دکتر علی عشقی‌سردهی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی سبزوار

سودمندی‌های ادبیّات تطبیقی

چکیده

سنجش آثار ادبی دو سرزمین گوناگون سودمندی‌های بسیاری دارد. در این گفتار دوگونه از این سودمندی‌ها بررسی شده است. نخستین برآیند ژرف کاوی آثار ادبی، دست‌یابی به دریافت‌های تاریخی، اجتماعی است. برای نمونه در این گفتار با سنجش موقعیّت زنان در آثار ایرانی و اروپایی، نقش کمتر زنان در آثار ایرانی و تاریخ ایران آشکار شده است. در آثار اروپایی، زنان هم نقش چشمگیرتری دارند و هم به انجام کردارهای آرمان‌گرایانه می‌پردازند ولی در آثار ایرانی، نقش زنان کمتر است و آرمان‌گرایی هم در کردار مردان دیده می‌شود.

سودمندی دیگر سنجش آثار ادبی در گسترهٔ جهانی، آشنایی با شیوه‌های داستان پردازی به کار رفته در آثار ایرانیان و غیرایرانیان است. در این بخش با اشاره به شیوهٔ سوررئالیسم، نمونه‌هایی از همانندی آثار کهن ایرانی با این شیوه آمده است. به جز همانندی شیوه‌های کلّی داستان‌پردازی مانند سوررئالیسم، جریان سیال ذهن و رئالیسم جادویی، برخی همانندی‌ها در عناصر داستان پردازی آثار کهن ایرانیان هم دیده

می‌شود که در بخش پایانی به نمونه‌هایی از این‌گونه همانندی‌ها پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی:

موقعیّت تاریخی زنان – آرمان گرایی – سوررئالیسم – داستان پردازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برخورد اندیشه‌ها در جهان امروز، پدیده‌ای گریزناپذیر است و گونه‌ای از این درگیری و برخورد در کارزار ادبیّات پی‌گیری می‌شود. تاکنون اندیشمندان بسیاری سنجش بن‌مایه‌های همگون و ناهمگون کارهای ادبی سرزمین‌های گوناگون را به انجام رسانده‌اند ولی کمتر به شیوهٔ داستان پردازی و فراز و فرود سخنگویی پرداخته‌اند. دریافت همگونی و ناهمگونی اندیشهٔ خردورزان سرزمین‌های دور و نزدیک با سنجش بن‌مایه و پیکرهٔ سخن به انجام می‌رسد. در این نوشته، بیشتر با نگاهی به شیوهٔ سخنوری و آراستگی پیکرهٔ سخن، به بررسی دو دسته از سودمندی‌های ادبیّات تطبیقی می‌پردازیم:

۱- انگیزه‌یابی برای جستجوهای ادبی، تاریخی و جامعه شناسی

"ادبیّات تطبیقی را بررسی همانندی و ناهمانندی گونه‌های ادبی دو یا چند سرزمین ناهمگون دانسته‌اند".[۱] در کنار بازگویی احساس و اندیشه می‌شود بازتاب زندگی مردم، رخدادهای تاریخی، رویدادهای زندگی فرماندهان نامدار، جایگاه گروه‌های اجتماعی را هم در کارهای ادبی دید، بنابراین با بررسی این‌گونه کارها توان شناخت زندگی مردمان دو سرزمین در کارزارهای گوناگون افزایش می‌یابد. اگر چشم اندازهای سنجش را گسترده‌تر کنیم به دانسته‌های فراوانی دست می‌یابیم که از این سنجش زاده می‌شود. گاه این دریافت، پی آمد جستجوهای اندیشمندی بیگانه است که بر پایهٔ دانسته‌های خویش، ادبیّات سرزمین دیگری را بررسی می‌کند و دریافت خود را با نگاهی به پدیده‌های چشمگیر و تابناک یا سست و ناسازگار آن بازگو می‌کند. دربرابر این برداشت‌ها، با طرح پرسش‌هایی می‌توان از لایهٔ رویی کارهای ادبی به ناهمگونی لایه‌های زیرین فرهنگ و بینش مردمان دو سرزمین پی برد.

برای نمونه "تئودور نولدکه" خاورشناس آلمانی در کتاب حماسه ملّی ایران می‌گوید: "زن‌ها در شاهنامه مقام مهمّی را حائز نیستند "[۲]. دوستداران ادب کهن فارسی شاید این سخن را برنتابند و سخن او را از گونهٔ گفته‌های کینه جویانهٔ غربی‌ها بشمارند، ولی اگر به زمینهٔ اندیشهٔ گوینده نگاه کنیم، درمی‌یابیم که گوینده پس از سنجش منش زنان شاهنامه با منش زنان ادبیّات باختر زمین به چنین برآیندی رسیده است. او زنان

---

[۱]. جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، کتاب مهناز، ۱۳۷۷، ص ۸.

[۲]. تئودور نولدکه، حماسه ملّی ایران، ترجمه بزرگ علوی، انتشارات نگاه، ۱۳۷۹، ص ۱۶۱.

شاهنامه را با پنه لوپه، آنتیگون، الکترا و کسانی همچون آنان سنجیده است: "در حماسهٔ ایرانیان نمی‌توان زنانی مانند پنلوپ، اندروماخ و نائوزیکا که در عالم زنی خود برابر با مردان هستند پیدا کرد"[۱] و در پایان آنان را برتر از زنان شاهنامه یافته است.

زنان نامدار شاهنامه، برای دست‌یابی به آرزوهای خویش و کامیابی در زندگی زناشویی از تلاش و کوشش باز نمی‌ایستند، امّا آرزوهای آنان بیشتر به خواسته‌های دل آنان بستگی دارد. رودابه، تهمینه، سودابه و منیژه برای دست یابی به مردانی که شیفتهٔ آنان شده اند تلاش می‌کنند. برخی زنان ناکام همچون جریره به پاس داشت آنچه اززندگی گذشته برای آنان بر جای مانده است مبارزه می‌کنند و جان می‌بازند و گروهی همچون مادر سیاوش در یک نگاه اساطیری برای سامان بخشی به خویشکاری اهورایی خویش و زایش فرزندی همچون سیاوش آشکار می‌شوند[۲] و پس از انجام آنچه از آنها خواسته شده است ناپدید می‌شوند.

اگر کردارهای آرمان گرایانه را آن دسته ارزش‌های تباری و آیینی بدانیم که در کردارهای برجسته و هستی سوز قهرمانان نمودار شده است، این گونه کردارها در زندگی زنان شاهنامه نمونه‌های اندکی دارد. کاوش بیشتر در گفته‌های نولدکه، ما را به این دریافت شگفت می‌رساند که در نوشته‌های اروپایی‌ها به جز کردارهای آرمان گرایانهٔ نیمه‌خدایانی مانند هرکول و پرومته، آرمان‌گرایی در کردار زنان نمایان‌تر است ولی در نوشته‌های حماسی سرزمین ما، این‌گونه کردارها در زندگی مردان بیشتر به چشم می‌خورد. پنه لوپه بیست سال در نبود همسر با خواستگاران خویش مبارزه کرد، از آنان پذیرایی نمود و آنان را فریفت تا سرانجام همسرش ادیسه از سفر دیرپای خویش بازگشت و خواستگاران را نابود کرد. آنتیگون دختر اودیپ، هر دو برادر خود را در دو سوی یک کارزار از دست داد و با سرکشی از فرمان پادشاه، پیکر برادری را به خاک سپرد که در کارزار پیش روی پادشاه ایستاده بود و به گناه ناسازگاری با شاه باید پیکرش بر خاک می‌ماند. آنتیگون آنچنان در این کار پای فشرد که جان خویش را برای زدودن رسوایی از نام برادر از دست داد. الکترا هم که مادر را در مرگ پدر گناهکار می‌شمرد به همراهی برادرش اُریستا مادرش را کیفر داد.

---

[۱]. همان کتاب، ص ۱۶۲.

[۲]. ر. ک. جلیل دوستخواه، حماسهٔ ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها (مادر سیاووش)، آگاه، ۱۳۸۰.

این گونه کردارهای آرمان گرایانه و برجسته در شاهنامه، ویژهٔ مردانی است که پنداشت نیستی خود و خویشان هم، آنان را از مبارزه باز نمی‌دارد، مردانی همچون سیاوش که بر سر پیمان جان می‌سپارند، یا چون رستم که برای دور داشتن دشمن از سرزمین خویش به فرزندکشی هم تن می‌دهند و یا چون بهرام که برای زدودن رسوایی و یافتن تازیانه ای که نام پهلوان بر آن نوشته شده است و اکنون در کارزار پیش روی دشمن بر خاک افتاده، جان می‌بازند.

سنجش کردارهای آرمان گرایانهٔ مردان با منش زنان حماسه‌های ایرانی، ما را با اندیشه و دیدگاه نولدکه آشناتر می‌سازد. با این همه، به دور از سازگاری یا ناسازگاری ما با اندیشه‌های نولدکه، می‌توان از گفته‌های او به پرسش‌هایی از این دست رسید که چرا در آثار ایرانی چنین چیزی دیده می‌شود؟

آیا چشمگیر نبودن بازیگری زنان در داستان‌ها پیش از رسیدن بن‌مایهٔ داستان‌ها به دست کسانی مانند فردوسی و نظامی دگرگون شده است و آنها تنها به بازگو کردن داستان پرداخته‌اند؟

ناتوانی و بازیگری اندک زنان شاهنامه، گرد کاستی بر دامان هنر داستان سرای بزرگ طوس نمی‌نشاند؛ چرا که او خود به دگرگونی داستان‌ها و افزونی و کاستی آنها نپرداخته و داستان‌ها را آنچنان بازگو کرده که به او رسیده است، از سوی دیگر نقش اندک زنان، ویژهٔ شاهنامه نیست و در داستان‌های دیگر فارسی هم دیده می‌شود. با این همه بازیگری کم رنگ‌تر زنان در آثار فارسی برانگیزندهٔ پرسشهای بسیاری است:

آیا انگیزهٔ این پدیده، نقش اندک زنان در زندگی گروهی مردم بوده است؟ به سخن دیگر، آیا زندگی گروهی زنان در دورهٔ آفرینش داستان‌های حماسی مانند روزگار گردآوری آنها در روزگار فردوسی یکسان بوده است ؟

آیا گویندگانی همچون فردوسی و نظامی برای نگاهداشت باورهای دینی، بازی چشمگیر زنان را در داستان زدوده‌اند؟

آیا بیشتر شدن نقش زنان در داستان‌های عامیانه برای زدودن این کاستی نبوده است ؟

به دریافت پاسخ این پرسش‌ها در آغاز باید از گذرگاه‌های روشن و تاریک تاریخ گذر کرد. نخستین پرسه، ما را با نام‌هایی آشنا می‌کند که در واپسین روزگار فرمان روایی

ساسانیان، پیشگاه پادشاهی آنان چند گاهی بوسه گاه مردان دربار شده است. "بوران" دختر خسرو پرویز و" آذرمیدخت" از این گونه‌اند. بازیگری برخی از زنان در کارزارهای گوناگون گاه آن‌چنان چشمگیر بوده که نمایش‌نامه نویسان باختری نیز از یادکرد آنان چشم نپوشانده‌اند، همچون آتوسا در نمایش ایرانیان آیسخولوس (اشیل). بنابراین با نشانه‌هایی از این‌گونه که در تاریخ همانندهای دیگری برای آن می‌توان یافت پذیرش این اندیشه که زنان در ایران پیش از اسلام تنها وسیله‌ای برای کامجویی مردان بوده‌اند آسان نیست؛ چرا که می‌بینیم زنان، هم در نوشته‌های ادبی و هم در کارزار کشورداری به کارهایی جز خانه داری و پرورش فرزند هم پرداخته‌اند. از سوی دیگر، بازیگری زنان در آن دسته از نوشته‌های داستانی بازمانده از دوران پیش از اسلام که نشانه‌های اساطیری و حماسی زیادی ندارد و هنگام انجام رخدادها هم در آن روشن‌تر است، دوگانگی چندانی با بازیگری زنان در نوشته‌های حماسی و اساطیری ایرانیان ندارد. برای نمونه می‌توان از ویس و رامین فخرالدّین اسعد گرگانی نام برد. این شعر بلند داستانی، برگردان داستانی از نوشته‌های پهلوی است و نشانه‌های کشورداری اشکانیان در آن نمایان است.

بررسی منش ویس در این داستان، گرچه دوگانگی رفتارهای شیدایی این زن را با زنان نوشته‌های حماسی و داستان‌های دلدادگان دیگر نشان می‌دهد؛ با این همه کردارهای او هم، آنچنان آرمان گرایانه نیست که با مردان حماسه‌های ایرانی یا زنان آرمان‌گرای اروپائیان سنجیده شود. گروهی می‌پندارند فردوسی و نظامی در داستان‌های دلدادگانی مانند رستم و تهمینه و خسرو و شیرین در پیوند زناشویی آنان پا از گردونهٔ دین‌داری بیرون نگذاشته‌اند و آن‌چنان به گرد آوری داستان پرداخته اند که با اندیشه‌های دینی سازگاری داشته باشد. در پاسخ باید گفت که اگر فردوسی و نظامی پروای دین‌داری هم نمی‌داشتند و داستان‌ها را به گونهٔ دیگری می‌سرودند که با اندیشهٔ دین‌داران ناسازگار می‌شد؛ باز داستان‌های آنان چیزی فراتر از ویس و رامین فخرالدّین اسعد گرگانی نمی‌شد و همانند این کار، با همهٔ ارزش‌های ادبی، از روی آوری مردم بی‌بهره می‌ماند. بنابراین می‌توان دوگانگی نوشته‌های ادبی و داستانی پیش و پس از اسلام را تنها در گونهٔ رفتار زن و مرد دانست و گرنه منش آنان دگرگونی نپذیرفته است.

در بخش دیگر داستان‌های ایرانی، در داستان‌های مردمی دورهٔ اسلامی، داستان‌گویان گاه دگرگونی‌هایی در منش زنان داستان‌ها فراهم می‌آوردند و زنان را از نیرو و توان و آرزویی همچون مردان برخوردار می‌ساختند. روح افزا، در داستان سمک عیّار از نوشته‌های سدهٔ ششم، از این‌گونه زنان است که با ستمگران می‌جنگد و از ناتوان‌ها دستگیری می‌کند.

اکنون می‌توان گفت در سراسر دورهٔ ادبیّات فارسی پیش از مشروطیت، زن سالاری و مادر سالاری چشمگیر نبوده است، زنان در کردارهای خود همچون مردان آرمان گرا نبوده‌اند، از همین روی بازیگری آنان همسان و همپای زنان داستان‌های اروپایی نیست.

۲- همانندیابی در نوشته‌های نویسندگان و گویندگان سرزمین‌های گوناگون

همانندی گریزناپذیر آثار ادبی در سرزمین‌های گوناگون را می‌توان به شیوه‌های گوناگونی دسته‌بندی کرد. همانندی در بن‌مایه، در بخشی از نوشته یا در همهٔ آن، در شیوهٔ بیان و تصویرپردازی از این گونه است. از سوی دیگر همانندی نوشته‌ها را می‌توان برپایهٔ همزمانی یا ناهمزمانی دو نوشته، همانندی رویدادها، شگردهای بازگویی داستان، ریزه کاری و نکته سنجی داستان‌ها بررسی کرد. کاوش همانندی‌ها، گاه اندیشهٔ شگفتی ساز برخی از گویندگان ادبی را آشکار می‌سازد.

اندیشهٔ نویسندگان و گویندگان در دو سدهٔ پایانی هزارهٔ دوم دگرگونی بسیاری یافته است. اندیشه‌های نو چهارچوب‌های تازه‌ای می‌جوید، پس به دنبال پیدایش اندیشه‌های نو، چهارچوب‌های نوین هم پدید می‌آید. گاه کندوکاو نوشته‌های پیشینیان خاورزمین، نوآوری و پیشگامی آنان را در روزگاری که هنوز نمونه‌های باختری آن گونهٔ ادبی پدید نیامده آشکار می‌کند. معنی این سخن این نیست که گویندگان پیشین ایرانی را بنیادکنندهٔ بسیاری از شیوه‌های سخن سرایی باختر زمین بدانیم. ساده باوری است که زمینه فراهم آمدن این شیوه‌ها را که بستگی به زندگی گروهی و فردی و روانی مردمان دارد و به دنبال گرد آمدن یافته‌ها و پدیده‌های گوناگون دانش به بار می‌نشیند فراموش کنیم و این شیوه‌ها را از آنِ گویندگانی بدانیم که در روزگار آنان چشم‌انداز تازه‌ای در برابر دیدگان گویندگان تازه‌گو فراهم نبود و گردبادهای اندیشهٔ گروهی مردم هم آن‌چنان توانی نداشت که بتواند چهارچوب اندیشهٔ دگرگون ناپذیر آن روزگاران را

درهم‌بشکند. با این همه، اندیشهٔ برخی گویندگان فراتر از ستیغ‌های اندیشهٔ روزگار، گاه به آفرینش‌هایی دست زده است که تنها یافتن همانند آن در نوشته‌های نویسندگان باختر زمین می‌تواند گستردگی و آزادی اندیشهٔ آنان را نشان دهد.

برای نمونه در اینجا همانندی دو شیوهٔ نگارش ناهمزمان را بررسی می‌کنیم که از شگردهای همانندی در دو زمینهٔ ناهمگون بهره برده است. برخی از دانشوران به بودن برخی نشانه‌های سوررئالیستی در آثار مولوی اشاره کرده‌اند. بنا بر این همانندی نمی‌توان مولوی را شاعری سوررئالیستی نامید چراکه بینش سوررئالیستی در سدهٔ بیستم فراهم آمد و بینش دادائیسم و اندیشه‌های فروید دوپایهٔ استوار آن است که در روزگار پریشان پس از جنگ جهانگیر اول رشد کرد. اندیشه‌های مولوی که یکسره بر نادیده گرفتن جهان مادّی استوار است و آن را همچون زندانی می‌داند که با روزن ساختن در آن باید خود را از گرفتاری آن وارهاند، نه با آموزه‌های فروید سازگار است که با کاوش کردارهای ناهنجار، خواب، رویا، اساطیر، لغزش‌های زبانی و شناخت ناآگاه بشر برای بهبود زندگی این جهانی در پی شناخت گره‌های سرکوب شدهٔ روان بشر بود و نه با بینش خردگریزانهٔ دادائیست‌های پیرو ادبیّات شانسی و تصادفی سازگاری دارد که پس از ویرانگری سترگ جنگ نخست جهانی، ریشه دوانیدن آرمان زدایی در اندیشهٔ آنان به ریشخند کردن فرهنگ، خرد، فناوری و هنر انجامید. با این همه گاهی شیوهٔ داستان پردازی مولوی آن‌چنان با این آیین ادبی همراه می‌شود که اگر فاصلهٔ زمانی نمی‌بود مولوی را یکی از پیروان سوررئالیست‌ها می‌نامیدیم.

داستان دقوقی در دفتر سوم مثنوی، از آن دسته داستان‌هایی است که همانندی‌هایی با داستان‌های سوررئالیست‌ها دارد. دقوقی در یکی از سفرهای خود به کنارهٔ دریایی رسید، هفت شمع دید که نور آنها به آسمان می‌رفت. هفت شمع یک شمع شد و دوباره یک شمع هفت شمع شد:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک می‌شکافد نور او جیب فلک
باز آن یک بار دیگر هفت شد مستی و حیرانی من رفت شد

(۳: ۱۹۹۳ – ۱۹۹۲)

دقوقی از شدّت شگفتی از هوش رفت و چون به هوش آمد در برابر دیدگانش هفت مرد از هفت شمع پدیدار شدند. پس از آن، هفت مرد هفت درخت شدند که از بسیاری برگ درختان، شاخه‌های آن و از فراوانی میوه‌ها، برگ‌های آن پیدا نبود. شگفت آن بود که انبوه رهگذرانی که در آرزوی سایه‌ای جان می‌باختند سایهٔ درخت را نمی‌دیدند و از گلیم برای خود سایه‌بان می‌ساختند و به جای خوردن میوه‌های شیرین درخت، سیب‌های پوسیده را می‌خوردند. برگ و شکوفهٔ درختان هم رهگذران را به چیدن میوه‌های خود فرامی‌خواند ولی رهگذران چیزی نمی‌شنیدند. همه درختان در برابر دیدگان شگفت‌زدهٔ دقوقی یک درخت شد و سپس یک درخت هفت درخت شد. درختان به نماز خواندن پرداختند و یکی از درختان به امامت پیش‌تر از دیگران به نماز ایستاد. دقوقی در شگفت از اینکه درختان چگونه بی زانو و کمر نماز می‌خوانند دوباره آنان را در پیکر هفت مرد دید، نزد آنان رفت، درود گفت و پاسخ شنید. مردان با آنکه پیش از آن دقوقی را ندیده بودند او را می‌شناختند و از او خواستند امامت نماز آنها را بپذیرد. دقوقی در نماز شد. به هنگام خواندن نماز بانگ و فریاد کسانی را شنید که در توفان و گرداب دریا گرفتار شده بودند. دقوقی بر آنها دل سوزانید و از خداوند خواست به یاری کشتی شکستگان بپردازد. نمازگزاران که دقوقی را گرفتار اندیشه‌های زمینی یافتند و یاری جستن او را نافرمانی خداوند شمردند، او را رها کردند و دقوقی دوباره گرفتار اندوه دوری از مردان خدا شد.

تداعی آزاد و هم‌خوانی در رویاهای بشر، از چشمگیرترین شیوه‌های نویسندگان و نگارگران سوررئالیست است. دگرگونی هفت شمع درخشان کنار دریا به هفت مرد و سپس هفت درخت و یگانه و پراکنده شدن آنها همراه با نماز خواندن درختان، از سویی همچون رویاهای دقوقی است و از سویی می‌تواند با تداعی آزاد در آثار سوررئالیست‌ها همانند باشد. این شیوه در داستان‌های عارفانهٔ دیگر هم دیده می‌شود. در داستان‌های مردمی نیز همانندهای آن را می‌توان یافت. آنچه مولوی را از این دیدگاه فراتر از دیگران نشان می‌دهد شیوهٔ داستان پردازی، پیکربندی و تصویرسازی شایسته ای است که سازگاری بیشتری در به هم پیوستگی زنجیرهٔ پدیده‌های سوررئالیستی داستان پدید می‌آورد. در نوشته‌ها و نگاره‌های سوررئالیست‌ها رویاهای گونه‌گون بشری پدیدار می‌شود و در بازتاب رویاها هنجار و سامان ویژه‌ای دیده نمی‌شود. نه در روزگاران و دوره‌های

رخدادها هنجار و سامانی هست و نه در جای‌هایی کـه ایـن رخـدادها انجـام مـی‌گیـرد. بنابراین در نگاه نخست، با پدیده‌ای روبرو می‌شویم که بن مایه‌ها، فـضا، روزگـار و جـای رخدادها به درستی آشکار نیست و افـزون بـر آن، گونـه‌ای گنگـی در پیکـرهٔ اثـر دیـده می‌شود و از این روی فهم این گونه کارها دشوارتر می‌گردد. اکنـون ببینـیم در داسـتان مولوی چنین گنگی و پراکندگی هست یا خیر:

از دید داستان پردازی، داستان نخست با گفتار مولوی آغاز می‌شود:

آن دقـوقی داشـت خـوش دیباچـه‌ای عاشـق و صـاحب کرامـت خواجـه‌ای

(۳: ۱۹۲۵)

و رویدادهای داستان از دیدگاه دقوقی بازگو می‌شود، به دیگر سخن گزارش داسـتان از زبان اول شخص انجام می‌گیرد:

سال و مه رفتم سفر از عـشق مـاه بـــی‌خبـــر از راه حیـــران الـــه

(۳: ۱۹۷۵)

در نیمهٔ داستان، ناگهان دگرگونی دیدگاه در داستان روی می‌دهد و به جای دقـوقی دوباره داسـتـان پـــرداز، خود رشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد و داستان را گزارش می‌کند:

او عجـب مـی‌مانـد یـا رب حـال خلق را این پرده و اضلال چیست

(۳: ۲۰۲۳)

ولی دنبالهٔ داستان به شیوهٔ نوی که داستان پرداز در پیش گرفته بـازگو نمـی‌شـود و دوباره داستان به شیوهٔ نخستین بازگو می‌شود:

چون نگه کـردم سـپس تـا بنگـرم که چـه مـی‌گوینـد آن اهـل کـرم
یک از ایـشان را ندیـدم در مقـام رفتـه بودنـد از مقـام خـود تمـام

(۳: ۲۲۹۱)

و دگرگونی دوباره پس از چند بیت:

در تحیـر مانـدم کـین قـوم را چـون بپوشـانید حق بـر چـشم مـا
آن چنان پنهان شـدند از چـشم او مثـل غوطـه ماهیـان درآب جـو

(۳: ۲۲۹۵)

آن‌چنان‌که آشکار است در بیت نخست، گزارش از دیدگاه اول شخص و در بیت پسین از دیدگاه سوم شخص بازگو شده است. افزون بر چندگانگی بازگو کنندهٔ داستان، تصویرهای چشمگیری هم در داستان هست:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت موج حیرت عقل را از سر گذشت

(۳: ۱۹۸۸)

این بیت پس از دیدن هفت شمع آسمان افروز کنارهٔ دریا گفته شده است. نازک‌اندیشی گوینده در این است که نخست از شگفت‌زدگی بازیگر داستان خویش سخن می‌گوید و سپس خیرگی را به انسان زنده‌ای همانند می‌کند که او هم شگفت زده شده است و در جایی دیگر از همین داستان می‌گوید:

هم شب و هم ابر و هم موج عظیم این سه تاریکی و از غرقاب بیم
تند بادی همچو عزراییل خاست موجها آشوفت اندر چپ و راست

(۳: ۲۱۸۲ – ۲۱۸۱)

استفاده از تصویر، بخشی از شیوهٔ داستان پردازی مولوی است که با آن؛ شاعر به آفرینش فضایی درخور داستان می‌پردازد. در این داستان عزراییل فضای شگفت داستان و رازناکی و گنگی داستان را افزایش می‌دهد.

در یک نگاه دوباره به داستان، می‌توان گفت مولوی با به کارگیری داستانی با بن‌مایه‌های رویاگونه، از شیوه‌ها و تصویر پردازی‌هایی سود جسته است که با بن مایهٔ داستان سازگاری بسیاری دارد. سخن پایانی دربارهٔ ناهمگونی کار مولوی با کارهای سوررئالیستی، این است که راز و رمزهای کارهای سوررئالیست‌ها با کاوش‌های اندیشه به دست می‌آید و آنان خود شگفتی‌های کارشان را بازگو نمی‌کنند ولی مولوی چنین باوری ندارد و رازهای داستان خویش را در سراسر داستان چند بار بازگو می‌کند، چنان‌که در همین داستان خداوند را شگفتی ساز کردارهای داستان می‌داند و با این سخن کردارهای شگفت داستان را به کرداری پیش پا افتاده دگرگون می‌کند که خداوند می‌تواند به سادگی به انجام آن بپردازد.

داستان‌هایی از این دست و کاربرد شیوه‌هایی همچون آنچه گفته شد، در مثنوی کم نیست. داستان مردمان سبا که با همهٔ فراوانی سه تن بیشتر نبودند یکی کورِ دوربین،

دودیگر ناشنوای تیزگوش و سوم برهنهٔ دراز دامن از این گونه به شمار می‌آید. افزون بر این داستان‌ها، برای برخی شیوه‌های دیگر داستان پردازی که امروزه هنوز در میان نویسندگان و گویندگان روزگار ما هوادارانی دارد مانند رئالیسم جادویی و جریان سیال ذهن می‌توان نمونه‌های چندی در مثنوی به دست آورد. در پایان این بخش از سخن، باید پرسید پیامد این گفته‌ها و همانندی‌ها چیست؟ بی‌گمان پیروی نویسندگان باختر زمین از شیوهٔ مولوی باور درستی نیست ولی این نازک‌اندیشی‌ها که در کار مولوی دیده می‌شود آزادی اندیشهٔ او را برای آفرینش نگارهای بی‌مانند نشان می‌دهد.

مولوی، گرچه در بسیاری از گفته‌های خود به مغز، بیشتر می‌پردازد و پوست را برای رسیدن به مغز مهم می‌داند ولی برای سودمندی سخن خود و کارکرد بیشتر آن، در تلاش است تا از نیکوترین شیوه و چهارچوب داستان‌پردازی بهره گیرد.

گونه‌های دیگری از همانندی در دیگر کارهای شاعران و نویسندگان ایرانی می‌توان یافت. از آنجا که تاکنون از همانندی شیوه داستان‌پردازی سخن گفتیم باز هم به نمونه‌هایی می‌پردازیم که همانندی آن در شیوهٔ پرداخت داستان است ولی این بار از نظامی و آوردن نمونهٔ همانندی از «ارنست همینگوی». بدون هیچ‌گونه گزارشی نخست نمونه‌ها را بازگو می‌کنیم. نمونهٔ نخست از لیلی و مجنون نظامی:

چون یک به یک این سخن فروگفت در گفتن این سخن فرو خفت
در خواب چنان نمود بخشش کز خاک بر اوج شد درخشش
مرغی بپریدی از سر شاخ رفتی سوی او به طبع گستاخ
گوهر ز دهن فرو نشاندی بر تارک تاج او نشاندی
بیننده ز خواب چون درآمد صبح از افق فلک برآمد
چون صبح ز روی تازه رویی می کرد نشاط مهرجویی
زان خواب نشاط درگرفته زان مرغ چو مرغ پرگرفته
در عشق که وصل تنگ یابست شادی به خیال یا به خوابست
روزی و چه روز عالم افروز روشن همه چشم از آن چنان روز
صبحش ز بهشت بردمیده بادش نفس مسیح دیده...
آن روز نشسته بود بر کوه گردش دد و دام گشته انبوه

از پـــرهٔ دشـــت ســـوی آن ســـنگ گـــردی برخاســـت توتیـــا رنـــگ
از برقـــــع آن چنـــــان غبـــــاری رخـــساره نمـــود شهـــسواری...

(لیلی و مجنون نظامی، ۲۷۷۶- ۲۷۶۱)

و نمونهٔ دوم از پیرمرد و دریای همینگوی:

" چیزی نگذشت که به خواب رفت و خواب آفریقا را دید، زمانی که پسر بچه بود، و ساحل‌های دراز و طلایی را، و ساحل‌های سفید، چنان سفید که چشم را می‌زد، و پرتگاه‌های بلند. و کوه‌های بزرگ قهوه‌ای. اکنون هر شب در ساحل زندگی می‌کرد و در خواب‌هایش غرّش امواج را می‌شنید و قایق‌های بومی را می‌دید که در میان امواج پیش می‌آمدند. بوی قیر و چوب بلوط عرشهٔ کشتی را در خواب می‌شنید، و بوی افریقا را که با نسیم صبح‌دم از خشکی می‌آمد. همیشه وقتی که بوی نسیم صبح را می‌شنید بیدار می‌شد و لباس می‌پوشید و می‌رفت پسر را بیدار کند. ولی امشب بوی نسیم ساحلی خیلی زود آمد و او در خواب خود می‌دانست که هنوز زود است و همچنان خواب می‌دید، و قلّه‌های سفید جزیره‌ها را دید که از میان دریا برآمده بودند و سپس خواب بندرگاه و لنگرگاه‌های جزایر قناری را دید.

دیگر نه خواب توفان را می‌دید و نه خواب زن را، و نه رویدادهای بزرگ را و نه ماهی‌های بزرگ را، و نه زور آزمایی را، و نه خواب همسرش را. اکنون فقط خواب جاها را می‌دید، و خواب شیرها را در ساحل. شیرها در نور شبانگاهی مانند بچه گربه بازی می‌کردند و او دوستشان می‌داشت، چنان‌که پسر را دوست می‌داشت. پسر را هرگز در خواب نمی‌دید. یکباره بیدارشد، از در باز ماه را نگاه کرد و شلوارش را باز کرد و پوشید. "[۱]

نشان دادن ناهمگونی‌های نظامی و همینگوی، بسیار ساده تر از آشکار کردن همگونی کار آنهاست. سخن نظامی در پیکر شعر داستانی کهن سروده شده است و همینگوی نویسندهٔ نوگرای سدهٔ بیستم است که در چهارچوب داستان سخن می‌گوید. شیوهٔ همینگوی کوتاهی سخن است و تنها از آنچه بایسته است گفتگو می‌کند. قید و صفت در سخن او کمتر به کار گرفته می‌شود. از پیرایه‌های سخنوری سود نمی‌جوید.

---

[۱]. ارنست همینگوی؛ پیرمرد و دریا، نجف دریا بندری، خوارزمی، ۱۳۷۲، صص ۱۱۶ و ۱۱۵.

داستان‌های او آن‌چنان گزارش می‌شود که گویی نویسنده‌ای ندارد، به هواداری از هیچ‌کس نمی‌پردازد، با کینه از کسی سخن نمی‌گوید. نه تنها گزارش همهٔ کردارها و گفته‌های بازیگران داستان‌های خود را بازگو نمی‌کند بلکه از آشکار کردن خواسته‌ها، ترس‌ها و فراز و فرودهای درونی و روانی بازیگران داستان‌های خود هم به سختی دوری می‌کند. و نظامی با به کارگیری پیرایه‌های ادبی، توصیف‌های بسیار، بلندی سخن، گزارش بسیاری از خواسته‌ها و ترس‌های درونی و کردارها و گفته‌ها در آن سوی جهان داستان پردازی، در برابر همینگوی ایستاده است.

کوتاهی سخن در نوشته‌های همینگوی تنها یک شیوه نیست که در نگارش داستان به کار گرفته شود، بلکه پایه و ستونی است که در ساختار داستان جای می‌گیرد و پیوند بخش‌های گوناگون داستان را انجام می‌دهد. گاه؛ خود شیوه‌ساز هم می‌شود، به دیگر سخن، گاه همینگوی برای کوتاهی سخن شگردهای دیگری می‌آفریند تا هم از زیاده‌گویی دوری کند، هم بایسته‌های داستان را بازگوید و داده‌های سودمند را در دسترس خواننده بگذارد. گونه‌ای از این شگردها را در نمونهٔ یاد شده از پیرمرد و دریا می‌توان دید. در پایان یک روز دلسردکننده پیرمرد ماهیگیر می‌خوابد تا در آغاز روز دیگر دوباره به دریا برود و شاید با دست پر به خانه بازگردد.

رویدادهای دیگر داستان، در روز دیگری که می‌آید، دنبال می‌شود ولی نویسنده با آوردن رویدادی میانی که ما را با گذشته و خوی پیرمرد آشنا می‌کند شام و روز پس از آن را هم به یکدیگر پیوند می‌زند. در این پیوند گسستگی نیست و سخن نویسنده پس از به پایان رساندن روز گسسته نشده بلکه داستان با گزارش خواب شام به بامداد پس از آن پیوند خورده است و آشنایی‌های خواننده با پیرمرد، همسرش، شکار شیرها، افریقا و روزگار جوانی پیرمرد بیشتر شده است. نویسنده می‌توانست آن‌چنان که در کارهای دیگران بسیار دیده می‌شود پس از ماجراهای روز گذشته، آن بخش داستان را به پایان برد و بخش پسین را با روشن شدن آسمان و بیدار شدن پیرمرد آغاز کند ولی به جای آن، با گزارش خواب پیرمرد، هم شب را به روز پیوند داد و هم ما را با گذشتهٔ پیرمرد آشناتر کرد.

در داستان‌های کهن فارسی این شیوه‌ها کاربرد چندانی ندارد. بخشی به پایان می‌رسد و بخش دیگر آغاز می‌شود. گاه واژه‌هایی میانجی پیوند می‌شود مانند "از آن سوی " و در کارهای نظامی واژهٔ "چون" در آغاز بسیاری از بخش‌ها دیده می‌شود:

چون راه دیار دوست بستند بر جوی بریده پل شکستند

(لیلی و مجنون – ۴۰ / ۹۹۸)

مجنون چو شنید پند خویشان از تلخی پند شد پریشان

(همان - ۱۰۵۹/۴۶)

چون رایت عشق آن جهانگیر شد چون مه لیلی آسمان گیر

(همان - ۱۱۵۳/۴۶)

گاهی واژهٔ میانجی به کار گرفته نمی شود و گوینده با وصف شب و روز بخشی را به پایان می‌رساند یا آغاز می‌کند:

شبگیر که چرخ لاجوردی آراست کبودیی به زردی

(همان - ۱۹۷۶/۷۹)

و گاه، هم واژهٔ میانجی و هم وصف شب و روز به کار گرفته می‌شود:

چون صبح به فال نیک روزی بسر زد علم جهان فروزی

(همان - ۱۹۲۲/۷۶)

در نمونهٔ یاد شده از نظامی، پیوند دو بخش داستان به گونهٔ دیگری انجام گرفته است. مجنون با اندوه جدایی لیلی به خواب می‌رود، پرنده‌ای در خواب می‌بیند که از شاخه‌ای می‌پرد، بامداد فرا می‌رسد، مجنون که از خواب دوشین شادمان است ناگاه گرد پای سواری را می‌بیند، سوار پیغام لیلی را به مجنون می‌رساند و شادی وی را دوچندان می‌سازد. نظامی با گزارش خواب مجنون، شب را به روز می‌پیوندد و با سخن گفتن از پرنده گونه‌ای پیش آگاهی می‌آفریند. آنچه در هر دو کار نظامی و همینگوی هست پیوند نرم دو صحنهٔ داستانی است.

اگر از سویهٔ بن‌مایه‌های ادبی، کارهای ایرانیان را با دیگران بسنجیم در کنار کاربرد بسیاری بن‌مایه‌های همانند، نمونه‌هایی در کار ایرانیان دیده می‌شود که ویژهٔ آنان است یا نمونه‌های همانندی می‌بینیم که پرداخت آن، ویژهٔ ایرانیان است.

نگرش خیّام به جهان هستی و شیوهٔ گزارش اندیشه‌های فلسفی در چهار پاره‌های فشرده همراه نگاهی اندوه بار به جهان گذران که گزارندهٔ اروپایی رباعی‌های نو و ناشنیدهٔ خیّام، فیتز جرالد را هم در جهان نامدار ساخت، اندیشه‌های رندانه و چندگانهٔ حافظ با به کار بردن بسیاری از پیرایه‌های ادبی همراه سخنانی چند پهلو که گوتهٔ آلمانی را شیفتهٔ خود ساخت، سخنان شورآفرین مولانا که بدون بهره گیری از هر گونه پیرایهٔ سخن و گاه نادیده گرفتن آنچه برای آهنگ کلام بایسته است همراه آفرینش تصویرهای بی همانند که نیکلسون را گرفتار ساخت، سخنان حماسی فردوسی که در میان انبوه حماسه‌ها تنها شاهکار او بر چکاد آرمان‌گرایی و میهن‌پرستی ایستاده است و تنها هنر داستان سرایی او آن‌چنان بوده است که به " هومر ایران " نامبردار شده است، همه و همه نمونه‌هایی از کارهای درخشانی است که برای تازگی‌ها و هنرمندی‌های به‌کار رفته در آنها، از سوی فرهنگ دوستان آنسوی مرزها پذیرفته شده است.

بخشی از این نوجویی‌ها، از آن بن‌مایه‌های ویژهٔ ادبیّات فارسی است که در کارهای دیگران آن‌چنان کاربرد ندارد مانند نوشته‌های عرفانی و حماسی و بخش دیگر از آن پیکره و چهارچوب سخن فارسی است که با نوآوری و هنرمندی گویندگان ایرانی جامهٔ هستی یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

۱- آیسخولوس (اشیل)، ایرانیان، کامیاب، خلیلی، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۵۶.
۲- پیرنیا، حسن، تاریخ ایران قدیم از آغاز تا انقراض ساسانیان، تهران، کتابخانهٔ خیّام، ۱۳۵۵.
۳- دوستخواه، جلیل، حماسه‌ی ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها (مادر سیاوش)، آگاه، ۱۳۸۰.
۴- گولپینارلی، عبدالباقی، نثر و شرح مثنوی شریف، ترجمه توفیق – ه – سبحانی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۲.
۵- محجوب، محمد جعفر، ادبیّات عامیانه‌ی ایران، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۱.
۶- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۷- نظامی، لیلی و مجنون، برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
۸- نولدکه، تئودور، حماسه ملّی ایران، بزرگ علوی، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.
۹- همینگوی، ارنست، پیرمرد و دریا، نجف دریا بندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی