳۹
	دگردیسی اسطوره یونانی از رهگذر دو اقتباس منظوم شکسپیر و ایرج میرزا از منظر راهکارهای ترجمه آندره لفویر	ابوالفضل حرّی	۱۵۷
گزارش	مروزی بر مهم‌ترین رخدادها و جوایز مطالعات تطبیقی ادبی دو سال اخیر	فرزانه دوستی	۱۷۹
	Table of Contents		1
	Summary of Articles		3

آن پرویر ادبیات تطبیقی

در فاصله انتشار شماره پیشین ادبیات تطبیقی (شماره ۲۲) و شماره حاضر، ادبیات تطبیقی در ایران یکی از نخستین دانشجویان و دانشوران خود را از دست داد. ادیب گرانمایه، استاد، زنده‌یاد، احمد سمیعی گیلانی، در ۲ فروردین ۱۴۰۲ روی در نقاب خاک کشید و به سرای جاوید شتافت. او و دیگر فرزانه نامی، مرحوم استاد ابوالحسن نجفی، از پیشگامان تحصیل و تبّیع در ادبیات تطبیقی در ایران بودند و، از بخت بلند آنان، این تلمذ و تحصیل در محضر آغازگر این راه در ایران، استاد یگانه و بی‌بدیل ادبیات تطبیقی، بانوی فرهیخته، زنده‌نام، دکتر فاطمه سیّاح بود. ذهن و قّاد و نوجوی آن نسل از دانشجویان که علاوه بر اشراف عمیق بر زبان و ادب فارسی در زبان‌های بیگانه نیز توغّل داشتند، آنان را به جست‌وجوی مکاتب و تجارب و زمینه‌های نوظهور ادبی رهنمون می‌شد و شاخه نوپا و نوپوی ادبیات تطبیقی یکی از همین زمینه‌های بکر و غنی بود. باری، مرحوم سمیعی در کنار مطالعات و تبّعات دامنه‌دار خود در حوزه‌های متعدّد ادبی، و به تبّیع اشتغال به ترجمه و پژوهش ادبی، به ادبیات تطبیقی به طرزی شایسته اهتمام و در این زمینه آراء و دیدگاه‌هایی درخور تأمل داشت. پس از درگذشت استاد ابوالحسن نجفی که از سال ۱۳۸۳ تا زمان فوت در ۱۳۹۴/۱۱/۲ عهده‌دار مدیریت گروه ادبیات تطبیقی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی بود، در ۱۳۹۵، استاد سمیعی که مدیر گروه ادبیات معاصر و سردبیر نامه فرهنگستان بود، با حفظ سمت، به سرپرستی این گروه منصوب شد و تا سال ۱۳۹۷ در این سمت ماند و به تمشیت مطلوب امور گروه، از جمله انتشار منظم و ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، همّت گماشت.

استاد احمد سمیعی از نظر علمی و ادبی و فرهنگی ساحت‌ها و مراتب متعدّد داشت. نویسنده‌ای ادیب، زبان‌دانی خیره، مترجمی زبان‌ورز و زبان‌آفرین، پژوهشگری دقیق، زبان‌شناسی حاذق، منتقدی نکته‌سنج و ویراستاری باریک‌بین و ژرف‌نگر و بازآفرین بود. تألیفات عالمانه، مقاله‌ها و پژوهش‌های دانشورانه، ترجمه‌های خلاقانه و ویرایش‌های استادانه او گواه این مدعاست. دانش سرشار و بینش فرهنگی و خصلت‌ها و خصایص زبانی و ادبی و توان و استعداد ذهنی و قلمی او زمینه‌های فعالیت او را متنوّع ساخته بود. تدریس، تحقیق، تألیف، ترجمه، ویرایش و مدیریت علمی از مهم‌ترین زمینه‌های اشتغالات فکری و ذوقی او بود. ذهن و نگاه او چنان بود که هم در ادب قدیم تبخّر داشت و هم در ادبیات روز از تحقیق و تتبع بازنمی‌ماند. هم در ادبیات ساسانی کتاب و رساله داشت و هم در زبان‌شناسی جدید و زیبایی‌شناسی هنر تألیف و ترجمه. هم در سبک‌شناسی ادب فارسی غور و تعمّق کرده بود و هم به شناخت و مطالعه انواع ادبی جدید، خاصّه رمان و شعر نو، متّصف و ممتاز بود. او علاوه بر آنکه ذهن و قلم آکادمیایی و اشراف دانشنامه‌ای داشت و در تدوین شیوه‌نامه‌های نگارشی و ویرایشی منشأ خدماتی ذی‌قیمت بود، در آشنا ساختن مخاطبان ایرانی با میراث بزرگانی چون دیدرو و ژان ژاک روسو و گوستاو فلوبر و میشل دو مونتئی و ژرژ پرک و چومسکی و کارل یاسپرس، پیشگام و سهیم بود. نوجوانی و نوجویی مرد دیرینه‌سالی چون او اغلب مایه شگفتی‌آشنایان، به‌خصوص دوستان کم‌سن‌وسال‌تر، و ذهن نوپسند او موجب ستایش بسیاری کسان از او بود.

اما امتیاز برجسته مرحوم سمیعی، افزون بر ترجمه، قلم احیاگر او بود. او به‌حق پدر ویراستاری جدید در ایران است. کمتر کسی است که از نزدیک شاهد ویرایش زبانی و ساختاری و حتی محتوایی او در کتاب‌ها و مقالات بوده باشد و به ارزش افزوده‌ای که قلم او به متون ویراسته داده است، اذعان نکند. شواهد را می‌توان در دانشنامه فرهنگ آثار، فرهنگ آثار ایرانی - اسلامی، نامه فرهنگستان، مجله نشر دانش، دانشنامه جهان اسلام، و نیز در مجموعه «سخن پارسی» و ده‌ها کتابی بازجست که از صافی تهذیب و تنقیح قلمش گذشته است. او وقت گرانبهای خود را حتی صرف ویرایش مقالاتی می‌کرد که به‌رغم قوّت موضوع، نویسندگان آنها از عهده مطلوب کار برنیامده بودند! استدلال او در حکم و اصلاح ساختاری و زبانی این‌گونه مقالات این بود که هرچند نویسنده نتوانسته است حق مطلب را وافی و کافی ادا کند، قوّت موضوع و احیاناً تازگی آن ایجاب می‌کند ماده خام مطلب در بوته اهمال نماند و، با صرف وقت و بذل اهتمام بیشتر ویراستار، صورت مقاله‌ای بسامان و پذیرفتنی پیدا کند که قطعاً فایده نشر آن عام‌تر و فراگیرتر خواهد بود. این‌گونه ویرایش که وقت و مایه علمی و ادبی و ذوقی و توان ذهنی شگرفی اقتضا می‌کند و به‌نوعی «ایثارگونه» است، حتی در برخی از کتاب‌هایی که او ویراسته بود، کاملاً مشهود است.

شم و فراست زبانی استاد سمیعی در ترجمه‌های او و نیز در ویرایش آثار مترجمان دیگر نمایان بود. این قوه و استعداد ذاتی او در اثر ممارست مستمر در فعالیت‌های قلمی و مطالعاتی به خبرگی تبدیل شده و به او در ویرایش، دقت و دیدی نافذ در رصد مسامحات معادل‌یابی و احیاناً برداشت نادرست از متن اصلی داده بود، چندان‌که اغلب در استنباط و کشف گزاره‌ها و مفاهیم و مفردات زبان‌های مبدأ، بی‌نیاز از رجوع به متون اصلی بود. البته این قوه در عرصه‌ای دیگر هم جلوه‌گر بود و آن کشف معانی مستتر در ورای ظاهر الفاظ در متون فارسی بود، که ورود به این زمینه مجال دیگری می‌طلبد.

در این شماره، مقاله‌ای نویافته از این فرزانه فقید درج شده است. مقاله ناظر به دشواری‌های ترجمه خلاق است و از تجربه دیرینه و ممتد و اشراف و استقصای ژرف و درازدامن او در عوالم ترجمه حکایت دارد. مقاله، در عین ایجاز و فشردگی، بر شقوق متعدد ترجمه خلاق در ساختاری علمی و با شواهدی روشن‌گر و معادل‌هایی نغز، پرتو می‌افکند. حُسن دیگر این مقاله نیز سهمی است که استاد ابوالحسن نجفی در تهذیب آن داشته است. امید است این مقاله، و دیگر مطالب این شماره، خوانندگان را سودمند افتد.

موسی اسوار



مسائل و مشکلات ترجمه خلاق

احمد سمیعی (گیلانی)

چندی پیش در میان کاغذهایم پاکتی یافتیم حاوی مقاله‌ای از شادروان استاد احمد سمیعی و به خط او و روی پاکت نوشته‌ای به خط دوست عزیزم حسین مشتاق مدیر داخلی مجله نشر دانش، که نشان می‌داد این مقاله قرار بوده است در آن مجله چاپ شود. مقاله را مرحوم استاد ابوالحسن نجفی ویرایش و اصلاح کرده و نکاتی را با مداد در حاشیه صفحات پیشنهاد کرده که غالب آن‌ها را مرحوم سمیعی در متن مقاله وارد کرده است. درست نمی‌دانم این مقاله چه‌طور به دست من رسیده و چرا پیش من مانده و کسی از آن سراغ نگرفته است. احتمال می‌دهم که آقای مشتاق آن را برای بازبینی و آماده‌سازی برای حروف‌چینی به من داده و به هر دلیلی — شاید رفتن من از مرکز نشر یا بازنشسته شدن خود او — آن را فراموش کرده است و من هم فراموش کرده‌ام مقاله را به او برگردانم.

تحریر متفاوت و بسیار مختصرتری از این مقاله با همین عنوان، بر اساس سخنرانی مرحوم سمیعی در نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران (مشهد، ۱۳۷۸) ارائه و در کتاب گلگشت‌های ادبی و زبانی (ج ۱، ص ۲۳۱-۲۳۷) چاپ شده است و همین گواهی می‌دهد که شاید نویسنده نیز این تحریر مفصل را از یاد برده بوده است.

اگر غفلت من سبب شده باشد که این اثر ارزشمند تاکنون منتشر نشود عذر می‌خواهم. در بازبینی این مقاله جز تصحیح یکی دو خطای املائی تصرفی در آن نکرده‌ام.

حسین معصومی همدانی

ترجمه، در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین حالت، انتقال پیام است از زبانی به زبانی دیگر، یعنی از نظام و دستگاهی از نشانه‌ها به نظام و دستگاهی دیگر از نشانه‌ها - دو نظام و دستگاهی که در همه مراتب با یکدیگر تفاوت دارند: در سطوح واجی، تکواژی، نحوی، معنایی، بلاغی و حتی متافیزیکی. از این رو، می‌توان گفت که هر ترجمه‌ای خلاق است. از آن هم بالاتر، هر دریافت پیام زبانی به نوعی و درجه‌ای از خلاقیت نیاز دارد. چون، در پیام زبانی، جمله‌های تازه‌ای هست که هرگز گفته یا شنیده نشده است. تازه، جمله‌های تکراری و قالبی نیز احتیاج به بازشناسی دارد. در ترجمه، اگر زبان‌های مبدأ و مقصد حامل دو فرهنگ دور از یکدیگر باشند، دو فرهنگی که مشترکات آنها کم باشد، کار ترجمه بس دشوارتر می‌گردد و به خلاقیتی در مرتبه بالاتر نیاز پیدا می‌کند. زیرا هر فرهنگی در اصطلاحات و تعبیرات کنایی و مجاز و اسطوره و امثال انعکاس می‌یابد که یافتن متناظر آنها در فرهنگی دیگر دشوار و گاهی ممتنع است. در ترجمه به زبان فارسی این قبیل مشکلات بیشتر احساس می‌شود، چون قوامیسی که جوابگوی ظرایف زبانی باشد در دست نیست.

اگر هر ترجمه‌ای خلاق است، پس مراد از ترجمه خلاق چیست؟ باید گفت که خلاقیت نسبی است؛ به اصطلاح، مقول به تشکیک است و مراتب و درجاتی دارد و این درجات در طیفی گسترده شده‌اند. یک سر این طیف ترجمه رایانه‌ای و سر دیگرش ترجمه شعر است که از حد ترجمه فوآتر می‌رود. ترجمه نوشته‌های تخیلی دیگر مثل ژمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، فیلمنامه هم - هرچند در مرتبه‌ای نازل‌تر - در جوار شعر جای می‌گیرد.

البته، در انواع دیگر ترجمه‌ها نیز، مایه‌هایی تخیلی می‌توان سراغ گرفت. حتی در یک سخنرانی سیاسی، چه بسا جای جای، مایه‌ای از خیال راه یابد ولی منزل و آشیان اصلی این مایه‌ها آثار داستانی و شعر است. فزون بر اینها، در ترجمه مسئله انتقال سبک نیز پیش می‌آید که خواستار نوعی خلاقیت است.

باری، ترجمه فن است؛ به اصطلاح قدیم صناعت است. لذا، مانند هر فنی، هم قریحه می‌خواهد هم علم و هم تمرین و ممارست برای کسب مهارت. از نظری، به صناعت دبیری شباهت دارد، از این نظر که مترجم، مانند دبیر، مایراد (آنچه می‌خواهند) را می‌نویسد نه مایرید (آنچه می‌خواهد) را. برای نوشتن مایرید، همان گنجینه لغوی و الگوهای تعبیری و بیانی که نویسنده در انبان ذهن دارد کافی است؛ اما، برای نوشتن مایراد، چه بسا واژگان فعال و تعبیرات آماده در ذهن جوابگو نباشد.

برای ترجمه، از این لحاظ که فن است، دانستن زبان مبدأ و مقصد شرط لازم هست ولی شرط کافی نیست. بسیار کسان، با علم به این هر دو، مترجم خوبی نمی‌شوند. حتی ممکن است کسی نویسنده خوبی باشد ولی مترجم خوبی نباشد. ژورنالیست‌ها عموماً چنین‌اند. این هم هست که

مترجم باید زبان مبدأ را در محیط طبیعی یاد گرفته باشد و با روح زبان آشنا شده باشد. مقصود این نیست که در کشور صاحب زبان مبدأ آن زبان را آموخته باشد بلکه مقصود این است که زبان را با شنیدن و خواندن و با زندگی در فضای فرهنگی آن ملکه خود ساخته باشد نه آنکه با فرهنگ و لغت - معنی به عاریت گرفته باشد.

اما مسائلی که در ترجمه خلاق مطرح می‌شوند کدام‌اند؟ این مسائل متعددند. ابتدا باید بر این نکته تأکید کنم که، در ترجمه، توجه به جمله کافی نیست. بیشتر بافت موقعیتی مهم است. در حقیقت، کلمه نه مستقلاً بلکه در جمله و جمله نه مستقلاً بلکه در سخن معنی پیدا می‌کند و مشکل اصلی ترجمه خلاق درست از همین امر ناشی می‌گردد و درست همین امر است که برای ترجمه خلاق انواع مسائل را پیش می‌کشد. گروه‌بندی انواع این مسائل کار آسانی نیست؛ چون گاهی چنان درهم تنیده‌اند که تفکیک آنها میسر نیست. در این مقاله، فقط بر سهیل آزمایش، عناوینی برای آنها اختیار شده است. شواهدی که در هر مورد عرضه شده از زبان فرانسه است که با آن انس و الفت بیشتری دارم.

۱. واژه در کاربرد معانی متعدّد پیدا می‌کند.

□ واژه *clair* را در نظر بگیریم. این واژه، در اصل، به معنای «روشن» است به هر دو مفهوم حسی و عقلانی. اما، همین واژه، در کاربرد، معانی دیگری پیدا می‌کند؛ از جمله «تُنک» (صفت جنگل)، «درشت‌بافت، سُلبافت» (صفت پارچه یا بافته)، «نخ‌نما» (صفت جوراب، لباس) [*raccomoder les clairs d'un bas* «رفو کردن»]، «رقیق، آب زیپو» (صفت سوپ)، «کم‌پُشت» (صفت مو)، «پوچ» (صفت تخم مرغ)

[*Les œufs était joliment bons. Pas un de clair.* (E. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*)]

عبارت *mettre le sabre au clair* ترجمه می‌شود به «شمشیر را از رو بستن». همچنین، عبارت *Cette affaire n'est pas claire* ترجمه می‌شود به «این قضیه مشکوک است».

□ واژه *mouchard*، در اصل، به معنی «خبرچین» است؛ ولی در عبارت

Il y a une porte au milieu et cette porte est percée d'un mouchard. (H. Bazin, *La Tête contre les murs*)

به معنی «چشمی در، روزنه» است.

□ واژه *coquille*، در اصل، به معنی «صدف، گوش‌ماهی» است، ولی، در عبارت

La coquille du mouchard retombe et se balance quelques secondes le long de la porte. (Idem)

«روزنه‌بند، چشمی‌بند» معنی می‌دهد.

شواهد بسیار دیگر برای این تعدد معنی می‌توان سراغ گرفت که، محض نمونه، چندتایی از آنها را، در معنای غیر متعارف، فهرست‌وار ذکر می‌کنم.

□ **fameux** در اصل به معنی «مشهور»؛ «کذایی، آن‌چنانی». عبارت

D'ailleurs, ce poisson-là ne lui paraissait pas fameux (E. Zola, *Ibid*)

ترجمه می‌شود به «وانگهی آن ماهی به نظرش تحفه‌ای نبود».

□ **tirer sur...** «پُک زدن»:

Comme le feu mince de la gauloise nocturne sur laquelle le fumeur tire à petits coups espacés. (H. Bazin, *Ibid*)

«چون آتش کم‌سوی سیگار گُلوا در شب که بر آن دیر به دیر پُک کوتاهی بزنند.»

□ **prendre l'ombrage de...** «بدگمان شدن، نگران شدن، رنجیده‌خاطر شدن»:

... sans que la mère en prit jamais l'ombrage. (Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*)

«بی‌آنکه مادر بدگمان شود/ احساس نگرانی کند.»

□ **composer** «شماره گرفتن»:

L'on vient de composer deux chiffres seulement. (H. Bazin, *Ibid*)

«تنها دو رقم شماره را گرفتیم.»

□ **façon** «تکلف»

Nous sommes sans façon. (E. Zola, *La Conquête de Plassans*)

«تعارف نداریم.»

□ **pour mémoire** «برای خالی نبودن عریضه»؛ «این حرکات

چیست؟» یا «این اداها چیست؟»؛ **au fil des lustres** «طی سال‌ها»؛ **le mot de la destinée** «حکم

سرنوشت»؛ **pièce de résistance** «لقمه چرب‌ونرم، خوراک پُروپیمان (چاق‌وچله، غذای

اصلی)»؛ **raison d'être** «حکمت وجودی» یا «فلسفه وجودی»؛ **la vieille perruque** «مال عهد

بوق»؛ **mensonge officieux** «دروغ مصلحت‌آمیز»؛ **réserve** «عفاف، حفاظ، پرهیختاری»؛ **reservs**

«آماها»؛ **sous réserve** «با این قید، به قید احتیاط»؛ **phénomène**: **c'est un phénomène!** «لعبتی

است!»؛ **littérature** «نوشته‌ها، متون»، «قاموس» («در قاموس...»)؛ **vapeur** «ماده سُکراور»؛

hôtel «خانه اعیانی»؛ **hâtif** «قلم‌انداز»؛ **impeccablement** «قید برای تعقیب کردن» («سایه به

سایه»؛ **d'humeur** «عشقی، دیمی»؛ **pot-au feu** «سایه‌پرورد، نازپرورد، حرم‌سرای»؛ **pruderie**

«جانماز آب‌کشی»؛ **rare** «انگشت‌شمار»؛ **populaire** «وجیه‌المله، زبانزد»؛ **sommets** «سَران»؛

sommaire (صفت) «محاومه» («صحرائی»؛ **rapidement** «بی‌معطلی»).

بی توجهی به تعدد معانی واژه در بافت‌های گوناگون گاهی باعث شده است که ترجمه‌هایی غریب پدید آید که چند نمونه آن را ذیلاً نشان می‌دهیم:

□ در برنامه‌ای تلویزیونی (کانال ۱)، طی گزارشی مربوط به کلیسای نه‌نه مریم، عبارت «اتاق خدمات» آمده که، در آن، ظاهراً «خدمات» ترجمه *services* است و این واژه «مراسم مذهبی» نیز معنی می‌دهد.

□ در ترجمه عبارتی از ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی نوشته *الول سائن* آمده است: «او شخصیت‌های خود را با عبارات کوتاه و عصبی و با عبارات خودشان (که بیشتر در قالب محاوره‌ای بود) توسعه بخشیده است.» که مقصود احتمالاً با عبارتی نزدیک به این باید بیان می‌شد: «او چهره‌های داستانی را قلم‌انداز با عباراتی کوتاه، به زبان خودشان - بیشتر از طریق مکالمه - پروانیده است.»

□ در ترجمه‌ای آمده است: «دو یا سه نفر مرا به طور مبهم دنبال می‌کردند.» که ظاهراً می‌خواسته است بگوید: «دو یا سه نفر زاغ سیاه مرا چوب می‌زدند.» یا «بفهمی نفهمی تعقیب می‌کردند.»

□ در جای دیگر، آمده است: «در میان همراهی‌های دیگر با این بحث اثر... برجستگی دارد.» که تصور می‌کنم، در آن، «همراهی‌ها» ترجمه *contributions* باشد و نویسنده می‌خواسته است بگوید: «در میان نوشته‌های سهمیم در این بحث،/ در میان آنچه در این باب نوشته شده، اثر... شاخص است.»

□ باز، در جایی دیگر، به این عبارت برخورده‌ام: «فرهنگ را به حوزه سیاست تقلیل می‌دهد.» که، در آن، «تقلیل دادن» باید ترجمه *réduire* باشد و نویسنده گویا می‌خواسته است بگوید: «با کشاندن فرهنگ به حوزه سیاست آن را تنزل می‌دهد.»

۲. اجزای عبارت در زبان‌های مبدأ و مقصد عموماً تناظر ندارند.

تناظر نداشتن اجزای عبارت در دو زبان مبدأ و مقصد، صرف‌نظر از ساخت نحوی، مشکل دیگری در ترجمه خلاق پدید می‌آورد. حتی، در موارد بسیاری، ترجمه حاوی هیچ‌یک از اجزای عبارت زبان مبدأ نیست. شواهد زیر مقصود ما را در این باب روشن می‌سازد:

□ *mort à petit feu* «مرگ تدریجی»، «*faire mourir à petit feu*» «زجرگش کردن»؛
□ *conter fleurette à une femme* «لاس‌خُشکه زدن»؛ «*au beau milieu*» «سر بزنگاه»؛
□ *au beau milieu d'une phrase* «در بحبوحه صحبت از...»؛ *connaître le succès* «آشنا شدن با کامیابی» «بالا گرفتن کار، دولت یافتن»؛ «*J'ai bien besoin de ça*» «همینش مانده!»؛ «*Fichez-moi la paix!*» «راحتم بگذارید.»؛ «*Je ne veux pas d'histoires*» «حوصله قیل‌وقال ندارم.»

- Cette Normande est la dernière des dernières. (E. Zola, *Le Ventre de Paris*)
«این زن نرماندی از آنهاست/ از آن پستان بریده هاست/ از همه بی همه چیز تر است.»
- Je la mettrai à pied, moi! «اگر منم، می دانم چه جور حالیش کنم!» یا «اگر منم، دکانش را تخته می کنم!»
- Si tu y retourne, jamais... tu auras affaire à moi! «اگر بشنوم به آنجا برگشتی، من دانم و تو!»
- Sans seulement t'en apercevoir (E. Zola, *La Conquête de Plassans*)
«بی آنکه به رویت بیاوری.»
- Elle ne me tient pas tête, mais ça viendra. (*Ibid*) «توی روی من نمی ایستد، اما نوبت آن هم می رسد/ اما کار به آنجا هم می کشد.»
- Si vous ne la mangez pas, vous aurez de mes nouvelles. «اگر نخورید من دانم و شما/ با من سروکار دارید.»
- n'épargner personne «به احدی رحم نکردن»
- L'affaire est dans le sac. «کار روبه راه است.»
- C'est complet! (H. Bazin, *Vipère au poing*) «عالیه! حرف نداره!»
- T'es bien le frère à Alexei?
- Eh bien, admettons.
«- تو داداش الکسی هستی؟ - مقصود؟ همچی فرض کن/ همچی حساب کن.»
- On l'entendait donner les deux tours à la serrure. (E. Zola, *Le Ventre de Paris*)
«به گوش می رسید که در را دوکلیده می کند.»

۳. ساخت کلام در دو زبان مبدأ و مقصد همواره هم سطح نیست.

در موارد بسیاری، گروه به واژه، جمله به گروه، عبارت طولانی به عبارت کوتاه یا به عکس ترجمه می شود. اینک چند شاهد در این باب:

- jeu de patience «معما»؛ un point c'est tout! «و السلام!»؛ scène à faire «بزنگاه»؛ ... La malignité du sort veut que... «از بد ایام»؛ Voilà qui s'appelle parler «این شد حرف.»

۴. تعبیرات کنایی

ترجمه تعبیرات کنایی یا اصطلاحات (expressions) نیز از مشکلات ترجمه خلاق است؛ چون یافتن متناظر آنها در زبان مقصد مستلزم تسلط بر زبان ادبی است. شواهد زیر مشت نمونه خروار است:

□ ne pas être à la page «توی باغ نبودن/ از مرحله پرت بودن، سر(کسی) توی کار نبودن»؛
secret de polichinelle «طبل زیر گلیم» (آنچه راز می‌پنداریم در حالی که همه از آن خبر دارند)؛
lâcher le morceau/ le paquet «بند را آب دادن»؛ dormir à poings fermés «خواب عمیق/ خواب دیو»

□ nocés d'argent (جشن سالروز ازدواج) (۲۵مین سال)

~ d'or (۵۰مین سال)

~ de diamant (۶۰مین سال)

~ de platine (۶۵مین سال)

□ ... mener à bien notre barque! (E. Zola, *Ibid*) «... گلیم خودمان را از آب بیرون بکشیم!»

□ Enfin, je n'en mettrais pas ma main au feu. (*Idem*) «گناهش را نمی‌شورم.»

□ Faire d'une pierre deux coups (H. Bazin, *Ibid*) «به یک تیر دو نشان زدن»

□ J'apporte de l'eau à la rivière. (H. Bazin, *La Mort du petit cheval*)

«زیره به کرمان بردن/ خرما به هجر (نیز: بصره) بردن/ آبگینه به حلب بردن»

۵. مفهوم واحد تعبیرهای سبکی متعددی پیدا می‌کند.

در هر زبانی، کلام، به‌ویژه سخن ادبی، به سبک‌های متعددی گفته و نوشته می‌شود که، از جمله، در انتخاب تعبیر جلوه‌گر است. انتقال سبک نیز وظیفه ترجمه خلاق است. مثلاً، مجموعه واژه‌هایی چون «بهانه، دستاویز، گزک»، «لابالی، بی‌بندوبار، شلخته»، «مشهور، معروف، نامور، نامدار، شهیر، بنام، سرشناس»؛ «پول‌دار، مال‌دار، دولتمند، پول‌پله‌دار، پرمکنت، صاحب ضیاع‌وعقار، خرپول، توانگر، ثروتمند»، «فقیر، تهی‌دست، مسکین، بی‌پول، درویش، جیب‌خالی، یک‌لاقبا، بی‌چیز» یا مجموعه عباراتی چون «قابلی ندارد، برگ سبزی است تحفه درویش، کوه نکندم، کاری نکردم، خجالت می‌دهید» هرکدام از مفهوم و پیام واحدی - احیاناً به درجات گوناگون - تعبیر می‌کنند و تفاوت آنها بیشتر جنبه سبکی دارد. انتخاب شایسته و مقتضی مقام از میان آنها یکی از مسائل ترجمه خلاق است. مثلاً برای franc معادل‌های «صریح، رُک، روراست، بی‌شیله‌پيله، بی‌شایبه، صدیق» می‌توان تصور کرد که از نظر سبکی تفاوت دارند و، در هر مورد خاص، یکی از آنها را به عنوان معادل باید برگزید. ارائه چند شاهد در این باب روشنگر مقصود می‌تواند بود:

□ les personnes le plus comme il faut de la ville

«اسم ورسم دارترین اشخاص شهر»

□ C'est tante Dide tout craché. (E. Zola, *La Conquête de Plassans*)

«عینهو مادر بزرگش / انگار از سوراخ... مادر بزرگش افتاده / اون و مادر بزرگش، انگار سیبو دو قاچ کردی! / با مادر بزرگش مو نمی زند.»

□ falot «آسمان جُل»؛ poupon «کاکل زری».

۶. یافتن معادل مناسب برای ادات، اصوات، سوگند، نفرین، دشنام، تکیه کلام، عبارت ربطی یا قیدی عموماً خواستار درجه‌ای از خلاقیت است.

شواهد زیر نمونه‌هایی از این مشکل را به دست می‌دهد:

□ pour un peu «کم مانده»؛ déjà «هنوز هیچ نشده، یک بار دیگر! به بار دیگه!»؛ à peine

«بگی نگی»؛ sur le vif «فی‌المجلس»؛ à la rigueur «دست‌بالا / خیلی حدت کند / در نهایت»؛ ... sérieusement, mon cher «عزیزم، خودمانیم...».

□ Si l'on y avait quelque parent, au moins!

«اگر در آنجا خویش و قوم داشتی، باز چیزی بود!»

sauf votre respect؛ Bas les griffes! «دست خرد کوتاه!»؛

«بلا نسبت»؛ همچنین سوگندهایی چون nom de nom؛ vingt dieux! یا اصواتی چون Ô là là؛ Mon Dieu!؛ formidable!

۷. پیدا کردن متناظر درخور برای امثال به تسلط بر زبان ادبی مقصد نیاز دارد.

در متون ادبی و داستانی، کاربرد امثال رواج دارد و یافتن معادل برای آنها مستلزم آمادگی ذهنی و آشنایی وسیع با این قبیل سخنان در زبان مقصد است. به‌خصوص، در ترجمه به زبان فارسی، یافتن متناظر برای امثال مسئله‌ای است؛ چون، متأسفانه، مرجع دوزبانه دستگیر یا وجود ندارد یا، اگر هم وجود دارد، در همه موارد جوابگو نیست. اینک چند نمونه:

□ Après nous le déluge! (H. Bazin, *Vipère au Poing*)

«دنیا پس مرگ ما چه دریا چه سراب!»

□ Rira bien qui rira le dernier.

«مرد آخرین مبارک‌بنده‌ای است» یا «شاهنامه آخرش خوش است!» یا «جوجه را آخر پاییز می‌شمرند.»

□ Toujours dire du bien de monsieur le prier, et laisser aller le monde à sa fantaisie.

«با کدخدا بساز، ده را بتاز.»

□ Il cherche son âne et il est monté dessus.

«یار در خانه و ما گِرد جهان می گردیم.»

□ Il n'aura pas bonne part de ses noces qui n'y est pas.

«هرکه به خوابه هستهش (= حصّه اش) به آبه.» یا «خر خفته جو ندارد.»

□ Le bois tordu ne se redresse pas.

«تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است.» یا «دُم روباه را صد سال به قالب بزنی، باز کج است.» (ترجمه مثل گیلکی)

□ Nul n'est prophète dans son pays.

«به شهر خویش بسی بی قدر بود مردم به کان خویش بسی بی بها بود گوهر» (انوری)

۸. نماد (symbole) و ردالتعبیر (périphrase) در ترجمه خلاق مسئله آفرین اند.

در زبان ادبی، نماد و ردالتعبیر کاربرد جدی دارد و این شیوه‌های بیانی در هر زبانی به صورتی در می‌آید. از این رو، مترجم هم مدلول آنها را باید بشناسد و هم برای آنها معادل درخور پیدا کند. مشکل دیگر در این مورد آن است که موجودی، مثلاً جانوری، ممکن است در زبان مبدأ نماد یک معنی باشد و در زبان مقصد نماد معنایی دیگر؛ چنان که مارمولک در زبان فرانسه نماد تبلی است و در زبان فارسی نماد زیرکی و حيله‌گری. گاهی نیز، برای نمادی یا ردالتعبیری، در زبان مقصد، متناظری وجود ندارد. مثلاً، در زبان فرانسه chant du cygne (تحت اللفظی: «آواز قو») که مقصود آواز قو پیش از مرگ است) ردالتعبیری است به معنی «آخرین اثر/ آخرین شاهکار» نویسنده یا آفریننده هر اثر هنری؛ و این ظاهراً در زبان فارسی متناظری از نوع خود ندارد.

۹. اشارات اساطیری، تاریخی و عموماً فرهنگی و هم‌چنین اشاره به چهره‌های داستانی معروف در متون ادبی بسامد نظرگیری دارد.

آشنایی مترجم با اشارات گوناگون در آثار ادبی لازمه ترجمه مطلوب است. در حقیقت، ترجمه این گونه آثار، علاوه بر سلطه زبانی، به انس با فرهنگ متعلق به زبان مبدأ نیاز دارد. مثلاً مقصود از خواهر آپولونی «خواهر توآمان» است و آن اشاره دارد به آرتمیس، خواهر آپولون (هر دو فرزند زئوس، خدای خدایان یونان باستان). محض نمونه، چند شاهد حاوی این‌گونه اشارات را نقل می‌کنیم.

□ Kornilov baisa au front son **benjamin** Néjentsev...

«کورنیلوف پیشانی عزیز دل خود، نژتسِف، را بوسید...»

که، در آن، اشاره رفته است به بنیامین، برادر مورد علاقه حضرت یوسف (ع) و مراد «ته‌تغاری» یا «عزیز‌دردانه» است.

□ Alors le théâtre était un temple de païens, le rideau rappelait le voile mystérieux de Tanit.

«آنگاه تئاتر پرستشگاه مشرکان و پرده یادآور چادر رازناک مقدس بود.»

که، در آن، اشاره دارد به چادر مقدس تانیت، ربه‌النوع ماه (در باور کارتاژ باستانی) که در زمان سلامبو، اثر گوستاو فلوپِر، نقش مهمی ایفا می‌کند.

□ «L'oncle» s'était chargé d'avertir mon père et avait pris soin de le faire par téléphone, afin d'atteindre M. Rezeau à Segré, dans son cabinet, c'est-à-dire loin de son **mentor**. (H. Bazin, *La Mort du petit cheval*)

«عمو» مأموریت داشت پدرم را از احوال من باخبر سازد و مخصوصاً تلفنی این کار را کرده بود، تا در سگره با آقای رزو، در دفترش، یعنی دور از معلّم سایه‌به‌سایه‌اش [مراد همسر آقای رزو، یعنی مادر نویسنده است] تماس بگیرد.»

که، در آن، اشاره رفته است به Mentor، مربّی و راهنمای تِلماک، پسر اولیس، و مراد «تعلیم‌دهنده» و «مربّی» است.

□ Hélas, la race des géants de la tragédie avait disparu; le dernier d'entre eux, Mamont Dalski, avait troqué ses **cothurnes** contre un jeu de cartes. (Alexéï Tolstoï, *Le Chemin des tourments*)

(عنوان ترجمه فارسی: گذر از رنج‌ها)

«افسوس که نسل غول‌های تراژدی منقرض شده بود؛ آخرین آنها، مأمَن دالسکی، در قبال یک دست ورق، بازی در صحنه را بوسیده و کنار گذاشته بود/ بازی در صحنه را طلاق داده بود.»

که، در آن، **cothurne** نماد ممیّزه بازیگر تراژدی است در مقابل **brodequin** که نماد ممیّزه بازیگر کمدی است (به مناسبت دو نوع کفش که بازیگران تراژدی و کمدی به پا می‌کردند). مراد از عبارت *avait troqué ses cothurnes contre un jeu de cartes* («کفش‌هایش را با یک دست ورق سودا کرده بود») بوسیدن و کنار گذاشتن بازی در صحنه است.

□ Si tu oses encore me mentir, je te ferais ce que **Sodome** n'a pas fait à **Gomorrhe**...

«اگر جرئت کنی به من دروغ بگویی بلایی به سرت بیاورم که سدوم بر سر عموره نیاورده باشد.»
که اشاره است به شهرهایی که، به کفاره فسق و فجور قوم لوط، ویران شدند.

۱۰. اصطلاحاتی، در اصل، متعلق به فرهنگ زبان مقصد که ترجمه آنها در متن به زبان مبدأ وارد شده در برگردان دوباره به زبان مقصد مسئله ساز است؛ زیرا باید صورت اصلی آنها در زبان مقصد را بازشناسی کرد.

در نوشته‌هایی به زبان‌های اروپایی، به کلمات و تعبیراتی برمی‌خوریم که ترجمه اصطلاحات اصیل اسلامی (دینی، فلسفی، کلامی، عرفانی) یا ترجمه عنوان اثری فارسی یا عربی است. برگرداندن یا، بهتر بگوییم، بازگرداندن این مواد به زبان مقصد نیاز به بازشناسی اصل آنها دارد. اینک چند شاهد از این مقوله:

□ chaîne des témoins «سلسله روایات»؛ réfutation «تہافت»؛ saints apotropeés «آبدال»؛ colloques théopatiques «شطحات»؛ les sept dormants «اصحاب کھف»؛ Parlement des oiseaux «منطق الطیر»؛ le serment d'allégeance «بیعت»؛ tribunal canonique «محکمه شرع»؛ image eidétique «تصویر هورقلیایی»؛ théopathie «اخلاص».

۱۱. در ترجمه خلاق، از امکانات زبان فارسی و تعبیرات اصیل این زبان می‌توان بهره جست. بهره‌جویی سنجدیده از امکانات زبان فارسی ترجمه را شیرین و دلپذیر و برای فارسی‌زبانان خوشگوار می‌سازد. البته، تنها کسانی می‌توانند از این مزایا استفاده کنند که در متون نظم و نثر فارسی تتبع و تعبیرات بکر و اصیل مندرج در آنها را در ذهن داشته باشند. نمونه‌وار شواهدی چند از این نوع عرضه می‌شود:

□ protecteur «ولی نعمت»؛ tête brûlée «بی‌کله، بی‌مخ»؛ visiblement «برای‌العیین»؛ virtuose «شیرین‌پنجه»؛ pis aller «آخرالدواء»؛ pétaudière «شرب‌الیهود»؛ sans relâche «یک‌نفس»؛ nubile «دم‌بخت»؛ sans feu ni foi «بی‌دین‌وایمان».

□ Il y a quelque manigance là-dessous. (E. Zola, *Ibid*)

«کلکی در کار است.» یا «کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه هست.»

□ Quelque nouvelle cachotterie de sa part (*Idem*)

«باز هم کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه دارد.»

□ - Vous boirez bien un coup?

- Mais ça n'est pas de refus. (*Ibid*)

«- لیبی تر می‌کنید؟ - گرم و پرسش!»

□ Quand l'héroïne est en scène on ne s'occupe guère de la confidente.
(Ch. de Laclos, *Ibid*)

«چون تو با معشوق گشتی همنشین طرد کن دلالگان را بعد ازین»

□ C'est de l'or en barre... (E. Zola, *Le Ventre de Paris*)

«یک نگه جواهر است»، «یک عالم می‌ارزد».

ترجمه، صرف نظر از خلاق بودن آن، مشکلات دیگری دارد که از بحث ما بیرون است؛ لیکن، چون این مشکلات در ترجمه خلاق هم مسئله‌ساز است، اشاره به برخی از آنها بی‌مناسبت نیست. از جمله این مشکلات برگرداندن اصطلاحات متعلق به مسیحیت یا اسرائیلیات است، مثل tabernacle «خیمه شهادت» یا Pentecôte «بنطیقسطی، پنجاهه»؛ هم‌چنین ضبط اعلام توراتی، انجیلی، یونانی، رومی یا ضبط اسامی بلاد فرنگ یا بازشناسی ضبط فرنگی اعلام اسلامی. خوشبختانه، برای برخی از این مقولات، کتاب‌های مرجع مدوئی وجود دارد که دستگیر است؛ مثل قاموس کتاب مقدس، فرهنگ اعلام کتاب مقدس (امیر جلال‌الدین اعلم، مرکز نشر دانشگاهی)، *A Translator's Hand-Book* (راهنمای مترجمان)، دایرةالمعارف فارسی (به سرپرستی غلامحسین مصاحب).

از آنچه گفته شد این نتیجه به دست می‌آید که ترجمه خلاق هم ذوق می‌خواهد هم آشنایی با روح زبان مبدأ و انس و الفت با فرهنگ آن و هم تتبع در زبان مقصد و اندوختن سرمایه زبانی و ادبی درخور که جوابگوی وسعت و ظرافت و پیچیدگی کار باشد. علاوه بر همه اینها، ممارست و طی دوره‌های تمرین و تعلم می‌خواهد تا ورزیدگی حاصل شود. به هر تقدیر، صرف آشنایی سطحی با زبان‌های مبدأ و مقصد برای ورود به میدان ترجمه خلاق کافی نیست*.

* از دوست گرامی و ارجمند، آقای ابوالحسن نجفی، که به خواهش حقیر این مقاله را خواندند و تذکرات سودمندی دادند، بسیار سپاسگزارم.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۷



10.22034/nf.2024.211740

طبقه‌بندی انواع تأثیرپذیری از شعر پارسی در آثار ادبی قرن نوزدهم انگلیس، فرانسه و آلمان

آزیتا آزادی* (دانش‌آموخته دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران)

چکیده: نشانه‌های اثرپذیری از زبان و ادب فارسی در جامعه ادبی اروپا در قرن نوزدهم به‌ویژه در متون مکتب رمانتیسیسم هویداست. متخصصان ادبیات تطبیقی تاکنون تعداد بسیاری از این آثار را شناسایی کرده و هرکدام به شیوه خود و با ابزار توضیح و تشریح متن به اثبات تأثیرپذیری این متون از ادبیات فارسی پرداخته‌اند. در این مقاله، کوششی برای طبقه‌بندی انواع این اثرپذیری صورت گرفته است. برای رسیدن به این هدف، چهل متن متأثر از ادبیات فارسی در سه زبان انگلیسی، فرانسوی و آلمانی شناسایی شدند و بنابر شیوه اثرپذیری نویسندگانشان در دسته‌های گوناگون تعریف شده این تحقیق جای گرفتند. بدین ترتیب، می‌توان هر یک از آثار را در ذیل یکی از روش‌های دوازده‌گانه زیر گنجانند: ۱. ترجمه آزاد؛ ۲. تمجید از شاعران ایرانی؛ ۳. نمود تأثیرپذیری در عنوان اثر؛ ۴. ذکر نام شاعران؛ ۵. استفاده از نام اماکن و شخصیت‌های برجسته؛ ۶. تضمین کلام یا حکایت‌های مشهور فارسی؛ ۷. تقلید آشکار؛ ۸. تبعیت در فرم و قالب؛ ۹. بهره‌وری واژگانی از مؤلفه‌های آیینی ایرانی؛ ۱۰. بهره‌وری از وام‌واژه‌ها؛ ۱۱. ساختار شرقی اثر؛ ۱۲. تأثیرپذیری مستتر.

کلیدواژه‌ها: تأثیرپذیری، ادبیات قرن نوزدهم اروپا، رمانتیسیسم، خاورشناسان

مقدمه

زبان و ادبیات فارسی، به همت بزرگ‌مردانی که آن را به نظم و نثر در قالب‌ها و گونه‌های متعدد درآورده‌اند، پس از عهد رنسانس و گسترش تعامل حکومت‌ها، طرف توجه سخن‌سنجان جوامع اروپایی قرار گرفت و به عاملی اثرگذار بر ذهن و زبان ادیبان مغرب‌زمین مبدل شد. آشنایی جامعه ادبی اروپا با ادبیات فارسی مرهون ترجمه‌های گسترده‌ای بود که از آثار کلاسیک ایرانی به قلم خاورشناسان صورت می‌پذیرفت. ترجمه متون فارسی در قرن نوزدهم رواج فراوان یافت. در پایان این سده، ترجمه‌های مختلفی، اعم از گزیده یا جامع، از آثار پراهمیت زبان و ادبیات فارسی چون شاهنامه، گلستان، بوستان، هزارویک شب، کلیله و دمنه، و اشعار حافظ، خیام، مولوی، جامی، عطار، نظامی و... وجود داشت. مطالعه این متون بر ادبیات سده نوزدهم بسیار اثر نهاد و تأثیرپذیری از آن به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه در آثار نویسندگان مختلف هویدا می‌شد. این مقاله در صدد است نشان دهد چگونه می‌توان رابطه دو متن را تفسیر کرد و چه ابزاری برای کشف و شناسایی اثرپذیری‌ها وجود دارد و پژوهندگان ادبیات تطبیقی در این باب چه اسلوبی به کار بسته و به چه شیوه‌هایی متوسل شده‌اند. به این منظور، پیکره‌ای از چهل اثر از ادیبان سه کشور انگلستان، فرانسه و آلمان، با توجه به پیشتازی آنها در اثرپذیری از ادبیات فارسی در اروپا، فراهم و کوشش شد طبقه‌بندی نظام‌مندی از انواع روابط تأثیر و تأثر در این آثار انجام پذیرد.

ملاک انتخاب آثار، بسامد کیفی و کمی آنها در اثرپذیری از ادبیات فارسی است. همه آثار در فاصله زمانی ۱۸۰۰ تا ۱۹۰۰ میلادی نوشته شده‌اند. این دوره از مقاطع اوج اثرپذیری اروپا از فرهنگ و ادبیات شرق است و از دیگر دوره‌ها کاملاً متمایز است. یافته‌های این مقاله را می‌توان به دیگر قرون نیز تعمیم داد.

پیشینه مطالعاتی

تاکنون آثار متعددی در باب نمونه‌های اثرپذیری ادبیات کشورهای غربی از ادبیات فارسی نوشته شده است. در آثار مورد بررسی، روش تطبیق‌گران معمولاً تحلیل متن و اثبات اثرپذیری و تفسیر و توضیح آن بدون اعمال طبقه‌بندی بوده است. در آثار مرجع ذیل همین شیوه اساس عمل است: نامور مطلق، بهمن. مجموعه ادبیات تطبیقی آئینه آب: تأثیرپذیری پانزده نویسنده بزرگ غربی از شاعران ایرانی. تهران: همشهری، ۱۳۸۴.

جوادی، حسن. تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات انگلیسی. تهران: سمت، ۱۳۹۶.

صورتگر، کرب. افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی در ادبیات انگلیسی. تهران: نشر دانشگاه تهران، ۱۳۵۷.

شفا، شجاع‌الدین. ایران در ادبیات جهان. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۳۲.

حدیدی. جواد. از سعدی تا آراگون. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۳.

آذر، امیراسماعیل. ادبیات ایران در ادبیات جهان. تهران: سخن، ۱۳۸۷.
هنرمندی، حسن. آندره ژید و ادبیات فارسی. تهران: زوار، ۱۳۴۹.
هنرمندی، حسن. بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی. تهران: زوار، ۱۳۵۰.
مارتینو، ژان پیر. شرق در ادبیات فرانسه قرون هفدهم و هجدهم. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
یوحنا، جان. دی. گستره شعر پارسی در انگلستان و امریکا. ترجمه احمد تمیم‌داری. تهران: روزنه، ۱۳۸۵.

فرانکلین دین، لوئیس. مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: نامک، ۱۳۹۰.
Meester, Marie E. *Oriental Influences in the English Literature of the nineteenth century*. Heidelberg: C. Winter, 1915.
Remy, Arthur Frank Joseph. *The Influence of India and Persian on the Poetry of Germany*. New York: The Columbia University Press, 1901.
Hadded, Emily A. *Orientalist Poetics: The Islamic Middle East in nineteenth Century English and French Poetry*. United Kingdom: Taylor & Francis Group, 2002.

در مقالات این مبحث نیز، به تاسی از کتب مرجع مذکور، همین شیوه در پیش گرفته شده است و اگر دسته‌بندی خاصی نیز در آن پژوهش‌ها صورت پذیرفته باشد، دارای محدودیت و مختص به همان نمونه مورد بررسی است. مقاله حاضر، ضمن صحنه نهادن بر روش استادان یادشده و بهره‌مندی وافر از آثار آنان، طبقه‌بندی دوازده‌گانه‌ای از نوع و شیوه اثرپذیری پیشنهاد داده است که گامی نو به شمار می‌آید.

شیوه‌های تأثیرپذیری از متون فارسی در ادبیات قرن نوزدهم انگلستان، فرانسه و آلمان

با تلاش‌های گسترده محققان و خاورشناسان متعدد اروپایی در ترجمه و بررسی آثار فارسی، زمینه لازم برای آشنایی جامعه ادبی غرب با گنجینه‌های نظم و نثر فارسی هموار شد. انتشار تألیفات خاورشناسان و دسترسی ادیبان و شاعران غربی به آنها به‌ویژه در قرن نوزدهم و در مکتب رمانتیسم نمود بارزی داشت. «رمانتیسم و خاورشناسی همزاد بودند و در یکدیگر تأثیری متقابل داشتند. شعرا خاورشناسان را به ترجمه شاهکارهای ادبی سوق می‌دادند و خاورشناسان وسایل کار را برای شعرا فراهم می‌آوردند» (حدیدی ۲۴۶). از این‌رو، آثار نظم و نثر رمانتیست متعددی در اروپای قرن نوزدهم به وجود آمد که نشانه‌های تأثیرپذیری از زبان و ادبیات فارسی، با کم و کیف گوناگون، در آنها مشهود است. در پژوهش حاضر، شیوه‌های گوناگون این اثرپذیری شناسایی و در دوازده دسته طبقه‌بندی شده است. در این دسته‌بندی، دو نکته را باید در نظر داشت:

الف) بین شیوه‌های مختلف اثرپذیری، لزوماً مرزبندی دقیقی وجود ندارد.
ب) در اغلب آثار، چندین روش اثرپذیری دیده می‌شود.
با این توضیح، انواع اثرپذیری از شعر فارسی در آثار ادبی قرن نوزدهم اروپا به شکل زیر دسته‌بندی می‌شود:

۱. ترجمه آزاد، مانند:

۱.۱. منظومه سهراب و رستم^۱ (۱۸۵۳). مَتیو آرنولد^۲ (۱۸۲۲-۱۸۸۸)، شاعر و محقق سده نوزدهم انگلستان به ادبیات ایران و به‌ویژه شاهنامه فردوسی علاقه‌مند بود. او منظومه‌ای در توصیف نبرد رستم و سهراب به صورت ترجمه آزاد سروده است. «در این اثر، مضمون و بن‌مایه اثر شرقی است، لیکن سبک اثر — همان‌گونه که از آرنولد انتظار می‌رود — بیشتر آثار کلاسیکی چون سبک هومر را به یاد ما خواهد آورد» (میستر^۳ ۶۱).

پاره‌ای از ابیات این اثر:

لشکرگاه تاتاران را که در کنار رود برپا شده بود

خاموشی فرا گرفته بود و هنوز مردان در خواب فرورفته بودند.

تنها سهراب، همه‌شب نخفته، بیدار مانده و در بستر غلتیده بود. (آرنولد ۱)

زمان، مکان، ترتیب حوادث و تعدادی از شخصیت‌ها در این اثر با شاهنامه تفاوت دارد و نشانه‌های فکری و فرهنگی غربی در آن هویداست.

۱.۲. شعرهای خانه و مدرسه^۴ (۱۸۸۹). اوژن مانوئل^۵ (۱۸۲۳-۱۹۰۱)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس سده نوزدهم فرانسوی، در اثر مذکور ترجمه آزادی از برخی حکایات سعدی گنجانده است. به‌عنوان نمونه:

به یاد می‌آورم زمانی که کودک بودم، از جوان تا پیر گرفته، همه به خواب سنگینی فرورفته بودند.

من به پدرم که کنارم نشسته بود، گفتم: «ببینید! گویا همه خوابیده‌اند. فقط من هستم که با اراده همراه شما دعایم را می‌خوانم.»

ایشان با لحنی جدی چنین پاسخ دادند: «پسرم، گذشت و مدارا بزرگ‌ترین تقوا است. اگر تو واقعاً مشغول دعا بودی، چگونه خواب بودن بقیه را دیدی؟!» (مانوئل ۱۱۹)

این حکایت منظوم ترجمه آزادی از این حکایت است:

یاد دارم که در ایام طفولیت متعبد بودمی و شب‌خیز و مولع زهد و پرهیز. شی در خدمت پدر رحمة‌الله علیه نشسته بودم و همه‌شب دیده برهم نبسته و مصحف عزیز بر کنار گرفته و طایفه‌ای گرد ما خفته. پدر را گفتم: از اینان یکی سر بر نمی‌آرد که دوگانه‌ای بگزارد. چنان خواب غفلت برده‌اند که گویی نخفته‌اند که مرده‌اند. گفت: جان پدر! تو نیز اگر بخفتی به از آنکه در پوستین خلق افتی. (سعدی ۱۱۲)

1. *Sohrab and Roustum*
4. *Poesies du foyer et de l'ecole*

2. Matthew Arnold
5. Eugene Manuel

3. Meester

۱.۳. اشعار ادوارد هنری پالمرا^۱ (۱۸۴۰-۱۸۸۲). پالمری یکی از بزرگ‌ترین خاورشناسان انگلیسی سده نوزدهم بود که در زبان‌های فارسی، اردو و عربی مقام استادی داشت و «در هر سه زبان شعر هم می‌گفت» (جوادی ۳۱۷). او یکی از رمانتیسیست‌ترین چهره‌های مطالعات خاورشناسی است و برخی از آثار ادیبان ایرانی، چون خیام، سعدی، حافظ، فردوسی، مولوی و انوری را به شیوه آزاد به انگلیسی بازگردانده است. نمونه‌ای منتخب از نی‌نامهٔ مثنوی:

به این نی گوش فراده، که با نوایی آهسته از فراق مأوایش می‌نالد.

از آن زمان که مرا از نیستان برچیده‌اند، با سوزوگداز، در حال مویه و ناله‌ام. (پالمرا ۳)

پالمرا در اشعارش از بسیاری از شخصیت‌های شعر ایرانی چون رستم، اکوان دیو و... نام می‌برد و همواره به روش ترجمه آزاد خود پایبند است.

۲. تمجید از شاعران ایرانی، چون:

۲.۱. زندگی مردان بزرگ^۲ (۱۸۶۵). آلفونس دُ لامارتین^۳ (۱۷۹۰-۱۸۶۹)، نویسنده و شاعر فرانسوی اهم اشعار فارسی را مطالعه کرده و بیش از همه به خیام، فردوسی و حافظ نظر داشته است. او پس از آشنایی با شاهنامه کتاب زندگی مردان بزرگ را خلق می‌کند و در آن به تمجید از شخصیت رستم و خود فردوسی می‌پردازد:

این داستان که حماسی‌ترین و دراماتیک‌ترین ایده از شرق کهن را ارائه می‌دهد خود شرق است؛ شرق حی و زنده. این داستان شرح حال زندگی بزرگ‌مردانی است که نامشان را از زمان‌های بسیار دور تا زمان حال به دوران‌های مختلف تمدن بشری تحمیل کرده‌اند. (زندگی ۶۵)

لامارتین همچنین در کتاب‌های سفر شرق^۴ (۱۸۳۶) و سقوط یک فرشته^۵ (۱۸۳۸) به ایران و ادبیات ایران زمین توجه داشته است. (آذر ۴۴۴)

۲.۲. شعر «دوقبر». فرانسوا کوپه^۶ (۱۸۴۲-۱۹۰۸)، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و نویسنده داستان‌های کوتاه فرانسوی بود. این شخصیت به سبب بازتاب احساسی زندگی اقشار ضعیف جامعه در آثارش مشهور است. او در بزرگ‌داشت شخصیت فردوسی شعر «دوقبر» را سروده:

تیمور، پس از آنکه شهر توس را گشود، بفرمود تا از کشتار مردم آن دست بازدارند

زیرا فردوسی، شاعر ایرانی، در آنجا به سربرده بود. (حدیدی ۲۷۵)

۲.۳. افسانهٔ قرون^۷ (۱۸۵۹). ویکتور هوگو^۸ (۱۸۰۲-۱۸۸۵)، شاعر و سیاستمدار فرانسوی سده نوزدهم، با ادبیات و فرهنگ و ادیان شرق آشنایی زیادی داشت. او به کمک ترجمه‌هایی که در

1. Edward Henry Palmer
4. *Le Voyage en Orient*
7. *La Legende des siècles*

2. *Vie des grands homes*
5. *La Chute d'un Ange*
8. Victor Marie Hugo

3. Alphonse de Lamartine
6. Francois Edouard Joachim Coppee

اختیار داشت اشعار سعدی، حافظ، فردوسی و عطار را مطالعه کرده بود و نشانه‌های اثرپذیری از آنان در آثاری چون «شرقی‌ها» و «برگ‌های پاییزی» و بیش از همه افسانه قرون، که در آن به تمجید از فردوسی پرداخته، آشکار است:

پیش از این در شهر میسور با فردوسی آشنا شدم.
...جلالی چون پادشاهان داشت که گستاخان را بر آستانشان راهی نیست. (شفا ۶۰)

هوگو همچنین در برخی از اشعار خود از سعدی نام برده است.
۲.۴. نمایش نامه رؤیای خیام^۱ (۱۸۹۲). این اثر موریس بوشور^۲ (۱۸۵۵-۱۹۲۹) فرانسوی در سال ۱۸۹۲ به روی صحنه رفت. اثرپذیری نویسنده از افکار و عقاید خیام در آن هویدا است:

با بالا رفتن پرده نمایش خیام با سرعت روی صحنه می‌آید.
نگاه وی، صدایش و حرکاتش همگی هیئت مردی کاملاً مست را نشان می‌دهد.
...من به لذت‌های بی‌ارزش و زودگذری که دوامی نداشته و دیری نمی‌پایند تمایلی ندارم. (بوشور ۱۲)
بوشور، ضمن ارج نهادن به جهان‌بینی خیام، ترجمه‌ای از اشعار او را در نمایش نامه خود می‌گنجاند. او در کتاب عشق و دریا^۳ (۱۸۷۶) نیز تحت تأثیر عطار است.

۲.۵. اساطیر و اشعار^۴ (۱۸۹۴). آندره بلسور^۵ (۱۸۶۶-۱۹۴۲)، شاعر و نویسنده و جهانگرد فرانسوی، به اشعار سعدی، به ویژه کتاب گلستان، توجه داشت. این علاقه مندی در چکامه‌ای از کتاب اساطیر و اشعار او هویدا است. بلسور در سرایش این اثر «طنز و مطایبه و انتقادهای اجتماعی را هم با آن درآمیخته است» (حدیدی ۳۰۷):

شاعری پارسی‌گو که با طبع لطیفش گل را معشوقه بلبل نامید... روزهای سختی را در زندانی تاریک و
نمور می‌گذراند.

طبع لطیف و بذله‌گوش هدف خشم شاه قرار گرفته بود. (بلسور ۴۹)
بلسور در این چکامه از طریق بیان بخشی از زندگی سعدی از اوضاع اجتماعی و معیشتی خود و سایر شاعران انتقاد می‌کند.

۲.۶. مجموعه پندار^۶ (۱۸۷۵-۱۸۹۳). آنری کزلیس (ژان لاهور)^۷ (۱۸۴۰-۱۹۰۱)، پزشک و شاعر سمبولیست فرانسوی، «با عرفان اسلامی و تصوف ایرانی و فلسفه هندو آشنایی داشت» (حدیدی ۳۷۵). کزلیس با مطالعه اشعار حافظ شیفته او شد:

دیوانه گل‌ها بود،
روحي شعله‌ور و بی‌قرار داشت، و در آتش عشق ماهرویان می‌سوخت...
اما... به عشق الهی روی آورد. (همان ۶۶۲)

1. *Le songe de Khèyam*
4. *mythes et poems*
7. Henri Cazalis (Jean Lahor)

2. Maurice Bouchor
5. Andre Bellesort

3. *Les pöemes de l'amour et de la mer*
6. *L'illusion*,

او در قطعه‌ای دیگر با خیام درددل می‌کند:

درود به خیام.

آن خردمند ملکوتی که رباعیات او مستی عارفانه و بی‌پایان خدا و شراب و زن را برای روح ما همراه می‌آورد. (آذر ۴۴۵)

این شاعر فرانسوی به‌درستی مضامین شعر فارسی را دریافته است و اهم موارد و مسائل آن را می‌شناسد. توجه کزلیس به شعر خیام هم در مضامین و هم در فرم ادبی اشعار او نمود می‌یابد. او در آثارش از مولانا، عطار، غزالی و جامی نیز نام برده است.
۲.۷. میناها و حکاکای ها^۱ (۱۸۵۲) و شرق^۲ (۱۸۷۷). تنوفیل گوتیه^۳ (۱۸۱۱-۱۸۷۲)، از شاعران و منتقدان قرن نوزدهم فرانسه، به اشعار خیام که آنها را از طریق ترجمه نیکلا خواننده بود علاقه‌مند شد. مجموعه آرای وی در باب اشعار و شخصیت خیام در ضمن مقالاتی آمده است که پس از مرگش در کتابی به نام شرق به چاپ رسید. گوتیه در خلال این مقالات تعدادی از رباعیات خیام را به نثر فرانسوی برگردانده است:

انسان از این آزادفکری مطلق که گستاخ‌ترین متفکران معاصر را یاری برابری با آن نیست... به شگفت می‌آید... در این اشعار کوتاه، شاعر بلندپایه ایرانی حتی سرگذشت ذره‌ای خاک را در گل کوزه‌گران و خشت لب بام‌ها دنبال کرده است. (حدیدی ۳۶۸)

گوتیه در باب تصوف خیام آورده است:

عمر خیام، در بحبوحه جنگ و نبردها و اختلافات، در سکوتی در انزوای دهکده آرام خود با اشتیاق فراوان به فلسفه صوفیه، که تفکر آزاداندیشانه مردمان شرقی است، می‌پرداخت. «گوتیه ۶۲»

گوتیه همچنین در کتاب میناها و حکاکای ها شاعران ایرانی چون حافظ، سعدی و نظامی را می‌ستاید:

گوته در شهر وایمار از همه چیز دوری گزیده بود تا تنها به دیوان خود بپردازد و فقط گل‌های باغ حافظ را پرپر کند، من نیز... میناها و حکاکای ها را سرودم. (شفا ۱۱۶)

۲.۸. اشعار نیچه. فریدریش ویلهلم نیچه^۴ (۱۸۴۴-۱۹۰۰)، شاعر و فیلسوف آلمانی و صاحب‌نظر در فلسفه و الهیات و جهان‌شناسی، از شناخته‌شده‌ترین و اثرگذارترین چهره‌های فلسفی قرن نوزدهم بود. نیچه به فرهنگ شرقی و آیین اوستایی و تاریخ و ادبیات ایران علاقه‌مند بود. آثار این حسن نظر در تعدادی از کتاب‌های او مانند چنین گفت زرتشت^۵ (۱۸۸۳-۱۸۸۵)، حکمت شادان^۶ (۱۸۸۲)، فراسوی نیک و بد^۷ (۱۸۸۶)، تبارشناسی اخلاق^۸ (۱۸۸۷) و اشعار او نمایان است. پاره‌ای خطاب به حافظ:

1. *Emaux et Camees*

4. Friedrich Wilhelm Nietzsche

7. *Jenseits von Gut und Bose*

2. *l'Orient*

5. *Also sprach Zarathustr*

8. *Zur Genealogie der Moral*

3. Théophile Gautier

6. *Die frohliche Wissenschaft*

تو همه‌ای، تو هیچی، میخانه‌ای، می‌ای، ققنوسی، کوهی، موشی،
...تو و شراب؟! (نیچه ۱۱۶)

۲.۹. دیوان غربی - شرقی^۱ (۱۸۱۹). یوهان ولفگانگ فون گوته^۲ (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ادیب و فیلسوف نامی قرن هجدهم و نوزدهم بود. او در ۱۸۱۹ دیوان غربی - شرقی، یعنی بزرگ‌ترین اثرش را که مربوط به ایران بود، سرود. تقلید از حافظ و تمجید از شعر و سرزمین و فرهنگ او به مهم‌ترین هدف گوته در این دیوان مبدل شد.
پاره‌ای از ابیات او:

ای حافظ قدسی، تو را لسان‌الغیب نامیده‌اند و سخندانان ارزش کلامت نشناخته‌اند. (گوته ۸۰)
آنچه دیگران خواهند تو خود دانی؛ آن همه را تو دریافته‌ای. (همان ۸۱)

بهره‌مندی گوته از مضامین و مفاهیم شعر حافظ ذیل موضوع موردنظر او در دیوان غربی - شرقی در قالب مستقیم و به شکل تقلید و تمجید و تکرار واژه‌های شعر او و نیز به شکل اثرپذیری کلی و ساختاری نمود یافته است.

۳. نمود اثرپذیری در عنوان اثر

در این گونه اغلب قطعه‌ای از یک اثر مجزا شده و به یکی از اجزای فرهنگ و ادب ایرانی اختصاص یافته و با آن عنوان گرفته است. مانند آثار زیر:

۳.۱. فردوسی در تبعید^۳ (۱۸۸۵). سرادموند گاس^۴ (۱۸۴۹-۱۹۲۸)، شاعر و نویسنده انگلیسی سده‌های نوزدهم و بیستم، این اثر را در بیان علاقه‌مندی خود به این شاعر ایرانی به نگارش درآورد:
فردوسی، بزرگ‌ترین شاعران جهان، هموست که زبانش پارسی شیرین است و چون نوازش شاخ و برگ درختان زیر باران است... نام وی شکوه و مباحات بسیاری برای ایران به ارمغان آورد، لیکن مهجور و در تبعید ماند. (گوس ۷)

۳.۲. «انعکاسات هزارویک شب»^۵ (۱۸۳۰) و «پارسی»^۶ (۱۸۲۷). آلفرد تنیسن^۷ (۱۸۰۹-۱۸۹۲) از نامدارترین و محبوب‌ترین شاعران انگلیسی در دوره مورد نظر است. او منظومه «انعکاسات هزارویک شب» را - همان‌گونه که از نام آن پیداست - در باب این اثر ایرانی - هندی نوشته است:

آن زمان که در نزدیکی رود دجله متولد شده بودم، در میان مسلمین به حقیقت قسم خورده،
همه این زیبایی‌ها در روزگار پیشوایی هارون‌الرشید نیکوسرشت بود. (تنیسن ۸)

در «افسانه ایران زمین»^۸ آورده است:

1. *West ostlicher Diwan* 2. Johan Wolfgang von Goethe 3. *Firdausi in Exile*
4. Sir Edmund William Gosse 5. "Recollections of *The Arabian Nights*" 6. "Persia"
7. Alfred Tennyson 8. "A Legend of Old Persian"

در گلستانی از سرزمین ایران، سال‌ها پیش، به نقل از گفته شعرا،
در محل تلاقی سه رودخانه، مردمانی شادکام سکنی گزیده بودند. (همان ۱۲)

در قطعه‌ای از دو برادر^۱ (۱۸۲۷) به نام «پارس» چنین آورده:

ایران سرزمین مردمان چشم‌روشن بلندپیشانی است،
جایی که هر نسیم خوش‌رایحه‌ای عطر گل‌های آفتابی را به همراه دارد. (همان ۷۶۱)

با وجود آنکه اشعار تینسن در «عنوان» نمودار اثرپذیری از ادبیات شرق هستند، در اشعارش
به‌وضوح از شاعران ایرانی نام نمی‌برد و تقلید نمی‌کند لیکن با مطالعه این آثار، اثرپذیری از حافظ
و تا حدودی خیام در مضمون آنها دیده می‌شود.

۳.۳. «محلل سمرقند»^۲ (۱۸۰۵). یواسن دُ لاشابوسی^۳ (۱۷۵۲-۱۸۲۰) فرانسوی، در نمایش‌نامه‌ای که به نام
«گلستان» یا «محلل سمرقند» معروف است، بر ذهن و زبان نویسندگان و شاعران بعد از خود تأثیر گذاشت و
توجه شیفتگان رمانتیسیسم را به خود جلب کرد (آذر ۳۵۷). منشأ اثر این نمایش‌نامه فقط کتاب گلستان
سعدی نیست بلکه بیش از آن به داستان‌های هزارویک شب و حکایت «علاءالدین ابوالشامات» نظر دارد.

۳.۴. منظومه «فردوسی شاعر»^۴ (۱۸۵۱). هاینریش هاینه^۵ (۱۷۹۷-۱۸۵۶)، ادیب، روزنامه‌نگار و
منتقد نامی، منظومه فوق را در وصف شاهنامه و سختی‌های سرایش آن سروده و در کتاب رومانس^۶
گنجانده است:

فردوسی، نگارنده شاهنامه که کتابی نامدار و آسمانی است. او این حماسه بزرگ را به فرمان شاه نگاشت،
شاهی که برای هر مصرع آن، دهش یک سکه زرین را وعده داد» (هاینه ۱۰۲).

هاینه در این شعر بلند به‌زیبایی ماجرای فردوسی و سلطان محمود را در سه صحنه شرح می‌دهد.
۳.۵. شب‌های پارسی^۷ (۱۸۶۵-۱۸۹۶). آرمان رنو^۸ (۱۸۳۶-۱۸۹۵) شاعر مطرح فرانسه و پیرو
مکتب پاراناس بود. فردوسی، خیام، حافظ، سنایی، عطار، جامی و مولوی شعرای موردتوجه رنو
بودند. اشعار عرفانی و مذهبی عطار و حافظ بیش از همه در شعر او اثر نهاد که در کتاب مذکور نمود
یافته است. وی قطعاتی از اشعار این ادیبان ایرانی را در اثر خود به شکل آزاد ترجمه کرده است:

پری‌رویوان زابلستان چون غزالانی که از نیش مگسان به جست‌وخیز آیند به پایکوبی برخاسته‌اند.
ناخن‌های لطیفشان به رنگی گلگون آراسته است اما هیچ‌کس به‌جز سلطان آنان حق دیدن این
زیبارخان را ندارد. (شفا ۲۲۸)

رنو در اشعار خود به شکل گسترده‌ای از ادبیات پارسی تأثیر گرفته است. اثرپذیری او هم
واژگان و مفاهیم را دربرمی‌گیرد و هم شکل ادبی و زبانی آن بسیار به شعرهای پارسی شباهت دارد.
عنوان اثر او، یعنی شب‌های پارسی، نمودار کامل وسعت این اثرپذیری است.

1. *Two Brothers* 2. *Gulistan ou Les hulla de Samarcande* 3. *Poisson de la Chabeaussiere*
4. "Der Dichter Firdusi" 5. Christian Johan Heinrich Heine 6. *Romanzen*
7. *Les Nuits Persane* 8. Armand Renaud

۳.۶. «گل‌های اصفهان»^۱ (۱۸۸۶). شارل ماری رنه لکننت دُ لیل^۲ (۱۸۱۸-۱۸۹۴)، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و مترجم فرانسوی قرن نوزدهم و از بانیان مکتب ادبی پاراناس، تحت‌تأثیر اشعار سعدی شکواییه «گل‌های اصفهان» را سروده است:

گل‌های کرکین جامه اصفهان و یاسمن‌های موصل و شکوفه‌های نارنج همه معطرند.
اما دم لطیف تو، ای لیلائی سیمین‌تن، از عطر همه آن‌ها تروتازه‌تر و از بوی همه آن‌ها دل‌پذیرتر است. (شفا ۱۱۸)

در این شعر — همان‌گونه که از نام آن پیداست — ساختار شعر و توصیفات یادآور فضایی ایرانی است و به تبعیت از اشعار غنایی فارسی، وصف طبیعت غالب است.

۳.۷. «گل‌های سعدی»^۳ (۱۸۶۰). مارسلین دبورد والمور^۴ (۱۷۸۶-۱۸۵۹) بانوی هنرپیشه، شاعر و نویسنده و رمانتیک‌نویس فرانسوی در سده هجدهم و نوزدهم از ادبیات فارسی بیشتر به شعر و شخصیت سعدی توجه داشت و تحت‌تأثیر او این قطعه را سرود:

بامدادان خواستم برایت گل‌های سرخ ارمغان آرم.
اما آن قدر گل در دامنم انباشتم که بند فشرده آن تاب نیاورد و گسست. (شفا ۸۰)

علاوه بر عنوان منظومه که حاوی نام سعدی است، الهام‌پذیری از دیباچه گلستان نیز در قطعه مذکور آشکار است.

۴. ذکر نام شاعران

در این شیوه، شاعر اروپایی، به سبب آشنایی پیشین، در لابه‌لای اثرش از شاعران ایرانی نام می‌برد، لیکن چندان به آنان نمی‌پردازد؛ در آثاری مانند:

۴.۱. سلطان لک‌لک^۵ (۱۸۸۷). ویلیام تگری^۶ (۱۸۱۱-۱۸۶۳)، از نویسندگان انگلیسی سده نوزدهم، طنزپرداز قهاری بود. اثری که در آن از سعدی و حافظ نام می‌برد سلطان لک‌لک است. «این اثر به سبک هزارویک شب نوشته شده است اما نوع شخصیت‌پردازی فکاهی اثر و کلمات و اصطلاحات آن از نوع انگلیسی مدرن و گاهی حتی بسیار عامیانه است، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد کل اثر نقیضه‌ای بر هزارویک شب است» (میستر ۵۶). تگری در این اثر آورده است:

صدای آواز خواندن درویشی به گوش می‌رسید که اشعار سعدی را با لحن سوزناکی می‌خواند. یک درویش مقدس، کهنسال و عالم که قادر بود در زیر نور آفتاب هر زبانی را بفهمد. (تگری ۷۴۳)

اصل و اساس این قصه به عنصر پیکرگردانی بازمی‌گردد که در داستان‌های تخیلی هزارویک شب به‌وفور اتفاق افتاده است.

1. "Les roses d'Ispahan" 2. Charles Marie Rene Leconte de Lisle 3. "Les Roses de Saadi"
4. Marceline Desbordes Valmore 5. Sultan Stork 6. William Makepeace Thackeray

۴.۲. سرگذشت سار سفید^۱ (۱۸۵۳). آلفرد دُ موسه^۲ (۱۸۱۰-۱۸۵۷) شاعر، رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس پرکار عهد رمانتیسیم فرانسه بود. او در این اثر از سعدی نام می‌برد و یکی از شخصیت‌های داستان گویا خود سعدی است. از زبان بلبل چنین می‌نویسد:

من عاشق گل سرخ هستم. سعدی، شاعر پارسی، وصفش را گفته است. (موسه ۲۹)

سرگذشت سار سفید داستانی کوتاه به شیوه فابل و از زبان پرندگان است که منطق‌الطیر عطار را به یاد می‌آورد. هرکدام از پرندگان در این منظومه تمثال یکی از شعرای زمان و بلبل، در مقام بهترین پرنده، استعاره از سعدی است.

۴.۳. بی‌ریشه‌ها^۳ (۱۸۹۷). موريس بارس^۴ (۱۸۶۲-۱۹۲۳) سیاستمدار، خبرنگار و نویسنده شرق‌شناس فرانسوی بود. آثار مولانا، سعدی و شاهنامه فردوسی بسیار مورد توجه وی واقع شد. او در کتاب مذکور از سعدی و گلستان نام برده است:

به یاد می‌آورم مادر عزیزم که بسیار زیبا بود، زمانی که من با جعبه‌های زیبای رنگی در کنار او بازی می‌کردم و خودم را سرگرم می‌کردم، برایم از داستان‌های کتاب گلستان می‌خواند. (بارس ۱۰۲)

۵. استفاده از نام اماکن و شخصیت‌های شاخص، مانند:

۵.۱. سهراب گروگان^۵ (۱۸۳۲). جیمز موریه^۶ (۱۷۸۰-۱۸۴۹) فرستاده سیاسی دولت بریتانیا به سرزمین‌های شرقی بود لیکن وی بیشتر به رمان‌هایی که بعدها نوشته است شناخته می‌شود. یکی از آثار قابل توجه، لیکن نه‌چندان معروف موریه، کتاب سهراب گروگان است. شیوه مؤلف در خلق این اثر ادغام برخی وقایع و شخصیت‌های تاریخی با افسانه و داستان‌پردازی است. او در این اثر، علاوه بر آنکه عنوان کتاب و فضای آن را شرقی آفریده است، از نام برخی شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند زال و سهراب نیز بهره گرفته است.

۵.۲. اشعار سر جان ملکم^۷ (۱۷۶۹-۱۸۳۳). ملکم خاورشناس انگلیسی است که در کسوت سیاست به ایران سفر کرد و کتاب تاریخ ایران^۸ (۱۸۱۵) را همچون رهاورد سفرهای خود نوشت. ملکم همچنین اشعاری در وصف ایران و تاریخ و ادبیات و شاعران سروده است:

سرزمین پارس دارای شکوه خیره‌کننده‌ای از نبوغ مردمانش است:

چون فردوسی و اشعارش و تندیس‌هایی که داستان‌سرایی می‌کنند

و می‌گویند که رستم چگونه پیروز و سهراب چگونه کشته شد. (ملکم ۴)

ملکم در این اثر، علاوه بر تمجید از شاعران و شخصیت‌های ایرانی و وصف ایران و تاریخ و هنر و ادبیات آن، به توصیف تعدادی از شهرهای ایران نیز می‌پردازد.

1. *Histoire d'un merle blanche*

4. Auguste Maurice Barres

7. Sir John Malcolm

2. Alfred de Musset

5. *Zohrab the hostage*

8. *The History of Persia*

3. *Les D'eracin'es*

6. James Jastinian Morier

۵.۳. لاله‌رخ^۱ (۱۸۱۷). تامس مور^۲ (۱۷۷۹-۱۸۵۲) شاعر انگلیسی‌زبان و ایرلندی تبار سده نوزدهم و از بانیان جنبش رمانتیسزم در اروپاست. محصول مطالعات چندین ساله این ادیب ایرلندی در رمانی به نام لاله‌رخ تجلی یافته است. پاره‌ای از این اثر:

چون آن زیباروی تلاش بی‌محابای مرد عاشق را مشاهده‌کرد،

...کمند گیسوان مشکین خود را برای او به پایین سرازیر کرد. (مور ۱۸۳)

منظومه لاله‌رخ روایتی حماسی، عاشقانه و تخیلی است که میزان اطلاع و دانش تامس مور از ادبیات و دنیای شرق را نمایش می‌دهد. او شعر فردوسی و حافظ و سعدی و جامی را به خوبی می‌شناخت و از آنان به بزرگی و توانمندی و حکمت یاد می‌کند. علاوه بر این، آشکارا از برخی داستان‌های شاهنامه چون قیام کاوه بر ضحاک و داستان زال و رودابه (قطعه بالا) اقتباس می‌کند یا از سیمرغ و ققنوس و رستم و دیو سپید و جام جهان‌نمای جمشید در خلال داستان‌هایش نام می‌برد.

۶. تضمین کلام با حکایت‌های مشهور فارسی، مانند:

۶.۱. نامه‌های لی هانت^۳ (۱۷۸۴-۱۸۵۹). هانت ادیب، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی سده نوزدهم به شعر شرقی توجه داشت. آثار وی حاکی از وقوف او بر تاریخ و ادبیات فارسی و عربی است. هانت در نامه‌ای به یکی از دوستانش از حکایت دادرسی سلطان محمود یاد کرده است. پاره‌ای از این قصه:

این حاکم شایسته بود که بر ایالتی عظیم چون قلب و سیعش و با آزادی بی‌انتهایش فرمانروایی کند. لیکن این حاکمان وقتی از شکوه و جلال سلطنت عاری می‌شوند چگونه در چشم دیگران ارزیابی می‌شوند؟ (هانت ۶۳)

او در این نامه سلطان محمود و شیوه دادرسی وی را از نوادر معرفی می‌کند. از نظر هانت، این حکایت نشانه نهایت عقل و خرد در حین عصبانیت و تألم و نماد آزاداندیشی در عین اصول‌گرایی برای کل بشریت است. وی همچنین حکایاتی از برخی عرفا چون ابراهیم ادهم در آثارش گنجانده است.

۶.۲. شعرهایی از منابع شرقی^۴ (۱۸۲۴). ریچارد چنویکس ترنچ^۵ (۱۸۰۷-۱۸۸۶)، کشیش انگلیسی سده نوزدهم، در آثارش نشان می‌دهد که با ادبیات فارسی و شاعران ایرانی و عقای^۶ و اندیشه‌های آنان، به‌ویژه در عرفان و تصوف، آشنا بوده است. مجموعه اطلاعات و اشعار ترنچ در این باب در اثری به نام شعرهایی از منابع شرقی گرد آمده است. پاره‌ای از این اثر که برگردانی از داستان «موسی و شبان» مثنوی است:

روزی موسی بر صخره‌های شیب‌دار کوه «هورب» ایستاده بود.

1. Lalla Rookh

4. Poems from Eastern Sources

2. Thomas Moore

5. Richard Chenevix Trench

3. James Henry Leigh Hunt

شاهد مردی تنها بود که از گله گوسفندان شعیب نگهداری می‌کرد.
چون گوسفندانش در حال گذر از چاله‌ها و دره‌های آن کوه بودند
صدای آنها و زنگوله‌هایشان نوایی در دشت و کوهستان ایجاد کرده بود. (ترنج ۵۸)
او در این اثر که مضامین آن از عنوانش هویداست، داستان‌هایی از اسکندر، هارون‌الرشید و
سلطان محمود آورده و شعرهایی از گلستان سعدی و عطار و مولوی انتخاب کرده است.

۷. تقلید آشکار، مانند:

۷.۱. «مردی که دیگر هرگز نخندید»^۱. ویلیام موریس^۲ (۱۸۳۴-۱۸۹۶) از هنرمندان و شاعران قرن
نوزدهم انگلستان و در زمره دوست‌داران ادبیات خاورزمین قلمداد می‌شود که در سال ۱۸۷۲ یک
نسخه مصور از رباعیات خیام را به چاپ رساند. وی در حکایت یادشده طرحی از داستان روز
شنبه هفت‌پیکر نظامی را ارائه کرده است. این داستان بخشی از مجموعه‌ای به نام بهشت زمین^۳
(۱۸۶۸-۱۸۷۰) است.

بخشی از این اثر:

در آن سایبان و بر اورنگی شگفت‌انگیز دوشیزه یگانه‌ای بر بالش‌ها تکیه داده بود،
... بانویی که بهرام در چنین جایگاهی مشاهده می‌کرد جلو آمد و نزدیک شد
و با چشمان زیبا و دوست‌داشتنی خود در مقابل او ایستاد. (موریس ۱۸۸)

اثرپذیری ویلیام موریس از داستان روز شنبه کتاب هفت‌پیکر به‌وضوح دیده می‌شود. هر دو
داستان در سرزمین هندوستان رخ می‌دهند و محور آنها قصری عجیب است. شخصیت اصلی هر
دو داستان بهرام نام دارد و ساختار و شالوده هر دو اثر نزدیک و مشابه است.
۷.۲. ثعلبه ویرانگر^۴ (۱۸۰۱). روبرت سائی^۵ (۱۷۷۴-۱۸۴۳) شاعر و تاریخ‌دان انگلیسی سده نوزدهم
بود. او آثاری در قالب‌های گوناگون شعر، داستان، تاریخ، زندگی‌نامه، ترجمه و نقد آفریده و همواره در
آنها به ادبیات شرقی نظر داشته است. «رابرت سائی در دو اثر خود یعنی ثعلبه و نفرین کاهاماً از اساطیر
ایران بهره برده است» (یوحنا ۳۷۰). این دو اثر در قالب اشعار بلند نشان از منابع غنی و خوبی دارند
که وی در این زمینه می‌شناخته است.

بخشی از داستان ثعلبه:

مرغ کهن‌سال در مقابل جوان چشمان متفکر خود را گشود و به تقاضای او بدین‌گونه پاسخ داد:
جریان این رود را به سمت شمال پیش بگیر. در سرچشمه رود، میان صخره‌ها، تمام آرایش‌های دنیوی
را از خود بزدا و بشوی. همان‌جا زانو بزن و پروردگار را جست‌وجو کن و با نیایش به درگاه او روح
خود را تقویت کن. (سائی ۲۲۶)

1. "The Man who Never Laughed Again"
4. *Thalaba the destroyer*

2. William Morris
5. Robert Southey

3. *The Earthly Paradise*
6. *The Curse of Kehama*

«طبقه‌بندی نظام کیهانی دین زرتشت و کیش مانوی و زروانی، که بر بنیاد دو نیروی نور و ظلمت است، اساس داستان‌سرایی مؤلف بوده است» (آزادی ده‌عباسانی، ۱۴۰۰: ۵۷). این اثر از دو شخصیت سیمرخ و ضحاک در شاهنامه فردوسی نیز بهره‌ بسیاری برده است.
۷.۳. سلطان لک‌لک. در این اثر تقلید از هزار و یک‌شب آشکار است.
۷.۴. لاله‌رخ. شکلی از داستان زال و رودابه در این اثر دیده می‌شود.

۸. تبعیت در فرم و قالب، مانند:

۸.۱. «در ستایش ونوس»^۱ (۱۸۶۶). الگرنون چارلز سوین‌برن^۲ (۱۸۳۷-۱۹۰۹)، نویسنده، منتقد و شاعر پرکار انگلیسی، «جزو اولین کسانی بود که به ارزشمندی اشعار فیتزجرالد پی‌برد و آنها را تعالی ظرافت، نهایت شناخت و ترجمه‌کمال زیبایی نامید» (مارتین^۳ ۱۱۸). وی مجذوب فرم قالب رباعی فارسی شد که منجر به سرایش شعر «در ستایش ونوس» شد.
نمونه‌ای از رباعیات وی:

در آن جایگاهی که می‌بینی، روزگاری، خان‌زادگانی در کمال بزرگی و صلابت می‌نشستند.
و بانوانی بودند که ملکه‌های خوبروی سرزمین‌های سبز قلمداد می‌شدند.
لیکن آنان، اکنون، همگی از فرارگرفتن در خاک سیاه‌روی و خاکستری گشته‌اند؛
اکنون غبارگرفته و بریان‌اند و تنها جامه‌ای از ریگزارها بر تن دارند. (سوین‌برن ۱۰)

شاعر در این اثر تمام فنون سرایش رباعی را هم در فرم و قالب و هم در مضامین و مفاهیم به‌خوبی مراعات کرده است.

۸.۲. آنری کرلیس نیز، که پیش از این معرفی شد، تحت‌تأثیر خیام اشعاری دارد که هم در فرم و هم در محتوا چون رباعی است.

۹. بهره‌وری واژگانی از مؤلفه‌های آیینی ایرانی، مانند:

۹.۱. رمان نایتمر آبی^۴ (۱۸۱۸). تامس لاو پیکاک^۵ (۱۷۸۵-۱۸۶۶) شاعر و نویسنده طنزپرداز مکتب رمانتیسیم در انگلستان بود. او همواره به اسطوره‌های ایران باستان و به آیین زرتشتی علاقه‌مند بود. نمود این اثرپذیری در تعدادی از رمان‌های وی مشهود است. از آن جمله می‌توان به رمان نایتمر آبی اشاره کرد:

آقای «توباد» معتقد به هزاره‌مانویت است. او دوازده قطعه از دوازده فصل مکاشفه را همواره بر زبان می‌راند. (پیکاک ۱۷)

1. "Laus Veneris"
4. *Nightmare Abbey*

2. Algernon Charles Swinburne
5. Thomas Love Peacock

3. Martin

رمان نایتمر آبی یکی از مشهورترین آثار پیکاک است. این رمان از آنجا با آیین زرتشتی پیوند می‌یابد که نویسنده اطلاعات خود را در این زمینه از زبان یکی از شخصیت‌های اثر به نام آقای توباد بیان می‌کند که به اهریمن به عنوان خدای تاریکی‌ها و اورمزد به عنوان خدای نور معتقد است.

۹.۲. نمایش‌نامه مانفرد^۱ (۱۸۱۷). جورج گوردون لرد بایرون^۲ (۱۷۸۸-۱۸۲۴)، ادیب نامدار سده نوزدهم و یکی از ارکان جنبش رمانتیسم در انگلستان، نیز تحت تأثیر ادبیات شرقی بود. در نمایش‌نامه مذکور، شخصیت «اهریمن»، «دیوان» و «ارواح» از روی اندیشه‌های زرتشتی در منابعی چون شاهنامه الگوبرداری شده است. همچنین استفاده از واژگانی چون «مجوسان»، «دهقانان» و... نمودار بهره‌وری واژگانی بایرون از منابع شرقی است.

ارواح هفتگانه، زمین، اقیانوس، آسمان، شب، کوه‌ها، باد و ستاره سرنوشت تو، همه آماده و گوش به فرمان تو اند، ای فرزند خاک. (بایرون ۱۲)

۱۰. بهره‌وری از واژه‌های عاریتی

در متن‌های نویسندگان اروپایی، علاوه بر دیگر اثرپذیری‌ها، گاه کلماتی فارسی به چشم می‌خورد که به خط بیگانه درآمده است. به عنوان مثال:

۱۰.۱. لرد تیسون واژه‌های «بلبل» و «گلستان» را ترجمه نکرده و آنها را به شکل Bullbul و Gulistan آورده است.

۱۰.۲. در داستان سلطان لک‌لک و یلیام تگری تعداد فراوانی از واژه‌هایی چون Canary, Divan, Sultan به کار رفته است.

۱۰.۳. اوژن مانوئل در اشعارش از واژه Derviche استفاده کرده است.

۱۱. ساختار شرقی اثر

در این نوع اثرپذیری، متن نویسنده اروپایی مجموعه‌ای کاملاً شرقی است و عنوان و محتوا و مضمون آن مملو از نشانه‌های ادبیات و فرهنگ فارسی و شرقی است. مانند:

۱۱.۱. رمان حاجی بابای اصفهانی^۳ (۱۸۲۴). این رمان جیمز موریه که تصویری از شرقیان و ایرانیان برای جهان غرب ترسیم می‌کند، گرچه با تعصب، بدبینی و اغراق فراوان همراه است موردپسندترین و مقبول‌ترین تعریف ممکن از شرق از دیدگاه اروپاییان است. از این‌رو، بزرگان ادبیات اروپا این اثر را شاهکار خواننده و از آن تمجید فراوان به عمل آورده‌اند.

بخشی از متن اثر:

1. *Manfred*

2. *Georg Gordon Byron*

3. *The Adventures of Hajji Baba of Isphahan*

در عالم سخن‌دانی هم، از برکت نفس آخوند، صحبت خود را مناسب کلام از اشعار شعرای بنام، خاصه از سخنان شیخ سعدی و خواجه حافظ، نمکین و رنگین می‌نمودم. (موریه ۳۲)

روایت این اثر، تحت تأثیر هزارویک شب، به شیوه داستان در داستان است. علاوه بر این، نویسنده اشعار حافظ و سعدی را می‌شناخته و در همین بند به آنها اشاره کرده است. در کل، اطلاعات دقیق و شگفتی در باب آداب و رسوم و اماکن و آثار و فرهنگ و مذهب و باورها و خلق و خوی ایرانیان در کتاب وجود دارد.

۱۱.۲. داستان‌های «پیامبر نقاب‌دار خراسان» و «آتش پرستان». منظومه لاله‌رخ از تامل مور چهار بخش اصلی دارد که دو داستان مذکور جزو آن هستند. «پیامبر نقاب‌دار خراسان» در باب قیام مقنع در خراسان در برابر حکومت اعراب در ایران است. داستان «آتش پرستان» نیز از نظر مطابقت با آیین‌های کهن ایرانی - اوستایی، مهم‌ترین داستان شرق‌شناسانه لاله‌رخ قلمداد می‌شود. قهرمانانی که تامل مور در این داستان توصیف می‌کند بسیار به پهلوانان شاهنامه و سرداران واقعی ایرانی در تاریخ در جریان مقاومت در برابر اعراب شباهت دارند. همچنین شکلی از داستان زال و رودابه در لاله‌رخ دیده می‌شود.

۱۱.۳. داستان‌های آسیایی^۱ (۱۸۷۶). کنت ژوزف آرتور دُ گوبینو^۲ (۱۸۱۶-۱۸۸۲)، شاعر، نویسنده و ایران‌شناس فرانسوی در زمان ناصرالدین‌شاه به عنوان رجل سیاسی دولت فرانسه دو بار و به مدت چند سال به ایران سفر کرد. زندگی در ایران وی را شیفته مردم و فرهنگ و آثار این سرزمین ساخت. کتاب داستان‌های آسیایی اثری است که کل حوادث آن در باب مردمان ایران، قفقاز و ترکمن است. نمونه‌ای از متن اثر:

قد و قامت بلند، چشمان بزرگ و تیزبین، ابروان قلمی کشیده، سبیل باریک و بلند و صورت سبزه محسن ثابت می‌کرد که او از اولاد و اعقاب همان تیره از ایرانیان است که در شمال شرق خراسان سلطنت با عظمت پارت را با شمشیر دشمن‌گداز و تیر و کمان جگرسوز خویش بنا گذاشتند. (گوبینو ۵)

۱۲. اثرپذیری مستتر

در این حالت، در متن نگارش‌یافته، به اسامی و نشانه‌های شعر فارسی مستقیم اشاره نمی‌شود لیکن کل اثر در توصیفات و تخیلات و تصویرسازی‌ها به آثار شرقی و فارسی بسیار نزدیک است. استخراج این نوع تأثیرپذیری به تحلیل و ظریف‌بینی ویژه‌ای نیاز دارد. مانند:

۱۲.۱. دریاورد فوتوت^۳ (۱۷۹۸) و قطعه «قوبلای خان»^۴ (۱۷۹۸). سموئل تیلور کالر ریچ^۵ (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی، به شعر شرقی توجه داشت. او از بانیان مکتب

1. *Les Nouvelles Asiatiques*

2. Joseph Arthur de Gobineau

3. *The Rime of the Ancient Mariner*,

4. "Kubla Khan"

5. Samuel Taylor Coleridge

رمانتیسیم محسوب می‌شود. خیال‌انگیز بودن آثار کالریج ناشی از مطالعه و علاقه‌مندی او به کتاب هزارویک شب است. منظومه داستانی - تخیلی «قوبلای خان» از آثار قابل توجه این شاعر است:

آه و افسوس از آن شکاف عمیق و شگرف که رود از آن سرازیر شده،
چونان واویلای زنی که برای عاشق شیطانی خود شیون سر می‌دهد. (فنتون^۱ ۲۰)

علاوه بر اینکه کل منظومه در باب یک امپراتور مغول و مربوط به سرزمین‌های شرقی است، عبارت‌هایی از آن نیز یادآور آثار شرقی است. مثلاً زنی که در شعر برای عاشق شیطانی خود شیون می‌کند، یادآور داستان «گدای دوم» از داستان‌های هزارویک شب است که در آن، زنی در بند عفريت عاشقی گرفتار آمده و مدام در شیون و زاری است. به طور کلی، خصیصه بارز رازآلود بودن و ابهام داشتن شعر تحت تأثیر داستان‌های تخیلی هزارویک شب است. این تأثیرپذیری در دیگر اثر کالریج، یعنی دریاورد فرتوت، نیز دیده می‌شود که حاوی مضامین رازآلود و ماجراجویانه شرقی است. پس از مطالعه این داستان، قطعاً حکایت سندباد در ذهن خواننده تداعی می‌شود و عناصر و اجزایی وجود دارد که مجموع آن یادآور متون عرفانی فارسی است، مانند اینکه کل داستان تمثیلی و نمادین است، مرغ نقش راهنما دارد، استفاده از عدد هفت که در متون عرفانی عدد مقدسی است و...

۱۲.۲. نمایش‌نامه مانفرد. در این اثر، برخی واژه‌ها و شخصیت‌ها یادآور متون شرقی است لیکن نویسنده اصراری بر هویداسازی این اثرپذیری ندارد. انفعال وی در برابر اندیشه‌های شرقی در کلیت اثر پدیدار می‌شود و درک و دریافت آن حاصل خوانش چندباره متن و آشنایی کافی با متون شرقی است. بسامد تبلور نشانه‌های ادبیات شرقی و پارسی در مانفرد خواننده را بدین سو سوق می‌دهد که این نمادها حاصل گرد آمدن بسیاری از آموزه‌های ادبیات ایرانی در ناخودآگاه مؤلف است. (آزادی‌ده‌عباسانی، ۱۳۹۹: ۲۰۵)

۱۲.۳. آثاری از آلفونس دُ لامارتین. برخی متون آثار او حال و هوای اشعار غنایی ایران را به ذهن متبادر می‌کند. منتخبی از منظومه «خاطرات کودکی»:

بسی شب‌ها در زیر این قبه بلورین بی‌انتها، که هیچ چیزش قدرت تیره کردن ندارد، نشسته و آفاق
بی‌کران طبیعت را با بال‌های تندرو خیال درنوردیده‌ام. (لامارتین ۳۶)

بخشی از «آسمان شب»:

ای ستاره درخشان آسمان که دیدگان کوتاه‌بین بشر تو را جز به چشم اختری بی‌حاصل نمی‌بیند، تو
بالاترین معمای جهان آفرینش هستی! برای چه چنین دیوانه‌وار در این راه مرموز پیش می‌روی و
لحظه‌ای در سیر دوارانگیز خویش برجای نمی‌ایستی؟ (همان ۴۹)

نیز برخی اندیشه‌های لامارتین خیام‌وارانه است، چون این پاره که از قطعه «شاخه بادام» گزینش شده است:

گوش فرا دار تا بشنوی که هر گلی که دستخوش این تندباد یغماگر می‌شود، پیش از آنکه قدم در وادی نیستی گذارد، چه می‌گوید: بکوشید تا این چند روزه عمر را با شادمانی به سر برید. (همان ۷۶)

توصیف طبیعت و آسمان و تشبیه آن به گنبد و گوی بلورین و تشبیه ستارگان به چهره تابناک زیبارویان، اشاره به شب زنده‌داری و رصد آسمان همراه با خیال‌پردازی، همگی شیوه‌هایی هستند که در اشعار پارسی مکرر به کار رفته‌اند. لامارتین همچنین در اشعارش، چون ادبیات عرفانی پارسی، به مناجات و تعظیم پروردگار نیز پرداخته است و از تسبیح و شکرگزاری موجودات سخن گفته است که این مفهوم در آثار ایرانی و به طور مشخص در اشعار سعدی و مولانا بسیار دیده می‌شود.

۱۲.۴. آثار الکساندر کوپه دُ سن دوناً^۱ (۱۷۷۵-۱۸۴۵). دونا شاعری فرانسوی بود که آثاری به شکل فابل و با همین عنوان نوشته است که در آنها تحت تأثیر سعدی و داستان‌هایی چون کلیله و دمنه است. «او برخی از مضامین حکایات گلستان را برگزید و بر اساس آنها داستان‌هایی انتقادی و پندآمیز ساخت، مانند داستان موش و گربه.» (حدیدی ۹۷)

تأثیر ادبیات فارسی بر این داستان‌ها اغلب مستقیم یا به شکل ترجمه متن نیست بلکه حکایت‌ها به سبب فضاسازی و مشخصاتی چون اندرزگویی، کوتاهی، و غافلگیر ساختن مخاطب، به شیوه حکایت‌پردازی در کلیله و دمنه و گلستان میل می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در قرن نوزدهم، آثار متعددی تحت تأثیر زبان و ادبیات فارسی در جامعه ادبی اروپا پدید آمد که عمدتاً در مکتب رمانتیسیسم و به دنبال آشنایی با دستاوردهای علمی و تحقیقی خاورشناسان خلق شد. مایه کیفی و کمی این خصیصه در آثار تعدادی از نویسندگان به قدری بود که از هر یک از آنها تحت عنوان ادیبی متأثر از زبان و ادبیات فارسی یاد شده است و آثار آنها قطعاً درخور پژوهش‌های این حوزه ادبیات تطبیقی است.

از کشور انگلستان، متیو آرنولد، ادوارد هنری پالمز، سر ادموند گاس، تینسن، ویلیام تگری، جیمز موریه، سر جان ملکم، تامس مور، لی هانت، چنویکس ترنچ، ویلیام موریس، رابرت سائی، سوین‌برن، تامس لاو پیکاک، لرد بایرون و تیلور کالریج؛ از کشور فرانسه، اوژن

مانوئل، آلفونس دُ لامارتین، فرانسوا کوپه، ویکتور هوگو، موریس بوشور، آندره بلسور، آنری کزلیس، تئوفیل گوتیه، پواسن دُ لاشابوسیه، آرمان رنو، لُکننت دُ لیل، دبورد والمور، آلفرد دُ موسه، موریس بارس، موریس مترلینگ، کنت دُ گوبینو، و کوپه دُ سن دونا؛ از آلمان فریدریش نیچه، هاینریش هاینه و یوهان ولفگانگ فون گوته از بزرگ‌ترین اثرپذیران از ادبیات و زبان فارسی در طول سده نوزدهم بودند که نشانه‌های این اثرپذیری در یک یا چند اثر آنان، با شدت و ضعف‌های متفاوتی، نمود یافته است.

با بررسی و تفحص کتاب‌های ادیبان نامبرده ذیل دسته‌بندی ویژه‌ای، خاص پژوهش حاضر، روشن شد که اثرپذیری از ادبیات فارسی در این آثار، به طور کلی، یا به شکل **واژگانی** است یا در **لایه‌های فکری و ادبی**. همچنین دسته‌ای از اثرپذیری‌ها **مبرهن و آشکارند** و تعدادی در متن اثر **مستترند** و به باریک‌بینی و تشریح اجزا و عناصر متن نیازمندند. در مقاله حاضر، دسته‌بندی تخصصی‌تر و جزئی‌تری در دوازده رده برای سهولت کشف رابطه مستقیم دو متن صورت پذیرفته است.

بر این اساس، دسته‌ای از آثار به ترجمه آزاد اشعار فارسی اختصاص دارد، مانند ترجمه سهراب و رستم آرنولد و شعرهای خانه و مدرسه اوژن مانوئل که ترجمه‌ای است از حکایت‌های سعدی، و نیز اشعار فراوان هنری پالمیر. یک نمودار اثرپذیری از شعر فارسی در آثار قرن نوزدهم، که بسامد زیاد دارد، تمجید و بزرگداشت شاعران ایرانی است. لامارتین، کوپه و هوگو در آثار خود فردوسی را تحسین کرده‌اند و نیچه و گوته به صراحت حافظ را ستوده‌اند. آنری کزلیس نیز به تمجید از خیام و حافظ پرداخته است. تمجید از خیام به شکل گسترده‌تری در آثار موریس بوشور و تئوفیل گوتیه نیز دیده می‌شود.

یکی دیگر از شاخه‌های اثرپذیری از زبان و ادبیات فارسی نمود یک واژه یا اصطلاح شرقی در عنوان اثر است، مانند فردوسی در تبعید، «انعکاسات هزارویک‌شب»، «پارس»، «محلل سمرقند»، «شب‌های پارسی»، «گل‌های اصفهان»، «گل‌های سعدی» و قطعه «فردوسی شاعر». گاه ادیب اروپایی در لابه‌لای متن فقط به نام شاعران اشاره دارد؛ مثلاً در کتاب سلطان لک‌لک از سعدی و حافظ نام برده شده است. نام سعدی در آثار آلفرد دُ موسه و موریس بارس نیز آمده است. در پاره‌ای از آثار، نام شخصیت‌های آثار فارسی یا نام اماکن فارسی آمده است. این عناوین در آثار جیمز موریه و سرجان ملکم و تامس مور به وفور دیده می‌شود. برخی از ادیبان اروپایی برای تضمین کلام از حکایت‌های فارسی بهره گرفته‌اند، مانند حکایت دادرسی سلطان محمود و حکایت ابراهیم ادهم در آثار لی هانت یا داستان موسی و شبان در منابعی از شعر شرقی ترنج. فرم و قالب شعر فارسی، مثلاً رباعیات خیام، در اشعار آنری کزلیس و

سویین برن کانون توجه بوده است. تعدادی از شاعران در سطح واژگانی از مؤلفه‌های آیینی پارسی و شرقی بهره برده‌اند، مانند رمان نایتمر آبی و نمایشنامه مانفرد، که به عناصر آیین زرتشتی توجه دارند. گاه نیز ادیب اروپایی وام‌واژه‌های فارسی را با رسم‌الخط لاتین در اثرش می‌آورد. ویلیام تکرر، لرد تنیسن، و اوژن مانوئل از این شیوه استفاده کرده‌اند. برخی آثار نیز چون رمان حاجی بابای اصفهانی، داستان‌های آسیایی گوینو و بخش‌هایی از لاله‌رخ دارای ساختار کاملاً شرقی هستند. علاوه بر اینها، تقلید از آثار فارسی یکی از شیوه‌های متداول اثرپذیری است. این روش در برخی آثار مبرهن و قابل تشخیص است، مانند تقلید داستان «مردی که دیگر هرگز نخندید» از داستان روز شنبه هفت‌پیکر نظامی و نیز تقلید دلدادگی زال و رودابه در بخش‌هایی از لاله‌رخ. رابرت سائی نیز در منظومه ثعلبه ویرانگر از داستان فریدون و ضحاک تقلید کرده است.

گاهی اثرپذیری آشکار نیست بلکه در لایه‌های کلام مستتر است و کشف و شناسایی آن به تحلیل و موشکافی متن نیاز دارد. کالریج در داستان دریانورد فرتوت به هزارویک شب نظر دارد، بایرون در نمایشنامه مانفرد تحت نفوذ اندیشه‌های زرتشتی و عرفانی فارسی است و لامارتین نیز در دامنه وسیعی از آثار خود از عناصر و افکار ویژه متون فارسی چون اشعار غنایی و عرفانی و تفکر خیامی به شکل مستتر بهره گرفته است.

منابع

- آذر، امیر اسماعیل (۱۳۸۷)، ادبیات ایران در ادبیات جهان، تهران، سخن.
- آرنولد، ماتیو (۱۳۵۳)، سهراب و رستم، ترجمه منوچهر امیری، ج. ۳. شیراز، انتشارات دانشگاه پهلوی.
- آزادی ده عباسانی، نجیمه و دیگران (۱۴۰۰). «اثرپذیری ساختاری - روایی رابرت سائی در منظومه حماسی ثعلبه ویرانگر از شاهنامه فردوسی»، پژوهشنامه ادب حماسی، دوره ۱۷، ش ۱، بهار، ص ۳۹-۶۱.
- _____ (۱۳۹۹)، «تحلیل نمایشنامه مانفرد اثر لرد بایرون بر اساس تأثیرپذیری از ادبیات پارسی و شرقی»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۸، ش ۳، (پیاپی ۲۵)، پاییز، ۱۸۶-۲۰۸.
- بایرون، جورج گوردن (۱۳۹۵)، مانفرد. ترجمه حسن قدسی، تهران، نی.
- جوادی، حسن (۱۳۹۶)، تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات انگلیسی. تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سمت.
- حدیدی، جواد (۱۳۷۳)، از سعدی تا آراگون، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- زندلی، معصومه (۱۳۹۳)، «ترجمه شاهنامه و تأثیر آن در آثار هوگو، لامارتین و کوپه»، زبان و ادب فارسی، دوره ۶، ش ۱۸، بهار، ص ۴۷-۷۳.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۲)، کلیات سعدی، به‌کوشش محمدعلی فروغی، تهران، طلوع.

- شفا، شجاع الدین (۱۳۳۲)، ایران در ادبیات جهان، ج. ۱، تهران، کتابخانه ابن سینا.
- گوینو، ژوزف آرتور د (۱۳۵۰)، افسانه‌های آسیایی، ترجمه محمد عباسی، تهران، سینا.
- گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۹۴)، دیوان غربی - شرقی، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس.
- لامارتین، آلفونس (۱۳۳۲)، نغمه‌های شاعرانه، ترجمه و نگارش شجاع الدین شفا، ج. ۷، تهران، کانون معرفت.
- موریه، جیمز (۱۳۵۴)، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، ترجمه یوسف رحیم‌لو، تبریز، حقیقت.
- موسه، آلفرد د (۱۳۹۶)، سرگذشت یک سار سفید، ترجمه محبوبه میدانی و محبوبه جرجانی، تهران، سپیده باوران.
- نیچه، فریدریش (۱۳۹۴)، اکنون میان دو هیچ، ترجمه علی عبداللهی، ج. ۶، تهران، جامی.
- هانیه، هاینریش (۱۳۴۴)، «فردوسی شاعر»، ترجمه احسان طبری، دنیا، دوره ۲، سال ۶، ش ۲، ص ۱۰۲-۱۰۴.
- یوحنا، جان (۱۳۸۵)، گستره شعر پارسی در انگلستان و امریکا، ترجمه احمد تمیم‌داری، تهران، روزن.

- <http://www.azonace.blogfa.com/post/548/2020>.
- Barres, Maurice (1897). *Les Deracines*. Paris: Bibliotheque-Charpentier.
- Bellessort, Andre (1849). *Mythes et Poèmes*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur.
- Bouchor, Maurice (1892). *Le Songe de Khèyam*. Paris: Lecène, Oudin et Cie.
- Fenton, James (2011). *Samuel Taylor Coleridge*. London: Faber and Faber Ltd.
- Gautier, Theophile (1877). *L'Orient*. Paris: G. Charpentier editeur.
- Goose, Edmund (1886). *Firdausi in Exile*. London: Kegan Paul, Trench & CO.
- Hunt, Leigh (1891). *Poems*. ed. by Reginald Brimley Johnson. London: J.M.Dent and Co.
- Malcolm, John (1814). *Persian: a poem*. London: J.Murray.
- Manuel, Eugene (1888). *Poesies Du Foyer et De L'cole*. Paris: Calmann Levy.
- Martin, William H and Sandra Mason (2011). *Edward FitzGerald's Rubaiyat Omar Khayyam*. London, New York, Delhi: Anthem Press.
- Meester, Marie E (1915). *Oriental Influences in the English Literature of the Nineteenth Century*. Heidelberg: C.Winter.
- Moore, Thomas (1817). *Lalla Rookh*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
- Morris, William (1911). *The Collected Work of William Morris*. vol.5. London, New York, Bombay, Calcutta: Longmans Green and Company.
- Palmer, Edward Henry (1877). *The song of the reed and other pieces*. London: Trubner & co, Ludgate Hill.
- Peacock, Thomas Love (1818). *Nightmare Abbey*. London: T. Hookham.
- Southey, Robert (1809). *Thalaba the Destroyer*. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme.
- Swinburne, Algernon Charles (1871). *Laus Veneris, And Other Poems and Ballads*. New York: Carleton.
- Tennyson, Alfred Browing Stanley (1912). *A Legend of Old Persia*. London: William Heinemann.

- Thackeray, William Makepeace (1898). *The Works of William Makepeace Thackeray*. Sketch books. ed. by Anne Thackeray Ritchie. vol.5. London: Smith, Elder, & Co.
- Trench, Richard Chenevix (1842). *Poems from Eastern Sources: The Steadfast Prince and Other Poems*. London: Edward Moxon.



تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۴/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۲۴

doi 10.22034/nf.2024.211741

تحلیل تطبیقی داستان کشته شدن افراسیاب در شاهنامه فردوسی و متون اوستایی، پهلوی، و نگاره‌ها برای نظریه تراستیت

ارژنگ سلامی* (کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران)

محمدامین عنصلیبی (دانشجوی دکتری تئاتر، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

چکیده: نظریه تراستیت ژرار ژنت یکی از دیدگاه‌های مهم در زمینه بینامتنیت است که به بررسی رابطه پیش متن (متن مرجع) با بیش متن (متن جدیدی که از متن پیشین مشتق شده است) می‌پردازد. در تاریخ ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی یکی از مهم‌ترین متن‌هایی است که بحث تراستیت درباره آن مطرح شده است. شاهنامه هم ارتباط بینامتنی فراوانی با متون پیش از خود، به ویژه متن‌های اوستایی و پهلوی، دارد و هم نقش پیش متن را برای دیگر متن‌ها، از جمله متن‌های تصویری مانند نگاره‌ها، بازی کرده است. در این مقاله، به بحث تراستیت در داستان کشته شدن افراسیاب در شاهنامه پرداخته شده و این پرسش‌ها مطرح شده‌اند: عناصر اصلی داستان مرگ افراسیاب در شاهنامه چیست و روایت شاهنامه با دیگر متن‌ها درباره این داستان چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد و از این متون چگونه به عنوان پیش متن در شاهنامه استفاده شده است و، از سوی دیگر، نگاره‌هایی با موضوع داستان کشته شدن افراسیاب تا چه حد از شاهنامه برگرفته شده‌اند؟ براساس نتایج می‌توان گفت که، از یک سو، متن‌های باستانی ایرانی، به عنوان پیش متن، نقش مهمی در خلق شاهنامه داشته‌اند و، از سوی دیگر، خود شاهنامه نیز، به عنوان پیش متن، تأثیر مهمی بر آفرینش انواع نگاره‌ها داشته است.

کلیدواژه‌ها: تراستیت، پیش متن، بیش متن، ژرار ژنت، شاهنامه، نگارگری، افراسیاب

(نویسنده مسئول) arzhangsalami@gmail.com *

مقدمه

اصطلاح بینامتنیت^۱ را نخستین بار ژولیا کریستوا^۲ در دهه ۱۹۶۰ وارد عرصه نقد و نظریه ادبی کرد (مکاریک ۷۲). در این رویکرد، به بررسی رابطه یک متن با متن‌های دیگر پرداخته می‌شود. براساس نظریه بینامتنیت، هر متنی بر پایه متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت شود و می‌توان گفت «در تولید و دریافت یک متن، همواره پیش‌متن‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند. به بیان دیگر، بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود» (نامور مطلق و کنگرانی ۷۹). ژرار ژنت^۳ از نظریه‌پردازانی است که سازمان‌یافته‌تر به رابطه میان یک متن با متون دیگر پرداخت. او برای نظریه خود واژه ترامنتیت^۴ را به کار برد. در ترامنتیت، تأکید بر جست‌وجوی روابط، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متون از یکدیگر است. در این نظریه، ژنت مفهوم بیش‌متنیت^۵ را نیز مطرح کرد و آن را پدیده‌ای می‌داند که در برگیرنده هر نوع رابطه پیونددهنده بیش‌متن با پیش‌متن^۶ باشد به‌گونه‌ای که متن نوراً به متن قدیم پیوند زند. (ژنت ۵)

در تاریخ ادبیات فارسی، یکی از مهم‌ترین متن‌هایی که از لحاظ مسئله بینامتنیت شاهد چنین روندی بوده شاهنامه فردوسی است. اثر سترگ حکیم طوس پیش‌متن بسیاری از آثار ادبی و هنری است ولی خود نیز برگرفته از پیش‌متن‌هایی کهن، از جمله شاهنامه ابومنصوری، است که ترجمه یکی از دست‌نویس‌های خدای‌نامه بوده است. خدای‌نامه به معنی کتاب شاهان مجموعه‌ای از روایت‌های اساطیری، تاریخی و داستان‌های حماسی ایرانیان است که از آفرینش جهان و پادشاهی گیومرث تا مرگ یزدگرد سوم ساسانی در آن گردآوری شده بود و در عصر ساسانیان، تاریخ رسمی ایران به شمار می‌آمد. خدای‌نامه با استناد به بخش‌هایی از اوستا که گزارش‌های مفصلی از برخی از مراحل تاریخ ایران باستان ارائه می‌کرد و همچنین برخی از کتب پهلوی که سنت‌های تاریخ‌نویسی زرتشتی در آن‌ها انعکاس یافته بود گردآوری و تدوین شده بود (شهبازی^۷ ۲۱۶). شوربختانه از این پیش‌متن‌های شاهنامه، جز دیباچه شاهنامه ابومنصوری، اثری در دست نیست و نمی‌توان با اطمینان به بررسی شاهنامه با پیش‌متن‌های خود دست زد ولی با کاوش متون اوستایی و پهلوی می‌توان نشانه‌هایی یافت که پابندی فردوسی به پیش‌متن‌های خود را نشان می‌دهد.

نکته دیگر این است که بینامتنیت «منحصر به مباحث هنرهای ادبی نبوده» و در مباحث نقاشی، عکاسی، موسیقی و در واقع «همه تولیدات فرهنگی و هنری مطرح می‌شود» (آلن ۲۴۷). برای نمونه، ادبیات و نگارگری از دیرباز در هنر ایران پیوندی درونی داشته‌اند و نگاره‌ها به روشن‌تر و قابل‌فهم شدن متن ادبی کمک می‌کردند. روایت‌های شاهنامه که برگرفته از گزارش‌های ملی -

1. intertextuality
5. hypertextuality

2. Julia Kristeva
6. hypotext

3. Gérard Genette
7. Shahbazi

4. transtextuality

اسطوره‌ای آمیخته به افسانه بود چون گنجینه‌ای در پیش روی هنرمندان قرار داشت (کُورکیان و سیکر ۱۲) و نگارگری داستان‌های شاهنامه در میان هنرمندان رواج فراوان داشت. داستانی که تحلیل بینامتنی آن در این مقاله ارائه می‌شود مرگ افراسیاب در شاهنامه است. در شاهنامه، افراسیاب نماد تقابل توران و ایران و یکی از عناصر اصلی حماسه ملی است و در بیش از نیمی از شاهنامه حضور دارد و شخصیت اسطوره‌ای او تبدیل به پهلوانی با اعمال حماسی می‌شود. او بزرگ تورانیان و هم‌اورد پهلوانان ایران است و با مرگ وی فصلی از تاریخ ملی ایرانیان نیز به پایان می‌رسد. براساس آنچه گفته شد، هدف پژوهش حاضر پاسخ به این پرسش‌هاست: نخست اینکه با توجه به روایت متنی، عناصر اصلی داستان مرگ افراسیاب در شاهنامه چیست؟ دوم، روایت شاهنامه با دیگر متن‌ها، به‌ویژه متون اوستایی و پهلوی، درباره این داستان چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد و از این متن‌ها چگونه همچون پیش‌متن داستان افراسیاب در شاهنامه استفاده شده است؟ سوم، روایت نگاره‌ها با موضوع مرگ افراسیاب تا چه حد از پیش‌متن‌های ادبی خود، به‌ویژه شاهنامه، گرفته شده‌اند؟

ترامنتیت از دیدگاه ژنت

ژنت ترامنتیت را به پنج دسته تقسیم کرد: ۱. بینامنتیت، ۲. پیرامنتیت^۱، ۳. فرامنتیت^۲، ۴. سرمنتیت^۳، ۵. بیش‌منتیت. از میان این پنج رابطه ترامنتی، بینامنتیت و بیش‌منتیت به دلیل اینکه با روابط میان‌متنی در حوزه ادبیات و هنر منطبق می‌شوند بیش از سایر رابطه‌ها مورد توجه قرار گرفته‌اند (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶).

پیش‌متن و بیش‌متن دو واژه اصلی در مطالعات بیش‌منتیت هستند. پیش‌متن (متن مرجع) همچون منبع بیش‌متن در نظر گرفته می‌شود و بیش‌متن (متن جدید) به‌گونه‌ای هدفمند و آگاهانه از پیش‌متن الهام می‌گیرد و مشتق می‌شود. در رابطه پیش‌متن و بیش‌متن، این نکته اهمیت دارد که بدون حضور پیش‌متن امکان خلق متن جدید یا بیش‌متن ممکن نیست و شناسایی بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن مرجع است (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۵).

روابط میان پیش‌متن و بیش‌متن به دو دسته کلی همان‌گونگی^۴ و تراگونگی^۵ تقسیم می‌شود. همان‌گونگی هدف حفظ نسخه اصلی پیش‌متن را دنبال می‌کند. بنابراین، بر تقلید استوار است و بیش‌متن بدون تغییر یا با کمترین تغییر از پیش‌متن برگرفته شده است. کارکرد همان‌گونگی براساس

1. paratextuality
4. imitation

2. metatextuality
5. transformation

3. architextuality

تکه‌تکه چسباندن متن‌ها، سرهم کردن واژه‌ها، جمله‌ها یا بخش‌های کامل از متن یک یا چند نویسنده است که نوعی تقلید به حساب می‌آید.

اما تراگونگی بر تغییر استوار است و خالق متن برای ایجاد بیش‌متن، آگاهانه، دست به تغییر و دگرگونی سبک پیش‌متن می‌زند. بنابراین، در دسته تراگونگی با خلق آثار متنوع‌تری روبه‌رو هستیم. در تراگونگی، تغییرات یا در سطح کمی شکل می‌گیرد یا در سطح کاربردی. گشتار کمی، که خود را در شکل اثر می‌نمایاند، خود به دو دسته کاهش^۱ که در آن بیش‌متن از پیش‌متن فشرده‌تر شده و افزایش^۲ که بیش‌متن از پیش‌متن گسترده‌تر است تقسیم می‌شود (ژنت ۳۰۹). در حالت کاهش، عناصری در بیش‌متن به نسبت پیش‌متن خلاصه یا حذف شده‌اند. این تغییرات زمانی انجام می‌شود که خالق بیش‌متن، خودخواسته یا ناگزیر، دست به تغییر می‌زند و شاهد تأثیر نوسانات خوانش‌های شخصی خالق در متن هستیم (همان ۳۱۷). در حالت افزایش، عنصری که در پیش‌متن نبوده به بیش‌متن اضافه شده است یا افزایش به گونه‌ای است که باعث گسترش عناصری از پیش‌متن در بیش‌متن شده است. این گسترش همراه با شاخ‌وبرگ بیشتر و ریزه‌کاری‌های ظریف‌تر است. سطح گشتار کاربردی بر مبنای حوزه معنی و محتوا شکل گرفته است و بسیاری از مضامین اصلی پیش‌متن تغییر می‌یابد. باید توجه داشت که تغییرات اعمال‌شده در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند در نقطه دید روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری عناصر دیگر صورت پذیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۷). دگرگونی‌های مضمونی مهم‌ترین و پربسامدترین نوع دگرگونی‌ها هستند.

نکته دیگر این است که بر اساس نظام نشانه‌ای، روابط بینامتنی به دو گونه درون‌نشانه‌ای و بین‌نشانه‌ای تقسیم می‌شود. اگر دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشند، رابطه آنها از نوع درون‌نشانه‌ای است. اما اگر دو متن مورد نظر دارای نظام‌های نشانه‌ای متفاوت باشند، رابطه آنها بین‌نشانه‌ای خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰). با استفاده از بینامتنیت بین‌نشانه‌ای می‌توان متن‌هایی با نظام‌های نشانه‌ای متفاوت را بررسی کرد.

پیشینه پژوهش

در طی سال‌های اخیر پژوهش‌های بسیاری با رویکرد ترامنتیتی به بررسی آثار ادبی و تصویری ایران پرداخته‌اند. نوروزی و علی‌بیگی در مقاله «اثرپذیری سعدی از فردوسی براساس نظریه ترامنتیت» (۱۳۹۳) به بررسی ارتباط متنی میان آثار سعدی و شاهنامه فردوسی براساس نظریه ژنت پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که سعدی از جنبه‌های مختلف نظریه ترامنتیت، به‌ویژه

1. reduction

2. augmentation

بینامتنیت، تحت تأثیر شاهنامه بوده است. در پژوهشی دیگر، پناهی و همکاران در مقاله «مطالعه جایگاه بینامتنیت در نقاشی ایرانی (نمونه‌های موردی: دوران قاجار)» (۲۰۱۶) با تمرکز بر آثار نقاشی هنرمندان دوران قاجاریه به بررسی نقش بینامتنیت در آفرینش نمونه‌هایی از آثار این دوره پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که این نقاشی‌ها دارای رابطه بینامتنی با آثار و تکنیک‌های نقاشی غربی، به‌ویژه آثار دوران مدرن، هستند. محمدزاده و همکاران در مقاله «تحلیل بینامتنی شاهنامه و تاریخ‌نوشته‌های عمومی بر مبنای ترامتیت ژرار ژنت» (۱۳۹۸) به بررسی پیوند بینامتنی میان شاهنامه و برخی تاریخ‌نوشته‌های عمومی از سده پنجم تا میانه سده هشتم هجری پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که تاریخ‌نگاران، با اثرپذیری از موقعیت اجتماعی و ایدئولوژی حاکم، آگاهانه با شاهنامه رابطه بینامتنی برقرار کرده‌اند. ماهوان در مقاله «بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت» (۱۳۹۸)، چگونگی انتقال روایت متنی شاهنامه به روایت تصویری نگاره گذر سیاوش از آتش را با رویکرد بینامتنی بررسی و مواردی از گشتارهای بیش‌متنی همانگونی (تقلید) و تراگونی (تغییر) را در آثار مختلف نگارگری تحلیل کرده است. افضل طوسی و مهاجری در مقاله «خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخس و شیر در قرن دهم هجری» (۱۴۰۰) تصویرگری نبرد رخس و شیر در خوان اول رستم را از لحاظ تغییرات بیش‌متنی براساس نظریه ژنت بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگران با گونه‌های همان‌گونی و تراگونی اقدام به تغییر دادن عناصر تصویری و روایت داستانی کرده‌اند. نوآوری مقاله حاضر در آن است که روابط ترامتیت در داستان مرگ افراسیاب در شاهنامه، از یک سو، با متن‌های اوستایی و پهلوی بررسی می‌شود (یعنی شاهنامه در جایگاه بیش‌متن قرار می‌گیرد)، از سوی دیگر، با نگاره‌های مربوط به این داستان (یعنی شاهنامه در جایگاه بیش‌متن قرار می‌گیرد).

شاهنامه فردوسی و شاهنامه ابومنصوری

بر اساس پژوهش‌ها، به نظر می‌رسد منبع اصلی شاهنامه فردوسی شاهنامه منشور ابومنصوری بوده است. چنانکه پیش‌تر اشاره شد، خود شاهنامه ابومنصوری ترجمه یکی از چند تحریر گوناگون خدای‌نامه است. پیش‌متن‌های خدای‌نامه را نیز می‌توان در میان متون اوستایی و پهلوی مانند یسنه، یشت‌ها، دینکرد و کارنامه اردشیر بابکان جست‌وجو کرد. فردوسی در سراسر شاهنامه ۳۲ بار از مأخذ خود با عنوان‌های نامه، نامه باستان، نامه خسروان، نامه شهریار، نامه راستان، دفتر، دفتر پهلوی، دفتر پهلوان و دفتر راستان نام برده است که همگی اشاره به شاهنامه ابومنصوری دارد (خالقی مطلق ۱۰). شاهنامه ابومنصوری به دستور ابومنصور محمد بن عبدالرزاق در سال ۳۴۶ق تحریر شده اما جز دیباچه‌اش چیزی از آن باقی نمانده است. با دقت در متن دیباچه شاهنامه ابومنصوری و مقایسه آن با ابیات شاهنامه فردوسی می‌توان با اطمینان بیشتری این اثر را پیش‌متن

شاهنامه فردوسی دانست. در چارچوب روایت تاریخی، هر دو کتاب از پادشاهی گیومرث آغاز شده و به پادشاهی یزدگرد سوم به انجام رسیده است. فردوسی از چهار دهقان، که تعدادی از روایت‌های خود را به گزارش‌های آنان مستند می‌کند، نام می‌برد. در دیباچه شاهنامه ابومنصوری نیز چنین می‌خوانیم که امیر ابومنصور عبدالرزاق دستور داد:

خداوندان کتب را از دهقانان و فرزنانگان و جهان‌یذگان^۱ از شهرها بیاوردند و چاکر او ابومنصور المعمری بفرمان او نامه کرد و کس فرستاد بشهرهای خراسان و هشیاران از آنجا بیاورد و از هر جای، چون شاج پسر خراسانی ازهری و چون یزدانداذ پسر شاپور از سیستان و چون ماهوی خورشید پسر بهرام از نساپور و چون شاذان پسر برزین از طوس. و از هر شارستان گرد کرد و بنشاند بفراز آوردن این نامه‌های شاهان و کارنامه‌هاشان و زندگانی هر یکی... (به نقل از: کشاورز ۴۴-۴۵)

فردوسی نیز از سه تن از این فرزنانگان، یعنی شاهوی پیر، شاذان برزین و ماخ پیر خراسان، نام می‌برد اما از یزدان‌داد نام نبرده و در مقابل از دهقان چاچ یاد می‌کند. تطابق نام راویان در شاهنامه فردوسی و دیباچه شاهنامه ابومنصوری دلیلی دیگر است بر این‌که فردوسی، شاهنامه ابومنصوری را پایه و پیش‌متن اثر خود قرار داده است.

داستان کشته‌شدن افراسیاب

در این بخش ابتدا داستان کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو را از زبان فردوسی می‌آوریم و سپس برای پیدا کردن نشانه‌هایی از این داستان به کندوکاو در متون اوستایی و پهلوی می‌پردازیم. پس از جنگ و گریزهای بسیار میان سپاه ایران و توران، افراسیاب از بیم جان آواره بیابان گشت. در نزدیک برّج غاری دید و به آن پناه برد و مدتی با دل پر خون و پشیمان از کرده‌های خویش در آنجا به سر برد.

خورش برد و از بیم جان جای ساخت به غار اندرون جای بالای ساخت
ز هر شهر دور و به نزدیک آب که خوانی و را هنگ افراسیاب

(فردوسی ۳۱۲/۴، ۳۱۳)

در آن روزگار، نیک‌مردی از نژاد فریدون به نام هوم در آن کوهسار، دور از همه مردم، رو به عبادت خدا آورده بود و هر روز برای پرستش یزدان به بالای کوه می‌آمد. روزی از غاری در آن نزدیکی صدای ناله‌ای شنید. نزدیک غار رفت و با شنیدن صدای ناله با خویشتن گفت این مرد که بر روزگار گذشته می‌نالد باید افراسیاب باشد. پس تصمیم به دستگیری او گرفت.

۱. شیوه نوشتاری در بخش‌هایی که از دیباچه شاهنامه ابومنصوری نقل شده، براساس رسم‌الخط نسخه استفاده شده در کتاب هزار سال نثر پارسی است.

بیامد به کردار شیر ژیان ز پشمینه بگشاد گردی گران
کمندی که بر جای زُنار داشت کجا در پناه جهاندار داشت
به هنگ اندرون شد گرفت آن به دست چو نزدیک شد بازوی او بیست
(همان ۳۱۴)

افراسیاب، پس از در بند شدن، سعی کرد با فریفتن هوم خود را برهاند ولی هوم گفت تو همان شاهی هستی که اغریث و نوذر و سیاوش را کُشتی و اکنون باید تو را نزد کیخسرو برم. افراسیاب به ناله و زاری پرداخت تا بتواند از دست هوم رهایی یابد. دل هوم بر او سوخت و بند کمند را کمی سست کرد اما:

بیچید و زو خویشتن در کشید به دریای چیچست شد ناپدید
(همان ۳۱۶)

آن‌گاه گودرز و گئو که همراه کیخسرو و کاووس به آتشکده آذرگشسپ آمده بودند و از آن راه می‌گذشتند هوم عابد را دیدند. هوم آنچه را گذشته بود به گودرز باز گفت. گودرز با شنیدن این داستان به سوی آتشکده شتافت و آنچه را دیده و شنیده بود با کیخسرو و کاووس در میان نهاد. شهریاران همان‌گاه سوار بر اسب شدند و به سوی جایگاه هوم عابد شتافتند. هوم با دیدن کیخسرو و کاووس داستان برخورد خود با افراسیاب و پنهان شدن او در دریای چیچست را بازگفت و چاره دستیابی به او را نیز با شاه در میان گذاشت:

وُ را گر به بر باز گیرد سپهر بجنبد به گرسیوزش خون و مهر
چو فرمان دهد شهریار بلند برادرش را پای کرده به بند
بیارند و بر کتف او خام گاو بدوزند تا کم کند زور و تاو
چو آواز او یابد افراسیاب همانا برآید ز دریای آب
(همان ۳۱۹)

به دستور شاه، گرسیوز را دستگیر کردند. هنگامی که افراسیاب صدای آه و ناله گرسیوز را شنید از آب بیرون آمد. در این هنگام، هوم عابد کمند خود را به سر افراسیاب افکند او را به بند آورد و به خشکی کشاند.

در بخش پایانی داستان، کیخسرو با شمشیر کشیده به پیش افراسیاب آمد و جنایاتی را که در حق برادرش اغریث و نوذر شاه ایران و پدرش سیاوش کرده بود به یادش آورد. افراسیاب کوشید کیخسرو را آرام کند ولی کیخسرو گفت اکنون روز جزای ایزدی است و مکافات یزدان برای هر بد بدی است.

به شمشیر هندی بزد گردنش به خاک اندر افگند نازک تنش
ز خون لعل شد ریش و موی سپید برادرش گشت از جهان ناامید
(همان ۳۲۲)

سپس کیخسرو به کار گرسوز پرداخت و چون او را به نزدش آوردند از طشت و خنجری که سر سیاوش را با آن بریده بودند یاد کرد.

به دژخیم فرمود تا تیغ تیز کشید و بیامد دلی پُر ستیز
میان سپهد به دو نیم کرد سپه را همه دل پر از بیم کرد
(همان ۳۲۳)

چون کیخسرو انتقام خون پدر را گرفت، به آذرگشسب بازگشت و به نیایش پرداخت.

ترامنتیت داستان کشته‌شدن افراسیاب در متن‌های اوستایی و پهلوی

۱. افراسیاب

در اسطوره و حماسه ایران زمین، افراسیاب مهم‌ترین دشمن و هم‌اورد ایرانیان است و با دارا بودن نیروی اهریمنی و جادویی از هیچ تلاش و اقدامی برای ویرانی ایران زمین فروگذار نمی‌کند. نام افراسیاب در اوستا با واژه فرَنگَرَسین^۱ به معنی هراس‌آور و با صفات تبهکار و گناهکار همراه است. براساس یشت‌ها (جلد نخست) و در فقره ۱۸ و ۲۲ گوش‌یشت، از صفات دیگر او می‌ریه^۲ یعنی معرجم و سزاوار مرگ است. از اعمال او در یشت‌ها تلاش برای دستیابی به فر است که در فقرات ۵۶ تا ۶۴ زامیادیشته به تصویر کشیده شده است. در متون پهلوی، نام او فراسیاک و فراسیاو^۳ ثبت شده است. در بندهش (۱۵۰)، او پسر پشنگ و نواده تور و فریدون است. در مینوی خرد (۲۳)، در پرسش هفتم بندهای ۲۹ و ۳۰، افراسیاب به همراه ضحاک و اسکندر از کسانی است که اهریمن آنان را جاودانه آفریده است، ولی اورمزد این وضع را تغییر می‌دهد. از مهم‌ترین فعالیت‌های تخریبی افراسیاب در متون دینی ارتباط او با آب و ایجاد خشکسالی و ویرانی است. (نک. بندهش ۷۶-۷۷؛ و نیز: دینکرد: کتاب سوم ۱۷۱)

در میان متن‌های ادبی اوستایی و پهلوی، چند جا از هنگ یا خانه افراسیاب سخن گفته شده است. مثلاً در هات یازدهم بند هفتم یسنا (۱۸۰) نوشته شده: «افراسیاب زیانکار تورانی را که در میان ثلث زمین در میان دیوارهای آهنین احاطه شده است». در آبان‌یشت، کرده ۱۱، افراسیاب برای اردویسور ناهید در هنگ زیرزمینی خود قربانی می‌کند. پوردادود (یشت‌ها، ۱۹۲۸: ۲۱۲) نیز براساس کتاب ائوگمدنچا به قصر آهنین افراسیاب تورانی که در عمق زمین بنا شده اشاره می‌کند. در بندهش (۱۳۸) هم درباره خانه افراسیاب که «زیر زمین به جادویی ساخته شده» سخن گفته شده است. در شاهنامه، این هنگ زیرزمینی به غار تبدیل شده ولی هنوز نام آن هنگ افراسیاب

1. Fraṅrasyān

2. Mairya

3. Frāsiyāk / Frāsiyāv

است. در اوستا، کلمه هنگ به صورت هَنکن^۱ آمده و به گفته پورداد (یشت‌ها، ۱۹۲۸: ۲۱۱) به معنی «چیز کنده شده» است. امکان دارد این معنی در ترجمه پیش نویس های مورد استفاده شاهنامه ابومنصوری و فردوسی به کار رفته و هنگ افراسیاب از مکانی زیرزمینی به فضایی کنده شده در سنگ یا همان غار در سر کوه تبدیل شده باشد.

۲. هوم

از هوم در گاهان اثری نیست ولی در متون ودایی از سومه^۲ یاد شده که جزو ایزدان مظاهر طبیعی ودایی است و از آن نوشیدنی بی مرگی گرفته می شود و خدایان با کمک آن به نبرد اهریمنان می روند. در متن یسنا و در هوم یشت، همچون ایزد گیاه هندوایرانی حضور دارد. همچنین یشت بیستم به نام این ایزد نام گذاری شده است. از خویش کاری های هوم که در فقرة ۸۹ مهریشت آمده این است که اورمزد او را به پیشوایی برمی گزیند که آوایی رسا دارد و یسنا را با صدایی بلند به اقلیم های هفت گانه می رساند (منشی زاده ۱۷۵). هوم در متون اوستایی و پهلوی مانند باورهای سرزمین هند، همچون ایزد جنگجو مطرح می شود. در فصل پنجاه و ششم مینوی خرد، هوم مانند سلاحی در دستان زرتشت در می آید تا اهریمن و دیوان و جادوگران و پریان را با آن نابود و سرنگون کند. این ایزد در گوش یشت و ارت یشت تبدیل به پارسایی می شود که در بلندای کوه برای ایزدان فدیه آورده است و از آنان کامیابی درخواست می کند.

از هوم و ارتباط او با افراسیاب و به بند کشیدنش، در منابع مختلف اوستایی و پهلوی چند بار یاد شده است. در بند هفتم از یسنای یازدهم (هوم یشت) خواسته شده است تا برای هوم دلیر قسمتی از فدیه را نثار کند تا هوم او را مانند افراسیاب زیانکار تورانی به بند نکشد. در یشت ها، هوم بیشتر به نقش خود در شاهنامه نزدیک است و همچون یک پارسای مزدیسنی برای ایزدان درواسپا^۳ و آشی^۴ قربانی می کند تا به افراسیاب تورانی دست یابد. در بند ۲۶ از هات ۹ یسنا (۱۶۸)، به نکته ای جالب توجه درباره کمر بند هوم برمی خوریم: «از برای تو فراز آورد مزدا نخست کمر بند (کشتی) ستاره نشان مینوی ساخته شده دین نیک مزدیسنی را این چنین کمر به میان بسته همیشه هستی در سر کوه پناه و نگهدار گفتار ایزدی». در این بند از کمر بند مینوی هوم سخن رفته که مزدا آن را به این ایزد داده و هوم همراه با این هدیه آسمانی همیشه آماده پاسداری از دین بهی در بلندای کوه است. در روایت شاهنامه نیز به همین جزئیات برمی خوریم. حضور هوم همچون شخص عابد و پرستنده فرّ ایزدی بر بالای کوه، به کار بردن کمر بند به جای کمر بند و استفاده از آن برای گرفتار کردن بزرگترین دشمن ایران زمین نشان از برگرفتنی دقیق فردوسی از پیش متن های خود دارد.

در شاهنامه فقط در داستان کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو از هوم نام برده شده است. در این روایت، هوم از نژاد فریدون است که در کوه به نیایش می پردازد. وی در عین زهد و ریاضت

1. Hankana

2. Suma

3. Drvāspā

4. Ashi

از نیروی کیانی و ایزدی نیز برخوردار است و با کمک همین نیرو افراسیاب را به بند می‌کشد که نشان از کارکرد جنگاوری هوم در اساطیر دارد. گرفتار کردن افراسیاب و تحویل او به کیخسرو به دست هوم در روایت شاهنامه و مقایسه آن با متن‌های اوستایی و پهلوی، که کیخسرو در آنها به یاری هوم بر افراسیاب دست می‌یابد، پیوند دقیق شاهنامه فردوسی با متن‌های اساطیری را نمایان می‌سازد.

۳. کیخسرو

در اوستا، کیخسرو هئوسروه^۱ به معنی نیک‌نام و بلندآوازه آمده است. در یشت‌های پنجم، نهم، سیزدهم، پانزدهم، هفدهم و نوزدهم به کیخسرو اشاره شده است. جایگاه کیخسرو در متون اوستایی در حدی است که هوم به خاطر کمک کردن به او برای ایزدان قربانی می‌کند. از او با صفات آرشن^۲ به معنی دلیر و یل و هَنگِرم^۳ به معنی استوارسازنده و متحدکننده یاد شده است (یشت‌ها، ۱۳۴۷: ۲۵۶). در متن‌های پهلوی، کیخسرو از جاودانان و شخصیتی زرتشتی و بت‌شکن است و نقش مهمی در رستاخیز و نبرد نهایی سوشیانس دارد. در کتاب هفتم دینکرد می‌خوانیم که تن بی‌مرگ کیخسرو همچون ابزار فرشگرد در جایی رازآمیز نگهداری می‌شود (دینکرد: کتاب هفتم ۲۰۴). از اقدامات بزرگ او، که در مینوی خرد در پرسش ۲۶ بندهای ۵۹ تا ۶۳ یاد شده، می‌توان به مواردی چون کشتن افراسیاب، ویران کردن بتخانه در کنار دریاچه چیچست، پابرجا ساختن کنگدژ و یاری رساندن به سوشیانس در رستاخیز اشاره کرد.

در شاهنامه، کیخسرو پسر سیاوش و نوه افراسیاب است. او در شمار شهریاران اساطیری شاهنامه است که شخصیتی دینی نیز دارد و مانند قهرمانان اساطیری در میان طبیعت پرورش یافته، وجودش را ایزد سروش به ایرانیان معرفی کرده و «کارکردها و فرجام کارش فراتاریخی و تاحدی فراطبیعی است» (اسماعیل پور ۱۹۴). کیخسرو دژ بهمن را که جایگاه دیو پرستان و کافران است نابود ساخت و به جای آن آتشکده آذرگشسب را برپا داشت. همچنین، به خون‌خواهی پدرش و نیز نوذر و اغریث، بزرگ‌ترین دشمنان ایران‌زمین یعنی افراسیاب و گرسیوز را از میان برداشت و سرانجام از سلطنت کناره گرفت و برای نیایش به کوه رفت و از نظرها پنهان شد.

بنابراین، یکی از خویشتکاری‌های اصلی کیخسرو از بین بردن افراسیاب است. در میان متون اوستایی و پهلوی، چندین بار به این اقدام اشاره شده است. در فقرة ۴ گوش‌یشت، هوم درخواست دارد که افراسیاب را به نزد کیخسرو برد تا او این مجرم تورانی را بکشد (یشت‌ها، ۱۹۲۷: ۳۳۸). در همین یشت، کرده پنجم، می‌خوانیم: «یل ممالک آریایی استوارسازنده کشور خسرو» چنین درخواست کرد: «این کامیابی را به من ده، ای تواناترین درواسپ، که من افراسیاب مجرم تورانی را روبه‌روی دریاچه چیچست ژرف و پهن بگشم» (همان ۳۸۵). در فقرة ۶ و ۷ ارت‌یشت و در فقرة

1. Haosrauuh

2. Aršan

3. Hankéréma

۱۱ زامیادیشث نیز از به بند کشیده شدن افراسیاب زیانکار به دست کیخسرو سخن رفته است. همچنین در کرده ۱۵ همین یشث از گزری نام برده شده که کیخسرو در زمان کشتن افراسیاب داشته است. در کتاب هفتم دینکرد (۲۰۴) آمده است که کیخسرو به وسیله فر افراسیاب تور جادو را شکست داد. در کتاب نهم دینکرد، فرگرد ۲۱، فروشی خسرو به نریوسنگ گیتی افزا خود را نابودکننده دستور تورانیان (افراسیاب) معرفی می کند (سوتکرنسک و ورثت مانسرنسک... ۱۱۹). در روایت پهلوی (۳۱۸)، کیخسرو در جواب سوشیانس که از او می پرسد تو افراسیاب تور نابکار را کشتی؟ پاسخ مثبت می دهد. در مینوی خرد (۴۵)، در پاسخ به سودمندی کیخسرو از کشتن افراسیاب یاد شده است. همچنین هنگامی که کیخسرو سوار بر «وای دیرنگ خدا» به استقبال سوشیانس آمده و از زدن افراسیاب تورانی سخن می گوید. (همان ۹۴)

۴. گرسیوز

گرسیوز در اوستا کِرسوزد^۱ به معنی دارنده پایداری اندک نامیده شده و یکی از دشمنان ایران است که به دست کیخسرو به خون خواهی سیاوش به بند کشیده و کشته می شود. در روایت پهلوی (۳۱۱)، گرسیوز پرگفتار یا سخنور معرفی شده است. در بند ۳۹ از مقدمه دینکرد هفتم از او با عنوان گرسیوز و یکیرگان^۲ نام برده شده است (دینکرد: کتاب هفتم ۲۰۴). در بندهش (۱۵۰)، گرسیوز را برادر افراسیاب و کیدان^۳ می نامند. به کشت شدن گرسیوز به دست کیخسرو در فقرة ۱۱ زامیادیشث و همچنین در بند ۳۹ دینکرد هفتم اشاره شده است. در شاهنامه نیز گرسیوز جزو دشمنان قسم خورده ایرانیان است و می توان او را برانگیزنده بسیاری از اتفاقات ناگوار دوران افراسیاب برضد ایرانیان دانست.

۵. کیکاووس

نام کاووس به دو صورت اوسدن^۴ و اوسن^۵ ضبط شده است. کاووس در اوستا دارنده فر کیانی و از شهریاران کیانی ستوده است. در فقرة دوازدهم آبان یشث، برای اردویسور ناهید قربانی می کند تا برترین شهریاری را بر همه کشورها، دیوان و مردمان داشته باشد (مولایی ۷۸). بنا بر متن پرسش ۷ بند ۲۷ مینوی خرد (۲۳)، اورمزد کاووس را مانند جمشید و فریدون بی مرگ آفرید ولی دیوان برای گرفتار کردن او به مرگ از دیو خشم یاری خواستند و او را به پادشاهی هفت کشور مغرور کردند و آرزوی پادشاهی بر آسمان و جایگاه امشاسپندان را در دل او زنده کردند (سوتکرنسک و ورثت مانسرنسک... ۱۱۹). همین اقدام باعث شد فر کیانی از او گرفته و کاووس فناپذیر شود. از اعمال نابخردانه دیگر او در متون دینی، کشتن گاو اساطیری بود که مرز میان ایران و توران را از اختلاف

1. Kərəsauuazdah
4. Usaðan

2. WēKēragān
5. Usan

3. Kēdān

پاس می‌داشت. کاووس به پرمایگی بخشی از زمین توران را خواستار بود و این گاو آسمانی را بر سر راه خواسته خود می‌دید (گزیده‌های زادسپرم ۱۹). بنا بر دینکرد هفتم، گناه کشتن گاو بر گردن تورانیان بود و به جادو کاووس را به کشتن حیوان واداشتند. (کریستینسن ۱۱۶)

کاووس در شاهنامه با اضافه شدن کی به ابتدای نامش به کیکاووس تبدیل می‌شود. کیکاووس در شاهنامه، بر خلاف پدر خود ساخته خود، یعنی کی‌قباد، شهزاده‌ای نازپرورده است که در میان گنج‌ها، لوازم شاهوار و کاخی مجلل زندگی کرده است و در نتیجه کسی را همتای خود نمی‌بیند (اسماعیل پور ۱۳۵). در روایت ملی ایرانیان، او شهریار خودکامه، بوالهوس و تندخو معرفی شده است که با فریب دیوان و به‌رغم مخالفت پهلوانان قصد فتح مازندران می‌کند و باعث گرفتاری رستم در هفت‌خوان می‌شود. نیز با دیر رساندن آگاهانه نوش‌دارو به رستم سبب مرگ سهراب می‌شود. همچنین، با بی‌خردی در رفتار با سیاوش، پدیدآورنده حادثه غم‌انگیز کشته شدن سیاوش در توران‌زمین و جنگ‌های طولانی ایران و توران و کشته شدن شمار زیادی از پهلوانان و سپاهیان ایران می‌شود.

۶. چیچست

چیچست^۱ نام دریا یا دریاچه‌ای اساطیری است که آن را با دریاچه ارومیه یکی دانسته‌اند. چیچست در بندهش (۷۷) دریاچه‌ای در آذربایجان با آبی شور و بدون زندگی جانوری و با سرچشمه‌ای که به دریای فراخکرد پیوسته است توصیف می‌شود. در بند ۲۴ از فصل سوم گزیده‌های زادسپرم، این دریاچه ژرف، با آبی گرم و بدون زندگی خوانده شده و محل فرونشاندن آذرگشسب پیروزگر را در ساحل این دریاچه دانسته‌اند. دریاچه چیچست در بسیاری از رویدادهای زمان کیخسرو و حضوری ویژه دارد و در متون اوستایی و پهلوی به ارتباط این شخصیت و این مکان اسطوره‌ای بسیار اشاره شده است. در شاهنامه، از جنبه اسطوره‌ای این دریاچه خبری نیست ولی در داستان کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو از این مکان یاد می‌شود و اتفاقات این داستان در کنار دریاچه چیچست روی می‌دهد.

نام چیچست در رویداد دستگیری و کشته شدن افراسیاب را در دو بخش از یشت‌ها مشاهده می‌کنیم. نخست، در فقرة ۴ و ۵ گوش‌یشت، آنجا که هوم برای این ایزد قربانی می‌کند تا افراسیاب را دستگیر کند و تحویل کیخسرو دهد و نیز آنجا که کیخسرو برای ایزد درواسپا روبه‌روی دریاچه چیچست قربانی می‌کند تا توانایی به بند کشیدن افراسیاب را پیدا کند. در ارت‌یشت هم دوباره هوم و کیخسرو این ایزد را می‌ستایند تا به آنان در گرفتاری و کشتن افراسیاب کامیابی دهد (فقره‌های ۳۷، ۳۸، ۴۱ و ۴۲ ارت‌یشت). اما کامل‌ترین روایت را، در ادبیات اوستایی و پهلوی، در قیاس با

روایتی که فردوسی در شاهنامه آورده است، می‌توان در گوش‌یشت و فقره سی‌وهشتم ارت‌یشت مشاهده کرد. در فقره‌های ۱۷ و ۱۸ گوش‌یشت، آنجا که هوم برای درواسپ در بلندترین قلّه کوه هرا فدیّه می‌برد، از او این کامیابی را می‌خواهد که:

من افراسیاب مجرم تورانی را به زنجیر کشم و به زنجیر بسته بکشم و بسته برانم و در بند به نزد کیخسرو برم تا او را روبه‌روی دریاچه چنچست عمیق و با سطح وسیع بکشد کیخسرو، آن پسر انتقام‌کشنده از سیاوش نامور که به خیانت کشته شده و از برای انتقام اغریث دلیر. او را کامیاب ساخت درواسپ توانا...

با مقایسه این دو متن با روایت کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو در شاهنامه، غیر از نبودن گودرز و گیو و کاووس در متن این دو یشت و نیز نام نبرد از نوذر، تفاوت زیادی در کلیت متن شاهنامه با این پیش‌متن‌ها دیده نمی‌شود.

ترامنتیت داستان کشته شدن افراسیاب در نگاره‌ها

قابلیت‌های تصویری داستان‌های شاهنامه، در کنار مضامین انسانی و نیز محبوبیت و مقبولیت این مضامین و داستان‌ها در میان مردم، سبب شده است که هنرمندان توجه ویژه‌ای به شاهنامه‌نگاری نشان دهند و به آفرینش نگاره‌هایی پردازند که زینت‌بخش نسخ خطی شاهنامه شوند. جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب که از مهم‌ترین و طولانی‌ترین جنگ‌های ایران و توران است و نیز سرانجام آن جنگ، یعنی کشته شدن افراسیاب به عنوان نمادی از پلیدی و تاریکی، جزو نگاره‌های بازمانده در بسیاری از نسخه‌های مصور شاهنامه است.



نگاره ۱. کیخسرو افراسیاب و برادرش را اعدام می‌کند، سده یازدهم هجری، شاهنامه به زبان ترکی، مجموعه اسپنسر، مأخذ: <https://on.nypl.org/4eiTfn9>

در نگاره شماره ۱، برگرفته از شاهنامه ترجمه شده به ترکی مربوط به سده یازدهم (۱۶۱۶-۱۶۲۰م)، همان‌گونه که در حضور کیخسرو و کیکاووس نشسته بر تخت، افراسیاب و گرسیوز و همچنین نمایی از آب که چیچست را نشان می‌دهد مشاهده می‌کنیم. در زمینه تراگونی کمی، به دلیل محدودیت صحنه نگاره، به بند کشیدن افراسیاب و شکنجه شدن گرسیوز حذف شده، یعنی با گشتار کاهشی مواجه هستیم. همچنین، به سبب وجود خیمه و بارگاه، با گشتار افزایشی نسبت به پیش‌متن روبه‌رو می‌شویم زیرا در روایت فردوسی، شاهان با شتاب بر اسب سوار شده‌اند و سخنی از اردوکشی در روایت متنی دیده نمی‌شود. در این صحنه با تراگونی کاربردی نیز مواجه می‌شویم. این نسخه به زبان ترکی و در استانبول تهیه شده است، پس به دلیل دگرگونی محیط جغرافیایی و فرهنگی پیش‌متن به نسبت پیش‌متن، می‌توان به جست‌وجوی تراگونی فرهنگی پرداخت. این تغییر فرهنگی را می‌توان در دستار کیکاووس مشاهده کرد که به شیوه سلاطین عثمانی بسته شده است. همچنین حضور مبل به‌عنوان جایگاه کیخسرو نیز می‌تواند تراگونی فرهنگی و زمانی قلمداد شود. از دیدگاه تراگونی محیطی، محیط روایت از فضای کوهستانی بیان شده در شاهنامه به باغی با درختان میوه یا گل تغییر یافته است.



نگاره ۲. کیخسرو با شمشیر بر تخت نشسته، سده هشتم هجری، شاهنامه کوچک، موزه متروپولیتن، مأخذ:
<https://bit.ly/3VC3jQU>

در نگاره ۲، که از شاهنامه کوچک (سده هشتم هجری / ۱۳۰۰-۱۳۳۰م) انتخاب شده، با تصویری روبه‌رو هستیم که در آن، کیخسرو با شمشیری در دست در کنار کیکاووس نشسته و افراسیاب و گرسیوز دست‌بسته در برابر آنان ایستاده‌اند. حضور این چهار شخصیت نشان از برگرفتنی از پیش‌متن دارد. نگارگر کوشش کرده در پیش‌متن، با وارد کردن شخصیت‌های پیش‌متن، متن نخست را در شرایطی نو بازسازی کند. در این رویداد تصویری، با زدودن عناصری از پیش‌متن مانند دریاچه چیچست و طبیعتی که روایت متنی در آن اتفاق می‌افتد، تراگونی کاهشی

صورت گرفته است. در این نگاره، به رغم صحنه‌ای پر آشوب در پیش متن، با صحنه‌ای آرام روبه‌رو هستیم. گرسیوز و افراسیاب در برابر شاهان ایران، به آرامی و با دستانی بسته، گویی در مقابل قاضی در محکمه ایستاده‌اند و منتظر شنیدن حکم خود هستند. فقط شمشیر در دستان کیخسرو و نگهبان پشت سر آن دو نشان از خشونت متن شاهنامه دارد. بنابراین، در این نگاره با نوعی ترازوایی روبه‌رو هستیم. از سویی دیگر، در این تصویر، اتفاقات در فضایی تهی از عناصر محیطی پیش متن در حال رخ دادن است، گویی روایت در اتافی اتفاق افتاده است و از طبیعت کوهستانی و از پهنه آبی که در شاهنامه از آن سخن رفته خبری نیست، یعنی در این نگاره گشتار فضایی / محیطی اتفاق افتاده است.



نگاره ۳. گرفتن کیخسرو افراسیاب را و کشتن او، سده نهم هجری، شاهنامه، کتابخانه ملی فرانسه، مأخذ:
<https://bit.ly/3KEwVqD>

نگاره سوم متعلق به دوره تیموری (۸۴۸ق/۱۴۴۴م) کیخسرو را در حال گردن زدن افراسیاب نشان می‌دهد. کیکاووس نیز سوار بر اسب در سمت چپ به تصویر کشیده شده است. حضور اسب در پیش متن نیز دیده می‌شود: شهریاران با اسب به تاخت به سوی جایگاه هوم عابد می‌آیند. گرسیوز نیز درحالی که به بند کشیده شده است در نگاره حضور دارد. کیخسرو به صورت فردی جوان در برابر افراسیاب و گرسیوز با مو و ریش سپید دیده می‌شود. تمام این عناصر نشان از همان‌گونه دارد. در زمینه تراگونی کمی، نگارگر به حذف دریاچه چیچست دست زده و فقط جوی آبی با رنگ تیره در پایین تصویر دیده می‌شود که نشان از گشتار کمی کاهشی است و در اضافه شدن خیمه به نگاره با تراگونی افزایشی در پیش متن مواجه هستیم. از دیدگاه تراگونی کاربردی نیز پیش متن نسبت به پیش متن تغییر دارد. همچنین حضور ملازمانی با کلاه‌هایی به سبک آسیای شرقی را می‌توان تراگونی ملیت قلمداد کرد.



نگاره ۴. کیخسرو افراسیاب را گردن می‌زند، سده یازدهم هجری، شاهنامه، کتابخانه دولتی برلین، مأخذ:
<https://bit.ly/3xcN83c>

نگاره ۴ متعلق به دوره صفوی (۱۰۱۴/ق/۱۶۰۵م) با حضور کیخسرو در حال بریدن سر افراسیاب و گرسیوز که در غل و زنجیر به این صحنه می‌نگرد نقاشی شده است. فضایی با طبیعت کوهستانی و غاری در میان کوه‌ها به همراه رودی خروشان با گیاهان کنار آبی که در ساحل آن روییده همگی نشانه‌هایی از همان‌گونه‌گی در این نگاره است. تراگونه‌گی کاهشی به صورت حذف کیکاووس در این تصویر دیده می‌شود. ولی نکته جالب این نگاره حضور رستم در میان تماشاگران است زیرا این پهلوان ایرانی در این روایت در پیش متن دیده نمی‌شود ولی نگارگر او را به پیش متن اضافه کرده است. پس شاهد گشتار افزایشی هستیم. همچنین حضور فردی با پوشش و چهره‌ای مانند صوفیان که می‌تواند هوم عابد باشد نیز بیانگر تراگونه‌گی افزایشی در این نگاره است زیرا در متن شاهنامه هوم پس از واسپاری افراسیاب در صحنه مرگ او حضور ندارد. از دیدگاه تراگونه‌گی کاربردی، در این تصویر، شاهد تغییر روایی نسبت به پیش متن هستیم. در میان تماشاگران، با چهره

غمگین رستم و یکی از بزرگان سپاه ایران روبه‌رو می‌شویم. رستم که هم‌اورد و یکی از دشمنان اصلی افراسیاب بوده بدون نگاه کردن به صحنه گردن زدن رقیب با ناراحتی چهره خود را با دستمالی پوشانده است. همین کنش از فردی دیگر نیز سر زده است. این حرکت حالتی حزن‌آلود به صحنه جان ستاندن از افراسیاب داده و روایت پر از التهاب و هراس آلود پیش‌متن را به روایتی با حس و حال مورد نظر نگارگر در پیش‌متن تبدیل کرده است.



نگاره ۵. کیخسرو افراسیاب را اعدام می‌کند، سده دهم هجری، شاهنامه، کتابخانه دولتی برلین، مأخذ:
<https://bit.ly/3Rou2y9>

گاه میزان برگرفتنی بیش‌متن از پیش‌متن بسیار زیاد است و پیش‌متن نمود و حضور زیادی در جای‌جای متن نو دارد. در نگاره‌ای از سده دهم هجری (۱۵۰۰م) نگارگر کوشش کرده تا بیشترین برگرفتنی و تأثیر از پیش‌متن را در متن خود به نمایش بگذارد و اثر خود را به متن اصلی نزدیک کند. در نگاره ۵، حضور کیخسرو نشسته بر تخت، گرسبوز به بند کشیده و شکنجه شده، کیخسرو در حال بریدن سر افراسیاب، افراسیاب با دستانی بسته و سری بریده و نیز پهنه آبی با جانوران عجیب، که همان دریاچه چیچست است، بر اساس همان‌گونگی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است. ولی متن جدید نسبت به متن اصلی دچار تحولات و دگرگونی‌هایی نیز شده که از نوع تراگونی است. حضور رستم در این صحنه بر اثر گشتار افزایشی رخ داده است. همچنین حضور

افرادی با لباس‌های غیررزمی در پهنه اثر بر پایه گشتار افزایشی/گسترشی اتفاق افتاده است. آب‌های تیره به همراه جانوران شگفت‌آور، غیرواقعی و هراس‌انگیز، که نزدیک به نیمی از نگاره را دربر گرفته است، نشان از ارزش‌گذاری بیشتر این بخش در بیش‌متن در برابر پیش‌متن است که جایگاه ارزشی این دریاچه را در نگاره نسبت به متن شاهنامه افزایش داده است و می‌توان این اقدام هنرمند را بر مبنای تراارزشی مطالعه کرد. از دیدگاه تراگونگی کاربردی نیز می‌توان به تراسنی اشاره کرد: افراسیاب و کیکاووس، به نسبت متن شاهنامه، جوان‌تر از سن خود نقش شده‌اند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تحلیلی تطبیقی درباره داستان کشته‌شدن افراسیاب، با استفاده از نظریه ترامتیت ژنت، براساس رابطه روایت شاهنامه فردوسی با متن‌های اوستایی و پهلوی، از یک‌سو، و با منتخبی از نگاره‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند، از سوی دیگر، به پرسش‌های مقاله پاسخ داده شود.

در پاسخ به پرسش اول و دوم پژوهش درباره عناصر اصلی داستان مرگ افراسیاب در روایت شاهنامه فردوسی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها با متون اوستایی و پهلوی، و بررسی تطبیقی نمود این عناصر در متن‌های باستانی ایرانی به عنوان پیش‌متن این داستان شاهنامه، نتایج در قالب جدول ۱ ارائه شده است.

موضوع	شاهنامه	یسنا	یشت‌ها	دینکرد	بندهش	روایت پهلوی	مینوی خرد
هنگ افراسیاب	●	●	●	-	●	-	-
هوم	●	●	●	-	-	●	-
دریاچه چیچست	●	-	●	-	-	-	-
حضور کاووس	●	-	-	-	-	-	-
انتقام خون سیاوش، نوذر و اغریث	●	-	●	-	-	-	-
کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو	●	-	●	●	●	●	●
کشتن گرسیوز	●	-	●	●	-	-	-

جدول ۱. مقایسه داستان کشته‌شدن افراسیاب بنا به روایت شاهنامه با متون اوستایی و پهلوی

۱. در ماجرای کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو در یشت‌ها از نوذر نام برده نشده است.

همان طور که در جدول ۱ مشاهده می شود، مهم ترین عنصری که در داستان مورد بررسی در بیشتر متن های اوستایی و پهلوی آمده، بخش مربوط به کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو است که، جز یسنا، در دیگر متون بیان شده است. نکته دیگر اینکه شاهنامه فردوسی در روایت کشته شدن افراسیاب، بیشترین برگرفتنی از پیش متن ها را در میان متون اوستایی و پهلوی مورد مطالعه، از یشت ها داشته و این متن را می توان مهم ترین پیش متن این روایت در نظر گرفت. براساس نتایج مندرج در جدول، کمترین برگرفتنی از متن مینوی خرد بوده است.

در پاسخ به سومین پرسش در این باره که روایت شاهنامه، به عنوان پیش متن، تا چه میزان و چگونه بر روایت نگاره هایی تأثیر گذاشته که با موضوع داستان کشته شدن افراسیاب آفریده شده اند و رابطه بیش متنیّت بین نگاره های منتخب و روایت شاهنامه چگونه بوده و به چه شکل هایی نمود یافته است، می توان نتایج جدول ۲ را ملاحظه و بررسی کرد.

تراگونی		همان گونی	تصویر
کاربرد	کمی		
	افزایشی	کاهشی	
تفرهنگی و ملیتی: دستار به شیوه سلاطین عثمانی تفرهنگی و زمانی: حضور مبلمان	وجود خیمه و بارگاه	حذف به بند کشیدن افراسیاب و شکنجه شدن گرسوز	 <p>تصویر ۱</p>
تراروایی: سکون صحنه در برابر صحنه پر آشوب پیش متن ترامحیطی: تغییر محیط طبیعی بیش متن به نسبت پیش متن	-	حذف دریاچه چیچست و طبیعت	 <p>تصویر ۲</p>

<p>تراملیتی: کلاه‌هایی به سبک آسیای شرقی</p>	<p>اضافه شدن خیمه</p>	<p>حذف دریاچه چپچست</p>	<p>حضور کیخسرو در حال گردن زدن افراسیاب، کیکاووس سوار بر اسب، گرسیوز در بند و همان‌گونگی در سن شخصیت‌ها</p>	 <p>تصویر ۳</p>
<p>تراروایی: تبدیل روایت پر از التهاب و هراس آلود پیش‌متن به روایتی حزن‌آلود</p>	<p>اضافه شدن رستم و هوم عابد</p>	<p>حذف کاووس و دریاچه چپچست</p>	<p>حضور کیخسرو، افراسیاب، و گرسیوز در غل‌وزنجیر، طبیعت کوهستانی</p>	 <p>تصویر ۴</p>
<p>تراسنی: افراسیاب و کاووس به نسبت متن جوان‌تر از سن خود هستند</p>	<p>حضور رستم، افزایش جایگاه ارزشی دریاچه چپچست</p>	<p>-</p>	<p>حضور کیکاووس، گرسیوز در بند و شکنجه‌شده، کیخسرو در حال بریدن سر افراسیاب، افراسیاب با دستان بسته، سر بریده و دریاچه چپچست</p>	 <p>تصویر ۵</p>

جدول ۲. ترامتیت داستان کشته‌شدن افراسیاب در نگاره‌ها

براساس آنچه در جدول ۲ مشاهده می‌شود، همان‌گونگی و تراگونگی کاربرد از روایت شاهنامه در تمام نگاره‌های تحلیل‌شده وجود دارد و تراگونگی کمی کاهشی و افزایشی هم در بیشتر نگاره‌ها به چشم می‌خورد. پس می‌توان به این نتیجه رسید که شاهنامه فردوسی پیش‌متن مهمی در خلق این نگاره‌ها بوده است.

در مجموع، می‌توان به این نتیجه رسید که متن‌های اوستایی و پهلوی، به‌عنوان پیش‌متن، نقش مهمی در خلق شاهنامه داشته‌اند و خود شاهنامه نیز، به‌عنوان پیش‌متن، تأثیر مهمی بر آفرینش انواع نگاره‌ها و رابطه‌ی بیش‌متنیت با آنها داشته است. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که رابطه‌ی ترامتیت گسترده‌ای بین متن‌های ایران باستان با شاهنامه و شاهنامه با هنر نگارگری وجود دارد.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، ج. ۲، تهران، مرکز. اسماعیل پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، اسطوره، ادبیات و هنر، تهران، چشمه. بندش. مهرداد بهار (گزارنده) (۱۳۸۵)، ج. ۳، تهران، توس.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶)، «از شاهنامه تا خداینامه، جستاری درباره مأخذ مستقیم و غیرمستقیم شاهنامه»، نامه ایران باستان، ۱۷-۲، بهار و تابستان، ص ۳-۱۱۹.
- دینکرد: کتاب سوم (۱۳۸۱)، ترجمه فریدون فضیلت، تهران، فرهنگ دهخدا.
- دینکرد: کتاب هفتم (۱۳۸۹)، تصحیح محمدتقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- روایت پهلوی (۱۳۹۰)، ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سوتکرنسک و ورشت مانسرنسک از دینکرد ۹ (۱۳۹۷)، تصحیح و ترجمه احمد تفضلی، تهران، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳)، شاهنامه، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، ج. ۴. کالیفرنیا، بنیاد میراث ایران. کریستینسن، آرتور (۱۳۸۷)، کیانیان، ترجمه ذبیح‌الله صفا، ج. ۷، تهران، علمی و فرهنگی.
- کشاورز، کریم (۱۳۷۷)، هزار سال نثر پارسی، ج. ۱، ۵، تهران، علمی و فرهنگی.
- کُورکیان، آن-ماری و ژان پیر سیکر (۱۳۸۷)، باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران، ترجمه پرویز مرزبان، ج. ۲، تهران، نشر و پژوهش فرزبان روز.
- گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶)، ترجمه محمدتقی راشد محصل، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
- منشی‌زاده، مجتبی (۱۳۹۸)، مهریشت: تحلیل زبان‌شناختی متن اوستایی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.
- مولایی، چنگیز (۱۳۹۲)، آبان‌یشت: سرود اوستایی در ستایش اردوی سورااناهید، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- مینوی خرد (۱۳۵۴)، ترجمه احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهش نامه علوم انسانی، ش. ۵۶ زمستان، ص ۸۳-۹۸.
- _____ (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، ج. ۲، تهران، سخن.
- _____ و منیژه کنگرانی (۱۳۸۸)، «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتامانی»، پژوهش نامه فرهنگستان هنر، ۲/۳ بهار، ص ۷۳-۹۴.
- یسنای (۱۳۵۶)، گزارش ابراهیم پورداود، ج. ۱، ۳، تهران، دانشگاه تهران.
- یشت‌ها (۱۹۲۸)، تفسیر و تألیف ابراهیم پورداود، ج. ۱، بمبئی، انجمن زرتشتیان ایرانی.
- یشت‌ها (۱۳۴۷)، گزارش ابراهیم پورداود، ج. ۲، تهران، طهوری.

Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second degree*. trans. by: Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
Shapur Shahbazi, Alireza (1990). "On the Xwaday namag". in: *Iranica Varia: Papers in Honor of Professor Ehsan Yarshater*. Leiden: E.J. Brill. pp.208-229.



تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۷/۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۸

doi 10.22034/nf.2024.211743

انواع روابط زندگی نامه‌ای در ادبیات: از هم‌حسی تا بازتابندگی

سعید صادقیان* (پژوهشگر گروه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران)

چکیده: این مقاله درصدد ارائه گونه‌ای دسته‌بندی از انواع روابطی است که می‌توان میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش متصور شد. نخستین رابطهٔ محتمل رابطه‌ای است مبتنی بر نوعی «هم‌حسی» که به نویسنده امکان می‌دهد سوژه را در حالات مختلف تصور بکند و به تصویر بکشد. در این صورت، گاه نویسنده، همچون اغلب زندگی‌نامه‌نویسان ایرانی، بر ویژگی‌های برجسته سوژه متمرکز می‌شود تا به راه تقدیس «قهرمان» تاریخی برود. اما گاه زندگی‌نامه‌نویس می‌کوشد عادی‌ترین جلوه‌های زندگی را به واژه در بیاورد تا از این طریق نسخه‌ای انسانی‌تر از سوژه ارائه بدهد که فرسنگ‌ها با تصویر «مردان نامی» ستوده در زندگی‌نامه‌های سنتی فاصله دارد. این تقابل با سنت زندگی‌نامه‌نویسی ممکن است به قدری عیان باشد که به یکی از وجوه بارز متن تبدیل شود و نوع دیگری از رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای را شکل بدهد که ما آن را رابطهٔ «انتقادی» نامیده‌ایم: خواه موضوع انتقاد قواعد ژانری باشد، خواه هدفش تخریب شخصیت تاریخی. و رای تقدیس و نقد، حالت سومی را نیز می‌توان متصور شد که رواجش میان نویسندگان فرانسوی کم نیست و حکایت از نوعی «بازتابندگی» دارد؛ آن وقتی است که زندگی‌نامه‌نویس با روایت زندگی «دیگری» می‌کوشد تا گره‌های وجودی خویش را آینه‌وار بکاود یا از روایت «دیگری» محملی بسازد برای گفتمانی عاریه‌ای که، در عین سکوت، به او امکان بیان دغدغه‌هایش را می‌دهد. بالطبع پیمودن هر یک از این مسیرها از تلقی خاص هر نویسنده از زندگی و ادبیات تأثیر می‌گیرد و بر شکل‌گیری دریافت مخاطب از ژانر زندگی‌نامه، ظرفیت‌ها و چالش‌هایش اثر می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای، هم‌حسی، انتقاد، بازتابندگی، سنت زندگی‌نامه‌نویسی، زندگی‌نامه‌نویس معاصر

مقدمه

شاید بتوان اصلی‌ترین مرز میان نگارش تاریخی و پرداخت داستانی یک زندگی را در نوع رابطه‌ای جست‌وجو کرد که میان نویسنده و شخصیتی که زندگی‌اش زندگی‌نامه می‌شود شکل می‌گیرد. فرض بر این است که رابطه میان مورخ و شخصیت تاریخی رابطه‌ای «ابژکتیو»، بی‌طرفانه و خالی از احساسات است (تصوری که در صحت یا عدم‌صحتش بسیار گفته و نوشته‌اند) و رابطه میان نویسنده و قهرمان داستانش «سوبژکتیو» و برآمده از نوعی هم‌حسی. همین مسئله ایجاب می‌کند قدری در نوع رابطه‌ای که زندگی‌نامه‌نویس با سوژه‌اش برقرار می‌کند دقیق شویم تا انواع این رابطه را دسته‌بندی کنیم و بر این مبنا افق‌های ممکن پیش روی زندگی‌نامه‌نویس را از نظر بگذرانیم. برای این مقصود، از میان شمار کثیری از رمان‌ها و نوشته‌های داستانی یا صرفاً ادبی فارسی و فرانسوی، که به ژانر زندگی‌نامه تعلق دارند، چند نمونه را که در تبیین این دسته‌بندی گویاترند برگزیده‌ایم. بررسی آثار فرانسوی این امکان را فراهم می‌کند که، ضمن تنوع‌بخشیدن به دسته‌بندی خود، رویکردهای متفاوت ادبی به ژانر زندگی‌نامه را نیز تحلیل کنیم.

اگر رابطه‌ای عاری از احساس و به تعبیری زدوده از «من» نویسنده را، که مشخصه فرضی تاریخ‌نگاری است، کنار بگذاریم، محتمل است که سه نوع رابطه میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش برقرار شود. نخست رابطه‌ای است متکی بر «هم‌حسی» که در آن، نویسنده می‌کوشد حالات و حرکات و سکناات شخصیت تاریخی را تصور بکند و آنگاه آن را در قالب کلمات بریزد. در این صورت، نویسنده اغلب می‌کوشد تصویری «قهرمانانه» از یک زندگی بسازد تا، ضمن بزرگ داشتن سوژه و ستایش او، الگویی آموزنده ارائه و احساسات مخاطب را تهییج بکند. اتفاقی که، اگر نگوییم در همه، در عموم زندگی‌نامه‌های داستانی فارسی روی می‌دهد. اما گاه نویسنده در پی به تصویر کشیدن بزرگی و عظمت یا ارائه چهره‌ای آرمانی از قهرمان نیست. به دیگر سخن، موجبی که نویسنده را به زندگی‌نامه‌نویسی کشانده است بزرگی سوژه و ترسیم‌الایی او نیست. برخی از نویسندگان معاصر فرانسوی این شیوه را سرلوحه کار خود قرار داده‌اند و خود را در سرخوردگی‌ها، حرمان‌ها و حقارت‌های سوژه مشترک می‌دانند. اما ورای هم‌حسی، گاه رابطه سویه‌ای «انتقادی» به خود می‌گیرد، خواه موضوع انتقاد از سنت زندگی‌نامه‌نویسی باشد و خواه مقصود انتقاد و چه‌بسا تخریب شخصیت تاریخی و باورهایش. نوع سومی از رابطه را نیز می‌توان متصور شد که حاکی از نوعی «بازتابندگی» است؛ وقتی خویش‌نویسنده با خویش‌نویس دیگری درهم می‌تند تا زندگی‌نامه‌ای آفریده شود که مرزهایش دیگر چندان با حسب‌حال (زندگی‌نامه خودنوشت) مشخص نیست. در این مقاله، کوشیده‌ایم تا، ضمن ارائه نمونه‌هایی از انواع روابط زندگی‌نامه‌ای، قدری در باب سنت زندگی‌نامه‌نویسی و تغییراتی که طی چند دهه اخیر به خود دیده است تأمل کنیم.

پیش از آن، توضیحی درباره پیکره مطالعه ضروری است. شرح فراز و فرود زندگی‌نامه‌نویسی در ایران و فرانسه در این مختصر نمی‌گنجد. همین‌قدر باید گفت که ادبیات فرانسه از دهه ۱۹۸۰ شاهد رونق دوباره زندگی‌نامه‌نویسی است و این رونق به تنوع زندگی‌نامه‌ها دامن زده است اما یافتن

بارقه‌هایی از تحولی مشابه در ادبیات فارسی چندان آسان نیست. در کمال شگفتی، شمار آثار ایرانی در این زمینه از لحاظ کمی با تعداد عناوین فرانسوی برابری می‌کند اما بیشتر آنها از انعکاس اندیشه‌ای ژانری ناتوان‌اند. به عبارت دیگر، آنچه ادبیات فرانسه را در این زمینه متمایز و مطالعه آن را حائز اهمیت می‌کند، نگرش ژانری منعکس در این آثار و تأثیری است که این نگرش بر گفتمان ادبی معاصر داشته است. به همین دلیل، از میان انبوه آثار ایرانی تنها به دو نمونه اکتفا کرده‌ایم تا دو شیوه متفاوت از به‌متن‌درآوردن «تقدیس» را نشان دهیم (دو بازنمایی داستانی از زندگی فردوسی: دیباچه نونین شاهنامه (۱۳۶۹) از بهرام بیضایی و فرزند ایران (۱۳۹۲) از جلال‌الدین کزازی)، اما رجاعاتمان به آثار فرانسوی را تنوع بخشیده‌ایم تا خواننده فارسی‌زبان، ضمن آشنایی با رویکردهای ادبی معاصر فرانسه، بر تنوع امکانات ژانر زندگی‌نامه نیز وقوف پیدا کند. نویسندگان و آثاری که نامشان در ادامه می‌آید، به اتفاق نظر همگان بر جریان زندگی‌نامه‌نویسی معاصر در فرانسه اثرگذار هستند: پیر میسون^۱ (زندگی ژوزف رولن^۲، ۱۹۸۸: زندگی یکی از مدل‌های ون‌گوگ^۳ نقاش؛ استادان و پیشکاران^۴، ۱۹۹۰: زندگی نقاشان فرانسوی گویا^۵، آنتوان واتو^۶ و لوران‌تینو دارتزو^۷؛ رمبوی پسر^۸، ۱۹۹۱: زندگی آرتور رمبو^۹، شاعر پرآوازه قرن نوزدهم)، ژرار مسه^{۱۰} (واپسین مصریان^{۱۱}، ۱۹۸۹: زندگی شامپولین^{۱۲}، رمزگشای هیروگلیف؛ زندگی‌های متقدم^{۱۳}، ۱۹۹۱: چند زندگی‌نامه گزینشی کوتاه)، پاسکال کینیارد^{۱۴} (درس موسیقی^{۱۵}، ۱۹۸۹: سه حکایت کوتاه مملو از اشارات زندگی‌نامه‌ای؛ همه صبح‌های دنیا^{۱۶}، ۱۹۹۱: زندگی ژان دُ سنت-کُلْمب^{۱۷} و شاگردش مارن ماره^{۱۸}، موسیقی‌دانان قرن‌های هفدهم و هجدهم)، کلود لوئی-کُمبِه^{۱۹} (روزگار رز^{۲۰}، ۱۹۹۷: زندگی سنت رز اهل لیما^{۲۱}) و اریک شوویار^{۲۲} (تخریب نیزار^{۲۳}، ۲۰۰۶: زندگی دزیره نیزار^{۲۴}، سیاست‌مدار و ادیب نیمه نخست قرن هجدهم؛ دینو اژر^{۲۵}، ۲۰۱۱: زندگی‌نامه‌ای ساختگی).

پیش از پرداختن به سه نوع رابطه مذکور، ذکر نوع چهارمی از رابطه زندگی‌نامه‌ای نیز خالی از لطف نیست: رابطه‌ای مبتنی بر اصل «تصاحب»، که در آن نه ارائه گفتمانی ابژکتیو مقصود نویسنده است و نه هیچ‌یک از سه رابطه فوق را می‌توان در اثرش ملاحظه کرد. شاید به همین سبب شمار زندگی‌نامه‌های ایرانی از تعداد عناوین زندگی‌نامه‌ای در فرانسه کمتر نیست ولی اغلب در ارائه گفتمانی ژانری و بسط تفکری ادبی کمیتشان لنگ است. در واقع، چه میلی جز

- | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Pierre Michon | 2. <i>Vie de Joseph Roulin</i> | 3. Vincent van Gogh |
| 4. <i>Maîtres et Serviteurs</i> | 5. Francisco de Goya | 6. Antoine Watteau |
| 7. Lorentino d'Arezzo | 8. <i>Rimbaud le fils</i> | 9. Arthur Rimbaud |
| 10. Gérard Macé | 11. <i>Le dernier des Egyptiens</i> | 12. Jean-François Champolion |
| 13. <i>Vies antérieures</i> | 14. Pascal Quignard | 15. <i>La Leçon de musique</i> |
| 16. <i>Tous les matins du monde</i> | 17. Jean de Sainte-Colombe | 18. Marin Marais |
| 19. Claude Louis-Combet | 20. <i>L'âge de Rose</i> | 21. Sainte Rose de Lima |
| 22. Éric Chevillard | 23. <i>Démolir Nisard</i> | 24. Désiré Nisard |
| 25. Dino Egger | | |

«تصاحب» می‌تواند رابطه زندگی نامه‌نویس را با بیست شخصیت تاریخی مختلف توجیه کند که زندگی نامه‌شان تنها در عرض یک سال و با تکیه بر منابع سهل الوصول از پی هم ردیف شده‌اند؟^۱

۱. رابطه هم‌حسی

در میان انواع الگوهای ارتباطی میان زندگی نامه‌نویس و سوژه زندگی نامه، بی‌تردید، «هم‌حسی» رایج‌ترین و بدیهی‌ترین رابطه است. از طریق برقراری این نوع رابطه نویسنده می‌کوشد، نهانی یا گویا، «دیگری» را در حالات و اوضاع مختلف تصور و زندگی‌اش را در قالب کلمات بازسازی کند. این درست همان شیوه‌ای است که ژرار مسه، به تأسی از سنت دیرینه زندگی نامه‌نویسی، در زندگی‌های متقدم پیش گرفته است، سنتی که به تصریح نویسنده «پیش‌تر زندگی‌های موازی، خیالی، مختصر و حتی حقیر را به ما ارزانی داشته است»^۲ (مسه، ۱۹۹۱: پشت‌جلد)؛ شاهدش شعری است از بودلر که در پیشانی‌نوشت کتاب آمده است: «شاعر این موهبت بی‌بدیل را دارد که می‌تواند انتخاب کند خودش باشد یا دیگری؛ مانند ارواح سرگردانی که در پی جسمی برای تجسندند و هر وقت بخواهند درونش حلول می‌کنند، در وجودش.» (همان ۹)

با این حال، همین رابطه در متون فارسی و فرانسوی شکلی متفاوت به خود می‌گیرد. نوشته‌های ایرانی بر پایه سنت زندگی نامه‌نویسی ایرانی، در پس هم‌حسی، راه «ستایش قهرمان» را پی می‌گیرند و بر اساس اصل تقدیس می‌کوشند جلوه‌ای از عظمت و بزرگی بیافرینند. در چنین رابطه‌ای، همه چیز بر شیفتگی و ستایش استوار است. «دیگری» موضوع جست‌وجویی می‌شود برآمده از جذبه و شیدایی و اگر زندگی‌ای نوشته می‌شود بیشتر به قصد ستودن عظمت «دیگری» است. حال آنکه رابطه هم‌حسی در میان نویسندگان فرانسوی وجهه‌ای یکسر متفاوت به خود می‌گیرد. سوژه از طریق عادی‌ترین نمونها یا، به تعبیر لوران دومانز^۳، «بر پایه امر پیش‌پافتاده و متداول» (دومانز، ۲۰۰۷: ۲۴۴) بازنمایی می‌شود و ستایشی اگر هست، نثار «سرخوردگی‌ها» است و «حرمان‌ها».

۱. نمونه‌های کاسب‌کارانه کاربرد زندگی نامه برای پرشمار جلوه‌دادن فهرست عناوین چاپی در صنعت نشر ایران کم نیست. مسئله نقش نشر و سیاست‌های انتشاراتی در توفیق یا عدم توفیق ژانر زندگی نامه مسئله‌ای جدی است که بسط آن در این مقاله نمی‌گنجد. محض نمونه، از میان ۷۷ عنوان کتاب مطبوع ناشری در نخستین سال تأسیس انتشارات (۱۳۹۷)، ۱۰ عنوان به هنر آشپزی، ۱۰ عنوان به ترجمه، ۱۵ عنوان به شهر تهران و ۴۲ عنوان به زندگی نامه اختصاص یافته است. از این ۴۲ زندگی نامه، ۲۸ عنوان را دو تن نوشته‌اند.

۲. اشاره به: زندگی‌های موازی یا زندگی مردان نامی، اثر مشهور پلوتارک؛ زندگی‌های خیالی، اثر مارسل شاب، از هم‌عصران ویکتور هوگو، یکی از الگوهای اصلی زندگی نامه‌نگاری معاصر؛ زندگی‌های مختصر، اثر ژان اُبری، فیلسوف طبیعت‌گرای قرن هفدهم انگلیس؛ زندگی‌های حقیر، نوشته پیر میسون به سال ۱۹۸۴، از کلاسیک‌های معاصر ادبیات فرانسه.

3. Laurent Demanze

۱.۱. ستایش تقدیس‌وار

عموماً ستایش شخصیت تاریخی دلیل راه نویسنده ایرانی در زندگی نامه‌نویسی است. در این نوع زندگی نامه‌ها، همان‌گونه که گفته شد، هدف اغلب خلق جلوه‌ای از شکوه و بزرگی است. حتی وقتی صحبت از حرمان و سرخوردگی است، این احساسات به والاترین شکل توصیف می‌شود. در این نوشته‌ها، پرداخت سوزناک تاریخی بر اصول قهرمان‌پردازی داستانی متکی است؛ رجوع به گذشته بیشتر بر پایه «نوعی گرامر هویت‌سازی» (همان ۲۴۳) استوار است که عناصرش عبارت‌اند از: انتقال ارزش‌های آموزنده، خلق میراث فرهنگی، ارائه الگو به نسل جوان و تهییج مخاطب. از این منظر، هر چه تصویر شخصیت ستودنی‌تر باشد، در تهییج احساسات هویتی و در ارائه الگو و آموزش‌دهی کارا تر می‌افتد. در بسیاری از زندگی نامه‌های فارسی، به سبب دل‌بستگی به آیین دیرین قهرمان‌پروری، بیش از اینکه بدانیم آیا زندگی نامه‌نویس چنین دغدغه‌ای دارد یا نه، باید به دنبال بررسی نحوه برانگیختن ستایش نزد مخاطب باشیم و اینکه تقدیس چگونه از طریق رمزگان روایی و عاطفی در متن و جهت عملی به خود می‌گیرد. در واقع، تقدیس ممکن است حالت تجویزی داشته باشد و دریافت عاطفی مستقیم تحمیل شود یا می‌تواند سازه‌ای روایی باشد مبتنی بر پرداختی بوطیقای که به تدریج در حین مطالعه شکل می‌گیرد. برای نشان دادن تفاوت‌هایی که این دو صورت تقدیس را در سطح متن متمایز می‌کنند، دو بازنمایی از فردوسی را از نظر می‌گذرانیم تا شیوه‌های مختلف به متن کشیدن تحلیل و آفرینش حس ستایش نزد مخاطب را بررسی کنیم. کزازی در دیباچه کتاب برنامه‌اش را چنین معرفی می‌کند: بازسازی زندگی «آن نیاک‌نیاک (=جدالاجداد) پاک‌منشی و فرهنگی، آن که شالوده ناخودآگاهی تباری ایرانیان را ریخته است و چپستی ایران و ایرانی را، جاودانه، بر آن استوار گردانیده است» (کزازی ۱۲) و از نخستین سطر متن به سراغ همین مضامین می‌رود تا مرزهای متن و پیشامتن را بزدايد و تقدیس را به ویژگی بارز متن خود بدل سازد: «هر که او را می‌دید، فسوزده فر و فروغ مینوی او، از خود می‌پرسید که این مرد کیست؟ او بزرگ‌مرد اندیشه و ادب ایران، پیر پاک و پارسای دری، فرزانه فرمند توس، انگیزتنگار فرهنگ و منش ایرانی، شالوده‌ریز چپستی و هستی‌نهادین و ناخودآگاهانه ایرانیان، فردوسی بود» (همان ۱۴). حضور پررنگ راوی برون‌متنی و شخصیت‌پردازی مستقیم او از طریق ردیف‌کردن صفات ارزشی - سنجشی، توانایی فعلیت‌بخشی را از خواننده می‌گیرد و بال‌خیال او بی‌درنگ در مواجهه با تصویر ثابت و فرمایشی سوزده چیده می‌شود. اینجا به همان میزان از نوشتار بی‌طرفانه و عینی مرسوم در نظام تاریخ‌نگاری دوریم که از «توهم ارجاعی»^۱، توهمی که مشخصه اصلی نظام داستانی است. و نسان ژوو^۲ در کتاب جلوه شخصیت در رمان^۳، که یکی از کامل‌ترین مطالعات درباره شخصیت داستانی به شمار می‌رود، اشاره می‌کند که چنین توصیفات ارزشی، اگر در آغاز متن بیابند، ممکن است «جلوه زندگی» را به کل ویران کنند:

1. Illusion référentielle

2. Vincent Jouve

3. L'effet-personnage dans le roman

شخصیت، در مقام نشانه‌ای تهی که رمان به تدریج آن را می‌آکند، تا پایان داستان نامشخص باقی می‌ماند. این ویژگی نقشی اساسی در توهم ارجاعی دارد: پیش‌بینی ناپذیر بودن نسبی شخصیت به او همچون «موجودی زنده» اعتبار می‌بخشد. همچون هر آدمی که در طول عمر شکل می‌گیرد شخصیت نیز بر بستری از زمان ساخته می‌شود. زندگی حرکت است: موجود نه وجود که امکان وجود است. توهم ارجاعی ارائه‌ای تدریجی از شخصیت را در قالب آشکارسازی گام‌به‌گام ایجاب می‌کند. (ژوو ۱۱۵-۱۱۶)

حتی اگر به سبب سابقه ذهنی خواننده نتوانیم سوژه زندگی نامه را، به سان شخصیت‌های داستانی، نشانه‌ای تهی بپنداریم، به سختی بتوان نقش شرح روایی را در شکل‌گیری تصویر سوژه نادیده گرفت. این شرح و روایت در اثر کزازی به صورت صفات متجانس در توصیف تجویزی شخصیت جلوه‌گر می‌شود: «بالابلند و شکوهمند»، «رخشان و مهرافروز»، «گران‌مایه»، «درونکاو و رازآزمای»، «پیراسته و آراسته»، «نهران‌پژوه»، «فرزانه فرخ‌نهاد»، «خداوندگار سرود و سروداد»، «استادان‌اوستاد» و قس علی‌هذا. درحقیقت، شمار فراوان صفات کیفی در صفحات نخست کتاب خواننده را با تصویری ثابت از فردوسی مواجه می‌کند که از پیش روشن است و خواننده در ساختن آن هیچ نقشی ایفا نخواهد کرد زیرا ادامه داستان در شکل‌گیری این تصویر کارکرد چندانی ندارد و تنها خطوط از پیش ترسیم‌شده را پررنگ‌تر می‌کند. همان‌طور که ونسان ژوو اشاره می‌کند، «خواننده علی‌رغم پرسه‌های شخصی‌اش (که اغلب اوقات به ویژگی‌های ثانویه شخصیت مربوط می‌شود) به‌طور کلی پیرو الزامات متن است. هر چه این الزامات دقیق‌تر باشند خلاقیت مخاطب کمتر برانگیخته می‌شود» (همان ۵۱). در واقع، فردوسی نزد کزازی محملی است برای تمثیلی قهرمانانه. از این منظر، تمام «فرایندهای جانشینی»^۱ مورد استفاده کزازی — که دامنه آن، به گفته فیلیپ آمون^۲ منتقد، «از صفت اشاره (این یکی) و اسم خاص (ژولین) شروع و به توصیف (او یک مرد جوان بور بود) ختم می‌شود» (آمون ۹۷) — طوری کنار هم ردیف شده‌اند که تمثالی از شاعر خلق کنند «به‌گونه‌ای که هر کس او را می‌دید به‌ناگزیر وی را بزرگ می‌داشت.» (کزازی ۱۳)

نویسنده دوران کودکی سوژه را نیز به پیروی از همین منطق مدیحه‌سرایی توصیفی تجویزی روایت می‌کند. آنچه کزازی از کودکی فردوسی به ما می‌آموزد مسیری است خیالی که نه از حوادث روان‌شناختی یا عاطفی بلکه از توصیفات پیامبرانه بار می‌گیرد. کزازی نه تنها با تکیه بر استعاره سرزمین ایران را گهواره فردوسی نوزاد می‌داند بلکه بر این باور است که مادر فردوسی، «با پیش‌آگاهی و دریافتی نهان‌گرایانه و خوشورانه، می‌دانست که آن کودک کودکی است دیگرسان و زاده شده است تا کاری بزرگ و بی‌همانند را به انجام رساند» (همان ۱۹) و باز بر پایه همین منطق پیامبرانه است که پدر شاعر کودک را با این کلمات خطاب قرار می‌دهد: «سروش در دل من افکنده است که تو فرزند برومند و بالابلند ایرانی و هم او که ایرانیان چشم به راه اویند» (همان ۳۱). از این

1. Procédés de substitution

2. Philippe Hamon

منظر، فردوسی در متن کزازی به یک «تیپ» فروکاسته می‌شود: او هست، نمی‌شود. به‌زعم ژوو، شخصیت از طریق شکاف میان بودن و شدن (ژوو ۱۴۲) تجسد می‌یابد و به این شکل «مسیر تحول» گشوده می‌شود، حال آنکه فردوسی کزازی عموماً از این تحول بی‌بهره است زیرا از بدو تولد در اوج بودنش تصور شده است. درحقیقت، نزدیکانش هستند که او را مرحله‌به‌مرحله به سرنوشتش آگاه می‌کنند. خودش حتی به نقش خویش نیز واقف نیست. ما با تقدیسی فرمایشی مواجهیم که از تجویزهای مؤلف فراتر نمی‌رود و بدین ترتیب، امکان دریافت عاطفی و هم‌حسی احتمالی را از مخاطب می‌گیرد. این دست تقدیس‌های شبه‌تجویزی در آثار ایرانی تهییج‌محور و الگوپرور کم نیست. تنها برای ذکر نمونه، از نادر ابراهیمی یاد می‌کنیم که در مردی در تبعید ابدی، رابطه پدر ملاصدرا با فرزندش را با این کلمات روایت می‌کند: «ادراک سخنان آن نوریسیده جوان، که در پرتو هزاران شمع، انبوهی از کتاب‌ها و رسالات بزرگان حکمت و دیانت را خوانده بود، برایش دشوار می‌نمود» (ابراهیمی ۲۳-۲۲) یا باز پدر سهروردی در ماه تنها در آسمان می‌گردد فریبا کلهر به همسرش چنین اعتراف می‌کند: «آرزوها و خواسته‌های پسرمان دورتر از اینجاست. دورتر از این دهکده کوچک...» (کلهر ۸).

به‌خلاف بسیاری از پرداخت‌های زندگی‌نامه‌ای فارسی، تقدیس در اثر بیضایی، به‌دور از این تجلیل توصیفی-تجویزی، فرایندی است که خواننده باید تکمیلش کند. اثر او با تعلیقی شگرف آغاز می‌شود. گفت‌وگویی را می‌خوانیم درباره‌ی هویت شخصیت زندگی‌نامه: نخستین کس او را «ملعون» (بیضایی ۶) می‌خواند؛ دومی که از نامیدنش طفره می‌رود می‌گوید: «زبان بیر! نام نامبارکش بر زبان نمی‌برم که ثوابم به کفر نیامیزد و کفر نام او به ثواب همچو منی. پاک شود دنیا از هر نام همچو وی! بترید این جنازه را تا نزد» (همان ۷). شروع با این تعلیق به نویسنده امکان می‌دهد تردید را در دل متنش بنشاند و از این طریق با آگاهی ثابت و کلیشه‌ای درباره‌ی شخصیت بازی کند. می‌دانیم که شخصیت اصلی در زندگی‌نامه به دسته «شخصیت‌های ارجاعی» به تعبیر فیلیپ آمون تعلق دارد. او در توضیح این شخصیت‌ها چنین می‌گوید:

شخصیت‌های تاریخی (ناپلئون سوم در روگن-ماکار، ریشلیو در آثار دوما)، اسطوره‌ای (ونوس، زئوس...)، تمثیلی (عشق، نفرت...) یا اجتماعی (کارگر، شوالیه...). اینها همه به معنای کامل و ثابتی اشاره دارند که یک فرهنگ تثبیت‌شده و خوانش‌پذیری آنها با میزان شناخت خواننده از این فرهنگ ارتباط مستقیم دارد. (امون ۹۵)

از این منظر، فرض بر این است خواننده ذهنیتی از سوژه زندگی‌نامه در ذهن داشته باشد و این خود چالشی است پیش روی زندگی‌نامه‌نویس، چرا که در عین وفاداری به این نسخه تاریخی، باید نسخه بدیلی بیافریند که بتواند خود را از نسخه اصلی متمایز و در مقام آفرینشی مستقل و طبعاً سوژکتیو معرفی کند. اگر نویسنده، در برخی متون فرانسوی یا فارسی (مثلاً محمود دولت‌آبادی در بازآفرینی زندگی امرؤالقیس (آن مادیان سرخیال)، یا جواد مجابی در داستان‌سازی از زندگی عبید

زاکانی (عبید بازمی گردد)، شکاف میان نسخه تاریخی و بازآفرینیِ رواییِ خویش را عیان می‌کند و نگاه سوپرتکتیو خود را فاش می‌گوید، در اثر بیضایی چیدمان عناصر روایی این وظیفه را برعهده دارد. آنجا که کزازی با تکیه بر توصیفات و تجویزات می‌کوشد تصویری ثابت و معین از فردوسی ارائه بدهد، بیضایی، با تکیه بر خصوصیتِ گفت‌وگویی متن خویش، فضایی چندآوایی ایجاد می‌کند که می‌بایست تصویر شخصیت را به تدریج به‌سان پازل شکل بدهد. هم از این روست که تصویر سوژه از خلال مشاجره‌های متعدد شکل می‌گیرد. ساختار روایی متن بر ردوبدل شدن سریع گزاره‌های متضاد مبتنی است؛ شخصیت‌ها دم‌به‌دم تغییر رأی می‌دهند تا، در نهایت، تردید به هسته اصلی روایت بدل شود و تصویر فردوسی از دل آن بیرون بیاید. نمونه‌ای از این تردید، که قرار است فردوسی بیضایی را بسازد، در این تک‌گویی ذهنی همسایه خطاب به فردوسی مشهود است: «نه! شاید تو بُرده‌ای و من باخت‌ام. هوم – تو و بُردن؟ تو هر بُردی را پس می‌زدی. تو همیشه بازنده بودی. تو – تو عمری را بر سر هیچ نهادی! از همان اول بار که آغاز جوانی کردیم. یادت هست؟» (بیضایی ۲۴)

در واقع، به‌خلاف فرزند ایران، که اشارات توصیفی – تجویزی قرار است به شکوه فردوسی جان دهد، در اثر بیضایی ارجاعات غیرمستقیم این نقش را ایفا می‌کنند، خواه ارجاعات اسطوره‌ای: «امروز ته‌مینه از چشمان من گریست و دیروز زال زر در دلم» (همان ۹۸)، خواه ارجاعات تاریخی: «نه! من تنها نیستم! رودکی با من است و دقیقی و بوشکور و صدها مانده‌ایشان، و آنها که در کوه‌ها زبان پدران می‌گویند، و آن کس که سال‌ها پس از این شما و مرا داستان کند» (همان ۸۷-۸۸). با این کار، بیضایی گنجینه فرهنگی مخاطب را برای بازسازی تصویر فردوسی به یاری می‌گیرد و در نتیجه ستایش را نه مستقیماً تجویز که غیرمستقیم ترغیب می‌کند (تصویر سوژه ساخته می‌شود، به فعل درمی‌آید). به‌علاوه شبکه‌ای از زندگی‌ها و سرنوشت‌ها می‌آفریند که به شخصیت فردوسی حجمی تاریخی اسطوره‌ای می‌بخشد. این حجم‌دهی به زندگی و این همسان‌سازی سرنوشت‌ها در میان نویسندگان فرانسوی نیز بسیار رایج است، هرچند آنجا وجه شبه عموماً در صفتی آرمانی نیست، برعکس «ایشان» که در این تصویر از فردوسی و رودکی و دقیقی منعکس شده است.

اگر در اطلاعاتی که بیضایی درباره فردوسی به ما می‌دهد قدری عمیق‌تر شویم، مفهوم ایشار و البته تقدیسی که او در پی تبلورش در ذهن خواننده است روشن‌تر می‌شود. اگر نخواهیم تقدیس را به شیوه تجویزی در متن بنشانیم، باید در پی عمق بخشیدن به رابطه عاطفی میان شخصیت و خواننده باشیم. ژوو نخست توضیح می‌دهد که «ویژگی رمزگان عاطفی این است که بر بستر برخی از سازوکارهای روانی انسان عمل می‌کند» (ژوو ۱۳۲) و سپس بر پایه همین سازوکارها تأکید می‌کند که صمیمیت ما نسبت به شخص زاییده آگاهی ما از عوالم درون اوست: «هر چه بیشتر درباره کسی بدانیم، آنچه بر سرش می‌آید برایمان مهم‌تر می‌شود» (همان‌جا). او در ادامه چهار

مضمون را بررسی می‌کند که از نظر معناشناختی به خواننده امکان «شناخت» بیشتر عوالم درون شخصیت را می‌دهد: کودکی، عشق، رؤیا، مصیبت. به نظر می‌رسد که این مضامین حس صمیمیت میان مخاطب و شخصیت را به بهترین شکل ایجاد می‌کنند و فردوسی بیضایی، منهای مضمون کودکی، تجسدی است بی‌نقص از مضامین یادشده. طرفه‌تر اینکه فردوسی بیضایی شخصیتی است خلاصه‌شده به همین مضامین یعنی به عشق‌ها و مصائبش. در واقع، اگر بیضایی دست‌به‌دامان خیال می‌شود، برای دست‌یابی به این مضامین است — مضامینی دست‌نیافتی و چه‌بسا ممنوعه برای روایت تاریخی — تا از این طریق شخصیتی بیافریند که از نظر روانی بسیار فریه است. از این روست که برای فردوسی خود رؤیا می‌آفریند (بیضایی ۳۵-۳۶). و از همین روست که فردوسی او موجودی است مردد میان عشق به خویشان و سرنوشت مردمان. این تردید در زندگی فردوسی به‌حدی پررنگ تجسم شده است که عموماً وجهه مصیبت پیدا می‌کند و در این میان، انتخاب شاعر تا جایگاه فداکاری و ایثار بالا برده می‌شود، درست به‌سان شهید. و درست همین جاست که فردوسی بیضایی از «فرزند ایران» فاصله می‌گیرد. اگر همه اهل شهر، از پیر و جوان، فردوسی کزازی را می‌شناسند و «هر کس سخن‌سرای بزرگ را می‌دید او را نیک‌گرامی می‌داشت و در آسایش و آرامش او می‌کوشید» (کزازی ۱۲)، فردوسی بیضایی رانده شهر است و مطرود شهریاران: «بزیند مرا — سنگپاره و تپانچه و تازیانه‌های شما بر من هیچ نیست. [...] ترکه‌های شما مرا نوازش است و دوال‌ها پرسیمرغ. [...] بزیند — که تیغ دشمنم گواراتر پیش دشنام مردمی که برایشان پشتم خمید و مویم به سپیدی زد و دندانم ریخت و چشمم ندید و گوشم نشنید» (بیضایی ۸۶-۸۷). اینجا مصیبت در اوج به تصویر کشیده شده است؛ آغشته به طعم تلخ تنهایی، طردشدگی و حرمان، درد و خون؛ تجسد بی‌بدیلی از شهید که ما را به توصیف رولان بارت^۱ از سوژه نزدیک می‌کند: «سوژه برای ما (از آغاز مسیحیت؟) کسی است که زجر می‌کشد: آنجا که زخمی هست سوژه نیز هست [...] و هر چه زخم در بطن تن (دل) کاری‌تر باشد، سوژه سوژه‌تر می‌شود: زیرا سوژه عبارت است از راز درون.» (بارت ۲۲۴)

با این حال و به‌رغم تمام تفاوت‌هایی که فردوسی بیضایی و کزازی را در زمینه بازنمایی روایی از هم جدا می‌کند، نمی‌توان یا مشکل بتوان مقصود واحدی را که در پس هر دو متن است نادیده گرفت: ارائه تصویری قهرمانانه و گاه قدسی از فردوسی شاعر، خواه به قصد انگیختن حس ستایش و تجلیل، خواه به منظور ارائه الگویی آموزنده و ایجاد هویتی ملی، یعنی همان مقاصد و مضامین متعلق به عصر «قهرمان‌پروری» زندگی نامه، که ادبیات معاصر فرانسه چندین دهه است از آن فاصله گرفته است.

۱.۲. انسان‌شناسی امر ناچیز

هم‌حسی در متون ادبیات فرانسوی گاه رنگی متفاوت با نمونه‌های فارسی به خود می‌گیرد. اگرچه در برخی آثار پرمخاطب همچنان اصل بر سنت ستایش قهرمان و ارائه الگویی تهییجی و نقشه‌راهی برای زندگی «موفق» است، برخی از زندگی‌نامه‌نویسان از سنت پلوتارکی زندگی «مردان نامی» فاصله می‌گیرند: فاصله‌ای آگاهانه و خودخواسته که شاید طلیعه‌دارش در ادبیات فرانسه^۱ پیر میسون باشد در کتاب زندگی‌های حقیر^۲ (۱۹۸۴)؛ روایتی دل‌ربا با نثری گیرا از زندگی هشت تن از خویشان دور نویسنده. وجه مشترک این زندگی‌ها «بی‌اهمیت» بودنشان از منظر تاریخ است. با این حال، می‌توان، به پیروی از مسه، دیدگاه زندگی‌نامه‌ای میسون را در تداوم سنت پلوتارک انگاشت. درست است! علاقه‌ای که در روایت میسون به «ناچیزان» منعکس است چیزی کم ندارد از اشتیاق پلوتارک به مردان نامی‌اش، و نه حتی از اشتیاق سوئتون^۳ به زندگی دوازده قیصر^۴ش. اما اینجا اشتیاق، و چه بسا ستایش، دیگر نه رنگ‌وبوی عظمت دارد نه جلوه‌ای از بزرگی. به تعبیر لوران دومانز، «در حالی که روش مورد استفاده پلوتارک مبتنی است بر رقابتی قهرمانانه که زندگی‌نامه‌نویس را وامی‌دارد خود را تا حد الگوش بالا بکشد و نیز مبتنی است بر هویتی انسان‌شناختی که تنوع و گوناگونی را یکسان می‌کند، زندگی‌های حقیر، برعکس، نوعی انسان‌شناسی امر ناچیز را پیش می‌برد» (دومانز، ۲۰۰۷: ۲۴۴). در واقع، آنچه در رویکرد میسون با سنت زندگی‌نامه‌نویسی متفاوت است، آگاه او به قهرمان‌پروری و خلق یادمان است. همین به میسون امکان می‌دهد سوژه‌اش را ورای کلیشه‌ها تصور کند و وجوه تیره‌وتار او را از خلال خلأها و شکست‌هایش تجسم کند. ون‌گوگ را در نظر آوریم که برای میسون «مردی است با جثه‌ای محقر» و «بسیار فرومایه‌تر یا بی‌فرهنگ‌تر از آنکه بخواهد به [رم] بیندیشد» (میسون، ۱۹۸۸: ۴۴). به همین منوال، در تصورات نویسنده، فرانسیسکو گویا در میان کسانی جا می‌گیرد «که از شهرستان می‌آیند و چیزی ندارند جز بلاهتشان» (میسون، ۱۹۹۰: ۱۴). در این رویکرد، زندگی‌نامه‌نویس به سبب نبوغ شخصیت یا اهمیت او برای تاریخ به سراغش نمی‌رود. جست‌وجوی او از لونی دیگر است. پرداخت زندگی‌نامه‌ای در اینجا به اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی میل دارد و نباید تصور کرد که این زیباشناسی امر ناچیز به آثار میسون ختم می‌شود. در بازنمایی‌های زندگی‌نامه‌ای کینیاز نیز وضع به همین منوال است: نه عظمت که عزلت، نه بزرگی که مصیبت، نه شکوه که ماتم مضامین اصلی آثار او به شمار می‌روند. برای نمونه، نه موهبتی آسمانی (به سیاق فردوسی کزازی) و نه مقام رفیع وطن‌دوستی (به سیاق فردوسی بیضایی)، بلکه این ضعف‌مازن^۵ ماره^۶ است که او را به حلقه شاگردان سنت کلمب^۷ راه می‌دهد: «استاد به

۱. نباید تحولات در عرصه ادبیات فرانسه را از تحولات در دیگر شاخه‌های علوم انسانی جدا دانست. ریشه‌های این تغییر نگرش به روایت زندگی را می‌توان در خردتاریخ (micro-histoire) مورخان یا مطالعات جامعه‌شناختی پیر بوردیو و همراهانش بر گروه‌های حاشیه‌ای جست‌وجو کرد.

2. *Vies minuscule*
5. Marin Marais

3. Suétone (Suetonius)
6. *Sainte-Colombe*

4. *Vie des douze Césars*

شاگرد آینده‌اش می‌گوید: "با این حال صدای لرزان شماسست که مرا به وجد آورد. برای رنجی که می‌کشید شما را قبول می‌کنم نه برای هنرتان" (کینیار، ۱۹۹۱: ۱۴). در پایان همان قصه، پیش از آنکه استاد سرانجام «موسیقی‌دان خرده‌پا» را به راز هنرش آگاه کند، از او درباره انگیزه‌اش و نیز هدف موسیقی می‌پرسد: خدا، پادشاه، شنیدن، طلا، افتخار، سکوت، عشق، عزلت و نه حتی کیکی کوچک به سیاق مادلین معروف پروست. «نه و نه» هیچ‌یک از این مقاصد، از لاهوتی‌ترین تا ناسوتی‌ترینشان، از شگرف‌ترین تا حقیرترینشان، نمی‌تواند دلیل وجود موسیقی باشد! آن دلیل چیزی نیست مگر «سایه کودکان» (همان ۷۸). از نظر کینیار، موسیقی آن بیان متعالی روح نیست که برای مدح خدایان، شاهان یا ستایش سرزمین نواخته می‌شود. رسالت موسیقی «تنها سخن گفتن از چیزی است که سخن‌قادر به گفتنش نیست» (همان ۸۰). اینجا نیز، به‌رغم نگرش شاعرانه کینیار، اشاره به ناتوانی، درد و محرومیت عیان است و ما را از اغراق‌های قهرمانانه دور می‌کند.

باز در همین زمینه، به ظرافت پرداختِ بوطیقایی شخصیت شامپولیون در واپسین مصریان ژرار مسه‌نگاهی می‌اندازیم. پشت جلد کتاب، خطوط عمده زندگی «دانشمند بزرگ» را از قلم نویسنده چنین می‌خوانیم:

در مورد شامپولیون نخست فهمیدم که همراه بناپارت در مصر نبوده است، از سنگ روزتا چیزی جز چند نسخه کم‌وبیش سرسری ندیده، از نقرس و از پاهایی به آماسیدگی پاهای ادیب درد می‌کشیده، در نام کلئوپاترا صدای غرش شیری می‌شنیده و وقتی به راز هیروگلیف پی برده، مقابل برادرش از هوش رفته است. (مسه، ۱۹۹۷: پشت جلد)

هیچ نشانی از قهرمانان در این زنجیره افعال (نبودن، ندیدن، درد کشیدن، از هوش رفتن) نیست مگر نام شاهان و امپراتوران. این عبارات به‌خوبی نشان می‌دهند چه تصویری از زندگی «دانشمند بزرگ» انتظارمان را می‌کشد. همان‌طور که خود مسه در متن کتاب می‌گوید، نام‌های متعددی که شامپولیون در طول زندگی برای خود برمی‌گزیند تداعی‌گر «هزار و یک شیوه انسان بودن» (همان ۲۴) است. مسه با یادآوری این که شامپولیون «جنون تغییر نام داشت» (همان ۲۸) فرصتی می‌یابد تا برداشت‌های قهرمانانه از زندگی «دانشمند بزرگ» را به چالش بکشد. در واقع، جز (Lion) (= شیر) که در نام شامپولیون مستتر است، مسه برای نامیدن او اغلب لقب‌هایی را می‌آورد که همگی مضامینی فروتنانه دارند (درست برخلاف فرایندهای جانشینی کزازی): «cadet» (= پسر دوم، کهنتر)، «شامپولیون جوان»، «صغیر» و «دوفینی جن‌زده». در یکی از معدود دفعاتی که قرار است صحنه‌ای از زندگی شامپولیون و جبهه‌ای قهرمانانه به خود بگیرد، یعنی «تولد معجزه‌وار همچون رامسس»، نویسنده بی‌درنگ از لحن «رسمی» هرمین هارتلبین^۱ (مصرشناس

آلمانی که نخستین بار به سال ۱۹۰۶ زندگی شامپولین را به آلمانی نوشت) فاصله می‌گیرد و در پایان روایت معجزه‌آسای تولد شامپولین به نقل از زندگی نامه‌نویس آلمانی اضافه می‌کند: «حتماً اگر چنین قصه‌هایی به گوش شامپولین می‌رسید خنده‌اش می‌گرفت، قصه‌هایی که بیشتر درخور افسانه‌های زرین^۱ یا زندگی قدیسان با آن نقاشی‌های بدوی‌شان است» (همان ۷۳). مسه با این کار نه تنها از رویکرد پیامبرانه زندگی نامه‌نویسی سنتی انتقاد می‌کند، بلکه با اشاره ضمنی به سنت تذکره‌نامه‌نویسی مسیحی، نگاه پیامبرانه به سوژه را مضحک قلمداد می‌کند. در عوض، اگر به واسطه رمزگشایی هیروگلیف در روایت زندگی شامپولین جلوه‌ای از قهرمانی نهفته است، مسه آن را به رویکرد تقدس‌زدایانه و اسطوره‌زدایانه شامپولین نسبت می‌دهد:

اما شاید او با احیای تمدنی که گمان می‌رفت برای همیشه مرده است و با رمزگشایی از هیروگلیف‌هایی که پیش از او، اگر از زمرة علوم خفیه به شمار نمی‌رفت، به چشم رموز مذهبی اعجاب‌آور یا پنداشت‌های فلسفی شگرف به آن می‌نگریستند، فقط معنایی بکرتر به پیشگویی آدمی شارلاتان داده باشد. (همان‌جا)

به پیر میسون برگردیم که گرایش به «امر حقیر» و «انسان‌شناسی امر ناچیز» را به اوج خود رساند. او نه تنها از پرداخت یادمانی شخصیت پرهیز می‌کند بلکه از نشانیدن آدم‌های حاشیه‌ای در مرکز متونش هیچ ابایی ندارد. به تعبیر آکساندر ژفن^۲، ژانر زندگی نامه به قلم او «برابری طلب» (ژفن، ۲۰۰۷: ۵۶) می‌شود. هم از این روست که سوژه‌ها یا شخصیت‌هایی که روایت‌های او را پر کرده‌اند همگی «خم می‌شوند تا برچینند، همگی خم می‌شوند، همگی بر چهره سایه دارند، و این چانه‌های زمختی که دارند، این کراهت رقیق کراهت روح نیست، نه مادام، این درد است، درد بسیار» (میشون، ۱۹۹۰: ۲۸). کراهت و درد، حرمان و خلأ، اینها هستند رنگ‌ها و شمایی که تابلوهای میسون را می‌پوشانند، تابلوهایی اغلب آکنده از سرخوردگان، از فراموش‌شدگان، از محرومان. با این حال نباید فراموش کرد که میسون به دنبال این نیست که واقعیت را قربانی «اقتضانات هنر» (همان ۸۰) کند. اینجا خبر از حرکتی سطحی نیست که تنها مقصودش آفرینش «کلامی فاخر» یا «گفتمانی جامعه‌شناختی» با تکیه بر درد «دیگری» باشد. همان‌طور که ژاک شابو^۳ توضیح می‌دهد، برنامه میسون به هیچ‌یک از رویکردهای ادبی رایج تعلق ندارد:

زیرا این زندگی‌های حقیر از ناتورالیسم زولایی، از بینوایی‌نم، از ساده‌لوحی عوام‌پسند، از ادبیات معروف به پرولتاریایی و مهم‌تر از همه از رئالیسم معروف به اجتماعی فارغ است. البته نه از رئالیسم

۱. La Légende dorée. در تداول عام، کلمه Légende به معنی افسانه یا حکایت است. با این حال، معنای اصلی آن داستان زندگی قدیسان (چیزی شبیه به تذکره اولیا یا مناقب‌نامه) است که در نیاپش‌های صبحگاهی خوانده می‌شود. افسانه زرین نام مجموعه‌ای است از زندگی قدیسان مسیحی که به قلم ژاک دو ووراجین (Jacques de Voragine) و به سال ۱۴۸۱ نوشته شده است. اینجا نویسنده با اشاره‌ای ضمنی به عنوان این کتاب بر آن بوده است که سنت تذکره‌نگاری را تلویحاً نقد کند.

2. Alexandre Gefen

3. Jacques Chabot

شکوهمند فلوبر وقتی فروتانه شاعرانه می‌شود؛ در واقع، این زندگی‌های حقیر باید هم‌ردیف سه قصهٔ فلوبر جا بگیرد، در کنار داستان کوتاه و شگفت دلی ساده^۱. (شابو ۲۳)

در واقع، دشوار است همدردی منعکس در آثار میسون را نادیده بگیریم. زندگی‌نامه‌نویسی برای او حرکتی است برادرانه؛ رنگ‌وبوی «خویشاوندی» دارد، خواه خویشاوندی ادبی خواه خویشاوندی انسانی. همدردی او نگرش زندگی‌نامه‌اش را به کلی دگرگون می‌کند. از این پس، عنصر فرعی است که به جای اصل می‌نشیند: نقاش (ون‌گوگ) از منظر مدلش (ژوزف رولن) ترسیم می‌شود، شاعر (رمبو) از نگاه عکاسش (کارژا) به کلام در می‌آید. به تعبیر دومینیک و یار^۲، در آثار میسون با یک «مرکزگریزی سنجیده» (ویار، ۲۰۰۷: ۵۱) روبه‌رویم که ترجیح می‌دهد به سوژه از طریق شخص ثالث نزدیک شود. شیوه‌ای «مایل» از روایت زندگی یا به تعبیر ژان-پیر ریشار یک «مایل‌گونگی» (همان) که حاشیه را به مرکز توجه می‌آورد. این چنین، زندگی رَمبو بهانه‌ای است برای میسون تا طرحی از زندگی اتین کارژا^۳، عکاس معروف اواخر قرن نوزدهم، بیفکند: «می‌دانیم — کتاب‌ها می‌دانند — که او از خانواده‌ای حقیر بود؛ که مادرش صاحب آلونک سرایداری‌ای بود ته یکی از حیاط‌های ساختمان‌های پاریس، در محلهٔ حریرفروشان، حیاطی بسیار عمیق و کوچک، در نتیجه و شاید متعفن، [...] اما نمی‌دانیم آیا برای پذیرش مادرش، گودالی به اندازهٔ این حیاط در درون خود حفر کرده بود. دیباچه‌های مختصر کاتالوگ‌هایی که به او پیشکش شده‌اند تا آنجا پیش نرفته‌اند: زیرا او پسری حقیر بود. افسانه‌ای زرین نداشت» (میشون، ۱۹۹۱: ۸۵). میسون، با اشاره به سنت تذکره‌نویسی (افسانهٔ زرین) و در معنایی وسیع‌تر با اشاره به بازنمایی قهرمانانهٔ زندگی، به اثرش بُعدی انتقادی می‌دهد که به اینجا و این چند سطر نیز ختم نمی‌شود. میسون، در پس همدردی با این زندگی‌های حقیر، انتقاد را در متن اثرش می‌نشانند. اگر «حقیر» تنها تداعی‌گر «مختصر» است، اگر زندگی کارژا جذابیتی برای دیباچه‌نویسان کاتالوگ‌هایش ندارد، ما با نقصی ساختاری مواجهیم که نویسندهٔ معاصر فرانسوی بیان آن را مقصود اصلی خود می‌داند. به‌زعم دومینیک و یار، درست به سبب همین وجه انتقادی است که صفت «معاصر» به او نسبت داده می‌شود:

از این منظر، «معاصر» هنرمندی است هم‌حس؛ او همراه با آن که تداعی‌اش می‌کند یا زندگی‌اش را بازسازی می‌کند، احساس می‌کند و درد می‌کشد، اما این هم‌حسی منتقدانه است زیرا هم در قبال پنداشت‌های ما دربارهٔ شخصیت‌هایی که تداعی می‌کند و هم در قبال علاقه و شیفتگی خودش به این شخصیت‌ها رویکردی انتقادی دارد. او اعصار و قرون را به گفت‌وگو وامی‌دارد، زیباشناسی‌های متضاد یا صرفاً متفاوت را نقد می‌کند و بازی‌های آینه‌ای‌اش را. عصر ما در واقع عصری است که در عین برملا کردن توهم‌های خیالی نقد، دوباره با قدرت نقد خیال^۴ آشنا می‌شود، خیالی که امکان دست‌یابی به وضعیت‌های دیگر یا سطوح دیگر حقیقت را فراهم می‌آورد. (ویار، ۲۰۰۲: ۲۱۸)

1. *Trois contes*
4 Étienne Carjat

2. *Un cœur simple*
5. fiction

3. Dominique Viart

۲. رابطه انتقادی

شکاف میان زندگی‌نامه‌های داستانی ادبی فارسی و فرانسه زمانی معنادارتر می‌شود که به رویکرد منتقدانه می‌رسیم. در واقع، تلاش متون ایرانی برای خلق یادمانی از یک قهرمان پرخاشگر مثبت از شخصیت تاریخی را ایجاب می‌کند. شخصیت تاریخی باید در متعالی‌ترین وضع خود تصویر شود، در بی‌نقص‌ترین وضعیت وجودی‌اش؛ حتی وقتی صحبت از کاستی‌های سوژه می‌شود، نگاه نویسنده ایرانی قهرمان‌پرورانه است. فردوسی را به یاد آوریم که در روایت کزازی همچون پادشاهی ناجی با کودکی نبی‌وار ترسیم می‌شود و در متن بیضایی همچون منجی شهیدی که خویش را پیش سنگ مردمان می‌افکند. در عوض، متون فرانسوی در اغلب اوقات آگاهانه از هر بزرگ‌نمایی می‌پرهیزند. سوژه در انسانی‌ترین وضع خود، - یا، به تعبیر میسون، در «نزدیک‌ترین حالت به زمین» - تصویر می‌شود. در اینجا، گذشته از آنکه تقدس‌زدایی به نویسنده امکان می‌دهد فاصله‌اش را با سوژه حفظ کند، دیگر ویژگی‌های انتقادی بالقوه متن نیز، به واسطه رویکرد عاری از توهم، بالفعل می‌شود. در واقع، در این نوع از رابطه انتقادی، کلیت نظام بازنمایی زندگی‌نامه‌ای سنتی است که آماج انتقاد زندگی‌نامه‌نویس معاصر قرار می‌گیرد، از انتخاب سوژه گرفته تا نوع بازنمایی آن. در اینجا ما با موضع‌گیری آشکاری در برابر قواعد ژانری روبه‌رویم؛ نویسنده نگرش انتقادی‌اش را فاش می‌گوید و به نوعی در مقابل میراثی تثبیت‌شده قد علم می‌کند. پیش از آنکه نمونه‌هایی از این نوع رابطه انتقادی ارائه دهیم، باید اشاره کنیم که مقصود ما انتقاداتی است که به‌صراحت بر ضد نوشته‌های زندگی‌نامه‌ای سنتی مطرح می‌شود، وگرنه نمی‌توان رویکرد انتقادی سیاسی برخی از متون ایرانی را نادیده گرفت، به‌ویژه اگر تأثیر شدید نظام سیاسی بر نوشته‌های زندگی‌نامه‌ای فارسی را در نظر بگیریم.

۲.۱. نقد ژانر در متن کار

همان‌طور که در بالا اشاره شد، متون معاصر فرانسه از اسلوب سنتی زندگی‌نامه‌نویسی فاصله می‌گیرند. نتیجه این شکاف تفکر ژانری نسبتاً ریشه‌داری است که برجسب «معاصر» را (در تلقی زیباشناختی آن) برای نویسندگان یادشده به ارمغان می‌آورد. اما آنچه این شکاف را حائز اهمیت می‌کند جا گرفتن آن در دل متن است. به عبارت دیگر، اینجا انتقاد از سنت زندگی‌نامه‌نویسی است که بخش اصلی زندگی‌نامه را تشکیل می‌دهد. به‌خلاف در دفاع از رمان نو^۱، که رب‌گریه آن را در ۱۹۶۳ همچون کتابی مستقل نگاشت تا از ارزش‌های زیباشناختی نویسندگان رمان نو دفاع و فهرستی از ایرادهای رئالیسم بالزاکی ارائه کند، نویسندگان معاصر متن خود را محملی می‌سازند برای تفکرات فرمی آشکار. دیگر قرار نیست در برون‌متن به مسائل ژانری پرداخته شود. اگر این کار لازم

1. Pour un nouveau roman

است، چرا در خود متن اتفاق نیفتد؟ پیش‌تر دیدیم که مسه به‌وضوح به هر مین هارتلین ارجاع می‌دهد تا لحن «رسمی» او را درباره «پیشگویی یک شارلاتان» (مسه، ۱۹۹۷: ۷۳) به باد انتقاد بگیرد. اینجا، حالت استهزا و خنده احتمالی شامپولین است که آینه‌وار انتقاد مسه را از بازنمایی‌هایی پیشگویانه و ساده‌لوحانه زندگی عیان می‌کند.

نزاع میان گفتمان زندگی‌نامه‌ای معاصر و سنت زندگی‌نامه‌نویسی را به شکلی بسیار واضح‌تر در روزگار رُز می‌بینیم که اساساً گفت‌وگویی است میان کلود لویی -کومبه، نویسنده معاصر، و زندگی‌نامه‌نویس ناشناسی که زندگی سنت رُز را به سال ۱۸۳۵ نگاشته است. تقابل عیان نویسنده معاصر با سنت تذکره‌نویسی تا جایی پیش می‌رود که گاه زندگی‌نامه به عرصه کارزار بدل می‌شود. نمونه‌ای بسیار گویا از این گفت‌وگو، که روند روایی متن بر آن استوار است، در قطعه زیر دیده می‌شود، جایی که نویسنده به واکاوی جنبه‌های اخلاقی و مذهبی مسئله عذرت می‌نشیند:

زندگی‌نامه‌نویس ۱۸۳۵ تأیید می‌کند که رُز از پنج‌سالگی آرزوی عذرت خود را قلباً به زبان آورده است. اگرچه گفته‌اند کلام قدیسان دیرباور است، کلام تذکره‌نویسان هم دست کمی از آن ندارد. عقل سلیم اکراه دارد آن را بپذیرد. از خودمان می‌پرسیم عذرت در پنج‌سالگی چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ کودک چه شناختی از خودش، از بدنش، از دنیا، از آلت، از خدا و از گناه می‌توانسته داشته باشد - و اینکه آیا به جای خوابیدن، بیشتر خواب نمی‌دیده یا هنوز چیزی نشده اشراق‌های فراطبیعی بر حس‌های درونی اش غلبه نداشته است؟ آیا صرفاً کلمه عذرت را از دهان اطرافیانش شنیده؟ و آن کس که می‌توانسته باشد؟ و اگر این اشراقی نیست که تنها با ایمان قابل‌درک است، رُز چگونه می‌توانسته در این سن تصاویر سنتی باغ محروس یا زمین نکاویده و این قصه‌های والای خیال را که عبارت‌اند از عذرت، عصمت و دست‌نخوردگی به تصویر بکارت ربط بدهد؟ (لویی-کُمه، ۱۹۹۷: ۹۷)

نویسنده با این زنجیره سؤالات می‌کوشد تا از نسخه پیامبرانه زندگی رُز فاصله بگیرد و زندگی‌نامه‌اش را بر نوعی تقدس‌زدایی بنا کند. شخصیت از هاله خیالی وارهیده و تذکره از بار قهرمانانه و قدسی تهی شده است. مهم‌تر آنکه نسخه قراردادی قداست به‌وضوح انکار می‌شود: حالا ما با زندگی‌نامه قدیسی روبه‌رویم که از هر ادعای تذکره‌نویسی عاری است. با این حال، چنین انتقادی از رویکرد تذکره‌نامه‌نویسی سنتی به معنای روی آوردن به ابژکتیویسم تاریخ‌نگاری روش‌مند نیست. هم‌حسی‌ای که از آن پیش‌تر سخن رفت و زندگی‌نامه‌نویس را به سوژه‌اش پیوند می‌دهد هنوز همچون مرز بیان ادبی و گفتمان تاریخی پابرجاست: «دانشگاهی‌ای که به چنین موضوعی می‌پردازد حتی لازم نیست از اعتقادات یا از ایمان از کفررفته‌اش حرفی بزند. دورادور، با تکیه بر کتاب‌ها، به سنجش آنها می‌نشیند، به بازسازی زندگی‌ها به‌مدد اطلاعات کاملاً موثق» (همان ۹۰) اما در مقابل لویی-کُمه، در آغاز این فصل، فروتنانه به «بی‌کفایتی‌اش برای پرداختن به موضوع قداست با تکیه بر یک زندگی» اعتراف می‌کند و صادقانه عجزش را از انتخاب مسیر تاریخ یا ادبیات بیان می‌کند: «نمی‌دانم در چه زمینی بازی کنم» (همان‌جا). با این حال، ضمن

اشاره به نبود رابطه هم‌حسی در آثار تحلیلی، نیز با دوری جستن از ارائه الگویی آموزنده که به نسخه‌ای کلیسایی از قداست خلاصه می‌شود، متش را به سمت فضایی میان‌ژانری هدایت می‌کند، جایی میان تاریخ و داستان (همان ۹۲).

مصمم‌تر از کلود لویی-گمبه در این نوع سوگیری‌های انتقادی، پیر میسون است که گفتمان انتقادی را به یکی از عناصر اصلی آفرینش زندگی نامه‌ای بدل می‌کند. پیش‌تر دیدیم که چطور نویسنده از قهرمان‌پروری‌های روایی رویگردان است و ما را در برابر چهره‌هایی سرخورده و شکسته یا صرفاً کم‌اهمیت و حقیر می‌نشانند. نویسنده، خواه با پرداخت زیباشناسانه خود خواه از طریق انتخاب شخصیت، از سنت پلوتارکی زندگی‌های مردان نامی و آرمان «بزرگ‌مرد» فاصله می‌گیرد. با این حال، انتقاد میسونی صورت‌های محسوس‌تر دیگری نیز به خود می‌گیرد، تا آنجا که گاه به‌وضوح به زندگی‌نامه‌نویس‌های دیگر و سایر شیوه‌های زندگی‌نامه‌نویسی اشاره می‌کند. ارجاع‌های او به دیگر زندگی‌نامه‌نویسان ون‌گوگ و کارهای «مفتون» و «مسحورشان» را به خاطر آوریم (میشون، ۱۹۸۸: ۳۷) یا باز ارجاعاتش را به «دیباچه‌های مختصر کاتالوگ‌ها» که به کارژا به‌سبب نداشتن «افسانه‌ای زرین» زیاد نپرداخته‌اند (میشون، ۱۹۹۱: ۸۵). با این حال، به شکلی مشخص‌تر در استادان و پیشکاران در مقام تبلوری از زندگی‌نامه‌نویسان سنتی، به جورج وازاری^۱، نقاش، معمار و تاریخ‌نگار هنری ایتالیایی، اشاره می‌کند. میسون سومین قصه از کتابش را، که در آن به زندگی لورانتینو دارتزو می‌پردازد، با ارجاعی مستقیم به زندگی‌نامه‌نویس ایتالیایی شروع می‌کند: «وازاری، یا همان افسانه، چنین تعریف می‌کند که [...]» (میشون، ۱۹۹۰: ۸۷). میسون، فارغ از اینکه بخواهد از ارزش کار وازاری بکاهد، سوژکتیو بودن کار او و البته کار هر زندگی‌نامه‌نویس دیگر را برجسته می‌کند. این بار، رویکرد عالمانه گفتمان تاریخی است که آماج انتقاد قرار می‌گیرد. با همین لحن است که کمی جلوتر می‌افزاید: «وازاری، نقاش بی‌نبوغ و نویسنده دوست‌داشتنی، داستان‌سرا بود» (همان ۸۸). اما آنچه اشاره به زندگی‌نامه‌نویس ایتالیایی را معنادارتر می‌کند این است که او زندگی لورانتینو را از اساس نادیده گرفته است. اگر وازاری در زندگی بهترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران^۲ اشاره‌هایی جزئی به زندگی لورانتینو می‌کند، دلیلش فقط استاد او است: «داستان ما در زندگی پیرو دلا فرانچسکا^۳ی وازاری در ده خط آمده است، یعنی در پراتزی کوچک، زیرا چهره سرگشته لورانتینو دانجلو، به خودی خود، ارزش ده یا بیست صفحه لازم برای شرح داستان یک زندگی را نداشته است» (همان ۹۴). مانند کارژای عکاس، اینجا نیز یکی دیگر از جافتادگان سنت زندگی‌نامه‌نویسی مبتنی بر اسطوره «ابرمرد» توجه

1. Giorgio Vasari
2. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*
3. Piero della Francesca

میشون را جلب کرده است. او مصرّانه این تفکر نهادینه را، که «آدم‌های حاشیه‌ای» را کنار می‌گذارد، به انتقاد می‌گیرد و درست به همین منظور به تأکید و تکرار بر ناگفته‌های وازاری انگشت می‌گذارد: «وازاری کلامی از آن نمی‌گوید» (همان ۸۸)؛ «صحنه جذاب است و به نظر می‌رسد از سده‌ای بسیار کهن به ما رسیده. وازاری آن را تعریف نمی‌کند» (همان‌جا)؛ «وازاری از این ماجراهای آشپزی حرفی به میان نمی‌آورد» (همان ۹۴)؛ «لورانتینو [...] به این دهقان می‌اندیشد که وازاری حتی از آن حرف هم نمی‌زند» (همان ۱۰۱)؛ «وازاری به این مسئله وارد نمی‌شود، او زندگی لورانتینو را نمی‌نویسد» (همان، ۱۳۰)؛ و با این همه تأکید و کنایه، جای تعجب ندارد که میشون به این داستان قدرنادیده به دید «زیباترین چیزی که احتمالاً روی زمین اتفاق افتاده است» می‌نگرد (همان‌جا). البته میشون در مقام «کودکی روستایی» می‌داند که چه مایه توخالی است نوشتن از فقر، نوشتن از حقارت، وقتی آدمی خود مستغنی و بی‌نیاز است: «[فرزند خردسال نقاش] می‌گفتند: "بابا، بدون پول چه‌طور خوک می‌خریدی؟" و وازاری، وقتی پنجاه‌سال بعد آسوده‌خاطر در قصر آشفته خود در همان آرتزو قلم به دست گرفته است، در واتیکان کوچکش که ساخته دست خود اوست، دستی به همان اندازه ناشی در نقاشی که عالی در نگارش، برای ما تعریف می‌کند که لورانتینو به فرزندانش می‌گوید نیازهایش را یک قدیس تأمین خواهد کرد» (همان ۸۸-۸۷). فضا همان فضای زندگی‌های حقیر است و هم‌حسی عمیق میشون با این انسان‌های از قلم‌افتاده سنت زندگی‌نامه‌نویسی به وضوح به چشم می‌خورد. باز در همین فضاست که، برخلاف تمام سنت تاریخ هنر، زندگی ژوزف رولن، یکی دیگر از فراموش‌شدگان و «ناپیدایان» که «دنیا نمی‌خواستش؛ دنیا نمی‌دیدش؛ که ممنوعه بود و ناپیدا» (میشون، ۱۹۸۸: ۲۴)، در پرتو زندگی ون‌گوگ جان می‌گیرد. در اینجا، ویژگی اصلی روایت در مرکزگریزی هدفمند آن است: اینجا مدل است که اشاره به استاد را توجیه می‌کند. میشون، بر پشت جلد، در معرفی کتاب می‌گوید: این ون‌گوگ است «از دید کسی که نمی‌داند اثر هنری چیست» (همان، پشت جلد). در واقع، حاشیه است که مرکز متن می‌شود و از طریق همین مرکزگریزی، نه تنها میشون تصویر جدیدی از نقاش ارائه می‌دهد بلکه نقاشی و «معمای هنرهای زیبا» را از دیدگاه کسی «که چیزی از نظریه نمی‌داند» (همان ۴۱) نشان می‌دهد. نویسنده در کنار مدل قرار می‌گیرد (همان رابطه هم‌حسی) تا گفتمان ممکن را طرح‌ریزی کند که کارکردش کنار زدن گفتمان رسمی است: «نه رولن نه من در این اثر چیزی جان‌فشانانه نمی‌بینیم» (همان ۳۷). با این کار، میشون تمام ظرفیت‌های انتقادی نوشتار زندگی‌نامه‌ای را به کار می‌گیرد: نخست، با انتخابی «برابرطلب»، به سنتی پشت می‌کند که بر زندگی «ابرمرد» و ظرفیت بالایش برای الگوبرداری استوار است؛ سپس، با اجتناب از پرداخت یادمانی و با تکیه بر تقدس‌زدایی، خود را در تقابل با زندگی‌نامه‌نویسانی قرار می‌دهد که در زندگی نقاش، تبلور یک اسطوره را می‌جویند، و لو این برنامه از اساس محکوم به شکست باشد: «و البته من موفق به این کار نخواهم شد. اسطوره

بسیار قوی‌تر از اینهاست؛ هرگونه تلاش برای طفره‌روی را به درون خود می‌کشد، به درون مدار خود می‌کشد و از آن تغذیه می‌کند و چند سکه به خزانه این قصه پول‌ساز می‌افزاید، تا ابد...» (همان‌جا)؛ و در نهایت، با اتخاذ نگاه مدلی ناآگاه، به انتقاد از گفتمان رسمی در باب هنر می‌نشیند.

پیش از طرح نوع دیگر رابطه انتقادی، لازم است این نکته را ذکر کنیم که در آثار یادشده ما با داستان‌سازی از حقارت و حرمان مواجه نیستیم و همین مسئله هم ما را از اثری همچون کیمیا خاتون دور می‌کند، کتابی که در آن، سعیده قدس با تکیه بر همین شگرد مرکزگریزی می‌کوشد خواننده را با شمه‌هایی از زندگی شمس و مولانا آشنا کند. در کیمیا خاتون زندگی دختر مولانا و همسر آتی شمس نقطه مرکزی داستان است: کیمیا خاتون، قربانی ازدواجی ناخواسته و خشونت همسری پیر، در پایان داستان به شدت مورد ضرب و جرح شمس قرار می‌گیرد و جان می‌دهد. در اینجا نیز تقدس‌زدایی ممکن است یکی از جنبه‌های اصلی متن در نظر گرفته شود اما بیشتر زیر سایه نوعی فمینیسم قرار می‌گیرد زیرا سرانجام از تقدس عارف بزرگ کاسته نمی‌شود، مگر به قیمت پرداختی اغراق‌گونه از قهرمان زن داستان. به همین منوال، بعد انتقادی اثر به سبب سیطره توصیفات خیالی متن، که عموماً زاینده احساسات، عواطف و هیجانات نویسنده است، نادیده گرفته می‌شود. در واقع، مرکزگریزی در اینجا بیش از اینکه نوعی رابطه انتقادی میان زندگی نامه‌نویس و قواعد زندگی نامه‌نویسی سنتی باشد، تکنیکی روایی است برای پرداختن به سوژه‌ای تابو. رویکرد انتقادی به سبب حضور پررنگ عناصر داستانی، سیر خطی روایت و پرداخت رمانتیک شخصیت‌ها بسیار زود رنگ می‌بازد. در واقع، تنها اثر داستانی سعیده قدس را بیشتر باید در امتداد جریان رمان‌های عاشقانه پرمخاطب، همچون ملت عشق^۱ الیف شفق^۲، دانست که با تکیه بر چند واقعه موثق می‌کوشند به ترسیم «عشق» در زندگی مولوی پردازند و — به قول میسون — «چند سکه به خزانه این قصه پول‌ساز» بیفزایند، بی‌آنکه ژانر زندگی نامه و چه بسا خود زندگی مسئله اصلی آنها باشد.

۲.۲. انتقاد شوویاری

تا اینجا نشان دادیم که چگونه متون فرانسوی یادشده خود را در رابطه‌ای انتقادی با میراث زندگی نامه‌نویسی تعریف می‌کنند. با این حال، در آثار اریک شوویار این انتقاد آن‌قدر عمیق می‌شود که سرانجام به یکی از ارکان اصلی دنیای ادبی او بدل می‌گردد و نوشته‌های او را به سلاحي بر ضد پیش‌فرض‌های ادبی تبدیل می‌کند. همان‌طور که آلکساندر ژفن تصریح می‌کند، «همه‌جا این طور به نظر می‌رسد که گویی آثار شوویار هیچ هدفی ندارند جز پرهیز از معناآفرینی، پرهیز از اثرآفرینی، پرهیز از ادبیات» (ژفن، ۲۰۱۵: ۴۴). در واقع، متون شوویار ابزاری است برای نقد کلیشه‌ها و معیارهای قراردادی ژانرها، همان‌طور که خود نویسنده نیز به آن معترف است:

من همیشه کارم را با بازی با قواعد ژانری که در آن می‌نویسم شروع می‌کنم [...] تا خودم را از کلیشه‌هایی که این ژانرها تولید و بازتولید می‌کنند بر حذر دارم. هر ژانر قواعدی دارد که در نهایت آن را عقیم می‌کند. دوست دارم آنها را دوباره زنده کنم نه اینکه الزاماً بی‌اعتبارشان کنم اما این کار قطعاً از طریق تیشه زدن به ریشه آن قواعد عملی خواهد شد، وظیفه‌ای که بر دوش کنایه است. (شوویار، ۲۰۰۷: ۱۰۰)

نمونه‌های این تیشه به ریشه زدن در آثار شوویار پرشمارند: در سرخ‌گوش^۱ (۲۰۰۵) قواعد سفرنامه‌نویسی را به باد انتقاد می‌گیرد؛ در آثار مطبوع توما پیلاستر پس از مرگش^۲ به رویکرد سنت‌بووی^۳ خوانش اثر در پرتو زندگی مؤلف می‌تازد؛ در باب جوجه‌تیغی^۴، حسب‌حال‌نویسی را می‌کوبد. در واقع، آثار شوویار از اساس انتقادی‌اند، نوعی سرکشی در آثارش موج می‌زند، «نوعی خشم یا طغیان» (شوویار، ۲۰۱۵: ۲۳۱). بر اساس همین رویکرد انتقادی است که شوویار، «مفتون روایت زندگی نامه‌ای» (ژفن، ۲۰۱۵: ۴۰)، می‌کوشد تا در تخریب نیزار و دینو اثر به قواعد ژانر زندگی‌نامه بتازد. اینجاست که هر انتخاب نویسنده به تیری می‌ماند بر پیکر سنت زندگی‌نامه‌نویسی. دینو اثر، در واقع، نگاتیویک زندگی‌نامه است، زندگی‌نامه‌آدمی که می‌توانست وجود داشته باشد ولی ندارد. اگرچه اثر به سبب ارجاع ندادن به شخصیتی واقعی در رده‌ای متفاوت دسته‌بندی می‌شود، تلاش نویسنده در خور تأمل است آنگاه که می‌کوشد اسطوره نایغه و ایده «ابرمرد» را به باد انتقاد گیرد: اسطوره‌ای که سرمنشأ آن زندگی‌نامه‌هایی است که قصدشان ستایش از مردان نامی و تهییج مخاطب است. از نخستین سطر کتاب، نویسنده با ردیف‌کردن نام نایغه‌های بشر برنامه‌اش را فاش می‌گوید:

بالاخره یکی از آنها را یافتم و به‌زودی خواهیم فهمید. به‌زودی خواهیم فهمید. به‌زودی خواهیم فهمید! به‌زودی پاسخی برای این سؤال می‌یابیم که از روزی که، اتفاقی یا در پی تفکری هدفمند، به ذهن کسی رسیده لحظه‌ای او را آرام نگذاشته است: دنیا چه وضعی داشت اگر هومر یا مارکو پولو وجود نداشتند؟ یا افلاطون. یا فیثاغورث. یا لنوناردو داوینچی. یا موتزارت، اینشتین، ارشمیدس، کریستوف کلمب، رامبرانت، مارکس، نیوتون، شکسپیر، سروانتس [...] این بار، خواهیم فهمید. این را خواهیم فهمید زیرا من یکی از آنها را یافتم، من اثر را یافتم، و اثر - حدافل این اثر - دینو اثر - این دینو اثر حدافل - هرگز وجود نداشته است. و لاجرم باید پذیرفت دنیا شبیه به چیزی نیست که اگر اثر وجود داشت شبیهش می‌شد. چاره‌ای نداریم که بپذیریم: وضع دنیا این چنین است چون دینو اثر هرگز وجود نداشته است. (شوویار، ۲۰۱۱: ۷-۸)

شوویار بیش از اینکه زندگی‌نامه‌محتمل شخصیتی خیالی را بیافریند می‌کوشد درباره پیش‌فرض‌های ژانر زندگی‌نامه به تفکر بنشیند. در واقع، اگر دنیا نتیجه یک غیبت جلوه‌گر می‌شود، بیشتر فرصتی است تا اصول رایج در زندگی‌نامه‌نویسی به نقد کشیده شود: «خیالات واهی‌ای که حافظه

1. Oreille rouge
3. Sainte-Beuve

2. L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster
4. Du hérisson

جمعی ما را به تباهی می‌کشاند، علاقه ما به حرف‌وحديث و تمایل ما به دروغ، به اغراق، به استنتاج، و خلاصه تمام سرهم‌بندی‌هایی که واقعیت تاریخی در طول زمان متحمل می‌شود» (همان ۱۰). نگرش شوویار، که بر سرتاسر کتاب سایه انداخته است، دینو اثر را به مجموعه‌ای از خطاهایی که باید از آنها اجتناب ورزید تبدیل می‌کند. باز همین رویکرد انتقادی و همین تفکر ژانری است که به دیگر اثر زندگی نامه‌ای نویسنده یعنی تخریب نیزاز جان می‌بخشد. این بار نیز نویسنده فاصله‌اش را با زندگی نامه‌های معیار حفظ می‌کند و این مسئله نیز که دزیره نیزاز یک شخصیت تاریخی واقعی بوده است مانع نمی‌شود که او به نوعی قواعد ژانر را به بازی بگیرد. اما این بار نقد ژانر توأم می‌گردد با نقد سوژه روایت، نقدی که بسامد پایینش در میان روایت‌های ادبی خبر از نادر بودن آن دارد:

زیرا مقصود نویسنده این صفحات عیان و مثل روز روشن است: قرار است دزیره نیزاز به خاک‌وخون کشیده شود، آن وقت است که کتاب کار خودش را کرده است. همین جا قسم می‌خورم. سگ‌هایم را به جانش خواهم انداخت، بازهای شکاری‌ام را به سرش گسیل خواهم کرد، باغ‌هایم را غارت خواهم کرد، دودمانش را به باد خواهم داد، می‌شنوید؟ دزیره نیزاز را نابود خواهم کرد. (شوویار، ۲۰۰۶: ۷-۸)

بلافاصله این سؤال پیش می‌آید که چرا باید دزیره نیزاز را از قعر چاه فراموشی بیرون کشید تا بعد «ذره‌ذره‌اش را با جدیت تمام زدود و مراقب ماند تا اثری از او برجا نماند که خاطره‌ای از او را به یاد انسان‌ها بیاورد» (همان ۲۱)؟ نخستین پاسخ می‌تواند در محافظه‌کاری نیزاز نهفته باشد که در سال ۱۸۳۵ ادعا داشت: «افول محتوم ادبیات فرانسه از اواخر قرن هفدهم و با مرگ بوسونه^۱ آغاز شده است» (همان ۷). شوویار نیز، با اشاره به روحیات و ذهنیات نیزاز، این گفتمان انتقادی معاصر را، که بی‌وقفه از افول و مرگ ادبیات فرانسه سخن می‌گوید، به باد انتقاد مستقیم می‌گیرد. نیکولا زانتوس^۲ می‌گوید:

این مسئله نشان می‌دهد که موضع شوویار، فارغ از اینکه صرفاً ناامیدانه یا تهنیتی باشد [...]، از مسئله‌ای بوطیقایی فراتر می‌رود. برخلاف تفکری بی‌قریحه که از مرگ یا محال بودن آفرینش داستانی دم می‌زد، شوویار می‌خواهد وجود سرزمین‌های دیگر را جار بزند، سرزمین‌هایی که رمان — و خوانندگان — می‌توانند با شغف به کشفشان بپردازند. (زانتوس)

فارغ از این لایه کم‌وبیش واضح نقد، می‌توان لایه‌ای دیگر، نهان‌تر اما مهم‌تر، را نیز در این اثر سراغ گرفت که با ژانر زندگی‌نامه رابطه مستقیم دارد. در واقع، خصومتی که سرمنشأ این زندگی‌نامه است، با تکیه بر بازی ظریف اغراق، می‌کوشد معیارهای آفرینش زندگی‌نامه‌ای را، که در یک زندگی‌نامه مبتنی بر هم‌حسی طبیعی و کاملاً مشروع به نظر می‌رسند، نخست برجسته و سپس تخریب کند. اگر در یک زندگی‌نامه معیار از زندگی‌نامه‌نویس دعوت می‌شود تا به درون جسم سوژه‌ای بخزد و به یک «زندگی‌خوار» (دوس^۳ ۱۳۰) بدل شود و دیگری را در خود هضم کند، همین وضعیت «همه حس‌هایم روی این کار متمرکز است» (شوویار، ۲۰۰۶: ۳۲) در تخریب

1. Jacques-Bénigne Bossuet

2. Xanthos

3. Dosse

نیزار رابطه‌ای مضحک به نظر می‌رسد. اینکه زندگی نامه‌نویس خودش را جای سوژه‌اش بگذارد در اینجا حالتی افراطی به خود می‌گیرد، تا جایی که راوی بی‌نام‌ونشان داستان، از فرط خوددیگری‌پنداری برای عملی کردن هدف اصلی کتاب، یعنی «زدودن ریزترین نشان دزیره نیزار» (همان ۶۰)، در انتهای کتاب خود را غرق می‌کند.

شوویار همین رویکرد انتقادی را در استفاده از اسناد و رجوع به کتب مرجع نیز دنبال می‌کند. بی‌تردید، او از این طریق به دنبال ارائه تصویری مطابق با واقعیت نیست بلکه می‌کوشد این حقیقت را برملا کند که تصویری که هر زندگی نامه‌نویسی از سوژه‌اش ارائه می‌دهد خواه‌ناخواه منطبق است بر امیال و برنامه‌های او. او با ارجاع آگاهانه به فرهنگ جامع قرن نوزدهم^۱ پیر لاروس^۲ یا متون مطبوعاتی و نیز متونی از کورنی^۳ و برهه^۴ دروینی^۴، که اینجا ترکیب‌بندی و چیدمانشان دستخوش بازی زیرکانه‌ای شده است، نشان می‌دهد این متون تاریخی، که در عمل می‌بایست بی‌طرف و خنثی باشند، درست مثل انجیل هستند که «جبهه‌گیری‌ها و ازخودبی‌خودشدن‌های خودش را دارد» یا مثل کتاب قانون که «برگزیدگان و طردشدگان خودش را» (همان ۷۴-۷۳). این مشخصه درست همان چیزی است که لوران دومانز بر آن انگشت می‌گذارد: شوویار «از معرفت‌ابزاری کنایه‌ای و استنتاجی می‌سازد که بیش از اینکه مؤید دانش پیشین باشد آن را متزلزل و مشوش می‌کند» (دومانز، ۲۰۱۵: ۸۴). با این حال، همان‌طور که دومانز می‌افزاید، «این تشویش نه تنها شیوه‌های علمی و وجوه علوم را تحت تأثیر قرار می‌دهد بلکه می‌کوشد اقتدار خواننده و خوانش متن را نیز از اعتبار ساقط کند» (همان‌جا). شوویار، در مقام دشمن نظام نقدی که می‌کوشد واقعی را از ساختگی جدا کند، در قبال خوانندگان درگیر معنا نیز سخت‌گیرانه عمل می‌کند. از این منظر، شوویار در برابر قراردادهای تفسیری قد علم می‌کند و یکی دیگر از کلیشه‌های زندگی نامه‌نویسی را هدف انتقاد قرار می‌دهد. خواننده چطور می‌تواند خودش را جای اثر ساختگی یا نیزار منفور بگذارد؟ کدام‌یک از آنها می‌تواند نقش الگورا برای او ایفا کند، او را تهییج و به زندگی قهرمانانه امیدوار سازد؟ شاید بهترین تصویری که خصومت شوویار را با این رویکرد آموزشی زندگی نامه نشان می‌دهد استعاره آکواریوم از کتاب آثار مطبوع توما پیلاستر پس از مرگش باشد، جایی که نویسنده با تشبیهی ظریف می‌کوشد مخاطب دل‌نگران درس اخلاقی را با تماشگری مقایسه کند که تنها دغدغه‌اش در برابر فضای عظیم آکواریوم یافتن چیزی برای خوردن است:

در آکواریوم گرمسیری. دلک‌ماهی، فرشته‌ماهی، گورامی، کاردماهی پشت‌برهنه، تترای لیمویی. اما عموم تماشاگران بیشتر دوست دارند به آنها توضیح دهند که آیا می‌شود این‌ها را خورد یا نه — این سؤال اصلی آنهاست که مقابل هر آکواریوم با صدای بسیار بلند از خود می‌کنند (همین‌ها در برابر هر کتاب

1. *Grand Dictionnaire du XIXe siècle*

2. Pierre Larousse

3. Pierre Corneille

4. Jules Barbey d'Aureville

یک سؤال بیشتر ندارند: این کتاب چی می‌خواد بگه؟^۴، و بیشتر از جزئیات ماهی شناختی که جلو دیدگان‌شان است خوشحال‌تر می‌شوند اگر چند دستورالعمل عجیب‌وغریب خوشمزه به آنها یاد داده شود تا همه این ساردین‌ها را مزه‌دار کنند. (شوویار، ۱۹۹۹: ۱۳۷)

۳. رابطه بازتاباننده

از منظری دیگر، می‌توان گرایش نویسندگان معاصر فرانسوی به بازخوانی و بازنویسی زندگی‌های گذشته را یا در پرسیانی عمیق جست‌وجو کرد که چستی انسان را واکاوی می‌کند یا در رابطه‌ای تأویلی که به زندگی‌نامه‌نویسی بعدی فلسفی می‌دهد. در این حالت، به تعبیر فرانسوا دوس مورخ، «دیگر مسئله ژانژ هم حسی یا برانگیختن آن نیست بلکه هدف رویکردی است که در آن، "دیگری" هم خودِ دیگر^۱ نویسنده است و هم با او متفاوت» (دوس ۲۵۲). برخلاف عموم زندگی‌نامه‌های ایرانی، که احیای زندگی‌های گذشته را بیشتر به هدف الهام‌بخشی و الگوسازی صورت می‌دهند، زندگی‌نامه‌نویس فرانسوی نوعی بازی آینه را به بهانه «عمق‌بخشیدن به پرسش‌های خویش» (ویار، ۱۹۹۹: ۱۱۶) در دل روایت جای می‌دهد. بنابراین، احیای «دیگری»، و رای کاربرد آموزنده آن، به نویسنده امکان می‌دهد که به بیان دغدغه‌های شخصی‌اش بپردازد. اینجاست که مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال (زندگی‌نامه خودنوشت)، میان خود و «دیگری» برداشته می‌شود. با وجود این، باید تأکید کرد که اینجا مقصود ما «رمان خانوادگی» نیست که، به‌زعم فروید، زیربنای همه آفرینش‌های ادبی و هنری است، یا اینکه بخواهیم در پس تصویری که نویسنده از سوژه‌اش می‌دهد انعکاس ناخودآگاهش را بجوییم و مثلاً فردوسی‌کزازی را که در بیشتر بخش‌های روایت، در دفترستان خویش گرم خواندن و نوشتن است (کزازی ۲۷، ۳۵، ۴۵، ۵۴، ۶۷) به تصور نویسنده‌اش از دنیای نویسندگی، و فردوسی‌مطرود و قدرنادیده بیضایی را به سرنوشت نویسنده او ارتباط دهیم. اینجا، عناصری از زندگی نویسنده عامدانه و آگاهانه به زندگی‌نامه دیگری سرایت می‌کند. با این وصف، افق‌نهایی نویسندگان نه هم‌حسی با سوژه، نه تقدیس یا نقد آن، که درک خویشتن‌خویش و بیان آن از طریق بازسازی زندگی «دیگری» است. این حالت می‌تواند به موقعیت خاص نویسنده معاصر نیز مربوط باشد که خود را گرفتار وضعیتی دوگانه می‌بیند: از یک سو می‌خواهد با ایدئولوژی مدرنیسم، که با انکار گذشته در پی بازآفرینی هویت خود بود، مقابله کند، و از سوی دیگر، به سبب کثرت تولیدات ادبی، خود را غرق در «هیاهویی» فزاینده می‌بیند که خواه‌ناخواه او را به سکوت وامی‌دارد. در این دوراهی، میان «ساکت کردن و ساکت ماندن»، نویسنده معاصر راه سومی را برمی‌گزیند: سپردن رشته کلام به دیگری.

۳.۱. بازتابانندن خویش در آینه دیگری

همان‌طور که در باب رابطه هم‌حسی اشاره شد، بازسازی زندگی عموماً متکی است بر نوعی اتحاد درونی میان نویسنده و سوژه، نوعی آمیزش اندیشه‌ها، رابطه‌ای که در آن نویسنده بخشی از خود را کنار می‌گذارد تا بخشی از دیگری را جانشین کند. این جانشینی گاه ایجاب می‌کند که نویسنده در قالب «دیگری» رود و «دیگری» شود تا دنیا را از جایگاه او نظاره کند. این دقیقاً چیزی است که مسه از آن با عبارت «لذت تغییر لباس» (مسه، ۱۹۹۷: ۶۵) یاد می‌کند. در صفحات نخست زندگی‌های متقدم، وقتی به خیال‌پردازی درباره زندگی «کاتب نشسته» (نام مجسمه‌ای معروف در موزه لوور بازمانده از مصر باستان) می‌پردازد، اعتراف می‌کند که «در خلوت، وضعیت کاتب را آزموده است» (مسه، ۱۹۹۱: ۱۱). باز در بخش دیگری از کتاب «تقویم ابدی» که روایتی است از زندگی سو رنشان^۱، نقاش چینی قرن نوزدهم، مسه به‌صراحت خواننده را از تلاش خود برای تقلید از نقاش آگاه می‌کند، از «تلاشش برای روایت زندگی خود به‌سان سو رنشان، و شروع هر سال به اشتیاق افزودن دو یا سه خط به سطور زندگی‌اش» (همان ۶۲). به همین سیاق و به منظور تأکید بر این نوع رابطه با «دیگری» که «دیگری» در آن از «خویش» سبقت می‌گیرد، شامپولینون^۲ را به تصویر می‌کشد که «به سیاق شرقیان لباس پوشیده است و عبای کلاه‌دار سفیدی به تن دارد» (مسه، ۱۹۹۷: ۶۷). با این حال، نباید این تغییر لباس را با تغییر هویت و، مهم‌تر از آن، از خودباختگی هویتی اشتباه گرفت. به تصریح رضا بولعابی^۳، این رابطه برای مسه یک «مسیر فرعی است و نه اقامت در دیگر جای» (بولعابی ۴۹۶). درست همین تصویر است که او بر شامپولینون خود می‌افکند. اگرچه شامپولینون در نامه‌هایش از جارش از پاریس را مخفی نمی‌کند و معترف است که «هوای پاریس [او را] می‌کشد و مثل سگ‌های هار به سرفه می‌اندازدش و توانش را تحلیل می‌برد» (لابریه^۳ ۵۰) و دلش می‌خواهد ظاهر شرقی‌اش را نگه دارد، مسه، در مقام زندگی‌نامه‌نویس معاصر، او را چنین توصیف می‌کند: «شامپولینون در پایان سفر خودش را باز می‌جوید [...] حس می‌کند اگر بخواهد فاصله درونی‌ای که ما را از "دیگری" جدا می‌کند بردارد، فقط دست فراعنه را از گنجینه‌هایشان کوتاه خواهد کرد، یا دست سرخ‌پوستان را از پوستین‌هایشان.» (مسه، ۱۹۹۷: ۶۸)

پیر میشوند نیز درباره رابطه با گذشته از استعاره «تغییر لباس» استفاده می‌کند. به همین منوال، او نیز تأکید می‌کند که رجوع به گذشته فقط برای بیان دغدغه‌های امروز است. در واقع، آنچه بازگشت گذشته به نظام معاصر تفکر تاریخی را توجیه می‌کند، معاصر بودن مسائل طرح‌شده است. کاری که مشابهش را می‌توان در بازسازی زندگی مسعود سعد سلمان به قلم مجتبی عبد‌الله‌نژاد در کتاب گفت‌وگو با مسعود سعد سلمان یافت وقتی که، در مصاحبه‌ای خیالی، نظر

1. Su Renshan

2. Boulaâbi

3. La Brière

مسعود سعد سلمان دربارهٔ حوادث آشویتز پرسیده می‌شود (عبدالله‌نژاد ۱۳۱-۱۳۲)، با این تفاوت که در آثار فرانسوی یادشده، با سفری خیالی در زمان روبه‌رو نیستیم. بازخوانی «دیگری» متقدم، بدون اتکا به داستان‌پردازی‌های خیالی، بهانه‌ای است برای بیان دغدغه‌های معاصر:

ما لباس‌های دورانی دیگر را می‌پوشیم تا به چیزی بپردازیم که نمی‌شود به آن پرداخت. مسائل خودمان است که در قالب پوستین‌های گذشته به تن می‌کنیم. تن‌پوش مسیری فرعی را ممکن می‌سازد که جوهر مسئله را شفاف می‌کند، هم‌عصری ابدی‌اش را. اگر می‌خواهیم این مسئله در قرن هفدهم هم معنا بدهد، باید تا دوران ما نیز دوام آورده باشد: من از آدم قرن هفدهم یا قرن نوزدهم حرف نمی‌زنم بلکه از چیزی می‌گویم که طی تمام این قرون، در آدم، با آرایش‌های مختلف، مشترک بوده است. (میشون، ۲۰۰۷: ۲۸-۲۷)

اینجاست که نوعی «بازتابندگی»^۱ با کارکرد شناختی در رابطه‌ای که زندگی نامه‌نویس را به سوژه‌اش پیوند می‌دهد رخ می‌نماید. زندگی نامه‌نویسی فرصتی است برای دستیابی به شناختی جدید از خود. همان‌طور که مسه در این باره می‌گوید، اگر او تصمیم به یادگیری زبان چینی گرفته است فقط به این سبب بوده که به درک بهتری از رابطه‌اش با زبان مادری برسد:

نفعی که از این کار بردم [...] درک بهتر رابطه‌ام با زبان فرانسه بود، با شعر. در کل، غوطه‌ورشدن در زبان‌ها مسیری اجتناب‌ناپذیر است، همان کاری است که از طریق سفر انجام می‌دهیم: چشیدن بیگانه است ولی در عین حال چشیدن بخش بیگانه وجود خودمان نیز هست که از این راه می‌آموزیم آن را بشناسیم. (مسه، ۲۰۱۰: ۱۲)

این رابطه که در آن به شناخت «دیگری» به مثابه «مسیری اجتناب‌ناپذیر» برای خودشناسی نگریسته می‌شود، یکی از ویژگی‌های مشترک داستان‌های زندگی نامه‌ای معاصر فرانسه است. در واقع، همان‌طور که جامعه‌شناسان نشان داده‌اند، مدرنیته تکیه‌گاه‌های موروثی را واژگون کرد، خواه از طریق برهم‌زدن نهادها، خواه از طریق تأکید بر سوژکتیو بودن آرا. نویسنده مدرن قالب‌ها و آیین‌ها را کنار زد، قواعد و سنت‌ها را زیر پا گذاشت تا استقلال خود را به دست آورد. بدین ترتیب، متجددینی که طرفدار «لوح سفید»^۲ بودند گذشته را که در نظام تفکر تاریخی سنتی سرچشمه شناخت به شمار می‌رفت انکار کردند، حال آنکه ادبیات معاصر، در مواجهه با این تکیه‌گاه‌های موروثی‌اش، گذشته اجدادی را به مثابه منبعی برای شناخت و آفرینش می‌بیند. به تصریح دومینیک ویار، «انسان عصر ما، که به خواسته‌هایش نمی‌رسد و حتی خودش را قادر به تشخیص آنها نمی‌داند، تنها می‌تواند خود را از طریق دیگری بشناسد» (ویار، ۱۹۹۹: ۱۱۶). از طریق گذشته و از طریق خوانش نگارش «دیگری»، نویسنده معاصر می‌تواند محدودیت‌های خود را بسنجد و مسائل خود را از سر بگذراند. گفت‌وگویی که به این سیاق میان انسان معاصر و «دیگری» متقدم برقرار

1. Réflexivité

2. Tabula rasa

می‌شود نه به قصد ستایش او، که برای دیدن خود در آینه اوست. همان‌طور که لوران دومانز درباره آثار مسه می‌گوید، «ژرار مسه می‌داند که شناخت خویش بدون دیدار "دیگری" ارزشی ندارد. بنابراین، برای دستیابی به خویش همیشه به بدلی نیاز است، نویسنده‌ای متقدم یا نیایی گزینشی، قهرمانی خیالی یا شخصیتی واقعی، در مواجهه‌ای که نقش‌ها دست‌به‌دست می‌شوند و هویت‌ها خدشه‌دار.» (دومانز، ۲۰۰۹ الف: ۵۷)

بدین ترتیب، خویشتن و «دیگری» در گفت‌وگویی بی‌پایان به هم می‌آمیزند که در آن، مرز میان آن دو، مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال، محو می‌شود. بی‌سبب نیست که مسه برای روایت زندگی شامپولیون، از میان انبوه اسناد مربوط به زندگی او، نامه‌ای را می‌جوید که قادر باشد دغدغه‌های انسان‌شناسانه خود او را مطرح کند. به همین سیاق، می‌توان نشانه‌های زندگی شخصی زندگی‌نامه‌نویس را در تصویری که از شخصیتش ارائه می‌دهد دنبال کرد. شامپولیون در واپسین مصریان شخصیتی است گرفتار نقرس که مجبور شده‌اند رمان‌های فنیمور کوپر را با صدای بلند بخوانند، در حالی که می‌دانیم این تصویر ریشه در کودکی مسه و بی‌سوادی مادر بزرگش دارد، همان‌طور که خود نویسنده نیز در مصاحبه‌ای بدان اعتراف می‌کند: «اگر مادر بزرگی بی‌سواد نداشتم، هرگز درباره شامپولیون نمی‌نوشتم. اول اینکه اشتیاقم برای نشانه‌ها از آنجا سرچشمه می‌گیرد، اما این صحنه به‌ویژه چیز دیگری برایم داشت: اینکه ما با صدای بلند برای مادر بزرگم کتاب می‌خواندیم» (مسه، ۲۰۱۱: ۹۰). این برهم‌نمایی تصاویر وقتی محسوس‌تر می‌شود که بدانیم مادر بزرگ نویسنده درست مثل شامپولیون از درد پا در عذاب بوده و مسه «همیشه او را با پای لنگ می‌دیده است» (همان‌جا). در واقع، همان‌طور که کارین گرو^۱ تصریح می‌کند، «اگر مسه به گذشته فرهنگی رجوع می‌کند، نه برای تقلید از آن که برای بیان خویش و یافتن خویش از طریق تبدیل خواننده‌ها به رؤیایپردازی‌های ادبی بوده است.» (گرو ۱۸۲)

اما مسه تنها کسی نیست که دیگری را بهانه‌ای برای گفتن از خویشتن خویش می‌سازد. برداشتن مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال را در بسیاری دیگر از آثار که در مجموعه «یکی و دیگری»^۲ انتشارات گالیمار به طبع رسیده‌اند می‌توان دید. عنوان و برنامه انتشاراتی این مجموعه کاملاً نشان‌دهنده این رابطه درونی است میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش: «یکی و دیگری: نویسنده و قهرمان مکتومش؛ نقاش و مدلش. رابطه‌ای صمیمی و عمیق میانشان. مرز میان پرتره دیگری و پرتره خویش کجاست؟» در همین دورنماست که ژان پیر مارتین^۳ از «کونوآی خودم» سخن می‌گوید، یا میسون از «رمبوی خودم» حرف می‌زند. کریستین گارسن^۴ همین ذهنیت را پی می‌گیرد و در داستانش در مورد بورخس می‌نویسد: «مجموعه‌ای که این‌سطور برای آن نگاشته شده‌اند "یکی و دیگری" نام دارد. اما "یکی" کیست و "دیگری" کدام است؟ بورخس و من؟

1. Gros

4. Reymond Queneau

2. L'Un et l'Autre

5. Garcin

3. Jean Pierre Martin

یا بهتر است بگوییم بورخس و بورخس؟» (گارسن ۴۹-۵۰) این حضور صریح خویشتن در روایت زندگی «دیگری» را می‌توان در آثار کلود لویی-گُمبه نیز دید. همان‌طور که خود نویسنده معترف است، «سائقِ حسب‌حال‌نویسی» (لویی-گُمبه، ۲۰۱۲: ۳۱۲) هرگز در آثار او غایب نبوده است. با این حال باید تصریح کرد که متون ما حسب‌حال به معنای واقعی کلمه نیستند. راوی زندگی خود را روایت نمی‌کند. قرار هم نیست به سیاق شاتوبریان در قرن نوزدهم به شرح «درد دل خویش، با نسبت دادنش به دیگری» دست ببرد. مقصود نهایی که نویسنده در پی نیل به آن است گره‌گشایی از زندگی اش «در آینه‌ی رؤیاهای جمعی و فردی» است (لویی-گُمبه، ۱۹۹۸: ۶۸). تداعی «دیگری» در این‌جا نوعی شگرد استتار به شمار نمی‌رود که به نویسنده امکان خودابرازی بدهد. بسیار فراتر از آن، محرکی است که زندگی نامه‌نویس بدون آن خود را ناتوان از دستیابی به این بخش نهان، تیره و دست‌نیافتنی وجود خویش می‌بیند: «من داستان یک قدیسه را نمی‌نویسم. تنها از فرصت ژر بهره می‌برم تا بخشی از مصائبم را دنبال کنم» (لویی-گُمبه، ۱۹۹۷: ۱۰۶) و از همین جاست که روایت زندگی نامه‌ای به صحنه‌ای بدل می‌شود که هرکس از «دیگری» سخن می‌گوید، زندگی نامه‌نویس از سوژه‌اش و سوژه از خالقش؛ صحنه‌ای که صداها در آن به هم می‌آمیزند، جای یکدیگر را می‌گیرند تا سمفونی‌ای بیافرینند که تشخیص آواها از هم دیگر ممکن نیست:

برخلاف تمام قواعد، به باور من، در قصه‌ی یک زندگی برای نویسنده مهم آن است که خودش را تا حد ممکن جای شخصیتی بگذارد که می‌خواهد تداعی‌گرش باشد، حتی به قیمت اینکه تمام عناصر زندگی تاریخی یا افسانه‌ای — چه فرقی می‌کند؟ — را از دید خویش تأویل کند و آنها را با سایه‌ی خودش بپوشاند، در خود بکشدشان و شبیه‌سازیشان بکند تا جایی که دیگر معلوم نشود چه کسی و از که حرف می‌زند: زندگی‌نامه‌نویس و دلش، قدیس و روحش، متن و منطقش. (همان ۷۲-۷۲)

این خلط میان زندگی‌نامه و حسب‌حال این مجال را نیز به نویسنده‌ی معاصر می‌دهد که امکانی دیگر را بیازماید، امکان خودابرازی در عین احترام به سکوتی که روزبه‌روز نیاز به آن پررنگ‌تر می‌شود.

۳.۲. سکوتی هنرمندانه

در مقدمه، به اختصار به فراوانی تولیدات زندگی‌نامه‌ای و به توری که عموماً از آن با عباراتی چون پرگویی و هیاهو یاد می‌شود اشاره کردیم. این وضع بالطبع واکنش برخی از نویسندگان معاصر را به دنبال دارد که همگی در «آرزوی سکوت» مشترک‌اند. ژان استاروبینسکی^۱، منتقد فقید سوئسی، در مصاحبه‌ای با مَسه می‌گوید: «در دنیای امروز چیزی که مشکل است شکستن سکوت نیست بلکه مقاومت یا صرفاً خودداری در برابر هیاهویی است که مدام بر حجم آن افزوده می‌شود» (استاروبینسکی ۱۰). استاروبینسکی نه اولین و نه تنها کسی است که لزوم سکوت را یادآور می‌شود و بر دشواری واکنش

به آن در آغاز قرن بیست و یکم تأکید می‌کند. نویسنده معاصر در هر گام با همان سؤالی مواجه است که ابتدا رمبوی شاعر مطرحش کرد و از آن زمان به اسطوره‌ای ادبی بدل شد. لوران نونه^۱ در کتابی با عنوان نویسندگان بر ضد نوشتن^۲ به این مضمون در میان ادیبان فرانسوی می‌پردازد. نونه، به دنبال ژان پولان^۳، منتقد ادبی نیمه نخست قرن بیستم، در این سکوت نوعی کشتار می‌بیند، نوعی «ترور». برای او، «تروریست» نویسنده‌ای است که نوشته‌هایش بر ضد ادبیات است و «ترور» تمایل این نویسندگان به نوشتن در باب بیهودگی «نوشتن». به خاطر آوریم جمله معروف پل والر^۴ را که می‌گفت: «ادبیات پر است از آدم‌هایی که درست نمی‌دانند چه می‌خواهند بگویند اما متکی اند به نیازشان به نوشتن» (۵۷۵). امیل سیوران^۵ فیلسوف می‌گفت: «ادبیات که اساساً پُرگوست، عمرش را مدیون زیادتی واژگان است، مدیون سرطان کلمات» (۲۵). بی‌تردید، نویسنده معاصر در مقام میراث‌خوار عصر بدگمانی نمی‌تواند به چنین نقدهایی بی‌اعتنا باشد و اینجاست که تردیدی میان میل به نوشتن و لزوم سکوت دامانش را می‌گیرد. تردیدی حل‌ناشدنی که اثرش را در این گفته‌های پیر می‌شون به‌وضوح می‌توان یافت:

در هر خواننده صدایی خفیف وجود دارد که پشت سرش، خطاب به نوشته‌ای که می‌خواند، می‌گوید: همه‌ش حرف مفته. بدتر اینکه وقتی خودم دارم می‌نویسم، صدایی خفیف ناگهان در درونم به من می‌گوید: همه‌ش حرف مفته. خب معلوم است، دست نگه می‌دارم، ساکت می‌شوم. به همین خاطر است که اغلب متن‌هایم نیمه‌تمام‌اند، حتی اگر الزاماً معلوم نباشد. (می‌شون، ۲۰۰۷: ۱۴۶)

این تردید نزد کینیار، نویسنده «مسحور موسیقی» و «مفتون سکوت» (کینیار، ۱۹۹۹: ۳۶۱)، بسیار واضح‌تر است. او که کتاب آرزوی سکوت^۶ خود را به یکی از جلدی‌ترین چهره‌های «ترور» در تلقی پولان و نونه، یعنی لوئی ژنه د فوره^۷، نویسنده رمان حرّاف^۸، تقدیم می‌کند بسیار زود حساسیتش را به مسئله سکوت و خشونت صوتی عصر مدرن بیان می‌کند. جمله‌ای که پشت جلد نفرت از موسیقی^۹ آمده است به‌وضوح گویای مقاومت نویسنده در برابر این هیاهوی فزاینده است: «وقتی موسیقی نادر بود، نواختنش منقلب‌کننده بود، درست مثل اغواگری‌اش که سکرآور است. وقتی نواختن تمامی ندارد، موسیقی پس می‌زند. سکوت مستی مدرن شده است. نشنگی‌اش» (کینیار، ۱۹۹۶: پشت جلد). کینیار در درس موسیقی، پس از روزی پرکار، آرزوی «شست‌وشوی گوش‌ها در سکوت» (کینیار، ۱۹۸۷: ۱۱۳) را به چانگ لیان^{۱۰} نسبت می‌دهد. سکوت یا — به تعبیر خود نویسنده — «میل به سکوت» مضمونی رایج در نوشته‌های کینیار و یکی از دغدغه‌های اصلی اوست. همان‌طور که تیموته پیکار^{۱۱} تصریح می‌کند، در نوشته‌های نظری و مصاحبه‌های کینیار، «سکوت نقشی اساسی ایفا می‌کند، سکوتی در پیوند توأمان با ملودی و نوشتار، که به هر دو به‌سان مقاومتی در انزوا، در برابر غوغای علی‌السویه شده

1. Laurent Nunez

4. Paul Valéry

7. Louis-René des Forêts

10. Tch'eng Lien

2. Les écrivains contre l'écriture

5. Emil Cioran

8. le Bavard

11. Timothée Picard

3. Jean Paulhan

6. Vœux du silence

9. La haine de la musique

هیاهوی مدرن نگاه شده است» (پیکار ۳۹). با این وصف، می‌توان گفت موسیقی‌ای که کینیار در اشتیاق آن می‌سوزد چیزی نیست جز روی دیگر سکوت: «صدای موسیقی صدایی است که سکوت را نمی‌شکند» (کینیار، ۱۹۸۷: ۱۱۴). و نگرش ادبی نویسنده را باید در همین دورنمای ظاهراً متناقض جای داد. نوشتن برای او روشی است برای سخن گفتن در عین سکوت:

من از سر هوس، از سر عادت، از سر اراده یا از سر اجبار نمی‌نویسم. می‌نویسم تا زنده بمانم. می‌نویسم چون این تنها راه حرف زدن در عین سکوت است. سخن گفتن الکن، سخن گفتن ابکم، چشم‌پراه کلمه‌ای ماندن که جایش خالی است، خواندن و نوشتن هر دو یک چیزند. (کینیار، ۱۹۹۵: ۶۲)

سخن گفتن «الکن» و «ابکم» به خوبی تنشی را که در نوشتار کینیار وجود دارد نشان می‌دهد. شاید همین مسئله دلیلی باشد برای اشتیاق نویسنده معاصر به زندگی‌بخشیدن و بالطبع کلام‌بخشیدن به «دیگری»، «دیگری» درونی یا متقدم، از طریق رابطه خویشاوندی یا ادبی، انسانی یا فرهنگی. اگر قدری در این فرضیه پیش برویم، خواهیم دید که سرنوشت نویسنده معاصر بی‌شبهت به الهه اکو^۱ نیست. در اسطوره نارسیس، اکو، به عقوبت پرحرفی‌اش، محکوم می‌شود به سکوت و می‌بایست فقط هجایی را که به گوشش می‌رسد تکرار کند؛ نه می‌تواند عشقش را بیان کند نه از زبان خود چیزی بگوید، چند واژه‌ای هم که اجازه بیان‌شان را دارد واژه‌هایی عاریه‌اند. اگر قدری از بار تراژیک اسطوره بکاهیم، خواهیم دید که نویسنده معاصر با سخن گفتن از «دیگری» و عاریه گرفتن سخنان او شیوه‌ای یافته است تا، در عین احترام به سکوت، حرف خود را نیز بزند. نویسنده معاصر برای وداع با ذهنیت «لوح سفید»، که مدرن‌ها آن همه عزیزش می‌داشتند، و در عین حال برای پرهیز از دمیدن بر آتش هیاهوی معاصر، کلام را به گذشتگان می‌دهد و هویت خود را در آینه دیگری تعریف می‌کند. این فرضیه زمانی قوت بیشتری می‌گیرد که مثلاً شمار زیاد نقل‌قول‌ها را در واپسین مصریان از نظر بگذرانیم. در واقع، زندگی‌نامه‌نویس معاصر بیشتر خود را در نقش مترجم یا «ترجمان» می‌بیند، درست به سیاق شامپولیون، «که به نوبه خود ترجمانی بود بین دوران عتیق و ما و چه بسا بین زندگان و مردگان» (مسه، ۱۹۹۷: ۶۹). نویسندگان فرانسوی نیز با خودی‌کردن کلام دیگری و ایفا کردن نقش ترجمان به نوعی موقعیت دوگانه‌ای را که ذکر آن رفت حل کرده‌اند. بدین ترتیب، زندگی‌نامه‌نویسی به میدانی بدل می‌شود که هویت‌ها در آن خلط می‌شوند و صداها به هم می‌آمیزند، یکی ترجمان دیگری می‌شود و دیگری سخنگوی او. همان‌طور که لوران دومانز تصریح می‌کند، در این نوع از رابطه، «زندگی‌نامه‌نویس و مدلش یکدیگر را رمزگشایی می‌کنند، هرمنوتیک زندگی‌نامه‌ای در درون خود نوعی هرمنوتیک

خویشتن را نیز دارد» (دومانز، ۲۰۰۹ ب: ۲۲۷). این گفته نزدیکمان می‌کند به نوعی برهم‌نمایی خودی و دیگری در صفر مرزی رابطه و این درست همان چیزی است که بسیاری از منتقدان ادبی آن را یکی از تمایزهای اصلی زندگی‌نامه‌های ادبی معاصر و سنت زندگی‌نامه‌نویسی معرفی کرده‌اند:

مواجهه معاصر زندگی‌نامه و حسب‌حال یکی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ ادبی معاصر را تعریف می‌کند: نیاز به اندیشیدن به خود «به مثابه دیگری»، همان‌طور که عنوان مشهور کتاب پل ریکور^۱ حکایت از آن دارد، نیاز به دیدن خویش در «دیگری» و یافتن «دیگری» در خویش. (ژفن، ۲۰۰۷: ۶۳)

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر کوششی بود برای شناسایی و دسته‌بندی انواع روابطی که می‌توان میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش متصور شد. نخستین نوع رابطه از میان روابطی که در اینجا ذیل عنوان «رابطه زندگی‌نامه‌ای» و در سه دسته به آنها پرداخته شد رابطه «هم‌حسی» است که شرط نخست زندگی‌نامه‌نویسی ادبی در نظر گرفته می‌شود و به نویسنده کمک می‌کند حالات و حرکات و سکنت سوژه‌اش را به مدد خیال تصور کند. اما به‌رغم عمومیت آن، هم‌حسی در آثار ایرانی به تقدیس و در پی آن به الگوسازی و خلق هویت میل دارد، در حالی که هم‌حسی نویسندگان معاصر فرانسوی بیشتر به برجسته کردن امور معمولی و پیش‌پاافتاده در زندگی سوژه می‌انجامد. در واقع، زندگی‌نامه‌های معاصر فرانسوی آگاهانه و عامدانه از قهرمان‌پروری، که ویژگی بارز زندگی‌نامه‌های سنتی است، فاصله می‌گیرند و همین شکاف به ما امکان می‌دهد نوع دومی از رابطه را با شناسه رابطه «انتقادی» مطرح کنیم، خواه پیکان این انتقاد متوجه قواعد و معیارهای زندگی‌نامه‌نویسی سنتی باشد، خواه شخصیتی تاریخی را نشانه رود. در هر صورت، آنچه این رویکرد انتقادی را در مقام ویژگی معاصر برجسته می‌کند عیان بودن آن است. در حقیقت، انعکاس پرننگ تفکر ژانری است که این آثار را «معاصر» می‌سازد. نویسنده معاصر در متن خود به ژانر و قواعد ژانری می‌اندیشد و پیش‌فرض‌های آن را آشکارا می‌آزماید و خطاهایش را برملا می‌کند. اندیشیدن به زندگی‌نامه در مقام ژانر، در مقام بستر، یک ابزار، یکی از مسائل اصلی این نوشته‌هاست، حال آنکه زندگی‌نامه برای زندگی‌نامه‌نویس ایرانی عموماً محملی است برای داستان‌سازی از امر تاریخی، همان‌طور که مثلاً در پشت جلد ماه غمگین، ماه سرخ، که به آخرین روزهای زندگی عشقی شاعر

1. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*

می‌پردازد، چنین می‌خوانیم: «جولایی شخصیت‌های تاریخی را با استفاده از تخیل شگفتش تبدیل کرده به قهرمان‌های داستانی». سومین رابطه‌ای که اینجا ردش را باز در آثار فرانسوی یافتیم، رابطه‌ای بود مبتنی بر «بازتابندگی». نشان دادیم که نویسنده معاصر فرانسوی در زندگی «دیگری» متقدم، آینه‌ای می‌یابد قادر به انعکاس عوالم درونی خویش، و به رابطه‌ای می‌رسد و رای «هم‌حسی» مرسوم که به محو کردن مرز میان خویشتن و «دیگری» می‌انجامد و متن را میان زندگی‌نامه و حسب‌حال جای می‌دهد. شاید بتوان تعلق متون ما به این فضاهای مرزی، جایی میان تاریخ و داستان، جایی میان خویشتن و دیگری، جایی میان خوانش و نگارش را بخشی از خیز بلند ادبیات معاصر فرانسه به سوی دیگر قلمروهای علوم انسانی و فاصله گرفتن از داستان‌سازی صرف و نیز استفاده روزافزون عالمان این علوم از فرم‌های ادبی دانست.

منابع

- ابراهیمی، نادر (۱۳۷۵)، مردی در تبعید ابدی، تهران، روزبهان.
بیضایی، بهرام (۱۳۶۵)، دیباچه نوبین شاهنامه، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
جولایی، رضا (۱۳۹۹)، ماه غمگین، ماه سرخ، تهران، چشمه.
عبدالله‌نژاد، مجتبی (۱۳۹۶)، گفت‌وگو با مسعود سعد سلمان، تهران، هرمس.
قدس، سعیده (۱۳۸۶)، کیمیا خاتون، تهران، چشمه.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۱)، فرزند ایران، تهران، معین.
کلهر، فریبا (۱۳۷۷)، ماه تنها در آسمان می‌گردد، تهران، نشر فرهنگ اسلامی.
- Barthes, Roland (1971). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Tel quel.
Boulaâbi, Ridha (2011). *L'Orient des langues au XXe siècle: Aragon, Ollier, Barthes, Macé*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
Chabot, Jacques (2004). «Vie de Joseph Roulin: une vie minuscule». in *Pierre Michon. L'écriture absolue*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, pp.23-37.
Chevallard, Éric (1999). *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit.
----- (2006). *Démolir Nisard*. Paris: Éditions de Minuit.
----- (2007). «Des crabes, des anges et des monstres, entretien avec Mathieu Larnaudie». in *Devenirs du roman*. Paris: Actes Sud, pp.95-108.
----- (2011). *Dino Egger*. Paris: Éditions de Minuit.
----- (2015). «L'auteur en entretien, entretien avec Agnès Castiglione». in *La littérature sans la littérature*. Paris: Classiques Garnier, pp.227-239.
Cioran, Émile (1987). *Syllogismes de Vamertume*. Paris: Gallimard.
Demanze, Laurent (2007). «Les illustres et les minuscules: Pierre Michon lecteur de Plutarque». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.235-247.
----- (2009 a). *Gérard Macé: l'invention de la mémoire*. Paris: José Corti.

- (2015). «Meurtre en bas de page». in *La littérature sans la littérature*. Paris: Classiques Garnier, pp.83-91.
- (2009 b). «Gérard Macé: une hantise biographique». in *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*. Paris: Broché, pp.219-229.
- Dosse, François (2011). *Le pari biographique: écrire une vie*. Paris: La découverte.
- Garcin, Christian (2012). *Borges, de loin*. Paris: Gallimard, coll. «L'un et l'autre».
- Gefen, Alexandre (2007). «"Soi-même comme un autre": présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.55-77.
- (2015). «La littérature sans la littérature». in *Éric Chevillard dans tous ses états*. Paris: Classiques Garnier, pp.39-50.
- Gros, Karine (2009). *L'œuvre de Gérard Macé, une oltracuidansa poetica*. Montréal: Éditions Nota bene.
- Hamon, Philippe (1972). «Pour un statut sémiologique du personnage». *Littérature*, No. 6, 86-110.
- Jouve, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France.
- La Brière, Léon de (1897). *Champollion inconnu: lettres inédites*. Paris: Plon, Nourrit.
- Louis-Combet, Claude (1997). *L'âge de Rose*. Paris: José Corti.
- (1998). *Ecrire de langue morte*. Mazamet: Bebel éditeur.
- (2012). «Réactions de Claude Louis-Combet». in *Claude Louis-Combet: fluences et influences*. Franche-Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté,.
- Macé, Gérard (1991). *Vies antérieures*. Paris: Gallimard.
- (1997). *Le dernier des Égyptiens*. Paris: Gallimard, «Folio».
- (2010). «Une vue de l'esprit, entretien avec Linsen Qian sur la Chine». *La Revue des sciences humaines*. No. 297, 11-24.
- (2011). «Interview with Akane Kawakami Davise». *Romance Studies*, No. 29-2, 81-92.
- Michon, Pierre (1988). *Vie de Joseph Roulin*. Paris: Verdier.
- (1990). *Maitres et serviteurs*. Paris: Verdier.
- (1991). *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard.
- (2007). *Le roi vient quand il veut: propos sur la littérature*. Paris: Albin Michel.
- Picard, Timothée (2010). «Le topos de la "musique du silence" dans la stratégie identitaire de la France au XX^e siècle». in *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, pp.29-45.
- Quignard, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, «Folio».
- (1987). *La Leçon de musique*. Paris: Gallimard, «Folio».
- (1995). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard.
- (1996). *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy.
- (1999). *Vie Secrète*. Paris: Gallimard, «Folio».
- Starobinski, Jean (2009). *La parole est moitié à celui qui parle: entretiens avec Gérard Macé*. Genève: Dogana.
- Valéry, Paul (1960). *Œuvres*. vol. 2. Paris: Gallimard (Pléiade).
- Viart, Dominique (1999). «Filiation littéraire». *Ecriures contemporaines*. No. 2, 115-141.

- (2002). «Les “fictions critiques” de Pierre Michon». in *Pierre Michon: l'écriture absolue*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, pp.203-219.
- (2007). «Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.35-55.
- Xanthos, Nicolas (2009). «Définir Chevillard. L'inconcevable vraisemblance de Démolir Nisard». *temps zéro*, No. 2, <https://tempszero.contemporain.info/document385> (آخرین بازدید در ۱۴۰۳/۳/۱۲)



تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۳/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱

doi 10.22034/nf.2024.479910.1336

بررسی تطبیقی سیر و سلوک زائر جان بانین و سیاحت غرب آقا نجفی قوچانی

کریم لویمی مطلق* (استادیار، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران)
وحید مجیری (دانش آموخته کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران)

چکیده: انتشار سیر و سلوک زائر جان بانین در انگلستان قرن هفدهم و سیاحت غرب آقا نجفی قوچانی در ایران قرن بیستم متأثر از وضعیت‌های اجتماعی و تاریخی همانندی است. بانین و قوچانی در مواجهه با پدیدارهای همسان در دوره‌های تاریخی و اجتماعی متفاوت واکنش‌های مشابهی بروز داده‌اند. در انگلستان به دلیل آغاز مدرنیته و در ایران به دنبال ورود این اندیشه طبقه‌های متوسطی شکل گرفت که حیات دنیوی برای آنها از قدر و منزلت بیشتری برخوردار شد. دل‌واپسان دینی بر آن شدند تا با استفاده از زائر نوپدید داستان این طبقه‌ها را از غوطه‌ور شدن در زرق‌وبرق زندگی مدرن برحذر دارند. این دو اثر هم از جهت پیرنگ و ساختار روایی و هم در شیوه بیان حوادث و فضاسازی‌های داستانی به همدیگر شباهت دارند. از دید زیگبرت سالمن پراور، هرگاه وضعیت‌های اجتماعی و انسانی مشابهی در دو جغرافیای متفاوت پدیدار شود، زمینه برای پیدایش آثاری با درون‌مایه‌های همسان فراهم می‌آید. این پژوهش با استمداد از این نظرگاه، پس از ترسیم شباهت‌ها با ارائه شواهد، موارد قابل تطبیق این دو متن را به دست می‌دهد و تأثیر زمینه اجتماعی در شکل‌گیری آن دو متن و شباهت‌هایشان را نمایان می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: جان بانین، سیر و سلوک زائر، آقا نجفی قوچانی، سیاحت غرب

مقدمه

قدرت تأثیرگذاری ادبیات از دیرباز ذهن بسیاری از متفکران را به خود مشغول کرده است. قدیمی‌ترین نمونه آن را می‌توان در جمهوری دید که در آن افلاطون از نفوذ کلام شعرا بر شهروندان دولت‌شهر

* نویسنده مسئول (klmutlaq@scu.ac.ir)

آشفته‌حال آتن احساس خطر کرده بود. در طی قرون وسطا و پس از استیلای مسیحیت بر نظام سیاسی و فرهنگی و اجتماعی اروپا، بزرگان و روحانیت مسیحی، متأثر از آموزه‌های کتاب مقدس، دیدگاه افلاطون به ادبیات و شعرا را نصب‌العین خود قرار دادند (هال^۱). در این دوره که نگاه‌ها همه معطوف به ماورا بود و انسان موجود گناه‌باری تلقی می‌شد که هم‌وغمش در این سرای مملو از اندوه و درد جز تلاش برای ترکیه نفسش از گناه‌آزلی به منظور نیل به سعادت اخروی نبود، ضرورتی برای پرداختن به علایق و دل‌مشغولی‌های دنیوی انسان نبود و ادبیات بالطبع محلی از اعراب نداشت.

با آغاز نهضت نوزایی و افول سلطه ایدئولوژی کلیسا بر اروپا و بازشدن چشم و گوش غربیان به واسطه آشنایی آنان با تمدن اسلامی از سویی و دستیابی آنان به آثار انسان‌گرایانه یونان و روم باستان از سوی دیگر، نگاه‌ها از ماورا به دنیای خاکی و انسان معطوف شد. در نگاه جدید و بعضاً رادیکال، انسان در مقام اشرف مخلوقات دارای استعدادهای خدادادی منحصر به فردی است که با تکیه بر عقل، ملزم به شکوفایی آنها برای رسیدن به سعادت در این جهان است.

نقطه شباهت نگاه به ادبیات در این سه دوره همانا آگاهی از «قدرت» و «تأثیرگذاری ادبیات» و تلاش در جهت «استفاده از آن برای تحقق اهداف سیاسی یا ایدئولوژیک» است. افلاطون در آن اوضاع به هم‌ریخته سیاسی و اجتماعی آتن همگان را از تأثیرپذیری از آثار شعرا بر حذر می‌داشت و آثار شاعرانی را تأیید می‌کرد که در خدمت نظام سیاسی و فرهنگی دولت شهر باشند. اهالی کلیسا نیز به پیروی از او ادبیات را وسیله مؤثری برای نشر و ترویج پیام کتاب مقدس و ایدئولوژی خویش یافتند و در قالب نمایش‌نامه به تحکیم آموزه‌هایشان در دل و جان پیروان بی‌سواد خویش می‌پرداختند. سرانجام، با بروز تحولات بنیادین در نگرش اروپاییان به دنیا و انسان در عصر نوزایی و به تاسی از اومانیزم‌ها، نگاه به ادبیات همچون ابزاری برای تربیت و تعلیم انسان به قصد شکوفایی استعدادهای او و رسیدن به سعادت در این دنیا رواج پیدا کرد. بر این اساس، می‌توان استدلال کرد که کارکرد تعلیمی ادبیات (چه دینی، چه سیاسی و چه سکولار) بسی بیشتر از کارکرد سرگرم‌کننده آن مورد توجه بود. حتی می‌توان ادعا کرد نوعی از ادبیات که بعدها به ادبیات تعلیمی^۲ معروف شد، نقش بسزایی در شکل‌گیری تمدن‌های انسانی داشت.

بسته به اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و از همه مهم‌تر وضعیت ایدئولوژیک حاکم بر جامعه، محتوا و هدف و چه بسا شکل ادبیات تعلیمی تغییر می‌کند. می‌توان ادعا کرد که این بستر و تحولات و دغدغه‌های موجود در جامعه است که نویسنده را به نوشتن برمی‌انگیزد. نویسنده ادبیات تعلیمی، که از بروز بعضی تحولات احساس خطر می‌کند، رسالت خود را آن می‌داند که برای پاسداری از اخلاق و اعتقادات هم‌کیشان و هم‌نوعان خود در برابر تأثیر این تحولات دست به قلم شود و برای هدایت و روشن‌گری آنان بنویسد.

1. Hall

2. Didactic Literature

نکته جالب توجه شباهت برخی از آثار ادبی تعلیمی- مذهبی است که به نیت انذار معتقدین در دوره‌های مختلف تاریخ و بسترهای فرهنگی و دینی متفاوت نوشته شده‌اند. به‌عنوان مثال، سیر و سلوک زائر^۱ جان بان^۱ در قرن هفدهم و سیاحت غرب آقا نجفی قوچانی در قرن بیستم، به‌رغم اینکه در دو دوره تاریخی و در دو جامعه دینی متفاوت به رشته تحریر درآمده‌اند، از نظر مضمون و شکل قرابت‌های خیره‌کننده‌ای دارند. مدعای مقاله حاضر این است که شباهت دوره‌های تاریخی - که آثار مزبور در بطن آنها شکل گرفته - و تحولات فرهنگی، فکری و اجتماعی در انگلستان و ایران باعث بروز واکنش‌های مشابهی به پدیده‌های تهدیدکننده اعتقادات دینی از جانب دو نویسنده شده است که حاصل آن را می‌توان در دو اثر مورد بحث ملاحظه کرد.

از منظر ادبیات تطبیقی، شباهت‌های خیره‌کننده توجه آقا نجفی قوچانی و جان بان^۱ به مضامین همانند را می‌توان بر اساس «تجربه مشترک انسانی»^۲ توجیه کرد. این شباهت‌ها را می‌توان به سه عامل نسبت داد: یکی، «عامل اجتماعی» است که بر اساس آن دو جامعه به مرحله مشابهی از پیشرفت می‌رسند یا هر دو با مشکلات همسانی مواجه می‌شوند. دیگری «عامل ادبی» است که بر اساس آن، نوع یا ژانر ادبی خاصی به پویایی و پیشرفت می‌رسد و منجر به پیدایش تحولاتی همانند می‌شود که شاید بر اثر تماس با الگوهای خارجی تقویت شود. سرانجام، «عامل روان‌کاوانه» است که بر پایه آن، ذهن انسان‌ها در برابر تجربه‌های مشابه واکنش‌های مشابهی بروز می‌دهد. (پراور^۳ ۱۲۴)

پیشینه تحقیق

درباره سیاحت غرب پژوهش قابل توجهی در ایران انجام نشده است. فقط در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد زیبایی‌شناختی تصاویر هنری در کتاب سیاحت غرب» (غفوری و حسینی ۱۱۰) نویسندگان ضمن بررسی مفهوم تصاویر هنری و مؤلفه‌های آن به تحلیل زیبایی‌شناختی این تصاویر پرداخته‌اند. به اعتقاد آنان، نویسنده با بهره‌گیری از فنون بلاغی (استعاره، کنایه و تشبیه)، تشخیص و تجسیم (مجسم‌سازی) و نیز ترکیب عناصری همچون تقابل صحنه‌ها، محاوره و گفت‌وگو صحنه‌هایی باشکوه و تصاویری زیبا ارائه می‌دهد که می‌تواند ضمن برانگیختن احساسات و عواطف آدمی، عقل و اندیشه وی را نیز به تکاپو وادارد. اما سیر و سلوک زائر، علاوه بر جایگاهش در بستر اعتقادی مخاطب انگلیسی، در تاریخ ادبیات انگلیس نیز از زمان انتشار تا کنون مورد توجه بوده است و به گمان برخی مورخان ادبیات می‌توان آن را از طلایه‌های رمان انگلیسی تلقی کرد (ریوز ۶۶). سیر و سلوک زائر در مقاله‌ها و کتاب‌های گوناگون هم از جهت ادبی و هم از جهت کلامی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است اما تا کنون مطالعه‌ای تطبیقی در باب این دو اثر انجام نشده است.

1. *The Pilgrim's Progress*

2. Common Human Experience

3. Praver

تحولات انگلستان در دوره جان بان‌ین

انگلستان قرن هفدهم شاهد رخداد‌های مهمی در حوزه‌های سیاسی، مذهبی و اجتماعی بود. کشمکش‌های مذهبی و سیاسی بر زندگی مردم سایه انداخته بود. دین در قرن هفدهم بسیار با سیاست و قدرت‌طلبی سیاسی آمیخته بود. در این عصر، دین و دین‌داری صرفاً به معنای عمل به اعتقادات دینی در بستر حریم شخصی به‌منظور نیل به آرامش معنوی نبود بلکه نشانه‌گرایی سیاسی یا تقابل با جناح رقیب در حیات اجتماعی سیاسی به شمار می‌رفت. پیرایشگران^۱، که فرقه‌ای از مسیحیت پروتستان با اعتقادات اخلاقی سخت‌گیرانه بودند، در آن زمان تأثیر زیادی بر دولت، سیاست و فرهنگ انگلستان داشتند. قدرت‌فزاینده آنان با پیروزی مجلسی که تحت سیطره‌شان بود بر سلطنت‌طلبان طرفدار چارلز اول آشکار شد و با منسوب کردن الیور کراول^۲ به مقام لرد محافظ بریتانیا در سال ۱۶۵۳ به اوج رسید. در طول سلطه کراول، مقوله‌هایی مانند تناثر و ادبیات غیراخلاقی تلقی شد و فعالیت‌های مرتبط با آنها در سراسر بریتانیا ممنوع گشت. بدین طریق، انگلستان چند سالی در چنگال بنیادگرایی مذهبی قرار گرفت. اگرچه عمر این حکومت چندان به درازا نکشید باید اذعان کرد که انگلستان این دوره عرصه تاخت‌وتاز فرقه‌های مختلف دینی و سیاسی بود (بوش^۲ ۷۸).

از مهم‌ترین تحولات تاریخ این دوره انگلستان که استیلای ایدئولوژیک این فرقه‌ها را به چالش کشید ظهور نهضت روشنگری و گرایش به جهان‌بینی عقل‌گرایانه در جامعه بود. خوانش جدید عقل‌گرایانه از هستی، که خود حاصل کشفیات جدید در حوزه علوم تجربی بود، تأثیر بسزایی بر بنیادی‌های فکری و علوم انسانی، خاصه در حوزه سیاسی و اجتماعی، گذاشت و نقش ایدئولوژی مذهبی در زندگی انسان انگلیسی و رونق‌وفتق امور اجتماعی‌اش را کم‌رنگ کرد (همان ۸۰). در این حین، تحولات اقتصادی عصر نوزایی، که حاصل آشنایی اروپاییان با دنیای خارج (به‌ویژه شرق) و کشف و تصاحب تدریجی قاره آمریکا بود، راه را برای ظهور طبقه جدیدی هموار کرد که منبع امرار معاشش نه از زمین بلکه از تجارت کالا و دریانوردی بود. طبقه جدید که به «طبقه متوسط» موسوم شد تا پیش از انقلاب صنعتی با اتکا بر دام‌پروری روزگار می‌گذراند اما پس از رواج صنعت و تجارت ناشی از وقوع انقلاب صنعتی هر روز از حیث قدرت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی فره‌تر می‌شد. (همان ۸۲)

علاوه بر این، ظهور صنعت چاپ و رونق تولید کتاب و نیز رواج کتاب‌خوانی، که از ارمغان‌های تأثیرگذار دوره نوزایی بود، تحولات اجتماعی و فرهنگی شگرفی به بار آورد. ولع شدید برای خواندن و دانستن از صفات بارز طبقه متوسط تازه‌به‌میدان آمده بود. نکته جالب توجه آن است که روشنفکران و اندیشمندان طبقه متوسط واقف بودند که این طبقه تازه، به‌رغم برخورداری

1. Puritans

2. Bush

روزافزون از مال و منال مادی، از بنیة فکری و فرهنگی و اخلاقی ریشه‌دار و نهادینه‌ای بهره‌مند نیست. بنابراین، در حوزه‌های مختلف دست به کار شدند تا همگام با پیشرفت‌های مادی، زیرساخت‌های معنوی طبقه خویش را تقویت کنند. نویسندگان و ادبا با استفاده از نثر به عنوان ابزار بیان جدیدی که انجمن سلطنتی علوم رواج داده بود به پیشبرد اهداف فرهنگی، اخلاقی و فکری در دو قالب ابداعی خویش، یعنی روزنامه و رمان، پرداختند. هدف رمان‌نویسان و روزنامه‌نگاران این طبقه ترویج اخلاق و آموزه‌های پروتستانیسم، تنویر افکار نسبت به مسائل سیاسی و اقتصادی، ایجاد خودآگاهی، حس خودباوری در مخاطبان، و البته سرگرم کردن آن‌ها بود. (همان ۸۳)

به موازات آن، کشفیات جدید در حوزه علوم تجربی و رشد نهضت روشنگری و رواج عقل‌گرایی و نقش آنها در ظهور خوانش جدید از دین تحت عنوان خداباوری برهانی^۱ تا حدودی خوانش سنتی مسلط را به چالش کشید و مناقشاتی را در ساختار فرهنگی، اجتماعی و فکری جامعه انگلستان برانگیخت. می‌توان ادعا کرد که این شرایط و عواقب ناشی از آن ترس و دلهره‌ای در دل واپسان مذهبی و عمدتاً پیروان فرقه پیرایشگران انگلیسی انداخت و باعث شد کشیش و واعظی به نام جان بان‌ین دل‌نگرانی‌های خود را از تأثیر این تحولات بر اعتقادات مذهبی جامعه خویش منعکس کند. او با استفاده از قالب جدیدی، که بعدها در انگلستان به ناول^۲ معروف شد، در صد بار دیگر کارکرد ادبیات تعلیمی را به‌منظور تأثیرگذاری بر جامعه مخاطبان به خدمت بگیرد و در این کار چنان توفیق یافت که سیر و سلوک زائر در کنار انجیل در اکثر خانه‌های مؤمنان یافت می‌شد.

وضعیت تاریخی و سیاسی ایران در زمان آقا نجفی قوچانی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، رشد جهان‌بینی خردگرا راه را برای آغاز مدرنیته سیاسی-اجتماعی در جامعه انگلیس هموار کرد. دانشوران علوم سیاسی و اجتماعی در آن زمان با پیروی از یافته‌های دانشمندان علوم تجربی، به‌ویژه نیوتن، به این باور رسیده بودند که همان‌گونه که خداوند طبیعت و هستی را بر اساس اصول و قوانینی خلق کرده که باعث عملکرد منظم و مرتب آن شده است، امور جامعه را نیز می‌توان با وضع قوانینی که خاستگاه خردگرایانه‌ای داشته باشند سامان داد. این دیدگاه عمل‌گرایانه، از سویی، باعث ظهور جامعه مدنی^۳ شد که تعاملات اجتماعی و روابط اعضای آن بر اساس قوانین موضوعه تعریف و تعیین شده بود و، از سویی دیگر، راه را بر فرقه‌های مذهبی برای تأثیرگذاری بر ساختار قدرت و نیز ایفای نقش در اداره امور اجتماعی بست. از این زمان بود که پروژه سکولاریزه‌شدن جامعه، یعنی تفکیک امور سیاسی و اجتماعی از امور دینی، آغاز شد و البته حاکمیت «خرد» و «قانون» شعار بنیادی این رویکرد شد.

1. Deism

2. Novel

3. Civic Society

در اوایل قرن بیستم، همین رویکرد سیاسی-اجتماعی خردگرا را اولین گروه از فارغ‌التحصیلان ایرانی از دانشگاه‌های اروپایی برای جامعه عقب‌نگه‌داشته‌شده، استبدادزده، فقیر و توسری‌خورده ایران در دوره سلطنت قاجار به ارمغان آوردند. این روشنفکران با تأسی از سیاست‌مداران دوره روشنگری اروپا در پی تحدید قدرت پادشاه و نشر و تزریق اندیشه روشنگری و حاکمیت قانون و نهایتاً تأسیس جامعه مدنی در ایران بودند. آنان در این راه با دو چالش سترگ روبه‌رو بودند: یکی حاکمیت مستبدی که به مدت صد و پنجاه سال چنان بر ساختار قدرت چنبره زده بود که ایران را ملک طلق خود و ایرانیان را رعیت و بنده خویش می‌انگاشت و دیگری وجود مردمی که فقر و فلاکت و بدبختی حاصل از این نگاه حاکمیت چنان ذهنشان را فلج کرده بود که تنها مشغله ذهنی‌شان تحصیل قوت لایموت بود.

به شهادت سفرنامه‌های ایرانیان غرب‌رفته، تأسیس مدرسه دارالفنون و مدارس مدرن و اعزام افرادی برای تحصیل به غرب چشم و گوش گروهی از ایرانیان را به وضعیت وطن خویش باز کرد. «مسافران دیار فرنگ با مشاهده مظاهر تمدن غرب و مقایسه‌ای ذهنی بین حال و روز ایران و اروپا به عمق شکاف پرنشدنی میان این دو بخش از جهان بشری پی بردند و متحیرانه مشاهدات خود را به رشته تحریر کشیدند» (ملک‌زاده ۷۰) و در اختیار معدود باسوادان جامعه قرار دادند. طبیعی بود آنان که تمدن و پیشرفت غرب را به چشم می‌دیدند در بازگشت با مشاهده اوضاع نابسامان ایران دچار سرخوردگی شوند و سعی کنند با اندیشه‌های کهنه و باورهای قدیمی که آنها را باعث این نابسامانی می‌پنداشتند مبارزه کنند. علاوه بر این، آغاز نهضت ترجمه و انتشار آثار سیاسی، فکری و ادبی اروپایی با مبنای روشنگرانه به قلم همین جماعت از فرنگ برگشته اقدام تأثیرگذار دیگری برای به چالش کشیدن استبداد و آگاهی‌بخشی به جامعه ایرانی بود. سرانجام، پافشاری این نخبگان متورالفکر بر مقابله با استبداد قاجار به قصد تضعیف آن از یک سو و تنویر افکار هژمونی‌زده جامعه نسبت به جایگاه و منزلت خویش از سوی دیگر منجر به وقوع انقلاب مشروطه شد که اولین میوه آن تأسیس مجلس شورای ملی و انتشار روزنامه‌ها و مجلات گوناگون بود. فضای باز سیاسی پس از انقلاب مشروطه شرایط مناسبی را برای تبادل نظر و انتشار صداهای جدید وارداتی از طریق این روزنامه‌ها و مجلات مهیا کرد.

به گواه مورخان، انقلاب مشروطه به تحقق ایده‌های متفکران مشروطه‌خواه منجر نشد و پروژه مشروطه‌خواهی و آرزوی بنیان دولت مدرن و جامعه مدنی تحت حاکمیت قانون عملاً با شکست مواجه شد. علت این شکست را می‌توان دقیقاً در همان دو چالش یادشده فوق جست‌وجو کرد. به علاوه، اوضاع سیاسی به هم‌ریخته داخلی و دخالت‌های دولت‌های خارجی باعث فروپاشی سلطنت قاجار و روی کار آمدن رضاخان و تأسیس سلطنت پهلوی شد. در این دوره، رضاشاه جنبش تجددگرایانه آمرانه‌ای را آغاز کرد که تمام ارکان جامعه ایران اعم از اقتصاد،

جامعه، فرهنگ و سیاست را متحول کرد. از جمله اقدامات او در این دوره برای مدرن‌سازی ایران تأسیس ارتش، سازمان‌دهی نظام جدید مالی و افزایش درآمدهای دولتی از طریق اصلاحات مالیاتی، بانکی و گمرکی، بسیج منابع برای راه‌اندازی پروژه‌های عمومی از جمله خرید تسلیحات، جاده‌سازی و احداث راه‌آهن ایران بود. علاوه بر این، او برای بسط قدرت سیاسی خود بر سرتاسر ایران نظام بوروکراتیک مدنی را رشد داد که اداره آن در مرکز کشور متمرکز بود و با سلسله‌مراتب رسمی و تحت نظارت سخت‌گیرانه وزارت کشور گسترش می‌یافت و سازماندهی می‌شد (همان ۷۰). «از اقدامات چالش‌برانگیز او برای رقبای سنتی سکولاریزه کردن نظام قضایی و تمرکز آن در وزارت جدیدالتأسیس دادگستری بود. برای این منظور، قوانین حقوقی مانند تجارت، جزا و قانون مدنی مبتنی بر مدل‌های اروپایی معرفی شدند» (همان‌جا). یکی دیگر از اقدامات چالش‌برانگیز در این دوره راه‌اندازی نظام آموزش و پرورش سکولار بود. «دهه دوم رژیم جدید شاهد تسریع مشارکت زنان در آموزش، اقتصاد و زندگی عمومی بود. این دوره شاهد رشد جمعیت شهری قابل توجهی بود - شش شهر تا سال ۱۹۴۰ دارای جمعیتی بالغ بر ۱۰۰۰۰۰ نفر بودند.» (همان‌جا)

این رشد همزمان است با رشد ملموس طبقه‌ای شهری که به دنبال یافتن هویت خود به‌عنوان یک گروه تأثیرگذار در ساختار سیاسی-اجتماعی جامعه بود. عقاید این طبقه کم‌وبیش به تفکرات وارداتی مدرن و تمدن غربی نزدیک بود. رشد سریع روش‌های ارتباطی نظیر پست و تلگراف، احداث جاده‌ها و چاپ روزنامه ایران را تا حدودی با اقتصاد جهان همگام کرد و باعث رشد سریع شهرنشینی و گسترش شهرها شد. این تغییرات سریع منجر به انتشار پرشتاب اندیشه‌های جدید غربی شد و بیش از پیش بر جامعه شهری ایران سایه انداخت. جامعه‌ای با ساختار سنتی و مذهبی که هیچ وقت مستعمره هیچ‌یک از قدرت‌های جهانی نبود برای پذیرش اندیشه‌های روشنگری بسیار مستعدتر از سایر کشورهای همسایه بود. حاصل اینکه مسئله معرفی شدن یکی از مهم‌ترین دستاوردهای دوره سلطنت رضاشاه بود. او معرفی شدن را در همه زمینه‌ها بر جامعه ایران تحمیل کرد و قواعد اخلاق مدنی را که گاهی با باورهای مذهبی مطابقت نمی‌کرد، از قبیل نظام آموزشی و پوشش، به مرحله اجرا درآورد. (امانت^۱ ۵۸۴)

معرفی کوتاه دو اثر

کتاب سیاحت غرب آقا نجفی قوچانی در ۱۳۱۲ شمسی مقارن با ۱۹۳۳ میلادی نگارش یافته است. در این اثر که به صورت داستان بلندی نوشته شده راوی در ابتدای داستان مرگ خود را اعلام

می‌کند و سپس تمام وقایع و حوادثی را که پس از مرگ بر وی می‌گذرد مرحله به مرحله روایت می‌کند. او مواجهه‌اش با دو موجود با دو «هیكل مهیب» را شرح می‌دهد که از وی سؤالات دینی می‌کنند. در ابتدا هراسان و سرگردان است اما در نهایت به پرسش‌ها به‌درستی جواب می‌دهد و از هوش می‌رود. پس از هوشیاری، شخصی بر بالینش حاضر می‌شود که «هادی» نام دارد و تجسم اعمال نیک او در دنیاست. هادی او را از سفری که دارد آگاه می‌کند. سفر دشوار راوی آغاز می‌شود. در مسیر، اتفاقات گوناگونی برایش رخ می‌دهد و با افراد گوناگون مواجه می‌شود، مانند «جهالت» که او را گمراه می‌کند. او از دره‌ها، باتلاق‌ها، و باغ‌ها می‌گذرد تا سرانجام به بهشت می‌رسد. اما آنجا نمی‌ماند چرا که هدف بندگی را دین خداوند می‌داند. در نهایت بهشتیان را متهم به عیش و نوش می‌کند و آنان را دعوت به مبارزه می‌کند.

سیر و سلوک زائر یا سفر زائر یا سیر و سلوک ترسا، اثر جان بانین، نویسنده پیرایشگر انگلیسی، است. عنوان کامل کتاب که در ۱۶۷۸ به چاپ رسید چنین است: سیر و سلوک زائر از این دنیا به دنیایی که پیش روست^۱. این کتاب تاکنون به زبان‌های زیادی ترجمه شده و از نگاه منتقدان یکی از بهترین آثار ادبیات دینی انگلستان است. راوی داستان به خواب می‌رود و در خواب رؤیای مردی به نام کریستین را می‌بیند که بار سنگینی بر دوش دارد و در شهر فنا زندگی می‌کند تا آنکه شخصی به نام بشیر او را راهنمایی می‌کند که باید به شهر آسمانی برود تا رستگار شود. کریستین خانواده را رها می‌کند و سفری دشوار را آغاز می‌کند. به دره ناامیدی می‌افتد، از سنگلاخ‌ها و زمین‌ها عبور می‌کند، با افرادی مواجه می‌شود که او را فریب می‌دهند و سرانجام، پس از پشت سر نهادن سختی‌ها، به سرزمین موعود می‌رسد.

بررسی تطبیقی دو اثر

همان‌طور که بحث شد، از بررسی اوضاع اجتماعی، سیاسی و فکری حاکم بر دوره‌های حیات قوچانی و بان‌پن می‌توان نتیجه گرفت که در دو برهه متفاوت تاریخی در دو کشور خیزشی به سوی مدرنیته و سکولاریسم و خلاصی یافتن از نظام فنودالیت پدید آمد. این حرکت‌ها در هر دو جامعه انگلیس و ایران بر حاکمیت عقلانیت بر تمام ارکان حیات اجتماعی سیاسی و تفکیک ساختار سیاسی از فکر سیاسی سنتی و مذهبی تأکید داشتند. استیلای این اندیشه بر حیات این دو جامعه، به‌رغم ترس طیف‌های سنتی و مذهبی حاکم، باعث تغییر در مرجعیت و رتق وفتق امور زندگی از مذهب به علمای روشنگر شد. این مسئله برای دو نویسنده مورد بحث این مقاله، که هر دو متعلق به طبقه روحانیت و شاهد تحولات مهیب در شکل زندگی و اندیشه انسان‌های پیرامون خویش بودند،

1. *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*
2. *The City of Destruction*

ترسناک به نظر می‌رسید. اگرچه، به باور برخی از منتقدان، این دو اثر تصویری از سیر و سلوک معنوی دو نویسنده است (غفوری‌فر و حسینی ۲۵) با نگاه به بستر اوضاع تاریخی، فرهنگی و اجتماعی دو نویسنده می‌توان ادعا کرد که علت اصلی نگارش دو اثر دل‌واپسی‌های نویسندگان در پی بروز وضعیت جدید جامعه بوده است. نویسنده سیاحت غرب این دل‌واپسی را به این شکل بیان کرده است: «در صورتی که مقلد اروپاییان بشویم، دنیا بالاخره خراب و پرهرج‌ومرج و به خرابی دنیا، آخرت هم خراب و دیانت هم مضمحل گردد. خوب است که این شیعه‌خانه یعنی ایران - صانها الله عن الحدثان - در زندگی دنیا پیروی از اروپایی نکند» (قوچانی ۳).

۱. اقبال مخاطبان

از منظر اقبال خوانندگان به این دو اثر نقطه تشابه جالبی وجود دارد. به گواه تاریخ‌نگاران ادبی، سیر و سلوک زائر بلافاصله پس از انتشار با اقبال بی‌سابقه خوانندگان روبه‌رو شد و به پرفروش‌ترین اثر زمان تبدیل شد. این اثر بیشتر در میان فقرا و طبقات متوسط و کارگران مورد توجه قرار گرفت. بیان اعتقادات مذهبی مخاطبان به شکل روایت و استفاده از نثر روشن ساده و جذاب انجیلی و نیز به‌کارگیری تکنیک‌های داستان‌سرایی به بهترین نحو برخی از دلایل اقبال خوانندگان به این اثر است. درباره سیاحت غرب نیز نقل است که «فقط بر مبنای اطلاعات موجود در کتابخانه ملی ایران، سی‌وهشت ناشر رسمی نزدیک به یک میلیون و دویست هزار نسخه از این کتاب را چاپ کرده‌اند. هزاران نسخه از آن در طول سالیان، بی‌نام‌ونشان و ثبت‌نشده تکثیر شده. گستره چاپ و اقبال به این اثر تا حدی است که کتاب‌شناسی آن را تقریباً ناممکن می‌کند» (یزدان‌بد).

۲. استفاده از نثر ساده به جای شعر

در بحث شباهت‌های درون‌متنی دو اثر نیز دو نکته حائز اهمیت است: اول اینکه هر دو نویسنده از نثر به جای نظم برای روایت داستان خویش استفاده کرده‌اند. دلیل‌های گرایش به استفاده از نثر و به‌ویژه چنین نثر ساده و بی‌پیرایه‌ای را باز می‌توان با ملاحظه بستر فرهنگی و اجتماعی دو دوره تاریخی انگلیس و ایران بررسی کرد. در انگلستان، طبقه فریه و قدرتمند متوسط - که نبض تجارت و صنایع جدید را در دست داشت - ابزار بیانی قدیمی‌تر یعنی شعر را که متعلق به طبقه اریستوکرات دوره فنودالیه بود برای بیان تجربه‌های زندگی خود مناسب نمی‌دید و در مقابل به استفاده از نثر که برای مخاطبان باسواد به‌راحتی قابل خواندن و درک کردن بود اقبال نشان می‌داد. البته این نثر ساده، شفاف و پیراسته از هر گونه آرایه‌های ادبی و واژگان کهن را باید از ابداعات اعضای انجمن پادشاهی علوم در انگلستان قرن هفدهم دانست که برای گزارش‌دهی در باب

یافته‌های پژوهشی و علمی جدیدشان از آن بهره می‌بردند. این نوع نثر بعدها مورد توجه روزنامه‌نویسان و سپس رمان‌نویسان طبقه متوسط قرار گرفت. جزوه‌نویسان و مبلغان فرقه‌های گوناگون مذهبی نظیر پیرایشگران، که در جذب مرید و رهرو در رقابت شدید بودند، نیز از آن بهره گرفتند. (گرین‌بَلت^۱ ۲۰۷۷).

در ایران اوایل قرن بیستم نیز روشنگران عصر مشروطه که متأثر از اندیشه‌ها و آرمان‌های عصر روشنگری اروپا بودند برای تنویر افکار جامعه نسبتاً محدود باسوادان و آگاه کردن آنان از اوضاع عقب‌مانده کشور، شروع به استفاده از نثر در قالب‌های عاریت‌گرفته از اروپا مانند رمان، روزنامه، نمایش‌نامه و سفرنامه کردند. اگرچه استفاده از نثر در ادبیات ایران سابقه دیرینه‌ای دارد، استفاده از آن در این قالب‌ها و ویژگی بارز آن یعنی سادگی، شفافیت، و قابل‌فهم‌بودن حاصل ورود این اندیشه‌ها به بستر سیاسی و فرهنگی کشور بود.

۳. استفاده از ژانر رمان

شباهت دیگر سیر و سلوک و سیاحت غرب استفاده از ژانر تازه متولدشده رمان است. اگرچه اکثر مورخان ادبی رمان را ارمغان نویسندگان قرن هجدهم می‌دانند، از نظر برخی منتقدان نیز سیر و سلوک ژانر به سبب طنزپردازی و ارائه تصویرهای واقع‌گرایانه از شخصیت‌های فرعی، طلایه‌دار رمان قرن هجدهم است و اگرچه نیت نویسنده تحریر کتابی مذهبی برای جامعه پارسایان بوده در این راه از عناصر ادبیات تخیلی نیز بهره‌فراوان برده است. کتاب را می‌توان هم قصه دانست، هم داستان ماجراجویی‌های پیکارسک و هم رمان رئالیستی. سیاحت غرب هم در دوره ای نوشته شد که نهضت مدرن ادبی به دنبال نهضت مشروطه در ایران پا گرفته بود و نویسندگان ایرانی به واسطه ترجمه رمان‌های غربی یا آشنایی با زبان‌های اروپایی با ژانر رمان آشنا شده و شروع به خلق آثار خویش در این قالب کرده بودند. قوچانی هم به واسطه آشنایی با این بستر تحولات ادبی سیاحت غرب را در این قالب نوآورد و به رشته تحریر درآورد و گرچه اثر خود را گزارش می‌داند این گزارش را در قالبی ادبی ریخته است چراکه از تأثیر ادبیات تخیلی کاملاً آگاه بود و حتی «توانسته به نفع داستان و مضمون از متون ایدئولوژیک و دینی فراتر رود. آنچه سیاحت را از بسیاری نمونه‌های مشابه مجزا می‌کند خلاقیت آقا نجفی در پیش برد داستان و استفاده از اِلمان‌های نوین داستانی‌ست.» (یزدان‌بُد)

اکنون با این فرض به بررسی تطبیقی دقیق‌تر مشابهت‌ها در نحوه استفاده نویسندگان دو اثر از عناصر رمان و خلق دو دنیای داستانی تخیلی با تکیه بر منابع اعتقادی مذهب‌های خویش می‌پردازیم و البته همواره این نکته را در ذهن داشته باشیم که نیت دو نویسنده از استفاده از این ژانر

و عناصر آن همانا انداز مؤمنان مخاطب خویش از افتادن به دام‌هایی است که سکولار شدن جامعه معاصرشان برای آنها نهاده است. چنان‌که بحث شد، هر دو اثر ماهیتی داستان‌وار دارند که در سیر و سلوک البته تبعیت قوی‌تری از اصول داستانی مشاهده می‌شود، بدین معنی که حداقل اصول داستان‌نویسی در آن‌ها رعایت شده و وجود تکنیک‌های اساسی رمان‌نویسی نظیر پی‌رنگ، راوی و زاویه دید، شخصیت‌پردازی، تک‌گویی و مکالمه میان شخصیت‌ها و تصویرسازی و فضا‌سازی دلیلی بر این مدعاست.

با نگاه کلی به طرح هر دو داستان می‌توان دریافت که خط سیر آنها منطقی و سنتی است. در هر دو اثر ساختار سه پرده‌ای طرح یا پی‌رنگ لحاظ شده است، یعنی همانند داستان‌های سنتی و کلاسیک نقطه آغازی دارد که در سیاحت غرب همان مرگ راوی است و در سیر و سلوک زائر به خواب رفتن راوی و بیان خوابش پس از بیدار شدن. سپس هر دو طرح داستان سیر صعودی به خود می‌گیرند. قهرمان‌های هر دو داستان به دنبال رسیدن به بهشت هستند و در این مسیر دچار موانعی می‌شوند که باید بر آنها فائق آیند. هر دو فریب می‌خورند. هر دو هادی دارند. هر دو روایت بسط و گسترش می‌یابد تا به نقطه اوج^۱ برسد و پس از مصائب و پیچیدگی‌ها گره‌گشایی^۲ می‌شود و هر دو به سرمنزل مقصود می‌رسند و داستان به پایان می‌رسد.

طرح یا پی‌رنگ هر دو اثر بر بستر مفهومی قدیمی که از روایت‌های اساطیری به جا مانده و هنوز هم به شیوه‌های مختلف در اشکال روایی مدرن مورد استفاده است، شکل گرفته است: مفهوم quest یا به تعبیر برخی از مترجمان سیر و سلوک. در ادبیات غرب، «از ادیسه هومر تا مرگ آرتور شاه نوشته توماس مالوری، از هاکلبری‌فین تا سرزمین هرز یا گتسی بزگ، از این شیوه روایی برای انتقال معانی کلاسیک، فرهنگی، مسیحی و سکولار استفاده شده است» و همچنین «موتیف سفر فیزیکی در متافیزیک نیز به عنوان استعاره‌ای برای سفر معنوی و درونی ذهن به سوی هدف روشنگری معنوی و نیل به حقیقت به کار رفته است» (کمبل^۳ ۱۳۸). از این‌گونه طرح‌های روایت‌پردازی بر مبنای سفر می‌توان به وفور در ادبیات عرفانی ایران یافت. در هر صورت، در این طرح روایی شخصیت‌های هر دو اثر پا در راهی پرخطر می‌گذارند و با موانعی سهمناک مواجه می‌شود تا پس از فائق آمدن بر آنها به سرمنزل مقصود، که همانا رستگاری است، نایل شوند. این نوع طرح را نویسندگان سیر و سلوک زائر و سیاحت غرب به کار گرفته‌اند و قهرمانان دو اثر با طی سفری پر مخاطره سرانجام به مقصود نایل می‌شوند.

اما نوع quest یا سفری که دو قهرمان این دو اثر در آن پای می‌گذارند تمثیلی و نمادین است. سفری که شخصیت اصلی سیر و سلوک زائر طی می‌کند نماد زندگی انسان در دنیای مادی است و تمام مصائب و دشواری‌های این سفر به معضلات بشر در راه رستگاری اشاره دارد. سیاحت غرب

1. Climax

2. Exposition

3. Campbell

اما کمی پیچیده‌تر است. نویسنده به طور مستقیم اشاره به دنیای پس از مرگ دارد اما مشاهدات او اشاره به شیوه زیستن در دنیا دارد. برای مثال، شخصیت‌هایی مانند «سیاه» که تبلور اعمال بد و «هادی» که نماد نیکی‌هاست اشاره غیرمستقیم به چگونگی زیستن در دنیا برای رسیدن به رستگاری دارد. پس اگرچه سیاحت غرب روایت لحظه‌لحظه دنیای پس از مرگ است نویسنده نیم‌نگاهی هم به دنیای مادی دارد.

عنصر تمثیل علاوه بر اینکه در ساخت طرح دو روایت مورد استفاده بوده در انتخاب نام اشخاص و مکان‌ها نیز به کار رفته است. برای مثال، در هر دو اثر، شخصیت محوری داستان با کسی روبه‌رو می‌شود که او را در این سفر طولانی و پرمخاطره هدایت و راهنمایی می‌کند. در سیاحت غرب نام این شخص «هادی» است و در کتاب بانین این شخص «بشیر»^۱ نام دارد. از دیگر نام‌ها در سیاحت غرب می‌توان به «سیاه» و «جهالت» اشاره کرد. در سیر و سلوک هم می‌توان از اشخاصی همانند «خودرأی»^۲، «نرم‌خو»^۳، «یاور»^۴، «دنیادار»^۵، «قانون»^۶، «آداب»^۷، «ساده‌لوح»^۸، «کاهل»^۹، «خائف»^{۱۰}، «بدگمان»^{۱۱}، «کافر»^{۱۲}، و «شیطان‌پرست»^{۱۳} نام برد. از کاربردهای تمثیل می‌توان به نام مکان‌ها اشاره کرد. در سیاحت غرب از دنیا با نام «دارالغرور» یاد می‌شود و «ص و القرآن الحکیم» نام چشمه‌ای است. «دارالسرور» نام شهری است و «زمین‌های شهوت» نام بیابانی. در سیر و سلوک نیز به همین منوال است. نام‌هایی همانند «شهر فنا»^{۱۴}، «باتلاق نامیدی»^{۱۵}، «شهر نفسانیات»^{۱۶}، «کوه دشواری»^{۱۷}، «شهر سماوی»^{۱۸}، «کوهسار شادی بخش»^{۱۹}، «دره تواضع»^{۲۰}، «دره سایه مرگ»^{۲۱}، و «شهر فریب»^{۲۲} برخی از این نام‌هاست. علاوه بر این در صحنه‌سازی‌های هر دو اثر پدیده‌هایی نظیر کوه، دره، چشمه، کوهسار و شهر دیده می‌شود.

اما، همان‌طور که در بالا ذکر شد، دو نویسنده طرح آثارشان را با استفاده از مواد و مصالح اعتقادات مذهب‌های خویش بر ساختند و به پیش بردند. مشاهده می‌شود که هر دو اثر بر پایه و اساس کتاب‌های مقدس و همچنین روایات، احادیث و سنت‌های دینی نگاشته شده‌اند و خواننده آشنا با این مواد و مصالح با خواندن دو اثر از تسلط عمیق و وسیع نویسندگان بر آموزه‌ها و دانسته‌های مذهب‌های خویش آگاه می‌شود. البته نیت دو نویسنده را در اتخاذ چنین شگردی نباید از نظر دور داشت؛ نیت هر دو آنها ترساندن مخاطبان خویش از غرق شدن در امور دنیوی و فراموشی دین و آخرتشان بوده است و از همین روست که طرح‌های داستانی دو اثر بر مسئله

- | | | | |
|--------------------------|-----------------------------|--------------|-------------------------------|
| 1. Evangelist | 2. Obstinate | 3. Pliable | 4. Help |
| 5. Mr. Worldly Wiseman | 6. Legality | 7. Civility | 8. Simple |
| 9. Sloth | 10. Timorous | 11. Mistrust | 12. Blasphemous |
| 13. Pagan | 14. The City of Destruction | | 15. Slough of Despond |
| 16. Carnal- Policy | 17. Hill of Difficulty | | 18. Celestial City |
| 19. Delectable Mountains | 20. Valley of Humility | | 21. Valley of Shadow of Death |
| 22. Town of Deceit | | | |

زندگی اخروی بنا شده‌اند. آنها با زبان شیرین و جذاب داستان در پی آن بودند که به مؤمنان بیاموزند می‌توانند با تمسک به کتاب و سیره بزرگان دین در این دنیای پرزرق‌وبرق به گونه‌ای زندگی کنند که سرانجام به رستگاری اخروی نایل شوند.

سیاحت غرب با ستایش خداوند و پیامبر آغاز می‌شود و سپس آیه ۲۲ از سوره ق بیان می‌شود و نویسنده روایت خود را آغاز می‌کند. یا زمانی که در حال جای دادن جسد در قبر هستند، «ناگهان اشخاص دیگری در گور پیدا شدند که آنها کمک نموده آن جانوران فرار نمودند خواستم از آنها بپرسم که آنها کیانند؟! ناگهان گفتند: إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ و ناپدید شدند» (نجفی قوجانی ۶۳-۶۴) که آیه ۱۱۴ سوره هود است. داستان از این دست اشارات بسیار دارد که صرفاً نیز به آیات قرآن ختم نمی‌شود. نویسنده از احادیث و دعاها نیز کمک گرفته است: «آنان بدانند که کار پاکان را نباید قیاس به ناپاکان نمود: فَإِنَّهُ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ و لایبرمه» (همان ۱۶۷). اما مهم‌ترین منبع همان قرآن است و آیات را به زبان عربی و بدون ترجمه در متن فارسی گنجانده است. بر همین اساس، بسیاری از بخش‌های کتاب به زبان عربی است. علاوه بر این، نویسنده در بیان داستانش گاه و بی‌گاه از شعر هم بهره جسته است، تا جایی که در میان کتاب، مکالمه راوی با حبیب بن مظاهر به شعر است یا در جای‌جای روایت از اشعار حافظ و مولانا بهره جسته است. متن اثر ملغمه‌ای است از شعر و نثر فارسی و آیات و ادعیه و احادیث عربی.

در سیر و سلوک زائر نیز این دست اشارات و تلمیحات به کتاب مقدس کاملاً مشهود است. «همچنانکه عرصه پهن دشت این جهان را طی می‌کردم، ناگاه به مکانی رسیدم که غاری بود. بدان جای درآدم و بر زمین آمیدم. خواب مرا دربر بود. در عالم رؤیا مردی را دیدم با جامه ژنده، که در نقطه‌ای ایستاده، روی برگردانده از دیار، کتابی در دست و باری گران بر پشت» (بان‌پن ۲۳) که مقصود از کتاب در اینجا انجیل است. «اگرچه راهی درّه سایه مرگ هستم اما از بلایا نخواهم ترسید چون تو با منی» (همان ۸۱). این جمله از یکی از مزامیر (۲۳: ۴) گرفته شده است: «از وادی ظلمت می‌گذرم، و از هیچ گزند نمی‌هراسم چون نزدیک من هستی» (عهد عتیق، ۲۰۸/۳). همچنین کریستین از بانو وانتون همچون همسر فوطیفار یاد می‌کند که سعی کرد یوسف (برده شوهرش) را در سفر پیدایش (باب ۳۹) به بیراهه بکشد. فیث‌فول^۱ (مؤمن) در جایی می‌گوید که «جسمش ناتوان بود» که اشاره به انجیل است: «روح مشتاق است و لیک تن ناتوان» (متی ۴۱: ۲۶؛ مرقس ۳۸: ۱۴). در جایی دیگر آمده است که موسی می‌گوید نمی‌دانم چگونه محبت بورزم که اشاره‌ای است به شریعت یهود (یا حداقل دیدگاه‌های مسیحی درباره آن) مانند «چشم در عوض چشم، دندان در عوض دندان.» (لاویان ۲۴: ۲۰ و خروج ۲۴: ۲۱)

بازار اباطیل^۱ از دیگر منازل است که کریستین باید از آنجا می گذشت که با استناد به کتاب جامعه (۱۱:۸) «هر آنچه می آید بطلت است» توصیف می شود (بانین ۱۰۷). بازار اباطیل را تقریباً پنج هزار سال پیش بعل زبوب^۲ بر پا کرده بود. این نام برای اولین بار در کتاب پادشاهان ۲ (۲:۱) ذکر شده است. عبارت «زن لوط را به خاطر بسپار» به نابودی سدوم و عموره^۳ در سفر پیدایش (باب ۱۹) اشاره دارد و آنجا که زائران به نهر خدا (نام داوود برای آن) یا رودخانه آب حیات (نام یوحنا برای آن) می رسند، «رود خدا» به مزمور ۴۶ اشاره دارد و «رودخانه آب حیات» از مکاشفه یوحنا (۱:۲۲) آمده است.

در جایی دیگر نیز آمده است که در کناره شهر آسمانی، زائران به خاطر عشق به خدایی که احساس می کنند بسیار نزدیک است بیمار می شوند. این تعبیر از غزل غزل های سلیمان (۵:۲) می آید: «مرا به نان های کشمش دار قوت بخشید، و به سیب ها جان تازه دهید، چرا که بیمار محبتم». هنگامی که کریستین سرانجام از رودخانه عبور می کند و به سمت دروازه های شهر آسمانی می رود، می گوید: «در آب های عمیق فرو می روم و امواج از روی سرم می گذرند» (بانین ۱۷۹) که ترکیبی از آیات مزامیر ۴۲ و ۶۹ است. اینها نمونه هایی بود از تلفیق آیات و مضامین مذهبی و استفاده از آنها در ساخت طرح داستان.

گذشته از این شباهت کلی، هنگامی که خوانندگان دو کتاب را باز می کنند، اولین شباهت چشمگیر متنی که با آن مواجه می شوند شباهت دو اثر از جهت آغاز داستان^۴ به توسط دو راوی است. در هر دو اثر، داستان با کنده شدن دو راوی از این دنیا و ورود به دنیای تخیلی داستانی شروع می شود. در سیر و سلوک زائر، راوی به خواب می رود و داستان بیان اتفاقاتی است که شخصیت اصلی در خواب می بیند: «در عالم رؤیا مردی را دیدم با جامه ژنده، که در نقطه ای ایستاده، روی برگردانده از دیار، کتابی در دست و باری گران بر پشت. در نظاره او دیدم کتاب را گشود و به قرائت آن پرداخت، در حالی که قطرات اشک از دیده بر رخسار می ریخت و بر خود می لرزید. چون طاقتش به آخر رسید، با آه و اسف خود را مخاطب قرار داد و گفت: چه کنم؟ چه کنم؟» (همان ۲۳) و در داستان سیاحت غرب، راوی می میرد و وارد دنیای مرگ می شود که بستر اتفاقات داستان است: «و من، مردم، پس دیدم ایستاده ام و دیگر آثاری از بیماری ها و ناخوشی های گذشته در من نیست و تندرست و سالمم. همه قوم و خویشانم در اطراف جنازه ام گریه می کردند و من از این کار بسیار ناراحت بودم و به آنها می گفتم که نمرده ام بلکه بیماری هایی که داشتم نیز برطرف شده است اما آنها به حرف من گوش نمی کردند گویا اصلاً مرا نمی دیدند و صدایم را نمی شنیدند.» (نجفی قوچانی ۶۱)

1. Vanity Fair

2. Beelzebub

3. Sodom and Gomorrah

4. Opening

جملات آغازین سیر و سلوک زائر، به تصریح ناقدان، یکی از مشهورترین تصاویر در ادبیات انگلیسی است و شهرتش از توانایی بانین در نشان دادن این تصویر در مخیله خواننده نشئت گرفته است. در باب جملات آغازین داستان سیاحت غرب هم نظر مشابهی ارائه شده است و آن را «یکی از به یادماندنی ترین و عوام‌پسندترین نمونه‌های آغاز طرح» نامیده‌اند که «تمام داستان بر اساس همین جمله در دنیای پس از مرگ می‌گذرد.» (یزدان‌بُد)

از حیث زاویه دید، روایت سیاحت غرب از دید اول‌شخص بیان می‌شود. نویسنده با استفاده از ضمیر «من» در سرتاسر روایت سعی بر همراه کردن خواننده و ایجاد حس تعامل با او دارد. گویی خود خواننده این سفر پرمخاطره را از سر می‌گذرانند. نویسنده از این طریق خواننده را وادار به تأمل درباره دنیا و مسائل دینی می‌کند. در سیر و سلوک اما داستان در اوایل از دید اول‌شخص بیان می‌شود و سپس به سرعت به صورت گزارشی از دید سوم‌شخص و از زبان زائران درمی‌آید و حوادث آن گونه که از چشم ناظر خارجی دیده می‌شود به روش عینی بیان می‌شود. گاه نیز راوی دانای کل می‌شود و حالات عاطفی شخصیت‌ها را از دیدگاه سوم‌شخص توضیح می‌دهد.

همانند طرح‌های داستانی کلاسیک، در هر دو اثر قهرمان و شخصیت منفی داریم و شخصیت‌ها در هر دو اثر پویایی دارند. برای مثال، در سیاحت غرب (۶۳)، قهرمان در ابتدا سرگردان و هراسان است: «مرا چنان ترسی گرفته بود که تمام اعضای بدنم می‌لرزید و از مردم دادرسی خواستم اما کسی به دادم نرسید و مشغول کار خود بودند گویا هنگامه میان‌گور را نمی‌دیدند». اما به تدریج به آگاهی می‌رسد، تا آنجا که در انتهای روایت گروهی را برای مبارزه بسیج می‌کند و بهشتیان را سرزنش می‌کند: «گفتم: از دستتان بر نمی‌آید که ترک این عیش و عشرت و خورد و مست نمایید؟» (همان ۱۵۹). در سیر و سلوک زائر نیز کریستین در ابتدای داستان فردی درمانده و تنهاست: «با آه و اسف خود را مخاطب قرار داد و گفت: چه کنم؟ چه کنم؟» (بان‌ین ۲۳). اما در انتهای کار به بلوغ فردی می‌رسد: «این رودخانه مایه هراس بی‌شماری بوده است؛ حتی تصور آن هم مرا به هراس می‌انداخت. لکن اکنون برایم بسیار سهل است» (همان ۳۱۷).

از نظر شخصیت‌پردازی، دو نویسنده گویی تکنیک مشابهی را اتخاذ کرده‌اند. اگرچه تمام شخصیت‌های این دو روایت برگرفته از احادیث و روایات و آیات هستند باید اذعان کرد هر دو نویسنده در پرداخت آنها از قوه خیال هم بهره گرفته‌اند. آقا نجفی قوچانی هم ظاهر فیزیکی شخصیت‌ها را به خوبی توصیف می‌کند: «مثل دیوهای قوی‌هیکل و از دهان و دو سوراخ بینی‌هایشان دود و شعله آتش بیرون می‌رود» (نجفی قوچانی ۶۵) و هم حالات روحی و روانی آنها را بیان می‌دارد: «دیدم حبیب حالش منقلب و سرافکننده، اشک‌ریزان است» (همان ۱۵۸). در سیر و سلوک زائر اما نویسنده چندان روی این مسئله متمرکز نشده و معرفی شخصیت در روند داستان بسیار ساده و بی‌مقدمه است: «پس از خروج از باتلاق همچنان که گام برمی‌داشت مردی را دید که

از دور به سوی او روان است تا به یکدیگر رسیدند. آن مرد دنیا دار نام داشت» (بانین ۳۲) یا: «می نالید و در را می کوفت تا سرانجام مردی با تمکین و وقار درآمد که نامش خیرخواه بود» (همان ۴۰)، اما بیان حالات همانند سیاحت غرب است: «بشیر به تدریج نزدیک می شد و هنگامی که به او رسید با نگاهی جدی و لحنی ملایم مسیحی [کریستین] را مخاطب ساخت.» (همان ۳۶)

دو نویسنده از گفت و گو^۱ که از ارکان اصلی طرح داستان است به وفور در دو داستان بهره برده اند. در هر دو اثر، نویسندگان مفاهیم اعتقادی داستان را در قالب این گفت و گوها به پیش می برند و مفاهیم تعلیمی داستان را در آنها جاری می سازند. در سیاحت غرب (۹۱)، گفت و گوی راوی و سیاه نمونه ای از این دست است: «گفتم: من تشنه شده ام. در این نزدیکی ها آب هست؟ گفت: نمی دانم. گفتم: منزل دور است یا نزدیک؟ گفت: نمی دانم! گفتم: هستی با دانایی یکی است، پس چرا نمی دانی؟». نمونه ای از تک گویی: «با خود گفتم گویا این همین شیطان است که به وسوسه او گاهی در دنیا به خطا افتادم. عجب به دشمنی گرفتار شده ام. خدایا رحمی!» (همان ۹۹). در سیر و سلوک زائر هم گفت و گو میان کریستین و دیگر شخصیت ها وجود دارد: «پس مهربانی گفت: آیا زن و فرزند دارید؟ مسیحی [کریستین] گریست و گفت: همسر و چهار فرزند کوچک دارم.» (بانین ۶۸)

تصویرسازی و فضا سازی از دیگر عناصر این دو روایت هستند که این دو کتاب را بیش از پیش به دو اثر داستانی نزدیک می کنند. تصویرسازی به معنای توصیف دقیق صحنه ها برای خواننده به منظور درک بیشتر است. فضا سازی به معنای ایجاد فضای های فیزیکی در داستان است که ملموس تر شدن داستان را در پی دارد. در این دو اثر، فضا و تصویرپردازی بسیار قوی است. نویسنده سیاحت غرب طوری جهان پس از مرگ و حوادث آن را روایت می کند که انگار آنها را خود تجربه کرده است: «کم کم دیدم قبر می لرزد و از دیوارها و سقف لحد خاک می ریزد، بخصوص از پایین قبر که بسیار تلاطم دارد کانه جانوری آنجا را می خواهد بشکافد و داخل قبر شود» (نجفی قوچانی ۶۴). نویسنده سیاحت غرب در روایت حوادث و اتفاقات از خود اعتماد به نفس زیادی نشان می دهد که البته این مسئله نشان از تسلط کامل نویسنده بر آیات و روایات و مستندات موجود دارد.

بانین هم از این دست فضا سازی ها زیاد دارد: «به هنگام طلوع بامداد، او را به بام خانه بردند و فرمان دادند که به سوی جنوب بنگرد. مسیحی [کریستین] چنان کرد. چشمش به کوهستانی افتاد رشک بهشت برین و پر از جنگل ها و تاکستان ها و...» (بانین ۷۲) یا: «آنگاه که گفت و گویشان به پایان رسید، به باتلاقی از گل و لای در میان دشت نزدیک شدند؛ به ناگاه هر دو به درون آن فرو

شدند. آن باتلاق را نام نومیدی بود. زمانی در آن غوطه خوردند و به طرزی سهمناک به پلیدی آلوده شدند.» (همان ۳۰)

نتیجه‌گیری

جان بان‌ین و آقا نجفی قوچانی روحانیانی هستند که به دلیل نگرانی از بی‌اعتنایی مردم طبقه متوسط جامعه به امور دینی دست به نگارش رمان‌هایی زده‌اند تا مردم را دوباره به دین‌ورزی دعوت کنند. تحولات شگرفی که بر اثر وقوع انقلاب صنعتی و رشد علم تجربی در انگلستان رخ داده و تأثیری که اندیشه نوگرایی بر سراسر جامعه ایرانی گذاشته بود باعث شد تا بان‌ین و قوچانی به دو وضعیت تقریباً همسان اجتماعی، که در دو جغرافیای متفاوت رخ داده بود، واکنش‌های مشابهی نشان دهند. قصد آنان از نگارش این دو اثر جلوگیری از دین‌گریزی طبقه متوسط بود. رمان‌های مذکور که با استقبال گسترده خوانندگان مواجه شدند هم از حیث ساختار روایی و هم در شیوه بیان حوادث داستان، شخصیت‌پردازی، فضاسازی و نام‌گذاری شخصیت‌ها و مکان‌های داستان مشابهت‌هایی با هم دارند.

آقا نجفی قوچانی هنگامی که در قرن بیستم به نگارش سیاحت غرب دست یازیده بود از انتشار سیر و سلوک زائر بان‌ین در قرن هفدهم اطلاعی نداشت. بنابراین، اثرپذیری مستقیم یا الگوبرداری قوچانی از بان‌ین متصور نیست. بر اساس آموزه‌های مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی که هر گاه اوضاع اجتماعی، فرهنگی، تاریخی در سرزمینی همانند سرزمین دیگر باشد امکان پدیدارشدن آثاری با درون‌مایه یکسان بیشتر می‌شود، نتیجه اصلی پژوهش حاضر آن است که شباهت قابل توجه این دو متن به یکدیگر ناشی از همانندی وضعیت تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم بر دوره‌های حیات نویسندگان آنهاست.

منابع

- بان‌ین، جان (۱۳۸۱)، سیر و سلوک زائر، ترجمه گلناز حامدی، انتشارات مدحت.
غفوری‌فر، محمد و علیرضا حسینی (۱۳۹۶)، «کارکرد زیبایی‌شناختی تصاویر هنری در کتاب سیاحت غرب»،
مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان، دوره ۱۲، ش ۲، ص ۸۹-۱۰۸.
ملک‌زاده، مهدی (۱۳۵۸)، تاریخ انقلاب مشروطیت ایران، ج ۱، ج ۲، تهران، علمی.
نجفی قوچانی، محمدحسن (۱۳۵۱)، سیاحت غرب یا سرنوشت ارواح بعد از مرگ، تهران، مطبوعاتی غفرانی.
یزدان‌بُد، امیرحسین (۲۰۰۹)، «درباره‌ی سیاحت غرب»، در: <https://bit.ly/4fy3qUV>

Amanat, Abbas (2017). *Iran: A Modern History*. New Haven: Yale University Press.
Bush, Douglas (1964). *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*. London: Oxford University Press.

- Campbell, Julie (1993). "Pilgrim's Progress/Regress/Stasis: Some Thoughts on the Treatment of the Quest in Bunyan's "Pilgrims Progress" and Beckett's "Mercier and Comier"". *Comparative Literature Studies*, **30/2**, 137-152
- Greenblatt, Stephen and M. H. Abrams (2006). *The Norton Anthology of English Literature*: vol. I. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Hall, Vernon (1964). *A Short History of Literary Criticism*. London: The Merit Press.
- Prawer, Siegbert Salomon (1973). *Comparative Literary Studies: An Introduction*. New York: Duckworth Books.
- Reeves, Paschal (1966). "The Pilgrim's Progress" as a Precursor of the Novel. *The Georgia Review*, Vol. 20, No. 1, pp. 64-71 <https://www.jstor.org/stable/41396240>



اعراب و ایرانیان در شعر روسی

واسیلی ایبرمان

ترجمه شیرین عینی* (دانش آموخته کارشناسی ارشد، مترجمی زبان روسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران)

واسیلی آلکساندرویچ ایبرمان (۱۸۹۹-۱۹۳۷) از شرق شناسان روس اوایل سده بیستم و پرورش یافته استادانی چون واسیلی بارتولد و ایگناتی کراچکوفسکی بود. متأسفانه گرفتار آمدن در روند سرکوب‌های سیاسی استالین و حبس در اردوگاه‌های کار اجباری و سپس مرگ تصادفی و نابهنگامش به سبب غرق شدن در رودخانه مانع شد که طرح‌های تحقیقی دامنه‌دار او به سرانجام برسد. حوزه اصلی کار ایبرمان شعر فارسی و عربی نخستین سده‌های هجری بود. موضوع رساله دکتری‌اش درباره وضاح الیمن، شاعر عرب عصر اموی، بود و قرار بود تصحیحی انتقادی از دیوان وضاح آماده کند. از آن گذشته، به همراه کراچکوفسکی، کتاب نقد النثر قدامة بن جعفر را برای انتشار آماده می‌کرد، داستان‌هایی از هزارویک شب را برای انتشارات معتبر «ادبیات جهان» به روسی برمی‌گرداند و روی کتاب‌شناسی و تصحیح انتقادی آنها کار می‌کرد و طرح کلی مقاله‌ای درباره فرهنگ اعراب در عصر عباسی را ریخته بود که قرار بود در جلد ششم مجله یادداشت‌های انجمن خاورشناسان منتشر شود.

مجموعه‌ای از مقالات ایبرمان با موضوع ادب و فرهنگ فارسی در گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی در حال آماده‌سازی برای انتشار است. مقاله‌ای که در اینجا می‌خوانید یکی از نخستین نوشته‌های ایبرمان است که در نشریه واستوک (ش. ۳، ۱۹۲۳) به چاپ رسیده است.

نامه فرهنگستان

* shirineyni@mail.ru

«زمانی فرا می‌رسد که شرق، درست همانند یونان و روم باستان، کلاسیک خواهد شد» — خواننده روس ابتدای قرن نوزدهم در یکی از مجله‌های متعدد آن زمان روسیه که نامی کلاسیک و باشکوه داشت (گالاتنا، چاپ ۱۸۲۹) با این واژه‌ها روبه‌رو شد. سرنوشت این واژه‌ها بود که به حقیقت بیوندند: در ابتدای قرن بیستم، گویی به‌راستی احیای اصول زیباشناختی آسیا در خاک اروپا آغاز شد. من از اندیشه و فلسفه شرق نخواهم گفت؛ درباره این موضوع، آندری بلی^۱ در یکی از سخنرانی‌های عمومی خود در «انجمن فلسفی آزاد»^۲ در بهار ۱۹۲۱ صحبت کرده است. اندیشه خاورمیانه، به طور خاص، پیش از این نیز یک بار بر فرهنگ فکری اروپا تأثیر نیرومندی نهاده بود: در عصر نزدیک‌ترین تماس غرب با حیات علمی شرق مسلمان (که نباید فراموش کرد خود از درکی خاص ولی نه همه‌جانبه از فرهنگ کلاسیک و به‌ویژه ارسطو نشئت گرفته بود)، فلسفه عربی در قالب مکتب ابن رشد با جریانی قوی در دنیای غرب مسیحی زمانه آلبرتوس ماگنوس^۳ (۱۱۹۳-۱۲۸۰م.) رخنه کرد. ولی این مانع نمی‌شود که اگر تصادف یا سرنوشت ما را به سمت حوزه‌های نزدیک به تفکر فلسفی عربی بکشاند، بار دیگر خود را از این سرچشمه سیراب کنیم.

احیای اصول زیباشناختی آسیا در غرب و امریکا به سبب شیفتگی به نقاشی خاوردور یا رواج مینیاتور ایرانی محسوس است. جلوه‌ای از این مینیاتورها در شعر معاصر روسی در شعر «مینیاتور پارسی» نیکالای گومیلیوف^۴ (از مجموعه ستون آتشین) نمایان شد که واکنش تند یک شرق‌شناس فرانسوی معترض به نابودی کتاب‌خانه‌های ایران را به دنبال داشت:

«Dont les livres ont é té malheureusement pillés depuis 1913-1914, — et mis en piè ces par les collectionneurs de miniatures^۵».

در نهایت نیز احیای اصول زیباشناختی آسیا را در اهمیت و اعتبار مکتب فکری عمر خیام، شاعر ایرانی که با ترجمه‌های ادوارد فیتز‌جرالد^۶ شهرت یافت، به‌روشنی می‌بینیم. خوانندگان مجله واستوک می‌توانند با مطالعه نقد سرگی آلدنبرگ^۷ بر ترجمه روسی جدید آسیپ رومر^۸ از خیام تصویری از این مکتب پیدا کنند.

۱. Andrey B'ely، شاعر سمبولیست روس اوایل سده بیستم. — م.

۲. انجمنی عمومی در پتروگراد (سن‌پترزبورگ) بین سال‌های ۱۹۱۹-۱۹۲۴. اعضای از روشنفکران روسیه بودند که از انقلاب اکتبر حمایت می‌کردند. — م.

3. Albertus Magnus

۴. Nikolay Gumil'ov، شاعر آکمیست روس اوایل سده بیستم، همسر نخست آنا آخمتوا. — م.

۵. (فرانسوی): «که متأسفانه کتاب‌های آن را کلکسیونرهای مینیاتور از سال‌های ۱۹۱۳-۱۹۱۴ به تاراج برده‌اند و از هم جدا کرده‌اند.» — م.

6. Edward FitzGerald

7. Sergey Oldenburg

8. Osip Rumer

در ۱۹۱۴، ایگناتی کراچکوفسکی^۱ به هنگام انتشار تحقیق و ترجمه اشعار و آوای دمشقی، شاعر عرب، در خصوص ایده ترجمه کامل مجموعه مورد مطالعه اش نوشت: «برخی دیگر از نویسندگان معاصر هم در این خصوص عقیده‌ای مشابه دارند. بر اساس گفته‌های آنان، با گرایش جدید هنر شعر روسی به جذب و پردازش منابع بسیار متنوع، از جمله ادبیات مصری و آشوری، اولین ترجمه کامل مجموعه آثار شاعری عرب به زبان روسی می‌تواند در این حوزه نیز مفید واقع شود»^۲.

می‌توان هدف هنر شعر روسی از جذب درون‌مایه‌های ملل دیگر را تلاش برای تصرف جهان از راه درک و پردازش شاعرانه آن دانست. آثار برخی از شاعران معاصر یا کسانی که به‌تازگی درگذشته‌اند این دیدگاه را تأیید می‌کند: برای نمونه، مجموعه آثار افریقایی نیکالای گومیلیوف تحت عنوان خیمه، مجموعه آثار چینی اش با نام اتافک چینی یا گلچین اشعار کانسانتین بالمون^۳ با عنوان ندهای باستان شامل درون‌مایه‌هایی از مصر، مکزیک، مایا، پرو، کلد، آشور، هند، ایران، چین، اقیانوسیه و حتی اسکانداوی، یونان و بریتانیا. پدیده خاص دیگری نیز در حوزه فرهنگ مکتوب در روسیه به چشم می‌خورد: در مکان‌های مختلف و جدا از یکدیگر، انتشارات و مجموعه‌هایی پدیدار می‌شود که هدفشان آشنا کردن خواننده روس با ادبیات همه جهان یا همه ملل متمدنی است که در همسایگی آنها زندگی می‌کنند. در مسکو مجموعه بسیار ارزشمند «یادگاران ادبیات جهان» به چاپ می‌رسد؛ انتشارات «پاروس»^۴ (= «بادبان») در پتروگراد از سال ۱۹۱۶ نشر مجموعه‌هایی را آغاز کرده است که به آثار اقوام و «قبایلی که با ما، روس‌ها، زندگی می‌کنند»، یا به اصطلاح «قومیت‌ها»، اختصاص دارد؛ در آخر هم در سال‌های انقلاب در پتروگراد انتشارات «ادبیات جهان» تأسیس شده است. تقریباً هم‌زمان با آن در پاریس نشر مجموعه «کلاسیک‌های مشرق‌زمین» زیر نظر ویکتور گلوبیف^۵ آغاز شد. همان‌طور که پیداست، باز هم فردی روس، یک کلکسیونر مشهور مقیم پاریس، در رأس این مجموعه فرانسوی قرار دارد.

باری، تلاش برای تبدیل ادبیات به دستاورد و پدیده‌ای جهانی فقط مختص ما نیست. این تلاش در غرب بیشتر به شکل پژوهش در زمینه تاریخ ادبیات شرقی پدیدار می‌شود: مثلاً مجموعه «ادبیات شرقی در سیماهای فردی» انتشارات «آملانگ»^۶ لایپزیگ، مجموعه «کتابخانه تاریخ ادبی» انتشارات «فیشر آنوین»^۷ لندن و مجموعه «تاریخ‌های ادبیات» انتشارات «آرمان کلن»^۸ پاریس. اما تلاش مذکور در غرب تنها در این موارد مجسم نمی‌شود. آثار برخی از شاعران (دست‌کم به فریدریش روکرت^۹ یا رنه لگنت دلیل^{۱۰} اشاره می‌کنم) شاهد گویای همین موضوع است.

۱. Ignatij Krachkovskiy، خاورشناس مشهور روس و مترجم قرآن به روسی. - م.

۲. تأکیدها از کراچکوفسکی است. - م.

۳. Konstantin Balmont، شاعر سمبولیست روس اوایل سده بیستم. - م.

4. Parus

5. Viktor Golubev

6. Amelang

7. Fisher Unwin

8. Armand Colin

9. Friedrich Rückert

10. René Leconte de Lisle

از نقل قول یادشده کراچکوفسکی روشن است که مواجهه با شعر بیگانه را می‌توان از دو جنبه توصیف کرد: از جنبه درک و دریافت، که به وجه ترجمه‌ای این آشنایی مربوط می‌شود، و جنبه پردازش، که وجهی خلاق و آفرینشگر است بر پایه شناخت شخصی از پدیده‌ای غریب و بیگانه و گاه نیز هم شناخت شخصی و هم شناخت از طریق کتاب. اکنون براساس این تقسیم‌بندی، بی‌هیچ ادعایی بر جامعیت مطالب، سعی خواهیم کرد خواننده را با قسمت کوچکی از مطالبی آشنا کنم که کمتر دیده شده‌اند، در مجله‌های قطور پراکنده مانده و از یاد رفته‌اند.^۱ این مطالبی است که توانسته‌ام طی جست‌وجو در عرصه هنر شعر روسی استخراج کنم و البته ابداً خود را آشنا به همه پیچ‌وخم‌های این عرصه نمی‌دانم.

۲

درک و دریافت عناصر عربی و فارسی در همان قرن هجدهم با ترجمه مجموعه عربی هزار و یک شب آلکسی فیلاتوف^۲ از زبان فرانسوی (۱۷۶۳-۱۷۷۱) آغاز شد. در انتهای همان قرن، در سال ۱۷۹۶، برای اولین بار بازنویسی منظوم حکایتی از سعدی پدیدار شد که با در نظر گرفتن تقدم زمانی آن، وظیفه خود می‌دانم آن را به صورت کامل بیاورم.

حکایت شرقی سعدی نامدار^۳.

پادشاه، درویش، عالم^۴

شبی دید بزرگری در خواب،

درویشی را پیش چشم او افکنده‌اند به دوزخی دهشت‌بار،

و او عذاب می‌کشد در آتش،

حال آنکه پادشاه را جای داده‌اند در آسمان.

در این دم، بزرگ گشت حیران،

بی‌درنگ برخاست از خواب؛

در نظرش جای بسی تعجب آمد،

۱. برای گردآوری مطالب از «کتابخانه آسیا»ی ولادیمیر مؤوف استفاده کرده‌ام که البته به هیچ وجه نمی‌توانم بگویم همه منابع موجود در آن را استخراج کرده‌ام.

2. Aleksey Filatov

۳. این شعر در مجله گذران مطلوب و مفید زمان (۱۷۹۶، ش. ۷) چاپ شده است. سعدی در آن بدین شکل معرفی شده است:

«شیخ مصلح‌الدین سعدی در سال ۵۷۱ هجری در شیراز، از شهرستان‌های ایران، چشم به جهان گشود. او از بزرگ‌ترین فیلسوفان

شرقی و از اولین حکایت‌نویسان بود. عمر او بسیار طولانی و پرثمر بود؛ او بیش از یک قرن زندگانی کرد و در سال ۶۹۱ هجری یا

۱۳۱۱ میلادی چشم از جهان فرو بست. گمان [؟] که اندکی بعد از او می‌زیست می‌گوید: «اندیشه سعدی بسیار مقبول بود و باب

طبع جمله حاکمان، صاحب‌متصبان و تمامی ملل. تمامی سرزمین‌های جهان از کمال فصاحت و فضل او به حیرت می‌آمدند.»

۴. ترجمه‌ای آزاد از حکایت شانزدهم از باب دوم (در اخلاق درویشان) گلستان. — م.

چرا قضای درویش نبوده زندگی در آسمان؟
نزدیک آن دیار زندگانی می کرد پیری مورد احترام همگان،
و نستوه در نماز و روزه و کار،
حکیمی نیک سرشت و بی مانند.
خواب های همه را تعبیر می کرد و خبر از فرجام ها می داد.
برزگر بی تعلل نزد زاهد شتافت.
آن گاه که زاهد رو به آسمان مدح خورشید می خواند.
برزگر گفت برایش از خواب خویش،
و خاضعانه خواست رفع این تردید.
حکیم گفت: «ای فرزند عزیز!
رها کن حیرت را.
پادشاه در عمر کوتاهش
سعی داشت در نثار لطف به همه،
و اغلب در انزوا به سر می برد؛
از فراز تخت خود می بخشید بسیار هدایا؛
اما درویش همواره اسیر خواسته هایش بود،
تمام عمر پی آن بود که باشد پای آن تخت.»
آن که در زندگی باشد در پی رسیدن به اوج،
هنگام مرگ می افکنندش به حوض؛
و آن که از بلندای کرسی پایین آید،
تاج جاودان نامیرایی یابد. (ترجمه آ. کتلنتسک^۱)

همان طور که از امضای شاعر پیداست، شعر از زبان فرانسوی ترجمه شده است. طی قرن نوزدهم، ترجمه های مستقیمی از زبان های شرقی، یعنی عربی و فارسی، انجام می گرفت. آلکسی بلدیرف^۲، شاگرد سیلوستر دُساسی^۳، یکی از پیشگامان این عرصه بود و بعدها استاد زبان های شرقی دانشگاه مسکو و منتشرکننده اولین «گزیده آثار ادبی» فارسی و عربی در روسیه شد. در کنار این ترجمه ها، ترجمه های بسیاری نیز از زبان های غربی صورت می گرفت و همزمان از همان قرن هجدهم، برخی از نقش مایه های آن «مشرق زمینی» که در تصور فرانسه قرن های هفدهم و هجدهم بود، یعنی شرق حرم سراها و تراژدی های پنج پرده ای پرشکوه در دربار سلطان، به روسیه راه یافت. در ادامه، فقط به مهم ترین ترجمه ها از زبان های غربی اشاره می شود و به سایر ترجمه های دست دوم توجهی نخواهد شد.

۱. امضای مستعار آکساندر کاتلنتسکی. — م.

2. Aleksey Boldirev

3. Antoine Isaac Silvestre de Sacy

عوامل دیگری هم در برانگیخته شدن علاقه ادبیات ما به ایرانیان و اعراب وجود داشت: همسایگی نزدیک، جنگ‌های مکرر با ملت‌های جهان اسلام، فعالیت دیپلماتیک آلكساندر گریبایدوف^۱ در ایران که علاقه عمیق و پرشور او را به شرق و آشنایی با زبان فارسی برانگیخت، حوادث یونان در دهه^۲ ۱۸۲۰ و تأثیر لرد بایرون^۳ که در این جنگ شرکت داشت، تبعید شاعران نامدار ما (پوشکین^۴ و لِرمانتوف^۵) به کریمه و قفقاز، و در آخر تأسیس «موزه آسیایی» فرهنگستان علوم روسیه (۱۸۱۸)، پژوهش‌های علمی آکادمیسین فرِن^۶ و تدریس‌های شرق‌شناسانمان، آلکسی بلدیرف در مسکو (۱۸۱۱-۱۸۳۶) و آسیپ سنکوفسکی^۷ (معروف به بارون برامبئوس) در سن‌پترزبورگ (۱۸۲۲-۱۸۴۷)، نقش حائز اهمیتی در ادبیات ما بازی کرد.

شکوفایی ترجمه و تقلید ادبی، که منبعشان شعر عربی و فارسی باشد، به دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ برمی‌گردد. در این زمان، در طول سه سال (۱۸۲۵-۱۸۲۷)، گریگوری اسپاسکی^۸ ماهنامه‌ای را با عنوان پیک آسیا درباره مشرق‌زمین منتشر می‌کرد که در نوع خود، سلف مجله واستوک (= مشرق) ما به شمار می‌رود. همکاری ایوان باتیانوف^۹، شاگرد سنکوفسکی و اولین مترجم مُعلقه لیبید بن ربیع، در این مجله شایان ذکر است. او در ۱۸۲۶ همراه هیئتی به شرق رفته بود. سبک ترجمه او را می‌توان از این نقل قول او از لیبید دریافت: «بر این ویرانه‌های دلپذیر توقف کردم تا از آن‌ها سرگذشت ساکنان کهنشان را جویا شوم؛ ولی افسوس، از چه رو از صخره‌های ناشنوا و ساکنی سؤال کنم که تنها قادرند پژواک‌های نابهنجار و معیوب پراکنده سازند...»

شعر ایرانیان و اعراب در این زمان اغلب به صورت منشور برگردانده می‌شد؛ نثر نیز گاهی به شکل نظم درمی‌آمد که نمونه‌ای از آن در ترجمه حکایت سعدی در بالا آورده شد. بارزترین تصویرهای شاخص این شعر در حواشی و تعلیقاتی توضیح داده می‌شدند که در روزگار ما گاه لبخند به لبانمان می‌آورد. برای نمونه، مترجم تصویر سیاه‌پوستی را که خداوند «مانند خالی بر جبین روز سپید» بر زمین نهاد این چنین توضیح می‌دهد: «این عبارت عجیب به نظر می‌رسد، اما باید دانست که خالی سیه بر پیشانی، گونه یا گردن موجب صدچندان شدن زیبایی در چشمان آسیایی‌ها می‌شود. به همین سبب، بسیاری از زنان آسیایی (از جمله تاتارهای ساکن روسیه)، صورت خود را با خال‌های سیاه آرایش می‌کنند» (مجله پیک قازان، ۱۸۲۹).

اصولی که مترجمان در آن زمانه از آنها پیروی می‌کردند در سطرهای زیر از مجله پیک اروپا (۱۸۲۵) به‌گویایی به تصویر کشیده شده است:

1. Aleksander Gribaedov

۲. اشاره به جنگ استقلال یونان از امپراتوری عثمانی. - م.

3. Lord Byron

4. Aleksander Pushkin

5. Mikhail Lermontov

6. Khristian Fren

7. Osip Senkovsky (Baron Brambeus)

8. Grigory Spassky

9. Ivan Botianov

مترجم، در جهان ادبیات، بیشتر مفعول است تا فاعل. ظرافت ترجمه کاملاً با ظرافت تألیف متفاوت است. مؤلف همانند گنبد آسمان است، گاه پوشیده از ستاره، گاه درخشان به لاجوردی روشن و گاه پنهان زیر ابرهای سیاه و شکافته از صاعقه‌ای براق؛ مترجم همانند سطح آرام و آینه‌ای دریاچه لیمان سوئیس است، وفادارانه هم صاعقه آتشین، هم چهره نورانی خورشید و هم پرده شکوهمند شب را در خود منعکس می‌کند. هرچه نویسنده پویاتر باشد، همان‌قدر دلپذیرتر می‌شود؛ هرچه روح مترجم آرام‌تر باشد، همان‌قدر شایسته‌تر روح نویسنده را در ما جاری می‌کند. ما با تماشای رودی خروشان، گنبد آسمان را در آن نمی‌بینیم، بلکه زندگی خود رود را می‌بینیم. با خواندن نوشته‌های مترجمی خودسر یا ذوق‌زده نیز بیهوده به دنبال روح مؤلف می‌گردیم. مترجمی که مجذوب عقاید خودش باشد متن اصلی جدیدی به ما ارائه می‌دهد و در این صورت او دیگر مترجم نیست.

اشتباه مترجم‌های اوایل قرن نوزدهم درست همین بود. آنها تلاش می‌کردند تمام شاخصه‌های و برجستگی‌های متن را ساده کنند، تنها مضمون اصلی و تا حد امکان تصویرهای کمتری را منتقل کنند و همان‌ها را هم در گلاب حاشیه‌نویسی غسل دهند. انتظاراتی که بنا به عرف زیباشناختی آن زمان از کار مترجم می‌رفت بسیار زیاد بود. مترجمان هنگام صحبت از شعر شرقی و طیفه خود می‌دانستند که وفور تشبیهات در آن را توجیه کنند: «شعر شرقی به طور کلی این‌گونه است: به تناوب شکوهمند و آرام می‌شود، هراس‌انگیز و فریبنده، متنوع و سرشار از زیبایی دوران پیشاتاریخ. زبان آن زبان شور و امیال است؛ از این رو نیرومند است، آرایه‌های ادبی و استعاره‌های فراوان دارد؛ حتی اگر همان‌گونه که عده‌ای معتقدند – گاهی بیش از حد از تشبیه‌ها استفاده می‌کند، به این سبب است که برآمده از قلبی سرریز است که برای بیان تمامی احساسات خود واژه کم می‌آورد؛ زبان عادی برای آن ناتوان و بی‌اندازه ناکافی و برای انتقال نغمه‌های هر احساس شخصی ناکارآمد است و به همین دلیل به پدیده‌های موجود در طبیعت متوسل می‌شود، از زبان آنها سخن می‌گوید و شیوا هم سخن می‌گوید! دلیل موجه استفاده مکرر آسیایی‌ها از تشبیه این است! قضاوت در خصوص آنکه چرا اروپایی‌ها کمتر از تشبیه استفاده می‌کنند و در چه مواردی مجاز به استفاده از آن می‌شوند در اینجا جایز نیست...» (مجله فرزند میهن [سین آتچستوا]، ۱۸۲۶). گاهی بیهوده به دنبال «عربیات» در اثری می‌گردی که عنوان فرعی آن «از زبان عربی» است (مثلاً، شعر «سیه‌روزی» در مجله بانوان [دامسکی ژورنال]، ۱۸۳۲). در آن زمان، هنگامی که از شعر شرقی سخن به میان می‌آمد، حتماً آن را با جلوه‌هایی از آثار شاعران یونان و روم باستان و دوره رنسانس ایتالیا مقایسه می‌کردند. سنکوفسکی درباره شاعران عربی می‌گوید که آنان همواره با کمال میل «شعرهای شنیده از سانازارو^۱ و کورینا^۲های بیابان‌گرد را نقل می‌کنند» و منظورش از «سانازارو و کوریناهای بیابان‌گرد» اعراب بادیه‌نشین است!

۱. یاکوپو سانازارو (۱۴۵۸-۱۵۳۰)، شاعر درباری و اومانیت ایتالیایی ساکن شهر ناپل.

۲. از مشهورترین زنان شاعر یونان باستان. او بیشتر در زمینه افسانه‌های محلی بویوتیا (محل زندگی اش) و پایکوبی شعر می‌سرود. — م.

دمیتری آزنابیشین^۱ زبان‌های خاورمیانه را زیر نظر ملایی دانشمند و البته با تأثیرپذیری‌هایی از بولدیرف و فیودور اردمان^۲، خاورشناس قازانی، فرامی‌گرفت. او برخی از مقاله‌هایش در زمینه ادبیات شرقی و ترجمه‌هایش از نویسندگان فارس و عرب را با نام مستعار «دلیبورادِر» (= «جوانمرد»)، «عیار»؛ تحت‌اللفظی: «برادر دلاور»^۳ امضا می‌کرد. او از دیگران هم فراتر می‌رود و ایرانیان را از لحاظ ادبیاتشان به یونانیان مانند می‌کند و اعراب را به رومیان. آزنابیشین می‌نویسد: «گروه اول (یعنی ایرانیان)، همانند یونانی‌ها، در واژه‌های پیچیده لذت خاصی می‌یابند؛ گروه دیگر (یعنی اعراب)، همانند رومیان، تلاش می‌کنند از این واژه‌ها دوری کنند. از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که ایرانیان به هنر تمایل بیشتری داشته‌اند و اعراب به دلآوری‌های جنگی، چرا که هنر، به سبب توعش، معمولاً از واژه‌ها پیچیدگی طلب می‌کند، در حالی که امور جنگی ساده و بی‌آرایه بیان می‌شوند. از همین رو، در تصور ما، ایرانیان احساساتی و پرشروشور، پرطمطراق و بی‌دغدغه و اعراب، برخلاف آنان، با بهت و جدی هستند...» (مجله فرزند میهن [سین آتچستوا]، ۱۸۲۶).

در دهه ۱۸۲۰، علاقه به «نقاط مشترکی» مانند حکمت‌ها و اندرزها به وجود آمد که دلیل اصلی ترجمه معمولاً همان‌ها بودند. مجله یادشده پیک آسیا مملو است از «ضرب‌المثل‌های عربی» و «سخنان پندآمیز نویسندگان شرقی». در دهه ۱۸۳۰ تحولی جزئی مشاهده می‌شود: ترجمه‌های منظوم بیشتری پدید آمد و گاهی حتی تلاش می‌شد قالب متن اصلی هم منتقل شود. اگر پوشکین در ۱۸۲۹ به تأسی از حافظ در شعر «به آواز جنگاوری دل میند» تنها مضمون را بدون انتقال قالب شرقی و صنایع ادبی به کار می‌بندد، آلکسی خامیکوف^۴ در ۱۸۳۰، هنگام ترجمه شعر سعدی، قالب مثنوی را نیز در شعر می‌نشانند:

کرم زهر آگین شد در زمین پنهان؛
پندارهای تیره شد در مه پنهان.
کرم به خود پیچید و زمین را کرد آلوده؛
گناهان ناپسند روانم سنگین کرده.
کرم زهر آگین پیچیده به تن کهربا؛
می‌افکنند بر او شادمانه نظرها.
می‌اندازم به قلبم نگاهی: مُهر الهی است آنجا،
گناه مرا پوشانده لطف خدا. (پیک مسکو، ۱۸۳۰)

در ۱۸۳۵، در روزنامه حرف‌ها [مالوا] ترجمه‌ای از حافظ با امضای «پ.پ.» و با عنوان «غزل»^۵ به چاپ رسید. هرچند که این عنوان «غزل» پیش‌تر هم، در سال ۱۸۳۱، در عنوان شعر «از

1. Dmitry Oznobishin

2. F'odor Erdman

۳. خود آزنابیشین این عبارت را برگرفته از «دل برادر» می‌دانست.

4. Aleksey Khom'akov

۵. در شعر عربی و فارسی، «غزل» شعری عاشقانه با جنبه غنایی است.

حافظ» به ترجمه لوکیان یاکوبویچ^۱ در روزنامه ادبی [لیتواتورنایا گازتا] دیده شده بود، تا آنجا که اطلاع دارم، شعر پ.پ. در روزنامه حرف‌ها اولین کوشش برای وارد کردن قالب عربی - فارسی غزل به ادبیات روسی است. ویژگی بارز این قالب شعری هم‌قافیه بودن مصراع اول بیت نخست با مصراع‌های زوج است. شعر پ.پ. می‌تواند نمونه‌ای برای این نوع آرایش قافیه‌ها باشد^۲:

<p>دل سرپرده محبتِ اوست دیده آینه‌دارِ طلعتِ اوست من که سر درنیارم به دو کون گردنم زیرِ بارِ منتِ اوست تو و طوبی و ما و قامتِ یار فکرِ هر کس به قدرِ همتِ اوست من که باشم در آن حرم که صبا پرده دارِ حریمِ حُرمتِ اوست گر من آلوده‌دامنم چه عجب همه عالم گواهِ عصمتِ اوست دورِ معجونِ گذشت و نوبتِ ماست هر کسی پنج روز، نوبتِ اوست مُلکَتِ عاشقی و گنجِ طرب هر چه دارم ز یمنِ همتِ اوست من و دل گر فدا شدیم چه باک؟ غرض اندر میانِ سلامتِ اوست بی خیالش مباد منظرِ چشم زان که این گوشه جایِ خلوتِ اوست هر گل نو که شد چمن آرای ز اثر رنگ و بویِ صحبتِ اوست فقرِ ظاهر مبین که حافظ را سینه گنجینه محبتِ اوست</p>	<p>او آرام گرفت در قلب من چو مهمانی به خیمه. به چشم من گویی در آینه‌ای پاک است. در هیچ جهانی طلب نمی‌کنم پاداشی، ولی به تمامی زیر یوغِ قادر او هستم. تورا طوبی کرد اسیر و مرا قامتش: چراکه همیشه افکارمان به قدر عقلمان باشد. من چه باشم در آن حرم که زفیر^۳ می‌وزد بر دروازه جلال و آستان مقدسش! چه نیازی است به جامه آلوده من، هنگامی که دنیا منور گشته به پرتو پاک او! عصر معجون گذشت و اکنون نوبت ماست، فقط پنج روز به ما داده‌اند در این جهان خاکی. همه از طرب و سرور و قلمرو عاشقی از او آمده و همه در او می‌ریزد. همه چیز را می‌کنم فدای او: دل و حیاتم را، شکوفه باد آوازه‌اش به سان تاجی پاینده! بماند او تا ابد در دیدگان من، شگرف بدرخشید با ربوبیت خود در آنها. گل نوشکفته که جمال گلستان است هیچ است در برابر رخ همیشه جوان او. از حافظ مکن دوری: او الماسی است ناب و عشقی بی‌پایان در سینه دارد.</p>
---	--

1. Luk'an Jakubovich

۲. در ترجمه روسی غزل نیز مصراع اول و مصراع‌های زوج با یکدیگر هم‌قافیه‌اند. برای ساده‌تر شدن مقایسه ترجمه با اصل غزل حافظ، متن فارسی غزل را نیز در اینجا افزوده‌ایم. - م.

۳. از اساطیر یونان باستان و نماد باد ملایم غربی و پیام‌آور بهار. - م.

اما با وجود آنکه این ترجمه از روی متن فارسی انجام شده بود، در تقدیرش نبود که به غزل در ادبیات روسی حق شهروندی عطا کند. این وظیفه بر عهده آفاناسی فِت^۱ و ترجمه‌هایش از حافظ از زبان آلمانی افتاد. پیش از این ترجمه‌های فِت، تقلید واسیلی ژوکوفسکی^۲ (۱۸۴۴-۱۸۴۷) از ترجمه داستانی از شاهنامه به قلم فریدریش روکرت، شاعر و خاورشناس آلمانی، منتشر شده بود. قهرمانان این داستان رستم و سهراب بودند. (ژوکوفسکی به خاطر سوء تفاهمی که در آوانگاری آلمانی Sohrab پیش آمده، او را Зораб (=زُراب) نامیده است. در Sohrab، سه حرف اول، مانند واژهی Sohn^۳ تلفظ می‌شوند). در ترجمه فِت، ما قالب غزل و انتقال صناعی ادبی را می‌بینیم که در ادامه به آنها اشاره می‌شود اما فِت وزن شعر اصلی را منتقل نمی‌کند هرچند در مقدمه می‌نویسد: «من به نوبه خود سعی کردم تا حد امکان نه تنها به مضمون و تعداد مصراع‌ها بلکه به قالب‌های عجیب و غریب غزل‌ها از نظر وزن و قافیه‌ها (که معمولاً دو به دو هستند) نیز پایبند باشم...» فِت موفق به انتقال آرایش قافیه‌ها شد و می‌توان گمان برد که «غزل» با ترجمه‌های او برای ما شناخته شد. نگرش فِت به اثر ترجمه‌شده‌اش را یادآور می‌شوم. او در مقدمه می‌نویسد: «گل‌های هنر شعر واقعی پژمرده نمی‌شوند... برعکس: اگر آنها واقعاً گل‌هایی زنده باشند، منشا غریبشان در چشمان عاشقان جدایی خاصی به آنها می‌دهد...» و در پایان می‌گوید: «آرزو مندم که خواننده دست‌کم بخشی از لذتی را تجربه کند که سهم کار من بوده است». توضیحی که فِت برای این ابیات آورده شایان توجه است:

«حافظ کشته شد. و، فرزندم،

اگر می‌پرسی چه چیزی او را کشت؟ چشمان سیاهش.

آه سیه‌چرده جفاکار!...»

فِت درباره «سیه‌چرده جفاکار» توضیح می‌دهد: «همان چشم‌سیاه زیباروست. این جهشی واقعی است از طبقه هفتم ولی چقدر دل‌انگیز است!» نیازی نیست نمونه‌ای از ترجمه‌های فِت از حافظ ارائه شود؛ این ترجمه‌ها بسیار مشهور هستند.

همزمان با ترجمه‌های فِت، در دهه ۱۸۵۰، ترجمه‌هایی از عربی، از الحماسه ابو تَمّام با امضای نیکالای برگ^۴ منتشر شد. اگرچه وزن اثر اصلی در این ترجمه‌ها منتقل نشده، قالب روسی شعر و تصاویر عربی در آن حفظ شده است. برای نمونه، سومین قطعه از چهار شعر چاپ‌شده در مجله ماسکویتیانین را در زیر می‌آورم:

۱. Afanasiy F'et، شاعر روس سده نوزدهم (۱۸۲۰-۱۸۹۲)، که سروده‌هایش از نمونه‌های ناب شعر تغزلی روسی به شمار می‌آیند

ولی از آنجا که شعرش را کاملاً از مسائل اجتماعی برکنار نگه می‌داشت در میان ناقدان بزرگ زمان خود محبوبیتی نداشت. — م.

۲. Vasilij Zhukovsky، از برجسته‌ترین شاعران نیمه نخست سده نوزدهم. با والتین ژوکوفسکی، ایران‌شناس مشهور، اشتباه نشود. — م.

۳. این واژه آلمانی به صورت «zo:n» تلفظ می‌شود و به معنای فرزند پسر است. — م.

بَکْرُ بِنِ نَطَّاحٍ در وصف گیسوان معشوقه خود:

چگونه زیبارو برمی خیزد از جا گاهی،
می کشد در پس خود پارچه یکسر سیاهی؛
من به زیبارو می نگرم: عیناً، بی ابهام،
روی پیشانی او روز است، پس پیشانی شام.

ترجمه‌های فِت موجب ظهور ترجمه‌های دیگری از حافظ شد. در میان آنها، از ترانه‌های فارسی می‌کلا پراخوف^۱ نام می‌برم که به همان اصول ترجمه‌ای وفادار بود که فِت از آنها پیروی می‌کرد اما در زمینه فنون شعر به شکل قابل توجهی از فِت عقب مانده بود. پراخوف در مقدمه ترانه‌ها می‌نویسد که او «روش بازگویی آزاد شعر را برگزیده که به روح اثر وفادار است، نه به حروف آن!» همین ویژگی را می‌توان به ترجمه‌های آپالون مایکوف^۲ («از حافظ»، ۱۸۷۵) و ولادیمیر سالایوف^۳ نیز نسبت داد. تجزیه و تحلیل شعر سالایوف از نظر فرم و صورت امکان‌پذیر نیست زیرا نقطه قوت شعر این فیلسوف روس در انتقال صورت نیست. ترجمه‌های او از حافظ به سال ۱۸۸۵ برمی‌گردد و از روی ترجمه آلمانی فریدریش بودنشتیت^۴ انجام شده است، بیشتر آنها رباعی و بقیه قطعه‌هایی از غزل‌هاست.

سال‌های پایانی قرن نوزدهم، از زمان انتشار ترجمه‌های فِت، را می‌توان دوره «غنایی» نامید که علت آن چیرگی ترجمه‌هایی بود که این روحیه را منتقل می‌کرد. در آغاز قرن بیستم، موج جدیدی در فعالیت ترجمه دیده شد. برای بررسی شروع این جنبش، لازم است کمی به عقب‌تر، یعنی به فعالیت علمی سنکوفسکی برگردیم.

در اواخر دهه ۱۸۳۰، سنکوفسکی با ترجمه مُعَلَّقَةُ لَبِيدِ بنیانی برای ترجمه‌های لغوی شعر اعراب بنا نهاد که تفاوت بارز آن گرایش به ترجمه تحت‌اللفظی و صرف نظر از نیازهای زیباشناختی خواننده بود و هدف تشریح همه‌جانبه متن ترجمه و تسهیل فهم آن برای خواننده را دنبال می‌کرد. پس از سنکوفسکی، در تمام قرن نوزدهم، بررسی و ترجمه لغوی شعر عربی و فارسی بسیار دور از ارائه ترجمه‌ای هنری از این شعرها بود. علاقه به این شعر در شهرهای مختلفی حفظ شد: در کازان (محل تدریس آلکساندر کاظم‌بک^۵، استاد ایرانی‌تباری که بعدها به سن پترزبورگ نقل مکان کرد)، در مسکو (به ترجمه‌های منثور پروفیسور ایوان خالماگوروف^۶ از زبان عربی در کتاب تاریخ جامع ادبیات والنتین گُرش^۷ و آلکساندر کیرپچنیکوف^۸ اشاره می‌کنم) و در سن پترزبورگ، در دانشکده زبان‌های شرقی دانشگاه سن پترزبورگ، که در سال ۱۸۵۴ از نو تأسیس شد. اما این شعر موضوعی برای نقد لغوی و تاریخی تلقی می‌شد و گویی جنبه زیباشناختی و هنری شعر از یاد رفته بود. تحولی در دهه ۱۸۹۰ در این مسیر بروز کرد و در آغاز قرن بیستم به وضوح نمود یافت: رویکرد

1. Mikola Prakhov 2. Apollon Maykov 3. Vladimir Solov'ov 4. Friedrich Bodenstedt
5. Aleksandr Kazem-Bek 6. Ivan Kholmogorov 7. Valentin Korsh 8. Aleksandr Kirpichnikov

زیباشناختی به هنر شعر که فعالیت ترجمه و تقلید را تحت تأثیر قرار داده و می‌دهد، به لطف علائق و آثار آکادمیسین گرش و پروفیسور کریمسکی^۱ در مسکو و شاگردان بارون ویکتور ژزن^۲، عرب‌شناس روس، پروفیسور والتین ژوکوفسکی و کراچکوفسکی از سر گرفته شد. گفته کراچکوفسکی، که در ابتدای این مقاله ذکر شد، مقدر بود تحقق یابد: آلکسی فیودوروف در ۱۹۱۷ در مجله دنیای معاصر (ساورمئی میر) بازآفرینی منظوم ترجمه‌های کراچکوفسکی از واوآ را منتشر کرد.

گزیده شاعران غنایی ایرانی گرش و کریمسکی را، که در مجموعه «یادگاران ادبیات جهان» (مسکو ۱۹۱۶) منتشر شد، می‌توان ثمره عصر «فیلولوژی» جدید در فعالیت ترجمه به شمار آورد. دستاوردهای دیگر آن عبارت‌اند از: ترجمه اوستا از بالمونت و شعر «درویش مست» گومیلیوف در مجموعه ستون آتشین. منبع شعر آخر، که به عقیده من بالاترین دستاورد این حوزه است، ترجمه روسی شعر ناصر خسرو از واسیلی ژوکوفسکی است که در جلد چهارم مجموعه «یادداشت‌های بخش مشرق‌زمین انجمن باستان‌شناسی روسیه» به چاپ رسیده بود.

هر عصری زیاده‌روی‌های خود را دارد. عصر ما هم در مطالعه ادبیات و هم در آفرینش مستقل آثار از حیث گرایش شدید به فرم و صورت متمایز است. شاید دلیل این زیاده‌روی‌ها پیدایش ترجمه‌هایی باشد که ویژگی‌های اثر اصلی را با دقتی در حد دوربین عکاسی به زبان مقصد منتقل می‌کند و حتی تا انتقال ویژگی‌های وزن شعر عربی نیز پیش می‌رود؛ خواننده نمونه‌های این ترجمه‌ها را در صفحات مجله واستوک نیز پیدا می‌کند. این نمونه‌ها خواننده را با غرابت تصویرها، مضمون‌ها و ساختارهای خود متحیر می‌کنند. غریب بودن ترجمه در وضوح و گویایی فوق‌العاده تصاویر، در سطرهای متوالی ظاهراً مستقل از یکدیگر و در انتقال کانون زیباشناختی از طرح کلی ساختار به تصاویر جداگانه و «نقاط» مستقل نهفته است.

۳

تقلید از دیگری، در آستانه اقتباس و بازآفرینی، بر اساس متن اصلی به دو دسته تقسیم می‌شود. تقلید منظوم از نثر شرقی در دسته اول قرار می‌گیرد و تقلید منظوم از شعر شرقی در دسته دوم. نثر شرقی برای شاعران و سراینندگان روس به واسطه قرآن، هزارویک شب، روایت‌ها، حکایت‌ها، افسانه‌ها و غیره شناخته شده است. قرآن را پوشکین، لرمانتوف (به تقلید از پوشکین)، میرا لاخویتسکایا^۳ و ایوان بونین^۴ معرفی کردند. ولادیمیر پیاست^۵ در کتابی در باب شاعران دهه اخیر، تأسی پوشکین به قرآن را به نحوی شایسته توصیف کرده است: «این بازگشت به عقب و رخنه در اعصار گذشته از عهده عدّه قلیلی برآمده است. یادی بکنیم از پوشکین و بازآفرینی او از عصر قرآن در نقش مایه‌های عربی‌اش... نابعه نوعی پیام آور است، پیام آور گذشته... پوشکین در مجموعه

1. Ahatanhel (Agafangel) Krymsky
2. Ivan Bunin

2. Viktor Rosen
5. Vladimir P'ast

3. Mirra Lokhitskaya

تأسی به قرآن خود به متن اصلی بسیار نزدیک است. او برخی از سوره‌ها را به صورت کامل منتقل کرده است (نمونه‌اش می‌تواند سوره عبس به عنوان منبع شعر شماره ۳ مجموعه باشد). گاه برخی از آیات قرآن در تمام شعر بسط پیدا کرده‌اند. نمونه مورد اخیر را در شعر شماره ۴ مجموعه مشاهده می‌کنیم:

در روزگاران قدیم، با تو، ای قادر مطلق،
زورمندی داشت خیال جلد،
سرشار بود از غرور جنون‌آمیز؛
اما، پروردگارا، تو او را رام ساختی.
تو گفتی: به عالم می‌دهم زندگی
کیفر می‌دهم زمین را با مرگ،
دست من از همه چیز بالاترست.
آن زورمند گفت: من نیز می‌دهم زندگی
و هم کیفر می‌دهم با مرگ؛
من با تو، ای خدا، هم‌ترازم.
لیکن خاموش شد این خودپرستی
از کلام غضب تو:
خورشید را از خاور برمی‌آورم،
تو آن را از باختر برآر.

در آیه ۲۶۰ سوره بقره، مضمون این شعر را پیدا می‌کنیم^۱: «آن کسی را که خدا به او پادشاهی ارزانی کرده بود ندیدی که با ابراهیم درباره پروردگارش محاجّه می‌کرد؟ آنگاه که ابراهیم گفت: پروردگار من زنده می‌کند و می‌میراند. او گفت: من نیز زنده می‌کنم و می‌میرانم. ابراهیم گفت: خدا خورشید را از مشرق برمی‌آورد؛ تو آن را از مغرب برآور. آن کافر حیران شد. زیرا خدا ستمکاران را هدایت نمی‌کند^۲».

همین تصویر بار دیگر در شعر روسی، در شعر سیاسی فیودور تیوتچف^۳ با نام «پرچم‌ها برفراز تنگه بسفر در اهترزند» مشاهده می‌شود:

... و سر فرود آورد همه‌چیز در برابرش:
برون آمد خورشید ز مغرب...

۱. این مضمون در آیه ۲۵۸ سوره بقره بیان شده است. - م.

۲. ترجمه عبدالمحمد آیتی. - م.

مقایسه تحشیه پوشکین بر بیت زیر از مجموعه تاسی به قرآن:

زمین ساکن است: گنبد‌های آسمان
بر تو استوارند، ای آفریدگار...

با تحشیه ذکر شده فت بر ترجمه‌هایش از حافظ جالب توجه است: «فیزیک بد، اما در عوض چه شعر جسورانه‌ای».

پوشکین، جز این موارد، بارها به قرآن اشاره کرده است: هم در دفتر خاطرات آنگین^۱، هم در طرح‌های اولیه «تاسی‌ها». مسئله‌ای که جای بحث دارد مآخذ شعر «پیامبر» اوست. یکی از دلیل‌های طرفداران فرضیه وابستگی این شعر پوشکین به قرآن (که نیکالای چرنیایف^۲، نویسنده مقاله «پیامبر» پوشکین و رابطه آن با تاسی‌های او به قرآن^۳ هم در شمار آنان است)، مبتنی است بر نزدیکی این ابیات پوشکین:

و شکافت سینه‌ام را با شمشیر
و برون آورد قلب لرزانم را

با ترجمه‌ای قدیمی و نه چندان دقیق از سوره انشراح، که می‌تواند با کلمات زیر بازگو شود:

۱. آیا سینه‌ات را بسط ندادیم؟
۲. آیا بارهای گرانت را از تو برنداشتیم؟
۳. همان‌ها که بر پشتت سنگینی می‌کردند؟
۴. و نامت را بلندآوازه نکردیم؟
۵. ولی پس از دشواری آسانی است!
۶. آری، پس از دشواری آسانی است.
۷. پس چون [کارت را] به اتمام رساندی، برخیز
۸. و به سوی پروردگارت روی آور.

دلایل نقل شده از سالایوف در مقاله «جایگاه هنر شعر در سروده‌های پوشکین» خوانندگان را وامی‌دارد پیامبر پوشکین را همچون تصویری نمادین از شاعر و بدون انتساب به کتاب مقدس یا قرآن بپذیرند.

۱. بخشی حذف شده از رمان منظوم پوگنی آنگین. — م.

2. Nikolay Chern'ajev

۳. در این اثر می‌توان تطبیق دقیقی از تاسی‌های پوشکین را به سوره‌ها و ابیات مشخص قرآن پیدا کرد. زمانی که هنوز با این اثر آشنا نبودم، همان کار را انجام دادم و به نتایج مشابه چرنیایف رسیدم.

۴. معمولاً این واژه به صورت‌های «باز کردیم»، و «شکافتیم» ترجمه می‌شود. در اینجا «بسط دادن» سینه به معنای احوال خوش است.

مضامین قرآنی در آثار بونین بسیار رایج است و با عرف معهود در آثار این شاعر، با آشنایی شخصی او با حیات زنده مشرق‌زمین پیوند دارد. گاه نقل قول‌های قرآنی با تغزل شاعر مرتبط است:

بدین‌سان فرمود خداوند: «بندهٔ محبوبم، آن زمان که
می‌خوانی در بین دشمنانم قرآن،
جدا می‌کنم شما را با پرده‌ای ناپیدا،
چرا که آیات گوش‌نوازم بی‌تناسب است برای دشمنان!».
من نیز احساسات، افکار و ترانه‌های بسیار
نهان کردم از شما: طریقت
و روان مرا نمی‌داند کسی جز خدا؛
او خود ما را با پرده‌اش کرده جدا.

همچنین باید از داستان قرآنی «ابلیس» دربارهٔ آفرینش انسان در نمایش‌نامهٔ منظوم میرا
لاخویتسکایا با عنوان در مسیر مشرق‌زمین یاد کرد.

هزارویک شب در شعر روسی حضور بسیار کم‌رنگی دارد. محض سرگرمی، می‌توان اشعار
ابتدای قرن نوزدهم برگرفته از مجلهٔ پیام‌آور شرق (آزیاتسکی وستنیک) سال ۱۸۲۷ را نقل کرد که
نشان می‌دهد چه چیزهایی در هزارویک شب برای خوانندهٔ روس غریب و جالب توجه بوده است:

یا که می‌آیدم به یاد، چه بودم خوش
روزی که پس از فراغت از درس،
می‌دویدم در باغ، خسته از تفریح
خود را رها می‌کردم در بستر، می‌شدم سرگرم با «شهرزاد»...
و اینجا و آنجا می‌دیدم پادشاهان و رعایا،
و وزرای شاخدار
و ماهیان زرین و اسب‌های بالدار...
و گرگ‌هایی در لباس قضات...

در نمایش‌نامهٔ منظوم یادشدهٔ لاکویتسکایا، احتمالاً نام جزیرهٔ واق‌الواق در ترانهٔ گامیئل به
هزارویک شب برمی‌گردد که در آن از جزایر واق‌واق صحبت می‌شود. عرب‌ها ژاپن و یا کره را به
این صورت می‌نامیدند.

گومیلیوف در افسانهٔ نمایشی فرزند خدا از شخصیت‌های پیرزن و قاضی استفاده کرده است.
چه خوب می‌شد اگر این شخصیت‌ها بر اساس هزارویک شب ترسیم می‌شدند، اما... گومیلیوف

نمایش نامه‌نویس نیست! در عوض، او در شعرهایش توجه زیادی به «سندباد» داشته است. ضمن ارجاع علاقه‌مندان به مجموعه‌های آسمان بیگانه (شعر «خیره‌کننده») و گل‌های رماتیک (شعر «در پی سندبادِ بحری») از گومیلیوف، شعری را از باریس واسیلیف^۱، چین‌شناس و شاعری جوان، می‌آورم که هنوز به چاپ نرسیده است.

سندباد

از کنار باغ کهنه سپید،
آنجا که یاسمن است و تبسم تو،
در آن شب مهتابی در بغداد
با کشتی روانه شدم به سرزمین‌های غریب.
هفت آوارگی در سرزمین‌های نادیده
پشت سر گذاشتم و بیهوده نیست که خلیفه
بر هفت فرمان طلایی پیشکشی
نوشته بود: «سعادت‌مند باش!»
اما شاید که والا مقامی از جنیان
یا دانش ناباور به خدا
نقل کردست از کوزه‌های از یادرفته
در اعماق، زیر امواج دریا،
جایی که فقط هشت‌پا زندانبان و نگهبان آنهاست.
به پا خاستند روزی بر خدا
فرزندان نابخرد دریا،
چون بال‌هایشان بود از فولاد،
و چشم‌هایشان از کهربای الوان.
اما فرمانروایان زمین،
مغلوب سپاه مهیب سلیمان،
ممهور شده‌اند با مهری دهشتناک،
زندانی شدند در کوزه‌های مسی.
بدون امید، دعا و نان
اسارت بود تقدیرشان.
سلیمان بن داود در سرزمین مغرب
آنجا که صخره تکیه زده بر آسمان

^۱. Boris Vasil'ev

رها کرد این کوزه‌ها را به اعماق.
نمی‌دانم پی برده بود از کجا،
خلیفه معظم و حکیم ما،
به این راز جزیره سرخ
و خلیج مروارید نیلی.
اما در شبی بی‌خواب، جعفر را هم
انداخت در صندوقچه یاقوت.
و برای من فرمانی طلایی همچون هدیه
پیشکش آورد وزیر از نفس افتاده.
به من گفت: «ماه در آسمان می‌درخشد،
و هارون الرشید هم در زمین؛
همه خوابیده‌اند... و شب فرارسیده،
فقط نمی‌خوابد خلیفه مومنین.
امیر، به سان گلی در بیابان،
از ملال شب جان می‌بازد؛
عفریت درون کوزه را برای ما بیاور،
ای سندباد، برای نوازش چشمان.
همراهت باشد سازش و نیایش
و یاقوت کبود و طلسم آبی.
عازم شو فردا! بساز با سرنوشت!
این است فرمان هشتم و پایانی.»
او رفت... تمام شب معلق بود
ماه بر فراز دجله اندیشناک.
آهسته به باغ معطر و سپید من
وارد شد بانو که وداع کند.
و اکنون در راهی بی‌بازگشت،
در راه دریاها بی‌کران،
در دهانه فرات برافراشتیم
بادبان‌های چهار کشتی را.
باشد تا به سلامت بگذرد از ما رقص مار،
پرنده رخ^۱ و تپه‌های زیرآبی...

۱. پرنده‌ای افسانه‌ای در داستان سندباد در هزارویک شب. - م.

بهترین سکاندار سرزمین‌های ساحلی
ناخدا ابوبکر دمشقی است.
به امید آنکه بفرستد برای ما خداوند مهربان
نگاهی نترس، راست‌گو و وفادار،
و به دریا بادی موافق امواج
و سفر خوشی در بازگشت به بغداد،
و به قلب ناآرام سندباد
آسایش دلخواه در زادگاهش.

گاهی برخی از لطیفه‌ها، داستان‌ها و روایت‌های مسلمانان تبدیل به شعر می‌شدند. نمونه‌ای از تلاش‌های ناموفق در این زمینه را می‌توان در مجله خوشه‌ها (کالسیا) در ۱۸۹۰ پیدا کرد: شعری تحت عنوان «وسوسه» از ن. سافیسکی^۱. «سنگ سیاه کعبه» بونین را باید تلاشی موفق تلقی کرد. شعرهای دیگری که در این گروه قرار می‌گیرند عبارت‌اند از: «سه نخل» لرماتوف که درباره آن لازم است بیشتر گفته شود؛ «بلبل و گل» فِت (مضمون رایج شاعران ایرانی)؛ «پری و عزرائیل» مایکوف^۲؛ نمایش‌نامه لاخویتسکایا تحت عنوان «در مسیر مشرق‌زمین» و همچنین اشعار ایگور سوریانین^۳، که به این نمایش‌نامه اشاره دارند. موضوع نمایش‌نامه برگرفته از روایت قرآنی و متأخر مسلمانان از دیدار حضرت سلیمان با ملکه سباست که نام او، بلقیس، در تفسیرهای قرآن آمده و در خود قرآن دیده نشده است. ریشه آن مشخص نیست^۴.

در سال ۱۸۳۵، پوشکین شعر «تأسی از عرب» را سرود: «نوجوان عزیز، نوجوان رؤف»... که مأخذ آن تاکنون پیدا نشده است. در نسخه دست‌نویس شعر، در سمت راست عنوان، پوشکین نوشته‌ای شبه‌عربی درج کرده بود. تشبیه «ما درست همانند دو نیمه گردو زیر یک پوست هستیم» تصادفاً در شعر «مضمون شرقی» فِت هم دیده می‌شود:

من و تو را به چه تشبیه توان کرد، ای دوست دلربا؟
ماییم دو کفش یخ‌بازی لغزان بر رودخانه،
ماییم دو پاروزن در کلکی فرسوده،
ماییم دو دانه زیر یک پوست فشرده،
ماییم دو زنبور بر روی گلی سرزنده،
ماییم بر بلندای آسمان دو ستاره.

1. N. Sofiysky

۲. آشنایی با پری از یک سو به واسطه ژوکوفسکی به تامس مور و از سوی دیگر به گریبایدوف برمی‌گردد. در جلد دوم مجله واستوک، تصویری از پری ایرانی آمده است.

3. Igor Sever'anin

۴. ماجرای دیدار حضرت سلیمان و ملکه سبا در آیه‌های ۲۰-۴۴ سوره نمل آمده است. — م.

تقلید شاعران روس از رباعیات فارسی نیز زیاد مشاهده می‌شود. رباعی والیری بریوسوف^۱ از مجموعه تجربه‌ها را می‌توان همچون نمونه تقلید از خیام ارائه کرد:

آیا همه‌جای زمین پر نیست از خاکستر جنازه خردمندان؟
پس بگذار ببلعد مرا عمق زمین
و خاکستر آمیخته با گل شاعر ستاینده می
سبویی خواهد شد برای باده مستان.

در میان آثار برجسته‌تر، از همان سال‌های ۱۸۵۰^۲، تقلیدهایی از ترانه‌های مردمی عربی مشاهده می‌شود که اکنون در کشورهای عرب‌زبان رواج دارند. شعر «زینب» بونین می‌تواند نمونه‌ای جدید از این گونه شعرهای روسی باشد.

معلقه کلاسیک تاریخی و پیش از اسلام امرؤالقیس پایه‌ای برای شعر «ردّ پا»ی بونین شد:
باد از شمال و جنوب بر او می‌وزید (امرؤالقیس)

... سحرگاه رهسپار شدند. خالی شدند
تپه‌های شنی.
دود کبود خزید. و گوشه‌ها سرخ شد از خون،
آنجا که دیروز از چادرهایشان سیاه بود.
از زین پایین آمدم و بوی تند دود
به گرمی وزید دور من.
در درخشش آفتاب، وصف ناپذیر بود
زیبایی آتش تابناک و طلایی.
... دره خاکستری و عریان است
مثل کشاله ران الاغ. چاه‌ها گندیده و آلودگی.
دریاها از پشت تپه‌ها در جریان‌اند،
با درخششی نقره‌فام و کدر.
اما یار من هفت روز سر کرد اینجا:
نشستم بر تپه‌ای که گذاشته بود خیمه‌اش را.
اینجا می‌وزد باد از شمال و جنوب،
باد ردّ پای دلدارم را نمی‌روید.
... شب، با خاموشی و ظلمت خود فرسوده کرده.
کی می‌رسد پایان؟

1. Valery Br'usov

۲. قس. مجله ماسکویتیانین، سال ۱۸۵۲، «ملاهای عرب».

شب، چون شتری است که دراز کشید و دور کرد
استخوان لگن را از سر.
شن خنک شد. سرد و آرام
در دست می لغزد، مثل مار...
می درخشد، بازی می کند با انگشتری پربها
ستاره عشق من.

موارد زیادی در این شعر به واسطه آشنایی شخصی بونین با مشرق زمین آورده شده است. تمام بخش توصیفی منظره از بونین است، اما مضمون‌های نظاره رد پای معشوق، باد جنوب و شمال، تشبیه شب به شتری که استخوان لگنش را از سر دور کرده (یعنی پایان را از آغاز) از امرؤالقیس اقتباس شده است.

شاعر مقلد اشعار عربی ناگزیر است کاری دشوار انجام دهد: او باید همزمان به دو ارباب خدمت کند. شاعر ضمن الگو گرفتن از تشبیه‌ها، تصویرها و فنون شعری بیگانه، نمی‌تواند از انتظارات زیباشناختی مردم خود و زمانه خود صرف‌نظر کند. شاعر در تقلید از اعراب ناگزیر است به تمامیت ساختاری اثر توجه داشته باشد که مختص شعر اروپایی است و کمتر در اشعار عربی مشاهده می‌شود. شاعر اروپایی حتی در شعرهای احساسی نیز توالی زمانی احساسات و روحیاتش را حفظ می‌کند، در حالی که شاعر عرب، در اغلب موارد، از طرح و نقشه‌ای پیروی می‌کند که یک بار برای همیشه ریخته شده است. علاوه بر آن، شاعر مقلد، برای نزدیکی به متن اصلی، باید هر مصراع جداگانه را به‌گونه‌ای بسراید که آن مصراع به خودی خود کامل باشد و مستقل از مصراع‌های قبلی و بعدی. این برای تقلید سخت‌ترین کار است. خطر دیگری هم وجود دارد: افتادن در دام کلیشه و قالب، چه اروپایی و چه عربی. این خطر برای کسی که آشنایی اندکی با شعر عربی دارد تقریباً اجتناب‌ناپذیر است.

۴

بازآفرینی عناصر بیگانه بر پایه آشنایی شخصی شاعر با اعراب و ایرانیان را به‌دشواری می‌توان در چارچوب نظریه یا نظام مشخصی گنجانند. ناگزیر در اینجا تنها برخی از نمونه‌ها و مضمون‌های رایج را ذکر می‌کنیم. در ابتدای قرن نوزدهم، هنگامی که پای شاعران به‌ندرت به شرق می‌رسید و هنوز خبری از شاعر جغرافی‌دان یا قوم‌شناس نبود، یکی از مضمون‌های شاخص برای سراسر خاورمیانه حرم‌سرا بود. با همین یک واژه می‌توان هم سلام شرقی آزنابیشین را توصیف کرد و هم منظومه فواره باغچه‌سرای و شعرهای «کفار اینک استانبول را بلندآوازه می‌کنند»، «طلسم» و «طرح اولیه» («دیشب لیلا از بر من...») از پوشکین را. این مضمون از ذهنیتی فرانسوی درباره مشرق‌زمین می‌آید که در قرن‌های ۱۷-۱۸ پدید آمده و

تاکنون نیز در مفهوم «خاورشناسی» حفظ شده است. قاعدتاً سنت برآمده از همین دوره است که برخی از مردم روسیه را وامی دارد که تا امروز نیز هنگام ملاقات با یک عرب‌شناس از حرم‌سرا سؤال کنند و هنگام ملاقات با یک چین‌شناس از داس و چای. در ادبیات، از این مضمون تا به امروز به صورت گسترده استفاده می‌شود و از بایرون و پوشکین به فیت (در آثار دوران جوانی اش^۱)، لاخویتسکایا^۲ و گومیلیوف^۳ می‌رسد. برای توصیف این گونه بازآفرینی در ابتدای قرن نوزدهم، شعری شهرستانی از مجموعه مورچه‌های آن سوی ولگای شاعری به نام م. دمیدوف^۴ در سال ۱۸۳۴ را ارائه می‌کنم که نمونه‌ای بسیار بارز است:

مشرق

مشرق، مشرق، چه اندیشه‌های بسیاری!
چه تصاویر حیرت‌آوری!
هیاهوی رودهای قزل‌ایرماق و گنگ،
قله‌های خوفناک هیمالیا،
و هندوستان، مأمن خدایان،
و کعبه، اقیانوسی از ماسه...

جایی که تمساح است هراس فانیان؛
جایی که کوهستان‌هاست بستر طلایی کانی‌ها،
آنجا که هست کژدم و شترمرغ،
شکوفه می‌کند خیزران، نارگیل و صبر زرد.
آنجا که فیل اکبر مخلوقات است
و شغال و یوزپلنگ تندر دره‌ها،

آنجاست مهد انسان،
آنجا که بود کرسی کوروش و خشایارشا،
نی لبیک شبانان کلد،
مردمان، پیکار و قوانین،
آنجا که برآمد نور مسیحیت،
آنجا که موعظه می‌کرد محمد.

۳. «قسطنطنیه» (از مجموعه آسمان بیگانه).

۲. انیس الجلیس.

۱. دستبرد به حرم.

همچون یک روز سیری شد سده‌ها.
از چهره زمین در هم پیچیدند آدمیان،
و دست بی‌باکِ زمان
مبدل کرد بابل و
کرسی تابناک اسکندر را
به توده‌ای مفلوک از ویرانه‌ها.

اکنون رخوت سکونت گزیده در آن شهرها،
در حرم‌سراها و بوستان‌های مشرق،
و روشنایی می‌بخشد روز شکوهمند
بر نوادگان پرابهت پیغمبر،
در حرم‌سراها، در آوردگاه امیال،
یا که نیزه به دست، در حال غارت.

ولی شادمان است بازار رنگین تو،
خوب است ظاهر ناموزون عید.
خنجر، هدیه انتقام‌جوی دمشق،
قماشِ زرینِ تهران،
و دوشیزه‌ای با شعله‌ای در چشمان
و کلامی پرطنین بر لبان.

از پشت سر، طنین انداز است سرودی حیرت‌آور
بر بربط دوشیزه مفتون،
به آن ساعت عصر که نشیند
زیر نخل عطرآگین،
دوشیزه همچون صحرایی سوزان است،
حسود، انتقام‌جو و ملیح.

در این شعر تصویری کلی از مشرق‌زمین ارائه می‌شود. نمونه‌ای دیگر از مرور کلی جغرافیایی
را می‌توان در شعر «بحث» لرمانتوف مشاهده کرد:

آن گرجستانی خواب‌آلوده را
در سایه‌سار آن چنار بنگر
که کف شراب‌های شیرین را

بر شلوار نقش‌دار خویش می‌ریزد.^۱

در جدیدترین آثار گومیلیوف، مروری وجود دارد بر یک کشور (اگر نگوییم بر سراسر مشرق‌زمین): مصر (شعر «خیمه»). یکی از مضامین به‌میان‌آمده در این شعر، یعنی ماه و مناره، نیز مضمونی رایج در شعر روسی است:

بر فراز مسجد سلطان حسن
می‌شکافد مناره را ماه...
(گومیلیوف)

... چالاک‌تر بیا:

ماه دیگر بر فراز ماه مناره است.
(فت، «سرقت از حرم»)

ماه کم‌سو گشت، مانند داس ماه بر مناره.
(فیودوروف^۲، سبته‌ها، شعر «آرزوها»)

در حال حاضر، در آثار شاعران جهانگرد اغلب تصویرهایی از زندگی اعراب و ایرانیان دیده می‌شود. شعر بونین با نام «نوادگان پیامبر» می‌تواند نمونه این نوع به‌شمار آید. صحرا، شتر، نخل، بادیه‌نشین، کاروان و سوارکار عرب مضمون‌های متعارف این نوع شعر هستند. در میان عناصری که منظره می‌سازند، پوشاک شرقی جایگاه متمایزی دارد: عمامه، فینه، برونوس^۳ و عبا. شعر «زیر چادر سرخ» فت در زمره این نوع اشعار قرار دارد.

شعر جغرافی دانان و قوم‌نگاران به موضوعات مرتبط با اسلام بسیار علاقه‌مند است: مسجد، مناره، مؤذن، پیامبر، زائر مکه (در آثار گومیلیوف). اما در اینجا سؤالی برای ما پیش می‌آید: آیا ما، اسلاوها، می‌توانیم اسلام را چیزی ناآشنا و غریب بدانیم، درحالی‌که دست‌سرنوشت ما را چنین نزدیک به جهان اسلام پیوند داده است؟

۵

همان‌طور که در بالا معلوم شد، اعراب و ایرانیان در ادبیات ما دارای دو تصویر هستند: تصویرهای کلامی و لغوی و تصویرهای جغرافیایی-قوم‌نگاری. پیوند این دو جریان در فعالیت‌های

۱. ترجمه از: مرضیه یحیی‌پور، زینب صادقی سهل‌آباد، میخائل لرماتنف و مشرق‌زمین (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۰)، صص. ۱۲۲-۱۲۳. - م.

2. F'odorov

۳. بالاپوشی گشاد که بیشتر در میان اعراب شمال آفریقا رواج داشت و از آنجا به اروپا و روسیه هم رسید. - م.

خلافت شاعران ما، از زمان گریبایدوف و پوشکین، مسئله‌ای بسیار رایج است. چهره شاخص در این زمینه بونین است. این پیوند را در شعر «رد پا»ی او می‌بینیم. همچنین به شعرهای «شب قدر» و «راز» او اشاره می‌کنم. گمان می‌کنم که تلفیق آشنایی مکتوب با مشرق‌زمین و تجربیات و دانسته‌های شخصی و مستقیم از مشرق‌زمین مطلوب‌ترین دستاورد برای آثار شاعری است که درباره شرف می‌نویسد.

رویکرد تاریخی به اعراب و ایرانیان، گذشته از مضامین قرآنی پوشکین و شخصیت حضرت محمد (ص) در شعرهای بونین (شعر «محمد و صفیه») در ابتدای منظومه یوحنا دمشقی آلکسی تالستوی^۱ نیز وجود دارد.

قافیه، وزن و صنایع مختلفی را می‌توان برشمرد که فنون شرقی در اشعار روسی به شمار می‌آیند. درباره ورود قالب غزل و مثنوی پیش‌تر صحبت شد. «غزل» اکنون هم، مستقل از موضوع عربی یا فارسی، به صورت قالبی جداگانه وجود دارد و به‌خصوص مورد پسند و یاچسلاو ایوانوف^۲ است، برای نمونه: «مقدر بود بر ما که بنده مارها و خورشیدهای زورمند باشیم» (از مجموعه *Cor Ardens*) و نمونه‌های دیگر. از میان آرایه‌های ادبی که در شرق مسلمان ارزشمند است و در غرب گاه نقص شعر به شمار می‌رود، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱. «جناس»: دو واژه هم‌خانواده، معمولاً با معنی‌های مختلف، در مجاورت یا نزدیک به هم به کار می‌روند. «و خوردن خرده‌های نان در خیمه‌ای خُرد»...
۲. «طباق» - تضاد. دو مفهوم در یک مصرع در مقابل هم قرار می‌گیرند: «آنجاست شیرینی گل و تلخی بادام» (فیودوروف، سائت‌ها)
۳. متوازن بودن همه واژه‌های دو بیت یا مصراع مجاور [ترصیع]:

	کردند همه‌همه	بهاری	آب‌های
(آرینی گالینیشف- کوتوزوف ^۳).	زدند نعره	شاد	صاعقه‌های
	فعل	صفت	اسم

۴. قافیة درونی:

راست است که خار بدرفتار گل

۱. Aleksey Tolstoy, آلکسی کانستانتینوویچ تالستوی شاعر و نمایش‌نامه‌نویس قرن نوزدهم روسیه است. با آلکسی نیکالایوویچ تالستوی، نویسنده قرن بیستمی که شهرت بیشتری دارد، اشتباه نشود. - م.

2. V'acheslav Ivanov

3. Arseniy Golenishchev-Kutuzov

عمیقاً در تو فرو رفته (فت)

به ویژه آندری بلی اغلب از آرایه‌های ادبی شرقی، شاید بدون آگاهی از رنگ‌وبوی خاورمیانه‌ای‌شان، استفاده می‌کند. منظومه نخستین دیدار او یا نثر گاه قافیه‌دارش مملو است از دستاوردهای شعر کشورهای اسلامی، که بالاتر به اختصار برشمردیم. البته، در اینجا به هیچ وجه نمی‌توان از تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری صحبت کرد، بلکه بحث درباره تکامل موازی دو ادبیات مستقل است.

۶

خطاها و کاستی‌ها در شعرهای روسی اختصاص یافته به اعراب و ایرانیان بیش از همه در آگاهی نداشتن از *couleur locale*^۱ و شناخت ناکافی از موضوع وصف خلاصه می‌شود. گاهی تصاویری از اسطوره‌های کلاسیک یونان و روم باستان به شرق مسلمان آورده می‌شود (قس. «سینه^۲») در شعر «قرص ماه» اثر ماریتا شاگینیان^۳، مجموعه «Orientalia». در ابیات او جزئیات دیگری نیز مشاهده می‌شود که حاکی از آشنایی بسیار محدود اوست: برای نمونه، «شیخ خادم قرآن» یا خانمی که قرآن را دروغ‌زن و ابن‌رشد را حيله‌گر می‌داند! شاعران ممکن است کمترین آگاهی از کشورهای دور و ناآشنا نداشته باشند ولی اغلب به خود اجازه می‌دهند مطالبی درباره کشور همسایه بیاورند. حتی آرناییشین در منظومه خود تحت عنوان «سلام» در دهه ۱۸۳۰ می‌نویسد:

«بگذار ژین‌سنگ سلام مرا به پایان برساند»

ژین‌سنگ (گیاه جوانی)، ریشه گیاهی چینی، در منظومه‌ای آمده است که صحنه وقایع آن بغداد است (درست است که بر اساس منظومه، نباتات همه کشورهای در باغ بغداد می‌روید، اما *couleur locale* با یک واژه چینی زایل شده است). یکی دیگر از موارد ناموفق را باید آن دانست که گومیلیوف، در افسانه نمایشی فرزند خدا، حافظ را به صحبت با پرندگان در شعرهایی وامی‌دارد که قالب آن‌ها از مالایی‌ها اقتباس شده است و «پانتوم» نامیده می‌شود. چنین خطاهایی در آثار گومیلیوف کم‌شمار نیست: در منظومه سیاه‌پوستان افریقایی تحت عنوان «هراس پرستاره»، شاعر از بادی «از کوه‌های ایران به سوی رود فرات» سخن می‌گوید. بخشیدن لغزش‌های زمانی و تاریخی (قس. شعرهای جدید عربی که گومیلیوف در نمایش نامه بالاپوش زهر آگین در دهان امرؤالقیس گذاشته) از لغزش‌های قوم‌نگارانه و جغرافیایی جایز تر است. اشتباه دیگری نیز در میان

۱. فرانسوی: «رنگ‌وبوی محلی». — م.

۲. الهه ماه در اسطوره‌های یونانی. — م.

است: اروپایی کردن افراطی. اگر نخل در هنر شعر عربی-اسپانیایی حتی توانایی گریستن هم ندارد، در شعر لرمانتوف، سه نخل بر خداوند می‌شورند. ولی لرمانتوف را چه کار با شعر عربی-اسپانیایی؟ نباید فراموش کرد که قوه تخیل شاعر آزاد است! بر اساس مطالب گفته و نقل شده، می‌توان تعریفی کلی به این گونه ارائه داد: «اگزوتیسم» در شعر جنبه‌ای از هنر شعر است که شعر در آن، بیش از همه، به هنر شعر بیگانه نزدیک و با ویژگی‌های شعر کلاسیک اروپا (که از قرن ششم پیش از میلاد تا قرن نوزدهم پدید آمده) متفاوت است. این نزدیکی و شباهت می‌تواند از رویکرد صرفاً نظاره‌ای به بیگانه پدید آمده باشد یا از راه درک قلبی شعر بیگانه و پردازش مطالب آثار شاعرانه خارجی. بسته به اینکه این عنصر بیگانه چقدر شفاف، چشمگیر، گویا، ناآشنا، غیر معمول و حیرت‌آور باشد، وارد حوزه درک ما از «غرابت» می‌شود یا نمی‌شود.

۱. عبدالرحمن اول اموی، نخستین حاکم مستقل اسپانیای مسلمان، که ناگزیر شده بود از سوریه به اسپانیا بگریزد، با دیدن نخلی میهنش را به یاد آورد و این ابیات را سرود:
«ای نخل، مثل من، تو اینجا غریبی،
و رفته‌ای به سوی غرب، به دور از ریشه‌های آشنا.
زاری کن! اما مگر نخلی که برای بی‌خردی‌های من خلق نشده
می‌تواند نگاه به زیر افکند و اشک بریزد؟»

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۵/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۸

doi 10.22034/nf.2024.211747

معرفی روایت حماسی روسی از نبرد پدر و پسر

آبتین گلکار* (عضو وابسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران)

چکیده: نبرد پدر و پسر از نقش‌مایه‌های پرکاربرد در ادبیات حماسی اقوام مختلف جهان بوده و پژوهشگران بسیاری این نقش‌مایه را از جنبه‌های گوناگون، و از جمله با نگاه تطبیقی، بررسی کرده‌اند. یکی از نمونه‌های قابل‌اعتنای کاربرد این نقش‌مایه در متون حماسی روایت روسی نبرد دو پهلوان پدر و پسر است که به رغم شباهت‌های بارز با نسخه ایرانی (نبرد رستم و سهراب در شاهنامه) تاکنون به فارسی ترجمه نشده و پژوهشگران ما ناگزیر به آشنایی با خط سیر و ماجرای کلی آن بسنده کرده‌اند. در این مقاله، ترجمه مشهورترین گونه روایت روسی نبرد پدر و پسر ارائه شده و ضمن معرفی ویژگی‌های ساختار و سبکی آن، به نکته‌هایی درباره شباهت‌ها و تفاوت‌های نسخه‌های روسی و فارسی نبرد پدر و پسر پرداخته می‌شود تا ثابت شود که این دو حماسه، مستقیم یا با واسطه، با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند و شباهت‌های آنها را نمی‌توان با تصادف یا همسانی شرایط تاریخی و اجتماعی توجیه کرد.

کلیدواژه‌ها: حماسه، نبرد پدر و پسر، شاهنامه، بیلینا، ایلینا مورومیتس.

مقدمه

نبرد میان دو پهلوان که رابطه پدر و پسر می‌نشان برقرار است از موضوعاتی است که در حماسه‌های بسیاری از اقوام و ملل جهان به چشم می‌خورد. مقایسه و سنجش شباهت‌ها و تفاوت‌های این روایت‌های مختلف از درون‌مایه‌ای واحد تاکنون توجه پژوهشگران بسیاری را به خود جلب کرده و به یافته‌های جالب‌توجهی منجر شده است. در ایران، مقاله «یکی داستان است پر آب چشم» جلال خالقی مطلق را شاید بتوان چشمگیرترین نمونه پژوهش‌های تطبیقی درباره این موضوع به شمار آورد. خالقی مطلق در این

* abtin@mail.ru

مقاله به بررسی چهار روایت فارسی، روسی، آلمانی و ایرلندی از نبرد پدر و پسر پرداخته و از جمله به این نتیجه رسیده است که برخی از تفاوت‌های موجود در این روایت‌ها را باید با توجه به میزان تمدن و «شهری‌گری» مخاطبان آثار توجیه کرد و مثلاً «در اجتماعی که روایت ایرانی و ایرلندی را ساخته و یا بهتر بگوییم پرداخته‌اند، مردم و ادیبانشان به این پایه از شهریگری رسیده بوده است که به هیچ بهانه‌ی حاضر نبوده‌اند بپذیرند که پدری دانسته بر سینه پسر خود نشیند و با دشمنه سینه او را بشکافد. از این رو لحظه شناسایی را به پس از فاجعه انداخته‌اند و با این کار بر شدت و تأثیر فاجعه نیز افزوده‌اند» (خالقی مطلق ۱۸۴). خالقی مطلق همچنین برخی از روایات محلی قفقازی این داستان را، که برخی پژوهشگران روس نیز در اواخر قرن نوزدهم به وجودشان اشاره کرده بودند (مثلاً رک. میلر^۱، ضمیمه، ص ۴۲-۵۳)، در مقاله خود آورده است. در میان پژوهشگران غیرایرانی نیز پیش از همه باید از موری آتونی پاتر و کتاب او با عنوان رستم و سهراب: درون‌مایه حماسی نبرد پدر و پسر: بررسی پیدایش و کاربرد آن در ادبیات و سنت‌های عامه (۱۹۰۲) یاد کرد که در آن روایت‌های مختلفی از نبرد پدر و پسر را در میان اقوام مختلف نقل و بررسی کرده است. این کتاب با عنوان نبرد پدر و پسر در ادبیات جهان به فارسی ترجمه شده است.

یکی از روایت‌های مشهور نبرد پدر و پسر که در بسیاری از پژوهش‌های تطبیقی از آن سخن به میان می‌آید (به ویژه وقتی یک سویه تطبیق شاهنامه فردوسی باشد) روایت روسی آن است. سرودهای حماسی روسی، که در متون علمی سایر زبان‌ها نیز بسیاری از اوقات با همان لفظ روسی «بیلینا» (bylina، былина، به معنی «آنچه بوده»، «آنچه اتفاق افتاده») خوانده می‌شوند، از سده‌های یازدهم تا شانزدهم در روسیه سروده شدند و رواج داشتند و به صورت شفاهی، به توسط نقلانی که تنها حافظان این سرودها بودند، از نسلی به نسل دیگر و از منطقه‌ای به مناطق دیگر منتقل می‌شدند و تازه در سده هجدهم و نوزدهم میلادی بود که قوم‌نگارانی به ثبت و مکتوب کردن آنها همت گماشتند. علت وجود نسخه‌های متعدد و متفاوت و گاه حتی متضاد از یک بیلینای واحد همین کتابت دیرنگام و دخل و تصرف‌هایی است که نقلان، بنا به سلیقه خود یا شنوندگان، در آنها روا می‌داشتند. گاه جزئیاتی از داستان نیز در این فرایند برای همیشه از دست رفته است، مثلاً در صورت نخستین بیلینایی که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد، نام و کنیه سی و سه پهلوان روس ذکر می‌شد و راوی خود تصریح می‌کند که زمانی همه این نام‌ها را به یاد داشت، ولی در هنگام ثبت روایت از به یاد آوردن آنها ناتوان ماند و تا امروز نیز نشانی از این فهرست به دست نیامده است (بیلیناها^۲ ۱۶۳).

بزرگ‌ترین و مشهورترین پهلوان بیلیناهای روسی ایلینا مورومتس یا ایلینا مورومی^۳ نام دارد. پژوهشگران بسیاری، مانند ولادیمیر استاسوف، فسولود میلر، و ولادیمیر مینورسکی، در سده‌های

1. Miller 2. *Bylinas* 3. Илья Муромец, Илья Муромets or Ilya of Murom
موروم (Murom) شهری است واقع در سیصدکیلومتری جنوب شرقی مسکو. نام پهلوان روس در زبان روسی (ایلینا مورومتس) اشاره دارد که او اهل این شهر بوده است، هرچند در برخی از نخستین روایت‌های مربوط به ایلینا ادامه نام او به شکل‌های دیگری نیز ثبت شده است و از جمله او را به شهر موروووسک (موروفسک فعلی) در اوکراین نیز منسوب دانسته‌اند.

نوزدهم و بیستم به شباهت بیلیناهای مربوط به ایلیا با حماسه‌های سایر ملل، از جمله شاهنامه فردوسی، و شباهت شخصیت و پهلوانی‌های او به رستم اشاره و از جمله نبرد ایلیا با پسرش را با داستان رستم و سهراب مقایسه کرده‌اند و قائل به تأثیرپذیری آشکار بیلیناهای روسی از حماسه‌های فارسی بوده‌اند. در ایران نیز، غیر از خالقی مطلق، محمد مختاری و بهار مختاریان درباره مقایسه نبرد پدر و پسر در حماسه‌های ایرانی و روسی مطلب نوشته‌اند، ولی از آنجا که متن اصلی این بیلینا (و البته سایر بیلیناها) تا کنون به فارسی ترجمه نشده و در آثار یادشده، و حتی در کتاب پاتر، فقط گزارشی از رخدادهای مهم آن آمده است، ارائه ترجمه‌ای کامل از آن می‌تواند پژوهشگران آتی را در این زمینه یاری کند. به همین دلیل در اینجا نخست ترجمه یکی از مشهورترین روایت‌های روسی این نبرد ارائه می‌شود و سپس نکاتی درباره بررسی تطبیقی این متون حماسی ذکر خواهد شد.

راه‌بند پهلوانان^(۱) (ایلای مورومی و ساکولنیک^(۲))

- | | | | |
|----|--|----|---|
| ۱ | زمانی پهلوانان در راه‌بندی قراول می‌دادند،
در نزدیکی شهر، در دوازده ویرستا ^(۳) بی آن،
پانزده سال بود که این‌جا به سر می‌بردند.
سی پهلوان بودند و یکی نیز؛ | ۲۰ | پرمیا واسیلویچ هم این‌جا بود،
رادیوون بلندبالا هم این‌جا بود،
میکیتای پهن‌شانه هم این‌جا بود،
پاتانوشکای لنگ هم این‌جا بود،
غیر از آن‌ها پاتیک میخایلو، پسر ایوان هم
این‌جا بود، |
| ۵ | نه اسب‌سواری دیدند، نه پیاده‌ای،
نه رهگذری، نه سوارکاری،
نه گرگ خاکستری به این سو شتافته بود،
نه شاهین برومند به این‌جا پر کشیده بود،
و نه پهلوان غیرروس از این‌جا گذشته بود. | ۲۵ | غیر از آن‌ها دونای، پسر ایوان، هم این‌جا بود،
چوریلو، پسر پلیونکا، هم این‌جا بود،
اسکاپین، پسر ایوان هم این‌جا بود،
دو برادر، دو برادر تنی هم این‌جا بودند،
لوکا و ماتوی، پسران پیوتر ^(۷) ... ^(۸) |
| ۱۰ | سی پهلوان بودند به اضافه یکی:
آتامان ^(۴) شان قزاق پیر، ایلای مورومی، بود،
ایلای مورومی، پسر ایوان،
دستیارش سامسون کالیبانویچ بود،
دابرینیا میکیتیچ ^(۵) هم کاتب بود،
آلیوشا پاپوویچ ^(۶) هم آشپز بود،
میشکا تاراپانیشکا هم مهتر بود،
واسیلی بوسلاویچ هم این‌جا بود،
واسنکا ایگناتویچ هم این‌جا بود،
دوک استپانویچ هم این‌جا بود، | ۳۰ | آغاز ماجرا در روزی آفتابی بود،
در روشنایی سپیده‌دم،
در هنگام برآمدن خورشید تابان؛
ایلای مورومی پیر برخاست،
ایلای مورومی، پسر ایوان، برخاست.
با آب چشمه دست و رو شست،
با حوله سفید دست و رو خشک کرد،
در پیشگاه خداوند ایستاد، |
| ۱۵ | | ۳۵ | |

- ۴۰ به درگاه خداوند دعا کرد،
 طبق آداب صلیب کشید،
 طبق رسوم تعظیم کرد،
 به درگاه مسیح نیایش کرد؛
 خودش چکمه را به پای برهنه‌اش کشید،
 و پوستین راسویش را به یک شانه،
 و کلاه نمودی‌اش را روی یک گوش.
- ۴۵ دوربین دیده‌بانی‌اش را برداشت،
 پیرمرد بیرون رفت،
 به هر طرف نگاه انداخت،
 به سمت شرق نگاه انداخت:
 دید پایتخت‌مان، کی‌یف‌گرا^(۹)، صحیح و سالم است؛
- ۵۰ به سمت جنوب نگاه انداخت:
 چمنزارهای سرسبز صحیح و سالم بودند؛
 به سمت غرب نگاه انداخت:
 جنگل‌های تاریک صحیح و سالم بودند؛
 به سمت شمال نگاه انداخت:
 کوه‌های یخ صحیح و سالم بودند؛
- ۵۵ به سمت شمال شرقی نگاه انداخت:
 دریای آبی ما صحیح و سالم بود،
 دشت پهناور ما صحیح و سالم بود،
 دشت کولیگوای ما، دشت ساروچینای
 پرافتخار ما^(۱۰).
- ۶۰ آن‌جا، در میان دود، در میان مه، معلوم نبود
 درنده‌ای می‌دود،
 معلوم نبود درنده‌ای می‌دود، یا شاهینی می‌پرد،
 یا جزیره شکوهمند بویان^(۱۱) به جنب‌وجوش
 درآمده است،
 یا کوه‌های ساراتوف^(۱۲) بر خود صلیب می‌کشند،
 یا پهلوانی آن‌جا در حرکت است و تفریح می‌کند:
 جلو او گرگ خاکستری می‌دود،
- پشتش سگ تازی سیاه می‌دود،
 بر شانه راستش گنجشک نشسته است،
 بر شانه چپش شنقاری سفید،
 به دست چپ کمانی کشیده گرفته،
 به دست راست تیری آبدیده،
 تیری آبدیده و پرنشانه؛
 نه آن عقابی که پر کبود دارد،
 بل آن عقابی که خون کبود دارد،
 نه آن عقابی که بر بلوط می‌نشیند،
 بل آن عقابی که بر دریای آبی است،
 همان عقابی که بر سنگ خاکستری آشیانه می‌سازد.
 پهلوان سوار بر اسب تیری پرتاب می‌کند،
 و تیر را به زمین نمی‌اندازد،
 تیر را در هوا می‌گیرد،
 و حالا به چادر سفید نزدیک می‌شود،
 و خودش تومار سریعی می‌نویسد؛
 بر زانوی راستش کاغذی نگه داشته،
 بر زانوی چپش دواتی نگه داشته،
 به دست راست پری نگه داشته،
 به سرعت تومار و کاغذی می‌نویسد.
- ۸۵ آن تومار و کاغذ را پرتاب می‌کند،
 به سوی همان چادر مخمل سفید.
 ایلیا مورومتس، قزاق پیر، آن را برمی‌دارد.
 در تومار چنین نوشته شده است،
 در تومار چنین درج شده است:
 «من به پایتخت کی‌یف‌گرا می‌روم،
 در پایتخت کی‌یف‌گرا رعد و توفان به راه می‌اندازم،
 کلیساهای بزرگ را به خاکستر می‌نشانم،
 مهمانسراهای بزرگ شاهی را به آتش می‌کشم،
 کتاب‌های عظیم را در لجن لگدمال می‌کنم،
 شمایل و تمثال‌های معجزه‌آفرین را به آب می‌اندازم،
 شاهزاده را در دیگ می‌پزم،

به دست راست تیری آبدیده،
 تیری آبدیده و پرنشانده؛
 نه آن عقابی که پر کبود دارد،
 ۱۳۰ بل آن عقابی که خون کبود دارد،
 نه آن عقابی که بر بلوط می نشیند،
 بل آن عقابی که بر دریای آبی است،
 همان عقابی که بر سنگ خاکستری آشیانه می سازد.
 پهلوان سوار بر اسب تیری پرتاب می کند،
 ۱۳۵ و تیر را به زمین نمی اندازد،
 تیر را در هوا می گیرد،
 و حالا به چادر سفید نزدیک می شود،
 و خودش تومار سریعی می نویسد؛
 بر زانوی راستش کاغذی نگه داشته،
 ۱۴۰ بر زانوی چپش دواتی نگه داشته،
 به دست راست پری نگه داشته،
 به سرعت تومار و کاغذی می نویسد.
 آن تومار و کاغذ را پرتاب می کند،
 به سوی همان چادر مخمل سفید.
 ۱۴۵ ایلیا مورومتس، قزاق پیر، آن را برمی دارد.
 در تومار چنین نوشته شده است،
 در تومار چنین درج شده است:
 «من به پایتخت کی یف گراد می روم،
 در پایتخت کی یف گراد رعد و توفان به راه می اندازم،
 ۱۵۰ کلیساهای بزرگ را به خاکستر می نشانم،
 مهمانسراهای بزرگ شاهی را به آتش می کشم،
 کتاب های عظیم را در لجن لگدمال می کشم،
 شمایل و تمثال های معجزه آفرین را به آب می اندازم،
 شاهزاده را در دیگ می پزم،
 ۱۵۵ ملکه را از آن خود می کنم.»
 در این جا همه پهلوانان روس از جا جستند.
 ایلیا مورومتس، قزاق پیر، می گوید:
 «چه کسی را دنبال این پهلوان بفرستیم؟»

ملکه را از آن خود می کنم.»
 پیر مرد وارد چادر سفید می شود:
 ۱۰۰ «آه شما ای سپاهیان دلاور،
 ای سپاهیان دلاور و قسم خورده!
 خوابتان طولانی نشده؟ وقت برخاستن است!
 من پیر مرد بیرون رفتم،
 به هر طرف نگاه انداختم،
 ۱۰۵ به سمت شرق نگاه انداختم:
 دیدم پایتختمان، کی یف گراد، صحیح و سالم
 است؛
 به سمت جنوب نگاه انداختم:
 چمنزارهای سرسبز صحیح و سالم بودند؛
 به سمت غرب نگاه انداختم:
 ۱۱۰ جنگل های تاریک صحیح و سالم بودند؛
 سمت شمال نگاه انداختم:
 کوه های یخ صحیح و سالم بودند؛
 به سمت شمال شرقی نگاه انداختم:
 دریای آبی ما صحیح و سالم بود،
 ۱۱۵ دشت پهناور ما صحیح و سالم بود،
 کولیگوای ما، ساروچینای پرافتخار ما.
 آن جا، در میان دود، در میان مه، معلوم نبود
 درنده ای می دود،
 معلوم نبود درنده ای می دود، یا شاهینی می پرد،
 یا جزیره شکوهمند بویان به جنب و جوش درآمده
 است،
 ۱۲۰ یا کوه های ساراتوف بر خود صلیب می کشند،
 یا پهلوانی آن جا در حرکت است و تفریح می کند:
 جلو او گرگ خاکستری می دود،
 پشتش سگ تازی سیاه می دود،
 بر شانه راستش گنجشک نشسته است،
 ۱۲۵ بر شانه چپش شفقاری سفید،
 به دست چپ کمانی کشیده گرفته،

- سامسون کالیانویچ را بفرستیم؟
۱۶۰ ولی او ذاتاً خواب‌آلود است،
از سر غفلت سرِ پرخروشش را به باد می‌دهد؛
دونای، پسر ایوان، را بفرستیم؟
ولی او ذاتاً آتشین مزاج است،
از سر غفلت سرِ پرخروشش را به باد می‌دهد؛
۱۶۵ آلیوشا پاپوویچ را بفرستیم؟
ولی او ذاتاً آتشین مزاج است،
سرِ پرخروشش را به باد می‌دهد؛
میشکا تاراپانیشکا را بفرستیم؟
ولی او ذاتاً عجول است،
۱۷۰ سرِ پرخروشش را به باد می‌دهد؛
دو برادر را بفرستیم، دو برادر تئی،
لوکا و ماتوی، پسران پیوتر را؟
ولی آنان ذاتاً گردنکش‌اند،
گردنکش‌اند و خاضع،
۱۷۵ سرِ پرخوششان را به باد می‌دهند؛
دابیرینیا میکیتیچ را بفرستیم؟
آخر او ذاتاً آداب‌دان است،
آداب‌دان است و درستکار است،
می‌تواند با این جوان رشید مصاف دهد،
۱۸۰ می‌تواند با این جوان رشید رویارو شود،
می‌تواند احترام شایسته این جوان رشید را به جا آورد.»
تا گوش پهلوان این را شنید،
تا چشم پهلوان این را دید،
دابیرینیا در دم مشغول مهیا کردن سازوبرگش شد،
۱۸۵ دابیرینیا در دم مشغول تدارک اسباب پهلوانی شد؛
دابیرینیا به اصطبل شاهی دوید،
اسبی برداشت و هفت زنجیر،
هفت زنجیر و هفت مهار.
پارچه کلفتی روی اسب گذاشت،
۱۹۰ روی پارچه نم‌نرمی گذاشت،
- روی نم‌زین چرکسی گذاشت،
آن را با دوازده دوال ابریشمی به شکم اسب می‌بندد،
سیردهمی را به پشت ستون فقرات اسب می‌بندد،
آن را از پشت اسب رد می‌کند،
۱۹۵ نه برای خودنمایی جوانانه،
بل برای استواری پهلوانانه.
آن‌گاه کلاه پشمالویش را برداشت،
با همه پهلوانان روس خداحافظی کرد.
ندیدند چه پهلوانانه تاخت،
۲۰۰ فقط دیدند دابیرینیا روی اسب پرید،
روی اسب پرید و پا در رکاب گذاشت،
پا در رکاب گذاشت و به اسب تازیانه زد.
پهلوان دلیرانه می‌تاخت،
اسب خوب می‌دوید،
۲۰۵ می‌دیدند در دشت پهناور غباری به پا شده،
از گوش‌های اسب ستون دود بیرون می‌زند،
از چشمانش جرقه می‌جهد،
از پره‌های دماغش شعله می‌خیزد،
یال خاکسترفامش افشان می‌شود،
۲۱۰ و دمش همچون لوله‌ای در هم می‌پیچد.
در دشت پهناور به سوی پهلوان می‌تازد،
دابیرینیا در این جا بانگ نخست را سر داد:
«من پهلوان راستین هستم که به قراول ایستاده‌ام.
تو پهلوان راستین نیستی که مسیرت را کج می‌کنی.»
۲۱۵ تاتار می‌تاخت و رو بر نمی‌گرداند.
دابیرینیا دومین بانگش را سر داد:
«من پهلوان راستین هستم که به قراول ایستاده‌ام.
تو پهلوان راستین نیستی که مسیرت را کج می‌کنی.»
تاتار می‌تاخت و رو بر نمی‌گرداند.
۲۲۰ آنگاه بود که دابیرینیا به ناسزا درآمد:
«می‌تازی و می‌روی، پست فطرت؟!
تو، زاغ سفیدپهلوی، پرواز می‌کنی و می‌روی،

۲۵۵ «حتی اگر قزاق پیر خودش هم به جای تو بیاید، خودش هم نمی‌تواند سد راه من شود.»
 در این جا انگار مصیبتی بر پهلوان پیر نازل شد، تأسف عظیمی بر وجودش افتاد،
 ۲۶۰ شانه‌های زورمندش از هم فاصله گرفتند، قلب پرشورش شعله‌ور شد،
 انگار که در دیگ جوشانی باشد، آرام و قرار از کف داد:
 «آه، شما، پهلوانان روس!
 اسب مرا زین و یراق کنید،
 تنگ و توبره‌اش را مهیا کنید،
 ۲۶۵ ساز و برگ پهلوانی را فراهم کنید.»
 اسب را زین و یراق کردند.
 ندیدند چه پهلوانانه تاخت،
 فقط دیدند پیر مرد روی اسب پرید،
 روی اسب پرید و پا در رکاب گذاشت،
 ۲۷۰ و کلاه نمده‌اش را برداشت:
 «بدرود، هم‌زمان دلیر!
 پیش از آنکه فرصت کنید شوربای کلماتان را در
 دیگ بپزید،
 سر این پهلوان را برایتان می‌آورم.»
 می‌دیدند در دشت پهناور غباری به پا شده،
 ۲۷۵ از گوش‌های اسب ستون دود بیرون می‌زند،
 از چشمانش جرقه می‌جهد،
 از پره‌های دماغش شعله می‌خیزد،
 یال خاکسترفامش افشان می‌شود،
 و دمش همچون لوله‌ای در هم می‌پیچد.
 ۲۸۰ در دشت پهناور به سوی پهلوان می‌تازد،
 در فاصله سه فرسخی از شهر کی‌یف.
 پیر مرد در این جا بانگ نخست را سر داد:
 «من پهلوان راستین هستم که به قراول ایستاده‌ام.
 تو پهلوان راستین نیستی که مسیرت را کج می‌کنی.»
 ۲۸۵ تاتار می‌تاخت و رو بر نمی‌گرداند.

تو، کلاغ بی‌بال‌وپر، پرواز می‌کنی و می‌روی،
 کلاغ بی‌بال‌وپر بی‌عار،
 ۲۲۵ مسیرت را به بانگ قراول کج نمی‌کنی؟
 انگار ما پهلوانان را به هیچ گرفته‌ای؟»
 در این جا بود که تاتار مسیرش را کج کرد،
 دابرینا را از روی اسب بلند کرد،
 یک پس‌گردنی به او زد،
 ۲۳۰ یک اردنگی به آن اضافه کرد،
 او را دوباره روی اسب نشانند:
 «حالا برو به قزاق پیر بگو
 حتی اگر خودش هم به جای تو بیاید،
 خودش هم نمی‌تواند سد راه من شود.»
 ۲۳۵ دابرینا نیمه‌جان بر اسب نشسته بود و می‌رفت
 دابرینا نیکیتیچ عزیز و نازنین می‌رود
 به سوی همان چادر سفید خودش،
 و حال قزاق پیر به استقبالش می‌آید،
 قزاق پیر، ایلای مورومی:
 ۲۴۰ «این تویی دابرینا نیکیتیچ عزیز؟
 چرا مثل همیشه راه نمی‌روی؟
 مثل همیشه، مثل گذشته‌ها؟
 سر پرخروشت را آویزان نگه داشته‌ای،
 چشمان پرفروغت را پایین انداخته‌ای.»
 ۲۴۵ دابرینا نیکیتیچ رشید می‌گوید:
 «در دشت پهناور بر سوار تاتار تاختم،
 دو بار بر او بانگ زدم،
 تاتار می‌رفت و سر بر نمی‌گرداند.
 تا آن‌که من به ناسزا درآمدم.
 ۲۵۰ در این جا بود که تاتار مسیرش را کج کرد،
 مرا از روی اسب بلند کرد،
 یک پس‌گردنی به من زد،
 یک اردنگی به آن اضافه کرد،
 و چنین حرفی به من زد:

- پیر مرد دومین بانگش را سر داد:
«من پهلوان راستین هستم که به قراول ایستاده‌ام.
تو پهلوان راستین نیستی که مسیرت را کج می‌کنی.»
تاتار می‌تاخت و رو بر نمی‌گرداند.
۲۹۰ آنگاه بود که پیر مرد به ناسزا درآمد:
«می‌تازی و می‌روی، پست فطرت؟!
تو، زاغ سفیدپهلو، پرواز می‌کنی و می‌روی،
تو، کلاغ بی‌بال و پر، پرواز می‌کنی و می‌روی،
کلاغ بی‌بال و پر بی‌عار،
۲۹۵ مسیرت را به بانگ قراول کج نمی‌کنی؟
انگار ما پهلوانان را به هیچ گرفته‌ای؟»
در این جا بود که تاتار مسیرش را کج کرد،
تاتار گرگ خاکستری را رها کرد،
تاتار سگ تازی سیاه را رها کرد،
۳۰۰ گنجشک را از شانه راستش،
شنقار سفید را از شانه چپش.
«بدوید، بپرید، از من دور شوید،
صاحب مهربان‌تری پیدا کنید،
من و پیر مرد باید در هم بیاویزیم، نه آنکه پیوند
برادری ببندیم،
۳۰۵ من و پیر مرد باید در هم بیاویزیم، تا خدا کدامان را
یاری کند.»
انگار که دو کوه به هم برخورد کنند،
دو پهلوان به هم آویختند،
شمشیرهای تیزشان را به دست گرفتند،
چند شبانه‌روز تمام شمشیر زدند،
۳۱۰ نه زخمی شدند، نه به خون افتادند،
شمشیرهای تیزشان شکست،
شکست و دندان‌دندان شد،
آن افزار را به زمین عریان افکندند،
دست به گرزهای جنگی شان بردند،
۳۱۵ چند شبانه‌روز تمام مبارزه کردند و چماق زدند،
نه زخمی شدند، نه به خون افتادند،
گرزهای جنگی شان گُر گرفت،
گُر گرفت و آب شد،
آن افزار را به زمین عریان افکندند،
۳۲۰ دست به نیزه‌های شرقی شان بردند،
چند شبانه‌روز تمام نیزه زدند و مبارزه کردند،
نه زخمی شدند، نه به خون افتادند،
نوک نیزه‌هایشان شکست،
نیزه‌ها شکست و کج شد،
۳۲۵ آن افزار را به زمین عریان افکندند،
از اسب‌هایشان پایین جستند،
و مشغول زورآزمایی تن به تن شدند.
از بخت بد پهلوان پیر،
آن‌گاه که نوبت به رجز خوانی او رسید،
۳۳۰ پای چپش لغزید،
پای راستش خم شد،
پهلوان پیر بر زمین عریان افتاد،
نامتعادل همچون درخت نارس بلوط.
ساکولنیک بر سینه سپید او جست،
۳۳۵ زره پولادین او را درید،
خنجر خود را از غلاف کشید،
می‌خواست سینه سپید او را بشکافد،
می‌خواست قلب خروشانش را تماشا کند.
در این جا پهلوان پیر به گریه افتاد:
۳۴۰ «آه تو ای مادر مقدس!
چرا از من رو گرداندی؟
من در راه دفاع از مسیحیت ایستاده بودم،
من در راه دفاع از کلیسا و مؤمنان ایستاده بودم.»
ناگهان انگار باد خوشه گندمی را لرزاند،
۳۴۵ نیروی پهلوان پیر دوچندان و سه‌چندان شد،
ساکولنیک را از روی سینه سپیدش پایین انداخت،
و خود بر سینه سیاه او جهید،

۳۸۰ او جنگاوری دلیر و بی پرواست،
و علاوه بر آن، یک چشم است.»
پهلوان پیر ناگهان بر روی پاهای چابکش جست،
او را به سینه سپید خود فشرد،
به سینه سپید و قلب خروشانش،
۳۸۵ دهان شیرین او را بوسید:
«آه، تو فرزند من، فرزند عزیز من،
فرزند من، فرزند دلبنده من!
من و مادرت در دشت پهناور
با هم رویارو شدیم،
۳۹۰ نیرویمان را محک زدیم،
نه زخمی شدیم، نه به خون افتادیم،
من و او عشقی جسمانی خلق کردیم،
عشقی جسمانی و قلبی،
و تو را، فرزند، به دنیا آوردیم.
۳۹۵ حال نزد مادرت برو،
او را به شهر کی یف بیاور،
تو نخستین پهلوان من خواهی بود،
من و تو در کنار هم هم‌آوردی نخواهیم داشت.»
پهلوانان از هم جدا شدند.
۴۰۰ ساکولنیک به سوی خانه خود می‌رود،
به خانه خود، برج مرتفع خود،
مادرش به استقبال می‌آید:
«آه، تو فرزند من، فرزند عزیز من،
فرزند من، فرزند دلبنده من!
۴۰۵ چرا مثل همیشه راه نمی‌روی؟
چرا اسبب همچون گذشته‌ها نمی‌تازد؟
سر پر خروشت را آویزان نگه داشته‌ای،
چشمان پر فروغ را پایین انداخته‌ای.
آنها را به زمین عریان دوخته‌ای.»
۴۱۰ ساکولنیک چنین پاسخی می‌دهد:
«من امروز به دشت پهناور رفته بودم،

وزره پولادین او را درید،
خنجر خود را از غلاف کشید،
۳۵۰ و آن را بر سینه سیاه او فرود آورد،
ولی دستش از شانه متوقف شد.
آنگاه از او پرسید:
«تو که هستی، جوان رشید؟»
پهلوان پلید قلب آتشی داشت:
۳۵۵ «وقتی من بر سینه سپید تو بودم،
از نام و نشانت چیزی نپرسیدم.»
پهلوان پیر خنجر را برای بار دوم فرود آورد،
ولی دستش از آرنج متوقف ماند.
پهلوان پیر دوباره پرسید:
۳۶۰ «تو که هستی، جوان رشید؟»
ساکولنیک چنین پاسخی داد:
«وقتی من بر سینه سپید تو بودم،
از نام و نشانت چیزی نپرسیدم،
آن وقت تو از نسب من می‌پرسی؟»
۳۶۵ در این جا انگار مصیبتی بر پهلوان پیر نازل شد،
تأسف عظیمی بر وجودش افتاد،
خنجر را برای بار سوم فرود آورد،
ولی دستش از مچ متوقف ماند،
آنگاه از او پرسید:
۳۷۰ «آه تو ای پهلوان جوان رشید!
حالا خواهش می‌کنم به من بگو،
از کدام سرزمینی، از کدام کشوری،
از کدام دریا، از کدام شهر،
از کدام طایفه، از کدام قبیله،
۳۷۵ اسمت چیست، جوان،
اسم پدرت چیست؟»
ساکولنیک چنین پاسخی داد:
«من از سنگ لاتیر^(۱۳) هستم،
از دختری به نام زلانیگورکا^(۱۴)،

- لباس رنگینش مندرس شده بود،
آهسته به کمینگاه نزدیک شد،
۴۴۰ هیچ‌کس در کمینگاه نبود،
نه کسی بود و نه کسی آمد.
فقط پهلوان پیر در چادر سفیدش خفته بود،
خرناس پهلوان پیر به غریو تنداب مانند بود.
ساکولنیک از اسب رهوارش پایین جست،
۴۴۵ ساکولنیک به درون چادر سفید جهید،
دست به نیزه شرقی اش برد،
آن را بر سینه سپید پهلوان پیر فرود آورد،
از بخت خوش پیر مرد
صلیب طلای معجزه‌آسایش کارگر افتاد،
۴۵۰ نوک نیزه خم شد،
پس قهرمان بیدار شد،
از خواب عمیقش برخاست،
بر روی پاهای چابکش جست،
ساکولنیک را از موهای سیاهش گرفت،
۴۵۵ او را بالاتر از شانه‌های زورمندش برد،
و روی کفِ آجری انداخت،
اجل ساکولنیک در همان جا سر رسید.
پیر مرد او را بیرون برد،
دستان و پاهایش را جدا کرد،
۴۶۰ آنها را در دشت پهناور پخش کرد،
پس بدنش را به اسب راهوار او بست،
تا زاغ و کلاغ به آن نوک بزنند،
و گرگ‌های سیاه آن را بدرند.
- گاو پیر فرتوتی دیدم [...]»
پیرزن چنین پاسخی داد:
«پیر مرد حرف بی اساس نمی‌زند.
۴۱۵ من و او در دشت پهناور با هم رویارو شدیم،
نیرویمان را محک زدیم،
نه زخمی شدیم، نه به خون افتادیم،
من و او عشقی جسمانی خلق کردیم،
عشقی جسمانی و قلبی،
۴۲۰ و تو را، فرزند، به دنیا آوردیم.»
در این‌جا انگار مصیبتی بر ساکولنیک نازل شد،
تأسف عظیمی بر وجودش افتاد،
مادر را از موهای سیاهش گرفت،
او را بالاتر از شانه‌های زورمندش برد،
۴۲۵ و روی کفِ آجری انداخت،
اجل پیرزن در همان جا سر رسید.
پهلوان پلید قلب آتشی‌نی داشت،
قلبی آتشین و پاره‌پاره،
فکری در سرش پروراند،
۴۳۰ و انگار به خودش گفت:
«من که مادر خود را کشتم،
پس بروم و قزاق پیر را هم بکشم،
او حالا بسیار خسته است و خوابیده.»
پس ساکولنیک به شهر کی‌یف رفت،
۴۳۵ در راه نه چیزی خورد و نه نوشید،
نه خواب سنگینی به چشمش آمد.
زره پولادینش دریده شده بود،

ویژگی‌های سبکی و ساختاری روایت روسی نبرد پدر و پسر

پیش از آغاز بررسی تطبیقی، ذکر چند نکته در مورد متن ترجمه‌شده ضروری است:

۱. نبرد ایلیا و پسرش در روایت نقالان مختلف به گونه‌های متنوعی حکایت شده است که گاه با هم تفاوت‌های ساختاری و موضوعی آشکاری دارند. روایت انتخاب‌شده در این جا از

مشهورترین و مقبول‌ترین نمونه‌هاست که ساختار کلی آن نیز با متن مورد استناد پاتر همانندی دارد، ولی در جزئیات قدری با آن متفاوت است. گردآوری و مقایسه همه روایت‌های موجود در یک مقاله نمی‌گنجد و نیازمند پژوهشی گسترده‌تر است.

۲. باید توجه داشت بیلیناها در قلمرو ادبیات شفاهی و عامه طبقه‌بندی می‌شوند و ارزیابی مایه‌های هنری در آنها باید بر پایه این گونه آثار انجام شود و نه با تکیه بر ملاک و معیارهای آثار هنری مکتوب، مانند شاهنامه. زبان اثر نسبت به حماسه‌های فاخری مانند شاهنامه ساده‌تر و به زبان محاوره نزدیک‌تر است. یکی دیگر از نکاتی که هنگام مطالعه این بیلینا جلب نظر می‌کند، تکرارهای بسیار زیاد آن است که در آثار ادبی سخته و سنجیده قطعاً عیب به شمار می‌آید، ولی در هنر عامه و مردمی پدیده‌ای رایج و حتی مستحسن است. این تکرارها در سطوح مختلفی به چشم می‌خورد: الف) استفاده از صفت و موصوف‌های ثابت، که به کلیشه تبدیل شده‌اند، برای مثال، واژه «دشت»، که در بیلیناها محل وقوع اکثر پهلوانی‌ها و نبردهاست، تقریباً در همه جا با صفت «Чистый» (پاک) همراه می‌شود که در اینجا معنی «دشت پهناور، هموار» می‌گیرد. یا واژه «اسب» که در اغلب موارد با صفت «Добрый» (نیک؛ در اینجا: راهوار) همراه است. نکته جالب توجه اینجاست که بسیاری از این صفت‌های کلیشه‌ای دارای معنا و بار ارزشی نیز هستند، ولی گاه در کاربرد آنها برای شخصیت‌های مثبت و منفی تفاوتی مشاهده نمی‌شود و مثلاً اسب ساکولنیک (که قهرمان منفی ماجراست) نیز «راهوار» توصیف می‌شود. این گواهی است بر آنکه این صفات در این ترکیب‌ها معنای لغوی خود را از دست داده و به کلیشه تبدیل شده‌اند. در برخی از بیلیناهای دیگر می‌بینیم که مثلاً کالین‌شاه، از دشمنان سرزمین روس که غیر مسیحی و «کافر» است، خود را «سگ کافر» می‌نامد که باز نشانی است از قدرت کلیشه (مشابه آنچه ما گاه در دشنام‌گویی‌های شمر به خود در تعزیه‌های ایرانی مشاهده می‌کنیم). البته این مسئله همیشگی هم نیست و مثلاً تعبیر ثابت «سینه سپید» که برای پهلوانان مثبت به صورت کلیشه به کار می‌رود، هنگام کاربرد برای ساکولنیک به «سینه سیاه» تبدیل می‌شود.

ب) برخی از اوقات شاهد تکرار در ساختارهای نحوی هستیم (مثلاً نگاه کنید به سطور ۱۷-۲۸، یا ۴۸-۵۸، یا ۱۵۹-۱۷۵) که البته این نوع تکرار گاه در آثار ادبی مکتوب، و از جمله در شعر فارسی، نیز در زمره صنایع ادبی پذیرفته است و ممکن است موازنه یا ترصیع یا مانند آن را پدید آورد، ولی گاه نیز به حشو می‌انجامد که دیگر فقط در ادبیات عامه پسند می‌افتد.

ج) گاه نیز جملات و عبارات و صحنه‌هایی از داستان، کوچک یا بزرگ، عیناً تکرار می‌شود. بارزترین نمونه آن در بیلینای یادشده تکرار نعل به نعل ۵۱ سطر (از سطر ۴۷ تا ۹۸ و از ۱۰۴ تا ۱۵۵) است که به نخستین برخورد ایلیا و ساکولنیک، و سپس تکرار و نقل این برخورد از زبان خود ایلیا برای سایر پهلوانان اختصاص دارد. نبرد ایلیا و مادر ساکولنیک نیز از زبان هردو آنان درست به یک شکل نقل می‌شود (سطور

۳۸۸-۳۹۴ و ۴۱۵-۴۲۰). صحنه‌ای که وصف می‌شود لزوماً نیز واحد نیست و ممکن است دو رخداد مربوط به دو پهلوان مختلف با عبارات یکسانی بیان شود، مانند وصف تاختن دابرنینیا و ایلینا (سطور ۲۱۱-۲۰۵ و ۲۷۴-۲۸۰) یا بانگ زدن دابرنینیا و ایلینا بر ساکولنیک (سطور ۲۱۲-۲۲۷ و ۲۸۲-۲۹۷) یا وصف سرافکنندگی و بازگشت خفت‌بار دابرنینیا و ساکولنیک (سطور ۲۴۱-۲۴۴ و ۴۰۵-۴۰۹).

د) سه بار تکرار یک صحنه یا یک عمل، که از مؤلفه‌های رایج ادبیات عامه است، در بیلیناها نیز زیاد دیده می‌شود، مانند سه بار بانگ زدن دابرنینیا و ایلینا بر ساکولنیک، یا سه بار فرود آمدن خنجر ایلینا به قصد شکافتن سینه ساکولنیک.

۳. باز همانند اغلب آثار ادبیات عامه، در متن بیلیناها روسی نیز یکدستی سبکی چندانی به چشم نمی‌خورد. واژه‌های عامیانه و مطایبه‌آمیزی مانند «پس‌گردنی» و «اردنگی» لابه‌لای عبارات پرطمطراق حماسی می‌نشینند و جای نام‌های واقعی (کی‌یف، ساراتوف) هم‌ردیف مکان‌های افسانه‌ای (جزیره بویان) قرار می‌گیرند.

این تفاوت‌های ساختاری و سبکی میان شاهنامه و روایت‌های روسی را هنگام پژوهش‌های تطبیقی باید همواره در نظر داشت و به همین علت است که ما نیز در ادامه صرفاً روی شباهت‌ها و تفاوت‌های مرتبط با پیرنگ و سیر وقایع و توصیفات متمرکز خواهیم شد.

بررسی تطبیقی روایت شاهنامه و بیلیناها روسی با درون‌مایه نبرد پدر و پسر

با بررسی جزئیات موجود در متن روایت‌های حماسی روسی و شاهنامه می‌توان به نتایج جالب‌توجهی رسید.

نخست آنکه میزان شباهت در برخی از جزئیات آن‌قدر زیاد است که به هیچ شکل نمی‌توان رابطه و شباهت نسبی این مضمون در میان اقوام مختلف ناشی از وام‌گیری نیست، بلکه این مضمون مستقیم میان آنها را منکر شد و همسانی درون‌مایه را با تکیه بر شباهت‌های تاریخی - اجتماعی دو سرزمین توجیه کرد. برای مثال، ولادیمیر پراپ، پژوهشگر مشهور ادبیات عامه، اعتقاد داشت که «رواج گسترده، با قاعده‌مندی تاریخی، از تقابل دو عصر پدید می‌آید: عصر مادرسالاری و عصر پدرسالاری» (پراپ^۱ ۲۶۱). پژوهشگران دیگری مانند پاتر، روژه باستید و جلال ستاری نیز نظریات کم و بیش مشابهی ابراز کرده‌اند (رک. مختاریان ۲۹۵-۲۹۶)، ولی جزئیاتی مانند ترتیب و توالی سلاح‌های دو پهلوان در هنگام مبارزه (شمشیر، گرز، نیزه، و سرانجام روی آوردن به کشتی) یا این نکته که ایلینا نخست به خاک می‌افتد و سپس با نیروی مضاعفی به نبرد ادامه می‌دهد و پیروز می‌شود، نشان می‌دهد که این دو متن با هم خویشاوندی «نسبی» دارند و نمی‌توان همه شباهت‌هایشان را به پای تصادف یا همسانی شرایط تاریخی - اجتماعی نوشت.

نکته جالب توجه دیگر این است که در همین متن پسرکشی ایلیا جزئیاتی نیز وجود دارد که امکان می دهد با همین قطعیت رای به خویشاوندی روایت روسی با حماسه های غربی، و به طور مشخص، ژرمنی، بدهیم. برای مثال، آکساندر ویسیلوفسکی بر پایه توصیفی که از ساکولنیک در متن ارائه شده است:

جلو او گرگ خاکستری می دود،
پشتش سگ تازی سیاه می دود،
بر شانه راستش گنجشک نشسته است،
بر شانه چپش شفقاری سفید،

و شباهت آن با آله براند، پهلوان پسر در داستان نبرد پدر و پسر در حماسه های آلمانی اظهار می دارد که روایت روسی را باید برگرفته از حماسه غربی دانست و نه حماسه شرقی. در آن جا آله براند نیز همراه باز و تازی است و از همین رو ویسیلوفسکی رای به شکارچی بودن ساکولنیک می دهد (به نقل از: میلر ۱۳۵). در روایت پاتر نیز ساکولنیک (فالکون) شکارچی خوانده شده است (پاتر ۲۸).^۱ اما پس از ویسیلوفسکی، پژوهشگر دیگری به نام فسولود میلر^۲ با بررسی داستان های حماسی کاباردین ها (قبارتی ها)، از اقوام شمال قفقاز، نشان داد که این مشخصه های پهلوان جوان در برخی از روایت های مردمی این قوم نیز به چشم می خورد. از جمله در داستان «پشی^۳ بادینوکو» پهلوان نوجوانی توصیف می شود که چنین نشانه هایی دارد: جلو او ابری در حرکت است و پشت سرش پرندگان در پروازند، پشت اسبش گویی چادری گسترده است و شعله ای که اسب با نفسش بیرون می دهد هر چه راه باشد در خود می سوزاند، در دو سویش دو سگ شکاری در جست و خیز هستند، اسبش می جهد و در مسیر تنگ جاده آرام نمی گیرد. در حکایتی دیگر درباره پهلوان ناسرانژاکه نیز با پهلوان بچه سالی به نام آشاماز روبه رو می شویم که برای گرفتن انتقام پدر راهی میدان نبرد شده است و پیش از آن، مادرش را، با شور و التهاب، درباره مرگ پدر به سؤال و جواب کشیده بود. آشاماز سوار بر اسب پدر، با شاهینی که بر نوک شانهاش نشسته است و سگی که سینه به سینه اسب جست و خیز می کند، کاخ را ترک می گوید (شباهت های جالب توجه دیگری نیز میان داستان ناسرانژاکه و آشاماز و روایت های فارسی و روسی نبرد پدر و پسر دیده می شود). به این ترتیب، عنصری که برخی از پژوهشگران آن را شاخصه حماسه های غربی قلمداد می کردند، در ادبیات عامه کهن و حماسه های شرقی نیز به چشم می خورد.

توجهی که پژوهشگرانی مانند میلر به ادبیات عامه ملل قفقاز و همسایگان روسیه نشان دادند به نتایج بسیار جالب توجهی از منظر ادبیات تطبیقی منجر شد. البته خود میلر این کار را بیشتر به

1. Potter

2. Vsevolod Miller

۳. لفظ «پشی» در میان چرکس ها به معنای «رئیس، سرکرده» است.

علت یافتن مسیر احتمالی «سفر» درون مایه‌های حماسه ایرانی به روسیه انجام داد و می‌کوشید نقش متون واسطه در این انتقال را روشن کند، ولی بررسی تطبیقی این روایت‌های واسطه می‌تواند اطلاعات ارزشمندی نیز درباره خود شاهنامه، منابع آن و کم و کیف پردازشی که روی منابع اولیه صورت پذیرفته است، در اختیار ما قرار دهد. به عنوان نمونه، خشونت‌های که ساکولنیک نسبت به مادرش روا می‌دارد، در داستان‌های حماسی اقوام قفقاز نیز به شکل‌های مختلف، و اغلب در صحنه‌ای که پسر نام و نشان پدر را از مادرش می‌پرسد، نمود پیدا کرده است، مثلاً آشاماز، پهلوان یادشده کاباردینی، برای آن که مادرش را به افشای نام قاتل پدر وادارد، دست او را که پر از جو داغ است، فشار می‌دهد. آچیمز، همزاد قره‌چایی او، به همین شکل دست مادرش را با حلوای داغ می‌سوزاند (میلر ۱۲۷). اشاره گذرایی از تندی پسر با مادر در متن شاهنامه نیز حفظ شده و مایه شگفتی برخی از پژوهشگران (هفت منظومه حماسی ۳۱۹) شده است:

گر این پرسش از من تو داری نهان نمانم تو را زنده اندر مهان
بدو گفت مادر که بشنو سخن برین شادمان باش و تندی مکن

این جلوه خلق و خوی تند پهلوانان نوجوان در بسیاری از روایات قفقازی با اشاره‌های دیگری نیز همراه است: نیروی خارق‌العاده آنان در کودکی دستاویزی بود برای شوخی با همسالانشان یا آزار و آسیب رساندن به آنان. در روایت سوانی‌ها، از دیگر اقوام قفقازی، آمده است که زوراب، پسر رُستُم، که در غیاب پدر بزرگ شده است، همسالانش را می‌زد و حتی به فرزندان پادشاه که کیکووز (قس) کیکاووس) نام داشت نیز رحم نمی‌کرد (میلر، ضمیمه، ۴۲). در روایت قرقیزی نبرد پدر و پسر، پهلوان نوجوان که ساییدلدا نامیده می‌شود با تلنگر زدن به پیشانی همبازی‌هایش موجب مرگ آنان می‌شد (همان ۱۴۶-۱۴۷). در برخی از این روایات، کسانی که پهلوان نوجوان توصیه می‌کنند که به جای آزار دیگران به جست‌وجوی پدر درآید و به این صورت است که او به «بازجویی» از مادر روی می‌آورد، و در روایاتی دیگر، علت آسیب رساندن او به کودکان دیگر آن است که بچه‌ها او را به علت نداشتن و نشناختن پدر به تمسخر می‌گیرند و الفاظ ناپسند درباره او به کار می‌برند. مشابه چنین صحنه‌ها و حوادثی را در برخی از تومارهای نقالی شاهنامه نیز می‌بینیم (زریری ۱۶۳). مقایسه این روایات مختلف از یک سو نشان می‌دهد که سهراب، به احتمال زیاد، در منابع عامیانه مورد استفاده فردوسی یا دیگر شاهنامه‌نویسان چهره‌ای متفاوت با سیمای شاهنامه‌ای خود داشته و این تغییر شخصیت یکی از دخل و تصرف‌هایی است که هنگام تبدیل ادبیات عامه به ادبیات هنری صورت پذیرفته و روایتی ابتدایی و صیقل نخورده را به تراژدی فاخری مبدل ساخته است. از سوی دیگر، بر پایه چنین صحنه‌ها و اطلاعاتی که در شاهنامه فردوسی موجود نیست می‌توان نتیجه گرفت که برخلاف نظر رایج، حماسه ایرانی، باز با قید احتمال، از مسیرهایی غیر از شاهنامه فردوسی نیز بر روایات

حماسی اقوام همسایه و غیرهمسایه تأثیر گذاشته و منبع عامیانه مشترک، و شاید واحدی، در کار بوده است که پیش از سروده شدن شاهنامه فردوسی در میان اقوام دیگر نیز رواج داشته است. روایت‌های روسی و قفقازی نبرد پدر و پسر همچنین اطلاعات جالب توجهی دربارهٔ تهمیمه، مادر سهراب، به دست می‌دهند. در روایت روسی تأکید می‌شود که ایلیا و مادر ساکولنیک در دشت (که در بیلیناها محل نبرد است) «با هم رویارو شدند و نیرویشان را محک زدند». این نیروی پهلوانانه مادر ساکولنیک که قادر به هماوردی با پهلوانی مانند ایلیاست، در سیمای تهمیمه، شاهدختی احساساتی و نرمخو، به چشم نمی‌خورد، هرچند باز در بسیاری از روایات گوناگون شاهد سیمای پهلوانانهٔ مادر یل نوجوان هستیم. در روایت پشاهوا، از اقوام ساکن در شرق گرجستان، پس از آنکه پسر به جست‌وجوی پدر برمی‌آید، «مادر برای آنکه نیروی پسر را بسنجد جامهٔ مردان بر تن می‌کند و سر راه را بر پسر می‌گیرد. میان پسر و مادر نبردی در می‌گیرد و در پایان پسر مادر را بر زمین می‌افکند، ولی پیش از آنکه او را بکشد گیسوی زن باز می‌شود و جوان مادر خود را از موی او باز می‌شناسد» (خالقی مطلق ۱۹۷). در این روایت گذشته از آشنایی مادر با فنون رزم، شباهت شیوهٔ فاش شدن هویت او به داستان گردآفرید نیز توجه برانگیز است. در روایت پیش‌گفتهٔ قرقیزی نیز زن و مرد پهلوان به نبرد با یکدیگر برمی‌خیزند و تنها پس از آن است که رابطه‌شان به ازدواج و زاده شدن پسر می‌انجامد. باز در تومارهای نقالی شاهنامه گاه با سیمای متفاوت و پهلوانانه‌ای از تهمیمه روبه‌رو می‌شویم (هفت منظومهٔ حماسی ۳۲۰). این سیمای منظومه‌هایی حماسی مانند تهمینه‌نامه‌ها (رک. هفت منظومهٔ حماسی) تکرار می‌شود و امکان پیش کشیدن این فرضیه را مطرح می‌کند که تهمیمه نیز، در روایات کهن‌تر از شاهنامهٔ فردوسی، سیمایی پهلوانانه داشته و باز در جریان تبدیل روایت‌های عامیانه به ادبیات هنری دستخوش تغییراتی در خصیصه‌هایش شده است. ریشهٔ «تهم» در نام او نیز این فرضیه را تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

آنچه گفته شد، نه پاسخی قطعی به پرسش‌های موجود دربارهٔ کم‌وکیف روابط متقابل میان حماسهٔ ایرانی و متون حماسی سایر اقوام ملل، بلکه صرفاً کوششی است برای نشان دادن یافته‌ها و اطلاعاتی که این گونه پژوهش‌های تطبیقی می‌توانند در اختیار کارشناسان قرار دهند. بزرگ‌ترین مشکل در این مسیر گستردگی فراوان منابع است. در روسیه حدود ۷۵ گونهٔ مختلف از بیلینای نبرد پدر و پسر ثبت شده است که هریک از آنها ممکن است حاوی نکاتی بسیار ریز، ولی مهم باشد. ترجمه و بررسی همهٔ این روایت‌های مختلف کاری است دشوار و وقت‌گیر. اگر روایت‌های قفقازی، قرقیزی، قزاقی، استونیایی و... را هم به این تعداد بیفزاییم گستردگی کار دوچندان می‌شود. تازه این فقط بخش کوچکی از منابعی است که برای یافتن پاسخ‌های جامع باید بررسی شود.

همین نمونه کوچک روایت‌های روسی و قفقازی نشان می‌دهد شمار روایت‌های غربی و شرقی از نبرد پدر و پسر بسیار بیش از آن است که در کتاب پاتر گرد آمده است. اطلاعات ما در مورد منابع هندی و واسطه‌های آن بسیار اندک است. متون پهلوی و اوستایی را نیز باید به این مجموعه علاوه کرد و تنها با بررسی کامل چنین پیکره مطالعاتی عظیمی است که می‌توان ادعای پاسخ یا فرضیه‌ای جامع کرد. ترجمه بیلینای روسی و بررسی تطبیقی آن با حماسه ایرانی فقط گام کوچکی از این مسیر صعب و طولانی است.

با این حال، از همین بررسی مختصر نیز می‌توان به نتایج و فرضیه‌هایی دست یافت. نخست آنکه شباهت‌های موجود در جزئیات ریز متون فارسی و روسی نشانه آن است که این حماسه‌ها، مستقیم یا با واسطه، با یکدیگر در ارتباط هستند و شباهت‌های آنها را نمی‌توان با تصادف یا همسانی شرایط تاریخی - اجتماعی توجیه کرد، ضمن آنکه این ارتباط، به احتمال زیاد، پیشینه‌ای کهن‌تر از شاهنامه فردوسی دارد و دست کم به آن محدود نمی‌شود. با این فرض، از طریق بررسی نسخه‌ها و روایت‌های حماسی ملل دیگر، از جمله روس‌ها و اقوام قفقاز و آسیای میانه، می‌توان بخش‌هایی از منابع اولیه (عمدتاً عامیانه) شاهنامه‌سرایان را بازسازی کرد و بدین ترتیب، تا اندازه‌ای، به دیدگاه و شیوه پردازش هنری آنان در فرایند تبدیل آثار ادبیات عامه به متون هنری پی برد.

پی‌نوشت‌ها

- (۱) در روسیه قدیم، در مسیرهای ورودی و خروجی در بیرون از شهرهای بزرگ، قراولگاه‌هایی برپا می‌کردند که وظیفه‌شان نگهبانی از شهر در برابر تهدیدهای خارجی بود.
- (۲) ساکولنیک در زبان روسی نام خاص رایجی نیست، بلکه واژه‌ای است بر ساخته از ریشه *СОКОЛ* به معنای «شاهین» و به همین دلیل است که گاه در منابع انگلیسی‌زبان، از جمله در کتاب پاتر، این نام را به صورت Falcon ترجمه کرده‌اند. از آنجا که در برخی از سطور این بیلینا لفظ شاهین در معنای عام آن برای اطلاق به پرنده نیز به کار رفته است (مثلاً در سطر ۸)، ترجیح داده شد در برگردان فارسی از همان نام «ساکولنیک» استفاده شود.
- (۳) ویرستا واحد قدیمی مسافت در روسیه، معادل ۱/۰۶ کیلومتر.
- (۴) واژه‌ای گرفته شده از «آتا»ی ترکی (به معنای پدر) که در میان قزاق‌ها به فرمانده و ریش سفید اطلاق می‌شد.
- (۵) دابرنیا میکیتیچ یا نیکیتیچ پس از ایلیا مشهورترین پهلوان حماسه‌های روسی است. تقریباً شکی وجود ندارد که سیمای حماسی دابرنیا از روی شخصیتی تاریخی به همین نام پدید آمده است که دایی شاهزاده ولادیمیر، آورنده مسیحیت به روسیه، و ناصح و مشاور او بود (بیلیناها ۵۲۶). دابرنیا در اغلب بیلیناها پهلوانی خردمند، آداب‌دان و خویشتن‌دار معرفی شده است که به لطف همین ویژگی‌ها معمولاً وظیفه مذاکره با دشمن را بر عهده می‌گیرد.
- (۶) آلیوشا پاپویچ، در کنار ایلیا و دابرنیا، حلقه سه پهلوان برتر حماسه‌های روسی را تکمیل می‌کند. وجه تمایز او که کشیش زاده است، گذشته از بی‌باکی، علاقه به عیش و نوش، لافزنی و شکم‌پرستی نیز هست. این سه پهلوان موضوع بیشترین شمار بیلینا‌های روسی را به خود اختصاص می‌دهند.

- (۷) جالب توجه است که نام این دو برادر و پدرشان صورت روسی نام سه حواری مسیح، لوقا، متی و پطرس است.
- (۸) زن راوی هر قدر تلاش کرد، نتوانست نام سایر پهلوانان را به خاطر آورد، ولی گفت که پیش تر نام هرسی نفر را به یاد داشته است (توضیح گردآورنده و ثبت کننده بیلینا).
- (۹) لفظ «گرا» که در پایان نام بسیاری از شهرهای روسیه به چشم می خورد، صورت کهن واژه «گورود» (Gorod) به معنای «شهر» است. در این جا افزوده شدن «گرا» به نام کی یف حال و هوایی حماسی به آن می دهد، مشابه آنچه فرضاً در «ایران شهر» یا «تهران شهر» احساس می شود. کی یف در اغلب بیلیناها، مطابق با شرایط تاریخی واقعی، قلب و پایتخت سرزمین روس به شمار می آمد و منظور از «شهر» در سطر دوم بیلینا نیز قطعاً کی یف است.
- (۱۰) در این دو جمله از همه «دشت» های حاضر در بیلیناها روسی نام برده شده است: «دشت پهناور»، «دشت کولیکوا (کولیکوا)» و «دشت ساروچینا». «دشت پهناور» و «دریای آبی» از جمله عبارات وصفی ثابت و نمادهای فولکلوریک هستند که معمولاً بر پنداره «دوردستی» دلالت می کنند. «دشت پهناور» - مرز خودی و بیگانه است. در آن فقط نبرد ممکن است. دشت ساروچینا نیز به همین شکل به مرزی دوردست اشاره می کند. نام آن، به احتمال زیاد، از واژه Saracen زبان های اروپایی وارد روسی شده است. این واژه که نزد یونانیان باستان، از جمله بطلمیوس، برای اطلاق به سرزمین های شمال شبه جزیره عربستان به کار می رفت، در قرون وسطی معنای عام «عرب» و «مسلمان» را یافت. دشت کولیکوا ناحیه ای تاریخی است در میان دو رود دُن و اُکا، که قوای متحد روس به فرماندهی دیمیتری دانسکوی در ۸ سپتامبر ۱۳۸۰ در نبردی سرنوشت ساز سپاه مامای، بیگلربیگی اردوی زرین، را در آنجا در هم شکستند و روسیه را به طور کامل از زیر یوغ مغول ها و تاتارها آزاد کردند. کولیکوا در بیلیناها دشتی نسبتاً نزدیک به کی یف، پایتخت سرزمین روس در آن زمان، قلمداد می شود و معمولاً محل مجازات پهلوان های بیلیناها بود.
- (۱۱) جزیره ای افسانه ای در قصه های روسی.
- (۱۲) شهری در حدود هفتصد کیلومتری جنوب شرقی مسکو.
- (۱۳) سنگی در افسانه های روسی که خاصیت های شفابخشی و جادویی دارد.
- (۱۴) نام مادر ساکولنیک از ادغام دو ریشه «زلاتا» به معنی «طلا» و «گارا» به معنی «کوه» ساخته شده است. در روایت های دیگر نام های دیگری مانند لاتیتگورکا، لاتیمیرکا، سمی گورکا (از دو ریشه «هفت» و «کوه»)، گورینینکا، سیویریانینچنا (از ریشه «شمال») و شهبانوی آن سوی رودخانه دُن نیز برای او ذکر شده است (مینورسکی ۳۶۱-۳۶۲).

منابع

- خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۱)، «یکی داستان است پر آب چشم: درباره موضوع نبرد پدر و پسر»، ایران نامه، ش ۲ زمستان، صص ۱۶۴-۲۰۵.
- زریری، عباس (۱۳۶۹)، داستان رستم و سهراب: روایت نقالان، ویرایش جلیل دوستخواه. تهران، توس.
- مختاریان، بهار (۱۳۸۶)، «تهمینه (تهمیمه) کیست؟» نامه فرهنگستان، ۹/۳ پاییز، صص ۱۵۰-۱۷۹.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۶۹)، «حماسه ملی ایران و ادبیات عامیانه روس»، ترجمه غلامعلی سیار. آینده. س شانزدهم. ش ۸۵. مرداد-آبان، صص ۳۵۳-۳۷۰.

هفت منظومۀ حماسی (۱۳۹۴). تصحیح و تحقیق رضا غفوری، تهران، میراث مکتوب.

- Миллер, Вс.Ф. (1892) *Экскурсы в область русского народного эпоса*. М.: Типография И.Н.Кушнерева и Ко.
- Miller V.F. (1892) *Diversions into Russian folk epic*. Moscow: Typography of I.N.Kushnerev.
- Potter M.A. (1902) *Sohrab and Rustem: The Epic Theme of Combat between Father and Son*, London: David Nutt.
- Пропп В.Я. (1958) *Русский героический эпос*. Изд. 2-ое, испр. М.: гос. изд. художественной литературы.
- Propp V.J. (1958) *Russian heroic epic* (in Russian). 2nd edition, revised. Moscow: State publication "Khudozhestvennaya literatura".
- Былины. (1988) под ред. Ф.М.Селиванова. М.: Сов. Россия.
- Bylinas. ed. (1988) by F.M.Selivanov. Moscow: Soviet Russia.



تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۱/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۲۶

doi 10.22034/nf.2024.211751

دگردیسی اسطوره یونانی از رهگذر دو اقتباس منظوم شکسپیر و ایرج میرزا از منظر راهکارهای ترجمه آندره لفویر

ابوالفضل حژی* (دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اراک، اراک، ایران)

چکیده این مقاله دگردیسی اسطوره یونانی را از رهگذر دو اقتباس منظوم شکسپیر و ایرج میرزا و از منظر راهکارهای ترجمه پیشنهادی آندره لفویر بررسی تطبیقی می‌کند. ایرج میرزا چه از طریق ترجمه فرانسوی آثار شکسپیر و چه از طریق دو ترجمه منشور و منظوم لطفعلی صورتگر از این دو منظومه، می‌کوشد اقتباس منظوم و البته ناتمام زهره و منوچهر را بسراید. در هر سه اثر، ماجرا حول محور شخصیت اصلی ونوس و زهره می‌چرخد. در هر سه اثر، راز و نیاز با ونوس و زهره است و امتناع از عشق با آدونیس و منوچهر. تمناهای زنانه در گذار از آوید به شکسپیر شدت و حدت رمانتیک‌تری پیدا می‌کند. در منظومه ایرج، این تمناهای زنانه رنگ و بوی تنانگی می‌یابد. دگردیسی اصلی در گذار از آوید به شکسپیر و ایرج به بهره‌مندی ایرج از فضاسازی ایرانی مطابق با سنت و فرهنگ ایرانی مربوط می‌شود. در مجموع، اسطوره یونانی در گذار از رنسانس انگلیسی به رنسانس ایرانی، که نوعی ترجمه آزاد از ترجمه آزاد است، خود دچار دگردیسی‌هایی می‌شود. این مقاله می‌کوشد این دگردیسی را از منظر یکی از راهکارهای ترجمه‌ای یعنی راهکار اقتباس بررسی و تبیین کند.

کلیدواژه‌ها: دگردیسی، آوید، شکسپیر، ایرج، اقتباس، راهکارهای ترجمه

مقدمه

بحث اسطوره‌ها و تجلی آنها، چه به مثابه آثار ادبی مستقل و چه به صورت اقتباس‌های غیرمستقل، از دیرباز در میان صاحب‌نظران مطرح بوده است و شاعران و نویسندگان از عهد باستان و دوره

* a-horri@araku.ac.ir

کلاسیک تا عصر مدرن اسطوره‌ها را در قالب آثار ادبی آفریده‌اند یا درک و تفسیر خود را از این اسطوره‌ها در قالب انواع مختلف اقتباس ادبی و هنری ارائه کرده‌اند. اسطوره‌های یونانی و رومی از مهم‌ترین اسطوره‌های اولیه بشر محسوب می‌شوند که فرهنگ و تمدن مغرب زمین را قوام بخشیده‌اند. این اسطوره‌های کهن بعدها در دوره تاریخ کلاسیک به دست نویسندگان و شاعران یونانی و رومی به نظم یا نثر درآمده‌اند. از میان شاعران یونانی، هومر گزیده‌ای از تاریخ اسطوره‌های یونان را در دو اثر حماسی زبانزد، یعنی ایللیاد و ادیسه، به رشته نظم درآورد و ویرژیل به تبعیت از هومر، حماسه انه‌ئید را به نظم کشید. علاوه بر شاعران، نویسندگان و مورخان نیز یافت می‌شوند که تاریخ اسطوره‌های یونان و روم را در آثار ادبی و تاریخی خود ثبت و ضبط کرده‌اند. آوید از جمله نویسندگان یونانی است که کوشیده است در دو کتاب مهم خود، مسخ یا دگردیسی‌ها و تقویم، برخی از این داستان‌های اسطوره‌ای را شرح و بیان کند. چند سده پس از این آثار اسطوره‌ای و تاریخی یونان و روم، در عهد رنسانس، نوعی بازگشت آگاهانه و خلاقانه به این آثار یونانی و رومی صورت گرفت و نویسندگان مطرح انگلیسی کوشیدند این اسطوره‌ها را در قالب‌های عمدتاً منظوم اقتباس کنند. ویلیام شکسپیر از شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان عصر الیزابت در رنسانس است که علاوه بر آثار نمایشی، منظومه‌هایی غیرنمایشی دارد که اقتباسی خلاقانه از آثار یونانی به شمار می‌آیند. در این میان، شکسپیر دو منظومه ونوس و ادونیس و تجاوز به لوکرس را به ترتیب بر اساس کتاب دهم دگردیسی آوید و دو کتاب تاریخی، از جمله کتاب تقویم آوید، سروده است. در واقع با اقبالی که در عصر رنسانس به ترجمه معطوف شد، بسیاری از آثار و از جمله داستان‌های اسطوره‌ای امکان یافتند که به طرز بدیع‌تر و به زبانی دیگر تفسیر و تعبیر و، به اصطلاح فنی‌تر، اقتباس شوند. روند ترجمه البته به این عهد محدود نماند و در اعصار سپسین نیز نقش خود را به مثابه ترابری فرهنگی آثار ادبی از یک زبان و فرهنگ به زبان و فرهنگ دیگر، مستقیم یا غیرمستقیم، ایفا کرد. چند سده پس از رنسانس، هنگامی که تجددخواهی ایرانیان در قالب رنسانس تاریخی خود را نشان داد و فرایند ترجمه در عصر قاجار تحولاتی شگرف را در تاریخ و فرهنگ ایران ایفا کرد، شاعرانی مانند ایرج میرزا پدید آمدند که به سبب زبان‌دانی یا از طریق ترجمه با آثار فرهنگی دیگر ملل آشنایی پیدا کردند. با آغاز عصر پهلوی اول، چندین مجله و نشریه ادواری نیز در ایران آغاز به کار کردند. در همین زمان، لطفعلی صورتگر کوشید گزیده‌ای از منظومه ونوس و ادونیس را به نشر و اقتباسی منظوم و البته ناتمام را از تجاوز به لوکرس در نشریه سپیده‌دم که در شیراز منتشر می‌شد به چاپ برساند. پس از آن، ایرج میرزا، از طریق ترجمه فرانسوی آثار شکسپیر یا از طریق دو ترجمه منشور و منظوم صورتگر از این دو منظومه، کوشید از رهگذر اقتباس مستقیم و غیرمستقیم، منظومه زهره و منوچهر خود را بسراید. به عبارت دیگر، اقتباس منظوم و البته ناتمام زهره و منوچهر خود

اقتباسی مستقیم و غیرمستقیم از منظومه ونوس و آدونیس شکسپیر است که آن هم مقتبس از کتاب دهم دگردیسی آوید است. از این حیث، به نظر می‌رسد اسطوره یونانی در گذار از رنسانس انگلیسی به رنسانس ایرانی خود دچار دگردیسی‌هایی شده باشد و از این نظر، نوعی ترجمه آزاد از ترجمه آزاد به شمار آید. این مقاله می‌کوشد این دگردیسی را از منظر یکی از راهکارهای ترجمه‌ای، یعنی راهکار اقتباس، که نظریه پردازانی مثل آندره لفویر^۱ (۱۹۷۵) و جیمز هولمز^۲ (۱۹۸۸) بدان پرداخته‌اند، بررسی و تبیین کند.

اقتباس یکی از چند راهکار در دسترس مترجمان است که امکان تفسیر و تعبیر و برداشت‌های آزاد و خلاقانه از آثار را در ترابری ادبی و هنری میان فرهنگ‌ها و ملل فراهم می‌کند. به نظر می‌رسد چه شکسپیر که از آوید اقتباس کرده، چه صورتگر که خلاصه‌ای از منظومه ونوس و آدونیس را به نثر ترجمه کرده و چه ایرج که اقتباسی ایرانی به نظم از منظومه شکسپیر ارائه داده در فرایند دگرگویی و دگرنویسی آثار متقدمانشان دست به تغییراتی زده‌اند و آثار متقدم را خلاقانه دستکاری و تحریف کرده‌اند. این دستکاری و تحریف در ترابری از فرهنگ رنسانس در عهد الیزابت تا رنسانس ایرانی در عصر پسامشروطه در ابعاد تاریخی و اجتماعی و فرهنگی دو سنت انگلیسی و ایرانی رخ داده است که از منظر ادب‌پژوهی اقتباسی بررسی‌شدنی است. در این مقاله، این اندازه مجال است که به اقتباس منظوم ایرج از اقتباس منظوم شکسپیر اشاره شود. بررسی اقتباس شکسپیر از آوید به مجال دیگری واگذار می‌شود. با این حال، به فراخور بحث، به کتاب دگردیسی آوید و ویژگی‌های اقتباس شکسپیر نیز اشارات کلی خواهد شد. هدف اصلی این است که در پرتو راهکار ترجمه اقتباسی و ذیل روش ادب‌پژوهی تطبیقی به این مسئله پرداخته شود که اسطوره یونانی در گذار از رنسانس انگلیسی به ایرانی چه تغییرات و دگردیسی‌های تاریخی و به ویژه فرهنگی را از سرگذرانده است.

پیشینه بحث

بحث درباره منظومه ونوس و آدونیس شکسپیر و منظومه زهره و منوچهر ایرج میرزا در منابع انگلیسی و فارسی آمده است. از میان منابع فارسی، ابتدا زرین‌کوب (۱۳۸۴/۱۳۵۳) به ارتباط این دو منظومه اشاره و گفته صورتگر را در این باره ذکر می‌کند که ایرج متأثر از ترجمه منشور صورتگر از این منظومه بوده است. صورتگر ترجمه‌اش را در سه شماره نشریه سپیده دم چاپ کرد اما به دلیل سفر موفق نشد ترجمه را به اتمام برساند. حکیمیان (۱۳۵۵) نیز درباره پیشینه افسانه زهره و منوچهر در منابع مختلف سخن می‌گوید و پیشینه اسطوره‌ای ونوس و آدونیس و زهره را بررسی

1. André Lefevre

2. James Holmes

می‌کند. محجوب (۱۳۵۶) در یادداشت پایانی دیوان ایرج میرزا به مسائل مختلف مرتبط با این تأثیرپذیری اشاره می‌کند. حائری (۱۳۶۶) به مباحث مرتبط با تأثیرپذیری ایرج از شکسپیر اشاره و به‌ویژه درباره متعلق نبودن ابیات الحاقی به ایرج بحث می‌کند. ریاضی (۱۳۵۳) نیز ابیات الحاقی را به سبب سستی تألیف از آن ایرج نمی‌داند و معتقد است «مقایسه این ابیات الحاقی با گفتار ایرج درست مانند مقایسه کردن شاهنامه فردوسی با گشتاسب‌نامه دقیقی است» (۱۴۷). حائری (۱۳۷۰) مجموعه‌ای از اشعار و گزیده‌ای از دیدگاه‌های صاحب‌نظران مختلف درباره ایرج را گردآوری کرده است. صفا (۱۳۴۰) معتقد است اطلاع ایرج از ادبیات ملل و تأثیرپذیری از محیط متغیر و انقلابی او را وادار کرد روش قدیم را رها کند و افکار و مضامینی را که گاه از ادبیات خارجی اقتباس شده و گاه مخلوق اندیشه شاعر است به شیوه‌ای خاص و به زبانی ساده و نزدیک به زبان تخاطب بیان کند (صفا ۲۶۲). صورتگر نیز اشاره کرده است که ایرج از رهگذر زبان‌دانی و آشنایی با ادبیات اروپایی، حکایات یا مضامینی را از این اشعار اروپایی اخذ کرده و با ذوق سلیم و سلیقه ایرانی خود به آنها آب‌ورنگ ایرانی داده و کالاهای بیگانه را متناسب بازار کشور خویش ساخته است (صورتگر، ادبیات توصیفی ایران، ۱۴۰). آراین‌پور (۱۳۸۷) نیز معتقد است ایرج در نقل داستان به زبان فارسی چنان استادی و هنرمندی به کار برده و مضامینی را که از شاعر انگلیسی به عاریه گرفته چنان با صحنه‌های عادی و معمولی زندگانی ایرانی درآمیخته که خواننده هرگز احساس نمی‌کند موضوع داستان و صحنه دیدار و گفت‌وگوی قهرمانان از یک اثر خارجی ترجمه یا اقتباس شده است (آراین‌پور ۴۰۲-۴۰۳). آراین‌پور همچنین به برخی از وجوه شباهت دو اثر اشاره و نمونه‌هایی از منظومه شکسپیر را با ایرج بررسی تطبیقی می‌کند. کمرپشتی و سلیمان‌پور (۱۳۹۶)، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱) نیز در چند مقاله وجوه مختلف زهره و منوچهر از جمله زبان عامیانه، معانی ثانویه، گفت‌وگوها و مؤلفه‌های رمانتیسم در زهره و منوچهر را بررسی و آن را با منظومه‌ای به اسم ایرج و هوبره از قاسم لاربنی (۱۳۶۳) مقایسه کرده‌اند. مورد غفاری (۱۳۹۳) نیز منظومه زهره و منوچهر را از حیث محتوا و ساختار با منظومه عزیز و غزال نسیم شمال بررسی کرده است. به‌تازگی طبیب‌زاده (۱۴۰۱ب) نیز به وجوه شباهت و تمایز این منظومه‌ها اشاره و همین مباحث را در مؤخره ترجمه فارسی منظومه ونوس و آدونیس نیز تکرار کرده است. با این وصف، منبع یا مقاله‌ای به طور مشخص به بررسی این تأثیرگذاری از منظر راهکارهای ترجمه‌ای اشاره نکرده است.

علاوه بر راهکارهای پیشنهادی صاحب‌نظران عمومی مطالعات ترجمه مثل نایدا، نیومارک، کتفورد و جز اینها، که در ارتباط با متون ادبی هم کارایی پیدا می‌کنند، چند پژوهشگر به طور خاص راهکارهایی برای ترجمه شعر پیشنهاد داده‌اند. از آن جمله است راهکارهای هفتگانه آندر

لفویر (۱۹۷۵)، راهکارهای چهارگانه جیمز هولمز (۱۹۸۸) و راهکارهای چهارگانه فرانسیس جونز^۱ (۱۹۸۹). در این مقاله، راهکارهای هفتگانه لفویر مبنای نظری پژوهش خواهد بود. آندره لفویر در کتاب ترجمه شعر: هفت راهکار و یک الگو (۱۹۷۵) «فرایندهای دخیل در ترجمه شعر و تأثیر بافتار بر متن اصلی و ترجمه شده» را در پرتو هفت برگردان انگلیسی از یک شعر کاتالوس شاعر رومی (متوفی ۵۴ پ.م.) بررسی می‌کند (۴). هر راهکار، یک وجه از این شعر و هفت راهکار همه ویژگی‌های شعر کاتالوس را از وجوه صوری^۲ گرفته تا بافتاری^۳ شامل می‌شود. این راهکارها، به ترتیب نزدیک بودن به شکل متن اصلی تا آزادانه‌ترین ترجمه، عبارت‌اند از: ترجمه آوایی^۴، تحت‌اللفظی^۵، موزون^۶، منثور^۷، مقفی^۸، موزون نامقفی یا شعر آزاد^۹، و تفسیری^{۱۰} (مشمول بر اقتباس^{۱۱}، رونوشت^{۱۲}، و تقلید^{۱۳}). این راهکارها جملگی در طیفی از آوایی تا تفسیری جای می‌گیرند و مترجم ممکن است از یک یا چند راهکار در ترجمه شعری واحد، به‌ویژه اگر طولانی باشد، استفاده کند. در این راهکارها، پای متنی مبدأ در میان است که قرار است از صافی ترجمه به زبانی دیگر انتقال یابد یا ترابری شود. هرگاه مترجم بسیار به متن مبدأ وفاداری نشان بدهد (تا آنجا که بکوشد اصوات و آوای واژگان متن اصلی را نیز، ضمن حفظ معنا، ترابری کند) از راهکار ترجمه آوایی استفاده کرده است. هرگاه بخواهد واژگان را عیناً ترابری کند، ترجمه‌ای تحت‌اللفظی به دست می‌دهد. اگر بکوشد علاوه بر حفظ معنا الگوی وزن و قوافی شعر اصلی را نیز برگرداند، از راهکار ترجمه موزون و مقفی استفاده می‌کند. گاه ممکن است شعر را اصلاً به نثر برگرداند. گاه نیز الگوهای وزنی و قوافی را نادیده می‌گیرد و ترجمه‌ای نامقفی یا به سبک شعر آزاد ارائه می‌کند. اما گاه مترجم متنی را به زبان اصلی یا ترجمه می‌خواند و سپس با نگاهی کلی به معنا و فضای کلی شعر می‌کوشد در زبان مقصد، شعری دگرگونه پدید آورد که ممکن است در بخش‌هایی به شعر اصلی شباهت پیدا کند یا نکند. در واقع، این راهکار به آزادانه‌ترین برداشت و تفسیر از شعر اصلی منجر می‌شود. این دگرگویی و دگردیسی را به ترجمه تفسیری تعبیر می‌کنند که خود بر سه نوع است: اقتباس، رونوشت و تقلید. در تقلید، مترجم با تغییر شکل و محتوای شعر اصلی شعری از آن خود پدید می‌آورد. در واقع، شعر ترجمه شده، در صورت و معنا، تقلیدی از متن اصلی است. با کمک گرفتن از اصطلاحات سینمایی می‌توان آن را به تصویر نمای نزدیک^{۱۴} تشبیه کرد. در رونوشت، محتوای شعر تا اندازه‌ای حفظ می‌شود اما شکل آن تغییر می‌کند، یعنی ترجمه از حیث صورت و معنا شباهتی کلی به متن اصلی دارد، گویی تصویری باشد که از نمای نیمه‌دور^{۱۵} گرفته شده باشد. در اقتباس، متن حاصل شباهتی معنایی از دور به متن اصلی دارد و از حیث صورت به کلی

1. Francis Jones

2. formal

3. contextual

4. phonemic

5. literal

6. metrical

7. prose

8. rhymed

9. blank / free verse

10. interpretation

11. adaptation

12. version

13. imitation

14. close-up shot

15. medium shot

متفاوت و متمایز است، گویی تصویری باشد که از نمای دور^۱ گرفته باشند. در مجموع، بر اساس این راهکارها به نظر می‌آید که اقتباس‌های شکسپیر از آوید و ایرج از شکسپیر نوعی ترجمه تفسیری باشند که در طیفی از تقلید و رونوشت و اقتباس جای می‌گیرند.

بحث و بررسی

چنان‌که طبیب‌زاده خاطر نشان می‌کند، کتاب مسخ یا دگردیسی‌ها اثر پوبلیوس آویدیوس ناسو^۲، شاعر بزرگ روم باستان (۴۳ پ.م. - ۱۸ پ.م.)، معروف به آوید^۳، مهم‌ترین مأخذ شکسپیر در سرایش منظومه ونوس و آدونیس به شمار می‌آید (طبیب‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۷۹؛ ابجدیان ۳۱۳). آوید این کتاب را در پانزده جلد نگاشته است و در بخشی از مجلد دهم (ابیات ۵۰۳-۷۳۹) داستان عاشقانه ونوس و آدونیس را در قالب ۲۳۶ بیت ذکر می‌کند اما اصل داستان ۸۷ بیت است (رانگ^۴ ۲۴). در این ابیات، ونوس که در اساطیر رومی الهه زیبایی و عشق است و همان کارکرد آفرودیت در اساطیر یونانی را دارد، عاشق آدونیس می‌شود که جوانی زیبارو از اهالی سوریه است. داستان این دلدادگی خیلی زود بر افواه جاری می‌شود و خبر در میان الهگان می‌پیچد و درمی‌یابند ونوس در انجمن خدایان حضور ندارد. مارس، رب‌النوع جنگ که از همسران ونوس است، در پی یافتن ونوس عازم می‌شود و وقتی به رابطه ونوس و آدونیس پی می‌برد، به شکل گرازی بر سر راه آدونیس شکارچی قرار می‌گیرد و پس از تعقیب و گریز، آدونیس را می‌کشد. از خون آدونیس گل شقایق در زمین می‌روید. ونوس نیز دیگر هیچ‌گاه به تمناهای مارس پاسخ نمی‌دهد (لایولی^۵ ۸۰-۸۲؛ فانتم^۶ ۱۱۰-۱۱۱). با این حال، اقتباس شکسپیر از داستان آوید از لونی دیگر است، هر چند کلیت دو داستان یکسان است و دو داستان به ژانر حماسه خرد^۷ تعلق دارند که در آن، شاعری فرهیخته مضمونی را به سبک و سیاق فاخر برای خوانندگان فرهیخته بیان می‌کند (رانگ ۳۷) و بر دو نوع است: خردحماسه اسطوره‌ای و تاریخی، که هر دو منظومه آوید و شکسپیر خردحماسه اسطوره‌ای محسوب می‌شوند (ویور^۸ ۷). ظاهراً شکسپیر داستان آوید را یا به اصل لاتینی خوانده، یا از طریق ترجمه ویلیام گولدینگ^۹ (۱۵۶۷) با این اثر آشنا شده است (ابجدیان ۳۱۳؛ طبیب‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۷۹-۱۸۰). چنان‌که رانگ (۲۵-۲۸) نشان داده، ظاهراً گولدینگ در فرایند ترجمه تغییراتی در متن آوید داده است.

به اختصار به برخی وجوه شباهت و تفاوت میان این دو متن اشاره می‌شود. از حیث حجم، داستان آوید فقط ۸۵ مصراع و منظومه شکسپیر ۱۱۹۴ مصراع دارد که چندین بار فزون‌تر از داستان

1. long shot

2. Publius Ovidius Naso

3. Ovid

4. Runge

5. Lively

6. Fantham

7. epyllion

8. Weaver

9. William Golding

آوید است (همان ۳۶). همین تفصیل نشان می‌دهد شکسپیر می‌بایست از حیث صورت و معنای شعری، تقلید، رونوشت، یا بهتر، اقتباسی آزاد و خلاقانه و تفسیر و تعبیری از داستان آوید به دست داده باشد. با اینکه مضمون اصلی در هر دو عشق و روابط عاشقانه است، پرداخت این مضمون از حیث سبک و ساختار شعری و به ویژه کاربرد نقش مایه‌ها و بن‌مایه‌ها و تصاویر بلاغی در هر دو اثر به یک شیوه و بیان نیست. اولین وجه تمایز بارز میان دو اثر این است که اثر آوید به زبان لاتین و منظومه شکسپیر تقلید، رونوشت و اقتباسی از این اثر به زبان انگلیسی است که از یکی دو سده پیش به زبان رسمی مردم انگلستان بدل شده بود. در واقع، اقتباس شکسپیر این امکان را برای اقشار گسترده‌ای از مخاطبان انگلیسی فراهم می‌کند که بتوانند از طریق زبان انگلیسی با داستان‌های اسطوره‌ای یونانی و رومی از منظری خلاقانه آشنا شوند، به‌ویژه اینکه این منظومه اولین اثر غیرنمایشی شکسپیر نیز محسوب می‌شود و برای شکسپیر مهم است که بتواند در مقام «سخن‌سرایی برجسته» دل خوانندگان فرهیخته و کتاب‌خوان و اسطوره‌دان انگلیسی را به دست آورد (همان ۳۷). باید در نظر داشت که داستان ونوس و آدونیس در کتاب آوید داستانی مستقل نیست و در ادامه داستان‌های دیگر این کتاب، مانند داستان پیگمالیون و میرا، مادر آدونیس، آمده است، حال آنکه ونوس و آدونیس شکسپیر اثری مستقل است، هرچند پیش‌فرض اصلی این است که خوانندگان با دیگر داستان‌های آوید آشنا هستند و پیشینه‌ای کلی از این دو شخصیت منظومه در ذهن دارند. دیگر اینکه، آوید و شکسپیر، تصاویری متفاوت از حضور و دخالت خدایگان و الهگان در سرنوشت آدمی ارائه می‌کنند: در آوید، آن‌گاه که ونوس از ژوپتر می‌خواهد که زندگی آدونیس را به وی ببخشد، ژوپتر طفره می‌رود و می‌گوید بهتر است مرگ آدونیس را به مثابه بخشی از چرخه حیات و مرگ در طبیعت بپذیرد. در منظومه شکسپیر، خدایگان رفتاری مهربانانه‌تر دارند و به نوعی خود را در سرنوشت موجودات سهیم می‌دانند. همچنین به نظر می‌رسد طبیعت و چشم‌اندازهای طبیعی در دو اثر کارکردی دگرگونه دارد: در آوید، طبیعت هیچ ارتباطی با انسان ندارد و زمانی که آدونیس با حمله گراز کشته می‌شود، اعیان طبیعت مثل درخت و گل‌ها همچنان در بادها می‌رقصند و به زندگی خود ادامه می‌دهند اما در منظومه شکسپیر، اعیان طبیعت نیز در مرگ آدونیس با ونوس ناله و زاری می‌کنند. در خصوص شیوه شخصیت‌پردازی، به نظر می‌رسد دو شخصیت ونوس و آدونیس در منظومه شکسپیر خصلت‌ها و پیچیدگی‌های بشری پررنگ‌تری در قیاس با اثر آوید دارند. در واقع، شکسپیر، تصویری انسانی‌تر و زمینی‌تر از دلدادگی ونوس و آدونیس ارائه می‌کند که با روحيات عهد الیزابت نیز همخوانی دارد و برای خوانندگان باورپذیرتر است. در مجموع، عشق در منظومه شکسپیر، زمینی‌تر و گیتیان‌تر از عشق آسمانی و دست‌نیافتنی آوید است. با این حال، هر دو اثر از تصاویر بلاغی یکسان بهره برده‌اند. از آن جمله است استعاره‌های شکار و شکارچی، گل و زنبور، خورشید و سایه و جز اینها. در عین حال، شکسپیر این

استعاره‌ها را به طرزی زیبا بسط و گسترش می‌دهد و، در کنار دیگر تصاویر طبیعی، منظره‌ای دلربا از اعیان طبیعت به دست می‌دهد که از مشخصه‌های خاص شعر شبانی عصر الیزابت است. در همان حال، گفته می‌شود شکسپیر این منظومه را در عصر همه‌گیری طاعون سیاهی نوشته که همه را خانه‌نشین کرده و سالن‌های نمایش را به تعطیلی کشانده بود (کان^۱ ۳۷؛ پست^۲ ۷۲). به نظر می‌رسد تصاویر شاد و سرخوش و بازی‌گوشانه‌ای که شکسپیر از رابطه عاشقانه ونوس و ادونیس ارائه می‌کند واکنش و گریزگاهی برای آسودگی خیال از دست روزمرگی‌های بیرونی و از جمله گذران دوران طاعون سیاه بوده است. طرفه اینکه مترجم فارسی هم در گفت‌وگویی اعلام کرده که این منظومه را در ایام همه‌گیری کرونا و برای گذران آن ایام کسالت‌بار ترجمه کرده است (طیب‌زاده، ۱۴۰۱ الف: ۶). این مسئله که آیا ممکن است بین سرایش شعری شادمانه در واکنش به روزمرگی‌ها و واقعیات بیرونی و نیز امر ترجمه در واکنش به این واقعیات رابطه‌ای باشد خود به بحثی مستوفای نیاز دارد.

داستان آوید خط سیری ساده دارد و خیلی خلاصه به رابطه عاشقانه میان ونوس و آدونیس پرداخته است اما منظومه شکسپیر با توصیف‌های مکرر تلاش‌های ونوس برای ترغیب آدونیس شاخ و برگ گرفته و همین توصیف‌های گاه‌کشدار است که منظومه شکسپیر را از اثر آوید متمایز ساخته است. اثر آوید که به سبک مثنوی مراثی سروده شده و مشکل از دو خط شش‌پایه‌ای یا هگزامیتر و یک خط پنج‌پایه‌ای یا پنتامیتر است زبانی پرطمطراق و فاخر و ادبی دارد. شکسپیر، با انتخاب قالب کوتاه‌ترین پنج‌پایه‌ای، این لحن سنگین و کشدار را به سبکی پرجنب‌وجوش و پرتحرک بدل کرده است. در بخشی پایانی اثر آوید، در ترجمه گلدینگ، ونوس با قوی زیبایی‌اش به آسمان رفته است و آدونیس سر در پی شکار گراز دارد. گراز به آدونیس حمله می‌کند و ونوس از آسمان به زمین می‌آید:

By chance his hounds in following of the tracke, a
Boare did see,
And rowsed him. And as the swyne was comming from
the wood,
Adonis hit him with a dart askew, and drew the blood.
The Boare streyght with his hooked groyne the hunting
staffe out drew
Bestayned with his blood, and on Adonis did pursew,
Who trembling and retyring back to place of refuge drew.
And hyding in his codd his tuskes as farre as he could
thrust
He layd him all along for dead uppon the yellow dust
(Golding 1961).

آن‌گاه که سگ‌ها در پی رد شکار در صخره‌ها بودند، آدونیس ناگاه خوک وحشی را دید
سگ‌ها سر در پی‌اش گذاشتند و آن را از جای جهان‌دند. به همان حال که گراز از جنگل بیرون می‌شد،
آدونیس با نیزه‌ای به او حمله‌ور شد و خونس را بر زمین ریخت.
خوک وحشی با دندان‌های کج خود نیزه شکار را از بدنش بیرون کشید.
خونالود و زخمی سر در پی آدونیس گذاشت.
که افتان و خیزان به پناهگاه خود باز می‌گشت.
گراز دندان‌های خود را، تا بدانجا که در توان داشت، در بدن آدونیس فرو کرد
و آدونیس دراز به دراز بر خاک افتاد.

چنان‌که پیداست، مصرع‌های آوید زبانی بس سنگین و کشدار دارند. همین صحنه را شکسپیر در چندین کواترین توصیف و تصویر کرده است. از میان آنها که به توصیف ریز و جزئی صحنه رویارویی آدونیس با گراز می‌پردازند و حالات آدونیس را تصویر می‌کنند، این کواترین فقط در یکی دو خط به مرگ آدونیس اشاره می‌کند و بقیه کواترین‌ها توصیف و صحنه‌پردازی شکوه‌های ونوس است:

As falcons to the lure, away she flies—
The grass stoops not, she treads on it so light—
And in her haste unfortunately spies
The foul boar's conquest on her fair delight,
Which seen, her eyes, as murdered with the view,
Like stars ashamed of day, themselves withdrew;

ونوس چنان به نرمی بر سبزه‌ها گام بر می‌داشت که خم بر کمر سبزه‌ها نمی‌افتاد،
اما حال او به پرواز درآمده بود و همچون قوش‌هایی که به طعمه مرد قوش‌باز
می‌نگرند
به پایین می‌نگریست، و همچنانکه به سرعت می‌گذشت، ناگهان از بخت بد،
شاهد غلبه گراز بدمنظر بر معشوق زیبای خود شد،
آری او آدونیس را مقتول یافت، پس چشم‌هایش را فرو بست،
همچون ستارگانی که شرمسار از روشنایی روز پا پس می‌کشند. (شکسپیر،
۱۴۰۱: ۱۱۹)

چنان‌که پیداست، شکسپیر فقط تصویر مرگ آدونیس را به عاریه گرفته اما خود در چندین کواترین به حالات روحی و روانی آدونیس و ونوس پرداخته است. از آنجا که طبیعت و اعیان

طبیعت در شعر شبانی مهم است شکسپیر منظومه خود را با توصیف طلوع روز آغاز می کند و در همان کواترین اول، صحنه و شخصیت ها و خصلت بارز آنان یعنی عشق آدونیس به شکار و عشق ونوس به آدونیس را معرفی می کند:

درست بدان هنگام که آفتاب، با چهره ارغوانی رنگش،
آخرین نگاه را به سپیده دم گریان انداخت،
آدونیس گلگون چهر از پس وی به میدان درآمد،
همو که عاشق شکار بود و به عشق می خندید.
سپس ونوس به جان آمده از عشق خرامان خرامان به سویش شتافت،
و همچون خواستگاری چهره برافروخته با وی به سخن گفتن آغازید. (همان ۴۸)

چنان که کیچ^۱ خاطر نشان می کند، اساس منظومه شکسپیر یکسر بر طباق و عکس مبتنی است زیرا کشمکش اصلی میان مرد فانی (آدونیس) و زن نامیرا (ونوس) است. در این کشمکش، البته، زن در جایگاه نیاز و مرد در جایگاه ناز قرار دارد: ونوس نامیرا نیاز می آورد و آدونیس میرا ناز می برد. در واقع، به باور کیچ، شکسپیر می خواسته نشان بدهد تا چه اندازه نیاز نازکننده به نازشونده وابسته است (کیچ ۵۹). از آنجا که ونوس در منظومه شکسپیر، برخلاف آدونیس در اثر آوید، شخصیت محوری و نازکشنده و نیازآورنده است، شکسپیر از همان دومین کواترین می کوشد نیازهای دلبرانه ونوس را برای ترغیب آدونیس به تصویر کشد. دلبری ها و اشک ریزی ها و استغائه های ونوس کارساز می افتد و او آدونیس را از اسب به زیر فرو می کشد (سطر ۳۰) و با چابکی بسیار لگام مرصع اسب را به شاخه ای محکم گره می زند (سطرهای ۳۷-۳۸). آنگاه نوبت می رسد که سوار را به بند بکشاند:

ونوس خیزی به پیش برداشت و آدونیس را به پس کشید،
توانست قدرت او را به انقیاد خود در آورد، اما نه شهوت وی را. (همان ۵۱)

با این همه دلبری، ونوس هیچ راهی به قلب آدونیس باز نمی کند. ونوس به سان عقاب گرسنگی کشیده ای با منقارش به جان پر و گوشت و استخوان شکار خود یعنی آدونیس می افتد (۵۵-۵۶) و آدونیس چون پرنده ای است که در تور افتاده باشد (۶۷). ونوس تمنا می کند (۷۳) اما آدونیس کج خلقی نشان می دهد (۷۵). ونوس طلب بوسه می کند (۸۴) اما آدونیس مانند مرغابی کوچکی از میان امواج به اطراف می نگرد (۸۶). ونوس از سطر ۹۷ تا ۲۱۵ همچنان تمنا می کند و جواب رد می شنود. در نهایت می گوید:

آری، تو اصلاً آدم نیستی، بلکه فقط شبیه آدمی،
چرا که اگر آدم بودی، خودت می آمدی و مثل آدم مرا می بوسیدی. (همان ۶۳)

تبادل کلامی میان ونوس و آدونیس با پادرمیانی راوی ادامه می‌یابد. در اینجا، راوی پای مغازلۀ اسب ونوس و آدونیس را به میان باز می‌کند (سطرهای ۲۵۹-۳۲۴) تا آنکه دو حیوان مست و برافروخته به میان درختانی که پنهان‌شان می‌داشت شتافتند (سطرهای ۳۲۳-۳۲۴). با این همه، باز تمناهای ونوس کارساز نمی‌افتد تا اینکه ونوس، با حقه‌ای، خود را به مرگ می‌زند و آدونیس هراسان عاقبت ونوس را می‌بوسد، اما ونوس از جایش تکان نمی‌خورد تا آدونیس به بوسه‌هایش ادامه دهد (سطر ۴۸۰). پس از این نقطه اوج مغازلۀ، اندک اندک داستان وارد کنش افتان خود می‌شود و ونوس آدونیس را از رویارویی با گراز آگاه می‌کند:

خواست را جمع کن! آخر تو هیچ نمی‌دانی که،
با نوک نیزه نمی‌توان پهلوی آن خوک وحشی را از هم درید،
خوکی که نه تنها نیشش کند نمی‌شود بلکه مدام تیزتر می‌شود،
و چون قصابی خون‌ریز، کاری جز کشتن نمی‌داند و نمی‌دارد (همان ۹۱).

با این حال، گوش آدونیس به نصایح ونوس بدهکار نیست. به نبرد با گراز می‌رود و کشته می‌شود (سطرهای ۱۰۳۳-۱۰۳۸). از اینجا تا پایان منظومه، ونوس است که عجز و لابه می‌کند و از عشق و ناشکیبایی‌های عشق شکوه می‌کند. منظومه با این ابیات به پایان می‌آید:

پس ونوس، خسته و آزرده از این جهان، به دوردست‌ها شتافت،
لگام کبوترهای نقره‌گون خود را کشید و آنها دلبران،
بانوی خود را در کالسکه سبکش،
به سمت آسمان‌های گسترده بالا و بالاتر بردند،
کبوترها به سمت پافوس پر گشودند، جایی که ملکه‌شان،
می‌خواست خود را محبوبس سازد و از دیده‌ها نماند (همان ۱۲۹).

چنان‌که از این خط سیر کلی پیداست، شکسپیر از رهگذر راهکارهای ترجمه تفسیری، و به‌ویژه اقتباس، توانسته است داستان اسطوره‌ای رومی را به داستانی متناسب با فضای فرهنگی انگلستان عصر رنسانس بدل کند. حال، باید بررسی کرد که این منظومه در گذار از رنسانس انگلیسی به عصر پسامشروطه در ایران چه تغییراتی کرده است.

با آغاز عصر پهلوی اول، به‌ویژه در دهه اول سده چهاردهم شمسی، برخی نشریه‌های ادواری در ادامه نشریه‌هایی ادبی مانند بهار و دانشکده و تربیت، آغاز به کار می‌کنند و سهم بسزایی در آشنایی جامعه ایرانی با آثار و نویسندگان غیرایرانی ایفا می‌کنند. از دیگر سو، آشنایی ایرانیان با زبان‌های خارجی، از جمله فرانسوی و انگلیسی، سبب می‌شود آثار بسیاری از متون خارجی از رهگذر ترجمه به ایران راه یابد. لطفعلی صورتگر، که خود دانش‌آموخته زبان و ادبیات انگلیسی است، منتخبی از منظومه ونوس و آدونیس شکسپیر (عمدتاً بخش آغازین) را با عنوان «عشق

ونوس» در سه شماره مجله سپیده دم شیراز به چاپ می‌رساند. بعدها، ایرج میرزا، شاعر توانمند و فرانسوی‌دان که دستی هم در کار اقتباس از حکایت‌های لافوتن دارد و برخی او را «ملک‌المرجمین» (حائری، ۱۳۷۰: ۳۱۸) نامیده‌اند، منظومه مشهور زهره و منوچهر را با تاسی به منظومه شکسپیر به نظم در می‌آورد. به نظر می‌رسد ایرج در سرودن این منظومه به ترجمه آزاد و منشور صورتگر و همچنین به احتمال به شرح و تفسیرهای فرانسوی این داستان نظر داشته است (شکسپیر، ۱۴۰۱: ۳۰۳-۳۰۴). با این حال، مسئله این است که این اقتباس در ترابری فرهنگی از رنسانس انگلیسی به عصر پساتجددطلبی ایرانی چه تغییراتی کرده و چه جانشینی‌های فرهنگی در پی آورده است؟ بررسی کلی ترجمه صورتگر نشان می‌دهد وی عمدتاً از دو راهکار ترجمه مستقیم و غیرمستقیم در دو قالب رونوشت و تقلید استفاده کرده است و راهکار اقتباس در ترجمه وی دیده نمی‌شود، چه «عشق ونوس» در واقع ترجمه آزاد و رونوشت و تقلیدی منشور از منظومه شکسپیر است. صورتگر با ترجمه منشور سطرهای ۱-۳ کار را آغاز می‌کند:

آفتاب هنوز پیشانی تابناک افق را که از فراق می‌گریست نبوسیده و سفر روزانه آسمانی خویش را شروع نموده بود که (ادونیس) جوان پسری که گونه‌های یاقوت‌رنگ وی در پرتو ملایم نور صبح‌گاهی می‌درخشید به عزم شکار زین بر اسب نهاد. ادونیس به شکار عشق داشت اما عشق حقیقی در نهاد وی اجنبی و مایه تحقیر بود و در آن صبح فرخنده می‌رفت تا در کوه و دشت اسب تاخته آهوان صحرا را و گرازهای بیشه را قربانی دست چالاک خویش نماید. (صورتگر، ۱۳۰۳: ۷۹)

صورتگر این ابیات منظومه شکسپیر را نه به نظم، بل به نثر ترجمه می‌کند و هرچند خود را مقید نمی‌داند عین الفاظ و ترکیب‌های شکسپیر را برگرداند، ترجمه تا اندازه‌ای به همان خطوط متن اصلی وفادار است. از این رو، ترجمه صورتگر نوعی ترجمه منشور است که ذیل راهکار «رونوشت» قرار می‌گیرد. در واقع، صورتگر گاه ترجمه‌ای آزاد و مفهومی ارائه کرده و گاه، عین عبارات و جمله‌های متن اصلی را به فارسی برگردانده است. صورتگر ترجمه خود را تا سطر ۱۶۲ متن اصلی ادامه می‌دهد:

آیا قلب تو به گونه‌های خودت عاشق و مجذوب است؟ دست راست تو دست چپ تو را می‌پرستد؟ آه پس خودت را بنده و پرستنده خویش ساخته و خود را محروم ساز! آزادی خویش را بلدزد و پیش خود از سرقت شکایت بیار. نرگس هم همین کار را کرد و یک بار به عکس خودش که در جوی افتاده بود فریفته و مجذوب گشت و آن قدر برای بوسیدن گونه خویش خم شد که در آب جوی غرق گردید. (صورتگر، ۱۳۰۴: ۳۶)

صورتگر این ترجمه را برای این ابیات منظومه شکسپیر آورده است:

“Is thine own heart to thine own face affected?
Can thy right hand seize love upon thy left?
Then woo thyself, be of thyself rejected;
Steal thine own freedom, and complain on theft.
Narcissus so himself himself forsook
And died to kiss his shadow in the brook.

مقایسه ترجمه صورتگر با متن اصلی و ترجمه طیب‌زاده نشان می‌دهد صورتگر تا چه اندازه آزادانه یا وفادارانه ترجمه کرده است:

یعنی آیا قلبت دل‌باخته چهره خودت شده است؟
آیا دست راستت می‌تواند عاشق دست چپت شود و نوازشش کند؟
پس خودت با خودت عشق بازی کن، بعد خودت با خودت قهر کن،
خودت صبر و قرار خودت را بدزد، بعد هم از دزدی که خودت باشی گله کن!
نارسیس هم همین‌طور بود که خودش با خودش قهر کرد،
و بعد که خواست تصویر چهره‌اش را در آب ببوسد، افتاد در آب و خفه شد. (شکسپیر، ۱۴۰۱: ۵۸)

باین حال، ایرج در اقتباس خود از ونوس و آدونیس می‌کوشد به مضمون و درون‌مایه اثر شکسپیر وفاداری نشان بدهد، چنان‌که شکسپیر به آوید وفادار بود، اما ابیاتی تازه را، آن‌سان که می‌پسندد، به اثر شکسپیر می‌افزاید.

البته تعداد ابیات مثنوی زهره و منوچهر همچنان محل اختلاف و بحث و نظر است. برخی از جمله حائری (۱۳۶۶: ۱۰۷) تعداد ابیات را ۴۱۹، برخی دیگر ۴۳۵ و محجوب، که دیوان ایرج را تصحیح کرده، تعداد ابیات را ۵۲۸ بیت دانسته‌اند. به نظر می‌رسد علت اختلاف در شمار ابیات این است که چون عمر ایرج کفاف نداد اقتباس منظوم خود را به پایان برساند دیگران بر حسب ذوق و طبعی که داشتند ابیاتی به این اثر افزودند (آرین‌پور ۲۰۰۶). حائری نیز معتقد است این ابیات الحاقی از حیث کاربست واژگان و عبارات و ترکیبات نمی‌تواند از آن ایرج باشد زیرا گاه دارای واژگان نامطبوع، پیش‌پاافتاده و عامیانه است. برای نمونه، واژگانی مانند «مردکه»، «لوندی»، «بز قندی»، و «حاجی زکی‌خان» در این دو بیت:

خواهم اگر بیش لوندی کنم مفتضحش چون بز قندی کنم
مسخره عالم بالا شود حاجی زکی‌خان خداها شود
(حائری، ۱۳۶۶: ۱۰۸)

به هر روی، بررسی صحت و سقم ابیات الحاقی در چارچوب این نوشتار نمی‌گنجد. چون پذیرفته‌ایم ایرج دست به اقتباس آزاد از منظومه شکسپیر زده، داوری درباره اصل یا الحاقی بودن ابیات اندکی دشوار است. در عین حال، اگر این ابیات الحاقی را نیز سروده ایرج در نظر بگیریم، جز چند سطر، کم‌ترین وابستگی را به منظومه شکسپیر دارند و کاملاً زاده قوه خیال ایرج یا دیگران هستند. بحث اصلی، تغییرات و دستکاری‌های ایرج در ترابری منظومه انگلیسی به فرهنگ و سنت فرهنگی ایران است. چنان‌که محجوب در یادداشتی مفصل خاطر نشان ساخته، ایرج خط سیر کلی را از منظومه اخذ کرده اما «گفتار شکسپیر را بسط داده و از خود مضامین بسیار - قریب بدانها - به منظومه افزوده» و در عین حال، چون قصد اقتباس آزاد داشته گفت‌وگوها و مضمون‌ها را پس و پیش ذکر کرده است

(ایرج میرزا ۲۵۵). محجوب نیز، همانند حائری، بیت ۹۶۶ (من گل روی تو نمودم پدید / خار تو بر پای خود من خلیلید) را آخرین بیت اقتباسی ایرج از شکسپیر می‌داند و معتقد است ابیات بعدی، به سبب آنکه قرینه‌ای در منظومه شکسپیر ندارد، از آن خود ایرج است که «داستان را به سلیقه خویش پایان داده است» (همان).

طیب‌زاده کوشیده است با شماره‌گذاری برخی ابیات، ارتباط مضمونی آنها را با منظومه شکسپیر مشخص کند. برای نمونه، طبق نظر طیب‌زاده (شکسپیر، ۱۴۰۱، ۲۷۴)، این خطوط از منظومه شکسپیر:

And, like a bold-faced suitor, gins to woo him. (6)
"Thrice fairer than myself," thus she began, (7)
Nature that made thee, with herself at strife, (11)

که صورتگر (به نقل از: شکسپیر، ۱۴۰۱: ۲۹۰) چنین به نثر برگردانده است:

در این حال ونوس... جوان را دیده و سحر چشم‌های او مشاعرش را تسخیر [کرده] (۶)... چنین گفت: ...ای که چندین بار از من دلربا تر و از انسان ملیح‌تری (۷)... ای مایه بدبختی و پریشانی طبیعت که پس از خلقت تو با خویش در جنگ است (۱۱)

و طیب‌زاده آن را به دقت و تمام و کمال ترجمه کرده:

و همچون خواستگاری چهره برافروخته، با وی به سخن گفتن آغازید (۶)
ونوس گفت: ای هزاربار زیباتر از خود من، (۷)
مادر طبیعت وقتی تو را ساخت، با خود به نزاع برخاست (۱۱) (شکسپیر، ۱۴۰۱: ۴۸-۴۹)

با این ابیات ایرج متناظر است:

گفت سلام ای پسر ماه و هور	چشم بد از روی نکوی تو دور
ای ز بشر بهتر و بگزیده‌تر	بلکه زمن نیز پسندیده‌تر
ای که پس از خلق تو خلاق تو	همچو خلاق شده مشتاق تو

(ایرج میرزا ۹۹).

نمونه‌ای دیگر چنین است: این سطور در منظومه شکسپیر:

Were I hard-favored, foul, or wrinkled old,
Ill-nurtured, crookèd, churlish, harsh in voice,
O'erworn, despisèd, rheumatic, and cold,
Thick-sighted, barren, lean, and lacking juice,
Then mightst thou pause, for then I were not for thee,
But having no defects, why dost abhor me? (133-138)

که صورتگر (به نقل از: شکسپیر، ۱۴۰۱: ۲۹۴) به این شکل ترجمه کرده:

تو اگر در اندام من می‌توانستی نقص و عیبی مشاهده کنی، اگر گونه‌های من پرچین، صورت مجدر و فرتوت، قامت خمیده و منحنی، صدا خشن و ثقیل، روح سرد و بی‌عاطفه، دیدگان بدون تابش و انجذاب، و ساعدها خشکیده و بی‌روح بود، حق داشتی که مرا در نظر نیاوری زیرا آن‌وقت راستی قابل و سزاوار تو نمی‌توانستم بود. اما حالا که هیچ نقص و قصوری در خلقت من مشاهده نمی‌توانی کرد علت این تحقیر چیست؟

و طبیب‌زاده (همان ۵۷) ترجمه دقیق آن را چنین آورده:

اگر زشت و بدبو و چروکیده و پیر بودم
یا بدحال و عللیل و بداخلاق و بدصدا،
یا اگر وارفته و چندش‌آور و بیمار و یخ بودم،
یا کور و یانسه و شل و بی‌آب،
آن وقت حق داشتی بدت بیاید، چون به دردت نمی‌خوردم،
اما حالا که هیچ عیب و علتی ندارم چرا از من بدت می‌آید؟

با این ابیات ایرج متناظر است:

یک سر مو عیب در اعضام هست؟	خوب بین بد به سراپام هست؟
هیچ کسی مثل من افتاده است؟	هیچ خدا نقص به من داده است؟
این فرح‌افزا سر و سیمای من	این سر و سیمای فرح‌زای من
بینی همچون قلم چینی‌ام	این لب و این گونه و این بینی‌ام

(ایرج میرزا ۱۰۲)

نمونه سوم:

در این سطور در منظومه شکسپیر، ونوس شرحی از ویژگی‌های خود به دست می‌دهد:

“Bid me discourse, I will enchant thine ear,
Or like a fairy trip upon the green,
Or like a nymph, with long disheveled hair,
Dance on the sands, and yet no footing seen.
Love is a spirit all compact of fire,
Not gross to sink, but light, and will aspire.

“Witness this primrose bank whereon I lie;
These forceless flowers like sturdy trees support me;

ترجمه صورتگر (به نقل از: شکسپیر، ۱۴۰۱: ۲۹۴):

کلمه بگو و فرمانی بده تا گوش‌ت را با نواهای آسمانی مشغول داشته و مانند
پریان بر این فرش بهشتی دست‌افشانی نموده و مثل ربه‌النوع‌های دریا با موی
پربشان رقصی کنم که از فرط چستی و چابکی حرکت پاهای مرا نبینی.

جوان، عشق روحی است که در آتش پرورش یافته و مثل سایر عناصر گندیده نمی‌شود بلکه زبانه کشیده و ناگهان در اعماق آسمان فانی و معدوم می‌گردد. این ساحل زیبا را که از آغاز بهار مزده می‌دهد نگاه کن! گل‌های شاداب و لاغراندازی که این جا رسته‌اند می‌توانند برای من به جای درخت‌های تنومند تکیه‌گاه واقع شوند.

ترجمه طیب‌زاده (همان ۵۷-۵۸):

امر کن تا برایت بخوانم و با آوازم مدهوشت کنم،
یا مثل پری‌ها روی مرغزار به گردش درآیم،
یا چون حوریان، با کمند گیسوان آشفته‌ام،
بر روی صحراها برقصم بی آنکه هیچ ردی از خود بر جای گذارم،
عشق جوهری است مرکب از آتش
نه سنگین که فرو رود بل سبک، چنان‌که اوج می‌گیرد.
از این پامچال‌های لب آب که رویشان دراز کشیده‌ام،
و از همین گل‌های ظریفی که چون درختانی تنومند مرا بر خود نگاه داشته و خم نمی‌شوند، باید بفهمی چقدر سبکم.

حال آنکه ایرج می‌کوشد برای ایرانی کردن این قطعه پروانه سبک‌بال و فرود آمدن آرام آن را بر سر گل‌های باغ جانشین رقص ملایم پری دریایی بر ساحل کند که برای خواننده ایرانی امری غریب به نظر می‌آید:

چون بنهم پای طرب بر بساط	از در و دیوار بیبارد نشاط
بر سر این سبزه برقصم چنان	کز اثر پام نماند نشان
زیر پی من نشود سبزه له	نرم‌ترم من به تن از کرک به
چون ز طرب بر سر گل پا نهم	در سبکی تالی پروانه‌ام
گر بجهم از سر این گل بر آن	هیچ به گل‌ها نرسانم زیان

(ایرج میرزا ۱۰۲).

در اینجا، ایرج کوشیده است اعیان طبیعت و بوستان ایرانی را جانشین اعیان طبیعت انگلیسی کند: پری را به پروانه بدل کرده است، رقص را به طرب، ساحل را به سبزه، نرمی تن را به کرک میوه به، گل پامچال را به گل در معنای کلی. از این حیث، ترجمه تفسیری ایرج نه رونوشت یا تقلید، بلکه اقتباسی خلاقانه به شمار می‌آید.

چنان‌که از این دو نمونه پیداست و بررسی کلی دیگر نمونه‌ها نشان می‌دهد (نک. آرزین‌پور ۴۰۳-۴۰۶، که به برخی از همانندی‌ها اشاره کرده)، ایرج کوشیده است از رهگذر راهکارهای «رونوشت» و، به طریق اولی، «انحراف» و «اقتباس» تفسیر و تعبیر خود از مضامین منظومه

شکسپیر را مطابق با آنچه می‌پسندیده و متناسب با حال و هوای جامعه ایرانی می‌دانسته ارائه کند. با این حال، آنچه در اقتباس ایرج از منظومه شکسپیر بیش از پیش خودنمایی می‌کند در تصویر و تعبیری است که از عشق ممنوعه میان زهره و منوچهر ارائه می‌کند. شکسپیر، به سهم خود، کوشیده بود در اقتباس منظوم خود از داستان اسطوره‌ای آوید به روابط عاشقانه ونوس و آدونیس صبغه گیتیانه‌تر، ملموس‌تر، سرخوشانه‌تر و بازیگوشانه‌تر ببخشد. تصویری که ایرج از این روابط عاشقانه ارائه می‌کند از تصاویر ملموس و شاد و سرزنده شکسپیر فراتر می‌رود و به حیطه صورت‌بندی تصویری اروتیک از رابطه احساسی زهره و منوچهر ختم می‌شود. در واقع، آنچه منظومه شکسپیر را از آوید متمایز می‌کند همین صورت‌بندی تصاویر احساسی اما اخلاق‌مداری است که شکسپیر ارائه می‌کند که با ضوابط حاکم بر عصر رنسانس انگلستان همخوانی دارد. اما اقتباس ایرج از منظومه شکسپیر از اندازه تصاویر شاد و شوخ فراتر می‌رود و به صورت‌بندی تصاویر اروتیک از روابط میان زهره و منوچهر ختم می‌شود.

نتیجه‌گیری

چنان‌که گفته شد، شکسپیر از رهگذر راهکارهای رونوشت و اقتباس به ترجمه‌ای تفسیری از اثر آوید دست می‌زند و اقتباس منظوم خود را پدید می‌آورد. شکسپیر در اقتباس خود چند دستکاری و تغییر ایجاد می‌کند. اول، داستان غیرمستقل آوید را که در کتاب دهم آمده در قالب منظومه‌ای مستقل منتشر می‌کند. دوم، زبان پرطمطراق و سنگین و فاخر آوید را که در قالب مثنوی مرثی شش و پنج‌پایه‌ای سروده شده در قالب مجموعه‌ای از کوتاه‌ترین‌های شش مصرعی بر وزن یامب پنج‌رکنی بازسرای می‌کند. سوم، شکسپیر محوریت را از آدونیس در مقام کنش‌گر فراانسانی که در کتاب آوید خصایص خدایگانی دارد به ونوس در مقام کنشگر انسانی که خصایص بشری دارد انتقال می‌دهد. در کتاب آوید، کیوپید، خدای کمان‌دار عشق، از روی اتفاق تیری به سمت ونوس رها می‌کند و ونوس از روی اتفاق عاشق و دل‌باخته آدونیس می‌شود و، جز تلاشی اندک، کار چندانی برای وصال انجام نمی‌دهد. در نهایت نیز آدونیس را از رویارویی با گراز منع می‌کند و پس از آنکه آدونیس را غرق در خون می‌بیند از آسمان به پایین می‌آید و پس از عجز و لابه، دوباره با قویا کبوترانش سوار بر اربه به آسمان بازمی‌گردد. آوید کل این داستان را در ۸۵ خط سروده است. اما در منظومه شکسپیر، ونوس از همان بند دوم در مقام انسانی واجد تمایلات شدید نفسانی و جسمانی از هیچ راهی برای جلب محبت آدونیس فروگذار نمی‌کند و شکسپیر نیز، برای آنکه این میل و خواهش وی را پررنگ‌تر کند، همه اعیان و اقلام طبیعت را از رهگذر کاربست تصاویر واقعی و بلاغی به خدمت ونوس درمی‌آورد و از همین روست که طبیعت نیز، گویی شور و شوق ونوس را دیده باشد، خود به رقص درمی‌آید. از همین روست که در منظومه شکسپیر با جلوه‌های

گیتیانه و زمینی عشق و احساسات عاشقانه انسانی روبه‌رو هستیم، برخلاف منظومه آوید که فقط گزارشی خشک و بی‌احساس از این رابطه به دست می‌دهد. خواننده عصر رنسانس در خوانش این منظومه، نه با ترجمه‌ای مستقیم از اثر آوید، بلکه با ترجمه‌ای تفسیری و اقتباسی و منظوم و شوخ‌وشنگ و بازیگوشانه رویاروست که البته بی‌مناسبت با وقایع تاریخی زمان سرایش منظومه هم نیست، چنان‌که برخی از ناقدان و شارحان، از جمله طیب‌زاده، به شماری از این وقایع اشاره کرده‌اند. اول اینکه شکسپیر این منظومه را به‌سان منظومه تجاوز به لوکرس و برخی از شعرهای مندرج در غزلواره‌ها به حامی ادبی خود، هنری رایوتسلی، ارل ساوث‌همپتن، تقدیم کرده است که از ازدواج روی‌گردان بود و مجرد اختیار کرده بود (شکسپیر، ۱۴۰۱: ۳۷). شکسپیر در این منظومه و نیز در غزلواره‌ها کوشیده است میل به ازدواج را پررنگ کند. در عین حال، گفته شده است که میل و تمناهای نفسانی ونوس ممکن است، از حیث تاریخی، با زندگی الیزابت اول نیز در ارتباط باشد (هایلند^۱، ۹۰). سوم، گفته می‌شود شکسپیر این دو منظومه را در دوره همه‌گیری طاعون سیاه برای گریز از دهشتناکی این بیماری از رهگذر تمسک جستن به تصاویر خیالی سروده است و یک دلیل روی آوردن به سرایش شعر، به جای نگارش نمایش‌نامه، همین تعطیلی سالن‌های نمایش در دوره طاعون بوده است (کان ۸۹-۷۲). باری، چه این مناسبات تاریخی را بپذیریم و چه نپذیریم، مهم تفسیر و تعبیری تازه است که شکسپیر از داستان اسطوره‌ای رومی از رهگذر اقتباسی خلاقانه به عمل آورده، چه توانسته است با دگرگویی و دگردیسی خلاقانه آن داستان اسطوره‌ای را به اثری بدیع و هنری و پرخواننده در عصر رنسانس انگلستان بدل کند.

باین‌همه، بحث تأثیرگذاری سپسین و متعاقب آثار ادبی و هنری همچنان پابرجاست و از فرهنگی به فرهنگ دیگر تسری‌یافتنی است. در ایران اوایل سده چهاردهم شمسی، ابتدا صورتگر می‌کوشد ترجمه‌ای آزاد و منثور از بخش‌های آغازین منظومه شکسپیر (تقریباً ۱۶۲ سطر) به فارسی ارائه کند. تقریباً هم‌زمان با او، ایرج میرزا نیز می‌کوشد اقتباسی آزاد و کاملاً ایرانی‌شده از این منظومه را در قالب مثنوی زهره و منوچهر منتشر کند. اقتباس ایرج، در ترابری از فرهنگ انگلیسی رنسانس به فرهنگ ایرانی پسامشروطه در اوائل عصر پهلوی اول، چندین تغییر و دستکاری زبانی و فرهنگی را پشت سر می‌گذارد. اولین تغییری که ایرج در منظومه خود می‌دهد تغییر نام دو شخصیت از ونوس و آدونیس به زهره و منوچهر است. در سنت اساطیر یونانی و رومی، ونوس/آفرودیت الهه عشق و زیبایی است و آدونیس نیز شخصیتی اسطوره‌ای است. در سنت اساطیر ایرانی، زهره همان نقش ونوس را ایفا می‌کند. اسم منوچهر نیز مرکب از «مینو» و «چهر» است و در لغت به معنای فردی دارای صورت نیکو و زیباست که با آدونیس هم‌خوانی پیدا می‌کند.

1. Hyland

همچنان‌که در اثر آوید و شکسپیر، آدونیس شکارچی ماهر و تردستی است، در مثنوی ایرج نیز منوچهر جوانی نظامی و صاحب شمشیر و نشان است اما نه مانند آدونیس فرّۀ ایزدی دارد و نه تباری پادشاهی و خدایگانی، بلکه جوانی ساده و محجوب و خجالتی است که جز به حفظ کیان کشور به چیزی دیگر نمی‌اندیشد. در اثر آوید، آدونیس از رابطه‌ای نامشروع و همراه با عجز و ناله‌های مادرش، میرا، به دنیا می‌آید؛ در منظومۀ شکسپیر، آدونیس پیشینه‌ای جداگانه ندارد اما جز شکار گراز به هیچ چیز دیگری عشق نمی‌ورزد و نمی‌اندیشد. در مثنوی ایرج، منوچهر جوانی صاف و ساده و از جنس آدمیان معمولی است که برای نگهبانی از وطن به خدمت نظام درآمده است. این توجه به کنشگری اجتماعی منوچهر نه در آدونیس آوید عیان است نه در آدونیس شکسپیر. منوچهر، بر خلاف آدونیس آوید و شکسپیر، نه همه‌روزه، بلکه فقط در روزهای آدینه که زمان استراحت است «خواست به میل دل و وفق مرام / روز خوش خویش رساند به شام». این که آدینه روز تعطیل سنت اسلامی-ایرانی است نمونه‌ای دیگر از تغییرهای انجام‌شده در ترابری فرهنگی است، همچنان‌که باز منوچهر، برخلاف دو آدونیس دیگر، سر در پی شکار گراز ندارد که در سنت اسلامی-ایرانی مرسوم نیست، بلکه «رفت کند هرچه مرال است و میش / برخی بازوی توانای خویش». از دیگر سو، زهرۀ ایرج نیز با دو ونوس آوید و شکسپیر وجوه تمایز پررنگ دارد. البته ونوس و زهره در سنت اساطیری یونانی و ایرانی الهگانی هستند که تقریباً نقش و کارکرد یکسان دارند: «آلهۀ عشق و خداوند ناز / آدمیان را به محبت گداز». اما در سروده‌های آوید و شکسپیر، ونوس وجه الهگانی خود را حفظ می‌کند و در مقام الهه و نه بشر با آدونیس روبه‌رو می‌شود. اما در مثنوی ایرج، زهره که از کار زیاد خسته و عاجز شده «کند ز بر کسوت افلاکیان / کرد به سر مقنعه خاکیان». در آثار متقدم، یعنی سروده‌های آوید و شکسپیر، به پوشش ونوس اشاره‌ای نمی‌شود اما در اینجا باز مطابق عرف فرهنگی، پوشش و مقنعه اهمیت می‌یابد. با این حال، شیوۀ دلبری در هر سه یکسان است: «تیر نظر گشت در او کارگر / کارگرس آری تیر نظر». درست است که در هر سه اثر، گرچه نه به یک اندازه، محوریت ماجرا با ونوس و زهره در مقام شخصیت اصلی است و در هر سه اثر، دلبری و دلدادگی و راز و نیاز با ونوس و زهره است و امتناع و سر باز زدن و سردی و پرهیز از عشق با آدونیس و منوچهر، اما تفاوت اساسی در نوع تمناها و خواهش‌های نفسانی سه شخصیت است: در اثر آوید، ونوس زیاد اهل تمنا و خواهش نیست: تیری از روی اتفاق از کمان کیوپید رها شده و ونوس را دلباخته آدونیس کرده است. در منظومۀ شکسپیر، گویی اصابت تیر شدیدتر بوده و تمناها و خواهش‌های ونوس نیز به همان اندازه شدت و حدت یافته اما این همه تمنا فقط برای ربودن یک بوسه است! در مثنوی ایرج، تمناهای زهره بسی بیش از ربودن بوسه است. در واقع، تمناهای زنانه در گذار از آوید به شکسپیر، شدت و حدت رماتیک‌تری پیدا می‌کند و نوبت

که به زهره می‌رسد، این تمناهای زنانه رنگ‌وبوی تنانگی و خواهش‌های جسمانی پیدا می‌کند و تصاویر و توصیف‌هایی که ایرج از زبان زهره ارائه می‌کند، این وجه تنانگی را پررنگ‌تر می‌کند و به مسیر کام‌جویی سوق می‌دهد. از همین روست که بسیاری از ابیات از دیوان ایرج حذف شده‌اند. شرح و بیان این کام‌جویی از مهم‌ترین دگرگویی و دگرنویسی‌ها در ترابری از آوید و شکسپیر به ایرج است. در عین حال، تصویری که ایرج از زهره ارائه می‌دهد زنی ایرانی و اهل فضل و کمالات است و آنچه بر زبان می‌راند جملگی از دانش و اطلاعات وی خبر می‌دهد:

شاعر و نقاش و نویسنده‌اند	روی زمین هرچه مرا بنده‌اند
گاه هومر گه هرودوت پرورم	گه رافائل گه میکلائز آورم
روی صنایع کنم از وی سفید	گاه کمال‌الملک آرم پدید
بر قلمش روی بهشتی دهم	گاه قلم در کف دشتی دهم
خلقت فرزانه ایرج کنم	گاه به خیل شعرا لج کنم

(ایرج میرزا ۱۱۵)

که تلمیح به خود شاعر است. حتی زهره با مشاهیر موسیقی ایرانی نیز آشنایی دارد:

تا بدمد بر بدن مرده جان	تار دهم در کف درویش‌خان
در دهنش تنگ شکر پرورم	گاه زنی همچو قمر پرورم
پنجه وی رهزن دل کرده‌ام	من کلنل را کلنل کرده‌ام

(همان‌جا)

با این حال، مثنوی ایرج که به انتها نزدیک می‌شود، به‌ویژه در ابیات الحاقی، تمناهای نفسانی اندک‌اندک جای خود را به پندها و نصایح اخلاقی زهره می‌دهد که فراتر از خواهش‌های نفسانی می‌کوشد دل منوچهر را رام کند. در نهایت، منوچهر به ربودن بوسه‌ای رضایت می‌دهد و می‌شود آنچه نباید بشود: منوچهر عاشق زهره می‌شود. ایرج مثنوی خود را با این دو بیت به پایان می‌آورد:

مهلکه پر ز نهیبی است عشق	آه چه غرقاب مهیبی است عشق!
شیردل است آن که از این غمزه رست	غمزه خوبان دل عالم شکست

(همان ۱۱۹)

در نهایت، یکی دیگر از وجوه تمایز مثنوی ایرج از منظومه شکسپیر کاربست زبان و عبارات و الفاظ گفتاری و عامیانه و گاه وام‌واژه‌های بیگانه است که مثنوی ایرج را هرچه بیشتر به حال و هوای جامعه نوشته ایرانی نزدیک می‌کند. با این حال، به نظر می‌رسد دگردیسی اصلی در گذار از آوید و شکسپیر به ایرج، به بهره‌مندی ایرج از فضاسازی ایرانی مطابق با سنت و فرهنگ ایرانی مربوط می‌شود. یکی از تحولاتی که همراه با ترجمه در سنت شعر فارسی پدید آمد، به گفته شفیع کدکنی (۱۳۹۰)، استفاده از داستان‌های اساطیری ایرانی و یونانی و رومی بود که در سنت ادبی

پیشامشروطه چندان کارکرد هنرمندانه نداشته است، گرچه شاعران بسیاری در اشعار خود به نام‌های اساطیر ایرانی اشاره کرده بودند. باین‌حال، رواج کارکرد ادبی و هنری اسطوره در ایران مدیون صنعت ترجمه است.

در مجموع، جامعه نوشده ایرانی نیاز به غنی‌سازی و همگام شدن با تحولات تاریخی و اجتماعی داشت و ترجمه غیرمستقیم، که عمدتاً در قالب راهکار اقتباس خود را نشان می‌دهد، یکی از کارآمدترین ابزارها برای پرداختن به مضامین و اندیشه‌های نو و روزآمد بود که در جامعه ایرانی پسامشروطه در حال بروز و ظهور بود. شاعرانی مانند ملک‌الشعرا بهار، ایرج میرزا، پروین اعتصامی و بسیاری دیگر می‌کوشیدند از رهگذر اقتباس مضامینی از آثار ملل مختلف، به‌ویژه فرانسه و انگلستان و آلمان، به این موج تحول‌یاری بپردازند. در این مجال اندک، نمی‌توان به همه وجوه راهکارهای اقتباسی ایرج از منظومه شکسپیر اشاره کرد اما به نظر می‌رسد این اقتباس چنان هنرمندانه و خلاقانه است که خود به اثری ایرانی بدل شده و توانسته است با زبان ساده‌ای که اختیار کرده با اقبال عام و خاص روبه‌رو شود.

منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷)، از صبا تا نیما، ج. ۲، ج. ۹، تهران، زوار.
- ابجدیان، امرالله (۱۳۸۷)، تاریخ ادبیات انگلیس، ج. ۳، ادبیات رنسانس (بجز نمایش‌نامه)، شیراز، دانشگاه شیراز.
- اورک مورد غفاری، پریسا (۱۳۹۳)، «مقایسه محتوایی - ساختاری منظومه زهره و منوچهر ایرج میرزا با عزیز و غزال سیداشرف‌الدین گیلانی»، زبان و ادب فارسی، دوره ۶۷، ش ۲۳۰ (پاییز و زمستان)، ص ۷۳-۹۰.
- ایرج میرزا (۱۳۵۶)، تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، اندیشه.
- حائری، سیدهادی (۱۳۶۶)، افکار و آثار ایرج میرزا، ج. ۲، تهران، جاویدان.
- _____ (۱۳۷۰)، گنجینه ذوق و هنر ایرج، تهران، جوان.
- حکیمیان، ابوالفتح (۱۳۵۵)، «تحقیق پیرامون افسانه زهره و منوچهر»، هنر و مردم، ش ۱۶۵-۱۶۶ (تیر - مرداد)، ص ۴۹-۵۶.
- ریاضی، غلامرضا (۱۳۵۳)، جاودانه ایرج میرزا و برگزیده آثارش، تهران، آبان.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴)، نه شرقی، نه غربی، انسانی، ج. ۵، تهران، امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، تهران، سخن.
- شکسپیر، ویلیام. غزلباره‌ها (۱۳۹۶)، ترجمه و تفسیر امید طیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
- _____ (۱۴۰۰)، ققنوس و قمری و شکایت عاشق، ترجمه امید طیب‌زاده، تهران، چشمه.
- _____ (۱۴۰۱)، ونوس و آدونیس و تجاوز به لوکرس، ترجمه و توضیحات امید طیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۴۰)، گنج سخن (ج. سوم: از فغانی تا بهار)، تهران، کتاب‌فروشی ابن سینا.
- صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۷)، ادبیات توصیفی ایران، تهران، ابن سینا.

- _____ (۱۳۰۴ الف)، «از افکار شکسپیر؛ عشق ونوس»، سپیده دم. دوره ۲، ش ۴، ص ۴۴-۴۷.
- _____ (۱۳۰۳)، (۱۳۰۴ ب)، «عشق ونوس»، سپیده دم. سال ۲، ش ۲، ص ۷۹-۸۳؛ سال ۳، ش ۱، ص ۳۵-۳۶. طبیب زاده، امید (۱۴۰۱ الف)، «اخلاقیات شکسپیر: گفت وگو با امید طبیب زاده به مناسبت انتشار ونوس و آدونیس و تجاوز به لوکرس»، شرق. ش. ۴۴۶۲ (۱۳ دی)، ص ۶.
- _____ (۱۴۰۱ ب)، «از ونوس و آدونیس شکسپیر تا زهره و منوچهر ایرج میرزا: پژوهشی در ادبیات تطبیقی»، ادبیات پارسی معاصر، دوره ۱۲، ش ۱، (بهار و تابستان)، ص ۱۷۵-۲۰۲.
- _____ کمریشتی، عارف و مریم سلیمان پور (۱۴۰۱)، «تحلیل مؤلفه های مکتب رماتیسیم در منظومه های غنایی زهره و منوچهر ایرج میرزا و ایرج و هویره قاسم لارین»، ادبیات فارسی، ش ۷۲ (فروردین)، ص ۴۰-۵۱.
- _____ (۱۴۰۰)، «معانی ثانوی جملات پرسشی گفت وگو در زهره و منوچهر ایرج میرزا و ایرج و هویره قاسم لارین»، شفای دل، دوره ۴، ش ۷ (تیر)، ص ۱۳۵-۱۵۵.
- _____ (۱۳۹۶)، «مؤلفه های زبان عامه در منظومه های زهره و منوچهر و ایرج و هویره»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۱۸. (بهمن و اسفند)، ص ۲۰۷-۲۳۲.

- Fantham, Elaine (2004). *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Golding, William (1961). *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses*. ed. by W.H.D. Rouse. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Holmes, J.S (1988). *Papers on Literary Translation Studies*. Amsterdam: Radopi.
- Hyland, Peter (2003). *An Introduction to Shakespeare's Poems*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Jones, F.R (1989). "On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating". *Target*, vol. 1, no. 2, 183-199.
- Kahn, Coppélia (2007). "Venus and Adonis". in: *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. ed. by Patrick Cheney. Cambridge: Cambridge University Press, pp.72-89.
- Keach, William (1977). *Elizabethan Erotic Narrative: Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe and Their Contemporaries*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lefevere, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Liveley, Genevieve (2011). *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*. London, New York: Continuum.
- Post, Jonathan F.S (2017). *Shakespeare's Sonnets and Poems: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Runge, Kirstin (2015). "Venus and Adonis by Ovid and Shakespeare". in: *Transfers and Transmutations*. ed. by Frauke Reitemeier. Göttinger Schriften zur Englischen Philologie (10). Göttingen: Göttingen University Press, pp.13-61.
- Weaver, William P (2012). *Untutored Lines: The Making of the English Epyllion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



مروری بر مهم‌ترین رخدادها و جوایز مطالعات تطبیقی ادبی دو سال اخیر فرزانه دوستی* (پژوهشگر گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

بیست‌وسومین کنگره انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی^۱ (تفلیس ۲۰۲۲) بیست‌وسومین کنگره انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در تابستان ۲۰۲۲ به دعوت انجمن ادبیات تطبیقی گرجستان^۲ و با عنوان «بازتصویر ادبیات جهان: بومی و جهانی، جریان‌های اصلی و حاشیه‌ها»^۳ برگزار شد. در این کنگره شش‌روزه، که از بیست‌وچهارم تا بیست‌ونهم ژوئیه در تفلیس دایر بود، ده‌ها نشست ذیل گروه‌های علمی و بخش‌های تخصصی با موضوعاتی همچون مطالعات منطقه‌ای، مطالعات ترجمه، ادبیات جهان و مانند آن برگزار شد و صدها مقاله ارائه و به بحث و تبادل نظر گذاشته شد.

در این میان، یکی از بخش‌های گفت‌وگو به موضوع «ادبیات تطبیقی ایران در میانه نظم و آشوب» اختصاص داشت که با حضور و هدایت خانم لاتیسیا نانکت^۴ دو هدف عمده را دنبال می‌کرد: نخست، نگاهی انتقادی به جریان‌های حاضر ادبیات تطبیقی فارسی در داخل و خارج از ایران در فقدان رشته مستقل دانشگاهی با این نام در داخل کشور و محدودیت مطالعات تطبیقی در

* FarzanehDoosti@gmail.com

1. XXIII International Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA)

برای اطلاع بیشتر از جزئیات این انجمن نک. «گزارش انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی»، نامه فرهنگستان، ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، ش ۱ (بهار ۱۳۸۹): ۱۳۶-۱۵۳.

2. Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

3. Re-Imagining Literatures of The World: Global and Local, Mainstreams and Margins

4. Laetitia Nanquette

خارج از کشور ذیل «مطالعات جغرافیایی خاورمیانه»؛ و دوم، پیشنهاد راهکارهایی برای بهبود حوزه ادبیات تطبیقی ایران. در کنار مباحث نظری و راهبردی درباره پیشینه، دورنما و نسبت ادبیات تطبیقی ایران با مقوله استعمار و جریان‌های پسااستعماری، ضرورت تدوین درسنامه‌ای تخصصی برای رشته ادبیات تطبیقی در ایران، ادبیات تطبیقی و جایگاه زبان‌های غیرفارسی و حدود مرزها و میراث تطبیقی در ایران، پژوهشگرانی از جامعه دانشگاهی ایران و جهان درباره موضوعاتی سخنرانی کردند از قبیل محدودیت‌های مطالعه ادبیات تطبیقی به مثابه رشته مستقل دانشگاهی در ایران، گزارش وضعیت مطالعات ادبیات آمریکا در ایران، ترجمه فرهنگی معکوس در ادبیات ایرانی-آلمانی، مناظرات ادبی میان نثر ادبی ایران و افغانستان معاصر، مطالعه ادبیات کودک به مثابه ادبیات تطبیقی، روایت‌های ترکی-آذری ایران و نقش سیاست‌های فرهنگی ادوار مختلف تاریخ ایران در شکل‌گیری و جهت‌دهی به ادبیات زبان‌های اقلیت، و همچنین بحران حاکمیت و بازگشت ماخولیا در رمان‌های ایرانی و آمریکایی بعد از جنگ جهانی دوم. اما تجلی ادبیات فارسی در این کنگره به همین چند مقاله ختم نمی‌شود، چنان‌که مقالاتی نیز به حضور مسلط و تأثیر ادبیات فارسی بر جهان ادبی کهن پرداختند که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ای درباره تعاملات ادبیات فارسی و چینی در دوران امپراتوری مغول و شباهت اشعار درباری فارسی و اشعار نغمه‌سرایان دوره‌گرد اسپانیایی اشاره کرد.

جوایز ادبیات تطبیقی

جایزه آنا بالاکیان^۱

جایزه آنا بالاکیان، استاد دانشگاه و پژوهشگر ادبیات تطبیقی ارمنی تبار ساکن آمریکا، که از سال ۲۰۰۴ و پس از درگذشت او هر سه سال یک‌بار، هم‌زمان با برگزاری کنگره انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، به آثار ممتاز پژوهشگران جوان و زیر چهل سال در حوزه ادبیات تطبیقی اهدا می‌شود، در ۲۰۲۲ یک برگزیده و یک اثر شایسته تقدیر داشت:

دکتر می حواس^۲، پژوهشگر مصری تبار و استاد «ادبیات جهان»، برای نگارش کتاب سیاسی‌سازی ادبیات جهان: مصر در میانه آموزش و اذهان عمومی^۳ برگزیده جایزه ادبی بالاکیان به ارزش هزار دلار شد. به گفته داوران، این کتاب با نگاهی بدیع و انتقادی در چارچوب تطبیقی قابل تحسین رمان‌ها و سفرنامه‌هایی را به زبان‌های انگلیسی، عربی، فرانسوی، چک، و ایتالیایی بررسی می‌کند و تعاملات فرهنگی مصر را در دو دوره پیشاتجدد و پساتجدد بازمی‌خواند و نشان می‌دهد که برخلاف خوانش‌های مرسوم و نتایج قابل پیش‌بینی تاریخ‌نگاران پسااستعماری، از دل

1. Balakian Prize

2. May Hawas

3. *Politicising World Literature: Egypt, Between Pedagogy and the Public*

این متون ادبی می‌توان به تصویری جاندار، سرشار، جامع‌الاطراف و چندصدایی از تعاملات فرهنگی مصر با سرزمین‌های دیگر دست یافت که از تصورات و حدود و ثغور تاریخ‌نگاری پسااستعماری فراتر می‌رود. ابتکار عمل نویسنده در روش‌شناسی تطبیقی این اثر آن است که تفسیری تازه از «پارادایم» یا انگاره‌های «ادبیات جهان» در بستر فرهنگ جهانی ارائه می‌کند و تاریخ‌نگاری و سیاست‌های بازنمایی معمول را به پرسش می‌گیرد.

همچنین، هیئت داوری کتاب زیبایی‌شناسی تئاتر در دوران تجدید باروک^۱ اثر جوزف چرمانتوری^۲ را شایسته تقدیر دانستند. این کتاب به نقش تئاتر دوران باروک (در نیمه اول قرن هفدهم اروپا، پس از دوران رنسانس) در تبیین معیارهای زیباشناسی تازه‌ای که منجر به شکل‌گیری زیباشناسی مدرنیسم در اوایل قرن بیستم شد می‌پردازد. ارزش کتاب در روش پژوهش تطبیقی علمی و قوت نظری و تحلیلی آن است. چرمانتوری در بستر تئاتر باروک آثاری از فریدریش نیچه، استفان مالارمه، والتر بنیامین و حتی گرترود استاین را بازمی‌خواند و تلقی باروک‌بنیان ایشان را از مفاهیم فضا، تجربه و اجرا تحلیل می‌کند.

فراخوان این جایزه برای دوره بعد نیز، که همزمان با چهاردهمین کنگره انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در ۲۰۲۵ اعطا خواهد شد، منتشر شده و این انجمن تا سی و یکم ژانویه ۲۰۲۵ (دی ۱۴۰۳) پذیرای آثار ارسالی خواهد بود.

جایزه ادبیات تطبیقی رنه ولک^۳

برگزیدگان جایزه ادبی رنه ولک، که هر سال به تک‌نگاره‌ای در پژوهش تطبیقی یا مجموعه‌مقالاتی درباره ادبیات تطبیقی اهدا می‌شود، از نگاه متکثر و تنوع‌گرای داوران آن حکایت می‌کنند و افزایش برگزیدگان آن گواه رونق روزافزون پژوهش‌های تطبیقی و بینارشته‌ای در بازار کتاب امریکاست. در سال ۲۰۲۴، دو تک‌نگاری با عناوین آنتی‌گوناس: نوشتن از آمریکای لاتین^۴ به قلم مویرا فرادینگر^۵ از انتشارات آکسفورد (۲۰۲۲) و خشونت کلمه: نظریه‌ای درباره نوشتار^۶ به قلم ملانی مکمن^۷ از دانشگاه میشیگان (۲۰۲۳)، و مجموعه مقالاتی با عنوان اندیشیدن با لهجه: به سوی ایژه، روش و خوانشی جدید^۸ به سرپرستی پوجا رَنگن^۹ از انتشارات دانشگاه کالیفرنیا (۲۰۲۳) برگزیده جایزه ولک بودند.

خشونت کلمه پژوهشی است تطبیقی درباره ارتباط خط و نوشتار از زمان پیدایی الفبای یونانی با نظام‌های ناملموس سلطه و مراتب خشونت در آتیه بشر، که در میان حوزه‌های عصب‌شناسی،

1. *Baroque Modernity: An Aesthetics of Theater*

2. Joseph Cermatori

3. René Wellek Prize

4. *Antigonas: Writing from Latin America*

5. Moira Fradinger

6. *The Violence of the Letter: Toward a Theory of Writing*

7. Melanie McMahon

8. *Thinking with an Accent: Toward a New Object, Method, and Practice*

9. Pooja Rangan

نظریه ادبی و تاریخ فرهنگی، از یک سو، و مطالعات نوشتار و سرمایه‌مداری و استعمارگری، از سوی دیگر، در آمدوشد است.

اندیشیدن بدون لهجه نیز لهجه را، با طرح ادعایی نو و فراتر از تلقی عموم، شیوه‌ای قدرتمند اما ناشناخته از ادراک جهان می‌داند که در نگاه، شنیدن، خواندن، اندیشیدن و رفتار دیگرگونه است. لهجه صرفاً بخشی از هویت فرد نیست بلکه تعاملی است دوسویه میان بدن و رسانه، شاعرانگی و سیاست، و قدرت و وفاق، و به این ترتیب، اندیشمندان و پژوهشگرانی از رشته‌های گوناگون را گرد هم آورده تا هریک از منظر خویش درباره شیوه نگریستن لهجه‌مند به جهان مذاقه کنند.

در این دوره، تک‌نگاری سرخ سیاسی^۱ به قلم ادواردو کاداوا و سارا نادال-ملسیو^۲ از انتشارات دانشگاه ام‌آی‌تی. (۲۰۲۳) نیز شایسته تقدیر اعلام شد. این کتاب، با تاسی به نقل قولی مشهور از برتولت برشت که «خواندن نوعی نزاع طبقاتی است»، رابطه پرفراز و فرود ادبیات و سیاست را در بستر ضروریات عدالت اجتماعی و نژادی معاصر بررسی می‌کند و تفسیری خلاقانه از آرای کارل مارکس، روزا لوکزامبورگ، والتر بنیامین، فردریک جیمسن و دیگران ارائه می‌دهد. نویسندگان با ترسیم «تاریخ همچون انباشتگاه خشونت» می‌کوشند دو عمل «نوشتن» و «خواندن» را نه اعمالی انفرادی، بلکه کنش‌هایی همواره جمعی و مشترک برشمارند که در بازآفرینی تخیل سیاسی مشترک تأثیرگذارند.

جایزه هری لوین^۳

جایزه هری لوین جایزه مهم دیگری است که با حمایت مالی انجمن ادبیات تطبیقی آمریکا (ACLA)، هر سال به کتاب اول پژوهشگری در حوزه ادبیات تطبیقی اعطا می‌شود و از حیث تشویقی و حمایتگری برای پژوهشگران نو قلم بسیار ارزشمند است. هری لوین (۱۹۱۲-۱۹۹۴)، منتقد ادبی امریکایی و پژوهشگر در حوزه مدرنیسم و ادبیات تطبیقی، از استادان پرسابقه و تأثیرگذار این رشته در دانشگاه هاروارد بود که حدود بیست اثر تألیفی و پژوهشی از او به یادگار مانده است. در ۲۰۲۴، این جایزه به نخستین کتاب خانم ایزابل سی. گومز^۴ با عنوان ترجمه آدمخوارانه: بده‌بستان‌های ادبی در امریکای لاتین معاصر^۵ از انتشارات نورث‌وسترن (۲۰۲۳) تعلق گرفت. گومز استادیار مطالعات امریکای لاتین و اگیری در دانشگاه ماساچوست بوسطن است و در نخستین کتاب خود به سراغ شیوه‌های ترجمه نویسندگان امریکای لاتین در قرن بیستم و ترجمه‌هایی می‌رود که به جای بهنجار بودن و وفاداری به اصل متن، به شکلی خلاقانه به تخریب متن مبدأ رو می‌آورند و صحت و سقم آن را به پرسش می‌گیرند یا بهبود می‌بخشند. «ترجمه آدمخوارانه» در کتاب گومز استعاره‌ای است وام‌گرفته از سنت بومی مردم برزیل برای پذیرش

1. *Politically Red*
4. Isabel C. Gómez

2. Eduardo Cadava & Sara Nadal-Melsió
5. *Cannibal Translation: Literary Reciprocity in Contemporary Latin America*

3. Harry Levin Prize

شرافتمندانه «دیگری» در فرهنگ «خودی»، که به بهترین نحو برخورد مشابه با آثار جهان را در شیوه کار مترجمان امریکای لاتین توضیح می‌دهد. گومز برخی از شگردهای آدمخوارانه مترجمان، همچون تقریب، نثر متخلخل، و عدم ترجمه را توصیف و آن را شیوه‌ای از مذاکره قدرت و استعمار میان زبان‌های مختلف برمی‌شمارد.

جایزه چارلز برنهایمر^۱

این جایزه هم، که به ارزش هزار دلار و اعطای مزایای دانشگاهی، از جمله عضویت در انجمن ادبیات تطبیقی امریکا، هر سال به بهترین رساله‌های دانشگاهی در حوزه ادبیات تطبیقی تعلق می‌گیرد، در دوره گذشته، رساله دکتری جسیکا کاپلی^۲ از دانشگاه تورنتو را با عنوان «شکل‌های نبرد: سرمایه‌داری، بازنمایی و دولت در ادبیات پس از دهه ۱۹۴۵ در فرانسه، ژاپن و ایالات متحد»^۳ برگزید و دو رساله دیگر را شایسته تقدیر دانست: رساله‌ای از آلیسون لی کانربوتان^۴ با عنوان «عشق دیوانه‌وار: تفکر اسلامی و اخلاقی هوس در حکایت لیلی و مجنون»^۵ از دانشگاه شیکاگو و رساله دکتری اُورلین بلوچی^۶ از دانشگاه هاروارد با عنوان «اجراهای دموکراتیک: چگونه تناثر توده مردم را خلق می‌کند»^۷. این جایزه در حال حاضر محدود به رساله‌هایی است که در یکی از دانشگاه‌های جهان به زبان انگلیسی نوشته شده باشد و گروه‌های دانشگاهی ادبیات تطبیقی معمولاً بهترین رساله‌های خود را برای شرکت در این رقابت به دبیرخانه انجمن معرفی می‌کنند.

مرور اجمالی بر مهم‌ترین رخدادهای ادبیات تطبیقی جهان حاکی از دو نکته مهم است: نخست، تمایل متولیان انجمن‌ها و جوایز ادبیات تطبیقی به کثرت‌گرایی در موضوع و روش مطالعاتی تطبیقی، به شکلی که دو حوزه رقیب ادبیات تطبیقی در دهه‌های اخیر مطرح کرده‌اند («مطالعات ترجمه» به پیشنهاد سوزان بسنت^۸، و «مطالعات منطقه‌ای» به پیشنهاد گیاتری چاکراوورتی اسپواک^۹) نه تنها منجر به ضعف بدنه اصلی ادبیات تطبیقی نشده، بلکه دو زیرشاخه جدید به انواع پژوهش‌های ادبیات تطبیقی افزوده است. گواهِ آن انبوه مقالاتی است که ذیل این دو عنوان در همایش‌های اخیر انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی ارائه شد. دوم، حضور پررنگ پژوهش‌های

1. Charles Bernheimer Prize

2. Jessica Copley

3. "Forms of War: Capitalism, Representation and the State in Post-45 Literatures from France, Japan, and the United States"

4. Allison Kanner-Botan

5. "Mad Love: Islamic Thought and the Politics of Desire in the Legend of Layla and Majnun"

6. Aurélien Bellucci

7. "Democratic Performances: How Theater Creates The People"

8. Susan Bassnett

9. Gayatri Chakravorty Spivak

تطبیقی در زمینه ادبیات فارسی کهن و معاصر در بیست‌وسومین کنگره بین‌المللی ادبیات تطبیقی است که نشان می‌دهد به‌رغم فقدان انجمن ادبیات تطبیقی در ایران، ظرفیت و اشتیاق بسیاری به ادبیات فارسی وجود دارد و ضروری است بار دیگر بر اهمیت تأسیس رشته مستقل ادبیات تطبیقی و انجمن ملی ادبیات تطبیقی ایران تأکید شود.