بسم اللّه الرّحمن الرّحیم

دانشگاه رازی

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی- فارسی)

نشریهٔ علمی

دانشگاه رازی

- این نشریه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:
  - «ایران ژورنال» نظام نمایه‌سازی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeST) www.ricest.ac.ir
  - پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) www.isc.gov.ir
  - پایگاه مجلاّت تخصّصی نور www.noormags.ir
  - پایگاه مرکز اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) www.sid.ir
  - بانک اطّلاعات نشریات کشور www.magiran.com
  - سامانهٔ اطّلاعات پژوهشی ایران www.irisweb.ir
  - گوگل اسکالر www.scholar.google.com
- این فصلنامه بر اساس نامهٔ شمارهٔ ۹۰/۳۳۱۵ مورّخهٔ ۱۳۹۰/۲/۱۲ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی و خبرگزاری‌های داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌گردد.
- این فصلنامه براساس رأی جلسهٔ مورّخ ۱۳۹۲/۹/۶ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم تحقیقات و فنّاوری (مندرج در شمارهٔ ۳/۱۸/۵۲۸۰۲۴ مورخ ۱۳۹۲/۹/۲۰) از شمارهٔ ۷ به بعد موفّق به اخذ مجوّز علمی - پژوهشی شده است.

سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸ هـ ش/ ۱٤٤۰ هـ ق/ ۲۰۱۹ م.

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (نشریهٔ علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه رازی

زبان نشریه: فارسی – عربی

تناوب انتشار: فصلنامه

قالب انتشار: چاپی – الکترونیکی

نوع داوری: تخصّصی و دوسو ناشناس

مدیر مسئول: تورج زینی‌وند

سردبیر: تورج زینی‌وند

ویراستار علمی: جهانگیر امیری

ویراستار ادبی و صفحه‌پرداز: صدیقه رضایی

ویراستار علمی و ادبی (چکیده‌های انگلیسی): مریم نویدی

کارشناس مجلّه: نسرین عزیزی

ناشر: مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فنّاوری

چاپ و صحافی: پردیس و دنیا (شیراز)

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

بهای تک شماره: ۱۰۰۰۰۰ ریال

نشانی: کرمانشاه، باغ ابریشم، خیابان دانشگاه، دانشگاه رازی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیّات عربی، دفتر کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی

صندوق پستی: ۹۴۱-۶۷۱۴۴۱۴

نشانی وبگاه: http://jccl.razi.ac.ir

رایانامه: comparativeliterature90@razi.ac.ir

تلفکس: ۰۸۳۳۴۲۸۳۹۰۳

اعضای هیئت تحریریه (براساس مرتبهٔ علمی و حروف الفبا)

استاد:

سیّد احمد پارسا	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کردستان
وحید سبزیان‌پور	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی
علی سلیمی	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی
نصرالله شاملی	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه اصفهان
مهدی شریفیان	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا
قهرمان شیری	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا
حامد صدقی	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه خوارزمی
علی محمدی	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا
یحیی معروف	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی
فرامرز میرزایی	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه تربیت مدرّس

دانشیار:

جهانگیر امیری	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی
محمود براتی	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه اصفهان
سوسن جبری	زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه رازی
تورج زینی‌وند	زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی

اهداف و زمینه‌ها

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی با هدف پژوهش در زمینه‌های تخصّصی زیر، منتشر می‌گردد:

- انتشار مقاله‌های پژوهشی ناب و روشمند در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی (عربی- فارسی).
- کمک به گسترش دانش ادبیات تطبیقی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی (عربی- فارسی).
- اهتمام به مبانی نظری و جریان‌های حاکم بر روند ادبیات تطبیقی در جهان عرب و ایران.

شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله در کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی

۱. زبان نشریه

زبان نشریه به‌ترتیب فارسی و عربی است؛ مقاله‌های فارسی به‌صورت جداگانه در یک شماره و مقاله‌های عربی نیز در شمارهٔ دیگری منتشر می‌شوند.

۱-۱. چکیدهٔ مقاله‌های فارسی به دو زبان عربی و انگلیسی خواهد بود.

۱-۲. چکیدهٔ مقاله‌های عربی به دو زبان فارسی و انگلیسی خواهد بود.

۲. شرایط علمی

۲-۱. مقاله باید تحلیلی و دارای روش پژوهشی و ساختار علمی مناسب باشد.

۲-۲. مقاله باید دارای اصالت و نوآوری باشد.

۲-۳. در نگارش مقاله باید روش پژوهش علمی، رعایت و از منابع معتبر و اصیل استفاده شود.

۲-۴. مقاله باید از نوع تحلیل و نقد اصیل باشد؛ بنابراین، ترجمه و گردآوری در این فصلنامه جایی ندارد.

۳. نحوهٔ بررسی مقاله‌ها

مقاله‌های رسیده، نخست توسّط دبیران تخصّصی و هیئت تحریریّه بررسی می‌شود و در صورتی‌که مناسب تشخیص داده شوند، به‌منظور ارزیابی برای داوران متخصّص و صاحب‌نظر فرستاده خواهد شد (برای حفظ بی‌طرفی، نام نویسندگان از مقاله‌ها حذف می‌شود). پس از دریافت دیدگاه‌های داوران، نتایج در هیئت تحریریّه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیاز کافی، مقاله پذیرش چاپ دریافت می‌کند. لازم به ذکر است که تمامی مقالات ارسالی به نشریه، پیش از ورود به فرایند داوری با نرم‌افزارهای مشابهت‌یاب بررسی خواهند شد.

٤. شرایط نگارش مقاله

۴-۱. مقاله ازلحاظ نگارش باید ساختاری محکم و استوار داشته باشد و اصول فصاحت و بلاغت در تحریر آن رعایت شود.

۴-۲. مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:

۴-۲-۱. عنوان مقاله، کوتاه و گویای محتوای آن باشد.

۴-۲-۲. نام نویسنده یا نویسندگان همراه با درجهٔ علمی (نشانی و شماره تلفن و آدرس پست الکترونیک و نویسندهٔ مسئول مکاتبات) در یک برگ ضمیمه به دفتر فصلنامه ارسال شود.

۴-۲-۳. چکیدهٔ فارسی (حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۵۰ کلمه)، چکیدهٔ عربی و انگلیسی به‌مانند چکیدهٔ فارسی.

۴-۲-۴. کلیدواژهٔ فارسی (حداکثر ۶ کلمه) کلیدواژهٔ عربی و انگلیسی به‌مانند کلیدواژهٔ فارسی.

۴-۲-۵. پیشگفتار (۱)، شامل مباحث زیر است: ۱-۱. تعریف موضوع؛ ۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف؛ ۱-۳. پرسش‌های پژوهش؛ ۱-۴. پیشینهٔ پژوهش؛ ۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری؛ این مباحث، باید خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.

۴-۲-۶. متن اصلی که نویسنده در آن به طرح موضوع و تحلیل آن می‌پردازد (۲. پردازش تحلیلی موضوع).

۴-۲-۷. نتیجه (۳)، پی‌نوشت‌ها (۴)

۴-۲-۸. منابع

۴-۲-۹. ارجاع درون‌متنی باید داخل پرانتز به‌ترتیب نام خانوادگی نویسنده، سال، شمارهٔ جلد (در صورت چندجلدی بودن): شمارهٔ صفحه ذکر شود؛ مثال (جاحظ بصری، ۱۹۸۶، ج ۲: ۲۷۵)

۴-۲-۱۰. نحوهٔ تنظیم ارجاعات به کتاب در منابع مقاله:

نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار). *نام کتاب (به‌صورت کج‌نویسی)*. ترجمه یا تصحیح: نام مترجم و مصحّح. نوبت چاپ، شهر محلّ نشر: ناشر.

۴-۲-۱۱. نحوهٔ تنظیم ارجاعات به پایان‌نامه در منابع:

نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار). *نام پایان‌نامه (به‌صورت کج‌نویسی)*. استاد راهنما، نام دانشگاه.

۴-۲-۱۲. نحوهٔ تنظیم ارجاعات به مقاله در منابع:

نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار). عنوان مقاله. *نام مجلّه (به‌صورت کج‌نویسی)*، *سال یا دوره (به‌صورت کج‌نویسی)* (شماره)، شمارهٔ صفحات (صص).

۴-۲-۱۳. سایت‌های اینترنتی:

نام‌خانوادگی، نام (تاریخ). عنوان. نام و نشانی اینترنتی *(به‌صورت کج‌نویسی)*.

۴-۲-۱۴. شیوهٔ استناد به مقالات این فصلنامه به‌صورت زیراست:

نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار). عنوان مقاله. *نام مجلّه (به‌صورت کج‌نویسی)*، سال یا دوره (شماره)، شمارهٔ صفحات.

۴-۲-۱۵. مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحهٔ ۲۳ سطری تنظیم شود.

۴-۲-۱۶. اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی در پانوشت آورده شود. توضیحات اضافی نیز در بخش «پی‌نوشت‌ها» و پس از «نتیجه» ذکر شود.

۴-۲-۱۷. این فصلنامه در قبول، ردّ و ویراستاری مقاله آزاد است.

۵. شرایط پذیرش اوّلیه

۵-۱. مقاله باید دارای شرایط بند دوّم «شرایط علمی» باشد و براساس بند چهارم «شرایط نگارش مقاله» تنظیم شود و با برنامهٔ Word 2003؛ مقالات فارسی با قلم B Zar 13 مقالات عربی با قلم Traditional Arabic 12 و فقط از طریق سامانهٔ مجلّه، همراه با چکیدهٔ عربی و انگلیسی به آدرس http://jccl.razi.ac.ir ارسال شود.

۵-۲. مقالات مستخرج از پایان‌نامه باید تأیید استاد راهنما (نویسندهٔ مسئول) و مشاور را به‌همراه داشته باشد و ترتیب اسامی این‌گونه باشد: دانشجو، استاد راهنما و استاد مشاور.

۵-۳. نویسنده باید تعهّد نماید که مقالهٔ خود را هم‌زمان برای هیچ همایش یا مجلّهٔ دیگری ارسال نکرده باشد و تا زمانی‌که تکلیف آن در کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی مشخّص نشده است، آن را برای دیگر همایش‌ها یا مجلاّت ارسال نکند.

افزون بر این، مسئولیت صحّت و سقم - و دیگر مسائل حقوقی - مندرجات مقاله بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان محترم است.

یادآوری مهم: لازم است که نویسنده یا نویسندگان هنگام ارسال مقاله، متن زیر را با مشخّصات خواسته شده، امضاء نموده و به‌همراه مقاله به دفتر این فصلنامه ارسال نمایند.

باسمه تعالی

سردبیر کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی

اینجانب ..... نویسندهٔ مسئول مقالهٔ .....

ضمن پذیرش تمام مسائل حقوقی این مقاله و تأیید صحّت اطّلاعات علمی مندرج در آن، تعهّد می‌نمایم تا زمان اعلام نتیجهٔ قطعی از سوی هیئت تحریریّهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، آن را برای هیچ مجلّه یا همایشی ارسال نکنم.

تاریخ:

امضاء:

فرم اشتراک

مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام

نشریهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی

(دانشگاه رازی)

☐ قبلاً مشترک بوده‌ام ☐ قبلاً مشترک نبوده‌ام

☐ اشتراک کتابخانه ☐ نام کتابخانه: .....

☐ اشتراک سازمان/ مؤسّسه نام سازمان/ مؤسّسه: .....

☐ اشتراک شخصی نام و نام‌خانوادگی: .....

نشانی دقیق: .....

تلفن: ..... دورنگار: ..... پست الکترونیک: .....

به پیوست رسید بانکی به شمارهٔ ..... به مبلغ ..... ریال بابت اشتراک سال ..... شمارهٔ ..... تا ..... با خرید تک‌شماره (های) ..... ارسال می‌گردد.

تاریخ و امضاء

مبلغ اشتراک به حساب شمارهٔ ۴۰۰۱۰۷۳۳۰۳۰۲۰۵۴۷ سیبا بانک ملّی ایران، به نام درآمدهای اختصاصی دانشگاه رازی واریز، و فیش بانکی آن، به نشانی مرکز منطقه‌ای ارسال گردد.

شیراز، بلوار جمهوری اسلامی، خیابان جام جم، کدپستی ۷۱۹۴۶۹۴۱۷۱

انتشارات: ۶۴۶۸۴۵۲-۰۷۱۱ نمابر: ۶۴۶۸۳۵۲-۰۷۱۱ پست الکترونیک: publication@ricest.ac.ir

www.ricest.ac.ir www.isc.gov.ir

اسامی مشاوران علمی این شماره (براساس حروف الفبا)

رسول بلاوی (استادیار دانشگاه خلیج فارس)

یداله پشابادی (استادیار دانشگاه کردستان)

مهین حاجی‌زاده (استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)

فرهاد رجبی (دانشیار دانشگاه گیلان)

تورج زینی‌وند (دانشیار دانشگاه رازی)

سید علی سراج (استادیار دانشگاه پیام‌نور گچساران)

قهرمان شیری (استاد دانشگاه بوعلی سینا)

پیمان صالحی (دانشیار دانشگاه ایلام)

نعیم عموری (استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز)

فرشته فرضی‌شوب (استادیار دانشگاه گلستان)

علی‌اصغر قهرمانی مقبل (دانشیار دانشگاه خلیج فارس)

محمد ابراهیم مالمیر (دانشیار دانشگاه رازی)

رضا ناظمیان (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی)

هادی نظری منظم (دانشیار دانشگاه تربیت مدرّس)

گفتار سردبیر

ادبیّات تطبیقی اصیل، پژواک اندیشه‌های پاک پژوهشگرانی است که در جستجوی «پیوند» و «تعامل» فکری – فرهنگی با دیگر ملّت‌ها و تمدّن‌ها هستند؛ تاریخ این دانش نوین در سرزمین ما با فرازها و فرودهای گوناگونی همراه بوده است؛ اما آن‌گونه که متخصّصان این رشته در آرزو و جستجوی آن بوده‌اند به سرمنزل مقصود نرسیده است و به سخن شاعر: «گاهی نمی‌شود که نمی‌شود.»

به‌نظر می‌رسد، «عمق بحران ادبیّات تطبیقی در ایران [تنها] در ناآشنایی یا بدفهمی با نظریّه‌های ادبیّات تطبیقی» (انوشیروانی، ۱۳۹۳: ۵) محدود و خلاصه نمی‌شود؛ بلکه در فهم نادرست بسیاری از تطبیقگران از «هدف‌ها» و «آرمان‌های» این دانش نیز ملاحظه می‌شود؛ درحقیقت، جهان ادبیّات تطبیقی، جهانی «روشمند» و «نظام‌محور» است که به‌دنبال یک هدف و استراتژی ژرف و بنیادین؛ یعنی «شناخت خود و دیگران» در پرتو «تعامل و دوستی» برابر و عادلانه است؛ چراکه «باور به برتری فرهنگی بخشی از سیاست امپریالیسم [بوده و هست]» (باسنت، ۱۳۹۳: ۱۸)؛ لذا، کاربست نظریّه‌های معروف و موجود این دانش، بدون توجّه به این هدف و غایت، کاری بیهوده و بی‌سرانجام است. براساس چنین پیش‌فرضی می‌توانیم بگوییم: رشد و شکوفایی ادبیّات تطبیقی در ایران، با تأمّل در این دو واژهٔ «نظام‌مندی» و «هدف‌مندی» محقّق می‌شود. نظام‌مندی با اهتمام به اصلاح ساختارهای آموزشی و پژوهشی خاصّ این رشته ممکن می‌شود و هدف‌مندی با فهم ژرف و درست از هدف‌ها و آرمان‌های آن میسّر می‌گردد.

نشریهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، هرگز برآن نبوده و نیست که تطبیق‌ها و مقایسه‌های سطحی و بی‌مایه را به‌منظور پُرکردن شماره‌های خود و تمدید مجوّز وزارت «عتف»، قصد نماید؛ بلکه در آغاز به بانگ بلند گفته‌ایم: آن مقایسه‌های سطحی و بی‌مایه، ما را که هیچ به مسیر درستی رهنمون نمی‌کند، بلکه به سمت و سوی انحراف و بیراهگی سوق می‌دهد و از چنین ادبیّات تطبیقی، هیچ فایده‌ای انتظار نمی‌رود و به‌یقین، آن لذّت واقعی از انجام پژوهش، برای تطبیقگران نیز محقّق نمی‌شود.

در این شماره، هشت مقاله را انتخاب کرده‌ایم:

ترکمانه و ملکی در مقالهٔ «ادبیّات تطبیقی و جایگاه آن در آیندهٔ مطالعات ادبی» به یکی از مباحث جدّی و نوین ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ دانشی که پیوسته در حال تحوّل و پویایی است، اشاره کرده‌اند. نتیجهٔ یافتهٔ نویسندگان این است که ادبیّات تطبیقی مدرن می‌تواند چارچوب مناسبی را برای مطالعهٔ مقایسه‌ای ادبیّات با سایر رشته‌ها و علوم فراهم کند.

رحیمی زنگنه و الماسی در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی «نمادگرایی در شعر دو شاعر ممتاز و معاصر فارسی و

عربی؛ بهزاد کرمانشاهی و عبدالوهّاب البیاتی» پرداخته‌اند. چارچوب نظری پژوهش ایشان براساس مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی است. شایسته است که در این‌گونه پژوهش‌ها، تنها به بررسی تبانیات و تشابهات پرداخته نشود، بلکه اهتمام به جنبه‌های نقد و زیبایی‌شناسی چنین پژوهش‌هایی از اهمّیّت و ضرورت زیادی برخوردار است. یافته‌های این پژوهش، نیز بیانگر این است که دلیل اصلی گرایش دو شاعر به رمزگرایی؛ شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر روزگار ایشان بوده است.

شعبانی و نویسندگان همکارش در پژوهشی میان‌رشته‌ای به «بررسی تطبیقی آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی تفکّر سعدی و فارابی در باب آیین فرمانروایی و حکومت مطلوب» پرداخته‌اند. اگر چنین پژوهش‌هایی براساس چارچوب‌های درست مطالعات میان‌رشته‌ای مطرح شوند، امکان گذر از موضوعات تکراری و سنّتی ادبیّات به‌سمت رویکردهای تازه و نوین فراهم می‌شود.

صالح بک و همکارانش نیز به بررسی «مفاهیم گفتمان پسااستعماری در دو رمان شاخص معاصر؛ یعنی موسم هجرت به شمال (طیب صالح) و سووشون (سیمین دانشور)» پرداخته‌اند. بررسی مفهومی اصطلاحات و تعبیرهایی همچون «دیگری»، «فرادست و فرودست»، «اروپامحوری»، «نژاد» و «جنسیت» از مفاهیم کلیدی و بنیادین مورد تحلیل نویسندگان در متن دو داستان است.

مقالهٔ «نگارش تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی براساس الگوی انواع ادبی»، نوشتهٔ علی‌پور و همکاران به بررسی نظری آن گروه از انواع ادبی پرداخته است که می‌تواند در نگارش تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی سودمند باشد. تفکیک و طبقه‌بندی انواع ادبی، تعریف و چگونگی دسته‌بندی این انواع ادبی از اهداف کلیدی پژوهش است.

بررسی «مفهوم عرفانی کنایه در ترجمهٔ عمر شبلی از دیوان حافظ براساس نظریهٔ آنتوان برمن»، نوشتهٔ قربانی و احمدی از دیگر مقالات روشمند این شماره است. بررسی و تحلیل روش ترجمه، میزان موفّقیّت مترجم، تطبیق ترجمه با مؤلّفه‌های سیزده‌گانهٔ نظریهٔ برمن از اهداف اساسی این پژوهش به‌شمار می‌آید.

قبانی و محسنی‌نیا در پژوهشی روشمند به بررسی تطبیقی «سیر تحوّلات نمایشنامه‌نویسی تاریخی در ادبیّات معاصر مصر و ایران از سال ۱۹۰۶-۱۹۵۳» پرداخته‌اند. تحلیل انگیزه‌ها و مبانی فکری نمایشنامه‌نویسان، بیان تفاوت‌ها و تشابهات منابع فکری نویسندگان، معرّفی شخصیت‌های برجستهٔ تاریخی و... از چارچوب‌های اصلی این پژوهش است.

شروه و علوانیه، دو گونه از سبک خوانندگی در فرهنگ عامیانهٔ مردم جنوب ایران (خوزستان و بوشهر) است که جاسم قیم بدان پرداخته است. تحلیل شباهت، تفاوت‌ها و عوامل پیدایش این دو نغمه که ریشه در فرهنگ عامیانهٔ مردم آن سامان دارد، هدف محوری مقاله است.

در بخش پاره‌ها و نکته‌های نشریه نیز که به‌تازگی طرفداران زیادی را به خود اختصاص داده است، دو

بخش «معرّفی و نقد کتاب» و «گفتاری گزیده» مطرح شده است؛ نگارنده (زینی‌وند) در بخش معرّفی و نقد کتاب به معرّفی کتاب ***الدّراسات الأدبيّة المقارنة في العالم العربي*** اثر دکتر علی عشری زاید، پژوهشگر ممتاز دانشگاه قاهره پرداخته است که از آثار مطرح و مدرن این دانش در کشور مصر به شمار می‌آید.

سبزیان‌پور و احمدی نیز در گفتاری کوتاه به موضوع تأثیرگذاری الفاظ و مفاهیم قرآنی در شعر حافظ پرداخته‌اند. بیان تأثیرپذیری مستقیم شاعر از لفظ و محتوای آیات قرآنی و نیز در مواردی دخل و تصرّف حافظ در جریان تأثیرپذیری از محورهای این اشارت گذراست.

امیدواریم، نشریهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی بتواند پنجره‌ای روشن و ماندگار به‌سوی تعاملات فرهنگی ایران و جهان عرب، بگشاید که «گاهی گمان نمی‌کنی ولی خوب می‌شود.»

الله ولیّ التّوفیق والسّداد

تورج زینی‌وند

منابع

۱. انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۳). فراز و نشیب‌های ادبیّات تطبیقی در جهان (سرمقاله). *ویژه‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، (۹)، ۳-۸.

۲. باسنت، سوزان (۱۳۹۳). چگونگی پیدایش ادبیّات تطبیقی. ترجمهٔ سعید رفیعی خضری. *ویژه‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، (۹)، ۹-۳۵.

فهرست مندرجات

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی

(سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸)

عنوان **صفحه**

ادبیّات تطبیقی و جایگاه آن در آیندهٔ مطالعات ادبی..... ۱
پوریا ترکمانه، ناصر ملکی

نمادگرایی در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب البیاتی ۲۱
ابراهیم رحیمی زنگنه، عطا الماسی

آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی سیاسی در اندیشهٔ سعدی و فارابی ۳۹
معصومه شعبانی، علی‌اکبر سام خانیانی، حسین فرزانه‌پور

گفتمان پسااستعماری در دو رمان *موسم الهجرة إلی الشّمال* از طیّب صالح و *سووشون* از سیمین دانشور..... ۵۹
مجید صالح بک، زهرا سلطانی، زینب دهقانی

تاریخ ادبیّات‌نویسی تطبیقی فارسی و عربی براساس الگوی انواع ادبی..... ۸۱
اسماعیل علی‌پور، عباس نیک‌بخت، مریم شعبانزاده

نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در ادبیّات معاصر مصر و ایران از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۵۳..... ۱۰۳
عُلا قبّانی، ناصر محسنی‌نیا

مفهوم عرفانی کنایه در ترجمهٔ عربی عمر شبلی از دیوان حافظ براساس نظریّهٔ آنتوان برمن..... ۱۲۳
بهروز قربان‌زاده، شهرام احمدی

نقد و نظر..... ۱۴۳

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، کرمانشاه، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۱-۱۹

ادبیّات تطبیقی و جایگاه آن در آیندهٔ مطالعات ادبی

پوریا ترکمانه[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

ناصر ملکی[۲]

دانشیار گروه ادبیّات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

ادبیّات تطبیقی، به‌مثابهٔ نگرشی ادبی، تاریخ بسیار پر فراز و نشیبی را تجربه کرده است. گروهی تا مدّت‌ها تفاوت چندانی میان این نگرش و ادبیّات جهان قائل نبودند و حتّی در برهه‌ای از زمان، آن‌ها را در رقابت با یکدیگر می‌پنداشتند. مدّتی از این شرایط نگذشته بود که ادبیّات تطبیقی به‌تدریج، به‌واسطهٔ آنچه به‌منزلهٔ بی‌ثباتی در پایگاه نظری قلمداد می‌شد، مورد انتقاد قرار گرفت. این نظراتِ به‌طور عمده سخت‌گیرانه، رو به فزونی داشت و تا آنجا پیش رفت که حتّی در اواخر قرن بیستم، تعداد محدودی از پژوهشگران این حوزه از ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ نگرشی منسوخ و بی‌پایه و اساس یاد می‌کردند؛ امّا همهٔ این کشمکش‌ها نشان از حضور مؤثّر این سبک مطالعات ادبی در میان پژوهشگران و عدم درک دقیق و درست آن توسّط تطبیقگرایان بود. در پایان قرن بیستم، با تلاش‌های بی‌وقفهٔ پژوهشگران این حوزه و درک بیشتر منتقدان ادبی از این روش، هجمه‌ها کاهش یافت و بحران‌های یادشده تاحدودی رفع شد. ادبیّات تطبیقی در قرن حاضر به یکی از اصلی‌ترین روش‌های مطالعهٔ ادبیّات تبدیل شده و بسیاری از دانشگاه‌ها، واحدهایی در حوزهٔ مطالعات ادبی تطبیقی داشته یا حتّی گروه‌های آموزشی‌ای با این نام تأسیس کرده‌اند. پژوهش حاضر، با روشی بنیادی و با تکیه بر تاریخچهٔ کنونی ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ ابزار لازم پژوهش، جایگاه ادبیّات تطبیقی را میان سایر نگرش‌ها بررسی کرده و وضعیّت و اهمّیّت آن را در قرن حاضر به بحث و گفتگو گذاشته است. نتیجه اینکه به‌واسطهٔ تغییرات گسترده در سبک و سیاق مطالعهٔ ادبیّات و نقد ادبی همراه با محوریّت روزافزون فنّاوری‌های مختلف و دنیای مجازی، ادبیّات تطبیقی می‌تواند چارچوب مناسبی را برای مطالعهٔ مقایسه‌ای ادبیات با سایر رشته‌ها و علوم فراهم آورد.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، ادبیّات جهان، مطالعات فرهنگی، مطالعات ادبی.

۱. رایانامه: pouriatorkamaneh@yahoo.com

۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: n.maleki@razi.ac.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

پیش از سخن در مورد جایگاه و نمود ادبیّات تطبیقی، ابتدا لازم است چگونگی موجودیّت آن بررسی شود؛ اوّلین موضوعی که باید در اثبات وجود ادبیّات تطبیقی به آن پرداخت، وجود پدیده‌ای به نام «زبان» است؛ در تشریح این پدیده، بهتر است به تفاوت میان "Langue" و "Langage" اشاره شود که فردینان دو سوسور[1] در کتاب *دوره‌های عمومی زبان‌شناسی*[2] مطرح ساخت (۱۱۹: ۲۰۱۱). عبارت "Langage" به واحدی ذاتی اشاره دارد که همهٔ انسان‌ها در آناتومی و ترکیب‌بندی مغز خود از آن بهره می‌برند و به‌واسطهٔ آن هیچ اجتماع انسانی بدون توانایی ارتباط وجود ندارد؛ امّا برای شناخت بهتر این واحد زبانی و پتانسیل آن، باید وجود "Langue" در این زمینه درنظر گرفته شود. این بخش ذهنی، مسئول جمع‌آوری قوانین ارتباط جمعی در جامعه است و به کمک آن می‌توان بخش نهادینه‌شدهٔ زبان را در ذهن فعّال ساخته و از زبان به‌طور مؤثّر استفاده کرد (ر.ک: وینسنت لیچ[3]، ۲۰۱۰: ۸۵۰)؛ بنابراین، نظام پیچیده‌ای است که برای درک هرچه بهتر آن، مطالعهٔ جنبه‌های بیولوژیک، جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه آن لازم است.

زبان را می‌توان پدیده‌ای شگفت‌انگیز دانست که تا حدّ قابل توجّهی نیز دربردارندهٔ مساوات‌طلبی و برابری است و این از آنجا است که در تشکیل و استفادهٔ آن، همهٔ افراد جامعه سهمی مشابه دارند؛ از دیگرسو، ظرفیّت عالی زبان انسان را زمانی می‌توان بهتر دریافت که از آن نه به‌مثابهٔ وسیله بلکه به‌منزلهٔ هدف استفاده کرد. نمونهٔ بارز این موضوع را در خلق آثار ادبی می‌توان دنبال کرد که در آن نویسنده یا شاعر با ظرافت تمام زبان را به‌مثابهٔ هنری زیبا می‌آفریند. اگر زبان واحدی جهانی است، پس نمود هنری آن نیز بُعد جهانی دارد و از قرن هجدهم، جهان‌بینی اروپایی این نمود را به‌منزلهٔ ادبیّات توصیف کرد.

زبان و شعر، دو گواه قابل استناد برای اثبات وجود اوضاع و احوالی جهان‌شمول از انسان هستند. گوته[4] و بنیان‌گذاران ادبیّات تطبیقی را تا حدّ قابل توجّهی می‌توان حامیان روشنفکری ادبی دانست که در میان دیگر دستاوردها، تشخیص و تشویق درک بشر در دنیا را گسترش دادند. این نکته از آن‌رو است که ادبیّات عمیق‌ترین، جهانی‌ترین و ماندگارترین عناصر تجارب بشری را توصیف می‌کند. از جنبه‌ای دیگر، همان‌طور که ارسطو محرّک اولیهٔ همهٔ هنرها را در «تقلید[5]» و الگوبرداری می‌دانست، باید پذیرفت که بشر لزوماً

1. Ferdinand de Saussure
2. Course in General Linguistics
3. Vincent Leitch
4. Goethe
5. Mimesis

مخلوقی مقلّد است (۲۰۰۵: a ۱۴۴۷، ۱۶؛ b ۱۴۴۸، ۸). درواقع بر پایهٔ همین محرّک است که انسان به هنر روی می‌آورد. همهٔ هنرها تقلیدی هستند و هدف آن‌ها (بشر و حقایق طبیعی) یکسان است؛ امّا هر هنری کارش را با ابزارهای مختلفی دنبال می‌کند. ارسطو عبارت خاصّی برای هنری که کلمات را به‌مثابهٔ ابزار تقلید و تصویرسازی انتخاب می‌کند، به خوانندگان ارائه نمی‌دهد؛ امّا کتاب مشهور خود *رسالهٔ فنّ شعر* (*بوطیقا*)[1] را برای توضیح این پدیدهٔ هنری به‌کار می‌گیرد (همان: b ۱۴۴۷، ۹) که به‌مثابهٔ اوّلین مرجع تئوری ادبی نیز به‌شمار می‌رود.

در سال ۱۸۲۷، گوته عقاید جالبی را درزمینهٔ ادبیّات ملّی‌گرایانه ارائه کرده بود و نتیجهٔ آن بر این اساس بود که ملّی‌گرایی دیگر معیار مطلوبی برای مطالعهٔ ادبیّات نبود و بر این نظر بود که مطالعات ادبی بایستی به سمت و سوی «ادبیّات جهان»[2] حرکت کند. درحقیقت، بین سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۱ گوته بارها مفهوم ادبیّات جامعهٔ جهانی[3] را بیان کرد. براساس این، ادبیّات جهان برآمد بخشی از ظرفیّت و توانایی پیشگویانهٔ شاعری بود که از این اصطلاح برای توصیف شاخه‌ای از ادبیّات بدون حدّ و مرز استفاده می‌کرد. این مورد نگرش جدیدی در انواع مطالعات ادبی را به‌نمایش می‌گذاشت که برپایهٔ روش تطبیقی استوار بود و در آن دوره پژوهشگران بسیاری نیز به آن توجّه کردند.

در دو قرن بعد به‌روشنی می‌توان تجلّی مفهوم ادبیّات جهان در گسترهٔ فراملّی آن را دریافت؛ مفهومی که محتوای آن بارها بازنگری شده است. دیوید دامراش[4] در کتاب *ادبیّات جهان چیست؟*[5] تصریح می‌کند که اصطلاح ادبیّات جهان در تعریف، به کتابخانه‌ای «بی‌نظم و پر از آثار متعدّد ادبی» از سراسر جهان اشاره نمی‌کند، بلکه شبکه‌ای کاربردی است که با محتوای «یک سیستم جهانی (ادبی)» تأسیس شده است (۲۰۰۳: ۱۵). تعریف او از این مفهوم سه جنبهٔ مهم را شامل می‌شود: «ادبیّات جهان به‌عنوان نتیجهٔ شکسته‌شدن محدودهٔ ادبیّات ملّی‌گرا»، «نوشتاری که از ترجمهٔ (متون ادبی) در دسترس قرار می‌گیرد» و «پدیده‌ای که نه به مجموعه‌ای کانونی از متون ادبی اشاره دارد، بلکه روشی از خواندن است که سبکی بی‌طرفانه و ورای زمان و مکان خواننده را می‌طلبد.» (همان: ۲۸۱) مفهوم *سیستم ادبی* بخشی از گرایش دامراش به‌حساب می‌آید. این مفهوم به‌طور تلویحی در تفکّرات الیوت[6] و در نظریّهٔ بینا‌ادبیّت[7] دایونز دوریزین[8] نیز، نمود

1. Poetics
2. World Literature
3. General World Literature
4. David Damrosch
5. What is World Literature?
6. T. S. Eliot
7. Interliterary Theory
8. Dionýz Ďurišin

می‌یابد. ازنظر دامراش، یک اثر ادبی زمانی در حیطهٔ ادبیّات جهان قابل درک و بررسی است که از فرهنگ و بازهٔ اوّلیّهٔ خود مستقل باشد و خویش را در میان «سیستم ادبی جهانی» مطرح سازد (ر.ک: همان: ۱۷۳).

نکته‌ای که آغاز فعّالیّت‌های تطبیقی را جان می‌بخشد و به‌مثابهٔ ساز و کار مهمّی در دسترس تطبیقگرایان کنونی است، همان موضوعی است که تی. اس. الیوت توصیف می‌کند. وی معتقد است که نظم ایده‌آل ادبی از جمع تمامی آثار ادبی تا به امروز به‌دست می‌آید، نظمی که به‌مثابهٔ ظهور آثار جدید ادبی نیز دچار تغییر و تکامل می‌شود. درواقع، به‌واسطهٔ چاپ آثار ادبی جدید، نه‌تنها جایگاه متون ادبی دچار تغییر می‌شود، بلکه کلّیّت نظام ادبی نیز تحت تأثیر قرار خواهد گرفت. با این پنداشت، نه‌تنها گذشتهٔ آثار ادبی کنونی دگرگون خواهد شد، بلکه متون امروزی نیز درک ادبیّات گذشتگان را تحت‌الشّعاع خود قرار می‌دهند (۱۹۲۰: ۵۰). اگر این نکته با توجّه به تفاوت زمان اهمّیّت بیابد، در مورد مکان و شرایط جغرافیایی هم قابل درک و بررسی است. اندیشیدن به اینکه ادبیّات نوشته‌شده به زبان یا فرهنگی خاص (و متعلّق به سرزمینی متفاوت) به‌تنهایی و در خلأ موجودیّت دارد، درواقع پنداشتی پوچ و نامعقول است. آثار ادبی کلاسیک یونان – روم، چین و فرهنگ عرب در کنار آثار عصر حاضر به زبان‌ها یا ملّیّت‌های مختلف، همگی در تولید مصنوعات ادبی سهمی داشته و حین مقایسه، ارزش خود را به‌صورت کامل‌تری پیدا می‌کنند.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

ادبیّات تطبیقی، تاریخ پر فراز و نشیبی را طی کرده است. از فراز و نشیب‌های مکانی و زمانی گرفته تا چالش‌های نظری، همگی این نگرش ادبی را در دوره‌های مختلف در بحرانی قرار داد که تا سال‌های پیشین حل نشده بود؛ از طرفی با افزایش روزافزون مشکلات سیاسی و منطقه‌ای میان کشورهای مختلف، ملّی‌گراییِ افراطی جان دوباره‌ای گرفت و درک متقابل قوم‌ها و فرهنگ‌ها از یکدیگر جای خود را به حسّ برتری‌جویی داد. دوران پسامدرن نیز انتقادات به‌سمت این نگرش ادبی را با سوگیری بیشتری دنبال کرد و تعدادی از منتقدان حاضر نیز این سبک مطالعهٔ ادبیّات را منسوخ، بی‌پایه و اساس یا حتّی مردود دانستند. پژوهش حاضر از این جهت مهم است که ابتدا این چالش‌ها به‌صورت خلاصه‌وار از زوایای مختلف بررسی شده و سپس به این موضوع می‌پردازد که در قرن حاضر، ادبیّات تطبیقی چگونه توانسته است به این انتقادات نظری و ایدئولوژیک پاسخ مناسب دهد؛ همچنین، نکتهٔ مهم‌تری که این جستار به توضیح آن برخواهد آمد، جایگاه ادبیّات تطبیقی در قرن حاضر بوده و اینکه چگونه این نگرش ادبی می‌تواند زمینهٔ برقراری ارتباط میان فرهنگ‌ها و اقوام مختلف را ایجاد کرده و از ملّی‌گرایی افراطی جلوگیری کند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

۱. چرا ادبیّات تطبیقی همواره به تعاریف مختلف به‌مثابهٔ نگرشی ناکارآمد معرّفی شده است؟ ریشه‌های این

نگاه سختگیرانه در چیست؟

۲. ادبیّات تطبیقی چگونه به چالش‌های موجود پاسخ داد؟ اهمّیّت آن در دوران کنونی و وضعیّت ادبیّات در آینده چیست؟

۳. ادبیّات تطبیقی چگونه می‌تواند به تثبیت هویّت اقوام و فرهنگ‌های مختلف کمک کند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

با مطالعه‌ای گذرا می‌توان تعریف‌های متنوّعی را که پژوهشگران نامدار این حوزه از ادبیّات تطبیقی ارائه داده‌اند را به‌دست آورد؛ امّا تطبیقگرایان آن‌چنان‌که باید نقش ادبیّات تطبیقی در جوامع کنونی و اهمّیّت آن در آیندهٔ مطالعات ادبی را تجزیه و تحلیل نکرده‌اند. فرانسوا یوست[1] ادبیّات تطبیقی را فلسفهٔ جدیدی در مطالعات ادبی می‌داند و از آن به‌مثابهٔ «جهان‌بینی ادبی» یاد می‌کند که «از مرزهای ملّی، زبانی و جغرافیایی فراتر می‌رود» (۱۳۸۸: ۳۷). وی به این نکته اشاره دارد که به‌طور کلّی هدف ادبیّات تطبیقی «مقایسه» نیست؛ بلکه «شناخت ادبیّات به‌عنوان یک کلّیّت است» و ادبیّات ملل مختلف به‌مثابهٔ اجزای این کل همواره با هم در ارتباط هستند (همان). یوست نقش ادبیّات تطبیقی در عصر حاضر را همانند «فلسفه و نظریّهٔ جدیدی در مطالعات ادبی» می‌داند که هرگونه «خودبزرگ‌بینی را نفی می‌کند و تلاش دارد با فراهم‌آوردن زمینهٔ شناخت یکدیگر، پیام‌آور صلح و دوستی میان ملل و فرهنگ‌های مختلف باشد» (همان: ۳۸). سوزان باسنت[2] دیگر پژوهشگر حوزهٔ ادبیّات تطبیقی نظر متفاوتی دربارهٔ نقش این نگرش ادبی دارد. او معتقد است که مطالعهٔ تطبیقی ادبیّات در قرن بیست و یکم «تأکید بر مطالعات نیم‌کرهٔ جنوبی و پسااستعماری» (۱۳۹۱: ۵۰) است که البتّه در آن صنعت «ترجمه» جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. او همچنین اهمّیّت ادبیّات تطبیقی را در «به رسمیّت‌شناختن همبستگی‌های ناگزیر ناشی از انتقال ادبی» (همان: ۶۰) می‌داند.

انوشیروانی با تأکید بر «مطالعات میان‌رشته‌ای» و «افق دید وسیع و عمیق‌تری که بر پژوهشگر می‌گشایند» (۱۳۹۲: ۴) این موضوع را توضیح می‌دهند که خصوصیّت بینارشته‌ای ادبیّات تطبیقی می‌تواند «پل ارتباطی بین جزایر پراکندهٔ ادبیّات فارسی و خارجی و سایر علوم انسانی در ایران باشد» (همان: ۹) و این موضوع می‌تواند اهمّیّت بالای ادبیّات تطبیقی را تبیین کند. این موضوع خود به ارتباط هرچه عمیق‌تر و معنادارتر «رویکردهای نقد ادبی چون هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، اسطوره‌شناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی» (۱۳۹۱: ۴) می‌انجامد و از طرف دیگر ادبیّات را از تک‌بعدی‌بودن خود جدا می‌کند.

زینی‌وند، دیگر پژوهشگر حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، نکته‌ای مشابه را به‌مثابهٔ بُعد مهم و اساسی ادبیّات تطبیقی

1. Francois Jost
2. Susan Bassnett

مورد بحث قرار می‌دهد و معتقد است که «ماهیّت و ذات این دانشِ پویا، بینافرهنگی است» و رابطهٔ میان ادبیّات و فرهنگ، رابطه‌ای «دیالکتیک و دوسویه» است (۱۳۹۲: ۱). درواقع این گفتمان‌های ادبی و فرهنگی راهی برای «شناخت هویّت فرهنگی ملّت‌ها»، ابزاری برای «تکامل فرهنگ انسانی» و احترام به «تعدّد و تکثّر فرهنگی» به‌شمار می‌روند (همان). در هر حال، هرچند تاریخ و پیشینهٔ ادبیّات تطبیقی تاکنون در مواردی به‌خوبی بررسی شده است، آینده و اهمّیّت آن در عصر حاضر هدف پژوهش‌های زیادی نبوده است و پژوهش بیشتر می‌تواند در پیشرفت این نگرش راهگشا باشد.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

نوشتار پیش رو بر آن است تا با استفاده از پیشینهٔ ادبیّات تطبیقی و فراز و نشیب‌هایی که این روش مطالعهٔ ادبیّات پشت سر گذاشته است، به وضعیّت کنونی آن در مقایسه با سایر سبک‌های خوانش ادبیّات پرداخته و اهمّیّت ادبیّات تطبیقی را در آیندهٔ مطالعات ادبی تبیین کند؛ بنابراین، پژوهش حاضر روشی کیفی و تاریخی را در پیش گرفته تا در وهلهٔ اوّل قدرت و مقبولیّت ادبیّات تطبیقی را در دوره‌های مختلف مطالعه کند؛ افزون بر این، با استفاده از اهمّیّت ادبیّات تطبیقی در رویارویی با ملّی‌گرایی که در دوران حاضر تا حدودی اوج گرفته است، به نقش پررنگ این سبک خوانش ادبیّات اشاره کند. چارچوب نوشتار پیش رو در ابتدا براساس تعریف‌ها و دسته‌بندی‌های تطبیقگرایان شناخته‌شدهٔ پیشین در این حوزه است، سپس نگارندگان به پردازش نظریّات و پیش‌بینی‌های خود دربارهٔ اهمّیّت این حوزه در آیندهٔ مطالعات ادبی و نقش کلیدی ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ نقطهٔ واصل میان ادبیّات و سایر رشته‌ها به بحث و گفت‌وگو خواهند پرداخت.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تعریف ادبیّات تطبیقی و آرمان‌شهر

تعاریف ادبیّات تطبیقی تاکنون دست‌خوش تغییرات بسیاری شده است و این تفاوت‌ها نیز زمانی بهتر نمایان شد که فرناند بالدن‌اسپرگر[1] (۱۹۲۱) «مجلّهٔ ادبیّات تطبیقی» را به‌منظور بررسی این نگرش راه‌اندازی کرد. رولاند مورتیر[2] در نهمین گردهمایی (۱۹۷۹) بین‌المللی ادبیّات تطبیقی[3] بیان داشت که توصیف هنری ریماک[4] از ادبیّات تطبیقی، هنوز نیز بهترین نوع تعریف از این نگرش ادبی است؛ براساس این:

«ادبیّات تطبیقی بررسی ادبیّات فراتر از محدوده‌های یک کشور خاص است که بررسی روابط بین ادبیّات از یک طرف و دیگر حیطه‌های دانش و باورها نظیر هنرهای زیبا، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، مذهب و... را

1. Fernand Baldensperger
2. Roland Mortier
3. AILC/ICIA
4. Henry Remak

ممکن می‌سازد. به‌طور خلاصه‌تر، ادبیّات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیّات با دیگری یا سایر ادبیّات‌ها، یا مقایسهٔ آن با سایر حوزه‌های علوم بشری است.» (ریماک، ۱۹۶۱: ۳)

این تعریف، پایه و اساس چیزی است که اوون آلدریج[1] به‌مثابهٔ مشخّصهٔ ادبیّات تطبیقی بیان می‌دارد: «ادبیّات تطبیقی مطالعهٔ ادبیّات فراتر از محدودهٔ یک ملّت یا مقایسهٔ آن با یک یا سایر نگرش‌های علمی است» (۱۹۶۹: ۱).

در میان چهار نگرش اصلی مطالعهٔ ادبیّات (که شامل تاریخ ادبیّات، نظریّهٔ ادبیّات، نقد ادبی و ادبیّات تطبیقی است)، ادبیّات تطبیقی، جدیدترین شاخه‌ای است که مورد توجّه پژوهشگران ادبی است. همچون سایر مطالعات تاریخ‌محور، ادبیّات تطبیقی نیز تحت تأثیر محرّک‌ها و تضادهایی است که ناشی از تحوّلات فکری، فرهنگی و ایدئولوژیک به‌دست‌آمده از مدرنیته و دوران پسامدرن است؛ افزون بر این، در مواردی ادبیّات تطبیقی شرایط سختی درزمینهٔ چیره‌شدن بر دسته‌ای از کشمکش‌های درون‌رشته‌ای خود را نیز تجربه کرده است. باوجود تمامی مشکلات می‌توان عنوان کرد که ادبیّات تطبیقی، گرایشی ذاتاً ایده‌آل‌گرا است و این امر از یک طرف به‌دلیل گستردگی جامعهٔ مورد مطالعهٔ این نگرش و از طرف دیگر، محدودیت‌های علمی و انسانی پژوهشگران این حوزه است.

ادبیّات تطبیقی، بارها در طول تاریخِ این شاخهٔ ادبی، به اروپامحوری و نخبه‌گرایی متّهم شده است؛ افزون بر این، ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ نگرشی برای مطالعهٔ پدیده‌های ادبی، تهدیدی برای سایر نگرش‌های پرآوازه‌ای بوده است که به‌تصویرکشیدن تاریخ ملّی و ادبی یک کشور، مهم‌ترین هدف آن‌ها در بررسی ادبیّات بوده است. درنتیجه، تطبیقگرایان همواره خود را در کشمکش با آن دسته از پژوهشگران ادبی دیده‌اند که تک‌زبانی و تک‌فرهنگی را روش مطالعهٔ ادبیّات و تاریخ دانسته‌اند؛ از دیگرسو، باید به نواقص موجود در سبک پژوهشی و فکری خود این روش نیز اشاره کرد که آن را در مقابله با سایر نگرش‌ها و الگوها در حیطهٔ مطالعات ادبی و علوم انسانی آسیب‌پذیر نشان داده است. بخشی از ادبیّات تطبیقی، همواره به مطالعهٔ تاریخ اختصاص داده شده است، امّا هم‌زمان، از همان ابتدا نیز نوعی پیچیدگی تئوریک را در خود به‌وجود آورد که همین نکته باعث ایجاد دو سوگیری مختلف در حیطهٔ روشِ پژوهشی این نگرش شد. برای بررسی ترتیب تاریخی این چالش در ادبیّات تطبیقی، باید مفهوم روابط تاریخی و حقیقی در این نگرش را پیش روی خود قرار داد. درواقع، در این دیدگاه بایستی روابط مستقیم و علّت و معلولی نویسندگان و آثار ادبی را مورد نظر قرار داد که به‌طور دقیق‌تر به چرخهٔ مکاتب ادبی، انواع ادبی، تمایلات،

1. Owen Aldridge

سبک‌ها و مضمون‌های ادبی می‌پردازد.

دیدگاه اوّلیّه در این زمینه که ریشه‌های آن را در فلسفهٔ اثبات‌گرایی[1] می‌توان یافت، مهم‌ترین هدف در مطالعات تطبیقی را در توجّه به انتقال بن‌مایه‌ها، مضمون‌ها، شخصیّت‌ها، مکاتب ادبی و... از کشوری به کشور دیگر یا به‌طور دقیق‌تر، از زبانی به زبان دیگر می‌داند؛ البتّه باید یادآور شد که این سبک مطالعه‌ای به‌مثابهٔ بررسی داد و ستد بین‌المللی ادبیّات‌ها چندان هم رایج نیست. دیدگاه دوم مطالعات تطبیقی که در تقابل مستقیم با نوع قبلی است، به بررسی پایه و اساس تئوری ادبیّات تطبیقی می‌پردازد؛ نوعی نگرش که بدون توجّه به تشابهات سطحی معمول به اشتراکات و هم‌گرایی آثار ادبی و ادبیّات‌ها توجّه ویژه دارد.

این گرایش به بررسی پدیدهٔ چندزبانی[2] پرداخته و این حقیقت را آشکار می‌سازد که در نقاط مختلف جهان تشابهات ادبی و زبانی جالبی را می‌توان دریافت که هیچ نوع رابطهٔ مستقیم قابل اثباتی با یکدیگر نداشته‌اند؛ برای مثال وقتی از ویلیام فاکنر[3] به‌خاطر تأثیر از جیمز جویس[4] در نوشته‌هایش پرسیدند، نکتهٔ بارزی درزمینهٔ سبک روایتی او در داستان‌هایش و شباهت آن‌ها به سبک نوشتار جویس در اولیس[5] و بیداری فینیگان[6]، او به‌وجود این شباهت‌ها اعتراف می‌کند؛ امّا به‌صراحت اعلام می‌دارد که سبک نوشتاری داستان‌هایش را مدّت‌ها قبل از خواندن آثار جویس طرح‌ریزی کرده بود. فاکنر، معتقد است که بروز این نوع تشابهات به‌مانند «وجود نوعی مخزن ایده‌ها و تفکّرات موجود در دنیای اطراف ما است که به‌طرز اعجاب‌آوری ذهن افراد در مکان‌های مختلف را به‌صورت مشابهی بارور کرده و این در شرایطی است که این ذهن‌ها یا افراد، کوچک‌ترین ارتباطی را با یکدیگر نداشته‌اند.» (ویلانوا[7]، ۱۹۹۱: ۷)

۲-۲. فراز و نشیب‌های تاریخی

همان‌طور که اشاره شد، درک رابطهٔ مستقیم میان فراز و نشیب‌های تاریخ معاصر و شکل‌گیری ادبیّات تطبیقی کار چندان سختی نیست. از اواسط قرن نوزدهم، گسترش ادبیّات تطبیقی به دستاوردهای فردی وابسته بود. پس از آثار ملتزل[8] و برخی از پیشروان قرن هجده نظیر خوان آندرس[9] می‌توان به سایر تلاش‌ها همچون سخنرانی افتتاحیهٔ لوئیس بن‌لاوز[10] در سال ۱۸۴۹ با عنوان «مقدّمه‌ای بر تاریخ تطبیقی ادبیّات» و

1. Positivism
2. Polygenesis
3. William Faulkner
4. James Joyce
5. Ulysses
6. Finnegan’s Wake
7. Villanueva
8. Meltzl
9. Juan Andrés
10. Louis Benloews

چاپ کتاب در حیطهٔ ادبیّات تطبیقیِ پژوهشگر ایرلندی هاتچن ماکلی پوسنت[1] در سال ۱۸۸۶ اشاره کرد. باوجود این، باید قرن بیستم را به‌مثابهٔ زمان اصلی شکل‌گیری ادبیّات تطبیقی دانست. در این دوره، ادبیّات تطبیقی نه‌تنها به‌منزلهٔ حوزه‌ای مهم در دانشگاه‌ها تدریس می‌شد، بلکه به‌مثابهٔ سازه‌ای اساسی در نهادهای ملّی و بین‌المللی شناخته شد.

آنچه درزمینهٔ تاریخی ادبیّات تطبیقی مهم است، نقش تعیین‌کنندهٔ این نگرش ادبی پس از جنگ جهانی اوّل و معاهدهٔ ورسای بود که باعث پذیرش ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ ساز و کاری راهگشا برای حلّ کشمکش‌های میان ملل مختلف بود. در این میان، درک مشترک فرهنگی و هنری مردمان در نقاط مختلف جهان بود که به‌طور عمده این مهم را امکان‌پذیر می‌ساخت؛ امّا در دوران جنگ جهانی دوم، پیشرفت ادبیّات تطبیقی برای مدّت کوتاهی متوقف شد. جنگ به ترویج هرچه بیشتر ملّی‌گرایی جان تازه‌ای بخشید و باعث شد تا مردم کشورهای مختلف شکوه و قدرت ملّت خود را فراتر از دیگران دانسته و برای برتری‌دادن آن بر سایر ملل و فرهنگ‌ها از هیچ کوششی فروگذار نکردند. برای درک این موضوع تنها کافی است به مجلاّتی همچون «روحیهٔ آلمانی[2]» و «روحیهٔ فرانسوی[3]» اشاره کرد که در آن دوره به‌منزلهٔ بازیگردانان اصلی سیاست اروپا شناخته می‌شدند.

در آمریکا، البتّه، به‌دلیل انزواطلبی این کشور در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم و تمایل آن‌ها نسبت به ازبین‌بردن هویّت پیشین مردم مهاجر خود، با پایان‌یافتن جنگ جهانی دوم موج جدیدی از گرایش به تفاوت‌های فرهنگی مشاهده شد و همین موضوع در طیف گسترده‌تر آن به‌وسیلهٔ دانشگاه‌های درحال‌توسعه حمایت شد. این موضوع به‌وضوح در پژوهش‌های روبرت کلمنتس[4] درزمینهٔ ادبیّات تطبیقی و گسترش آن در آمریکا قابل بررسی است. کلمنتس بر این باور بود که حمایت‌های سازمان یونسکو از ادبیّات تطبیقی باعث تشویق همگان نسبت به گسترش این نگرش ادبی شد و در سال ۱۹۶۷ بسیاری از دانشگاه‌های این کشور ادبیّات تطبیقی را در دوره‌های دکتری و پسادکتری به‌مثابهٔ واحد درسی تعریف کردند.

روشن است که شرایط صلح و آرامش به تبادلات ادبی رونق بخشیده و میل به کشف تشابهات میان ادبیّات با زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف افزایش می‌یابد. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، جنگ سرد به‌میزان قابل توجّهی گسترش ادبیّات تطبیقی را به حالت تعلیق درآورد و به‌طور دقیق‌تر، تأثیر این اتّفاق را می‌توان در

1. Hutcheson Macaulay Posnett
2. L’esprit Germanique
3. Der Französische Geist
4. Robert Clements

ادبیّات کشورهای تحت تأثیر پردهٔ آهنین[1] در اروپا همچون مجارستان و چکسلواکی مشاهده کرد که پیش‌تر نیز به‌منزلهٔ بنیان‌گذاران ادبیّات تطبیقی شناخته می‌شدند. شکست اتّحاد جماهیر شوروی سابق و سقوط دیوار برلین در پایان دههٔ ۱۹۸۰ با چشم‌اندازهایی نسبت به اروپای جدید همراه بود که هم ازلحاظ اقتصادی و هم سیاسی باعث به‌وجودآمدن انسجام میان کشورهای درگیر بود و دیدگاهی به‌وجود آمد که در آن تشخیص ریشه‌های فرهنگی یکسان بسیار مورد توجّه قرار گرفت. (اثبات گسترش این موضوع را می‌توان در درخواست ترکیه برای عضویت در اتّحادیهٔ اروپا دنبال کرد). پیشرفت و محبوبیت ادبیّات جهان را باید به‌مثابهٔ پاسخی تعبیر کرد که هم‌سو با فرایند جهانی‌سازی اقتصاد، مورد استقبال قرار گرفت؛ گرایشی که پیش‌تر کارل مارکس[2] و فریدریش انگلس[3] در سال ۱۸۴۸ به‌تفصیل بیان کردند. این بیانیهٔ آن‌ها به‌دلیل ظهور «ادبیّات جهان» «نشأت‌گرفته از ادبیّات‌های محلّی و ملّی متعدّد» بود که آن را به‌منزلهٔ اثری جانبی از پیامدهای «بازار جهانی» می‌دانستند (۱۹۴۸: ۱۳).

با این تعریف‌ها، ادبیّات تطبیقی به‌مثابهٔ نگرشی شناخته می‌شود که اروپامحوری، ساز و کار تشکیل‌دهندهٔ آن نیست و البتّه درمقابل، اروپاستیزی نیز نمی‌تواند بخشی از این نگرش ادبی باشد. هرچند درنظرگرفتن مفاهیمی همچون ادبیّات تطبیقی یا ادبیّات جهان به‌منزلهٔ شاخه‌هایی کاملاً جامع و طبقه‌بندی‌شده، در دوران کنونی، مفاهیمی دور از تصوّر است، می‌توان نگاهی «منطقه‌گرا» نسبت به این نگرش ادبی داشت؛ مفهومی که برای مثال، مطالعات ادبی اروپا را به‌طور جداگانه در کنار مطالعات سایر جوامع بشری توجیه شده می‌داند. این مفهوم منطقه‌گرایی، نکته‌ای است که سزار دومنیگز[4] (۲۰۱۳: ۲۵) با فرضیهٔ مطالعات اقلیمی گایاتری اسپیواک[5] ارتباط داده و به‌نوعی «به تنوّع‌گرایی سنّتی ادبیّات تطبیقی تأکید دارد» (اسپیواک، ۲۰۰۳: ۸).

۲-۳. فراز و نشیب‌های نظری و ایدئولوژیک

در طول سی سال اخیر، ادبیّات تطبیقی دورانی بحرانی را سپری کرده است و این موضوع را هم باید به رشد احساسات ملّی‌گرایانه و هم تعدّد فرهنگ‌ها مرتبط دانست. این تنوّع فرهنگی و توجّه به تفاوت‌ها در طول این دوره به‌نوعی در فضای دانشگاهی نمود بیشتری یافت و این به‌دلیل بی‌توجّهی به انسان‌شناسی فرهنگ‌محور بود که ادبیّات تطبیقی از آن ریشه می‌گرفت. از این دیدگاه، ادبیّات را می‌توان ابزاری منطبق

1. Iron Curtain
2. Karl Marx
3. Friedrich Engels
4. César Domínguez
5. Gayatri Spivak

بر تفکّرات امپریالیسم و استعمار دریافت. با این نگرش و تعریف، فرهنگ غربی به‌مثابهٔ ابزار قدرت است و ادبیّات تطبیقی اصولاً گفتمانی اروپامحور که ارزش‌های ادبی را براساس طبقهٔ اجتماعی و تمایلات نخبگان اقلّیّت تحمیل می‌کند. ازنظر پژوهشگران این حوزه، ادبیّات هر سرزمین این قابلیّت را دارد که با دیگری مقایسه شود و به‌طور معمول آثار شناخته‌شده‌ای که در زمرهٔ ادبیّات کلاسیک قرار داده می‌شوند، از حمایت‌های بنیادهای قدرتی برخوردار هستند که مجموعه‌ای از نمودهای فرهنگی و قومی را به حاشیه می‌رانند. روشن است که ادبیّات، رشد و توسعهٔ اوّلیّهٔ خود را از قرن‌های دور آغاز کرد. در آن دوران هنوز فرهنگ غربی در ادبیات چین، ژاپن، دنیای عرب و زبان‌های سانسکریت، فارسی و... نفوذ نکرده بود. درواقع، اگر هیچ فرهنگی بر دیگری برتری ندارد و اگر همهٔ آثار ادبی موجود می‌توانند با یکدیگر مقایسه شوند، پس تشخیص برخی آثار به‌مثابهٔ کلاسیک، اصلی یا کانونی می‌تواند موضوع سیاست‌های فرهنگی باشد؛ تعریف‌های یک‌جانبه‌ای که کانون‌های قدرت به‌منظور کم‌ارزش جلوه‌دادن سایر نمودهای فرهنگی اعمال می‌کنند.

بی‌ثباتی‌ای که میان پایگاه نظری (در ادبیّات تطبیقی) و بُعد تاریخی آن در بالا بیان شد تا حدّ قابل توجّهی باعث به‌وجودآمدن بحران‌های کنونی در ادبیّات تطبیقی شده است. این بحران در سخنرانی رنه ولک[1] باعنوان «بحران در ادبیّات تطبیقی» در دومین همایش بین‌المللی ادبیّات تطبیقی در سال ۱۹۵۸ به‌تفصیل مورد بحث قرار گرفت. ولک مخالف تأثیر– محوریِ بر پایهٔ تاریخ در مطالعات تطبیقی بود که سبک پژوهش را دچار تنزّل می‌کرد و آن را بر پایهٔ اطّلاعاتی راکد و قدیمی از زندگی نویسندگان و تأثیر آن‌ها بر یکدیگر در بازه‌ای تاریخی طرح‌ریزی می‌کرد (ولک، ۲۰۰۹: ۱۶۷). او بر این باور بود که پژوهشگر در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی، نظریّهٔ ادبیّات، تاریخ ادبی و نقد ادبی باید از این سبک تاریخ‌محور و بر پایهٔ تأثیر و تأثّر پرهیز کرده و خود اثرها را در وهلهٔ اوّل بررسی کند. برای تحقّق این مهم، ولک بیان داشت که باید ادبیّت (جنبهٔ ادبی)[2] آثار که پایهٔ اصلی مطالعات زیباشناختی را تشکیل می‌دهد، نقد و بررسی شود. هرچند نظریّهٔ ولک شباهت زیادی به سبک آمریکایی و مطالعات تطبیقی آن‌ها دارد، (که در تقابل مستقیم با سبک قیاس به روش فرانسوی آن است)، در نظریّهٔ او ادبیّت، نقشی مرکزی داشته و این موضوع به تفکّرات ساختارگرایانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ پراگ (محلّ تولّد او) اشاره دارد.

۲-٤. بحران پسامدرن

در پایان قرن بیستم بود که سوزان باسنت به‌طور رسمی اعلام داشت که «ادبیّات تطبیقی به‌نوعی مرده است»

1. René Wellek
2. Literariness

(۱۹۹۳: ۴۷). بیش از ده سال نگذشته بود که گایاتری اسپیواک نیز این نظریّه را در کتاب *مرگ یک نگرش*[1] به‌طور کامل‌تری تأیید کرد. دلایل باسنت برای بدبینی او نسبت به آیندهٔ ادبیّات تطبیقی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: ۱- جایگزینی نظریّهٔ ادبیّات (به‌جای ادبیّات تطبیقی) در مطالعات ادبیّات انگلیسی در دانشگاه‌های آمریکایی؛ ۲- تأثیر گستردهٔ مطالعات فرهنگی؛ ۳- کاهش کرسی‌های اختصاص‌یافته به ادبیّات تطبیقی در دانشگاه‌ها و ۴- تأثیر مطالعات استعمارشناسی و چندفرهنگی (ر.ک: ۲۰۰۳: xii). اسپیواک به‌نوعی «واپسین نفس‌های یک نگرش در حال مرگ» (ر.ک: همان: xii) را مورد بحث قرار می‌دهد؛ کشمکشی که تطبیقگرایان بریتانیایی نیز به‌طور مشابهی به آن اشاره کرده بودند. او بر این نکته تأکید دارد که یک تطبیقگر، نه‌تنها باید گسترهٔ مطالعات خود را فراتر از «مرزهای ملّی» یافته، بلکه باید معانی و مفاهیم جدیدی را از ورای آن‌ها برای درک آثار ادبی استخراج کند (ر.ک: همان: ۷۲).

کلاودیو گی‌ین[2] در کتاب *میان یکی و دیگران: درآمدی بر ادبیّات تطبیقی*[3] نیز بدبینی باسنت و اسپیواک نسبت به وضعیّت ادبیّات تطبیقی را دنبال می‌کند و شرایط تطبیقگرایان هم‌عصری را توصیف می‌کند که با شک و سردرگمی به این نگرش ادبی می‌اندیشند. او وضعیّت ادبیّات تطبیقی را در بوتهٔ مقایسه با همین نگرش در سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۸۵ می‌گذارد که شامل عصر طلایی مطالعات ادبیّات تطبیقی در فضای ادبی جهان‌شمول بود. آنچه بیشتر مورد توجّه گی‌ین بود و این بدبینی او نسبت به آیندهٔ مطالعات تطبیقی را قوّت می‌بخشید، گرایش سیاست‌محور این علوم انسانی بود. این بینش او به‌طور عمده با گستردگی هرچه بیشتر مطالعات فرهنگی و پسااستعماری ارتباط داشت که برخلاف جریان نقد ادبی سنّتی پیش می‌رفت (ر.ک: ساسی، ۲۰۱۵: ۱۱).

در همین زمینه می‌توان به افکار ژاک دریدا[4] و پل دو مان[5] در قرن بیستم اشاره کرد که باوجود خلاّقیّت و پویایی، باید پذیرفت که سبک تجزیه‌گرایانهٔ[6] خوانش واسازی[7] تأثیری منفی بر وجههٔ مطالعات ادبی در علوم دانشگاهی داشته است. این از آنجا است که تا آن زمان زبان ادبی و هنری به‌مثابهٔ ابزار لازمی در آموزش‌های علوم انسانی به‌ویژه حوزهٔ اخلاق، گفتار، زیباشناختی و اطّلاعات عمومی به‌حساب می‌آمد. درواقع، ادبیّات به‌طور ذاتی به‌مثابهٔ علمی اصالتاً معنادار و دریچه‌ای برای درک امیال بنیادین انسانی شناخته

1. Death of a Discipline
2. Claudio Guillén
3. Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literature comparada
4. Jacques Derrida
5. Paul de Man
6. Reductionist
7. Deconstruction

می‌شد؛ امّا مشکل جایی بود که خوانش‌های تجزیه‌گرایانهٔ واسازی ادبیّات را ذاتاً پدیده‌ای ناپایدار و بدون معنایی کلّی معرّفی می‌کرد. در این نگرش، اثر ادبی همانند اتاق پژواکی بود که به‌واسطهٔ تعدّد شنیده‌ها نمی‌توان اعتباری برای صدایی واحد و جامع قائل شد و براساس این، نمی‌توان معنایی غایی در ادبیّات را جستجو کرد. اگر کتاب یا اثر ادبی بر معنا و مفهوم خاصّی دلالت کند، معنایی است که خواننده در آن به‌وجود آورده است. این تغییر نگرش در خوانش آثار ادبی قدم بزرگی بود که تفسیر متن را حتّی از نسبی‌بودن[1] آن نیز جدا می‌کرد، نسبیّتی هستی‌شناسانه[2] که رومان انگاردن[3] معتقد بود، براساس آن «متن به شکل‌واره‌ای از ابهامات تبدیل شده که خواننده خود به آن معنا و فرم می‌بخشد و این نکته دقیقاً برخلاف دیدگاه واسازی بود که اثر ادبی را فاقد هرگونه معنایی قابل ارجاع می‌دانست.» (ساسی، ۲۰۱۵: ۱۲).

همین نکته نیز هدف مطالعات پژوهشگرانی بود که با خوانشی واسازانه به ساختارهای سازندهٔ متون نگاه می‌کردند و البتّه به‌عقیدهٔ بسیاری همین مورد، تأثیرات منفی متعدّدی را بر شرایط علمی دانشگاه‌ها وارد می‌ساخت. برای بسیاری، واسازی باعث به‌وجودآمدن نوعی خلأ نظری شده بود که ریشه‌های گرایش‌هایی همچون مطالعات فرهنگی را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌داد. ژاک دریدا پاسخی درزمینهٔ همین خوانش‌های تجزیه‌گرایانه و مرتبط با ادبیّات تطبیقی را در تعدادی از متون نظری خود همانند «چه کسی و چه چیزی مقایسه می‌شوند؟[4]» ارائه می‌دهد. وی به توضیح هفت فرضیه‌ای می‌پردازد که برای بازاندیشی نقش ادبیّات (تطبیقی) در علوم انسانی بسیار ضروری است؛ امّا به‌دلیل اوج‌گیری این نوع خوانش‌های تجزیه‌گرایانه و همراهی آن‌ها با سایر عوامل، سنّت ادبی نقش اصلی و اساسی خود را از دست داد و در کنار آن نیز پایگاه‌های فلسفی و علمیِ مطالعهٔ ادبیّات که البتّه ریشه‌های ادبیّات تطبیقی نیز در آن جای می‌گرفت، به شکل قابل توجّهی تضعیف شد (۲۰۰۸: ۲۲).

ادوارد سعید[5] به‌خوبی این موضوع را تشخیص داده و بیان می‌دارد که این نگرش‌های جدید (تجزیه‌گرا) «علوم انسانی را از مسیر درست خود که درواقع کَند و کاو منتقدانهٔ ارزش‌ها، تاریخ و آزادی بشر می‌باشد تا حدّی منحرف کرده و در ازاء آن را به سازمانی منحصر به ساختارهای انعطاف‌ناپذیر و پیچیده تبدیل کرده و به‌واسطهٔ هویّت‌محوربودن سبک خوانش و زبان فنّی آن خوانندگان، محقّقان محدودی را مورد خطاب قرار می‌دهد» (۲۰۰۴: ۱۴). از دیگرسو نیز «رویکرد واساز دریدایی» بود که البتّه به‌طور معمول نیز نتیجه‌ای جز

1. relativism
2. Phenomenological
3. Ingarden
4. Who or What is compared?
5. Edward Said

تأیید بی‌ثباتی و تصمیم‌ناپذیری[1] ندارد. جای شگفتی نیست که راه‌حلّی که سعید در آثار منتشرشدهٔ پس از مرگش ارائه داد، «بازگشتی به مدل تفسیری - زبان‌شناختی[2] بود که البتّه نگرشی دیرین و جامع‌تر بود در مقایسه با گرایش نوین آن که از آغاز مطالعات انسانی از حدود ۱۵۰ سال پیش در دانشگاه‌های آمریکا رواج یافته است» (همان: ۳۴).

به‌سختی می‌توان به‌وجود افراط در نظریّهٔ ادبی در این بازهٔ زمانی اشاره نکرد که باعث تشکیل فضایی علمی شده بود که خود ادبیّات «در اولویّت قرار نداشت و (نقد) به‌مثابهٔ آفتی برای مطالعات ادبی محسوب می‌شد» (اشتینر[3]، ۱۹۸۹: ۷). واکنش‌ها به این افراطی‌گرایی نظری در میان دانشگاهیان آمریکایی قابل بررسی است و بارزترین آن را می‌توان در مقالهٔ کارن وینکلر[4] با عنوان «آغاز دورهٔ پسانظری توسط محققَان»[5] یافت که تغییرات قابل توجّهی را ایجاد کرد. در ادامهٔ همین نوع دیدگاه‌ها به مطالعات تطبیقی است که می‌توان نتایج پژوهش‌های استیون توتوسی[6] را گنجاند؛ تطبیقگرایی که از دههٔ ۱۹۹۰ نظامی برای ادبیّات تطبیقی قائل شد که به‌طور کلّی به‌مثابهٔ زیرمجموعه‌ای از «روش‌های طبقه‌بندی‌شده و تجربی در مطالعات ادبی و فرهنگی» دسته‌بندی می‌شد (۱۹۹۹: ۲).

۲-۵. ادبیّات تطبیقی در دوران حاضر

چندین سال از آن دوران آمیخته با بحران نظری ادبیّات تطبیقی می‌گذرد و این نگرش ادبی باوجود گسترش فرهنگ‌ها و زبان‌ها و در میان سایر شاخه‌های مشابه همانند مطالعات ادبی - فرهنگی با انعطاف‌پذیری تمام در حال رشد و پیشرفت در میان متخصّصان ادبیّات و فرهنگ عامه‌پسند است. می‌توان ادّعا کرد که ادبیّات تطبیقی نیز توانسته است تا حدّی به کشمکش‌های موجود پیرامون پایگاه نظری و اهمّیّت وجودی خود پاسخ دهد و با استفاده از روش‌های متعدّد در سبک مطالعه توانسته است راه خود را از ابتدایی‌ترین فنون تطبیقی ادبی به‌سمت مطالعات میان‌رشته‌ای پی‌گیرد. در بیانیه‌ای که در سال ۲۰۰۶ در باب وضعیّت کنونی ادبیّات تطبیقی به چاپ رسید، هان ساسی[7] به توضیح این نکته می‌پردازد که «ادبیّات تطبیقی به موفّقیّت‌های چشمگیری درزمینهٔ چالش‌های نظری خود رسیده است» (۲۰۰۶: ۳) و نه‌تنها از آن شرایط بحرانی سال‌های پایانی قرن پیشین تا حدّی نجات یافته است، بلکه در دوران کنونی از آن به‌مثابهٔ نگرشی تثبیت‌شده با

1. undecidability
2. philological-interpretative model
3. Steiner
4. Karen Winkler
5. Scholars Mark the Beginning of the Age of Post-Theory
6. Steven Tötösy de Zepetnek
7. Haun Saussy

صلاحیّت و اصالتی جدید یاد می‌شود؛ از دیگرسو می‌توان به ترویج مطالعات ادبی تطبیقی در دانشگاه‌ها اشاره کرد که نه‌تنها کرسی‌ها و واحدهای بیشتری به این سبک مطالعهٔ ادبیّات اختصاص می‌دهند، بلکه توجّه بیشتری نیز از تمامی جهات به پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه اعم از مطالعات تک‌بُعدی ادبی تطبیقی تا حوزهٔ ادبیّات جهان و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای با سخاوت تمام نشان داده‌اند.

جهان‌شمولیّت[1] و گستردگی این زمینه را فراهم آورده است که این نگرش ادبی محدودیّت‌های مشابه در مطالعات فرهنگی را کنار زده و تعصّبات اروپامحورانهٔ خود که البتّه ناشی از نگاه غرب‌محور و تا حدّی متعصّبانهٔ تطبیقگرایان غربی است را قابل توجیه نمی‌داند. درواقع، در این مرحله از رشد کنونی است که ادبیّات تطبیقی خطّ بطلانی بر محوریّت غرب‌گرایی (در بسیاری از زمینه‌ها) می‌کشد و به وحدت روح بشری در قالب تولیدات ادبی روی می‌آورد؛ از طرف دیگر، باید به نقش ادبیّات تطبیقی در تغییر تعریف و شاکلهٔ کانون‌های ادبی[2] اشاره کرد که شرایط جدیدی را در پذیرش آثار ادبی متنوّع از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف در کانون اثرات ادبی جهانی به‌وجود می‌آورد. در عصر حاضر، ادبیّات تطبیقی به جایگاهی رسیده است که در آن «ادبیّات جهان و مفهومی که گوته برای آن تبیین کرد، دیگر به‌عنوان رقیبی برای ادبیّات تطبیقی محسوب نمی‌شود» (همان: ۱۱) و حتّی به‌مثابهٔ بخش سازنده‌ای از ادبیّات تطبیقی و تأکید آن بر نزدیکی فرهنگ‌ها مورد توجّه است. این باور ساسی را از آنجا باید پذیرفت که ۱- بر محوریت «جهان‌روایی تجربه و زندگی انسانی» (همان: ۱۲) بنا نهاده شده است و ۲- «هیچ فرهنگ و قومی در دنیا بدون هنر کلامی وجود ندارد» (همان: ۱۷). استفاده از ادبیّات تطبیقی و رابطهٔ آن با نقد ادبی همانند استفادهٔ هنرمندانه از زبان برای آفریدن یک اثر ادبی است. به همین علّت است که همواره به ادبیّت به‌مثابهٔ هستهٔ مرکزی تمام نگرش‌های ادبی تأکید می‌شود.

هرچند سال‌های زیادی از پایان استعمار[3] نظامی برخی از کشورها می‌گذرد و از سال ۱۹۴۵ به بعد بیشتر کشورهای ضعیف‌تر به‌طور رسمی استقلال خود را جشن گرفتند، امّا استعمارگری[4] هنوز هم در ابعاد مختلف و به‌مراتب عمیق‌تر و نامحسوس‌تری، اهداف خود را دنبال می‌کند. فرهنگ‌زدایی ابزاری است که سیاست‌های استعمارگر از آن به‌خوبی بهره برده تا ادبیّات و فرهنگ یک سرزمین را به‌تدریج از سنّت منحصربه‌فرد خود جدا کرده و آن را تحت تأثیر علایق و اهداف مورد نظر خود قرار دهند. ادبیّات تطبیقی ابزاری بسیار کارآمد است که در دورهٔ حاضر با تکیه بر درک تفاوت‌ها و تقویت روحیهٔ مدارا به توضیح

1. Cosmopolitanism
2. Literary canon
3. Colonialism
4. Coloniality

قرابت‌های انسانی، ادبی و فرهنگی می‌پردازد و استعمار و امپریالیسم را که بر تک‌فرهنگی تکیه دارد از رسیدن به اهداف خود بازمی‌دارد.

خواندن ادبیّات، به‌معنی خواندن متن و خوانش تنگاتنگ متون است و هدف آن درکی زیباشناسانه و واحد از یک سازمان زبانی است. خوانش این سازمان‌های زبانی و ادبی از این جهت مهم است که تولید این اثر یا خوانش آن، بخشی از جامعه را تشکیل می‌دهد. حتّی در جوامع کنونی، ترجمهٔ آثار ادبی نیز به‌مثابهٔ بخش قابل توجّهی از فرهنگ و قومیّت مردمان شناخته می‌شود. درک زیباشناسانه و واحد از آثار ادبی امروزه، نه‌تنها در شناخت سایر گفتمان‌های ادبی با کدها و شاخصه‌های مختلف مهم است، بلکه به تعریف ما از نقش سایر ابزارهای ارتباط جمعی، گسترش هرچه بیشتر ادبیّات و سنن و روش‌های مختلف خوانش ادبیّات به‌ویژه در شرایط تحت سیطرهٔ فنّاوری در طیف‌های مختلف فرهنگی کمک می‌کند.

شاید بیشتر از هر زمانی دانستن و مطالعهٔ عمیق دربارهٔ این تنوّع، گستردگی و خلاّقیّت‌های فرهنگی و ادبی نیازمند دیدگاهی بر پایهٔ تطبیقی و مقایسه باشد که بیشتر از هرچیزی نیازمند روش‌ها و دیدگاه‌های دانشگاهی و علمی است که بیش از صدسال است با نام ادبیّات تطبیقی شناخته شده است.

۳. نتیجه‌گیری

ادبیّات تطبیقی، نگرشی ادبی است که شاید بیش از هر سبک دیگر مطالعهٔ ادبیّات دچار فراز و نشیب‌های متعدّد شده است. آنچه مطالعهٔ تطبیقی ادبیّات از دیرباز تاکنون دنبال کرده است، نوعی ایده‌آل‌گرایی است که در آن در کنار وجود تفاوت‌ها و تنوّع‌های منحصربه‌فرد فرهنگی، قومی و زبانی، تشابهات انسانی هم بخش مهمّی از راه رسیدن به درک متقابل و درنتیجه پرهیز از هرگونه دشمنی و تضادّ نامطلوب است. این دقیقاً همان موضوعی بود که ادبیّات تطبیقی و حامیان آن در دوران پس از جنگ جهانی دوم در تلاش برای رواج آن در جوامع جهانی برآمدند و در عین حال رواج ملّی‌گرایی تا حدّی بود که اگر هم مقایسه‌ای میان ادبیّات و فرهنگ دو ملّت متفاوت بود، با هدفی جز برتری یکی بر دیگری انجام نمی‌گرفت. سال‌های زیادی نگذشت که شدّت این تفکّرات کوته‌بینانه به‌تدریج از طرفی با مطالعات در حوزهٔ علوم انسانی کاهش یافت و ادبیّات دوباره مورد توجّه قرار گرفت؛ امّا ثبات آن در این دوره (دهه‌های پایانی قرن بیستم) بسیار چشمگیر بود. مشکل تنها در پایه و اساس نظری آن بود که بعدها و در طول سالیان اخیر به آن پاسخ‌هایی درخور داده شده است. ادبیّات تطبیقی در دوران حاضر نیازمند توجّه بیش از پیش دانشگاهیان است.

۱. در دوران حاضر، آن‌چنان‌که انتظار می‌رفت مطالعات تک‌رشته‌ای نه‌تنها در میان خوانندگان، بلکه نزد پژوهشگران تا حدّی نیز جایگاه پیشین خود را از دست داده بود. درعوض، این مطالعات میان‌رشته‌ای است که علوم مختلف و گرایش‌های متعدّد به آن تأکید دارند. این نکته جایگاه تعیین‌کنندهٔ ادبیّات تطبیقی میان سایر رشته‌ها، به‌ویژه علوم

انسانی را نمایان می‌کند.

۲. تمامی اقوام و فرهنگ‌ها، دارای زبان خاصّ خود و درنتیجه سنّت ادبی هستند. برای مطالعهٔ این گستردگی و تنوّع، ادبیّات تطبیقی بهترین ابزار در عصر حاضر به‌شمار می‌آید. دلیل محکم برای این ادّعا را می‌توان در افزایش کرسی‌های موجود برای ادبیّات تطبیقی در کشورهای توسعه‌یافته یا درحال‌توسعه دانست که به اهمّیّت این موضوع به‌خوبی پی برده‌اند.

۳. در دوران کنونی که فنّاوری با سرعتی سرسام‌آور و به شکل‌های مختلف در حال پیشرفت است، سبک تولید ادبیّات و البتّه خوانش متون ادبی، شکل و شمایل جدیدی به خود گرفته است. برای درک مقایسه‌ای آن‌ها پایه و اساسی علمی لازم است تا بتوان به نتایج درستی دست یافت و از طرف دیگر بتوان این پیشرفت علم را به‌صورت برنامه‌ریزی‌شده و هدفمند هدایت کرد.

۴. هیچ‌گاه نباید از این موضوع غافل بود که شاید دوران استعمار نظامی در بیشتر مناطق دنیا به‌پایان رسیده باشد، امّا استعمار نرم هنوز هم فرهنگ و سنّت‌های مختلف را به‌طور گسترده و همه‌جانبه، همانند گذشته، تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. ادبیّات تطبیقی، ابزاری بسیار قدرتمند و البتّه تا حدّی کشف‌نشده، میان جوامع مختلف بوده که به‌وسیلهٔ آن می‌توانند فرهنگ و ادبیّات خود را به جوامع جهانی ارائه کنند. این‌ها تنها بخش‌های کوچکی از ارزش و جایگاه ادبیّات تطبیقی را نشان داده و جایگاه آن در آینده مطالعات ادبی را تبیین می‌کند.

منابع

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۱). سیر تحوّلات نظری ادبیّات تطبیقی. *نشریهٔ ادبیّات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، ۳ (۲)، ۳-۷.

---------- (۱۳۹۲)؛ مطالعات بینارشته‌ای ادبیّات تطبیقی. *نشریهٔ ادبیّات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، ۴ (۱)، ۳-۹.

باسنت، سوزان (۱۳۹۱). تأمّلی بر ادبیّات تطبیقی در قرن بیست و یکم. ترجمهٔ مسیح ذکاوت. *نشریهٔ ادبیّات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، ۳ (۵)، ۵۰-۶۱.

زینی‌وند، تورج (۱۳۹۲). ادبیّات تطبیقی و مقولهٔ فرهنگ. *کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی -فارسی)*، ۳ (۱۲)، ۱-۱۶.

یوست، فرانسوا (۱۳۸۸). فلسفه و نظریّه‌ای جدید در ادبیّات. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی*، ۲ (۸)، ۳۷-۵۶.

References

Aldridge, Owen, Ed. (1969). *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press.

Aristotle (2005). *Poetics, Trans*. Stephen Halliwell. Cambridge, MA: Harvard University

Press.

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

Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?*. Princeton: Princeton UP.

Derrida, Jacques (2008). Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation. Trans. Eric Prenowitz, *Discourse*, *30* (1-2), 22-53.

De Saussure, Ferdinand (2011). *Course in General Linguistics.* New York: Columbia University Press.

Domínguez, César (2013). *Literatura Europea Comparada.* Madrid: Arco Libros.

Leitch, Vincent, William Cain, et al., Eds. (2010). *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* Second Edition, New York & London: WW Norton & Company.

Marx, Karl and Friedrich Engels (1948). *Manifesto of the Communist Party*. New York: International Publishers.

Remak, Henry H. (1961). Comparative Literature: Its Definition and Function. In: N. P. Stallknecht & H. Frenz (Eds.), *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois UP, 3-57.

Said, Edward (2004). *Humanism and Democratic Criticism.* New York: Palgrave Macmillan.

Saussy, Haun (2006). Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes. In: H. Saussy (Ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 3-42.

---------- (2015). *Introducing Comparative Literature: New trends and Application.* London & New York: Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Steiner, George (1989). *Real Presences. Is There Anything in What We Say?*, London: Faber & Faber.

Tötösy de Zepetnek, Steven (1999). From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 3.1, 1-15.

Villanueva, Darío (1991). *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada.* Barcelona: PPU.

Wellek, René (2009). The Crisis of Comparative Literature. In: D. Damrosch Natalie Melas, M. Buthelezi (Eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton: Princeton UP, 162-172 [originally 1958].

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۱-۱۹

الأدب المقارن ومكانته في مستقبل الدّراسات الأدبيّة (دراسة وتحليل)

پوريا تركمانه[۱]
طالب الدّكتوراه في فرع اللّغة الإنجليزيّة وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران
ناصر ملكي[۲]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة الإنجليزيّة وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران

الوصول: ۱۴۴۰/۵/۲ **القبول:** ۱۴۴۰/۹/۸

الملخّص

لقد شهد الأدب المقارن بوصفه رؤية أدبيّة، تاريخاً حافلاً بالصّعود والهبوط. منذ زمن بعيد يرى البعض أنّه لا فرق بين الأدب المقارن والأدب العالمي من هذا المنطلق كانوا ينظرون إليهما كأدبين متنافسين مع بعضهما في غضون فترة زمنيّة لا بأس بها. فما لبث أنّ وجه بعض النّقّاد إليه نقداً لاذعاً لاعتباره مبعثاً على الفوضى النّظريّة العارمة والاضطراب الأدبي. أخذت هذه الرّؤية المتشدّدة نحو الأدب المقارن بالتّزايد إلى أن تمّ اعتباره في أواخر القرن العشرين رؤية أدبيّة منبوذة ومرفوضة لا تقوم على أسس من الصّحّة. على أيّة حال فإنّ هذه التّجاذبات لو دلّت على شيء فإنّها تدلّ على مدى اهتمام الباحثين بهذا النّمط الأدبي من جهة وعدم استيعاب النّاقدين لأسرارها وخباياها من جهة أخرى. ألا إنّه تقلّص حجم الانتقادات الموجهة للأدب المقارن في نهاية القرن العشرين لما بذله المناصرون لهذه المدرسة الأدبيّة من جهود مضنية و لاتّساع وازدياد فهم النّاقدين المناوئين لها. وهكذا اختفت الأزمات المثارة حول الأدب المقارن بعض الشّيء. لقد تحوّل الأدب المقارن في القرن الرّاهن إلى أحد المناهج الرّئيسة لدراسة الأدب بحيث تم تدشين منابر أو أقسام تعليمية أو بعض الحصص الدّراسية على أقلّ تقدير في المزيد من جامعات العالم. يبحث مقالنا هذا مكانة الأدب المقارن بالنّسبة لسائر المدارس الأدبيّة وشانه وأهمّيّته كما يتطرق إلى شأنه في المستقبل الدّراسات الأدبيّة.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، الأدب العالمي، الدّراسات الثّقافيّة، الدّراسات الأدبية.

۱. العنوان الإلكتروني: pouriatorkamaneh@yahoo.com
۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: n.maleki@razi.ac.ir

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۲۲۲۸-۷۶۳۹

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۲۱-۳۸

نمادگرایی در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب البیاتی

ابراهیم رحیمی زنگنه[۱]

استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

عطا الماسی[۲]

کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات تطبیقی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۳ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

در دورهٔ معاصر به‌دلیل مشترکات فراوان بین دو فرهنگ ایرانی و عربی، می‌توان تشابه افکار و تصاویر و درنهایت مضامین شعری همسان را که البتّه در برخی موارد با دیدگاه‌های متفاوت همراه هستند، در آثار شعری شاعران دو ملّت به‌خوبی حس کرد. بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی، به‌مثابهٔ عضوی از جامعهٔ ادبی خویش، نقش مهمّی در بازتاب تحوّلات سیاسی و اجتماعی ایفا کرده‌اند؛ امّا گاهی اوقات واقعیّت‌های جامعه، بنا به دلایلی همچون مناسب‌نبودن فضای سیاسی و اجتماعی، در سروده‌های آن‌ها به‌صراحت، بیان نمی‌شود؛ چراکه بیان این واقعیّت‌ها در برخی موارد با نهادهای سیاسی و اجتماعی در تقابل قرار می‌گرفت؛ از این‌رو، دو شاعران برای بیان دیدگاه‌های خویش از نماد استفاده کرده‌اند؛ لذا با توجّه به این اصل که ارزیابی درست ادبیّات ملّی و تبیین جایگاه آن در میراث فکری و ادبی بشریت جز با مقایسهٔ ادبیّات ملّت‌ها میسّر نمی‌شود، نوشتار پیش رو در راستای غنابخشیدن به ادبیّات ملّی و نشان‌دادن ارزش‌های ادبی آن در کنار ادبیّات ملل مختلف، می‌کوشد تا با رویکردی توصیفی - تحلیلی و براساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی که دامنهٔ پژوهش آن منحصر به تأثیر و تأثّر نیست، بلکه بر زیبایی‌های هنری تأکید دارد؛ کارکرد نماد را در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی تحلیل کند. بررسی‌ها نشان می‌دهد نماد با تجربه‌های روحی و عاطفی این دو شاعر، پیوندی ناگسستنی دارد و بازتابی از سرخوردگی‌های هنرمند و شرایط سیاسی - اجتماعی روزگار آنان و راهی برای آشکارکردن زشتی‌ها و خفقان حاکم بر جامعه است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، شعر معاصر، نماد، بهزاد کرمانشاهی، عبد الوهّاب بیاتی.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: erahimi2009@yahoo.com

۲. رایانامه: almasi_ata@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

واژهٔ نماد در دورهٔ معاصر، برای نمایاندن مکتب و نهضت جدیدی که چارچوب خاصّی دارد، به‌کار می‌رود. «در حوالی ۱۸۸۰ میلادی در نسل جوان ادبی نوعی حالت روحی پیدا شد که زاییدهٔ ناآرامی دربرابر زندگی، ادبیّات رئالیستی و ناتورالیستی بود، البتّه به‌دور از احساسات تند و تیز و تغزّل فوق‌العادهٔ رمانتیسم» (سیدحسینی، ۱۳۸۵، ج ۲: ۵۳۳). براساس این، مکتب سمبولیسم در اروپا، پس از مکتب رمانتیسم ظهور کرد و به‌نوعی اعتراضی دربارهٔ مکاتب ادبی پیش از خود، همچون رئالیسم، ناتورالیسم و حتّی رمانتیسم بود؛ امّا جریان ادبی نمادگرایی در ادب فارسی و عربی اگرچه هم‌زمان با اروپا آغاز شد، دلایل و چگونگی گرایش شاعران و ادیبان این دو حوزه به آن، با اروپا کاملاً متفاوت بود. چنان‌که «جیوسی» نیز معتقد است که این حرکت در ادب عربی به‌سان همزاد آن در ادبیّات اروپایی نبود (ر.ک: ۲۰۰۱: ۵۰۰۳)؛ زیرا دلیل اصلی آفرینش نمادها در شعر شاعران معاصر فارس و عرب، شرایط اجتماعی – سیاسی و آشوبی است که جامعهٔ آنان را دربر می‌گرفت؛ از این‌رو، هدف از این نمادها، بیان گزارش‌گونهٔ فضای سیاسی و اجتماعی روزگار شاعر و در پاره‌ای از موارد، تلاش برای تغییر در روند آن بود؛ از سوی دیگر، بیشتر نمادهای شعری که سروده‌های شاعران معاصر فارس و عرب، بر محور آن‌ها شکل گرفته است؛ تداعی‌کنندهٔ نومیدی و دل‌مردگی، منجی دروغین، تلاش بیهوده و جامعهٔ خفقان‌آلوده است و تفاوت شاعران در پردازش این دسته از مفاهیم را نیز باید در میزان امید و ناامیدی آن‌ها در تحقّق آرمان رهایی به‌واسطهٔ تلاش مردمی و ظهور منجی‌ای عدالت‌گستر دانست (ر.ک: جاسم، ۱۳۹۴: ۴۵-۴۸).

یدالله بهزاد کرمانشاهی[۱] و عبد الوهّاب بیاتی[۲] از عنصر نماد همچون ابزاری برای مضامین اجتماعی و سیاسیِ واقع در جامعهٔ خویش استفاده کرده‌اند. این دو شاعر، با تأثیرپذیری از نهضت فکری و حوادث سیاسی (جریان مشروطه، استقلال کشورهای عربی پس از جنگ جهانی و آشنایی با آثار اروپایی این ملّت‌ها) که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در خاورمیانه پدیدار شد، با واقعیّات جدید زندگی روبه‌رو شدند؛ بنابراین، نظام ارزشی و زیباشناسی آنان نیز به تبعیّت از این دگرگونی فکری، تغییر یافت؛ بدین معنا که این تحوّلات فکری، سرچشمهٔ ایجاد تغییر در عنصر عاطفه و خیال شاعران معاصر گردید و شعر معاصر جولانگاه تصاویری شد که تا حدود فراوانی حاصل تجربه‌های متفاوتی با شعر کلاسیک فارسی و عربی بود. پاره‌ای از این تجربیّات جدید در ارتباط با طبیعت و عناصر پیرامون زندگی شکل گرفت؛ برای مثال، بسیاری از الفاظ مستعار مثل شب، باد، آتش، طوفان، رنگ‌ها، ابر و... در جریان شعرها مفاهیمی نمادین

یافتند و گویا شاعر با تکرار پیوستهٔ آن‌ها درصددِ القای پیامی خاص به مخاطب است؛ پیامی که خواننـده را بـه ورای معانی این الفاظ و مفاهیمشان می‌برد.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

با سنجش و مقایسهٔ آثار این دو شاعر می‌تـوان بخشـی از موضـع‌گیـری‌هـای ادبیّـات دو ملّـت را در تقابـل بـا وضعیّت سیاسی و اجتماعی موجود، در قالب رمز و نماد رمزگشایی کـرد. هـدف نوشـتار پـیش رو آن اسـت که براساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی برای مخاطب روشن سازد که جریـان نمـادگرایی اجتمـاعی کـه در اواخر قرن نوزدهم در ایران و کشورهای هم جوار حاکم شد تا حدود زیـادی در جریـان نمـادپردازی ایـن دو شاعر تأثیرگذار بوده است که درادامه با بررسی کارکرد نمادها به بازتاب ایـن جریـان اشـاره خواهـد شـد؛ امّا نظر به اینکه عناصری همچون شب، رنگ‌ها، باغ و باد، شاخص‌ها و عناصر برجستهٔ نمـادین در شـعر بهـزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی هستند، در پژوهش حاضر، تلاش بر آن است که بـا تکیـه بـر سـروده‌هـای دو شاعر، کارکرد نمادین این عناصـر بررسـی و تحلیـل و رویکـرد بهـزاد کرمانشـاهی و عبـد الوهّـاب بیـاتی در به‌کارگیری این شاخص‌ها تبیین شود.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- رویکرد بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی در به‌کارگیری نماد چگونه است؟
- نماد در سروده‌های دو شاعر چگونه در انتقال فکر و مفاهیم اصلی به‌کار گرفته شده است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی به بررسی تطبیقی نمادگرایی و کـارکرد نمادهـا در شـعر بهـزاد کرمانشـاهی و عبـد الوهّـاب بیاتی نپرداخته، امّا پژوهش‌های متعدّدی پیرامون دو شاعر انجام گرفته است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: سیفی (۱۳۹۰) با توجّه به نگرش شاعر، جنبه‌های زیباشناسـی رنـگ آبـی در اشـعار بیـاتی را تحلیـل و بررسـی کرده است. عرب و نقی‌پور (۱۳۹۱) معتقدند که واژهٔ شب در شعر هر دو شـاعر، اشـتراکات معنـایی فراوانـی دارد و در راستای بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی است. امین‌مقدسی و گیتی (۱۳۹۱) ضمن اشاره بـه کـارکرد نماد شب در شعر معاصر، دو شعر «هست شـب» و «**اللّیل فی کلّ مکان**» از نیمـا و بیـاتی را تحلیـل کـرده؛ سـپس شـباهت‌هـا و تفـاوت‌هـای آن دو را بیـان مـی‌کننـد. معـروف و رحیمـی‌پـور (۱۳۹۱) تأثیرپـذیری بیـاتی را از نمادهای عرفانی نی‌نامهٔ مولوی و غزلیات شمس بیان کرده‌انـد. رنجبـران (۱۳۹۰) جنبـه‌هـای مختلـف آثـار دو شاعر (محتوا و عناصر ساختاری شعر) را بررسی کرده است. بیگ‌زاده و الماسی (۱۳۹۵) مهم‌ترین مؤلّفـه‌هـای مقاومت و پایداری را در شـعر بهـزاد کرمانشـاهی بررسـی کـرده‌انـد. موسـوی گرمـارودی (۱۳۸۷) برخـی از

موضوعات شعر بهزاد کرمانشاهی را نقد کرده است.

چنان‌که ملاحظه شد، هیچ‌کدام از پژوهش‌های یادشده، شعر دو شعر را باهم مقایسه نکرده‌انـد؛ از ایـن‌رو، نوشتار حاضر از زاویه‌ای دیگر، چگونگی به‌کارگیری عناصر نمادپردازی را در شعر دو شاعر تطبیق می‌دهد.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

در ارتباط با چرایی انتخاب مکتب آمریکایی برای پژوهش حاضر، باید افزود که «پژوهشگران حـوزهٔ ادبیّـات تطبیقی پس از جنگ جهانی دوم، نظریّه‌ای را مطرح کردند که به مکتـب آمریکـایی ادبیّـات تطبیقـی موسـوم گردید. این نظریّه، بدون توجّه به تأثیرپذیری متـون ادبـی از همـدیگر و همچنـین بـدون توجّـه بـه پـس‌زمینـهٔ تاریخی، به بررسی متون ادبی می‌پردازد» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۳)؛ بنابراین با توجّه به اینکه در پـژوهش پـیشِ رو، تأثیر و تأثّر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی از یکدیگر مدّ نظر نیست و تکیه بـر زیبـایی‌هـای ادبـی و هنرپردازی دو شاعر است، مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی، اساس پژوهش واقع شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

در این بخش از پژوهش، رویکرد دو شاعر در پـرداختن بـه برخـی از نمادهـای قـراردادی، بررسـی و تحلیـل می‌شود. این نمادها، به‌سبب فراوانی استعمال، دلالت واضح و روشنی دارند. نمونه‌های معروف آن عبارت‌انـد از: زیتون و کبوتر، رمز صلح و آشتی؛ آب، باران، چشمه و رود، رمز نور و روشنایی؛ سـرو، رمـز جـاودانگی؛ گل، رمز بهار و زیبایی؛ زمستان، رمز مرگ و ویرانی؛ بهار، رمز جوانی و تجدید حیات؛ طاووس، رمـز غـرور و زیبایی و...

۲-۱. باد

یکی از نمادهای قراردادی که در شعر دو شـاعر، کـاربرد قابـل تـوجّهی دارد، «بـاد» اسـت. در متـون باسـتانی نسبت به باد، باورها و اعتقادات متفاوتی وجود دارد؛ به‌عبارت دیگر، در برخـی آیـین‌هـا ماننـد آیـین مهـری و متون مزدیسنی ستایش می‌شود و به ایزد باد و مینـوی بـاد اشـاره کـرده‌انـد (ر.ک: ورمـازرن، ۱۳۷۲: ۲۰۶)؛ و ستایش باد به‌مثابهٔ آفریدهٔ مزدا خاطرنشان شده است (ر.ک: پورداوود، ۱۳۵۶: ۴۲). در *بندهشن* نیز دیـد مثبتـی نسبت به باد ارائه شده است، چراکه در آن جان با باد پیوسته است (ر.ک: بهار، ۱۳۶۹: ۴۸) و شـاید تعبیـر «بـاد مسیح» که مبتنی بر حیات‌بخشی و اعطای جان به مردگان است، با این بـاور اسـاطیری در ارتبـاط باشـد؛ امّـا از سوی دیگر، نگرش مثبتی نسبت به باد وجود ندارد. در متون اساطیری از باد بـه‌مثابـهٔ یـاریگر دیـوان یـاد شـده است (ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۳۵). «در شعر معاصر به‌دلیل منش اجتمـاعی، کـنش‌هـای سیاسـی و نگـرش خـاصّ شاعران این دوره، کارکردی جدید می‌یابد. بـاد در شـعر معاصـر سـمبل ویرانگـری، خرابـی، هـرج و مـرج و

درنهایت دگرگونی است.» (پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۲-۱۵۳)

در شعر بهزاد کرمانشاهی و بیاتی نیز وضع بدین‌گونه است؛ گاهی تصویرهای مثبت و منفی در قالب نسیم، باد، تندباد، گردباد و طوفان از آن ارائه می‌شود و به شکل‌های مختلفی که آمیخته‌ای از باورهای اساطیری و جریان نمادگرایی اجتماعی است، در شعر این شاعر تجلّی می‌یابد به‌گونه‌ای که گاهی عامل مرگ و نابودی و رمز ظلم و ستم حاکم بر جامعه است و گاه رمز انقلاب و گاهی اوقات، نسیم را نماد آزادی‌خواهان و حرکت‌های آزادی‌خواهی معرّفی کرده است؛ برای مثال در شعر زیر از بهزاد کرمانشاهی، باد نماد زندگی، جنبش و قیام است:

«شاخه‌ای خشکم/ تشنهٔ آن سبز افسونگر/ که دهد پیوند/ با سرانگشتی ز لطف باد و ابرش سِحرها در کار/ جسم‌های مرده را با جان.» (۱۳۸۷: ۷۴)

وی در این شعر، برخلاف دیدگاه ناامیدی و عدم اعتقاد به منجی وضعیّت موجود، در برابر ستم حکومت پهلوی سکوت نمی‌کند و در پی تغییر وضعیّت نامطلوب است:

«شاخه‌ای خشکم، دژم‌روی و زمان‌فرسود/ سوخته از آتشی بی‌دود/ حسرت روز بهاران را/ در درونم های‌های گریه‌ای خاموش/ با سکوتم، خشم صد طوفان/ و آخته لرزان تن خود را به گستاخی/ راست چون انگشت تهدیدم/ به روی باد پاییزان.» (همان: ۷۴)

بهزاد در شعر «باد نوروزی»، جامعهٔ یخ‌زدهٔ ایران عصر پهلوی را به‌تصویر می‌کشد که باوجود آمدن بهار، در آن خبری از شادی و سرور نیست و گویا زمستان استبداد قصد رفتن ندارد. حتّی مبارزان انقلابی نیز نمی‌توانند زمستان سرد استبداد را از بین ببرند. اینجاست که مخاطب، روحیهٔ نومیدی شاعر را در تغییر اوضاع موجود مشاهده می‌کند:

«هان و هان ای باد نوروزی!/ در چه می‌کوبی سرایم را؟/ خواب این ویرانه را/ - خوابی همه رؤیای او غمگین -/ از چه رو با های و هوی خویشتن آشفته می‌داری؟/ با منت این شوخ‌طبعی چیست؟/ گفتمت صدبار و دیگربار می‌گویم/ کاندر این بی‌روزن خاموش/ هیچ دل را شوق بهاران نیست...!» (همان: ۷۵)

گاهی اوقات، باد در شعر بهزاد کرمانشاهی، نماد مرگ و نیستی است، در سرودهٔ زیر، باد عامل مرگ مبارزانی است که برضدّ ستم به‌پا خواسته‌اند. باد در پی آن است تا باغ را که شاخه‌های نورسش به‌سوی نور و روشنی دست فراز کرده‌اند، نابود کند:

«باد خشم می‌وزد/ باد خشم اهرمن/ گویی از کران این شبان مرگ‌زای/ بازهم دمیده است/ ایزدی ستاره‌ای که روشنی دهد/ رهروان بی‌امید را به پیش پای/ باد خشم می‌وزد/ تا درافکند به خوف مرگ/ باغ را که

شاخه‌های نورسش به‌سوی آفتاب/ دست‌ها فراز کرده‌اند/ دشت را که دانه‌هاش/ دیدگان به جستجوی نور باز کرده‌اند.» (همان: ۸۵)

این رویکرد نیز در شعر بیاتی مشاهده می‌شود، وی در قصیدهٔ «الجراد الذّهبیّة» طوفان را نمادی از انسان‌های انقلابی و مبارز می‌داند که برخلاف نظر بهزاد کرمانشاهی، توانایی تغییر وضع موجود را دارند؛ بنابراین بیاتی در انتظار آمدن آن‌هاست و ایمان دارد آمدنشان بشارت‌دهندهٔ رخدادهای خوب است:

«رأیتُ في مزابل الشّرق وفي أسواقِه الملوک.../ رأیتُ فلک نوح/ أمما مغلوبةً تنوحُ/ رأیتُ شهرزادَ جاریة مدنة الرّمادِ/ تباعُ في المزادِ، رأیتُ بؤسَ الشرق.../ انتظرُ المبشر الإنسان/ انتظرُ الطوفان.» (۱۹۹۵، ج ۱: ۱۷۲-۱۷۳)

(ترجمه: پادشاهان را در زباله‌دان‌های شرق و در بازارهایش، دیدم/ کشتی نوح را دیدم/ و ملّت‌های شکست‌خورده‌ای که شیون می‌کنند/ شهرزاد، بانوی شهرهای خاکستر را دیدم که/ در حراج به فروش می‌رسد/ بیچارگی شرق را دیدم/ به انتظار بشارت‌گر انسان/ به انتظار طوفانم.)

بیاتی در این سروده، تصویری ملموس و محسوس از سرزمین عراق را که گرفتار خودکامگی حاکمان آن است، نشان می‌دهد، کشوری که به‌دلیل حاکمان ناشایست و نالایق آن، تبدیل به زباله‌دان و خاکستر شده و شرف و آبروی ساکنان آن نیز به حراج گذاشته شده است؛ از این‌رو، سرزمین او در انتظار طوفان و خیزش مردان انقلابی است که وضعیّت موجود را دگرگون کنند؛ افزون بر این، بهره‌بردن بیاتی از نمادهای دیگر همچون شهرزاد (نماد زنان عراق) و کشتی نوح (نماد سرگردانی شاعر و مردمان آوارهٔ عراق) نشان از کاربرد فراوان نماد در شعر وی دارد و در اینجاست که مخاطب «چیرگی جریانات اجتماعی بر زندگی معاصر و گسترش آن در شعر را که یکی از عوامل نوگرایی است» (الملائکه، ۲۰۰۷: ۵۵)، در سروده‌های بیاتی مشاهده می‌کند. این رویکرد در سرودهٔ «شيء من ألف ليلة» نیز به‌چشم می‌خورد. وی با اشارهٔ نمادین به سندباد (نماد آوارگی شاعر و انسان‌های آزادی‌خواه)، زیتون و کبوتر (نماد صلح و دوستی) در کنار کارکرد نمادین طوفان، نشان می‌دهد که تا چه اندازه با تأثیرپذیری از نمادگرایی اجتماعی، واقعیّت‌های محیط سیاسی و اجتماعی پیرامونش را بیان کرده است:

«ستعودین إليَّ/ لتقودي في أعاصیر الرّماد/ والد یامیسُ شُراع السّندباد/ ستعودین مع الطّوفان للفلک حمامة/ تحملین وعلی قبر المحبین غمامة/ غصنُ زیتون من الأرض علا/ ستظلین إلی یوم القیامة/ تمطرین.» (۱۹۹۵، ج ۲: ۱۷۶)

(ترجمه: به‌سویم بازخواهی گشت/ تا در طوفان‌های خاکستری رهبری کنی/ در حالی که تاریکی‌ها بادبان سندباد است/ به‌همراه طوفان بازخواهی گشت برای کشتی کبوتریست/ در حالی که بر قبر عاشقان ابریست/ شاخهٔ زیتونی را از زمین به‌مثابهٔ نشانه خواهی آورد/ پیوسته تا روز دمیدن در صوراسرافیل/ خواهی بارید.)

عبد الوهّاب بیاتی، «مدافع آزادی و عدالت برای مردم ستمدیده است و برای احقاق حقوقشان بسیار

تلاش کرده است» (جحا، ۲۰۰۳: ۳۷۲)؛ از این رو، تلاش وی برای به‌دست‌آوردن آزادی و عدالت در این شعر مشاهده می‌شود. طوفان، در آن، نماد انقلاب و حرکت آزادی‌خواهانه است. با وزش طوفان، کشتی سندباد (نماد انسان‌های آزادی‌خواه و مبارز) به‌حرکت درمی‌آید. با آمدن آن‌ها، صلح، آرامش، عشق و دوستی بر سرزمین عراق حکم‌فرما می‌شود و تا ابد این وضعیّت ادامه می‌یابد.

۲-۲. کارکرد نمادین رنگ‌ها

رنگ‌ها در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی، نه‌تنها پدیده‌ای طبیعی، بلکه کارکردی نمادین دارند و هردو شاعر با تصویرسازی‌های ادبی به‌وسیلهٔ آن، نقش مهمّی در القای مفاهیم مختلف به مخاطبان دارند؛ از این‌رو، تفسیر و تحلیل کارکرد نمادین رنگ در آثار بهزاد و بیاتی، می‌تواند مخاطب را با جهان فکری آن‌ها آشنا سازد. در این میان، رنگ سیاه، سرخ، زرد و آبی به‌خاطر اوضاع سیاسی و اجتماعی در شعر دو شاعر، حضور برجسته‌ای دارند.

در شعر بهزاد کرمانشاهی، رنگ سیاه بسامد بالایی دارد و این نشان می‌دهد که روحیهٔ نومیدی بر اندیشهٔ وی حاکم است؛ چراکه رنگ سیاه را «نماد شب، ظلمت، غم، وحشت، اضطراب و رنگ اندوه و مرگ می‌دانند. این رنگ را نماد شیطان و اهریمنان دانسته و رنگی برای پوشیدگی و جنایت و دزدی معرّفی کرده‌اند.» (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۷) ماکس لوشر[1] نیز نظر مساعدی نسبت به رنگ سیاه ندارد. در نظرگاه او سیاه «نمایانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن، زندگی متوقّف می‌گردد و لذا بیانگر فکر پوچی و نابودی است. سیاه نفی‌کنندهٔ خود، نشانگر ترک علاقه، تسلیم یا انصراف نهایی بوده است.» (۱۳۸۸: ۹۷) پس با استناد به توضیحات آورده‌شده می‌توان گفت: بهزاد کرمانشاهی به‌مثابهٔ کسی که به رنگ سیاه تمایل دارد، درحقیقت می‌خواهد همه‌چیز را نفی کند و با این‌کار، اعتراض خود را نسبت به وضع موجودی که مطابق میل او نیست، ابراز می‌دارد، یا اینکه از وضعیّت موجود، وحشت‌زده و مضطرب است؛ برای مثال، سرودهٔ «زندانی شب» که شاعر در سیاهی و ظلمت زندان شب گرفتار است:

من رهگذری دردسرشتم جان سوخته از تاب و تعب‌ها
زندانی شب‌های سیاهم بگریخته از وادی شب‌ها

(۱۳۸۷: ۴۲)

یا در شعر همه «بال و پر»، با استفاده از واژهٔ سیاه و شب، خویش را گرفتار تیره‌روزی و ناامیدی به‌تصویر می‌کشد:

1. Max Lusher

تو بهار جان‌فزایی نه شگفت اگر نپرسی ز خزان غم نصیبی که منم خبر پپو جان
من و ما شب سیاهیم و اسیر تیره‌روزی تو بمان که آفتابی به فروغ و فر پپو جان

(همان: ۱۱۸)

در شعر بیاتی، رنگ سرخ، بسامد قابل توجّهی دارد و این نشان می‌دهد که در شعر وی روح زندگی و حیات موج می‌زند؛ زیرا یوهانس ایتن[1] رنگ قرمز را «نماد حیات و زندگی و عامل مؤثّری در سازندگی و تشدید رویش گیاهان و بیان‌کنندهٔ هیجان و شورش دانسته است» (۱۳۷۸: ۲۴۱)؛ همچنین رنگ قرمز را نمادی از قدرت مردانه دانسته اند که حالات مردانگی (آنیموس) را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در مصر این رنگ را محافظ آتش، در ژاپن نشانهٔ خوشبختی و در دیدگاه سوسیالیست‌ها و کمونیست‌ها، نشانهٔ آزادی بود (ر.ک: علی‌اکبرزاده، ۱۳۸۷: ۷۸)؛ بنابراین، انتخاب رنگ قرمز توسّط افراد، تمایل آن‌ها را به فعّالیّت‌های پرجنب و جوش نشان می‌دهد. فعّالیّت هایی نظیر تلاش خلاقانه، رهبری، رشد و توسعه و همکاری با روحیهٔ تهوّرآمیز. در سرودهٔ زیر، بیاتی در میان خرابه های وطنش که گرسنه و عریان است، امید به زندگی را با ترکیب «تفاحةً حمراء» به مخاطب القا می کند:

«**صلی لأجلي!/ عبر أسوار/ وطني الحزين، الجائع، العاري/ وعلى رصيف المرفأ انتظري.../ قلبي مياهُ البحر تحمله/ تفاحةً حمراء كتذكارٍ/ وعبير آذار...**» (**۱۹۹۵، ج ۱: ۱٤۱**)

(ترجمه: برای من دعا کن/ از لابه‌لای دیوارهای/ وطن غمگینم، وطن گرسنه‌ام، وطن عریانم/ و بر پهنهٔ بارانداز به انتظار بنشین.../ آب‌های دریا قلبم را حمل می کنند/ همچون سیب سرخی، به‌سان یادبودی/ و بوی خوش ماه مارس...)

یا در قصیدهٔ «**العطر الأحمر**» روح زندگی، شور و نشاط و خوشبختی در کنار معشوق به چشم می‌آید:

«**يا شعرها الأحمر يا وردة/ أرقّ ليلي عطها الأحمر/ قلبي شُراعٌ حائرٌ واجفٌ.**» (**همان، ج ۱: ٦۰**)

(ترجمه: ای گیسوی سرخ‌رنگ معشوق، ای گل سرخ/ عطر سرخ گیسوی او مرا در شب بی‌خواب کرد/ قلب من بادبان سرگردان و لرزان است.)

همان‌طور که گفته شد، رنگ سرخ در نزد سوسیالیست‌ها نشانهٔ آزادی بود که با توجّه به گرایش سوسیالیستی بیاتی، این رویکرد نیز مشاهده می‌شود:

«**اذكرُ أنَّ يدهُ كَرأيةٍ حمراءٍ مرَّت على حُزني على صحراء.**» (**۱۹۹۵، ج ۱: ۳۳٦**)

(ترجمه: به‌یاد دارم که دستش همچون پرچم سرخ بر حزن و اندوه من در صحرا گذشت.)

در این زمینه، لازم است گفته شود که «بیاتی پس از فارغ‌التّحصیلی از دانشسرای عالی به سال ۱۹۵۰ تحت تأثیر فضای حاکم بر محافل روشنفکری با مفاهیمی همچون سوسیالیسم و کمونیسم آشنا شد و متأثّر

1. Johann Ethen

از جوّ آن روزگار به‌سوی اندیشه‌های مارکسیستی گرایش یافت.» (فوزی، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

رنگ آبی نیز به‌مثابهٔ یکی از رنگ‌های پُربسامد در شعر بیاتی حضور برجسته‌ای دارد، این رنگ به‌طور عمده نمادی از آرامش است. یوهانس ایتن نیز در مورد رنگ آبی آورده است: «رنگ آبی به‌معنای آرامش است و از دیدگاه فیزیولوژیکی معنای خشنودی را می‌دهد، یعنی خشنودی از وضعیّت آرامش همراه با لذّت‌بردن از آن. هرکس که در یک وضعیّت متوازن، هماهنگ و عاری از اضطراب قرار دارد، احساس ثبات و یکپارچگی و امنیّت می‌کند.» (ایتن، ۱۱۳۷۸: ۵۶) با توجّه به توضیحات پیشین می‌توان گفت: کسی که رنگ آبی را بر دیگر رنگ ها ترجیح می‌دهد، به آرامش عاطفی، صلح و صفا، هماهنگی و خشنودی یا یک نیاز روحی به استراحت، تسکین و فرصتی برای تجدید قوا نیاز دارد. هر کس خواستار رنگ آبی است، خواستار آرامش و محیط بی‌سر و صدا، دوربودن از ناراحتی‌ها و اضطراب هاست، محیطی که روابط فرد با سایرین راحت و آسوده و به‌دور از ستیز است. بیاتی باوجود تنش و اضطرابی که بر کشور عراق می‌بیند، به برقراری آرامش، صلح و دوستی در سرزمینش امیدوار است:

«**اذکرُ أنَّ فرحةً زرقاء/ دَبَّت بِروحي وبكت أشياء/ في غمزةِ اللّقاء.**» (**۱۹۹۵، ج ۱: ۳۳۶**)

(ترجمه: به یاد دارم که شادی آبی‌رنگی در روح من نفوذ کرد و چیزها در هنگام دیدار گریستند.)

یا هنگامی که وضعیّت اسفناک بغداد را ترسیم می‌کند، در پایان، خطاب به این شهر مصیبت‌زده می‌گوید: چه وقت آسمان آبی‌ات را مشاهده می‌کنم، گویا شاعر منتظر است وضعیّت تغییر پیدا کند و آرامش به سرزمینش بازگردد:

«**بغداد یا مدینة النُّجوم/ متی أری سماءَک الزَّرقا.**» (**همان: ۲۷۱**)

(ترجمه: بغداد ای شهر ستاره‌ها!/ چه زمانی آسمان آبی‌ات را مشاهده می‌کنم.)

یکی دیگر از رنگ‌هایی که در شعر بیاتی جلب توجّه می‌کند، رنگ زرد است. باوجود اینکه برای این رنگ بیشتر نقش نمادین مثبت درنظر گرفته می‌شود، ولی در شعر بیاتی، کارکرد نمادین منفی دارد؛ برای مثال، در سرودهٔ زیر «کتاب‌های زرد، نمادی از خیانت روشنفکران است.» (النیهوم، ۲۰۰۲: ۶۹)

«**عديدة أسلاب هذا اللّيل في المغارة/ جماجمُ الموتى، كتاب أصفر، قيثارة/ نقش على الحائط/ طيرٌ ميّتٌ، عبارةٌ/ مكتوبةٌ بالدّم فوق هذه الحجارة.**» (**۲۰۰۸: ۸۷**)

(ترجمه: این شب در غارت و چپاول خویش چیزهایی را به غنیمت گرفت/ جمجمهٔ مردگان، کتاب زرد، گیتار/ نقاشی روی دیوار/ پرندگان مرده، عبارتی که/با خون بر روی این سنگ نقش بسته شده است.)

با این تفسیرها می‌توان گفت: روزنامه‌های زرد هم نمادی منفی از روشنفکران خائن هستند که موجبات مرگ سندباد (انسان‌های آزادی‌خواه) را فراهم آورده‌اند:

«جنية البحر على الصّخرة تبكي: مات السّندبادُ/ وها أنا أراهُ/ بورقِ الجرائدِ الصّفراء مدفونا ولا أراه/ مركبُه يباعُ في المزادِ وسيفُه يكسره الحداد.» (البياتي، ۱۹۹۵، ج ۲: ۸۱)

(ترجمه: پری دریایی بر صخره گریه می‌کند: سندباد مُرد/ و اینک من او را می‌بینم/ با برگه‌های روزنامه‌های زرد دفن شده و او را نمی‌بینم/ کشتی او به حراج گذاشته می‌شود و آهنگر شمشیرش را می‌شکند.)

۲-۳. باغ

یکی دیگر از نمادهای قراردادی که در شعر بیاتی و بهزاد کرمانشاهی بدان اشاره شده، «باغ» است. باغ در سروده‌های آنان با صفت‌هایی همچون «بی‌گل»، «ستم‌سوخته» و «غارت‌شده» آمده که با توجّه به ذهنیّت و تجربیّات شخصی دو شاعر در برخورد با مسائل سیاسی و اجتماعی پیرامون، در معنای یکسانی به‌کار گرفته شده‌اند. واژهٔ نمادین باغ در شعر بیاتی و بهزاد کرمانشاهی همانند دیگر شاعران معاصر «نماد جامعه‌ای غارت‌شده و گرفتار استبداد ظلم و ستم است که یأس و ناامیدی بر آن چیره شده است.» (پورنامداریان و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸)

در شعر «باد خشم» از بهزاد کرمانشاهی، باغ از ستم باد که در اینجا نماد استبداد است، در امان نیست؛ زیرا می‌خواهد شاخه‌های نورس آن (جوانان انقلابی و مبارز) را از پای درآورد و روشنی دیدگان آن را از بین ببرد:

«باد خشم می‌وزد/ تا درافکند به خوف مرگ/ باغ را که شاخه‌های نورسش به‌سوی آفتاب/ دست‌ها فراز کرده‌اند/ دشت را که دانه‌هاش/ دیدگان به جست‌وجوی نور باز کرده‌اند.» (۱۳۸۷: ۸۵)

همچنین در شعر «زندانی شب»، بهزاد «باغ ستم‌سوخته» را ترک می‌کند؛ زیرا در آن مجالی برای زیستن مشاهده نمی‌کند، آنچه می‌بیند؛ ناامیدی، ستم و رنج روان‌کاه است:

یک شب در فرسودهٔ زندان — بشکست و من از بند بِرَستم
تا بازنگیرند به دامم — یکدم زدن از پا ننشستم
بگذاشتم آن خانه که در وی — جز رنج روان‌کاه ندیدم
وز باغ ستم‌سوختهٔ او — بار و بر امید نچیدم

(همان: ۴۳)

البتّه گاهی اوقات در شعر بهزاد، باغ نمادی از اسطورهٔ ملّی (تختی) است. ازنظر او، جایگاه تختی در کنار دیگر اسطوره‌های ملّی قرار می‌گیرد، اسطوره‌هایی که در مسیر اعتلای ایران، فداکاری‌ها کرده‌اند:

دریغا که مهر جهان‌تاب مرد — و زان در تن زندگی تاب مرد
جهان‌پهلوان مرد و بی‌او جهان — خزانیست کش باغ شاداب مرد

دگرباره تهمینه سهراب زاد دریغا دگرباره سهراب مرد
تهمتن ز رخش تکاور فتاد جهان شد به کام بداختر شغاد

(۱۳۸۱: ۷۱)

بیاتی در قصیدهٔ «الرّحیل الأوّل» باغ را نمادی از کشور عراق می‌داند که باوجود گرفتاری‌ها و مشکلات بسیاری که دارد، همواره به وزش نسیمی امیدوار است که نفس‌های زندگی را بر آنجا گذر دهد. کشور عراق در آن روزگار، تحت حکومت نوری السّعید قرار داشت، وی فضای خفقان و استبداد و دیکتاتوری ایجاد کرده و کشور را به ویرانه‌ای تبدیل نموده بود:

«**قالت: حديقتنا؛ أتبقى في الرّبيع بلا زهور؟/ قلتُ: اهدئي بعد الرّبيعَ/ سأهيم وحدي في البحار النّائبات... ودليلُ مركبي الجسور/ عينان خضراوان أنفاس الحياة/ ليلا تهبُ عليَّ من حقلي البعيد.**» **(۱۹۹۵، ج ۱: ۱۶۲)**

(ترجمه: گفت: آیا باغ ما در بهار بی‌گل خواهد ماند؟/ گفتم: بعد از بهار آرام باش/ من خودم تنها در دریاهای دور سرگردان خواهم بود... و راهنمای کشتی دلیرم/ دو چشم سبز است. نفس‌های زندگی/ در هنگام شب، در باغ‌های دوردست، بر من می‌وزد.)

کاربرد نمادین واژهٔ «باغ» در کنار کاربرد نمادین واژگانی همچون «بهار، نسیم، کشتی و گل»، شعر بیاتی را نمادین جلوه می‌دهد. نکتهٔ قابل ذکر در این سروده و برخی سروده‌های بیاتی (سفر اسطورهٔ سندباد)، اشارهٔ او به سفر، کوچ و درنهایت بازگشت است. این امر چندان‌که برخی از صاحب‌نظران ادبی اشاره کرده‌اند؛ بیش از هر چیزی، احساس بیاتی را از آزادی و رهایی بیشتر، سرشار می‌کند (ر.ک: البیاتی، ۱۳۴۸: ۱۱)؛ و به‌خاطر این ویژگی است که مخاطب، در شعر وی نسبت به بهزاد کرمانشاهی، امید، آزادی و رهایی را بیشتر لمس می‌کند. چنان‌که در ادامهٔ این شعر (الرّحیل الأوّل) امید به رهایی بازتاب می‌یابد و می‌گوید:

«**عينان خضراوان أنفاس الحياة/ ليلا تهبُ عليَّ من حقلي البعيد/ حيث الشّموع المطفات/ في مخدعي المهجور تنتظر اللّهب/ وخيال أمّي الرّاعش الباكي الكئيب/ تومي إليّ بأن أعود.**» **(۱۹۹۵، ج ۱: ۱۶۲)**

(ترجمه: نفس‌های زندگی،/ شبانه بر باغ دوردست می‌وزد/ آنجا که شمع‌های فرومُرده در بستر متروک به انتظار شعله‌ای است/ و تصویر مادر لرزان، گریان و رنجورم/ با من اشارت‌هایی دارد که بازگردم.)

افزون بر این، مخاطب باوجود مشاهدهٔ روحیهٔ امید به آزادی و رهایی در برخی از سروده‌های وی، دوباره حاکم‌شدن نومیدی و دل‌مردگی را احساس می‌کند؛ برای مثال سرودهٔ «**إلى ولدي علي**» که در آن باغ (بُستان)، نماد سرزمین غارت‌شدهٔ عراق است که دفینه‌ها و گنجینه‌های آن (نماد انسان‌های آزادی‌خواه، مبارز و انقلابی) به غارت رفته و انقلاب و آرمان‌های آن به شکست انجامیده است:

«**فيا قمري الحزين: الكنزُ في المجرى دفين/ في آخِر البستان، تحت شجيرة اللّيمون، خبّأه هناك السّندباد/ لكنّهُ خاوٍ... أكذا**

نموتُ بهذه الأرضِ الخراب ويجفُّ قنديلُ الطفولية في التّراب؟/ أهكذا شمس النّهار تخبو وليس بموقدِ الفقراء نار؟» (البياتي، ۱۹۹۵، ج ۲: ۲۱-۲۲)

(ترجمه: ای ماه اندوهگین من: گنج در صندوقچه‌ای/ در انتهای باغ، زیر درختچهٔ لیمو پنهان است. جایی که سندباد را در آنجا دفن کرده‌اند/ امّا صندوقچه خالی است... آیا بدین‌سان در این سرزمین ویران می‌میریم و آتش‌فشان کودکی در خاک خشک می‌شود؟/ آیا این‌گونه خورشید روز خاموش می‌شود در حالی که در آتشدان فقیران، آتشی وجود ندارد.)

در شعر بیاتی، همانند شعر بهزاد، نومیدی و دلمردگی در باغ (سرزمین استبدادزده) موج می‌زند. این باغ، مبارزان انقلابی را یکی پس از دیگری در خاکش دفن می‌کند. امیدی به روشنایی روز نیست که تاریکی شب را از بین ببرد؛ زیرا خورشید هم رو به زوال و نیستی است.

۲-٤. شب

«شب» در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی بسیار به‌کار رفته است. به‌طوری که می‌توان گفت ازنظر کارکرد رمزی، در صدر نمادهای اشعار دو شاعر قرار دارد. در بیان معنای نمادین شب گفته‌اند: «شب نمادی برای خواب و مرگ، رؤیاها و نگرانی‌ها و فریب است.» (شوالیه و آلن گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۲۹) در شعر معاصر فارسی، برعکس ادبیّات سنّتی که شب زمانی برای راز و نیاز عارفانه و عاشقانه بوده است، نمادی برای بیان خفقان، ظلم، نابرابری و ناآگاهی است. به‌ویژه آنکه ترکیب واژهٔ شب با صفت‌هایی همچون تاریک، سیاه، تار و... معنای نمادین آن را که بدان اشاره شد، شدّت می‌بخشید. به‌نظر می‌رسد دلیل اینکه شب در شعر معاصر چنین معنای نمادینی یافته است، استبداد رضاخانی و شکست دولت مصدّق و کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۳۲ باشد که به‌نوعی روحیهٔ نومیدی و دلمردگی را بر فضای جامعه حاکم کرد؛ برای مثال شب در شعر «کلبهٔ من» که بهزاد آن را در سال ۱۳۴۰ سروده است، نمادی از ایران است که گرفتار خفقان استبداد پهلوی شده است. حضور واژه‌هایی چون تنگ، تار، غم، محنت، گور، اهریمن و دوزخ، کارکرد نمادین این واژه را برجسته‌تر کرده است:

در دیار شب مرا کاشانه‌ایست — تنگ و تاریک بی‌در و روزن چو گور
دیده آنجا ننگرد جز روی غم — گوش آنجا نشنود بانگ سرور
نیستش در وی مجال زیستن — آرزو هرچند باشد سخت‌جان
وایِ من کز ناگزیری بوده‌ام — گورگاه آرزو را پاسبان
سال‌ها شد کاندرین محنت‌سرای — بی‌نصیب از روشنی و رامشم

چشـــم اهـــریمن چـــراغ کلبـــه‌ام کـــــام دوزخ بســـــتر آسایشـــــم

(۱۳۸۷: ۱۱)

یا در سرودهٔ «ناله‌ای در شب» که در سال ۱۳۳۹ در قالب نیمایی سروده، فضای غم‌زدهٔ آن سال‌ها را به‌تصویر می‌کشد. در این تصویر، نشانی از قداست گذشتهٔ شب نیست؛ چراکه به‌گفتهٔ پورنامداریان «شب در شعر متعهّد معاصر، قداست خود را از دست داده، بارها نماد اوضاع خفقان و آگاهی‌ستیزی و استبداد و بیداد می‌شود.» (پورنامداریان و خسروی، ۱۳۸۷: ۱۵۸) از این‌رو، در شعر بهزاد نیز، نمادی برای بیان استبداد و خفقان دورهٔ پهلوی است. بهزاد به‌مثابهٔ شاعری متعهّد، نمی‌توانسته است نسبت به وضعیّت پیرامون خویش، بی‌تفاوت باشد؛ از این‌رو، در سرودهٔ «ناله‌ای در شب»، اهریمن شب را به باد انتقاد می‌گیرد؛ افزون بر این، نقش نمادین واژهٔ شب به‌همراه واژگانی همچون اهریمن، سیاه، خاموش، سنگین و سکوت، قابل توجّه است:

«شب سیاهست و خاموش و سنگین/ آسمان خالی از ماه و اختر/ گاه‌گه در سکوت و سیاهی/ مرغک ناله‌ای می‌کشد پر/ پیکری همچو طفلی هراسان/ می‌خزد نرم در دامن شب/ نیستش پای رفتن که بر وی/ راه بسته اهریمن شب.» (۱۳۸۷: ۵۵)

در سرودهٔ زیر نیز، کاربرد واژهٔ نمادین شب در کنار واژگانی با بار معنایی منفی همچون «گور»، «دوداندود»، «سراب»، «چشم فتنه»، «تیره‌بخت»، «فضایی شوم»، «سکوت مرگ» و... نمایانگر فضایی نامطلوب است؛ فضایی که به‌واسطهٔ استبداد پهلوی بر جامعهٔ عصر بهزاد حاکم شده است. گویا بهزاد کرمانشاهی در برابر وضعیّت موجود تسلیم شده است و بارقه‌های نجات و رهایی را بی‌ثمر می‌داند و چندان اعتقادی به تغییر اوضاع ندارد و درخشش نور در تاریکی را نیز یاریگر دزد می‌داند:

«من از آن برج قیراندود متروکم/ که چونان مرده‌ای افراشته است از ژرفنای گورگاهی تنگ/ تن بی‌جان خود را در فضایی شوم/ و با هر چیز کاو را زندگانی هست دارد جنگ/ از آن تاریک جای/ به هر سو بنگری در تیرگی‌ها تیره‌بختی‌هاست:/ شبان دیرپا بی‌روز/ چراغ صبحدم خاموش/ سرود زندگی چونان سکوت مرگ، دردآلود/ همه آوازها فریاد/ همه فریادها جانسوز/ بیابان‌ها سراب اندر سراب آفاق دوداندود/ به تاریکی اگر گاهی فروغی هست/ نشان دزد و عیار است/ شب است امّا کسی را نیست رای خواب/ که چشم فتنه بیدار است.» (۱۳۸۱: ۶۲-۶۳)

این رویکرد در شعر عبد الوهّاب بیاتی نیز دیده می‌شود. وی به‌مانند بهزاد کرمانشاهی، زیستن در شرایط سیاسی و اجتماعی در زیر سلطهٔ استبداد و اختناق را تجربه کرده است «به هر جا نگاه می‌کرد، حاکمیت

شب را می‌دیده است، گرچه این شب پیوسته نقاب عوض می‌کرد.» (امین مقدسی و شهریار گیتی، ۱۳۹۰: ۲) در سرودهٔ زیر، شب در کنار واژگانی همچون سکوت و مرگ، معنای نمادین آن را تداعی می‌کند:

«أیّها الفارس!/من أعماق لیل الموتِ والصّمتِ، تعال!/ فأنا التهبُ اللّیلة کالشّمعِ في صمت الظّلال/دُقَّت السّاعا من قلبِ الضّباب/ نبحت عبر المیدان الکلاب/ وأنا أدفنُ رأسي في کتابٍ.» (۱۹۹۵، ج ۱: ۳)

(ترجمه: ای شهسوار، از دل شب مرگ و سکوت بیرون بیا/ من امشب همانند شمعی در سکوت تاریکی روشن هستم/ ساعت‌ها در دل مه به شمارش درآمده/ سگ‌ها در میدان شهر پارس می‌کنند/ و من سرم را در کتابی دفن می‌کنم.)

شب، جامع‌ترین و کامل‌ترین واژه‌ای است که می‌تواند روزگار بیاتی را به‌تصویر بکشد؛ زیرا به‌گفتهٔ وی:

«ولدتُ في عصر الخیاناتِ وفي أزمنة العذاب والثورات.» (۱۹۹۵، ج ۲: ۲٦۳)

(ترجمه: در عصر خیانت‌ها و روزگار درد و عذاب و انقلاب‌ها به دنیا آمدم.)

به‌گفتهٔ شفیعی کدکنی، بیاتی «کلمه را به‌صورت پرده‌ای درآورده است که در ورای آن معانی بسیاری نهفته است» (البیاتی، ۱۳۴۸: ۸)؛ بنابراین، وی از شهسوار که به‌نظر می‌رسد؛ نماد انسان‌های آزادی‌خواه و استبدادستیز است، می‌خواهد از دل شب، شب مرگ‌زا و خاموش، از دل جامعهٔ استبدادزده به حرکت درآید و وضعیّت موجود را درهم بشکند؛ افزون بر این، واژگان سگ، شمع، ساعت و مه نیز هرکدام بار معنای نمادین خاصّ خود را دارند که در کنار واژهٔ نمادین شب، رمزی‌بودن شعر بیاتی را دوچندان کرده‌اند؛ همچنین بیاتی در سرودهٔ زیر که بخشی از قصیدهٔ «**اللّیل في کلّ مکان**» است، به‌مانند همتایش، بهزاد کرمانشاهی، جامعهٔ استبدادزدهٔ عراق را به تصویر می‌کشد که حاکمیت شب، فضای آن را تیره و تار کرده است:

«عدیدة أسلاب هذا اللّیل في المغارة/ جماجمُ الموتی، کتاب أصفر، قیثارة/ نقش علی الحائط/ طیرٌ میّتٌ، عبارةٌ/ مکتوبةٌ بالدّم فوق هذه الحجارة.» (۲۰۰۸: ۸۷)

(ترجمه: این شب در غارت و چپاول خویش چیزهایی را به غنیمت گرفت/ جمجمهٔ مردگان، کتاب زرد، گیتار/ نقّاشی بر روی دیوار/ پرندگان مرده، عبارتی که/ با خون بر روی این سنگ نقش بسته شده است.)

در این سروده، شب نماد دیکتاتوری عراق است که آن کشور را غارت کرده است. در این ملک چپاول‌شده، همه‌چیز رنگ مرگ و نیستی دارد. پرندگان مرده، جمجمهٔ مردگان و عبارتی که با خون روی سنگ‌ها نقش بسته شده است، فضای جمود و رکود را بر شعر بیاتی چیره کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

گرایش بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی به نمادپردازی و رمزگرایی با تعهّد و واقع‌گرایی دو شاعر پیوندی تنگاتنگ دارد؛ زیرا شرایط سیاسی و اجتماعی یکسانی که بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی در دورهٔ زندگی

خویش تجربه کرده بودند، تأثیر فراوانی در گرایش این دو شاعر به رمز و نماد داشت. فضای پرتنش و حاکمیت خفقان پهلوی در ایران از یک‌سو و استبداد نوری السّعید و به‌هم‌ریختگی عراق در دوران عبدالکریم قاسم، نومیدی و دلمردگی را بر شعر دو شاعر تحمیل کرده است. این‌دو در این برهه از زمان، مجالی برای بیان انتقاد صریح و آشکار از فضای سیاسی و اجتماعی نداشتند، براساس این، به‌کارگیری نماد در شعر بهزاد کرمانشاهی و عبد الوهّاب بیاتی، از محوریتی ویژه و منحصربه‌فرد برخوردار است. این دو با استفاده از نمادهای قراردادی، تجربه‌های روحی و عاطفی خویش را نشان داده و زشتی‌ها و خفقان حاکم بر جامعه را آشکار کرده‌اند.

رویکرد دو شاعر در استفاده از این نمادها به‌طور عمده باهم یکسان است؛ با این تفاوت که بهزاد کرمانشاهی چندان به رهایی و رستگاری امیدوار نبوده است و تمام بارقه‌های امیدی که در پی تقویت روح قیام و خیزش بود، بی‌ثمر می‌داند؛ امّا عبد الوهّاب بیاتی باوجود استفاده از بن‌مایه‌های یأس و دلمردگی در سروده‌هایش، به رستگاری و رهایی از وضعیّت نامطلوب که جامعه گرفتار آن شده، امیدوار است. کارکرد برخی نمادها در سروده‌های دو شاعر بدین‌شرح است: هر دو، شب را نمادی از تیرگی حاکمیت استبداد می‌دانند، باغ هم نماد سرزمین گرفتار این تیرگی است؛ افزون بر این، باد در شعر نمادین این‌دو، نمادی برای مبارزان آزادی‌خواه است که با وزش خویش در تلاش‌اند وضعیّت موجود را تغییر دهند البتّه در پاره‌ای موارد این رویکرد تغییر می‌کند و باد رمز ظلم و ستم می‌شود. کارکرد نمادین رنگ‌ها هم در شعر بهزاد و بیاتی از دیگر شاخص‌های نمادین شعر آن‌هاست. رنگ سیاه بسامد قابل توجّهی در شعر بهزاد دارد و همین امر مشخّص می‌کند در شعر او نسبت به بیاتی روحیهٔ یأس و نومیدی برجسته‌تر است؛ امّا در شعر بیاتی تنوّع رنگ‌ها به‌چشم می‌خورد، در این میان بسامد رنگ سرخ بارزتر است و این امر با توجّه به معنای نمادین رنگ سرخ، بیانگر روحیهٔ امید به بهبودی وضعیّت و سرزندگی شاعر است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) یدالله بهزاد کرمانشاهی، در نیمهٔ بهمن‌ماه ۱۳۰۴ خورشیدی در کرمانشاه پا به عرصهٔ وجود گذاشت؛ پس از طی دوران کودکی و گذراندن تحصیلات ابتدایی و متوسّطه، در سال ۱۳۲۷ خورشیدی، راهی تهران شد و در دانشکدهٔ ادبیّات به تحصیل پرداخت. در آنجا از محضر استادان بزرگی همچون جلال‌الدّین همایی، بدیع‌الزّمان فروزانفر، احمد بهمنیار، محمّد معین، ذبیح‌اله صفا، پرویز ناتل خانلری و دیگر استادان آن روزگار دانشگاه تهران بهره‌ها برد. از وی دو اثر با نام *گلی بی‌رنگ* که شعرهای آن را محمّدرضا شفیعی کدکنی انتخاب کرده و دیگری *یادگار مهر*، به‌چاپ رسیده است. مضامین این دو مجموعه‌اشعار، متنوّع است. وی در کنار سروده‌های رمانتیک و عاشقانه به برخی از مفاهیم اخلاقی، اجتماعی و سیاسی پرداخته است.

در مورد سبک شعری وی نیز باید گفت، از سبک خاصی پیروی نمی‌کند؛ زیرا در سروده‌هایش هم سبک و سیاق خراسانی به‌چشم می‌خورد و هم نازک‌اندیشی‌های سبک هندی و عراقی و در پاره‌ای موارد در سبک نیمایی هم شعرهایی سروده است. در مورد جایگاه ادبی وی نیز به نقل‌قولی از مهدی اخوان ثالث بسنده می‌شود؛ وی در این زمینه می‌گوید: «نقدها را اگر عیاری می‌گرفتند و نقّادان و صیرفیان عصر، کارشان قاعده و قراری چنان‌که سزاوار است – نه قلاّبی و قلاّشی و غلّ و غش‌اندازی و اندودگری و سحق طلی (تشخیص سره از ناسره) و دغل‌بازی و قلب‌سازی و ناسره‌پردازی می‌داشت –، یدالله بهزاد امروز، جایش

در صف مقدّم و طراز اوّل شهرت و قبول و رواج و عزّت و حرمت و محبوبیّت و مقبولیت بود.» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۷: ۶۹) بهزاد سرانجام در سال ۱۳۸۶ در عین گمنامی دیده از جهان فروبست.

(۲) عبد الوهّاب بیاتی یکی از پیشگامان شعر نو عربی است که «در سال ۱۹۲۶ در خانواده‌ای تنگدست در بغداد دیده به جهان گشود. وی از کودکی توسّط پدربزرگش که مردی اهل مطالعه بود، با ادبیّات کهن عرب آشنا شد و در نوجوانی مجذوب آثار معاصر عربی ازجمله آثار جبران خلیل جبران و طه حسین شد. در سال ۱۹۴۶ به دانشسرای عالی و مرکز تربیت‌معلّم بغداد رفت و در رشتهٔ ادبیّات عرب مشغول به تحصیل شد و در آنجا با شاعران معاصر عرب همچون نازک الملائکه و بدر شاکر السّیاب و سلیمان العیسی آشنا شد.» (فوزی، ۱۳۸۷: ۱۲۴)

شفیعی کدکنی، بیاتی را از پیشگامان شعر نو در ادبیّات معاصر عرب می‌داند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹۵). بیاتی به خاطر آوارگی، مهاجرت و تبعید همیشه در سفر بوده و این سفر و گذار در شعرهایی که از وی به‌جا مانده، بازتاب یافته است. مضامین اشعار وی نیز به‌مانند همتایش بهزاد، افزون بر مفاهیم عاشقانه و رمانتیک، به مسائل سیاسی و اجتماعی اختصاص دارد. وی سرانجام پس از سال‌ها تبعید و مهاجرت به سال ۱۹۹۹ در کشور اردن وفات یافت (ر.ک: الرّوضان، ۲۰۰۵: ۳۳۷).

منابع

امین‌مقدسی، ابوالحسن و شهریار گیتی (۱۳۹۱). حاکمیت شب، نگاهی به دو شعر از نیما یوشیج و عبد الوهّاب البیاتی. *مجلّهٔ ادب عربی*، ۴ (۴)، ۱-۲۰.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). ضرورت ادبیّات تطبیقی در ایران. *فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۱ (۱)، ۶-۳۸.

ایتن، یوهانس (۱۳۷۸). *عناصر رنگ ایتن*. ترجمهٔ بهروز ژاله‌دوست. چاپ سوم، تهران: عفاف.

بهار، مهرداد (۱۳۶۹). *فرنبغ دادگی*. بندهشن. چاپ اوّل، تهران: توس.

---------- (۱۳۷۵). *ادیان آسیایی*. چاپ اوّل، تهران: چشمه.

بهزاد کرمانشاهی، یدالله (۱۳۸۱). *گلی بیرنگ*. چاپ اوّل، تهران: آگاه.

---------- (۱۳۸۷). *یادگار مهر*. چاپ اوّل، تهران: آگاه.

البیاتي، عبد الوهّاب (۱۹۹۵). *الأعمال الشّعرية*. الطّبعة الأولى، بيروت: مؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

---------- (۲۰۰۸). *ديوان عبد الوهّاب البياتي*. بيروت: دار العودة.

---------- (۱۳۴۸). *آوازهای سندباد*. ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی. چاپ اوّل، تهران: پیک ایران.

بیگ‌زاده خلیل و عطا الماسی (۱۳۹۵). جلوه‌های مقاومت در شعر یدالله بهزاد کرمانشاهی. *نشریهٔ ادبیّات پایداری کرمان*، ۸ (۱۵)، ۱۰۳-۱۲۶.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۶). *یسنا*. جلد ۱. تهران: دانشگاه تهران.

پورنامداریان تقی و محمّد خسروی شکیب (۱۳۸۷). دگردیسی نمادها در شعر معاصر. *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، (۱۱)، ۱۴۷-۱۶۲.

----------؛ ابوالقاسم رادفر و جلیل شاکری (۱۳۹۱). بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر. *ادبیات پارسی*

معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲ (۱)، ۲۵-۴۸.

جاسم، محمّد (۱۳۹۴). *رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب*. چاپ اوّل، تهران: نگاه.

جحا، خلیل میشال (۲۰۰۳). *أعلام الشعر العربي الحديث*. الطّبعة الاولی، بیروت: دار العودة.

جیّوسی، سلمی خضراء (۲۰۰۱). *الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث*. ترجمه عبدالواحد لؤلؤة. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربيّة.

رنجبران، سکینه (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی اشعار عبد الوهّاب البیاتی و محمّدرضا شفیعی کدکنی*. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمود شهبازی، دانشگاه اراک.

الروّضان، عبد عون (۲۰۰۵). *الشّعر العرب في القرن العشرين*. عمان: الأهلية.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۵). *مکتب‌های ادبی*. جلد دوم. چاپ دهم، تهران: نگاه.

سیفی، طیبه (۱۳۹۰). زیباشناسی رنگ آبی در اشعار عبد الوهّاب البیاتی. *پژوهشنامهٔ نقد عربی*، *۱* (۱)، ۹۷-۱۱۲.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*. چاپ اوّل، تهران: سخن.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. جلد چهارم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. چاپ سوم، تهران: جیحون.

عرب، عباس و معصومه نقی‌پور (۱۳۹۱). رمزگشایی واژهٔ شب در سروده‌های عبد الوهّاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث. *کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۲ (۶)، ۹۱-۱۰۳.

علی‌اکبرزاده، مهدی (۱۳۸۷). *رنگ و تربیت*. چاپ دوم، تهران: میشا.

فوزی، ناهده (۱۳۸۷). نگاهی به زندگی و شعر عبد الوهّاب البیاتی. *دانشنامه*، *۱*، ۱۲۲-۱۳۲.

لوشر، مارکس (۱۳۸۸). *روان‌شناسی رنگ‌ها*. ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده. چاپ بیست و نهم، تهران: درسا.

معروف، یحیی و سارا رحیمی‌پور (۱۳۹۱). تأثیرپذیری رمزگرایی عبد الوهّاب البیاتی از مولوی. *مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی*، *۸* (۲۴)، ۱۰۹-۱۳۹.

الملائكة، نازک (۲۰۰۷). *قضايا الشّعر المعاصر*. الطّبعة الثّالثة، بیروت: دار العلم للملايين.

موسوی گرمارودی، سیّد علی (۱۳۸۷). شعری ملتزم به بیداری. *فصلنامهٔ تخصّصی شعر گوهران*، (۱۷)، ۶۱-۷۰.

نیکوبخت، ناصر و سیّد علی قاسم‌زاده (۱۳۸۴). زمینه های نمادین رنگ در شعر معاصر (با تکیه و تأکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی). *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی*، (۱۶)، ۲۱۰-۲۴۰.

النيهوم، الصادق (۲۰۰۲). *آلذي يأتي ولا يأتي*. الطّبعة الأولی، بیروت: الانتشار العربي.

ورمازرن، مارتن (۱۳۷۲). *آیین میترا*. ترجمهٔ نادر بزرگ‌زاده. چاپ اوّل، تهران: چشمه.

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۲۱-۳۸

استخدام الرّمز في شعر بهزاد كرمانشاهي وعبد الوهّاب البياتي (دراسة مقارنة)

ابراهيم رحيمي زنگنه[۱]
أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران
عطا الماسي[۲]
ماجستير في فرع الأدب المقارن، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران

الوصول: ۱۴۴۰/۵/۱۶ **القبول:** ۱٤٤۰/۹/۸

الملخّص

وجود الكثير من القواسم المشتركة بين الثّقافة الإيرانيّة والعربيّة في عصرنا الرّاهن أوجد بين الثّقافتين تشابها ملحوظا من حيث المضامين والأفكار والصّور مع وجود بعض وجوه الخلاف في الرّؤى بينهما. وفي السّياق ذاته، أنّ الشّاعرين «بهزاد كرمانشاهي» وعبد الوهّاب البياتي باعتبارهما عنصرين من عناصر المجتمع الإيراني والعربي لعبا دوراً مفصلياً في عكس التّطوّرات السّياسيّة والاجتماعيّة الّتي مرّ بها مجتمعهما. إلّا أنّهما لم يتعرّضا ببعض الحقائق السّياسيّة والاجتماعيّة القائمة في مجتمعهما بصراحة ووضوح. والسّبب في ذلك قد يعود إلى عدم توفّر المناخ السّياسي والاجتماعي الّذي يسمح لهما بذلك نظراً لمواجهة المؤسّسات السّياسيّة والاجتماعيّة مع الشّاعرين حال تصريحهما بتلك الحقائق. ما جعل الشّاعرين يلتجئان إلى استخدام الرّموز للافصاح عن وجهات نظرهما. وبما أنّه لا يمكن التّقويم لآداب الشّعوب وتبيين مكانتها في التّراث الفكري والأدبي بشكل صحيح إلّا بإجراء المقارنة بين آداب الشّعوب، يستهدف هذا البحث دراسة الرّموز في شعر الشّاعرين بهزاد والبياتي، اثراءا لآداب شعبنا والكشف عن قيمها الأدبيّة مقارنة مع الأدب العربي، اعتماداً على المنهج الوصفي التّحليلي وفي ضوء المدرسة الامريكيّة للأدب المقارن الّتي لا تقتصر على الكشف عن التّأثير المتبادل بين الآداب بل تبحث عن الجماليات الفنّية فيها أيضاً. ومما تفيده هذه الدّراسة، أن ثمة علاقة وثيقة لا انفصام لها بين الرّمز وتجارب الشّاعرين بهزاد والبياتي النّفسيّة والعاطفيّة الّتي هي نتيجة لمشاعرهما المكبوتة والظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة الّتي يعيشان فيها. ثم أنّ الشّاعرين بهزاد والبياتي استخدما الرّمز كوسيلة للتّعبير عن مساوئ المجتمع الايراني العربي والدّكتاتورية السّائدة عليهما في عصرهما.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، الشّعر المعاصر، الرّمز، بهزاد كرمانشاهي، عبد الوهّاب البياتي.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: erahimi2009@yahoo.com
۲. العنوان الإلكتروني: almasi_ata@yahoo.com

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۳۹-۵۸

آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی سیاسی در اندیشهٔ سعدی و فارابی

معصومه شعبانی[۱]

کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران

علی‌اکبر سام خانیانی[۲]

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران

حسین فرزانه‌پور[۳]

استادیار گروه علوم سیاسی، دانشگاه بیرجند، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۱ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

در میان اندیشمندان، متفکّران و ادیبان همواره دو نگاه واقع‌بینانه و آرمان‌گرایانه به مسائل اجتماعی و سیاسی وجود داشته است. در نگاه آرمانی، توجّه به صور خیال و سیر در ملکوت و عالم عرش معطوف است و رنگ واقعیّت‌های زمینی در معادلات و محاسبات ذهنی آرمان‌گرایان بازتاب ندارد؛ بنابراین نگاه آرمان‌گرا، نگاهی ذهنیّت‌گرا و غیر کاربردی است. درمقابل آرمان‌گرایان، می‌کوشند از توانایی‌های فردی و موقعیّت اجتماعی خود، شناختی صحیح و از امکان رسیدن به اهدافشان درکی واقع‌بینانه ارائه دهند. از آنجا که خاستگاه اندیشه و دستگاه فکری اندیشمندان در تحقّق آرمان‌ها و اهداف آن‌ها به‌ویژه ایجاد مدل مطلوب حکومت بسیار تأثیرگذار است، بررسی مبانی اندیشهٔ آنان در راستای ارائهٔ راهکارهای حلّ مسائل اجتماعی از اهمّیّت حیاتی برخوردار است. براساس این، هدف نوشتار پیش رو، بازشناسی فکری و فلسفی آموزه‌های مربوط به آیین فرمانروایی و حکومت مطلوب در آثار سعدی و مطابقت آن با نظریّه‌های آرمان‌شهری فارابی است. در این مقاله با استفاده از روش تطبیقی، اندیشهٔ دو تن از نام‌آوران عرصهٔ فلسفه و ادبیّات، فارابی و سعدی با یکدیگر مقایسه می‌شوند و مدل مورد نظر هریک در قالب مدینهٔ فاضله و جامعهٔ ایده‌آل ازمنظر واقع‌گرایی و آرمان‌گرایی سنجش می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نظریّات سعدی تلفیقی از عمل‌گرایی و آرمان‌گرایی است؛ چنان‌که برخی نظریّات فارابی نیز این‌گونه است، امّا مصادیق تفاوت‌هایی باهم دارند.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، مطالعات میان‌رشته‌ای، واقع‌گرایی، مدینهٔ فاضله، سعدی، فارابی.

۱. رایانامه: shabani65@yahoo.com

۲. رایانامه: asamkhaniyani@birjand.ac.ir

۳. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: hfarzanepour@birjand.ac.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

بسیاری از ادیبان و اندیشمندان کوشیده‌اند به شیوه‌ای خردمندانه افکار سیاسی و اجتماعی و نظریّات آرمانی خود را دربارهٔ حکومت مطلوب و شیوهٔ صحیح کشورداری، در قالب آثار ادبی و هنری به مخاطبان خود منتقل نمایند. یکی از این مفاهیم که به‌صورت یک نظام در قالب اندیشه‌ای فراگیر در تاریخ تفکّر بشری از سوی همهٔ اندیشمندان، ازجمله فلاسفه و ادیبان مورد توجّه قرار گرفته، اندیشهٔ آرمان‌شهری (حکومت مطلوب) است. این اندیشه از گذشته‌های دور آغاز شده و در وضعیّت تقابل‌خواهانهٔ جوامع انسانی ادامه یافته است. سعدی[۱] و فارابی[۲] هر دو طرّاحان جامعهٔ آرمانی هستند که باوجود آرمان‌گرایی، به واقعیّت‌گرایی نیز گرایش دارند.

فارابی در طرّاحی مدینهٔ فاضله، آرمان‌گرای مطلق است؛ مدینه‌ای کمال‌یافته که اگر قرار باشد تغییری در آن ایجاد شود، به‌سمت سقوط و زوال است و با کوچک‌ترین تغییری، مدینهٔ غیر فاضله به‌حساب می‌آید. با تبدیل مدینهٔ فاضله به غیر فاضله، گرایش فارابی از آرمان‌گرایی به واقع‌گرایی آشکار می‌شود. این واقع‌گرایی را می‌توان در طرّاحی و چگونگی برخورد با مدینه‌های غیر فاضله یافت؛ امّا نگاه واقع‌گرای سعدی را می‌توان در *گلستان* جستجو کرد (ر.ک: جوکار، ۱۳۸۵: ۷۴). باوجود این، ردّ پای آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی در همهٔ آثار سعدی به‌صورت پراکنده دیده می‌شود. سعدی در نگاه آرمانی‌اش نیز مشکلات جامعه را با جزئیات و دقیق بررسی کرده و راه‌های مقابله و درمان آن را بیان می‌کند، در صورتی که فارابی در طرّاحی مدینه‌های فاضله و غیر فاضله وارد جزئیات نشده و بیشتر نظام کلّی حاکم بر مدینه‌ها و هدف مدینهٔ فاضله را بیان کرده است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

بررسی و مقایسه دو مفهوم آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی و به‌تبع آن اندیشهٔ آرمان‌شهری ازمنظر این دو شاعر و فیلسوف مسلمان، زوایای مهمّی از اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی آن‌ها و همچنین اوضاع و احوال نظام‌های حاکم بر جامعهٔ زمان ایشان را بر ما آشکار می‌سازد. از طرفی، ویژگی‌های حکومت مطلوب و پادشاه آرمانی موضوعی است که در پهنهٔ ادب پارسی و کتاب‌های فلسفی دربارهٔ برخی از شاعران و فیلسوفان به‌صورت پراکنده و مستقل بررسی شده است، امّا جای خالی پژوهشی هرچند مختصر بر مبنای مقایسه و مطابقت در حوزهٔ تفکّر آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی یک شاعر و فیلسوف محسوس است. هدف پژوهش پیش رو، بازشناسی فکری و فلسفی آموزه‌های مربوط به آیین فرمانروایی و حکومت مطلوب در آثار سعدی و مطابقت آن با نظریّه‌های آرمان‌شهری فارابی است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- چرا اندیشهٔ آرمان‌شهری سعدی و فارابی قابل مقایسه است؟
- دلیل شباهت و تفاوت نظریّات آرمان‌شهری سعدی و فارابی چیست؟
- واقعیّت‌ها و رویدادهای زمانهٔ هریک از این دو حکیم چه تأثیری در شکل‌گیری افکار آن‌ها درخصوص پی‌ریزی جامعهٔ آرمانی و حکومت مطلوب داشته است؟
- عمل‌گرایی و واقع‌بینی این دو اندیشمند به چه میزان در شکل‌گیری اندیشه‌های آرمان‌شهری آن‌ها مؤثّر بوده است؟

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که اندیشهٔ تأسیس جامعه ایده‌آل از گذشته‌های دور ذهن بشر را به خود مشغول داشته، تاکنون آثار زیادی در این زمینه تألیف شده است؛ ازجملهٔ این آثار می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حیدری (۱۳۸۷) به توصیف کلّی آثاری درزمینهٔ فلسفه و ادبیّات که با تأثیرپذیری از اندیشهٔ آرمان‌شهری نوشته شده‌اند، پرداخته است. مکارم (۱۳۷۷) ابتدا آثار آرمان‌شهری را به‌طور مختصر معرّفی کرده، سپس اندیشهٔ آرمان‌شهری را ازمنظر دین اسلام بررسی کرده است. اصیل (۱۳۸۱) مقدّمه‌ای بر اندیشهٔ آرمان‌شهری ایرانی نوشته و با بررسی اساطیر، آیین‌ها و اعتقادات دینی ایرانیان و همچنین جستجو در آثار و اندیشه‌های ایرانی، مسیر اندیشهٔ آرمان‌شهری را در تاریخ این سرزمین نشان داده است. مجتبایی (۱۳۵۲) ماهیّت اندیشهٔ آرمان‌شهری افلاطون و تأثیرپذیری این فیلسوف را از اندیشه‌های پادشاهان هخامنشی بیان کرده است. مهاجرنیا (۱۳۸۰) به بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر فارابی و تأثیر آن بر اندیشه‌های او در پی‌ریزی مدینهٔ فاضله و مدن غیر فاضله پرداخته است و جوکار (۱۳۸۵) جامعهٔ آرمانی سعدی و فارابی را به‌طور کلّی باهم مقایسه کرده است.

در نوشتار پیش رو، افزون بر بررسی جامعهٔ آرمانی سعدی و فارابی به تطبیق نظریّات این شاعر و فیلسوف در باب حکومت مطلوب و پادشاهی آرمانی پرداخته شده است؛ و مبانی و خاستگاه اندیشهٔ آرمان‌شهری، یعنی واقع‌گرایی و آرمان‌گرایی در اندیشه سعدی به‌مثابهٔ شاعر پرآوازهٔ واقع‌گرا و فارابی به‌منزلهٔ فیلسوفی آرمان‌گرا بررسی و مقایسه می‌شود.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی از نوع کیفی و هنجاری بوده و براساس اسناد و مدارک موجود ازجمله کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی که دربارهٔ این موضوع به رشتهٔ تحریر درآمده، سازمان‌دهی شده است. چارچوب نظری نوشتار پیش رو، مطالعات میان‌رشته‌ای است. بدین‌ترتیب که مبانی نظری براساس دو

رهیافت مشهور در حوزهٔ اندیشهٔ سیاسی و روابط بین‌الملل، یعنی مکتب رئالیسم (واقع‌گرایی) و ایده‌آلسیم (آرمان‌گرایی) استوار شده و سپس با بررسی آثار دو اندیشمند به اثبات فرضیه اقدام شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مفهوم‌شناسی آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی

۲-۱-۱. مفهوم آرمان‌گرایی

ایده‌آلیسم یا آرمان‌گرایی، به‌معنی خیال‌پرستی و گذشتن از مرز واقعیّت و پناه‌بردن به عالم خیال است. انسان آرمان‌گرا با فرار از واقعیّت و پناه‌بردن به عالم خیال، آنچه را که باید باشد در ذهنش تحقّق می‌بخشد. او می‌کوشد در پندار خود، جهان و اوضاع را با آرزوهای خویش وفق دهد.

شاخص‌ترین جلوهٔ این اندیشه، پی‌ریزی جامعهٔ آرمانی است. «جامعه‌ای که در آن همهٔ امور بر وفق مراد و مطابق میل باشد، جامعه‌ای که در آن نه خبری از ظلم و تبعیض و نه اثری از جنگ و ستیز و نه ردّ پایی از جهل و فقر و مرض یافت می‌شود. این کمال‌یابی، مدام فکر عدّه‌ای از اندیشمندان و اصلاح‌طلبان را به خود مشغول داشته و آنان را به طرّاحی حکومتی ایده‌آل که برآورندهٔ آرمان‌های فوق باشد برانگیخته است.» (مکارم، ۱۳۷۷: ۱۹). چنین جامعهٔ آرمانی را در زبان لاتین «اتوپیا»، در زبان و ادبیّات عرب «مدینهٔ فاضله» و در فرهنگ فارسی «آرمان‌شهر» می‌گویند. آرمان‌شهر یا ناکجاآباد، شهری خیالی است که در آن زندگی مردم کامل و قرین رستگاری است. جایی دست‌نیافتنی که تصویر آن در افق آرزوی آدمی همواره نمونهٔ خیر برین و زیبایی و کامیابی است (ر.ک: اصیل، ۱۳۸۱: ۱۷۰).

۲-۱-۲. مفهوم واقع‌گرایی

نقطهٔ مقابل آرمان‌گرایی، واقع‌گرایی است. رئالیسم یا واقع‌گرایی، به‌معنای پرستش واقعیّت و اصالت‌دادن به آن است. «واقع‌گرایی به‌عنوان شیوه‌ای خلاّق، پدیده‌ای تاریخی است که در مرحله‌ای معیّن از تکامل فکری بشر به‌وجود آمده؛ یعنی زمانی که انسان‌ها به شناخت ماهیت و جهت تکامل اجتماعی نیاز مبرمی داشتند و آن هنگامی بود که مردم سرچشمهٔ اعمال و افکار انسان‌ها را علّت‌های مادّی می‌دانستند و معتقد بودند باید عملکرد نظام اجتماعی، مشخّص و معیّن گردد.» (رافائل[1]، ۱۳۷۹: ۱۲)

واقع‌گرایی، تلاش برای فهم امور زندگی سیاسی با تمرکز بر رفتار واقعی جوامع و نه چگونگی رفتار است. واقع‌گرایی «اندیشه‌ای است که انسان را از محیطی که در آن زندگی و کار می‌کند جدا نکرده و هدف آن درک و مطرح‌کردن دیالکتیکی همبستگی‌های اجتماعی در تضادهای عینی آن است.» (نقی‌پور، ۱۳۵۲: ۸۰) ویژگی بارز این اندیشه توجّه به گذشته، اتّکا به تجربه، محافظه‌کاری، اعتدال و اتّکا به سیاست و

1. Max Raphael

تدبیر است. «رئالیست کسی است که تا آنجا که ممکن است عوامل حقیقی و واقعیّات را که در حوادث و امور و جریان عمل دخالت دارند، به‌حساب می‌آورد.» (پازارگاد، ۱۳۴۴: ۴۹)

دو اندیشهٔ آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی، تأثیر عمیقی در نگرش اندیشمندان و نویسندگان جامعه داشته و زمینه را برای خلق آثار مهمّی، به‌ویژه درزمینهٔ فلسفه و ادبیّات، فراهم آورده است.

۲-۲. آرمان‌گرایی در اندیشهٔ سعدی و فارابی

۲-۲-۱. آرمان‌شهر در اندیشهٔ سعدی

رویکرد سعدی به مسئلهٔ قدرت و اجتماع در قالب رویکرد ایرانی به قدرت سیاسی می‌گنجد (ر.ک: رجایی، ۱۳۷۱: ۸). با توجّه به عناصر، مؤلّفه‌ها، ویژگی‌ها و شرایط لازم برای قدرت سیاسی که در عالم نظر و آرمان در رویکرد ایرانی به سیاست و قدرت وجود دارد، می‌توان آرمان‌شهر سعدی را تلفیقی از آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی تلقّی کرد که در آن عمل‌گرایی بر آرمان و نظریّه برتری دارد. «درحقیقت اگرچه در زمانهٔ سعدی روح برون‌گرا، حماسی و فعّال ایرانی، جای خود را به درون‌گرایی، عزلت‌گزینی، عرفان‌گریزی و روحیهٔ جبرگرایی و انفعال داده است، امّا واقع‌بینی و اعتدال سعدی و ارزشی که برای جامعه و انسان قائل است، موجب می‌گردد، عرفان، اخلاق و دینداری سعدی در اجتماع و در برخورد با انسان‌ها معنا پیدا کند. از این‌روست که در آرمان‌شهر سعدی توجّه به ارزش‌هایی چون احسان، مدارا، گذشت، عشق، ایثار و احترام به حقوق دیگران اهمّیّت بسیار دارد.» (نظری، ۱۳۸۹: ۱۲۶)

از دیگر ویژگی‌های اندیشهٔ آرمان‌گرایی سعدی، تعلّق خاطر او به دین و اخلاق است (ر.ک: جوکار، ۱۳۸۵: ۷۸)؛ به‌عبارت دیگر، «بنیاد و پایهٔ مدینهٔ فاضله‌ای که سعدی از آن دفاع می‌کند، عبارت است از یک ایمان باطنی به خدا و اعتقاد به وجود او در همهٔ مکان‌ها و درک این مطلب که هر فعل آدمی در زیر نظر او قرار دارد و انسان مسئول همهٔ افعال خویش خواهد بود.» (حیدری، ۱۳۸۷: ۲۷۶) «شهری که قوانین آن بر پایهٔ دوستی و محبّت بنا شده است؛ ارتباط‌ها در آن سالم و ظلم پشت دروازه‌ها بار انداخته و شهر آفتابی است، آفتابی از حقیقت، حقیقتی لطیف که ذهن و زبان انسان‌ها در آن رشد می‌کند، حقیقتی که شادی هرکس در گرو شادی دیگری است.» (آذر، ۱۳۷۵: ۱۶۴)

نخواهد که بیند خردمند ریش　　نه بر عضو مردم نه بر عضو خویش

(سعدی، ۱۳۸۳: ۱۶۹)

۲-۲-۲. آرمان‌شهر در اندیشهٔ فارابی

فارابی، برخلاف سعدی که شاعر و ادیب است و به مسائل اجتماعی ازمنظر احساس و عواطف می‌نگرد، فیلسوفی سیاسی است. یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های فیلسوفان سیاسی، ترسیم و توضیح و تبیین مدل مطلوب

حکومت است که مخرج مشترک همهٔ اندیشه‌های سیاسی است.

فارابی در دو کتاب *آراء اهل مدینه* و *سیاست مدینه* و همچنین به‌صورت پراکنده در دیگر آثارش، جامعهٔ آرمانی خود را که از آن به مدینهٔ فاضله یاد می‌کند، به‌تصویر کشیده است. مدینهٔ فاضلهٔ فارابی «**المدینة المنقادة لهذه السّیاسة**» (ترجمه: آرمان‌شهری است که پیرو سیاست [فاضله] است) (فارابی، ۱۳۶۹: ۶۵)؛ و تدبیر آن به دست حکیمی فرزانه است که درنتیجهٔ ارتباط با عالم ماوراء طبیعت، نظام مدینه را با نظام هستی هماهنگ می‌سازد (ر.ک: همان، ۱۳۶۱: ۶۵). در چنین مدینه‌ای است که افراد زندگی سعادتمندانه‌ای خواهند داشت. اساس مدینهٔ فاضلهٔ فارابی، همکاری با دیگری برای بقای جامعهٔ مدنی و کمال انسان‌ها است. «جماعت کثیری که با یکدیگر همکاری دارد، گرد هم آمده و هرکس بعضی از نیازهای دیگری را برای قوام خود که به آن‌ها احتیاج دارد برآورده می‌کند.» (همان: ۲۲۰)

۲-۳. زمینه‌های ایجاد تفکّر آرمانی

«اگر در موقعیّت مکانی و زمانی پردازندگان آرمان‌شهر، از افلاطون تا جامی غور و تفحّص کنیم، متوجّه می‌شویم که یک نکتهٔ بارز در زندگی تمامی آن‌ها به‌چشم می‌خورد و آن نارضایتی از وضع زندگی خود به هر دلیلی است و همین نارضایتی، بزرگ‌ترین انگیزهٔ آنان جهت پرداختن به تفکّر ایده‌آلی و آرمانی شده است.» (حیدری، ۱۳۷۷: ۳۳۲)

دلیل خلق جامعهٔ آرمانی سعدی نیز رضایت وی از اوضاع نامطلوب جامعهٔ زمانش است. «ایران در هیچ زمانی، روزگاری پریشان‌تر و اندوه‌بارتر از روزگار سعدی نداشته است. سرزمینی که در اوج رونق و آبادی خویش به‌سر می‌برد و فرهنگ و تمدّن آن هر روز پر و بال بیشتری می‌گرفت و مزّهٔ استعداد و سخت‌کوشی مردم را می‌چشید، به‌ناگاه به بلایی دچار شد که دیگر نتوانست آن‌گونه که شاید از زیر بار آن، قد راست کند.» (حمیدی، ۱۳۷۹: ۷۹) در ایران آن روزگار، پادشاهانِ خودکامه آرامش و اختیار و حقّ انتخاب را از مردم سلب کرده و تنها به منافع خود می‌اندیشیدند:

خلاف رای سلطان رای جستن — به خون خویش باشد دست شستن
اگر خود روز را گوید شب است این — بباید گفتن اینک ماه و پروین

(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۴)

فارابی نیز، روزگاری پرآشوب را گذرانده است. وی روزگار سستی کار خلافت را درک کرده و عصر پرآشوب ستیزه‌های سیاسی و مذهبی را در جهان اسلام به چشم دیده است. افزون بر تحوّلات و دگرگونی‌های سیاسی، جهان اسلام در عصر فارابی با پراکندگی فکری و فرقه‌ای نیز دست به‌گریبان بود. «عناصر عقیدتی بیگانه، به‌ویژه حکومت یونان در ذهن بسیاری از مسلمانان رسوخ و در شکل‌پذیری

جهان‌بینی آن‌ها اثر کرده بود.» (اصیل، ۱۳۸۱: ۱۹۴) این شرایط نامناسب اجتماعی و سیاسی فارابی را به کناره‌گیری از سیاست و روی‌آوردن به انزوا کشانید و وی در گوشه‌ای آرام، به طرّاحی مدینهٔ فاضله پرداخت.

۲-٤. ویژگی‌های جامعهٔ آرمانی در اندیشهٔ سعدی و فارابی

با بررسی آثار آرمان‌شهری، ویژگی‌های مشترک زیادی در اصول و اعتقادات آن‌ها به‌چشم می‌خورد که نمی‌توان آن را تصادفی و از روی سهل‌انگاری دانست؛ ازجملهٔ این ویژگی‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۲-٤-۱. اندام‌وارگی اجتماع

سعدی، جامعهٔ آرمانی‌اش را به بدن تشبیه می‌کند؛ در تشبیه سعدی، اعضا لازم و ملزوم یکدیگرند؛ به‌طوری که اگر یکی از اعضا با مشکلی مواجه شود، بقیهٔ اعضا نیز مضطرب و دچار اختلال می‌شوند:

بنی‌آدم اعضای یک پیکرند — که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار — دگر عضوها را نماند قرار

(۱۳۸۳: ۸۸)

فارابی نیز پس از تشبیه مدینهٔ فاضله به بدن می‌گوید: «همان‌طور که اعضای تن ازلحاظ فطرت و قوّت‌های طبیعی متفاضل و مختلف‌اند و در بین آن‌ها یک عضو بود که رئیس اوّل همهٔ اعضای تن بود که قلب است و اعضایی بود که مراتب آن‌ها نزدیک به آن رئیس بود و در هریک از آن‌ها قوتی و طبیعتی نهاده شده که به‌واسطهٔ آن کار و فعل خود را بر وفق و خواست و غرض آن عضوی که رئیس است انجام می‌دهند و در رتبت دوّم قرار دارند، به‌همین ترتیب کارهای خود را بر وفق دستهٔ دوّم انجام می‌دهند و در رتبت سوّم قرار دارند به‌همین ترتیب تا منتهی می‌شود به اعضایی که صرفاً اعضاء خادم‌اند و بر هیچ عضوی مطلقاً ریاست ندارند. همین‌طور است حال مدینه که اجزاء متشکّلهٔ آن ازلحاظ فطرت مختلف هستند، بدین ترتیب که در آن انسانی بود که رئیس اوّل بود و اعضا و افراد دیگری بود که مراتب آن‌ها نزدیک بدان رئیس بود و آنان در درجهٔ دوّم قرار می‌گیرند و بر گروه بعد از خود ریاست دارند و به‌همین ترتیب تا دسته و گروهی که دیگر بر کسی برتری ندارند و رئیس گروهی نیستند. پس اینان کسانی هستند که تنها خدمت می‌کنند و خادم‌اند نه مخدوم و در فرودترین مراتب قرار دارند که طبقهٔ فرودین اجتماعات اینان‌اند.» (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۵۶-۲۵۸)

۲-٤-۲. اساس جامعهٔ آرمانی

اساس جامعهٔ آرمانی سعدی را نوع‌دوستی و محبّت تشکیل می‌دهد؛ جامعه‌ای که ارزش افراد در آن، صرف

نظر از همهٔ تعلّقات آن‌ها، به انسانیت و همدردی با دیگران است. جامعه‌ای که در آن صفت آدم‌بودن از کسی که تنها به فکر خویش است سلب می‌شود:

چو عضوی بدرد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی‌غمی نشاید که نامت نهند آدمی

(۱۳۸۳: ۸۸)

بنای مدینهٔ فاضلهٔ فارابی را نیز تعاون و همکاری افراد برای رسیدن به یک هدف تشکیل می‌دهد؛ به‌همین دلیل، فارابی تعاون را هم‌سنگ اصل اجتماع افراد تلقّی می‌کند. وی با توجّه به این اصل، مدینهٔ فاضله را چنین تعریف می‌کند: «مدینه‌ای که مقصود حقیقی از اجتماع در آن تعاون بر امری است که موجب حصول سعادت آدمی است.» (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۵۳) به‌گفتهٔ فارابی این مدینه «شهری است که بخش‌های گوناگون آن باهم همراه و همکارند تا نیازهای متعالی آدمی را برآورده سازند. نیازهایی که به زندگی صرف بسنده نمی‌کند و وی را از خود بهره‌مند می‌سازد، چنین شهری معطوف به سعادت راستین است.» (همان: ۳۲)

۲-٤-۳. عدالت دغدغهٔ اصلی طرّاحان آرمان‌شهر

در آثار فیلسوفان و شاعرانی که به اندیشهٔ آرمان‌شهری پرداخته‌اند، عدالت جلوه‌ای بارز و خاص یافته است؛ سعدی در همهٔ باب‌های *بوستان* و *گلستان*، از حقیقت گمشدهٔ روزگار خود، یعنی عدالت سخن می‌گوید و از آنجا که برقراری عدالت برای وی هم‌سنگ برقراری نظام آرمانی است، اوّلین و طولانی‌ترین باب *بوستان* را به عدل و طریق عدالت‌ورزی اختصاص داده و در باب‌های دیگر و آثار دیگرش نیز پراکنده به آن پرداخته است:

الا تا نپیچی سر از عدل و رای که مردم ز دستت نپیچند پای
گریزد رعیّت ز بیدادگر کند نام زشتش به گیتی سمر
بسی برنیاید که بنیاد خود بکند آنکه بنهاد بنیاد بد

(۱۳۸۳: ۱۵۶)

با توجّه به این اصل، سعدی عدالت را زینت و پیرایهٔ ملک پادشاهی می‌داند:

ملک را همین ملک پیرایه بس که راضی نگردد به آزار کس

(۱۳۸۳: ۱۵۹)

به‌طور کلّی، در گفتمان فلسفی، عدل به‌معنای قرارگیری هرچیز در جای خود است (ر.ک: افتخاری، ۱۳۸۸: ۱۴۳)؛ امّا فارابی می‌گوید:

«العدل قد يقال على نوع آخر وهو استعمال الإنسان أفعال الفضيلة فيما بينه وبين غيره أيّ فضيلة كانت.» (فارابي، ۱۹۸۶: ۷۴)

(ترجمه: عدل به‌گونه‌ای دیگر نیز آمده است به‌کاربستن افعال فضیلت (فضائل) میان خود و دیگران، هر فضیلتی که باشد.)

«در نزد مردم مدینه‌های فاضله، عدالت این است که همه به سعادت و کمال افضل خود برسند، همه زندگی کنند، همه به زندگی خود ادامه دهند، جنگ و ستیز از میان برداشته شود، هر عضوی وظیفهٔ خود را انجام دهد لاجرم همهٔ اعضا سالم می‌مانند و به حیات و زندگی خود ادامه می‌دهند، همه تابع یک رهبر و فرمانده باشند و آن فرمانده نیز مقهور ارادهٔ خود و عقل فعّال باشد و حکیم دانا و متّصف به اخلاق حمیده باشد، هیچ عضوی از اعضای جامعه به حقوق و وظایف دیگری تعدّی نکند.» (فارابی، ۱۳۶۱: ۴۹)

۲-٤-٤. تأیید پادشاه از سوی خداوند

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که سعدی، برای پادشاه آرمانی‌اش قائل است، تأیید پادشاه ازسوی خداوند است که به‌یقین، این اندیشه از اعتقادات مردم ایران باستان گرفته شده است. وی درواقع، حکومت بر مردم را نعمتی الهی و هدیه‌ای ازطرف خداوند می‌داند: «و گفتی یا ربّ العزة ملک، ملک تو است و بنده، بندهٔ تو، به‌زور بازو و زخم تیغ من حاصل نیامده است، تو بخشیده‌ای و هم قوت و نصرت بخش که بخشاینده‌ای» (سعدی، ۱۳۷۰: ۴۸).

خدای خواست که بر عالمی ببخشاید　　تو را به رحمت خود پادشاه عالم کرد

(همان، ۱۳۸۳: ۱۶۸)

فارابی نیز می‌گوید: «ممکن نبود هر انسانی که پیش آید و اتّفاق افتد، رئیس اوّل مدینه بود، چه آنکه ریاست به دو امر تحقّق می‌یابد، یکی آنکه فطرتاً و بالطّبع مهیّا و آمادهٔ ریاست بود و دوّم به‌واسطهٔ هیئت و ملکهٔ خاص ارادی مربوط به ریاست که قهراً برای کسی حاصل می‌شود که بالطّبع مفطور و مهیّای ریاست بود.» (فارابی، ۱۳۶۱: ۲۶) ازنظر وی رئیس نخست، باید با اتّصال به عالم وحی، تأییدیه‌ای از جانب خداوند برای رهبری مدینهٔ فاضله داشته باشد.

۲-٤-۵. تقسیم کار برحسب استعداد و شایستگی افراد

در جوامع آرمانی، زمانی عدالت معنا می‌یابد که همهٔ نیروها و استعدادهای انسانی در محیط و شرایط مناسب، تربیت شوند و متناسب با قابلیّت و شایستگی‌شان مورد بهره‌برداری قرار گیرند. سعدی معتقد است:

امید عافیت آنگه بود موافق عقل　　که نبض را به طبیعت شناس بنمایی

(۱۳۸۳: ۱۳۸)

در مدینهٔ فاضلهٔ فارابی نیز، «باید همهٔ استعدادها و فطرت‌ها در جهتی که مایل‌اند تربیت شوند و از آن‌ها بهره‌گیری شود.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۴۶)

۲-٤-٦. رسیدگی به احوال ناتوانان و بیچارگان

سعدی به‌مثابهٔ جامعه‌شناس و مصلح اجتماعی می‌داند که پادشاه آرمانی باید «پیران ضعیف و بیوه‌زنان و یتیمان و محتاجان و غریبان را همه‌وقت امداد فرماید که گفته‌اند که هرکس که دستگیری نکند سروری را نشاید و نعمت بر او نپاید، پادشاهان پدر یتیمان‌اند باید که بهتر از آن غم‌خوارگی کنند مر یتیم را که پدرش تا فرق باشد میان پدر درویش و پدر پادشاه.» (سعدی، ۱۳۷۰: ۴۹)

همچنین پادشاه آرمانی سعدی باید از افرادی که عمری در درگاه آن‌ها خدمت کرده و اکنون ازکارافتاده و ناتوان شده‌اند، دستگیری کند: «خدمتکاران قدیم را که قوّت خدمت نمانده است، اسباب مهیّا دارد و خدمت درنخواهد که دعای سحرگاه به از خدمت درگاه.» (همان: ۴۹)

چو خدمت‌گزاریت گردد کهن حق سالیانش فراموش مکن
گر او را هرم دست خدمت ببست تو را بر کرم همچنان دست هست

(همان، ۱۳۸۳: ۱۵۷)

چنان‌که گفته شد، فارابی در طرّاحی مدینهٔ فاضله نسبت به سعدی مطلق‌گراتر است و توجّه چندانی به طبقات فرودست جامعه ندارد؛ لذا در مدینهٔ فاضلهٔ فارابی بیت‌المال به کسانی تعلّق می‌گیرد که خود به‌تنهایی نمی‌توانند کسب کنند و پول به‌دست آورند. مشاغلی که حرفه و کار آن‌ها برای کسب نیست، مانند روحانیان، دبیران و اطبا، در مدینهٔ فاضله این حرفه‌ها جزء مشاغل عمومی هستند و نباید درمقابل آن از مردم پول بگیرند، زیرا طبابت با جان و زندگی مردم سروکار دارد (ر.ک: فارابی، ۱۳۷۹: ۵۱).

۲-۵. هدف غایی آرمان‌شهر

بیشتر طرّاحان آرمان‌شهر، غایت جامعهٔ آرمانی خود را رسیدن به کمال می‌دانند؛ زیرا انسان فطرتاً موجودی کمال‌طلب است و این فطرت کمال‌طلبی، وی را وادار می‌کند که جویای کمال واقعی، یعنی سعادت باشد. سعدی، سعادت را دنیوی و اخروی می‌داند و معتقد است، ارزش سعادت این جهان به این است که در راه رسیدن به سعادت آخرت به‌کار گرفته شود و دنیا به‌منزلهٔ پلی برای آخرت باشد. وی راه رسیدن به سعادت دنیا و آخرت را در این می‌داند که:

خواهی که ممتّع شوی از دنیی و عقبی با خلق کرم کن چو خدا با تو کرم کرد

(۱۳۸۳: ۱۲۵)

«فارابی نیز فیلسوفی غایت‌گرا است، لذا طبعاً جهت‌گیری همهٔ عناصر منظومهٔ فکری وی به‌سوی سعادت است و همهٔ اجزای فلسفهٔ وی در وصول به سعادت تأثیر دارند.» (قادری، ۱۳۸۸: ۱۴۶) ازنظر وی، «هدف از آفرینش وجود انسان این است که به سعادت نهایی برسد، به‌ناچار در راه رسیدن به آن نخست باید معنی سعادت را بشناسد و آن را غایت کار و نصب‌العین خود قرار دهد و سپس اعمالی را که لازم است انجام دهد تا به‌وسیلهٔ آن‌ها به سعادت برسد، به‌خوبی بازشناسد و به دنبال آن انجام دهد.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۲۴۴)

۲-٦. واقع‌گرایی سعدی و فارابی

۲-٦-۱. واقع‌گرایی سعدی

«مهم‌ترین شاخص واقع‌بینی، شناخت ممکن از ناممکن است تا انسان بتواند تشخیص درستی از آنچه با امکان‌ها و توانایی‌های وی انجام‌پذیر است و آنچه انجام‌پذیر نیست، داشته باشد» (حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۵۵)؛ لذا براساس شاخصه‌های واقع‌گرایی، سعدی شاعر و اندیشمندی واقع‌گرا و جامع‌نگر است و این معنا در آثار او به‌درستی هویدا است. واقع‌بینی سعدی در حدّ واقع‌گرایی صرف نمانده و بر بستر رئالیسم انتقادی به‌سوی ایده‌های آرمان‌شهری حرکت کرده است و نیز اعتدال وی سبب شده که امکان تحقّق‌پذیری مطلوب‌ها و آرمان‌های سعدی در *بوستان* قابل توجّه باشد (ر.ک: نظری، ۱۳۸۹: ۱۲۵). *گلستان* نیز نمونهٔ کامل و ایرانی مکتب رئالیسم است. «در *گلستان* انسان با دنیایی سروکار دارد، محسوس و واقعی، نه‌فقط با عالم نگارین و خیال‌آمیز برخی اخلاق‌نویسان که غالباً لمس‌نشدنی است و دور از دسترس.» (فروغی، ۱۳۷۰: ۳۰) موارد خاصّی که سعدی آن‌ها را به‌گونهٔ حکایت یا در قالب نظم درآورده، بیانگر واقع‌گرایی او نسبت به محیط، جامعه و مردم است:

چو کاری بی‌فضول من برآید — مرا در وی سخن گفتن نشاید
وگر بینم که نابینا و چاه است — اگر خاموش بنشینم گناه است

(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۷)

۲-٦-۲. واقع‌گرایی فارابی

واقع‌گرایی فارابی را باید در پی‌ریزی مدینه‌های غیر فاضله جستجو کرد. هرچند فارابی در طرّاحی این مدینه‌ها از اوضاع نامطلوب روزگار خویش نیز متأثّر بوده، امّا هدف والای او در بیان نظام‌های حاکم بر مدینه‌های غیر فاضله را باید، آشکارساختن مطلوبیت و ارزش مدینهٔ فاضله دانست تا بتواند با بیان تعارض‌ها و تضادهای موجود در مدینه‌های غیر فاضله، جایگاه مدینهٔ فاضله و دوربودن جامعهٔ آرمانی‌اش از این ناراستی‌ها را به‌خوبی نشان دهد (ر.ک: جوکار، ۱۳۸۵: ۸۰). فارابی در طرّاحی این مدینه‌ها نه‌تنها نظریّه‌پرداز

بلکه فیلسوفی عملگرا است تا آنجا که برای مثال در شرح مقولهٔ «عدل»، موضوع فعلیّت و واقع‌گرایی عینی را مدّ نظر قرار داده است و می‌گوید:

«والعدل تابع للمحبّة والمحبّة في هذه المدينة تكون أوّلاً لأجل الاشتراک في الفضيلة ويلتئم ذلک بالاشتراک في الآراء والافعال.» (فارابي، ۱۹۸۶: ۷۰)

(ترجمه: عدل تابعی از محبّت است و محبّت در مدینهٔ فاضله برای به‌اشتراک‌گذاشتن فضائل است و با به‌اشتراک‌گذاشتن اندیشه و عمل مناسب و موافق است.)

از سوی دیگر، واقع‌گرایی و عمل‌گرایی این فیلسوف بر پایهٔ بیان ویژگی‌های عینی مدینه‌های جاهله و ارائهٔ راه‌حل و چگونگی برخورد دولت با آن‌هاست. او نظام‌های مختلف مدینه‌ها را بررسی کرده، ولی بیشترین توجّه وی به کلّیّات مسائل و ضوابط اجتماعی بوده و کمتر به جزئیات بلاد موجود و مردم عصر خود یا بررسی تاریخی آن‌ها پرداخته است.

۲-۷. نمونه‌هایی از واقع‌گرایی سعدی در *گلستان*

۲-۷-۱. شرط دستیابی به پادشاهی

در *گلستان*، مدارا و مردم‌داری شرط دستیابی به رهبری است و سعدی از زبان وزیری به پادشاه می‌گوید: «ای ملک چون گردآمدن خلقی موجب پادشاهی است، تو مر خلق را پریشان برای چه می‌کنی؟ مگر سر پادشاهی کردن نداری؟» (سعدی، ۱۳۷۰: ۶۴):

پادشاه پاسبان درویش است — گر چه دولت به فرّ نعمت اوست
گوسفند از برای چوپان نیست — بلکه چوپان برای خدمت اوست

(همان: ۶۸)

۲-۷-۲. شیوهٔ تربیت

سعدی در امر تربیت، زمان شروع، شرایط محیط و استعداد فرد را درنظر می‌گیرد. بهترین زمان برای شروع تربیت سنین کودکی و نوجوانی است:

هر که در خردیش ادب نکنند — در بزرگی فلاح از او برخاست
چوب تر را چنان که خواهی پیچ — نشود خشک جز به آتش راست

(همان: ۱۵۵)

افراد استعدادهای متفاوتی دارند که باوجود شرایط تربیت یکسان، متفاوت خواهند بود. عدّه‌ای به‌آسانی، حتّی در اثر هم‌نشینی با افراد صالح مستعدّ گرایش به نیکی و هدایت هستند:

گلی خوشبوی در حمّام روزی — رسید از دست مخدومی به دستم

بدو گفتم که مشکی یا عبیری / که از بوی گلاویز تو مستم
بگفتا من گلی ناچیز بودم / ولیکن مدّتی با گل نشستم
کمال همنشین در من اثر کرد / وگرنه من همان خاکم که هستم

(همان: ۱۷۴)

عدّه‌ای نیز باوجود شرایط و محیط مناسب سرشتی پلید و تغییرناپذیر دارند:

پرتو نیکان نگیرد هرکه بنیادش بد است / تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است

(همان: ۶۱)

۲-۷-۳. دعوت به عدالت

سعدی، عدالت‌ورزی را نیز ابتدا از پادشاهان انتظار دارد و سپس مردم؛ در حکایتی از پادشاه می‌خواهد عدالت را پیشهٔ خود سازد تا کارگزارانش و بقیهٔ مردم نیز از او الگو بگیرند:

«آورده‌اند که انوشروان عادل در شکارگاهی صید کباب کرده بود و نمک نبود. غلامی را به روستا فرستاد تا نمک حاصل کند. گفت: زینهار تا نمک به قیمت بستانی تا رسمی نگردد و دیه خراب نشود. گفتند: این چقدر خلل کند؟ گفت: بنیاد ظلم در جهان [اوّل] اندک بوده و به مزید هرکس بدین درجه رسیده است.

اگر ز باغ رعیّت ملک خورد سیبی / برآورند غلامان او درخت از بیخ
به پنج بیضه که سلطان ستم روا دارد / زنند لشکریانش هزار مرغ به سیخ»

(همان: ۷۴)

۲-۷-٤. توجّه به سپاهیان

سعدی، توجّه به نیروهای سپاهی کشور را با تقویت و پرداخت حقّ و حقوق به‌موقع آنان از وظایف مهمّ پادشاه به‌منظور برقراری امنیّت داخلی و حفظ مرزهای کشور از دستبرد دشمنان می‌داند و به پادشاه تذکّر می‌دهد که:

چو دارند گنج از سپاهی دریغ / دریغ آیدش دست‌بردن به تیغ
زر بده مرد سپاهی را تا سر بنهد / وگرش زر ندهی، سر بنهد در عالم

(همان: ۶۸)

۲-۷-۵. برخورد با دشمن

سعدی، روحیهٔ مدارا دارد و در امور بیشتر به پیشگیری معتقد است؛ امّا جایی که پیشگیری دیگر کارساز نیست؛ به مبارزه دعوت می‌کند و به پادشاه یادآور می‌شود تا با تدبیر و چاره‌گری، پیش از چیرگی دشمن، مانع پیشرفت او شود:

دانی که چه گفت زال با رستم گُرد دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد
دیدیم بسی که آب سرچشمه خُرد چون بیشتر آمد شتر و بار ببرد

(همان: ۶۱)

گلستان سعدی، سرشار از بیان ویژگی‌های نظام‌های مختلف و نحوهٔ حلّ تعارضات و مشکلات آن‌ها است که ذکر همهٔ آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد.

۲-۸. نمونه‌هایی از واقع‌گرایی فارابی و مطابقت آن با نظریّات سعدی

مدینه‌های غیر فاضلهٔ فارابی که از آن‌ها با عنوان مُضادات یاد می‌کند، «از یک عدم انتظام و بی‌نظمی خاصّی که اصولاً با نظامات طبیعی منطبق نیست، پیروی کرده و متوسّل به‌نوعی مغالطه می‌شوند.» (فارابی، ۱۳۶۱: ۴۸) «تباهی‌ها و ناروایی‌های رایج در مدینه‌های غیر فاضله، هم در عقیده و اخلاق است و هم در سیاست و اقتصاد و چون آن مدینه‌ها با مدینهٔ فاضله که جامعهٔ آرمانی فارابی است، در تضادند، پیداست که پندار و گفتار و کردار مردم آن‌ها را نکوهش می‌کند. اگر بخواهیم از این ناروایی‌ها و تباهی‌ها سیاهه‌ای داشته باشیم، مقوله‌های زیر را دربر می‌گیرد: لهو و لعب، زن‌بارگی، گرایش به ثروت، خسّت، بزرگی‌جویی، قهر و غلبه، ستم و ستمگری، آزادی و بی‌بندوباری، کژاندیشی، گمراهی فکری و دینی و... و چون مدینهٔ فاضله ازین تباهی‌ها مبرّاست، زندگانی شهروندان قرین سعادت و اعتدال است.» (اصیل، ۱۳۸۱: ۱۴۵)

تعداد این مدینه‌ها به‌اندازهٔ هدف‌ها و غرض‌هایی است که این‌گونه حکومت‌ها در جستجوی آن هستند. «فارابی از انواع این مدینه‌ها بیشتر به مدینهٔ تغلبیه می‌پردازد و با انتقادی سخت از آن، بینش انسانی و علاقه‌مندی خود را به اعتدال و دادگری و مدارای سیاسی نشان می‌دهد.» (همان: ۱۵۵) در زیر به چند نمونهٔ برجسته از آن‌ها اشاره می‌شود:

۲-۸-۱. مدینهٔ تغلبیه

«نظامی است با ارزش‌های سپاهیگری که در آن قهر و غلبه بر ملّت‌های دیگر برترین فضیلت است.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۳۶۳-۳۶۴)

سعدی نیز در *گلستان* چنین تفکّری را مورد طعن و طنز قرار می‌دهد:

نیم نانی گر خورد مرد خدای بذل درویشان کند نیمی دگر
ملک اقلیمی بگیرد پادشاه همچنان دربند اقلیمی دگر

(۱۳۸۳: ۶۰)

۲-۸-۲. مدینهٔ نذاله

«در مدینهٔ نذاله، همّت و کوشش مردم، تعاون به یکدیگر است در جهت مال‌اندوزی و به‌دست‌آوردن رفاه

زندگی و تکثیر ثروت و نگهداری ضروریات و نقدینه، یعنی درهم و دینار و احتکار بیش از حاجت و این کار را صرفاً به‌خاطر علاقه‌ای که به توانگری دارند و همچنین بخل بر خرج انجام می‌دهند و تنها از ثروت و مکنت خود در حدود حفظ بدن‌های خود از هلاکت، به مصرف زندگانی می‌رسانند.» (فارابی، ۱۴۷۹: ۲۵۷)

سعدی آن‌ها را چنین وصف می‌کند: «ده آدمی بر سفره‌ای بخورند و دو سگ بر مرداری به‌سر نبرند، حریص با جهانی گرسنه است و قانع به نانی سیر:

رودهٔ تنگ به یک نان تهی پر گردد نعمت روی زمین پر نکند دیدهٔ تنگ»

(۱۳۸۳: ۱۷۵)

۲-۸-۳. مدینهٔ فاسقه

«مدینه‌ای که آراء و عقاید مردم آن عیناً همان آراء و عقاید مردم مدینه فاضله است. مردم آن سعادت را به‌خوبی می‌شناسند و به ذات خداوند که موجود اوّل است و همین‌طور، موجوداتی که در مرتبهٔ بعد هستند و عقل فعّال و سرانجام به هر آنچه باید مردم مدینهٔ فاضله بدانند، آگاهی دارند و به آن اعتقاد دارند، امّا افعال و کردار آنان به‌سان افعال و کردار مدینه‌های جاهله است.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۱۹۷)

سعدی در وصف اینان می‌گوید:

علم چندان‌که بیشتر خوانی چون عمل در تو نیست نادانی

(۱۳۸۳: ۱۷۰)

۲-۸-٤. مدینهٔ خسّت

«مردم مدینهٔ خسّت همواره درجهت رسیدن به بهره‌وری از لذّات حسّی و یا خیالی به یکدیگر یاری می‌رسانند.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۲۵۸)

سعدی آن‌ها را برحذر می‌دارد که:

جهان ای برادر نماند به کس دل اندر جهان‌آفرین بند و بس
مکن تکیه بر ملک دنیا و پشت که بسیار کس چون تو پرورد و کشت
چو آهنگ رفتن کند جان پاک چه بر تخت مردن چه برروی خاک

(۱۳۸۳: ۵۹)

۲-۸-۵. مدینهٔ ضاله

«مدینه‌ای که مردم آن همهٔ اصول و مبادی وجود و اصول سعادت‌ها را قلب کرده‌اند و اصول و مبادی دیگری را برای آن‌ها گفته و آموخته باشند... مردمش در رسیدن به سعادت حقیقی معتقد به آرای فاسده‌ای شده‌اند.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۲۷۶)

سعدی در وصف اینان می‌گوید: «همه‌کس را عقل خود به کمال نماید و فرزند خود به جمال.

یکی جهود و مسلمان مناظرت کردند — چنان‌که خنده گرفت از حدیث ایشانم
بطیره گفت: مسلمان، گر این قبالهٔ من — درست نیست، خدایا جهود میرانم
جهود گفت: به تورات می‌خورم سوگند — وگر خلاف کنم، همچو تو مسلمانم
گر از بسیط زمین عقل منعدم گردد — به خود گمان نبرد هیچ‌کس که نادانم»

(۱۳۸۳: ۶۱)

۲-۸-٦. مدینهٔ جماعیه

«مدینه‌ای است که مردم آن آزاد و رها باشند و هرچه بخواهند انجام دهند و همهٔ مردم آن از تساوی کامل برخوردار باشند؛ در همهٔ اعمال خود، قوانین و سنّت‌های آنان هم براساس این است که هیچ انسانی بر انسان دیگر برتری ندارد در هیچ جهت؛ نه خودی بر خودی و نه دیگران بر آن‌ها و تنها آن‌کس قابل ارزش است که درجهت فزودن به حرّیت و آزادی آن‌ها کمک کند.» (فارابی، ۱۳۷۹: ۱۸۹) «درواقع فارابی در شرایطی که مدینهٔ فاضله را افقی دست‌نیافتنی می‌داند، در میان نظام‌های حکومتی بد، کمترین بدی را که همان «مدینهٔ جماعیه» است انتخاب می‌کند، زیرا در این مدینه هیچ فردی از آن دیگری در احراز ریاست اولویّت ندارد و مردم در میل به اعمال تغلب و پیروی از آن آزادند. تنها چیزی که هست، اینکه پدیدآمدن مدینه‌های فاضله و ریاست فاضله از متن مدینهٔ جماعیه آسان‌تر و امکان‌پذیرتر است.» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۱۸۶)

۲-۸-۷. نوابت

منظور از نوابت «انسان‌هایی هستند که مسکن و مأوای آن‌ها در مدینهٔ فاضله است لیکن خودرو و خودسرند و اصولاً نوابت به گیاهانی می‌گویند که زیان‌آور به مزروع باشند یا به درخت، یعنی علف‌های هرزه.» (حیدری، ۱۳۸۷: ۸۶)

«ارزش و پایگاه اجتماعی این گروه‌ها به‌قدری متزلزل است که فارابی آن‌ها را لایق اینکه جزء ساختار مدینهٔ فاضله تلقّی شوند، نمی‌داند و تصریح می‌کند که سزاوار نیست که نوابت جزء ساختار مدینه باشند؛ امّا علی‌رغم لیاقتشان در مدینهٔ فاضله حضور دارند و با فعّالیّت‌های مختلف برای کسب قدرت و سلطه و ریاست و ثروت و کرامت مبارزه می‌کنند.» (فرزانه‌پور، ۱۳۸۶: ۱۹۹-۲۰۰)

چنان‌که سعدی نیز می‌گوید: «نسل فساد اینان منقطع کردن اولی‌تر است و بیخ تبار ایشان برآوردن که آتش‌وانشاندن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچّه‌نگهداشتن کار خردمندان نیست.» (۱۳۸۸: ۶۱)

عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود — گرچه با آدمی بزرگ شود

(همان، ۱۳۸۳: ۶۲)

۳. نتیجه‌گیری

تجربهٔ تاریخی نشان می‌دهد که اجتماعات بشری براثر نیاز انسان‌ها به یکدیگر شکل گرفته و به‌دنبال آن حکومت برای حفظ این پیوند و سامان‌دهی به تشکیلات نظام پیچیدهٔ اجتماعی تأسیس شده است؛ امّا تشکیل حکومت بدین معنا نبود که بشر در اجتماع، در امنیّت و آرامش کامل به‌سر می‌برد و رعایت‌نکردن اصول و ضوابط صحیح و مطلوب برای ادارهٔ جامعه، باعث پدیدآمدن مشکلاتی مانند رواج بی‌عدالتی و شیوع انواع مفاسد اخلاقی در جامعه و طبقهٔ حاکم شده بود؛ از این‌رو باوجود حکومت‌های نامطلوب، پیوند اجتماعی میان مردم سست شده و در معرض زوال و انحطاط قرار گرفته بود؛ بنابراین اوضاع نامطلوب سیاسی و اجتماعی، اندیشهٔ مردم به‌ویژه اندیشمندان جامعه ازجمله حکیمان، فلاسفه، شاعران و نویسندگان و حتّی گاهی حاکمان را به‌سوی آرمان‌گرایی و پی‌ریزی الگو و نقشهٔ متفاوت و آرمان‌گرایانه هدایت می‌کرد.

سعدی و فارابی نیز هردو زمانه‌ای پر از تشویش و ناامنی را پشت سر گذاشته‌اند. اوضاع نامطلوب سیاسی و اجتماعی عصر این دو اندیشمند، ذهن آن‌ها را به‌سوی آرمان‌گرایی سوق داده است، زیرا در واقعیّت، در ناامیدی و حسرت وعدم امنیّت و آسایش به سر می‌بردند؛ امّا روح حسّاس و مصلحت‌جوی این دو حکیم مانع از این می‌شد که از واقعیّت‌های جامعهٔ زمان خود نیز غافل بمانند. سعدی در *گلستان* به‌ویژه باب اوّل آن با نگاهی واقع‌گرایانه به توصیف اوضاع نامطلوب جامعهٔ روزگار خود می‌پردازد. نگاه واقع‌گرای فارابی به جامعهٔ روزگاری که در آن می‌زیست را نیز باید در بطن مدن غیر فاضلهٔ وی جستجو کرد. نگاه آرمانی سعدی و فارابی به تشکیل حکومت مطلوب، در درجهٔ اوّل به پادشاه و رأس هرم قدرت سیاسی برمی‌گردد، زیرا هردو متفکّر، نیک دریافته بودند که ریشهٔ بی‌عدالتی از کجاست و تا حاکم اصلاح نشود، جامعه اصلاح نخواهد شد. ازطرفی، مردم نیز بیشتر از پادشاهان خود الگو می‌گرفتند و به تعبیری بر دین ملوک خویش بودند. در طرح جامعهٔ آرمانی سعدی و فارابی هدف مشترک به سعادت رساندن مردم است، اگرچه فارابی به توصیف مدینهٔ فاضله‌ای می‌پردازد که مردم آن به سعادت رسیده‌اند. براساس این، هردو اندیشمند به جامعهٔ ایده‌آل، نگاهی ابزاری دارند و هدفشان دست‌یافتن به سعادت اخروی است. ویژگی بارز جامعهٔ ایده‌آل هردو حکیم، حکم‌فرمابودن عدالت کامل بر آن است؛ زیرا در واقعیّت خلأ میان جوامع زمان ایشان با آرمان‌شهر را از بی‌عدالتی می‌بینند.

باوجود شباهت‌هایی که در نظریّات سعدی و فارابی در چگونگی تحقّق حکومت مطلوب به‌چشم می‌خورد، امّا در ساختار کلّی تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. هدف سعدی سخنان حکیمانهٔ خود، اصلاح پادشاه است تا این جامعهٔ ایده‌آل به‌تدریج محقّق شود؛ امّا فارابی مدینهٔ فاضله را تحقّق‌یافته تلقّی می‌کند و به بیان ماهیت آن با تکیه بر رئیس زمانی می‌پردازد. این تفاوت، ریشه در نوع نگرش شاعر و فیلسوف به جامعه دارد. نگاه فارابی با آرمان‌گرایی همراه است؛ بنابراین در اندیشهٔ آرمانی وی مدینهٔ فاضله به مرحلهٔ کمال رسیده است. در حالی که نگاه آرمانی سعدی با آرمان‌گرایی و عمل‌گرایی عجین شده و جامعهٔ ایده‌آل وی در مسیر ایده‌آل‌شدن در حرکت است. سعدی به‌جای

وصف این مدینه، در قالب پند و اندرز از راهکارهای رسیدن به آن سخن می‌گوید. به‌همین دلیل است که وی در آثار خود آرمان‌شهر خاصی را نشان نمی‌دهد، امّا دقّت و حسّاسیّت او نسبت به جامعه و گروه‌های مختلف آن، بیانگر آن است که جامعه را به‌خوبی می‌بیند و فاصلهٔ آن را با جامعهٔ ایده‌آل احساس می‌کند.

تفاوت دیگری که در ساختار نظریّه‌های آرمان‌شهری سعدی و فارابی مشاهده می‌شود، این است که سعدی برخلاف فارابی در طرّاحی نظریّه‌هایش نظم و ترتیب خاصّی ندارد و به‌طور پراکنده در آثارش به آن‌ها پرداخته است. سعدی معتقد است که تحقّق شهر مطلوب با عملی‌شدن راهکارهایی که وی آن‌ها را به مردم و در رأس آن پادشاهان توصیه می‌کند، امکان‌پذیر است؛ امّا با بررسی مدینهٔ فاضلهٔ فارابی چنین برداشت می‌شود که وی تحقّق چنین شهری را امکان‌پذیر نمی‌دانسته است. فارابی پس از برشمردن ویژگی‌های رئیس مدینهٔ فاضله اقرار می‌کند که یافتن انسانی که همهٔ این ویژگی‌ها را یک‌جا داشته باشد ممکن نیست، به‌همین سبب به وجود چند نفر که این ویژگی‌ها در آن‌ها جمع باشد به‌مثابهٔ رهبر جامعه رضایت می‌دهد. درمجموع می‌توان گفت که سعدی و فارابی هر دو طرّاحان جامعهٔ آرمانی هستند که باوجود آرمان‌گرایی، به واقعیّت‌گرایی نیز گرایش دارند.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) مصلح بن عبدالله سعدی شیرازی از بزرگ‌ترین شاعران کلاسیک ایران و جهان است. وی در سال ۶۰۲ یا ۶۰۶ در شیراز به‌دنیا آمده و برای تکمیل تحصیلات به نظامیهٔ بغداد رفت؛ امّا به‌دلیل حملهٔ مغول، بیش از سی سال از زندگی‌اش را در بازهٔ ۶۲۰-۶۵۵ در عراق و شام و فلسطین زیست و در زندگی خویش تجربه‌ای انسانی و مطالعات فکری از سه حوزهٔ تمدّنی ایران، اسلام و روم اندوخت تا آنجا که می‌توان جهان‌بینی او را ترکیبی از تجربه و جهان‌دیدگی و مطالعات فکری و میراث ادبی و حکمی جهان آن روز دانست. مهم‌ترین آثار وی *بوستان*، *گلستان* و *غزلیات* است. از این میان *بستان* و *گلستان* او را باید فصولی از اندیشه‌های حکمی شاعر برپایهٔ شعر و نثر ادبی و حکایت دانست. سعدی در سال ۶۹۰ یا ۶۹۲ در شیراز درگذشت.

(۲) ابونصر محمّد بن محمّد فارابی در سال ۲۵۹ هـ ق در فاراب به‌دنیا آمد و در سال ۳۳۹ هـ ق در دمشق درگذشت. وی از شخصیّت‌های بارز و جامع‌الاطراف تاریخ تمدّن ایرانی و اسلامی است و اندیشه‌های او تأثیر شگرفی بر سیر فرهنگ و اندیشهٔ پسینیان گذاشت تا آنجا که او را «معلّم ثانی» خوانده‌اند و فیلسوف بزرگ ابن‌سینا وی را استاد خویش خوانده است. از مهم‌ترین مباحث مورد نظر او حکمت و بحث دربارهٔ ماهیّت عقل، عدل و طرح موضوع مدینهٔ فاضله و مدینهٔ جاهله است. از مهم‌ترین آثار وی می‌توان ***السّیاسة المدنیّة***، ***رسالة في السّیاسة***، ***آراء أهل مدینة الفاضلة***، ***الفصول المنتزعة*** و ***احصاء العلوم*** را نام برد.

منابع

آذر، اسماعیل (۱۳۷۵). *سعدی‌شناسی*. تهران: میترا.

اصیل، حجت‌الله (۱۳۸۱). *آرمان‌شهر در اندیشه ایرانی*. تهران: نشر نی.

افتخاری، اصغر (۱۳۸۸). *درآمدی بر نظام سیاسی عدالت در اسلام*. به‌اهتمام علی‌اکبر علیخانی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی اجتماعی.

پازارگاد، بهاءالدّین (۱۳۴۴). *مکتب‌های سیاسی و فرهنگ مختصر عقاید و مرام‌های سیاسی به‌ترتیب حروف الفبا*.

تهران: اقبال.

جوکار، نجف (۱۳۸۵). جامعهٔ آرمانی در نگاه سعدی و فارابی. *مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، (۴۸)، ۶۹-۸۴

حمیدی، محمّد محسن (۱۳۸۶). *آرام و بی‌قرار: فرهنگ سیاسی در ادبیّات فارسی*. مشهد: خانهٔ آبی.

---------- (۱۳۷۹). *بیم و امید: رویکردهای سیاسی در ادبیّات فارسی*. تهران: سفیر.

حیدری، فاطمه (۱۳۸۷). *چشم‌اندازهای آرمان‌شهر در شعر فارسی (با تکیه بر آثار نظامی، عطّار، سعدی و جامی)*. تهران: دانش نگار.

رافائل، ماکس (۱۳۷۹). *نگاهی به تاریخ ادبیّات جهان (تاریخ رئالیسم)*. ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی. تهران: شباهنگ.

رجایی، فرهنگ (۱۳۷۱). فلسفهٔ سیاست و مشکلهٔ ما. *ماهنامهٔ اطّلاعات سیاسی و اقتصادی*، *۷* (۶۲-۶۱)، ۴-۱۰.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۳). *کلّیات سعدی*. تدقیق در متن و مقدّمه از حسن انوری. تهران: قطره.

---------- (۱۳۷۰). *کلّیات شیخ سعدی*. تصحیح محمّدعلی فروغی. تهران: علمی.

---------- (۱۳۸۸). *گلستان سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳). *زوال اندیشه سیاسی در ایران گفتار در مبانی نظری انحطاط ایران*. تهران: کویر.

فارابی. ابونصر محمّد (۱۳۷۹). *سیاست مدنیه*. ترجمهٔ سیّد جعفر سجادی. چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

---------- (۱۳۶۱). *آراء اهل المدینة الفاضلة*. ترجمهٔ سیّد جعفر سجادی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

---------- (۱۳۶۹). *احصاء العلوم*. ترجمهٔ حسین خدیو. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

---------- (۱۹۸۶). *فصول منتزعة*. بیروت: دار المشرق.

فرزانه‌پور، حسین (۱۳۸۶). *تساهل و مدارا در اندیشه سیاسی اسلام*. تهران: صنم.

قادری، حاتم (۱۳۸۸). *اندیشه‌های سیاسی در اسلام و ایران*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۵۲). *شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان*. انجمن فرهنگ ایران باستان. تهران: کاویان.

مکارم، محمّدحسن (۱۳۷۷). *مدینهٔ فاضله در متون اسلامی*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

مهاجرنیا، محسن (۱۳۸۰). *اندیشهٔ سیاسی فارابی*. قم: بوستان کتاب.

نظری، نجمه (۱۳۸۹). مقایسهٔ آرمان‌شهر فردوسی و سعدی. *فصلنامهٔ علمی عمومی زبان و ادب فارسی (گرایش عرفان): ادبستان*، *۱* (۲)، ۱۲۰-۱۳۰.

نقی‌پور، علی‌اکبر (۱۳۵۲). *رئالیسم و تکامل تاریخی آن*. بی‌جا.

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۳۹-۵۸

المثاليّة والواقعيّة نحو القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة على أساس آراء سعدي وفارابي (دراسة مقارنة)

معصومه شعباني[۱]
ماجستيرة في فرع اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة بيرجند، ايران
علي‌اكبر سام خانياني[۲]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة بيرجند، ايران
حسين فرزانه‌پور[۳]
أستاذ مساعد في قسم العلوم السّياسيّة، جامعة بيرجند، ايران

الوصول: ۱۴۴۰/۶/۴ **القبول:** ۱۴۴۰/۹/۸

الملخّص

لقد انقسمت عبر التّاريخ رؤى الأدباء والمفكّرين نحو القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة بين المثاليّة والواقعيّة. النّظرة المثاليّة تتوجّه في الاغلب إلى العوالم العلويّة والأمور المجرّدة والانتزاعيّة ولا عبرة لها بما يرتبط بالعالم السّفلي وواقع الحياة الدّنيا. في المقابل أنّ الواقعيين يتشبّثون بالأرض محاولين العثور على معرفة حقيقيّة عن قدراتهم وإمكانياتهم والنّظر إلى أهدافهم وغاياتهم بنظرة واقعيّة بحتة. وبما أنّ معرفة منشأ الأفكار والرّؤى لها أثر كبير في تحقيق الأهداف المنشودة وبلوغ المآرب ولاسيّما بالنّسبة لإقامة الحكومة المتوخّاة لذا، أنّ الوقوف على جذور آراء فارابي وسعدي يحظى بالأهمّيّة القصوى في إعطاء حلول مناسبة لما نعيشه اليوم من مشاكل سياسيّة واجتماعيّة. بناء على ذلك أنّ الهدف الرّئيس الّذي نتوخّاه عبر هذا البحث هو كشف النّقاب عمّا ورد في آثار سعدي من النّصائح بشأن الحكومة وتدبير البلاد ومقارنته بما جاء في كلمات فارابي بخصوص مدينته المثاليّة أو مدينة أحلامه. ويتمّ بطبيعة الحال تسليط الضّوء على آراء كلّ من الأديبين فيما يتعلّق بمدينة الأحلام. والمنهج الّذي اعتمدناه في بحثنا هذا هو المنهج الوصفي التّحليلي والمقارنة بين رؤية سعدي القائمة على أساس الواقعيّة تجاه الحياة ورؤية فارابي المبنيّة على المثاليّة ومن أهمّ النّتائج الّتي تمخضت عنها هذه الدّراسة هي أنّ رؤية سعدي تجمع في الأغلب بين البراكماتية والمثاليّة إحياناً في حال أنّ رؤية فارابي تميل صوب المثاليّة وإحيانا الواقعيّة إلّا أنّ الأمثلة والنّماذج الّتي وظفها الأديبان في آثارهما تختلف مع بعضها.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، دراسات بين الفروعية، الواقعيّة، مدينة الأحلام، سعدي، فارابي.

۱. العنوان الإلكتروني: shabani65@yahoo.com
۲. العنوان الإلكتروني: asamkhaniyani@birjand.ac.ir
۳. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: hfarzanepour@birjand.ac.ir

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۵۹-۸۰

گفتمان پسااستعماری در دو رمان *موسم الهجرة إلی الشّمال* از طیّب صالح و *سووشون* از سیمین دانشور

مجید صالح بک[۱]

دانشیار گروه زبان و ادبیّات عرب، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

زهرا سلطانی[۲]

کارشناس‌ارشد ادبیّات تطبیقی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

زینب دهقانی[۳]

کارشناس‌ارشد ادبیّات تطبیقی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۶ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

نقد پسااستعماری که در ادامهٔ نقد پساساختارگرایی ظاهر شد، بر آن است تا راه‌های متنوّعی را که امپریالیسم و قدرت استعماری برای اعمال فشار و تحکّم در پیش می گیرند، فاش کند؛ فشارهایی که نه‌تنها از طریق ستم مستقیم نژادی، طبقاتی یا جنسیتی در نظام خودکامهٔ استعماری که از مسیر ادبیّات، هنر و رسانه اعمال می شوند. ماهیّت واکنش به استعمارگری یکسان نیست؛ درست همان‌گونه که خود فرایند استعمارگری در هر منطقه شکل منحصربه فردی دارد. در نوشتار پیش رو سعی بر آن است که با مبنا قراردادن رمان عربی *موسم هجرت به شمال* اثر طیّب صالح نویسندهٔ سودانی و رمان *سووشون* نوشتهٔ سیمین دانشور در ادبیّات فارسی به بررسی تطبیقی دو رمان نه ازنظر تأثیر و تأثّر، بلکه ازحیث نحوهٔ بازتاب استعمار در این آثار با توجّه به نظریّهٔ پسااستعماری پرداخته شود. نکتهٔ قابل فهم و اثبات اینکه جامعهٔ توصیف‌شده در هر دو رمان تحت تأثیر استعمار انگلیس قرار گرفته است. در رمان طیّب صالح حضور مستقیم انگلیس و در رمان دانشور خزش پنهانی، آرام و بی صدای فرهنگ غرب در زندگی مردم مشاهده می‌شود؛ امّا نقطهٔ اشتراک در هردو رمان، مقاومت ضدّ استعماری است. زری در رمان دانشور و مصطفی در رمان طیّب صالح نمونهٔ کاملی از شخصیّت‌های مورد مطالعهٔ نقد پسااستعماری هستند. تقلید، دیگری، اروپامحوری، فرودست، نژاد، جنسیت و... از مفاهیم بارز نقد پسااستعماری به‌شمار می‌روند که در هر دو رمان قابل بررسی و تحلیل نمونه‌ای هستند.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، نقد پسااستعماری، امپریالیسم، سووشون، موسم هجرت به شمال.

۱. رایانامه: msalehbek@gmail.com
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: z_soltani1988@yahoo.com
۳. رایانامه: zidehghani2000@gmail.com

۱. پیشگفتار

فیلسوفان و جامعه شناسان امروزی معتقدند که دنیا در حال پسااستعماری‌شدن است. استعمار اگرچه در شکل رسمی خود پایان‌پذیرفته قلمداد می‌شود، به روشی پوشیده، خزیده و غیر رسمی همچنان به حیات خود ادامه داده و در شکل‌های نوین‌تر بازتولید شده است. نقد پسااستعماری، خوانش دوبارهٔ روایت‌ها، سفرنامه‌ها، متن‌های خلاّق و نقد آثار ادبی را از مهم‌ترین راه‌های شناخت دلایل و شیوه‌های استقرار و ماندگاری حکومت‌های استبدادی و استعماری می‌داند. (ر.ک: شاهمیری، ۱۳۸۹: پیشگفتار)

نظریّه و گفتمان پسااستعماری[1] بر آن است تا راه های متنوّعی را که قدرت استعماری برای اعمال فشار و تحکّم در پیش می گیرد، فاش کند. فشارهایی که نه‌تنها از طریق ستم مستقیم نژادی، طبقاتی یا جنسیتی که از مسیر ادبیّات، هنر و رسانه اعمال می شوند؛ زیرا امکانات خفته و نهفتهٔ ادبیّات و هنر با اثرگذاری بر ناخودآگاه مخاطبان راه را برای استقرار و چیرگی مستحکم‌تر هموار می کند. نقد پسااستعماری در مقام یک موضوع، به تحلیل ادبیّاتی می پردازد که محصول فرهنگ هایی است که در واکنش به سلطهٔ استعماری، از آغاز استعمار تا زمان حاضر پدید آمده‌اند.

در مقام موضوع می توان هر نوع تحلیل آثار ادبی پسااستعماری را صرف نظر از چارچوب نظریّه‌ای که استفاده می شود، پسااستعماری نامید؛ امّا نقد پسااستعماری به‌منزلهٔ چارچوبی نظریّه ای، درصدد فهم آثار (سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و روانی) جهان‌بینی‌های استعماری و ضدّ استعماری است. «به منظر اینکه بتوانیم برای بررسی یک متن از نقد پسااستعماری استفاده کنیم، نباید حتماً آن اثر تحت عنوان پسااستعماری دسته‌بندی شده باشد؛ زیرا ایدئولوژی‌های استعماری و ضدّ استعماری می توانند در هر متن ادبی حاضر باشند.» (تایسون[2]، ۲۰۰۶: ۵۳۰)

نقد پسااستعماری از رویکردهای ادبی قرن بیستم محسوب می‌شود که در ادامهٔ نقد پساساختارگرایی به‌وجود آمد (ر.ک: فرزانه دهکردی و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۶). ریشه‌های پسااستعماری را می‌توان در منتقدین پساساختارگرایی چون ژاک دریدا[3] و نظریّه پردازانی چون میشل فوکو[4] یافت. «نقد پساساختگرایی که عمدتاً عمدتاً به واسازی تقابل های دوگانه می پرداخت، به بستر مناسبی برای به‌وجودآمدن مطالعات پسااستعماری مبدّل شد. تقابل‌های دوگانه‌ای مثل دال/ مدلول، نوشتار/ گفتار، کلمه/ سکوت و زن/ مرد در نقد پساساختگرایی مطرح شدند.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۸۳-۸۴). این تقابل ها، در نقد پسااستعماری جای خود را به

1. Post-colonial Discourse
2. Lois Tyson
3. Jacques Derrida
4. Paul Michel Foucault

تقابل‌های بزرگ‌تری همچون شرق/ غرب، استعمارگر/ استعمارشده، ارباب/ رعیت، سیاه/ سفید، خود/ دیگری و مرکز/ حاشیه دادند (تفرشی مطلق، ۱۳۸۹: ۲۱۲).

بین مؤلّفه‌های ادبیّات پست‌مدرن و نوشتار پسااستعماری ارتباط هست. شباهت این دو در شیوه‌ای است که هر دو نوع ادبیّات دربرابر گفتمانی غالب مقاومت می ورزند (ر.ک: گرین و لیبهان[1]، ۱۹۹۷: ۴۲۰) «پست‌مدرن‌ها بیشتر به حاشیه‌ها و دیگری‌هایی می‌پردازند که در صورت‌بندی دانایی مدرن به حاشیه رانده شده‌اند؛ پسااستعماری نیز محصول پست‌مدرنیسم است که از مرکز و حاشیه‌های متنوّع‌تری سخن می گوید.» (شوارز و رای[2]، ۲۰۰۰: ۸۷)

۱-۱. تعریف موضوع

استعمار ازجمله نمودهای بارز امپریالیسم است؛ قدرتی که می‌خواهد از مرزهای ملّی و قومی خود تجاوز کرده و بر سرزمین‌ها، ملّت‌ها و اقوام دیگر برتری یابد و اراده‌اش را بر آن ها تحمیل کند. واژهٔ پسااستعماری مبیّن تمام فرهنگی است که فرایند امپریالیستی از بدو استعمارگری تاکنون آن را تحت سیطرهٔ خود درآورده است. «ماهیت واکنش به استعمارگری یکسان نیست؛ درست همان‌گونه که خود فرایند استعمارگری در هر منطقه شکل منحصربه‌فردی دارد.» (گرین و لیبهان، ۱۹۹۷: ۴۱۷).

رمان *موسم هجرت به شمال*، معروف‌ترین اثر طیّب صالح[(۱)]، نویسنده سودانی است که در دههٔ ۱۹۶۰ نوشته شده و از نمونه‌های بارز رمان‌های پسااستعماری محسوب می‌شود (ر.ک: ناظمیان، ۱۳۸۷: ۲۲۲). اشغال مستقیم سرزمین سودان در آثار نویسندگان این کشور نمود یافته است. *موسم هجرت به شمال*، رمانی است که در آن راوی به بیان تجربیات خود از هجرت به شمال – (انگلستان) شمالی که متعلّق به فرادستانی است که سال‌ها فرودستان جنوب را تحت سلطهٔ خود داشته‌اند – می‌پردازد و تأثیر استعمار را بر کشور آفریقایی جهان سومی‌ای چون سودان و فرهنگ و سنّت‌های دیرینه‌اش بیان می کند.

سرزمین پهناور ایران در درازنای تاریخ هیچ‌گاه طعم تلخ استعمار را نچشیده است؛ امّا تجربهٔ پدیده‌ای چون جهانی‌سازی بدون آگاهی و شناخت‌های قومی و فرهنگی، انسان را ناخواسته در این جریان قرار داده است؛ بنابراین شاید مطالعه و توجّه بیشتر به این پدیدهٔ فرهنگی نوظهور برای حفظ اقتدار فرهنگی خالی از لطف نباشد. نفوذ استعمار در ایران از جانب انگلستان و آمریکا از اواخر قرن نوزده تا تقریباً اواخر قرن بیست و وقوع انقلاب اسلامی به‌صورت نامرئی و غیر مستقیم بوده است.

در بخش اعظمی از نظریّهٔ پسااستعماری ادبیّاتی هست که در برخورد با استعمار پدید آمده است و در

1. Keith Green & Jill Lebihan
2. Henry Schwarz & Sangeeta Ray

این برخورد می‌کوشد تا از سویی به ارزش‌هایی بپردازد که به‌طور پوشیده و غیر ملموس از جانب استعمارگران، در مستعمره‌نشینان درونی و ذاتی می‌شود و از سوی دیگر به مقاومت استعمارزدگان و تلاش‌های ضدّ استعماری آن‌ها بپردازد. ایران در سال ۱۳۲۰ به اشغال انگلیس درآمد. دانشور خود در این سال‌ها در فارس و شیراز حضور داشته و شاهد تجاوز و غارت نیروهای نظامی انگلیس در ایل قشقایی بوده و به‌خوبی از عهدهٔ توصیف خباثت استعمار و تلاش دردمندانهٔ ایلیاتی ها در میدان مقاومت برآمده است؛ ایلیاتی‌هایی که خود جلوه‌های فرهنگ انگلیس را در بیمارستان، مدرسه، چرخ خیاطی، مجلس عروسی و... مشاهده می‌کنند؛ از این رو بررسی رمان *سووشون* از نگاه پسااستعماری شایستهٔ توجّه است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

توجّه به گفتمان پسااستعماری در ادبیات از مسائل مطرح، نوین و مورد توجّه منتقدین ادبی قرن بیستم است. اهمیت مطالعات فرهنگی در دنیای پس از استعمار و امپریالیسم فرهنگی، نگارندگان مقالهٔ پیش رو را بر آن داشت تا از این منظر یکی از مهم‌ترین رمان‌های معاصر ادبیات فارسی را در کنار شاخص‌ترین رمان پسااستعماری جهان بررسی و تحلیل کنند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- گفتمان پسااستعماری چگونه و در چه شرایطی نمود یافته است؟
- هدف گفتمان پسااستعماری در ادبیّات چیست و در چه صورتی یک اثر را می‌توان در این حوزه بررسی کرد؟
- مفاهیم بنیادی نظریّهٔ پسااستعماری چیست و بازتاب آن در دو اثر مورد بررسی چگونه است؟
- مفاهیم مورد نظر در این نظریّه در دو داستان به شکل یکسان بروز یافته است یا خیر؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ نقد پسااستعماری در ادبیّات داستانی فارسی تاکنون پژوهش زیادی صورت نگرفته است و تنها به‌طور جسته و گریخته می‌توان در میان مقالات و کتاب‌ها، موضوع نقد پسااستعماری را مشاهده کرد؛ امّا در مورد جلوه‌های پسااستعماری در رمان *موسم هجرت به شمال* پژوهش‌هایی صورت گرفته که نمونه‌ی آن مقالهٔ «گفتمان مقلدانه در موسم هجرت به شمال اثر طیّب صالح»[1] است که یکی از مفاهیم پسااستعماری در آن بررسی شده است. باغجری (۱۳۹۴) با بررسی مؤلّفه‌های پسااستعماری این رمان، دریچهٔ تحلیل پسااستعماری و توجّه به آن را گشوده است. ناظمیان و شکوهی (۱۳۸۷) با نگاهی متفاوت به تحلیل کلّی این

1. The Mimetic Discourse in Tayeb Salih's season of Migration to the North

دو رمان از نگاه پسااستعماری پرداخته‌اند که با توجّه به تکرار اسمی موضوع، پژوهش حاضر، کوشیده است دیدی جزئی‌تر در بررسی دو رمان داشته باشد. در پژوهش حاضر سعی بر این است که مفاهیم بنیادی نقد پسااستعماری در نمونه‌هایی از ادبیّات داستانی معاصر فارسی و عربی بررسی شود و زمینه را برای پژوهش‌های بعدی فراهم نماید.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش در نوشتار پیش رو، تنها از نوع کتابخانه‌ای و تحلیل ساختاری و محتوایی با تکیه بر معرّفی مفاهیم بنیادین گفتمان پسااستعماری و نگاهی کامل به داده‌های متنی دو اثر، مورد بررسی از طریق نمونه‌گیری از آثار مربوطه است. با توجّه به اینکه نگارندگان در پژوهش حاضر به مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی نظر داشته‌اند، هیچ گونه گرایشی به بررسی تأثیرپذیری دو اثر از یکدیگر نداشته و سعی بر آن بوده که مفاهیم گفتمان پسااستعماری به‌طور مشترک در دو اثر تحلیل شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مفاهیم محوری نظریّهٔ پسااستعماری

مفاهیم مطرح‌شده در گفتمان پسااستعماری، درهم‌تنیده و وابسته به‌هم هستند؛ به‌طوری که گاهی درک یکی، نیازمند درک دیگری است؛ امّا به‌طور کلّی همهٔ این مفاهیم، صورت‌ها و بازنمودهایی از نابرابری، تبعیض و ستم را به‌نمایش می گذارند. مفاهیم بنیادین پسااستعماری براساس تعاریف نظریّه پردازانی چون ادوارد سعید[1]، فرانتس فانون، اسپیواک[2]، هومی بابا[3] و... عبارت‌اند از: شرق‌شناسی[4]، اروپامحوری[5]، نژادگرایی[6]، دیگری[7]، مرکز و حاشیه[8]، جنسیت، دورگه‌بودگی، زبان و تقلید که براساس متون انتخاب‌شده برای تحلیل، تنها به معرّفی چند مورد از این مفاهیم پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. اروپامحوری

اروپامحوری در تعریف فرهنگ‌نامه‌ای خود برابرنهاد شکلی از قوم‌محوری است که عقیده دارد اروپا مرکز جهان است و فرهنگ آن بر دیگر فرهنگ‌ها برتری دارد. مواردی از این اروپامحوری در مفاهیم «بدوی»

1. Edward Said
2. Gayatri Chakravorty Spivak
3. Homi K. Bhabha
4. Orientalism
5. Eurocentricism
6. Racism
7. Other
8. Periphery

درمقابل «متمدّن» و در توصیف‌هایی از «شرق» در حکم پدیده‌ای عجیب و غریب دیده می‌شود. اروپاییان، شرق را سرزمینی اسرارآمیز و پر از ظرفیّت‌های «شرقی» می‌دانند و با تقسیم جهان به «جهان‌های» اوّل، دوم و سوم، تلقّی و دیدگاه‌های خود را عمومیّت بخشیده و گسترش می‌دهند.

اروپامحوری یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین مسائل منتقدان پسااستعماری است که به‌دنبال یافتن نشانه‌هایی از آن، کارکرد متون ادبی، تاریخی و... را بررسی و عملکرد رسانه‌ها در پرورش‌دادن این امر را تحلیل می‌کنند.

۲-۱-۲. دیگری (مرکز و حاشیه)

فرانتس فانون، نخستین اندیشمندی بود که مسئلهٔ «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. وی با بهره‌گیری از محورهای بحث هگل[1] در پدیدارشناسی و امکانات نظریّه‌های روان‌شناسی فردی آدلر[2]، مسئلهٔ دیگری و خود را در سیاه پوستان بررسی کرد. به‌گفتهٔ هگل در کتاب *خدایگان و بنده*، انسان تنها به آن اندازه انسان است که بخواهد خود را بر انسان دیگر تحمیل کند و ارج خود را از جانب او بشناسد. فانون با الهام از این سخن هگل، استعمارزده را همواره در جایگاه «دیگری»‌ای که نمی‌تواند نقش «خود» را بر عهده گیرد، ترسیم می‌کند.

این سخن فانون، پایگاهی برای بحث بازتعریف‌شدن شرق ازسوی غرب است که ادوارد سعید آن را به‌طور گسترده در «شرق‌شناسی» بیان می‌کند. وی با طرح مسئلهٔ دیگری در بحث شرق‌شناسی و ارائهٔ تحلیلی بدیع از غرب به‌مثابهٔ «خود» و شرق در مقام «دیگری» به مفهوم دیگری و دیگری سازی وجوهی تازه می‌بخشد. او این نکته را تبیین می‌کند که گفتمان شرق‌شناسی چگونه با آفریدن شرق، غرب را نیز خلق می‌کند. درحقیقت گفتمان شرق‌شناسی با رودررو قراردادن غرب و شرق، تقابلی دوتایی را رقم می‌زند که دو قطب آن، یکدیگر را تعریف می‌کنند (ر.ک: شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۱۰-۱۱۳).

نظریّهٔ پسااستعماری در پی آن است تا ابزار بازنمایی و امکان سخن‌گفتن را به‌دست دیگرانی دهد که درنتیجهٔ سرکوب فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و... به حاشیه رانده شده اند. منتقدان پسااستعماری به‌دنبال مرکززدایی و جلب توجّه افراد به صداهای حاشیه‌ای هستند. هدف آنان از این کار، فروپاشیدن روایت‌های کلان و محوری تاریخ، فرهنگ و جامعه و ایجاد آمیزه‌ای متکثّر و گسترده از جهان‌بینی‌ها، هویت‌ها و فرهنگ‌های تکّه‌تکّه‌شده است.

1. Friedrich Hegel
2. Alfred Adler

۲-۱-۳. تقلید

ازنظر هومی بابا، تقلید «شیوهٔ کم و بیش غریب و تحریف شده‌ای است که استعمارزده به‌اختیار یا به‌اجبار در پیش می‌گیرد تا روش‌ها و گفتمان‌های استعمارگر را تکرار (تقلید) کند.» (همان: ۱۹۵) وقتی گفتمان استعماری با منع کردن عادت‌ها، انگاره‌ها، نهادها و ارزش‌های فرهنگی استعمارزده، سوژه‌ای استعماری را به تقلید از استعمارگر تشویق می کند، نتیجه هرگز بازتولید صرف آن ویژگی ها نیست؛ نتیجه اغلب نسخهٔ بدلی، مبهم و تیره و تار از استعمارگر است که برای او بسیار تهدیدآمیز است.

از دیرباز تقلید، هدف علنی سیاست امپراتوری بوده است؛ برای مثال، مجلس شورای بریتانیا در سال ۱۸۳۵ دانش شرقی را ریشخند و از بازتولید هنر و دانش انگلیسی در هندوستان دفاع می کند تا طبقه‌ای از مترجمانی میان انگلیسی‌ها و هندی‌ها بازتولید کند؛ انسان‌هایی در خون و رنگ پوست، هندی؛ امّا در اخلاق و سلیقه و اندیشه، انگلیسی... (ر.ک: همان: ۱۹۷)

۲-۱-٤. جنسیت

از آنجا که مردسالاری و امپریالیسم، شکل‌های مشابهی از سلطه را علیه آن‌ها که زیردست به‌حساب می آیند به‌کار می‌برند، تجربه‌های زنان در نظام مردسالار و سوژه‌های استعمارزده در وضعیّت استعماری در شماری از ابعاد، مشابه و موازی یکدیگرند و هر دوی سیاست‌های فمینیستی و پسااستعماری، به سلطه‌ای این‌چنین اعتراض می کنند. اسپیواک، نظریّه‌پرداز پسااستعماری – فمینیستی هندی، در میان موضع گیری‌ها، حوزه‌ها و مطالبات مختلف نظریّه پردازان پسااستعماری به‌ویژه بر تمایز جنسی تأکید می کند. وی با پرداختن به زنان مستعمره‌ای که به‌باور او همواره نادیده گرفته شده‌اند و صدایشان به گوش هیچ کس نرسیده است، رویکردی هم‌زمان فمینیستی و پسااستعماری را دنبال می کند. او مسئلهٔ زنان «جهان سومی» و زنان کشورهای استعمارزده را از دیگر زنان جدا می داند؛ زیرا بر این باور است که این زنان دوبار استثمار و به حاشیه رانده شده‌اند؛ یک‌بار به‌دست نظام پدرسالار خانواده و جامعهٔ خود و دیگربار از سوی نیروی خارجی استعمار (ر.ک: همان: ۱۳۲–۱۴۰).

۲-۱-۵. زبان

استعمار با تحمیل زبان خود بر مناسبات زندگی انسان بومی، گسترهٔ سلطه و نظارت را بر او وسعت بخشید و عرصهٔ زندگی فرهنگی او را تنگ تر کرد. بدین‌سان فرهنگ و ادبیّات امپراتوری را رواج داد و دامنهٔ کاربری زبان خود را در جهان گسترش داد (ر.ک: همان: ۱۷۶). یکی از روش های به‌کرسی‌نشاندن قدرت زبان امپریالیستی، ممنوع‌کردن زبان بومی و منع صحبت به زبان‌های محلّی بود ... کودکان بومی از ریشه‌های خود

جدا می‌شدند تا به زبان و آداب استعمارگر تحصیل کنند.

۲-۲. بررسی رمان‌ها

۲-۲-۱. خلاصهٔ داستان *موسم هجرت به شمال*

راوی بی‌نام پس از هفت سال تحصیل در انگلستان به سرزمین پدری خویش بازمی‌گردد و مردم دِه، در نخستین رویارویی با وی پرسش‌هایی پیش پاافتاده دربارهٔ نحوهٔ زندگی مردم اروپا می‌پرسند؛ امّا در این میان فرد غریبه‌ای ساکت است و سکوت او توجّه راوی را جلب می‌کند. پس از مدّتی راوی درمی‌یابد که این فرد ناشناس، «مصطفی سعید» نام دارد که پنج سال پیش به دِه آمده و با «حسنه»، دختر یکی از افراد محل ازدواج کرده است. داستان با آشنایی این‌دو (راوی و مصطفی سعید) ادامه می‌یابد و معلوم می‌شود که مصطفی نیز سال‌ها در لندن بوده و اتّفاقات هولناکی که برایش افتاده، وی را به این روستا کشانده است. مصطفی، دانشجوی نمونه و نابغه‌ای بوده که باوجود خاستگاه جنوبی‌اش، توانسته مدارج علمی را در شمال (اروپا) کسب کند؛ امّا در عین حال، او در انگلستان روابط خارج از چارچوب و نامتعارفی با چهار زن انگلیسی برقرار می‌کند که منجر به خودکشی سه نفر از آن‌ها می‌شود. مصطفی با نفر چهارم وارد ماجرایی عاشقانه می‌شود که به ازدواج می‌انجامد؛ امّا درنهایت، خود او را به قتل می‌رساند و محاکمه می‌شود. محاکمه برای او هفت سال زندان را به‌دنبال دارد و پس از سپری‌کردن این هفت سال، دچار بحران‌های متعدّدی می‌شود و سرانجام ناچار به سودان بازمی‌گردد.

او در خانهٔ جدیدش در روستا نیز در میان کتاب‌ها و عکس‌هایی از اروپا زندگی می‌کند. زندگی مصطفی، وضعیّت راوی بی‌نام را هم بحرانی می‌کند و ذهن او را به تشویش می‌کشد و تا مرز نابودی پیش می‌برد: «آیا ممکن بود آنچه بر سر مصطفی سعید آمده، بر سر من هم بیاید؟ گفته بود خودش دروغی بیش نیست، پس من هم دروغ بودم؟ من اهل اینجا هستم، آیا این واقعیّت کافی نیست؟ من هم با آن‌ها زندگی کرده بودم؛ امّا این زندگی سطحی بود؛ نه دوستشان داشتم و نه از آن‌ها بدم می‌آمد.» (صالح، ۱۳۹۰: ۳۲) این بحران، راوی بی‌نام را به جنون و خلسه دچار می‌کند؛ امّا در پایان وقتی که راوی در رود نیل سرگردان است و بین مرگ و زندگی دست و پا می‌زند، دست به انتخابی حیاتی می‌زند: «فکر کردم اگر در آن دم بمیرم، همان‌طور که به‌دنیا آمده‌ام می‌میرم، بی‌هیچ قصد و اراده‌ای؛ در تمام عمرم نه انتخابی کرده‌ام و نه تصمیمی گرفته‌ام. حالا دارم تصمیمی می‌گیرم. زندگی را انتخاب می‌کنم. زندگی می‌کنم، چون چند نفری هستند که می‌خواهم هرچه بیشتر نزدشان بمانم و کارهایی دارم که باید انجام بدهم.» (همان: ۱۴۴)

رمان طیّب صالح، تصویری از شرایط اجتماعی سودان را در جهان پس از استعمار نشان می‌دهد که

می‌توان با خواندن آن بخش‌های نادیده‌ای از یک کشور عربی را که سال‌ها درگیر استعمار بوده و با مسائل مختلفی روبه رو است، شناخت. استعمار و مسائل مربوط به آن تأثیر بسیاری بر ادبیّات معاصر عرب داشته و بخش فراوانی از این ادبیّات، نشان‌دهندهٔ واکنش‌های مختلفی دربرابر تأثیرات جهان غرب در این سرزمین‌ها بوده است. هرچند در داستان *فصل مهاجرت به شمال*، دیگر خبری از حضور فیزیکی استعمارگران نیست و آن ها درظاهر منطقه را ترک کرده‌اند؛ امّا برای مردمان ساکن این منطقه هنوز مسئله باقی است: «مثل همهٔ آن‌هایی که در طول تاریخ کشورهای زیادی را ترک گفته‌اند، دیر یا زود از کشور ما هم می‌روند. راه‌آهن‌ها، کشتی‌ها، بیمارستان‌ها، کارخانه‌ها و مدارس از آنِ ما خواهند شد و ما بی‌احساس گناه یا سپاسگزاری به زبانشان حرف خواهیم زد. بار دیگر مثل گذشته همان آدم‌های عادّی می‌شویم و اگر دروغیم، دروغی می‌شویم که خودمان سرهم کرده‌ایم.» (همان: ۳۸).

گرایش‌های فرهنگی‌ای که در عصر حاضر در خاور نزدیک می‌توان دید، گرایش‌هایی الهام‌گرفته از الگوهای اروپایی و آمریکایی هستند. طه حسین (نویسندهٔ مصری) در سال ۱۹۳۶ دربارهٔ فرهنگ نوین عرب می‌گوید این فرهنگ اروپایی است نه شرقی. او با این گفته، هویت نخبگان فرهنگی مصر را مشخّص کرد. این گفته دربارهٔ نخبگان فرهنگی جهان عرب در حال حاضر نیز صدق می کند، گویا این موج نیرومند اندیشه‌های ضدّ امپریالیستی جهان سوم، لبهٔ غربی فرهنگ مسلّط را کمی تعدیل کرده است؛ افزون بر این جهان عرب و اسلام درزمینهٔ پروراندن فرهنگ و دانش و پژوهش، قدرتی تراز دوم است (سعید، ۱۳۸۶: ۴۶۳)

۲-۲-۲. خلاصهٔ داستان *سووشون*

سووشون را یکی از موفق‌ترین رمان‌های ادبیّات فارسی برمی‌شمردند. نویسندهٔ رمان، سیمین دانشور، ضمن پیش‌بردن پیرنگ داستان، خواننده را با فضای سیاسی اجتماعی دههٔ بیست (۱۳۲۰) ایران آشنا می سازد. در آن دوران انگلیس از طرفین مهمّ جنگ جهانی دوم، نیروهای خود را در ایران پیاده کرده بود و این جنگ، ناخواسته مردم ایران را با مسائلی چون فقر، گرسنگی، بیماری و... درگیر کرده بود؛ ازطرفی دست‌نشانده‌های دولت در جای‌جای ایران موظّف به جلب رضایت اجنبی‌های بیگانه بودند؛ بنابراین میان مردم و نیروهای خارجی و حامیان محلّی آن‌ها کشمکش‌هایی درمی‌گرفت.

براساس روایت *سووشون*، در حالی که مردم فارس در تنگدستی به‌سر می‌برند و آذوقه‌ای برای خوردن ندارند، از سوی حاکم به *یوسف* پیشنهاد می شود که محصول گندم خود را به انگلیسی ها بفروشد تا غذای ارتش تأمین شود؛ امّا یوسف که از مالکان تحصیل کرده و مخالف بیدادگری و استعمار است، قاطعانه

مخالفت می‌کند؛ ازطرفی، ملک رستم و ملک سهراب از خان‌های قشقایی هستند که ازسوی اشغالگران گمراه شده‌اند؛ آن‌ها برای خرید آذوقه نزد یوسف می‌آیند تا با فروش آن به انگلیسی‌ها اسلحه بخرند و با ارتش ایران بجنگند؛ امّا یوسف درخواست آن‌ها را نیز رد می‌کند و مصرّ است که گندم خود را به مردم بی‌نوا و گرسنهٔ کشور خویش بفروشد. درگیری‌ها ادامه می‌یابد و سرانجام یوسف تصمیم می‌گیرد خود برای فروش گندم به مردم اقدام کند؛ رفتن همان و کشته‌شدن همان ... . زری همسر یوسف که در ابتدا زنی ضعیف است و بزرگ ترین دغدغه‌اش حفظ خانواده است، در طول داستان با تلنگرهای یوسف بیدار می‌شود و دوباره شجاعت ازدست‌رفتهٔ خود را بازمی‌یابد. در انتهای داستان مراسم تشییع جنازهٔ یوسف تبدیل به تظاهرات ضدّ استعماری مردم می‌شود و با دخالت دولتی‌ها مراسم نیمه‌کاره می‌ماند و زری ناگزیر همسرش را شبانه به خاک می‌سپارد و برای او مراسم سووشون می‌گیرد.

۲-۳. تحلیل دو داستان با توجّه به نظریّه و نقد پسااستعماری

مشخّص شد که این دو اثر در پی بازتاب‌دادن کشمکش میان مردم و استعمار هستند. با توجّه به تعاریف ذکرشده در مقدّمه، نظریّهٔ پسااستعماری ازسویی به بررسی آن بخش از ادبیّات می‌پردازد که به برخورد و مبارزه با سلطهٔ استعمارگر مربوط می‌شود و از دیگرسو می‌کوشد تا ضمن بررسی یک اثر، راهکارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناسی‌ای را بشناسد که استعمارزده را تحت فشار می‌گذارند تا ارزش‌های استعمارگران را برای خود درونی کند و ازسویی باعث ایستادگی و مقاومت او دربرابر استعمار شود.

۲-۳-۱. تقلید

مفهوم تقلید، در استفاده از شباهت‌ها و تفاوت‌های بین غرب و شرق، استعمارزده و استعمار، در رمان سایه افکنده است. انتقام استعمارگر سودانی (مصطفی سعید) از راه سوء استفاده‌های جنسی از زنان در لندن صورت گرفته است. مصطفی با فریفتن و ترک زنان در انگلستان جنگی برپا کرد که به‌نوعی مبارزه‌ای امپریالیستی علیه زنان بریتانیایی بود. او فتوحات جنسی خود علیه زنان بریتانیایی را شکل معکوسی از استعمار و وسیلهٔ مقاومت ضدّ استعماری می‌بیند. تلاش مصطفی برای نقض و شکستن این استعمار یا برتری‌جستن بر آن و تبدیل‌شدن به چیزی مشابه خود استعمارگران، نه‌تنها به‌خاطر نقض غرب و اقدامات تلافی‌جویانه، بلکه تأکید بر جرئتِ تبدیل‌شدن به یکی از آن‌ها به‌مثابهٔ استعمارگر است. «از آنجا که استعمار انگلستان تحت انقیاد امپراتوری زنی مقتدر است، مصطفی سعید نیز می‌خواهد با هدف قراردادن زنان انگلیسی، به‌گونه‌ای غیر مستقیم ملکهٔ انگلستان را مورد خطاب عمل خودش قرار دهد» (عبدالجبّار[1]، ۲۰۱۲: ۱۳۶). او که

1. Abdul Jabbar

محصول آموزش استعماری است، پس از سال‌ها سوء استفاده در انگلستان، تصمیم گرفت به‌صورت ناشناس در روستایی در سودان زندگی کند. این عمل مصطفی نیز مبیّن همان تقلید ناقص از استعمارگر است. وی در تقلید از استعمارگر شکست خورد؛ زیرا اگر غیر از این بود، به وطن خود بازمی گشت و با کار و تحصیلات خود سرزمینی را که خرافه‌ها بر آن حکم می‌راند، تغییر می‌داد. «در توانایی و قدرت فردی چون مصطفی بود، اگر بردهٔ گروهی از انگلیسی‌ها نمی‌شد.» (صالح، ۱۳۹۰: ۶۰)

در سالن دادگاهی که همه برای محاکمهٔ مصطفی آمده بودند، احساس کرد تقلید او جواب داده و خود را در هیئت استعمارگری دید که اروپاییان را استعمار کرده است: «در حالی که من در مقابل آنان نوعی تفوّق و برتری حس می کردم. آن گردهمایی صرفاً به‌خاطر من برپا شده بود و بالاتر از همه‌چیز استعمارگر آن‌ها شده بودم، همان اجنبی‌ای بودم که در پایان کار باید قاطعیّت نشان می‌داد.» (همان: ۹۲)

مبارزه و حسّ برتری جویی ناشی از انتقام، روح مصطفی را تسخیر کرده: «اتاق خوابم تبدیل به میدان جنگ شد... گویی سوار بر سرودهای نظامیان پروسی شده بودم ... شب ها بیدار می ماندم و با نیزه و کمان و شمشیر و سنان به جبههٔ نبرد می‌رفتم.» (همان: ۳۷)

مصطفی در تقلید از استعمارگر، به‌گمان خود به‌نوعی تلافی اهداف استعمارگرایانه را دنبال می کرد، امّا خود مهرهٔ آن‌ها شده بود. مهره‌ای که تاریخ‌مصرف مشخّصی داشت. جوان استادیار دانشگاه در مورد مصطفی می گوید: «او زمانی است به انگلیس مهاجرت کرده، در آنجا ازدواج کرده و تابعیّت انگلیسی گرفته است. عجیب است کسی او را به‌خاطر نمی آورد؛ با اینکه او نقش مهمّی در زد و بندهای سیاسی انگلیس اواخر دههٔ سی داشت. او یکی از باوفاترین دست‌نشانده های آن‌ها بود. وزارت امور خارجهٔ انگلستان او را در سفارت‌خانه های مشکوکی در خاورمیانه به‌کار گرفت و...» (همان: ۵۷). یکسان شدگی و تقلید مصطفی سعید از استعمار با زندگی او گره خورده، اتاق او تصویری است از دنیای استعمارگر: «قرآن به زبان انگلیسی، انجیل به انگلیسی، ... اقتصاد استعماری مصطفی سعید، استعمار و احتکار مصطفی سعید، استعمار و احتکار، مصطفی سعید ... یک کتاب عربی هم پیدا نمی‌شود... .» (همان: ۱۳۰)

ناکامی در تقلید از استعمارگر در پایان نوشتهٔ متن زندگی‌نامه ای که راوی آن را در اتاقش پیدا کرد، قابل مشاهده است: «به کسانی که با یک چشم می بینند، با یک زبان صحبت می کنند و اشیاء را سیاه و سفید یا شرقی و غربی نمی‌بینند.» (همان: ۱۴۲)

در هر حال، مردم مستعمره، پس از گذشت سالیان و در شرایطی که زیر سلطهٔ استعمارگران قرار دارند، شبیه خود استعمارگران می‌شوند. استعمارگران با کنترل نهادهای آموزش و پرورش، تفکّر و ایده‌های

جوانان بومی را نیز به کنترل خود درمی‌آورند.

به‌باور بسیاری از منتقدان پسااستعماری، تقلید از مهم‌ترین دستاوردهای نظریّهٔ پسااستعماری است که در درون گفتمان استعماری، گسست ایجاد کرد، به ضدّ خود تبدیل شد و به میل استعمار عمل نکرد (ر.ک: شاهمیری، ۱۳۸۹: ۲۰۱)؛ برای مثال، تقلید مصطفی سعید از زبان انگلیسی بر ضدّ خود استعمارگر تمام شد؛ به‌گونه‌ای که با استفاده از زبان انگلیسی کتاب‌هایی بر ضدّ استعمار نوشت.

۲-۳-۲. دیگری

می توان گفت که موسم هجرت به شمال، تصویری نو از مفهوم من/ دیگری (مرکز/ حاشیه) به‌دست داده است که در درجهٔ نخست مبتنی بر شرایط عینی و واقعی آن دو در عرصه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و... است. این رمان برساختن مفهوم من/ دیگری (مرکز/ حاشیه) را در وهلهٔ اوّل برآیند شرایط ناهمسانِ جنوب و شمال (شرق و غرب) می داند؛ به‌عبارت دیگر تا زمانی که جنوب (شرق) در عقب‌ماندگی اقتصادی و فرهنگی‌اش – که تصویر برهنه و وحشتناک آن در طول داستان دیده می‌شود – غوطه‌ور است، تلاش برای وارونه‌سازی جایگاه «مرکز» با «حاشیه» (راهکار مصطفی سعید) و یا محو و الغای کلّی آن (راهکار راوی) راهی جز ناکامی و شکست نخواهد داشت (ر.ک: باغجری و نیازی، ۱۳۹۴: ۷۲).

وقتی مصطفی سعید، دوران دبیرستان را در سودان به‌پایان می رساند، ناظم انگلیسی مدرسه با گفتن جملهٔ «این سرزمین گنجایش ذهن تو را ندارد، سفر کن، به مصر یا لبنان یا انگلستان برو. دیگر اینجا ما چیزی نداریم به تو یاد بدهیم.» (صالح، ۱۳۹۰: ۲۷) ضمن تحقیر او، جامعه و سرزمینش را فرودست می‌انگارد و انگلستان را مرکز می‌شمرد؛ و ریجاردز[1] (مرد انگلیسی) در گفتگو با مرد سودانی (منصور) به‌صراحت وجود استعمار را مثل هوا برای تنفّس ضروری می‌داند: «شما بدون ما قادر به ادامهٔ زندگی نیستید... به‌نظر می‌رسد که وجود ما در اینجا به‌طور آشکار یا غیر آشکار، همانند آب‌وهوا برای شما ضروری است.» (همان: ۶۱)

شخصیّت زری در رمان سووشون، نمونهٔ کاملی از شخصیّت های مورد مطالعهٔ نقد پسااستعماری است. زری، دوران مدرسهٔ خود را در مدارس انگلیسی زبان شهر گذرانده، با زبان انگلیسی آشنایی کامل دارد و فرهنگ انگلیس را بیشتر از فرهنگ کشور خود می‌شناسد:

«در مدرسهٔ انگلیسی ها در هفته دو ساعت تمام درس آداب معاشرت داشتند و هر روز هفته، یک ساعت درس اخلاق می‌خواندند، البتّه به‌جای درس اخلاق، انجیل می‌خواندند؛ امّا آداب معاشرت، آداب معاشرت بود.» (دانشور، ۱۳۴۹: ۱۵۹)؛ امّا همین زری که دست‌پروردهٔ آموزش و پرورش استعمار است، چه در دوران

1. Richards

مدرسه و چه پس از آن در نقش همسر یوسف به بیگانگی و مزاحمت استعمار اعتقاد دارد و از مبارزه و مقاومت دریغ نمی کند: «... من، من چندین‌بار جلو همان مدیر ایستادگی کردم، بی‌اینکه بدانم اسم کاری که می کنم ایستادگی یا شجاعت است... آن روز که روزهٔ مهری را خوردش داد، همهٔ بچّه‌ها از ترسشان دررفتند، امّا من ماندم... شاید هم همین‌طوری پیش آمده، نمی‌دانم... .» (همان: ۱۲۹-۱۳۰) «(زری رو در روی خانم حکیم انگلیسی:) «کاشکی گورتان را گم می کردید!» کسی این حرف را در ذهن زری زد... و آن‌کس، این‌بار در ذهن زری فریاد کشید: «برو گورت را گم کن. همه‌تان بروید گورتان را گم کنید.» (همان: ۲۴۶)

۲-۳-۳. اروپامحوری

مواردی از این اروپامحوری، در «بدوی» درمقابل «متمدّن» و در توصیف‌هایی از «شرق» در حکم پدیده‌ای عجیب و غریب دیده می‌شود. اروپاییان، شرق را سرزمینی اسرارآمیز و پر از ظرفیت‌های «شرقی» می‌دانند. «در شاهکار الطیّب صالح، شرق به جنوب مبدّل گشته و غرب به شمال؛ و این یعنی اینکه مفهوم شرق و غرب حتّی در حیطهٔ جغرافیا تا چه اندازه شکننده و بحث‌برانگیز است.» (طرابیشی، ۱۹۹۷: ۱۴۲)

بخشی از گفتمان استعماری و مفهوم بنیادی اروپامحوری در آموزش و پرورش کشورهای مستعمره نهادینه شده است. مصطفی سعید در قاهره چند سال نزد زوج انگلیسی آقا و خانم رابینسون پروش یافت. خود مصطفی در هنگام سفر از مصر به لندن می گوید: «از خانم رابینسون دوست‌داشتن موسیقی باخ[1] و شعر کیتس[2] را آموختم و برای نخستین‌بار چیزهایی درمورد مارک تواین[3] شنیدم.» (صالح، ۱۳۹۰: ۳۲) با توجّه به توصیفات متن داستان، دو اتاق خواب مصطفی در لندن و روستای سودانی کاملاً آیرونی(۳) دارند. اتاقی با رنگ و بوی شرقی، همراه با رایحهٔ صندل سوخته در لندن، شهر استعمارگر؛ اتاقی در روستای عقب‌ماندهٔ سودان پر از کتاب‌ها، بخاری انگلیسی، صندلی ویکتوریایی و تابلوهای رنگ روغن، کتاب‌های غربی‌ای که راوی هم نام آن‌ها را نشنیده است. اتاقی که تصویر استعمارگر را تداعی می‌کند.

براساس این مفهوم، استعمارشدگان چنان تحت تأثیر القائات استعمارگر قرار گرفته‌اند که فرهنگ اروپا را فرهنگ برتر می‌دانند و می کوشند طبق اصول فرهنگی استعمار رفتار کنند. فاجعه جایی رخ می‌دهد که به این وسیله در پی کسب فخر و سربلندی هستند؛ برای مثال نمونه‌هایی از رمان دانشور که در مراسم عروسی دختر حاکم اتّفاق افتاده بیان می‌شود:

1. Johann Sebastian Bach
2. John Keats
3. Mark Twain

«پنج‌تا دختر کوچولو با لباس‌های پف‌پفی شبیه فرشته‌ها که هرکدام یک دسته‌گل دستشان بود و پنج‌تا پسر کوچولو با کت و شلوار و کراوات دنبال عروس می‌آمدند.» (دانشور، ۱۳۴۹: ۸)

یا توصیف لباس مهمانان با کراوات یا بدون کراوات در مراسم تشییع جنازهٔ یوسف قابل توجّه است:

«(در مجلس عزای یوسف) ملک رستم و مجید کراوات سیاه داشتند... فتوحی کراوات نداشت.» (همان: ۲۹۰).

بررسی فرهنگ و هویت استعمارشده به‌مثابهٔ شکلی فرومایه به‌گونه ای که گویی استعمارشده گفتمان غالب را قبول کرده است، از چالش‌های مبحث پسااستعماری است.

«زینگر نقشه‌ای را روی ترک اسبش پهن کرده بود و با دوربین درازش پی شکار می‌گشت. آخر روز اول همین کار را می‌کرد و خان‌عمو هی می‌گفت: ببین همهٔ کار فرنگی‌ها از روی نقشه و حساب است، حتّی شکارشان.» (همان: ۹۴)

«... کلاهش را از سر برداشت و عرق پیشانی را با دست سترد و پرسید: «تو این خانه لابد از پنیر هلندی هم که خبری نیست، به همان پنیر خیک و آویشن می‌سازیم. بندهٔ ناشکر خدا که نیستیم.»» (همان: ۱۲۲)

استعمار همه‌چیز را تغییر می‌دهد. تقریباً در همهٔ موارد استعماری، هنجارها، باورها و ارزش‌های فرهنگی قدرت برتر بر مردم بومی تحمیل می‌شود. یکی از دلایل عمدهٔ این امر آن است که استعمارگران بر این باورند که مردم بومی کشورهای مستعمره «وحشی» و «بی‌تمدّن»اند و باید آن ها را با تمدّن آشنا کرد. مردم مستعمره ظاهراً چاره‌ای ندارند جز قبول شیوه‌های زندگی جدید:

«(زینگر پشت چرخ خیاطی) حالا پا شده دارد سخنرانی می کند: «خانم ها! آقایان! صدقه بدهید. ما تمدّن را برای شما پیشکش آوردیم.» (همان: ۲۵۸)

«(مدیر مدرسه) برخلاف همیشه این بار نق نمی‌زند و نمی‌گوید: «این ملّت قابلیّت تمدّن ندارد.» (همان: ۲۶۱)

۲-۳-٤. فرودست

فرودست، یکی از مهم ترین مفاهیم نظریّهٔ استعماری و از آن دسته موضوعاتی است که از بنیادهای نظری مارکسیسم گرفته شده و از سوی نظریّه‌پردازان پسااستعماری و مارکسیست مورد بررسی قرار گرفته است. پروفسور ماکسول فوستر کین استاد مصطفی در آکسفورد، به‌صراحت به او می‌گفت: «تو ای سعید، بهترین مثالی برای اینکه کار فرهنگی ما در آفریقا بی‌فایده بوده است، تو بعد از این‌همه تلاش ما در بافرهنگ کردنت، در حالی اینجا را ترک می کنی که انگار برای اوّلین‌بار از جنگل بیرون آمده‌ای.» (صالح، ۱۳۹۰: ۹۱) فرودست‌بودن به‌گونه‌ای بر مستعمره‌ها القا می‌شود که خود بر این امر وقوف دارند: «امّا من اینجایی

هستم، همان‌طور که این نخل در خانهٔ ما قد کشیده است و رشد کرده نه در خانهٔ کس دیگری؛ امّا آن‌ها به دیار ما آمده‌اند، دانم برای چه، این بدین‌معناست که ما امروزمان و آینده‌مان را زهرآلود خواهیم کرد؛ امّا آن‌ها دیر یا زود از سرزمین ما خارج خواهند شد... راه‌آهن، کشتی‌ها، بیمارستان‌ها و کارخانجات و مدارس از آنِ ما خواهد شد و با زبانشان حرف خواهیم زد، بدون آنکه احساس خوشایندی یا بدی نسبت به آن‌ها داشته باشیم. همان‌گونه که باید باشیم، می‌شویم؛ قومی معمولی و اگر که دروغ باشیم، دروغ‌هایی ازنوع ساختهٔ خودمان خواهیم بود.» (همان: ۵۱) «ما قومی منقطع از جهانیم... .» (همان: ۱۰۵)

در رمان *سووشون*، سرجنت زینگر، نمایندهٔ استعمار انگلیس در ایران است. او که در ابتدا در لباس خیّاط و فروشندهٔ چرخ خیاطی، جای خود را در میان مردم فارس محکم کرده، بالاخره نقاب برمی دارد و چهرهٔ کریه خود را نمایان می‌سازد. زینگر در روز عقد دختر حاکم به یوسف پیشنهاد می‌دهد که غلّهٔ خود را به انگلیسی‌ها بفروشد، امّا یوسف که نماد مقاومت دربرابر استعمار است، مخالفت می‌کند؛ در این میان، خان کاکا، برادر یوسف که جانب اجنبی‌ها را می‌گیرد، واسطه می‌شود و یوسف را برای مذاکره به محلّ اقامت نظامیان انگلیسی می‌برد. در آنجا درگیری لفظی نمادینی میان یوسف و زینگر رخ می‌دهد: «زینگر بازوی ابوالقاسم خان را گرفت و کشید که: «به برادرتان اندرز کونید. خدا با شما نعمت می دهد. بدهیدش به ما. این نعمت مال همه، مال بشر. این همه برای شما زیاد. لازم نبود...» مثل اینکه زینگر جا خورد. صورت و گردنش قرمزتر از پیش شد. جامش را گذاشت روی نقشه و گفت: «شما بلد نبود. شما لازم نیست. ما درآورد. رساند به آن‌ها که لازم شد.» (دانشور، ۱۳۴۹: ۳۳-۳۴)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، استعمارگران القاء می‌کنند که کشورهای فرودست و شرقی مانند ایران نمی‌توانند منابع زیرزمینی خود را کشف و استخراج کنند و با تحقیر می‌گویند که شما بلد نیستید و لازم نیست این کار را انجام دهید. باید کار را به عهدهٔ آن‌ها گذاشت تا این نعمتی که مال همه و مال بشر است را مورد بهره‌برداری قرار دهند. در این عبارت تحقیر نژادی ایرانیان بیداد می‌کند.

تحقیر فرهنگی ازجانب استعمارگران نیز ازجمله مواردی است که در این رمان قابل ملاحظه است. در مجلس عروسی دختر حاکم دیده می‌شود که پایبندی به رسوم فرهنگی ایرانی در جشن چگونه با تمسخر فرنگی‌ها مواجه می‌شود: «زنی با سوزن و نخ قرمز زبان یاران داماد را دوخت و افسرهای خارجی کرکر خندیدند» (همان: ۸). این مسئله در سبک‌شمردن مسائل دینی مسلمانان نیز نمود دارد: «مدیر داد زد: «در این مدرسه خرافات راهی ندارد. روزه و روضه را بگذارید برای عمّه‌ها و خاله‌هایتان! روزه جسمتان را ضعیف می‌کند. من بارفیکس و خرک و تور بسکتبال برای چه خریدم؟ برای اینکه جسمتان قوی بشود. حالا روزه

می‌گیرید که زحماتم به‌هدر برود؟ حقّا که لیاقت ندارید.» (همان: ۱۳۳)

ازطرفی می‌توان به رواج آزادانهٔ دین مسیح توسّط مبلّغانی اشاره کرد که به‌ظاهر طبیب‌اند، امّا درعمل برای کار دیگری استخدام شده‌اند؛ و این نشان می دهد که استعمارگر برای اینکه استعمارشده را شبیه خود کند، تمام تلاشش را صرف می کند: «آخر خانم حکیم نه‌تنها ماما بود، جرّاح هم بود... علاوه بر این ها به قول خودش «بشارت هم می‌داد و هدایت هم می کرد» ... و برایشان فیلم می‌داد... و به فارسی کج و کوله‌اش توضیح می‌داد که: «این عیسای مسیح می‌باشد... این مریم مجدلیه می‌باشد... این یهدای اسکریوطی می‌باشد...» بعد هم با همان فارسی موعظه می کرد و مخصوصاً از شیطان و آتش جهنّم حرف می‌زد... امّا مردم شهر ما این شیطان اخیر (هیتلر) را امام زمان لقب داده‌اند.» (همان: ۳۶)

۲-۳-۵. زبان

تکنولوژی استعمارگران، برتر است و به‌راحتی می توانند کسانی را که با شیوهٔ جدید زندگی مخالفت می کنند از سر راه خود بردارند. این همان نقطهٔ عطفی است که تحلیل‌رفتن و چه‌بسا ناپدیدشدن فرهنگ بومی از آن آغاز می‌شود. مردم بومی به‌تدریج آداب و رسوم مذهبی خود را کنار گذاشته و آن‌ها را فراموش می کنند، برای برقراری ارتباط با استعمارگران شروع به یادگیری و کاربرد زبان آن‌ها می کنند و چه‌بسا خیلی زود زبان بومی خود را فراموش کنند. تحمیل زبان انگلیسی به سوژه های استعمارزده بخشی از برنامهٔ امپریالیسم برای نظارت فراگیرتر بر آنان بود.

مصطفی سعید می گوید: «در دبیرستان معمّاهای جدیدی کشف کردم؛ یکی از آن‌ها زبان انگلیسی بود. ذهنم چونان تیغه‌های دستگاه شخم‌زنی کلمات را می‌برید و گاز می‌زد... .» (صالح، ۱۳۹۰: ۲۷) زبان استعمارگر چنان سلطه می‌یابد که حتّی نام‌های بومی را نیز محو می کند: «مردم روستا الاغ‌های خودشان را به درختان جیمز می‌بستند» (همان: ۶۴).

در جای دیگر، مأمور بازنشسته خطاب به راوی درمورد مصطفی می گفت: «او نخستین سودانی‌ای بود که با هیئتی به خارج از کشور اعزام شد. او فرزند افتخاری انگلیسی‌ها بود... و از آنجایی که واژگان انگلیسی را مثل انگلیسی‌ها تلفّظ می کرد، با لحن حسادت به او می گفتیم: «انگلیسی سیاه!» در آن روزها زبان انگلیسی کلید آینده بود و هیچ‌کس بدون آن نمی‌توانست سری در میان سرها درآورد.» (همان: ۵۷)

با همهٔ این اوصاف و مثال های ذکرشده در مورد زبان استعماری در کشور مستعمره، نکتهٔ قابل توجّه، زبان اصلی این رمان است که طیّب صالح آن را به زبان بومی و فرهنگی کشورش (عربی) به نگارش درآورده است. «نویسندگان و روشنفکران مستعمرات با پس‌زدن فرایند آمیزش سنّت‌ها و فرهنگ بومی با

عناصر فرهنگی خارجی و مقابله با ریشه‌دواندن زبان استعمارگر در زادبوم خود، زبان بومی را به‌مثابهٔ ابزاری برای مبارزه و فرد استعمارزده را مسلّح به این سلاح برای ستیز با امپریالیسم و استعمار معرّفی می‌کردند.» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۸۷) نویسندهٔ بومی با کاربرد ایدهٔ عدم استفاده از زبان غربی برای مرکزیت زدایی از زبان، چیرگی و نفوذ غرب، کوشیده است تا آن زبان خارجی را که خود زبان بومی را رفته‌رفته حاشیه‌ای ساخته بود، به حاشیه براند.

یکی از روش های تسلّط در دوران استعمار، اشاعهٔ فرهنگ و زبان بیگانه در کشور مستعمره است. در زمان رضاشاه بسیاری از ایرانی ها برای ادامه‌تحصیل به اروپا می‌رفتند و بدین‌ترتیب زمینه برای آشنایی با دانش غربی فراهم می‌شد. سیاست رضاشاه در این زمان جدایی دین و سیاست بود و کشف حجاب اقدامی در این راستا. بدین‌ترتیب درنظر او جامعهٔ ایرانی هرچه بیشتر به جامعهٔ غربی مانند می شد. انگلیسی ها در ایران با احداث مدارسی که زبان رسمی‌شان انگلیسی بود، به ترویج فرهنگ خود می پرداختند و دانش آموزان این مدارس که به‌وسیلهٔ خود انگلیسی‌ها اداره می‌شد، مجبور به یادگیری بی‌چون و چرای تعالیم بودند. «مدیر مدرسه انگلیسی شهر یادشان داده که در موقع معرّفی‌شدن دست دراز کنند و تبسّم کنند و بگویند: «خوشوقتم!» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۶۲) دانشور در جای دیگر می گوید: «و همه با هم سرود «مسیح در آسمان» را خواندند و با صدای بلندتر از همیشه تمامش کردند که: «گو، هله لویا! گو، هله لویا!» معلم هندی‌شان انجیل را باز کرد... و نامهٔ پولس رسول کرنتیان را خواند.» (همان: ۱۵۴) گویا زری نیز مانند مصطفی در *موسم هجرت به شمال* تبحر و استعداد شگرفی در فراگیری زبان انگلیسی دارد: «(مدیر مدرسه خطاب به زری) گفت: «حیف که انگلیسی تو از همهٔ شاگردها بهتر است و می‌خواهم تو به انگلیسی خیر مقدم بگویی و شعر «اگر» کیپلینک را برایشان بخوانی، وگرنه، از مدرسه اخراجت می کردم.» (همان: ۱۵۳)

گویی استعمار تا حدود زیادی در این کار موفّق است؛ چون دست‌پرورده‌های آن‌ها نه‌تنها درس خود را خوب یاد گرفته‌اند، بلکه با فرهنگ خود نیز کاملاً بیگانه‌اند؛ برای مثال زری سیاوش شاهنامه را نمی‌شناسد، بنابراین وقتی شمایل سیاوش را به او نشان می‌دهند، گمان می‌برد که یحیی تعمیددهنده است: «ملک سهراب این‌بار اشاره به نقش سرِ بریده ای در یک طشت پر از خون کرد. دور تا دور طشت پر از خون، لاله روییده بود و یک اسب سیاه داشت لاله‌ها را می‌بویید. ملک سهراب گفت: «این کاکای خودمه که بی‌بی هنوز نزاییده!» زری گفت: «نمی‌توانید مرا گول بزنید، شرط می‌بندم این یحیای تعمیددهنده باشد» ... یوسف تبسّم کرد و گفت: «ببخشیدش، زن من از سر کلاس یک‌راست به خانهٔ شوهر آمده. هنوز سرش پر از داستان‌های انجیل است که هر روز صبح در مدرسه مجبور بوده بخواند.» زری گفت: «حالا فهمیدم، سر بریدهٔ امام

حسین است ... آن‌هم اسب ...» یوسف گفت: «بیشتر از این خجالتم نده جانم، این سیاوش است.» (همان: ۴۴-۴۳).

۲-۳-٦. جنسیت

با فزونی‌گرفتن پیوندها و محورهای مشترک میان دو نظریّهٔ پسااستعماری و فمینیستی شاخهٔ مطالعاتی جدیدی با نام «فمینیسم پسااستعماری» طرّاحی شد که اندیشهٔ اصلی آن تبدیل‌شدن زن به مستعمره و مسئلهٔ تبعیض‌گذاری میان زنان استعمارزده و مستعمره‌نشین ازسوی نظام مردسالار استعماری بود. فرایند مستعمراتی، زنان مستعمره‌ای «طبیعی» را دربرابر زنان اروپایی «متمدّن» قرار می‌دهد؛ خلق زنانی بدوی دربرابر متمدّن.

در رمان طیّب صالح، تمامی شخصیّت‌های اصلی غربی (آن هموند، شیلا گرینود، ایزابلا سیمور، جین موریس و خانم رابینسون) زن و در مقابل تمامی شخصیّت‌های اصلی جنوبی (مصطفی سعید، راوی، پدربزرگِ راوی، محجوب، ود الرّییس، بکری) مَرد هستند. در این روستا، حتّی شخصیّت زنی مثل بنت مجذوب نیز خلق و خویی کاملاً مردانه دارد. در این میان، تنها شخصیّت زنِ اصلی جنوبی، حسنه بنت محمود، همسر مصطفی سعید است که آن‌هم درنهایت، قربانی جامعهٔ مردسالارِ سودان می‌شود و پس از قتل ود الرّییس، دست به خودکشی می‌زند (ر.ک: باغجری و نیازی، ۱۳۹۴: ۷۰).

جاذبهٔ زنان فرنگی برای مردان سودانی، استعمار مضاعف را به‌دنبال دارد «ود الرّییس گفت: زنان ما را ول کن، دخترهای فرنگ، آن‌ها زن هستند.» (صالح، ۱۳۹۰: ۸۰) در جامعهٔ آفریقایی داستان طیّب صالح، گفتمان مردسالارانه، زن را فرودست و جزء دارایی‌های مرد برمی‌شمارد. وقتی ود الرّییس پیرمرد هفتاد ساله می‌خواهد با بیوهٔ سی و چند سالهٔ مصطفی سعید ازدواج کند، راوی به اینکه شاید حسنه نخواهد با او ازدواج کند، اعتراض می‌کند و محجوب به او می‌گوید «تو نظام زندگی در اینجا را نمی‌شناسی. زن از آنِ مرد است. مرد، مرد است حتّی اگر پیر و پاتال باشد.» (همان: ۹۶)

نگاه به زن در رمان *سووشون* متفاوت است. زری، شخصیّت برجستهٔ داستان دانشور زنی است که منفعل و ایستا نیست؛ بلکه پویاست و همه‌جا نقشی محوری دارد؛ در صورتی که زنان داستان طیّب صالح ضعیف و مغلوب هستند و نهایت ایستادگی حسنه همسر سودانی مصطفی سعید، در قبال مرد هفتاد ساله، قتل ود الرّییس و خودکشی است و این نهایت عجز زنانه در این داستان است.

۲-٤. مقاومت در هر دو رمان

اهداف مطالعات پسا استعماری از این قرارند: «مقاومت، دگرگونی، مخالفت، سرپیچی و سرانجام پایان‌دادن

به همهٔ شکل های سلطهٔ بینافرهنگی.» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۳۱) مستعمره در تلاش است به اصل و ریشهٔ بومی و فرهنگی خود بازگردد، امّا استعمارگر برای او تعاریف جدید فرهنگی به‌بار می آورد (ر.ک: ساداتی، ۱۳۸۸: ۴۵). مقاومت اصلی در رمان *سووشون* تنها در افعال شخصیّت یوسف پررنگ است؛ امّا در شخصیّت های دیگر ازجمله زری نیز می‌توان اشکال متفاوت مقاومت را دید.

به‌طور کلّی می توان گفت که در بحث ادبیّات پسااستعماری، گفتمان غالب در رمان *سووشون* حول محور مقاومت برضدّ استعمار می چرخد. سیمین دانشور در طول داستان ضمن نمایش جولان‌دادن استعمار در چپاول ایران و خودباختگی عدّه ای از مردم دربرابر آن، مقاومت یوسف و زری را به‌طور نمادین به‌نمایش گذاشته است.

یکی از مواردی که به‌نظر برسلر[1] برای تحلیل متن پسااستعماری باید به آن توجّه شود، این است که مستعمره در پایان متن خود را چگونه نشان می دهد؟ آیا تغییری در آن مشاهده می شود؟ (ر.ک: ۲۰۰۷: ۲۴۳-۲۴۴) پویایی شخصیّت راوی در *موسم هجرت به شمال* شاید پاسخ مناسبی برای این پرسش باشد: «اینجا سرزمین شعر و ممکن‌هاست و نام فرزند آرزوست. ویران می کنیم و می‌سازیم و آفتاب را دربرابر اراده‌مان به خضوع وادار می کنیم و فقر را به هر وسیله‌ای شکست خواهیم داد.» (صالح، ۱۳۹۰: ۱۰۸) در پایان داستان نیز تصمیم راوی که می‌خواست خود را در رودخانه غرق کند، تغییر کرد که این اتّفاق، تصدیق‌کنندهٔ تغییر نگرش راوی استعمارشده است: «رابطه‌ام با رودخانه چیز دیگری شد... فکر کردم اگر در این لحظه بمیرم، مثل کسی هستم که بدون اراده‌ای همان‌طور که متولّد شده، مرده است. من زندگی‌ام را بدون انتخابی گذرانده بودم و حالا تصمیم گرفتم زندگی را انتخاب کنم. زنده می‌مانم چون کارهایی هست که باید انجام دهم... .» (همان: ۱۵۸)

در رمان *سووشون* زری از کودکی در مدارس انگلیسی آموزش مستقیم ازخودبیگانگی و پذیرش فرهنگ غرب را می‌بیند. اگرچه او در کودکی پیرو بی‌چون و چرای استعمار است؛ امّا در بزرگ‌سالی به‌مثابهٔ همسر یوسف با راهنمایی‌ها و تلنگرهای او بیدار می‌شود و اوج این پویایی پس از مرگ یوسف و تصمیم او برای برپایی تشییع جنازهٔ اوست.

۳. نتیجه‌گیری

هدف اصلی ادبیّات پسااستعماری، مبارزه با تأثیرات منفی و به‌جامانده از استعمار است. استعمار با حضور خود، فرهنگ مستعمره را دست‌خوش تغییرات قرار می‌دهد و سعی در جایگزینی فرهنگ خود با فرهنگ بومی دارد. او

1. Charles Bressler

ارزش‌ها و هنجارهای سنّتی جامعهٔ استعمارشده را تحقیر کرده و در نابودی آن می‌کوشد؛ امّا مستعمره‌نشینان در تحقّق یا عدم تحقّق این خواسته‌ها و اهداف بی‌تأثیر نیستند. چنان‌که بسیاری از نویسندگان پسااستعماری خود به تغییرات خویش اقرار می‌کنند و معتقدند که هویّت فرهنگی جدید آن‌ها احتیاج به تعریف دارد. مقاومت دربرابر فشارها و هجوم فرهنگ بیگانه، پایبندی به سنّت‌ها و سعی در بازآفرینی و احیاء فرهنگ به حاشیه رانده‌شده ازجمله عواملی است که می‌تواند استعمار نو را به زانو درآورد.

با توجّه به بررسی های انجام‌شده براساس مفاهیم بنیادین نظریّهٔ پسااستعماری، دو رمان *سووشون* و *موسم هجرت به شمال* ازنظر برخورداری از برخی ویژگی‌ها و مفاهیم، مشترک و ازنظر برخی دیگر منحصربه‌فرد بودند؛ برای مثال مفاهیمی ازقبیل دیگری، اروپامحوری، تقلید، فرودست و زبان در هر دو رمان نمود یافته، امّا مفهومی چون جنسیت در رمان طیّب صالح به چالش کشیده شده است؛ ولی در رمان *سووشون* به این موضوع پرداخته نشده، درعوض مقاومت شخصیّت پسااستعماری در داستان سیمین دانشور بیشتر بازتاب یافته است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) طیّب صالح (زادهٔ ۱۲ ژوئیهٔ ۱۹۲۹؛ درگذشتهٔ ۱۷ فوریهٔ ۲۰۰۹)، ادیب سودانی و یکی از مشهورترین نویسندگان عرب در شمال سودان، در منطقهٔ مروی در روستای کرمکول به دنیا آمد. منتقدان وی را «نابغهٔ رمان عربی» نامیدند. او در بریتانیا، قطر و فرانسه زندگی کرد. در جوانی برای تکمیل مطالعات خود به خارطوم نقل رفت و سپس به انگلستان سفر کرد و در آنجا تحصیلات خود را ادامه داد. رمان ***موسم الهجرة إلى الشّمال*** یکی از صد رمان برتر دنیا است. این رمان نخستین‌بار در اواخر دهه ۱۹۶۰ در بیروت منتشر شد. در سال ۲۰۰۱ آکادمی عرب در دمشق، کتاب او را به‌مثابهٔ «بهترین رمان عرب قرن بیستم» شناخت. وی سه رمان و چند مجموعه‌داستان کوتاه را منتشر کرد. رمان او *عروس الزّین* در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ در لیبی به نمایشنامه تبدیل شد.

(۲) سیمین دانشور (زادهٔ ۸اردیبهشت ۱۳۰۰ در شیراز؛ درگذشتهٔ ۱۸ اسفند سال ۱۳۹۰ خورشیدی در تهران) نویسنده و مترجم و نخستین زن ایرانی است که به‌طور حرفه‌ای در زبان فارسی داستان نوشت. اندکی پیش از مرگ آل‌احمد در سال ۱۳۴۸، رمان سَووشون را منتشر کرد که مهم‌ترین اثر او و ازجمله پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر است. *سووشون*، نثری ساده دارد و به هفده زبان ترجمه شده و دربارهٔ رخدادهای زمان رضاشاه است. دانشور، همراه همسرش جلال آل‌احمد، عضو کانون نویسندگان ایران بود. از سیمین دانشور همواره به‌مثابهٔ جریانی پیشرو و خالق آثار کم‌نظیر در ادبیات داستانی ایران نام می‌برند.

(۳) آیرونی از واژهٔ یونانی "Eironeia" گرفته شده و به‌معنای ریا و خلاف واقع نشان‌دادن است. شگردی است که گوینده یا نویسنده به کلام یا آنچه نوشته یا دیده می‌شود معنایی متضاد یا وارونه می‌بخشد و در آن دریافتی طنزآمیز وجود دارد.

منابع

باغجری، کمال و شهریار نیازی (۱۳۹۴). خوانش پسااستعماری رمان موسم هجرت به شمال اثر طیّب صالح. *مجلّهٔ ادب عربی*، *۷* (۱)، ۶۱-۸۶

تفرشی مطلق، لیلا (۱۳۸۹). مطالعات پسااستعماری در ادبیّات مهاجرت. *فصلنامهٔ علوم سیاسی*، (۱۰)، ۲۱۱-۲۲۲.

دانشور، سیمین (۱۳۴۹). *سووشون*. تهران: خوارزمی.

ساداتی، سیّد شهاب‌الدّین (۱۳۸۸). رمان عطر سنبل عطر کاج از دیدگاه پسااستعماری. *نافه*، ۹ (۴۰)، ۴۴-۴۸.

سعید، ادوارد (۱۳۸۶). *شرق‌شناسی*. ترجمهٔ لطفعلی خنجی. چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.

شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریّه و نقد پسااستعماری*. زیر نظر فرزان سجودی. تهران: علم.

صالح، طیب (۱۳۹۰). *موسم هجرت به شمال*. ترجمهٔ رضا عامری. چاپ اوّل، تهران: چشمه.

طرابیشی، جورج (۱۹۹۷). *شرق و غرب: رجوله وأنوثه*. الطّبعة الرّابعة، بیروت: دار الطّلیعة.

فرزانه دهکردی، جلال؛ سیّدرضا موسوی و رامین فرهادی (۱۳۹۱). *مطالعات پسااستعماری*. تهران: دانشگاه امام صادق.

کلیگز، مری (۱۳۸۸). *درسنامهٔ نظریّهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور؛ لاله دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.

ناظمیان، رضا (۱۳۸۷). *متون نظم و نثر معاصر ۲*. تهران: دانشگاه پیام نور.

References

Abdul Jabbar, Wisam Khalid (2012). The Mimetic Discourse in Tayeb Salih's season of Migration to the North. *Rocky Mountain Review*, University of Alberta, 66, Special Issue: Border Crossing, 130-143.

Bressler, Charles (2007). *Literary Criticism*. Prentice hall, New Jersey.

Green, Keith & Jill Lebihan (1997). *Critical Literary Theory & practice*. Routledge.

Schwarz Henry & Sangeeta Ray (2000). *Postcolonial studies*. Blackwell publishing.

Tyson, Lois (2006). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. Routledge, Second edition.

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۵۹-۸۰

خطاب نقدي للرّوايتين *موسم الهجرة إلى الشّمال* لطيّب صالح و*سووشون* لسيمين دانشور في ضوء قراءة ما بعد الاستعمارية (دراسة مقارنة)

مجيد صالح بک[۱]
أستاذ مشارک في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة العلّامة الطّباطبائي، طهران، إيران
زهرا سلطاني[۲]
ماجستيرة في فرع الأدب المقارن جامعة العلّامة الطّباطبائي، طهران، إيران
زينب دهقاني[۳]
ماجستيرة في فرع الأدب المقارن جامعة العلّامة الطّباطبائي، طهران، إيران

الوصول: ۱۴۴۰/۵/۱۹ **القبول:** ۱۴۴۰/۹/۸

الملخّص

تريد قراءة ما بعد الاستعمارية الّتي اعقبت النّظرة الشّكلانية أن تقوم بالكشف عن الضّغوط الّتي مارستها الإمبريالية والإستعمار أثناء حكمهما بالحديد والنّار. لم يمارس الاستعمار ضغوطه عن طريق العنصريّة والدّكتاتوريّة فحسب بل مارسها أيضاً عبر الأدب والفن ووسائل الإعلام. ردود الفعل الّتي اثيرت تجاه الاستعمار لم تسر على وتيرة واحدة كما أنّ للاستعمار أساليبه الخاصّة في كلّ منطقة من مناطق العالم. نريد في هذا البحث ومن خلال دراسة مقارنة لروايتي *موسم الهجرة إلى الشّمال* للكاتب السّوداني طيّب صالح و *سووشون* للكاتبة الايرانيّة سيمين دانشور رصد اصداء الاستعمار في الرّوايتين وفي ضوء قراة ما بعد الاستعمارية .وممّا تمّ استنتاجه عبر دراستنا للرّوايتين أن كلا المجتمعين الإيراني والسّوداني تأثّر بالاستعمار الانجليزي. والفارق بينهما حسب الرّوايتين المدروستين في هذا البحث، أنّ في رواية طيّب صالح انعكست آثار الاستعمار بصورة واضحة لا غبار عليها بينما في رواية دانشور تغلغلت الثّقافة الغربيّة في حياة الايرانيين خلسة وبدون إثارة الضّجة. والقاسم المشترك بين المجتمعين اللّذين شهدا الاستعمار هو وقوفهما في وجه الأجانب. أن «زري» في رواية دانشور و «مصطفى» في رواية طيّب صالح هما من النّماذج البارزة من الشّخصيات المثيرة للاهتمام للدّراسات ما بعد الاستعمارية في الرّوايتين. إنّ المحاكاة للثّقافة الغربيّة والتبعية لاوروبا والتمييز العنصري وقضايا الجنس... من أهمّ العناصر الّتي درسناها في الرّوايتين بقراءة ما بعد الاستعمارية.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، خطاب ما بعد الاستعمارية، الامبريالية، *سووشون*، *موسم الهجرة إلى الشّمال*.

۱. العنوان الإلكتروني: msalehbek@gmail.com
۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: z_soltani1988@yahoo.com
۳. العنوان الإلكتروني: zidehghani2000@gmail.com

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۸۱-۱۰۲

تاریخ ادبیّات‌نویسی تطبیقی فارسی و عربی براساس الگوی انواع ادبی

اسماعیل علی‌پور[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

عباس نیک‌بخت[۲]

استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

مریم شعبانزاده[۳]

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۴ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

پژوهش حاضر، پیشنهادهایی برای نگارش «تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی» براساس «الگوی انواع ادبی» است. نوشتار پیش رو آن دسته از گونه‌های ادبیّات فارسی و عربی را که می‌توانند در نگارش تاریخ ادبیات تطبیقی مورد مطالعه باشند را نشان داده است. پژوهش حاضر به‌دنبال یافتن معیارهایی برای تفکیک و طبقه‌بندی انواع ادبی در ادبیّات فارسی و عربی است که قابلیّت بررسی تطبیقی در درون یک بافت تاریخی را داشته باشند. این جستار ازلحاظ داشتن رویکرد تطبیقی در بررسی سیر تحوّل تاریخی انواع ادبی فارسی و عربی، متمایز است. یافته‌های پژوهش پیش رو نشان می‌دهد که انواع ادبی قابل طرح در این حوزه را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: «انواع ادبی مشترک» و «انواع ادبی موازی». گروه نخست، آن‌هایی هستند که از جهاتی اصالت و ریشهٔ فارسی یا عربی دارند و گروه دوم، انواع ادبی‌ای که یا درون‌مایه‌شان جزء مسائل عامّ بشری است یا اینکه از انواع ادبی وارداتی غربی - اروپایی به حوزهٔ ادبیات فارسی و عربی به‌شمار می‌روند.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، تاریخ ادبیّات‌نویسی، نظریّهٔ انواع ادبی.

۱. رایانامه: esmaeilalipoor@yahoo.com

۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: nikbakht_abbas@yahoo.com

۳. رایانامه: shabanzadeh_m@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

پژوهش پیرامون انواع ادبی[1] یکی از حوزه‌های پژوهشی در ادبیّات تطبیقی و نیز از شیوه‌های روشمند تاریخ ادبیّات‌نگاری است. نگارش تاریخ ادبیّات‌های فراملّی با «رویکرد تطبیقی» می‌تواند براساس الگوهای مختلفی صورت گیرد؛ یکی از این‌ها که کاربردی‌تر به‌نظر می‌رسد، «الگوی انواع ادبی» است. باوجود اینکه بررسی تطبیقی انواع ادبی، از موضوعات مورد مطالعه در ادبیّات تطبیقی است، امّا دلیل طرح مسئلهٔ پژوهش این است که وقتی می‌توان با معیارهای خاصّی به سراغ طبقه‌بندی‌های مشابهی از انواع ادبی در زبان‌های متفاوت رفت که قابلیّت‌های بررسی تطبیقی در سنّت‌های ادبی جداگانه را داشته باشند؛ واکاوی ویژگی‌ها در فرایند دگردیسی انواع ادبی، بر پژوهش‌های بینامتنی استوار و براساس دوره‌بندی‌های تاریخی مشخصّی انجام شود؛ همچنین بررسی‌های گونه‌های ادبی برمبنای تأثیر و تأثّر متقابل با فرامتن‌ها تجزیه و تحلیل شود، آنگاه می‌توان گفت که بررسی تطبیقی انواع ادبی به حوزهٔ تاریخ ادبیّات تطبیقی وارد شده است.

رویکرد تطبیقی در تاریخ ادبیّات‌نگاری براساس الگوی انواع ادبی در نخستین گام برآن است تا اصول و معیارهایی برای نگارش این‌گونه تاریخ ادبیّات‌ها بیان کند. در گام بعدی، ضمن طرح مسئلهٔ تفکیک و طبقه‌بندی گونه‌ها و زیرگونه‌ها، انواع ادبی قابل بررسی در تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی به دو دستهٔ «گونه‌های ادبی مشترک» و «گونه‌های ادبی موازی» تقسیم می‌شود.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

رویکردهایی که تاکنون در نگارش تاریخ ادبیّات‌های فارسی و عربی به‌کار گرفته شده، مربوط به بررسی مسائل تاریخ ادبیّات ملّی بوده است. رویکرد تازه‌ای که در نوشتار حاضر، معرّفی و پیشنهاد می‌شود، «رویکرد تطبیقی» براساس الگوی انواع ادبی (نظریّهٔ ژانرها) است که هدف آن نگارش تاریخ ادبیّات فراملّی است؛ تاریخ ادبیّاتی که یک سوی آن به جانب ادبیّات ملّی معطوف است و سوی دیگرش به ادبیّات ملّتی دیگر؛ مانند تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی - عربی. تاریخ ادبیّات تطبیقی، حلقه‌ای است که تاریخ ادبیّات‌های ملّی را به تاریخ ادبیّات جهانی می‌پیوندد؛ بنابراین با نگارش تاریخ ادبیّات‌های تطبیقی، ادبیّات‌های ملّی را می‌توان به حوزهٔ ادبیّات جهانی وارد و یا حدّاقل معرّفی کرد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- این شیوهٔ تاریخ ادبیّات‌نگاری، براساس الگوی انواع ادبی چه فوایدی خواهد داشت؟

1. Genres

- چه معیارهایی برای بررسی تاریخی - تطبیقی انواع ادبی فارسی و عربی وجود دارد؟
- کدام دسته از انواع ادبی در ادبیّات فارسی و عربی می‌توانند موضوع مورد مطالعه در نگارش تاریخ ادبیّات تطبیقی باشند؟
- این انواع ادبی را چگونه می‌توان تعریف و طبقه‌بندی کرد؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

تاریخ ادبیّات‌نگاری با رویکرد تطبیقی در زبان‌های اروپایی بی‌سابقه نیست. نخستین تألیفات تاریخ ادبیّات‌های تطبیقی به اواخر نیمهٔ اوّل قرن بیستم مربوط می‌شود. ابتدا آوئر باخ[1] (۱۹۴۶) در کتاب محاکات[2]، تاریخ رئالیسم از هومر[3] تا جویس[4] را آورده است؛ سپس رابرت کریتوس (۱۹۴۸) کتاب *ادبیّات اروپایی و قرون وسطای لاتینی*[5] را نوشت؛ افزون بر این‌ها، پژوهش‌های دیگری در نیمهٔ دوم قرن بیستم درزمینهٔ تاریخ ادبیّات تطبیقی (تاریخ‌نگاری ادبی با رویکرد تطبیقی) انجام شده است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: م. واجدا[6] (۱۹۸۲)؛ گاربِر[7] (۱۹۸۸)؛ گیلسپی[8] (۱۹۹۴) و مورتی[9] (۱۸۰۰- ۱۹۰۰ م.) (ر.ک: شورل، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۸).

دیوید دمراش[10] (۲۰۰۳) در بخشی از فصل نخست کتاب *شیوهٔ خواندن ادبیّات جهان*[11] باعنوان «ادبیّات چیست؟» ارتباط انواع ادبی در نزد ملل مختلف را بررسی کرده است. در فصل دوم کتاب نیز به مطالعهٔ سیر تحوّل گونهٔ حماسه می‌پردازد؛ موضوعاتی از قبیل پیوند ادبیّات شفاهی با حماسه و چگونگی ارتباط خدایان و انسان در این گونهٔ ادبی مورد بررسی شده است.

هرمان اته (۱۳۳۷) نخستین تاریخ ادبیّات را در حوزهٔ ادبیّات فارسی نگاشته است که برمبنای سیر تحوّل انواع ادبی طراحی و تدوین شده است. یان ریپکا و همکاران (۱۳۵۴) دو مؤلّفهٔ دوره‌بندی تاریخی و انواع ادبی را مبنای نگارش قرار داده‌اند. زرقانی (۱۳۸۸) مبنای نگارش اثر خویش را براساس دگردیسی گونه‌های ادبی تا میانهٔ قرن پنجم هجری نهاده است؛ همچنین زرقانی (۱۳۹۴) و (۱۳۹۵) در بررسی دوره‌بندی‌های

1. Erich Auerbach
2. Mimesis
3. Homer
4. James Augustine Aloysius Joyce (James Joyce)
5. European Literature and the Latin Middle Ages, Ernest Robert Critus
6. Les genres en vers des Lumières au romantisme, György M. Vajda
7. Romantic Irony, Frederick Garber
8. Romantic Drama, Gerald Gillespie
9. Atlas of the European Novel (1800- 1900), Franco Moretti
10. David Damrosch
11. How to read world literature

تاریخی مورد نظر، «رویکرد ژانری» را مبنای کار خویش قرار داده است.

ویژگی متمایز نوشتار پیش رو نسبت به پژوهش‌های انجام‌شده در این است که «رویکرد تطبیقی» را در نگارش تاریخ ادبیّات‌های فراملّی فارسی و عربی معرّفی می‌کند؛ همچنین معیارهای نگارش این‌گونه تاریخ ادبیّات‌ها را براساس الگوی انواع ادبی بیان می‌نماید و در آخرین مرحله، انواع ادبی فارسی و عربی را که قابلیّت بررسی تاریخی – تطبیقی دارند، در دو گروه «گونه‌های مشترک» و «گونه‌های موازی» رده‌بندی می‌کند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

نوشتار حاضر براساس روش پژوهش مکتب فرانسوی ادبیّات تطبیقی انجام شده است؛ زیرا سه شرط اساسی پژوهش‌های تطبیقی براساس این مکتب – که عبارت‌اند از: ارتباط و پیوند تاریخی، مسئلهٔ تأثیر و تأثّر و تفاوت زبانی – در بررسی‌های تطبیقی تاریخ ادبیّات فارسی و عربی وجود دارد. در مواردی نیز که به‌جای تأثیر و تأثّر، اصل مشابهت جایگزین می‌شود، رویکردهای جدید این مکتب مدّ نظر قرار داده شده است (ر.ک: برونل[1] و همکاران، ۱۹۹۶: ۱۷۲).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

انواع ادبی ازنظر دایرهٔ شمول و فراگیربودن به دو نوع ملّی و فراملّی قابل تقسیم هستند. برخی گونه‌ها و زیرگونه‌ها خصلتی جهان‌شمول دارند؛ یعنی بین همه یا بیشتر ملّت‌ها مشترک هستند، مانند گونهٔ غنائی و برخی دیگر، گونه‌های خاص در یک ادبیّات ملّی یا ادبیّات دو یا چند ملّت هستند که دارای پیشینهٔ روابط تاریخی و ادبی مشترک هستند. ادبیّات فارسی و عربی اشتراکات بسیاری در حوزهٔ انواع ادبی دارند؛ هم در گونه‌های کلاسیک به‌خاطر پیشینهٔ ارتباطات سیاسی، دینی، زبانی و ادبی و هم در گونه‌های مدرن و معاصر به‌واسطهٔ برخورد هم‌زمان با ادبیّات غربی – اروپایی. بررسی این گونه‌ها در قالب تاریخ ادبیّات، نیازمند به‌کارگیری رویکرد تازه‌ای در تاریخ ادبیّات‌نگاری به‌نام رویکرد تطبیقی است که فوایدی برای هردو سوی رابطه (ادبیّات فارسی و عربی) خواهد داشت.

۲-۱. مزیت‌های تاریخ ادبیّات تطبیقی بر پایهٔ الگوی انواع ادبی

روابط بینامتنی انواع ادبی دوسویه است؛ یعنی یک سوی رابطه به ادبیّات ملّی وابسته است و سوی دیگر آن را باید در بیرون از مرزهای ادبیّات ملّی جستجو کرد؛ برای مثال، سویهٔ بیرونی نمایش‌نامه و رمان پیکارسک[2] فرانسه تحت تأثیر مستقیم آثار مشابه اسپانیایی است (ر.ک: ژون، ۱۳۹۰: ۱۱)؛ بنابراین بدون درک جانب

1. Pierre Brunel
2. Picaresque Novel

دیگر برخی انواع ادبی که ریشه در بیرون مرزهای ادبیّات ملّی دارد، نمی‌توان به تصویر روشنی از پیشینهٔ پیدایش و تحوّل گونه‌ها – که از ملزومات پژوهش در این حوزه است – دست یافت.

بررسی تطبیقی انواع ادبی مشترک در جریان سیر تحوّل تاریخی، پژوهشگر را به سرچشمهٔ اصلی گونهٔ ادبی هدایت خواهد کرد. فایدهٔ دیگری که این گونه پژوهش‌ها خواهد داشت، روشن‌شدن این مسئله است که آیا انواع ادبی مشابه در سنّت‌های ادبی مختلف، ویژگی‌های مشابهی دارند؟ در صورتی که پاسخ مثبت باشد، این شباهت‌ها در کدام‌یک از ابعاد نوع ادبی نمود بیشتری دارد؛ شباهت‌ها بیشتر مربوط به ساختار و فرم بیرونی گونهٔ ادبی است؛ همسانی‌ها در بُعد درون‌مایه و مؤلّفه‌های محتوایی گونهٔ ادبی غلبه دارد یا ترکیبی از هردو است؟ اگر پاسخ منفی است، تفاوت انواع ادبی مشابه در چه مواردی است و این ناهمسانی‌ها از چه عواملی مایه می‌گیرد؟ مسئلهٔ دیگری که در این گونه پژوهش‌ها می‌توان پاسخی برای آن یافت، بررسی رابطهٔ گونه‌های مشابه با دوره‌های تاریخ ادبی است. به این صورت که برای مثال اگر در یک دوره از تاریخ ادبیّات عربی، گونه‌ای غالب است، آیا در دورهٔ هم‌زمان با آن در تاریخ ادبیّات فارسی هم غلبه با همان نوع ادبی است یا خیر؟

۲-۲. معیارهای بررسی تاریخی – تطبیقی انواع ادبی

ملاک تعیین و تفکیک انواع ادبی، ویژگی‌های برجسته و غالب مشترک در مجموعه‌ای از آثار ادبی است؛ از این‌رو، نخستین معیار بررسی تطبیقی انواع ادبی تعیین نوع یا زیرنوع ادبی مشخّصی در ادبیّات دو زبان برای سنجش است؛ یعنی شناسایی گونه‌های مشابه و طبقه‌بندی آن‌ها. با انتخاب یک نوع ادبی مشخّص به‌مثابهٔ مسئلهٔ اصلی پژوهش، کلّ پژوهش به همان معطوف خواهد شد و انواع ادبی دیگر خود به خود به حاشیه رانده می‌شوند.

دومین معیار، بررسی خاستگاه و زمینه‌های تکوین و تحوّل گونه‌های مشابه در قلمروهای ادبی متفاوت است که بر روی هم عوامل فرامتنی نامیده می‌شود. از این چشم‌انداز، فرامتن عبارت است از «مجموعهٔ سازه‌هایی که بیرون از متن قرار دارند و با متن رابطهٔ تناظری[1] برقرار می‌کنند. این سازه‌ها ممکن است تاریخی (فرامتن تاریخی)، جغرافیایی (فرامتن جغرافیایی)، ایدئولوژیکی (فرامتن ایدئولوژیکی)، سیاسی (فرامتن سیاسی)، اقتصادی (فرامتن اقتصادی)، فرهنگی (فرامتن فرهنگی)، مربوط به وضعیّت زبان (فرامتن زبانی) یا موارد دیگر باشد» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۴۵۳).

پژوهش تطبیقی انواع ادبی هنگامی شکل تاریخ ادبی به‌خود می‌گیرد که نگرش تاریخی داشته باشد؛ یعنی سیر تحوّل تاریخی یک نوع ادبی در سنّت‌های زبانی جداگانه‌ای در فرایند پیدایش، نمو، شکوفایی،

دگردیسی و سرانجام بازتولید یا نابودی آن نوع، بررسی شود؛ در این صورت، هم بازهٔ زمانی و هم نمونه‌های مورد مطالعه، آن‌قدر هست که اطلاق عنوان «تاریخ ادبیّات تطبیقی براساس الگوی انواع ادبی» مورد پذیرش خواهد بود.

معیار سوم، بررسی روابط بینامتنی یک گونهٔ ادبی با گونه‌های ملّی و بومی از یک‌سو و گونه‌های فراملّی یا غیر بومی ازسوی دیگر است که می‌تواند به شیوهٔ هم‌زمانی و درزمانی انجام شود؛ یعنی بررسی تعاملات متنی یک گونه با گونه‌های ملّی و فراملّی در یک دورهٔ زمانی مشخّص از یک طرف و همین شکل بررسی در طول دوره‌های مختلف تاریخ ادبی از جانب دیگر. تودوروف و برانگ[1] با طرح پرسشی اساسی به این زمینه وارد می‌شوند: «ژانرها از کجا می‌آیند؟ پاسخ کاملاً ساده است: از ژانرهای دیگر. یک نوع ادبی جدید به‌واسطهٔ [قاعده‌های] «وارونگی، جانشین‌سازی و ترکیب» همیشه، گشتاری از یک یا چندین نوع ادبی پیشین است» (۱۹۷۶: ۱۶۱)؛ امّا آیا این «ژانرهای دیگر» همواره درون ادبیّات ملّی هستند؟ خیر. انواع ادبی به‌مثابهٔ دایره‌های متداخلی هستند که هم از ژانرهای ادبیّات ملّی مایه می‌گیرند و هم از گونه‌های ادبیّات فراملّی؛ به‌ویژه ملّت‌هایی که بنا به دلایلی ازقبیل ارتباط‌های زبانی، فرهنگی، سیاسی، دینی و... یا به‌حکم هم‌جواری، پیوندهای دیرینه‌ای داشته‌اند.

چهارمین معیار، پژوهش در مؤلّفه‌های متنی است. این مرحله می‌تواند در دو بخش ویژگی‌های معطوف به «فرم بیرونی» که شامل قالب/های ارائهٔ نوع ادبی و تمهیدات بلاغی به‌کاررفته در آن است و ویژگی‌های معطوف به «درون‌مایه» که مشتمل بر موضوع، محتوا و هدف غایی (کارکرد) گونهٔ ادبی است، مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

پژوهش‌های تاریخی – تطبیقی انواع ادبی، پژوهش‌های دوبعدی هستند. یک بعد آن‌ها مقایسهٔ شرایط و زمینه‌های ورود یا پیدایش و تحوّلات مربوط به گونهٔ ادبی در بافت تاریخی است که بررسی‌های تطبیقی فرامتنی نامیده می‌شود. بُعد دیگر پژوهش، بررسی‌های متنی است. *نظریّهٔ ژانر*، مجموع طبقه‌بندی‌های منابع ادبی حوزهٔ اسلامی [= فارسی و عربی] در مورد انواع ادبی را در سه گروه «فرم بیرونی»، «درون‌مایه – کارکرد» و «فرم بیرونی، درون‌مایه و کارکرد» جای می‌دهد (ر.ک: زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۶۵). با توجّه به اینکه طبقه‌بندی یادشده براساس «منابع ادبی حوزهٔ اسلامی» طرّاحی شده است و گونه‌های ادبیّات فارسی و عربی را باهم پوشش می‌دهد، همین الگو را می‌توان مبنای بررسی‌های متنی انواع ادبی تطبیقی با نگرش تاریخی قرار داد.

1. Tzvetan Todorov & Richard M. Berrong

در این‌گونه پژوهش‌ها با وجود همسانی‌هایی که هست، تنها اصل بر بررسی و بیان شباهت‌ها نیست؛ بلکه توصیف و تحلیل تفاوت‌ها در عین تشابهات، موجودیّت و ماهیّت واقعی گونهٔ ادبی را در هردو سوی پژوهش ترسیم خواهد کرد. در این صورت شباهت‌ها و اختلافات براساس یکی از این حالت‌ها خواهد بود: ممکن است این گونه‌ها، فرم بیرونی واحد و درون‌مایه و کارکرد یکسان یا مشابهی داشته باشند؛ ازنظر فرم بیرونی، مختلف ولی درون‌مایه و کارکردشان مشترک باشد؛ یا اینکه در قالب و فرم بیرونی واحدی عرضه شده باشند، منتها درون‌مایه و کارکردشان با یکدیگر متفاوت باشد.

معیار پنجم، تعیین بازهٔ زمانی مورد مطالعه است. در این مورد پژوهشگر می‌تواند دامنهٔ پژوهش دربارهٔ یک نوع/زیرنوع ادبی را به‌اندازهٔ کلّ تحوّلاتی که پشت سر گذاشته است، درنظر بگیرد؛ مانند نگارش تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی با محوریّت گونهٔ تعلیمی یا نمایشی؛ بررسی تاریخی - تطبیقی غزل فارسی و عربی؛ سیر تحوّل رمان فارسی و عربی. تنها به یکی از مراحل تحوّل نوع، ازقبیل پیدایش، گسترش، شکوفایی و... بپردازد؛ برای مثال، بررسی تطبیقی دوران رونق طنز اجتماعی در ادبیّات فارسی و عربی؛ عصر افول شعر ستایشی فارسی و عربی. یا اینکه بررسی‌های گونهٔ ادبی را به یک دورهٔ تاریخ ادبی خاص محدود کند؛ مانند بررسی تطبیقی گونهٔ عرفانی عصر مغولی در ادبیّات فارسی و عربی؛ بررسی تطبیقی «مدایح نبوی» فارسی و عربی در دورهٔ صفویه و عثمانی (قرن دهم تا سیزدهم هجری قمری). از این چشم‌انداز، گونه‌های ادبیّات فارسی و عربی که قابلیّت بررسی تاریخی - تطبیقی را دارند به دو دستهٔ گونه‌های مشترک و موازی تقسیم شده است.

۲- ۳. رده‌بندی انواع ادبی تطبیقی

۲-۳-۱. انواع ادبی مشترک

هنگام بررسی گونه‌های ادبی در سطح فراملّی، دو گونه از انواع ادبی به‌چشم می‌خورد: «گونه‌های خاص» و «گونه‌های موازی». برخی از گونه‌های خاص، از حوزهٔ ادبیّات ملّی خود خارج نشده‌اند؛ مانند «الأراجیز» (سروده‌های کوتاه در بحر رجز) و «الرّاعویات» (شعرهای چوپانی: سروده‌هایی که پیرامون زندگی بادیه‌نشینی عرب به‌وجود آمده و دربارهٔ راعی و رمه‌اش سروده شده‌اند). این گونه‌های خاص که در دورهٔ راشدی و اموی در ادبیّات عربی جریان داشته‌اند، از آن‌ها باعنوان «**فنون شعریّة خاصّة**» یاد شده است (ر.ک: الفاخوری، ۱۳۸۷: ۳۱۰- ۳۱۴)؛ همچنین گونهٔ حماسی در ادبیّات فارسی که نتوانسته به حوزهٔ ادبیّات عربی وارد شود، امّا گونه‌هایی هم هستند که بر گونه‌های ادبیّات ملّی دیگر تأثیر گذاشته‌اند. این گونه‌ها را که از محدودهٔ ادبیّات ملّی خود فراتر رفته و به حیطهٔ انواع ادبی زبان یا ملّتی دیگر وارد شده‌اند، به اعتبار اینکه در

قلمرو ادبیّات هر دو طرف رابطه حضور دارند، «گونه‌های مشترک» نامیده می‌شوند.

انواع ادبی در ادبیّات هر ملّتی براساس ویژگی‌های مشترک مجموعه‌ای از متن‌های ادبی، تفکیک و طبقه‌بندی می‌شوند. اگر این ویژگی‌های مشترک در مجموعهٔ آثار ادبیّات ملّتی دیگر هم باشد، با پدیدهٔ گونه‌های مشترک روبه‌رو هستیم که می‌تواند از موضوعات مورد مطالعه در حوزهٔ انواع ادبی تطبیقی باشد. انواع ادبی پدیده‌هایی مستقل و به‌دوراز زمینه‌های تاریخی خود نیستند، لذا آن‌ها را باید به‌مثابهٔ کلیّت اندام‌وار زیستی و زنده‌ای درنظر گرفت که مجموعهٔ اجزای آن در هر دوره، شرایط زیست‌محیطی خاصّی داشته‌اند. زیست‌بوم‌های برخی از انواع ادبی گاه فراتر از قلمرو ادبیّات ملّی است؛ اینجاست که گونه‌های مشترک، به قلمرو تاریخ ادبیّات تطبیقی وارد می‌شوند.

از یونان باستان تا اروپای قرن هفدهم میلادی (از سیسرو[1] تا درایدن[2]) طبقه‌بندی‌های متنوّعی از گونه‌های اصلی ارائه شده است (ر.ک: فولر[3]، ۱۹۷۹: ۱۰۳) که معیار این طبقه‌بندی‌ها ترکیبی از ویژگی‌های بیرونی و درونی مجموعه آثار ذیل یک نوع یا زیرنوع ادبی است. حتّی تقسیم‌بندی ارسطو[4] (۱۳۳۷) در مورد انواع شعر که براساس معیارهای سه‌گانهٔ «موضوع، وسایل و شیوهٔ محاکات» طرّاحی شده است، بر بنیاد درون‌مایه (موضوع محاکات) و جنبه‌های بیرونی (وسایل و شیوهٔ محاکات) استوار است.

در ادبیّات فارسی و عربی، دو نوع طبقه‌بندی از انواع ادبی وجود دارد که شباهت زیادی به یکدیگر دارند به‌گونه‌ای که می‌توان از جهاتی آن‌ها را جزء گونه‌های مشترک درنظر گرفت. نخست، طبقه‌بندی سروده‌ها براساس فرم بیرونی است. تقسیم‌بندی‌هایی که بر مبنای «قالب»های شعری مثل قصیده، غزل، رباعی، دوبیتی (الدّوبیتات در عربی) صورت گرفته و به‌همین ترتیب نیز نام‌گذاری شده‌اند، در این دسته جای می‌گیرند. در این قبیل موارد، نام‌گذاری نوع ادبی براساس فرم بیرونی (قالب) صورت می‌گیرد؛ امّا حقیقت امر این است که وقتی از گونه‌ای مثل غزل یا قطعه سخن به‌میان می‌آید، منظور نوع ادبی‌ای است که در بیشتر «ویژگی‌های شش‌گانه رده‌بندی ژانر» (فرم، محتوا، کارکرد، انگیزهٔ سرودن/ نوشتن، مخاطب اوّلیّه و نسبت با واقعیّت) (ر.ک: زرقانی و زرقانی، ۱۳۹۶: ۳۹– ۴۲) با قصیده متفاوت است و به‌همین اعتبار می‌توان آن را به‌مثابهٔ نوع ادبی جداگانه‌ای رده‌بندی کرد؛ برای مثال، تمایز قصیده با غزل – هنگامی که به‌منزلهٔ گونهٔ ادبی مطرح می‌شوند – تنها در فرم بیرونی (شمار بیت‌ها و نحوهٔ چینش قافیه) نیست؛ بلکه غزل، فرمی نو با انگیزهٔ متفاوت در سرودن است که محتوای تازه‌ای را عرضه می‌کند، کارکرد جدیدی دارد و طبقهٔ مخاطبان

1. Marcus Tullius Cicero
2. John Dryden
3. Alastair Fowler
4. Aristotle

خاصّی را پوشش می‌دهد. نام‌گذاری انواع ادبی براساس فرم را از این جهت می‌توان پذیرفت که نام‌گذاری براساس محتوا و کارکرد هم پذیرفتنی است؛ مانند گونهٔ ستایش (مدح)، نکوهش (هجو)، مرثیه، حبسیه و... . در این موارد نیز، ارائهٔ «محتوا»ی ستایشی یا رثای فرد ازدنیارفته، به‌تنهایی عامل تعیین‌کنندهٔ گونهٔ ادبی نیست؛ بلکه مؤلّفه‌های دیگری نیز از شش‌گانه‌های یادشده در رده‌بندی آن‌ها به‌مثابهٔ نوع ادبی دخیل هستند.

دوم رده‌بندی انواع شعر بر مبنای «اغراض» شعری مانند مدح، مرثیه، حبسیه، هجو، هزل، طنز و... است. این تقسیم‌بندی معطوف به ویژگی‌های درون‌مایگی مجموعه‌های مستقلّی از سروده‌هاست. برای موارد دیگر که نام‌گذاری‌های مشخّصی ندارند یا طبقه‌بندی نشده‌اند، می‌توان «عنصر غالب[1]» را به‌مثابهٔ معیار شناسایی انواع ادبی مشابه درنظر گرفت؛ به‌ویژه دربارهٔ نثر.

به‌طبع انواع ادبی در فرایند انتقالشان به ادبیّات ملّی دیگر، به‌مثابهٔ گونه‌ای غیر بومی دچار تحوّلاتی خواهند شد تا قدرت سازگاری با محیط جدید را به‌دست آورند و همچنان بتوانند به حیات ادبی خود ادامه دهند. این تغییرات از یک‌سو، بسته به متغیّرهای سه‌گانهٔ زبان، زمان و مکان و از سوی دیگر برمبنای شاخص‌هایی چون سنّت ادبی، مخاطبان و هدف غایی (کارکرد) گونهٔ ادبی متفاوت خواهد بود. در مورد انواع ادبی مشترک، مشخّص‌کردن خاستگاه گونهٔ ادبی، عوامل انتقال، مسیرهای انتقال، کانون‌های ادبی پذیرش و گسترش نوع ادبی و تحوّلاتی که در جامعهٔ ادبی مقصد پذیرفته است، می‌توانند از موضوعات مورد مطالعه در بررسی تاریخی - تطبیقی گونه‌های مشترک باشند.

هنگامی که مقولهٔ «انواع ادبی مشترک» مطرح می‌شود، بحث «اصالت انواع ادبی» پیش می‌آید. منظور از اصالت گونهٔ ادبی در نوشتار حاضر، این است که در انواع ادبی مشترک، اصل و ریشهٔ نوع ادبی مورد مطالعه به کدام حوزهٔ زبانی - ادبی متعلّق است. دربارهٔ اصالت گونه‌های تطبیقی در ادبیّات فارسی و عربی، سه نوع رابطهٔ گونه قابل طرح است: نخست گونه‌هایی با «اصالت عربی» است. این انواع ادبی، سرچشمهٔ عربی دارند و بیشتر از اوایل دورهٔ اسلامی به‌بعد وارد قلمرو ادبیّات فارسی شده‌اند. دوم، گونه‌های با «اصالت فارسی» است که به حوزهٔ ادبیّات عربی راه یافته‌اند. سومین مورد - که بیشتر در حوزهٔ ادبیّات معاصر جای می‌گیرد - گونه‌های با «اصالت غربی - اروپایی» است که به دایرهٔ ادبیّات فارسی و عربی وارد شده‌اند.

۲-۳-۱-۱. انواع ادبی با اصالت عربی

۲-۳-۱-۱-۱. گونه‌های ادبی منثور

واردات انواع ادبی از عربی به فارسی یا در حوزهٔ فرم بیرونی است؛ یا درزمینهٔ درون‌مایه و کارکرد یا ترکیبی از هردو مورد. اگر مورّخ ادبیّات تطبیقی قصد نگارش تاریخ ادبیّاتی با موضوع نثر فارسی و عربی را داشته

1. Dominant Essence

باشد، می‌تواند از دو نوع طبقه‌بندی در حوزهٔ نثر بهره گیرد: نخست، رده‌بندی انواع نثر براساس «فرم بیرونی، درون‌مایه و کارکرد» است که شامل گونه‌هایی مانند حکایت، قصّه، مقامات، رساله، سفرنامه، زندگی‌نامه، رسائل/ منشآت/ مکاتیب – شامل سلطانیات و اخوانیات (نامه‌های سلطانی و دوستانه) – داستان کوتاه، داستان بلند (رمان)، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه و دوم تقسیم انواع نثر برمبنای «درون‌مایه – کارکرد» است. از این دیدگاه گونه‌های مشابهی چون گونهٔ غنائی و زیرگونه‌های مدح، هجو، وصف، گونهٔ تعلیمی و زیرگونه‌های عرفانی، حِکَمی و اخلاقی به‌علاوهٔ گونهٔ تاریخی می‌توانند از موضوعات مورد مطالعه باشند.

نخستین تجربه‌های نثر فارسی در دورهٔ اسلامی، نثرهای تاریخی هستند که گاه ترجمهٔ متون نثر عربی بوده و به سبک و سیاق آن‌ها تألیف شده‌اند؛ مانند *تاریخ بلعمی*. اساس متون تاریخی فارسی در دورهٔ اسلامی آن‌ها بر روایت‌های شفاهی استوار است و به شیوهٔ متن‌های مشابه عربی تألیف شده‌اند. با وجودی که با فاصله‌گرفتن از قرن‌های نخستین هجری، این نوع ادبی فاصلهٔ خود را با نمونه‌های مشابه عربی بیشتر می‌کند و رنگ بومی به‌خود می گیرد، امّا بنیاد آن بر پایهٔ همان متن‌های اوّلیهٔ عربی است؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که گونهٔ تاریخ‌نویسی[۲] در ادبیّات فارسی، اصالت عربی دارد.

گونهٔ ادبی منثور دیگری که ریشه و سرچشمهٔ عربی دارد، تذکره‌نویسی است. نخستین آثاری که ساختار تذکره‌ای دارند، مجموعه هایی به‌زبان عربی هستند که با عنوان‌هایی چون «سیره، طبقات و اخبار»، تألیف شده‌اند؛ *طبقات الشّعرای* محمّد بن سلاّم جمحی (ف. ۲۳۱ ق.)، *الشّعر والشّعرای* ابن قتیبه دینوری (ف. ۲۷۶ ق.)، *طبقات الشّعرای* ابن معتز (ف. ۲۹۶ ق.)، *العقد الفرید* ابن عبد ربّه (ف. ۳۲۸ ق.) و *الأغانی* ابوالفرج اصفهانی (ف. ۳۵۶ ق.) نمونه‌هایی از این گونه نوشتارها به‌شمار می‌روند. پس از این‌ها، گونهٔ تذکره در ادبیّات عربی رونق گرفت؛ تا اینکه در اوایل قرن هفتم هجری، این گونهٔ ادبی با *لباب الألباب* محمّد عوفی به حوزهٔ ادبیّات فارسی راه یافت.

در دورهٔ عثمانی (۹۲۳–۱۲۱۳ ق.) و صفویه (۹۰۷–۱۱۴۸ ق.) با توجّه به تعداد زیاد شاعران و نویسندگان و تعدّد کانون‌های ادبیّات فارسی و عربی، گردآوری و ثبت انبوه اطّلاعات امری دشوار بود؛ به‌همین دلیل تذکره‌های فارسی و عربی با رویکردهای تخصّصی‌تری نوشته شدند و زیرنوع‌های متنوّعی از این گونهٔ ادبی پدید آمد؛ مانند «تذکره‌های عمومی»، «تذکره‌های عصری (دوره‌ای)»، «تذکره‌های شخصی»، «تذکره‌های منطقه‌ای» و «تذکره – تاریخ» (ر.ک: علی‌پور، ۱۳۹۲: ۶۲– ۶۶). این مختصر، نمونه‌ای از سیر تحوّل تاریخی یک گونهٔ ادبی را با رویکرد تطبیقی در دوره‌ای خاص نشان می‌دهد.

از زیرمجموعه‌های گونهٔ غنائی و از گونه‌های ادبی معطوف به «درون‌مایه – کارکرد» داستان عاشقانهٔ

لیلی و مجنون را می‌توان نام برد که اصالت عربی دارد. این داستان با منظومهٔ نظامی گنجوی بازتاب گسترده‌ای در ادبیّات فارسی یافته و چندین منظومهٔ دیگر به پیروی از آن سروده شده است؛ مانند *لیلی و مجنون* هاتفی و *لیلی و مجنون* بدری کشمیری. پژوهشگران عرب به این موضوع اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند و آن را با رویکرد تطبیقی بررسی کرده‌اند[۳].

گونهٔ ادبی مقامات از طبقهٔ انواع ادبی معطوف به «فرم، درون‌مایه و کارکرد» است که نخست در قرن چهارم هجری با *مقامات* بدیع‌الزّمان همدانی به حوزهٔ ادبیّات عربی وارد شد. حریری در قرن پنجم شیوهٔ بدیع‌الزّمان را در مقامه‌نویسی عربی ادامه داد. این نوع ادبی از ادبیّات عربی به فارسی راه یافت و در قرن ششم هجری قاضی حمیدالدّین بلخی (ف. ۵۵۹ ق.) با نگارش *مقامات حمیدی*، گونهٔ مقامه را به انواع ادبی فارسی افزود. پس از وی مقامه‌نویسی در ادبیّات فارسی مورد استقبال قرار نگرفت و تنها آثاری که آن‌ها را مقامه به‌شمار آورده‌اند، *گلستان* سعدی و *مقامات امیری* ادیب الممالک فراهانی است.

۲-۳-۱-۱-۲. گونه‌های ادبی منظوم

وزن شعر فارسی در دورهٔ اسلامی بر عروض عربی استوار است. سرودن شعر عروضی، قالب‌های خاصّی را می‌طلبد. اصلی‌ترین قالب شعر عربی، قصیده است که نمونه‌های آن در ادبیّات دورهٔ جاهلی هم موجود است. قصیده از پرکاربردترین قالب‌های شعری در دوره‌های آغازین ادبیّات فارسی است که اصالت عربی دارد. پس از قصیده، غزل به‌جای آن می‌نشیند؛ قالب جدیدی که از بخش نخست قصیده جداشده و به‌مثابهٔ فرم جدیدی در شعر فارسی استقلال یافته است. قطعه نیز همین وضعیّت را دارد؛ یعنی قصیده‌ای است که تنها مصراع‌های زوج آن قافیه دارد و درون‌مایه‌اش به پند و اندرز و مضامین اخلاقی و اجتماعی محدود شده است. درواقع قطعه، همان بدنهٔ اصلی قصیده است، بدون تغزّل و غزل، همان بخش تغزّل است که از بدنهٔ قصیده جدا شده است.

شالودهٔ قالب‌های ابداعی، چون ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمّط و مستزاد نیز بر پایهٔ غزل نهاده شده است؛ بنابراین می‌توان قصیده را «مادر قالب‌های شعر فارسی» نامید. به این‌ترتیب یکی از حوزه‌های پژوهشی انواع ادبی تطبیقی در ادبیّات کلاسیک فارسی و عربی، مربوط به طبقه‌بندی گونه‌های ادبی معطوف به «فرم بیرونی» است که در قالب‌های شعر عربی ریشه دارند.

«مدایح نبوی» از شاخهٔ گونهٔ مدح، ستایش‌هایی با محوریت شخصیّت پیامبر (ص) و از اختصاصات گونه‌های ادبی منظوم عربی است که به حوزهٔ گونه‌های منظوم فارسی راه یافته است. این نوع شعرها در قالب قصیده سروده شده‌اند و نخستین اثر از این گونه، قصیدهٔ *بردیهٔ* کعب بن زهیر است که در دوران زندگی

پیامبر (ص) سروده شده است؛ «امّا باب مدایح نبوی با... چارچوب و ویژگی‌های خاص، هفت قرن بعد با بردیهٔ شرف‌الدّین بوصیری (وفات ۶۸۶ هـ) آغاز می‌گردد و به‌عنوان یک غرض ادبی در میان شاعران ادامه می‌یابد.» (فؤادیان و عزیزی، ۱۳۸۸: ۸۱)

این سروده‌ها در دوره‌های مختلف تاریخ ادبی، افزون بر ستایش پیامبر (ص)، کارکردهای دیگری نیز داشته‌اند؛ برای مثال در عصر ممالیک به‌خاطر وجود جنگ‌های صلیبی، شاعران بر آن بودند تا در ضمن این سروده‌ها، پیامبر (ص) را واسطهٔ شفاعت نزد پروردگار قرار دهند و بدین‌وسیله از رنج و سختی‌ای که از عوارض این جنگ‌ها ناشی شده بود، رهایی یابند (ر.ک: رزق سلیم، ۱۹۵۷: ۶۹). بوصیری، شاب الظّریف، ابن نباتهٔ مصری، ابن حجر عسقلانی، صفی‌الدّین حلّی، عزالدّین موصلی و ابن حجّهٔ حموی از سرایندگان نامدار این نوع شعر در دورهٔ ممالیک به‌شمار می‌روند. این زیرگونه در دورهٔ عثمانی نیز بخش ویژه‌ای از دیوان‌های شعر را به‌خود اختصاص داده است؛ چنان‌که یکی از مدایح سه‌گانهٔ دیوان ابن نحاس حلبی (ف. ۱۰۵۲ هـ)، دیوان اشعار شهاب‌الدّین موسوی (۱۰۲۵– ۱۰۸۷ هـ)، بخشی از دیوان شعر خال الطّالوی (ف. ۱۱۱۷ هـ) و عبدالغنی نابلسی (۱۰۵۰– ۱۱۴۳ هـ) به مدح پیامبر اختصاص یافته است (ر.ک: موسی باشا، ۱۹۹۹: ۹۸، ۳۶۹–۳۷۹، ۴۱۲–۴۱۵ و ۴۷۶).

این مورد را همچنین می‌توان به زیرگونه‌های «مدایح علوی» و «مدایح رضوی» نیز تعمیم داد؛ گونه‌هایی که نمونه‌های فراوانی در تاریخ ادبیّات‌های فارسی و عربی دارند؛ برای مثال، یلمه‌ها و ولی‌محمّدآبادی (۱۳۹۴) زیرگونهٔ مدایح رضوی را – بدون درنظرگرفتن زمینه‌های تاریخی پیدایش آثار و ارتباط آن با فرامتن‌ها – در دو محور محتوایی و بلاغی بررسی کرده‌اند. اگر در پژوهش یادشده و نمونه‌های مشابه، افزون بر ابعاد محتوایی و بلاغی، به بررسی رابطهٔ تناظری گونه‌ها و مؤلّفه‌های فرامتنی و معیارهای دیگر بررسی تطبیقی گونه که ذیل بخش ۲– ۲ آمده است، پرداخته شود، این پژوهش‌ها درعمل به حوزهٔ تاریخ ادبیّات تطبیقی وارد می‌شوند.

۲–۳–۱–۲. انواع ادبی با اصالت فارسی

با وجود اینکه قالب‌های شعر کلاسیک فارسی در دورهٔ اسلامی تحت تأثیر نظام وزنی عروض عربی است، امّا قالب‌هایی نیز هستند که ریشهٔ ایرانی دارند؛ به‌نحوی که حتّی پژوهشگران عرب نیز به ایرانی‌بودن آن‌ها اذعان کرده‌اند. جمال‌الدّین قالب مثنوی را از اختصاصات شعر فارسی می‌داند که برای سرودن منظومه‌های بلند، امکانات ویژه‌ای را در اختیار شاعران قرار می‌دهد و درنتیجه حوادث داستان از انسجام و وحدت بیشتری برخوردار می‌شود (ر.ک: ۱۳۸۹ ب: ۲۷۳). وی همچنین به بررسی توصیفی – انتقادی ترجمه‌های

منثور و منظوم رباعیات خیّام به زبان عربی پرداخته است و از تأثیر این ترجمه‌ها در ادبیّات معاصر عربی به‌مثابهٔ «پدیدهٔ خیّامی» یاد می‌کند و معتقد است که برای پژوهشگران ادبیّات تطبیقی، باب پژوهش درزمینهٔ تأثیر ساختار و محتوای رباعیات خیّام بر ادبیّات عربی همچنان گشوده است (ر.ک: همان: ۱۸۸-۲۲۲). به‌باور وی «رباعی نوعی از انواع اصیل شعر فارسی است که از چهار مصراع تشکیل می‌شود... و وزن آن بحر هزج می‌باشد.» (جمال الدّین، ۱۳۸۹ الف: ۵۶) این نوع ادبی - که ذیل طبقه‌بندی گونه‌های معطوف به «فرم بیرونی» قرار می‌گیرد- از آغاز ادبیّات فارسی دری به‌مثابهٔ قالب شعری پرکاربردی مورد استفادهٔ سرایندگان قرار گرفت و به‌تدریج به قلمرو انواع ادبی عربی نیز راه یافت؛ به‌ویژه در دورهٔ عثمانی که قالبی برای سروده‌های عامیانهٔ عربی شد. حسن البورینی، بهاءالدّین العاملی و عبدالغنی النّابلسی از رباعی‌سرایان این دوره به‌شمار می‌روند (ر.ک: ضیف، بی‌تا: ۱۳۰).

«موشّحات، موالیا، زجل، دوبیتات و بنود» از انواع شعرهای عامیانهٔ عربی در این دوره هستند که بعضی از آن‌ها تناسب‌هایی با رباعی/ دوبیتی‌های فارسی دارند. در عصر عثمانی سرایندگانی بودند که بخشی از دیوان شعر خود را به موشّحات اختصاص می‌دادند. برخی دیگر هم مجموعه‌های جداگانه‌ای را با عنوان «موشّحات» یا «موشّح» تدوین می‌کردند. البورینی (ف. ۹۷۵ ق.)، النّابلسی (ت. ۱۰۵۰ ق.)، ابن النّحاس الحلبی (ف. ۱۰۵۲ ق.)، ابن معتوق الموسوی (ف. ۱۰۷۱ ق.)، الصّدیقی (ف. ۱۰۴۸ ق.)، الحُبوری (ف. حدود ۱۱۰۴ ق.) و الکیوانی (ف. ۱۱۷۳ ق.) از شاعران نامدار موشّح در این دوره هستند. برخی نمونه‌های موشّح مانند رباعی/ دوبیتی چهارمصراعی هستند؛ مانند این مورد از عبدالغنی النّابلسی:

۱. لنا تلکَ المرابعُ الطولُ لَنا قومٌ علی سلعٍ نزولُ
۲. لَنا من قالَ شوقاً أو یقولُ جنوني في مَحبتکُم فنونُ

(أفندي، ۱۹۹۹: ۲۲)

(ترجمه: ۱. آن سرزمین و خانه‌های برجای‌مانده از ماست. قومی داریم که بر منطقهٔ سلع فرود می‌آید. ۲. در میان ما کسانی هستند که از روی اشتیاق می‌گفتند و می‌گویند. جنون من برای محبّت شما هنر است.)

«موالیا» نیز نوعی شعر عربی در بحر بسیط است که غالباً دو بیت دارد و تمام مصرع‌های آن مقفّی است. «الدّوبیتات» که مفرد آن دوبیت است نیز همان «دوبیتی» فارسی است و در عربی یکی از انواع شعر است که همچون موالیا و موشّح، آن را در مجالس می‌سرایند (ر.ک: **زبیدی حنفی، ۱۹۹۴، ج ۳۷**: «ثنی»). درمجموع می‌توان وجه اشتراک این سرودهای عربی را با رباعی/ دوبیتی در سه محور خلاصه کرد: قالب آن‌ها کوتاه است و به‌جز موشّح که بعضی نمونه‌های آن چهارمصراعی هستند، موالیا و دوبیتات مانند رباعی/ دوبیتی دو بیت (چهار مصراع) دارند؛ سروده‌های عامیانه‌ای هستند که به آواز خوانده می‌شدند و گاه آن‌ها را همراه با

موسیقی در مجالس می‌سرودند.

هزار و یک شب که نام اصلی و فارسی آن *هزار افسان* بوده است، از آثاری است که در طبقه‌بندی گونه‌های «فرم، درون‌مایه و کارکرد» جای می‌گیرد. این اثر که به گواهی مورّخان و اذعان پژوهشگران عرب از ادبیّات فارسی به عربی راه یافته است، سرچشمهٔ ایرانی دارد و حوزهٔ تأثیر آن، تنها محدود به همین اثر (*هزار و یک شب*) نیست؛ بلکه شیوهٔ داستان‌پردازی آن به‌مثابهٔ الگویی برای نگارش آثار دیگر نیز مورد استفاده قرار گرفته است. «مسعودی و ابن ندیم می‌گویند که این کتاب در اصل از زبان فارسی ترجمه شده بود. مسعودی می‌افزاید که: ادیبان زمان ما، به ویراستاری داستان‌های این کتاب می‌پرداختند و به تقلید از شیوهٔ آن ها داستان‌ها ساختند.» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۲۸۷) *کلیله و دمنه* هم کمابیش از همین نوع است. با وجود اینکه اصل کتاب به زبان سانسکریت و متعلّق به هندوان است، امّا تأثیر آن در ادبیّات عربی به‌واسطهٔ ترجمهٔ ابن مقفّع از متن پهلوی کتاب بوده است. از پیامدهای این ترجمه، پیدایش گونهٔ ادبی فابل (داستان حیوانات) در ادبیّات عربی است.

۲-۳-۲. گونه‌های ادبی موازی

منظور از گونه‌های موازی در تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی، گونه‌هایی مشابه در قلمرو ادبی زبان‌های مختلف است که یا مانند گونهٔ ادبی اندرزنامه (پندنامه)، سفرنامه، مناظره، منشآت (نامه‌ها)، فتوّت‌نامه‌ها (رسایل جوانمردان)، چیستان (معما/ لُغز)، اصالت ادبیّات ملّی و بومی خود را دارند؛ یا اینکه مانند داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و شعر نو، از انواع ادبی وارداتی از ادبیّات زبان‌های دیگر به‌شمار می‌روند. این انواع ادبی، ممکن است در سیر تحوّل تاریخی‌شان از گونه‌های ادبی ادبیّات طرف مقایسه متأثّر بوده باشند، امّا موجودیّت ادبی آن‌ها وابسته به آن نیست. گونه‌ها برآیند فرامتن‌ها، سنّت ادبی، روابط بینامتنی و ذوق هنری و جهان بینی آفرینندگان در مجموعه‌ای از آثار ادبی است. آثاری که در این مجموعه‌ها (انواع ادبی) قرار می‌گیرند، از جهاتی دارای ویژگی‌های مشترک و مشابهی هستند. اگر این ویژگی‌های مشترک در ادبیّات زبان‌های متفاوت به‌اندازه‌ای باشد که به عنصر غالب تبدیل شود، مسئلهٔ گونه‌های موازی به‌وجود می‌آید.

در ادبیّات فارسی و عربی، شاخه‌ای از انواع ادبی که براساس معیار «درون‌مایه - کارکرد» طبقه‌بندی می‌شوند، بیشتر از شمار گونه‌های ادبی موازی هستند. مدح، هجو، وصف، نسیب (تغزّل) که از زیرمجموعه‌های گونهٔ غنائی به‌شمار می‌روند، حوزهٔ گسترده‌ای از گونه‌های موازی را شامل می‌شوند. بدوی ضمن اینکه گونهٔ غنائی را معروف‌ترین نوع ادبی در حوزهٔ شعر نزد عرب‌ها می‌داند، به بیان زیرشاخه‌های آن

از دیدگاه منتقدانی چون ابو هلال عسکری و ابن رشیق قیروانی اشاره می‌کند. شمار این تقسیم‌بندی‌ها نیز از چهار تا نُه عدد، متغیر است (ر.ک: ۱۹۹۶: ۱۳۴-۱۳۵). ایشان در پایان چنین نتیجه می‌گیرد که «وصف» پایه و بنیان همهٔ انواع شعر عربی است. خواه تعداد این انواع را تا نُه عدد بالا ببریم و خواه به یکی بکاهیم؛ درواقع فرقی نمی‌کند. آنکه شمار این انواع را کم می‌کند، بعضی از انواع را از زیرشاخه‌های بعضی دیگر به‌حساب می‌آورد؛ همان‌طور که رثا و نسیب و فخر را در ذیل مدیح قرار می‌دهد یا عتاب را از انواع هجا به‌شمار می‌آورد.» (همان) اگر زیرمجموعه‌های گونهٔ غنائی در ادبیّات فارسی نیز درنظر گرفته شود، بخش اعظم آن در ذیل همین نوع تقسیم‌بندی‌ها قرار می‌گیرد؛ مانند گونهٔ ادبی مرثیه، حبسیه و عاشقانه؛ بنابراین می‌توان این انواع را به اعتبار ویژگی‌های مشابه و مشترکی که دارند در زیرمجموعهٔ گونه‌های موازی قرار داد.

«فتح‌نامه» یکی از گونه‌های موازی در ادبیّات فارسی و عربی است. این نوع ادبی آن‌گونه که از نام آن پیداست، در شکل نخستین خود، نامه‌ای حاوی پیام پیروزی بوده است؛ از این رو می‌توان آن را ذیل گونهٔ «منشآت» رده‌بندی کرد. این آثار در ابتدا نوشتارهای کوتاه منثوری بودند؛ امّا به‌مرور زمان فتح‌نامه‌های منظوم هم سروده شد و در طیّ فرایند دگردیسی بر کمیّت و کیفیت آن‌ها افزوده گشت؛ به‌گونه‌ای که افزون بر کارکرد سیاسی، کارکرد ادبی نیز یافتند. به‌همین سبب است که آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «فتح‌نامه اثر ادبی بسیار استادانه‌ای است ناظر به توصیف و از آن بالاتر تجلیل پیروزی نیروهای مسلّح سلطان در خشکی و دریا و تشجیع یاران و ارعاب دشمنان. یکی از نمونه‌های خوب این نوع ادبی که نیمه‌سیاسی و نیمه‌حماسی است، فتح‌نامهٔ قلعهٔ کانیزا است» (لویس[1]، ۱۳۶۵: ۲۴۳). دو مورد از نمونه‌های این گونه در ادبیّات عربی عصر عثمانی، یکی فتح‌نامه‌ای است که ناصرالدّین محمّد بن قانصوه در نیمهٔ اوّل قرن دهم و به مناسبت پیروزی سلطان سلیم در «مجر» سروده است و دیگری قطعه‌های کوچکی از فتوحات عثمانی، اثر زیتونی در قرن دهم است (ر.ک: بروکلمان، ۱۹۹۵: ۱۲-۱۳). فتح‌نامه‌های عربی این دوره، آثاری مشابه فتح‌نامه‌های دورهٔ موازی خود در ادبیّات فارسی عصر صفویه (۹۰۶- ۱۱۴۸ هـ) هستند که در آن‌ها شرح احوال، جنگ‌ها، پیروزی‌ها و افتخارات پادشاهان یا امرا و فرماندهان بزرگ آمده است؛ مانند «فتح قلعهٔ قندهار» از محمّدطاهر وحید قزوینی.

وضعیّت سیاسی- اجتماعی ایران و سرزمین های عربی به‌گونه‌ای بوده است که روابط جدّی و گستردهٔ آن‌ها با کشورهای اروپایی به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی بازمی گردد. سدهٔ بیستم میلادی دورهٔ ظهور انواع ادبی اروپایی در ادبیّات فارسی و عربی است. شعر نو، داستان کوتاه، رمان و نمایش‌نامه از

1. Bernard Lewis

انواع ادبی شاخص در ادبیّات معاصر فارسی و عربی هستند که تحت تأثیر انواع ادبی غربی – اروپایی به‌وجود آمدند و گسترش یافتند. حکایت‌نگاری و داستان‌پردازی در ادبیّات فارسی و عربی پیشینه‌ای طولانی دارد، امّا فرم و ساختار آن‌ها با گونهٔ داستان کوتاه[1] و رمان[2] تفاوت‌های اساسی دارد. در عصر حاضر، پرکاربردترین نوع ادبی در سطح بین‌المللی، رمان است. «رمان تاریخی» که بازآفرینی روایتی تاریخی در قالب رمان است، از زیرمجموعه‌های این گونهٔ ادبی است. ولی‌نیا و محمّدی «با تکیه بر این فرضیهٔ بنیادین که ترجمه (و به‌ویژه آثار مترجمان نویسنده)، در انتقال «رمان تاریخی» از ادبیّات اروپا به ادبیّات عربی و فارسی نقش انکارناپذیری داشته و به پیدایش یک گونهٔ ادبی جدید در زبان مقصد منجر شده است، به بررسی سیر این نوع ادبی از ادبیّات اروپا تا ادبیّات عربی و فارسی» (۱۳۹۲: ۱۳۵) می‌پردازند.

در تاریخ ادبیّات معاصر فارسی، محمّدعلی جمال‌زاده را با مجموعهٔ *یکی بود یکی نبود* آغازگر داستان کوتاه ایرانی به‌شیوهٔ اروپایی می‌دانند. دربارهٔ پیدایش اوّلین مجموعه‌داستان کوتاه عربی بین مورّخان ادبی اتّفاق نظر وجود ندارد؛ یکی از دلایل این ناهماهنگی هم گستردگی قلمرو زبان و ادبیّات عربی است. یک دیدگاه این است که نخستین مجموعه‌داستان کوتاه عربی، *ربیع و خریف* (۱۹۳۱ م.) نام دارد که علی خلقی آن را در سوریه منتشر کرده است (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱۶). صرف‌نظر از اختلاف در تاریخ انتشار یا تعلّق نخستین داستان کوتاه به یک نویسنده یا ملّتی خاص، وجه اشتراک این گونهٔ ادبی در زبان فارسی و عربی پیدایش آن در قرن بیستم میلادی به پیروی از نمونه‌های غربی – اروپایی است.

وضعیّت پیدایش شعر نو فارسی و عربی نیز بی‌شباهت به یکدیگر نیست. نیما یوشیج و نازک الملائکه، بنیان گذاران شعر نو فارسی و عربی هستند. نظریّهٔ ادبی آن‌ها دربارهٔ شعر نو/ آزاد (شعر الحُرّ)، آبشخورهای متعدّدی دارد. یکی از این سرچشمه‌ها ترجمهٔ آثار ادبی اروپایی و آمریکایی و آشنایی با تئوری‌های ادبی غرب است. آن قسمت از دیدگاه‌های ادبی نیما که متأثّر از غرب است، بخشی نتیجهٔ تأثیر مستقیم شعرهای فرانسوی و آشنایی با فرم جدیدی از شعر بود که محدودیت های وزن و قافیهٔ شعرهای کلاسیک فارسی را نداشت. بخش دیگر نیز وام‌دار سروده‌های امیل ورهارن[3]، شاعر بلژیکی و شعرها و نظریّه‌های ادبی والت ویتمن[4]، شاعر آمریکایی است (ر.ک: نیما یوشیج، ۲۵۳۵: ۴۷).

با دنبال‌کردن خاستگاه‌های فکری نظریّهٔ ادبی نازک الملائکه، ریشه‌های اصلی آن را در ادبیّات غرب یافته می‌شود. ایشان بخشی از زندگی خود را در غرب گذرانده است؛ از این رو است که به سروده‌های

1. Short Story
2. Novel
3. Emile verhaeren
4. Walt Whitman

بایرون[۱]، شلّی[۲]، جان کیتس[۳]، الیوت[۴]، ییتس[۵]، اسکار وایلد[۶]، کولریج[۷] و وردزورث[۸] علاقه‌مند بود. وی «زمانی که دانشجو بود به مطالعهٔ آثار شکسپیر[۹] می‌پرداخت و لذا یکی از غزل‌هایش را به عربی ترجمه کرد. شیفتهٔ اشعار بلند انگلیسی بود و دوست داشت که در ادب عربی نمونه‌ای از این اشعار بلند باشد و لذا تحت تأثیر اشعار انگلیسی، شعر بلند «مأساة الحیاة» را سرود.» (سیّدی، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

رمان و نمایش‌نامه[۱۰] نیز از گونه‌های نوظهور در ادبیّات معاصر فارسی و عربی هستند. «روشنفکران ایرانی در سال های بیداری ملّی با انواع جدید ادبی از راه ادبیّات فرانسه و روسیه آشنا می شوند. نخستین ایرانیانی که رمان و نمایش‌نامه می‌نویسند یا روشنفکران و تاجران مهاجرند (آخوندزاده، طالبوف، مراغه‌ای) و یا تبعیدی‌های سیاسی (میرزا حبیب اصفهانی، میرزا آقاخان کرمانی) ... نوشتن برای مردم کم‌سواد، نثر را از قالب‌های کهنه‌اش به درمی آورد و قابلیّت‌های نویی – مثل کاربرد در داستان و نمایش‌نامه و روزنامه – به آن می‌بخشد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۹) پیدایش گونهٔ رمان و نمایش‌نامه در ادبیّات معاصر عربی هم محصول آشنایی با ادبیّات غربی – اروپایی به‌ویژه فرانسه است. پس از اینکه ناپلئون در سال ۱۲۱۳ هجری مصر را تصرّف کرد، فرانسه تبدیل به پل ارتباطی جهان عرب با دنیای غرب شد و نخستین محصّلان عرب برای فراگیری دانش‌های نوین به پاریس اعزام شدند. بخشی از فرایند انتقال گونه‌های اروپایی به ادبیّات معاصر عربی، ره‌آورد همین تعاملات است.

فرایند انتقال و دگردیسی انواع ادبی غربی – اروپایی به ادبیّات معاصر فارسی و عربی، سه مرحله داشته است. مرحلهٔ نخست، ترجمه‌هایی بوده که از شعرها، رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و نمایش‌نامه‌ها صورت گرفته است. در دومین مرحله، از یک‌سو شاعران و نویسندگان ایران و عرب با نظریّه‌های ادبی و مبانی تئوری مربوط به این گونه‌ها آشنا می‌شوند و از سوی دیگر تحت تأثیر ترجمه‌هایی که صورت گرفته است، سعی در تولید آثاری مشابه نمونه‌های اصلی دارند. گام سوم که «مرحلهٔ نوآوری» نامیده می‌شود، برآیند و نتیجهٔ دو مرحلهٔ پیشین است. در این مرحله است که گونه‌های جدید با محیط ادبی جدید، سازگارتر

1. George Gordon Byron (Lord Byron)
2. Percy Bysshe Shelley
3. John Keats
4. Thomas Stearns Eliot
5. William Butler Yeats
6. Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde) Oscar Wilde)
7. Samuel Taylor Coleridge
8. William Wordsworth
9. William Shakespeare
10. Play

می‌شوند و صبغهٔ محلّی به‌خود می گیرند و در ذیل هرکدام از این گونه‌ها، آثار تازه‌ای با درون‌مایه‌های بومی و سبک‌های شخصی پدید می‌آید؛ برای نمونه، نوع ادبی نمایش‌نامه «در ادبیّات عربی تا پیش از نیمهٔ قرن نوزدهم میلادی شناخته‌شده نبود. نخستین کسی که به این نوع ادبی روی آورد، «مارون النّقاش» (۱۸۱۷–۱۸۵۵ م.) بود... نخستین نمایش‌نامهٔ وی «بخیل» (۱۸۴۸ م.) بود که تحت تأثیر نمایش‌نامهٔ «بخیل[1]» مولیر[2] آن را نوشت. پس از وی افراد دیگری مانند «سلیم النّقاش»، ادیب اسحاق و یوسف الخیاط به ترجمهٔ نمایش‌نامه‌هایی از ادبیّات فرانسه پرداختند؛ مانند نمایش‌نامه‌های *آندروماک*[3] و *فدر*[4] هر دو از راسین[5] و نمایش‌نامهٔ *هوراس*[6] از کورنی[7]؛ سپس نمایش‌نامه‌نویسی در قرن بیستم توسّط احمد شوقی، عزیز اباظه، توفیق الحکیم و بشر فارس و فرح انطون و دیگران به شکوفایی رسید.» (بقاعی و هاشم، ۱۹۷۹: ۴۶).

۳. نتیجه‌گیری

افزون بر رویکردهای مرسوم در تاریخ ادبیّات‌نگاری؛ مانند رویکردهای زندگی‌نامه‌ای، تکوینی، دیالکتیکی، کارکردگرا و... می‌توان از «رویکرد تطبیقی» به‌مثابهٔ شیوهٔ جدیدی در نگارش تاریخ ادبیّات فارسی و عربی استفاده کرد. برای نگارش این‌گونه تاریخ ادبیّات‌ها می‌توان نظریّهٔ انواع ادبی را به‌منزلهٔ الگوی پژوهش مدّ نظر قرار داد. براساس این الگو، گونه‌های تطبیقی را می‌توان در دو مجموعهٔ گونه‌های ادبی مشترک و گونه‌های موازی رده‌بندی کرد و دو مبنای زمانی را برای بررسی آن‌ها درنظر گرفت: نخست اینکه مقایسهٔ انواع ادبی منتخب، محدود به دورهٔ مشخّصی در تاریخ ادبیّات فارسی و عربی باشد. دوم اینکه، بررسی تطبیقی ویژگی‌های یک نوع/ زیرنوع ادبی در کلّ فرایند سیر تحوّل تاریخی و دگردیسی آن انجام گیرد.

بررسی دگرگونی‌های مربوط به تحوّل تاریخی انواع ادبی در زبان‌های مختلف براساس «رویکرد تطبیقی» از یک‌سو با کشف حوزه‌های مختلف تأثیرگذاری و تأثیرپذیری و مشخّص‌شدن وجوه اشتراک و اختلاف آن‌ها، موجب ایجاد درک و دریافت روشنی از جایگاه انواع ادبی ملّی در مقایسه با ادبیّات سایر ملل خواهد شد؛ و از سوی دیگر، این امکان برای ادبیّات‌های ملّی مورد بررسی فراهم می شود تا موجودیّت ادبی خود را در فضای جهانی ادبیّات اعلام کنند و جایگاهی در آن به‌دست آورند.

تاریخ ادبیّات‌نگاری با رویکرد تطبیقی از سه جهت سودمند خواهد بود: نخست اینکه به جنبه‌هایی از تاریخ ادبیّات ملّی در ارتباط با ادبیّات سایر ملل می‌پردازد که ممکن است مورّخان تاریخ ادبیّات‌های ملّی آن را نادیده گرفته

1. L'Avare
2. Jean-Baptiste Poquelin (Molière)
3. Andromaque
4. Phedre
5. Jean-Baptiste Racine (Jean Racine)
6. Horace
7. Pierre Corneille

باشند یا اینکه ازنظر آن‌ها مغفول مانده باشد. دوم، زمینهٔ مطرح‌شدن ادبیّات‌های ملّی را در سطح بین‌المللی فراهم می‌کند. سوم، به‌مثابهٔ ابزار و اطّلاعات اوّلیّه در اختیار آن‌دسته از نویسندگان یا نهادهای بین‌المللی قرار می‌گیرد که در اندیشهٔ تدوین تاریخ ادبیّات جهانی هستند.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) «آنگاه که بخشی از رشد، توسعه و تحوّل دو پدیده، متأثّر از دیگری باشد و بخش دیگری از آن، استوار بر تأثیر و تأثّر متقابل بین آن‌ها باشد، رابطهٔ آن دو را متناظر و این نوع رابطه را تناظری می‌نامیم.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۴۵۲)

(۲) «مقصود ما از ژانر تاریخ، همهٔ نوشتارهایی است که به شکل روایی به‌بیان رویدادهای تاریخی پرداخته‌اند.» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۵۴) این نوع ادبی، زیرنوع‌هایی چون «تاریخ‌های عمومی»، «تاریخ‌های اختصاصی» (شرح تاریخ زندگی یک فرد)، «تاریخ‌های دوره‌ای»، «تاریخ‌های منطقه‌ای» یا ترکیبی از این‌ها دارد.

(۳) محمّدسعید جمال‌الدّین (۱۳۸۹ ب: ۲۲۳–۲۷۳)، محمّد غنیمی هلال (۱۳۹۳: ۲۶۹–۳۰۱)، محمّد زکی العشماوی (۱۹۴۴)، ابراهیم عبدالرّحمن محمّد (۱۹۸۲) و احمد محمّد علی حنطور (۲۰۰۸) هرکدام در آثار خود به‌طور جداگانه به بررسی تطبیقی داستان لیلی و مجنون در ادبیّات عربی و فارسی پرداخته‌اند. محمّدعلی حنطور به‌جز فارسی و عربی، بازتاب این داستان را در ادبیّات ترکی و فرانسوی نیز نشان داده است.

منابع

اته، هرمان (۱۳۳۷). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمهٔ صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

أحمد بدوي، احمد (١٩٩٦). *أسس النّقد الأدبي عند العرب*. القاهرة: دار النّهضة مصر للطّباعة والنّشر.

ارسطو (۱۳۳۷). *هنر شاعری: بوطیقا*. ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

أفندي، مجد (١٩٩٩). *الموشّحات في العصر العثماني*. دمشق: دار الفكر.

بروکلمان، کارل (۱۹۹۵). *تاريخ الأدب العربي: العصر العثماني (من فتح مصر ۱۵۱۷ م حتّى الحملة الفرنسية ۱۷۹۸ م)*. ترجمه: ا. محمود فهمي حجازي وعمر صابر عبدالجليل، القسم الثّامن (۱۲–۱۳ أ) و القسم التّاسع (۱۳–۱۴ ب). القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة الكتاب.

برونل، پی‌یر؛ کلود پیشوا وآندره میشل روسو (١٩٩٦). *ما الأدب المقارن؟*. ترجمة غسّان السّيد. دمشق: دار علاء الدّين.

البقاعي، شفيق؛ سامي هاشم (١٩٧٩). *المدارس والأنواع الأدبية*. بيروت: منشورات المكتبة العصريّة.

جمال‌الدّین، محمّد السّعید (۱۳۸۹ الف). *نگاره‌های فارسی بر سنگ‌نوشتهٔ ادب عربی*. ترجمه و تحقیق قاسم مختاری و محمود شهبازی. اراک: دانشگاه اراک.

---------- (۱۳۸۹ ب). *ادبیّات تطبیقی: پژوهشی تطبیقی در ادبیّات عربی و فارسی*. ترجمهٔ سعید حسام‌پور و حسین کیانی. ویراستار: سیّد فضل‌الله میرقادری. شیراز: دانشگاه شیراز.

حسینی، شکوه سادات (۱۳۹۰). بررسی آثار نقدی در ادبیّات داستانی ایران و سوریه: پژوهشی در ادبیّات تطبیقی. *پژوهش‌های نقد و ترجمهٔ زبان و ادبیّات عربی*، *۱* (۱)، ۱۱۵–۱۳۰.

رزق سليم، محمود (١٩٥٧). *الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث*. القاهرة: دار الكتاب العربي.

ریپکا، یان؛ کلیما، اوتاکار؛ بچکا، یرژی؛ سیپک، یرژی؛ بیچکووا، دراکو و هربک، ایوان (۱۳۵۴). *تاریخ ادبیّات ایران: از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زبيدي حنفي، محمّد مرتضى الحسيني الواسطي (۱۹۹۴). *تاج العروس من جواهر القاموس*. بتحقيق: علي شيري. بيروت: دار الفكر.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطوّر و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم به انضمام نظریّهٔ تاریخ ادبیّات*. تهران: سخن.

---------- (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*. چاپ اوّل، تحریر دوم، تهران: ثالث.

---------- (۱۳۹۴). *تاریخ ادبیّات ایران (۱)*. تهران: فاطمی.

---------- (۱۳۹۵). *تاریخ ادبیّات ایران (۴) با رویکرد ژانری*. تهران: فاطمی.

---------- و محمودرضا قربان صباغ، (۱۳۹۵). *نظریّهٔ ژانر (نوع ادبی): رویکرد تحلیلی – تاریخی*. تهران: هرمس.

---------- و سیّد جواد زرقانی (۱۳۹۶). رویکرد ژانری در مطالعات تاریخ ادبی. *نامهٔ فرهنگستان*، *۱۶* (۶۲)، ۳۶-۵۶.

ژون، سیمون (۱۳۹۰). *ادبیّات عمومی و ادبیّات تطبیقی (رسالهٔ راهبردی)*. ترجمهٔ حسن فروغی. تهران: سمت.

سیّدی، سیّد حسین (۱۳۹۰). *نیما و نازک الملائکه (بررسی تطبیقی نظریّهٔ ادبی)*. مشهد: ترانه.

ضيف، أحمد شوقي عبدالسلام (بي‌تا). *عصر الدّول والامارات: الشّام*. الطّبعة الثّانية، القاهرة: دار المعارف.

عبدالرّحمن محمّد، إبراهيم (۱۹۸۲). *النّظريّة والتّطبيق في الأدب المقارن*. بيروت: دار العقودة.

العشماوي، محمّد زكي (۱۹٤٤). *دراسات في النّقد المسرحي والأدب المقارن*. القاهرة: دار الشّروق.

علی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیّات تطبیقی فارسی و عربی در دورهٔ صفویه و عثمانی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما: سید مهدی زرقانی، دانشگاه فردوسی مشهد.

غنیمی هلال، محمّد (۱۳۷۳). *ادبیّات تطبیقی*. ترجمهٔ سیّد مرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی. تهران: امیرکبیر.

---------- (۱۳۹۳). *لیلی و مجنون در ادبیّات عربی و فارسی: پژوهشی نقدی و تطبیقی در عشق عذری و عشق صوفیانه*. ترجمه و شرح هادی نظری منظم و ریحانه منصوری. تهران: نشر نی.

الفاخوري، حنا (۱۳۸۷). *تاريخ الأدب العربي*. الطّبعة الخامسة، تهران: توس.

فؤادیان، محمّدحسن و محمّدرضا عزیزی (۱۳۸۸). سبک شعری قاآنی و تأثیرپذیری آن از ادبیّات مصنوع مملوکی و عثمانی. *بهار ادب*، (۴)، ۷۷-۹۲.

لویس، برنارد (۱۳۶۵). *استانبول و تمدّن امپراتوری عثمانی*. ترجمهٔ ماه‌ملک بهار. تهران: علمی و فرهنگی.

محمّدعلی حنطور، أحمد (۲۰۰۸). *في الأدب المقارن نحو تأصيل مدرسه عربيه في المقارني*. الطّبعة الثّانية، القاهرة: مكتبة الآداب.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صدسال داستان‌نویسیِ ایران*. جلد ۱ و ۲. چاپ دوم، تهران: چشمه.

موسی باشا، عمر (۱۹۹۹). *تاریخ الأدب العربي: العصر العثماني*. دمشق: دار الفکر.

نیما یوشیج (۲۵۳۵). *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*. تهران: گوتنبرگ.

ولی‌نیا، بهارک و ابراهیم محمّدی (۱۳۹۲). نوع‌شناسی رمان تاریخی فارسی و عربی (از سر والتر اسکات انگلیسی و جرجی زیدان تا محمّدباقر میرزا خسروی کرمانشاهی). *کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۳ (۱۱)، ۱۳۵-۱۶۰.

یلمه‌ها، احمدرضا و مهدیه ولی‌محمّدآبادی (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی مدایح رضوی در شعر عربی و فارسی از ابتدا تا پایان قرن دهم. *کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۵ (۲۰)، ۱۰۳-۱۲۱.

References

Damrosch, David (2003). *How to Read World Literature*. Wiley-Blackwell Publication, Singapore: Utopia Press.

Fowler, Alastair (1979). Gernre and the Literary Canon. *New Literary History*, *11* (1), Anniversary Issue: II, 97-119.

Todorov, Tzvetan and Richard M. Berrong (1976). The Origin of Genres. *New literary History*, *8* (1), 159-170.

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۸۱-۱۰۲

كتابة تاريخ الأدب الفارسي والعربي المقارن على نمط الأجناس الأدبيّة

اسماعيل علي‌پور[۱]
طالب الدّكتوراه في فرع اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة سيستان و بلوتشستان، زاهدان، إيران
عباس نيک‌بخت[۲]
أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة سيستان و بلوتشستان، زاهدان، إيران
مريم شعبانزاده[۳]
أستاذ مشارک في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة سيستان و بلوتشستان، زاهدان، إيران

الوصول: ۱۴۴۰/۶/۱۷ **القبول:** ۱۴۴۰/۹/۸

الملخّص

يمكن اعتبار هذا البحث محاولة لكتابة الأدب الفارسي والعربي بصفة مقارنة وعلى أساس الأجناس الأدبيّة المتداولة. هذا البحث يريد إيجاد المقائيس والمعايير الّتي يتمّ بها تأليف الموضوعات المشتركة في الأدبين الفارسي والعربي ثمّ تأليفها وتبويبها بهدف كتابة تاريخ للأدب المقارن. يعدّ بحثنا هذا بحثاً متميزاً في نطاق الدّراسات الّتي تتعلّق بكتابة خطّ السّير التّاريخي للأدبين الفارسي والعربي وهو يعتمد بطبيعة الحال على المنهج الوصفي التّحليلي وفي ضوء نظريّة الأجناس الأدبيّة. وقد أفادت نتائج البحث أنّه يمكن تقسيم الأجناس الأدبيّة إلى قسمين القسم الأوّل هو الأجناس المشتركة وهي الّتي لها جذور فارسيّة أو عربيّة اصيلة. والثّاني هو الأجناس المحاذية أو الموازية. والمقصود به هو الأدب الّذي ورد من البلاد الغربيّة والأوروبيّة ثمّ أضيف تدريجياً إلى حيّز الأدب الفارسي والعربي.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، كتابة تاريخ الأدب، نظريّة الأجناس الأدبيّة.

۱. العنوان الإلكتروني: esmaeilalipoor@yahoo.com
۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: nikbakht_abbas@yahoo.com
۳. العنوان الإلكتروني: shabanzadeh_m@yahoo.com

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۱۰۳-۱۲۲

نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در ادبیّات معاصر مصر و ایران از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۵۳

عُلا قبّانی[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین، ایران

ناصر محسنی‌نیا[۲]

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۳ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

آشنایی مشرق‌زمینیان، ازجمله مصریان و ایرانیان، در دو قرن اخیر با مظاهر تمدّن و فرهنگ غرب، از موارد بسیار مؤثّر و قابل توجّه در ادبیّات این دو کشور به‌حساب می‌آید. این موضوع به‌ویژه در توجّه به انواع ادبی برجستگی بیشتری دارد. یکی از این انواع ادبی که حاصل آشنایی نویسندگان شرقی با ادبیّات اروپایی است، نمایش‌نامه‌نویسی و ازجمله نمایش‌نامه‌های تاریخی است. نوع بیان حوادث تاریخی در این نوع از نمایش‌نامه‌ها، نویسندگان معاصر ایران و مصر نیز کوشیدند تا با به‌کارگیری این نوع ادبی، به بیان حوادث تاریخی و توضیح سرگذشت شخصیّت‌های ملّی و گذشتهٔ خود در قالب نمایش‌نامه‌های تاریخی بپردازند. پژوهش حاضر، میزان و ابعاد این تأثیرپذیری در نمایش‌نامه های تاریخی نویسندگان معاصر ایران و مصر را بررسی و نحوهٔ رشد و توسعهٔ این نوع ادبی را در آثار آن‌ها مشخّص کرده است؛ سپس این حرکت را در دو کشور، تحلیل و بررسی کرده است؛ همچنین معرّفی تاریخچه و مهم‌ترین نمایش‌نامه‌های تاریخی و مهم‌ترین نویسندگان دو کشور در این نوع ادبی از دیگر اهداف نوشتار پیش رو است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، نمایش‌نامه، نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی، ادبیّات معاصر، ایران، مصر.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: Ola.kabbani.az@gmail.com

۲. رایانامه: n.mohseni1234@gmail.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

ملّت‌هایی همچون ایران و مصر با توجّه به پیشینهٔ تاریخی طولانی‌مدّت خود، در رویارویی با مظاهر تجدّد، همواره رویکردی دوگانه داشته‌اند، این رویکرد از سویی از الزام پذیرش ضرورت‌های زمان سرچشمه گرفته و از سوی دیگر، برآمده از تعلّق خاطر به گذشتهٔ پرشکوه و مظاهر آن بوده است. براساس این، می‌توان حدس زد که نخبگان هر دو کشور مسائل مشترک داشته باشند، هم از این رهگذر، مطالعهٔ نوع واکنش‌های اتّخاذشده می تواند در شناخت روحیات مردمان هر دو فرهنگ مفید باشد؛ تا زمانی که این مطالعه متوجّه امر فرهنگی یا اجتماعی مشخّص و در بازهٔ زمانی یکسانی بوده باشد، ازنظر روش‌شناسی علمی، نتایج قابل اتّکاتری به‌دست خواهد آمد؛ بنابراین در پژوهش پیش رو، نمایش‌نامه‌های تاریخی نوشته‌شده در بازهٔ زمانی پنج‌دهه از حیات فرهنگی و اجتماعی دو کشور، به‌مثابهٔ موضوع پژوهش انتخاب شده‌اند.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در ادبیّات این دو کشور، اهمّیّت خاصی دارد. نمایش‌نامه‌نویسان در ایران و مصر کوشیده‌اند اوضاع سیاسی و اجتماعی را در نمایش‌نامه‌های تاریخی منعکس کنند. در مورد نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده، امّا در مورد سیر تحوّل نمایش‌نامه‌های تاریخی در این دوره و بحث در مورد تأثیر این نمایش‌نامه‌ها میان ملّت‌های ایران و مصر پژوهشی صورت نگرفته است. نوشتار پیش رو در راستای پرداختن به این موضوع انجام شده و در نوع خود اوّلین است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- انگیزه و مبانی فکری نمایش‌نامه‌نویسان دوران جدید در دو کشور چه بوده است؟
- آیا تفاوتی در منابع الهام نویسندگان نمایش‌نامه‌های تاریخی در دو کشور وجود دارد؟
- شخصیّت‌های برجستهٔ تاریخی برگزیده‌شده در نمایش‌نامه‌ها هویّت ملّی داشته‌اند یا مذهبی و علّت گزینش این شخصیّت‌های چه بوده است؟
- مقاطع انتخاب‌شده برای پردازش نمایش‌نامه‌ها ازمنظر موقعیّت‌های سیاسی، اجتماعی و ملّی در سابقهٔ تمدّنی و تاریخی دو کشور از چه کیفیتی برخوردار بوده است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی، مقالات و کتاب‌های مختلفی نوشته شده است. از مهم‌ترین آن‌ها کتاب

کمال شهرزاد (۱۳۸۸) است. این کتاب شامل پنج نمایش‌نامه برگرفته از کتاب *هزار و یک شب* است. جنتی عطایی (۱۳۳۳) در ریشه‌یابی بنیادهای نمایشی در ایران از فرضیات و نظریّه‌پردازی‌هایی شروع می‌کند که از آیین‌ها و نمایش‌واره‌های آیینی و مذهبی سرچشمه گرفته است. ملک‌پور (۱۳۶۳) برای بررسی تاریخ نمایش در ایران به ذکر نمونه‌هایی از هر دورهٔ تاریخی پرداخته است و تعدادی از نمایش‌نامه‌هایی که به اجراشده را نام برده است. اسکویی (۱۳۷۸) تحوّلات اساسی ایران را از دوران باستان تا پیروزی انقلاب اسلامی در سه بخش بررسی کرده است، محبک (۱۹۸۹) سرچشمهٔ نمایش‌نامهٔ تاریخی و پیشرفت آن در سوریه و مصر را بررسی کرده است. بلبل (۲۰۰۰) مراحل پیشرفت نمایش عربی و ویژگی‌های آن را بررسی کرده است. قاسمی و رسولی (۲۰۱۱) نمایش‌نامهٔ تاریخی را در هردو کشور از آغاز پیدایش بررسی و مقایسه کرده‌اند؛ همچنین قاسمی (۲۰۱۳) نمایش تاریخی در ایران از آغاز پیدایش تا پس از انقلاب اسلامی را بررسی کرده است و تعدادی از نمایش‌نامه‌نویسان و نمایش‌نامه‌های تاریخی را نام برده است. عیسی (۲۰۱۴) زندگی صلاح‌الدّین ایّوبی را در قالب نمایش‌نامهٔ تاریخی بازسازی کرده است. قبّانی (۱۳۹۴) نمایش‌نامه‌نویسی را در ایران و کشورهای عربی بررسی کرده است و نمایش‌نامه‌نویسان و نمایش‌نامه‌های آن‌ها را در این کشورها نام برده است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

در نوشتار حاضر، نظر به اطّلاعات مورد نیاز درزمینه‌های سیاسی و اجتماعی موضوع پژوهش، ابتدا با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و مطالعهٔ منابع مرتبط، تاریخچه‌ای از وجود امر نمایش در سابقهٔ فرهنگی دو کشور مورد بحث، تهیّه شد و سپس به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی، داده‌های به‌دست‌آمده طبقه‌بندی شد تا به این روش اشتراکات سیر نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در هر دو کشور به‌دست آید.

در میان کشورهای خاورمیانه (و حتّی در میان تمام کشورهای جهان) هیچ کشوری به‌اندازهٔ مصر اشتراکات تاریخی، فرهنگی، جغرافیایی و... با ایران ندارد. هر دو کشور دارای سابقهٔ تمدّنی بزرگی هستند که این تمدّن‌ها و مبانی آن‌ها، درگذر تاریخ دست‌خوش تحوّلات و تعارض‌های فراوانی بوده است. تعامل با اقتضائات این دگرگونی‌های خارج از کنترل و ایستادگی و عدم نابودنشدن یا دگرگونی در شرایط جدید، ویژگی بارز دیگر این دو تمدّن است. پذیرش دین اسلام در سدهٔ اوّلیّهٔ پس از برآمدن این آیین آسمانی و بازتعریف هویّت ملّی و مذهبی برمبنای دین اسلام، اشتراک قابل توجّه دیگر میان ایرانیان و مصریان است. تلاش‌های تحوّل‌خواهانه و بهبودی‌طلبانه از سویی و رویارویی با تجدّد اروپایی و مصادیق گوناگون آن، بخش بزرگی از تحرّکات نظری و عملی نخبگان در ایّام معاصر هر دو کشور را به خود اختصاص داده

است. در روزهای اخیر نیز، برابری نسبی جمعیّت مصر و ایران، در کنار هوای گرم، کمبود آب و دیگر مخاطرات طبیعی، زندگی مردمان این دو کشور را بیش از پیش به یکدیگر نزدیک ساخته است.

براساس این، جای شگفتی نخواهد بود اگر در مقطع زمانی کمابیش یکسان، تغییراتی به‌نسبت مشابه در هردو کشور قابل شناسایی و کندوکاو باشد. مقطع زمانی‌ای که پژوهش حاضر خود را متوجّه آن ساخته است (۱۹۰۶-۱۹۵۳)، زمان پیدایش مقال ادبی جدیدی به‌نام نمایش‌نامه‌نویسی تا انقلاب یولیو را دربر می‌گیرد. در همین بازهٔ زمانی، تحوّلات نظری مشخّصی درزمینهٔ اندیشه‌های ادبی (تحت تأثیر تحوّلات کلّی مرتبط با انقلاب مشروطه) در ایران برآمده و درنهایت پس از عبور از بازه‌ای حدوداً پنجاه‌ساله با کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ وارد فضایی کاملاً متفاوت می‌شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

یکی از خصوصیت‌های جدایی‌ناپذیر ادبیّات، اثرپذیری و اثرگذاری مداوم میان پیش‌آمده‌ای تاریخی و اجتماعی با تولیدات ادبی است. آن‌چنان‌که می‌توان ادبیّات هر کشور را تاریخ غیر رسمی آن کشور دانست. دیدگاه آغازین ما در پژوهش پیش رو این است که دو کشور ایران و مصر، اشتراکات فراوانی در همهٔ زمینه‌های زیست اجتماعی و انسانی دارند. خاستگاه و موانع تاریخی مشترک، الزامات و واکنش‌های مشترکی نیز به‌دنبال خواهند داشت، براساس این، نخست امر نمایش‌نامه‌نویسی را در سابقهٔ فرهنگی دو کشور ردیابی کرده، انگیزه‌ها و موضوعات اوّلیّه برشمرده شده و سپس اشتراکات بارز، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۲-۱. نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در مصر

مصر، یکی از کهن‌ترین سرزمین‌های مشرق‌زمین در عرصهٔ نمایش‌نامه‌نویسی است. در آثار باستانی به‌دست‌آمده از آن نمونه‌هایی از اشعار حماسی و نمایش‌نامه دیده می‌شود. قدمت نمایش‌نامه در مصر به حدود هزارهٔ اوّل پیش از میلاد برمی‌گردد، ولی پیشینهٔ تئاتر به‌روش اروپایی در آنجا از صد و اندی سال تجاوز نمی‌کند، نمایش‌های کهن مصر در بیشتر موارد نشان‌دهندهٔ آیین‌های مذهبی و مراسم سوگواری بوده که برخی از آن‌ها در دربار فراعنه برپا می‌شده است. از مهم‌ترین موضوعات نمایشِ مصر تاریخ است؛ زیرا نمایش مصر از آغاز پیدایش خود با تاریخ آن کشور مرتبط بوده است؛ به‌همین دلیل، نمایش‌نامه‌نویسان عرب و به‌ویژه نمایش‌نامه‌نویسان مصری در اوّلین آثار خود به تاریخ پناه برده‌اند و از حوادث و شخصیّت‌های آن الهام گرفته‌اند؛ برای مثال، نمایش‌نامه‌نویسی چون ابراهیم رمزی (۱۸۸۴-۱۹۴۹) در آثار خود به تاریخ توجّه داشته و از دوره‌های مختلف تاریخ مصر و جهان الهام گرفته است.

تئاتر مدرن مصر به داشتن نمایش‌نامه‌نویسانی مانند توفیق حکیم (۱۸۹۸–۱۹۸۷)، یوسف ادریس، احمد شوقی (۱۸۶۸– ۱۹۳۲) و صلاح عبدالصّبور افتخار می کند. تمام تلاش این هنرمندان این بوده که میراث قومی و ملّی خویش را همراه با وقایع روز مصر در آثار نمایشی خود ادغام و اثر جدیدی را در محتوای نمایش‌نامه‌های خویش خلق کنند تا فریاد میهن‌پرستی، عدالت، آزادی، مبارزه با ظلم و توجّه به شرایط و اوضاع مردم مصر را به گوش جهانیان برسانند. اگر سیر نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در مصر بررسی شود، ملاحظه می‌شود که آغاز آشنایی این کشور با نمایش، پس از اشغال مصر به‌وسیلهٔ ناپلئون شروع شده است؛ زیرا نمایش در مصر پس از ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های خارجی مانند نمایش‌نامه‌هایی مولیر[1] و شکسپیر[2] و به‌ویژه نمایش‌نامه‌های تاریخی آن‌ها آغاز شده است.

نمایش در مصر پس از ورود ناپلئون پیشرفت کرد و از نمایش غربی تأثیر زیادی پذیرفت. «پس از اینکه ناپلئون در سال ۱۷۸۹ مصر را اشغال کرد، نفوذ غرب در مصر بیشتر شد. در این دوره، تماشاخانه‌های مخصوص خارجیان مقیم مصر یکی پس از دیگری بنا شد و گروه‌هایی از خارجی‌ها به‌ویژه فرانسوی‌ها، به اجرای نمایش به زبان‌های اروپایی پرداختند.» (تقوی، ۱۳۸۲: ۷۴)

نمایش‌نامه‌نویسان به‌علّت اشغال کشورشان می کوشیدند در نوشته‌های خود، اوضاع مصر را پس از اشغال نشان دهند؛ به‌همین دلیل، از دوران پیروزی و قهرمانی الهام می گرفتند و شخصیّت‌های نمایش‌نامه‌های خود را از میان قهرمانان و دلاوران تاریخ انتخاب می کردند و همچنین دربارهٔ جنگ‌های قدیم که عرب‌ها در آن پیروز شده بودند، در آثار خود می‌نوشتند تا با استفاده از این نمایش‌نامه‌ها، مردم را علیه اشغال برانگیزانند و شخصیّت‌های دلاور تاریخی، نمونه و الگوی مبارزه با اشغال و دفاع از سرزمین باشند. برخی از نمایش‌نامه‌نویسان از قرآن کریم الهام می گرفتند و داستان‌های آن را به‌صورت نمایش‌نامه درمی‌آوردند؛ چون داستان‌های قرآن بر دل و عقل مردم به‌ویژه مسلمانان تأثیر زیادی می گذارند و بیشتر از سایر داستان‌های تاریخی مقبولیّت دارند و حکمت‌ها و عبرت‌های زیادی برای استفاده در زندگی مردم دارند. از حدود سال ۱۸۵۰ به‌بعد، ساختن تماشاخانه و خانهٔ اپرا، نمایش‌نامه‌نویسان را بیشتر به نوشتن نمایش‌نامه‌ها تشویق کرد.

خدیوی اسماعیل (۱۸۶۳–۱۸۸۹) پادشاه پنجم مصر بود، وی نقش مهمّی درزمینهٔ فرهنگی و هنری مصر داشت، در دوران او تئاتر مصری شاهد تحوّل بزرگی شد. وی در سال ۱۸۶۸ تماشاخانهٔ کمدی را بنا کرد و گروه نمایش کمدی فرانسز در آن به‌اجرای نمایش پرداخت؛ همچنین اسماعیل در سال ۱۸۶۹ خانهٔ اپرای خدیوی را در ازبکیه بنا کرد (ر.ک: نجم، ۱۹۵۶: ۳۵).

1. Moliere
2. Shakespear

پس از یعقوب صنّوع (۱۸۳۹-۱۹۱۲)، نمایش‌نامه‌نویسان دریافتند که باید به زندگی مردم و اوضاع سیاسی و اجتماعی آن‌ها نزدیک‌تر شوند و کوشیدند تا در نمایش‌نامه‌ها مشکلاتی مثل فقر و فساد اخلاقی و مسائل سیاسی را منظور دارند. نویسندگان مصری توانستند بدون تأثیر از نمایش‌نامه‌های خارجی، نمایش‌نامه‌هایی از محیط زندگی آن‌ها بنویسند. این نوع از نمایش‌نامه‌ها برای مردم قابل قبول بود و موفّقیّت‌هایی در مصر به‌دست آورد.

انقلاب سال ۱۹۵۲ نقش بزرگی در نمایش‌نامه‌نویسی مصر داشت. نویسندگان، نمایش‌نامه را وسیلهٔ آگاهی مردم می‌دانستند و نمایش‌نامه‌نویسان زیادی در این دوره ظهور کردند. بعضی نویسندگان به نمایش‌نامهٔ سیاسی اهمّیّت دادند؛ ولی این نوع از نمایش‌نامه‌ها برای دولت مقبول نبود؛ زیرا باعث انگیختن مردم درمقابل دولت می‌شد، با این حال فعّالیّت نمایش‌نامه‌نویسی از رونق نیفتاد، بلکه پیشرفته‌تر شد.

نمایش‌نامه‌های این دوره مضمون انتقادی اجتماعی دارند که به طرح مشکلات جامعهٔ مصری در این دوره می‌پردازند؛ همچنین نویسندگان این دوره در نمایش‌نامه‌هایشان از یک‌سو به تاریخ، فرهنگ، اسطوره و ادب عامیانهٔ عربی مصری و از دیگرسو به حیات اجتماعی معاصر مصر و به‌طور کلّی، دنیای عرب و مشکلات ناشی از برخورد فرهنگ اصیل خودی و فرهنگ جذّاب وارداتی غرب توجّه داشتند.

۲-۲. نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در ایران

نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی از عنصر تاریخ در نمایش‌نامه‌های خود استفاده کرده‌اند و دلیل این را شاید بتوان علاقه به گذشته که پر از داستان‌های شگفت‌انگیز و شخصیّت‌های قهرمانی بود، دانست؛ همچنین می‌توان گفت که هدف نمایش‌نامه‌نویسان از توجّه به تاریخ این بود که مردم را علیه حکومت‌های مستبد و خارجی برانگیزانند و این داستان‌ها را به‌صورت امروزی درآورند. از بهترین نمونه‌های این نمایش‌نامه‌ها، می‌توان به نمایش‌نامه‌های «انوشیروان عادل و مزدک»، نوشتهٔ گریگور یقیکیان[1]، اشاره کرد. ویژگی‌های نمایش‌نامه های تاریخی این دوره، حفظ حقایق و وقایع تاریخی است؛ همچنین به موضوعات اخلاقی و دعوت به فضایل و نیکی‌ها و عبرت‌گرفتن توجّه داشته‌اند.

پس از انقلاب مشروطیت، نویسندگان به موضوعاتی مانند میهن‌پرستی، آزادی‌خواهی و مشکلات زنان توجّه داشتند، نمایش‌نامه‌نویسان نیز به موضوع زنان توجّه کردند و آثار خود را پیرامون این موضوع نوشتند و تاریخ و اسطوره را با واقعیّت درهم آمیختند. در این دوره، نمایش‌نامه‌نویسان دنبال هویّت ملّی حقیقی می‌گشتند و تنها راه رسیدن به هدفشان، بازگشت به تاریخ و گذشته بود. احساس وطن‌پرستی و عدالت‌جویی

1. Grigor E. Elikean

به اوج خود رسید و نمایش‌نامه‌نویسان این احساسات را در نمایش‌نامه‌هایشان نشان دادند. نمایش‌نامهٔ میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۳-۱۳۰۳) «رستاخیز شهریاران ایران» و نمایش‌نامه‌های تاریخی نمایش‌نامه‌نویسان دیگر مانند، نمایش‌نامهٔ «جنگ شرق و غرب یا داریوش سوم» گریگور یقیکیان (۱۲۵۹-۱۳۲۸)، نمایش‌نامهٔ «پروین دختر ساسان» صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) و... از این نوع‌اند.

ایران پس از واقعهٔ مشروطیت، موفّق شد تا مدّتی ادارهٔ نهادهای خود را با تصمیم‌گیری در مجلس کنترل کند. باوجود این اتّفاق، این کنترل ناتمام ماند، ولی تجربه‌ای باارزش و قابل اعتماد بود. در این مسیر، ایرانیان تحت تأثیر عوامل گوناگون داخلی و خارجی با مشکلاتی روبه‌رو شدند، امّا بسیار کوشیدند تا این مشکلات را حل کنند. در این دوران نویسندگان می‌کوشیدند مفاهیمی چون میهن و آزادی را حفظ کنند؛ همچنین مسائل و مشکلات مربوط به زنان را فراموش نکردند؛ زیرا این مفاهیم مهم‌ترین درآمدهای دوران ظلم و بی‌عدالتی بودند. بدین‌منظور آن‌ها بر واقعیّت تلخ جامعه لباس تاریخ و اسطوره پوشاندند تا میان جامعه و اندیشمندان ارتباط برقرار بمانند. در این دوره نمایش‌نامه‌نویسان درپی هویّت ملّی بودند و این جستجو به‌وسیلهٔ بازگشت به تاریخ و گشودن درهای گذشته میسّر بود.

نمایش ایرانی از نمایش خارجی متأثّر بود؛ به‌ویژه در دوران رضاشاه، هنگامی‌که بازیگران و هنرمندان به ایران آمدند، نمایش ایران با نوع جدیدی از نمایش غربی آشنا شد؛ ولی این نمایش‌نامه‌ها به‌شدّت با حکومت در رقابت بود و نویسندگان آن‌ها مجبور بودند آثارشان را مورد قبول و رضایت حکومت بنویسند، به‌مرور زمان و پس از آنکه پای بازیگران و نوازندگان قفقازی به ایران باز شد، نویسندگان با سبک جدید نمایش‌نامه‌نویسی آشنا شدند و آثاری به تقلید اُپرت‌های قفقازی و نمایش‌هایی براساس تاریخ ایران یا قصّه‌های ایرانی به‌وجود آوردند. پس از کودتای سال ۱۲۹۹ و در سال‌های اوّل سلطنت رضاشاه، چند دستهٔ کوچک نمایشی در تهران دایر بود که کمدی‌های بی‌ضرر و سرگرم‌کننده، اُپرت‌های کوتاه، قطعات همراه با شعر و موسیقی و نمایش‌نامه‌هایی که موضوع آن‌ها از تاریخ یا قصّه‌ها و داستان‌های کهن ایران اقتباس‌شده بود، به معرض تماشا گذاشتند. اگرچه این نمایش‌نامه‌ها به‌علّت گذشتن از سانسور شدید لطف و جاذبهٔ خود را به‌میزان زیادی از دست می‌دادند (ر.ک: آرین پور، ۱۳۸۲: ۴۳۳-۴۳۵)؛ از همین رو، محتوا و درون‌مایه در آثار ادبی این دوره به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای بررسی میزان انعکاس تغییر و تحوّلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، قابل مطالعه بود. از این رهگذر، پیوندی میان متن ادبی و گرایش‌های فکری و طبقاتی رایج در جامعهٔ آن روز ایجاد شد.

«در دوران رضاشاه، حکومت می‌کوشید تا نویسندگان به تاریخ قدیم کشورشان توجّه بیشتری داشته

باشند و احساسات ملّی در آثارشان آشکار باشد، ولی نویسندگان این دوره با مکتب‌های ادبی فراوانی آشنا شدند و به‌علّت سانسور حکومت، بیشتر به مکتب‌های ادبی احساس‌گرا روی آوردند تا از رقابت حکومت فرار کنند؛ به‌طور کلّی، نمایش‌نامه‌نویسی در دوران رضاشاه الهام‌گرفته از دو جریان عمده بود: نگاه حکومت به تاریخ ایران باستان و دمیدن شور میهن‌پرستی افراطی که تأثیر ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های «شکسپیر» و آثار رمانتیک‌هایی مثل «شیلر[1]» و «گوته[2]» در شخصیّت‌پردازی و صحنه‌آرایی در آن‌ها آشکار است و جریان دوم، آشنایی روزافزون روشنفکران ایرانی با مکتب‌های گوناگون ادبی غرب به‌ویژه رمانتیسم که این شکل از احساس‌گرایی را شاید بتوان به‌مثابهٔ واکنشی انفعالی دربرابر سانسور شدید رضاخانی تعبیر کرد.» (بزرگمهر، ۱۳۷۹: ۱۰۵)

مهم‌ترین مضمون نمایش‌نامه‌های این دوران، توجّه به تاریخ ایران باستان بود. تاریخ، زمینه‌ای برای احیای گذشتهٔ پرغرور و باشکوه مردم ایران محسوب می‌شد. به‌همین دلیل نویسندگان و نمایش‌نامه‌نویسان به آن اهمّیّت زیادی می‌دادند. در این‌گونه نمایش‌نامه‌ها به گذشتهٔ پرافتخار ایران اشاره می‌شد و خواننده یا تماشاچی با قسمت یا قسمت‌هایی از فرهنگ پادشاهی ایران و شکوه و عظمت ایران در دورهٔ پادشاهان پیش از اسلام آشنا می‌شد. نمایش‌نامه‌هایی مانند «داریوش سوم»، «نوشیروان عادل و مزدک» نوشتهٔ گریگور یقیکیان، «آخرین یادگار نادرشاه» نوشتهٔ سعید نفیسی، «رستاخیز سلاطین ایران» نوشتهٔ میرزادهٔ عشقی، «مازیار»، «پروین دختر ساسانی» نوشتهٔ صادق هدایت از این جمله‌اند. «رستم و سهراب»، «بهرام گور»، «نادرشاه و فتح هند»، «سرگذشت برمکیان»، «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» نیز دارای چنین مضمونی بودند.

اوضاع سیاسی و اجتماعی این دوره، تأثیر زیادی بر نمایش‌نامه‌های نمایش‌نامه‌نویسان گذاشت؛ زیرا بیشتر نمایش‌نامه‌نویسان در آثارشان به موضوعات مربوط به شرایط یادشده روی آوردند که بر خوانندگان تأثیر زیادی گذاشت. این آثار، حاوی مضامینی بود که مردم هر روز با آن روبه‌رو بودند. «در هر دوره، با دگرگونی‌های اجتماعی - فرهنگی، سلیقهٔ مردم در پذیرش آثار ادبی دچار تغییر می‌شود. نگاه ناسیونالیستی که هم مدّ نظر حاکمیت بود و هم منتقدان دولت به آن دل‌بستگی داشتند، در فرم شخصیّت‌پردازی و زبان آثار ادبی این دوره تأثیر گذاشت و نویسندگان زیادی از این منظر به مسائل مربوط به سیاست و دین و فرهنگ توجّه کردند؛ همچنین، نگاه ناسیونالیستی بر ذائقهٔ خوانندگان و نوع انتخاب آن‌ها هم بی‌تأثیر نبوده است؛ از همین‌رو، در این دوره، نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی نوع ادبیِ غالب می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۷:

1. Schiller
2. Goethe

(۹۲

به‌تدریج نمایش‌نامه‌نویسان تا حدّی به شئون اجتماعی در نمایش‌نامه‌هایشان پرداختند؛ امّا به مشکلات و اوضاع جامعه توجّه نداشتند و از سیاست‌های حکومت حمایت می‌کردند. نمایش‌نامه‌ها بیشتر، از نمایش‌نامه‌های خارجی اقتباس شده بود که نمایش‌نامه‌نویسان آن را به رنگ بومی درآورده و به فضا و نام شخصیّت‌ها حال و هوایی ایرانی داده بودند.

نویسندگان وقتی می‌خواهند اثر ادبی مؤثّری برای خوانندگان بنویسند، باید این اثر به زندگی و اوضاع و مشکلات جامعه نزدیک‌تر باشد؛ به‌همین دلیل، هر نویسنده‌ای در دوران نویسندگی خود به مجموعه‌ای از پرسش‌ها و مسائل اجتماعی پاسخ می‌گوید؛ بنابراین، با بررسی آثار نویسندگان ادوار مختلف می‌توان دریافت که پاسخ‌های نویسندگان آن دوره‌ها به مسائل اجتماعی و فرهنگی آن دوران چه بوده است. ممکن است بتوان از خلال اثر نویسنده به راه‌حل‌های اجتماعی که او به‌صورت ضمنی برای مسائل و مشکلات ارائه می‌دهد، نیز پی برد (ر.ک: عسگری حسنکلو، ۱۳۸۶: ۹).

۲-۳. بررسی نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی ایرانی و مصری

نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و مصری در آثارشان از نمایش‌نامه‌های خارجی اقتباس می‌کردند؛ گاهی وقایع یا شخصیّت‌هایی از تاریخ ملّی کشورشان به آن‌ها می‌افزودند. آنان به این شیوه نمایش‌نامه‌های تاریخی‌ای نوشتند که اوّلین نمونه‌های نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی به‌شمار می‌رود. اگر به سیر نمایش‌نامه‌نویسی در مصر نگاه نگریسته شود، دیده می‌شود که نمایش‌نامه‌نویسی چون ابراهیم رمزی، از تاریخ و وقایع و شخصیّت‌های آن الهام گرفته است و چند نمایش‌نامهٔ تاریخی مهم ازجمله «**حاکم بأمر الله ۱۹۱۴**»، «**أبطال المنصوره ۱۹۱۵**»، «**اسماعیل فاتح ۱۹۳۷**»، «**شاور بن مجید ۱۹۳۸**» و نمایش‌نامهٔ «**صراخ الطّفل ۱۹۲۲**» را نوشته است. نمایش در ایران به تاریخ و وقایع آن بستگی داشت. نمایش‌نامه‌هایی که در ایران پدید آمد، وقایع و شخصیّت‌های تاریخی داشت که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به نمایش‌نامه‌های گریگور یقیکیان مانند نمایشنامهٔ «جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم» و نمایشنامهٔ «انوشیروان عادل و مزدک» اشاره کرد. همچنین می‌توان نمایش‌نامه‌های ذبیح‌الله بهروز (۱۲۶۹–۱۳۵۰)، مانند «نمایش‌نامه جیجک علیشاه» و «نمایش‌نامه شاه ایران و بانوی ارمن» را نام برد.

نمایش‌نامه‌نویسان دو کشور ایران و مصر، در آثارشان مسیر وقایع تاریخی را حفظ کردند و در ترتیب وقایع و اتفاقات تاریخی چیزی را تغییر ندادند. نمایش‌نامه‌نویسان مصری وقتی که از تاریخ الهام می‌گرفتند، داستان‌های تاریخی و وقایع آن‌ها را تغییر نمی‌دادند و آن‌ها را به‌صورت جدید بازنویسی نمی‌کردند، یا از آن‌ها به‌عنوان یک اندیشهٔ اجتماعی یا فلسفی الهام نمی‌گرفتند؛ بلکه به همان صورت که در تاریخ بود،

به‌صورت نمایش‌نامه می‌نوشتند و در آثارشان حقایق و وقایع تاریخی را حفظ می‌کردند؛ زیرا این داستان‌های تاریخی برای مردم معروف بودند و اگر نویسنده آن‌ها را تغییر می‌داد، شاید آن‌گونه که باید برای مردم لذت‌بخش و جذاب باشد، نمی‌شد. نمایش‌نامه‌نویسان ایران نیز تاریخ را همان‌گونه که در کتب تاریخی بود با حفظ حوادث و ترتیب آن‌ها به‌صورت نمایش‌نامه درمی‌آوردند که نمونهٔ این‌گونه موارد، نمایش‌نامهٔ «تیسفون» تندرکیا و «جنگ مشرق و مغرب» یقیکیان است.

شاید علّت حفظ سیر وقایع تاریخی دو کشور، این است که نویسندگان آن‌ها نمایش و تئاتر را یک هنر و ادب می‌دانند که آن را از غرب گرفته‌اند. چون این هنر برای نویسندگان و خوانندگان و تماشاگران ناآشنا بود و در آن زمینه، اطّلاعات کافی نداشتند تا آن را تغییر دهند؛ برای اینکه مردم را در فهم این هنر و ادب کمک کنند تا برای آن‌ها ناآشنا و نامأنوس نباشد، از وقایع تاریخی معروف در آن‌ها استفاده می‌کردند و سیر ترتیبی آن وقایع را حفظ می‌کردند تا بیشتر با این نوع آشن ابشوند و برای مردم جذاب و قابل قبول بشود. بررسی نمایش‌نامه‌های تاریخی مصری و نمایش‌نامه‌های تاریخی ایرانی در این موضوعات:

۲-۳-۱. شخصیّت‌های تاریخی معروف

نمایش‌نامه‌نویسان، شخصیّت‌های تاریخی نمایش‌نامه‌هایشان را از میان قهرمانان، پادشاهان، شاعران، حاکمان معروف یا از انبیا و اولیا انتخاب می‌کردند؛ چون این شخصیّت‌ها برای مردم آشنا بودند و بیشتر مردم به آن‌ها علاقه داشتند و همین باعث می‌شد تا بر دل و جان مردم تأثیر بگذارد.

نمایش‌نامه‌نویسان مصری، قهرمانان نمایش‌نامه‌هایشان را از میان پادشاهان و شخصیّت‌های تاریخی بزرگ و معروف انتخاب می‌کردند مانند نمایش‌نامهٔ «محمد ۱۹۳۶» توفیق حکیم که آن را دربارهٔ زندگانی حضرت محمّد (ص) نوشت. زیبایی کار حکیم در این نمایش‌نامه آن است که صادقانه توانسته است، تمام حوادث مهمّ زندگی پیامبر اسلام را انتخاب کرده و شرح دهد. نیز نمایش‌نامهٔ «سلیمان الحکیم ۱۹۴۳» که «وی در این نمایش‌نامه با درآمیختن داستان زندگی سلیمان حکیم و داستان جنّ و صیّاد و افسانهٔ *هزار و یک* شب به بیان کشمکش میان سلطه و قدرت پرداخت. توفیق حکیم از جنّ یا عفریت به‌مثابهٔ رمز عقل مغرور که گمان می‌کند، قادر به انجام هر چیزی است؛ استفاده کرده است» (ضیف، بی‌تا: ۲۹۳)؛ همچنین حکیم آرا و اندیشه‌های خود را دربارهٔ نظام احزاب و رجحان منافع شخصی بر منافع عامّه در نمایش‌نامهٔ «براکسا ۱۹۳۹»، بیان کرده است. براکسا به‌تنهایی زمام حکومت را به‌دست می‌گیرد و به‌خاطر اعطای آزادی بی‌حدّ و مرز به مردم و تعدّد و کثرت احزاب، کار به هرج و مرج می‌کشد. حکیم، این نمایش‌نامه را آن‌چنان‌که از عنوانش پیداست، از نمایش‌نامهٔ «مجلس زنان» اریستوفان یونانی برگرفته است (ر.ک: تلاوی و همکاران،

۱۹۹۷: ۱۴۱).

احمد شوقی نیز، نمایش‌نامهٔ تاریخی «علی بک الکبیر ۱۹۲۳» را دربارهٔ شخصیّت تاریخی معروف علی بک الکبیر نوشت؛ شوقی در این نمایش‌نامه اوضاع نابسامان مصر را در اوایل قرن هیجدهم و دوران حاکمیت ممالیک به‌تصویر کشیده که دربارهٔ زندگی این شخصیّت و دوران حکومت اوست، این نمایش‌نامه بر دو بحران تاریخی و خیالی استوار است (ر.ک: ترجانی‌زاده، ۱۳۷۰: ۳۰۵). از دیگر نمایش‌نامه‌های شوقی می‌توان «سقوط کلوباترا ۱۹۲۷» را نام برد. تعداد زیادی از نویسندگان، دربارهٔ این شخصیّت – کلئوپاترا - آثار خوب و مهمّی نوشتند. این زن، پادشاه مصر بود و نقش مهمّی در دوران حکومتش داشت. شوقی، زندگی و دوران حکومت کلئوپاترا را در نمایش‌نامه‌اش نوشت. این تراژدی، تاریخی است و به‌احتمال زیاد، تحت تأثیر دو نمایشنامهٔ مشهور «آنتونی و کلوپاترا» اثر شکسپیر و «همه‌چیز برای عشق» تألیف جان درایدن[1] در چهار پرده سروده شده است. شوقی، موضوع این نمایش‌نامه را از تاریخ عرب گرفته است (ر.ک: هیکل، ۱۹۷۰: ۳۰۸).

شوقی، نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی ۱۹۳۱» را دربارهٔ داستان عاشقانه و پرآوازهٔ قیس و لیلی و عشق نافرجام آن‌دو و نمایش‌نامهٔ «عنتره ۱۹۳۱» را دربارهٔ قهرمان عرب، عنتره العبسی نوشت. وی این نمایش‌نامه را همچون نمایش‌نامهٔ پیشین، براساس آنچه در کتاب *الأغانی* پیرامون داستان دلاور دورهٔ جاهلی، عنترة بن شدّاد و عشق او نسبت به دخترعمویش عبله، آمده، نوشته است (ر.ک: همان: ۳۳۷). یکی دیگر از نمایش‌نامه‌نویسان مصری، محمود تیمور (۱۸۹۴-۱۹۷۳) است. او از میان شخصیّت‌های تاریخی برجسته، شخصیّت شاعر بزرگ عربی، امرؤالقیس، را انتخاب کرده است. محمود تیمور، نمایش‌نامهٔ «الیوم خمر ۱۹۴۵» را نوشت که دربارهٔ زندگی شاعر دورهٔ جاهلی (امرؤالقیس) است؛ همچنین نمایش‌نامهٔ تاریخی «قیس و لبنی ۱۹۴۲» عزیز أباظه (۱۸۹۷-۱۹۷۳) دربارهٔ داستان شاعر اموی، قیس بن ذریح است. وی نیز همانند شوقی با الهام از تاریخ حقیقی و اسطوره‌ای مصر و عرب و نیز حیات اجتماعی معاصر مصر، این نمایش‌نامه را نوشت (ر.ک: الخفاجی، بی‌تا: ۶۱).

از دیگر نمایش‌نامه‌نویسان مصری، علی احمد باکثیر (۱۹۱۰- ۱۹۶۹) است که نمایش‌نامهٔ «اخناتون و نفرتیتی ۱۹۴۳» را دربارهٔ دربارهٔ زندگی فرعون مصر، اخناتون و همسرش نفرتیتی در چهار پرده نوشت. شاید علّت انتخاب این شخصیّت برای نمایش‌نامه‌اش این بوده است که اخناتون یکی از فرعون‌های مصر و از همهٔ آن‌ها ممتازتر بود و در عین حال تنها کسی بود که مردم را به پرستش خدایی یگانه دعوت می‌کرد؛ امّا مردم

1. John Dryden

و کاهنان نپذیرفتند و تنها خودش و همسرش، نفرتیتی، این خدای یکتا را می‌پرستیدند (ر.ک: الدّسوقی، بی‌تا: ۴۲).

نمایش‌نامه‌نویسان ایران، شخصیّت‌های تاریخی نمایش‌نامه‌هایشان را از میان پادشاهان و حاکمان بزرگ انتخاب می‌کردند؛ مانند نمایش‌نامهٔ گریگور یقیکیان، «جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم». «این نمایش‌نامه اوّلین متن در ادبیّات نمایشی ایران است که به‌وسیلهٔ بازخوانی داستانی برگرفته از واقعهٔ تاریخی؛ از رویارویی ایران و یونان سخن می‌گوید. گریگور یقیکیان داستان هجوم اسکندر به ایران و مجادلهٔ اسکندر و دارا را دست‌مایهٔ کار خود کرده است. نویسنده در پرورش شخصیّت‌ها به‌ویژه شخصیّت داریوش، موفّق است.» (سپانلو، ۱۳۶۲: ۲۰۷-۲۰۹) نمایش‌نامهٔ دیگر گریگور یقیکیان، «انوشروان عادل و مزدک» است؛ این نمایش‌نامه نیز همانند «جنگ مشرق و مغرب» عرصهٔ برخورد دو ایدئولوژی، دو تفکّر و دو نگرش متفاوت دربارهٔ مسائل اجتماعی است. یقیکیان برای برجسته‌سازی چهرهٔ انوشیروان و عادل قلمدادکردن وی، از مزدک، چهره‌ای بی‌خون و توطئه‌گر با انگیزه‌های کاملاً شخصی می‌سازد (ر.ک: طالبی، ۱۳۸۰: ۸۳-۸۴)

میرزادهٔ عشقی از نمایش‌نامه‌نویسان این دوره است که نمایش‌نامهٔ تاریخی مهمّی به‌نام «رستاخیز شهریاران ایران ۲۹۴» نوشت. این نمایش‌نامه به گذشتهٔ تاریخی ایران پرداخته است. میرزاده، متأثّر از فضای باستان‌گرایی دورهٔ خود، نگاهش را به گذشته‌های دور و به تاریخ ایران دوخته و کوشیده است عظمت و شکوه ایران باستان را جلوه و جلایی دیگر بخشد و در عین حال مقایسه‌ای هم میان شکوه دوره‌های پیشین و بدبختی دورهٔ خود انجام دهد که با مضمون اجتماعی - سیاسی متناسب با ذوق و سلیقهٔ مردم هم‌خوانی داشته باشد (ر.ک: میرانصاری، ۱۳۸۶: ۳۹-۴۰). از دیگر نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی، ذبیح بهروز است که نمایش‌نامهٔ تاریخی وی، «شاه ایران و بانوی ارمن ۱۳۰۶»، برداشتی از داستان عاشقانهٔ خسرو و شیرین است و براساس مطالعات تاریخی و با زبانی باستان‌گرایانه، آهنگین و شاعرانه نوشته شده است (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۹). نمایش‌نامهٔ دیگرِ او «شب فردوسی ۱۳۱۳» است. این نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای دربارهٔ زندگی شاعر بزرگ ایران، ابوالقاسم فردوسی است. بهروز، تحت تأثیر اشعار نخستین داستان *شاهنامه* (بیژن و منیژه)، نمایش‌نامهٔ شب فردوسی را نوشته است (ر.ک: آژند، ۱۳۷۰: ۴۵)

علّت اینکه نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی و مصری این شخصیّت‌ها را انتخاب کردند آن است که نمایش‌نامه‌نویسان دو کشور می‌خواستند از این شخصیّت‌ها در نمایش‌نامه‌هایشان الهام بگیرند تا خوانندگان از آن‌ها عبرت بگیرند و آن شخصیّت‌ها را به‌مثابهٔ نمونه و الگویی در زندگی بپذیرند. از آنجا که انسان به داستان‌های گذشته و تاریخی و قهرمانانش علاقه دارد، نمایش‌نامه‌نویسان از قهرمانان و پادشاهان تاریخی

الهام می‌گرفتند و این باعث می‌شد تا تأثیر عمیق‌تری بر مخاطبان بگذارند. شاید نمایش‌نامه‌نویسان ایران و مصر، این شخصیّت‌های تاریخی را به این دلیل انتخاب می‌کردند تا آثارشان ماندگار باشد و علّت پیروی از شیوهٔ نمایش‌نامه‌نویسان هم‌عصرشان این بود که از روش کار اطّلاع کافی نداشتند و در این زمینه نوپا بودند و به‌مثابهٔ اوّلین اثر خود می‌کوشیدند مطابق با خواسته و علاقهٔ مردم کار کنند.

۲-۳-۲. دوران پیروزی و شکست

نمایش‌نامه‌نویسان مصری از یک‌سو به دوران شکست روی آوردند تا از اشتباهات گذشتگان بهره ببرند و از آن عبرت بگیرند و از سوی دیگر، به دوران پیروزی و شکوفایی و دوران هزیمت-تاریخ توجّه می‌کردند. شاید به این دلیل که این نوع نمایش‌نامه، باعث تشویق مردم می‌شد و انسان‌ها به‌طبع چیزهای مثبت را بر منفی ترجیح می‌دهند؛ از طرف دیگر، دوران پیروزی امیدوارکننده‌تر از دوران شکست است و مردم با امید به پیروزی زندگی می‌کنند و همواره دوران پیروزی باعث افتخارشان بوده است. نمایش‌نامه‌ای از نمایش‌نامه‌نویس مصری، ابراهیم رمزی، باعنوان «**ابطال المنصورة ۱۹۱۵**» یکی از همین نمونه‌هاست. موضوع این نمایش‌نامه، برگرفته از جنگ منصوره است که در مصر میان ایوبی‌ها و صلیبی‌ها اتّفاق افتاد. پیروزی در این جنگ خیلی‌مهم بود؛ زیرا پس از این جنگ، حمله‌های صلیبی به مصر متوقّف شد. ابراهیم رمزی، این جنگ را موضوع نمایش‌نامه‌اش انتخاب کرد. رمزی از میان حوادث تاریخی، آنچه را که متناسب هنرش بود برگزید. بخش مهمّ این نمایش‌نامه، جنگ‌های صلیبی که در مصر به‌وقوع پیوسته و با پیروزی امراء ممالیک به‌پایان رسیده است، به‌تصویر می‌کشد (ر.ک: مندور، بی‌تا: ۴۹-۵۰)

نمایش‌نامه‌نویس دیگر، عزیز أباظه، به دوران شکست پرداخت و نمایش‌نامهٔ «غروب الاندلس ۱۹۵۲» را نوشت، این نمایش‌نامه، مشکلات میان خانواده‌های مملکت در اندلس و جدایی آن‌ها از یکدیگر و همچنین پناه‌بردن برخی خانواده‌ها به اسپانیایی‌ها را به‌تصویر می‌کشد؛ همچنین در پایان، زوال دولت اندلس به‌علّت فساد و ظلم پادشاهان آن و توجّهشان به خوشی‌های خود و دسیسه‌کردن با دشمنان را نشان می‌دهد (ر.ک: محبک، ۱۹۸۹: ۶۲)؛ همچنین نمایش‌نامه‌نویس احمد شوقی در نمایش‌نامهٔ خود «**أمیرة الأندلس ۱۹۳۲**» به دوران شکست می‌پردازد، این نمایش‌نامه طولانی‌ترین نمایش‌نامهٔ وی به‌شمار می‌آید که به داستان معتمد بن عبّاد و زوال دولت وی در اشبیلیه به‌دست ابن تاشفین می‌پردازد (ر.ک: هیکل، ۱۹۷۰: ۳۵۱).

در ایران نمایش‌نامه‌نویسان بیشتر به دوران شکست و لحظه‌های تاریخی سخت توجّه داشتند تا مردم همیشه از تجربه‌های سابق استفاده کنند و از اشتباهات گذشتگان عبرت گیرند و برحذر باشند تا زیر یوغ بردگی و حاکمیّت استبداد گرفتار نشوند. نمایش‌نامه‌ای از صادق هدایت با نام «پروین دختر ساسان ۱۳۰۷»

که ملّی‌گرایانه‌ترین اثر هدایت است و در آن، تمامی شکست‌ها و عقب‌افتادگی‌های ایرانیان ناشی از حملهٔ اعراب به ایران دانسته شده است. پروین دختر ایرانی که اسیر شده، در برابر تعرّض سردار عرب ایستادگی می‌کند. هدایت، طی بحث طولانی پروین با سردار عرب، از نژاد ایرانی ستایش می‌کند (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۴)

از دیگر نمایش‌نامه‌های تاریخی هدایت «مازیار ۱۳۱۲» است. این اثر نمودار غلیان احساسات عرب‌ستیزی و ناسیونالیسم باستان‌گرای هدایت به‌شمار می‌رود، داستان نمایش‌نامهٔ مازیار در زمان شکست ایران از سپاه عرب اتّفاق می‌افتد، یعنی در زمان سلطهٔ خلفای عبّاسی بر ایران که هنوز در ناحیهٔ طبرستان مقاومت‌هایی علیه سلطهٔ اعراب وجود داشت (ر.ک: همان: ۹۵). سعید نفیسی (۱۲۷۴-۱۳۴۵) در نمایش‌نامهٔ خود «آخرین یادگار نادرشاه ۱۳۰۵» به دوران شکست توجّه می‌کند. این نمایش‌نامه به جنگ ایران و روس می‌پردازد که در زمان پادشاهی فتحعلی‌شاه قاجار اتّفاق افتاد و با شکست ایران از روسیه پایان یافت. نفیسی در این نمایش‌نامه، احساسات میهن‌پرستی و کوشش برای آزادی سرزمین ایرانی و رویارویی با دشمنان خارجی را به‌تصویر می‌کشد (ر.ک: احدیان، ۱۳۹۶: ۱۶). سیّد عبدالرحمن خلخالی (۱۲۲۸-۱۳۱۹) در نمایش‌نامهٔ «داستان خونین یا سرگذشت برمکیان ۱۳۰۴» به دوران شکست می‌پردازد، این نمایش‌نامه مضمون تاریخی و عشقی دارد. هدف نویسنده به‌تصویرکشیدن دشمنیِ عرب و عجم و جنگ این دو قوم است. در این جنگ، زبیده همسر خلیفه و فضل بن ربیع وزیرِ عزل‌شده و امین پسر هرزهٔ خلیفه در یک‌سو و خاندان برامکه، به‌ویژه جعفر در سوی دیگر قرار دارند (ر.ک: اسکویی، ۱۳۷۸: ۱۹۳).

شمس‌الدّین تندرکیا (۱۲۸۸-۱۳۶۶) یکی دیگر از نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی این دوره است که نمایش‌نامهٔ تاریخی «تیسفون ۱۳۱۰» را نوشت و در آن به دوران شکست پرداخت. تندرکیا در این نمایش‌نامه، بسیاری از وقایع تاریخی را درهم‌تنیده و آن را با شعرهایی به‌سبک فردوسی آراسته است. این نمایش‌نامه دربارهٔ تیسفون، یکی از پایتخت‌های باستانی ایران است و پس از حملهٔ اعراب به ایران به تاراج رفته است. تندرکیا در نمایش‌نامهٔ خود از نمایش‌نامه‌نویسان فرانسه الهام گرفته است. مضمون اصلی آن عشق است و با زبانی حماسی در حوزهٔ ملّی‌گرایی مطرح می‌شود (ر.ک: آژند، ۱۳۹۲: ۲).

۲-۳-۳. مشکلات واقعی

نمایش‌نامه‌نویسان دو کشور، مشکلات اجتماعی و وقایع تاریخی را در آثارشان نشان داده‌اند و گذشته را با امروز درآمیخته‌اند تا خواننده بتواند مشکلات زندگی واقعی خود را درک کند. آن‌ها وقایع گذشته را با جریانات امروز و مشکلات معاصر اجتماعی و سیاسی جامعه را با اتّفاقات گذشته مقایسه کرده‌اند. از آنجا

که طبقهٔ اجتماعی نقش بسیار مهمّی در تحوّلات تاریخی و آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند، هر اثر ادبی از آن‌رو که ساختار اجتماعی و تاریخی یک دوره را در خود منعکس می‌کند، سند تاریخی مهمّی برای بررسی و تحلیل دورانی از جامعه محسوب می‌شود (ر.ک: شهبازی و همکاران، ۱۳۹۳: ۵-۶).

نمایش‌نامه‌نویسان و ادیبان، نقش توضیح مشکلات جامعه و راه‌حلّ آن‌ها را به زبان ساده، برعهده داشتند و به‌دلیل اینکه حکومت‌ها مراقب نوشته‌های آن‌ها بودند، می‌خواستند آثارشان را از نابودی توسّط حکومت رها سازند. آن‌ها می‌کوشیدند که بتوانند خواسته‌هایشان را به مردم برسانند و این کار را با آفرینش نمایش‌نامه انجام می‌دادند که البتّه به‌صورت مستقیم نمی‌شد بلکه در قالب داستان‌های تاریخی بیان می‌شد و به‌طور غیر مستقیم به مسائل و مشکلات جامعه اشاره می‌کرد.

در مصر، نمایش‌نامه‌نویسی با نامِ یعقوب صنّوع، به مشکلات اجتماعی جامعهٔ مصر پرداخت و آن مشکلات را در نمایش‌نامهٔ تاریخی خود «**مولیر مصر وما یقاسیه ۱۹۱۱**» بررسی کرد. وی در این نمایش‌نامه زندگی مولیر، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی و مشکلاتی را که با آن روبه‌رو شد را نشان داد و خود را با مولیر مصر - خدیوی مصر، صنّوع را مولیر مصر لقب داده است - مقایسه کرد. چون صنّوع با مشکلات زیادی در دوران خدیوی مواجه شد و ناچار شد مصر را ترک کند و به کشور دیگری مهاجرت کند و این به‌علّت رذایل اخلاقی میان مردم بود که نزد خدیوی آن‌قدر از او سخن‌چینی کردند که مورد نفرت خدیوی قرار گرفت و درنهایت خدیوی وی را از مصر بیرون راند. هدف صنّوع از انتخاب این موضوع تاریخی، بیش از هر چیز، اصلاح و تهذیب اخلاق در جامعهٔ مصر است و دلیل ترجیح زبان عامیانه به زبان فصیح در نمایش‌نامه‌اش، این مهم بود که بیشتر مردم بتوانند آن را بفهمند (ر.ک: نجم، ۱۹۵۶: ۸۵).

در ایران، ذبیح بهروز کوشید تا مشکلات جامعه در نمایش‌نامهٔ تاریخی خود «جیجک علیشاه ۱۳۰۲» را تضمین کند، بهروز در این نمایش‌نامه به‌طور مستقیم به مشکلات جامعه و فساد حاکمان نپرداخته است. این نمایش‌نامه تصویری طنزآمیز و انتقادی از دربار ناصرالدین‌شاه و نادانی و چاپلوسی حاکم بر دربار شاهان ایران است تا ازطرف حکومت مردود نباشند و بتوانند خواسته‌شان را به مردم برسانند؛ البتّه ذبیح بهروز، با طنزی ظریف، روزگار خود را نیز درنظر دارد. در این نمایش‌نامه، انتقاد سختی از دربار قاجاریه شده است (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۸-۹۹).

بیشتر نمایش‌نامه‌های این دوره، از ادبیّات و نمایش‌نامه‌های خارجی اقتباس شده بود و فضا و حال غیر ایرانی داشت. هرچند اسم این نمایش‌نامه و شخصیّت‌های آن ایرانی شده بود، امّا طبیعت، عادات و اخلاق شخصیّت‌ها خارجی بود. برخی نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی کوشیدند تا محیط، اشخاص و اخلاقیات در

نمایش‌نامه‌هایشان ایرانی باشند.

۲-۳-٤. اسطوره

یکی از موضوعات اساسی و مهم در ادبیّات معاصر، رابطه و پیوندی است که بین اسطوره و انعکاس آن در نمایش‌نامه وجود دارد. گرایش به اسطوره‌ها در دوره‌های زمانی مختلف، دلایل خاصّ خود را داشته است. در گرایش به نگارش نمایش‌نامه‌های اسطوره‌ای مانند نمایش‌نامه‌های تاریخی باید به‌دلایلی مانند ضرورت زمانی توجّه داشت. نمایش‌نامه‌نویسان به بازتاب روایت‌های اسطوره‌ای در نمایش‌نامه‌های خود پرداختند. نمایش‌نامه‌نویسان مصر و ایران به اسطوره‌های قدیمی شگفت‌انگیز توجّه داشتند و آن را در نمایش‌نامه‌هایشان نشان می‌دادند.

در مصر، توفیق حکیم به یکی از اسطوره‌های یونانی در نمایش‌نامهٔ خود «**الملک اودیب ۱۹۴۸**» پرداخت. موضوع این نمایش‌نامه، برداشتی از اسطوره‌ای یونانی به همین نام است. وی کوشیده است حوادث این اسطوره را با مبادی دین اسلام درهم آمیزد (ر.ک: الحکیم، ۱۹۷۸: مقدّمه) در این اسطوره آمده است که پدر ادیپ پیش از به‌دنیاآمدن ادیپ مطّلع شده بود که به‌خاطر کیفر گناهانش، مورد لعن خدایان قرار گرفته است (ر.ک: حسن، ۱۹۷۹: ۲۶). توفیق حکیم آنچه را که استعمار بر مردم مصر تحمیل کرده بود، به‌تصویر کشید. حوادث این اسطوره آن‌چنان‌که خدایان می‌خواسته‌اند، به وقوع پیوسته است (ر.ک: الدّسوقی، بی‌تا: ۷۵)؛ همچنین توفیق حکیم نمایش‌نامهٔ تاریخی دیگری برگرفته از یکی از اسطوره‌های یونانی به‌نام «**بیجمالیون ۱۹۴۴**» نوشته است. حکیم در این تراژدی با الهام از اسطورهٔ یونانی پیگمالیون، نبرد آشتی‌ناپذیر میان هنرمند و اخلاص وی به هنرش و همین‌طور ندای حیات که پیوسته به گوشش می‌رسد و لحظه‌ای رهایش نمی‌کند را بیان کرده است (ر.ک: ضیف، بی‌تا: ۲۹۳).

احمد شوقی، نمایش‌نامه‌نویس مصری، نمایش‌نامهٔ «**کامبیز ۱۹۳۱**» را از اسطورهٔ تاریخی‌ای که در قرن ششم پیش از میلاد در مصر و ایران اتّفاق افتاده، الهام گرفته است. وی در سرودن این نمایش‌نامه نه به حقایق تاریخی که به اسطوره‌ای که مورّخِ معروف، «هرودت»، آن را نقل کرده، اعتماد کرده است (ر.ک: هیکل، ۱۹۷۰: ۳۱۹-۳۲۲).

در ایران روایت‌های اسطوره‌ای فارسی متأثّر از ساختار حماسی اسطوره‌های ایرانی غالباً از درهم‌تنیدن بن‌مایه و شخصیّت ایجاد شده است. روایت و عناصر اسطوره‌ای ایرانیان حول شخصیّت و القای اندیشه‌ای متعالی یا زشت‌شمردن اندیشه یا کنشی نامبارک می‌چرخند و نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی را به‌سوی تصویرآفرینی و داستان‌پردازی‌های قهرمانانه می‌کشانند؛ زیرا توجّه به این شخصیّت، می‌تواند مخاطب را

به‌دنبال خود بکشاند تا با همذات‌پنداری با قهرمانان اسطوره‌ای و شریک‌شدن در تجارب آن‌ها، درس بیاموزد و با آگاهی از هویّت جمعی و ملّی، موقعیّت خویش را در جهان معاصر بشناسد و بازسازی کند. نمایش‌نامهٔ «سرنوشت پرویز ۱۳۳۰» علی‌محمد خان اویسی (۱۲۶۳-۱۳۴۷)، یکی از همین نمونه‌هاست. «نویسنده در این نمایش‌نامه، داستان خسروپرویز را که در دیوان نظامی گنجوی *خسرو و شیرین* آمده است، به‌صورت نمایش‌نامه درآورده، امّا تکلیف خود را با مفاهیم روشن نکرده و مخاطب نمی‌داند که سبب تباهی مملکت خسرو است یا شیرویه و یا عاملی دیگر. در جایی از خسرو، به‌مثابهٔ پادشاهی بزرگ یاد می‌شود و در جای دیگر به‌خاطر خوش‌گذرانی‌ها و فسادهایش نکوهش می‌شود.» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ج ۲: ۲۳۵)

نمایش‌نامهٔ منظوم «شیدوش و ناهید ۱۲۹۳» میرزا ابوالحسن فروغی در همین زمینه است. نویسنده در آن داستان عشق و مردانگی را به‌سبک و وزن *شاهنامهٔ* فردوسی سروده است. این نمایش‌نامه دربارهٔ داستان عشق شیدوش و ناهید است و برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی است؛ همچنین، می‌توان از نمایش‌نامه‌نویسی به‌نام جهانگیر سرتیپ‌پور یاد کرد که نمایش‌نامه‌ای برگرفته از اسطورهٔ ایرانی نوشته است. از دیگر آثار همین نمایش‌نامه‌نویس، می‌توان به نمایش‌نامهٔ «کاوهٔ آهنگر ۱۳۰۳» اشاره کرد که از داستان ضحاک در *شاهنامهٔ* فردوسی اقتباس شده است. در این نمایش‌نامه، سرتیپ‌پور احساسات آتشین ایرانیان باستان را بر ضدّ ظلم و بیداد و فداکاری‌های اوّلین مردِ با عزم و شهامتِ ایران، کاوهٔ آهنگر را در پاره‌کردن زنجیرهای عبودیّت و نیز نجات ایران نشان می‌دهد (ر.ک: طالبی، ۱۳۶۹: ۱۴)

۳. نتیجه‌گیری

۱. نمایش‌نامه‌نویسی تاریخی در ایران و مصر از اوضاع خارجی و داخلی که در هردو کشور اتّفاق می‌افتاد، متأثر بود.

۲. پیشگامان نمایش‌نامه‌نویسی در ایران و مصر در سیر و محتوای داستان‌های تاریخی تغییراتی ایجاد نکرده‌اند؛ زیرا نمایش، نوع ادبی و هنری‌ای است که آن را از غرب گرفته بودند و این هنر برای نویسندگان و خوانندگان غریب و جدید بود و آن‌ها نباید کاری می‌کردند تا این هنر و ادب به‌آسانی به مردم برسد و برای آن‌ها ناآشنا باشد؛ به‌همین دلیل، سیر وقایع تاریخی را حفظ می‌کردند و چیزی از داستان‌های اصلی را تغییر نمی‌دادند، حتّی نمی‌خواستند به‌صورت یک اندیشهٔ فلسفی یا اجتماعی از آن داستان‌ها در نمایش‌نامه‌هایشان الهام بگیرند.

۳. پیشگامان نمایش‌نامه‌نویسی دو کشور، شخصیّت‌های نمایش‌نامه‌هایشان را از میان پادشاهان، رهبران، انبیا، اولیا و شاعران مشهور انتخاب می‌کردند؛ زیرا این شخصیّت‌ها برای نویسندگان و خوانندگان معروف بودند و تأثیر بیشتری بر خوانندگان می‌گذاشتند.

۴. نمایش‌نامه‌نویسان دو کشور، به‌علّت تأثیرات ناشی از اشغالِ کشورشان و آنچه مردم از ظلم و استبداد حاصل از سلطهٔ دشمنان می‌دیدند، از دوران تیره و شکست الهام می‌گرفتند.

۵. نمایش‌نامه‌نویسان دو کشور، مشکلات معاصر را با اوضاع تاریخی تطبیق می‌دادند تا از دست سانسور سیاسی در امان باشند و در خوانندگان تأثیر بیشتری داشته باشند و آن‌ها را علیه حکومت و اوضاع نامناسب اجتماعی و اقتصادی برانگیزانند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما (تاریخ ادب فارسی معاصر)*. جلد سوم. چاپ چهارم، تهران: زوار.

احدیان، پریسا (۱۳۹۶). شب سعید نفیسی برگزار شد. *مجلّهٔ بخارا*، (۲۹۳)، ۱۶.

اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸). *سیری در تاریخ تئاتر ایران*. تهران: آناهیتا اسکویی.

بزرگمهر، شیرین (۱۳۷۹). *تأثیر ترجمهٔ متون نمایشی بر تئاتر ایران*. تهران: تبیان.

بلبل، فرحان (۲۰۰۰). *مراجعات في المسرح العربي*. دمشق: إتّحاد الكتّاب العرب.

ترجانی‌زاده، احمد (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیّات عرب*. چاپ دوم، تبریز: دانشگاه آزاد اسلامی تبریز.

تقوی، رسول (۱۳۸۲). *نمایش در ادب معاصر عرب*. تهران: نمایش.

تلاوي، محمد نجيب؛عمر الدقاق و مراد عبد الرحمن المبروك (۱۹۹۷). *ملامح النّثر الحديث وفنونه*. الطّبعة الأولى، بيروت: دار الأوضاعي للطّبعة والنّشر والتّوزيع.

جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: ابن‌سینا.

الحكيم، توفيق (۱۹۷۸). *الملک أوديب*. بيروت: دار الكتاب اللّبناني.

حسن، سامي منير (۱۹۷۹). *المسرح المصري بعد الحرب العالميّة الثّانية*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

الخفاجي، عبد المنعم (بي‌تا). *دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه*. الطّبعة الثّانيه، بيروت: دار الجيل.

الدّسوقي، عمر (بي‌تا). *المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها*. الطّبعة الخامسة، القاهرة: دار الفكر العربي.

شهبازی، آرزو؛ مریم حسینی و عسگر عسگری حسنکلو (۱۳۹۳). نقد ساخت‌گرایی تکوینی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود. *فصلنامهٔ تخصّصی مطالعات داستانی*، ۲ (۷)، ۶۶-۹۰.

ضيف، شوقي (بي‌تا). *الأدب العربي المعاصر في مصر*. مصر: دار المعارف.

طالبی، فرامرز (۱۳۸۰). *زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان*. تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی هنری آرین‌خو: انوشه.

---------- (۱۳۶۹). نمایش‌نامه‌های ملهم از شاهنامه. *فصلنامهٔ تئاتر*، (۱۱ و ۱۲)، ۱۵۰-۱۰۷.

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۶-۱۳۸۷). سیر نظریّه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیّات. *نشریهٔ ادب پژوهی*، ۱ (۴)، ۶۴-۴۳.

عيسى، يحيى سليم (۲۰۱۴). المسرحية التّاريخيّة العربيّة وحملة صلاح الدّين الأيّوبي على بيت المقدس، *مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة*، ۲۲ (۱)، ۲۲۱-۲٤٦.

قاسمی، ناصر (۲۰۱۳). اطلالة نقديّة على نشأة المسرحيّة التّاريخيّة في إيران. *اضاءات نقدية*، ۳ (۱۰)، ۱۵۵-۱۶۹.

---------- و ندا رسولي (۲۰۱۱). مقارنة المسرحيّة التّاريخيّة بين إيران وسوريا. *مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها*، ۷ (۱۳)، ۸۹-۱۰۳.

کمال شهرزاد، رضا (۱۳۸۸). *نمایش‌نامه‌ها تاریخی*. تهران: قطره.

محبک، أحمد زیاد (۱۹۸۹). *المسرحيّة التّاريخية في الأدب المعاصر العربي*. دمشق: دار طلاس.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیّات نمایشی در ایران*. جلد دوم، تهران: توس.

مندور، محمّد (بی‌تا). *المسرح المصري المعاصر*. القاهرة: دار الهيئة.

میرانصاری، علی (۱۳۸۶). *نمایش‌نامه‌های میرزادهٔ عشقی*. تهران: طهوری.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *سیر تحوّل ادبیّات داستانی و نمایشی از آغاز تا ۱۳۲۰*. تهران: نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نجم، محمّد یوسف (۱۹۵۶). *المسرحيّة في الأدب العربي الحديث*. بيروت: دار الثّقافة.

هیکل، احمد (۱۹۷۰). *الأدب القصصي والمسرحي في مصر*. الطّبعة الثّانية، القاهرة: دار المعارف.

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ٣٣، ربيع ١٤٤٠، صص. ١٠٣-١٢٢

كتابة المسرحيّة التّاريخيّة في الأدبين الإيراني والمصري المعاصرين منذ سنة ١٩٠٦ إلى ١٩٥٣(دراسة مقارنة)

عُلا قبّاني[١]

طالبة الدّكتوراه في فرع اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة الإمام الخميني الدّوليّة، قزوين، إيران

ناصر محسني‌نيا[٢]

أستاذ مشارك في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة الإمام الخميني الدّوليّة، قزوين، إيران

الوصول: ١٤٤٠/٥/٢٦ **القبول:** ١٤٤٠/٩/٨

الملخّص

معرفة أبناء الشّرق بمن فيهم الإيرانيون والمصريون لمظاهر الحضارة الغربيّة في القرنين الماضيين تعتبر من أهمّ المواضيع المؤثّرة والمثيرة للانتباه في أدب البلدين. ولهذا الامر أهمّيّته وشأنه بالمقارنة مع الأمور الأخرى. من أهمّ الأنواع الأدبيّة الّتي جاءت حصيلة الاحتكاك الشّرق بالغرب وأوروبا هو فنّ كتابة المسرحيّة وعلى الخصوص المسرحيات التّاريخيّة. استخدم كتاب المسرحيات التّاريخيّة في إيران ومصر لعرض الأحداث التّاريخيّة والتّعريف بالشّخصيات الوطنيّة الماضية. اهتم هذا البحث بدراسة مدى التّأثّر في المسرحيات التّاريخيّة الّتي كتبها الأدباء الايرانيون والمصريون كما اهتمّ أيضاً بدراسة ظاهرة كتابة المسرحيّة في البلدين إيران ومصر. هذا وقد تطرقنا أثناء بحثنا هذا إلى أهمّ المسرحيات التّاريخية وأكبر كتابها في البلدين.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، الأدب المعاصر، المسرحيّة، كتابة المسرحيات التّاريخيّة، إيران، مصر.

١. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: Ola.kabbani.az@gmail.com
٢. العنوان الإلكتروني: n.mohseni1234@gmail.com

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی

شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۱۲۳-۱۴۱

مفهوم عرفانی کنایه در ترجمهٔ عربی عمر شبلی از دیوان حافظ براساس نظریّهٔ آنتوان برمن

بهروز قربان‌زاده[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

شهرام احمدی[۲]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۴

چکیده

حافظ شیرازی از شاعران ایران‌زمین است که شهرتش را باید در سرودن غزلیات او جستجو کرد. وی به‌دلیل احاطهٔ کم‌نظیر بر فنون بلاغی، غزلیات خود را به‌زیبایی و هنرمندانه، بدین آرایه ها مزیّن کرده است. شهرت حافظ، همهٔ عالم، حتّی جهان عرب را درنوردیده است. ادیبان عرب از اوایل قرن بیستم به پژوهش پیرامون حافظ پرداختند و اوّلین گام در این زمینه را ابراهیم شواربی - مترجم و نویسندهٔ مصری - برداشت. تاکنون بیش از سی ترجمه از دیوان وی به زبان عربی انجام پذیرفته است. ازجمله مشهورترین مترجمان عرب زبان اشعار حافظ، عمر شبلی، نویسنده و شاعر معاصر لبنانی که دیوان او را در چهار جلد به نظم عربی برگرداند. نوشتار پیش رو، بر آن است تا به شیوهٔ تطبیقی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، ترجمهٔ عربی شبلی از کنایه‌های دیوان حافظ را براساس نظریّهٔ آنتوان برمن، نقد و بررسی کند. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که عمر شبلی با توجّه به اینکه نزدیک به بیست سال از عمر خود را در ایران سپری کرده، امّا به بسیاری از مفاهیم کنایی اشعار حافظ پی نبرده است؛ درنتیجه در انتقال مفاهیم عالی غزلیات حافظ به مخاطب عربی، چندان موفّق نبوده است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، حافظ، عمر شبلی، کنایه، ترجمه.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

۲. رایانامه: sh.ahmadi@umz.ac.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

اظهار نظر دربارهٔ حافظ[۱] و شعر او سهل و ممتنع است؛ وی از سویی به یمن افکار و اندیشه های عالی عرفانی و از دیگرسو به مدد هنرمندی و احاطهٔ کامل بر ظرایف و دقایق هنر شاعری، آرایه ها و فنون صناعت و بلاغت ادبی، چنان غزلیات ناب عارفانه – عاشقانه‌ای از خود به یادگار گذاشته است که بی‌تردید می‌توان او را موجب اعتبار و اعتلای غزل فارسی به‌شمار آورد؛ شعر او اوج غزل فارسی و مظهر روح ایرانی است. حافظ با مهارتی کم‌نظیر در غزل‌های عالی خود، افکار دقیق عرفانی، حکمی و غنائی را با الفاظ برگزیده و منتخب همراه کرد و از این راه شاهکارهای جاویدان بی‌بدیلی در ادب فارسی به‌وجود آورد (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹: ۱۰۶۴–۱۰۸۹).

دیوان حافظ، نه تنها در میان ایرانیان – که به‌همراه قرآن کریم زینت بخش منازلشان است – بلکه در پهنهٔ گیتی، به ویژه در جهان عرب نیز شناخته‌شده است. بسیاری از پژوهشگران و مترجمان عرب پس از مطالعهٔ دیوان حافظ و آشنایی با افکار و اندیشه‌های او، به ستایشش پرداختند؛ به‌نحوی که عمر شبلی[۲] – شاعر و مترجم لبنانی – حافظ را هم طراز متنبّی (۳۰۳–۳۵۴ ق)، شاعر نامدار عرب، می‌داند و می‌گوید: «با سرودن چنین دیوانی مردم جهان را شگفت زده کرده است و دیوانش مانند دیوان متنبّی در دنیا بازتاب گسترده‌ای داشته است. همهٔ مردم بر این باورند که حافظ نابغه است و مانند او دیگر بعید است در دنیا دیده شود.» (شبلی، ۲۰۱۲، ج ۴: ۴۵۳)؛ همچنین احمد طویلی، نویسنده و مترجم تونسی، حافظ را سرآمد غزل‌سرایان جهان می‌داند و می‌گوید: او تنها سرآمد غزل سرایان ایرانی نیست، بلکه در جهان نیز سرآمد است. حافظ از بزرگ‌ترین شاعران جهان است (ر.ک: طویلی، ۲۰۰۶: ۵–۶).

ادیبان عرب، از اوایل قرن بیستم، به پژوهش پیرامون حافظ پرداختند و اوّلین گام در این زمینه را ابراهیم شواربی – مترجم و نویسندهٔ مصری – برداشت. وی زبان فارسی را در مصر و انگلستان آموخت، سپس به ایران سفر کرد (ر.ک: انوشه، ۱۳۸۶: ۱۳۵–۱۳۶) و سرانجام دو کتاب دربارهٔ حافظ تألیف کرد. نخست ***حافظ الشّیرازي شاعر الغناء والغزل في إیران*** که درحقیقت، رسالهٔ دکتری‌اش بود و در سال (۱۹۴۳/ ۱۳۲۲) در دانشگاه فؤاد اوّل در قاهره از آن دفاع کرد. سال بعد این کتاب به طه حسین تقدیم شد و در مطبعهٔ المعارف قاهره به چاپ رسید و در دار الرّوضه بیروت نیز که متعلّق به رایزنی جمهوری اسلامی ایران بود، در سال ۱۹۸۹ تجدید چاپ شد. در این کتاب، شواربی به حافظ و حوادث روزگار او و معاصرانش و نیز ویژگی‌های گوناگون زندگی و باورهای عرفانی و دیدگاه‌های فلسفی‌اش پرداخته است (ر.ک: شواربی، ۱۹۸۹). اثر

دیگر شواربی، ترجمهٔ دیوان حافظ با عنوان *أغاني شيراز* در دو جلد است؛ این کتاب نیز نخستین گام در ترجمهٔ اشعار حافظ به زبان عربی است؛ شواربی در این کتاب، ترجمهٔ منثور را در پیش گرفت؛ امّا تعدادی از غزل‌ها را نیز به شعر عربی برگرداند (ر.ک: الشّواربی، ۲۰۰۵).

پس از انتشار ترجمهٔ شواربی، کم کم برخی از مترجمان و پژوهشگران عرب‌زبان، شروع به ترجمهٔ مجدّد دیوان حافظ به عربی کردند[۳]؛ ترجمه های مختلفی که از دیوان حافظ به نظم و نثر عربی تا به امروز انجام‌گرفته و پژوهش‌ها و تألیف‌های متعدّدی که پیرامون این شاعر ایرانی - به زبان عربی - منتشر شده است، سبب شد تا حافظ به جهان عرب شناسانده شود. تاکنون دیوان حافظ، بیش از سی ترجمه دارد که بیشتر آن‌ها از فارسی به عربی است و این تلاش‌ها با جدّیت هرچه‌تمام‌تر، ادامه دارد. نکتهٔ قابل توجّه اینکه بیشتر ترجمه ها به‌شکل منتخبی از اشعار حافظ است که مترجم، تنها چند بیت از دیوان را انتخاب کرده و آن را به عربی برگردانده است. بیشتر ترجمه‌ها، به نثر عربی است و مترجم عرب‌زبان، قادر به ترجمهٔ منظوم آن نبوده؛ در عین حال، ترجمهٔ آن ها درخور توجّه و حائز اهمّیّت است؛ برای نمونه می‌توان به ترجمهٔ عبدالله خالدی و طلال مجذوب در کتاب *مفتاح اللّغة الفارسيّة* و ترجمهٔ جرج خلیل مارون در کتاب *اللّغة الفارسيّة في نشأتها وتاريخ تطوّرها* اشاره کرد. این دو مترجم لبنانی در کتابشان که برای آموزش زبان فارسی به عرب‌زبان‌ها است، چند بیت از ابیات حافظ را انتخاب کرده، سپس آن را به نثر عربی برگردانده‌اند. درواقع، این دو مترجم، به ترجمهٔ واژه‌به‌واژه یا معنایی اقدام کردند و کوشیدند تا پیام متن را به خواننده القا کنند؛ از طرف دیگر، مترجمان دیگری سعی کردند تا حدّ امکان با حفظ موسیقی و زیبایی شعر حافظ، آن را به نظم عربی برگردانند؛ از معروف‌ترین آن‌ها می‌توان ابراهیم امین الشّواربی (۱۹۰۹-۲۰۰۴ م) از مصر؛ عمر شبلی (۱۹۴۵) از لبنان؛ صلاح الصّاوی (۱۹۱۹-۱۹۹۴) از مصر و محمد الفراتی (۱۸۸۰-۱۹۷۸) از سوریه را نام برد (ر.ک: قربان‌زاده، ۲۰۱۱: ۴۰).

ترجمه به نوعی بازنویسی متن اصلی است و ممکن است جنبهٔ مثبت آن به پیشرفت ادبیّات و جامعه کمک کند (ر.ک: صلح جو، ۱۳۹۳: ۱). ترجمه چون پلی است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان به اندوخته های علمی و فرهنگی تاریخی دیگران دست یافت و از این ثروت در راه شکوفایی و سازندگی جامعه بهره برد (ر.ک: شمس آبادی، ۱۳۸۰: ۳۰). پر واضح است که مترجم خوب و ماهر، افزون بر زبان خود، باید به زبان مبدأ - که همان زبان متون قابل ترجمه است - تسلّط کامل داشته باشد. ترجمه و فعّالیّت‌های مربوط به آن، در زیرمجموعهٔ ادبیّات تطبیقی قرار دارد که خود، یکی از مهم ترین وسایل ارتباطی با سایر ملّت های جهان به‌شمار می‌آید؛ درنتیجه، این علم به بررسی کیفیّت متون ترجمه شده همّت می‌گمارد تا نشان دهد که

مترجم، در انتقال مفهوم و مقصود نویسنده از یک زبان به زبان دیگر به چه میزان توفیق داشته است؛ همچنین ادبیّات تطبیقی بر این امر صحه می‌گذارد که مترجم باید در ترجمه، کمال دقّت را مبذول دارد تا کمترین دخل و تصرّفی در متن انجام شود. هرچند بر این امر تأکید می‌دارد که هیچ متنی به‌طور کامل نمی‌تواند از زبانی به زبان دیگر منتقل شود، زیرا دخل و تصرّف و تغییرات در ترجمه را امری اجتناب ناپذیر می‌شمارد و معتقد است که مترجم باید تا حدّ امکان، در انتقال متن اصلی و معنا و مفهوم و زیبایی آن در ترجمه، کوشا باشد (ر.ک: عبود، ۲۰۰۱: ۳۰۷). نوشتار پیش رو درصدد است تا مفهوم کنایه‌های اشعار حافظ در ترجمهٔ منظوم عمر شبلی را براساس نظریّهٔ آنتوان برمن[1] بررسی کند و نقاط ضعف و نارسایی مفهوم کنایات را که به‌طور عمده به‌خاطر عدم احاطهٔ مترجم به زبان ادبی فارسی است، بیان نماید.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

هدف از پژوهش حاضر، تطبیق ترجمهٔ عمر شبلی از کنایه‌ها در دیوان حافظ است. با توجّه به اینکه دیوان حافظ، سرشار از کنایه‌ها و اصطلاحات است، فهم و درک مفهوم آن، بدون شرح ابیات، برای فارسی‌زبان‌ها نیز دشوار است. اینکه چگونه عمر شبلی این کنایه‌ها را به عرب‌زبان‌ها منتقل کرده است، اهمّیّت و ضرورت بحث را مشخّص می‌کند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- روش عمر شبلی در ترجمهٔ دیوان حافظ چگونه است؟
- میزان موفّقیّت عمر شبلی در فهم مفهوم کنایات اشعار حافظ و ترجمهٔ درست آن به عربی تا چه میزان بوده است؟
- عمر شبلی تا چه حد، در ترجمهٔ شعری خود، از دیوان حافظ با توجّه به مؤلّفه‌های سیزده‌گانهٔ نظریّهٔ برمن، موفّق عمل کرده است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد نقد و بررسی مفهوم کنایه‌های اشعار حافظ در ترجمهٔ شبلی تاکنون هیچ اثری - چه به‌شکل پایان‌نامه و چه به‌صورت کتاب و مقاله - منتشر نشده است؛ امّا مقالاتی هست که ترجمه‌های اشعار حافظ در آن نقد و بررسی شده است؛ ازجمله:

عزیزی (۱۳۹۳) هشت ترجمه از دیوان حافظ را انتخاب کرده و آن را ازنظر ترجمهٔ تحت‌اللّفظی آزاد و ارتباطی، نقد و بررسی کرده است. تیموری (۱۳۹۲) بیست غزل از غزلیات حافظ را نقد و بررسی کرده و با

1. Antoine Berman

روش توصیفی – تحلیلی برداشت‌های شواربی، مترجم عرب‌زبان از دیوان حافظ شیرازی را بررسی کرده و دلیل اختلاف و شباهت برداشت‌هایشان را بیان می‌کند. زینی‌وند و الماسی (۱۳۹۱) نیز در گزارشی به معرّفی ابعاد حافظ‌پژوهی در ادب عربی پرداخته‌اند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

با توجّه به مقدّمه‌ای که بیان شد، پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی – تطبیقی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به بررسی و مقایسهٔ مفهوم عبارت‌ها و ترکیبات کنایی به‌کاررفته در اشعار حافظ و ترجمهٔ عربی عمر شبلی – با توجّه به نظریّهٔ آنتوان برمن – پرداخته است. در نوشتار پیش رو چهار دفتر ترجمهٔ منظوم از اشعار حافظ بررسی شده است؛ همچنین درخصوص حافظ نیز از چند دیوان و شرح ازجمله *شرح شوق*، *شرح سودی بر حافظ* و *دیوان غزلیات حافظ شیرازی* استفاده شده است و به مثابهٔ نمونه، تعدادی از کنایه‌های به‌کاررفته در اشعار حافظ انتخاب و با ترجمهٔ عربی عمر شبلی مقایسه شد تا نادرستی آن مورد کاوش قرار گیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. آنتوان برمن و نظریّهٔ او دربارهٔ تحریف متن در ترجمه

آنتوان بِرمن (۱۹۴۲–۱۹۹۱)، فیلسوف، زبان شناس و مترجم مبدأگرای فرانسوی است. وی معتقد است که در ترجمه، باید حالت بیگانگی متن مبدأ احساس شود و نبایستی تغییراتی در متن ترجمه ایجاد گردد. برمن هرگونه تغییر در سبک نویسنده، ساختار زبان، اطناب کلام یا حتّی تغییر در نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی را ازجمله عوامل تحریف متن برمی‌شمارد. سیستم تحریف متن از دیدگاه وی، سیزده مؤلّفه دارد که عبارت‌اند از: عقلایی‌سازی، شفّاف‌سازی، اطناب کلام، غنائی‌زدایی کیفی، غنائی‌زدایی کمّی، تفاخرگرایی، همگون‌سازی متن، تخریب ضرباهنگ، تخریب شبکه‌های معنایی مستتر در متن، تخریب یا بومی‌سازی شبکه‌های زبانی زبان‌های محلّی، تخریب سیستم زبانی، تخریب اصطلاحات (ر.ک: مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۵۸).

آنتوان بِرمن در تعریف هدف از ترجمه، بحث اخلاق در ترجمه را مطرح می‌کند؛ وی معتقد است که ترجمه، نوشتن و منتقل‌کردن است؛ امّا این انتقال، تنها با هدف اخلاقی حاکم بر ترجمه که قول دیگری به‌مثابهٔ دیگری است، تحقّق می‌یابد (ر.ک: افضلی و یوسفی، ۱۳۹۵: ۶۷). در نوشتار پیش رو، سعی بر آن است تا دو مؤلّفه از سیزده مؤلّفهٔ برمن با عناوین غنائی‌زدایی کیفی و غنائی‌زدایی کمّی در ترجمهٔ شبلی تطبیق داده شود.

۲-۱-۱. غنائی‌زدایی کیفی[1]

براساس نظر برمن، این نوع تحریف، جایگزینی کلمات و اصطلاحات و پیچ و خم جملات با کلمات و

1. L'appauvrissement Qualitative

اصطلاحاتی است که ازلحاظ غنای معنایی و آوایی و طنین کلمات، در سطح واژهٔ مبدأ نیستند. تحریفی که برمن از آن سخن می‌گوید، شاید یکی از سخت‌ترین مسائل موجود در ترجمه و یکی از دشوارترین کارهای هر مترجم باشد (ر.ک: مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۰).

باوجود بی‌نیازی خوانندهٔ فارسی‌زبان دیوان حافظ از فرهنگ لغت – به‌خاطر کاربرد کلمات و ترکیبات متداول و معهود – غزلیات وی سرشار از کنایه، به مفهوم قدمایی و اعمّ آن است. آنچه باوجود سادگی کلمات موجب فهم سطحی و نه عمیق شعر او می‌شود، افزون بر مفاهیم عرفانی دیریاب و غیر قابل تصوّر، در ابتدای امر، وجود کنایه ها است که اگر به درستی تحلیل نشود، مخاطب را از فهم صحیح شعر حافظ بازمی‌دارد و حتّی منحرف می‌سازد. سخت‌ترین نوع ترجمه، ترجمهٔ شعر است که زبان شعر کاملاً با برخورداری از وزن، قافیه و موسیقی درونی، با زبان معمولی متفاوت بوده و این امر خود باعث پیچیدگی ترجمهٔ شعر شده است (ر.ک: اقبالی، ۱۳۸۸: ۱۶) و اگر مترجمی با زبان مبدأ آشنایی کافی نداشته باشد و نتواند مقصود شاعر را به زبان مقصد منتقل کند، باعث خدشه دارشدن حلقهٔ ارتباطی میان دو زبان می‌شود. شایان ذکر است که هر ترجمه‌ای ممکن است اشتباهاتی داشته باشد، ولی دلیل آن تنها ناآشنایی مترجم با زبان مبدأ نیست، بلکه برای مثال در ترجمهٔ ادبی عواملی چون بی‌دقّتی در خواندن واژگان و عبارات و تشخیص‌ندادن صحیح ارکان جمله و بی‌توجّهی به علائم نگارشی در متن نیز می‌تواند در اشتباهات مترجم در ترجمه دخیل باشد (ر.ک: سیفی و فتحعلی‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۶). در زیر نمونه‌هایی از کنایه‌هایی که شبلی مفهوم آن‌ها را به‌درستی درک نکرده است، بیان می‌شود.

۲-۱-۱-۱. چه خون افتاد در دل‌ها

حافظ می‌گوید:

به بوی نافه‌ای که آخر صبا زان طرّه بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱)

معنای بیت: در این امید که باد صبا عطر گیسوی او را بپراکند و به مشام مشتاقان برساند، بسیاری در رنج بوده و بی‌قرارند (ر.ک: خرّمشاهی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۹۳؛ حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۷۱۰).

همان‌طور که از معنای بیت پیداست، عبارت «چه خون افتاد در دل‌ها»، کنایه از «رنج و سختی کشیدن» است. عمر شبلی این عبارت را لفظ‌به‌لفظ به‌شکل «**نزّت دماءٌ من قلوب**» ترجمه کرده است؛ در حالی که ترجمهٔ عربی آن «**یعاني الکثیر من العناء والعذاب**» است:

لکَم نزّت دماءٌ من قلوب عندما راحت ریاحُ صبا تهبُّ علی ضفائر شعره الأجعد

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۴)

۲-۱-۱-۲. جرس فریاد می‌دارد

حافظ می گوید:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱)

معنای بیت: من چگونه می‌توانم در منزل جانان، بی‌ترس و احساس خطر، خوش بگذرانم وقتی که هشدار مرگ هرلحظه در گوشم طنین می‌افکند که بار سفر ببندید (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۱۷).

پس عبارت «جرس فریاد می‌دارد» کنایه از «هشدار برای فرارسیدن مرگ» است (ر.ک: خرّمشاهی، ۱۳۷۲: ۹۴؛ کاشانی، ۱۳۸۱: ۸۰). عمر شبلی، عبارت یادشده را به «**إذا جرس النّوی نادی**» ترجمه کرده است در حالی که به معنای «**قرع جرس الرّحیل**» است (زلیخة، ۲۰۱۳: ۶):

أنا في منزل الأحباب کیف یطیب لي العمر إذا جرس النّوی نادی وکان بصوته الهجر

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۵)

۲-۱-۱-۳. مهر گردون

حافظ می گوید: دنیا بی‌وفاست و مهر و محبّت چند روزهٔ دنیا، داستانی دروغین است. پس تو فرصت را برای نیکی به دوستان غنیمت شمر:

ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون نیکی به‌جای یاران فرصت شمار یارا

(حافظ، ۱۳۷۶: ۷)

عبارت «مهر گردون» در این بیت، کنایه از «محبّت و التفات دنیا و روزگار» است و عمر شبلی در ترجمهٔ خود به‌خوبی به مفهوم آن پی نبرده و به‌اشتباه آن را «وصال» ترجمه کرده است:

بعد عشر من اللیالي وصالاً کلُّ عیش من بعد هنّ خرافة

واجعلِ الوصالَ فرصة واغتنمهُ في بلاد الأحباب تحلو المسافة (شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۳۰)

۲-۱-۱-٤. لب لعل شکرخا

حافظ در بیت زیر خطاب به معشوق می گوید: اگر به من دشنام دهی یا مرا نفرین کنی، تلافی نمی‌کنم؛ بلکه برای تو دعا می‌کنم؛ هرچند لب شیرین‌سخن، شایستهٔ کلام تلخ و نازیبا است:

اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخا را

(ستارزاده، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۰)

همان‌طور که بیان شد تعبیر «شکرخا» به‌معنای «شکرخاینده» یا «جوندهٔ شکر»، کنایه از «شیرین‌سخن» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۲۳؛ حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۷۷۰)[۴]. عمر شبلی در ترجمهٔ این عبارت،

تحت تأثیر ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ قرار گرفته و به‌جای «طبّع اللّسان»، از عبارت «معسولة حمراء» استفاده کرده است: «فإن ونّختني أقبل/ ولن يعصي لک الأمرُ/ وإن تنفَرُ دعوتُ اللهَ ثمَّ سألتُ يا ثغرُ/أمِن معسولة حمراء كهذي يصدر المرُّ؟!» (شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۲۳)

۲-۱-۱-۵. شکرفروش و شکرخا

حافظ از یار خود سخن می گوید و برایش از درگاه خداوند عمر طولانی مسألت می‌نماید و از این گله‌مند است که چرا حالی از وی نمی‌پرسد:

شکرفروش که عمرش دراز باد چرا تفقّدی نکند طوطی شکرخا را

(حافظ، ۱۳۷۶: ۶)

در این بیت، عبارت «شکرفروش» کنایه از «یار» (حبیب) و «شکرخا» کنایه از خود «شاعر» (حافظ) است. (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۲۴؛ حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۷۷۸)[۵] ولی عمر شبلی به معنای کنایی آن پی نبرده و به‌شکل لفظ‌به‌لفظ ترجمه کرده است:

۱. وبائعُ قندٍ طوّل اللهُ عمرَهُ ألا فاسألیهِ یا صبا مرّةً أخری

۲. لِمَ الببغا، والقند کلُّ غذائه یظلُّ بلا قندٍ، وتوسعُه هجرا؟

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۲۶)

۲-۱-۱-۶. خاک در دهان ریختن

حافظ از زیبایی معشوق خود سخن می گوید:

ز شرم آنکه به روی تو نِسبَتَش کردم سَمَن به دستِ صبا خاک در دهان انداخت

(حافظ، ۱۳۷۶: ۲۵)

معنای بیت: وقتی گل یاسمن را در لطافت و طراوت به چهرهٔ تو تشبیه کردم، چنان از روی تو خجالت کشید و احساس گناه کرد که با دست صبا خاک در دهان خود ریخت و پشیمان شد (خرّمشاهی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۱۷۳)[۶].

در این بیت، عبارت «خاک در دهان ریختن» کنایه از «پشیمان‌شدن و توبه‌کردن» است (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۹۲۲)[۷].

عمر شبلی نیز مانند ترجمهٔ دیگر ابیات، این عبارت را نیز تحت اللّفظی ترجمه کرده است؛ حال آنکه در زبان عربی، خاک بر دهان ریختن، معنای پشیمانی نمی‌دهد:

۱. شبّهتُ وردَ الیاسمین بروضة یوماً بوجهکَ فاستحی وتحیّرا

۲. وغدت علی استصغاره ریحُ الصّبا تحشو علی فمه ترباً أغبرا

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۷۳)

۲-۱-۱-۷. سدره‌نشین و محنت‌آباد

حافظ می‌فرماید:

که ای بلندنظر شاه‌باز سدره‌نشین نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است

(حافظ، ۱۳۷۶: ۵۴)

در این بیت، منظور از تعبیر «سدره‌نشین» همان «انسان» است؛ هرچند در اصل، مراد «فرشتگان مقرّب» است و همچنین عبارت «محنت آباد» کنایه از «دنیا» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۷۰). عمر شبلی در ترجمهٔ خود به مفهوم کنایی آن پی نبرده و به‌ترتیب به شکل «**سدرة المنتهی**» و «**موطن الکرب**» ترجمه کرده است:

۱. أیّها الباز کم تری من بعیدٍ سدرةُ المنتهی لک المستقرُّ

۲. لک لیس السردابُ یصلح مأوی هو للکربِ موطنٌ ومقرُّ

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۴۸)

۲-۱-۱-۸. لُعبت و فلک

حافظ در وصف مهارت سوارکاری شاه شجاع سخن می‌گوید:

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار که توسنی چو فلک رام تازیانهٔ توست[۸]

(حافظ، ۱۳۷۶: ۵۰)

در این بیت، مقصود از «لعبت»، محبوب زیباروست و همچنین منظور از «فلک» به‌معنای آسمان، همان «روزگار» است. (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۸۱). عمر شبلی در ترجمهٔ منظوم خود، مفهوم کنایی فلک را در نظر نگرفته و تحت‌اللّفظی به عربی برگردانده؛ در حالی که مفهوم کنایی آن «**الدّهر**» است:

۱. ویالک من لاعب ماهر ألا أیها الفارس الرائع

۲. جوادک هذا ولو فلکاً لسوطک في أفقه طائع

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۳۷)

۲-۱-۱-۹. شکّر و بادام

حافظ از شیدایی و اشتیاق خود نسبت به دیدار معشوق می‌گوید:

واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس طوطی طبعم ز عشق شکّر و بادام دوست

(حافظ، ۱۳۷۶: ۸۷)

معنای بیت: طبع شیرین‌سخن من مانند بلبل زندانی در قفس است که از عشق لب و دهان شکرین و چشمِ بادامی یار بی‌قرار است؛ هرچه زودتر نیازش را به این بادام و شکر برطرف کن.

همان طور که از معنای بیت برمی‌آید: عبارت «شکّر» کنایه از «لب و دهان معشوق» و «بادام» کنایه از «چشم محبوب» است (ر.ک: ستارزاده، ۱۳۶۲، ج ۱: ۴۰۰)[۹]؛ امّا عمر شبلی به مفهوم کنایی «شکر» پی نبرده و آن را تحت‌اللّفظی به عربی برگردانده؛ و همچنین مفهوم کنایی «بادام» را به‌اشتباه «**مصیدة الهوی**» ترجمه کرده است:

۱. أنا العاشقُ الولهانُ صرتُ متيّماً — كما البلبلُ الولهان في قفص المنع
۲. بسُكّرٍ محبوبي ومصيدة الهوى — تعيش على أهوائها ببّغا طبعي

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۲۲۰)

۲-۱-۱-۱۰. دستِ دراز

حافظ از ریاکاری و ستمگری صوفیان سخن می‌راند:

ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم — زآنچ آستین کوته و دست دراز کرد

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۸۰)

معنای بیت: حافظ خطاب به دل خود می‌گوید: از آستین کوتاه این صوفیان فریبکار و ریاکار تنها دست تعدّی و تجاوز بیرون می‌آید. پس ای دل بیا از دست این جماعت به خداوند پناه ببریم.

در این بیت، عبارت «دست دراز» کنایه از «دست ستمگر و تجاوزگر» است (ر.ک: خرّمشاهی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۵۴۷؛ حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۱۹۶۷)[۱۰]؛ و مفهوم عربی آن «**الید الظّالمة**» است. این در حالی است که عمر شبلی همانند بیت های پیشین به مفهوم کنایی دست دراز پی نبرده و آن را لفظ‌به‌لفظ به‌شکل «**الأیادی طولها للتّقدم**» ترجمه کرده است و درنتیجه، نتوانسته است مفهوم بیت فارسی را به‌درستی به زبان عربی منتقل کند:

۱. ویا قلبُ، أقبل، كي نروحَ لخالقٍ — عظيمٍ، به من كل دهياءَ نختمي
۲. لقد جعل الأكمامَ فينا قصيرةً — وأعطى الأيادي طولَها للتقدم

(شبلي، ۲۰۰۸، ج ۲: ۱۶۴)

۲-۱-۱-۱۱. شمع صبحدم

حافظ از فداکاری خود در راه محبوب سخن می‌گوید:

چو شمع صبحدمم شد زِ مهر او روشن — که عمر در سر این کاروبار خواهم کرد

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۸۳)

معنای بیت: وقتی آفتاب عشق او بر من تابید، برایم مثل روز روشن شد که وقتی با طلوع خورشید شمع را خاموش می‌کنند، شمع وجود من نیز خاموش خواهد شد و جانم را در راه عشق‌ورزیدن به او فدا خواهم کرد (سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۱۶۶).

با توجّه به مفهوم بیت، عبارت «شمع صبحدم» کنایه از «خورشید» است[۱۱] و ترجمهٔ عربی آن «**الشّمس**» است.

عمر شبلی نیز با عدم درک صحیح این عبارت آن را به شکل «**شمعة صبح**» ترجمه کرده است:

۱. کشـــمعة صـــبح توضّـــح لي بأنّي ســـأبقى طـــوال الحيـــاة
۲. بـــلا شـــغل غـــيرَ صـــونِ هـــواه وســـيري علـــى دربـــه في ثبـــات

(شبلي، ۲۰۰۸، ج ۲: ۱۷۰)

۲-۱-۱-۱۲. کلاه کج کردن

حافظ از بدمستی صوفی می‌گوید:

صوفی سرخوش ازین دست که کج کرد کلاه بـه دو جـام دگـر آشـفته شـود دسـتارش

(حافظ، ۱۳۷۶: ۳۷۵)

معنای بیت: صوفی که با یک جام، سرمست شده و چنین بدمستی می‌کند و کلاهش کج شده است؛ بی‌شک با دو پیاله نوشیدن، عمامه‌اش از هم باز می‌شود.

با توجّه به معنای بیت، عبارت «کج کرد کلاه» در اینجا کنایه از «بدمستی» است؛ که معادل عربی آن «**سکران جدّاً**» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۲۱۷)[۱۲]؛ امّا شبلی این عبارت را تحت اللّفظی به «**أمالَ العمامةَ عن رأسِهِ**» ترجمه کرده است و چنین عبارتی در زبان عربی به‌معنای بدمستی کردن نیست:

۱. بكـــأسٍ ومـــن سُـــكرِهِ عـــارفٌ أمـــالَ العمامـــةَ عـــن رأسِـــهِ
۲. فلـــونال كأســـين لاضـــطربت قلنســـوة الـــرأس عـــن حسّـــهِ

(شبلي، ۲۰۱۰، ج ۳: ۸۹)

۲-۲. غنائی‌زدایی کمّی[1]

در این نوع تحریف، سخن از هدررفتن واژه‌ها است. برمن معتقد است که گاهی برای یک مدلول چند دال وجود دارد که انتخاب یک دال منجر به «غنازدایی کمّی» می‌شود (ر.ک: مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۰). یا اینکه مترجم در ترجمهٔ خود اصطلاحات و کنایه‌های موجود در متن اصلی را نادیده می‌گیرد.

۲-۲-۱. خاک برسر

حافظ در بیت دیگری، خطاب به ساقی از وی می‌خواهد تا برای خلاصی از غرور و نخوت نفس سرکش به او شراب بدهد:

بـــاده درده چنـــد ازيـــن بـــاد غـــرور خـــاک برســـر نفـــس نافرجـــام را

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۳)

در مصراع دوم، عبارت «خاک برسر» نوعی نفرین و به‌معنای «خوار و ذلیل باد» یا «مرده و در خاک دفن

1. l'appauvrissement quantatif

شده باد» است (ر.ک: ستارزاده، ۱۳۶۲، ج ۱: ۳۵). شبلی ترجمهٔ این عبارت را نادیده می‌گیرد و بیت بالا را چنین ترجمه می‌کند:

۱. دعک من هذا وهاتِ الکأسَ یا أیها الساقی فلا أدری إلا ما

۲. ریحُ کبرٍ تنثرُ الرّبَ علی نفسٍ من یأنف أن یحسو المداما

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۴۳)

در حالی که عبارت «خاک برسر» در این بیت به زبان عربی به‌معنای «سحقاً لنَفسٍ» است (ر.ک: الصّاوی، ۱۳۶۷: ۲۴۳).

۲-۲-۲. بساط قرب

حافظ در غزلی دیگر درخصوص ارادت خاصّ خود نسبت به یکی از بزرگان سخن می‌راند که باوجود دوری و فاصله‌داشتن از وی، همچنان به فکرش بوده و ثناگوی اوست:

گرچه دوریم از بساط قرب همّت دور نیست بندهٔ شاه شماییم و ثناخوان شما

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۹)

در این بیت، عبارت «بساط قرب» کنایه از «مجلس و محضر شاه» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۳۱)[۱۳]. در صورتی که عمر شبلی در ترجمهٔ خود آن را نادیده گرفته است:

۱. ونحن – وإن کنّا بعیدین عنکم – لنا رغباتٌ لیس یضعفنا البعدُ

۲. فنحنُ عبیدٌ عندَ سلطانِ حُبِّکُم ونمدح سلطان الهوی وله نشدو

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۶۰)

۲-۲-۳. مُورخط گِردِ رُخ

حافظ در وصف زیبایی محبوب می‌گوید:

بس غریب افتاده است آن مور خط گرد رخت گرچه نبود در نگارستان خط مشکین غریب

(حافظ، ۱۳۷۶: ۲۲)

معنای بیت: موی سیاه و ریزی که تازه دور چهرهٔ تو سبز شده، عجیب و غریب و غیر منتظره است؛ هرچند که چهرهٔ تو به‌مانند نگارستان است و وجود چنین خطّ سیاهی در آن عجیب به‌نظر نمی‌رسد.

در این بیت، «مور» کنایه از «ریز و ظریف» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۳۴)[۱۴]. عمر شبلی در ترجمهٔ خود آن را نادیده گرفته و بیت فارسی را چنین ترجمه کرده است:

یا لحظٍّ في طُرّة عند صدغیک نحیلٍ محیّرِ الأفهام

إنّما وضعُهُ کذا لیس حتماً بغریبٍ في معرضِ الرّسّام

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۶۶)

۲-۲-٤. دل‌سیه

حافظ درخصوص ساقی و زیبایی‌هایش چنین می‌سراید:

دلـم ز نـرگس سـاقی امـان نخواسـت بـه جـان چراکـه شـیوهٔ آن تـرک دل‌سـیه دانسـت

(حافظ، ۱۳۷۶: ۶۷)

معنای بیت: دل من برای جان خود از چشم ساقی امان نخواست؛ چراکه روش آن زیبای سنگدل را می‌دانست که امـان خواستن از او فایده‌ای ندارد.

در این بیـت «نـرگس» کنایـه از «چشـم معشـوق» و «تـرک سـیه‌دل» کنایـه از «زیبـای سـنگدل» اسـت (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۷۷).

شبلی در ترجمهٔ عربی خود، به‌خوبی به مفهوم بیت پـی نبـرده و حتّـی مفهـوم کنـایی عبـارت‌هـای بـالا را نیـز نادیده گرفته است:

قلبي الّذي من عين ساقي الخمر ما طلب الأمان/ لا، كيف يطلُبُه!! وقلبي اسودَّ منه من زمان (شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۸۳)

ترجمهٔ درست آن چنین است:

قلبي من نرجس السَّاقي لا يطلُبُ الأمانَ لروحي، كيفَ وهوَ يعرفُ أسلوبَ ذلک الجميل قسيّ القلب.

۲-۲-۵. دیر رندسوز و کارخانه

حافظ می‌گوید:

نـه مـن سـبوکش ایـن دیـر رندسـوزم و بـس بسـا سَـرا کـه دریـن کارخانـه خـاک سبوسـت

(حافظ، ۱۳۷۶: ۸۲)

معنای بیت: من تنها کسی نیستم که در این دنیای رندسوز که با انسـان‌هـای زیـرک ناسـازگاری دارد و بـه مـراد آن‌هـا نیست، سبوکش شده‌ام. حدّاقل من هنوز زنده هستم در حالی که بسیاری از انسان‌های بـزرگ کـه از دنیـا رفتـه‌انـد، از سرهایشان سبو درست می‌کنند.

همان‌طور که از معنای بیت پیداست، عبارت «دیر رندسوز» و «کارخانه» کنایه از «دنیـا» اسـت (ر.ک: سـجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۸۴)[۱۵].

این در حالی است که شبلی «دیر» را همان دیر به‌معنای عامّ عبادتگاه ترجمه کرده و مفهـوم کنـایی «کارخانـه» را نیز نادیده گرفته است:

۱. أنا لسـتُ وحـدي سـاحباً إبريقَـهُ في الـدّير سـكيّراً لـدى الخمّـارِ

۲. لكـن رؤوسٌ قبـل ذاک كثـيرةٌ صـارت أباريقـاً مـن الفخّـارِ

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۲۲۰)

۳. نتیجه‌گیری

باآنکه شبلی سالیان زیادی را در ایران سپری کرده، ولی زبان فارسی را به‌شکل محاوره ای یاد گرفته و به‌نظر می‌رسد که درک نادرست وی از اشعار حافظ نیز به این امر برمی‌گردد. عمر شبلی در مقدّمهٔ جلد اوّل کتاب خود از مشکلاتش در ترجمهٔ دیوان حافظ سخن می‌گوید که با صبر و تحمّل بر آن فائق آمده است. وی برای تأکید بر درستی ترجمهٔ خود، آن را با ترجمهٔ انگلیسی و نیز ترجمهٔ منثور شواربی مقایسه می‌کند و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که ترجمهٔ شعر به شعر، به ذوق و احساس مخاطب عرب‌زبان نزدیک‌تر است؛ البتّه امیدواراست روزی فرابرسد که خوانندگان عرب، اشعار حافظ را بخوانند؛ همان‌طور که امّ کلثوم شعر خیّام را خواند و شهرت جهانی یافت (ر.ک: شبلی، ۲۰۰۶: ۱۲).

هرچند شبلی خود را اوّلین مترجم عرب‌زبان معرّفی می‌کند که اشعار حافظ را به‌نظم عربی ترجمه کرد (ر.ک: شبلی، ۲۰۰۶: ۱۳)، ولی بارزترین مشکل شبلی در ترجمه این است که بیشتر اوقات، هر بیت حافظ را در دو بیت به عربی برگرداند و درواقع اقدام به ترجمهٔ تفسیری یا آزاد کرده است و طبق نظر برمن می‌توان آن را جزء اطناب در کلام قرار داد که حاصل دو فرایند عقلایی‌سازی و شفّاف‌سازی است (ر.ک: افضلی، ۱۳۹۵: ۷۲)؛ مانند بیت:

ألا یـــا أیّهـــا السّـــاقی أدر کأســـاً و ناولهـــا　　کـه عشـق آسـان نمـود اوّل ولـی افتـاد مشـکل‌هـا

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱)

ترجمهٔ شبلی:

۱. أدر کأســاً وناولهــا ألا یا أیهــا الســاقی　　بــدا أن الهــوی ســهلٌ بأولــه لعشّــاق

۲. ولکـن عنـدما وقعـت مشـاکله غـدا صـعباً　　ولم یجنـوا سـوی تعـب وآهـات وإرهـاق

وی هنگام برگردان اشعار حافظ، بسیاری از کلمات و عبارات محوری را نادیده گرفته یا خود بدان اضافه کرده است؛ به‌نحوی که تعابیر فراوانی در ترجمهٔ شبلی وجود دارد که در اشعار حافظ دیده نمی‌شود؛ مانند این بیت حافظ:

فلـک غلامـی حـافظ کنـون بـه طـوع کنـد　　کـه التجـا بـه در دولـت شـما آورد

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۹۷)

ترجمهٔ شبلی:

۱. صـارت الأقـدار تجـري وفـق مـا　　حـافظ خادمـک الـبرّ أراد

۲. عنـدما آوی إلـی نعمـتکم　　ومـن النّعمـی علـی البـاب اسـتفاد

(شبلي، ۲۰۰۸، ج ۲: ۲۰۶)

در ترجمهٔ شبلی، کلماتی نظیر: «**البرّ**» و همچنین جملهٔ «**ومن النعمی علی الباب استفاد**» آورده شده که در اصل فارسی اشعار حافظ، دیده نمی‌شود؛ بنابراین، می‌توان گفت که شبلی اشعار حافظ را تعریب کرده است نه ترجمه.

عمر شبلی در بسیاری از موارد، مفهوم کنایی عبارت‌ها را درک نکرده، درنتیجه اقدام به ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ نموده یا آن را در ترجمهٔ خود نادیده گرفته است؛ امّا در مواردی نیز در ترجمهٔ کنایات به عربی، موفّق عمل کرده است؛ مانند مثال

زیر:

مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است کجا همی‌روی ای دل بدین شتاب کجا

(حافظ، ۱۳۷۶: ۳)

در بیت بالا، منظور از کلمهٔ «چاه»، همان «ورطهٔ هلاک» است (ر.ک: سجادی و بهرامیان، ۱۳۷۹: ۱۸) که عمر شبلی به‌خوبی آن را فهمید و به «مهلکه» ترجمه کرده است:

كيف تسرعُ يا قلبي لمهلكةٍ وأين تمضي، وأيّ تركب الخطرا؟

(شبلي، ۲۰۰۶، ج ۱: ۱۹)

باوجود مشکلات فنّی در ترجمهٔ شبلی، می‌توان گفت: شبلی تاحدّی توانسته است در برگردان اشعار حافظ موفّق عمل کند و مفهوم کلّی اشعار حافظ را به عرب‌زبان‌ها منتقل نماید. وی سالیان زیادی را صرف ترجمهٔ کامل دیوان حافظ به شعر عربی کرده تا توانسته حافظ را به این روش به جهان عرب، بیش از پیش بشناساند.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) خواجه شمس ُالدّین محمّد بن بهاءالدّین محمّد حافظِ شیرازی زادهٔ (۷۲۷ هـ ق – درگذشتهٔ ۷۹۲ هـ ق) در شیراز، مشهور به لسان الغیب، ترجمان الاسرار، لسان العرفا و ناظم الاولیاء، شاعر سدهٔ هشتم هجری ایران است. بیشتر شعرهای وی غزل هستند که به غزلیات شهرت دارند. گرایش حافظ به شیوهٔ سخن پردازی خواجوی کرمانی و شباهت شیوهٔ سخنش با او مشهور است. وی از مهم‌ترین اثرگذاران بر شاعران پس از خود شناخته می‌شود. در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، اشعار او به زبان‌های اروپایی ترجمه شد و نام وی به‌گونه‌ای به محافل ادبی جهان غرب نیز راه یافت. هرساله در تاریخ ۲۰ مهرماه مراسم بزرگداشت حافظ در محلّ آرامگاه او (شیراز) با حضور پژوهشگران ایرانی و خارجی برگزار می‌شود. براساس تقویم رسمی ایران، این روز، روز بزرگداشت حافظ نامیده شده است.

(۲) عمر شبلی ازجمله مترجمان دیوان حافظ شیرازی است که توانسته است دیوان حافظ را به‌طور کامل، در چهار جلد به نظم عربی برگرداند. این مترجم توانای لبنانی که در جنگ تحمیلی ایران و عراق از نیروهای بعثی حمایت می‌کرد، در سال ۱۹۸۳ به اسارت سربازان ایرانی درآمد و حدود بیست سال در ایران اسیر بود. وی در طول اسارت، شروع به یادگیری زبان فارسی کرد و پس از فراگیری زبان فارسی، کم کم به مطالعهٔ دیوان شاعران ایرانی چون مولانا، حافظ و فردوسی روی آورد و در اواخر اسارت و به‌ویژه پس از آزادشدن، دیوان حافظ را به نظم عربی ترجمه کرد.

شبلی ابتدا شعر حافظ را ساده تصوّر می‌کرد، ولی کم کم متوجّه شد که اشعار صوفیانهٔ حافظ، چندان آسان نیست؛ درنتیجه، پرسش‌های خود را ابتدا از سربازان مستقر در زندان می‌پرسید (ر.ک: شبلی، ۲۰۰۶: ۴-۵). عمر شبلی در مقدّمهٔ جلد اوّل، دلایل مختلفی را برای این کار ادبی و باارزش خویش می‌آورد: «حافظ شاعری باجرأت و شجاع است که سعی در پرده‌برداشتن از نفاق در جامعه، دعوت به صلح و آرامش و جلوگیری از خشونت داشت. او برخوردار از فرهنگ غنی اسلامی بود که وجه مشترک بین ما بوده است.» (همان: ۶-۷)

عمر شبلی پس از آزادی از زندان، به لبنان برگشت و به ترجمهٔ دیوان حافظ به نظم عربی همّت گماشت. وی پس از گذشت شش سال از آزادی، اوّلین جلد کتاب ترجمه اش را به سال ۲۰۰۶ باعنوان ***حافظ الشّيرازي بالعربية شعراً*** منتشر کرد؛ سپس

باجدّیت تمام، کارش را ادامه داد تا اینکه در سال ۲۰۰۸، جلد دوم، در سال ۲۰۱۰، جلد سوم و در سال ۲۰۱۲ جلد چهارم ترجمهٔ خود را منتشر کرد. رایزنی ایران در بیروت نیز به پاس قدردانی از تلاش‌های ارزندهٔ شبلی، چندبار مراسم بزرگداشت برای او برگزار کرد (ر.ک: رویدادهای فرهنگی لبنان، ۱۳۸۶: ۳۸).

(۳) پس از اینکه شواربی دیوان حافظ را به زبان عربی ترجمه کرد، ترجمه‌های عربی دیگری از دیوان حافظ که بیشتر به‌شکل گزیده‌ای از اشعار حافظ است نیز منتشر شده است؛ به‌عبارت دیگر دیوان حافظ تا به امروز بارها و بارها به نظم و نثر عربی برگردانده شده است.

(۴) در *شرح شوق*، این بیت با کمی تغییر آمده است:

بدم گفتی و خرسندم، عفاک الله، نکو گفتی جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخا را

(برای اطّلاعات بیشتر ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۷۵۰)

(۵) حمیدیان معتقد است که «شکرفروش»، کنایه از محبوبی است درنهایت شیرینی و «طوطی شکرخا» کنایه از گویندهٔ خوش سخن؛ همچنین بر این باور است که شکر در مورد طوطی همان قند مورد علاقهٔ او باشد و نه شکر به‌معنای رایج (ر.ک: همان: ۷۷۸).

(۶) نویسنده معتقد است «خاک در دهان انداختن» کنایه از «پشیمانی عظیم‌نمودن» است و این عبارت با تعبیرهای دیگری چون خاک به دهان یا خاک به دهن، در محلّ دعای بد و نفرین به‌کار می‌رود.

(۷) در کتاب *شرح شوق*، بیت یادشده با کمی تغییر ذکر شده است:

ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردند سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

(۸) در برخی از نسخه‌ها چون کتاب حافظ‌نامه «تُست» به‌کار رفته است

(۹) نویسندهٔ *شرح شوق* «بادام و شکر» را استعاره از «چشم و لب» می‌داند و این به موارد اختلافی در موضوعات بلاغی برمی‌گردد (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۳۷۴).

(۱۰) حمیدیان در بیان مفهوم «درازدستی» می‌گوید: «خرقهٔ صوفیان پیش بسته و دارای آستین کوتاه بوده است؛ و درازدستی هم کنایه از تعدّی و تجاوز و تجاسر است، امّا «آستین کوتاه و دست دراز» با ابهام تضاد دراز با کوتاه، در متون آن قدر برای صوفیان بدکردار و نادرست به‌کاررفته که کمابیش حالت اصطلاح یافته است؛ چنان‌که به‌محض مشاهدهٔ آن، صوفی به ذهن متبادر می‌شود؛ حتّی اگر نامی از او نرفته باشد.» (۱۳۹۲، ج ۳: ۱۹۶۷)

(۱۱) حمیدیان معتقد است که ترکیب «شمع صبحدم» در این بیت ایهام دارد؛ معنای اوّل، شمعی است که هنگام صبح می‌سوزد و معنی دوم آن خورشید است (ر.ک: ۱۳۹۲، ج ۳: ۱۹۸۵).

(۱۲) خرّمشاهی، کلاه کج‌نهادن را به دو معنای «جلوه‌فروشی و تکبّر» و «مستی و آشفتگی» در نظر گرفته است (ر.ک: ۱۳۸۰، ج ۲: ۸۷۱)

(۱۳) حمیدیان، تنها اشاره‌ای به معنای لغوی بساط با کسر و فتح باء کرده است (ر.ک: ۱۳۹۲، ج ۲: ۸۸۸).

(۱۴) حمیدیان چنین می‌گوید: «مورد خط یا شارب نودمیده یا موی نورسته بر بناگوش را از قدیم، بسیار به مورچگان گردآمده با یکدیگر مانند کرده‌اند. انطباق مورچگان با خطّ سبز نیز ازنظر رنگ به‌دلیل سبزی‌زدن مور بوده است.» (۱۳۹۲، ج ۲: ۹۰۳)

(۱۵) خرّمشاهی، «دیر رندسوز» را کنایه از دنیا دانسته ولی «کارخانه» را در معنای مجازی دنیا درنظر گرفته است (ر.ک: ۱۳۷۲:

۳۳۰)؛ همچنین حمیدیان، کارخانه را استعاره از دنیا دانسته است (ر.ک: ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۳۲۲)

منابع

افضلی، علی و عطیه یوسفی (۱۳۹۵). نقد و بررسی ترجمهٔ عربی گلستان سعدی براساس نظریّهٔ آنتوان برمن (مطالعهٔ موردی کتاب الجُلستان الفارسی اثر جبرائیل المخلّع). *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی*، ۶ (۱۴)، ۸۴-۶۱

اقبالی، عباس (۱۳۸۸). *گامی در راه ترجمهٔ شعر کلاسیک عربی*. تهران: علمی و فرهنگی.

انوشه، حسن و همکاران (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در جهان عرب*. چاپ اوّل، تهران: سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تیموری، منیژه (۱۳۹۲). *تلقی الشّواربی عن أشعار حافظ الشیرازی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: فضل‌الله میرقادری، دانشگاه شیراز.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). *شرح شوق*. چاپ دوم، تهران: قطره.

خرّمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۷۲). *حافظ‌نامه*. چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

رویدادهای فرهنگی لبنان (۱۳۸۶). رایزنی جمهوری اسلامی ایران - بیروت، شمارهٔ ۱۵.

زینی‌وند، تورج و عطا الماسی (۱۳۹۱). گزارشی از حافظ‌پژوهی در ادب عربی. *کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی*، ۲ (۶)، ۵۹-۴۵

سجادی، صادق و علی بهرامیان (۱۳۷۹). *دیوان حافظ*. چاپ اوّل، تهران: فکر روز.

ستارزاده، عصمت (۱۳۶۲). *شرح سودی بر حافظ*. جلد ۱. چاپ چهارم، ارومیه: انزلی.

سیفی، محمد و نجمه فتحعلی‌زاده (۱۳۹۴). دشواری‌های ترجمه زبان عرفانی. *پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی*، ۵ (۱۳)، ۳۵-۶۳.

شبلي، عمر (۲۰۰۶). *حافظ الشيرازي بالعربية شعراً*. المجلّد الأوّل. الطبعة الأولى، بيروت: منشورات اتّحاد الكتّاب اللّبنانيين.

------ (۲۰۰۸). *حافظ الشيرازي بالعربية شعراً*. المجلّد الثّاني. الطبعة الأولى، بيروت: دار الطّليعة.

------ (۲۰۱۰). *حافظ الشيرازي بالعربية شعراً*. المجلّد الثّالث. بيروت: دار الطّليعة.

------ (۲۰۱۲). *حافظ الشيرازي بالعربية شعراً*. المجلّد الرّابع. بيروت: دار الطّليعة.

شمس‌آبادی، حسین (۱۳۸۰). *تئوری ترجمه و ترجمهٔ کاربردی*. چاپ اوّل، تهران: نشر چاپار.

الشّواربي، ابراهيم (۲۰۰۵). *أغاني شيراز*. جزءان. القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

الصّاوي، صلاح (۱۳۶۷). *ديوان العشق*. الطّبعة الأولى، طهران: الرّجاء.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیّات ایران*. تهران: فردوس.

صلح‌جو، علی (۱۳۹۳). *نظریّه‌های ترجمه در عصر حاضر*. چاپ دوم، تهران: هرمس.

طويلي، أحمد (۲۰۰۶). *حافظ شاعر العشق والعرفان*. تونس: مطبعة علامات.

عبود، عبده؛ ماجدة حمود وغسّان السّيّد (۲۰۰۱). *الأدب المقارن مدخلات نظريّة ونصوص ودراسات تطبيقيّة*. الطّبعة الأولى، دمشق: جامعة دمشق.

عزیزی، محمّدرضا (۱۳۹۳). نقد و بررسی ترجمهٔ غزلیات حافظ به زبان عربی. ***مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ۶*** **(۱۱)، ۱۱-۳۰.**

قربان‌زاده، بهروز (۲۰۱۱). *عمر الخيام بين آثار الدّارسين العرب*. الطّبعة الأولى، بيروت: دار الإرشاد.

كاشاني، عبدالرزاق (۱۳۸۱). *اصطلاحات الصوفية* صحّحه وقدّم له وعلّق عليه مجيد هادی‌زاده. تهران: نشر حكمت.

مهدی‌پور، فاطمه (۱۳۸۹). نظری بر روند پیدایش نظریّه های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن ازنظر آنتوان برمن. ***کتاب ماه ادبیّات، ۴*** **(۴۱)، ۵۷-۶۳.**

فصلية بحوث في الأدب المقارن
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۳۳، ربيع ۱۴۴۰، صص. ۱۲۳-۱۴۱

المعاني العرفانية للتّرجمة العربيّة لكنايات حافظ الشّيرازي لعمر شبلي (في ضوء نظريّة «آنتوان برمن»)

بهروز قربانزاده[۱]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة مازندران، بابلسر، ايران

شهرام احمدی[۲]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة مازندران، بابلسر، ايران

الوصول: ۱۴۴۰/۵/۱۴ **القبول:** ۱۴۴۰/۹/۸

الملخّص

لقد اشتهر حافظ الشّيرازي من أبرز الشّعراء الإيرانيين بفنّ الغزل. زيّن حافظ غزله بالجماليات البلاغيّة والمحسّنات اللّفظيّة لإلمامه بفنون البلاغة إلماما قلّ نظيره وعزّ مثيله. دوت شهرة حافظ في كلّ أرجاء العالم بما فيها البلاد العربيّة. أقبل الأدباء العرب منذ أوائل القرن العشرين على البحث حول حافظ الشّيرازي وقد قطع الخطوة الأولى في هذا المضمار إبراهيم الشّواربي كرائد لهذا الفن. وقد ناهز عدد التّراجم العربيّة لغزل حافظ الثّلاثين لحدّ الآن. من هذا المنطلق تعتبر ترجمة الكاتب والشّاعر اللّبناني عمر شبلي لغزل حافظ من أشهر التّراجم علما أنّ شواربي هو أوّل من ترجم شعر حافظ إلى العربيّة ترجمة منظومة وفي أربعة أجزاء. يرمي هذا البحث إلى دراسة ونقد ترجمة شبلي للكنايات الواردة في غزل حافظ و اعتماداً على المنهج الوصفي التّحليلي والمقارن في ظلّ نظرية «آنتوان برمن». ومن أبرز معطيات البحث هو أنّ شبلي على الرّغم من أنّه قضى ما يقارب عشرين عاماً في إيران إلّا أنّه لم يستوعب الكثير من خبايا كنايات حافظ ما يعطينا القناعة بأنّه لم يكن ناجحاً في نقل المعاني الدّقيقة إلى المخاطب العربي.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، حافظ، عمر شبلي، الكنايات، التّرجمة.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir
۲. العنوان الإلكتروني: sh.ahmadi@umz.ac.ir

نـــقد
و
نـــظر

شـامل:

- معرّفی و نقد کتاب
- نقدِ نقد
- ترجمه (از عربی به فارسی)
- گزارش
- گفت‌وگو و...

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۱۴۵-۱۴۶
(نقد و نظر)

معرّفی کتاب

الدّراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، تألیف: علي عشري زايد، الطّبعة الثّانية، كلّيّة دار العلوم: جامعة القاهرة ۱۴۲۰-۱۹۹۹، ۱۲۹صفحه.

این اثر، یکی از پژوهش‌های ممتاز، امّا گمنام دربارهٔ تحوّلات تاریخی - نقدی ادبیّات تطبیقی در جهان عرب است. نویسندهٔ این کتاب که از استادان برجسته و مشهور دانشکدهٔ دار العلوم دانشگاه قاهره است، آثار فراوانی در حوزهٔ نقد و ادبیّات نگاشته است.

این پژوهش در دو فصل تدوین شده است: فصل اوّل به معرّفی پژوهش‌های آغازین ادبیّات تطبیقی در جهان عرب اختصاص دارد که مؤلّف، بیشتر آن‌ها را نیز «غیر روشمند» و «شتاب‌زده» می‌داند. آثار پژوهشگران و پیشگامانی همچون: روحی الخالدی، سلیمان البستانی، قسطاکی الحمصی، فخری ابو السّعود، نجیب العقیقی، عبدالرّزاق حمیده و ابراهیم سلامه.

فصل دوم اثر در دو بخش است: بخش نخست به معرّفی «پژوهش‌های روشمند و مدرن» ادبیّات تطبیقی در جهان عرب اختصاص دارد. مؤلّف در این فصل، ضمن معرّفی دو مکتب فرانسه و آمریکایی، به بیان نقدهای وارده بر این دو مکتب - که بیشتر در آثار دیگر معاصران وی نیز ملاحظه می‌شود - پرداخته است.

در حوزهٔ مکتب فرانسه، به تلاش‌های محمّد غنیمی هلال و معرّفی کتاب ***الأدب المقارن*** ایشان اشاره می‌کند و در تبیین مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی به معرّفی آثاری همچون؛ ***دراسات في الأدب المقارن*** (عطیه عامر)، ***الأب المقارن: النّظريّة والتّطبيق*** (احمد درویش)، ***مدارس الأدب المقارن*** (سعید علوش) و ***الأدب المقارن: (أصوله، تطوّره ومناهجه)*** (احمد طاهر مکّی) و... می‌پردازد.

مؤلّف در ادامهٔ این مباحث به ابزارها و شرایط علمی‌ای که پژوهشگران ادبیّات تطبیقی بدان نیاز دارند؛ ازجمله آگاهی از تحوّلات نظری و تاریخی این رشته و... نیز اشاره می‌کند. این رویکرد مؤلّف، پژوهش وی را از آثار بسیاری از معاصران، متمایز می‌کند؛ چراکه جدّی‌ترین چالش در ادبیّات تطبیقی

جهان اسلام، نبود روش پژوهش و بی‌توجّهی به مباحث نظری این حوزه است.

بخش دوم کتاب نیز به موضوع نمونه‌های عملی در سه حوزهٔ ادبیّات تطبیقی اختصاص دارد: پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ ادبیّات کشورهای اسلامی، پژوهش تطبیقی عربی - غربی و پژوهش‌های عربی، شرقی و غربی. مؤلّف در هر سه بُعد به معرّفی و نقد مختصر برخی نمونه‌های برجسته نیز پرداخته است.

به هر حال، ویژگی‌های برجستهٔ این اثر را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱. واکاوی سیر تحوّلات تاریخی ادبیّات تطبیقی در جهان عرب؛

۲. نقد ایجازگونهٔ پژوهش‌های صورت‌گرفته در این حوزه؛

۳. پرداختن به مباحث نظری و جریان‌های فکری دانش ادبیّات تطبیقی؛

۴. اهتمام و تأکید بر پژوهش‌های روشمند و نوین.

تورج زینی‌وند*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

*. رایانامه: t.zinivand@razi.ac.ir

فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
شاپا: ۷۶۳۹-۲۲۲۸

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، بهار ۱۳۹۸، صص. ۱۴۷-۱۵۳
(نقد و نظر)

اشارتی گذرا به تأثیر مضامین قرآن کریم در شعر حافظ

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد
لطائف حکمی با نکات قرآنی

«از استاد حافظ، میر سید شریف جرجانی (م ۸۱۶ هـ) نقل شده است که می‌گفت: شعر حافظ همه الهامات و حدیث قدسی و لطائف حکمی و نکات قرآنی است.» (علوی مقدم، ۱۳۸۹: ۶۳)

حافظ رمز موفّقیّت خود را در تأثیرپذیری از قرآن می‌داند:

صبح خیزی و سلامت طلبی چون حافظ هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۴۳۱)

در بیت زیر نیز اشاره به آشنایی خود با چهارده روایت مختلف از قرآن کریم دارد:

عشقت رسد به فریاد، ار خود به‌سانِ حافظ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت

(همان: ۱۳۱)

در بیت زیر مدّعی است که اشعارش تفسیر قرآن است و خواننده را از شرح و توضیح آیات قرآن بی‌نیاز می‌کند:

چو من ماهی کلک آرم به تحریر تو از نون و القلم می‌پرس تفسیر

(همان، ۱۳۸۸: ۳۸۳)

در این بیت هم به‌صراحت به حافظ قرآن بودن خود اشاره دارد:

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ به قرآنی که اندر سینه داری

(همان، ۱۳۶۸: ۶۰۸)

حافظ در این بیت به روشنی از انس خود با قرآن کریم یاد می‌کند:

حافظا در کنج فقر و خلوتِ شب‌های تار تا بود وردت دعا و درس قرآن، غم مخور

(همان: ۳۴۵)

چهارده بار تکرار واژهٔ قرآن در دیوان حافظ گواهی بر تأثیرپذیری وی از قرآن کریم بوده است؛ در شعر حافظ عبارات قرآنی به‌وفور دیده می‌شود. منظور ازعبارات قرآنی بخشی از یک آیه است که معنایی مستقل دارد. مثل ﴿يَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ﴾ (طلاق/ ۳) و ﴿جَنَّاتٍ تَجْرِي تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ﴾ (توبه/ ۱۰۰)، این عبارت‌های قرآنی گاه بدون دخل و تصرّف در وزن و قافیهٔ ابیات خوش نشسته‌اند؛ مانند ﴿مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (انبیاء/ ۳۰) و گاه بنا به ضرورت شعری اندک تغییری در آن‌ها صورت گرفته است مثل «سَلامٌ فِيهِ حَتَّى مَطلعِ الفَجر» که به‌جای «هي»، «فيه» آمده است.

افزون بر این ده‌ها تعبیر، اصطلاح و واژهٔ قرآنی در شعر حافظ دیده می‌شود؛ ازجمله «إن يكاد»؛ «صبغة الله»، «جنّة المأوى»، «شيطان رجيم»؛ گاه نیز بنا به ضرورت وزن شعر کلمات مختلف قرآنی را با هم ترکیب کرده است؛ مانند «عظم رميم»، «بهشت عدن» و «قرّة العين» تک‌واژه‌های قرآنی نیز در شعر حافظ به‌وفور دیده می‌شود؛ ازجمله «ميقات»، «سلسبيل»، «الست» و...

بی‌تردید «لطایف حکمی با نکات قرآنی» جایگاه برجسته‌ای در اشعار حافظ دارد. برخی از این نکات قرآنی بسیار آشکار است؛ از جمله:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به‌نام من دیوانه زدند

(۱۳۶۸: ۲۴۸)

که برگرفته از آیهٔ مبارکهٔ ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا.﴾ (احزاب/ ۷۲) است.

گاه تأثیرپذیری حافظ از حکمت‌های قرآنی به دقّت بیشتری نیاز دارد؛ مثل ارثیهٔ بهشت برای مؤمنین در بیت زیر:

حافظا خلد برین خانهٔ موروث من است اندر این منزل ویرانه‌نشیمن چه کنم

(۱۳۶۸: ۴۶۹)

این بیت متأثّر از آیهٔ ذیل است: ﴿قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ، الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ، أُولَئِكَ هُمُ الْوَارِثُونَ، الَّذِينَ يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ.﴾ (مؤمنون/ ۱).

در این نوشتار کوتاه چند مضمون قرآنی در اشعار حافظ معرّفی شده است. ویژگی این مضامین وجود نکات مشترک ظریفی است که از دید شارحان اشعار حافظ به‌دور مانده است.

۱. خداوند قادر مطلق

سیر سپهر و دور قمر را چه اختیار در گردشند برحسب اختیار دوست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۸۴)

﴿وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ.﴾ (اعراف/ ۵۴)؛ (نقل از پرتو علوی، ۱۳۶۹: ۴۸)

سیر سپهر و دور قمر: **الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ** در گردشند برحسب اختیار دوست: **مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ.**

۲. منزل ماه و خورشید

ماه و خورشید به منزل چو به امر تو رسند　　یار مه‌رویِ مرا نیز به من بازرسان

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۲۴)

﴿وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ.﴾ (یس/ ۳۹)؛ (نقل از زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۱۲)

ماه و خورشید: **الْقَمَر.** به منزل: **مَنَازِلَ**

۳. مشیّت الهی

جام می و خون دل هر یک به کسی دادند　　در دایرهٔ قسمت اوضاع چنین باشد

(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۱۷)

﴿وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ.﴾ (آل عمران/ ۲۶)؛ (نقل از سپهر، ۱۳۶۸: ۹۰)

جام می: **تُعِزُّ**؛ خون دل: **تذلّ**

به دُرد و صاف تو را حکم نیست، خوش درکش　　که هرچه ساقی ما کرد عین الطافست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۶۳)

﴿وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ.﴾ (بقره/ ۲۱۶)

دُرد: **تَكْرَهُوا**؛ صاف: **تُحِبُّوا**؛ عین الطافتست: **خَيْرٌ لَكُمْ.**

دلبر آسایش ما مصلحت وقت ندید　　ورنه از جانب ما دل‌نگرانی دانست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۶۸)

از جانب ما دل نگرانی دانست: ﴿مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ اللَّهِ.﴾ (نساء/ ۷۸)

٤. شراب‌ریختن حق

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم　　اگر از خمر بهشتست وگر بادهٔ مست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۹)

﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا.﴾ (توبه/ ۵۱)؛ (نقل از پرتو علوی، ۱۳۶۹: ۴۷-۴۸)

﴿وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا.﴾ (دهر/ ۲۱)؛ (نقل از همان: ۴۸)

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما: **سَقَاهُمْ رَبُّهُمْ.**

۵. حضور همیشگی خداوند

در عشــق خانقــاه و خرابــات فــرق نیســت هرجـا کـه هسـت، پرتـوِ رویِ حبیـب هسـت

(حافظ، ۱۳۶۸: ۸۸)

﴿... فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ... .﴾ (بقره/ ۱۱۵)؛ (نقل از دامادی، ۱۳۷۹: ۱۴۳ و پرتو علوی، ۱۳۶۹: ۱۸)

هرجا که هست، پرتوِ رویِ حبیب هست: ... فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ... .

٦. نزدیکی خداوند به بندگان

بیــدلی در همــه احــوال خــدا بــا او بــود او نمــی‌دیــدش و از دور خــدا را مــی‌کــرد

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۹۳)

﴿وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَمَا كُنْتُمْ.﴾ (حدید/ ۴)؛ (نقل از خطیب رهبر، ۱۳۶۹: ۸۰)

﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ.﴾ (ق/ ۱۶)؛ (نقل از پرتـو علـوی، ۱۳۶۹: ۶۲)

﴿لاَّ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ.﴾ (انعام/ ۱۰۳)

بی‌دلی در همه احـوال خـدا بـا او بـود: وَهُوَ مَعَكُمْ. و نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ. او نمی‌دیـدش: لاَّ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ.

میــان عاشــق و معشــوق هــیچ حایــل نیســت تو خـود حجـاب خـودی حـافظ از میـان برخیـز

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۶۰)

﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ.﴾ (ق، ۱۶)؛ (نقل از پرتـو علـوی، ۱۳۶۹: ۷۱)

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست: وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ. تو خود حجاب خودی: مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ

۷. خطر لغزش آدمی

دام سختســت مگــر یــار شــود لطــف خــدا ورنــه آدم نبــرد صــرفه ز شــیطان رجــیم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۰۰)

﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّيَ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ.﴾ (یوسف/ ۵۳)

دام سخت است: وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي. مگر یار شود لطف خدا: إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّيَ.

ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم: ﴿لَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ لَاتَّبَعْتُمُ الشَّيْطَانَ إِلَّا قَلِيلًا.﴾ (نساء/ ۸۳)

۸. رحمت خداوند

بیا که دوش بمستی سروش عالم غیب نوید داد که عامست فیض رحمت او

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۵۱)

﴿إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا.﴾ (زمر/ ۵۳)؛ (نقل از سپهر، ۱۳۶۸: ۲۰۶)

﴿وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ.﴾ (اعراف/ ۱۵۶)

عام است فیض رحمت او: وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ.

۹. توکل به خداوند

بجان دوست که غم پرده بر شما ندرد گر اعتماد بر الطاف کارساز کنید

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۳۰)

﴿... وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ...﴾ (طلاق/ ۳)

﴿... فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ، ...﴾ (آل عمران/ ۱۵۹– ۱۶۰)

به جان دوست که غم پرده بر شما ندرد: إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ. اگر اعتماد بر الطاف کارساز کنید: فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ.

۱۰. گرایش به حق

دامن دوست بدست آر و ز دشمن بگسل مرد یزدان شو و فارغ گذر از اهرمنان

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۲۷)

﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ.﴾ (توبه/ ۴۰)

بعید نمی‌نماید که حافظ در بیت بالا نظری به این آیه داشته است.

دامن دوست به دست آر... مرد یزدان شو: إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا. و فارغ گذر از اهرمنان: فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ.

۱۱. پیروی از سخن حق

حافظ ار خصم خطا گفت نگیریم برو ور به حق گفت، جدل با سخن حق نکنیم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۱۵)

﴿فَبَشِّرْ عِبَادِ، الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ.﴾ (زمر/ ۱۷– ۱۸)؛ (نقل از سپهر، ۱۳۶۸: ۱۹۴)

ور به حق گفت جدل با سخن حق نکنیم: **يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ.**

۱۲. بخشش و سخاوت

ای نـور چشـم مـن سـخنی هسـت گـوش کـن چـون سـاغرت پرسـت بنوشـان و نـوش کـن

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۴۱)

﴿وَأَنْفِقُوا مِمَّا رَزَقْنَاكُمْ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ فَيَقُولَ رَبِّ لَوْلَا أَخَّرْتَنِي إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ فَأَصَّدَّقَ وَأَكُنْ مِنَ الصَّالِحِينَ.﴾ (منافقون/ ۱۰)

چون ساغرت پر است: **قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ.** بنوشان و نوش کن: **وَأَنْفِقُوا مِمَّا رَزَقْنَاكُمْ.**

۱۳. روزنامهٔ اعمال

آبـی بـه روزنامـهٔ اعمـال مـا فشـان باشـد تـوان سـترد حـروف گنـاه ازو

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۶۲)

﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَؤُوا كِتَابِيهْ.﴾ (حاقه/ ۱۹)

﴿وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا، اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا.﴾ (اسراء/ ۱۳-۱۴)؛ (نقل از دامادی، ۱۳۷۹: ۱۵۵)

﴿فَأُولَئِكَ يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا.﴾ (فرقان/ ۷۰)

توان سترد حروف گناه ازو: **يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ.**

وحید سبزیان‌پور*
استاد گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
فریده احمدی**
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات عربی

منابع

• **قرآن کریم**

پرتو علوی، عبدالعلی (۱۳۶۹). *بانگ جرس*. چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۶۸). *دیوان غزلیات*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ پنجم، تهران: صفی علیشاه.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: wsabzianpoor@yahoo.com
**. رایانامه: farideh.ahmadi995@yahoo.com

----------(۱۳۸۸). *دیوان حافظ*. براساس نسخهٔ محمّد قزوینی و قاسم غنی. چاپ هفتم، تهران: طلایه.

خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۹). *غزلیات حافظ*. تهران: صفی علیشاه.

دامادی، سیّد محمّد (۱۳۷۹). *مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی*. تهران: دانشگاه تهران.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *از کوچهٔ رندان*. چاپ هجدهم، تهران: سخن.

سپهر (عرب‌زاده)، فرشته (۱۳۶۸). *صراحی می ناب*. چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.

علوی مقدم، محمد، (۱۳۸۹). بهرهٔ حافظ از آیات قرآن. *حافظ*، (۷)، ۶۳-۶۹.