

ادبیات تطبیقی

دکتر محمد غنیمی هلال



ادبیات تطبیقی

دکتر محمد غنیمی هلال

۱۴۰۰ / ۱

۱۵ / ۱

1, 8, 1
10, 1

دکتر محمد غنیمی هلال

ادبیات تطبیقی

تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری
فرهنگ و ادب اسلامی

ترجمه و تحشیه و تعلیق از:

دکتر سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی



دکتر محمد غنیمی هلال

ادبیات تطبیقی

تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری
فرهنگ و ادب اسلامی

ترجمه و تحشیه و تعلیق از:

دکتر سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی



مؤسسه انتشارات امیرکبیر

تهران، ۱۳۷۳

این اثر ترجمه‌ای است از:
الادب المقارن
تألیف: دکتر محمد غنیمی هلال



غنیمی هلال، محمد
ادبیات تطبیقی
ترجمه و تحشیه و تعلیق از: دکتر سید مرتضی آیت‌الله زاده شیرازی
چاپ اول: ۱۳۷۳
آماده‌سازی: واحد تولید امیرکبیر
چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران
تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

شابک ۹۶۴-۰۰-۰۰۶۱-۲

ISBN 964-00- 0061 - 2

فهرست تفصیلی موضوعات کتاب

| | |
|-------|---|
| ۹-۱۷ | پیش‌سخن و شرح حال مؤلف |
| ۱۸-۲۱ | مقدمه چاپ سوم |
| ۲۲-۲۵ | مقدمه چاپ دوم |
| ۲۶-۲۹ | مقدمه چاپ اول |
| | ادبیات تطبیقی (تعریف کلی) موضوع، موازنه، جامعیت تعریف، دلالت و مفهوم ادبیات تطبیقی، نقش، و اهمیت و نتایج آن، آنچه خروج موضوعی دارد، ادبیات تطبیقی شرح پیوندهای جهانی ادبیات است، احمد شوقی و اروپائیان ادبیات تطبیقی مکمل تاریخ ادبیات است... |
| ۳۱-۴۸ | |

بخش اول: تاریخ پیدایش ادبیات تطبیقی در غرب و در دانشگاه‌های عربی (مصر)

فصل اول: تعریف و موضوع، تاریخ پیدایش...، فکرة ادبیات تطبیقی پیش از قرن ۱۹ م، نظریه محاکات در ادبیات لاتین و در عصر رنسانس و کلاسیک، قرن ۱۷، ۱۸، ۱۹... نهضت رمانتسم، خرد و عاطفه اصول رومانیتیک و مقاله آن با مکتب کلاسیک، پی‌جویی در ماهیت مکتب کلاسیک زیبایی در مکتب رمانتیک، هدف ادبیات در مکاتب ادبی، دوستال و نقش او، سنت بوف و نقش او، نهضت علمی در قرن ۱۹، ارنست رنان، بوسنت، هپولیت‌تن، شکوه و کمال گاستون باری، بر وینتر، ادبیات تطبیقی و نقش ژوزف تکت و محققان متأخر...

فصل دوم: وضع کنونی ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های غرب و عرب (مصر) ادبیات ملی محور تحقیق در ادبیات تطبیقی است، اهمیت آن برای بالندگی ادبیات قومی، تدریس ادبیات تطبیقی در مدارس و دانشگاه‌های اروپایی، فراخوانی به توسعه این ماده در دانشگاه‌های جهان عرب، روش کلی بحث، درک نادرست از این علم در مصر، راه‌یابی ادبیات تطبیقی در ربع دوم قرن بیستم به دانشگاه‌های مصر....

۱۱۱-۱۱۸

فصل سوم: آنچه که پژوهشگر تطبیقی باید بداند... حقایق تاریخی، آشنایی با ادبیات مورد بحث، قرائت متون، بررسی ترجمه‌ها، زبان، آشنایی با منابع عمومی، آشنایی با شرایط سیاسی زمان مورد بحث...

۱۱۹-۱۲۲

فصل چهارم: به‌نه پژوهش در ادبیات تطبیقی... عوامل انتقال از زبانی به زبان دیگر، آثار نویسندگان، ادبیات جهانگردان، انواع ادبی، موضوعات ادبی، تاریخ موضوعات ادبی، اثرپذیری و اثرگذاری، منابع

بخش دوم: پژوهشهای تطبیقی و روش تحقیق

فصل اول: جهان شمولی ادبیات و عوامل آن، معنای جهان شمولی، اصول و مبانی آن؛ محاکات، اقتباس، اصالت، نوگرایی و تقلید، جهت دادن، خروج از لاک، خیام در ایران و اروپا. عوامل کلی در جهان شمولی ادبیات: نیاز، جنگ کهنه و نو، مهاجرت، هجرت ایرانیان از شرق به جزیره العرب، مهاجرت دوریون به آسیای صغیر، جنگ، فتوحات اسلامی، فتح نرماندی، جنگ‌های صلیبی، رسانه‌ها، سالن‌های ادبی، عوامل خاص در جهان شمولی ادبیات: کتاب، مؤلفان، تسلط بر فرهنگ و زبان، توقعات انوشیروان، روایت طبری و ابوالفرج، زبان فارسی در بصره، استقراض واژه، تطبیق ترجمه‌ها، کلیله و دمنه، نقدان ادب، ادبیات جهانگردی، واسطه‌ها، ولتر، مادام دوستانل، ترجمه از فارسی به عربی و بالعکس...
۱۳۵-۱۷۰

فصل دوم: انواع ادبی، تعریف، تفاوت انواع ادبی، مقدمات لازم برای پژوهش نوعی ادبی، انواع ادبی و نقد جهانی، بند توکروچه و رد بر او، ارسطو و انواع ادبی، تمییز میان انواع، پژوهشهای جدید در بحث از انواع، عوامل شکوفایی، ساختار فنی، پیدایش انواع، اثرپذیری و اثرگذاری در انواع ادبی:
۱۷۱-۱۷۸

الف- انواع ادبی منظوم:

(۱) حماسه سرایی، پیدایش آن در ادبیات کهن، ایلاد، ادیسه، ایلاد و حماسه ویرژیل، تحول حماسه در قرون وسطا، حماسه دینی، کمدی الهی دانته، تأثیر ادبیات اسلامی بردانته، تحول حماسه سرایی در عصر رنسانس و کلاسیک، بهشت‌گم شده ملتون- معراج و تأثیر آن بردانته، د تلماک فنلون، مرگ حماسه سرایی در اروپا، ادبیات عرب فاقد حماسه سرایی است، حماسه در ادبیات عامیانه عرب.
۱۷۸-۲۰۰

(۲) نمایش‌نامه‌نویسی در ادبیات غربی: تفاوت میان حماسه و نمایش، تفاوت تراژدی و درام، تراژدی و درام در یونان، نقد ارسطو و تأثیر آن، نشأت و تحول درام، پیدایش و تحول تراژدی، تراژدی رم، در قرون وسطا، در عصر رنسانس، کلاسیسم و رومانسیسم، تحول نمایش در ادبیات جهانی ۲۰۰-۲۱۱

(۳) اپرا (تیا ترغابی): پیدایش آن، اثرپذیری ادبیات عرب از این هنر...
نمایش‌نامه‌نویسی در ادبیات عرب: نمایش‌نامه‌های مصر قدیم و ارتباط آن با نمایش‌نامه‌های عربی، فقدان نمایش‌نامه در ادبیات قدیم عرب، سایه‌بازی، بایات، پیدایش نمایش در میان عرب، اثرپذیری از غرب، تأثیر نمایش‌نامه‌های کلاسیک فرانسه بر سبک نمایش‌های عربی، ارزش ادبی نمایش‌های عربی، احمد شوقی جلودار این هنر، ترجمه، ابتکار، خصایص کلی نمایش‌های عربی،...
۲۱۱-۲۲۵

(۴) داستان‌نویسی بر زبان حیوانات، خرافه‌نویسی، معنای آن، پیدایش آن، کدام یک از ملل شرق پیش‌گسوت‌اند؟ ادبیات هندی، ویژگی این قصه‌ها در ادبیات هندی، پنج تترا، کلیله و دمنه، ترجمه ابن مقفع، محالات از کلیله در ادبیات عرب، تأثیر آن در ادبیات فارسی اسلامی، تأثیر کلیله در ادبیات اروپا (فرانسه).
۲۲۶-۲۳۶

داستان‌نویسی از زبان حیوانات در ادبیات اروپا: در ادبیات یونان، در ادبیات فرانسه، لافوتن و نقش‌وی، اصول فنی لافوتن، وجوه پذیرفتاری لافوتن از کلیله و دمنه، تأثیر لافوتن بر ادبیات جدید عرب، نقش مؤثر احمد شوقی در این فن....
۲۳۶-۲۴۶

از انواع ادبی منظوم: درنگ بر اطلال و دمن، تحول آن در ادبیات عرب، اثر پذیری ادبیات فارسی از ادب عربی، نظریه مؤلف، منوچهری و اطلال و دمن، درنگ بر ویرانه‌های جنگ، حریری و درنگ بر اطلال و دمن، حمیدی به تقلید از حریری...

۲۵۹-۲۴۶

ب: انواع ادبی نثر منشور:

(۱) قصه‌نویسی در ادبیات اروپایی: پیدایش، ادبیات داستانی دریونان، در روم، قرون وسطا، تأثیر ادبیات عرب در داستانهای فابل در قرون وسطا، داستانهای عاشقانه، فتوت و شهوری، تأثیر ادبیات عرب بر آنها، کتاب و «قواعد عشق ناب»، کتاب «حب عذری» از اندریه لوشاپلن، تأثیر ادبیات عرب بر این کتاب، ادبیات عرب و نقادان آن و مقام زن، داستان لانسیلوفرانسوی و تأثیر ادبیات عرب بر آن، داستانهای معروف «عشق ناب» و شهوری در دوره رنسانس، دون کیشوت و به سخره گرفتن عشق ناب، داستان چوپانی، عیاران و شطاران اسپانیایی، تأثیر مقامات عربی اسلامی در ادبیات اروپایی، فراموشی داستان چوپانی، پیدایش قصه‌های اجتماعی، رومانتیکی، تاریخی و تأثیر آن بر ادبیات جدید عرب....

۲۸۵-۲۶۰

(۲) قصه‌نویسی در ادبیات عرب: قصه در ادبیات قدیم عرب، مفهوم قصه پیش از عصر جدید، قصه‌های معروف: هزارویک‌شب، اصول ایرانی آن، تدوین آن به زبان عربی، توفیق الحکیم، طه‌حسین، تأثیر هزارویک‌شب بر ادبیات اروپا، تأثیر هزارویک‌شب بر ادبیات جدید عرب از طریق اروپا،...

مقامه‌نویسی، نشأت آن در زبان عربی و تأثیر آن در ادبیات فارسی و اروپایی، توابع و زوابع، رسالة الغفران و کومدی الهی دانت، اثرپذیری ابوالعلا از ادبیات فارسی، قصه الغریبة الغریبة، زنده‌بیدار، سلمان و اوسال، و تأثیر آنها بر ادبیات اروپا...

۳۲۸-۲۸۵

قصه در ادبیات جدید عرب، سیر تحول آن، اثرپذیری از سبک اروپایی، مراحل گوناگون قصه‌نویسی، تأثیر مکتب‌های اروپایی، رمان‌های تاریخی جرجی زیدان، محمدفرید ابوحدید، نجیب محفوظ....

۳۳۳-۳۲۸

(۳) تاریخ... مفهوم تاریخ در ادبیات اروپایی، تاریخ و ادبیات، جنبه علمی و ادبی تاریخ، مکتب رومانتیک و تاریخ، مکتب رئالیسم در تاریخ، روش جدید در تاریخ نگاری.

تاریخ در ادبیات عرب: پیدایش آن در زبان عربی، سبک تاریخ نگاری عرب، دوره جاهلی، اسناد شفاهی، معنای تاریخ در ادبیات کهن ایرانی، تأثیر ایرانیان، فتوحات، سیره، طبری، ابن خلدون، تحول اسلوب نگارش تاریخ در میان عرب، تأثیر ایرانیان در دوره اسلامی.

۳۴۵-۳۳۴

- مناظره و احتجاج، مجاوره: در ادبیات کهن ایرانی، تأثیر ادبیات ایرانی در فن مناظره عرب، محاورات اصیل عربی، المحاسن و الاضداد، ادب محاوره و جدل در عصر اموی، تأثیر ارسطو، قدامة بن جعفر، تأثیر ادبیات عرب بر ادبیات ایران اسلامی، مقامه‌ها، مناظره‌ها، توجه ادبیات فارسی به این نوع ادبی...

۳۵۴-۳۴۵

اسلوب‌های ادبی که تابع انواع ادبی است:

(۱) عروض و قافیه، اثرپذیری و اثرگذاری در این فن میان ادبیات قدیم فارسی و عرب، و برروی ادبیات فارسی جدید...

۳۵۹-۳۵۴

- موشح و زجل عربی:

ویژگی فنی آن، تأثیر آن بر شعر تروبادور از جهت شکل و محتوا، نمونه‌هایی از موشحات و زجل عربی از شعر تروبادور فرانسوی و اسپانیایی، اثبات تأثیر ادبیات عرب از بعد تاریخی... ۳۷۳-۳۶۰

(۲) انواع سبک‌ها و (اسلوب‌ها)ی فنی و ادبی، جزئیات صور فنی، که غالباً در انواع ادبی و تأثیر آن

نقش دارد، نمونه‌هایی از اثرپذیری و اثرگذاری میان ادبیات فارسی و عربی و ادبیات اروپایی...
۳۷۴-۳۷۹

فصل سوم: مواقع نمایشی و استانده‌های انسانی:

(۱) مواقع ادبی، تیپ نمایشی، معنای موقع در ادب و فلسفه جدید، تشابه در موقع و موضوع، تأثیر ادبی بر موقع، بررسی آن در عصر قدیم و جدید، کراکترهای نمایشی، اشکال شش‌گانه، تداخل و نقد و موقعیت‌ها، انواع و صور بی‌شما و موقعیت‌های ادبی...
۳۸۱-۴۰۰

(۲) استانده‌ها، تیپ و نمونه نوعی، صور نوعی، تأثیر صورنوعی در ادبیات عرب، نمونه‌های نوعی، با خاستگاههای اساطیری، نمونه‌های نوعی و ادبی، با خاستگاههای سنتی، اودیب شاه، بیگمالیون، برومیوس در ادبیات یونان، و المانی و انگلیسی و فرانسوی و عربی، فاوستوس و توفیق الحکیم.
۴۰۰-۴۱۳

(۳) نمونه‌های نوعی با خاستگاههای مذهبی: یوسف وزلیخا، در ادبیات فارسی. شیطان ملتن در ادبیات مکتب رومانتیک و ادبیات عرب، هایل و قابیل، در ادب بایرون، لوکنت، دی لایل و بودلر...
۴۱۴-۴۲۱

(۴) نمونه‌های نوعی با خاستگاههای سنتی، شهرزاد در ادبیات اروپا و عرب، فاوستوس در ادبیات اروپا و آمریکا، افسانه تیودیل رستم و سهراب، در شاهنامه ماتیو آرنولد، دون ژوان...
۴۲۱-۴۲۴

(۵) تیپ‌های تاریخی: لیلی و مجنون، در ادبیات فارسی و عربی کلتوپاترا در ادبیات اروپا و عرب، هیاتیا در ادبیات انگلیسی و فرانسوی.
۴۲۴-۴۲۹

روش ادبیات تطبیقی در پژوهش ستانده‌های کلی

فصل چهارم: تأثیر ادیبان نویسنده بر ادبیات دیگران: نقطه شروع در بحث، حالت ادبیات اثرگذار، حالت ادبیات اثرپذیر، نمونه‌هایی از این نوع در میان نویسندگان عربی و ایرانی، تأثیر گونه در ادبیات انگلیسی و فرانسوی و عربی.
۴۳۲-۴۴۵

فصل پنجم: بررسی منابع الهام نویسندگان، هدف بحث، اصالت نویسندگان، پژوهش در منابع پیش از ادبیات تطبیقی، بررسی تطبیقی منابع، منابع یعنی چه؟ و بر چند گونه است؟
۴۴۷-۴۵۶

الف (۱) انواع منابع: تصویر نویسنده از سفرهای خود، توصیف شعرای عرب از سرما و برف ایران، مناظر دنیای شاتو بریان، مناظر دیدنی مصر در آثار فلوربر

(۲) شرکت در سالن‌های ادبی و اختلاط با مردم، موريس و سالن ادبی آناییزانت داعیه عرفان هندی، تأثیر دوستان بیگانه از طریق نامه‌نگاری و مصاحبت، رواج آداب خاص و انتقال آن به ادبیات دیگران، منقولات شفاهی، گفت و شنودهای تصادفی

(۳) منابع مدون و مکتوب، عدم کفایت تشابه در نصوص...

ب: روش بحث در منابع برپایه موضوعات متفاوت است:

(۱) بحث از منابع یک اثر از میان آثار متعدد یک نویسنده استقراض نویسنده از ادبیات دیگران، استفاده ماترلینک از داستان شاهنامه فردوسی، استقراض افکار ویژه...
۴۵۶-۴۶۱

(۲) بحث از کلیه منابع یک نویسنده.
۴۶۱-۴۷۶

(۳) بحث از مقدار اثرپذیری نویسنده از دیگران.

(۴) بحث از تأثیر منابع یک نویسنده در ادبیات دیگران.

نمونه‌هایی از بیان منابع الهام نویسندگان عربی و غربی.

(۵) بررسی کامل منابع الهام یکی از ادبیات.
۴۷۶-۴۸۵

نمونه‌هایی از منابع ادبیات فرانسه، جریان‌های کلی در تأثیر و تأثر میان ادبیات فارسی و عربی در زمینه ترجمه، و در باب انواع ادبی نثر، مانند: تاریخ‌نگاری، مقامه‌نویسی، داستان‌بر زبان حیوانات، حکمت عملی، توقعات، داستانهای عامیانه، اخوانیات، و همچنین در زمینه انواع ادبی منظوم مانند محاوره و گفتگو، درنگ بر اطلال و دمن و قصیده غنایی و داستانهای منظوم....
فصل ششم: مکتب‌های ادبی:

پژوهش‌های تطبیقی دربارهٔ مکتب‌های ادبی، مکتب‌های مهم ادبی جهان: مکتب کلاسیک، نقش شارحان ایتالیایی از ارسطو، نقش فرانسویان، انتقال این مکتب از فرانسه به اروپا «عقل» کلاسیسم، اشراف‌زادگان، رواج شعرغنایی در این مکتب.

۴۸۷-۴۹۲

مکتب رمانتیسم: گرایشهای فلسفی عاطفی، طبقهٔ بورژوا، انقلاب این مکتب، نوپردازی، نهضت شعرغنایی، تصویر شعری و تجارب شخصی اصالت و صداقت.

۴۹۲-۴۹۸

مکتب پارناس: هنر برای هنر، نشأت مکتب، فلسفه، مکتب، تأثیر کانت، تأثیر فلسفهٔ تحقیقی و تجربی، تجدید، انتقال مکتب به انگلستان.

۴۹۸-۵۰۷

مکتب رئالیسم: تأثیر نهضت علمی فلسفی در پیدایش این مکتب، وجوه شباهت میان رئالیسم و پارناس، طرفداران این مکتب، اصول کلی این مکتب، امیل زولا، ابعاد فنی مکتب، رئالیزم اروپا و سوسیالیزم، رئالیزم در داستان و نمایش‌نویسی اروپا، تعهد، تأثیر این مکتب در ادبیات جهان.

۵۰۷-۵۱۴

مکتب سمبولیسم: خلف پارناس در شعر غنایی، معنای مکتب سمبولیک، سمبولیسم عکس‌العمل علیه پارناس است، اصول فکری سمبولیک، در داستان و نمایش‌نامه، نمونه‌هایی از شعر سمبولیک. تأثیر آن بر شعر جهانی.

۵۱۵-۵۲۱

مکتب اگزیستانسیالیزم: معنای این مکتب، فلاسفه این مکتب، اصول عامه، التزام، ادبیات متعهد، ابعاد فنی، ادبیات جدید عرب و مکاتب ادبی جدید، علت ناشکوفایی مکتب‌های ادبی در ادبیات عرب، آپولو.

۵۲۲-۵۳۵

فصل هفتم: تصویر ملت‌ها در ادبیات ملل...

مطالب تازه در پژوهش ادبیات تطبیقی. انواع بحث روش تحقیق.

- ۱- چگونگی تکوین تفکر یک ملت نسبت به ملل دیگر از طریق ادبیات خود مادام دوستان و آلمان.
- ۲- مطالعهٔ جهانگردان از دیدنی‌های دنیا، مادام دوستان در آلمان، شوقی در اسپانیا. تصویر بلاد اسلامی در ادبیات فرانسه.

۳- انعکاس نظرات سیاحان میان مردم خود، ادبیات جهانگردی در قرن هیجدهم و نوزدهم، نویسندگان عرب و سیاحت در اسپانیا.

۵۳۷-۵۴۷

خاتمهٔ بحث: ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی نشأت ادبیات تطبیقی و اهتمام محققان بزرگ به آن، اهمیت این پژوهش‌ها، تأسیس انجمن جهانی تاریخ ادبیات مدرن، و برنامهٔ کار این انجمن، کنگره‌های بین‌المللی ادبیات تطبیقی و قومی، ادب عام، فرق میان ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی، لزوم توجه به این رشته، ره‌آورد ادبیات تطبیقی...

۵۴۹-۵۵۷

ملحقات

۵۶۱-۵۷۰

۱- شاهنامهٔ فردوسی و ابلیاس امیروس

۵۷۱-۵۷۳

۲- نفوذ شاهنامه در ادبیات جهان

۵۷۴-۵۷۶

۳- فردوسی و ایلیاد

۵۷۷-۵۸۰

۴- حماسه در ادبیات عرب

- ۵ - سفر آلمان، افلاک و ملائک در ادبیات فارسی و عربی لیلی و مجنون، شرفنامه، ارداویراف‌نامه،
 ۵۵۹-۵۸۱
 ۶ - راجع به دانته
 ۶۰۳-۶۰۰
 ۷ - لیلی و مجنون، ویس و رامین، ترستان و ایزوت
 ۶۴۴-۶۰۴
 فهرست منابع شرقی و غربی
 ۶۴۵
 فهرست اعلام
 ۶۴۵

پیش سخن

رسم است که هرکس اثری برای نشر آماده می‌کند مقدمه‌ای نیز بر آن می‌نویسد که معمولاً در این مقدمه، سخن از انگیزه تألیف به میان می‌آورد؛ حال اگر نویسنده کتابی چنین کند و بر تألیف خود مقدمه‌ای بنویسد می‌توان برای کارش دلیلی داشت، اما مقدمه‌نویسی یک مترجم به گمان بنده نمی‌تواند دلیلی داشته باشد به ویژه اگر مؤلف در چاپهای اول و دوم و سوم، برای هر چاپ مقدمه‌ای جداگانه نوشته و تمام هدفهای خود را در آن شرح داده باشد. در این صورت مقدمه‌نویسی مترجم جز آن که بخواهد نقشی برای خود اثبات کند و فضیلتی را به خویشتن نسبت دهد و یا آن که بخواهد حقی در برابر حقوق مؤلف برای خود مسجل گرداند دلیل دیگری ندارد. از آن جا که بنده را چنین اندیشه‌ای در سر نیست از تحریر چیزی به نام مقدمه خودداری می‌کنم. زیرا استاد بزرگوار در مقدمه‌های مکرر گفتنیها را درباره مطالب این کتاب بیان فرموده‌اند که نیازی به اطاله سخن از طرف بنده نیست، اما این را حق مسلم خود می‌دانم آنچه را که استاد درباره خود نگفته است بگویم و خدمات ارزنده وی را به اختصار بیان دارم.

کتاب، الادب المقارن، که نزدیک به چهار دهه از نخستین چاپ آن می‌گذرد و چندین بار هم تجدید چاپ شده است اما هنوز مطالبش تازگی دارد. آگاهی گسترده مؤلف بر منابع گوناگون اعم از اسلامی و غیر اسلامی و بیان مطالب با دقت و بی‌طرفی عالمانه، همراه دیدگاهی نافذ، طراوت آن را همچنان حفظ کرده است.

گرچه در طرح مسائل حساس تعبی‌راتش تا حدودی پیچیده و معقد

می‌گردد و فشرده‌گی مطالب و وسواس او در بررسی منابع و استخراج حقیقت گاه خواننده را خسته می‌سازد اما نظریات متعادل و بررسیهای محققانه و کاوشهای طاقت‌فرسای وی در منابع اسپانیولی، انگلیسی، ایتالیایی، عربی، فارسی و فرانسوی قلب خواننده را آرامش می‌بخشد و باعث بهره‌گیری و استفاده فراوان یک پژوهنده سخت‌کوش می‌شود. جای چنین اثر نسبتاً جامعی در کتابخانه‌های ما خالی بود زیرا از ویژگیهای این کتاب، افزون بر موشکافی در روابط ادبی جهانی، ارتباط تنگاتنگ ادبیات اسلامی - فارسی و عربی - را نیز مورد بررسی قرار داده است و نمونه‌های جالبی برای آنها آورده است که آگاهی بر آنها برای دانشگاهیان و غیردانشگاهیان ما، ضرورت دارد.

کتابی که برگردان فارسی آن را در برابر دارید عصاره مطالعات چند دهه از عمر استاد گرانمایه‌ای است که با تواضع و فروتنی ویژه عالمان به تدریس ادبیات تطبیقی می‌پرداخت. در دوران تحصیلات دانشگاهی‌ام که در کشور مصر بود علاوه بر درک محضر استادان گرانقدری چون دکتر طه حسین، دکتر شوقی ضیف، دکتر عبدالحلیم نجار، دکتر یحیی الخشاب، دکتر سهیر القلماوی و دکتر عبدالعزیز الالهوانی برای حضور در جلسات درس استاد محمد غنیمی هلال سخت پای‌بند و مشتاق بودم. او چون دیگر استادان بزرگوار بر بنده حقوقی عظیم دارد. خدایشان آمرزد و روحشان شادگرداند.

حیات و آثار

روانشاد محمد غنیمی هلال در روز هفدهم ماه مارس ۱۹۱۶ م در یک خانواده مذهبی در یکی از دیه‌های مصر به نام «سلامنت» واقع در بخش «الابراهیمیه» در «الشرقیه» دیده به جهان گشود و در ماه ژویه ۱۹۶۸ م درگذشت.

تحصیلات ابتدایی و دبیرستانی را در الازهر تمام کرد و آن را در «مدرسه دارالعلوم العلیا» و «کلیه دارالعلوم» کنونی ادامه داد و در سال ۱۹۴۱ م.

فارغ التحصیل شد. دو سال به تدریس پرداخت و دولت مصر در سال ۱۹۴۳م. در نخستین گروه دانشجویان اعزامی، وی را برای تخصص در ادبیات تطبیقی به فرانسه اعزام کرد و پس از ۹ سال تلاش و تحصیل در دانشگاه سوربن و احراز درجه دکترای دولتی فرانسه در فبرایر ۱۹۵۲م. به وطن بازگشت و به عنوان استاد ادبیات تطبیقی و نقد ادبی در دانشکده دارالعلوم دانشگاه قاهره، و سپس در دانشگاه سودان، جامعة الازهر و معهد الدراسات العربیه در قاهره به تدریس پرداخت.

ادبیات تطبیقی به عنوان دانش نو، بر پایه نقد و تحقیق، زمانی به مراکز علمی و دانشگاهی مصر و جهان عرب راه یافت که شادروان دکتر غنیمی هلال کرسی این علم را به عهده گرفت و برای نخستین بار در ۱۹۶۳م. کتاب الادب المقارن را منتشر کرد و از آن تاریخ به بعد دانشگاههای عرب با این دانش به طور جدی و علمی آشنا شدند و نام دکتر غنیمی همواره با ادبیات تطبیقی و تبیین اصول و قواعد آن همراه بود.

غنیمی از آغاز ورودش به مصر پرچمدار این علم در آن دیار بود و تا واپسین روزهای حیاتش در ترویج و اشاعه آن از پای نشست و آثار ارزنده‌ای از خود به یادگار گذاشت. او رساله دکترار را درباره: «تأثیر نثر عربی در نثر فارسی در قرن پنجم و ششم هجری» و همچنین رساله دوش را در زمینه: «فیلسوف مصری هیپاتیا در ادبیات فرانسه و انگلیسی در قرن ۱۸ و ۱۹» نوشت. وی بر این باور بود که پژوهش در ادبیات تطبیقی؛ به عنوان شاخه‌ای از مطالعات علوم انسانی زمانی رونق می‌گیرد که ملتها مراحل بیداری و نهضت قومی و ملی را طی می‌کنند و از این رو بود که تصویر ابتدایی این پژوهش در آغاز نهضت ادبیات لاتین (پس از مدتها تماس با ادبیات یونان) آشکار گردید و بذره‌های اولیه آن در دوران نهضت اروپا به بار نشست و از خلال نظریه جدید که ادیبان رنسانس آن را محاکات خواندند خودنمایی کرد و رفته رفته پس از بالندگی و پویایی، شاخ و برگهای فراوان گرفت و استوار شد.

به احتمال قوی، دعوت استاد، غنیمی هلال در راستای احیای میراث قومی

و تشویق پژوهشهای تطبیقی که در مجامع علمی مصر و عرب با استقبال روبرو گردید مدیون عوامل زیر است:

۱. انقلاب مصر در سال ۱۹۵۲ م. و بالا گرفتن تب ناسیونالیستی در جهان عرب و دعوت به احیای میجد و شکوه از دست رفته اعراب عاملی بود تا پژوهشهایی در این راستا انجام بگیرد و بر مبنای اصول علمی پایه گذاری شود.

۲. جریان تند جهان گرایی در جهان عرب به ویژه در مصر و گشودن درها بر روی ادبیات و فرهنگ جهانی بود که در دهه سوم میلادی قرن بیستم توسط پیشقراولان این دعوت چون رفاعة طهطاوی و علی مبارک و... با ترجمه آثار بیگانه تحقق پذیرفت. این گام، در تأیید داعیان و پیشبرد پژوهشهای ادبیات تطبیقی سخت مؤثر افتاد.

۳. ادامه رابطه معنوی مصر در سرتاسر دوران تاریخ ادبیات معاصر با ادبیات ملل اسلامی و غیر اسلامی.

۴. تلاش داعیان و مروجان ادبیات تطبیقی که پیش از دکتر غنیمی هلال انجام پذیرفت، در ترویج و اشاعه این دانش بسیار سودمند بود، گرچه کارهای پیشینیان غالباً از قبیل: موازنه میان تمدنها، و یا میان ادبا، و آثار ادبی بود. از جمله، رفاعة طهطاوی نویسنده و دانشمند مصری (و ۱۲۱۶ ه. ق. = ۱۸۰۱ م.) (ف ۱۲۹۰ ه. ق. = ۱۸۷۳ م.) که از ارکان نهضت مصر در عصر جدید است پس از بازگشت از فرانسه و تصدی ریاست «مدرسة الألسن» به ترجمه آثار فرانسوی به عربی پرداخت و کتاب معروفش تخلص الابریز فی تلخیص باریز، که مقایسه ای است میان مظاهر تمدن مردم مصر و مردم فرانسه از همین مقول است. وی بر آن شد تا از راه مقایسه و موازنه میان نقاط ضعف و قوت دو تمدن، به اصلاح جامعه مصر پردازد. اگر از این کتاب بگذاریم و بخواهیم به آنچه که در زمینه موازنات ادبی و ادباء فراهم شده است اشاره ای گذرا داشته باشیم باید موارد زیر را خاطر نشان کنیم:

۱. مقاله های دکتر فخری ابوالسعود در مجلة الرسالة، چاپ قاهره ۱۹۳۵ -

۱۹۳۶ او نویسنده و شاعر و دبیر زبان انگلیسی بود و مقاله هایی در مقایسه

میان ادبیات عربی و انگلیسی نوشت و در ششمین مقاله‌ای که در مجله رساله آمده است اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را به کار برده است و برخی به همین دلیل وی را از نخستین داعیان این رشته از هنر قلمداد کرده‌اند. اما مقالات ابوالسعود بیشتر موازنه است تا تطبیق و از سویی دیگر وی روابط تاریخی را در این رشته نادیده گرفته است.

۲. در سال ۱۹۳۸ م. ماده‌ای به نام «الادب المقارن» به دروسهای کلیه دارالعلوم افزوده شد و در سال ۱۹۴۵ م. گروه «الادب المقارن والنقد والبلاغة» در همین دانشکده تأسیس گردید و «دکتر ابراهیم سلامه» و «دکتر عبدالرزاق حمیده» به تدریس این ماده پرداختند. «دکتر عبدالرزاق» در سال ۱۹۴۹ م. کتاب، فی الادب المقارن، را انتشار داد، و در این کتاب به موازناتی چند پرداخت از جمله: موازنه میان متنبی و حمدونه، بشار، ابوالعلاء و ملتن، متنبی و ابوالعلاء ... و همچنین موازنه میان آثار ادبی مانند: بحیره متوکل و لامارتین، کومدی الهی دانت و رسالة الغفران معری. از بررسی اجمالی این کتاب معلوم می‌گردد که جنبه موازنه‌ای آن بر جنبه‌های تطبیقی، بسیار می‌چربد. با توجه به این نکته که این اثر حدود سه سال پیش از کتاب، الادب المقارن، غنیمی هلال انتشار یافته بود. پس از آن کتاب دیگری از دکتر ابراهیم سلامه در اول دهه پنجم قرن بیستم با عنوان، تيارات ادبية بين الشرق والغرب - خطة و دراسة فی الادب المقارن، انتشار یافت. وی ادبیات را متشکل از سه عنصر؛ اندیشه، تصویر، و عاطفه و می‌داند و می‌گوید: رسالت تاریخ ادبیات گردآوری این سه عنصر است و پژوهش در رابطه آثار ادبی و تشابه و سبکها بر عهده ادبیات تطبیقی است. نویسنده در این اثر به تفصیل درباره اصول و قواعد ادبیات تطبیقی پرداخته است و به مفهوم تاریخی ادبیات تطبیقی توجه نکرده است، لکن آن را مستفی نمی‌داند. این اثر خوب و سودمند و سایر آثاری که در این زمینه پدید آمد از اعتبار و شهرت لازم برخوردار نگردید و شاید علت آن، انتشار کتاب، الادب المقارن، مرحوم دکتر غنیمی هلال و متانت علمی و اندیشه‌های متقن وی بوده است. بنابراین غنیمی هلال گرچه دیر آمد و تنها پانزده سال بازده علمی

داشت اما بر همه اقران پیشی گرفت و نامدار و صاحب مکتب گردید. او نزد بزرگانی چون جان ماری کاریه تلمذ کرد و با جدیت خستگی ناپذیر مکتب نقد ادبی و ادبیات تطبیقی را در مجامع جهان عرب پایه گذاری کرد؛ گرچه کمبود منابع، رکود نهضت ترجمه، کمبود زبان دانهای برجسته و تردید ادیبان عرب میان مکتب تاریخی و روش آمریکایی، کار ادبیات تطبیقی را در مصر و جهان عرب از بالندگی بازداشته است با وجود این، امید می رود که به راه خود ادامه دهد...^۱

برپایه عوامل گفته شده بود که دکتر غنیمی هلال آستین همت بالا زد و با نخستین اثر خود *الادب المقارن*، و سپس *الرومانتیکیه، الحیاة العاطفیة بین العذریة والصوفیة، النقد الادبی الحدیث، النماذج الانسانیة فی الدراسات الادبیة المقارنّة، دور الادب المقارن فی توجیه دراسات الادب العربی المعاصر، قضایا معاصرة فی الادب و النقد و دهها مقاله* را پدید آورد. همه تلاش وی برای شناساندن ارزش ادبیات تطبیقی و رسالت ارزنده این دانش در بیداری ملل و پی بردن به ارزشهای معنوی، و سهم آنها در میراث فرهنگ و تمدن جهانی بوده است. وی در سرتاسر آثارش در یک اندیشه بود که به جهان عرب و به مردم مصر بفهماند که: ادبیات تطبیقی در زمینه شکوفایی شخصیت، بالندگی استعداد، حفظ اصالت، رهبری حرکت‌های ابداعی و متمرکز، نمایاندن خصایص قومی، تا چه حد نقش سازنده دارد و در بُعد رسالت انسانی، کنکاش در اصالت روحیه ملی و پیوند آن با تفکرات همه نسل‌های گذشته و حال تا چه اندازه مؤثر است. موضوع‌های ادبیات تطبیقی در آثار دکتر غنیمی هلال چون: لیلی و مجنون در ادبیات فارسی، کلوپاترا در ادبیات فرانسه و انگلیس و عرب، هیپاتیا در ادبیات فرانسه و انگلیس، دون ژوان در ادبیات اروپا، شهرزاد در ادبیات اروپا و عرب، یوسف و زلیخا در ادبیات فارسی، مقامات حریری در ادبیات اسپانیایی و اروپایی و غیره، کوششی بود برای کشف بخشی از تلاش عقل انسان و چگونگی انعکاس انسانها در آئینه

۱. از رجاء عبدالمنعم، استاذ الادب المقارن کلیة دارالعلوم القاهرة، *الادب المقارن بین النظرية والتطبيق*، القاهرة ۱۹۶۸ مکتبه الشباب ص ۵۱-۳۲.

شخصیتهای تاریخی و افسانه‌ای - پس از آن که نفحه‌ای از جانس بر او بدمد. نقد از دیدگاه غنیمی بر اصول علمی و واقع‌گرایی متکی بود اما بدان گونه که اصالت منتقد استحاله نشود و اصالت او را تحت الشعاع قرار ندهد. همانطور که ادبیات واقعی مظهر شخصیت یک قوم است، نقد ملاک آگاهی صادقانه ادیبان و ناقدان است لذا وی در زمینه نقد و نقادی بر این باور بود که باید آگاهی ناقدان به طور یکسان بر پایه نظری و عملی استوار باشد و در کنار آگاهی بر اصول و قواعد، ذوق و ممارست نیز داشته باشند. وی تجربه‌های ادبی را پشتوانه‌ای محکم برای ناقد می‌داند. گوید: ملکه نقد برای کسی که بر میراث فکری انسانها آگاه نباشد میسر نگردد. او همیشه ملتزم این شعار بود: «لاجدید جده مطلقه دون رجوع الی القدیم فی شتی مصادره مع تمثل له و وقوف علی حقیقته» مجلة الفصول المجلد الثالث، العدد الثالث ابریل، مایو، یونیه ۱۹۸۳ قاهره، فاروق شوشه.

در این جا سخن کوتاه کنم و به فهرست آثار چاپ شده استاد می‌پردازم:
آثار:

1. *L'influence de la prose Arabe sur la Pros persae aux Ve et VIe siècles de l'Hègire (Xe et XIIe Siècles après J. C.)*
Paris, 1952.
 2. *Le Thème d'Hypali dans la Littérature FanÇaise et Anglaise du XVIIIe Siècles au XXe Siècles*, Paris, 1952.
- دو رساله دکترا از دانشگاه سوربن ۱۹۵۲.
۳. الحیاة العاطفیه بین العذریة و الصوفیة، چاپ دوم، قاهره ۱۹۵۰.
 ۴. لیلی والمجنون والحب الصوفی - عبدالرحمن الجامی ترجمه، شرح، تعلیق و توضیح اشارات تاریخی و فلسفی و بیان منابع عربی مطالب لیلی و مجنون.
 ۵. الرومانتیکیة، قاهره ۱۹۵۶.
 ۶. المدخل الی النقد الادبی الحدیث، قاهره، ۱۹۵۸.
 ۷. النماذج الانسانیة فی الدراسات الادبیة.

۸. فی النقد المسرحی.

۹. دور الادب المقارن فی توجیه دراسات الادب العربی المعاصر.

۱۰. المواقف الادبیة.

۱۱. فی النقد التطبیقی المقارن.

12. *Les Etudes de Littérature Comparée dans la République- Arabe Unie; dans: Yearbook of Comparative and General Literature, University of North Carolin Studies Comparative Literature, number 25, 1959.*

۱۳. قضايا معاصرة فی الادب والنقد.

۱۴. الادب المقارن، قاهره ۱۹۵۳.

۱۵. النقد الادبی الحديث، قاهره ۱۹۷۳.

۱۶. مالا ادب؟ (جان پول سارتر) (ترجمه)، قاهره ۱۹۶۱.

۱۷. السکیر (قصه) هانس والادا (ترجمه از آلمانی).

۱۸. فولیتر، لاشون (ترجمه)، قاهره ۱۹۶۲.

۱۹. فشل استراتیجیة القنبلة الذرية اثر «میکشیه» از فرانسوی.

۲۰. ماترکنک، بلیاس و ملیزانه (ترجمه).

۲۱. دکارت، کریسون (ویراستاری ترجمه) ۱۹۶۱.

۲۲. الدعاية قوة سياسية جدیده (ویراستاری).

۲۳. ترجمه منطق الطیر للعطار و مقارنته مع الکومیدیا الالهیة لدانتی.

۲۴. دراسة مقارنة بین لیلی و مجنون و ویس و رامین.

۲۵. عدو البشر، مولیر — عن الفرنسیة — نمایشنامه.

۲۶. رأس الآخرين (ترجمه از فرانسه) نمایشنامه.

۲۷. مختارات من الشعر الفارسی، قاهره.

۲۸. مختارات من الشعر الاندلسی، قاهره ۱۹۶۹.

در پایان لازم به تذکر است تا آنجا که در توان داشتم در پا نوشته های کتاب جایی که نیاز به توضیح بیشتری بود به توضیح آن پرداختم و با استفاده

از منابع گوناگون جهت استفاده بیشتر خوانندگان عزیز توضیحاتی آورده‌ام و برای فایده بیشتر ملحقاتی نیز از منابع مختلف در پایان کتاب افزوده‌ام. ضمناً از دوست دانشمند آقای دکتر محمدحسین روحانی که مسوده‌های بنده را خوانده‌اند و تذکراتی فرموده‌اند سپاسگزارم.

خوانندگان ارجمند اگر در این کتاب هنری یافتند مسلم از استاد غنیمی است و چنانچه بی‌هنری در آن بینند یقین بدانند که از نارسایی و قصور بنده بوده است؛ امید است بر من منت نهند و ارشادم فرمایند.

والکمال لله وحده.

و الصلوة علی خاتم النبیین محمد(ص) و آله الطاهرین و السلام علیکم و رحمہ اللہ و برکاته.

سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی

تهران، ۱۳۷۱ ه.ش

اول محرم ۱۴۱۳ (ه.ق.)

مقدمه چاپ سوم

مقام ادبیات تطبیقی در دانشگاههای ما در مقایسه با دانشگاههای معتبر جهان که به این نوع از پژوهشهای هنری انسانی می‌پردازند همچنان در سطحی نازلتر از آن است که انتظار می‌رفت. دانشگاههای معتبر از دیرباز به پژوهشهای تطبیقی و ادبیات تطبیقی اشتغال دارند، این موضوع را در این اثر روشن کرده‌ایم و به آن فراخوانده‌ایم.

پذیرش خوبی که منتقدان مصر و دیگر کشورهای عرب و خوانندگان از ویراستاری دوم این کتاب نشان دادند آینده روشنی را برای شکوفایی این رشته از تحقیق در کشور ما نوید می‌دهد و همزمانی آن با گنجاندن ادبیات تطبیقی از سوی دانشگاهها در مواد درسی دانشگاهی ما بر پایه این باور بوده است که ادبیات تطبیقی برای پژوهشهای ادبی امری است حیاتی و این اقدام، پاسخی به نیازهای حیات فکری و فنی است که خود دلیل محکمی است که ما اینک در صدد پاسخ به ندای آگاهی جدید قومی عرب برآمده‌ایم، ندایی که هیچ روزی نیرومندتر از امروز نبوده است. اینک - اندیشه عرب - به کاوش در زمینه‌های گوناگون حیات علمی و فنی و وسایل نیرومندی آن روی آورده است. نیرومندترین راههای تحکیم حیات علمی و هنری، ارتباط با جریانهای فکری و هنری جهان است، رابطه‌ای که بتواند اصلتش را تغذیه کند و راه خود را در میدانهای تحول و نوآوری ادامه بدهد.

بندتو کروچه^۱ (۱۹۵۲ - ۱۸۶۶م.) در تعریف ادبیات تطبیقی می‌گوید:
 «اسم جدیدی است که بر نوعی از خبره دلالت دارد، که در طول قرن‌ها محترم
 است» واقعیت این است که بسیاری از نویسندگان و منتقدان بدون آن که در
 ادبیات تطبیقی تخصص داشته باشند از نتایج بحث‌های آن بهره برده‌اند. با
 وجود این پژوهش‌های تطبیقی از آن دسته تحقیقات انسانی است که در همه
 اعصار درخور و شایسته شکوفایی نهضتها و بیداری ملی انسان‌هاست. به همین
 دلیل مرحله ابتدایی ادبیات تطبیقی زمانی ظاهر شد که ادبیات لاتینی در نتیجه
 پیوندی دیرباز، با ادبیات یونانی پا گرفته بود و بذره‌های نخستین آن در دوره
 رنسانس اروپا به ثمر نشست، و نویسندگان دوره رنسانس، در قالب نظریه
 جدیدی آن را، نظریه محاکات خواندند - و آن را در این کتاب بیان
 کرده‌ایم. - در آن عصر این رویداد باگرایش‌های انسانی - اومانیسیم - بود، و
 در عصر نوین به شکل دانش و علمی اصیل با شاخه‌های فراوان در
 دانشگاه‌های دنیا سر برآورد و این چیزی جز ره‌آورد قطعی اصالت اومانیسیم
 در این دوره نبوده است.

بی‌گمان جنبش معاصر و آگاهی عرب امروز، در شروع پژوهش‌های
 تطبیقی و با نگرشی جدی به آن پرداختن، سخت مؤثر بوده است. همچنانکه
 مردم بدان روی آورده‌اند تا آن را بفهمند و بهره گیرند.

ادبیات تطبیقی، افزون بر تقویت شخصیت قومی و تربیت و رشد ابعاد
 استعداد‌های اصیل، و هدایت آنها به راه مستقیم، و رهبری حرکت‌های نوگرایی
 به شیوه‌ای سودمند، و آشکار کردن اصول کنونی قومیت‌ها، و بیان گسترش
 کوشش‌های هنری و فکری ما در مسیر میراث ادب جهانی - افزون بر اینها -
 رسالت انسانی دیگری را نیز بر دوش می‌کشد، و آن آشکار ساختن اصالت

۱. بزرگترین فیلسوف ایتالیایی در قرن بیستم میلادی، هدف او فهم مسئله هنر و تاریخ بود پژوهش‌های
 بسیار درباره زیبایی‌شناسی، منطق و فلسفه رفتار (اقتصاد و اخلاق)، فرضیه تاریخ و تاریخ‌نویسی و
 نقد فلسفه دارد. اصل مهم فلسفه کروچه در این دو جمله خلاصه می‌شود. چیزی که مظهر و تجلی
 روح نباشد وجود ندارد، و واقعیتی جز روح و فلسفه‌ای جز فلسفه روح وجود ندارد، (از
 دایرة المعارف فارسی دکتر مصاحب).

روح قومی در پیوند و ارتباط با روح انسانها در گذشته و حال است. بی گمان آنچه اعماق روح یک امت را می نمایاند، ادبیات اوست، همان گونه که برای نشان دادن وحدت روحی انسانها در تکاپوی چنگ زدن به آزادی، صلح و تأمین حقوق فرد و جامعه، بهتر از ادبیات انسانی سراغ نداریم. شناخت واقعی هر کدام از این دو، بستگی به شناسایی دیگری دارد، ارزیابی ادبیات ملی - به طور واقعی - و توجیه درست آن امکان پذیر نیست مگر با نگرشی به ادبیات آن ملت به عنوان بخشی از میراث همه انسانها. در این صورت است که ادبیات مجال آن را می باید تا مسئولیت انسانی خود را از خلال فرمها و مکتبهای هنری انجام بدهد و از راه ادای رسالت ملی و میهنی ارزشهای فرهنگی را نیز تحکیم بخشد.

تاگور، شاعر بزرگ هند، در سال ۱۹۰۸ م. نطقی پیرامون رسالت ادبیات تطبیقی در یکی از دانشگاههای کلکته ایراد نمود که بخشی از آن را در اینجا می آوریم: «از من دعوت شد تا درباره موضوعی که آن را به انگلیسی Comparative Literature می نامند سخن بگویم... آنچه را که در این موضوع خواهم گفت در یک مثال خلاصه می شود. همان گونه که کره زمین جز از مجموعه سرزمینهای گوناگون، چیز دیگری بحساب نمی آید، و عمران و آبادی زمین جز به وسیله کوشش کشاورزان و دهقانان میسر نمی گردد، ادبیات نیز بر همین قیاس است: ادبیات به تنهایی مجموعه ای از آثار ادبی و نویسندگان نیست، اما بسیاری از ما درباره ادبیات بر شیوه ای که آن را شیوه کشاورزان در برابر زمین نامیده ام می اندیشند، ما باید خود را از این اقلیم گرایی محدود رها بکنیم، باید بکشیم اثر یک نویسنده را به عنوان «کل» بنگریم و به این «کل»، «جزیی» از آفرینش جهانی اندیشه انسانها بنگریم و از خلال ادب جهانی به پدیده های گوناگون این روح و تفکر جهانی بیانندیشیم این مسئولیتی است که اینک باید انجام بدهیم.

آنچه گفتم تنها در ارتباط عام با آگاهی ملی و میهنی و بیداری هنر و انسانی بخشی از مسئولیتهای رسالت عظیم ادبیات تطبیقی است که ما

می‌کوشیم آن را در این کتاب ارائه نماییم و مصرا نه همه را به سوی آن فرا می‌خوانیم.

در پیشگفتار ویراستاری دوم این کتاب متذکر شدیم که در این چاپ، مطالب بسیاری افزوده‌ایم که خود می‌توانست در حجم یک کتاب جداگانه بگنجد و بر این ویراستاری سوم نیز مطالبی افزوده‌ایم، هدف ما در همه چاپها توجه به اهمیت پژوهشهای تطبیقی و تشریک مساعی در آنها و تشویق محققان به این رشته است. به امید آن که به آرزوهایی که به آن دل بسته‌ایم نایل گردیم و از آنان که سخن را می‌نوشند و بهترین را برمی‌گزینند تا بیشتر بهره گیرند و بر آن سخت تر پافشاری می‌کنند، باشیم.

مقدمهٔ چاپ دوم

حرکت و جنبش پویای ادبیات از دیدگاه متخصصان تاریخ ادبیات بزرگ — در دو جهت — آشکار است. حرکت نخست بیرون آمدن از مرز زبانهای خودی و پیوستن به جرگهٔ ادبیات جهانی است و آن به منظور اثرگذاری و یا توجه دادن به ره آوردهای خویش می باشد.

حرکت دوم بازگشت به خویشتن و دست آوردها را به قالب خود در آوردن و هضم آنها در خویشتن است تا از این راه به غنا و تکامل و تجدید انواع ادبی دست یابند و در زمینهٔ تصاویر هنری و انسانی در خویشتن جنبشی پدید آورند. «ادب» هر چه نیرومندتر و بالنده تر باشد این جنبش در آن پدیدارتر و نیرومندتر است، دورهٔ جنبش در هریک از آداب دنیا از این ویژگی برخوردار می باشد زیرا از راه ارتباط با ادبیات و میراث ادبی جهان از هر گوشه ای خرمی از افکار نوایغ دنیا می چیند و میراث قدیم را با استفاده از این میراث جاودانی کمال می بخشد. هیچ ادیبی در هیچ دوره ای منزوی نشد مگر اینکه دچار رکود و انحطاط شد. این پدیده ای که در سرتاسر تاریخ عریض و طویل ادبیات دیده می شود. بهره گیری از افکار دیگران یکی از ویژگیهایی است که هیچ چیز نمی تواند راه آن را مسدود کند. هریک از ادبیات دنیا برای خود دورانهای نهضت و جنبشی دارند همراه با قافلهٔ ادبیات جهانی به حرکت دائمی ادامه می دهند. ادبیات لاتینی از راه پیوند با ادبیات

یونانی راه نهضت را پیش گرفت. پرچمداران ادبیات ایتالیایی و اسپانیایی، ادبیات کشورهای اروپایی را در دورهٔ رنسانس رهبری کردند. ادبیات فرانسه در دورهٔ کلاسیسم مقام صدارت یافت. ادبیات انگلیسی و آلمانی — در بین اروپاییان — اواخر قرن هیجدهم میلادی صدرنشین بودند. در قرنهای جدید ادبیات بزرگ جهانی با همکاری و اثرپذیری و اثرگذاری به تبادل پرداختند. هرگز دیده نشد یک ادیب و یا منتقد سرشناس در زمینهٔ تخصص خود و دربارهٔ آفرینش یک اثر بدیع ادبی و یا نقدی ارزشمند، معلوماتی دربارهٔ ادبیات ملل مختلف در اختیار نداشته باشد.

ادبیات عرب به نوبهٔ خود دورهٔ نهضت و صدرنشینی داشته است. ادبیات قدیم عرب از ادبیات یونان و ادبیات فارسی بهره گرفت، با ادبیات اروپایی قرون وسطا ارتباط پیدا کرد و آنها را در زمینهٔ موضوعهای ادبی و شعر و داستانهای عاشقانه و شهنشاهی (فتوت) غنا بخشید. مجدداً در عصر نهضت و دورهٔ رمانتیسیم با ادبیات اروپا ارتباط برقرار کرد و در تجدید حیات اسلامی بویژه در تحول ادبیات فارسی صدرنشین شد. پیوند ادبیات عرب در عصر جدید با ادبیات اروپا عمیقتر شد و در روند کمال و بالندگی در ابعاد فنی و انسانی از آبشخورهای ادبیات اروپایی سیراب گشت.

محور پژوهش در ادبیات تطبیقی تبیین جریانهای ادبی جهانی و رابطهٔ ادبیات ملی و میهنی با آنها و استمرار این رابطه از طریق اثرپذیری و اثرگذاری است و در این راستا به غنای ادبیات جهانی کمک می‌کند و یا از راه اثرپذیری عوامل پویایی و بالندگی خود را فراهم می‌سازد.

ارزش و اهمیت ادبیات تطبیقی — افزون بر تأثیر عمده در کشف ابعاد اصالت ادبیات ملی — جنبهٔ مهمتری دارد و آن ژرف‌نگری و کشف طبیعت نوجویی و گرایشهای آن در ادبیات میهنی و جهانی است از طرفی دیگر — علاوه بر آن — ادبیات تطبیقی از پایه‌های نقد جدید ادبی به شمار می‌آید و اطلاع از آن اجتناب‌ناپذیر است زیرا اصول نقد جدید چیزی جز ثمرهٔ پژوهشهای ژرف تطبیقی نیست، در این پژوهشها است که روش پی‌گیری در

روند ادبیات جهانی، خط سیر آن و بازگو کردن حقایق ادبی و فنی و انسانی و چگونگی همکاری ادبیات جهانی با یکدیگر به دست می‌آید. و در نتیجه به استدلال بر اصول نقد ادبی قدم می‌گذارد و تا آنجا جلو می‌رود که به نقد جدید که آن را «نقد تطبیقی» نامیده‌اند، دست می‌یابد. این عنوان اشاره‌ای به اهمیت پژوهشهای تطبیقی در بیان ابعاد و تکامل نقد جدید دارد. دانشگاههای معتبر جهان که به پژوهشهای ادبیات تطبیقی و مباحث آن می‌پردازند، ثمره پژوهشها و اصول فنی پذیرفته شده آن را نقد جدید مورد استفاده قرار می‌دهند.

برای ارزیابی دقیق و تبیین ویژگیهای اصیل ادبیات میهنی و پی‌گیری مسیر تحول آن و غنا بخشیدن به این ادبیات که با همت و کوشش نویسندگان و مستقدان انجام گرفته است و به منظور چگونگی استفاده‌های خوب و بجا از ادبیات جهانی، تعمق در ادبیات میهنی و قومی اجتناب ناپذیر است، طریقی که می‌توان ادبیات قومی را به سوی نوآوری و راهی که ادبیات جهانی پیموده است، هدایت کرد.

همه این حقایق را هنگام تجدید چاپ اول کتاب «ادبیات تطبیقی» در نظر داشتم در چاپ نخست تنها به تعریف و بیان روش تحقیق در ادبیات تطبیقی و به ذکر نمونه‌هایی کلی در توضیح مطالب بسنده نمودم، لیکن در چاپ دوم درباره رابطه ادبیات عرب با ادبیات مختلف جهان [به ویژه ادبیات فارسی] بحث را گسترده‌تر کردم و تقریباً تمام جوانب مطلب را «استقصا» کردم. البته بحث در جزئیات همه مسائل و تعمق در آنها از حوصله این کتاب بیرون بود. هدف ما از بازگو کردن این مطالب، گشودن درهایی است که ادبیات عرب در طول تاریخ خود از آنها به جهان خارج راه یافت و با ادبیات جهانی آشنا شد و از آنها اثر پذیرفت و یا بر آنها اثر گذاشت. و ضمناً به تبیین نگرشهای کلی در هر یک از موضوعها پرداختیم و به منابعی که پژوهشگران را در تعمق و بهره‌گیری بیش از پیش یاری می‌دهد اشارتی کردیم. این مطالب را در لابلای شرح طبیعت مسیر ادبیات جهانی و گرایشهای نوآوری و طرق یافتن

کمال به وسیله اثرپذیری و اثرگذاری روشن کردیم. کوشیدیم تا در استواری آگاهیهای ادبی و نقد ادبی کمکی کرده باشیم و آن را بر پایه‌ای درست قرار بدهیم. تا موضع ادبیات ما دقیقاً در میان ادبیات جهانی معلوم شود. و بدانیم که چه روشی را در بهره‌گیری از آبخورهای ادبی جهانی برگزینیم تا از ورود به آنها در مانده و عقب نمانیم و در همین حال اصالت ملی و میهنی خود را نیز از یاد نبریم. و چون مدعیان نوآور نادان نباشیم، که به خاطر جرعه آبی در رودخانه غرق شویم.

با این همه، این کتاب یک فراخوانی بر ضرورت توجه به پژوهشهای تطبیقی در دانشگاهها و مراکز علمی ما است، پژوهش‌هایی که نه تنها دانشگاههای معتبر دنیا بلکه برخی از کشورها مانند کشور فرانسه این ماده را در دروسهای دوره دیرستانی گنجانیده‌اند. در مقدمه آئین‌نامه آموزش دیرستانهای فرانسه — سال ۱۹۲۵ م. — آمده است: «چیزی که دانستن آن را جداً برای دانش‌آموزان لازم می‌دانیم اطلاع بر بخشی از «ادبیات تطبیقی» است. تخصص در این علم و تکمیل مطالعات در این زمینه به دوره تحصیلات عالیه مربوط می‌شود... اما هرگز قابل قبول نیست که فرد تحصیلکرده‌ای از روش و هدف این دانش بی‌اطلاع باشد».

لذا ما بر این باوریم که به دلیل اهمیت پژوهش در ادبیات جدید و نیاز نقد ادبی جدید به ادبیات تطبیقی، دانشگاههای ما باید به گسترش این گونه مطالعات همت ورزند. تا محققان بر ابعاد اصالت ادبیات خود آگاه گردند و حرکت‌های نوآوری به سوی هدفهای درست هدایت شوند. این نیاز در این عصر که ادبیات ما تنگاتنگ ادبیات جهانی با انواع ادبی گوناگون قرار دارد و در ابعاد تصاویر فنی و سوزدهای انسانی همگام است بیش از پیش احساس می‌شود.

مقدمه چاپ اول

موضوع این کتاب (الادب المقارن = ادبیات تطبیقی) است که از دو واژه
الادب = (ادبیات) و المقارن = (تطبیقی) ترکیب یافته است.

پژوهشگران در تعریف «ادب» وحدت نظر ندارند و گفتگوی ایشان در
این باره به درازا کشیده است و ما هم در صدد اثبات و یا نفی هیچ کدام نیستیم.
اختلاف محققان هر چه باشد ولی در این مسأله اتفاق نظر دارند که هر
موضوعی که شامل این دو عنصر اساسی باشد به آن «ادب» اطلاق می‌شود:
نخست فکر (ایده)، دوم قالب فنی آن. به تعبیری دیگر: ماده (واژه) و
ساختاری که این واژه‌ها در کنار هم قرار گرفته‌اند در همه آثار ادبی حضور
دارند خواه در مقام تصویر احساسات و هیجانهای نفسانی شاعر در برابر
عظمت جهان هستی و اسرار و زیبایی آن یا آرزوها و رنجهایش؛ خواه بیان
اندیشه‌هایش درباره انسان و جامعه. این اثر ادبی چه مقاله باشد یا کتاب، چه
نمایشنامه یا داستان، بهر صورت شاعر و نویسنده یا دیگران را به فلسفه زندگی
خویش می‌خواند و یا اینکه از طریق ارائه واقعیتهای تصویر نمونه‌ها و نمادهای
انسانی به تجزیه و تحلیل روانی قهرمانان می‌پردازد. و نمادها را به شکلی
تصویر می‌کند که از راه ارائه «موقعیت»های گوناگون و تجسم احساسات،
اندیشه‌های خود را به خواننده و یا تماشاگر منتقل می‌کند. وظیفه ادیب آن
نیست که در اندیشه‌های خود چنان فرو رود که خواندگانش را در پیچ و

خمهای فلسفی، چيستارها و تفكرات انتزاعی به گمراهی بكشاند. همچنين وظیفه او نيست كه همه حالتهاي رواني جامعه را تجزيه و تحليل كند، چون رسالت اديب به تصوير كشيدن هنرمندانه و جذاب ايده‌هاست بگونه‌اي كه خوانندگان را جذب كند و جلای ذهن بدهد و در وجدان آنها ايده‌ها را بنشانند و از راه ساختار فني و اسلوب زيبا به دلهايشان راه يابد تا جاويدان بماند. بنابر اين دو عنصر: ماده و قالب از عناصر اساسي «ادب» اند و اين دو براي «ادب» به سان روح و كالبد براي انسانند چه هر دو را برابر و مساوي بدانيم و چه يكي را بر ديگري برتري بدهيم^۱.

نقد ادبي به بررسي اين دو عنصر در ادبيات ملي توجه دارد، آثار ادبي قومي را از جنبه ايده و سبك نقد و بررسي مي‌كند، عوامل رواني زندگي نويسنده و دانش او، و رابطه آنها را با اثر اديب و شاعر معلوم مي‌كند و نيز به تأثير عوامل اجتماعي روي نويسنده به تحقيق مي‌پردازد و ارزش اثر او را در ميان جامعه‌اي كه به آن منسوب است و نيز مقام و شخصيت ادبي نويسنده را در بين هم‌سلكان و شهروندانش در گذشته و حال ارزيابي مي‌كند.

اما واژه «المقارن» = (تطبيقي) نبايد مفهوم لغوي آن را در نظر داشت — اين مطلب را به تفصيل در همين كتاب شرح خواهيم داد — بلكه بايد معنای تاريخي اين واژه را در نظر داشته باشيم و ادبيات تطبيقي به معنای نقد و بررسي ادبيات ملي و قومي و رابطه تاريخي آن با ادبيات بيگانگاني است كه ادبيات آنها از مرز زبان قومي و مكتوب به آن فراتر رفته باشد.

در آغاز، گمان مي‌رفت كه تحقق چنين امري دشوار بلكه امكان‌ناپذير است، زيرا ابعاد و عناصر فني — يعني اسلوب و نحوه عرض افكار كه از عناصر اساسي ادب است — در محدوده زبان است و زبان و لغت نقش

۱. پيروان مكتب «هنر براي هنر» در آثار خويش عنصر «ايده» را نادیده نمی‌گیرند، بلكه گروهی از ايشان توجه به جنبه فني را بخاطر توضيح و تبين بيش از پيش يك «ايده» توصيه مي‌كنند رك. به: Ph. Van Tieghem: *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, PP, 253 — 242; R. Dumesnt I: G. Flaubert, PP. 411 — 427.

عمده‌ای در آن دارد. لذا تصور می‌رفت که انتقال اندیشه‌ها در همان قالبهای قومی و با همان زبانهای مکتوب غیرممکن است، به همین دلیل عامل زبان و لغت را از عوامل بازدارنده در پژوهشهای ادبیات تطبیقی تلقی کردند. اما دیری نباید که این تصور از میان رفت، زیرا پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که در ادبیات مختلف جهان، اندیشه‌ها و تعبیرات مشابهی وجود دارند که ادبیات گوناگون بدون توجه به اختلاف در زبان، تحت تأثیر یکدیگر قرار می‌گیرند. در غیر این صورت، برگردان افکار و اندیشه‌ها از زبانهای گوناگون امکان‌پذیر نبود.^۱ و آثار بزرگان ادب در میان ملل گوناگون مورد تحسین واقع نمی‌گردید؛ و چون اروپا، در عصر نهضت، ادبیات جدید بر شیوه ادبیات قدیم ساخته نمی‌شد. افزون بر این، ادبیات تطبیقی نه تنها به بررسی آثار ادبی فردی بلکه به طور عام به نقد و تحلیل اندیشه‌های ادبی، قالبهایی^۲ که از اسباب و وسایل ارائه فنی است، می‌پردازد و از گرایشهای فکری و هر آنچه که در زبانهای گوناگون دنیا روزه‌ای به دلها یافته‌اند بحث می‌کند.^۳

علاوه بر این چه بسا برخی از سبکهای فنی (قصه، داستان) از مرز ادبیات قومی فراتر می‌رود و بر ادبیات بیگانه اثر می‌گذارد. و احياناً ادبیات جهان در جنبه‌های فنی شعر و نثر تحت تأثیر یکدیگر قرار می‌گیرند که این مطلب را در همین کتاب به تفصیل بیان کرده‌ایم.^۴

این کتاب را می‌توان «درآمدی بر پژوهشهای ادبیات تطبیقی» و یا «ادبیات تطبیقی و روشهای تحقیق در آن» نامگذاری کرد، چون هدف ما بررسی یک موضوع بخصوص در این علم نیست بلکه منظور بیان اجمالی و کلی از

۱. بی‌گمان یک اثر ادبی در مرحله برگردان به زبانهای دیگر جذابیت خود را از دست می‌دهد. زیرا در هر یک از زبانهای دنیا خم و چمهایی است که تنها در همان زبان قابل پیاده شدن است. به همین جهت لازم است کسانی که دست اندرکار پژوهشهای ادبیات تطبیقی هستند از زبانهایی که با هم مقارنه می‌کنند آگاهی کامل داشته باشند. این بحث را در بررسی «ابزار پژوهشگر» در همین کتاب دنبال می‌کنیم.

۲. چون، داستان و نمایشنامه از نظر اصول فنی که ما به آنها «انواع ادبی» می‌گوییم.

3. R.de Synthese. 1920—PP. 23—24.

۴. همین کتاب بخش انواع ادبی.

موضوع ادبیات تطبیقی است. این کتاب را بر دو بخش قرار دادیم:
بخش اول: تعریف، تاریخ، نشأت، پیدایش ادبیات تطبیقی و وضع کنونی
آن در دانشگاه‌های اروپا و فراخوانی به تأسیس این رشته در دانشگاه‌های
مصر، آنگاه بررسی‌ای گذرا از زمینه‌های بحث در ادبیات تطبیقی.

بخش دوم: مختص به رشته‌های ادبیات تطبیقی و روش پژوهش در آن
است. که ما فقط تنها به ذکر نکته‌ها و یادآوری‌های کلی در این بخش بسنده
کردیم و در صدد استقصای همه مسائل ادبیات تطبیقی نبوده‌ایم چه هر یک
کتابی جداگانه لازم دارند. در ذکر مثالها و نمونه‌هایی که در ذهن
دست‌اندرکاران با ادبیات غرب آشناست تردیدی به خود راه ندادم چه بسا این
مثالها نزد دیگران ناآشنا باشد. در تشریح تفکرات کلی و عام حتی‌الامکان از
مثالهایی که به ادبیات عرب و رابطه آن با ادبیات بیگانه مربوط می‌شد بهره
گرفتم تا شاید برای علاقه‌مندان به این رشته از پژوهشهای مهم و نو انگیزه و
محرک و توجیه‌کننده باشد.

هرگاه این کتاب مایه تشویق پژوهشگران به ادبیات تطبیقی باشد و در
فراخوانی به این علم ادبی گوش شنوایی یافته باشد و در زمینه پژوهشهای
تطبیقی راهنمایی‌هایی کرده باشد، همین دلیل، برای موفقیت من کافیت.
و علی‌الله قصد السبیل.

محمد غنیمی هلال

۱۹۵۳

ادبیات تطبیقی

تعریف و موضوع

ادبیات تطبیقی^۱ مفهوم جدیدی دارد که هم اکنون در شمار علوم ادبی معاصر از

۱. ادبیات تطبیقی یا ادب تطبیقی که در زبان عربی آن را «الادب المقارن» گویند برای آنچه در زبان انگلیسی Comparative Literature و در زبان فرانسوی Litteratur Comparée می‌خوانند، اصطلاح آلمانی Vergleichende ... Literaturgeschichte آن، از این جهت که به جنبه تاریخی این شیوه از تحقیق ادبی نیز اشارت دارد شاید جامع‌تر از اصطلاح انگلیسی و فرانسوی آن باشد. در هر حال واژه «تطبیقی» به دنبال کلماتی چون حقوق تطبیقی، ادیان تطبیقی، دستور زبان تطبیقی به کار می‌رود و در نویسندگان عرب زبان ترکیبهای: الادب المقارن، الفقه المقارن، النحو المقارن و مقارنة الادیان نیز به کار می‌رود. در این که واژه «المقارن» در زبان عربی و «تطبیقی» در زبان فارسی برای معادل Comparative یا Comparée تا چه حد دقیق است، جای بحث دارد. اما با توجه به ماهیت بحث که در واقع عبارت است از: تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی که از سرحد قلمرو زبان قومی به اقوام دور و نزدیک روی می‌دهد، تعبیری مناسب‌تر از «تطبیقی» فعلاً در نظر نمی‌آید. و باید توجه داشته باشیم که گاهی تعبیر «موازنه» یا «مقایسه» با «تطبیقی» مترادف تلقی می‌گردد که سخت اشتباه است، زیرا همانگونه که می‌دانیم ادب تطبیقی، هم با نقد تاریخی تفاوت دارد و هم از موازنه و مقایسه جداست. در ادبیات عرب بارها به مسأله موازنه می‌توان برخورد چه در دوره جاهلیت و چه در دوره اسلام نیز کار موازنه میان شاعران به احتجاج شدید می‌کشید مانند مهاجاء و منافستی که میان جریر و فرزدق و نیز درباره برتری ابوتمام و بحتری و موازنه غالباً جز ذوق و علاقه و تعصب ملاک دیگر ندارد و کمتر اتفاق می‌افتد که رعایت بی‌طرفی و عدالت شود. رک به نقد ادبی دکر زرین کوب ۱۱۹۱ چاپ دوم با توجه به مطالب فوق آنچه را که اکنون در برنامه‌های دانشگاهی «فقه مقارن یا فقه تطبیقی» عنوان می‌کنند و در منابع این ماده کتابهایی چون خلاف شیخ طوسی را قرار داده‌اند نادرست می‌نماید و بهتر است که به جای آن عنوان، نام فقه موازنه‌ای نامید، زیرا فقه مقارن

ارزش و مقام والائی برخوردار است.

تاکنون در بررسیهایی که از سوی محققان ما در تحدید و بیان مفهوم ادبیات تطبیقی به انجام رسیده است، اشتباهات فراوانی رخ داده است، همچنین در نشأت این دانش خطاهای بسیاری به وقوع پیوسته است که نحوه تحقیق در این علم را دچار لغزش ساخته است و بسیاری از پژوهشگران در این زمینه را از آن گریزان ساخته است و مردم را در سودمندی این دانش به گمراهی کشانیده است.^۱

از این رو لازم دانستیم که نخست ابعاد مفهوم ادبیات تطبیقی را مشخص کنیم و به توضیح و تعریف آن بپردازیم.

ادبیات تطبیقی دلالت و مفهومی تاریخی دارد، و موضوع تحقیق در این علم عبارت است از: پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبانهای مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال، و به طور کلی ارائه نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته است، چه از جنبه های اصول فنی در انواع مکاتب ادبی و چه از دیدگاه جریانهای فکری.

ادبیات تطبیقی در کلیه زمینه هایی که در ارتباط با طبیعت موضوعات و مواضع اشخاص قرار می گیرد، و صورت یک بیان ادبی پیدا می کند بحث می نماید، و به بررسی ساختهای هنری هر اثر، و یافتن افکار جزئی در ایجاد یک اثر ادبی می پردازد. در ادبیات تطبیقی، انواع ادبی، که مختص بعضی از ملتها است^۱ ولی انعکاس آن را در ادبیات سایر ملل می بینیم، تحقیق می شود.

پژوهش در تمام این علایق معنوی و هنری، به لحاظ نقش آن به سان وسیله ای بین پیوندهای انسانی میان ملت ها و دولت ها انجام می گیرد. خصائص ادبی هر ملتی با در نظر گرفتن خصوصیات روحی و اخلاقی نویسندگان آن ملت و تصویری که در تخیل می پروراند فرق دارد. همچنین در ادبیات تطبیقی، هر نوع پیوندی که به گونه ای تحت تأثیر سفرنامه ها و گزارشهای جهانگردان پیدا شده است، مورد

به معنای بررسی تمام مبادلات فکری و ریشه یابی از مسائل حقوقی است که احیاناً از خارج قلمرو اقلیمی آمده باشد. (م)

۱. مانند، حماسه سرایی که ظاهراً از مختصات ملت هایی چون یونان و ایران بوده است.

پژوهش و تحقیق قرار می‌گیرد.

یگانه مرز و حد فاصل میان ادبیات، زبانی است که یک اثر در آن پدید می‌آید. شاعر و نویسنده‌ای که اثر خود را به زبان عربی می‌نویسد هر چند از نژاد عرب نباشد، اثر ادبی او در زمره ادبیات عرب به شمار می‌آید بنابر این معیار سنجش اثر ادبی و مبادله تأثیر و تأثر، زبانی است که اثر به آن نوشته شده است.

طبق تعریفی که از «ادبیات تطبیقی» به دست دادیم ملاحظه می‌شود که نامگذاری آن [در زبان عربی] به «الادب المقارن» خالی از ابهام نیست و بهتر آن می‌بود که به «التاریخ المقارن للآداب» یا «تاریخ الآداب المقارن»^۱ (هر دو: «تاریخ تطبیقی ادبیات») نام گذاری می‌شد.

لیکن به نام «الادب المقارن» که از نظر دلالت نارساست شهرت یافته است^۲، و سهولت در تلفظ موجب شده است تا دیگر نامها را تحت الشعاع قرار بدهد^۳.

برای درک تاریخ ادبیات و نقد ادبی نوین، ادبیات تطبیقی عنصری اساسی است، زیرا ادبیات تطبیقی به کشف ریشه جریانهای فکری و فنی در ادبیات ملی می‌پردازد. ضرورت روند تکاملی ادبیات ملی تلاقی با ادبیات جهانی است که در تعالی اندیشه‌های انسانی و ملی با یکدیگر همکاری می‌کنند.

در نتیجه این تلاقی است که ادبیات در مسیر تکاملی خویش قرار می‌گیرد؛ اما ناگفته نماند که روش و زمینه‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی از زمینه‌های تحقیق در

۱. همانگونه که از این نام ملاحظه می‌شود استاد مرحوم دکتر غنیمی هلال «المقارن» را صفت برای «تاریخ

الاداب» قرار داده است، نه برای «الاداب»؛ این نکته درخور توجه است. (م)

۲. این قبیل ابهام و نارسایی را در نامگذاری مکتب سمبولیسم به «المذهب الرمزی» ملاحظه می‌کنیم و بهتر بود که آن را «المذهب الایحائی» می‌خواندند زیرا در واقع، این مکتب از فن «ایحاء» و فلسفه آن در شعر گفتگو می‌کند. همانگونه که، لوئی کازامیان در کتاب خود به آن اشارت کرده است: Symbolism, et Poésie, Paris, 1947. 9-10. همین نامگذاری غیردقیق ما را در فهم و درک مکتب سمبولیسم دچار اشتباههای بزرگی کرده است. چنانکه این کج فهمی‌ها در مورد «الادب المقارن» و درک درست از آن نیز رخ داده است.

۳. در خلال قرن نوزدهم میلادی، نویسندگان نامدار اروپا اصطلاحات فوق را برای ادبیات تطبیقی به کار می‌بردند. اما واژه معادل «المقارن» از همه رایجتر و موفقتر بود و این نامگذاری پس از آن که توسط منتقد بزرگ فرانسوی (۱۸۶۸م.) ainte - Beuve به کار رفت اعتباری بیشتری یافت رک: R.dc Littérature Comparée, 1921. pp. 7-9.

تاریخ و نقد ادبی جداست، زیرا تحقیق در زمینه ادبیات تطبیقی نیازمند فرهنگ و اطلاعات خاصی است که ما را به تعمق در کشف ریشه‌های تلاقی ادبیات در سطح جهانی هدایت می‌کند، ولی تاریخ و نقد ادبی از دستاوردهای ادبیات تطبیقی که خود ثمره ذاتی تعمق در بررسی پیوندهای ادب جهانی است، بهره‌ور می‌گردد.

اهمیت ادبیات مقایسه‌ای، تنها در محدوده بررسی جریانهای فکری و انواع ادبی و مسائل انسانی در هنر محصور نمی‌گردد بلکه به کشف عوامل تأثیر ادبیات کلی جهانی روی نویسندگان بومی می‌پردازد چه پربار و پراثر بوده است این تأثیرها! و چه ژرف است معنای آن نزد نویسندگان بزرگ هر ملت!

منتقد بزرگ فرانسوی «ویلن^۱» در سال ۱۸۲۸ م. در یکی از سخنرانیهای خود در سوربن، پیرامون اثر پذیری و اثر گذاریهای ادبی چنین گفت^۲: «این داد و ستدها (و سرقتهای) ادبی تا ابد میان ملتها ادامه دارد».

مضافاً بر این، ادبیات تطبیقی و نتایج حاصل از آن، در کشف پیوندهای ادب جهانی در مقایسه با بحثهای کم ارزش سنتی که تحت عنوان «سرقات ادبی» انجام می‌شود، افقی گسترده‌تر و نظری عمیقتر و ثمراتی پربارتر دارد، و ما این موضوع را در خلال بحث در ادبیات مقایسه‌ای و سبک و روش آن بیان خواهیم کرد.

محقق فرانسوی «ژان ژاک آمپر»^۳ از نخستین کسانی بود که اهمیت جنبه تاریخی ادبیات مقایسه‌ای را گوشزد کرد، وی در سال ۱۸۳۲ م. طی سخنرانیهای خود در دانشگاه سوربن گفت: «آقایان ما به پژوهشهای تطبیقی خواهیم پرداخت، پژوهشی که بدون آن، تاریخ ادبیات نارساست»^۴.

به منظور توضیح معنی ادبیات تطبیقی، که از هرگونه ابهام برکنار باشد، باید در برابر مفهوم آن بیشتر درنگ بکنیم، تا آنچه را که برخی از پژوهشگران تطبیقی به ناصواب در مقوله ادبیات تطبیقی قرار داده‌اند خارج کنیم و آنچه را که به نادرست خارج از محدوده ادبیات تطبیقی گذارده‌اند داخل آن کنیم، و تعریفی جامع و مانع از مفهوم کلی و وسیع ادبیات تطبیقی بیان نماییم.

1. Villemain

2. R. de Synthèse Historique, 1920 p.4.

3. J.J. Ampère

4. R. de Littérature Comparée, P.8.

از تعریفی که برای ادبیات تطبیقی ارائه کردیم، به این نتیجه می‌رسیم که برقرار کردن مقایسه ادبی میان نویسندگان و ادیبان جهان بدون وجود علایق و پیوندهای تاریخی میان ایشان از مقوله ادبیات تطبیقی خارج است، زیرا مقایسه در شرایطی امکان‌پذیر است که زمینه اثرپذیری و اثرگذاری فراهم باشد، مثلاً نویسنده بزرگ فرانسوی استاندال^۱ (۱۸۴۲-۱۷۸۳ م.) کتابی تحت عنوان راسین و شکسپیر^۲ تدوین کرده تا اصول سنتی نمایشنامه‌های راسین^۳ را با وجوه نوآوریهای تئاتر شکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴ م.) مقابله کند. وی این مقایسه را وسیله‌ای برای تثبیت هر چه بیشتر اصالت شکسپیر و تأیید این اصل هنری وی قرار داده است که: «قلب انسان دارای قوانین انسانی خاص خود است که آنچه بر سر انسان فرود آید، حاکم است». وی سپس قواعد قالبی کلاسیک را سخت مورد انتقاد قرار داد، و بدین سان به دفاع از رمانتیک پرداخت. استاندال در معرض دفاع از نمایشنامه‌های شکسپیر و سبک فنی او، راسین را سمبل شاعرانی می‌داند که اسیر و سرسپرده‌ی اصول قالبی و مصنوع هستند.

این کتاب از دو نظر دارای ارزش ادبی است: از نظر درک رسالت رمانتیسم که از طریق نشان دادن تفوق سبک شکسپیر بر سبک راسین ارائه شده است؛ و از نظر شناخت نویسنده آن و سطح فرهنگ و اطلاع عمیق او. اما این اثر نه از جهت طرح، در مقوله ادبیات مقایسه‌ای قرار می‌گیرد و نه از

۱. Stendhal نام مستعار ماری هانری بل نویسنده فرانسوی است. او به علت بیش از حد عمیق در روانشناسی، عدم توجه به نثر مصنوع رمانتیک و نکته‌سنجیهای زیرکانه، مورد خرده‌گیری اکثر معاصرینش بود و پنجاه سال پس از مرگ آثارش مورد توجه قرار گرفته و چاپ شد؛ شاهکارهای وی مانند: سرخ و سیاه؛ صومعه پدم در شمار بهترین رمانهای جهان قرار دارد.

۲. Racine et Shakespeare جلد اول این کتاب در سال ۱۸۲۳ م. و جلد دوم در سال ۱۸۲۵ م. به طبع رسید.

۳. راسین (ژان) Racine (Jean) (۱۶۹۹ - ۱۶۳۹ م.) شاعر تراژدی‌نویس فرانسوی، وی شاگرد دانشمندان پر روایال Port Royal بود ولی بعد با آنان به مخالفت برخاست و کوشش خود را صرف تأثرکرد و در این زمینه شهرتی به دست آورد. و تمام این عوامل زمینه‌سازیهایی بود به شورش فرانسویان که از قالبهای مصنوع نمایشهای روم و یونان به ستوه آمده بودند علیه مکتب تراژدی کلاسیسم انجامید. یکی از نویسندگان فرانسوی گفت: کیست که ما را از چنگال رومیان و یونانیان نجات دهد؟ غنیمی هلال، الرومانتیکه، ص ۱۷۰ (م)

جهت موضوع، زیرا میان شکسپیر و راسین هیچ گونه رابطه تاریخی وجود نداشته است.

از مقایسه‌هایی که خارج از مقوله ادبیات تطبیقی است، مقایسه میان شاعر انگلیسی میلتون (۱۶۷۴-۱۶۸۰ م.) و ابوالعلاء معری (۳۶۳ ه. = ۹۷۳ م - ۴۴۹ ه. = ۱۶۷۴ م.) است، به اعتبار این که هر دو، نابینا بوده‌اند و هر دو آثاری تحت تأثیر آفت کوری به وجود آورده‌اند به ویژه آن که، هر دو شاعر در مسائل عقیدتی نظریات افراطی داشته‌اند. و علت خروج موضوعی این‌گونه مقایسه‌ها از حیطه ادبیات تطبیقی، این است که میان این دو شاعر هیچ‌گونه آشنایی و ارتباطی وجود نداشته است و به هیچ‌وجه تحت تأثیر یکدیگر نبوده‌اند. بنابر این هرگونه تشابه مسلکی و عقیدتی، و یا همسانی موقع اجتماعی میان آن دو فاقد ارزش تاریخی است.

لذا صرف تشابه و یا تقارب میان متون ادبی و یا هر موضوعی که در ارتباط با ادبیات و نقد ادبی باشد، بدون توجه به پیوندهای زاینده‌گی و اثرگیری و اثرپذیری، نباید باعث شود که اثری را در موضوع ادبیات تطبیقی بگنجانیم. چه بسا این قبیل مقایسه‌ها به منظور کسب معلومات و یا تأیید یک مسئله ادبی بسیار سودمند باشد، اما چون فاقد هرگونه ارزش تاریخی است، نباید آن را در باب ادبیات تطبیقی قرار داد. علاوه بر این، این قبیل مقایسه‌ها غالباً عقیم و بی نتیجه است زیرا هیچ مسئله‌ای را ثابت نمی‌کند و تنها نوعی تفنن ذهنی است که بر پایه گردآوری اطلاعات پراکنده و نامنظم استوار گردیده است و هیچ‌گونه وجه مشترک و رابطه‌ای جز گمان تشابه ظاهری موجود نیست. ادبیات تطبیقی غنی‌تر از آن است که دربرگیرنده موضوعاتی باشد که اساس و پایه‌های آن مبتنی بر تصادف و درک سطحی وجوه تشابه، و گردآوری اطلاعات، و متون متشابه باشد، زیرا هدف ما از ادبیات تطبیقی چیزی نیست جز: تجزیه و تحلیل حقایق از مجاری تاریخی، چگونگی انتقال این حقایق از زبانی به زبانی دیگر و از ادبیاتی به ادبیات دیگر، پیوندهای زاینده‌گی از یکدیگر، خصوصیات کلی ادبی که در مرحله انتقال به ادبیات دیگران برجای مانده است و صبغه‌هایی که در نتیجه انتقال به زبانهای دیگر به دست آمده و یا از دست رفته است. برای این‌گونه پژوهشهای تطبیقی بایستی آستین همت بالا زد، تا به نتایجی که

پژوهندگان چشم بدان دوخته‌اند رسید. اما آن دسته از مقایسه‌های سطحی که مسئله‌ای را تشریح ننماید و توضیحی تاریخی برای آن موجود نباشد، به همان اندازه بی‌ارزش است که یک متخصص زیست‌شناس تنها بر مبنای تشابه رنگ و شکل و گل و حشره، وقت خود را در شرح همسانی میان آن دو به هدر دهد.^۱

همانگونه که گفتیم، آن دسته از مقایسه‌های ادبی که فاقد روابط تاریخی است از دایره ادبیات تطبیقی بیرون است و بر همین اساس هرگونه مقایسه ادبی که در چارچوب ادبیات بومی و میان ادیبان هم نژاد و هم زبان برپا شود خارج از موضوع مباحث ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود.

بنابراین، موازنه و مقایسه میان ابوتمام^۲ و بحرّی^۳ یا مقایسه میان حافظ ابراهیم^۴ و احمد شوقی^۵ در ادبیات عرب و یا موازنه میان پیرکرنی^۶ و راسین، و یا مقایسه

1. R. de Litt. Comp. 1921. P.Z

۲. ابو تمام طائی (حبیب بن اوس بن حارث بن قیس) (۱۹۰ - یا ۱۸۸ یا ۱۷۲ تا ۱۹۲ هـ. ق.). وفات او در سال ۲۳۲ هـ. ق. در موصل بوده است. آمدی در کتاب، الموازنة بین الطائین گوید: که گروهی معتقدند که پدر ابوتمام ترسانی از مردم «جاسم» که از قرای «جید» و از اعمال «دمشق» و عرب بوده است. نسبت وی به طی مشکوک است و بعضی گویند یونانی الاصل است از اوست کتاب الحماسه، کتاب الاختیارات فی الشعر والشعرأ و دیوان ... (م)

۳. بحرّی (ولید بن عبید طائی) (۲۰۶-۳۸۴ هـ. ق.). از شعرای بزرگ عرب مکنی به ابوعباده و ابوالحسن بیشتر عمرش را در بغداد گذرانید و متوکل و بزرگان را مدح می‌گفت قصیده‌ای بسیار زیبا درباره ایوان کسری دارد که ظاهراً خاقانی در قصیده ایوان مدائن خود از آن متأثر بوده است. کتاب حماسه از اوست. (م)

۴. حافظ ابراهیم، محمد بن ابراهیم فهمی شاعری مصری (۱۸۷۱-۱۹۳۲ م). مقوله در قاهره وی وکیل دادگستری بوده و متفوطی او را از شعرای طبقه اول شمرده شعر او در میان عرب شهرت دارد او راست، البنّو، ترجمه، ینوایان، و دیوان شعر در سه مجلد ... او را شاعر النیل می‌خواندند. (م)

۵. احمد شوقی فرزند علی بیگ (۱۸۶۸-۱۹۳۲ م). و در شرح حال خود چنین نویسد: از پدرم شنیدم که بازگشت اصل ما به کردها و عرب است پدرش از ترکیه به مصر آمد و مناصب و پستهای دولتی را احراز نمود و برای تحصیل حقوق به فرانسه رفت آثار نظم بسیار از خود به جای گذاشت و در میان شعرای معاصر عرب، به امیرالشعراء ملقب گردید. (م)

۶. Pierre Corni شاعر درام‌نویس فرانسوی (۱۶۰۶ - ۱۶۸۴ م)، نمایشنامه‌های بسیار نوشت و او را مشهور گردانید وی مؤسس حقیقی هنر کلاسیک تأثیر فرانسه می‌باشد؛ قهرمانان وی انسان‌دوست و شجاع و دارای صفات عالی هستند. وی در تصویر قهرمانهای خود زبان جسورانه و ساده‌ای به کار برده و اشعارش به شکل پند و امثال درآمده معروفترین کارهای او: سید و هراس است. از: مصاحب

میان پاسکال^۱ و مونتانی^۲ و یا موازنه بین راسین و ولتر^۳ در ادبیات فرانسه، از موضوع ادبیات تطبیقی بیرون است زیرا در چنین مقایسه‌ها، مورخ ادبیات تطبیقی، کار را به مورخ ادب قومی واگذار می‌کند. و اینگونه مقایسه‌ها - با وجود اهمیت و ارزش تاریخی - از چارچوب ادبیات ملی فراتر نمی‌رود، در صورتی که ادبیات مقایسه‌ای در مقیاسی جهانی و در رابطه با دو یا چند ادب مختلف قرار می‌گیرد.

هر اندازه به مقایسه میان وجوه مختلف ادبیات ملی ارزش و اهمیت بدهیم، باز نسبت به ارزش و اهمیت پژوهشهای ادبیات تطبیقی، پهنه‌ای تنگ‌تر، مجال محدودتر و فایده‌ای کمتر قائل شده‌ایم.

چون مقایسه‌هایی که در محدوده ادبیات ملی انجام می‌شود، تنها نشان‌دهنده بالندگی و شکوفایی استعداد و موهبت نویسندگان هم نژاد نسبت به یکدیگر، و بیان چگونگی ارتباط آنها با پیشینیان‌شان است. بسیاری از این مقایسه‌ها حالتی یکنواخت و یکدست دارد و در پهنه‌ای محدود قرار می‌گیرد. مثلاً تحقیق درباره تأثیر سبک مقامه‌نویسی بدیع‌الزمان همدانی^۴ روی سبک مقامه‌نویسی حریری^۵ و یا تحقیق

۱. Paskal (۱۶۶۲-۱۶۹۳ م.) دانشمند فرانسوی و فیلسوف دینی در ریاضیات و فیزیک دست داشته و آنچه او را از جنبه ادبی ممتاز می‌سازد ارتباط وی بادی‌ریانیسم در پورروایال بود. پاسکال هواخواه آیین یانسن و مدافع آن گردید؛ و او اثر ادبی مهم معروف به نامه‌های ولایی را در دفاع از این آیین در مقابل یسوعیان نوشت اثر ادبی دیگرش اندیشه‌ها است. از: مصاحب

۲. Montaigne (۱۵۹۲-۱۵۳۲ م.) نویسنده فرانسوی، که آثارش از شاهکارهای ادبیات فرانسه است و در ادبیات اروپا تأثیری به سزائی داشته است. افکار وی رنگی از بدبینی دارد.

۳. Voltaire (ولتر) (فرانسوا ماری آروئه) Francois marie Arouet (۱۷۷۸-۱۶۹۴ م.) فیلسوف و نویسنده فرانسوی و یکی از شخصیت‌های برجسته فرانسه در قرن هجدهم؛ آثار وی در سال ۱۸۸۳ به ۵۲ جلد بالغ گردید کتاب نامه‌هایی درباره ملت انگلیس که انتشار یافت نفوذ شدیدی در فرانسه کرد درباره آداب و روحیات ملل روش جدیدی را در مردم شناسی نشان داد؛ داستانهای فلسفی کوتاه او معروف است. (از: فرهنگ فارسی دکتر محمد معین)

۴. ابوالفضل احمدبن حسین معروف به بدیع‌الزمان از مردم همدان که در سال ۳۵۷ ه. ق. تولد و در سال ۳۹۸ ه. ق. درگذشته است؛ شاعر، ادیب و نویسنده عربی‌نویس، وی علوم ادبی را از ابن فارس رازی نحوی و لغوی مشهور فراگرفت و در سال ۳۸۰ ه. ق. در سن ۲۲ سالگی همدان را بسوی ری ترک گفت و به خدمت صاحب بن عباد رسید و از آنجا به نیشابور و خراسان و سجستان و غزنه سفر نمود مهمترین آثار وی مقامات است که سبک جدیدی را در نثرنویسی عربی ابداع نمود. م

۵. ابومحمد قاسم علی بصری حریری (و متولد ۴۴۶ متوفی ۵۱۴ ه. ق.) ادیب و نویسنده معروف

پیرامون پیروی و تقلید سرایندگان متأخر عرب از شعرای دوره جاهلی، چنین مقوله‌ای است. ولی چنانچه پیرامون چگونگی پیدایش فن مقامه‌نویسی و روند تکامل آن در ادبیات عربی به تحقیق بپردازیم و درباره راههای نفوذ فن مقامه‌نویسی و انتقال آن به ادبیات فارسی و بهره آن از این فن بحث و بررسی بکنیم، خواهیم دید که تفاوت راه از کجا تا به کجاست.

یا اینکه اگر به بررسی داستانهای از قبیل داستان «لیلی و مجنون»، در ادبیات زبان عرب و کیفیت تحول آن در زبان و ادبیات فارسی بپردازیم، خواهیم دید که چگونه این داستان عاشقانه و پاک بعد از انتقال به ادبیات فارسی از مضمون اصلی خود دور شده است و مضمونی صوفیانه و سمبولیک به خود گرفته است. و یا اگر به بررسی تأثیر ادبیات کلاسیک یونانی و رومی در سبک نگارش نویسندگان و شعرای دوره رنسانس و پیروان مکتب کلاسیسم و تقلید از یونانیان، و یا به بحث درباره تأثیر شکسپیر در مکتب رومانتیسم فرانسه بپردازیم، پژوهشهای ما در حیطه ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد. اما بررسیهایی از قبیل موازنه میان ابوتام و بحتری... تنها در چارچوب ادبیات بومی قرار دارد. و تنها ذکر نمونه‌ها و مثالهای گذشته کفایت می‌کند که برتری پژوهشهای تطبیقی را بر موازنه‌ها به طور عام نشان بدهد.

در این جا لازم است که این نکته را تذکر دهیم که زمینه تحقیق درباره ادبیات تطبیقی - یعنی شرح پیوندهای جهانی آداب - از آنچه در وهله نخست به نظر می‌آید، گسترده‌تر است زیرا پهنه پژوهشهای مقایسه‌ای تنها به بررسی درباره انتقال افکار، استعاره‌ها، موضوعات، شیوه‌های بیان ادبی اشخاص، از ادبی به ادبیات دیگر محدود نمی‌گردد، بلکه بر تمام انواع اثرپذیری‌ها، و صبغه‌های استقرایی، که نویسندگان به زبان ادبی خود منتقل کرده‌اند شامل می‌شود، و این همان چیزی است که می‌توانیم آن را «تاویل نویسندگان» بخوانیم. این برداشتها استنباطهای شخصی نویسنده است که ممکن است نسبت به اصل موضوع دور و یا نزدیک باشد. مثلاً، تصوف ایران اسلامی تحت تأثیر قرآن و آیین اسلام قرار گرفت، لکن این

اثرپذیری پس از تأویلهای بسیار از ناحیه متصوفه حاصل شده است به نحوی که بسیاری از افکار فلسفی عاطفی و عرفانی افلاطون و فلوپین (۲۷۰-۲۰۴ م.) و تعدادی معتنابه از مبانی تصوف هند و ایران باستان در مفهوم تصوف اسلامی در آن وارد گشته و تفسیر آیات قرآن و فهم احادیث پیامبر (ص) بر مبنای «تأویل» انجام یافته است بدین معنی: به جای آن که عقاید خویش را با کتاب و سنت تطبیق بدهند، کتاب و سنت را به زیر افکار خویش کشانند، آنگاه با آسایش خاطر، خویشان را پیرو قرآن و سنت خوانند. لذا، ما، تصوف اسلامی ایران را تنها از طریق «تأویل» تحت تأثیر کتاب و سنت می دانیم.

نمونه دیگر از روش تأویل را در آثار نویسنده انگلیسی توماس کارلایل^۱ (۱۸۸۱-۱۷۹۵ م.) مشاهده می کنیم. او پس از نخستین برخورد با آثار شاعر آلمانی گوته^۲ (۱۸۳۲-۱۷۴۹ م.) به جنبه های استهزاء، الحاد، کفر و دعوت به کامجویی که در نوشته های گوته بود، توجهی ننمود، بلکه به آنچه باخصوصیات روحی و مذهبی اش سازگاری داشت، توجه کرد. کارلایل، گوته را از ورای آثارش مرد حکیمی دید که به پیروی از سنتهای والای اخلاقی و در پرتو آرامش روحی و حس وظیفه شناسی و دینداری، خلاق را به زندگانی آرام فرا می خوانده است.

کارلایل در پیشگفتار سفرنامه خود (۱۸۲۷ م.) درباره گوته چنین می گوید: گوته را به غلط، ولتر آلمان خوانده اند، حال آنکه این نام گذاری، خصوصیتی را بر گوته تحمیل می کند که وی از آنها مبرا است. چنانچه شخصیت انسانی و والای گوته را نادیده انگاریم، باز هم وی از نظر اندیشه و هنر نویسنده، در ردیف بزرگانی قرار دارد که به مراتب از آن کودک (= ولتر) ناز پروده ای که محیط او را فاسد کرده بود و او دیگران را به فساد می کشانید، برتر و والاتر است. گوته نه شکاک است و نه عصیانگر؛ او معلمی است که به «حق» با دیده احترام می نگرد. گوته ویرانگر نیست، مردی است سازنده و خلاق؛ گوته نه آن که مرد فکر و اندیشه است، بلکه حکیم و فرزانه نیز است.^۳ توجه و تأویل کارلایل نسبت به اندیشه های گوته در افکار

1. Tomas Carlyl

2. Goethe

3. J.Marie Carré: Goethe em Angletterre Paris. 1920. pp. 124-129.

عمومی مردم انگلستان و در میان نویسندگان و سرایندگان این کشور که کارلایل را رهبر معنوی خویش می‌دانستند، بازتابی قوی داشت، تا آنجا که، داستان‌نویس انگلیسی «بولور - لیتن»^۱ (۱۸۰۳ م.) در پیشگفتار بر دو داستان اخلاقی خود (۱۸۴۰ م.) چنین نوشت: «من، در آنچه به مایه‌های نخستین این کار مربوط می‌شود، و نیز در نظریهٔ روش و رفتار اخلاقی، خود را مدیون گوته می‌دانم، و خواننده به آسانی در می‌یابد که من تحت تأثیر داستان گوته به نام «سالهای شاگردی ویلهلم»^۲ قرار گرفته‌ام.» همچنین شاعر غزلسرای انگلیسی «تنیسن»^۳ (۱۸۰۹ - ۱۸۹۲ م.) که «تاویل و برداشت» کارلایل از آثار گوته در او اثر گذارده بود، در اشعار خود به اقتباس حکمت‌های گوته پرداخته است.^۴ او، گوته را نمونهٔ مردی حکیم و اخلاقی می‌شناسد.

طرح اینگونه بحث‌ها در ادبیات تطبیقی، نتیجهٔ تأثیر گوته در افکار و برداشتهای کارلایل بوده است، اگرچه این برداشتها از واقعیات به دور بوده باشد. یکی دیگر از انواع تأثیر که در بحث‌های ادبیات مقایسه‌ای مندرج است، تأثیر معکوس است، و آن عکس‌العملی است که نویسنده‌ای در برابر افکار نویسندهٔ بیگانه از خود نشان می‌دهد و تأثیر این واکنش در آثار او منعکس می‌گردد. مثلاً: انگیزهٔ دفاع شاعر معاصر مصری احمد شوقی از کلتوپاترا - به عنوان یک زن مصری - بر مبنای نحوهٔ ارائهٔ شخصیت کلتوپاترا در نمایشنامه‌های اروپایی است. هیچ موضوع نمایشی در ادبیات اروپایی از نظر کیفیت و کمیت به پایهٔ موفقیت و رواج نمایش نامهٔ کلتوپاترا نرسیده است. کلتوپاترا در تمام نمایشنامه‌های اروپایی سمبل زن شرقی و یا مصری است: زنی بی‌بند و بار و غرق در کامجویی، که برای رسیدن به تمایلات خویش، از شیوه‌های نادرست رویگردان نیست. از سویی دیگر، اکتاویوس، در نمایشنامه‌های فرنگی، سمبل تعقل غربی و نمونهٔ شخصیت جدی و

1. E. Bulver Lytton: Ernest Maltraveree Alice, Préface.

2. Wilhelm Meister 3. Tennyson

4. R. de Littérature Comparée, Avril - Septemare, 1949, pp.188-190.

و نیز رک به مأخذ پاورقی شمارهٔ ۷ ص: ۲۰۶، ۲۱۵، ۲۵۲، ۲۵۹.

5. Influeece á rebours

نیرومند و مستقیم است. و آنتونیوس قبل از آشنایی با کلئوپاترا سبیل تعقل غربی بود، اما کلئوپاترا با زیبایی خیره کننده خود آنتونیوس را شیفته خود ساخت و او که تحت تأثیر افسون زیبایی کلئوپاترا واقع شده بود، اراده و نیروی خود را از دست داد.

احمد شوقی، که تحت تأثیر این طرز تفکر قرار گرفته بود، در صدد برآمد تا از خود عکس العمل نشان بدهد و این نظریه غلط را طرد کند. لذا در نمایشنامه خود از کلئوپاترا به عنوان یک شخصیت میهنی که عشق خود را فدای وطن نموده است، دفاع کرد. ما، در این جا در صدد نفی نظریه اروپائیان نسبت به کلئوپاترا نیستیم، و همچنین در مقام بیان موفقیت احمد شوقی در تصویر فنی کلئوپاترا نمی‌باشیم، اما احمد شوقی را تحت تأثیر معکوس نظریات نویسندگان و سرایندگان اروپایی می‌دانیم.^۱

در پژوهشهای ادبیات تطبیقی در آن هنگام که به بررسی تأثیر معکوس

۱. یکی از نمونه‌های تأثیر معکوس ادب عرب که در ادبیات فارسی به وجود آمده در تاریخ بیهقی است. آن گاه که ابوالفضل بیهقی از مدح و ستایش خود سر باز می‌زند و راهی معکوس شیوه الصولی در «الاوراق بیش می‌گیرد» گوید: مردی بزرگ بود این استاد (ابوالفضل زوزنی) سخنی ناهموار نگویم و چه چاره بود از باز نمودن این احوال در تاریخ که اگر از آن دوستان و مهران باز می‌نمایم از آن خویش هم بگفتم و پس به کار باز شدم تا نگویند که: ابوالفضل، صولی وار آمد و خویش را ستایش گرفت که اصولی در اخبار خلفای عباسیان رضی الله عنهم تصنیفی کرده است و آن را «اوراق نام نهاده است [محمد بن یحیی صولی را کتابیست در اخبار آل عباس که آن را ورقه نام کرده است و آنجا که مورخین کتب، او را که ساخته است شمرده‌اند بدین نام یاد کرده‌اند و شاید در اصل کتاب هم «اوراق» نبوده است و تصحیف کرده‌اند (حاشیه مرحوم فیاض بر بیهقی)] و سخت بسیار رنج برده که مرد فاضل و یگانه روزگار بود در ادب و نحو و لغت راست که به روزگار چون او کم پیدا شده است و در ایستاده است و خویش را و شعر خویش را ستودن گرفته است و بسیار اشعار آورده و مردمان از آن به فریاد آمده و آن را از بهر فعلش فراستاندندی و از آنها آن است که زیر هر قصیده‌ای نبشته است که: «چون آن را بر ابوالحسن علی بن الفرات الوزیر خواندم گفتم: اگر از بحر، شاعر، وزیر قصیده‌ای بدین روی و وزن و قافیت خواهد هم از آن پای باز پس نهد وزیر بخندید و گفت: همچنین است «و مردمان روزگار بسیار از آن بخندیده‌اند و خوانندگان اکنون نیز بخندند و من که ابوالفضل چون برجین حال و اقمم راه صولی نخواهم گرفت و خویش را ستودن، و آن نوشتم که پیران محمودی و مسعودی چون بر آن واقف شوند عیبی نکنند.

می‌پردازند، مسائلی چون «عوامل ظهور این نوع تأثیر معکوس در اثر یک نویسنده، سبب عدم ظهور آن در اثر نویسنده‌ای دیگر و تجزیه و تحلیل جنبه تاریخی این علت، شخصیت نویسنده تا چه اندازه در تأثیر معکوس تحلیل رفته است، ادبیات بومی نویسنده دارای چه ویژگی‌هایی است و صبغه آن چیست، وجوه اختلاف نویسنده اثر پذیر و نویسنده اثر گذار در کجاست؟ برداشت نویسنده بیگانه چه بوده است که موجب چنین تأثیر معکوس شده است؟» باید روشن بشود.

هر نویسنده و هنرمند در هر پایه از نبوغ و استعداد ذاتی که باشد، می‌تواند از آثار دیگران الهام بگیرد و آنها را در قالب بیانی و صبغه هنری خود درآورد و برحسب فکر و توان هنری خویش آنها را پیروارند.

افکار ارزنده‌ای که در جهان متمدن عرضه می‌شود، از تاریخ تفکر بشر سرچشمه گرفته است و در تملک بشریت است و تمام انسانها وارثان آن هستند، به ویژه آنان که از موهبتها و استعداد برخوردارند.

پل والری^۱ (۱۹۴۵-۱۸۷۱ م.) در کتاب مشهودات^۲ می‌گوید: هیچ چیز، شایسته‌تر از آن نیست که نویسنده‌ای، اصالت و شخصیت هنری خود را با بهره‌گیری از افکار دیگران نشان بدهد، مگر نه شیر از شکار رمه شود فربه؟!

بنابراین، زمینه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، همان گونه که بیان شد - تنها بیان موضوعات و عرضه کردن حقایق نیست، بلکه باید آن را از جنبه‌های تاریخی تجزیه و تحلیل بکند و حقایق را به یاری دلیل و برهان و به استناد متون ادبی مورد نظر، بررسی نماید.

هر چند که ادبیات تطبیقی از پیوندهای کلی میان ادبیات مختلف جهان بحث می‌کند، ولی از سوی دیگر ناگزیر است در ابعاد متنوع ادبی نفوذ کند و عناصر اصیل و ملی را بازابد و آنها را از غیر اصیل و بیگانه تمیز دهد، تا بدین وسیله ارزش و اهمیت لقاح خارجی در راه بالندگی ادبیات ملی و باروری را نشان دهد.

بنابراین رسالت ادبیات تطبیقی عبارت است از تشریح خط سیر روابط و

۱. Paul Valery عضو آکادمی فرانسه، و شاعر معاصر و روشنفکر.

پیوندهای ادبی و بخشیدن روح تازه و شاداب به آنها. ادبیات تطبیقی قادر است از طریق شناساندن میراث‌های تفکر مشترک، به تفاهم و دوستی ملتها کمک مؤثر بنماید.

مضافاً بر آنچه گفتیم، ادبیات تطبیقی، زمینه را برای خروج ادبیات بومی از انزوا و عزلت فراهم می‌کند، و آن را به عنوان جزئی از کل بنای میراث ادبی جهانی در معرض افکار و اندیشه‌ها قرار می‌دهد.^۱

بنابراین، ادبیات تطبیقی نه تنها مکمل تاریخ ادبیات و اساس نوین و استوار در نقد ادبی است، بلکه عامل بزرگی در تحقیقات جامعه‌شناسی و درک صحیح

۱. چنانچه چنین تفکری تقویت بشود موجب می‌گردد، غروری که گریبانگیر بعضی ملتها شده است و آنان را بر تحقیر ادبیات دیگران برانگیخته است و ایشان را در چارچوب ادب ملی محبوس نموده است برطرف کند. هر چند درنگاه نخستین، فکر کودکانه‌ای به نظر می‌رسد، ولی در عین حال هرگاه مانند یک بیماری مسری به روشنفکران و مدعیان تخصص سرایت بکند بسیار زیان‌آور خواهد بود، همان‌گونه که این نحوه تفکر بر حرکت ادبی و نقد ادب عرب تأثیر نامطلوب گذارده است. (رک: المدخل الى النقد الحديث، مقدمه چاپ دوم، ص ۲۴-۲۲).

نمونه این غرور کاذب و زیان‌بخش در زمانهای پیشین، استعمال واژه «عجم» و معنی‌ای که برای آن گفته‌اند است. عجم یعنی کسی که چون حیوانات و الکن نتواند مراد خود را بیان بکند. نمونه دیگر این نوع غرور، در قرن هفدهم (۱۶۸۴م.) در میان فرانسویان به چشم می‌خورد، روزی که نمایندگان پادشاه مملکت سیام به دربار لویی چهاردهم باریافتند و مطالب خود را با بیانی فصیح و گفتاری رسا ایراد کردند. همه فرانسویان از این واقعه در شگفت شدند که چگونه ممکن است مردمی، غیر از فرانسویان بتوانند اینگونه به فصاحت سخن بگویند؟! و همین امر موجب شد که نویسنده اخلاقی [دانشمند تاریخ، و حقوق‌دان فرانسوی، ژان دولابرویر (۱۶۹۶-۱۶۴۵م.) بر حال مردم فرانسه مویه کند و اظهار تأسف بنماید، از جمله مطالبی که در این باره اظهار کرده است گفت «... هرگاه بپذیریم که در نفوس ما، خوی و صفات وحشیانه است، قدر مسلم همان صفاتی است که ما را بر آن می‌دارد که از مشاهده ملتهای خردمندی که مانند ما، سخنوری و تعقل دارند در شگفت بشویم. La Bruyère: les Caractères, XII, 22.

و نظیر این غرور را در لابلای نوشته‌های محقق لغت‌شناس فرانسوی آقای بوهر (۱۶۴۵-۱۷۰۲م.) (Buxhours) می‌خوانیم، وی می‌نویسد: «طریقهٔ نطق و تکلم ما، فرانسویان طبیعی است، زبان مردم چین و آسیا [شبه به] آواز است. نطق مردم آلمان هیاو و جنجال است تکلم اسپانیولها چون چکش و مطرقة است سخن ایتالیائیها به دشواری نفس زدن است. و نطق انگلیسیها صغیر است. تنها فرانسویان هستند که تکلم می‌کنند.

Le P. Bouhours: *Entretien d' Ariste et d' Eugène*. 1791; cf. Hallam: *Introduction to the Litgrature of Europe*, London, 1872, vol. 4 p. 402.

آنهاست که می‌تواند جوامع بشری را به سوی ایجاد روح تفاهم و تعاون میان انسانها سوق بدهد.

ادبیات تطبیقی که بیش از نیم قرن از عمر آن گذشته است، از آغاز نشأت آن تاکنون بدان گونه که ما آن را تشریح نمودیم، مفهوم نگردیده است، بلکه برداشتهایی که از مفهوم ادبیات تطبیقی شده است گاهی ناقص بوده است.

پیش از آن که ادبیات تطبیقی به صورت دانش مستقل درآید، نویسندگان در آثار خود آن را با سایر شعبه‌های علوم ادبی مخلوط می‌کرده‌اند از این رو لازم است که به طور اجمال، پیدایش و روند تکاملی این علم را در اروپا دنبال بکنیم، تا کیفیت تحول آن را به صورت دانشی مستقل با شعبه‌های مختلف و متعدد بیان نماییم.

بخش اول

فصل اول

تاریخ پیدایش ادبیات تطبیقی

هدف ما در این بخش بررسی پیدایش ادبیات تطبیقی در اروپاست، که مفهوم آن در آن دیار تکامل یافته و بحث‌های گوناگون پیرامون آن به پاخاسته است و بدان پایه از اهمیت رسید که میان علوم ادبی نه تنها به پایه نقد ادبی جدید رسید، بلکه ثمره پژوهش‌های آن اساس ادب و نقد جدید گردیده است. هنگام بررسی درباره نشأت این علم نوحاسته ادبی، به نظریات نقد ادبی، و بر اصول و مبانی کلی پژوهشهای تاریخ ادبیات وقوف می‌یابیم. خواهیم دید که اصول و قواعد در پیدایش و تکامل مفهوم این علم تأثیری به سزا داشته است که هیچ پژوهنده درباره ادبیات، به گونه کلی، از اطلاع بر آنها بی‌نیاز نیست چنان که اصول و مبانی مزبور برای آگاهی بر تحول مفهوم ادبیات تطبیقی نقش اساسی دارد. تا بدین وسیله امکان درک پژوهشهای جدید در ادبیات تطبیقی و روشهای تحقیق در آن برای ما فراهم می‌آید.

بدیهی است پیش از پیدایش ادبیات تطبیقی - به صورت علمی جداگانه - جلوه‌های گوناگون آن در ادبیات جهانی به صورت اثرپذیری و اثرگذاری وجود داشته است. و ادبیات تطبیقی در این راستا از سایر علوم به ویژه علوم انسانی و لغوی مستثنی نیست. مثلاً پیش از تدوین نجوم، پدیده‌های فلکی، و پیش از تدوین دانش روانشناسی و علوم اجتماعی آثار و ظواهر آنها از دیرباز میان جوامع بشری وجود

داشته است؛ حال آن که روانشناسی و جامعه‌شناسی در عصر جدید به شکل دانش مستقل شکوفا شده است.

همچنین مسائل نحو و بلاغت پیش از آن که به صورت علمی جداگانه تدوین شود در زبان هر ملتی وجود داشته است. م
کهن‌ترین پدیده اثر‌پذیری و اثرگذاری که از دیرباز بزرگترین نتایج ادبی را دربر داشته، تأثیر ادبیات یونان در ادبیات رم بوده است.

سال ۱۴۶ ق.م. یونانیان در برابر رومیان شکست خوردند اما دیری نپائید که یونانیان، رومیان را زیر نفوذ فرهنگی و ادبی خود در آوردند.
در آثار مورخان تفکر بشری این مطلب که، رم از نظر فلسفه و هنر و ادب مدیون یونان بوده، مکرر اشاره شده است. تقلید و محاکات رومیان از ادیبان و نویسندگان و فلاسفه یونان برای تمام مؤرخان ادب و تفکر حتی مورخان خود رم چشمگیر بوده است.

ادبیات لاتینی محتملاً جز دو نوع تاریخ‌نویسی و فن خطابه^۱ و مستقل از تأثیر یونانی که قابل ذکر باشد، برخوردار نبوده است. این پدیده پرنرم یکی از جلوه‌های بدیع ادبیات تطبیقی است که در اینجا مجال بحث آن نیست.

اما آنچه برای ما اهمیت دارد آن است که بدانیم این پدیده عظیم که در آثار و افکار سخن‌سنان لاتین بارور گردید، هسته اصلی نظریه «محاکات» در دوره رنسانس اروپا بود. به تعبیری دیگر همان گونه که رومیها برای بارور کردن ادبیات خود به «محاکات» از آثار یونانیان پرداختند، اروپائیان در عهد رنسانس نیز بر همان شیوه عمل کردند.

اما این نوع محاکات و تقلید، با آنچه ارسطو^۲ در مقام رابطه کلی میان هنر و

1. Nicolas. ségur: Histoire de lg. Littérature Européenne. 1, 2 éme. Partiechap.1, 2.

۲. مسئله محاکات و تقلید در هنر، پیش از افلاطون وجود داشته و افلاطون برای نخستین بار در کتاب جمهوریت به مفهومی به کار برده که ناقدین آن را مفهومی نارسا برای واژه محاکات تلقی کرده‌اند و حتی معتقدند که افلاطون در به کار بردن این واژه دچار تناقض گردیده مثلاً در کتاب دهم از جمهوریت واژه محاکات و تقلید به شدت مورد انتقاد افلاطون قرار گرفته و شعر را از آن جهت مردود می‌داند که نوعی از هنر تقلید و محاکات است هر چند برخی از ناقدین نیز در مقام دفاع از

طبیعت اظهار کرده است.^۱

شاعر - از دیدگاه ناقدان رومی - حق تقلید از نوابع را دارد، چنان که نوابع به نوبه خود به تقلید از طبیعت پرداخته‌اند.

هوراس^۲ (۸-۸۵ ق.م.) در فن شعر گوید: از امثال و حکم یونانیان تقلید کنید و

نظریه افلاطون [در کتاب دهم جمهوریت] معتقدند که افلاطون برای تقلید و محاکات دو مفهوم - هر چند بدان تصریح ننموده است - قائل است که یکی را مستحسن و دیگری را ناشایست شمرده است.

مضمون فقره/ ۱۵۹۶ از کتاب جمهوریت چنین است: «شعرا در جهانی دور از حقیقت و واقع بینی بسر می‌برند و عواطف و احساسات مردم را به بازی گرفته‌اند تا آنها را به سوی خود جلب کنند، شعر تقلیدی ناقص از نمودهای خارجی است که ما را به شناخت حقیقت رهنمون نمی‌سازد و شاعر در خلافت و ابداع نقشی ندارد و باید از مدینه فاضله طرد شود. رجوع شود به: (المحاكاة)، خانم دکتر سهر قلمای (استاد دانشگاه قاهره) و جمهوریت افلاطون ترجمه مهندس رضا مشایخی). اما خلاصه عقیده ارسطو پیرامون محاکات شعری چنین است: معیار شعر خوب و شعر بد، بر مبنای بد و خوب بودن محاکات است، منظور از محاکات تقلید محض از طبیعت نیست بلکه مقصود بهتر ساختن و زیباتر نشان دادن طبیعت می‌باشد اما به شرط آن که در ارائه این زیبایی و بهبودی راه مبالغه و افراط نپویند که به دروغ و خلاف حقیقت گراید. اما هرگاه در محاکات و تشبیه اعتدال رعایت شود آن جز حقیقت چیز دیگری نخواهد بود علی‌هذا آن گروه که به گمان خود تشبیه و محاکات را از مقوله کذب شعری دانسته‌اند در اشتباه هستند زیرا هرگاه چیزی به چیز دیگر شبیه باشد، تشبیه آن بدان شیء از مقوله صدق است به جهت این که مثبته، خبر از شباهت شیء را به شئی دیگر می‌دهد. از سوی دیگر ارسطو برای محاکات اقسامی نهاده است از قبیل محاکات محسوس به محسوس، محاکات محسوس به غیر محسوس، محاکات غیر محسوس به محسوس، محاکات تحسین، محاکات تقبیح و محاکات مطابقه و بوعلی سینا نیز پاره‌ای از همین اقسام را به کار برده است. و همچنین است اقسام دیگر محاکات از قبیل:

محاکات وجود، محاکات مفروض، محاکات مطلق، محاکات شرط، محاکات اضافه، محاکات تقدیری، محاکات کلی به کلی، محاکات جزئی به جزئی یا کلی به جزئی یا جزئی به کلی، محاکات متحد و مزدوج، محاکات صفات متداول و مأنوس، محاکات صفات بعیده، محاکات مأنوس به مأنوس، و مستغرب به مستغرب و مستغرب به مأنوس الخ... برای آگاهی بیشتر رجوع شود به کتاب: حازم القرطاجی و نظریات ارسطو فی الشعر والبلاغه، تحقیق دکتر عبدالرحمن بدوی، قاهره ۱۹۶۱ م؛ ارسطوطالیس، فن الشعر، ترجمه دکتر عبدالرحمن بدوی ۱۹۵۳ و هنر شاعری، دکتر زرین کوب.

۱. رجوع شود به کتاب: المدخل الى النقد الادبی الحديث، چاپ دوم، ص ۷۱-۵۹ از: دکتر غنیمی هلال.

۲. Horace Quintus Horatius Flaccus شاعر غزلسرای لاتینی (۶۵ ق.م - ۸ ق.م.) هجاهای او - او را سرآمد غزلسرایان روم نامبردار کرد قصاید، و منظومه فن شعرش که در سالهای کمال وی سروده شده استادی وی را در زبان و شعر نشان می‌دهد اشعار او نشان‌دهنده تربیت رومی و هنر و روحیه عصر اوگوستینی است (از فرهنگ فارسی معین).

شب و روز به بررسی آنها پردازید^۱ این سخن اعترافی است از هوراس که تقلید از یونانیان برای ادبیات رم ثمربخش بوده است. همچنین محاکاتی می‌تواند سازنده باشد مشروط بر این که اصالت شاعر همچنان محفوظ بماند.

پس از وی «کانتلیان» ناقد رومی (۳۵-۹۶ م.) در شرح این نظریه که در میان ناقدان - حتی ناقدان کلاسیک - تأثیر عمیقی به جای گذاشته است، گامهای بلندتری برداشته و چهار ضابطه کلی برای این گونه محاکات وضع کرده است:

۱- تقلید و محاکات نویسندگان و شاعران، اصلی از اصول هنر است که هنرمند را از آن‌گریزی نیست. (مقصود او محاکات رومیان از یونانیان است).

۲- این نوع محاکات امری دشوارست و ایجاب می‌کند که نویسنده مقلد، از موهبتها و استعداد خاصی برخوردار باشد همان گونه که در محاکات و تقلید از طبیعت مشاهده می‌نمایم.

۳- محاکات باید بیشتر در راستای محتوا و جان و شیوه هنر باشد نه در جهت الفاظ و تعبیرها.

۴- نویسنده به هنگام محاکات و تقلید از یونانیان، باید نمونه‌هائی را برگزیند که تقلید و محاکات آن برای وی میسر باشد و برای باز شناختن خوب از بد صلاحیت داوری داشته باشد و تا آنجا که در قدرت اوست در صدد محاکات و تقلید از آثار اصیل و ارزنده برآید.

«کانتلیان» معتقد است که: محاکات به تنهایی کفایت نمی‌کند و نباید در برابر ابتکار و خلاقیت شاعر و اصالت او سدی به وجود آورد^۲. ادبیات رم در پرتو همین نظریه و از طریق محاکات از نویسندگان یونانی شکوفا گردید و در عین حال نویسندگان و شعرای لاتینی اصالت خود را حفظ کردند. نیز به پیروی از همین نظریه بود که نقادان و مورخان رومی میان آثار نویسندگان خود و آثار یونانی به مقایسه پرداختند.

1. Horace: Ars. Poetic's Vers 268-269.

2. Quintillignus: institutio ora Toria (instituion. Oratoire) : X 1, 4, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 27

و این خود نمونه ساده‌ای از ادبیات تطبیقی بود که هنوز به کمال مطلوب و اصولی که به آن اشاره کردیم دست نیافته بود.

ادبیات گوناگون اروپا در قرون وسطا (۱۴۵۳ - ۱۳۹۵ م.) زیر نفوذ عوامل مشترک قرار گرفته بود و این عوامل مشترک، میان اروپاییان در پاره‌ای از جهت‌گیریها و روشها، وحدت و یکپارچگی پدید آورد و پیوند آنان را با یکدیگر استوار کرد، این وحدت، در جهت‌گیری ادبیات دو نمود کلی داشت:

الف - نمود مذهبی: روحانیان مسیحی که بر اوضاع مسلط بودند، قشر خوانندگان و نویسندگان را تشکیل می‌دادند و در نتیجه نفوذ روح مسیحیت در آثار ادبی، زبان علم و ادب و زبان کلیسا، زبان لاتین گردید.^۱

ب - نمود شوالیه‌گری (فروسیت): این نمود کلی، میان بسیاری از ادبیات اروپای آن زمان یکپارچگی به وجود آورد.

جهت‌گیری اغلب آثار ادبی اروپا بر پایه این دو نمود بود به طوری که به ادبیات آن دوره چهره جهانی بخشیده به همین لحاظ این امکان فراهم شد که ادبیات قرون وسطایی از جنبه کلی عوامل یکپارچگی و روش در دایره بحثهای ادبیات تطبیقی قرار گیرد. این عوامل مشترک، دینی مسیحی و یا شرقی^۲ و یا عربی بودند.

اما در طول قرون وسطا چنین زمینه‌ای برای بررسی و مقایسه این تحقیقات فراهم نگردید. و تا عصر جدید نهضت تاریخ ادبیات و نقد ادبی به تأخیر افتاد.^۳

ادبیات اروپائی در عصر رنسانس (قرن ۱۶ - ۱۵ م.) به سوی ادبیات کهن یونانی و لاتینی روی آورد. مسلمانان از طریق ترجمه آثار فلاسفه یونان به خصوص «ارسطو» نقش مهمی در جلب نظر و توجه دانشمندان به ارزش متون یونانی داشتند. پیشگامان نهضت در صدد برآمدند که به اصل متون ترجمه شده مراجعه نمایند سپس به نشر و ترجمه و تحقیق متون یونانی بپردازند. در آن دوران، دعوت

1. Nicolas Ségur. op. cit, 1, pp. 210-211.

۲. فرهنگ (اسلامی) عربی در زندگانی عاطفی اروپائیان تأثیر عمده‌ای داشته است که به‌هنگام بررسی نوعهای ادبی بدان اشاره خواهیم کرد.

3. P.vantighem: *La. Literature Comparée*. pp. 20-22.

بازگشت به ادبیات یونان و رم تقلید و محاکات از آنها به منزله نهضت فکری به شمار می‌رفت، و ضمناً، طغیان و خروجی علیه ادبیات مسیحی قرون وسطائی بود. (--- بزرگان ادب - در عهد رنسانس - به نظریه محاکات و تقلید از یونانیان و رومیان کهن بازگشتند و نسبت به انسان‌گرایی در ادبیات یونان و رم عشق و علاقه خاصی از خود نشان دادند. زیرا ادبیات کهن این دو ملت نسبت به انسان و مسایل او از دیدگاه انسانی نه از دیدگاه متافیزیک، عنایت ویژه‌ای داشت و بدین سبب، صفات و خصائص خدایان یونان به انسانها نزدیکتر بود و به همین علت جنبش آنان «اومانیسم» یا انسان‌گرایی نامیده شد. اما آنچه در این جا برای ما حایز اهمیت است، نظریه محاکات است که از سوی «هوراس» پایه‌گذاری شد و «کانتلیان - همانگونه که گذشت - به شرح و تفصیل آن پرداخت^۱. این شرح و تفصیل روشترین نظریات سخنوران «هفت ستاره»^۲ (پلیاد)، فرانسوی عصر رنسانس است که آن را به عنوان موفقترین وسیله برای بارور ساختن زبان فرانسه از جهت عملی و نظری به کار برده‌اند. و از میان ایشان، «دورا» (۱۵۸۸-۱۵۰۸ م.) شاعر و ناقد فرانسوی با شیوه‌ای تطبیقی و ثمر بخش، نظریه محاکات را برای شاگردان خود تقریر می‌کرد و خدمات ادبیات یونانی را به ادبیات لاتینی برای آنان بیان می‌نمود. زیرا زبان لاتین مدت پنج قرن، ادبیات چشمگیری نداشت، ولی پس از تماس با ادبیات یونانی

۱. به ص ۵۲ همین کتاب رجوع شود.

۲. هفت ثریا، یا هفت سالار. عنوان مزبور از واژه Pleiad پلیادها = (پلیادها) است و آن را از نام گروه پلیاد یا پلیادس یونانی اقتباس کرده‌اند، که در اساطیر یونان عنوان هفت دختر اطلس داشته و یکی از پریان به نام پلئونه Pleyone ملازمان آرتمیس بودند. این گروه که این نام مستعار را بر خود نهاد (در حدود سال ۱۵۵۳ م.) مشتمل بر نام هفت تن از سخنوران و شعرای نامی فرانسه در زمان هائری هشتم (۱۵۹۶-۱۵۴۷ م.) است و هدف آنان تشویق به فرانسه‌نویسی (در مقابل زبان لاتینی) بود تا از این راه زبان فرانسه را تصفیه و غنی کنند و ادبیات فرانسه را به پای ادبیات کشورهای دیگر برسانند. صورتهای شعر کلاسیک و ایتالیائی مخصوصاً «غزل» را پرورش دادند و ترویج کردند. هفت نفری که معمولاً تحت این عنوان می‌آیند با اختلافی که در این نامها موجود است عبارتند از: رنسا پر دو: (Pierdë ronsar ۱۵۸۵-۱۵۲۴ م.) دوبله ژوآشم (۱۵۶۰-۱۵۲۲ م.) Joā sam dū bele، دورا. ژان (Jean DoraT) شاعر انسان‌گرای فرانسه (۱۵۸۸-۱۵۰۸ م.)، بائیف (دوانتوان) (BaieE ۱۵۸۹-۱۵۳۲ م.)، پلئیه (Peletier ۱۵۸۲-۱۵۱۷ م.) ژودل ریمی بلو که در مورد لزوم به اقوال و آراء مشاهیر و نقادان این گروه اشاره خواهیم کرد.

شکوفه گردید. «دورا» برای شاگردان خود شرح می داد که چرا «سیسرون»^۱ خطیب رومی در فن خطابه مدیون «دمستنس»^۲ خطیب یونانی بوده است و چگونه «ورژیل» لاتینی تحت تأثیر دو شاعر یونانی «تئوکریت» و «هومر» واقع گردید و چگونه «پنداروس» منشأ الهام بخش اشعار «هوراس»^۳ در زبان لاتین شد.

تحقیقات «دورا» بر این گونه، گرچه از نظر روش، ابتدائی و ناپخته است، اما از کهن ترین پژوهشهای سودمند ادبیات تطبیقی است که تاکنون شناخته شده است.^۴ پژوهش های «دورا» در زمینه ادبیات لاتین این نکته را بخوبی به اثبات رساند که یک زبان نیازمند و فقیر در نتیجه اثرپذیری از ادبی والاتر و غنی تر، بارور و شکوفا می شود و با یافتن منابع تازه الهام، افکاری نو بدست می آورد.

دیری نیاید که بر این نمونه شاهد مثال دیگری افزوده شد و آن زبان و ادبیات ایتالیائی در عصر رنسانس بود که در نتیجه تأثیر از ادبیات یونانی و لاتینی شکوفا گردید، سپس در اذهان امیدی نیرومند به وجود آمد که زبان فرانسه از طریق محاکات و تقلید ادبیات کهن، راه ترقی و پیشرفت را چون زبان لاتین و ایتالیائی در پیش گیرد.^۵

یکی دیگر از ناقدان پلئیداد به نام «دوبله»^۵ (۱۵۶۰-۱۵۲۲ م.) در مقام دفاع از

۱. سیسرون، مارکوس تولیوس [Marcus Tullius] (۱۰۶-۴۳ ق.م.): خطیب و سیاستمدار رومی. وی گذشته از نطقهای مشهور کتابهای بسیاری در معانی و بیان و فلسفه و اجتماعیات نوشته که اگر چه غالباً ملهم از متفکران یونانی است. لیکن چنان فصیح و شیوا به رشته تحریر در آمده اند که از سرمایه های بزرگ ادبی جهان به شمار می روند. وی متمایل به حکمت آکادمی است. اما در اخلاق به شیوه رواقیان است (م. معین).

۲. دمستنس (Demostense) یکی از خطبای بزرگ آتن (۳۲۲-۳۸۴ ق.م.) شغل خطیبی پیش گرفت و در این راه مجاهدت بسیاری کرد وی خود را مسموم کرد. از او ۶۱ آغاز خطابه و ۶ مکتوب باقی است مجسمه او در موزه لوور پاریس است. (م. معین).

۳. هوراس Horas شاعر غزلسرای لاتین (۸ ق.م-۶۵ ق.م.) ویرژیل او را به «مانناس» معرفی کرد و «هوراس» به خدمت او در آمد. هجاهای او (۳۵-۲۹ ق.م.) وی را به عنوان سرآمد غزلسرایان روم معروف ساخت؛ قصائد، و منظومه فن شعرش که در سالهای کمال وی سروده شده، استادی او را در زبان و شعر نشان می دهد، اشعار وی با آن که تا حدی تحت تأثیر آرخلائوس یونانی است اما نشان دهنده تربیت رومی و هنر و روحیه عصر اوگوستین است. (م. معین).

4. Henri Chamard: *Histoire de La pléiade*, vol. I. pp. 103-104.

۵. Dubellay عضو پلئیداد.

زبان فرانسه می‌گوید: بدون تقلید و محاکات یونانیان و رومیان نمی‌توانیم آن رونق و طراوت را به زبان خود ببخشیم که پیشینیان و متقدمین به زبان خود بخشیدند. وی سپس متأخرین از نویسندگان ایتالیایی را به پیشینیان و متقدمین ملحق می‌کند و می‌گوید: شاعر باید به متون ادبیات کهن مراجعه کند و شخصاً آنها را درک و هضم نماید، «دوبله» معتقد است که: ترجمه برای ادبیات کافی نیست و ما را از متن اصلی بی‌نیاز نمی‌دارد. هر چند ترجمه مفاد اصل را با دقت و امانت برساند، زیرا ترجمه در انتقال ویژگیهای ادبی ناتوان است و مساعی مترجم بدون حفظ ویژگیهای متن اصلی، از نظر فنی بی‌ارزش خواهد بود و در این صورت متن اصلی ترجمه مانند شمشیری است که اسیر نیام گردد. «دوبله» می‌گوید که: ترجمه اصولاً خیانت به متن اصلی و نادیده انگاشتن ارزشهای واقعی آن است.

(این نظریه تا حدودی مقرون به حقیقت است زیرا محققان در بررسی و ترجمه هر متنی باید به زبان آن متن آشنائی کامل داشته باشند تا از زیباییهای خاص فنی آن آگاه گردند و رعایت این نکته اینک یکی از پایه‌های نخستین ادبیات تطبیقی است) منظور «دوبله» از بیان این مطلب این است که استفاده از متون یونانی و لاتین و مراجعه به آنها امری ضروری است و این شیوه نزد او یگانه راه صحیح محاکات و تقلید است. «دوبله» در این باره چنین می‌گوید: ما باید روش رومیان را دربارور ساختن زبان خود از راه تقلید یونانیان برگزینیم همان گونه که آنان با بحث و کاوشهای پیگیر خود، شخصیت‌های داستانی یونانیان را به کسوت قهرمانان رومی در آوردند و بدان ویژگی‌ها و خصائص رومی بخشیدند و با پوست و گوشتی رومی ارائه دادند.^۱

اکثر هم‌مسلمان «دوبله» از گروه «پلثیادها» با نظریه‌وی در زمینه ترجمه مخالفت کرده‌اند. از آن جمله «پلثیه»^۲ (۱۵۱۷ - ۱۵۸۲ م.) معتقد است. ترجمه‌ای که دقیق و مطابق با متن اصلی باشد در نتیجه انتقال واژه‌ها و تعبیرات شیوا و حکم و امثال، برای بارور ساختن زبان ترجمه موهبت بزرگی به شمار می‌آید و ترجمه دقیق به

1. Du. Balley: Défense et Illustration de La Lang Francaise. op. cit, 1, VIII
H. Chamard op. PH. 186/187.

2. Peletier

مراتب از یک ابتکار ناموفق بهتر است^۱ و آنچه از نظریات سخنوران پلثیاد در جهت گرایشهای انسانی استنباط می‌شود، علاقه شدید این گروه به نهضت ادبی فرانسه است که آنان را بر آن داشته است تا به منظور محاکات و تقلید به جستجوی گنجینه‌های ادبیات کهن برخیزند.

گروه پلثیاد در جهت گرایشهای انسانی (اومانسیم) شرط ضروری دیگری افزوده‌اند که برای متمر ساختن این دعوت جنبه اساسی دارد و - از نظر اصولی - در تحقیقات ادبیات تطبیقی برای ما ارزنده است. به آنان می‌گویند:

مقلد و پیرو نباید از نویسندگان و شعرای هم زبان خود تقلید و محاکات نماید، زیرا اینگونه تقلید منجر به رکود و جمود زبان می‌شود: «ای آن که در تکاپوی شکوفایی زبان خویش برآمده‌ای، بلوغ به مرحله کمال مطلوب را آرزو می‌کنی زنه‌ار، زنه‌ار - از این که به محاکات و تقلیدی نارسا و ناپخته روی آوری و از ادبای هم‌زبان خود تقلید نمایی، چه این گونه گرایش، آفتی است زبان‌بار و بی‌ثمر... تو به زبان خود چیزی عطا کردی که از پیش آن را داشته است»^۲.

اما با تقلید و محاکات از ادبیات کهن می‌توان انواع ادبی نوینی آفرید که از راه تقلید ادبای هم‌زبان فراهم نمی‌گردد... آنگاه این سؤال و جواب را مطرح می‌کند: پس درباره شعرای نامدار ما چه می‌گویی؟ در پاسخ می‌گوید که: آنچه از خامه آنان تراویده است بسی ارزنده است، و آنان زبان ما را غنی ساخته‌اند، و ما در بسیاری از مسائل مدیون ایشانیم، ولی این را نیز بگویم که چون در گنجینه ادبیات کهن یونان و رومی به جستجو برخیزیم آن نیرو را پیدا می‌کنم که در زبان خود اشعار تازه‌تر و بارورتر بیافرینیم^۳.

افزون بر این باید توجه داشت که تقلید و محاکات بر این منوال که ذکر شد - نباید پیشتازی و دورپروازی نویسنده را تباه سازد بلکه باید. بر نمونه‌های تقلید شده

۱. مأخذ سابق ج ۲، ص ۱۰۶ - ۱۰۵.

2. Du Ballay: Défens et Illustration. de La Lange. Francaise, Op. Cit, 1. VIII, H. Chamatrd, op. cit, pp. 192-193.

3. Bu Ballay, op. citl, VII, H., Chamard. op, cit, 1, 193.

پیشی گیرد. به همین جهت «پلیته» که در این باره تحت تأثیر «کانتلیان» ناقد رومی قرار گرفته، معتقد است: محاکات، هرگز تقلید محض نیست بلکه رهپویی در پرتو نمونه‌هایی است که برای نویسنده جنبهٔ سرمشق دارد. و نویسنده‌ای که در پی کمال مطلوب است، نباید که دچار تقلید محض گردد و باید دورپرواز باشد - نه تنها در ابتکار و خلاقیت - بلکه در بسیاری از مسائل بر نمودهای مورد محاکات برتری جوید زیرا دستگاه آفرینش همیشه آن توانائی را دارد که شاعری کامل بیافریند اما هرگز چنین نکرده است. بدان که هم سنگی آثار تو با الگوها، هنری درخور ستایش نیست. زیرا که از تقلید محض، اثری بدیع متولد نمی‌شود. بلکه دنباله روی، شیوهٔ کاهلان و دون همتان است و مقلدان محض هرگز به پایهٔ پیشروان نمی‌رسند، بلکه پیوسته از آنان فروترند... گام نهادن به راهی که دیگران هموار کرده‌اند چه افتخاری دارد؟!۱

نظریهٔ تقلید و محاکات در همین چارچوب رو به کمال نهاد همانگونه که در مکتب کلاسیسم این نظریه مبتنی بر دو اصل است:

الف - تجلیل از میراث یونان و رومی به منظور پیروی و تقلید از آنها.

ب - کوشش در راه فرا رفتن از الگوهای یونانی و رومی.

ژان لابرور (۱۶۹۶-۱۶۴۵ م.) به اصل نخست اشاره کرده و می‌گوید: ناگفته‌ای نمانده است. ما دیر هنگام آمدیم. افزون‌تر از هفتاد سده. زمانی که مردمی اندیشمند بیامدند... برای ما جز ریزه‌خواری از پس مانده - قدما - یونانیان و رومیان و ایتالیاییان - متأخرین - چیزی نمانده است.^۱

همین نویسنده راجع به اصل دوم چنین گوید: «علی‌رغم احراز شرایط لازم - به مرز کمال مطلوب نویسنده‌گی نمی‌توان رسید، و امکان برتری بر قدما میسر نیست مگر از راه تقلید و محاکات ایشان».^۲

1. H. Chamard. op. cit, II. pp. 105-106.

2. La Bruyère. Les. caracteres. I. pensee.

منظور از قدما، یونانیان و رومیانند و از متأخرین ایتالیایی‌های عهد لابرور است.

۳. همان مأخذ، دیدهٔ پنجم.

ثمرة این نظریه قطعی و مسلم که با ادبیات تطبیقی بی ارتباط نیست، آن است که: اصالت مطلق امری محال است زیرا بیشتر نویسندگان و شعرا اصالتاً مدیون گذشتگان خود هستند و اثر پذیری، نشان مشخص همه ادبیات و مکتبهای ادبی است و تقلید و محاکات آگاهانه یکی از عوامل بارور ساختن زبانهاست. ولی واژه محاکات^۱ ذاتاً مفهومی پیچیده دارد و لذا غالباً به تقلید محض و بدون رعایت اصالت هنرمند، انجامیده است، حال آن که منظور از محاکات اثرپذیری اصیلی است که هنرمند آن را هضم نماید، نه آنکه به تقلیدی خواری و زبونی آفرین بسنده کند.

شارحان ایتالیائی که در قرن شانزدهم میلادی در توجیه فلسفی آن چنین بیان کرده اند که: محاکات ادبی تکامل یافته نظریه ارسطو در تقلید از طبیعت است، زیرا تقلید الگوهای طبیعت - برای شعرا و نویسندگان مقلد - تقلیدی ناقص و دور از حقیقت است. هنرمند باید از میان الگوهای طبیعت نمونه ای برگزیند تا الگوی فنی خود را به زیور کمال بیاراید متقدمین با این گزینش طبیعتی فنی و کامل آفریده اند و نقص طبیعت را جبران کرده اند. لذا باید از خلال نمونه های عاری از عیب و نقص قدما، به محاکات و تقلید از طبیعت پرداخت. به اعتقاد پیروان مکتب کلاسیک: هر آن کس که در صدد محاکات و تقلید برآید، باید سه اصل کلی زیر را مراعات کند: اول: از میان الگوهای خود گزینهای به دست آورد و از میان آنها سره را از ناسره بازشناسد، زیرا متقدمین ما انسان بوده اند و انسان جایز الخطا است. عقل سلیم و آزمودگی هنری باید معیار و اساس گزینش باشد.

دوم: موضوعی را تقلید و محاکات نماید که با شرایط زمان سازگار باشد، همان گونه که قدما برای زمان خود نوشتند.

سوم: [همانطور که قبلاً توضیح دادیم] هنرمندان نباید از آثار نویسندگان هم زبان خود تقلید و محاکات نمایند.^۲

تحت تأثیر همین نظریه محاکات بود که ناقدان عصر کلاسیک (قرن ۱۷ و ۱۸)

1. Memesis

2. R. Bray: *La Formation de La Doctrine classique* Zéme Partie, Chap. VI.

به معیارسازی - در نقد عملی ادبی - در ادبیات روی آوردند و ادبیات قدیم را به عنوان الگو و نمونه شایسته تقلید برگزیدند. وظیفه ناقدان آن بود که معیارهایی برای انواع ادبی تدوین نمایند و نویسندگان را به پیروی از آنها دعوت کنند و داوری خود را در مورد ارزش آثار آنها بر مقیاس رعایت آن قواعد مبتنی سازند.

با وجود اثرپذیری ادبیات کلاسیک از ادبیات قدیم - در زمینه آفرینش و نقد - رسالت ناقدان که یافتن گرایشها و جهت‌های تاریخی و منابع الهام هنرمندان و نویسندگان بود، از هدف خود دور شد زیرا غایت نظر ناقدان تنها جنبه فنی و عملی داشت و عبارت از این بود که نویسندگان را به خلق آثاری طبق موازین جزمی ولایتیغیر ارشاد و هدایت کنند.^۱

پس از آن که ادبیات فرانسه تحت تأثیر ادبیات دیگری به جز ادبیات کهن رومی و یونانیان مانند ایتالیائی و اسپانیائی قرار گرفت، ناقدان به بررسی پیوندهای ادبی جهانی روی آوردند. از آن جمله «مادام سکودری»^۲ بود. وی، شاعر فرانسوی کورنی^۳ را به خاطر سرقت نمایشنامه «السید» از ادبیات اسپانیولی مورد ملامت قرار داد. ولی این گونه نقدها تنها به کشف یک سرقت ادبی و به منظور نکوهش نویسنده آن و یا تنها به خاطر نقد کتاب اعمال می‌گردید بدون آن که به تجزیه و تحلیل پیوندهای تاریخی و ارزیابی آنها پردازد.

در قرن ۱۸م. عواملی به ظهور پیوست که می‌توانست از خلال سنجشها و

۱. به همین جهت این‌گونه نقد را به نقد عقایدی یا جزمی (تقریری) نامیده‌اند: (Critique dogmatique) و از همین مقوله است فن الشعر اثر بوالو: (Boileau L' Art Poétique) در فرانسه. و همچنین از این قبیل است کتاب هنر مدرن در زمینه نمایش‌نامه در اسپانیا، تألیف لوپ دی ویگا (de Acer Comedias Lopez de Vega, El Arte Nuevo) و مانند آن در آلمان است که شامل آثار Gottsched و مؤلفات Bodmer در زمینه شعر و نمایشنامه‌نویسی می‌شود. رک: Revue de Synthèse, 1920, pp. 1-2.

۲. یا مادام مادلن (۱۶۰۷-۱۶۰۶م). (de skuderi Madlen) بانوی رمان‌نویس فرانسوی در پاریس، سالن معتبری داشت و آثاری از قبیل آرتامن یا کورش کبیر از خود به یادگار گذاشت.

۳. شاعر درام‌نویس فرانسوی کورنی پیر (Pirre cornille) (۱۶۸۴-۱۶۰۶م). و استاد مسلم تراژدی کلاسیک از آثار او السید است این نمایشنامه مبتنی بر یک نمایشنامه اسپانیایی در باب «سید» بود و آکادمی جدید فرانسه این نمایشنامه را به عنوان سرقت آثار دیگران و عیب در ساختمان مورد حمله قرار داد و از آن به بعد کورنی به قواعد کلاسیک متمسک شد. (داوایة المعارف فارسی مصاحب)

مقایسه‌ها، علم ادبی دلخواه را به دست آورد، اما این عوامل همه بی‌ثمر و عقیم ماندند.

پیوندهای ادبی اروپا در قرن ۱۸م. نیرومندتر از قرن ۱۷ بود، زیرا محققان جهت آشنائی با آثار ناشناخته ادبی (در فرانسه) از قبیل ادبیات شمال اروپا و ادبیات انگلیسی و آلمانی، علاقه فراوان نشان دادند. جهانگردی و نگارش سفرنامه‌ها و ترجمه آثار رو به فزونی نهاد و نهایتاً ادبیات اروپا در مسیر انسان‌گرایی (اومانیزم) قرار گرفت که لازمه‌اش خروج از افق محدود محلی و گام نهادن در پهنه‌ای بازتر و با هدفی والاتر بود.^۱

اما این عوامل در نگارش تاریخ ادبیات به مفهوم جدید و نه در پیدایش ادب‌شناسی تطبیقی آن‌گونه که باید و شاید ثمربخش نبود^۲، زیرا تا پایان قرن ۱۸م. بیشتر مورخان ادب از مرز تذکره‌نویسی و شرح لغوی متن پافراتر نگذاردند و به ارائه جنبه‌های فصاحت و بلاغت متن بسنده کردند^۳ و اگر ناقدی ژرف‌نگر چون «ولتر» به منظور بیان ارزش یک متن، ادبی به تجزیه و تحلیل آن می‌پرداخت او نیز غالباً از چارچوب تاریخ بیرون نمی‌رفت و در مقام ارزیابی آن متن جز تعلیقاتی بی‌مغز و کم‌مایه از خامه‌اش تراوش نمی‌نمود.

حال که یادی از «ولتر» به میان آمد باید بگویم که او و دیگر ناقدان فرانسوی^۴ در زمینه نقد ادبی دیدی نسبتاً گسترده داشتند و ادبیات ملل دیگر را مورد نقد و مقایسه قرار دادند؛ لیکن نقد و بررسی آنها نه ناظر به ریشه‌های تاریخی اصول انواع ادبی بود و نه ناظر به شرح جنبه علمی اثرپذیری. اینان به بررسی محیط و عوامل گوناگون آن که از اصول ادبیات تطبیقی است، اهتمام نورزیدند، نقد ایشان تنها به داوری درباره نویسنده و یا اثر وی محدود بود که آن هم بر مبنای قواعد ادبی

۱. این مطلب را «پل هازا» (۱۸۷۸-۱۹۴۴م.) استاد عالی‌مقام ادبیات تطبیقی در کتاب ارزشمند خود تشریح می‌نماید: Paul Hazard: *Lapensé Européenne*, XVII, Siècles.

۲. P. Van Tieghem: *La, Litt. Comp*, 22.

۳. *Revue de synthèse*, 1920. p.2.

۴. مانند ناقدان فرانسوی: Freron. *La harpe*. Marmontel.

۵. رجوع شود به رساله هیجدهم از کتاب ولتر: *Lettres Philosophiques*.

قراردادی پیشینیان ایشان در قرن هفدهم و بر پایه ذوق و سلیقه شخصی شان (جدا از ذوق روزگار) قرار داشت.

بنابراین نشأت ادبیات تطبیقی، تا قرن نوزدهم به تعویق افتاد و در خلال این قرن عواملی به ظهور پیوست که منجر به تولد ادبیات تطبیقی گردید.

ما در فصول این کتاب تا آنجا که موجب ملال خواننده نگردد، در حدود امکان، به بررسی کوتاهی از این عوامل گوناگون می پردازیم و به نام ناقدان و نویسندگان اشاره کنیم.

قرن نوزدهم اروپا شاهد پیشروی چشمگیری در زمینه های اجتماعی و تحقیقات علمی بود و در پی این پیشرفتها، علاقه زیادی به فراگیری جنبه های گوناگون علوم ادبی و آشنایی ملل با یکدیگر پدیدار آمد.

جهانگردی توسعه یافت و ترجمه آثار ادبی از ملل مختلف فزونی گرفت، دانشمندان و نویسندگان به بررسی مظاهر اجتماعی و ادبی با دقت بیشتری روی آوردند و در بررسیهای خود در صدد برآمدند که پدیده ها را به عوامل اصلی آنها بازگردانند و علتها را از یکدیگر بازشناسند. در نتیجه این کوشش دو شیوه، در دو جهت مختلف پدید آمد که این هر دو، در پیدایش و رشد ادبیات تطبیقی و تحول آن سخت مؤثر افتاد: الف - جنبش رومان티سم. ب - جنبش علمی.

الف - جنبش رومان티سم

رومانتیسم سرآغاز عصر نوین اندیشه و ادب به شمار می آید و در تاریخ تجدد فکری اهمیتی به سزا دارد زیرا این نهضت - که مقدمات آن از قرن ۱۸ م. فراهم گردید و خود مشتمل بر مبانی و اصولی بود - راه را برای احقاق حقوق انسانها و به پا شدن انقلابها هموار کرد و همزمان با آنها پیش رفت.

از سوی دیگر جنبش رومانتیسم زمینه را برای تمام مکتبهای جدید ادبی که از پی آن آمدند هموار ساخت و اصول کلی این مکتبها را در درون خود جای داد. اینک به شرح اصول مکتب رومانتیسم از آن جهت که در پیدایش ادبیات

تطبیقی تأثیر گذارده است تا حدی که ما را در فهم این تأثیر یاری دهد، می پردازیم. اصول مکتب رمانتیک به طور کلی بر پایه رویارویی با مکتب کلاسیک در اواخر قرن ۱۸ و سپس نیمه اول قرن ۱۹ م. در اروپا و بر ویرانه های آن استوار گردید. این مکتب نخست در انگلستان سپس در آلمان، فرانسه، اسپانیا و ایتالیا ظاهر شد. و اکنون به مقایسه اصول عام این دو مکتب می پردازیم تا تأثیر کلی مکتب رومانتیسم از یک سوی و جهت دادن تطبیقی به پژوهشهای ادبیات از سوی دیگر روشن شود.

۱. خرد و عاطفه

به اعتقاد کلاسیسیسم، اساس فلسفه زیبایی و ادب، عقل است، اما به نظر رمانتیسم قلب و عاطفه منبع زیبایی و ادب می باشد. پیروان مکتب کلاسیک ذوق سلیم و داوری درست را مرادف خود می دانند و از این رو، ذوق سلیم و داوری درست هنگامی تحقق می پذیرد که داوری، با آداب و نهادها و سنتهای اجتماعی سازگار باشد. از راه این خردگرایی است که صحت داوری متجلی می گردد. بنابراین نبوغ فردی را باید داوری دادگراانه اجتماع رهنمون باشد و افکار نویسنده باید از گذرگاه اندیشوری بگذرد تا صفا و روشنی یابد و موافق عقل و منطق بر مردم عرضه گردد و آلوده به اغراض فردی نباشد. به عقیده پیروان مکتب کلاسیک، شعر «زبان عقل است» و از این رو باید از خیالات و توهمات سرکش و تک رویها و عواطف تند و جوشان به دور باشد و شاعر باید افکاری را منعکس کند که بر پایه خرد و استدلال استوار و گویای احساس عمومی جامعه باشد. پیروان مکتب کلاسیک معتقدند که: «بهترین کتاب آن است که آئینه افکار و مکونات و اندیشه خواننده باشد آن چنان که احساس کند خود نیز می توانسته است همان را بنگارد»^۱. افکار مشترک همچون احساسات مشترک، زیباترین آرمانی است که نویسنده

1. Pascal: Pensées Paris, 1925 vol. II, pp, 207.

هنرمند می‌تواند آنها را برای جامعه متجلی سازد.^۱

مکتب کلاسیک به نام خرد، هنرمندان را به سوی نظریه تقلید و محاکات یونانیان و رومیان فرا خواند و از آنجا که ارسطو رهبری مطلق را از آن عقل می‌دانست، پیروان این مکتب برای ارسطو جایگاه بلندی قائل شده‌اند.

اینان از کلیه قواعد و قراردادهائی که او بنیان نهاده است پیروی می‌کنند زیرا او بر فرمانروایی خرد تکیه می‌کرده است. به نظر ایشان متقدمین یونان و روم بهترین مترجمان خرد بوده‌اند.

«بوالو»^۲ شاعر مکتب کلاسیک ضمن تحریر اصول موضوعه و آرمانهای این مکتب در تجلیل و بزرگداشت از مقام عقل چنین گوید: «پیوسته به عقل عشق بورزید و آثار خود را تنها به مدد عقل ارزنده و زیننده کنید»^۳.

اساس خردگرایی پیروان مکتب کلاسیک قبل از هر چیز بر پایه برداشتی بود که نخست شارحان ابتالیائی از نظریه ارسطو کرده بودند و سپس این نظریه پس از تلاقی با مذهب اصالت تعقل دکارت، در فرانسه رونق یافت.

میان مکتب فلسفی دکارت و خردگرایی مکتب ادبی کلاسیک، تفاوت بسیار است، زیرا عقل در این مکتب هیچ‌گونه توجیهی ندارد و قریب به مطلق است. مجوزی است برای تحکیم اصول موضوعه و پذیرفته شده. در واقع عقل، آزادی مطلق ندارد و به قول معروف «عقل ملک است و ارسطو حاکم» از این جهت مکتب کلاسیک در نقد ادبی هرگز «شک عام» دکارت را نپذیرفت زیرا دکارت قبل از آن که فکری نو ارائه دهد، زیر بنای تمام افکار کهن را از راه تشکیک واژگون کرد. پیروان مکتب ادبی کلاسیک عقل را محکی برای سنجش تک رویها و ذوقهای

۱. مأخذ فوق، ص ۳۰۷-۳۰۶.

۲. بوالونیکولا «Bualo Nikola» یا بوالو- دپرهو Depreu (۱۷۱۱-۱۶۳۶م). شاعر و منتقد ادبی فرانسوی، سخنگوی مکتب کلاسیسم. در کتاب فی شعر اصول این مکتب را با بررسی آثار معاصرینش به خصوص، راسین، مولیر، لافونتن بیان کرد. وی در آغاز به شعرائی که مورد توجه مردم بودند حمله نمود و سپس اصول و آرمانهای مکتب کلاسیک را مطرح ساخت و در دوره سوم از زندگانی ادبی خود به دفاع از اصول کلاسیسم پرداخته است. (مصاحب)

3. Bolleau: *Artpoétique*, chant I. vers 37-38.

فردی و نظریات افراطی - مخالف با سلیقه عمومی - و تخیلات شخصی قرار داده‌اند. اینان پیوسته عقل را بر تمام معیارها، برتری می‌دهند زیرا عقل معیاری ثابت و تکیه گاهی صالح، برای هر زمان و مکان است. لذا مکتب کلاسیک همواره بر عقل تکیه می‌کند و هنرمندان را از خیالبافیهای غیر واقعی و سرکش برحذر می‌دارد و آنان را به پیروی از خرد همگانی و ذوق سلیم وامی‌دارد و در این راه اصرار را به جایی رسانده است که «سایت»^۱ نثر را بهتر از شعر بیانگر افکار واقعی می‌داند. بدین ترتیب تأثیر افکار دکارت در پیروی از عقل آشکارتر می‌گردد خصوصاً که دکارت تخیل را امری بی اعتبار تلقی نمود^۲، در نتیجه نه تنها از ارزش آن روی یک «اثر» کاست بلکه دولت شعر غنایی تا پیدایش مکتب رمانتیک همچنان رو به افول بود^۳. اما پیروان مکتب رمانتیک کاملاً برخلاف مکتب ادبی کلاسیک، خردگرایی را انکار کردند. آنها به جای خرد، عاطفه و شعور (وجدان) را جایگزین ساختند. پیروان مکتب رمانتیک اختیار خود را به دل سپردند، زیرا قلب سرچشمه الهام است و راهبری است که هرگز راه خطا نمی‌پوید و جایگاه وجدان است. «وجدان» به اعتقاد ایشان: «از قوای نفسانی قائم به ذات و غریزه‌ای است تکوینی که می‌تواند از راه احساس و ذوق، خیر را از شر باز شناسد»^۴. لذا نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی «موسه»^۵ علیه «بوالو»^۶ در بنیاد خردگرایی او همان سان که خواهد آمد، به معارضه برخاسته می‌گوید: نخستین مسأله‌ای که برای من مطرح است این است که عقل را به

1. Saint Evemont

۲. راجع به نظر پیروان کلاسیک نسبت به تخیل مراجعه شود به مقاله نگارنده این کتاب در المجله تحت عنوان «الصورة الشعرية في المذاهب الادبية»، شماره ژویه ۱۹۵۹.

3. R. Bray: La Formation de La Doctrine en France, zeme/Partic, Chap. Iv.

۴. تاریخ فلسفه تألیف «امیل بریه E. Brehier» پاریس ۱۹۵۰، ج ۲، ص ۴۸۷-۴۸۶.

۵. الفرد لویی شارل دوموسه (۱۸۵۷ - ۱۸۱۰ م.). Alfred Louis charles musset شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی در آغاز طرفدار ویکتور هوگو بود اما بعدها در سلک تقلیدکنندگان لرد بایرون شاعر رمانتیک انگلیسی درآمد. آثار وی پر از خیال‌پردازیهای تند و رمانتیک است (از: دایرة المعارف فارسی مصاحب).

۶. رجوع شود به ص ۶۹ همین کتاب.

هیچ شمارم^۱. منظور «موسه» از عقل همان است که پیروان مکتب کلاسیک آن را اساس کار خود قرار داده‌اند. آن‌گاه «موسه» در این راستا به یکی از دوستان خود چنین اندرز می‌دهد: «دست اندر حلقه دل کن و دریچه دل را بکوب، که نبوغ، رحمت، عذاب، عشق، صخره کویر زندگانی را تنها در دل خواهی یافت. آنجاست که امواج آهنگ و سرود و ترانه بر می‌جوشد زیرا عصای موسی روزی از روزها بر آن فرود آمد»^۲.

رمانتیسم بر مبنای فلسفه عاطفه و احساس، که در نیمه دوم قرن هیجدهم در اروپا سخت رواج داشت، استوار گردید. به عقیده این فیلسوف، فهم و شعور دو ستون بنیادی برای ادراک آدمی به شمار می‌آید، ولی اگر قوانین که پدیده‌ها فرمانبردار آنهایند، موضوع ادراک علمی باشند، باید پذیرفت که تکیه عقل — در نظام جهان و مظاهر مادی آن — بر ادراک زیبایی استوار است. «زیبایی پایه هرگونه تحرک آدمی است، زیبایی اساس ادراک نظامها و صور ابدایی و اصالت و شخصیت انسان است»^۳.

عاطفه قبلاً در فلسفه «لاک»^۴ فیلسوف انگلیسی و «کوندورسه»^۵ فرانسوی مقام بزرگی داشت. این دو فیلسوف بر آنند که: اساس هرگونه نشاط نفسانی [مشاهده

1. A. de. musset: *poésies* Nouvelles. éd. Granier. P. 158.

۲. مفهوم آیه شریفه و اوحینا الی موسی ... ان اضرب بعصاک الحجر فانجست منه اثنتا عشرة عینا...

الخ، اعراف، آیه ۱۶۰. A. de, Musset: *Poésies complètes* Par 1947.

۳. این موضوع در فلسفه شلینگ «Schelling» مسأله‌ای اساسی را تشکیل می‌دهد و نیز در فلسفه

دکارت از اصول بنیادی است رک: A. Beguin dans: *La Romantism Allemand*, Par.

1949, p. 130. et. s.

۴. جان لاک John Locke (۱۷۰۴-۱۶۳۲م). این فیلسوف پدیدآورنده مکتب تجربه نوین در فلسفه

بود. عقایدش مبنی بر ارزش و اهمیت حس تعقل و اساس آن بر تجربه و مشاهده است در حقیقت درک و تعقل را بر پایه تجزیه و آزمایش قرار داده و تجربه را اساس معرفت شناخت. اما از طرف دیگر معتقد شد که حقیقت اشیاء را در نمی‌یابیم و تصور ما از اشیاء مغایرت با خود اشیاء دارد. وی را طرفدار — فلسفه اصالت نام — شمرده‌اند. (از دایرة المعارف فارسی مصاحب و فرهنگ فارسی معین).

۵. کوندورسه Condorcet، ماری ژان انتوان نیکولادو (۱۷۴۳-۹۴م). فیلسوف، ریاضیدان،

سیاستمدار و مرد انقلابی فرانسه؛ برای اطلاع از آراء او رجوع شود به دایرة المعارف فارسی مصاحب.

حالات درونی] که منشأ صدور آن حواس است، منحصر در «تمایلاتی است که نگرانی آن را پدید می‌آورد و به کمک همین تمایلات، عواطف ما رو به فزونی می‌نهد و تازگی می‌پذیرد و به زندگی معنا و مفهوم می‌بخشد.» تمایل و عدم تمایل نسبت به اشیاء چه از روی عشق و یا ترس و یا بیزاری منشأ همه اقدامات ماست. و منشأ همه آن چیزی است که در خرد و اندیشه ما می‌گذرد و خاستگاه تمایل عاطفه است. افراد با عاطفه از افراد خردمند برترند و می‌توان گفت: انسان خالی از عاطفه احمق است. هازار گوید: «بگذارید آنان که تاکنون طعم عشق را نچشیده‌اند و گمان می‌برند که در فکر و اندیشه از دیگران برترند، آنچه می‌خواهند بگویند!! اما من در پاسخ به آنها می‌گویم: در این جهان گسترده، افکار صحیحی است که آنها را احد و مرزی نیست و ایشان هرگز بدان افکار دست نخواهند یافت، چه آن افکار تنها در دائره عاطفه محصورند. حتی می‌توان گفت: «دل را فکر و اندیشه ویژه‌ای است.»^۱

در سرتاسر قرن ۱۸م. مسائلی پدید آمد که اذهان فلاسفه و هنرمندان را به خود مشغول داشت. از جمله آن که: زیبایی چیست؟ معیارهای آن کدامند؟ پاسخ به این سؤالها در دوره کلاسیک آسان بود زیرا به عقیده ایشان زیبایی چیزی جز انعکاس حقیقت نیست و زیبایی در هرزمان و مکان همان جلوه را دارد که طبیعت دارد، همان طور که طبیعت شمایی از حقیقت است، زیبایی نیز مظهري از مظاهر آن است. به همین جهت پیروان مکتب کلاسیک معتقدند که: «ذوق (کلاسیکی) مردم پاریس با ذوق مردم آتن هماهنگ است زیرا مردم پاریس سخت تحت تأثیر همان عواملی قرار گرفتند که در گذشته چشم بلند پایه‌ترین ملل، یعنی، ملت آتن را گریان کرد»^۲.

اما حقیقت و معیارهای زیبایی نزد فلاسفه عاطفه‌گرای که پژوهشهای آنان در مکتب رومانتیک اثرگذار به شکلی پیچیده در آمد زیرا به عقیده آنها بازگشت زیبایی به ذوق است و ذوق امری است شخصی و هنرمندی که در صدد آفرینش

1. P.Hazard: *Lacrise de La conscience* Euro-Peénne, I, 124.

۲. رک. به: Racin: *Iphegénie*, preface این سخن را «ژان راسین» درام‌نویس بزرگ فرانسوی پس از اجرای نمایشنامه ایفیزنی در پاریس اظهار داشت.

زیبائی است به قریحه و نبوغ نیازمند است.

و از همین جا مسائل دیگری پدید آمد. از آن میان این که ذوق چیست؟ و نبوغ چیست؟ در این جهت مناقشاتی در گرفت که قرارداد‌های کلاسیکی را متزلزل ساخت. زیرا پس از آن که زیبایی جنبه عینی داشت به صورت مقوله‌ای ذهنی درآمد و پس از آن که مطلق بود نسبی گشت و پس از آن که به صرف تطبیق پاره‌ای قواعد انتزاعی بسنده می‌شد ناچار به سنتهای تجربی گرائید که اساس آن حس درونی زیباشناسی بود که خود سرچشمه احساس و عواطف و شعور ما را تشکیل می‌دهد این نوع احساس است که ما را به جستجو و تمتع از درک شیء زیبا برمی‌انگیزاند و این نوع تمتع بالذتهائی که از طریق و مبادی و اسباب و یا از راه به کار گرفتن اشیاء متناسب‌الاجزاء به دست می‌آوریم، اختلاف بسیار دارد، چه خود علاوه بر احساس زیبایی، پرده از روی سود بردن ما و شادمانی‌مان برمی‌دارد و این شادمانی در گوهر آن، معمولاً با شناخت همراه است.

اما باید دانست که عقل، نقش اساسی در شناخت و معرفت ما ندارد، چه اگر احساس و درک زیبایی از ماسلب شود، احساس ما نسبت به مظاهر زندگی خشک و بی روح خواهد بود و داوری ما نسبت به آنچه در اختیار داریم از این مقوله است: «باغ، خانه و لباس، همه برای آدمی شایسته و سودمند و مایه آسایش است ولی هرگز نمی‌توان گفت که آنها زیبا هستند»^۱.

۲. پی جویی درباره حقیقت کلی در مکتب کلاسیک و زیبایی در مکتب رمانتیک ادبیات کلاسیک که بر پایه خردگرایی استوار است طبعاً به جستجوی حقیقت به مفهوم کلی آن پرداخته و از گام نهادن در وادی احساسات درونی گمراه کننده که گاه به خروج از طریق عرف منجر می‌گردد، یا به آداب و رسوم پذیرفته شده لطمه می‌زند، اجتناب می‌کند. بنابراین ادبیات کلاسیک، ادبی است معتدل که رفتار عادی

۱. این عبارت از کتاب Hutcheson: Inquiry To The Original. of our Idea of a Beauty and virtue. 1727.

و مأنوس را که در هر زمان و مکان بر انسان قابل انطباق است مورد بررسی قرار می‌دهد و در قلمرو این مکتب برای حالات غیرمأنوس و آرمان‌های نامعقول میان مردم مجالی نیست. نویسندهٔ پیرو مکتب کلاسیک باید به نظریهٔ «بوالو» ایمان داشته باشد آنجا که می‌گوید: «زیباتر از حقیقت چیزی نیست و تنها حقیقت شایستهٔ عشق‌ورزی است، و تنها اوست که باید، بر همه چیز حتی برخرافات چیره گردد چه منظور از درخشندگی و زیبایی خیال، متجلی ساختن حقیقت است»^۱.

این نکته در خطابه‌ها و نامه‌ها، و همچنین در داستان‌ها و نمایشنامه‌های این مکتب روشن است هیچ انسانی از طبقهٔ خود به طبقهٔ بالاتر یا پست‌تر نمی‌رود: سرور همیشه در مقام سروری و خدمتگزار همیشه در پایهٔ خدمتگذار می‌ماند و رسیدن به منزلت سرور خویش را در سر نمی‌پروراند و همچنین رعایت جانب سست‌ها امری ضروری است، زیرا پیروان مکتب کلاسیک در جامعه‌ای اشرافی که به رسوم و سنن سخت پای بند بود، زندگی می‌کردند و آن را پایهٔ حقیقت کلی برای معتقدات خود قرار می‌دادند.

حال آن که پیروان مکتب رمانتیک به این حقیقت کلی ایمان ندارند و زیبایی را به مفهوم **طبعی انسانی**، به جای آن می‌پذیرند همان‌گونه که در بیان **فلسفه** عاطفه‌گرایان به طور اجمال گذشت — رومانیسم تنها نغمهٔ زیبایی می‌سراید. «آلفرد دوموس» با نظریهٔ «بوالو» در مورد پی‌جویی از حقیقت به مخالفت برخاسته می‌گوید: «حقیقت تنها در زیبایی است و بدون زیبایی، حقیقت مفهومی ندارد»^۲.

لذا پیرو مکتب رومانتیک با قلبی که رهنمون احساسات و عواطف او است، به سر می‌برد و به قراردادهای مکتب کلاسیک تن در نمی‌دهد و به پیروی از حقیقت کلی خود را پای‌بند نمی‌سازد، به همین جهت پیروان مکتب رمانتیک با شیفتگی، زیبایی نفوس انسانی را از وضع و شریف و دانی و عالی می‌ستایند. شفقت و مهربانی به بشریت، تار و پود آنان را فرا گرفته و برای قربانیان جامعهٔ بشری اشک

1. Boileau: Epitres. IX, vers. 43-46.

2. A. de Musset: Poésies Nouvelles op. cit, p.157.

می‌ریزند و مردم را به عدالت و انصاف نسبت به محرومین دعوت نموده و ستهائی را که خار راه دادگری است به شدت مورد انتقاد قرار می‌دهند و از زندگانی بی‌آلایش و آرام طبقات مستمند که از نعمت‌های زندگی اشراف، بهره‌مند نیستند، دفاع کرده و تجلیل می‌نمایند.

چه بسا پیرو مکتب رمانتیک آرزوی جامعه‌ای نمونه را در سر می‌پروراند که بدون اعمال خشونت، افراد از حقوق مشروع خود بهره‌مند گردند.

در قلمرو ادبیات رومانتیک، رعایت امتیازات طبقاتی ملغی است و فرد طبقه پائین را امکان آن است که به بالاترین طبقه ارتقاء یابد زیرا پیروان این مکتب فاصله‌های غیر عادلانه طبقاتی را روانداسته و آرزوی جامعه‌ای را در سر دارند که مرزهای ظالمانه از میان برداشته شود. و رابطه آثار ادبی آنان با زندگی واقعی به هر صورت که باشد، رابطه جهانی است که از قید و بندهای سته‌ها، رها شده و از آداب و رسوم اجتماع که بی‌جهت مورد تقدیس است، آزاد گردیده است به نظر آنان انسانهای غارنشین و زاغه نشین از مردم متمدنی که در گرداب رذیلت و فساد اجتماعی غوطه‌ورند به فضیلت نزدیکترند.

۳. ادبیات و هدف آن

از آنجاکه جستجوی حقیقت کلی برای پیروان ادبیات کلاسیک امری اساسی است، از این رو ادبیات آنان دارای هدف اخلاقی است بنابراین حماسه باید هدفی اخلاقی داشته باشد و به اصلاح و تهذیب آداب و رسوم پردازد و شعر نیز باید هدفی اخلاقی داشته باشد که فضائل دینی و اجتماعی را رواج دهد. شعر کلاسیک باید اخلاقی باشد و فضایل دینی و اجتماعی را بیاموزد. شاعر واقعی کسی است که شعر او لذت بخش و سودمند باشد و در نمایشنامه‌ها باید جنبه اخلاقی رعایت گردد. وای بر نمایشنامه‌نویسی که رذیلت را در کسوت فضیلت عرضه کند و یا در مقام دفاع از رذائل برآید.

اصولاً ادبیات کلاسیک بر این پایه ارزیابی می‌شود که: «حق بر باطل پیروز می‌شود و خیر و شر هر یک دقیقاً مقدر شده است و طبقات مادون به مافوق ارتقاء

نمی‌یابند»^۱.

هرگاه میان عاطفه و مسئولیت (خرد) کشمکش پیداشود، پیروزی از آن مسئولیت (خرد) است زیرا اراده و تصمیم است که باید بر عواطف حکومت کند.^۲ گاه ممکن است در نمایشنامه‌ای کلاسیک عاطفه بر عقل پیروز گردد، ولی نویسندگان آن را از این جهت طرح می‌نمایند تا نقاط ضعف آدمیان را نشان داده و دیگران را از آن برحذر دارد. همچنان که «راسین» - در نمایشنامه خود - عاطفه آتشین و سرکش قلب «فدر» را تصویر نموده و غایت اخلاقی این تصویر را چنین بیان کرده: «در این نمایشنامه شهوات انسانی را از آن جهت در برابر انظار عریان نموده‌ام تا اضطرابها و نگرانیهای زائیده از آن را بیان کنم. رذالت و پستی را با تمام ویژگیهایش در رنگهای تند و زننده نشان داده‌ام تا زشتیهای آن آشکار و برملا گردد و مورد تنفر و انزجار مردم واقع شود، و این همان هدف واقعی است که هنرمند خدمتگزار جامعه باید آن را در برابر چشم خود قرار دهد، و همین هدف اخلاقی هدف نخستین شعرای متقدمین (یونان و روم) بود چه آثار تئاتر آنان مکتب فضیلتی بود که از مکاتب فلسفی ارزش کمتری نداشت»^۳.

از این متن چنین بر می‌آید که کلاسیسیسم عاطفه را محکوم می‌کند و آن را در ردیف شر و هوی و هوس قرار می‌دهد و نویسندگان آن سخت برحذر می‌دارد. در ادبیات کلاسیک گریستن و اظهار ضعف از راه ترحم و شفقت و پاسخگوئی به عواطف محکوم می‌گردد و گناهی نابخشودنی به شمار می‌آید. «اصالت اخلاق» یا «هدف اخلاقی» در مکتب کلاسیک دچار همان وضعی شد که مکتب اصالت عقل گردید و هر دو با قراردادهای اجتماعی حاکم ارتباط یافت.

پیروان مکتب رومانتیک علیه هدف اخلاقی ادبیات بدان گونه که گفته شد عصبان کردند و معتقد شدند که ادبیات بازتابی از عواطف است و این عواطف نه

۱. رک به: Boileau: Epitres. IX vers 48-46 و همچنین Bolleiau: Artpoétique, IV, vers 93-95.

۲. این مطلب یکی از اصولی است که با «غایت اخلاقی ادبیات» وفق می‌دهد و بارزترین نمونه‌های آن نمایشنامه‌های شاعر فرانسوی کورنی (Corneille) است.

3. Racin: Phébre, Préface.

تنها شر نیست بلکه خیر محض است زیرا عاطفه جلوه گاه زیباییهای است که از وجدان سرچشمه می گیرد. پیروان این مکتب در آثار ادبی خویش جهان زیبایی را در رؤیاهای شیرین خویش تصویر کرده اند تا علیه فساد و رذایل جامعه ای که در آن فرو رفته اند قیام کرده باشند، با سادگی تمام و به اندک چیز از راه رحم و شفقت بر، ستمکارها و قربانیان آن اشک فرو می ریزند و عنان اختیار عواطف و رؤیاهای خود را از دست می دهند.

ادبیات کلاسیک - علی رغم تأیید تسلط اخلاق و حکمرانی اراده آن طور که گفتیم - اشرافی و محافظه کار و در چارچوب سنتهای حاکم و رسوم رایج محصور بوده و هرگز اصول موضوعه و پذیرفته شده را مورد انتقاد قرار نمی داد. نویسندگان این مکتب همان گونه که به دین و آیین معتقد بودند به حقوق آسمانی شاهان نیز ایمان داشتند. نویسندگان کلاسیک تنها برای طبقه ممتاز جامعه می نوشتند و این طبقه نیز جز افکار آنها را نمی خواندند. این نویسندگان همگی ریزه خوار اشراف بودند. نویسندگان کلاسیک، غالباً از طبقه متوسط و مرفه الحال «بورژوا» بودند و به طبقه اشراف که ضامن روزی آنان بودند، وابستگی داشتند.

هنرمندان و نویسندگان این مکتب معتقد بودند که نبوغ نمی تواند جایگزین اصالت خانوادگی شود و از این جهت خوشنود بودند که در میان طبقه اشراف که بر دو پایه کلیسا و سلطنت استوار بوده، مقام کوچکی به آنها اعطا شده است، به همین سبب ادبیات در چنین اجتماعی که اصول آن را لایتغیر می نمود نقش مهمی نداشته است. و بقول: سارتر «در امکان آن زمان نبود که نظیر نهضت رمانتیک را احساس نماید، زیرا تولد چنین نهضتی نیاز به آن دارد که تمام مردم ناباور و بهت زده در صحنه حضور یابند و مشارکت همگانی داشته باشند و نویسنده با القاء افکار و عواطف خود بر آن مردم نهیب زند و آنها را از خواب غفلت بیدار بکند و مردم را به آن افکاری که نسبت به آنها بیگانه بودند و با ناباوری با آنها روبرو می شدند، معتقد گرداند. این مرحله ای است که نیاز مبرم به تلقیح و بارورسازی دارد»^۱.

پیروان مکتب رمانتیک برای آداب و رسوم و افکار و عقاید مذهبی و سیاسی

جامعه که توجیه معقولی برای آن نیافته باشند ارزشی قائل نیستند. در ادبیات رمانتیک همه چیز مورد بحث و پی‌جویی قرار می‌گیرد و درباره منشأ و علت آن بررسی می‌شود.

بدین ترتیب پیروان این مکتب توانستند بازنده نگاه‌داشتن عواطف و آرزوها، به سوی گسترش عدالت اجتماعی و از بین بردن طبقات طفیلی و انگل‌گام بردارند و راه را برای حکومت طبقه متوسط هموار سازند. پیروان مکتب رمانتیک به حقوق افراد در برابر حقوق جامعه اهمیت می‌دادند اما پیروان مکتب کلاسیک حقوق افراد را فدای حقوق اجتماع می‌کردند. تفاوت میان این دو روش کاملاً محسوس است.

اوضاع و احوال اروپا از آغاز قرن نوزدهم نویسندگان رمانتیک را به این جهت‌گیری سوق داد و در آن قرن، ارزشهای موروثی متزلزل شد و طبقات اجتماعی دگرگون گردید، معمولاً چنین شرایطی سستی در اخلاق و بی‌بند و باری را به همراه دارد.^۱

در کنار این دگرگونیها، کوششهای پی‌گیری انجام گرفت که هدف آن آزادی فکری و سیاسی بود. این فعالیتها اغلب در میان طبقه بورژوا به چشم می‌خورد که به مرور زمان بر تعداد افراد این طبقه افزوده می‌شد و نویسندگان، این طبقه را پشتیبانان جدیدی یافتند که به جای طبقه اشراف می‌توانستند به آنها اعتماد کنند و طبقه بورژوا متقابلاً از نویسندگان انتظار داشتند که حقوق ایشان را از طبقه اشراف باز ستانند. بسیاری از این نویسندگان که خود از میان طبقه بورژوا برخاسته بودند، احساس کردند که طرفداران آنها مردمانی هستند که حقوقشان پایمال شده است از این رو بر آن شدند که از قید و بندهای نویسندگان پیشین آزادگشته و به یاری خواسته‌های طبقه بورژوا برخیزند و از این راه در برهم زدن بنیان انگل‌اشرافی‌گری سهیم شوند.^۲

ادبیات رمانتیک در این جهت‌گیری شیوه‌ای انقلابی داشت و از حقوق فرد در

1. Paul Hazard: La Pensée Européenne au XVIII^e Siècle, Vol. I, P, 341.

۲. رک به مأخذ پاورقی ص ۷۲ همین کتاب، ژان پل سارتر، ص ۱۴۲، ۱۴۱.

برابر ستمگران جامعه دفاع می‌کرد و در گزینش چهره‌ها و موضوعات داستانی جنبهٔ انسان‌گرایی را دنبال می‌کرد و پیوسته از احساسات و عواطف فرد سخن می‌راند و آرمانهای طبقهٔ متوسط را بازگو می‌کرد. این جهت‌گیری، پی‌آمدهای انقلابی و خطیری دربر داشت که با مسائل دینی، اجتماعی، عاطفی و طبیعت برخورد پیدا می‌کرد و از سوی دیگر دارای ره‌آوردهای فنی بود که با ادب و نقد ادبی^۱ ارتباط پیدا می‌کرد. و آنچه در این جا برای ما حائز اهمیت است، بیان مسائل خاص نقد ادبی و ارتباط آن با پیدایش ادبیات تطبیقی است.

از آنچه گفتیم معلوم شد که مکتب کلاسیک توجه خود را بیش از فرد به جامعه متوجه می‌کرد و به ذوق زیباشناسی فردی و عواطف او توجهی نشان نمی‌داد و در نقد تحت تأثیر همین دید قرار می‌گرفت.

بدین لحاظ پیروان مکتب کلاسیک، در کار نقد ادبی به قانون‌گذاری و مشخص کردن قوانین کلی برای گونه‌های ادبی توجه داشتند^۲. بررسی هر اثری بر اساس همین اصول موضوعه و ضوابط صورت می‌گرفت. در مکتب کلاسیک مسائل درونی و ذوق فردی معیار شناخت زیبایی نیست زیرا کمال مطلوب هنرمند جمالی است که خود جلوه‌ای از حقیقت مطلق است و هرگز دستخوش دگرگونی و تحولات زمان و مکان و افراد قرار نمی‌گیرد^۳.

پیروان مکتب رمانتیک از قید و بندهائی که آزادی و شخصیت نویسنده را محو و تار می‌ساخت، به ستوه می‌آمدند و از تسلیم نشدن پیروان کلاسیک در برابر نبوغ فردی تأسف می‌خوردند و او را در ایمان نداشتن به فرد و مواهب شخصی نکوهش می‌کردند. مکتب رمانتیک همان گونه که به حقوق فرد در برابر جامعه و نظام آن احترام می‌گذارد، از نبوغ فرد به دفاع برخاسته است. از این جهت بود که پیروان رومانتیک از هرگونه نقدی به جز نقد سازنده که نویسنده بدان فرا می‌خواند تا محصول آفرینش خود را تفسیر کنند، روی گردان بودند.

۱. غنیمی هلال، الرومانتیکه، الباب الثالث والرابع.

۲. همین کتاب، قسمت نهضت رمانتیک و نهضت علمی.

۳. همین کتاب، قسمت جست و جوی از حقیقت مطلق در مکتب کلاسیک، ص ۶۸.

به همین سبب «ویکتور هوگو» آزادی در هنر^۱ را شعار خود قرار داد و اعتقاد داشت که شاعر باید متکی بر نبوغ خود باشد.

از آن هنگام که اصول نقد کلاسیک فرو ریخت، نتایج عمیقی در نقد و معیارهای آن به وجود آمد. پیروان رمانتیک به «ادبیات» به عنوان اثری از تراوشات نبوغ فردی می‌نگریستند و آن را به صورت قالب کشیدن افکار و آراء در یک سلسله قواعد سستی پذیرا نبودند.

بدین ترتیب رسالت نقد در تجزیه و تحلیل علمی از آثار ادبی، به عنوان تجربه‌ای زبده از آثار یک فرد، در محیط خاص او بود. حال آن که رسالت نقد در مکتب کلاسیک از حدود بررسی توانایی نویسنده در تطبیق قواعد تحمیلی نقد و پیروی او از اصول موضوعه این فن و سنجش مهارت او به مقدار تسلیم در برابر قواعد قالبی تجاوز نمی‌کرد. طبعاً موازن عقلی و ذوق سلیم به مفهوم کلاسیکی آن^۲ در مکتب نقد رمانتیک جایی ندارد زیرا ذوق و سلیقه هر فرد و یا ملتی با افراد و ملت‌های دیگر فرق دارد و نمی‌تواند حقیقت ثابت و لایتغیری باشد. در نتیجه همین نظرات نافذ بود که «تاریخ ادبیات» به مفهوم جدید آن به ظهور پیوست چه «تاریخ ادبیات» قبل از پیدایش مکتب رمانتیک از حدود تذکره‌نویسی، ذکر نمونه آثار، شرح معانی لغات، و از بحث در فصاحت و بلاغت تجاوز نمی‌کرد و کمتر اتفاق می‌افتاد که محیط نویسنده را آن گونه که هست بررسی کند. و اگر احياناً به تحقیق درباره این نکات می‌پرداختند، دچار اشتباهات بزرگی می‌شدند همان گونه که «ولتر» به هنگام بررسی درباره محیط و فرهنگ عصر شکسپیر دچار اشتباه گردید وی زمان «شکسپیر» را به دوران جهل و تاریکی توصیف نمود. دو احتمال در چنین نقدی هست یا تجلیل از نبوغ «شکسپیر» و برتری او نسبت به زمان اوست و یا آن که نکوهش از «شکسپیر» است که شکسپیر نسبت به رعایت اصول و قواعد کلاسیکی مورد احترام «ولتر» غافل مانده است.

داوریهای این دسته از ناقدان همه بر پایه اصول موضوعه کلی و سستی مبتنی بود.

1. Victor Hugo: Les Orientales, Preface.

۲. همین کتاب، قسمت عاطفه و خرد، ص ۶۳.

هیچ کدام از آنان برای بیان ویژگیهای فنی یک نویسنده، در صدد یافتن رابطه اثر فنی با محیط و نژاد و طبقه نویسنده برنیامدند و به بررسی محیط وی آن چنان که بود، نپرداختند و به چگونگی اثرپذیری مؤلف و نویسنده از گذشتگان و حدود و میزان این اثرپذیری و اثرگذاری وی توجهی نداشتند. تاریخ ادبیات جدید و رسالت نقد جدید چیزی جز بیان همین روابط نیست. بی گمان، سخنوران مکتب رمانتیک در پیدایش تاریخ ادبیات و نقد جدید نقش مهمی دارند^۱ که در نشأت ادبیات تطبیقی تأثیر فراوان گذاشت.

در قرن ۱۸م. آثار پراکنده‌ای به وجود آمد که نقد و تاریخ ادبیات را به این سوی کشانید و شیوه‌ای خاص بخشید^۲.

پیشگام واقعی ناقدان رمانتیک «ویلهلم شلیگل (۱۸۴۵-۱۷۴۶م.)» او نه تنها به تقلید از طبیعت و به در آمیختن تراژدی با کمدی [درام کمیک] است^۳، بلکه در فهم واقعی نقد ادبی و دیدگاههای او نسبت به آثار ادبی و مناظر زیبایی در طبیعت سرآمد دیگران بود. این ناقد بزرگ با توصیفهای دقیق و نافذ تا آنجا که قدرت داشت می‌کوشید که «نبوغ مؤلف را برانگیزد» و حقایق ادبی را آن چنان که در متون و منابع اصلی وجود دارد ترسیم نماید تا مورد تقدیر و تحسین همگان قرار گیرد^۴. در نتیجه این گونه بررسیها، ناقدان در دو گروه قرار گرفتند آثار ادبی را از دو زاویه مورد نقد قرار دادند.

اول: رابطه ادبیات را با محیط و اجتماعش بررسی کردند. و «مادام دوستال» یکی از، سرسخت‌ترین طرفداران این روش بود.

دوم: رابطه ادبیات را با نویسنده اثر بررسی کردند. «سنت بوو» پیرو مکتب

۱. تاریخ و نقد ادبی جدید از ابداعات قرن نوزدهم میلادی است رجوع شود به:

A. Thibaudet: *Physiologie/ de/ la Critique*, p. 18, R. de Synthèse 1920, pp. 4-5

۲. مانند نظریات «دیدرو»، رجوع شود به غنیمی هلال، المدخل الی النقد الادبی الحدیث، چاپ دوم، ص ۳۴۸-۳۴۴.

3. A. W: Schlegel: *Cours de Littérature Dramatique*, Traduit de l'Allemand Par Mme Necker de Saussure. 13 émelecou.

4. Mme. De staël: *De l'Allemagne* 2 éme Partie, chap. XXXI.

رومانتیک، مهمترین طرفدار این روش است.

ما از این دو نویسنده به عنوان پیشگامان این دو روش خواهیم گفت و تأثیر آن دو را در پیدایش ادبیات تطبیقی بررسی می‌کنیم.

مادام دوستال^۱ (۱۸۱۷-۱۷۶۶م): وی از بزرگترین داعیان نهضت رمانتیک در فرانسه بود که در ترویج این مکتب تحت تأثیر فلاسفه و ناقدان آلمانی قرار داشت و نخستین کسی بود که این مکتب را به نام «رمانتیسیم» خواند^۲. او به دعوت خود رنگی عاطفی و سرشار از احساس بخشید. در نتیجه سفرهای متعدد و آشنایی وسیعش به ادبیات مختلف جهان دعوت خود را در تصویرهایی نیرومند و محکم و با نظرانی دقیق و نافذ که از تجارب او سرچشمه می‌گرفت، نمود.

«مادام دوستال» در نقد، روشی عالمانه داشت و به تجزیه و تحلیل و بیان علتها می‌پرداخت و برخلاف پیروان مکتب کلاسیک به تمقید و سنت‌گزاری و وضع ضوابط نقادی توجهی نشان نمی‌داد. و ادبیات را از جنبه‌های فردی و اجتماعی آن بررسی می‌کرد. از آنجاکه سخت تحت تأثیر فلاسفه آلمان قرار داشت اصول نقد خود را بر مبانی فلسفی قرار داد زیرا در خلال فلسفه می‌توانست بر جریانهای فکری که زمینه را برای نهضتهای ادبی آماده ساخته است آگاه شود و این روش به نوبه خود از اصولی‌ترین روشهای نقد ادبی جدید و از شاخه‌های ادبیات تطبیقی است. به عقیده «مادام دوستال» ادبیات هیچ ملت آزاد و نیرومندی نمی‌تواند از لحاظ

۱. نام واقعی او «آن لویزررزمین» (Mme. De Staël) است و نام همسرش سفیر سوئد «بارون دوستال» را برخود نهاد، نام پدر ثروتمند وی ژاک نکر (Jacks Necker) بود. مادرش صاحب یکی از سالنهای ادبی پاریس بود و «دوستال» با گروهی از سخنوران نامی قرن هیجدهم مانند «دیدرو» و «بوفون» آشنا گردید. در سال ۱۷۸۵م. ازدواج کرد و سالن او یکی از مراکز اجتماعی منکران و مخالفان ناپلئون گردید. به دستور ناپلئون چندین مرتبه از پاریس تبعید شد. در سال ۱۸۱۰م. کتابی به نام در آلمان منتشر نمود و برای آخرین بار از پاریس تبعید شد.

(مادام دوستال) به هر جا که تبعید می‌شد سالن ادبی خود را به همان‌جا انتقال می‌داد و در همین تبعید سالن ادبی خود را به کاخ کوپه (Coppet) کنار دریاچه ژنو در سویس تشکیل داد و پس از سقوط ناپلئون به سال (۱۸۲۱م) به پاریس بازگشت و بعد از سه سال درگذشت و جسد او در کنار کاخ «کوپه» به خاک سپرده شد.

2. Crouzet: Histoire l'illustrée de La Littérature Française, p. 450.

نقد ادبی از فلسفه بی‌نیاز باشد^۱ با آن که او مانند دیگر پیروان مکتب رومانتیک، ادبیات را زائیده اندیشه فردی و ثمره نبوغ نویسنده می‌داند با وجود این در مراحل نخستین حیات علمی کوشش خود را به تفسیر آثار ادبی در پرتو اثرپذیری آنها از نظامهای اجتماعی حاکم بر ملتها از قبیل: نوع حکومت، دین، آداب و رسوم و سایر شئون زندگی که روی فکر و احساس و ذوق اثر می‌گذارند، معطوف می‌سازد. زیرا دین و قوانین اجتماعی به ملتهایی که فرمانبردار آنند، سرشت خود را می‌دهند و رنگ و روش خاص خود را می‌بخشد. به تعبیری دیگر: ادبیات هر جامعه‌ای تجلیگاه آن جامعه است.^۲ «مادام دوستال» معتقد است که: قانون و دین منشأ و اساس هرگونه شباهت و یا اختلاف فکری میان ملتهاست؛ و در پاره‌ای از تشابهات و تمایزات فکری، عامل محیط را هم نباید نادیده گرفت. و چون دولت محل تمرکز مصالح ملی است، و افکار و ستها همیشه مجذوب مصالح و منافع ملی هستند، لذا تربیت عمومی طبقه نخستین هر جامعه زائیده سیستمهای سیاسی آن روز است.^۳

هرگاه این واقعیت را بپذیریم که ادبیات چهره واقعی جامعه را نشان می‌دهد، پس ناگزیریم برای فهم درست هر جامعه، تاریخ همان جامعه را بررسی کنیم و از لحاظ آن که ادبیات رابطه متینی با فرهنگ و تمدن ملتها دارد، لذا برای شناخت صحیح نویسندگان و فهم آثار آنان، باید زمان و محیط آنها بر اساس شرایط زمانی و مکانی مورد ارزشیابی واقعی قرار گیرد و هر چیزی سرجای خود گذاشته شود.

«مادام دوستال» در مقدمه کتاب خود: ادبیات و رابطه آن با نظامهای اجتماعی چنین می‌گوید: سعی من بر آن است که تأثیر انواع حکومتها را روی ادبیات و همچنین پیش‌زمینه‌های تاریخی و تفکرات انسانی را که در نتیجه اعتقادات مذهبی دست می‌دهد بیان کنم. و نیز چگونگی پرورش تخیل را در اثر انتشار سریع اساطیر و افسانه‌ها توضیح دهم و آن زیبایی شعری را که از عمق محیط الهام گرفته، تصویر

1. Mme. De Staël: De l'Allemagne 2 éme partie, Chap. XXXI.

۲. این سؤال را به‌طور مطلق نباید پذیرفت و ما آن را در کتاب المدخل الی النقد الادبی الحدیث شرح داده‌ایم و صور مختلف رابطه ادبیات را با جامعه بیان نموده‌ایم، چاپ دوم، ص ۳۹۹-۴۰۴.

3. Mme. De Staël De la Littérature Considérée dans: ses. Rapports avec Les institutions sociales paris 1887. Chap. XVIII

نمایم و از عالی‌ترین مراحل تمدن که نیرومندترین انگیزه‌های ادب و استوارترین عوامل کمال آن است، سخن گویم و سرانجام چگونگی پیشرفتهای انسانی را به سوی روشنایی و تکامل، همگام با پیشرفت زمان، شرح دهم.^۱

«مادام دوستال» در سبک و روش خود به دو اصل توجه دارد:

نخست: رابطه آثار ادبی با پدیده‌های اجتماعی.

دوم: بیان و تفسیر تکامل عقل انسان در اثر پیشرفت زمان.

گرچه این دو اصل - با تعریفی که برای ادبیات تطبیقی کردیم - در شمار مباحث اساسی ادبیات تطبیقی به‌شمار نمی‌آیند، اما در رشد و نهضت ادبیات تطبیقی بی‌تأثیر نبوده‌اند، زیرا مادام «دوستال» در ضمن بررسیهای نقدی خود، شاهد مثالهایی از ادبیات ملتها آورده است و به تجزیه و تحلیل پاره‌ای از مظاهر آنها پرداخته و به وجوه تشابه میان آنها اشاره کرده است. بدین ترتیب خدمتی به نقد ادبی نموده و افکار را به بررسی ادبیات و مقایسه آنها متوجه ساخته است. اغلب این بررسیها از اشاراتی پیرامون پیدایش بعضی انواع ادب و اصول فنی آن میان ملتها خالی نیست.^۲ خدمت دیگری که «مادام دوستال» به رشد ادبیات تطبیقی نموده، این است که در بررسیهای خود روش تطبیقی و عملی را دنبال کرده و با معلومات وسیعی که از ادبیات دیگر اقوام داشته، این روش را با ذکر مثالهای بسیار استحکام بخشیده است. «مادام دوستال» به کسانی که به بررسی ادبیات اقوام و ملل مختلف اهتمام نمی‌ورزند و آن را مورد تحقیر قرار می‌دهند، سخت تاخته و آنها را به پژوهش در ادبیات ملل در زبانهای اصلی آنان فرا خوانده است.^۳

یکی دیگر از خدمات «مادام دوستال» آشنا ساختن مردم فرانسه با ادبیات آلمان است. توجه خاص او به بیان وجوه تشابه و اختلاف میان ادبیات آلمانی و فرانسوی نتایج ارزنده‌ای برای ادبیات این کشور، به ویژه نهضت رمانتیک، به بار آورده

۱. مأخذ قبل، ص ۳۲.

۲. مأخذ قبل ص ۴-۵ و دیگر صفحه‌های آن و مادام دوستال در فصلهای مختلف کتاب خود به نام De L'Allemagne مانند فصل نهم و دهم جلد اول و نیز رجوع شود به: F. Balden sperger: *La Critique et L' Histoire Litteraire an XIXeme siècle*, p. 13

۳. مأخذ قبل، ص ۳۳-۳۴. این مطلب در تحقیقات ادبیات تطبیقی نقش اساسی دارد.

است.

در نتیجه بینش وسیع «مادام دوستال» در نقد و احاطه او، بر ادبیات دنیا و عشق وی به تعمق در تجلیات و مظاهر فکری انسانی ملتها و فراخواندن دیگران به این گونه پژوهشها و ذکر شاهد مثالها از ادبیات گوناگون، تأثیر عمیقی در دعوت به خروج نقد و تحلیل از دایره محدود ادب واحد داشته است.^۱

اما با این همه خدمات ارزنده، «مادام دوستال» نسبت به مفهوم واقعی ادبیات تطبیقی یعنی بررسی روابط ادبیات با هم و اثرپذیری آنها از یکدیگر، توجهی نداشته است.

سنت بوو (۱۸۶۹-۱۸۰۴ م.)^۲ روش او در تحقیق آثار ادبی از لحاظ دلالت آن بر اوضاع اجتماعی در آثار نویسندگان نبود بلکه از لحاظ دلالت آن بر پدیدآورنده اش نیز مبتنی بود. او مانند (مادام دوستال) تنها به بررسی اوضاع

۱. خلاصه جلد اول کتاب، ادبیات و رابطه آن با سیستمهای اجتماعی چنین است: تحلیل جنبه‌های اخلاقی و فلسفی ادبیات یونان و لاتین، و نظراتی در نتایج جنگهای ملل شمال اروپا روی فکر انسان پس از استقرار مسیحیت و در پی عصر رنسانس و همچنین مشتمل است بر خلاصه‌ای از ویژگیهای ادبیات جدید و نظرات مبسوطی درباره آثار عمده ادبیات انگلیسی، ایتالیایی، آلمانی و فرانسوی است که برحسب روابط اوضاع سیاسی با نحوه تعقل و تفکر ادبی بررسی شده است رجوع شود به: Mme. De Staël: *De La Littérature...* p. 32.

۲. Saint Beuve Augustine از ناقدان نامدار فرانسوی و پدر نقد ادبی جدید است. وی نخست به تحصیل طب پرداخت، پس از مدت کوتاهی آن را رها نمود و به ادبیات و نقد روی آورد. سابقه تحصیلاتش در پزشکی روی آثار و گرایشهای ادبی او تأثیر عمیقی گذارد. و نقد آثار ادبی را چون تشریح در پزشکی می‌دانست و اثر ادبی را آینه‌ای از روح نویسنده آن تلقی می‌نمود و به تشریح آن می‌پرداخت تا در اعماق مؤلف غور نماید. نخست از طرفداران نهضت رمانتیک بود، سپس در نتیجه اختلافی که با «ویکتور هوگو» پیدا نمود این مکتب را ترک گفت. به عقیده وی نقد ادبی باید مانند ادبیات سازنده و خلاق باشد.

روش وی در نقد ادبی درست مانند «مادام دوستال» بر پایه تجزیه و تحلیل و مقایسه و تطبیق قرار دارد. اما توجه او بیشتر به بیان کاراکتر نویسندگان و نفوذ عوامل جسمی، روانی و وراثت روی آنها معطوف می‌گردد و از این جهت بر روش تمام گذشتگان ارجحیت دارد. اما با وجود صحت نظرات عام او، در تطبیق آنها به خصوص آنجا که مربوط به معاصرین وی است دچار لغزشهای بزرگ شده، ولی به محال روش تحقیق او در نقد و بسیاری از مقایسه‌های او همچنان از نظر علمی با ارزش می‌باشد. بزرگترین اثر او کتاب تاریخی بود رویال (۵۹- ۱۸۴۰ م.) است که او را در ردیف بزرگترین استادان انتقاد و تاریخ فرهنگ قرار داده است.

اجتماعی نویسنده بسنده نمی‌کرد. لذا داروپیهای او در نقد ادبی همه روی شخصیت نویسنده و تصویری که از او در ذهن خود ساخته بود، دور می‌زد. در این باره چنین می‌گوید: اما آنچه به نقد ادبی مربوط می‌شود، به عقیده من: هیچ شیء که اصالت، لذت شکوفائی و تنوع معلومات را یکجا گرد آورده باشد، به پایه مطالعه زندگینامه نویسندگان بزرگ که بر اساس معلومات دقیق تألیف شده باشد، نمی‌رسد... ناقد در پوست مؤلف فرو می‌رود، با او زندگی می‌کند، در زوایای مختلف روح او به جستجو می‌پردازد، به او جان می‌دهد و آن گونه که باید زبان به سخن می‌گشاید... و تا آنجا که برای ناقد امکان دارد به روانکاوی و بررسی اخلاق و عادات مؤلف قبل از تألیف می‌پردازد و او را با تمام ویژگیهای یک موجود مادی و ملموس به کرة خاکی و به عادات روزمره که تأثیر بزرگان از آنها کمتر از ما نیست، مرتبط می‌سازد.^۱

بدین طریق، برای نخستین بار در تاریخ نقد، «نقد ادبی» یکی از انواع جدید ادب باشد و معیار موفقیت منتقد ادبی بستگی به مقدار نفوذ او در شخصیت نویسنده پیدا کرد.

«سنت بو» در این باره چنین می‌گوید: «هنگامی که فرهنگ و دانش یک شاعر با خلاقیت و نبوغ او ترکیب می‌شود و یک اثر هنری را خلق می‌کند، اگر تو آن لحظه را یعنی لحظه‌های ایجاد و آفرینش را درک نمودی و اگر در روزنه‌ای که تمام ویژگیهای او را گرد آورده رسوخ کردی و اگر راز این معمای پیچیده را یافتی و توانستی شخصیت نخستین و گوشه گیر و مردم‌گریز او را که شاعر در صدد محو اوست و با شخصیت دوم با عظمت و درخشان او مرتبط می‌شود، پیدا کنی، آن هنگام است که می‌توان گفت: بر روحیات و انگیزه‌های شاعر دست یافته‌ای و بر آن آگاه گشته‌ای.^۲

به عقیده «سنت بو» رسالت نقد ادبی، روانکاوی هنرمند و نفوذ در درون اوست تا آن که منتقد ادبی از ورای جمله‌ها نویسنده، روح او را کشف کند و

1. Sainte Beuve: *Portraits littéraires*. I. cornaille.

2. Sainte Beuve: *Port Royal Livre I*, chap. I.

گرایشهای وی را دریابد آن گونه که خوانندگان او را بفهمند. در این صورت منتقد [در روح هنرمند حلول می‌کند] و خود را به جای او می‌گذارد و یا به قول همین ناقد بزرگ «در ترسیم و تصویر شخصیت (کاراکتر) هر مؤلفی باید از قلمدان آن مؤلف خامه برگرفت»^۱.

به اعتقاد او نقد واقعی آن است که به دیگران بیاموزیم که چگونه بخوانند. لذا منتقد ادبی باید از حد و مرز ارزشها و معیارهای کلی زیباشناسی فراتر رفته و از خلال روانکاوی مؤلف به شرح و ویژگیهای عصر او بپردازد و برای رسیدن به این هدف بایستی به نکات باریک و دقیق زندگانی مؤلف توجه کند [از چه قماش است] تا وی را چنان که باید بشناسد و بداند که تأثیر سلامتی و بیماری در او چه بوده است و از طریق تصاویری که در آثار خود ترسیم می‌کند به حواس و قوای او پی برد.

«سنت بو» از این هم پا فراتر نهاده و نظریات خود را در کتاب تاریخ طبیعی- شیوه‌های فکری چنین بیان می‌کند: هر نویسنده‌ای به یکی از شیوه‌های خاص فکری بستگی پیدا می‌کند. می‌توان این بستگی را از طریق تحقیق کامل در نگرش فکری او و در آن مکتبی که بدان انتساب دارد، پیدا نمود.

در اثر بررسی نگرشهای گوناگون فکری روشن می‌شود که اینها به پاره‌ای نمونه‌ها و شیوه‌های اصلی اولیه بازمی‌گردند. می‌توان از راه بررسی افکار یک سخنور معاصر با طرز اندیشه گذشتگان و شیوه فکری آنان آشنا گردید و این آشنایی از روی وجوه تشابهی که میان آنان موجود است، و از لحاظ وابستگی همه آنها به یک خانواده فکری، به دست می‌آید.

و این همان موضوعی است که با آنچه در گیاه‌شناسی و جانورشناسی می‌بینیم، کاملاً مطابقت دارد، زیرا شیوه‌های فکری همانند گیاه‌شناسی و جانورشناسی تاریخ طبیعی دارند^۲.

در این جا «سنت بو» یادآور می‌شود: برای درک ویژگیهای یک اثر ادبی باید

1. J. C. Carloni: *La Critique Littéraire*. p. 72.

2. Sainte Beuve: *Port Royal*, Livre I, Chap. II

به مقایسه آن با نظایر دیگرش پرداخت.

«سنت بو» در انتظار فرا رسیدن روزی است که نظریه‌اش تحقق یابد و نقد ادبی جنبه عینی پیدا کند و رسالت نقد ادبی که وقوف بر عوامل سازنده هنرمند است، آشکار شود.

«سنت بو» می‌گوید: اگر امیدوار باشیم که روزی فرا رسد و بتوانیم موهبت‌های ادبی را تقسیم‌بندی کنیم، برای رسیدن به این آرزو، نخست باید مواهب را با حزم و احتیاط و دور از پیش‌داوریه‌ها با شکیبایی بسیار موشکافی کنیم. در این صورت آنها را یک به یک به طور کامل خواهیم شناخت.^۱

هر چند مثال‌های «سنت بو» از مرز موازنه در چارچوب آثار ادبی فرانسه تجاوز نمی‌کند، ولی نظریه او در نقد، منتقد را به بررسی عناصر سازنده شخصیت هنرمند و نویسنده در خارج از مرزهای ادبی قومی می‌کشانند. ممکن است در خلال این بررسی‌ها، ارتباط نویسنده و یا هنرمند را به یکی از شیوه‌های فکری جهانی دریابیم. که این خود، حقیقت و گوهر ادبیات تطبیقی است.

«سنت بو» در نقد ادبی، روشی در حد وسط میان نهضت رمانتیسم و رئالیسم متأثر از نهضت علمی، قرار دارد.

از آنچه درباره نهضت رمانتیک گفتیم تأثیر این مکتب در پیدایش ادبیات تطبیقی به موارد زیر محدود می‌گردد:

۱. استفاده از آثار ادبی دیگر اقوام و ملل.

۲. بررسی ادبیات ملتها در زبانهای اصلی آنها.

۳. گشودن افق‌های تازه در برابر ادبیات قومی برای تحقیق و اثرپذیری.

۴. توجیه نقد ادبی بر اساس علمی که از نتایج آن پیدایش نقد جدید و ادبیات تطبیقی است.

۵. بررسی عناصر تشکیل‌دهنده آموزش و فرهنگ نویسنده «برحسب نظریه سنت بو» در کتاب، تاریخ طبیعی شیوه‌های فکری.

تأثیر مکتب رمانتیک در پیدایش ادبیات تطبیقی از حدودی که در بالا مشخص

گردید فراتر نمی‌رود، و حال آن که نهضت علمی در پیدایش و تکامل ادبیات تطبیقی، از این مرزها فراتر رفته است.

ب - جنبش علمی

بدون اطالة کلام، چنین شهرت دارد که قرن ۱۹ م. از نظر تعمق در پژوهشهای نظری و تجربی و از جهت تأسیس بحثهای نظری سیستماتیک و پیدایش اختراعات جدید: بخار و برق، آغاز دوره‌های جدید بود و قبل از نهضت علمی و همزمان با آن، گرایشی همگانی برای پی بردن به منشأ پدیده‌ها و کاوش دربارهٔ آنها و ردیابی رشته علت و معلوم آنها، پیدا شده بود. این نهضت (در علوم انسانی و علمی هردو) در نقد و ادب تأثیر عمیقی گذاشت و اعتماد ناقدان و نویسندگان روز بروز به دانش فزونی‌تر شد. این اعتماد برای گروهی از پیروان مکتب رمانتیک، پایهٔ امیدواری نسبت به آیندهٔ انسان و پیشرفت پیوستهٔ او با پیشرفت زمان بود.^۱ از طرفی پیشرفت دانش یکی از اسباب افول مکتب رمانتیک بود زیرا همهٔ نویسندگان و ناقدان بر این عقیده شدند که دانش حلال تمام مشکلات بشر است و ادب و نقد باید از اصول علمی پیروی کند، تا در راهی امن حرکت نماید، و بر نتایج درستی دست یابد. از این رهگذر بود که دیگر مجالی برای رها شدن در رؤیایها و آرزوهای رمانتیکی باقی نماند، زیرا ادبیات به واقعیت‌گرایی روی آورد و رنجها و محتتها لخت و عریان ارائه شدند و نویسندگان و شاعران از اوج احلام و تخیلات و برجهای عاج به سوی واقعیات و حقایق زندگانی عینی کشانده شدند.

بدین ترتیب کاخ پرشکوه رمانتیک فرو ریخت و بر ویرانه‌های آن، مکتب رئالیسم (واقع‌گرایی) در زمینهٔ داستان‌سرایی و نمایشنامه‌نویسی نمودار شد و در شعر، سبک «پارناسی» [همزاد سبک رئالیسم] در نثر در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی به وجود آمد. در نتیجهٔ گسترش دانش جدید گروه جدیدی خواننده از طبقهٔ

۱. همان‌طور که در بررسی نظرات «مادام دوستال» دیدیم، دربارهٔ این نوع خوش‌بینی رمانتیکی رجوع شود به کتاب: غنیمی هلال، «الرومانتیکه»، ص ۶۲-۶۳-۹۶-۹۸.

کارگر به وجود آمد و نویسندگان در واقع‌گرایی خویش در داستانها و نمایشنامه‌های خود از حقوق کارگران به دفاع برخاستند و برخلاف نویسندگان رمانتیک که از طبقه بورژوا علیه طبقه اشراف حمایت می‌کردند، نویسندگان رئالیست، طبقه بورژوا را آماج حمله‌های خود قرار دادند. همه این عوامل موجب شد که ناقدان به هنگام بررسی افکار و آراء، به سوی واقع‌گرایی و پیروی از روش علمی کشانده شوند.

از آغاز قرن نوزدهم میلادی داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹ م.) با نظریه معروف خود درباره تکامل و اصل انتخاب طبیعی و تأثیر آن در بنیاد انواع ظاهر گردید و این نظریات در کتاب پیدایش انواع از طریق انتخاب طبیعی یا بقای اصلح یا انطباق عرضه نمود.^۱ با آن که بعضی از نتیجه‌گیریهای او ارزش علمی خود را از دست داده است، ولی در زیر لوای «فلسفه اثباتی»^۲ آن عصر سخت رایج شد و در نتیجه رواج نظریات داروین، ادراک ناقدان نسبت به انسان تغییر کرد و متقدین بر این عقیده شدند که انسان معاصر نتیجه تکامل تدریجی و گذشت اعصار است.

آثار نویسندگانی که درباره منشأ اشیاء و نظامهای اجتماعی و ادیان بحث می‌کردند رو به فزونی نهاد و این آثار در این جهت قرار گرفت که برای هر پدیده‌ای توجیهی علمی - مادی بیابد.^۳

از مشهورترین سخنورانی که در این راه گام برداشت «ارنست رنان» (۱۸۲۳-۱۸۹۲ م.) بود.^۴ او اعتقاد راسخی به علم داشت و آینده بشر را در دانش می‌دید و

1. Charles Darwin: *On the Origin of Species, or the Preservation of Favoured Race in the Struggle of Life*, 1859.

2. Philosophie Positive

۳. برای مزید اطلاع راجع به «تأثیر فلسفه اثباتی» در ادبیات و مکتبهای ادبی در نیمه قرن نوزدهم میلادی رجوع شود به المجله سبتمبر ۱۹۵۹، تحت عنوان «فلسفه الصورة فی شعر البرناسیین» از همین مؤلف.

۴. ژوزف رنست (ارنس) رنان (Joseph Ernest Renan) عالم فقه‌اللمغه، نویسنده و فیلسوف فرانسوی در دبیرستان کشیشی مسقط‌الرأس خود به تحصیل پرداخت زبان عبری را آموخت و حکمت الهی کاتولیک به نظر او نامعقول آمد. وی مناصب علمی مختلفی را پشت سر گذارد که بیشتر به تاریخ توجه داشت و معتقد است که علم و حکمت در ضمن تاریخ به دست می‌آید. به خوارق عادات و معجزات و کرامات معتقد نبود و آن نوع داستانها که در تورات و انجیل نقل شده و نیز به تثلیث و الوهیت مسیح که دین‌سازان مسیحیت آنها را از اصول آن قرار دادند ایمان نداشت از آثار او: درفم عقلانی و اخلاقی، تاریخ ملت بنی‌اسرائیل، خاطرات کودکی و جوانی و آینده علم و ترجمه

تمام آثار خود را بر دو پایه اساسی قرار داده بود: اعتقاد به علم و جبرگرایی در پدیده‌ها^۱. «ارنست رنان» آثار ارزنده‌ای از خود به جای گذارد. معروفترین آثار او عبارتند از: تاریخ اصول مسیحیت^۲ که در جلد‌های متعددی در سالهای ۱۸۶۳-۱۸۸۳ به چاپ رسید؛ تاریخ عمومی و روش تطبیقی در زبانهای سامی (۱۸۵۵ م)^۳ کلام مشهور او که در پیدایش ادبیات تطبیقی اثر عمیقی دربر داشت، این است که: رشد فکری بشر ممکن است در نتیجه برخورد هزاران فکر و اندیشه گوناگون پدید آمده باشد که همه برای یک هدف با یکدیگر تلاقی کرده‌اند^۴. این نحوه تفکر، ناقدان را بر آن داشت که به جستجو و تحقیق درباره منشأ و ریشه افکار و چگونگی تکوین فرهنگ افراد و حکومتها پردازند.

انعکاس این تفکر در پژوهشهای نویسنده انگلیسی «بوسنت» در کتابش ادبیات تطبیقی (۱۸۸۱ م) آشکار است. او در کتاب خود به بررسی پدیده ادب، اثرپذیری آن از عوامل اجتماعی، پیشرفت ادبیات در نتیجه تکامل جامعه از چادرنشینی به شهرنشینی و انتقال آن از جامعه فئودالی به مدنی پرداخت. اما این گونه برداشت وی از ادبیات تطبیقی برداشتی سطحی و ابتدائی بود که از نظر پژوهشهای جدید در زمینه ادبیات تطبیقی فاقد ارزش علمی است. لیکن تحقیقات «بوسنت» در جهت تفسیر ادب به عنوان پدیده‌ای مشترک و عام در میان ادبیات گوناگون جهان، گامی ارزنده بوده است و به منزله دعوت به خروج ناقدان از چارچوب ادبیات قومی و پرداختن به ادبیات جهانی بوده است که تأثیر آن در نشأت ادبیات تطبیقی انکارناپذیر است.

«لترنو» نویسنده فرانسوی در کتاب خود به نام تحول ادبیات در میان نژادهای انسانی^۵ از نظریات کلی و روش «بوسنت» کاملاً پیروی نموده است.

سه کتاب از عهد عتیق (تورات) است. (از: م معین)

1. G.Lanson: *Histoire de La Littérature Fracaise*, pp. 1091-1099.

۲. *Histoire des Origines du Chistianisme* در ۸ مجلد از ۱۸۶۳ تا ۱۸۸۳.

3. *Histoire generale de Langues semitiques*.

4. R. de *Littérature Comparée* 1921, p. 17.

5. Letourneau *'Evolution Littéraire dans Les Diverses Races Humaines*, 1894.

در قرن نوزدهم میلادی پدیده علمی دیگری پیدا شد که در اهتمام به سنجش‌های ادبی اثر مستقیم داشت بدین قرار که دانشمندان این قرن برای استنباط حقیقت و تعمق در بحث به «تطبیق» پرداختند و در نتیجه این تطبیق‌ها، علم: «بیولوژی تطبیقی»^۱، «حقوق تطبیقی»^۲، «افسانه‌شناسی تطبیقی»^۳ و «زبان‌شناسی تطبیقی»^۴ به ظهور پیوست.

پس اگر در چنین شرایطی، تاریخ ادبیات از آنها پیروی کند و به سوی «ادبیات تطبیقی» حرکت نماید شگفت‌آور نیست ه‌علی‌رغم تمایلات رمانتیکی «ادگارکینه»^۶ (۱۸۷۵-۱۸۰۳ م)، وی در آثار تاریخی و فلسفی خود احساس عمیقی به ضرورت تحقیقات تطبیقی ابراز می‌داشت. او در دانشگاه لیون استاد زبان و ادبیات خارجی بود و در ۱۸۳۸ م. که کرسی استادی ادبیات جدید دانشگاه سوربن را به وی پیشنهاد کردند، طی نامه‌ای چنین پاسخ داد: «عنوانی را ترجیح می‌دهم که مشمول آن از «ادبیات جدید» گسترده‌تر باشد تا آن که به طور کامل با دوران قدیم قطع رابطه نکرده باشیم عنوان «حقوق تطبیقی» را به کار برده‌ایم... پس چرا نمی‌شود گفت «ادبیات تطبیقی» یا چیزی شبیه به این که دال بر چنین مدلولی باشد؟ در سال (۱۸۴۲ م.) «ادگار» به عنوان مدرس «ادبیات جنوب اروپا» در کولژ دو فرانس منصوب گردید^۷ طبعاً او مانند معاصرین خود هنگام تدریس ادبیات اروپا، به شرح باره‌ای از طبیعت پیوندهای کلی آن با سایر ادبیات جهان پرداخت^۸.

1. Biologie Comparée 2. Législation Comparée. 3. Mythologie Comparée
4. Linguistique Comparée
5. J. Marie – Carré: Annales du Center Universitaire Méditerranéen 1948–1950. p. 70.
۶. ادگار کینه E.Quinet مورخ و فیلسوف فرانسوی (معتقد به عنایت الهی و انتخاب فرانسه برای زعامت جهان) به علت مخالفت با ناپلئون سوم در سال (۱۸۵۱-۷ م.) به بلژیک و سوئیس تبعید شد. او از مخالفان سرسخت کلیسای کاتولیک فرانسه بود. (الموسوعة العربية).
۷. مأخذ قبل، ص ۷۱ و نیز رجوع شود به: P. Harvey And J.E.Heseltine: The Oxford Companion To French Litteerture P. 581

۸. همان طور که «فیلات شال» PHilarte Chasle در رساله کوتاهی به نام «تاریخ عمومی و تأثیرات ادبی» Esquiss d'une Histoire General des influence Littéraires انجام داده است. بحثهای او در این کتاب سطحی و ملاحظاتی است درباره ادبیات مختلف که بهتر بود در باب تاریخ عمومی

با اینکه هیچ کدام از این سخنوران به روش تحقیق جدید علمی به بحث در اثرپذیری ادبیات از یکدیگر نپرداخته‌اند، اما آنها به طور کلی از پیشروان پژوهشهای تطبیقی بودند. و زمینه را برای پیدایش ادبیات تطبیقی به عنوان علمی مستقل فراهم ساختند. مشهورترین آنها سه تن از ناقدان فرانسوی هستند که سمبل روحیه نقد علمی آن دوره و اهتمام کلی نسبت به پیوندهای ادبیات جهانی عصر خود به شمار می‌روند و این سه تن عبارتند از: «تن»، «گاستن باری» و «برونتیر». وقوف بر نظریات آنها که در تاریخ ادبیات و نقد ارزنده و مؤثر بوده است، امری ضروری است.

۱. هپولیت تن^۱ یا، تن ایپولیت آدولف (۱۸۹۳ - ۱۸۲۸ م.): تأثیر هیچ کدام از ناقدان بر روی متفکران و نویسندگان نیمه دوم قرن ۱۹ به اندازه تأثیری که: «تن»، «ارنست رنان» و «داروین» داشته‌اند قابل مقایسه نیست. این نویسندگان و متفکران که سمبل روش تحقیق و روح علمی بوده‌اند، بر روی مکتهای ادبی و نقد ادب تأثیر به سزایی داشته‌اند.^۲

نظرات «تن» مبتنی بر دو اصل است:

الف: اثرپذیری میان عوامل طبیعی و درونی که هر دو در بالندگی و رشد مستمر

ادبیات نه در باب ادبیات مقایسه‌ای قرار گیرد نکته شایان توجه در رساله فوق‌الذکر او است که: «تاریخچه انتشار افکار مهمترین موضوعات ادبی را تشکیل می‌دهند». و مانند همین اظهارات بود که موجب پیشرفت برای بررسیهای ادبیات مقایسه‌ای گردید. رجوع شود به: R.de Synthèse. 1920.p.13

۱. (Hippolyte Taine ناقد، مورخ و فیلسوف فرانسوی متولد در شهر «روزبه» شمال شرقی فرانسه، در دوران تحصیل دانش‌سرای عالی پاریس دانشجوی با استعدادی بود. اما به علت نظریات گستاخانه او در برابر هیئت ژوری مرتجع از نیل به شهادتنامه «اگریگاسیون» محروم گشت و به تدریس در مدارس شهرستانها و سپس روزنامه‌نگاری و تدریس زیباشناسی در مدرسه هنرهای زیبای پاریس پرداخت. علاوه بر اطلاعات تاریخی و فلسفی که داشت به توسعه معلومات خود در زمینه روانشناسی و ریاضیات و طبیعیات و سایر علوم متداول آن روز پرداخت. تا آن که موفق گردید رساله دکتری خود را به عنوان «فابلهای لافوتتن» بگذرانند. در این رساله به روانشناسی محیط دربار و انجمن‌ها و سالنهای ادبی قرن ۱۹ پرداخت. فلسفه هنر معاصر فرانسه و تاریخ ادبیات انگلیسی از آثار اوست. نظریات او اساس «ناتورالیستی» اواخر قرن ۱۹ م. و قرن ۲۰ م. قرار گرفت. (از فرهنگ فارسی دکتر محمد معین و دایرةالمعارف فارسی غلامحسین مصاحب).

نژاد انسانی مؤثر است به شکل متبادل انجام می‌گیرد.

ب: تأثیر پژوهشهای علمی روی ادبیات و هنر اجتناب‌ناپذیر است.

«تن» در نظریات خود مدیون «فلسفه تحقیقی» عصر خویش است. او معتقد است که طبیعت - با تمام لوازم و توابع آن - به وسیلهٔ ایجاد سلسله از حوادثی در تکوین و تکامل درونی و جسمانی انسان تأثیر دوگانه دارد؛ جنبهٔ درونی با ادراکات عمیق مرتبط می‌گردد و این ادراکات با صورتهایی که آن را برمی‌انگیزند، اندیشه‌ها را پدید می‌آورند، حال آن که جنبهٔ جسمانی انسان با مظاهر خارجی آن ادراکات مربوط می‌شود. و بدین ترتیب می‌توان تمام ابعاد شخصیت انسان را تشریح کرد و بر مبنای رابطهٔ حوادث با یکدیگر و نتیجه‌ای که از ترکیب آنها به دست می‌آید، ویژگیهای شخصیت یک انسان را می‌توان پیش‌بینی کرد^۱.

«تن» در مقدمهٔ کتاب تاریخ ادبیات انگلیسی عموم مورخان، خاصه مورخان ادب و هنر را به ضرورت بررسی این‌گونه عوامل روانی و طبیعی که منشأ تمام ویژگیهای فرهنگی و اجتماعی جوامع بشری است رهنمود می‌دهد اینها در عین حال عواملی هستند که تمام ویژگیهای ادبی و هنری هر ملت به آنها باز می‌گردد و او آنها را در سه عامل منحصر کرده است:

۱. نژاد، ۲. محیط، ۳. نیروی جهت دهنده و اکتسابی در هر مقطع تاریخی.
در این جا دربارهٔ هر یک از این عوامل سه گانه بر اساس نظرات «تن» سخن خواهیم گفت:

۱. نژاد: منظور از این واژه، مجموعه استعدادهای فطری است که عده‌ای را از دیگران که از یک اصل سرازیر شده‌اند، متمایز می‌گرداند. این استعدادها، بر اساس اختلافات نمایی است که در سرشت افراد و ساختمان جسمی آنها دیده می‌شود. همانطور که قبلاً گفتیم «تن» همیشه میان حالات روانی و جسمی پیوند یافته است. پس هرگاه نژادی را به عنوان مثال مانند نژادهای سامی و آریایی در نظر بگیریم، خواهیم دید که هر یک دارای خصائص جسمی مخصوص به خود هستند

۱. وی این مطلب را در کتاب خود: Taine: *De. l'intelligence* شرح داده است و به تطبیق آن پرداخته است.

که به تبع آن با خصوصیات ذهنی که در آثار فکری و فلسفی و هنری آنان متجلی می‌شود، از دیگران متمایز می‌گردند هر چند از نظر سیستم‌های حکومت و درجات تمدن و محیط، و دوری و نزدیکی از یکدیگر متفاوت باشند.

«تن» معتقد است که «نژاد» نیرومندترین عامل اختلاف پدید آوردن آثار فکری است.

زیرا انسانها از قرنهای بسیار دور که حصر و بررسی آنها امکان‌پذیر نیست، همگی تحت تأثیر عوامل مشابه، محیط و سیستم حکومت و آداب و رسوم قرار گرفته‌اند و انسانهای که طی قرنهای طولانی تحت تأثیر این عوامل قرار گرفته بودند، رفته رفته صفات و خصوصیات را کسب کردند که به شکل غریزه و فطرت لاینفک آنها در آمده است.^۱

نژادهای بزرگی وجود دارد که شاخه‌های دیگر از آن منشعب شده است مانند نژاد سامی که نژادهای عربی، عبری، آشوری و بابلی... از شاخه‌های آن است و همچنین نژادهای هند و اروپایی و ایرانی که از نژاد آریایی منشعب شده‌اند و همچنین از نژادهای اروپایی، نژادهای لاتینی و ساکسون برخاسته‌اند.

به عنوان مثال در اشعار آنگلو-ساکسونی، پاره‌ای از مظاهر قدرت تخیل، سستی اعتقاد به جهان آخرت و دریای خروشان احساس در برابر طبیعت دیده می‌شود. در عین حال، نشانه‌هایی از قدرت اراده و روش علمی نیز در آن به چشم می‌خورد، با توجه به این نکته که ملت انگلستان از دیرباز، گرایش عمیق به تکروی و استقلال دارد.^۲

بر اساس آنچه گفته شد «تن» معتقد است که تأثیر محیط روی نژاد آن قدر عمیق و ژرف است که رهائی از آن غیر ممکن است. ریزه کاریهای این تأثیر در لابلای تاریخ بسیار کهن نژاد پنهان گشته است به طوری که توجیه علمی آن برای محققان امکان‌پذیر نیست.

1. F. Baldensperger: La Critique et l'Histoire Littéraire en France pp. 134-135.

2. A. Chevrillion: Taine et sa Pensée, p. 339.

۲. محیط^۱: مقصود از این واژه عوامل طبیعی [و موقعیت جغرافیایی] و سیاسی و اجتماعی است که در طرز تفکر نژادها اثر می‌گذارد. و عامل تأثیر محیط خارجی است برخلاف عامل تأثیر نژاد که امری درونی است. تأثیر عامل طبیعت روی نژادها دائمی و همیشگی است و حال آن که اوضاع اجتماعی و سیاسی با تغییر زمان تغییر می‌یابد. حالت انقلاب‌های سیاسی، با حالت آرامش فرق می‌کند و دوران شکوفایی دانش که ما را به حقایق آفرینش و جهان پیرامون مان رهنمون می‌گردد، با دورانه‌های جهل و بی‌خبری و عقب‌ماندگی فرق بسیار دارد و همین محیط علم و یا جهل بر روی آثار فکری نژادهای واحد اثرهای گوناگون می‌گذارد و نویسندگان که آیینۀ زمان خویشند هر چند که از نظر آثار با هم اختلاف سطح داشته باشند، نمایانگر روحیۀ عصر خود هستند.

«تن» می‌گوید، با آن که «بالو» و «راسین» و «بوسوئه»^۲ از جهت سرشت و خوی فرانسوی و وجه تشابه دارند، اما به هنگام مقایسه میان آثار آنها هر کدام دارای شیوۀ خاص به خود می‌باشند و منشأ این خصائص مشترک سرشت نظام استبدادی آن را دوران است که اندیشمندان را گرد خود جمع ساخت و برای آنان آداب و رسومی را با تأمین زندگانی مرفه سنت نهاد. قدرت سنتها و خضوع در برابر آداب و رسوم به اوج خود رسید و پا به پای آن، گرایشهای خطایی و ططنه‌آمیز و محافظه‌کاری آمیخته با روح اشرافیت، پیش می‌رفت.^۳

و پیش از «تن» گروه بسیاری از ناقدان به تأثیر محیط و اوضاع اجتماعی در ادبیات پی برده بودند و از قدیمترین ناقدان اسلامی که به این نکته پی برده است «محمد بن سلام جمحی» در کتاب طبقات الشعراء است. در آنجا که شعر «عدی بن زید» را بررسی می‌کند می‌گوید: عدی بن زید در شهر حیره و مراکز روستایی زندگی می‌کرد. و اندک بودن شعر را در شهرهای طایف و مکه و میان قبیله قریش به فقدان

1. Le milieu

۲. Bossuet بوسوئه ژاک بنینی (۱۷۰۴-۱۶۲۷م.) واعظ و نویسنده فرانسوی، کتاب بزرگ گفتار در تاریخ عمومی از اوست، سبک ادبی او به سبب سادگی و بلاغتش ممتاز است. (از: دایرة المعارف مصاحب)

۳. مأخذ قبل، ص ۳۲۷-۳۲۵.

جنگ و دشمنی و غارت بین آنها توجیه می‌نماید.^۱

تأثیر محیط در حد خود نظریه‌ای است درست اما توجیه «ابن سلام» در مورد کم بودن شعر دارای ارزش علمی نیست زیرا تنها جنگ علت رواج و گسترش شعر نمی‌باشد. لذا «ابن‌اثیر» شعرای نوآور (محدثین) را به سبب ابتکار معانی و دقت نظر و ظرافت منشأ بر دیگر شعرا ترجیح داده است و گفته است: «شعرا نوآور مایه سرافرازی مسلمانان بوده‌اند و آنها با مسائل تازه‌ای روبرو بودند که قدامت آنها آگاهی نداشته‌اند»^۲. تفاوت عمده‌ای که میان «تن» و دیگر ناقدان وجود دارد در این است که او تأثیر محیط را بر پایه فلسفه تحقیقی خود توجیه نموده است و پدیده‌های فکری و فنی را بر اساس عوامل مادی و طبیعی – آن چنان که گفتیم تفسیر کرده است.^۳

۳. عامل سومی که «تن» بر عوامل گذشته افزوده است، آن را نیروی جهت‌دهنده که از میراث گذشته قدرت می‌گیرد «یا» نیروی مکسب «از فرهنگ مردم در طول تاریخ» و یا «تأثیر زمان گذشته در زمان حال و اتکاء ادبیات هر زمان بر ادبیات زمان پیش از خود» نامیده است. واژه Moment از ریشه لاتینی Momentum که از معنای «نیروی محرک» مشتق شده است به کار برده است. «تن» عامل سوم را در چارچوب ادبیات یک قوم محصور نموده است نسبت به تأثیر نژاد و محیط عامل ثانوی باشد. هرگاه مانند این عامل را در ادبیات اسلامی جستجو کنیم آن را در مقامات حریری می‌یابیم و به وضوح می‌بینیم که «حریری» در مقامات خود زیر نفوذ نیروی دافعه میراث فرهنگی و اصول فنی موروثی از «مقامات بدیع الزمان همدانی» قرار گرفته بود. ببینیم تن در این باره چه می‌گوید: او این موضوع را با مثالهایی که از ادبیات و هنر غرب آورده است چنین توضیح می‌دهد: چنانچه دو دوره نمایشنامه‌نویسی کلاسیک را در زمان «ولتر» و «کورنی»، در فرانسه، و هنر ایتالیا را

۱. طبقات الشعراء، ابن سلام، ص ۶۵ و ۳۱، چاپ لیدن ۱۹۱۳.

۲. المثل الساخر، ص ۱۱۲، ابن‌الاثیر.

۳. رجوع شود به ص ۹۴ از همین کتاب.

در عهد «لئوناردو داونچی»^۱ [۱۵۱۶-۱۴۵۲ م.] و «گید»^۲ (۱۶۴۲-۱۵۷۵ م.) در نظر بگیریم بی درنگ درمی یابیم که درک عمومی هنر در این دو دوره یکنواخت و دست نخورده مانده است و همیشه در این دو دوره سعی بر این بوده است ستانده های بشری روی صحنه تأترویا از خلال قلم موی هنرمندان ارائه شوند. قالب شعر و ساختار نمایش و تندیس ها همچنان بدون اندک تغییری برجای ماند، اما با این فرق که هنرمندان این دو دوره یکی متقدم و دیگری متأخر از وی پیدا شده است، هنرمندان متقدم استانده ای برای تقلید نداشته اند ولی هنرمندان متأخر استانده و الگو داشته اند و باز با این تفاوت که هنرمندان متقدم اشیاء را رو در روی می دیدند، اما هنرمندان متأخر اشیاء را از دید هنرمندان متقدم در می یافتند.

ملتها از این لحاظ مانند گیاهان، و درختانی هستند که از یک آب و هوا و یک خاک تغذیه می کنند و با این وصف از نظر شکل و رشد با هم اختلاف دارند و همگی مراحل تحول را از جوانه به شکوفه و از شکوفه به میوه و دانه می پیمایند بدان صورت که هستی مرحله بعدی به فناء مرحله قبلی بستگی دارد.^۳

«تن» پدیده های روانی را به شیوه گردآوری حقایق و تجزیه و تحلیل رویدادها و **واجه گونهای مکانیکی** که در بررسی پدیده های ارگانیسم به کار می رود، تفسیر کرده است. با این تفاوت که نیروی فرمانده پدیده های روانی را نمی توان تحت ضابطه و مقیاس دقیق درآورد و نمی توان آن را همچون عوارض عضوی در قالب و شکل معین قرار داد. با این وصف بود که افکار «تن» در مکتب ادبی ناتورالیسم تأثیر عمیقی گذارده است.^۴ می توان نظریه «تن» را که در زمینه تأثیر نژاد اظهار کرده است در نقد ادب عربی پیاده کنیم و بگوییم که: نژاد سامی - به ویژه عرب - به علت خصائص نژادی به ادبیات عینی و ادب داستان نویسی و حماسه سرایی و نمایش توجه نکرده است. و چه بسا تأثیر محیط در این زمینه عامل مؤثری بوده است اما این

1. Leonar di vinzi

2. La Guide; Guidoreni

3. Taine: *Hist. de La Litt.* AngL, InTroduTion.

۴. مأخذ قبل «امیل زولا» در کتاب تاریخ ادبیات انگلیسی عبارت زیر را از «تن» اقتباس کرده است که می گوید: فضائل و رذایل مانند دیگر عناصر طبیعی چون شکر و نمک از طبیعت تولید می شوند. و داستان طبیعی او به نام «تریزاکین» (۱۸۶۷ م.) با همین عبارت شروع می شود.

عامل به تنهایی کفایت نمی‌کند. مثلاً در قرآن عناصر داستانی وجود دارد که عرب برای خلق داستانهایی با سرشت فنی از آنها استفاده نبرده است حال آن که ایرانیان برای خلق داستانهای بلند و تعبیر واقعی از آراء فلسفی و اجتماعی خود، از زمینه داستانهای قرآنی استفاده‌های فراوانی برده‌اند با توجه به این که آن هنگام ایرانیان تحت تأثیر اسلام و قصص قرآن قرار داشتند از نظر شرایط محیط زندگی و فرهنگ اسلامی تفاوت فاحشی با اعراب نداشتند. به هر حال باید اذعان نمود که عمومیت دادن تأثیر نژاد بدان گونه که «تن» مدعی آن است، صحیح به نظر نمی‌رسد.

چه این مسئله از بدیهیات است که نژادهای انسانی در طول تاریخ خود، در اثر آمیزش، مهاجرت‌های مستمر، جنگ‌ها و حوادث طبیعی و غیره، ویژگیهای آن دست نخورده و بکر برجای مانده است. چنانچه بپذیریم که هر نژادی در منشأ زادگاه خود دارای ویژگیهای مخصوص به خود می‌باشد، باید قبول کنیم که حقیقت این ویژگیهای نژادی - بنا به گفته «تن» - نتیجه تأثیر دراز مدت محیط است. ناگفته نماند که عوامل دیگری مانند فرهنگ و هنر بیگانه و تأثیر آن در فرهنگ و ادبیات ملل، عامل نژادی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهند و این همان موضوع ادبیات تطبیقی است که «تن» از اشاره به آن غفلت کرده است.

یکی از ناقدان، که نظریه «تن» را به هنگام بحث در تأثیر ادبیات کلاسیک فرانسه در ادبیات انگلیسی مورد بحث قرار داده می‌گوید:

«پس از دگرگونی اوضاع و بعد از استقرار دوره کلاسیک، بدان هنگام که پرتو اندیشه‌های روح پرور فرانسه جهان را فرا گرفت و بر جامعه انگلستان سایه افکند؛ در آن هنگام روحیه انگلیسی ناپدید گشت و گویا خود را پنهان کرد»^۱.

نقص عمده‌ای که در نظریه «تن» وجود دارد، تا اندازه‌ای از ارزش علمی آن کاسته است. از لحاظی دیگر صورت ظاهر نظریه «تن» با «روح ادبیات تطبیقی» منافات دارد. و بهتر آن بود که «تن» نظریه خود را چنین بیان می‌نمود:

«میان تمام امتهای رسته‌های فکری و معنوی به طور یکسان وجود دارد که در نتیجه آن محیط‌های ادبی و هنری با صبغه جهانی پدید می‌آیند. و در برخی از ادوار

تاریخ اندیشه‌هایی به وجود می‌آید که دیگر اندیشه‌ها را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند و برخورد همین اندیشه‌ها هستند که اثرگذاری و اثر پذیری‌های گوناگون ادبی را به وجود می‌آورند.^۱ از توضیحی که پیرامون نظریه‌ی «تن» دادیم معلوم شد که او در نهضت ادبیات تطبیقی نقش برجسته‌ای نداشته است مگر در حدود جهان‌بینی تحقیقی خود و در حدود تفسیر پدیده‌های هنری و ادبی و فکری که بر تمام آثار ادبی و هنری گوناگون به طور یکسان قابل تطبیق می‌باشد. در این دیدگاه هم‌گون، میان ادبیات، در فلسفه «تن» راه و روش جدیدی نهفته است که دامنه پژوهش محققان را گسترش می‌دهد و اهتمام آنان را به انتخاب روش علمی در ادبیات گوناگون می‌افزاید و آنها را از درون مرزها و محدودیت‌های ادبیات قومی به خارج آن می‌کشانند.

«تن» در تاریخ ادبیات انگلیسی نمونه‌هایی از وجوه تشابه میان ادبیات انگلیسی و فرانسه و مقایسه میان آن دو را در فصول متعدد از کتاب خود آورده است.^۲ نفوذ و تأثیر افکار «تن» در پیدایش ادبیات تطبیقی از لحاظ تأثیر مکتب رمانتیک و روش علمی در حد میانه قرار دارد و در بررسی‌های خود به روش قانون‌گذاری بیشتر متمایل است تا به مقایسه دقیق و علمی و این امر شاید بدین جهت بوده است که گرایش «تن» به فلسفه بیشتر بوده است تا به نقادی ادبی و مقایسه‌گری. اما دو شخصیت دیگر از ناقدان نامدار که در صفحات بعد از آنها سخن خواهیم گفت گرایش‌های ادبی و تطبیقی آنها بر «تن» رجحان دارد و در حقیقت این دو شخصیت منقد به عنوان دو جلودار نهضت علمی که در پیدایش ادب‌شناسی تطبیقی نقش بزرگی داشته‌اند، شناخته شده‌اند.

۱. رجوع شود به: P. vantieghem: La Litt comparée 1889. ناقد معروف فرانسوی «تبودیه» در ملاحظه خود بر این نظریه می‌گوید افکار «تن» نه تنها دچار انهدام گردیده است بلکه گرفتار سرنوشتی بدتر از آن شده است زیرا نظریات «تن» هم‌اکنون به شکل خانه‌ای خالی از بیلان و غیر قابل سکونت در آمده است. رجوع شود به: F. Baldensperger: La Critique et l'Histoire de la Litt, en, france p. 135.

۲. مانند مقایسه میان «شکسپیر» و «راسین» و یا میان «الفردو موسه» و «تسن» رجوع شود به: F. Baldensperger, dans: R. de Litt Comparée, p. 17.

۲. گاستن باری^۱ (۱۹۰۳-۱۸۳۹ م.) «اساطیر»^۲ «افسانه‌های عامیانه»^۳ (فولکلور) قبل از پیدایش ادبیات تطبیقی، در سوی مقایسه با یکدیگر پیشرفته بود و نویسندگان از طریق مقایسه میان آنها به بررسی می‌پرداختند و این تحقیقات پیشرفت قابل ملاحظه‌ای کرده بود. «گاستن باری» از موضوعات و روش تحقیق و نتایج بررسیهایی که در این زمینه گرد آمده بود، استفاده کرد. و به عقیده وی ادبیات آن است که: تمایلات توده‌های مردم و نیازمندیهای جامعه را همچون دیگر هنرها، تغذیه نماید. ادبیات در آغاز به گونه‌ای فطری و قومی نشأت می‌یابد لیکن در اثر نفوذ عناصر خارجی به پیچیدگی می‌گراید و راه رشد و تکاملی را می‌پیماید و رفته رفته عناصر خارجی را در خود هضم می‌کند و آنها را با طبیعت خود هم‌ساز و هم‌رنگ می‌سازد و به آنها کمال می‌بخشد و از آنها کمال می‌پذیرد.

جهان‌بینی «گاستن باری» و روش او در ادبیات تطبیقی چنین خلاصه می‌شود: تمام موضوعات ادبی در آغاز از عناصر ساده‌ای تشکیل گردیده‌اند که آنها را آیندگان از گذشتگان برده‌اند و این عناصر نخستین، تقریباً در گوهر دست نخورده و بدون تغییر باقی می‌مانند مگر در آن هنگام که با عناصر دیگری ترکیب شوند و سادگی اولی خود را از دست بدهند، اما این عناصر ساده همچنان سرشت کلی خود را به عنوان یک هنر، که از روح اجتماعی ملت تغذیه کرده است، حفظ می‌کنند.^۴

«گاستن باری» با همین جهان‌بینی، به بررسی موضوعات ادبی فرانسه در قرون

۱. Gaston Baris اهتمام وی به تربیت شاگردان ممتاز بیش از تألیف و تدوین آثار ارزنده بود وی خود را قربانی این هدف مقدس نمود و لذا آثار قابل توجهی از روش تحقیق خود به جای نگذارد. اما روشی که در تربیت محققان و پژوهشگران داشته است بسیار مؤثر بود. گاستن باری مورخی به تمام معنا با حافظه‌ای نیرومند و شکیانی در تحقیق، بادیدی ژرف در نقد بود. سخنرانیهای خود را به شکلی نو و تازه ایراد می‌کرد گویی که آنها را خود ابتکار کرده است. علاوه بر این امتیازات، روح شاعرانه و احساسی ظریف نیست به هنر داشت از جمله آثار وی: شعر فرانسه در قرون وسطی و ادبیات فرانسه در قرون وسطی است رجوع شود به: Morner: *Histoire de La Litt, Francaise* Contemporaine, Paris 1927 P.237 CLouart: *Hist. de La Litt Franc.* Paris 1949. P. 451

2. Histt des Legendes Folklore

3. La Mythologie Comparée

4. R. de Litt comparée 1921, P. 20 un. articale de Baldensperger.

وسطی پرداخت و روشن کرد که ادبیات این سرزمین به منظور تغذیه روح اجتماعی فرانسویان آن دوره از ادبیات دیگران اقتباس کرده است. او برای اثبات مدعای خویش داستانهای عامیانه فرانسوی قرون وسطی را که به نام «فابل» نامیده^۱ شده است، در تحقیقات خود مورد بررسی قرار داده است. شایان توجه آن که این دسته از داستانها که رابطه‌ای استوار با ادبیات عرب و ادبیات کشورهای مشرق زمین دارد، بر ادبیات اروپا اثر فراوانی گذارده است.

داستانهای «فابل» نوع خاصی از ادبیات بود که در حدود نیمه قرن دوازدهم تا اوائل قرن چهاردهم میلادی در فرانسه رواج یافت. این داستانها که در قالب شعری حکایت می‌شد، غالباً جنبه تفریح و سرگرمی و گاه نیز دارای سرشتی اخلاقی و اجتماعی و آموزنده بود و معمولاً در بازگو کردن مسائل روزمره زندگی و رفتارهای عادی طبقه متوسط از قبیل بازرگانان، کشیشان و اشراف‌زادگان میان‌حال روش واقع‌گرایانه‌ای داشت. و از آنجا که آسانترین راه خنداندن توده مردم بازگویی معایب مسخره‌انگیز و تعبی‌رات طنزآمیز بود، سراینده‌گان در این داستانها به ابراز این گونه معایب و نواقص می‌پرداختند.

از سوی دیگر، سراینده‌گان این داستانها برای ارضای روح عامه مردم که از هواخواهان آنان بودند، به جنبه‌های طنزآمیز و نیش‌دار زندگانی توجه می‌کردند. این گونه هجویات اجتماعی؛ کم عمق و فاقد جنبه انقلابی بود و هدف از آن تنها سرگرمی و شادی توده‌های مردم بود که آنان را به نازک‌بینی دور از خبثات برمی‌انگیخت.

در این داستانهای منظوم و کوتاه، به تراژدیهای جدی و یا نصایح اخلاقی و تربیتی کمتر اشاره می‌شد و هرگاه موضوع یکی از این داستانها زن می‌بود، او را با چهره‌ای پرنیرنگ و ترفند که خردمندان را بازیچه خود می‌ساخت، تصویر می‌کردند و مقام زن در این نوع ادبیات از مقام زن در ادبیات شوالیه‌گری آن دوره پائین‌تر بود. شاید این نوع فولکلور تحت تأثیر تعلیمات مسیحیت قرار گرفته باشد و

۱. Fabliaux یا Fableau که در اصل به معنای «افسانه خرافی کوتاه» است اما رفته رفته معنای اصطلاحی بر آن غالب گردید و منظور ما در این بحث معنای اصطلاحی آن است.

یا اینکه سرایندگان این گونه داستانهای منظوم، مضامین خود را از داستانهای ایرانی الاصل اقتباس کرده باشند^۱.

به نظر «گاستن باری» این نوع خاص از ادبیات، بسیاری از عناصر وجودی خود را از ادبیات ملل مشرق زمین کسب کرده است. و او برای اثبات این مدعا به نظریه عام خویش استناد می‌کند و می‌گوید:

«ادبیات ملل گوناگون برای کمال بخشیدن به عناصر خود و برآوردن نیازمندیهای اجتماعی و ملی، از یکدیگر کمک می‌گیرند...» آنگاه می‌افزاید: «ادبیاتی که بیش از سایر انواع ادبی مورد توجه توده‌های مردم قرار گرفته و به طبیعت نزدیکتر است و در شکل و معنی رنگ و طبع فرانسوی دارد، همین داستانهای کوتاه منظوم قرون وسطی (فابل) است که ریشه‌های آن در اعماق تاریخ فرو رفته و از زادگاه خود یعنی از مشرق زمین برخاسته است که محتملاً دارای ریشه هندی است که از طریق بیزانس به مارسیده است» «گاستن باری» این نکته را بارها در کتابهای خود یادآور می‌شود و به نمونه‌هایی از این داستانهای منظوم کوتاه که از مآخذ عربی یا هندی که قبلاً از طریق ادبیات فارسی (کیله و دمنه) به ادبیات عرب راه یافته استشهاد می‌نماید^۲ و تأثیر ادبیات مشرق زمین در برخی از این داستانها به درجه‌ای نیرومند است که هیچ گونه شک و تردیدی بدان راه نمی‌یابد.

و اینک برای مثال خلاصه یکی از داستانهای فابل فرانسوی را به نام: «دزدی که خود را به نور ماه آویخت» می‌آوریم: در شبی مهتابی دزدی بر بام خانه ثروتمندی شد، صاحب خانه از آن آگاه گردید مرد آهسته از همسرش خواست که به اصرار از او راز گردآوری ثروتش را پیرسد، مرد پس از امتناع بسیار پاسخ می‌دهد این ثروت از راه دزدی به دست آمده است زیرا او توانست با کمک خواندن دعایی افسونگر به وسیله نور ماه به درون خانه‌ها شده و پس از گردآوری ااثا خانه مجدداً به کمک همان دعا، ماهتاب او را به سلامت از خانه به در برد، و آن دعا: «سول»

1. Lanson: *Hist, del a Litt, Franc*, PP. 103-109.

۲. مأخذ قبل و نیز رجوع شود به: G. Paris: *Lapoésie du Moyen-Ago*/ Paris/ 1895 Chap.

3, PP. 75- 108 et Passim

«saul» است که هفت بار آن را می‌خواندم، دزد از شنیدن این سخن فریب خورد و آن را هفت مرتبه بر زبان راند و خود را به طرف نور ماه پرتاب نمود که ناگاه از بام به زیر افتاد و دست و پایش بشکست، صاحب خانه او را دستگیر کرد، دزد به وی می‌گوید: «از بخت بد پند تو را به کار بستم و اکنون می‌بینی که این افسون چگونه مرا در آستانه مرگ قرار داده است».

مضمون همین داستان را در کتاب «کلیله و دمنه عبدالله بن مقفع» در باب «برزویه»^۱ در داستان دزد و توانگر می‌خوانیم و در آنجا کلمه افسون «شولم» است که هفت بار تکرار می‌شود.

بنابراین تردیدی نیست که این داستان کوتاه فرانسوی از نظر موضوع و جزئیات آن تحت تأثیر ادبیات مشرق زمین قرار گرفته است.

یکی دیگر از داستانهای فارسی که در آغاز به ادبیات عرب راه یافت و در این نوع از داستانهای کوتاه ادبیات فرانسوی اثر گذارده داستانی است که بیهقی (ابراهیم) در کتاب المحاسن والمساوی نقل کرده است: موبد موبدان چون به خدمت خسرو پرویز بار می‌یافت پس از ادای احترام می‌گفت «کامیاب باشی، و از اطاعت زنان به دور» گفته مؤبد موبدان خشم شیرین، سوگلی «خسرو» را برانگیخت و بر آن شد که دامی در ره موبد موبدان گستراند، کنیزک زیاروئی به نام «مشگدانه»^۲ به موبد هدیه نمود و به کنیزک تعلیم داد که او را شیفته ناز و کرشمه خود نماید و تقاضای موبد را اجابت ننماید مگر به این شرط که زین بر پشت او نهاده و لگام بر دهانش زده و بروی سوار شد. سپس در ساعت موعود بانوی خود را آگاه کند. کنیزک آنچه را که تعلیم گرفته بود انجام داد و خسرو به همراه شیرین سرزده بر آن دو وارد شدند کنیزک را دیدند که بر پشت موبد سوار و «خر خر» می‌گفت: چشم موبد به خسرو افتاد و گفت: «اطاعت از زنان نتیجه‌اش چنین است، در عمل آن کردم که برزبان

۱. اکثر محققان بر آنند که باب برزویه از ساخته‌های عبدالله بن مقفع می‌باشد که در اصل هندی و پهلوی کلیله وجود نداشته است و شایان توجه آن که در این باب افکار مانویت جلوه گر می‌باشد و بر فرض صحت نسبت آن به ابن مقفع شاید آن را قبل از آن که اسلام بیاورد نوشته باشد. و نمی‌توان آن را به عنوان یکی از دلایل اثبات زندقه وی به شمار آورد. (مترجم)

۲. دانه مشک، دانه سیاه خوشبویی است که چون تسبیح آنها را به نخ کنند.

راندم» موضوع همین نوع داستان را شاعر فرانسوی (هانری دو اندیلی)^۱ در نیمه اول قرن سیزدهم میلادی به عنوان «داستان ارسطو» به نظم کشیده است. او در داستان خود، «اسکندر» را به جای «خسرو» و «ارسطو» را به جای موبد موبدان نهاده است. داستانهای کوتاه دیگری از این دست در ادبیات فرانسه یافت می شود که با نظایر آن در ادبیات عرب و عموماً در داستانهای ملل مشرق زمین تشابه دارند^۲ و خلاصه یکی از آنها را که ریشه شرقی عربی دارد به عنوان نمونه نقل می کنیم:

مردی یهودی چکاوک کی شکار کرد، چکاوک به او گفت: با من چه خواهی کرد؟ گفت: گردنت را می برم و می خورم. چکاوک گفت به خدا که گرسنه را سیر نکنم، ولی سه پند به تو می آموزم که از خوردن من بهتر باشد، اول را در حالی به تو می آموزم که در بند تو باشم. دوم را آن هنگام که بر درخت قرار گیرم و سوم را به هنگامی که بر فراز کوه باشم.

مرد گفت: بگو: چکاوک گفت: بر آنچه از دست داده ای افسوس مخور. چکاوک را رها کرد و چون بالای درخت نشست گفت پند دوم را بگو، گفت: امر محال را باور مکن، چکاوک به پرواز در آمد و بر کوه قرار گرفت. چکاوک گفت: ای بدبخت اگر گردن مرا بریده بودی در سنگدانم گوهری به وزن بیست مثقال می یافتی. مرد از پشیمانی و افسوس لب به دندان گزید و گفت پند سوم را برگوی چکاوک، گفت: دو پند اول را فراموش کردی چگونه تو را پند سوم دهم؟ نگفتم به

۱. Henri d'Andeli عنوان داستان وی Le lai d, Aristote رجوع شود به:

Albert Pamphil et: Poètes et Romancier du Moyen- Age éd de La Pléiade PP.

467-488.

۲. مانند داستان «فرشته و راهب» که ما را به یاد داستان موسی و خضر در قرآن می اندازد و نیز داستان «پدر و پسر و خر» یا لقمان حکیم و پسر و خر، که هردو پیاده به راهی می رفتند و مردم با تعجب می گفتند این دو پیاده می روند و خر بدون بار !! پس هردو سوار شدند مردم گفتند عجب آدمهای ستمگری هستند که دو نفر روی این خر بیچاره سوار شده اند! آنگاه پسر پیاده شد و پدر سواره باز هم گفتند عجب روزگاری است پیرمرد در لب گور است و این که جوان پای او زخم شده پیاده است؛ کار را عکس کردند باز هم گفتند عجب! پیرمرد ضعیف پیاده و جوان برومند سواره است؟! بعد برای جلوگیری از اعتراض مردم «پدر و پسر هر دو خر را به دوش گرفتند» به عقیده «گاستن باری» این داستان ریشه شرقی دارد، رجوع شود به مأخذ قبل ج ۲ ص ۹۹-۹۳.

خاطر آنچه از دست داده‌ای افسوس مخور؟! و تو بخاطر از دست دادن من افسوس می‌خوری، و تراگفتم که امر محال را باور مکن و تو باور کردی. تمام وزن من بیست مثقال نیست چگونه ممکن است در سنگدان من گوهری به وزن بیست مثقال باشد؟!...^۱

داستان فرانسوی که از این داستان شرقی الهام گرفته است به عنوان: «داستان مرد خیبت و چکاوک»^۲ می‌باشد. در این داستان تمام جزئیات قصه کبوتر و مرد شکارچی و عناصر اصلی آن آمده است.

وجود این جزئیات در سرتاسر داستانهای مزبور نمی‌تواند از روی تصادف و اتفاق باشد، بلکه باید به حکم منطق بپذیریم که ادبیات فرانسه در طول تاریخ، با ادبیات مشرق‌زمین آشنا بوده است و این مطلبی است که «گاستن باری» در آثار خود پیوسته بدان تکیه می‌کند. اما در تعیین حدود و مرزهای این تلاقی تاریخی فرومانده است و برای اثبات مدعای خود به این نکته استناد می‌جوید که بسیاری از داستانهای شرقی و عربی در خلال جنگهای صلیبی به فضای ادبیات اروپا راه یافته است و ریشه داستانهای «فابل» برپایه داستانهای شرقی استوار گردیده است، ولی نباید فراموش کرد که داستانهای «فابل» در نتیجه نفوذ آداب و رسوم فرانسوی تغییر کرده و از نظر قالب و معنی، فرانسوی شکل گردیده است و به مرور زمان به صورت، الگویی در آمد که داستان‌سرایان فرانسوی بر سبک آن، داستانهای فنی کوتاهی ساختند که در اصالت فرانسوی بودن آنها شکی نیست.^۳

«ژوزف بدیه» (۱۹۳۸-۱۸۶۴ م.) در مقام رد بر نظریه استاد خود «گاستن باری» برآمده^۴ و در دو مجلد مسأله رابطه داستانهای «فابل» را با ادبیات مشرق‌زمین بررسی کرده است. وی معتقد است که داستانهای «فابل» به لحاظ سادگی که زائیده طبیعت و سرشت مشترک ملت‌هاست، در کنار ادبیات فولکلور قرار می‌گیرد و این نوع

۱. ابن عبدربه، المقدالفرید، ج ۲، ص ۶۲، چاپ قاهره ۱۹۳۵ م.

2. Duvilain et de l'oiselet.

۳. مأخذ قبل «گاستن باری» ج ۲، ص ۱۰۴-۱۰۳.

4. Joseph Bédier: *Les Fabliaux* 1893, 2 Vols.

داستانها طبیعتاً بدون اثرپذیری یا اثرگذاشتن از احساسات، زلال ملتها سرچشمه گرفته و با فولکلور آنها تلاقی می‌نماید.^۱

تحقیقات ارزنده «ژوزف» که از وسعت اطلاع وی حکایت می‌کند، بر این نظریه مسلم قرار دارد که: فولکلور ملتها که بر اساس طبیعت و سرشت مشترک آنها قرار گرفته و احساس اولیه آنها دست نخورده باقی مانده است، نیازی به اثرپذیری از یکدیگر ندارند. اما روش تحقیق او در جهت شک سیستماتیک قرار گرفته و این شکی است که تا جنبه سازندگی نداشته باشد، نمی‌تواند حقایق را تفسیر کند زیرا انکار محض مستلزم نفی واقعیت نیست و در این جا این سؤال پیش می‌آید که آیا تلاقی «قابل» با داستانهای ملل مشرق زمین مبنای اساطیری دارد، یا تاریخی؟

آنچه مسلم است ملت فرانسه به هنگام پیدایش داستانهای «قابل» بکر و دست نخورده و ابتدائی نبوده است بلکه مرحله ابتدایی را پشت سرگذاشته بود. وانگهی پیوندهای تاریخی، فرهنگی و سیاسی میان فرانسه و ملل مشرق زمین تقریباً همیشه برقرار بوده است و تلاقی فرهنگ فرانسه و ملل مشرق زمین در زمینه داستانهای «قابل» نمی‌تواند تصادفی یا مربوط به دوران خامی و دست نخوردگی مردم فرانسه باشد زیرا تشابه میان جزئیات داستانها و وحدت کلی در مضمون آنها، چنین احتمالی را رد می‌کند به ویژه اگر در نظر داشته باشیم که «گاستن باری» اصالت فنی داستانها را از لحاظ قالب و معنی و تصویر آداب و رسوم فرانسوی انکار نکرده است.^۲

«گاستن باری» و بسیاری از خاورشناسان نظریه «ژوزف» را مردود دانسته‌اند، اما گروهی دیگر از محققان اروپائی که همیشه در صدد انکار تأثیر فرهنگ مشرق زمین و اثبات اصالت غرب هستند، فریفته نظریه وی شده‌اند که در حد خود نظریه‌ای ضعیف و قابل انتقاد است.

۱. مأخذ قبل، ج ۲، ص ۲۴۵-۲۵۰ و همچنین رجوع شود به:

F. Baldensperger: *La Critique...*, P. 210.

۲. این ملاحظات کلی ما در این باره بود و نیز رجوع شود به:

italo siciliano: *Les origines des chansons de Geste*, traduit de l'italien Par P.

Antonetti Paris 1951. PP. 52-53 Ct Passim.

به هر حال دامنه بحث و تحقیق در این زمینه همچنان فراهم است. به جاست، متخصصان ادبیات فرانسه که اطلاع بر ادبیات عرب و ملل مشرق زمین برای آنان امکان پذیر است، به کاوش در این موضوع پردازند تا مرز و حدود تأثیر ادبیات مشرق زمین را در داستانهای «قابل» روشن کنند.^۱

بدین گونه ملاحظه می شود که «گاستن باری» مسائلی را مطرح نموده که در متن ادبیات تطبیقی بوده و در جلب افکار محققان به بررسیهای مقایسه ای سهم بزرگی داشته است. اینها مسائلی است که از لحاظ بررسی تأثیر ادبیات ما [مشرق زمین] بر ادبیات دیگر ملتها بسیار حائز اهمیت است.

۳. برونتیر، فردینان^۲ (۱۹۰۶-۱۸۴۹ م.): ناقد نامدار فرانسوی است که در نقد ادبی سخت تحت تأثیر بازار گرم و رایج نظریه داروین و روح آن عصر قرار داشت و ضمن سخنرانیهای خویش در دانش سرای عالی (۱۸۸۹ م.) بدان اشاره می کرد. مقالات بسیاری که در زمینه نظریه تکامل مربوط به اصول خانواده و اخلاق و اجتماع منتشر می شد، وی را قانع ساخت که ادبیات باید از نظریه تکامل داروین بهره گیرد و این کار بی گمان به ایجاد مقایسه میان ادبیات قومی و ادبیات ملتها خواهد انجامید.^۳

«برونتیر» نخست به مطالعه گونه های ادب فنی و طبیعت آنها پرداخت و ملاحظه نمود که علاقی بی شماری آنها را به هم پیوند می دهد که این علاقی در سیر ادبیات از مرحله متافیزیک خیالی به مرحله رآلیسم به خوبی دیده می شود. مثلاً حرکت تحول نقاشی به ترتیب از مرحله مذهبی به اساطیری سپس به تاریخی و سرانجام به

۱. با یکی از متخصصین درباره بررسی این موضوع گفتگویی داشتم و از او خواستم که راجع به تأثیر داستانهای شرقی بر روی داستانهای لافوتین از زبان حیوانات به بررسی پردازد.

۲. (Ferdinand - Brunetierre) استاد تاریخ ادبیات و نقد ادبی در دانش سرای عالی پاریس به سال ۱۸۸۶ م؛ رئیس تحریر مجله *R. des Deux Mondes* در سال ۱۸۹۳ و طرفدار غایت اخلاقی ادبیات در مکتب کلاسیک و مخالف نظریه «هنر به خاطر هنر» و نقد ذهنی و شیفته ادبیات قرن نوزدهم و طرفدار تطبیق نظریه داروین بر روی ادبیات. و از کسانی بود که می گفت نقد باید بر اساس حقایق تاریخی مبتنی باشد نه بر اساس امور ذهنی؛ رجوع شد به: Morner, op.. pp 4.4-45.

۳. رجوع شود به: F. Brunetierre: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de La*

مرحله رآلیسم رسیده است. در این مرحله آنچه را و آن کسانی را که در اطراف خود می‌بیند نقاشی می‌کند، اما چون تصویر اشخاص پیرامون، برای بشر ابتدائی دشوار بود، تصاویر او چون تصاویر کودکان از قدرت تخیل او سرچشمه می‌گرفت. قصه و داستان نیز چنین حالتی داشت که آن هم در حرکت خود به ترتیب از مرحله حماسه اساطیری به خیال‌پردازی انسانی و از آن به رمانتیک سرانجام به مرحله رآلیسم تکامل یافت.

برونتیر «پس از تتبع در انواع ادبی گوناگون با ذکر شواهد متعدد چنین نتیجه می‌گیرد که: انواع ادبی وجود خارجی ثابت و مشخصی دارند که مانند حیوانات دارای صفات مشترک و صفات مخصوص به خود هستند و علی‌رغم تشابهی که گاهی با هم دارند، هر یک دارای ویژگیهای متمایز از یکدیگر می‌باشند.

دیگر آن که: تمام انواع ادبی همچون حیوانات مراحل سه گانه تولد، رشد و فنا را می‌پیمایند و هریک در فاصله زمانی معینی زندگی خاص خود را دارند.

سپس «برونتیر» درباره پیوندهای یکایک انواع ادبی که محصور در همان نوع هستند، از خود می‌پرسد که آیا این روابط مبتنی بر تصادف است، یا تکاملی است که از جبر عوامل طبیعی و اجتماعی به وجود آمده؟ و آیا ممکن بود که داستان سبک رآلیسم پیش از داستانهای حماسه یا اساطیری و متافیزیکی به وجود آید؟ و آیا ممکن بود که نقاشی کردن انسان و طبیعت، قبل از ترسیم موضوعهای اساطیری و مذهبی به وجود آمده باشد؟ «برونتیر» این امکانها را مردود می‌شمارد. آنگاه از بررسیهای خود چنین نتیجه می‌گیرد که: تولد هر یک از انواع ادبی پسین، موکول برفنای مرحله پیشین آن است که با توجه به زمینه مساعد قبلی در فاصله معینی از زمان تولد می‌یابد. او سپس به بررسی روابط انواع مختلف ادبی از جنبه تاریخی و فنی و علمی می‌پردازد. قصد وی از بررسی نوع‌های ادبی از جنبه تاریخی، وقوف بر این نده است. که آیا پیدایش آنها که یکی پس از دیگری متولد می‌شوند، نتیجه تصادف است یا نتیجه تولد آنها از یکدیگر مانند توالد اجناس حیوانی است؟

منظور «برونتیر» از تحقیق در روابط فنی، بیان آن است که کدام یک از نوع‌های ادبی بردیگری تقدم دارد و بیان این که نوع‌های ادبی پسین بر انواع ادبی پیشین برتر

هستند. او بر این است که نمایشنامه بر حماسه‌سرایی، و داستان‌نویسی جدید بر داستانهای عامیانه برتری دارند و راقی‌ترند. همچنین هدف وی از بررسی روابط علمی، یافتن پاسخی برای این پرسش است که کدام قانون طبیعی است که در علائق میان انواع ادبی حکمفرمایی می‌کند؟ و قوانین طبیعی بر چه ضابطه‌ای بر تمام انواع ادبی به طور جداگانه تسلط دارد و حیات و رشد و افول آنها را در اختیار خود می‌آورد؟^۱

«برونتیر» در روش تحقیق خود، سؤالهایی را که باید در زمینه پژوهش به آنها پاسخ گوید، بدین گونه مطرح می‌کند:

چگونه انواع ادبی به وجود می‌آیند؟

شرایط زمانی و مکانی که محیط را برای پیدایش آنها مساعد می‌سازند کدامند؟ چگونه ویژگیهای خود را کسب می‌کنند و چگونه در میان خود از یکدیگر متمایز می‌گردند؟

چگونه رشد آنها، همچون رشد کائنات زنده است؟

غریزه و نیروی حلب منفعت و دفع ضرر را چگونه کسب می‌نمایند؟ و چگونه برای بقای خود از آنچه که سودمند است تغذیه می‌کنند و آن را که زیان‌آور است رها می‌نمایند؟

چگونه به سوی فنا و نسیان می‌روند؟ عارض انحلال آنها کدامند؟ چگونه بقایا و بازمانده آنها ریشه و عناصر نوع ادبی جدیدی را تشکیل می‌دهند؟ اینها تمام سؤالهایی است که بر اساس نظریه تکامل بررسی می‌شود^۲ و برای تطبیق این نظریه، محقق باید از زبان مادری به سوی زبانهای دیگر ملتها درگذرد تا بتواند از طریق ادبیات آنها بر ریشه و اصول ادبیات مورد نظر دست یابد. مثلاً تحقیق در داستان‌نویسی فرانسه به نحوی انجام می‌گیرد که گوئی فصلی از تاریخ تأثیر ادبیات

۱. رجوع شود به چاپ دهم از کتاب:

Brunetiere: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*. 1892, chap. 1, 2 et 3.

۲. رجوع شود به: .R. de Litt Comp. 1921. P. 19.

انگلیسی را در ادبیات فرانسه می‌نویسیم.^۱

ارزش نظریه «برونتیر» در این است که وی برای درک صحیح و کمال یافتن تاریخ ادبیات قومی تحقیق و بررسی ادبیات دیگر ملل را ضروری می‌داند. او خود بزرگترین داعیان به پژوهشهای ادبیات تطبیقی بود.^۲

شیوه تحقیق «برونتیر» در راجع به انواع ادبی مورد اعتراض شدید دانشمندان قرار گرفته که به طور خلاصه به بعضی از آنها اشاره می‌کنیم:

الف: انواع ادبی مانند انواع حیوانات وجود مستقلی ندارند تا آنکه تابع ناموس تطور و تکامل باشند.

ب: مناسب آن بود که «برونتیر» به جای اهتمام شدید به نفس انواع ادبی، توجه خود را به تطور ملل و تأثیر رسوم و آداب جوامع بشری روی ادبیات و بر هدفهایی که از آن پدید آید، معطوف می‌نمود.

ج: از اشتباهات بزرگ وی آن است که منشأ پیدایش شعر غنائی را، موعظه‌های مذهبی کلاسیک می‌داند. اگر قدرت بیان او نمی‌بود، اشتباهات او در نظر معاصرانش بسی بزرگتر از آنچه هست جلوه می‌کرد.^۳

برونتیر در تطبیق روش تجربی بر ادبیات از شیوه داروینی بهره گرفته است. لذا نظریه او در تطبیق فاقد روح و تحرک گردید. زیرا وی از اصول قشری و خشک علمی پیروی کرد و روح و جان علم و روش کلی را در آن نادیده گرفت.

برای «برونتیر» بسیار آسان است که شتابزده و تحقیق نکرده، این نظریه را تعمیم دهد که: انواع ادبی به انواع دیگر تکامل یافته است، همچنان که داروین درباره اصل انواع گفته است. علامه «لانسن» در انتقاد از نظریه «برونتیر» می‌گوید: «وقتی که یک

۱. مأخذ قبل.

۲. «برونتیر» در سال ۱۸۹۸م. در یکی از مقالات خود چنین نوشت «هر روز در دانشگاهها و خارج از آنها خصوصاً، کالج دوفرانس، کرسیهای متعدد و بی‌فائده‌ای تأسیس می‌شود و دانشگاههای ما تقریباً یگانه دانشگاه در جهان است که دارای کرسی ادبیات مقایسه‌ای نیست» رجوع شود به:

F. Baldensperger: *La Critique et L'Hist. Lit.*, P. 164.

۳. مأخذ قبل، ص ۱۶۳ و نیز:

Thibaudet: *Physiologie de La Critique*, P. 24. et. pp. 97-99.

اصطلاح علمی را نقل می‌کنیم، نه تنها حقیقتی را روشن نمی‌کند بلکه بر آن سایه کاذبی می‌افکند که ما را گمراه می‌سازد. (برونتیر در یکی از تعبیرات خود چنین می‌گوید: شعر غنائی تکامل یافته موعظه و خطابه مذهبی در قرن نوزدهم است). این تعبیر جز برای کسانی که با رویدادها آشنا هستند، معنایی ندارد. اما آنان که با رویدادها آشنایی ندارند آن را تعبیری نادرست می‌دانند زیرا در این گفتار دلیل قاطعی بر تطور و تکامل انواع ادبی از نوعی به نوع دیگر نیست بلکه تنها بر پایه عقیده به اصل انواع است که چنین مطلبی اظهار شده است و بهتر آن است که این اصطلاح علمی را حذف کنیم و به بیانی قابل درک برای تمام مردم بگوییم که: شعر غنائی در قرن نوزدهم ماده‌ای و خمیرمایه‌ای کسب نمود که تنها در فضای خطابه و مواعظ، دینی قرن ۱۸-۱۷م. یافت می‌شد. گرچه درخشندگی این تعبیر از عبارت قبلی کمتر است، اما این روشن‌تر و درست‌تر از آن است.^۱

در نتیجه کوششهای مداوم محققان که قسمتی از آن نقل گردید، اندیشه ادبیات تطبیقی در اروپا خصوصاً در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن بیستم رواج یافت و بررسیهای بسیاری در این زمینه به عمل آمد که از آن جمله است: تحقیقات:

۱. «مارک مونی»^۲ تحت عنوان تاریخ نهضت [رנסانس] از «دانه»^۳ تا «لوثر»^۴ و از «لوثر» تا «شکسپیر».

۲. تحقیقات نویسنده دانمارکی: ژرژ براندس^۵ در کتاب جریان‌ات ادبی عام در ادبیات اروپایی در قرن نوزدهم.

۳. محقق انگلیسی «ستس بری»^۶ در کتاب خود به عنوان ادوار ادبی اروپا... ایرادی که به تمام آنها وارد آمده این است که: به جای آن که بر اساس روش علمی امروز (در زمینه ادبیات تطبیقی)، درباره روابط ادبیات با یکدیگر و اثرپذیری

۱. اقتباس از مقاله «گوستاولانسن» در کتاب منهج البحث فی الادب واللغه دکتر محمد مندودر، بیروت ۱۹۴۶، ص ۳۳-۳۴.

2. Marc Monnier

3. Dante

4. Luther

5. Georges Brandes

6. Sants Bury

آنها از هم به تحقیق پردازند به عرضه کردن ادوار مختلف ادبیات در کنار هم بسنده کرده‌اند.

در پایان قرن نوزدهم «ژوزف تکتست»^۱ محقق فرانسوی که به حق پدر ادبیات تطبیقی جدید به شمار می‌آید، با الهام از راهنمائیهای استادش «برونتیر» در دانش‌سرای عالی پاریس به تحقیق در روابط ادبیات اروپا با یکدیگر پرداخت و تمام نواقص تحقیقات گذشته را جبران نمود و مفهوم ادبیات تطبیقی با کوششهای وی تکامل یافت.^۲ تحقیقات «ژوزف تکتست» در وسعت دید و جهان‌بینی او در توضیح تحول افکار بر اساس سیر تحول ملتها و اختلاف اوضاع اجتماعی آنها، ممتاز می‌باشد به همین جهت او از بررسی جراید و مجلات و هنر غفلت نورزیده است زیرا تنها از راه بیان رابطه ادبیات با زندگی اجتماعی جامع می‌توان موضوعات ادبیات تطبیقی را بررسی کرد و چهره آن را معلوم ساخت. تحقیق در متون ادبی، صرف نظر از بیان رابطه آنها با زندگانی اجتماعی، تحقیقی نارسا و ناقص است.^۳

به پیروی از «ژوزف تکتست» دانشمندان و محققان دیگری در زمینه ادبیات تطبیقی به تحقیق پرداخته‌اند از جمله:

«فردینان بالدانس پرژه»^۴ در این راه گام برداشت و تا امروز با پشتکار خود محققان را راهنمایی و تغذیه می‌نماید.

همچنین، شادروان «پل تیگم»^۵ نمونه برجسته‌ای از بردباری در حل معضلات

1. J. Texte

۲. از جمله مسائلی که آنها را بررسی کرده است: تأثیر قدما در عصر رنسانس، تأثیر ادبیات ژرمنی در ادبیات فرانسه در عصر رنسانس، تأثیر «مونتینی» Montaigne در ادبیات انگلیسی و «روسو» و اصول نخستین جهانی شدن ادبیات می‌باشد.

۳. «تکتست» پیرامون دعوت به ادبیات متحد اروپائی چنین می‌گوید: «روزی که ادبیات یگانه‌ای برای تمام اروپا تکوین یابد تمام نقدهای ادبی جهانی می‌شود و از حدود مرزها پا فراتر گذارده - اگر مرزی باشد - و روابط فکری ریشه‌داری به وجود می‌آید و ملتها را با یکدیگر پیوند معنوی می‌دهد. و در اروپا روح اجتماعی همچون قرون وسطی پیدا خواهد شد. رجوع شود به:

J. Texte: *Etudes de Litt Européenne*, Paris, 1898, P. 13.

4. F. Bladens Perger

5. P. Van Tieghem

مسائل ادبیات تطبیقی بود.

نیز استاد بزرگوارم «جان ماری کاریه»^۱ (ف ۱۹۵۴ م.) و استاد «دیدیه»^۲ رئیس مرکز ادبیات تطبیقی جدید اروپا در سوربن را باید نام برد که هم اکنون پرچمدار این علم به شمار می آید.

از آنچه تاکنون گفته شد، مطالب زیر به دست آمد، چگونگی پیدایش ادبیات تطبیقی، استقلال ادبیات مقایسه‌ای از نقد ادبی، رابطه استوار تاریخ ادبیات با ادبیات تطبیقی، روشن شدن این مطلب که ادبیات تطبیقی جزء اساسی و حتمی نقد ادبی و تاریخ ادبیات است، نقد ادبی بر پایه قواعد نقد تأثری^۳ و همچنین براساس اصول نقد جزئی^۴ قرار ندارد، بلکه به نقد تاریخی و روابط محکم ادبیات با یکدیگر گرایش دارد و سرانجام اینکه: چگونه نویسندگان از این سرچشمه سیراب شدند و آثاری پدید آوردند که بازتابی از سرشت ایشان و خصائص ملت شان بوده است.

قانون‌گذاری و تعمیم دادن به مسائل ادبیات تطبیقی گرایشی نادرست است مگر آن که مسبوق به تجزیه و تحلیل حقایق تاریخی و تحقیق در متون مختلف ادب باشد.

ادبیات تطبیقی، اثر ادبی را از جنبه فنی و اندیشه نویسنده و شرایط تاریخی و اجتماعی پیدایش آن اثر بررسی می‌نماید و هرگاه در زمینه ذوق ادبی و تحول آن، اوضاع اجتماعی ملتها و تمایلات آنها به تحقیق پردازد، این کار را به منظور کشف کلیه پدیده‌های گونه‌گون و موهبت‌های فردی انجام می‌دهد. اهتمام ادبیات تطبیقی در مرحله نخست به سوی تجزیه و تحلیل مظاهر نهضت ادبی و اصول و نتایج آن به طور کلی معطوف می‌شود. ادبیات مقایسه‌ای همان ارزش و مقامی را دارد که

1. J. Marie-Carre

2. Didier

۳. Critique imprssionniste نهضتی در نقاشی که در قرن ۱۹ م. از اندیشه آزادکردن این هنر از قید قوانین متصلب نقاشی (ampresionism) کلاسیک در فرانسه به وجود آمد و اساس آن تأثرات بصری گذرای هنرمند بود. این اصطلاح در موسیقی و ادبیات نیز به کار می‌رود.

۴. [Critique DogMatique] قطع و تأکید بر رأی از روی زورگویی و رأی که مقدمات آن ناپخته و غیرتحقیقی است.

اقتصاد سیاسی و تاریخ دارند. همان طور که در اقتصاد سیاسی و تاریخ از: روابط خارجی، طرحها و پروژههای دولتی، انواع عوامل نفوذ کننده و حوادث اجباری و یا اختیاری ماوراء مرزها بحث می نمایند، ادبیات تطبیقی نیز از همین گونه مسائل بحث می کند و تمام اینها موضوعاتی است که جنبه های نهضت فکری مشترک انسانها و تنوع پدیده های آن را استحکام می بخشد.^۱

فصل دوم

وضع کنونی ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های اروپا و مصر

در فصل اول چگونگی پیدایش ادبیات تطبیقی و مراحل تکامل و عوامل بقاء و بالندگی آن را بررسی نمودیم و به خصوص پیشرفت این دانش جدید را در فرانسه دنبال کردیم زیرا فرانسه در میان کشورهای اروپایی از آغاز پیدایش ادبیات تطبیقی و دوران رشد تا مرحله تکامل، آن را تحت حمایت خود قرار داد تا آن که به عنوان علمی مستقل درآمد. کشور آلمان در اهتمام به تحقیق در این علم از دیگر کشورهای اروپایی پیشقدمتر بود و تحقیقات ادبی را در سطح جهانی ارتقاء داد. گوته^۱ در قرن نوزدهم از طرفداران سرسخت «جهانی شدن ادبیات» بود اما حوادثی که در آلمان به وقع پیوست مانع تکامل این علم در آن کشور شد - که در این کتاب جای شرح آن نیست - اما پس از گذشت زمان، آلمان به پیروی از فرانسه به تحقیق در ادبیات تطبیقی روی آورد. گرچه نباید فراموش کرد که افکار دانشمندان آلمان و انگلستان روی اندیشه محققان فرانسوی که طرفداران این علم بودند، بسیار مؤثر بود.

۱. «گوته»، از ادبیات هند و خاور دور و همچنین از ادبیات فارسی و عربی از طریق آثار ترجمه شده به خوبی آگاه بود و دیوان شرقی او که الهامی از حافظ شیراز است شهرت جهانی دارد. و این دیوان توسط دکتر عبدالرحمن بدوی به زبان عربی برگردانیده شد، که در بخش دوم کتاب از آن سخن خواهیم گفت.

لازم به یادآوری است که پیدایش و تکامل ادبیات تطبیقی تنها در انحصار دانشگاه‌های فرانسه نبود بلکه ناقدان فرانسوی از نتایج فکری سایر دانشگاه‌های اروپائی که در تربیت اندیشوران و فیلسوفان سهم بزرگی داشتند، بهره‌مند گردیدند و بدین ترتیب زمینه برای نهضت‌های فکری و ادبی سر تا سر اروپا همواره شد و در پرتو همین نهضتها بود که ادبیات تطبیقی به عنوان نیازی شدید برای انسان نوین و اساسی جوهری برای تحقیق در ادبیات شناخته شد. اصول آن در دانشگاه‌ها و سایر مراکز فکری و علمی رسوخ نمود تا بدان درجه که نسبت به ضرورت آن، هیچ جای شک و تردیدی باقی نماند. تأسیس این علم جدید در نتیجهٔ اقناع یک فرد و یا گروه به خصوص نبود، بلکه پیدایش آن پاسخی بود به ندای نهضت‌های فکری و ادبی تمام ملتها؛ و این خود امتیازی است که هیچ یک از اندیشه‌ها و یا مکاتب ادبی از آن برخوردار نبود از این‌رو، ادبیات تطبیقی راه خود را بدون هیچ وقفه‌ای به دانشگاه‌های اروپا گشود که هم اکنون هر یک از آنها به تحقیق و بررسی پیرامون بخشی از آن اهتمام می‌ورزند.

مثلاً دانشگاه‌های آلمان پیش از دوران نازی بیشتر در تاریخ و موضوعات ادبی^۱ - که آن را شرح خواهیم داد- به بررسی پرداختند حال آن که این قبیل موضوعات در دانشگاه‌های فرانسه در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت و این دانشگاه‌ها بیشتر به تأثیر یک نویسنده در ادبیات ملل دیگر و نیز در ادبیات جهانگردان و سفرنامه‌ها از جنبهٔ تصویری که از کشورهای مختلف ارائه کرده بودند، اهتمام می‌ورزیدند و ما به هنگام بحث از شاخه‌های ادبیات تطبیقی به اختلاف این روشها و علل آنها خواهیم پرداخت. اما در این فصل تنها به اصول مشترک تحقیقات مقایسه‌ای در دانشگاه‌های خارج اکتفا می‌کنیم، باشد که در پرتو این اصول مشترک، راهی برای تحقیق علمی ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های خود بیابیم. سنت دانشگاه‌های اروپایی در ترسیم شیوهٔ کار ادبیات تطبیقی در این است که ادبیات قومی را محور قرار دهند به سانی که بررسیهای تطبیقی در اطراف آن دور زنند. بدین ترتیب، بحثها بر حسب روابط آنها با ادبیات جهانی از لحاظ اثرگذاری و

اثر پذیری، متنوع می‌گردد و دانشگاه‌های اروپا نسبت به آثار جهانگردان داخلی و خارجی و تأثیر آنها بر روی نویسندگان و آثار آنان اهمیت فراوان قائلند و همچنین به تتبع در اوضاع اجتماعی و رابطه آنها با دیگر ملتها بسیار ارج می‌نهند. و بیشتر دانشگاه‌های اروپا و آمریکا^۱ به ویژه دانشگاه‌های فرانسه و ایتالیا و سویس و ایالات متحد به تحقیق در ادبیات تطبیقی اهتمام می‌ورزند و مثلاً در فرانسه دیپلم ادبیات مقایسه‌ای یکی از شرایط احراز لیسانس در نظام آموزشی جدید دولتی است.^۲

به استثنای رساله‌های دکتری محققان فرانسوی و خارجی که در ظهور و استقلال ادبیات تطبیقی بسیار مؤثر بود^۳ به معلمان مدارس ابتدائی در دانش‌سراهای مقدماتی فرانسه ادبیات تطبیقی تدریس می‌شود و همچنین در دبیرستانهای آن کشور مبادی و مقدمات ادبیات خارجی و رابطه آنها با ادبیات فرانسه و آثاری از سخنوران اروپائی تدریس می‌شود که مورد علاقه شدید دانش‌آموزان است. اینک به اختصار به بعضی از برنامه‌های درسی دبیرستانهای فرانسه در این زمینه اشاره می‌کنیم امید است مورد توجه مقامات مسؤول قرار گیرد و اینان برای آینده این دانش فکر مؤثری بکنند.

دانش‌آموزان دبیرستانی دو نوع ادب خارجی را به عنوان درس اصلی برای مقایسه و تطبیق برمی‌گزینند و اغلب ادبیات ایتالیائی و اسپانیولی و یا ادبیات انگلیسی و آلمانی را انتخاب می‌کنند. سپس مکتهای بزرگ ادبیات بیگانه اواخر قرن ۱۹ و بیستم به آنها درس داده می‌شود. برای مثال، اگر دانش‌آموزی «پترارک» (۱۳۷۴-۱۳۷۴-)

۱. شاید جالب باشد که بدانیم در دانشگاه‌های انگلستان کرسی ادبیات مقایسه‌ای وجود ندارد. اما تحقیقات ارزنده‌ای از سوی استادان این علم انجام گردیده. در دانشگاه‌های آمریکا علاوه بر کرسی‌های ادبیات تطبیقی، کرسی‌هایی در باره ادبیات عالم نیز وجود دارد که در اروپا توجهی بدان نمی‌شود. برای اطلاع از اهمیت این رشته در آمریکا رجوع شود به: P.W.Friedrich: *Comparative Literature in the United States*. PP. 45- 55 dans Cong inter d'Hist. Litt, Paris. 1948. و در سالهای اخیر تمام دانشگاه‌های بزرگ دنیا، ادبیات تطبیقی را جزء برنامه کار خود قرار داده‌اند.

2. Guyard: *Lalitt Comp*. P.51.

3. P. van Tieghem: *La Litt. Comp*. pp. 49- 55.

۱۳۰۴ م.) نویسنده ایتالیائی را برای تحقیق خود، انتخاب کند نکات اساسی زیر، برنامه کار او را تشکیل می دهند: «پترارک و ایتالیا، پترارک و گرایشهای انسانی، شعر پترارک، روابط شعر او با شعر «تروبادور»، نمونه هایی از شعر پترارک برای قرائت، سنت های دلبستگی به شوالیه گری و تأثیر پیوسته «پترارک» در آن به ویژه تأثیر وی در شعرای قرن شانزدهم ... در مقدمه برنامه های آموزشی دبیرستانهای فرانسه به سال ۱۹۲۵ م. مطالبی به چشم می خورد که از نظر اهمیت آن را در این جا ترجمه می کنیم:

«آنچه واقعاً برای ما اهمیت دارد، آن است که محصلان در درجه نخست باید با آثاری از سخنوران نامدار غیر فرانسوی مانند «دانتس»، «سروانتس»، «شکسپیر» و «گوته» آشنا شوند و باید قبل از پایان آموزش دبیرستانی با استمرار تاریخ ادبیات فرانسه در ادبیات دیگر ملتها و مقداری از ادبیات تطبیقی آشنا گردند، با آن که تخصص در این علم در مراحل آموزش عالی میسر می گردد، اما نباید هیچ تحصیل کرده ای از روش و هدف این علم بی اطلاع باشد»^۱.

این بود وضع ادبیات تطبیقی در دانشگاه های اروپا خصوصاً در فرانسه. با این امتیاز که یک محقق اروپائی با روابط روشنی که میان ادبیات اروپا موجود است، می تواند بدون تحمل رنج و مشقت، با ادبیات و تاریخ آنها آشنا گردد. از سوی دیگر غنی بودن ادبیات اروپا و آثار ارزنده و فراوانی که در آن ظهور کرده و سرانجام پاسخگویی ادبیات اروپا به نیازمندیهای فکری و اجتماعی، خود امتیاز بزرگ دیگری است در وافی بودن و فراگیری هرچیز بیشتر آن.

پس وظیفه ما چیست؟ مسئولیت دانشگاه های ما در برابر این ماده ضروری کدام است؟ چرا ادب شناسی تطبیقی برای ما الزامی است؟ برای آن که به ادبیات خود جان بخشیم، برای آن که از قافله ادبیات جهانی عقب نمانیم و برای آن که در آثار ادبی و نقد جدید تحت تأثیر ادبیات اروپایی قرار داریم. و آنگهی تأثیر ادبیات

۱. از: مقدمه برنامه های آموزشی دبیرستانی فرانسه سال ۱۹۲۵ م. و رجوع شود به: Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers et Leur influence sur La Littérature Française*. pp. 7-9.

تطبیقی در رشد ملی و انسانی چنان با اهمیت است که آن را برای ما الزامی می‌گرداند. پیشرفت ادبی جدید و فهم انواع ادبی، جنبه‌های فنی و فلسفی ادبیات ما بدون دسترسی به مراحل تکوین و منابع آنها امکان‌پذیر نیست لذا باید بر کلیه اصول و عواملی که نویسندگان و ناقدان ما از آنها بهره‌مند شده‌اند و تحت تأثیر آنها قرار گرفته‌اند، واقف گردیم. هرگاه به کوششهایی که برای تأسیس ادبیات تطبیقی در مصر در ربع دوم قرن بیستم انجام شده نگاهی بیفکنیم، مشاهده می‌کنیم که انگیزه داعیان به تأسیس این علم در مصر در اثر نهضت فکری، یا گرایشی فلسفی، یا روشی علمی، یا روش عمیق انقلابی، و یا در اثر، ایمان به ضرورت این دانش چنان که نویسندگان، فیلسوفان و متفکران اروپایی بدان ایمان داشته‌اند، نبوده، بلکه هدف از آن صرفاً گنجاندن ماده این درس در برنامه‌های دانشگاهی بوده است که هیچ‌گونه آمادگی قبلی برای آن نداشته‌اند. گروهی از ناقدان مصری در نتیجه برداشت نادرستی که از مفهوم ادبیات تطبیقی کرده‌اند، به گمان خود دست به انجام تحقیقاتی در زمینه ادب تطبیقی زده‌اند که هیچ‌گونه ارتباطی با این دانش جدید ندارد. این کار، عده‌ای را از این علم گریزان ساخت و عده‌ای دیگر را در فائده آن مردود گردانید. چون اینان از معنای واقعی این علم آگاه شدند و دشواری تحقیق در ادبیات تطبیقی را دریافتند، از دعوت خود منصرف گشتند و تحقیق و تخصص در این رشته را امری محال پنداشتند ولی نیازمندی به این دانش جدید توسط دانشگاهیان و ناقدان عرب که تحصیلات خود را در مغرب‌زمین بانجام رسانیده‌اند و در ادبیات اروپا تحقیق کرده‌اند و بر منابع و راز تحرک آن واقف گشته‌اند آشکار گردید. ناقدان مصری در تحقیقات ارزنده خود باروشی عالمانه و دور از تعصب برای روشن شدن حقیقت به بحث درباره اصول نهضت ادب عرب و منابع بیگانه آن پرداختند که منجر به پیدایش «نقد تطبیقی» در نقد ادبی جدید ما گردید و این خود نیازمندی مصر را به این دانش بیش از پیش به ثبوت رسانید.

کتابهایی خارج از محیط دانشگاهی از مؤلفان غربی پیرامون توضیح و بیان ادبیات تطبیقی ترجمه گردید، اما چون مثالها و شواهد و نمونه‌ها از ادبیات ما بیگانه

بود و از دسترسی ما دور می‌نمود، درک آن برای ما چندان آسان نبود^۱.

سرانجام، دانشگاه‌ها دانشجویانی را به منظور تخصص در این رشته و تحقیق علمی در ادبیات ملتها به اروپا اعزام نمودند که با دیدی علمی و گسترده وظیفه تحقیق در ادبیات تطبیقی را به عهده گیرند و تنها به اخذ درجه دکترا اکتفا نکنند. ولی بسیاری از اعزامیان، موضوعات رساله‌های دکتری خود را به بررسی و مقایسه در ادبیات اروپا اختصاص دادند و خود را از زحمت تحقیق علمی و تطبیقی میان ادبیات شرق و غرب و بررسی ویژگیها و تشخیص عناصر اصلی از عناصر بیگانه در ادبیات غرب رها نیدند. از سوی دیگر، دانشگاههای ما همچنان در مراحل نخستین این علم قرار گرفته‌اند و به ناچار باید برنامه‌هایی گسترده در دوره‌های لیسانس و عالی برای این ماده منظور کنند. گرچه در این جا مجال گفتگو درباره تنظیم برنامه‌های ادبیات تطبیقی نیست ولی اجمالاً به موارد ضروری آن اشاره می‌کنیم: دانشجویان ما باید بر کیفیت روابط ادبیات جهان و اثرپذیری ادبیات قدیم و جدید ما از ادبیات بیگانه واقف گردند و از ثمرات ذوقی ادبیات خارجی بهره‌مند شوند و به ترتیبی که در این کتاب یادآور شدیم، نخست باید مفهوم صحیح ادبیات تطبیقی، شاخه‌های آن، روش تحقیق در آن به همراه نمونه‌هایی از ادبیات عمومی و ادبیات دیگر ملتها را فراگیرند. در کنار آن، دانشجویان باید با انواع مختلف ادبی از قبیل نمایشنامه، داستان نویسی، حماسه‌سرایی، مکتبهای ادبی، تاریخ آنها و دیگر چیزها آشنا گردند تا از درک رابطه ادب خود با دیگر ادبیات که در مراحل بعدی به آنها می‌رسند، و عاجز نمانند. همه مواد مزبور باید به عنوان درس عمومی برای کلیه دانشجویان تدریس شود که پس از آن به درسهای اختصاصی پردازند. آنگاه باید برای هر یک از گروه‌ها برنامه ادبیات تطبیقی که متناسب با دروس و سطح معلومات دانشجویان باشد، تنظیم گردد.

مثلاً: در رشته زبان و ادبیات فارسی، باید روابط ادبیات عرب با ادبیات قدیم فارسی و تأثیر آنها در یکدیگر و در زبان و ادبیات عرب؛ و نیز روابط این ادبیات با ادبیاتی که دانشجو با زبان آن آشناست، تدریس شود. روش هماهنگی شرط اساسی برنامه‌هاست. مثلاً اگر درس درباره ادبیات عرب

۱. مانند کتاب پول وان نیگم و گوپار: که تحت عنوان الادب المقارن به عربی برگردانده شد.

در اندلس است، باید در کنار آن رابطه شعر عربی با شعر اروپائی و تأثیر ادبیات عرب از طریق اعراب اندلس در ادبیات اروپا بحث شود. اگر بحث از ادبیات عرب در عصر عباسی است، باید در باره روابط آن با ادبیات فارسی گفتگو شود. هرگاه بحث از ادبیات جدید به میان آید باید مقایسه‌ای میان انواع ادبی عرب و انواع ادبی اروپائی به عمل آید. حتی ما از این هم فراتر می‌رویم و می‌گوییم: در رشته‌های زبان فرانسه و یا انگلیسی، باید روابط ادبیات عرب با ادبیات فرانسه و یا انگلیسی از لحاظ تأثیر و تأثر تدریس شود. چرا این گروه‌ها باید از ادبیات قومی خود بیگانه باشند و چرا باید جوانان ما از نتایج سودمند ادبیات تطبیقی بی‌بهره بمانند؟ احراز درجه لیسانس در دانشگاه‌های فرانسه برای دانشجویان رشته ادبیات آلمانی و یا انگلیسی، داشتن شهادتنامه ادبیات فرانسه است و این، شرطی ضروری است. هدف از این شهادتنامه در درجه نخست احراز آشنایی دانشجویان فرانسوی با ادبیات قومی و رابطه آن با ادبیات دیگر ملتها است که ما مصریان از این مرحله به کلی دوریم و متخصصان ما در ادبیات بیگانه هیچ گونه اطلاع از ادبیات عرب ندارند. برای جبران این نقیصه، باید تحقیقات مربوط به ادبیات تطبیقی را در دوره‌های فوق لیسانس و دکتری توسعه دهیم و در تنظیم برنامه‌های این رشته تجدید نظر کنیم. در پایان این فصل، باید اضافه کنم که بر روش تحقیق در شاخه‌های ادبیات تطبیقی ایرادهایی وارد کرده‌اند که بیشتر مربوط به جزئیات آن می‌گردد و مادر باب دوم این کتاب به آنها اشاره خواهیم کرد^۱.

۱. یکی از مخالفان سرسخت ادبیات مقایسه‌ای در فرانسه «لوئیس کازامیان» [Louis Cazamian] است. او هیچگونه ارزشی برای اثرپذیری ادبیات انگلیسی از ادبیات خارجی قابل نیست و بعضی از افراد انگلیسی که به خلق و خوی و مشرب انگلیسی‌مآبی خویش مباهمی هستند از طرفداران لوئیس کازامیان هستند. رجوع شود به: *Annales du Centre Univrsitaire Méditerranéen* 1948-1950. pp. 70-71 «کازامیان» کتابی به نام *Psychologie de Littérature anglaise* تألیف نموده و در آن کلیه مراحل تطور و تکامل ادبیات انگلیسی را به عوامل داخلی برگشت می‌دهد که نیازی به ابطال این رأی غلط نیست زیرا نویسندگان و ادبای انگلیس به اثرپذیری ادبیات خود از دیگران معترفند و تحقیقات آنها بهترین گواه این گفتار است.

از سوی دیگر «کازامیان» روابط سمبولیک ادبیات فرانسه و انگلیسی را در زمینه شعر بررسی کرده و از نظر تأثیر تاریخی در یکدیگر اعتراف می‌نماید. رجوع شود به:

Cazamian Symbolisme et Poésie. Paris 1947. pp. 9-10

آمادگی‌های لازم برای تحقیق در ادبیات تطبیقی

پژوهنده ادبیات تطبیقی، همواره در خط مرز مشترک میان ادبیات ملل مختلف ایستاده است و از این نقطه به بررسی خط سیر ادبیات می‌پردازد تا بر اساس روابط آنها با یکدیگر، جریانات کلی‌شان را کشف کند.

تحقیق و مطالعه دقیق در آثار سخنوران، تألیفات، موضوعات، احساسات و افکار، به کشف روابط متبادل میان ادبیات منتهی می‌شود. از این رو، این گونه مطالعات به معلوماتی وسیع و دبدی ژرف نیازمند است تا آن که تحقیقات در مسیری علمی و روشی تحقیقی قرار گیرد.

از آنجا که هر کدام از موضوعات ادبیات تطبیقی شرایط و ضوابطی مخصوص به خود دارند و احاطه بر همه جزئیات آنها امکان‌پذیر نیست، به ذکر قواعد اساسی آن اکتفا کرده لزوم اطلاع بر آنها را برای پژوهشگران این علم توصیه کنیم:

۱. محقق در ادب‌شناسی تطبیقی باید با حقایق تاریخی دوره‌ای که به مطالعه آن می‌پردازد، کاملاً آگاه باشد تا تأثیر رویدادهای تاریخی را بر روی آثار ادبی و تأثیر آن را بر مسیر ادبیات درک نماید و اثر ادبی را با سنجش وقایع تاریخی در محل مناسب خود قرار دهد، مثلاً برای تحقیق در ادبیات فارسی بعد از اسلام باید بر همه کشمکشهای سیاسی و نژادی، روابط حکومتهای مستقل ایرانی بادستگاه خلافت عباسی در اواخر قرن دهم و اوائل قرن یازدهم وقوف کامل داشته باشد زیرا

کهنترین نثر ادب فارسی که به دست ما رسیده، متعلق به این دو قرن است. محقق باید از تاریخ روابط فکری میان ایرانیان و اعراب، و تأثیری که نهضت شعویان روی آثار ادبی داشته‌اند، کاملاً آگاه باشد. از این مقدمه نتیجه می‌گیریم که دانستن تاریخ یکی از شرایط اساسی ادب‌شناسی تطبیقی است.

۲. پژوهنده در ادب‌شناسی تطبیقی حداقل باید با تاریخ ادبیاتی که در صدد مقایسه آن است، به طور دقیق آگاه باشد و هرگاه اطلاع به تمام ادوار تاریخ ادبیات، برای محقق امکان‌پذیر نباشد، دست کم باید تاریخ ادبیات مورد نظر و عوامل مؤثر در آن آشنا شود.

۳. لازمه تحقیق در ادبیات تطبیقی توانائی خواندن متون ادبی گوناگون به زبانهای اصلی است. اعتماد بر ترجمه آثار ادبی به منظور مقایسه، شیوه‌ای نارساست و برای ارزشیابی صحیح تأثیر و تأثر ادبیات از یکدیگر قابل اعتماد نیست زیرا هرزبانی از زبانهای دنیاریزه کاریها و ویژگیهایی دارد که درک آنها فقط با خواندن متون به زبان اصلی امکان‌پذیر است.

از سوی دیگر، بررسی ترجمه‌ها و مقایسه میان آنها در ادبیاتی که روابط متبادل دارند، امری اساسی است؛ زیرا در بسیاری از ترجمه‌ها تصرف می‌شود و همگی از نظر دقت و امانت یک دست نیستند. بنابراین، به هنگام داوری درباره تأثیر نویسنده‌ای در یکی از زبانها و ارزشیابی آن، باید ترجمه با متن اصلی مقابله شود. و اگر محقق با زبان اصلی ترجمه آشنائی نداشته باشد چگونه می‌تواند از صحت و سقم آن آگاه گردد؟^۱

به همین جهت، دانشجویان رشته ادب‌شناسی تطبیقی دانشگاه‌های فرانسه ملزمند در کنار زبان فرانسه دو زبان خارجی دیگر فراگیرند تا بتوانند به روش علمی در تطبیق ترجمه‌ها بپردازند. نقش استاد در کمک و راهنمایی دانشجویان در ترجمه اصل و خواندن و مقایسه آن قابل توجه است.

۱. مثلاً هنگامی که تأثیر ابن مقفع را در زبان و ادب عرب و ترجمه‌های او را از زبان پهلوی به زبان عربی بررسی می‌نماییم حتماً باید با هر دو زبان پهلوی و عربی آشنایی کامل داشت تا بتوان به مقایسه ترجمه‌ها و ارزش آنها و مقدار تأثیرشان در زبان عربی پی برد. (م)

استفاده از مآخذ مزبور را برای موضوعات مختلف آسان کرده است.^۱ متأسفانه جای این گونه کتابها در کتابخانه‌های ما خالی است آیا آن روزی را می‌بینیم که کتابخانه‌های ما از چنین منابعی که برای تحقیق در تطبیقی در زمینه ادبیات عربی ضروری است، برخوردار باشند؟^۲

۱. از جمله مآخذ ادبیات مقایسه‌ای نشریات انجمن *The modern Language* در ایالات متحده آمریکا و *Moder Humanities Research Association* در انگلستان می‌باشد.

۲. برای مزید اطلاع بر آنچه که محقق ادبیات مقایسه‌ای باید بداند رجوع شود به:

P.V. Tieghem: *La Litt Comp.* 53-56. M. F. Guyard: *La Litt Comp.* pp. 21- 41.

۴. محقق در ادب‌شناسی تطبیقی باید از مآخذ و مراجع عمومی و چگونگی استفاده از آنها و مظان مسائل مورد نظر در منابع آگاه باشد. مثلاً هرگاه بخواهد روابط ادبیات فارسی و عربی را بررسی نماید آنجا که با متون عربی ارتباط پیدا می‌کند، باید با آثار ادیبان و مورخان ایرانی‌الاصل تازی‌نویس مانند: طبری، حمزه اصفهانی، ابن مقفع، ابن قتیبه... و دیگران آشنا باشد و در آنجا که موضوع به زبان فارسی عصر اسلامی مربوط می‌شود باید به متون ادبی که از زبان عربی به فارسی برگردانیده شده و همچنین به متونی که تحت تأثیر سبک نگارش عربی قرار گرفته مانند ترجمه کلیل و دمنه بهرامشاهی آشنا باشد. به علت وجود شاخه‌های گوناگون ادبیات مقایسه‌ای و تازگی این علم، محققان باید نسبت به استفاده از نظریات اهل فن و آگاهان در این زمینه غافل نمانند.

اروپا و امریکا نسبت به غنی ساختن کتابخانه‌های خود به مآخذ عمومی و فراهم نمودن تسهیلات لازم برای دانشجویان این رشته، گامهای بسیار مؤثری برداشته‌اند که به عنوان نمونه پاره‌ای از این گونه مآخذ را نام می‌بریم.

۱. فهرست ارزنده استاد «پل وان تیگم» در این تألیف تمام کتابهای چاپی که از آغاز اختراع صنعت چاپ تا قرن نوزدهم (۱۹۰۰-۱۴۵۵ م.) تألیف گردیده، بر اساس تاریخی مرتب شده است و اطلاع از این کتاب بسیار سودمند است.^۱

۲. مجله ادبیات مقایسه‌ای فرانسه در شمارهای تازه خود خوانندگان را با جدیدترین مآخذ ادبیات مقایسه‌ای که در اروپا و آمریکا به چاپ رسیده، آشنا می‌سازد.

۳. تازه‌ترین این مآخذ کتابی است به نام مآخذ ادبیات مقایسه‌ای^۲ که در سال ۱۹۵۰ با همکاری محقق فرانسوی «بالدانس پرژه»^۳ و فردریک^۴ آمریکائی انتشار یافته است. این کتاب که سی و سه هزار مآخذ را دربر گرفته، طوری تنظیم گردیده که

۱. فهرست تاریخی ادبیات معاصر به این نام منتشر شده: *Le Répertoire Chronologique des*

Littératures Modernes.

2. *Bibliography of Comparative Literature.*

3. Baldensperger

4. W.P. Friederich

فصل چهارم

پهنه پژوهش در ادبیات تطبیقی

پیش از بحث تفصیلی درباره یکایک شاخه‌های ادبیات تطبیقی، بهتر است درباره هر کدام از آنها بر حسب هدفی که دارند، به اجمال سخن بگوییم:

طی مطالب گذشته گفتیم که موضوع ادبیات تطبیقی - به طور کلی - مبادله استعاره‌ها از انواع ادبی، صور فنی، موضوعات، اساطیر و کاراکترهاست و این مسائل به دو اعتبار و دو لحاظ مورد مطالعه قرار می‌گیرند: نخست به اعتبار وسیله که چگونه این موضوعات از ادبی به ادبی دیگر و از زبانی به زبانی دیگر و از شهری به شهری دیگر گذر کرده‌اند. دوم به اعتبار هدف بررسی یعنی نفس مسائل و موضوعات متبادله و تغییر فورم و زیاده و نقصان آنها در حالت انتقال به زبان دیگر. در حالت نخست عوامل انتقال و سایر شرایط مساعد بحث می‌شود و در حالت دوم عین مسائل، موضوعات، انواع ادبی، منابع، جریانات فکری و غیره... بررسی می‌گردد. از طریق همه این مسائل، تنوع شاخه‌های ادبیات تطبیقی که اینک به اختصار و سپس به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت، روشن می‌شود.

اول: عوامل انتقال ادبیات از زبانی به زبانی دگر

این عوامل بر دو گونه‌اند: ۱. آثار و تألیفات، ۲. نویسندگان و مؤلفان.

۱. کتابها و آثار نویسندگان به خوبی می‌توانند روابط ادبی میان ملتها را نشان دهند. به کمک همین آثار، شدت و ضعف روابط ادبی میان کشورها و جامعه‌ها و حتی روابط میان آثار ادبی دیگران معلوم می‌شود.

رسالت ادبیات تطبیقی در وهله نخست اثبات رابطه میان دو محیط اثرپذیر و اثرگذار است. برای اثبات این امر می‌توان از گفته‌های صریح مؤلف و نوع فرهنگ اثرپذیری وی از نویسندگان و فرهنگ دیگر ملتها یاری گرفت.

مثلاً اگر مؤلفی برخی آثار خود را به یکی از زبانهای بیگانه تألیف کند، همین آثار و کتابهای او دلیل قاطعی بر اثرپذیری وی از زبان و ادبیات بیگانه است. نویسندگان و شعرای ایرانی نژاد (ذواللسانین) که به زبان عربی و فارسی هر دو می‌نوشتند و شعر می‌سرودند و یا نویسنده انگلیسی «اسکار وایلد»^۱ که داستان سالومه^۲ را به زبان فرانسه نوشت و یا «ولتر» فرانسوی که رسائل خویش را به زبان انگلیسی تحریر کرد، همه دلیل بر همین مدعا هستند.

از جمله اموری که در همین قسمت باید گنجانیده شود، بررسی ترجمه‌ها و جستجو از انگیزه رواج آنهاست. و همان طور که قبلاً اشاره کردیم، برای داوری صحیح در باره صحت و سقم ترجمه‌ها و مقدار و نوع تصرف در آنها باید به اصل ترجمه مراجعه نمود. و همچنین نباید از مطالعه کتابهای نقد و نشریاتی که آثار نویسندگان و شعرای خارجی را چاپ می‌کنند، غافل ماند. مجلات و جراید قدیم و جدید عربی مانند البلاغ، المجله، الآداب و الکاتب و... به نشر افکار و شاهکارهای جهانی امثال زولا، «ماکسیم گورکی» و غیره همت می‌گمارند و وقوف بر این نشریات برای اطلاع بر نهضت فکری معاصر به طور کلی لازم و بسیار ضروری است. از همین قبیل است تحقیق در آثار جهانگردان که به لحاظ تأثیری که در شناساندن ملتها به یکدیگر و اثری که روی ادبیات دیگران گذارده‌اند، شایان توجهند. تعیین مقدار رواج کتاب و علاقه به کتاب خواندن در کشوری که بررسی ادبیات آن مورد نظر است، می‌تواند محقق را در راه وصول به مقصود کمک کند. برای تحقیق در این امر باید به فهرستها و آماری که بخش می‌شود مراجعه کرد.

۲. مؤلفان و نویسندگان، چون کتاب یکی از وسایل شناسائی روابط ادبی میان ملت‌هاست، غالباً برای بحث از این روابط تنها به بررسی کتابها اکتفا می‌کنیم و نقش مؤلفان و مترجمان را نادیده می‌گیریم ولی چگونه ممکن است آثار نویسندهٔ سرشناسی را بررسی کنیم اما نسبت به حیات مؤلف، و ارتباط وی با کشور خارجی، مراحل آشنائی با آن کشور، تصویری که از آن به ملت خود داده و در آثار ادبی نویسنده منعکس گردیده است، بی‌توجه باشیم.

مثلاً به هنگام تحقیق در آثار «شاتوبریان» باید از بررسی دربارهٔ حیات او غافل نمائیم و بازتاب محیط انگلستان و محافل ادبی آن کشور را در آثار او جستجو کنیم. همچنین، به هنگام بررسی در آثار «ولتر» باید دوران زندگانی او را در انگلستان و برداشتی که از خلیقات و روحیه و آداب مردم آن سامان داشته و بهره‌ای که از آنها برده، مورد مطالعه قرار دهیم و ارزش ادبی که نزد هموطنان معاصرش داشته معلوم نمائیم. و به هنگام بررسی ترجمه‌های عبدالله ابن مقفع از شاهکارهای ادبیات فارسی، باید زندگانی، گرایشها و فرهنگ ایرانی وی و آنچه احتمالاً بر روی ترجمه‌های ادبی او اثر می‌گذارند مطالعه شود. خلاصه، برای داوری نسبت به نویسندگان یا مترجمان و جهانگردان نامدار و ارزشیابی آثار آنان باید با زندگانی، ادبیات و زبان و اوضاع و احوال کشور آنها آن مقدرا آشنا باشیم تا داوری ما بر اساس و پایه‌ای درست و عادلانه باشد.

دوم: تحقیق در انواع ادب

در قسمت نخست به لزوم بررسی تألیف، ترجمه، سفرنامه و کتابهای نقد و زندگانی مؤلفان و ارزش ادبی آثار آنها و خلاصه به آنچه ما را با ویژگیها و ادبیات ملتها آشنا می‌سازد، اشاره کردیم. و آشنایی با تمام این موضوعات وسیله‌ای است که راه را برای تحقیق در روابط جهانی ادبیات هموار می‌سازد. و پس از فراهم آوردن این وسائل به موضوعاتی می‌پردازیم که در متن ادبیات تطبیقی قرار دارد. یکی از موضوعات اساسی ادبیات تطبیقی که باید بررسی شود، موضوع انواع ادبی و بهرهٔ

ادبیات گوناگون از آنها و رواج این انواع ادب میان ادبیات مختلف جهان است.

مقصود از انواع ادبی، قالب و سبک ویژه‌ای است که بالطبع خود را بر هنرمند و نویسنده تحمیل می‌نماید تا سبک نگارش خاصی را پیروی کند.

مثلاً نمایشنامه‌نویس و خطیب سخنور هر دو به یک موضوع می‌پردازند اما هر کدام به شیوه و سبک مخصوص به خود آن را بیان می‌کنند به عبارت دیگر سبک نمایشنامه‌نویس سبکی است نمایشی و سبک خطیب روشی است خطابی.

از انواع ادبی غالباً برای تقسیم‌بندی آثار ادبی به شاخه‌های گوناگون که برای بررسی‌های ادبیات مقایسه‌ای لازم است، استفاده می‌شود.^۱ اینک به پاره‌ای از انواع ادبی به عنوان مثال اشاره می‌کنیم:

چگونه داستانها و نمایشنامه‌های چوپانی در ادبیات اروپا به وجود آمد؟ رواج نمایشنامه چوپانی در قرن شانزدهم در فرانسه به چه علت بود؟ چرا نمایشنامه‌نویسان اوایل قرن هفدهم از آن روی گرداندند؟ علت رواج داستانهای تاریخی در سرتاسر اروپا در قرن نوزدهم چه بود؟ علت انصراف نویسندگان از این داستانها در نیمه قرن نوزدهم چه بود؟

داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی در ادبیات معاصر [فارسی] و عربی چگونه به وجود آمد؟ چه عواملی در پیدایش و تحول این دو نوع از ادب مؤثرتر بوده‌اند؟ بررسی انواع ادبی کهن نیز در زیر پوشش همین انواع قرار می‌گیرند از قبیل تحقیق در داستانهای خرافی از زبان حیوانات، و اینکه این مقفع چگونه این نوع ادب را وارد ادبیات عرب گردانید؟ و ادبیات عرب تا چه مقدار زیر نفوذ این داستانها قرار گرفت؟ و سرانجام تأثیر ادبیات عرب در زمینه داستانسرایی از زبان

۱. بعضی از انواع ادبی از نظر فورم و اصول دچار دگرگونی می‌شوند مثلاً حماسه‌سرایی در آغاز پیدایش منحصر در نظم بود، ولی بعداً در قالبهای نظم و نثر در آمد. اما پس از مدتی غالباً به قالب شعری بیان گردید. و همچنین نمایشنامه مکتب رمانتیک در آغاز مخلوطی از: دراما کمدی و حماسه و شعر عاطفی بود که اکنون از یکدیگر تفکیک شده است. و آنچه در تحقیقات ادبیات مقایسه‌ای حائز اهمیت می‌باشد بررسی این گونه دگرگونیها است که در نتیجه اثرپذیری از ادبیات دیگر ملتها به وجود می‌آید. رجوع شود به:

J. Suberville: *Théories de L'Art et des Genres Littéraires*. pp. 222-223.

حیوانات در ادبیات فارسی عصر اسلامی تا چه حدود بود؟

تحقیق در مقوله انواع ادبی، تحقیقی تاریخی است که ریشه‌های آن را باید از طریق تتبع جداگانه در هر یک از انواع ادبی و تحول آن را در دو زبان یا بیشتر جستجو کرد. همچنین، اصول انواع ادبی را باید در عواملی که بر روی ادبیات مورد نظر اثر گذارده‌اند، پی‌گیری کرد. با اینکه تحقیق یاد شده ریشه تاریخی دارد اما از نظر بررسیهای معاصر، خصوصاً برای ادبیات معاصر [فارسی] و عربی که بیشتر انواع ادبی را از ادبیات اروپا اقتباس نموده و رفته رفته از منابع کهن [فارسی] و عربی به دور می‌افتد، بسیار مفید و ارزنده است.

تحقیق درباره انواع ادبی ممکن است مقایسه میان ادبیات دو ملت باشد از قبیل: بررسی داستان‌نویسی تاریخی در ادبیات فرانسه و انگلیس^۱ و یا تحقیق پیرامون داستان‌نویسی رمانتیک فرانسه و تأثیر آن در داستان‌نویسی معاصر [فارسی] و عربی. و نیز ممکن است مقایسه میان ادبیات چند ملت باشد مانند بحث درباره داستان‌سرایی رمانتیک در ادبیات اروپایی^۲ و تأثیر آن در داستان‌نویسی معاصر عربی و [فارسی]. در هریک از این دو حالت، پژوهنده ادبیات مقایسه‌ای ناگزیر است نکات زیر را کاملاً رعایت نماید:

۱. محقق باید قبل از هر چیز، نوع ادبی، را که برای تحقیق برگزیده است، کاملاً معلوم و مشخص گرداند. و مشخص نمودن آن دسته از انواع ادبی که بر اساس اصول فنی و ضوابط معلومی به وجود آمده باشند کار مشکلی نیست (مانند داستانهای تاریخی، نمایشنامه کلاسیک رمانتیک و داستانهای چوپانی). اما اگر اصول فنی آن محدود باشد و ضوابطی نارسا داشته باشد، تعیین مرز و حدود آن دشوار می‌گردد خصوصاً اگر نوع ادبی دارای حالت و رنگی عاطفی باشد مانند بدبینی در شعر گورستانی مکتب رمانتیک و وقوف بر اطلال و دمن و گریستن

۱. از قبیل کتاب داستان‌نویسی تاریخی در فرانسه تألیف «ماگرون»:

L. Maigrón: *Le Roman Historique en France*.

۲. مانند کتاب «پل‌وان تیگم» و در این باره درآینده سخن خواهیم گفت. رجوع شود به:

P. V. Tighem: *Le Romantisme dans La Littérature Européenne*.

بریاران از دست رفته در شعر فارسی و عربی^۱.

۲. ادعای اثرپذیری نویسنده‌ای از نویسنده دیگر باید مقرون به دلایل و شواهد باشد. در بعضی موارد که نویسندگان شخصاً به اثرپذیری خود از نویسنده‌ای اعتراف کرده باشند، کار آسان است مانند: اعتراف «ویکتور هوگو» به محاکات از «شکسپیر». اما در پاره‌ای از موارد که اثبات اثرپذیری محتاج به تحقیق و پی‌گیری است، اقامه دلیل کار آسانی نیست از قبیل محاکات شاعر فرانسوی^۲ «آلفرد دووینی» از «والتر اسکات»^۳ نویسنده انگلیسی یا محاکات احمد شوقی در نمایشنامه کلثوپاترا از «شکسپیر» و «دریدن» و جز این دو.

۳. حدود اثرپذیری نویسنده - از نوع ادبی خاص و مورد نظر - و عوامل اثرپذیری باید معین شود و معلوم گردد: آیا نویسنده پیرو مکتب ادبی بخصوصی بوده؟ آیا در انتخاب آن مکتب آزاد بوده؟ نویسنده تا چه حد از ضوابط آن مکتب ادبی پیروی می‌کرده و تا چه مقدار در آنها تصرف می‌نموده؟ چه عواملی موجب گردیده است که نویسنده از الگوی خود، زیاد یا کم فاصله بگیرد؟ برای یافتن پاسخ به تمام این پرسشها باید زندگانی شاعر و نویسنده و محیطی که در آن پرورش یافته و فرهنگ ویژه آن مورد بررسی قرار گیرد.

از مطالب بالا به این نتیجه می‌رسیم که این گونه تحقیقات نیازمند است به: تجزیه و تحلیل دقیق از آثار و تألیفات مورد نظر، وقوف بر اوضاع اجتماعی و ادبی زمان تألیف، حالت روانی نویسنده مورد بحث، اطلاع دقیق از آموزش و فرهنگ شاعر و وسعت معلومات وی تا در نتیجه گردآوری دانستنی‌های مزبور به کشف اصالت فنی و واقعی در آثار نویسنده دست یابیم.

1. P.V. Tieghem: *La Pré-Romantisme* Vol. II.

مجدداً درباره این مسائل بحث خواهیم کرد.

2. A.De Vignye

3. W.Scott

سوم: تحقیق در موضوعهای ادبی

گروه بسیاری از محققان به ویژه پژوهشگران آلمانی به این گونه بررسیها توجه خاص نشان داده‌اند و آن را به نام تاریخ موضوعات^۱ می‌خوانند مانند: تحقیق در موضوع «فاوست»^۲ در ادبیات آلمانی و فرانسوی و یا تحقیق در موضوع «دون ژوان»^۳ در ادبیات اسپانیولی و فرانسوی و یا از قبیل بررسی موضوع «کلثوپاترا» در ادبیات انگلیسی و فرانسوی و عربی.

اهتمام نویسندگان ایتالیا و فرانسه به این گونه موضوعات کمتر از نویسندگان آلمانی است زیرا رابطه میان شخصیت‌های این گونه بحثها قوی نیست و نیز به دانش وسیع و اطلاعات گسترده‌ای نیازمند است که هیچ گونه بستگی با ادبیات محض ندارند. اما به هر حال این قبیل تحقیقات به منظور آشنایی با ویژگیهای ملتها و حالت‌های روانی آنان و سرانجام نفوذ در اعماق روح نویسندگان و کشف آراء و فلسفه آنها بسیار ارزنده است. اهمیت این رشته از تحقیق بستگی، به مهارت محقق در تجزیه و مقایسه و استنباط و انتخاب موضوعی دارد که از نظر ادبی دارای ارزش باشد.

چهارم: تأثیر نویسنده‌ای در ادبیات ملتی دیگر

رواج این نوع ادبیات مقایسه‌ای میان محققان فرانسوی بیش از سایر انواع و شاخه‌های آن است زیرا روش تحقیق در آن واضح و آشکار است و مطمئناً نتایجی که از آن حاصل می‌گردد، با میزان کوشش و مساعی محقق متناسب است. تحقیق در این رشته از ادبیات مقایسه‌ای به معلومات گسترده، دقت نظر، شکیبایی در بحث و ذکاوت در فهم متون نیازمند است، و ضرورت تطبیق قواعدی که در ذیل می‌آوریم خود بهترین شاهد بر مدعای ما است.

۱. محقق باید سلسله مراتب اثرپذیری نویسندگان را از یکدیگر معلوم سازد و

نقطه نخستین آن را با تشریح روانی شخصیت مؤلف و یا از راه تجزیه و تحلیل آثار او که جزئی جدایی ناپذیر از وجود او هستند کشف کند مانند تأثیر نمایشنامه‌های «شکسپیر» یا «هاملت» و «گونه».

۲. باید چارچوب و محدوده‌ای که اثرپذیر بوده‌است مشخص شود خواه یک کشور اثرپذیر باشد یا جمعی و یا فردی از مؤلفان، مانند تأثیر «گی دوموپاسان» نویسنده فرانسوی در داستانهای کوتاه عربی قرن بیستم و یا تأثیر وی در داستانهای کوتاه مصری و یا تأثیر او تنها بر روی «تیمور»^۱.

۳. باید میان رواج بازار آثار نویسندگان و میان تأثیری که بر روی دیگران می‌گذارند، فرق گذارد و حساب آنها را از یکدیگر تفکیک نمود. چه بسا آثار ترجمه‌های نویسنده‌ای با تیراژهای عظیم به فروش رود اما افکار و اندیشه‌های وی هیچ گونه تأثیری بر روی دیگران نگذارد و احدی او را مقتدای خویش نداند. وانگهی تأثیر خود، انواع گوناگون دارد از قبیل: تأثیر شخصی، مانند تأثیر «روسو»، تأثیر فنی، مانند تأثیر نمایشنامه‌های «شکسپیر» در مکتب رمانتیک فرانسه و تأثیر «لافوتن» در داستانهای عربی زبان حیوانات^۲. تأثیر فکری، مانند تأثیر، «ولتر» در

۱. محمد تیمور (۱۹۲۱-۱۸۹۲ م). فرزند احمد تیمور از پایه‌گذاران داستان‌نویسی و نمایشنامه‌عربی است که در قاهره به دنیا آمد و در بیست سالگی برای تحصیل علم حقوق به پاریس رفت و در جنگ جهانی به مصر بازگشت و از حقوق منصرف شد و به نمایشنامه و ادبیات پرداخت و تحت تأثیر مکتب «رمانتیک» قرار گرفته بود. و از سردمداران داستان‌نویس کوتاه بر سبک رآلیسم به شمار می‌آید؛ الموسوعة العربية.

محمود تیمور (۱۸۹۴-۲۰ م). از نامداران داستان‌سرایان عرب و فرزند احمد تیمور تحت تأثیر افکار برادر خود (محمد تیمور) قرار گرفت و بر سبک نویسندگان رآلیسم از قبیل موپاسان و تیشکوف داستانهای کوتاهی نوشت که در آنها زندگانی توده‌های مردم دهات و شهر را تشریح می‌کرد. سپس موضوع داستانهای وی متنوع گردید و داستانهای بلند نوشت که بعضی مانند نداء مجهول تحت تأثیر مکتب رمانتیک است و نمایشنامه‌هایی با الهام از تاریخ عرب قدیم نوشت سبک او ساده و روان و متأثر از زبانهای اروپایی بود. پس از آن که به عنوان عضو فرهنگستان مصر درآمد کوشش وی بر آن است که سطح زبان عربی را بالا برد. داستانهای وی به زبانهای اروپایی شرقی و غربی ترجمه شده و در سال (۱۹۶۳ م). جایزه ادبیات دولت مصر نصیب او گردید. الموسوعة العربية.

۲. داستانهای خرافی به زبان حیوانات در ادبیات معاصر عرب از خصائص فنی داستانهای لافوتن متأثر شده و احمد شوقی امیرالشعرا مصر نخستین شاعر عرب است که در منظومه خود به زبان

ادبیات اروپا، تأثیر در موضوعات، مانند تأثیر ادبیات اسپانیا در ادبیات قرن هفدهم فرانسه، و تأثیر شعر غنائی عربی در اشعار مدیحه‌سرایی فارسی ...

پنجم: تحقیق در مآخذ نویسنده

هر گاه نویسنده‌ای را به منظور تحقیق مقایسه‌ای برگزینیم و پیرامون مآخذ ادبی وی که از یک زبان یا زبانهای متعدد اخذ کرده بررسی نماییم، به معنای آن است که به یکی از حوزه‌های ادبیات تطبیقی وارد شده‌ایم.

ناگفته نماند که نوع مآخذ و اثرپذیری هر نویسنده می‌تواند متعدد و شکل‌های گوناگون داشته‌باشد و از راه‌های مختلف بر روی مؤلف اثرگذارده باشد از جمله: وضع جغرافیایی و آداب و رسوم دیگران، معاشرت با رجال و سخنوران که معمولاً شناسائی نسبت به این نوع مآخذ دشوار است، و همچنین اطلاع بر انواع کتاب‌های ادبی که هنرمند به زبانهای مختلف خوانده است. ضمناً، محقق باید به این نکته توجه داشته‌باشد که: توارد خاطر را از اثرپذیری تفکیک نماید و این دو مقوله را با یکدیگر مخلوط نکند. بسیاری از محققانی که در این زمینه تحقیق کرده‌اند اما بررسی‌های آنان از حدود شرح و تفصیل مآخذ تجاوز نکرده و قدرت پرداختن به تأثیر مآخذ را بر روی آثار نویسنده نداشته‌اند.^۱

ششم: تحقیق در جریان‌ات فکری

مقصود بررسی جریان‌ات فکری است که دوره‌ای را در زیرپوشش خود قرار

حیوانات از لافونتن تقلید می‌کند هر چند لافونتن نیز در نظم داستانهای خرافاتی به زبان حیوانات از مضامین کلیله و دمنه نیز متأثر شده است و از نظر فنی رابطه حیوانات رمزی با افراد مورد نظر در اشعار لافونتن قویتر از کلیله و دمنه می‌باشد و این خود یکی از امتیازات سبک لافونتن بر سبک کلیله و دمنه می‌باشد (م).

۱. رجوع شود به: Guyard: *La Litt. Comp.* pp. 21-22.

داده و یا آن که نهضت‌های ادبی به خصوصی را دربر گرفته باشند از قبیل: جریانات فکری قرن هیجدهم در اروپا، نهضت هلنیسم در ادبیات قرن نوزدهم، فلسفه عاطفی و صوفی در ادبیات عربی و فارسی و فلسفه رآلیسم در ادبیات مختلف جهان.

بدون شک چنین بررسی‌هایی به معلومات و فرهنگ وسیعی نیازمند است. و باید دامنه تحقیق از چهار چوب مقایسه میان ادبیات دو ملت فراتر رود تا محقق، بتواند هرگونه جریانات فکری عام را که در دوره‌ای از دوره‌ها و یا در کشوری از کشورها وجود دارد تمیز بدهد.

محقق آگاه، باید، توارد افکار شخصی را از تأثیر جریانات فکری بر روی آثار نویسندگان جداسازد. زنهار که آنها را با یکدیگر مخلوط ننماید و خود را از وقوع در ورطه اشتباه و لغزش مصون بدارد، زیراتوارد خاطر و جریانات فکری عصر، هر دو از روی داده‌های متشابه زاییده می‌شوند که تفکیک آنها از یکدیگر احتیاج به دقت و موشکافی بسیار دارد و تفکیک میان این دو مقوله در زمینه تحقیقات ادبی و ادبیات تطبیقی نتایج ارزنده‌ای دربر دارد.

هفتم: تحقیق پیرامون کشورها از طریق ادبیات دیگران^۱

داوری ملتها در باره یکدیگر فرق دارد و هر کدام نسبت به دیگری رأی خاصی دارند. بازتاب آن را در ادبیات، که جلوه گاه احساسات و تصویر راستین روابط وی با دیگران است می‌یابیم.

لذا، تحقیق سفرنامه‌ها، داستانها، نمایشنامه‌ها و چهره‌های خارجی (وارداتی) در نمایشنامه‌ها به منظور اطلاع بر نظریه ملتها نسبت به همدیگر امری حتمی است. بررسی این شاخه از ادبیات مقایسه‌ای میان محققان فرانسوی رواج بسیار دارد و باید مورد توجه محققان ما نیز قرار گیرد.

تحقیق در این زمینه مشتمل بر دو بخش است:

۱. در زبان فرانسه آن را L'interprétation, dun Pays Par un Autre گویند.

۱. بخش نخست: چهره (تصویر) کشورها در ادبیات دیگران، مانند تصویر انگلستان در ادبیات قرن نوزدهم فرانسه و مانند تصویر اسپانیا در ادبیات عرب به هنگام فتوحات اسلامی. برای تحقیق در این قسمت بایستی سفرنامه ادبا و نویسندگانی که از کشور مورد بحث دیدن کرده‌اند و کتابهایی که بدون مشاهده عینی درباره کشورها تألیف شده مورد بررسی قرار گیرند و میان تصویری که هر کدام از اماکن مختلف شهرها چهره‌گری کرده‌اند مقایسه شود و پیرامون صداقت تصاویر آنها داوری به جای آورده شود.

این گونه بررسیها، ملتها را در شناخت بهتر یکدیگر کمک می‌کند و درک آنها را نسبت به هم بر پایه‌ای صحیح قرار می‌دهد و در نتیجه به حسن تفاهم و بهبود روابط فیما بین منتهی می‌شود.

۲. بخش دوم: شناخت یک ملت از خلال آثار یک نویسنده بیگانه: مانند تصویر اسپانیا در شعر احمد شوقی و چهره مصر در آثار «ژرار دو نروال»^۱. برای تحقیق در این زمینه بایستی مسائل زیر مورد بررسی قرار گیرند: زندگانی نویسنده، حدود رابطه وی با شهر مورد بحث، چگونگی دریافت معلومات درباره آن شهر، آن شهر را چگونه دیده است؟، تا چه حد چهره‌نگاری وی از آن شهر با واقعیت تطبیق دارد؟

این بود بیان مختصری از شاخه‌های هفت‌گانه ادبیات مقایسه‌ای. و در این اختصار از روش محققان اروپائی^۲ پیروی نمودیم تا مقدمه‌ای برای مطالب مفصل آینده باشد. و از سوی دیگر برای بعضی از رشته‌های دانشگاهی که مسائل ادبیات مقایسه‌ای را به تفصیل نمی‌خوانند و دقت کافی برای اطلاع بر تمام این موضوعها ندارند و آنها را به بررسی تفصیلی موضوعها موکول می‌کنند بسیار مفید و سودمند می‌باشد. ص

1. G. De Nerval

۲. رجوع شد به: Guyard: *La Litt Comprée* Paris 1951.

بخش دوم

پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و روش تحقیق در آن

فصل اول

جهان شمولی ادبیات و عوامل آن

این، نخستین گامی است که پژوهشهای تطبیقی با آن آغاز می شود و گاهی پژوهشگر بدان بسنده می کند. پایه پژوهش در اینجا، پیش از هر چیزی، تاریخی است زیرا ما باید به توضیح آن انگیزه های تاریخی بپردازیم که برای ادب اثرگذار، در پیوند با ادب اثرپذیر، این جهانگیری را به دست آورده است.

«جهان شمولی» ادبیات به معنی فراتر رفتن آن از مرزهای زبان اصلی و وارد شدن به حوزه ادبیات و زبانهای دیگر است.

جهانگیر شدن ادبیات پدیده ای است کلی که در میان آثار ادبی دوره ای از دوره های تاریخ پدید می آید. و علت این پدیده پیدایش عوامل ویژه ای است که ادبیات را به فرارفتن از مرزهای قومی و اداری می کند، و این برون مرزی یا در راستای اثرگذاری بر روی ادبیات دیگر انجام می پذیرد یا بخاطر جستجوی عوامل بالندگی و پوشش با کاروان ادبیات جهانی است و از پی آمدهای این جهانگیری، دگرگونی و تحول کلی در جهان فکر و ادبیات می باشد.

آنچه در این جا مطرح است، هرگز به معنی «ادبیات جهانی» که گوته و همفکران وی آرزوی تحقق آن را در سر می پروراندند نیست. «گوته» و همفکران او در انتظار فرارسیدن روزی بودند که ادبیات جهانی - پس از تفاهم با یکدیگر - همگی در زمینه نوعهای ادبی، اصول فنی، و آرمانهای انسانی متحد شوند و میان آنها مرز

و فاصله‌ای بجز مرزهای زبان و ویژگیهای اقلیمی وجود نداشته باشد. زیرا تحقق چنین اندیشه و آرمانی به نظر ما ناممکن می‌آید چون ادبیات - قبل از هرچیز - پاسخ به نیازهای: فکری، اجتماعی میهنی و قومی است و موضوع آن تغذیه و بارور ساختن این نیازهاست پس ناگزیر از نظر خاستگاه، محلی و موضعی است گرچه بازتاب آرمانهای جهانی در آن دیده می‌شود. نویسنده در ورای بازگوکردن آرمانها، آرزوها، رنجها و سایر حالات، به موضع‌گیریهایی روانی و خاطرات شخصی می‌پردازد که قبل از هرچیز مبین روحیه‌اش، به عنوان یک شهروند و یا عضوی از اعضای یک جامعه بزرگ می‌باشد و از ورای موضع‌گیریهایی مشخص خود در برابر خوانندگان خویش، مفاهیم کلی انسانی را آشکار می‌سازد. بنابراین ادبیات قبل از هر چیز میهنی و قومی است.

جاودانگی آثار ادبی از راه جهانگیری دلالت‌های آن فراهم نمی‌آید، بلکه آثاری جاودانه‌اند که از صدق تعبیر، تعمق در آگاهی وطنی و تاریخی، اصالت فنی در ترسیم آرزوها و رنجهای روحی، نفسانی و اجتماعی مشترک میان نویسنده و خوانندگان او برخوردار باشد.

بنابراین مقصود ما عجالتاً «جهانگیری ادبیات» است و نه «ادبیات جهانگیر»^۱. جهانگیری ادبیات - بدان معنی که گفتیم - به مفهوم آن است که ادبیات یک کشور از لاک خود بیرون بیاید و از مرزهای اقلیمی و قومی خارج شود و برای یافتن آنچه نو و سودمند است تلاش بکند و آنها را در خود هضم نماید و از آنها تغذیه بکند و این حرکت خود پاسخی به ندای ضرورت همکاری فکری و فنی ادبیات دیگر ملل جهان است، که ضوابط و اصول تعیین شده مسیر آن را مشخص می‌کند.

۱. یکی از این اصول «اقتباس» است که ادبیات اثرپذیر آن را از میان ادبیات دیگر ملل جهان انتخاب می‌کند. این انتخاب براساس علل جنبش و پیشرفت و نیازهای اوست تا از این راه میراث قومی را کمال و غنا ببخشد از این رو نخستین انگیزه اقتباس باید دلبستگی سخت بر فراهم ساختن عوامل رشد و بالندگی ادبیات

۱. گوته آن را Weltliteratur نامید و یکی از همفکران وی «رؤف تکت» است. نک: ص ۱۰۸ پاورقی ۳ همین کتاب.

قومی باشد تا در لاک خود فرو نرود و در انزوا قرار نگیرد و از انجام رسالت خویش باز نماند.

اصالت زبان قومی، ستهای موروثی، امکانات فکری و اجتماعی مردم، استعدادهای فنی قالبهای تعبیری، همگی پاسداران امین و دژهای استواری هستند تا «اقتباس» را از انحراف از هدف اصلی باز دارند زیرا بیم آن می‌رود که این اقتباس ادبی فروپاشی مرزهای قومی و یا فراموش شدن ویژگیها و نبوغ لغوی و فنی ادبیات اثر پذیر را در پی داشته باشد و حال آن که هدف از «اقتباس»، کمال و غنای ادب اثر پذیر است. هر نویسنده‌ای که در اقتباس و انتخاب تندروری کند و اصول زبان و میراثهای آن را فراموش کند نه تنها پیوند خود را با خوانندگان آثارش در خطر گسستن قرار می‌دهد، بلکه روح و جان زبان قومی و ارزشها و امکانات تعبیری آن را مورد تهدید قرار می‌دهد. از این رو، برای «اقتباس»، نویسندگانی بایسته‌اند که نسبت به ادبیات خود امین و بر آن آگاهی کامل داشته باشند و زبان را با علم و آگاهی و تحصیل رام کرده باشند تا با حفظ روح و ویژگیهای فنی آن به «اقتباس» آنچه می‌خواهند پردازند و معانی، انواع ادبی و جریانهای فکری که برای کمال فرهنگی معاصر و جنبش ادبیات قومی آنان ضروری است نقل کنند. هیچ یک از داعیان نوگرایی - حتی مدعیان بی‌ارزش آن - التزام به این شرط حیاتی را - در شرایطی که بهره‌گیری از اقتباس را روا بدارد - منکر نشده است.

چنانچه، نویسندگان اثر پذیر از انجام مسئولیتهای خود در برابر تکامل فرهنگ و ادبیات زبان خویش غفلت ورزند و در آثار ادبی مورد علاقه خود غرق شوند نه تنها زبان آنان برای خوانندگانشان ناآشناست بلکه زبان و ادبیات قومی آن مردم را نیز برباد خواهند داد. این مردم مانند اشخاصی هستند که برای جرعه‌ای آب در رودخانه غرق شوند.

۲. معیار اثرگذاری و استفاده از ادبیات ملل دیگر حفظ اصالت فرد و قومی است، با التزام به این اصل، «محاکات» استوار و سودمند خواهد بود، بزرگترین خطر، تقلید کورکورانه است که مانند تقلید میمون‌هاست و یا تقلید ناآگاهانه خردسالان از رفتارهای والدین.

در شریبطی که اصالت فرد و اصالت قومی حفظ شود رابطه اثرپذیر و اثرگذار و یا محاکات کننده، رابطه تابع و متبوع و یا چون رابطه ارباب با رعیت نیست، بلکه رابطه آنها چون رابطه ده جویی است که از الگوهای فنی و فکری الهام می گیرد و بازآفرینی می کند و روح قومی و ملی خود را در آنها می دمد.

این اصالت راستین است. اصالت، در انزوا قرار گرفتن نیست، اصالت عدم هماهنگی با جهان خارج نیست. اصالت به آن نیست که انسان را از تحرک و جنبش باز بدارد.

اصالت راستین یعنی قدرت بهره گیری از ارزشهای بیرون از مرزهای خودی است. تار تقای ذات را به وسیله پرورش امکانات ذاتی هموار ساخت.

هیچ نویسنده ای نمی تواند زنگ آب را از خود بزاید و یا به بالاترین مراحل ممکن از کمال صعود بکند مگر اینکه ذهن خویش را با اندیشه دیگران جلا و درخشندگی بخشد و از تفکرات سودمند آنان بهره بگیرد و به ندا و پیامهایشان پاسخ بدهد.

۳. این پیامها متوجه آن گروه از نخبگانی است که از چارچوب ادبیات خود پا بیرون نهند و به نیازهای فکری و فنی خویش از هر جا که سودمند افتد پاسخ دهند. این دسته بر حسب عادت و معمول از روح جنبشهای فکری و فنی و جریانهای کلی پیروی می کنند، چه بسا در چشمه های زلال ادبیات دیگران راه به اندیشه ای یابند که مؤلفان اصلی، از آن غافل بوده اند.

چه بسا دیدیم که «کارلایل» انگلیسی و همفکران وی درباره آثار «گوته» چه گونه می اندیشیدند و از آثار وی طبق افکار خود چه گونه تفسیر و تأویل کردند.^۱ چه بسا این قبیل «تأویل» نادرست در زمینه باروری ادبیات سودمند باشد و آثار هنری و ادبی ارزنده ای پدید آورد که هدف و مقصود اصلی پدیدآورنده اصلی و یا ادبیات اثرگذار نبوده است.

مثلاً «عمر خیام» این شاعر ایرانی که در پایان ربع اول از قرن دوازدهم میلادی درگذشت، در «رباعیات» معروف خود، آزادانه انزجار و دلتنگی خود را از التزام و

توجه به باورهای عامه مردم، از این جهان - با تعبیری که یسانگر یأس متفکر و بدینی فیلسوف و هنرمند است با احساسی ظریف اعلام داشته است.

رباعیات خیام در میان شهروندان معاصر او از محبوبیت چندانی برخوردار نبود، بلکه اکثریت قریب به اتفاق هموطنان خیام نسبت به او و رباعیاتش مشکوک و خشمگین بوده‌اند. شهرت خیام در میان ایرانیان محدود به مقام علمی او بود، نه شاعری‌اش.

اما نویسندگان و سرایندگان اروپا در قرن نوزدهم میلادی در رباعیات خیام تعبیری یافتند که بازتاب روحیه آن زمان بود. دراروپای قرن نوزدهم میان طرفداران علوم تجربی و علوم نظری که بر پایه اخلاق و مذهب قرار داشت درگیری سختی پدید آمده بود. از همین رو آوازه خیام - از نیمه دوم قرن ۱۹ - دراروپا طنین افکند و رساتر از شهرتش در ایران گردید. این شهرت به همت سرایندگان نویسندگانی فراهم شد که بدون التزام به ترجمه لفظ به لفظ رباعیات از آنها الهام گرفتند. و گوی سبقت را در این صدد «فیتز جرال» ادیب انگلیسی به دست آورد.^۱ رباعیات منظوم «فیتز جرال» از مقبولترین ادبیات انگلیسی به شمار می‌رود، نه ادبیات فارسی زیرا وی از ادبیات فارسی فقط الهام گرفته‌است. ترجمه «فیتز جرال» گرچه زیبا و بدیع است اما ترجمه‌ای مطابق اصل نیست زیرا وی با تغییر دادن و جابجا کردن و افزودن بر اصل متن فارسی آن را از شکل اصلی‌اش خارج کرده‌است. این ترجمه به رغم اصالت فارسی و حال و هوای شرقی آن لیکن دارای افکار و خاطرات انگلیسی است افزون بر این که شانزده رباعی اصل فارسی ندارد و این تعداد در مقایسه با تمام هفتاد و نه رباعی منظوم «فیتز جرال»، اندک به نظر نمی‌رسد. با این همه اندیشه‌های خیام در پهنه جهان غرب از چنان شهرت و رواجی برخوردار گردید که مانند آن را در وطنش نیافته بود.

از آن پس بازتاب این شهرت در میان شهروندانش طنین افکند و بیش از پیش

۱. ادگار آلن پو Edgar Allan Poe (۱۷۰۹-۱۸۸۳) در سال ۱۸۵۹م. ترجمه آزاد رباعیات را چاپ کرد عنوان آن: *Rubaiyyat of Omar Khayyam, rendered into English verse* بود.

مورد ستایش و قدردانی ایشان قرار گرفت.^۱

۴. اثرپذیری و اثرگذاریهای گوناگون ادبی، چیزی جز «حرکت و جهت‌گیری» نیست. که قلمداران ادبیات قومی از این حرکت و جهت‌گیری بهره می‌گیرند و به منزلهٔ باروری و پر بار کردن ادبیات است و یا درحکم بذره‌های فنی و فکری هستند که در مزرعهٔ ادبیات دیگران کاشت می‌شود تا در زمان شایان و عوامل مناسب رشد کنند.

۵. ناگزیر شرایط شایان «پذیرفتن» باید برای نویسنده اثرپذیر نسبت به آثار دیگران فراهم آید. در این صورت است که خواسته‌ها به یکدیگر پاسخ می‌دهند و طبیعتها همسان می‌شوند، و حالتها همگون می‌گردند، لیکن همهٔ اینها نسبت به نویسندهٔ اثرپذیر چیزی نیست جز تجلی و ظهور امکانات و تمایلات نهفته‌ای که نیاز به جهت‌گیری و تغذیه و پرورش دارند و ادبیات قومی خواهان آن است و به همت مردان نابغهٔ آن مرز و بوم از آفاق گستردهٔ ادبیات دیگر ملل صید می‌گردد.

شاعر فرانسوی «بودلر» (۱۸۶۷-۱۸۲۱) به یکی از دوستان خود چنین نوشت: «آیا می‌دانی چرا اثر «ادگار آلن پو» را در کمال حوصله و شکیبایی ترجمه کرده‌ام؟^۲ برای این که او شباهت به من دارد. نخستین بار که یکی از کتابهای او را خواندم، در آن کتاب چیزی یافتم که پیوسته مرا به خود می‌کشاند و بدان عشق می‌ورزیدم. در این کتاب نه فقط مطالبی را یافتم که همیشه در آرزوی آنها بودم، بلکه جمله‌هایی یافتم که در ذهن من در جولان بودند و دریافتم که آنها را او بیست

1. Laffont Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres*. IV. P. 330; Histoire des éd Litteratures éd La Pléiada

دکتر ابراهیم امین شواربی - تاریخ الادب فی ایران من الفردوسی الی السعدی، ترجمه‌ای از خاورشناس «ادوارد براون» قاهره ۱۹۵۴ ص ۳۷۱، ۳۲۴، ۳۰۴.

۲. ادگار آلن پو منتقد و نویسنده و شاعر آمریکایی (۱۸۴۹-۱۸۰۹م). گرچه در شمار ردهٔ بالای نویسندگان و شعرای آمریکایی به شمار نمی‌آید اما پس از آن که آثار او مورد اعجاب «بودلر» قرار گرفت و آراء او را در نقد و شعر پرورش داد، اروپائیان نخستین هستهٔ مکتب سمبولیسم را در آن یافتند. و شاعر سمبولیک فرانسوی «مالرمیه» (۱۸۹۸-۱۸۴۲م). دیوان «آلن پو» را ترجمه کرد و تحت تأثیر روش او قرار گرفت. رک به: المدخل الی النقد الادبی الحدیث، چاپ دوم، ص ۳۵۷-۳۵۶ غنیمی هلال.

سال پیش از من نوشته است»^۱.

در این مجال - تلاقی تمایلات و جهت‌گیری فنی و فکری - فاصله‌های زبان و نژاد از میان می‌روند و نویسنده اثرپذیر از شدت همسانی که بین خود و اثرگذاران احساس می‌کند گویی که شهروندانش را می‌بیند بلکه مشارکت آنها را در سرزمین فکری آرمانی‌اش لمس می‌کند.

اثرگذاران نه تنها به غنای ادبیات قومی خدمت می‌کنند بلکه - در چارچوب اصول موضوعه - در جنبش فکری نیز سهیم‌اند و بدین وسیله در ادبیات اثرپذیری مسابلی از قوه به فعل در می‌آیند که پیش از آن در بوتۀ امکانات و آرزوها و گرایشهای سرگردان ناممکن می‌نمودند. بنابراین، نویسنده نوپرداز و متجدد آن کسی است که خارج از چارچوب ادبیات قومی به جستجوی چشمه‌ها و منابعی باشد که قبلاً، وجود و امکان آنها را در نفس خویش دریافته باشد و مصداق این قول که: «تادیداری میان ما نبوده هرگز در جستجوی من مباش»^۲.

از این رو، چنان که گفتیم، می‌بینیم که: اثرپذیری و اثرگذاری زمینه‌ساعدی برای ایجاد رقابت و سرزندگی است که خود نیرومندترین ضامن تقدم و شکوفایی ادبیات ملی و میهنی است. «دالمبر» (۱۸۸۳-۱۷۱۷ م.) متفکر بزرگ که در برهه‌ای حساس از تاریخ بشر، یعنی در دوران مبادلات جریانهای فکری و هنری میان قاره اروپا می‌زیسته است، در سال ۱۷۶۸ م. بر لزوم داد و ستدهای فکری میان ملت‌های متمدن تأکید کرده و چنین گفته است «بر همه ملت‌های روشنفکر است که با یکدیگر دادوستد فکری داشته باشند. این واقعیت برای پیشرفت ادبیات سخت حیاتی است، و باید دست اندرکاران ادب آن را نادیده نگیرند و از اهمیت آن نگاهند. به ویژه ملت فرانسه که از دیرباز به منافع تبادل روابط ادبی پی برده است»^۳.

برداشتی که از جهان‌شمولی ادبیات کردیم، ما را بر آن می‌دارد که به ادبیات ملی و قومی خویش نگاهی نافذتر و گسترده‌تر بیفکنیم، زیرا ادبیات خود را در شمار

1. F. Baldensperger: *La Littérature Création Succès Durée* pp. 166-167. Paris 1934.

۲. همان مأخذ، ص ۱۶۸. ۳. همان مأخذ، ص ۱۷۲.

ادبیات جهانی می‌دانیم که در ارتباط با آنها غنا می‌یابد و از روشها و جهتگیریهایی سودمند آن سود می‌جوید. آثار ادبی جهانی وحدتی را تشکیل می‌دهند که هر اثر ادبی جدید را باید با مقیاس آن سنجید.

بنابراین ادبیات جدید ما نباید تنها متکی بر ادبیات کلاسیک قومی باشد بلکه باید خود را بخشی از بنای باشکوه ادبیات جهانی بداند، و بدین ترتیب سیراب شدن از سرچشمه‌های ادبیات ارزنده قدیم و جدید و کشف اندوخته‌های نهفته آنها یکی از راههای باروری و پیشرفت ادبیات ماست و موجب می‌شود که در ارزیابی خود نسبت به ادبیات ملی خویش تجدید نظر کنیم.

ادبیات جدید - اگر به راستی جدید و برجسته باشد - راه خود را به سوی همه آداب می‌گشاید و دیدگاه ما را به سمت عظمت همه آنها می‌کشاند و ما را بر آن می‌دارد که در ارزیابی ادبیات کلاسیک خود نسبت به ادبیات درخشان و برجسته نوین تجدید نظر کنیم. و به سبب دادوستد جریانهای فکری و فنی میان ادبیات ملل و نقد و بررسی آنها، ادبیات قومی پیشرفت کرد.

دوره جنبش ادبی در اروپا وقتی به بار رسید که نویسندگان اروپایی به ادبیات کلاسیک یونانی و رومی روی آوردند.

نخستین مرحله مکتهای ادبی از درون آداب گوناگون پدید آمد و دیری نپایید که این مکتهای که در مجموع، نمایانگر جریانهای کلی بودند به طور یکسان منبع فیاضی برای الهام استعدادهای درخشان درآمدند.

ادبیات قدیم عرب در دوره خلافت عباسی به سوی پیشرفت و کمال گام نهاد و انواع ادبی و تصاویر فنی و سوزهای گوناگون پدید آمد و این جنبش بخاطر تأثیر مستقیم ادبیات فارسی روی ادبیات عرب و غیر مستقیم - از طریق ادبیات فارسی - زیر نفوذ ادبیات هندی و تفکرات یونانی بوده است.

اصول عمده جنبش ادبیات جدید عرب به آثار نفیس و عمیق ادبیات غرب بازمی‌گردد. چنانچه منتقدی از ادبیات غربی و جریانهای نقد ادبی بیگانه باشد، کوششهای وی برای درک ادبیات جدید عرب بیهوده است.

تاریخ ادبی دنیا نشان داده است که انحطاط ادبیات هر قومی در دوره‌هایی بوده است که ادبیات در لاک خود فرو رفته و در انزوا می‌زیسته است.

ادبیاتی که در آن‌ها قرار گرفته باشد و از استنشاق هوای آزاد خارج محروم باشد و فقط به نشخوار مفاهیم مکرر خود اکتفا کند دچار پوسیدگی می‌شود و بیزاری نویسنده و خواننده را برمی‌انگیزاند^۱.

پس از آن که مفهوم کلی - جهانی بودن - ادبیات را بیان کردیم، اینک به اختصار، عواملی را که موجب می‌گردد تا ادبیات در کسوت جهانی جلوه گر شود می‌پردازیم این عوامل بر دو گونه‌اند: الف - عوامل کلی. ب - عوامل خاص.

الف - عوامل کلی

منظور ما از عوامل کلی، آن دسته از عوامل غیر فنی است که سبب جهانگیر شدن ادبیات می‌گردد. دست اندرکاران ادبیات تطبیقی باید از آنها آگاه باشند و به هنگام بررسی و تطبیق مسائل ادبی، آنها را به عنوان عوامل مؤثر در روابط ادبیات ملل مختلف مد نظر قرار بدهند با توجه به این که این پیوندها - از پیامدهای عوامل کلی - و دارای رنگ و بوی ادبی و فکری هستند که هنگام بررسی عوامل خاص به آنها می‌پردازیم.

از عوامل کلی ابتدا می‌توان از احساس شخصیت‌های ادبی بر نقص و عدم کفایت و خودیاری ادبیات در برابر نیازهای زمان نام برد، آنگاه از هجرت‌ها، جنگ‌ها، و شیخونهای دوران گذشته یاد کرد و در کنار این عوامل به وسائل تمدن مدرن که در نشر فرهنگ نقش عمده‌ای دارند اشاره کرد. این وسائل همگانی هماهنگی و پاسخگویی افراد و گروه‌های روشنفکر را برای تکمیل فرهنگی و جنبش فکری فراهم می‌سازد و اینک یک به یک عوامل را بررسی می‌کنیم.

۱. نخستین عامل جهانی شدن ادبیات، احساس ادیبان با قریحه و چیره‌دست به نقص و عدم کفایت و خودجوشی ادبیات قومی در برابر نیازهای زمان می‌باشد که نقطه آغاز حرکت به سوی اثرپذیری و نوآوری است. و این عامل در ملال نویسندگان و شعرا از سبک‌های سستی و صور فنی ادبیات قومی برمی‌خیزد و سبب

۱. رک: المدخل الى النقد الادبی الحديث، غنیمی هلال، چاپ دوم، ص ۲۴-۲۲ و مآخذ ذیل آنها.

می‌شود که نویسندگان و شاعران برای یافتن موضوعات تازه از درون ادبیات خود بیرون آیند و به شکل طغیان علیه ادبیات قدیم - در عین حال اشتیاق در راه کمال آن - ظاهر می‌گردد. «گفته» می‌گوید: «ادبی که ادبیات نفیس دیگر ملل را به سوی خود نکشاند و کهنه را بدل به نو نسازد، آن ادب از خود به تنگ می‌آید و از خویشتن بیزاری می‌جوید»^۱.

متجددان و طرفداران نوگرایی همه را به استفاده از آثار نفیس ادبی دعوت می‌کنند و این دعوت متضمن تجدید نظر در ارزیابی میراث‌های ادبی بر پایه معیارهای جدید است. معمولاً پی‌آمد این دعوت - در هر عصر پرتحرک و زنده - نزاع سستی میان قدما و متجددان است که تجاوز به حریم متقدمان را روانی دارند.

در این نزاع میان قدما و متجددان، طرفداران ادبیات قدیم ادعا می‌کنند که نوگرایی میراث‌های ادبی را مورد تهدید قرار می‌دهد و سنتها را به فنا می‌کشاند. در عین حال طرفداران «قدما»، نوگرایی را به طور مطلق نفی نمی‌کنند بلکه میان نوگرایی در ادبیات و نوسازی علم و صنعت و امور بازرگانی فرق می‌گذارند، دادوستد را در زمینه علوم و تکنیک جهانی و صنایع و امور بازرگانی نه تنها زیانبار نمی‌دانند بلکه آن را مفید به حال جامعه می‌دانند، اما نوآوری در ادبیات و هنر را از امور قومی محض می‌دانند و جابجایی آنها را برای قومیت و ملیت مردمانی که برای آنها به ارمغان آورده شده است زیان‌بخش تلقی می‌کنند.

در مقدمه این کتاب و در لابلای همین فصل این گونه تکروری و انزوای طلبی را محکوم کردیم و گفتیم که اثرگذاری و اثرپذیری در طبیعت موجودات نهفته است و هیچ گونه مانعی نمی‌تواند در برابر این اصل طبیعی ایستادگی کند.

تاریخ ادبیات جهان به ما نشان داده است که شکوفایی ادبیات در دوره‌ای بوده است که با، بال‌های برکشیده به دنبال فرونی و غنای خود را از آثار دیگران به پرواز در آمده است.

پس از این لحاظ میراث‌های ارزنده ما تهدید نمی‌شود و ما که مسئولیتی در برابر آن داریم ایجاب می‌کند که دوش به دوش ادبیات جهانی گام برداریم و با آگاهی

کامل در حد توانایی عوامل شکوفایی و رونق آن میراث فنی و فکری را بیایم. از جمله این عوامل بهره‌گیری از چشمه‌های سرشار ادبیات دیگران است و اقتباس از آنها - بر پایه اصول موضوعه‌ای که در مورد اقتباس گفتیم -.

افزون بر این در سرشت ادبیات و ویژگیها و تقلیدهای مردم آن موانع استواری نهاده شده است که از نفوذ هرگونه جریان فکری و هنری که با امکانات [نیروهای] سرزنده و فنی‌ها سازگار نباشد طرد می‌شود.

به طور مثال، ادبیات عرب به پیروی از همه اصول مکتهای ادبی غرب نپرداخت، بلکه از میان همه اصول و مکاتب ادبی آنچه را که به حال خود سودمند یافت و برای کمال ادبیات عرب ثمربخش بود برگزید.

درگاههای نخستین - نهضت ادبی - تنها تحت تأثیر مکتب کلاسیسم قرار گرفتیم و دیگر مکتهای را رها کردیم و جنبش ادبی ما هنگامی آغاز شد که مکتب کلاسیسم در جهان غرب مرده بود، اما چون این مکتب با ارزشهای ثابت، افکار، و نظامهای موجود ما سازگار بود از این مکتب استفاده کردیم.

قومیت و ملیت در ارتباط با اثرگذاری و اثرپذیری ادبیات ملل نقش غربالی را دارد - که از ورود جریان فکری ناسالم پیشگیری می‌کند - بنابراین حفظ اصالت و رعایت اصول و نهادهای زبان و علاقه‌مندی شدید به رفع نیازهای ادبی از طریق افکار ارزنده نو، معیار پذیرفتن افکار جدید است تا پس از سنجیدن و غربال کردن نظرات و دیدگاهها، آنچه را که از ماهیت هنر و مکمل آن است بپذیریم و آنچه را که با اصول و ماهیت هنر بیگانه و تحمیلی است طرد کنیم.

بسیار نامعقول است که «تجدد» را تنها به دلیل «نوبودن» آن محکوم کنیم. بفرض که چنین اندیشه‌ای را در سرداشته باشیم، باید مستدل و توأم با دلایل متقن باشد. مثلاً هرگاه چنین استدلال بکنیم که: ما، تنها به خاطر نفس «نوبودن» «نوگرایی» را محکوم می‌کنیم و یا اینکه چون «نوگرایی» آسان است و آسان‌تر به چنگ می‌آید، این منطق محکوم است و تبدیل به دعوایی نامستدل و فاقد ارزش می‌گردد^۱.

معیارهای فکری و هنری ارزنده و سازنده همدوش سایر اختراعات علمی و سودمند، همه جزء میراثهای مشترک انسانهاست.

معمولاً در برابر افراط قشریون و پافشاری بر - ادعای - حفاظت میراثهای قدیم و نفی ارزشهای جدید معمولاً واکنش تفریط‌گران و متجددان - که هرگونه امتیازی را برای قدما نفی می‌کنند - می‌بینیم. در واقع جبهه‌گیری دو گروه قدما و نوگرایان حالتی است همیشگی که غالباً در باره کلیه مصداقهای نوظوای آشکار می‌گردد. «نوگرایی» به مفهوم انقلاب است و معمولاً در انقلابها چنین بوده است که هرگاه جنگ افزار انقلابیان، اندیشه و هنر باشد و اینان با سلاح عقل و خرد مسلح باشند، پس از پیروزی در انقلاب، جبهه‌گیری خصمانه آنان علیه «قدیم» تعدیل گشته و امتیازات میراث کهن نسبت به آن زمان برایشان آشکار شده است و آنان علاقه‌مندی خویش را به غنی کردن میراث قدیم از راه تجدد اثبات کرده‌اند. افزون بر این، دعوت به تجدد - که معمولاً با افراط و تفریطهای کم‌خردانه توأم است - یکی از رازهای بقاء و ادامه حیات است که در آن نیازجنب و جوش، حرکت و رقابت در به آفرینی را به همراه دارد. به هر حال نوگرایی و تجدد، چشمه زنده و جوشانی است که ادامه حیات جوشان را بر حیات در دایره تنگ ارزشهای هنری و جمود فکری و عدم تحرک برتر می‌داند.

در کارزار میان کهنه و نو، طرفداران نو با جنگ‌افزارهای نیرومند و نوین به میدان می‌آیند و پاسداران تر قدیم با سلاحهای کهنه و پوسیده در برابر آن به ایستادگی می‌پردازند به سانی که تماشاگر این صحنه نامتعادل را حالت مسخره و خنده دست می‌دهد، اما تمسخری تلخگونه و تبسمی مشفقانه زیرا هیچگونه توازنی در این نبرد نامتعادل نمی‌بیند. افزون بر این، پاسداران کهنه اغلب کسانی هستند که از اندیشه و فرهنگی فرتوت و استدلالی پوچ برخوردارند و چندی نمی‌گذرد که این کارزار با پیروزی «نو» و به دست هواخواهان روشن بین خاتمه می‌یابد.^۱

۲. عامل دوم از عوامل جهانی شدن ادبیات «هجرت» است. عامل هجرتها در

۱. همان مأخذ و صفحه و نیز رجوع شود به: F. Baldensperger, Op.Cit., Livre II. Chap. IV.

قدیم معمولاً، دگرگونی‌های طبیعی و یا سیاسی بود و گروهی از کشوری به کشور دیگر هجرت می‌کرده‌اند و اندیشه‌های مهاجران قهراً بر روی بینش و تفکرات مردم کشورهای میزبان اثر می‌گذاشت.

مثلاً ایرانیانی که همراه «فرخ هرمز» پدر «رستم» از مشرق ایران به مداین هجرت کردند، سبب شدند تا لهجه «دری» که خاص مشرق ایران بود به دربار ساسانیان راه یابد و همین لهجه پس از استقرار حکومت‌های ایرانی و بعد از فتوحات اسلامی زبان ادبی ایران گردید.^۱ گروهی از ایرانیان که در دوره جاهلی به قلب جزیره العرب هجرت کردند، اثر عمده‌ای روی زبان مردم «مدینه»، واژگان و مفردات زبان عربی به جای گذاردند. که در جای خود از آن گفتگو می‌کنیم. همچنین ایرانیانی که پس از اسلام به شهر بصره مهاجرت کردند تأثیر زیادی روی نحوه تفکر و ادبیات آن دوره، به ویژه در دوره عباسیان به جای گذاشتند.

تجدد و نوآوری در ادبیات عرب که از راه مهاجرت اعراب به آمریکای لاتین شکل گرفت گونه تازه‌ای از همین نوع هجرت‌هاست.^۲

در مقدمه ایلپاد عبور قبایل رانده شده «دوریون» از اروپا و استقرار آنها در آسیای صغیر، توصیف شده است و «هومر» به هنگام ستایش از دلاوری‌های آنها در نبرد با ساکنان بومی، زیر تأثیر اینگونه هجرت‌ها بوده است.

کهن‌ترین آثار ادبی هند و اروپا، یعنی کتاب‌های مذهبی ودا، که قدیم‌ترین آثار ادبی و مذهبی هند و اروپاست، محصول هجرت گروه‌هایی بود که در ایالت پنجاب هند ماندگار شدند.^۳

۳. سومین عامل جهانی شدن ادبیات جنگ میان ملتها و حکومت‌هاست. اگرچه جنگ عاملی ویرانگر و بدشگون است اما ممکن است از جهت باروری فکری و فراهم کردن زمینه برای اثرگذاری و اثرپذیری در ادبیات دارای نتایج مطلوبی باشد. جنگ‌های صلیبی گرچه توسط کوردلان و متعصبان برافروخته شد، اما از سوی دیگر

۱. ملک الشعرای بهار سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۱۰، ۲۵.

۲. فصل نوینی در ادبیات عرب به نام «ادب‌المهجر» گشوده شد. (م)

3. F.Baldensperger. OP. Cit. PP. 160.161.

دیده خردمندان را بر زمینه‌های گسترده‌ای از ادب و اندیشه گشود و دریچه تازه‌ای را در برابر داستانسراییهای ملی فرانسه در قرون وسطی باز کرد.^۱ از دیگر نتایج جنگهای صلیبی تأثیر حیات عاطفی اعراب بر روی اشعار «تروبادور» است که به وسیله شعرای جنگجوی فرانسوی در جنگهای صلیبی تحقق یافت.

ما در فصل دوم به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

۴. چهارمین عامل جهانی شدن ادبیات، حملات و شبیخون‌هایی است که در دورانهای قدیم امری رایج و معمول بوده است. این یورشها که معمولاً از جنگها برمی‌خاسته، خود عاملی جداگانه و سخت مؤثر و زمینه‌ساز برای هجرتها بود. با آنکه قبل از فتوحات اسلامی روابط همسایگی و مهاجرت میان اعراب و ایرانیان به گونه محدود برقرار بوده است اما فتوحات اسلامی راه را برای تأثیرات ژرفتر هموار کرد. و فتح اسلامی دگرگونیهای شگرفی در اندیشه و عقاید و ادبیات ایرانیان به وجود آورد. و بسیاری از ارزشهای فکری و ادبی و ایده‌ئولوژی این مرز و بوم را دگرگون ساخت (که در جای خود بدان اشاره خواهیم کرد).

فتح نرماندی^۲ که در قرن یازدهم میلادی از ناحیه اسکندیناویها اتفاق افتاد، می‌تواند با فتوحات اسلامی در ایران مقایسه گردد، زیرا پس از فتح نرماندی، زبان فرانسه برای مدت دو قرن زبان رسمی دربار و پارلمان و دادگاههای انگلستان بود.^۳ اما در زمان معاصر، عامل شبیخون و حمله تأثیر فعال خود را از دست داده است. عوامل سه‌گانه پیش‌گفته، عمدتاً زمینه را برای اثرپذیری و اثرگذاری ادبیات به گونه‌ای جمعی فراهم می‌ساختند. بدین معنی که ادبیات یک ملت و یا یک سرزمین از طریق این عوامل مثلث زیر چتر کلی و عام بودند و مردم آن مرزوبوم که تشکیل‌دهندگان جامعه آن هستند، قهراً زیر چتر آن قرار می‌گرفتند. از این رو، تلاقی انسانها، ملتها و ایدئولوژیها با یکدیگر تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر جوامع بشری داشته است. ولی در دورانهای نهضت نوین - به ویژه در زمان کنونی - مرحله آغاز تأثیر ادبیات به شکل فردی و شخصی در می‌آید تا به شکل جمعی و گروهی. زیرا

۱. ما به این موضوع در ص ۱۱۷ - ۱۰۳ همین کتاب اشاره کردیم.

۲. نرماندی استان فرانسه در کنار کانال مانش که مرکز فعلی آن روشن است. (م)

۳. رک به:

سرعت انتشار، و پخش رسانه‌های فرهنگی نوین در زمینه هنری و ادبی رقابت‌هایی را بوجود آورده است که از این لحاظ بی‌شبهات به رقابت‌های علمی نیست و این رقابت‌های محدود میان آرمانها، دیدها و موهبت‌های فردی در یک نوع هماهنگی متجلی می‌گردد که بازتاب آن در ادبیات قومی دیده می‌شود. و امکان آن نیز هست که این رقابت‌ها در کسوت اتحاد منابع الهام جلوه‌گر شود و تمایلات آرمانها و استعداد‌های ادبی دیگران را تغذیه نماید. نقش رسانه‌های فرهنگی بیشتر پیرامون کتاب، روزنامه، مجله، انجمن‌های ادبی، ظاهر می‌شود ولی رادیو و تلویزیون در جهت دادن افکار عمومی و ایجاد تحریک و تحرک نقش عمده‌ای دارد. تعیین مقیاس تأثیر این رسانه‌ها در ادبیات تطبیقی بسی دشوار است، اما تأثیر کتاب و مانند آن که تأثیری هنری و فنی است، همواره در زمانهای قدیم و جدید متداول بوده و هست و این مقوله در مدار عوامل ویژه جهانگیر شدن ادبیات قرار می‌گیرد.

ب - عوامل خاص

پیوند این عوامل با ادبیات تطبیقی نزدیک‌تر است تا عوامل کلی، کشف این عوامل از سوی پژوهشگران نیازمند توانایی خاصی است و موجب می‌شود که تا بتواند خصوصیات فنی را که با تحدید اثرپذیری و اثرگذاری ارتباط مستقیم دارد، بیابد. عوامل خاص را می‌توانیم در مقوله کتاب و امثال آن خلاصه کنیم و سپس به نویسندگان و اهل ادب پردازیم. در این رشته از رشته‌های ادبیات تطبیقی، کتاب و نویسندگان را به عنوان عوامل جهانگیری ادبیات بررسی می‌کنیم، یعنی زمانی که از چارچوب زبان به قلمرو ادبیات دیگران خارج گردد، تا آنچه را که نیازمند است از دیگران برگیرد و یا آن که جریان فکری و فنی مورد نیاز دیگر ادبیات را فراهم گرداند و اینک چگونگی این عوامل را با ذکر مثال به تفصیل بررسی می‌کنیم.

اول - کتاب

بررسی «کتاب» به عنوان یکی از عوامل جهانگیری ادبیات - که موضوع این

فصل را تشکیل می‌دهد - در تعیین راهها و جهت‌گیریهای اثرپذیری و اثرگذاری از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و این نقش مهم در ابعاد زیر مشخص می‌گردد.

کتاب برای یافتن جهت و تحدید چگونگی اثرپذیری و اثرگذاری بسیار با اهمیت است. این اهمیت با ذکر موارد زیر روشن می‌شود.

۱. تسلط بر معارف لغت و زبان: آشنایی با زبان، همراه با تسلط بر مفاهیم ادبی و اجتماعی مردمی که با زبان آنها آشنایی داریم، نقطه آغاز پژوهشهای تطبیقی هستند. افزون بر آن زبانشناسی از نخستین پدیده‌های ارتباط میان ادبیات و اثرپذیری از یکدیگر است.

در این زمینه از پیوند ادبیات عرب با ادبیات فارسی که مورد توجه ماست مثالهایی می‌آوریم. لابلای کتابهای عربی، آثار پراکنده‌ای از ترانه‌های عامیانه و تصنیف‌های فارسی می‌یابیم. این آثار در فترتهای فتوحات اسلامی [مخصوصاً از فتح قادسیه ۶۳۷ م. = ۱۷ ه. ق. تا ۶۵۲ م. = مرگ یزدگرد و انقراض ساسانیان] و استقرار حکومت‌های مستقل سیاسی در ایران (پایان قرن ۹ م.) و در زمانی که زبان دری، زبان رسمی فارسی گردید، به وجود آمده است. هرگاه به تتبع در معارف عرب که از زبان فارسی بدان وارد شده است بپردازیم و در متون عربی این دوره تحقیق بکنیم اطلاعات ارزنده‌ای نسبت به نقش زبان فارسی به ویژه در دوره‌ای که هنوز این زبان به عنوان زبان ادبی پا نگرفته بود به دست می‌آوریم. همچنین بر قدمت و ژرفای پیوندهای لغوی و ادبی میان ملت ایران و عرب پی می‌بریم. این موضوع قابل بحثی است که باید پیرامون آن اثر جداگانه‌ای به وجود آورد. ما در این جا به ذکر نمونه‌هایی چند، از جنبه‌های مختلف و مفاهیم متنوع آن بسنده می‌کنیم.

در کتاب المحاسن والاضداد منسوب به جاحظ آمده^۱ است که: عبدالله بن طاهر گفت: «من سعی رعی و من لزم النوم رأی الاحلام» آنگاه جاحظ در تعقیب این کلام گوید: عبدالله بن طاهر این معنی را از توفیعات انوشیروان: «هر که روز چرذ و هر

که خسبند خواب بیند.» سرقت نموده است. این روایت ادبی علاوه بر اینکه اصل و منشأ تداول توقیعات^۱ میان حاکمان عرب نشان می‌دهد، - با آنکه کلام انوشیروان به زبان دری و نه، به زبان پهلوی روایت شده است - نمایانگر این واقعیت نیز هست که: زبان دری که پس از فتح اسلامی زبان ادب فارسی گردید، در دربار ساسانی صاحب نفوذ و قدرت بوده است.^۲

همچنین طبری^۳ و ابوالفرج اصفهانی^۴ روایت کنند که: چون عبیدالله بن زیاد امیر بصره (در زمان یزید بن معاویه) بر شاعر عرب یزید بن مفرغ خشمگین گردید، دستور داد تا شاعر را در بازارها و خیابانها بگردانند. کودکانی که به دنبال وی راه افتاده بودند، (یا به گفته طبری، یکی از ایرانیان پرسید): این شیست این شیست؟ (این چیست؟ این چیست) آنگاه شاعر عرب به زبان فارسی چنین پاسخ داد:

آبست و نسبید است عصارات زبیب است
سمیه روسبیداست^۵

۱. یکی از نوشته‌هایی که از نوشته‌های پهلوی در ادبیات عرب راه یافته و در آثار مشابه اسلامی اثری از خود بجای گذارده توقیعاتی بود که از سوی پادشاهان قدیم ایران روایت شده است. در، دربار ساسانی چنین معمول بوده است که اگر عریضه‌ای به شاه می‌دادند، یکی از دبیران آن را نزد شاه می‌آورد و او جواب را می‌گفت و دبیران آن را با عبارتی مختصر و به اجمال و موجه که در تهذیب الفاظ و انسجام معانی و زیبایی جملات آن دقت کافی می‌شده پاسخ داده می‌شد با آن که بعضی از این دستورها اداری نبود اما از نظر ادبی و اخلاقی مورد توجه قرار می‌گرفت و رفته رفته برای آنها در ادبیات پهلوی جایی باز کرد و کسی که مشول این کار بود «صاحب‌التوقیع» نام داشت. آنگاه این آثار ضمن آثار ادبی ایران به عربی ترجمه شد و ابن قتیبه از این توقیعات نام می‌برد و نیز فردوسی به آنها اشاره کرده است. رجوع شود به: عیون الاخبار ابن قتیبه، ج ۱، ص ۱۸ المحاسن والمساوی، ص ۳۰۰ و فرهنگ ایرانی دکتر محمد محمدی.

۲. سبک شناسی، بهار، ج ۱، ص ۲۰، چاپ ۱۳۲۱ ش.

۳. تاریخ طبری، چاپ لیدن، ۱۹۰۱-۱۸۷۹، ج ۱، ص ۱۹۳-۱۹۲.

۴. الاغانی، ابوالفرج، ج ۱۷، ص ۵۶، چاپ بلاق.

۵. این اشعار همانگونه که در متن اشاره شد از یزید بن ربیع بن مفرغ الحمیری است. شاعری تازی نژاد است که در آغاز عهد اموی در ایران می‌زیسته و در خوزستان به دختری تعلق خاطر داشته وی بر اثر هجو عباد بن زیاد برادر عبیدالله بن زیاد مورد خشم عبیدالله قرار گرفت و مدتی در بصره محبوس بود و مدتی او را به حجّامی واداشت یزید در یکی از اشعار هجو خود عباد را چنین خطاب می‌کند:

واشهد أنّ امکّ لم تُبْشِر اباسفیان واضعة القناع
ولکن کان امرأ فیہ لبش علی وجلٍ شدیدٍ وارتیاع

از این روایت چند نکته به دست می آید: نخست آن که زبان مهاجرنشینان ایرانی میان مردم عرب شهر بصره نفوذ داشته است. دوم تکلم شاعری عرب به زبان فارسی نشان می دهد که لهجه «دری» در آن روزگار میان اعراب شیوع داشته است. سوم استمرار لهجه دری که زبان عامیانه مردم بوده رو به تکامل و ترقی نهاد و زبان ادبیات فارسی گردید.

روایت جاحظ، نمایانگر دو واقعیت مهم است:

۱. قدمت مهاجرت ایرانیان به بلاد عرب.
۲. آشنایی شهرهای عرب با بسیاری از الفاظ فارسی و به کارگرفتن آنها در زبان عربی.

جاحظ گوید: «مگر نمی بینی که از دیرباز چون گروهی از ایرانیان به شهر مدینه در آمدند، مردم آن شهر به کلماتی از الفاظ ایشان درآویختند؟ و به همین سبب بطیخ را الخربز و سمیط^۱ را الروذق^۲ و مصوص^۳ را المزوز^۴ و شطرنج را الاشرنج^۵

عبدالله فرمان داد او را نبیذ شیرین و شبرم (گیاهی زهرآگین و اسهال آور) و به روایت تاریخ سیستان: او را سبکی (سه - یکی) که نوعی مسکر جوشانیده و بوی مثلث خوانند نوشانیدند و خوک اهلی و گربه ای را باوی به یک ریسمان بستند و او در حال اسهال و پلیدی و مست می رفت و چند کودک فارسی زبان (و یا کودکان آن شهر) دنبال او به راه افتادند و می گفتند این شیت؟ = چیست، این شیت! و در روایت تاریخ سیستان علاوه بر یک مصرع اضافه ای که دارد وزن و قافیه اشعار نیز با روایات طبری و الأغانی جاحظ اختلاف پیدا می کند:

آبت ونبیذ است عصارات زبیب است
دنبه فربه و پی است وسمیه هم روسی است

وسمیه مادر زیادبن ابیه، جدّه عبدالله و عباد که به فساد مشهور بوده است رجوع شود به الیسان والنبین جاحظ ج ۱ ص ۱۳۲ چاپ قاهره. بیست مقاله قزوینی ج ۱ ص ۴۱ تاریخ ادبیات دکتر صفاج ۱/ ۱۴۷ و تاریخ سیستان تصحیح مرحوم بهار و حواشی آن ص ۹۶ والکامل ابن اثیر، ج ۳، ص ۲۰۵ و متأسفانه آقای غنیمی هلال معنای این اشعار را درست در نیافته اند و روسی را روی سفید و شریف معنی کرده اند. (مترجم).

۱. سمیط و سمیط: بره پاکیزه از موی جهت بریان. (متهی الارب)
۲. شاید در لهجه فارسی قدیم «رودک» یا «رودج» بوده که در عربی (ک و یا ج) به (ق) تبدیل شده باشد. و تلفظ دیگرش روده است.
۳. خوراکی است که از گوشتی که در سرکه خوابانده اند بپزند (از متن اللغة)
۴. این واژه در فرهنگهای فارسی موجود دیده نشده است و در متون فارسی کلمه (مصوص) به همان معنای عربی آن به کار رود و شاید ریشه آن از فارسی قدیم گرفته شد و در فارسی (مزو) شرابی است که از گندم خیسانده گیرند و به بیمار خوراندند.
۵. به منای شطرنج یا شترنج امروز.

نامند. و همچنین مردم کوفه مسحاة^۱ را بال^۲ گویند و بال کلمه‌ای است فارسی. چنانچه کاربرد این واژگان در زبان مردم بصره که نزدیک به ایران و دور از شهرهای عرب است به کار گرفته شود (در مقایسه با مردم کوفه که نزدیک به نبط و دور از عربند) امری طبیعی است. مردم کوفه «الحوک» را «بادزوج» خوانند و «بادزوج» واژه‌ای فارسی و «الحوک» کلمه‌ای عربی است.

مردم بصره چهار راه را «مَرْبَعَة» و مردم کوفه «الجھارسو (الجهارسوج)» گویند و این واژه‌ای فارسی است و «بازار» و «بازارچه» را «وازار» خوانند و «وازار» فارسی باشد، «قناء» را «خیار»، گویند و «خیار» فارسی است و «جذامی» را «ویدی» (= ویدی) گویند و این واژه‌ای فارسی باشد.^۳

چه بسا این واژگان اقتباس شده، منشأ و ریشه ضرب‌المثلهای عربی و مفاهیم ادبی و یا کلمات مرکب تصویری باشند. جاحظ (الحيوان، ج ۱، ص ۶۵) گوید: «گویند که «زرافة» مخلوقی است از ترکیب شتر و گاو وحشی و کفتارنر و آن را [در فارسی اشتر گاو پلنگ گویند] زیرا، اشتر (بعیر) و گاو (بقرة) و پلنگ (ضبع = کفتار) است و ایرانیان اشیاء را به نام اشتقاقی آن می‌نامند چنانچه، نعامه را اشتر مرغ خوانند یعنی طائر و جمل (پرنده و شتر)» باز جاحظ در جای دیگر (الحيوان، ج ۴، ص ۱۹۷) گوید: «ایرانیان از مثال آوردن به «شتر مرغ» آن کنایه کنند که اگر کسی از زیر بار کار شانه خالی کند گوید، که: تو شتر مرغی که چون گویندش: پرواز کن، گوید: من شترم و چون گویندش: بار ببر، گوید: که من مرغم»^۴. مسلماً همانگونه که جاحظ گفته است این ضرب‌المثل فارسی به زبان عربی راه یافته‌است. آشنایی عرب‌زبانان با زبان فارسی که هنوز به مرحله تکامل و زبان ادبی ارتقاء نیافته بود بدان درجه بوده است که اعراب به منظور ملاحضه اشعار خود واژگانی از آن را به کار می‌گرفته‌اند.

۱. مسحاة، به معنای بیل متداول میان فارسی‌زبانان است اما مؤلف کتاب آن را به معنای (پارو) آورده است.
۲. بیل فارسی متداول.

۳. البیان والتبيين، الجاحظ، ج ۱، ص ۳۳، ۳۲، چاپ قاهره ۱۹۳۲ فحوای کلام جاحظ از این قرار است: زبان فارسی از ترکیبهای کلامی و آمیزه‌های گفتاری و استعاراتی تشکیل می‌شد که ابهام صوری چیزهایی را که در عین حال نماینده چند ذات مختلفند القا می‌کند. (م)

۴. رجوع شود به مقاله مرحوم دکتر امین ابراهیم الشواربی در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه قاهره، جزء چهارم، ص ۱۶۹-۱۶۸ تحت عنوان «فیما نقله الجاحظ من اخبار الفرس فی کتاب البیان والتبيين والحيوان».

مثلاً محمد بن ذویب الفقیمی عمانی در مدح هارون الرشید گوید^۱:

من یلقه من بطل مُسَرَدٍ فی زغفةٍ محکمة بالسرَدِ^۲
 یجول بین رأسه و «الکرد»^۳

تا آنجا که گوید:

لما هوی بین غیاض الاسد و صار فی کف الهزبر الورد
 آلی یدوق الدهر «آب سرد»^۴

و در شعر شاعری دیگر که آثار لهجه‌های فارسی را می‌بینم شعر زیر است:

و وُلّهنی وقع الاسنه والقنا و «کافرکوبات» لها عجز قفده
 بایدی رجال، ما کلامی کلامهم یسمونی «مردا» و ما انا و «المرد»^۵

بررسی واژگان فارسی که از دوران جاهلیت به زبان عربی راه یافته است، این واقعیت را به خوبی نشان می‌دهد که اعراب از طریق به کار گرفتن کلمات فارسی، نه تنها زبان خود را غنا می‌بخشیده‌اند بلکه وسعت اطلاعات خویش و انعطاف‌پذیری زبان عربی را در راه بهره‌گیری از آن آشکار می‌ساختند.

واژه‌های فارسی را که اعراب اقتباس کرده‌اند دربرگیرنده امور اداری، مدنی، لشکری، سیاسی، طعام و شراب و لباس و غیره بوده است، از قبیل: وزیر، خراج، برید، صولجان، خوان، دیباج، خز، استبرق، جلاب (گلاب)، ابریق (آبریز)، روضق،

۱. الجاحظ، البیان والنبین، ج ۱، ص ۱۳۱، ۱۳۲ و مقاله دکتر شواربی.

۲. مُسَرَد، مسلط، زغفه، سپر، «سَرَد» همان زره فارسی است.

۳. «الکرد» تصحیفی از «گردن» است.

۴. همان ترکیب فارسی آب سرد است. و هزبر = هُزبر.

۵. مرکب از: کافر + کوب (از کوفتن = زدن) = چماق گره‌دار. عجز، ج، عجزه گره‌های درشت در چوب، قفد، کلفت و ضخیم.

۶. مُرد (مُ) کلمه مرت (م رث) در اوستا به معنای ناجاودان آمده و در برخی از لهجه‌های ایرانی بعد از اسلام مرد (مُ رُذ) و در خراسان مردم (مُ دُ) گویند و شاید معنای بیت چنین باشد که: مرد عرب شنید که او را (مُرد) یعنی = (مُرد = رجل) می‌خوانند اما او به شگفت آمد و گفت: مرا چه کار است با مرد- زیرا آن مرد عرب (مرد) را جمع (أمرُد) = بی‌ریش پنداشته بود. در بعضی نسخ (به جای یسمونی = یسمونی آمده که درست نیست. رجوع شود به: الجاحظ، البیان والنبین، ج ۱، ص ۱۳۲ و نیز سبک‌شناسی بهار، ج ۱، ص ۴۱۸-۴۱۷.

فیروزج (فیروزه)، پالودج، (فالوده)^۱.

۱. ابومنصور ثعالبی، فقه‌اللغه، ص ۴۵۵-۴۵۲ چاپ ۱۹۳۶ قاهره؛ محمدتقی بهار، سبک‌شناسی، ج ۱ ص ۲۵۶-۲۵۴. در اینکه کلماتی که از فارسی گرفته شده است آیا همه فارسی هستند و یا آن که به واسطه از زبان فارسی گرفته شده‌اند، تحقیقات بسیاری از سوی دانشمندان زبان‌شناس انجام گرفته است که ما در این جا به یکی از آنها اشاره می‌کنیم. دکتر آذرتاش آذرنوش در مقالات و بررسیها- دانشکده الهیات - شماره عربی ۳۰/ ۱۳۹۷ هـ - مقاله‌ای تحت عنوان الکلمات الفارسیة فی الشعر الجاهلی نوشته‌اند که کلمات جاهلی را به نحو زیر دسته‌بندی کرده است:

تعداد کلمات معرب در اشعار شعرای جاهلی: عبید بن الابرص: ۱۵ کلمه، طرفة ۱۱ کلمه، المتلمس ۸ کلمه، المسیب بن علس ۳ کلمه، المنخل یشکری ۳ کلمه، الاسود بن یعضر ۵ کلمه، نابغه ۱۲ کلمه، علقمة بن عبده ۱۳ کلمه، الاعشى ۷۸ کلمه، عدی بن زید ۱۵ کلمه، امرؤ القیس ۲۴ کلمه، جمعاً با حذف مکررات ۸۴ کلمه معرب. و این گروه بر چهار دسته تقسیم می‌شوند:

۱- اصل ۱۴ کلمه در زبانهای سامی و ایرانی قدیم یافت نشده و احتمالاً از فارسی معرب شده‌اند.

۲- ۲۱ کلمه از قدیمترین کلمات فارسی هستند که وارد زبانهای سامی قدیم شده‌اند و سپس وارد زبان عربی گشته‌اند

۳- ۴۲ کلمه مستقیماً از فارسی پهلوی گرفته شده است.

۴- ۷ کلمه دارای ریشه فارسی نیستند اما از طریق زبان فارسی وارد زبان عربی شده‌اند. کلمات دسته اول: ابلق، ارندج، جمان، دیابود، رسن، رواق، سراب، سفین، سنبک، شیداره، لجام، مستقه، نسق، یاسمین.

کلمات دسته دوم: ارجوان (در آرامی و عبری و سریانی)، آترج، درآرامی، بستان، درآرامی و سریانی، باطیة، (درآرامی). چند درآرامی و سریانی، دین در تمام زبانهای سامی. رازقی در سریانی. زمان در بیشتر زبانهای سامی قدیم. زور، درآرامی و عبری، سراج، درآرامی و مندائی سرپال، در آرامی. سوسن درآرامی. صبح، درآرامی. فدن در تمام زبانهای آرامی. فرائق، در عبری و سریانی. فردوس، در آرامی و سریانی و عبری... فصفصة درآرامی و سریانی. کنز، در تمام زبانهای سامی. مجوس، درآرامی و سایر زبانهای سامی دیگر. نمارق در تمام زبانهای سامی، ورد، درآرامی، عبری و مندایی.

کلمات دسته سوم: ابریق، استار، ایوان، البازی، بنفسج، تاج، جلّ، جلسان، جوذر. خز، خسروانی، خندق. خوان، خورتق. خیری. خیم. دخدار. درمک. دست. دهقان. دیباج، زردق. الزیر، سدیر. سراق. سینبر. شاهبرم. شاهشاه. صرد. صبح. طنبور. قرطق بعیروان. کسری. مرزبان. مرزنجوش. الملاب. المهرق. النای نرم. الون. الیارق.

کلمات دسته چهارم: البربط (از یونانی). البقم (از سانسکریت). الزنجبیل (از سانسکریت) الدرهم (از یونانی) السفیر یا السمصار (از سانسکریت) الزجس (از سانسکریت).

برای آگاهی وسیع‌تر بر ارتباط و پیوند دو ادب و زبان فارسی و عربی می‌توان به منابع زیر مراجعه نمود: الجاحظ، البیان و التبيين، الحيوان، البخلاء؛ العربیة، تألیف، یوهان فوک Johann Fück ترجمه دکر نجار و معربات در قرآن از جفری؛ المعرب جوالیقی، شفاء الغلیل خفاجی؛ محمد

کثرت واژه‌های فارسی در اشعار عرب دلالت بر نوعی رابطه در سطح گسترده‌ای میان دو ملت ایرانی و عرب دارد که این رابطه با اسلام گسترده‌تر شد.

همان سان که واژه‌های بسیاری از فارسی وارد زبان عربی شده است، واژه‌های زیادی نیز از عربی داخل زبان فارسی شد. مثلاً: واژه عربی «ملة» که به مفهوم شریعت و آیین است در تداول فارسی‌زبانان رایج است وقتی که «ملت ایران» می‌گویند منظور همان امت و مردم ایران است. و نیز «بسمل» مخفف «باسم‌الله» در زبان فارسی به صورت «بسملگاه» به معنی سلاخ خانه و «بسمل کردن» به معنی ذبح شرعی آمده است.

واژه همین قبیل است، فعل Habler فرانسوی به معنای پرچانگی کردن، که از فعل Habler اسپانیولی به معنای «سخن می‌گوید» گرفته شده است. چون این اقتباس در دوران بحران روابط میان فرانسه و اسپانیا انجام گردیده است (۱۵۴۲ م.)، واژه مزبور در زبان فرانسه مفهومی به خود گرفت که در زبان اسپانیولی نیشدار، و طعنه‌آمیز است.^۱ از طریق بررسی این گونه دادوستدها می‌توان از نوع روابط و پیوند میان دولتها و ادبیات و کیفیت و کمیت آگاهی ملتها بر زبان و آداب یکدیگر و قوف یافت. این مطلب یکی از مهمترین مسائل فنی زبانهاست که ما را در کیفیت شکل‌گیری پیوندهای ادبی یاری می‌دهد.

محمّدی، الروافد الفارسیة فی الادب العربی؛ الترجمة والنقل لکتاب‌الآیین؛ نقل دیوان عراقی از فارسی به عربی (مقالات و بررسیها - دانشکده الهیات) دوره مجله الدراسات الادبیة چاپ بیروت؛ محمد محمدی، القصة العربیة و مصادرها فی الادب الساسانی؛ فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و تأثیر آن در فرهنگ بعد از اسلام. محمد محمدی چاپ دانشگاه تهران، راههای نفوذ فرهنگ فارسی در فرهنگ تازی، دکتر آذرتاش.

و برای نمونه این اشعار که به: اسودبن کریمه منسوب است نقل می‌شود: (البیان والشیین جاحظ. ج ۱، ص ۱۷۰).

| | |
|-----------------|----------------------------|
| لزم العزم ثوبی | بکرة فی يوم سبت |
| فما یلت علیهم | مثل زبخی بسمت |
| ثم گفتم دور باد | و بحکم آن‌خو گفتمی. الخ... |

1. A.Dauzat: *Dictionnaire Etymologique*. 382.

محقق انگلیسی فریزر مکنزی F.Mackenzie پیوندهای میان انگلیسی و فرانسه را بر اساس الفاظ و کلماتی که از یکدیگر به استعاره گرفته‌اند برای نمونه. رک:

۲. پژوهش در زمینه ترجمه‌ها: تحقیق در زمینه ترجمه آثار نویسندگان برای پژوهندگان ادبیات تطبیقی از اهمیت خاصی برخوردار است، زیرا بررسی این گونه آثار، ما را از میزان محبوبیت و موفقیت شعرا و نویسندگان در خارج از کشورشان آگاه می‌سازد و همچنین از تأثیری که بر روی افکار دیگران گذارده‌اند آگاه می‌سازد. از نتایج این تحقیقات معلوم شده است که موفقیت برخی از نویسندگان و شعرا در خارج از زادگاه خویش بیشتر از محبوبیت آنها در میان هموطنان معاصران‌شان بوده است.

مثلاً: کتاب (برادرزاده آقای رامو)^۱ *Le neveu de Rameau* اثر «دیدرو» (۱۷۱۳-۸۴)، ترجمه آلمانی آن در سال ۱۸۰۴ م. منتشر شد و حال آن که متن اصلی آن به زبان فرانسوی در ۱۸۳۲ م در پاریس به چاپ رسید.^۲

همچنین، داستان تعلیمی «هلوئیز جدید» (۱۷۱۶ م.) *La Nouvelle Héloïse* اثر «ژان ژاک روسو» (۱۷۱۲-۷۸ م.) نخستین بار در سال ۱۹۶۰ م. در هلند منتشر شد و دو ترجمه از این کتاب به زبان انگلیسی در آوریل سال ۱۷۶۱ م. در انگلستان^۳ به چاپ رسید. و این موضوع موفقیت این دو نویسنده فرانسوی را در خارج از میهن خود و تأثیر آنها را روی افکار انگلیسی‌ها و آلمانی‌ها نشان می‌دهد.

یکی دیگر از نتایج سودمند بررسی ترجمه‌ها، آگاهی بر ذوق و سلیقه ادبی و سبک‌های کلی ادبیات در دورانهای مختلف است مثلاً «شکسپیر» در زمان حیاتش نه در میان معاصران خود و نه در میان آنهایی که پس از وی آمدند، موفقیت چندانی به دست نیاورده بود تا آن که قرن ۱۸ و ۱۹ فرا رسید و «ولتر» او را کشف کرد.

از سوی دیگر رواج ترجمه موجب رواج سبک‌ها و ذوق‌های ادبی از زبانی به زبانهای دیگر می‌شود.

ترجمه از زبان عربی به زبان فارسی نقش بزرگی در تحول نثر فنی فارسی داشته است. ترجمه تاریخ طبری بلعمی که قدیم‌ترین نثر موجود فارسی است تا مدتی سرمشق سلاست و روانی بوده است.

۱. این کتاب توسط آقای سمعی به فارسی ترجمه شده است. (مترجم)

2. Diderot: *oeuvres éd. de la Pléiade*, P. 1437.

3. H. Rodier: *J. J. Rousseau en Angleterre* PP. 64- 66.

کتاب کليلة و دمنه ابن مقفع که توسط ابوالمعالي نصرالله منشی از زبان عربی به زبان فارسی ترجمه گردید نقطه آغاز نثر فنی فارسی بوده است.^۱

باید به تفاوت‌های موجود میان اصل و ترجمه که خود از علت و سببی حکایت می‌کند عنایت داشت زیرا علت تفاوت میان اصل و ترجمه ممکن است زایدی عواملی باشد از قبیل: تفاوت میان ذوق و سبک نگارش زمان متن اصلی و زمان ترجمه، یا تفاوت میان ارزشهای فردی و اجتماعی زمان ترجمه با زمان نویسنده متن اصلی.

مثلاً ترجمه کليلة و دمنه ابوالمعالي نصرالله با کليلة و دمنه عربی ابن مقفع فرق بسیار دارد. در ترجمه فارسی ابوالمعالي، سبک و شیوه اطناب، سجع، کثرت استعاره، کثرت استشهاد به اشعار و امثال و حکم عربی، تصنع در اسلوب و سایر خصائص نثر اسلامی آن دوره زیاد دیده می‌شود. حال آن که نثر ابن مقفع عاری از این گونه تصنعات ادبی و محسنات لفظی است. ولی چون نثر عربی در قرن پنجم و ششم رو به تضعیف گذارد، در نتیجه شیوه اطناب و سجع گرایی و دیگر ویژگیهای نثر فنی که در ترجمه فارسی ابوالمعالي می‌بینیم خود از خصایص نثر فنی عربی در قرن ششم است که نثر فارسی را تحت تأثیر خود قرار داده بود.

بنابراین با مطالعه اصل و ترجمه کليلة و دمنه و مشاهده تفاوت میان دو سبک، سه موضوع برای ما روشن می‌شود:

۱. روش نثر فنی عربی در قرن دوم یعنی سبک کليلة ابن مقفع.
۲. سبک نثر فنی عربی در قرن ششم ه به اعتبار این که ترجمه ابوالمعالي و به طور کلی نثر فارسی تحت تأثیر نثر عربی بوده است در نتیجه سبک نثر فنی عربی در آن قرن نیز معلوم می‌شود.
۳. چگونگی تحول نثر فارسی و خصایص آن در زمان ابوالمعالي و اثرپذیری آن از نثر عربی.^۲

۱. تمام این مطالب را در جزء اول رساله دکتری خود به زبان فرانسه تحت عنوان (تأثیر نثر عربی در نثر فارسی در دو قرن ۱۱ و ۱۲ م.) بررسی کرده‌ام. (مؤلف).
و نیز رجوع شود به کتاب الیاد الفارسی فی آثار ابن المقفع، تألیف دکتر محمد غفرانی، چاپ قاهره. (م).
۲. مأخذ سابق.

دورانه‌های جدید، ترجمه مطابق با اصل و زیبا را بر روشهای دیگر رجحان می‌دهد اما در زمانهای پیشین غالب ترجمه‌ها زیبا و دور از اصل بوده است. بدیهی است که ترجمه نازیبا و برابر با اصل به تناسب ارزش ادبی خود را از دست می‌دهد. ولی ترجمه دور از اصل و نازیبا عموماً فاقد ارزش است.

چه بسا اختلاف میان ترجمه و اصل از تفاوت ستهای اجتماعی میان ملل پرده بردارد. مثلاً وقتی که نمایشنامه اتلو اثر شکسپیر به زبان فرانسه برگردانیده شد در این نمایشنامه اسمی از دستمال «دزدمونا»^۱ که خیانت او را ثابت می‌کرد، به میان نیامده بود و جای خود را به النگو، شال، پیشانی بند و قطعه‌ای از گیسوی «دزدمونا» داد. سرانجام در ترجمه نمایشنامه اتللو که توسط «آلفرد دو وینی» انجام گرفت، مجدداً به جای آن همه اشیاء «دستمال» به جای خود بازگشت.

علت اینکه دستمال را از ترجمه حذف کرده بودند، آن بود که آداب و رسوم مکتب کلاسیک آن روزگار که توأم با احساس رقیق و ستهای خشک بود، به فرانسویان چنین اجازه‌ای را نمی‌داد که «دستمال» بانویی را روی صحنه نمایش بگذارند.^۲

۳. کتابهای نقد ادبی، روزنامه و مجله‌ها: بدون بررسی کامل روزنامه و مجله‌ها و کتابهای نقد ادبی و درک محتوای آنها و محدود بودن سبکهای ادبی که در این گونه مطبوعات منعکس می‌شود، نمی‌توان به طور دقیق به بحث درباره پیوندهای ادبی پرداخت.

شاید در کشور ما زمینه چاپ و نشر مطالب مربوط به ادبیات تطبیقی هنوز فراهم نشده باشد، لی با این همه، برای آگاهی از جریانهای ادبی در خارج از مرزهای قومی و محدودیت سبکهای ادبی معاصر و ارزیابی پذیرش و یا عدم پذیرش این گونه مسائل در میان جامعه و تفحص از علل اجتماعی و فرهنگی آن، بررسی مجلات و کتابها امری ضروری است.

1. Desdemona

2. Margaret Gilmann: *Othello in French Literature* cf, Guyard: *La Litt. Comp.*, P. 28.

بعضی از کشورهای خارجی برای طرح مسائل ادبیات بیگانه و پیوند آنها با ادبیات قومی، مجله‌های ادبی ویژه‌ای منتشر می‌کند مانند مجله انگلیسی *English Review* (۱۸۴۰-۱۸۲۵).^۱

علاوه بر این آقای «ون تیگم» تحقیق تطبیقی ارزنده‌ای روی شماره‌های مجله هلندی *T'Année Littéraire* (از ۱۷۵۴ تا ۱۷۹۰ م.) انجام داده و تحقیقات خود را به شکل کتاب در سال ۱۹۱۷ م. منتشر کرده است.^۲

بنابراین کسی که بخواهد درباره تأثیر ادبیات اروپایی روی ادبیات معاصر (ما) مطالعه کند، باید از مجلات و روزنامه‌ها که از اساسی‌ترین منابعند، غافل نماند.

۴. ادبیات جهانگردی: سیاحت‌نامه‌ها، سفرنامه‌ها: بحث از ادبیات تطبیقی زمینه را برای بررسی پیرامون سیاحت‌نامه‌ها هموار می‌سازد، سفرنامه‌ها از جمله منابعی هستند که اطلاعات ارزنده‌ای راجع به ملتها در اختیار پژوهنده قرار می‌دهند. چهره‌ای که جهانگردان از ملتها ترسیم می‌کنند، درست یا نادرست، همان چهره‌ای است که در داستانها و نمایشنامه‌ها و در اندیشه سیاستمداران و متفکران وجود دارد.

آقای ماری کاره^۳ که افتخار شاگردی او را داشته‌ام^۴، پیرامون سفرنامه‌های نویسندگان فرانسوی که به مصر آمده‌اند تحقیق ارزنده‌ای کرده است. نامبرده در این کتاب به بیان تصویرهای گوناگونی که این نویسندگان از مصر ترسیم نموده‌اند، پرداخته است. او می‌نویسد: هر کدام از این ادیبان بر حسب سلیقه و فرهنگ و تمایلات مخصوص خود، چهره‌ای متفاوت از مصر ترسیم کرده‌اند.

آقای «ژان ماری» به بررسی تأثیر سیاحت‌نامه‌ها روی آثار و افکار ادبی دیگران نیز پرداخته است.

از طریق این قبیل مطالعات است که هر قومی می‌تواند مکانت خود را از دیدگاه دیگران مشاهده کند و ببیند که ملل دیگر درباره او چگونه داور می‌کنند. همچنین

۱. این مجله موضوع پژوهش Khathelein Jones بود. رک به:

Guyard: *La Litt Comp.*, PP. 30-31.

۲. همان مأخذ و قبلاً راجع به منابع ادبی ادبیات تطبیقی در فصلهای گذشته این کتاب سخن گفتیم.

3. J.marie Carré

۴. این کتاب در دو جلد به نام جهانگردان و نویسندگان فرانسوی در مصر (*Les voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*) منتشر شد.

به تأثیر سنتها، نظامها، تاریخ و مناظر زشت و زیبای وطن، از رهگذر ادبیات دیگران واقف می‌گردیم. بدیهی است که از این طریق می‌توانیم خود را بهتر بشناسیم و اساس و چگونگی ارتباط خود را با دیگران ارزیابی کنیم.

دوم - بزرگان ادب: مترجمان و رابطه‌ها

قبلاً راجع به اهمیت بررسی ترجمه‌ها و نتایج سودمند آن، سخن گفتیم. بدیهی است که همه مترجمان از نظر اشتها و شخصیت در یک سطح نیستند. گروهی از آنها که شهرت خاصی ندارند، بررسی زندگانی‌شان لزومی ندارد، اما بعضی از مترجمان، مانند: ابوالمعالی نصرالله منشی که از شخصیت‌های مهم ادبی است، علاوه بر تحقیق در سبک نگارش وی، باید به بررسی زندگانی و عصر او نیز پردازیم تا بر ما معلوم شود که تأثیر عوامل زندگی و عصرش روی سبک نگارش وی تا چه اندازه بوده است زیرا چون می‌دانیم که ترجمه فارسی ابوالمعالی با کلیله دمنه عربی ابن مقفع فرق بسیار دارد. سبک ابوالمعالی نصرالله اثر عمیقی روی ادبیات جدید فارسی گذارده است اما سبک ابوالمعالی مستقیماً زیر نفوذ اسلوب عربی کلیله و دمنه نبوده است بلکه، منشأ اختلاف ترجمه با اصل را باید در ویژگیهای عصر اسلامی و معلومات و فرهنگ گسترده ابوالمعالی جستجو نمود و در جستجوی عواملی باشیم که سبب گردید فارسی‌نویسان را به پیروی از آن اسلوب جلب کند. تردیدی نیست که ابوالمعالی از فرهنگی اسلامی با ویژگیهای عربی برخوردار بوده است.

همچنین لرنو^۱ (۱۷۸۸ - ۱۷۳۶ م.) در ترجمه‌ای که از شکسپیر و شاعر انگلیسی (یانگ)^۲ به عمل آورده است آن چنان تغییراتی داده است که شخصیت مترجم در آنها آشکار دیده می‌شود. تا آنجا که شبهای یانگ از متن اصلی به دور افتاده و از نو بازآفرینی گردیده است.^۳

1. Letourneau

2. Young

3. P. Van Tieken: *La Litt. Comp.* 160-161.

ترجمه‌های «لترنو» با ویژگیهای فرانسوی که دارد در ادبیات سر تا سر اروپا رواج یافت. «لترنو» در ترجمه‌های خود، به مفاهیم عاطفی که حیات‌بخش نهضت رمانتیک است توسعه داد و مسائل مربوط به مسیحیت را حذف نمود^۱. بنابراین، بررسی دربارهٔ شخصیت وی و ستهای اجتماعی و ذوق ادبی آن عصر که به آثار مترجم صبغة فرانسوی بخشیده است، لازم است.

«فیتزجرالد» شاعر انگلیسی و مترجم رباعیات «خیام» که افکار خود و روح ادبی قرن ۱۹ انگلستان و اروپا را در ترجمه‌اش منعکس کرده است، از همین قبیل است، زیرا ترجمهٔ رباعیات – همانگونه که گفتیم – با آن که از اصل به دور افتاده است موجب رواج آن در اروپا و آمریکا گردید^۲.

چه بسا، یکی از نویسندگان بزرگ بر آن می‌شود که در نقش رابط، ادبیات مملکت دیگری را در میان مردم کشور خود رواج بدهد و ایشان را با ادبیات دیگر ملل آشنا سازد.

گریزها و سفرها و مهاجرتها، برای این دسته از نویسندگان فرصت مناسبی برای انجام رسالت آنهاست، کسی که رسالت او شناساندن و ترویج آثار درخشان ادبیات جهانی به مردم خود باشد، باید از فرهنگی عمیق و اسلوبی متین برخوردار باشد تا بتواند روی مردم خود اثر بگذارد. منظور از ترویج ادبیات بیگانه مدیحه‌گویی و ستایش آن ادب نیست بلکه مقصود اشاعه و تبیین ارزشهای آن است. گرچه گاه می‌تواند از نقدی گزنده خالی نباشد.

«فردینان بلدانسپره» در کتاب حرکت‌های فکری در هجرت‌های فرانسوی^۳ این نکته را به خوبی روشن کرده است که: چگونه نویسندگان، مهاجر فرانسوی در پیشرفت تفکر و ادبیات فرانسه مؤثر بوده‌اند.

از سوی دیگر، اکتشاف تأثر آلمانی، طرز تفکر کلاسیسم فرانسه را که پیش از

۱. برای درک تأثیر شهبای یانگ در حرکت رمانتیک رجوع شود به کتاب الرومانتیک، تألیف غنیمی هلال، ص ۲۹-۳۱. ۲. رجوع شود به همین کتاب.

3. F. Baldensperger: *Le Mouvement des Idées dans L'Emigration Française de 1789* J 1815.

هجرت‌های آن زمان رایج بود سخت به لرزه در آورد.

در نتیجه همین گریز و سفرها بود که اثر «مادام دوستال» که به منزله انجیل رومانتیسم بود شکل گرفت. و نیز همین هجرت‌ها باعث شد که «نبوغ مسیحیت» و اوراقی از خاطرات پس از مرگ شاتوبریان خلق گردد.^۱

به طور کلی همه حرکت‌های فکری و سیاسی قرن نوزدهم^۲ پیامد سفرها و هجرت‌ها بود که زمینه را برای چنین نهضت‌هایی فراهم ساخت.

از میان بهترین رابط‌ها، دو نویسنده فرانسوی: «ولتر» و «مادام دوستال» بودند. «ولتر»، شکسپیر را کشف کرد و دوستال، ادبیات آلمانی را به مردم فرانسه شناساند. چون این دو نویسنده رابط میان ادبیات گوناگون بودند مختصری از آنها گفتگو می‌کنیم:

۱. ولتر: ولتر که از سال ۱۷۲۶ م. تا ۱۷۲۸ م. در لندن و شهرهای اطراف آن به سر می‌برد، کوشش داشت که در این مدت زبان انگلیسی را یاد گیرد و به تماشای بعضی از نمایشنامه‌های «شکسپیر» برود.

نخستین بار که به «شکسپیر» علاقه‌مند گردید، در اثر گفتگویی بود که با برخی ناقدان انگلیسی راجع به این نویسنده انجام داد.^۳

ولتر به شکسپیر دلبستگی پیدا کرد ولی از او نقدی تلخ به جای آورد و او را به انحراف از قواعد و ذوق سلیم و ناآگاهی از زبان لاتین، و به نمایش‌گذاردن مناظر وحشیانه^۴ متهم کرد. بنابه تعبیر «ولتر» این همه معایب از پیامدهای ناخوشایند ذوق

۱. نبوغ مسیحیت Génie de Christianism یکی از مشخصات مکتب رومانتیسم علاقه شدید به مسیحیت و دین است. دین در میان رومانتیک‌ها به عنوان نیازی درونی زنده شد. و از راه احساسات به سوی ایمان می‌رفتند و دین را از نظر هنری مورد توجه قرار داده بودند، شاتوبریان که خود یکی از بزرگان این مکتب است مسیحیت را نه به عنوان صحیح‌ترین ادیان بلکه برای اینکه شاعرانه‌ترین آنها بوده است دوست می‌داشت. (به نقل از مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی)

2. Guyard: *La Litt. comp.* pp. 36-39.

3. P. Van Tieghem: *Le Pré-romantisme* Vol.3, P. 20.

۴. اصول و قواعد مکتب کلاسیک عبارتند از:

۱- تقلید از طبیعت: گرچه سایر مکتب‌ها نیز ادعای تقلید از طبیعت را دارند اما روش کلاسیک با آنها فرق دارد. آیا تقلید از طبیعت باید مانند عکاسی و با دقت انجام گیرد؟ نه: باید از نقوش درهم

کلاسیسم بود.

چند سطر از رسایل فلسفی «ولتر» را که درباره «شکسپیر» نوشته است می آوریم: «با اینکه «شکسپیر» از نبوغ، قدرت باروری و موهبت ذاتی بسیار عالی برخوردار بود، اما خالی از ذوق و سلیقه بود. او نسبت به اصول و قواعد در جهل به سر می برد. با این همه، اکنون پس از دو قرن، هنگام آن فرارسیده است تا حق ابداع و افکار عالی آن نویسنده بزرگ ادا شود^۱.

شما می دانید که در «نمایشنامه» اتللو مردی همسر خود را روی «سن» به قتل می رساند و در آن هنگام که آن بیچاره روی زمین می غلطد، فریاد برمی آورد که مظلوم کشته شده است.

نیز شما می دانید که «گورکن ها» در نمایشنامه هملت به هنگام حفر قبور، شراب می نوشند و آواز سر می دهند و با جمجمه مردگان خود را سرگرم می کنند. چنین کار

طبیعت، جوهر هر چیز خوب یا بدی را بیرون کشید و به صورتی که مطابق با حقیقت و واقعیت باشد بیان کرد باید از زوائد خالی باشد. به جای تقلید جزئیات با چند عبارت کوتاه و قوی حالتی را که می خواهد بیان کند و صورت کاملتری از طبیعت بسازد و آن را با آرمانهای بشریت توأم کند آیین کلاسیک، ادبیات را از نشان دادن صفات پست انسانی منع می کند...

۲- تقلید از قدام. او می گوید، تمام آثار تازه چه خوب و چه بد دیر یا زود فراموش می شود اما آثاری باقی هستند که مانند: انئید، Enéid اثر ویرژیل، ایفی ژنی اثر اورپیید باشد.

۳- اصل عقل Raison: عقل و اراده باید بر احساسات و هیجانها مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزیتی است که انسان را از حیوان ممتاز می گرداند و ارسطو آن را چنین تعریف کرده یعنی: لزوم رعایت عرف و عادت و بیرون رفتن از راه و مخالف تخیل و الهام محض باشد.

۴- آموزنده و خوشایند، تنها تجسم زیبایی برای تکمیل اثر هنری کافی نیست بلکه باید آموزنده و دارای نتایج اخلاقی باشد.

۵- وضوح و ایجاز. جملات با دقت و ظرافت بیان شود از کلمات نامفهوم و زاید تصفیه گردد.

۶- حقیقت نمایی بر هر اصلی مقدم است. فقط بیان مسائل حقیقت نما است که می تواند مورد استفاده شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی. هنر حقیقت نما آن چیزی است که عقاید عمومی درباره آن متفق است.

۷- نزاکت ادبی Bienséances به عقیده نویسندگان کلاسیک آن چیزی زیباست که با طبیعت خودش و با طبیعت ما توافق داشته باشد رعایت چنین توافق را «نزاکت» نامند و نزاکت ادبی معنای متعددی دارد و تقریباً همان هماهنگی است Harmonie. (از مکبهای ادبی، رضا سید حسینی)

۱. رسایل فلسفی «ولتر» شماره هجدهم *Lettres Philosophiques*

مسخره‌ای در میان گورکنان حرفه‌ای امری عادی است»^۱.

داوری «ولتر» درباره «شکسپیر» شتابزده و بدون تعمق است. منظور وی از این انتقاد فضل‌فروشی و اظهار چیره دستی در نقد و ادب است. ولی به هر حال نظریات «ولتر» در معرفی و شناخت «شکسپیر» در سرتاسر اروپا بسیار مؤثر افتاد، چون اولاً «ولتر» در میان مردم به عنوان نویسنده و اندیشمند مقام بزرگی داشت و در ثانی: زبان فرانسه در آن عصر، زبان فرهنگی و ادبی سراسر قاره اروپا بود و در مرتبه نخست قرار داشت^۲.

۲. مادام دوستال: با کتابی که به سال ۱۸۱۴ م. به نام از آلمان، انتشار داد، افکار تازه‌ای را بر ملت خود عرضه کرد که الهام بخش او در این کار، ادبیات آلمانی بود. نشر این گونه افکار تأثیر بسیار ژرفی بر روی پیدایش رومانسیسم در ادبیات فرانسه گذارد که برای اطلاع خوانندگان فرازی از آن را برای نمونه نقل می‌کنیم.

«فرانسویان با استعدادترین مردم در دسته‌بندی کردن معلومات و شیوه نگارش هستند. اما کتابهایی که از نظر ترتیب منطقی در سطح پایین‌تری قرار دارند بیشتر از کتابهای سطح بالا الهام‌بخش هستند. مسأله وحدت‌های سه گانه، زمان، مکان و موضوع^۳ را باید به دور بیندازیم چون از پیشرفت تأثر تاریخی و ملی جلوگیری

۱. همان مأخذ، تألیف این رساله‌ها در سال ۱۹۳۴ به اتمام رسید.

2. P. Van Tieghem: *Le Prérromantisme* Vol.30. Chap.I.

۳. قانون سه وحدت، منظور: وحدت موضوع و وحدت زمان و وحدت مکان است که از اصول مهم مکب کلاسیک شمرده می‌شود و از ادبیات یونان و آثار ارسطو به‌ارث مانده است. نویسندگان کلاسیک عقیده داشتند که در هر اثر ادبی باید این وحدتها مراعات شود و اثری که فاقده این وحدتها باشد نمی‌تواند مورد قبول هنرمندان کلاسیک قرار گیرد.

وحدت موضوع *Unite d'action* یعنی حوادث فرعی و اضافی داخل حادثه اصلی نشود و حادثه نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و زائد پاک باشد و باید هر اثری فقط یک حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند حادثه‌ای که قسمتهای مختلف آن مربوط به هم باشد.

وحدت زمان *Unite de Temps* نیز از یادگارهای ارسطو است. گوید: «تراژدی می‌کوشد تا حد امکان خود را در یک شبانه روز محصور کند و یا حداقل از این حد تجاوز ننماید» نمایشنامه مطلوب آن است که مدت وقوع حادثه آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جا دادن حادثه سالها و قرن‌ها در یک نمایشنامه سه یا چهار ساعتی طبیعی نیست و دور از «حقیقت‌نمایی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

می‌کند همان گونه که سبب می‌شود تا جوهر را فدای عرض کنیم؛ نمایشنامه‌های عاطفی و احساس برانگیز بر نمایشنامه‌هایی که تنها به تجزیه و تحلیل طبایع می‌پردازند ارجحیت دارند».

«مادام دوستال» هرگز دعوت به تقلید از تأثر آلمان نمی‌کند بلکه عقیده دارد که: لقاح جدیدی از تأثر آلمانی کافی است تا روح تازه‌ای در کالبد تأثر فرانسوی بدمد^۱.

سوم - جمعیتها و انجمنهای ادبی

انجمنها و باشگاهها مناسبترین راه برای تأثیر جریانهای ادبی و نیز بهترین وسیله برای تشویق بر اثرپذیری هستند.

در ایران قدیم چنین انجمنهایی وجود داشته است. دربار فرمانروایان، محل اجتماع دانشمندان و ادبای مسلط بر دو زبان فارسی و عربی بوده است. در آنجا مسائل ادبی مربوط به این دو زبان مطرح می‌شد. دانشمندان پیوسته در اشتیاق دیدن ترجمه متنهاى اصیل عربی به زبان فارسی بودند و این خود تشویقی برای مترجمان بود.

ابوالمعالی نصرالله منشی - مترجم کیله و دهنه به فارسی - در تشویق بر کار ترجمه چنین گوید:

«آن را پسندیده داشت و شرف احما د و ارتضاء ارزانی فرمود و مثالی رسانیدند بسی بر ابواب کرامت و تمنیت و مقصود بر انواع بنده پروری و عاطفت... و این بنده

وحدت مکان Unite de Lieu: ارسطو در این باره چیزی نگفته و این وحدت را در سال ۱۴۵۵ Maggi متقد ایتالیایی مطرح کرده است و آن را از اصل وحدت زمان نتیجه گیری کرده است او گفته است اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکانهای حوادث متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبه طبیعی خود را از دست می‌دهد. از اینرو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد و بعضی حتی تغییر دکور را در سراسر نمایش جایز نمی‌دانستند. و هوراس وحدت چهارمی که وحدت (لحن Ton) باشد اضافه کرده که در سرتاسر نمایش فقط یک لحن بکار برده شود. و آثار مختلط از قبیل - حماسی کمدی -، تراژدی کمدی - از شمار آثار کلاسیک خارج می‌شوند چون وحدت لحن ندارند. (به نقل از مکبهای ادبی، رضا سیدحسینی).

۱. این آراء از کتاب از آلمان تألیف مادام دوستال ترجمه شده است. ج دوم فصل پانزدهم:

را بدان قوت دل و استظهار و سروری و افتخار حاصل آمد و با دهشت هرچه تمامتر در این خدمت خوض نموده شد... الخ»^۱

از مظاهر علاقه بزرگان ادب به ترجمه‌های عربی به فارسی و بالعکس - که تأثیر عمیقی در پیوند دو ادب فارسی و عربی داشته است - گفتگویی است میان صاحب‌بن عباد و بدیع الزمان همدانی که آن را نقل می‌کنیم:

بدیع، که در سالهای جوانی شعر عربی را نیکو می‌سرود و در این باب طبع سرشاری داشت، بر آن شد که ملزم صاحب‌بن عباد باشد. صاحب از وی خواست تا سه بیت از اشعار منطقی را به سه بیت عربی ترجمه نماید:

یک موی بدزدیدم ازدو زلفت

چون زلف زدی ای صنم بشانه

چونانش بسختی همی کشیدم

چون مور که گندم کند بخانه

با موی بخانه شدم، پدر گفت

منصور کدامست از این دوگانه؟

بدیع از صاحب‌بن عباد پرسید در چه قافیه‌ای ترجمه کنم؟ صاحب قافیه (طاء) را انتخاب کرد سپس پرسید در چه بحر؟ صاحب گفت: «اسرع یا بدیع فی البحر السریع» و بدیع چنین گفت:

سرق من طرته شعرة حین غدايمشطها بالمشاط

ثم تدلحت بها مثقلا تدلح النمل بحب الحنات

قال ابی: من ولدی منکما؟ کلاکما یدخل سم الخياط^۲

همان طور که می‌بینیم، در بیت آخر کنایه مبالغه آمیزی از لاغری منصور که در اثر عشق بر وی عارض شده، آورده شده است به گونه‌ای که حتی پدر، توانست او را از موی تشخیص بدهد. این گونه مبالغه‌ها در آن عصر مطلوب بوده است.

۱. رک به مقدمه ابوالمعالی نصرالله بر کلیل و دمنه، و نیز درباره اهمیت این انجمنها در زمان سامانیان رجوع شود به یتمة‌الدهر ثعالی، ج ۴، ص ۹۵، چاپ ۱۹۳۴، قاهره.

۲. باب الاباب عوفی، چاپ لندن ۱۹۰۳، ج ۲، ص ۱۷.

قدیمترین باشگاههای ادبی در فرانسه، باشگاه «رامبویه»^۱ بود که از سال ۱۶۲۴ م. تا ۱۶۴۸ م. برپا بود و از باشگاههای ادبی معروف روزگار کلاسیسم به شمار می آمد که راه نفوذ ادبیات ایتالیایی و اسپانیایی را در ادبیات فرانسه هموار ساخت.^۲

همچنین باشگاه ادبی «مادام لاسابلیر» راهی برای نفوذ ادب عرب در آثار «لافوتن» بود که در این باره توضیح خواهیم داد.

باشگاههای ادبی فرانسه در قرن هیجدهم میلادی راه را برای تأثیر ادبیات آلمانی به ویژه ادبیات انگلیسی در ادبیات فرانسه هموار ساخت و بدین وسیله حرکت رومانتیسم فرانسه را آسان کرد.^۳

جا دارد که به یکی از مهمترین باشگاههای ادبی اروپا در روزگار رومانتیسم یعنی سالن «مادام دوستال» در کاخ «کوپه»^۴ واقع در ساحل دریاچه «ژنو» اشاره کنیم. این باشگاه از سال ۱۷۹۵ تا ۱۸۲۱ م. فعالیت خود را ادامه داد و ما به پاره ای از افکار ادبی «مادام دوستال» و تأثیر آنها اشاره کردیم.^۵

این بود، مهمترین عوامل رواج ادبیات میان ملتها گرچه این عوامل مستقیماً مورد بحث قرار نمی گیرند اما از نظر اهمیتی که در بررسی مسائل اصیل ادبیات تطبیقی دارند و مقدمه ای برای این گونه تحقیقات به شمار می آیند، باید دقیقاً بررسی شوند. اکنون به بحث پیرامون روشهای تحقیق در ادبیات تطبیقی می پردازیم.

1. Salon de Hôtel de Rambouillet

2. P. Picard: *Les salons Litt.* Chap. 14

3. مأخذ سابق ص ۲۵۴-۲۵۰ و نیز: P. Van Tieghm: *La Litt. Comp.* PP. 155, 157

4. Chateau de Coppet

5. همین کتاب، ص ۷۷.

فصل دوم

انواع ادبی^۱

ناقدان ادب یونانی و در صدر آنان، افلاطون و ارسطو، همچنین دیگر ناقدان ادبی، در طول قرنهای متمادی، ادب را دارای انواع و قالبهای کلی و فنی می‌دانند [و «انواع ادب» را مانند طبقات جامعه به سلسله‌ای از مراتب که دارای اختلافها و تفاوتها هستند طبقه‌بندی کرده‌اند].

تفاوتهایی که در «انواع ادب» دیده می‌شود، نه تنها بر مبنای تفاوت نویسندگان، مؤلفان، زمان و مکان، و زبان آنهاست بلکه بر پایه اختلاف در ساختمان فنی و اصول هنری و روش کلی شخصیتها (کاراکترهای) ادبی و قالبهای بیانی و جزئیات تعبیرات است که تلاقی و اجتماع همه آنها تحت یک وحدت فنی و نوع ادبی شکل می‌گیرد. این نکته در داستانهای نمایشنامه‌ای و شعر غنایی به عنوان مصداقهای «نوع ادبی» به وضوح دیده می‌شود که به رغم تفاوتهایی که از نظر ویژگیهای فنی، زمان و

۱. تعبیر «الاجناس الادبیة» را در زبان عربی مرادف با تعبیر فرانسوی: genres Littéraires و آلمانی Literarischen gattungs و اسپانیولی: Genéros Literarios به کار می‌بریم. اما در زبان انگلیسی تعبیر: Literary genres تنها در اواخر قرن بیستم جا افتاده است و منتقدین انگلیسی گاه واژه: Kinds و گاهی: Species = (انواع، اصناف) را به کار می‌برده‌اند. و در نوشته‌های منتقدان آمریکایی وضع نیز بدین منوال است گروهی واژه مستعار فرانسوی و یا واژه‌های دیگر را به کار می‌برند. رک به: René Wellek and Austin Warrn. *Theory of Literature*, P. 340. و هم‌چنین: *Diccionario de Literatura Espagnola articulo Genéros Literarios*.

مکان، و زبان دارند در زیر یک اصل کلی جای می‌گیرند.

عنصر «نوع» در هر کدام از انواع شعر بر حسب ضابطه‌هایی که دارند یکسان است. به تعبیر دیگر، هر تراژدی و یا شعر غنایی در هر زبان و هر زمانی که به وجود آید از یک قاعده پیروی می‌کند.

فیلسوف و منتقد ایتالیایی «بندتو کروچه» (در گذشته به سال ۱۹۲۵ م.) از این دایره بیرون است چه او عقیده دارد که: توجه ناقد، تنها باید متوجه عواطف شاعر در شکل غنایی آن باشد. نمایشنامه‌ها و داستانها باید از دیدگاه اثری غنایی که بیانگر تراوشهای عاطفی و شخصی است مورد بررسی قرار گیرد و ارزش آنها فقط در بازتاب واقعی احساسات شاعر نهفته است. بنابراین کار و کردار در تراژدی، تصویر کاراکترها، اخلاق، وحدت هنری و دیگر اصول و ضوابط نمایشنامه‌ها و داستانها از نظر «بندتو» فاقد ارزش هستند به این ترتیب، روی هرگونه تفاوت میان انواع ادب خط بطلان می‌کشد. نظریات «بندتو» که واکنشی در برابر افراطها و سخت‌گیریهای عصر کلاسیک است، می‌تواند تا حدودی قابل قبول باشد. ولی نمی‌توان حقایق تاریخ ادب و هنر را هم نادیده گرفت.^۱

کامیابی «فلور» [داستان نویسنده معروف فرانسوی]، در داستان نویسی و ناکامی او در نمایشنامه‌نویسی نباید از زوایای استعداد او در این فن و بی‌استعدادی وی در نمایشنامه‌نویسی بررسی شود بلکه باید این موضوع را از زاویه طبیعت خاص هریک از این دو «نوع» قصه و نمایشنامه‌نویسی (تراژدی) بررسی کرد. راز ناکامی «فلور» را در نمایشنامه‌نویسی نمی‌توان فهمید مگر آن‌که برویژگیهای نمایشنامه‌نویسی و تفاوتهای آن با سایر «انواع ادبی» آگاه بود.^۲

بدون تردید هریک از «انواع ادبی»، اصول فنی و قواعد جداگانه‌ای دارد که آن

۱. رک به: المدخل الى النقد الادبی الحديث چاپ دوم، ص ۳۷۰ - ۳۶۷ تألیف دکتر غنیمی هلال. یعنی اجزاء شش گانه تراژدی را نه‌پذیرفته است این اجزاء عبارتند از: ترتیب منظره نمایش، آواز و گفتار (که منظور ترکیب اوزان است)، کار و کردار، اشخاص، اندیشه یا فکرت و سیرت یا خلق. بعبارت دیگر تراژدی مزيجی است از جنبه‌های حسی (عناصر خارجی) و جنبه اخلاقی یا جنبه عقلانی و (رک به فن شعر ارسطو، ۱۹).

را به عنوان یک واحد مستقل از سایر «انواع ادبی» ممتاز و مشخص گردانیده و خود را بر نویسنده تحمیل کرده است.

نویسنده هرچند اصیل و نوگرا باشد، در مقام ابداع یکی از «انواع ادبی» ناگزیر است که از اصول معینی پیروی کند. هیچ نویسنده و منتقدی نمی‌تواند خود را از اطلاع بر این اصول هنری و فنی بی‌نیاز بداند از این رو، اندیشه «نوع ادبی» که از نظامی سیستماتیک پیدا شده است نمی‌تواند از نقد ادبی جدا گردد.^۱

به این نکته باید توجه داشته باشیم که «انواع ادبی» پیوسته در حرکت هستند، و در اثر تداوم و استمرار حرکت، پاره‌ای از اصول و ضوابط فنی آنها نسبت به قرون و اعصار و نسبت به مکاتب ادبی دگرگون می‌شوند. چه بسا در این دگرگونیها و تحولات، در اثر برخورد با مکتبها و دورانهای مختلف، پاره‌ای از ویژگیهای قبلی خود را از دست بدهند.

ما می‌دانیم که تراژدی در دوره کلاسیسم در قالب شعری بیان می‌شد اما در قرن جدید در قالب نثر درآمده است.

حماسه‌سرایی در قرن کلاسیک دارای وزن و آهنگ مخصوص بود که تجاوز از آن گناهی نابخشودنی به‌شمار می‌آمد. ارسطو می‌گوید اما وزن رزمی (پهلوانی) در شعر یونانی چنان‌که تجربه نشان می‌دهد از هر وزن دیگری برای حماسه مناسبتر است. در واقع اگر کسی در نقل داستان وزن دیگر یا وزنهای مختلف به کار برد، کار او به گونه بارزی زشت و زننده جلوه می‌کند زیرا در میان همه وزنهای دیگر، فقط وزن پرباهت و پرصلابت رزمی است که رزانت و وسعت بیشتری دارد و به همین سبب بیشتر و بهتر از سایر اوزان جهت اشتغال برکلمات غریب و مجازات مناسب به نظر می‌آید و از همین روست که هیچ شاعری منظومه‌ای مفصل و طولانی در وزن دیگری غیر از وزن رزمی به نظم در نیاورده است.^۲ حماسه‌سرایی پیش از آنکه در عصر جدید در شمار هنرهای فراموش شده درآید، از قالب شعری به قالب نثر

۱. همان مأخذ، ص ۱۶۴.

۲. ارسطو، فن الشعر، ص ۶۸، فصل ۲۴، ترجمه دکتر عبدالرحمن بدوی و هنر شعر، ترجمه دکتر زرین کوب.

درآمده.^۱

نخستین اندیشمند از پیشینیان که به گونه‌های ادبی توجه کرد و اساس نقد را برپایه بررسی آنها گذارد، ارسطو بود. امتیاز ارسطو از دیگران در این نکته است که او میان خصایص هنری و میان طبیعت انواع ادبی مورد بحث پیوند برقرار کرد. ارسطو نوعهای ادبی را چون موجودهای زنده و متحرک می‌داند، که در راه تکامل خود در حرکت هستند و چون به مرحله کمال می‌رسند، از حرکت باز می‌ایستند. ارسطو می‌گوید: تراژدی با بدیهه‌سرایی نشأت یافت تا رفته‌رفته عناصر تکامل خود را فراهم ساخت و به مرحله پختگی رسید و پس از تبدلات بسیار صورت نهایی را که مقتضای طبیعتش بود، یافت و دیگر به همان حال باقی ماند.^۲

در تشخیص نوعهای ادبی، ویژگیهای گوناگونی در نظر گرفته می‌شود. پاره‌ای از این ویژگیها مربوط به عناصر خارجی است از قبیل: آهنگ و وزن و قافیه، وحدت عمل، بلندی و یا کوتاهی اثر (مانند قصیده نمایشنامه و داستان)، مدت زمان لازم برای اجرای یک اثر که معمولاً نزد قدما زمان اجرای داستانهای حماسی بیش از زمان اجرای تراژدی بوده است.^۳ و تعیین وحدت زمان در تراژدی براساس مقررات و معیارهای مکتب کلاسیک معین شده بود.^۴

برخی دیگر از خصوصیتها مربوط به عناصر داخلی یک اثر هنری که مشتمل بر: بافت و صياغت تعبيرات و تركيب اجزاء آن است. مثلاً: بنابر نظریه ارسطو و پیروان مکتب کلاسیک، شخصیت‌های تراژدی باید از طبقه ممتاز و نجیب‌زادگان و درباریان باشند اما در نمایشنامه کمدی قهرمانان می‌توانند از طبقات پایین و عادی روی صحنه ظاهر شوند. موضوع و کاراکتر نمایشهای خنده‌آور و مضحک (Farce)، طبقات پایین مردم هستند. مضافاً باید زبان محاوره و مناسب با مقتضای حال را نیز مراعات کرد. یکی دیگر از مقررات مکتب کلاسیک وحدت احساس است که می‌بایست مراعات گردد. مثلاً احساس شادی و خنده در نمایشنامه‌های کمدی و

۱. المدخل فی النقد الادبی، دکتر غنیمی هلال یا چاپ دوم، ص ۴۰۵، ۴۰۴.

۲. ارسطو: فن الشعر، فصل ۴ ص ۱۴، س ۳۲، ۳۵.

۳. ارسطو: فن الشعر، فصل ۲۴.

۴. مدت آن ۲۴ یا ۳۰ ساعت بود. ارسطو، فن الشعر، ص ۱۷، سطر ۱۴.

احساس ترس و شفقت در تراژدی حتماً ضروری است.

انواع ادبی گوناگون طبق ضوابط و قواعد قدما و مکتب کلاسیک، دقیقاً تحدید شده است. لذا هیچ گاه یکی از نوعهای ادبی با نوع ادبی دیگر مختلط نمی شود و این قواعد و مقررات چون امریه هایی از سوی بزرگان ادب و ناقدان صادر می شود و سرایندگان و نویسندگان از آنها پیروی می کنند.

اما در عصر جدید این گونه برداشت از «نوعهای ادبی» دگرگون شده است. دیگر آن قواعد برای نویسندگان و سرایندگان جنبه آمریت را ندارند بلکه بیشتر جنبه استدلالی و تجزیه و تحلیل پیدا کرده اند. و چون این اصول خودبه خود نمی توانند یک اثر هنری را محدود و محصور نمایند از این رو، همین یک نوع از انواع ادبی می تواند با نوع ادبی دیگر مختلط شود و از آن نوع ادبی جدیدی متولد گردد و راه را برای ابداع انواع ادبی جدید باز گذارد همان گونه که در تأثر مختلط^۱ «کمدی تراژدی» ملاحظه می کنیم. بنابراین «انواع ادبی» نمایانگر مجموعه ای از ابداعات هنری و جمال آفرینی است که خالق یک اثر بر آنها وقوف کامل دارد و در وسع قدرت و خلاقیت خویش آن زیباییها را در خدمت ادب و اثر خویش می آورد و یا آن که بر آنها می افزاید. همه انواع ادبی از دیدگاه یک منتقد و خواننده همیشه مستدل و مشروح است.

این گونه برداشت از نوعهای ادبی، مایه شکوفایی و بالندگی ادب از درون است و ارزش آن را در رابطه با معیارها و اعتبارات اجتماعی و اصول هنری مشخص می کند. اصولاً نوعهای ادبی را تنها از جنبه موضوع آن، در شمار نوع ادبی جداگانه نمی آوریم و هرگز نمی گوئیم: داستان مذهبی یا داستان سیاسی... الخ. زیرا توجه ما در مرحله نخست به اصول هنری و ارتباط آن با معانی و سوژه های اجتماعی معطوف می گردد. از آنجا که داستانهای تاریخی و روستایی هریک به طور جداگانه

۱. ادبیات فرانسه در نیمه اول قرن ۱۹ از جنبه اشراقی گری و از تأثیر ادبیات قدیم رهایی یافت. ادبیات این عصر متمایل به نمایش عینیت مسایل گردید و خصوصیت بارز این نوع ادبی، کثرت شاهکارهای ادبی و ظهور دو نوع از ادب جدید در فرانسه است: یکی تأثر مختلط از فکاهی (کمدی) و فاجعه (تراژدی) و دیگر منظومه های شخصی و تکمیل تاریخ نگاری و رمان نویسی می باشد.

دارای صبغه خاص فنی است و این داستانها در زیر لوای مکتب رمانتیک نشأت یافته‌اند لذا آنها را در زمره انواع ادبی قرار داده‌ایم.^۱

و تردیدی نیست که این‌گونه بالندگی ادب در خلال نوعهای ادبی سبب استمرار انواع ادبی در درون ادبیات گوناگون شده همچنان که موجب پیدایش پیوندهای فنی با مشخصات و ویژگیهای اجتماعی در قرنهای بعد گردیده است.

تجزیه و تحلیل‌هایی که در زمینه نوعهای ادبی انجام شده است از پیوندهای ادبی پرارزشی در پهنه ادبیات جهانی پرده برداشته است. تحقیقات ارزنده‌ای که «برونتیر»^۲ در این زمینه انجام داده است، صرف نظر از اشتباهاتی که بدان اشاره کردیم، در خور توجه است.^۳

علی‌رغم خطای بزرگ «برونتیر» در تطبیق نظریه خویش و جمود علمی او، دیدگاه کلی وی راجع به حرکت و تکامل و انتقال نوع ادبی به نوعی دیگر درست است.^۴

چه بسا انواع ادب بدون کمک از ادبیات بیگانه و به‌طور طبیعی در متن ادبیات قومی به وجود آید. لیکن به هنگام بلوغ و پختگی براساس پاسخ به نیازهای هنری و عقلانی جامعه، معمولاً عمده‌ترین عناصر بالندگی خویش را به همت نویسندگان چیره دست همان زبان از ادبیات بیگانه تأمین می‌کند. مثلاً قصیده و شعر در ادبیات عرب جاهلی که با سبک سنتی معروف، نشأت یافت، فاقد هرگونه وحدت موضوع و وحدت اجزاء بود. تنها از نوعی وحدت عاطفی که از طریق تداعی مفاهیم جاهلی با تجربه‌های بادیه‌نشینی شاعر گره خورده بود برخوردار بوده است. نظام قصیده جاهلی بدین منوال بود که سراینده عرب جاهلی در خلال ستایش ممدوح، بر خرابه‌های دیار و اطلال و دمن‌گذر می‌کند، یا آن‌که به قصد دیدار به آنجا می‌رود، و از روی حسرت و اندوه بر آنها نگاهی می‌افکند و به یاد خاطره‌های

1. R. Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature* PP, 240-247.

۲. Brunetière, Ferdinand منتقد ادبی فرانسوی (۱۸۴۹-۱۹۰۶م.) فرضیه‌هایی در باب ادبیات ایجاد کرده که گاهی بسیار سیستماتیک می‌باشند؛ وی از مخالفین ناتورالیسم است.

۳. ص ۱۲۴ ماشین و ۶۵ متن کتاب.

4. A. Thibaudet: *Physiologie de La Critique* PP. 168-169.

عزیزی که در آنجا بجای گذارده است به گریه می ایستد. شاعر در این توقف اندوه بار بر تصاویری از خاطرات خود مرور می کند، سپس از بردباری و زخمهای کاری شتر سخن می گوید، دشواریهای سفر را بازگو می کند، و سختی هایی را که در راه وصول به ممدوح متحمل گشته است بیان می نماید. آنگاه به بیت القصید می رسد و به ستایش ممدوح و ذکر فضائل و مناقب او می پردازد تا به دریافت صله نایل گردد^۱.

شعر عربی تا قرنهای پس از دوره جاهلی به همین سبک و شیوه سستی باقی ماند و تا دوره جدید هیچ گونه تحول اساسی در اصول و نظام شعر عرب به وجود نیامد و سنت قصیده سرایی با همان روش «سنت گرای» به صورت الگویی تخلف ناپذیر پابرجا ماند. منتها در این فاصله از احساس و عواطف بادیه خیز تهی بود. پس روزگار نو فرارسید و تحولی ژرف در ادبیات معاصر و شعر عربی پدید آمد. شعر عربی با حفظ اصالت خود از چهارچوب سستی به در آمد و نمایانگر واقعی تجربیات و احساسات شاعر گردید. اصالت هنری را با وحدت موضوع و وحدت اجزاء و تصاویری زنده پیوند زد. از این پس، تک بیتها به تنهایی وحدت قصیده را نشان نمی دهند و بیتها از یکدیگر پراکنده و بیگانه نیستند.

ادبیات معاصر عرب در این رهگذر از مکتبهای ادبی عصر رمانتیک تا مکتبهای ادبی معاصر بهره مند گردید و نتیجتاً نظام قصیده سرایی در وزن و قافیه و آهنگ تحولی عظیم یافت که عناصر اولیه آن را از مکتب سمبلیسم اقتباس کردیم و آن را با دیدهای واقع گرایانه در آمیخیم. شعر معاصر عرب در طول این مسیر با جریانهای ادبی، فلسفی و اجتماعی جهانی تلاقی کرد. برای دریافت تمام ریزه کاریها و بافتهای فنی ادبیات معاصر عرب باید پژوهشگر از همه مراحل طی شده آگاه باشد^۲.

چه بسا یکی از نوعهای ادبی ملی و قومی، در نتیجه تأثیر ادبیات بیگانه نشأت

۱. رک به: المدخل الى النقد الادبي الحديث، از همین نویسنده، فصل دوم از باب سوم؛ در همین موضوع، المجله شماره های ژوئیه و اگست و سپتامبر ۱۹۵۹ و در فصل ششم همین گفتار نیز سخن را ادامه می دهیم.

۲. رک به: المدخل الى النقد الادبي الحديث، چاپ دوم، ص ۲۴۲، ۲۴۳.

یافته باشد. فن نمایشنامه و هنر داستان‌نویسی در ادبیات معاصر عرب از اینگونه است این دو هنر در ادبیات معاصر عرب مقام ارزنده‌ای دارند. شعر غنایی عربی که قبل از دوره جدید، افکار ناقدان ادب را منحصرأ به خود مشغول می‌داشت و در پهنه ادبیات قدر و منزلت شایسته‌ای را احراز کرده بود، هم اکنون در برابر فن داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی از قدر و مقام خود تنزل یافته است.

چنانچه نوعهای ادبی از این دیدگاه بررسی شود، ما را از منابع و سرچشمه‌های هنری که در انواع ادبی ملی ما نهفته است آگاه می‌سازد و افقهای تازه‌ای در نقد و آفرینش و ابداع به روی ادبیات ملی و قومی می‌گشاید و به گونه‌ای شایسته آن را هدایت می‌کند.

از لوازم تجزیه و تحلیل نوعهای ادبی آنست که به جستجوی تصاویر فنی که از جنبه وحدت و ویژگی فنی با سایر انواع ادبی رابطه‌ای تنگاتنگ دارند پردازیم. عناصر اصلی تصویر (توصیف) که با وحدت یک کار هنری در ارتباط است، اصول کلی انواع ادبی را تشکیل می‌دهد و چنانچه در تطبیق آنها دقت بشود همان نقشی را خواهد داشت که برهان در قضیه منطقی برای اقناع دارد. به مقتضای همین اصول کلی است که عناصر و اجزاء بافت تصویری هریک از نوعهای ادبی را در یک وحدت هنری بیان می‌کنیم. از طریق تصویر فنی عام و خاص - که بدان اشاره شد - دادوستد میان ادبیات تحقق می‌یابد و یکدیگر را غنا می‌بخشند. ما هم اکنون به بیان انواع داد و ستدهای ادبی و انواع گوناگون آن می‌پردازیم و برای هرکدام نمونه‌ای می‌آوریم. براساس آنچه گفته شد نخست به: نوعهای ادبی و سپس، اجزاء و عناصر، بافت، و ترکیب در عروض و قافیه [عناصر خارجی] و سرانجام به بررسی جزئیات سبکها و اجزاء تصویری آنها [عناصر داخلی] خواهیم پرداخت.

انواع ادب

هرگاه به منظور مطالعات تطبیقی در انواع ادب تتبع کنیم، می‌بینم که شناخته‌ترین انواع ادبی بر دو دسته‌اند: دسته‌ای که در ادبیات اروپایی اصولاً در قالب نظم به کار

می‌رفت مانند رزم‌نامه، نمایشنامه (شعر تمثیلی) و داستان بر زبان حیوانات؛ دسته دوم که اساساً به شکل نثر به کار رفته است مانند: داستان، تاریخ نگاری ادبی و محاوره و مناظره. که به ترتیب، به نوع اول که در قالب شعر بوده است می‌پردازیم.

۱. حماسه سرایی^۱

حماسه سرایی [به عنوان یک نوع ادبی] نوعی از داستان است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی و افتخارات و مشتمل بر اعمال خارق‌العاده و شگفت انگیز است که فکر و گفتار و شخصیتها را هماهنگ نشان می‌دهد، قسمتهای مختلف آن همگی در یک زمان روی می‌دهد و بیان چندین واقعه متقارن و همزمان را ممکن می‌سازد و افزودن داستانهای عرضی گوناگون را ممکن می‌گرداند. اگر حماسه و تراژدی را با هم بسنجیم تفاوتی در میان می‌بینیم، از حیث طول، از حیث وزن و به همین لحاظ میان حماسه و تراژدی اختلاف و تفاوت اساسی ملاحظه می‌گردد و منظومه‌های^۲ پهلوانی، دیری پس از وقوع پهلوانیها و حوادث پهلوانی و

۱. در ادبیات جهانی تنها یک نوع حماسه وجود ندارد. و در عالم ادب به یک تقسیم دو نوع منظومه حماسی می‌توان یافت:

نخست: منظومه‌های حماسی طبیعی و ملی. دوم: منظوره‌های حماسی مصنوع و از این نیز به دو نوع حماسه دست می‌یابیم:

۱- حماسه‌های اساطیری و پهلوانی، که متعلق به ایام قبل از تاریخ است از قبیل ذریوان، ابیلاد و ادیسه و...

۲- منظومه‌های حماسی تاریخی مانند گاهنامه‌ها، کمدی الهی دانتِه و... رک به: حماسه سرایی در ایران، دکتر ذبیح الله صفا.

۲. رک به: ارسطو، فن الشعر، فصل ۲۴، ۲۶ [در شعر تمثیلی مقصود اساسی شاعر نمایش زندگی و مظاهر مختلف آن است چنانکه در نظر بیننده به وسایل خاص مجسم شود، شعر تمثیلی برخلاف حماسی فقط به وصف اکتفا نمی‌شود و شاعر نمی‌تواند از جهان طبیعت بیرون رود، سخن از جهانی دیگر راند، با فرشتگان راز گوید... و نیز نمی‌تواند به روزگارهای کهن باز گردد و زبان به مفاخره و مردانگی و پهلوانیهای قومی بگشاید و جایز نیست که خود را در جریان حکایت بیافکند و از خوبی و بدی اعمال سخن بگوید.

اما شعر غنائی با عالم معنی که مدار آن روح شاعر است سروکار دارد، تنها با مسرات و آلام یک روح کار داریم سخن از وصف طبیعت نمی‌رود بلکه شاعر مطلوب خود را به زبان عواطف

تکوین ملیت و مدنیت یک قوم به وجود آمده است، زیرا نشأت حماسه در دوره اساطیری و مرحله فطری ملل بود بدین معنی که حماسه هنگامی شکوفا گردید که مردم فاصله تخیل از واقعیت و اسطوره از تاریخ را درک نمی کردند^۱ و به ماجراجوییهای خیال انگیز بیشتر ارزش می دادند تا به واقعیتها.

افزون براین، در آن دوره، تخیلات سرکش در کمال صلح و صفا در کنار تعقل آن روز قرار گرفته بود زیرا در شرایط زندگانی ابتدائی و عقاید فطری همزیستی مسالمت آمیز میان عقل و احضار ارواح و ظهور جن و دخالت فرشتگان و شیاطین در سرنوشت مردم به سهولت میسر می گردید. شگفت انگیزترین حوادث ادیسه هومر^۲ [براساس تخیل یونانیان قدیم] با تجربیات یک ملاح دریاستیز که با پری

بیان می کند، از دریچه چشم مجنون به صورت لیلی می نگرد در این مورد منظومه حماسی با منظومه تمثیلی (دراماتیک) تا درجه ای شبیه و با شعر غنایی یکباره مغایر می شود زیرا در یک منظومه حماسی شاعر هیچگاه عواطف خویش را در اصل داستان وارد نمی کند و آن را طبق امیال خود تغییر نمی دهد و به نام خود و آرزوهای خویش داوری نمی کند.

1. Lamartin: *Jocelyn*, Préface.

۲. این منظومه که دومین منظومه هومر بعد از ایلیاد است یکی از کاملترین رزمناامه های کهن به شمار می آید و بنا به اعتقاد ارسطو «هومر» در این منظومه برتمام سرایندگان یونان برتری یافته است (فن الشعر، فصل ۲۴) این منظومه شامل ۲۴ سرود است و سراسر آن شرح بازگشت «اولیس» Ulysses از سفرها و جنگ ده ساله «تروا» به کشور خودش، «ایتاک» ithaque است در این حماسه گوینده این سخنان وقایع را از زبان پهلوان داستان روایت می کند و حوادث ناگواری را که پس از رفتن از جزیره «کالیسو» Calypso بر او گذشته است نقل می کند در این مدت ده ساله «اولیس» بیهوده می کوشید به کرانه های ایتاک برسد. همسر وی «پنلوپ» Penelope در این مدت از شوی خود خبر نداشت و گمان کرد که او مرده است.... در این میان اولیس در جزیره «اوژیژی» Ogygie بود خدایان «کالیسو» او را از ترک جزیره اوژیژی منع کرده بودند و او مدت هفت سال در آن جزیره مانده بود. در همین مدت همسر وی «پنلوپ» نمی دانست چگونه از دست کسانی که خواهان زناشویی با وی بودند رهایی یابد. به خواستگاران می گفت که باید کفن پدر اولیس را به پایان برساند و چون شب فرا می رسید آنچه را که در روز رسته بود باز می کرد. «تلماک» tél'maque به راهنمایی «مینرو» Minerve الهه خود و هنر انجمنی از مردم گرد آورد و در برابر خواستاران مادر پرده از روی نابه کاریهایی که در کاخ «اولیس» رواج داشت برداشت از آن پس به سوی «پیلوس» Pylos و «لاسدمون» Lacedémone (سپارت) دو شهر یونان رهسپار شد تا از «نستور» Nestor و «منلاس» Ménélas خبر از پدر بگیرد.

سرانجام خدایان بر، بینوایی اولیس رحم آوردند و از آن سرزمین دلگیر بیرون رفت و برتخته بندی که خود ساخته بود نشست، اما کینه نپتون فرو نشسته بود و آن خدا در اندیشه آن بود

دریایی و طوفانهای آن آشنا می‌شود، کاملاً تطابق دارد. براساس همین باورها بود که خوارق عادات یکی از عناصر مهم تشکیل دهنده حماسه‌ها گردید.

حماسه‌سرایی که یادآور پهلوانیهای اساطیری و توصیف خوارق عادات است با، باورهای توده‌ها گره خورده است. اساطیر چیزی جز تجلی باورهای مردم روزگاران نخستین در شکل بسیط و ساده آن نمی‌تواند بود. محور پهلوانیها، افراد وطن پرست و یا پهلوان اسطوره‌ای و یا یکی از قهرمانان دینی است. پهلوانان و شخصیتها و همچنین حوادث حماسه‌ها دارای موضوع تاریخی هستند که با افسانه‌ها و خرافات

که از پسر کین بستاند. تخته‌بند را طوفان درهم شکست. با این همه اولیس از خطر جست و هنگامی که از گرسنگی نزدیک به مردن بود به کرانه‌های جزیره «شری Schérie» سرزمین مردم «فشاسی Phéaciens» رسید. نام این جزیره افسانه‌ای در اصل یونانی «اسکریا Skéria» آمده «آلسینئوس Alcinoüs» پادشاه این جزیره او را نزد خود می‌خواند و اولیس داستانهای خود را برای مردم فشاسی نقل می‌کند. هدایای بسیار و یکی از کشتیهای خود را به وی سپردند تا به زادگاه خود برگردد. این کشتی به کرانه ایتاک رسید و او را در خواب به زادگاهش فرود آوردند چون بیدار شد نزد «اومه Eumée» خوکبان رفت و او از همه چاکرانش باو فاتر بود. تلماک از سفر بازگشت و از دامهای پنلوپ که در راهش گسترده بود رهایی یافت. او با پدر آشنا شد. پدر، راز دل پیش او گفت و از او خواست تا از آمدن و رازهایش کسی را خبر ندهد. او خود را به صورت ژنده‌پوشی درآورد. چینهایی که بر سیمای او فرود آمده بود، او را ناشناخته گردانید. او به کاخ فرود آمد تنها سگی پیر و نیم جان Argos او را شناخت که در دم جان سپرد. پنلوپ خبردار شد و آخرین چاره‌ای که یافت این بود که مخوابه آن کسی شود که در کمان‌کشی پیروز شود اما باید کمان اولیس را بشکند و هر دستی از این ناتوان بود، آن مرد گدا اجازه خواست این کار را بیازماید و رخصت یافت. رنج نابرده کمان را کشید و تیرش به نشانه خورد سپس به یاری پسرش، و اومه و چاکر وفادار، خواستاران پنلوپ و سایر حکام جزیره که چشم طمع به وی دوخته بودند به سزایشان رسانید. اولیس که سیمای نخستین خود را باز یافته بود خود را به پنلوپ شناساند. فردای آن روز از شهر رفت تا از خشم خویشاوندان، کسانی که از ایشان کین گرفته بود برهد و به دیدار پدر پیرش «لائرت Laerte» در خانه‌ای بیرون شهر برود. دشمنان در آنجا هم بر او تاختند اما پس از زد و خورد و با وساطت خدایان و «آثیه» در میانشان صلح افتاد. (با تلخیص از ترجمه اودیسه مرحوم سعید نفیسی).

حوادث این حماسه مدت شش هفته طول می‌کشد تا بنا به اعتقاد ارسطو وحدت آن حفظ شود. ارسطو: فن الشعر، فصل ۲۴.

۱. مثلاً جنگ «تروا» موضوع ایلیاد هومر دارای منشأ تاریخی است و نیز شکست عقبداران سپاه «شارلمن» موضوع تاریخی دارد که هسته اصلی رزمنامه رولان La Chanson de Roland را تشکیل می‌دهد. و خلاصه داستان «تروا» از این قرار است: در کرانه آسیای یونان شهر پرمنمتی به نام تروا یا ایلیون بود که بر فراز تپه‌ای در بالای رود «سکاماندر» ساخته شده بود پریام پادشاه این شهر پنجاه پسر داشت که در میانشان هکتور از همه دلیرتر و پاریس از همه زیباتر بود پریام

و خوارق عادات نخستین روزگاران در آن مرزی میان واقعیت و خیال نبوده، درآمیخته است. رزمنامه‌ها، توصیف دل‌آوریها و افتخارات و یاد شکوهمندیهای گذشته ملی و خوارق عاداتی است که توده‌های مردم آمال بزرگ خود را در آنها می‌بینند و به‌وسیله همین باورها بوده است که امیال خود را ارضا می‌کرده‌اند و آرمانهای عالی‌شان در قهرمانان حماسه‌ها متجلی می‌شده است.

توده‌های مردم عادی را با پهلوانان حماسه راهی نیست، بلکه فقط به‌عنوان سیاهی‌لشکر دنباله‌رو موکب قهرمانان است و تنها جایی که نامی از مردم عادی به‌میان می‌آید آنجاست که به شرح قربانیان جنگ علیه ستمگران و کسانی که زیر پای قهرمانان لگدمال شده‌اند، می‌پردازد. ویژگی حماسه‌نامه‌های اولیه در نمایش موکب پهلوانان و جنگ علیه ستمگران و توصیف قربانیان جنگ‌هاست. در

پیشگویی کرده بود که این پسر برای او شوم است دستور داد او را نزد کوهی بگذارند اما خدایان از او پاسبانی کردند و وی چوپانی را پیش گرفت روزی که گله خود را در کوهستان می‌چراند سه الهه «هرا» و «آتنه» و «آفرودیت» پیش او رفتند پاریس آفرودیت الهه زیبایی را برگزید و دو خدای دیگر درخشم شدند. «منلاس» پادشاه سپارت «هلن» خواهر «کاستور» و «پولوکس» را که زیباترین زنان بود به‌همسری گرفت «پاریس» به شهر سپارت رفت اما در غیاب «منلاس» با هلن از آن شهر گریخت «آگاممنون» برادر منلاس عزم کرد هلن را به‌زور از «تروا» بیاورد. از همه یونانیان کمک خواست و لشکری عظیم گرد آورد و فرماندهان این لشکریان از جنگجویان نامی یونان بودند. پیش‌گویی کرده بودند که اگر آخیلوس یاری نکند نمی‌توانند شهر تروا را بگیرند مادرش «تتیس» الهه برای آنکه وی بجنگ نرود جامه زنان دربرش کرد و نزد شاه «سیروس» فرستاد و وی او را نزد دختران خود نگاهداشت «اولیس» او را به حيله پيدا کرد و آخیلوس نیزه و سپر برداشت و بیدان جنگ تاخت.

در بندر «اولیس» باد مخالف وزید و آگاممنون برای رضایت خدایان حاضر شد دختر خود را قربانی کند اما «آرتمیس» الهه او را ربود و گوزن ماده‌ای را بجای او گذاشت. سرانجام یونانیان در کرانه آسیا از کشتی پیاده شدند اما همسایگان با مردم تروا همدست شدند. و فرمانده ایشان هکتور پسر پریام بود شهربندان تروا ده سال طول کشید. خدایان نیز دو دسته شدند: ژئوس، آفرودیت و «آرس» طرفدار مردم تروا و «هرا» و آتنه طرفدار یونانیان بودند. آگاممنون اسیر آخیلوس را ربود و او خشمگین شد و از جنگ به سود یونانیان امتناع ورزید... ممنون و... با لشکریان زنگبار بیاری مردم تروا آمدند.

سرانجام به‌راهنمایی آتنه مردم یونان اسب چوبی بسیار بزرگی ساختند که اندرون آن تهی بود و اندرون آن چند تن از پهلوانان پنهان شده بودند. مردم تروا به‌عنوان غنیمت جنگی اسب را بدرون شهر بردند نیمه‌شب پهلوانان بیرون آمدند و یونانیان از رخته بدرون شهر آمدند و شهر را تاراج کردند. (از دیپاچه مرحوم سعید نفیسی بر ایلام).

رزمنامه‌های مسیحی توده‌های مردم در حالت طبیعی توصیف می‌کردند آنان پیروان مؤمنی هستند که به‌خاطر باورهای خود و یا پهلوانان ولینعمت، رسالت و تعهدی دارند که انجام می‌دهند.^۱

پهلوانان حماسه‌ها با خصوصیات جسمی و روانی با تصویری ساده، نیرومند و خشک توصیف می‌شوند که غالباً این‌گونه اوصاف و ویژگیها چون لقب و کنیه همیشه ملازم آنهاست.

در ایللیاد هومر^۲ این پهلوانان همیشه با این اوصاف مشخص و ممتاز شده‌اند:

1. J. Suberville: *Théorie de L'art des Genres Littéraires.*, PP. 242-243.

۲. موضوع این منظومه کشمکش است که در میان «آگاممنون Agamemnon» و «آخیلوس Achillous» درگرفته است. آخیلوس که از ربوده‌شدن «بریزیس Briseïs» خشمگین شد و به کشتیهای خود بازگشت و از جنگ شانه خالی کرد به‌واسطه «تیس theïs» مادرش خشم رب‌الاریاب را بر لشکریان جلب کرد «ژوپتر Jupiter» رب‌الاریاب آگاممنون را به امید واهی فریفت و وی با همدستان خود جنگ با مردم تروا آغاز کرد. از همان روز غیبت آخیلوس محسوس شد. یونانیان که نخست بردشمنان چیره بودند و به پای دیوارهای شهر ایلیون رسیده و به محاصره آن پرداخته بودند سرانجام به‌خاطر نگرانی برلشکریان خود مصالحه‌ای کوتاه‌مدت برقرار گردید و یونانیان دیواری و خندق ساختند. پس از پایان مدت مصالحه جنگ را مجدداً آغاز کردند، مردم تروا یونانیان را شکست دادند، «هکتور Hector» فراریان را تا خندق دنبال کرد، یونانیان دلسرد و هراسان پناهی جز آخیلوس نداشتند، آخیلوس تن به جنگ نمی‌داد. در طلوع آفتاب جنگ شروع شد. جنگجویان یونانی زخمی شدند آخیلوس متأثر شد، «پاتروکل Patrocle» را فرستاد تا از نزدیک بنگرد، هکتور از خندق و از دیوار نیز گذشت. یونانیان به کشتیهای خود پناه بردند، مدتی فیروزی بهره‌دو لشکر نشد، مجدداً یونانیان شکست خوردند و در لشکرگاه خود و در کشتیها دفاع می‌کردند. پاتروکل نفرت‌زده نزد آخیلوس رفت تا یونانیان را یاری کند یا رخصت دهد سلاح بردارد و دسته «میرمیدونها Myrmidons» را به جنگ ببرد، کشتی «پروتزیلاس Perotésilas» را آتش زدند. آخیلوس هنوز رام نشده بود اما پاتروکل را رخصت داد که به جای وی به جنگ برود ولی راهنمایی که به او کرده بودند درست نبود. خداوند بر او خشم گرفت. «آپولون Apollon» سلاح او را ازکار انداخت و زخمی شد و هکتور هلاکش کرد. خبر مرگ پاتروکل را به آخیلوس رساندند و به‌وی گفتند که یونانیان نمی‌توانند مردم تروا را از خندقهای خود برانند. دلش بدر آمد اما سلاحی برای جنگ نداشت. در کنار خندق ایستاد و از سخنان «ایریس Iris» دلیر شد و پسر «پالاس Pallas» را گرفت. سوار بر فراز خندق فریاد کشید و مردم تروا لرزیدند. سرانجام یونانیان جانی گرفتند و پیکر پاتروکل را در جایگاه امن گذاشتند.

حوادث ایللیاد در سال دهم از محاصره شهر «تروا» شروع می‌شود. بسبب آن محاصره فرار «هلن» همسر «منلاس» با «پاریس» تروادی بود. در مدت این محاصره خدایان یکدیگر را به دشنام و ناسزا می‌گیرند و از این و آن رشوه دریافت می‌دارند. بعضی طرفدار یونانیان هستند و گروهی طرفدار

«هلن» با کمربندی عریض و پهن «آخیلوس» با گامهای چابک و تند، «هکتور» با کلاهخود مسین سرخ رنگ و «آگاممنون» با رهبری توده‌ها.

همچنین در ادیسه نوزیکاا Nausicaa دختر آلسینوئوس با بازوان مرمرین و... مشخص شده است. گاهی پهلوانان در ردیف خدایان قرار می‌گیرند همان‌گونه که خدایان به مرتبه انسانها تنزل می‌یابند. احساس نزدیکی به طبیعت در تجسم خدایان به یکی از مظاهر طبیعت متجلی می‌شود: (ژوپیتر Jupiter رومیان) رب‌النوع آسمان و باران و تندر، نپتون Neptune، خدای دریا و چشمه‌سارها، «وولکان Vulcan» رب‌النوع آتش و بدین جهت خدای آهنگران و آهنگری نیز بود، «ونوس Venus» رب‌النوع زیبایی و عشق، «آپولون Apollon» رب‌النوع الهام و معجزه و شعر و موسیقی و... شمار خدایان روم به همین ترتیب افزایش یافته است تا به شمار سی هزار بالغ گردیده است! هر کدام نماد یکی از مظاهر طبیعت شناخته شده‌اند.

ادب حماسه‌سرایی با تمام ویژگیهای سنتی خود از ادبیات یونانی به ادبیات لاتین

مردم «تروا» آغاز این حماسه همان‌طور که گفتیم «آگاممنون» یکی از دختران کاهن «آپولون» را به نام «کریزس Chrysés» دستگیر می‌کند طاعون در سپاه یونانیان شیوع پیدا می‌کند و آگاممنون حاضر می‌شود تا دختر را آزاد کند. به شرط آن‌که با «بریزئیس Briseis» دختر «بریزس» که آخیلوس او را اسیر کرده بود مبادله شود. در این جا، آخیلوس خشمگین شد و جنگ را رها می‌کند و دوستش پاتروکل و لشکر یونانیان نیز خشمگین می‌شوند. آگاممنون به خطای خود اعتراف می‌کند و نمایندگان خود را برای مصالحه نزد آخیلوس گسیل می‌دارد. تا آنجا که یونانیان چند بار شکست می‌خورند. اما سرانجام تروا را شکست می‌دهد و برای انتقام خون پاتروکل از قاتل او هکتور با آگاممنون صلح می‌کند. او را می‌کشد و بدن او را قطعه‌قطعه می‌کند. «پریام Priam» از دلاوران و یا پادشاه فرتوت نزد آخیلوس می‌آید و از او خواهش می‌کند تا جسد فرزندش هکتور را به‌وی بدهد و آخیلوس قصد داشت که بدن را جلو سگان بیاندازد اما دلش به حال پیرمرد رحم آمد و تقاضای او را پذیرفت. این حماسه تصویر روشنی از حیات مردم تروا در حصار و روحیه جنگجویی آنها را به‌ما نشان می‌دهد. یکی از مناظر بسیار بدیع این حماسه منظره وداع هکتور با همسر «آندروماک Andromaque» و نوازش کودک خردسال است در جنگی که دیگر بازگشتی نداشته است و همچنین از تصاویر بسیار زیبای حماسه ایلاد حالت پشیمانی «هلن» است از مصایبی که بر مردم خود فرود آورده بود، و نیز از تصاویر بدیع ایلاد، «پریام» و همسر او «هکوب Hécube» است که یکی پس از دیگری فرزندان خود را ازدست داده‌اند و نزد آخیلوس می‌آیند تا جسد قطعه‌قطعه «هکتور» را دریافت دارند.

منتقل گردید، در فصلهای گذشته گفتیم که رومیها انواع ادبی را از یونانیها تقلید کردند و ادبیات خود را رونق بخشیدند.

ویرژیل (۸۹-۱۹ ق.م.) شاعر بزرگ لاتین که تحت تأثیر حماسه سرایی یونانی با ویژگیهای پهلوانی و اساطیری و خوارق عادهای اعصار اولیه بت پرستی آن قرار گرفته بود حماسه‌ای به نام «انئیس یا انه‌ئید» در دهه آخر حیات خود سروده است.^۲

1. Aeneis یا Aeneid

۲. خلاصه این حماسه از این قرار است: «انئیس» پس از سقوط شهر تروا (تروبا) که با حیلۀ اسب چوبی انجام گرفت در عالم رؤیا چهره «هکتور» و کشته شدن «پریام» فرتوت را می بیند. پس از بیدار شدن دست پدر و فرزند را می گیرد و به اتفاق همسر شبانه از شهر بیرون می روند. پس از سفری شش ساله بر از ماجراجوییهای او به سواحل ایتالیا نزدیک می شوند اما «ژونون Junon» به وسیله طوفان بعضی از کشتیها را غرق می کند و طوفان شدید او را به سواحل (لیبی) کارتاژ (تونس) می افکند که «دیدون» ملکه زیبایی در آنجا حکم می راند. ملکه دلدادۀ اثنا می شود و مدتی در کنار او می گذراند اما بنابه توصیه ژوپتر به خاطر ادامۀ سفر خود به ایتالیا دیدون را ترک می کند و از فرط رنج خویشتن را در آتش می سوزاند، سرانجام به ایتالیا می رسد و مهمترین چیزی که در این مسیر با آن برخورد می کند در شهر کوما Comae در غار زن کاهن غیگو La grotte de La Sibylle که ماجراجوییها و آلام تازه‌ای را برای او پیش بینی می کند. یک اکلیل مقدس از برگهای زرین به وی داده می شود. برای خدا «پروزرپین Proserpine» و همچنین برای همسر او «پلوتون Pluton» فرمانروایان جهان آخرت Les enfers قربانی می دهد. و به زیرزمین به دوزخ سفر کرد در آن جا با کشتیانی که مردگان را به جهان دیگر می برد ملاقات می کند نام این کشتییان «کارون Carron» است به اتفاق وی از رودخانه «ستیکس» می گذرد در آن جا هیولای درنده‌ای را با سه حلقوم به نام «کربروس Kerberos» می بیند که چگونه مردگان از بازگشت به دنیا باز می دارد. مردگان و انتحارکنندگان را مشاهده می کند که درخواست می کنند آنها را دفن نمایند. در رودخانه اشکها= (جوی غم) شهیدان عشق را می بینند در میان آنها «دیدون» را می بیند که به عذرخواهی و طلب بخشش از وی توجهی نمی کند بر پهلوانهایی که در میدان جنگ کشته شده‌اند می گذرد... سپس اکلیل مقدس که جواز عبور از رودخانه «ستیکس» بود فرو می اندازد و آنگاه پا به مقام بهشتیان Elysium می گذارد در آنجا روح پدر خود را «انئیسز Anchises». و ارواح بسیاری از بزرگان روم را از کسان خود که به دنیا خواهند آمد می بیند و خدایان آینده و عظمت رم را به او می گویند. این جهان را با شاعر «موزیوس» که راهنمای او بوده است ترک می کند (در عاجی که فاصله آن جهان با جهان تخیلات مردم است ترک می کند شاید این تعبیر ابهام به آنست که آنچه می گوید همه رؤیا است) پس از آن سراینده حماسه از ماجراجوییهای پهلوان خود در ایتالیا و چگونگی چیره یافتن وی بردشمنان و بدست گرفتن ملک را بیان می کند.

قابل توجه است که: خلاصه آقای شجاع‌الدین شفا در مقدمه کمدی الهه دانه ص ۴۲ مقدمه با آنچه که در این جا آمد تفاوتی دارد. علاقه‌مندان می توانند مراجعه فرمایند.

این حماسه در تاریخی سروده شده است که آگوستوس امپراتور روم (۶۳ ق.م - ۱۴ م.) پس از فتح آکتیوم^۱ و غلبه بر آنتونیوس (۳۱ ق.م.) صاحب اختیار مطلق و معبود رومیان گردیده بود. رزمناهی است میهنی که هدف از سرودن آن بیان عظمت و افتخارات امپراتوری روم است (زیرا بنا بر روایت این حماسه «انثیس» از مردم شهر تروا پس از سقوط آن شهر با گروهی از یاران خود قیام می‌کند و اساس امپراتوری روم را در قرن هشتم قبل از میلاد در شهر «رم» پایه‌گذاری می‌نماید. موضوع رزمناهی موفقیت قهرمان داستان در تأسیس امپراتوری روم است. این رزمناهی از دوازده جزء تقسیم شده که هر کدام به دوبخش عمده جدا می‌شود:

بخش نخست (از کتاب اول تا ششم) توصیف مسافرت‌های قهرمان حماسه تا فرود آمدن به ایتالیاست که از نظر فنی و هنری دقیقاً از ادیسه هومر تقلید شده است. بخش دوم: (از کتاب هفتم تا دوازدهم) توصیف جنگ‌ها و پیروزیهای «انثیس» بر مخالفان در منطقه «لاسیوم» و تأسیس امپراتوری روم است که این قسمت محاکات و تقلیدی از ایلیاد هست.

حماسه ویرژیل از جهت وحدت و تقدم و تأخر حوادث به سطح ایلیاد و ادیسه هومر بر نمی‌آید زیرا از نظر وحدت عمل، دلدادگی «دیدون» ملکه تروا چندان پیوند استواری با واقعه ندارد و همچنین از لحاظ تقدم و تأخر رویدادها، کتابهای نخستین «ویرژیل» پراهمیت‌تر و ارزنده‌تر از شش کتاب آخر اوست حال آن‌که معمولاً در حماسه‌ها هرچه حوادث به پیش می‌روند با اهمیت‌تر می‌شوند، همان‌گونه که در حماسه «هومر» می‌بینیم. از سوی دیگر حماسه «ویرژیل» از لحاظ قدرت بیان و حرارت تعبیر با حماسه‌های «هومر» قابل مقایسه نیست زیرا «هومر» خداوند شعر حماسی و سرآمد سرایندگان پیشین است که کسی در مرز رقابت با او قرار نگرفت. اما در مقام مقایسه باید بگوئیم که: اوصاف و کسوت‌هایی را که «ویرژیل» به شخصیتها و قهرمانان خود می‌پوشاند، از کسوت پهلوانان و شخصیت‌های «هومر» رقیق‌تر و ملایم‌تر است. مذهب و دین در رزمناهی «ویرژیل» از شکوه و معنویت

خاصی برخوردار است. توصیف شگفتیهای جهان آخرت و مسافرت به آن دیار که با عالم آخری مسیحیت همخوانی زیادی دارد، یکی دیگر از امتیازات «ویرژیل» به‌شمار می‌آید. از حماسه «ویرژیل» طی قرون وسطای مسیحی ترجمه‌های بی‌شماری در اروپا به‌عمل آمد که بیان آنها از حوصله این کتاب بیرون است. آنچه در اینجا گفتنی است آن است که رزنامه «ویرژیل» پایه‌ای برای تحول حماسه‌سرایی‌های بعدی بوده است.

حماسه‌سرایی دینی به‌سبک سمبولیک و انسانی با ظهور کمدی الهی^۱ «دانته»

۱. La Divina Commedia - اطلاق عنوان «کمدی» بدین کتاب از طرف دانته مربوط بدان مفهومی که امروزه کلمه «کمدی» دارد نیست. خود او توضیح می‌دهد که «تراژدی» یعنی اثری منظوم با سبک شعر خواص، «کمدی» یعنی اثری با سبک متوسط و ترانه یعنی اثری که با سبک عامیانه. و لقب «الهی» یا آسمانی، در حدود سه قرن بعد یعنی در قرن شانزدهم بدان داده شد، این لقب «الهی» مفهوم ارتباط این اثر را با دنیای ماوراء الطبیعه و آسمانی دارد و هم حاکی از زیبایی و لطف «خدائی» این اثر است. ولی دانته در چه وقت بفکر این سفر افتاد و آن را در چه تاریخی تنظیم کرد، هنوز کاملاً روشن نیست. مسلم است که تدوین «کمدی» در سالهای آخر عمر شاعر انجام گرفته و بعضی گویند اتمام آن هفت سال یعنی از ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۱ به‌درازا کشیده است. بعضی معتقدند که اتمام این مجموعه روی هم سی سال و شاید بیشتر وقت لازم داشته است. مرجح آنست که آغاز سرودن این مجموعه ۱۳۰۷ بوده است.

این مجموعه به‌طور کلی شامل صد سرود است بدین معنی که هریک از قسمتهای سه‌گانه آن: دوزخ، برزخ، بهشت به سی‌وسه سرود تقسیم می‌شود به‌اضافه سرود اول دوزخ که درحقیقت مقدمه‌ای برای تمام کمدی الهی به‌شمار می‌رود، هر سرود به‌بندهای «سه مصرعی» تقسیم شده و به تفاوت از صدوده تا صدوشصت مصرع را شامل می‌شود.

دوزخ و برزخ و بهشت هرکدام شامل ده طبقه‌اند که عبارتند از: طبقات نه‌گانه جهنم (باضافه طبقه مقدماتی آن)، طبقات هفت‌گانه برزخ (به‌اضافه جزیره برزخ، و طبقه مقدماتی آن، و بهشت زمینی)، و طبقات نه‌گانه بهشت (به‌اضافه عرش اعلی). اصولاً در سراسر این کتاب دو رقم ۳ و ۱۰ که اولی مظهر «ثلیث» مسیحی و دومی مظهر «واحد» مقیاس یعنی وحدت است اهمیت خاص دارد.

قسمت اول این سفر در زیر زمین، یعنی در ظلمات طی می‌شود. این حفره عظیم که دوزخ نام دارد خانه ظلمت سرما و کینه و جهل و ترس و ضعف و زشتی و نومیدی و محرومیت ابدی از امید است و انسانهای به‌دور از فضیلت و انسانیت در آن سقوط می‌کنند. در دورترین نقاط زیر زمین قرار گرفته است که ارواح مانند برگهای خشک خزان بدان فرو می‌افتند و به سرشت مادی و خاکی خود می‌پیوندند زیرا کوشش نکردند تا روح خود را تعالی دهند. دانته با راهنمایی ویرژیل رمز دانش و حکمت بدین سفر می‌رود. به دایره نخست یا طبقه نخست (دوزخ علیا) وارد می‌شوند. در آنجا گناهکارانی هستند که بار کمتری از خطا بردوش گرفته‌اند و این خاص دوزخیانی است که بی‌تکلیفند. و در آنجا طبقه دانشمندان و شعرای غیرمؤمن که برای انسانیت خدمت کرده‌اند امثال

(۱۲۶۵ - فلورانس - ۱۳۲۱) سرایندهٔ جاودان ایتالیایی نشأت یافت. این حماسه که در نوع خود بی نظیر و بزرگترین شاهکار ادبیات ایتالیا است از نظر موضوع و نماد با صبغهٔ کاملاً مذهبی در جهت مخالف ایلیاد و ادیسه «هومر» قرار دارد.

موضوع کمدی الهی مسافرت به جهان آخرت است، «دانت» در این اثر اشیاء نادیده را به تصویر می کشد، با نفوذ بیان، شخصیت‌های مقیم آن جهان را به دنیای ما

ویرژیل، ابن سینا، ابن رشد دیده می شوند. داتره و یا طبقهٔ دوم اسرافکاران هستند که پیوسته تندبادی سخت بر آنها می وزد. داتره سوم شکم پرستان با شکم‌هایی که به زمین چسبیده و درنده سه حلقوم آنها را می درد... داتره چهارم خسیان و اسرافکاران صخره‌ها را درحالی که به یکدیگر دشنام می دهند می غلطانند داتره پنجم، تندخویان که با دندانه‌های خود یکدیگر را در باتلاق‌های رود «ستیکس» می درند. داتره یا طبقهٔ ششم (دوزخ سفلی) ملحدان و متکبران، طبقه یا داترهٔ هفتم، ستمگران، سرکشان، آدمکشان تعذیب می شوند، داترهٔ هشتم (حضرة ملعون) (Malboge) زندان آنان که مکر و حيله به کار برند، متعلقان، چاهلوسان و خائنان به میهن و خانوادهٔ خویش و در سپس درک اسفل مقر شیطان طبقهٔ ظلمات و سرمای مطلق یعنی زمهریر است.

بعد از عبور از این قسمت دانت و ویرژیل دوزخ را ترک می گویند و به سوی منزل دوم سفر خود به راه می افتند که برزخ یعنی مرحلهٔ حدفاصل گناه و طهارت است و آنگاه در آنجا خود را به آب پشیمانی و توبه بشویند و با نیروی امید، دل قوی کنند و سبک‌پا راه منزل سوم یعنی فردوس را درپیش گیرند.

برزخ دانت کوه بسیار بلند و بزرگی است که در آن سوی کرهٔ زمین و مقابل دوزخ و در مرکز کره زمین قرار دارد. در برزخ، گناهکاران را با پشیمانی توبه و کفاره می دهند تا بعد رهسپار بهشت زمینی و بهشت آسمانی شوند. وضع اینان بهتر از وضع دوزخیان است زیرا امید به نجات دارند و هرگاه یکی از ارواح نجات یافت به سوی خلدبرین می شتابد، آنگاه کوه به لرزه درمی آید و همه خدا را ستایش و تعظیم می کنند. همان گونه که گفتیم، برزخ دارای هفت طبقه یا هفت حلقه است.

بهشت زمینی آخرین منزلگاه سفر برزخ دانت است که در قلهٔ کوه برزخ قرار دارد و دانت پس از گذشتن از طبقات هفت گانهٔ برزخ به آنجا می رود و بئاتریس Béatrice معشوقهٔ دوران طفولیت شاعر ظاهر می گردد چون او بسیار مورد علاقه شاعر بود و شاعر عشق جاودانی نسبت به وی داشت در این جا شاعر ویرژیل را رها کرده و باقی راه را به اتفاق بئاتریس طی می کند در طبقات هفت گانه آسمان با کوکب‌های سیار، سپس به آسمان هشتم می رود سیارات ثابت، عرش اعلی که گرداگرد آن را نه حلقهٔ آتشین فرا گرفته، گروه‌های ملائکه که به تسبیح و تعظیم خداوند مشغول هستند، رنگهای دلربا و فروغ صفای الهی Empyrée، ارواح در جامه‌هایی از برگ گل‌های جاوید آسمانی (گل‌های بهشتی)، ملکوت آسمانی و افلاک با ساکنان مؤمن و جاوید، که به قدر استطاعت از نعمتهای بی‌زوال آن بهره می گیرند، بادرجات مختلفی که دارند، که همگی آنقدر در آنجا باقی هستند تا در راه جمال محبوب فانی گردند، تمام این مناظر را شاعر مشاهده می کند. آنگاه شاعر همراه محبوبهٔ خود بئاتریس (نماد عشق و زیبایی صفا و خلوص) صعود می کند و پس از آن که شاعر را با عشق پاک به درجات پاکان و عاشقان خدا رسانید از یکدیگر جدا می شوند.

می‌کشاند و به ذهن خواننده نزدیک می‌کند و به توصیف خلق و خوی آنان می‌پردازد. در آن دیار با قدما و پیشینیان دیدار می‌کند. با معاصران و هموطنان و آشنایان خود که بر روحیات و اخلاق همه آنان آگاه است روبرو می‌گردد. با آن که دانه از جهان غیب سخن می‌گوید اما به کلام خود واقعیت بخشید. «دانه» وضع جهان قرون وسطا را با جنگها، باورها و اشتباههای آن تصویر می‌کند. در سرتاسر «کمدی» احساس شخصی شاعر را در اظهار خصومت و دشمنی با رذایل جامعه و عشق به فضایل انسانی می‌بینیم و آن را در دشنامها و ستایشهای او حس می‌کنیم.

هدف «دانه» از سرودن کمدی الهی بیان مفاهیم مرموز و سمبلیک بوده است و خود این معنا را در هدیه این اشعار به دوستش کان گراند دلا اسکالا^۱ چنین بیان می‌کند: «باید توجه داشت که درک ابعاد معنوی این کار ادبی بس دشوار است، این اثر دارای دو بعد است یکی بعد ظاهری و تمثیلی الفاظ است و دیگری بعد رمزی و اخلاقی است که در ماورای تعبیرات و الفاظ نهفته است^۲. موضوع سرودهای کمدی الهی در مفهوم ظاهریش بیان حال ارواح پس از مرگ است. اما موضوع معنوی سرودها انسان است با مجموعه فضایل و رذایل او که در برابر مشیت عدل الهی یا مستحق پاداش است و یا سزاوار عذاب.

«دانه» در سرودهای کمدی «دوزخ» این جهان را برای ما به گونه‌ای تصویر کرده است که انسانهای آن در عین حال که از خیر و شر آگاهند اما چون مسافران، سرگردان و متحیرند^۳.

در ارتباط با سبک سمبلیک «دانه» بسیاری از شارحان، کمدی الهی در راه کشف و تفسیر رموز و مکونات کتاب رنجهای بسیار متحمل شده‌اند^۴.

1. Can Grande della Scala

۲. در ارتباط با دشواری معانی مرموز کمدی، دانه در یک جای آن می‌گوید: «شما که دیده بصیرت دارید از ورای الفاظ به راز پنهان این اشعار پی برید». و در ادبیات عرفانی اسلامی نمونه‌های بسیاری از اصلاحات داریم که معانی آنها را باید در ورای الفاظ یافت.

3. Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers* Paris 1930 PP. 66-67.

۴. شرح و تفسیرهایی که درباره کمدی انجام یافته به اختصار ذکر می‌گردد. تاکنون درباره دوزخ دانه صدهزار تفسیر و شرح و تحقیق به صورت کتابها و مقالات و رسالات به زبانهای مختلف دنیا نوشته شده. تا به امروز نزدیک به ده هزار جلد کتاب درباره دانه و کمدی الهی منتشر شده و

قدر مسلمی که از طول و تفصیل تأویل و تفسیرهای «کمدی» به دست می آید آنست که «دانت» با زمان حماسه خود می زیسته و صدای او صدای زمان است. و در مضمون سرودها عصر و زمان مضطرب و از هم پاشیده خود را مجسم کرده است. نیز قدر مسلم آنست که دانت مانند باقی اندیشمندان برجسته آن زمان همه این دردها را آزموده است. سفر به دوزخ دانت به خاطر اندیشیدن به ژرفای دردها و رنجهای درونی خویشتن بوده است. دانت به همان اندازه که از رویدادهای زمانه آگاه است، به همان مقدار در پیش بینی و اراده راه نجات از مصیبتها بلندپرواز است. مانند درختی که ریشه هایش تا اعماق زمین چنگ افکنده و شاخ و برگهایش به سوی آسمان سربرافراشته.

بر پایه تجارب ملموس است که سرود سرمی دهد و عشق پاک و فیض گسترده الهی را راه نجات بشریت و خویشتن می داند، از این رو، سفر «دانت» رمز مسافرت همه جانهای تشنه انسانی است به خوشبختی جاودانی و بهره مندی بایسته از آزادی و عقیده است. همان گونه که از پیش اشاره کردیم در سرودهای «دانت» دو بعد مادی و معنوی انسان به روشنی تصویر شده است. از آن جهت که انسان مادی و مدنی الطبع است چاره سعادت مادی را با اندیشه خویش می پوید و چنانچه طبیعت مدنی خویشتن را نیابد، از یافتن سعادت باز می ماند. از لحاظ بعد معنوی قادر است با تمسک به فیض الهی و عشق به بشریت و خدا، به سوی هدایت بال بگشاید.

با وجود پیروی «دانت» از «ویرژیل»^۱ در نوع حماسه به طور عموم و متأثر شدن از آنه^۲ به طور خاص در توصیف جهان آخرت و با وجود این که ویرژیل را به عنوان راهنما در حماسه کمدی الهی انتخاب کرده است و با وجود اصالت «دانت» در ابداع تصاویر هنری و توصیف نافذ دوران قرون وسطایی و سبک سمبلیک عمیق و چند

روی هم رفته قریب هشتصد ترجمه مختلف از این اثر صورت گرفته، در انگلیسی تنها بیش از صد ترجمه و فقط در ده ساله آخر قرن نوزدهم ۳۸ ترجمه مستقل از کمدی الهی در انگلستان و آمریکا و سایر کشورهای انگلیسی زبان انتشار یافته برای اطلاع بیشتر و دقیق از آمار شرحها و تفسیرها به مقدمه آقای شجاع الدین شفا بر کمدی الهی دانت، ص ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲ ج دوزخ مراجعه شود.

۱. رک به: جلد دوزخ کمدی الهی دانت.

۲. نیز رک به: گفتگوی ما از حماسه های مذهبی در صفحه های آینده همین کتاب.

بعدی آن، علی‌رغم تمام این خصوصیتها «دانه» در سرودن کمدی الهی متأثر از منابع عربی (اسلامی) بوده است.^۱

این قسمت از مقایسه مورد توجه ماست که در گذشته‌ای نه‌چندان دور در محافل علمی اروپا و آمریکا نیز بحث‌انگیز بوده است. از نظر اهمیتی که در بحثهای تطبیقی و ادبیات قومی ما دارد به اختصار سرگذشت پژوهش‌هایی را که در این زمینه انجام شده است یاد می‌کنیم.

کتاب تحقیقی مهمی که آن را پرسروصداترین اثر مربوط به دانه در سی‌ساله اخیر دانسته‌اند کتابی است که به زبان اسپانیایی توسط محقق بزرگ معاصر پرفسور «دون میگل آسین پالاسیوس»^۲ (۱۸۷۱-۱۹۴۴ م.) تألیف شد که چاپ اول در یک مجلد بزرگ در سال ۱۹۱۹ در مادرید انتشار یافت و در سال ۱۹۴۴ م. یعنی کمی قبل از مرگ مؤلف تجدید چاپ گردید. این کتاب حاوی منابع کمدی الهی دانه در ادبیات و اخبار و احادیث اسلامی (عربی) است^۳ و دانشمند اسپانیولی به این نتیجه رسیده است که شباهت آثار یادشده بیش از شباهت‌هایی است که مفسران میان آثار دانه و ادبیات دیگر اقوال یافته‌اند. و چگونگی تأثیر مستقیم دانه از حدیث اسراء و معراج برطبق تفسیر آیه مبارکه «سبحان الذی اسری بعبده لیلأ من المسجد الحرام الی المسجد الاقصی الذی بارکنا حوله، لثریه من آیاتنا»^۴، و بهره‌گیری از منابع تصوف اسلامی عربی از قبیل «فتوحات مکیه» محیی الدین عربی است (۶۳۸-۵۶۰ ه. ق. که تقریباً هشتادسال پیش از دانه تألیف شده). [این کتاب خوب نشان می‌دهد که دانش و فرهنگ اسلامی تا چه اندازه بر پیدایش آثار بزرگ فکری و ادبی اروپای بعد از قرون وسطا اثر بخشیده است.] نشر این کتاب جنجالی

۱. به‌عنوان ذیل کتاب بحثی راجع به تأثیر دانه از سفر روحانی ارداویراف‌نامه و همچنین سفرهای روحانی در ادبیات فارسی آمده است ملاحظه فرمایند.

2. Don Miguel Asin Palacios

3. Miguel Asin, Palacios, *La Escatologin musumana en La Divina Comedia* Madrid 1919.

۴. قرآن سوره اسراء، آیه ۱۷. به عقیده آسین پالاسیوس، دانه نه تنها در کمدی الهی بلکه در Convito, Vita Nuova نیز تحت تأثیر حکمت باطنی صوفیه و تعالیم ابن‌سرّه (۲۶۹ ه. ق. - ۸۸۳ م. - ۳۱۹ ه. ق. ۹۳۱ م.) است.

سخت در محافل «دانش‌شناسان» اروپایی و آمریکایی برانگیخت. از طرفداران سرسخت «تز» جدید در فرانسه، «آندره بلسور» و «لوئی ژیه» بودند.^۱

«لوئی ژیه» درباره کتاب «بالاسیوس» چنین اظهار نظر کرده است: «این بزرگترین اثری است که درباره ادب «دانش» تألیف شده است، و یگانه کتابی است که ما را برای شناسایی این شاعر گامی به پیش می‌برد...»^۲ این درحالی است که برخی از پژوهشگران مانند خاورشناس ایتالیایی «گابریلی»^۳، در پذیرفتن چنین «تزی» جانب محافظه‌کاری و احتیاط را گرفته است نامبرده در کتابچه‌ای که به همین مناسبت تألیف کرده است به «تز» «بلسور و لوئی» دو اشکال وارد ساخته است که بسیاری از محققان پس از وی، این دو اشکال را تکرار کرده‌اند.

اول: تشابه میان حماسه «دانش» و حدیث اسراء و معراج و سایر منابع عربی اسلامی، تشابه سطحی و ظاهری است.

دوم: «دانش» با زبان عربی آشنایی نداشته است تا آن‌که توانسته باشد از منابع عربی بهره‌برگیرد. درواقع ایراد دوم «گابریلی» در رد تأثیر «دانش» از منابع عربی اسلامی از اشکال اول قویتر است زیرا «بالاسیوس» سیر تاریخی تأثیر «دانش» را از این منابع دقیقاً و به‌طور قطع مشخص نکرده است.

خاورشناس دانشمند و معاصر ایتالیایی «انریکو چرولی» [سفیر اسبق ایتالیا در ایران] در تحقیقات مبسوط خود با عنوان معراج‌نامه، منبع الهام عربی اسپانیایی «کمدی الهی»^۴ و همچنین پژوهشهای عالمانه خاورشناس اسپانیایی «منوس ساندیانو» تحت عنوان معراج محمد به تمام مخالفتها و شبهه‌هایی که از سوی محققان که در رد اثر پذیری «دانش» از منابع اسلامی اظهار شده بود پاسخ داده است و هرگونه شک و تردید را در این باره از میان برده است. این دو دانشمند که هرکدام مستقلاً و

1. André Bellesort; Louis Gillet.

2. «Le Monde» 4 Janvier 1951, Un article intitulé Du Nouveau Sur Les Sources Arabes de la «Divine Comédie».

3. G. Gabrieli

4. E. Cerulli: Il «Libro della Scala» e la questione: delle Fonti arabo - Spagnole della «Divina Commedia».

5. José Muñoz Sendino: La Escala de Mohamad.

بدون اطلاع یکدیگر به تحقیق در این زمینه پرداخته بودند، نتیجه مطالعات خود را در یک زمان و جداگانه در سال ۱۹۴۹ انتشار دادند و با وجود این که از کار یکدیگر بی اطلاع بودند، نتیجه پژوهشهای ایشان به یک نقطه نظر مشترک منتهی گردید. این دو توانستند از طریق کشف یک نسخه کهن عربی اصیل «معراج نامه» به منبع الهام «دانت» راه یابند.

این نسخه به دستور «آلفونس دهم» معروف به «آلفونس حکیم»^۱ [۱۲۸۴-۱۲۵۲]، پادشاه کاستیل و امپراتور منتخب آلمان، به زبان اسپانیایی (زبان محلی کاستیل) و به زبان فرانسه و سپس به زبان لاتینی ترجمه شده است. دربار «آلفونس دهم» مقصد بسیاری از بزرگان و متفکران اروپا بود. نفوذ عظیم سیاسی وی بر بیشتر کشورهای اروپایی به ویژه آلمان و شمال ایتالیا (۱۲۷۲-۱۲۵۲) گسترده شده بود. نفوذ سیاسی «آلفونس دهم» بر کشورهای اروپایی زمان خود موجب گردید که فعالیتهای علمی او در سرتاسر اروپا گسترش یابد.^۲

نسخه های خطی معراج نامه که توسط محققان نامبرده کشف گردید. یک نسخه آن (ترجمه فرانسه قدیم) در کتابخانه «آکسفورد» است و نسخه دیگر آن (ترجمه لاتینی) در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می شود، افزون بر این، طبق اطلاعات مستدل تاریخی که در دست داریم. یکی از این دو نسخه خطی در کتابخانه «واتیکان» نگهداری می شده است.^۳

1. Alfonso EL- Sabio

۲. Alfonso آلفونسوی (لئون و کاستیل) ملقب به دانا و منجم ۱۲۲۱-۸۴، شاه (۱۲۵۴-۸۴) لئون و کاستیل، در ۱۲۵۶ دسته ای از امرای آلمان او را به شاهی آلمان برگزیدند... حامی فضل و دانش بود، و مترجمین بسیار را مأمور ترجمه آثار علمی (مخصوصاً نجومی) از زبان عربی به زبانهای اسپانیایی و کاستیلی کرد، و تحت حمایت او آثاری از بتانی، ابن ابی الرجال، ابن هیثم، عبدالرحمان صوفی، قطابین لوقا، زرقانی و غیره ترجمه شد، و به حق باید آلفونسو را یکی از بزرگترین واسطه های نقل علوم دوره اسلامی به اروپا دانست (از دائرة المعارف فارسی، مصاحب ج ۱ ص ۲۱۳).

3. José MUNOZ Sendino: *La Escala de Mohamad* Madrid 1949. P. 81 et So: 103 et SP.

از سوی دیگر، می‌دانیم که «دانه» از سایر فرهنگهایی که می‌توانست در دسترس وی قرار گیرد، اطلاع وسیعی داشت. چگونه ممکن است شخصی چون «دانه» که شیفته و تشنه معرفت است از ترجمه‌های فرهنگ اسلامی در اروپای قرون وسطی بی‌خبر باشد؟ خصوصاً که فرهنگ اسلامی آن عصر فرهنگ برتری بود که نفوذ مادی و معنوی خود را گسترانیده بود.

در کمدی الهی شواهد و قرائنی موجود است که اطلاع دانه را بر فرهنگ اسلامی ثابت می‌کند. با علم به این که دشمنی سرسختانه خود را در برابر اسلام هرگز از دست نداده است. [به سبب عقاید راسخ وی و بدان جهت که دانه نماینده نحوه تفکر قرون وسطا و جنگهای صلیبی است].

«دانه» از فلسفه و فیلسوفان اسلامی تقدیر می‌کند، «ابن سینا» و «ابن رشد» را در طبقه فلاسفه‌ای قرار می‌دهد که در راه پیشرفت انسانیت کمک کرده‌اند. اما — به عقیده او — از نعمت داشتن عقیده صحیح محروم بوده‌اند.

به همین جهت «ابن سینا و ابن رشد» در طبقه اول دوزخ که Limbus نام دارد مستقر هستند. در این طبقه [شبهه به اعراف] شکنجه و عذاب نمی‌بینند ولی تا ابد از امید محرومند و همراه «ویرژیل» نماد خرد و حکمت هستند^۱.

اثربرداری «دانه» از ادبیات و فرهنگ اسلامی براساس نسخه‌های خطی معراج‌نامه‌های مذکور بدون هیچ‌گونه شک و تردید ثابت و واضح می‌گردد، به طوری که نمی‌توان آن را حمل بر اتفاق و تصادف و یا حمل بر توارد خاطر کرد. برای اثبات این نظریه نمونه‌هایی در مقایسه معراج‌نامه با کمدی الهی ارائه می‌دهیم.

۱. توصیف دانه از دوزخ و طبقات نه گانه آن، در زیر زمین، و اختصاص طبقه نهم «آتشین»، به مقر شیطان، مطابق با توصیف جهنم در معراج‌نامه (فصل ۶۱-۵۳) است.

۲. فرشته‌هایی که در این سفر پیامبر را همراهی می‌کنند به نام جبرئیل و رفائیل و

۱. سرود چهارم، دوزخ کمدی الهی دانه. و نیز رک به: مأخذ قبلی و نیز رک به: Asin Palacios. La Escatologia Musulmana Partido IV. Cop Iv. و بیش از این مجال تفصیل نباشد.

رضوان نامیده شده‌اند که وظیفه آنها شرح و بیان مشاهدات پیامبر است و تبیین علل نگرانیهای درونی پیامبر نیز برعهده این فرشتگان است. (فصل ۸-۶ نسخه خطی). این وظیفه را در کمده الهی دانت «ویرژیل» و «ماتیلد» و «بئاتریس» و پدر مقدس «برناردو» به عهده گرفته‌اند.

۳. توصیف «عقاب عرشی» یکی از زیباترین پرداختهای «دانت» است. در این صحنه گروهی از ارواح بهشتی با بالها و چهره‌های متعدد گرد می‌آیند و شکل عقابی را پدید می‌آورند [که مظهر حکومت واحد جهانی و با وحدت وجود است]. این عقاب عرشی با آوای دلنشین خود خلق را به نیکوکاری و راستی فرا می‌خواند و چون آواز سرمی‌دهد بالها را برهم می‌زند و هرگاه خاموشی می‌گیرند، بالهایش آرام فرو می‌نشینند.^۱ تصویر زیبا و هنرمندانه‌ای که دانت در سرود هیجدهم آفریده است، همیشه تحسین و اعجاب «دانت‌شناسان» را برانگیخته است. اینان بی آنکه منبع الهام آن را بدانند، آن را یکی از شاهکارهای ذوق خلاق «دانت» می‌دانسته‌اند. اما اکنون ما منبع الهام «دانت» را می‌دانیم و تشابه حیرت‌انگیز «عقاب عرشی» دانت را با «خروس عرشی» معراج‌نامه به‌خوبی دریافته‌ایم، این خروس که در معراج‌نامه کشف شده چنین توصیف گردیده است:

خروسی بسیار عظیم، با ارواح بسیار و بالهای متعدد، صورتی دارد چون فرشتگان چون آواز سرمی‌دهد بالها را برهم زند و خدا را تسبیح گوید و خلق را به‌نماز فرامی‌خواند. آنگاه که آواز و تسبیح را به پایان رساند بالها آرام گیرند.

۴. در نسخه معراج‌نامه مکشوفه، فرشتگان را با سرهای آدمی و بدنهای گاو و بالهای عقاب می‌بینیم (آسمان اول).

پیامبر اکرم (ص) طبق روایت همین معراج‌نامه در آسمان چهارم با هفتاد هزار فرشته دیدار می‌کند که همه آنها بالهایی چون عقاب دارند. (رک به: فصل: ۲۹، ۱۵، ۲).

۱. رک به: کمده الهی دانت، سرود هیجدهم (بهشت).

۵. در پایان مقایسه میان دو اثر اسلامی و اثر دانت، ما را بس که به یک تشابه حیرت‌انگیز اشاره کنیم. دیدار ذات الهی و تشریف در ساحت قدس ربوبی در کمدی الهی دانت در آسمان هشتم و در آنجا که عرش الهی است انجام می‌پذیرد. در آنجا فرشتگان در «نه» دایره تسبیح‌گویان عرش را احاطه کرده‌اند. فروغ ازلی رنگین‌کمانها چشم را خیره می‌کند. صفوف مقدم را ملائکه «کروبیان» و «اسرافیل» تشکیل می‌دهد. دانت از توصیف فروغ ازلی و الوان بدیع در مانده می‌شود و به ناتوانی خود اعتراف می‌کند. چون خیرگی فروغ مطلق بینایی «دانت» را می‌پوشاند، در همان هنگام که دیده «دانت» از رؤیت نور ازلی عاجز می‌ماند، سرتاسر هستی و قلب و جان او را آسایشی لذت‌بخش و نشئه‌ای روحانی فرا می‌گیرد.^۱

دانت‌شناسان برای یافتن منبع الهام - در جزئیات و تفصیلات - این همه لوحه‌های هنرمندانه او سرگردان بودند اما همان‌گونه که ملاحظه گردید با مقایسه معراج‌نامه هرگونه شکل و تردیدی از میان رفت (رک: فصل: ۵۰، ۴۹، ۲۵، ۲۴، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹).^۲

همانگونه که گفته شد حماسه‌سرایی [در مفهوم تاریخی آن] به‌طور کلی بر دو نوع است: نوع نخست، حماسه‌های دینی و مذهبی، مانند: کمدی الهی دانت و نوع دوم حماسه‌های ملی و میهنی مانند ایلید هومر و انه‌ئید، «ویرژیل» سابق الذکر و [شاهنامه فردوسی] است. دیگر حماسه‌ها که در شاهکارهای ادب جهان ابداع شده‌اند، همگی تحت عنوان حماسه ملی و یا مذهبی قرار می‌گیرند.^۳

۱. کمدی الهی دانت سرود سی و سوم (بهشت) و یحمل عرش ربیک فوقهم یومثله ثمانية (سورة الحاقه، آیه ۱۷)، الذین یحملون العرش حوله یسبحون بحمدربهم (سورة المؤمن، آیه ۷).

2. A Palacios Op Cit PP. 55-57 CF. J. M. Sendino OP. Cit. PP. 235-237.

۳. پاره‌ای از منظومه‌های حماسی فکاهی وجود دارد که به علت محتوای کم ارزش ولی وزن پرنظمه حماسی آن، خنده‌آور است. کهن‌ترین آن که تاکنون شناخته شده: جنگ موشها با قورباغه‌ها است = *Batrachomyomacha* که این نبرد در پی غرق موش توسط یک قورباغه درمی‌گیرد و در این هنگام خدایان پادرمیانی می‌کنند، همان‌گونه که در رزمنا، ایلید، کرده‌اند. این منظومه تقلید فکاهی‌گونه‌ای است از حماسه‌سرایی [از قبیل موش و گربه عبید زاکانی]، لیکن از نظر موضوع به داستان‌سرایی از زبان حیوانات نزدیکتر است تا رزمنا. وجه تشابه آن با حماسه‌سرایی تنها در وزن و طنطنه آن است و تضادی که در موضوع و آهنگ آن هست، به آن صیغه کمدی داده است.

ناگفته نماند که بعضی از منظومه‌هایی که صبغه مذهبی دارند از روح دینی منحرف شده است همان‌گونه که در منظومه بهشت گمشده، (۱۶۶۷ م.) اثر سراینده انگلیسی جان میلتون (۱۶۷۴-۱۶۰۸ م.) ملاحظه می‌شود^۱ این منظومه (حماسه) شامل دوازده سرود است که در آنها از: اخراج حضرت آدم از بهشت که پس از اغوای او انجام گرفت تصویر شده است، قهرمان اصلی این منظومه، شخصیت شیطان عصیانگر است. میلتون، بسیاری از افکار خود را بر زبان شیطان جاری کرده است، و به خواننده چنین القا می‌شود که تمرد و عصیان شیطان که از روی تکبر و غرور بوده است نمی‌تواند به طور مطلق نکوهیده باشد این نحوه برداشت و توصیف از شیطان، برداشت تازه‌ای بود که پیروان مکتب رمانتیک پس از عصیان متافیزیکی خود به آن شاخ و برگهای فراوان افزودند^۲.

در کنار شگفتی‌های طبیعی و غیبی [محسوس و نامحسوس] که در حماسه‌های ازپیش گفته و نظایر آنها دیدیم، عناصر واقعی و یا سمبلیک تازه‌ای در حماسه‌سرایی به ظهور پیوست که باعث از میان رفتن تدریجی عناصر اصیل حماسه گردید، از جمله آنکه حماسه‌منثور به وجود آمد از قبیل: ماجراجوئیهای تلماک اثر «فنون»^۳ نویسنده فرانسوی است که برای نخستین بار در ۱۶۹۹ م. در پاریس

سرایندگی این منظومه را به «هومر» نسبت داده‌اند. اما حقیقت آن است که این منظومه در زمانهای متأخر سروده شده است و مورخان در نام سراینده آن اختلاف کرده‌اند.

۱. جان میلتون Milton-John شاعر توانای انگلیسی است. در آثار خود به مسائل اجتماعی و سیاسی زمان خود می‌پرداخت از دیگر سروده‌های اوست: بهشت بازیافته (۱۶۷۱)، «لیسیداس» *Lycidas* و نمایشنامه منظوم سامسون بهلون (۱۶۷۱) که به تقلید از نمایشهای قدیم یونان نوشته است. نام بهشت گمشده به انگلیسی: *the Paradise Lost* است و هدف وی در این منظومه توحید و دفاع از احکام و مقررات الهی برای بشر است. (از الموسوعة العربية المیسرة).

۲. رک به: الزوماتیکه، ص ۱۲۸-۱۲۴، تألیف غنیمی هلال.

۳. فنون Fénelon فرانسوا دوسالینیاک دولاموت (۱۷۱۵-۱۶۵۱ م.) عالم الهیات و نویسنده فرانسوی اسقف اعظم کامبره، یکی از آثار او سرگذشت تلماک (در افسانه‌های یونانی تلماخوس، پسر پنلوپه و لودوموس. که پس از بازگشت پدر از جنگ تروا او را در کشتی خواستگاران مادرش یاری کرد) فنون در این کتاب کوشیده است که سرمشقی برای تربیت شاهزادگان عرضه کند. افکار آزادمنشانه فنون در این کتاب از قبیل اینکه موجودیت شاه برای مردم است نه وجود مردم برای شاه باب طبع لوئی پانزدهم نبود و اتمام چاپ کتاب را ممنوع کرد. (ماجرای تلماک *Les Aventures de Télémaque* (از دائرة المعارف فارسی مصاحب).

به چاپ رسید. این اثر منثور، تقلیدی از چهار بخش نخستین «اودیسه» است با این تفاوت علاوه بر نثر بودن، نمادها و مفاهیم آن دارای هدف آموزشی و تربیتی است.

گرایش حماسه سرایی به سبک سمبلیک یا واقع گرایی، هشداری حاکی از به سر رسیدن عمر حماسه سرایی بود که دیگر احیای آن ناممکن شد زیرا دوران فطری بشر - که علت پیدایش این نوع ادبی بود - سپری گردید و تمدن کنونی با پیشرفت اندیشه انسان و وجود سیستمهای دموکراتیک، زمینه های مناسبی برای پرورش مجدد حماسه نیست، و کوشش برای احیای آن به منزله کوشش برای احیای یک مرده است. به کارگرفتن خصایص ادبی حماسه در کارهای ادبی معاصر نوعی بیماری هنری است که باید ریشه کن شود.^۱

با وجود این، تأثیر ویژگیهای ادبی حماسه سرایی در ادبیات معاصر همچنان خودنمایی می کند. موضوع برخی نمایشنامه ها و داستانها از موضوعهای اساطیری «هومر» و دیگران به عاریت گرفته شده است، داستان سرایان و نمایشنامه نویسان آنها را در قالب داستان و نمایشنامه های خویش - که از انواع زنده ادبی هستند - می ریزند. پس از بازآفرینی و دخل و تصرف در موضوعهای حماسی، آنها را به سبک سمبلیک درمی آورند به طوری که آن معنای اسطوره ای سمبلیک که ناظر بر شخص و یا امر معینی است، کلیت و عمومیت می یابد و بر مصادیق متعدد قابل انطباق می شود.^۲

زبان ادب عرب با نوع ادب حماسه سرایی بیگانه بود اما در زبان ادب عامیانه قرون وسطی حماسه نامه هایی به وجود آمد که موضوعات آن از بطن داستانهای اعراب کهن و زندگی نامه قهرمانان آنها اقتباس شده است از قبیل حماسه «زیر سالم»

1. Ch. Lalo: *Notions d'Esthétique*. PP. 23. 90-91.

۲. می توان به داستان لیلی و مجنون اشاره کرد که در نخست داستانی مربوط به دو تن معین بوده است اما رفته رفته تعمیم یافت و جنبه سمبلیک بخود گرفت که مصداق آن می تواند هر عاشق و معشوق باشد.

که از داستان «مهلل بن ربیعہ»^۱ در جنگ «بسوس» گرفته شده است.^۲ و رزمنامه «ابوزید هلالی»^۳ و «الظاهر بیبرس»^۴ اما این نوع منظومه‌های حماسی در ادب عرب به پایه آثار ارزنده ادبی ارتقاء نیافته است. باوجود ارزش اجتماعی و محتوای

۱. مهلل لقب عدی به ربیعہ (فوت ۵۳۱ م.) و نیز ملقب به «الزیر» شاعر جاهلی و خالوی امرؤ القیس و بدین سبب او را مهلل خوانندش که نخستین کسی بود که شعر را تلطیف کرد و قهرآ برای این که از وی قهرمانی بسازند و داستانهای حماسی او را تقریب به ذهن کنند گویند که وی مردی خوش گذران و عیاش بود تا اینکه جئاس بن مرّه برادر او کلب را به قتل رساند و بسوس وی را به انتقامجویی تشویق فراوان کرد و از آن پس با خویشان عهد و پیمان بست که از لذایذ دست بشوید و سوگند یاد کرد تا انتقام کلب باز نایستد و بیشتر اشعار خود را درباره برادرش کلب سروده است. رک به: الاغانی ۴/۱۴۱ به بعد چاپ مطبعة التقدم به تصحیح شیخ شقیطی. محمد فرید ابوحدید کتابی در زندگی نامه وی به تحریر درآورده است. رک القدالادی، غنیمی هلال، الموسوعة العربية المیسرة. (م)

۲. بسوس نام زنی است از عرب که به واسطه او جنگ عظیم میان دو قبیله خویشاوند: بکر و تغلب واقع شد و این جنگ چهل سال طول کشید و از این جهت در شامت ضرب المثل گردید و گویند هذا اشاء من حرب البسوس. درباره این جنگ بعدها اشعاری سروده شد و مایه افتخار قبیله غالب گردید. و در اثر همین داستان معمول دیگر به همین نام در میان یهودیان به وجود آمد. بسوس نام زنی از بنی اسرائیل که سه دعای مستجاب او یا شوهرش را ضایع و باطل کرد و در شامت و حماقت ضرب المثل گردید و گویند هی اشاء من بسوس. رک به: دائرة المعارف اسلام، ماده بسوس. دهخدا، ماده بسوس. (م)

۳. ابوزید هلالی موضوع داستان یا مجموعه‌ای از داستانهای است که درباره ماجراجوییها و فتوحات بنی هلال به رشته کشیده شده است. بنی هلال که از قبایل کوچنده جزیره العرب بوده‌اند در نتیجه سلب و غارت و خرابیهایی که به بار آوردند توسط خلفای عباسی مورد تعقیب بودند و در زمان خلفای فاطمی مصر - حدود آن یازدهم میلادی - سرکوب شده و به افریقا تبعید شدند. و در آن دیار نیز به کر و فر و جنگ و گریز پرداخته که این همه موجب الهام شعرای بنی هلال شد و درباره آن اشعار و داستانها ساختند که قسمتی از آنها را ابن خلدون نقل کرده است. آنگاه داستان سرایان از آن اشعار و قصه‌ها مایه گرفتند و قهرمانیها از آن ساختند که سرایندگانشان بر ما مجهولند. (از دائرة المعارف اسلام، ماده ابوزید). (م)

۴. بیبرس - ملقب به الملك الظاهر رکن الدین (۶۷۶-۶۲۰ ه. ق.) چهارمین سلطان مصر (۷۶-۶۵۸) از سلسله رالیک بحری. در جنگ عین الجالوت و قتل قطز (۶۵۸ ه. ق.) شرکت کرد. در (۶۶۲ ه. ق.) حمص را تصرف کرد. در سال ۶۶۳ ه. ق. از قاهره به جنگ با صلیبان رفت در مدت ۱۷ سال سلطنت خود بیست و یک بار به صلیبان حمله کرد که هیچگاه از ضربات او کمر راست نکردند نه بار با سپاهیان مغول جنگید در ۶۷۴ ه. ق. اباقاخان مغول را مغلوب نمود. دلاوریهای او، او را به صورت مردی افسانه‌ای درآورد و داستان «سیره بیبرس» در باب وقایع زندگی اوست. (از فرهنگ فارسی مصاحب). (م)

فولکلوری که دارد، از بحث راجع به آن صرف نظر می‌کنیم. در مطالب گذشته، پیدایش، سیر تکامل حماسه‌سرایی، نقش ادبهای مختلف ملل در پیشرفت، و تحول اصول فنی موضوعات و نوعیت خیال‌پردازی در حماسه‌سرایی روشن شد. ما بر پایهٔ همین ابعاد جهانی، به بررسی سایر انواع ادب خواهیم پرداخت.

۲. درام (هنر نمایش)

در اصطلاح تئاتر لفظی است که گاه به معنی تئاتر به طور عام از قبیل تراژدی، کمدی، ملودرام، تعزیه، تقلید و مسخره‌بازی و انواع هنرهای نمایشی می‌آید و گاه به معنی جنبه‌های خاص هنر نمایش به کار می‌رود. اصل کلمهٔ «درام» از [دران] یونانی است که حاکی از فعل و عمل است و معنی آن چنین است: «کاری که می‌شود» یا «عملی که روی می‌دهد». مراد از آن در یونان باستان کاری بود که روی صحنهٔ نمایش در برابر بینندگان اتفاق می‌افتاد. محاکات و تقلید از طبیعت در درام به وسیلهٔ اعمال و اطوار بازیگران در حال عمل و حرکت انجام می‌گیرد و نه از طریق حکایت و نقل روایت. به گفتهٔ ارسطو به همین دلیل آثار بعضی را درام خوانده‌اند زیرا اینان در آثار خویش اشخاص را در حال عمل و حرکت، محاکات و تقلید می‌کنند.^۱ از این رو، درام در معنای عام از این جهت با شعرهای پهلوانی و داستان که بر روایت و نقل [و نه فعل و عمل] مبتنی است فرق دارد.

جوهر درام عبارت از افعال و اعمالی است که از نظر عناصر مادی و معنوی دوش به دوش و از نظر نظم منطقی، پیوسته به یکدیگرند که در خاتمه اجزاء مؤلفه نتیجه‌ای را ارائه می‌دهد که از نظر فنی و هنری کمال مطلوب است.

درام از دو عنصر داخلی و خارجی ترکیب شده است. عناصر داخلی که بر عهدهٔ نویسنده‌اند، عبارتند از: خلق و سیرت یا خلق و خوی و اندیشه و فکرت و افسانهٔ

۱. فن الشعر ارسطو طاليس (ترجمه بدوی ۱۹۵۳) ص ۱۹، ۱۸، ۱۷؛ فن شعر، ترجمه زرین کوب، ص:

مضمون. عناصر خارجی که در عهده بازیگرانند، عبارتند از: منظره نمایش، گفتار و القاء و آواز و ایقاع.

عناصر خارجی در جلب مردم تأثیر فراوان دارد زیرا مطلب عبارت است از تقلید و محاکات کار و کردار است و لازمه این، وجود اشخاصی است که عمل از آنها سر می‌زند. ناچار این اشخاص را سیرتها و یا فکرتهایی مخصوص خویش است. آنچه بازیگران نمایش می‌دهند، به قصد تقلید و محاکات سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند، بدان سیرت و خصلت متصف می‌شوند به گونه‌ای که در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود، همان افعال و افسانه مضمون است. به عبارت دیگر، عناصر داخلی عبارت از درگیریهای نفسانی و خوی و خصلت‌هاست. درام در جوهر آن، رویدادهای پیوسته سامان‌یافته برونی است که پیوندی استوار با رفتار و شیوه زیست شخصیت‌ها دارد و این رفتار را به گونه‌ای قانع‌کننده، توجیه می‌کند. وصف، با کمک مناظر درام یا از راه گفت و گو (دیالوگ) به دست می‌آید.

نشأت و تحول درام

هنر نمایش و درام از شعر غنائی^۱ نشأت گرفت. هجوسرایبی در آغاز جنبه انفرادی داشت و سراینده آن شخص معینی را به دشنام‌گویی و ریشخند می‌گرفت. سپس این هنر روبه پیشرفت نهاد و مضامین عمومی را دربر گرفت^۲ هجوسرایان در هجویات خویش به نمایش معایب عامه (با شیوه‌ای طنزآمیز و خنده‌آور)

-
۱. یکی از انواع شعر در برابر شعر حماسی و شعر درامی است. شعر غنائی یا لیریک در یونان به نوعی شعر کوتاه اطلاق می‌شود که با نواختن سازی به نام «لیر» خوانده می‌شد ولی به تدریج به اشعار عاطفی اطلاق گردید که در ادبیات اروپا نیز به همین معناست. و در ادب فارسی و عربی نیز همین معنا را اراده کنند و در اشعار فارسی معنای آن وسعت یافت و بر شعرهای عاشقانه و بزمی شعر غنایی اطلاق شود از قبیل اشعار خسرو و شیرین نظامی و لیلی و مجنون و حتی مراثی را نیز در این باب آورده‌اند لذا با شعر لیریک اروپایی دقیقاً قابل تطبیق نیست (دایرة المعارف فارسی مصاحب).
 ۲. نخستین کس از شاعران یونانی که جایزه هجویات انفرادی را برد «اقراتیس» در سال ۴۴۹ ق بود و همان بود که سبک هجا را از روش انفرادی به عام تغییر داد. بدوی، ارسطو، ص ۱۷.

می‌پرداختند و همین مرحله آغاز نشأت کمدی گردید.^۱

کمدی از هجوسرای مقام والتری دارد^۲ زیرا از محدوده انفرادی فراتر است و جنبه اجتماعی و عمومی دارد.^۳ افزون بر این، کمدی در گذشته‌های دور، دارای جنبه مذهبی نیز بوده است [پیش از ۴۵۸ ق.م.] آغاز پیدایش آن به مراسم اعیاد «دیونوسیا»^۴ باز می‌گردد. در این جشنها که به افتخار رب النوع باروری و شراب «دیونوس» برپا می‌شد، یونانیان به باده‌گساری و آوازخوانی و ترانه‌سرایی شادکننده می‌پرداختند و در خلال آن با تماشاگران، شوخی و بذله‌گویی می‌کردند.^۵ شرکت کنندگان از مردها تشکیل می‌شدند و به گروه خنیاگران «همسرایان» (کر) می‌گفتند.

پیدایش و تحول تراژدی

تراژدی تحول یافته مدیحه‌سرایی است و این عبارت است از ترانه‌های مذهبی که

۱. فن الشعر، ارسطو، ص ۳۰، زرین‌کوب و ص ۱۳ بدوی:

آنگاه شعر بر وفق طبع و نهاد شاعران گونه‌گون گشت. آنها که طبع بلند داشتند افعال بزرگ و اعمال بزرگان را توصیف و تصویر کردند و آنها که طبعشان پست و فرومایه بود، به محاکاة و توصیف اعمال و اطوار دونان و فرومایگان پرداختند. این دسته اخیر هجویات سرودند و آن دسته نخست، به نظم اناشید و مدایح دست زدند.

۲. ارسطو بر این نظر بوده است که کومدی از اشعار ایامبیک Iambigue (= هجوسرای اشعار دارای تقطیع مرکب و از یک رکن کوتاه و یک رکن بلند داشته و برای مهاجاة سروده‌اند) نشأت گرفته و تراژدی از حماسه‌سرایی سرچشمه گرفته است لذا تراژدی والتر از کومدی است زیرا اشعار ایامبیک هجو و ناسزاگویی است و اشعار حماسه روایت پهلوانی‌ها است. بدوی، ص ۱۴- زرین‌کوب، ۱۳۵.

۳. فن الشعر ارسطو: اما کمدی، تقلید و محاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه توصیف و تقلید بدترین صفات انسان باشد. بلکه تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزاء... اما آزار و گزند از آن عیب و زشتی به کسی نمی‌رسد. بدوی، ص ۱۶، زرین‌کوب، ص ۳۴.

۴. Dionysus, Dionysia دیونوسیای آتیک با رشد درام یونانی سخت مرتبط است (رک به مصاحب).

۵. فن الشعر: ص ۱۵، ۱۴ (بدوی)؛ ص ۳۲، زرین‌کوب. چنین ملاحظه می‌شود که اناشید «دیونوسیا» در بعضی ایالتها یونان برای رب النوعی غیر از دیونوس بوده است لیکن بعدها در مراسم عبادت دیونوس به کار رفته‌است بنابراین برخلاف گفته بعضی از پژوهشگران اشتباهی در کلام ارسطو نیست.

همسرایان در مراسم جشنهای رب النوع «دیونوس» در مدح او می خواندند. پس از ستایش «دیونوس» مدایحی در باب قهرمانان بر آن می افزودند.^۱ به تدریج از این سرودها، درام پدید آمد. این ستایش ها و سرودها در منشأ، بیشتر خاصیت غنائی داشتند و نقش عمده را در سرودن آن، گروه همسرایان به عهده می گرفتند. نمایشها در آغاز از یک نفر بازیگر و یک گروه همسرا تشکیل می گردید.

ارسطو نخستین دانشمندی بود که اذهان را به این نکته توجه داد که: نباید به گروه همسرایان بیش از آنچه هستند، اهمیت داد. به سبب این که «اشیل، شاعر یونانی [۵۲۶-۴۵۶ ق.م.] که تعداد بازیگران را از یک نفر به دو نفر بالا برد و ارزش گروه نوازندگان را تنزل داد مورد ستایش ارسطو قرار گرفت.

ارسطو چنین گوید: «اول اشیل»^۲ تعداد بازیگران را از یک نفر به دو نفر افزود. [بازیگران و همسرایان را از هم تفکیک کرد و از اهمیت گروه همسرایان کاست و برای گفت و گوی دو نفره (دیالوگ) اهمیت بیشتری قائل شد. سپس سوفوکل^۳ [۴۹۵-۴۰۵ ق.م.] شماره بازیگران را به سه نفر کرد و بفرمود تا صحنه نمایش را نقاشی کنند. از آن پس تراژدی، افسانه های ساده و کوتاهی را که جهت مضمون آن متداول بود رها کرد و طول و تفصیلی یافت. همچنین زبان شوخ و لطیف و هزلی را که به سبب اشتغال بر مضامین ساتیریک^۴ از قدیم در آن بکار می رفت ترک کرد که

۱. فن الشعر، ص ۹۵، ترجمه بدوی، Harvey. The Oxford Companion To Literature Words Dithyramb. Tragedy.

۲. Eschyle یونانی آیسخولوس. درام نویس و پایه گذار تراژدی یونانی [۵۲۵-۴۵۶ ق.م.] در جنگهای ایران و یونان سرباز بود. در نوشتن تراژدیها بیش از هر چیز از اندیشه های مذهبی الهام گرفت و با پیشی زاهدانه به تفسیر افسانه های خدایان و تأثیر قدرت بی پایان و گاه سهمگین آنان در سرنوشت بشر پرداخته است. سرنوشت اساس تراژدی اوست.

3. Sophocle

۴. Satirgue ساتیریک منسوب است به ساتیرها Satyres , Satyrs , Saturoi که خدمتگاران دیونیزوس (باکوس) بوده اند و این نمایشها، بازیهای خنده داری بود، که بازیگران با رقص و ساز، درحالی که لباس ساتیرها پوشیده بودند، در ستایش دیونیزوس (باکوس) می خواندند و ساتیر موجودی بود افسانه ای که با دستهای شبیه زنان و اعضای چون اعضای حیوانات از قبیل دم است و پای «بز» عریضه زنان و استهزاء کنان به خواندن می پرداختند. در اساطیر یونان این مخلوقات که در جنگلها و کوهها سکنی داشتند از مراتب پایین خدایان حاصلخیزی به شمار می آمدند. از پیروان

در نتیجه وقار و جلالی به دست آورد.^۱

«اشیل» در نوشتن تراژدیهای خود بیش از هر چیز بر پایه قدرت بی پایان خدایان در سرنوشت بشر و محکوم بودن ابدی انسان به دست تقدیر توجه داشت. اما در

دیونوسوس و طالب خوشگذرانی و شیطنت بودند. و چون گوش و پائی شبیه بز داشتند واژه تراژدی tragedy از تراگوس tragos به معنای بز از همین منشأ است. یا این که آنان چون برگرداگرد «بز» می رقصیدند و برای رب النوع دیونی سوس قربانی می کردند تراژدی از این زمینه منشأ گرفته است.

رک: فرهنگ فارسی مصاحب، فن شعر ارسطو، زرین کوب، ص ۱۳۵. و فن الشعر ارسطو، ترجمه بدوی، ص ۱۵.

۱. فن الشعر ارسطو، ص ۱۵، ترجمه بدوی در تراژدی یونان؛ ایقاع Rythme، آهنگ Harmonie، melodie و سرود و نشید Chant فراهم بود.

گروه خنیاگران و همسرایان از دوازده نفر به بالا که به شکل مثلث قرار می گرفتند به آواز و رقص می پرداختند.

کهن ترین دوران تراژدی یونانی، پیش درآمد (پیش گفتار. مطلع) و اعلام موضوع نمایش به عهده خنیاگران بود. تا آن که رفته رفته تحول یافت.

در زمان ارسطو عناصر و اجزاء تراژدی از این قرار بوده است:

۱- مدخل = پیش درآمد = Prologue [این معادل از زرین کوب است، ص ۵۵] که قبل از ورود گروه همسرایان و خنیاگران به وسیله یک نفر به سبک محاوره و خطاب نفسی (مونولوگ) موضوع نمایش و منظره نخستین اعلان می گردید.

۲- دخیل = واقعه عرضی (= گریز، تخلص، اشتطاد، زرین کوب ۵۵) = Episode شاید در اساس به معنی ورود بازیگر بر روی صحنه و دادن پاره ای از تذکرات دولاخطات به گروه خنیاگران بوده است. اما رفته رفته در معنی مناظر و فصلهایی که بازیگر منفرد و بازیگران به اتفاق خنیاگران ایفای نقش می کرده اند درآمد است. و ممکن است که قسمت «دخیل» بر پرده هایی غنائی و مناجات و آوازه های استطاردی شامل باشد (بدوی ۳۳) و در متن عربی چنین آمده است: الدخیلة: قسم تام فی المأساة یقع بین تشدید تأمین من اناشید الجوقة.

۳- مخرج = (مقطع، زرین کوب) = Exode و آن منظره آخر است که همسرایان و خنیاگران از سرودن باز می ایستند (بدوی ۳۳).

آواز پیش خوانان و خنیاگران Choeur خود بردو قسم است:

۱- مجاز = راه Parodos و آن نخستین آوازی است که خنیاگران و همسرایان به مجرد ورود به صحنه تغنی می کنند.

۲- مقام (مرداف لفظ یونانی Stasimon است که از نظر لغوی به معنی ثابت و سنگین و راسخ است) و آن آوازی است که اورکستر در حال نشسته تغنی نمایند. رک: به: فن الشعر ارسطو، ترجمه عبدالرحمن بدوی، ص ۳۳ و زرین کوب، فصل ۱۲ و ۵۵ زرین کوب Word Tragedy و نیز

آثار سوفوکل شخصیتها و قهرمانان، بیشتر از شخصیت‌های آثار اشیل به آدمیان نزدیک هستند و سرنوشت آنها بیشتر در دست خودشان است تا به دست تقدیر و خدایان. در تراژدیهای سوفوکل، آزادی انسان و پیروزی او در نبرد با سرنوشت به زیبایی می‌درخشد، و حتی در میدان شکست، بلندای قامت انسانها و عظمت روحی آنها متجلی است.

اثوریپیدس [۴۸۰ یا ۴۸۵-۴۰۶ ق.م.]^۱ شاعر تراژدی‌سرای یونانی گام‌های دیگری در انعکاس جنبه انسانی و واقع‌بینانه برداشت و تراژدی را در میان هاله‌ای از انسانیت نهاد و در تصویر عواطف بشری از سرایندگان پیشین نوآوری‌های ارزنده‌تری نشان داد. او در آثار خود به جای آن‌که نقطه تمرکز را روی تسلیم و سرنوشت بگذارد، آن را بر محور ارزش و اهمیت انسان قرار داد. به مردم معاصر خود و به رویدادهایی که در زندگی عادی رخ می‌داد توجه داشت و همان‌گونه که زنها مورد بی‌مهری و هجوم او بودند، در برابر ارباب انواع نیز پرخاشگر بود.

آریستوفانس^۲ [حدود ۴۴۸-۳۸۷-۴۵۰ ق.م.] بزرگترین شاعر کمدی‌نویس یونان است. وی از نظر سبک و روش بیان، و روح دراماتیک با نمایشنامه‌های طنزآمیز و نیشدار ارزنده خود یکه‌تاز این میدان به‌شمار می‌رود.

پژوهش‌های «ارسطو» درباره فن نمایش به‌ویژه در خواص تقلیدی و ترکیه‌ای شعر تراژدی و بیان قاعده «وحدت‌ها» که به‌طور کامل در اختیار ما قرار گرفته است، نه تنها در اعتبار و تحول این فن در ادبیات یونانی اثر گذاشت بلکه - با تمام ویژگی‌ها و

۱. اثوریپیدس Euripides (فرانس = اورپید) متجاوز ۹۲ نمایشنامه نوشت که نوزده‌تای آنها در دست است مهمترین آنها عبارت است از: هلن، هیولیت، آیشت، یون (هرچهار به فارسی ترجمه شده است ۱۳۳۸ تهران) مردی واقع‌بین بود (از مصاحب).

۲. یا، آریستوفان Aristophanes. نمایشنامه‌های او مخلوطی است از انتقادهای سیاسی و اجتماعی و ادبی. یازده نمایشنامه از او باقی است و معروفترین آنها «غوکها» است که «اثوری پیدس» را مورد استهزاء قرار داده است، کومدی «تسموفریا» Thesmophoria که در آن، زنها و «اثوری پیدس» را به باد مسخره گرفته است، و همچنین کمدی زنبورها را نوشت. و ژان راسین [۱۶۳۹-۹۹ م.] درام‌نویس بزرگ فرانسوی در کمدی خود به نام «اصحاب مرافعه» Les Plaideurs [۱۶۶۸ م.]، که در هجو دادگاه‌های عدلیه است به تقلید و محاكاة از زنبورها پرداخته است.

خواص هنری - بر روی کلیه ادبیات جهانی اثر گذارده است.^۱

پیدایش تراژدی در میان رومی‌ها

رومی‌ها پیش از آشنایی با تراژدی یونانی توجهی نسبت به این هنر نداشتند و بیش از آن که مبدع باشند به تقلید و محاکات از تراژدی یونانیان می‌پرداختند. علت عقب‌افتادگی ایشان علاقه و افری بود که به تماشای مبارزات گلادیاتورهای معروف آن سرزمین داشتند. احساسات خشنی که از تماشای آن مناظر هیجان‌انگیز سیراب می‌شد، با فن ظریف تراژدی که از عمق عاطفه و ترس و شفقت سرچشمه می‌گیرد، سازگار نبود.

در حدود نیمه قرن سوم پیش از میلاد که فن تراژدی در میان رومیان شکل گرفت، در تمام جنبه‌های فنی، منظره و لباس تقلیدی از درام یونانی بود. بنابراین، یونانیان، نوآفرین و ابداع‌گر بودند ولی رومیان، سخت‌کوشا بودند تا مقلد ایشان باشند.^۲

پلاوتوس^۳ [حدود ۱۸۴-۲۵۴ ق.م.] از بزرگترین کمدی‌نویسان روم بود او در کمدی‌هایش تصویر دقیق و اصیلی از شخصیت‌های نمایش که حاکی از قدرت مصنف در ایجاد وضع دراماتیک است، با بیانی نیشدار و درخشان نشان می‌داد. نمایش‌های او تقلیدی بود از کمدی تازه یونان به‌ویژه مناندروس [۲۹۲-۳۴۲ ق.م.]. از معروفترین کمدیهای پلاوتوس، نمایشنامه «اولولاریا» یا «صندوقچه زر»

۱. قواعد و اصول فنی که از سوی ارسطو وضع گردید، در نقد ادبی جهانی در جهان‌شمولی فن نمایش یونانی تأثیر نافذی داشته است رک: المدخل الى النقد الادبی الحديث: غنیمی هلال، چاپ دوم، فصل دوم از باب اول.

2. Allardyce Nicoll: World Drama, London 1954, Part Chap. V.

3. Plautus.

۴. Aulularia محتمل است این نمایشنامه تقلیدی از اثر کمدی‌نویس یونانی مناندروس باشد (رک: P. Harvey. Op. Cit. 67) موضوع این نمایشنامه ثروتمند خسیسی است به نام (اؤلکولون) Eucleon که صندوقچه پول طلای خود را در گوشه‌ای از خانه پنهان کرده است و از ترس آن‌که کسی بی به ثروت او ببرد در نهایت عسرت و فقر زندگی می‌کند. همسایه او میگادوروس Megadorus از دخترش به نام (فایدرا Phaedria) علی‌رغم فقر دختر ولی بخاطر پاکی او از وی خواستگاری

است که نفوذش بر روی ادبیات اروپا در قرنهای بعد زیاد بوده است. از جمله «مولیر»^۱ در کمدی معروف خسیس به تقلید و محاکات آن پرداخته است. باید از کمدی آمفیترئون^۲ نام ببریم زیرا در قرنهای بعد روی آثار نویسندگان اروپا اثر

می‌کند اما پدر به گمان اینکه بر راز وی آگاه شده است پس از تردد بسیار با ازدواج وی تن می‌دهد. در روز زفاف چون میهمانان و آشنزهای میگادوروس به خانه عروس می‌آیند پدر خسیس همه آنها را از خانه بیرون می‌اندازد چون از دیدگاه وی این مردم دزدانی بودند که در آینده قصد سرقت ثروت وی را داشتند. خروسی را در حال پرسه زدن در اطراف محل اختفای صندوقچه می‌بیند و به گمان اینکه از محل اختفای طلا آگاه شده خروس را سر می‌برد. سرانجام صندوقچه پول طلا را در محل دیگر پنهان می‌کند و در برابر خدایان زانو می‌زند و دعا می‌کند تا گنجینه‌اش را از دستبرد درامان بدارد. در این ضمن یکی از غلامان لکونیدوس که او را پنهانی تعقیب می‌کرده است از لحن دعای وی پی به راز مرد خسیس می‌برد - مرد او را طرد می‌کند - و گنجینه را در جایی از جنگل و دور از مردم پنهان می‌دارد اما آن غلام که در تعقیب او بوده است گنجینه را می‌دزدد و چون مرد آن را در جای خود نمی‌بیند دچار جنون می‌شود - به خانه می‌آید تا به رابطه مشکوک غلام با دخترش آگاه بشود. آن مرد تمام طلاها را به عنوان مهریه پیشکش دختر می‌کند و پدر با ازدواج وی موافقت می‌کند و آن برده نیز آزاد می‌شود. کاراکتر و اوصاف قهرمان این نمایشنامه روی قهرمان کمدی «مولیر» به نام آدپاگون *ārpāgon* سخت اثر گزارده است و همچنین بر روی کمدی نویس انگلیسی جان ولسن *John Wilson* [۱۷۸۵-۱۸۵۴] در نمایشنامه تحت عنوان *The projectors* که از هر دو نمایشنامه متأثر گردیده است آشکار می‌گردد.

۱. مولیر *muliyer* نام مستعار او ژان باپتیست [۱۶۷۳-۱۶۹۲ م.] هنرپیشه و نمایشنامه‌نویس فرانسوی و یکی از کمدی‌نویسان بزرگ جهان از آثار اوست: تاروف، دن‌ژوان، مردم‌گیز و خسیس و زنان دانشمند و مریض خیالی است. (در مصاحب).

۲. آمفیترئون *Amphitryon* در افسانه‌های یونانی شوهر آلکمنه *Alcmene*. ژوپیترا (یوپیترا یازئوس) خدای یونان که دلباخته آلکمنه شده بود در غیبت شوهرش که به جنگ رفته بود به صورت همسرش درآمد و در اقامتگاه آن زن در کاخ تب *Thebes* هبوط کرد و همراه او مرکوری (*mercurius*) و نیز به صورت سوزیاس *Sosias* درآمد. آلکمنه به گمان اینکه ژوپیترا شوهر اوست وی را در آغوش می‌کشد و به قهرمانیهای وی گوش فرا می‌دهد. در این هنگام شوهر اصلی و سوزیاس وارد می‌شوند. در این مرحله مناقشه‌ای درباره شخصیت واقعی هریک درمی‌گیرد تا آنجا که سوزیاس در شخصیت و سلامت قوای عقلی خود مشکوک می‌شود. آمفیترئون مطلع می‌شود که ژوپیترا (شخص شبیه او) شب گذشته با همسر وی همبستر شده است. دچار شک و بددلی می‌شود. خانه را ترک می‌کند. ژوپیترا مجدداً نزد آلکمنه می‌آید. آمفیترئون آنها را غافلگیر می‌کند. در این جا گفتگویی میان آنها درمی‌گیرد ارزش این کمدی - علاوه بر مکالمه روح‌دار و مناظر دراماتیک قوی آن - موضوع دو شخصیتی را در ادبیات مطرح کرده است. مولیر در تصویر این جنبه نهایت ابداع را نشان داده است. این کمدی رومی با اساطیر یونانی مطابقت دارد.

کمدی مولیر که با همین عنوان بوده است مربوط به سال ۱۶۶۸ م. می‌شود. مولیر در کمدی‌اش اجازه

گذارد. اینان با همین عنوان به تقلید و محاکات آن پرداختند. مولیر به تقلید و محاکات نمایشنامه آمفیترئون با همین نام و عنوان پرداخته است^۱ و پس از وی درایدن^۲ و سپس ژیرودو^۳ در همان موضوع آثاری از خود به جای گذاشته‌اند.

همانگونه که فن نمایش یونانی از درون مراسم ستایش خدایان و اعیاد دینی بیرون آمد این هنر در قرون وسطا نیز از صبغه‌های مذهبی نشأت گرفت. بیشتر سوژه‌ها از داستانهای انجیل اقتباس می‌گردید. نمایشنامه‌ها غالباً دربارهٔ بردار کردن عیسی، زندگی قدیسان، طرد آدم از فردوس و قتل هابیل به دست قایل... بود. همانگونه که فن نمایش رومی تحت تأثیر هنر نمایش یونانی قرار گرفته بود، این هنر در قرون وسطا^۴ از جنبه‌های تکنیکی و بافت دراماتیک زیر نفوذ هنر رومی قرار

می‌دهد تا مکروری به صورت سوزیاس از همسر واقعی سوزیاس کام بگیرد. در این نمایشنامه اصالت مولیر به خوبی متجلی است. کنایه‌ها ظریف و طنزهای باریک‌بینانه اشاره‌ای به عشقهای (لوثی چهاردهم) دارد.

دریدن Dryden در کمدی زیر عنوان: *Amphitryon or the Two Sosias* زیر تأثیر کمدی مولیر و اصل یونانی بوده است.

اژیروود Giraudoux در اثری که به تأثیر از نمایشنامه آمفیترئون نوشته است. عفت و پاکدامنی الکمنه را در برابر خدای خدایان لکه‌دار نمی‌سازد.

۱. رجوع شود به صفحه ۲۰۷ پاورقی شماره ۲.

۲. درایدن جان Jan- Dryden [۱۷۰۰-۱۶۳۱م.] شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی و ملکه‌الشعرا ویلیام سوم. در همهٔ انواع شعر استاد بود. سبک نثر نوین انگلیسی را ایجاد کرد و آثار بسیاری از خود به جای گذارد.

درایدن آثار ادبی لاتینی را به انگلیسی برگرداند و از آنها اقتباس بسیار کرد. (از مصاحب).
۳. ژیرودو ژان Jan- Giraudoux [۱۹۴۴-۱۸۸۲م.] رمان‌نویس و درام‌نویس فرانسوی از جمله رمانهای معروفش، سوزان و مرد آرام، زیگفرید و لیموزن.

از جمله نمایشهایش که بیشتر بیان تخیلی جامعهٔ جدید در لباس افسانه‌های قدیم است، زن دیوانهٔ شایو را می‌توان نام برد (از مصاحب).

۴. در دوران مسیحیت روم، به سبب مخالفت کلیسا، هنر درام انحطاط یافت در اروپای قرون وسطا به سبب علاقهٔ شدید مردم به تئاتر، کلیسا ناگزیر شد که از شاعری و داستانهای مسیحی درامهایی بسازد، بدین طریق درامهای مذهبی اروپا به وجود آمد که شامل صحنه‌های آلام مسیح و مقدسین بود (نمایشهای آلام) که با گذشت زمان نمایشنامه‌های مذهبی جنبه روحانی خود را از دست داد.

ما در این بحث در صدد اطلاع کلام راجع به نمایشنامه‌های قرون وسطی نیستیم زیرا قصد نخستین ما یافتن تلاقی آداب ملل در دورانهای تاریخی هنر نمایش است، تا تأثیر این تلاقی را در تحول این هنر بهتر درک کنیم. رک: Allardys Nicoll: Op. Cit, PP. 144-173.

گرفت زیرا زبان لاتین زبان رسمی کلیسا و زبان ادب در قرون وسطا به شمار می آمد. اروپائیان در دوره رنسانس به تئاتر روم و یونان روی آوردند و از جنبه موضوعات (تم) و افکار و تکنیک های هنری - همان گونه که گفتیم - به تقلید از تئاتر روم و یونان پرداختند.

پس از پیدایش حرکت نقد عام ادبی، در دوره رنسانس، مبانی استوار سیستم در آثار نویسندگان ایتالیایی که به شرح و نقد آراء ارسطو پرداخته بودند، پدیدار گردید.

فرانسویان از اصول استوار کلاسیک برای ساختن قواعد کلاسیسیسم فرانسه استفاده کردند و آثار ادبی آفریده خود را برپایه آن قرار دادند. نویسندگان و هنرمندان فرانسوی نخستین اروپاییانی بودند که برای ایجاد مکتب و تئاتر کلاسیسیسم به پیروی از آن اصول و قواعد پرداختند.

پیروان مکتب کلاسیک اروپا از خلال نقد نظریات ارسطو و تأویل آنها، و انطباق با اصل «خرد»، همگی به تقلید و محاکات از تئاتر روم و یونان پرداختند. اما در عین حال، شرایط زمانی عصر خود را در آثار خویش رعایت کردند و آن را به جامعه اشرافیت محافظه کارانه دوران خود درآوردند.

اصول کلاسیسیسم فرانسه تا قرن ها بعد در ادبیات و اصول مکاتب ادبی اروپایی تأثیر گذاشت.^۱

مکتب کلاسیسیسم فرانسه، گروه نوازندگان را که در تئاترهای یونان و رم معروفیت به سزایی داشتند، به یک سوی نهاد.

همه این تحولات، پس از زمانی صورت پذیرفت که نظریات ارسطو نخست به محک نقد استادان ایتالیایی و سپس در معرض نقادی فرانسویان قرار گرفت.^۲

مکتب رومانسیسم در اواخر قرن ۱۸ و نیمه اول قرن ۱۹، پس از پایان دوران

۱. رک به همین کتاب، ص ۳۵-۳۴؛ الرومانتیکیه، محمد غنیمی هلال ص ۳، ۱، P. Van tieghem: Le Romantisme Dans, La litterature Europ. Paris 1948- 19- 41- 42.

۲. فن الشعر ارسطو ترجمه دکتر عبدالرحمن بدوی، ص ۱۵. ترجمه دکتر زرین کوب، ص ۳۲؛ ص ۴۹ کتاب حاضر.

شکوفایی کلاسیسیسم پدید آمد.

مکتب رومانتیسم، بسیاری از اصول و تکنیک‌های متأثر کلاسیسیسم را رد کرد. مثلاً: لزوم پنج پرده‌ای را از نمایشنامه‌ها حذف کرد، وحدت زمان و مکان را از وحدت‌های سه گانه (زمان، مکان، کردار)، که از اصول مسلم کلاسیسیسم بود (و از طریق تأویل آراء ارسطو برداشت شده بود) به یک سو نهاد^۱.

مکتب رومانتیسم (برخلاف کلاسیسیسم) حوادث نمایشنامه‌ها را به جای آن‌که از طریق حکایت و دیالوگ نمایش بدهد، عملاً بر روی صحنه آورد، و نیز برخلاف قواعد کلاسیسیسم که میان انواع نمایشنامه تفاوت‌هایی می‌نهاد، این قاعده کنار گذاشته شد، و از خلط میان تراژدی‌های کلاسیک و کمدی، نمایشنامه‌هایی به وجود آمد که نه با اصول معمول تراژدی مطابقت داشت و نه با قرارهای مرسوم کمدی. کوشش در نمایاندن شکل عادی زندگی سبب شد که نکات غم‌انگیز و خنده‌آور در کنار هم قرار گیرند. همین شیوه بود که بسط و ادامه یافت و به ایجاد درامهای «رئالیستی» منجر گردید سرانجام در اصول و تکنیک نمایشنامه‌ها تحولی اساسی هم در موضوع (تم) و هم در مضمون به وجود آمد، و از آن پس، محور نمایشنامه در انحصار بیان حالات قهرمانها و ارباب‌انواع یونان، یا طبقه نجیب‌زادگان و اشراف‌زادگان نبود، بلکه موضوعات و مضامین نمایشنامه‌ها در مسیری انسانی و در جهت مسائل اجتماعی و مردمی و تجزیه و تحلیل حالات روانی انسانها به طور عام، قرار گرفت^۲.

از دوره ظهور مکتب رومانتیسم در اروپا، معیارهای اجتماعی و تکنیک نمایشنامه‌ها در آن سرزمین بر قواعد پذیرفته‌شده این مکتب استوار بود.

تحول مکتب رومانتیسم و تغییر ماهیت تکنیکی و اجتماعی نمایشنامه‌ها تابع مکتب‌هایی چون: رئالیسم، سمبولیسم، اگزیستانسیالیسم و رئالیسم سوسیالیستی گردید.

در آغاز این بحث به اجمال درباره پیدایش فن نمایش سخن گفتیم. در آنجا

۱. المدخل الى النقد الادبي الحديث، چاپ دوم، ص ۷۹-۷۵. از مؤلف همین کتاب.

۲. الرومانتيكية. فصل سوم از بخش چهارم، از همین مؤلف.

دیدیم که چگونه فن نمایش در مراحل ابتدایی از امور نامعقول، مضامین اساطیری، مسائل مافوق طبیعی، دینی، شهنشاهی و قهرمانیهای ارباب انواع تشکیل گردید که از این جهت با شعر حماسی شباهتی نزدیک یافته بود اما این تشابه در مراحل تکامل فن نمایش رفته رفته از میان رفت.

تراژدی تا پایان دوران کلاسیسیسم همچنان تحت تأثیر اشرافیت قرار داشت ولی پس از فرمانروایی مکتب رومانتیسم دگرگونیهای در آن رخ داد. در این دوره نمایشنامه‌ها [به جای موضوع‌های آرمانی] به مسائل انسانی و زندگانی طبقات پایین مردم پرداخت و در تصویر «شر» همان راهی را رفت که بعداً مکتب رئالیسم در آن قدم نهاد.

۳. تئاتر غنایی (اپرا)

یکی دیگر از انواع درام که قبلاً به آن اشاره کردیم، تئاتر غنایی (اپرا) است و آن نوعی (کمدی یا تراژدی) است که برای آواز ساخته شده است. از ویژگیهای آن رنگ متافیزیکی و حماسی و نمایش صحنه‌های عجیب و فوق‌طبیعی، مانند ارواح اشباح... است. هدف از نمایش دادن آنها نه به لحاظ اعتقاد به آنهاست بلکه به منظور بیان و القاء نکات فنی است.

گفتگو (دیالوگ) در تئاتر غنایی به ندرت گنجانیده می‌شود و غالباً بر تک‌گویی (مونولوگ) و سپس بر آواز و مناظر و صحنه‌پردازی استوار است. تئاتر غنایی در اواخر قرن شانزدهم میلادی به وجود آمد و از آنجا به ادبیات جهان وارد گردید.^۱

اهمیت پژوهشهای تطبیقی در زمینه تئاتر غنایی آنگاه معلوم می‌شود که از تأثیر ادبیات عربی و شرقی در موضوعهای گوناگون اپرا آگاه گردیم.

1. J. Subervill: *théorie de l'Art*. PP. 303-304.

در سال ۱۶۸۰ م اپراهای انگلستان و آلمان زیر نفوذ اپرای ایتالیا قرار گرفت در قرن ۱۸ مکتب ناپل در همه جا رواج داشت تنها فرانسه از سلطه این مکتب مصون ماند (از دائرة المعارف فارسی مصاحب).

تئاترهای غنایی و فکاهی غنایی اروپا تحت تأثیر موضوعهای شرقی مانند: هزارویکشب، چراغ جادوی علاءالدین و شهرزاد قرار گرفت^۱ یکی از نمایشنامه‌های فکاهی غنایی اثر «هنری رابو» با نام معروف اسکافی القاهرة برای نخستین بار در سال ۱۹۱۴م. در پاریس روی صحنه آورده شد همچنین از روی داستان شهرزاد، نمایشنامه‌ای فکاهی توسط «موریس راول» (Maurice Ravel) به وجود آمد و این نمایشنامه در سال ۱۹۰۴م. به نمایش گذارده شد.

از آنچه درباره نمایشنامه‌نویسی و فن نمایش به اجمال بیان کردیم، چنین نتیجه می‌گیریم که: همکاری میان ادبیات و هنر اروپا در هموار کردن سیر تحول و ابداع در این فن بسیار سازنده و مؤثر بوده است. در نتیجه ایجاد این نهضت بود که فن نمایش پایه‌پای نیازهای روحی و فنی، متناسب با هر عصر، شکوفا گردیده است. پژوهش در ادبیات ملل و یافتن تأثیر و تأثرها در زمینه فن نمایش یکی از گامهای بسیار ارزنده و پر بار در ادبیات تطبیقی است.

فن نمایشنامه‌نویسی در ادبیات عرب

نمایشنامه‌نویسی و فن نمایش در ادبیات عرب نه از جهت پیدایش زیر نفوذ هنر نمایشنامه‌های فرعونى بوده و نه از جهت پیشرفت و تحول آن.

بر فرض صحت ادعای پاره‌ای از محققان مبنی بر وجود نمایشنامه‌های کهن به شکل محاوره که از متون پراکنده اساطیر دینی استنباط گردیده، و بر فرض وجود نمایشهای اساطیری دینی فرعونى، باز هیچ‌گونه دلیلی در دست نیست که بتوان ادعا کرد که هنر نمایش در مصر باستان همچنان که در یونان باستان از چارچوب موضوعهای دینی و سرودهای مذهبی در گذشته و به مشکلات و مسائل انسانی پرداخته باشد. هنر نمایش فرعونى نه از جنبه صبغه انسانی و نه از جهت کمال فنی و ادبی در چنان شرایطی نبوده است تا بتواند در ایجاد این هنر در میان نسلهای بعد مؤثر باشد. هیچ‌گونه نشانه‌ای از هنر نمایش فرعونى که توانسته باشد روی

1. Laffont- Bonpiani: Dictionnaire des Oeuvres.

در زمینه تأثیر نمایشنامه‌های اروپایی از داستانهای مشرق‌زمین کتابهای ارزنده‌ای تألیف شده است.

نمایشنامه‌های عربی تأثیر بگذارد در دست نیست، زیرا پیوندهای دینی ما مصر باستان، پس از انتشار مسیحیت و سپس اسلام در این سرزمین به کلی گسسته شد و فرهنگ و تمدن مصریان در فرهنگ و تمدن اسلامی استحاله گردید.^۱

ادبیات کهن عرب هیچ‌گونه آشنایی با نمایشنامه‌نویسی و یا هنر نمایش نداشته است و این آشنایی تنها مربوط به دوران متأخر است. ادبیات عرب در طول قرنهای متمادی تنها در چارچوب شعر غنایی و فن توسل و خطابه محصور بود.

به‌رغم آشنایی اعراب با افکار یونانی از طریق ترجمه فن الشعر ارسطو، اینان هیچ‌گونه کوششی در ترجمه نمایشنامه‌های یونانی و یا تقلید از آن به‌عمل نیاوردند و شاید علت اصلی اشتباه‌های اعراب در ترجمه فن الشعر همین امر بوده باشد شاید به‌همین سبب بوده است که نقد عربی نه‌تنها تحت تأثیر کلی نقد ارسطویی قرار نگرفت بلکه در چارچوب شعر غنائی باقی ماند و به‌سایر انواع و فنون ادبی نپرداخت. اما در ادوار متأخر ادبیات عربی (اسلامی) عنصر تازه‌ای به شکل گفتگو راه یافت و این عنصر تازه یافته پایه‌ای برای روایات داستانی شد که نمونه‌اعلای آن را در فن «مقامه‌نویسی» می‌بینیم. اما این نوع ادبی هرگز در پایه‌گذاری فن نمایش به‌کار گرفته نشد زیرا نقد عربی کهن خود را در چارچوب شعر غنایی و شاخه‌های آن به‌بند کشیده بود و توجهی به‌این نوع ادب نکرد.

در فرهنگ عامه (فولکلور) عرب آثاری از عناصر ابتدایی فن نمایش با نام «خیال‌الظل» (=نمایش سایه‌ها؛ نمایش ارواح) پدید آمد^۲ و در میان مردم عوام به «البابات» که جمع‌واژه «البابه» است شهرت یافت. صحنه این نمایش به‌وسیله عروسکهای ساخته‌شده از مقوا یا پوست پرداخته می‌شد و مفصلها و سوراخهایی که

۱. رک به: المسرح، دکتر محمد مندور، ص ۹۳-۹۹، قاهره و منابع ذیل آن.

۲. آن را در انگلیسی Shallow Play و در فرانسه: L'ombretchinoise = نمایش سایه‌ها به روش مردم چین، که نظایر کهن آن در چین و هند و همچنین در یونان باستان معمول بوده است. راجع آن است که این بازی از سرزمین چین توسط مغولهای مجاور قبائل ترک اقتباس شده باشد، که در حدود قرن ۱۲ یا ۱۳ میلادی از طریق ترکها به مصر و سایر سرزمینهای عربی راه یافت. رک به: Jacob M. Landou: *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia. 1958, P.

برای عروسک در نظر گرفته شده حرکت آنها را آسان می‌کرد. برای اجرای این نمایشها که معمولاً در شب هنگام برگزار می‌گردید، عروسکها را پشت پرده‌ای سفید که با چراغ روشن می‌شد قرار می‌دادند، انعکاس عروسکها روی پرده سفید سبب می‌شد تا تماشاچیان از سوی دیگر سایه آنها را ببینند آنگاه عروسکها توسط چوبدست (البابه = کارگردان) و همگام با ماجرای داستان جابه‌جا می‌شدند. و کارگردان به کمک دستیار خود به تناسب صحنه به مکالمه می‌پرداخت.

بازی دیگری شبیه به «خیال‌الظل» (=نمایش سایه‌ها) به نام «قره‌گوز» (=خیمه شب‌بازی) نیز از طریق قبایل ترک به سرزمینهای عربی و مصر نفوذ کرد^۱ صحنه‌پردازی این نمایش با چگونگی نمایش «خیال‌الظل» متفاوت است. در این جا پرده و سایه بازی وجود ندارد بلکه نمایشی از عروسکهای کوچک انسان و حیوان است که روی صحنه کوچکی بتوسط دست شخصی که دیده نمی‌شود به حرکت درمی‌آیند و گفت و گو می‌کنند.^۲

۱. «قره‌گوز» در زبان ترکی عثمانی به شخصی گفته می‌شود که این نمایش را اجرا می‌کند و غالباً به همراه دستبازی است به نام: «هاجی واد» Hagivad. محتملاً این نام مرکب از: قره = سیاه و گوز = جُر = چشم است که یکی از خصوصیاتهای ایل قاجار ترک و متخصصان اجرای این بازی بوده‌اند احساس گردیده و شاید از «قروش» باشد که نام یکی از وزیران ستیگر عصر ایوبی است که در ظلم و تعدی ضرب‌المثل بوده. رک به منابع سابق و: المسرح، دکتر محمد مندور ص ۲۴-۲۳. [امروز در کشورهای عربی بر خیمه‌شب‌بازی: مسرح العرائس اطلاق کنند].

۲. خیمه‌شب‌بازی دو نوع است: نوع اول عروسکها بوسیله نخ یا سیمی که از بالا بآنها وصل شده به حرکت درمی‌آیند و آن را در فرانسوی مارپونت marionet می‌نامند در نوع دوم پیراهنی کیسه‌مانند برگردن عروسک می‌چسباند و کارگردان دست خود را طوری در کیسه داخل می‌کند که سرانگشت میانه دستش در سر عروسک قرار گیرد و دو انگشت دیگر دستهای عروسک را تشکیل دهد این نوع را در فارسی پهلوان کچل و در فرانسوی پوپه Pupe می‌نامند عروسک پشت پرده اصطلاحی است که در مورد هردو نوع به کار می‌رود.

خیمه‌شب‌بازی به‌طور یقین نمی‌توان گفت از کجا شروع شده. بعضی آن را منسوب به کمبدا دل آرته می‌دانند و برخی معتقدند که از کشورهای کهنسال چین، ژاپن، هندوستان و نواحی جنوب شمال آسیا به اروپا نفوذ کرده است. در قرون ۱۸م. تا ۱۶م. نویسندگان معروفی در اروپا آثاری برای خیمه‌شب‌بازی تصنیف کرده‌اند. به قول بعضی خیمه‌شب‌بازی در ایران ده قرن سابقه دارد اما براساسی نیست و بعید نیست در دو سه قرن اخیر به ایران آمده باشد. (از دائره المعارف فارسی مصاحب). (م)

کهن‌ترین اثری که از «البابات» مصری به دست ما رسیده است منسوب به «ابن دانیال» (۱۳۱۰-۱۲۴۸ م.) عراقی‌الاصل است.^۱ که در قرون ۱۳ م. و اوایل ۱۴ م. در سرزمین مصر رحل اقامت افکند^۲ و باب۲: الامیر وصال، و باب۳: عجیب و

۱. شمس‌الدین محمد بن دانیال بن یوسف طبیب، از مردم موصل وفات (۷۱۰ ه. ق.) اوراست: کتاب طیف‌الخیال و المقصود فی التصریف امام اعظم را شرح کرده است. (لغتنامه دهخدا).
۲. ابن دانیال چند نمایشنامه برای نمایش سایه‌ها تهیه نمود که سه نمایشنامه آن در ضمن یک مجموعه خطی در دارالکتب مصر به نام طیف‌الخیال موجود است از این سه نمایشنامه که از باقیمانده‌های میراث نمایش عرب در قرون وسطی است چنین برمی‌آید که برای اجرا در روزهای بی‌دربی بوده در طیف‌الخیال پس از سرودهایی که در ستایش خدا و رسول اکرم و دعای خیر به جان والی و تماشاچیان وارد اصل موضوع می‌شود: شاهزاده وصال که در اثر بی‌بندوباری و فسق و فجور دچار فقر و تنگدستی شده بود بنا به توصیه واسطه (دلال زناشویی) برای رفع تنگدستی درصدد ازدواج برمی‌آید و دختر زیبارویی را به او پیشنهاد می‌کند اما پس از انجام مراسم عقد و برداشتن نقاب از روی چهره عروس، معلوم می‌گردد که عروس بسیار زشت‌رویی را به وی داده است شاهزاده، واسطه و همسرش را تهدید به انتقام گیری می‌کند و برای کفاره گناهان به زیارت خانه خدا می‌رود. اما نمایشنامه دوم که به نام عجیب و غریب است احتمالاً این دو کلمه نام دوشخص و یا توصیفی برای دو کس است. موضوع این نمایشنامه نه دارای پیوستگی است و نه انسجام، بلکه تنها به ذکر رویدادها و اشخاص متفرق و بدون تناسب است و ما را از این لحاظ به یاد «مقامه» می‌اندازد. یکی از این دو نفر به نام «عجیب» خدا را شکر می‌کند که خمر را آفرید. و نمونه‌ای از افراد لالابالی و دزد و جانیانی است که در همه جا سر و گوشی به آب می‌دهند. شاید تصویری از افرادی باشد که در آن روزگار می‌زیسته‌اند. عجیب مردی از ساسان است که عشق وافر و بی‌گرددش در شهرها و مسافرت و جهانگردی دارد. اما غریب، در شکل واعظ متدینی است که نعمت‌های الهی را بر بندگان خویش متذکر می‌شود که یکی از نعمت‌های خلقت خمر است. وی به گدایان می‌آموزد که در تکدی سماجت ورزند. در این نمایشنامه گروه‌ها و اصناف گوناگون مردم را مشاهده می‌کنیم از قبیل «ابوالقسط» مربی گربه‌ها و سگها، عسبله (خمیرگیر) و نبات‌العشاب (روبانگر گیاهان)، چاقوکش و شمعون شبعده‌باز، هلال منجم‌بازی، شبلی رام‌کننده شیران، مبارک فیلبان و میمون عترباز و جز آن در نمایشنامه سوم به نام «المتمم والاضاع الغریب» که موضوع آن عشق و مبارزه (مسابقه) و عشق و اشتیاق عاشق، دسته‌های گوناگون عاشق و بازیهای رایج در آن زمان است. مرد عاشق پیشه قبل از آن‌که به ملاقات معشوقه خود برود سری به تماشای جنگ خروسها و قوچها و گاوها می‌زند و به مسابقه حیوانات جنگی خود و رقیبانش به تماشای می‌پردازد. در این میان جمعیت تماشاگر از چند دسته تشکیل می‌شوند. آنها که در دعوها به عنوان میانجی وسط معرکه می‌پرنند و بالأخره ملک‌الموت است که جان عاشق را از کالبدش بیرون می‌آورد. ارزش این سه نمایشنامه تنها از نظر نشان دادن تصویر زنده‌ای از روحیه مردم آن روز مصر و قاهره است. ابن دانیال از ارائه تصویر زنده‌ای از پزشکان و توصیف صنعتگران و کارگران بسیار موفق بوده است. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به ذیل ماده خیال‌الظل و ماده قره‌جوز در الموسوعة العربية المیسرة. (م).

غریب و بابه المтім و الضائع الغریب^۱ از وی به جای مانده است. مجملاً وجود این گونه صحنه پردازیهای فولکلوریک برای آماده ساختن افکار مردم نسبت به گرایش به تئاتر و سالنهای خیمه شب بازی بی اثر نبوده است.

موضوع نمایشنامه های عامیانه با توجه به انحطاط جنبه های اخلاقی که در آنها دیده می شد، غالباً بررسی مسائل اجتماعی و انتقاد از رسوم و آداب در سرشتی فکاهی می بود، این نمایشها از جنبه ادب نمایشنامه نویسی، و نیز از جهت تسلسل منطقی رویدادها هیچ گونه ارزش ادبی و پیوستگی تکنیکی نداشتند و همچنین تنوع حوادث از هیچ نظم منطقی پیروی نمی کرد. بدین سبب است که این نمایشها نه به درجه درک هنری توده های مردم بالا رفتند و نه به عنوان کمدی مورد توجه جدی قرار گرفتند.

هرچند میان «البابه» و «قره گوز» از یک سو و میان موضوع، و دیالوگ و نحوه اجرای نمایشنامه ها از سویی دیگر تشابه موجود است اما باید دانست که هرگونه پیوند فنی، ادبی و تاریخی میان فن نمایش و بازیهای فولکلوریک متفی است. چه دور از منطوق خواهد بود اگر ادعا کنیم که پیدایش هنر نمایش و نمایشنامه نویسی در ادب عرب نتیجه تحول این گونه صحنه پردازیهای عامیانه بوده است.

نمایشهای عامیانه با وجود قدمتی که دارند حتی یک گام به سوی تکامل اسلوب ادبی و فنی برنداشته اند و ما با کسانی که وجود این قبیل صحنه های عوامانه را مایه انحطاط فن نمایش و روی گردانی مردم از آن می دانند هم رأی هستیم.

نمایشهای فولکلوریک عرب برعکس نمایشنامه های رومی و اروپائی دوره رنسانس که از مبانی مذهبی ریشه گرفته بود، کاملاً با مسائل جدی، دینی و اخلاقی بیگانه بود. به همین دلیل بود که فن نمایش و نمایشنامه نویسی در میان ملت های روم، یونان و اروپا از مقام بلند برخوردار بود در حالی که مسیر حرکت آن به سوی ادب و هنر جهان عرب با دشواری ها و مشقتهای بسیار روبه رو بود.

فن نمایشنامه نویسی و تئاتر عربی خمیرمایه اصلی پیدایش و پیشرفت خود را

ادبیات غرب می‌داند. ایتالیایی‌های مقیم مصر در نیمه اول قرن نوزدهم میلادی تاثیری تأسیس کردند که در سوی آمادگی ذهنی شهروندان برای فهم نمایشنامه نوین و اقبال به آن بسیار مؤثر بود متأسفانه از جزئیات نمایشهایی که در این تئاتر برپا می‌شد اطلاعی در دست نداریم.^۱

در حدود نیمه اول قرن نوزدهم میلادی [۱۸۴۷ م.] که کشور سوریه از مجموع سرزمینهای لبنان و فلسطین تشکیل می‌شد نسبت به ایجاد تئاتر عربی از دیگر کشورهای عرب پیشتاز بود و نخستین کسی که به کار تئاتر پرداخته، و با فرهنگ ایتالیا، فرانسه، ترک و عرب آشنا بود و هنر کارگردانی را از استادان ایتالیایی فرا گرفته بود هنرمندی از مردم سوریه به نام «مارون النقاش» (۱۸۱۷-۸۵۵ م.) بود^۲ وی در سال ۱۸۴۸ م. در گشایش نخستین نمایش به نام «خسیس» چنین گفت:

... «در سیر و سیاحتی که در شهرهای اروپا داشتم، در آنجا به اموری برخورد کردم که می‌تواند در تهذیب طبع و خوی انسانها مؤثر باشد. یکی از این امور، وجود سالنهاست. در این سالنها بازیهای شگفت‌آور انجام می‌دهند و داستانهای عجیب روایت می‌کنند و آنها را به نمایش درمی‌آورند... داستانها به ظاهر مجاز و بر سیل مزاح است ولی در باطن حقیقت و صلاح است». سپس می‌افزاید: «در این نمایشها نقاط ضعف انسانها را بازگو می‌کنند تا خردمند از آن عبرت گیرد و خویشتن را از آن‌ها برحذر دارد».

1. J.M. landau: *Studies in the Arab theater and Cinema* PP. 52-55.

۲. نخستین نمایشنامه‌نویس عرب از مردم سوریه، چندین سال از زندگانی خود را در ایتالیا گذراند و فرانسه و ترکی را به خوبی فراگرفت. نخستین اثر منظوم وی که تحت تأثیر مولیر قرار گرفته است البخیل است که در سال ۱۸۴۸ برای اولین بار در خانه مسکونی او به نمایش گذاشته شد. این اثر در مقایسه با اصل آن تغییر چندانی جز در پاره‌ای از اختصارها و اضافه نمودن شخصیتها و عوامل کم‌دی و گروه نوازندگان که از اصل نمایشنامه مولیر دور افتاده است دیده نمی‌شود. نقاش در ترجمه اثر مولیر نامها را تبدیل به اسمهای عربی کرد و به جای هنرپیشگان زن پسرهای جوان را برگزید. همه هنرپیشگان از خویشاوندان النقاش بودند. این نمایش با موفقیت روبه‌رو گردید. او در صدد ساختن تئاتر بزرگی در کنار منزل خود برآمد و دومین نمایشنامه خود را به نام «ابوالحسن المغفل» که از داستان هزار و یکشب اقتباس شده است به نمایش گذارد و سومین نمایشنامه او الحود است که آن نیز از مولیر اقتباس شده بود این نمایش مخلوطی از نظم و نثر مسجع است نقاش در طرطوس (یکی از بنادر سوریه) درگذشت. (المرح العربي، الموسوعة العربية المیسرة). (م)

مارون النقاش در سوی تحقق هدفهای اجتماعی و فنی نمایش و ایجاد تئاتر غنائی بر دیگران پیشی گرفت. وی با ذکاوت فطری خویش دریافت که تماشاچیان او به تئاترهای غنائی راغب‌ترند تا به تئاترهای غیر غنائی^۱.

نخستین نمایشنامه «النقاش» به نام خسیس در مقایسه با نمایشنامه خسیس (۱۶۶۸ م.) «مولیر» بسیار ساده و محدود است. از جمله نمایشنامه‌های متعددی که با همین عنوان توسط نویسندگان ایتالیایی تألیف شده است دو اثر معروف از شاعر کمدی سرای ایتالیایی «گولدونی، کارلو» (۱۷۹۳-۱۷۰۷ م.)^۲ به نامهای خسیس و خسیس حسود است.

به رغم اصالت و ابداع النقاش در ایجاد تئاتر غنائی عربی، به کارگرفتن خنیاگران و تلفیق جنبه‌های هنری با سلیقه تماشاچیان، نفوذ «مولیر» در نمایشنامه‌های وی بسیار محسوس است. مثلاً در نمایشنامه خسیس چنین می‌بینیم:

خسیس: به خادم خود، مالک، می‌گوید:

یک دقیقه صبر کن. ببینم چیزی کش نرفته‌ای با خود ببری؟

خادم: می‌خواهید چه با خودم ببرم؟!

خسیس: بیا نزدیک. من باید ببینم. دستهایت را نشان بده ببینم.

خادم: بفرمایید این دستهایم.

خسیس: آن دستهای را

خادم: کدام دستهایم را

خسیس: دستهای دیگر را

[در ادبیات فرانسه نظیر این کلام که برای اشخاص دزد از راه طعن و طعنه دستهای

۱. مارون النقاش، ارزة لبنان، بیروت ۱۸۶۹ ص ۱۸-۱۶، المرحية فی الادب العربی الحديث ۱۹۱۴ دار الثقافة، بیروت، ص ۳۳، دکتر محمدیوسف نجم.

۲. گولدونی، کارلو Goldoni Carlo نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، سبک جدید کمدیهای ایتالیایی که تا حدودی از مولیر متأثر بود و کمدی‌ای دلر آرته را تحت الشعاع قرار داد ابداع اوست. در حدود ۱۵۰ نمایشنامه نوشت که برای مهمترین آنها: کدبانوی مسافرخانه [بار] (۱۷۵۳)، بادبز (۱۷۶۳)، خرس نیکوکار (۱۷۷۱) خدمتکار وفاکار (۱۷۵۶) - پوتچینی آهنگ ساخت. (از دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

متعددی قائل می‌شده‌اند نظایری موجود است.] اما این در زبان عربی کلامی نامأنوس است و منظور از گنج‌نیدن جملهٔ اخیر نشان دادن شدت نگرانی و التهاب خسیس بوده است که از شدت اضطراب گمان کرده است که خادم وی به‌جز دو دست، دست دیگری هم داشته است. با اینکه «تم» اصلی این نکته از نمایشنامهٔ «پلولوتوس»^۱ اقتباس شده است اما، ما احتمال می‌دهیم که النقاش آن را از نمایشنامهٔ مولیر (پردهٔ اول، صحنهٔ سوم) گرفته باشد. اقتباس النقاش از آثار نویسندگان و شعرای فرانسوی در آخرین نمایشنامهٔ وی که بزودی از آن گفتگو خواهیم کرد بسیار محسوس است.

دومین نمایشنامهٔ النقاش کمدی «ابوالحسن المغفل یا هارون الرشید» (۱۸۵۰ م.) است که در عین حال نخستین نمایشنامهٔ عربی الاصل به‌شمار می‌رود.

داستان این نمایشنامه از هزارویکشب اقتباس شده است. ابوالحسن (که بر طبق روایت هزار و یکشب آرزوهای بسیار زیادی داشت) از سوی هارون الرشید طبق نقشه‌ای که چیده بود، برای مدت یک شب به خلافت رسید. اما این انسان احمق که خود را در میان طوفان مشکلات مشاهده کرد نتوانست وضع خویش را آن‌چنان تطبیق بدهد تا به آرزوهای خود برسد.

سومین و آخرین نمایشنامهٔ النقاش کمدی: السلیط الحسود (۱۸۵۱ م.) است که از نظر دید کلی و صحنه‌پردازیها زیر نفوذ «شاهزادهٔ حسود»^۲ و بورژوازی

۱. پلولوتوس (۲۵۴-۱۸۴ ق.م.) کمدی سرای لاتینی که موضوع سروده‌های خود را از یونانیان جدید اقتباس کرد و آنها را در قالبی مردمی و مردم‌گرایی قرار داد. سروده‌های او نمایانگر زندگانی طبقات پایین جامعه است که تا به امروز مورد توجه است.

مهمترین آثار او عبارتند از: خادم‌چله‌گر، جوان عاشق‌پیشه و محبوبهٔ او، سرباز مضحک. بیست و یک نمایشنامه از وی به‌جای مانده است. هنرمندان و نویسندگان بزرگ اروپایی از قبیل: مولیر، کورنی، شکسپیر... از وی متأثر شده‌اند. (از الموسوعة العربية المیسرة) (م)

یکی از ایرادهایی که بر مولیر در نمایشنامهٔ خسیس وارد ساختند این بود که می‌گفتند تقلیدی است از نمایشنامهٔ اولیو (L'Aululaire) از آثار پلولوتوس (Titus Maccius Plautus).

از مقدمهٔ خسیس، ترجمهٔ سید محمدعلی جمال‌زاده، چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲، تهران. (م)

2. Dom Garcia de Navareow Le Prince Jaloux.

شریف‌زاده^۱ اثر مولیر قرار داشت.

هرگاه گفتگو میان جرجیس و ابوعلی را با گفتگوی استاد فلسفه و ژردان مقایسه بکنیم اثرپذیری «النقاش» را از بورژوازی شریف‌زاده اثر مولیر به خوبی می‌بینیم.

«ابوعلی به جرجیس می‌گوید: دوست من، بدان آنچه را که مردم بر زبان می‌آورند کلام منثور است و نه کلام منظوم. بنابراین هر نثری منظوم نیست و هر منظومی منثور نیست.

جرجیس: ها! ها! اکنون دریافتم و فهمیدم. پس وقتی که به پیشخدمت می‌گویم: عمامه‌ام را بده، پاپوشم را به پایم بکن. همه اینها را که می‌گویم نثر است؟! ... سی سال است که از عمرم می‌گذرد و نثر می‌گویم ولی نمی‌دانستم که این همان نثر است. راستی که فراگیری دانش از گردش در افلاک برتر است».

این گفتگو در نمایشنامه مولیر از این قرار است:

ژردان: آیا برای بیان افکار وسیله‌ای جز نثر و شعر وجود دارد؟
استاد فلسفه: خیر. آقا. زیرا آنچه که منثور نباشد منظوم است و آنچه منظوم نباشد منثور است.

ژردان: آنچه را که در مقام تکلم می‌گوئیم چه می‌نامند؟
استاد فلسفه: آن را نثر می‌نامند.

ژردان: بله، وقتی که می‌گویم... ای نیکولا دم‌پایی و شب‌کلاه مرا بیاور... این سخن را نثر می‌خوانی؟
استاد فلسفه: آری، سرور من.

ژردان: حق باتوست، چهل سال از عمرم گذشت بی آن که بدانم، سخن منثور می‌گفتم. من خودم را مدیون شما می‌دانم.^۲

گذشته از نفوذ آثار نویسندگان فرانسوی بر مارون‌النقاش، اثرگذاری

1. *Le Bourgeois Gentilhomme*.

۲. رک: نمایشنامه مولیر، بورژوازی شریف‌زاده، پرده دوم، صحنه چهارم؛ المسرحية فی الادب العربی الحديث (۱۹۱۴-۱۸۴۷م). دکتر یوسف نجم، بیروت ۱۹۶۷. (م).

نمایشنامه‌های ایتالیایی از جمله نمایشنامهٔ حسود اثر آنتوان فرانسیسکو گرازینی (۱۵۸۴-۱۵۰۳ م.) بر وی را نمی‌توان نادیده انگاشت.

تئاتر عربی مصر

در ربع آخر سدهٔ نوزدهم میلادی گروه تئاتر سوریه به سرپرستی سلیم النقاش [فرزند نیکولا النقاش ۱۸۹۴-۱۸۲۵ م.] برادرزادهٔ مارون النقاش به قاهره آمد که ادیب اسحاق [۱۸۸۵-۱۸۵۶ م.] و یوسف الخياط [۱۸۹۵-۱۸۷۷ م.] از اعضای آن بودند، این گروه از سال ۱۸۷۶ م. به بعد چندین نمایشنامه در شهر قاهره و اسکندریه اجرا کردند که از جمله نمایشهای زیر را می‌توان نام برد:

اندروماک، «فدر» از راسین، «هوراس» اثر کورنی «زباء» [در مآخذ روی زنوبیا^۱ از شاعر فرانسوی دوینیاک^۲].

برای رعایت ذوق و سلیقه تماشاچیان عرب، افزون بر جنبهٔ غنایی که به نمایشهای فرنگی اضافه گردید، غالباً نام‌ها و اعلام جغرافیایی خارجی به نامهای عربی تغییر یافت که از ذکر جزئیات آن خودداری می‌کنیم.

تنها تعداد اندکی از نمایشنامه‌ها در سطح عالی کارگردانی و بیان ادبی قرار داشت و بیشتر آن از هرگونه ارزش هنری تهی بود. این وضع بر همین منوال ادامه یافت تا سال ۱۹۲۹ م. که نمایشنامهٔ کلثوپترا، اثر شاعر مصری احمد شوقی به نمایش گذارده شد. این نمایشنامه را در مقایسه با کارهای قبلی باید سرآغاز تئاتر واقعی که براساس اصول فنی استوار بود، تلقی نمود.

ویژگیهای تئاتر عربی: باتوجه به تاریخچهٔ پیدایش فن نمایشنامه‌نویسی و تئاتر در سرزمینهای عربی، اکنون به بررسی ویژگیهای فن نمایشنامه‌های عربی و به ذکر پیوندهایی که با ادبیات اروپائی پیدا کرده است می‌پردازیم.

زمان ترجمهٔ نمایشنامه به زبان عربی بر کار تألیف اصیل مقدم بود اغلب ترجمه‌های آزاد با متن اصلی اختلاف زیادی پیدا می‌کرد و به خاطر رعایت ذوق و سلیقهٔ خوانندگان و تماشاچیان عرب در متون اصلی آثار خارجی تصرفهای بسیار به عمل

می‌آمد که از جمله تغییر نامها و اعلام جغرافیائی بود.^۱

همان‌گونه که ملاحظه گردید ترجمه بیشتر نمایشنامه‌ها در مراحل نخستین از آثار مکتب کلاسیسیسم و در مراحل بعد از آثار مکتب رومانتیسم فرانسه و احیاناً از انگلیسی بود و ترجمه آثار شکسپیر را که از نگاه ویژگیهای فنی به رومانتیسم نزدیکتر است، نباید فراموش کرد.

کار ترجمه آزاد و دور از اصل رفته رفته جای خود را به حفظ امانت در اصل داد تا آن‌که به مرور زمان مترجمان دست‌اندرکار برگرداندن سایر مکتبهای ادبی از قبیل: رئالیسم و اگزیستانسیالیسم شدند.

نمایشنامه در نخستین مراحل، از نظر موضوع و اصول فنی تحت شرایط و اصول مکتب کلاسیسیسم بود اما چندی نگذشت که زیر نفوذ سرشت عاطفی مکتب رومانتیسم واقع شد و هم‌چنین نمایشنامه‌هایی که جنبه تاریخی داشت و به مسائل میهنی و قومی و به ذکر افتخارات گذشته می‌پرداخت.^۲

نکته‌ای که در روش عام نمایشنامه‌های عربی قابل توجه است، آن‌که موضوعهای کم‌دی از نظر ذوق عامه مردم پسندیده‌تر است تا موضوعهای تراژدی زیرا مردم عرب در تجربه‌های تلخ زندگانی به تفریح و شادی نیازمندترند تا به مسائل فلسفی و آموزشی. و از آنجاکه پایان تراژدیها معمولاً غمناک است لذا تمایل عامه مردم به تراژدیهای سطح بالا بسیار اندک است و غالباً به نمایشهایی تحریک‌کننده

۱. از جمله دست‌کاریهایی که انجام گرفته از این قرار است: نام‌گذاری «اتللو» قهرمان نمایشنامه شکسپیر به نام: عطاءالله. تغییر نام نمایشنامه «هیرنانی» *Hernani* اثر ویکتور هوگو (ترجمه نجیب حداد) به «حمدان» و نام «دوناسول» *Donasol* به «شمس» و «دون کارلوس» *Don Carlos* به: عبدالرحمن و همچنین مترجم نام نمایشنامه را به: روایه حمدان تغییر داد. رک: *J.M. Landau, OP. Citt*, PP.110-111.

۲. مانند نمایشنامه‌های: لیلی ابنة النعمان والا کاسرة، (از: یوسف الحائک. سوری) که در آن به توصیف جنگ ایرانیان علیه نعمان پادشاه حیره پرداخته و از امتناع دختر نعمان برای ازدواج با ولیعهد پادشاه ایران سخن می‌گوید و برای عرب پیروزی می‌آفریند و سپس آنها را به وحدت می‌خواند. رک همان مأخذ ص ۱۱۶-۱۱۵. نیز از قبیل ثارات العرب، نجیب حداد، فتح الاندلس، مصطفی کامل، حرب البسوس، مرقس رشیدی،... و رک به: المسرحیة فی الادب العربی الحديث، دکتر محمدیوسف نجم. (م)

عواطف و برانگیزنده ترس و خشم اما با پایانی خوش (ملودرام) روی می آورند تا با پیچیدگیهای فنی و روانی فن درام نویسی درگیر نباشند.

از جمله نمایشنامه هایی که به بررسی مشکلات و مسائل خانواده و اجتماعی می پردازد، کمدی حفلة شای [میهمانی چای] اثر محمود تیمور است.^۱ وی در این نمایشنامه، غرب گرایی را در مسائل قشری و بی ارزش سخت مورد انتقاد قرار می دهد. با وجود اصالت اثر و محتوای ارزنده ای که دربر دارد اما در شیوه بیان و ارائه موضوع تحت تأثیر، زنان فضل فروش بی مزه اثر مولیر بوده است.

پس از تجربه نمایشنامه های سبک کلاسیسیسم و رومانتیسم مرحله تجربه نمایشنامه ها به سبک سمبولیسم [نمادپردازی] فرا می رسد. اما همان گونه که نمایشنامه نویسان شیوه سمبولیسم در اروپا کمتر موفق بودند، توده عرب زبان نیز کمتر به نمایشهای خالص نمادپردازی روی آوردند. صبغة انتزاعی نمادپردازی [سمبولیسم] و دور بودن آن از کیفیات واقعی هنر و پرداختن به حالات نفسانی با شیوه هایی غیر مستقیم که حقیقت را از نظر مردم عادی پنهان می داشت، سبب گریز توده مردم از این شیوه گردید. یکی از نمایشنامه هایی که تحت تأثیر این شیوه به زبان عربی نوشته شده است، نمایشنامه مفروق الطريق اثر «بشر فارس» (۱۹۳۷ م.) است. در این نمایشنامه: دوشیزه «سمیره» نماد کوشایی و جستجوگری از حقیقت است اما این جان تشنه را علایق مادی و شرارتهای و زشتیها در بند کشیده است. طرف دیگر «سمیره» جوانی است هم سن سال وی که با مقتضیات و شرایط جامعه پرورش یافته و از درک مفاهیم مجرد و ایده آل ناتوان مانده است. این نمایشنامه به جنگ

۱. محمود تیمور فرزند احمد تیمور متولد [۱۸۹۴ م.] داستان نویس بزرگ عرب در آغاز فعالیتهای ادبی از روش رئالیسم ها مانند موباسان و تشخوف تقلید کرد داستانهای وی بیشتر در تصویر زندگانی مردم طبقه پائین است. داستانهای کوتاه و بلند دارد. که برخی از آنها دارای صبغة رومانتیکی می باشد مانند نداء المجهول ۱۹۳۹ کیلوپطره فی خان الخلیل، ۱۹۴۶، سولی فی مهب الريح ۱۹۴۷. نمایشنامه های وی که از ماده تاریخ اقتباس کرده است عبارتند از: صقر قریش ۱۹۵۶ الیوم خمر ۱۹۴۶. روش و سبک نگارش محمود تیمور در مراحل نخستین زندگانی ادبی او به سادگی و روانی و تحت تأثیر سبک زبانهای اروپائی بود اما پس از انتخاب وی به عضویت فرهنگستان مصر سبک خود را در روند فصاحت و سطح بالا تغییر داد. بسیاری از داستانهای او به زبانهای اروپائی ترجمه شد و در سال ۱۹۶۳ م. به دریافت نشان دولتی مصر در ادبیات مفتخر گردید. (از الموسوعة العربية المیسرة). (م)

میان مجردات و مادیات و میان نور و ظلمت در ارتباط با جان و روح انسان پرداخته است و به وضوح شیوه سمبولیک «ورلن» و تمایلات روحی «بودلر» [۱۸۶۷-۱۸۲۱ م.] را تداعی می‌کند.^۱

استاد «توفیق‌الحکیم»^۲ پیوسته می‌کوشید در برخی آثار خود شیوه نمادپردازی (سمبولیسم) را با طرح پاره‌ای از مسائل عمومی جامعه و نظریات فلسفی خویش مانند: رابطه فرد با جامعه در آمیزد در نمایشنامه «اهل الکهف» «همگنان غار» بیان امور غیبی قالبی است که ویژگی‌های بارز نمایشنامه‌های «مترلینگ» بلژیکی را تداعی می‌کند. هدف توفیق‌الحکیم در نمایشنامه افسانه‌ای «نهرالجنون» «رود دیوانگی» بیان تصویری از شورش و تسلط جامعه بر افراد است که این شیوه علاوه بر محتوای رومانتیکی، یکی از مسائل اگزیستانسیالیست‌ها را نیز دربر می‌گیرد.^۳ ما در این نمایشنامه می‌خوانیم که: شاه و وزیر از آشامیدن آب رودخانه جنون خودداری می‌کنند، زیرا هرکس از آب آن بیاشامد دیوانه می‌شود. ولی تمام ملت اصرار دارند که همه افراد از آن جرعه‌ای بنوشند و چون شاه و وزیر از نوشیدن آب رودخانه امتناع می‌ورزند از نظر مردم محکوم به دیوانگی می‌شوند. اما سرانجام شاه و وزیر در برابر مقاومت جامعه از پای درمی‌آیند و مجبور می‌شوند تا از آب رودخانه بنوشند.

۱. نمایشنامه بشر فارس در سال ۱۹۵۰ به زبان فرانسوی و در ۱۹۱۵ به زبان آلمانی ترجمه شد رک: J.M.Landau OP. Cit, PP 123-124.

پل ماری ورلن ۱۸۴۴ - ۱۸۷۶ - شاعر فرانسوی پایه‌گذار مکتب سمبولیسم (فرهنگ معین) رک: همین کتاب ص ۵۱۶.

۲. نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس بزرگ جهان عرب در سال ۱۸۹۸ م. در شهر اسکندر از مادر ترک و پدری مصری به دنیا آمد. «برای تحصیل حقوق به پاریس رفت ولی علاقه او به هنر و ادبیات بیشتر بود. سبک روان و قلم شیوای او منحصر به فرد است آرایشی در نقد دارد که آن را در کتاب فن‌الادب می‌یابیم از آثار اوست: اهل الکهف، عودة الروح ۱۹۳۲، شهرزاد ۱۹۳۴، یومیات نایب فی‌الاریاف ۱۹۳۷، عصفور من الشرق ۱۹۳۸ و ارنی الله، آثار او به زبانهای زنده دنیا ترجمه شده و غالباً به نمایش درآمده است او را در ردیف «ایسن» و مترلینگ می‌گذارند، موضوعات وی بیشتر از حیات معاصر و داستانهای کهن عرب و اساطیر یونان و فراغه اقتباس شده است. (از الموسوعة العربية المیسرة). (م)

۳. یکی دیگر از آثار حکیم کمیدی «حفلة شای» است که در صفحات پیشین همین کتاب از آن نامی به میان آمد و هم چنین «المخارقم ۱۳» (۱۹۴۱) از اوست.

استاد محمود تیمور از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان سبک رئالیسم در جهان عرب به‌شمار می‌آید. وی علاوه بر اصالت و موشکافی در مسائل اجتماعی هنرمندی است که در تصویر فنی آفتهای جامعه از شیوه‌ای بسیار استادانه برخوردار می‌باشد. استاد تیمور خصوصاً تحت تأثیر واقع‌پردازی «گی دو موباسان»^۱ و عموماً زیر نفوذ شیوه واقع‌پردازان اروپایی بود.

نیز نخستین کسانی که به نمایشنامه‌نویسی پرداخته‌اند عبارتند از: محمد تیمور، محمود تیمور^۲، ابراهیم رمزی، عباس علام^۳، محمود کامل، فرح انتوان^۴ و محمد لطفی جمعه^۵...

برای کسی که بخواهد درباره فن نمایش و هنر نمایشنامه‌نویسی در کشورهای عرب تحقیق کند و در صدد باشد تا ریشه‌های اروپایی را در ادبیات عرب جستجو کند و در زمینه ادبیات تطبیقی به پژوهش بپردازد، آنچه بیان شد رهگشای مناسبی برایش خواهد بود تا باتوجه به سبکها و روشهای کلی این هنر، به ادای رسالت انسانی و فنی که به عهده دارد قیام کند.

۱. گی. دی. موباسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰م). نویسنده بزرگ فرانسوی در حدود سیصد داستان کوتاه در سطح بسیار عالی و ادبی از خود به‌جای گذاشت و آثار وی نسبت به آثار هنرمندان فرانسوی بیشتر مورد توجه قرار گرفت و به‌زبانهای زنده دنیا ترجمه شده است. (از الموسوعة العربية المیسرة). (م).

۲. محمد تیمور فرزند احمد تیمور (۱۹۲۱-۱۸۹۲م). در شهر قاهره به دنیا آمد و برای تحصیل به پاریس رفت. او پایه‌گذار داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی در مصر است. پیرو مکتب واقع‌گرایی است. نمایشنامه‌های کمی که او در تئاترهای قاهره به نمایش گذاشته شد. از آثار اوست: العصفور فی القفص، عبدالستار افندی (۱۹۱۸) الهویه، ۱۹۲۱ العشرة الطیبة (اِپرا). تیمور از پایه‌گذاران داستانهای کوتاه بر شیوه رئالیسم بود (از الموسوعة العربية المیسرة). (م).

۳. عباس علام: نمایشنامه‌نویس مصری از اوست: الشریط الاحمر (۱۹۱۵) شقاء العائلات (۱۹۱۵) ملک و شیطان ۱۹۱۵ الی معیش مایشوف ۱۹۱۷ عبدالرحمن الناصر ۱۹۲۱ الزوبعة ۱۹۲۱ ایه یا حرامی ۱۹۲۲، القانون ۱۹۲۴ توتو ۱۹۲۳... (از الموسوعة العربية المیسرة). (م).

۴. فرح انتوان (۱۹۲۲-۱۸۶۱م). مترجم. روزنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس شامی الاصل که به مصر هجرت کرد زیر نفوذ نویسندگان غربی مانند: روسو، ریشان، ژول سیمون. تولستوی بود. (از الموسوعة العربية المیسرة). (م).

۵. محمد لطفی جمعه (۱۹۵۳م). وکیل دادگستری. روزنامه‌نگار و نویسنده، ادیب و مترجم. شهرت او بیشتر به‌خاطر انتقاد شدید از کتاب الشعر الجاهلی طه حسین است. کتابها و داستانهای مذهبی فراوان نوشته است (از الموسوعة العربية المیسرة). (م).

۴. داستان نویسی به زبان حیوانات

داستانهای اخلاقی و آموزنده‌ای است که در شیوهٔ فنی و ادبی خاص حکایت می‌شود^۱ و این مفهوم نه در معنی دینی آن بلکه در مفهوم کلی لغوی آن بیشتر گرایش و برد نمادی دارد به این معنی که نویسنده یا شاعر از باب مقابله و تنظیر نمادهایی را به کار می‌برد که وضع آنها برانسانها و رویدادهای منظور نظر نویسنده قابل تطبیق باشند. تا بدانجا که خواننده و تعقیب‌کنندهٔ داستان در پشت نمادهای ظاهری، مقصود واقعی نویسنده را در ذهن خویش مجسم می‌کند. قهرمانان این داستانها غالباً از جانوران و گیاهها و جمادات هستند که نقش سمبلیک شخصیت‌های داستان را بازی می‌کنند و گاهی نیز انسانها در قالب و نماد اشخاص واقعی داستان گذارده می‌شوند.

داستان بر زبان حیوانات پیش از آن‌که به مرحلهٔ فولکلوریک و سبک ادبی خاص ارتقاء یابد، بیشتر جنبهٔ ابتدایی و فطری داشته است و غالباً طبقهٔ عوام از این راه به توجیه پدیده‌های طبیعت بر پایهٔ باورهای اساطیری^۲ و متافیزیکی می‌پرداختند.

۱. این دسته داستانها را در زبان لاتینی Fabula به معنی: حکایت و خرافت می‌گفتند و همین اصطلاح در زبان‌های فرانسوی و انگلیسی به شکل Fable درآمده است.

نام این گونه داستانها در زبان یونانی apologos است که به معنی داستانهای اخلاقی است اما نام مذهبی مسیحی این داستانها طبق گفتهٔ انجیل Parabola است که این واژهٔ دینی در اصل به معنی: مقارنه و تنظیر است و لیکن این ندیم در کتاب الفهرست این داستانها را به زبان عربی «الخرافه» تعبیر کرده است [که با توجه به ریشهٔ تاریخی این داستانها، تعبیر دقیقی نیست]. کسانی که پس از وی از او اخذ کرده‌اند، نیز همین تعبیر را به کار برده‌اند.

۲. از باب نمونه می‌توان از افسانهٔ گل نرگس که در زبان یونانی آن را «نرسی سوس» Narcissus [لاتینی: نرکیس، پهلوی: نرکیس، در عربی معرب نرجس و در فارسی: نرگس، در فرانسه: نرسیس] می‌نامند نام برد.

این افسانه از این قرار است که: جوان زیبارویی شیفتهٔ چهرهٔ زیبای خود شده بود و برای تمتع از زیبایی خویش همیشه برکنار جویبار می‌رفت تا خود را در آب آن تماشا کند، این جوان مورد خشم رب‌النوع آفرودیت قرار گرفت و او جوان را در آب غرق کرد. آن‌گاه جسد آن جوان خودشیفته به گل نرگس درآمد. در افسانه‌های یونانی پدیدهٔ طبیعی رویدن نرگس و علت رویش آن در کنار جویبارها این‌گونه توجیه می‌شود. نمونه‌های دیگری از همین قبیل نیز وجود دارد که با مسائل مسخ و تناسخ ارتباط پیدا می‌کند که در دورانهای ابتدایی و فطری با باورهای عوام گره خورده است.

در پاره‌ای از موارد، داستانهای مزبور ریشه اصلی ضرب‌المثل‌های میان اعراب بادیه را بیان می‌کند.^۱

از آنجا که این بحث بر پایه داستانهای نمادی (سمبلیک) و نوع ادبی ویژه‌ای قرار دارد، بنابراین اساطیری که صبغه نمادی خود را از دست داده است بیرون از بحث ماست هرچند که آن افسانه‌ها را در شیوه‌های ادبی فنی و دلپذیر بافته باشند. و از نظر پیدایش مراحل نخستین با داستانهای سمبلیک مشترک باشند زیرا هدف ما در این بخش بحث از افسانه‌ها و داستان‌هایی است که به سطح ادبی ارتقاء یافته باشد و خصایص داستانهای سمبلیک را آنچنانکه گفتیم در خود فراهم آورده باشد.

۱. از آن جمله است داستان «خرگوش، روباه و سوسمار» که در کتاب مجمع‌الامثال میدانی (ج ۲ ص ۱۳) آمده است که اعراب آن را بر زبان حیوانات حکایت کرده‌اند و رفته‌رفته به صورت ضرب‌المثل درآمد.

خرگوشی دانه خرمایی یافت، روباه آن را از او دزدید و خورد، هردو برای تظلم و دادخواهی نزد سوسمار رفتند و به گفتگو پرداختند:

خرگوش: ای سوسمار (یا ابوالحلل). (کنیه سوسمار و نام بچه سوسمار است).
سوسمار: به گوشم.

خرگوش: به دادخواهی آمده‌ام.

سوسمار: نزد داور عادل آمده‌ای.

خرگوش: از سوراخ بیرون آی تا شکایت بازگویم.

سوسمار: جای من خوب است.

خرگوش: یک دانه خرما یافتم.

سوسمار: شیرین است. آن را نوش جان کن.

خرگوش: آخر، روباه آن را از من دزدید (و خورد).

سوسمار: خوب، هرکس برای خودش کار می‌کند.

خرگوش: سبلی بر او نواختم.

سوسمار: از حق خود دفاع کرده‌ای.

خرگوش: او نیز مرا زد.

سوسمار: آزاده‌ای است که انتقام خود را گرفت.

خرگوش: میان ما داوری کن.

سوسمار: همین. داوری کردم.

پیدایش داستان به زبان جانوران

در باب اینکه کدام یک از ملتها در ساختن این گونه حکایتها (فابلها) پیش قدم بوده‌اند و از کدام یک به دیگری سرایت کرده است، میان محققان اختلاف است. برخی برآنند که نخستین زادگاه بافت فنی این داستانها یونان بوده است و یونانیان نمونه‌هایی از این حکایتها را در داستانهای ازوپ (= آیسوپوس)^۱ (قرن ششم، ق.م.) می‌شناخته‌اند و حتی از این مرحله فراتر رفته و بر این عقیده‌اند که قدمت داستانهای افسانه‌ای در ادبیات یونانی پیش از «ازوپ» در اشعار هسیود «هزیود» یا «هسیود» (حدود قرن هشتم، ق.م.)^۲ و پس از او در آثار «ستسیخوروس» (قرن ششم، ق.م.)^۳ وجود داشته است. پس محتمل است که افسانه‌های مشترک هند و یونان نخست از طریق فتوحات گسترده اسکندر کبیر (۳۵۶-۳۲۳ ق.م.) در مشرق‌زمین، از هندوستان به یونان منتقل شده باشد.^۴

دسته‌ای دیگر از پژوهشگران براین باورند که: نخستین زادگاه داستان بر زبان جانوران، سرزمین هندوستان بوده است و این کشور در این زمینه نسبت به سرزمین یونان پیشگامی داشته است.^۵

در کتاب «جاتکه»^۵ که به تاریخ تناسخ «بودا» در بعضی از موجودات و به

۱. ازوپ Aesop (یونانی: آیسوپوس Aisopos) فابل‌نویس یونانی. برده بود و آزاد شد، معاصر سولون بود، بعضی او را با لقمان حکیم یکی دانسته‌اند، بسیاری از داستانهای اخلاقی یا هجای مربوط به حیوانات به او منسوب است. گفته‌اند که سقراط در زندان بعضی از آنها را به شعر درآورد. وجود تاریخی او مورد تردید است (مصاحب).

۲. هزیود یا هسیو (Hesiod - Hesiodos) شاعر یونانی قرن هشتم قبل از میلاد که پدر شعر تعلیمی یونان دانسته شده است. شعر وی به نام «کارها و روزها» میان تجربه‌های روزانه وی در کشاوراست که با قصه و افسانه و تمثیلات درآمیخته است. شعر دیگر وی «تئوگامی» درباره پدید آمدن خدایان و آفرینش جهان است و داستان خرافاتی «باز و بلبل» از اوست. (از فرهنگ فارسی معین).

۳. ستسیخوروس (Stesichorus) (حدود ۶۰۰ ق.م.) شاعر غنائی یونانی ظاهراً نام اصلیش «تیسپاس» بود. برطبق افسانه‌ها سرودهای پهلوانی، و دسته‌جمعی را ابداع کرد و در ترکیب و وزن شعر یونانی تغییراتی داد. از اشعارش قطعاتی باقی است (دائرة المعارف فارسی، مصاحب).

۴. یکی از طرفداران این نظریه «گاستون پاری» است رک به: Gaston Paris: *la Poésie du Moyen-Age*, II, 88.

۵. جاتکه (Jataka) مجموعه‌ای از ۵۴۷ داستان به زبان پالی، مربوط به ولادتهای پیشین بود، که آن را

ولادتهای پیشین «بودا» قبل از تأسیس مذهب «بودایی» مربوط می شود، حکایت های فراوانی از تناسخ «بودا» درباره جانوران دیده می شود. قدمت بخشی از آنها به پیش از قرن هفتم قبل از میلاد می رسد.

نظریه گروه سوم بر این است که این نوع داستانهای ادبی از مصر باستان به ادبیات هند و یونان راه یافته است. این نظر را به استناد پاپیروسهای کشف شده اظهار کرده اند (مانند: پاپیروس داستان شیر و موش) که قدمت آن به قرن دوازدهم پیش از میلاد می رسد.

از آنجا که پیدایش این گونه افسانه ها ریشه های عامیانه و اساطیری دارد هیچ گونه مدرک تاریخی جهت صدور رأی قطعی نسبت به تعیین موطن اصلی آنها در دست نیست، زیرا تاریخ مبادلات و نحوه ارتباط این نوع داستانها که پس از ارتقاء ادبی انجام گرفته است بر ما پوشیده است و هیچ گونه سند معتبر تاریخی که براساس آن بتوان مسیر این نوع مبادلات را ترسیم کرد در اختیار نیست.

آنچه را که ما محتمل می دانیم، آن است که: سرزمینهای مصر، هند و یونان همگی مشترکاً در رشد این نوع قصه ها سهیم بوده اند و در طی قرون و اعصار متمادی دادوستدهایی در این زمینه انجام شده است. ولی آنچه در زمینه پژوهش های ادبیات تطبیقی برای ما اهمیت دارد، آن است که نحوه رشد، بالندگی و خصایص فنی این نوع قصه ها را در ادبیات شرقی و غربی ارزیابی کنیم و بر راههای نفوذ آنها

قدیمترین فولکلور جهان می دانند. این داستانها و داستانهای مقتبس از آنها در قرون و نواحی مختلف، الهام بخش حجارها و نقاشیهای فراوان بوده است.

احمد امین، زکی نجیب محمود در کتاب قصه الادب فی العالم، ج ۱ ص ۶۳ (ط قاهره ۱۹۴۳) چنین می نویسد: در این کتاب داستانهای تولد بودا را می خوانیم. داستانها همه فکاهی و حکمت آموز و برخاسته از زندگانی مردم عادی است.

همان گونه که در خواندن هزارویک شب شهر بغداد و هارون الرشید تداعی می شوند در جاتکه = (جاتاکا) هند کهن با، بازارها، قافله ها، کشتزارها، و اردوگاهها، کارگاهها و معبد ها تداعی می شود. نظیر بسیاری از داستانهای ازوپ یونانی را در این مجموعه هندی می خوانیم. ناگفته نماند که این شاعر یونانی مدتی در آسیای صغری بر «کروسیوس» میهمان بود و شاید در همان مدت از داستانها و منابع حکایت های هندی بهره گرفته است. (از دائرة المعارف فارسی، مصاحب).

در ادبیات جدید و قدیم عرب آگاه شویم. تا آنجا که به ادبیات مشرق زمین مربوط می شود، جنبه ادبی این نوع داستانهاست که برجسته های دیگر آن غالب است.

کهن ترین اثر ادبی شناخته شده در مشرق زمین کتاب «جاتکه» از آثار کهن سرزمین هند است. محتوای این اثر ادبی با اثر دیگر هندی به نام «تتراکھیائیکه»^۱ شباهت نزدیک دارد و بر طبق نظریه محققان اصول کتاب پنجانترا^۲ (پنج داستان) بر پایه کتاب «تتراکھیائیکه» نهاده شده است. قدمت نصوص این کتاب و کتاب پنجانترا به حدود قرن دوم و پنجم میلادی می رسد.

چهارمین اثر ادبی هند که به دست ما رسیده است، کتاب هیتوپادش^۳ است که تاریخ تألیف آن به قرن دهم و یازدهم میلادی می رسد و از مهمترین متون ادبی هند به شمار می رود. سبک نگارش و چگونگی داستانهای این اثر مهم ادبی از کتاب پنجانترا تقلید شده است.

داستانهای جانوران در ادبیات هند از نظر سبک و روش ویژگیهای مخصوص به خود دارد.

از ویژگیهای شیوه نگارش داستانهای هند در کلیله و دمنه خصایص سه گانه زیر است:

۱. داستانهای فرعی این کتاب عموماً توسط یکی از دو حیوان، از نژاد شکال (کلیله و دمنه) اجرا می شود. اجرای نقش با جمله سؤالی: چگونه بود آن؟ (کیف کان ذلک؟) آغاز می شود و آن دیگری که مخاطب قرار گرفته است سؤال را با جمله: آورده اند (زعموا انه کان) پاسخ می گوید.

۲. تداخل داستانها: هریک از داستانهای اصلی دارای چندین داستان فرعی است و نیز هریک از داستانهای فرعی چند داستان متداخل دارد که به اندک مناسبت در خلال داستانهای اصلی وارد شده است و پیایی قهرمانان تازه ای از جانوران به قهرمانان اصلی داستان می پیوندند و به عبارت دیگر، بازیگران جدیدی در صحنه ی داستان ظاهر می شوند و به زبان دو یا چند حیوان که عهده دار نقش داستانهای فرعی

هستند [حکم و مثال گوناگون را بر زبان می آورند].

۳. جانوران در داستانها، نمادهایی هستند که موقعیت آنها بر موقعیت انسانها قابل انطباق است، تا بدانجا که گاه در اجرای نقشهای خود اصالت و طبیعت حیوانی خود را از دست می دهند و تمام عیار در چهره یک انسان جلوه گر می شوند و داستان سرا گاه شخصیتهای نمادی را از یاد می برد و به ذکر صفات شخصیتهای اصلی می پردازد و نوعی تغافل از ذکر صفات درخور با جانوران به وی دست می دهد.

ادبیات کهن عرب از طریق ادبیات قدیم فارسی با این نوع داستانهای ادبی هند آشنا شد و داستان بدین گونه آغاز گردید که: «برزویه» پزشک مخصوص «خسرو انوشیروان» (قرن ششم میلادی)، پس از آن که بر نسخه ای از کتاب پنجتن ترا دست یافت آن را به زبان پهلوی ترجمه کرد و از خود اضافاتی بر آن نهاد که متأسفانه تاکنون منابع تمام آن در دست نیست.

اجرای نقش داستانهای این کتاب به عهده دوشکال یکی به نام کرتکه (= کیلیله) و دیگر به نام دمنکه (= دمنه) واگذار شده است و به همین مناسبت نام کتاب را در زبان فارسی کیلیله و دمنه گذاردند.^۱

تأثیر کیلیله و دمنه در ادبیات عرب

متن پهلوی کیلیله و دمنه در حدود قرن هشتم میلادی توسط عبدالله بن مقفع به زبان عربی برگردانیده شد و ابن مقفع با این کار باب تازه ای در ادبیات عرب به عنوان داستانهای حیوانات گشود، زیرا (همان گونه که پیش از این اشاره کردیم) داستانهای فولکلوری حیوانی در ادبیات کلاسیک عرب پیش از ترجمه کیلیله و دمنه از خصایص فنی یاد شده برخوردار نبود بلکه این گونه افسانه ها بیشتر جنبه ابتدایی و فطری داشته که یا به صورت ضرب المثل بوده^۲. و یا به صورت اقتباس از متون عهد

1. M.H.Massé: les Versions Persanes des Contes d'animaux, dans L'Am de l'Iran Paris, 1951, p. 129-130

۲. رک: جمهرة امثال العرب، عسکری، مجمع الامثال میدانی که در پاورقی صفحات پیشین نمونه هایی از

قدیم^۱ در میان اعراب بادیه‌نشین متداول بوده است. این دسته از افسانه‌ها نوعاً با خصلت‌های مذهبی و منتزع از عقاید عامیانه رایج بوده است، اما از این دو نمونه داستان که بگذریم، دیگر فولکلورهای حیوانی در زبان عربی همه پس از ترجمه «کیلله و دمنه» پدید آمده و همگی تقلید یا محاکات از شیوه کیلله و دمنه است.^۲ از سوی دیگر (همان‌گونه که پیش از این گفتیم) همه ویژگی‌های نثر فنی هندی در کتاب پنجانترا (کیلله و دمنه) نمودار است.

(کتاب کیلله و دمنه بر ادبیات عرب در دوره عباسیان تأثیر فوق‌العاده‌ای گذاشته است. [بنا به گفته برخی از مورخان] عبدالله بن هلال اهوازی به اشاره یحیی بن خالد برمکی (در سال ۱۶۵ ه. ق.) بار دیگر کیلله را از پهلوی به نثر عربی ترجمه کرد [که از این ترجمه اطلاعی در دست نداریم] و به اشاره همو بود که ابان بن عبدالحمید لاحقی کتاب کیلله و دمنه را در چهارده هزار بیت به نظم درآورد و دیری نپایید که گروهی از شاعران مانند: علی بن داود^۳ بشرین المعتمر، (فوت ۲۱۰ ه. ق.) ابوالمکارم اسعد بن الخطیر (الخطار) مماتی ابوسعید مذهب بن مینای نصرانی (فوت در ۶۶ سالگی بسال ۶۰۶ ه. ق.) به تقلید و محاکات کیلله و دمنه پرداختند که از تمام آنها تنها هفتاد [وشش] بیت از اشعار ابان لاحقی در کتاب الادواق صولی به دست ما رسیده است [نسخه‌ای از این کتاب زیر شماره (۵۹۴- تاریخ) در دارالکتب مصر نگهداری می‌شود].

نفوذ و گسترش کتاب کیلله و دمنه در چارچوب ترجمه به نظم و نثر محصور نماند بلکه بسیاری از نویسندگان و شعرا به تقلید از آن شیوه آثاری، در زمینه

آن ذکر کردیم.

۱. مانند داستانهای منقول از امیه بن ابی الصلت؛ و داستان «کبوتر و زاغ» در کشتی نوح: (سفر تکوین، اصحاب، ۸، آیه: ۶-۱۲)؛ رک: الحيوان، جاحظ ج ۱۱۷/۲ چاپ قاهره ۱۳۲۳؛ قصص الحيوان فی الادب العربی، ص ۶۴، ۶۵ و مثل معروف: فلان کغراب نوح که ضرب المثلی است برای نحوست.
۲. مانند داستان، البازی و الدیک (باز و خروس) که ابویوب الموریانی [اهوازی وزیر ابوجعفر منصور] برای حاضران مجلس خویش حکایت می‌کرده است: الحيوان، جاحظ، ج ۲۶۲-۲۶۱/۳ تحقیق عبدالسلام هارون؛ حیات الحيوان دیمری، ج ۱/۱۳۸ چاپ مصر؛ الوزراء و الکتاب، جهشیاری ص ۱۵۳-۱۵۲ تحقیق مصطفی السقا چاپ قاهره.

۳. الفهرست ابن الندیم. کاتب زبیده دختر جعفر برمکی و همسر رشید.

داستانهای حیوانات به رشته تحریر درآوردند مانند: کتاب ثعل و عفرأ و النمر والثعلب^۱ از سهل بن هارون [ابن رامنوی فارسی الاصل دشت میشانی] که علی بن داوود به محاکات از این کتاب پرداخته بود. اما از هیچ یک اثری به دست نیامده است.^۲

از کسانی که به پیروی از کیله و دمنه پرداخته‌اند، اخوان الصفا در الرسائل هستند. اخوان الصفا این داستانهای ادبی را از منش و هدفهای اجتماعی به میدان فلسفی کشیده‌اند و در خلال محاکمه مفصلی که میان انسان و حیوان و در حضور شاه پریان پرداخته‌اند کوشیده‌اند تا بدین شیوه افکار فلسفی خود را برکسی بنشانند.^۳ به نثر و نظم کشیدن کیله و دمنه و تقلید از شیوه آن در دوره‌های بعد از عباسیان همچنان ادامه داشت که ما به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

کتاب نتائج القطنة فی نظم کیله و دمنه^۴ و کتاب الصادح والباغم از شریف بن هباریه (فوت ۵۰۴ ه.ق. در کرمان) وزیر آلب ارسلان^۵. وی در باب اول این کتاب: «باب الناسک واللص الفاتک» تحت تأثیر شیوه کیله و دمنه بوده است و در باب دوم «باب البیان و مفاخرة الحیوان» زیر تأثیر محاکمه انسان و حیوان رسائل اخوان الصفا واقع شده بود و در باب: «المحاوره بین الحمامة والظبية» اشعار پندآموزی دارد که مفاهیم داستانهای کیله را تداعی می‌کند.

کتاب دررالحکم فی امثال الهنود والعجم، از همین مؤلف است که بعضی از مورخان آن را به عبدالمؤمن بن حسن صاغانی (مربوط به قرن هفتم ه.) نسبت داده‌اند. از این کتاب دو نسخه موجود است: یکی در کتابخانه وین، و دیگری در

۱. کتاب النمر والثعلب، سهل بن هارون در سال ۱۹۷۳ با تحقیق و ترجمه فرانسوی آن توسط دکتر عبدالقادر المهری در جزء انتشارات دانشکده ادبیات دانشگاه تونس چاپ شد. (م).

۲. الفهرست ابن‌الدیم، ج ۳/۵، ۳۰۴، ۱۶۳، ۱۶۲، ۱۱۹، ۱۱۸، مروج الذهب مسعودی، چاپ پاریس سال ۱۸۶۱ میلادی ج ۱، ص ۱۵۹ و نیز رک به: inostransey: Iranin influence onmoslem literature, PP. 32-33. De Sacy: Notices Sur les Manuscrits. Vol. 10. PP. 168-170

۳. رک: رسائل اخوان الصفا، ج ۲، ص ۳۱۷-۱۸۳ چاپ قاهره ۱۹۳۷ (تاریخ این رسائل مربوط به قرن چهاردهم هجری است). ۴. این کتاب در سال ۱۹۰۰ در لبنان چاپ شد.

۵. ابن خلکان: وفيات الاعیان، ج ۲، ص ۱۹ این کتاب در ۱۲۹۲ ه.ق. در مصر چاپ شده.

کتابخانه مونیخ نگاهداری می شود.^۱ از جمله کسانی که تحت تأثیر نثر کیله و دمنه قرار گرفتند، محمد بن احمد بن ظفر است. او کتاب «سلوان المطاع فی عدوان الاتباع» را که دارای صبغه مذهبی است تألیف کرده است. از نظر تعداد داستانهای جانوران اندک اما از جنبه شیوه نگارش سخت تحت تأثیر کیله و دمنه بوده است.

تا پیش از عصر جدید، آخرین ادیب عربی نویس، که به تقلید از سبک کیله و دمنه پرداخت، محمد بن احمد بن ظفر بن عربشاه [دمشقی فوت ۸۵۴ ه.ق.] بود. وی کتاب فاکه الخلفاء و مفاکه الظرفاء را از زبان حیوانات و وحوش به سبک داستانهای کیله و دمنه تألیف کرد. این کتاب، ترجمه آزاد مرزبان نامه و راوینی است. ابن عربشاه در نگارش عربی «فاکه الخلفاء تحت تأثیر سبک فارسی و راوینی قرار داشت.

[کتاب مزبور به ضمیمه ترجمه لاتینی در بن به چاپ رسیده است]. ترجمه دیگری به نام مرزبان نامه به زبان طبری اصیل اما با شیوه ای ساده به ابن عربشاه نسبت داده اند که نسخه ای از آن تاکنون به دست نیامده است.

مرزبان نامه کتابی است [مشمول بر حکایات و تمثیلات و افسانه های حکمت آموز که به شیوه کیله و دمنه از زبان جانوران تألیف شده است. مؤلف آن اسپهبد مرزبان بن رستم بن شروین از شاهزادگان طبرستان است]. او کتاب را در اواخر قرن چهارم هجری (قرن دهم میلادی)^۲ به زبان طبری نوشته است. در اوایل قرن هفتم ه. (۱۳ میلادی) سعدالدین و راوینی [از فضلای عراق عجم] آن را از زبان طبری به زبان فارسی معمول عصر خود درآورد و به شیوه ترجمه نصرالله ابوالمعالی از کیله و دمنه اشعار و امثال فارسی و عربی بدان افزود. و آن را در قالب نثر فنی^۳ و

۱. رک: دکتر عبدالرزاق حمیده، قصص الحيوان فی الادب العربی، ص ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۳۷ برای تحقیق بیشتر رک: به عبدالله بن مقفع تألیف دکتر محمد غفرانی ص ۲۶۱ چاپ مصر ۱۹۶۵ م. ۸۱۳۸۳

۲. در رساله اول دکترای خود در سوربن تحقیقی درباره تأثیر نثر فنی عربی در نثر فارسی پرداختم که اینک مجال گفتگویی از آن نیست. نسبت به لهجه طبرستانی کتاب مرزبان نامه اشاره ای است در مقدمه کتاب قابوس نامه از عنصرالمعالی کیکاووس بن وشمگیر. [مرزبان نامه را بر روش کیله از ترکی عثمانی به زبان عربی ترجمه کرده است].

۳. در رساله دکترای، نظر ما بر این قرار گرفت که کتاب مرزبان نامه طبری الاصل تقلید و محاکاتی از کتاب

قریب به شعر منشور فارسی درآورد^۱. آخرین شاعری که کلیله و دمنه را به نظم عربی درآورد، جلال‌الدین نقاش (قرن نهم ه.ق.) بود که یک نسخه از آن در موزه بریتانیا و نسخه‌ای دیگر در بیروت نگهداری می‌شود^۲.

تأثیر کلیله و دمنه عربی بر ادبیات فارسی

زبان عربی به‌نوبه خود در باب داستانهای حیوانات در زبان فارسی تأثیر عمیق داشته است زیرا با از بین رفتن نسخه اصل کلیله و دمنه‌ی پهلوی که توسط ابن مقفع به عربی برگردانده شده بود، ارتباط تمام مترجمان کلیله از طریق کلیله و دمنه عربی

کلیله و دمنه است.

۱. در این جا مناسب دیدیم که برای مزید فایده مقایسه مختصری پیرامون سبک ابن مقفع و ابوالمعالی را به نظر خوانندگان برسانیم:

سبک نگارش ابن مقفع - الف: عدم استهاد به اشعار و امثال عرب. ب: اجتناب از سجع. ج: انتخاب الفاظ آسان و زیبا. د: ابجاز و اختصار غیرمخل. ه: صرفه‌جویی در استعمال مترادفات. و: تصویر افکار دقیق در قالب منطق و استنتاج از مقدمات.

سبک ابوالمعالی - در نیمه اول قرن ششم هجری نخستین ترجمه کامل کلیله و دمنه از زبان تازی به زبان پارسی به‌قلم ابوالمعالی نصرالله منشی انجام پذیرفت. چون تاریخ ترجمه مقارن با عهد فرمانروایی بهرامشاه غزنوی بوده به «کلیله و دمنه بهرامشاهی» شهرت یافته است. باید دانست که ترجمه ابوالمعالی نصرالله در زبان پارسی دری همان تأثیری را داشته که ترجمه کلیله و دمنه ابن مقفع در زبان تازی برجای نهاده است. ابوالمعالی نصرالله به‌هنگام ترجمه کتاب کلیله و دمنه درست در جهت مخالف شیوه نگارش ابن مقفع به‌اطناب و بسط سخن روی آورده و متن عربی را با آیات و احادیث و امثال و حکم و اشعار پارسی و تازی تضمین کرده است، چه بیش از چهل اثر ادبی به تقلید از شیوه ابوالمعالی در زبان پارسی نگارش یافته که به گفته استاد مجتبی مینوی (مقدمه کلیله و دمنه بهرامشاهی) در همه جا آثار به‌خود بستن مشهود است. ابوالمعالی در باب «مفتوح کتاب» روش ترجمه خود را چنین توجیه می‌کند: «در جمله چون رغبت مردمان از مطالعه کتب تازی قاصر گشته است، و آن حکم و مواظب مهجور مانده بود، و مثلاً خود تمام مدرّوس شده برخاطر من گذشت آن‌را ترجمه کرده آید، و در بسط سخن و کشف اشارات آن اشباعی رود، و آن‌را به آیات و اخبار و ابیات و اشعار مؤکد گردانیده شود تا این کتاب را که مرده چند هزار سال است احیائی باشد». ۲. برای آگاهی بیشتر از این موضوع به جزوه عبدالله بن مقفع مرحوم استاد عباس اقبال و مقدمه استاد مرحوم مجتبی مینوی رجوع شود و همچنین دکتر محمد غفرانی در کتاب عبدالله بن مقفع، شاعر دیگری را به نام شیخ محمد عبدالرحیم تره متوفی (۱۹۳۱ م.) به‌عنوان آخرین کسی که به نظم کلیله پرداخته است نام می‌برد و آن را به کتاب «زعموا أن... او کلیله و دمنه المنظوم» نامیده است (ص ۲۶۱). (م.)

انجام گرفت^۱. یکی از عمده‌ترین ترجمه‌های فارسی، کلیله‌ی بهرامشاهی است (۱۱۴۴ م.) که پیش از این راجع به آن سخن گفتیم. دومین ترجمه‌ی فارسی از کلیله و دمنه ترجمه‌ای است که در قرن نهم هجری و اواخر قرن پانزدهم میلادی توسط کمال‌الدین حسین بن علی معروف به واعظ کاشفی به عمل آمد. نامبرده این کتاب را که به اعتقاد وی تهذیبی از کلیله‌ی بهرامشاهی است، به امیر سهیلی وزیر سلطان حسین بایقرا اهدا کرد. به همین مناسبت آن را انوار سهیلی نامیده‌اند. همان گونه که خواهیم گفت، ارتباط و اقتباس شاعران اروپایی و Lafonten با فولکلور حیوانات خاورزمین از طریق این ترجمه انجام پذیرفت.

پیدایش و تحول داستانهای جانوران در ادبیات غرب

پیش از پرداختن به تأثیر عناصر عربی روی داستانهای جانوری Lafonten^۲ مناسب می‌دانیم که پیرامون پیدایش و تحول فابل در ادبیات غرب به اختصار بپردازیم. پیدایش داستان‌پردازی بر زبان جانوری (فابل) در ادبیات مغرب‌زمین که با شیوه‌نثر آغاز شده بود بعداً به قالب نظم کشیده شد.

همان گونه که پیش‌ازاین گفتیم^۳، داستانهای جانوران قبل از «ازوپ» در شکل ابتدایی و فطری آن، میان یونانیان رایج بود ولی داستانهای منشور «ازوپ» در ادبیات یونان شهرت و اعتبار بیشتری یافت. مردم یونان به‌ویژه در زمان ارسطو نسبت به

۱. کتاب کلیله به بیش از شصت زبان دنیا ترجمه شده که اساس همه آنها چه مستقیم و چه غیرمستقیم، کلیله و دمنه عربی بوده است.

۲. Lafonten، ژان دو (۱۶۹۵-۱۶۲۱ م) شاعر فرانسوی که فابل‌های وی مشهور است. از دوستان: زاسین، مولیر و بوالو بود شاهکار وی فابل‌های منتخب منظوم (۱۶۶۸-۹۴) مشتمل بر ۱۲ فصل و حدود ۲۳۰ فابل است. عمده‌ی مأخوذ از فابل‌های ازوپ است. هر فابل قصه‌ی کوتاهی از جانوران است که رفتاری مانند آدمیان دارند؛ هریک مشتمل بر نکته‌ای در رفتار انسانی است. اگرچه ظاهر ساده و جذاب این فابل‌ها آنها را محبوب اطفال ساخته است، بسیاری از آنها متضمن هجو جامعه‌ی معاصر فرانسه و خرده‌گیری جدی بر آن است. درخشانی اشعار و نکات لطیف آنها Lafonten را در زمره‌ی اساتید ادبیات جهان قرار داده است.

از آثار اوست: قصه‌های منظوم (۷۴-۱۶۶۴) که داستانهایی است مضحک و اغلب هرزه. (از دائرةالمعارف فارسی مصاحب).
۳. رک به همین کتاب، ص ۲۲۸.

این نوع داستان توجه بسیار نشان می‌دادند و طبقه خطیبان در مجادلات و محاجه‌های خویش به این داستانها استشهد می‌کردند.^۱

پس از ازوپ دوران «بسیروس»^۲ در (قرن اول میلادی) فرا می‌رسد و او یکصد و بیست و سه حکایت از داستانهای ازوپ را به نظم می‌کشد.

ادبیات یونان در ادبیات لاتین تأثیر کرد و نویسندگان و سرایندگان رومی در زمینه حکایتهای جانوران به تقلید و محاکات یونانیان پرداختند.

هراس^۳ بین سالهای ۶۵ تا ۸ ق.م. در آثار خود داستانهای بر زبان جانوران و به سبک و شیوه یونانیان آورده است. وی به رغم حفظ اصالت هنر خویش در «رسایل و هجویات» - خصوصاً قطعه‌هایی را که کانتلیان از ابداعهای^۴ ذهن لاتینی دانسته است - از تأثیر شیوه حکایتهای یونانی برکنار نبوده است.

اصالت هراس در این داستانهای منثور، سبک انتقادی، طنزآمیز و نیش‌دار اوست. هراس در قالب داستانهای جانوران به انتقاد از اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگار خویش پرداخته است و [مانند کیکله و دمنه] مخاطب‌های خود را در چهره جانوران قرار داده است.

پس از هراس یکی دیگر از شاعران لاتینی به نام «فدروس» (۳۰ ق.م - ۴۴ م.) برپا خاست و به تقلید از ازوپ یکصد و بیست و یک داستان را به نظم درآورد. فدروس در داستانهای سمبلیک خود به افشای ستمگریها و نابرابریهای اجتماعی و سیاسی امپراتور «تیبروس» (۳۷-۱۴ م.) و همچنین به فریادخواهی از دست حکومت مستبد و خون‌آشام جانشین وی کالیکولا (۴۱-۳۷ م.) پرداخته است، فدروس برای تسکین آلام روحی و اظهار تنفر از رژیمهای خودکامه و بیان افکار انتقادی، قالب داستانهای سمبلیک را به کار گرفته است. این نوع ادبی سمبلیک یونانی و رومی در

۱. ارسطو، فن خطابه، کتاب دوم ۱۳۹۳ ب س ۸ به بعد.

2. Babrius

۳. هُراس = Horace (هراسیوس) Hortācius شاعر غزلسرای روم که در سبک طنز انتقادی نیز دست داشت در رم و آتن پرورش یافت سال ۴۲ ق.م. در لژیون جمهوریت شرکت داشت اشعار او شامل ۹ کتاب است. (از لغت‌نامه دهخدا. م)

۴. وی نام رسائل و هجویات هراس را Sermones نهاده است Horace: inst. Orat, X, 1. 93.

ادبیات قرون وسطای اروپا تأثیر به‌سزایی داشت و بسیاری از نویسندگان و سرایندگان به ترجمه و تقلید و اقتباس از این نوع داستانها پرداختند که مجال ذکر آنها در این جا نیست.

سرانجام این «فابل‌ها» یا میراث‌های ادبی یونان و رم به لافوتن (۱۶۹۵-۱۶۲۱ م.) منتقل گشت، لافوتن بیش از گذشتگان خود به‌ویژه یونانیان و رومیان تحت تأثیر این نوع ادبی قرار گرفت و بیش از ایشان به اقتباس از موضوعهای آن همت گماشت. داستانهای جانوران (فابل) در ادبیات اروپایی توسط لافوتن به اوج شکوفایی رسید و تا مرز ممکن به زیور کمال و اسلوب فنی آراسته شد.

لافوتن در سرودن اشعار خود تمام قواعدی را که پیشینیان وی بدان عنایت داشته‌اند، مورد توجه قرار داد و به تکمیل آنها پرداخت و مقام او تا بدانجا رسید که در زمینه داستانهای جانوران (فابل) سرآمد شاعران و الگوی نویسندگان پس از خود گردید.

اینک اصول فنی لافوتن را به اختصار گوشزد می‌کنیم:

۱. کوشش برای یافتن تشابه و همسانی میان نمادها با افراد حقیقی داستان، نویسنده و شاعر از میان خصلت قهرمانان داستان باید خصلتی را برگزیند تا عیناً اشخاص واقعی را در ذهن خواننده تداعی کند.

۲. در وصف نمادها نباید مبالغه بشود. نویسنده یا شاعر باید در توصیف سمبل‌های آدمی و حیوانی داستان سخن را به درازا نکشاند و خصلتهای قهرمانان واقعی را از ذهن خواننده محو نکند.

۳. نمادها فراموش نشوند: شاعر یا نویسنده در نتیجه پرداختن به اشخاص حقیقی داستان نباید نمادها را که از عناصر فنی و جذاب داستان هستند به‌دست فراموشی بسپارد بلکه هنرمند باید در گزینش خصلت قهرمانهای خود آن را برگیرد که بتواند آنها را چون نقابی شفاف به‌کار ببرد و چهره واقعی انسانها را ورای آن تصاویر فنی به تماشا بگذارد.^۱ این شیوه دقیقاً برعکس شیوه کلیله و دمنه است، ابن مقفع در کتاب کلیله غالباً سخن را از نمادها به اشخاص واقعی داستان می‌کشاند و آنقدر

درباره آنها به اطالة سخن می‌پردازد که نقش نمادها در داستان را فراموش می‌کند.^۱ لافونتن نه تنها به تکمیل اصول و قواعد فنی داستانها پرداخت بلکه در زمینه نقد و نظم قواعدی استوار بیان کرد.

لافونتن بر این رأی بود که: داستانهای اخلاقی که از زبان جانوران حکایت می‌شود دارای دو بخش است که می‌توان بخشی را کالبد و بخش دیگر را روح نامید. قالب داستان به منزله بدن داستان است و هدف اخلاقی آن روح داستان را تشکیل می‌دهد.^۲ چون جسم نمایانگر روح است، باید در تصویر خصایص روحی و ارائه آنها دقت بسیار مبذول داشت، تا از ورای تصاویر فنی تجلیات و خصال معنوی آشکار گردند. به همین جهت لافونتن در فراهم آوردن تمتع هنری در حکایتها کوشش فراوان کرده است بدان سان که افکار کلی را از ورای حقایق محسوس به نمایش می‌گذارد و تمام این حقایق دقیق را برای توضیح یک فکر کلی به کار می‌گیرد تا بتواند خرد خواننده را به درک افکار و لمس ژرفای شاعر هدایت کند و به عمق احساسات و تأملات روحی هنرمند بیندیشد و اندیشه‌های کلی را از ورای تصاویر^۳ فنی به طور طبیعی در ذهن خوانندگان جایگزین گرداند.

لافونتن پیوسته می‌کوشید تا قهرمانان را از خلال دقیق ترین خصلتها در تصاویری زنده و نیرومند نشان بدهد تا از این راه خواننده را مجذوب اندیشه داستان خود کند. قهرمانان لافونتن گام به گام همراه حوادث و پیشامدهای درام، انعطاف پذیر هستند و هرگز رابطه آنها با رویدادها گسسته نمی‌شود و همگی در پیوندی متجانس و موزون قرار می‌گیرند. می‌توان ادعا کرد که لافونتن در رعایت قواعد تصویر فنی تقریباً به اصول تئاتر ارسطویی بسیار نزدیک شده بود.^۴ لافونتن در تصویر خلق و خوی قهرمانان خود، واقعیتها را سخت رعایت می‌کرد تا بتواند آنها را هرچه بیشتر زنده و نیرومندتر نشان بدهد قهرمانان قصه‌های لافونتن مردمانی آرمانی و متصف

۱. رک به: ص ۱۲۳ همین کتاب.

2. La Fontaine : *Fables*, ed Des Belles lettress, Preface. p.12.

3. Taine: lafontaine et ses Fables. Paris.1747 p. 319.

۴. این اصول و قواعد را در کتاب: المدخل الی النقد الادبی الحديث، دکتر غنیمی هلال، فصل دوم از باب اول ملاحظه کنید.

به خلق و خوی نمونه (تیپیک) نیستند. داستان «گرگ و میش» این مطلب را به خوبی ثابت می‌کند. این داستان به ظاهر تصویری از ترس و زبونی جانوران ضعیف در برابر جانوران نیرومند و قوی پنجه است، اما در ورای آن هدف اخلاقی بسیار والا و مفهوم ارزشمندی نهفته است. اجمالاً، چارچوبی که همه صحنه‌ها و رویدادها و درونمایه اشخاص که در آن به تصویر کشیده شده همه همگام و منسجم است و در بافتی محکم و روند حوادث به پیش می‌رود به گونه‌ای که تمام واژگان و جمله‌ها در جای خویش قرار گرفته‌اند و وظیفه فنی خود را به نیکی انجام می‌دهند.^۱ همان‌گونه که پیش از این اشاره کردیم، لافوتن در سرودن داستانهای خود تحت تأثیر نویسندگان یونانی و رومی که در زمینه داستان پردازی بر زبان جانوران آثاری از خود به جای گذاشته بودند قرار گرفته بود. همچنین از طریق ترجمه فارسی کیله و دمنه غیر مستقیم تحت تأثیر ادبیات عرب بود.

هنگامی که لافوتن به سالن ادبی مادام دو لاسابلیر^۲ [۱۶۹۳-۱۶۳۶م.] آمد و شد داشت با یک پزشک جهانگرد به نام برنیه^۳ [۱۶۸۸-۱۶۲۰م.] که عضو آن باشگاه بود آشنا شد. نامبرده نظر لافوتن را به یک اثر فارسی که در سال ۱۶۴۴م. به فرانسه ترجمه شده بود متوجه ساخت. عنوان فرانسوی این اثر: کتاب الانوار؛ اخلاق الملوک تألیف حکیم هندی پیلپای (=بیدپا) است که توسط داود بن سعید اصفهانی به زبان فرانسه برگردانیده شده است. مترجم واقعی این کتاب، آقای ژیلبر گولمن^۴ مشاور دولت فرانسه و آگاه به زبانهای خاورزمین است که وی به یاری داود سعید اصفهانی کتاب انوار سهیلی واعظ کاشفی را به فرانسه ترجمه آزاد کرده است. همین کتاب نیز ترجمه آزادی است به نثر فارسی از کتاب کیله ابن مقفع که در

۱. در این مختصر بررسی سبک هنری لافوتن نمی‌گنجد. رک به: Taine, or. cit., P. 320 et Sp. 2. Mme Da La Sabliéré. 3. Bernir.

۴. Gilbrt Gaulmin (۱۶۶۵-۱۵۸۵م.) مشاور دولت فرانسه، علاوه بر ترجمه‌ها، قصائد، تراژدی، هجاء کتاب «الانوار...» را در سال (۱۶۴۴م.) از فارسی به فرانسه ترجمه کرد و موجب اشتها و معروفیت افسانه‌های شرقی در فرانسه شد و از آن جمله لافوتن در مجموعه‌های دوم فابل‌های خود از آن الهام گرفت. نام این کتاب به فرانسه چنین است Le livre lumières Ou la Conduite des Rois composé Par la sage Pilpay, indien, traduit en Français Par David saad d'ispahani. و رک لاروس بزرگ، ج ۵/۳۹۷.

صفحات گذشته راجع به آن سخن گفتیم^۱.

لافوتن در مجموعه دوم فابلها که از زبان جانوران ساخته، در حدود بیست حکایت آن را از کتاب انوار سهیلی اقتباس کرده است. لافوتن در مقدمه همین مجموعه چنین می نویسد: به نظر می رسد ذکر تمام منابع این داستانها ضرورت نداشته باشد. اما از باب سپاس و قدردانی باید بگویم که در پرداختن این حکایتها خویش را مدیون پلپا (بیدپای) حکیم هندی می دانم که کتاب او به تمام زبانهای دنیا ترجمه شده است^۲.

پلپای^۳ همان فیلسوفی است که کلیه داستانهای کیلیه و دمنه را از او روایت کرده اند. ولی ناگفته نماند که بهره گیری لافوتن به اقتباس از اندیشه ها و مواد اصلی داستانها محدود بوده است. پس از آن با ذوق سرشار و هنرمندی خود داستانها را به هر سوی که خواسته است پیچ و تاب داده و آنها را در مصب معیارهای هنر خویش سرازیر کرده است. ما در این کتاب به اختصار سبک و شیوه او را بیان کردیم^۴.

در اواخر قرن نوزدهم میلادی، بسیاری از فابلها و حکایتهای لافوتن توسط محمد عثمان جلال (مصری) (فوت ۱۸۹۸ م.) در قالب مثنوی به نظم عربی درآمد. او نام آنها را کتاب العیون الیواقظ فی الحکم والامثال نهاد، اما این ترجمه ای است آزاد و مترجم پای بند اصل فرانسوی آن نبوده است زیرا همه رویدادها در سرزمین مصر و یا در یکی دیگر از کشورهای عربی رخ داده است. همه پند و اندرزها صبغه مذهبی یافته است و از قرآن و یا حدیث اقتباس شده است. تنها چند حکایت عامیانه در قالب زجل میان آنها دیده می شود. پس از محمد عثمان، ابراهیم العرب اثری تحت عنوان آداب العرب در قالب شعر عربی پدید آورد که او نیز بر شیوه لافوتن به

۱. رک به همین کتاب ص ۲۳۴، ۱۶۰ و نیز رجوع شود به: M. H. Massé: Dans l'Ame dei Iran p. 131- Roger Picard: *les Salons litteraires et la Société Francaise*. New York - 1973 pp. 106-108 La fontaine: Fables éd. op. cit. Introduction Par F. cohin. P.XXXV.XXXVIII.

۲. رک به همین کتاب ص ۲۳۸ به بعد.

۳. بیدپا - بیدپای = پلپای و در فرنگی Bilpai, Bidpai, Pilpai

۴. رک به: La fontaine: fables. éd op. cit. 11p.9.

خرافه‌گویی بر زبان حیوانات پرداخته است از اینجا معلوم می‌شود که پیدایش این نوع ادب در ادبیات معاصر عرب در سبک غربی آن چگونه بوده است، چنانچه پاره‌ای از مواد آن از ادب کهن عرب و یا از کلیله و دمنه اقتباس شده است ولی از نظر اسلوب و سبک هنری همگی به تقلید و پیروی از شیوه «لافوتن» پرداخته‌اند. احمد شوقی (۱۹۳۲-۱۸۶۸ م.)، شاعر نیل که از چهره‌های درخشان تاریخ ادبیات معاصر عرب است در داستان‌پردازی بر زبان جانوران سرآمد همه ادیبان عرب است. او که به تقلید و پیروی از اصول هنری لافوتن پرداخت، این هنر را در ادب عرب به عالیترین مراحل کمال خود تابه‌امروز رسانید.

شوقی در دوران تکمیل تحصیلات خود در اروپا^۱ سخت کوشید تا ادبیات معاصر عرب را از طریق آشنایی با این نوع ادب بارورتر گرداند و با جدیتی که به کار برد توفیق یافت تا در این هنر، با بهره‌گیری از سبک و شیوه لافوتن، از همه نویسندگان عرب که تابه‌امروز در این راه گام نهاده‌اند گوی سبقت برباید.

مقایسه میان فابل‌های لافوتن و داستان‌های احمد شوقی برای علاقه‌مندان به پژوهش‌های تطبیقی از جمله زمینه‌های بکر و دست‌نخورده‌ای است که بسیار سودمند و ارزنده خواهد بود.

داستان منظوم «خروس جنگی و مرغ محلی» احمد شوقی می‌تواند در جهت مقایسه میان این دو هنرمند - لافوتن، شوقی - بر پایه معیارهای هنری لافوتن - که از آن سخن رفت - موضوع مناسبی باشد. هدفی که شوقی در این داستان تعقیب می‌کند آن است که به شهروندان خود بیدارباش بدهد و ایشان را از دوستی فریبکارانه بیگانگان بر حذر بدارد. این، مسئله‌ای بود که مردم مصر در آن روز با آن درگیر بوده‌اند.

شوقی در چکامه‌ای که ترجمه آن را در زیر آورده‌ایم چنین گوید:

در حالی که چند مرغ محلی در لانه کوچک و ظریف خود به سر می‌بردند؛ ناگاه خروس جنگی با تاجی بزرگ میهمان‌وار بر در خانه آنها آمد؛ گفت، درود خدا بر این چهره‌ها که هرگز بدی روزگار مبیناد؛ نزدتان آمدم تا یک روز فضل خود بر شما

بگسترانم و به عدالت داوری کنم؛ تمام دارایی شما بر من حرام باد جز، جرعه آبی و بستری برای خفتن؛ مرغان که دچار بیماری نادانی و سبک مغزی شده بودند، لانه را بر روی خروس جنگی گشودند؛ خروس همچو، اربابها به جولان پرداخت و برای سلامتی جوجه‌ها و خروسها دعا کرد؛ آن شب را با سرمستی در منزل نو به سر برد؛ مرغها در خانه امن خود ذلت و خواری را پیش‌بینی می‌کردند؛ چون صبحگاه درخشید و اشباح از پرتو آن جان گرفتند؛ خروس (میهمان) و صاحب‌خانه‌کنونی با سخنوری بانگ برآورد: برقرار باد منزل زیبای من!؛ مرغها با فریاد آن غدار ناجوانمرد (میهمان) از خواب تلخ هراسناک برجستند؛ گفتند: پس کو آن عهد و پیمانها که میان ما بود؟ تو ما را فریب دادی؛ سوگند که فریبی بس آشکار است.

خروس جنگی که از خنده به پشت افتاده بود گفت: ای ابلهان!! چه کورید؟ این رسم از چه هنگام معمول شده است که شما اختیاردار زبان اربابها باشید؟ آری این همه قول و قرارها پیش از ورود من؛ به خانه و قبل از باز کردن در خانه بود!

شوقی برای آن که خوانندگان را در صحنه حوادث بیاورد نخست به توصیف «صحنه» حادثه پرداخته است وی پس از تصویر رفتار مؤدبانه و فریبکارانه زورمندان به بیان و رفتار ستمدیدگان فریب خورده که نماد آنان را در مرغ ارائه داده است، می‌پردازد هر کدام از واژگان و فrazهای این داستان در نهایت استحکام و ظرافت بافته شده است و هر بیتی از ابیات این قصیده ویژگیهای طبقه مستکبر و مستضعف را به روشنی نشان می‌دهد. با آن که سراینده هدف خود را در بیانی سمبلیک ریخته است ولی به طور کلی صور تگرهای گویای او وضعیت هم‌میهمان خود در برابر استعمارگران و بیگانگان و زیانهای ناشی از غفلت و سبک مغزی را به خوبی نشان می‌دهد.

با اینکه ویژگیهای ستمکار و ستمدیده را در نماد مرغ و خروس جنگی به تصویر کشیده است، این تصاویر نمادی وضع هم‌میهمان شوقی را در برابر بیگانگان تداعی می‌کند. لحن فریبنده و مظلومانه خروس، دعوی نوع پروری و اقامت موقت او و سپس نقاب از چهره افکندن و صاحب اختیار و مدعی شدن این میهمان ناخوانده دقیقاً با سیاست انگلستان در برخورد نخستین با مردم مصر و فریفته شدن مردم آن دیار به

نویدهای زرین استعمارگران مطابقت دارد. شوقی در تصویر حالت روانی هر دو طرف بسیار موفق بوده است.

متن عربی چکامه از این قرار است:

| | |
|---------------------------|------------------------------|
| بينا ضعاف من دجاج الريف | تخطر فی بیت لها ظریف |
| اذ جاء هندي كبير العرف | فقام فی الباب مقام الضیف |
| يقول: حيا الله ذی الوجوها | ولا اراها ابداً مکروها! |
| أتيتکم انشر فيکم فضلی | یوماً، واقضی بینکم بالعدل! |
| وکل ما عندکم حرام | علی، الا الماء و المنام |
| فعاود الدجاج داء الطیش | و فتحت للديک باب العش |
| فجال فيه جولة المليک | یدعو لكل فرخة و ديک |
| و بات تلك الليلة السعيدة | ممتعاً بداره الجديدة |
| و باتت الدجاج فی أمان | تحلم بالذلة والهوان |
| حتى اذا تهلل الصباح | واقبت من نوره الأشباح |
| صاح بها صاحبها الفصیح | يقول: دام منزلی الملیح! |
| فانتبهت من نومها المشثوم | مذعورة من صيحة الغشوم |
| تقول: ما تلك الشروط بیننا | غدرتنا، والله، غدرأً بینا!! |
| فضحك الهندی حتى أستلقى | وقال: ما هذا العمی؟ یا حمقی! |
| متی ملکتم السن الارباب | قدکان هذا قبل فتح الباب! |

در خلال این داستان حرکتی شبیه «تحول»^۱ در نمایشنامه‌ها می‌بینیم و این تحول هنگامی است که، مرغ لانه را بر روی خروس جنگی می‌گشاید با این تفاوت که شوقی در این قصه حالت روانی دو طرف را با حرکت کند بیان می‌کند و خطر دشمن پیش از آن که عینیت پیدا کند، به صورت وسوسه در دل مرغان پدیدار می‌گردد

۱. ارسطو در کتاب فن الشعر گوید: تحول عبارت است از انقلاب و تبدل فعلی بضد آن و این [انقلاب و تبدل فعل بضد آن] نیز به حکم ضرورت یا به حکم احتمال نتیجه وقایع و حوادث قبلی باشند و لازم است که از اصل و بنای خود افسانه پدید آید. و تحول ترجمه Peripeteia یونانی است رک به فن الشعر ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب ص ۵۳-۵۲. بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۳، چاپ دوم، ترجمه شعر از مترجم کتاب.

و تغییر رفتار و پرخاشگری خروس جنگی نیز تدریجی است. خروس جنگی [استعمارگر] با اعتماد به نفس و اطمینان به سودمندی نتیجه کار با یک حرکت غافلگیرانه، مردم فریب خورده و غفلت زده را با نیت واقعی و چهره کریه خود روبرو می سازد. این مردم غافل هنگامی سر از خواب بی خبری برمی دارند که کار از کار گذشته است.

در این داستان تفاوت عمیقی میان نخستین برخورد خروس جنگی و سپس در «تحولی» که در خاتمه داستان پدید آمده است می بینیم. و این اختلاف را در حالت ملتسمانه خروس جنگی به هنگام کوبیدن در، و در لحن نیشدار و تمسخرآمیز او پس از استقرار در لانه به خوبی درمی یابیم. بنابراین برداشت این گونه هدفهای اخلاقی و میهنی از این داستان نه تنها امری ساختگی به نظر نمی آید، بلکه، تمام جزئیات و کلیات آن در نهایت استحکام در قالب داستانی منظوم تصویر شده است و بدین سان می رود تا این نوع داستان [داستان جانوران] در صورت پردازی های ادبی و ارزنده، رسالت انسانی خود را با صدایی رسا و نیرومند انجام دهد. هم اکنون نیز این نوع ادب به ویژه در ادبیات کودکان و نوجوانان همچنان زنده است^۱ و از مقام ارزشمندی برخوردار است.

فاصله راه میان شیوه احمد شوقی و داستانهای هندی ابن مقفع در کیله و دمنه، از کجاست تا به کجا؟

عمده ترین انواع ادب مثنوی که برای بحث پیرامون آنها انتخاب کرده بودیم به پایان رسید. ما در این بخش درباره: پیدایش و تحول حماسه سرایی، فن نمایش و همچنین پیرامون پیدایش «فابلها»، داستان سرایی بر زبان حیوانات و مراحل تحول آن در ادبیات اروپایی [و ریشه های شرقی آن] سخن گفتیم و گفتیم که به رغم اصالت هندی و ایرانی^۲ فابلها نخست در قالب نثر رواج یافت، در ادب عرب قدیم

1. 1. de: Trigon Histoire de le litterature Enfantine, 21-22. 188.

۲. شعبه وسیعی از قصه های ادب فارسی را داستانهای تشکیل می دهند که از زبان جانوران و حتی جمادات و گیاهان ساخته اند و در حقیقت قهرمان این داستانها این گروه از موجوداتند و از قدیمترین نمونه های شعر فارسی داستانهای کوتاهی که از مقوله فابل است می توان سراغ گرفت. در آثار عطار، و مولوی بسیاری از معانی عمیق صوفیانه و فلسفی در قالب همین فابلها بیان شده است و تا دوره

در هر دو قالب نظم و نثر رایج گردید لیکن در ادب معاصر عرب و در نتیجه نفوذ و تأثیر «لا فونتن» تنها به قالب نظم درآمد.

درنگ بر اطلال و دمن

یکی از انواع شعر، درنگ بر اطلال و دمن است که در ادبیات عربی و فارسی رواج داشت. ما در این جا از آن به عنوان یکی از انواع ثانوی (فرعی) ادب که صبغه‌ای عاطفی دارد به اختصار سخن می‌گوییم زیرا بحث پیرامون پیدایش و تحول آن بسیار دشوار است.^۱

آنچه مسلم است این است که ایستادن بر اطلال و دمن در شعر کهن عربی یکی از انواع مستقل شعر به‌شمار نمی‌آمد بلکه تابع هدفهای دیگر بوده است مانند غزل که در شعر جاهلی و صدر اسلام استقلال اندک داشت که پیش‌درآمدی بر مدیحه‌سرایی بود.^۲ شعر توقف بر اطلال و دمن با صبغه عاشقانه افلاطونی آن، بدین سان بوده که شاعران، عشق پاک خویش را در وفاداری به معشوق بیان می‌کردند و چون فارسان (شهبازان) با وفا برخاطرات عاشقانه و دوران جوانی خویشتن می‌گریستند و در اشتیاق دیدار از اطلال و دمن دلدار کوچ می‌کردند و بال برمی‌گشودند^۳ و غالباً، پاک‌ترین و قوی‌ترین ابیات قصیده کهن بیتهایی بود که از این گونه اندوه سخن می‌گفت. آثار اندوه و تجارب عاشقانه از ورای توصیف دقیق رسوم و دیار و اطلال که ویژگیهای طبیعی و اجتماعی زندگانی صحرا در آن متجلی

اخیر این گونه داستانها در ادب فارسی رواج داشته است، و آخرین چهره‌ای که در ادب فارسی از این نظر باید یادآوری شود پروین اعتصامی است که بسیاری از فابلهای او قابل توجه و برخوردار از نوعی تازگی است. داستانهای نمادی در ادبیات فارسی پیش از اسلام و پس از اسلام سابقه دیرینه دارد و بعد از اسلام طبقه صوفیان بیشتر از این گونه داستانها بهره‌ور شده‌اند و رشد آن را باید در ادبیات صوفیانه جستجو کرد. (رک به دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

۱. همین کتاب، ص ۱۳۰، ۱۲۶ به بعد.

۲. از پیدایش و تحول غزل در شعر عرب و تأثیر آن روی ادبیات فارسی در کتاب خود الحیة العاطفیة، لیلی و مجنون فی الادب العربی و الفارسی گفتگو کرده‌ایم، رک، النقد الادبی الحدیث از همین مؤلف، ص ۱۸۹، چاپ ۱۹۳۷ مصر.

۳. ریشه‌یابی گریستن قهرمانان بر اطلال را در مأخذ بالا ببینید، فصل اول - باب اول، المدخل الی النقد الادبی الحدیث، چاپ دوم، ص ۲۱۵-۲۱۲، النقد الادبی الحدیث از همین مؤلف ۱۹۰-۱۸۹.

بود، سر می کشید.

پس از گسترش فرهنگ و تمدن اسلام و استقرار اعراب در سرزمینهای جدید و آشنایی با مظاهر فرهنگ و تمدن امتهای غیر عربی، سرایندگان بر شیوه تازیان کهن به سرودن اشعار و ایستادن بر رسوم و دیار پرداختند و سرایندگان عرب بر آثار درنگ ورزیدند. شاعران در این درنگ عاطفی به یاد شکوه از دست رفته و عظمت گذشته و خاطرات جاویدان تغنی می کنند و احیاناً به خاطر فراموشی وضع حاضر و تسکین رنجهای روحی به ژرفای قرون گذشته پناه می برند و در تمام حالتها وفاداری و سوز اشتیاق خویش را نسبت به گذشته ها بازگو می کنند. همین عناصر، وجوه مشترکی هستند که آنها را در درنگ بر اطلال [جاهلی] و ایستادن بر آثار ملاحظه می کنیم. به نظر ما چنین می آید که: ایستادن بر اطلال و دمن در قرنهای بعد رنگی دیگر به خود گرفت به درنگ بر آثار تحول یافت [به عبارت دیگر توقف بر اطلال و دمن جاهلی در قالب ایستادن بر آثار دوران تمدن تحول یافت]. آثار ویرانیهای دوره های عمران و تمدن جای اطلال و دمن را گرفت. با آن که میان ایستادن بر اطلال و دمن و ایستادن بر آثار، وجه تشابهی یافت می شود، اما از سوی دیگر میان آن دو وجوه اختلافی بدین گونه دیده می شود.^۱ زیرا سرایندگان به هنگام درنگ جنبه های شخصی را فدای جنبه های عمومی و اجتماعی می کنند زیرا تعبیر شعرا در این گونه درنگها بیشتر متوجه تغنی بر افتخارات میهنی و قومی گذشته است. از این لحاظ که شاعران برای تسکین دردهای درونی، به جستجوی پناهگاهی در

۱. ما با نظر مؤلف در اینکه شعرسرای بر اطلال و مویه کردن بر آثار را از یک مقوله دانسته چندان نظر موافقت نداریم؛ زیرا شعر، درنگ بر اطلال و دمن از موضوعات عاشقانه مایه می گیرد و بیشتر از گریستن بر معشوق و اظهار وفاداری نسبت به او فراهم می آید. همان گونه که در اشعار عربی و در شعر منوچهری می خوانیم، همه از همین مقوله است. اما در اشعار و قوف بر آثار از قبیل شعر بحرتری و خاقانی و آثار نظامی جزآن، موضوع سخن عمدتاً در جهت گریستن بر عظمت و مجد از دست رفته است و البته میان این دو، توقف وجوه مشترکی است که همان حسرت خوردن و گریستن باشد. اما این دو از نظر هدف فاصله زیادی با یکدیگر دارند. در توقف بر آثار گرچه عمدتاً همان کلیشه های اطلال و دمن به کار می رود اما سخن از دلدار و معشوق در میان نیست. بهتر است که این دسته از اشعار را که درنگ بر آثار باستانی و یاد از مجد و شکوه گذشته است در ردیف اشعار حماسی قرار بدهیم نه در ردیف اشعار و قوف بر اطلال و دمن که اشعار عاشقانه و عاطفی است. (م)

زرفای قرون فرو می‌روند و از این‌که این تعبیر را زمینه مناسبی برای تصویر رنجهای خویش می‌یابند، با درنگ بر اطلال و دمن تشابه، دارد. اما از آنجا که درنگ بر آثار، جاودانه‌تر و پربارتر و برخلاف توقعهای زودگذر بر رسوم خیمه‌ها درنگی طولانی و عمیق‌تر می‌طلبد ارزشی والاتر دارد.^۱

به سبب این باروری بود که این‌گونه سخن، در قصیده‌ها از موقعیت ممتاز و مستقلی برخوردار گردید درحالی‌که اشعار «وقوف بر اطلال و دمن» از چنین امتیازی برخوردار نبود. گاه درنگ بر آثار، شاعر سخت تحت تأثیر شگفتیها قرار می‌گیرد و با پندگیری و عبرت‌آموزی توأم می‌شود. معمولاً وصف عظمت و آثار یک مرزوبوم، تمجید و تکریم از فرهنگ و تمدن مردم آن سرزمین را نیز به دنبال دارد. خواه از جهت اینکه با شاعر هم‌نژاد و هم‌خون بوده‌اند و یا میانشان روابط دوستی و مودت برقرار بوده است. بسیاری از شاعران تازی‌گوی^۲ چه از نژاد ایرانی و چه غیرایرانی بر آثار باستانی و فرهنگ و تمدن ایران درنگ کرده‌اند و چکامه‌هایی در مجد و عظمت آنان به زبان عربی می‌سروده‌اند.^۳

بسیاری از سرایندگان عرب نژاد بر آثار باستانی ایرانی ایستادند و از زبان آن آثار خشک و بی‌جان سخن گفتند و مضامین عبرت‌انگیز از خود به یادگار گذاشتند که نماینده این گروه از شاعران متقدم عرب «بحتری» است.^۴

۱. اعراب در هنگامی که بر اطلال گذر می‌کردند درحالی‌که بر روی شتران سوار بودند بر آنها درنگ می‌نمودند و هرگاه اطلال در مسیر راهها قرار داشت شاعر خطاب می‌کرد که: قفا، یا، اوقفوا، یا، اوقف و اگر اطلال در مسیر راهها واقع نشده بود و قصد گذر بر اطلال را داشتند شاعر ندا می‌داد که: عوجا، یا، عوجوا، و هرگز وقوف بر اطلال را درحال پیاده از مرکب خویش قرار نمی‌دادند و به همین جهت است که از «کثیر» را انتقاد کرده‌اند که گفته‌است:

خلیلی هذا ربع عزة فاعقلا قلو صیكما، ثم ابکیا حیث حلت

زیرا هنگامی مرکب را پی می‌زنند که سواران پیاده شوند. (رک: ابوالقاسم آمدی، الموازنة بین ابی‌نماد والبحتری ص ۳۹۷-۴۰۰).

۲. رک به: ابن‌القیه (ابوبکر احمد بن محمد همدانی): مختصر کتاب البلدان، چاپ لیدن، ۱۳۰۲، ص ۱۵۸ در این کتاب اشعاری در توصیف ایوان مدائن و پند و عبرت از آثار ایرانیان و شگفتیهای ایشان سروده است. نیز در همین موضوع از شاعری دیگر - ص ۲۱۶-۲۱۴ - در توصیف شب‌دیز اسب خسرو پرویز آمده است و در ص ۲۵۵-۲۴۰ سرایندگانی در توصیف همدان اشعاری سروده‌اند. ۳. رک به ص ۲۴۹، همین کتاب.

۴. بحتری، شهرت ابو عباده و لیدابن عبید (۲۸۴-۵۲۰ ق.). شاعر، عرب. بیشتر عمر را در بغداد مدح

بحتری قصیده معروف «سینه» خود را به هنگام درنگ بر ایوان مدائن در وضعیتی می‌سراید که بر بی‌نیازی و انزجار خود از تمام مردم و حتی از نزدیکانش تأکید می‌کند، دل‌تنگی از پستیهای روزگار روح شاعرانه او را جریحه‌دار کرده است، عزم سفر می‌کند تا از رنج زندگانی بکاهد و از سختیهای آن بیارامد، مرکب به سوی کاخ مداین می‌راند اما چون به مداین می‌رسد و ویرانه‌های ساسانیان را مشاهده می‌کند، شکوه بربادشده آنان را به خاطر می‌آورد و سخت اندوهگین می‌گردد: چنین می‌سراید:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| حضرت رحلی‌الهموم فوجه | تُ الى ابيض المدائن عنسی |
| اتسلی عن الخطوب و آسی | لمحل من آل ساسان دریس |
| ذکّر تنیهم الخطوب التوالی | و لقد تُذکّر الخطوب و تنسی |

(ترجمه ابیات)

اندوه‌ها بر سرایم روی آوردند از اینرو و اشترم را به سوی کاخ سفید مداین راندم خیمه زد غم بر سرایم زان شدم بیرون و کرد اشترم زی کاخ اسپید مداین رهبری با حوادث سهمگین روزگار خود را تسلی میدهم و بر جایگاه ساسانیان که اکنون مندرس و نابود شده است غمگین می‌شوم.

خواستم یکدم بیاسایم در آن مأوای امن

آن کجا ساسانیان را بود جای سروری

رویداهای پی‌درپی را که بر ساسانیان فرود آمد به یادم آورد.

آری حوادث دهر چه بسا چیزهایی به یاد آرند و گاه از یاد انسان می‌برند

گفتم از ادیبار حال دیگران از حال خویش

بیشتر بینی غم ادبار خود کمتر خوری^۱.

خلفا (مخصوصاً متوکل) و بزرگان را مدح می‌گفت، ملتزم ابوتمام بود. اوراست: قصیده سینه درباره ایوان مداین که به احتمال قوی خاقانی در قصیده ایوان مداین خود از آن متأثر بوده است. علاوه بر دیوان، کتاب حماسه از اوست که اشعار ششصد شاعر جاهلی و مخضرم را گلچین کرده و در سه باب: حماسه، ادب و رثاء تقسیم کرده است. و کتاب معانی الشعر نیز به وی منسوب است. او از شعرای چیره‌دست در توصیف بود و از روش ابن‌رومی نیز بهره برده است. (م)

۱. دکتر علی‌اصغر حریری قصیده سینه را به نظم فارسی درآورده است (مجله یغما، شماره ششم

پس از آن در نهایت ابداع و استادی به توصیف کاخ می‌پردازد و در مقام مقایسه میان این وقوف پرشکوه و عظمت و میان «وقوف بر اطلال و دمن» برمی‌آید و در درنگ بر آثار ساسانیان «وقوف بر اطلال و دمن» برای او تداعی می‌شود و بر هر دو مقام می‌گریزد. همین اصل عقیده ما را مبنی بر این‌که وقوف بر آثار امتداد وقوف بر اطلال و دمن است تأیید می‌کند. می‌گوید:

جَلَّلَ لَمْ تَكُنْ كَاَطْلَالٍ سَعْدِي فِي قِفَارٍ مِنَ الْبَسَائِسِ مُلْسِ
وَمَسَاعٍ لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مِنِّي لَمْ تَنْلَهَا مَسَاعَةُ عَنَسٍ وَعَبَسٍ^۱

یعنی منزلگاه ساسانیان هیچ‌گاه مانند ویرانه‌ها و اطلال سعدی در صحرای خشک و خالی از جمعیت نبود.

ساسانیان کوشش‌هایی بزرگ کردند. چنانچه انتساب و جانبداری من از عنس و عبس (اعراب) نبود می‌گفتم که کوششهای قبایل عرب هرگز به مرتبه مساعی آنان نمی‌رسید.

سپس احساسات خود را از مشاهده آن کاخهای [مجلل که اکنون چون جامه‌های ژنده و تار و پود گسسته است و چون عاشقی که از دلدادۀ خود جداگشته است بداختری ایام را به نهایت زیبایی تصویر می‌کند و بر آن مقامهای دلگشاکه جشنها در آن برپا می‌شد و اکنون ماتم‌سرا شده است گریه سر می‌دهد. تا آن حد مجذوب منظرۀ کاخ می‌شود که در احساس خویش دچار شک و تردید می‌شود].

۱۳۴۱ سال ۱۵) به چاپ رسیده است.

— رحل: شتر، بارانداز، مجازاً سرای. هموم: ج، هم: اندوه. ایض المدائن: تیفون یا کاخ مدائن. عنس: شتر مادینه نیرومند. الخطوب: ج خطب، حوادث سهمگین و بزرگ. آسی: اندوهگین شوم. درس: مندرس، ویران شده.

۱. جَلَّلَ و الحالَة: مجموعه خانه و منازل مردم، مجلس و مجتمع. ج حَلَّة: اطلال: ج طَلَّل، ویرانه‌ها، آنچه از منزلگاه برجای ماند. (معمولاً سه سنگ بوده‌است). سعدی: نام یکی از معشوقه‌های معروف عرب. قفار، ج، قفر زمین بی آب و علف. بسبس: بیابان خشک و تهی از مردم. مُلْس: ج، اَمَلْس و ملساء: نرم، صاف.

آن‌نه چون اطلال سعدی در بیابانهای خشک بسل چو فردوسی بآبادی و نیکومنظری
مساع: ج، مسعی و مسعاة: کوشش، مساعی. محاباة: طرفداری، تمایل. عنس و عبس: نام دو قبیله از قبایل عرب که بنام پدران آنها نامیده شده‌اند.

همت عبس حجاز و غیرت عنس یمن کی کند با کوشش مردان ایران همسری

بدین گونه به توصیف خود ادامه می دهد. سرانجام گریستن خود را بر این دیار که مردمش نه از نژاد عربند توجیه می کند که این دیار، یادگار دوستان و یاران عرب است که در سختیها عرب را یاری و مدد داده اند پس چه باک که آنها را با اشکهای خود یاری دهم:

| | |
|--|---|
| عُمَرْتُ لِلسَّرُورِ دَهْرًا فِصَارَتْ | لِلتَّعْزَى رِبَاعُهُمْ وَ التَّاسَى |
| فَلَهَا أَنْ أَعِينَهَا بَدْمُوعٍ | مَوْقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسٍ |
| ذَاكَ عِنْدِي وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي | بِأَقْرَابِي مِنْهَا، وَالْأَلْجَشُ جُنْسِي |
| غَيْرَ نَعْمَى لَاهِلَهَا عِنْدَ أَهْلِي | غَرَسُوا مِنْ زَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسٍ ^۱ |

از شعرای معاصر عرب که از شیوه قصیده «سینه بحرّی» پیروی کرده اند، احمد شوقی شاعر مصری است. او در قصیده «سینه اندلس» نخست به توصیف حالت روانی خویش در تبعیدگاه و انزجار از عاملان تبعید وی پرداخته است و پس از آن به وصف مناظر و زیباییهای سرزمین مصر لب می کشاید و آنگاه بر آثار مسلمانان در اندلس درنگ می کند و در رؤیایها و خاطرات گذشته مسلمانان (عرب) به خلسه

۱. عُمَرْتُ: آباد شد. تعزّی: سوگواری، صبر و بردباری بر غم و اندوه. تأسی: اندوهگین شدن. رباع= ربّوع، ج ربیع ویرانه ها، منزل. خانه هایشان روزگاران برای شادی و خوشی برپا شده بود و هم اکنون آن شادمانیها بیدل به مایه اندوه شده است.

آن مقام عیش و شادی شد کون جای عزا
جای آن دارد که از کار زمان عبرت بری
فلها: سزاوارند (این کاخها). ان اعینها: آنها را یاری دهم. دموع: ج دمع، اشکها. موقوفات: ج موقوفه: وقف شده. صبابه: عشق راستین. حُبْس: ج حَبْس، = محبوس، انباشته شده
شاعر آن اشکها کانیاشتی در چشم خویش
سوگواری را بر این ویرانه پاش و خون گری
لَا الْجَنْسُ جُنْسِي: نه از نژاد من است.

گریم و جز گریه نتوانم (نه خانه از من است
نه مرا با اهل خانه خویشی و هم کشوری
نُعْمَى: نعمت، نیکویی. غرسوا: نشانیدند، غرس کردند. زکاء: رشد و نمو. افزونی. غرس: نهال نشانیدن.

اما بخاطر بزرگواریها و نیکیهاکه صاحبان این کاخها بر اهل و عشیره من ارزانی داشتند و از برکت خود نهال نیکویی را به بهترین وجه بارور کردند می گریم.

| | |
|---|---|
| نِیْ خَطَا كُفْتُمْ أَهْلَ بَارِسَ دَرْخَاكُ عَرَبٍ | تَحْخُمُ دَانَايِي هِرَاكَندند از دانشوری |
| مَلِكُ مَا رَا قَدْرَتَ وَ نِيْرُو بِيخْشِيدَنْدَازِ آن | بِر سِر مَا تَازِيَان دَارند حق یاوروی |
| أَيَّدُوا مُلْكَنَا وَ شَدُّوا قُضَاوَاءَ | بِكُفْمَاءِ تَخْتُ الشُّرُودِ حُسْنِ |

رجوع کنید به دیوان بحرّی قاهره ۱۳۲۹ هـ ق، ۱۹۱۱ م. ص ۵۹-۵۶. (م)

می‌رود و خود را از این زمان می‌کند و به دوران پرافتخار ماضی می‌کشاند و به تقلید بحتری می‌گوید:

وَعَظَّ الْبَحْتَرِيُّ ابْنُ كَسْرَى وَشَفْتَنِي الْقَصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ

بحتری از ابوان مدائن پند و اندرز گرفت و مرا از کاخهای عبد شمس (عرب) بی‌نیاز کرد. در آخرین بیت از قصیده هدف خود را از عبرت‌آموزی نسبت به گذشته پرافتخار مسلمانان (عرب) چنین بیان می‌کند.

وَ إِذَا فَاتَكَ التَّفَاتُ إِلَى الْمَا ضَى فَقَدْ غَابَ عَنْكَ وَجْهُ النَّاسِ

و چنانچه توجهی بگذشته نکنی همانا که غم و اندوه از تو دور گردد^۱.

و در این جا سخن را پیرامون «وقوف بر اطلال» در شعر عربی و تحول آن به «وقوف بر آثار» که به اختصار بیان کردیم پایان می‌دهیم.

ادبیات فارسی در این نوع ادبی یعنی درنگ بر اطلال و آثار تحت نفوذ و تأثیر شعرای تازی بود.

شعر «وقوف بر اطلال و دمن» در ادبیات فارسی مانند همین نوع در ادبیات عرب تابع و پیرو غزل بوده است.

استاد منوچهری (ولادت ق ۴ یا سالهای نخستین قرن ۵ - فوت ۴۳۲ ه. ق = اوائل قرن دوازدهم میلادی) از میان شعرای پارسی در سرودن اشعار «وقوف بر اطلال و رسم و دیار» پیشتاز پارسی‌گویان بود.

استاد منوچهری دامغانی از جمله در قصیده‌ای که در مدح [احمد بن عبدالسعد وزیر سلطان مسعود غزنوی] سروده است^۲. در آغاز قصیده بر اطلال و خیمه‌ها

۱. احمد شوقی، شوقیات، ج ۲ ص ۶۱-۵۴؛ الاندلیات. احمد شوقی.

۲. پاره‌ای از این چکامه را در زیر می‌آوریم:

| | |
|----------------------------|-------------------------|
| که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل | آلا یا خیمگی خیمه فروهل |
| شتربانان همی بستند محمل | تبیروزن بزد طبل نخستین |

.....

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| که کار عاشقان را نیت حاصل | نگارین منا بر گرد و مگری |
| نهد یکروز یار خویش حامل | زمانه حامل هجرت و لابد |
| بیارید از مژه باران و ابل | نگار من، چو حال من چنین دید |
| چنان مرغی که باشد نیم بمل | بیامد اوفتان خیزان بر من |

توقفی زیبا دارد. وی از دوری محبوب اظهار دلتنگی و افسردگی می‌کند و همانند تازی سرایان با ذکر رحیل یاران برای تسکین خاطر بر نجیب بادپای خویش سوار می‌شود و آن را چون باد می‌راند و بیابانها را طی می‌کند درحالی‌که آواز خلخال به گوشش می‌رسد، از هول و دشواریهای بیابان رها می‌شود و پس از دیدار و محاوره با معشوق، شتر (نجیب) خود را به افتخار معشوق و همراهان زیبای او^۱ سر می‌برد

دو ساعد را حمایل کرد بر من فروآویخت از من چون حمایل

.....

چو برگشت از من آن معشوق مشوق نهادم صابری را سنگ بر دل
نگه کردم بگرد کاروانگاه بجای خیمه و جای راحل
نه وحشی دیدم آنجا و نه انسی نه راکب دیدم آنجا و نه راجل
نجیب خویش را دیدم بیک سو چو دیوی دست و پا اندر سلاسل
گشادم هردو زانوبندش از دست چو مرغی، کش گشایند از حبایل

.....

نشم از برش چون عرش بلقیس بجست او چون یکی عفريت هایل
همی راندم نجیب خویش چون باد همی گفتم که اللهم سهل
همی رفتم شتابان در بیابان همی کردم بیک منزل دو منزل

.....

رسیدم من فراز کاروان تنگ چو کشتی کو رسد نزدیک ساحل
بگوش من رسید آواز خلخال چو آواز جلاجل از جلاجل
...الخ

دیوان، قصیده ۲۸ (م).

۱. بعضی از شعرای پارسی‌گوی «وقوف بر اطلال و دمن» و نوحه بر رسوم و دیار و رحیل احباب را به قصاید فارسی وارد نمودند و از شعرای عرب در این زمینه آشکارا تقلید کردند و حتی عبارات کلیشه‌ای آنها را نیز به کار گرفتند و ظاهراً این روش نخست در اشعار منوچهری رونق پیدا کرد. شعرای دیگر مانند برهانی پدر معزی در قصیده‌ای با مطلع زیر

سلام علی دارام الکواعب بتان سیه چشم غیر ذوائب
و معزی در قصیده معروف خود:

ای ساریان منزل مکن، جز در دیار یار من تایکزمان زاری کنم بر ربیع و اطلال و دمن
و ابوالمعالی رازی در این چکامه:

خروشم من همه از چیست؟ از غیب غراب که دور ساخت مرا از دیار و از احباب
و عبدالواسع جبلی در قصیده‌ای با مطلع:

چند باشم در دیار و منزل دعدورباب؟ روز و شب نالنده و گرینده چون رعد سحاب
و لامعی از این دسته از شعرایی هستند که بتقلید در این نوع ادب از تازیان پرداخته‌اند:

سپس در یک محمل کنار یار قرار می‌گیرد و چنین احساس بدو دست می‌دهد که مرکوب او ستاره پروین است.

آنگاه گریز به ممدوح می‌زند و وی را از فراز عالم لطایف می‌نگرد و به ستایش وی می‌پردازد.^۱

اشعار «اطلال و دمن» همان گونه که در ادبیات عرب به اشعار «وقوف بر آثار» تحول یافت در ادبیات فارسی نیز همین مرحله را پشت سر گذاشت. ما در این جا تنها با اشاره به قصیده «ایوان مداین» از افضل الدین ابراهیم بن علی شروانی خاقانی (ولادت شروان - فوت ۵۹۵ یا ۵۸۲ ه.ق. = پایان قرن ۱۲ م.) بسنده می‌کنیم خاقانی در این حکامه، به تقلید از «سینه بختی» برای تسکین آلام روحی و تمجید و تکریم و نوحه سرایی بر شکوه از دست رفته ایرانیان بر ایوان مداین درنگ می‌کند. کنگره‌های ایوان را به زبان می‌آورد و از بن هر دندان پندی و موعظتی بیرون می‌کشد.^۲

هست این دیار یار، شاید فرود آرم جَمَل
هرسم رباب و وعد را حال از رسوم و از طبل!
جویم رفیقی را اثر، کو دارد از لیلی خبر
داند کزین منزل قمر، کی رفت و کی آمد زحل؟
خون بارم از شوق حبیب، از دیده چندان بر قیب
ایدون که پنداری طیب، از چشم ببریدم سبل

.....

گوئی کجا رفت آن صنم، که بود در عالم عَلم
خورده دم عذرا بدم، برده دل وامق بدل

.....

بندم عماری برهیون، آیم از ویران برون،
گیرد بویران اندرون، کس جای هرگز چون جمل
.... الخ

برای اطلاع بیشتر از تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی نگاه کنید به کتاب دکتر ویکتور الکک، چاپ بیروت، دارالشرق. (م)

۱. منوچهری. دیوان، چاپ پاریس ۱۸۸۶، ص ۱۱-۱۲ - چاپ تهران، ۵۹-۵۳، ۵۶-
۲. خاقانی. در علوم عقلی و نقلی متبحر بود، در اشعار خود به اصطلاحات علمی اشاره می‌کرد، در

درنگ بر شهرهایی که بر اثر جنگ تخریب و ویران شده است در مقوله همین نوع ادبی [وقوف بر اطلال] گنجانیده می‌شود. ادبیات فارسی در این زمینه نیز زیر نفوذ ادبیات عربی بوده است. حریری^۱ (ابو محمد قاسم بن علی بصری، ۵۱۶-۴۴۶ ه‍.ق) در مقامات خود از زبان قهرمان داستانهایش «ابوزید سروجی» بر ویرانیهای شهرش «سروج» مویه می‌کند و خرابه‌های آن را که به دست صلیبیان انجام شده است نظاره می‌کند. حریری این رویداد واقعی تاریخ را در مقام سی‌ام در قطعه شعری توصیف کرده است. سبک تصویرپردازی ادبی حریری در این قطعه بسیار محکم و فشرده است. حریری در این شعر بازی با الفاظ را رها کرده است. و این معنا خود نمایانگر عواطف راستین و آتشین او نسبت به میهن و ندای صادقانهٔ مکنونات قلبی اوست.^۲

بلاغت خود را به حسان تشبیه می‌کرد. در قصیده‌سرایی استاد بود، غزل و تغزل نیک می‌سرود، تشبیهات او تازه و بی‌سابقه بود و باشعار او حالت خاصی داده است. علاوه بر دیوان شعر و کلیات، تحفة العراقرین نیز از اوست. و مقایسه میان قصیدهٔ بحرّی وایوان مدائن بحث شیرینی است که امید است کسی آن را انجام بدهد.

۱. اثر عمدهٔ او مقامات است که به سبک و به تقلید از مقامات همدانی (۳۹۸-۳۵۸ ه‍.ق.) ساخته است. در این کتاب رموز و لطایف زبان عربی را در تضمین قصه‌های تخیلی با عباراتی بسیار متکلف و با انشایی پرتصنع وادیانه گنجانیده است و یکی از آثار حریری درة النواص فی اوهام الخواص است رک به: ص ۲۵۷ به بعد در همین کتاب.

۲. حریری، مقامات، مقامهٔ سی‌ام شعر حریری از این قرار است:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| ۱- مَسْقَطُ الرّأسِ سَروِج | و بهّا کُنْتَ أَشْجُوجُ |
| ۲- بِلَدُهُ یُوجَدُ فیها | کُلُّ شَیْءٍ و یسَروِجُ |
| ۳- وَرُدُّها مِنْ سَلِیل | و صَحارِیها مُسَروِجُ |
| ۴- حَبْذًا نَفْحَةُ رَیّا | ها و مرآها البهیجُ |
| ۵- و آزا هیرُ رُباها | حین تَنجَابُ الثُّلُوجُ |
| ۶- مِنْ رَأها قال مَرُوسُ | جَنَّةُ الدنیا سَروِجُ |
| ۷- وَلِمَنْ یَنزاعُ عَنها | زَفَراتُ و نَشِیجُ |
| ۸- مِثْلَ مالَاقِیثَ مَذْخَرُ | حَنِی عَها الثُّلُوجُ |
| ۹- عَبرَةُ نَهْمی و شَجُو | کُلُّها قَمرُ یَهِیجُ |
| ۱۰- و هَمومُ کُلِّ یوم | خَطْبُها خَطْبُ مَریجُ |
| ۱۱- و مَساعُ فی الشَّرجِی | قاصراتُ الخَطوطِ عَوجُ |
| ۱۲- لَیثُ یومِی حَمَّ لَمّا | حَمَّ لی مَها الخَروِجُ |

۱- در زادگاه خودم که شهر «سروج» است آمد و شدی داشتم.

قاضی حمیدالدین ابوبکر عمرین محمود بلخی^۱ (۵۵۹ یا ۵۵۸ = ۱۱۶۶-۱۱۶۷ م.) در کتابات مقامات^۲ (تألیف حدود ۵۵۲ ه. = ۱۱۵۷ م.) و در مقامه بیستم به تقلید از مقامات حریری بر [ویرانه‌های] شهر خود «بلخ» درنگ می‌کند و در قالب نثر فارسی، عنان اندوه را رها می‌کند و بر شهر ویران و دوستان و شهروندان از دست شده سرشک آتشین فرو می‌ریزد.

حمیدی مشاهدات خود را بر زبان یکی از دوستانش حکایت می‌کند که پس از دو سال دوری دیگر باره به شهر و دیار بازمی‌گردد^۳. این مقامه از یک مقطع

- ۲- شهری که همه چیز به آسانی در آن یافت می‌شود.
- ۳- آب گوارای آن از چشمه سلسیل فردوس برین است و بیابانهایش بهشت است.
- ۴- رایحه‌های عطرآگین، منظره‌های آن چه زیبا و دلکش است!
- ۵- گل‌های تپه ماهورهایش در آن هنگام که بر فها آب شود
- ۶- هرکس آن را ببیند، گوید: همین جا فرود آید که «سروج» بهشت روی زمین است.
- ۷- هرکس که از آنجا کوچ کند از دوری آن جز شیون و مویه بهره‌ای ندارد.
- ۸- از آن زمان که مرد سبیر کافرکیش مرا از آن شهر براند، دچار همین سرنوشت.
- ۹- سرشکی که سرازیر می‌شود، اندوهی که در ژرفای قلبم ریشه دوانیده است و پیوسته روبه فزونی است
- ۱۰- اندوهان بزرگی که چاره‌ای برای رهایی از آنها ندارم،
- ۱۱- کوششهای پی‌درپی به ناامیدی بدل شده‌اند.
- ۱۲- ای کاش در آن روزی که مرا از این شهر دور می‌کردند، از جهان درمی‌گذشتم.
۱. شاعر و نویسنده ایرانی در بلخ می‌زیست به تقلید از مقامات حریری (۵۱۶-۴۴۶ ه. ق.) و مقامات بدیع‌الزمان همدانی (۳۹۸-۳۵۸ ه. ق.). کتابی به نام مقامات، به زبان فارسی تألیف کرد. مؤلف آن را به نثر مسجع و تاحدی متکلف و مصنوع نوشته است.
۲. ابن اثیر، کامل، ج ۱۱ ص ۱۱۸ او را به نام القاضی ابی بکرالمحمودی می‌نویسد.
۳. حمیدی، مقامات، طهران. ۱۲۹.

الْمَقَامَةُ الْتَاسِعَةُ عَشْرُ فِي أَوْصَافِ بَلْدَةِ بَلْخِ

حکایت کرد مرا دوستی که در مروت یگانه دهر بود و در فنوت نشانه شهر که وقتی از اوقات بحکم اغتراب از خطه سنجاب ببلخ افتادم و رخت غربت در آن شهر و تربت نهادم...

| | |
|--|---|
| رَأَيْتُ أَزْهَارَهَا بِالطَّلِّ مُسْتَرْجَا | كَأَنَّهَا خَدُّ خَزَوْ حُفَّ بِالْعَرَقِ |
| حَبِثُهَا جَنَّةٌ فِي الْحُسْنِ طَيِّبَةٌ | أَغْصَانُ اشْجَارِهَا مَسْؤُومَةٌ الْوَرَقِ |
| نَسِيتُ شُجْرَتَهَا بِسُكِّ وَ تَرْبَتِهَا | كَأَنَّهَا مُرَّجَّتٌ بِالْعَتَبِ الْعَبْتِ |
| از غایت تزه و خوبی و دلکشی | پنداشتم که جنت عدنست از خوشی |
| در سرکشیده شاخ شجرهای او حُلل | درببرگرفته خاک چمنهای او وشى |
| بر گلبنان گنبد اخضر نهاد او | گل‌های گونه گونه ز خبری و آتشی |

تاریخی که بر شهر بلخ گذشته بود الهام گرفته است، زیرا شهر بلخ در پایان پادشاهی سلطان سنجر سلجوقی به دست ترکهای «غز» افتاد و در ۵۵۰ ه.ق.

گفتی روانهای مرتب همی جهد
بادی کز آن وزیدی در صبح و در عشی

باش تا رجال این طلال را بر سنگ امتحان بیازمائیم و بکأس انفاس هریکی بیاسائیم، روزی چند درین جنۃ المأوی مقر و مثنوی سازیم، تا

گفتم چشم بد از خاک و آب این شهر مکفوف باد و ازین ولایت ملفوف و دست نواب و مصائب از وی مصروف، چون از نظر اعتبار بحجره اختیار آمدم، در آن اختلاف چهار فصل در کوی هجر و وصل هریک را امتحان کردم، همه را رفیق طریق و یار غار و دوست یک پوست و صدیق صادق و خلیل موافق یافتم، دراثای آن حال این مقال بر زبان راندم و این قطعه را از دفتر دل برخواندم. شعر:

یا أرض بلخ ویا روضات جنات
و یا مکرر ذکرها علی طرب
شکان مزی بها رهط مکرمة
إنی وان کنت من مرعاک مرتجلاً
و آینا سیرت من شام و من یمن
باقی غلیک مدی الدنیا ثجیاتی

در مدتی که در آن دیار میمون و باغ همایون بودم ساعتی بی مضیف تازه وی و دمی بی میزبان خوشخوی نبودم، از تنعم و آسایشی که داشتم پنداشتم که در خانه و کاشانه خویشم و نزیل آستانه خویش.

شعر:

حبیب بلدنهم داری و ساکنها
جیران بینی و اعمایی و اخوالی

چون مدت سالی در چنین حالی بسر آوردم عزم سفر قبله جزم کردم، چون مولودیکه از کنار مادر بماند و چون معلولی که از تنعم بستر و بالین جدا شود، عیشی تیره و تلخ و سینه‌ای پراز عشق دوستان بلخ، غمهای دل از شمار بیرون و قامت از بار ندامت سرنگون...

میرفتم و باز پس مینگریستم و از فراق آن خاک پاک میگریستم، در عقیده آنکه چون از سفر کرخ بمحلات بلخ باز رسم میخ خیمه اقامت آهین کنم و خلوتخانه لحد در خاک آن زمین، باقی عمر در آن خضرت با نصرت گذرانم و نص محیای محباکم و ممانی ماتکم برخوانم.

نقات روات خبر دادند که مشتاب که مقصود و مقصد نه بر نمط و نسق عهد گذشته و ایام نوشته است، آن همه نسیمها بسموم بدل شده است و آن همه شکرها بسموم عوض گشته، از ریاحین آن بساتین بجز خار نیست و از آن اقداح افراح در سر جز خمار نه، معشوق را در لباس خواری و جامه سوگواری نشاید دید و مربع یاران در خلقان بیمرادی مشاهده نشاید کرد، آمین اُم اُوفی دمنه لم نکلم، گفتم چشم بد کدام ناظر بر آن ریاض ناضر باز خورد و کدام سوء اتفاق آن انتظام و انتساق را از هم جدا کرد؟ گفتند که ای جوان، طوارق حدثان و نوازل زمان راجس این تصرف بسیار است و امثال این دستبرد بیشمار، و اِنَّ الدَّهْرَ ظَلَامٌ وَ لَیْسَ الْبَیْآنُ کَالْقَیَّانِ، بران تا بدانی برو تا ببینی که ذکر غایب از جمله معایب است، پس روی براه نهادم و عنان بقائد قضا دادم، منزل بمنزل در طلب مقصود

(یا ۵۴۸ هـ = ۱۱۵۴-۱۱۵۳ م.) توسط آنان ویران شد.^۱

می‌آمدم تا بدروازه حرم گرم و خاک پاک آن تربت بارتب رسیدم، آنهمه اشجار و اغراس را منکوس دیدم و آنهمه احوال را معکوس یافتم، نسیم سحری نکبت گل طری و رایحه بنفشه طیری نداشت و در لاله صحرائی طراوت رعنائی نبود، نه در چمن ربیعی رایحه طبیعی بود و نه در گل بهاری بوی نافه تтары، سباع در آن رباع خانه کرده و وحوش در آن بقاع آشیانه ساخته، قصور عالیه آن چون قبور بالیه شده و مراتع پرنگار آن مواضع اعتبار گشته، مساکن معلوم چون اماکن مرسوم منزل ارتحال و انتقال گردیده، گفتم ای بهشت متدبران، دوزخ متحیران چون شدی و ای جنات امیران درکات اسیران چون گشتی. شعر:

قَدْ طَوَّأْتَ الدَّهْرَ سَرًّا وَ جَهَارًا وَ أَتَاكَ الْأَمْرُ لَيْلًا وَ نَهَارًا

چون بمزار و دیار و خانه و آشیانه دوستان قدیم و یاران کریم گذر کردم از بسیار اندکی و از هزار یکی باز نیافتم آترا که دیدم همه رنجوران ضربت قهر و مخموران شربت زهر بودند، بعضی در پنجه ستمکاری و بعضی در شکنجه ناهمواری، همه متعززان در لباس بینوایی و همه منتعمان در صورت گدائی، مقهوران صدمت نواب و محبوسان صولت مصائب، تا روزی در آن تک‌وهی و جست‌وجوی بمحلتی از محلات و طرفی از منتزهات آنت شهر که ازدحام عوام آنجا بودی رسیدم، جمعی دیدم چون بنات‌النش از یکدیگر دور و رنجور و مخمور گرد آمده، پیری نورانی بر سر آن ویرانی ایستاده در آن اطلال مینگریست و بر آن احوال میگریست و این ابیات روایت می‌کرد و از آنداستان حکایت.

شعر:

هِيَ الْأَرَاكَةُ وَالطَّرْفَاءُ وَ الْبَانُ مُحْخِرَاتٌ بِأَنَّ الْقَزَمَ قَدْ بَاثُوا
فَلَسْتُ أَذْرِي وَ خَيْرُ الْقَوْلِ أَصْدَقُهُ خَانَ الزَّمَانُ عَلَيْهِمْ أَمْ هُمْ خَاثُوا
يَا رُبِّعْ كَيْفَ أَجْبَأَنِي وَ أَيْنَ هُمْ فَاقْرَأْ سَلَامِي عَلَيْهِمْ أَيْنَمَا كَانُوا

پس پیر گفت این جوان مسافر همانا در قدیم‌الایام درین مشعرالحرام عشقی باخته‌ای و درین میدان اسبی تاخته‌ای، اگر وقتی درین اماکن خوش خندیده‌ای امروز درین مساکن زار بگری که مهر یاران درصفا و صفات پدید آید و وفای عهد دوستان بعد از وفات ظاهر گردد، درین خارستان که می‌نگری هزار نگارستان بیش بوده است و بر این خاک که قدم همی سپری هزار سرو مستوی قد مورد خند بیش خفته است، در هر قدی زلف شکنین بوئیت و در هر بدستی خد ماهروی، هر خرابه‌ای ازین که می‌بینی آشیانه سلوتی و خانه خلوتی بوده است، روی بر این خاک نه تانسیم حسن عهد بشام تو رسد و بگوش دل استماع کن تا آواز مرحبا بالضیوف و اهلاً بالفتوح بسمعت رسد.

شعر:

از خاک اگر جلاب‌کنی نیک آیدت ازبسکه خفته‌اند در آن ساده شکران

در هرگامی ازین خاک جای مانده‌ای است و در هر قدمی محل فائده‌ای، سرتاسر این ویرانه موضع و معدن خمر و چغانه است و محل سماع و ترانه، اینهمه خاها از گل رخسارها بردمیده است و اینهمه عنکبوت از تار و پود زلفها بر هم تنیده... بعضی ازین زوایا مساجد متبرک است و بعضی -

اکنون که از بررسی مهمترین گونه‌های ادبی منظوم فراغت یافتیم و - برپایه قولی که داده بودیم - آنها را از جنبه‌های تطبیقی بررسی کردیم، به مهمترین انواع ادبی منشور: داستان، تاریخ داستانی، محاوره و مناظره، می‌پردازیم.

→ ازین خیایا معابد مبارک، هر جایی که تو پای نهی سجده گاه زاهدانست و بر هر خاکی که تو نظر می‌افکنی جای شاهدان، هزار شاهد درین خاک شهید است و هزار عابد درین رسته عبید، ای جوان اگر سراین دید و شنید داری بشن، تا مائمی بداریم و حقی بگزاریم مر این کرام خفته را مداحی کنیم و مر این اطلال رفته را نواحی، و گر نه بی‌عشق شیدائی مکن و برخیره رعنائی نه، که غم صبا و غلام رواحی درین ماتم اشکیار و سوگوارند شعر:

حَسَى الدِّيارَ فَإِنَّهُنَّ قِفَارُ كَمْ أَفْقَرَتْ بَعْدَ الْأَنْبِيسِ دِيَارُ
غَدَرُوا نَوَارَ وَشَتَّوْا بِبَيْتَةِ قُلْ لِي قَائِنٌ بِبَيْتِهِ وَ نَوَارُ

گفتم شیخا این چه زخم است بدین محکمی و این چه جراحت است بدین بیمرهمی گفت از انیاب نواب چنین مصائب بسیار زاده است و دورگیتی و جورعالم جافی چنین عطیات ناموافق بیشمار آورده است. شعر:

فَلَسْتُ آخِرَ مُؤَقَّوفٍ عَلَى دِئَنِي وَلَسْتُ أَوَّلَ مَعْكُوفٍ عَلَى طَلَلِي

گفتم مر این بام و درو حجر و مدر را که باشی که بس سوخته و فروخته و زار و نزارت می‌بینم، گفت مراعات عهد یاران خفته و دوستان روی نهفته در شریعت و طریقت مندوب و محبوب است، هر که را حقوق ممالحت غریم وار دامن نگیرد کریم وار نمیرد، خاک این خطه مکتب و ملعب من بوده و مربع و مرتع این دیار عرصه بازی و میدان اسب‌تازی من، ارباب کرم و اولیای نعم درین خاک پاک سر در طی کفن و فاکشیده‌اند و از جام حوادث شربت فنا چشیده، اگر ایشان غایب‌اند ذکر ایشان حاضر است و اگر مرده‌اند نام ایشان زنده، پس این ابیات را با چشم گریان و سینه بریان در تکرار و گفتار آورد. شعر:

وَكُنْتُ صَجْنَتُهَا وَالْعَيْنُ حَقٌّ قُبِيلَ مَرَاقِعِ الْقَدَرِ الْمُتَحاح
رَحِيبُ الرَّبْعِ أَهْلَةُ الْمَعَانِ نُضِيْرُ الرِّوْضِ ضَاجِكَةُ الْأَفْحاح
نَعْمًا فِي ظِلَالِ الْعَبِيشِ ذَهْرًا إِلَى ظِلِّ الرِّوْاحِ مِنْ الصَّبَاحِ
وَقَدْ وَدَّعْتُهَا وَالطَّرْفُ بَاكِ وَفِي الْأَكْبَادِ أَشَارُ الْجِرَاحِ
فَكَمْ غَادَرْتُ فِيهَا مِنْ جَسَانٍ وَكَمْ وَدَّعْتُ فِيهَا مِنْ بِلَاحِ

چون این ابیات لطیف برخواند نمره‌ای چند براند و در آن اطلال خالی و رسوم باکی چون باد گام برداشت و چون خاک مرا بگذاشت بعد از آن بکرات و مرات بدان مزار رسیدم، از آن پیر مداح و نواح اثر ندیدم و خبر نشنیدم. (م)

۵. داستان‌نویسی: قصه^۱

داستان‌سرایی منشور آخرین نوع از انواع ادب موجود در جهان است و تاریخ پیدایش قصه بعد از ظهور حماسه‌سرایی و نمایشنامه‌نویسی است. قصه منشور در مقایسه با سایر انواع ادبی کمتر پیرو اصول و قواعد ادبی بود و به همین جهت نسبت به انواع ادبی کمتر پای‌بند قیده‌های نقد ادبی می‌شد. همین آزادی نسبی یکی از عوامل بالندگی سریع و روزافزون آن در قرنهای بعد و کامیابی بیشتر این هنر در ادای رسالت انسانی ادبی آن بود. داستان‌سرایی، از جنبه اجتماعی و هنری، در میان تمام انواع شاهکارهای ادبی دنیا - حتی از فن نمایش‌نویسی - مقام برتری را به دست آورد.

داستان‌سرایی - در مفهوم پیشینیان - یکی از عناصر مهم حماسه‌سرایی یونان بود و وجود این عنصر راه را برای پیدایش داستانهای (تخیلی) منشور در ادبیات یونان قرن دوم بعد از میلاد هموار ساخت. بنابراین، داستانهای منشور در مراحل نخستین خود دارای سرشت حماسی بود و عناصر آن از امور غیبی و خارق‌العاده و ماجراجویی‌های شگفت‌انگیز و نامعقول ترکیب می‌شد. موضوع داستانهای یونانی عمدتاً از: جدایی عاشق و معشوق، ظهور حوادث خطرناک و هراس‌انگیز، موانع سخت و دشوار در راه وصال دلدادگان تشکیل می‌یافت پس از روبرو شدن با خطرات و نومیدیهای ناگهانی و معجزه‌آسا، نور امیدی می‌درخشید و خطرهای را کنار می‌زد، دلدادگان از بند رها می‌شدند و به وصال می‌رسیدند و داستان با فرجامی خوش به پایان می‌رسید^۲.

۱. قصه، ترکیب خاصی در نقل حوادث است - خواه واقعی و خواه خیالی - که در خلال آن شخصیتها رشد می‌کنند، و عناصر اصلی به‌شبه‌ای معنی با یکدیگر مرتبط می‌شوند، و با قصد معینی که نویسنده دارد در جهت حرکت می‌کنند، قصه. در صورتهای مختلف آن - که به طور عام شامل داستان بلند (رمان) داستان کوتاه، حکایت، فابل و انواع مشابه آنها می‌شود - یکی از وسیعترین انواع ادبی در جهان است بسیاری از نویسندگان بزرگ جهان قالب داستان را مناسب‌ترین قالبها برای بیان اندیشه‌ها و تأملات خود یافته‌اند و به‌خصوص از قرن ۱۸م. به بعد هر روز بر رواج و گسترش آن افزوده شده است. (دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

۲. یکی از معروفترین داستانهای یونانی قدیم که تا قرن‌ها بعد که بر روی ادبیات دوره مکتب کلاسیک سخت اثر گذارده است، داستان: تپاگینس و خارکلیا = Theagenes and Charikleia یا اسیران

پیدایش داستان در ادبیات رومی (لاتینی) در اواخر قرن اول بعد از میلاد بود و

حشیان Aethiopia تألیف هلیودور فینیقی Heliodore (قرن سوم بعد از میلاد) است. داستان مربوط به دوشیزه فوق‌العاده زیبا و مجهول‌الاصلی است که در نزدیکیهای (دلفوی) به سر می‌برده است. او در یکی از جشنها با شاهزاده‌ای از مردم (تسالی) ملاقات می‌کند و هردو در دام عشقی افلاطونی و پاک و نیرومند گرفتار می‌شوند. و سوگند یاد می‌کنند که تا مراسم ازدواج در عشق با یکدیگر عقیف بمانند. در آن هنگام یک کشیش مصری به نام (کلایزیریس) Claziris حضور داشت وی کمک می‌کند تا آنها را روانه مصر کند، در مسیر راه با موانع بسیار برخورد می‌کنند که همه در حد خود نامعقول‌اند از قبیل: طوفان دریا، حمله دزدان دریایی، شیخون راهزنان، مردمی که مرده‌اند اما گمان می‌برند که زنده‌اند، مردگانی که حرف می‌زنند، انواع گوناگون سحر و جادوگری و جنگهای پی‌درپی رخ می‌دهد. نهایتاً عاشق و معشوق به سرزمین حبشه (اتیوپی) در حال اسارت وارد می‌شوند بر طبق عادت وحشیان باید آنها را به قتل برسانند همان دم که مقدمات کشتن آنها فراهم می‌شد ناگه آشکار می‌شود که آندختر زیبا فرزند پادشاه آن ناحیه است، در یک لحظه تمام موانع راه وصال دو دل‌داده از میان می‌روند و به زندگانی خوش خود ادامه می‌دهند. عشق در این داستان، بر حسب رسوم و سنتهای یونانی، عشقی افلاطونی است و نتیجه اخلاقی این داستان، پادشاه به نیکان و مجازات اشرار است. عناصر نفسانی و روانی در این داستان بسیار کم‌رنگ است حرکت قهرمانها هماهنگی و انفعال با حوادث ندارند همه ساختگی و متکلف‌اند عناصر شگفت‌آور در آن بسیار انبوه است و سبک داستان، سبکی آراسته و با تکلف است. (التقدالادبی الحديث: دکتر غنیمی هلال، ص ۴۹۶).

و یکی دیگر از همین نوع داستانها، قصه دافنیس و شلویه Daphnis and Chloe اثر: لونگوس سوطسانی Longus (قرن سوم بعد از میلاد) است. این داستان در جزیره لسبوس Lesbos [یا میتلنه Mytilene یا جزیره یونان در دریای اژه، غرب آسیای صغیر که در قرن ۷ ق.م. از مراکز تمدن بود رخ داده است داستان از این قرار است: دو خانواده کشاورز و فقیر، هر کدام از آنها در دو زمان نزدیک به هم دو چوپان خردسال سرراهی را به نام (دافنس) و (شلویه) را پیدا می‌کنند. این دو کودک در کنار یکدیگر بزرگ می‌شوند و رفته رفته و ناخودآگاه عشقی آتشین میان آن دو پدید می‌آید و بر حسب سنت یونانیان هر چه بزرگتر می‌شوند عشقتشان نیرومندتر و پاکتر و افلاطونی‌تر می‌شود. اما مشکلات و موانع بر سر راه عشق این دو دل‌داده آشکار می‌شود. نویسنده داستان این مشکلات را در درجه دوم قرار داده است و در درجه نخست به توصیف جانفشانیهای آنها به خاطر وصال به هم می‌پردازد. مشکلات عبارتند از: حمله دزدان دریایی که به جدائی دو دل‌داده می‌انجامد، در همین هنگام است که (پان Pon)، رب‌النوع چوپانها برای بازگشت دو دل‌داده پادرمیانی می‌کند. بگانه دلتنگی عاشقان، فراق از یکدیگر است به‌ویژه در فصل زمستان که خانه‌های دور از هم میان آنان فاصله می‌اندازد. گرفتاری دیگر عشاق ناآشنا بودن به لذات عشق است. دافنس با همسایه بدجنس خود ملاقات می‌کند و او چگونگی کامجویی را به‌وی می‌آموزد و لیکن این عشق تا رفع مشکلات همچنان عقیف و افلاطونی باقی می‌ماند. نهایتاً در نتیجه یک حادثه غیرمترقب معلوم می‌شود که این دو عاشق فرزند دو شاهزاده از شاهزادگان همین جزیره هستند و ازدواج رسمی‌گیرد. داستان لونگوس نمونه‌ای از داستانهای چوپانی است که در قرنهای بعد در

در مراحل آغازین، راهی برخلاف داستانهای یونانی درپیش گرفت) و ما این موضوع را به خوبی در سبک قصه هجویه ساتیریکون اثر «پترونئوس» می بینیم.^۱ این هجویه، ماجراجویی های شرم آور دو دزد و دستیارشان را بازگو می کند و به شرح حال طبقات فقیر در زمان «نرون» و همچنین با بیانی گزنده و طنزآمیز به توصیف آداب و ستهای آن روزگار می پردازد و داستانهای بسیاری از شعبده بازیهای دزدان و جادوگران حکایت می کند.

پس از این مرحله بود که قصه های رومی تحت تأثیر قصه یونانی قرار گرفت. معروفترین داستان یونانی الاصل و مجهول المؤلف که روی داستان نویسی رومی تأثیر گذاشت، قصه مسخ یا الاغ طلایی اثر «آپولیوس» مربوط به نیمه دوم قرن دوم بعد از میلاد بود.^۲ قصه، در طول این مراحل با منبع اصلی خود یعنی حماسه [وجود

ادبیات اروپا تا دوره کلاسیک به ویژه در ادبیات چوپانی سخت اثر گذارده است و یگانه داستان یونانی است که تا به امروز ارزش داستانی خود را نگاهداشته است.
(التقد الادبی الحديث، غنیمی هلال ص ۴۹۶ م).

دافنيس در افسانه های ادبی یونان چوپانی از اهل سیل، پسر هرمس یکی از پریان عاشق او شد و چون عشق او را اجابت نکرد پری وی را کور کرد از آن پس برای تسلی خاطر، با نی چوپانی خود نغمات غم انگیز می سرود و از اینجا ملودی شبانی سرایش یافت (مصاحب).

۱. داستان ساتیریکون *Satiricon* تألیف: پترونئوس Petronius فوت حدود ۶۶ ب م. هجانونیس رومی، مردی راحت طلب و بیش از حد تجمل پرست بود. گویند وقتی که مورد بی مهری نرون قرار گرفت. مجلس جشنی ترتیب داد و رگ خود را زد. آثار او تاریخ گوایی است از زندگی زمان وی که به زبان عامیانه بیان شده است. این داستان هجوی قصه ها و ماجراجوییهای تنگ آور دو نفر دزد را به نام Encolpius (انکلیپوس) و Aescyltus (اسیلئوس) و دستیار آن به نام Giton (گیتون) در قالب نثر که در لابلای آن شعرهای زیادی گنجانیده شده است بازگو می کند. در پاره ای از حوادث هولناک این داستان روابط جنسی نامشروع نیز حکایت می شود. در خلال حوادث به ذکر آداب و رسوم نیز اشاره می شود مثلاً از میهمانی (تریماخیو) Trimalch به عنوان یک تازه به دوران رسیده جلف و مغرور توصیف می نماید. در این داستان کارهای سحرآمیز و شعبده های دزدان گفتگو می شود و وضع زندگی طبقات فقیر مردم را در عهد نرون (درایتالیا) افشا می کند. و تکلف در اسلوب نگارش را به استهزا و مسخره می گیرد. و اسلوب این طبقه کاشف از طنزی نیشدار و تلخ و هجوی اجتماعی است.

(التقد الادبی الحديث، دکتر غنیمی هلال ص ۴۹۷).

۲. در داستانهای حماسی کهن موضوع مسخ انسان به حیوان یا درخت و یا سنگ رواج داشت و بازگشت این اعتقاد را به اعتقادات عامیانه دورانهای کهن منتسب می دارند از قبیل: مسخ شدن یاران

عناصر نامعقول و خارق العاده] پیوند نزدیک داشت و قصه گو مانند حماسه سرا در گرایش به موضوعهای غیرواقعی در کنار او قرار داشت. قصه گو و شاعر؛ هر دو خیال پردازند. برای آنها توصیف تخیلات از توصیف واقعیتها و مشاهدات عینی آسان تر است. چون برای انسانهای اولیه، افسانه های وحشتناک و تخیلی جاذبه بیشتری داشت، پیدایش داستانهای تخیلی بر داستانهای حقیقی مقدم بود، همان گونه

«پولیس به خوک در اودیسه. در اشعار یونانیان قدیم که از میان رفته است موضوع مسخ وجود داشته است. موضوع داستان مسخ یا (الاغ طلایی) [تألیف آپولیوس - لوکیوس نویسنده، فیلسوف رومی قرن دوم بعد از میلاد] از این قرار است که: لوسیوس برای انجام پاره ای از امور خانوادگی نزد (تسالی) می رود و او در میهمانی جوان خبسی بود که همسر وی ساحره بود و اگر بدن خود را با روغنهای گوناگون می اندود می توانست خویش را به صورتهای گوناگون درآورد. لوسیوس از او خواست تا وی را به شکل مخلوقی دیگر درآورد. اما ساحره به اشتباه نوعی روغن به او داد که وی را به شکل الاغ درآورد و این الاغ دست به دست در اختیار دزدان می گردد و از شدت گرسنگی و کک به سته می آید. و بر اسرار فق و فجور و ظلم و ستم مردم آگاه می شود تا بالاخره در اثر پیش آمدی سهمناک توسط یکی از کاهنان رب النوع (ایزیس) به شکل انسان بازمی گردد. و پس از بازگشت به شکل انسان است که نظریات نویسنده شکل می گیرد و گویی که خود به شکل الاغ درآمده بود. آنگاه به ستایش (ایزیس) و دیانت خدایان شرق می پردازد و پس از توصیف آداب و رسوم زمان خود در هجو آن قلم فرسایی می کند. و در تحول انسان به شکل الاغ مفهومی نمادین و سمبلیک نهفته است و مفهوم آن چنین است که هرگاه آدمیان اسیر غرائز و شهوات حیوانی خویش گردند به مرتبه حیوانیت سقوط می کنند و تنها راه نجات انسانها: شریعت و رنج است.

از جمله داستانهای دخیل، قصه عشق رب النوع کوپیدو Cupid [یا آمور در دین روم، خدای عشق، پسر ونوس و مارس] به پسوخته Psyche [یونانی = نفس، روح] فرانسوی، پیشه، در اساطیر یونان، دوشیزه ای چنان زیبا که آفرودیت به او رشک برد و کوپیدو را مأمور کرد که عشق پست ترین مردان را در دل وی جای دهد، کوپیدو خود عاشق پسوخته شد. و او را در کاخی جای داد و فقط در تاریکی از او دیدار می کرد، و وی را از اینکه در صدد دیدن او برآید نهی کرد. پسوخته در اثر حسادت خواهرهایش به کوپیدو نظر افکند و فریفته جمال او شد ولی کوپیدو از نافرمانی وی خشمگین شد، و او را رها نمود، پسوخته به دنبال محبوب به راه افتاد و پس از مدتها سرگردانی و انجام دادن اعمال شاقه ای که آفرودیت به وی تحمیل کرد، به معشوق پیوست و عمر جاودانی یافت، این داستان تمثیلی از نفس انسانی است، که چون با تحمل رنج و اندوه پاک شود قرین عین سعادت می گردد. و این داستان بخشهایی از کتاب چهارم و پنجم و قسمتی از کتاب ششم را دربر گرفته است.

(از الفدادی الحديث، ۴۹۷ ذکر غنیمی هلال، دائرة المعارف فارسی مصاحب؛ ص ۴۰)

که پیدایش شعر بر پیدایش نثر فنی پیشی داشت^۱. زیرا شاعر و قصه گو هر دو از یک آبشخور سیراب می شوند.

در صفحه های پیش درباره پیدایش فولکلورهای خرافی (فابلها) در اروپای قرون وسطی و همچنین پیرامون سبک عمومی نگارش ادبی و ویژگیهای آن سخن گفتیم و نیز درباره تأثیر ادبیات عرب و نفوذ آن در «فابلهای» اروپایی^۲ مطالبی بیان کردیم. اما باید به این نکته توجه داشته باشیم که هرگز «فابلها» در کنار قصه، به مفهوم هنری و ادبی آن قرار نمی گیرد. «فابلها» هرگز در پیشرفت فن قصه در معنای عام آن مؤثر نبوده اند. بحث ما مربوط به «فابلها» تنها از جنبه پژوهشهای تطبیقی و ارائه یکی از زمینه های اثرگذاری ادبیات مشرق زمین در ادبیات غربی قرون وسطاست.

از داستانهای قرون وسطا که در این بحث مدنظر است، تنها قصه های شهسواری^۳ شوالیه گری (=فروسیت) و عاشقانه است زیرا ورود عناصر ادبیات عربی اسلامی (شرقی) که در طول قرون وسطا و در بخشی از دوره رنسانس ادامه داشت، در روند تکاملی قصه سخت مؤثر بود. ما در این جا پیرامون این تأثیرات بحث می کنیم.

به رغم صبغه افلاطونی و غنیف عشقهای یونانی که در قصه ها می خوانیم، در این قصه ها، زن ها هیچ گونه جای برجسته ای ندارند و از هیچ نوع چیرگی عشاق برخوردار نیست، برخلاف داستانهای شهسواری (=شوالیه ای) که زن ها در آنجا نقش عمده و تعیین کننده دارند.

1. FC.Green: French Novelists vol. 1, pp., 1-2.

۲. رک به: المدخل الى النقد الادبی الحديث، چاپ دوم ص ۵۶۴، ۵۵۵؛ النقد الادبی الحديث: ص ۵۹۹، دکر غنیمی هلال.

۳. شهسواری در فرانسه Chivalry; Chevalerie بنیادی که در قرون وسطا به موازات فتودالیه در سراسر قاره اروپا رشد یافت. این نام، عنوان مجموعه خصوصیات اخلاقی شهسواران آرمانی این عصر به صورتی که در رمانهای آن زمان عرضه شده است، متضمن روح جنگجویی و سلحشوری، احترام فوق العاده ای بی شائبه به زنان و التزام خدمت آنان، دستگیری از ضعفا، جوانمردی نسبت به دشمنان، عشق به حادثه جوئی و سودای شهرت و افتخار بوده است و بدین معانی با معنا و مفهوم فارس و فروسیت در عربی نزدیک است ولی مطابق شمردن آنها درست نیست زیرا فروسیت بنیادی سازمان یافته نبود. (دائرة المعارف مصاحب). (م)

افلاطون نسبت به ارزش عشق و عاطفه و اثر آن در راهبری بشرها به سوی حقایق کلی، ارج بسیار نهاده است. مفهوم عشق در فلسفه افلاطون مفهومی فراگیر و گسترده است و تنها در محدوده عشق به «زن» محصور نیست. از آنجا که، فلسفه افلاطون درباره عشق موشکافانه بررسی نشد، و تنها به ذکر آراء و نظریات فلسفی وی بسنده گردید، فلسفه عشق افلاطونی هیچ گونه تأثیر مستقیم روی داستانها نگذاشت. اما پس از آن که مسلمانان با آراء افلاطون در عشق و فلسفه او آشنا شدند. داستانها و اشعار صوفیانه خود را با آن در آمیختند. پیدایش عواطف عاشقانه در میان اعراب پیش از تأثیر فلسفه افلاطون، زائیده ی فروسیت عربی بود و در زیر تأثیر عمیق آیین اسلام به وجود آمده بود.^۱

اووید^۲ (۴۳ ق.م. - ۱۸ م.) نویسنده رومی، کتابی زیر عنوان «هنر عشق»^۳ نوشت. او در این کتاب به مردان می آموزد که چگونه محبوب زنها شوند و به زنان یاد می دهد که چگونه نگاهبان عشق مردان باشند. نویسنده این اثر نسبت به عدم تعهد به مسائل اخلاقی و پاسداری از حرمت مقام زنان شیوه ای گستاخانه درپیش گرفته است. اووید، با پوده دری بی شرمانه بر پیشانی معاصرین خود داغ ننگ زشت کاری می زند. از این رو این اثر با سرشت هجویه ای اجتماعی شهرت یافت.

اووید، برای جبران [انعکاس ناخوشایند] این اثر، کتاب «درمان عشق» را نیز با شیوه ای طنزآلود و مسخره آمیز بیرون داد. در مقام پوزش، در این کتاب می گوید: سخنان من در هنر عشق متوجه طبقه اشراف و بزرگان قوم نبوده است. سپس به عشاق و آنان که زشتیهای زنان را نفس کمال می پندارند، اندرز می دهد تا پیرامون کاستیهای جسمی و طبیعی زنان نیک بیندیشند که این معایب همه درخور آن است.

۱. در کتاب خود بنام الحیاة العاطفیة فی الادین العربی والفارسی، فصل اول بخش اول و در بخش سوم آن به تفصیل در این باره سخن گفته ایم و متن افلاطون را در آنجا ترجمه کرده ایم.

۲. اووید Ovid - لاتینی «پوبلیوس اوویدیوس ناسو» = Publius Ovidius Nāso شاعرو نویسنده بزرگ رومی در عصر آگوستوس به جهت اشعار ساده و پرتخیلش مورد علاقه عموم مردم بود، اشعارش بیانگر انکار او درباره التذاذ از شعر می باشد. و به سه دسته تقسیم می شود؛ اشعار عاشقانه یا مغازلات (مخصوصاً کتاب هنر عشق بازی)، منظومه های اساطیری (مخصوصاً کتاب مسخ که بزرگترین شاهکار اوست). (از دائرة المعارف فارسی مصاحب).

3. Publius Ovidius Amatoria.

که عطش عاشقان گول خورده را فرو نشاند.^۱ از مطالب این دو کتاب چنین برمی آید که: نویسنده موضوع عشق و عاطفه را جزو مقوله هزل، و پرده دری و شوخی گری می داند و با نظر جدی به آن نمی نگرد.^۲

در سرتاسر قرون وسطا، نه در جامعه اروپا و نه در ادبیات آن، چندان توجهی به ارزش و مقام زن نمی شد. تا این که در قرن یازدهم (یا ۱۲) میلادی آرمانهای شهسواری (=شوالیه گری) که ماجراجوییهای جنگاوری و عشق عفیف و افلاطونی را توأماً پذیرا بود، پدید گردد.

ما در این بخش به بررسی داستانهای عاشقانه می پردازیم و بررسی اشعار غنایی آن را به بخش دوم این کتاب موکول می کنیم.

در نیمه دوم قرن دوازدهم میلادی نویسنده ای به نام «آندره لوشاپلن» کتابی به زبان لاتینی تحت عنوان عشق پاک^۳ نوشت. آندره در این اثر دریافت تازه ای از مفهوم عشق ارائه داده که تا آن تاریخ در ادبیات اروپایی سابقه بود. مطلب تازه ای که در این کتاب به چشم می خورد، ارجی است که به «زن» داده شده است که پیش از آن در اروپا چنین نبود و زن چنین پایگاه بلندی نداشت. قهرمانان در این اثر در برابر زن، سرکرنش فرود می آورند و مانند بردگان عصر فتودالیه که در مقابل اربابان زانو می زدند، شوالیه ها نیز برده وار در برابر «زن» سر بر پای ایشان می سودند. اگر عشق شهسوار به خطر افتد، برای آن سیل اشک روان می کند و در راه آن از هیچ جانفشانی دریغ نمی ورزد. احساس ضعف یک شوالیه در برابر معشوق نشانه سستی نیست بلکه نمادی از اصالت و بزرگ منشی اوست. عشق یک شهسوار نه تنها پاک است بلکه در قلّه فضیلتها جای دارد، عشق در آیین شهسواری مدرسه ای است که درس جوانمردی و سخاوت و تعهد به شرف و پایمردی می آموزد.

برای یک شوالیه بیش از یک عشق روا نبود و او را نمی سزید که جز با زنهای پاک و شریف نرد عشق بیازد. پاکدامنی، آزر، وفاداری، درستی و جان فشانی

1. Remedia Amoris.

۲. علاوه بر دو مأخذ قبل رک به: Laffont - Bampiani, op. cit., p. 170. IV, p. 241.

3. Laffont- Bampiani, op. cit, p.170- tv. p. 241. Ars Honeste Amande.

همگی ارکان عشق پاکند. عشق پاک همیشه با ناکامی و تحمل درد و رنج همراه است. تحمل درد و رنج در راه وصال لذت و شادمانی است.^۱

اینجاست که از خود می‌پرسیم: این احساس تازه و درک جدید از عشقهای همیشه ناکام از کجا سرچشمه گرفته است؟ این ترانه‌های هجر سوزناک ازلی بر سرای محبوبه زیبا و سرکش و عفیف همه خبر از اندیشه جدیدی می‌دهند که از اعماق هنرمندان نسبت به پایگاه «زن» در حال جوشش است بدان‌سان که ادبیات قدیم اروپا هرگز نظیر آن را به خود ندیده بود.^۲

در جهت یافتن سرچشمه این احساس نوظهور احتمالات متعدد به نظر رسیده است:

محتمل است که خلق و خوی «شهبازی (=فروسیت) در خلال جنگها - به‌ویژه در جنگهای صلیبی - تا حدی در دگرگونی افکار و اندیشه‌ها نسبت به مقام زن مؤثر بوده است زیرا طبع شهباز = شوالیه ایجاب می‌کرده که در ارائه عواطف خویش بزرگوار و نجیب و صادق باشد.

نیز محتمل است که پیدایش این پدیده در نتیجه ارتقاء سطح فرهنگ میان بانوان و معاشرت با طبقات درباری و تعلیم یافته باشد.

لیکن از نظر پژوهشگر با انصاف هیچ کدام از این احتمالات در تفسیر این پدیده قانع‌کننده نیست.

آنچه تردیدی در آن راه نیست آن است که ظهور این پدیده [تغزل بر شیوه عشق پاک] پیش از رشد اجتماعی زن در جامعه آن روز بوده است و حتی ظهور این پدیده رفتار جسورانه‌ای بوده که در خلاف جهت آداب و رسوم رایج میان عامه مردم گام برداشته است، زیرا تا آن تاریخ موقعیت «زن» در جامعه اروپایی بدان پایه نرسیده بود تا در اشعار و داستانها ستوده گردد^۳. نیز تردیدی نیست که پیدایش این

۱. همان مأخذ فصل هفتم و هشتم و نیز رک به: J. laffitte Troubadours et cours d'Amour. Paris 1950. chap.1119. Gustaave cohen; la vie littéraire en france du Moyen Age.

2. Denis De Rougemont; L, amour et l'occident. pp. 70-7. paris 1949.p.150.

۳. همان مأخذ، ص ۷۲-۱.

موضوع نوین و ظهور عشق پاک در شعر و داستان اروپایی، نتیجه تماس اروپائیان با مسلمانان در خلال جنگهای صلیبی و از طریق مسلمانان عرب در اندلس بوده است. ما در این جا به یکی از این گونه تماسها و اثرپذیرها اشاره می‌کنیم.

«آندره لوشاپلن» در اواخر قرن دوازدهم میلادی کتاب عشق پاک را تقدیم «ماری دو فرانس» کنتس شامپانی کرد. این شاهزاده خانم که دختر ملکه «الئونور» [۱۲۰۴-۱۱۲۲ م.] و نواده «گیوم نهم» بود، که او فرمانروای «پواتیه» و دوک آکیتن [۱۱۲۷-۱۰۷۱ م.] بود. گیوم نهم از قدیمترین و نخستین سرایندگان «تروبادور» به شمار می‌آید.^۱ و در جنگهای صلیبی شرکت کرده بود، در خلال شرکت در این جنگها با فرهنگ و تمدن اسلامی اندلس و مشرق (غرب و شرق اسلام) آشنایی کامل پیدا کرده بود. ما برای نخستین بار پدیده تغزل به عشقهای پاک را در شعرهای او می‌خوانیم.

از سوی دیگر ماری، کنتس شامپانی که همیشه داستانسرای فرانسوی «کرتین دوتروا»^۲ را از حمایت خویش برخوردار می‌کرد، او نیز داستانهای عاشقانه را که بر

۱. تروبادور Troubadour عنوان هریک از شعرای قرون وسطانی جنوب فرانسه، که به لهجه‌های محلی شعر می‌سرودند. همقطاران آنها در شمال فرانسه ترور خوانده می‌شدند تروبادورها اغلب از طبقه اشراف بودند (ریچارد شیردل، آلفونسوی II آراگون. و بسیاری از اشراف معروف و شهسواران = شوالیه‌های جنگهای صلیبی در بین آنان دیده می‌شود) اشعارشان نیز اصولاً اشرافی و از نظر موزونی و هنرمندی ممتاز و مشخص و موضوع عمده‌ی آنها عشق رمانتیک بود. مرسوم چنین بود که شاعر تروبادور رامشگر هم باشد، و بتواند ۶ یا ۷ آلت موسیقی بنوازد. عمده‌ترین مرکز تروبادور، پریگور و لیموزن بود در بین سالهای ۱۰۹۰ و ۱۲۹۲ م. در حدود چهارصد شاعر تروبادور وجود داشته است که از معروف‌ترین آنها می‌توان پرویدال، برتران دوبورن را نام برد تروبادورها که بسیاری از آنان در جهاد آلیگانی شرکت داشتند بعد از ۱۲۱۶ انحطاط یافتند بعد از متفرق شدن تروبادورها در پرووانس، جمعی از آنان به ایتالیا و اسپانیا رفتند و در آنجا تأثیر مهمی در رشد شعر در قرن ۱۳ م. داشتند.

(از دائرةالمعارف فارسی مصاحب) (م) درباره شعر تروبادور در فصلهای آینده بحث خواهیم کرد.
۲. کرتین دوتروا: Chrestien (Chrétien) de Troyes فوت حدود ۱۱۸۵ م. شاعر فرانسوی و مصنف قدیمترین داستانهای عشقی آرثری [داستانهای افسانه‌ای قرون وسطانی] موجود. مطالبی که در داستانهای خود آورده احتمالاً از خود او نیست ولی آنها را با نظم و تفصیل درخشانی ترتیب داده است و عناصر تازه‌ای در آنها وارد ساخته است (لانسلو عشق دربارپند و معنی رمزی جام مقدس) که تأثیر عظیمی در روایات متأخر این افسانه‌ها داشته است. پنج منظومه آرثری وی

پایه کتاب هنر عشق پاک، می ساخت به کنتس تقدیم می کرد^۱. ما در صفحه های قبل به مضامین این کتاب اشاره ای داشتیم.

اگر میان معیارهای «عشق پاک» در این کتاب و میان فروسیت و عشقهای عرب که در غزلهای عذری آمده است - به ویژه در کتابهای مسلمانان متقدم که زندگانی عاطفی اعراب را بررسی کرده اند - مقایسه کنیم تشابه زیادی بین عشقهای عربی و عشقهای اروپایی که در آن زمان در میان اعراب و اروپائیان رایج بوده است می یابیم.

از معروفترین آثار مسلمانان درباره عشق و عاشقان که معیارهای عشق پاک است، کتاب الزهرة تألیف ابوبکر محمد بن داود اصفهانی ظاهری (ف ۲۶۹ ه. ق. ۹۰۹ م.) است که ابن حزم اندلسی (ابو محمد علی بن احمد بن سعید، فوت ۴۵۶ ه. ق. = ۱۰۲۲ م.) در کتاب طوق الحمامة [در عشق و عشاق] به محاکات و تقلید از آن پرداخته است. با در نظر گرفتن تاریخ تألیف طوق الحمامة که بیش از یک قرن از تألیف «شاپلن» جلوتر بوده است تأثیر آن روی اثر «شاپلن» قطعی به نظر می رسد. شواهد تاریخی بالا ما را بر این رأی استوار می دارد که ظهور احساس جدید از عشق و عاشقی که در آن زمان - در ادبیات اروپا - بی سابقه بوده است، تنها تحت تأثیر خلق و خوی فروسیت عربی و آن هم پس از نفوذ معنویت اسلام در میان اعراب بوده است. اعراب در پرتو تربیت اسلامی احساسات پاک و عاشقانه خویش را در قالب شعر بیان می کرده اند و همچون «شهبازان پارسا = شوالیه های اصیل» در برابر «زن» خاضع و فروتن بوده اند و منتقدان اسلامی از قبیل محمد بن داود و ابن حزم در قرنهای بعد در صدد برآمدن تا معیارهایی برای عشق عاشقان بنیاد نهند که به معروفترین آنها: «الزهرة» و طوق الحمامة اشاره کردیم.

عبارتند از: ارک، انید، کلیزه، لانسلو. ایون و پرسوال = پارسینال) کترین قسمتی از آثار اووید را ترجمه کرد و آثار دیگری هم به وی منسوب است و احتمالاً از حمایت ماری کنتس شاپانی و دختر لوئی VII و فیلیپ، کنت فلاندر برخوردار بود. (از دائرة المعارف فارسی مصاحب).

1. A.R.NYKI; *Hispano - Arabic. Poetry and its Relations with the Old Provencial Troubadours* Baltimore, 1946 pp. 372-373. lafitte Houssat op. cit, pp. 49-50, G. Cohen op. cit, p. 65.

جای تردید نیست که این دسته از ناقدان مسلمان از جنبه نظری تحت تأثیر افکار فلسفی «افلاطون» و «فلوطين» بوده‌اند. فلسفه یونان عشق و عاشقان عربی اصیل را با افکار تازه تغذیه کرده اما پدید آورنده آن نبوده است.^۱

از جمله معیارهایی که «شاپلن» برای عشق و عاشقان یاد کرده است، این است: عاشق تنها به یک محبوب دل می‌بندد، در حضور معشوق آثار بهت و خشوع سراسر وجودش را فرا می‌گیرد، قلب وی در محضر محبوب به تپش می‌افتد، در راه انجام خواسته‌های محبوب از هیچ گونه جان فشانی و رنج‌کشی کوتاهی نمی‌کند، به‌هنگام دوری از معشوق تصویر او را نصب‌العین خود قرار می‌دهد، از آنجا که افشای راز عشق آفت عشق است، باید راز عشق را همیشه پنهان بدارد، و از آنجا که سخاوت‌مندی و بذل مال از صفات و علائم عشق حقیقی است باید عاشق سخاوتمند و کریم‌النفس باشد. فروتنی و تحمل سختیها در راه عشق عیب و عار نیست... الخ.

مقایسه این صفات و علامات با مضامین شبیه به آن که در اشعار عربی فراوان دیده می‌شود و با اوصافی که در آثار متقدمان اسلامی از قبیل محمد بن داود و ابن حزم راجع به عشق و عاشقان بیان شده است، ما را به این نتیجه می‌رساند که

۱. رک به: لیلی و مجنون فی الادب العربی والفارسی، فصل اول باب اول: فصل اول از باب سوم و مآخذ آن.

سخن از عشق و عشاق و توصیف «زن» در ادبیات عرب جاهلی همه بر یک منوال و در یک جهت نبوده است گرچه موضوع غزل و تغزل جاهلی عمدتاً توصیف زیباییهای ظاهری محبوب بوده است ولی وصف محاسن اخلاقی و نفسانی و تصویر عواطف و شیفتگی و دلدادگی و سوز هجران در درجه دوم قرار می‌گرفت. شاعر جاهلی نخست به آنچه می‌دید و حس می‌کرد می‌پرداخت و سپس به وجدانات. رک به: معلقه امرؤ القیس و قصیده شنفری (مفضیات، ص ۱۰۸-۱۰۹).

شنفری محبوبه را به صفات نیک و اخلاق کریمه و نجابت و کرم و وفاداری توصیف می‌کند و شعرايي دیگر از ذکر زیبایی‌های ظاهر صرف نظر کرده و به رنجهای و مشقتهاي عشق و دوری و فراق و درد هجران و شب‌زنده‌داری پرداخته‌اند. (سوید بن ابی‌کاهل، مفضیات، ص ۱۹۲-۱۹۰).

و گروهی دیگر احساس راستین عشق و مفاهیم پاک و شرف و ارزشهای والای انسانی را در اشعار خود گنجانیده‌اند. و داستانهای پاکبازی عشاق عرب را در داستانهای از قبیل داستان: المرقش الاکبر و المرقش الاصغر، عبدالله بن علقمه عمری و عبدالله بن عجلان الهندی با معاشیق آنها می‌خوانیم. رک به: الشعر والشعراء، ابن قتیبه، ج ۱/ ۲۱۰، ۲۱۴، الاغانی، ابوالفرج اصفهانی، ح ۶/ ۱۲۷، ۱۳۷، ۷/ ۲۸۰، ۱۹/ ۱۰۲، تزیین الاسواق، ص ۸۰، طوق الحمامة فی الالفة والالاف، ص ۱ چاپ لیدن ۱۹۱۴.

نویسنده اروپایی «شاپلن» در تألیف خود پیرامون عشق و عاشقان تحت تأثیر آثار نویسندگان اسلامی بوده است.^۱

در این جا این پرسش به میان می آید که چرا محققان از اعتراف به این موضوع سکوت کرده اند؟ در پاسخ باید بگوییم که یگانه عاملی که پژوهشگران را از اعتراف به تأثیر اندیشه «عشق عاشقان» عرب روی ادبیات اروپایی باز داشته است، اعتقاد نادرست ایشان درباره کاستی حرمت «زن» در جامعه عرب بوده است که خوش بختانه گروه بسیاری از خاورشناسان دقیق آنرا مردود دانسته اند. جماعتی دیگر که به مسائل با دید منصفانه می نگرند با ایشان هم رأی شده اند که هم اکنون مجال تفصیل آن نیست^۲ زیرا آنچه موضوع اصلی بحث ما را تشکیل می دهد تنها بازتاب و تأثیر عواطف شرقی در داستانهای اروپایی است.

برای اثبات این مطلب تنها به ذکر یک نمونه بسنده می کنیم:

نویسنده فرانسوی «کرتین دوتروا»^۳ بنا به درخواست ماری، کنتس شامپانی - که «شاپلن، هنر عشق را برای او نوشت»^۴ داستان لانسلو یا شوالیه ارابه سوار را در هفت هزار بیت شعر به او تقدیم کرد.

1. Lafitte - Houssat, op. cit. pp. 43-48.

و نیز مقایسه شود با: طوق الحمامة فی الألفة والألف ابن حزم ط، بریل ۱۹۱۴ لیدن. باب علامات الحب، ص ۱۲: منها بهت يقع و روعة تبدو علی المحب... و منها اضطراب یدو علی المحب... و منها ان یجود المرء یدل کل ما یقدر... و نیز ص ۶۵، ۳۳، ۱۷، ۱۶، ص ۷۲. و چاپ قاهره ۱۳۶۹-۱۹۵۰ صفحات: ۷۹، ۷۸، ۴۷، ۴۲، ۳۷، ۳۶، ۱۷، ۱۳، ۱۱، ۸-۶ و در خلال همین صفحات: ملاحظه می شود که ابن حزم نسبت به استفاده از کتاب محمد بن داود اعتراف کرده است و ما آراء محمد بن داود را در کتاب الحیاة العاطفیة بین العذریة والصوفیة، ص ۱۶۱-۱۵۵ آورده ایم.

2. G. Cohen, op. Cit., pp. 64-69: R.M. Pidal; *Poesia Arabey Poesia Europea*, pp. 1-62.

و نیز رک به: Robert Briffaut; *Les Troubadours, et le Sestimet Romanesques*. 13-18., 23-29 et passim.

۳. کرتین دوتروا (فوت حدود ۱۱۸۵ م.) شاعر فرانسوی و مصنف قدیمترین داستانهای عشقی موجود از آثار اوست: لانسو و عشق دربار پسند. آثار او تأثیر عظیم در روایات متأخر این افسانه ها

داشته است. Chrestien (Chretien) de Troyes: *Lancelot Out le Chevalier à la*

Charrette, Vers. I, 1170.

۴. رک به ص ۲۶۸ همین کتاب.

خلاصه داستان از قرار زیر است: قهرمان داستان «لانسلو» که عاشق ملکه «ژینور»^۱ است برای آزادی معشوقه خود از زندان «ملائگان»^۲ خود را به آب و آتش می افکند. او باید برای آزادی ملکه از روی پلی عبور کند که به باریکی [موی] و تیزی لبه شمشیر است. در زیر این، پل «رودخانه شیطان» جریان دارد که از عبور روی پل ترسناک تر است، شوالیه [قهرمان داستان] به زنهار دوستان اعتنا نمی کند و از منظره شیران درنده که در آن سوی رودخانه درانتظار دریدن او هستند نمی هراسد، زیرا مرگ در راه عشق برای او گوارتر است تا عقب نشینی درمقابل سلطان عشق.

از جمله خطرهایی که با آن روبه رو می شود، دست و پنجه نرم کردن با «ملائگان» است. در این نبرد، مرگ را در پیش چشم می بیند. چیزی نمی ماند که از پای درافتد که ناگاه از دور محبوبه را می بیند که او را از پنجره ای نظاره می کند. افسون نگاه معشوقه جان تازه ای به او می دهد و سرانجام در این پیکار سهمگین پیروز می شود. پاداش تحمل این همه رنج و سختی تنها یک تبسم از لبان معشوق بود که معشوق آن را هم از عاشق دریغ داشت زیرا قهرمان، یک لحظه برای یافتن زندان معشوقه خود تردید کرده بود و از این رو، در معرض خشم وی قرار گرفت. او می بایست برای یافتن محبس معشوقه، سوار ارابه ای شود که در شأن یک شوالیه نبود. شوالیه در برابر رفتار قساوت بار محبوبه سنگدل چاره ای جز تسلیم و رضا ندارد. اما همچنان بر عشق خود وفادار است. تا آن که پس از رویدادها و نبردهای سخت، قلب معشوق بر او نرم می شود.

همان گونه که در این داستان می بینیم، نظریه «شاپلن» درباره عشق و عاشقان — به ویژه از بعد تسلط زن بر عاشق و تسلیم مطلق عاشق در برابر معشوق — که در ادبیات اروپا بی سابقه است، به نحو دلپذیری پیاده شده است.^۳

1. Geunievre.

2. Méleagan.

۳. ماجراهایی که در این قصه می خوانیم با آنچه در مقامات بدیع الزمان همدانی مقامة البشریة آمده است شباهت نزدیک دارد. در مقامة البشریة قهرمان داستان برای دسترسی بر معشوقه خود که در خانه پدرش به سر می برد مجبور می شود با یک شیر درنده دست و پنجه نرم کند و پس از پیروزی در این نبرد، در نبرد دیگر با یک اژدهای غول پیکر گلاویز می شود. پیروزی نزدیک بود که ناگاه با

به طور کلی نحوه احساس جدید نسبت به موضوع عشق و عاشقان در قرنهای بعد تأثیری عظیم در نویسندگان سرتاسر قرون وسطا و در دوره رنسانس داشته است و «دانت» در کمدی الهی از جمله شعرائی است که تحت تأثیر این احساس واقع شده است.^۱

از آنجا که ارتباط ادبیات اروپایی و اسپانیایی - از دوره فتوحات اسلامی در اندلس - با پیوندهای گوناگون استحکام یافته بود، تأثیر ژرف داستانهای «فروسیست» = شوالیه گری و عشق و عاشقان در ادبیات اسپانیولی بدان گونه که بیان کردیم امری طبیعی می نمود.

یکی از آثار برجسته ادبی اسپانیا که در تمام دوره رنسانس [نوزایش] جزء شاهکارهای ادبیات شهنشاهی (فروسیست) به شمار می رفت و با سرشت ویژه خود بر ادبیات اروپا تأثیری بزرگ داشت، داستانهای «زندان عشق»^۲ اثر «سان پدرو»

پسر خود که رقیب او، و از وی دلیرتر و جوانتر بود، روبرو می گردد... رک: بدیع الزمان، مقامات. از آنجا که هیچگونه پیوند تاریخی میان این دو اثر عربی و فرنگی نیافته ایم ادعای تأثیر مقامات همدانی بر روی این داستان، ادعایی ست و غیرمدلل است.

۱. همین کتاب، ص ۱۸۸.

نیز رک به: R. Briffoult; *Les Troubadours et Sentiment Romanesque* Paris 1945 pp. 208-211 et Sq. 148.

۲. La Carcel de Amor اثر سان پدرو: San Pedro: نویسنده این داستان در عالم خیال در منطقه «سیرامورنا» [Sierra morena] رشته کوههای اسپانیا گم می شود. شهنشاه غول پیکری را می بیند که به دست چپ سپری آهنین و در دست راست لوحه ای سنگین که تصویر زنی بر روی آن به تصویر کشیده شده است. (شهنشاه نماد و سنبلی عشق است) و به دنبال خود جوان اندوهگینی را به سوی زندان عشق می کشاند و زندان دژی است که بر صخره خارا (سنبلی وفاداری) و صعب العبور قرار دارد. دارای چهار ستون است و این چهار استوانه عبارت است از: حافظه، هوش، اراده که آن را نیروی عقل و خرد رهبری می کند. جوان محکوم بر روی سکویی آذرین می نشیند تا، تاج درد و رنج را بر سر او قرار دهند. نام عاشق «لوریانو» و نام معشوق «لوریولا» است. معشوقه توجهی به عاشق ندارد. ولی در نتیجه دخالت نویسنده، معشوق به عاشق خود روی می آورد و نامه نگاری میان عاشق و معشوق آغاز می گردد. رقیب آنها «پرسیو» رابطه آن دو را برای پادشاه افشا می کند «لوریولا» را در کاخ پادشاه زندانی می کند، «لوریانو» و «پرسیو» دوشل می کنند و «لوریانو» با ازدست دادن دست راست خود در این مبارزه پیروز می شود. ناگاه شایع می شود که عاشق و معشوق در محلی مشکوک با هم دیدار کرده اند. (مجازات رابطه نامشروع میان یک مرد و زن اعدام زن بود) لذا معشوقه محکوم به اعدام می شود. (رک به: J. Laffitte Houssat op. cit.)

نویسنده اسپانیولی (نیمه قرن پانزدهم میلادی) است که آن را در سال ۱۴۹۲م. منتشر کرد. همچنین داستان نویسنده و ادیب هم‌نژاد او «گارثیا اوردونیز» یا «رودریگس دی مونتالو» به نام «آمادیس دوگولا»^۱ است که آن را به سال ۱۵۰۸م. انتشار داد.

حوادث این دو داستان در بعد عاطفی با روحیه «شهواری» هماهنگی دلپذیری دارد. در این داستانها، وفاداری، هدف غایی و کمال مطلوب عاشقان است. همه هدفهای دیگر تحت الشعاع عشق قرار دارد. عشق بر تمام دشواریها پیروز می‌شود. عاشقان، عشق راستین و پاک خود را با تسلیم و رضای مطلق در برابر اراده معشوق

11.14 pp. ولی «لوریانو» مجبوره خود را از مرگ نجات می‌دهد و در یکی از کاخها به جنگ با نگهبانان کاخ می‌پردازد. با تحمل تمام این مشقتها مع ذلک معشوق عشق او را نمی‌پذیرد. زیرا سبب بدنامی او شده است و خوشامی و شرف را بر عشق رجحان می‌دهد لذا از «لوریانو» می‌خواهد که هرگز بدیدار وی نشتابد، عاشق نومیدانه به این دستور تن درمی‌دهد. یکی از دوستان وی که همیشه جنس زن را به بی‌وفایی متهم می‌کرده است «لوریانو» در پاسخ او می‌گوید: زن وسیله تلقین فضیلت و درستی است. بالاخره شوالیه محروم با دریافت آخرین پیام معشوق جان می‌سپارد و علت مرگ او تنها ناکامی در عشق و طلب راه سعادت بود.

1. Amadis de Gaulat Garci Ordenez O Rodriguez de Montalvo.

خلاصه داستان از این قرار است: پادشاه «بربون» فرزند نامشروع خود «آمادس» را در زورقی می‌گذارد و در دریا رها می‌کند. «شاندلیه» کودک را در سواحل ایرلند از دریا می‌گیرد. «آمادس» با «اوریان» دختر پادشاه انگلستان «لیسوارت» آشنا می‌شود. میان آن دو رابطه عاشقانه پاک و افلاطونی برقرار می‌گردد. برای یکدیگر سوگند وفاداری یاد می‌کنند. «آمادس» شهوارانه در ماجراجوییها شرکت می‌کند و به شرف شهواری نایل می‌شود. در سرتاسر ماجراها تصویر معشوقه از ذهن او دور نمی‌شود و همین امر سبب می‌شود تا همه دشواریها برای او آسان گردند. در یکی از ماجراها با «اوپس» غول‌پیکر و دشمن سرسخت پادشاه درگیری پیدا می‌کند و او را از پای درمی‌آورد. پادشاه با آغوش باز از «آمادس» استقبال می‌کند.

پادشاه، از نشانه‌هایی که (شمشیر و انگشتری) همراه پسر خود در زورق گذاشته بود، پسر خود را می‌شناسد. از سوی مجبوره متهم به خیانت می‌شود. و او را از دیدارش محروم می‌کند. عاشق بینوا به خواسته معشوقه جواب مثبت می‌دهد. گوشه عزلت فرا می‌گیرد. و بر صخره «بینوا» Pent Pobre مقیم می‌شود و نام خود را «زییای افسرده» Beltenebrosو می‌نهد. چون معشوقه‌اش عشق او را رد کرده است. بالاخره همین موضوع سبب مرگ او می‌شود. مجبوره و پدرش او را به یاری می‌طلبند. در ماجراهای تازه پیروز می‌شود و به افتخار پیروزیهای او، به اتفاق تمام عشاق با معشوقه‌هایشان ازدواج می‌کنند. «اورگاندا» روح مخفی و حامی و نگهبان او ظاهر می‌شود و بشارت تولد پتری به نام «اسپلندیان» را به وی می‌دهد و پیش‌بینی می‌کند که او نیز مانند پدر از شهواران خواهد شد.

ثابت می‌کنند، حتی اگر عشق و تسلیم، عاشق را، راهی دیار مرگ سازد. این دو داستان در قرنهای بعد بر روی ادبیات سراسر اروپا تأثیر ژرف داشت.

شیوه کلی داستانهای عاشقانه شهسواری از این جهت که عمدتاً از عواطف انسانی و تجارب شخصی سرچشمه می‌گیرد بر داستانهای حماسی برتری دارد. باوجود آن از لحاظ محتوای افسانه‌ای به دنیای حماسه‌سرایی شباهت نزدیک دارد زیرا همان‌گونه که قهرمانان حماسه‌ها با حوادث خارق‌العاده و نامعقول روبه‌رو می‌شوند، شهسواران نیز برای فداکاری در راه عشق با اموری شگفت‌انگیز و نامعقول مواجه می‌گردند. قهرمان قصه‌های شوالیه‌گری در هاله‌ای از افسانه‌ها و دور از واقعیتها به سر می‌برند و همواره عوامل غیبی در لبه پرتگاه‌ها، آنان را از چنگال مرگ می‌رهانند. داستانهای شوالیه‌گری از نظر بافت و انسجام و رویدادها فاقد وحدت موضوع است و ارتباط حوادث پی‌درپی تنها به وسیله قهرمانهایی که پیروزیها را یکی پس از دیگری کسب می‌کنند به‌دست می‌آید. افزون بر این، قصه‌های شوالیه‌گری با شگفتیهایی که دارد، چندان پنداری و آرمانی است که آن را از واقعیتها دور می‌گرداند. در این داستانها رویدادها پیوسته متشابه است و پایانی یکنواخت دارند. موضوع کلی در همه این قصه‌ها، با قهرمانی عاشق و جنگ آوریهای او آغاز می‌شود که پس از تحمل سلسله‌ای از رنجهای پیروز می‌شود. شوالیه‌ها همیشه از میدان نبرد پیروزمندان بیرون می‌آیند، و در نهایت مورد اعجاب و تحسین معشوقه قرار می‌گیرند و داستان به پایان می‌رسد.

نویسنده بزرگ اسپانیولی «میگل د سروانتس»^۱ داستانهای شوالیه‌گری را به مسخره کشید و در اثر جاودان خود دون‌کیشوت عالم تخیلات قصه‌های

۱. Servantes سروانتس، میگل د، نام کامل اسپانیایی وی «میگل د سروانتس ساآودرا - ۱۵۴۷ - ۱۶۱۶ م. رمان نویس، درام نویس شاعر اسپانیایی در ۱۵۷۰ م. به ارتش ایتالیا ملحق شد در اثر زخمی که بر او وارد گردید از این کار کناره گرفت و در مراجعت به اسپانیا دزدان دریایی بربر او را اسیر کردند (۱۵۷۵ م.) و به بردگی فروختند و بدین طریق به الجزیره افتاد در ۱۵۸۰ م. با دادن خونبها (فداه) آزادی خود را باز خرید و به اسپانیا آمد. زندگی او توأم با تنگدستی بود. در ۱۵۸۸-۹۷ به‌عنوان کارپرداز مشغول کار شد اما به علت کسرآوردن چندبار به زندان افتاد. در سال ۱۶۰۵ قسمت اول شاهکار خود دون‌کیشوت را منتشر ساخت و قسمت دوم در ۱۶۱۳ منتشر شد (از دائرةالمعارف فارسی مصاحب). (م).

شوالیه‌گری و حادثه‌جویی را مضحکانه و با همدردی مشفقانه‌ای تقلید و محاکات کرد. وی در این کتاب رویدادها را از جنبهٔ مثالی و تصویری بیرون آورد و به جهان واقعیت‌ها کشانید و از لحاظ بیان و افکار فلسفی و تلفیق داستان و تجزیه و تحلیل روانی و کاویدن ابعاد مختلف انسان بسیار موفق گردید.

سروانتس به کسانی که واقع‌بینانه فکر نمی‌کنند و به جای خوشه‌چینی از خرمن حقیقت به انباشتن خس و خاشاک پرداخته‌اند سخت می‌تازد. دعوت «سروانتس» گامی به سوی پیشبرد داستانهای واقع‌گرایانه بود.^۱ اما متأسفانه معاصران وی ماهیت دعوت او را درک نکردند.^۲ به رغم وحدت موضوع‌های عاشقانه در قصه‌های شوالیه‌گری و داستانهای شبانی (در دورهٔ رنسانس)، داستانهای شبانی در مقایسه با قصه‌های شوالیه‌گری به واقعیت نزدیکتر است. و از عناصر زنده و حقیقی بیشتری برخوردار است در اینجا معمولاً عناصر خارق‌العاده‌ای که برای تفسیر رویدادها ذکر می‌شود بسیار اندک است و مطلب تنها به موضوعات جادوآمیز و آینده‌بینی

۱. خلاصه این قصه را در المدخل الی القدا لادبی الحدیث، بخوانید. این کتاب را دکتر عبدالعزیز الاهوانی به عربی ترجمه کرده است و نیز رک به: P. Hazard: *Don Quichotte*, Paris. 1949. pp. 282. 303. (این کتاب در ۲ مجلد ۱۳۳۷-۱۳۳۵ تهران توسط محمد قاضی به فارسی ترجمه شده است).

«دون‌کیشوت» نجیب‌زاده‌ای است از اهل ولایت «لامانچا» که داستانهای عشقی بسیار از دوره‌ی شهبواری خوانده است. و با اینکه مردی ضعیف و ناتوان است می‌خواهد تصاویری را که از این راه در ذهنش جا گرفته است واقعیت بخشد بر اسب خود که از صاحبش نحیفتر است سوار می‌شود و یک نفر دهاتی به نام «سانچو پانتا» را بعنوان سلاحدار خود برمی‌گزیند. و عازم ماجراجویی می‌شود زنی از اهل ولایت را به‌عنوان بانوی محبوب خود انتخاب می‌کند و او را لقب اشرافی «دولشنادل توبوسو» می‌دهد.

«سروانتس» با سرگذشت این جفت ناجور یعنی «دون‌کیشوت» با تصورات دور از واقعیتش و «سانچو» با ساده‌لوحی واقع‌بینانه‌اش. یکی از بزرگترین تصاویر زندگی انسانی را که تاکنون به رشتهٔ تحریر درآمده است ایجاد کرده است و در کتاب خود لطایف و وقایع مضحک، همدردی و شفقت و افکار فلسفی را بوجه تحسین‌آوری تلفیق کرده است. (از دائرة المعارف فارسی). (م)

۲. همان مأخذ پاورقی ۱۴۵: ص ۹۸-۹۷.

و معاصران وی افکار واقع‌گرایانهٔ او را نتوانستند درک کنند و شیوهٔ او در نزدیک‌بودن به واقعیتها در حدی بود که نویسندگان معاصر از رسیدن به آن ناتوان بودند. اما انتقاد سروانتس به ادبیات شوالیه‌گری آن را به کلی نابود نکرد بلکه این نوع ادبیات تا دورهٔ کلاسیسیم ادامه داشت. همان مأخذ ص ۵۰۵-۵۰۴.

محدود می‌شود. با وجود یکنواختی که در رویدادها دیده می‌شود، محتوای آن با اصالت‌های انسانی عجین است. نویسندگان قصه‌های شبانی محل حقیقی وقوع حادثه را که در شهرهایشان اتفاق افتاده است ذکر می‌کنند. در این داستان‌ها شبانه شخصیتهای واقعی هستند. آنها اشراف‌زادگان و اعضای طبقه ممتاز جامعه‌اند که اشرافیت را در زیر نقاب شبانی پنهان می‌کنند. در این داستان‌ها جای پای از طبقه متوسط و پایین جامعه نمی‌یابیم.

موطن اصلی این نوع داستان‌ها ایتالیا بود و سپس در اسپانیا و فرانسه رایج گردید.^۱

۱. نویسنده این کتاب دکتر، محمد غنیمی هلال درائر دیگر خود به نام النقد الادبی الحديث، ص ۵۰۵ به بعد (چاپ مصر - دارالنهضة مصر للطبع والنشر - مجلة القاهرة). در بیان ویژگیهای قصه‌های شبانی و مقایسه آن با قصه‌های شوالیه‌گری نیز نمونه‌ای از داستان‌های شبانی را آورده است که برای فایده آن ما خلاصه‌ای از آن را در اینجا ذکر می‌کنیم (م):

به رغم اشتراک قصه‌های شوالیه‌گری و شبانی در افلاطونی‌بودن عشق و نیز متأثربودن از مثل افلاطونی، داستان‌های شبانی وجوه امتیازی دارد که از آثار دوره رنسانس محسوب می‌شود و آن وجوه امتیاز از این قرار است: داستان‌های شبانی تنها در چارچوب عام و کلی تحت تأثیر داستان‌های شبانی روم و یونان قرار گرفته بود. هدف این داستان‌ها ایجاد یک جهان ایده‌آل و با صلح و صفاست. موضوع داستان و حوادث آن عشق و عاشق است. عاشق از جهان واقعیت‌ها به این اندیشه‌ها می‌گریزند. عشق‌های شبانی در ذات خود هدف و غایت است. در این داستان‌ها زیبایی بدن پایه ستایش می‌شود که از حد طبیعی بیرون می‌رود. توصیف تخیلات جهان مرد و زن شبان، خطر‌ها همه عاطفی هستند که به منظور رسیدن به حضور محبوب به وجود می‌آید و عاشق از روی خلوص و عشق راستین به قلب این سختی‌ها هجوم می‌برد. نوع خطر‌ها با فجایی که شهسوار با آن مواجه می‌شود تفاوت دارد. رویداد در بنیاد انسان گراست و تصادف نقش مهمی در این داستان‌ها دارد به طوری که حادثه را از حد معقول خارج می‌کند. شبانان از زندگانی مرفه و خوبی برخوردارند. و تنها مسائل عشقی و عاطفی و سختی‌های دسترسی به معشوق آن را مکرر می‌کند.

نخستین نویسنده این نوع داستان در دوره رنسانس شاعر ایتالیایی: «سانازار» Sannazar در داستان «آرکادیا» ۱۳۸۵م. بود که در اوایل قرن پانزدهم م منتشر شد و از آنجا به ادبیات اسپانیا راه یافت: از قبیل داستان «مونتمایور Montmayor» به نام «دیانا» سپس به ادبیات انگلیسی در داستان: آرکادیا تألیف فیلیپ سیدنی Ph. Sidney (۱۵۸۶- ۱۵۵۴م.) که بر منوال داستان «سانازار» ساخته شده است. و از آنجا به ادبیات فرانسه رسوخ کرد. مثلاً داستان: «استر» Astre تألیف: Honoré d'Urfé مزوجی است از داستان‌های شبانی و شوالیه‌گری.

این نوع داستان‌های عاشقانه بر روی نمایشنامه‌ها نیز اثر گذاشت و نمایشنامه «کرنی» به نام السید از این قبیل بود. نویسندگان فرانسوی همان نقشی را که «سروانتس» در انتقاد از داستان‌های شوالیه‌گری انجام داد آنان نیز داستان شبانی را مورد انتقاد شدید خود قرار دادند و داستان نویسی را به سوی انسان‌گرایی و واقعیت سوق دادند. برای اطلاع بر خلاصه داستان‌ها به کتاب مذکور مراجعه شود.

قصه‌های عامیانه، یا داستان عیاران و شیادان

در قرن شانزدهم و هفدهم میلادی نوع جدیدی از قصه پدید آمد که ما آن را در عربی به نام قصص الشطار (=قصه‌های عیاران) می‌نامیم. پیدایش این نوع داستان در پیشرفت داستان‌نویسی واقع‌گرایانه تأثیری به‌سزا داشت. موطن اصلی این‌گونه قصه‌ها اسپانیا بود. این رشته از داستانها را در زبان اسپانیایی «پیکارسکا»^۱ می‌نامند. این اصطلاح بر آثاری اطلاق می‌شود که اخلاق و رسوم طبقات پایین جامعه یعنی «پیکارو»^۲ها و عیاران را توصیف می‌کند. شیوه داستان به‌نحوی است که تصور می‌شود تمام حوادث داستان برای شخص نویسنده رخ داده است. صبغه هجوگرایانه نویسنده از جامعه یکی از ویژگیهای قصه‌های مزبور است. قهرمان داستان (نویسنده) بدون هدف و برنامه معین به سفرهای گوناگون می‌رود. قهرمان قصه در نومیدی و تنگدستی به‌سر می‌برد و به‌صورت انگل جامعه امرار معاش می‌کند. روزی خود را از راه تکیه به‌دست می‌آورند. داوری قهرمان داستان درباره جامعه، متکی بر تجارب شخصی و درون‌گرایانه او است. وی جامعه را از زاویه خودبینی و خویش‌شن ستایی و کوتاه‌بینی که همه مسائل را از دیدگاه غریزه سودجویی می‌نگرد، ارزیابی می‌کند ارزشها و امیدها در دل او خاموش شده‌اند. خود را معیار نیکی و پلیدی انسانها می‌داند. هرکس به او خدمتی بکند نیک است و هر آن‌کس که با وی درافتد پست و پلید است. نخستین نوع اسپانیایی این داستان به نام «زندگانی «لازارو دوتورمیس» و بهره‌مندیها و ناکامیهای او»^۳ بود. این داستان توصیف‌های نافذ

1. Picaresca

2. Picaro

۳. La vida de Lazarillo de Tormes y de Sus Fortunas adversidades یک داستان کوتاه اسپانیایی است که نخستین بار در سال ۱۵۵۴م. از نویسنده‌ای مجهول انتشار یافت. شرح زندگانی «لازارو» را از دوران کودکی که پسر یک آسیابان بود حکایت می‌کند. پدر «لازارو» که در نتیجه کسر آمد مشتریان خود متهم به دزدی می‌شود و به زندان می‌رود در همانجا جان می‌سپارد. مادر «لازارو» معشوقه یک عرب اسپانیایی بود که او بهتر یکی از ثروتمندان بود او نیز از سوی ارباب متهم به سرقت می‌شود او و معشوقه‌اش را به دادگاه می‌کشاند. «لازارو» تنها و بی‌کس به زندگانی خود ادامه می‌دهد. به او تلقین می‌شود که زندگانی را با درآمد‌گذاری ادامه بدهد. با یک مرد کور که در گدایی نبوغ داشت آشنا می‌شود. درآمد ماهیانه این مرد از درآمد سالیانه یکصد کور فزونی‌تر بود. به‌رغم شیفتگی لازاریو به این گدای نابغه، از او جدا می‌شود زیرا احساس می‌کند که می‌تواند

زندگانی طبقه پایین جامعه را بر پایه منطق صریح غریزه و واقع‌گرایانه و خشک و نومیدکننده بیان کرده است. لذا از این جنبه در جهت عکس قصه شبانی است.

اما نسبت به تأثیر «مقامات» بدیع‌الزمان و «حریری» در این قبیل قصه‌ها چنین به نظر می‌رسد که میان این دو شباهتهای زیادی وجود دارد که از جنبه ادبیات تطبیقی تاکنون بررسی نشده است. آنچه مسلم است و شواهد و دلایل تاریخی آن را ثابت می‌کند، آن است که مقامات عرب در ادبیات اسپانیایی شناخته شده بود و نویسندگان مسلمان عرب اسپانیا از جمله: ابن القصیر فقیه؛ ابوطاهر محمد بن یوسف سرقسطی^۱ در اواخر قرن ۱۳ م. به تقلید از مقامات عربی پرداخته‌اند و مقامات حریری به وسیله گروهی از اعراب مسلمان اسپانیا شرح شده است، از قبیل: شرح عقیل بن عطیه (فوت ۱۲۱۱ م.) و ابوالعباس احمد شریشی (فوت: ۱۲۲۲ م.). مقامات حریری در قرن ۱۲ م. توسط: سالمون بن زقیل و سپس به وسیله الخریزی به عبری ترجمه شد و در سال ۱۲۰۵ م. منتشر گردید. این کتاب در میان عبری‌زبانان و مسیحیان اسپانیا رایج بود و آن را به زبانهای خود ترجمه کردند. بنابراین، مقامات حریری در ادبیات عربی اندلس از مقبولیت بسیار خوبی برخوردار شد و بنظر دور می‌نماید که نویسندگان اسپانیایی از این کتاب معروف بی‌اطلاع بوده باشند^۲. همین رابطه تاریخی

به تنهایی برپای خود بایستد و به حرفه‌گذاری ادامه بدهد. در زیر رگبار باران درحالی که قصد فرار دارد به دیواری کوفته می‌شود. به خدمت کشیشی دون‌پایه درمی‌آید که زندگانی را از راه صدقات مردم می‌گذرانند و از ته‌مانده غذاهای او سدجوع می‌کند. «لازاریو» از بخل و آزمندی این کشیش حکایتها نقل می‌کند. (در عین تنگدستی و رنجوری که خود دارد).

سپس به خدمت اشرافزاده‌ای مفلس درمی‌آید که از مال دنیا آمی در بساط ندارد و از راه گدایی امرار معاش می‌کند اما با دهانی پر و مغرورانه اشرافزدگی خود را به رخ مردم می‌کشد. «لازاریو» مجبور می‌شود که به حساب خود نیز گدایی بکند و به فقر و تنگدستی ارباب ترحم نکند زیرا گزندگی گرسنگی را خوب تجربه کرده است. ارباب بر او منت می‌نهد و با او در پشت یک میز غذا می‌خورد. غرور کاذب ارباب را از قدرشناسی و فضیلت صراحت‌گویی بازمی‌دارد. «لازاریو» او را رها می‌کند و به معاشرت با طبقات دیگر مردم می‌پردازد. اما آنها را نیز به سبب صراحت لهجه و راستگویی ترک می‌کند. «لازاریو» هرگز در فکر فردای خود نیست. پس از ماجراهای دیگر به حرفه سقایی و سپس دلالی روی می‌آورد و همسری برای خود می‌گزیند که در بند وفاداری و یا خیانت او با کشیش (مبارک‌کننده) نیست...

۱. نسخه دست‌نویس آن در کتابخانه برلین موجود است.

۲. رک به: Palencia (Angel Gonzalez); *Historia de la Literatura Arabigo Espanola*.

است که وجوه تشابه بین مقامات اسلامی و قصه‌های ماجراجویی ادبیات اسپانیایی را تفسیر می‌کند.

نویسندگان اسپانیایی که سبک واقع‌گرایانه را بر سبک ایده‌آلیسم قصه‌های شبانی ترجیح داده بودند، نقش مهمی در منسوخ کردن داستانهای شبانی و نزدیک شدن به داستانهای واقع‌گرایانه داشتند. نتیجه کوششهای ایشان بر ادبیات اروپا تأثیر عظیمی داشت.

از جمله نویسندگان فرانسوی واقع‌گرا که تحت تأثیر نویسندگان اسپانیایی قرار داشت «شارل سورل» بود. اثر معروف او تاریخ حقیقی کومیک فرانسون^۱ نخستین داستان اجتماعی انتقادی از آداب و رسوم طبقات پایین جامعه، در ادبیات فرانسه به حساب می‌آید. این داستان در سال ۱۶۲۲ م. در پاریس انتشار یافت. ماجراهای این داستان که از زبان قهرمان آن «فرانسون» نقل شده است با آنچه راهزنان و عیاران و ماجراجویان - که از دیدگاه نویسنده، قهرمان داستان از همان طبقه است - می‌گویند یکی است. نویسنده از لابلای انتقاد از شخصیت‌های جامعه به انتقاد از آداب اجتماعی زمان خود [لوئی ۱۳] پرداخته است. این داستان و داستانهای مشابه آن که به هجو آداب و رسوم طبقات گوناگون جامعه پرداخته است الهام‌بخش نویسندگان دوره‌های بعد بود.

از جمله نویسنده فرانسوی «لساک»^۲ در قصه «جیل بلا»^۳ از زبان قهرمان داستان [جیل بلا] به هجو آداب و رسوم جامعه پرداخته است. چاپ کامل این داستان در ۱۷۴۷ م. در فرانسه انتشار یافت. از دیگر نویسندگان فرانسوی - که به پیروی از سبک واقع‌گرایانه پرداخت - «گوتیه»^۴ است. داستان او به نام «قصه مرگ»^۵ در سال ۱۶۱۶ م. در پاریس انتشار یافت. «گوتیه» در این داستان تصویری از روابط عاشقانه و مادی را میان مرد و زن شبان ارائه می‌دهد. مرد شبان، خشن و سودجو است و معشوقه او با خصلتهای واقعی و با عشقی عادی و عاری از ایده‌آلها به

تصویر کشیده شده است.^۱

با کوشش دسته‌جمعی داستان‌نویسان جهان - همانگونه که داستان شوالیه‌گری منسوخ گردید- داستان شبانی نیز رو به انقراض نهاد و به جای آن داستان‌های اجتماعی و انتقادی از آداب و رسوم جامعه در قالبی جدید به وجود آمد.

[نویسندگان اسپانیایی] در خلوص داستانها از عناصر نامعقول و خارق‌العاده تأثیر عظیمی داشتند. آنان، به جای استفاده از موضوعات محیرالعقول و نامعقول، از سوژه‌های پراز تحرک و سرشار از جوش و خروش زندگانی عادی مردم استفاده کردند.

در اثر رونق مکتب کلاسیسیسم در قرن ۱۷م. و تأثیر خاصیت عقلانی این مکتب و عنایت به تحلیل روانی درون‌نگری قهرمانان و تطبیق قواعد کلاسیسیسم در فن نمایشنامه، به تطبیق این قواعد بر فن داستان‌نویسی پرداختند لیکن تحلیل روانی در داستانهای کلاسیسیسم عمومیت نیافت و از آنجا که طبیعت آزاد قصه و داستان، تاب و توان قالبها و قواعد ساختگی را ندارد لذا نه معیارهای ناقدان کلاسیسیسم و نه آثار ارزنده تحلیل‌گرایانه و درون‌نگریها هیچ‌گونه تأثیر عمده‌ای روی آثار پیروان کلاسیسیسم نگذاشت.

در اواخر قرن ۱۸م. در نتیجه نهضتی که در فن داستان‌نویسی در ادبیات بزرگ اروپا به وجود آمد داستانهای عیاران و قلندران (آداب و رسوم طبقات پست) که ما پیش از این راجع به آن گفتگو کردیم دگرگون شد و در پیامد این تحول بود که داستان‌نویسی با آرمانها و سوژه‌های اجتماعی پدید آمد.^۲ و به همین جهت تأثیر

1. F.C.Green; *French Novelists. Manners and ideas*. London. 1928, 1, pp. 23-28, 43-44, 219-234.

۲. این دسته از داستانها در دو خط حرکت می‌کردند که نهایتاً در یک نقطه با هم تلاقی می‌نمودند هدف آنها عبارت بود از تأمین سعادت فرد و احقاق حقوق او. که تأمین سعادت افراد مستلزم تغییر نظام حاکم و پس از آن تنظیم تعاون اجتماعی از نوع جدید بود و بررسی این قبیل مسائل تأثیر عمیقی در حل مشکلات اجتماعی از دوره رومانتیسم گذارد. در داستانهای این دوره نقش عمده‌ای به طبقه متوسط جامعه واگذار گردید و رفته‌رفته از امتیازات طبقات ممتاز کاسته شد. داستان‌نویسی در این مرحله دارای دو خاصیت آموزش و هم تفریح بود که ضمناً احساسات اصلاح طلبی را تحریک می‌کرد و خواننده را به رموز روانکاوی جامعه هدایت می‌نمود. وجه امتیاز

داستانها در ایجاد انقلابهای اجتماعی بر تأثیر هنر نمایش جلوتر بود.

شرح و توصیف آداب و رسوم اجتماعی وسیله‌ای بود برای، بر ملا کردن حقایق و کشف جنبه‌های درونی فرد. از سوی دیگر به منظور احقاق حق طبقات مستضعف جامعه به کاویدن در جنبه‌های اجتماعی طبقات مختلف (و محروم) جامعه پرداختند.

از این رو بود که ادبیات و فن داستان‌نویسی با درون‌نگریهای عمیق در مشکلات اجتماعی، سرشت آزادگونه‌ای به خود گفت. و در شکل‌گیری فرهنگ جدید نقش بسیار خطیری داشت^۱.

فلسفه عاطفی [وانسانگرایی] دوره رومانتیسیسم^۲ زمینه را برای تبلیغ، در راه استیفای حقوق فرد در جامعه هموار کرد و تبلیغ برای این دعوت بر زبان اشخاص داستانها در ادبیات فرانسه و انگلیسی القاء می‌گردید و ماهیت این دعوت چیزی جز ماهیت جنبه اجتماعی مکتب رومانتیسیسم نبود^۳. و ضمناً در مکتب رومانتیک دو شیوه وجود داشت که هر دو شیوه در نهایت خط با یکدیگر تلاقی می‌کردند. این دو شیوه عبارت بودند از: ۱- بررسی وضعیت فرد در جامعه و استیفای حقوق از دست‌رفته او که نیل به این هدف مستلزم تغییر سیستم حاکم بود. ۲- تبیین عوامل سعادت فرد در سایه تعاون اجتماعی با نوعی جدید. در تمام دوران حیات مکتب رومانتیک، این مسائل اجتماعی در ادبیات مختلف جهان به گونه‌ای مشابه با هم

داستانهای اجتماعی از داستانهای شرح و توصیف رسوم و آداب در آن است که در نوع نخست هدف: تنظیم روابط افراد جامعه با یکدیگر و تغییر نظام حاکم و برقراری عدالت اجتماعی براساس ایمان عمیق به حقوق فردی بود. لذا افکار آزادیخواهی روبه فزونی نهاد و از امتیازات طبقات اشراف کاسته شد. مسائلی از قبیل ترحم بر بینوایان احقاق حقوق مظلومان بویژه طبقه کارگر و مستضعف متداول گشت. و بهترین نمونه این دسته از داستانها اثر نویسنده انگلیسی Holcroft, Ann- Saint-Ives است که خلاصه آن را گفته‌ایم. از النقد الادبی الحديث، دکتر محمد غنیمی هلال، ص ۵۱۳.

۱. نگاه کنید به

André le Breton: *La Roman Français au XVIII Siècle*, chap VI, VIII, XI.

نیز رک به: F.C.Green. op. cit. pp. 220 - 230.

۲. رک به همین کتاب، ص ۶۲ و مآخذ در این صفحات.

۳. رک به: دکتر محمد غنیمی هلال، الرومانتیک، الفصل اول، من الباب الثالث و مآخذ مذکور در آن.

پدید آمد. عمدتاً این مسائل بر محور تحریک احساس ترحم و همدردی با بینوایان و محرومان و توجه به حقوق فرد در برابر جامعه و محدود کردن امتیازات طبقه اشراف قرار داشت.^۱

یکی از نتایج مکتب رومانتیک پیدایش «داستانهای تاریخی» است که با قواعد و معیارهای فنی مخصوص به آن، نشأت یافت.

هدف پیروان مکتب رومانتیک از رواج این نوع جدید، از داستانها، احیای تاریخ باستانی و میهنی خویش بود.

نویسنده رومانتیسم انگلیسی، «والتر اسکات»^۲ پدر سبک داستانهای تاریخی در اروپا است.

۱. مثلاً: نویسنده انگلیسی، «هولکروفت Holcroft» در داستان «آنا سانت ایویس» از قول قهرمان داستان، در نامه‌ای که به خواستگار خود جواب رد می‌دهد چنین می‌گوید:

ما در پاره‌ای از مسائل ریشه‌ای هم عقیده نیستیم. ازدواج ما پیش از توافق بر آن اصول گناه است. شما بر این باور هستید که: باید همسر مطیع شوهر باشد و فرمانروای مطلق همیشه شوهر است. من با این دو اصل سخت مخالف هستم. باید زن و شوهر هردو فرمانبردار عقل و خرد باشند. هرگونه سلطه‌ای، جز سلطه عقل، طغیان است... تو برای پندار هستی که سلطه اشراف‌زادگان بر دیگران مشروعیت دارد، اما من این سلطه را جائزانه می‌دانم. من، جامعه، و تو را محکوم می‌کنم، زیرا تو نخستین پشتیبان دعوی این جامعه‌ای. تو گمان می‌کنی که آنچه در اختیار تو هست تنها از آن تو است! اما من می‌گویم، از آن کسی است که بیشتر به آن نیازمند است! البته آنچه را که گفتم، تمام موارد اختلاف میان من و تو نیست. اما مسائل اصولی و ریشه‌ای را بیان کردم. شاید همین مقدار برای پایان دادن به بحث در ازدواج بسیار بنده باشد. رک به: Holcroft: *Saint - Ives, letter 79*.
cité Par L. Cazamian la Roman Social en Angleterre, 1, PP, 66-67.

این خاطرات را مقایسه کنید با مشابه آن در داستانهای «جورج ساند» در کتاب «رومانتیک»، ص ۹۳-۹۴ از دکتر محمد غنیمی هلال.

۲. سر «والتر اسکات» Walter Scatt (۱۸۳۲-۱۷۷۱ م). شاعر و نویسنده برجسته و نام‌آور انگلیسی به سبک رومانتیک دارای آثار متنوع فراوان در زمینه نظم و نثر. والتر در کارهای خود عشق را موضوع اصلی رمان قرار نمی‌داد بلکه عشق وسیله‌ای برای پیوند اجزای مختلف رمان با یکدیگر و جذب و جلب توجه خواننده است. در رمانها اسکات احساسات و عواطف فردی مورد توجه قرار نمی‌گیرد بلکه احساسات هموعان خویش وابسته به مشکلات، اجتماعی را که در آن زندگی می‌کند بررسی می‌نماید. تیهایی که در رمانهای اسکات به کار می‌رود نماینده تاریخی اجتماع و مشکلات همان جامعه‌اند و بدین وسیله اسکات راه تازه‌ای را در رمان‌نویسی گشود و بر سایر نویسندگان تأثیر فراوان گذاشت. داستان تاریخی در دوره رومانتیک به دوره کمال خود رسید. در حدود نیمه قرن نوزدهم میلادی با خاتمه حیات رومانتیک در اروپا نوع داستانهای تاریخی نیز رو به افول نهاد.

اینک دربارهٔ مهمترین ویژگیهای فنی «والتر» که بر سایر نویسندگان داستانهای تاریخی تأثیر گذاشت مروری اجمالی خواهیم کرد. ناگفته نماند که نفوذ سبک «والتر» حتی بر نویسندگان داستانهای تاریخی عرب ادامه یافت، که در وقت خود دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد.

«والتر اسکات» برای تهیهٔ عناصر رمانهای خود هرگز از رویدادهای تاریخی معاصر استفاده نکرد، بلکه موضوع داستانها را از اعصار کهن، به ویژه از قرون وسطا برمیگزید.

«والتر» در رمانهای خود به چهره‌های تاریخی، نقش ستارهٔ اول را واگذار نمی‌کرد زیرا ضوابط و پایندهای تاریخ، او را از آزادی عمل نسبت به دخل و تصرف در رمانها باز می‌داشت و فضای آزاد هنر را بر او مسدود می‌کرد. به همین جهت، شخصیت‌های تاریخی، در رمانهای «والتر» نقش دوم را دارند. شخصیت‌هایی که در رمانهای «والتر» به کار می‌روند نمایندهٔ تمام عیار روحیه و ویژگیهای تاریخی جامعه‌ای است که راجع به آن سخن می‌گوید. «والتر» از رویدادهای تاریخی عناصری را به کار می‌گرفت که هرچه بیشتر به رمانهای او، قوت و شادابی ببخشند. «والتر» برای تجدید حیات اعصار تاریخی، آنها را با همان مختصات زمانی و مکانی، اما در جامعه‌ای نو به تصویر می‌کشید. در توصیف‌های نافذ و تصویر لوحه‌های تاریخ به ذرّهٔ کمال و رعایت دقت دست یافت. با آنکه تیپ‌های رمانهای «والتر» از چهره‌های تاریخی نیستند اما در عین حال هر کدام از آنها نمایندهٔ تاریخی اجتماع و مشکلات طبقات همان جامعه‌اند.

حقایق تاریخی در رمانهای «والتر» محل ممتازی دارند و از این پس، تاریخ در خلال داستانهای «والتر»، موضوع ملال آوری نیست و خواننده سعی نمی‌کند آن را با اکراه بخواند و از سربلایی با سرعت از آن بگذرد.

از این پس، تاریخ، هدف غائی بخشهای داستان است و حال آنکه عناصر تخیلی و افسانه‌ای در داستانهای تاریخی فاقد ارزشند. عنصر عشق و عاشقی در داستانهای «والتر» هدف غایی نیست بلکه عشق وسیله‌ای برای پیوند اجزای مختلف رمان و جذب خواننده و جلب توجه اوست.

در رمانهای «والتر» جایی برای احساسات فردی نمی‌یابیم بلکه جای خود را به احساسات هموعان خویش و مشکلات وابسته به اجتماعی که در آن زندگی می‌کند داده است. شخصیت‌های «والتر» نماینده تاریخی اجتماع و مشکلات همان جامعه‌اند.

«والتر» با هنر و شیوه خود راه بدیعی روی پویندگان شیوه خویش در رمان‌نویسی گشود و داستان تاریخی به حیات پربار خود ادامه داد و تا حدود نیمه قرن نوزدهم میلادی و خاتمه حیات مکتب رومانتیک به اعلا درجه بلوغ و کمال خود رسید.^۱

پس از خاتمه حیات مکتب رومانتیک، داستان‌نویسی در اروپا به روند تکاملی جنبه‌های فنی آن، به سبک مواقع‌گرا و بر شیوه سایر مکتب‌های بعد از رومانتیک ادامه داد. ما، در فصل ششم همین کتاب درباره آن سخن خواهیم گفت.

داستان در ادبیات قدیم عربی

در ادبیات قدیم عرب [قبل از عصر جدید] قصه را اعتبار قابل ملاحظه‌ای نبود. داستان در ادب کهن عرب^۲ دارای مفهوم خاصی بود که نتوانست آن را برانگیزاند و

۱. از معروفترین رمانهای «والتر» داستان ابوانهو *Evanhoé* است. موضوع این داستان، دشمنی و خصومت میان، نرماندها و سککونها است که در این مبارزه سککونها پیروز می‌شوند. «والتر» در این داستان تمام اصول فنی خود را پیاده کرده است و به ذکر افتخارات میهنی پرداخته است و نیز رک به: L. Maigrón: *la Roman Historiqu Chap, IV.*

۲. در میان اعراب کهن قصه را به نامهای گوناگون از قبیل: الحديث، الخبر، السمر، الخرافة، می‌خواندند. کهنترین قصه‌های مدون به زبان عربی، قصص قرآن کریم است که درباره امت‌های بائده به هدف پند و عبرت‌آموزی و اخطار به کافران بر پیامبر اکرم (ص) نازل گردید. اهتمام مسلمانان به داستان، به تأثیر قرآن کریم بود و در همین زمینه کتابهای متعددی پیرامون قصص قرآن و تفسیر و شرح آنها به وجود آمد.

قصه‌های مذهبی در مرحله نخست با قصه‌های مسیحی و یهودی (اسرائیلیات) مخلوط بود. خلفا، داستان‌سرایان و وعاظ را چه در زمان صلح و چه در زمان جنگ - برای تحریک حس جنگجویی مسلمانان - تشویق می‌کردند و به آنان اجازه می‌دادند تا در مساجد، بالای منابر سخنرانی بکنند - گرچه مسلمانان متدین به علت عدم دقت در صحت قصه‌ها - از کار این گروه ناخشنود بودند. قصه‌گویان چون به دربار معاویه راه یافتند وی دستور داد تا به تدوین قصه‌ها بپردازند. در دوران عباسیان، قصه‌های عربی و معرب گسترش یافت. ترجمه کلیل و دمنه توسط ابن‌المقفع و فن

به پیام و رسالت اجتماعی یا انسانی برخوردار سازد.

علاوه بر این، قصه، در ادب کهن عرب از عناصر اصیل ادب (مانند: شعر، خطابه و رسایل ادبی) به شمار نمی آمد.

نویسندگان و ادیبان بزرگ عرب از پرداختن به قصه خودداری می کردند و آن را به طبقه اندرزگویان و سیره نویسان و مصنفان و صایا و امی گذاردند. ایشان در اندرزهای خویش از قصه ها به عنوان شاهد مثالهای کوتاه، استفاده می کردند. این امر شاید با بسیاری از ایرانیان مسلمان ذواللسانین که در باب قصه و اندرزهای عربی نبوغ فراوان داشتند بی رابطه نباشد. در آن جا که جاحظ در صدد بیان خطیبان و قصه گویان است، از خانواده، الرقاشی و موسی اسواری نام برده است، و اینان از کسانی بودند که از داستانهای شاهنامه بهره مند می شدند.^۱

اینک به معرفی شاهکارهای ادب قدیم عرب که با داستان و قصه رابطه ای دارند می پردازیم. و به اختصار جنبه های تطبیقی آنها را بررسی می کنیم. این شاهکارهای ادبی که پیرامون آنها بحث خواهیم کرد عبارتند از: هزارویک شب (الف لیلة و

مقامه نویسی، تألیف داستانی را ادامه داد. و دامنه آن به قصه های فولکلوریک از قبیل: هزارویک شب و غیره امتداد یافت و این جریان تا جنگهای صلیبی ادامه می یافت. در قرنهای اخیر، ادبای عرب به تقلید از شیوه نویسندگان غرب به داستان نویسی پرداختند و این فن بویژه در مصر به دوره کمال رسید. (از الموسوعة العربية المیسرة). (م)

۱. از جمله داستانهای، شاهنامه، یا سیرالملوک که در دوران جاهلیت به جزیره العرب نفوذ کرد، داستانهای «نضر بن الحارث» درباره «رستم» و «اسفندیار» است که مردم را از پیروی رسول اکرم (ص) باز می داشت و آنان را با قصه های رستم و اسفندیار سرگرم می کرد و این آیه درباره وی نازل گردید «و من الناس من یشتري لهو الحديث لفضل عن سبيل الله... رک: الجاحظ، البيان والبيان، ج ۱، ص ۲۸۴-۲۷۴.

منظور مؤلف آن است که چون شعبه های ادب هریک مختص طایفه ای از قبیل: خطیبان، شاعران، قصه گویان بود و ایرانیان مسلمان در این فن تخصص داشتند لذا شعرای عرب خود به کار قصه نمی پرداختند و آن را به افراد متخصص واگذار می کردند. این نحوه گروه بندی را جاحظ در کتاب البيان والبيان به خوبی روشن کرده است.

مؤلف کتاب به دلیل اینکه داستانهای عربی کهن با زبان عامیانه نوشته شده است آنها را از بحث خود بیرون گذارد این داستانها از قبیل: ایام عرب، سیره قهرمانان عرب، داستان الزیر سالم که قصه مهلهل بن ربیعه در جنگ بسوس است و نیز قصه عترة. اما ارزش این قصه ها از نظر فولکلوریک و محتوای جامعه شناسی خالی از فایده نیست. النقد الادبی الحديث، ص ۵۲۶. (م).

لیلة). المقامات؛ رسالة التوابع والزوابع؛ رسالة الغفران؛ حى بن يقطان (زنده بیدار)^۱.

الف لیلة و لیلة (هزار و یکشب)

این کتاب که در زمانهای مختلف تألیف شده است به طور قطع پیش از نیمه قرن دهم میلادی در میان مسلمانان شناخته شده بود.

«مسعودی» و «ابن الندیم» 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 شیوه آنها داستانها ساختند^۲.

بنابراین اصل کتاب به شکل مدرن موجود بود تا آن که بر زبان عوام جاری شد و با تغییرات و اضافاتی که در آن پدیدار گردید، به سطح فولکلوریک (ادبیات عامیانه) تنزل یافت.

درست است که در ادبیات عامیانه بدون تلاقی و ارتباط تاریخی، شباهت به هم پیدا می‌کنند و ویژگیهای ادبی در لابلای آنها ناپدید می‌شوند، اما نباید به صرف این علت تأثیر ادبیات گوناگون جهان را، در پیدایش و تحول این داستانها انکار کنیم زیرا همان طور که در بالا گفتیم، کتاب هزار و یکشب در اصل در شمار ادبیات عامیانه قرار نداشت.

تأثیر ادبیات هندی در هزار و یکشب: تداخل قصه‌ها در یکدیگر، روش پرسش و پاسخ، (چگونه بوده است آن؟) در قصه‌های هزار و یکشب، نمایانگر وجود عناصر هندی در این کتاب است. پیش از این، ما به مناسبت سخن از کیله و دمنه^۳ گفتیم که این دو روش، از مختصات و ویژگیهای داستانهای هندی است. همین طور فضای کلی و چارچوب این داستانها، خود به خوبی نشان‌دهنده عناصر اصیل هندی است.

۱. مرحوم غنیمی هلال قصه‌های عربی را بر دو دسته تقسیم کرده است: مترجم دخیل مانند: کیله و هزار و یکشب و عربی اصیل مانند: مقامات و رسالة الغفران و رسالة حى بن يقطان. التذلل ادبی الحدیث، ص ۵۲۶.

۲. الفهرس لابن الندیم، ص ۳۰۴ فلوجل، مروج الذهب: مسعودی، ج ۱، ص ۳۸۶، قاهره ۱۳۴۶ ه. ق.

۳. رک: به همین کتاب، ص ۲۴۶.

داستان هزارویکشب با خیانت همسر پادشاه (شاه زمان) و خیانت همسر برادرش «شهریار» آغاز می‌شود. «شهریار» برای انتقام‌جویی از این خیانت، بر آن می‌شود تا صبحگاه هر شام یکی از همسران خود را پس از کامجویی؛ به قتل برساند. «شهرزاد» که به همسری «شهریار» درآمده است، برای نجات جان خویش چاره‌ای می‌اندیشد... و ذهن شاه را از ادامه این کار مشغول می‌دارد. الخ...

فضای این قصه آکنده از آثاری است که در داستانهای ادبیات هندی به‌جای مانده است.^۱

علاوه بر آنچه گفتیم، عناصر هندی دیگری در این افسانه‌ها هست که مجال تفصیل آن در اینجا نیست.

این کتاب [به‌ویژه مقدمه آن] داستانهای بی‌شماری از حیوانات [مانند کبکله و دهنه] به‌سبک هندی را نیز دربر دارد.

چون نسخه‌های موجود از این کتاب در مصر تدوین شده است لذا بخش عمده افسانه‌های هزارویکشب یا مستقیماً از داستانهای مصری گرفته شده است و یا آن‌که سرشت قصه‌های مصری دارد.^۲

تأثیر ادبیات یونانی در هزارویکشب در این کتاب، علاوه بر تأثیر هندی، تأثیر عناصر یونانی نیز ملحوظ است.

شباهت حوادث ماجراجویانه داستان، سندباد ما را به یاد ماجراجوییهای حماسه هومر «اودیسه» می‌اندازد.^۳

۱. در کتاب «کاتاریت ساگارا» KaTariT Sagara که در آن داستانهای هندی ثبت شده است «طوطی» برای همسری که شوهرش به سفر رفته است هفتاد قصه حکایت می‌کند، طوطی این قصه‌ها را در شب‌های پی‌درپی برای آن زن نقل می‌کند تا او را از خیانت به‌شوهر منصرف نماید و هرشب داستان را در جایی خاص قطع می‌کند تا اشتیاق شنیدن باقی داستان را در آن زن تحریک کند تا بالاخره شوهرش از سفر می‌آید و بدین ترتیب «طوطی» زن را از خیانت باز می‌دارد. رک: Historiire des Littératures Sous Lo direction de Raymon Queneau éd. de La Pléaïde. 1, PP, 962-963.

۲. با وجود این‌که، کبکله و هزارویکشب هر دو از یک سرچشمه برخاسته‌اند اما هزارویکشب با پیوندهای ساختگی و مطبوع در اجزاء آن دارای هیچ پیام اخلاقی و آموزشی نیست. التذللادبی الحدیث، ص ۵۲۸، غنیمی هلال.

اما حقیقت آن است که این داستان از نتایج افکار مردم (هند، ایران، مصر، سوریه و عراق) است.

۳. محتمل است که ترجمه‌ای عربی از داستان هومر در اختیار نویسنده یا نویسندگان هزارویکشب

تصویر غار، و غولی که در آن غار از گوشت آدمیزادگان تغذیه می‌کرد، ماجراجوییهای «یولیس» در غار «پولیفامس»^۱، اودیس هومر را به یاد می‌آورد. این موجود وحشی به صورت مردی غول‌پیکر، با ریشی بلند و چشمانی مشتعل که قربانیان خود را پیش از دریدن کور می‌کند، تصویر شده است.

ترجمه‌ها و تأثیر هزارویکشب در ادبیات دنیا

افسانه‌های هزارویکشب نخستین بار توسط «آنتوان گالا»^۲ (در ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۷م.) به صورت آزاد به زبان فرانسه ترجمه شد و پس از آن، مکرر به تمام زبانهای اروپایی ترجمه گردید.^۳

تأثیر این کتاب روی: نمایشنامه، داستان شعر غنایی، تئاتر غنایی (اپرا؛ اپرت) اروپا بسیار گوناگون و متنوع بود.

در تمام دوره حیات مکتب رومانتیک، به‌ویژه در اواخر قرن ۱۸م. بسیاری از موضوعات عمده‌ای که در قلمرو این مکتب قرار داشت، از رهگذر ترجمه‌ها، در هزارویکشب گنجانیده شد.

گریز از واقعیت‌های زندگانی، پناه‌بردن به عالم خیال و نشئه جادو، به مسخره گرفتن شاهان، برتری عاطفه بر عقل برای یافتن حقایق و... همه از آن مقوله بودند.

شهرزاد «قصه گو» تنها از راه عشق و محبت و بدون دخالت عقل و منطق، خوی انسانی را به سلطان باز می‌گرداند، و او را از غریزه حیوانی و درندگی باز پس می‌گرداند و بدین نحوه است که، محبت، نماد و کلید رازگشای حقایق می‌گردد.

قرار داشته بود. (م)

1. Polyphamos.

۲. Antoine Galland. (۱۷۱۵-۱۷۶۶م.) مستشرق فرانسوی در خانه فقیری به دنیا آمد. زبانهای شرقی را آموخت به مشرق‌زمین مسافرت کرد در ۱۷۰۹ استاد زبان عربی در کولژدوفرانس شد. یک فرهنگ سکه‌شناسی تألیف کرد، شهرت وی به بخاطر ترجمه الف لیلة و لیلة است که در ۱۲ جلد در پاریس به طبع رسیده و ترجمه وی از بهترین ترجمه‌های اروپایی است. وی قرآن را نیز به زبان فرانسوی ترجمه کرده است که ظاهراً تاکنون به طبع نرسیده آثار چاپ‌شده دیگرش: لطائف کلام و حکم شرقیان؛ مشا قهوه؛ قصص و افسانه‌های هندی بیدپای و لقمان... (از فرهنگ فارسی مصاحب.) (م)

۳. زبان انگلیسی (ویلیام لین، ۱۸۴۰؛ سر ر. برتن، ۱۸۸۵م.) آلمانی، فرانسوی ۱۸۹۹م. و روسی، متن عربی در برسلاو (۱۸۳۵-۴۳م.)، کلکنه (۴۲-۱۸۳۹م.)، مصر ۱۲۵۱ هـ. (م)

«شهرزاد» به برکت تأثیر ادبیات غربی با چهره رومانتیکش، به ادبیات معاصر عرب انتقال یافت و نویسندگان معاصر عرب تحت تأثیر آن واقع شدند و ما چهره او را در این آثار می‌بینیم: نمایشنامه شهرزاد، توفیق الحکیم؛ داستان شهرزاد در داستانی زیر عنوان القصر المسحور، توفیق الحکیم و طه حسین؛ داستان احلام شهرزاد، دکتر طه حسین؛ نمایشنامه شهریار، عزیز اباضه و نمایشنامه شهرزاد از علی احمد باکتیر.

تمام افسانه‌های هزارویکشب، - به جز چندتایی از آن که حکایت حیوانات را بازگو می‌کند - هیچ هدف تربیتی و آموزشی ندارد. سرتاسر، این کتاب، پراز ماجراجویی، جادو و جنبل، رویدادهای محیرالعقول است. پیوند میان اجزاء داستان و رویدادها همه تصنعی است. زمان و مکان معینی را دربر نمی‌گیرد. بلکه در هر جاکه قصه‌گو مایل باشد - از طریق پرسش - زمان و مکان داستان را تا به هر کجا که بخواهد می‌برد. بنابراین کتاب هزارویکشب، با فن داستان‌نویسی در مفهوم جدید آن، هیچ گونه ارتباطی ندارد و از این جنبه فاقد ارزش ادبی است.^۱ همان‌طور که قبلاً گفتیم هزارویکشب در اصل، مدیون عناصر ادبیات هندی و فارسی است و لذا آن را در شمار داستانهای ترجمه‌شده و دخیل می‌گذاریم.

اما آنچه از این پس راجع به داستانهای عربی می‌گوییم، همه از قصه‌های عربی اصیل هستند.

مقامات^۲

مقامات که جمع «مقامة» است از نظر ریشه لغوی به معنای «مجلس» است. سپس^۳

1. Angel González Palencia, OP. Cit., pp. 341-346 و نیز، Laffont - Bompiani, op. Cit., pp. 726-727 E.M. Foster Aspects Of the Novel, p.27

و نیز: دائرة المعارف اسلامی، ذیل ماده، الف ليلة و ليلة، درباره این کتاب به تفصیل تحقیق کرده است.
۲. ظاهراً واژه «مقامه» قبل از بدیع الزمان به معنای «الخطبة» (رک: مروج الذهب، ص ۴۳۱)؛ و به معنای «الخطبة» (رک: الجاحظ کتاب البلاء، ص ۲۱۸) بود. اما پس از آن که بدیع الزمان آن را به کار گرفت، در معنایی قریب به معنای «Mime» یونانی یعنی (الحوار الممتع = گفتگوی دلکش) درآمد.
موضوع مقامه‌ها معمولاً: گدایی و شادی و حیل‌گری برای کسب مال و پول است که عادتاً قهرمان داستان بهره‌ای از: دانش و فصاحت و بدیه‌گویی دارد. و گاه موضوع این مقامه‌ها توصیف زندگی اجتماعی و یا تاریخ قدیم و یا مناظره دینی، همراه با موعظه و اشعار غریب عربی است. (از دائرة المعارف اسلامی ترجمه عربی). به نظر می‌رسد «mime» که یک کلمه یونانی است و به معنای نمایش بدون گفتگو و لال‌بازی است هیچ گونه ارتباطی با معنای «مقامه» ندارد (م).
درباره ریشه واژه مقامه و تاریخ تحول آن، پژوهشگران مطالبی نوشته‌اند که ذکر آن صرف نظر از

این واژه بر شیوه‌ای اطلاق گردید که در آن داستانها بر پایه اصول فنی و ادبی حکایت

درستی و نادرستی، خالی از فایده نیست:

مرحوم ملک الشعراء بهار (سبک‌شناسی ۳۲۴/۲) به نقل از منابع عرب چنین نویسد: «المقامة: المجلس او الجماعة من الناس او الخطبة او العظة او الرواية التي تلقى في مجتمع الناس. و مقامات زهاد در مجلس ملوک که سخنانی می‌گفتند در هند و موعظت ملوک و نیز به معنی «مجلس گفتن» و موعظه بر منبر یا بر سرانجمنهاست که آن را بعدها «تذکیر» یا «مجلس گویی» می‌نامیدند چه مجلس و مقام تقریباً به یک معنی است».

مفهوم لغوی این واژه که به دوره جاهلی می‌رسد ناظر به دو معنی بود.

۱- «مجلس» و «مجمع» قبیله، و گروهی که در یک انجمن و مجلس یا در یک مجمع گرد آمده باشند. اما معنی لغوی این کلمه در دوره‌های گوناگون ادبی و اجتماعی تحول یافت و نهایتاً در قرن چهارم هجری برای فن خاصی از نثر عربی اصطلاح شد.

۲- در دوره اسلامی در معنای مجلسی به کار رفت که شخصی در برابر خلیفه یا شاه بایستد و هند و موعظه کند. این، تقریباً مرادف معنای «حدیث» بود لیکن در این معنی باقی نماند و به تدریج معنی مطلق سخنرانی به خود گرفت خواه ایستاده خواه نشسته.

در قرآن کریم «مقامة» در معنای مأوی و مجلس و مرادف نادى (آیه ۱۳، سوره سی و سوم، احزاب) و جای ماندن (آیه ۳۲، از سوره ۳۵، فاطر) به کار رفته است.

اما در دوره بنی‌امیه و زمامداری عباسیان مقامه بار دیگر اندک تحولی یافت و بر اجتماعات و جلساتی اطلاق شد که در آن شاهان و خلفا از زهاد پذیرایی می‌کردند و از آنان هند و اندرز می‌گرفتند چنان که «هشام» از «خالد بن صفوان» اندرز می‌گرفت. مفرد مقامات گاه به صورت مذکر «مقام» و گاه به صورت مؤنث «مقامة» به کار رفته است. این واژه در این مرحله از تحول توقف نکرد و از اواخر قرن چهارم هجری بر یکی از شاخه‌های فن قصه‌نویسی در زبان عربی اطلاق گردید و در مفهوم استغاثه‌گدایان و سؤال نیازمندان و بی‌نویان به کار رفت که غالباً با نثری مسجع و متصنع و باتکلف، که هنرمندی و چیره‌دستی نویسنده را در کاربرد لغات دشوار نشان می‌دهد، انشاء گردید. و این تحول و دگرگونی در معنی لغوی کلمه تحول دیگری نیز همراه داشت و آن بیرون آمدن مقامه از انحصار دربار خلفا و ورود آن در میان عامه مردم بود. (از مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی، دکتر فارس ابراهیمی، ص ۱ به بعد).

در این که موطن اصلی معنای «مقامه» از کجاست، ملک الشعراء بهار (سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۳۲۴) ارتباط «مقامات» را با معانی عربی آن محتملاً نادرست می‌داند و در این صدد چنین گوید: «باید آن را ترجمه «گانه» یا «گاس» یا «گاه» شمرد. در ایران یکی از معانی «مقام» آهنگ موسیقی است... و چنین به نظر می‌رسد که این معنی از مزدیسنان در ایران باقی مانده که روزی «گاه» یعنی «گانه» را که یک معنی آن نیز «مقام» می‌باشد، به عربی ترجمه کرده است. چون گاه‌های مذکور با آهنگ موسیقی توأم بوده است و اشعار هجای آن دارای همان موازنه و فواصل و قرائن و قطع و سکوت که در مقامات عربی می‌بینیم بود، ازینرو «مقام خواندن» که ترجمه صحیح «گاه خواندن» است از قدیم میان ایرانیان معروف گردیده است... بعدها مستعربه با صرف نظر از جنبه مذهبی و آداب مزدیسنايي آن، همان معنی را رایج ساختند و سپس لغویدن برای مقامه و مقامات (بعد از علم شدن این رسم بر

می‌شده است. اجمال این اصول فنی عبارت از داستانهای کوتاه و درام‌گونه‌ای بود

فقرات مذکور) وجوه تسمیه وضع کردند. (م)

استاد محترم آقای دکتر فتح‌الله مجتایی در این زمینه چنین اظهار نظر کرده‌اند:

بنده گمان نمی‌کنم که رابطه‌ای تاریخی یا لغوی میان «گاتا»ی اوستایی و مقامه عربی وجود داشته باشد. «گاتا» نامی است که در اوستا به هریک از بخشهای پنج‌گانه سرودها و نیایشهای زرتشت داده شده، و اشتقاق آن از ریشه «گا» (gā) بمعنی سرودن و آوازخواندن است، چنان که در زبان سنسکریت نیز به همین معناست. و در ادبیات دینی امندویی «گیتا» (gītā) و گاتها (gathā) بمعنی سرود و نیایش به آواز، فراوان به کار می‌رود و در زبان هندی امروز «گاتا» که از همین اصل است، یعنی آواز و غناء، همین کلمه اوستایی «گاتا» در زبان پهلوی به صورت «گاس» و «گاه» درآمده، ولی این «گاه» که بمعنی سرود و نیایش است (و شاید جزء «گاه» در سه گاه و چهارگاه و پنجگاه در موسیقی ایرانی با آن مربوط باشد) غیر از «گاه» بمعنی جایگاه و مقام است. کلمه «گاه» به این معنی اخیر در اصل (اوستایی و پارسی باستان) «گاثو» بوده و از ریشه gā-gam- بمعنی رفتن، حرکت کردن، گام‌نهادن مشتق شده است.

روشن است که سرود نیایش خواندن با فعل قام - یقوم - قیام - و فعل اقام - یقیم - مقام هیچ گونه ارتباطی ندارد، و نمی‌توان گفت که نخستین کسانی که لفظ «مقامه» را در زبان تازی اصطلاح کرده‌اند «گاه» بمعنی سرود نیایش را به «گاه» بمعنی جایگاه و مقام اشتباه کرده‌اند، زیرا یا مفهوم و کاربرد «گاه» بمعنی سرود نیایش را می‌دانستند یا نمی‌دانستند. اگر می‌دانستند، یقیناً آن را به «مقامه» ترجمه نمی‌کردند، و اگر مفهوم و کاربرد آن را نمی‌دانستند، پس چگونه می‌توان گفت که لفظی را که نمی‌شناخته و معنی و مفهوم آن بر ایشان مجهول بوده است به زبان تازی ترجمه کرده و برای مجلس گفتن و موعظه در اجتماعات اصطلاح کرده‌اند؟ علاوه بر این، میان «گاتا»های اوستا و مقاماتی که به زبان تازی و پارسی در دست است هیچ گونه مشابهت معنوی و حتی صوری وجود ندارد. گاتا‌های اوستا (و گایتری و گیتا و گاتها در هندی) همگی از لحاظ صورت منظوم‌اند، و از لحاظ معنی جنبه دینی دارند و دعا و نیایش و عبادت‌اند، در صورتی که مقامات کلاً به نثر مسجع و موزون، و آمیخته به نظم‌اند، و موضوع آنها غالباً اندرز و موعظه و بیان حکایات و قصص پندآمیز، و گاه وصف احوال گدایان و کیسه‌بران، و حتی گاه طنز و لطایفه است. وجود سجع و موازنه و لحن و آهنگ در دو نوع مختلف ادبی نیز به تنهایی دلیل بر ارتباط تاریخی میان آنها نیست. شعر و کلام موزون از انواع هنرهای «صوتی» است، و در قدیم همیشه و در همه جا با نوعی لحن و آهنگ همراه بوده است.

نکنه دیگر اینکه اگر این نام از زبان پهلوی اخذ و به تازی ترجمه شده باشد، باید طبعاً در ادبیات پهلوی هم این گونه نوشته‌ها را مثلاً «گاسانیک» یا «گاهانیک» بنامند، در صورتی که چنین نیست، و گاسانیک یا گاهانی در این زبان تنها به بخشی از اوستا اطلاق می‌شود که با مسائل مربوط به علوم الهی سروکار دارند (در برابر بخشهای داتیک و هات مانیریک). در زبان پهلوی نوشته‌هایی که از جهانی به مقامات شباهت دارند به نامهایی چون اندرز، اندرزنامه، کارنامه... خوانده می‌شوند.

ارتباط دادن «مقام» موسیقی با «گاتا»ی اوستایی نیز وجهی ندارد. مقام در موسیقی عبارت است از توقف و مداومت در مرحله‌ای از مراحل غناء که حالت و کیفیت خاص خود را دارد و فواصل

که یک راوی معین، ماجراجوییهای [موهوم] قهرمان داستان را روایت می‌کرد. روایت مقامات بدیع‌الزمان عمدتاً از قول «عیسی بن هشام» نقل می‌شود و نقش قهرمان را، «ابوالفتح اسکندری» به عهده دارد. اما روایت مقامات حریری برعهده «حارث بن همام» و نقش قهرمان را «ابوزید سروجی» ایفا می‌کند.^۱ قهرمان مقامه احیاناً مرد دلیری است که همیشه در ماجراجویی‌ها پیروز است.^۲ در برخی موارد، در نقش منتقد اجتماعی یا سیاسی^۳ ظاهر می‌گردد و در بعضی دیگر، فقیهی آگاه به احکام دین و متبحر در اسرار و رموز لغت^۴.

پرده‌های هشتگانه صورت در آن ثابت و معین است (مانند mode در اصطلاح موسیقی غربی)، و خواننده یا نوازنده تا وقتی که تمامی شرایط و احکام مقامی را به تمامی اداء نکند به مقام دیگر نمی‌رود، چنان که در عرفان نیز مقام عبارت از مداومت. در مرحله‌ای از مراحل سلوک، سالک تا شرایط و احکام مقامی را به تمامی به جای نیاورده به مقام بالاتری ترقی نمی‌کند، و مقام دراین موارد از فعل اقام - یقیم - اقامه است که به معنی مداومت و مواظبت در کاری است: قام علی الامر = دام و ثبت (اساس البلاغه)، اقام الشیء = ادامه (اساس البلاغه)، یقیمون الصلاة، ای یواظبون علیها (صحاح)، اقام الصلوة، ادام فعلها (مصباح المنیر)، قامت المرأة تنوح، زن به نوحه گری ایستاد (شرح قاموس). بنابراین آنچه گذشت نه مقام موسیقی با گانای اوستایی ارتباط لفظی و معنوی دارد، نه مقامه و مقامه‌نویسی در ادب تازی و پارسی.

به گمان بنده «مقامه» هم باید از لحاظ لغوی به همان فعل اقام - یقیم - إقامة مربوط باشد، و مقصود از آن موضع و مقام سخن است (المقام، موضع الاقامة - مجمع الناس). سخنگو یا نویسنده در باب مطلبی «اقامة قول» می‌کند، و در آن مداومت می‌ورزد، و تا حق مطلب را در آن مقام به تمامی اداء نکرده باشد به مطلب دیگر نمی‌رود. چنان که در مقامات بدیعی و حریری و حمیدی چنین است، و هر مقامه به موضوعی معین تعلق دارد و جهات و جوانب مختلف آن را بیان می‌کند. لغت‌نویسان زبان تازی معمولاً مقامه را از فعل قام - یقوم - قیاماً مشتق می‌دانند، و این شاید به قیاس با مجلس و مجلس گفتن بوده باشد که در آن کسی در میان جمعی نشسته سخن می‌گفته، و بر این قیاس مقامه باید سخنی باشد که کسی رد مجمعی ایستاده اداء کند، چنان که زمخشری گوید: و قام بین یدی الامیر بمقامة حسنة و بمقامات، ای بخطبة او عظة و غیرهما. (اساس البلاغه).

۱. نحوه روایت مقامات به طوری که هر کدام از آنها مستند به قول راوی معین و معلوم باشد، محتلاً تحت تأثیر شیوه نقل احادیث دینی و اسلامی بوده است تا بدین وسیله مطالب مذکور در این مقامات در محیطی برخوردار از اعتماد قرار گیرد و ذهن شنونده برای پذیرفتن و باور کردن مطالب آماده گردد.

۲. مانند: مقامه «البشرية» از بدیع‌الزمان همدانی. ما در بحثهای پیش راجع به وجود تشابه آن با ماجراجویی‌های «الاسلو» در ادبیات فرانسه توضیح دادیم و در همانجا گفتیم که: تنها وجود چنین تشابهات برای رابطه تاریخی میان آن دو کافی به نظر نمی‌رسد. (رک پاورقی ص ۲۹۰ همین کتاب). مانند: مقام: سی و دوم از مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات: ۵۰، ۴۵، ۴۰، ۹، از مقامات حریری.

۴. مقامات بدیع‌الزمان همدانی: مقام پنجم و مقام سی و هشتم و مقامه «القريضة والعراقية» و نیز مانند

قهرمان مقامه - تقریباً در تمام این نقشها - مردی: گدا، سخت حيله گر، شهوت ران و پرده در است که تمام کوشش او به دست آوردن زری اندک از راه فریفتن دیگران است، معمولاً دارای مهارت ادبی و لغوی و بدیهه گویی است که استادی خود را در آراستن سخنان خویش با فنون ادبی نشان می دهد.

«مقامه» میدانی است برای توصیف بسیاری از آداب و رسوم رایج در میان طبقات متوسط و پایین جوامع اسلامی، «مقامه» توانایی آن را داشت تا پربارترین انواع ادب عرب شود و شایستگی آن را یافت که در باب نقد اجتماعی به پایگاه قصه و تئاتر در ادبیات مغرب زمین بر آید.

اما به جای انتقاد جدی از مسائل اجتماعی و آداب و رسوم جامعه، به نکته پردازیهای ادبی، چیستانهای لغوی، صنایع لفظی و سبکهای متصنع که از نظر معنی و محتوا فاقد ارزش بود، پرداخت و شتابان از هدف خویش باز ماند.

نخستین مبتکر فن مقامه نویسی در زبان عربی و مبتکر نام «مقامه» بدیع الزمان همدانی است (فوت ۳۹۸ ه. ق.) = (۱۰۰۸-۱۰۰۷ م).

بدیع الزمان همدانی در ابتکار فن مقامه نویسی^۱ تحت تأثیر یکی از شعرای عرب

مقامات سوم و سی و دوم از مقامات حریری.

۱. در این مطلب که آیا بدیع الزمان همدانی مبتکر فن مقامه نویسی است و آیا وی نخستین کسی است که واژه «مقامات» را ابتکار کرده است میان محققان اختلاف نظر است. برخی معتقدند که: اولاً نام مقامه قبل از «بدیع الزمان» در متون کهن متداول بوده است و در ثانی «ابن درید» گرچه داستانهای خود را احادیث نامیده است اما وی می تواند مبتکر این فن باشد. علت اشتباه مورخان ادب که بدیع را مبتکر فن مقامه نویسی دانسته اند همین امر است، منتهی «بدیع الزمان» این اصطلاح را برای نخستین بار به یک نوع از قصه با سبک و شیوه مخصوص به خود منحصر کرد. او تنها از نظر تلفیق داستان استاد و مبتکر بود. از شواهد موجود می توان چنین استنباط کرد که اسلب مقامه نویسی در نثر عربی قبل از دوره بدیع الزمان وجود داشته و این اسلوب یکی از ریشه های فن مقامات بوده است. مسلماً بدیع الزمان در انشای مقامات تحت تأثیر چند عنصر متمایز قرار گرفته است: نخست از جنبه داستان پردازي تحت تأثیر سبک قصص عرب بوده؛ دوم از جنبه صوری و لفظی و سجع و عنایت به کلمات دشوار و غریب تحت تأثیر قطعات ادبی از قبیل احادیث ابن درید که امثال آن فراوان بوده است قرار داشته؛ و از نظر قهرمان داستان و کیفیت اعمال و ظهور او طی داستان، بی شک تحت تأثیر روش گدایان بوده است. ابوعلی قالی در الامالی نمونه این گونه سجع گویی گدایان را نقل کرده است. رابعاً می بینیم که قهرمان داستان مقامات (همدانی) بر بالای منبر با سجع سخن می گوید و در آخر سخن گدایی می کند و این اسلوبی بود که قصاص در مجامع و مساجد به کار می گرفتند و در

و معاصر خود به نام ابودلف الخزر جی الینوعی، مسعرین مهلهل» که از نمادهای واقعی داستانهای او بود، قرار داشت.

ابودلف [الهام دهنده همدانی]^۱ نمونه انسان جهانگردی است که برای کسب روزی از راه شعر و ادب، از همه شیوه‌های حیل‌گری و گدایی که دور از خلق و خوی آدمی است، بهره برمی‌گیرد.

ابودلف مورد تحسین بدیع الزمان بود. او را برای مصاحبت خویش فرامی‌خواند و به او نیکی می‌کرد و اشعار وی را به‌خاطر می‌سپرد که ابیاتی از آنها را - در بعضی مقامات خود تضمین کرده است - از جمله دوبیت زیر است که آنها را در «المقامة القریضیة»^۲ آورده است.

و یحک! هذا الزمان زور فلا یفرنک الغرور
لا تلتمز حالة، و لکن در باللیالی کماندور

وای بر تو که این زمان زور است غرور ترا نفریب

در حالتی یک نواخت مباش بلکه شبها را بگرد همان طور که او می‌گردد

ابودلف قصیده طولانی به نام «القصيدة الساسانیة»^۳ دارد که در این قصیده بالحن استهزاگونه‌ای، به حرفه گدایی فخر می‌ورزیده است. کلمات این قصیده، تصویری از زندگانی محرومان و بی‌نویانی است که واقعیت تلخ زندگی را تجربه کرده‌اند؛ چند بیت از این قصیده را در این جامی آوریم:

پایان سخن ایشان طبقات هست آنان را حاضران تکدی می‌نمودند. رک به: بخش دوم، مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی، دکتر فارس ابراهیمی حریری. (م)
۱. شاعر، جهانگرد و معدن‌شناس عرب در قرن چهارم هجری، معاصر ابن‌الدیم بود، و کار او در دربار امیرنصر II سامانی در بخارا رونق یافت. وی همراه هبشی به چین رفت. و از راه هند باز آمد. دو رساله در باب سفر خود نوشت، یکی در شرح سفر و مشاهدات خود و دیگری در شرح عجایب و معادن شهرهای مختلف، یاقوت حموی در معجم البلدان مکرر از این دو رساله نقل کرده است. واقعیت مسافرت‌های وی به نقاطی که از آنها اسم می‌برد مورد تردید است. قصیده ساسانیه در بیان فنون گدایی و شایده از شاهکارهای اوست. شرح حال او در بیت‌الدهر ثعالبی، ج ۳، ص ۱۷۴ دمشق مطبعة الحنفیة.

۲. ثعالبی، ابومنصور عبدالملک نیشابوری، بیت‌الدهر، قاهره، ۱۳۵۳ ه. ق. = ۱۹۳۴ م، ج ۳، ص ۳۲۱، ۳۲۳ بیت چاپ، المطبعة الحنفیة، دمشق ج ۳، ص ۱۹۷ به بعد مراجعه شود؛ مقامات همدانی، ص ۹ چاپ ۱۹۵۸ المطبعة الکاثولیکه بیروت.

۳. همان مأخذ، ص ۳۲۳-۳۴۲، ثعالبی ۱۹۷ بیت آن را برگزیده است. بیت، ص ۱۹۷ چاپ دمشق.

| | |
|----------------------|-----------------------|
| ن بین الورق والخضر | تعريت كفصن البـا |
| وألواناً من الدهر | و شاهدت اعاجيبا |
| على الامساك والفطر | فطابت بالنوى نفسى |
| بجهاليل بنى الغرّ | على أنى من القوم الـ |
| حصى فى سالف العصر | بنى ساسان والحامى الـ |
| نوى بطننا الى ظهر | فظل البين يرمينا |
| بكشب الرمل فى البرّ | كما قد تفعل الريح |
| بمكروه من الأمر | و قد يكتسب الخبز |
| رمن شطر الى شطر | الا انى حلبت الدهـ |
| فعال النار فى التبر | و للغربة فى الحر |
| كحال المد و الجزر | و ماعيش الفتى الا |
| و بعض منه للشر | فبعض منه للخير |
| ربة مثلى فاسمعن عذرى | فان لمت على الفـ |

ترجمه اشعار:

چون شاخه درخت بان میان برگها و سبزه ها برهنه ام،
شگفتی ها و دگرگونی های بسیار از روزگار دیدم،
جان من با جدایی، گرسنگی و سیری خو گرفته است،
با این که از بزرگان و سرشناسان هستم،
و از آل ساسان (منظور مقام ریاست گدایان است) که از دیر باز پشت و پناه حوزه
خویشند،

جدایی هم چنان ما را از این رو به آن رو کرد،
همان رفتار [یاما] کرد که باد، با مثنی شن در بیابان کند،
چه بسا که نان با شیوه های ناخوشایند به دست آید،
هان، که من همه شیوه های روزگار را بیازمودم،
دوری بر آزاده مرد همان کند که آتش در زر،
روزهای زندگانی یک جوانمرد همچون جزر و مد دریاست،

پاره‌ای از آن در راه خوبی و پاره‌ای دیگر در راه بدی است.

اگر بر دوری نکوهش‌گر من باشی، پس پوزش مرا بشنو.

ما تردید نداریم که بدیع‌الزمان برای تهیه عناصر و مواد خام بیشتر مقامات خود از این قصیده الهام گرفته است، همان گونه که شخصیت و سرشت روانی «ابوالفتح» قهرمان مقامات حریری براساس شخصیت «ابودلف» بازسازی شده است.^۱

۱. با مقایسه شعر بالا با ابیات زیر که همدانی در «المقامة القریضیه» از زبان ابوالفتح اسکندری سروده است، این اثرپذیری به نیکی آشکار می‌گردد:

| | |
|--|--|
| ۱. اما تَرَوْنِي أَتَفَتَّى طِمْرًا | مُتَنَبِّئًا فِي الضَّرِّ أَشْرًا مُرًّا |
| ۲. مُضْطَبَّنًا عَلَى اللَّيَالِي غِمْرًا | مُلَاقِيًا بَيْنَهَا ضُرُوفًا خُمْرًا |
| ۳. أَفْقَصَى أَمَانِيَّ طُلُوعَ الشُّعْرِى | فَقَدْتُ غُنِيْنًا بِالْأَمَانِي دَهْرًا |
| ۴. وَكَانَ هَذَا الْحَرْثُ أَغْلَى قَدْرًا | وَمَا هَذَا الْوَجْهِ أَغْلَى سِفْرًا |
| ۵. ضَرَبْتُ لِلشَّرِّ قِيَابًا خُمْرًا | فِي دَارِ دَارًا وَإِسْوَانِ كُمْرًا |
| ۶. فَانْقَلَبَ الدَّهْرُ لِبَطْنٍ ظَهْرًا | وَعَادَ عُرْفُ الْعَيْشِ عِنْدِي نُكْرًا |
| ۷. لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَفَرَى الْأَذْكُرَا | نُفْمٌ إِلَى الْيَوْمِ هَلُمُّ جَزْرًا |
| ۸. لَوْلَا عَجُوزٌ لِي بِشَرِّ مَنْ رَا | وَأَفْرُخٌ دُونَ جِبَالِ بُضْرَى |
| ۹. قَدْ جَلَبَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ ضُرًّا | فَتَلْتُ يَا سَادَّةَ نَفْسِي صَبْرًا |

ترجمه اشعار:

۱. نمی‌بینید مرا که با جامه‌ای ژنده خویشتن را پوشیده‌ام؟ و در برابر سختی‌ها و تلخکامی‌ها بردباری پیشه کرده‌ام.

۲. درحالی که خشم و کینه خود را از سرمای گزنده و آزاردهنده شبها به زیر بغل دارم [با خویشتن می‌برم] و چه سختیها بسیار از آن به من می‌رسد.

۳. بلندترین [دورترین] آرزوهای من طلوع و درخشیدن ستاره شعرای یمانی است [چون این ستاره در فصل گرما طلوع می‌کند شاعر در این آرزوست تا شاید با فرا رسیدن فصل گرما و استفاده از گرمای خورشید از پوشیدن لباس بی‌نیاز گردد، زیرا گفته‌اند که: الصیف لباس الفقراء]، و من پیوسته به آرزوها چشم دوخته بودم.

۴. و این گرما [مقصود خود شاعر است] برترین است. و این آبرو [آبروی شاعر] گرانمایه‌ترین چیزهاست.

۵. از روی نعمت و گشاده‌روزی خرمگاه‌های زمردین در دیار دارا و ایوان مدائن را افراشتم.

۶. ولیکن همه چیز واژگونه گردید و آن رفاه و روزی فراخ و خوشی‌های زندگی به چیزهایی ناپسند مبدل شده‌اند.

۷. امروز و برای همیشه از توانگری من، چیزی جز خاطره به‌جای نمانده است.

۸. گرنه بود آن همسر فرتوت در شهر سامراء و گرنه بودند کودکان من در «جبال بصری».

۹. که روزگار، تنگدستی را به‌سوی آنان کشانیده است، همانا از بی‌تابی خود را می‌کشتم.

مقامات حریری: قاسم بن علی بن محمد بن عثمان حریری (۸۴۴۷ تا ۸۵۱۶ ه. ق. = ۱۱۲۲-۱۰۵۵ م.). مقامات خود را به تقلید از مقامات بدیع الزمان نوشت، بر استاد خود برتری یافت و فن مقامه نویسی با هنرمندی حریری از بعد داستانسرایی به مرحله‌ای از کمال و پختگی رسید که هیچ یک از مقلدان وی تا عصر جدید به پایه استحکام و استواری سبک و شیوه او دست نیافته‌اند.

شخصیت پردازی «ابوزید سروجی» در جای جای مقامات حریری به منظور تصویرسازی از ابعاد گوناگون سرشتهای روانی این قهرمان است و این گونه ابداع هنرمندانه از جهت پختگی، ژرف‌نگری و تصویر ابعاد روانی قهرمانان، شباهت نزدیک با داستان‌های فنی نوین دارد. حریری در ابراز شخصیت و سرشتهای روانی قهرمان مقامات خود، موفق‌تر از بدیع الزمان است.

اما قهرمانان مقامات بدیع الزمان و حریری که هر دو از طبقه پایین جامعه برخاسته‌اند، در خلال توصیف نیرنگ‌ها و ترفندهای خود، آداب و عادات جامعه خود را بازگو می‌کنند و به انتقاد از مفاسد آن می‌پردازند. استفاده از نیرنگ‌ها و فریبکاری‌ها توأم با آزمندی و بی‌باکی از ننگ و نکوهش دیگران، حاکی از حقیقت تلخ و اسفناکی است که زاییده مفاسد جامعه آن روز بوده است.

حریری گوید: از توصیف پلیدی هدفی جز، دوری، عبرت‌آموزی و هشدار دادن به زیانهای آن ندارم، قصد من از ورای بیان انواع گوناگون شرارتها چیزی جز خیرخواهی نیست. اما هیچ یک از ناقدان کهن عرب به این نکته مهم که هدف غایی مکتب رئالیسم است توجه نکرده‌اند.

حریری در دیباچه مقامات خود چنین گوید:

«هر آنکس که چیزها را با دیده خرد نقد کند و در بنای اصل سخن ژرف بنگرد، این مقامات را در رشته افادات درمی‌کشد و آنها را در سلک داستانهایی که از زبان حیوانات و جمادات نهاده‌اند قرار می‌دهد. در هیچ زمانی شنیده نشده است که کسی از شنیدن این داستان‌ها خویشتن‌داری کرده باشد و یا آن که راویان آنها را به گناه نسبت داده باشد. گرچه، به ظاهر این حکایات بیهوده است لیکن نیت منشی آن پند و اندرز است و در این هیچ گناهی نیست زیر «الاعمال بالنیات» و تحقق امور مذهبی

تنها با قصد و نیت است. پس چه گناهی است برای کسی که سخنان نمکین را جهت آگاه کردن بی‌خبران و نه برای ترویر و تلبیس انشاء کند؟ زیرا نیت او از ساختن مقامات پیراستن سخن است، نه دروغ‌پردازی. بنابراین منشی این مقامات به سان کسی ماند که به ندای تعلیم و یا هدایت مردم به راه راست لبیک گفته باشد... الخ.» «حریری» [پنجاه] مقامه خود را براساس تقلید از مقامات «بدیع‌الزمان» انشاء کرد. قهرمان «بدیع» از چهره‌های واقعی است اما اگر قهرمان «حریری» - ابوزید سورجی - با نام و نشان و مشخصات ویژه‌ای جلوه‌گری می‌کند به خاطر آن است که «حریری» با «ابوزید» وجه مشترکی دارد، «ابوزید» از مردم آواره «سروج» در نزدیکی شهر بصره است که در همان سال (۵۴۹۵. ۱۱۰۰ م.) که بصره زادگاه «حریری» مورد تاخت و تاز ویرانگری صلیبیان قرار گرفت، شهر «سروج» موطن «ابوزید» نیز در زیر سم ستوران ایشان ویران گردید و مردمش دربر شدند.^۱

درباره انشای مقامات گفته‌اند^۲ که روزی «حریری» در مسجد «بنی حرام» نشسته بود، پیرمردی ژنده‌پوش که ریخت مسافران داشت، وارد شد. از او پرسیدند از کجایی؟ گفت از «سروج». کنیه‌ات چیست؟ گفت «ابوزید». «حریری» پس از دیدار با «ابوزید» و شنیدن سخنان او، وی را مردی یافت بلیغ و سخنور که روزگاری گشاده‌دست بوده است ولی اکنون در بینوایی و تنگدستی به سر می‌برد و به همین سبب طبعی گستاخ و بیانی طنزآمیز یافته است.

«حریری» که سخت تحت تأثیر این ملاقات قرار گرفته بود، بالهام از مصاحبت با این مرد، «مقامه حرامیه» که چهل و هشتمین مقامه در دست است^۳ در توصیف حالات و نحوه ملاقات با وی را انشاء کرده است [و نقش راوی و قهرمان را هردو باو داده است]. نیز در جای جای مقامات خود به تحلیل شخصیت «ابوزید» ادامه

۱. رک به: ص ۲۹۴ همین کتاب.

۲. پیرامون چگونگی انشاء، مقامات حریری نویسندگان انگیزه‌ها و داستان‌هایی گفته‌اند که ظاهراً مبنای صحیحی ندارد و پذیرفتن آنها مورد تأمل است برای اطلاع از تفصیل این اقوال رجوع شود به: مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن، نگارش دکتر فارس ابراهیمی حریری، ص ۸۳، چاپ دانشگاه تهران ۱۳۴۶، شماره ۱۱۳۰. (م)

۳. ابن خلکان: وفیات الاعیان، ط. بولاق ۱۲۷۵. ه. (۱۸۵۹ م.) ج ۱ ص ۵۹۸؛ آنچه که در دست می‌باشد از ۲۴ مقامه تجاوز نکند.

می‌دهد و به شرح ماجراجویی‌ها، گدایی‌ها و نحوه ارضای غرایز نفسانی، با ذهنیتی واقع‌گرایانه که از هرگونه آرمان و امید تهی شده است می‌پردازد، اما در ورای لابلایگری‌ها و گستاخیهای این مرد ژنده‌پوش و گدامنش، جان رنجوری نهفته است که در شوق زادگاه و گذشته خویش نالان و از وضع مشقت‌بار حاضر هراسناک است.^۱

تأثیر مقامه نویسی تازی در ادبیات دری: فن مقامه‌نویسی در ادبیات دری تحت تأثیر ادب مقامه‌نویسی در زبان تازی به وجود آمد.^۲

۱. بی‌مناسبت نیست که در این جا مقایسه‌ای را که آقای دکتر فارس ابراهیمی میان همدانی و حریری کرده است به اختصار بیان کنیم (رمز ه. برای بدیع الزمان همدانی وح برای حریری است):

ه: مقامات خود را از روی نظم و ترتیب ننوشته و فاقد وحدت موضوع است.

ح: مقامات خود را از روی طرح انشاء کرده است و با نظم و ترتیب خاص دارای آغاز و انجام است.

ح: مقامات او اختصاص به کدیه دارد و در همه جا قهرمان و راوی به نحوی روبروی هم قرار می‌گیرند.

ه: از این قاعده دور است و قهرمان در بعضی از مقامات گم می‌شود و در بعضی نیز نقش گدا را دارد.

ح: در میان مقامات او مقامه‌ای اختصاص به حمد و ثنا ندارد.

ه: مقامه حمدیه در حمد و ثنا دارد.

ح: در میان مقامات او موضوعات سراسر فکاهی دارد.

ح: درجناس پیرو همدانی است. در این فن مبتکر نبود.

ه: صنایع نظم و نثر زمان را به حد کمال به کار برد.

ح: در سبک دشوار و آهنگ کلمات بر همدانی برتری داشت.

هر دو توجه به زیبایی لفظ داشتند و به معنا توجهی نداشته‌اند. در موضوعات شبیه به یکدیگرند.

هر دو مقامات علمی نوشته‌اند. هر دو مقامات را به اماکن و شهر نسبت داده‌اند هر دو از استعمال

کلمات رکیک خودداری نکرده‌اند. از مقامه نویسی در ادبیات فارسی، دکتر فارس ابراهیمی، ص ۸۱

به بعد، چاپ دانشگاه تهران، شماره ۱۱۳۰ سال ۱۳۴۶.

۲. ملک الشعراء بهار (سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۳۲۹) گوید: در قرن ششم هجری یکباره مقامه‌نویسی با

تمام خصایص و لوازمش در نثر فارسی ظهور کرد و مشهورترین نمونه آن مقامات حمیدی است.

قدیم‌ترین جای استعمال کلمه «مقامه» را ما در تاریخ بیهقی می‌بینیم آنجا که می‌گوید: «المقامة فی

معنی ولاية العهد بالامير... (بیهقی، چاپ کلکته، ص ۱۲۳) و نیز ابونصر مشکان، بیهقی را کتابی

بوده است به نام مقامات ابونصر مشکان... (انتهی) در تاریخ بیهقی (۱۷۱، ۲۸۵) مقامه به معنای حکایت

و تاریخ یا حادثه به کار رفته و گاه تاریخ‌نوشتن و حکایت را «مقامه‌راندن» خوانده است. (م)

قاضی حمیدالدین عمر بن محمود بلخی^۱ (۵۵۹ ه. ق. = ۱۱۶۷-۱۱۶۶ م.) در انشای مقامات، ناظر به مقامات دو نویسنده مشهور عرب «همدانی» و «حریری» بوده^۲ که پس از مطالعه آن دو به فکر انشای مقامه افتاده است. خود در مقدمه «مقامات» صریحاً به این مطلب اعتراف کرده است: «تا وقتی به حسن اتفاق در نشر و طی آن اوراق مقامات همدانی و ابوالقاسم حریری رسیدم و آن درج غرور و درر بدیدم با خود گفتم: صد هزار رحمت بر نفسی باد که از انفاص او چنین نفایس یادگار بماند و چندین عرایس در کنار روزگار، الخ. اما با وجود این، چون در مقام سنجش برمی آیم میان مقامات عربی و مقامات حمیدی تفاوت‌های می‌یابیم.

نخست آن که مقامات حمیدی برخلاف مقامات عربی، راوی معین ندارد بلکه شخصیت نویسنده خود نقش عمده را عهده‌دار است. حمیدی مقاماتش را از زبان دوستان بی‌نام و نشان حکایت می‌کند. می‌گوید: «حکایت کرد مرا دوستی که...»، قهرمان مقامات حمیدی برخلاف قهرمان «بدیع الزمان» و «حریری» تغییر چهره نمی‌دهد، مقامات او به یک شیوه آغاز می‌شود و به انجام می‌رسد و به یک نوع ختم می‌گردد و در خاتمه نیز همیشه قهرمان روایت خود را در پرده‌ای از ابهام و استتار گم می‌کند. او گوید: ندانستم که کجا رفت... و این معنی را همه جا با یک قطعه شعر می‌نمایاند. مثل: معلوم من نشده که سرانجام وی چه بود؟ و همین گونه تا پایان مقامات. افزون بر آنچه گفته شد، «قاضی حمیدالدین» زمینه‌مناظره را در مقامات خود گسترش داد و بر داستان‌ها جامه صوفیانه پوشاند که این دو خصیصه از ویژگی‌های خاصی است که تنها نویسندگان ایرانی بدان ممتازند و در این جا مجال پرداختن به آن نیست.^۳

۱. شاعر و نویسنده و فقیه و ادیب ایرانی، در بلخ می‌زیست و در آنجا سمت قاضی القضاة داشت آثار متعدد از خود بجای گذاشت که عوفی آنها را در لباب الالباب برشمرده است برای اطلاع از سبک او و شرح حال وی رجوع شود به: ابن الاثیر، الکامل، ج ۱۱ ص ۱۱۸؛ سبک‌شناسی، بهار، ج ۲، ص ۳۲۸ و مقدمه نویسی در ادبیات فارسی دکتر فارس ابراهیمی حریری چاپ دانشگاه تهران شماره ۱۱۳۰ ص ۱۰۶ به بعد. (م)

۲. برخلاف آنچه ابن‌اثیر پنداشته است که تنها نظر به حریری دارد، اما بیشتر نظر او به بدیع الزمان بود. سبک‌شناسی، بهار، ج ۲، ص ۳۳۳.

۳. رک به: حمیدی، مقامات، طهران ۱۲۹۰ ه. (۱۸۷۳ م.)؛ اصفهان، ۱۳۴۴. مقدمه و متن مقامات.

تأثیر مقامات عربی در ادبیات اروپا: فن مقامه‌نویسی عربی [از جنبه تکنیک

به‌منظور مقایسه و سنجش میان مقامات عربی و مقامات فارسی به شرح و مقایسه عمده صفات می‌پردازیم و برای مقامات عربی حرف (ع) و برای مقامات حبیدی حرف (ح) را علامت اختصار قرار می‌دهیم:
راوی داشتن:

ع - راوی شخصی است مفروض با نام معین و همه داستانها از زبان او تقریر می‌شود.
 ح - راوی یکی از دوستان یکدل و مهربان نویسنده است و هر داستان از زبان یکی از دوستان نقل می‌شود.
قهرمان داشتن:

ع - قهرمان داستان، شخصی است مفروض با نام معین و اهل شهر معین و راوی به مناسبتی با او آشنا شده است.
 ح - قهرمان داستان، شخصی است نکره و ناشناس و راوی تصادفاً با او برخورد کرده است.
تعدد قهرمان:

ع - قهرمان اصلی، یکی بیشتر نیست و گاهی قهرمانان دیگر با او همکاری می‌کنند. قهرمان اصلی در هر داستان به مناسبت موضوع به شکل و هیأت ساختگی مخصوصی ظاهر می‌شود.
 ح - هر داستانی به مناسبت موضوع یک قهرمان اصلی مخصوص به خود دارد. گاهی نیز قهرمان دیگری با او همکاری می‌کند.
سن و سال قهرمان:

ع - قهرمان غالباً در نقش پیرمردی شحاذ و زبان‌آور و سخندان ظاهر می‌شود. گاهی نیز جوان است.
 ح - غالباً پیرمردی است لاغر و نورانی و گلیم‌بدوش که در نقش ادیب یا فقیه یا صوفی ظاهر می‌شود.
طرز آغاز داستان:

ع - با جمله‌های معین و یکنواخت شروع می‌شود.
 ح - نیز با جمله‌های یکنواخت شروع می‌شود.
سرزمین داستان:

ع - غالباً ماجرا در ولایات غربت و در شهرهای بزرگ رخ می‌دهد.
 ح - نیز ماجرا در دیار غربت و بلاد دورافتاده حادث می‌شود.
نخستین قسمت داستان:

ع - غالباً با شرح مسافرت راوی و اشاره بغرب‌گزینی او آغاز می‌شود.
 ح - عموماً نخستین قسمت داستان شرح مسافرت و توجیه علت مسافرت و غربت‌گزینی راوی است.
وقت وقوع داستان:

ع - غالباً هنگام گردش راوی در شهر غربت و برخورد او با یک ازدحام و یا با یک مجلس آغاز می‌شود.
 ح - نیز ماجرا ضمن گردش راوی در شهر غربت و یا هنگام نزول اوبه یک مجلس و یا برخورد او به یک جمعیت، حادث می‌شود.

داستان‌نویسی] بر ادبیات اروپا تأثیری گسترده و بازتابی گوناگون داشت و از

پایان داستان:

- ع - غالباً حکایات با انشاد شعری مناسب حال از طرف قهرمان پایان می‌یابد.
ح - عموماً در پایان داستان راوی قهرمان راگم می‌کند و با دو بیت شعر از گم کردن او اظهار تأسف می‌کند.

جالب‌ترین قسمت داستان:

- ع - جان کلام در اواخر داستان است و آن هنگامی است که راوی درباره قهرمان به شک می‌افتد و سعی می‌کند به هویت او پی برد و سرانجام او را می‌شناسد با هم گفتگویی می‌کنند.
ح - ارتباط راوی و قهرمان ناگهان قطع می‌شود و راوی در حسرت دیدار مجدد قهرمان سرگردان می‌ماند.

جنبه داستانی:

- ع - ضعیف است و گاه وجود ندارد.
ح - نیز ضعیف است.
جنبه کدیه:

- ع - در اغلب مقامات همدانی هست و در عموم مقامات حریری التزام شده است.
ح - نصف کمتر مقامات به کدیه مربوط می‌شود.

جنبه انتقادی و اخلاقی:

- ع - قوی است مخصوصاً در مقامات همدانی.
ح - چندان قوی نیست.
از حیث لغت:

- ع - نویسنده قصد جمع‌آوری لغات دشوار و نادر را داشته و درواقع قاموسی از لغات درست کرده است.

- ح - به لغات دشوار و جمع‌آوری آن توجه نشده است.

جنبه تدریسی و تعلیمی:

- ع - چه از حیث علم بلاغت و چه از حیث دانش ادب، جنبه تدریسی دارد و هدف نویسنده است.
ح - نیز از حیث بلاغت و اطلاعات عمومی جنبه تعلیمی دارد.

نامگذاری داستانها:

- ع - غالباً مقامه‌ها بر زمینها نسبت داده شده مانند: مراغیه - تبریزیه - اهوازیه - اصفهانیه.
ح - عموماً مشعر به موضوع داستان است مانند: فی‌العشق - فی‌التصوف - فی‌اللغز...

ترتیب نگارش کتاب:

- ع - مقامات همدانی، نظم و ترتیبی ندارد و به‌دست شخص نویسنده جمع‌آوری نشده. ولیکن مقامات حریری مرتب است و به‌وسیله نویسنده، بهر مقامه شماره ترتیب داده شده و کتاب، مقدمه و خاتمه دارد.

- ح - نیز مرتب است بشماره ترتیب و مقدمه و خاتمه دارد.

جنبه‌های فنی و سرشت واقع‌گرایانه الهام‌بخش داستان‌های «عیاری و قلندری» اسپانیایی بود^۱ و از طریق ادبیات اسپانیا به سایر ادبیات اروپا نفوذ کرد که به انقراض داستان‌های چوپانی - و سوق دادن داستان‌نویسی به واقعیت‌های زندگانی - کمک کرد و بر ویرانه آن، داستان‌نویسی در باب آداب و رسوم جامعه در مفهوم جدید متولد شد که بعدها با تحولی که در آن به وجود آمد به شکل داستان‌نویسی با محتوای سوزده‌های اجتماعی تکامل یافت.^۲

رسالة ابن شهید و معری

از جمله آثار ادبی کهن عرب که از نوع ادب داستان‌نویسی به حساب می‌آید، رسالة التوابع و الزوابع است. توابع؛ جمع تابع و تابعه، جنی است عاشق انسان و همراه او باشد. ذوابع، جمع ذوبعة، نام شیطانی است یا رئیسی از پریان؛ تألیف شاعر

ج - از لحاظ اقتباس لغات و ترکیبات:

در بسیاری از موارد، «قاضی حمیدالدین» از لغات و ترکیبات مقامات عربی در مقامه‌های خود استفاده کرده و یا عباراتی از آن، به فارسی برگردانیده و در حکایات خود وارد کرده است.

د - از لحاظ موضوع:

ع - متعرض موضوعهای: گدایی، فکاهی، ادبی، علمی، وعظ، حمد، دشنام‌شادی، نیرنگ، مناظره، بازی با الفاظ.

ح - در موضوعهای کدیه، فکاهی، ادبی، علمی، فقهی، وعظ، مقامه نوشته و در مسائل تفتنهای ادبی، مناظره، لغز، تعمیه توجه به مقامات حریری داشته است.

ح - از لحاظ پرورش موضوع ربط و انسجام انجام و آغاز داستان مهارت دارد غالباً مایه‌های اصلی داستان از عربی تقلید شده است.

ع - جناس و مزدوج و سجع مورد توجه بوده است.

ح - این سه صفت در درجه اول در این مقامات مورد توجه است.

رک به: مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن، نگارش: دکتر فارس ابراهیمی حریری ص ۱۵۸ به بعد.

۱. «پیکارسک» Picaresque، وابسته به نثر و سبک داستان‌نگاری ادبیات جدید اسپانیا که قهرمان رمان یا داستان‌شخص اوباشی است و یک سلسله حوادث به صورت تسلسل تاریخی بدون هدف و منظور معین ذکر می‌شود. نخستین نمونه این سبک در ۱۵۰۳ - ۱۷۵۰ م. نوشته شد (از دایرة‌المعارف فارسی دکتر مصاحب).
۲. رک به ص ۲۲۵ تا ۲۱۱ همین کتاب.

و نویسنده اندلسی ابن شهید، ابو عامر، احمد بن ابی مروان^۱ (۱۰۳۴-۹۹۲ م. = ۴۲۶-۳۸۲ ه.ق) است. نویسنده در این رساله سفر روحانی تخیلی خود را به همراهی شیطان خود به عالم جنیان (ارواح) حکایت می‌کند، در آنجا با شیطان‌های بسیاری از شاعران جاهلی و شاعران دوره اسلامی برخورد می‌کند. همچنین شیطان بعضی از نویسندگان مشرق را هم می‌بیند. و با آنان به مناظره ادبی می‌پردازد و شیطاین اشعاری از صاحبان خود برای او می‌خوانند و او نیز اشعار خود را برایشان می‌خواند و نویسنده داستان در این مفاخره‌ها و معارضه‌های ادبی (معمولاً) بر رقبای خویش پیروز می‌شود. «ابن شهید» در مقدمه این رساله شمه‌ای از زندگانی خود را برای خواننده بازگو می‌کند. موضوع کلی داستان، فکاهی و طنزآمیز است و سوژه شیطاین شعر، (که هر شاعری شیطانی دارد) و الهامات خود را از او می‌گیرد اندیشه‌ای اساطیر است^۲ و سابقه‌ای کهن دارد.

چنانچه تقدم تاریخی رسالة التوابع والزوابع را بر رساله الغفران، ابی العلاء معری پذیریم، باز هم، فضیلت سبقت در سیر و سیاحت روحی و ادبی به ماورای جهان مادی - به تقلید از معراج - از آن ابن شهید خواهد بود. اما ارزش رسالة ابن شهید از جنبه تکنیک داستان‌نویسی بسیار اندک است^۳.

۱. در خاندانی شریف در قرطبه متولد شد و در آن ایام قرطبه درخشانترین دورانهای تمدن و فرهنگ خود را می‌گذراند نویسنده‌ای چیره‌دست و شاعری پرتوان و خوش‌ذوق بود به المؤتمن عبدالعزیز عامری امیر قرطبه پیوست و دبیری او را به عهده گرفت آثاری در شعر و نثر دارد که در نثر از مقامات بدیع‌الزمان تقلید کرده است و مشهورترین آثار نثر او رسالة التوابع والزوابع است. (م)

۲. رک به: المدخل الى النقد الادبي الحديث، چاپ دوم، ص ۴۲۰-۴۳۱. از مؤلف همین کتاب.

۳. نسخه کامل این رساله در دست نیست و آنچه که در دست است، مقداری است که در جلد اول ذخیره ابن بسم ضبط شده است. پترس بستانی جلد اول از «ذخیره» را با مقدمه‌ای درباره ابن شهید و رساله او جداگانه چاپ کرده است برای تحقیق پیرامون تقدم تاریخی این رساله بر رسالة الغفران، رک به: الادب الاندلسی من الفتح الى سقوط الخلافة، ص ۴۱۵ به بعد و منابع آن. دکتر احمد هیکل. (م) اعراب جاهلی میان موهبت شاعری - به ویژه اگر در خدمت قبیله باشد - و میان تأثیر عوامل خارق‌العاده رابطه‌ای برقرار کرده‌اند و به آن اهمیت می‌داده‌اند. و ریشه اهتمام ایشان به این موضوع به خاطر آن بوده است که چنین تصور می‌کردند که هر شاعری شیطانی در درون دارد که به او «جنی» می‌گفته‌اند و لذا حضرت پیامبر اکرم (ص) را گفتند که: «شاعر مجنون. سورة ۳۷، آیه ۳۶ یا «معلم مجنون» سورة ۴۴ آیه ۱۴ و مشرکین گفتند: کلامی که بر او نازل شده از وحی شیطان است» و خداوند در پاسخ ایشان می‌فرماید و ما هو بقول شیطان رجیم. (سورة ۸۱، آیه ۲۵). و اصولاً واژه

رسالة الغفران

رسالة الغفران، تألیف «ابوالعلاء المعری» (۴۴۹-۳۶۳=۱۰۵۸-۹۷۳ م). سفری است تخیلی که حوادث آن (مانند کمدی الهی دانتِه) در بهشت و موقف و دوزخ اتفاق افتاده است. هدف ابوالعلاء از تحریر این رساله (که در پاسخ نامه «ابن القارح» نوشته است) - به گمان خود - یافتن پاسخ و حل مشکلات مسائل ثواب و عقاب، تناسخ ارواح، آمرزش و مسائلی چند در باب ادب و لغت (فلسفه، زندگی، تصوف، تاریخ، فقه، نحو و جز آن) است که حل آنها در این جهان برای وی نامقدور بوده است.

«معری» در رسالة الغفران، بسیاری از موضوعات ادبی و لغوی را گاه با طنز و سخریه مطرح می‌کند و گاه چون منقدی توانا مسائل لغت و ادب را به محک نقد می‌کشد. عالم غیب در، رسالة الغفران، چارچوب و نمادی است که «ابوالعلاء» با نیروی تخیل، اثر بدیعی از آن در ادبیات عرب آفریده است. اما درباره ارزش فنی این رساله باید بگوییم که: داستانهای جنبی فراوانی که در این کتاب آمده است، عامل عمده در سستی تکنیک داستان نویسی آن گردیده است.

بر فرض که تألیف رسالة ابن شهید را مقدم بر، رسالة الغفران، بدانیم، نظر ما آن است که «ابوالعلاء» به هیچ وجه تحت تأثیر ابن شهید قرار نگرفته است، زیرا، رسالة الغفران، نه تنها از نظر ژرفی و گسترده اندیشه، بلکه از جهت تکنیک داستان نویسی نیز از رسالة ابن شهید غنی تر است.

شیطان میان عرب جاهلی رایج بوده است و گاه آن را برای ناهای خاص واعلام بکار می‌گرفتند مانند شیطان بن مالخ. (تاج العروس). و نسابه‌ها نام یکی از اجداد علقمة بن علائه را شیطان نامیده‌اند (اغانی، ج ۱۰۵، ص ۵۳) و ابوالعلاء معری در رسائل و رقة ۱۰۳ گوید فقد علم انه مشهور عند العرب ان لكل شاعر شیطاناً يقول الشعر علی لسانه.

و مقامات همدانی ۱۳۷ در مقامات الاسودیه چنین سراید:

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ وَكَانَ فِي الْعَيْنِ نَبْوٌ عَنِّي
فَإِنَّ شَيْطَانِي أَمِيرُ الْجِنَّ يَذْهَبُ بِي فِي الشَّعْرِ كُلِّ فَنٍّ

رک: دراسات المستشرقین، حول صحة الشعر الجاهلی (جن الشعراء) گولد زیهر) ترجمه دکتر عبدالرحمن بدوی، ص ۲۳۸، بیروت ۱۹۸۶ چاپ دوم.

معری و دانتته: در تشابه رساله الغفران، و کمدی الهی، دانتته هیچ تردیدی نیست. میان این دو اثر (ادبی) از نظر، نوع مسافرت، مراحل سفر و مواقف، شباهت نزدیک هست. این شباهت برخی از محققان را بر آن داشته که بگویند: «دانتته» در تألیف «کمدی الهی» تحت تأثیر «ابوالعلاء معری» بوده است. لیکن ما، این پندار را نادرست می‌دانیم زیرا اولاً دلیلی که بتواند آگاهی «دانتته» را بر رساله الغفران، مدلل سازد در دست نیست؛ ثانیاً ما، به هنگام بحث درباره «کمدی الهی» و ذکر منابع اسلامی عربی این کتاب^۱ و ضمن بیان جدیدترین نتایج تحقیقات پژوهندگان، باب هرگونه اظهار نظر را که با روش علمی ناسازگار باشد، مسدود کرده‌ایم.

اما علت تشابه میان رساله الغفران، و کمدی الهی را باید از این جا دانست که، هم «ابوالعلاء» و هم «دانتته» هر دو به انبوهی از منقولات ناموثق منابع اسلامی پیرامون معراج و اسراء دسترسی داشته‌اند و از آنجا که «ابوالعلاء» در استفاده ادبی از این منابع بر «دانتته» پیشی گرفته بود، فضیلت تقدم با «ابوالعلاء» است.

محتمل است که «ابوالعلاء» به هنگام تألیف، رساله الغفران، به یکی از منابع ایرانی به نام ارداویراف نامک دسترسی داشته است. این رساله زردشتی شرح سفر روحانی یکی از موبدان به نام «ارداویراف» به دوزخ، اعراف و بهشت است. حتی دور نیست که این رساله منبع تمام شایعات نادرست باشد که پیرامون معراج و اسراء در میان [عوام] مسلمانان راه یافته است.^۲

«حی بن یقظان» (زنده بیدار) «سلامان و ابسال»

در پایان این مبحث پیرامون یک قصه فلسفی عربی و قدیمی به شیوه نمادی (سمبولیک) به نام «حی بن یقظان» (زنده بیدار) می‌پردازیم.

بوعلی سینا (حسین بن عبدالله، ۸-۴۲۷-۵۳۷۰ ه.ق. = ۱۰۳۷-۹۷۰ م.) نخستین کسی بود که داستان فلسفی در کسوت صوفیانه و به شیوه‌ای سمبولیک معروف به

۱. رک به همین کتاب، ص ۲۰۰، ۱۷۸.

۲. برای اطلاع از این موضوع رجوع کنید به تعلیقات آخر همین کتاب. این مطلب نظریه نویسنده این کتاب است که به هیچ وجه با کلیت آن موافق نیستیم. و صرفاً فرضیه‌ای است که ثابت ناشدنی است.

رسالة حی بن یقظان، به رشته تحریر درآورد.

قهرمان این داستان یکی به نام «حی» و دومی «یقظان» است. «حی» کنایت از: عقل فعال یا روح قدسی فنا ناپذیر و لایتغیر است. و «یقظان» کنایت از صدور عقل فعال از ناحیه ذات حی قیوم الهی است.

در این رساله سمبولیک، مسائل فلسفی و مراحل سیر آدمی در طلب اسرار مکنونات و معارف عالیه، همراه با یاران و دوستان (قوای جسمانی و حواس ظاهری و باطنی و تخیلات) حرکت و جنبشی در وی پدید می‌آید و او بر این حقیقت واقف می‌شود که غیر از زندگی جسمانی حیات روحانی دیگری وجود دارد و از طریق فراست (علم منطقی و فلسفه) و با یاری روح قدسی هدایت می‌شود. عقل فعال پیوسته انسان را از، زیان «یاران» و قوه تخیل (که در ادراک و تصور اشیاء غالباً اشتباه می‌کند) بر حذر می‌دارد.

ابن سینا در این صدد چنین گوید:

«این یاران [حواس و قوه تخیل] که به گرد تو اندرند و از تو جدا نشوند، رفیقانی بد هستند، و بیم آن رود که ترافته کنند و به بند ایشان درمانی، مگر نگاه داشتن ایزدی به تو رسد، و ترا از بد ایشان نگاه دارد. اما این یار که پیش رو تو است و اندر پیش تو ایستاده است، دروغ‌زن و ژاژخای است و باطلها به هم آورنده است و زورها آفریننده است و ترا خنجرهایی آرد که تو از او اندر نخواسته باشی و از او نپرسیده بوی. و خبر راست با دروغ برآمیزد و حق را به باطل پلید کند... و تو اندر مانده به نقد کردن حق از باطلش و به برچیدن راستش از دروغش»^۱ از این رو، انسان با یاری عقل فعال به اسرار مکنونات و اخلاک یا عقول تسعه و سپس به علة العلل و یا عقل عاشر هدایت شود.^۲

۱. برای مقایسه نظریات دانشمندان پیرامون قوه تخیل، مطلب فوق را با عقیده ارسطو و کلاسیسیم بسنجید و بنگرید به: المدخل الی التذللادی، دکتر محمد غنیمی هلال.

۲. رک: ابن سینا، رساله حی بن یقظان، رساله القدوس، ط، لیدن ۱۸۹۹ با شرح و ترجمه فرانسوی، قصه حی بن یقظان یا ترجمه و شرح فارسی به اضافه شرح و ترجمه فرانسوی هانری کربن، نشریه انجمن آثار ملی تهران ۱۳۳۱ش. ۱۹۵۲م. رسالات حی بن یقظان، ترجمه به فارسی برهان الدین حمدی چاپخانه فردوسی، سندج ۱۳۵۱.

ابن عزرا^۱ (فوت ۵۷۰ ه. ق. = ۱۱۷۴ م) به تقلید از ابن سینا اشعاری به زبان عبری در زمینه رساله فوق سروده است. همچنین ابن زیلا (زیله؟) شاگرد ابن سینا رساله شیخ را به زبان عبری ترجمه و شرح کرده است که توسط کوفمن در سال ۱۸۸۶-۷ م. در برلن به چاپ رسید.

داستان سلمان و اَبسال: یکی دیگر از داستان‌های فلسفی با تمثیلهای عرفانی به زبان عربی قصه، سلمان و اَبسال، است که شیخ‌الرئیس در داستان حی بن یقظان به طور تبعی از آن یاد کرده است. این داستان که احتمالاً از ریشه یونانی گرفته شده است، توسط حنین بن اسحاق^۲ از یونانی به زبان عربی ترجمه و روایت شده است [که از روایت شیخ کهن تر است].

خلاصه این داستان به روایت حنین بن اسحاق چنین است: «یکی از پادشاهان یونان [هرمانوس]... بدون آمیزش با هیچ زنی... با تدبیر حکیم دربار... صاحب پسری شده که او را «سلمان» نامیدند... و از پستان زیباروی هیجده ساله‌ای به نام «اَبسال» شیر نوشید و در دامن او تربیت یافت... «سلمان» دل درگرو عشق آن زن سپرد... و علی‌رغم تهدید و پند و اندرزهای پدر و حکیم... همچنان بر عشق خویش اصرار ورزید... پدر به خاطر نجات فرزند از چنگال این زن بدسگال حيله‌ای اندیشید... و چون «سلمان» از نیت پدر آگاه گردید، به همراه «اَبسال» به ماورای دریای مغرب گریخت... پدر تدبیری به کار گرفت که عاشق و معشوق را از کامگیری محروم گردانید. آن دو در رنج شوق و آتش حرمان همچنان می‌سوختند... و این تدبیر سودی نبخشید... پدر فرزند را به حرمان از میراث تاج و تخت تهدید کرد... پسر بر

۱. ابراهیم بن مایر از ربانیان یهود اندلس ستاره‌شناس و پزشک و ریاضی‌دان است. تولد او در ۵۱۳ ه. ق. در طلیطله است. در ادب و شعر عرب مهارت داشت، همه عمر را به سیاحت گذراند، در قرطبه، کتاب موجودات حیه را در اثبات صانع و در فرانسه و ایتالیا شرحی بر اجزای تورات نوشت و نیز شرحی بر تلمود کرد و او از بزرگترین مفسرین کتاب مقدس در قرون وسطا بوده است. (از لفت‌نامه دهخدا). (م)

در دایرة المعارف فارسی، مصاحب تاریخ ولادت و فوت را اینگونه ثبت کرده‌اند: (۲۰۹۲-۱۱۶۷ م.).
۲. رک: تنع رسائل فی الحکمة والطبیعیات، تألیف الشیخ‌الرئیس ابی علی‌الحسین عبدالله بن سینا. و فی آخرها قصه سلمان و اَبسال ترجمه‌ها من الیونانی حنین بن اسحاق. العبادی من اللغة اليونانية، ص ۱۶۸-۱۵۸، ۱۳۲۶ ه. ۱۹۰۸ م، چاپ اول مصر.

آن شد که از پدر بخشایش بخواهد زیرا می دانست که همه رنج های او به سبب خشم پدر است... لیکن پدر همچنان بر ترک عشق آن زن اصرار می ورزید... سرانجام، سلمان و ابدال دست در دست یکدیگر... خود را تسلیم امواج دریا کردند... پدر با نیرنگ خود «سلمان» را از هلاکت نجات داد اما «ابدال» غرق شد... «سلمان» از دوری محبوب در شرف مرگ بود... پادشاه از حکیم چاره جویی کرد. حکیم مدت چهل روز به ذکر و ادعیه «زهره» پرداخت... هر روز تصویر محبوب بر سلمان ظاهر می شد و او را تسلی می داد، و چون چهلمین روز فرارسید تصویر «زهره» را به «سلمان» نمود که بسیار زیباتر و دلرباتر از «ابدال» بود... «سلمان» دل در گرو «زهره» سپرد و «ابدال» را فراموش کرد. پس از بهبودی، بر تخت شاهی تکیه زد و فرمود تا داستان او بنویسند و در پایان آن چنین نوشت: «دانش و ملک را از مصدر اعلا طلب نما که وجودهای ناقص افاضه کمال نکنند».

خواجه نصیر طوسی در شرح اشارات به حل رموز این داستان پرداخته و چنین تفسیر گفته است:

سلمان، کنایت است از نفس ناطقه که افاضه آن بدون تعلق به امور جسمانی باشد. ابدال، کنایت از نیرو، و قوه بدنیه حیوانیه است.

عشق «سلمان» به «ابدال» میل نفوس به لذایذ بدنیه است. فرار آن دو به ماوراء بحار مغرب کنایت از فروشدن ایشان در امور فانی و دور از حق است. افکندن خویش در دریا کنایت از، افکندن نفس در دریای هلاکت است. نجات سلمان کنایت از، بقای روح پس از خروج از بدن است.

ظهور تصویر «زهره» کنایت از لذت نفس و ابتهاج آن به کمالات عقلانی است. نشستن بر تخت شاهی، کنایت از، وصول نفس به کمال حقیقی است.^۱ همین روایت را جامی با شرح و تأویل عرفانی (در بحر مثنوی مولوی) به نظم درآورده است.

سلمان و ابدال به روایت بوعلی سینا: گرچه از روایت «سلمان و ابدال» منسوب

۱. خلاصه ای بود از شرح و تفسیر رموز داستان که در شرح اشارات خواجه نصیر طوسی آمده است، الاشارات والنبیهای مع شرح نصیرالدین الطوسی - تحقیق سلیمان دنیا القسمان الثالث والرابع، دارالمعارف، مصر ۱۹۵۸، ص ۷۹۷-۷۹۰. (م).

به ابن سینا نسخه‌ای در دست نیست، اما نسخهٔ این داستان که توسط ابو عبیدالله الواحد بن محمد جوزجانی (فوت حدود ۴۳۸ ق.هـ) یکی از شاگردان ابن سینا تلخیص شده است، در گنجینهٔ نسخه‌های خطی دانشگاه لیدن موجود است.^۱

خلاصهٔ آن بدین گونه است:

«سلامان و اَبسال دو برادر بودند... اَبسال که برادر کوچکتر بود، زیباروی، خردمند، ادب آموخته، باعفت و دلیر بود... همسر «سلامان» عاشق «اَبسال» شد و برای رسیدن به آرزوی خود، به «سلامان» گفت: خواهر مرا به همسری اَبسال در آور. سلامان و اَبسال موافقت کردند. چون شب زفاف فرا رسید، همسر «سلامان» از تاریکی استفاده کرد و به جای خواهر به بستر «اَبسال» رفت. رعد و برق چهرهٔ او را نمایان ساخت. «اَبسال» او را شناخت و همسر برادر را سخت از خود راند و از نزد وی بیرون شد. خود را از دام خیانت زن برادر وارهاوند و برای دوری از این ماجرا به کشور گشایی روی آورد شاید همسر «سلامان» او را فراموش کند. اما چون به وطن بازگشت، همسر برادر را همچنان بر عشق دیرین یافت. مجدداً او را از خود راند. همسر «سلامان» برای نابودی «اَبسال» به حيله‌های بسیار متوسل شد و او را به میدان جنگ فرستاد. «اَبسال» زخمی شد. لشکریان به توصیهٔ همسر «سلامان» وی را به همان حال رها کردند تا شاید هلاک شود. حیوانی پستاندار بر وی ترحم کرد و او را شیر داد و چون او بهبود یافت، به خانه بازگشت. همسر «سلامان» توطئه دیگری به‌زیان او سامان داد و به آشپز و سفره‌دار او دستور داد تا اَبسال را مسموم کنند. چون سلامان خبر مرگ برادر را شنید سخت غمگین شد و گوشهٔ عزلت گزید. در مناجات با پروردگار خود بود که حق تعالی او را بر حقیقت امر آگاه کرد. سلامان دستور داد تا از همان زهر که به برادر خورانیده بودند به همسر خود و آشپز و سفره‌دار او نیز بخورانند».

اما رموز داستان: سلامان، کنایت از، نفس ناطقه است. اَبسال، کنایت از عقل

۱. خواجه نصیر طوسی در شرح اشارات گوید: پس از بیست سال از اتمام شرح به این روایت دست یافته است و در همین شرح، تفسیر رموز داستان را آورده است. (م).

نظری، که از طریق عرفان به کمال می‌رسد.

همسر، سلامان، کنایت، از قوهٔ بدنیهٔ اماره به شهوت و غضب است.

عفت، اَبسال، کنایت از، مجذوب شدن عقل به سوی عالم علوی است.

خواهر، همسر سلامان کنایت از، حکمت عملی است که مطیع حکمت نظری است. تدلیس همسر سلامان، به جای خواهر خود، کنایت است از، تدلیس و تبلیس نفس اماره است.

تابش برق از میان ابرهای تیره و تار کنایت از، جذبه‌ای از جذبه‌های حق است که انسان را به خود آورد.

کشورگشایی کنایت از اطلاع نفس است از طریق قوهٔ نظریه بر جبروت و ملکوت و ترقی آن به عالم لاهوت.

آشپز کنایت از، قوهٔ غضب و خشم است.

سفره‌دار، کنایت از نیروی جاذبهٔ بدن به احتیاجات خود است.

هلاک شدن همسر، آشپز و سفره‌دار توسط سلامان کنایت از آن است که سرانجام نفس انسانی قوای جسمانی را ترک خواهد گفت.

کناره گیری سلامان از سلطنت و سپردن کاره به دیگران، کنایت از گسستن پیوندها با پیکر و خواهش‌های نفسانی و جای دادن آن در زیر فرمان دیگری باشد. شیخ بوعلی سینا در (النمط التاسع فی مقامات العارفین) در کتاب اشارات به گونهٔ تبعی به همین روایت از داستان سلامان و اَبسال اشاره می‌کند و می‌فرماید:

«بدان که عارفان را در زندگی دنیا درجانی و مقاماتی است خاص به ایشان که دیگران را نیست. و پنداری که ایشان اندر آن حال که در پیراهن تن‌اند، آن را برکشیده‌اند، و از آن برهنه شده‌اند، روی به عالم قدس آورده‌اند. ایشان را کارهایی است پوشیده اندر میان ایشان و کارهایی است ظاهر که هر که آن را منکر بود آن را مستنکر داند و آن که بدان عارف باشد آن را عظیم داند و ما قصهٔ این بر تو خوانیم. و چون اندر چیزها که می‌شنوی، به گوش تو رسد قصهٔ سلامان و اَبسال، بدان که «سلامان و اَبسال» مثلی است که از بهر تو زدند در معرفت. اگر تو از اهل حکمتی

باید که این رمز بگشایی^۱.

ابن سینا در، رسالة القدر، به همین قصه اشاره دارد و می‌فرماید:

«... و ماكل بعصم عصمة يوسف حين رأى برهان ربه - وكانت هَمَّتْ به وهم بها - ولا عصمة

إسبال حين نشأ عليه كنهور من حيث شب سلسلة فأرته وجهها^۲».

داستان «حی بن یقظان» = (زنده بیدار) ابن طفیل: پس از یک قرن و نیم که از درگذشت ابن سینا گذشت ابن طفیل^۳ (۵۸۱-۵۰۶ ه.ق. = ۱۱۸۵-۱۱۱۰ م.) فیلسوف عرب، رساله‌ای به نام، حی بن یقظان، تألیف کرد. این رساله که به سبک داستانهای سمبولیک و در کسوت تمثیل عرفانی و فلسفی تحریر یافته است، مردم را به فلسفه اشراق از طریق تأمل و تفکر فرا می‌خواند. آنچه در این گفتار برای ما حایز اهمیت است، تنها ارزش ادبی و تکنیک داستان‌نویسی آن است.

خلاصه موضوع این رساله داستان: وجود و تکامل کودکی است [سمبولیک، طبق برداشت ابن سینا] به نام «حی بن یقظان» که در یکی از جزایر هند، نزدیک به خط استوا، از قطعه گلی مخمر شده و شایسته برای آن که اعضای انسان از آن به وجود آید و - بدون پدری و مادری - تولد یابد. اشراق نور خورشید [حقیقت] بر آن جزیره آنجا را معتدل‌ترین جایگاه‌های روی زمین گردانیده بود (و این امر مبتنی بر عقیده کسانانی است که تولد انسان را بی وجود پدر و مادری روا می‌دانند).

ابن طفیل به ملاحظه عقیده مخالفان و آنان که برای تولد انسان وجود پدر و مادر را ضروری می‌دانند، پیدایش و تولد «حی بن یقظان» را به سان دیگر نیز روایت می‌کند، بدین گونه:

«که این کودک مستقیماً از آن گل تخمیر شده تولد نیافته است، بلکه در جزیره‌ای

۱. رسائل ابن سینا، ج ۲، ص ۱۱-۱۰ با ترجمه فرانسوی، چاپ لیدن ۱۸۹۱ و نیز رک به شرح اشارات خواجه نصیر طوسی، ص ۷۹۰ تا ۷۹۳، تحقیق دکتر سلیمان دنیا.

۲. ابن سینا، رسالة القدر، لیدن ۱۸۹۹ م، ص ۶-۵. کنهور: به معنای ابرهای انباشته است. چنین می‌نماید که «سلامان و إسبال» شیخ که در برخی موارد یادآور داستان یوسف و زلیخاست، تاحدی قوه تخیل و حاکی از دید فلسفی خود اوست. (م)

۳. برای شرح حال و اطلاع از آثار و افکار ابن طفیل رجوع شود به: حی بن یقظان، با تحقیق الدكتور جمیل صلیبا، الدكتور کامل عیاد، دمشق ۱۳۷۲ ه. ۱۹۶۲ م. (م)

که در برابر جزیره یادشده واقع بود، خواهر پادشاه آن جزیره با مردی که شایسته می‌دانست، پنهان از برادر خود ازدواج کرد و بار گرفت و چون کودک بزاد، از بیم برادر، او را در تابوتی جای داد و سرش را استوار ساخت و به امواج دریا سپرد. امواج دریا او را به جزیره روبه‌رو برد و (بنابر هر دو فرض در تولد این کودک) ماده آهوئی که گمان کرد بچه ربوده شده بچه اوست، بر او مهر ورزید و شیرش داد و تربیتش کرد.^۱ این کودک از هوشی سرشار برخوردار بود و در همه چیز می‌اندیشید. تا این‌که به اسرار طبیعت و ما بعدالطبیعه و به آنچه که فیلسوفان اشراقی از طریق جذب و عشق صوفیانه به فناء فی الله رسیده بودند، دست یافت. در آرزوی آن بود تا با همین حال و جذب از جهان فانی به جهان باقی رخت برگیرد. در جزیره مجاور، جزیره «حی بن یقظان» دو جوان خیرخواه و نیکو به نام «ابسال» و دیگری به نام «سلامان» پرورش یافته بودند که بر آیین یکی از ادیان درست آسمانی خداوند را پرستش می‌کردند. «ابسال» برای گوشه‌گزینی به جزیره «حی بن یقظان» آمد که رستگاری را از آن راه میسر می‌دانست. و می‌دانست که به مطلوب خود از انفراد، در آن جزیره تواند رسید. روزی چنان افتاده «حی بن یقظان» را در آنجا دید. خود را به یکدیگر معرفی کردند. «ابسال» آغاز به آن کرد که «حی بن یقظان» را تکلم بیاموزد که او توانا بر سخن گفتن نبود... آنگاه آنچه را در ادیان آسمانی وارد آمده است، برایش توصیف کرد. «ابسال» و «حی بن یقظان» به جزیره مجاور که قبلاً «ابسال» از آنجا آمده، بود فرود آمدند و بر آن شدند تا مردم آن جزیره را از گنجینه اسرار و کنوز حکمت آگاه کنند. «حی بن یقظان» گفت ای مردم کیفرها و پادشاهای مادی که در کتابهای آسمانی از آنها نام برده شده است، همه رموز و کنایه‌اند. ای مردم، عشق به الله، راه فنای فی الله و قرب الی الله است. اما همین که اندکی از ظاهر قدم فراتر نهاد و خلاف آنچه به فهم‌شان می‌رسید وصف می‌کرد،

۱. این مطلب در داستان موسی (ع) و داراکه از طریق مذهبی و داستان‌های ملی به ما رسیده سابقه دارد و جزء اخیر قصه (شیردادن آهو به طفل) نیز در داستان نمرود (مثنوی آخر دفتر ششم) به نظر می‌رسد. مطلب تازه‌ای نیست اما دقت این طفیل در کیفیت تولد انسان که با رعایت نکات فلسفی و تشریح توأم است، بر این قصه کسوت ابداع پوشیده و آن را به صورت نوآیین درآورده است. (زنده بیدار، بدیع الزمان فروزانفر). (م).

همه از آنچه می‌گفت دلگیر و رمیده شدند. سرانجام متوجه شد که عامه مردم را بدان حقایق که از طریق فطر و عشق کسب کرده است راهی نیست. پس به نزد «سلامان» و یارانش رفت و از آنچه گفته بود معذرت خواست، و آگاهشان کرد که همچنان بر این امور پایدار بمانند: رعایت حدود شرع و اعمال ظاهر، غور نکردن در مطلبی که به کار ناید، ایمان به تشابهات و مسلم داشتن آنها، روی برتافتن از اهواء و بدع، اقتداء به صلحای پیشین، ترک امور و مباحث تازه که در عهد سلف نبوده است. و به عامه مردم نصیحت کرد که بر دین آباء، همچنان پایدار بمانند. پس «ابسال» و «حی بن یقظان» با اهل جزیره وداع گفتند. و هر دو بر شیوه خود به عبادت مشغول شدند. تا مهلت عمر ایشان فرا رسید.

رساله، حی بن یقظان، «ابن طفیل» با این که تنها بر محور تبیین، شرح و تحلیل افکار و آرای فلسفی دور می‌زند، از نظر، تکنیک داستان‌نویسی، پختگی، توجیه مسائل و حوادث از امور محسوس به مباحث کلی، جامه‌ای از ابتکار پوشیده است و براین اساس است که بعضی از ناقدان اروپایی آن را بهترین داستان در سرتاسر دوره قرون وسطا دانسته‌اند.^۱

در این که رساله «حی بن یقظان» و «سلامان و ابسال» شیخ الرئیس الهام بخش «ابن طفیل» بوده است تردیدی نیست، زیرا «ابن طفیل» در مقدمه رساله حی بن یقظان، فرماید:

«من [ابن طفیل] قصه «حی بن یقظان و ابسال و سلامان» که شیخ ابوعلی یاد کرده است برای تو شرح خواهم داد»^۲.

اما واقعیت امر آن است که میان حی بن یقظان، «ابن طفیل» و رساله، حی بن یقظان و ابسال و سلامان، شیخ الرئیس هیچ گونه مناسبتی نیست مگر از جهت رنگ و بوی فلسفی و عنوان رساله^۳. اما حکمت مشرقی و روح شرقی حی بن یقظان و اصالت و

۱. رک به: A.G. palenca, op, pp.347-348.

۲. حی بن یقظان لابن سینا و ابن طفیل والسهوودی، تحقیق، احمد امین، قاهره، دارالمعارف، ۱۹۵۲، ص ۱۳۵، حی بن یقظان لابن طفیل. تحقیق، الذکور جمیل صلیا - الذکور کامل عیاد، چاپ پنجم، مطبعة جامعة دمشق، ۱۳۷۲. ۱۹۹۲ ص ۱۷.

۳. برخی از خاورشناسان مأخذ ابن طفیل را قصه ذی القرنین و حکایة الحشم والملك و ابته می‌دانند [به

چیره دستی ابن طفیل در انشای این قصه، - به رغم سرشت انتزاعی ای که دارد - آن

ص ۳۴۱ همین کتاب رجوع شود]. مرحوم احمد امین و دکتر غنیمی هلال آن را نقل کرده‌اند (مقدمه احمد امین بر حی بن یقظان)، اما دکتر صلیبا و دکتر عیاد در مقدمه حی بن یقظان مأخذ ابن طفیل را کتاب تدبیر الموحد اثر ابن باجه (ابوبکر بن الصائغ) دانسته‌اند (ص ۳۵).

اکنون که سخن از مأخذ «ابن طفیل» به میان آمد، مناسب دیدیم که سنجش گونه‌ای را که دکتر صلیبا و دکتر عیاد میان رساله ابن طفیل و ابن سینا به عمل آورده‌اند به اختصار ذکر کنیم:

برای رساله شیخ رمز (س) و برای رساله ابن طفیل (ط) گذارده‌ایم:

س - خواجه نصیر طوسی درباره نام‌های «سلامان و ایسال» فرماید:

«لیستامما وضعهما الشیخ علی بعض الامور» یعنی استعمال این دو اسم از اختراع شیخ نیست بلکه شیخ آنها را از یونانی نقل فرموده است. و در بعض روایات آمده است که این دو نام از ضرب المثل‌های عرب است (رک به: پاورقی ص ۳۱۱ همین کتاب) از این رو، یاد کردن این دو نام در رساله شیخ جنبه تبعی و عرضی دارد و در مقام شرح و تأویل است نه از باب اصالت آنها.

س: حی بن یقظان در اصطلاح «شیخ» کنایه از عقل فعال است که در هیأت پیری برنا تجلی کرده است.

س: سلامان و ایسال دو برادرند که خیانت زوجه سلامان موجب مرگ ایسال شده است.

ط: سلامان و ایسال دو برادرند که هر کدام به روش خاص خود جویای حقیقت‌اند، و ذکری از خیانت همسر برادر به میان نیاورده است.

ط: «حی بن یقظان» در جزئیات و تفصیل داستان و برداشت فلسفی از آن (چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا) با «حی بن یقظان» شیخ تفاوت دارد.

ط: رمز عقل فعال را در «حی» از شیخ اقتباس کرده است.

ط: شیردادن آهو را از شیخ گرفته است.

ط: نام «سلامان و ایسال» را از شیخ گرفته است.

ط: «سلامان و ایسال» نقش بالاصاله دارند.

ط: «حی بن یقظان» نخستین تمثیل عرفانی و فلسفی از ظهور انسان بر روی زمین است.

ط: وصول به مکنونات و اسرار، بدون یاری و کمک هیچ انسان، امکان‌پذیر است.

س: عقلی را که تمثیل کرده است، عقلی مافوق عقل بشر است.

ط: تمثیل او از عقل، به واقعیت و عقول بشری نزدیک‌تر است.

ط: مفاسد اجتماعی و احوال زمان خود را با شیوه سمبولیک بیان کرده است.

س: شیخ‌الرئیس نظری به این مسایل ندارد.

بنابراین همان‌طور که ملاحظه گردید میان رساله شیخ‌الرئیس و رساله ابن طفیل جز در مواردی بسیار اندک و غیر اساسی، وجه مشترک وجود ندارد.

ابن طفیل چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا، بدعتهایی آورده است که شاید بر اندیشه شیخ‌الرئیس خطور نکرده است. اما ناگفته نماند که نحوه تفکر فلسفی حی بن یقظان ابن طفیل که به طور فطری و طبیعی و از راه اشراف به آن هدایت یافته است، همان تفکر فلسفی «ابن سینا» در الحکمة المشرقی و کتاب شفاء است، چون «ابن طفیل» به پرشگر خود وعده آن داده است تا اسرار حکمت مشرقی

را به قالب شاهکاری بدیع و داستانی بی نظیر در ادبیات قدیم عرب در آورده است.
 قصة «الغربة الغریبة» سهروردی: یکی دیگر از قصه‌های تمثیل عرفانی قصة الغربة
 الغریبة تألیف «شهاب الدین یحیی بن حبش» سهروردی^۱ مقتول در سال ۵۵۸۷ ه. ق.

راکه شیخ الرئیس یاد کرده است برای پرسش‌کننده بشکافد (رک: ص ۴ متن عربی ح. بن یقظان، چاپ پنجم، دکتر صلیبا). او این حکمت مشرقیه را براساس رموز و مکنونات کتاب شفاء بوعلی یافته است (ص ۱۴ متن عربی ح. بن یقظان).

در پایان این مطلب بی‌مناسبت نیست که برای تکمیل بحث، به مشهورترین ترجمه‌ها و چاپهای ح. بن یقظان اشاره‌ای داشته باشیم:

مشهورترین ترجمه‌ها به ترتیب تاریخی:

۱- ترجمه به زبان عبری ۱۳۴۱ م یا ۱۳۴۹،

۲- ترجمه به زبان لاتین (چ، آکسفورد) ۱۶۷۱ م؛

۳- ترجمه به زبان هلندی ۱۶۷۲؛

۴- ترجمه به زبان انگلیسی (چا لندن) ۱۷۰۸ م؛

۵- ترجمه به زبان آلمانی (چ، فرانکفورت) ۱۷۲۶ م؛

۶- ترجمه به آلمانی (چ، برلن) ۱۷۸۳ م؛

۷- ترجمه به اسپانیایی (ساراگوسا) ۱۹۰۰ م؛

۸- ترجمه به زبان فرانسه (الجزایر) ۱۹۰۰ م؛

۹- ترجمه به زبان روسی (پترزبورگ) ۱۹۲۰ م؛

۱۰- ترجمه به فرانسوی، ۱۹۳۶؛

۱۱- ترجمه به اسپانیایی (چ، مادرید) ۱۹۲۴؛

۱۲- ترجمه به فارسی فضل‌الله بن جهان الهیجی اصفهانی؟

۱۳- ترجمه به فارسی (چ، تهران) ۱۳۳۴ ه. ش. ۱۹۵۵ م...

چاپهای کتاب:

این کتاب افزون بر این که در حدود پانزده بار در اروپا چاپ شده است، در کشورهای اسلامی نیز بیش از این شمار به طبع رسیده است. قدیم‌ترین آنها: اسکندریه، ۱۸۹۸ م؛ قاهره ۱۲۹۹ ه. تازه‌ترین و شاید محققانه‌ترین چاپهای این کتاب برای پنجمین مرتبه در سال ۱۹۶۲ م. در دمشق انجام پذیرفت.

برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: ح. بن یقظان تحقیق مرحوم احمد امین، قاهره، دارالمعارف ۱۹۵۲؛ ح. بن یقظان تحقیق، دکتر جمیل صلیبا و دکتر کامل عیاد، چاپ پنجم، دمشق - دانشگاه، ۱۹۶۲ م.

۱. مؤلف کتاب، تاریخ قتل سهروردی را ۵۷۸ ه. ق. = ۱۱۸۳ م. نوشته است که با گفته ارباب تراجم و

دائرة المعارف اسلامی مطابقت نمی‌کند. دائرة المعارف اسلامی ولادت سهروردی را ۵۴۴ یا ۵۵۰ ه. ق. =

۱۱۵۰ یا ۱۱۵۵ م. قتل او را به نقل از یاقوت و ابن ابی اصیبه و ابن شداد و ابن خلکان به ترتیب

۵۵۸۷؛ ۵۵۸۶؛ ۵۵۸۷؛ ۵۵۸۷ ه. ق. = ۱۱۹۱ م. آورده است. اگر (بر پایه درست‌ترین گفته‌ها) سن

سهروردی به هنگام مرگ ۳۸ سال باشد، اگر تولد او سال ۵۴۴ ه. ق. = و مرگ او ۵۸۷ ه. ق. اتفاق

افتاده باشد، وی ۴۳ ساله بوده است. اما اگر تولد او در ۵۵۰ و قتل وی در ۵۸۷ ه. ق. باشد با سن سی

است که آثار مهمی به زبان فارسی و عربی از خود به یادگار گذارده است.

شیخ اشراق در مقدمه این رساله^۱ چنین فرماید:

«اما بعد: چون داستان «حی بن یقظان» را خواندم شامل سخنان روحانی شگفت و اشارت‌های ژرف شگرف است آن را عاری یافتم از تلویحاتی که اشاره کند به طور اعظم، یعنی طامه کبری که در نامه‌های خداوندی محزون است، و در رمزهای حکیمان مکنون. و هم در داستان سلمان و ابدال - که گوینده قصه «حی بن یقظان» آن را پرداخته - پوشیده آمده است. رازی است که مقامات پیروان تصوف و صاحبان مکاشفه بر آن استوار است، و در رساله حی بن یقظان نیز بدان اشارتی نیست جز در پایان کتاب ... پس بر آن شدم که اندکی از آن به شیوه داستانی به نام قصه غربت غریبه برای بعض دوستان بزرگوار، بپردازم... الخ»

خلاصه این داستان سمبولیک که از جنبه روح و محتوا و تمثیل عرفانی به داستان حی بن یقظان شیخ‌الرئیس شباهت نزدیک دارد، از این قرار است:

«گوینده داستان با برادر خود عاصم (رمز عقل و خرد و نگاهدارنده از گمراهی) از دیار ماوراءالنهر (= عالم علوی) به بلاد مغرب (= عالم هیولا) سفر می‌کند تا از مرغان ساحل دریا (عالم محسوسات) صید کنند. ناگاه آن دو در دهی (دنیا) فرو می‌افتند که مردم آن ستمکارند (القریة الظالم اهلها، قرآن کریم). و چون اهل آن قریه از قدم آن دو برادر آگاه شدند آنان را بگرفتند و در چاهی تاریک (تن و عالم ظلمانی) زندانی کردند. تا هدهدی از روزن درآمد و بر ایشان سلام کرد و در منقارش رقعهای بود که از پدرشان هادی (آیین و شریعت) به نام خدای بخشاینده و بخشایشگر است. و در آن نامه نوشته بود که در عزم سفر سستی مکن و دست در

و هفت و سی و هشت سالگی او تقریباً مطابقت می‌کند. (م).

۱. هرچند نام رساله شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حقیقت «حی بن یقظان» نیست بلکه «قصه الغریبة الغریبة» است ولی چنان که شیخ در مقدمه آن می‌گوید، خواندن رساله حی بن یقظان، ابن سینا او را بر آن داشت که برای تکمیل آن به نوشتن این رساله بپردازد. رساله شیخ اشراق در حقیقت از جایی آغاز می‌شود که رساله ابن سینا بدانجا پایان می‌پذیرد (از مقدمه زنده بیدار، ترجمه مرحوم استاد فروزانفر) ترجمه و شرح فارسی این رساله را هانری کربن در ضمن مجموعه دوم از مصنفات شیخ اشراق (گنجینه نوشته‌های - ایرانی - دوره جدید، از انتشارات انجمن فلسفه ایران شماره ۱۳ محرم الحرام ۱۳۹۷ ه. ق.) به طبع رسانیده است. (م)

رسمان ما، زن و دامن از علایق بیفشان و زنت (شهوت) را بکش و در کشتی نشین... و چون بدانست که صبح نزدیک است و در آن صبح آن روستا که درو پلیدها می‌کنند زیر و زبر خواهد شد [و آن موعدهم الصبح، قرآن کریم] مردم آن را ترک گفت. و از بیم آن پادشاه که از هر کشتی به غضب باج می‌ستد [یاخذ کل سفینه غضبا - قرآن کریم] آن کشتی را سوراخ کرد. کشتی او به جزیره یا جوج و ما جوج (اندیشه‌های فاسد و حب دنیا) رسید. سپس ماهی (نفس نیک اندیش) او را به دریای حقیقت و راه خدا هدایت کرد. پدر را دید و به سوی او صعود کرد. پس به نزد پدر از زندان قیروان (دنیا) شکایت می‌برد. پدر به او گفت: نیکو رستی. اما ناگزیر باید به زندان غربی (دنیا) مجدداً بازگردی - او از شنیدن این خبر آه و ناله سر داد لیکن وی را بشارت دادند که چون به زندان بازگردی ممکن است بار دیگر به ما رسی و به بهشت باز آیی و رهایی یابی».

شیخ اشراق در این فراز از داستان نظریه خویش را درباره تناسخ به طور کنایی بیان فرموده است.^۱

سلامان و ابدال در ادبیات فارسی: داستانهای «حی بن یقظان و سلامان و ابدال» شیخ الرئیس و «ابن طفیل» در ادبیات فارسی راه یافت. شخصیت «سلامان» و «ابدال» در شمار شخصیت‌های سمبولیک داستانی ادبیات فارسی درآمده که در آثار سرایندگان ایران در کسوت عرفانی و فلسفی متجلی شدند.

یکی از آثار عبدالرحمن جامی (۸۹۸-۸۱۷ ه.ق.) داستان منظوم سلامان و ابدال است. جامی این داستان را چنین روایت می‌کند: «سلامان، فرزند پادشاه یونان که بدون هیچ مادری با جادوگری، تولد یافته بود اسیر عشق مادر، رضاعی خود می‌شد آن دو به جزیره‌ای گریختند و از آنجا مجدداً به سرزمین گمنامی رهسپار شدند. مقداری هیزم گردآوری کردند تا در آغوش یکدیگر بسوزند «ابدال» مرد و

۱. فناد و رمز داستان را بدان گونه که خود دریافته‌یم بیان کردیم. ما با نظریات مرحوم احمد امین در شرح و بیان رموز داستان هم‌رأی نیستیم. برای اطلاع از نظریه تناسخ در فلسفه شیخ اشراق رجوع کنید به: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب‌الدین السهروردی، الدكتور محمد علی ابوریان، قاهره، ۱۹۵۹، ص ۳۱۸-۳۱۳.

«سلامان» زنده ماند. او را به کاخ پادشاهی بردند. سرانجام، عشق «ابسال» را فراموش کرد و بر تخت پادشاهی بنشست.

در این داستان «سلامان» و «ابسال» سمبل و نماد روح و جسم اند که با تولد آن دو، شرارت و پلیدی روی زمین متولد شد. اما جسم او به وسیله مرگ فانی می شود و روح او با صعود به ملکوت سعادت مند و جاودانه می گردد.

جامی تحت تأثیر روایت ابن سینا نبود بلکه تحت تأثیر روایت حنین بن اسحاق - که خلاصه آن را پیش از این گفتیم - قرار داشت، اما از جنبه استفاده از تمثیل عرفانی و فلسفی، این داستان، تحت تأثیر شیخ الرئیس و ابن طفیل قرار داشت، و با توضیحی که داده ایم بهره گیری جامی از وجه دیگر این قصه معلوم می شود.^۱ در این جا به مسائل مربوط به، حی بن یقظان و سلامان و ابسال و تمثیل عرفانی آن در ادبیات عربی و فارسی خاتمه می دهیم.

داستان حی بن یقظان و ادبیات اروپا: الف - ترجمه های داستان حی بن یقظان تألیف «ابن طفیل» در سال ۱۳۴۱ م. یا ۱۳۴۹ م. توسط موسی ناربونی^۲ به زبان عبری ترجمه شد. آن گاه در سال ۱۶۷۱ م. توسط پوکاک ادوارد^۳ زیر عنوان

۱. خواجه نصیرطوسی در شرح اشارات شیخ می فرماید: در خراسان از بعضی افاضل شنیدم که او می گفت: ابن الاعرابی در کتاب خود به نام النوادر داستانی آورده است که در آن چنین حکایت شده است: دو مرد از قبیله جرهم به نامهای «سلامان» و «ابسال» که اولی به نیکنامی و دومی به شرارت و بدنامی مشهور بودند به اسارت قبیله ای در افتادند، «سلامان» به علت سلامت نفس از اسارت نجات یافت و اما «ابسال» جرهمی به علت شرارت و بدنامی در اسارت هلاک گردید و سرگذشت این دو مرد به شکل یک ضرب المثل در میان عرب در آمد.

... اما مطالعه این داستان در کتاب نامبرده برایم دست نداد... لیکن به هر حال از این داستان چنین برمی آید که نامهای «سلامان و ابسال» در نوادر حکایات عرب بی سابقه نبوده است. رک: ابن سینا، نسع رسائل؛ شرح اشارات، چاپ سلیمان دنیا.

۲. Moise de Narbonne، رک به مقدمه حی بن یقظان ابن طفیل تحقیق، دکتر صلیبا و دکتر عیاد. در پاورقی های پیشین صورتی از ترجمه های مهم ارائه دادیم. (م)

۳. E. Pococke. پوکاک ادوارد، ۱۶۹۱ - ۱۶۰۴ م مستشرق انگلیسی و مفسر کتاب مقدس در ۱۶۳۰ در حلب پیشنهاد کلیسا شد، در ۱۶۳۶ به استادی زبان عربی و در ۱۶۴۸ به استادی زبان عبری در دانشگاه آکسفورد منصوب گردید. متن عربی تاریخ مختصر الاول و رساله حی بن یقظان را با ترجمه لاتینی منتشر کرد (دایرة المعارف فارسی).

فیلسوف معلم خود آموخته به زبان لاتین برگردانیده گشت. سپس، جورج کیث^۱ از گروه کویکرها یا کویکرها^۲ این داستان را از زبان لاتین به زبان انگلیسی ترجمه کرد و داستان به عنوان مأخذ دینی، در مناسک مذهبی «کویکرها» پذیرفته شد^۳.

همچنین، این داستان در سال ۱۹۳۶ م. توسط «گوتیه، لئون ماری»^۴ با مقدمه عالمانه و نسبتاً مفصل به زبان فرانسه ترجمه شد. نیز «ج. کوزمین» این قصه را به زبان روسی برگرداند و در ۱۹۲۰ م. در پترزبورگ انتشار داد.

ب- اما از نظر تأثیر این داستان در ادبیات اروپا، نخست باید یادآور شویم که این داستان روی نویسنده اسپانیایی «گراثیان بالتاسار»^۵ (۱۶۸۵-۱۶۰۱ م.) اثری عمیق گذارد. اثر معروفش کتاب نقد که در سه قسمت (نظیر سه مرحله حیات آدمی) است، به نقد مسائل جامعه آن روز (و بررسی موضوعات مورد توجه فلاسفه و علمای اخلاق و رجال مملکت) پرداخته است. این اثر پذیری به خوبی دیده می شود. این داستان به سه بخش زیر تقسیم شده است:

قسمت اول با نام بهار کودکی^۱ در سال ۱۶۵۱ م؛

قسمت دوم با نام «پاییز جوانی»^۲ در سال ۱۶۵۳ م؛

1. Georges. Keith.

۲. کویکرها (= انجمن دوستان Society of Friends)، گروهی مذهبی که در قرن ۱۷ م. در انگلستان پیدا شد. رهبر این گروه «جرج فاکس» معتقد بود که انسان بدون واسطه و به هدایت نور «باطنی» که روح القدس به او اعطا می کند، قادر است با خدا رابطه شخصی و مستقیم برقرار کند. پیروان او به نام انجمن مذهبی دوستان معروف گشتند و معمولاً کویکرها Quakers (انگلیسی = لرزانها) خوانده شدند، زیرا هنگام عبادت از هیجان می لرزیدند و از عبادت در کلیسای رسمی، ادای سوگند، حمل اسلحه در جنگ امتناع می کردند. مجامع عبادت دوستان به سکوت برگزار می شد و تنها کسانی که نور «درونی» آنان را برمی انگیخت، به صدای بلند دعا می خواندند. (از دایرة المعارف فارسی). (م)

3. A.G.Palencia, Op. cit, PP 236-237.

۴. Gauthier (۱۹۴۹ - ۱۸۶۱ م.) خاورشناس فرانسوی. از آثارش، ابن طفیل (۱۹۰۹ م.) و ابن رشد (۱۹۴۸ م.) است. (دایرة المعارف فارسی مصاحب)

۵. Baltasar Gracian, فیلسوف و نویسنده یسوعی اسپانیایی مردی فاضل و هجوگو بود. اثر معروفش کتاب نقد است. (از دایرة المعارف فارسی).

6. En La Primavera de La Ninez.

7. En el Otono de la varoni Ledad.

قسمت سوم با نام «زمستان پیری»^۱ در سال ۱۶۵۷م، انتشار یافت.

خلاصه قسمت اول «بهار کودکی» بدین قرار است:

«کریتیلو»^۲ که مردی فیلسوف مآب و زیرک است از غرق شدن نجات می‌یابد. امواج دریا او را به ساحل جزیره «سنت النا» می‌افکند. در این جزیره با جوانی به نام «آندرینو»^۳ برخورد می‌کند. این جوان که از منشأ و پدر و مادر خود چیزی نمی‌داند، به شیوه طبیعی و فطری آدم‌های اولیه و بدون دانستن تکلم، به زندگانی غارنشینی ادامه می‌دهد. «کریتیلو» تکلم را به او می‌آموزد و آن‌دو به اتفاق هم به اسپانیا سفر می‌کنند. «کریتیلو» این جوان را از مردم برحذر می‌دارد. راهبر «آندرینو»ی جوان، غرایز طبیعی و فطری او هستند و او به فرمان غرایز خود کار می‌کند. ولی «کریتیلو»ی فیلسوف برخلاف «آندرینو»، از خرد و اندیشه راهنمایی می‌گیرد. این دو همسفر از مراکزی دیدن می‌کنند که هرکدام از آنها سبیل اختلاف سلیقه و تفاوت دیدگاه‌های ایشان است.

مثلاً «آندرینو» در مادرید طعمه اغواگری‌های «فالسیرینا»^۴ می‌گردد و مجالی به دست «کریتیلو» می‌دهد تا جام خشم و انتقاد خود را برگزرفتاریهای جنس زن فروریزد.

«آندرینو» از شاهان و درباریان و شهر مادرید که زندگانی دور از طبیعت دارد گریزان است به اتفاق دوست خود این شهر را به قصد «شهر جوانان» ترک می‌گوید. قسمت دوم داستان (پاییز جوانی) را بدین گونه آغاز می‌کنند:

«به بازدید جاهای گوناگون می‌پردازند که هرکدام از این آن زمینه مساعدی برای تصویرسازی جامعه آن روز است. «کریتیلو» هرکدام از این جاها را سبیلی برای بدگویی از جامعه خود برمی‌گزیند.

مثلاً: این دو همسفر به بازدید از کتابخانه‌ای که بر قلّه کوهی قرار دارد دعوت می‌شوند «کریتیلو» در این بازدید فرصتی می‌یابد تا نظرات خود را پیرامون دوستی حقیقی بیان کند.

1. En el invierno de la vejez.

2. Critilo.

3. Andrenio

4. Falsirena.

درفرانسه با الهه هنر و ادب دیدار می‌کنند. «کریتیلو» مسائل هنر و ادب را در اسپانیا مطرح می‌کند و درباره نویسندگان به داوری می‌نشیند و به تصویرسازی خلیقات هنرمندان و ادیبان می‌پردازد. آنگاه از مرکز ارزش‌ها، دربار شرف، الهه شرارت و تیمارستان ... الخ دیدن می‌کنند.

نویسنده با توصیف‌های موفق خود چهره‌های گوناگون انسانیت را به تصویر می‌کشد و اندیشه‌های خود را برای خواننده بازگو می‌کند.

در مرحله سوم داستان «زمستان پیری» به روم می‌رسند. سکونت در «قصر ماجراجویی‌ها» جالبترین بخشهای این مرحله است. «آندریو» نیز - مانند بیشتر ساکنان این کاخ - نامرئی می‌شود و بر همین حال باقی می‌ماند تا آن که پرتوی از تجلی نور حقیقت بر او می‌تابد و او مرئی می‌شود. در یکی از جلسات آکادمی روم حاضر می‌شوند. از فراز قله قله‌ها (فلک الافلاک) چرخش مهیب زمان را می‌نگرند، سرعت تباهی زندگی و مرگ، آنان را در خود فرو می‌گیرد و شتابان ایشان را به جزیره جاوید منتقل می‌سازد. ایشان در جزیره جاوید به سوی دنیای فضیلت و ارزشهای واقعی حرکت می‌کنند.^۱

در شباهت میان قسمتهای نخستین این داستان، با داستان «حی بن یقظان ابن طفیل» تردیدی نداریم. گرچه ما، از نحوه اثرپذیری نویسنده اسپانیایی «گراثیان بالتاسار» از «قصه ابن طفیل» اطلاع دقیق در دست نداریم هرچند نویسندگان اروپایی (بیست سال پس از انتشار داستان بالتاسار) یعنی در سال ۱۶۷۱ م. از طریق ترجمه لاتینی، بر، حی بن یقظان وقوف یافته‌اند.^۲ با این حال، چنین اجازه‌ای به خود نمی‌دهیم که منشأ تشابه به این دو داستان را تنها بر عهده تصادف و توارد خاطر بگذاریم زیرا محتمل است پیش از آن که این داستان عربی به لاتین ترجمه شود «گراثیان بالتاسار» بر

۱. علاوه بر متن قصه مزبور، رجوع کنید به: Juan Hurtadoy: *J. De La Sernay A. G.*

Palencia Historia de la literatura Espanola, madrid, 1949, pp. 686-687.

۲. رک به ص ۳۲۰ ترجمه همین کتاب. چنانچه اطلاع اروپاییان بر حی بن یقظان تنها از طریق ترجمه لاتین آن تحقق یافته باشد، تردید مرحوم استاد هلال به‌مورد است. و لیکن ما می‌دانیم که داستان حی بن یقظان در ۱۳۴۹ یا ۱۳۴۱ توسط نابونی به عبری ترجمه شده است و محتملاً اسپانیایی‌ها از جمله «بالتاسار» از طریق همین زبان که در آنجا شیوع داشته است آشنا شده باشند. - م.

ترجمه‌ای قدیمی‌تر دسترسی داشته است.

خاورشناس اسپانیایی «گارثیا گوتم، امیلیو»^۱ عقیده دارد که منشأ داستان «ابن طفیل» و قصه «بالتاسار» می‌تواند یک داستان عربی باشد. این داستان عربی که در زمان «بالتاسار» میان عامه مردم رواج یافته بود، در مجموعه‌ای به نام قصه ذوالقرنین و حکایه الصنم و الملک و البته در گنجینه اسکوریال نگاهداری می‌شود. در این مجموعه داستان‌های بسیاری درباره اسکندر حکایت شده است.^۲

«از جمله حکایت‌ها: چگونگی فرود آمدن اسکندریه به جزیره آدین است. اسکندر پس از فرود در این جزیره، تندیس بزرگی را می‌بیند که شرح زندگانی خداوند تندیس روی آن حک شده است. این تندیس متعلق به پسر دختر پادشاهی بوده است که مادرش او را به امواج دریا سپرده بود و امواج دریا او را به جزیره‌ای دور افتاده و خالی از آبادانی افکنده بودند. دختری جوان از این کودک پرستاری می‌کند تا به سن بالندگی می‌رسد. آن جوان به تفکر می‌پردازد (اما برعکس «حی»، تابشی از حکمت و عرفان بر قلب او نمی‌تابد). تازه‌واردی، پای در این جزیره می‌نهد و به تنها فردی که ساکن این جزیره است اصول و معارفی را تلقین می‌کند که او بالفطره از وصول به آنها ناتوان بوده است. (این فراز را مقایسه کنید با حی بن یقظان که بالفطره از طریق اشراق پی به حقیقت می‌برد). تازه‌واردی که به این جزیره آمده همان وزیر پادشاه است که دختر پادشاه با وی عشق ورزیده و از او بارگرفته است، چون پادشاه از این راز باخبر می‌شود، وزیر را به این جزیره دورافتاده تبعید می‌کند. ثمره این عشق پسری بود که او را به امواج دریا سپردند امواج دریا او را به این جزیره افکنده اکنون پدر و پسر بدون آن که از هویت یکدیگر آگاه باشند،

۱. E. Garcia Gomez, ۱۹۰۵م. مشرق اسپانیایی. مدیر مؤسسه فرهنگ عربی اسپانیایی و استاد زبان عربی دانشگاه مادرید. چند نسخه خطی عربی را تحریر و ترجمه کرده است. از آثار دیگرش اشعار عربی اندلسی (۱۹۳۰)، منتخبات عربی (۱۹۴۴)، و پنج شاعر مسلمان (۱۹۴۴) است. (دایرة المعارف فارسی).

۲. منابع دیگری که داستان «بالتاسار» از آن مایه گرفته است وجود دارد از جمله داستانهای آداب و رسوم اجتماعی که در این کتاب از آنها گفت‌وگو شد. و داستانهایی که صفات نیک و بد را در اعمال و رفتار انسانها مجسم می‌کند. (رجوع کنید به ص ۲۶۰ - ۲۸۵ همین کتاب).

روبه روی هم قرار دارند. یک کشتی از آن جزیره عبور می کرد پدر و پسر را به جزیره آباد و مسکون منتقل می سازد».

«گارتیاگوتم» نه تنها از اظهار نظر قطعی درباره این داستان خودداری کرده است، بلکه بسیار بعید دانسته است که این قصه انعکاسی از داستان حی بن یقظان باشد. از سوی دیگر، در داستان «الصنم...» هیچ گونه نشانه ای از چهره سمبولیک که ماهیت اصلی داستان «ابن طفیل» را تشکیل می دهد، نمی یابیم، افزون بر این، هیچ سند قطعی بر قدمت تاریخی «الصنم...» بر داستان «ابن طفیل» در دست نداریم.

اما داستان «گرایثا بالتاسار» و داستان «ابن طفیل» نه تنها از نظر تکنیک و قالب داستانی با یکدیگر شباهت کلی دارند بلکه شباهت این دو داستان از جنبه سمبولیک نیز بسیار روشن و درخور تأمل است.

پس از معروفیت داستان حی بن یقظان در اروپا، این داستان سخت مورد توجه و عنایت محافل فلسفی قرار گرفت.

اهمیت این داستان به ویژه در قرن ۱۸ م بدین سبب بود که افکار اروپاییان به این اصل گرایش یافته بود که: استعداد نیل به فضایل و کمالات معنوی به طور فطری و طبیعی در وجود انسان نهفته است و انسان قادر است (بدون فرستادن پیامبران و راهنمایان دینی) بر اصول عالی و برتر از قوانین موضوعه بشری وقوف یابد. این اندیشه که در قرن ۱۸ میلادی پیروان زیادی داشت، در قرن نوزدهم توسط پیروان مکتب رومانتیسم نیز ترویج شد.^۱

اروپاییان قرن ۱۸ و ۱۹ م. در داستان حی بن یقظان افکاری یافته بودند که تأییدی بر دعوت و نظریات ایشان بود، زیرا «حی» توانسته بود با فطرت خود و بدون یاری دیگران به اسرار و مکنونات ماورای شریعت ظاهری وقوف یابد.

ولی واضح است که این گونه برداشتهای اروپایی مآبانه، نه تنها از بطن داستان «ابن طفیل» بر نمی آید، بلکه گوهر این داستان از این گونه تأویل ها به دور است.

اما به هر حال، ماهیت این دعوت بر پایه داستان «ابن طفیل» بوده است.^۲

۱. رک به: (الرومانتیکه (اثر مؤلف همین کتاب)، ص ۱۲-۱۳.

۲. رک به: Laff Ont - Bompiani, Op. Cit, II, P. SII.

همان گونه که ملاحظه گردید، این داستان در ابعادی گوناگون بر روی ادبیات اروپا اثر عمیق گذارده است.^۱

۱. برخی از نویسندگان معتقدند که میان شخصیت حی بن یقظان و میان شخصیت روبنسون کروزوئه شباهتهایی موجود است. اما، ما عقیده داریم که حی بن یقظان هیچ گونه تأثیری روی روبنسون نداشته است. این داستان به نام: زندگی و سرگذشت عجیب و حیرت انگیز روبنسون کروزوئه (*The Lif and Strang Surprising adventures Of Robinson Crusoe Of yorke. Mariner* دفو Daniel. Defoe; De Foe (حدود ۱۷۳۱-۱۶۶۰م.) روزنامه نویس و نویسنده انگلیسی است که در سال ۱۷۱۹م. انتشار یافت. این کتاب دارای اصل و ریشه تاریخی است که سرگذشت واقعی ناخدای انگلیسی به نام آلکساندر سیلکرک (Alexander Silkirk) است که مدت چهار سال در جزیره «شیلی» جزایر خوان فرناندس» گرفتار شده بود تا سرانجام به وسیله یک ناخدای انگلیسی نجات یافت. وی در تمام این مدت که به تنهایی به سر می برد، دارای خلق و خویی مخصوص شده بود. در این داستان، کار و پیکار او در برابر رویدادهای زندگی و پیروزی وی را بر آنها شرح می دهد. کتاب روبنسون ظاهراً از منابع متعدد سرچشمه گرفته است؛ از جمله داستان پوینده و حادثه جوی انگلیسی. دمپیر، ویلیام (۱۷۱۵-۱۶۵۲م.) است که به گرد زمین گشت و در آخرین مسافرت (۱۷۰۸ - ۱۱م.) «الکساندر سیلکرک» را از جزایر «خوان فرناندس» نجات داد. احتمالاً این «سیلکرک» همان کس است که سرگذشت او زمینه داستان روبنسون کروزوئه گردیده است. همچنین ناخدای انگلیسی دیگری به نام راجرز Rogers در سال ۱۹۰۷م. داستان واقعی سیلکرک را انتشار داد. محتملاً «دانیل. دفو» تحت تأثیر همین داستان قرار گرفته بود.

اما به هر حال، شباهت میان داستان روبنسون و حی بن یقظان بسیار اندک است. ما برای روشن شدن این مطلب مقایسه ای را که دکتر صلیبا میان این دو داستان به عمل آورده است، در این جا می نویسیم و اختلافات اساسی را برمی شماریم:

۱. هدف «دانیل. دفو» از نوشتن داستان روبنسون بیان برتری زندگی فطری و فردی بر زندگی اجتماعی نبوده است.

۲. قهرمان «دانیل. دفو» در جزیره ای متروک و بدون پدر و مادری به دنیا نیامده بلکه برای جهانگردی از کشور خود بیرون رفت و پس از اسارت به دست دزدان دریایی شکسته شدن کشتی اش، در این جزیره فرود آمد.

۳. تأملات روبنسون و ملاحظات عقلانی او در چارچوبی محدود و تنها متوجه جزئی از نظام عالم بود.

۴. تأملات پرجذبه «حی بن یقظان» تمام مراحل و سیر تعقل بشر را فرا می گرفت.

۵. هدف دفو یک مسئله عقلانی نبود و اگر اشاره ای به این موضوع شده باشد، به طور عارضی و تبیی است.

۶. مسائل عقلانی و حکمت اشراقی هدف بنیادی و پایانی ابن طفیل است.

۷. ابن طفیل از خود ابتکاراتی آورده است که به قول او: «در هیچ کتابی دیده نشده و در گفتگوهای معمولی مسوع نیافتاده است...»

۸. داستان «ابن طفیل» همان گونه که از جنبه فلسفی ممتاز است، از نظر رنگ و بوی داستان سرایی،

در این جا به بررسی پیرامون تاریخچه داستان‌نویسی در ادبیات عرب و معروف‌ترین داستانهای آن - پیش از روزگار نوین - خاتمه می‌دهیم.^۱

اما آنچه مسلم به نظر می‌رسد آن است که داستان‌نویسی در ادبیات عرب - پیش از روزگار کنونی - نه تنها به عنوان نوع ادبی مستقل که دارای اصول و قواعد فنی و حامل رسالت هنری و انسانی است تلقی نگردید، بلکه به نحو شایسته و عملی مورد توجه و عنایت منتقدین و سخن‌سنجان قرار نگرفت زیرا انتقاد سخن‌سنجان نه تنها از روح واقع‌بینی و علمی تهی بود بلکه عاری از هرگونه نظریات ارزنده در زمینه وحدت و انسجام کارهای ادبی - غنایی و غیر غنایی - بود سخن‌سنجان در موارد سنجش از محدوده مسائل ادبی فرعی پا فراتر نگذاشتند و عمدتاً به امور جزئی پرداختند. از این رو، بر پایه این عوامل و عوامل دیگری که فرصت بحث آنها در این جا نیست^۲، قصه‌نویسی در زبان عربی - پیش از روزگار نوین - در شمار ادبیات اصیل و واقعی به حساب نمی‌آمد. اما پس از آن که ادبیات عرب تحت تأثیر ادبیات غربی قرار گرفت، دیدگاه ما نسبت به فن داستان‌نویسی دگرگون شد و فن قصه‌نویسی عربی به صحنه ادبیات اصیل گام نهاد.

ادبیات عرب در پرتو تأثیر از ادبیات غرب و آشنایی با مکتبهای ادبی اروپایی سه مرحله مختلف را پشت سر نهاد که در این جا با عنایت به تأثیر از مکاتب غربی

سرشار از روح و ذوق شرقی است.

۹. بیان واقعیتهای ملموس، حقایق طبیعی، بیان و تفصیل جزئیات حکمت عملی از امتیازات بی‌نظیر و ابداعات بدیع «ابن طفیل» است. (م).

۱. در این جا باید به یکی از داستانهای حماسی و فولکلوریک در ادبیات قدیم عرب به نام سیره عترة اشاره کنیم. تاریخ این داستان که به قرن دوازدهم میلادی مربوط می‌شود، سرگذشت مردی است به نام «عترة» و چگونگی مبارزات، پیروزی او در این مبارزات. او که از سوی مادر، دارای تباری فروافتاده بود توانست این کاستی را از راه شهوری و پیکارمندی و عشق جبران کند. «عترة» سرانجام قربانی یک توطئه شد. وجود اندیشه‌های شهوری (شوالیه‌گری) که در میان پیروان مکتب رومانیسم متداول شده بود، باعث شد تا داستان عترة [و امثال آن] در میان آنان رواج یابد و چندین بار ترجمه شود. معروفترین آنها ترجمه لامارتین است. رک به:

Lamartine Laffont - Bompiani, Iv, p. 413

۲. رک به همین کتاب ص ۱۱۰ - ۴۹ المدخل الى النقد الادبي الحديث از مؤلف همین کتاب، چاپ دوم، بخش دوم از فصل دوم، تحت عنوان: تحول مفهوم قصه در ادبیات جهان و عرب.

تنها به تشریح گرایشهای کلی بسنده می‌کنیم، و از ذکر جزئیات آن چشم درمی‌پوشیم.

سیر تحول فن داستان‌نویسی عربی

نخستین مرحله فن داستان‌نویسی عربی - همزمان - بالهام از شیوه داستانهای اروپایی و داستانهای ادب قدیم عرب آغاز گردید.

نمونه بارز این مرحله، داستان حدیث عیسی بن هشام اثر «محمد المویلحی» است. در این داستان که [از نظر شکل] به تقلید از سبک فنی مقامات عربی انشاء شده است، (از نظر موضوع و محتوا) تأثیر سبک داستان‌های اروپایی مشهود است. قهرمان، راوی، عنایت فوق‌العاده به صنایع لفظی، نقل حوادث پی‌درپی، ناهم‌آهنگی حوادث با همدیگر - مگر وجود قهرمان - همه از جمله عوامل مشخصه تأثیر مقامات عربی در این قصه است.

از سوی دیگر، صحنه‌های متنوع، نوع مخصوص حوادث، تجزیه و تحلیل سرشتهای روانی قهرمانان در پیکار با حوادث زندگی، تأثیر سبک ادبیات اروپایی را در این داستان نشان می‌دهد. علاوه بر این؛ موضوع این داستان، بررسی و انتقاد جامعه‌ای است که بر دروازه‌های دوره‌ای جدید قرار گرفته و ارزشهای سستی آن با مفاهیم نوخاسته اجتماعی درگیر شده است.

نویسنده این داستان برای پایان دادن به این تضاد و درگیری، پیشنهاد می‌کند که: ستهای پسندیده ابقاء گردد و از سیستمهای سودمند غربی اقتباس شود. تردیدی نیست که این‌گونه تفکر زائیده تأثیرپذیری نویسنده از فرهنگ ادبی و اجتماعی غرب بوده است که به نوبه خود در افکار اصلاح طلبان [نوگرایان] معاصران او نیز اثر گذارده است.^۱

احمد شوقی نویسنده مصری در داستان لادباس در عین حال که به سبک تعبیر و بیان عنایت خاص داشته است، - اما به منظور تحول حوادث بر سبک تکنیک

۱. از جمله داستانهای عربی که همزمان تحت تأثیر مقامات عربی و ادبیات اروپایی قرار گرفته است، داستان لیلی سلطی از حافظ ابراهیم، و شیطان بتاعور اثر احمد شوقی است.

غربی- بر عامل زمان نیز اعتماد کرده است.

احمد شوقی در انشای این داستان نه تنها تحت تأثیر مقامات عربی و هزارویکشب بوده، بلکه تحت تأثیر داستانهای شهسواری باخترزمین نیز قرار داشته است، زیرا در این داستان می‌خوانیم که شاهزاده فرعون مصر «حماس» با شاهزاده خانم یونانی «لادیاس» پیوند زناشویی می‌بندد و پس از آن نه تنها همسر او ربوده می‌شود، بلکه تاج و تخت فرعون نیز از دست می‌رود. اما قهرمان داستان از بهای نمی‌ایستد و به شیوه شهسواران همه سختی‌ها را یکی پس از دیگری پشت سر می‌نهد و سرانجام، همسر و تاج و تخت را دیگر باره به دست می‌آورد.

دومین مرحله فن داستان‌نویسی عربی عصر جدید از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی آغاز شد. در این مرحله، ما رفته رفته خود را از وابستگی به میراث ادبی قدیم عرب رها کردیم. آگاهی ادبی و هنری ما را بر آن داشت تا «ادب قصه» را در لابلای آبخورهای زلال ادبیات جهان جستجو کنیم.

این مرحله از تکنیک داستان‌نویسی با ترجمه و بازآفرینی داستانهای اروپایی آغاز گردید. بازآفرینی داستان‌های غربی بر ذوق و طبع عامه مردم شکل می‌گرفت. بازآفریننده اثر به منظور هماهنگی موضوع داستان با سطح فرهنگ و آگاهی توده‌ها حق هرگونه دستکاری در داستان و نمایشنامه‌ها را برای خویشتن مجاز می‌دانست، اما به رغم این که ارزشهای هنری در زبان اصلی داستان مسخ می‌گردید، با وجود این این دسته از داستان‌ها در آن زمان طرفداران فراوان داشت^۱. رهبر و راهگشای این شیوه، لطفی المنفلوطی (۱۸۹۴-۱۸۷۶ م.) است. او داستان پل و ویرژینی را با نام الفضیلة ترجمه کرد و نمایشنامه منظوم سیرانو دو برژراک (۱۸۹۷ م.) اثر «ادمون

۱. از پیش‌گوتان این روش رفاعه رافع است. او حوادث تلماک = تلماخوس اثر نویسنده فرانسوی و اسقف اعظم کامبره، فنلون، فرانسوا دوسالیناک دو لاموت (۱۷۱۵-۱۶۵۱ م.) Fénelon را به زبان عربی ترجمه کرد. و آن را وقایع الافلاک فی حوادث تلماک نامیده (فنلون در این کتاب کوشیده است که سرمشق برای تربیت شاهزادگان عرضه کند. افکار آزادمنشانه فنلون در این کتاب باب طبع لوئی نبود). یکی دیگر از رهروان این سبک محمد عثمان جلال است (۱۸۹۸ م.). متأثر از مولیر) که داستان مشهور پل و ویرژینی (۱۷۸۸ م.) را اثر نویسنده فرانسوی، برناردن دوسن - پیر، ژاک هانری (۱۸۱۴-۱۷۳۷ م.) را ترجمه کرد و آن را الامانی والمنة فی حدیث قبول و وردجته نامید.

روستان» شاعر فرانسوی را بازنویسی کرد و آن را با نام داستان الشاعر و ماگدالین و فی سیل التاج ترجمه کرد.

شاعر مصری «حافظ ابراهیم» در ترجمه داستان یسویان و یکتور هوگو به پیروی از منقولاتی بر طبق سلیقه خود داستان را دست کاری کرد و کمی و زیادهایی در آن انجام داد.

اجمالاً، سیر تحول داستان کوتاه و بلند در زبان عرب بدین منوال بود که پس از اقتباس موضوع از زبان اصلی، داستان موردنظر در نهایت شیوایی و بلاغت تعبیر به کسوت زبان عربی آراسته می گردید. اما این روش از نظر مهارت تکنیکی در داستان نویسی ناپخته و فاقد ارزش هنری است. به سبب دست کاریهای تخریب کننده، ارزش تکنیکی این داستان ها در مقایسه با زبان اصلی، در درجه پایین تری قرار داشت اما در عین حال از نظر شیفتگان تعبیرهای پرآهنگ و پرآب و تاب، مقبول و موردپسند بود.

رشد و آگاهی هنری و پیدایش نهضت فرهنگی در جامعه ایجاب می کرد تا ترجمه های صحیح تری در اختیار مردم گذارده شود.

اغلب داستانهای ترجمه شده در درجه اول از ادبیات اروپایی و سپس از ادبیات روسی انتخاب می شد.

داستان های اصیل عربی

داستان های اصیل عربی که در عصر حاضر از قید وابستگی «موضوع» به رمانهای اروپایی رهایی یافته است، دو گونه است: نخست رمانهای اجتماعی که شامل بررسی مسایل زمان معاصر و محیط جهان عرب است و دیگر رمانهای ملی گرایانه که به بزرگ سازی دوران سپری شده عظمت عرب می پردازد. ولی با همه این احوال و به رغم اصالت موضوع از نظر تکنیکی تحت تأثیر مکتبهای ادبی جهان قرار دارد.

نکته ای که لازم است در این جا توضیح داده شود آن است که ما [اعراب] قبل از هر چیز در شیوه رمانهای تاریخی، در توصیف عواطف درونی، در تمجید از عظمت ازدست رفته قومی و میهنی برای گریز از وضع موجود، و رغبت در تغییر وضع

موجود به خاطر ساختن آینده‌ای بهتر، تحت تأثیر مکتب رمانتیک قرار داشته‌ایم، لیکن ترجیح می‌دادیم که تغییر وضع موجود را از راه اصلاح انجام دهیم نه از راه انقلاب زیرا شرایط آن روز جامعه برای چنین انقلابی آماده نبود. و به همین سبب، ما از جنبه تفکر انقلاب اجتماعی تحت تأثیر دعوت‌های مکتب رمانتیک قرار نگرفته‌ایم.^۱

رمانهای تاریخی «جرجی زیدان» (۱۹۱۴-۱۸۶۱ م.) از جمله آثاری است که باتوجه به گرایشهای مکتب رمانتیک تألیف شده است.

«جرجی زیدان» در تکنیک رمانهای تاریخی از «والتر اسکات»^۲ بنیادگذار داستانهای تاریخی رمانتیک اروپا پیروی کرده است.

در رمانهای تاریخی «جرجی زیدان»، برعکس نویسندگان رمانتیک عرب، انعکاسی از گرایشهای ناسیونالیستی عربی و تعظیم و تفضیم از گذشته عرب نمی‌یابیم. از آثار به‌جامانده «جرجی زیدان» در زمینه تاریخ و نقد ادب عربی چنین استنباط می‌شود که او آثار «والتر اسکات» را آگاهانه و با عمق و بصیرت کامل مطالعه کرده است.^۳

نویسنده مصری «محمد فرید ابوحدید» (نقطه مقابل جرجی زیدان) نماینده نویسندگان ناسیونالیست عربی است و در داستانهای زنوبیا، المهلهل و قصه سنوحی گرایشهای عاطفی و قومی خود را بیان کرده است.

اما در سومین مرحله داستان‌نویسی نوین عربی، تحت تأثیر گرایشهای واقع‌پرداز (رئالیسم) و مکتبهای فلسفی در انواع ادبی جهانی قصه قرار گرفته‌ایم. برای این مرحله به ذکر چند نویسنده و داستان، صرف نظر از گرایشها و ارزش ادبی

۱. برای درک بهتر این دعوت رک به: الرومانتیکیه، دکتر محمد غنیمی هلال، بخش اول، باب سوم.

۲. Scott Walter (۱۷۷۱-۱۸۳۲ م.) شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. قبل از ۱۸۰۵ م. به نشر آثار خود پرداخت، در ۱۸۰۵ م. نخستین منظومه عمده‌اش نغمه (آخرین یسنتر) و در ۱۸۰۸ م. (مادیون) و در ۱۸۱۰ م. (بانوی دریاچه) را پدید آورد سپس به نوشتن داستان‌های مشهور پرداخت رمان (ویورلی). آغازگر یک رشته رمان معروف به رمان‌های ویورلی دیگرش گردید. در ۱۸۲۰ م. دوره رمانهای تاریخی خود را شروع کرد. اسکات در اشعار و داستانهای خود روح حماسی و پهلوانی مردم اسکاتلند و انگلستان را زنده کرد (دائرة المعارف فارسی). (م)

۳. رک به: جرجی زیدان، تاریخ آداب اللغة العربیة، ج ۴، چاپ قاهره ۱۹۳۷ م. ص ۲۱۴-۲۱۳.

آنها بستنده می‌کنیم:

اننا الشعب از «محمد فرید ابوحدید»، داستان عوده الروح (۱۹۳۳ م.) اثر «توفیق الحکیم» (۱۸۹۸-م.) الارض اثر «عبدالرحمن الشراوی»...

«نجیب محفوظ» (رمان نویس مصری) که بعضی از قهرمانان او نماینده نسل‌های پی‌درپی و طبقات گوناگون سرزمین مصر هستند، مانند قهرمانان رمان‌های خان‌الخلیلی، زقاق المدق و بین‌القصرین. نجیب محفوظ از نظر تکنیکی تحت تأثیر نویسندگان اروپایی است.

نخستین رمان‌نویسی که عادات و اخلاق مردم و جامعه را در کسوت رمانهای تاریخی درآورد پیشوای رئالیسم اونوره دوبالزاک (۱۸۵۰-۱۷۹۹ م.) بود.

قهرمانان هر یک از رمانها و داستانهای مجموعه کمدی انسانی^۱ نماینده طبقات گوناگون جامعه‌ای است که با خطوط و رنگهای واقعی تصویر شده است.

«امیل زولا»^۲ (۱۹۰۲-۱۸۴۰ م.) تحت تأثیر بالزاک (از ۱۸۹۳-۱۸۷۱ م.) بیست رمان پیرامون تاریخ یک خانواده خیالی، تحت عنوان عمومی له‌روگون ماکار^۳ نوشت.

«رومن ژول»^۴ (۱۹۴۳-۶، ۱۸۸۵ م.) تحت تأثیر «بالزاک» و «امیل زولا» در مجموعه رمان‌های خود تحت عنوان یوحنا کریستف (۱۹۱۲-۱۹۰۴ م.) دورنمایی از جامعه پاریسی و فرانسوی و اروپایی را تصویر و این رمان‌ها را در ده جلد گردآوری کرده است.

مجموعه دیگری از داستانهای این نویسنده با عنوان عمومی مردان نیک اندیش^۵ در سال ۱۹۳۲ م. در هفده جلد انتشار یافت.

1. *La Comédie Humaine*

۲. Emil - Zola. رمان‌نویس و روزنامه‌نگار فرانسوی و نماینده مکتب (ناتورالیسم) فرانسه. (از دایرة المعارف فارسی). (م)

3. *La Rougon macquart*

۴. Jules - Romains داستان‌نویس فرانسوی و نماینده عمده نظریه ادبی معروف به «اونانیسم» *Ūnānimism* مشهور شد که برطبق آن، داستان نویسی باید به جای افراد، به نفوس یا شخصیت‌های دسته‌جمعی بپردازد و آنها را نقاشی کند. (از دایرة المعارف فارسی). (م)

5. *Les hommes de bonne volonté*

شیوه نویسندگان فرانسوی روی سبک نویسندگان انگلیسی اثر گذارد و اسلوب نویسندگان انگلیسی به نوبه خود بر شیوه «نجیب محفوظ» تأثیر نمود. از جمله نویسندگانی که تحت تأثیر سبک رمان نویسان فرانسوی قرار گرفته اند «آرنولد بنه»^۱ (۱۹۳۱-۱۸۶۷ م.) رمان نویس انگلیسی است. او یک مجموعه از داستان های خود را با عنوان شهرهای پنجگانه (۱۹۰۵ م.) انتشار داد و سپس سه داستان پیوسته دیگر با نام *Clayhange* (۱۹۱۶-۱۹۱۰ م.) را منتشر ساخت. پس از او نمایشنامه نویس و داستانسرای انگلیسی «جان مالتزورثی»^۲ است. رمانهای او معرف آگاهی محدود و کوته نظری خانواده های بالای طبقه متوسط انگلستان در عهد ویکتوریاست. بخش عمده این داستانها در شرح زندگی خاندانی است به نام «فورسایت»^۳ که نماد طبقه اسیر مال و منال است. حکایت این خاندان در سه قسمت، و هر قسمت مشتمل بر سه جزء، آمده است: داستان «فورسایت» (۱۹۲۲ م.)؛ «یک کمدی نو»^۴ (۱۹۲۸ م.) که کمدی انسانی «بالزاک» را به یاد ما می آورد. اثر دیگرش «پایان فصل» (۱۹۳۴ م.) است. از نمایشنامه های معروفش جعبه سیمین (۱۹۰۶ م.) است.

کسی که در صدد برآید تا پژوهشی تطبیقی پیرامون تأثیر مکتبهای اروپایی در بعض آثار «نجیب محفوظ» به عمل آورد، ضروری است که خط سیر رمانهای اروپایی را به شیوه ای که ما به آن اشاره کرده ایم تعقیب نماید.

داستان - بدان گونه که اشاره رفت - از نظر ادبیات تطبیقی عمده ترین نوع ادب منثور به شمار می آید. ما در فصلهای گذشته پیرامون مفهوم داستان و تحول آن گفتگو کردیم و همچنین موارد تلافی تاریخی میان ادبیات عرب و ادبیات جهانی را نشان دادیم. از این پس درباره انواع دیگری از ادبیات منثور یعنی، تاریخ و محاوره و مناظره به بحث و بررسی خواهیم پرداخت.

1. *Arnold Bennet*2. *Jan - Galsworthy.*3. *The Forsyte Saga.*4. *A Modern Comedy.*

۵. رک به: المدخل الى النقد الادبی الحديث، غنیمی هلال، چاپ دوم در فصل مربوط به تاریخچه قصه.

۶. تاریخ

مفهوم تاریخ در عصر جدید به معنای احیا و بازآفرینی فرهنگ و تمدن اعصار و قرنهای متمادی با توجه به ویژگیهای انسان و مساعی جمعی ملتها در پیدایش آن است. اما باید توجه داشت که ادوار تاریخ بشر؛ دوره‌هایی گسسته از یکدیگر نیست بلکه لحظه‌های زمانی پیوسته‌ای است که ملل مختلف در راه پیدایش و استمرار و تنوع آنها کوشش دسته‌جمعی مبذول داشته‌اند. متنها این دوره‌های تاریخ نسبت به هر قوم و در هر عصر و زمان سرشت ویژه خود را یافته است. و این سرشت، فرآورده عینیت گذشته فرهنگی و آمیختگی آن با جان انسان و نیز نتیجه ادراکهای متفاوت ملل و اقوام نسبت به موضوع انسان بوده است. پیشرفت و عقب ماندگی بشر به میزان و کیفیت ادراک او بستگی دارد و چه بسا که اعتلای کلیه جوامع بشری بر نحوه این ادراک مترتب گردد.

با این برداشت نو از مفهوم تاریخ، مورخ به احیای هریک از مقطع‌های معین تاریخ که مورد نظر اوست می‌پردازد و آن را از بُعد کوشش‌های بشر در ایجاد طرحهای انسان بررسی می‌کند تا هر مقطع از مقطعی تاریخ به منزله آجری درآید که در بنای اعصار پی‌درپی تاریخ بر روی هم نهاده شده است.

تاریخ نویس، گذشته بشریت را همان گونه که هست تصویر می‌کند لیکن ما را بر آن می‌دارد تا از بُعد زمان حاضر به آن بنگریم.

مورخ، تصاویر مقطعی تاریخ را در معرض افکار ما قرار می‌دهد تا در زمانی واحد، پیرامون حقایق تاریخ و ارزشهای آن داوری کنیم. این نمایش زنده تاریخ سبب می‌شود تا قانون ازلی تحول و تکامل مستمر انسان متجلی گردد و از کوششهایی که در راه کشف ویژگیهای انسانها در طی قرنهای متوالی انجام گرفته است پرده بردارد.

تفاوت میان تاریخ طبیعی و تاریخ انسان، تنها، وجود انسان است. یکی از ویژگیهای وجود انسان، موضع و حالت خاص اوست که به نوبه خود موجب پیدایش طرح [موضوع] می‌شود، و طرح، نیز چیزی جز تصویر آینده نیست،

تصویری که انسان بدان از خویشتن پیشی می‌گیرد.^۱

تاریخ‌نویس معاصر باید بر: حقایق، اسناد و آثار تاریخی متکی باشد که پس از نقد و بررسی و نفوذ به اعماق معانی آنها و بعد از تفکیک سره از ناسره به پژوهش پردازد و با این شیوه علمی محض - که ابزار کار اوست - پس از موشکافی و دقت کامل حقایق را کنار یکدیگر قرار دهد و «از میان مجموعه حقایق و استنتاجها به توضیح و تفسیر نکات مبهم و تاریک و به تبیین عوامل توجیه‌دهنده روابط انسانها با یکدیگر بپردازد. علاوه بر نکات ذکرشده، تنها مرجع دیگری که مورخ می‌تواند به آن توسل جوید، استنباطهای او از: عواطف، سرشتها و تضادهای ذاتی سرشت انسانی است».

مورخ معاصر در این مرحله از پژوهش نیازمند «احساس فنی» است تا بتواند، تاریخ را با هنر پیوند دهد و بر تمام حقایق زمان خود اشراف و دیدی کامل و تسلطی فراگیر داشته باشد و هنگام شکل دادن و جمع‌بندی نظریات خود، امکان مراجعه به آنها را داشته باشد و سپس حقایق را بر طبق نظریه خویش ترتیب دهد تا از ورای ترتیب و تنسيق حقایق، تصاویر گویا و زنده آشکار گردد. این‌گونه تصویرکشی هنگامی به مرحله کمال و قوت می‌رسد که تاریخ‌نویس، حقایق را نه بر پایه زمان، محدوده جغرافیایی و موضوع دنبال کند بلکه آنها را بر اساس نظام سازواره‌ای (ارگانیسم) تنظیم نماید.^۲ عرضه کردن حقایق در تصاویری گویا، بر نظام سازواره‌ای در تمام علوم انسانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بنا بر تعبیر «تن» «غایت کمال علم» به هنر است، همان‌گونه که «کمال هر گیاه در گل‌های آن است».^۳ و این جنبه‌های فنی از قواعد اصولی علم تاریخ در مفهوم نوین آن به شمار می‌آید.^۴ بنابراین، تاریخ - به مفهوم نوین آن - دارای دو جنبه است. نخست جنبه‌های علمی آن، که بازسازی و احیای تمدن و فرهنگ گذشته، و کشف مساعی جمعی ملت در تکوین آن است، و این جنبه باید بر پایه منابع تحقیق شده و متقن استوار

1. Bréhier: *transformation de La Philosophie, Francaise*, pp. 149-156.

2. J.Suberville: *Théorie de L' Art*. p. 413.

۴. همان، ص ۴۱۸-۴۱۹.

۳. همان، ص ۴۱۹.

باشد. دوم جنبه‌های فنی، که با تصاویر زنده و قوی، خلاهای موجود در منابع را جبران می‌کند و با عرضه کردن آنها در شیوه‌ای فنی و بدیع از موضوع انسان، در یک مقطع معین از تاریخ پرده برمی‌گیرد. و کوشش انسانیت را در آن مقطع خاص به لحاظ این که یکی از حلقه‌های متصل و پویای انسانیت در جستجوی کمال است معلوم می‌گرداند.

مؤرخ در جای جای کتاب خود، به تبیین نظریه خویش می‌پردازد. در کتابهای قدیم تاریخ اروپا نه تنها مفهوم جدید تاریخ از جنبه علمی و فنی شکل نگرفته بود، بلکه حقایق تاریخ با اوهام و افسانه‌ها درآمیخته بود. بیشتر کوشش تاریخ‌نویسان در جهت ثبت، سیره پادشاهان و بزرگان به کار می‌رفت و به نقش ملتها و ویژگی‌های فرهنگی آنان و موضع ملل هم عصر در برابر یکدیگر توجه نمی‌شد.

در قرن هیجدهم میلادی، مفهوم جدید تاریخ به وسیله «ولتر» و «فینلون» و پیروانشان، جا افتاد و در قرن نوزدهم به همت مؤرخان عصر رمانتیک رو به کمال نهاد و این امر بدان جهت بود که تاریخ‌نویسان رمانتیک، گذشته انسانیت را جزئی از گذشته خود می‌دانند و همان‌گونه که به سرگذشت تفکر و تمدن ملتها عنایت دارند، به فرد و شئون او نیز توجه دارند و برخلاف سنتهای پیشین به سیره شاهان و اشراف نمی‌پردازند.^۱

میشله^۲ (۱۸۷۴-۱۷۹۸ م.) که از مورخان سرشناس عصر رومانتیک است. از ورای مظهر، رفاه پوشالی و ظاهر فریب دوران سلطنت استبدادی، چهره زشت ستمبارگی و نگون‌بختی آن دوره را مشاهده می‌کند. او دوره فتودالیه قرون وسطا

۱. همان، ص ۴۲۰.

۲. میشل ژول: نویسنده و مورخ کبیر فرانسوی، مدافع از حقوق مردم در برابر ستمگران، رئیس بخش تاریخ سازمان اسناد ملی فرانسه، استاد کرسی تاریخ کالج دو فرانس، به علت خودداری از سوگند وفاداری نسبت به ناپلئون سوم پستهای خود را از دست داد. آثار او از شاهکارهای ادبیات فرانسه است. به عقیده میشل: ملت، قلب راستین تاریخ است. مهم‌ترین آثار او عبارتند از: تاریخ فرانسه (۱۸۳۳-۶۷ م. بهترین بخشهای آن مربوط به تاریخ قرون وسطاست) ژان دارک (۱۸۵۳) و ... (از: الموسوعة العربية). (م)

را عصر ستم می‌داند. در آن دوران، کشاورزان طعمه غارت‌گری و شکنجه بودند و ناموس و شرف آنان بازیچه هوسهای آلوده فرمانروایان بود. «میشله» پس از توصیف زندگانی یک کشاورز که از این همه بدبختی در رنج بوده است، چنین می‌گوید: «قلبم از هراس فشرده می‌شود... پروردگارا! آیا پدر من، آن مرد قرون وسطایی چنین بود؟... آری، این همان چیزی است که با من کرده‌اند! رنجهای هزارساله هم اکنون کوله‌بار من است.^۱

«میشله» دربارهٔ دوران «لویی چهاردهم» - که آن را عصر طلایی می‌خوانند - و در توصیف چهره واقعی و پیامدهای دورهٔ استبداد چنین می‌گوید: لویی چهاردهم، جهانی را به نابودی می‌کشاند، او، همچون کاخ ورسای در حال افول است... نوابغ واقعی و راستین آن عصر، حتی در زمان نشأت خود، نوظهور نبودند. [یعنی نویسندگان و بزرگان آن روزگار در مقایسه با نویسندگان دوره‌های قبل گرچه نوگرا بوده‌اند اما چون نیروی آنها در راه مسائل کهنه به‌هدر می‌رفت و جز از آب‌شخورهای قدیم سیراب نمی‌شدند، نوظهور نبودند]. به رغم کوششهایی که به کار می‌رفت، [همهٔ بزرگان و نویسندگان] در زیر بار سنگین ناتوانیهای عصر خویش قرار داشتند. تیرگی غم بر همه چیز سایه افکنده بود. اخلاق، و آثار مکتوب نویسندگان نامدار همچون «پاسکال»، «راسین» و «فینلون» را غبار غم و افسردگی فرا گرفته بود. در آن دوران این احساس به‌وجود آمده بود که هنرمندان نیروی خود را در راه موضوع‌های پوسیده [از جمله: تلاش در اثبات اعتقاد بر این‌که پادشاهی موهبتی است الهی] به‌هدر داده است و اعلام تخمین‌های اجتماعی از سوی بزرگترین خطیبان فرانسه «بوسوئه»^۲ مانع از پیدایش احساس پوچی نسبت به این‌قبیل موضوع‌ها نگردید.^۳

«میشله» در تاریخ خود از دورانه‌های پادشاهی و ستمگری پیش از قرن نوزدهم

1. Jmichelet: *Histoire de France, Preface de*, 1869 I, p. XXXI.

۲. بوسوئه، ژاک بنی Bossuet (۱۷۰۴-۱۶۲۷ م.) واعظ و نویسندهٔ فرانسوی و یکی از بزرگترین خطبای فرانسه در (۸۱-۱۶۷۰ م.). معلم پسر لویی چهاردهم بود و کتاب گفتار در تاریخ عمومی را برای او نوشت و در ۱۶۸۱ م. اسقف (مو) شد برضد فنلون و پروتستان‌ها نوشته‌ها و مناظراتی دارد. (از دائرةالمعارف مصاحب). (م)

۳. همان؛ مقدمه، جلد پانزدهم، ص ۱۶.

تصاویر دهشتناک و هول انگیزی ترسیم کرده است تا به دنبال - [تصویرگریهای نافذ
[بر شیوهٔ مکتب رمانتیک - احکام انسان گرایانه و انقلابی خود را صادر کنند. او
به عنوان یک خط مشی کلی که برای خود تعیین کرده است، نخست به تصویر
احساسات انسانی ملت می پردازد و سپس از رهگذر تصاویر آن، دورانهای
ستمشاهی را به نمایش می گذارد. «میشله» در این باره چنین می گوید: «[منطق] دوران
سلطنت های استبدادی، هنگامی برای من قابل درک است که - قبل از هر چیز -
مقومات معنوی و عقیدتی مردم را با تمام وجودم لمس کرده باشم»^۱.

«میشله» از لابلای اسناد و حقایق تاریخی این موضوع را روشن کرده است که
هرگاه به اوج حرکت های پی در پی تاریخی [و سرفصل های آن] نظر بیفکنیم، و از
توقف گاه ها و فروکش های آن صرف نظر کنیم، به این نتیجه می رسیم که تاریخ، با
حرکت مداوم و آرام خود به پیش می رود. او بر این باور است که: انقلاب فرانسه
محصول پیکار مستمر و آرام انسان ها پس از طی همهٔ مراحل خویش بوده است.

پیروان مکتب رومانیتیک به مقتضای این اصل بر این باورند که: آگاهی انسان
به طور مستمر رو به افزایش است تا سرانجام، سرنوشت خود را در اختیار بگیرد.
پیروان این مکتب کمال سعادت آیندهٔ انسان را وابسته به تحقق سیطرهٔ بلوغ و
رشد آگاهی انسان ها می دانند^۲ و این همان روند رومانیتیکی ایده آلیستی است که
سرشت ذاتی بر آن حاکم است.

پس از مکتب رومانیتیک تاریخی، مکتب رئالیسم (واقع گرایی) تاریخی به وجود
آمد. در این مکتب: حقایق تاریخی بر پایهٔ جبریت مظاهر اجتماعی و مادی، بررسی
می گردد.

«تن» نظریهٔ خود را که بر این اساس قرار داده است، چنین می گوید: «از بررسی
وضع [جغرافیایی] یک شهر و ایالت و تحقیق دربارهٔ نژاد، محیط، تربیت و آداب و
رسوم انسان هایی که در آن سرزمین زندگی کرده اند، می توانم نتایج بررسی های خود

۱. همان، ص ۴۰ و نیز Pierre Lasserre: *Le Romantisme Francais*. Paris 1916; PP. 395-396.

۲. همان، ص ۳۶۵-۳۶۴، الرومانتیکیه، دکتر محمد غنیمی هلال، ص ۱۱۱، ۱۱۰.

را در زمینه، سرشت، استعداد و اخلاق و رفتار آن قوم قاطعانه اعلام کنیم»^۱.

پروان این مکتب در تفسیر و تجزیه تحلیل های تاریخ بر دانش عینی اعتماد دارند و هیچ گاه عینیت گرایی را در این گونه موضوعها از یاد نمی برند.

وانگهی، گرایش سراسری در نگارش تاریخ در نزد مؤرخان جهانی امروز، همانا روشن سازی مقومات زمان کنونی از راه بیان کردن سمت گیری تاریخ در خلال روزگاران گذشته تا فرارسیدن آن به روزگاری است که در آن زندگی می کنیم. این مورخان توجه شایان به نوع بشر و طرح های فطری و آزادانه او دارند - طرح هایی که انسان از راه آنها توانسته است بر پدیده های مادی چیره گردد و قوانین اجتماعی را رام خود گرداند. کار این مورخان، بیان مقومات زندگی انسان کنونی و تأثیر این مقومات در فراهم آوردن امکاناتی است که هدف آن آزادی انسان و خوش بختی اوست^۲. این گرایش کنونی، چکیده کوششهای مکاتب فلسفی و ادبی گذشته است که از آن میان می توان رومانتیسم، سمبولیسم (نمادگرایی)، واقع گرایی، هستی گرایی و جز آن را نام برد که اکنون در این جا مجال بیان و شرح آن نیست^۳.

نوع تاریخ در ساختار ادبی آن نیز مجال تأثیر و تأثر در زبان عربی و فارسی بود. عرب دوره جاهلی نسبت به ضبط اخبار انساب خویش و نیز نسبت به ثبت جزئیات میدانهای جنگ (ایام العرب) و شرح فتوحات قبیله ای در برابر دشمنان خود سخت پای بند بود. توجه عرب به نسب، به عنوان سلاحی کاری و مؤثر، بر همه آشکار است. عرب جاهلی برای ضبط شجره انساب بیشتر بر حافظه «نسابه ها» اعتماد داشت.

سرایندگان بیشتر قبیله های عرب در یادآوری افتخارات نیاکان خود و نکوهش معایب قبایل رقیب، چه شعرها که سروده اند. اما ساختار این قبیل اخبار و رواینها پس از ظهور اسلام به صبغه ای دیگر درآمد و نوع تاریخ با ویژگیهای عربی (اسلامی) پدیدار شد. بعد از فتوحات شکوهمند اسلام و شکست ایران و روم و

۱. همین کتاب، ص ۱۰۳-۸۸ J.Suberville. op. cit. P.472

۲. همان، «امیل بیریه» ص ۱۵۶-۱۵۵.

۳. همان، ص، ۱۵۶-۱۵۳، PP. 420-423 J.Suberville, Op. cit.

اقبال فوجهای، مردم به آیین اسلام؛ شخصیت رسول خدا(ص) محور بحث شد. شخصیت او برای تمام مسلمانان به‌ویژه آنان که به دیدار وی توفیق نیافته بودند، مظهر شکوه و جلال بود و برای کسب خبر و حدیث و اطلاع بر شرح احوال او، شور و اشتیاق فراوان به کار می‌رفت. بعدها همین اخبار و احادیث یکی از منابع عمده حقوق اسلام گردید. پیدایش و شکل‌گیری «نوع تاریخ» در عرب (اسلام) با سیره شخصیت پیامبر(ص) تحقق یافت و به‌همین سبب این نوع ادبی، در ساختار دینی و مذهبی جلوه گر شد.

راویان حدیث برای تضمین صحت حدیثهایی که از پیامبر(ص) روایت می‌کردند، کوشش فراوان به کار بردند. برای تأکید و اطمینان بیشتر از صحت صدور احادیث، نه تنها «ثقه» بودن راوی را شرط کردند، بلکه مقرر داشتند که: باید راوی یا شاهد عینی (موضوع حدیث) باشد و یا این که زنجیره راویان او به کسی ختم بشود که خود شاهد عیان بوده است.

عرب جاهلی به‌تصور این که نقل اخبار شفاهی از صحت بیشتری برخوردار است، در آغاز کار به نگارش اخبار توجه نکردند^۱.

مورخان عرب (مسلمان) به‌خاطر اطمینان از صحت صدور احادیث، بر وسواس خود افزودند، بدین ترتیب که یک «موضوع» را از طریق زنجیره‌های مختلف و با اسناد گوناگون روایت کردند به گونه‌ای که هر کدام از سلسله راویان، به راوی معاصر (موضوع حدیث) و یا شاهد عیان (آن موضوع) می‌انجامید. با نوشتن زنجیره‌های متعدد، یک حادثه تضمین دیگری برای تأکید بر صحت مرویات خویش آوردند. ساختار دینی و مذهبی تاریخی از مرحله روایت و نقل احادیث به، روایت ادب و شعر انتقال یافت، بدان گونه که در کتاب الاغانی، ابوالفرج اصفهانی (۳۵۶-۵۲۸۴ ق.) و در کتاب الامالی، ابوعلی قالی (۳۵۶-۵۲۸۸ ق.) می‌بینیم.

روایت تاریخ بر شیوه طبری و اغانی بیشتر یک نوع گردآوری و نقل روایت‌های موجود در زمینه یک موضوع تاریخی است.

این دسته از آثار مکتوب تاریخی نه تنها خالی از نقادی ست بلکه مورخانی که

تنها به نقل اخبار ضدونقیض، با زنجیره‌های گوناگونی بسنده می‌کنند و مسئولیت نقادی را برعهده دیگران می‌نهند، کاری جز گردآوری مواد خام تاریخ انجام نمی‌دهند. گرچه خود این مرحله از نظر علمی بسیار سودمند است ولیکن این روش را نمی‌توان به عنوان «تاریخ منظم در حلقه‌های پیوسته» پذیرا شد.

از قرن دوم هجری (۴۱۸ م.) آثار مکتوب بسیاری در زمینه تاریخ ایران از زبان فارسی به زبان عربی برگردانیده شد. جنبش ترجمه تأثیر ژرفی در دگرگونی «نوع تاریخ» ادبی در زبان عربی به جای گذاشت.

مورخان ایرانی به جای آن که بر روایت شفاهی تکیه کنند، بر روایت کتبی اعتماد می‌کردند و بیشتر مطالب خود را از اسناد مکتوب نقل می‌نمودند. آثار مکتوب تاریخی و داستانهای کهن ایرانی از نظر شیوه نگارش، منسجم و مربوط به هم است. زنجیره راویان هرگز یکپارچگی داستانها را از هم جدا نمی‌کند. بسیاری از مؤلفان عربی زبان تاریخ مانند: بلاذری، مسعودی و دینوری از سبک نگارش ایرانیان پیروی کرده‌اند.^۱

ناگفته نماند که افسانه‌های شبانه، داستانهای اخلاقی و آیین و رسوم مردمی با مطالب تاریخی ایران آمیخته است.^۲ از سوی دیگر، نقد تاریخ در این آثار مکتوب، ابتدایی و سست است. افسانه‌ها به عنوان داستانهای واقعی حکایت شده و جهان غیب با دنیای عادی مردم در آمیخته است. آثار مدون تاریخ ایرانیان بیشتر سیره پادشاهان و درباریان است و به اوضاع و احوال مردم و معارف آنان پرداخته است.^۳

۱. برای اطلاع از: نشأت تاریخ در اسلام (عرب) و، ویژگیهای آن رجوع کنید به: مقاله مفصل «دوخوبه» در دائرة المعارف بریتانیکا، چاپ ۱۸۸۸، XXII، فرانس روزنتال، علم‌التاریخ عندالمسلمین.

ترجمه: دکتر صالح احمد العلی ۱۹۶۳، فرانکلین، بغداد. (م)

۲. رک به: منقولات، سیره پادشاهان ایران و شاهنامه‌ها و فقرات بازمانده از کتاب‌های تاریخی مفقود این مقفوع و نیز رک به: شاهنامه فردوسی، تاریخ طبری جلد اول، البیان و التبیین جاحظ، ج ۱ ص ۲۸۴-۲۷۴ و تاریخ بیهقی چاپ فیاض ۱۳۲۴ ش ص ۱۵۰.

۳. از دانشمندان، نادر، که به تاریخ معارف ملل پرداخته‌اند. ابوریحان محمد بن احمد بیرونی است او در کتاب تحقیق ماللهند من مقوله پیرامون، ادیان و معارف و فلسفه هندوستان گفتگو کرده است. چاپ لیدن ۱۸۸۷ م.

میان مورخان و پژوهشگران علم جامعه‌شناسی شهرت دارد که ابن‌خلدون - در مقدمه - پایه‌گذار اصول دانش تاریخ است و او مورخان را به تفکیک و قایع تاریخ از افسانه‌ها فراخوانده است اما لازم به یادآوری است که بخشی از اندیشه‌های ابن‌خلدون مسبوق به سابقه است. یک مورخ ایرانی پیش از ابن‌خلدون به نام، ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی (فوت ۴۷۰ ه. ق. ۱۰۷۷ م.) در تاریخ خود چنین گفته است: «دانش تاریخ باید بر اصول انسانی نهاده شود و مسایل ناممکن از ممکن جدا گردد». بیهقی بر این موضوع تأکید کرده است که «تاریخ را باید به عنوان تجاربی که از انسانیت برخاسته است دریافت کنیم و درستی و نادرستی آن را با محک خود بیازماییم». با این که این فکر اکنون ارزشی ندارد اما در آن دوران بسیار ارزشمند بوده است.^۱

بهترین نمونه مورخ اسلامی، ایرانی الاصل، (عربی‌نویس)، محمد بن جریر طبری است (فوت ۳۱۰ = ۹۲۲ یا ۹۲۳ م.). او در تاریخ بسیار ارزنده خود [تاریخ الامم والملوک یا اخبار الرسل والملوک] بر زنجیره راویان تکیه داشته و در خبرهای واحد تمام زنجیره‌ها را جدا جدا نام برده است. طبری در زمینه تاریخ ایران باستان، حقایق تاریخی را با اساطیر در آمیخته و دنیای محسوس را با دنیای نامحسوس ممزوج کرده است.

بخش تاریخ ایران باستان در تاریخ طبری به خاطر اشباع گرایشهای ایرانی‌گرایی ناسیونالیستی نوشته شده که پس از فتوحات اسلامی در ایران پدیدار شد. و بخش تاریخ اسلام در این کتاب به خاطر ارضای عقیده اسلامی نگارش یافته که دل‌های ایرانیان را فتح کرده است. هر کدام از این دو جنبه نمایانگر دو خصلت از

۱. بیهقی در تنها اثر به جای مانده اش تاریخ بیهقی گوید: ... و دل آنچه را از ایشان یافت، بر خرد که حاکم عدل است، عرضه کند تا حق از باطل جدا شود و آنچه به کار آید بردارد و آنچه نیاید دراندازد. بیشتر عامه مردم آناند که باطل متنع را دوست‌تر دارند، چون اخبار دیو‌پری و غول بیابان... و آنچه بدین ماند از خرافات که خواب آرد نادانان را چون شب برایشان خوانند. و آن‌کسان که سخن راست خواهند تا باور دارند ایشان را از، دانایان شمرند و سخت اندک است عدد ایشان، نیکو فرستادند و سخن زشت را ببندازید. و بوالفتح بستی (ه) گفته است و سخت نیکو گفته است: ان‌العقول لها موازین بها تلقی رشاد الأمر و هی تجارب

خصلت‌های شخصیت مسلمان ایرانی است:

الف- وفاداری به میراث کهن ایران

ب- اخلاص و ایمان به عقیده اسلامی.

باتوجه به این دو خصلت و به‌خاطر هموطن بودن با طبری، کتاب او میان ایرانیان و در زبان فارسی ارج و منزلت خاص پیدا کرد. ترجمه فارسی، تاریخ طبری، کهن‌ترین متن کاملی است که در زبان ادبی فارسی پس از فتح اسلامی به‌جای مانده است.

ابوعلی محمد بلعمی (وزیر سامانی) در ۳۵۲ ه.ق. (اواخر قرن دهم میلادی) تاریخ طبری را به‌طور آزاد به نثر فارسی ترجمه و تلخیص کرد و خود را، در بند متن اصلی کتاب قرار نداد، عنعنات (عن..عن..عن...) و نام راویان و اسناد پیاپی را [که طبری همیشه با کمال دقت آورده است] از آن حذف کرد و از ذکر روایات مختلف، در یک مورد، که در اصل عربی ذکر شده بود احتراز کرد و از اختلاف روایتها بر یک روایت که نزد مؤلف یا مترجم مرجح به‌نظر رسیده دوری جست و نیز هر جا که روایتی ناقص یافته است آن را از مأخذهای دیگر در متن کتاب نقل کرده و اشاره نموده است که پسر جریر این روایت را نیاورده بود و ما آن را آوردیم؛ مانند مقدمه مفصلی از بدو تاریخ، یا داستان بهرام چوبین در سلطنت هرمز و نظایر آنها. نسخه‌های فعلی کوچک و ناقص به‌نظر می‌رسد زیرا به تدریج نگارندگان هر نسخه چیزی از آن کم کرده‌اند تأثیر جمله‌بندیهای عربی در ترجمه این کتاب مشهود است.

بلعمی در ترجمه متن تاریخ طبری، مطالبی در بخش تاریخ ایران در ارتباط با دوره اساطیری و غیراساطیری افزوده و همچنین داستانهای دینی و اخلاقی در ترجمه کتاب اضافه کرده است [چون، تاریخ طبری به وقایع سال ۳۰۲ پایان می‌رسد وقایع سالهای بعد را تا ۳۵۵ بر آن افزود] بلعمی گوید: «همانا جوهر تاریخ: حکمت عملی و اندرز دادن از راه نقل سیره پادشاهان و پیامبران است». همان‌گونه که از پیش اشاره کردیم، این خود، یکی از خصلت‌های اصیل ایرانی، و انگیزه

در آمیختن تاریخ با افسانه‌های شب و پند و اندرز است.^۱

ادب عرب به اسلوب نگارش «تاریخ» عنایت فوق‌العاده داشته‌است از زمانی که نثر عربی روند تکامل را پیمود و در قالب نثر فنی عربی پدیدار گردید و سجع نویسی غالب گشت و شواهد شعری، امثال و مجازگویی در آن رواج یافت، تاریخ‌نگاران با بهره‌گیری از همین سبک به نگارش تاریخ پرداختند. در نتیجه، نثر تاریخی به شکل شعر منشور در آمد. هدف مورخان بیشتر، در پرداختن تعبیرات نفز و شیوا، در ستایش پادشاهان و به کارگرفتن شیوه‌های بیانی در شرح وقایع تاریخ خلاصه می‌شد. ابونصر محمد بن عبد الجبار عتبی^۲ در کتاب خود تاریخ یمن الدوله با صراحت می‌گوید: «من به خاطر جاوید ساختن افتخارات «محمود غزنوی» - در نگارش این کتاب - سبک سرایندگان و شاعران را برگزیده‌ام» عتبی تألیف این کتاب عربی را در حدود سال (۴۱۲ ه. ق. - ۱۰۲۱ م.) به پایان رسانید^۳ و نثر فنی عربی از این ناحیه در ادب و نثر فنی فارسی تأثیری ژرف گذاشت، زیرا تاریخ یمن الدوله در (۴۲۸ ه. ق. - ۱۱۸۶ م.) به وسیله ابوالشرف ناصح بن ظفر بن سعد منشی جرفاذقانی = [گلپایگانی] به فارسی منشیانه‌ای ترجمه شده است. او تمام ویژگیهای نثر فنی تاریخی را که در کتاب «یمن الدوله» آمده بود از زبان عربی به زبان فارسی منتقل کرده که خود، در نگارش تاریخ فارسی تأثیر عمیق داشته است. کاربرد، نثر مصنوع و متکلف در نگارش تاریخ به وسیله «وصاف» به اوج خود رسید. او کتاب معروف

۱. قزوینی، بیست مقاله، طهران ۱۹۲۸ - ج ۲ ص ۴-۳، بلغمی، ترجمه تاریخ طبری، چاپ لکنهو (۱۸۹۶ م.) ص ۲-۱، ۲۴۰-۱۲۹.

۲. عتبی مورخ عربی نویسنده ایرانی متولد در ری [حدود ۴۲۷-۳۵۰ یا ۴۳۱ ه. ق.] در آغاز جوانی به خراسان رفت. چندی دبیری ابوعلی سیمجور و سپس دبیر شمس‌المعالی قابوس ابن وشمگیر بود و سپس به خدمت سبکتکین درآمد و در ۳۸۹ ه. به سفارت از سوی سلطان غزنوی به غرستان رفت. کتاب عتبی که به نام‌های تاریخ یمنی یا سیره صاحب غزنه معروف است، از مراجع معتبر قسمتی از دوره غزنویان است و تاریخ سبکتکین و سلطان محمود را تا ۴۰۹ ه. دارد. بر این کتاب، شرح‌های بسیاری نوشته‌اند از جمله ترجمه جرباذقانی که به فارسی آن را ترجمه یمنی، ترجمه تاریخ یمنی می‌نامند (از دائرة المعارف فارسی). (م)

۳. عتبی (ابونصر محمد بن عبد الجبار): تاریخ یمن الدوله، قاهره، ۱۸۷۰ م، مقدمه، دائرة المعارف اسلامی، ماده عتبی، S.deSacy: Notices Sur Les Manuscrits, Iv 411, 525.

«تاریخ و صاف»^۱ را حدود سال ۷۲۹ ه. ق. : ۱۳۲۸ م. به پایان رسانید. اما بیشتر مؤرخان ایرانی - نثر مصنوع و پرتکلف «وصاف» را کنار گذاردند. باین همه، سبک نگارش «وصاف» نمایانگر تأثیر نثر فنی ادب عرب در نثر فنی تاریخ فارسی است که از جنبه تصویر ادبی و فنی به بلندترین درجات کمال خود رسید.

اما کتابهای تاریخ سیاسی معاصر، از قبیل تاریخ جبرقی، سعد زغلول از عباس محمود عقاد، و الفتنة الکبری از طه حسین، چون ساختار ادبی با مذهبی و فنی آنها اندک است، شایستگی آن را ندارد که در مقوله مباحث ادب واقع شوند.

در این جا به بررسی پیرامون انواع ادب منثور خاتمه می دهیم و به نوع دیگر از ادب که گاه در ادبیات فارسی و عربی در قالب نظم و گاه در قالب نثر ظاهر می شود، می پردازیم و آن عبارت از: ادب مناظره و محاوره است. از آنجا که مضمون این قالب فنی عام، متغیر است، مرزبندی آن و تشخیص موارد تلاقی تاریخی آن با ادبیات جهانی، دشوار است.

۴. مناظره و احتجاج

در ادب پهلوی یک نوع گرایش (احساس) ادب مردمی رواج یافت که به قصد احتجاج ادبی در باب دو موضوع مختلف و یا شرح دو امر ادبی متضاد در کنار هم بود. این گرایش (احساس) ادبی معمولاً به شکل مناظره (احتجاج) و یا جدل [ان قلت، قلت] ارائه می گردید. آنچه از این قبیل مناظره ها برجای مانده است، مناظره ادبی به نام درخت آسوریک^۲ است. این منظومه ادبی که به زبان پهلوی سروده شده است، متضمن مناظره، بز، و درخت خرما و برتری یکی بر دیگری است. گرچه این قطعه ادبی در قالب نثر به دست ما رسیده است، اما دانشمند فرانسوی بنونسیت^۳ در

۱. نام اصلی کتاب «تعزیه الامصار و ترجمه الاعصار» تألیف شرف الدین عبدالله شیرازی معروف به و صاف الحضره است او وقایع دوره مغول را از ۶۵۶ تا ۷۲۸ ه. آورده است. بیشتر وقایع کتاب را یا خود حاضر و شاهد بوده و یا بی واسطه از بزرگان دولت شنیده است.

۲. (درخت آسوریک). Le Journal Asiatique, Oct-Dem 1930, P. 193 et Suivantes.

۳. بنونسیت امیل، Benveniste (۱۹۰۲ م). استاد صرف و نحو تطبیقی، متخصص در مطالعات ایرانی.

کشفیات خود ثابت کرد که قطعه مزبور، در اصل، دارای وزن و قافیه و در قالب منظوم بوده است ولیکن جهل ناسخان نسبت به اوزان عروض فارسی قدیم موجب شده تا این قطعه را به شکل نثر استنساخ کنند.

وزن این قطعه نزدیک به وزن «مقارب مثنوی» است که از عروض عربی به عروض فارسی اسلام راه یافت.^۱

در زبان پهلوی، رساله‌هایی با عنوان، شایست و ناشایست^۲ مشروع و نامشروع به دست ما رسیده است. این رساله‌ها از ادبیات دینی زردشتی مایه گرفته است. مضمون رساله‌های مزبور در قرن هفتم و هشتم میلادی، تحت عناوین و موضوعهای اخلاقی «محاسن و مساوی» تغییر شکل داد، و این گرایش اخیر در کتابهای عربی با سرشت آموزشی، اخلاقی نفوذ کرد. موضوع این کتابها؛ آداب معاشرت در قالب «محاسن و مساوی» اخلاقی است. کهن‌ترین کتاب عربی که با نام المحاسن برای ما به جای مانده است، کتاب عمر بن فرخان طبری الاصل است. او تمایلات و فرهنگ ایرانی داشت و معاصر مأمون خلیفه عباسی بود و با جعفر برمکی روابط دوستانه داشت. کتابی - نیز به نام المحاسن از ابن قتیبه شناخته شده است و کتابهای دیگری به زبان عربی در همین زمینه نوشته شده است. محتوا و عنوان کتابها شاهی گویا بر رابطه آنها با ادب پهلوی در گرایش اخیر است، از میان این کتابها آن که مشهورتر است، کتاب المحاسن و المساوی ابراهیم بن محمد بیهقی است که تاریخ نگارش آن اوایل قرن یازدهم میلادی است.

همچنین کتاب المحاسن والاضداد منسوب به جاحظ قابل ذکر است. این کتابها

آثار فراوان دارد. از آن جمله است: صرف و نحو سفدی، دین ایرانی مطابق نقل متون عمده یونانی، منها در ایران قدیم، مجموعه‌های سفدی کتابخانه ملی، متون سفدی، منتخبانی از اعمال قدیس جرجیس بروایت سفدی و نیز کتاب صرف و نحو فارسی کهن (اثر آنتوان میه) را به طبع رسانید. (از: دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م).

۱. رک: همان؛ Arthur Christensen: *Les Gestes des Rois dans Les Traditions de l'Iran Antique*, Paris 1936, PP. 50-51

۲. شاید و نشاید؛ داستان دینیک؛ روایت داراب هرمزد (افعل لاتفعل)؛ مینوی خرد (جدل و مناظره)، بخشهایی از دینکرت و پرسش‌ها و چندین رساله دیگر را در این زمینه می‌توان نام برد. رک به: ادبیات ایران باستان، دکتر قائمی. (م).

تحت تأثیر یک منبع مشترک از ادب پهلوی بوده است. از آنجا که کتابهای المحاسن زیر نفوذ اصل پهلوی قرار گرفته، هرگز خالی از ذکر «المساوی» نبوده است.^۱ احياناً در این کتابها، مناظرات به شکل پرسش و پاسخ تنظیم شده است.^۲

شاید رواج افکار «افلاطون» و «ارسطو» بین مسلمانان - و به احتمال قریب به یقین - وجود کتابهایی با عنوان المحاسن که در آن روزگار در زمینه مجادلات خطابه‌ای پرداخته می‌شد، در رواج این قبیل محاورات و مناظرات، در قرنهای نخستین اسلام مؤثر بوده است.^۳

بی‌گمان رقابتهای نژادی، حزبی، سیاسی و مذهبی در تعلق شدید نسبت به مجادله و احتجاج در زمینه کشمکشهای دینی و قبیله‌ای تأثیری بسیار عمیق داشته است. انعکاس این تأثیر در روند تحول هجویات قبیله‌ای به «نقایض» آشکار می‌شود که آنها به مناظرات نزدیک‌تر است تا هجویات جاهلی.^۴ این «نقایض» نظیر احتجاجات فرق اسلامی و سیاسی در زمینه آرای فقهی و انگیزه‌های جدلی پیرامون تمایلات طایفی و تعصب‌های قبیله‌ای و نژادی است.

در آغاز عصر اموی نمونه‌های بسیاری از «ادب جدلی» در شکل احتجاج، در قالب نظم و نثر می‌بینیم، مانند، احتجاج میان نمایندگان علی (ع) و فرستادگان معاویه و میان شعرای طرفدار علی (ع) و شعرای هوادار معاویه.^۵ این جدل و گفتگو در کتاب

۱. الفهرست، ابن‌الندیم، ص ۲۷۸ س ۱۴ - ۱۸، ص ۷۷، ۲۱ س ۱۹۵، ۱۰، ص ۲۲۱ س ۳، ۴ ص ۹۷، ۱۴۸ س ۱۷. ابن‌ندیم گوید: المدائنی: له کتاب المحاسن. ابن‌قتیبه: له کتاب المحاسن و آداب العشرة. ابن‌الحرون: له کتاب المحاسن. عیاشی: له کتاب محاسن الاخلاق. البرقی: له کتاب المحاسن؛ Inostransy IRANIN influence on Moslem Literature, trans. by Narimann, Bombay 1918, PP.80-84.

۲. ابراهیم‌بن محمد بیهقی. المحاسن والمساوی، قاهره، ۱۳۲۵ هـ. ق. ۱۰۰۶. ج ۲ ص ۷۵، ۹۲، رسالة پوشها، منسوب به انوشیروان، رک به: الترجمة والنقل، تألیف دکتر محمد محمدی. چاپ بیروت. م. ۳. المدخل الى النقد الادبی الحديث، دکتر محمد غنیمی هلال، چاپ دوم ص ۴۶-۴۳، ۱۰۷-۱۰۶ و منابع آن.

۴. التطور والتجديد فی الشعر الاموی، دکتر شوقی ضیف، ص، ۱۸۱، ۱۷۷، ۸۸، ۸۶ (ملاحظات ارزنده‌ای در این زمینه دارد).

۵. از قبیل احتجاج میان جریر بن عبدالله (فرستاده علی بن ابی‌طالب (ع)) با معاویه پیرامون «بیعت» با امام. و المبرد آن را «مناظرة» نامیده است و همچنین محاوره شعری «کعب بن جمیل» در مناظره با

نقد النثر «قدامة بن جعفر» - یکی از کتابهای نقد ادب عرب - به عنوان نوعی از فن خطابه بررسی و ارزیابی شد.

قدامة بن جعفر و کسانی که در این زمینه به نقادی پرداخته بودند، متأثر از افکار «ارسطو» در فن خطابه بودند.^۱ این محاوره یا مجادله دارای سرشتی عملی، هم در شعر و هم در نثر است که بازتاب مستقیم کشمکشهای سیاسی در اسلام و رقابتهای طوایف در گفتار مانند رقابتهای در کردار بوده است. افزونی مجادلات در مجامع الیه اسلامی بدان پایه رسید که معاصران به تنگ آمدند و پرداختن به آن را انصراف از مسایل جدی جامعه اسلامی و مایه پراکندگی مسلمانان می‌شمردند حال آن که جامعه اسلامی آن روز، سخت نیازمند وحدت بود.^۲

ما بر این عقیده‌ایم که، مجادله، محاوره و مناظره در این ساختار که شرح دادیم، آفرینش ادبی عربی است و هیچ تأثیر بیگانه در آن نیست. اما همان گونه که گفتیم، ناقدان عرب در بررسی این گونه ادبی تاحدودی زیرنفوذ ارسطو بودند.

شیعیان علی و دفاع از معاویه گوید:

(۱) فقالوا: علی امام لنا فقلنا: رضينا ابن هند رضينا

(۱) گفتند: علی (ع) امام ماست گفتیم: رضا دادیم به پسر هند، رضا دادیم.

(۲) وقالوا: نرى ان تدینوا فقلنا: ألا لانسرى ان ندینا

(۲) گفتند: می‌بینیم که به وی ایمان آوردید گفتیم: ایمان به او را، روا نمی‌دانیم.

(۳) و من دون ذلك خراط القتاد و ضرب و طعن يقض الشوونا

(۳) در پس این خواسته‌های ناممکن کشتار، زخم زدن باشد که کارها را تباه کند.

و «نجاشی» از بنی الحارث بن کعب و شیعه علی (ع) به این شاعر پاسخ داده است: المبرد، الکامل، ج

۱ ص ۱۹۴، ۱۹۰.

۱. کتاب نقد النثر، قدامة بن جعفر، ص ۱۳۴، ۱۳۳، ۱۲۲، ۱۲۰، ۱۱۹. آن را با خطابه ارسطو مقایسه

کنید. ص ۱۴۰۸ ب س ۵۰۳۲، ۱۴۱۹، س ۳ - ۱ ب س ۱۹ - ۱.

۲. مانند شعر «زید بن جندب» رئیس ازرقه از خوارج:

(۱) كنا أناساً على دين، فغر قنا قذع الکلام و خلط الجد باللب

(۱) همه بر یک آیین بودیم اما سخنان نابخردانه و بازیچه گرفتن مسایل جدی ما را از یکدیگر جدا

کرد.

(۲) ما كان اغنى رجالاً ضل سعيهم عن الجدال، و اغناهم عن الخطب

(۲) چه اندازه سودمندتر بود که مردان کوشش‌های خود را با مجادله به هدر نمی‌دادند و از سخن

پراکنی بی‌نیاز می‌شدند.

رک به: نقد النثر، قدامة بن جعفر، ص ۱۰۴، ۱۰۳، الیابن و الثیین، جاحظ، ج ۱، ص ۴۲.

اما مجادله و گفتگو با سرشت ادبی خالص - به منظور احتجاج ادبی در باب دو امر متضاد - به طور کلی، متأثر از نوع، مناظره و مجادله فارسی است. نمونه آن را در یکی از مقامات حریری که شامل دو قطعه شعر جداگانه است، یکی در ستایش دینار و دومی در مذمت آن می بینیم^۱. این گونه مناظره شباهت به «شرح محاسن و مساوی» در کتابهای عربی دارد که بیش از این به تأثیر ادب پهلوی در آن اشاره کردیم، اما با این تفاوت که موضوع کتابهای عربی بیان شایست و ناشایست سلوک و رفتار است، لیکن موضوع دو قطعه شعر حریری ستایش و مذمت دینار است برحسب استفاده‌ای که از آن می شود، که گاه سودمند و گاه زیان آور است.

در مقامات حریری نمونه‌های بسیاری از این مناظرات با دلالت‌های متفاوت آمده است. در مقامه چهارم مناظره‌ای میان پدر و پسر جوانش می خوانیم. پسر گوید: من با همه مردم به طور یکسان خوش رفتاری می کنم حتی با آنان که به من بدی کرده‌اند. اما پدر می گوید که رفتار انسان با دیگران باید بر پایه معامله به مثل باشد در این مناظره پسر و پدر در دو قطب مختلف قرار گرفته‌اند: پسر ایده آلیست است و پدر واقع بین.

مقامه بیست و دوم مناظره میان دو نویسنده در «دیوان انشاء و رسایل» و نیز همان دو حسابدار، «دیوان خراج» است و برتری یکی بردیگری. مقامه سی و هفتم در باب گدایی است. آیا انسان بینوا حق گدایی دارد؟ آیا منزلت خود را از دست می دهد؟

قاضی حمیدالدین در مقامات فارسی در این نوع مناظره متأثر از، حریری است لیکن نگارنده مقامات فارسی به هریک از مناظرات مقامه‌ای جداگانه و مستقل اختصاص داده است، درحالی که مناظرات در مقامات حریری، یک جزء از مقامه را تشکیل می دهد گرچه - همان گونه که گفتیم - حمیدی در فن مقامه نویسی متأثر از مقامات حریری بوده است لیکن بدیهی است که در نوع مناظره تحت تأثیر گرایشهای اصیل ایرانی بوده است و از این رو، در احتجاجات خود به دراز گویی پرداخته است مانند: مقامه دوم: مناظره پیری و جوانی، مقامه هفتم: در تفضیل [کیفیت مؤالفت و

معاشرت با ذکور و اناث]، مقامه سیزدهم: مناظره سنی با ملحد و مقامه هفدهم: مناظره طبیب و منجم.

ادب فارسی بعد از اسلام در بازگشت به سرشت اصیل ایرانی در فن مناظره، مضمون‌های فراوان دارد از جمله شاعر بزرگ ایرانی، اسدی طوسی (ابی نصر علی بن احمد) ولادت حدود اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم، در گذشته، در دوره فرمانروایی مسعود غزنوی، ۴۳۲-۴۲۱ ه.ق. = ۱۰۴۱-۱۰۳۰ م.)، پنج مناظره به او نسبت داده‌اند؛ مناظره ایرانی و عرب، مناظره زمین و آسمان، مناظره تیر و کمان، مناظره گبر و مسلمان و مناظره شب و روز. این مناظره‌ها دارای سرشت دینی یا ادبی و یا قومی است.^۱

برای بسیاری از شاعران صوفی، این نوع مناظره سرشت عامیانه، فرصتی برای ترویج افکار اخلاقی و آموزشی بود، که مجال شرح آن در این جا نیست.^۲ در شهر کهن عرب شاعر، به سبب افراط در بخشندگی^۳ و یا تردید در تصمیم‌گیری، از سوی خانواده‌اش نکوهش می‌شد.^۴ شاعر به نوبه خود در مقام

۱. رضا قلیخان هدایت، ج ۱، ص ۱۰۹ به بعد (چاپ سنگی)؛ مجمع النصحاء: H.Massé: *Anthologie Persane*, P. 33-36.

۲. مانند مناظره: پرچم و پرده؛ در سیرت پادشاهان؛ جدال با مدعی در بیان توانگری و درویشی، در گلستان سعدی؛ مناظره: شمع و پروانه، در بوستان سعدی. و نیز به: گفت و گفتم، خسرو شیرین نظامی نگاه کنید.

۳. یکی از شاعران قدیم عرب پس از توصیف ملامت خانواده‌اش، پاسخی طولانی به آن می‌دهد و قصیده خود را این چنین آغاز می‌کند:

| | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| (۱) و عاذلة هبت بلبل تلونى | و لم یختمرنى قبل ذاك عدول |
| (۲) تقول: ائتد لایدعك الناس مملقا | و تترى بمن یا بن الكرام تعول |
| (۳) فقلت: ائت نفس على كريمة | و طارق لیل غیر ذاك یقول. |

(۱) ملامت‌گری نیمه شبان به نزدیک من آمد، اما پیش از آن کسی مرا ملامت نگفته بود.

(۲) گفت: که هان در بخشش میان‌روی کن تا فقیر نشوی و آنانکه توای بخشنده‌مرد روزیشان را به دست داری خوار نگردند.

(۳) گفتمش: نفس بخشنده من سر به دین «پستی» فرود نیارد و نیز رهروی که شبان نگاه در من بکوبد

چنین سخن نگوید. ابوعلی امالی، ج ۱ ص ۳۹ چاپ دوم دارالکتب المصریة ۱۹۲۶-۱۳۴۴.

۴. صخر، برادر، الخساء، که به خاطر امتناع از هجو (بنی مرة) قبیله قاتلین برادرش (معاویه) مورد ملامت واقع شده بود چنین پاسخ گفت:

پاسخگویی به ملامت کنندگان و یا ناصحان برمی آمد. با این که نکوهشها و یا اندرزها از یک بیت و یا نیم بیت تجاوز نمی کرد، اما سراسر قصیده پاسخی بود که از سوی شاعر، به آن ملامتها داده می شد. ما از پیش گفتیم: برخی از شعرای سیاسی، در نخستین قرن هجرت، اساس قصیده را بر مبنای احتجاج و مناظره میان خود و همایورد و پاسخگویی به دشمن قرار می داده اند. در شعر عربی که در ایران رونق یافت قطعه هایی در مناظره میان دو تن، یا میان شاعر و روزگار ناسازگار، یا میان شاعر و معشوقه اش می یابیم. در تمام این جریان ها یک رکن قصیده بر، نقل و قول مناظره گر، یا خصم و یا معشوقه و رکن دیگر بر احتجاج و پاسخگویی های شاعر استوار است.^۱

از این نمونه قصیده ها در شعر فارسی فراوان داریم که سراینده گان ایرانی، اندیشه های خود را در قالب (گفت ... گفتیم) یا (گفت ...) اظهار کرده اند. سبب رواج این گونه قصیده ها در ادبیات فارسی، بازگشت به سرشت ایران کهن است. احمد شوقی شاعر معاصر عرب، قصیده ای در قالب مناظره ساخته است که در ادب جدید عرب بی مانند است، وی در این سبک با واسطه ادبیات ترک زیر نفوذ ادبیات فارسی بوده است. اینک بخشی از این قصیده را با عنوان «قلت و قلت» به نظر خوانندگان می رسانیم:

- (۱) وسقیمة الاجفان لا من علة
تحيى العميد بنظرة و تمیته
(۲) وصلت کتريها الحديث بضاحك
ضاح كمؤ تلف الجمال شتیته

ألا، لا تلومینی کفی اللوم ما بیا
و مالی ان اهجوهم ثم مالیا؟!

(۱) و عاذلة هبت بلبل تلومنی

(۲) تقول: الانهجو فوارس هاشم

(۱) ملامت گری نیمه شبان برخاست و نزدیک من آمد. گفتش: هان مرا نکوهش مکن آنچه بر من پدیدار گشته پس است.

(۲) گفت: آیا دلیران هاشم (بن حرمله از بنی مرة عطفان قاتل معاویه برادر صخر) را هجو نمی گویی؟ گفتش: مرا چیست که ایشان را هجو گویم؟! المبرد، الکامل، قاهره ۱۳۵۵ ه. ق، ج ۲ ص ۲۸۶-۲۸۵، انیس الجلساء فی شرح دیوان الخنساء، چاپ اول (لويس شیخو) چاپخانه کاتولیک ۱۸۹۶ (مقدمه: ص ۱۳). (م)

۱. نمونه های هر کدام را در، ثعالبی، بیمة الدهر، چاپ قاهره ۱۳۵۳ ه. ۱۹۳۴ م. ج ۳، ص ۲۶۹، ۱۴۱، ۱۱۰، ج ۴، ص ۱۴۸ می یابید.

- (۳) قالت: تغربت الرجال، فقلت: فی
 (۴) قالت: نفیت، فقلت: ذلک منزل
 (۵) قالت: رماک الدهر، قلت: فلم أکن
 (۶) قالت: رکبت البحر و هو شدائد!
 (۷) قالت: أخفت الموت؟ قلت: أمفلت
 (۸) لو نلت أسباب السماء لحطنی
 (۹) قالت: لقد شمت الحود، فقلت لو
 (۱۰) قالت: کأنی بالهجاء قلائدا
 (۱۱) أخذت به نفسی، فقلت لها دعی
 (۱۲) من راح قال الهجر أو نطق الخنا
 (۱۳) الله علمنیه سمحاً طاهراً
- ضمیم آرید بجانبی فابیته
 وردته کل یتیمه، ووردته
 نکسا، ولكن بالاناة رميته
 قلت: الشدائد مرکب عودته
 أنا من حباله اذا ما خفته
 أجل یحل لحینیه موقوته
 دام الزمان لشامت لحفلته
 سارت، فقلت: هممت ثم ترکته
 ما شاءت الاخلاق لا ماشته
 هذا یبانی عنهما نزهته
 نزه الخلال، و هکذا علمته^۱

۱. (۱) ای بسا دخترک بیمار چشم که - نه به بیماری - تواند عاشق شکسته دل را به نگاهی زنده سازد و بمیراند.
 (۲) که مانند دختران همگان خویش سخن را به لبخند دهان تابناک درآمیزد و تواند که زیبا فراهم کند یا از هم بپراکند.
 (۳) گفت: مردان به دیار غربت رفتند، گفتمش: از آنجاست که خواستند مرا، هم نشین ستم سازند، من سر برکشیدم.
 (۴) گفت: ترا از دیار خویش برانندند، گفتمش: اینجا منزلگهی است که هر گوهر یگانه‌ای بدان اندر شود، از آنجاست که من نیز به آن، در شدم.
 (۵) گفت: روزگارت به پیکان زده است، گفتمش: من نه فرومایه بودم، اما او را با بردباری زده‌ام.
 (۶) گفت: به دریا (کشتی) برنشته‌ای و این دریا خود سراسر سختی‌هاست، گفتمش: سختی مرکبی است که بدان آموخته شدم.
 (۷) گفت: از مرگ در بیمی؟ گفتمش: اگر از مرگ بیمناک نباشم از دام او رهایی چگونه توانم؟
 (۸) حتی اگر قدرت آسمان را نیز به دست آرم آن اجل در آن روز مقدرگریان من بگیرد (و بر من فرود آید).
 (۹) گفت: حدودان ترا سرزنش کنند، گفتمش: اگر روزگار همیشه به کام ملامت‌گر بود به کار او می‌پرداختم.
 (۱۰) گفت: ببینم که چکامه‌های تو در هجا، همه سوی روان است، گفتمش: خواستم که بدین کار همت گمارم، لیکن دست برداشتم.
 (۱۱) جانم شیفته این کار شد گفتمش: که: هان فرو نه، آنچه خواست اخلاق است (نیکوست) نه

اینک، آنچه در زمینه مناظره و محاوره گفتیم، جنبه‌های اصیل و تأثیر پذیرفته را در ادب عربی و فارسی بازشناختیم، ادب محاوره و احتجاج، طرز تفکری است عام و کلی که نویسنده یا شاعر آن را به عنوان قالبی فنی برای بیان اندیشه‌های گوناگون خویش به کار می‌گیرد. ابعاد فنی این نوع ادبی در حد خود بسیار محدود است به همین جهت آن را در انواع ادبی (ثانوی) درجه دوم قرار داده‌اند، باین همه مجال تحقیق‌های دقیق تطبیقی نیست.

تحقیقات ما پیرامون انواع ادبی که اختیار کرده‌ایم، خواه در قالب نثر یا نظم و یا آنهایی که در اصل، در قالب نظم بوده است، برای تحقیق در، قواعد کلی صور نگارش ادبی بود.

در این پژوهش‌ها به بیان، چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ادبیات پرداختیم — چیزی که همواره عامل نهضت و ارتقای ادب بوده است.

اکنون برآنیم که در بخش آینده به تحقیق پیرامون ابزارهای ویژه صور فنی و صور نگارش ادبی پردازیم. یعنی آن ابزارهایی که فقط در جای خاص خود در انواع ادبی می‌تواند نشست و همان جاست که قابل فهم نیز می‌گردد، که در اوزان شعری یا صور نگارش ادبی از رنگ و بوی فنی ویژه‌ای برخوردار است.

عروض و قافیه — صور فنی

عروض و قافیه و همچنین صور فنی به جوانب ثانوی و فنی شعر و نثر اختصاص دارد. این جنبه‌های فنی از دقیقترین خصایص لغات است که موجب متمایز شدن

آنچه خواست من است.

(۱۲) هر که خواهد سخن ناشایست گوید و سخن به ناپسند گشاید (تو خود دانی) که من بیان خویش را از آنها زدوده‌ام.

(۱۳) خداوند، بیان را پاکیزه و گشاد سینه و نیک آیین به من آموخت، من نیز آن را بدین سان تعلیم کنم. (م).

برخی زبانها از برخی دیگر می‌شود و به همین جهت است که جابه‌جایی و انتقال آنها از زبانی به زبانی دیگر اندک است، زیرا این خصایص فنی وابسته به عرف زبان و سلیقه اجتماعی هر ملت است. همچنین، نقش محیط و آداب و رسوم مشترک اقوام در تکوین خصایص فنی انکارناپذیر است.

به‌رغم آنچه گذشت، گاهی، همسازی تمایلات، همسانی ذوقها و سایر عوامل اجتماعی و فنی میان دو ادب، باعث می‌شود تا ویژگیهای یک زبان به زبانی دیگر راه یابد، مهمترین عاملی که راه را برای انتقال خصایص فنی هموار می‌کند، اقتباس انواع ادبی از ادبیات دیگران است، زیرا جابه‌جایی انواع ادبی معمولاً با انتقال خصایص فنی عروض و قافیه و یا صور فنی همراه است.

ما به بیان این موضوع بیشتر می‌پردازیم تا آفاق دقیق تطبیقی بین شعر و نثر را گسترده‌تر گردانیم.

عروض و قافیه

ارتباط اوزان شعری با صور نگارش ادبی شاعر انکارناپذیر است. اختیار بحر و قافیه در نحوه اندیشه و تفکر شاعر تأثیر می‌گذارد، گاه نیز، شاعر با انتخاب قافیه‌ای خاص، در سخن‌سرایی، به اختصار و یا به اطناب کشیده می‌شود، و این امر در تراوشهای ذهنی شاعر نسبت به بکارگیری بهترینها و رنگ و طینتی که به شعر خود می‌بخشد مؤثر است.

اوزان شعر معمولاً در شرایط محلی و موضعی، متناسب با نیازهای لغت، نشأت می‌یابد و زیر تأثیر ذوق و قریحه اهل همان لغت قرار می‌گیرد، لیکن گاهی با فراهم شدن عوامل اثرپذیری، اوزان شعری از ادبیات ملتی به صنایع شعری ملتی دیگر منتقل می‌شود و تحت تأثیر آن واقع می‌شود، به‌ویژه، هرگاه یکی از انواع ادبی با اوزان مخصوص خود، به ادب اثر پذیرفته انتقال یابد.

ما، در این بخش، نخست به بررسی تأثیرهای متقابل در شعر فارسی و عربی خواهیم پرداخت و آنگاه پیرامون تأثیر و تأثر میان شعر عربی و شعر اروپایی بحث خواهیم کرد.

تأثیر عروض و قافیه عربی در عروض شعر فارسی

میان مصنفان قدیم و جدید - تا زمان ما - چنین رایج بود که در ادب کهن فارسی، عرض و قافیه نبوده است و ایرانیان قدیم با اوزان شعر آشنایی نداشته‌اند، از این رو زبان و ادب فارسی از نظر اوزان شعر که از بنیاد ویژه زبان عربی بود^۱، مدیون عروض و قافیه زبان عرب است که پس از اسلام به ادب فارسی راه یافت^۲. این نظریه را همه تذکره‌نویسان ایرانی و عرب پذیرفته‌اند از آن میان محمد عوفی در باب آن که نخستین کسی که شعر پارسی گفت چه کسی بوده است و چگونه تحت تأثیر عروض عرب واقع شده است، چنین می‌نویسد: «بیاید دانست که اول کسی که شعر پارسی گفت بهرام گور بود... از راه ضرورت به بادیه رفت و نشو و نمای او در میان اعراب اتفاق افتاد و بر دقایق لغت عرب واقف و عارف گشت... پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او بود». پس از بهرام گور تا فتح اسلام کسی شعر پارسی نسرود. آنگاه محمد عوفی پیرامون «نوای باربد» گوید: «در عهد پرویز «نوای خسروانی» که آن را باربد در صورت آورده است، بسیار است؛ فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است».

عوفی در مقام آشنایی ایرانیان با اوزان شعر عرب، پس از فتح اسلام گوید: تا آفتاب ملت حنیفی و دین محمدی سایه بر دیار عجم انداخت و لطیف طبعان فرس

۱. خواجه نصیر طوسی هم در اساس الاقتباس چنین عقیده دارد آنجا که می‌گوید: اعتبار وزن حقیقی بدان می‌ماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه. (م)

۲. در زمینه شعر کهن فارسی رجوع کنید به بیست مقاله قزوینی و کتاب دکتر خانلری وزن شعر فارسی، ص ۴۰ به بعد. (م)

را با فضیلتی عرب اتفاق محاوره پدید آمد... و بر اسالیب لغت عرب وقوف گرفتند و اشعار مطبوع آبدار حفظ کردند و به غور آن فرو رفتند و بر دقایق بحور و دوایر آن اطلاع یافتند و تقطیع قافیه و ردف و روی و ایطاء و اسناد و ارکان و فواصل بیاموختند...^۱ لیکن نظریه عوفی راجع به شعر فارسی به گونه مطلق درخور پذیرش نیست زیرا آنچه مسلم می‌نماید آن است که، نکات مربوط به ساختمان چکامه عربی و بحرهای مشهور عروض و قافیه این زبان با التزام تکرار یک قافیه در آخر هر بیت، به زبان فارسی انتقال یافت و همچنین نکات مربوط به موضوعهای چکامه عربی مانند: مدیحه، هجاء، مرثیه، غزل، بکاء بر اطلال و دمن و وقوف بر ویرانه‌ها و... نیز به شعر فارسی منتقل گردید که هریک از موضوعهای گفته شده، می‌توانند در زمینه ادبیات تطبیقی بسیار بحث‌انگیز باشند.

از آنجاکه در بحثهای پیشین با یاد کردن شواهد و نمونه‌هایی از گریه بر دوری دوستان و درنگ بر ویرانه‌ها در شعر فارسی، نظر خویش را نسبت به حدود و ابعاد اثرپذیری شعر فارسی از شعر عربی، در موضوعات بیان کردیم آن مقدار از مطالب عوفی و پیروان وی از مصنفان عرب، مقرون به صحت است که در چارچوب نظریات پیشین ما جای گیرد.^۲ افزون بر این، پژوهش‌های نوین، عقاید متداول قدیمی را درباره شعر فارسی باطل کرد و ثابت کرد که لغت فارسی دارای اوزان گوناگون بوده است. از پیش این نکته را یادآوری کردیم که پژوهشهای خاورشناس فرانسوی آقای «بنونیست» به آنجا رسید که قطعه منظوم درخت آسوریک شعر است و از نوع وزن متقارب عربی است. دانشمندان^۳ به تبعات خود درباره مبادی شعر

۱. محمد عوفی: لب‌الالباب، چاپ لیدن ۱۹۰۶م، ص ۲۱، ۱۹ بدیهی است که نسبت نخستین شعر فارسی به بهرام گور از مرز افسانه تجاوز نمی‌کند و نظریه عوفی درباره نشأت شعر فارسی نیز بر اساسی نیست که اکنون مجال بررسی آن را نداریم.

۲. یکی از مورخان عرب «ابن قتیبه» است. رک به: مقاله مفصل از شادروان دکتر عبدالوهاب عزام تحت عنوان «نواح مجده من الثقافة الاسلامیة» ضمیمه مجله المقتطف، ۱۹۳۸م، ص ۱۳۳.

۳. از جمله خاورشناس انگلیسی «بیلی، هر والتر» Bailey. H. W ۱۸۹۹م - را می‌توان نام برد. وی استاد سانسکریت و تخصصش زبان ختنی بود. از آثارش: مسایل زردشتی، متون ختنی، متون بودایی

فارسی ادامه دادند و یک شعر (هشت هجایی) حماسی را در کتاب بندهشن (= «آغاز آفرینش») که از زمانهای مقارن پیش از تاریخ تا آخر دوره ساسانی از همه انواع دیگر بیشتر بکار می رفته ثابت کرده اند. این شعر که از، داستان کیقباد و قراردادن او در تابوت و سپردنش به امواج دریا و نجات او حکایت می کند، و در بحر «هزج» سروده شده است. یک مصراع آن از این قرار است:

| | | | |
|------------|------|-------|------|
| کواذ | اندر | کبودی | بود |
| یعنی: قباد | در | سبیدی | بود. |

اگر بخواهیم در این نمونه، هجاهای کوتاه و بلند را به ترتیب معین دنبال یکدیگر جای دهیم، در هر مصراع دو پایه (جزء) بر وزن مفاعیلن یا مفاعیلن که مبنای بحر فارسی «هزج» است، به دست خواهیم آورد.

در بخش عوامل ویژه جهانگیر شدن ادبیات (ص ۱۳۵ متن) یک نمونه از قدیمترین اشعار عامیانه (تصنیف) فارسی بعد از اسلام را نقل کردیم. تاریخ سرودن این شعر که سال پنجاه و یک هجری است، گویای آن است که، بحر هزج در میان ایرانیان متداول بوده است.

یکی دیگر از منظومه های فارسی و اشعار عامیانه بعد از اسلام قطعه شعری است که طبری آن را در تاریخ خود در حوادث سال یکصد و هشت هجری قمری (۷۲۶ م.) نقل کرده است، طبری گوید: «در این سال ابو منذر اسد بن عبدالله القسری، حاکم خراسان در دوران هشام بن عبدالملک اموی، به ختلان لشکر کشید و با خاقان ترک جنگ کرد. خاقان او را شکست داد و مفتضح ساخت، اسد بن عبدالله با حال پریشان از ختلان به بلخ گریخت. اهل خراسان درباره وی ایات ذیل را گفتند و کودکان در کوچه ها همی خواندند:

ختی و مطالعات هند وسطایی است (از: دایرة المعارف فارسی مصاحب) و نیز رک به:

Journal Asiarique, 1930, p. 193 et Suiv: 1932, p. 245 et suiv, R. de L' *Histoire des religions*, 1932. P. 337 et suiv

۱. تاریخ طبری، چاپ دی غویه، سلسله دوم، جزء سوم، ص ۱۴۹۴، ۱۴۹۲، ۱۶۰۲؛ بیست مقاله قزوینی، چاپ دوم، ۱۳۳۲، تهران، ص ۴۵.

از ختلان آمدیه بروتباه آمدیه
آبار باز آمدیه خشک نزار آمدیه^۱

در نتیجه پژوهشهای انجام شده روشن گشته است که بحور متقارب، رجز، هزج و رباعی (یا دو بیتی)، از و زنه‌ای شناخته شده در نزد ایرانیان باستان بوده است. این وزنها در شعر جاهلی قدیم نسبتاً اندک است. پس از آغاز عصر عباسی این وزنها روبه افزایش نهاده است. مترجمان عربی ایرانی‌گرای و یا ایرانی‌نژاد، شعری مزدوج (مثنوی) می‌سروده‌اند که «أبان اللاحقی» کتاب کلیله و دمنه را با همین وزن سروده است. ابن ندیم می‌گوید: عبدالرحمان الرقاشی معروف به أبان اللاحقی سخت به شعر مسمط و مزدوج گرایش داشت.^۲

چون در اوزان شعری به صورت یک مجموعه واحد بنگریم می‌بینیم که به رغم تأثیر عروض عربی در عروض فارسی، بحور شعری از نظر گسترش و کاربرد آن، در ادبیات فارسی و عربی یکسان نیست، زیرا بحور طویل، کامل، وافر، سریع و

۱. این روایت ذیل را طبری در تاریخ خود نیز نقل کرده است: چاپ لیدن سلسله ۲ ص ۱۴۹۱-۱۴۹۴

۱۴۹۴

از ختلان آمدی - بروتباه آمدی - بیدل فراز آمدی»

و برای اطلاع خوانندگان متن، مطالب مرحوم قزوینی «بیست مقاله، ص ۴۵» را نقل می‌کنیم. این ابیات اگرچه آنها را شاید از قبیل شعر ادبی به معنی متعارفی مصطلح نتوان محسوب نمود بلکه ظاهراً از قبیل اشعار عامیانه است که اکنون «تصنیف» گویند ولی در هر صورت نمونه بسیار دلکش غریبی است از این جنس شعر در هزار و دویست سال پیش ازین در خراسان. وزن این اشعار را اگرچه می‌توان از بعضی مزاحفات بحر رجز (مطوی مخبون) بر وزن مستفعّل مفتعلن و مفاعلن مفتعلن مفاعلن استخراج نمود ولی قریب یقین است که این توافق وزن از قبیل تصادف و اتفاق است چنان که بعضی از اشعار انگلیسی یا فرانسه را هم مثلاً می‌شود به طور تصادف بر یکی از بحور عرب حمل نمود. واضح است که در آن تاریخ یعنی در سال ۱۰۸ هجری عروض عرب در ایران چنان که سابق گفتیم هنوز متداول نشده بوده چه خلیل بن احمد واضع عروض خود در سنه ۱۰۰ متولد شده است. وانگهی قافیه نداشتن این اشعار به طرز عروض عرب خود قرینه واضحی است که گوینده آنها اصلاً نظری به طرز و اصول اشعار عرب نداشته است چه «آمدیه» بنا بر مصطلح فارسیان ردیف است نه قافیه و اگر بنا بر اصطلاح عروض عرب «آمدیه» را قافیه بگیریم لازم می‌آید که قافیه چهار مرتبه مکرر شده باشد و آن محال است چه تکرار قافیه را که در عرب ابطاء گویند و از عیوب فاحش قوافی می‌شمارند، وقتی است که دو مرتبه مکرر شده باشد ولی تکرار قافیه چهار مرتبه پشت سرهم دیگر از عیوب نیست بلکه بکلی محال است، رک به: تاریخ طبری، همان جلد ص ۱۶۰۲. (م). ۲. ابن‌الندیم، الفهرست، ص ۱۶۳-۱۱۹.

مقارب^۱ از وزنهای شایع در شعر عربی است. از میان همه اینها تنها وزن مقارب است که شیوع بیشتری در شعر فارسی دارد. وزنهای شایع در فارسی عبارت است از: هزج، رمل، حقیف، به اضافه مقارب که سه وزن نخستین در شعر فارسی بیشتر از شعر عربی شیوع دارد.

اگر انتقال چکامه سرایی از عربی به فارسی، دخول وزن و قافیه واحد را در شعر فارسی مانند عربی آسان ساخته است، با این حال، ملاحظه می‌کنیم که شعر رزمی (نوعی از شعر که در انحصار ادب فارسی است) به بحر مقارب مزدوج (مثنوی) التزام دارد و این اصل به ادب ایرانی باستان بازمی‌گردد. این وزن نخستین بار در ادبیات فارسی بعد از اسلام در شعر دقیقی (فوت ۵۲۳۰.ق.، ۹۴۰.م) که آغاز به سرودن شاهنامه کرد، پیدا شد. در شعر او رباعیات و منظومات مثنوی از بحر رمل و حقیف نیز بسیار است. نظم کیله و دمنه نیز در مثنوی بحر رمل آغاز شد.^۲

در باره بحور پیش‌گفته ایران باستان که به همان‌گونه در عربی نیز پیدا شد، می‌توانیم این سؤال را پیش آوریم که آیا ادب ایرانی مثلاً از طریق حیره در عروض عربی تأثیر گذاشته است یا نه؟ این مسئله‌ای است که فرض آن را «کریستنسن» خاورشناس دانمارکی پیش می‌کشد^۳. به گمان ما براساس آنچه تاکنون در دست داریم، نمی‌توان در اثبات یا نفی این موضوع نظری قطعی ابراز داشت.

اینها نکات مهم پژوهش درباره تأثیر عروض عربی در اوزان شعر فارسی هستند. بیشتر دیدیم که انتقال انواع ادبی تنها چیزی است که این تأثیر فنی را آسان می‌کند و از اینرو است که این تأثیر در چکامه سرایی بیش از شعر رزمی است. ملاحظه می‌کنیم که تأثیر عربی در قصیده سرایی از نظر کلمات و نیروی خیال و صورت پردازیهای

۱. بحر مقارب در اشعار جاهلی به کار نرفته است (دایرة المعارف اسلامی مقاله: مقارب). نخستین بار که در شعر دقیقی به آن برمی‌خوریم، صورتی کامل و پرداخته دارد و پیداست که نخستین بار نیست که در فارسی به کار می‌رود. کیفیت استعمال این بحر در عربی با فارسی بسیار فرق دارد اما روکرت Rückert خاورشناس آلمانی گفته است که ایرانیان پس از اقتباس این بحر از عربی آن را تحت قواعد دقیق درآورده‌اند. وزن شعر فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، ص ۵۷، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۷-۵۱۴. (م).

۲. سعید نفیسی، احوال و اشعار رودکی سمرقندی، ج ۳، تهران ۱۳۱۹ ص ۱۰۳۷.

3. A. christensen: *Les Gestes des Rois*, P. 54.

شعری بسی بیشتر است درحالی که تأثیر عروض عربی در بحر متقارب که منحصر به ادبیات رزمی فارسی است از هر لحاظ کمتر دیده می شود.

تأثیر موشح و زجل در شعر «تروبا دور»

افزون بر این، گونه دیگری از تأثیر فنی هست که برای ما اهمیت ویژه دارد و آن عبارت از تأثیر موشحات و زجل های عربی در شعر «تروبا دور» است، زیرا این موضوع به تأثیر عروض عربی در ادبیات اروپایی مربوط می شود.

موشحات در اواخر قرن سوم هجری (نهم میلادی) در ادب عربی اندلس نشأت یافت. این شعر (تصنیف و ترانه) دارای سرشتی عامیانه بود که برای هدفهای غنایی و در درجه اول، تغزل سروده می شد.

در موشحات عربی از ساختمان واحد چکامه عربی سستی که وزن و قافیه در سراسر قصیده یکسان است، پا بیرون گذاشته می شود. با وجود این که موشحات در آغاز، در بحور عربی کهن سروده می شد ولی با آزادی از قافیه دیری نپایید که این گونه شعر در بحور دیگری سروده گشت که مردم پسند اما با اوزان عربی و با زبان کلاسیک عربی نا آشنا بود.

به طور خلاصه، معیاری که از نظر جوانب فنی در موشحات در نظر گرفته شد این بود که [برخلاف سبکهای تقلیدی کهن در قصیده که وزن و قافیه اش در سراسر قطعه یکسان است] با یک بیت به نام (مطلع) [که حاوی مضمون کلی قصیده است و به مرکز نیز نامیده می شود و دو مصراع آن، هم قافیه اند] آغاز می گشت که از نظر وزن با بقیه اشعار و موشح همسان بود ولی قافیه ای جداگانه داشت. پس از (مطلع) چیزی به نام (غصن) «شاخه» می آمد که دارای قافیه ای جدا از قافیه (مطلع) بود ولی از نظر وزن با (مطلع) متحد بود پس از (غصن) چیزی به نام (قفل) می آمد که - در صورت وجود - قافیه و بحر آن با مطلع متحد بود. (غصن) را با (قفل = قفله) روی هم رفته بیت می خواندند. آخرین (قفل) چکامه به نام (خارجة = خرجة) خوانده می شد.^۱ اشعار موشح دارای سرشتی غنایی بود. چه بسا مجالی برای سرودن

۱. فتح الطیب، المطبعة الازهرية، ۱۳۰۲ هـ. ق.، ج ۳، ص ۲۰۱، ۱۹۵؛ عبدالرحمن بن خلدون، مقدمه،

غزلهایی بود که در آن مردها، تسلیم سلطان عشق بودند، و این، همان غزل شهسواری (فروسیت) عربی است که در بسیاری از حالات به خود رنگی دینی گرفته است. بسیار اتفاق می افتاد که موشحات آمیخته با الفاظ عامیانه بود که منشأ و خاستگاه عامیانه آن را نشان می داد.

باری، دیری نپایید که زجل باگویش عامیانه [و بدون توجه به حرکت و اعراب] رو به شکوفایی نهاد و در خلال آن کلمات بیگانه (زبان رومانی) راه یافت که مربوط به تکلم روزمره مردم در اندلس بود. این زبان عامیانه و غیرفصحی عربی دارای الفاظ عامیانه اسپانیایی از زبان ساکنان بومی اندلس بود. نظر غالب بر این است که زجل ها در اواخر قرن چهارم هجری (دهم میلادی) نشأت یافت گرچه پیش از قرن ششم هجری چیزی درخور توجه به دست ما نرسیده است.^۱ ساختمان زجل مانند ساختمان موشح است مگر این که (خارجة = خرجة) در آن عجمی است نه عربی.

در این جا یادآوری می کنیم که (خارجة) در موشح و زجل بیش از (مطلع) اهمیت داشت زیراگاه دیده می شد که موشحه از (مطلع) خالی می بود ولی هیچ گاه از (خارجة) خالی نمی شد. «ابن سناءالملک مصری» درباره اهمیت (خارجة) می گوید: «خارجة بذر موشح و نمک و شیرینی آن و مشک و عنبر آن است و فرجام آن شمرده می شود که باید بر شیوه ای پسندیده سروده شده باشد. خرجة مطلع و بیانگر مقصود شاعر است گرچه در فرجام آید».^۲

زجل ها و موشحات در موضوعهای مختلف از مدح تا غزل سروده می شد. ولی بعداً تحول یافت و به غزل عارفانه مبدل شد. زجل ها و موشحات گاهی زبان حال زنی بود که از عشق و شیدایی شکایت آغاز می کرد و همان رنجی را نمایان می کرد که عاشقش در آتش آن می سوخت.^۳

ص ۵۴۸، ۵۴۱؛ دکتر ابراهیم انیس، موسیقی الشعر، ص ۲۲۹، ۲۲۵، ۲۲۴، ۲۱۹، ۲۱۸؛ دکتر احمد هیکل، الادب الاندلیسی، ص ۱۵۰، ۱۴۸.

۱. دکتر عبدالعزیز الاهوانی، الزجل فی الاندلس، قاهره ۱۹۵۷م. الفصل اول ص ۵۲، ۵۳.

۲. ابن سناءالملک (۶۵۶-۵۵۰ ق. هـ) دارالطراز، ص ۲۲؛ دکتر عبدالعزیز الاهوانی، همان، ص ۷، ۶.

۳. همان مأخذ، ص ۴۲، ۳۲ و نمونه های آورده شده در آن.

در پرتو این بررسی کوتاه از موشحات و زجل‌های عربی نگاهی به «تروبادور» اروپایی می‌افکنیم. تروبادورها، شاعران قرون وسطایی اروپایی بوده‌اند که در اواخر قرن یازدهم میلادی نخست در جنوب فرانسه پیدا شدند. سپس از راه قالب نظم‌ی و نسج فنی سروده‌های خود، در همهٔ اشعار اروپایی تا قرن چهاردهم میلادی اثر گذاشتند.^۱

شاعران «تروبادور»^۲ در دربار پادشاهان و اشراف‌زادگان به سر می‌بردند و شعرهای عاشقانه می‌سرودند و از تسلیم و سرسپردگی عشاق در برابر سلطان عشق داد سخن می‌دادند. با همهٔ این احوال شعر «تروبادور» در دایرهٔ غزل حسی^۳ باقی ماند.

کهن‌ترین شاعر «تروبادور» که ما می‌شناسیم همان «گیوم نهم» دوک آکیتانیا بود که اشعار خود را میان سال ۱۱۰۰، و سال ۱۱۲۷ م. سرود. پیوند او با فرهنگ عربی در اسپانیا استوار بود. او در جنگهای صلیبی شرکت جست. اشعار او دارای خصایص فنی منحصر به خود است که جز از طریق تأثیرپذیری نمی‌توان برای آن تعلیل و تحلیل قانع‌کننده‌ای عرضه داشت. همچنین چکامه‌های اخیر او از جهت مضمون با شعر تغزلی عربی یکنواخت است.

۱. اسم فاعل از فعل: trobar در لهجهٔ قرون وسطایی ساکنان فرانسه است. در اصل، یعنی: کسی که شعر می‌سراید و یا ابتکار می‌کند.

۲. رک به: A. Jeanroy: *les origines de la poésie Lyrique en France au Moyen-Age* Paris, 1925, 2e Partie.

۳. آنان را در زبان فرانسه Troubadour و در زبان اسپانیایی Trovador می‌نامند. باید آنان را با دوره‌گردها که در زبان فرانسوی ژونگلور Jongleurs و در اسپانیایی جوگلارس Juglares می‌نامند یکسان نپنداریم زیرا این دوره‌گردها شغلی جز سرگرم کردن مردم با آواز، رقص و سیرک‌بازی، میمون‌بازی، شمشیربازی و حکایت داستانهای شهسواری نداشتند... البته، امکان دارد که شاعر «تروبادور» رامشگر هم باشد و از جنبهٔ رامشگری با ولگردان (کولیا) وجهی مشترک پیدا کند. لیکن نباید فراموش کرد که «تروبادور» اشراف‌زادگانی هستند که گاهی پادشاه و یا امیرست و اگر «تروبادور» میان سرایندگی و رامشگری در، دربارها را یکجا گردآورد، او را ménestrel می‌نامند. d'Amour, Paris 1950, PP. 74, 77.

۴. J. Lafitte - Houssat: *troubadours et Cours*. زیرا تروبادورها و زجل‌سرایان علاوه بر ستایش عشق خاکساری بارها عشق جسمانی و شهوانی را نیز با بی‌پروایی و گستاخی ستوده‌اند. این قزمان و مارکابرو از این قبیلند.

بی آن که بخواهیم سخن را به درازا بکشانیم، به یادآوری وجوه شباهت بسیار میان اشعار «تروبادور» و موشحات و زجل‌ها از نظر جنبه‌های فنی و مضمون و محتوای شعر آنها می‌پردازیم:

۱- آنچه مربوط به جوانب فنی شعر می‌شود آن است که میانگین بیت‌های یک چکامه در شعر «تروبادور» هفت بیت است که غالباً موشحات و زجل‌ها نیز از هفت بیت تشکیل می‌شود.

در هریک از بیت‌های «تروبادور» چیزی هست که در مقابل «غصن» در موشحات و زجل‌های عربی قرار می‌گیرد. و نام آن در زبان اسپانیایی *mudanza* است.

افزون بر این، در شعر «تروبادور» چیزی هست که در مقابل (قفل = قفلة) در موشح و زجل قرار دارد. نام آن در زبان فرانسوی «*tornade*» و در زبان اسپانیایی «*Vuelta*» است که از جهت قافیه با نظیر خود در همه ترجیع‌بندهای چکامه همسان است به همان‌گونه که در (گردان) موشح و زجل‌ها موجود است. این پدیده قبلاً در شعر اروپایی سابقه نداشته است.

آری، در شعر «تروبادور» چیزی که مقابل «مطلع» یا «مرکز» قرار گیرد کمتر دیده شده است.^۱ آن را در زبان اسپانیایی «*estribillo*» می‌خوانند؛ لیکن براساس توضیحی که قبلاً دادیم، برخی از موشحات و زجل‌ها فاقد «مطلع» اند. همچنین بیان کردیم که نظر ناقدان عرب که برای نخستین بار این موضوع را بررسی کرده‌اند به اینجا منتهی شد که «خارجة خرجة» نقطه ارتکاز موشح است و جزء مقابل «خرجة» در هریک از بیت‌ها «قفل» است که مورد اهتمام و توجه شعرای «تروبادور» واقع شده بود.^۲ قافیه در هریک از بیت‌های شعر «تروبادور» دارای الگویی است شبیه

۱. مارکابرو (Marcabru) شاعر تروبادور که در نیمه اول قرن دوازدهم می‌زیسته است نخستین شاعری بود که «مطلع» را در چکامه‌های خود به کار برد. رک: Nykl: *Espagno- Arabic Poetry*. PP. 390-391

۲. قفل و قفلة: اصطلاحی است در موسیقی که آخرین جزء ملودی را از سایر اجزاء آن متمایز می‌گرداند. به تعبیری دیگر آهنگ و یا ریتم (ضربی) است که آخرین اجزاء نغمه را ختم می‌کند. آن اطلاق شود بر نوعی از موشحات اندلسی که ضرب سریع داشته‌اند که هریک از بندهای ترجیع‌بند اندلس بدان ختم می‌شده است و بدین سبب آن را «ختم» نیز گفته‌اند از: (الموسوعة العربية المیسرة). (م).

به الگوی موشحات و زجل‌ها: مانند نظام و الگوی: ا ب در هر کدام از موشحات و شعر تروبادور.

به منظور اثبات تأثیر عروض عربی در نظام قافیه شعر «تروبادور» به همین مقدار از بیان تشابه‌های کلی که قبلاً در شعر اروپایی بی سابقه بوده است کفایت می‌کنیم. وجه تشابه در چکامه سرایندگان «تروبادور» های طبقه اول نسبت به شعرای بعدی آشکارتر بوده است^۱ زیرا در نتیجه فاصله گرفتن شعر تروبادور از نظام قافیه عربی و همچنین در اثر پیدایش تحول جزئی که خاص شعر «تروبادور» بود، این وجه تشابه کمتر نمایان بود. علاوه بر این، رابطه «غصن» با قافیه در هر کدام از بندهای ترجیع بند (برگردان) موشح و زجل‌های عربی بسیار روان و انعطاف پذیر است که مجال تفصیل آن در اینجا نیست.

افزودن بر این، مجموع «غصن» «mudanza» به اضافه «قفل» «tornade» یا «Vuelta» در اصطلاح سرایندگان «تروبادور» بیت خوانده می‌شود که عین همین اسم در موشح و زجل به کار می‌رود.

۲- همسانی و تشابه در موضوعات، میان شعر عربی و شعر اروپایی بیشتر و متنوع تر است.

از وجوه تشابه میان شعر «تروبادور» با «موشحات و زجل‌های» عربی وجود شخصیت «رقیب» است، که او را هم در موشحات و هم در شعر «تروبادور» می‌بینیم. «رقیب» کسی است که حافظ و نگاهبان معشوقه است تا مرد بیگانه با او رابطه برقرار نکند و او را «guirbauts» (gardador) می‌خواندند.

همچنین در شعر «تروبادور» شخصیهایی می‌یابیم که نظایری در زجل و موشحات دارند مانند شخصیت: سخن چین (الواشی) یا، ملامت‌گر، (العاذل)، یا مفتری (الکاشح) (Lauzengier)، یا، حسود (الحاسد) (gilosenvejos = همسر) و یا همسایه (الجار) (vezi) و «محرم راز» که عهده دار نقش رابطه و واسطه میان عاشق و معشوق بود. محرم راز در زجل و موشح و نیز در شعر تروبادور انگشتی «anel» همراه دارد که نشانه «رابط» بودن اوست.

۱. آقای ژانروا (Jeanroy) به رغم تشکیک در تأثیر عروض عربی به این مطلب اعتراف می‌کند. رک به مأخذ پاورتی ۲۵۰ همین کتاب، ج ۱، ص ۷۳.

معمولاً شعرای تروبادور از ذکر نام صریح معشوقه خودداری می‌کردند و او را با نامی مستعار («senhal») خطاب می‌کردند از قبیل: همسایه زیبای من «bon vezi»، ای امید من «bel esper»، ای مقصود من، ای آرزوی من «mon désir»، ای سرور من، ای مولای من «midons». ضمیر خطاب در شعر «تروبادور» و همچنین در موشح و زجل عربی، با صیغه مذکر بود.

همچنین در زمینه مضمون، به درونمایه‌ها و افکار مشترک میان شعر «تروبادور» و شعر عربی برخورد می‌کنیم، از قبیل: برافروخته شدن شعله عشق با اولین نگاه، سنگدلی معشوق، گلایه از معشوق به خاطر بی‌اعتنایی به عاشق، احساس تنهایی عاشق، التهاب عاشق تفتیدگی درونی، درد و رنج، بیخوابی، بیماری و لاغری و جان سپردن عاشق^۱.

تسلیم عاشق در برابر سلطان عشق، توصیف خودشیفتگی عاشق نسبت به عشق دست‌نیافتنی خویش، وصف بهاران و زمزمه جویباران توصیف آواز بلبلان و گلها و ریاحین، به‌رغم نومیدیاها و ناامادیاها، همه از مقوله مفاهیم مشترک هستند.

افزون بر این، در شعر «تروبادور» و زجل‌ها و موشحات عربی، زنان را نیز فرصتی است تا عشق خود را اظهار نمایند و بر فراق محبوب که رهسپار میدان نبرد شده است سرشک غم ببارند^۲ این موضوع با نحوه غزلیات سنتی عربی مغایرت داشت، اما به‌هرحال چیزی بود که خاستگاه آن شرایط محیط و رفتار و سلوک مردم بود. با این‌که طرح این قبیل مضمونها در غزلیات عربی، برخلاف شیوه سنتی بود، موشح و

1. A.R.Nykl: *Hipano-Arabic Potry* Baltimore 1946. PP. 270-273; 393-395.

ای درد و غم تو راحت دل هم مرهم و هم جراح دل (م)

۲. در آنچه به «تروبادور» بستگی پیدا می‌کند، رک به: A.Jeanroy: *la poésie Lyrique des*

A. Jenroy: *Les. troubadours*. Vol.I, PP. 297-300.

origines de La Poésie Lyrique en France. PP. 496. 502

نیز رک به: منابع، دکور عبدالعزیز الالهوانی ص ۵۱، ۵۰، و پاورقی ص ۳۶۱ این کتاب. در آنجا احتمال داده شده است که میان مردم عامی اندلس، غزلی رایج بوده است که سرایندگان نخستین موشحات و زجل‌ها از آن متأثر شده‌اند. این احتمال با گفته ما، یعنی: تأثیر ادب عرب در ادبیات فرانسه و سپس تأثیر ادبیات فرانسه در ادبیات اروپایی، هیچ تناقضی ندارد. هر نوع بهره‌مندی از گرایش‌های عامیانه در شعر عربی، مستقیماً و در حد خود تأثیری در ادبیات اروپا نداشته است.

زجل‌های عربی در کاربرد آنها بر شعر «تروبادور» پیش‌قدم بود و به همین سبب سرایندگان «تروبادور» را در این زمینه، نیز پیرو و متأثر از شعرای عرب می‌دانیم گرچه شعرای عرب تحت تأثیر محیط اندلس بوده‌اند.

نکته جالب دیگر که مربوط به مضامین شعری می‌شود آن است که: تعزل در زجل و موشح دیری نپایید که به غزل عارفانه مبدل شد، و از عشق مادی به عشق الهی تحول یافت. این کار به دست سراینده و زجال اندلسی: «الششتی» انجام شد. او از عشق‌های مجازی به عشق حقیقی زد و موضوع‌های زجل را از امور مادی و دنیوی به ستایش خدای تعالی و استغراق در عشق ناب تغییر داد.

الششتی^۱ در قرن هفتم هجری (۱۳ م.) می‌زیست. او در سال ۶۸۸ م. در قریه (طینه)، نزدیک (دمیاط) مصر درگذشت. وی دیوانی از زجل‌ها و موشحات و چکامه‌ها دارد او بر روی شاعر عارف مسلک مسیحی، معاصر خود، «رامون لول»^۲ (۱۳۱۵-۱۲۳۵ م.) که بر زبان و ادبیات عرب مسلط بود تأثیر مستقیم داشت خاصه در تألیف کتاب، عاشق و معشوق (به زبان «کاتالونیایی») که یک اثر عرفانی متأثر از تصوف اسلامی است. و مناجات‌های عاشقانه و سمبولیک را در تغنی عاشقان به

۱. الششتی، علی بن عبدالله النیری (حدود ۱۲۰۳-۱۲۶۹ م. و ق ۵۷ ه.ق.). سراینده صوفی منش که در شهر شستر از توابع اندلس به دنیا آمد و در شهر طینه نزدیک دمیاط مصر درگذشت. در اندلس، مکناس، فاس، دمشق و مکه سفر کرد. و با مشایخ صوفیه المدینه والرفاعیه دیدار نمود، و آثار سهروردی (بغدادی)، ابوحفص عمر و حلاج را خواند و نزد، ابن‌سبعین (قطب‌الدین بن محمد اشبیلی فیلسوف صوفی، اندلسی و مؤسس فرقه سبعینه) تلمذ کرد. آثار بسیاری در زمینه تصوف از خود به جای گذارد. از جمله: المقالید الوجودیه فی اسرار الصوفیه، و موشحات چکامه‌هایی در لهجه عامیانه پیرامون تصوف سروده‌است. دیوان شعر نیز از او به جای مانده است (از الموسوعة العربیة المیسرة). (م)

۲. رامون لول Ramon Llull (حدود ۱۲۳۴-۱۳۱۶ م.) فیلسوف، مبلغ مسیحی، نویسنده کاتالونیایی (شمال شرقی اسپانیا)، بنیانگذار اشتراق در مغرب زمین، قریب ۲۹۲ اثر به زبان‌های کاتالونیایی، عربی و لاتینی بوده است که بیشتر آنها باقی است، وی موجد زبان ادبی کاتالونیایی است، که آن را نه فقط در اشعار و داستانها و نوشته‌های عرفانی خود، بلکه در موضوع‌های، کلامی، فلسفی، و علمی نیز به کار گرفته است... هم خود را صرف تحصیل زبان و ادبیات عرب کرد و در فرهنگ اسلامی معتبر شد از آثار متعدد او یکی کتاب عرفانی «عاشق و معشوق» است که سخت از تصوف اسلامی متأثر می‌باشد، دیگر کتاب جانوران، که تقلیدی از کلبه و دمنه است. در سال ۱۳۱۶ م. در شهر «بجایه» سنگسار و مقتول شد (از دائرة المعارف فارسی، مصاحب). (م)

جمال ذات الهی دربر دارد.

بدین ترتیب بود که غزل «تروبادور» اروپایی در شعر اسپانیایی و فرانسوی به غزل عارفانه تحول یافت.^۱ بدان گونه که غزل عربی، به غزل عرفانی در ادب عرب و سپس در ادب فارسی و ترکی تغییر شکل داد.

جای تردیدی نیست که غزل عذری و افلاطونی از هر گونه وسوسه های جسمانی دور است و بهره مندی از عشق را در راه ارضای غرایز جنسی شدیداً محکوم می کند.^۲ با وجود این، در میان عشاق عذری و افلاطونی کسانی دیده شده اند که حتی پس از ازدواج معشوقه، همچنان بر عاشقی و شیدایی ثابت قدم مانده اند و نسبت به معشوقه به شوی رفته تغزل و تشبیب کرده اند مانند: عروۀ بن حزام، کُثیر، مجنون و توبه بن الحمیر.

موضوع عشق در موشحات و زجل های عربی میان عشق پاک (افلاطونی) و عشق مادی در نوسان بود. اما سرشت شهنشوی آنها یعنی: تسلیم مرد در برابر زن و شکوه عاشق از قساوت معشوقه، پایدار بود. عناصر شهنشوی در موشح و زجل میراثی است که از دوران شعر جاهلی به یادگار مانده است.

عشق شعرای «تروبادور» تقریباً درگرو زن شوی دار است. این نوع گرایش در شرایط مساعد محیط آن روز بالندگی یافت، زیرا سرایندگان «تروبادور» در کاخ شاهان و امیران، و در پرتو حمایت ایشان در آسایش و رفاه به سر می بردند. زنان درباری که بدانجا آمد و شد داشتند، مورد ستایش و تشبیب و تغزل آن شاعران قرار می گرفتند. در نتیجه زنهای دربار از این همه شیدایی تمجید از قدرتی که بر مردان دارند، سرشار از لذت می گشتند^۳ این انگیزه در بعض از موشحات نیز پدیدار گشت، همان گونه که آن را به وضوح در دیوان «ابن قزمان» اندلسی (فوت ۵۴۴ ه. ق.

۱. A- Jeanroy: *La Poésie Lyrique des Troubadours* II, Chap. IV.. همان مأخذ ص

۳۶۱، از دکتر عبدالعزیز الازهوانی که مجال تفصیل آن در اینجا نیست.

۲. ابن حزم، طوق الحماة، ص ۱۲۲، ۱۴۴؛ الحیاة العاطفیة فی الادب العربی و الفارسی، از مؤلف همین کتاب، فصل اول، باب اول.

۳. همین کتاب، ص ۲۱۶؛ J.lafitte - Houssat, op, Cit, pp. 75-176

۱۱۵۹م.) که تمام زجل‌های او در آن گنجانده شده است ملاحظه می‌کنیم.^۱ اما این تفاوت کلی میان غزل افلاطونی (حب عذری) و میان شعر عربی اندلسی نباید ما را نسبت به تأثیر شعر عربی اندلسی در شعر «تروبادور» دچار تردید سازد. همچنین، وجود اختلاف میان شعر «تروبادور» و میان شعر عربی نباید نسبت به تأثیر نظریات «ابن حزم» در طوق الحمامة محمد بن ابی سلیمان داوود اصفهانی (۵۷۹۷.ق. ۹۰۹م.) در کتاب الزهرة در جهت‌گیری عام غزلیات اروپای قرون وسطایی تردید روا داریم. از همه آنچه گفتیم به این نتیجه می‌رسیم که همه ویژگیهای مشترک - که به اختصار بیان کردیم - راه را برای تحول غزلیات اروپایی از غزل جنسی به غزلیات عرفانی هموار کرد، همان‌گونه که غزل عشق مجازی، در ادبیات عرب، به غزل عرفانی تحول یافت.

اینک برای روشن‌شدن مطالب پیش درباره اصول فنی موشحات و زجل‌ها و اثر آنها بر شعر «تروبادور» اروپا، به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم. ما، در مقام ذکر شاهد و مثال برای هریک از حالتها برنیاوده‌ایم، زیرا این مطلب نیازمند به تحقیق و تألیف جداگانه‌ای است که بعداً به آن می‌پردازیم. مقصود ما از نقل این نمونه‌ها، روشن‌شدن جوانب ضروری و تطبیقی مطالب گذشته است.

از موشحات، تنها، به ذکر بند اول از موشح معروف و منسوب به ابن المعتز بسنده می‌کنیم. البته سراینده واقعی این قطعه، و شاح اندلسی، ابن زهیر الحفید است:^۲

مطلع

ایها الساقی الیک المشتکی قد دعوناک ان لم تسمع

و حبيب همت فی غرته

و شربت الراح من راحته غصن

کلما استیقظ من سکرته

جذب الزق الیه واتکی وسقانی اربعاً فی اربع

۱. مشرق آلمانی D. de. Gunzberg نسخه عکسی این دیوان را در سال ۱۸۹۶ در برلن منتشر کرد و همچنین مشرق A.R. Nykl آن را در سال ۱۹۳۳م. با حروف لاتینی در مادرید منتشر کرد.
۲. احمد هیکل، الادب الاندلسی، ص ۱۵۵-۱۵۲ و منابع آن.

قفل = «Tornado یا Vuelta»

ساقیا باز شکایت نزد تو آوریم تو را خواندیم، گرچه پاسخ نگفتی
دلدارى که شیفته رخسار تابناکس گشتم

از دست نازنینش باده نوشیدم

و این در هر بار بود که دیده از خواب نوشین بگشود

جام باده را به سوی خود کشید و بر آن تکیه زد

و مرا چهار در چهار نوشانید. (م)^۱

دوبند از زجل های «ابن قزمان» را برای نمونه می آوریم:

هجرنی حبیبی هجر و لیس لی بعد صبر مطلع

هجرنی وزاد بالصدود

و شمت فی الحسود غصن اول

فأیا می من هجره سود

کمثل سواد الشعر غصن دوم

و انا مذ هجر فی عذاب قفل^۲

إذا مرَّ رَعْدُ العتاب

ترد جفونی سحاب

و ترسل دموعی مطر قفل^۳

دلدار مرا رها کرد

دیگر مرا تاب شکیبایی نمانده است

مرا رها کرد و بر بی مهری بیفزود

دشمن بر من زخم زبان زد

از اینرو، روزان من از دوری او سیاهند

مانند گیسوان او، سیاه

از آن دم که رهایم ساخته در شکنجه ام

اگر تندر نکوهش فرا رسد. (م)

۱. برای رعایت انسجام ترجمه در متن گذارده شد.

۲. احمد هیکل، الادب الاندلسی، ص ۳۸۰.

پلکهای من بدل به ابر گردند

و سرشک دیدگانم چون باران فروریزد. (م)

دوبند از شعر «تروبادور» اسپانیایی، اثر «آلفونسوی دلاور، دو، ویلا ساندینو»
(فوت حدود اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم م.) را نقل می‌کنیم.^۱

Vivo iedo Con razon,
Amigos. toda sazo.

Vivo ledó esin Pesar
Pues amor me fizó amar
A la que podré llamar
Mas bella de Cuantas son

tornada = قفل = vuelta
Vivo ledó con razon
Amigos. toda sazon.

Vivo ledó e viviré,
Pues de amor alcancé
Que servire la que cé
Que me dara galardón

vuelta
(۳) Vivo ledó Con razon.
Amigos, toda sazon.

ای دوستان، در هر زمان
شادمانه می‌زیم، که بر من رواست
شادمانه می‌زیم، به آرامی
زیرا عشق، مرا شیدای
کسی کرد، که می‌توانم او را

زیباترین زنها بنامم

شادمانه می‌زیم، که بر من رواست ای دوستان، در هرزمان
شادمانه می‌زیم، وزنده می‌مانم
که از راه عشق، به خدمت آن کسی
دست یازیدم که میدانم او (مؤنث)
پاداش مرا می‌دهد

شادمانه می‌زیم، که بر من رواست ای دوستان، در هرزمان.
یک بند از هشتمین ترانه «گیوم نهم»؛ نخستین سراینده «تروبادور» فرانسه را
به عنوان نمونه می‌آوریم: (م)
غصن و هو یقابل - فی الموشحة الغریبة التی اوردها ص ۲۵۷ - الأشعار الثلاثة
من الغصن

Farai Chansoneta nueva غصن و هو یقابل - فی الموشحة
Ans que vent ni gel ni Plueva. الغریبة التی اوردها
Ma dona m'assai, e-m Prueva الأشعار الثلاثة من الغصن
tornada = القفل Quossi de qual guiza l'am,

E ja per plag que m'en mueva مرکز یا refrain مقابل المطلع در الموشح
Ne- msolvera de son liam. عربی (estribillo) با توجه به تأخر آن!

ترانه‌ای نو می‌سرایم.
پیش از آن که به پا خیزد طوفان
پیش از آن که فرود آید برف
پیش از آنکه بیارد آسمان
بانوی من فتنه‌گری می‌کند
مرا می‌آزماید، تا بداند چه‌سان بر او عاشقم

1. A. R. Nykl. op. cit; p. 291. R M. pidal, op cit, pp. 27- 38. pierre, Belperron: Joie d, Amour, Contribution a L, etude des troubadours et de L, Amour Courtois, Paris 1948, pp. 60 - 61.

هرگز خویش را از بندهای عشق او رها نکنم
هرچند که بر آزار من بیفزاید. (م)

شواهد تاریخی زیادی در دست است که نشان می‌دهد موسیقی شعر عربی روی شعر «تروبادور» اثر گذاشته است. مجموعه ترانه‌های مذهبی «آلفونسوی دهم» در تقدیس مریم عذراء که به چهارصد و ده ترانه می‌رسد همه موجود است. از این رقم، سیصد و سی و پنج ترانه، یعنی (۸۳/۰) آن، بر وزن ترانه‌های «گیوم نهم» سروده شده است. هر سه بیت آن با یک قافیه است که پس از آن، بیتی دیگر با قافیه‌ای جداگانه تکرار می‌شود. از نظر مقایسه با موشح و زجل عربی در مقابل «قفل» «vuelta» قرار می‌گیرد. آنگاه، دو بیت دیگر آمده است که برابر «مرکز» اند (refrain) که از جنبه مقایسه با موشح و زجل عربی در مقابل «مطلع» «estribillo» جای می‌گیرد، گرچه به دنبال بند اول آمده است.

وانگهی در میان تصاویر زیوربخش ترانه‌های مریم عذراء، تصویری از دو خنیاگر «juglares» دیده می‌شود که یکی از آنها مسیحی و دیگری عرب است. هرکدامشان عودی به دست دارند که آن را در ستایش مریم عذراء می‌نوازند. در وسط خنیاگران کوزه‌ای از باده ناب تصویر شده است که نماد «وجد» صوفیانه است.^۱

در مطالب پیشین، به مناسبت سخن از نقش «آلفونسوی دهم» و تأثیر دربار او در، زمینه‌های فرهنگی و علمی اروپا، تأثیر وی را روی «دانسته»^۲ (۱۳۲۱-۱۲۶۵ م.) و «پترارک»^۳ (۱۳۷۴-۱۳۰۴ م.) گوشزد کردیم. این دو شاعر در سرودن اشعار غنایی، معروف به «سونتو»^۴ یا «سونت»^۵ به بالاترین درجه کمال

۱. رک به: همان مأخذ (M. pidal) ص ۶۵-۶۳.

۲. رک به ص ۲۰۰-۱۷۸ همین کتاب.

۳. petuarch فرانچسکو پترارکار، ایتالیایی، شاعر فاضل که بعد از دانه بزرگترین شخصیت ادبیات ایتالیا به‌شمار است. ایتالیا را در اروپا از جهت ادبیات به مقامی عالی رسانید. از آثار او: کتاب نغمه‌هاست که حاوی ترانه‌ها و آهنگهایی است که شاعر برای «لائورا» (زن الهام‌بخش او) در دوران حیات و پس از مرگ وی سروده است. (از دائرة المعارف فارسی، مصاحب).

رسیدند. این گونه شعر غنایی غالباً از چهارده بیت ترکیب یافته است که به چهار قسمت تقسیم شده است: قسمت اول و دوم از دو رباعی و قسمت سوم و چهارم از دو ثلاثی تشکیل شده است. مطلع قسمت اول و دوم دارای یک قافیه است (قیاس شود با مطلع یا مرکز Estribillo در موشح و شعر «تروبادور»). در پایان هریک از قسمت اول و دوم بیتی نهاده شده است که با قافیه مطلع قرینه است (قیاس کنید با قفل Vuelta یا tornade). مطلع قسمت سوم و چهارم در قافیه قرینه اند. بیت دوم از قسمت سوم با بیت سوم از قسمت چهارم متعادلند و همچنین قسمت سوم با بیت اول از قسمت دوم قرینه است.^۱ ترکیب «سونت» های ایتالیایی تا اندازه ای تعدیل گردید و از آن پس از مجموعه های «سداسی» تشکیل شد. در بیت سوم و ششم هر کدام از مجموعه ها چیزی شبیه «قفل» در موشحات پدید آمد، زیرا بیت های دوم و سوم این مجموعه ها از نظر قافیه متفقند.^۲

موضوع چکامه های «سونت» در دایره عشق باقی ماند، و میان عشق ناب و پاک توأم با ناکامی و اندوه عاشق و میان عشق مادی که هدفی جز لذت جویی و اغتنام فرصت های شادی بخش ندارد در نوسان بود. نوع اول آن را در نغمه سرایی های «دانتته» و «پترارک» می بینیم، و نمونه نوع دوم را در چکامه های «رونسار»^۳ فرانسوی می نگریم.^۴ و این شیوه پس از پیدایش اشعار غنایی در ایتالیا، در تمام

۱. قافیه ها در قسمتهای «سونت» از این قرار است: قسمت اول: اب ب ا، قسمت دوم: اح ح ا. قسمت سوم: ده و. قسمت چهارم: د و ه. برای نمونه های «دانتته» و «پترارک» و نمونه اسپانیایی، رجوع کنید به: *Diccionario de Literatura Espagnola*, P. 568.

بسیاری از سرایندگان، دوره رنسانس انگلستان مانند سیدنی، اسپنسر و شکسپیر از شکل و مضمون «سونیت» پترارک تقلید کرده اند.

۲. قافیه ها در مجموعه اول «سداسی» ها از این قرار است. ب ب ا، ح ح ا، مجموعه دوم: د د ه، و و ه، الخ.

۳. رونسار، پیردو (۱۵۸۵-۱۵۲۴م). شاعر فرانسوی. رهبر پلیادها، اشعار فراوان در موضوعهای مختلف مخصوصاً وطن پرستی عشق، و مرگ سروده است. بهترین اشعار عاشقانه وی در مجموعه ترانه هایی برای هلن آمده است. شهرت وی مدتها در محاق بود. ولی پس از انتقاد مساعدت سنت - بوو از کارهایش، یکی از بزرگترین شعرای فرانسه شناخته شد. (از دائرة المعارف فارسی - مصاحب). (م)

۴. برای اطلاع از نمونه های شعر رونسار رجوع شود به:

ادبیات اروپا تعمیم یافت.

بنابراین، تأثیر موشحات و زجل‌های عربی از طریق ابداعات «تروبادور» در تمام ادبیات اروپا انکارناپذیر است.^۱

آنچه گفتیم تنها در ارتباط با تأثیر فنی محض، در شعر بود و دیدیم که این تأثیر به دنبال جابه‌جایی محتوا و شکل انواع ادبی در ادبیات اروپایی چگونه پدید آمد. همین جریان بر موضوعات مربوط به سبک و اسلوب در نگارش صور ادبی نیز صادق است.

صور فنی

مقصود ما از صور فنی، صور و جزئیاتی است که هر نویسنده‌ای به وسیله آنها اندیشه‌های خود را به دیگران منتقل می‌سازد و تخیلات خویش را با تعبیراتی که برمی‌گزیند القاء می‌کند.

در وهله نخست در ذهن چنین متبادر می‌شود که بحث از تأثیر دوجانبه صور فنی در مقوله پژوهشهای تطبیقی نمی‌گنجد، زیرا صور فنی از خصایص و عناصر لغت است و فقط منعکس‌کننده شخصیت نویسنده و نمودگاه سرشت ویژه اوست. حتی باتوجه به این جنبه (فردی) و محدود، پاره‌ای از اسلوبها حاوی تعابیر (عام) است که در سایر ادبیات گوناگون جهان، نظایر آن رایج است گاهی صور نگارش ادبی به اندازه‌ای همسنگ یکدیگر می‌شوند که زمینه را برای تأثیر دوجانبه فراهم می‌کنند.

نویسندگان در ابداع هریک از انواع ادبی ناگزیرند که در برابر اصول و قواعد، آن نوع ادبی ابداعی تسلیم باشند. هرگاه نوع ادبی، از ادبیات بیگانه اقتباس شده باشد، نویسندگان در نحوه تصویر احساس و اندیشه‌های خود، همچنین در گزینش تعابیر

A.Gide: *Anthologie de La Ploésie Francaise* P. 72.

شکسپیر از نظام «سونتو» ایتالیایی عدول کرد و سونتوهای خود را در قافیه‌های متقاطع سرود. اما موضوع عشق همچنان سوزۀ این اشعار بود.

1. P.Le Gentil: *La Poésie. Lyrique* pp. 111- 113.

متناسب و القای صور بیانی، پیرو نوع ادبی بیگانه هستند. اما این اصل مسلم مانع از آن نمی‌شود که اصالت و سبک خاص نویسنده در وحدت اثر هنری او نمودار گردد، همان گونه که مانع از آن نمی‌شود که نویسندگان از چارچوب اصول و قواعد فنی زبان خود تخطی کنند. مثلاً «پترارک» شاعر بزرگ ایتالیایی که از بافت شعری و اصول ترانه‌های «تروبادور» متأثر بود و بسیاری از تعبیرات فنی آنان را اقتباس کرد، عواطف عاشقانه را به پیروزی از ایشان، به: اخگر، لهیب، غل‌های زندان، تشبیه کرد و آن‌کس را که در راه عشق جان می‌سپرد «شهید» خواند.^۱ همچنین در «ادب شبانی» که از ادب ایتالیایی به ادب فرانسه راه یافت، در همه نمایشنامه‌ها، تشبیهات و استعاره‌هایی گنجانیده شده است که خاستگاه آنها چشم‌انداز زندگانی روستاییان و روستاهای ایتالیا بوده است که با همه ویژگی‌های آن، چون، بالندگی و برکشیدن عشقهای ناب در سایه درختان جنگل و کنار جویبارها از ادب ایتالیایی به ادبیات فرانسه منتقل شد. همان‌سان که، عشق و سوزگداز آن بدان گونه که در زجل‌های عامیانه اندلسی منعکس شده، با رنگ و بوی عاشقانه که در ترانه‌های «تروبادور» نقش بسته است، یکی است. دلدادۀ اندلسی و شیدای «تروبادور» هر دو به یکسان از درد و ناکامی در عشق می‌گدازند و خوش می‌زیند با آن که از عشق و شیدایی جز درد بهره‌ای ندارند. برای آنان «هرچه از دوست رسد نیکوست». نسیمی که از کوی یار می‌وزد، نسیمی است که از خلدبرین برخاسته است. دیدگانی به سرشک آلوده، شبهایی ناپایان و پرانده دارد، از شیدایی او را به دیوانگی متهم می‌کنند، در آن دم که به یاد محبوب است در سرگشتگی فرومی‌رود که سخن مخاطبان و رویدادهای پیرامون خود را در نمی‌یابد، از سنگدلی معشوق، تنها به ملامت رقیق و گلابه‌ای دل سوخته بسنده می‌کند، معشوق، همیشه عاشق را امیدوار می‌دارد اما چون به کمند عشق گرفتار گشت، او را در لهیب سوزانش رها می‌سازد. عشاق، پیوسته گرفتار «رقیبان» و «غمازان» و «نمامان» و «ملامت‌گران» اند، عاشقان این طوایف را تا آنجا که بتوانند آماج طعنه‌ها و نیشهای گزنده خود می‌سازند، با آن که عشقهای

1. R. Bray: *Préciosité et Précieux*, pp. 27-59, J. Van. Tieghem: *La Littérature Comparée*, P. 86.

«تروبادور» دست‌نیافتنی است، با وجود این، عشاق مشتاقانه هرگونه مشقت جان‌فرسای را به دل و جان می‌خرند، تا شاید محبوب از روی، رضا و منت لحظه‌ای تبسم به ایشان ارزانی بدارد. عشاق تصاویر خیالی معشوق را شادمانه در قلب خود جای می‌دهند، زندگانی با خیال معشوق را بر تمام خوشیها برتر می‌دانند، به بانوانی که با طیب خاطر خواسته‌هایشان را برآورده می‌کنند هرگز توجه ندارند^۱.

تأثیر دو جانبه در صور سبکهای عربی و فارسی، گسترده‌تر و فراتر از آن است که بشود آن را با آوردن یکی دو مثال بیان کرد. ما تنها به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که: انواع ادبی و مضامین مشترک از قبیل: شعر غنایی، رسایل و مقامات که از ادبیات عرب به ادبیات فارسی راه یافت، به اندازه‌ای متنوع و گسترده است که در پاره‌ای از انواع ادبی، جز تقلید محض، و محو اصالت هنرمند، فرجامی نداشته است. اما در رزمنامه‌ها که در انحصار شعر فارسی است از این نمونه تقلید و پیروی نشانی نمی‌یابیم.

دولت‌شاه سمرقندی در این زمینه چنین گفته است^۲: فصاحت و بلاغت در انحصار قوم عرب است و ایرانیان در این زمینه مقلدان عرب بوده‌اند و آنان که در علوم بلاغت دستی داشته‌اند، کارشان از ترجمه اصل قدیم بلاغت عرب با ذکر مثالهایی فارسی فراتر نرفته است. کهن‌ترین اثری که تاکنون در باب علم بدیع و بلاغت به زبان فارسی شناخته شده است، کتاب، «ترجمان البلاغة»^۳ فرخی سیستانی و کتاب

۱. ارجاع این تفکرات به نظایر آن در ادبیات عرب به آسانی امکان‌پذیر است. غرض ما فقط ارائه نمونه‌های عام است که آن را به مطالب گذشته از نظر وحدت مضمون میان زجل‌ها و موشحات و میان شعر «تروبادور» علاوه می‌کنیم. رک به: Jeanroy: *La Poésie Lyrique des Troubadours*, I, pp. 93- 115.

۲. دولت‌شاه سمرقندی، تذکرة الشعراء، چاپ براون، لندن ۱۹۰۱م ص ۱۹. این کتاب را مرحوم دکتر ابراهیم امین به زبان عربی ترجمه کرد.

۳. مدتها این کتاب را بر اثر یک اشتباه، رشید و طواط (که در کتاب خود، حقائق‌السر، آن را به فرخی سیستانی نسبت داده بود) از فرخی می‌پنداشتند. و گمان می‌بردند که کتاب مزبور از میان رفته است. اما اخیراً نسخه‌ای بسیار کهنسال از این کتاب که در آغاز قرن ششم ه. ق. نوشته شده در ترکیه به دست آمد و انتشار یافت. مؤلف این کتاب محمد بن عمر رادویانی از ادبای ایرانی است و نثری ساده و فصیح دارد و از لحاظ حفظ نام و اثر عده‌ای از شاعران زبان فارسی اهمیت فراوان دارد و بسیاری از مطالب کتاب حقایق‌السر از آن برداشته شده است. (از دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

«حداث السحر فی دقایق الشعر» رشیدالدین وطواط (قرن ششم ه.ق.) است.

بدان گونه که یادآوری کردیم، عمده ترین عاملی که زمینه را برای اقتباس صور نگارش و اسالیب ادبی فراهم می کند، انتقال نوع های ادبی به ادبیات اثر پذیرفته است زیرا نوع ادبی قالبی است عام که صور ادبی در آن نقش می بندند، لیکن در عین حال ممکن است شاعر یا نویسنده ای که در مقام بیان صور ادبی است، از منابع بینش جهانی خود، که از خاستگاه های جهانی سرچشمه گرفته است بهره مند گردد. همان سان که در اقتباس موضوع های ادبی که دست اندرکار آنهاست، از همان خاستگاه و آبشخورها سیراب می شود.

بی گمان، نویسندگان اصیل و ژرف بین بی آن که اصالت خویش را از دست بدهند، برای غنای آثار هنری خود از شاهکارهای جهانی ادب و هنر توشه برمی گیرند. چه بسا، یک سبک ادبی، در ادبیات اثرگذار، سبکی رایج و متداول باشد اما چون به ادبیات اثرپذیر راه می یابد، سبکی بدیع و اسلوبی نو باشد. به خاطر می آورم که در همین زمینه گفتگویی میان طه حسین و مصطفی الرافعی رخ داده بود. دکتر طه حسین در مقام انتقاد از سبک متکلف و نامأنوس، رافعی گفته بود که: او (رافعی) به هنگام نگارش کتابهای خود «دچار درد زایمان می شود». باین که رافعی مجذوب نحوه توصیف طه حسین شده بود اما با لحنی طنزآمیز گفت: این سبک از بیان، نشانه پیشرفت سبک جناب استاد است؟ نکته ای که در این داستان نهفته، این است که: تعبیر از «درد زایمان» در میان نویسندگان بزرگ فرانسه، تعبیری است رایج و مأنوس، اما الزاماً، همیشه مفهوم ریشخند نسبت به دیگران را ندارد. مثلاً فلور^۱ در تعبیر از سخت کوشی در صیاغت کلام و استواری اسلوب، خود را به بانویی که گرفتار درد زایمان است توصیف کرده است. نیز از همین مقوله است که شاعر معاصر مصری «احمد شوقی» در فصل اول از نمایشنامه تراژدی کلوپاترا می نویسد که: «آتنیو» خود را در اسکندریه از نظرها پنهان کرد و تصمیم گرفت که پیش از انتقام،

۱. فلور، گوستاو، Flaubert (۱۸۰۴-۱۸۸۲م). رمان نویسی فرانسوی از آثار معروفش: مادام بوواری، سلاو، نمایشنامه کاندیدا، قصردها، نامه های او. در این نامه ها روح کاملاً انسانی او به خوبی آشکار است. (از دایرة المعارف فارسی مصاحب).

از شکست خود در «آکتیوم»، هرگز در کاخ کلثوپاترا دیده نشود.

(۱) آلی واقسم لایری فی قصرها حتی یقوم مجده المنهار

(۲) ان البلاء اجل من ان لایری عجباً! اتخفی فی الهشیم النار؟

(۱) آنتونیو سوگند یاد کرد که در کاخ کلثوپاترا دیده نشود مگر اینکه شکوه از دست رفته را باز گرداند.

(۲) اما فاجعه بزرگتر از آن است که از دیده‌ها پنهان شود. شگفتا! چگونه می‌توان گیاه خشک را در آتش پنهان کرد؟

تصویر: «مستور ماندن گیاه خشک در آتش» تعبیری است که در زبان عربی، کنایه از آن است که «هرچند بکوشیم چیزی را از دیده‌ها پنهان کنیم، این کوشش به جایی نرسد» این قبیل کنایه‌ها در زبان فارسی تعبیری متداول و مأنوس است و از راه زبان فارسی به زبان ترکی منتقل گردیده است و به احتمال قوی، احمد شوقی این تعبیر را از رهگذر زبان ترکی دریافت کرده است.

نمونه دیگر، احمد شوقی در چکامه «نهج البردة» (شوقیات ۱/ ۲۴۳) در یکی از ابیات آن چنین سروده است:

(۱) لاتحفلی بجناها او جنایتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم

(۱) به‌نوش و به نیشش پای‌بند مباش مردن، چه‌با برگ گل و چه‌آتش یکی است

جامی، در داستان لیلی و مجنون، نظیر این تعبیر را از زبان حال «قیس» چنین سروده است:

از خنجر تیز کی کشم سر برگشته چه‌برگ گل چه‌خنجر^۱

محتمل است که احمد شوقی این تعبیر را از طریق اطلاع بر ترجمه همین داستان که توسط مستشرق فرانسوی Chézy (در سال ۱۸۰۵ م.) انجام گرفته است گرفته باشد.^۲

۱. الدكتور محمد غنیمی هلال، لیلی والمجنون الحب الصوفي، تألیف عبدالرحمن جامی، مكتبة الانجلو المصرية، ۱۹۵۴، ص ۱۱۱، الحیاة العاطفیه از همین مؤلف، ص ۶۷.

۲. از آنجا که احمد شوقی بر زبان ترکی تسلط کامل داشته است، بعید نیست که از مثنویات لیلی و مجنون (به زبان ترکی) امیرعلیشیر نوایی و فضولی بغدادی سود برده باشد. (م.)

مثالی دیگر از «احمدشوقی» می آوریم. او در تراژدی کلوپاترا خطاب به افعی هایش می گوید:

(۱) وانتن والناس قد تلتقو ن، ففیکن شر، و فی الناس شر

(۱) شما با آدمیزادگان در یک صفت، وجه مشترک دارید، از شما بدی برمی خیزد و از آدمیزادگان نیز بدی برپا شود.

برخورد دوشیء در یک نقطهء مشترک، به معنای وجود همانندی میان آن دو چیز است. احمد شوقی از طریق تشبیه و مقایسهء میان افعیان و آدمی زادگان تصویر زنده و گویایی از این مطلب ارائه داده است که چنین مواضعه ای در زبان عربی بدون سابقه بوده است. حال آن که این قبیل تشبیهات در زبان فرانسه بسیار رایج و معمول است، زیرا این مفهوم یکی از معانی موضوعه از برای فعل se rencontrer است. مقصود ما، از ذکر این نمونه های متنوع، تنها توضیح این نکته است که: گاهی یک اسلوب بیانی در یکی از زبان ها، بسیار رایج است اما همین که به زبانی دیگر انتقال یافت در جامعه ای نوین و زیبا خودنمایی می کند.

به هر حال، مجال بحث و تحقیق در این قبیل موضوعات تطبیقی بسیار گسترده است که استقصای آنها در اثر یکی از نویسندگان می تواند بازده بسیار ارزنده ای داشته باشد و پرده از روی، اصالت، هنر، فرهنگ و بینش و اسلوب نویسنده به یک سو برافکند و نقش وی را در نمایش فرهنگ خاص خود نشان دهد.

ما، در این جا به بحث پیرامون برخی از گونه ها تا آنجا که مطرح کردن آنها را لازم می دانستیم، پایان می دهیم. هدف ما از طرح این دسته از مسایل، بررسی انواع ادبی از جنبه های تطبیقی آنها بوده است که مجال بسیار خوبی را برای نقد ادب عربی و ادبیات تطبیقی فراهم می سازد.

فصل سوم

موقعیتهای نمایشی و ادبی و استانداردهای انسانی

در این جنبه ادبی، دادوستدهای فنی که در دوره‌های گوناگون میان آداب ملل مختلف رخ داده است، نمودار می‌گردد. اصالت و عمق نویسندگان با توجه به اثرپذیری و استفاده از اثر پیشینیان در این بُعد ادبی، آشکار می‌شود، زیرا نویسندگان از گزینش موقعیتهای ادبی، تیپها و صورتهای نوعی، اندیشه‌ها و داوریهای خود را نسبت به جامعه‌ای که بدان تعلق دارند در شیوه‌ای فنی بازگو می‌کنند.

نویسندگان، جامعه خود را با اندیشه‌هایی که آنها را در قالب تیپها و شخصیت‌های تئاتری قرار می‌دهند، به تماشا می‌گذارند.

همان گونه که از سرفصل این بخش برمی‌آید، هدف ما در این گفتار، بحث پیرامون شیوه تحقیق در زمینه موقعیت ادبی و صورتهای نوعی و تیپهاست. این دو جنبه در مقوله پژوهشهای ادبیات تطبیقی جای دارند.^۱

۱. ارسطو به صورتی واضح و مستقل، درباره موقعیت ادبی و تئاتری بحث نکرده، اما در مقام گفت‌وگو از تراژدی «موقعیت» را چنین تعریف کرده است: «زبان خاص و مقتضای مقام» این اصطلاح در عصر ارسطو در شمار واژگان فنی و فلسفی قرار نگرفته بود لیکن در قرن ۱۹ و ۱۸

موقعیتهای ادبی و نمایشنامه

نویسندگان - یا سرایندگان - در نمایشنامه یا داستان، از بعد فنی به تصویر جهانی کوچک از این جهان بزرگ می‌پردازند و اگر امکانات و شرایط ابداع فنی به گونه‌ای متکامل در یک اثر هنری فراهم آید، تپیهایی که در این دنیای کوچک به حرکت درآمده‌اند، در لاک خود فرو نمی‌روند و در انزوا از دیگران به سر نمی‌برند، بلکه به‌عنوان شمایی از واقعیت انسانهای جهان بزرگ در برابر دیدگان و اندیشه ما قرار می‌گیرند. مثلاً: درک تپ «اتللو» که محور اصلی نمایشنامه «شکسپیر» است، تنها از شناخت شیوه رفتار او - جدا از دیگران - میسر نیست بلکه او را در کنار شخصیتها و تپیهای دیگر مانند «یاگو» و «دزد مونا» و پدرش «برابانتیو» می‌فهمیم. این بدین سبب است که سرنوشت و موقعیت تئاتری «اتللو» با تپ‌های دیگرگره خورده است. همگی یک سرنوشت دارند و با یک دشمن در ستیزند. هریک از تپیهای نمایشنامه و داستان - بدان گونه که در دنیای خود می‌بینیم - از خلق و خوی ویژه‌ای برخوردارند که او را از دیگران جدا می‌کند. پژوهشگر می‌تواند بر پایه احساس و شناخت خود، تپیی را جدا از دیگران بشناسد اما با توجه به موقعیت خاص قهرمان، شناخت تپ موردنظر جدا از دیگران ناممکن است. برای شناختن تپها و شخصیتها باید همه مهره‌های درگیر را به حساب آورد. باید به گونه‌ای که او احساس می‌کند و از درونمایه‌های خود آگاهی می‌دهد، بررسی گردد و همراه عناصری ارزیابی بشود که در حرکت همیشگی خویش به‌سوی سرنوشتی که مرز او را با دیگران در عالم خود مشخص می‌کند، سروکار دارد.

میلادی بحثهای ابتدایی درباره آن به عمل آمد. ناقد و شاعر ایتالیایی کارلو گوتسی Cario Gozzi ۱۷۲۹-۱۷۰۶ موقعیتهای نمایشی همه دوره‌ها را به سی و شش موقعیت رسانید و گونه، ژان پیرا کرمان و ناقد فرانسوی ژرژ پولتی Polti نظر وی را تأیید کردند. موقعیتهای مزبور عبارت بود از: آدم‌ربایی، ماجراجویی و اعمال تهورآمیز، کشتن خویشاوندان از روی سهو، ازدواج با محارم و جز آن. گاه موقعیت و یا موضع، مسایل عاطفی بود مانند: کینه‌توزی نسبت به نزدیکان و بستگان و افراد خانواده، آزمندی، رشک و حسادت نابجا و جز آن. از: النقد الادبی الحديث، دکتر محمد غنیمی هلال قاهره ۱۹۷۳ ص ۶۲۲. (م).

و یک منتقد فرانسوی در کتابی به‌نام «دویست هزار موقعیت نمایشی» می‌کوشد تا نشان بدهد در این باره نمی‌توان قول گوتسی و گونه را پذیرفت. نقد ادبی ۸۰۷/۲ دکتر زرین‌کوب، چاپ دوم. (م)

بنابراین تئاتر - یا قصه - آزمونی است که تپها را از انزوا بیرون می‌آورد و پدیده‌ای است اجتماعی که رویدادهای آن در محیط کوچکی از آدمیان که خواستها و آرمانهای آنها در تضاد است، جریان دارد و (تپ‌ها) در همان هنگام، از همه مزایای زندگی طبیعی در جوامع بشری برخوردارند. منتها این رویدادها همراه با فنی فنی و حساب شده است که برگرد محوری هیجان آمیز و محرک نیروی تفکر، متمرکز است.

هریک از تپها و شخصیت‌های تئاتر یا داستان، صورت نمادی یکی از نیروهاست. این نیروها هنگامی که یکدست، به کار و پیکار برمی‌خیزند، از قوه به فعل درمی‌آیند و «باقت» نمایش را در حرکتی پویا و پیچیده به سوی فرجامی که برایش ساخته شده است، رهبری می‌کنند.

هریک از تپها و شخصیت‌های تئاتر، راهی را می‌پیماید که سازگار با طبیعت و خلق و خوی اوست، اما این حرکت پویا در چارچوب نقشی است که رابطه او را با دیگران روشن می‌کند، از نظر: دوستی، دشمنی، وفاداری، بیزاری، همپاری، سازندگی، جدایی و جز آن. بدان گونه که در این جهان فنی کوچک همه تصویروهای انبوه که در این دنیای بزرگ و پویا می‌بینیم گنجانیده شود.^۱

واژه «موقعیت» در عصر نوین در شمار یکی از واژگان فلسفی درآمده است. مفهوم فلسفی این واژه عبارت است از: پیوند موجود زنده با دیگران و با محیط خویش، در زمان و مکان محین. هنگامی که انسان به کشف پدیده‌های پیرامون خود دست یازد، اگر آن یافته‌ها و پدیده‌ها به ابزار و عواملی درآیند که بازدارنده آزادی انسان باشند، در این صورت انسان ناگزیر است از نظر تفکر و چگونگی رفتار، موقعیت خاصی برگزیند که در عین پیوستگی با بازدارنده‌ها (موانع) بتواند آنها را غشی کند و به سوی هدف خود و بیرون از «موقعیت» موجود، ره بگشاید. این بازدارنده‌ها در هر مرتبه‌ای که باشند - موقعیت خاص و آزادی

1. Etienne Souriau: *Les deux cent Milles situations Dramatiques*, Paris, 1950, Chap. Ier, et pp. 167- 171, دکتر محمد غنیمی هلال، قاهره، ۱۹۷۳، ص

حرکت انسان را روشن می‌کنند. آزادی تحرک انسان در پرتو کیفیت عناصر و موانع معین می‌گردد و از این‌رو، انسان باید در گزینش «موقع» راهی را به‌پیماید که از واقعیتها دور نباشد و به منفی‌گرایی و موقعیتهای و همی و مالیخولیایی که مانع از تصمیم‌گیری و دگرگونی «موقعیت» موجود است، نینجامد.

مثلاً: برده‌ای که در زنجیر بندگی اسیر است، به‌جای آن که «موقعیت» او تلاش برای آزادی خود باشد، نباید در «موقعیت» چنگ‌انداختن بر دارایی ارباب قرار بگیرد زیرا چنین گزینشی، دور از واقعیت است.

موقعیت تئاتری، از مجموع عوامل مؤثر و به‌تعبیری دیگر از همهٔ بازدارنده‌ها و پایداریها و کارها و پیکارها در زمان واحد تشکیل می‌شود. رودرویی انسان با «بازدارنده‌ها» و مقاومتی که از خود نشان می‌دهد - به‌نسبت نیرویی که برای رسیدن به هدف به کار می‌اندازد - به‌وی حالت پویایی و تحرک می‌بخشد. هستی از راه کار و پیکار و احیاناً فراسوی این حالت معنی و مفهوم پیدا می‌کند. انسان تعریف شده چیزی جز «وجود» او در «موقعیت خاص» نیست.^۱

آنچه گفته شد، بیان مفاهیمی بود که «موقعیت» تئاتری - یا داستانی - را با «موقعیت زندگانی» پیوند می‌دهند. هر نمایشی «موقعیتی» ویژه دارد. بافت فنی نمایش هدف کلی و مشخص را دنبال می‌کند، و آن فضایی است که تپها را در عالم هنر با یکدیگر پیوند می‌دهد. و در تجسم تپ‌ها، همهٔ هستی و انسان و اشیاء، معنی پیدا می‌کند. هریک از تپها چه در صورت خاص و چه در صورت نوعی، با انجام نقشی که برعهده دارند، با شیوهٔ رفتاری خاص خود مشخص می‌گردند. موقعیت هریک از شخصیتها جداگانه، در نقشی که بازی می‌کنند، مشخص است. اما فهم این «موقعیت خاص» امکان‌پذیر نیست جز با فهمیدن تپها.

برای مثال: تپ قهرمان تراژدی، اتللو آن‌سان که سخن‌سرای انگلیسی رقم زده است، آمیزه‌ای است از خصایل عالی انسانی و بعضی صفات حقیر و گذشت‌ناپذیر بشری، مانند بدبینی و رشک‌کشنده. وی سرداری است دلیر، جوانمرد، پاکدل و در عشق و دوستی استوار. دل به‌کمند ماهرویی پاکدامن می‌بندد که از طبقهٔ بالاتر

است؛ بهرغم انتظار همه مدعیان همسری، وی را به ازدواج خود درمی آورد. حسودان و کینه توزان بر عشق او رشک می برند و بانبرنگ و افسون، صفای قلب او را با بدبینی تیره می سازند. در همین احوال است که خبر می رسد سلطان عثمانی در پی حمله به جزیره قبرس برآمده است و ملت وی را برای مقابله با دشمن فرا می خواند و کسی را برای لشکرکشی شایسته تر از او (اتللو) نمی بیند. سردار سیاه پوست مراکشی که ناموس پرستی را از مردم خاورزمین به ارث برده، دچار امواج متلاطم و دیوانه کننده شک و حسادت می گردد. در یک جدال مهیب عشق و شرافت، عشق و مسئولیت شکست می خورد و همسر نازنین او بی گناه به خون خویش می غلتد. مقصود ما از «موقعیت» همین است که نقش و مسئولیت هر کدام از تیپها و شخصیتهای تئاتر و تضادها و درگیریهای میان آنان را مجسم سازد.

بنابراین، «موقعیت تئاتر» با موضوع تئاتر دو چیز جداگانه است. موضوع، عبارت از تنوع شکل هایی است که به دلخواه سرایندگان و نویسندگان متبدل می شوند، اما «موقعیت تئاتر» به گونه کلی - از مشابَهت سطحی در موضوع با نمایشهای دیگر فراتر می رود و در حال و هوای ویژه خود قرار می گیرد. گاهی نمایشها در «موقعیت» با یکدیگر شباهت می یابند این گونه شباهتها پیوندی است فنی که در مقایسه با تشابه در موضوع نیرومندتر است.

این دسته پیوندهای هنری که از همسانی میان «موقعیت» ها پدید می آیند، باید مورد توجه پژوهندگان ادبیات تطبیقی قرار بگیرد زیرا این عامل در ایجاد دادوستدهای ادبی میان ادبیات ملل، زمینه پرباری ست.

برای مثال: هرگاه در تراژدی اتللو اثر شکسپیر و فدراتر «راسین»، شرار رشک و حسادت را به عنوان وجه تشابه میان آن دو، در نظر بگیریم، خواهیم دید که این تشابه تاجه انداز رنگ باخته و سطحی است.^۱ زیرا گونه عشق و نوع حسادت در این دو تراژدی از بافتی دیگرند. این تفاوت در سنخیت، به خاطر اختلاف در

۱. «موقعیت» در تراژدی «فدر» عشقی است آلوده به گناه و ما، در کتاب «الروماتیکه»، ص ۳، ۴، ۹، فشردهای از اندیشه راسین را در این تراژدی شکافته ایم. موضوع، «حسادت» انگیزه ابداع و آفرینش «راسین» است که گره نمایش را می گشاید.

«موقعیت» و تیپ این دو اثر پیدا شده است، حال آن که تراژدی زائیر اثر «ولتر» در مقایسه با اتللو از نظر «موقعیت» ثبات، همسان است این عشق مانند عشق «اتللو» ناهماهنگ است. «دزد مونا» را حسادت می‌کشد همان‌سان که «زائیر» را. «اتللو» از گم شدن دستمال مشکوک می‌شود و والی اورشلیم از پیدا کردن نامه‌های برادر «زائیر» هردو، دل‌باختگان پس از کشتن معشوقه‌ها پی به خطای خویش می‌برند و هردو به یک شیوه بر روی نعش قربانی خویش، خودکشی می‌کنند. همسانی میان این دو تراژدی آشکار است و معمولاً این تشابه در «موقعیت»، به‌خاطر پیوندهای مشترک تاریخی رخ می‌دهد.^۱

۱. زایر zaire از معروفترین تراژدیهای «ولتر» است. در سال ۱۹۳۲م. روی صحنه آمد. در سال ۱۹۳۸م منتشر شد. رویدادهای آن در زمان لوئی چهاردهم است: والی اورشلیم (بیت المقدس) دل‌باخته ماهرویی از اسیران خود می‌شود. شوالیه‌ای فرانسوی به‌نام «نیرستان» به کاخ والی می‌آید تا در برابر پرداخت «فدیه» و سرپا، اسیران را آزاد کند. والی، سخاوتمندانه همه اسیران را آزاد می‌کند مگر، «زائیر» و کهنسالی به نام «لوزینیان Lusignan» را. «زائیر» را بدین جهت نگاه می‌دارد که می‌خواهد او را همسر خود کند. «لوزینیان» را از این رو نگاه می‌دارد که وی از شاهزادگان بیت المقدس بود. دیری نمی‌پاید که به خواهش «زائیر»، «لوزینیان» آزاد می‌شود، پس آزادی، از روی علایمی که بر روی بدن زایر است، می‌فهمد که وی همان دختر گمشده اوست و نیز در می‌یابد که «نیرستان» پسر خود اوست. لوزینیان از روی تعصب مذهبی می‌کوشد تا از ازدواج «زائیر» با والی اورشلیم جلوگیری کند. نیروی عشق با نیروی گرایش به دین در قلب دختر جوان به ستیز بر می‌خیزد. پیش از رهایی از این سردرگمی پدرش را از دست می‌دهد. اما برادرش «نیرستان» از کوشش برای جلوگیری از این ازدواج نومید نمی‌شود. «زائیر» از نامزد خود تقاضای می‌کند مراسم ازدواج را تأخیر اندازد. این درخواست سبب بدگمانی به «زائیر» می‌شود. والی اورشلیم، یکی از نامه‌های «نیرستان» را نزد «زایر» می‌یابد، و به گمان این که از سوی دل‌باخته‌ای نوشته شده است سخت بی‌مناک می‌گردد. (کشف این نامه را با دستمال دزد مونا در تراژدی اتللو مقایسه کنید). درحالی‌که آتش حسادت طوفانی از خشم در دل او بر پا کرده است او را غافلگیر می‌کند و دخترک بی‌گناه را با خنجر می‌کشد. پس از بی‌بردن به اشتباه خود، همه اسیران را آزاد می‌سازد و از روی پشیمانی بر پیکر قربانی خویش، خودکشی می‌کند.

«ولتر» مدعی است که این تراژدی دارای سرشت مذهبی است. در حالی که صبغه مسیحی‌گری رنگ و رو‌باخته آن از روی دین‌گریزی «ولتر» پرده بر می‌افکند این اثر در میان همه نمایشنامه‌های «ولتر» از ارزش ادبی و هنری بیشتری برخوردار است (از: النقد الادبی الحديث، دکتر محمد عینی ملال).

۲. «ولتر» اعتراف کرده است که در تراژدی فدر از دیدگاه کلی، تحت تأثیر تراژدی اتللو بوده است. این موضوع را همه ناقدان نیز یادآوری کرده‌اند.

فکر و شالوده‌ اصلی که در تراژدی فاوست^۱ اثر سرایند و فیلسوف نامدار آلمان «گوته» مطرح است، «سرگشتگی در گزینش عقل و عشق» است. «فاوست» در آغاز نمایش، موجودی است تیره‌بخت که خرد او رازهای طبیعت را نیافته و نیز از گلزار محبت و عشق هرگز گلی نبویده است. دلزده و ناامید از دانش، و بی بهره از عشق، بر آن می‌شود، تا با نوشیدن زهر، تن خاکی او به عالم علوی پیوندد تا نهفته‌های جهان خلقت را عریان ببیند. اما همین که جام زهر را به لب نزدیک می‌کند، نوای

۱. فاوست Faust یا فاستوس Faustus یا، یوهان فاوست شخصیت یک افسانه عامیانه آلمانی که یک اثر ادبی و فلسفی کم‌نظیر است، شاعر خلاق و دانشمند معروف آلمان یوهان ولگانگ فون گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹م.) که مجموعاً ۴۱۱۲ بیت و تقریباً همه منظوم است در دو قسمت تنظیم یافته و قسمت دوم آن دارای پنج فصل است. بنابر افسانه‌ها سرگذشت، دکتری دانشمند، کیمیاگر و فیلسوف، تن‌پرور و دایم‌الخمر است که در پایان سده ۱۵م. به دنیا آمد. به‌علت سرگ زودرس (۱۵۴۳-۱۵۳۹م.) و زندگانی شگفت‌انگیز و بدفرجام او افسانه‌های بی‌شماری به‌نام او پرداخته شده است. بنابر همین افسانه‌ها، او با ارواح مردگان گفت‌وگو می‌کرد. او روح خود را در برابر بازگشت به جوانی و کسب دانش و قدرت جادوگری به ابلیس فروخت و این پیمان را با خون خود امضاء کرد. از این افسانه روایت‌های مختلفی نقل شده است، بنابر روایت «مارلو» (۱۵۹۳م. معاصر شکسپیر) فاوست «از رحمت خدا محروم ماند تا به کیفر عادلانه‌ای برسد. تراژدی «مارلو» که به تأثیر از روایت «گوته» ساخته شده بود در سال ۱۶۰۴م. با تضمین مفاهیم عمیق و انسانی چاپ شد. اما بنابر روایت «گوته» او به‌خاطر کوشش‌های قهرمانه و انسان‌دوستی، برای رسیدن به علم و قدرت و شناخت حقیقت مافوق عقل بشری، روح خود را به شیطان فروخت و سرانجام به واسطه عشق «مارگرت» که عشقی الهی بود، رستگار شد و در نبرد اهریمن و انسان، نور سرشت آدمی بر تیرگی نهاد ابلیس چیره گردید و به نیروی محبت بر قلعه شامخ حیات گام نهاد. افسانه فاوست به‌همت «گوته» رمز و قالبی برای تصویر افکار فلسفی و مفاهیم انسانی در ادبیات فراهم آورد از سده ۱۶ تا زمان ما درامه‌هایی به‌نام فاوست نوشته شده است و اینها به‌سان عناوینی نمادی و جهان‌گیر شناخته شده‌اند. این افسانه فلسفی بهانه‌ای برای ابراز اندیشه‌های فیلسوفان گشته است.

برخی بر این باورند که ریشه‌های شرقی فاوست را باید در افسانه‌های شرقی قرون وسطایی و درام مذهبی معجزه‌توفیل جست‌وجو کرد. بنابر افسانه‌ها، این شخصیت اسطوره‌ای که از مقام کلیسایی خلع شده بود، به‌خاطر اعاده مقام از دست‌رفته خود، حاضر شد پیمانی با ابلیس ببندد، اما بعدها پشیمان شد و چهل شبانه‌روز به پرستش خدا پرداخت و توبه‌اش پذیرفته شد. پس از این که در برابر مردم به گناه خویش اعتراف کرد، در دم جان سپرد. این افسانه در میان کشیش‌های آسیای صغیر رایج بود و سرایندگان قرون وسطا منظومه‌های بسیاری در این زمینه سرودند. از جمله منظومه روتبوف Rutbeuf است که در سالهای ۱۲۸۵-۱۲۵۴م. توسط این شاعر فرانسوی سروده شده است. وی در این منظومه، بر بی‌عدالتیهای اجتماع و معایب همه طبقات تاخته است علاوه بر درام‌های مذهبی، آثاری در زندگی قدسین و هجو به‌هایی دارد اما این اسطوره به مقامی جهانی در ادبیات راه نیافت.

نغمه‌های عید «معراج مسیح» به گوشش می‌رسد و خاطره‌های دلتناز بهاران وی را دوباره به این جهان خاکی پیوند می‌بخشد و او بر آن می‌شود تا با سرشار شدن از لذت‌های جسمانی و معنوی، زندگی را از سر گیرد. شب بعد روح پلید شیطان «مفیستوفلس» به دنبال شرطی که برای گمراهی او با خداوند بسته است، بر او ظاهر می‌گردد و آن‌دو با یکدیگر پیمان می‌بندند که ابلیس در این جهان خدمت «فاوست» را کمر بندد. «مفیستوفلس» پیوسته «فاوست» را از خطایی به خطایی درمی‌اندازد. اما نور سرشت آدم بر تیرگی نهاد ابلیس چیره می‌گردد و او از آنچه رفته است پشیمان می‌شود. این ندامت که نشانه‌ای بر پاک‌نهادی اوست، گناهانش را می‌شوید. احساس گناه در سراسر قسمت اول تراژدی بر وجود «فاوست» گسترده است.

این تراژدی دارای دو قسمت است: قسمت اول با نجات «مارگریت» از چنگال «فاوست» و از ارواح پلید پایان می‌پذیرد، بدین ترتیب که «مارگریت» به سبب قتل برادر و مرگ مادر با شایعه نابود شدن طفلی که حاصل رابطه عاشقانه او با «فاوست» است، زندانی و محکوم به مرگ می‌گردد و «فاوست» شبی که فردای آن باید حکم اجرا گردد، برای نجات «مارگریت»، با دستکاری، «مفیستوفلس» به زندان می‌رود. اما «مارگریت» از آغوش محبوب فرار می‌کند و کمک او را نمی‌پذیرد تا با اجرای عدالت، گناهش آمرزیده شود. باری در سپیده‌دم سر از پیکرش جدا می‌سازند، اما برخلاف داوری سراسر اشتباه بشری، او در درگاه خداوند آمرزیده می‌گردد.^۱

خلاصه قسمت دوم:^۲ پس از اجرای حکم، «مارگریت» به عالم سعادت جاودان درمی‌رسد و «فاوست» که رهسپار راه غفلت و شهوت شده است، از آن واقعه به‌خود می‌آید و میلش به کاوش در جهان آفرینش و فداکاری در راه بشر افزون می‌گردد و او بر آن می‌شود که چندان در راه واقعیات پیش برود تا آنجا که از روی رضای انسانی و آرامش وجدان بگوید «ای زمان، درنگ کن و ای چرخ

۱. قسمت اول این تراژدی توسط دکتر محمد عوض محمد به‌زبان عربی ترجمه شده است. همه تراژدی با مقدمه فاضلانه دکتر اسدالله بشری به فارسی برگردانیده شده است ما در اینجا بخشی از تعبیرات خود را از ایشان اقتباس کرده‌ایم. (م).

۲. تازمان تألیف این کتاب، قسمت دوم به‌زبان عربی ترجمه نشده بود.

پای!». سرانجام بر حقیقت مطلق که مافوق عقل و غایت کمال عواطف و روح پاک انسانی است دست می‌یابد. وقتی چشم «فاوست» بر هِلِن «الهه جمال» می‌افتد، از نو آتش عشق «نیک‌اندیشی» در وجودش زبانه می‌کشد. وقتی روح «فاوست» به آسمان، قرارگاه ارواح سعادتمند، و کمال مطلوب انسان، بالا می‌رود، «مارگریت» پدیدار می‌گردد و عشق خویش را تزد خداوند واسطه می‌کند تا به «فاوست» اجازه صعود روحانی و تکامل به مدارج بالاتر اعطا گردد؛ و روح «فاوست» رخصت می‌یابد. باری موضوع، سرگذشت «فاوست»، و رشکستگی مفاهیم ذهنی و تأکید بر مفاهیم انسانی از راه غنای مفاهیم احساسی است. این داستان برکسب فضیلت از راه خیرخواهی و تقدیم به آستان انسان تأکید می‌کند تا گوهر بلند آسای روح انسان با سرشت خالص آن طلوع کند. و این همان سرشتی است که اصول تفکر مکتب رومانتیک را تشکیل می‌دهد و «موقعیت» تئاتر در خلال آن متبلور می‌گردد.

به‌رغم اختلافی که میان موضوع فاوست و موضوع و محتوای نمایش شهرزاد اثر توفیق‌الحکیم (نویسنده مصری) هست، و با توجه به تفاوت اساسی که در راه و روش این دو اثر دیده می‌شود، اما همان فکر اساسی فاوست به گونه‌ای وارونه، محور اصلی و «موقعیت» نمایش شهرزاد گشته است. «شهریار» هنگامی بر روی صحنه نمایان می‌شود که سرشار از لذت جویی جسمانی است، او، این زندگانی را نمی‌پسندد و تشنه معرفت می‌شد تا حقیقت مطلق را دریابد. «شهرزاد» نماد این مفهوم است. «شهریار» که نماد کوشش خرد است، خود را از علایق مادی رها می‌سازد، افتان و خیزان باگمان‌مندی راه خود را دنبال می‌کند، هشدارهای پی‌درپی «شهرزاد» او را از ادامه راه باز نمی‌دارد و او سرانجام بر ناکامی خود در راه تجرد از جسم و احساس آگاه می‌گردد، برای یافتن معرفت تجربیدی، روح خود را گم می‌کند، زیرا آدمیت خود را گم کرده است. اینک «شهریار» چون تار مویی است که خزان پیری آن را سفید و سست بنیاد کرده است. نه تنها درمان‌ناپذیر است بلکه چاره‌ای جز به‌دور افکندن ندارد و با این ترتیب «شهریار» در جهت معکوس «فاوست» است. اما مشکل هر دو یکی است، منتها «فاوست» رستگار می‌شود ولی «شهریار» ناکام می‌گردد.

به نظر ما، وجه مشترک رومانتيك در این دو اثر، «خرد و عشق» است که آثار این تفکر را در جای جای نمایش شهرزاد به خوبی نشان می دهد. از گفت وگو میان «شهرزاد» و «شهریار» که یکی پیام عشق و دومی پیام معرفت و خرد است این موضوع فهمیده می شود که توفیق الحکیم پیام عشق را نیرومندتر از پیام خرد می داند. باز هم گفته خود را تکرار می کنیم که به رغم تأثیر فاوست بر تراژدی شهرزاد، میان این دو نمایش اختلاف بسیار است که جای گفت وگویی از آن، این جا نیست.

بی گمان، سراینده انگلیسی، بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸ م.) در منظومهٔ «مانفرد» متأثر از فاوست بوده است. با اینکه شباهت میان این دو اثر جزئی و محدود است، اما همسانی در عناصر، موقعیت و شیوهٔ فنی میان آن دو بسیار چشمگیر است. با این توضیح که بین این مخلوقهای متفاوت، هماهنگی شگفت انگیزی موجود است.

۱. مانفرد Manfred اثر بایرون Byron (نشر ۱۸۱۷ م.) است. «مانفرد» جادوگری است که در نتیجهٔ عشق گناه آلود و کشتن معشوقهٔ خود پشیمان و دل آشفته است، به نیروی تعویذهای جادویی متوسل می گردد و «ملکوت زمین» را احضار می کند تا وی را تسکین دهد و یاد و عشق معشوقه را از خاطرش بزداید. اما «مانفرد» از یاد معشوقه غافل نمی ماند و از نعمت فراموشی بی بهره می ماند. مانفرد بر قلّهٔ کوه «ئونفرو» می ایستد و به زیبایی خیره کنندهٔ طبیعت و مشرق عالم تاب نفرین می فرستد و دست به خودکشی می زند ولی یک شکارچی او را نجات می دهد. او از تسلیم در برابر ارواح خبیثه که شقای وی را در گروغرومانبرداری از خود می دانند سرپیچی می کند. شیخ معشوقهٔ نامیمون (آستارت) Astarte بر وی ظاهر می شود. دست به دامن او می شود ولی وی او را نمی بخشد و مرگ او را در فردای همان روز پیشگویی می کند. در واپسین لحظات زندگی، ارواح خبیثه بر وی آشکار می شوند و او همچنان از اطاعت آنان خودداری می کند (قیاس کنید با فاوست). به خاطر تنفر از ارواح پلید، تن به فرار از زندان و ترک یار نمی دهد. مانفرد ابلیس را نفرین می کند زیرا هیچ گاهی نباید با گناهی دیگر به دست پلیدترین مجرمان (شیاطین) کیفر داده شود. (یعنی اگر انسان باز بجهت خطایی گردد بسا که آن خطا، منشاء خطاهای دیگر او شود). «مانفرد» اهریمن را دستور می دهد تا به دوزخ خویش بازگردد، زیرا عذاب وجدان از عذاب دوزخ دردناکتر است. روح جاویدان، خود را با زشتیها و نیکیها کیفر می کند. ریشهٔ شر و ریشهٔ نیکی، کیفر و پاداش و فرجام همه در گوهر آدمی نهفته است. ارواح خبیثه او را رها می کنند و «مانفرد» دردم جان می سپارد.

سجایای مهیج مانفرد به سجایای فاوست بسی نزدیک است؛ اما چه تفاوت عظیمی! مانفرد پشیمانی مجسم است، اما موجودی است چنان ساختهٔ خیال که عقل از پذیرش آن خودداری می کند. قدرت و ضعف او بیرون از مرز قدرت و ضعف بشری است. هیچ کس در شادی و اندوه او شرکت نمی کند. فاوست و مانفرد تحت بعضی شرایط، تکامل انسانی را مجسم می کنند و هر دو را عشق به زن هلاک می کند.

مانفرد از نظر «موقیعت کلی» با قسمت اول فاوست شباهت دارد. و موقیعت «مانفرد» از پاره‌ای جهات با «موقیعت» «فاوست» شبیه است، با توجه به این نکته که «موقیعت» «مانفرد» با «موقیعت» «مارگریت گوته» چندان دور نیست.

شباهت «موقیعت ثناتری» در تراژدیها امری طبیعی است و این دو گاهی در موضوعات نیز همسانی پیدا می‌کنند. در این جا تراژدی اودیپ شاه، یا، اودیپ شکیب اثر تراژدی سرای یونانی سوفوکلئس (سوفکل) (۴۹۶-۴۰۶) را مثال می‌زنیم. موضوع این تراژدی تصرف نیروی قهار قضا و قدر در سرنوشت آدمی است که گاهی دست تقدیر، پیروزیهای او را بدل به ناکامی می‌کند و گاهی ناکامیها را به پیروزی می‌رساند. خمیرمایه این تراژدی، افسانه کهن و معروف یونانی است. بنابراین افسانه، غیب‌گویان پیش‌بینی می‌کنند که از پادشاه «تپ» (لایوس) پسری به دنیا می‌آید که پدرش را می‌کشد و پس از آن با مادر خود ازدواج می‌کند. شاه، پسر را به یکی از چوپانان رعیت می‌سپارد تا او را در کوه «کیتایرون» رها کند تا درنده‌ای وی را بدرد. دل آن مرد شبان بر نوزاد می‌سوزد و او را به شبانی دیگر می‌سپارد و او کودک را به «یولیوس» پادشاه عقیم شهر «کورنت» می‌دهد. پادشاه او را تربیت می‌کند و برای ولایتعهدی خویش آماده می‌سازد، اما چون آن پسر از پیش‌بینی غیب‌گویان آگاه می‌شود، هراسان می‌گردد و برای رهایی از دردسرها، شهر «کورنت» را ترک می‌کند و ناآگاه به سوی شهر «تپ» زادگاه اصلی خود رهسپار می‌شود. میان راه مردی را می‌بیند که بر ارابه سوار است و پنج تن از رعایایش او را همراهی می‌کنند. با آنان گلاویز می‌شود و ناشناخته، پدر و همه همراهانش را می‌کشد. به شهر وارد می‌شود، مردم شهر را از هیولایی که بدن شیر و صورت زن و بالهای شاهین دارد (سفینکس) هراسناک می‌بیند. هیولا از هر تازه‌واردی حل یک چیستان را می‌پرسد و چنانچه از دادن پاسخ درمانده شود او را می‌کشد. چیستان این است:

جانوری که صبحگاه روی چهار پا و در نیمروز، روی دو پا و شامگاه روی سه پا راه می‌رود چیست؟ «اودیپ» می‌گوید: او انسان است که در کودکی چهار دست و پا راه می‌رود و در جوانی روی دو پا و در پیری بر چوبدستی و دو پا. هیولا در دم

خود را می‌کشد و «اودیپ» بر اورنگ پادشاهی شهر «تپ» تکیه می‌زند و نادانسته با «یوکاسته» بیوه پدر خود ازدواج می‌کند و از این گناه، شهر «تپ» آماج کیفر خدایان می‌گردد. بیماری وبا همه گیر می‌شود، آپولوی غیبگو می‌گوید:

تا زمانی که قاتل جنایتکار کیفر نبیند، بیماری از این دیار رخت بر نخواهد بست. غیب‌گویان انجمن می‌کنند و از «اودیپ» می‌خواهند تا «قاتل» را بیابد. پس از آن که حقیقت امر بر وی آشکار می‌شود خود را نابینا می‌کند تا پس از این، مادر و فرزندان را نبیند.

قدیم‌ترین کسی که این افسانه را برای تئاتر آماده کرد، «سوفوکلس» بود. او، این تراژدی را از آنجا آغاز کرد که شهر «تپ» دچار بیماری وبا شده بود و مردم در جست‌وجوی قاتل بودند.

توفیق‌الحکیم همین افسانه را، اما با نگرشی متفاوت بررسی کرده است. به جای آن که سرنوشت شوم «اودیپ» بی‌گناه را برعهده خدایان بنهد، همه آن را به حيله‌گری، جادوگری کور به نام «تریسیاس» نسبت می‌دهد، زیرا او پیوسته برای براندازی خاندان «لایوس» و دست‌اندازی بر فرمانروایی شهر «تپ» حيله‌گری می‌کرده است. ویژگی دیدگاه توفیق‌الحکیم این است که به گمان خود، این افسانه را با تفکر اسلام سازگار کرده است، زیرا طبق ایدئولوژی اسلامی، صدور عمل قبیح از خداوند محال است و همه پلشتی‌ها زائیده رفتار آدمی است. «اودیپ» در، اثر توفیق‌الحکیم، پس از آگاهی بر ماجرای خویش می‌کوشد کار انجام‌یافته را بپذیرد و ازدواج با مادر را برهم نزند لیکن، مادر، خودکشی می‌کند و «اودیپ» خود را نابینا می‌سازد.^۱

از دوران شاعر تراژدی سرای یونانی «آیسخولوس» (آشیل) (۴۵۶-۵۲۵ ق.م) مسئله «سرنوشت انسان» در همه ادبیات اروپا تا به امروز مورد بحث و گفت‌وگوست.

۱. توفیق‌الحکیم در اثر خود زیر نفوذ تراژدی «سوفوکلس» که با همین نام است قرار گرفته است. همان گونه که خود اعتراف کرده است. ذهن‌گرایی آندره ژید نیز بر وی تأثیر گذارده است، لیکن ذهن‌گرایی توفیق در این تراژدی از صیغه فنی آن کاسته است.

هنرمندان اروپایی درام‌های فراوانی در این زمینه پدید آورده‌اند.^۱ همانگونه که برخی از ایشان برخی از موضوعهای محسوس رومانتیکی^۲ و رموز دینی و سیاسی را چاشنی کرده‌اند. اما نخستین کسی که این مسئله را مطرح کرده («آیسخولوس» (آشیل) بوده است.

پژوهش در «موقعیت تئاتر» بدان‌گونه که گفتیم، زمینه‌ای مناسب برای موضوع‌های ادبیات تطبیقی است. از این راه بسیاری از پذیرفته‌هایی که نخبگان جهان ادب در شاهکارهای ادبی از آنها بهره‌مند شده‌اند، آشکار می‌شود. ناقد و سراینده ایتالیایی «کارلوگوتسی»^۳ (۱۸۰۶-۱۷۲۰ م.) نخستین هنرمندی بود که به بررسی درباره «موقعیتهای دراماتیک» پرداخت. وی این موقعیتهای را در ادبیات ملت‌های گوناگون جهان و در همه نمایشها در سی و شش «موقعیت» محصور کرد. سراینده بزرگ آلمان، «گوته»، این شماره را پس از بررسی با دوست و منشی خود «پیتراکرمان» (۱۸۵۴-۱۷۹۲ م.) تأیید کرد. سپس «ژرژپولتی» ناقد فرانسوی در سوی همفکری با «گوته» و «کارلو» به شرح و تمثیل موقعیتهای مزبور پرداخت^۴ «ژرژپولتی» که تعبیر *situations dramatiques* را به کار برده، آنها را به عدد سابق محدود کرده است. به گمان ما موقعیتهایی که «ژرژپولتی» از یکدیگر تفکیک کرده است، نه تنها گنگ و مبهم است. بلکه فاقد هرگونه اصول عام و نامشخص‌اند. این

۱. از طرفداران سرسخت «آزادی اراده» در برابر پوچ‌گویی جادوگران، شاعر کلاسیسم فرانسوی «کورنی» است. او در تراژدی «اودیپ شاه» پرده سوم چنین گوید: آسمان عادل است، هیچ ستمی روا نمی‌دارد، همه نیکبها از اوست. وی گوید: اگر قدرت مطلق قضاو قدر را باور بکنیم، عدل الهی و فضیلت را انکار کرده‌ایم و این، همیشه دستاویزی برای ارتکاب رذایل خواهد بود. و این نکته یکی از مسائل مورد اختلاف میان مسیحیان و گنوسیان دوران «کورنی» بوده است. در این جا از خود می‌پرسیم: آیا این تفکر مسیحی الهام‌بخش توفیق‌الحکیم نبوده است تا برای سازگار کردن تراژدی «اودیپ» با ایدئولوژی اسلامی آن را دست‌کاری کند؟

۲. مانند «ولتر» در تراژدی «اودیپ». «فیلو» که دلباخته «یوکاسته» است، هنگامی که پا بر روی صحنه می‌گذارد، چهره‌ای غمگین و افسرده دارد. آندره ژید در نمایشی که به سال ۱۹۳۱ م. منتشر کرد، از سلطه بی‌چون و چرای قضا و قدر در برابر آزادی اراده انسان جانبداری کرد.

3. E. Souriau, op. cit., p. 11.

4. *Les xxxVI Situations Dramatiques de Georges Polti*, Paris, 1895, 1934.

«موقعیتها» از دیدگاه «پولتی» بدین سانند: رقابتهای طبقاتی^۱، ماجراجویی^۲، کشتن خویشاوندان گمنام^۳، آدم‌ربایی^۴ ازدواج با محارم^۵، ازدواجهای نامشروع با فرجامی جنایت‌بار^۶، جنایت غیر عمد عشاق^۷ و رقابتهای فامیلی^۸. این‌گونه دسته‌بندی نه تنها از دقت لازم بی‌بهره است، بلکه برخی از آنها را می‌شود در دیگری ادغام کرد و چندتای آن را در زیر یک نوع جای داد. برای مثال، ازدواج با محارم، ازدواجهای نامشروع و جنایت غیر عمد عشاق را می‌شود زیر عنوان «رقابت طبقاتی» جای داد زیرا وجه مشترک میان آنها «انگیزه رقابت» است. آدم‌ربایی را می‌توان زیر عنوان «ماجرای جوی» گزارد. اما «ژرژپولتی» این کار را نکرده و برای هر کدام «موقعیت» و عنوانی جداگانه آورده است.

ایراد دیگری که بر این دسته‌بندی وارد است این که موضوعهای عنوان‌شده از سوی «ژرژ» به نام «موقعیتهای دراماتیک»، بیشتر رویدادهای کلی و یا احساسات فردی است که نمی‌توان آنها را در زیر پوشش «موقعیت دراماتیک» درآورد. مانند: کینه‌ورزی بر خویشان^۹، آزمندی^{۱۰}، حسادت نابجا^{۱۱}، و دیوانگی^{۱۲}، بدیهی است که این‌گونه دسته‌بندی نمی‌تواند پایه‌ای علمی برای تشخیص پذیرفته شود و بنیاد تأثیرهای فنی نسبت به «موقعیت دراماتیک» باشد^{۱۳}، زیرا در هم آمیختن «موقعیتها» و موضوعها به نارسایی در فهم «موقعیت» و به کج فهمی‌های فنی در تعیین چارچوب پیوندهای ادبی می‌انجامد^{۱۴}.

- | | | |
|--------------------------|----------------------|----------------------|
| ۱. موقعیت ۲۴، همان مأخذ. | ۲. موقعیت ۱۹، همان. | ۳. موقعیت ۱۹، همان. |
| ۴. موقعیت ۱۰، همان. | ۵. موقعیت ۲۵، همان. | ۶. موقعیت ۱۵، همان. |
| ۷. موقعیت ۱۸، همان. | ۸. موقعیت ۲۴، همان. | ۹. موقعیت ۱۳، همان. |
| ۱۰. موقعیت ۳۰، همان. | ۱۱. موقعیت ۳۲، همان. | ۱۲. موقعیت ۱۶، همان. |

13. E. Souriau. op. cit, pp. 57-65. Jacques scherere La Dramaturgie Classique en France, Paris- 1959, PP. 62- 63.

۱۴. آمیختن میان موضوع و موقعیت در مقایسه‌های ادبیات قومی به نتایج نادرست می‌انجامد. برای مثال، هرگاه چکامه «سینه اندلیسه» احمد شوقی و چکامه «بحتری» را تنها از نظر درنگ بر آثار و اطلال مقایسه بکنیم و اختلافهای تاریخی و اجتماعی میان دو سراینده را نادیده بگیریم، بی‌گمان محصول مقایسه ما نادرست و گمراه‌کننده خواهد بود.

همین اشکال در مقایسه میان چکامه «نونیه» شوقی و «نونیه» ابن‌زیدون (اضحی‌النسائی بدیل‌المن تدانیا) وارد است. از این‌رو کسانی که دست‌اندرکار مقایسه‌های ادبی هستند باید به این نکات دقیق

انگیزه اساسی از طرح این مسایل آن است که گفته شود «موقعیت دراماتیک» باید عین واقعیت‌های روزانه و بازتابی واقعی از زندگانی و رویدادها باشد. باید کیفیت، تضادهای درونی، دیدگاهها، شیوه نگرش و گونه برخورد با این جهان که با حرکت گروه کوچکی از آدمیان روی صحنه به نمایش گذارده می‌شود - از نظر نویسنده - روشن گردد و دانسته شود که این بافت فنی چگونه به پیکاری معنی دار و فرجامی پیش پرداخته می‌انجامد. موقعیت دراماتیک با این محتوای زنده و پویا با «موقعیت» انسان در اصطلاح فلسفه جدید همگونی دارد.

سرانجام آخرین تعریفی که می‌توان در ارائه موقعیت دراماتیک - بدان گونه که گفتیم - بگوییم این است تحقق این معنی مستلزم عنصری است انسانی که با کار و پیکار خویش به سوی هدفی معلوم پیش می‌رود و در راه رسیدن به نیکی و یادوری از پلیدی، سخت شیفستگی نشان می‌دهد، تا از این راه ارزشها و ضدارزشها دانسته شوند.

معمولاً شالوده بنیادی این نقش با شخصیت اصلی (قهرمان) نمایش «Protagonist» که دارای دوزندگی بیرونی و درونی است، نمایش داده می‌شود. در کنار این عنصر دراماتیک عناصر دیگری جای دارند که نماد نیروی سرکوبگر در برابر تحقق آرمانهای شخصیت اول تراژدی‌اند «antagonist». در این جاست که از تضاد اندیشه‌ها و خواستها پیکار پدید می‌آید و پیکار هرچند سخت‌تر باشد به نمایش نیروی بیشتری می‌بخشد. نماد این عناصر سرکوبگر و بازدارنده، یک یا چند چهره انسانی است و گاه این نیروهای سرکوبگر در نماد پدیده‌های طبیعی یا اجتماعی سر برمی‌آورند، که از زمینه گفتار بازیگران برداشت می‌شوند. در کنار قهرمان تراژدی و سرکوبگر، عنصر سومی هست که نماد خیر مطلوب یا آرمان محبوب، و یا بلایی است که باید از آن پرهیز کرد. این معنای نمادی گاهی در شخصیت یک چهره تئاتری همچون دلداری آشکار می‌شود. گاهی این عنصر، موضوعی انتزاعی است، مانند: میهن پرستی، استقلال و آزادی که معمولاً در

تأثرهای اجتماعی مطرح می‌شود.^۱ این عنصر تنها عنصری منفی نیست بلکه خود انگیزه‌ای برای پیکار است.

به‌هر حال، نمادهای این عنصر سوم به‌منزله قطبی است که پیکار برگرد آن می‌چرخد و این عنصر همواره مرکز تبلور و درخشندگی ارزشها و آرمانهایی است که در راه آنها باید قربانیانی تقدیم کرد. در کنار این عنصرهای سه‌گانه، چهارمین عنصر جای دارد. معنای نمادی این عنصر گاه مفهومی انتزاعی، چون میهن است و گاه مادی است که در یکی از شخصیت‌های مستقل نمودار می‌شود. همه خویها باید به‌سوی او به‌سود او جلب شود. این عنصر را در تراژدی «آندروماک» اثر «راسین» می‌بینیم. در این تراژدی محور اساسی، پیکار «آندروماک» حمایت از کودک خویش، «آستواناکس» در برابر آزمندیهای «پروس» است که قصد تصاحب مادر وی «هکتور»، زن قهرمان تروایی را دارد.^۲ گاهی شخصیت نخست داستان، معنای نمادی عنصر چهارم نیز می‌گردد که در نتیجه، پیکاری دوگانه پدید می‌آید، بدین معنی که شخصیت نخست در همان حال که رویدادها را به‌سود خود می‌گرداند، نگهبان و پاسدار شرف و آبروی دیگران نیز هست. او بر سر دو راهی خود و عشق و احساس و مسئولیت، سرگردان است بدان گونه که در تأثر عاطفی به‌ویژه در آثار کلاسیک می‌بینیم.

برای مثال، در تراژدی السید اثر «کورنی» دو شخصیت جداگانه عهده‌دار عنصر چهارم‌اند. قهرمان داستان «رودریگ» و پدرش «دن دوبیگ»^۳. چه بسا که او هرگز روی صحنه نیاید اما سایه وی همیشه در برابر تماشاچی و یا خواننده در حرکت

۱. گاهی معنای نمادی این عنصر شخصیتی است که در برابر تماشاچیان روی صحنه ظاهر نمی‌شود اما بازیگران درباره او سخن می‌گویند و همه در شوق دیدار او دقیقه‌شماری می‌کنند، از قبیل: انتظار گودو، اثر ساموئل بکت (التقدالادبی الحدیث)، محمد غنیمی هلال قاهره، ص ۱۲۴).

۲. الحیاة العاطفیة بین المذنبة والصوفیة، دکتر محمد غنیمی هلال، ص ۱۱۱، ۱۱۰.

۳. «رودریگ» دلباخته «شیمین» است. خوش‌بختی خود را در همیشگی با او می‌داند. میان پدر «رودریگ» و پدر «شیمین» اختلاف نظری پیش می‌آید و عشق «رودریگ» به‌خطر می‌افتد. او در صدد خودکشی برمی‌آید، زیرا زندگی خالی از عشق «شیمین» برایش ناممکن است اما در همین حال این عشق مانع از آن نیست که انتقام پدر را از پدر معشوقه‌اش بگیرد. (الرومانتیکیه، دکتر محمد غنیمی هلال، قاهره، ص ۹).

است، مانند حالت «استیناکس» در تراژدی آندروماک اثر راسین^۱ و یا در حالت‌هایی که این عنصر امری انتزاعی باشد، چون خیرخواهی برای میهن.

پنجمین عنصر نمایش، در معنای نمادی، داور است. کوشش داور براین است که پس از سنجیدن و بررسی موقعیت، آن را به سود یکی از دو طرف بگرداند. این عنصر گاه در شخصیت نخست و گاه در شخصیت معشوقه و یا شخصیت سوم ظاهر می‌شود. سست‌ترین گونه‌های این شما آن است که عنصری برونی عهده‌دار این نقش گردد. ناقدان، این نقطه ضعف را بر دخالت خدایان در تئاتر یونانی و نیز بر دخالت پادشاه در کمدی تارتوف^۲ اثر «مولیر» خرده گرفته‌اند.

عنصر ششم دستیاران و کمک‌دهندگانند که به یکی از عناصر پیشین می‌پیوندند. چون یاران «یاگو» در اثللو و نقش شاه در السید. یاران «یاگو» نماد جلب شرارت به زیان قهرمان نمایش‌اند و شاه در السید (یا در هاملت) نماد یاور و معین قهرمان است.

گاهی حذف این عنصر از تراژدی، به آن استواری و نیرومندی فنی و فرو شکوهمندی فوق‌العاده می‌بخشد و آن هنگامی است که فضای نمایش با انتظار امداد غیبی و یا مددی که هرگز نخواهد رسید، آکنده شود؛ زیرا یکی از بنیادهای فنی و پسندیده در مکتب رومانیتیک، «تنهایی» قهرمان و پایداری او بدون یار و یاور

۱. در تراژدی آندروماک اثر «یورپیدس» کودک خردسال در هنگام واردشدن به صحنه حالتی دارد که حکایت از آن می‌کند: خطر مرگ و نابودی او را از چند سو در میان گرفته است، او برای رهایی، از دشمنان «آندروماک» انتظار کمک دارد. با آن که «راسین» در آندروماک زیر تأثیر «یورپیدس» بوده است، این صحنه را از اثر خود برداشته است، زیرا راسین به پیروی از مکتب کلاسیک و ارسطو، این گونه تحریک احساسات را بی‌ارزش می‌داند.

۲. این کمدی در پنج پرده، به زبان فرانسوی. نخستین بار در ۱۶۶۴م. در ورسای به نمایش گذاشته شد. منظور اساسی «مولیر» این بود که با صحنه‌های خنده‌دار، تباهی و انحطاط روزگار خود را نشان دهد. تارتوف که مردی ریاکار و مزور و مقدس‌نماست، اعتماد کامل «اورگون» را جلب می‌کند به گونه‌ای که اورگون زن و فرزند خود را به وی و می‌گذارد و اموالش را نیز به او صلح می‌کند. سپس تارتوف با ترفند و نیرنگ در پی آن برمی‌آید که با دختر «اورگون» عروسی کند و در همین حال از عشق زنش نیز برخوردار گردد. اما سرانجام پرده از روی سالوس‌گری وی برگرفته می‌شود. لویی چهاردهم از این نمایش خوشش می‌آید ولی ملکه و اسقف اعظم پاریس رنجیده‌خاطر می‌شوند و شاه را وامی‌دارند که نمایش آن را قدغن کنند (از دائرةالمعارف فارسی، مصاحب). (م)

در برابر دشمنان است. تراژدی، مردم‌گزین اثر «مولیر» از همین دست است. موضوع این نمایش بر بنیاد «انزوای اخلاقی» است، بدین گونه است: «الست» قهرمان تراژدی، شخصیتی است صریح و راست‌گو؛ و به خاطر همین خوی آراسته که جامعه آن روز از آن بی بهره بوده است، دل‌زده و سرخورده می‌شود و دوستان و آشنایان و حس اعتماد به دیگران را ازدست می‌دهد. از سالوس و ریاکاری جامعه که ردیلت را جامعه فضیلت می‌پوشاند، به تنگ می‌آید. از دلدادۀ محبوب و همه مرم بیزار می‌شود، دوستان متظاهر، چون «فیلنت» ریاکار و مزور را نیز رها می‌کند، و از شهر و دیار خود به سرزمینی دور دست می‌گریزد تا شاید در غربت، در گوشه‌نشینی و تنهایی بتواند آزاد و شرافتمندانه زندگی کند.

نمایشنامه‌نویس نروژی «هنریک ایبسن» (۱۹۰۶-۱۸۲۸ م.) در تراژدی اجتماعی و نمادی مردم‌ستیز^۱ به گونه‌ای بس والا موفق شده است «حالت انزوای

۱. رویدادهای تراژدی (۱۸۸۲ م.) *Un Ennemi du Peuple* در یکی از بندرهای کوچک نروژ جنوبی اتفاق می‌افتد. این منطقه پس از کشف چشمه‌های آب معدنی، رو به آبادانی می‌نهد و کار و کسب مردم آن خطه با تأسیس حمامهای معدنی رونق می‌گیرد. پزشک مخصوص چشمه‌های آب معدنی به نام «توماس استوکمن» درمی‌یابد که آب چشمه‌ها، آلوده است، و تصمیم می‌گیرد که این خبر را به گوش همه مردم برساند. اما اگر این موضوع آشکار بشود زندگی مردم آن منطقه نابود خواهد شد و تمام نقشه‌هایی که برای آبادانی آنجا در سر می‌پروراندند نقش بر آب خواهد گشت. پزشک مسئول، بر سر دو راهی - وظیفه و مصلحت مردم - قرار می‌گیرد و گرفتار رنج وجدان می‌شود. «پتر» برادر بزرگتر که فرماندار بندر و نمونه کارمند خشک و مقرراتی است او را تهدید به انفصال از خدمت می‌کند. در آغاز ماجرا، هیئت تحریریه روزنامه مردم از او پشتیبانی می‌کنند، اما آنها هم عقب‌نشینی می‌کنند و به رئیس اتحادیه مالکان پلاژها می‌پیوندند.

هنگامی که پزشک متخصص، آلودگی آبها را اعلام می‌کند او را متهم به «دشمنی با مردم» می‌کنند و او نیز آنان را قربانیان رؤسای سودجو و برده اوها و تخیلات زمامداران می‌خواند و گرایشهای حزبی و پوشالی آنها را نفیرین می‌کند. رهبران حزبها را به گرگهای گرسنه‌ای که هرچند یک‌بار گوسفندی از رمه خود را می‌درند، تشبیه می‌کند. پزشک نامبرده به خاطر عشق به بیان حقیقت که به زیان منافع دولتمردان است، از جامعه‌اش طرد می‌شود و به گوشه‌گیری پناه می‌برد، حتی دوستان نزدیک، سخن او را درک نمی‌کنند. همکلاسیهای فرزندانش با آنان به عنوان عناصری که پدرشان مطرود جامعه است به جر و بحث می‌پردازند. فرزندان خود را از مدرسه بیرون می‌آورد تا آنان را در خانه آموزش دهد. او می‌خواهد از فرزندان خود و بینوایانی که آنان را به‌ریاگان درمان می‌کند، بنیاد جامعه فاضله را در برابر خواری و سرسپردگی دیگران پایه‌ریزی بکند. در این وقت راز بزرگ بر وی کشف می‌شود که از همه مردم روی زمین نیرومندتر است، زیرا بدون یاری افراد جامعه‌ای که

معنوی» را در قهرمان تراژدی تصویر کند.

پیداست که بر شمردن عناصر ششگانه دراماتیک الزاماً به معنای فراهم آمدن همه آنها در همه تراژدیها نیست، زیرا نمایش این عناصر همان گونه که به وسیلهٔ بیش از شش شخصیت امکان پذیر است، می تواند با دادن نقشهای بیشتر به تعداد پایین تری تنزل یابد و این خود مایهٔ نیرومندی و توان فنی نمایش می گردد. شخصیتها هرچه از نظر روانکاو پیچیده تر و تودرتو و متعدد باشند، از نگاه پیکار نیرومندتر و ژرفناکترند. برای مثال، هاملت از آن رو که نقش عنصر، یکم و دوم و چهارم و پنجم را عهده دار است، خود بزرگترین نمایشگر موقعیت دراماتیک است، زیرا او در جست و جوی رسیدن به کمال است. اما در همین حال مانع بزرگ برای رسیدن به مطلوب، در ذات و در درون وی نهفته است. هاملت برای یافتن مطلوب نهایی، به آن چشم می دوزد و برای رسیدن به آن تلاش می کند اما در همین حال از آن بیمناک و دربارهٔ آن سخت در گمان است. وی هدف را برای «ذات» می خواهد، حق داوری را تنها به خود می دهد، و... از این گونه. به همین سبب شخصیت «هاملت» از دیدگاه روانکاو سرشار، و سخت پریپیچ و خم و آموزنده است.

یکی از استادان سوربن که پیرامون «موقعیت دراماتیک» به پژوهش پرداخته است، شمارهٔ آنها را به دو یست هزار رسانیده است.^۱ نظایر این موقعیتهای دراماتیک را می توان در داستانها پی گیری کرده هدف اصلی ما در این کتاب بر شمردن «همه» موقعیتها نیست. ما این مطلب را برای یاری به پژوهندگان در زمینهٔ پژوهشهای ادبیات تطبیقی و آنچه برای کشف جنبه های تأثیر ادبی در حالت های فنی مؤثر است، روشن کردیم و در جای دیگر گفتیم که بازگشت به تنوع و چندگانگی تصویرگری حالت های فنی، بیشتر به جنبه های پیکار و تضاد خواسته و اندیشه در نمایش مربوط می شود.^۲

حقیقت را نفرین می کنند و شجاعت رو به رو شدن با آن را ندارد، توانسته است در این غربت و تنهایی به مرحلهٔ کمال برسد. پس او نیرومندترین مردم جهان است.

1. Etienne Souriau: *les Deux Sent mille situation Dramatiques*, Paris, 1950- Chap I, P. 167 et sq, النقد الادبی الحديث، ص ۶۲۵.

۲. النقد الادبی الحديث، قاهره، ۱۹۷۳، ص ۶۵۸-۶۳۸.

تیپ و نمونه نوعی

نمونه‌های (نوعی) انسانی یا غیرانسانی که با خامهٔ ابداع‌گر نویسندگان هنرمند تصویر می‌شوند، نمایشگر مجموعه‌ای از خصلت‌های زشت و زیبا و احساسات و عواطف متضادند. خصلت‌ها پیش از قرار یافتن در تیپ‌ها و نمونه‌های نوعی، به گونه‌ای انتزاعی و یا در خلق و خوی این و آن به شکل، پراکنده نهفته‌اند. نویسندگان با دمیدن روح هنرمندانهٔ خویش، چنان زندگی پرتحرکی به آنها می‌بخشند که لایه‌ها و صورت‌نگری‌های آنها از نظر شفافیت و صراحت، با نمونه‌های طبیعت زنده همسان می‌گردند.

مقصود ما از تیپ‌های ادبی، آفرینش این نمونه‌های نوعی انسانی و غیرانسانی است. مسئولیت ادبیات تطبیقی، بررسی و پی‌جویی تیپ‌ها و نمونه‌های نوعی در متن و زمینهٔ مشترک جهانی است. این‌گونه ادبیات وظیفه دارد که بافت‌ها و زمینه‌های مشترک آنها را که از ادبی به ادبی دیگر انتقال یافته است، باز بیابد. تیپ‌های جهانی در مسیر انتقال به ادبیات دیگر ملتهای، برخی از ویژگی‌های ادبی خود را برای خویشتن نگاه می‌دارند، و در همین حال، خصایص ادبی جدیدی کسب می‌کنند که آنها را کم‌وبیش از خاستگاهشان دور می‌سازد. این تیپ‌ها، گاهی تصویر نمونهٔ نوعی انسانند، گاهی اقتباس از خاستگاه‌های اساطیری، یا دینی، یا برخاسته از سنت‌ها و تقلیدهای ملی و یا پدید آمده از شخصیت‌های تاریخی که قدم به عرضهٔ ادب گذارده‌اند، می‌باشند.

در این بررسی کوشش می‌کنیم به اختصار هریک از تیپ‌ها و نمونه‌های نوعی را با آوردن مثال بنمایانیم تا این خود، ره‌گشایی برای پژوهندگان ادبیات تطبیقی و توضیحی برای پژوهشگران باشد.

۱. صورت نوعیهٔ انسان (نمونهٔ نوعی) در یک تیپ خاص

پژوهشگران باید به پی‌جویی و کشف وسایل فنی، که نویسندگان چیره‌دست در آفرینش و تصویر آنها، در پهنهٔ تئاتر، داستان و شعر غنایی به کار گرفته‌اند بپردازند. نمونه‌های نوعی، هنگامی در مقولهٔ بحث‌های ادبیات تطبیقی قرار داده می‌شوند که بر

پایه قواعد ادبیات تطبیقی، انتقال و حرکت تاریخی آنها از ادبی به ادبی دیگر محرز شده باشد.

یکی از این نمونه‌های نوعی، تیپ «خسیس» است. چنین می‌نماید که، نمایشنامه‌نویس یونانی «مناندروس» در این زمینه نمایشنامه‌ای داشته که به دست ما نرسیده است، زیرا می‌دانیم که «پلاوتوس» [۱۸۴-۲۵۴ ق.م] نمایشنامه‌نویس رومی، نمایشنامه جام زرین را در محاکات از، نمایشنامه «مناندروس» ساخته است، همان‌گونه که «مولیر» در نمایشنامه خسیس به‌نوبه خویش از «پلاوتوس» متأثر بوده است. «مولیر» در اثر خود، «آرپاگون» را نمونه نوعی انسان خسیس تصویر کرده است. با این تفاوت که عمق و دقت تصویر او از «پلاوتوس» بسیار بیشتر است^۱، به گونه‌ای که این خصلت پست اجتماعی با صورتهای ویرانگرانه آن در ارتباط با فرزندان «آرپاگون» و جامعه آن روز، استادانه تصویر شده است. حتی احساسات عاشقانه این مرد خسیس نتوانسته است بر طینت خست او چیره شود. در این نمایشنامه آثار غم‌انگیز خست در فرزندان «آرپاگون» منعکس شده است.

نکات غم‌انگیز و خنده‌دار در کنار هم قرار گرفته‌اند. این نمایشنامه با تلفیق کمدی و تراژدی، یکی از معایب بزرگ جامعه را موشکافی و بررسی کرده است. نمایشنامه مولیر در ادبیات قرنهای بعد در اروپا تأثیر فراوان گذاشت، و پس از نمایشنامه خسیس نمایشنامه‌های بسیاری با همین تیپ و عنوان پدید آمد. معروفترین آنها اثر، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی «گولدونی کارلو»^۲ (۱۷۹۳-۱۷۰۷ م.) با نام خسیس است. در این نمایشنامه یک فصلی، «آمبروجیو»^۳ خسیس به‌خاطر جهیزیه‌ای که باید به دخترش بدهد با ازدواج او با مرد دلخواهش مخالفت می‌کند. جوان دلباخته، موافقت خود را با ازدواج بدون جهیزیه اعلام می‌دارد اما مشروط بر این که آقای «آمبروجیو» در وصیت‌نامه خویش همه دارایی خود را به دخترش ببخشد.

۱. همین کتاب بخش دوم فصل اول؛ ص ۱۵۳ به بعد و پاورقی‌های آن. نمایشنامه‌های «پلاوتوس» مقتبس از کمدی جدید یونان و تصویر دقیقی از زندگانی طبقات متوسط و پایین اجتماع است. نفوذش در ادبیات اروپا در قرنهای بعد زیاد بوده است. (از: دایرة المعارف فارسی مصاحب). (م)
۲. رک به پاورقی، ص ۲۱۸ همین کتاب.

«کارلو»، کمدمی دیگری با عنوان خسیس و لخرج نوشته است. او در این نمایشنامه مرد خسیسی را تصویر کرده است که برای ربودن قلب یک دختر ثروتمند، تظاهر به ولخرجی می‌کند و به فرجامی جز ناکامی نمی‌رسد. سومین اثر کمدمی «گولدوونی. کارلو» خسیس حسود نام دارد. در این نمایشنامه، مرد خسیس و حسود، با آن که به همسر آراسته خود سخت دل بسته است، لیکن در اثر بخل و فرومایگی، همسر نازنینش، از رنج و درد فراوان می‌نالد. مرد خسیس سرانجام به این نتیجه می‌رسد که مایه تمام بدبختیهایش دل بستگی وی به مال و خست اوست اما چه چاره، که توان رهایی از این آفت خانمان برانداز را در خود نمی‌بیند.

یکی دیگر از نمونه‌های نوعی، انسانی گنهکاری است که دل درگرو عشقی پاک می‌نهد. این عشق خدایی، نهاد او را که شرارتها و نظام ستمگرانه جامعه، سرکوب و پنهان کرده است، از نو زنده می‌کند و او همه نیرومندی خویش را در راه سعادت بشر به کار می‌گیرد و این خود کفاره گناهان او می‌شود. به تعبیری دیگر، عشق پاک، طینت خالص آدمی را که با گناه آلوده شده است، پاک و منزه می‌گرداند و انسان را از این روی به آن روی می‌کند. و این امر یکی از اصول بنیادی مکتب رومانتیک است، و هدف تبیین این اصل آن است که گنهکارانی را که فساد جامعه آنان را به گناه کشانیده است تبرئه کند [رک به: شخصیت فاوست گونه ۱]. یکی دیگر از همین

۱. یکی از قضایای عمده مکتب رومانتیک، تبرئه رفتار فرد در جامعه و نیز اعلان خشم و انقلاب در برابر سیستم‌های اجتماعی است. رومانتیسم فرد را قربانی جامعه و حکومت‌های جبار می‌داند و افراد مطرود و حتی جانپان را زیر چتر حمایت و شفقت خود قرار می‌دهد. چون آنها را افرادی ستم‌دیده می‌داند که موانع و سدها، مانع پوشش آنها در راه فضیلت‌جویی‌شان گشته است. دست تقدیر و حکومت‌های ستمگر و قید و بندهای دست‌وپاگیر اجتماعی، راه خیراندیشی را بر آنان سدود کرده و آنان را به گمراهی و جنایت سوق داده است. اما هرگاه قیدوبندها از دست و پایشان باز شود، راه خیرجویی در برابرشان باز گردد، چه‌بسا افرادی شرافتمند و پاک نهاد و بلندهمت باشند. خلط میان مبداء خیر و شر معذور داشتن جانپان، راه را بر حمله‌ها و انتقادهای سخت بر ضد این مکتب از سوی مخالفان هموار کرده است. اما حقیقت قضیه آن است که آنان هرگز دعوت به ارتکاب جنایت نمی‌کنند بلکه در پایان داور، ادب رومانتیک با رنگی انقلابی و پرخاشگر ممتاز می‌گردد. ادب رومانتیک هرگونه شر و رابطه با آن را محکوم می‌کند. ادب رومانتیک ادبی انقلابی است. انقلاب در برابر قیدوبندهای نابه‌جا و ظالمانه جامعه، انقلاب در برابر ستمکاران، انقلاب در راه احقاق حق ستم‌دیدگان، انقلاب در برابر پلیدیها و یافتن علل متافیزیکی و حقوقی آن، انقلاب

نمونه‌های نوعی را به عنوان مثال می‌آوریم.

یک زن روسپی و به گناه آلوده، از راه خلوص و وفاداری در عشق، روح و جان خود را پاک می‌سازد و آنچه را که در اثر گناه از دست داده است، جبران می‌کند و در میان خویشاوندان خود، آبروی از دست رفته‌اش را باز می‌یابد.

ویکتور هوگو نخستین هنرمندی بود که این نمونه نوعی و تیپ را در پهنه ادب ابداع کرد، او در نمایشنامه رومانتیک ماریون دو لرم «۱۸۳۱م» آن را بدین گونه تصویر کرده است:

«ماریون دو لرم» که یک دختر روسپی است، دل در گرو عشق «دیدبه» می‌گذارد، او در عشق سخت پای بند و وفادار است. می‌کوشد محبوبش را از چنگال مرگ برهاند و محبوب او را «ای همسر من» می‌خواند.

تصویر این تیپ ادبی در نمایشنامه خانم کامیلیا (۱۸۴۸م). اثر عمده الکساندر دوما (پسر)^۱ به بلند پایه ترین کمال فنی رسید و بر ادبیات اروپا اثر گذاشت.

در برابر هرگونه زائده. زمینه ادب رومانتیک چشم انداز روزی است که بر روی زمین جز قدرت حق هیچ قدرتی نباشد. البته در هر انقلابی، تندروان قد علم می‌کنند و طبیعت تدروی و افراط، سرکشی در برابر کلیشه‌هاست. پیرو مکتب رومانتیک در عین حال که از قضا و قدر به تنگ می‌آید ولی پیوسته چشم به سوی خیر و نیکی دارد و چون وصول به آن را محال می‌داند؛ زندگی در نظر پیروان رومانتیک بی ارزش می‌شود و اینان آن را تنها برای قربانی کردن در راه سعادت بشر لایق می‌دانند و برای نجات از شرارت‌ها مرگ را می‌پسندند.

۱. الکساندر دوما (پسر) Alexander Dumas. Fils (۱۸۲۴-۱۸۹۵م)، نمایشنامه نویس و پایه گذار عمده «کمدی آداب» جدید، عضو آکادمی فرانسه. نمایشنامه‌های بسیاری به سبک رالیسم نوشت. در آثار خود از نظریه اخلاق اجتماعی دفاع کرد و مردم را به ستیز با اخلاقیات رمانتیک، زیاده روی‌های ثروتمندان و جانماز آب کشیدن طبقه بورژوا فرامی‌خواند و در ضمن هریک از آثار خود گوشه‌های جالب توجه جامعه جدید را وصف می‌کرد. او می‌خواست صحنه تاثیر را وسیله اصلاحات اجتماعی و تحقق آرمانهای بلند روح بشر گرداند. افکار اخلاقی در آثار وی فراوانتر است. وی بیشتر به مسایل، اجتماعی مانند: طلاق، فرزندان نامشروع، خطاهایی که در ازدواج‌ها روی می‌دهد پرداخته است. از آثار عمده‌اش: خانم کامیلیا، نصف جهان، پسر نامشروع، اندیشه‌های خانم اوپری و مساله پول است. (از: فرهنگ فارسی دکتر معین و دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

اما موضوع ترازوی از این قرار است. «آنتونی» قهرمان نمایشنامه با داشتن دانش و فرهنگ و نیروی اراده، برای ادامه زندگانی شرافتمندانه درمانده است، زیرا او از یک خانواده طبقه پایین جامعه است. با وجود این می‌کوشد تا در پناه عشق دوجانبه دردهای جانکاه زندگی را از تن و جان خویش به در کند. دل در گرو زیبارویی می‌گذارد اما آداب و رسوم اجتماعی مانع از این ازدواج می‌شود. با

نمایشنامه‌نویسان اروپا در اوپرا و تئاتر به تقلید از آن پرداختند، گرچه این نمایشنامه در تصویر آداب و رسوم اجتماعی واقع‌گرا بود و در بررسی حقایق دردناک جامعه جدید به سبک رئالیسم گرایش یافت. با این حال، اصل بنیادی مکتب رمانتیک در آن محفوظ است.

در چکامه‌های غنایی رمانتیک، نیز، به نمونه‌هایی از این تیپ برمی‌خوریم، که احساس ترحم آدمی را سخت برمی‌انگیزاند. قهرمانان آن معمولاً از روسپیان‌اند که در نتیجه ستمهای ناروای جامعه به قربانگاه فقر و تنگدستی کشیده شده‌اند.

در زمان شاعر توانای فرانسوی «آلفرد دو موسه»^۱ یک جوان بورژوا، در نتیجه اشتباه‌های پدرش خودکشی می‌کند؛ او دارایی و ثروت خود را در راه عیش و نوش برباد می‌دهد. «موسه» این رویداد را موضوع چکامه‌ای بسیار بلند ساخته و در آن بر تقلید جامعه آن روز به سختی تاخته است. او همه بدبختی‌ها را نتیجه «فقدان روح مذهبی» و بی‌اعتنایی جامعه به ارزش‌های والای اخلاقی دانسته است. «موسه» این حادثه را این‌گونه پرداخته است:

«جوانی بورژوا، در تنهایی و نوبیدی در این سرای سرتاپا مسخره که آن را «زندگی» می‌خوانند، با دل پاک و معصومانه‌اش رها می‌شود، در واپسین شب زندگی با دخترکی خودفروش که پانزده بهار بیش ندارد، همبستر می‌گردد...» «آلفرد دو موسه» در توصیف، رنج و بی‌نوایی این روسپی چنین می‌گوید:

صلاح‌دید خانواده، شوهری برای آن دختر انتخاب می‌شود. اما عاشق دلباخته همچنان بر عشقش پای‌بند می‌ماند. آنان پنهانی با هم دیدار می‌کنند ولیکن راز این دیدارها آشکار می‌شود. معشوقه، پیشنهاد فرار را رد می‌کند و او در حالتی از یأس و دل‌زدگی، معشوقه را می‌کشد. در جواب این رفتار شگفت‌آور برای پاسداری آبروی معشوقه به شوهرش چنین می‌گوید: چون در برابر تمایلات شهوانی من مقاومت کرد، او را کُشتم. (الومانتیکه، دکتر محمد غنیمی هلال، ص ۱۰۰). (م)

۱. آلفرد لویی شارل دوموسیه (۱۸۵۷-۱۸۱۰ م). (Alfred Louis Charles de Musset) شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. در جوانی از ستایشگران ویکتور هوگو بود، اما بعدها در سلک تقلیدگندگان «لرد بایرون» شاعر رمانتیک انگلیسی درآمد. عشق بی‌فرجام وی با «ژرژساند» الهام‌بخش بعضی از آثار برجسته او چون شبهه اعتراف یکی از کودکان این قرن، نمایشنامه، لورنزیو و فانتاسیو، می‌باشد آثار موسه لبریز از خیالپردازیهای تند و رمانتیک است. (فرهنگ فارسی، دکتر معین). (م)

«از کودکی، به خودفروشی کشانیده می‌شود؟ چه هرج و مرج است این ابدیت! آیا سزاوارتر نبود که این چهره زیبا، با داس برنده‌ای روی همان بشر به چهره‌ای زشت درمی‌آمد؟ آیا بهتر نبود که آن چهره زیبا مبدل به سنگ خارا می‌شد، و اعماق جان آدمی را با لهیپ دوزخ نمی‌سوزاند؟ ... ای فقر! ای فقر! تو هستی که روسپی‌گری می‌کنی. تو هستی که این کودک را به بستر ننگ و نفرت کشاندی... هان، بنگر! که او پیش از آن که به بستر برود، دستش را برای نیایش به سوی پروردگار بلند کرده! آری نماز خواند! ای خداوند بزرگ! چه کسی را ممکن است خوانده باشد! او وظیفه دارد که زانو بزند و دست تو سل و نیایش سوی تو دراز کند! این دخترک، چه بینوا دختری است! دریغا، دریغا، چه چیز او را به سقوط کشانید؟ زر؟ نه! عشق؟ نه! فقر و بینوایی او را به این پرتگاه لغزانند. او، هم‌اکنون در سراپرده‌های ننگ، در بستر وحشت و پستی، خودفروشی می‌کند؛ دخترک بی‌نوا به خانه باز می‌گردد، تا، بهای آنچه را که فروخته است تقدیم مادر کند. شما ای بانوان پاکیزه حرمسراهای اشرافیت! ای بانوانی که ناز و نعمت زندگی هوش از سرتان ربوده است! روی سخن من با شماست، ای خانمهای اشراف‌زاده! آیا هرگز به یاد این تیره‌بختان بوده‌اید؟ ای جانماز آب‌کشها، شما درها را بر دختران خود استوار می‌بندید اما در زیر تخت‌خواب، شوهرتان معشوقان پنهان است... آیا هرگز شب فقر را دیده‌اید؟ آیا هرگز سایه شوم فقر، حرمت بستر شما را دریده است؟ آیا شده است که در عوض یک لقمه نان از شما بوسه‌ای بخواهند»^۱. شخصیت «ژان والزان» در تراژدی بینوایان اثر «ویکتور هوگو» یکی دیگر از نمونه‌های پاک‌نهادی است که تنگدستی و اشتباه جامعه او را به دزدی کشانیده است و سرانجام عشق یک کودک او را به فداکاری در راه انسانیت برمی‌انگیزاند.

از آنچه گفته شد این مطلب به‌خوبی روشن شد که ادبیات رمانتیک پیوسته بر اصل کلی این مکتب تأکید کرده است که: آن کس که همیشه به قربانگاه فرستاده می‌شود «فرد» است، اما از آن جا که خواستگاه گناه و شرارت‌های «فرد» از درون

۱. A.D. Musset: Rolla, dans: *Poésies Nouvelle*, éd. Garnier, PP.6-7, 12-13.

جامعه و فرمانروایان ستمگر برمی جوشد، بنابراین آن کس که در جایگاه مستهم و محکوم قرار دارد جامعه است و گناهکاران اصلی فرمانروایان ستمکارند.

تأثیر نمونه‌های نوعی در ادب عرب

نمونه‌های نوعی، که در ادبیات غرب پدید آمده بود، رفته‌رفته به شعر عربی راه یافت و بعضی نمونه‌ها را در آثار برخی از سرایندگان معاصر عرب می‌بینیم، مثلاً روسپیان در چهره قربانیان جامعه که سزاوار ترحم و سوگواری‌اند، تصویر شده‌اند. صالح جودت، در چکامه الهیکل المستباح بار گناهان روسپی بی‌نوا را بر دوش جامعه و سیستم‌های جابرانه آن می‌نهد، او می‌گوید: دزدان ناموس بی‌آن‌که تحت پی‌گرد قانون و کیفر قرار گیرند، آزادانه در بستر زنان بی‌نوا آمد و شد می‌کنند. بر یک زن روسپی همان می‌رود که بر بردگان؛ در بازار فروش عرض‌های مباح‌شده رفته است.

کیم سروق نال منها جانباً ومضى.. ما اعجب اللص الطلیق!

چه دزدان بسیار که به او آسیب رسانیدند و رفتند... شگفتا که دزدها آزادند! محمود حسن اسماعیل، در چکامه، دمه‌بغی^۱ از این اندیشه رومانتیکی اثر پذیرفته است. باید به این نکته توجه داشت که انگیزه سرایندگان تشویق و تأیید گناه و گناهکاری و یا ترویج شرارت نیست بلکه هدف ایشان انتقاد از حکومت‌های ستمگر و آگاه کردن جامعه بر علل فساد اجتماع است تا مردم به پا خیزند و با این‌گونه آفت‌های خانمانسوز که گروهی را به پرتگاه ننگ و نفرت کشانیده است پیکار کنند.^۲

۲. نمونه‌های نوعی با خاستگاهی اساطیری

نویسندگان، از میان شخصیت‌های اساطیری، آن را برمی‌گزینند که امکان استعداد تأویل و برداشت افکار بکر از آن فراهم باشد، تا بتوانند معنای آن را به

۱. مجله آپولو (عربی)، سال اول ص ۸۷۵، سال دوم ص ۴۷۹.

۲. الرومانتیکیه، فصل یکم باب سوم، ص ۲.

نمادهای گوناگون فلسفی و اجتماعی درآوردند و آرمان و اندیشه‌های خود را در قالب آن بریزند و آن شخصیتها، در تنوع و شکل‌پذیری، قابل انطباق بر هر زمان باشند. مانند شخصیت پهلوان داستانی یونان «اویدیپوس = اودیپ» در آثار تراژدی‌سرایان یونانی «آیسخولوس^۱ (آشیل)»؛ «اثوری پیدس»^۲ و «سوفوکلس»^۳. همچنین نمایشنامه مینیکای کوچک (۶۵ م. - ۴۴ م.) - که زیر تأثیر «سوفوکلس» بود - از این نمونه است.

شخصیت «اودیپ» در دورانه‌های بعد، در ادبیات جهان با معانی مختلف وارد گشت و نمایشنامه‌هایی پیرامون این شخصیت اساطیری نوشته شد. ما، در جای خود به عمده‌ترین آنها اشاره کردیم و تأثیر آن را روی ادبیات معاصر عرب شرح دادیم.^۴ یکی از نمونه‌های اسطوره‌ای «پوگمالیون (پیگمالیون)» در اساطیر یونان است. او هنرمندی بود که بر قبرس پادشاهی می‌کرد. مجسمه‌ای که از «گالاتیا» (عاج) مرمر ساخت، چنان زیبا بود که خود عاشق زیبایی آفریده خویش شد، دست دعا به درگاه «آفرودیت» برداشت تا همسری مانند آن مجسمه نصیبش کند. «آفرودیت» به انتقام از روگردانی او از ازدواج، دعایش را اجابت کرد. مجسمه به زنی مبدل شد، «پیگمالیون» با وی ازدواج کرد. این نمایشنامه نمادی از عشق ورزی هنرمندان نسبت

۱. Aeschylus (۴۵۶ - ۵۲۵ م.) درام نویس و پایه‌گذار تراژدی یونانی، او در آثار خود بیش از هر چیز از اندیشه‌های مذهبی الهام گرفته با بیشترین زاهدانه به تفسیر افسانه‌های خدایان و تأثیر قدرت بی‌پایان آنان پرداخته است. ارسطو در کتاب بوطیقا هنگام بحث درباره تراژدی، کسی را پیش از او نام نمی‌برد. نمایشنامه‌های بسیار از او مانده است: ملسمان؛ ایرانیان؛ مخالفان هفتگانه تب؛ پرومتئوس؛ اورستیا؛ آگاممنون. و اثونمیدس (الاهگان انتقام) و غیره... (از دایرة المعارف فارسی و فرهنگ معین)

۲. اثوری پیدس (اورپید) Euripides (۴۰۶ - ۴۸۰ یا ۴۸۵ م.) از نویسندگان تراژدیک یونان است و متجاوز از ۹۲ نمایشنامه نوشته که نوزده‌تای آنها در دست است و مهمترین آنها عبارت است از: هلن؛ هیپولیت؛ آلیست؛ یون؛ آندروماک؛ مده؛ زنان تروا؛ الکتره؛ ایفیژنی در تاوروس؛ وایفونی در اولیس. او مردی واقع بین و به مردم معاصر خود و حوادثی که روی می‌داد علاقه‌مند بود و به ارباب انواع اعتقادی نداشت و آخرین فرد سه نویسنده مذکور بود. (از دایرة المعارف فارسی مصاحب و فرهنگ معین)

۳. سوفوکلس (سوفکل) (حدود ۴۰۶ - ۴۹۶ م.) معاصر در نویسنده مذکور دارای آثاری فراوان. و برتری خود را در درام‌نویسی بر اشیل ثابت کرد. از عمده‌ترین آثار او: آباس، آنتیگونه، اودیپ پادشاه، الکتره، زنان تراخیس؛ فیلوکس؛ اودیپ در کولون. (دایرة المعارف فارسی، مصاحب).

۴. رک به همین ترجمه، ص ۲۲۱ به بعد.

به آثار خویشتن است.

«اووید Ovid» [پوبلیوس او ویدیوس ناسو، ۱۸ ب.م. - ۴۳ ق.م.] شاعر رومی و یکی از نویسندگان بزرگ عصر «آوگوستوس» نخستین کسی بود که چنین نمونه‌ای را به قلمرو ادبیات آورد و در مهمترین اشعار خود راجع به «مسخات Les Metamorphoses» از آن سخن گفت. در دورانهای بعد، سرایندگان و نویسندگان بزرگ جهان به‌ویژه شاعران انگلیس به تقلید از «اووید» پرداختند. از جمله: «جان مارستن» در چکامه صورت مسخ شده از پیگمالیون^۱، و شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی: «گیلبرت سرویلیام شوئنک»^۲ [۱۹۱۱ م. - ۱۸۳۶ م.] در کمدی طنزآمیز و مردم‌پسند، «پیگمالیون و گالاتیا» که اولین بار در سال ۱۹۱۲ میلادی در لندن چاپ شد. در این کمدی کسی که در نقش «پیگمالیون» ظاهر می‌شود «هایگینز»^۳ است. او یک متخصص آواشناسی است. با یک دختر گل فروش به نام «آلیس» برخورد می‌کند، لهجه روستایی و دست نخورده «آلیس» او را مجذوب می‌سازد و چون مطالعه روی لهجه دخترک، فرصت خوبی برای زمینه تخصص او می‌گردد، به آموزش و تربیت دختر می‌پردازد و او نیز در این زمینه استعداد و هوش خود را نشان می‌دهد. آموزش «فونتیک» و دانشهای وابسته به آن، اندیشه و احساس دختر روستایی را بارور و شکوفا می‌کند. دختر در محافل طبقه بالا با لقب «دوشس» به آمد و شد می‌پردازد، خلق و خوی روستازادگی او رفته رفته دستخوش دگرگونی می‌شود، اما این تغییر حالت سبب تلخکامی وی می‌گردد؛ فاصله طبقاتی در درون وی کشمکشی سخت پدید می‌آورد. احساس شکاف عمیق میان نخستین زندگی روستایی وی و میان زندگانی کنونی، او را رنج می‌دهد. از همه دردناکتر این که رابطه استاد با او، رابطه پژوهشگر با موضوع پژوهش است. بی‌اعتنایی استاد به شاگرد، قلب مادر «هایگینز» را آزرده می‌سازد و او پسر را به خاطر رفتاری که با دختر دارد،

1. John Marston: *The Metamorphosis of Pygmalion's Image*, 1958.

2. Gilbert William schwenk: *Pygmalion and Galathea*, 1871.

3. Higgins

سرزنش می‌کند.^۱ سرانجام، کشمکش‌های روانی دختر را بر آن می‌دارد که زندگی اشرافی را رها سازد و پیشنهاد ازدواج با استادش را رد کند و همسری یک راننده کرایه را بر همسری با مردی که او را ساخته است، ترجیح بدهد. مفهوم این طنز و هجای اجتماعی، خوارشمردن اشرافیت و تحقیر آداب و رسوم آن است.

«توفیق حکیم» نویسنده و نمایشنامه‌نویس مصری دربارهٔ اثرپذیری از اسطورهٔ یونانی چنین می‌نویسد: «نخستین آشنایی من با «پیگمالیون» با دیدن یکی از تابلوهای موزهٔ «لوور» و سپس تماشای فیلمی در قاهره که از روی نمایشنامهٔ «برناردشو» ساخته شده بود، رخ داد». اصالت حکیم و اثرپذیری او در نمایشنامهٔ پیگمالیون به موازات یکدیگر قرار دارند. موضوع نمایشنامهٔ حکیم، کشمکش میان احساس هنرمند به آفریدهٔ خود و میان واقعیت‌های زندگی است. حکیم، شعار «هنر برای مردم» را - از دیدگاه یک هنرمند واقعی - به سود «هنر برای هنر» محکوم می‌کند. «گالاتیا» از دیدگاه «حکیم» نماد یک ابداع هنری و آمیزش تنگاتنگ هنرمند با آفریدهٔ خویش است. «گالاتیا» نماد یک زن است، با همهٔ غریزه‌های طبیعی غریزهٔ زنانهٔ او، یک مرد زندگی را بر شوهری هنرمند اما بی‌اعتنا به همسر، ترجیح می‌دهد. «گالاتیا» با «نارسیس» نازپرورده و خودخواه فرار می‌کند. ناگه از خواب غفلت برمی‌خیزد. مجدداً پیش «پیگمالیون» بازمی‌گردد، از او طلب پوزش می‌کند. «گالاتیا» در برابر شکوه هنرمند سر تعظیم فرود می‌آورد چون قدرت هنرمند را از قدرت خدایان بالاتر می‌داند، مخلوق خدایان آلودهٔ زشتیها و ناتوانیهاست اما آفریدهٔ هنرمند، غایت جمال ابدی است. «گالاتیا» مانند همهٔ همسرها کمر به خدمت شوهر می‌بندد و به کدبانوگری مشغول می‌شود. اما شوهر از دیدن «گالاتیا» با جاروب و پیش‌بند، دل‌زده می‌شود. تصویر ایده‌آل و زیبایی خالص که در ذهن «پیگمالیون» از او نقش بسته بود، با دیدن این منظره محو می‌شود. «پیگمالیون» از این‌که مخلوق زیبایش در چهرهٔ یک زن واقعی درآمده است، سخت خشمگین

۱. در این‌جا حوادث داستان با جنبهٔ اساطیری آن در کنار یکدیگر پیش می‌روند. هنرمند به ابداع و ایجاد خود به‌عنوان یک شیء هنری می‌نگرد، نه به‌عنوان یک زن، این دختر روستایی با کوشش استاد ساخته شد و مبدل به مخلوقی جدید گردید.

می‌گردد و از خدایان می‌طلبد تا او را به مجسمه‌ای از عاج بازگردانند و با دسته جاروب بر سر و صورت آن زن می‌کوبد.

محمد مندور در نقد این نمایشنامه می‌نویسد: محو شدن آن تصویر تنها به‌انگیزه بر باد رفتن تخیلات نادرست «پیگمالیون»، دربارهٔ جنس زن نبود، بلکه برای آن بود که آن مجسمه زیبا غریزهٔ زندگانی را در «پیگمالیون» بیدار کرده بود و تمایل به جنس مخالف را - یعنی چیزی که سخت از آن می‌گریخت - در وی پدید آورد.^۱ شخصیت «پیگمالیون» بیانگر اندیشه و نظرگاه‌های توفیق‌الحکیم است، حکیم، هنر را برای هنر می‌جوید، نسبت به ازدواج و جنس مخالف نظری آشتی‌ناپذیر دارد و وجود زن را مانعی برای اختصاص یافتن هنرمند به کارهای هنری می‌داند. باری، این نظرگاه‌ها در مرحلهٔ نخستین زندگی هنری او بود، و او پس از پختگی و روبه‌رو شدن با واقعیت‌های زندگانی، و تشکیل خانواده، در افکار خویش تجدید نظر کرد.^۲

هیچ نمونهٔ اساطیری به بالندگی و برکشیدگی شخصیت «پرومتئوس» یا پرومته Prometheus = (بافراست) نرسیده «پرومتئوس» در اساطیر یونان رب‌النوع آتش و به روایتی خالق نوع و مظهر نبوغ انسانی است. او شراره‌ای از آتش آسمان یا کوره (هفایستوس) را ربود و به انسان داد و او را خرد و دانایی و صنعت آموخت، در نتیجه آماج خشم «زئوس» گردید. «زئوس» به‌عنوان تنبیه، «پرومتئوس» را توسط «هفایستوس» بر صخره‌ای در کوه قفقاز به‌میخ دوخت و او را محکوم به عذاب ابدی کرد، در آن‌جا عقابی روزها جگر او را می‌خورد و شبها جگرش از نو می‌روید. پس از تحمل رنج‌های بسیار، «پرومتئوس» به دست «هراکلس» رب‌النوع قدرت - که عقاب را کشت - آزاد گردید و «زئوس» او را بخشید. شاعر یونانی «هزیود» یا «هسیود»^۳ (حدود قرن هشتم ق.م.) از «پرومتئوس» سخن گفته و او را با لقب: پاسدار مردم و دوستدار بشر ستوده است.

افلاطون در فیثاغورس گوید: «پرومتئوس»، پدر نوع بشر بود. (پرومتئوس نزد یونانیان به‌منزلهٔ حضرت آدم در ادیان آسمانی است). این شخصیت نیک‌اندیش

۱. دکتر محمد مندور، شرح توفیق‌الحکیم، ص ۸۳.

۲. همان مأخذ، ص ۶۰ و ۶۵.

3. Hesiods Hesiod

دستخوش آزار می‌گردید. «زئوس» برای انتقام جویی از «پرومتئوس»، «هفایستوس» را مأمور کرد که «پاندورا» (در اساطیر یونان اولین زنی که بر زمین پیدا شد) را از گل بسازد. «آتنه» در او روح دمید، سایر خدایان او را لطف و دلربایی و استعدادها بخشیدند، ولی «هرمس» (خدای فریبکاری و فصاحت) به او چرب‌زبانی و حيله‌گری آموخت. «پرومتئوس» از پیش می‌دانست که زن چه آتشها بر زمین خواهد افروخت. «پاندورا» را نزد برادر وی «اپیمتئوس»^۱ که «عقلش به دنبال است» فرستادند. «پاندورا» جعبه‌ای همراه داشت که «ژوپتر» به او هدیه داده بود. همه بدیها در آن پنهان بود و ژوپتر او را از گشودن آن ممنوع کرده بود. ولی وی نافرمانی کرده جعبه را گشود و تمام بلایایی که تاکنون گریبانگیر انسان است، از آن بیرون آمد و در جهان پراکنده شد. فقط «امید» در ته جعبه ماند تا نوع بشر را تسکین دهد. پاندورا نزد یونانیان به منزله حوا و اغوا، در ادیان آسمانی است.

شخصیت «پرومتئوس»، الهام‌بخش پایان‌ناپذیر برای شاعران بود. سراینندگان رمانتیک مانند «گوته»، او را نماد اندیشه انسان، عطش او به پی‌جویی اسرار، آزادی و عصیان متافیزیکی تصویر کرده است.

«اشیل یا آیسخولوس» سراینده نامدار یونانی (۴۵۶-۵۲۵ ق.م) نخستین شاعری بود که در نمایشنامه‌های «پرومتئوس در زنجیر»؛ پرومتئوس آزاد این موضوع را دنبال و بررسی کرد.

«پرومتئوس» در این نمایشنامه‌ها از کارهایی که برای خوشبختی انسان در مانده و بینوا... انجام داده است به خود می‌بالد. او هرگز در برابر «زئوس» و یارانش سر تسلیم فرود نمی‌آورد.

«گوته» نام‌آورترین ادیب و فیلسوفی بود که پس از «اشیل» به این موضوع پرداخت. «گوته» در نمایشنامه ناتمام خود پرومتئوس (۱۸۷۳ م)، را پدر نوع بشر خوانده است. سپس، شاعر غنایی انگلیسی «شلی» (۱۸۲۲-۱۷۹۲ م) در نمایشنامه پرومتئوس بندگسسته^۲، او را نمونه نوعی فداکاری، امید آینده انسان، اندیشمند که

1. Epimeteus

۲. Shelly: *Prometheus Unbound* act I, vers. 727- 288 (1820).

برای خوشبختی در دیررس بشر و غنای روح او جانفشانی می‌کند تصویر کرده‌است. «شیلی» می‌گوید: در آینده‌ای بس دور پس از نابودی زمان و بدیها درهای نیک‌بختی در این جهان خاکی، روی انسان گشوده می‌شود و خیر و نیکی همه دنیا را فرا می‌گیرد. «شلی» هریک از پیامبران و مصلحان را «پرومتئوس» جدید می‌داند که طلوع کرده‌اند.^۱

«آندره زید» (۱۸۶۹-۱۹۵۱ م.) نویسنده اجتماعی فرانسه، از شخصیت «پرومتئوس» در نمایشنامه طنزآمیز و هجایی، پرومتیئ سست زنجیر (۱۸۹۹ م.) تصویر تازه‌ای ترسیم کرده‌است.^۲ او در این نمایشنامه نمونه شخصیتی است متجدد و امروزی. پشت میز قهوه‌خانه‌ای در پاریس کنار «کوکلیه» و «داموکلیه» نشسته است که یکی از آن دو قربانی بانکدار مرموزی به نام «زئوس» است و دومی شیفته احسان «زئوس» است. آنها درباره شخصیت حقیقی «زئوس» با همدیگر گفت‌وگو می‌کنند. پیشخدمت قهوه‌خانه می‌گوید که: من او را خوب می‌شناسم. همه در ماجراهایی درگیر می‌شوند که سر رشته آنها با شخصیت ثروتمند مرموزی گره می‌خورد، که برخی از منتقدان او را نماد خدایان پنداشته‌اند. عقاب، به درخواست «پرومتئوس» از آسمان فرود می‌آید تا از جگر او تغذیه کند. این واقعه همه را به وحشت می‌اندازد. در این نمایشنامه، عقاب، نماد وجدان انسان است. در درون هر انسان عقابی است که او را با توبه و پشیمانی تغذیه می‌کند و نیرو می‌بخشد، تغذیه عقاب نه تنها چیزی از آدمی نمی‌کاهد بلکه هر اندازه او را بیشتر نیرومند سازد انسانیت بشر افزون‌تر می‌گردد. بر همه آدمیان فرض است تا برای آسایش وجدان خویش بکوشند و آن را نیرومند گردانند و چه بسا در مواقع ضرورت جان خود را فدای دیگران کنند،

غنائی او در تاریخ ادبیات انگلستان بی‌رقیب است. او مردی ایده‌آلیست، فیلسوف و صاحب روحی سرکش بود. در سراسر عمر خود سودای اصلاحات سیاس و اجتماعی داشت در منظومه انقلابی ملکه مَب، شاهان و کشیشان و رجال و بنیادهای اجتماعی را بیاد انتقاد گرفت و درمان دردهای اجتماعی را قلع و قمع آنها می‌دانست فلسفه وی ایمان به قابلیت انسان در نیل به کمال از طریق عشق و حقیقت می‌باشد و الهامبخش مصلحین ایده‌آلیست سیاسی و اجتماعی بوده است (از دائرةالمعارف فارسی مصاحب).
 ۱. الزوماتیکه، دکتر غنیمی هلال، ص ۹۶، ۹۷، ۱۲۹.

2. A. Gide: *Prométhée Mal Enchaîné*.

مانند، «دامو کلیه» همه این اندرزها را به گوش جان می‌نیوشت و به آنها عمل می‌کند و در راه آنها جان می‌سپارد. اما «پرومتئوس» از این همه ابله‌ی او را به مسخره می‌گیرد زیرا نمی‌باید تا این اندازه اسیر و در بند تقلیدها باشد. «دامو کلیه» می‌بایست در فرصتی مناسب عقاب را می‌کشت و شخصیت خود را تا مرز نیستی و پستی در زیر پای «عقاب» نمی‌انداخت. رسالت جدید «پرومتئوس» بالا بردن ارزش و مقام انسان، از راه تربیت و جدان است. پیام مهم «آندره ژید» این است که انسانها نباید تا مرز محو شخصیت انسانی خویش پای بند و بردهٔ آداب و رسوم باشند.

تأثیر شخصیت «پرومتئوس» در ادبیات عرب: تأثیر شخصیت «پرومتئوس» در شعر غنایی عربی آشکار است. این شخصیت اساطیری در اشعار «ابوالقاسم شابی» (۱۹۳۴-۱۹۰۹ م.)، نمونهٔ نوعی شاعری است که با آرمانهای والا، در برابر سختیها، استوار و تسلیم‌ناپذیر است. این نمونهٔ متعالی همیشه چشم‌انتظار فروغ خوشبختی آیندهٔ انسانهاست. او تنها کسی است که برای تحقق این آرمان انسانی فداکاری می‌کند «شابی» در دیوان اغانی الحیة در چکامه‌ای با عنوان: «نشید الجبار» یا «پرومتئوس، این چنین سرود»:

با همهٔ درد، و درماندگی، باز هم زنده می‌مانم
چون، شاهین بر چکادهای سربه فلک کشیده.

هان! ای سرنوشت، که سرسختانه با آرزوهای من
می‌ستیزی و هیچ از آن باز نمی‌ایستی، با تو هستم
آن لهیب فروزان که در جان من زبانه می‌کشد
موجهای اندوه و تندبادهای بدبختی خاموش نمی‌کند
هان! با هر چه نیرو داری، دل مرا آماج تیر بلاگردان، لیک بدن
که دل من، صخره‌ای سخت استوار است.
قلب من با، شکوه‌های خفت بار، با آه
و نالهٔ کودکان و بی‌نویان، ناآشناست
قلب تپندهٔ من استوار و، شادمانه چشم‌انتظار دمیدن

فروغ بگناه است. بگناه زیبای دورا^۱.

۳. نمونه‌های نوعی و ادبی

این نمونه‌ها شخصیت‌هایی هستند که مأخذ آنها کتابهای آسمانی است. شمای واقعی، این شخصیتها در نتیجه دست‌کاری و ذوق و سلیقه نویسندگان و سرایندگان دستخوش تغییر و تبدیل شده است.

در این جا، تپه‌هایی را بررسی می‌کنیم که از راه انتقال، از ادبی به ادبیات دیگر ملتها، شخصیت ادبی جهانی یافته‌اند. شخصیت «یوسف و زلیخا» یکی از همین تپه‌هاست. مأخذ آن، سوره مبارکه یوسف است که دوازدهمین سوره قرآن مجید می‌باشد و سپس از قصه‌های اسرائیلی است که در تورات آمده (سفر پیدایش، ۳۹، ۲۱، ۷) و آنچه مفسران اسلامی در تفسیر سوره یوسف یاد کرده‌اند و مورخان و ارباب سیر و اخبار نگاشته و شاعران به نظم آورده‌اند، بیشتر بر پایه روایات تورات استوار است. ولی روایات مفسران و نظم شاعران، با اصل اسرائیلی خالی از اختلاف نیست. در تورات که داستان یوسف با زن پوطیغار (عزیر مصر) آمده است، نام زلیخا مذکور نیست. با وجود این، در کتابهای «مدراش» و «تلمود»، نام زلیخا آمده است و منشأ روایات اسلامی نیز ظاهراً همان است. داستان یوسف و زلیخا از مضامین مهم فارسی است که شاعران بزرگ ایران آن را به نظم کشیده‌اند.

۱. دکتر محمد مندور، الشعر المصری بعد شوقی (الحلقة الثانية)، ص ۹۸، اغانی الحیاة، ابوالقاسم الشابی، ص ۲۵۲، تونس:

| | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| سأعیش رغم الداء والاعیاء | کالنسر فوق القصة السماء |
| | |
| واقول للسقدر الذی لایشتی | عن حرب آمالی بکل بلاء |
| لا یطفئ اللهب الموجد فی دمی | موج الاسی، وعواصف الازراء |
| فاهدم فؤادی ما استطعت فانه | سیکون مثل الصخرة الصماء |
| لا یعرف الشکوی الذلیلة والیکاء، | و ضراعة الاطفال والضعفاء |
| و بعیش جباراً، یحقد دائماً | بالفجر... بالفجر الجمیل النائی |

فردوسی در بحر متقارب به تصویر «یوسف و زلیخا» پرداخته است.^۱ در سال ۸۸۸ ه. ق. - ۱۴۹۲ م. بزرگترین استاد نظم و نثر فارسی این قرن، عبدالرحمن جامی داستان یوسف و زلیخا را در چهار هزار بیت در بحر هزج مسدس به اسلوب خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین فخرگرگانی به نظم آورد. این مثنوی پر وجد و حالت، از پرسوزترین آثار منظوم جامی است که از خاطر پرشور خویش در نهایت هنرمندی به ابداع تصویر ادبی شخصیت یوسف و زلیخا پرداخته است. بدان گونه که گفته شد. شمای «یوسف و بانوی مصر» در این منظومه در مقایسه با تصویری که قرآن کریم از آن دو نشان داده، فرق بسیار دارد. «یوسف» در منظومه جامی، ریشه‌ای صوفیانه دارد و در همفکری با صوفیان، بر این باور است که، تأمل در جمال آدمی، انسان را به وصال حضرت حق و جمال مطلق می‌رساند. او در زیبایی، چون برگ گل دوام و بقایی نمی‌بیند، و همه آنها را جلوه‌ای از رخ یار می‌داند:

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| به چشم تیزبخت هرچه نیکوست | چو نیکو بنگری عکس رخ اوست |
| معاذالله ز اصل ار دور مانی | چو عکس آخر شود بی نور مانی |
| نباشد عکس را چندان بقایی | ندارد رنگ گل چندان وفایی |
| بقا خواهی به روی اصل بنگر | و فاجویی به سوی اصل بگذر |
| غم چیزی رگ جان را خراشد | که گاهی باشد و گاهی نباشد. |

زلیخا گوشه عزلت و تنهایی برمی‌گزیند:

| | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| زلیخا را ز تنهایی چو جان کاست | به راه یوسف ازنی خانه‌ای خواست |
| بدو کردند نیستی حواله | چو موسیقار بر فریاد و ناله |
| در آن نی بست بود افتاده خسته | چو صیدی تیرهاگردش نشسته |

«زلیخا» در خردسالی «یوسف» را پیش از آن که بشناسد، در خواب می‌بیند و با او ازدواج می‌کند. بر عشق او وفادار می‌ماند، در زندگی زناشویی با «عزیز مصر» همچنان دوشیزگی خود را برای «یوسف» نگاه می‌دارد، تا آن که او را در دربار مصر می‌شناسد:

چو یوسف گوهر ناسفته را دید ز باغش غنچه نشکفته را چید

۱. تحقیقات اخیر عدم صحت انتساب این منظومه را به فردوسی ثابت کرده است. این ابیات را از مأخذ مؤلف در متن گنج‌اندیم. (م).

| | |
|---------------------------------|--|
| بدون گفت این گهر ناسته چون ماند | گل از باد سحر نشکفته چون ماند |
| بگفتا جز عزیزم کس ندیدست | ولی او غنچه باغم نچیدست |
| به راه جاه اگرچه تیز تک بود | به وقت کامرانی سست رگ بود |
| به طفلی در که خواب دیده بودم | ز تو نام و نشان پرسیده بودم |
| بساط مرحمت گسترده بودی | به من این نقد را بسپرده بودی |
| زهر کس داشتم این نقد را پاس | نزد بر گوهرم کس نوک الماس ^۱ |

این تصویر زیبا از، ازدواج زلیخا و یوسف پس از آن همه درد و رنج، ما را به اندیشیدن دربارهٔ ازدواج صوفیانه وامی دارد.^۲ پیروان طریقت این چنین فرجام، را به شخصیت لیلی و مجنون [در ادبیات فارسی و ترکی] نسبت داده‌اند.^۳

عشق «زلیخا» و نظرات عارفانه «یوسف» همچنان تا زمان پیری و ناپیناشدن «زلیخا» پابرجاست، تا آن که «زلیخا» به خلوتخانهٔ یوسف می‌آید و به دعای وی بینایی و زیبایی و جوانی خود را بازمی‌یابد. به فرمان خدا پیمان همسری «یوسف» با «زلیخا» بسته می‌شود. «یوسف» پدر و مادر را در خواب می‌بیند و از مادیات جهان فانی به ستوه می‌آید و شوق او به شناختن جهان باقی بیشتر می‌شود. از درگاه خدای متعال، مرگ خود را می‌خواهد:

| | |
|---|-----------------------------|
| چو پا در یک رکاب آورد، جبریل | بدو گفتا مکن زین بیش تعجیل |
| امان نسبود ز چرخ عمر فرسای | که ساید بر رکاب دیگر ت پای |
| عنان بگسل ز آمال وامانی | بکش پای از رکاب زندگانی |
| چو یوسف این بشارت کرد از او گوش | ز شادی شد بر او هستی فراموش |
| «زلیخا» از مرگ «یوسف»، رنجور و نالان می‌شود و بر خاک یوسف جان می‌دهد: | |

| | |
|-----------------------------|---|
| به خاکش روی خون آلوده بنهاد | به مسکینی زمین بوسید و جان داد ^۴ |
|-----------------------------|---|

۱. هفت اورنگ جامی «مثنوی یوسف و زلیخا»؛ الحیاة العاطفیة، دکتر محمد غنیمی هلال، چاپ دوم، مصر ص ۳۰۸-۳۰۹.

۲. پیرامون ازدواج صوفیانه و پیدایش این اندیشه در جامعهٔ اسلامی، رجوع کنید به همان مأخذ، ص ۱۹۲. همان مأخذ.

۴. منظومه‌ای در داستان یوسف و زلیخا از لطفعلی بیگ آذریگدلی منسوب به خواجه مسعود قسمی

نمونه نوعی «شیطان» در ادبیات عصرهای نو، سهم بیشتری از اندیشه و ذوق شاعران و نویسندگان را به خود جلب کرده است. تصویر شخصیت «شیطان» پس از آن که از حوزه دینی به میدان ادب راه یافت، تغییر چهره داد و از خواستگاه اصلی دور شد. تصویر «شیطان ادب» از تصویر «شیطان مذهب» در نتیجه دستکاری و تصرف غزلسرایان رمانتیک فاصله گرفت این تحول را پیشرو سرایندگان رمانتیک، شاعر انگلیسی «میلتون» ابداع کرد، شخصیت اول در بهشت گمشده^۱ شیطان است. «جان میلتون» در این منظومه، نقشی از نفس خود تصویر کرده است اندیشه‌ها و فریادهای خود را نسبت به اسرار آفرینش بر زبان شیطان رانده است او آزادی، استقلال، استناد به دلیل و برهان، قوت شخصیت در برابر نیروی مافوق طبیعی را ماهرانه در شخصیت شیطان ترسیم کرده است. با آن که مسئله قضا و قدر در تاریخ اندیشه شرق و غرب سابقه‌ای بس ریشه‌دار دارد، اما پیروان مکتب رمانتیک آن را به شیوه‌ای نو آراسته‌اند و با سرشتی شیطانی عرضه کرده‌اند و به گفته شاعر انگلیسی «ویلیام بلیک»^۲ (۱۷۲۷-۱۷۵۷ م). «آنچه به «میلتون» جرئت داد، تا گستاخانه درباره «شیاطین» و دوزخ قلم فرسایی کند، دو انگیزه بود: نخست، ذوق شاعری و خلاقیت او، و دیگر، آن که، «میلتون» ناخود آگاه از باند شیطان بود.

سیمای «شیطان» در ادبیات رمانتیک این چنین تصویر شده است: موجودی است که به اجبار از عالم خوبیها و نیکیها رانده شده است، سرکش و عصیانگر. نومیدی و

معاصر سلطان حسین میرزا ساخته شده است.

منظومه جامی در ۱۸۲۴ م. توسط (روز نزویگ) Rosenz Weig به زبان آلمانی ترجمه شد و ترجمه انگلیسی آن در سال ۱۸۸۸ م. به قلم «گریفیث» Griffith انجام گرفت.

1. John Milton' Paradise Lost (667);

نیز رک به: پاورقی ۳۲۸ - ۲۸۵، همین کتاب.

۲. Blake شاعر، هنرمند و حکاک بود. برای آثار بسیاری از نویسندگان تصاویر زنده و زیبا روی مس ساخت. اشعار و نیز تصاویرش ترکیبی است از رؤیاهای ماوراء طبیعی و خطوط ساده و محکم. از آثارش نغمه‌های (بیگانه‌ی) ۱۷۸۹ م. و نغمه‌های تجربه ۱۷۹۴ م. است. فلسفه اودر این آثار به وضوح روشن است. خلاصه‌اش آن است که «خیر» و «بیگانه‌ی» محصول تجربه است. اگر بشر «شر» را تجربه نکند، به طهارت و پاکی نمی‌رسد. گناه پلی است که ما را به بی‌گناهی می‌رساند. شاعر، عرب جبران خلیل جبران، سخت تحت تأثیر افکار این شاعر قرار گرفته است (از الموسوعة العربية المسيرة). (م)

دل زدگی وی را به سوی «شرارت» کشیده است. نگون بختی است که در برابر بدبختی خود عصیان کرده است و نمونه‌ای است از تراژدی خلقت.

جورج بایرون، پیشرو مکتب رمانتیک قایل را در برابر شیطان جای می‌دهد تا از زبان او با شیطان گفت‌وگو کند و اندیشه خود را بر زبان وی بیان دارد. «قایل» نمونه شخصیت بی‌گناهی است که ناخواسته قربانی قضا و قدر شده است. کینه نهفته «بایرون» در برابر آفرینش در منظومه قایل آشکار است. «قایل» به شیطان می‌گوید: من چرا پدید آمدم؟ تو چرا بدبخت هستی؟ چرا همه موجودات بدخت هستند؟ مگر ویرانگری، شادی آفرین است؟! پدرم آدم می‌گوید: که همه از مشیت و کرم اوست. بدی و پلشتی پلی است که از روی آن به سوی «خیر» می‌گذریم. شگفتا، که از گرک رمه زاییده شود و بهشت از میان دوزخ سربرآورد. «قایل» به گناه پدر می‌اندیشد. او از بهشت رانده شده است. آه، این چه زندگانی است؟ آه، چه مشقت بار است! چرا باید این همه رنج را به دوش کشید؟ برای این که پدرم از بهشت رانده شد! او نتوانست خویشتن داری کند! در این میان گناه من چیست؟ من که هنوز به دنیا نیامده بودم! و از کسی هم نخواستہ بودم که به من وجود بدهد! چرا، باید پیامدهای گناه پدر را من بر دوش بکشم؟ در برابر این همه پرسش، که همه یکسان پاسخ می‌دهند: مشیت بزرگوارانه اوست! از کجا بدانم؟^۱

دیدگاههای «بایرون» روی اندیشه شاعر فرانسوی «آلفرد دووینی» سخت تأثیر گذاشت، با این تفاوت که «آلفرد» در برابر گستاخیهای «بایرون» بر قربانیان بی‌تقصیر سرنوشت احساس ترحم می‌کند و از تراژدی هولناک آفرینش که فرجامی جز ستم و شقاوت ندارد به وحشت می‌افتد. «آلفرد» برای تقسیم خیر و شر، رنج و شادی و پاداش و کیفر هیچ توجیهی نمی‌یابد. «آلفرد» می‌گوید: «سرانجام مرگ فرا می‌رسد و گناهکار و بی‌گناه را یک‌جان درو می‌کند». شیطان، «خیر» و «شر» از یکدیگر باز نمی‌شناسد، شیطان حتی از اغوای دیگران لذت نمی‌برد.^۲

«میخائیل یوریویچ لرماتوف» (۱۸۴۱-۱۸۱۴م.) شاعر و رمان‌نویس روسی

1. Byron, cain I, 1,2. *Poetical Works* Op, Cit, P. 641.

2. A. de. Vigny: *Elevation, dans, Poemes*, op. cit- PP. 100- 161.

در نوجوانی اشعاری بدبینانه به تقلید از رومانتیست انگلیسی «لردبایرون» (که در آن هنگام نفوذ فراوانی روی شاعران جوان روسیه داشت) سرود و چکامه غنایی و بسیار زیبای ابلیس (۱۸۴۰ م.) را ابداع کرد.^۱ نمونه‌ی نوعی «لرمانتوف» یک فرد روسی است که دستخوش مفاسد اجتماعی آن عصر است و او مانند «بایرون» صورتی از خود تصویر کرده است. قطعه شعر «آلفرد دووینی» به نام «آلوا» خواهر فرشتگان، روی «لرمانتوف» نفوذ فراوان داشت.^۲

شیطان «لرمانتوف» موجودی است بی هدف، کوههای قفقاز را می‌پیماید، آزادی و استکبارش را به رخ آفرودیت می‌کشد. ولی در همین حال بدبخت و غمزده است، زیرا غریزه عشق از او سلب شده است. شاهزاده خانم زیبا و دلبر بالای «تامارا» را در لباس عروسی به انتظار نامزد محبوبش می‌بیند. به آرزوی عشق تامارا نامزد او را می‌کشد. «تامارا» با دلی شکسته و افسرده خانه خود را به سوی دیر ترک می‌کند. شیطان می‌کوشد با سحر بیان، قلب دختر را برباید، بر او بوسه مرگ می‌زند و «تامارا» در دم جان می‌سپارد. شیطان با همه ناامیدی و بدبختی، تهی از عشق و محبت و خالی از هرگونه احساس نیک و بد، تخم بدیها را در جهان می‌افشاند و مست از باده غرور و نخوت است.^۳

شیطان از دیدگاه رمانتیسم به‌ویژه از نظر «ویکتور هوگو» نمایانگر انسانیت رانده شده از درگاه رحمت الهی است. دوزخ ابدی شیطان، محرومیت ابدی اوست از عشق خدا، خدایی که نور است و عشق؛ و از نور و رحمت خود بر همه آفرینش افاضه می‌فرماید. اما شیطان محروم از رحمت اوست. شیطان فریاد برمی‌کشد که ای آدمی زادگان، بر شما رشک می‌برم، چون در دیدگانتان امید و در دلهایتان عشق می‌بینم. دشمنی شیطان با آدمیان، خیر و شر را به جنگ یکدیگر می‌اندازد، اما سرانجام (در زمانی بسیار دور) هنگامی فرا می‌رسد که تاریکی به دنبال ندارد. جهان

۱. در مسائل عمده رمانتیسم، در تصویر شیطان و در نمایشنامه زمین و آسمان (۱۸۲۴ م.) زیر نفوذ بایرون بود.

2. Charles Corbet: *La Littérature Russe*, Paris, 1951, PP, 62,63

خلاصه این داستان را در کتاب الرومانتیکیه «از همین مؤلف بخوانید ص ۱۲۴ به بعد.

3. M. Hoffmann, *Histoire de la Littérature Russe*, PP. 401- 403.

پر از عدل و داد می شود بدیها و پلشتی ها از جهان رخت می بندند، خداوند از گناهان شیطان در می گذرد و او دیگر بار در صف فرشتگان قرار می گیرد. و به درگاه الهی بار می یابد^۱.

پیرامون مکتب رمانتیک میان خود و شیطان وجه مشترک یافته اند: شیطان درباره خلقت انسان با خدا محاجه می کند. او می خواهد پی به رازهای آفرینش ببرد و سرانجامش نافرمانی و رانده شدن از درگاه الهی است. رمانتیسم نیز برای درک رازهای آفرینش و راز خیر و شر پی جویی می کند، برضد هر عامل «جبر» که راه معرفت او را می بندد می خروشد. اما غیر تسلیم و رضا کو چاره ای.

شخصیت شیطان در مکتب رمانتیک، در چکامه ترجمه الشیطان اثر محمود عقاد تأثیر فراوان گذاشته است.

داستان، شیطان تازه کاری است که از زندگی با شیاطین دلزده شده است. از راه نخوت فروشی بر آدمیان و تمیز ندادن نیکان از بدان، دست از اغوای ایشان می شوید، به درگاه خدا توبه می کند، آمرزیده می شود و به بهشت می رود... چندی نمی گذرد که از زندگانی پر نعمت بهشت خسته می شود، از پرستش و عبادت خدا به ستوه می آید، و چشم طمع به مقام الوهیت می دوزد و در خلد برین آشکارا اعلام عصیان می کند. خداوند او را به قطعه ای از سنگ مسخ می فرماید، اما او همچنان از دل سنگها و در قالب تندیسها و شاهکارهای هنری هوش از سر آدمیان می رباید^۲، و به اغوای ایشان می پردازد.

یکی دیگر از نمونه ها نوعی رمانتیسم، شخصیت «قایل»، نخستین قاتل روی زمین است. او نمونه انسان خشمگین و سرکش است که از نادانی خود به راز آفرینش و قضایای خیر و شر به ستوه آمده است و «لرد بایرون» این شخصیت را در نمایشنامه قایل، تصویر کرده است^۳.

۱. نمایشنامه سرنوشت ابلیس، ویکتور هوگو، پاریس، ۱۸۸۶م. ص، ۳۳۵، ۳۴۱، ۲۶۸، ۲۶۲.

۲. رک به: دیوان محمود عقاد، ج ۴، ص ۲۳۸.

۳. الإرومانتیکه، ص ۱۲۴ (1821) Buron, Cain.

منظومه «لرد بایرون» بر روی سراینده پارناسی فرانسوی «لوکنت دولیل، شارل»^۱ (۱۸۱۸-۹۴ م.)، و سپس بر روی شاعر سمبولیست فرانسوی «بودلر، شارل»^۲ (۱۸۲۱-۶۷ م.) تأثیر فراوان داشت. «کنت دولیل» ضد مسیحیت و مردی بدبین بود و مرگ را یگانه واقعیت موجود می‌دانست و از عصر باستانی الهام می‌گرفت. او می‌خواست گذشته اساطیری را با رؤیای آرمانی آینده درآمیزد. سردرگمی و حیرت انسان را در برابر آنچه خود ستم پنداشته، تصویر کرده است.

۴. نمونه نوعی، برخاسته از آداب و تقلیدهای عامه (فولکلوریک)

ادبیات تطبیقی در شرایطی این نمونه‌ها را بررسی می‌کند که در آثار نویسندگان دنیا راه یافته دارای ریشه‌ای جهانی است. بررسی شخصیتها و نمونه‌های نوعی که از مرز ادبیات بومی فراتر نرفته باشند، برعهده متخصصان ادب عامه است. مثلاً: شخصیت (جُحا) در ادبیات عامه مصری [= ملانصرالدین در ادبیات فارسی و ترکی]، شخصیت جهانی نیافت و از مرز فولکلور مصری بیرون نرفت و به همین دلیل در مقوله بحثهای ادب تطبیقی جایی نیافت. اما برخلاف او، شهرزاد که از افسانه‌های هزار و یک شب ایرانی‌الاصل برخاسته است و بعداً به صبغه مصری درآمد، شخصیت ادبی جهانی یافت و به ادبیات اروپا راه یافت و نمونه نوعی جست‌وجوگری شد که حقیقت را می‌جوید و سرانجام آن را از راه احساس و الهام قلبی و اشراق پیدا می‌کند.^۳ همچنین حکایتهای «شهرزاد» - در روایات اروپایی - نماد یکی از اصول موضوعه رمانتیسم یعنی: پیروزی قلب و احساس بر عقل و اندیشه مجرد است. مثلاً اگر داستان علاءالدین و چراغ جادو^۴ را در نظر بگیریم در خواهیم یافت که، نورالدین نماد اندیشمندی است که می‌خواهد حقیقت را با یاری عقل بیابد، لیکن ناکام می‌ماند. و علاءالدین نمونه انسانی ساده لوح و

1. Leconte de Lisle: *Poèmes Barbares*, Paris, 1942. PP. 1-21

2. Ch. Baudelaire: *Oeuvres, éd. de la Pléiade*, I Adol et Cain, P. 136.

۳. رک به همین کتاب ص ۲۸۵ به بعد در داستان سلمان و ابله.

۴. علاءالدین و چراغ جادو، نام نمایشنامه‌ای است از نویسنده دانمارکی اهلشلاگر (۱۸۰۵ م.) و عنوان بسیاری از تاترهای غنایی در ادبیات اروپا.

پاک‌ضمیر است که حقیقت را از راه احساس و اشراق قلبی می‌یابد چراغ جادو، نماد نبوغ بشر است که انسان را از راه قلب و هدایت عاطفی و الهام به گنجینه‌های معرفت راهبری می‌کند، تأثیر این‌گونه احساس و درک رمانتیک در نمایشنامه‌های: شهرزاد، توفیق‌الحکیم؛ القصر المسحور طه حسین و توفیق‌الحکیم، و احلام شهرزاد طه حسین به‌خوبی آشکار است. شخصیت رمانتیک «شهرزاد» با شخصیت «مارگرت» و «هلن» در تراژدی فاوست، «گوته» شباهت دارد، همان‌گونه که شخصیت «شهریار» توفیق‌الحکیم، با شخصیت «فاوست» اثر «گوته» نزدیک است.^۱ حکیم ابوالقاسم فردوسی [۳۲۹ - ۴۱۱ تا ۴۱۶ ه.ق.] شاعر بزرگ و حماسه‌سرای چیره‌دست ایرانی با نظم شاهنامه شخصیت رستم را جاودانی کرد و او را در شمار شخصیت‌های ادبی جهان درآورد. وی شخصیت رستم را چنین تصویر کرده است: بزرگترین پهلوان حماسی ایران، خرد و دلیری را با هم جمع داشت، وطن‌پرست و فداکار، در نبردها همواره شمشیرزن و جنگاور غالب، گره‌گشا و طراح حمله و دفاع. پهلوانی‌های او ضرب‌المثل خاص و عام است. دست سرنوشت (در داستان «رستم و سهراب») پدر و پسر را ناشناخته به‌جنگ یکدیگر روانه می‌کند و سرانجام پسر به‌دست پدر کشته می‌شود. فردوسی بازیهای قضا و قدر و تراژدی وجود و خلقت را در لابلای این داستان پرجذبه در نهایت چیره‌دستی و توانایی تصویر کرده و آن را با حکمت‌های پندآموز آراسته است.^۲ شاعر و منتقد انگلیسی «آرنلد مٹیو» (۱۸۸۲-۱۸۸۸ م.)، داستان طولانی «رستم و سهراب» را به‌اقتباس از شاهنامه فردوسی به‌نظم کشیده است. عشق او به‌افسانه‌های کهن، توصیف مظاهر پهلوانی، و طبع بدبین و رمانتیک، وی را بر این کار داشت. اشعار او که آمیخته به بدبینی اما نه تا مرز ناامیدی است تراژدی انسانها را تصویر کرده است.^۳

یکی از نامدارترین قهرمانان افسانه‌ای که شخصیت ادبی او منشأ بسیاری از آثار ادبی و هنری سراسر اروپا بود «دون ژوان» است. تصویری که در این آثار از «دون ژوان» داده شده یکنواخت نیست. «دون ژوان» سمبل نوعی مردی زن‌باز، زن‌نواز،

۱. رک به همین کتاب ص ۲۸۷ به‌بعد.

۲. شاهنامه فردوسی، داستان رستم و سهراب.

3. Arnold Mathieu: *Poetical Works*, Oxford, 1958. PP. 61-87. and The Preface.

خوشگذران، بی‌بندوبار، شکاک و بی‌دین و هجاگوی رسوم جامعه است. بررسی همه ابعاد او، و بررسی نمایشنامه‌ها، داستانها و چکامه‌هایی که در سراسر اروپا از شخصیت «دون ژوان» نشأت گرفته است، از حوصله این کتاب بیرون است.

پژوهشگران درباره زادگاه این افسانه اتفاق نظر ندارند. او را به هریک از سرزمینهای: پرتغال، آلمان، ایتالیا و اسپانیا نسبت داده‌اند. کهن‌ترین و نخستین نمایشنامه‌ای که از سرگذشت «دون ژوان» تنظیم شده است، روایت مشهور «تیرسو دولینا»^۱ (۱۶۴۸-۱۵۸۴ م.) است. و نیز روایات مشهور یا نمایشنامه مجلس جشن پیر از «مولیر» و اپرای معروف دون ژوانی از «موتسارت» است و دیگر هنرمندان بزرگ اروپا مانند: بودلر (فرانسه)، بایرون (انگلیس) گولدونی؛ (ایتالیا)؛ هافمن (آلمان) آثار ارزنده‌ای در این زمینه ابداع کرده‌اند که بررسی همه آنها در این کتاب نمی‌گنجد.^۲ «تریستو»، نویسنده اسپانیولی در نمایشنامه دون ژوان به مسائل عام و متنوع نظر داشته است: از جمله: دون ژوان سمبل مردی زن‌باز و زن‌نواز است و چون زنان را به کمند عشق خود گرفتار می‌کند، آنها را ترک می‌گوید. او مردی است نگون‌بخت و ریشه بدبختی او خصلت‌های مردانه‌ای است که همیشه او را مورد رشک دیگران می‌سازد. خصال پسندیده او را به شهوترانی و عیاشی می‌کشاند، اما او سعادت خود را در این راه نمی‌یابد و از آن بیزاری می‌جوید. «دون ژوان» مردی سرگردان و ناآرام است که چیزی او را خرسند نمی‌سازد. او در برابر آسمان سرکش و عاصی است، بر بخت خود و بخت همه انسانها نفرین می‌فرستد. حضور در ماجراجوییها او را به خطر می‌افکند، خشم و عذاب الهی پیوسته در تعقیب اوست، از خطری به خطری دیگر می‌رود تا سرانجام در بستر مرگ آسودگی می‌یابد.^۳

«مولیر»، «دون ژوان» را این‌گونه تصویر کرده است: زن‌فریب، خیراندیش، نیکوکار که با طنزی نیشدار جامعه را هجو می‌کند.

1. Tirso [Tiristo] de Molina: *EL Barlabor de Sevilla y Convidado Piedra*.

2. Lafront- Bompiani. *Dictionnaire des Oeuvres*, II, PP. 84-88 *Diccionario de Literatura Espanola*, Art: Don Juan.

«گولدونی» او را چنین ترسیم می‌کند: بی‌بندوبار، بی‌اعتنا به اصول اخلاق. «بایرون» جایگاه قهرمان را بالا می‌برد و او را این‌گونه تصویر می‌کند: پیام‌آور رسالت فلسفی، دشمن سرسخت ریاکاری و آداب و رسوم ظالمانه جامعه، رسول عشق مطلق و مقدس، نماد مطرود جامعه، و قربانی آداب و رسوم، که برضد آنها عاصی شده است.^۱

«دون ژوان»، در سده نوزدهم میلادی شخصیتی دیگر یافت. او مردی تائب است که عذاب وجدان وی را آسوده نمی‌گذارد. (بودلر): توانمندی که اکنون ناتوان شده است. مردی که فرزندان جوانش در زن‌بارگی با او رقابت می‌کنند و او را رنج می‌دهند.^۲

بدین‌گونه بود که شخصیت داستانی «دون ژوان» برحسب فلسفه و دیدگاه هریک از نویسندگان در دورانهای گوناگون، بنا به مقتضای آداب و فرهنگ عامه به صورتهای مختلف درآمد.

تجزیه و تحلیل شخصیتهای فولکلوریک که از فرهنگ عامه یک جامعه جوشیده‌اند، چندان دشوار نیست، زیرا نویسندگان آن جامعه، شخصیت داستانی را به گونه‌ای تصویر کرده‌اند که با فرهنگ همان جامعه سازگار باشد.

یک شخصیت داستانی که برپایه فرهنگهای متنوع ساخته شده است، نه تنها دارای تصویری متفاوت است بلکه با چهره‌ای که از همین شخصیت توسط هنرمندان زادگاه آن تصویر شده است اختلاف دارد. اصولاً شخصیت‌های این چنین، در مقایسه با شخصیتهای تاریخی از واقعیهای کمتر، برخوردار هستند.

شخصیتهای تاریخی

یک شخصیت، هنگامی جنبه تاریخی پیدا می‌کند که به وسیله نویسندگان طراز اول جهان به پهنه ادبیات وارد شود و شهرت جهانی پیدا کند و در قالب آن شخصیت — که دارای ابعاد گوناگون است — اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی پرورانه

1. Guyard: *La Littérature Comparée*, P. 52.

2. OTTO Rank: *Don Juan*, PP: 101, 269-278.

شود، و بعد اساطیری پیدا کند و راه را برای نفوذ جریانهای فکری و هنری جهانی بگشاید.

در این جا، تنها با اشاره به شخصیت لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی بسنده می‌کنیم و خواننده را برای اطلاع بیشتر به اثر جداگانه‌ای که راجع به این دو شخصیت ادبی تألیف کرده‌ایم ارجاع می‌دهیم.^۱

شاعرانه‌ترین و برجسته‌ترین شخصیت تاریخی که در محافل نویسندگان و شعرای دنیا شهرت منحصر به فرد دارد «کلثوپاترا» [۳۰ ق.م. - ۶۹ ق.م.] است. نویسندگان طراز اول جهان از دیرباز راجع به این شخصیت تاریخی قلم‌فرساییها کرده‌اند، چکامه‌ها سروده‌اند و نمایشنامه‌ها ساخته‌اند. او که در مرحله‌ای بسیار حساس از تاریخ به سر می‌برد، زمینه بکری برای پرورش تخیلات و اندیشه شاعران و نویسندگان گشت.

جنگ سرنوشت‌ساز «اوکتاویانوس» از یک طرف و «آنتونیوس» و «کلثوپاترا» از طرف دیگر، نمایانگر پیکار میان شرق و غرب بود. پیروزی یکی از دو طرف در حکم فرمانروایی او بر جهان بود.

زیبایی «کلثوپاترا» و عشق «آنتونیوس»، نقش تعیین‌کننده داشت. با این که عشق «کلثوپاترا» نوعی احساس فردی و هیجان عاطفی بیش نبود، اما در شخصیت «کلثوپاترا» پیامدهای میهنی و جهانی عظیم به بار آورد.

متفکر بزرگ فرانسوی «پاسکال» این تأثیر بزرگ را این گونه بیان کرده است: «چنانچه بینی «کلثوپاترا» از آن اندازه که داشت، اندکی کوچک‌تر بود، چهره عالم دگرگون می‌شد».^۲

عشق «کلثوپاترا» و پیامدهای رفتاری او در تاریخ، ورود وی را به پهنه ادبیات جهان فراهم ساخت. «کلثوپاترا» در فرهنگ ادبیات جهان غرب، نماد: نیرنگ و فریب، افسونگری، لذت‌جویی، نخوت، سلطه‌گری، اعتماد به نفس، و حيله‌گری هوشمندانه است.

۱. الحياة الماطنية بين المذرية والصوفية، چاپ دوم، قاهره، ۱۹۶۰.

2. Pascal: *Pensée*, ed. annotée par E. Havet, Paris I, P. 84.

نمایشنامه کلوپاترا در بند^۱ اثر ژودل (۱۵۷۳-۱۵۳۲م.) نخستین نمایشنامه در دورهٔ رنسانس به زبان فرانسه بود. در سال ۱۵۹۴م.، نمایشنامه نویس انگلیسی «ساموئل دانیل» نمایشنامه کلوپاترا را نوشت. در حدود سالهای (۱۶۰۷-۱۶۰۰م.) شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی «ویلیام شکسپیر» (۱۶۱۶-۱۵۶۴م.) نمایشنامه آنتونی و کلوپاترا را نوشت و پس از آن «کلوپاترا» شهرت جهانی یافت و به صورت یکی از شخصیت‌های جهانی ادب درآمد^۲. شاعر، منتقد و نمایشنامه نویس انگلیسی «جان درایدن» (۱۷۰۰-۱۶۳۱م.) پس از «شکسپیر» برجسته ترین شخصیت ادبی بود که در تراژدی همه چیز برای عشق (یا) جهان گم شده^۳ (۱۶۷۸م.)، راجع به شخصیت «کلوپاترا» گفت و گو کرد. سپس اثر «برنارد شاو» (۱۹۵۰-۱۸۵۶م.) در کمدی قیصر و کلوپاترا^۴ بود. این نمایشنامه در سال ۱۸۹۹م. روی صحنه آمد و در سال ۱۹۱۲م. منتشر گردید. «کلوپاترا» در این کمدی این گونه تصویر شده است که: در کودکی دلباختهٔ «یولیوس قیصر» بود و عشق او بود که به کمک یولیوس قیصر رهبری قیام در برابر برادرش «بطلمیوس» را به دست گرفت و با اتحاد آن دو «کلوپاترا» بر سرزمین مصر حکمرایی کرد.

معروفترین نمایشنامه‌های فرانسوی در این زمینه عبارت‌اند از: نمایشنامهٔ مرگ کلوپاترا (۱۶۰۸م.) اثر «لاشاپل»^۵ کلوپاترا (۱۷۵۰م.) از «مارمونتل»^۶ (۱۷۹۹-۱۷۲۳م.) کلوپاترا از «الکساندر سومه»^۷ - در سال ۱۸۲۴م. در تئاتر ادئون روی صحنه آمد و در سال ۱۸۲۴م. منتشر گردید - و نمایشنامهٔ کلوپاترا (۱۸۴۷) اثر خانم «ژراردن»^۸.

بیشتر شخصیت‌های ادبی اروپا که به تصویر «کلوپاترا» پرداخته‌اند او را نماد: بینش شرقی در گرایش به، لذت جویی، خوش گذرانی، پیروزی بردشمن از راه فریب و نیرنگ (نه با کار و پیکار) و نیرنگ و ترفند بازی نمایش داده‌اند و از این دریچه به

-
- | | |
|--|---|
| 1. <i>Cléopâtre Captive</i> | 2. W. Shakespeare; <i>Antony and Cleopatra</i> (1606-1607). |
| 3. John Dryden: <i>All for Love or The World Well Lost</i> , 1678. | |
| 4. B. Shaw; <i>Cesar and Cleopatra</i> , (1912). | 5. La-Chapelle |
| 6. Marmontel Jean | 7. A. Sommet |
| | 8. Mme de Gerardin |

بدگویی و حمله بر ضد مشرق زمین و مصر باستان برخاسته‌اند.

شاعر و نمایش‌نویس مصری احمد شوقی در صدد دفاع از شخصیت «کلثوپاترا» و پاسخ به تهمتهایی که غریبان به او زده‌اند برخاست و تراژدی کلثوپاترا را به نظم کشید. تصویری که احمد شوقی از «کلثوپاترا» داده است، با تصویر غریبان کاملاً فرق دارد. احمد شوقی بر عکس نویسندگان اروپایی، «کلثوپاترا» را نماد بانویی شرقی و مصری تصویر کرده است که به میهن خود عشق می‌ورزد و در راه آن عشقش را ایثار می‌کند. تن به خواری نمی‌دهد و زندگی و مرگ او، برای میهن است. ما اکنون در صدد تجزیه و تحلیل نمایشنامه «شوقی» نیستیم. مقصود ما بیان موفقیت شوقی در تصویر فنی «کلثوپاترا» نیست بلکه قصدمان، اشاره به سهم «شوقی» در این امر که وی در نمایشنامه کلثوپاترا بیشتر، نظر به تخطئه نویسندگان اروپایی و رد نظریات ایشان راجع به شخصیت «کلثوپاترا» داشته است، می‌باشد.^۱ اکنون در پایان این بحث از «هیپاتیا» نخستین بانوی فیلسوف مصری که قرنهای متمادی خامه اندیشمندان و ادیبان برجسته اروپا را به خود مشغول داشته است، سخن می‌گوییم هیپاتیا (یا هوپاتیا)^۲ از تباری یونانی، در سده چهارم میلادی در مصر دیده به جهان گشود و به بار آمد و در شهر اسکندریه اقامت گزید و رئیس دانشگاه قدیم اسکندریه شد. او مظهر کمال زیبایی، دانش و اخلاق بود. دیدرو، دنی^۳ (۱۷۸۴-۱۷۱۳ م.) فیلسوف و ادیب فرانسوی درباره او چنین گفته است:

«طبیعت، هیچ انسانی را به اندازه هیپاتیا از موهبت خرد، دانش و اخلاق برخوردار نساخته است».

هیپاتیا، سخت مورد ستایش شاگردان خود بود و دشمنان خردمندش نیز او را، ارج می‌نهادند. زندگانی علمی او در راه ترویج فلسفه یونان و اثبات برتری آن بر مسیحیت خلاصه می‌شود. هیمن امر، مایه کشته شدن دردناک او به دست مسیحیان اسکندریه، با موافقت اسقف اعظم آن شهر، گردید. با کشته شدن «هیپاتیا» دوران تازه‌ای در سلطه گری مسیحیت آغاز گردید و همزمان با آن، شکوه دانشگاه

۱. پیش از این درباره نمایشنامه نویسی احمد شوقی گفتاری داشتیم رک به ۴۸ - ۳۱ همین کتاب.

2. Hipatia یا Hupatia

3. Diderot

اسکندریه و نفوذ فلسفه یونانی روبه خاموشی نهاد.

بعد فلسفی شخصیت «هیپاتیا» از دیرباز، توجه اندیشمندان، تاریخ‌نویسان و روحانیون مسیحیت را به خود مشغول داشته بود، اما این شخصیت فلسفی در سدهٔ هیجدهم میلادی تصویری دیگر یافت و توسط، دیدرو «ولتر» در فرانسه و «تولاند»^۱ در بریتانیا، گام به ادبیات جهانی گذاشت و از آن پس «هیپاتیا» صبغه‌ای ادبی یافت و نمایشنامه‌نویسان، داستان‌سرایان و نویسندگان و شاعران در این زمینه گوی سبقت از یکدیگر می‌ربودند.

سرگذشت «هیپاتیا»، کمال برونی و درونی او، فرجام دردناک وی و تضادهای موجود در جامعهٔ اسکندریه، سبب گردید که وی توجه اندیشوران و نویسندگان مکتبهای گوناگون را تا به امروز (قرن بیستم) به خود جلب کند.

دانشگاه اسکندریه، مرکز روشنفکران و جامع اضداد بود و میان اساطیر یونانی و پیشروترین مشربهای فلسفی و میان افکار مسیحیت که براندیشهٔ توده‌های مردم سخت چیره بود، آشتی برقرار کرده بود.

در کنار آزاداندیشی و آسان‌گیری فکری جامعهٔ آن روز، روح تعصب کورکورانه برعامة مردم فرمان می‌راند.

در کنار ثروتمندان آزمند که یکدیگر را چون سگهای گرسنه بر سفرهٔ شهوتها می‌دیدند، مردمانی سیه‌روز و بی‌نوا درخود می‌لولیدند.

در کنار همهٔ فسق و فجورها، پارسایان تارک دنیا در «آغاز عهد رهبانیت» جای گرفته بودند که با عرق خویش درهٔ نیل را آبیاری و آباد می‌کردند.^۲

گرایش نویسندگان به «هیپاتیا» یکنواخت نبود بلکه هرکدام از نویسندگان بر شالودهٔ آداب و آیین مردمان خود و بر پایهٔ تمایلات خاص، برداشت ویژه‌ای از او داشتند.^۳

1. Toland

۲. فهرست آثار نویسندگان و شاعران و تجزیه و تحلیل افکار ایشان و شرح تأثیرپذیری و اثرگذاری «هیپاتیا» از حوصلهٔ این کتاب بیرون است ما شرح همهٔ اینها را در سومین «رساله» خود به‌عنوان: هیپاتیا در ادبیات فرانسوی و انگلیسی در دانشگاه سوربن آورده‌ایم.

۳. این مطلب را در مأخذ پیشین بیان کردیم.

کینگزلی^۱، نویسنده انگلیسی در داستان هیپاتیا، بی آن که آیین مسیح را به انتقاد بگیرد، کلیسا و روحانیان مسیحیت را آماج حمله‌های خود ساخته و آن را بره‌نیشم برتری داده است. وی در داستان، هیپاتیا، جنگ میان دین و دانش و جنگ بین بی‌نویان و توانگران را تصویر کرده است. از نگاه عملی، خلق را در پایگاه والای اندیشه خود جای داده است.

بیشتر نویسندگان در همین جهت گام برداشتند و با مطرح کردن اشکال‌های دینی و بیان سازش‌ناپذیری دین، با عقل و فلسفه، به‌طرفداری از فلسفه یونانی و هندی در برابر مسیحیت پرداختند و گروهی دیگر در میان جدالها و جریانات فکری، با اندیشه‌ای خسته و در مانده، سرگردان ماندند و از سر صدق و راستی از خود می‌پرسیدند: پس سرنوشت بشر چه خواهد شد؟

طرح این‌گونه مسایل فکری از سوی نویسندگان و اندیشوران، موجب پدید آمدن آثار بسیار نیرومند و ارزنده‌ای درباره «هیپاتیا» در سطح ادبیات جهانی شد؛ همه نویسندگانی که از موضوع «هیپاتیا» الهام گرفته‌اند، - صرف نظر از تمایلات و انگیزه‌های گوناگونی که دارند - یک هدف را دنبال کرده‌اند و آن، آزادی، خوشبختی و دادگستری برای همه انسانهاست - هدف همیشگی، اما دست‌نیافتنی بشر -.

پس از بررسی شخصیت‌های تاریخی، بحث خود را در این جا پایان می‌دهیم و به بحث درباره روش تحقیق در ادبیات تطبیقی می‌پردازیم.

روش تحقیق در ادبیات تطبیقی

از نمونه‌هایی که در بررسی شخصیتها آوردیم، این نکته روشن شد که گاهی یک شخصیت، از بعد ادبی در آثار نویسندگان معنی و ابعاد متعدد پیدا می‌کند و این

۱. کینگزلی، چارلز Ch. King Sley (۱۸۷۵-۱۸۱۹م). نویسنده و روحانی پروتستانی انگلیسی. از پشروان مکتب سوسیالیسم مسیحی [از لحاظ اعمال آنها و وارد کردن کمال مطلوبهای مسیحیت در زندگی]. در آن کشور و استاد تاریخ در دانشگاه کمبریج (۱۸۶۹-۱۸۶۰م). عقاید خود را در دو داستان آتون لاک و هیپاتیا Hipatia ۱۸۵۳م. بیان کرده است. (رک: الموسوعة العربية المیسرة؛ دائرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

معانی به پیروی از تأویل نویسندگان و گرایشها و هدفهایشان، باهم در ستیز می‌افتند. چه بسا تعدد ابعاد یک شخصیت، وحدت موضوع را در نگاه نخستین، گسسته جلوه دهد همان‌گونه که: «هیپاتیا» در داستان «کینگزلی» یا «هیپاتیا» در مقالات «ولتر» و «دیدرو» و یا در داستان «موریس ماژر»^۱ فرق دارد. همان سان که شباهت میان دون ژوان اثر «مولیر» با دون ژوان اثر «بایرون» بسیار اندک است.

از این‌رو، باید پژوهندگان پیش از هر مطلب دیگر، به کشف پیوندهای تاریخی میان نویسندگان پردازند و رابطه اثرپذیری و اثرگذاری میان ادبیات را بیابند و از یافتن معانی نمادی شخصیتها غافل نمانند. معانی نمادی چه بسا اجتماعی یا فلسفی و یا دینی و یا... است. و در همه احوال باید آگاه باشند تا از اصل موضوع دور نشوند و گوهر شخصیتی را که از خامه نویسنده بازسازی شده است و جان گرفته است، نادیده نگیرند.

پژوهندگان پیش از هر نکته باید زادگاه و جای نشأت شخصیتها - به‌ویژه شخصیت تاریخی - را بیابند و به عوامل و انگیزه‌هایی که راه ایشان را به جهان ادب گشوده است پی ببرند و سپس از جنبه وسعت حوزه شخصیت مورد نظر و گسترش نفوذ او در ادبیات، و نیز درباره تحول آن در مراحل مختلف، به بررسی پردازند.

یکی دیگر از مسئولیتهای پژوهندگان ادبیات تطبیقی این است که وقتی به یافتن تأویل‌های گوناگون در یک موضوع مشخص می‌پردازند، از اشاره به موضوع‌های مشابه آن و یا نمادهای همسان آن موضوع دریغ نورزند. برای مثال: اگر به بررسی درباره هیپاتیا می‌پردازند، باید از اشاره به تراژدی «پرومته» و «ژولین» غافل نمانند، و اگر به کاوش در شخصیت «فاوست» می‌پردازند، شخصیت «مانفرد» اثر «بایرن» و نمایشنامه «جام و لبها»^۲ اثر «آلفرد دو موسه» را از نظر دور ندارند چنانچه در همه جنبه‌های موضوع دقت کافی بشود، وحدت موضوع بحث، تحقق می‌یابد و جنبه‌های مختلف، ادبی، اجتماعی و روانی مورد بحث، آشکار می‌شود و برای ادب و تاریخ ادب نتایج ارزنده‌ای به بار می‌آید.

۱. نام داستان M. Mager «پرسیلا در اسکندریه» است: Prescilla d'Alexandrie, 1925.

2. La Coupe et Les Lèvres.

گرچه موضوعهای مشابه از یک حرکت فکری واحد می‌جوشند، اما بسیار محتمل است که هیچ‌یک از آنها از یکدیگر متأثر نباشند، مانند حرکت نوافلاطونی، و اشباع اروپای قرن نوزدهم از فرهنگ هلنیسم از نگاه ایجاد تفکر «ضد مسیحی» و تأثیر آن در ادبیات. این موضوع در بررسی مسابلی که در کنار یک حرکت فکری انجام می‌گیرد، نیز صادق است. از قبیل موضوع‌هایی چون: «هیپاتیا» و «فاوست» و «ژولیان» و جز آن. به گونه کلی، بررسی جنبه‌هایی که آنها را فهرست‌گونه در این جا می‌آوریم از نگاه پژوهشهای ادبیات تطبیقی نه تنها سودمند و ارزنده است، بلکه بسیار مهم نیز هست:

الف - کشف جنبه‌های روانی، اجتماعی و فلسفی نویسندگان در برخورد با یک جریان فکری و یک موضوع خاص.

ب - کشف پیوندها و اثرگذاریها و اثرپذیریها به منظور خدمت به تاریخ ادبی.

ج - کشف جریانهای فکری و فرمانروا در روزگارهای گوناگون.

د - کشف تلاشهای فکری انسانهای روزگار نوین.

ما به این نتیجه می‌رسیم که تلاش انسان در همه این جریانها بر این است که چهره خود را در آئینه شخصیت‌های بازسازی‌شده تاریخی و کهن و یا در سیمای شخصیت‌های اساطیری نگاه کند. او از جان خود بر آنها می‌دمد تا آنها را هرچه بیشتر با خویشتن، خویش نزدیک کند، گرچه شخصیت‌های تاریخی و اساطیری با پنجه هنرمندانه انسان جدید جان می‌گیرند و بازسازی می‌شوند اما در همین حال او هم زنده به آن است.

فصل چهارم

تأثیر نویسندگان در ادبیات ملتها

یکی از ابعاد ادبیات تطبیقی، بررسی نقش و تأثیر نویسندگان بر ادیبان، محیط و گونه‌های ادبی است که در این فصل به آن می‌پردازیم. این تأثیر، خواه از سوی یک نویسنده باشد یا چند نویسنده. این مبحث از آن‌گونه مطالبی است که پیوند استوار و نزدیک با روح کلی ادبیات دارد و اگر بررسیهای خود را بیشتر روی مؤلفان و آثار و سبک نگارش آنان متمرکز کنیم، خود را در ژرفای قلمرو ادبیات و جایگاه اصیل آن قلمرو قرار داده‌ایم. اما اگر تنها به یافتن مفاهیم انتزاعی و مسایل کلی و یا فقط به انواع ادبی بپردازیم، گرچه به قلمرو اندیشه‌های کلی و بینشهای فلسفی نزدیک شده‌ایم، اما از روح کلی ادبیات دور مانده‌ایم.

دانستن این نکته ضروریست که پیروان یک مکتب ادبی با آن‌که همه یک آرمان را دنبال می‌کنند، اما هر کدامشان از سرشت و ویژه‌ای برخوردارند که آنان را از دیگر هم‌مسلمانان ادبی ممتاز می‌کند. با یک مقایسه مختصر، وجود تفاوت فاحش، میان نویسندگان فرانسوی مکتب رمانتیک، مانند: آلفرد دو وینی، و یکتور هوگو و آلفرد دوموسه... این موضوع را به آسانی درمی‌یابیم.

از ویژگیهای آلفرد دو وینی، بدینی مرگ‌زا همراه با طنزهای نیشدار نسبت به توده‌ها، نخوت و بی‌تفاوتی در برابر فاجعه اجتماعی و تفکر فلسفی نامحدود است.

«ویکتور هوگو»، سرشار از احساسی لطیف و جوشان، همراه باوری دینی نسبت به شیوه ساختاری خویش است که در چارچوب فلسفی خاص، مردم را به آن فرامی خواند.

آلفرد دوموسه احساس ظریف را با بدینی نه چندان ریشه دار و الحادی سطحی تلفیق کرده است.

اگر به قلمرو ادبیات تطبیقی نگاهی بیفکنیم این تفاوت را میان شخصیت‌های نامبرده و میان بایرن - که همه از یک مکتب‌اند - ژرفتر می‌یابیم. از ویژگی‌های «بایرن»، آزاداندیشی، طنزهای گزنده او در باب آداب و رسوم جامعه، الهام از مشرق‌زمین به عنوان خاستگاه اندیشه‌های ژرف و اسرار ناپیداست. ویژگی‌های هیچ‌یک از نویسندگان اجازه نمی‌دهد که اصول و قواعد کلی ادبی به عنوان یک اصل علمی دقیق - متکی بر متون استوار ادبی - فرمانروا گردند، بلکه این اصول و قواعد ادبی کاربردی محدود و تقریبی دارند.

در پژوهش‌های ادبی نباید از مراجعه و تطبیق و تجزیه و تحلیل متون غافل مانیم تا به اندازه کافی و حتی الامکان، از پیچیدگی مسایل ادبی و عدم دقت علمی و فقدان روح ادبی پرهیز کرده باشیم. در بررسی‌های ادبی، لحظه‌ای غفلت از نقد و بررسی متون و روان‌کاوی مؤلفان، کاری نابخشودنی است. این مهم را نباید حتی در مراحل استنتاج اصول کلی مربوط به گونه‌های ادبی و کشف جریانهای فکری فراموش کرد. بنابراین، موضوعی که در این فصل راجع به آن بحث می‌کنیم عبارت است از: تأثیر یک نویسنده در نویسنده‌ای دیگر و یا تأثیر گروهی از نویسندگان. بدیهی است که این معنی با مقوله کلی مفهوم ادب نیز پیوندی استوار دارد.

روش کلی پژوهش در این بخش از ادبیات تطبیقی در این سه مورد خلاصه می‌شود:

الف - تحقیق در مبادی و مقدمات اصولی.

ب - تحقیق در احوال نویسندگان و ادبیات اثرگذار.

ج - تحقیق در احوال و آثار نویسندگان و ادبیات اثرپذیره.

۱. نقطه بحث از این جا آغاز می‌شود که یک یا چند نویسنده و یا ادبیات یک

قوم و ملت را به عنوان مرکز «اثرگذار» برمی‌گزینیم و سپس رابطه آنها را با ادبیات یک ملت یا یک نویسنده و یا یک مکتب ادبی به عنوان هسته «اثرپذیر» عنوان می‌کنیم. چه بسا، لازم باشد که نویسندگان واسطه را که میان «اثرپذیر» و «اثرگذار» نقش رابط داشته‌اند، در نظر بگیریم زیرا تأثیر واسطه‌ها در نقد و بررسی و بازتاباندن آداب و اندیشه‌های یک جامعه بردیگران در مسیر ادبیات تطبیقی بسیار مهم است. نخستین موضوعی که نظر پژوهشگران را به خود می‌کشاند و او را به جست‌وجو دریافتن نشانه‌ها و پیوندهای ادبی برمی‌انگیزد، شباهت میان یک متن ادبی از دو نویسنده و یا چند مؤلف در ادبیات مختلف است، زیرا این‌گونه شباهت امکان وجود پیوند تاریخی میان نویسندگان را تداعی می‌کند. رسالت پژوهشگر این است که نوع پیوندها و چارچوب آنها را کشف بکند و به منظور یافتن رابطه تاریخی مشترک میان مؤلفان، تاریخ تألیف متن‌ها را معلوم کند. گاهی اعتراف صریح نویسندگان به اقتباس و محاکات از آثار دیگران، وظیفه پژوهشگر را آسان می‌سازد و راهگشای پژوهشهای پرثمر می‌گردد. در صورت فقدان این چنین اعتراف، باید به جست‌وجوی قراین و دلایل پیوندهای تاریخی مشترک و اثبات آنها پرداخت. گاهی وجود تشابه میان دو متن ادبی، پژوهشگر را گمراه می‌سازد چنان‌که وی آن را حمل بر تأثیر و تأثر ادبی می‌کند، حال آن‌که این تشابه از باب تصادف یا توارد خاطر و یا وجود زمینه‌های فکری و فرهنگی مشابه و یا مولود یک حرکت فکری یا اجتماعی است که برای هریک از نویسندگان سرچشمه الهام بوده است. به گونه کلی، یافتن علل گوناگون که منجر به شباهت میان آثار نویسندگان مختلف شده است، امری اساسی است اما تشابه صرف، بدون امکان پیوندهای تاریخی مشترک از نظر پژوهشهای ادبیات تطبیقی، فاقد ارزش علمی است.^۱

پژوهشگر پس از حصول اطمینان از وجود پیوندهای تاریخی مشترک، باید پیش از پرداختن به جزئیات امر، به عنوان مقدمه، کلیاتی در چگونگی و کیفیت تأثیر و تأثر ارائه کند و سپس به جزئیات و تفصیلات مستخرج از متون ادبی بپردازد. موضوع گفتار ما به گونه کلی یافتن عوامل و عناصری است که به ایجاد پیوندهای

تاریخی مشترک میان ادبیات ملل مختلف و یا میان یک یا چند نویسنده انجامیده به نحوی که اگر آن عناصر نبود، خویشاوندی و لقاح ادبی و فکری پدید نمی آمد. پیوندهای نیرومند و ریشه دار ادبی هنگامی پدید می آیند که مسبوق به پیوندهای سیاسی یا اجتماعی و فکری باشند از قبیل رابطه سیاسی مستحکم - پس از فتوحات اسلامی - میان ایران و عرب. این پیوندها افزون بر پیامدهای حاصل، پیوستگیهای استوار و پراهمیت میان ادبیات فارسی و عربی پدید آورده اند.

فتوحات اسلامی آغازگر عهد نوینی در رقابتهای سیاسی و ادبی میان دو عنصر ایرانی و عرب بود و عنصر ایرانی در بارورسازی و گسترش دادن و ژرف کردن رقابتهای گفته شده، نقش سازنده ای داشت. مردم مسلمان ایران که از عرب زدگی بنی امیه سخت بیزار بودند، برای سرنگونی این حکومت نژادپرست و روی کار آوردن حکومت عباسیان تلاش فراوان کردند. ماجرای ابومسلم خراسانی و خاندان برمکی و شکست امین پسر هارون و برپایی حکومتهای مستقل ایرانی و نهضت شعویان را نباید فراموش کرد. این حرکتهای قومی - سیاسی، در تحریک احساسات نژادی و ایجاد رقابتهای ادبی و فکری و لغوی در ادبیات فارسی و عربی در ابعاد مختلف پیامدهای بسیار مؤثر و ژرف داشته اند.

مناسبات متعدد، ایران و عرب را به هم نزدیک کرد و براین پایه، اینان نسبت به یکدیگر شناسایی بیشتر پیدا کردند. بسیاری از ایرانیان و اعراب به فراگیری زبان یکدیگر پرداختند و ادبیات فارسی و عربی از این پیوندها بارور و شکوفا شد. تأثیر ادبیات عرب در ادبیات فارسی دوره اسلامی، بیشتر از تأثیر فرهنگ و ادب ایران کهن در ادبیات عرب است.

با ذکر همین یک نمونه، برای تبیین عامل سیاسی در ایجاد راههای تأثیر ادبیات عرب در ادبیات فارسی و برعکس بسنده می کنیم.

یکی از عواملی که میان ادبیات دو ملت را پیوند می زند، واسطه هاست. واسطه ها در شناساندن ادبیات بیگانه به مردم خود نقش مهمی دارند. مردم بریتانیا با واسطه «کارلایل» با ادبیات آلمان آشنا شدند و مردم فرانسه با واسطه «ولتر» شکسپیر را

شناختند و از راه مادام «دوستال» با آلمان و ادبیات آن آشنا گشتند.^۱

نویسندگان جهانگرد با نوشتن مشاهدات خود، عنصر مهمی در تأثیرپذیریهای ادبی هستند و ما می دانیم که مردم اروپا، با ایتالیا و ادبیات آن از راه سفرنامه ها و نویسندگان مهاجر آشنا شدند. باید نقش این عامل را در تأثیر میان ادبیات عربی و فارسی به خاطر داشته باشیم. رواج جهانگردی میان ایران و عرب، پس از فتح اسلامی ضرب المثل شده بود و نتایج پربراری در برداشت. شاعران بزرگ ایران مانند سعدی شیرازی که نوشته های او حاصل تجارب ارزنده از سیاحت های اوست و یا عتایی تغلبی که به خاطر نقل متون ادبی ایرانی به این سرزمین سفر کرده است، شاهد مدعا بوند.

پژوهنده پس از این مرحله به مرحله ای تخصصی تر وارد می شود. او در این مرحله باید راههای شناسایی و دسترسی ادبیات «اثرپذیر» را به ادبیات «اثرگذار» باز یابد و پاسخ این پرسشها را پیدا کند.

آیا شناسایی از راه ترجمه بوده است، یا از راه مستقیم و اطلاع برمتون زبان اصلی؟ اگر از راه ترجمه بوده است چه نوع ترجمه ای؟ آزاد یا ترجمه با تصرف مترجم؟ تصرف مترجم در چه حدود و عقیده مترجم نسبت به میزان تصرفات خود چه اندازه بوده است؟

نویسندگان، غالباً به مسائلی می پردازند که با گرایشها و آرمانهای ایشان سازگار باشد اما عوامل مؤثر گاهی چنان نیرومندند که همه آرمانها و گرایشها را تحت الشعاع می سازند و یا آن که گرایشهایی از نوع دیگر جایگزین آن می کنند.

البته این موضوع به مقدار نیروی «اثرگذار» و شرایط محیطی جامعه و به نیازهای روحی عصر نویسنده و به نقش نقد ادبی آن عصر - در پرورش افکار و جریانهای نو - و به ترویج و ترجمه آثار ادبی «مؤثر» بستگی دارد.

ترجمه های زیبای آثار ادگار آلن پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹ م.) توسط «بودلر» (۱۸۶۷-۱۸۲۱ م.) و ترجمه و ترویج فرهنگ و آیین ایران در میان اعراب توسط عبدالله بن مقفع و ترجمه های فراوان آثار بریتانیایی به زبان فرانسه توسط «ولتر»

(۱۷۷۸-۱۶۹۴ م.) از همین مقوله‌اند.

بنابراین، آگاه‌شدن بر نظریات منتقدان و جهت‌های فکری حاکم بر آن زمانهای متغیر از طریق مجلات و جراید که معمولاً به چاپ و نشر گرایشهای ادبی می‌پردازند، ضرورت دارد.

۲. کیفیت «اثرگذاری» - همان گونه که پیش از این اشاره کردیم - ممکن است به وسیله یک یا چند نویسنده با آرمانهای مشترک و پیرو یک مکتب ادبی و یا به وسیله چند نویسنده با پیروی از مکتبهای ادبی مختلف و اهداف گوناگون و یا به وسیله فرهنگ و ادبیات یک قوم انجام گیرد. «اثرگذاری» گاه با نفوذ مستقیم شخصیت نویسنده است، مانند تأثیر شخصیت «روسو» که با صراحت لهجه و بیان شیوا و احساس و عاطفه آتشین و با طرح‌ریزی از حقوق انسان و ایمان او به قابلیت انسان در نیل کمال، از شخصیت وی الگویی شایسته تقلید ساخت و آثار او به عنوان منابع معتبر در تحقیق و کسب معرفت شناخته شد. و شخصیت «روسو» از جنبه ادبی در سرتاسر اروپا مشهور شد و شهرت او عامل رواج و تأثیر اندیشه‌های وی بر ادبیات جهان گردید.^۱ همچنین شخصیت «ولتر» با طنزهای گزنده و نیشخندهای او و یا «بایرن»، مظهر، طردشده از رحمت الهی و نماد عصیان و شکاکیت و بدبینی و زهرخنده‌هایش که معبود پاره‌ای از مجامع ادبی بود.^۲

گاهی تأثیر نویسنده از جنبه «شخصیت» فردی او نیست بلکه، تأثیر، از ناحیه «تیپ فکری» و گونه‌های ادبی و یا از باب سبک نگارش اوست که در این حالت بعد «فردیت» محو می‌شود و به جای آن «تیپ اندیشه‌ها»ی او جایگزین می‌گردد. همه بزرگان مکاتب ادبی جهان^۳ مانند: «هوگو»، «امیل زولا»، «موته» و «شکسپیر» که ادبیات جدید ما نیز از آنها متأثر شده است، از همین نوع‌اند. پیش از این درباره نفوذ آنها در انواع ادبی نمایشنامه و شعر عربی سخن گفتیم.

گاهی «تأثیر ادبی» تنها در چارچوب «موقعیتهای دراماتیک» و «موضوع‌ها»

1. P.V.Tiegheem: La Litt, Comp. P. 188.

۲. همان، ص ۱۳۹.

۳. در فصل ششم این کتاب راجع به مکاتب ادبی بحث خواهیم کرد.

محدود می شود مانند. تأثیر ادبیات اسپانیولی در ادبیات کلاسیسیسم و رومانتیسم فرانسه. در این مراحل ادبی، نویسندگان اسپانیولی «موضوع» ها و «موقعیتهای دراماتیک» را به ادبیات فرانسه هدیه دادند، ولی نویسندگان فرانسوی آنها را برپایه ذوق و آداب و رسوم خویش بازسازی کردند به گونه ای که پس از بازسازی از اصول اسپانیولی دور شد.^۱

برخی از تیپهای ادبی با تغییر زمان عامل «تأثیرهای» گوناگون می شوند، مانند تیپهای «شکسپیر» و «بایرن». تأثیر شکسپیر بر روی مکتب رمانتیک فرانسه در مرحله نخست، تنها روی «سوژه ها» بوده است، اما در مراحل بعد تأثیر وی از جنبه های فنی نیز انجام یافته است.^۲ همچنین، نویسندگان رمانتیک فرانسه در زمانهای متغیر به ترتیب زیر نفوذ شخصیت، نمایشنامه و اندیشه های «بایرن» قرار گرفته بودند.^۳

۳. اینک می کوشیم تا به اختصار «حالتی» گوناگون که پژوهندگان در بررسی «ادبیات اثرپذیر» به آنها می پردازند - بدان گونه که در حالتی ادب اثرگذار گفتیم - مطالبی را بیان کنیم.

پیش از این گفتیم که نقطه بحث، از همسانی میان دو متن ادبی از دو نویسنده مختلف آغاز می شود. این همسانی جز از راه «اثرپذیری» و یا «لقاح فکری» که پیامد پیوندهای تاریخی مشترک باشد، محتمل نیست. منظور ما از وجود «همسانی»، مفهوم وسیع و گسترده آن است خواه شباهت یاد از راه الهام از افکار جزئی باشد یا از راه محاکات مستقیم.

هرگاه نویسنده ای تحت تأثیر افکار نویسنده ای دیگر واقع شود و از آثار و اندیشه های او الهام بگیرد، در این صورت خوشتن را نیازمند محاکات مستقیم از آن نویسنده نمی بیند بلکه پیوسته سایه اندیشه «اثرگذار» روی آثار و افکار «اثرپذیر» دیده می شود و این امر در اشعار و «سوژه ها» ی وی نمایان می گردد همان گونه که تأثیر ادگار آلن پو را بر «بودلر» می بینیم. اگر پژوهنده ای در مقام کشف پیوند این دو

1. P.V.Tieghem. *OP. Cit*; P. 340.

۲. همان، ص ۱۴۱.

3. E.Esteve, *Byron et le Romantisme Francais*.

نویسنده برآید و بخواهد مرز تأثیر و تأثر میان این دو نویسنده را روشن سازد، نباید نیروی خود را در جست‌وجوی جزئیات به‌هدر دهد، بلکه باید کوشش خود را جهت یافتن اصول کلی و روشها و نوع تخیل به کار گیرد و از اطلاع برمقاله‌های انتقادی از این دو نویسنده و از تطبیق افکارشان برآثار آنها یاری بگیرد تا بدین وسیله به پیوندهای اصولی و ریشه‌ای که اندیشه و آثار ادبی آنها را به یکدیگر پیوند زده است، دسترسی پیدا کند.

معمولاً «تأثیرپذیری» و «اثرگذاری» در گونه‌های ادبی، افکار و آرمانها، سبک نگارش، اسلوب فنی انجام می‌پذیرد. گاهی تأثیر و تأثر از ناحیه هیچ‌کدام از این موارد نیست و تنها از راه «استعاره» یک شخصیت نمایشی است که مخترع آن شهرت جهانی پیدا کرده است مانند: استعاره شخصیت «السید» در ادبیات فرانسه.

همان‌گونه که می‌دانیم، این نمایشنامه مبتنی بر نمایشنامه «دون کیشوت» اثر «سروانتس» اسپانیولی است که شخصیت قهرمان «السید» از آن به عاریت گرفته شده است.

انتقاد صریح یک نویسنده مبنی بر خرده‌گیری از دیگران نباید ما را از نقد و بررسی افکار او بازدارد، بلکه بایستی در سنجش تأثر واقعی او از دیگر نویسندگان و مقدار نفوذ اندیشه آنان در قدرت تخیل او به نقد و تحلیل بپردازیم. مثلاً انتقاد گزنده ولتر از شکسپیر و اتهام او به «بی‌ذوقی»^۱ نباید ما را از بررسی تأثیر فنی «شکسپیر» بر روی آثار و اندیشه‌های «ولتر» بازدارد.

«ولتر» با وجود نقد کوبنده از «شکسپیر»، از جهات گوناگون به‌ویژه از جهت: توجه به جنبه‌های تاریخی در نمایشنامه، تقلید از موقعیت‌های دراماتیک (مانند خنجرکشی قهرمانان)، دخالت اشباح در تئاتر، از «شکسپیر» تقلید کرده است.^۲ همچنین عبدالرحمن جامی با این‌که مردم را از آموختن فلسفه یونانی باز می‌داشت خود، تحت تأثیر عمیق فلسفه یونانی بود.^۳

۱. همین کتاب ص ۱۶۵.

2. Gupard. *OP. Cit.*, P. 71.

۳. ترجمه «لیلی و مجنون از فارسی به عربی» تألیف عبدالرحمن جامی از دکتر محمد غنیمی هلال.

بنابراین رسالت ادبیات تطبیقی بررسی مطلق پیوندهای گوناگون میان نویسندگان است خواه از راه ترجمه باشد - که پیش از این ارزش آن را بیان کردیم - خواه از راه تقلید - که بی ارزشی آن معلوم است - خواه از راه ابتکار شخصی باشد که در همه این موارد تأثیرپذیری نویسنده از «اثرگذار» آشکار می شود. گاهی تأثیر از یک اثر، تنها از راه بازسازی آن اثر و دستکاری در آن برپایه ذوق و سلیقه خود و یا برپایه سلیقه و نیازمندیهای زمان رخ می دهد، و أحياناً از همه این تأثیرها به دور می ماند و نویسنده فقط به مخالف خوانی و تخطئه نویسنده ای دیگر می پردازد.^۱

پس از پایان بحث از «روش کلی در تحقیق ادبیات تطبیقی» مناسب دیدیم که برای آشنایی خوانندگان با تحدید «روشهای تطبیقی» چند نموده از این بررسیها را در این جا بیاوریم. اما ناگفته نماند که آثار نویسندگان غربی در این زمینه آن قدر زیاد است که ذکر یک یک آنها از حوصله این کتاب خارج است.^۲ اما در ادبیات عرب، کارهای تحقیقاتی در زمینه ادبیات تطبیقی آغاز نشده است.

اینک در توضیح روشهای تطبیقی - در ارتباط با ادبیات فارسی و عربی - به ذکر چند نمونه به گونه کلی می پردازیم. باشد که راهگشای پژوهندگان این راه گردد. پس از آن با شرح کوتاهی از تأثیر «موت» در ادبیات انگلیسی و فرانسوی این بحث را به پایان می بریم.

تردیدی نیست که بسیاری از نویسندگان عربی نویس در میان ادیبان و نویسندگان ایران جایگاه والایی داشتند و ایرانیان تحت تأثیر سبک نویسندگی ایشان واقع شدند. اما این تأثیر تنها در سبکهای ادبی و فنی بود و نه در جنبه های فکری و فلسفی خاص. مثلاً شیوه عبدالحمید کاتب و مقلدان او در ترسل و شیوه اطناب و سبک فنی روی نامه نگاری دیوانی فارسی و حتی روی نامه نگاری های خصوصی تأثیر آشکار گذارد. کتاب التوسل الی الترسل تألیف بهاء الدین محمد بن مؤید بغدادی (نویسنده و شاعر

فصل آخر.

۱. همین کتاب ص ۴۲۹ مقایسه احمد شوقی را با «شکسپیر» در نمایشنامه کلوتاپترا و نیز فصل دوم و سوم همین کتاب.

2. P.V.Tieghem, *OP.Cit*; Guyard. *op. Cit*, Chap. 5, Part. 2, Chap. 5.

ایرانی قرن ششم ه. ق. ح. قرن دوازدهم م، و منشی علاءالدین تکش خوارزمشاه) یادگاری از تأثیر سبک عبدالحمید کاتب است. همچنین تأثیر بدیع الزمان همدانی و حویری در پیدایش سبک مقامات حمیدی از همین مقوله است. با این توضیح که، همدانی و حریری در پیدایش یک «نوع ادبی» جدید یعنی «مقامه نویسی» در ادبیات فارسی مؤثر بوده‌اند و حمیدی بلخی این فن ادبی نو را با تمام ویژگیهای عربی آن به زبان و ادبیات فارسی انتقال داد. حمیدی بلخی بدون کوچکترین ابتکار از خود، به تقلید از بدیع الزمان همدانی و حریری پرداخت.^۱

اینک این بحث را با ذکر یک نمونه از تأثیرهای گوناگون یک نویسنده، در دورانهای متغیر به پایان می‌رسانیم تا با روشهای مختلف و تأویلهای متنوع بیشتر آشنا شویم.

نویسنده‌ای که برای این منظور برگزیده‌ایم «موت» است^۲ این نویسنده بزرگ بر روی ادبیات فرانسه و بریتانیا و فارسی و عربی تأثیری ژرف گذاشت.

نخستین تأثیر «موت» در ادبیات فرانسوی و انگلیسی پس از انتشار داستان رنجهای ورتر جوان (۱۷۷۴ م.) بود. این داستان در سال ۱۷۷۶ م. به زبان فرانسوی و در سال ۱۷۷۹ م. به زبان انگلیسی ترجمه شد و با استقبال خوب مردم روبه‌رو گشت که پس از این دو ترجمه ترجمه‌های دیگری نیز از آن انتشار یافت. موفقیت داستان رنجهای ورتر بیشتر مرهون جو ناخوشایند آن دوران و یا به تعبیری دیگر معلول «بیماری روز» بود. در دوران شکوفایی مکتب رمانتیک، تشویش و دلهره ذهنی و دلتنگی از تألمات و مشکلات موجود، بر زندگانی و بر جان و دل مردم سنگینی می‌کرد. تأثیر این داستان در ادبیات فرانسه روی شاتوپریان (۱۸۴۸ - ۱۷۶۸ م.) در شخصیت «ونه»^۳ و همچنین در نمایشنامه شاترن^۴ اثر «آلفرد دوینی» آشکار شد و نفوذ آن در ادبیات بریتانیا در آثار برجسته بایرن و اشعار شلی^۵ درخشید. لیکن تأثیر

۱. همین کتاب، ص ۳۲۸ - ۲۸۵.

۲. سبب انتخاب نویسنده به‌خاطر آشنایی خوانندگان ما با اوست. آثار بسیاری از وی به زبانهای فارسی و عربی ترجمه شده است.

3. René

4. Chatterton

5. Shellez

«بایرن» و «شللی» بر ادبیات بریتانیا آن اندازه نیرومند بود که «گوته» را تحت الشعاع خویش گردانید.

در دوره‌ای که فرانسویان به جست‌وجوی ابعاد فنی و ادبی «گوته» می‌پرداختند، در بریتانیا «تامس کارلایل» نظریات تازه خود را بر مردم انگلستان عرضه می‌داشت. او، با سحر بیان و اسلوب نافذ و ژرف خویش توانست سخنان خود را به مردم بریتانیا بقبولاند. «کارلایل» ادعا کرد که «گوته»: «فرزانه‌ای است که انسانها را به اخلاق مستقیم و شکیبایی در راه خدمت به حق و انجام وظیفه انسانی فرامی‌خواند». «کارلایل» در قهرمان‌پرستی، «گوته» را در صف قهرمانان مدافع از اخلاق و آیین قرار داد و او را به پایگاه مردان «ملهم»، و پیامبرگونه برآورد. تنها تصویری که نویسندگان بریتانیایی به مدت نیم قرن از راه القاءات «کارلایل»، از «گوته» در ذهن خود ترسیم کرده بودند، همین بود. این «فهم خاص» از «گوته» سرچشمه الهام بسیاری از داستانهای تربیتی و اخلاقی و دینی بریتانیایی بود.^۱ مردم بریتانیا از چهره تمسخرآمیز «گوته»، که خدا و دین و آیین را به بازی می‌گرفت و مردم را به خودفرمانی و کامیابی و کفر و زندقه فرامی‌خواند، آگاه نبودند.^۲ اما ادیبان فرانسوی در گامهای نخستین، پس از ترجمه فاوست (۱۸۲۸ م) به بررسی جنبه‌های ادبی این نمایشنامه پرداختند و آثار درامی ارزنده‌ای به تقلید از شاهکار «گوته» ابداع کردند مانند: اپرای فاوست (۱۸۵۹ م)، از، گونوشارل فرانسوا^۳ (۱۸۹۳-۱۸۱۸ م)، و عذاب فاوست از «برلیوز اکتور»^۴ (۱۸۶۹-۱۸۰۳ م) و جز اینها. نویسندگان فرانسوی در آغاز آشنایی خود با «گوته» به دیدگاههای فلسفی آثار او توجه نداشتند اما دیری نپایید که به این جنبه او نیز روی آوردند و شخصیت «فاوست» در مکتب رمانتیک فرانسه، نماد شخصیت رمانتیک و مظهر حل مشکلات این جهان گردید، که در انتظار فرارسیدن روزی است که جهان از شرارتها و پلشتی‌ها پاک شود و نیکی و مهربانی سراسر آن را فراگیرد. این شخصیت نمادی در اشتیاق روزی است که غریزه معرفت‌جوی انسانها، از معرفت سیراب شود و انسانها با عواطف شریف‌شان

۱. همین کتاب، ص ۴۱ - ۴۰. ۲. همین کتاب، ص ۴۱ - ۴۰.

3. Ch. Gounod

4. Berlioz

از خودکامگی‌ها و هواهای نفسانی بگسلند و به‌سوی کمال مطلق پرواز کنند. همان‌گونه که از پیش گفتیم، در تراژدی فاوست، در برابر عنصر «خیر»، عنصر «شر» در شخصیت «شیطان» به‌صورت تمثیلی فلسفی قرار دارد. آزادی حرکت فنی که به‌این تیپ داده شده است، بسیاری از نویسندگان را جرئت بخشید تا خود را از قید و بندهای کلاسیسیسم برهانند. از سوی دیگر، طرفداران «هنر برای هنر» در شخصیت «گوته»، هنرمند ایده‌آل خود را می‌یافتند. «گوتیه توفیل»^۱ (۱۸۷۲-۱۸۱۱ م.) شاعر و نویسنده و منتقد ادبی فرانسوی در مجموعه اشعارش امواکامه^۲ به تقلید از «گوته» پرداخت. پاراناسیان به کشف ابعاد فلسفی «گوته» پرداختند. «لوکنت دولیل»^۳ (۱۸۹۴-۱۸۱۸ م.) بنیادگذار مکتب ادبی «پارناس» و نویسنده بزرگ فرانسوی، «آنا تول فرانس»^۴ (۱۹۲۴-۸۴۴ م.) «گوته» را طرفدار فلسفه «هلنیسم» می‌دانند. آخرین بخش تأثیر «گوته» در ادبیات فرانسه، بخش زندگانی و شخصیت تاریخی او بود. و نه آثار و افکارش. در اشعار و نمایشنامه‌های «گوته» جدا از حیات او، نقطه‌ضعف‌هایی هست. اما اگر هریک از این آثار را در جای‌جای زندگانی شخصی «گوته» قرار دهیم نه تنها نقطه ضعف نخواهند داشت بلکه اینها الوان پرطراوت و خیره‌کننده‌ای از زندگی پر بار «گوته» را نشان خواهند داد و ما در «کل» مجموعه‌ای هماهنگ، زنده و بی‌نقص و عیب خواهیم یافت. و شخصیت «گوته» از این دیدگاه خاص روی بسیاری از نویسندگان فرانسوی تأثیر عمیق داشت. سخن ما، گفتار آندره ژید را، راجع به «گوته» تفسیر می‌کند. «ژید» راجع به «گوته» چنین گفت: «گوته» مافوق وجود مادی خویش است. هر ذره‌ای که از او فرو می‌افتد در زیر قدمهای او قرار می‌گیرد تا ذره‌ذره، زیربنای تندیس جاوید او گردد.^۵ «گوته» را به گل‌دسته (چراغ) گردانی تشبیه کرده‌اند که همگام با زمان به آرامی می‌گردد و مردم هر زمان، بخشی را که در برابر آنان قرار گرفته است، با جلوه‌ای جدید می‌بینند.^۶

1. Gautier

2. *Emaux et camée*3. *Le Cont de Lisle*4. R. de Litt, *Comparée*. 1949.P.1945. Goe The: *Théâtre Complet*, Préface de Gide, P. 12.

۶. درباره تأثیر «گوته» در ادبیات بریتانیایی و فرانسوی کتابهای زیاد نوشته شده است از جمله:

F. Baldensparger, *Goethe en France* J. Marie – Carre, *Goethene Angleterra*.

«گوته» از نظر «گرایشهای مکتب رمانتیک» نمایانگر گرایش «پیروزی قلب بر خرد» است. «گوته» افزون بر تأثیر این گونه گرایش رمانتیکی در ادبیات معاصر عرب، روی جنبه‌های فنی و موقعیتهای دراماتیک بعضی از آثار توفیق حکیم تأثیر گذاشت که پیش از این راجع به آن مطالبی بیان کردیم.^۱

این بود خلاصه‌ای از تأثیر جنبه‌های گوناگون «گوته» بر روی ادبیات انگلیسی و ادبیات فرانسوی.

فصل پنجم

بررسی منابع

روشی که در این فصل در پیش می‌گیریم، دقیقاً برعکس شیوه‌ای است که در فصل گذشته پشت سر گذاشتیم. در فصل گذشته آنچه بررسی شد، نویسندگان و نقش آنها به عنوان هسته مرکزی اثرپذیری و اثری‌گذاری بود. به همین سبب آن را برای فصل مقدم داشتیم زیرا جایگاه اصلی تأثیر و تأثر - نیک یا بد آن - را باید در اعماق روح نویسندگان جست‌وجو کرد. اینک که در صدد یافتن منبع اندیشه و الهام نویسندگان برآمده‌ایم و مواضع تأثیر ادبیات و نویسندگان را در میان آثار آنان جست‌وجو می‌کنیم، از بررسی بعضی و یا همه آثار ایشان ناگزیریم، تا اندازه تأثیرپذیری هریک را بازشناسیم و اندیشه‌ها، تصاویر فنی، انواع ادبی را تا مرز امکان به «مادر» و منبع اصلی آنها بازگردانیم.

یکی از بازده‌های پیشرفت نو - به ویژه در زمینه فکر و اندیشه - اثبات نادرستی دعوای انزوا و بی‌نیازی ادبیات، از وام‌گیری افکار و تصویرهای فنی و انواع ادبی دیگران است. بهره‌گیری ادب و ادیبان از دست‌آوردهای فکری پیشینیان و قریحه معاصران خود - هرچند بزرگ و برجسته باشند - امری عادی است. بازتاب این گونه بهره‌مندیها را در شئون زندگانی ملتها و همچنین در میان آثار برجسته متفکران می‌بینیم.

دلیل مدعای ما - مبنی بر نیازمندی و عدم انزوای ادبیات - پژوهشهای وقفه‌ناپذیر پژوهندگان فرانسوی دربارهٔ یافتن منابع اصلی ادبیات فرانسه است زیرا گرچه ادبیات فرانسه از ادبیات برجستهٔ جهان است، باز محققان فرانسوی برای یافتن اصول ادبیات خود نه تنها به کاوش در ادبیات لاتینی و یونانی و اروپایی می‌پردازند، بلکه برای پیدا کردن عناصر اصلی، دست به تحقیقی ریشه‌ای در ادبیات هندی و فارسی و عربی می‌زنند.

مقصود از این بررسی، نقد ابعاد شخصیت نویسندگان و بررسی جنبه‌های گوناگون ادبیات اثرپذیر است، تا از این راه به عناصر پدیدارنده و عوامل سازندهٔ نویسنده یا ادب مورد نظر دست یابیم.

اگر پژوهشهای تطبیقی که روی جمعی از نویسندگان و یا یکی از ادبیات جهانی انجام می‌گیرد، بر این پایهٔ علمی استوار شود، ما را در فهم آن یاری می‌کند و اندازهٔ تأثیر و تأثر و نفوذ آن را در آداب قدیم و جدید سرزمینهای دور و نزدیک زادگاهش معلوم می‌کند.

این گونه نقد و بررسی پیش از ظهور ادبیات تطبیقی، اندیشهٔ تاریخ‌نویسان ادب غرب را سخت به خود مشغول داشته بود. مورخان ادبیات غرب برای یافتن منابع اصلی - و مادر - موضوع‌ها و اندیشه‌های کلی، و همچنین ردیابی منابع تصویرهای فنی و جزئیات اندیشهٔ نویسندگان، به کاوش پرداختند و در این زمینه چندان زیاده‌روی کردند که بی‌کمترین دلیل، این یا آن اندیشه یا تصویر فنی را به این یا آن شخص ارجاع دادند و از این رو از تیر ملامت ناقدان درامان نماندند.

از جمله انتقادهایی که بر این دسته از مورخان ادب غرب گرفته‌اند، این است که با روشی که در پیش گرفته‌اند، شخصیت نویسنده را به کلی مخدوش کرده‌اند.

دومین نقطهٔ ضعف تاریخ‌نویسان ادب غرب، این است که: در مقام تجزیه و تحلیل متنها، به جای پاینبودن به اصول و قواعد ادبیات تطبیقی و یا اعتماد بر عوامل کمکی اجتماعی، در مرز «موازنه» و مقایسه بازمانده‌اند.

اما همان گونه که از پیش گفتیم، اگر پژوهشهای ادبیات تطبیقی از این قبیل بی‌دقتیها و زیاده‌رویها پالوده شود، این کار بی‌گمان در بررسیهای تاریخ‌نویسان

ادبیات غرب، پربار و سودمند خواهد بود.

پیش از آن که به اصل موضوع پردازیم، لازم است نخست معنی و مفهوم «منبع و مأخذ» را مشخص کنیم و سپس، «روش تحقیق در منابع» را با ذکر نمونه‌هایی از ادبیات غرب و مشرق زمین بازگو کنیم.

برداشت ما، از واژه «منبع و مأخذ» باید از معنای متعارف آن فراتر باشد. به گمان ما، معنای این واژه باید همه عناصر بیگانه را که در ساخت نویسنده مؤثر بوده‌اند، دربرگیرد. عوامل بیگانه بر سه نوعند:

نوع اول: سفرها، مناظر طبیعی، آثار هنری و آداب و سنن ملی که در ذهن نویسنده نقش بسته است. جهانگردی، در این زمینه نقش مهمی دارد زیرا خاطرات آن در سفرنامه‌ها و آثار ادبی و نویسندگان آشکار و محسوس است که به چند مورد آن اشاره می‌کنیم:

الف- پس از فتوحات اسلامی که پای اعراب مسلمان به سرزمین ایران باز شد، شاعران عرب به توصیف آب و هوا و مناظر طبیعی ناآشنای آن جا پرداختند و در وصف زمستان سخت و برفهای انباشته بر پشت بامها و بردرخانه‌ها، چکامه‌ها سرودند و در توصیف بارانهای سیل آسا و آداب و رسوم مردم - یکی به خوبی و دیگری به بدی - قصیده‌ها ساختند. شاعری از قوم عرب از دیدار شهر همدان به یاد شهر و دیار خویش افتاد و با سرودن ابیاتی عقده دل گشود:

(۱) و کیف اجیب داعیکم، و دونی جبال الشلج مشرفة الرعان

(۲) بلاد شکلها من غیر شکلی و السنهها مخالفه لسانی

(۳) و اسماء النسائی بها زنان و اقرب بالزنان و الزوانی

- (۱) چگونه درخواست شما را [ای هموطنان] پاسخ گویم با آن که مرا از شما کوههایی پراز برف که بهمنهایش نزدیک به فروافتادن است جدا کرده است؟
 (۲) این جا شهرهایی است که مرا همسان نیست و زبانشان جز زبان من است.
 (۳) در این جا گروه نسوان را زنان گویند، و چه نزدیک است واژه زنان با واژه «زوان»^۱. [جمع، زانی].

۱. ابن الفقیه (ابوبکر احمد بن محمد همدانی): مختصر کتاب البلدان، لیدن، ۱۳۰۲، ص ۲۳۱. و ترجمه

نیز احمد بن بشار، در نکوهش همدان و سرمای سخت آن و درشتخویی مردمانش و نیازی که به هزینه‌های خسته کننده و سنگین دارند گفت:

- (۱) قد آن من همدان السیر فانطلق
(۲) أرض یعذب أهلها ثمانية
(۳) فأن رضیت بثل العیش فارض به
(۴) المملقون بها سبحان ربهم
(۵) تنسأ ابوابهم بالثلج فهو لهم
(۶) حتی اذا استحکمت برداً غدا طبق
(۷) ينهل منها عليهم دائما دیماً
(۸) فویل من كان فی حبطانه قصر
(۹) الناس یض اللحن تهی أنوفهم
- و ارحل علی شعث شمل غیر متفق
من الشهور کما عذبت بالدهق
علی شرائط من یقنع بها یحق
ماذا یقاسون طول اللیل من أرقي
دون الرتاج رتاج غیر منطبق
من الصباب الذی أوفی علی طبق
بالزمهریر عذاباً صب من أفق
و لم یحصن رتاج الباب بالعلق
فوق الشوارب کالمصدوم ذی البلق

(۱) اکنون هنگام رفتن از همدان فرارسیده است، به راه بیفت [و اگر توانی] با کاروانهای پراکنده از این جا بکوچ.

(۲) سرزمینی که ساکنانش، سالی هشت ماه شکنجه بینند، چنان که گویی تو را در آن به گند کشیده اند.

(۳) اگر به یک سوم زندگی خشنودی، از آن راضی باش، و چون مردم قناعت پیشه، که اندک را دوست دارند، به سر بر.

(۴) تنگدستان در آن جا، سبحان الله!! در سرتاسر شب از بی خوابی چه می کشیدند؟

(۵) درهای خانه‌های آنان با پشته‌های برف بسته می شود. آن را به جز بند در، بندی است که جفت نشود.

(۶) تا چون سرما سخت تر شود، پرده‌ای از مه بیاید و [همچنان] پرده‌ای دیگر روی آن جای گیرد.

(۷) همواره از آن میغ‌ها، نرمة باران بر سر آنان ریزد، همراه سرمایی زمهریری، چونان عذابی آسمانی.

(۸) پس، وای آن کس که دیوارهای خانه‌اش کوتاه باشد و در آن را استوار کلید

نکرده باشد.

(۹) و مردم در حالی که ریشهایشان [از برف] سپید شده است، آب بینی شان روی بروت هایشان سرازیر، چنان چون کسی افکار و پریش^۱.

نمونه دیگر احمد شوقی، شاعر معاصر عرب است که پس از سفر به اسپانیا و دیدار از آثار باستانی، و آشنایی با آداب و رسوم مردم اسپانیا، تحت تأثیر آن قرار گرفت. این اثرپذیری در جای جای آثار منشور و منظوم او دیده می شود.

به نمونه ای هم از ادبیات غرب اشاره می کنیم. در داستانهای «شاتوبریان»، تأثیر دیدارهای وی از آمریکا و دانشهایی را که در زمینه آداب و رسوم سرخ پوستان به دست آورده بود، به خوبی منعکس است. سفرهای «مادام دوستال» به آلمان و آشنایی با دانشمندان و مردم آن سرزمین تأثیر چشمگیری بر روی آثار وی داشته است. همچنین تأثیر مصر و مصریان را بر نویسندگان رمانتیک فرانسوی نباید از یاد ببریم. مراسم مذهبی، آداب و رسوم قومی در مصر، در جای جای آثار ادبی نویسندگان فرانسوی به چشم می خورد. از باب مثال: «ژراردو نروال»^۲ و «توفیل گوتیه»^۳ و «گوستاوفلوربر»، در آثار خویش تصویر صادقانه ای از مصر آن روزگار ترسیم کرده اند. خواستگاه اصلی اندیشه رمان جاودان مادام بوواری [۱۸۵۷ م.]، اثر «گوستاوفلوربر»، سرزمین مصریان است. باینکه رویدادهای این رمان در ۱۸۱۵ م. در فرانسه اتفاق افتاده، لیکن عنوان داستان از نام آقای «بوواریه»^۴ صاحب مسافرخانه ای در قاهره که «فلوربر» در آن منزل کرده بود، اقتباس شده است.

۱. همان مأخذ، ۲۳۲-۲۳۱ وی نمونه های شعری دیگری در وصف اصفهان نیز دارد: ص ۲۷۳-۲۶۸.

۲. نویسنده و مترجم فرانسوی آثار ارزنده ای مانند فاوست را از آلمانی ترجمه کرد و چندین کتاب و ترجمه از خود بیادگار گذاشت در سال ۱۸۵۱ م. پس از سفر به مصر و شام سفرنامه ای نوشت که در آن به شرح آثار و توصیف آداب و رسوم مردم پرداخت (الموسوعة العربية البصرة). (م)

۳. (۱۸۱۱-۷۲ م.) Theophile Goutier شاعر، نویسنده و منتقد ادبی و هنری فرانسوی، مجذوب رومانتیسم طرفدار نظریه «هنر برای هنر» و آزادی مطلق نویسنده از مسائل سیاسی، اجتماعی و اخلاقی این نظریه ها را در شرح سفرهایش به اسپانیا، ایتالیا، روسیه و قسطنطنیه و رمانها و نقدها باز نموده است (از دائرة المعارف فارسی دکتر مصاحب). (م)

4. M.J.M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Francais en Egypte* Vol.II. PP 99-100

افزون براین، در رمان دیگر «گوستا و فلور» با نام سالامبو (۱۸۶۲ م.)^۱ گرچه حوادثش در تونس رخ داده، اما داستان حال و هوای مصری دارد. «فلور» یکی از روزهای «خماسینی»^۲ مصر را چنین وصف می‌کند: «ناگاه تابش خورشید ناپدید شد. آب در خلیج و دریا چون سرب گداخته سرد و آرام برجای ماند. ستونی از شنهای نرم، عمودوار به سوی آسمان تنوره کشید. نخل‌ها سر فرود آوردند، آسمان پوشیده شد و ریگهای بیابان بر ساق ستوران می‌تازید....».

همچنین قلم‌فرسایی وی در توصیف از معبد‌ها، حجره‌ها، سنگ‌نبشته‌های مصری به‌ویژه «گورستان شاهان» همه‌گواه بر تأثیر مشاهدات او از سرزمین مصر هستند. «گوستاو» نه تنها به‌وصف آثار باستانی مصر پرداخته است بلکه زیورها، جامه‌های سیاه و بلند بانوان مصری که بینی‌های خود را با آویزه‌هایی از حلقه‌های زرین آراسته‌اند، استادانه به‌تصویر کشیده است. «گوستاو» حتی، دربند‌ها، عطردان‌ها و اجاق‌های مصری را به‌شیوه‌ای بدیع ترسیم کرده است.^۳

نوع دوم: محیط و معاشرت است. منابع الهام نویسندگان تنها در چارچوب دانشهای اندوخته از سفرها محدود نیست، بلکه آمیزش با ملل گوناگون و آمد و شد به‌کانونهای معروف، ادبی، در زادگاهشان یکی دیگر از منابع ایشان است. یکی از آنها باشگاه مادام «انی وود بنت» است.^۴

1. Salammbô

۲. بادهای خماسینی یا خمسینی، بادهای داغ جنوبی است که همراه با شن‌های بسیار نرم می‌وزد و معمولاً از ماه آپریل تا ماه جون (حدود ۵۰ روز) در مصر می‌وزد. (م)

۳. همان، ص ۱۲۷-۱۲۳، کتاب سالامبو در سال ۱۳۶۳ چاپ دوم «نشر آوا» ترجمه فارسی آن به‌بازار آمد این کتاب با یک مقدمه توسط احمد سیمعی ترجمه شده است. گوستاو فلور در ضمیمه همین کتاب در رد بر انتقادات «سنت - بو» - به مهمترین منابع کتاب اشاره می‌کند و در یک جای آن می‌نویسد: گناه من نیست اگر در تونس در پایان تابستان طوفان زیاد است. شاتوبریان نیز طوفانها یا غروبهای آفتاب را از خود نساخته است و به‌نظر من چه این و چه آن به‌سراسر جهان تعلق دارند سپس می‌گوید: درباره عطرها سالامبو، شما بیش از آنچه دارم نیروی خیالی به‌من نسبت می‌دهید بهتر است در تورات رایحه یهودیه و استر را به‌شام کشید ص ۳۹۶ ضمیمه ترجمه سالامبو.

۴. بنت (Annie Besant) (۱۸۴۷-۱۹۳۳ م.) بانوی انگلیسی هواخواه سوسیالیسم و پیرو تئوزوفی و مرید بانو بلاواتسکی. به هند رفت و از هواخواهان جدی نهضت ملی آن کشور شد و در ۱۹۰۷ رئیس پیروان تئوزوفی در انگلستان گشت و کتابهای متعددی درباره تئوزوفی نوشت. (دایرة المعارف

این باشگاه بزرگترین مرکز عرفان هندی [تئوزوفی] و محل آمد و شد داعیه بزرگ عرفان هند بانوی روسی «بلاواتسکی، هلنا تیروونا»^۱ در فرانسه بود. گروهی از نویسندگان از جمله نویسنده فرانسوی «موریس مازر»^۲ ۱۹۴۲ را به خود جلب کرد و آمد و شد وی به این محل تأثیری ژرف روی گرایشهای فرهنگی وی و کشش او به فلسفه و عرفان هندی و دفاع از آن داشت. این نویسنده فرانسوی بینشهای دینی این نحله را گردن نهاد و اصول عمده آن، مانند تناسخ، مهربانی به همه جانداران و سایر باورهای آن را پذیرفت. محور بینشهای دینی و اجتماعی «موریس مازر»، اصول فلسفی تئوزوفی بود. نگاهی گذرا بر نوشتارهای منظوم و منثور و رمانهای تاریخی او مانند «دوشیزه پریسیلا»^۳ که رویدادهای آن در اواخر قرن چهارم در شهر اسکندریه رخ می دهد، شاهد مدعای ماست.

شاهد دیگری که بر تأثیر کانونها و انجمنهای ادبی در اختیار داریم، تأثیر مجامع ادبی ایران بر روی «ابوالمعالی نصرالله»، و مشوقان وی بر ترجمه کیله و دمنه [با حفظ سبک نثر فنی عربی] به فارسی است.

موارد زیر را باید از شاخه های تأثیر محیط به شمار آورد.

الف - تأثیر دوستان خارجی: این گونه تأثیر، گاه با نامه نگاری و گاه با دیدار و گفت و گو دست می دهد. با آن که تعیین علمی مرزهای این گونه تأثیرها دشوار است، اما آگاهی و اشاره به آنها برای شناخت شخصیت نویسندگان و عوامل سازنده شخصیت ادبی و فنی ایشان سودمند است.

فارسی، مصاحب) رجوع به حواشی بعد شود. (م)

۱. بلاواتسکی Blavatsky (۱۸۹۱-۱۸۳۱ م). پرچم دار جنبشی که در سده نوزدهم به نام «تئوزوفی» گفته می شد و بیشتر مبنی بر فلسفه هندی بود. ناشی از اعتقاد عرفانی که نیروی ذاتی سرمدی (خدا) در سراسر جهان ساری است و شر نتیجه پرداختن آدمی به هدفهای محدود است. بالاخص تئوزوفی به نهضتی گفته می شود که توسط بانوی مزبور به راه افتاد و بیشتر مبتنی بر فلسفه هندی است و در آن به نیروی نهفته روحانی آدمی اهمیت فراوان داده می شود و پیروان آن معتقدند که نفس با حلول در بدنهای مختلف تصفیه می شود و از راه علم غیب روشنگری حاصل می کند (دایرة المعارف فارسی، مصاحب). (م)

2. Maurice Mager

3. Roman de Priscilla Hypatie dans La Litt Francaise et Anglaise.

یکی از نویسندگان در این زمینه تأثیر فیلسوف «اکشتاین» را بر «لامارتین»، شاعر فرانسوی مثال زده است.

از قرار معلوم «لامارتین» با «اکشتاین» بزرگترین داعی فرهنگ هندی در آن قرن دیدار و گفت و شنود داشت. این گفت و شنود را می‌توانیم در آثاری که «لامارتین» پس از این دیدار پدید آورد به روشنی دریابیم و چگونگی رابطه «لامارتین» را با فرهنگ هندی که در قرن ۲۰-۱۹ میلادی در فرانسه رواج یافته بود و بازتاب آن که در آثار بسیاری از سرایندگان چون «ویکتور هوگو» و «وینی»^۱ نمایان شده بود، روشن کنیم چه مسلم است که رواج فرهنگ هندی و زمینه مناسب برای تأثیر ادبی آن در نتیجه بنیاد مراکز هندشناسی در دانشگاهها و انستیتوهای فرانسه روی داد، که تأسیس این مراکز با کوشش دانشمندان و خاورشناسان فراهم گردید. تنها به همین اشاره بسنده می‌کنیم.^۲

ب - رواج ستهای خاص ادبی: یکی دیگر از منابع نویسندگان در ادبیات برجسته دنیا است که به ادبیات یکی از ملل منتقل شده است. از باب مثال، در ادبیات انگلیسی، توصیف نوعی از بزرگ منشی، اعتماد به نفس، و شیفتگی به خودنمایی، میان طبقه‌ای از ثروتمندان رواج یافته بود و این خصلتها دستاویزی برای وارد شدن این طبقه در ماجراجویی‌های عاشقانه بود. که فرانسویان به آن *La dandysme* می‌گویند. این گونه خصلتها ویژه ثروتمندان و نازپروردگان است که برای خودنمایی هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهند. برای ابراز شخصیت و خودنمایی چنین خصلتهایی معمولاً به شکل ورزشهای پرخطر، کارهای قهرمانی، زیبایی‌انداز و شیک‌پوشی و خوش‌مشربی در برابر بانوان طبقات ثروتمند و انجمنهای ادبی آنان عرضه می‌شد.

این طبقه از مردم، تنها در مرحله انتقال و در شرایط تزلزل پایه‌های دموکراسی و عدم استقرار کامل آن، یافت می‌شوند. اینان بازمانده نفسهای واپسین جلوه‌های قهرمان‌گرایی آریستوکراسی، در دوران انحلال آن هستند، چه بسیار همسانند با

1. A. de Vigny

2. Guyard: *La Litt*, Comp. 80; La. Renouilles: *Litt. des Indes*, PP. 117-120.

* شیک‌پوشی و در ادب‌بر سبک ادبی و فنی پرتکلف در نیمه دوم قرن نهم میلادی اطلاق می‌شد. (م)

«آفتاب بر لب بام، و یا ستاره‌ای در حال افول، هر دو چشم‌اندازی عظیم و شکوهمند دارند، اما فاقد گرمی حیاتند و بانگاه نخستین، القاکنندهٔ نگون‌بختی هستند»^۱.

توصیف این قشر از جامعه نخست در ادبیات انگلیسی رواج یافت و سپس در ادبیات فرانسوی، از قهرمانان بالزاک و «گاستن» سربرآورد^۲.

ج - گفت‌وشنودهای تصادفی، نیز از همین دسته منابع به‌شمار می‌آید. این قبیل منقولات شفاهی بر نویسندگان یک سرزمین اثر می‌گذارد و منبع الهام بسیاری از موضوع‌ها در نوشتارهای ایشان است.

گوش فرادادن به، ترانه‌های ملی و سرودهای اقوام ابتدایی و داستانهای سینه‌به‌سینه روایت شده است و به گوش ادیبان دیگر ملتها رسیده است، از همین مقوله است. «گاستن باری»^۳ می‌گوید: برخی از قصه‌های مشرق‌زمین که بر داستانهای کوتاه و منظوم قرون وسطی تأثیر گذاشت، از راههای گوناگون، از جمله گفت‌وگوی مسافران غربی با مردم شرقی انتقال یافت^۴.

نوع سوم: آخرین دسته از منابع، مآخذ مکتوب است و به گونهٔ کلی آنچه از واژه «منبع» به ذهن خطور می‌کند همین منابع مکتوب است. این منابع - بر فرض بودن - از جهت نقد و بررسی آسانترین مآخذ است زیرا دلیل و حجت را همراه دارد.

در این جا آنچه را که از پیش گفتیم بازگو می‌کنیم که: تنها، همسانی میان متن‌ها در ادبیات تطبیقی کفایت نمی‌کند بلکه افزون بر همسانی، ناگزیریم دلایل تأثیر ادبی را جست‌وجو کنیم و شرح شرایط و اوضاع و احوال ادبی و اجتماعی را که به تأثیرپذیری انجامیده است، بررسی کنیم برای روشن شدن گرایشهای فرهنگی و ادبی نویسندگان نسبت به منطقه‌ای خاص و یا به یکی از ادبیات بزرگ به نقد و بررسی محیط پرورشی و اجتماعی آنان بنشینیم. پیش از این گفتیم که اثرپذیری و اثرگذاری نویسندگان بر یکدیگر مایهٔ عیب و نقص نیست زیرا آفرینش اثر ادبی به این معنا که

1. Bandelhüre: Oeuvres Completes éd. de La Pléiade Vol. 2, PP. 249-253 »

«بودلر» بهترین نویسنده در تقلید ادبی dandysme است. رک: Guyard: Litt. Comp. p.31

۲. همان مأخذ.

3. Gaston Baris

4. Gaston Baris: La Poésie du Moyen-Age, PP. 75-108.

از هر جهت ناب و سره باشد، امری دشوار بلکه نامقدور است چه هنرمند، زمانی که اندیشه‌اش را به کار می‌اندازد و درون او برای زادوزه افکار به جنبش درمی‌آید، ناچار به حافظه رجوع می‌کند و از آن یاری می‌گیرد. می‌دانیم که حافظه چیزی جز محصول تجربه و مشاهده و دانشهای گوناگون نیست. ارزش یک اثر ادبی آن‌گاه ارزیابی می‌شود که: هنرمند، دریافتهای خود را هرچه بهتر هضم کرده باشد و آنها را در بافتی نیکوتر و همساز با ویژگیهای روحی خود عرضه کرده باشد. هنرمندان به سان زنبوران عسل اند که شیره گل‌های گوناگون را می‌مکنند، آن‌گاه از درون خود شهدی می‌تراوند که هرکدام عطر و رنگی خاص دارند. نقش ذاتی هنرمند و نویسنده در آفرینش یک اثر ادبی در همین مرز معین می‌شود.

ساحت ادبیات تطبیقی - در نقد و بررسی منابع تغذیه فکری نویسندگان در ادبیات گوناگون - از کاستن مقام و ارج نویسندگان مبرا است، بلکه هدف ادبیات تطبیقی از این کاوشها آن است که نویسنده را از خلال فرهنگهایی که آنها را هضم کرده است و از نو برای مردم بازآفریده است، بشناسد و به اعماق روح او نفوذ کند. روزی «اکرمان»^۱ دوست و منشی «گوته» نزد او آمد تا چاپ تازه مجموعه آثارش را به وی تبریک گوید. «گوته» در حالی که بر آثار روی هم انباشته‌اش نگاهی می‌افکند گفت: «درست است که روی همه این کتابها نام گوته نوشته شده است، اما اینها انباشته از افکار مردم یونان و بریتانیا و ایتالیا و فرانسه است»^۲.

در این جا بحث درباره معنا و اقسام «منابع»، که به اختصار برگزار گردید، پایان می‌پذیرد. اینک به توضیح پیرامون «روش تحقیق در منابع» می‌پردازیم:

روش تحقیق در منابع

نوع بحث درباره منابع، به نسبت موضوعهایی که دربر دارند متنوعند.

۱. اگر موضوع بحث ما درباره یکی از آثار یک نویسنده باشد، در این حالت درباره اثرپذیری وی از یک صحنه، پرسوناژ، یا اقتباس تعبیری ادبی و یا استقراض

یک ایده یا اصل موضوع داستان بررسی می‌شود. استقراض موضوع بیشتر، در داستانها و نمایشنامه‌ها رخ می‌دهد. همان‌گونه که می‌دانیم، موضوع بیشتر نمایشنامه‌ها و رمانهای ادبیات کلاسیک فرانسه از ادبیات قدیم لاتینی و یونانی و یا اسپانیایی الهام گرفته شده است، لیکن نویسندگان فرانسوی همان موضوعهای استقراضی را با شیوه‌ای فرانسوی‌پسند و درخور با ویژگیهای خویش بازآفرینی کرده‌اند. نویسندگان بزرگ عرب، چون، طه حسین و توفیق الحکیم در ابداع آثار ادبی با این‌که از موضوع داستانها و افکار، پرسوناژ، نمایشنامه‌های ادبیات غرب بهره‌فراوان برده‌اند، اما نه تنها اصالت ایشان در کنار اثرپذیری از دیگران درخشیدن گرفته، بلکه تشخیص ایشان از رهگذر این اثرپذیری پدیدار شده است. این مطلب را ما، در فصلهای پیش روشن کردیم.^۱

حتی اگر نویسنده، موضوعی بکر و نو، برگزیده باشد، باز هم از وامگیری بعضی از صحنه‌ها یا افکار جالب و جزئیات فنی مناسب از آثار ادبی دیگران بی‌نیاز نیست. خواننده ما، شاید از تأثیر یک اثر ادبی در اثر ادبی دیگر که از نظر موضوع، زمان، مکان و حوادث هیچ‌گونه نزدیکی با هم ندارند، شگفت‌زده شود. اما این امر شگفت‌انگیز را در اثر یک نویسنده نامدار اروپایی می‌بینیم، «موریس مترلینک» (۱۸۶۲-۱۹۴۹ م). نویسنده بلژیکی در نمایشنامه پلئاس و ملیزاند که در سال ۱۸۹۲ م روی صحنه آمد، دو صحنه از شاهنامه فردوسی را اقتباس کرده است گرچه این امر با توجه به فاصله هشت قرن از، زمان و بُعد مسافت میان ایران و بلژیک نامعقول می‌نماید، اما حقیقتی است ناب، که جای توضیح درباره تفاوت دیدگاههای این دو هنرمند و بیان رسالت قهرمانان فردوسی و مترلینک و نحوه دستیازی مترلینک به داستانهای فردوسی، در این کتاب نیست، زیرا هدف ما تنها آوردن یک شاهد مثال است؛ و پرداختن به نقد و تطبیق میان آن دو ما را از اصل موضوع کتاب دور می‌سازد.

اینک برای نمونه دو صحنه از شاهنامه فردوسی و دو صحنه از نمایشنامه «مترلینک» را برای اثبات مدعای خود به اختصار می‌آوریم: داستان عاشق شدن

طوس بر مادر سیاوش:

چنین گفتموبد که یک روز طوس
خود و گبو و گودرز و چندی سوار
به نخجیر کردن به دشت دغوی
یکی بیشه پیش اندر آمد ز دور
... بدان بیشه رفتند هردو سوار
به بیشه یکی خوب رخ یافتند
نگاری بدیدند چون نوبهار
به دیدار او در زمانه نبود
به بالا چو سرو و به دیدار ماه
بدو گفت: طوس ای فریبنده ماه
بدانگه که خیزد خروش خروس
برفتند شاد از در شهریار
ابا باز و یوزان نخجیر جوی
به نزدیک مرز سواران تور
بگشتند در گرد آن مرغزار
پر از خنده لب، هردو بشتافتند
که از یک نظر شیر آرد شکار
ز خوبی برو بر بهانه نبود
نشیست کردن بدو در نگاه
تراسوی بیشه که بنمود راه...

سپس آن دختر ماه روی پاسخ می دهد که شب گذشته، پدر از میگساری به خانه
آمد و دشنه ای بر آورد تا مرا بکشد و من از بیم کشته شدن با پای پیاده سراسیمه به این
بیشه گریختم و در راه اسبم از آمدن بازمانده و همراه خود زر و گهری بی اندازه داشتم
و بر سر یکی تاج زر داشتم و سربازان در میان راه بر من تاختند و با نیام تیغ بر من زدند
و آنچه داشتم از من بستند....

صحنه دوم شاهنامه درباره آمدن زال نزد مهرباب کابلی و سخن رفتن از زیبایی
رودابه است:

پس پرده او یکی دخترست
ز سر تا به پایش به کردار عاج
بر آن سفت سیمین دوشمشکین کمند
رخانش چو گلنار و لب ناروان
دو چشمش به سان دو نرگس به باغ
دو ابرو به سان کمان طراز
اگر ماه جویی همه روی اوست
سر زلف جعدش چو مشکین زره
که رویش ز خورشید روشن ترست
به رخ چون بهشت و به بالا چو عاج
سرش گشته چون حلقه پای بند
ز سیمین برش رسته دوانردان
مژه تیرگی برده از پر زاغ
برو تو ز پوشیده از مشک ناز
و گرمشک بویی همه موی اوست
فکندست گویی گره بر گره

بهشتی است سرتاسر آراسته پر آرایش و رامش و خواسته.
زال سپید موی پس از شنیدن این همه نیکی به صددل عاشق رودابه شد و به دیدار او
شتافت:

سپهد سوی کاخ بنهاد روی چنان چون بود مردم جفت خوی
برآمد سیه چشم گل رخ به بام چو سروسهی بر سرش ماه تام
پرروی گفت و سپهد شنود ز سر شعر گلنار بگشاد زود
کمندی گشاد او چو سرو بلند کس از مشک انسان نیچد کمند
... فروهشت گیسو از آن کنگره که یازید و شد تا به بن یکسره
پس از باره رودابه آواز داد که ای پهلوان بچه گردزاد
... بگیر این سرگیسو از یک سویم ز بهر تو باید همی گیسویم
بسایید مشکین کمندش به بوی که بشنید آواز بوش عروس^۱
و در روایت نویسنده بلژیکی چنین می خوانیم: شاهزاده Golaud که
به نخجیرگاه رفت، در میان بیشه دختر زیارویی را گریان در کنار دریاچه دید. نام
این دختر «ملیزاند» است. شاهزاده سبب گریستن او را پرسید:

... آیا کسی ترا آزرده است؟

... آری.

... کیست؟

... همه مردم!

... چگونه تو را آزرده اند؟

... نه می توانم، و نه می خواهم بگویم!

... تو از کجا آمده ای؟

... من فرار کرده ام. فرار...!

... این جسم درخشان که در زیر آب می درخشد چیست؟

۱. شاهنامه فردوسی چاپ و ترجمه Mohi. l. ج ۲، ص ۱۹۸-۱۶۶، ذیل داستان سیاوش و مادر
سیاوش، ۱۳- همان، ج ۱، ص ۲۶۵-۲۶۴ ذیل داستان آمدن زال به نزد مهرباب کابلی و رفتن زال
به نزد رودابه.

... این همان تاجی است که بر سر داشتیم و در حال گریه و فرار در آب افتاد.

... تاج؟!

... چه کسی این تاج را به تو داد؟

... آن را هم اکنون از آب بیرون می آورم.

... [با فریاد] نه، نه، این کار را نکن. من از این تاج بیزارم. من ترجیح می دهم که هم اکنون جان بسپارم و آن را بر سر نگذارم.^۱

یا در این صحنه: سپس «پلئاس»، عاشق دلباخته، برای دیدار محبوب به پایین باروی رفت، محبوه، از بالای بارو، خود را به جلو آورد و گیسوانش را گشود و سوی او افشاند: تا «پلئاس» آن را کمند کند و بالای کاخ بیاید. «پلئاس» به «ملیزاند» گفت: «... گیسوان تو به سوی من فرود می آیند، آنها از بالای بارو، بر سر و روی من افشانده می شوند. آنها را با انگشتان خود نگاه می دارم و با لبانم لمس می کنم و در آغوشم می فشارم و بر سر و رویم می افشانم... ای «ملیزاند» تاکنون هرگز چنین گیسوانی ندیده ام. بنگر که چگونه از آسمان فرود می آیند و تمام وجودم را دربر می گیرند! گیسوان مواج تو، چون کبوتران زرین در میان انگشتان من لرزانند...»^۲. شباهت میان صحنه های شاهنامه و نمایشنامه «پلئاس و ملیزاند» آشکار است. و جای هیچ گونه شک و تردیدی نیست که منبع تخیل نویسنده بلژیکی، شاهنامه فردوسی بوده است.^۳

گاهی اثرپذیری تنها روی افکار خاص و یا بر تعبیراتی دور می زند که رنگی ویژه دارند.

در خلال چاپهای انتقادی بسیاری از آثار نویسندگان اروپایی، منابع افکار نویسندگان از ادبیات ملی یا خارجی به تفصیل شرح داده شده است. یکی از بارزترین نمونه های آن چاپ انتقادی رساله های فلسفی «ولتر» با شرح و تعلیق علامه «لانسن»

1. Maeterlinck: *Pelléus et Mélisande* PP. 17-21, PP. 27-28.

۲. همان، ص ۹۴-۱۰۰. نیز رک به: *Les Nouvelles Littéraires*. 6 Sept, 1951.

۳. در این باره مجدداً بحثی جداگانه خواهیم داشت. گفتگو از تیپ و موقعیت شاهنامه و اثر نویسنده بلژیکی بیرون از حوصله این کتاب است.

است.^۱ در پایان بخش دوم این کتاب نمونه‌هایی در ارتباط با ادبیات عرب آورده‌ایم.
 ۲. نوع دوم از انواع «روش تحقیق در منابع»، شامل جست‌وجو در منبع خارجی همه آثار ادبی یک نویسنده است. در این هنگام بررسی محدود می‌شود به: یافتن اصول خارجی نویسنده. گاهی این پژوهش از مرز ارزیابی دانش و اطلاعات نویسنده که از یک ادب بیگانه کسب کرده است، فراتر نمی‌رود. این گونه ارزیابی دقیق که در میان پژوهشگران آلمان رایج است، برای آگاهی ناقدان، بر دانش و مطالعات نویسندگان و شاعران سخت بااهمیت است. با این ارزیابی، فضای فکری و پیشرفت روزافزون اندیشه نویسنده و با در لاک فرورفتن و همچنین چگونگی توجه به موضوعهای خاص یا اهتمام به یک نوع از نوعهای ادبی و کیفیت تحول فکری نویسنده، به تبع مطالعاتی که داشته است روشن می‌شود.^۲

۳. نوع سوم از «روش تحقیق در منابع»، پس از فراغت از تحقیق آماری، بررسی بیشتر درباره اندازه تأثیر هریک از منابع بر یکایک آثار نویسنده مورد نظر ضرورت دارد. در این حالت، بررسی می‌شود که عمق اثرپذیری نویسنده از یک ادب خارجی تا چه حد است. مثلاً بررسی می‌کنیم که میزان اثرپذیری احمد شوقی از ادبیات فرانسه، و یا این که تأثیر «ولتر» از ادبیات انگلیسی تا چه حدود است. پژوهشگر در این حالت پیش از هر اقدام باید نویسنده را دقیقاً روانکاوی بکند و به اعماق روح او نفوذ کند و سپس به خواندن آن دسته از آثار ادبی خارجی، که محتملاً روی نویسنده اثر گذارده‌اند، بپردازد. پس از آن به مطالعه آثار ادبیات بیگانه که نویسنده آنها را خوانده است و در آثار وی تأثیر گذارده‌اند مشغول شود. لازم است که این کار را با آثاری که نویسنده به خواندن آنها اعتراف کرده است آغاز کند. آنگاه به بررسی موضوعهایی که با سوژه‌های نویسنده مورد نظر شباهت دارند بپردازد تا شاید در پرتو این کاوشها، دیدگاههای تازه‌ای در برابر پژوهشگر پدیدار شوند و روشنگر راه وی گردند و دریچه تازه و ارزنده‌ای در شناختن زوایای گونه‌گون نویسنده و حدود اثرپذیری وی از ادبیات بیگانه باز شود.

۱. نمونه‌های بیشتر آن را در کتاب P. Van Tieghem. *Litt Comp*. P.148 بنگرید.

۲. همان مأخذ، ص ۱۴۹.

۴. نوع چهارم که گسترده‌ترین و پرارزش‌ترین «روش تحقیق در منابع» می‌باشد آن است که ما را بر اصول افکار نویسنده، در ادبیات گوناگون رهنمون باشد. و حدود بهره‌گیری وی در یکی از آثارش معلوم شود. این‌گونه بررسیهای عمیق به دانش و فرهنگ متنوع و گسترده و شکیبایی فراوان نیازمند است و بهترین راه برای کشف موهبت و استعداد نویسنده و سایر کوششهای جنبی او، همین راه است. نمونه برجسته «تحقیق در منابع» روش ارزنده «بالدانس پرژه»^۱ درباره کشف اصول آثار «بالزاک» است. او در کمال دقت و ژرف‌نگری، از نحوه استفاده «بالزاک» از مطالعات ادبیات گوناگون، در مراحل پی‌درپی زندگانی او پرده برداشته است. «بالدانس پرژه» خاطر نشان کرده است که، مطالعات متنوع «بالزاک»، دقت نظر و شخصیت او را تحت الشعاع قرار نداده‌اند.^۲

«سیتولو»^۳ که درباره کشف منابع «آلفرد دی وینی»^۴ به تحقیق پرداخت، بر همین شیوه گام نهاد.

خوانندگان از رهگذر پژوهشها، که مطالعات گسترده برجستگان ادب و گستردگی دیدگاههای آنان را بازگو می‌کند، شگفت‌زده می‌شوند و از مجموعه معلومات و دانشهای گوناگون و درعین حال منسجم و ارجاع هرکدام از آنها به اصل و ریشه آن بیش‌ازپیش به هیجان می‌آیند. فراهم آمدن فرهنگها و دانشهای گوناگون در یک واحد هماهنگ و دلپذیر دل آدمی را به وجد می‌آورد. دانستیهای گوناگون نویسندگان به رغم تفاوتها، گلهای رنگارنگی است که سرپنجه سحرآمیز باغبانان، میان آن همه الوان متفاوت، همسانی بدیعی پدید می‌آورد که تارهای قلب انسان را نوازش می‌دهند.

اینک برای آگاهی بیشتر، پیرامون تأثیر ادبیات فرانسوی و انگلیسی بر اثر معروف احمد شوقی؛ تراژدی کلوپاترا که در سال ۱۹۲۷ م. در قاهره روی صحنه

1. F. Baldensperger

2. F. Baldensperger: *Orientations Etrangères Chez H. de Balzac.*

3. Citoleux

4. M. Citoleux: *A. de Vigny; Persistances Classiques et Affinités.*

آمد، بررسی می‌کنیم.

نخستین نکته‌ای که در این اثر با آن روبه‌رو می‌شویم، رعایت «وحدت زمان» است زیرا رویدادهایی که عمدتاً پای «کلثوپاترا» به آنها کشیده شده است؛ یعنی از شکست جنگ «آکتیوم» (۳۱ ق.م.)، زمان ماجرا چنان منظم شده است که با فرار «کلثوپاترا» با ناوگانهای خود به مصر، همزمان است. کنیز «کلثوپاترا»، «شرمیون» [چارمیان = تشارمیان = پلوتارک] به‌خاطر ترس از مخالفان سرسخت و بی‌شمار ملکه مصر، به دروغ، پیروزی ملکه را در شهر شایع می‌کند و مردم را به جشن و شادی می‌خواند و ملت بی‌خبر از همه‌جا، خبر پیروزی را دهان به دهان پخش می‌کنند و فتح بزرگ را جشن می‌گیرند. اما آنچه در پس پرده روی داده بود، نه تنها جایی برای شادمانی نداشت بلکه می‌بایست به‌خاطر آن گریست، زیرا از یک سو سپاه «اکتاویوس» اسکندریه را در حلقه محاصره خود داشت و از سوی دیگر «انتونیوس» برای تجدید قوا و انتقام از «اکتاویوس» و اعاده شرف ازدست‌رفته، خود را در پناه یکی از پادگانهای رومی پنهان کرده بود.^۱

اینگونه برداشتها و این چنین چشمها را به‌سوی شخصیت‌های نمایش خیره کردن، از شیوه‌های مکتب کلاسیک است. «درایدن» در همه‌چیز برای عشق همین شیوه را برگزیده است.^۲ «درایدن» در این اثر، پس از پیشگفتاری کوتاه، سرابیون^۳ کاهن «ایسیس» را بر روی صحنه می‌آورد تا با اعلان برپایی جشن به‌مناسبت زادروز سردار بزرگ «آنتونیوس»، مردم را از حقیقت تلخ شکست سردار بزرگ اغفال کند.^۴ اما «ونتیدیوس» با، برپایی جشن و شادمانی مخالفت می‌ورزد و می‌گوید: هرکس که این روز محنت‌زا را جشن بگیرد، ملعون باد.

شوقی در توجیه فرار «کلثوپاترا» از میدان جنگ «آکتیوم» که خود و «آنتونیوس» آن را در برابر «اکتاویوس» برپا کرده بودند (اما وی در حساسترین موقع او را تنها

۱. خلاصه‌ای بود از صحنه اول، نمایشنامه شوقی.

۲. رک به همین کتاب، ص ۴۲۴.

3. Serapion

۴. این مطلب دارای ریشه تاریخی است. پلوتارک می‌نویسد: انتونیوس از فرار کلثوپاترا در جنگ آکتیوم خشمگین بود و کلثوپاترا برای جلب رضایت او، در زادروز سردار رومی جشن بزرگی برپا کرد. سرابیون در نقش طبیب اسکندرانی (قرن ۲ ق.م).

گذاشت)، کوشیده است تا از وی ملکه‌ای میهن‌پرست، سیاستمدار و زیرک تصویر کند. شوقی می‌گوید: هدف «کلثوپاترا» از فرار از میدان جنگ پیروی از سیاست «تفرقه انداز و حکومت کن» بوده است. وی، دو خصم نیرومند را به‌جان هم افکند تا یکدیگر را از پای درآورند و خود فرمانروای مطلق مدیترانه گردد. اما شوقی در توجیه سیاست «کلثوپاترا» منطقی قانع‌کننده‌ای ندارد، زیرا این سیاست نه تنها از مظاهر میهن‌پرستانه تهی بود بلکه، خودسرانه و تنها با رایزنی، تنی چند از درباریان اتخاذ گردید، با این مدعا که «آنتونیوس» را فدای عشق به میهن کرده است. این‌گونه برداشت از فرار در «آکتیوم» نه تنها با گفتار دیگران که آن را برپایه ترس و یا خیانت دانسته‌اند، منافات دارد، بلکه توجیهی برانگیخته از حسن تدبیر و یا میهن‌پرستی بدان گونه که «کلثوپاترا» در نمایشنامه شوقی ادعا می‌کند، نیست.^۱

«کلثوپاترا» می‌گوید:

در کشتی، و میان سربازان خود
 اوضاع جنگ را سبک و سنگین می‌کردم
 گفتم: روم شکاف برداشت، گروهی
 برگروهی دیگر به ستیز برخاسته‌اند
 دو سردار آن، دریا و خشکی را میانشان
 بخش کردند، در زمین و دریا جنگ برپا شد
 اگر میان مردم پراکندگی افتد
 گرگهای گریزان ترک‌سازی آموزند

۱. شرکت «کلثوپاترا» در جنگ آکتیوم و اعلان همدستی در آغاز این جنگ، با «آنتونیوس» عنصر افتخار را در سالم بودن این سیاست تضعیف می‌کند، زیرا «کلثوپاترا» در این همدستی موضع سیاسی و نظامی خود را در دشمنی با «اوکتاویوس» روشن کرد ولیکن پس از مشاهده شکست «آنتونیوس» از میدان جنگ می‌گریزد و خشم و کینه «آنتونیوس» را برمی‌انگیزاند و نسبت به اخلاص و وفاداری او شک و تردید پیدا می‌کند و فرجام این سیاست نه تنها به فرمانروایی «کلثوپاترا» منجر نمی‌گردد، بلکه دشمنی اوکتاویوس را به‌جان می‌خرد و دوستی «آنتونیوس» را از دست می‌دهد و حداقل او را خوار و ذلیل می‌کند. با آن‌که خود اعتراف می‌کند که سرنوشت میهن در گرو پیروزی «آنتونیوس» است.

به حال خویشان لختی بیندیشیدم
 حال بیداری و مستی خویش سنجیدم
 یقین کردم، گسر، روم شود نابود
 از دریاها، جز من کسی فرمانروای آنها نخواهد بود
 در میان تندرهای درگیر بودم که بادبانم
 راه دگر گرفت و ناوگانهایم به دنبال من ره سپردند
 در این هنگام، عشق و یاری آنتونیو
 من را فراموش کردم و زشتترین خیانتها باو کردم
 خدا، خود داند که محبوب و پدر
 دخترکانم و یار و یاورم را خوار کردم
 آن کس که اورنگ شاهان را بزیر آورد
 و هزارهزار اقلیم را فدای من کرد
 من، دخت نیل، ملکه مصر در جایگاهی
 هستم که فر و شکوه به آن می‌بالد...
 سیاست کوتاه‌بینانه و استبدادگرانه «کلئوپاترا» کسی را به میهن‌پرستی او باور
 نمی‌آید^۱ افزون بر این اندیشه نابودی دوسردار رومی به دست یکدیگر از درآیدن
 اقتباس شده است: آلکساس^۲ یکی از چهره‌های نمایشنامه او چنین می‌گوید:
 اگر خواسته‌های من در اراده من بودند، می‌خواستم تا همه طاغوتها که بر جان
 مردم چیره گشته‌اند، یکدیگر را با تیغهای خود پاره پاره کنند، اما از آن جا که همت

۱. همه لایحه دفاعیه شوقی از «کلئوپاترا» برپایه تحریف حقایق تاریخ است. دفاعیات شوقی آن اندازه که به منظور دفاع از خانواده ولی‌نعمت او «محمدعلی پاشا» است دفاع از قومیت مصری به حساب نمی‌آید وی به خاطر دفاع از مظلومیت بانوی مصر وقایع تاریخ را جابه‌جا کرده است و تنها به عنوان حق یک شهروند مصری در راه دفاع از «کلئوپاترا» از پیش خود مسائلی را مطرح کرده است که با روح تاریخ مغایرت دارد. تحریف حقایق تاریخی به آن اندازه که یک موضع‌گیری ملی‌گرایانه است، به عنوان یک کار هنری اصیل به حساب نمی‌آید. اما به هر حال، احمد شوقی برای پاک کردن لکه تنگی که قرن‌ها بر دامن «کلئوپاترا» نشسته است آستین همت بالا زد اما در قانع کردن دیگران ناکام بود. - م.

ما در گرو نیروی ناچیز ماست، پس گریزی از سرسپردگی یکی از آنها نیست. با او، به اوج می‌رسیم یا سقوط می‌کنیم.^۱ این برداشت یکی از محورهای بنیادی سیاست «کلثوپاترا» در اثر شوقی است. اما در اثر درآیدن نظری گذراست که برسبیل تصادف بر زبان یکی از چهره‌های درجه دوم او جاری می‌شود. وجود این‌گونه ضعف‌هاست که نمایشنامه شوقی از تناقض‌گویی دور نمانده است «کلثوپاترا» در این نمایشنامه در همان زمان که گرفتار عشق نیرومندش به «آنتونیوس» و در بند کامجویی و غافل از سرنوشت میهن است ادعا می‌کند که نسبت به مصر وفادارست.^۲ و با گفتاری پراز غرور و خودپسندی و خودکامگی، روی به «اورس» می‌کند و می‌گوید:

اورس، تو به فن جنگ از من آگاه‌تر هستی

جنگ، هنر اورس است و سیاست، هنر من است.^۳

به‌حابی یکی از اطرافیان می‌گوید:

دفاع از مصر را به من واگذار منم تیغ، و دیگران چوب‌دستی

لاف‌زدنهای او بیشتر به آرزوهای خمارآلودگان ماند تا به سیاست ملکه‌ای اندیشمند. احمد شوقی با بهره‌وری از نمایشنامه‌های غربی کوشیده است این اندیشه را به ما نیز بقبولاند اما نتوانسته است.

در نمایشنامه شوقی، تراژدی و کمدی درهم آمیخته شده است «انشوی» دلچک و «زنون» کتابدار از عناصر کمدی آن هستند و این، گونه‌ای رومانتیسم است که شوقی در این جهت تحت تأثیر مستقیم نمایشنامه آنتونیو و کلثوپاترا اثر شکسپیر بوده است.

نمایشنامه شوقی «وحدت عمل» ندارد و از دو حادثه و با دو فرجام متفاوت پدید آمده است. یکی عشق «حابی» به «هلن» و دیگری عشق دو قهرمان: کلثوپاترا و آنتونیوس است که عشق نخست فرجامی خوش دارد و عشق دوم نافرجام است و به

۱. نمایشنامه درآیدن فصل اول، منظره اول و دوم.

۲. (مثلاً در ص ۳۲ در شب ضیافت جنگ سرنوشت‌ساز آکیوم می‌گوید: شبی باشد تا ابدالدهر از آن یاد شود اگر امشب به کام گذرد بعد از آن هرچه بادا باد. ۳. نمایشنامه شوقی، ص ۲۸.

خودکشی هر دو قهرمان می‌انجامد و نمایشنامه‌های دوگرمی در نمایشهای چوپانی^۱ و برخی از آثار کلاسیک معمول بوده است.^۲ اما ارسطو این گونه از نمایشها را نکوهش کرده و بر هواداران آن تأسف خورده است. وی این نوع تئاتر را، باب ذوق عامه و کسانی می‌داند که از درک هنری ضعیف برخوردارند و این برای آن است که سلیقه‌های سطح پایین تاب تراژدی ناب را ندارند.

ما نیز برای گمانیم که شوقی به‌خاطر خوش آیند ذوق عوام آن روز دست به‌چنین ترفندی زده است.^۳

بیشتر فصل دوم را منظره «ضیافت» پرکرده است، حالت شاد، رقص و شراب این صحنه از «شکسپیر» اقتباس شده است.^۴ ناگفته نماند که صحنه ضیافت ریشه تاریخی دارد و «پلوتارک» در کتاب زندگی متوازی بزرگان یونان و روم^۵ از آن یاد کرده است.

شکسپیر که از روایت تاریخ پیروی می‌کند، محل ضیافت را در یک کشتی ایتالیایی نزدیک «مسینا» نشان می‌دهد. در همین صحنه خویشتن‌داری «اوکتاویوس» از میگساری و منش والای او را به‌نمایش می‌گذارد و دربرابر این منش بلند، «آنتونیوس» را نشان می‌دهد که در پی عروسی با «اوکتاویا» [خواهر اوکتاویوس]، چگونه در اشتیاق دیدار «کلئوپاترا» می‌سوزد و برای این دیدار لحظه‌شماری می‌کند. اما محل ضیافت در نمایشنامه شوقی مصر است و زمان آن، پس از نخستین نبرد «اوکتاویوس» و «آنتونیوس» در اسکندریه است که در آغاز نبرد، ستاره فریبنده پیروزی بر «آنتونیوس» نمایان می‌شود ولی در فرجام روبه افول می‌نهد.^۶

۱. مانند نمایشنامه کیرک Les Bergéries اثر شاعر فرانسوی. «راکان» Racan.

۲. مانند نمایشنامه La Suivante و Agésilas اثر شاعرا فرانسوی «کورنی».

۳. «المدخل الى النقد الادبي الحديث» دکتر محمد غنیمی هلال، چاپ مصر ۱۹۷۳ ص ۵۸۸-۵۸۹.

۴. منظره هفتم، فصل دوم از نمایشنامه شکسپیر

۵. ترجمه فارسی زیر عنوان «حیات مردان نامی»، تهران، (۱۳۳۸-۱۳۳۶).

۶. در فصل چهارم نمایشنامه شکسپیر می‌خوانیم که: آنتونیوس در اعلان یک نبرد (ازپیش‌باخته) علیه قیصر مصمم است، اطرافیان خود را می‌طلبند تا آنجا که در توان دارند در برپایی باشکوه ضیافت این شب بکوشند چون ممکن است دیگر هرگز او را نبینند، هواداران آنتونیوس به گریه می‌افتند و آنتونیوس از آنها می‌خواهد، تألمات روحی خود را در جامهای پی‌درپی شراب دفن کنند. هنوز

شوقی رویدادهای این شب را با سرنوشت «اوکتاویوس» و «آنتونیوس» گره می‌زند و دربرابر سقوط اخلاقی، پرده‌داری و عیاشی دو سردار رومی که در این زمان حساس باید جدی و مصمم باشند، افشاگری می‌کند. در همین منظره، «کلئوپاترا» به رم جسارت می‌کند، احساسات سربازان «آنتونیوس» را جریحه‌دار می‌سازد و سربازان، از این که درگیر نبردی هستند که میوه آن را کسی جز «کلئوپاترا» نمی‌چیند، سخت خشمگین می‌شوند. یکی از سربازان به همسنگر خود چنین می‌گوید:

آیا می‌شنوی که دشمن رم چه می‌گوید؟

یک روسپی گستاخ، درباره رم بدسگالیده است

آیا در زیر پرچم این روسپی و در کنار او

رومیان باید نبرد کنند؟

شوقی برای ارضای ذوق عامه مردم منظره غنایی این سور را به‌درازا می‌کشانند. بنابر روایت تاریخ - در کتاب پلوتارک - پس از شکست «آنتونیوس»، «کلئوپاترا» از خشم «آنتونیوس» بی‌مناک می‌شود و از آرامگاهی که برای خود ترتیب داده بود، به دروغ خبر خودکشی خود را به «آنتونیوس» می‌رساند. «آنتونیوس» چنان نومید می‌شود که با شمشیر، زخمی کاری برخویش می‌زند و خود را نابود می‌کند.

شوقی (برای تبرئه کلئوپاترا از انتحار آنتونیوس) گناه این خبر دروغ را برگردن

امیدهایش از بیم‌هایش نیرومندترند. در منظر هشتم: آنتونیوس عقب‌نشینی سپاه اوکتاویوس را تا اردوگاه‌هایشان را اعلان می‌کند. در همین حال کلئوپاترا وارد می‌شود و بشارت این پیروزی را به او می‌دهد [اما به این پیروزی ناچیز سخت به‌خود می‌بالد] از کلئوپاترا می‌خواهد او را ببوسد. کلئوپاترا از بازگشت سلامت از یک دام گسترده برای آنتونیوس به او تبریک می‌گوید. آنتونیوس دستور سان و رژه در شهر را صادر می‌کند و از برابر کاخ کلئوپاترا رژه می‌روند. سرتاسر شب را به‌عیش و نوش می‌گذرانند. داستان انتشار خبر پیروزی [غیر قطعی] آنتونیوس علیه اوکتاویوس در همان روز اول در شهر اسکندریه پخش می‌شود و این ماجرا در تاریخ پلوتارک ثبت است و تمام صحنه‌هایی که یاد کردیم و در نمایشنامه شکسپیر آمده است در اثر شوقی نیز تصویر شده است و همچنین منظره ضیافت ریشه تاریخی دارد اما همانطور که در متن کتاب گفته شد زمان و مکان آن در نزد شکسپیر و شوقی یکسان نیست.

«المبوس»، پزشک رومی دربار «کلثوپاترا» می‌نهد. وی این بخش را از نمایشنامه درآیدن گرفته است. «درآیدن» این خبر دروغ را، برعهده «الکساس» می‌نهد و «کلثوپاترا» او را از رساندن این خبر دروغ سخت نکوهش می‌کند. بنابراین همه مقدمات برای تبرئه «کلثوپاترا» فراهم شده است.

یگانه آرزوی «آنتونیوس» در لحظه‌های واپسین زندگانی، بوسه‌ای از لبان «کلثوپاترا»ست، «آنتونیوس» ارزش این بوسه را از همه دارایی و سرزمینها، که برای قیصر به جای می‌گذارد، ارزنده‌تر می‌داند، «آنتونیوس» پس از آن که آخرین آرزوهای خود را بر زبان می‌آورد، جان به جان آفرین می‌سپارد. این قبیل صحنه پردازی برای نمایش فر و شکوه قهرمانان تراژدی، یکی از ویژگیهای بنیادی مکتب کلاسیک است. نکته‌ای که در این گونه صحنه پردازیها نهاده شده آن است که ساحت قهرمانان از پلشتی‌ها پاک شود و دروغ‌زنیها و کاستیها بردامان بردگان و کنیزکان و شخصیت‌های درجه دوم بنشینند. پایه‌گذار این اصل، ارسطو است و پیروان مکتب کلاسیک سخت آن را رعایت می‌کنند. شوقی در پیروی از این قاعده اساسی، انتشار خبر دروغین پیروزی در جنگ «آکتیوم» را برعهده «شرمیون = چارمیان» گذاشته و همچنین خبر دروغ خودکشی «کلثوپاترا» را به «المبوس» نسبت داده است.

از سوی دیگر، گناه شکست سیاست «کلثوپاترا» را برعهده اطرافیان چارپلوس که در مواقع لزوم به جای «عمل» فقط حرف می‌زنند و خود را از درگیری با رویدادها کنار می‌کشند، انداخته است. و این مطلب را «انویس» [سمبل عنصر میهن پرستی مصری] پس از شکست «آنتونیوس و کلثوپاترا» در «آکتیوم» در گفتاری عتاب‌آلود به «حابی [یک شهروند مصری در دربار] و جوانان مصر که (آنتونیوس) بخاطر آنها می‌جنگید می‌گوید: (ص ۶۶):

۱. مانند نمایشنامه ویدرا و نیز رک به: المدخل الى النقد الادبی الحديث، ص ۵۷۸ - ۵۷۷ - ۷۲ - ۶۹،

و او را تنها گذاشتند کجا بودی ای جوانمرد؟

کجایند آن شهسواران؟

کجایند آن ترکنازان سخن؟

آیا به کارزار شتافته‌اند؟

آنتونیوس را در برابر

دشمن تنها، رها کردید؟

او برای شما شمشیر کشید

و به آوردگاه شتافت

اکنون، پس از فرمان

سرنوشت که بر دره نیل فرود آمد

و در میان پیر و جوان

کسی را، سینه سپر، نیافت

سوی من می‌آیی و لابه می‌کنی

همان‌سان که پیره‌زنان دست به آسمان بلند می‌کنند؟!

رایزنی اگر هنگام آن سپری شود

نوشدارویی پس از مرگ [سهراب] است...

این صحنه، فرصت‌طلبی و سودجویی اطرافیان «کلئوپاترا» را نیز، ترسیم کرده است:

«حایی» از درباریان مست‌عنصر «کلئوپاترا» است. گاهی در اوج میهن‌پرستی است و گاهی پس از آن‌که خبر ازدواج «آنتونیوس» و «اوکتاویا» را به «کلئوپاترا» می‌رساند، تنها به این مزدگانی بسنده می‌کند که ملکه از گستاخی وی درگذرد و اقطاعی به او دهد تا با خاطری آسوده، همراه معشوقه‌اش «هلن» [=ایراس، (پلوتارک)] به سر برد.

شوقی، منظره پیش از خودکشی «کلئوپاترا» را به درازا کشانده است. «کلئوپاترا» در این منظره با تفصیل به توجیه سیاست و خط‌مشی خود و تأسف بر گذشته‌ها می‌پردازد. سپس خود را برای نیشهای کشنده افعی نیل آماده می‌کند [به‌رغم این‌که

در این حالتها باید سخن را کوتاه کرد [اشعار شوقی در این منظره حال و هوای غنایی دارند و پیش از او شاعر فرانسوی «گودل» در کلتوپاترا در بند (۱۵۵۲ م.)، همین گفتار را به تفصیل سروده است.

منظره بدرود «کلتوپاترا» با فرزنداناش در نمایشنامه «گارنیه» مارک آنتوان^۱ (فصل پنجم) و در اشعار «گودل» و در اثر شوقی موجود است. اما صیانت شعر شوقی در این زمینه از شعر «گودل» دلپذیرتر است.

مادام ژراردن^۲ (۱۸۴۷ م.) از «کلتوپاترا» یک زن بی باک و شخصیتی که رسالت او در کامجویی و سپس مرگ، خلاصه شده است، ترسیم کرده است. «ژراردن» در پیکر زنانه «کلتوپاترا» روح والا و پرشکوهی می بیند که برق عظمت آن از لابلای ضعفهای او می درخشد و در برابر زنانگی و جاذبه جادویی او نیرومندترین سرداران رومی، با رضا و رغبت زانو می زنند. ملکه مصر در عالم پرده دری و جوانی و نادانی، در برابر تمنای یک روستازاده تن می دهد و روستایی در برابر انجام این تمنا، پس از سرودخوانی، مرگ، و ستایش از عشق راستین، جام زهر را می نوشد. اما در واپسین دم زندگانی، توسط «دثومید» و «آنتدیوس» به وسیله پادزهر از مرگ نجات می یابد، تا از او، برای انتقام از «آنتونیوس» و برانگیختن رشک وی دست آویزی بسازد. سرانجام، همین روستایی دل داده، ملکه مصر را از اسارت قیصر، با تقدیم «افعی نیل» در سبدي از گل نجات می دهد. این منظره با صحنه نجات «هلن» از مرگ، شباهت تمام دارد «هلن» کنیزک «کلتوپاترا» که به قصد مرگ همزمان با بانوی خود، جام زهر را می نوشد اما با پادزهر از مرگ نجات پیدا می کند و همچنین سرودخوانی مرگ در اثر شوقی و نمایشنامه «ژراردن» یکی است.

در این جا مجالی برای تطبیق جزئیات تصویرهای نمایشنامه شوقی با نظایر آن در نمایشنامه های غربی نیست و این مسئله باید در اثری جداگانه بررسی شود. تنها در این جا به چند نمونه از موارد تأثیر شوقی از شکسپیر بسنده می کنیم:

شکسپیر: (پایان پرده اول) [«کلتوپاترا» در عالم خیال، گمان می کند] که

1. R. Garnier. Marc - Antoine (1578).

۲. رک به همین کتاب ص ۴۶۴.

«آنتونیوس» آهسته به او می‌گوید: کجاست افعی نیل که نسل من؟ «کلئوپاترا» [با خود می‌گوید]: معمولاً «آنتونیوس» مرا این گونه صدا می‌زد.

شوقی: از قول «زنون» ([رئیس کتابخانه]) کجاست افعی زیبای نیل؟ در پایان نمایشنامه، «کلئوپاترا» با افعی نیل می‌گوید:

بیا و در آغوش بگیر افعی کاخ‌ها را که اوست در شوق افعی کوهستان...
شکسپیر: در پرده ششم و هفتم در چند جا «کلئوپاترا» را «روسی» می‌خواند که درست برخلاف دیدگاه شوقی است.

شکسپیر: در جنگ «آکتیوم» میان «آنتونیوس» و «کانیدیوس» [فرمانده کل سپاه] اختلاف پیش می‌آید که ریشه آن از «کلئوپاترا» ست. وی می‌خواهد «آنتونیوس» در، دریا با قیصر روبه‌رو شود نه در خشکی [با این‌که تجربه جنگهای زمینی آنتونیوس در خشکی بود و قیصر در روی آب] با وجود این، آنتونیوس با این نظر موافقت می‌کند، اما فرمانده سپاه «آنتونیوس» این کار را نادرست می‌داند. فرمانده می‌گوید: کشتیهای شما به خوبی مجهز نیستند، سپاه شما برای نبرد زمینی آماده‌ترند. «آنتونیوس»، نمره کشان می‌گوید: جنگ من در، دریاست!

«کلئوپاترا» می‌گوید: من شصت فروند کشتی در اختیار دارم و کشتیهای قیصر از آنها بهتر نیستند.

«کانیدیوس» خشم آلود می‌گوید: رهبر ما، خود به‌دست دیگران رهبری می‌شود. ما مردان فرمان از زنان می‌گیریم، زمان گرانبار از خبر است که ساعت به ساعت از آن می‌زاید گاه دقیقه به دقیقه....

شوقی: «در پایان فصل دوم» مانند همین گفتار را از قول سردار رومی نقل کرده است:

آنتونیو، ای سرور من آیا سزاوارست

که مستانه شب به‌سر آریم تا دشمن بر ما شبیخون زند؟

زنهار، از آن روز که در پس آن عشق تو

بماند و شکوه تو بمیرد...

شکسپیر: «پرده چهارم از صحنه چهاردهم» آنتونیوس: اروس، تو سوگند

یادکرده‌ای که چون آن ساعت گزیرناپذیر بیاید که من در پس خود فوج مذلت و ادبار بینم در آن لحظه به فرمان من، به زندگی من پایان دهی، اکنون وقت آن است، دست به کار شو... شمشیرت را بکش... «اروس» پوزش می‌خواهد، «آنتونیوس» سوگندهایش را به یادش می‌آورد... «اروس» پیش از سردار رومی، خود را می‌کشد...

آنتونیوس: ای که مردانگی تو سه بار از من بیش... به من آموختی... آنچه را که می‌بایست و تو را نمی‌شایست، ملکه من و «اروس» با درس شجاعانه‌ای که به من دادند در مردانگی از من پیش افتادند... اینک، «اروس» استاد تو، در مردن، شاگرد تو شده است...

شوقی: همین گفت و گو را می‌آورد و «آنتونیوس» می‌گوید:

اروس بخشایش تو را می‌جویم، تو فدای

تردید منفور من گشتی

تو دیدی که قیصر چگونه بزدل می‌شود

و من از تو آموختم که برده چه سان می‌میرد...

شکسپیر: «در صحنه اول، پرده پنجم»: قیصر (اوکتاویوس) برپیکر آغشته به خون «آنتونیوس» وارد می‌شود و بر فرجام او غمگین است.

اوکتاویوس: گاه باشد که زخم‌های درون را باید با شکافتن، درمان کرد... با این همه بگذار بر تو بگریم، با اشکهایی که هم‌ارز خون دل‌اند، تویی که برادر من بودی و همگام من در تمهیدهای بزرگی که برای کشور داشتیم و انباز من در اداره امپراتوری، و دوست و هم‌رمز من، و بازویی بر تن من، و قلبی که قلب من، اشتعال اندیشه‌هایش را از آن می‌گرفت...

شوقی: همین صحنه را در وداع «اوکتاویوس» در حضور «کلئوپاترا» تصویر می‌کند:

آیا بانوی من دستوری می‌دهد تا برگرد

دوست و همگام جنگها و هم‌رمز خود بچرخم؟

آن کس که پشتیبان من در نبرد روی خشکی بود

آن کس که در نبردهای دریایی باور او بودم
ما، مردو برای روم شکوه به ارمغان آوردیم
تاجهایی از برگ غار (زیتون) فخر از هرسو برای آن آوردیم
به دژها می تاختیم و آنها را می گشودیم
حتی اگر، در آسمانها بودند^۱.

شکسپیر، (در پایان نمایش: «اوکتاویوس» گام در آرامگاه «کلئوپاترا» می گذارد،
او، و «ایراس» و «کارمیان» را در اثر نیشهای «افعی» مرده می یابد...

اوکتاویوس: ... به چه صورت مرده اند؟ خونی نمی بینم...؟^۲

شوقی: همین کلام را از زبان «اوکتاویوس» تکرار کرده است:

شگفتای پزشک، کشته ها می بینم اما جایی از زخم نمی بینم...

اما با این تفاوت که مخاطب «اوکتاویوس» پزشک دربار است.

اجمالاً، احمد شوقی در ساختن نمایشنامه «کلئوپاترا» از همه منابع غربی تا آنجا
که برای او ممکن بود، استفاده کرد و با اقتباس از مجموع آنها اثری ادبی آفرید که
با سستها و فرهنگ مخصوص او مناسب بود.

تصویری که شوقی از «کلئوپاترا» ترسیم کرده، تصویری نو است که از آنچه
نویسندگان غربی ترسیم کرده اند جداست. ابتکار شوقی در این نکته مهم خلاصه
می شود که (بنابه رأی وی)، در صدد اصلاح یک اشتباه بزرگ تاریخ برآمده و
کوشیده است ستمی که قرنهای بر مملکت مصر روا داشته اند، بر طرف کند و لکه ننگی که

۱. آهنگ خطابه ای در شعر شوقی، حالت نمایشی آن را ست کرده است. برخلاف اشعار شکسپیر.
بیت دوم، اشاره به روایت تاریخ در «پلوتارک» است که مهارت اوکتاویوس در جنگهای دریایی
بود و مهارت «آنتونیوس» در جنگهای روی خشکی.

۲. سپس «اوکتاویوس» در نمایشنامه شکسپیر می گوید: «... وه، چه با شکوه و بزرگ است این
ضعف!... گویی که در خواب است، گویی که می خواهد با زیبایی خردکننده اش «آنتونیوس» تازه ای
به دام افکند». به روایت شکسپیر، «کلئوپاترا» در هنگام مرگ آرایش کامل خود را نگاه داشت اما
روایت تاریخ در «پلوتارک» می گوید که: کلئوپاترا در سوگ «آنتونیوس» صورت و سینه خود را
خراشید و موهای خود را کند و جراحتهای او را «اوکتاویوس» نیز مشاهده کرد. و همه کسانی که
پس از شکسپیر دست اندرکار «آنتونیوس و کلئوپاترا» شدند، در این قسمت مانند شکسپیر برخلاف
تاریخ رفتند و شوقی که از مفاهیم، شکسپیر پیروی کرد، مانند بیت فوق همان راه را رفت.

غریبها بردامن «کلثوپاترا» نشانده‌اند پاک سازد. بنابراین، شوقی درارتباط با روایت تاریخ در چهار مورد مخالفت کرده است:

الف - سیاست نفاق افکنی «کلثوپاترا» متکی بر حس میهن پرستی بوده است و نفاق افکنی او میان «آتونئوس» و «اوکتاویوس» بر همین پایه بوده است.

ب - بنابراین، قرار «کلثوپاترا» در جنگ «آکتیوم» بر همین اصل استوار بوده است و اگر خیانتی هم بود، بر همین پایه بوده است.

ج - «کلثوپاترا» مسئول انتحار «آتونئوس» نبود، زیرا خبر را دیگری جعل کرده بود.

د - دلبری «کلثوپاترا» از «اوکتاویوس» در حیات «آتونئوس» داستانی ساختگی و دروغ است.^۱

ناگفته نماند که ما، در مقام انتقاد از شوقی به خاطر استفاده از دیگران نیستیم و

۱. دکتر عبدالحکیم حسان استاد ادبیات تطبیقی دانشکده دارالعلوم دانشگاه قاهره در کتاب انطونیو و کلثوپاترا، قاهره ۱۹۷۲، مکتبه الشباب، به تفصیل درباره تأثیر شوقی از فرهنگ غربی و استفاده او از منابع اروپایی بحث کرده است و به مقایسه پرداخته است. از جمله مطالب گفتنی آن است شوقی از دو دسته قهرمان نام برده است. نخست قهرمانان تاریخی، کلثوپاترا، آتونئوس و اوکتاویوس و قهرمانان غیر تاریخی (که در پلوتارک نیز آمده است). یکی «شرمیون» که همان «چارمیان» است و دیگری «اروس». و یک شخصیت دیگری است که شوقی نام او را از «ایراس» به «هلن» برگردانیده است. نویسنده این کتاب در فصل چهارم از شکل دراماتیک این نمایش انتقادهای بسیاری کرده است. از جمله انتقادهای او بر اوزان شعر شوقی است که عدم رعایت تناسب اوزان به نمایشنامه لطمه زده است مثلاً درجایی که موضوع حماسه‌ای است بحر طویل به کار گرفته و در موضع شکایت و ناله و تسلیم به قضا و قدر همین بحر را ساخته است. دوم، انتقال ناگهانی از یک بحر به بحر دیگر که هیچ‌گونه وجه فنی یا احساسی نداشته است. یکی از موارد در این انتقال نازیبا، حدیث نفس کلثوپاترا قبل از مرگ است که با بحر طویل آغاز می‌شود و پس از سه بیت در بحر مجزوه رمل است و در میان گفت‌وگو به بحر متقارب منتقل می‌شود و پس از بیست‌ون ه بیت به بحر وافر منتقل می‌شود و از آنجا پس از بیست بیت به مجزوه رمل بازمی‌گردد. و در این انتقال‌ها هیچ‌گونه انتقال از موضوع به موضوع دیگر نبوده است. ایراد دیگری که بر شوقی گرفته‌اند. آوردن قطعه‌های داستانی یا وصفی بسیار طولانی به حد افراط است. دوم، قطعه‌های غنایی که در وسط محاوره گنجانیده شده است که گوینده را از حرکت بازمی‌دارد و او را وادار به سکون می‌کند، ایراد سوم: ضبط اعلام یکدست نیست. مثلاً کلثوپاترا، کلثوپاتره، روم، روما، رومیة؛ انطونیو، انطونیوس، انطون؛ هیلانه، هلانه، حابی، حاتی، حاب. چهارم: شوقی کار خود را تقسیم به صحنه‌ها و منظره‌ها نکرده است. چهار فصل دارد و هر کدام در یک منظره خلاصه شده است. مگر فصل اول. (م)

مانند پژوهندگان، «سرقه ادبی» او را نکوهش نمی‌کنیم، زیرا، ما برخلاف ایشان یک اثر ادبی را به عنوان یک «کل» و در وحدت با تمام اجزای آن ارزیابی می‌کنیم. اما این امر ما را از آن باز نمی‌دارد که به ضعفهای فنی این نمایشنامه توجه داشته باشیم. همان گونه که از پیش گفتیم، شخصیت «کلثوپاترا» در این اثر، بسیار سست است. او سیاستی ناپخته و متضاد دارد و زنی، هوسران، بی‌تدبیر و کوتاه‌بین است. ادعای او در میهن‌پرستی بارفتارش در تضاد است. اگر احمد شوقی خواسته است او را این گونه تصویر کند، بسیار موفق بوده است، اما اگر هدف وی جز این بوده، باید بگوییم که در این راه سخت ناموفق بوده است، زیرا تصویر او از یک شخصیت زنده که در ابعاد گوناگون از یک بافت مستحکم و همگون برخوردار باشد، بسیار کم دارد.

۵. «روش تحقیق در منابع» آن است که موضوع پژوهش، ادبیات یک ملت به گونه کلی باشد که در این صورت پیرامون وجوه گوناگون اثرپذیری آن، از یک و یا چند ادبیات مختلف بحث می‌شود، مانند پژوهشهای «توکر» و «مگنوس» در شرح پیوندهای ادبیات انگلیسی با ادبیات گوناگون جهان^۱، یا مانند پژوهشهای «دوپوی» درباره پیوستگیهای ادبیات فرانسه با ادبیات آلمان^۲.

این گونه پژوهشها به علت گستردگی ابعاد آن و نیز به جهت نیازمندیش به آگاهی بر فرهنگهای متنوع - که برای یک پژوهنده توان فرساست - ممکن است از دقت نظر کافی برخوردار نشود با وجود این - حتی در ترسیم یک منحنی کلی در زمینه اثرپذیری - برای محققان و پژوهندگان ادبی، سخت ارزنده و سودمند است. ناگفته نماند، اثرپذیری ادبیات گوناگون از ادبیات بیگانه در دوره‌های مختلف به یک نسبت نبوده است. چه بسا ادبیات یک ملت، در سیستم حکومتی خاص در یک فترت معین از تاریخ، در انزوا قرار بگیرد، ولی در دورانه‌های بعد بر حسب شرایط زمان و جابه‌جایی سیستم حکومت و به تبع حرکت فکری و سیاسی متفکران

۱. نام کتاب توکر Tucker دینهای ادبیات انگلیسی به ادبیات بیگانه است. کتاب Magnus «ادبیات انگلیسی در ارتباط با ادبیات بیگانه» است. رک P. Van Tieghem: Litt. Comp. P. 151
۲. عنوان این کتاب: Aug. Dupuy: Les Litt. Cop. de France et d'Allemagne. Paris 1927.

و سیاستمداران، پیوندهای خود را با ادبیات گوناگون تجدید کند.

ادبیات فرانسه «قرون وسطی» تا پیش از قرن شانزدهم میلادی زیر نفوذ و تأثیر ادبیات کهن لاتینی و یونانی قرار داشت و در آغاز قرن شانزدهم زیر تأثیر ادبیات ایتالیایی قرار گرفت به گونه‌ای که همه تأثیرهای پیشین را تحت الشعاع قرارداد. در قرن هفدهم تحت تأثیر نیرومند ادبیات اسپانیولی قرار گرفت و در قرن هجدهم، فرانسویان، نخست به ادبیات انگلیسی روی آوردند و از نیمه دوم قرن هجدهم تا اوایل قرن نوزدهم، سوی ادبیات آلمانی گرایش یافتند و در پایان قرن نوزدهم آثار نفوذ ادبیات روسی و آمریکایی به ویژه در فن داستان‌نگاری و نمایش‌نویسی آشکار گردید.^۱

اینک در پایان این فصل می‌پردازیم به گفتار کوتاهی درباره پدیده‌های اثرپذیری و اثرگذاری و دادوستدهای ادبی که میان ادبیات عربی و فارسی رخ داده است، و آنها را در اختیار پژوهندگانی که به بحثهای تطبیقی در ادبیات فارسی و عربی می‌پردازند قرار می‌دهیم.

ترجمه آثار پهلوی به زبان عربی در دوران عباسیان و ترجمه آثار عربی به زبان فارسی بعد از اسلام، نخستین پدیده اثرپذیری و اثرگذاری است. همان گونه که خواهیم دید، توجه ادبیات عرب به «انواع ادبی» از راه ترجمه انجام پذیرفت. بی‌گمان ترجمه‌های عربی به فارسی در ادبیات فارسی پس از اسلام تأثیر عمیقتر داشته است. به برکت این ترجمه‌ها نثر فارسی ادبی ایجاد و تحول یافت و نثر فارسی ادبی همان مراحل تحول نثر ادبی عربی را پشت سر گذاشت.

به رغم دشواری بودن تعیین تاریخ نشأت نثر فارسی اسلامی، کهن‌ترین اثر نثر فارسی که به دست ما رسیده است، مربوط به دوران سامانیان (۳۸۹-۲۶۱ ق.) است مانند [مقدمه شاهنامه ابومنصوری]، تاریخ بلعمی، ترجمه تفسیر طبری [حدود العالم، شرح تعرف] که مترجمان، بر پایه شیوه و اصول نثر عربی اعتماد داشته‌اند. بی‌گمان، زبان فارسی ساده حتی پس از اسلام زبان گفتاری مردم برجای ماند و با همان زبان ترانه‌ها و داستانهای عامیانه و ساده ساخته می‌شد، اما در نتیجه سیر گام

به گام با زبان عربی از راه ترجمه، به سطح زبان ادبی ارتقا یافت، و تردیدی نیست که پیش از این (رشته ترجمه‌ها) کارهایی در زمینه بارور کردن زبان فارسی و آماده‌سازی آن برای برآمدن به پایگاه نثر ادبی انجام شده بود و قطعاً یکی از آن کارها، توجه به تفسیر و ترجمه آیات قرآن کریم و متنهای دینی در ارتباط با زندگانی سیاسی و حقوق مدنی مسلمانان در مرحله نخستین آشنایی آنها با دین مبین اسلام بوده است. دلیل این مطلب، گفته مورخ ایرانی «ابوبکر نرشخی» در کتاب تاریخ بخارا^۱ است: «مردم بخارا در صدر اسلام قرآن را به فارسی می‌خوانده‌اند»^۲. بدون تردید خواندن قرآن کریم به زبان فارسی، همراه شرح و تفسیر و معانی لغات و بیان معانی انتزاعی و مفاهیم دینی بوده است و این کار بدون استفاده از واژگان عربی میسر نبوده است و این تجربه، یکی از عوامل غنی شدن زبان فارسی در آن زمان و ارتقاء به نثر ادبی بوده است. این تجربه را در [قرن چهارم هجری ۳۵۲ و اواخر قرن دهم میلادی]، در تاریخ طبری، ترجمه وزیر سامانی، «ابوعلی محمد بلعمی» که به ترجمه آزاد و تصرفات وی اشاره‌ای داشتیم، مشاهده می‌کنیم^۳. بلعمی، در دیباچه این ترجمه می‌گوید: چون کتاب تاریخ طبری. از پند و اندرز، معنی آیات قرآن کریم، سیرت پیامبران و پادشاهان انبیا شده بود، با استعانت از پروردگار در ترجمه آن به زبان فارسی همت گماشتم.... «بلعمی» دارای شیوه‌ای ساده، بدون تعقید، و محسنات لفظی، جز اندکی سجع و گاه، مفردات و جمله‌های مترادف، به تقلید از

۱. مشتمل بر تاریخ بخارا از قدیم‌الایام تا فتح این شهر به دست چنگیزخان. اصل کتاب مزبور به عربی بود که در سال ۳۳۲ ه. ق. توسط ابوبکر نرشخی به نام نوح اول سامانی تألیف کرد و اکنون در دست نیست. ابن‌نصر قباوی در سال ۵۲۲ ه. ق. آن را به فارسی ترجمه کرد (با تصرف) و محمد بن زُفر بن عمر در سال ۵۷۴ ه. ق. ترجمه قباوی را تلخیص کرد و آن را به نام صدرالصدور برهان‌الدین عبدالعزیز ابن مازة مفتی بخارا موشع کرد، ظاهراً دیگری در این کتاب دست برده و حوادث زمان را تا چیرگی مغول بر بخارا بر آن افزوده است و همین کتاب است که امروز در دست است (از دائرة المعارف فارسی، مصاحب). (م)

۲. ابوجعفر نرشخی، تاریخ بخارا، شفر، پاریس ۱۸۹۲ م؛ محمد تقی بهار، سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۲۲۸-۲۲۹.

۳. رک همین ترجمه، ص ۳۴۳. از این جا تا آخر فصل، مترجم برای توضیح بیشتر مطلب موضوع را باز کرده و جمله‌هایی از خود بر آن‌ها افزوده است. (م)

سبک عربی است. نسبت واژگان عربی کم، و در حدود ۰/۳۰ تا ۰/۲۵ است. اصطلاحات دینی و تعبیرهای انتزاعی فراوان دارد. بیشتر واژگان عربی مربوط به مسائل معنوی است. با این ترجمه، نثر ادبی فارسی، گام به عرصه وجود نهاد.

با گسترش ترجمه، نثر فنی فارسی پدید آمد و با ترجمه کیلیه و دمنه توسط ابوالمعالی، [حدود ۵۳۹ ه. ق. = ۱۱۴۴ م.] به پختگی رسید.^۱ «ابوالمعالی» با دستکاریهای خویش، نثر فنی فارسی را در شیوه نثر عربی ابداع کرد.^۲

تأثیر سبک نثر فنی عربی، از جهت توجه به، محسنات لفظی و سجع، در ترجمه تاریخ یمنی^۳ [ابونصر محمد بن عبدالجبار عتبی ۴۸۲ ه. ق. ۱۱۸۶ م.] توسط [ابوالشرف ناصح بن ظفر بن سعد منشی] جرباذقانی [= گلپایگانی]، بعد از ۶۰۲ ه. ق. به اوج خود رسید. نسبت واژگان عربی در این ترجمه منشیانه از ۰/۸۰ تا ۰/۵۰ افزایش یافت. در این نثر، گویی، واژگان عربی را برحسب دستور زبان فارسی کنار هم چیده‌اند. نه تنها نثر ادبی فارسی زیر نفوذ نثر فنی عربی قرار گرفت بلکه «نحو» فارسی نیز از تأثیر «نحو» عربی در امان نماند. تقدم فعلها، ساختن فعل مجهول، استعمال حال و حذف فعل در پاره‌ای از جمله‌ها از همین مقوله است. همه این مراحل به وسیله ادیبان «ذولسانین» انجام پذیرفت. از برکت ترجمه‌های گوناگون، — خواه از پهلوی به عربی، توسط ابن مقفع و جز او، خواه از عربی به فارسی — ادبیات فارسی و ادبیات عربی در زمینه «انواع ادبی» منظوم و منثور مانند: تاریخ، مقامه‌نویسی، و داستان بر زبان حیوانات، دادوستدهای فراوان داشتند که ما درباره هر کدام به تفصیل سخن رانندیم.^۴ اینک به شرح تأثیر یکی از مهمترین «انواع ادبی» منثور فارسی بر روی ادبیات عربی می‌پردازیم.

یکی از رشته‌هایی که رساله‌ها و کتابهای بسیاری در آن از زبان پهلوی به عربی ترجمه شد و اثر قابل ملاحظه‌ای در ادبیات عرب به جای گذاشت، «حکمت عملی و اخلاق و آداب» است یعنی کتابهایی که در دوره ساسانی به صورت «اندرزها» و

۱. عبدالمعظم خان قریب، مقدمه «کیلیه و دمنه» فارسی، طهران ۱۹۲۸.

۲. رک همین ترجمه، ص ۲۳۵ - ۲۳۴.

۳. رک همین ترجمه، ص ۳۴۴.

۴. رک به همین کتاب ص ۲۵۹ - ۲۲۸.

«پندنامه‌ها» و امثال آن وجود داشته و قسمت عمده‌ای از ادبیات پهلوی را تشکیل می‌داده است. این گونه آثار، چون به زبان عربی ترجمه شد و با محیط جدید متناسب گردید، با عنوانهایی مانند «آداب و حکم» و «آیین» و «وصایا» خوانده شد. یکی از ویژگیهای این رساله‌ها جنبه تعالیم عملی و دستورهای اخلاقی و دینی و آداب روزانه زندگانی فردی و اجتماعی و نشست و برخاست با سلاطین و بزرگان بوده است که پس از ترجمه پهلوی در متون اسلامی ضبط گردید و چه بسا حکمت یونانی با حکمت ایرانی درهم آمیخته شد و به یکی از بزرگان اسلام منسوب گردید.

محملاً این رساله‌ها در نشأت داستانها و پند و اندرزهای عربی که در میان ایرانیان مسلمان و نویسندگان «ذولسانین» مانند موسی اسواری^۱ [حدود ۱۵۰ ه.ق.] و سخن‌سرایان ساسانی و خانواده رقاشی که بر هر دو زبان تسلط داشته‌اند - و جاحظ آنها را نام می‌برد - تأثیر فراوان داشته است.

بی‌گمان ادیبان چیره‌دستی چون موسی اسواری در خطابه و داستان و مواعظ خود از فرهنگ قومی استفاده می‌کرده‌اند. شاید همین امر سبب گردیده که برخی از قدمای ایران‌گرای و مسلمان - به روایت جاحظ - چنین بیندیشند که: «هرکس خرد و ادب و آگاهی بر علوم مراتب و عبرتهای پندآموز و واژگان ناب و معانی شریف را جست و جو می‌کند، باید آنها را در سیرت پادشاهان بیابد»^۲.

مقصود جاحظ کتابهای تاریخ شاهان ایران مانند سیرالملوک، خداینامه، سیره انوشیروان و کتاب التاج فی اخلاق الملوک^۳ و شاهنامه و کتاب مفقود التاج عبدالله بن

۱. جاحظ: البیان والنبین، چاپ سندوبی، قاهره، ج ۱، ص ۲۸۴-۲۷۴.

۲. جاحظ: البیان والنبین، چاپ، سندوبی، قاهره، ج ۳، ص ۱۰.

۳. این کتاب شامل نوع دیگری از آثار پهلوی بود یعنی آنها که مشتمل بر آداب و رسوم درباری و معلوماتی که دانستن آنها برای شاهزادگان و طبقه اشراف کشور و فرمانروایان و سرداران لازم می‌نمود. معلوماتی که برای دربار خلافت تازگی داشت مصادر ایرانی تنها سرچشمه‌ای بود که اعراب می‌توانستند این معلومات را از آن به دست آورند.

از نامی که جاحظ برای این کتاب انتخاب کرده و از نوع مطالب آن، می‌توان گفت که بی‌گمان تاج نامه پهلوی یکی از منابع یا تنها منبع جاحظ بوده است. برای اطلاع بیشتر از این رشته کتابها به: فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عرب تألیف دکتر محمد محمدی استاد دانشگاه تهران چاپ دوم شماره مسلسل ۱۹۹۰ انتشارات دانشگاه تهران و کتاب الترجمة والنقل

مقفع است که فرازهایی از آن در عیون الاخبار ابن قتیبه و تاریخ ابوالفضل بیهقی یافت می‌شود.^۱ ارزش این منابع بدان پایه بوده است. که بلعمی گوید: «سیره و اخلاق عملی جوهر تاریخ است».

«ادب اخلاقی» از مهمترین رشته‌هایی بود که از خلال آثار پهلوی در ادبیات عرب راه یافت. مسعودی در مروج الذهب گوید: ما «اخبار» و «سیر» و «وصایا» و «عهدنامه‌ها» و «مکاتبات» و «توقیعات» و «خطابه‌های تاجگذاری» و «رسائل» پادشاهان ایران را در کتابهای گذشته خود بیان کرده‌ایم. بسیاری از «ادب اخلاق» و پند و اندرزها به صورت «توقیعات» و در دربار ساسانی معمول بوده است که هر عریضه‌ای به شاه نوشته می‌شده، چه در امور کشور و چه در تظلم از حکام یا غیر آن، جواب آن به صورت اجمال با عبارتی مختصر در ذیل آن عریضه نوشته می‌شده است. ابن قتیبه می‌نویسد: «انوشیروان دستور داده بود در پایین نامه‌هایی که به کارگزاران دولت نوشته می‌شد، به اندازه چهار سطر جای خالی بگذارند و آن برای «توقیع» خودش بود و چون عهدنامه‌ها را نزد وی می‌آوردند، با خط خود می‌نوشت: «با طبقه اشراف با محبت رفتار کن و با عامه مردم ترس و محبت را درهم آمیز و مردم سفله را مرعوب کن».

این توقیعات در عصر اسلامی مورد توجه و تقلید دبیران و دانشمندان اسلامی قرار گرفت و زمامداران عرب در توقیعات خود از آن تقلید می‌کردند و برخی از آنان همان توقیعات فارسی را به زبان عربی ترجمه کردند.^۲ در نامه تنسر، یکی از

کتاب التاج والآیین، دکتر محمد محمدی، چاپ بیروت ۱۹۶۴ رجوع شود. همچنین کتابهای مروج الذهب، مسعودی، اخبار الطوال ابوحنیفه دینوری و غردالیر ثعالبی، مطالب فراوان در این زمینه دارند. (م)

۱. بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین: تاریخ بیهقی، چاپ تهران، ۱۳۲۲ ه. ش. ۱۹۴۶ م. ص ۱۰۶، ۱۰۵.

۲. رک همین کتاب ص ۱۵۲.

فردوسی در شاهنامه با تفصیل بیشتری از توقیعات انوشیروان سخن رانده و در حدود سی و شش توقیع از انوشیروان را که خلاصه‌ای از عریضه شکوائیه منظوم ساخته است. وقتی عبدالله بن طاهر چنین توقیع کرد: من سعی و من لزم المنام رأی الاحلام چنانکه بیهقی نوشته، این نوشته از توقیع انوشیروان است «هرکه روز چرذ، هرکه خسبذ خاف وینذ» رک به: المحاسن و الاضداد، ص

اسناد تاریخی مهم دوره ساسانی، منسوب به «موبد موبدان» اردشیر، رشته‌ای از این قبیل پند و اندرزها آمده است که نظیر آنها را در متون عربی اسلامی به بزرگمهر نسبت داده‌اند [ازجمله چنین آمده است:.... جهالت پادشاه و بی خبر بودن او از احوال مردم، دری است، از فساد...]^۱ این رشته نوشته‌ها که در ادبیات پهلوی به «اندرزنامه» یا «پند نامه» شهرت داشت و ابن ندیم [در زیر عنوان کتابهای پند و ادب و حکمت که به فارسی و یونانی و عربی تألیف یافته است]، فهرستی از این نوع نوشته‌ها که به زبان عربی ترجمه شده است یاد می‌کند [در این فهرست نام چهل و چهار کتاب ذکر شده است که قسمت عمده آنها ترجمه یا اقتباس از آثار پهلوی است] مانند، اندرز آذرباد مارسپندان [یا آذر مهرسپندان یا آذرماه مارسپندان در قرن ۴م.] به زبان پهلوی است که او موبد موبدان عهد شاپور ذوالاکتاف [۳۸۰-۳۱۱ یا ۳۰۹-۳۷۹م.] بود^۲، اندرز اوشزدانا از موبدان حکیم دوره ساسانی^۳، و اندرز خسروگواذان یعنی پنندهای انوشیروان پسر قباد^۴، والحکمة الخالدة (جاویدان خرد) در حکمت عملی که از پهلوی به عربی ترجمه شده است و «ابوعلی مسکویه» آن را در آغاز کتاب خود نقل کرده است [و به همین سبب کتاب ابوعلی مسکویه به جاودان خرد معروف گردید] و کتابهای عبدالله بن مقفع در ادب اخلاق، مانند الادب الکبیر والادب الصغیر [والایتمه] است. بی گمان، پند و اندرزهای عربی تحت تأثیر اصول پهلوی قرار داشته و این نوع کتابها از مهمترین

۳۱۱

۱. قسمتی از عربی نامه تسر به نام عهد اردشیر در دست است و نویسنده دانشمند مصری احمد تیموربک گزیده‌ای از آن را در رسائل البلغاء آورده است. دکتر یحیی الخشاب استاد زبانهای خاوری و رئیس پیشین دانشکده ادبیات دانشگاه قاهره آن را به عربی ترجمه کرده است ۱۹۵۴ (از الروافد الفارسیة فی الادب العربی (۱) الترجمة والنقل فی القرون الاسلامیة الاولى، دکتر محمد محمدی بیروت (۱۹۶۴). (م)

۲. ابن مسکویه در کتاب جاودان خود بخشی از ترجمه عربی این اندرزنامه را به اسم «مواعظ آذرباد» آورده است (الحکمة الخالدة تحقیق عبدالرحمن بدوی مصر مکتبة النهضة ۱۹۳۲ ص ۲۶).

۳. این رساله با تعلیقات و اطلاعات ارزنده در زمینه این رشته رساله‌ها توسط دانشمند زردشتی «ارواد بهمن جی» در بمبئی ۱۹۳۰ چاپ شد. (دکتر محمد محمدی، الترجمة والنقل، ص ۲۴). (م)

۴. این کتاب توسط آقای دکتر محمد کیوان فکری با اصل پهلوی به فارسی ترجمه و چاپ شد ۱۳۴۷ طهران چاپخانه پاکجی. (م)

شاخه‌های ادبیات عرب بوده است.

ابن ندیم در الفهرست از آنها نام برده است که مجال بررسی یکایک آنها در این جا نیست.^۱

ادبیات پهلوی و ادبیات عربی بر «ادب اخلاق» فارسی اسلامی، تأثیر گذارد و این اثرگذاری را در شاهنامه فردوسی و قابوسنامه [عنصرالمعالی ۳۷۱-۳۶۶ و ۴۰۳-۳۸۸ ق.] و سیاست‌نامه نظام الملک طوسی [ق. ۵۵۵ ق.] و جزاینها می‌بینیم. «ادب اخلاق» یا حکمت عملی نخست در ادبیات عرب از راه تأثیر از ادبیات پهلوی رواج یافت و سپس از راه ترجمه‌های عربی در میان ایرانیان مسلمان منتشر شد. این رشته از کتابهای ادبی مشتمل بر پندهای عملی و غیر فلسفی بود و با مسائل روزانه زندگی پیوند نزدیک داشت و با فطرت ساده عرب که با مسائل پیچیده نا آشنا بود، نزدیکتر بود. این پند و اندرزهای ایرانی که در جمله‌های کوتاه و مستقیم و صریح گنجانیده می‌شد، شرقی‌پسند بود اما یونانی‌پسند نبود، زیرا «ادب اخلاق» یونانی در شکل نمایش و بیان حماسی بیان می‌شد و همین تفاوت عمده، دلیل بر نفی تأثیر احتمالی ادبیات یونانی در این «نوع ادبی» است.

یکی دیگر از رشته‌هایی که با «ادب اخلاق و حکمت عملی» رابطه پیدا می‌کند، «ادب داستانهای عامیانه و اخلاقی» است. منشأ بعضی از این قصه‌های کوتاه، ادبیات پهلوی است مانند: عهد اردشیر یا کارنامه اردشیر بابکان در شرح احوال و تاجگذاری او [که آمیزه‌ای از وقایع تاریخی با قصص و افسانه است]. اثری از متن پهلوی این کتاب در دست نیست. اما ابن ندیم نوشته است که بلاذری این کتاب را در زبان عربی به نظم کشید.^۲ و نویسنده فهرست آن را در مقایسه با کتاب کیله و دمنه دانسته است.^۳ فرازهایی از این عهدنامه - به ویژه پایان آن - در کتاب التنبیه والاشراف موجود است و این فرازها شامل پیش‌بینی زرتشت نسبت به نسخ دیانت این کتاب یکی از منابع، «دینوری» و «ثعالبی» و «فردوسی» بوده است. زرتشتی و

۱. ابن ندیم: الفهرست از ص ۳۰۵ تا ۳۱۶.

۲. ابن ندیم: الفهرست ۱۱۴-۱۱۳.

۳. همان مأخذ ۱۳۶.

انقراض امپراتوری ایران، پس از یک هزار سال از تاریخ مرگ اوست^۱ کتابهایی مانند: «کتاب حدیث الیاس والرجاء والمحاورۃ التي جرت بینهما»^۲، «کتاب الهندیین الجواد و البخیل و الاحتجاج بینهما و قضاء ملک الهند فی ذلک»، و «کتاب الفیلسوف الذی بلی بالجاریۃ قطر»^۳ = [تحریف مشک زنانه و شاه زنان یا مشگرانه و موبدان یا، موبد موبدان]، همه از سنخ این «نوع ادبی» است. ترجمه عربی این داستان و تأثیر آن را در ادبیات غربی بازگو کردیم.^۴

اما رشته «اخوانیات [نامه‌های خصوصی و دوستانه] و رسائل دیوانی» [احکام و فرمانهای اداری]، که در ادبیات فارسی اسلامی رایج گردید، از جنبه سبک نگارش، تأثیر ادب عرب در آنها سخت نمودار است. بانگاهی به مجموعه منشآت بهاءالدین محمد بن مؤید بغدادی [منشی علاءالدین تکش خوارزمشاه - ۵۹۶ - ۵۶۸ ه.ق.] در کتاب التوسل الی التوسل^۵ این مطلب معلوم می‌شود و اگر بخواهیم به مقارنه آن پردازیم، سخن به درازا خواهد کشید و ما به همین مقدار بسنده می‌کنیم.

در اینجا به بررسی مهمترین «نوع ادبی» منشور پایان می‌دهیم. پیش از این به بحث درباره «نوع ادبی» منظوم، مانند مناظره^۶، «وقوف بر اطلاع و دمن»^۷ و اوزان عروضی^۸ پرداختیم. تنها در این جا باید بیفزاییم که سیر تحول «قصیده غنایی» در فارسی برنظام تحول قصیده عربی پیش رفت، نخست غزل پیرو مدح بود و سپس «نوع ادبی» جداگانه‌ای یافت و پس از آن غزل صوفیانه به وجود آمد که غزل صوفیانه فارسی از همتای خود در عربی عمیقتر و متنوعتر است.

یکی از «انواع ادبی» که اختصاص به ادبیات فارسی دارد، داستانهای بلند منظوم است اما کمابیش از جنبه موضوع‌های دینی، فلسفی و دیگر جریانهای فکری

۱. مسعودی، التنبیه و الاشراف، ج ۸، ص ۹۸-۹۹، الترجمة و النقل، دکتر محمد محمدی. (م)

۲. ابن ندیم، الفهرست، ص ۳۱۶. ۳. ابن ندیم، الفهرست، ص ۳۱۶.

۴. همین کتاب، ص ۱۰۱ - ۹۸.

۵. بغدادی (بهاءالدین محمد بن مؤید) التوسل الی التوسل، چاپ تهران ۱۳۱۵ (۱۹۳۷). تاریخ مرگ وی معلوم نیست اما محققاً تا سال ۵۸۸ ه.ق. در قید حیات بوده است.

۶. رک به همین کتاب ص ۲۵۹، ۲۴۶. ۷. همان مأخذ.

۸. همان مأخذ.

اسلامی تحت تأثیر ادب عرب است مانند، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون^۱. ناگفته نماند که ادبیات معاصر عرب در تمام انواع ادبی تحت تأثیر ادبیات بزرگ دنیا قرار گرفت که، در فصل دوم همین بخش نمونه‌هایی از آن را بیان کردیم. همه این موضوعات زمینه‌پروری برای پژوهشهای تطبیقی است. پژوهندگان را به شرکت در این امر فرا می‌خوانیم و امیدواریم که ما، نیز، مثل نویسندگان ادبیات بزرگ در خدمت به ادب خود همت بگماریم تا بتوانیم تاریخ ادبیات عرب را به سبک روش‌تر و نزدیک‌تر به کمال و مفید بنگاریم.

۱. مناظره گاه مشور و گاه منظوم بود. رک به ص ۲۴۶ همین اثر و نیز رک به: مفاخرات مقدسی؛ مناظره میان شمشیر و قلم ابن‌الوردی و نیز رک به: پاره‌ای از عناوین این کتاب در الفهرس ص ۳۱۵-۳۱۹ هست و نیز کتاب‌هایی مانند «کتاب حدیث الیاس والرجاء والمحاورة التجارت بینهما» و «کتاب الهمدین الجواد والفضیل...» رک به همین کتاب ص ۴۸۴.

فصل ششم

مکتبهای ادبی

در پژوهشهای تطبیقی بحث از مکاتب ادبی به این دلیل صورت می‌گیرد که مکاتب ادبی به عنوان جریانهای فکری و فنی و اجتماعی شناخته شده‌اند و اندوخته‌های هنگفت و سترگ جهان در پیدایش و بالندگی آن به یاری هم برخاسته‌اند. هریک از مکتبهای ادبی به‌بهترین وجه نمایشگر روح واقعی دوره‌ای است که در آن پدید آمده است و در آن دوره بسان جنبشی همگانی کار کرده است که آن روزگار آن را بر نویسندگان اندیشمند و گزیده آن تحمیل کرده است تا خواست‌هایش را پاسخ گویند و موهبتها و امکانات آن را رهبری کنند و آرمانهای آن را تبلور بخشند و در راستای کار و پیکار انسانی شرکت جویند.

این مکاتب ادبی در پیشگاه داعیان و نمایندگان راستین آن خارج از چارچوب هنر برایشان تحمیل نشده است زیرا ایمانشان به مکتبهای ادبی، همواره از دلبستگی ایشان به روح روزگارشان و رسالت انسانی ایشان در آن روزگار سرچشمه گرفته است.

شکوفایی مکاتب ادبی در ادبیات مغرب‌زمین از دوره رنسانس اروپا و استقرار کلاسیک و حاکمیت اصول هنری و فکری آغاز شد.

ما به‌هنگام بحث از موقعیتها و نمونه‌های بشری و تأثیر نویسندگان جهانی در ادبیات مختلف جهان، به‌بسیاری از اصول و پایه‌های مکاتب ادبی اشاره کردیم ولی در اینجا آن را به‌عنوان موضوعی مستقل برای پژوهش و بررسی در نظر می‌گیریم. اهمیت این بحث از جهت تأثیر عمیق این مکاتب در ادبیات جدید ما روشن است، چه ما بدون این تحقیق توانایی فهم واقعی آن و پی‌گیری دقیق جنبه‌های نوآوری در آن را نداریم خواسته‌ما این نیست که در این زمینه سخن را به‌درازا بکشانیم زیرا محدود بودن این کتاب چنین فرصتی به‌ما نمی‌دهد.

غرض ما بیان سیر تطور آن مکاتب و جلوه‌گر ساختن معنا و مفهوم کامل آنها در ادبیات غرب است تا پس از آن به‌اندازه بهره‌مندی ادبیات عرب از آن مکاتب اشاره کنیم. از آنجا که هدف ما ایجاز است، اجباراً خواننده را به پاره‌ای از مطالب که پیش از این در اثنای این کتاب بیان کرده‌ایم، ارجاع خواهیم داد. مکاتب مهم ادبی که به‌اختصار راجع به آنها سخن خواهیم گفت عبارتند از: کلاسیسیسم، رمانتیسم، پاراناسین، رئالیسم، سمبولیسم، و اگرستانسیالیسم.

مکتب کلاسیک

ایتالیایی‌ها در فراهم کردن زمینه پیدایش مکتب کلاسیک بردیگران پیشی گرفته‌اند و در قرن ۱۶م. ترجمه‌های متعددی از فن شعر ارسطو از اصل یونانی و همچنین فن شعر هوراس پدید آوردند و پس از آن پی‌درپی شرحهایی براین دو کتاب نوشتند و کتابهای بسیاری با عنوان «فن شعر» نگاشتند. این کتابها به‌شیوه دو کتاب پیشین بود و از آن دو تقلید شده بود، ولی به‌علت این که این کتابها با تفسیر و تأویل همراه بودند، بیش و کم از معانی دقیق دو کتاب پیشین گفته فاصله گرفتند. ما در اینجا از میان کتابهای بی‌شمار به کتاب شرح فن شعر ارسطو چاپ ۱۵۴۸م. از «روبرتلی»^۱ و پس از آن فن شعر مین‌تورنو^۲ و شرحهای «اسکاليجر»^۳ و

1. Francesco Robertelli Cou Rogertello in Librum

2. Aristotelis, de Arte Poetica Explicationes (1548). Minturno: Arte Poetica (1563).

۳. Scaliger پزشک ایتالیایی ۱۵۵۸-۱۶۴۴م. دانشمند زبان‌شناس ایتالیا. تفسیرهایی بر آثار ارسطو

«کاستلوترو»^۱ اشاره می‌کنیم:

اصول و قواعد مکتب کلاسیک در این کتابها و رساله‌ها شرح و بسط داده شده است. هدف و سود اخلاقی شعر با توجه به لذت معنوی آن و این‌که شعر بیشتر برپایه آموزش و صنعت استوار است تا الهام و موهبت و همچنین شرح و طبقه‌بندی «انواع ادبی» و قواعد و اصول تراژدی و کمدی به سبک تقلید از قدما، بیان شده است.^۲

با وجود کوشش فراوان ایتالیاییها در تفسیر و نقد آثار قدما، مکتب کلاسیک همچنان ناپخته ماند و نویسندگان، اثری که درخور این مکتب باشد و بر مبنای اصول آن نهاده شده باشد پدید نیاوردند جز این‌که در سال ۱۶۷۴ م. که استاد بزرگ و سخنگوی این سبک، «بوالو» [۱۷۱۱-۱۶۳۶ م.] کتاب فن شعر خود را انتشار داد و در کتاب فن شعر (۱۶۷۴ م.) اصول این مکتب را با بررسی آثار معاصرانش به ویژه دوستان هم‌مسلك خود (راسین، مولیر، لافونتن) بیان کرد و برای فرانسویان رساتر و مشروحتر فرمود وی که در تفسیرهایش نماینده روح مکتب کلاسیسیسم زمان خود بود، راه را برای نفوذ این مکتب به روی ادبیات انگلیسی هموار ساخت.

شاعر انگلیسی «جان اولدهام»^۳ (۱۶۷۳-۱۶۵۳)، کتاب فن شعر «بوالو» را به صورت آزاد ترجمه کرد، «جان درایدن» (۱۷۰۰-۱۶۳۱ م.) و معاصرانش تحت تأثیر «بوالو» قرار گرفتند و نویسندگان انگلیسی در نقد و ادب به تقلید از سبک کلاسیسیسم فرانسه پرداختند. این تأثیر در گفت‌وگو از نقد شعر اثر «درایدن» به خوبی مشخص است^۴ «آلکساندر پوپ» (۱۷۴۴-۱۶۸۸ م.) در «مقاله‌ای در نقد ادبی»^۵ که در شعر تعلیمی و سخن سنجی است، اصول تناتر را همچون «بوالو» برپایه محاکات از پیشینیان گذاشته است وی در این منظومه نهادهای «بوالو» را فراموش

نوشت و در پایه‌گذاری مکتب کلاسیک اثر فراوان داشت (از دایرة المعارف فارسی مصاحب)

1. Castelvetro

۲. رک به: ص ۱۷۸ - ۱۷۱؛ ۲۰۰ - ۱۷۸؛ ۲۱۱ - ۲۰۰، ۲۲۵ - ۲۱۱ همین ترجمه.

3. John Oldham

۴. J. Dryden: *Essay on Dramatic Poesie* 1668 این گفت‌وگو میان چهارتن که یکی از آنها

Neander نام مستعار نویسنده است، انجام شده است.

۵. A. Pope *Essay on Criticism* (1711) اختلاف عمده میان کلاسیسیسم آنها با کلاسیسیسم فرانسه توجه فوق‌العاده آنان به محاکات از طبیعت است تا اهداف اخلاقی.

نکرده است.

پیش از این از نمایشنامه کلوپاترا اثر «درایدن» سخن به میان آوردیم و دیدیم که چگونه در تفسیر «وحدتهای سه گانه» و اصول کلی آن تحت تأثیر روح تئاتر کلاسیک فرانسه واقع شده است. اثرپذیری «درایدن» از تئاتر و کلاسیک فرانسه با وجود احترام بی اندازه وی نسبت به شکسپیر شایان توجه است می دانیم که شکسپیر تنها نابغه ای بود که پیش از «درایدن» «وحدتهای سه گانه» را در ادبیات انگلیسی تحلیل کرد و آنها را در آثار خود، استادانه به کار برد.^۱

اصول مکتب کلاسیک فرانسه به کشور آلمان نیز راه یافت به ویژه پس از انتشار رساله فن شعر و نقد «گوتشد»^۲ (۱۷۶۶-۱۷۰۰ م.) که برای نخستین بار در سال ۱۷۳۰ م. منتشر شد.^۳

فلسفه «اصالت عقل» بر سراسر مکتب کلاسیک حاکم گشت.^۴ این مکتب از جنبه هنری، انواع ادبی را (به سان طبقات جامعه با سلسله مراتب طبقه بندی کرد و آنها را از یکدیگر جدا ساخت و عمدتاً به اصول وحدتهای سه گانه بر پایه تفسیر و تأویل ایتالیایی ها از افکار ارسطو و نیز به نظریه «محاکات» از پیشینیان، همان گونه که پیشتر گفتیم، پای بند ماند.

در مکتب کلاسیسیسم «عقل»، اساس فلسفه زیباشناسی در ادبیات است، زیرا ادبیات آئینه حقیقت است و به عقیده پیروان این مکتب، حقیقت در همه زمانها و مکانها تغییر ناپذیر است. «عقل» رسالت اجتماعی شاعر را مرزبندی می کند و بر سایر اصول هنر صحنه می گذارد. «عقل»، به گونه کلی، ستون فرمانبری از قوانین است. «عقل» میان لذت و منفعت هماهنگی به وجود می آورد. تقلید از پیشینیان تا آنجا رواست که از مرز «عقل» فراتر نروند. هرچند فلسفه «دکارت» استوارسازی «اصالت

1. B. Legouis and La Cazamian. *Histoire de La Littérature anglaise*, Paris 1946. PP. 605, 610, 613, 619, 702, 704, 705.

۲. Gottsched گوتشدیوهان کریستوف منتقد ادبی آلمانی در دوره روشنفکری. استاد شعر و فلسفه در دانشگاه لایپزیک و دارای تأثیر عمده در ادبیات قرن ۱۸ در آلمان (از دائرة المعارف مصاحب).

3. Aug. Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, PP. 15.16.

۴. رک به ص ۵۰ به بعد همین کتاب.

۴. رک به ص ۶۳ به بعد همین کتاب.

تعقل» میان پیروان مکتب کلاسیک تأثیر داشت لکن ریشه‌های این تأثیر به شرح و تأویل ایتالیاییها از فلسفه ارسطو بازمی‌گردد.

«عقل» در مکتب کلاسیک [بدان‌گونه که از فلسفه ارسطو دریافته‌اند]، مرادف با داوری صحیح است و با مفهوم باستانی تخیل ناسازگاری دارد، زیرا تخیل غریزه کوری است که حد مشترک میان انسان و حیوان است. به نظر ایشان «شعر» زبان عقل است. اما «سنت اورمون»^۱ شعر را با داستاویز «عقل» نکوهش می‌کند و اندیشه تابان را در نثر برتر از شعر می‌داند و در این جا پیوند میان «روش‌شناسی» دکارت و «عقل» کلاسیسیسم آشکار می‌شود.^۲ ره آورد این پیوند، افول دولت شعر غنایی، به‌ویژه در ادبیات فرانسه بود و تا ظهور مکتب رمانتیک این سستی همچنان پابرجا ماند.

عقل در اعتقاد پیروان مکتب کلاسیک مرادف با ذوق سلیم و داوری درست است. عقل وسیله عمده برای کسب معرفت و تثبیت اصول موضوعه است. پیروان این دبستان، عقل را با ذوق فردی مقایسه می‌کنند و آن را به جهت آن‌که تغییرناپذیر و الاثر می‌دانند به عقیده ایشان، باید معیار زیباشناسی در ادبیات «عقلی» تغییرناپذیر و در هماهنگی زمانی و مکانی قابل تطبیق باشد.^۳

«عقل» در مکتب کلاسیسیسم به‌سازگاری شاعر با تقلیدها و نهادهای اجتماعی توجیه می‌شود و در آنجا که سخن از هماهنگی «عقل» و «ذوق سلیم» یا نزاکت ادبی» به میان می‌آورند همین مفهوم را اراده می‌کنند.

چون پیروان و پیشگامان مکتب کلاسیسیسم در میان طبقه اشراف محدود شده

۱. Saint Evremond (۱۷۰۳-۱۶۱۶م.) نویسنده، منتقد فرانسوی، نماینده روح شکاک و فکر آزاد نویسنده می‌باشد، انتقادهای تند و نیشداری هم در مورد ادبیات و تاریخ و مذهب به عمل آورد (دایرة المعارف فارسی، مصاحب).

۲. رک به مقاله‌ای از همین نویسنده با عنوان «فلسفه الصورة عند الکلاسیکین» در المجله شماره ژوئیه ۱۹۵۹.

۳. مولیر در پیشگفتارهای خود در نمایشنامه‌ها خود را ستایش می‌کرد رجوع شود به: Critique de l, Boileau: Art Poétique Chant, I.V. 45. و نیز رک به: Ecole des Femmes. V. SC. 8.

بودند ادبیات این مکتب جنبهٔ مردمی نداشت و «پلثیادها»^۱ی دورهٔ رنسانس در تحقیر شأن عامهٔ مردم، آشکارا هنر خود را در انحصار اشراف گذاشته بود و مکتب کلاسیسیسم حتی در نمایشهای کم‌دی (که بیشتر قهرمانانش از طبقهٔ بی‌اهمیت جامعه بودند)، بازهم به ارضای طبع اشراف‌زادگان توجه داشت و نگرشی به ارضای بورژوازیان و تودهٔ مردم نمی‌کرد. روی سخن متولیان کلاسیسیسم با طبقهٔ هنرشناس بود به اعتقاد ایشان زیبایی شعر برای همه قابل درک نبود.

«شاپلن» از ناقدان کلاسیسیسم در زمینهٔ خوارشماری تودهٔ مردم به‌یک‌ی از دوستان خود چنین اندرز داد: «مبادا به عامهٔ مردم روی آوری! این طبقه نمایندهٔ ملت نیستند، آنها تفالهٔ ملتند روی سخن شاعر باید به‌سوی اصیل‌زادگان باشد». بدین ترتیب وقتی که این منتقد درجایی دیگر می‌گوید: «روی سخن من با ملت است» درمی‌یابیم که منظور وی از واژهٔ «ملت» همان‌گونه که خودش تفسیر می‌کند، اعضای پارلمان، طبقهٔ اشراف، و شوالیه‌های آن‌زمان هستند. زیرا [برپایهٔ تفسیر خود از ذوق سلیم] تنها آن را در میان این قشرها جستجو می‌کرده است.^۲

تراژدی و منظومه‌های نمایشی برپایهٔ مکتب اصول کلاسیسیسم رونق یافت و دولت شعر غنایی روبه افول نهاد و ذهن‌گرایی در زیر پنجه‌های نیرومند اشرافیت محو شد. و ادیبانشان به خدمت و پشتیبانی از ارزشها و ستهای حاکم درآمد.

مکتب رمانتیسم

این مکتب در اواخر قرن ۱۸ م. و اوایل قرن ۱۹ م. بر ویرانهٔ مکتب کلاسیک در انگلستان پدیدار شد. سپس در آلمان و پس از چندی در فرانسه و ایتالیا و اسپانیا سر برآورد.

این مکتب تحت تأثیر تمایلات فلسفهٔ عاطفی بود. قبل از این دربارهٔ این مکتب

۱. رک به ص ۵۴، ۵۵، ۵۶ به بعد همین کتاب.

۲. نیز رک به: J. Chapelain: *La Pucelle* Préface R. Bray: *La Formation de La Doctrine Classique en France* Part. 1. Chap. IV.V.

سخن گفتیم و فلسفه آن را با فلسفه «عقلی» که پشتوانهٔ مکتب کلاسیک است مقایسه کردیم. از این رو، خوانندگان را به جای جای آن ارجاع می‌دهیم.^۱

پروان مکتب رمانتیک همه از طبقهٔ متوسط جامعه بودند. پس از آن که اسلاف ایشان (کلاسیسیست‌ها) تمایلات و احساسات طبقهٔ اشراف را منعکس کردند و هنرمندان از حمایت آنان برخوردار شدند و به جلب رضایت آنان به سوی خود کوشیدند، طبقهٔ متوسط در عصر رمانتیک در برابر همهٔ ارزشهای مکتب کلاسیک به پاخاست و در راه کسب حقوق سیاسی و اجتماعی خود برآمد.

نویسندگان رمانتیسیم در میان طبقهٔ متوسط گروهی را یافتند که به آثار و نوشته‌های آنان روی آوردند و از آنها استقبال کردند. از این رو، نویسندگان چنین احساس کردند که به جای برخورداری از حمایت اشراف، می‌توانند از پشتیبانی طبقهٔ متوسط برخوردار شوند و به آنها متکی باشند. زیرا این نویسندگان خود از اعماق همین طبقه برخاسته بودند و ترجیح می‌دادند که بیانگر خواسته‌ها و آرمانهای طبقهٔ خود باشند و آن را فروزان سازند و در متن مسایل و دشواریهای طبقهٔ خود زندگی کنند نه این که مانند پیشینیان در کنار طبقهٔ اشراف که با آنها هم‌رنگ نبودند، به سر ببرند و به ایستادن در جایگاه پستی در جامعه بسنده کنند. اینان از این که در آن جایگاههای پست بازگوکنندهٔ ارزشهایی باشند که نمایانگر نیازهای طبقهٔ اجتماعی ایشان نیست، روی گردان بودند. این شیوه، با گرایشهای عاطفی و احساسات انسانی ایشان همساز بود زیرا ایشان در این پایگاه از منافع طبقهٔ خویش پاسداری می‌کردند که حقش پایمال شده بود. این همان طبقه‌ای بود که نویسندگان از آن برخاسته بودند. آنان آگاهانه در برابر اشراف‌زادگان و انگل‌ها، جنبش آزادیخواهی را رهبری می‌کردند. ادبیات، همدوش و هموارکنندهٔ راه نهضت بود، و با ایمان ایشان به رسالت انسانی‌شان و با انگیزهٔ آزادیخواهی و جنبش ایشان همگامی می‌کرد. ویکتور هوگو در این باره می‌گوید:

«الله شعر از نو پدیدار می‌شود، همه را در زیر بالهای خود می‌گیرد و رهبری می‌کند. از ستمهایی که بر انسانیت رفته است مویه سر می‌دهد، گاه (کوبان و شکبیا)

در فضا پرواز می‌کند و گاه به اعماق فرود می‌آید، زندگانی را که سراسر درخشنده است باز می‌گرداند، گاه با تندرش و گاه با پروازش و گاه با نغمه‌ها و آلاله‌هایش چون گردبادی آتشین سخن می‌گوید. الهه شعر با هزاران چشمی که در هزاران بال دارد، در پرتو این جنبش پیشتازی قدوسی، انقلاب را در فضا، در حنجره‌ها، در لابلای کتابها روان می‌گرداند. انقلاب است؛ دست در دست همتای آن آزادی در سراسر سلولهای پیکر هر انسان نفوذ می‌کند، پس از آن که ملت سرشار از اعتماد به خود گشت، چین و شکنهای کهنه را از پیشانی می‌زداید و توده خوارشده مردم را بزرگواری و گستاخی و دلیری و دلاوری و دلگرمی و پشتگرمی و استواری به خود، ارزانی می‌دارد^۱.

پیامد فلسفه عاطفی و رسالت ادبیات رمانتیک در بیان خواسته‌های طبقه متوسط این شد که اعتماد به فرد و حمایت از حقوق وی در برابر جامعه در ادبیات رمانتیک سخت درخشیدن گرفت و در نتیجه، گونه‌ای همکاری نوین میان فرد و جامعه پدیدار شد که هدف از این همکاری و همبستگی، محدود کردن امتیازات طبقه اشراف و هموار ساختن زمینه انقراض آنان بود. موضوع رمانها و نمایشنامه‌ها و اشعار غنایی همه رنگ مردمی یافت. قهرمانان از میان توده مردم و یا از میان مردم بی‌اهمیت با خصلتهای فطری و نیالوده انتخاب شدند و هرگاه از طبقه اشراف سخنی به میان می‌آمد یا برای تمسخر آنها و یا برای افکندن بار مسئولیت ستمگریهای آن عصر بردوش آنها بود^۲.

در آثار رمانتیک، چه بسا فرد خطاکاری را معذور می‌داشتند تا جامعه را به قربانیهایی که داده است آگاه گردانند^۳. عصر رمانتیسم، دوره بالندگی ناسیونالیسم و میهن پرستی در اروپا بود. پیروان این مکتب در بزرگداشت افتخارات و جانبازیهای پدران در راه آزادی تلاش می‌کردند و آنها را در رمانها و نمایشنامه‌هایشان

۱. این قطعه از چکامه‌ای است که «هوگو» نقش برجسته ادبیات و تأثیر آن را بر روی انقلاب ستوده است. از دیوان خاطرات یک روح.

و نام قصیده: Contemplation است رک به: Pénponse a un acte d'accusation Verse

205-234.

۲. محمد غنیمی هلال، الرومانتیکیه، ص ۱۱۰، ۱۰۸.

۳. رک به: همین کتاب ص ۷۲، ۷۳، ۷۴.

منعکس می ساختند. پیوسته می کوشیدند تا در داستانها و نمایشنامه های خود حال و هوای عصر و یا محلی را که حادثه در آن روی داده است بیافرینند.

همه مکاتب ادبی که پس از مکتب رمانتیک سربر آورد همیشه رعایت اصول و نکات موضعی را مد نظر داشتند. ما می دانیم که همه سبکهای ادبی پیشین از جنبه های اجتماعی با گرایشهای عاطفی - که از آن سخن گفتیم - بیانگر حال و هوای رمانتیسم بود. اما از نظر هنری و فنی - همان گونه که درباره داستانسرایی تاریخی گفتیم - دست اندرکار ابداع قالبهای فنی شدند که با اهداف شان هماهنگ بود.

در زمینه نمایشنامه نویسی، تراژدی و کمدی را در یکدیگر درآمیختند و آنرا به پیروی از شکسپیر درام رمانتیک خواندند و وحدت زمان و مکان را نادیده گرفتند.

چون مکتب رمانتیک به شخصیت فرد و احساسات او ارج بسیار می نهاد و برخلاف مکتب کلاسیسم تصور را منشأ آفرینش تصاویر، و ابزار تجسم احساس و اندیشه هنرمند به شمار می آورد، شعر غنایی در مکتب رمانتیک و به همت پیروان آن، سخت رونق یافت. فیلسوف آلمانی (کانت) برجسته ترین فیلسوفی بود که اندیشه های وی در زمینه «ارزش تصور» در مکتب رمانتیک اثر گذاشت. «کانت» می گوید: حواس ما که منشأ معرفت و شناسایی مادی ماست با «تصور» در ارتباطند، اما از این لحاظ که «تصور» قادر است به تنهایی و بدون عینیت، اشیاء را به «تصویر» درآورد، مستقل از حواس است. اگر «تصور» در آفرینش مشهودات و محسوسات «پیشین» محدود باشد، «تصور عمومی» است اما اگر از این مرحله فراتر رود و به آفرینش صورتهای ممکن پیردازد که از آنها «سابقه» معرفت و مشاهده نداشته باشند و فی نفسه باشند - لیک عناصر خود را از مشهودات فراهم آورد - «تصور تولیدی» است و رابطه «تصور تولیدی» با حس و ادراک از مقوله رابطه خارجی نیست بلکه رابطه ای بر پایه تنظیم و تکوین و توحید است زیرا این گونه «تصور» پایین ترین مراتب معرفت حسی و بالاترین درجات شناخت عقلی را باهم پیوند می دهد و به دیگر سخن: این «تصور» میان نازلترین درجات معرفت و عالیترین

درجات شناخت عقلی، رابطه برقرار می‌سازد که بدون آن تحقق معرفت برای هیچ انسانی امکان‌پذیر نیست. «کانت» می‌گوید: تنها، گروه اندکی از مردم، اهمیت «تصور» را دریافته‌اند.^۱

کولریج، سموئیل تیلر (۱۸۳۴-۱۷۷۲ م.) «تصور» را دوگونه دانسته است: نخست همان «تصور تولیدی کانت» که برای همه گونه دریافتهای یقینی ضرورت دارد؛ دوم «تصور جمالی» که عناصر خود را از تصور معلومات اولیه فراهم می‌کند و آنها را به تعبیری منتقل می‌کند که برای تفکرات انتزاعی و خلجان‌های نفسانی به‌سان کالبد است. طبیعت (بدان‌گونه که در برابر شاعر تجلی می‌کند) رمز حیات عقلانی شاعر است که آن را می‌آزماید و در آن شرکت می‌ورزد.^۲

«مادام دی ستال» - نخستین دعوت‌کننده رمانتیسم در فرانسه - انعکاس این تفکرات را که مبین یک جریان عام در میان رمانتیسم اروپا است چنین توصیف می‌کند: «در اندرون هر فرد احساسات ذاتی و فطری نهفته است که حتی عینیتها، وی را از این احساسات بی‌نیاز نمی‌کنند. نفوذ تصور و تخیل نقاشان و شاعران، به‌این احساسات صورت و جان می‌بخشد.^۳ اهتمام به‌این‌گونه تصور»، در اعتلای شعر غنایی تأثیر دارد. «هردر» گوید: کاملترین زبان برای بیان احساسات درونی که در والاترین قالبهای آهنگین کلام ریخته می‌شود و ایماژها را به‌نمایش می‌گذارد، شعر غنایی است. در چنین شرایطی شعر غنایی با مفهوم جدید در ادبیات غرب تولد یافت و ستاره بخت مدیحه‌سرایی سنتی و اشعار اخلاقی و تعلیمی رو به‌افول نهاد. بهترین نوع شعر غنایی در منظومه‌های رئالیستی به‌ظهور پیوست و این خود، راه را برای پیدایش نمایشنامه‌های مثنور، پس از غروب دولت رمانتیک فراهم آورد.

در چارچوب تجربه شعری، هر تصویری به‌منزله عضو زنده‌ای دریافت فنی چکامه است که آن را «ارگانیک» تصویر یا ایماژ شعری می‌خوانند. هر قصیده‌ای

1. Martin Heidegger: *Kant et Le Probleme de la Méta physique*. PP. 185-196

۲. کولریج (Coleridge) از شخصیت‌های مهم نهضت رمانتیسم در ادبیات انگلستان در ۱۷۹۸ چکامه‌های غنائی را منتشر کرد که دیباچه و اشعار آن نطفه نهضت رمانتیسم در ادبیات انگلیس محسوب است. (از دایرة المعارف فارسی مصاحب). (م)

3. Mme de Staël: *de l'Allemagne, de Partie*, Chap VIII.

دربرگیرنده یک وحدت بنیادی است که با وحدت اساسی اجزای نمایشنامه همانند است.^۱ علت برخورداری چکامه غنایی از وحدت بنیادی همین تشابه است به تعبیری دیگر، چکامه غنایی از بافتهای زندهای تشکیل شده است که از درون می‌بالند و در یک نظام تام و کامل به‌سوی مقصد خود به‌پوش درمی‌آید. این خود یکی از ویژگیهای شعر است که آن را از هنرهای تجسمی مانند پیکرتراشی و نگارگری جدا می‌سازد. نخستین کسی که این ویژگی را گوشزد کرد «لسینگ گوتهولد افرایم» (۱۷۸۱-۱۷۲۹ م.) ادیب و ناقد آلمانی است. او به‌رغم این که در دیگر نظریاتش کلاسیکی فکر می‌کند اما در این خصوص تفکر رمانتیکی دارد «لسینگ» در کتاب لاووکون^۲ یا مرز میان شعر و نقاشی که در سال ۱۷۶۶ م. منتشر شد می‌گوید: هنرهای تجسمی (نگارگری و پیکرتراشی) آفرینش اشیاء در مکان است و هنر شعر آفرینش حرکات و اعمال در زمان است، زیرا شعر، اندیشه‌ها را از خلال حرکت قصیده و ایمازهای آن به نمایش می‌گذارد. «گوته» که خود از پایه‌گذاران مکتب رمانتیک بود، سخت شیفته این نظریه شد. «اسکار وایلد»^۳ نیز این اصل فنی را تأیید کرد. از این‌رو، قصیده غنایی دارای وحدت بنیادی زنده و بالنده است.^۴ به‌ویژه اگر این اصل را بپذیریم که شعر رمانتیک شعری تخیلی و عاطفی است نه ذهنی و عقلانی. از هنگام پیدایش مکتب رمانتیک این اصل فنی پذیرفته شد که: تمامیت کمال شعر در زبان تصویری آن است و نه در تقریر و بیان اصول عقلانی از این‌رو، شعر کلاسیک که تنها به جنبه‌های عقلانی می‌پرداخت آماج انتقاد گشت. به‌گفته «کولریج»: شعر کلاسیک، احساسات و عواطف زیبا را قربانی یافته‌های فکری و دقتهای ذهنی کرده است.

«جورج مور» (در زمینه انتقاد از ذهنیات) می‌گوید: «آفت کوشش فکری و مایه بیماری آن چیزی جز ذهن‌گرایی نیست»^۵. آفرینش ایمازها برپایه تشابه‌های

۱. همان مأخذ «کولریج» فصل ۱۸، ۹۴۹ P. 191-9P. Oscar Wilde Works of.

2. *Laokoon*

3. Oscar Wilde, Works of., P 965 24- F. Kermode. *Romantic imge chap. V.*

۴. همان مأخذ. ۵. مأخذ پیشین، فصل سوم.

جوهری است که سبب انگیزش احساسات می‌شود، نه برپایه ظواهر عرضی و گذرا، شاعر رمانتیک در بیان تصاویرش از ژرفای ذات خویش مایه می‌گیرد و طبیعت و اشیاء را از روزنه نفس خود به‌نمایش درمی‌آورد. درون شاعر آینه‌ای است که اشیاء گرداگرد او در آن می‌تابد. از این جهت است که سرایندگان رمانتیک احساساتشان را با مناظر طبیعت می‌آمیختند و تمایل به «شخصی‌کردن» هرچه بیشتر آن داشتند. مکتب رمانتیسم پیروانش را به‌اصالت در تصویر فرامی‌خواند به گونه‌ای که تصویر آفرینی شاعر جوشان از نفس وی باشد نه از تصاویری که در خاطر او نقش بسته است. و یکتور هوگو می‌گوید: به‌ویژه بر شاعر واجب است که از نقل گفتارهای دیگران چه کلاسیک و چه رمانتیک پرهیزد. در این زمینه، حتی شکسپیر و مولر و شیلر و کورنی مستثنی نیستند. این که انسان ریزه‌خوار مردان نامدار باشد کمکی به افزودن مایه اندک او نمی‌کند.^۱

مکتب رمانتیک در شکوفایی و بالندگی شعر غنایی، و در تجدید بنای آن، و همچنین در تدوین اصول فنی شعر غنایی بیشترین تأثیر را گذاشت و پیروانش برای تجدید بنای آن به‌پا خاستند و مفهوم آن را دریافتند و پایه‌های هنری آن را بنا نهادند که این خود در شعر نوین ما بیشترین اثر را گذاشت. بلکه بسیاری از جنبه‌های آن – که پیشتر گفتیم – در مکاتب ادبی بعدی اثر گذاشت.

حدود نیمه قرن نوزدهم میلادی را باید هنگام افول رمانتیسم در ادبیات بزرگ اروپا به‌شمار آورد. این مکتب جای خود را به دو مکتب ادبی دیگر سپرد: پارناس و ناتورالیسم.

مکتب «پارناس» که در زمینه شعر داعیه «هنر برای هنر» را داشت، در زمینه قصه و نمایشنامه برپایه «رئالیسم» و «ناتورالیسم» پایه‌گذاری شده بود.

همان عوامل فلسفی و اجتماعی که به‌فرسایش رمانتیسم کمک کردند در پیدایش این دو مکتب ادبی – پارناس و ناتورالیسم – مؤثر افتادند. این دو مکتب با وجود اختلاف‌های اساسی در زمینه انواع ادبی، دارای وجوه مشترک بسیارند.

مکتب پارناس: منسوب به کو «پارناس»، است که برپایه اساطیر یونان کهن

جایگاه «آپولن» خدای موسیقی و شعر و نگهبان هنرهای زیبا بود و از همین رو، همواره نماد الهام شعری بوده است و هست^۱ این مکتب ادبی که بر دو پایه فلسفی مزدوج نهاده شده بود، از یک سو بر پایه فلسفه ایده آلیسم و زیباشناسی استوار است. که فلسفه «کانت» ۱۸۰۴-۱۷۲۴ مهمترین پشتوانه آن است. از دیگر سو، بر پایه مذهب تحققی (اثباتی) و مکتب اصالت تجربه که در حدود نیمه قرن نوزدهم میلادی بر اروپا حکمفرما بود استوار گردید. آنچه به فلسفه ایده آلیسم^۲ ارتباط پیدا می‌کند، به اختصار از این قرار است:

«کانت» بزرگترین فیلسوفی بود که «ذات زیبایی» را مستقل و جدا از «نفع مادی» اعلام کرد. طبق نظریه «کانت» یک اثر هنری ذاتاً ویژگیهایی دارد که زیبایی را برای خود فراهم می‌کند. زیبایی محض در یک اثر هنری جز در تصویر «فرم» آن متجلی نیست.

«کانت» معتقد است که حکم به زیبایی و ویژگیهایی دارد که آن را از حکم عقلی و اخلاقی جدا می‌کند. این ویژگیها از این قرارند: نخست حکم به زیبایی از روی احساس ذوق و احساس خرسندی است نه به انگیزه نفع مادی. به تعبیری دیگر: تمتع فنی توجهی به شکل و تصویر ندارد اما برخلاف لذت حسی و رضایت اخلاقی که اولی تملک را می‌طلبد و دومی عینیت و تصویر را ایجاب می‌کند، نقاش، گاه شیفته ذات میوه است و گاهی شیفته تصویر و شکل آن. اما به عنوان یک هنرمند، هرگز هوس خوردن و یا فروختن آن را ندارد.

دومین ویژگی، این است که زیبایی از نظر کمیت و عمومیت مورد پسند همه ذوقهاست و نیازی به اعمال تفکر کلی و انتزاعی ندارند (به دیگر سخن: موضوعات عام برای عامه مردم بدون اعمال افکار انتزاعی قابل ارزشیابی نیست جز زیبایی که اگر حسی باشد همه مردم آن را درک می‌کنند و همه آنها در ارزشیابی و فهم آن

۱. اشعار شعرای نامدار این مکتب از سال ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۶م. در مجموعه‌هایی به نام «پارناس معاصر» La Parnasse Contemporain منتشر شد و اشعار آنان نماد اهتمام ایشان به کمال شکل و ساخت فنی شعر غنایی است.

۲. الفلسفة المثالية... Transcendental idealism Critical Philosophy; Criticism که به فلسفه نقدی نیز تعبیر شده است. (م)

شرکت می‌جویند. سومین ویژگی رابطهٔ وسیله با هدف است. معمولاً در هر چیزی، هدفی موجود است که وجود آن شیء در آن هدف درک می‌شود یا ممکن است به‌وجودش پی برده شود به‌جز زیبایی، زیرا وقتی که دربرابر زیبایی قرار می‌گیریم لذتی در خود احساس می‌کنیم که ما را از جست‌وجوی هدف آن بی‌نیاز می‌سازد زیرا ما دربرابر زیبایی لذتی را احساس می‌کنیم که ما را از پرسش از هدف آن بی‌نیاز می‌کند. مثلاً: اگر یک گیاه‌شناس یا بازرگان و یا کشاورز، تنها دربارهٔ چگونگی تولید و فروش و ارزش تجاری میوه بیندیشد، در این حالت، قدرت اندیشیدن دربارهٔ ارزش زیبایی آن میوه را ندارد. اگر کسی بخواهد ذوق زیباشناسی خود را پرورش بدهد، باید فقط شیفته زیبایی شود و تنها این احساس نامحدود را در دل داشته باشد که در طبیعت هدفی برای زیبایی هست، اما نه در چارچوب تصور و محسوسات. و در سوی هدفهای دیگر به‌تفکر نپردازد. و این همان مطلبی است که فیلسوف آلمانی کانت گفته است که: شیء زیبا «غایت بی‌غایت» است.

چهارمین ویژگی آن است که زیباشناسی یک امر فطری و عقلانی است اما از نظر تصویر، محسوس و مادی است، یعنی هیچ یک از کسانی که ذوق زیباشناسی دارند، برای داوری به‌هیچ‌یک از معیارهای منطقی یا روش تجربی نیازی ندارند زیرا حکم به زیبایی از شعور باطنی انسان نسبت به زیبایی صادر می‌شود و اگر برخلاف فطرت فتوایی بدهد، این فتوا برخلاف وجدان و سرشت زیباشناسی است همان‌گونه که اگر کسی به وظیفهٔ اخلاقی خود عمل نکند، برضد فتوای وجدان و اخلاق خود رفتار کرده است. از این رو، شیء زیبا موضوع لذت‌بخشی است که دربارهٔ هدف آن پرسش نمی‌شود. با سود مادی (بدان‌گونه که در اشیاء لذیذ هست) وابستگی ندارد و با امور اخلاقی، بدان‌گونه که در عمل «خیر» هست نیز بستگی ندارد.^۱ افکار فیلسوف آلمانی هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰ م.). در زمینهٔ تعادل میان شکل و محتوای زیبایی، امتداد تفکرات «کانت» به‌شمار می‌آید. آنچه در این مورد برای ما اهمیت

۱. استنباط کلی از کتاب «کانت» به‌نام Critique de Jugement Lalo (Charles): Notions d'Esthétique

دارد، نظریه «هگل» است که می‌گوید: کمال هنر از نظر تعادل میان شکل و محتوا تنها در هنر یونان مجسم است. هنر یونان به پایه بلوغ و کامل‌ترین مراحل کمال خود رسید چنان‌که هیچ هنری هرگز پس از آن بدان پایه راه نیافت.^۱

فلسفه «کانت» بر افکار پارناسیان اثر گذاشت. از این‌رو، شعار ایشان، استقلال شعر از هرگونه هدف اجتماعی و اخلاقی بود. نیز معتقد بودند که عصر زرین شعر با عصر یونان باستان پایان پذیرفته است و شعر در هیچ دوره‌ای از ادوار خود به آن مرحله از کمال راه نیافته است.

نخستین فیلسوفی که افکار «کانت» را در فرانسه رواج داد، بنیامین کنستان (۱۸۳۰-۱۷۶۷ م.) بود. وی با انتشار یادداشت‌های خصوصی خود به سال ۱۸۹۵ م. این کار را عملی کرد. پس از او نظریه «هنر برای هنر» در سخنرانیهای (۱۸۱۸ م.) فیلسوف فرانسوی ویکتور کوزن^۲ (۱۸۶۷-۱۷۹۲ م.) در سوربن خودنمایی کرد.^۳ کوزن در یکی از سخنرانی‌هایش گفت: «شریعت برای دین، اخلاق برای اخلاق، و هنر برای هنر است، هرگز هنر وسیله‌ای برای نفع و یا نیکی و یا نیل به مقدسات قرار نمی‌گیرد، زیرا هنر جز به ذات خود به چیز دیگری رهنمون نمی‌گردد».

بازتاب این فلسفه در شیوه تفکرات تئوفیل گوتیه^۴ (۱۸۷۲-۱۸۱۱ م.) که از پیشگامان پارناسیان بود آشکار شد. او در روزنامه هنر که در همان زمان منتشر می‌شد، چنین نوشت: ما به استقلال هنر ایمان داریم. هنر وسیله نیست، هنر هدف است. هنرمندی که به هدفی جز زیبایی بیندیشد، هنرمند نیست. ما تفاوتی میان

۱. دکتر محمد غنیمی هلال، المدخل الى النقد الادبي الحديث، چاپ دوم، ص ۳۶۰، ۳۶۴ و منابع آن.

2. Cousin

۳. این مطالب در سال ۱۸۳۶ تحت عنوان سخنرانیهای فلسفی چاپ شد: Cours de Philosophie

۴. گوتیه (Gautier) نویسنده و ناقد ادبی فرانسوی. به وسیله سنت‌بو با رهبران مکتب رمانتیک آشنا شد و به جرگه شاعران و نقاشان جوان پیوست. در پیش‌گفتار رمان معروف او مادماوازل دوموین نظریه هنر برای هنر خویش را اعلام کرد. به عقیده او شاعر و نویسنده باید از مسائل سیاسی اجتماعی و اخلاقی چشم‌پوشد. برای او کافی است که دوست بدارد و تخیل کند و زیبایی بیافریند. هنر فی‌نفسه خالق زیبایی است. گوتیه بیشتر به صورت علاقمند بود تا به اندیشه، بیشتر به زیبایی‌دلبستگی داشت تا به محتوای فکری. اشعارش برای چشم و گوش دلپذیر بود تا برای ذهن آثار زیادی از خود بجای گذاشت (از: دائرة المعارف فارسی، دکتر مصاحب). (م)

صورت (فرم) و اندیشه نمی‌بینیم... هر صورت زیبا یک اندیشه زیباست.

تثوفیل گوته در پیش‌گفتار رمان مادموازل دو موپن^۱ می‌گوید: «هدفی که در این زمان دنبال می‌شود چیست؟ هدفی که در آن دنبال می‌شود این است که زیبا باشد». لوکنت دولیل، شارل (۱۸۹۴-۱۸۱۸ م.) رهبر گروه پارناسیان (که پایه‌های اساسی آن بعد از نیمه قرن نوزدهم استوار گردید)، می‌گوید: «تنها پهنه هنر، عالم جمال است. ذات جمال هدف است، و جهان زیبایی لامتناهی است. این جهان با هیچ ادراکی در هر مرحله‌ای که باشد جز با درک زیبایی وابستگی ندارد. زیبایی فرمانبر حق نیست. زیرا زیبایی، حقیقت الوهیت و انسانیت را در درون خود نهفته دارد. زیبایی قله‌ای است مشترک که راههای اندیشه در آنجا با یکدیگر تلاقی می‌کنند. آن کس که از این حقیقت تهی باشد، باد پری است که به گرد مظاهر می‌چرخد. شاعری که اندیشه‌ها و صورتهای مرئی و نامرئی را در صورتهایی محسوس و زنده می‌آفریند، براوست تا مرز توانایی و شیفستگی، زیبایی را مجسم کند و با بافتی استوار و الوان چنداچند و موسیقی اصوات که برگرفته از آشخوهای گوناگون از عاطفه و اندیشه و دانش و اصالت است در ترکیبی هنرمندانه که از ژرفای خبرگی وی حکایت می‌کند استوار سازد. اگرچنین شرایطی برای خلق یک اثر فکری که برای چشم و گوش دلپذیر باشد، فراهم نگردد، نمی‌توان آن را یک اثر هنری به‌شمار آورد. از این‌رو، فن شعر باید از مسائل مادی زندگانی معاصر جدا بماند. همان سان که پیوند میان شعر و مردم عامی تا ابد گسسته است»^۲.

نظریات واقعی پارناسیان در گفته‌های «لوکنت دولیل» به‌خوبی بازتاب یافته است. وی در پاسداری بر تکامل جنبه‌های فنی یک اثر منظوم به‌سختی تأکید می‌کند. همچنین پختگی و دانش و اصالت شاعر را به‌گونه‌ای که از لحاظ فکری و انسانی منشأ اثر باشد یک ضرورت می‌داند. هرچند «لوکنت دولیل» رابطه میان شعر عالی با مردم عادی را بریده است. اما رابطه‌اش را با دانش، حقیقت و نخبگان قطع

1. Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1935).

2. Leconte de Lisle: *Les Poetes, Contemporains*. 1864 avant- Propos.

نکرده است و از این جهت است که پارناسیان تحت تأثیر فلسفه (یا مکتب) تحقیقی^۱ و مکتب اصالت تجربه^۲ قرار گرفتند، زیرا ناقدان ادبی پارناسیان پیوسته در این اندیشه بودند تا مسائل علمی و تحقیقی را با مسائل هنری درآمیزند و در همان هنگام که به حقیقت می‌گراییدند، به ویژگی‌های زیبایی نیز نظر داشتند.

نویسندگان و ناقدان آن زمان سخت به دانش اعتماد داشتند و امیدوار بودند که بتوانند همه مشکلات انسان‌ها را در پرتو علم حل کنند.

فلسفه تحقیقی (پوزیتیویسم) - که توسط «اگوست کنت» (۱۷۹۸-۱۸۵۷ م.) تأسیس شد - و فلسفه اصالت تجربه - (امپیریسیسم) که به همت «جان استیوارت مل»^۳ (۱۷۰۶-۱۸۷۳ م.) پایه‌گذاری شد - انسان را برای کسب معرفت راستین به خروج از درون‌گرایی فراخواند و برعکس مکتب رومانتیسیسم که قلب را منبع معرفت راستین می‌دانست، علم را رهنمون به سوی شناخت ناب می‌شمرد.

خلاصه مسائل مکتب تحقیقی (اثباتی) و مکتب اصالت تجربه که اکنون مورد توجه ماست از این قرار است:

شناخت سودمند تنها از راه آشنایی با حقیقت به دست می‌آید. و معارف یقینی و علمی انسان منحصرأ از راه دانشهای تجربی و مبتنی بر تجارب تحقیقی است. اندیشه بشر - در علم فلسفه - بدون تجارب مستمر و طرد اندیشه‌های ذهنی پیشین نمی‌تواند از لغزش و اشتباه برکنار باشد.^۴

نامدارترین ناقد ادبی و نماینده مکتب تحقیقی و زیباشناسی «تن ایپولیت آدولف» است.^۵ واقع‌گرایان و پارناسیان تحت تأثیر دیدگاههای وی بودند. «تن» استقلال هنر را از هرگونه هدف و سود مادی و اخلاقی اعلام کرد. وی بر این باور بود که علم و هنر در این ویژگی با یکدیگر مشترک‌اند. «تن» به سیاستمدار و مؤرخ

1. Positivisme

2. empiricisme

3. John Stuart Mill.

4. E. Bréhler op. 11, Chap. XV; Lalande. *Vocabulaire Technique. et Critique de La Philosophie* article Positivisme.

۵. رک به پاورقی ۸۸ بخش دوم همین کتاب. سیاستمدار و مؤرخ فرانسوی و استاد دانشگاه پاریس.

معاصرش «گیزو فرانسوا»^۱ (۱۸۷۴-۱۷۸۷ م.) نوشت: هرچیز جایگاه ویژه خود را دارد. این مسأله بزرگ‌ترین پرمسلمان فکری من است و این موضوع بر روی حکمت عملی، چیرگی مطلق دارد ولی اگر آن را همان‌گونه که هست دریافته باشم در جای خودش دوست داشته باشم. از پهنه‌هایی که ویژه‌اش نیست بیرونش می‌کشانم. هنر و علم استقلال دارند و باید از هرگونه سلطه اخلاقی دور بمانند.^۲ انعکاس فلسفه تحقیقی و نقد متأثر از آن در سخنرانی «لوکنت دولیل» آشکار است. او در مراسمی که از طرف آکادمی فرانسه در سال ۱۸۸۷ م. به افتخار وی برپا شده بود، گفت: اگر طبیعت از قوانین لایتغیر پیروی می‌کند و این قوانین ابدی بر طبیعت تسلط دارند، پس اندیشه بشر نیز قوانینی دارد که آن را تنظیم و توجیه می‌کنند. سرگذشت شعر با تاریخ ادوار اجتماعی و رویدادهای سیاسی و اندیشه‌های دینی در یک سو حرکت می‌کند آشکارسازی گوهرهای نهان و زندگی درخشان دورانها در شعر نهفته است. «لوکنت» درباره لزوم استفاده شعر از تحقیقات دانش معاصر در موضوعات تاریخی و انسانی گفت: «گرچه اندیشه‌های جدایی‌افکن، سالیان دراز برای دورسازی هنر از علم کوشیده‌اند، اما اکنون باید علم و هنر با یکدیگر کاملاً ائتلاف کنند و یا این‌که هردو با هم یکی شوند. عنصر هنر (یا شعر دوره باستان) به سان وحی‌ای بود فطری برای سمبل بشریت که طبیعت خارجی آن را در دامانش می‌پروراند و عنصر علم تکاپویی است عقلانی و تعبیری است درخشان از آن سمبل ولی (متأسفانه) عنصر هنر کارکرد خودجوش‌پنداری دوران آغازینش را از دست داد یا به تعبیری بهتر: آن را به تباهی کشاند. هنر باید با هدایت علم به‌سته‌های زیاده‌رفته‌اش رهنمون شود تا آن را در چهره آغازینش زنده و بالنده سازد.» «لوکنت» می‌افزاید: اکنون علم و هنر به‌سوی کلیتهای مشترکشان حرکت می‌کنند. به‌زودی این حرکت فراگیر می‌شود، زیرا اندیشه‌ها و حقایق زندگانی مادی و معنوی و هرچیزی که در اصل انواع بشر باستانی ذاتی و گوهری است از قبیل: باورها، اندیشه‌ها و سلوک، همه مورد توجه مردم واقع شده است^۳ و این مطلب (تلفیق هنر با

1. Guizot

2. Lalo (Charles): L'Art Loin de La Vie, P, 100.

3. Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques* 1852 Préface.

اصول علمی) اساس فلسفهٔ مکتب پاراناسیان است.

هواخواهان پاراناسیان، قشر ممتاز جامعه بودند؛ گروهی بودند که جامعهٔ خود را با جنبه‌های والای هنر زیباشناسی تغذیه می‌کردند و با الهام از عصر باستان و گذشته‌های اساطیری به احیای نمادهای انسانی می‌پرداختند. پاراناسیان در آغاز، پیرو مکتب رمانتیک بودند و از داعیان پیشرفت اجتماعی پیروی می‌کردند اما به‌زودی از قشر عامه به‌ستوه آمدند و هنر خود را از سطح مردم عادی برتری دادند تا خود را به‌سوی طبقهٔ ممتاز بکشانند. «لوکنت دولیل» در این باره می‌گوید: «خشم من از این دوران زاییدهٔ نفرتی است طبیعی از هرچه هنر ما را تهدید به‌نیستی و نابودی می‌کند، لکن، بدبختانه خشمی است بی‌زیان زیرا جز خودم کسی را اندوهگین نمی‌کند».^۱

هدف پاراناسیان از طرح شعار «هنر برای هنر» تنها دور نگه‌داشتن هنر از هدفهای مادی مستقیم بود.

پاراناسیان از آنچه رمانتیسیم دربارهٔ اهداف طبقهٔ عامه گفته بود، خسته شدند و از توصیف و تصویر اختراعات نو در عصر بخار به‌ستوه آمدند. «لوکنت دولیل» می‌گوید: «من کمتر تحت تأثیر سروده‌هایی واقع می‌شوم که از عصر بخار و تلگراف الهام گرفته باشند. هیچ‌کدام از این ساخته‌ها در صورتهای تعلیمی رابطه‌ای با هنر ندارند. بلکه تنها این نکته را به‌ما گوشزد می‌کنند که: شاعران بیش از پیش — برای جامعهٔ نوین — کمترین فایده‌ای ندارند.... اینک لحظهٔ آن فرا رسیده است که از آفرینش این‌گونه اثرها خودداری کنند تا گرفتار مرگ فکری نشوند».^۲

اما برخلاف تصور وی، رسالت انسانی شعر و ارشاد قشر ممتاز به‌سوی آرمان‌های بزرگ فراموش نشد.

چه‌بسا پاراناسیان با نیروی تخیل به اعماق اعصار و قرون نفوذ کنند و در جست‌وجوی آنچه غریب و اسرارآمیز است برآیند — همان‌گونه که رمانتیسیم برای فرار از واقعیتهای خود می‌کرد لکن پرواز پاراناسیان در جست‌وجوی غریب و اسرار، پروازی است عالمانه که از این راه دربارهٔ تاریخ، دانش و آزمون می‌اندوزند

1. Lecont

۲. همان مأخذ.

و به آخرین کشفیات علمی که دربارهٔ انواع بشری، ادیان، اساطیر و تمدنها انجام شده است دست می‌یابند و همین روش را در تصویر مناظر طبیعت و جانداران سرزمینهای دوردست و باستانی انجام می‌دهند و رویدادهای بزرگ تاریخی و مناظر دل‌انگیز را در تصاویری محسوس ثبت می‌کنند. در این تصاویر اثری از شخصیت هنرمند - تمایلات و امیدهای وی - نیست و مانند یک اثر رمانتیک، هنرمند جزء اثر نمی‌شود. پارناسیان توجهی به عامه ندارند و از این‌رو، تصاویر شعری آنها عمدتاً با رنگ و بوی عالمانه آمیخته است. به گونه‌ای که اگر کسی با تمدنها و دورانهای باستانی که به تصویر کشیده شده است، آشنا نباشد، فهم شعر پارناسیان برای او دشوار می‌شود. از این‌رو، مخاطب پارناسیان طبقهٔ روشنفکر و ممتاز جامعه است.

بنیادگذار این مکتب دربارهٔ هدفهای انسانی آن چنین می‌گوید: «این گروه اطمینان داشته باشند که جست‌وجو در اعماق تاریخ ربطی به منفی‌گرایی یا انتزاع‌گرایی ندارد. معرفت - بازگشت به هنریونان باستان - ارتجاع نیست. تفویض مقداری از معنویت به حیات مادی معنایش تسلیم در برابر مرگ و یا احیای تصاویری بی‌جان و بی‌ثمر نیست»^۱.

پارناسیان با رمانتیسم از نظر اهتمام به صورتهای شعری و وحدت ارگانیک - که با مفهوم نوین با روح شعر تطابق دارد - هم عقیده هستند ولی اینان صورتهای خارجی و حسی را انتخاب می‌کنند برخلاف رمانتیسم که صورتهای بی‌بندوبار و ذهنی را برمی‌گزیند.

پارناسیان الهام [شعری] را انکار می‌کنند. به عقیدهٔ پارناسیان: امتیاز شعر در این است که شاعر در قالب شعر احساسات خصوصی خود را خارج از شخصیت خود تعمیم می‌دهد - و مانند یک دانشمند که در آزمایشگاهش تحقیق می‌کند فقط تماشاگر و بیان‌کننده صحنه است - و در رعایت این اصل، دقت لازم را به کار می‌برد. چه بسا همین صورتهای خارجی (اوپژگنیف) به‌طور غیرمستقیم احساسات

1. Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques Préface*.

اشاره به: تلفیق هنر با اصول علمی است. (م)

شخصی (سوپژکتیو) شاعر را باز می‌تاباند منعکس کند. اما خواننده اثر ادبی کسی است که شخصاً بر این صورته‌ها اشراف می‌یابد و مفاهیم انسانی و احساس زیبایی عالی و والای ادبی آن را به نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. این طرز تفکر روی بعضی از نویسندگان واقع‌پرداز و صاحب سبکهای عالی اثر گذاشت و آنان را بر آن داشت تا در راستای کمال ساختار هنری و زیبایی لفظی بکوشند چنان‌که در قصه‌های واقع‌گرایانه «فلور» دیده می‌شود، این شیوه کلی به ادبیات انگلیسی راه یافت. برای مثال آن را به گونه واضح در آثار «سوینبورن»^۱ (۱۸۰۹-۱۸۳۷ م.) و «پیتروالترو»^۲ (۱۸۹۴-۱۸۳۸ م.) می‌بینیم. اما ادامه این مکتب در ادبیات فرانسه دیری نپایید و همان‌گونه که خواهیم دید، جای خود را به مکتب نمادی (سمبولیسم) سپرد.^۳

همزمان با حضور مکتب پاراناسی، مکتب رئالیسم و ناتورالیسم (یا رئالیسم اروپایی) آغاز به رشد کرد. نهضت علمی و فلسفه مادی و روش تجربی از اصول مشترک میان مکتب رئالیسم و پاراناسیان است و به رغم گرایش رئالیسم به سوی رمان و نمایشنامه، تشابهی میان مکتب پاراناسی رئالیسم دیده نمی‌شود زیرا هم رئالیسم و هم شیوه پاراناسی در زمینه آفرینش اثر ادبی به ایجاد صورتهای خارج از شخصیت هنرمند [اوپژکتیو] دعوت می‌کند اما در مقابل، مکتب رمانتیک هنرمند را به خودجویی [سوپژکتیو] فراخوانده است. همان روش دقیق در تصویر اشیاء که در بیرون از شخصیت هنرمند ملحوظ گردیده و نیز همان فلسفه‌ای که بر زشتیهای حیات شوریده است و همان اعتماد کلی که پاراناسیان در حل معضلات بشریت به علم دارند همین دیدگاهها در مکتب رئالیسم دیده می‌شود.^۴

۱. سوینبورن (Swinburne) شاعر انگلیسی آثارش ترکیبی از موضوعات کلاسیک (الجرن چارلز) با آراستگیهای رومانسیسم است در فن شعر و صنایع شعر استاد بود آثار زیادی دارد. (از: دائرةالمعارف فارسی مصاحب ص ۱۳۸۲). (م)

۲. والتر Pater. Walter horicho نویسنده و منتقد انگلیسی رهبر نهضتی بود که اهمیت اخلاق را در کمال هنری تأکید می‌کرد. (از دائرةالمعارف فارسی مصاحب ص ۵۷۵).

۳. در «المدخل الی النقد الادبی الحديث» چاپ دوم ص ۴۸۲، ۴۸۰، ۴۷۹ نمونه‌هایی از شعر رمانتیک و پاراناسی را آورده‌ایم به آنجا رجوع کنید. محمد غنیمی هلال.

4. Braunschvig: La Littérature Contemporaine Etud: éc dans Les Textes, P. 4.

پایه‌گذاران رئالیسم همه را به تألیف رمانها و نمایشنامه‌هایی فراخواندند که بر پایه قدرت مشاهده و تصویر واقعی از محیط زندگانی هنرمند و پدیده‌های طبیعی و انسانی که به گونه‌ای واقعی تصویر شده باشند، استوار باشد. نویسنده باید ماده اصلی تجربه‌های خود را از میان معضلات جامعه و از زندگانی واقعی قهرمانان (تیپ‌های) ادبی آن عصر برگزیند. اگر قهرمانان ادبی و شخصیت‌های خود را از میان طبقه بورژوا برگزیند، باید از بازگو کردن مفاسد و ویرانگرانه این طبقه که جامعه را تهدید به فنا می‌کند، چشم درنپوشد و اگر شخصیت‌های خود را از میان طبقه کارگر برمی‌گزیند، باید به تصویر رنج‌های واقعی این طبقه که به خاطر اجرای عدالت و کسب حقوق خود برخویش هموار می‌کند، پردازد.

پایه‌گذاران رئالیسم از طبقه بورژوا که مورد حمایت رمانتیک‌ها هستند، سخت انتقاد می‌کنند، زیرا بورژوایان در دوره رومانتیسم آماج ستم بودند و ادبیات رمانتیک کمک کرد تا این طبقه را به طبقه اشراف ارتقا دهد اما چون بورژوایان برمسند قدرت تکیه زدند، فساد و زشتی خود را آشکار کردند و از این رو مجوزی به دست واقع‌گرایان دادند تا نافوس خطر را به زبان این طبقه به صدا درآورند و در ارزش‌های انسانی بر مبنای وضع جدید جامعه تجدید نظر کنند. نویسندگان رئالیست طبقه کارگر را به عنوان طبقه ستم‌کش وارد رمان‌های خود کردند و به دفاع از حقوق آنها پرداختند و اندیشه‌ها را متوجه ایشان ساختند.

نویسندگان رئالیست ماده تجربه‌های خود را در تألیف قصه و نمایشنامه از واقعیتهای زندگانی طبقات زحمتکش به دست می‌آورند و به اعماق بی‌اهمیت‌ترین نفس‌های انسانی نفوذ می‌کنند. نویسندگان بدین جهت زشتیها را به تصویر می‌کشند که جامعه را بیدار کنند و آن را از تکرار این قبیل تجربه‌ها باز دارند. (به سان خورشید همه پلیدیهای روی زمین را پاک سازند و بخشکانند).

امیل زولا [۱۹۰۲-۱۸۴۰م.] (نماینده مکتب ناتورالیسم) افزون بر اصول رئالیسم، اصلی دیگر (بر هنر و ادبیات) افزود. او گفت: نویسنده باید در قصه‌هایش به همان نتیجه‌ای برسد که روش علمی رسیده است. زولا در کتاب رمان تجربی روش تجربی را برای رمان‌نویسها چنین تشریح می‌کند: رمان‌نویس پس از آن‌که واقعیتهای

را همانگونه که هستند، گردآوری کرد، به بیان حوادث طبق آنچه دقیقاً مشاهده کرده است، می‌پردازد. برای این کار نخست مبدأ حرکت را معین می‌کند و برای حرکت اشخاص و پدیده‌های داستان خود زمین استواری در نظر می‌گیرد. بعد به عنوان اهل تجربه بنای تجربه را می‌گذارد. در این جا مرحله تجربه فرا می‌رسد و قهرمانان خود را در دایره رویدادهای مخصوص به حرکت می‌آورد تا ثابت کنند که در آن توالی حوادث به صورت نتیجه جبری، پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند.^۱

«امیل زولا» بر پایه نظریه خود از ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ م. تحت عنوان له روگون - ماکار^۲ سی و یک جلد رمان بلند مسلسل درباره سرگذشت یک خانواده فرانسوی منتشر کرد. زولا در این رمانهای زنجیره‌ای، به همان نتایجی رسید که علم وراثت در آن عصر رسیده بود. در حقیقت تفاوتی میان رئالیسم و ناتورالیسم نیست جز در اصل «جبر علمی» که زولا در نتایج رمانهایش به آن پای بند بود و پیشاپیش، معیارهای علمی نیز آن را تأیید کرده بودند. بنابراین، جز در این یک اصل، در باقی اصول با همدیگر مشترکند. باید در این جا این نکته را اضافه کنیم که حتی «زولا» شخصاً معتقد بود که نتایج همه تجربه‌های ادبی نمی‌تواند مورد تأیید علوم عصر واقع شود زیرا ویژگیهای روانی و اخلاقی انسانها آن قدر پیچیده است که روشهای

۱. امیل زولا تحت تأثیر پزشک دانشمند «کلودبرنار» در کتاب پزشکی تجربی قرار گرفت همانگونه که تحت تأثیر فیلسوف و منتقد «تین» واقع بود رک: E. Zola. *Le Expérimental* PP. 1-6.
۲. له روگون - ماکار، مجموعه بیست داستان از ا. زولا، که در آنها «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در امپراطوری روم» را حکایت کرده است این مجموعه از ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ انتشار یافت، عنوان و تاریخ انتشار بعضی از آنها از این قرار است: ثروتمندان خاندان روگون (۱۸۷۱) گناه کشیش موره (۱۸۷۵) عالیجناب اوژن روگون (۱۸۷۶)، صفحه‌ای از عشق (۱۸۷۸)، نانا (۱۸۸۰) کامروانی زنان (۱۸۸۳)، شادی زیستن (۱۸۸۴) زمین (۱۸۸۷) رؤیا (۱۸۸۸)، ددمنشی (۱۸۹۰)، پول (۱۸۹۱) و دگر پاسکال (۱۸۹۳) منظور اصلی از این سلسله داستان، که برجسته‌ترین اثر مکتب ناتورالیست است. این است که از طریق وراثت نشان دهد که «چگونه از یک خانواده و یک گروه ده بیست فرد به وجود می‌آیند که در ظاهر به هم شباهتی ندارند، ولی تحلیل دقیق معلوم می‌کند که آنان سخت به یکدیگر پیوسته‌اند بنابراین سرگذشت طبیعی در نظر زولا عبارت است از تطبیق روشهای تجربی علم بر توصیف زندگی فردی و اجتماعی. ولی تخیل نویسنده‌ی داستان و ایمان وی به پیشرفت اجتماعی غالباً به «داستان تجربی» وی نیروئی شگرف بخشیده است (دائرة المعارف فارسی، دکتر مصاحب). (م)

علمی تاکنون به کشف همه رازهای آن پی نبرده است. تنها کافی است که نویسنده با ذکر دلایل، حساسیت نتایجی را که از جنبه‌های اجتماعی تصویر کرده است، بیان کند و جامعه را نسبت به خطاهایی که مرتکب شده است، آگاه سازد تا در آینده از تکرار آنها جلوگیری کند. به همین جهت بسیاری از نویسندگان رئالیست صریحاً خود را ناتورالیست معرفی کردند زیرا این دو مکتب در همه اصول جز در یک مورد با هم توافق نظر دارند و این یک مورد هم به گونه‌ای است که در آثار ادبی قابل تحقق نیست مگر این که نویسنده متعرض مسئله‌ای شده باشد که «علم» از پیش سخن خود را درباره آن گفته باشد.

کوره (۱۸۷۷-۱۸۱۹م.) نقاش فرانسوی نخستین هنرمندی بود که در هنر نقاشی تحت تأثیر گرایشهای آن روز قرار گرفت. او که رهبر نهضت هنری رئالیسم در قرن ۱۹ م بود، از هنرمندان رئالیست خواست تا احساسات خود را پس از دقت و تحلیل جزئیات جامعه خویش تصویر کنند و از این رو بر این اصل تأکید می‌کرد که هنرمندان فراموش نکنند که: «موضوع هنر جامعه است» زیرا هنر تنها تصویر جامعه برای جامعه است و «هنر برای هنر پوچ است». نظریات «کوره» را دوستش شانفلوری^۱ (۱۸۸۹-۱۸۲۱م.) از راه نوشتن مقاله‌هایی در زمینه (رئالیسم ۱۸۵۸م.) به محافل هنری منتقل کرد. وسعت انتشار این افکار توسط «امیل زولا» به اوج خود رسید.

«زولا» که بنیادگذار ناتورالیسم بود، نه تنها تحت تأثیر نظریه‌های «کوره» قرار گرفت بلکه از افکار «کلود برنارد» در کتاب مقدمه‌ای بر طب تجربی نیز متأثر شد. شخصیت زولا از این جهت حایز اهمیت است که وی برای نخستین بار «روش تجربی و جبر علمی» را روی ادبیات پیاده کرد و آن را به گونه‌ای تجزیه و تحلیل کرد که با روح علمی آن عصر سازگار بود.

«زولا» میان قدرت مشاهده و تجربه فرق گذاشت. به نظر او قدرت مشاهده عبارت از کاربرد وسایل بحث و جست‌وجو برای بررسی پدیده‌ها به گونه طبیعی و همان گونه‌ای است که در واقع چنان هستند. اما تجربه، به کار گرفتن همان وسیله‌ها

به قصد تغییر و تبدیل و برای نیل به هدفی معین انجام می‌گیرد. برای مثال: ستاره‌شناسی، دانش دقت و مشاهده است و علم شیمی، علم آزمایش.

تنها قدرت مشاهده نویسنده در طبیعت و رویدادها کفایت نمی‌کند بلکه نویسنده باید پس از مشاهده، پدیده‌ها را از نظر توالی تنظیم کند تا از نظر علمی بتواند آنها را به گونه‌ای توجیه کند که در پایان داستان به نتیجه‌ای که مورد نظر اوست، برسد از سوی دیگر میان «رمان تجربی» و «علم تجربی» تفاوت‌هایی در کار است زیرا - تاکنون - همه اصول حاکم بر رفتار و عواطف انسانی ناشناخته مانده است و ما نمی‌توانیم کیفیات روانی انسان را مانند یک جسد کالبدشکافی کنیم. «زولا» می‌گفت: دید و مشاهده در عین حال باید با تجربه توأم باشد (یعنی نویسنده حالاتی را در نظر بگیرد که بتواند روابطی را در میان دو وضع مختلف یک پدیده نشان دهد). رمان‌نویس یک عسکیردار نیست، و جهان هنر یک جهان بی‌طرف نیست. نویسنده نمی‌تواند مشاهدات خود را بدون تجربه بنویسد. رمان‌نویس هم تماشاچی است و هم اهل تجربه. به عنوان تماشاچی، حوادث را چنان که هست بیان می‌کند. سپس به عنوان اهل تجربه، حقایق را مطابق قوانین علمی که بر آنها حاکم است، سامان می‌دهد و از این راه است که پیروان «روش تجربی و جبر علمی» توانسته‌اند طبیعت را بی‌آن‌که از چارچوب آن خارج گردند، به بازپرسی بکشند. «زولا» می‌گفت: نتایج افکار نویسنده نه «جبر» است نه «خیال محض» بلکه گونه‌ای تفکر علمی است که هدف از آن تهیه گزارش‌نامه‌ای از طبیعت و شناخت جامعه است و به نویسنده این مجال را می‌دهد که ببیند و بفهمد و در فضایی آزاد و گسترده به ابداع و نوآوری بپردازد. هدفی که در «روش تجربی» دنبال می‌شود، همان هدف در «تجربه ادبی و رمان علمی» است. این هدف عبارت از آن است که: انسان با توجیه علمی پدیده‌ها بر دنیا مسلط می‌شود تا بتواند ارزشهای جامعه را به نیکوترین گونه، تغییر دهد. و از راه علم، جامعه‌ای بهتر از جامعه کنونی بسازد. در این مرحله است که نویسندگان والاترین مسئولیتها را بر عهده دارند. نویسندگان با شکافتن مشکلات جامعه و بیان راههای گسترش عدالت و با تصویر بزه‌کاریها و شرارتها و شرح انگیزه‌ها و عوامل آن، به پیشگیری و درمان آنها می‌پردازند. بنابراین، پیروان

اصالت تجربه کسانی هستند که از راه تجربه انسانها را به اصلاح فرامی خوانند. پیروان اصالت تجربه (امپیریسم) خوش ندارند که رمانهای خود را با قصدی خاص به پایان رسانند. آنها - مانند پیروان رمانتیک - نمی توانند عواطف شخصی خود را آزادانه بیان کنند و به خوب و بد مسائل پردازند، بلکه باید توالی رویدادها خود به خود، به نتیجه جبری پدیده ها بینجامد.

تجربه گرایان در رمانهای خود تجارب اجتماعی خود را بی ذکر دلیل و پرداختن به جزئیات و مجرد از تمایلات شخصی (در هر صورتی که باشد) عرضه می دارند. مسئولیت رمان نویس تجربه گرا تنها در این است که حقایق و پدیده ها را همان گونه که هستند، بنمایاند و مردم جامعه و قانون گذاران را نسبت به حساسیت آنها آگاه کند تا خود آنچه را که می خواهند از آن استنباط کنند. کسی که بیرون از چارچوب تجربه قرار بگیرد و تابع احساسات خود باشد و خویشتن را مرکز عالم تصور کند، یا شاعر است یا رمانتیک.

از این رو که تجربه گرایان و رمانتیکها هر دو ایده آلیست هستند، یک وجه مشترک دارند. «زولا» می گوید: «... چون همه ما ایده آلیست هستیم، همه سرگرم دعوت به ایده هایی هستیم که ماورای تصویر فنی تجربی است». اما رمانتیکها در مدعای خود از راههای زیان آور تخیل و خودجویی استفاده می کنند در حالی که تجربه گرایان برای فراهم کردن سعادت انسان از راه خلق صورتهای فنی می کوشند تا انسانهای آینده در جامعه ای عدالت گستر فرمانروای طبیعت شوند. نقش رمانهای تجربی در این میان دقت در تصویر و شکافتن مشکلات انسان و جامعه است. پس نویسندگان باید از همه اکتشافات علمی مربوط به انسان و جامعه آگاه باشند. ضمناً «زولا» این اجازه را به نویسنده می دهد: در مواردی که علم، سخن پایانی خود را نگفته است، نویسنده می تواند بر پایه احساسات و خرد خود داوری کند.

رتالیستها - عموماً - با زیاده روی در لطف سخن مخالفند زیرا تعبیر را وسیله می دانند نه هدف لذا بر این نکته تأکید می کنند که: باید به منطق و شیوه ای که بر توالی منطقی رویدادها و بیان آنها غلبه دارد، ارزش داد.

هواخواهان رتالیسم - همان گونه که گفتیم - از طبقه کارگر و بورژوايان بوده اند.

کارگران در آن روزگار از نظر اجتماعی توانستند جای خود را در میان طبقات جامعه بیابند. از این رو، به رسمیت شناختن این طبقه گروهی را طلب می کرد که در رمانها و نمایشنامه های خود آرزوها و رنجها و مفاسد آنها را مطرح کند. اگر رئالیستها در رمانها و نمایشنامه ها به موضوعهای تاریخ باستان دل مشغول می داشتند و با گزارش جزئیات به احیای آداب و رسوم و تقالید آن دوره می پرداختند، تنها بدین منظور بود که حوادث تاریخی را با یکی از رویدادها و مسائل روز پیوند دهند.

با کوشش نویسندگان رئالیست چارچوب اصول فنی و کلی رمان نویسی و نمایشنامه نویسی در سراسر پهنه ادبیات نوین استقرار یافت.

رئالیسم روسیه شوروی (اشتراکی) که برپایه یک تفکر فلسفی قرار دارد^۱ با رئالیسم اروپایی گرچه در بسیاری از جهات فنی وجه مشترک دارند اما از پاره ای جهات مخالف است. از عمده ترین وجوه اختلاف میان رئالیسم روسیه اشتراکی و رئالیسم اروپایی در این است که رئالیسم اروپایی یک رئالیسم انتقادی است به این معنا که نویسنده اروپایی فقط به توصیف واقعیت آن گونه که هست می پردازد حتی اگر این توصیف به بدبینی عمیق و بر باد رفتن آرزوها کشیده شود. اما در رئالیسم روسی شوروی (اشتراکی) نویسنده اجباراً در همان حال که به توصیف مفاسد و زشتیها می پردازد، باید حس خوش بینی را به خاطر نجات از فساد و شر، در خواننده تقویت کند و در تاریکترین شرایط دریچه خوش بینی را بازنگهدارد. حتی اگر این خوش بینی به تحریفی اندک در صحنه ها بینجامد. ما به علت فقدان مجال کافی برای شرح اختلاف میان این دو مکتب به همین اندازه بسنده می کنیم.

از آنچه گفتیم، روشن شد که رئالیسم در بعد فلسفی و نقد ادبی عنایتی جز به رمان و نمایشنامه نداشته است. در پایان جنگ جهانی اول رئالیسم روسیه شوروی شکل تازه ای به خود گرفت. هدف از این شکل این بود که شاعران و نویسندگان باید

۱. پایه اساس فلسفی رئالیسم روسی را در کتاب خود: «المدخل الى النقد الادبي الحديث» چاپ دوم، فصل اول، از باب سوم، ص ۳۸۷-۳۷۸ آورديم و آن را نقد کردیم.

به رسالت اجتماعی خویش متعهد باشند. الهام بخش این فکر «مایاکوفسکی» شاعر انقلابی شوروی بود. به اعتقاد او شعر غنایی عهده دار رسالت اجتماعی رئالیسم است. اثر یک شاعر باید برای این اصل مبتنی باشد که «هیچ مشکلی از مشکلات اجتماعی حل پذیر نیست مگر آن که شعر در حل آن سهیم باشد». در این تعریف، چارچوب نوینی برای نوع تجربه در شعر غنایی منظور شده است. ما پیش از این گفتیم که شعر غنایی در چارچوب ضوابط فلسفی و کلی مکتبهای ادبی رمانتیسم و پارناسیسم و سمبولیسم هدفی دارد ولی به گفته «مایاکوفسکی»: تجربه شعر غنایی باید در همدلی با جامعه باشد تا متغیرات اجتماعی را منعکس کنند. در چنین تجربه ای شاعر درون گرا و خودجو نیست بلکه آینده ای است که مشکلات جامعه را نشان می دهد و دل مشغولی شاعر را به امور عامه نشان می دهد. مایاکوفسکی (فوتوریست) در شعر آزاد در برابر اوزان سنتی شعر سخت شوریده است.^۱ بازتاب افکار «مایاکوفسکی» در حدود سال ۱۹۳۵ م. میان شعرای غنایی فرانسه که از جدایی با توده های مردم در رنج بودند، آشکار گردید.^۲ آثار آن در سمت گیری کلی شعر نوین جهان پدیدار گردید. این گرایشها را در انتخاب نوع خاصی از تجربه هایی واقع گرایی و بازگویی احساسات و خواسته های وجدان جامعه فرا می نمایند، خواه از راه توصیف صحنه های گویای الهام بخش باشد و خواه در زیور و زیب رمان و قصه.

مکتب رئالیسم در رمان نویسی و نمایشنامه های ادبیات جهانی و همچنین در اصول فلسفی و ضوابط فنی آن تأثیر عمیق گذاشت. همگام با مکتب رئالیسم، مکتبهای ادبی دیگری بود که به عمده ترین آنها اشاره می کنیم، گرچه این مکاتب در اصول فلسفی تحول عظیمی پدید آوردند اما در اصول موضوعه فنی، چندان مطلب تازه ای به بار نیاوردند.

1. Charles Corcet: *La Litt. Russe. Paris. 1951. PP. 182-183.*

2. Gaëton Picon: *Panorama des Idées Contemporaines PP. 413-414.*

مکتب سمبولیسم

دیری نپایید که مکتب شاعری پاراناسین جای خود را به مکتب سمبولیسم داد. سمبولیسم در نخست قیامی در برابر هنر پاراناسیان بود، که عبارت بود از تقلید شکوها و رنگها. این مکتب از سال ۱۸۸۰م. در ادبیات اروپا استقرار یافت. مکتب سمبولیسم پس از مکتب رمانتیسم مهمترین مکتب شعر غنایی است که تا به امروز تأثیری ژرف در شعر جهانی به جا گذاشت.

سمبل (نماد) به معنای بیان غیر مستقیم عواطف درونی است که واژه‌های قراردادی قدرت بیان آنها را ندارد. نماد (یا نمودگار) عبارت از رابطه میان جوهر و اشیاء است. شاعر با ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر نمادها می‌تواند حقیقت را احساس کند نه با بیان صریح و مستقیم.

اصول فلسفی این مکتب را باید در فلسفه «کانت» جست و جو کرد. فلسفه‌ای که مجال پرواز به دنیای تفکرات را باز می‌کند و آشکارا اعلام می‌کند که: معرفت جهان خارج، از راهی جز بازتاب صورتهای آن در درون ما ناممکن است.^۱ شعر سمبولیک تظاهر روح انسان است اما نه به مفهوم رمانتیکی آن بلکه به مفهوم فلسفی آن، یعنی جست‌وجو در حقیقت اسرار روح که تشریح و تصویر آنها با دلالت الفاظ ناممکن است.

مقایسه‌ای میان سمبولیست و پاراناسین

سمبولیست‌ها هم‌چون پاراناسین‌ها اهمیتی به توده مردم نمی‌دهند. آنها به طبقه

۱. B. Russel: *History of Western Philosoph.* PP. 731-734; M. Braunschvig: *La Litt. France Vol 3* PP. 23-42. به عقیده سمبولیست‌ها طبیعت بجز خیال متحرک چیز دیگری نیست. اشیاء چیزهای متحرکی نیستند. بلکه آن چیزی هستند که ما بواسطه حواسمان از آنها درک می‌کنیم آنها در درون ما هستند. خود ما هستند!... از این لحاظ به عرفان شرق نزدیک می‌شود. می‌گویند: نظریات ما درباره طبیعت عبارت از زندگی روحی خودمان است. ما این که حس می‌کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می‌گردد... خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود زندگی خود انسان است تشریح و تصویر اشیاء و حوادث بوسیله سمبول‌ها صورت تازه‌ای به خود می‌گیرد (از مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی چاپ دوم، ص ۲۲۳). (م)

ممتاز جامعه توجه دارند، اما در عین حال مانند رمانتیک‌ها تسلیم «الهام» نیستند. آنها خاطرات بدوی را در چارچوب اصول موضوعه فنی به بند می‌کشند تا آگاهانه و از روی درک کامل آنها را در اختیار داشته باشند.^۱

مکتب سمبولیسم عصیانی در برابر پارناسین‌هاست. سمبولیستها با شعر خود در اعماق روح انسان نفوذ می‌کنند. برای فریادهای روحشان به دنبال تصویر طبیعت نمی‌روند، در حالی که پارناسین‌ها صورتهای شاعرانه خویش را در هنرهای تجسمی تصویر می‌کنند، تا میان شعر و پیکرهای مرمرین یونان و نقاشی پیوند بزنند سمبولیستها رابطه میان شعر و موسیقی را سخت محکم کردند و می‌دانیم که موسیقی از یک سوی محکمترین وسیله بیان است و از سویی دیگر، موسیقی با نغمه‌های سیالش قربانی تنگاتنگ با کلام نفسانی دارد. در تصاویر نمادگرایان جمود و سختی راه ندارد. آنچه دلخواه است روانی و لطافت آهنگ است که حقیقت رازهای روان آدمی را آشکار می‌کند نمادگرایان برای فراهم ساختن درک نمادها که در موسیقی شعر نیز ضرورت دارد، تحت تأثیر موسیقی «واگنر» قرار گرفتند. «ورلن»^۲ در قصیده‌ای با عنوان «فن شعر» می‌گوید: «موسیقی پیش از هر چیز... باز هم موسیقی و هرگز موسیقی را از یاد مبر. شعر تو باید بالدار باشد. احساس شود که از جان آدمی بال برمی‌گشاید و به سوی دیگر آسمانها پروازکنان عروج می‌کند».

یکی از وسایل فنی برای تعبیر افکار در مکتب سمبولیسم استفاده از «تلاقی» است.^۳ این شیوه به شنیدنیها رنگ می‌دهد و بوییدنیها موسیقی می‌شوند و دیدنیها

۱. پل والری در این باره به تفصیل سخن گفته است نگاه کنید به: *Existence du Symbolisme* P. Valéry Oeuvres, éd., de La Pléiade, I, 686-705.

۲. رک همین کتاب ص ۲۲۴.

۳. مؤلف محترم واژه *Correspondances* را در این کتاب و در کتابهای دیگر به «تراسل الحواس» ترجمه کرده است و در کتاب *التدالادبی الحديث* ص ۴۲۰، ۴۱۹ تراسل الحواس را بدین گونه تفسیر کرده است: ای وصف مدرکات کل حاسة من الحواس بصفات مدرکات الحاسة الاخری فتعطی المسموعات الواناً او تصیر المسمومات انغاماً و تصبح المرئيات عاطرة... و الألوان والاصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانی واحد فتقل صفاتها بعضها الى بعض يساعد على نقل الاثر النفسی كما هو، او قريب مما هو... و تحول صفات الحواس و صورها بعضها الى بعض يجعل العالم الواقعي مثالیاً صورياً مختلطاً تتجاوز فيه الحقائق مع الخیالات والاحلام... معادل «تلاقی» را از مقدمه

عطر. در ورای آن احساسی پدید می‌آید که واژه‌های متعارف از بیان آن ناتوان است و زبان شعر را غما می‌بخشد.

پایه‌گذار و پدیدآورنده این شیوه «بودلر» است. او در چکامه «تلافی»^۱ گوید: «در نهاد طبیعت منشورهای زنده‌ای یافت می‌شود که حرف می‌زنند اما کنگ و مبهم‌اند. احساسی به آدمی روی می‌آورد که گویی در جنگلی از علایم و اشارات است که با نگاههای آشنا به آدمی می‌نگرند. در آنجا عطر و بوی و رنگ و پژواک یکی می‌شوند، مانند بانگی دراز درهم می‌پیچد و از دور بازمی‌آید. در وحدتی پرمعنی و ابهام‌آمیز، همچون شب تا ابدیت گسترده، همچون روشنایی افشاننده»^۲. «بودلر» در شعری دیگر^۳ در همین زمینه می‌گوید: «و از این انقلاب عارفانه! همه ادراکات من در یک احساس ذوب شده است. انفاس خوشش موسیقی می‌شوند و نوایش عطر».

با این شیوه همه محسوسات تبدیل به معقولات می‌شوند و از بعضی ویژگیهای خودشان متنزع می‌شوند و به شکل احساس درک می‌شوند، چرا که جهان محسوس چیزی جز صورتی ناقص از جهان متکامل معقول نیست. از این‌روست که نمادگرایان به چیزی شبیه افکار درهم ریخته به انتقال صورتهای محسوس از مواضع متعارف آنها می‌پردازند و سرایندگان با تغییر و تفسیر علایم و اشارات به بیان احساسهای غریب دست می‌زنند که لغت متعارف از گفتن آنها عاجز است. بر همین منوال «رمبو» چنین گفته است: «نفس خود را برای خلق آرزوهای خیالی و ساده به ریاضت وادار کردم، تا به آنجا رسیدم که به آسانی بتوانم کارخانه را پرستشگاه بینم و دایره زنان ارکستر را از پریان. ارا به‌ها را با صندلیهای کوچکشان در آسمانها

ترجمه گلکهای بدی از استاد ارجمند آقای دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن اقتباس کردم (ص ۳۳، چاپ دوم). (م)

1. Correspondance

2. Ch. Baudelaire: Les Fleurs du Mal, IV.

منتخبی از این اشعار (منثور و منظوم) با عنوان ملال پاریس و برگزیده‌ای از گلکهای بدی توسط دانشمند گرانمایه آقای دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ترجمه گردید و در بنگاه ترجمه و نشر کتاب تهران، ۱۳۴۹ ش برای دومین بار به چاپ رسید. (م)

۳. عنوان این شعر: TOUT Entière است. همان مأخذ قصیده چهل و یکمین.

در حرکت می‌دیدم. سالن پذیرایی را در کف دریا مشاهده می‌کردم... نتیجه چنین شد که این درهم ریختگی فکری جنبه تقدس به خود گرفت.^۱

یکی دیگر از وسایل تعبیر فنی در مکتب نمادی پناه بردن به تصاویر شاعرانه با سایه‌روشنه‌هاست. برخی از رموز و علائم، تا حدودی آن را مشخص می‌کنند و از آن پس خواننده را در فضایی از اسرار و نمادها رها می‌کنند که راهی به چستارها نمی‌یابد «ورلین» در قصیده‌ای که بدان اشاره کردیم، می‌گوید: «عزیزترین‌ها نزد من ترانه مست است. آنجا که محدود با نامتناهی و معلوم با نامعلوم و جسم با روح درمی‌آمیزد». در این شیوه آنچه بیش از هر چیز دیگر مورد توجه نمادگرایان است، سایه‌روشن‌هاست تا رنگها را «همچون چشمان سحرآمیز از پس نقاب» بنمایانند.

نمادگرایان عمدتاً به واژه‌های تابناک و الهام بخش پناه می‌برند. واژه‌هایی که از روی قرینه داری گزارشگر ادراکات درونی هستند، چون: «غروب» که در جای خود می‌تواند نماد قتلگاه خونین آفتاب باشد. رنگهای گریزان، احساس به فنا و زوال، احساس به انقباض و... از ویژگیهای نمادگرایان است.

نمادگرایان برای ایجاد احساس به تقریب صفات بعید کوشش فراوان دارند مانند: «سکوت مهتابی»، «پرتوگریان»، «کهنه جامه سیمین»، «ماه درنده»، «آفتاب تلخ‌فام»...^۲ و هر کدام از این تعبیرها در جای خود تابناک و الهام‌بخش احساسهای درونی هستند.

نمادگرایان در ایجاد آمیزش موسیقی با احساس از نخستین داعیان شعر آزادند. شعر را از هرگونه التزام به قافیه آزاد ساختند. در درون یک قصیده آهنگ و وزن برحسب تنوع خلجان‌های درونی تغییر می‌کند و احساس همراه با موسیقی بی‌آواز و گویا وحدت حقیقی قصیده را بنا می‌کنند، زیرا اوزان یک‌نواخت سستی را مخل این وحدت می‌دانند.^۳

1. Arthur Rimbaud: *Oeuvres*, Lausanne, 1957 P. 247. Sous Le Titre, *Alchimie du Verbe*.

۲. این ویژگیها از قصیده «همه صحرای» Le Dormeur اقتباس شده است و نیز از قصیده «قایق مست» از «رمبو».

۳. رک به از همین مؤلف: *المدخل الى النقد الادبي الحديث* چاپ دوم ص ۵۴۰-۵۳۹ و مآخذ آن.

نمادگرایان از تعبیرهای پرطمطراق و پرزرق و برق و همچنین از روشهای سستی و خطابه‌ها سخت رویگردانند. نمادگرایان این‌گونه وسایل را با ژرف‌نگری در کشف مفاهیم پنهانی و اسرارآمیز درونی انسان در تضاد می‌یابند.^۱

عالم غیب و عقیده، نقش عمده‌ای در صورتهای نمادی ایفا می‌کند. در این بخش شعور با لاشعور و دنیای اشباح با جهان واقع تلاقی می‌کنند. شاعر برای بیان رازهای روح خود اشکال و الهام، اشارات و علایمی را به‌گونه مبهم به کار می‌برد و مطلب را صریح و قاطع گزارش می‌دهد.

از این بیان کوتاه که دربارهٔ مکتب سمبولیسم گفتیم دانسته می‌شود که برخلاف تصور شاعران عرب که نمادگرایی را حذف یکی از دو رکن تشبیه و پرداختن به رکن دیگر دانسته‌اند، نیست بلکه اهتمام عمدهٔ این مکتب در سوی بیان اشکال و صورتهای جزئی است که در ساختار قصیده کمک می‌کند تا عمق رازها و دقائق درونی را که با زبان متعارف ناممکن است، بیان کند. همهٔ وسایل تعبیر که گفتیم، در تجسم و درک این معنا سهیم هستند.

مکتب نمادگرایی در زمینهٔ شعر موفق بود و روی کسانی که تعبیرات فلسفی به کار می‌بردند و این شیوه را به بیراهه نکشاندند و آن را به مرتبهٔ لغز و چیستان فرود نیاوردند، سخت اثر گذاشت.

اما در زمینهٔ داستان‌سرایی و نمایشنامه، بهره‌ای سخت اندک یافت. موفقترین نمایشنامه‌نویسان موريس مترلینگ بلژیکی (۱۹۴۹-۱۸۶۲ م.) بود و موفقترین داستان‌سرایان کافکا (۱۹۲۴-۱۸۸۳ م.) آلمانی بود.^۲

برای آگاهی از نمونه‌هایی از شعر نمادگرایان، خوانندگان را به ترجمهٔ قصیدهٔ قایق هست اثر «رمبو»^۳ ارجاع می‌دهیم.

در این جا نمونه‌ای از شعر سمبولیک انگلستان را که تا حدودی قابل فهم است

۱. قصیده: فن شعر از «ورلین»، مأخذ سابق.

۲. برای اطلاع از چگونگی نمایشنامه‌های نمادی رجوع کنید به: المدخل الى النقد الادبی الحديث، چاپ دوم، از همین مؤلف. ۳. همان، و تعلیقات و حواشی، ص ۴۸۷-۴۸۵.

ترجمه می‌کنیم. این قصیده به نام «مستمعان»^۱ اثر «ولتر دولامیر» است:

«کسی در این جا نیست؟ این را رهگذر می‌گوید. دری را که با نور ماه روشن است می‌گوید. اسب او، در سکوت، گیاه را از زمین جنگل می‌گسارد که انباشته از گلهاست. پرنده‌ای از برج کوچک پرواز می‌کند، بر بالای سر رهگذر. دوباره در را کوبید و گفت «کسی (انسانی) این جا نیست؟. کسی برای او پابین نیامد، کسی از پنجره برگ آژین سرنکشید تا در چشمان خاکستری رنگ او نگاه کند؛ رهگذر همچنان بی حرکت و نگران است. تنها دسته‌ای از اشباح «مستمعان» در آن خانه متروک مسکن دارند. آنها در مهتاب آرام گوش فرا می‌دادند، به آوایی تنها که از دنیای آدمیزادگان است، در پرتو بی‌رمق ماه در هاله‌ای از تاریکی گرد آمده بودند. به‌سوی پلکان رهرو خلوت می‌خزد بیدار، نگران، دل‌تنگ، بر تنهایی این رهگذر.

رهگذر، راز هولناک اشباح را در درون خود لمس می‌کند که با سکوت خود به پژواکش پاسخی می‌دهد. اسب او همچنان گیاه تیره را می‌چرد. بدون آسمان برگ آژین غرق در ستاره. چون او ناگهان در را کوبید، این بار محکم‌تر کوبید، سر را بلند کرد و گفت: «به آنها بگو: من آمدم و کسی پاسخ مرا نداد. من به وعده خودم وفادار ماندم» در هر کلمه‌ای که می‌گفت کوچکترین توجهی به «مستمعان» نمی‌داد. صدای او در پژواک او در میان واژگان در سایه‌های تاریک آن خانه آرام طنین افکند. از حلقوم انسانی ترا دیده بود که بیدار و تنها در مکان، اشباح صدای گامهای او را که بر رکاب می‌گذاشت شنیدند. صدای نعل سمهای اسب را روی قلوه سنگها شنیدند. وه! این آوای نرم چه ژرفناک است. با مدّ خود از نو طغیان کرد، زمانی که سمهای فروهشته در راه از اینجا رفت».

نمادهای این قصیده بر فضایی عام آن افکنده شده است. آنچه در این قصیده هست، مرموز است اما سایه‌های تیره آن تا اندازه‌ای شفاف‌اند، زیرا مکان احساسات برانگیخته ما با یکی از تجربه‌های متعارف زندگی گره خورده است. در این قصیده، هیبت جهان ماورای طبیعت، با حیات پیچیده و اسرارآمیزش و در اشباح «مستمع» نامرئی منعکس شده است. آیا این اشباح همان ارواحی نیستند که در این خانه کهنه

مسکن داشته‌اند؟ آیا این همان ارواح نیستند که اینک با ابهام و اسرار و وحشت بی‌انتها آن را آبادان کرده‌اند؟ ارزش ارواح در این چکامه نمادی است. چهرهٔ رهگذر نیز برخلاف چهره‌های متعارف است. او مرکز و محور همهٔ مجهولات است. رازی است که همه آن را مشاهده می‌کنیم. کسانی که می‌روند و هرگز باز نمی‌گردند. وانگهی، عدم صراحت، در ذهن خواننده تأثیر بیشتر و هیبت زیاده‌تر به جای می‌گذارد. موجب می‌شود تا رسوبات منطقهٔ لاشعور ما تحریک شود و آنچه در آن نهفته است بیدار گردد، زیرا انسانی که خاطرات خود را در کودکی در جایی گردآورده است، در عنفوان جوانی آنها را از یاد برده است. همچون ریشه‌ای که در آن خانهٔ متروک و آرام و خوابیده به‌ما دست داده است، و شگفتیهای تارهای نور ماه که از درون پنجره به تاریکی می‌خزد و نجوای شاخه‌های درختان سیاه بدون آسمان غرق در ستاره احساس به این‌که موجوداتی به‌ما گوش می‌دهند سکوت اشیاء را عمیق‌تر می‌کند. لرزه‌ای که در نتیجهٔ کوبیدن ناگهانی در، آن‌هم در نیمه‌شب، چیزی جز ادراکات مشترک ناشناخته نیست. و این مسئله در پژوهش‌های جدید مکتب فروید و پیروانش به اثبات رسیده است.

این قصیده از انگیختن صداها، مضطرب و نیرومند به منظور انعکاس احساسات مبهم و معلق در فضاها، گذشته بهره گرفته است.

هنرمندی شاعر در این قصیده، در این است که اشیاء را وادار به گفتار کرده است، به آنها قدرت و حیات بیش از آنچه متعارف است، بخشیده است. به اعماق واقعیت‌های درونی، درد آلود و وحشت‌زا نفوذ کرده است. البته این احساس هنگامی به‌ما دست می‌دهد که این قصیده را در شکل عام نمادی آن و با صور جزئی که همه در یک جا تلاقی کرده‌اند بخوانیم. متأسفانه از آن‌جا که ترجمهٔ موسیقی آن ناممکن است پس بهتر است که قصیده را در زبان اصلی آن بخوانیم.^۱

شعر نمادی روی شعر نو در جهان و نیز روی شعر عربی جدید اثر به‌سزایی گذاشت. در این مکتب واقع‌گرایی نیز همراه بود. همان‌سان که «مایاکوفسکی» و

۱. اطلاعات ما در این باره از این منابع بوده است: Cazamian (Louis): *Symbolisme et Poésie*: L'Exemple Anglais Paris 1947 PP. 236-240.

پروانش به آن فراخواندند.

مکتب اگزیستانسیالیسم (هستی‌گرایی)

اگزیستانسیالیسم مهمترین مکتب فلسفی ادبی در ادبیات قرن بیستم اروپا به شمار می‌آید. این مکتب چنان‌که از نامش پیداست، متوجه وجود انسانی است. کیرکگارد (۱۸۵۵-۱۸۱۳ م.) فیلسوف و نویسنده دانمارکی بنیانگذار این مکتب فلسفی محسوب می‌شود.

دو فیلسوف آلمانی، مارتن هایدگر (ولادت ۱۸۸۹ م.) و کارل یاسپرس (ولادت ۱۸۸۳ م.) به بررسی و تفحص در افکار و آراء «کیرکگارد» پرداختند و این مکتب به محافل ادبی راه یافت و سپس توسط فیلسوفان فرانسه به پیشوایی گابریل ماری (متولد ۱۸۸۹ م.) پرچمدار اگزیستانسیالیسم مسیحی و ژان پل سارتر (متولد ۱۹۰۵ م.) رواج یافت و به‌متهای قدرت و شهرت رسید و در ادبیات معاصر اروپا تأثیر عمیقی به‌جای گذاشت.

از اصول اساسی که اینان همگی بر آن همدستان شده‌اند، این است که اینان با فیلسوفان پیش از خود مخالفند و این از این روست که فلسفه آنان تجریدی و عقلانی نیست بلکه بررسی ظواهر وجود است که در موجودات متحقق است و از این رو، «هستی‌گرایی» را سرگرم بازیابی و کشف «وجود» مجرد نمی‌سازد و او را از درنگ ورزیدن بر سر «وجود» باز نمی‌دارد بلکه او را پای‌بند آن چنان وحدتی می‌سازد که از «وجود موجود» جدایی‌پذیر نیست و این به‌معنای آن‌گونه وجودی است که انسان از رهگذر آن برزندگی دست می‌یابد. وجود از دیدگاه ایشان، جز همان صرف خروج از امکان به‌سوی واقعیت چیزی نیست و صرف استمرار در یک زندگی منفی به‌شمار نمی‌آید. وجود از نگاه ایشان، دارای معنایی ایجابی است که انسان با آن، ذاتش را در جهان خود محقق می‌سازد. ایشان میان «هستی» و «بودن» فرق می‌گذارند. سنگها «باشنده» هستند زیرا وجودشان در قالب عملی ذهنی پدیدار می‌شود که انسان از آن طریق آنها را درک می‌کند. ولی انسان «موجود» است یا

«هست» از آن رو که از آن مرحله درمی‌گذرد و به دریافت ذات خود می‌رسد؛ دریافتی که مستلزم «گشتن همیشگی»^۱ است و این «گشتن» مستلزم «آزادی» و «اختیار» است. پس تبدیل شدن یخ به آب از راه ذوب شدن و تبدیل آهن به گدازه از راه گداختن، برای بخشیدن صفت «هستی» به این دو بسنده نیست زیرا این تبدیل، آن‌گونه تحولی است که با اختیار همراه نیست و همانا اختیار است که آزادی را پدید می‌آورد. از این رو، هستی راستین جز برای انسان فراهم نمی‌آید؛ و انسان از عنوان وجود برخوردار نمی‌شود مگر هنگامی که این اختیار را از رهگذر آزادی فراهم سازد.

انسان موجود، چگونگی هستی خود را با اختیار و از رهگذر آزادی پدید می‌آورد چرا که وجود وی سابق بر ماهیت اوست که آن را به خودی خود محقق می‌سازد و سبقت وجود بر ماهیت، فرق بنیادی میان هستی‌گرایان و فیلسوفان پیش از ایشان است.

در میان امکانات فراوان و بی‌اندازه‌ای که انسان از آن برخوردار است، این اختیار است که خطر جویی (خطر کردن) را به دنبال دارد زیرا اختیار خود، گونه‌ای گزاف‌گرایی است. [اختیار، حالت و پدیده‌ای بیرون از حدود قانونمندی حتمی و جبری این جهان است]. این خود به دو گونه از ناآرامی می‌انجامد: ناآرامی برای تحمل مسئولیت ناشی از آزادی در آنچه انسان برمی‌گزیند؛ و آنگاه ناآرامی دیگری ناشی از امکاناتی که انسان به اختیار خویش دست از آنها برمی‌دارد زیرا نمی‌تواند همه چیز و همه کارها را اختیار کند. این ناآرامی، همانند دوار (چرخشی) است که به هنگام نگاه کردن از فراز به پرتگاه، در سر انسان می‌پیچد.

هنگامی که پای اختیار به میان آید، از ناآرامی و مسئولیتی که در پی آن پدیدار می‌شود، گزیری نیست زیرا هنگامی که انسان وجود خود را در انواع وجود جز خود از مردمان ذوب کند (و منفی باشد)، این کار وجود او را لغو می‌سازد [خویشتن خویش او را از میان برمی‌دارد؛ چنان که چون قطره‌ای به دریا پیوندد، خویشتن او از میان برمی‌خیزد]. اما هنگامی که انسان اختیار و آزادی را به دست

نیآورد، کاروان زندگی او را سرگردان و گمراه می‌گذارد و می‌گذرد. از این روست که «التزام» و «تعهد» برای انسان ضروری است.

التزام عبارت است از معین کردن انسان، پیوندهای خود را با دیگران و با چیزها برپایه آن معنایی که به ایشان می‌بخشد. گستره این معین کردن، وابسته به قیدهایی است که پهنه اختیار و آزادی را می‌کاهد. انسان در این چیزهایی که اینک برمی‌شماریم، هیچ‌گونه آزادی و اختیاری ندارد: زادن در خانواده معین و محیط معین، با قوای جسمانی و عقلانی محدود و جز اینها. از این روست که ما متعهد هستیم حتی پیش از آن که بدان گردن نهیم. ولی برماست که در محدوده التزامی که نتیجه التزام غیراختیاری ماست، ملتزم گردیم و گرنه وجودمان محدود می‌گردد.

شرایط پیچیده‌ای که آدمی در آن پدید می‌آید (چه جدی و پایانی باشد که او را در آن گزینشی نیست و از پیش درباره آن کاری نتواند کرد: مانند عوامل وراثت و محیط و صفات خلقی؛ و چه اختیاری باشد که انسان در لابلای آن متعهد باشد تا از طریق امکاناتی که پایانی نیستند، وجود خود را تحقق بخشد)، همه اینها آن چیزی را پدید می‌آورند که هستی‌گرایان آن را «موقعیت» می‌خوانند. این را پیش‌تر شرح دادیم.^۱

«تعهد» و «التزام» در «موقعیت»، دریافت ارزشهایی انسانی و اجتماعی را در پی خود می‌آورد که انسان از رهگذر آنها به سوی تغییر «موقعیت» خویش در راستای وضعی بهتر، گام برمی‌دارد و راه می‌پوید و روز و شب را درمی‌نوردد. این تحقق نمی‌یابد مگر از راه چیرگی فرد بر رشته‌ای از وسایل و شبکه پیوندهای ویژه‌ای که وی از طریق آنها چهره آزادی انسانی خود را بازمی‌نگرد و به دست می‌آورد؛ آگاهی از این ارزشها، برای او به دست نمی‌آید مگر هنگامی که همراه این آگاهی، با طبقه یا مردم یا کسان خویش در کار و پیکار شرکت جوید و از راه تلاشهای انسانی همگروه خود و در کنار کوششهای همتایان خویش به انقلاب و دگرگون‌سازی برخیزد. اما اگر در پی کسب منافع خویش برآید و آهنگ تحقق بخشیدن به آماج‌های خصوصی و شخصی و فردی خود کند و پای مردم فرزندان خلق و مردم

خود نباشد، جز متمرّد و سرکش و یاغی، عنوانی نتواند داشت. فرق است میان انقلاب مشروع و قانون‌مند با تمرّدی که غیرانسانی است و با ارزشهای انسانی ناسازگار^۱.

از این روست که ادبیات هستی‌گرای (ادبیات اگزیستانسیالیستی) که بر پایه فلسفه هستی‌گرایی استوار است، «ادب تعهد و ادبیات موقعیت» خوانده می‌شود. در این گونه ادبیات است که نویسنده به گونه کامل، موقعیت خود را نسبت به مسایل روزگارش روشن می‌سازد زیرا اصول انتزاعی به خودی خود و بی ارتباط به جنبه‌های اجتماعی و تخصیص دادن آن به موقعیت معین، ارزشی ندارند زیرا آن اصول در درون خود از جدیت برخوردار نیستند^۲. وجود نویسنده به صرف پی‌بردن به موقعیت، پدید نمی‌آید بلکه نویسنده پیش از هر چیزی، باید متعهد باشد و این التزام باید در گرماگرم پیکاری باشد که مسایل روزگارش او را به درون آن بکشد و اینها مسایلی هستند که مایه نگرانی و ناآرامی و درد و امید هرمان هستند. آگاهی عاطفی نویسنده، شرکت جستن او را در مسایل مردم و جهان پیرامونش ضروری می‌سازد تا جهانی را که در آن می‌زید، به تصویر بکشد و آهنگ پیشرفت بخشیدن بدان و آفریدن آن به‌هنجاری نوین در سر پروراند. از این رو، مسایل بنیادی که ادبیات و نقد اگزیستانسیالیستی بدان توجه دارد، عبارت است از: نگارگری جهان بردست نویسنده متعهد و رسالت وی در آن و ارزیابی این رسالت از سوی ناقدان^۳. در ادبیات اگزیستانسیالیستی، فرم از آن رو که فرم است، ارزشی ندارد زیرا اسلوب وسیله است نه هدف و از این رو، آن گونه زیبایی که محتوای اجتماعی نداشته باشد، ارزشی ندارد چه موسیقی عبارات و زیبایی آن در ارتباط با آنچه بیان

۱. این همان است که ژان پل سارتر در گفتار بلندش به‌خوبی شرح داده است: Le Mythe de la Révolution

پس در کتابش زیر عنوان اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر.

۲. این همان است که سارتر در کتاب خود ادب چیست؟ بدان پرداخته است و ما آن را به‌عربی برگردانده‌ایم.

۳. رک: فصل یکم کتاب سارتر «ادب چیست؟» نیز: I.C. Carloni J.C. Filloux: *La Critique de Littérature*, PP. 105-109.

می‌کنند، ارزشی ندارند و در این زمینه شکل و محتوا با هم فرقی نمی‌کنند. اگر این هردو متفقاً در کار ادبی حضور نداشته باشند، کار ادبی هرچه باشد و به هرگونه باشد، بد و زشت و ناهنجار است.

معنی این گفتار این نیست که هنرمودی از هنر، از نظر محتوا اجتماعی محض است زیرا سارتر شعر را از تعهد استثنا می‌کند چنان که نگارگری و پیکرتراشی و موسیقی را زیرا فرمهای هنری آنها در درون خود برای تعهد قابلیت ندارند^۱.

هشداري که این دسته از فیلسوفان و منتقدان می‌دهند این است که نگذاریم ادبیات مبدل به تبلیغات شود و یا آن‌که خارج از اصالت آن مطالبی بر وی تحمیل گردد و به جای این‌که وسیلهٔ اصلاح و راستی باشد و برخاسته از وجدان نویسنده و معبر راستی و صداقت و اصالت او باشد^۲. به شکل ابزاری در دستهای ناپاک و غیرانسانی درآید.

مکتب هستی‌گرایی نه تنها روی همهٔ مکتبهای ادبی و نقد اروپا اثر گذاشت حتی آنها که هستی‌گرا نبودند تحت تأثیر آن واقع شدند. اصول فنی در مکتب‌گرایی در موارد بسیاری با اصول فنی مکتب واقع‌گرایی اروپا و رئالیسم سوسیالیست یکی است اما پایهٔ فلسفی آن با اصول فلسفی این دو مکتب اختلاف ریشه‌ای دارند.

این مختصری بود از گرایشهای همگانی مکتبهای بزرگ ادبی اروپا و در بررسی اجمالی از گرایشهای همگانی مکتبهای بزرگ ادبی اروپا دانسته شد که هریک از این مکتبها بیانگر روحیهٔ عصر خویش است و هر کدام، یکی از گرایشهای عمدهٔ اجتماعی فلسفی دوران خود را بازگو می‌کند. ضمناً هر کدام از این مکتبها پیروان خویش را با اندیشه‌های خاص مکتب تغذیه می‌کند و آنان را نسبت به مشکلات و مسایلی که دارند، هشیار و بیدار می‌سازد.

بدیهی است که نظایر مکتبهای ادبی – که تعریف کردیم – در ادب قدیم عرب سابقه‌ای نداشته است ناقدان قدیم عرب اعتنایی به وحدت ارگانیکی فنی در آثار ادبی نداشتند و به چگونگی ارتباط فکری و فلسفی آنها با جامعهٔ خویش توجهی

۱. این را در کتاب خود المدخل الى النقد الادبی الحديث شرح داده‌ایم: چاپ دوم، ص ۳۹۵-۳۹۲.

۲. سارتر همان مأخذ، بخش ۴ و در موارد متعدد، و نیز در خاتمهٔ همین کتاب.

نمی‌کردند.

در فصلهایی از همین کتاب چگونگی اثرگذاریهای گوناگون فن مقامه‌نویسی عربی را بر ادبیات اروپا بیان کردیم و دیدیم که پیدا کردن این پویایی ره‌آورد پختگی نقد ادبی و ارتباط استوار آن با رسالت انسانی آن بوده است. اما دیدیم که همین فن مقامه‌نویسی عربی زمانی که از رسالت خود منحرف گردید، نخست به شکل هنرورزی در زمینه لفاظی گرایید و سپس دیری نپایید که از میان ما رخت بربست.^۱

پرواضح است که ادب جدید عرب با آن که رسماً در قلمرو هیچ‌یک از مکتبهای ادبی قرار نگرفته است، اما اثرپذیری آن از همه مکاتب ادبی به گونه‌ای غیرعلمی انکارناپذیر است. هرچند در این جریان از مسیر ادب کهن عرب کمابیش فاصله گرفته‌ایم، اما اثرپذیری از مکتبهای ادبی و استفاده از شیوه‌هایی که در آنها هست، برای پویایی و بالندگی ادبیات مسئله‌ای اجتناب‌ناپذیر است و سنت حسنه اثرپذیری و اثرگذاری در میان ادبیات دنیا به‌ویژه در مرحله نهضت، مسئله‌ای است که در طبیعت جهانگیری ادب امری مسلم و پذیرفته است و ادبیات جهان برای نجات از انحطاط و سستی و فرار از انزوا پیوسته در صدد تلاقی با ادبیات جهان است.^۲

شعرای عرب و نویسندگان آن، در راستای اثرپذیری غیرعلمی از مکتبهای ادبی اروپا به تجدید در شعر غنایی، نمایشنامه‌نویسی و قصه‌نگاری و رمان‌آفرینی پرداختند.

آغاز نهضت ادب عرب با شعر غنایی امری طبیعی بود، زیرا که بهترین نوع ادبی که آن را از پیشینیان به میراث برده‌ایم، شعر بود و تقریباً تنها مشغله ذهنی ناقدان قدیم عرب نقد شعر بود. در زمینه فن شعر و نقد آن، میراث گرانبهایی به ما رسیده است. قدمای ما در کمال و جلای این میراث و تحویل آن به اسلاف خود کوششهای فراوان کردند. پرواضح است که تجدید در یک‌نوع ادبی موروثی از ابداع و خلق نوع ادبی جدید آسانتر است.

آهنگ آرام نوآوری را در شعر غنایی عربی در اشعار خلیل مطران

(۱۹۴۹-۱۸۷۲ م.) می‌بینیم. مطران در پیشگفتار دیوان اشعارش سخن‌سرایان را به‌ایجاد وحدت ارگانیکی در قصیدهٔ غنایی فراخوانده است. از شاعران خواسته است تجربهٔ شعری خود را از روی صدق بیان کنند. مطران در تجربه‌های شعری و در مقام بیان رنجهایش اصالت و صداقت را که در نوع خود در شعر عربی تازه است، حفظ کرده است. مطران در قصیدهٔ المساء روح دردآلود خود را در آئینهٔ طبیعت می‌بیند و مناظر طبیعت با احساسات او تلاقی می‌کنند. شبیه همین احساس را در قصیدهٔ تشییع جنازه نشان می‌دهد. این شعر تجربهٔ انسانی و اجتماعی مطران است. در این چکامه یک جوان عاشق به‌خاطر عشق ناکامش، دست به‌خودکشی می‌زند. شاعر پس از تقدیس و ستایش از مقام عشق و اظهار رنج و اندوه، از سستهای جامعه و آفتهای سرکوب‌گرانه‌اش نکوهش می‌کند و عواملی را که عواطف صادقانه را منکوب می‌کنند، سخت به‌انتقاد می‌گیرد.

در قصیدهٔ جنین شهید دختر جوانی در اثر فقر دست به‌خودفروشی می‌زند و برای حفظ آبرو سقط‌جنین می‌کند. شاعر از این تراژدی به‌درد می‌آید و آه و فغان سری می‌دهد.

همهٔ قصیده‌های واقع‌گرایانهٔ مطران از موضوعهای قهرمانی، آزادبخواهی، و احساس میهن‌پرستی مالا مال است در اشعار وی وصف طبیعت بسیار چشمگیر است. عشق را ستون فقرات نظام جهانی می‌داند. نیروی جاذبه، که جهان را سرپا داشته است تعبیری عالمانه از نیروی عشقی است که در همهٔ موجودات عالم در جریان است و روح و جان همهٔ کائنات و سیارات و اشیاء است اما این عشق تکوینی که در اشیاء و جمادات ناآگاهانه جریان دارد، در وجود انسان به‌شکل آگاهانه متجلی می‌شود. همهٔ این دیدگاهها رمانتیکی^۱ است که در قالب داستانهای منظوم به‌تبیین نظام جامعه و آفاق آن در مکتب رمانتیک ساخته و پرداخته شده است.^۲

۱. این مطالب را به‌مناسبت گفتاری از مکتب رمانتیک بیان کردیم رجوع کنید به کتاب الرومانتیکیه، باب سوم، فصل اول و چهارم.

۲. مانند بسیاری از قصاید لامارتین و هوگو و موسیه و وینی از قبیل قصیدهٔ «رولا» Rolla اثر آلفرد دو موسه شاعر در این قصیده برای دختر جوانی که به‌سبب فقر لغزیده است مویه می‌کند همان‌سان که مطران در قصیدهٔ الجنین الشهید گریسته است.

گرایش به تجدید و نوآوری در آثار و نقد ادبی: شکری، عقاد، مازنی و ادیبان مهجر نیرومندتر شد. باینکه استاد عقاد در نقد ادبی از نگاهی نافذتر از دیگران برخوردار است لذا می‌توانیم نظرگاههای همه ناقدان عرب را به گونه اجمال در مطالب زیر خلاصه کنیم: وحدت ارگانیک قصیده، اصالت و صداقت شاعر در بازگشت به خویشتن، مایه گرفتن عواطف و احساسات از محیط زندگی شاعر، دوری و اجتناب از تقلید پیشینیان و دیگران، پرهیز از مصرف هنر در مراسم و مناسبات سستی، عدم اثرپذیری از عوامل خارجی و برونی و بیگانه، اجمالاً همه ناقدان اتفاق نظر دارند که شاعر باید در تصویر فنی و تجارب خویش صداقت و ایمان و اصالت خود را فراموش نکند.

این گروه از ناقدان در تفسیر و گسترش مفهوم خیال نقش پیشرو داشتند. مقصود از خیال، ابداع و آفرینش صورتهای صادقانه است که راه نفوذ به اعماق نفس انسان و توصیف حقایق جهان هستی است. با این توضیح، مفهوم خیال با مفهوم «تخیل» و «وهم» بدان گونه که متقدمین باور داشتند، فرق خواهد داشت.

صورتهای صادقانه‌ای که بر محور خیال - به معنای نو آن - فراهم می‌گردد، برخاسته از شباهت‌های حسی و ظاهری نیست بلکه محرک شعور باطن و ماورای این مظاهر حسی است. چنان‌که در این فصل گفتیم، بازگشت تحلیل همه این اثرپذیرها بیشتر به جنبه‌های هنری مکتب رمانتیک بستگی دارد تا به جنبه‌های اجتماعی آن. همان گونه که در تبیین فلسفه رمانتیک بیان شد. فقدان یک ادراک عام فلسفی مانع از ایجاد وحدت میان جنبه‌های مختلف آن شده است.

شعر غنایی ادبیات مغرب‌زمین بدان سان که نمایش و قصه رسالت اجتماعی خود را ایفا کردند به نیکوترین گونه بدین رسالت پرداخت. حضور عناصر و موضوعهای اجتماعی در شعر غنایی مکتب رمانتیک به دلیل فلسفه عاطفی عام این مکتب است که بر اصل توجه به حقوق و عواطف «فردی» در برابر تجاوزات جامعه به حق «فرد» استوار است. ما این مطلب را در فصلهای قبل بیان کردیم.

تاثیر و قصه در مکتب رمانتیک نخستین انواع ادبی بودند که پذیرش ادای رسالت اجتماعی را به دوش کشیدند. همان گونه که گفته شد، «پارناسین» رسالت شعر

غنایی را در چارچوب اندیشه‌های والای انسانی محصور کرد و به ادبیات دوره کلاسیک که به هیچ روی جنبه ذهنی (سوپژکتیو)^۱ نداشت، گرایش یافت و کمال مطلوب را در هنر یونان جست و جو کرد.

نمادگرایی در بعد ذهنی و خودجویی، اما در قالبی فلسفی به مکتب رماتیکی بازگشت و شعر غنایی را در چارچوب نفوذ در اعماق خودجویی و ذهنیت محدود کرد. چون نوبت به اگزیستانسیالیسم رسید، شعر را از هرگونه تعهد رها ساخت و این تعهد را تنها برای قصه و تئاتر نگاه داشت. به همین دلایل بود که شعر غنایی در مکاتب ادبی پیشین فاقد رسالت اجتماعی و مردمی بود مگر آن مقدار از مفاهیم رنگ‌باخته‌ای که از خلال فلسفه کلی و ابعاد اجتماعی آن مکاتب از قبیل کتب رماتیکی به دست می‌آمد.

شاعران انجمن «آپولو» در مجله ارگان آن انجمن (۱۹۳۵-۱۹۳۱ م.) و در دیوانهای شعر، تحت تأثیر گرایش خودجویی و یا اجتماعی مکتب رماتیکی و اندکی زیر نفوذ افکار سمبولیسم بودند و غالباً نوآوری اعضای این انجمن در بعد ادبی عمیقتر از نوآوری در نقد ادبی بود اما برعکس انجمن ادبی «الدیوان»، جنبه‌های نوآوری آن در نقد ادبی عمیقتر از بعد ادبی بود.

لازم به یادآوری است: مواردی که از سوی شاعران و ناقدان عرب برای نوآوری عنوان می‌شد، همه از قبیل مواردی بود که پیش از این از سوی پیشروان فلسفه و نقد از دوره رماتیکی در اروپا مطرح شده بود. میان ادب و فرهنگ اروپایی چه انگلیسی و چه فرانسوی از جهت عناصر و اصول فنی جز در موارد جزئی تفاوتی نبود. بنابراین اثرگذاری خلیل مطران و همگان او بر روی معاصران و یا اعقاب آنان از مرز تحریک احساس هنری شاعران و نویسندگان فراتر نرفت و هرکس به فراخور استعداد خویش برگ برنده خود را فرا افکند و از آبشخور ادبیات غرب و منابع اصیل آن سیراب شد. هرگاه برخی از این افراد در سوی نوآوری، صفت پیشکسوتی را به دست آورده باشند، این نه بدان معنی است که شخصیت وی تأثیر عمده‌ای روی دیگران داشته است، زیرا همه شخصیت‌های ادبی از توانایی

استفاده از منابع اصیل اروپایی برخوردار بودند. حتی عده‌ای از ایشان از قبیل ابراهیم ناجی در ادبیات انگلیسی و فرانسوی هردو چیره‌دست بود.

شعر غنایی معاصر عرب زیر نفوذ تازه‌ترین حرکت‌های ادبی غرب قرار گرفت اما این اثرپذیری غیرعلمی بود^۱ و پس از جنگ اول جهانی در کشور شوروی، برای هدف‌دار کردن و تعیین تعهد شعر غنایی فراخوانی شد. چنان‌که اشاره کردیم دیدگاه فلسفه کلی، مکاتب ادبی اروپا، شعر غنایی هدفی ویژه دارد. اما هدف از فراخوانی در شوروی آن بود که شعر غنایی را با هدف‌های اجتماعی رئالیسم بشناسانند و مشخص کنند و چنان‌که قبلاً گفتیم، این دعوت را «مایاکوفسکی» سرداد. بازتاب این دعوت در شعر عربی معاصر آشکار گردید و در انواع تجارب شعری، و واقع‌گرایی‌ها و در بیان وجدان اجتماعی متبلور گشت. چه در شیوه توصیف موقعیتهای الهام‌بخش و زنده، و چه از راه عناصر داستانی وارد شعر معاصر عرب شد. لیکن بازگشت و دلایل اصول فنی فراخوانی شاعران معاصر عرب به شعر آزاد به فلسفه و اصول فنی مکتب سمبولیک در بیان ایده‌های آن مربوط می‌شود. چنان‌که اشاره کردیم نمادگرایان، پیشگامان این شیوه در ادبیات اروپا بودند.

تجارب شاعران نوگرای عرب در بسیاری از موضوعهای درون‌گرا (سوژکتیو)، عاطفی، وجدانی، متنوع و گوناگون است و شیوه رئالیسم در ادبیات معاصر عرب معمولاً از لحاظ فنی با ایده‌های سمبولیک مخلوط شده است.

به‌رغم تلاشهای بسیاری که در راستای هدایت شعر معاصر عرب به‌سوی نوگرایی و پیوند آن با حرکت‌های ادبی جهانی انجام گرفته است، لذا بسیاری از شاعران و ناقدان معاصر عرب برخلاف آرمانهای تجدیدطلبی در یک چرخش معکوس به سبک‌های سنتی در شکل و محتوا روی آوردند و آثار خود را در قالب شعرهایی که در مراسم خاص ساخته می‌شوند فرو ریختند. وحدت ارگانیسم به مفهوم واقعی و ادبی جهانی در بیشتر قصیده‌ها دیده نمی‌شود و غالباً دو مکتب متفاوت را با یکدیگر درآمیختند. مثلاً مکتب رمانتیک را با مکتب سمبولیک خلط کردند و

۱. بحث از مکتب سوررئالیسم را به‌خاطر تأثیر بسیار اندک و ناچیزش بر قصه و شعر عربی رها کردیم.

مکتب رمانتیک را با مکتب رئالیسم اجتماعی پیوند زدند.

چهبسا شاعران ما در زمینهٔ رئالیسم نوین به تجربهٔ تازه‌ای دست زدند اما این تجربه‌ها هرگز با ساختار ذهنی و اجتماعی و روحیهٔ ایشان سازگار نبود. از این رو این تجربه‌های از خود بیگانه و تحمیلی به شکل تصنعی و غیر واقعی نمودار شدند. این همه تصنع‌گرایی به خاطر آن بود که سراینده خویش را در ردیف نوآوران قلمداد کند. عدم صداقت ادبی خطرناکترین آفتی است که شعر عرب را دچار سستی در تعبیر ساخت و از سوی دیگر عدم استحکام این دسته از سروده‌ها غالباً آنها را از آهنگ و موسیقی دلنشین محروم کرد و در نتیجه ایشان در انجام رسالت ادبی خود ناتوان ماندند.

گروهی از شاعران ما از شعر سمبولیک چنین برداشتی داشتند که یک ساختار تشبیهی است که مشبه و مشبه به از آن برداشته شده باشد.

محصول سروده‌های این گروه از شاعران جز لجاجت در ابداع نوگرایی چیز دیگری نیست در حالی که فاقد اصول فنی و فلسفی آنند و این مکتب در ذهن و مغز ایشان پخته نشده است و هنوز اعتقاد به رسالت انسانی شعر در اندیشهٔ آنان رسوخ نیافته است.

در زمینهٔ تئاتر و پیدایش و اثرپذیری آن از مکتبهای ادبی جهان به تفصیل سخن گفتیم^۱ و نمایشنامهٔ کلثوپترا اثر احمد شوقی را به عنوان نمونه‌ای از تأثیر مکتبهای ادبی آوردیم^۲. همچنین وجوه و ابعاد گوناگون اثرپذیری ادبیات عرب را دربارهٔ قصه و پیدایش و تحول داستان‌نویسی ادبی را شرح دادیم^۳ و چگونگی تأثیرپذیری تألیف داستانهای تاریخی را در ابعاد فنی و میهنی و قومی بیان داشتیم^۴.

قصه و تئاتر در ادبیات معاصر عرب به گونهٔ کلی گرایش به سوی رئالیسم دارد، اما نه رئالیسم خالص بلکه رئالیسمی احیاناً با گرایش رمانتیکی در آمیخته است که در شکل‌گیری نهایی نیازمند به اتکای فلسفی است که باید همیشه مدنظر باشد به گونه‌ای که بیانگر رسالت انسانی و رنجها و آرزوهای زمان خویش باشد.

۱. همین کتاب، ص ۲۱۲ به بعد. ۲. همین کتاب، ص ۲۲۱ به بعد. ۳. همین کتاب، ص ۲۶۰ به بعد.

۴. همین کتاب، ص ۳۳۰ به بعد.

از یادآورهای پی درپی که در زمینه پدیده‌های نوآوری در ادبیات معاصر عرب داشتیم چنین برمی آید که پدیده‌های یادشده با همه ارزشی که دارند و با توجه به کوششهای سودمندی که نویسندگان برجسته ما انجام داده‌اند و ادبیات معاصر عرب را با ادبیات جهانی پیوند زده‌اند، ادبیات معاصر عرب از یک جریان کامل ادبی در چارچوب اصولی معین پیروی نکرده است و پشتوانه‌ای از فلسفه و اندیشه معاصر ندارد. نویسندگان عرب گروه معینی را که در رنجها و آرزوها و باورها باهم شریک باشند، مخاطب نساخته‌اند و ما می‌دانیم که گرایشهای نوین اروپایی هنگامی شایستگی دریافت لقب «مکتب» را پیدا کردند که صلاحیت لازم را برای آن کسب کرده بودند یعنی همان شرایط و صلاحیتهایی را که در آغاز همین بخش بیان کردیم.

اگر درصدد یافتن علل فقدان نشأت مکتبهای واقعی ادب در ادبیات عرب برآیم، نخست باید عقب‌ماندگی نقد ادبی عرب را یکی از عوامل آن بدانیم زیرا نقد ادبی عرب زیربار سنگین نقد عقب‌افتاده و کهنه موروثی نتوانست برپای خود بایستد حال آن‌که نقد ادبی در همه ادبیات جهانی بر اصل مقایسه قرار دارد و ناقدان جهانی در همان حال که ناظر به فرهنگ ملی خویش هستند به فرهنگ جهانی نیز نظر دارند. به دلیل افزایش پدیده‌های نوگرایی و ضرورت یافتن ریشه‌های جهانی پدیده‌ها و ارجاع آنها به منابع اصیل و بهره‌گیری هرچه بیشتر از منابع اصیل ضرورت نیاز به چنین مقایسه‌هایی در ادبیات و نقد عرب بیشتر احساس می‌شود تا بدین وسیله ادبیات عرب بتواند به سیر تکامل ادبی و انسانی خود ادامه دهد. نویسندگان عرب بیش از هر وقت دیگر به ژرف‌نگری و ایمان نیرومند به رسالت ادبیات ملی و میهنی نیازمندند. اما متأسفانه این مسائل بدیهی برای بسیاری از دست‌اندرکاران نقد قابل فهم نیست. افزون بر این، شکاف میان نویسندگان و ناقدان عرب سبب شده است تا فاصله میان آثار ادبی و میان آگاهیهای انسانی مردم عمیقتر شود. این شکاف به گونه‌ای است که افکار مردم را برای درک ارزشهای آثار ادبی دچار سردرگمی کرده است.

باید در راستای آگاهی مردم به فرهنگ ادبی و رسالت انسانی ادبیات گامهای

استواری برداشت تا خوانندگان و مردم انگیزه تشویق نویسندگان و پژوهشگران را پیدا کنند و نویسندگان به نوبه خود در مشکلات و قضایای خوانندگان همدرد شوند و توده‌های آگاه برای قضاوت میان ناقدان دلسوز و نویسندگان حرفه‌ای به داوری بنشینند و آثار ادبی سره از ناسره را جدا کنند و آن را که سودمند است ارج نهند و در راستای تحکیم ارزشهای ادبی و انسانی کوشا باشند.

مکتبهای ادبی، هریک نویسندگان و هواخواهانی دارند که خواسته‌های خویشان را بر تفکرات نویسندگان تحمیل کرده‌اند و راه نویسندگان را مشخص کرده‌اند که ما سخت به این گروه از خوانندگان نیازمندیم. راه دستیابی به این دسته از خوانندگان و تقویت و اشاعه فرهنگی و ادبی و فراهم ساختن یک نهضت اصیل در راه آموزش زبان عربی است که در مراکز فرهنگی عمومی و آموزش عالی وجود دارد مردم را باید از راه ترجمه با آثار بزرگان دنیا آشنا ساخت و به گونه‌ای شایسته تغذیه فرهنگی کرد و از سوی دیگر اندیشه‌های آگاه و ژرف‌نگر و عالمانه را تشویق کرد.

برخی بر آنند که مکتبهای ادبی، آزادی نویسنده را محدود می‌کنند. ما بطلان این دعوا را در لابلای شرح مکتبهای ادبی و بیان این نکته که هر کدام از این مکتبها نمایانگر دوره خود هستند، ثابت کردیم. در لابلای این بحثها گفتیم که آگاهیهای خردمندانه نویسندگان و دلبستگی و کوشش آنها در راستای پاسداری از آدمیت، ایشان را بر آن می‌دارد تا در همه صحنه‌های معاصر حضور داشته باشند و در متن حوادث روزگار خویش قرار بگیرند و این مسئله در زمینه قصه و نمایش روشتر است زیرا نویسنده هنرمند توانایی آن را دارد که در قصه‌ها و نمایشنامه‌های خود به ماورای مسائل شخصی نفوذ کند و به تجارب اجتماعی بپردازد. در زمینه شعر غنایی مجالی برای تعهد شاعر نیست. شاعر آزاد است که از مسائل شخصی و یا از مسائل مردم و جامعه حرف بزند زیرا طبیعت و خصلت پدیده‌های هنری به گونه‌ای است که تعهد، شاعر را مسئله‌ای خارج از محدوده هنر او می‌سازد.

یکی از مسئولیتهای ما آن است که راه را برای پختگی و رشد ادبی خویش هموار سازیم و در پژوهشهای ادبی و نگرشها و گرایشها و اندیشه‌ها به بررسی و

تحقیق پردازیم و دربارهٔ مکتبهای بزرگ ادبی جهان سخت غور و بررسی کنیم و نویسندگان را برای پژوهش و تحقیق برانگیزانیم. اگر بخواهیم پیوند میان آثار ادبی نویسندگان و خوانندگان استوار گردد و ایشان از پشتوانه‌ای از هنر و فلسفه برخوردار باشند، باید از آثار مکتبهای ادبی جهان بهره‌مند گردیم.

پژوهشهای آگاهانهٔ ما باید در راستای بنای یک مکتب ادبی عربی اصیل قرار گیرد و با مقتضیات زمان همساز باشد.

نویسندگان عرب باید در یک پیکار انسانی و قومی دست در دست هواخواهان خود ملاقاتی شکوهمند ترتیب دهند و در این ملاقات، فلسفه‌ای همگام با تصاویر و ایماژهایی که آنها را نویسندگان ابداع می‌کنند، تبلور یابد و این روحیه را در وجدان آگاه مردم رسوخ دهند. راهبری در آگاه کردن مردم و هدایت آنها به افکار و اندیشه‌های عالی دست در دست رهبران خود، یگانه فرصتی است که در اختیار داریم. باید این فرصت را که برپایهٔ باورها و درستیها و شرف ما بنیاد نهاده شده است، مغتنم شماریم. یقین داریم که دست هیچ آزمند و توطئه‌هیج بدخواهی آن را تهدید نمی‌کند.

فصل هفتم

نویسندگان، چگونه ادبیات میهنی یک کشور را برای ملتهای خود تصویر می کرده اند؟

یکی از تازه ترین بحثهایی که در زمینه ادبیات تطبیقی پدید آمده است، این است که نویسندگان، ادبیات میهنی و قومی یک کشور را چگونه برای ملتهای خود ترسیم کرده اند؟ با آن که قدمت این بحث از سه دهه فراتر نمی رود، این خود از پژوهشهایی است که امید می رود در آینده از پربارترین زمینه های پژوهش در ادبیات تطبیقی گردد و بسیاری از محققان را به خود جلب کند زیرا شیوه تحقیق در این زمینه در مقایسه با سایر شیوه های تحقیق در ادبیات تطبیقی، آسانتر است و چارچوبی روشمندتر دارد و رسیدن به مقصود را برای پژوهشگران تضمین می کند. پس از این تذکر اگر ملاحظه شود که تازه کاران پژوهشهای ادبیات تطبیقی نخست در این زمینه به کار پرداخته اند نباید جای شگفتی باشد. در این که ادبیات قومی، آئینه تمام نمای احساسات و اندیشه های آنهاست تردیدی نیست. برخی از این اندیشه ها متعلق به پیوند ملتها و رابطه آنها با یکدیگر است و برخی دیگر مربوط به تصویر (و برداشت) و ویژه ای است که هر قومی درباره دیگر ملتها برای خود ترسیم کرده است. رسالت پژوهشگران در این راستا ارائه این تصویر به گونه کامل و ترسیم چهره حقیقی یک قوم به همان گونه ای است که در آئینه ادبیات قومی وجود دارد. در فصلهای پیشین یادآور شدیم، که برخی از نویسندگان آثاری می آفرینند که

در آن، تصویر یک ملت را از دیدگاه‌های شخصی خود برمی‌گیرند، مانند تصویری که نویسنده فرانسوی ژرار دونروال Gerard de Nerval و ویکتور هوگو V. Hogo از مصر به دست داده‌اند. اما گاهی این تصویرگرایی از دایره محدود (یک اثر یا یک نویسنده) فراتر می‌رود و سرتاسر ادبیات یک ملت را فرا می‌گیرد. مانند تصویر سرزمین مصر که به سراسر ادبیات انگلیس و فرانسه راه یافته است.^۱

اینک بر آن هستیم تا درباره کلیات روش تحقیق در این میدان تازه ادبیات تطبیقی پردازیم و سپس آن را با بحثی تطبیقی و کوتاه از تصویر مشرق زمین در ادبیات فرانسه به پایان برسانیم تا ارزش ادبی و انسانی این رشته از پژوهشهای تطبیقی برای همه آشکار شود.

۱. پژوهشگر باید در مرحله شروع، بحث خود را به بیان راههایی اختصاص دهد که به ایجاد تصویری خاص در بین یکی از ملتها از چهره ملتی دیگر انجامیده است. باید بداند تصویری که (مثلاً) در ادبیات فرانسه از مردمان مصر داده است چیست؟ زیرا می‌دانیم که مهاجران و نویسندگان جهانگرد در ساختار ایده‌ها و اندیشه‌ها نقش بسیار حساسی داشته‌اند. آنان بوده‌اند که صورتهای مشاهدات خود را از شهرهای بیگانه، به میان ملت‌های خویش انتقال داده‌اند. آنانند که دیدنیهای خود را طبق هوی و هوس خویش تغییر می‌کنند و طبق هدف‌هایی که دارند و بر وفق تمایلات و شرایط روانی و اجتماعی آنها را به تأویل می‌کشند. مثلاً مادام «دوستال» برای رهایی از ستمهای ناپلئون و جو اختناق حاکم بر فرانسه، به آلمان هجرت کرد تا در این سرزمین، آزادی گمشده‌اش را بیابد. پس بر نوشته‌های او، آرمان‌گرایی و نوعی ایده آلیسم سایه افکند و تصویری که از آلمان ارائه داد، چون ناله و زاریهای رانده شده‌ای است که در جهان مثال‌ها برای خود پناهگاهی می‌جوید.^۲

تصویری که مادام دواستال از آلمان ارائه داد برنسلی از نویسندگان و جهانگردان فرانسوی سخت اثر گذاشت به گونه‌ای که سرزمین آلمان که در آثار

۱. همین کتاب، ص ۴۸ - ۳۱.

2. J. Marie-Carré: Les écrivains Français et mirage Allemand P. 17.

نویسندگان و هنرمندان فرانسه کعبه آزادی هنر، تئاتر و شعر به شمار می‌رفت، بدل به سرزمینی شد که مردم آن از خوشگذرانیهای بی حد و اندازه و لذتهای زندگی شادخوارانه در سایه آزادی فکری بهره‌مند گشته‌اند.^۱ به‌رغم تصاویر مبالغه‌آمیز و خلاف واقع «مادام دواستال»، تأثیر اندیشه‌های او تا نیمه اول سده نوزدهم روی نسلی از هنرمندان فرانسه سایه افکنده بود.^۲

۲. پژوهشگر باید تصویر شهرهایی را که جهانگردان توصیف کرده‌اند، دقیقاً ارزیابی کند. مثلاً تصویری که «مادام دوستال» از سرزمین آلمان داده است، تنها در ملاقاتهای او با رجال سیاسی و معدودی از فیلسوفان و شرکت در محافل انس اشراف خلاصه می‌شود.^۳ همچنین توصیف احمد شوقی شاعر معاصر مصری فقط در دیدارش از چند شهر اسپانیایی، آن‌هم به‌گونه‌گذاشته است. او توجهی به تصویر مردم اسپانیای معاصر نکرده است و تحت تأثیر تفکرات گذشته، به یادآوری افتخارات دوران شکوه و عظمت اسلام در اسپانیا پرداخته است. پژوهنده باید دیدگاهها و نظرگاههای جهانگردان را نسبت به شهرهایی که بازدید کرده‌اند، دقیقاً برای ما منعکس کند و به تجزیه و تحلیل آنها بپردازد. اما ناگفته نماند که این قبیل بحثها فقط وسیله‌ای برای ارزیابی تصویر ادبی چهره شهرهایی است که در ادبیات ملی جهانگردان منعکس است.

سپس درباره بازتاب آرای نویسندگان جهانگرد و توصیف آنها از شهرها از دیدگاه ملت‌هایشان به ارزیابی بنشینند. آنگاه انواع فنون ادبی از قبیل تئاتر قصه‌پردازی و داستان‌سرایی را که از آنها گفت‌وگو کرده‌اند، با ذکر نمونه‌هایی ارائه دهد. از همه اینها اجزای تصویر ادبی کشورها و ملت‌های بیگانه ترسیم می‌شود. در شرایطی، این تصویر گرایبها تام و کاملند که نویسنده هیچ‌یک از مظاهر مختلف آن مرز و بوم را فروگذار نکرده باشد و درباره مناظر طبیعی، عادات و تأثیرپذیریها، اخلاق و منش، و نظام‌های... آنها کاوش کرده باشد. نویسندگان و جهانگردان قرن نوزدهم از این روش پیروی می‌کردند.

۱. همان مأخذ، ص ۳۷-۳۱. ۲. همان، بخش اول و دوم و سوم.

۳. همان ص ۱۵-۱۴.

چه بسا تصویری که نویسندگان خارجی از سرزمینهای دیگران ترسیم کرده‌اند، مانند نویسندگان و جهانگردان عرب که اسپانیای نادیده را ترسیم کردند، ناقص باشد. منتها تصویری که ارائه دادند تنها به یک دوره از تاریخ شکوهمند اسپانیای اسلامی محدود می‌شود که بر بهشت گمشده، و پدران رانده شده از آن مویه سر می‌دهند.^۱

بی‌گمان، صورتهای ادبی که این‌گونه ترسیم شده‌اند، نه تنها از صداقت و امانت در تعبیر کمتر برخوردارند، بلکه در ترسیم طبیعت آن مرز و بوم و خوی و منش مردمان آن توصیفی ناقص به شمار می‌آیند. در این صورت است که حقایق با افسانه‌های بی‌ریشه و تفسیرهای مبالغه‌آمیز آمیخته می‌شود و نوشته‌ها خصلت واقع‌گویی را از دست می‌دهند و در ردیف ادبیات عقب‌مانده و ناسره قرار می‌گیرند. بی‌تردید عوامل روانی و اجتماعی در روند ساختار افکار عمومی ملت‌ها نسبت به یکدیگر تأثیر به‌سزایی دارند و به تبع این عوامل دیدگاههای ملت‌ها نسبت به یکدیگر دستخوش دگرگونی قرار می‌گیرند و همچنین به تبع عوامل روانی و اجتماعی چشم‌انداز ادبی ملت‌ها دگرگون می‌گردد و این دگرگونی گاه زیباتر از گذشته و گاه زشت‌تر ترسیم می‌شود. برای مثال، تاریخچه‌ای کوتاه از تصویر کشورهای شرق اسلامی را در ادبیات فرانسه در این جا می‌آوریم تا تغییرات و تصوره‌های گوناگونی را که در نتیجه عوامل مختلف نسبت به شرق اسلامی رخ داده است نشان دهیم.

تصویر گوناگون سرزمینهای شرق اسلامی در ادبیات فرانسه

انعکاس تصویر سرزمینهای شرق اسلامی در ادبیات فرانسه در هر دوره‌ای بستگی به مقتضیات خاص آن دوره داشته است و در هر زمان به گونه‌ای ترسیم شده است که بارنگ و بوی آن زمان سازگار باشد. مثلاً در قرون وسطی که تفتیش عقاید مذهبی و کلیسا، بازار پررونقی داشت و تعصب کور براندیشه آن فرمان می‌راند،

۱. مانند سروده‌های احمد شوقی رک به: H. Pérès: *L'Espagne Vue Par Les Voyageurs Musulmans* PP. 173-180. et Passim.

تصویری که از مسلمانان در ترانه‌ها و تئاترهای صلیبی ترسیم می‌شد چنین بود: مسلمانان و اعراب مردمی بودند بت پرست، عاری از اخلاق، سست‌عنصر، و بزدلانی که در برابر قهرمانان صلیبی به‌زانو درمی‌آیند و مرتد می‌شوند.^۱

فرانسه، در دوره رنسانس از تصویر شرق اسلامی روی برتافت و به‌سوی ادبیات کلاسیک، یونانی و لاتینی روی آورد و به تقلید و الهام‌گیری از آنها پرداخت. ولی دیری نپایید که شرق اسلامی در سده‌های ۱۷ و ۱۸ دوباره جای خود را در ادبیات فرانسه باز یافت اما، با تصویری کاملاً متفاوت با تصویر قرون وسطا. تصویر شرق اسلامی در ادبیات این دو قرن «زیباطلعت، نیکو منظر، خیال‌برانگیز، فرزانه، بلند نظر، مغرور، زیباشمایل، مهذب، خوش‌مشرّب، مهمان‌نواز، باگذشت، دور از تعصب، همگی آزادمنش، شونده‌ای خوب، تن‌پرور، مؤمن به خرافات و در برابر ستم حکام خودکامه و ستمگر، چون بدکاره‌ای خوار و زبون»^۲.

چون جهان‌گردان فرانسوی در سفرهای خود به مشرق‌زمین با استقبال گرم مردم آنجا روبرو می‌شدند، تحت تأثیر این میهمان‌نوازیها به تعریف و ستایش ایشان می‌پرداختند و در سفرنامه‌ها مسلمانان را با القابی نیکو می‌ستودند اما در همین حال از شرح ستمگری فرمانروایان اسلامی و سوءاستفاده آنان از مواضع قدرت فروگذار نکردند. همچنین درباره فرمانبرداری بی‌چون و چرای خفت‌بار مردم از شاهان بیدادگر و خاموشی مسلمانان در برابر ستمگریها، قلم‌فرسایی می‌کردند. و برخی از جهانگردان فرانسوی در زیر پوشش انتقاد از فرمانروایان مشرق‌زمین، از زمامداران خود به سختی انتقاد می‌کردند و مشرق‌زمین را در برابر غرب، الگوی آزادی عقیده حتی برای مخالفان خود قرار می‌دادند تا از این راه از عقاید و تعصبات دینی انتقاد کنند.^۳

برای نویسندگان و جهانگردان غربی بسیار لذت‌بخش است که توسن خیال را رها کنند و درباره وضعیت مظلومانه زنان مشرق‌زمین قلم‌فرسایی کنند. از دیدگاه این

۱. این تصویر را در ترانه‌های رولان و نمایشنامه قدسی نیکولا می‌بینیم: La Chanson. de Roland. Le Jeu de Sint Nicolas.

۲. همان، ص ۶۱، ۶۲. ۳. همان مأخذ، ص ۶۴-۶۵.

سفرنامه‌نویسان، طبقهٔ نسوان در شرق نه تنها ارج و مقامی ندارند بلکه وسیلهٔ تمتع و لذت‌اند!

توصیف کاخهای شاهزادگان و امیران عرب با راهروهای پر از زنان زیبا برای آنان سخت لذت‌بخش بود. گاهی این توصیفها با نیش و نوش‌های ادبی نیز همراه بود. گوش کنید: «گله‌های زنان سفیدپوست را گله‌های سیاه‌پوست بردگان اخته می‌چرانند. با قدرت بی‌چون و چرا از آنان پاسداری می‌کنند. اما از دیدگاه زنان حرم‌سرا موجوداتی حقیر هستند»^۱.

با گسترش سفرهای جهانگردان در قرن نوزدهم میلادی دیدگاه ادیبان جهانگرد در وصف آداب و رسوم ملت‌های خاورزمین افقی بازتر یافت. جهانگردان در سفرنامه‌های خود نه تنها دربارهٔ مردم‌شناسی شرق بلکه در وصف مناظر طبیعی و آثار باستانی و نظام‌های حکومتی آن به قلم‌فرسایی پرداختند. در قرن نوزدهم میلادی مردم‌شناسی مصر با همهٔ ریزه‌کاریهای آن به ادبیات فرانسه راه یافت و سرزمین مصر و آثار باستانی آن در سفرنامه‌های ادیبان فرانسه مقام ویژه‌ای یافت. امتیاز سفرنامه‌های جهانگردان ادیب، در قرن نوزدهم بر سایر جهانگردان، در رعایت دقت در توصیف، و جست‌وجوگری ایشان بود. توصیف این گروه از نویسندگان از نظر تاریخی و علمی همچنان ارزنده است.^۲

با وجود این، تصویر کلی‌ای که از مصر و از مشرق‌زمین به وسیلهٔ جهانگردان قرون وسطی ارائه شده بود همچنان در ادبیات فرانسه برجای ماند.^۳ رمانتیست‌ها برعکس اسلاف خود در قرن هیجدهم میلادی علاقه‌ای به یافتن اندیشه‌های زیبای شرق، چون: گذشت، آزادی و سخاوت نداشتند بلکه فقط در صدد الهام از موضوع‌های متنوع برای کارهای ادبی خود بودند. فردریک شگل می‌گوید «برای آن که سرچشمهٔ واقعی رمانتیسم را بیابیم و از آن سیراب شویم باید به مشرق‌زمین

۱. همان، ص ۶۹.

۲. استاد مازان ماری کاره شیوهٔ ادبی جهانگردان و نویسندگان فرانسوی را به مصر در دو جلد بررسی

کرده است. J.M. Carré: *Les Voyageurs et écrivains Français Egypte*.

۳. رک به: O.Chakhachiri: *Proche et Moyen-Orient dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.

سفر کنیم^۱.

رمانتیکها در پاسخ به ندای تخیلات بلند پروازانه خود^۲ در توصیف طبیعت زیبای خاورزمین و مناظر شگفت انگیز و آفتاب تابان آن شور و شیدایی ویژه ای داشتند. قلب «فلور» در اشتیاق دیدار شرق و ترسیم تصاویر آن سخت به تپش می افتاد. اگر در مخیله «فلور» خطور می کرد که از این پس چین را نخواهد دید و هرگز بر کجاوه شتران، با گامهای موزون نخواهد خسید و هرگز در بیشه زارها، چشمان آتشین پلنگان بر کندوان زانو نشسته را، میان نیستانها نخواهد دید، قلب او از اندوه و رنج آتش می گرفت^۳.

گروهی از رمانتیکها برای تحقق رؤیاهای خود به سوی مشرق زمین رهسپار گشتند. آنها که توفیق سفر نیافتند، همچنان در آتش اشتیاق تماشای طبیعت افسونگر شرق می سوختند.

«آلفرد دووینی»، «روح ابدی را به رایحه دل انگیز برخی شهرهای شرق که عبیر آن از فرسنگها به مشام می رسد، مانند کرد»^۴.

بهشت آرزوهای رمانتیکها سرزمینهای شرق بود؛ جایی که عطر سکرآورش فضا را آکنده کرده است، «ویکتور هوگو» از خلال داستانهای هزار و یک شب در عالم تصور، به مشرق زمین رخت بر بست. شرق افسونگر را «بهشت دنیا، بهار

۱. مقدمه دکتر عبدالرحمن بدوی بر ترجمه دیوان گوته که با نام «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي قاهره ۱۹۴۴م. ص ۱-۲. و مقدمه شجاع الدین شفا بر دیوان شرقی گوته. فیلسوف آلمانی تیک Tieck در المنصور گوید: رمانتیسیم باید وطن ایدآل و سرچشمه زنده الهام خود را در مشرق زمین جستجو کند زیرا فقط در آنجا می توان آن صفای طبیعی و جامعه بشری بی آرایش و مذهب واقعی را که رمانتیسیم مشتاقانه در پی آن است یافت. (دیوان شرقی ترجمه دکتر شفا شجاع الدین) م. شلگل. Schlegel فریدریش ۱۸۲۹-۱۷۷۲م. نقاد و هنرشناس و ادیب و فیلسوف آلمانی. وی مجله ای که نماینده افکار مکتب رمانتیسیم بود منتشر کرد. کتاب زبان و حکمت هندیان که نتیجه تحصیلات او در زبان سانسکریت بود در سال ۱۸۰۸م. انتشار داد. (از دائرة المعارف فارسی مصاحب). وی قسمتهایی از شاهنامه را به زبان آلمانی ترجمه کرد. م.

۲. غنیمی هلال الرومانتیکه، فصل دوم، از بخش دوم.

۳. رک به: Pierre-Martin: L'Orient dans, La Littérature Francaise. Paris. 1906, P.

361.

۴. الرومانتیکه از همین مؤلف، ص ۴۰.

جاوید، غرقه در گل، پردیسی خندان و سرسبز با تالابها و برجهای سرخ فام و گرمایی دلچسب با خویبها و خانه‌های زرین^۱ می‌نگریست. «ویکتور هوگو» تصور هودج‌های آونگین، برگردۀ پیلان، و رایحهٔ دل‌انگیز بوستان و برگهای رقصان بر شاخسارها، برگرداگرد پنجره‌های زرین، و چشم‌انداز نخلستانها و چشمه‌سارها و لک‌لک‌ها برگلدستهٔ مسجدها را در دل پروراند و از این راه افسون مشرق‌زمین گشت. «ویکتور هوگو» در آرزوی لحظه‌هایی بود که شبانگاه دیده بر دریای ژرف بدوزد تا نیمه‌شبان که پرتو رنگ‌پریدهٔ ماه چتر زرینش را بر امواج دریای سیاه می‌گستراند، به تماشا بنشیند^۲.

«هوگو» امتیاز مشرق‌زمین را در این می‌داند که «خداوند، سرزمین شرق را بیش از هر جای دیگر، گل‌پرور کرده است و آسمانش را از هر آسمانی دیگر پرستاره‌تر ساخته است و دریای آن را از همهٔ دریاها پرمرورایدتر». «هوگو» در سفر تخیلی خود «بام خانه‌های بیابان‌گردان را چون سبدهایی پر از گل» ترسیم کرد. انتقاد رمانتیکها از خودکامگی سلاطین عثمانی، «هوگو» را از تصویر خیالی «آستانه» که با زیبایی پاریس برابری می‌کند، بازداشت. او آنجا را بدین هنجار نگارگری کرد: «شبانگاهان، آسمان آستانه، آراسته با ستاره‌ها، بر بستر دریای سیاه خیره‌سر، شادمانه جلوه‌گری می‌کند. نقاب شب، بر چهره می‌افکند، در آغوش امواج خلیج و در انعکاس تلالؤ ستاره‌ها به خواب فرو می‌رود. گویی که آستانه بر زمینی ستاره‌خیز جای دارد. گویی که آسمان، گنبد‌های نیلگونش را به رنگ خود درآورده است، گویی که هزاران هلال که بر آنهاست، درخشندگی خود را از پرتو ماه می‌گیرند. گویی، کاخهای آن که در سکوت مطلق فرو رفته است، به دست ارواح شبانگاهی، بر روی هوا برپا شده است. برجها، بازوایای هندسی، بامهای مسطح خانه‌ها، گنبد‌ها و گلدسته‌های سپیدرنگ و اوب لیسک‌ها^۳ که نوک پیکانهای آنها چون برجی از

۱. اقتباس از: V.Hugo: *Les Orientales*, I. IX: Cf. O. Chakhachari Proche et *Moyen-Orient dans l'oeuvre de Victor Hygo*, Paris, 1950. P. 74.

۲. متأسفانه معادل واژهٔ Obelisk انگلیسی و «المسلة» عربی را در فارسی نیافتم که همان ستونهای هرمی شکل سنگی است که بر روی آنها با خطوط و نقوش فراغت تزیین و مطالبی گویا دارد. در مصر فراوان است و به اروپا و آمریکا و ترکیه نیز برده شده است. م.

عاج سربه آسمان کشیده است، دیدنی است. آن کاخ باستانی با دیوارهای شگرف که با یک صد گنبد روئین پوشانده است، شبانگاهان مانند کلاهخود روئین تنان می درخشند»^۱.

از دیدگاه «گوتته»، رود بین در مقایسه با رود نیل، بسیار حقیر است. او در گفت و گویی تخیلی میان «اوبلیسک» پاریس و «اوبلیسک اقصی»، از زبان «اوبلیسک» مصری در پاریس چنین سروده است: «رود سن به ناودان یک خیابان سیاه رنگ می ماند، این رودخانه آلوده از چند رشته جوی فراهم شده است. رود سن قدمهای مرا که طغیانهای نیل بر آن بوسه می زدند، آلوده می کند. نیل، پدر آبهاست. نیل، همان ابوالهول ریش سپیدی است که تاجی از نیلوفر آبی و خیزرانی بر تارک خویش دارد»^۲. در این صورتگرها که حقیقت با افسانه آمیخته شده است، آنچه شایسته ارزیابی است، انتقال احساسات گوینده آن است. بازتاب این تصویرهای ادبی در میان ملتها سخت نیرومند است. صورتهای ادبی در قرن نوزدهم هرچند رماتیکی (و گراف گونه) اند، باز هم در مقایسه با تصویرهای مشابه آن در ادبیات قرون وسطای فرانسه کامل تر است.

باینکه این باب نقطه آغاز و ارتباط تنگاتنگ با ادبیات ندارد و از آنجا که تصویر ادبی یک شهر به تنهایی برای تاریخ ادبیات سودمند نیست و به کشف پیوندهای ذهنی میان نویسندگان نمی انجامد، هدف ما در این بحث - همان گونه که گفتیم - تنها شرح صورتهای ادبی نیست بلکه، شرح و کشف افکار کلی و راهها و چگونگی همکاری آنها در فراهم کردن صورتهای، در این یا آن ادبیات است. تشریح افکار کلی مستلزم شناخت چگونگی تکوین آنهاست و نیز مستلزم آن است که

۱. از قصیده *Lés tetes du Sérail* در V. Hogo: *Les Orientales*, 111 و همچنین همان مأخذ، ص ۷.

۲. عنوان این قطعه شعر «در غربت ستونهای مصر» است *Nostalgies d'Obelisks* و قصد شاعر ستونهای هرمی شکل سنگی با نقش و نگارهای فرعونی است که یکی در میدان کونکور در پاریس و دیگری در شهر «اقصر» مصر جای دارد. شاعر در این قطعه از غربت دوری و جدایی این دوستون برای احساسات رماتیکی خود الهام گرفته است، دیوان: T. Gautier: *Emaux et Camée* (1852).

مقدار تأثیر: چشم‌اندازها، آداب، تقلیدها و فرهنگهای ملتهای بیگانه را براندیشه نویسندگان بدانیم تا از پیوندهای موجود از میان ادبیات ملتها و اصالت و آبشخور نویسندگان را کشف کنیم. زمانی که «مادام دواستال» مردم فرانسه را با سرزمین آلمان آشنا کرد، آنجا را این‌گونه ستود: آلمان، زادگاه «گوته» و «شیلر» و موطن «شلگل» است. از این‌رو، این گروه از نویسندگان فرانسوی، در شهرت روزافزون نویسندگان آلمانی در میان هنرمندان و مردم فرانسه نقش عمده‌ای داشتند و با بهره‌گیری از این شیوه تحقیق می‌توان بسیاری از منابع ادبی را کشف کرد.^۱ و راههای اثرپذیری و اثرگذاری در ادبیات را ردیابی کرد. این‌گونه بحث، افزون بر خدمات ارزنده‌ای که به تاریخ ادبیات می‌کند، در بیان علل تغییر دیدگاه نویسندگان نسبت به تصویری که پیشینیان از مردم و شهرها داشته‌اند و در کشف دوره‌های تاریخ ادبی ملتها و کشف سایر عواملی که سبب تغییر دیدگاهها شده است، کمکهای ارزنده می‌کند.

پژوهندگان این راه - افزون بر شرح دیدگاهها و تصاویر ادبای بیگانه از سرزمینهای دیگران - باید به نقادی تصویرها بپردازند و سره را از ناسره تشخیص دهند و علت نادرستیا را بیان کنند و مواضع صحیح را در تصویرگری مردم و شهرها به نویسندگان بنمایانند و به تصحیح افکار و ادبیات ملتها بپردازند.

بی‌گمان تصویر ادبی ملتها - با همان چهره‌ای که در آئینه ادبیاتمان منعکس است - در رابطه ملتها با یکدیگر به هر شکلی که باشد، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و بر اندیشه رهبران سیاسی و متفکران در تکوین یک دیدگاه (و یا برداشت) کلی بسیار مؤثر است و بر پایه این دیدگاه کلی، دیدگاه ویژه‌ای در خصوص ارتباط با دیگران پدید می‌آید. همه این مفاهیم از کنار فعالیتهای ادبی در بعد جهانی برمی‌خیزد. ادبیات تطبیقی به کشف ابعاد جهانی ادبیات از زاویه تاریخی آن می‌پردازد و جلوه‌های گوناگون آن را در امتداد قرن‌ها نشان می‌دهد. ادبیات تطبیقی از این رهگذر به ملتها فرصت می‌دهد تا چهره خویش را در آئینه ادبیات دیگران ببینند و بر مقام و منزلت خود در میان ملتهای دیگر آگاه گردند و خود را نیک بشناسند تا بتوانند

موضع خود را تصحیح کنند و یا از مقام خود دفاع کنند و زمینه تفاهم واقعی و تعاون همکاری را برپایه صداقت میان ملتها فراهم گردانند.

بحث پایانی

ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی

از رهگذر یک رشته مقدمات گسترده که در زمینه «نقد ادبی» و «تاریخ ادبیات» با کوشش پژوهشگران اروپایی فراهم شده بود، میلاد علم «ادبیات تطبیقی» اعلان گردید. اگر راه و روش تحقیق در این دو رشته از علوم ادبی منحول نمی‌گردید، علم ادبیات تطبیقی پدید نمی‌آمد.

تحلیل‌گران ادبی و ناقدان اروپایی پیش از سده نوزدهم میلادی به‌عرضه کردن متون منتخب کلاسیک و توضیح وجوه بلاغی و صنایع لفظی آن بسنده می‌کردند. از میان متون کلاسیک قواعد دستوری و کلی و تمرینهای عملی استخراج می‌گردید تا ادیبان و هم‌مسکانشان به تقلید از آن بپردازند. اما این قبیل تحقیق‌های عملی و فنی با پژوهشهای علمی و تاریخی تفاوت فاحش دارند. به همین گونه بود که مورخان ادبیات تنها به شرح حال نویسی و احیاناً با ذکر نمونه‌ای از آثار مؤلفان و توضیح بعضی واژگان بسنده می‌کردند و به یافتن پیوند میان زندگانی و آثار مؤلفان نپرداختند.

در مطالب گذشته، چگونگی تحول در این دو رشته: تاریخ ادبیات و نقد را در قرن نوزدهم میلادی توضیح دادیم و گفتیم که این دگرگونی پیامد حرکت رمانتیک و نهضت علمی بود. این تحول براین اصل نهاده شده بود که برای تفسیر آثار ادبی باید حقایق تاریخی را بررسی و بازنگری کرد. آثار این دگرگونی در تحلیل‌گریهای

واقعی و دقیق از متون ادبی و از شرح حال نویسندگان و بیان تفکرات مؤلفان و مقام اجتماعی ایشان و همچنین در تحقیقهای استدلالی و استنتاجی که معمولاً برپایه این قبیل تحلیل‌گریهای دقیق استوار است، آشکار شد. از این‌پس در گفت‌وگو از مسایل اصولی و قضایای ادبی، برای کلی‌گوییهای شتابزده و سطحی و بدون دلیل مجالی نمی‌ماند، بلکه تخصص و بررسی همه جوانب یک مسئله تنها شرط موفقیت است. از این‌رو، لازم است که پژوهشگران زمینه بحث خود را در یک موضوع یا یک مؤلف و یک کتاب (اثر) و یا در یک اندیشه محدود کنند تا فرصت کافی برای ژرف‌کاوی و تجزیه و تحلیل متون داشته باشند و به استقراء و یافتن همه عناصری که برای پدید آوردن یک اثر ادبی دست‌به‌دست هم می‌دهند، بپردازند. پژوهشگران باید جایگاه یک اثر را در زندگانی مؤلف و در تاریخ ادبیات جامعه‌ای که اثر متعلق به اوست، مشخص گردانند و همچنین پیامد این تحلیل و آن استقرا را از استنباط حقایق استوار علمی و دور از سنجشهای محدود و سطحی معلوم کنند. در این شرایط بود که ناقدان و مؤرخان ادب در برابر مسایلی قرار گرفتند که ناگزیر شدند برای تکمیل تحقیقات و تعمق در موضوعهای مورد بحث به مطالب بالا بپردازند. پرداختن به این قبیل مسایل مستلزم آن است که محققان از قلمرو ادبیات قومی فراتر روند و سر از قلمرو ادبیات اقوام دیگران برآورند تا امکان بررسی پیوند و تأثیر آن را بر روی یک اثر یا یک موضوع یا یک جریان فکری بیابند و اگر درباره تأثیر یکی از مکاتب ادبی بیگانه روی ادبیات قومی و میهنی خویش می‌کاوند، لازم است به بیان منابع اصیل آن بپردازند. این‌جا بود که محققان دریافتند که به یک شاخه جدید از شاخه‌های تحقیق در تاریخ ادبیات که زمینه بحث آن، روابط ادبیات جهان با یکدیگر و بیان گرایشهای پیچیده و فورمهای گوناگون آن باشد، سخت نیازمندند و به تعبیر دیگر، نیاز به دانش و علمی دارند که رابطه ادبیات میهنی را با ادبیات جهانی ردیابی کند. پیدایش ادبیات تطبیقی با شاخه‌های فراوان و زمینه‌های متعدد آن، پاسخ به این نیاز بود.

از دیدگاه محققان نامدار ادبیات اروپا که به کشف روابط ادبیات میهن خود با ادبیات قومهای دیگر می‌پردازند و به شرح جلوه‌های گوناگون این روابط همت

می‌گمارند، علم ادبیات تطبیقی پیوسته مورد توجه و اهتمام است و از سرهمین اهتمام، در ادبیات اروپا شهسوارانی به پا خاستند که هر کدامشان در یکی از موضوعهای ادبیات تطبیقی دست و زبان کوشا و گویایی داشتند و خدمات شایانی به تاریخ ادبیات میهنی کردند و در بیان جایگاه واقعی آن در خانواده ادبیات مشترک جهانی ثمرات نیکو به دست آوردند. بهره موضوعات ادبیات تطبیقی از نظر اعتبار و شهرت متفاوت است. برخی از آنها داعیانی بیشتر و از شهرت و اعتباری فراوانتر برخوردارند و بعضی دیگر از دید محققان مراحل تحقیق را تقریباً پشت سر گذارده‌اند و دسته سوم همچنان در قدم نخستین‌اند.

دانشمندان ادبیات تطبیقی با وجود اختلاف در زبان و رشته‌های تخصصی، نسبت به ارزش فراوان پژوهشهای تطبیقی و تأثیر عمیق آنها اندک تردیدی به دل راه نمی‌دهند. این محققان بر پایه تجربه‌های تاریخی ایمان راسخ دارند که اگر یکی از جریانهای ادبی و ادبیات در انزوا قرار بگیرند دچار سستی و انحطاط می‌شوند و نیز بر این باورند که زیباترین چشمه‌های ادبیات میهنی (چه بسا) در اصل، با پیوند با ادبیات بیگانه شکوفا شده است. افزون بر این، بسیاری از شاخه‌های ادبیات تطبیقی کمک می‌کنند تا ملتها با تماشای چهره خویش در ادبیات بیگانه بتوانند خویشتن را بهتر بشناسند که این خود، در راستای تهذیب و ساختار ملتها و یافتن جایگاه واقعی خود در میان ملتها درسی سخت آموزنده است.

تلاش‌های پی‌گیر محققان در ادبیات تطبیقی با تأسیس: «انجمن جهانی تاریخ ادبیات جدید» La Commission internationale d'Historiae Littéraires moderne در سال ۱۹۲۸ م. به ثمر نشست. هدف از تأسیس این انجمن فراهم کردن ارتباط دایم میان محققان و مساعدت به آنها برای برپایی سمینارها و ارائه مقاله‌های تحقیقی و آماده کردن مقدمات لازم برای خیزش مطالعات تاریخی و ادبی است.^۱ نخستین رئیس این انجمن بالدانس پرژه^۲ و دبیر کل آن شادروان ون تیگم^۳ که هر دو از محققان سرشناس ادبیات تطبیقی فرانسه بودند. این انجمن پنج کنگره جهانی برپا

1. Actes du quatrieme Congres international litteraire et de Littérature Comparée, Paris. 1948, P. 9 2. Baldensperger 3. P. Van Tighem

کرد که به ترتیب، سال ۱۹۳۱ در بوداپست، سال ۱۹۳۵ در آمستردام، سال ۱۹۳۹ در لیون، سال ۱۹۴۸ در پاریس، و آخرین کنگره در سال ۱۹۵۱ م. در فلورانس برپا گردید. مقاله‌های ارائه‌شده در این کنگره‌ها، همه درباره «تاریخ جهانی ادبیات اروپا» بود و از اصیل‌ترین کارها در زمینه ادبیات تطبیقی به‌شمار آمد. نماینده مصر در چند کنگره حضور داشت.

خدمات این انجمن و مطالعاتی که در شناساندن و تقریب فرهنگها کرد، بسیار ارزنده بود و در شرح گرایشهای انسانی در ادبیات سخت سودمند افتاد و از سر آن که تحقق این خدمات بخشی از هدفهای یونسکوست، این انجمن زیر نظر سازمان فرهنگی اجتماعی (UNESCO) سازمان ملل متحد در آمد^۱.

با وجود تلاشهای عظیم و مطالعات گوناگون که در ادبیات تطبیقی به چشم می‌خورد، مطالعات در این علم تنها در چارچوب اثرپذیری و اثرگذاری، میان محدودی از ادبیات و رابطه آنها با یکدیگر محصور مانده است و این بدین علت است که طبیعت موضوع در ادبیات تطبیقی (اغلب) این محدودیت را اقتضا می‌کند و محققان عمدتاً پیرامون یک نویسنده، یا، یک اثر، یا، یک موضوع و یا درباره یک فکر معین به پژوهش می‌پردازند و کمتر اتفاق می‌افتد که از مرز جریانه‌های ادبی دو یا سه کشور فراتر روند. با توجه به این نکته، اگر پژوهشگری از منطقه نفوذ ادبیات یک مملکت به‌ماورای مرزهای ادبی بیگانه حرکت کند و به جست‌وجوی ریشه‌های اصیل یک فکر پردازد و برای یافتن عوامل اثرپذیری و منابع فکری یک نویسنده کاوش کند، به‌این منظور است که در چارچوب ادبیات تطبیقی بخشی از جنبه‌ها و ویژگیهای ادبیات میهنی را بشکافد. در همه این مراحل نتایج و دست‌آوردهای ادبیات تطبیقی (عموماً) تحت‌الشعاع ادبیات میهنی است و همه این ره‌آوردها (با اعتراف به عظمت و اهمیت آنها) در سطحی پایتتر از آرزوهای بلندپروازانه بزرگان ادبی و تاریخ است زیرا محققان نامدار براین باورند که پژوهشگران باید میدان مطالعات ادبیات و تاریخ را به بیرون از مرزهای ادبیات تطبیقی بکشانند و تحقیقات ایشان از مرز خدمت به تاریخ ادبی یک قوم فراگیرتر

باشد. پژوهندگان باید به کشف واقعیت‌های مشترک در بعد ادبیات جهانی بپردازند و به ثبت آنها همت گمارند. در این بخش از مطالعات باید بر تاریخ ادب قومی و متون ادبی و پژوهش‌های ادبیات تطبیقی که پیش‌تر دانشمندان به شکافتن و پژوهش‌های آن پرداخته‌اند، اعتماد ورزند و آنچه را که دانشمندان با نام «تاریخ ادبیات عمومی» یا «ادبیات عمومی» عنوان می‌کنند، چیزی جز آنچه اکنون بیان کردیم نینگارند.

بنابراین، میدان مطالعات «ادبیات عمومی» عبارت است از: یافتن حقایق ادبی، افکار و مشاعر عمومی که یافتن ریشه‌ها و بالندگی و تحول هیچ‌کدام جدا از بررسی آنها در جریان‌های ادبی گوناگون قابل درک نیست.^۱

طبیعت بحث در «ادبیات عمومی» با ساختار ادبیات میهنی فرق دارد و از سویی دیگر، ساختار ادبیات میهنی با طبیعت «ادبیات تطبیقی» دوگانگی دارد زیرا مطالعات «ادبیات عمومی» اقتضا دارد که در قد و بند مرزهای ادبیات میهنی محصور نماند و بحث را در محدودهٔ جریان‌های ادبی محدودی از کشورها تنگ نگرداند بلکه میدان مطالعات را به همهٔ حرکت‌های ادبی در همهٔ ادبیات جهانی که حرکت موردنظر در آن تحول یافته است، بگستراند و از پرداختن به مسائل محلی و موضعی و مربوط به ادبیات یک قوم معین پرهیز کند و به هیچ مسئله‌ای جز به مسائل ادبی که بازتاب جهانی داشته است، نپردازد.

ادبیات عمومی باید عواملی را که بر روی توجیه جریان‌ها تأثیر گذاشته‌اند بررسی کند. این جریان‌ها می‌توانند از برون برادب میهنی اثر گذاشته باشند. پس دانسته می‌شود که این بخش از مطالعات (هراندازه که مهم باشند)، باز هم از تاریخ ادبیات میهنی بی‌نیاز نیستند، زیرا امکان دارد که در تاریخ ادبیات قومی حقایق خاصی نهفته باشد که در توجیه آثار پدیدارآمده در آن ادبیات مؤثر باشد. وانگهی، تاریخ ادبیات عمومی بر تلخیص و اختصار مطالعات ادب قومی اعتماد نمی‌کند، بلکه شیوه‌هایی را بکار می‌برد که اختلاف زبان و نژاد در روند آن تأثیری ندارند. در این شیوه، شرح حقایق ادبی و عوامل مؤثر در تحول افکار و حرکت‌های ادبی به عنوان شناخت کیفیت‌های گوناگون فکری و فنی مشترک و تعریف و بررسی آنها در اشکال

و صور گوناگون جریانهای ادبی مختلف مورد نظر است و به گونه‌ای است که بتوان آنها را با یکدیگر مقایسه کرد. بنابراین، چند نوع تاریخ ادبیات عمومی حاصل می‌آید که از آن جمله است: ادبیات ملتهای باستانی یونان و روم، تاریخ ادبیات شرق اسلام و ادبیات جدید عرب. این پژوهشها از سر آن است که بتوانیم فترتهای تاریخی سرنوشت‌ساز و قاطع و تصویر خیزشهای فکری و اخلاقی و هنری زنده را که در زبان ادبیات تشریح می‌گردند، تعیین و تعریف کنیم.^۱

پیشروان «ادبیات عمومی» جنبشهای فکری و مکاتب گوناگون ادبی را که در مسیر ادبیات مختلف قرار گرفته‌اند و روی آنها اثر گذاشته‌اند، بررسی می‌کنند. به عنوان مثال، پژوهشهای مربوط به «ادبیات عمومی» را پیش می‌کشند. همچنین بررسی تصاویر هنری و ادبی که در نوعی از انواع ادبی جای گرفته‌اند (مانند تأثیر شاعران «توربادور» در شعر «سونیت» ایتالیای عصر رنسانس و سرایت آن از ایتالیا به سایر ادبیات اروپایی، و نفوذ شکسپیر بر هر جریان ادبی که در معرض تأثیر آن قرار گرفته است) به عنوان مثالی برای گسترش تحقیقات مربوط به مطالعه ادبیات عمومی ارائه می‌دهند.

پژوهشهای «ادبیات عمومی» باید به جریانهای مشابه در کشورهای مختلف عنایت داشته باشد و به یافتن اسباب و علتهای آنها پردازد زیرا امکان دارد همین جریانهای ادبی مشابه، مولود حالت‌های اجتماعی مشابهی در سرزمینی دیگر باشند که دور از هرگونه اثرپذیری از یک جریان ادبی معین پدید آمده باشند. نیز ممکن است جریانهای مشابه از پیوندهای فکری میان ادبیات مختلف پدید آمده باشند و این یک امتیاز دیگری است که «ادبیات عمومی» را به فراسوی مرزهای ادبیات تطبیقی می‌کشاند، حال آن‌که میدان مطالعات ادبیات تطبیقی از دایره پیوند ادبیات و روابط فکری میان ملتها و نسلها فراتر نمی‌رود. پیشروان پژوهشهای «ادبیات عمومی» این آرزو را در دل می‌پروراند که تلاشها به نتیجه برسد و به تدوین «تاریخ ادبیات جهانی» بینجامد و حقایق کلی در آن تشریح شود و کلیه جریانهای ادبی جهانی کشف گردد و این اثر مدون به صورت یک مأخذ جامع، برای کاوشگران و

پویندگان حقایق و طالبان شناخت اصول و تحول نوعهای ادبی، درآید. آثار «ادبی عمومی» بر مبنای زمان، و جریانهای فکری و انواع ادبی تقسیم شده است نه بر مبنای ملتها و ادبیات متعلق به ایشان. این تقسیم بندی به گونه ای است که پژوهنده، مطلوب خود را از خلال تاریخ متصل به یک جریان ادبی، یا یک فکر و یا یک تصویر فنی می یابد.

پیشروان «ادبیات عمومی» به این امید دل بسته اند که در زمانی نه چندان دور، متخصصان تاریخ ادبیات، همان کنند که دیگران برای علم و هنر و فلسفه کرده اند؛ تا تاریخ ادبیات خصوصی از تاریخ ادبیات عمومی و جهانی تبعیت کند.^۱

از نخستین کوششهایی که در این راه انجام یافته است، انتشار سه جلد کتاب تاریخ ادبیات عمومی به وسیله چند تن از کارشناسان ادبیات گوناگون است. در این اثر، تاریخ ادبیات شرق و غرب به گونه متوالی، با فهرستهای تفصیلی، در تاریخ، افکار و مکاتب ادبی با رعایت تناسب هریک از این مطالب با تاریخهای عمومی مورد تحقیق، دیده می شود. این کتاب را مؤسسه «لاروس» در سالهای ۱۹۵۵-۱۹۵۸ به زبان فرانسه با حروف مخصوص چاپ کرد که اگر با حروف معمولی چاپ می شد بالغ بر ده مجلد می شد.^۲

از این توضیح کوتاه، فکر داعیان «ادبیات عمومی» نسبت به مفهوم و هدف آن روشن می شود. بیشتر محققان ادبیات تطبیقی به ندای این داعیان پاسخ ندادند و چندان توجهی به آن نکردند، چه «تاریخ ادبیات عمومی، بدین شیوه که ایشان به آن دعوت می کنند، از چارچوب نقد و تحقیق متون فراتر می رود و به میدان احکام انتزاعی و بیان عام» می پردازد و این حساس ترین بخش مطالعات ادبی است که باید همیشه اصول آن بر متن آثار ادبی متکی باشد (و ما این موضوع را پیشتر بیان کردیم). این فرق اساسی، مرز میان «ادبیات» به عنوان یک پدیده هنری و میان علوم فلسفی و اجتماعی به دلیل گرایشهای عقلی و انتزاعی آنهاست. پس تدوین تاریخ

۱. یکی از بزرگترین داعیان به این حرکت تیگم بود. برای مزید اطلاع رک به: R.de Synthèse Historique, 1920, PP. 1-27.

2. Histoire des Littératures, éd La Pléiade, 8. Vol.

عمومی علوم عقلی و فلسفه از آن جهت که میدان مطالعات، افکار محض است، امکان‌پذیر است ولی ادبیات پدیده‌ای است که ماده آن، تفکرات و مشاعر خصوصی است که در قالب تعبیرات و سبکهای ادبی ریخته شده است. بنابراین، ابزار محقق برای تدوین تاریخ ادبیات و درک تفکرات، مراجعه به متون ادبی و تجزیه و تحلیل آنها در بافت و ویژگیهای اصلی آن است و نباید به تنهایی بر قواعد و اصول کلی و افکار ترکیب‌شده بسنده کند.

باید به این نکته توجه داشت که این دعوت برای تاریخ فکر نتایج سودمندی دارد ولی به خاطر عدم استقرار مطالعات ادبیات تطبیقی در ادب عرب به گونه کلی اکنون دعوت به این امر را فرومی‌گذاریم.

از این رو، علم ادبیات تطبیقی همچنان باید به عنوان یکی از اقسام علوم ادبی میهنی باقی بماند و به کشف ابعاد مبهم و عوامل اثرگذارنده و حدود نفوذ آن در ادبیات دیگران پردازد.

چنان‌که در فصل ششم این کتاب یادآور شدیم، هدف ادبیات تطبیقی بررسی جریانهای فکری و مکتبهای ادبی و نفوذ این مکاتب بر یکدیگر از طریق پیوند ادبیات با دیگری است و هرگاه «ادبیات عمومی» ارزشی داشته باشد، باید محققان با دیده اعتبار به آن بنگرند و از چارچوب آن درنگذرند مبادا از اهمیت مطالعات ادبی کاسته شود و در شاخ و برگهای کلیات انتزاعی سردرگم گردد. در ارزش ادبیات تطبیقی همین بس که به کشف عناصری می‌پردازد که الهام‌بخش استعدادهای شکوفان ادبی است؛ و عواملی را بررسی می‌کند که در تربیت استعدادها از طریق بهره‌گیری از ادبیات دیگران موثر بوده است. این مسئله را بررسی می‌کند که این استعدادها چگونه توانسته‌اند آثار دیگران را در خود هضم کنند و آن را در سبکی نو بازسازی و در آفرینشی دیگر به مردم عرضه کنند.

در ارزش این دانش همین بس که وجوه تشابه و اختلاف میان نویسندگان را برحسب فرهنگهای متفاوت و تفکرات گوناگون آنها که از فراسوی ادبیات آنها بر آنان اثر گذاشته است، بررسی می‌کند و بدین ترتیب می‌تواند، خط سیر تفکر انسانی را در زمانهایی که در جست‌وجوی بالندگی و تحول بود، روشن سازد و وام‌گیریهای

آن از دیگر ادبیات را نمایان گردانند.

این گونه مطالعات در ادبیات از ارزش ویژه‌ای برخوردار است از سر این که به کشف جریانهای عام می‌پردازد. اما آنچه از این با اهمیت تر است، جنبه انسانی آن است زیرا ادبیات تطبیقی ملتها را به تفاهم باهم تشویق می‌کند و آنان را از غرورهای بی‌مورد قومی بر حذر می‌دارد و به نشر لوای انسانیت و اجتماع ملتها در زیر لوای آن برمی‌انگیزد.

افزون بر این ادبیات تطبیقی (در مطالعات خود پیرامون جریانهای کلی و اندیشه‌های گوناگون) مرزهای بین‌المللی، اختلافات زیانها را به یک سو می‌نهد و آنها را نادیده می‌گیرد تا مراحل تحول و پیشرفت انسانیت و ظهور نبوغ او را در تکوین خود و در برپایی تمدنها و رابطه آن با تمدنها و ادبیات گوناگون را در وحدتی جهانگیر روشن می‌کند. بدین ترتیب بهترین راه، تعاون واقعی و تفاهم راستین میان ملتها از طریق شناخت جریانهای کلی و تمایلات و آرزوهای مشترک عقل انسانی، فراهم می‌آید.

ملحقات

شاهنامه فردوسی و ایلیاس امیروس^۱

موضوع این مقاله مقایسه و اظهارنظر است دربارهٔ دو شاهکار حماسی ایرانی و یونانی، یعنی شاهنامه شاعر بزرگوار ایران فردوسی، و منظومه ایلیاس^۲ از امیروس^۳ قدیمترین شاعران جهان. چون شباهت شاهنامه با ایلیاس بیشتر در قسمت داستانی آن، یعنی در تاریخ پادشاهی پیشدادیان و کیانست، تنها این قسمت از شاهنامه را با ایلیاس مقایسه باید کرد.

مقایسهٔ این دو شاهکار اساساً از جهاتی دشوار بنظر میرسد، یکی اینکه اختلاف زمان زندگانی فردوسی و امیروس بسیارست، و بهمین سبب در عقائد و طرز تفکر این دو شاعر و اسلوب بیان وقایع و حوادث اختلاف آشکار دیده میشود. گروهی از محققان اساساً منکر وجود امیروس هستند، و بدلائل چند اشعار منسوب به او را نمونه‌ای از سبک داستان‌سرایی حماسی شاعران یونان در قرون دهم و نهم و هشتم پیش از میلاد میدانند. دسته دیگر برخلاف معتقدند که منظومه ایلیاس از طبع و قریحهٔ شاعر معینی پدید آمده است. هرگاه طرفدار عقیدهٔ دستهٔ اخیر بشویم باید تاریخ زندگانی امیروس را در حدود قرون دهم یا نهم پیش از میلاد بدانیم، و چون فردوسی ده قرن پس از میلاد میزیسته است، پس ایندو شاعر در طریق زندگانی قریب دوهزار سال از یکدیگر دور بوده‌اند.

امیروس در عصری زندگی میکرده است که یونانیان هنوز در آغاز تمدن بوده‌اند، و حتی

۱. چند مقاله، دکتر نصر... فلسفی، ص ۳۲۳-۳۱۳.

2. Ilias (iliade)

3. Omirus (Homère).

چنانکه از منظومه ایللیاس برمی آید، از خط و کتابت نیز آگاهی نداشته اند. عقاید دینی ایشان هنوز در مراحل نخستین سیر میکرده، و مانند همه اقوام کهن به ارباب انواع متعدد و خدایان گوناگون معتقد بوده اند. هنوز وحدت حکومت و وحدت ملی و وحدت قانون در شبه جزیره یونان موجود نبوده، و هر شهر یا جزیره پادشاهی مخصوص و حکومتی جداگانه داشته است. بهمین سبب کتاب امیروس، یعنی منظومه ایللیاس نیز، معرف همان تمدن ناقص و افکار و عقاید دینی ابتدائی و طرز حکومت و اختلافات ملی زمان اوست، و چون امیروس، یا سراینده ایللیاس، خود نیز پای بند همان عقاید و محکوم همان حکومتها بوده است، از خویشتن در بیان وقایع اظهار نظر و مداخله ای نکرده است، و چون میان عقاید و افکار شخص شاعر با آنچه نقل کرده است اختلافی نبوده، کتاب وی از انتقادات شخصی و نکات اخلاقی و نصایح و تعریفات خصوصی خالیست و شخصیت امیروس را از اثر او استنباط نمیتوان کرد. فردوسی برخلاف در عصری میزیست که بشر در راه تمدن پیشرفت فراوان کرده بود، و از عقاید سخیف دینی قدیم در مشرق و مغرب، بسبب ظهور ادیان زردشت و یهود و مسیح و اسلام، اثری باقی نمانده بود. علاوه براین فردوسی شاهکار جاویدان خویش را از روی منابع و روایات و اسناد مرتبی که در دست داشت بنظم آورد، و چون زمان او را با زمان حوادثی که نقل میگرد، فاصله بسیار بود، طبعاً معتقدات و افکار شخصی وی نیز در بیان حوادث مؤثر افتاد. فردوسی با آنکه بظاهر از منابع داستانی و تاریخی شاهنامه تمام مطالب را بی کم و کاست بنظم آورده، عقل سلیم و فکر باریک بین خود را نیز در طرز بیان افسانه ها و حوادث تاریخی بکار برده است، و هر جا که مطلب تاریک و محتاج بتوضیح بوده است از روشن ساختن آن و تعبیر برخی افسانه ها که با عقل سازش نداشته، دریغ نکرده است.

میان این دو شاهکار بزرگ ایرانی و یونانی یک فرق بسیار روشن هست، و آن اینکه از کتاب ایللیاس بشخصیت امیروس پی نمیتوان برد و سراینده داستان را از اثر او نمیتوان شناخت، در صورتی که شاهنامه آئینه اخلاق و روحیات و عقاید و افکار و احساسات و قریحه بلند و وجود کامل فردوسی است.

مطلب دیگر که مقایسه ایللیاس و شاهنامه را دشوار میسازد آنست که منظومه ایللیاس تنها از خصوصیات یک حادثه تاریخی باستانی حکایت میکند، و گرچه از خلال سطور آن تا حدی عقاید دینی و طرز فکر و احوال اجتماعی و میزان تمدن یونانیان عصر امیروس، و اندکی پیش

از آن را، میتوان دید، باز برای معرفی کامل تمدن یونان در عصر سراینده داستان کافی نیست. چنانکه جز مراسم جنگ و صفات پهلوانی و قسمتی از عقاید و مراسم دینی و اطلاعات مختصری از اخلاق پادشاهان و پهلوانان چیز دیگری از آن بدست نمی آید، و قسمت اعظم حوادث هم در معنی مکررست. مثلاً از منظومه های ۲۴ گانه ایلیاس دوازده منظومه شرح جنگهای همگروه سپاهیان یونان و ترویاست^۱، و شرح جنگها نیز در تمام منظومه های مذکور تقریباً یکسانست. امیروس غالباً پهلوانان بسیاری را که خواننده نمی شناسد و در میدان جنگ با مرگ دست و گریبانند، یعنی شناختن ایشان در منظومه های بعدهم مؤثر نیست، با تفصیل تمام معرفی میکند. در باقی منظومه ها نیز غالباً بسیاری مطالب مکرر و بیشتر حاکی از اختلاف خدایان و دستبندی ایشان برای کمک یکی از طرفین جنگست. ولی این مطلب را هم نگفته نباید گذاشت که منظومه های ۲۴ گانه ایلیاس در آغاز امر متفرق و بی ترتیب بوده، و ظاهراً نخستین بار در زمان پیزISTRATOS^۲، جبار معروف آتن، یعنی در حدود قرن ششم پیش از میلاد و قریب سیصدسال پس از گوینده داستان، جمع آوری شده است. پس از آن هم تا دوره سلطنت بطالسه مصر نسخه های متعدد دیگر از این کتاب برای کتابخانه های اسکندریه و مارسی و کرتا و کیو و امثال آن بدست اشخاص مختلف تهیه شده است، و سرانجام آریستارخس سامواتراسی^۳ از علمای اسکندریه مصر، در حدود قرن دوم پیش از میلاد نسخه ای از آن فراهم کرده که اساس نسخه های موجود کنونیست. بنابراین قطعاً ایلیاس امروزی با آنچه سراینده نخستین گفته است فرق بسیار دارد، و شاید منظومه های متعدد از آن حذف و منظومه هایی بر آن الحاق شده باشد. پس هرگاه از حیث تنظیم مطالب و تکرار آنها در آن نقائصی دیده شود بر سراینده اصلی بحثی نیست.

در شاهنامه فردوسی وقایع مکرر و بی ترتیبی در مطالب کمتر دیده میشود، چه این شاهکار ادبی را قریحه توانای فردوسی تنظیم کرده و هیچ مطلبی پیش از آنکه از میزان عقل سلیم وی بگذرد در شاهنامه راه نیافته است. در شاهنامه جریان وقایع مرتبست و این مجموعه بی نظیر چون آئینه روشنی است که در آن مظاهر مختلف زندگانی ایرانیان قدیم را مشاهده میتوان کرد. همانطور که از مطالعه شاهنامه بسبک مملکتداری و شیوه سیاست و لشکرکشی و جنگ نیاکان خود پی میبریم، به اخلاق و افکار و عقاید و طرز تفکر و حتی نوع احساسات

1. (Troie) Troja.

2. Pisistratos.

3. Aristarque de Samos

ایشان نیز آشنا می‌شویم. پس منظومه ایلپاس تنها از جهات معدودی با شاهنامه اشتراک دارد، و این دو اثر جاودان را فقط از آن جهات با یکدیگر مقایسه می‌توان کرد. وگرنه شاهنامه در نکات اخلاقی و حوادث تاریخی گوناگون و مطالب فراوانی که در باب مراسم درباری قدیم ایران و ترتیب مملکتداری شاهان و آداب و رسوم ملی ایران کهن دارد، با ایلپاس قابل مقایسه نیست. زیرا نظیر این نکات در کتاب امیروس نایابست.

مقایسه جزئیات مطالب مشترک شاهنامه و ایلپاس محتاج بنگارش مقاله مفصل و بلکه کتاب مخصوصی است. نگارنده در این مقاله برای نمونه بمقایسه اجمالی طرز لشکرکشی و مراسم جنگ، که در هر دو کتاب از جمله اساس داستانهاست، قناعت و برعایت اختصار از ذکر شواهد نیز خودداری میکند.

در ایران چون جنگی پیش می‌آمد شاه بمرزبانان و فرمانروایان ولایات و کشورهای مختلفی که در اطاعت وی بودند، نامه‌ای مینوشت و فرمان تجهیز سپاه میداد. پادشاهان ایران دیوان عرض مرتبی داشتند که نام پهلوانان و افراد سپاه، یا بگفته فردوسی نام «مهان و کهان»، در دفاتر مخصوص آن ثبت شده بود، و هنگام تجهیز لشکر پهلوانان و افراد سپاه را از روی این دفاتر احضار میکردند. پس از آنکه سپاه از هرسو گرد می‌آمد شاه یا خود فرماندهی لشکر را بعهده میگرفت و شخصاً بجنگ میرفت، یا آنکه سپهبدی از میان شاهزادگان و پهلوانان برمیگزید. اما در یونان قدیم چون اساساً حکومت واحدی در میان نبود و هر شهر یا جزیره پادشاهی داشت، حتی گاه نیز، چنانکه در اسپارتا مرسوم بود، دو پادشاه در اقلیمی سلطنت میکردند، گرد آوردن سپاه بصورتی که در ایران متداول بود، میسر نمیشد، و چنانکه از منظومه ایلپاس برمی‌آید، در لشکرکشی ترویا منلاس^۱ پادشاه اسپارتا از شاهان متعدد یونان کمک خواسته و ایشان از شهرها و نواحی مختلف بیاری وی گرد آمده‌اند. سپس جملگی آگاممنن^۲ پادشاه آرگس^۳ را به شاهنشاهی برگزیده سرداری او عازم جنگ ترویا شده‌اند.

در ایران هنگام جنگ به افراد سپاه حقوق معین میدادند، و سپاهیان اجازه نداشتند که در

۱. Ménélās، برادر آگاممنن.

2. Agamemnon

۳. Argos، یکی از شهرهای قدیم یونان در دامنه تپه لاریا بوده است که امروز بنام پلانیتزا (Planitza) معروفست.

ایران یا در خاک دشمن از رعایا چیزی بگیرند و آبادیها را ویران کنند. در منظومه ایللیاس از حقوق سپاه سخنی در میان نیست و تنها قسمتی از غنائم جنگ میان سپاهیان تقسیم میشده است.

فرماندهی سپاه ایران چنانکه گفته شد یا با شخص شاه و یا با اسپهبدی بود که از طرف شاه انتخاب میشد. اسپهبد در کار جنگ اختیار مطلق داشت و سرداران بی فرمان او جنگ نمیکردند. شاه هرکس را که به اسپهبدی برمیگزید درفش کاویان را به او میداد. درفش کاویان مهمترین بیرقهای سپاه ایران و همان چرم پاره‌ای بود که کاوه آهنگر بر سر نیزه کرد و مردم را برضحاک شورانید، و از آن زمان بیرق رسمی ایران شد و بدیای رومی و زر و گوهر بسیار آراسته گشت. این درفش را ایرانیان بفال نیک گرفته مقدس میداشتند و مایه فتح و فیروزی می‌شمردند، و در جنگها برای حفظ آن از جان میگذشتند. چنانکه گرامی فرزند جاماسب در جنگ گشتاسب با ارجاسب درین راه جان خود را فدا کرد. گذشته از درفش کاویان که بیرق رسمی سپهبد لشکر بود، شاه و هریک از سران سپاه نیز درفشی خاص داشتند، مثلاً درفش کیخسرو بنفش و شیرپیکر و درفش رستم ازدهاپیکر، و درفش کاوس زرد و خورشیدپیکر، و درفش طوس نوذر پیل پیکر بود. سپاه ایران نیز از دو قسمت سوار و پیاده پدید می‌آمد. اما پهلوانان و بزرگزادگان و قسمت اعظم سپاه سوار بوده‌اند و با دشمن، چه در جنگهای تن‌به‌تن و چه در جنگ همگروه، سواره مصاف میداده‌اند، و جنگ تن‌به‌تن پیاده، جز هنگام کشتی‌گیری، برای پهلوانان ننگی بوده است.

پیادگان سپاه بیشتر تیرانداز و نیزه‌دار بوده‌اند، و چون در سپاه ایران پیلان جنگی نیز بکار میرفته است، دسته‌ای از پیادگان تیرانداز از جلوی پیلان و دسته‌ای از نیزه‌داران پیاده از پشت پیلان حرکت می‌کرده‌اند.

سپاه ایران اساساً مرکب از چهار قسمت مهم بوده است: اول قسمت چپ یا میسر، دوم قسمت راست یا میمنه، سوم قلب یا مرکز سپاه، چهارم ساقه که در پشت لشکر قرار میگرفته است. علاوه بر این جمله قسمت دیگری هم بنام طلایه بمنزله پیش قراول امروزی بود که پیشاپیش سپاه حرکت میکرد.

در سپاه یونان هم، چنانکه از ایللیاس برمی‌آید، آگاممنن فرمانده کل بوده و سایر پهلوانان مطیع فرمان وی بوده‌اند. ولی آن اطاعت و روح ستایشی که پهلوانان شاهنامه نسبت بشخص

شاه داشتند، در پهلوانان ایلیاس و حتی در افراد سپاه یونان نسبت به آگاممنن دیده نمیشود. چنانکه آخیلس^۱ یا آشیل پهلوان یونانی، بر سر دختری اسیر با او بدرستی سخن میگوید و از جنگ کناره میگیرد، و با آنکه آگاممنن از او پوزش می‌طلبد و حاضر بتقدیم هدایائی میشود، باز آخیلس از کمک یونانیان مضایقه میکند و سرانجام هم بعلت کشته‌شدن دوست قدیمی خود پاتروکلوس^۲ حاضر بجنگ میشود، نه برای اطاعت امر فرمانده سپاه. هم‌چنین در منظومه دوم ایلیاس مشاهده میکنیم که یکتن از افراد سپاه برسر غنائم جنگ با آگاممنن بزشتی سخن می‌گوید و سربازان یونانی را ملامت میکند که چرا از گرد او پراکنده نمیشوند. از بیرق و علامات مخصوص پهلوانان هم در سراسر منظومه ایلیاس سخنی در میان نیست، جز آنکه شاهنشاه یعنی آگاممنن عصای مخصوص سلطنت را، که مانند درفش کاویان نشان سپهسالاری بوده، در دست داشته است.

در سپاه یونان سواره‌نظام نبوده است و افراد سپاه همگی پیاده می‌جنگیده‌اند. تنها پهلوانان و شاهان با ارابه‌هائی که بوسیله اسبان قوی کشیده میشده بمیدان جنگ میرفته‌اند. ولی در میدان غالباً از ارابه بریز می‌آمده و مانند سایر افراد با دشمن پیاده مصاف میداده‌اند. از تقسیمات معین سپاه، مانند میسره و میمنه و قلب و ساقه، نیز در کتاب ایلیاس اثری نیست. در ایران قدیم جنگ تن‌بتن از اصول عمده جنگ بوده است. چون از دو جانب لشکر آراسته میشد نخست دو پهلوان بمیدان می‌آمدند و با یکدیگر دست و پنجه نرم میکردند، یا آنکه پهلوانی از یکطرف بمیدان می‌آمد و از دشمن مبارز می‌طلبید، و هرگاه یکی از آندو پهلوان کشته میشد پهلوان دیگر بجای او بمیدان می‌آمد، و گاه دو پهلوان تمام روز را با آلات گوناگون جنگ مصاف میدادند و عاقبت کارشان بکشتی میرسید. کشتی نیز گاه چند روز دوام می‌یافت و درین مدت سپاهیان دو طرف تنها ناظر معرکه بودند. پس از آنکه پهلوانی چندسوار زبده دشمن را از پای درمی‌آورد سپهبد لشکر مغلوب فرمان حمله عمومی میداد و جنگ همگروه درمیگرفت. جنگ تن‌بتن برای شاهان ننگ بود مگر اینکه دو شاه با یکدیگر بجنگ تن‌بتن پردازند؛ ولی باز شاهان هنگام جنگ تن‌بتن تاج شاهی را از سر برمیگرفته‌اند. در یونان جنگها عموماً همگروه بوده است و جنگ تن‌بتن، که نشانه دلاوری و مردانگی

۱. Achilles (Achille)، نامی‌ترین پهلوان جنگ ترویاست که هکتور (Hector) پهلوان ترویای را کشت.

2. Patrocles.

است، در منظومه ایلایس جز در دو یا سه مورد مخصوص دیده نمیشود. اگر هم دو پهلوان با یکدیگر تن‌بتن جنگیده‌اند در همان جنگ همگروه و در میان آتش کارزار بوده است. کشتی‌گیری هم در یونان از انواع ورزشها و بازیهای پهلوانی بوده و در جنگ مرسوم نبوده است.

سلاح جنگ در ایران جوشن یا خفتان و خود و موزه بود. خفتان معمولاً از آهن بود، ولی گاه آنرا با چرم درندگان هم میساخته‌اند، مانند ببر بیان رستم که سلاح هرکسی بر آن کارگر نمیشد. خود هم از آهن ساخته میشده است و موزه را از چرم میساخته‌اند. آلات حرب زوین و تیغ و تیر و کمان و ترکش و کمند و گرز و خشت پولاد و نیزه و خنجر و تبرزین و سپر بوده است.

نوع اسلحه شاهان و پهلوانان گاهی تغییر میکرد. چنانکه فریدون گرز گاو سر داشت، و شاه و اسپهبدان و پهلوانان بزرگ کفش زرین می‌پوشیدند. در جنگ حصار منجیق و عراده بکار میرفت که با آن سنگ و تیر و آتش بحصار دشمن می‌افکندند.

در یونان سلاح جنگ زره و خود و نیم‌چکمه و کمر بوده است، و برخی از اعضای بدن مانند ران و بازو را هم با پاره‌های مخصوص آهن مسلح میکردند. آلات حرب نیزه و زوین و قداره و تیر و کمان و ترکش و تبر و شمشیر و سپر بوده است. گاه نیز با سنگ بردشمن حمله میبرده‌اند.

اسلحه پهلوانان از سایر افراد ممتازتر و گرانبها تر بوده است. مثلاً اسلحه آخیلس، که بگمان امیروس بدست وولکانوس^۱ رب‌النوع آتش، ساخته شده بود، مرکب بود از سپری که پنج ورقه طلا و نقره در آن بکار رفته بود، و وولکانوس روی این سپر تصاویر زیبایی از آسمانها و ستارگان و صور گوناگون زندگانی بشر و مناظر طبیعی نقش کرده بود، و امیروس جزئیات این سپر را بتفصیل در منظومه خود سروده است. هم‌چنین سپر سایر پهلوانان مانند پاتروکلوس و نستور^۲ نیز از طلا و نقره بوده است. سلاح جنگ سرداران بزرگ چنان در نظر یونانیان گرانبها بود که پهلوانان پس از کشتن حریف برای تصرف اسلحه او جان خود را در خطرهای سخت می‌افکندند. گاه نیز پهلوانان بجای زره آهنین پوست می‌پوشیده‌اند، چنانکه

۱. (Vulcan) Vulcanus.

۲. Nestor، پادشاه پی‌لس (Pylos) و پیرترین امیری که در محاصره شهر ترویا شرکت کرد.

پاریس^۱ شاهزاده ترویائی پوست پلنگ دربرداشته است. کلاه خود هم گاهی بجای مفرغ از پوست حیوانات، مثل چرم گاو و گراز ساخته میشد، و بگفته امیروس اینگونه خودها را شجاعت‌ترین جوانان بکار میبردند.

در ایران، چنانکه از شاهنامه برمی آید، اسلحه برزره برخی از پهلوانان کارگر نبوده است. مانند زره اسفندیار که آنرا زردشت پیغمبر به گشتاسب داده بود و مانند سلاح شیده فرزند افراسیاب، که بجادوئی ساخته شده بود. در یونان هم آخیلس روئین تن بوده است و اسلحه برهیچیک از اعضای بدن او، جز پاشنه پا کارگر نبوده. زیرا مادرش تیس^۲، ربه النوع دریا، هنگام ولادت او را پاشنه پا گرفته در آب مقدس رود دوزخی استیکس^۳ فرو برده بود، و از اثر آن آب تمام اعضای بدنش جز پاشنه پا روئین بود.

در ایران پهلوانان در جنگ تن‌به‌تن نخست نام و نسب خود را ذکر میکردند و بدان می‌بالیدند، و بطریق اشتلم از پهلوانی و شجاعت و زوربازوی خویش سخن میگفتند، و هم‌اورد را تحقیر میکردند، و نام او را بخواری و تمسخر یزبان میراندند، و هرگاه دو طرف زبان یکدیگر را نمی‌دانستند ترجمانی همراه خود بمیدان می‌بردند. در یونان هم ذکر نام و نسب و اشتلم مرسوم بوده است، اما پهلوانان بنسب بیش از نام معتقد و مفتخر بوده‌اند.

در ایران گاه‌برای حفظ سپاه از حمله ناگهانی خصم، گرد لشکرگاه خندقی میکندند و در اطراف آن خسک، که بمنزله سیم‌خاردار در جنگهای امروزیست، می‌پراکنند، و شبانگاه گرد لشکر آتش می‌افروختند. شیخون زدن بر دشمن در ایران کاری زشت و ناپسند بوده است، اما هنگام ناچاری ازین کار نیز خودداری نمی‌کرده‌اند.

در یونان هم کندن خندق مرسوم بوده، ولی از برافروختن آتش و پراکندن خسک در منظومه ایلیاس سخنی نیست. از شیخون هم در کتاب امیروس اثری دیده نمیشود، جز اینکه شبی دو تن از سرداران یونان بلشکرگاه ترویا رفته گروهی را در خواب می‌کشند.

رفتار ایرانیان با اسیران، چنانکه از شاهنامه برمی آید، مقرون به انصاف و مردمی و رحم و شفقت بوده است، و هیچگاه اسیران و مغلوبانی را که از در اطاعت درمی آمده‌اند، بیگناه نمی‌گشته‌اند. مخصوصاً پادشاهان ایران همیشه بسرداران نصیحت میکردند که از ریختن خون بیگناهان پرهیزند. هم‌چنین ویران کردن و سوختن آبادیها و مزارع دشمن نیز مرسوم

نبوده، و در تمام قسمت داستانی شاهنامه، جز یکی دومورد، نشانی ازین کار ناپسند دیده نمیشود.

ایرانیان اجساد بزرگان و پهلوانان معروف دشمن را محترم میداشته‌اند و بیرون کردن اسلحه از تن کشتگان خصم مرسوم نبوده و چنانکه از شاهنامه استنباط میشود، این کار در نظر ایرانیان سخت ناپسند بوده است.

سپاهیان یونان چون بر شهر دشمن غالب میشدند عموم مردان را از خرد و بزرگ میکشند و زنانرا به اسیری میبردند و شهر را با خاک یکسان میکردند. نسبت به اجساد پهلوانان دشمن نیز بزشتی رفتار میشد، و اینگونه اعمال از جمله آرزوهای جنگی ایشان بود. چنانکه آخیلس جسد هکتور شاهزاده ترویائی را بر ارابه خویش بست و سه روز پیایی گرد حصار ترویای بر خاک و خاشاک کشید. بیرون کردن اسلحه از تن پهلوانان و کشتگان دشمن نیز امری عادی و مرسوم بوده و اسلحه دشمن از جمله بهترین غنائم جنگی و مهمترین افتخارات شمرده میشده است.

در ایران غنائم جنگ برای شاه فرستاده میشد و شاه آنرا میان پهلوانان افراد سپاه تقسیم میکرد، ولی هیچگاه در جنگ‌ها امید بدست آوردن غنائم محرک ایرانیان نبوده است. در یونان برخلاف سرداران و افراد سپاه غالباً از پی تحصیل غنائم بوده‌اند، و یگانه وسیله مؤثر تشویق سپاه بجنگ وعده دادن ایشان بتاراج اموال دشمن بوده است. گاه نیز پهلوانان بر سر غنائم جنگ و اسیران با یکدیگر نزاع میکردند و از جنگ کناره میگرفته‌اند، چنانکه آخیلس بر سر دختری با آگاممنن نزاع کرد و از جنگ دوری جست.

مهمترین نکته‌ای که در مقایسه اصول جنگی دو ملت ایران و یونان از روی روایات شاهنامه و ایلیاس بایستی گفته شود، اینست که امیروس، بنا بر معتقدات مذهبی، اساساً شجاعت شخصی پهلوانان داستان را به چیزی نمی‌شمارد، و ارباب انواع و خدایان گوناگون را مسبب پیروزی یا شکست دو طرف میداند. چنانکه پهلوانان و تمام سپاه در جنگها فی الحقیقه آلت اجرای مقاصد خدایانند، و از خویشتن اراده‌ای ندارند. بهمین سبب از منظومه ایلیاس بقدر و مقام و شجاعت و ارزش واقعی پهلوانان داستان پی نمیتوان برد. در صورتی که هریک از پهلوانان شاهنامه شخصیتی خاص دارد و شخصیت او در همه جای داستان محفوظ و یکسانست.

علاوه بر آنچه گفته شد، شاهنامه و ایللیاس را از جهات دیگر، مانند عقاید دینی و شخصیت پهلوانان و شاهان و نوع افسانه‌ها و عقاید سخیف و تشبیهات شاعرانه و مراسم ملی و بازیهای معمول قدیم، و نکات متعدد دیگر هم، مقایسه میتوان کرد، اما بر عایت اختصار بدانچه نوشته شد اکتفا میکنیم.

نفوذ شاهنامه در ادبیات جهان^۱

از شاهنامه در بسیاری از زبانهای جهان مانند گرجی و ارمنی و ترکی و گجراتی و انگلیسی و روسی و دانمارکی و مجارستانی و سوئدی و آلمانی و فرانسوی و عربی آثاری برجای مانده و آنچنانکه دیده‌ایم ترجمه‌های مثنوی و منظومی است که از آن شده است. ترجمه‌های متعدد شاهنامه بزبانهای اروپائی دلیل اهمیتی است که این کتاب میان جامعه اروپائیان کسب کرده و بر اثر همین اهمیت و رواج، در ادبیات اروپائی خاصه ادبیات رمانتیک نفوذ و تأثیر خارق‌العاده‌ای نموده است. از میان پهلوانان شاهنامه رستم بیش از همه جلب نظر اروپائیان را کرد و از میان آنچه این اقوام از داستان رستم اقتباس کرده و نگاشته‌اند، سخنان لامارتین^۲ شاعر و نویسنده بزرگ فرانسه (۱۸۶۹-۱۷۹۰ میلادی) را باید یاد کرد. این شاعر بزرگ بسال ۱۸۳۵ در مجله معروف خود موسوم به «مدنیت»^۳ تحت عنوان «گروهی از بزرگان و نوابغ قدیم و جدید...» شرح داستان رستم را بمیان آورد.

از داستانهای شاهنامه داستان رستم و سهراب در اروپا چندان شهرت یافت که به‌چندین زبان ترجمه شد و از آن منظومه‌های زیبایی ترتیب یافت. بعد از انتشار منظومه رستم و سهراب فریدریش روککرت آلمانی که قبلاً از آن سخن گفته‌ام «واسیلی آندریویچ

۱. کتابشناسی فردوسی، ایرج افشار.

2. A. de Lamartine

3. Civilisation

ژوکوفسکی»^۱ (۱۷۸۳-۱۸۵۲ میلادی) منظومه رابع و زیبایی که در ادبیات روسی حائز مرتبه بلندی است در داستان رستم و سهراب پدید آورد.

شاهکار دیگری که از داستان رستم و سهراب در ادبیات اروپائی شهرت یافت منظومه شاعر بزرگ انگلیسی «ماتیو آرنولد»^۲ (۱۸۸۸-۱۸۲۲ میلادی) است بهمین عنوان که از منظومه های عالی و مهم زبان انگلیسی است.

گوته^۳ شاعر استاد آلمان در قرن هجدهم و نوزدهم (۱۸۳۲-۱۷۴۹ میلادی) که به ادبیات فارسی عشقی فراوان داشت و تأثیر افکار حافظ در او آشکار و مشهود است، در پایان یکی از مجموعه های اشعار خویش بنام «دیوان مشرق و مغرب» نام فردوسی را آورده و شاهنامه او را بعظمت و اهمیت ستوده است.

شاعر بزرگ دیگر فرانسه ویکتور هوگو^۴ (۱۸۸۵-۱۸۰۲ میلادی) در کتاب «شرقیات»^۵ در بعضی موارد از فردوسی متأثر است و نام او را نیز آورده.

هانری هاینه^۶ (۱۸۵۶-۱۷۹۷ میلادی) شاعر مشهور و شیوای آلمانی در یکی از منظومه های زیبای خود داستان محروماندن فردوسی را از صلات محمود و مردن وی در تنگدستی و فقر و بیرون بردن جنازه او از دروازه طوس درحالی که کاروان صلات محمودی از دروازه دیگر درمی آمد، نظم کرده است.

فرانسوا آکوپه^۷ (متولد بسال ۱۸۴۲) شاعر فرانسوی داستانی ساخته است مبتنی بر زیارت تیمور از قبر فردوسی که از آثار زیبا و مشهور اوست.

شاعری دیگر بنام «موریس بارس»^۸ نیز در یکی از آثار خود بنام «ضیافت در کشورهای خاور»^۹ نام فردوسی را آورده است.

داستانهای شاهنامه چون بزبان گرجی درآمد میان ساکنان آنکشور نفوذ و رسوخی تمام یافت چنانکه در گرجستان روایت عامیانه داستانهای شاهنامه بعنوان رستمیانی^{۱۰} و سامیانی و فریدونیانی و امثال اینها بنحویکه قبلاً دیده ایم شهرت دارد و همچنین است در ادبیات ارمنی

1. Vassili Andrievitch Joukovsky

3. Goethé.

6. Henri Heine

9. L'Enquête aux pays du Levant.

4. Victor Hugo.

7. Francois Coppé.

2. Matthieu Arnold

5. Orientales.

8. Maurice Barrés.

10. Rostomiani

که قسمتی از شاهنامه بنام داستان «رستم زال» مشهور است.^۱

۱. برای تحقیق درباره اهمیت شاهنامه در جهان - ترجمه‌ها و تحقیقات شاهنامه - و نفوذ شاهنامه در ادبیات جهان، از کتب و مقالات زیرین استفاده شده است:
 ۱. دائرة المعارف اسلامی (متن فرانسه) ج ۳ ذیل عنوان «ایران» حماسه در ایران اسلامی بقلم بارتلس E. Barthels منتشر در روسیه.
 ۲. مقاله «فردوسی» از گاستن ویت Gaston Wiet در شماره ۲۲۷ از مجله آسیائی سال ۱۹۳۵ ص ۱۰۱-۱۲۲.
 ۳. مقاله ب. نیکیتین B. Nikitine درباره نشریه مؤسسه خاورشناسان آکادمی علوم روسیه بافتخار فردوسی در سال ۱۹۳۴ مجله آسیائی شماره ۲۲۸ ص ۱۶۴-۱۶۲.
 ۴. مقاله رستومیانی Rostomiani بقلم ش. بریدزه (Ch. Bérizé) در مجله آسیائی شماره ۲۲۸ ص ۵۰۹-۵۱۰.
 ۵. مقاله «شاهنامه و زبان ارمنی» بقلم فردریک ماک لر Frédéric Macler از مجله آسیائی مجلد مذکور ص ۵۴۹-۵۵۹ از خطابه‌ای که در جلسه ۱۴ انجمن آسیائی پاریس (دسامبر ۱۹۳۴) بمناسبت جشن هزارمین سال تولد فردوسی ایراد کرد.
 ۶. مقاله «فردوسی شاعر جهان» بقلم آقای سعید نفیسی در فردوسی‌نامه مهر (سال ۱۳۱۳) ص ۴۶۵-۴۷۲.
 ۷. مقاله: انتقاد دانشمندان اروپائی راجع بفردوسی بقلم فاطمه خانم سیاح. فردوسی‌نامه مهر ص ۶۸۲-۶۷۳.
 ۸. فردوسی و حماسه ملی تألیف هانری ماسه چاپ پاریس ۱۹۳۵ ص ۲۸۸ بی‌عد.
 ۹. حماسه ملی ایران تألیف تئودور نلدهکه چاپ دوم ص ۸۶ بی‌عد.
 ۱۰. مقدمه مجلد اول شاهنامه ژول مول.
 ۱۱. الشاهنامه - ترجمه فتح بن علی البنداری بتصحیح و مقدمه دکتر عبدالوهاب عزام. قاهره ۱۹۳۲ - از ص ۹۸ بی‌عد.
- و نیز رک به: کتابشناسی فردوسی به کوشش ایرج افشار.

فردوسی و ایللیاد

برای مقایسه فردوسی و ایللیاد و ادیسه می توان داستان هفتخوان اسفندیار و گشایش روئین دژ را بدست وی نمونه آورد.

این داستان را از آن جهت برگزیدیم که شباهت کاملی با دو حماسه هومر دارد؛ ادیسه مشابه هفتخوان اسفندیار و ایللیاد که وقایعش پیرامون فتح تروا دور میزند شباهت بفتح روئین دژ دارد. بین این داستان و دو حماسه شاعر یونانی اختلاف اصلی وجود ندارد جز آنکه محیط داستان یونانی دریاست و تمام حوادث آن یا برپهنه دریا بر عرشه کشتی و یا در کرانه آن روی میدهد، لیکن وقایع داستان فارسی در محیط خشکی میگذرد. پهلوان ادیسه در هر مرحله بدشواریهایی برمیخورد که بر آن چیره میشود همانطور که اسفندیار در راه هفتخوان. «تروا» با نیرنگ اسب چوبی فتح میگردد دژ ارجاسب (رویین دژ) نیز با نیرنگ. جز آنکه یونانیان پس از درماندگی از گشودن شهر با جنگ و پس از ده سال محاصره بیهوده به نیرنگ دست زدند لیکن اسفندیار نخست عدم امکان فتح روئین دژ را با نیروی خرد دریافت و از همان آغاز کار به نیرنگ دست زد و وقتش را در جنگ و محاصره بی نتیجه از دست نداد.

در اینجا اختلاف دیگری که ممکن است آنرا نیز به اختلاف بین دو محیط بازگرداند وجود دارد، و آن اینست که پهلوانان در داستان هومر از ساکنان زمین و آسماناند و حال آنکه پهلوانان داستان فارسی ما ساکنان همین زمین هستند. این مطلب نیز از محیط بت پرستی

یونانیان و ایمان آنها به ارباب انواع سرچشمه میگیرد، ارباب انواعی که با انسان جز در جاویدانی اختلافی نداشتند و علاوه بر آنکه شباهتی کامل به مردم داشتند آنها هم همان کاری را انجام میدادند که طبع بشر و هواهای نفسانی او طالب است. به همین مناسبت می بینیم که بین آنها و اهل زمین قرابت و نسبتی نزدیک وجود دارد، مثلاً الهه «تیس» مادر آشیل پهلوان است. اما داستان فارسی وقایعش در محیطی دور میزند که مردم آن به دین زردشت ایمان دارند، یعنی دینی که پایه آن بر پرستش خدای یکتا و رب الارباب است. و سپاهیان وی همه مردانی هستند که اراده خداوندی را فرمان می برند و نماینده مشیت وی هستند. به این جهت است که می بینیم اسفندیار پس از هر مرحله ای روی نیاز بهمان خدای یکتا و توانا میکند و بدرگاهش سجده شکر میگذارد.

اگر حماسه ها و افسانه ها را آئینه ای بدانیم که عقاید و افکار و سرمشقهای اخلاقی ملتها را در نقش پهلوانان و افعال و اعمالشان منعکس میسازند تفاوت بین دو ملت ایران و یونان در این موارد بصورتی آشکار و گویا در این سه داستان نمایان میشود.

علت بروز جنگهای تروا کارهاییست که بیشتر به کارهای دزدان دریائی شبیه است. امرای «ایشاگا» غیبت پادشاهشان را مغتنم شمردند تا از فرزند ناتوان او ثروت پدرش را برابند و کاخش را بتصرف در آورند و بر سرربودن زنیکه همچنان بشوهر غایبش وفادار مانده بود با هم بکشمکش پردازند و در این اعمال خدایان یونان هم دست کمی از مردم یونان ندارند. اما پهلوانان داستان ایرانی می جنگند برای مرزوبوم خود و در راه دفاع از دین و ناموس و سرزمین نیاکان خویش و کین گرفتن از تجاوزکاران، و برای این مقصود بی محابا بکام خطر میدوند. لیکن هردو ملت بجادو و جادوگر و موجودات خرافی که در نیرو از انسان برترند ایمان دارند. عظمت پهلوانان هم بیشتر در چیرگی بر این مخلوقات یارهایی از مکر و آزار آنان به نیروی پهلوانی و یا به نیرنگ جلوه گر میشود.

از این نمونه های مختصر که ذکر کردیم بخوبی درمی یابیم که سنجش بین دو حماسه یونان و شاهنامه ایران کاری بس بیهوده است، و منطقی تر آنستکه این دو حماسه هومر با یکی از چندین حماسه شاهنامه سنجیده شود. و چون در ادیسه با دیده موشکاف بنگریم خواهیم دید که آن منظومه جز ذیلی برایلیاد نیست زیرا این داستان شامل سرگذشت های قهرمانی یکی از پهلوانانی است که از جنگ «تروا» برمیگشته. لیکن شاهنامه کتابی است بس عظیم شامل

مجموعه‌ای از داستانهای حماسی که در جای‌جای آن شاعر بمناسبتی داستان را قطع کرده و بمدح یا مرثیه یا شکایت و یا نصیحت و پند و حکایت پرداخته است و نمی‌توان آنرا به چشم یک داستان حماسی واحد نگاه کرد مگر آنکه سراسر داستانهای مختلف آنرا حماسه واحد ملتی بخوانیم که آغاز زندگیش در آن بصورت افسانه مجسم شده و بر اصلی استوار گشته که در تاریکیهای زمان پنهان مانده و تحقیقات علمی را در آن راه نیست آنگاه رفته رفته در مسیر آن به طرف دوران تاریخی در میان پیرایه‌های خیالی و وهمی برقهائی از حقایق تاریخی میدرخشد تا هنگامیکه بتدریج پرتوی از واقعیات و حقایق بر آن میتابد و سرانجام بیک صورت تاریخی و داستانی روشن و واضح پایان می‌یابد.

حماسه در ادبیات عرب^۱

تا اینجا حماسه و منظومه حماسی یا پهلوانی را چنانکه امروز در ادبیات دنیا میفهمند و باید فهمید، و مسائل و حقایقی که پس از استقصاء در بعض منظومه‌های حماسی و تحقیقات ناقدان اروپائی در باب حماسه دریافته شد یاد کرده‌ام، اکنون باید دید در ادبیات عرب و عرف ادبای اسلامی حماسه چگونه فهمیده میشد و از منظومه‌های حماسی اعراب و ایرانیان کدامیک را میتوان منظومه‌های واقعی پهلوانی و حماسی دانست.

حَمَس (بفتح اول و دوم) و حماسه در لغت عرب بمعنی شدت در کار است و از این ریشه صفات احمس (بفتح اول و سوم ج: احامس - یعنی جای سخت و درشت و مرد درشت در دین و دلیر در حرب) و حمس (بفتح اول و کسر دوم بهمین معنی) پدید آمده است. بعضی از قبایل عرب مانند قریش و کنانه و بنی عامرین صعصعه را بجهت شدت و خشونت ایشان حمس (بضم اول و فتح دوم) مینامیدند. اندک اندک حماسه بر شجاعة نیز اطلاق شد زیرا مرد شجاع نیز هنگام نبرد و در عین شدت و درشتی با دشمن برابری میکند^۲.

اشعار حماسه (اشعار پهلوانی) در ادبیات عرب بر قطعات و قصائدی اطلاق میشود که بیشتر مبتنی بر بیان مفاخر قبیله و فرد و ذکر شاعر از پهلوانیهای خود در میدان جنگ و فرار از مضایق و درافتادن در مهالک و چیره‌دستی در انتقام یا غارت و نهب است و راویان عرب

۱. حماسه‌سرایی در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا.

۲. دیوان اشعار الحماسة لابی تمام، مصر ص ۴-۵. صراح اللغه و صحاح اللغه ذیل کلمه حمس.

در ذکر تاریخ قبائل از این اشعار و رجزهائی که پهلوانان و جنگجویان میگفتند بسیار یاد کرده‌اند. اما باید دانست که در ادبیات عرب حماسه بدان معنی که ما درمیابیم وجود ندارد زیرا شرائط و وسایل ایجاد حماسه ملی و طبیعی در میان قوم عرب موجود نبود. اعراب تا ظهور اسلام از ملیت بمعنی و مفهوم واقعی خود محروم بودند و سرزمین عربستان از عده‌ای قبایل پراکنده که هریک خویشان را از دیگری جدا میپنداشت مسکون بوده است. این قبایل خود را از هم جدا می‌شمردند و بریکدیگر مفاخرت مینمودند و خویشان را از دیگران برتر میدانستند و برای مفاخرت روایاتی درباب بزرگیهای نیاکان ذکر میکردند و قطعات و قصائدی در این باب میان هر قبیله‌ای وجود داشت و حتی روایات منفرد و مختصری نیز درباب بعضی از مشاهیر و صنادید عرب که پهلوانی و جنگاوری موصوف بودند دیده میشود ولی همه این اشعار و روایات پراکنده و کم‌ارجست و هیچیک از آنها را نمیتوان بتمام معنی در شمار منظومهای پهلوانی درآورد.

گذشته از این اعراب پیش از اسلام هیچگاه مانند ایرانیان و یونانیان و هندوان برای ایجاد ملت و مدنیت خود دچار رنجها و مصائبی که معهود است نشدند و حتی باید گفت که تنها ظهور اسلام فکر اتحاد و اتفاق و تحصیل عظمت را در میان این مردم صحرانشین پدید آورد و مجاهدت واقعی ملت عرب برای کسب شهرت و قدرت و جنگهای بزرگ با امم خارجی از این هنگام آغاز شد و چون این ایام روزگار تاریخی و مشحون بوقایع صریح و معین تاریخی و دور از اساطیر و تخیلات حماسی و امثال اینهاست دیگر ایجاد حماسه ملی و منظومه پهلوانی آنچنانکه در ایران و هند و یونان میبینیم در میان ایشان معنی نداشت. در آئین اسلام نیز ملیت بمعنی امروز موجود نیست و ملیت در اسلام عبارتست از وحدت عقیده اگرچه معتقدان از نژادها و طوایف و دارای یادگارهای تاریخی زبانهای مختلف باشند. از این گذشته اسلام غرور و خودپسندی و مفاخرت باجداد و آبا و مزایای نژادی را مذموم می‌شمارد و شکستن هوی و کبر نفس از اهم شرایط کمال مرد مسلم است. باتوجه باین مقدمات باید گفت که موجبات ظهور شعر حماسی بکلی در جامعه اسلامی مفقود بوده و اعراب مسلمان از این طریق هم نمیتوانستند حماسه ملی تازه‌ای پدید آورند و جبران مافات کنند.

اما اشعار حماسی یعنی قصائد و قطعاتی که از اعراب جاهلی و عهد اسلام بجای مانده است همچنانکه گفتیم بیشتر از مفاخرات فرد و قبیله حکایت میکند و معمولاً رجزهائیست که

پهلوانان و مبارزان برابر صفوف دشمن بر زبان میآوردند و خود و قبیله و نیاکان خویش را بدانها می ستودند و یا قصائدیست که کسی در وصف مردانگی های خود در یک یا چند جنگ سروده باشد.

آزادگی و شجاعت اعراب و بی باکی و مهارت آنان در سواری و غارت و دستبرد بقبایل از اینگونه اشعار بخوبی لاثع است اما سخنی از ملیت و وصول بآمال و اغراض ملی و آرمانهای بزرگ نژادی چنانکه در شاهنامه می بینیم در این اشعار بهیچ روی دیده نمیشود اساساً زندگی بادیه متکی باستقلال فرد و حسن استغنا از افراد است و فرد بدوی هرگز منظور مشترک و مراد و غرض عام را تصور نمیتواند کرد.

غیر از بعض قطعات معلقات سبع وعده نسبتاً زیادی از رجزهای پهلوانان که در بعض کتب دیده میشود، دیوانهایی از اشعار حماسه عرب در دست است مانند دیوان حماسه گردآورده ابی تمام طائی که آنرا خطیب تبریزی شرح کرده و حماسه بحتری و حماسه ابن الشجری.

خاتمه

این وضع تنها بملت عرب اختصاص ندارد بلکه از میان ملل جهان تنها عده معدودی توانسته اند صاحب منظومه های حماسی باشند در صورتیکه لاشک همه آنها عناصر و مأخذ این منظومها یعنی روایات ملی و پهلوانی را داشته اند. این امر را میتوان چنین توجیه کرد که هرملت در آغاز حیات خود بجهات و دلائلی که درسطور و صحایف گذشته دیده ایم مواد و عناصر حماسه یعنی حوادث و روایات پهلوانی فراوانی دراختیار دارد ولی اگر پیش از فراموش شدن آن احادیث و روایات پهلوانی شاعر استاد و مقتدری پدید آید که بتواند این روایات راگرد آورد و از آنها منظومه پهلوانی مدون و مرتبی بسازد، آن قوم صاحب حماسه ملی خواهد بود و درغیراین صورت جز ایجاد حماسه های تقلیدی و صنایعی از آن ملت انتظاری نباید داشت چه بهمان درجه ای که ادبیات و افکار و اسالیب ادبی ترقی و توسعه می یابد احساسات حماسی از افراد قوم سلب می شود و توجه بدانش و تحقیق مایه تحقیر روایات قدیمه میگردد و بجای راویان و احادیث ساده ابتدایی کتابهای گوناگون بوجود می آید و بدین ترتیب آن داستانها و احادیث ابتدائی از میان میرود و چشمه افکار حماسی خشک و نابود میشود، پس اگر ملتی در نخستین مرحله تمدن و ظهور ادبیات و افکار ادبی

بایجاد حماسه‌ای ملی دست نیابد دیگر چنین کاری برای او دشوار خواهد بود. اتفاقاً در ایران این کیفیت به بهترین وجهی حاصل بود: در اواخر عهد ساسانی که روایات و داستانهای حماسی بنهایت نضج و کمال رسیده بود، فکر گردآوردن و حفظ آنها نیز طبعاً باذهان خطور کرد و چنانکه بعد خواهم گفت بامر بعضی از پادشاهان اخیر ساسانی صورت عمل گرفت. در عهد اسلامی با آنکه از روی همین مأخذ و روایات دیگر (که علی‌الخصوص در خراسان و دیگر نواحی مشرقی ایران وجود داشت) شاهنامه‌های منثوری تألیف شد، ولی هنوز نقص این اقدامات برای حفظ روایات و داستانهای ملی احساس میشد و همواره فکر نظم کردن آنها بنحوی که بقاء و دوامشان ضرور شود در میان بود و درعین حال شعر فارسی نیز در عهد سامانی راه تکامل می‌پیمود و زمینه برای ظهور نابغه‌ای در شعر مهیا می‌شود تا سرانجام نابغه شعر فارسی، فردوسی ظهور کرد و این آرزوی ملی را برآورد. اقدام فردوسی نهضت بزرگی در ادبیات فارسی پدید آورد که چندی پس از او ادامه یافت و بر اثر همین نهضت بزرگ است که نزدیک تمام روایات ملی بیک روش و نسق بنظم فارسی درآمد و از این طریق روایات ملی ایرانیان تا ابد محفوظ ماند. نظیر همین کیفیات را در هند و یونان و روم و انگلستان و فرانسه و آلمان و سایر کشورهایی که دارای حماسه ملی هستند می‌توان یافت. اما ملل دیگر که فرصتی نظیر آنچه در ادبیات فارسی دیده‌ایم به دست نیاوردند بتحصيل حماسه‌ای ملی توفیق نیافتند.

سفر آسمان، افلاک و ملائک، در ادبیات ایران^۱

فکر چنین سفری با چنین ترتیب و نظم تاچه حد از آثار دیگران بدانته الهام شده و تاچه اندازه خود او مبدع آن بوده است؟

درین باره طبعاً با «ضرس قاطع» چیزی نمیتوان گفت، ولی از روی تحقیقاتی که دانشمند بزرگ معاصر ایتالیائی «چرولی» (سفیر سابق ایتالیا در ایران) درباره وجود ترجمه‌ای بزبان لاتینی از «معراج‌نامه» پیغمبر اسلام در اروپای زمان دانته^۲ و از روی مطالعات پالاسیوس Palacios محقق معاصر اسپانیائی درباره «سوابق اسلامی در کمدی الهی» (که در سال ۱۹۱۹ در مادرید چاپ شده و آنرا در سی و پنج ساله اخیر پرسروصداترین اثر مربوط بدانته شمرده‌اند)^۳ میتوان فرض کرد که دانته با این «معراج‌نامه» آشنائی داشته است، و درینصورت بعید نمی‌نماید و حتی احتمال میرود که چنین سفری از منابع الهام او باشد. برای اینکه معلوم شود که تاچه حد شباهت این دو جای چنین احتمالی را (که بعقیده محقق ایتالیائی فوق‌الذکر «بیش از یک احتمال» است) باز میگذازد خلاصه سفر بهشت دانته را که در فصل قبل نقل شد با سه شرح مختلف «معراج» پیغمبر اسلام که بصورت سه قطعه از شاهکارهای بدیع شعر فارسی توسط نظامی سروده شده مقایسه کنید:

۱. مقدمه «کمدی الهی دانته» قسمت بهشت، به قلم دکتر شجاع‌الدین شفا.

۲. رجوع شود بمقدمه «دوزخ». ۳. همان مأخذ.

از «لیلی و مجنون»

| | |
|----------------------------|---------------------------|
| نظاره تست هرچه هستند؛ | بر هفت فلک که حلقه بستند، |
| «مه» منتظر تو آفتاب است | برخیز هلا، نه وقت خوابست |
| منسوخ شد آیت وقوفت | در نسخ «عطارد» از حروفست، |
| تا نور تو کی برآید از شرق | «زهره» طبق نثار بر فرق |
| زحمت ز ره تو کرده خالی | «خورشید» بصورت هلالی |
| موکبر و کمترین وشاقت | «مریخ» ملازم یتاقت، |
| از راه تو گفته: چشم بد دور | دراجه «مشتی» بدان نور |
| در بندگی تو خلقه در گوش | «کیوان علم سیاه بر دوش |

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| گشت از قدم تو عالم افروز | ای دولتی آن شباهه چون روز |
| جندول به سپهر برکشیدی | پرگار بخاک درکشیدی |
| اوراق حنود درنوشتی | چون از سدره برگذشتی |
| تا طارم تنگبار عرشی | رفتی ز بساط هفت فرشی |
| از نور تو کرده عرش سایه | سبح زنان عرش پایه |
| هفتاد حجاب را دریدی | از احجله عرش برپریدی |
| در خیمه خاص قاب قوسین | خرگاه برون زدی زکونین |
| هم سر کلام حق شنیدی | هم حضرت ذوالجلال دیدی |

از «شرفنامه»

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| قدم را بهفت آب خاکی بشت؛ | بدریای هفت اختر آمد نخست، |
| به «مه» داد گهواره خواب را، | رها کرد برانجم استاب را، |
| که امی قلم را نگیرد بدست، | پس آنکه قلم بر «عطارد» شکست |
| بشکرانه قرصی به «خورشید» داد | طلاق طبیعت به «ناهید» داد، |
| که خشم اندر آن ره نمیرفت پیش؛ | به «مریخ» داد آتش خشم خویش |
| نگینی دیگر زد برانگشتی | رعوت رها کرد بر «مشتی» |

سواد سفینه به «کیوان» سپرد
 باندازه آنکه یک دم زنند
 زخرپشته آسمان درگذشت
 ز دیوانگه عرشیان برگذشت
 دلش نور فضل الهی گرفت
 بجز گوهری پاک با خود نبرد؛
 بیک چشم زخمی که برهم زنند
 زمین و زمان را ورق درنوشت
 بدرج آمد و درج را درنوشت
 یتیمی نگر تا چه شاهی گرفت!

از «هفت پیکر»

میرید از منازل فلکی
 «ماه» را در خط حمایل خویش
 بر «عطارد» ز نقره کاری دست
 «زهره» را از فروغ مهتابی
 کرد راهش به ترکاز سپهر
 سبز پوشید چون خلیفه شام
 «مشری» را ز فرق سر تا پای
 تاج «کیوان» چو بوسزد قدمش
 منزل آنجا رساند کز دوری
 سر برون زد ز مهد میکائیل
 گشت از آن تخت نیز رخت گرای
 سر برون زد ز عرش نورانی
 چون حجاب هزار نور درید
 گامی از بود خود فراتر شد
 شاهراهی به شهر ملکی؛
 داد سرسبزی از شمایل خویش
 رنگی از کوره رصاصی بست
 برقمی برکشید سیمایی
 تاج زرین نهاد بر سر «مهر»
 سرخ پوشی گذاشت بر «بهرام»
 در دسر دید و گشت صندل سای
 در سواد عبیر شد علمش
 دید در جبرئیل دستوری
 بر صدگاه صور اسرافیل
 رفر و سدره هردو مانده بجای
 در خطرگاه سر سبحانی
 دید در نور بی حجاب رسید
 تا خدا دیدنش میسر شد.

این نکته جالبی است که درین وصفها گاه حتی تعبیرات و استعاراتی که بکار رفته در اینجا و در شعر دانه کاملاً شبیه است، مثلاً «هزارنور» که دانه آنرا بارها بمفهوم «تعداد بیشمار» از فرشتگان بکار برده یا تعبیر «پرگار درکشیدن» که وی آنرا چندین بار آورده یا طرز «خدای بینی» عیناً مطابق با تعبیرات و اصطلاحات دانه است.

از این احتمال که بگذریم این نکته مسلم است که موضوع «افلاک» و مقام مهم آنها در

عالم آفرینش و در حیات بشری نه تنها در معتقدات غرب و در فقه و ادب کاتولیک اهمیت دارد، بلکه در شرق نیز پیوسته مورد توجه خاص قرار گرفته و چه از جنبه مذهبی، چه از جنبه عرفانی و چه از لحاظ ادب و هنر بدان اهمیت بسیار داده شده است.

در میان کتب مذهبی فقط در قرآن است که بالصرّاحه از «افلاک هفتگانه» سخن میرود: سوره بقره (آیه ۲۹): «او خدائی است که همه موجودات زمین را برای شما خلق کرد، پس از آن بخلقت آسمان نظر گماشت و هفت آسمان را بر فراز یکدیگر برافراشت.» و سوره مؤمنون (آیه ۱۷): «... و همانا ما فوق شما هفت آسمان را فراز یکدیگر آفریدیم.» و سوره ملک (آیه ۳): «آن خدائیکه هفت آسمان بلند بطبقاتی منظم بیافرید و هیچ بی نظمی و نقصانی در خلقت خدای رحمن نخواهی یافت.»

و سوره نبا (آیه ۱۲): «... و بر فراز آنها هفت فلک استوار بنا کردیم.» و نیز تقریباً تصریح شده است که سیارات در افلاک خاصی هستند و ثوابت نیز در یک آسمانند: سوره انبیاء (آیه ۳۳): «او ست خدائیکه شب و روز و خورشید و ماه را بقدرت کامله خود بیافرید تا هریک در فلک معینی تسبیح گویند.»

و سوره صافات (آیه ۶): «... آسمان دنیا را بزینت کواکب بیاراستیم.» در ادبیات و آثار عرفانی ما بکرات و با تعبیرهای مختلف سخن از «افلاک» هفتگانه و نه گانه رفته است که شاید زیباترین نمونه های آنرا در اشعار حافظ توان یافت:

زین قصه هفت گنبد افلاک پر صداست کوتاه نظر ببین که سخن مختصر گرفت
یا:

عجب علمی است علم هیئت عشق، که چرخ هشتامش هفتم زمین است!
یا:

خشت زیر سرو بر تارک هفت اختر پای: دست قدرت نگر و منصب صاحبجاهی!
یا:

نه طبق سپهر و آن قرصه سیم و زر که هست، بربل خوان قسمت، سهلترین نواله باد!
در قرآن بکرات به ملائک اشاره شده، ولی بین آنان و بهشت ارتباطی خاص دیده نمیشود، و وظیفه این فرشتگان بطور کلی حمد و ثنای خداوند و نگهداری عرش الهی و کوشش ایشان در راه رستگاری بشر است. طبقه بندی پیچیده مسیحی و طبقه بندیهای که در

غالب آئینهای دیگر درباره ملائک دیده میشود درینجا بدل بطبقه بندی دوگانه «ملائک مقرب» و «سایر ملائک» شده است. یکدسته دیگر از ملائک نیز هستند که «فرشتگان نگهبان» نام دارند و وظیفه نگهبانی از هرکس بعهدۀ یک یا دو تن از ایشان سپرده شده است. از این فرشتگان نگهبان در تورات و انجیل نیز سخن رفته است (رجوع شود بصفحات بعد).

اصول آنچه در قرآن بطور کلی درباره «ملائک» گفته شده چنین است:

فرشتگانی که عرش الهی را بردوش گرفته اند و آنان که پیرامون عرشند، بتسبیح و ستایش حق مشغولند، هم بخدا ایمان دارند و هم برای اهل ایمان از خدا آمرزش میطلبند، که: «ای پروردگاریکه علم و رحمت بی متهایت همه اهل عالم را فرا گرفته است، تو بلطف و کرم گناه آنانکه توبه کرده و راه رضای ترا پیموده اند ببخش و آنانرا از عذاب دوزخ محفوظ دار» (سورۀ مؤمن، آیه ۷). این فرشتگان زبان بتسبیح خدا گشوده و گویند: «بارالها، تو از هر شرک و نقص منزهی» (سورۀ سبأ، آیه ۴۱)، ولی «هرگز این مقربان درگاه از احدی جز آنکسیکه خدا از او راضی است شفاعت نکنند و آنها دائم از خوف قهر خدا هراسانند» (سورۀ انبیا، آیه ۲۸) و «بسیار ملائک در آسمانهاست که شفاعتش سودمند نیست جز بامر خدا، و بر آن کسی که خدا بخواهد و از او خشنود باشد» (سورۀ نجم، آیه ۱۶) اما خداوند و فرشتگانش مظاهر رحمتند و نه خشم: «اوست خدائیکه هم او و هم فرشتگانش بر شما بندگان رحمت میفرستند، تا شما را از ظلمتها بیرون آورد و بعالم نور رساند» (سورۀ احزاب، آیه ۴۳) و فرشتگان بتایش خدای خود تسبیح گویند و برای اهل زمین از خدا مغفرت طلبند» (سورۀ شوری، آیه ۵).

در برخی آیات نیز از مشخصات این فرشتگان بصورتی دقیق تر سخن رفته است:

سورۀ فاطر (آیه اول): «سپاس خدایرا که آفریننده آسمانها و زمین است، و فرشتگانرا سروشان پیغمبران خود گردانید و آنها را دارای دو و سه و چهار بال قرار داد...».

سورۀ بقره (آیه ۹۸): «هرکس با خدا و فرشتگان و رسولان او جبرئیل و میکائیل دشمن باشد، کافر است.»

سورۀ طارق (آیه ۴): «هر شخصی را از طرف خدا فرشته نگهبانی است.»

سورۀ انعام (آیه ۶۱): «و اوست خدائیکه قهر و اقتدارش مافوق بندگان است، و برای حفظ شما فرشتگانرا بنگهبانی میفرستد، تا آنگاه که مرگ یکی از شما قرارسد و رسولان ما او را بمیرانند.»

سوره بقره (آیه ۳۰): «آنگاه که پروردگار فرشتگانرا فرمود که من در زمین نایی خواهم گماشت، گفتند پروردگارا، آیا کسانی خواهی گماشت که در زمین فساد کنند و خونها ریزند، و حال آنکه ما خود ترا تسبیح و تقدیس میکنیم؟ خداوند فرمود من چیزی از اسرار خلقت بشر میدانم که شما نمیدانید.»

سوره آل عمران (آیه ۱۲۵): «آیا خداوند بشما مدد نفرمود که سه هزار فرشته بیاری شما فرستاد؟»

سوره حاقه (آیه ۱۷): «و فرشتگان بر اطراف آسمان منتظر فرمان باشند و عرش پروردگار را در آنروز هشت ملک مقرب بگیرند.»

سوره معارج (آیه ۴): «... و فرشتگان و روح الامین بسوی خداوند بالا روند، در روزی که مدتش پنجاه هزار سال خواهد بود.»

چنانکه گفته شد، مبنای «بهشت» داته براین است که هر دسته از ملائک خداوند گرداننده یکی از افلاکند. این نظر نیز که سابقه کهن دارد، بصورتی بدیع در شعر حافظ آمده است:

حافظ، چه آتشی است که از سوز آه تو افتاده در ملائک هفت آسمان خروش!
یا:

گفتم دعای دولت تو ورد حافظ است گفت این دعا ملائک هفت آسمان کنند
نظریه اصلی «بهشت» داته را درباره اثر افلاک در روی زمین و سعد و نحس آنها نیز بصورتی روشن در حافظ میتوان یافت:

زاخرم نظری سعد در ره است، که دوش میان ماه و رخ یار من مقابله بود
یا:

گر مساعد شوم دایره چرخ کبود، هم بدست آورمش باز پیرگار دگر!
یا:

شد از بروج ریاحین چو آسمان روشن زمین باختر میمون و طالع مسعود
یا:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشاخت؛ یارب از مادر گیتی بچه طالع زادم!
یا:

بگیر طره مه طلعتی و قصه مخوان که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است!

حتی به اختصاصات برخی از کواکب بصورت‌های مختلف در شعر حافظ اشاره شده است. «ایکه انشای عطارد صفت شوکت تست»؛ «زهره سازی خوش نمبازد، مگر عودش بسوخت؟» و «ارغنون ساز کند زهره باهنگ سماع» و «سماخ زهره برقش آورد مسیحا را» و «زهره در رقص آمد و بربط زنان میگفت نوش». از «جوزا» نیز که در میان ستارگان مورد علاقه خاص داتنه است، و وی در فلک ثوابت میان همه اختران پای بدان مینهد^۱ چنین سخن می‌رود: «جوزا سحر نهاد حمایل برابرم»، و:

خورده‌ام تیر فلک، باده بده تا سرمست عقده در بند کمر ترکش جوزا فکنم!
در نزد غالب شعرای ما این اشاره با فلاک و اهمیت آنها را بصورت‌های مختلف میتوان یافت: «نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای» و «چه حاجت که نه کرسی آسمان، نهی زیر پای قزل ارسلان؟» و «... زسم ستوران در آن پهن دشت زمین شش شد و آسمان گشت هشت»؛ و این شعر زیبای عطارد:

گر باورم نداری در شرح نقطه‌ای، سکان هفت دایره دارند باورم؛
زین هفت حلقه فلکم بگذران که من، چون مهره فتاده درین تنگ شدم!
و یا این وصف استادانه «افلاک» در لیلی و مجنون نظامی:

این هفت حصار برکشیده بر هزل نباشد آفریده
وین هفت رواق زیر پرده آخر بگزاف نیست کرده
گردون که محیط هفت موج است چندانکه همی رود براوج است
و در خسرو و شیرین او:

فکند از هیئت نه حرف افلاک رقوم هندسی بر تخته خاک

از نظر توصیف طبقه‌بندی افلاک و اثر آنها در عناصر اربعه و در ترکیب جمادات و موجودات جهان، یعنی از نظر آن اصولی که بتفصیل در فصول مختلف «بهشت» داتنه مورد بحث قرار می‌گیرد، یکی از جالبترین صفحات ادبیات فارسی قطعه‌ایست از کتاب معروف گلشن راز شیخ نجم‌الدین شبستری عارف بزرگ قرن هفتم هجری.

این قطعه درست در همان زمانی که «کمدی الهی» داتنه در ایتالیا سروده میشد، در تبریز سروده شده، و مقایسه آن با نظریاتی که داتنه در «بهشت» ابراز داشته خوب نشان می‌دهد که

چگونه افکار فلسفی و عرفانی در شرق و غرب در یکدیگر اثر بخشیده‌اند:

| | |
|--|--|
| تفکر کن تو در خلق سماوات | که تا ممدوح حق گردی در آیات |
| بین یکره که تا خود عرش اعظم | چگونه شد محیط هردو عالم: |
| ازو در جنبش اجسام مدورا ^۱ | چرا گشتند؟ یکره نیک بنگر: |
| بهر روز و شبی این چرخ اعظم | کند دور تمامی گرد عالم؟ ^۲ |
| وزو افلاک دیگر هم بدینسان | بچرخ اندر همی باشند گردان، |
| ولی برعکس دور چرخ اطلس | همیگردند این هشت مقوس: |
| معدل کرسی ذات البروج است | که او را نه تفاوت نه فروج است، |
| بهفتم چرخ کیوان ^۳ پاسبان است، | ششم برجیس ^۴ را جاومکان است، |
| بود پنجم فلک مریخ راجای، | بچارم آفتاب عالم آرای، |
| سیم زهره دوم جای عطارد، | قمر برچرخ دنیا گشت وارد، |
| توگوئی هست این افلاک دوار | بگردش روزو شب چون چرخ فخار |
| هرآنچه در زمان و در مکان است | زیک استاد و از یک کارخانه است |
| عنصر، آب و باد و آتش و خاک | گرفته جای خود در زیر افلاک |

نمونه دیگری را، بسیار مشابه با آنچه دانتی در «بهشت» گفته، حتی با همان تشبیهات و کنایات، در اثر معروف فارسی‌کیمیای سعادت غزالی که دو قرن پیش از دانتی نوشته شده میتوان یافت. میان افکاری که در این اثر آمده با غالب مباحث «بهشت» دانتی شباهتی خاص است که در فصل آخر این مقدمه در شرح مفهوم «سمبولیک» سفر دانتی ببهشت، با توجه بقسمتهائی که ازین کتاب نقل شده، بهتر بدان پی میتوان برد. آنچه درینجا دربارهٔ افلاک و عرش الهی و طرز طبقه‌بندی و ارتباط آنها از این کتاب نقل میتوان کرد چنین است:

عنوان دوم - فصل هفتم

«...کواکب و طبایع، و بروج فلک کواکب که بدوازده قسمت است، و عرش که ورای همه است، از وجهی چون مثال پادشاهی است که ویرا حجره‌ای خاص باشد، که وزیر وی آنجا

۱. این صفت بهمین صورت غالباً در «بهشت» دانتی دربارهٔ افلاک بکار رفته است.

۲. اشاره به «فلک ثوابت»، که بعقیده قدما در هریانروز یک گردش کامل بدور زمین میکند.

۴. مشتری

۳. زحل.

نشیند و گرداگرد آن حجره رواقی بود بدوازده پالگانه، و بر هر پالگانه نایی از آن وزیر نشسته؛ و هفت نقیب سوار، بیرون از آن پالگانها، گرد آن دوازده پالگانه میگردند^۱.
 .. و عرش حجره خاص است، و مستقر وزیر مملکت است که وی فرشته مقربترین است. و فلک الکواکب آن رواق است. و دوازده برج آن دوازده پالگانه است. و نایبان وزیر فریشتگان دیگرند، که درجه ایشان درجه فروتر فرشته مقربترینست، و بهریکی عملی دیگر مفوض است. هفت ستاره هفت سوار است، که چون نقیبان همیشه گرد آن پالگانها برمیآیند، و از هر پالگانه فرمانی از نوع دیگر بدیشان میرسد.
 و در همان کتاب، درباره ملائک گرداننده افلاک و ساختمان آنها و وظایفشان چنین گفته شده است:

عنوان دوم — فصل سوم

«... جوهری لطیف است حق تعالی را، که آن اثر بعرض رساند و از عرش بکرسی رساند، و آن جوهر را «فرشته» خوانند، و «روح» خوانند، و «روح القدس» خوانند... صورت هرچه در عالم پدید خواهد آمد، اولاً نقش آن در لوح محفوظ پدید آید، و چنانکه قوتی لطیف که در دماغ است اعصاب را بجنباند، همچنین جوهر لطیف که بر عرش و کرسی موکلند، آسمان و ستاره ها را بجنبانند... و چنانکه قوت دماغ بروابط اوتار و اعصاب انگشت را بجنباند، آن جوهر لطیف، که ایشانرا ملایکه گویند بواسطه کواکب و روابط شعاعات ایشان بعالم سفلی طبایع امهات عالم سفلی را بجنبانند.

... اول کارها در عالم اجسام در عرش پیدا آید، و از عرش بهمه عالم اجسام رسد. و چون استیلاء حق تعالی بر همه بواسطه عرش است، پندارند که وی ساکن عرش است.
 ... و بدان که این همه حقیقت، اهل بصیرت را بمکاشفه ظاهر معلوم شده است و این معنی بدانسته اند که: ان الله عزوجل خلق آدم علی صورته».

در عالم تصوف ایران، غالباً این «افلاک سبعة» و «ملائک» و «عرش الهی» بعنوان اشاراتی برای نمایاندن مراحل مختلف سیروسلوک معنوی و عوامل طی این طریق و حقیقتی که در پایان آن در انتظار سالک است مورد استفاده قرار گرفته اند، و درین باره در فصل آخر این

۱. صفحه ۴۸۸، شرح ۴۳ درجای دیگر نیز (صفحه ۳۳۴، بند ۲) فلک آخرین به «شئل پادشاهی افلاک» تشبیه شده است.

مقدمه بحث خواهد شد. در «بهشت» دانته این دو جنبه حقیقی و سمبولیک با یکدیگر درآمیخته و ترکیبی از این دو پدید آمده است که آنرا در نیمه راه «منطق» فلاسفه و دانشمندان و «عشق» عرفا و متصوفین قرار میدهد.

ارداویراف نامه، «کمدی الهی» ایرانی در ۱۰۰۰ سال پیش از دانته

در حدود ده قرن پیش از «کمدی الهی» شرح سفر تخیلی یک آدم زنده بدنای ارواح در «ارداویراف نامه» که از آثار معروف زرتشتی است آمده است.

«ارداویراف» یک مصلح زرتشتی است که در عالم خواب بدنای ارواح صعود می کند تا در آنجا حقیقت را از نزدیک ببیند و خیر آن را به خاک نشینان برساند.

خلاصه این سفرنامه اینست که «ارداویراف» از پل چینوات (صراط) میگذرد و براهنمایی دو فرشته، نخست به همسنگان (اعراف)، بعد به بهشت و از آنجا بدوزخ میرود و در پایان این سفر بروی زمین باز میگردد، و آنچه را که دیده است به موبدان خبر میدهد. «دوزخ» او عیناً مانند دوزخ دانته، چاه ویل و عظیمی است در داخل زمین که «اهرم» (شیطان اعظم دانته) در قعر آن جای دارد و فرمانروای آنست. اعراف او مثل برزخ دانته فاصله میان زمین و آسمان را شامل میشود و بهشت وی عبارتست از آسمان یا فلک ستارگان و آسمان ماه و آسمان خورشید و سرای ایزدی (عرش) که «ارداویراف» دسته های مختلف ارواح بهشتی را در این طبقات چهارگانه میبیند و درباره ایشان از راهنمایان خود احوال میپرسد، و در پایان این سفر بهشت است که «اهورمزدا» را بصورت فروغی خیره کننده میبیند و براو نماز میبرد. از زمره کسانی که وی در این سفر آسمان خود میبیند روح نخستین نیای بشر (کیومرث) است. همچنانکه دانته در بهشت با روح «آدم» روبرو میشود.

ارواح پارسایان در بهشت دانته چرخ زنان سرود فر و جلال خداوند را میخوانند، و در بهشت ارداویراف این ارواح به سرود جلال اورمزد مترنمند. و در هر دو جا اینان ارواح بهشتی را غرق در نور می بینند. شباهتهای مختلف این دو سفر «بهشت» بقدری است که چنانکه گفته شد گاه باور نمیتوان کرد که «کمدی الهی» بی آشنائی دانته با «ارداویراف نامه» سروده شده باشد. این مجموعه تا حدی مفصل است، و ترجمه تمام آن قبلاً توسط مرحوم رشید یاسمی منتشر شده است. قسمتهائی از آن بعنوان نمونه چنین است:

... چنین گویند که یکبار اهر و زرتشت دینی که از اهورامزدا پذیرفت اندر کیهان روانه کرد — تا پایان سیصدسال دین اندر پاکی و مردمان در بیگمانی بودند — پس اهریمن پتیاره، اسکندر رومی مصر نشین را برخیزانید و بغارت گران و ویرانی ایرانشهر فرستاد تا بزرگان ایران بکشت و پایتخت خدائی را آشفته و ویران کرد... و آن اهرمن پتیاره بدبخت گجسته بدکردار... خود رفته بدوزخ افتاد^۱.

پس بسیار آئین و کیش و گردش و بدگمانی و بیداد در کیهان به پیدایش آمد. پس موبدان و دستوران دین که بودند بدرگاه پیروزگر آذر فرنیغ انجمن آراسته بسیار آئین سخن راندند و بر آن شدند که ما را چاره باید خواستن تا از ماکسی رود و از مینوکان (ساکنان آن جهان) آگاهی آورد که مردم دین اندرین هنگام بدانند که این پرستش و درون و آفرینگان و نیرنک و پایتایی که ما بجا آوریم بیزدان رسد یا بدیوان و بفریاد روان ما رسد یا نه؟ پس آن هفت مرد بنشستند و از هفت سه و از سه یک ویراف نام بگریزند... پس سروش اهر و آذر ایزد دست او گرفتند و گفتند که بیا تا ترانمائم بهشت و دوزخ و روشنی و خواری و بتو نمائم تاریکی و بدی و رنج و ناپاکی و اناکی (عقاب) و درد و بیماری و سهمگینی و بیمگینی و ریشگونی (جراحت) و گوردکی (تعفن) و باد افره گونه گونه دیوان و جادوان و بزهاکاران که بدوزخ گیرند^۲.

... جائی فراز آمدم؛ دیدم روان مردمی چند که بهم ایستاده اند. پرسیدم که از پیروزگر سروش و اهر و آذر ایزد که اوشان که اند و چرا اینجا ایستند؟ گفت که اینجا راهمستان خوانند (اعراف) و این روانان تا حشر اینجا ایستند اوشان را پتیاره دیگر نیست^۳. ... پس سروش اهر و آذر ایزد دست من فراز گرفتند و از آنجا فراز تر رفتم — جائی فراز آمدم — رودی دیدم بزرگ و شرگین و دوزخ تر که بسیار روان و فروهر در کنار آن بودند^۴. پرسیدم که هستند که با رنج ایستاده اند؟ گفتند این رود اشک آن بسیاری است^۵ که مردمان از

۱. صحنه سقوط شیطان بدوزخ (سرود سی و چهارم).

۲. گفته ویرزیل به دانه (سرود دوم)

۳. وص اعراف (لیمبو) در سرود چهارم دوزخ، که دانه نیز مثل ارداویرا در اولین منزل دوزخ با آن مواجه میشود.

۴. رود «آکروته» در اول دوزخ دانه که ارواح گناهکار بدست قایقران دوزخ از آن میگذرد (سرود سوم).

۵. رودی دوزخ دانه نیز هر چهار از اشک چشم پدید آمده اند (سرود ۱۴، شرح ۳ صفحه ۱۹۷).

پس گذشتگان از چشم بریزند.

... دیدم روان گناهکاران را — و آنقدر بدی و زشتی بروانان آنان آید که هرگز در گیتی چندان سختی ندیده‌اند. و بآنان سختی بسیار رسد. پس بادی سرد گوری (متعفن) با استقبال آید. آن روانان چنان دانند که از باختر زمین (شمال) و زمین دیوان آید — بادی متعفن تر از آنها که در گیتی دیده است.^۱ در آن باد بیند، دین خود و عمل خود را بصورت زنی بدکار گنده و پشخته.

... پس فراز تر رفتم. چنان سرما و دمه و خشکی و گند دیدم که هرگز در گیتی آن آئین نه دیده و نه شنیده بودم. فراز تر رفتم دیدم مدهش دوزخ ژرف مانند سهمگین ترین چاه بتنکتر و بیمناک تر جای فرو برده شده بود.^۲ بتاریکی چنان تاریک که بدست فراز شاید گرفتن و چنان تنگ بود که هیچکس از مردم گیتی آن تنگی را نشاید و هرکس در آن بود چنین میانداشید که تنهایم. و با اینکه سه روز و شبان آنجا بود میگفت که نه هزار سال پایان رسید، مرا بهلند... همه جا جانوران موزی بود که کمترین آنها بیلندی کوه ایستاده بودند — از روان بدکاران چنان میگستند و در چنگ میگرفتند و خرد میکردند، که سگ استخوان را... من بآسانی از آنجا اندر گذشتم، با سروش اهر و آذر ایزد.

... جایی فراز آمدم و دیدم مردی را که روانش بشکل ماری به‌نشیم اندر رفته و از دهانش بیرون می‌آمد و ماران بسیار همه اندام او را فروهمی گرفتند.^۳ پرسیدم... که این تن چه گناه کرد که روان آنگونه بادافره برد... گفتند این روان آن بدکیش مرد است که مردی را بر خویشتن هشت.^۴ اکنون روانش چنین بادافره برد.

... دیدم روان زنی را که به پستان در دوزخ آویخته بود و جانوران موزی به همه تن او روی آورده بودند. پرسیدم که این تن چه کرد که روانش آنگونه بادافره برد... گفتند که این روان آن بدکیش زن است که در گیتی شوی خویش هشت و تن بمردی بیگانه داد و روسپیکی کرد.

۱. طوفان جاودانی سرد و متعفن: عذاب شهوت پرستان دوزخ (سرود پنجم).

۲. عیناً مانند دوزخ دانه، که چون چاهی ژرف و ظلمانی و سهمگین از زیر سطح زمین تا مرکز کره خاک فرو برده شده است. ۳. مجازات دوزخیان گودال هفتم از طبقه هشتم (سرود بیست و پنجم).

۴. دوزخیان طبقه هفتم: اهل لواط (سرودهای پانزدهم و شانزدهم).

... دیدم روان مردی را که سرنگون داشتند و پنجاه دیو با مارچپاک (افعی) پیش و پس تازیانه همی زدند^۱ پرسیدم... که این تن چه کرد که روانش اینگونه بادافره برد؟ گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که در گیتی بد پادشاهی کرد و بمردم انامرز (بی گذشت) بود^۲ و بادافره بهمان آئین کرد.

... دیدم روان مردی را که زبان از دهان بیرون آخته و جانوران موزی همی گزیدند... پرسیدم... که این تن چه کرد که روان اینگونه بادافره برد - گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که بگیتی مردمان را یکی با دیگری بستیز واداشت^۳ و بدوزخ شتافت.

... دیدم روان مردی را که بر سر و پایش شکنجه نهاده اند، و هزار دیو از بالا گرفته و به سختی همی زنند - پرسیدم... که این تن چه کرد که روان اینگونه بادافره برد - گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که در گیتی خواسته بسیار گرد کرد و خود نخورد و بنیکان نداد و بانبار داشت^۴.

... دیدم زنی که نسای خود را بدنجان همی ریخت و همی خورد. پرسیدم... که این روان کیست که چنین بادافره برد - گفتند که این روان آن بدکیش زن است که در گیتی جادوئی کرده.

... دیدم روان مردی که اندر دوزخ بشکل ماری مانند ستون بایستاده است که سرش بر مردمان و دیگر تن بمار همانند بود^۵ - پرسیدم... که این تن چه گناه کرد که روان اینگونه بادافره برد. گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که در گیتی نفاق افکند و بشکل مار کربی بدوزخ شتافت.

... دیدم روان مردی که مسترگ (جمعمه) مردمان بدست دارد و مغز همی خورد^۶ - پرسیدم... که این تن چه گناه کرد که روان اینگونه بادافره برد - گفتند این روان آن بدکیش

۱. مجازات دوزخیان گودال اول از طبقه هشتم (سرود هجدهم).

۲. دوزخیان طبقه هشتم (سرود دوازدهم).

۳. دوزخیان گودال نهم از طبقه هشتم (سرودهای بیست و هشتم و بیست و نهم).

۴. دوزخیان طبقه چهارم (سرود هشتم).

۵. دوزخیان گودال چهارم از طبقه هشتم (سرود بیستم).

۶. این عین وصفی است که از «جریونه» عفريت آدمی روی و مارتن طبقه هشتم دوزخ شده است (سرودهای هفدهم و هیجدهم).

۷. یکی از معروفترین صحنه های دوزخ دانه (سرودهای سی و دوم و سی و سوم).

مرد است که در گیتی از مال دیگران دزدید و خودش بدشمنان هشت^۱ و خویشان تنها بدوزخ باید برد.

... دیدم روان مردی که با شانه آهنین از تنش همیکشیدند و بخودش همی دادند - پرسیدم... که این تن چه گناه کرد که روان اینگونه بادافره برد؟ گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که بگیتی پیمان دروغ با مردمان کرد^۲.

... پس سروش اهر و آذر ایزد دست من فرا گرفتند و به برچکاتی وایتی زیر پل چینود آوردند و اندر زمین دوزخ رانمودند^۳. اهرمن و دیوان و دروغان و دیگر بسیار روان بدکیشان آنجا گریه و فریاد چنان بر میآوردند که من بآن گمان بردم که هفت کشور زمین لرزانند^۴ - من که آن بانک و گریه شنیدم ترسیدم. به سروش اهر و آذر ایزد گفتم و خواهش کردم که مرا بآنجا ببرید و باز برید. - پس سروش اهر و آذر ایزد بمن گفتند که مترس، چه ترا هرگز از آنجا بیم نبوده - سروش اهر و آذر ایزد از پیش رفتند و من بی بیم از پس بدان تو میتوم (بسیار مه آلود) دوزخ اندرون^۵ فراتر رفتم.

... دیدم آن سیچومند (فانی کننده) بیمگین سهمگین بسیار درد پربی و متعفن ترین دوزخ را، پس اندیشیدم چنین بنظرم آمد چاهی که هزار و از بین آن نمیرسید^۶.

... دیدم روان بدکیشان کشان بادافره گونه گونه، چون سقوط برف و سرمای سخت و گرمای آتش تیز سوزان و بدبوئی و سنک و خاکستر و تگرگ و باران و بسیار بدی بآن^۸ - پرسیدم که این تنان چه گناه کردند که روانان آنگونه گران بادافره برند - گفتند که بگیتی گناه بسیار کردند

۱. دوزخیان گودال هفتم از طبقه هشتم (سرودهای بیست و چهارم و بیست و پنجم).

۲. دوزخیان گودال هشتم از طبقه هشتم (سرودهای بیست و ششم و بیست و هفتم).

۳. این صحنه «پل» و دوزخیانی که در زیر آن جای دارند، در تمام سرودهای مربوط به طبقه هشتم دوزخ (سرودهای هیجدهم تا سیام) تکرار می شود.

۴. صحنه شیطان اعظم و دیوان (سرودهای سی و یکم تا سی و چهارم).

۵. صحنه های ترس دانه و تقویت روحی او توسط ویرزبل (سرودهای دوم، هشتم بیست و دوم، بیست و سوم، سی و یکم). ۶. سرود سی و یکم.

۷. چاه عظیم بین طبقات هشتم و نهم دوزخ (سرودهای هیجدهم و سی و یکم).

۸. انواع مجازاتهای دوزخ دانه، بترتیب: سقوط برف (سرود پنجم)، سرمای سخت (سرودهای سی و دوم، سی و سوم و سی و چهارم آتش تیز سوزان (سرودهای نهم تا یازدهم، چهاردهم تا هفدهم، بیست و ششم و بیست و هفتم، بدبوئی (سرودهای پنجم و هیجدهم) تگرگ و باران (سرود پنجم).

و ناراست گفتند و گواهی دروغ دادند و بسبب شهوترانی و آزوری و خست و بیشرمی و خشم و حسد^۱ مردم بیگناه را بکشتند و بفریفتند.

... پس دیدم روان آنان را که ماران گزند و شوند^۲ — پرسیدم... که این روانان از که اند؟ — سروش اهر و آذر ایزد گفتند که این روان آن بدکیشان است که در گیتی به یزدان و دین نکیرای بوده اند^۳.

... دیدم روان مردی که ماران یژوک گزد و جود و بهر دو چشم او مار و کژدم همی رید و سیخی آهنین بر زبان بسته بود. پرسیدم که این تن چه گناه کرد که روان اینگونه بادافره برد؟ گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که بسبب هوس و لور کامگی زن کسان را بچرب زبانی خویش بفریفت و از شوی جدا کرد^۴.

... پس دیدم روان مردی که نگونسار از داری او آویخته بود و همی مرژید و منی او اندر دهان و گوش و بینی میافتاد. پرسیدم که این تن چه گناه کرد که روان آنگونه بادافره برد؟ — گفتند که این روان آن بدکیش مرد است که بگیتی او اردن مرزشتی (زنا) کرده^۵.

... پس سروش اهر و آذر ایزد دست من فراز گرفتند و از آن جای سهمگین بیمگین تاریک بر آوردند و بانسر روشن انجمن اهورا مزدا و امشاسپندان بردند. چون خواستم نماز برد اهورا مزدا پیش و آسان بود گفت نیک بنده ای هستی — هر چه دیدی و دانستی براستی باهل گیتی بگوی^۶ — چون اهورا مزدا این آئین بگفت من شکفت بماندم، چه روشنی دیدم و تن ندیدم. بانک شنیدم و دانستم که این هست اهورا مزدا.

پیروز بادافره به دین مزدیستان — چنین باد — چنین تر باد.

۱. انواع گناهان مشخص دوزخ دانه؛ بترتیب ناراستگونی (سرودهای ست و ششم و بیست و هفتم)؛ شهوترانی (سرود پنجم)؛ آزوری و خست (سرود هفتم)؛ خشم و حسد (سرودهای هفتم و هشتم).

۲. مجازات دوزخیان گودال هفتم از طبقه هشتم (سرودهای بیست و چهارم و بیست و پنجم).

۳. دوزخیان طبقه ششم (سرودهای نهم، دهم، یازدهم).

۴. دوزخیان گودال اول از طبقه هشتم (سرود هیجدهم).

۵. همان مأخذ.

۶. دستوری که در «کمندی الهی» چندین بار به دانه داده میشود: از طرف «کاجیا گویدا» جد بزرگ دانه (سرودهای پانزدهم تا هیجدهم بهشت)؛ از طرف پترس رسول (سرودهای بیست و چهارم تا بیست و هفتم بهشت)؛ از طرف بشاتریس (سرود سی و یکم بهشت).

«سیرالعباد الی المعاد» سنائی غزنوی

بجز ارداویراف نامه از یک مجموعه دیگر فارسی یعنی سیرالعباد الی المعاد سنائی غزنوی نیز، بعنوان اثری مقدم بر کمدی الهی دانته باید نام برد. درین باره مرحوم پرفسور نیکلسن مستشرق انگلیسی تحقیق جامع و جالبی کرده و سنائی را یک ایرانی پیشقدم بردانته نامیده است. درین مجموعه نیز، که از لحاظ پیچیدگی کمدی الهی دانته را بخاطر میآورد، سنائی همراه پیر پا بدیار ارواح میگذارد و در آنجا با مظاهر مختلف گناه و گناهکاران آشنا میشود، و در بازگشت بدین جهان مشهودات خود را شرح میدهد. قسمتهائی از این اثر که بعنوان نمونه نقل میشود چنین است:

| | |
|------------------------------------|-------------------------------|
| مقصدم دور و راه نیک مخوف | ... من بمانده درین میان موقوف |
| راه پرتیغ و تیر و من نامرد | خانه پردود و دیدگان پردرد |
| عاشق راه و راهبر گشتم | زان چراگاه راه برگشتم |
| دیدم اندر میان تاریکی ^۱ | روز آخر براه باریکی |
| همچو در کافری مسلمانی ^۲ | پیرمردی لطیف و نورانی |
| چست و نغز و شگرف بایسته | شرم روی و لطیف و آهسته |
| وی میحای این چنین تبها | گفتم ای شمع این چنین شبها |
| تو که ای؟ گوهر از کجا آری؟ | بس گر انمایه و سبکباری |

| | |
|---------------------------------------|----------------------------|
| او مرا چشم شد، من او را پای | هر دو کردیم سوی رفتن رای |
| بیکی خانه دوده افتادیم | روز اول که رخ بهره دادیم |
| نیمی از آب و نیمی از آتش ^۳ | خاکدانی هوای او ناخوش |
| ساختش همچو چشم ترکان تنک | تیره چون روی زنگیان از زنگ |
| یکسر و هفت روی و چار دهن ^۴ | افعی دیدم اندر آن مکن |
| هر که را یافتی فرو خوردی | هردمی کز دهن برآوردی |

۱. اولین بند دوزخ (سرود اول). ۲. صحنه ملاقات دانته با ویرژیل (سرود اول).

۳. صحنه ورود ویرژیل و دانته به دوزخ (سرود سوم)

۴. عفریت دارای سه صورت و سه دهن، پاسدار طبقه سوم دوزخ (سرود ششم).

گفتم ای خواجه چیست این افعی
 زانکه این مارکاروان خوارست
 بی من ار دست یافتی بر تو
 این بگفت و بتوده رخ بنمود
 چون سگان پیش او بخت و بخت
 ... چون از آن کلبه رخ بره دادیم
 دیو دیدم بسی در آن منزل
 دل چو کام سهند پر سندان
 چون از آن قوم بدکش رفتیم
 دیو لاخی بدیدم از دوده
 گند بینان تیزخشم همه
 دیده پر خشمهای حرمت شوی
 ... پاره‌ای چون ز راه ببریدم
 قلعه‌ای در جزیره ای اخضر
 از دهاسر بدند و ماهی دم
 بیش دیدم زقطره زاله
 هرچه از سیم و زر همی دیدند
 ... چون من آن کام و کام او دیدم
 که تنم همچو دل شد از خفقان
 ... آن شنیدم جدا شدم ز نهنگ

گفت کاین نیم کار بویحی
 راه خالی زبیم این ماراست
 نیز نوری تنافتی بر تو
 چون مراو را بدید افعی، زود
 راه ما را بدم برفت و برفت^۱
 بیکی وادی اندر افتادیم^۲
 چشم در گردن و زبان در دل
 تن چو کام نهنگ پرندگان
 بدگر منزل وحش رفتیم^۳
 قومی از دود دوزخ اندوده
 تیره رایان خیره چشم همه
 روی پر دیده‌های روزی جوی
 ز آتش و آب قلعه‌ای دیدم^۴
 وندران جادوان صورتگره
 لیک نشان بصورت مردم
 اندرو سامری و گوساله^۵
 چون خدایش همی پرستیدند^۶
 راست خواهی چنان بترسیدم
 دیده مانند رخ شد از یرقان
 دره‌ای پیش چشم آمد، تنگ^۷

۱. صحنه‌ای که در بسیاری از سرودهای دوزخ در برخورد ویرژیل با پاسداران طبقات مختلف دوزخ تکرار می‌شود (سرودهای سوم، پنجم، ششم، هفتم، هشتم، نهم، یست و یکم، سی و یکم).
۲. طبقه کینه‌توزان (سرود هشتم). ۳. طبقه ارباب طمع (سرودهای هفتم و نوزدهم).
۴. قلمه شیطان (سرود هشتم). ۵. طبقه شهوت پرستان (سرود پنجم).
۶. گفته دانه به پاپ نیکولوی سوم (سرود نوزدهم).
۷. طبقه آزمندان (سرود هفتم).
۸. منطقه ارباب غضب (سرود هشتم).

| | |
|--|-------------------------------|
| وندرو کوه کوه کژدم و مار ^۱ | اندرو جادوان دیو نگار |
| کژدم و مارو کوه از آتش بود | دره‌ای بس مهیب و ناخوش بود |
| خیره خویان خیره کش در وی | تیره رویان تیره هش در وی |
| گفت: هین، لا تخف ولا تحزن ^۲ | پیر چون دید ترس و انده من |
| پیش آن که نکو نگه کردم | کوه را چون ز بقعه ره کردم |
| در ودیو و ستور مردم روی ^۳ | هرچهی بود صدهزار دروی |
| که پس از نار تیره گفت آری | ... کردم آخر ز نار گفتاری |
| دل قوی دار، صبح نزدیکست | لیکن ارچه شبست و تاریکست |
| صبح دیدم زکوه سر برزد ^۴ | این چو برگفت بنگرستم خود |
| گفت حد زمانه تا اینجاست | گفتم این راه چیست برچپ و راست |
| تا ز حد زمانه بگذشتم ^۵ | آن زمین چون زمانه بنوشتم |

رسالة الغفران ابوالعلاء المعری

یک اثر شرقی دیگر، که آنرا نیز غالباً از منابع الهام داتنه در سرودن کمیدی الهی شمرده‌اند «رسالة الغفران» ابوالعلاء معری (۴۴۹-۵۳۶۳ ق.) شاعر بزرگ عرب است.^۶ معری، که مثل همر و رودکی و میلتن ناینا بود، بر اثر روشن فکری و آزادگی خود متهم بکفر و زندقه شده بود. پیرمردی از اهالی حلب بنام «ابن قارح» رساله‌ای نوشت و برای او فرستاد تا او را متنبه کرده و براه راست آورده باشد.

بدینجهت اخبار و احادیث بسیار درباره‌ی الحاد و ملاحده درین رساله آورد. ابوالعلاء در جواب او رسالة الغفران را نوشت و برای وی فرستاد که حاکی از آن بود که ابن قارح بخاطر این امر بمعروف و نهی از منکر که کرده، آمرزیده شده است. ولی رساله که در ظاهر تصدیق گفته ابن قارح بود در باطن بقدری نیشدار بود که او را از گفته خود پشیمان کرد. در آن چنین

۱. وصف گودال هفتم از طبقه هشتم دوزخ (سرودهای بیست و چهارم و بیست و پنجم)

۲. سخنی که بکرات در «دوزخ» از زبان ویرزیل به داتنه گفته میشود.

۳. اسبان آدمی روی: «ستورها» (سرود دوازدهم).

۴. سرود اول دوزخ.

۵. آخرین صحنه دوزخ.

۶. این رساله توسط دانشمند محترم آقای داناسرشت بفارسی ترجمه شده است.

فرض شده که خداوند ابن قارح را بخاطر این ثواب خودش به بهشت جاودان فرستاد تا در زندگی خود آنجا را ببیند، و ابن قارح بعد از دیدار بهشت بدیدار دوزخ رفت. چند سطر از قسمت مربوط به دوزخ در این رساله چنین است:

«... ابلیس را دید که در آتش میسوزد و ملائکه عذاب جمعی گرزهای آتشین بر سر و رویش میزنند و دسته‌ای هم سیخهای نوک تیزی در تن او فرو میبرند... دیدگانش را در اعماق دوزخ گردانید و بشارشاعر را در دست فرشتگان عذاب دید که هرچه این بیچاره چشمهایش را برهم میگذازد تا روی منحوس این ملائکه عذاب را ببیند اینان پلکهای چشمش را میگیرند و باز میکنند تا صورتهای زشت خود و انواع عذاب را بر خ او بکشند. - ابن قارح جمعی زیاد از شعرای پیش از اسلام را که بت پرست و یا طبیعی مذهب بودند در ته دوزخ دید که در گردن هریک غل و زنجیری گذاشته بودند و از هرجانب گرزهای آتشین بدیشان میخورد.»

- کتاب الاسراء الى مقام الأثری تألیف ابو عبدالله محیی الدین محمد بن علی بن محمد بن العربی الحاتمی (۵۶۰ - ۶۳۸ ق/ ۱۱۶۵ - ۱۲۴۰ م) معروف به شیخ اکبر، عارف و صوفی بزرگ جهان اسلام این کتاب که عنوان یکی از رسائل ابی عربی است از عنوان سورة اسرا گرفته شده است و او در مقدمه گوید که عنوان رساله حکایت از سفر از عالم کون به عالم موقوف ازلی دارد و معراج ارواح است و نه معراج اشباح و گویا ابن عربی داستان عروج روحانی خود می‌کند هرچند سخنان او نمادی است و در حکمت اشراق آمده است (شرح قطب الدین شیرازی ص ۳۷۸) که افلاطون خلع کالبد کرده بعالم علوی و افلاک عروج کردند آسمانهای ابی عربی اجمالاً عبارتند از: سماء الکتابه (عیسی)، سماء الشهادة (یوسف) سماء الاماره (ادریس) سماء الشرطة (هارون) سماء القضاء (موسی) سماء الغایه (ابراهیم) السماء السابعة. سپس درباره سدره المتتهی، حضرة الکرسی، الرفارف العلی، مناجاة قاب قوسین، مناجاة اودنی، مناجاة الریاح، حضرت اوخی، مناجاة التشریف و التزیه و چندین مناجاة دیگر (کتاب الاسراء... با مقدمه سید جعفر سجادی چاپ گلشن ۱۳۷۲ طهوری تهران).

راجع به دانته^۱

تحقیقات Don Miguel Asin Palacios (مادرید، ۱۹۱۹) مؤید وجود روابطی میان عرفان و تصوف اسلامی و شعر و ادب مغرب‌زمین، منتهی در دوره‌ای متأخر است. آسین پالاسیوس (متوفی در ۱۹۴۴) پیوندهای متعددی را که از لحاظ صورت و معنی میان مضحکه الهی دانته و کتاب الاسراء (حضرت رسول) و فتوحات المکیه ابن عربی (۶۳۸-۵۶۰ ق.) (که تقریباً هشتاد سال پیش از دانته تألیف یافته‌اند) وجود دارد باز نموده است. کتاب الاسراء شرح سیر و سیاحت در سه دنیای دوزخ و برزخ و بهشت است با همان دیدارها، رویدادها، مردمان و نتایجی که در مضحکه الهی دانته آمده است. به اعتقاد پالاسیوس، دانته نه تنها در «مضحکه الهی»، بلکه در Convito, Vita Nuova نیز سخت متأثر از حکمت باطنی صوفیه و تعالیم ابن مسره (۵۳۱۹ ق. - ۹۳۱ م. - ۵۲۶۹ ق. - ۸۸۳ م.) و خاصه ابن عربی است. سرانجام دانشمند اسپانیولی به این نتیجه می‌رسد که شباهت‌های آثار یادشده دانته با مؤلفات سابق الذکر ابن عربی، به تنهایی بیش از همه شباهت‌هایست که مفسران میان آثار دانته و ادبیات دیگر اقوام و ملل یافته‌اند.

دانستیم که دانته از نوشته‌های ابن عربی الهام پذیرفته و بهره و سود فراوان برده است، اما چگونه آنها را شناخته است؟ از راه بروتولاتی‌نی (Brunetto Latini) استاد دانته که

۱. پیوند عشق میان شرق و غرب، جلال ستاری، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۵.

به اسپانیا سفر کرده مدتی در آن سرزمین زیسته بود؟ رنه گنون این فرض را قابل قبول نمی‌داند و معتقد است که بعضی فرقه‌ها یا طریقه‌های عرفانی و باطنی اسلام که مستقیماً به ابن عربی متسبب و پیوسته‌اند، در همان عصر ابن عربی با فرقه‌های جوانمردی مسیحی در ارتباط بوده‌اند و نظرات ابن عربی از این راه به غرب انتقال یافته است. البته از یاد نباید برد که به اعتقاد لویی ماسینیون به استثنای چند مورد اقتباس مشخص دانه از منابع عربی، مشابهت میان مضامین آثار جاودانی وی و تعبیر اسلامی، از نوع همسانی «صور نوعی» ناخودآگاهی جمعی در پهنه گیتی مطابق نظریه کارل گوستاو یونگ است و قرابت بعضی تفکرات غزالی با اندیشه‌های پاسکال، همانندی نظریه اسماء الهی در آثار ابن عربی و ریمون لول، بیان اصل: مثل المیت فی یدی الغسسال^۱. توسط Francois d'Assises (متوفی در ۱۲۲۶)، Ignace de Loyola، سهل تستری و ابن عربی را بی آنکه فرضیه تأثیرپذیری و اخذ و اقتباس مستقیم ضرور افتد، به یاری نظریه یونگ توجیه باید کرد^۲.

گویا دانه جزء فرقه هیکلیون^۳ بود و این فرقه با فرقه‌ای اسلامی که از نظر نظام و سازمان، بسیاری قواعد و اصول و حتی جامه با هیکلیون مشابهت داشت، یعنی فرقه حشاشین، ارتباط داشته است. حتی اسماعیلیان روزگاری دراز خراجگزار شهسواران مهمان‌نواز و معبد بوده‌اند. در واقع «چون بر طول اقامت صلیبیان در ساحل شرقی مدیترانه افزوده شد، اطلاعات آنها درباره‌ی اساسین‌ها فزونی گرفت و حتی بعضی از اروپائیان با آنها تماس پیدا کردند و گفتگو کردند. شهسواران معبد و شهسواران مهمان‌نواز موفق شدند که استقرار خود را بر قلاع

۱. سهل بن عبدالله تستری گفت: «اول مقامی در توکل آن است که پیش قدرت چنان باشی که مرده در دست مرده‌شوی، تا چنان که خواهد او را می‌گرداند و او را هیچ ارادت نبود و حرکت نباشد». تذکرة الاولیاء، ص ۳۱۸.

2. L. Massignon, Opera Minora, II, Beyrouth, 1963, P. 471 et 445, Note 2, Cité Par Vincent Monteil, in Clefs Pour Pensée arabe, 1974, P. 43-44.

۳. Templiers که چون در مسجد قبة الصخره و مسجد الاقصی که در آن روزگار معبد (هیکل) سلیمان نامیده می‌شد سکنی داشتند به هیکلی یا اصحاب هیکل شهرت یافتند و هیکل اورشلیم «شباهت چادر جماعت می‌داشت». این فرقه که همانند ارباب فتوت سینی در اسلام است به سال ۱۱۱۹ در فلسطین به وجود آمد و به سال ۱۳۱۲ پس از محاکمه و سوختن برخی از مشایخ طریقت به حکم شرع از میان رفت. آفای فریدون بدره‌ای چنانکه بیاید این عنوان را به «شهسواران معبد» ترجمه کرده‌اند.

اساسین محرز سازند و از آنان خراج بستانند»^۱. گویند در سال ۱۱۵۲/۵۴۷ اسماعیلیان امیر طرابلس را کشته‌اند، و دفره مری (۱۸۵۴) حدس می‌زند که در همین زمان است که اسماعیلیان مجبور به پرداخت خراج و گزیت به فرقه شهسواران نگهبان معبد شدند، و این خراج را تا مدتها می‌پرداختند»^۲. «کلودکائن (۱۹۴۰) معتقد است که در قرن سیزدهم (= قرن هفتم هجری) اسماعیلیان نه تنها هنوز به مسیحیان خراج می‌دادند، بلکه با شهسواران مهمان‌نواز بعنوان پاسداران آنان، از در اتحاد درآمدند، و از این سپس بیشتر مسیحیانی را می‌کشتند که دشمنان شهسواران مهمان‌نواز بودند»^۳. به گفته ژوانویل (Joinville) نویسنده شرح حال سن لویی: «هنگامی که سن لویی در عکا بود، مأموران اسماعیلی به نزد او آمدند، و برای رئیس خود مطالبه خراج کردند بدین عنوان که «امپراطور آلمان و شاه هنگری و سلطان مصر و دیگر شهسواران هر سال به او خراج می‌پردازند زیرا می‌دانند تا وقتی که او اراده کند زنده‌اند. اگر پادشاه نمی‌خواهد خراج بپردازد، در این صورت آنان بدین راضی‌اند که آنها را از خراجی که به شهسواران مهمان‌نواز و شهسواران معبد می‌پردازند معاف سازد». شیخ‌الجبل به شهسواران معبد و مهمان‌نواز خراج می‌داد، زیرا ایشان از فدائیان نمی‌هراسیدند، و شیخ‌الجبل از اینکه دستور دهد تا سرکرده یکی از فرق را بکشند فایده‌ای نمی‌برد، چون می‌دانست اگر یکی را بکشد سرکرده دیگری، به همان خوبی، جانشین او خواهد شد و به این علت وی نمی‌خواست جان فدائیان خود را در جایی که منفعتی ندارد به خطر اندازد. فرقه شهسواران معبد و مهمان‌نواز تشکیلات به هم‌بافته‌ای داشتند، و از سازمانی اساسی و سلسله‌مراتب و وفاداری بهره‌مند بودند، و اینها بود که آنان را در مقابل حمله فدائیان اسماعیلی ایمن می‌داشت: در این حادثه خراجی که اسماعیلیان به شهسواران می‌پرداختند همچنان باقی ماند، ولی پادشاه وداعی الدعاء اسماعیلی با یکدیگر مبادله‌ایا کردند، و در این موقع بود که راهب عربی‌دان، ایوس برتونی، با رئیس اسماعیلیان ملاقات و گفتگو کرد»^۴.

ذکر این نکته نیز بی‌فایده نیست که به اعتقاد انریکو چرولی^۵ (Enrico Cherulli) دانه با

۱. برنارد لویس، فدائیان اسماعیلی، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران ۱۳۴۸، ص ۱۰.

۲. مارشال گک. س. هاجسن، فرقه اسماعیلیه، ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران ۱۳۴۳، ص ۳۵۱.

۳. هاجسن، ص ۳۸۴. ۴. برنارد لویس، ص ۱۷۳ و ۱۸۷.

5. II Libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina

Commedia, 1949.

مطالعه کتاب المعراج مبحث معاد اسلامی را شناخت. این کتاب به دستور آلفونس دهم که هم به فرمان وی تورات و قرآن و تلمود و کبالا را به زبان قسطلونی^۱ برگردانده بودند، از عربی به زبان اسپانیولی ترجمه شد و سپس به زبانهای لاتینی و فرانسوی نیز برگشت. این دو ترجمه اخیر ظاهراً توسط Bonaventure de Sienne ایتالیائی انجام گرفته است. ترجمه کتاب المعراج در جنگی از متون ترجمه شده اسلامی معروف به Collectio Toletana که با ترجمه قرآن کریم آغاز می شد و به دستور کشیش Cluny به نام Bède de Vénérable طی سفرش به اسپانیا در قرن ۱۲ فراهم آمده بود، جا گرفت، و طبیعی است که دانته این کتاب را که در دنیای مسیحی قرون وسطی سخت شناخته و مشهور بود، دیده باشد.^۲ ضمناً به گفته Luigi Valli محقق ایتالیائی، دانته تنها شاعری نیست که رموز و نمادهای باطنی ادب عرفانی فارسی و عرب را بکار برده باشد. دانته و همه شاعران معاصر وی عضو سازمانی سری بودند که «عشاق» (Les Fedeli d'amore Fideles d'Amour) نام داشته و دانته یک تن از سران آن فرقه بوده است.

۱. قشاله = Castillan, castille. ۲. کتاب Henri Terrasse، ص ۸۸۵.

لیلی و مجنون، ویس و رامین و تریستان و ایزوت

«بعضی از خاورشناسان و ادیبان ایرانی میان داستان تریستان و ایزوت^۱ و افسانه ویس و رامین که فخرالدین اسعدگرگانی در حدود سال ۴۴۶ هجری (میان سال‌های ۱۰۵۰ و ۱۰۵۵ میلادی)، درست یک قرن پیش از تاریخ منظومه برول (Bérout) — در حدود سال ۱۱۵۰ میلادی معادل ۵۴۵ هجری قمری — از روی متن پهلوی به نظم درآورده است مشابهت‌های بسیار یافته و گاهی پنداشته‌اند که میان این دو داستان ارتباطی هست.

«مشابهت میان این دو داستان انکارناپذیر نیست. طرح اصلی داستان در هر دو منظومه یکیست. اما اختلاف اصلی میان این دو داستان در خاتمه آنهاست عشق تریستان و ایزوت به مرگ دو عاشق پایان می‌پذیرد و در این منظومه از نخست میان عشق و مرگ پیوندی هست؛ و حال آنکه در منظومه ویس و رامین سرانجام عاشقان، وصل و خوشبختی و زندگانی درازست. اختلاف دیگر آنست که در منظومه تریستان و ایزوت برای عشق نامشروع زن شوهردار با خویش شوهر، عذری هست و آن اینکه عاشقان شربتی جادویی نوشیده‌اند که به تأثیر آن زندگانی و مرگشان به هم پیوسته است و در این دلدادگی آزاد و مختار نیستند. اما در منظومه ویس و رامین چنین عذری نیست و اگر هست این است که در کودکی با هم پرورده شده‌اند، و

۱. ترجمه زیبا و دلکش این داستان به فارسی توسط آقای دکتر پرویز ناتل خانلری از روی متنی که ژوزف بدیه Joseph Bédier فراهم آورده، در سال ۱۳۴۴ منتشر شده است.

البته این بهانه برای گریز از حکم شرع و عرف کافی نیست. همین جبری که در عشق ترستان و ایزوت هست، سرگذشت ایشان را گیرنده تر و غم‌انگیزتر می‌سازد و سرانجام نیز مرگ، گناه دو دل‌داده را می‌شود. نکته دیگر آنکه داستان ترستان پهلوانی تر و رزمی‌تر است و در ویس و رامین جنبه بزمی غلبه دارد. بهر حال مشابهت‌هایی که میان این دو منظومه هست آنقدر نیست که برهان ارتباط آنها با یکدیگر با وحدت مأخذ و اصل دو داستان باشد.^۱

آیا به‌راستی میان سرگذشت‌های عاشقانه این دل‌دادگان که «بازی ایام آنانرا به بند عشق یکدیگر گرفتار کرده است و دست تقدیر بر سر آنان شمشیر کمین کشیده است» رشته پیوندی نیست؟

چند دانشمند ارجمندی که در این باره تحقیق کرده‌اند و حاصل پژوهش غالب آنان در ایران به چاپ رسیده و انتشار یافته است عبارتند از پروفیسور ولادیمیر مینورسکی^۲، شادروان صادق هدایت^۳، استاد مجتبی مینوی^۴، محمدعلی اسلامی ندوشن^۵، محمد جعفر محبوب و استاد فقید هانری ماسه^۶.

ولادیمیر مینورسکی می‌نویسد: «مقایسه میان ویس و رامین و ترستان و ایزوت و افسانه عاشق و معشوق‌های دیگر مسأله ادبی جالبی است. همانندی در اشخاص، حوادث برجسته و مهم، صحنه‌های غیر مترقب و حتی عقیده اساسی درباره عشق که همه موانع را از سر راه برمی‌دارد، در داستان ایرانی و نظایر غربی آن، صریح و آشکار است. اما اگر کسی مبنای این همانندی احساسات قهرمانان و حالت روحی شاعران نسبت به آنان را زمینه ملوک الطوائفی مشابهی بداند، چنین سنجشی از تعمیمی مبهم فراتر نمی‌رود، زیرا خراسان و کورنوای از نظر جغرافیایی بسیار از یکدیگر دورند و نمی‌توان پذیرفت که ارتباطی مستقیم یا حتی غیر مستقیم

۱. ترستان و ایزوت، اثر ژوزف بدیه، ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری، مقدمه مترجم، ص ۱۲-۱۳.

۲. رجوع کنید به ترجمه شیوای مقاله «ویس و رامین داستان عاشقانه پارتی (۱۹۴۶)» به قلم دکتر مصطفی مقربی در فرهنگ ایران زمین، دفتر ۲ و ۱ جلد چهارم.

۳. چند نکته درباره ویس و رامین، پیام‌نو شماره‌های ۹ و ۱۰ سال اول ۱۳۲۴ (۱۹۴۸).

۴. ویس و رامین، سخن شماره‌های ۱ و ۲ دوره ششم، ۱۳۳۴-۱۳۳۳ (۱۹۵۵).

۵. ویس، سخن، مهر ۱۳۳۵، ویس و ایزوت، سخن، آبان ۱۳۳۵ آیا ویس و رامین یک منظومه ضد اخلاق است؟ نگین شهرپور و مهر سال ۱۳۴۹.

6. Le Roman de Wis et Rámin, Traduit Par Henri Massé. Paris, 1959, Introduction

میان آنها بوده است»^۱. به اعتقاد مینورسکی «درحقیقت طرز حکومت و اوضاع کلی و خاصه جغرافیایی، آنچنانکه در ویس و رامین توصیف شده با هیچیک از ادوار چندهزارساله ایران جز دوره حکومت پارتها هنگام فرمانروایی سلسله اشکانی (از ۲۴۷ پیش از میلاد تا ۲۲۴ میلادی) سازگار نیست»^۲. (اما به گفته Baron R. Stackelberg ۱۸۹۶) با وجود روح ایرانی که در ویس و رامین هست، صورت کنونی آن، امکان این را که داستان از خارج یعنی از هند به ایران راه یافته باشد، به ذهن می آورد. چون وجه مشترکی میان اصل داستان و حماسه های کهن ملی ایران نیست، و قهرمانانش ارتباطی با افسانه ها و اساطیر ایران قدیم ندارند، و به مناسبت اینکه شالوده و زمینه داستان با مندرجات ترستان و ایزوت تطبیق می کند، با اینکه زمینه داستان رنگ ایرانی بخود گرفته است، می توان پذیرفت که منشأ مشترک این هردو افسانه ایرانی و غربی، سرزمین هند باشد»^۳. مینورسکی خاطرنشان می سازد: «یک نکته که بکلی در دو منظومه با هم متفاوت است، عوامل جادویی است که سرنوشت دو دل داده را در داستان سلتی در زندگی و مرگ بهم پیوسته است و از آن گزیری ندارند. اما در داستان ویس و رامین چنین نیست، و عامل جادویی تنها طلسمی است که دایه افسونکار می سازد»^۴.

دوست عزیز گرامی محمدعلی اسلامی ندوشن می نویسد: «آیا به راستی شباهتی بین این دو سرگذشت هست؟ باید گفت که هم هست و هم نیست. از نظر سیر ماجرا و رنگ برونی، همانندی ویس و رامین، با ترستان و ایزوت حیرت آور است. از نظر سرشت ماجرا و مایه درونی هیچگونه شباهتی میان این دو نیست. در هردو داستان دو شهریار سالخورده، دو شاهزاده بانوی جوان را برزی می گیرند و پیوند عاشقانه ای میان جوانی از خویشان نزدیک آنها و ملکه پدید می آید، و این امر، کشمکشهایی برمی انگیزد و در ترستان و ایزوت به مرگ یاران پایان می یابد و در ویس و رامین به کامروایی و عروسی آنها می انجامد»^۵.

۱. ویس و رامین، چاپ دکتر محمد جعفر محجوب، ۱۳۳۷، ص ۳۹۷.
۲. همان، ص ۴۲۱. در مجمل التواریخ و القصص از ویس و رامین یاد شده است: «اندر عهد شاهپور اردشیر، قصه ویس و رامین بودنت» (بتصحیح ملک الشعراء بهار، چاپ کلاله خاور، ص ۹۴). حمدالله مستوفی و میروند داستان را کهن تر و از دوره حکومت پارتها، هنگام فرمانروایی سلسله اشکانی می دانند.
۳. همان، ص ۴۳۵. استاد عبدالحسین زرین کوب نیز می پندارند که ویس و رامین و ترستان و ایزوت هر دو از منبعی مشترک یعنی رامایانه برخاسته اند.
۴. همان، ص ۴۴۹.
۵. بهار جهان بین، در زمینه نقد ادبی و ادبیات تطبیقی، چاپ سوم، آذرماه ۱۳۴۹ ص ۱۴۳.

«تفاوت‌های عمیق میان ویس و رامین و ترستان و ایزوت درسه‌مورد اساسی است:

۱- عشق، در ویس و رامین از روی دلخواه، و در ترستان و ایزوت ازلی و جاودانه است.

۲- عشق ویس و رامین با روشنائی و زندگي پیوند دارد و عشق ترستان و ایزوت، سرشته‌اش تاریکی و مرگ است.

۳- در ویس و رامین، زن مقام اول را دارد و در ترستان و ایزوت، برعکس مرد دارای چنین مقامی است.^۱

نکته مهم اینکه ترستان چون در کسوت دیوانگان به‌نزد ایزوت میرسد و دوستش او را بازنمی‌شناسد، بسرزنش می‌گوید: «بانو، آری مردم بحق مرا دیوانه می‌خوانند. چه، من چون دیوانه‌ای جامه پوشیده‌ام، کشور خود و دیار خود را ترک گفته‌ام، خود را رها کرده‌ام تا این رجاله‌ها مرا بزنند و سنگبارانم کنند، در میان خاکستر غذا می‌خورم و بر روی خاک می‌خوابم، مانند سگی؛ همه اینها به‌سبب عشق شما، که حتی بر من نگاهی نی‌فکندید و مرا باز نشناختید» و نویسنده ارجمند در حاشیه می‌آورد: «دیوانگی ترستان و بعضی نکته‌های دیگر در «ترستان و ایزوت» مرا به‌یاد سرگذشت مجنون می‌اندازد».^۲

استاد فقید هانری ماسه پس از ذکر مشابهت‌ها و ناهمبندی‌های داستان ویس و رامین و سرگذشت و ترستان و ایزوت می‌نویسد: «بی‌گمان از دیدگاهی کلی تر هر دو اثر عشق مقدر محتوم را می‌ستایند. و به‌فراجم، عاقبت کار ویس و رامین، این پیوند و وصل عشاق که در نعمت و آسایشی بی‌دغدغه پیر می‌شوند، رئالیست تر می‌نماید؛ اما عظمت تراژیک خاتمه ترستان را که نظیرش در منظومه پارسی دیگری سروده نظامی (که شاید واقعه‌ای تاریخی است) باز یافته می‌شود، ندارد. (در مثنوی خسرو و شیرین نظامی) مجبویه خسرو پس از مرگ شهریار ایران، سمنی مهلک می‌خورد، خود را به‌روی کالبد شهریار می‌افکند و در آغوش جان می‌سپارد».^۳ «ویس طبیعتاً شخصیت اصلی منظومه است».^۴ وجود دیگران بسته به‌هستی اوست و اگر نباشد، بقیه نیستند. از همان آغاز داستان، گرگانی اعلام می‌دارد که عشاق

۱. همان، ص ۱۵۶. ۲. همان، ص ۱۶۰.

۳. کتاب یادشده، مقدمه، ص ۱۱-۱۲.

۴. «در ویس و رامین زن بازیگر اول صحنه است. در ترستان و ایزوت برعکس، شخصیت مرد حاکم است». محمدعلی اسلامی‌نوشین، جام جهان‌بین، ص ۱۶۷-۱۶۶.

معصوم‌اند، نه مسئول. پس گرگانی اصلاً به آزادی و اختیار اعتقاد ندارد و این یکی از موجبات بدبینی اوست. این بدبینی در احساس ترحم تحقیرآمیزش نسبت به انسانی که به خاطر عشق خوار و ذلیل شده به روشنی جلوه گر است»^۱.

شگفت این است که در همه این سخنان تنها یک‌بار به وجود مشابهتی درونی میان داستان ترستان و ایزوت و قصه لیلی و مجنون اشارتی رفته است و گویی جنبه عرفانی داستان ترستان و ایزوت و یا پایان همانند داستان غربی و قصه شرقی که مرگ عشاق است، از نظر بیشتر محققان پوشیده مانده است. مگر نه این است که: «غایت عشق ویس و رامین برخورداری تست، بازی و شادی و تمتع است. یکدیگر را دوست می‌دارند تا از روشنی و نعمت حیات نصیب بگیرند، از همین‌رو، ثمره عشق آنها ازدواج است و عمر دراز و بچه آوردن. و عشق ترستان و ایزوت برعکس حماسه درد و مرگ است. با سیاهی آمیخته شده»^۲؟ و همین «موضوع خواهری عشق و مرگ باعث شده که در افسانه سلتی عنصر روان بر عنصر تن چیره باشد»^۳؟. اینجا باز فرق بزرگی میان ترستان و ایزوت و ویس و رامین پیدا می‌شود. در ویس و رامین بازی‌های تن و حکومت نفس، برای تکاپوی روان و سیر معنوی جای اندکی گذارده است. ویس و رامین برای یکدیگر وسیله خوشی و کامند، «وسیله»‌اند، درحالی‌که ترستان و ایزوت وجود یکدیگرند، «خود یکدیگرند»، زندگی و مرگ همد^۴.

آیا به راستی میان قصه لیلی و مجنون، ویس و رامین و ترستان و ایزوت ارتباطی هست؟ در اینجا به موضوع اصلی بخش آخر این کتاب می‌رسیم و به مناسبت مهمترین نظرات محققان فرانسوی به نام پیرگاله^۴ را درباره چگونگی تأثیرپذیری ترستان و ایزوت از ویس و رامین و لیلی و مجنون به طریق اجمال می‌آوریم.

پیرگاله می‌نویسد: پیش از قرن‌ی است که خاورشناسان توجه romaniste ها را به

۱. هانری ماسه، مقدمه، ص ۱۵ و ۱۸-۱۷. «ویس و رامین داستانی است زائیده تقدیر، یا بهتر بگوئیم زائیده طبیعت: در نظر او انسان اسیر دست روزگار و مقهور طبیعت است و اگر با آن بجنگد، از پا درمی‌آید... و موبد، بازنده این بازی است، زیرا اوست که خود را با طبیعت درگیر کرده است. این اعتقاد خواه ناخواه منتهی می‌گردد به تفکر دیگری و آن این است که چون چنین است، پس خوش باشیم، بخوریم و بنوشیم و خوبی بکنیم. غم خوردن گناه کردن است. مفهومی که در شاهنامه نیز بآن برمی‌خوریم». جام جهان‌بین، ص ۳۸۱.

۲. جام جهان‌بین، ص ۱۶۰-۱۵۹. ۳. جام جهان‌بین، ص ۱۶۵.

4. Pierre Gallais, Genèse du roman Occidental Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan. Paris, 1974.

شبهات‌های شگفت‌انگیزی که میان ویس و رامین گرگانی و ترستان و ایزوت هست، جلب کرده‌اند. بعضی اثرات حکمت نوافلاطونی و مانوی‌گری را در ترستان یافته‌اند و یا گفته‌اند که این داستان غربی دارای ریشه‌های «عربی» fin'amors است (دنی دوروژمون)، اما توجه نداشته‌اند که این همه از ایران باستان و ایران اسلامی می‌آید و دنی دوروژمون که به معرفی منشأ ایرانی نظریه «عشق خاکساری» همت گماشته، از ویس و رامین یادی نکرده است. بعضی دیگر ریشه‌های شرقی (عربی، ایرانی و کاتاری) داستان Perceval و دقیق‌تر بگوئیم سلسله رمان‌های گرال (پرسوال اثر کترین دوتروا و دنباله‌های آن: پارزیوال اثر ولفرام، Joseph d'Arimathie نوشته روبر، لانسلو - گرال و غیره) را باز نموده‌اند، اما نوشته و مقاله‌ای ندیده‌ام که در عین حال از فرضیه اصل شرقی گرال و فرضیه ریشه شرقی ترستان سخن بگوید و آندو را به هم مرتبط سازد. حال آنکه این دو رشته تحقیق باید به یکدیگر پیوندند.

کتاب Ivar Ringbom عنوانش:

Graltempel und Paradies, Beziehungen Zwischen Iran und Europa im Mittelalter.

(استکهلم، ۱۹۵۱) با توطئه سکوت مواجه شد، اما فرضیه و نظرات او را A.V. Pope در مقاله‌ای به نام:

«The Literary Persia and the Holy Crail Review P.I. 1957-71» مطرح ساخت که باز موافقی نیافت.

پس از تحقیقات مقدماتی پژوهندگانی چون E. Levi, I. Pizzi نخستین تحقیق تطبیقی منظم درباره ترستان و ایزوت و ویس و رامین توسط R. Zenker در ۱۹۱۱ انجام گرفت: R. Zenker, Die Tristansage und das Persische Epos "Wis Ramin" ("Romanische Forschungen" XXIX); R. Zenker, Zur Ursprung der Tristansage ("Zeitscher. f. roman. Philologie" XXXV, 1911).

و دانشمند آلمانی به این نتیجه رسید که رمان ایرانی، اصل رمان فرانسوی است. F. R. Schröder اخیراً در مقاله‌ای خاصه این نکته را بر فرضیه اصل ایرانی ترستان و ایزوت افزوده است که رمان ایرانی در مرحله نقل و انتقال شفاهی، از روایات عامیانه عربی چون قیس و لبنی تأثیر پذیرفته و عواملی از آن روایات در داستان ایرانی راه یافته است:

Fr. R. Schröder, Die Tristansage und das persische Epos "Wis und Ramin" ("German- Roman. Monatsschrift", XLII, 1961).

این فرضیه را قبلاً S. Singer در مقاله‌ای به نام:

Arabische und europäische poesie (Mittelalter, 1918) آورده بود.

مسئله‌ای که رمان غربی، در قرن دوازدهم میلادی به میان می‌آورد، یافتن تعادل و توازنی است میان عشق و عمل و این مسئله را غربیان و شرقیان به دو گونه مختلف و متضاد حل کرده‌اند. همه می‌دانند که غربیان بیشتر اهل کار و عمل‌اند و شرقیان اهل مکاشفه و مراقبه. در زمینه عشق هم، چون برای شرقی عمل و فردیت هردو پندار محض و سراب فریب‌اند و باید ازین ظواهر فریبیده گذشت و به کل پیوست، نه «من» معنا دارد و نه «تو»، و بی‌من و تو نیز البته عشق وجود نمی‌تواند داشت. اما اگر بی‌من و تو عشق وجود ندارد، بی‌گمان میل و تمنای تن وجود و واقعیت دارد که باید آنرا کامیاب ساخت، اما هرگز اسیر و برده‌اش نشد. بنابراین طبیعتاً رمان روانشناسانه در شرق هیچگاه به صورتی مستقل و جدا از حماسه، نقل و حکایت عامیانه، روایات تمثیلی، تراجم احوال افسانه‌آمیز به وجود نیامده و نبالیده است. رمان فقط در تمدنی که ستایشگر فرد آدمی و فردیت وی باشد و فلسفه آن براساس مفهوم شخص بنیان یافته و مذهبش برامکان رستگاری شخص تأکید ورزد، به وجود میتواند آمد. اما این دو پدیده (گرایش خاص فلسفه و مذهب به نحوی که گفتیم) در شرق باستان و غرب باستان وجود نداشته‌اند. پیدایش رمان واقعی وقتی ممکن شد که تفکری فلسفی، عقلایی و کامل و جامع (میراث یونانیان) با مذهبی ناظر به نجاح و فلاح فرد آدمی (اسلام و مسیحیت) به هم آمیخت و این امر در قرن نهم در عالم اسلام توسط کندی و فارابی صورت پذیرفت و در قرن یازدهم در عالم مسیحیت به همت Abélard, Anselme de Conterbéry تحقق یافت. براین اساس فردگرایی در مغرب زمین هم به صورت حادثه‌جویی (در زمینه عمل) جلوه گر شده و هم به صورت طلب عشق زن (در زمینه عشق) مجال تجلی یافته، هم از راه تسلط جویی بر اشخاص (در قلمرو احساس و عاطفه عشق) نمودار شده و هم از طریق تسخیر و تملک اشیاء و دنیا (در زمینه عمل) بروز کرده است. غربی، هم در حوزه عشق جاه‌طلب و افزون خواه است و هم در حیطه عمل. اما ترستان معرف این خصوصیات نیست، زیرا ترستان هنوز رمان نیست، و اصل و منشأ آن از غرب نیست.

غربی مطمئن است که این دنیای خاکی وجود و واقعیت دارد، اما در آن راحت و آسوده نیست؛ شرقی معتقد است که این دنیا وجود ندارد، اما در آن احساس راحت می‌کند. غربی خوش‌بین - بدبین است، و شرقی بدبین - خوش‌بین. ازینرو تنها هنری که غربی توانسته شکوهمندانه پیروراند، هنر کشتن است، نه هنر مردن. اما در قرن دوازدهم این‌گونه اختلافات میان شرق و غرب هنوز بروز نکرده است و رمان در برابر حماسه و شعر اندک‌اندک به وجود می‌گراید. در واقع تا آغاز قرن دوازدهم، هنر و ادب در شرق و غرب، جمعی و نوعی است و از حوادث نمونه‌وار سخن می‌گوید، نه از سرگذشت فردی و عشق‌های خصوصی، تا آن تاریخ در شرق و غرب، قصه و حکایت، نرم و پریپچ و خم، گونه‌گون و رنگارنگ، اثر زمان را نه با پایداری در برابر نیروی درهم‌شکننده‌اش بلکه با پذیرش قوه دهر و محدود کردن نیروی کشش زمان و در نتیجه رهایی از آن، باطل و زایل می‌کنند. اما در این ادبیات عظیم و پهناور شرق، ایران به اعتقاد R. Schwab^۱ نقش میانجی را دارد و ازینرو چندان بعید نیست که در آغاز قرن دوازدهم، قصه‌ای از ایران به فرانسه راه یابد و تردیدی نیست که قصه‌ای منحصراً عربی یا چینی، نمی‌توانسته چنین بختی داشته باشد و بی‌گمان در این سفر بزرگ و راه دراز نابود و ناپدید می‌شده است. میان شاهنشاهی فتودالی ساسانی، که خاصه اعراب وارث و ریزه‌خوار تمدن و فرهنگ آن بودند، و حکومت‌های سلطنتی اروپای غربی در قرون وسطی، مشابهت‌های شگفت‌انگیز هست. نبوغ ایران با نبوغ غربی و به‌ویژه فرانسوی وجوه مشترک بسیار دارد. ایرانی به پیروی از تعالیم مزدیسنا پرهیزگار و باتقوی است و چون خصیصه مزدیسنا و وارثان معنوی آن: شیعه و صوفیه، عطش شناخت و دریافت یعنی پویندگی و ذوق شناخت و شوق کنگاش و پژوهندگی است، به‌مانند بهرام گور، خسرو پرویز و رامین ایرانی هرگز از شغف و وجد حیات بی‌نصیب و خالی نیست.

اما داستان ترستان برخلاف نظر دنی دوروژمون اسطوره نیست. عنصر مینوی (Sacré) و اساطیری در ترستان همان شربت جاودانه و یا مرگ همزمان عشاق است. ازین که بگذریم، اصل ماجرا یعنی زندگانی در آگنده به مکر و تزویر و غدر و دروغ عشاق که برای حفظ عشق «دزدانه و ناپازسای خود همه کار می‌کنند، هیچ خصیصه اساطیری ندارد. ترستان اسطوره

1. pHistoire des Littératures, l'Encyclopédie de la Pléiade, Tome I, Paris 1967, P. 103-219.

نیست، اما اسطوره یا افسانه شد، یعنی به علت غرابت و اصالت و تازگی در قرن دوازدهم، اسطوره پنداشته آمد و از آن پس تا زمان واگنر و ژان کوکتو^۱ نیز، به سعی و همت آنان، اسطوره باقی ماند. زنا برای غربیان حدود سال ۱۱۵۰ اسطوره نیست، جزء واقعیات زمانه است. داستان ترستان از کشوری دوردست می‌آید که در آن، داستان اصلی ابداً اسطوره نبوده است و هیچ نشانی هم از وجود داستان ترستان در مغرب زمین پیش از قرن دوازدهم، در دست نیست. محال بود که این داستان در مغرب زمین بین سالهای ۱۰۰۰ و ۱۱۵۰ پدید آید. ترستان که آدمی زناکار و عرفاً و اخلاقاً محکوم و مطرود است قهرمانی قابل قبول در قرن دوازدهم نبوده و بنابراین نمی‌توانسته در مغرب زمین زاده شود و ببالد. ترستان قهرمانی ضداجتماعی و «ضد قهرمان» است و ضداجتماعی تر و «ضد قهرمان» تر از و نمی‌توان یافت. داستان از لحاظ ساخت بیشتر شبیه قصه‌های شرقی و پیاپی شکل است که می‌توان چارچوب تودرتو و همچنان لایه‌های پیاز آنها را با قصه‌ها و داستان‌های مقتبس از کتاب‌های مکر زنان انباشت. مسیحیان هراندازه «خودآزار» (مازویشیت) بوده باشند، چگونه ممکن است در نیمه قرن دوازدهم، داستانی چنین غم‌انگیز در ستایش و سوسه و سودای تلخ و دردناک فنا و تباهی بسایند؟ چون «سرانجام مرگ باید بیاید و به رنج و نامرادی (ترستان و ایزوت) پایان بخشد، و آنها را باهم پیوند دهد، زندگی این عشق در فناء عاشقان است»^۲. داستانی ضد مسیحی تر و ضد غربی تر از سرگذشت این ترستان که همه چیز: شرف، افتخار، نام و مقام و شهرت و مرتبت خویش را به خاطر عشق زنی ازدست می‌دهد، نیست. در آخرین برگ‌های داستان ترستان، خداوند خاموش است و این خاموشی خداوند به راستی در ادبیات مسیحی غرب، شگفت‌انگیز و غریب است. این «گذشت» و پاکبازی ترستان وقتی منطقی و معقول بود که عشاق به شکرانه آن دست‌کم بتوانند بقیه عمر را در شادی و لذتی فوق‌طبیعی در کنار هم بسربرند، تنها سودا و شوق درک چنین فوز عظیمی، کار ترستان را تبیین و توجیه می‌توانست کرد، اما سرانجام این عشق، سعادت‌آمیز نیست. پس تنها توجیه منطقی قصه این است که بگوئیم ترستان، از اجتماعی دیگر، متفاوت با اجتماع غربی، می‌آید و در نمونه اصلی داستان ترستان، لذت عشق و مهر برای کام وجود داشته و شادی عشق کامروا بردرد عشق

1. PEternel Retour (1943).

۲. جام جهان‌بین، ص ۱۶۰.

نا کامیاب می چربیده، و عشق نیرومندتر از مرگ و بنابراین سرچشمه خوشی بوده و این شادی و خوشی چون جلوه‌ای از شوق و ذوق حیات به حساب آمده و تصویر شده و مرگ در داستان نقشی و دستی نداشته است؛ و انگهی داستان اصلی، داستانی غیراخلاقی هم نبوده است، زیرا شوهر به حق مورد غدر زن قرار می گرفته و برخلاف شاه مارک شریف و نیکوکار و مهربان، مردی پراز گناه و کژبی بوده است و عشق، عشاق را خوار و خفیف نمی کرده و به مرگ و رهنمون نمی شده، بلکه آنان از دولت عشق، عمری دراز و شادمان و سرشار می یافته اند. در واقع «مارک مردی سنجیده و متین و فرزانه است، نیک نفس و مهربانست. به همین سبب بدانگونه که موبد معرفی شده، گول و مورد ریشخند نیست. خیانت ایزوت بدو، داغ زبونی و انگشت نمائی را که خاص شوهرهای خیانت شده است، بر او نمی زند»^۱. «عشق (موبد) به ویس و نفس پرستی او، شکوه شاهانه را از او گرفته است»^۲، اما دوستی مارک «به آن حد شیفتگی نمی رسد که عنان اختیار از دستش بگیرد و بکردارهای نابخردانه اش وادار کند»^۳. و انگهی موبد «چون پیر است، میل به شراب و زن او را به ذلت و شوربختی می کشاند و همه بر او بچشم طعن و استهزاء مینگرند»، و ویس «اگر تا آخر عمر با موبد در انکار میماند، برای آن است که در پیری، رهنز جوانی او شده است»^۴. آیا با این فرض همه چیز عوض نمی شود؟ رمان ترستان هیچ سابقه «ماقبل تاریخی» در ادب سلتی و گالی و اکسی و ایرلندی ندارد و چون شهابی در حدود سال ۱۱۴۰ پدیدار می شود، با اسلوب و ترکیبی کامل و بی نقص که سخت مورد توجه و اقبال قرار می گیرد و داستانسرایان به اقتضای آن روایات مختلف می سازند و بر اصل قصه مطالبی می افزایند یا چیزهایی از آن کم می کنند و داستان را به سلیقه خود می آرایند و می پیرایند. توفیق داستان به اندازه ایست که به استثنای سه تروبادور متقدم (و تازه در مورد سرکامون مسأله محل تردید است)، بقیه تروبادوران همه از ترستان سخن می گویند، خود را با وی قیاس می کنند، بانوانشان را برابر و همسنگ ایزوت می دانند و مدعی اند که چون ترستان، به قدر او و حتی بیش از او، رنج می برند و یا حاضرند که در طلب وصال یار، متحمل درد و رنج شوند.

موانعی (ارادی و درون‌زا) که ترستان و ایزوت، به اعتقاد دنی دوروژمون، بر سر راه

۳. جام جهان‌بین، ص ۱۵۲.

۲. همان، ص ۱۵۲.

۱. جام جهان‌بین، ص ۱۵۱.

۴. همان، ص ۱۴۱.

همزیستی سعادت آمیز خویش ایجاد می کنند و به گفته دنی دوروژمون، نشانه های وجود ایدئولوژی Fin'amors در قصه و ستایش و پرستش میل ازلی و ابدی (و برنیاوردن آن) است، دال بر وجود ایدئولوژی عشق خاکساری نیست، زیرا ترستان نه تنها ابداً Courtois نیست، بلکه قهرمانی ضد Courtois است. در واقع اگر راویان فرانسوی و یا اروپایی قصه، نخواسته اند که ترستان، ایزوت را بر باید و یا بر سر راه کامیابی عشق آند و موانعی خارجی تراشیده و افراشته اند، و همه سرگذشت را در درون مثلث: شوهر - همسر - فاسق، بسط داده اند، ازینروست که نمونه اصلی قصه که از آن الهام پذیرفته اند، چنین بوده است، چنانکه محاکمه با ورنک (Ordalie)^۱ نیز در الگوی ایرانی ترستان هست و ازدواج ترستان با ایزوت نامی دیگر، ایزوت سپیددست، که در داستان ترستان هیچ منطق و موجب معقول ندارد، با توجه به الگوی ایرانی سرگذشت (زناشویی رامین باگل) مفهوم و قابل درک می شود. بهترین دلیل ترستان برای ازدواج این است که می خواهد ایزوت زرین موی را فراموش کند و زندگانی معمول و متعارفی پیش گیرد و این درست دلیلی است که در الگوی ایرانی ترستان هست و منطقی هم هست.

اما کترین دوتروا طبعاً به اقتضای روحیه و سرشت خود مخالف ترستان و عشق او بود. برای کترین این عشق، جنون است، بیماری خطرناکی است، مایه تنزل و توحش و مردم گریزی و ننگ و عار آدمی و رهنمون وی به وادی مرگ و بنابراین غیر قابل قبول است. این عشق، نه عشق دنیوی (Païen) است، نه عشق مسیحی، نه عشق جوانمردانه، نه عشق خاکسارانه؛ بلکه شورش است بر همه قواعد و اصول و آنقدر غریب و نامتعارف که ناگزیر برای توجیه آن از مهر داروی جاودانه مدد جستند. این عشق از همان آغاز، جنون است و بی خودی. معتقدات اخلاقی و اجتماعی کترین دوتروا، همان معتقدات و ارزش های غرب مسیحی در قرن دوازدهم میلادی است و ازینروست که هیچ غربی نمی توانسته ترستان بیافریند. به همین جهت کترین دوتروا داستان های عشقی ای می نویسد که شبیه ترستان اند، اما معنایشان درست عکس معنای سرگذشت ترستان است، یعنی نوعی داستان ترستان معکوس است: نخست داستان Erec et Eride که در آن این نظر پرورانده شده که عشق، شور و شکنجه ای اجتناب ناپذیر

۱. محاکمه با «وژنک» در ایران باستان، نوشته ج. س. تاراپور، از: یادنامه پروفیسور جکسن، ترجمه ه. اعلم، ماهنامه فرهنگ، شماره ۲، بهمن ماه ۱۳۴۰.

که آدمی ناگزیر از تحمل همه مصائب و عواقب دردناکش به صورت فعل پذیر، و بی هیچ قدرت و واکنش باشد، نیست. در داستان دیگر، Cligès، کرتین دوتروا عشق زنا آمیز یا رابطه سه جانبه قصه ترستان را نگاه می دارد، اما به طریقی دیگر که درست خلاف شیوه و راه و رسم ترستان است بسط می دهد و تعبیر می کند، و درواقع می توان گفت که جهت و خط سیر ترستان را تصحیح و اصلاح می کند. در این داستان شهریار Alis پیمانی را که با برادر خود اسکندر بسته می شکند و بنابراین Alis در آغاز داستان به سبب این پیمان شکنی، گناه کرده و محکوم است و باید عقوبت شود، درست مثل الگوی ایرانی ترستان: «گناه رامین پاسخی است به گناه موبد، پادشاهی گناهی کرده است و باید کیفر ببیند، رامین عامل این کیفر قرار می گیرد. گناه بزرگ موبد... این است که برخلاف حکم طبیعت کوشیده است تا پیرانه سر با دختر جوانی پیوند کند... (پس) با لشکرکشی ویس را میرباید و با خود می برد»^۱. شهریار پیمان شکن (Alis)، مردیش به طلسم بسته می شود، و از اینرو نمیتواند از زن خویش برخوردار گردد، و سرانجام به خواری و ذلت میبرد و عاشق به هم می رسند و خوشبخت و کامیاب زندگی و سلطنت می کنند.

این نکته نیز گفتنی است که Cligès عموی خود Alis را از پیمان شکنی برحذر نمی دارد و درواقع Alis به دستگیری و همدستی او ازدواج می کند.

در الگوی ایرانی ترستان نیز حوادث درست همینگونه روی می دهد. حتی Thessala گنده زن جادوگر شبیه دایه ویس است و همین پیر جادو شربتی جاودانه می سازد و به Alis می خوراند و بدینگونه به طلسم دایه، تن Alis برکام زنش Fénice بسته می ماند و عاشق و معشوق «عاقبت به خیر» می شوند و زناشویی می کنند.

یک قرن پیش از کرتین، ویس و رامین که داستان ترستان به اقتضای آن پدید آمده، پرداخته شده بود و شگفت اینکه این داستان کرتین حتی در جزئیات حوادث سخت شبیه ویس و رامین است.

داستان Yvain و لانسلو و پرسوال هم داستانهایی ترستان وارند، اما جهتی درست خلاف مسیر ترستان دارند. ایون به هنگام گوشه گیری اجباری و طولانی خویش در جنگل تنهاست؛ برخلاف ترستان و ایزوت که در جنگل باهم اند. ایون در جنگل یادآور مجنون لیلی است.

اما لانسلو و پرسوال هردو مجذوبان عشق (Extasiés d'amour) اند. گویی کرترین راه تکامل و تحول می‌پوید و بهرمان عرفانی و عشق افلاطونی می‌گراید و عشق انسانی را منهای عشق ربانی می‌بیند و بسان ابن عربی مجاز را قنطره حقیقت می‌شمارد. چون داستان‌هایی که با این سه قهرمان: ایون، لانسلو و پرسوال می‌سازد، شبیه عشقنامه عرفانی مجنون و لیلی است.^۱ درواقع هیچ چیز این سه قهرمان را وادار به ترک یاران و دلدارشان نمی‌کند، مگر شوق نیل به مقام و مرتبتی والا در سیر و سلوک معنوی و اخلاقی. آنان به رهنمونی عشق راه کمال می‌پویند و در پایان راه به مقامی می‌رسند که دیگر به معشوق خاکی نیازی ندارند، بلکه حتی او را مانعی برسر راه خود می‌دانند، چون چهره یار را در آئینه دل می‌بینند. اما چنین استکمالی در ترستان و ایزوت نیست، چون نه در ترستان و نه در ایزوت، چه به هنگام فراق و چه در زمان وصال، هیچ تحول و تکامل باطنی و درونی مشاهده نمی‌توان کرد. لانسلو که به اقتضای داستان ترستان، اما در جهت خلاف آن پرداخته شده، «ترستان نو»ی است Cligès (Néo - Tristan) «برتر از ترستان (Super - Tristan)» است و Erec «ضد ترستان» (Anti - Tristan). لانسول به اعتباری ضد ترستان است و Guenièvre ضد ایزوت. از لانسلو تعبیرهای مسیحی و عرفانی کرده‌اند. Guenièvre می‌تواند تصویر کلیسای مجاهد و مبارز باشد که برپایه‌های عشق مسیح و شهادت پسر خدایان یافته و از خون وی آبیاری شده است. اما اندک‌اندک قهرمانی منجی که عشق و ایثار نفس دین و آئین اوست (یعنی پرسوال)، جایگزین قهرمان تمدن‌ساز اعصار کهن که به سختی با تقدیر کور پیکار می‌کند (یعنی لانسلو) می‌شود. درواقع بی‌لانسلو، پرسوال هرگز زاده نمی‌شد. داستان جستجوی گرال مقدس، داستان سیر و سلوک و یا تشریف عرفانی است. ایون و لانسلو هم تا اندازه‌ای همینگونه‌اند، اما پرسوال داستان تشریف کامل و سیر و سلوک عرفانی از بدایت تا نهایت است: نخست آئین بلوغ و گسستن از مادر، سپس پذیرفته شدن در طریقت جوانمردی و به فرجام کشف رموز معنوی و روحانی. تشریف ارک و ایون به صورت تولد ثانی و یا نشأت دیگر قهرمانان، وقتی زنده و پیروز از جنگل و یاکمین‌گاه (رمز Vagina denta) بیرون می‌آیند، تحقق می‌پذیرد؛ اما به هر حال این تجربه عرفانی نزد هردو، فردی و تنها مربوط به خودشان است، حال آنکه نزد لانسلو و پرسوال در حکم رسالتی برای نجات و فلاح همگان و موجب رستگاری امتی است.

البته گفته‌اند که ترستان هم دارای عناصری اساطیری و باطنی است، اما ترستان، زن (آفریت - آریان (Ariane) - ایزوت) را نزد خود نگاه می‌دارد و آندو باهم در جنگل پناه می‌گیرند، و چون ترستان از جنگل بیرون می‌آید، در سرگردانی و پریشانی و شوربخشی روزگار می‌گذراند و سرانجام می‌میرد. پس این گوشه‌گیری در جنگل ارزشی باطنی نمی‌تواند داشت، زیرا اگرچه اقامت در کلبه و غار از مراحل اساسی تشریف باطنی و سیر و سلوک عرفانی است، اما شرطش اینست که سالک تنها خلوت گزیند و خاصه زنی به همراه نداشته باشد. بدینجهت ترستان روایت سیر و سلوک عرفانی و یا تشریف باطنی ناموفقی است، چون الگوی ایرانی قصه معنا و مایه‌ای دارد که به هیچوجه عرفانی و باطنی نیست. به فرجام باید گفت که پرسوال گرچه در داستان کرّین، مهدی موعود نیست، اما نزد کسانی که به پیروی از داستان ساخته‌اند به صورت مسیح موعود که همه چشم‌پراه فرارسیدن اویند، جلوه گر می‌شود، و بهتر بگوییم، نه‌چندان با سیمای مبشری موعود (Messie)، بلکه بیشتر در قیافهٔ بشارت‌دهندهٔ ظهور منجی‌ای که آخر زمان فراخواهد رسید و در آخرین پیکار پیروز خواهد شد، و جهان را پراز عدل و داد خواهد کرد، رخ می‌نماید. پرسوال چون بهمن مزدایی، جنگاوری پیروز است و در داستان‌های پیروان کرّین، به‌مانند سوشیانت، در عین حال شاه و موبدی است که به فرمانروایی اهریمن پایان می‌دهد و با برگزاری آئین پرستش گرال، قحطی و خشکسالی (گرسنگی و بی‌آبی) را از روی زمین ریشه کن می‌سازد (مقایسه شود با آخرین هوما که چون مردگان در روز رستاخیز از آن بیاشامند، بی‌مرگ می‌شوند). ضمناً در تأیید جنبهٔ عرفانی داستان پرسوال باید گفت که هیچ قصه‌گویی به پرسوال فرزندی نسبت نداده (برخلاف لانسلو که صاحب فرزندی می‌شود) و بلانش فلور (Blanchefleur) یارش، یکی از مظاهر بی‌شمار سوفیا (Sophia) است و در زمرهٔ زنانی چون لیلی عرفا و صوفیهٔ اسلام و بئاتریس دانتِه^۱. حاصل

۱. پیرگاله، ص ۷۴، برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به کتاب *Perceval et l'initiation* سال ۱۹۷۲، از همبو. پیرگاله جای دیگر در همین معنی می‌نویسد:

«برای هانری کرین گاه اتفاق می‌افتد که عبارتی چنین بنگارد: «امام را از این جهان ربوده بودند، بر همان سان که بنابر روایات باختری ما، جام جهان‌بین قدسی و نگاهبانش را از عالم ما برون برده بودند» و یا این عبارت: «بی‌هیچ گمان، خنجر مرمر و عرفانی و کلام درهم شکسته و دوپاره شده چیزی کم از جستجوی «گالاهاد» در راه بهم‌پیوستن آنها نیست (هانری کرین، کتاب *Herméneutique spirituelle comparée* بخش سی‌وسوم، ۱۹۶۴، ص ۱۲۴ و ۱۳۷). امکان نفوذ و تأثیر حکمت صوفیان (= الهیات + فلسفه + معنویت) اسلامی در پاره‌ای از جریانهای اندیشهٔ باختری (که از جمله در دورهٔ جام جهان‌بین متجلی آمده)

سخن اینکه اگر قصد سرکوبی ترستان و ضرورت تعیین حد و مرزی برای عشق انسانی که نزد مسیحی و مزدایی و بودایی و یا شیعه، هیچکدام، فی نفسه غایت و هدف نمی تواند بود، نبود؛ نه لانسو به وجود می آمد و نه پرسوال و اگر ترستان نبود، رومو و ژولیت آفریده نمی شدند^۱. در الگوی ایرانی ترستان نیز عشق خود هدف و غایت نیست و چنانکه گفتیم مدارک و دلائل متقن و مطمئنی که ثابت کنند ترستان اصل سلتی دارد، در دست نیست.

ویس و رامین و ترستان و ایزوت. نخستین داستانهای عشق بازخورده به مانع، در ادب فارسی و در ادب مغرب زمین اند. اما چگونه مانعی؟ مانعی اجتماعی؟ زاده اختلاف طبقاتی، نابرابری دو خانواده از لحاظ مال و مکتب و جز آن چنانکه در ورقه و گلشاه و لیلی و مجنون چنین است؟ نه! در ویس و رامین و ترستان و ایزوت دقیقاً سه مانع بر سر راه عشاق وجود دارد: ۱- دشمنی و نفرت و جنگ میان دو دودمان یا دو خاندان که مانعی برونی و خارج از حیطه اختیار عشاق است. ۲- زنا، هردو داستان حدیث زناکاری است و مانع اساسی وجود شوهر است (ترستان نخستین داستان زنا در غرب مسیحی و ویس به اعتباری نخستین داستان زنا در ایران باستانی و اسلامی است). ۳- مانع درونی یعنی ازدواج ارادی عاشق با زنی دیگر (جز معشوق). این مانع را مرد آزادانه به دلخواه در راه وصال با معشوق ایجاد می کند.

ویس و رامین و ترستان و ایزوت عشاقی هستند که نژاد و مذهب و طبقه اجتماعی و سن و سالشان تقریباً یکسان و تنها چیزی که مانع پیوند طبیعی و معقولشان می شود، این است که اتفاقاً دختر مجبور است با نزدیک ترین خویشاوند مرد محبوب ازدواج کند. البته این مضمون ازدواج اجباری بالضروره موجب زناکاری نمی شود، چنانکه در قصه لیلی و مجنون باوجود زناشویی لیلی، زنایی در کار نیست. اما حدیث زنا و بی وفایی و ناپارسایی یک تن از همسران را می توان، از دیدگاهی دیگر، داستان مهر و وفای عشاق نسبت به یکدیگر دانست.

چهارم باید موضوع بررسی ژرف و فحوص قرار گیرد؛ و دیگر مسائلی که بخاطر آنها امکان نفوذ اسلام (غربی یا خاورزمین اسلامی شده) پیش آمده است، نباید از نظرها دور بماند: نفوذ شعر راویان دوره گرد، نفوذ مآخذ و منابع کمدی الهی و حتی نفوذ ترستان... هانری کربن اغلب توجه ما را به توازن و شباه موجود بین روش عرفانی درباب معنویات اسلامی و شیوه و طریقت صاحب دلالان مسیحی جلب می کند (مقاله وی درباب سایدنبرگ بالاخص در این زمینه روشنگر حقایق است). «نظری اجمالی به معنویت ایرانی، ترجمه دکتر ژان شیانی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، یادنامه استاد بدیع الزمان فروزانفر، شماره ۲۱ سال ۲۲، بهار ۱۳۵۴، ص ۲۸۷-۲۸۶ و ۲۹۰.

در این صورت، زنا مظهر و جلوه این وفاداری و پامردی در عشق است و این زنا در حکم مانعی اخلاقی است و قتیکه شوهر فریب خورده و خیانت شده (مارک یا موبد) سزاوار چنین خیانت و سرنوشت شوم و دردناکی نباشد، چون شریف و بزرگوار است. گرگانی نخستین کسی است که در ادبیات به مغلوب (موبد) چنین فزوروت و شکوه و هیبتی داده است و غریبان این تصویر شوهر خیانت شده و محترم را البته با حفظ همه شئون ارزنده و انسانی و قابل احترام وی، از گرگانی گرفته اند، چون چنین نمونه ای نه در تورات هست، نه در ایلیاد و نه در حماسه های سلتی. اما در واقع این عشاق (تریستان و ایزوت) بی گناهند، چون هرگز قصد و نیت کردن کاری بد را نداشته اند و گناهی ندارند زیرا مهرداری جادویی مسبب تقصیر بوده است نه عزم و اراده آزادشان. بنابراین از لحاظ اخلاقی زنایی صورت نگرفته است، و می توان ازدواج ایزوت با مارک را ازدواجی باطل شمرد. همچنین است ازدواج ویس و موبد که هرگز به کامیابی و برخورداری تن نیانجامید^۱. و به علاوه نامشروع بود، زیرا ویس همسر ویرو بود که تازه با او هم دوشیزه ماند. پس می توان گفت که ویرو و موبد ناکام مانده اند، اما فریب نخورده و مورد غدر و خیانت زن قرار نگرفته اند و بنابراین در ویس و رامین هم زنایی در کار نیست، یا دقیق تر بگوئیم در هر دو داستان تنها یک زنای واقعی به حکم و ناموس قلب و عاطفه هست و آن ازدواج چون زنای رامین (تریستان) با گل (ایزوت سپید دست) است، گرچه این هر دو ازدواج شرعی اند. در واقع داستان ویس و رامین حدیث وفاداری در عشق است که از لحاظ وجود و هستی شناسی، وفاداری به ذات خود، و از منظر ماوراء طبیعی، وفاداری به روح و جان خود است. همچنین در تریستان و ایزوت، چنانکه گفتیم، تنها زنای واقعی، زناشویی تریستان با ایزوت دوم است. در این زمان ها دو بهشت و دو دوزخ وجود دارند و دو اخلاق متضاد در ستیز و آویزند: یکی اجتماعی و آن دیگر شخصی، اخلاق ناظر به داوری عمل و اخلاق مربوط به سنجش نیت، و البته انتخاب یکی از این میان (یعنی ترجیح اخلاق دوم بر اخلاق اول) مشکل است، زیرا لزوم حفظ و رعایت ظواهر و محترم شمردن آنها از یکسو و میل

۱. «در واقع میشود گفت که ویس هیچگاه به همسری موبد در نیامده است. در کتاب اشاره ای نمی بینیم که از انجام عقد و مراسم عروسی یادی کند. زن بزور و با اکراه در خانه او زندگی می کند. پس اگر رامین را گناهکار بدانیم که با زن شوهرداری ایجاد رابطه کرده، نخست باید از خود بیرسیم که آیا ویس زن موبد هست یا نه؟»، جام جهان بین، ص ۳۶۷.

تن دادن به نیروی درون، از سوی دیگر دردناک و کشاکش انگیز است. اما همه این دلوپسی‌ها در ترستان حذف شده، زیرا شربت جادویی یعنی قوهٔ احترازناپذیر جادو و قهر تقدیر جایی برای تعارض باقی نگذاشته و نویسنده همه چیز را ساده و آسان کرده است. با این همه مثلث ویس - رامین - موبد، قابل تطبیق بر مثلث ترستان - ایزوت - مارک است. لکن اگر رابطهٔ خویشاوندی میان این دو اثر را انکار کنیم، تنها توجیه قابل قبول همانندی‌های دو قصه این است که علل و موجبات همسان، نتایج مشابه به‌بار می‌آورند و در اینصورت باید اثبات کرد که افکار و عواطف و عرف و آداب و بنیادها در ایران قرن یازدهم و در فرانسهٔ قرن دوازدهم برابر بوده‌اند و این غیر ممکن است، زیرا اگر ماده و مایهٔ دو داستان یکی است، معنایشان یکی نیست، چون ترستان و ایزوت می‌میرند، لکن ویس و رامین پس از زناشویی، هشتادسال زندگانی و پادشاهی می‌کنند. رامین برای رسیدن به ویس از دیوار کاخ موبد بالا می‌رود، چنانکه گویی به سوی منبع خیر و جمال و کمال پرمی‌کشد، اما ترستان از طریق جویباری که از میان اطاق ایزوت می‌گذرد، به یار می‌پیوندد و گویی به سوی ایزوت فرود می‌آید. عشاق بر تانیایی آرام به سوی مرگ می‌خزند.

چگونه این قصه پیش از نیمهٔ قرن دوازدهم به فرانسه راه یافته است؟ برای حل این مشکل سه مرحله در راه انتقال تشخیص باید داد: ترجمهٔ داستان از فارسی به عربی، گذر (ترجمهٔ عربی) از شرق به غرب دنیای اسلام، انتقال قصه از جامعهٔ اسلامی به جامعهٔ مسیحی که به‌ظن قوی در اسپانیا پیش آمده است.

به‌زعم پیرگاله تردیدی نیست که قصهٔ ویس و رامین پیش از آنکه فخرالدین گرگانی آنرا در قرن یازدهم میلادی نظم کند، شناختهٔ اعراب بوده، یعنی به عربی ترجمه شده و در دنیای اسلام رواج و شهرت داشته است. ابونواس - در پایان قرن هشتم - دو قرن و نیم پیش از گرگانی - به روایت پهلوی ویس و رامین اشاره می‌کند (ترانه‌های عاشقانهٔ عامیانه‌ای دربارهٔ ویس و رامین می‌شوند) و بی‌گمان قصهٔ ویس و رامین (به زبان عربی) پیش از آنکه به اندلس برسد، توسط راویان عرب زبان حرفه‌ای، «عربی شده» بوده و به همین علت قصهٔ ایرانی، دارای عناصری از داستان‌های عشقی عرب جاهلی (لیلی و مجنون، قیس و لبنی، عروه و عفراء) است. در هر حال این قصه به احتمال قوی در قرون یازدهم یا دوازدهم در اسپانیای اسلامی از عربی به فرانسه ترجمه شده است (چنانکه در بخش سوم گفتیم Pierre le Gentil نشان داده

است که تروبادورها و شعرای اندلس - سازندگان موشع و زجل - متقابلاً در یکدیگر اثر نهاده‌اند). دقیق‌تر بگوئیم روایت عربی ویس و رامین باید میان سالهای ۱۱۱۰ و ۱۱۵۰ که نخستین روایت ترستان پرداخته آمد و بسیاری از آثار شرقی (کیلله و دمنه، رسالات غزالی، ابن سینا، ابومعشر و غیره) در اندلس از عربی به لاتینی و فرانسوی برگردانیده شد، در اندلس به زبان فرانسه ترجمه شده باشد، و احتمال قوی‌تر آنکه روایت (غربی) ترستان به اقتضای الگوی ایرانی آن، در جنوب فرانسه پرداخته شده و شاید نخستین روایت ترستان به زبان پرو و انسانی در اکستینانی، در دربار پوایت یعنی دربار گیوم دوک اکیتن، نخستین تروبادور، فراهم آمده باشد. در واقع ترستان حاصل پیوند داستان زیبای ایرانی (که اعراب به غرب رسانیده بودند) با قصه‌های عشقی سلتی از قبیل *Diarmaid et Grainne, Noisé et Derdriu* است. ترستان میوه ترکیب و امتزاج دست کم سه «فولکلور» است: عربی (که داستان گرگانی را بلندآوازه ساخته بود)، سلتی و فرانسوی (به زبان Oc یا Oël) که خود از دیرباز مشحون به ظرائف و تأثیرات سلتی و شرقی بود.

ایرانیان همیشه دوستدار و هواخواه داستان‌های زیبای عشقی بوده‌اند و چهارده یا پانزده قرن پیش از گرگانی داستانی عشقی درباره Zariadrès و Odatis نقل می‌کردند که Athénée خلاصه آنرا از روی نوشته گم شده Charès de Mitylène معاصر اسکندر، می‌آورد (در کتاب: *Banquet des Savants*). در این داستان، عشاق یکدیگر را در خواب می‌بینند و دوست می‌دارند. پس ایرانیان در سال ۳۳۳ پیش از میلاد به «عشق دوردست و یا عشق از راه دور» (*Amour de loin*) که ژوفره رودل پانزده قرن بعد کشف کرد و سرود، اندیشیده‌اند و این نوع عشق و عاشقی به مفهوم افلاطونی آن سخت نزدیک است. گزنفون در «سیرت کوروش» یا «کوروش‌نامه» داستان عشقی دیگری از ایرانیان درباره دوتن به نام‌های آبراداتاس و پانتا (*Abradatas et Panthée*) نقل می‌کند. در این داستان، پانتا همسر آبراداتاس بر سر جسد شوهر خویش خودکشی می‌کند، کاری که شیرین یازده قرن بعد در کنار پیکر خسرو کرد. داستان‌های عشقی در شاهنامه بسیار است از قبیل: زال و رودابه، رستم و ته‌مین، سیاوش و سودابه، بیژن و منیژه، گشتاسب و کتایون (کتایون). کتایون هم گشتاسب را در خواب می‌بیند و به وی دل می‌بازد.

بنابراین ویس و رامین درست در متن سنت داستان‌پردازی ایرانی قرارداد، برخلاف

تریستان که در ادب مغرب زمین آن روزگار غریب و بی سابقه است. اما چون موقع اخلاقی قهرمانان گرگانی باریک و حساس بود، بعضی از تقلیدکنندگان این موضع اخلاقی را موجه و قابل دفاع ندانستند؛ در نتیجه همانگونه که کترین دوتروا خواست تریستان را اصلاح و تهذیب کند و به هیشی دیگر باز آفریند، نظامی نیز کوشید تا عشق شیرین و خسرو را جایگزین عشق ویس و رامین سازد. اما پیش از آنکه از ضد (Anti) ویس و رامین و یا ویس و رامین نو (Néo) نظامی سخن بگوئیم، یادآور می شویم که میان داستان عاشقانه اردشیر و گلنار (فرار اردشیر با گلنار که یار کسی دیگر بوده است) و داستان گرگانی مشابهت هایی هست. از طرفی داستان اردشیر (ساسانی) و گلنار نخستین داستان عشقی دزدانه در ادب پارسی است و از سوی دیگر این دو جفت عشاق (ویس و رامین و اردشیر و گلنار) از پیش بخشوده اند، زیرا بی گناهند، و هرچه کرده اند به حکم تقدیر بوده و مبنای هردو ماجرا بر قهر احترازناپذیر تقدیر است. در واقع مهمترین و اساسی ترین حصه حماسه و رمان اصیل ایرانی، عاطفه عشق نیست، شکوه شهریار یا عشق شهریاران است، یعنی عشقی که به شهریار یا عشاق می انجامد (اردشیر و گلنار، ویس و رامین و غیره). باری در ویس و رامین برخی از درونمایه های اصیل ایرانی، و مضامین سنتی ایران که در شاهنامه و داستان اردشیر و گلنار و ورقه و گلشاه دیده می شود، به چشم می خورد، و بعضی از همین درونمایه ها را در رمان خسرو و شیرین نظامی که یک قرن پس از داستان گرگانی پرداخته شد، نیز باز می توان یافت. نظامی که معاصر توماس نویسنده تریستان و کترین دوتروا بوده و خسرو و شیرین را در ۱۱۸۰ پرداخته، در پایان داستان پس از شرح خودکشی شیرین میگوید:

چنین واجب کند در عشق مردن به جانان جان چنین باید سپردن

و در این سخن اشاره ای به عشق عذری اعراب بدوی هست، اما شیرین از شدت و حدت عاطفه و احساس (عشق یا درد) نمی میرد، بلکه خودکشی میکند و تصویر مرگ خسرو و شیرین بیشتر شبیه فرجام تریستان و ایزوت است تا پایان کار ویس و رامین، با این تفاوت اساسی که شیرین بر سر جسد خسرو، خود را میکشد. به هر حال عشق خسرو و شیرین، عشقی خاکسار (Fin'amors, Courtois)، متعادل، در خود بسامان و یکدست و مایه شکوفایی و بهروزی عشاق است و با عرف و معتقدات زمانه و اجتماعی سرچنگ ندارد.^۱ خسرو مثل

۱. «برخلاف ویس و رامین که از روی داستان تنظیم شده ای سروده شده و وفاداری به متن اصلی در آن

Erec , Cligès و لانسلو که به ترتیب ضد ترستان، ترستانی نو و برتر از ترستان اند، در عین حال همه آنهاست یعنی خسرو و شیرین هم ضد ویس و رامین است، هم ویس و رامینی نو و هم برتر از ویس و رامین (Anti-néo-super). رمان ایرانی، چنانکه گفتیم، همیشه مربوط به سلسله و دودمان شهریاران (Dynastique) است (ویس و رامین، خسرو و شیرین و غیره). خسرو خود شهر یاری نمونه است، اما همسرش شیرین در او تأثیری نیکو دارد و خسرو به برکت وجود شیرین بهتر می شود. نظامی چون قصه گویان غربی، مایه اصلی رمان گرگانی را تغییر داده و مفهوم کهن تر و بس شاعرانه «عشق دوردست»، یا ندیده عاشق شدن (عاشق شدن منحصرأ با شنیدن و صف جمال و کمال معشوق) را جایگزین مضمون اغوای عشق، عشق گمراه کننده، ساخته و با حذف و یا تخفیف جنبه منحصرأ شهوانی و جسمانی عشق، عشقی خاکسار و نجیب (Courtois) که قلبی و معنوی است (نه فقط جسمانی) و سرچشمه فضیلت و تقوی است، پرداخته و سروده است. عشق در خسرو و شیرین همزمان زاده می شود و نتیجه این پیدایی همزمان عشق، مرگ همزمان عشاق است. پردازندگان قصه ترستان نیز همینگونه «ماده» اصلی سرگذشت را، شاید تحت تأثیر و الهام قصه خسرو و شیرین، دست کاری کرده اند. بزرگترین خصلت روحیه ایرانی، خوشبینی است. ایران واسطه میان خاور دور و خاور نزدیک و شرق و غرب است و ایرانیان با غریبان شباهت های بسیار دارند و همین همانندی ها و التفات ها باعث شد که قصه ای مزدایی چون ویس و رامین در غرب ریشه دوانیده و به رغم انحراف از مسیر اصلی خود و دگرگونی هایی که در غرب پذیرفته، عکس العمل های موافق برانگیزد. حال آنکه ساخت و خصلت روح و ذهن عرب که در بادیه پرورش یافته، نوع دیگر است. عرب از قطبی به قطب مخالف می رود و این درست خلاف نبوغ آریایی است که به یکپارچگی هماهنگ اضداد و امکان وحدت در عین کثرت و پرده های رنگ و درجات قوت و ضعفی که به اندیشه باید داد و اختلاف و تفاوت مختصر که گاه بین چیزهایی از یک نوع هست، قائل است. ردیف کردن اضداد در کنار هم که ویژگی فکر عرب است، در سیره عتر و الف لیل نمایان است. برای ایرانی کردار نیک، ارج و قدر فراوان دارد و به طور کلی

مشهود است، خسرو و شیرین قسمت عمده اش زائیده تخیل خود نظامی است و نظامی با زهد ذاتی و علاقه ای که به تهذیب قهرمانان اصلی خود داشته، کوشیده است تا آنان را شسته و رفته و قابل احترام جلوه دهد، جام جهان بین، ص ۳۵۰.

ایرانی به کار و عمل اهمیت بسیار میدهد و این اخلاق مبنی برکوشش نقطه مقابل ریاضت، بدبینی، گوشه‌نشینی و خلوت‌گزینی است. هرکار نیک، مستقیم یا غیرمستقیم، هرزد پا در نبرد با اهریمن، یاری می‌دهد؛ پس هرچه موجب ترقی و شکوفایی عالم و مخلوقات شود پسندیده است، و البته منظور، کار و کوشش از روی آگاهی و با آزادی و اختیار کامل و شرکت ارادی در نبرد برای پیروزی خیر بر شر است (چون از آغاز می‌دانیم که هرزد پیروز خواهد شد)، نه اقدام به عنوان عامل بی‌اراده و ناخودآگاه تقدیر.

هیچ «فلسفه»‌ای بهتر از مزدینا تعلیم نداده است که انسان ذاتاً نیکوکار است و می‌تواند در جلد خاک‌ی خود راحت و کامگار باشد و باز هیچ فلسفه‌ای بیش از مزدینا میان آسمان و زمین و خالق و مخلوق، رابطه و پیوند برقرار نداشته است. برای مزدایی ماده، آفریده اهریمن، فی‌نفسه شر و ظلمت و خوار و قابل تحقیر نیست، آفریده هرزد است و بنابراین نباید با نفرت از آن روی درکشید، بلکه برعکس لازم است آنرا از چنگ اهرمن ربود و تطهیر کرد. وارستگی و تسلیم و رضا به تقدیر از سرناچاری محکوم و مطرود است، زمین آلوده شده توسط اهریمن را از شوخ و ریم دیوان پاک باید کرد، نه آنکه و رای همه تضادها و با چشم‌پوشی از آنها، درکلیتی بی‌کران غرقه و فنا شد. رهبانیت پذیرفتنی نیست، و وظیفه آدمی خوشبخت‌بودن و خوشبخت‌زیستن است. هرچه به افزایش مواهب مادی و معنوی افراد و جماعات کمک کند، خوب و ستودنی است. آدمی، چون جهان مادی، بر اثر آمیزش اهریمن با آفریدگان هرزد، ناسره و ناپاک است و ازینرو آدمی و جهان هردو برای بازیافتن زیبایی آسمانی و ازلی و ابدی خود می‌جنگند و اگر انسان در این پیکار، یار و یاور ضروری خداوند است؛ همه مخلوقات دیگر همدست و پستی‌دهنده لازم انسانند که سرور و راهبر جهان و طبیعت است. آدمی باید خود و طبیعت را که مخلوق خداوند است، از بند ظلمت و شر برهاند و همچنین ذات حق را در این جهاد مقدس یاری کند. چگونه؟ از راه دریافت و شناخت جهان یا طبیعت، دوست داشتن، حفظ و حراست و آبادکردن آن. بدین جهت در ایران هرباغ، تصویر بهشت (فردوس) آسمان در روی زمین است و از همین‌رو مضمون ادبی باغ و بوستان میعادگاه عشاق، مضمون رایج قصه‌های شرقی (ایرانی و پس از آن عربی) است و در حماسه‌های ایرلندی به‌ندرت یافته می‌شود. شاعران ایرانی ماده را در اشکال نادر و گرانها و «اثیری» و لطیف آن، یعنی به صورت گل و طلا و آتش و شراب، بسیار سروده‌اند؛ چون شادی برایشان

موهبتی ایزدی است. هر مزد شادی را در نخستین روز آفرینش همزمان با خلقت آسمان آفرید و شادی را پیرایه و زینت آسمان کرد. بی‌گمان پرستش شادی، طبیعتاً و منطقاً پرورش درد و رنج و شکنجه عشق (Passion) را طرد و انکار می‌کند. درد عشق، عشق نیست.

هر ایرانی باید اینرا بداند، خاصه شهریار. صاحب قابوس‌نامه، معاصر گرگانی، در مذمت عشق به قوت و فصاحت تمام سخن گفته و هشدار داده است که اگر جوانان به درد عشق مبتلا می‌شوند، سالمردان باید بکوشند تا به پای دام عشق شکنجه‌زا گرفتار نیابند. گرگانی هم با عنصر المعالی قابوس بن وشمگیر و همزبان و همداستان است و نوع سخنش در پندهای به گوی به رامین و اندرزهای رامین به موبد، وقتی شهریار می‌خواهد ویس را از ویرو بریاید، به لحن کلام امیر زیاری نزدیک است. موبد «دیوانه عشق» و یا مجنون می‌شود و ازیرو و کارش به تباهی و مرگ می‌کشد. او قربانی کوربینی و خودسری و لجاج ابلهانه خویشتن است و در واقع همه شر از اینجا زاده می‌شود که موبد می‌خواهد که عهد و پیمانی مسخره — وعده‌ای که شهر و به او داده تا دختری را که هنوز در بطن نپرورانده به همسرش درآورد — به موقع اجرا درآید، و موبد برای تحقق این پیمان، پیمانی مهم‌تر را که عهد زناشویی ویس با ویرو است می‌شکند. شگفتا! «موبد دختری را که هنوز زاده نشده است، خواستگاری می‌کند و چون بزرگ شد، او را می‌ریاید»^۱. چنانکه می‌بینیم در ویس و رامین بعدی هست، که در ترستان نیست. تباهی موبد چشم‌گیرتر از ذلت مارک است. مارک مسخره و سست پیمان و هوسباز نیست. ویس و رامین یک رمان ساده عشق و ماجراجویی نیست، از نوع ادبیات «شهریاری» (Dynastique) و پندآموز، نظیر شاهنامه است.^۲ پس می‌توان این نظر ناموافق درباره شکنجه عشق و با ستایش عشق و دوستی، شادی‌ای که گرگانی سروده، قیاس کرد و نتیجه گرفت. عشق وقتی شادی‌آفرین است که عشاق بتوانند مهر بورزند و عشق بیازند. ازیرو و عشق ویس و رامین با عشقی که موبد احساس می‌کند، ذاتاً فرق دارد. لذت و کام غایت عشق ویس و رامین است و به گفته شادروان صادق هدایت، این کتاب «هنگامی در توصیف عشق سرکش

۱. جام جهان‌بین، ص ۱۴۱.

۲. «این کتاب یک اثر ادبی رئالیست است. تاروپود آن از طبیعت گرفته شده، تصنع و غازه‌بندی در آن نیست (برخلاف سایر منظومه‌های عاشقانه‌ای که ما داریم). از این جهت تنها عشقهای شاهنامه بآن

شبیه‌اند» جام جهان‌بین، ص ۳۸۳-۳۸۲.

جوانی، همپایهٔ رمان معروف لارنس (یارلیدی چاترلی) *Lady Chatterly's Lover* میشود.^۱ اما تنها بهره‌ای که موبد خویش کام از عشق به‌ویس می‌برد، درد و رنج و اضطراب است، چون «به‌طلمس دایه، تنش جاودانه برکام زن جوانش بسته می‌ماند»^۲. عشق ویس و رامین، برعکس، آمیزش کامل و تمام روحی و جسمی است و به‌هیچوجه افلاطونی نیست. «قصهٔ ویس و رامین حماسهٔ «تن هوشیار» است که اکسیر خوشبختی یا «فرار از تنهایی» را نه در عشق دست‌نیافتنی، بلکه در عشق کامروا، و هماهنگی خواهرانهٔ روح و تن یافته است»^۳. از دیدگاه ایرانی، شادی جسم سد راه شادی روح و پیوند جسمی مانع وحدت روحی نیست، بلکه اولی راه و وسیلهٔ نیل به دومی است. دوست داشتن، لذت بردن و تولید مثل کاری اهریمنی نیست، خودداری و روی گردانی از آن کاری اهریمنی است. رامین «انسان سعادت‌مندی است و در هماهنگی با طبیعت زندگی می‌کند»^۴ و «بیش از قهرمانان دیگر مبین این جنبهٔ جهان‌بینی منظومه است که می‌گوید باید از زندگی بهره گرفت. گذشته از این معتقد است که به کسی فرصت عیش و خوشی داده می‌شود، که سزاوار آن شناخته شود و در این صورت، او نباید بکوشد تا از سرنوشت خود تن بزند»^۵. تشبیهات و استعارات گرگانی از وحدت و جمع و اتحاد مایه می‌گیرد. گیتی و کیهان باید در نور هر مزدی یعنی نور خورنه که فره ایزدی هر شه‌ریار است، یکپارچه شود و وحدت اصلی خود را باز یابد. وظیفه و رسالت شه‌ریار، ایجاد وحدت و برانداختن همهٔ موانع و مشکلاتی است که همدلی و همبستگی میان رعایایش را ناممکن می‌کنند. این عشق شکنجه‌زا، این عشق عقلانی و ذهی، این عشق به‌عشق، که مطابق نظر دنی‌دور و ژمون در اصل عشق به‌مرگ است، از ایران نمی‌آید، بلکه ساخته و پرداخته و جزء تعالیم اعراب و یا دست‌کم بعضی تازیان است. خود اعراب در زندگی بدوی چندان به‌عشق نمی‌اندیشیده و توجه نداشته‌اند و به گفتهٔ الف. بوزانی «عشق مضمون اصلی اشعار بدوی نیست، بلکه فضایل بدوی: شجاعت، وفاداری، امانت، سخاوت، روحیهٔ قبیله‌ای تعاون و تفاخری که بدویان به‌خاندان و اسلاف شریف و نجیب و یا کارهای بزرگ و درخشان خود می‌کرده‌اند، موضوع اساسی اشعار جاهلی است. ژان‌کلود واده نشان می‌دهد که خاکساری و افتادگی (Courtoisie)

۱. جام جهان‌بین، ص ۱۴۱. ۲. جام جهان‌بین، ص ۱۴۰. ۳. همان، ص ۳۸۱.

۴. جام جهان‌بین، ص ۳۶۵.

شعراى بدوى، ابتدایى و مفهوم و تصورشان از عشق نمایشگر ساخت جامعه چادر نشین بیابان گرد است. نسیب قصیده، وصف حزن انگیز عشق «گذشته»، و خیمه و خرگاه متروک معشوق است و بنابراین شرح خاطره عشق است و بانوگاه صاحب مقام و مرتبى برتر از شاعر است. Régis Blachère^۱ نیز عشق بدوى جاهلى را پرسوزوگداز و محزون چون نوحه و تعزیت دانسته و وصف کرده است.

در قرن اول هجرى غزل در حجاز (منطقه مکه و مدینه) پدید مى آید و عشقى که غزل سرا مى سرايد، عشق قدیم بدوى نیست، عشقى دیگر است که در عین حال خاکسارانه (Courtois) و شوالیه یى است و یا عشق شورانگیز شکنجه آفرینی است که بیشتر لذت بخش است تا درد انگیز و نوعى «وجد و شعف دوست داشتن و مهرورزى» است. اما این مفهوم، مفهومی ضد بدوى و خلاف عرف و خلیات اعراب بادیه است که عشق شیفتگى را دوست نداشتند و نمى پسندیدند. به اعتقاد واده این مفهوم نوین عشق از دو منبع سرچشمه مى گیرد. منبع عربى عشق — جنون (عشق جنون انگیز برانگیخته جن چون عشق مجنون لیلی) و منبع ایرانى. بی گمان این منبع دوم زاینده تر و جوشان تر و نیرومندتر بوده است. مردمى که دو قرن پیشتر داستان Zariadrès را نقل مى کرده اند، حتماً مدتی دراز چشم به راه اسلام نمانده اند تا دوباره به ستایش عشق پردازند و قصه های عاشقانه بسرایند، گرچه ادبیات غیر مذهبی پهلوى از دست رفته است. تردیدى نیست که اعراب حیره اشعار و منظومه های عاشقانه ایرانیان را گرفته، عربى کرده اند. اما این عشق شکنجه ز و این عشق کامروای خاکسارانه و شوالیه یى (در عین حال) که شعرا و آوازخوانان حجاز در قرن اول در حجاز مى سرایند، خیلی زود به هیئت عشقى بی بندوبار و ناپارسا و ضد اجتماعى و ضد اخلاقى تاحد زنا کارى درآمد.

چنانکه گفتیم عشق شیفتگى، عشق همیشه دردناک برای اعراب بدوى عاطفه ای نامطلوب و غیر متعارف و چون موسیقى ثمره طلسم و جادو بود. ازینرو روحیه بدوى بر آن شورید و برخى عشق را آنقدر تصفیه کردند که دست نیافتنى و محال شد و برخى دیگر آنرا تا حد گستاخى و بی پردگى شوخ و طنز آمیز که ریشه عربى و بدوى دارد، تنزل دادند. امانخستین ستایش و بزرگداشت عشق Courtois توسط اعراب بدوى، در حجاز عربستان انجام گرفت، نه چنانکه انتظار مى رفت در شام و عراق یعنى در حاشیه دنیای بیزانس و ایران. درواقع شعراى

حیره همچنان به سرودن اشعار عاشقانه سبک ادامه می‌دادند، و شعرای عراق، به سائقه غرور ملی و دفاع از خود در قبال فرهنگ پیشاز ایران و بیزانس، به سبک شعرای جاهلی شعر می‌سرودند؛ اما شعرای بادیه که نوظلب بودند و سرمت از شعف کشف زندگانی شهری، به ستایش شادی حیات و لذت عشق پرداختند، و اینان همان شعرای مکه و مدینه‌اند. لکن این دوره کوتاه است و پس از آنکه معاویه مقرر خلافت را از مدینه به دمشق برد، حیات فرهنگی اسلام به سوی بیزانس و ایران میل کرد و در دوره عباسی عشق Courtois که در دوران جاهلی و حجاز جوانه زده بود، شکوفا و بارور شد و شگفت آنکه در این دوران، شرح حال شاعران کهن عرب به صورت رمان‌های ساختگی عاشقانه درآمد، داستان‌هایی که البته ممکن نبود در تمدن عرب بدوی و یا در حجاز پدید آیند و در واقع بر ساخته ایرانیان است.

اما چگونه می‌توان از عشق ظریف و درآکنده به رعنائی، به عشق جلیل و عالی و از عشق Courtois به عشق عرفانی رسید؟ آیا عذری‌ها در این کار دست داشتند؟ Emile Dermenghem و Gaston Wiet و دنی دوروژمون و رنه نلی از بنو عذره و حب عذری به گونه‌های مختلف و گاه متضاد سخن گفته‌اند. اما این قصه مردن به علت عشق (کشته شدن در راه عشق و یا خودکشی) و مردن از عشق (از شدت هیجان: لذت وصال یا الم فراق) که به عذری‌ها نسبت می‌دهند، افسانه آمیز و ساختگی است نه واقعی و چون عشق عذری قصه و افسانه است و واقعیت تاریخی ندارد، مرگ بنو عذره از عشق نیز سراسر قصه و افسانه است؛ مگر ممکن است که عشق Courtois فقط تیول قبیله‌ای کوچک در شمال غربی جزیره بوده باشد؟ چنین انحصاری معقول و قابل قبول نیست. از حدود دویست شاعر «عرب» که بلاشر در سه مجلد از تألیف خود (از دوره جاهلی تا حدود سال ۷۲۵) معرفی می‌کند، تنها سه تن متعلق به قبیله بنو عذره‌اند: عروه ابن حزام که نسبت به دختر عم خود عفراء عشق می‌ورزید و در حدود سال ۳۰ ق. درگذشت، هدبه ابن خشرم (متوفی در حدود سال ۵۴ ق. برابر ۶۷۶ م.) و جمیل ابن معمر. اما شیفتگان بزرگ عشق، خاصه مجنون و لیلی و دیگران که «چون مجنون فارغ از بیگانه و خویش» اند، عذری نیستند! در واقع باید در مرگ تنها شاعر عذری که ظاهراً به علت عشق و یا از عشق بوده یعنی عروه نیز (عروه تنها کسی است که چنین مرگی به وی نسبت

1. Histoire des littératures, Pléiade, t. I, Paris 1955, P. 846.

2. Introduction à la littérature arabe, Paris 1966, P. 44.

داده‌اند)، با در نظر داشتن اینکه این داستان دست‌کم دو قرن پس از مرگش ساخته شده، تردید کرد. دربارهٔ هدیه‌العذری هیچ داستانی نپرداخته‌اند و سرگذشت جمیل نیز از حدود یک قصه (Conte) تجاوز نمی‌کند و ضمناً سخت تحت تأثیر رمان لیلی و مجنون است. به احتمال قوی قصهٔ جمیل بر ساختهٔ کثیر، نخستین روای عشق عروه و غنراء (متوفی در ۵۱۰۵ هـ) است که خود عاشق عزه بود و هموست که داستانهایی برای عروه و هدیه ساخته و در واقع افسانهٔ عشق عذری را پرداخته و رواج داده است. ژان کلود واده هم قبول دارد^۱ که افسانهٔ عشق عذری که عبدالله ابن عجلان (در حدود سال ۵۰ قبل از هجرت درگذشت) نقل می‌کند، در قبایل غیر عذری ساکن اطراف مکه زاده شده است و البته ممکن است که مرگ از عشق جزء فرهنگ محلی (پاره فرهنگ) این قبایل بوده است ولی بعداً در دورهٔ اسلامی این افسانه توسط سرآمدان مدنی و مکی به بنوعذره نسبت داده می‌شود، تا آنکه محافل بصره این انتساب را انکار می‌کنند و افسانه را از آنان باز می‌گیرند. بدینگونه حب عذری درست هنگامی که ابن داود و ابن حزم به وصف عشق افلاطونی می‌پردازند، عشقی که به بنوعذره می‌بستند، از بنوعذره باز پس گرفته می‌شود. پس عنصر عذری این عشق، افسانه‌ای بیش نیست. می‌ماند خود عشق یا مفهومی خاص از عشق که اعراب و درست‌تر بگوئیم بعضی طریقت‌های اسلامی از افلاطون می‌گیرند و می‌پرورانند.

ابن داود اصفهانی و ابن حزم (که مدعی بود اصل ایرانی دارد) اسطورهٔ مشهوری را که آریستوفان در ضیافت افلاطون نقل می‌کند، گرفته تغییر می‌دهند، یعنی دوباره موجود نر و ماده (Androgyne) افلاطون، یا دو نیمه از یک روح و جان کامل را که مکمل و جویای یکدیگرند (یکی در مرد و آن دیگر در زن) تبدیل به دو روح یا دو جان که پیش از جسم وجود داشته و جاودانی و ابدی و طالب یکدیگرند، می‌کنند، و چون اقتضای طبیعت عشق، جاودانگی و بی‌مرگی و سرنوشت جسم، زوال و تباهی است، نتیجه می‌گیرند که عشق نمی‌تواند و نباید به جسم بیاویزد، بلکه باید با روح درآویزد و بنابراین مرگ که رهاندهٔ روح از جسم و راهبر روح به عالم جاودانگی است، راهیاب عشق حقیقی و تنها راه کامروایی در عشق است، اما عشق جسمانی سد راه عشق ابدی و ماندگار است و این مانع با مرگ جسم از میان می‌رود. عشق جسمانی سرآغاز و منهاج عشق روحانی زوال‌ناپذیر است و ارواح

به زندگانی حقیقی که در آن آزادانه دوست می توان داشت، میل می کنند؛ یعنی به مرگ جسم و خلع بدن علاقه مندند. ناگفته پیداست که مرگ از عشق، به علت عشق، نتیجه منطقی تعبیر «اسلامی» این اسطوره افلاطونی است. فهم این مطلب که چرا این اسطوره معنایی عرفانی یافت، آسان است: به هم رسیدن دوپاره روح، آغاز راه و کار است، و مهم تمتع و التذاذ روح (وحدت یافته) از معرفت به وحدانیت و جمال و خیر مطلق، یعنی ذات حق است. ازینرو عرفا و علمای الهی اسلام، ملهم از اسطوره افلاطونی، کوشیدند تا رابطه میان وحدت جویی روح دوپاره و هدف و غایت روح وحدت یافته، یعنی پیوند عشق انسانی با عشق الهی را معلوم کنند. عشق انسانی به اعتقاد آنان می تواند راهیاب عشق الهی باشد و میان وحدت یابی روح دوپاره و غایت قصوای روح، رابطه ای از نوع یکرنگی و موافقت هست. مرگ در آن واحد باعث وحدت روح دوپاره می شود، و به روح وحدت یافته امکان می دهد که به آسمان پرواز کند. باری اگر به شیوه افلاطونی بیندیشیم و حکم کنیم، باید بپذیریم که عشق انسانی منهای عشق ربانی است، زیرا نخستین تجربه ادراک زیبایی و خیر، با بازیابی نیمه مفقود، در محدوده عشق انسانی، حاصل می آید و این جذبۀ خیر و جمال (که در هر دو عشق انسانی و الهی یکپست) موجب می شود که هم طالب عشق انسانی باشیم و هم جویای عشق الهی. عشق انسانی نخستین منزل است و عشق الهی کعبه مقصود و بنابراین گذر از مرحله عشق انسانی، اجباری است. اما چنانکه می دانیم بسیاری از عرفا و علمای اسلامی به علل مختلف این ضرورت را نفی و انکار کرده اند و در نهایت عشق انسانی را جلوه و تصویری از عشق الهی دانسته اند، و عجیب تر از همه ابن داود است که حلاج را به جرم دوست داشتن حق و افشای راز این عشق، به قتل گاه می فرستد، و با اینهمه خود در ستایش عشق انسانی عالی و تلطیف یافته، داد سخن می دهد. این طرز تفکر افلاطونی نیست. در واقع ابن داود افلاطونی شگفت انگیزی است، چون برای تجلیل و ترویج عشق عذری غنیف و پاک که مردن در راه آن شیرین و گواراست سخت کوشیده است، اما این عشق و مرگ راه به جایی نمی برد، زیرا به عشق الهی نمی انجامد. طرفه اینکه سرانجام عشق عذری الگوی عشق الهی و عاشق عذری سرمشق عاشق عرفانی شد. البته ابن داود چنین «کفر»ی را پیش بینی نمی توانست کرد. اما نظام فکری ابن داود منطقی است: وحدت با خدا محال است، پس وصال عاشاق ممکن و جایز نیست؛ طاعت و فرمانبرداری از خداوند واجب است، پس به امر معشوق گردن باید نهاد؛ هرگز به خدا نمی توان رسید، پس

کامروایی در عشق انسانی نارواست. آنچه باید کرد: ابدی کردن میل است، یعنی هرگز برنیامورن آن. ابن داود ایرانی است که افلاطون را به درستی دریافته و از هر غربی، غربی تر است یا کاسه گرم تر از آتش. به اعتقاد ابن داود عشق باید عقلانی و التفاتی ذهنی باشد و این طبیعی است، زیرا وی به محمد بن جامع عشق می ورزد و این عشقی نارواست که کامیاب نباید ساخت. ابن داود این نظر قدیمی را که عشق، دیوانگی و بیماری و زاده قهر تقدیر کور است که باید از آن دوری گزید، اما در عوض میل و تمنا را تصفیه و ابدی باید کرد، می پذیرد آن خود می کند. لکن این فرضیه خاص ابن داود است و خوشبختانه در زندگانی واقعی رعایت و به کار بسته نمی شود و معرف روحیات مسلمین بغداد در پایان قرن نهم نیست و همه شعرا در اندیشه و کردار چون ابن داود نبوده اند. شعر و زندگی دو چیز مختلفند. مثلاً مرگ از عشق منسوب به بنوعذره فقط مضمون دو قصه هزارویک شب (سیصد و هشتاد و سومین و سیصد و هشتاد و چهارمین شب و شصت و هشتاد و هشتمین و شصت و هشتاد و نهمین شب) است و قصه اخیر از زبان جمیل (شاعر عذری؟) نقل شده، اما هیچ چیز در این دو قصه نیست که انتساب آنها را به بنوعذره ثابت و تأیید کند. این قصه ها از آن هر قوم و ملتی می توانند بود. البته این مضامین، مضامینی زمانی اند که ممکن است به صورت رمان درآیند، لکن واقعیت اینست که اعراب هیچوقت این چنین رمان هایی ننوشتند. خودکشی در عشق در قصه ایرانی شیرین و فرهاد هست و ممکن است این قصه نیز از همان راهی که ویس و رامین پیموده به اطلاع غریبان رسیده باشد. آیا میان خودکشی به خاطر عشق و مرگ از عشق و به علت عشق، اختلافی ذاتی هست؟ یکی از درد عشق می میرد و آندیگر از غایت شادی؟ در واقع همه از شدت شادی و شغف عشق می میرند و سازندگان این قصه ها غالباً عرفا و صوفیه اند که چون شرح حال نویسان عراقی و یا شعرای بدوی و به اندازة آنان در پرداختن و نشر افسانه حب عذری دست داشته اند. طلب عشق و زیبایی و حقیقت جلوه های جستجوی خداست که تنها با مرگ مؤمن امکان پذیر می شود و تحقق می یابد. Galaad که از شوق و نشانه کشف رموز و اسرار گرال می میرد، وارث پرسوال و نیز پدرش لانسلو و در نتیجه میراث خوار ترستان و رامین است. اما رامین، فرهادوار تیشه به سر نمی کوبد، چون باید پادشاهی کند. هستند مردمی که آرزومندند در پایان سفر عشق بمیرند تا در راه سخت زندگی گام نهند. رمان این راه دشوار زندگی را می نمایاند و ازینرو رمان تصویر زندگی است که البته خلاف مرگ، حتی

مرگ به خاطر عشق و یا مرگ از عشق است. آیا اعراب «افلاطونی» قادر بودند که رمان‌های واقعی عشق و مرگ بنویسند؟

اعراب خود قبول دارند که رمان‌نویس نیستند. گواه برای مدعا روایات عشق تراژیک و ناکامیاب شعرای بدوی است با طرحی بسیار مقدماتی و ابتدایی، به‌مانند استخوان‌بندی‌ای بی‌گوشت و پوست، البته پیش از آنکه ایرانیان آنها را بسط داده پیروارند، از قبیل داستان‌های مجنون و لیلی، جمیل و بشنه و قیس و لبنی. وانگهی مسلم و معلوم نیست که اشعار منسوب به مجنون و جمیل و قیس حتماً از آنان باشد، چون قدیم‌ترین دواوین این شعرا دست‌کم سه قرن پس از تصنیف (واقعی؟) اشعار (به گفته نویسندگان تراجم احوال) گرد آمده است. حتی بعضی از فضلاء عرب: عوانة ابن حکم بن عوانة بن عیاض (متوفی در ۱۴۷ق. - ۷۶۴م.) و ابن الکلبی (متوفی در ۸۲۱) در وجود مجنون شک کرده‌اند. در اغانی روایتی هست بدین مضمون که یک تن عامری منکر وجود مجنون نامی از بنو عامر شد. جاحظ نیز به دیده شک در این افسانه می‌نگریست. همچنین است اشعار منسوب به قیس ابن ذریخ و عترة و جمیل و عروه و ابن عجلان که بر ساخته دیگران است و «رمان»های مربوط به شرح حال آنان نیز مجموعاً عبارت از چند مضمون و مایه ساده و تکراری است که از دیگران سرقت (و تضمین) شده (و جزء سرفات شعریه) است. نتیجه آنکه این تراجم احوال خیالی و ساختگی است. همه شعرای متقدم که سرگذشتشان به صورت داستان و رمان درآمده، به‌استثنای عترة، و عروه و عذری و یک تن دیگر، به محافل حیره و شام و فلسطین تعلق دارند. پس در واقع این افسانه‌های مربوط به شعرای جاهلی، نخست در حیره و کوفه و بصره و دمشق و سرانجام در بغداد پایتخت خلفا، پرداخته شده‌اند و بعدها ادبای عراقی در قرون هشتم و نهم و دهم با این دست‌مایه‌ها رمان ساخته‌اند. در نوشته‌های نویسندگان نسل‌های بعد، شعرای قهرمان همه از حجاز برمی‌خیزند، و اندکی پس از آن اهل نجد (عربستان مرکزی) پنداشته میشوند، اما همه این شعرای اخیر نیز در شهرهای حجاز و یا عراق پرورش یافته‌اند. بدینگونه سیر تکوین و شکل این رمان‌ها، منطبق با سیر تحول و تکامل Courtoisie در اشعار بدوی یعنی تاریخ تأثیرپذیری آن از فرهنگ ایرانی است. ایرانیان مستقیماً یا غیرمستقیم به این زندگی‌نامه‌های موجز و مختصر شعرای رثایی بادیه، شکل و ترکیب و مایه‌ای سرشار داده‌اند. این «دیالکتیک» مبادله ادبی میان ایرانیان و اعراب، شاید به مدت ده قرن تمام از دوران بهرام‌گور تا تدوین هزارویک شب که

تشخیص عناصر منحصرأ ایرانی آن دشوار و یا ناممکن است، ادامه داشته است. قصه‌ها و ادبیات تخیلی ساخته اعراب، به‌استثنای چهار یا پنج مورد، از حدود و ابعاد داستانی کوتاه (Nouvelle) یا قصه (Conte) فراتر نمی‌رود، آنان هیچگاه در زمینهٔ رمان‌نویسی صاحب قریحه و استعداد نبوده‌اند و در این زمینه چنانکه در تألیفات مربوط به سفرهای تخیلی، عجائب و غرائب مشرق‌زمین، و یا قصه‌های حیوانات نیز، تأثیرات خارجی: ایرانی، هندی و مصری و غیره مشهود است و نقشی قاطع و تعیین‌کننده داشته است. در سیرهٔ عترة به‌عنوان مثال، عشق هیچ پیشرفت و تحولی ندارد و حالات عترة و یا عبله تجزیه و تحلیل نمی‌شود و خاصه شگفت‌زدگی و هیبت اعراب از شکوه و حشمت شاهنشاهی ایران آشکار است. گذشته از این، تأثیر ایران در قوهٔ تخیل قصه‌گویان عرب، در چند رمان عربی که ملهم از تراجم احوال شعرای بدوی است، با تاروپود قصه به‌هم آمیخته و عجین شده است.

رمان ورقه و گلشاه پرداختهٔ عیوقی شاعر دربار سلطان محمود غزنوی، بی‌گمان چون لیلی و مجنون و جمیل و بشیه و قیس و لبنی، اصل عربی دارد، زیرا قهرمان داستان یک تن از شاعران قدیم عرب و دقیق‌تر بگوئیم همان عروة ابن حزام شاعر عذری است.^۱ عروة نخستین شاعر عذری است که از عشق می‌میرد، اما نکته در اینجا است که سرگذشت همین شاعر عرب در منظومهٔ شاعر ایرانی لونی دیگر دارد؛ بدین معنی که اگر اصل قصه عربی است، همه چیز دیگر آن: محیط و مناظر، جامه‌ها، عرف و آداب، روحیات و روان‌شناسی آدم‌ها و خاصه پایان قصه: زنده‌شدن عشاق توسط حضرت محمد پیغمبر اسلام، در داستان سرودهٔ عیوقی

۱. «این سرگذشت... از باب حرمانی که در عشق پیش آمده و بمرگ رقت‌انگیز عاشق و معشوق کشیده است، و نیز از جهات دیگری شباهت بدستان لیلی و مجنون، یعنی داستان عشق غم‌آور قیس بن ملوح بن مزاحم از قبیلهٔ بنی‌عامر و لیلی بنت سعد هم از آن قبیله نیست که ذکر آن در کتب ادب عربی آمده است (رجوع شود به: الفهرست چاپ مصر ص ۴۲۵ - الشعر والشعر چاپ لیدن، ۱۸۱۰ میلادی، ص ۳۵۵-۳۶۴ - الاغانی، چاپ بیروت ج ۱ ص ۱۸۲-۱۶۱ و ج ۲ ص ۱۷-۲۰ شرح العیون از ابن‌ناتاه، چاپ مصر ص ۱۲۴۴-۲۴۷) ولی شباهت واقعی آن با داستان شاعر عرب عروة بن حزام العذری با دختر عمش عفراء بنت عقال است و حتی باید به‌یقین گفت که همان داستانست که در میان ایرانیان تغییرات کوچکی یافته و بعنوان «داستان ورقه و گلشاه» معروف گردیده است. قصهٔ عروہ و عفراء پیش از قرن چهارم هجری بصورت داستان مستقلی مشهور و متداول بوده و در منابع مختلفی از کتب عرب ذکر آن آمده است». ورقه و گلشاه عیوقی، باهتمام دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران ۱۳۴۳، مقدمه، ص نه و ده.

ایرانی است^۱. مضمون اصلی قصه، شرح مرگ عشاق از عشق است که خود بهانه‌ایست برای ذکر اشعار عروۀ ابن حزام. اما آدم‌هایی از قبیل مری، شهریار مقتدری که به جامۀ بازرگانان درمی‌آید و پیرزن دلالة، در قصه ایرانی است؛ همچنین مضامینی چون: واله شدن با شنیدن وصف معشوق، مرگ دروغین عشاق (متشرکردن خبر مرگ آنان به دروغ و یا آنانرا مرده پنداشتن)، فرستادن انگشتی یادگار و یادآور پیمان عشق به یار برای شناساندن خود، مرگ معشوق بر سر قبر عاشق، و خاصه فرجام خوشبخت قهرمانان که به زندگانی دراز و سلطنت می‌رسند، قطعاً همه ایرانی است. در اینجا دو روحیۀ متضاد عرب و ایرانی به روشنی و آشکارا جلوه گر است. برای عرب چه خوش است مردن، و برای ایرانی خوشتر از زندگانی نیست. ازینرو شاعر نامدار عذری که از عشق مرده، در قصۀ ایرانی شاهی مقتدر و کامکار می‌شود و بیست سال به عدل و داد و خردمندی و رعیت‌نوازی سلطنت می‌کند. داستان‌نویس ایرانی، دو قهرمان خود را به رسم تازیان می‌میراند و سپس زنده می‌کند. عروۀ باید بعیرد و تنها کاری که در دوران حیات، به حکم تقدیر، از او ساخته است سرودن عشق ناکام خویشتن است، اما ورقه چون بهرام و خسرو و رامین در پایان زندگانی‌ای سرشار و بارور می‌میرد و سرنوشت چنین خواسته است. در داستان ورقه و گلشاه از زمانی که ورقه به طلب گلشاه رهسپار شام می‌شود، حوادثی روی می‌دهد که همه ایرانی و بسیار شبیه ماجراهای ترستان و ایزوت است. دقیق‌تر بگوئیم دو واقعهٔ ترستان و ایزوت که نظیرش در ویس و رامین نیست، در رمان ورقه و گلشاه هست: نخست حادثه‌ایست که در ایرلند پیش می‌آید بدین وجه که شاه یا ملکه، قهرمان زخمی را که در دروازهٔ شهر افتاده و گویی مرده است، می‌یابند و به قصر می‌آورند و تیمار می‌کنند و قهرمان بهبود می‌یابد و به حیلۀ و تدبیر می‌گوید که بازرگان است. حادثهٔ دوم اینست که قهرمان در جستجوی راهی و وسیله‌ای برای شناساندن خود به معشوق (ملکه)، انگشتی را که گواه

۱. به نظر استاد ذبیح‌الله صفا «موضوع داستان و امکنه و اشخاص و آداب و عادات مذکور در آن بتامی و بی‌کم و کاست مربوط به ربستان و قوم عربست و مطلقاً قابل انطباق بر ایران و ایرانیان نیست. کیفیت تنظیم داستان و ایراد موضوع هم انتساب حتمی آن را بقوم عرب می‌رساند باین معنی که این داستان مانند دیگر داستانهای عاشقانهٔ عربی همراه با نومیذی و محرومیت و منجر بعاقبت تأثر انگیزست و این امر لازمهٔ تعصب دور از تمدن اقوام بیابانگرد عرب بوده است که مخصوصاً دربارهٔ زنان و دختران بسخت‌گیری‌های وحشیانه می‌انجامید. تنها مطلبی که درین داستان مایهٔ تسلی است آنست که مسلمین برای آنکه نمونه‌یی از معجزات پیغامبر بیآورند، چنین گفته‌اند که پیغامبر دو عاشق ناکام محروم را مدتی بعد از مرگ از قبر برآورده و با یکدیگر گلابین بسته است.» همان، ص ۸۸.

پیوند مهرشان است، در جام شیر ملکه می افکند (تراشه های چوبی که ترستان به رودخانه ای که از میان اطاق ایزوت می گذرد می اندازد) و ملکه فرستنده را بازمی شناسد. البته در دو قصه جزئیات مشابه دیگری هم هست از قبیل خواستگاری که تنها با شنیدن وصف جمال و کمال دختر (دیدن یک تار موی زرینش در داستان ترستان) ندیده عاشق وی می شود و خود را به هیئت بازرگانان می آراید و به طلبش می رود و خاصه پایان قصه یعنی مرگ معشوق (زن) بر سر جسد عاشق که مرگ از عشق است، بیشتر شبیه مرگ ایزوت است تا مرگ شیرین که خود را مسموم می کند یا با تیغ می کشد و بنابراین از عشق نمی میرد، بلکه به خاطر عشق خودکشی می کند. اما مرگ ایزوت از عشق که اصلی «عربی» دارد، به ظن قوی از ورقه و گلشاه اقتباس شده است، زیرا این رمان تنها رمانی است که با ترستان و ایزوت دارای آنهمه وجوه مشترک است که باز نمودیم^۱. شاه در ورقه و گلشاه مزاری برگور عشاق می سازد، به مانند شاه مارک، و این مزار زیارتگاه مردمان می شود، چنانکه در ترستان و ایزوت نیز دونهال از گور عشاق می روید، و به هم می پیچد. اما این خاتمه اول قصه ورقه و گلشاه است. خاتمه دوم اینست که شهریار بر عشاق می بخشاید، همسر خود را طلاق می گوید و بر عاشق تزویج می کند. آیا ترستان و ایزوت هم نمی بایست همینگونه پایان می گرفت؟ در واقع آرزوی مارک نیز همین بود، اما در غرب این فضیلت وجود ندارد که آدمی چون شهریار داستان ورقه و گلشاه، دوسوم زندگانی خویش را به عشاق مرده ببخشد تا آنها زندگانی دوباره یابند و انگهی در غرب به گناه اعتقاد دارند نه به معجزه. همچنان که برای ایرانی مرگ ورقه و گلشاه که چون خسرو و شیرین (نظامی) پاک و عقیف زیسته بودند ناصواب است، برای مسیحی مرگ ترستان و ایزوت که در طلب وصال از هیچگونه غدر و دروغ و نیرنگ فروگذار نمی کنند، بجا و برحق است.

چنانکه می بینیم میان دو رمان ایرانی ویس و رامین و ورقه و گلشاه همانندی ها و التفات هایی هست. در هر دو عشاق از آغاز تولد تا پانزده، شانزده سالگی در کنار هم می بالند

۱. دکتر احمد آتش استاد دانشگاه استانبول در مقاله ای تحت عنوان «یک مثنوی گم شده از دوره غزنویان، ورقه و گلشاه عیوقی» (شماره چهارم سال اول مجله دانشکده ادبیات تهران) می نویسد: «این موضوع (عروقه و عرفه) از راه دیگر (نه از راه ادبیات ترکی) باسپانیا و از آنجا بفرانسه رفت و اساس یکی از قصه های قرون وسطائی فرانسوی را که نام Floire et Blancheflor دارد، تشکیل داد». ورقه و گلشاه، به اهتمام دکتر ذبیح الله صفا، مقدمه، ص نوزده و بیست.

و به فرجام با یکدیگر ازدواج می‌کنند و دوران سلطنتشان طولانی و پربرکت است. ربودن موبد ویس را نظیر ربوده شدن گلشاه است، غالب پسر جوان خواستگار چون چهره گلشاه را می‌بیند دل می‌بازد، در ویس و رامین «باد برعماری میوزد و از رخ ویس پرده برمی‌گیرد. جوان، بهمان یک دیدار واله می‌شود»، پدر ورقه (=عموی گلشاه) در جنگ کشته می‌شود، در ویس و رامین، پدر ویس به خاک هلاک می‌افتد، و در هردو داستان این قتل مانعی در راه وصال عشاق به وجود می‌آورد، گلشاه چون ویس هرگز با همسر خویش در نمی‌آمیزد، برخلاف ایزوت، و آن دو تنها رامین و ورقه را از خود برخوردار می‌دارند. نتیجه اینکه به‌ظن قوی عیوقی از ویس و رامین کلاً الهام گرفته و تأثیر پذیرفته است و به‌هر حال ارتباط و پیوستگی میان این دو داستان از دیرباز شناخته بوده است و شاید هردو به اتفاق رهسپار غرب شده و در راه مضامین و عناصری از داستان‌های مشابه گرفته به‌خود بسته‌اند، تا آنجا که به فرجام در پایان سفر، رنگ و نگار «عربی» (افلاطونی و بدبینانه) قصه، تندتر از جوهر و مایه ایرانی (مزدایی و خوش بینانه) آن شد و همین راه پیدایش ترستان و ایزوت را هموار کرد.

و اما لیلی و مجنون نظامی. مجنون در روایت نظامی توسط زید از مرگ ابن سلام خبر می‌شود و به‌سوی لیلی می‌شتابد و از یار که تا آن زمان تن خود را دوشیزه نگاه داشته، کام می‌گیرد. مجنون و لیلی تنها یک شب وصال دارند مثل لانسلو. در قصه‌های این دو شاعر: کرترین دوتروا و نظامی، اگر *Fin amors* مطرح نیست، دست کم *Amour fine et versaie* وصف و تصویر شده است. توماس نیز در همان زمان می‌خواست عشق ترستان و ایزوت را چون کرترین یا نظامی مطابق الگوی *amour fine* نقش کند، اما نتوانست: پیشتر گفتیم که نظامی، همانگونه که کرترین بر ترستان طعنه می‌زند، پسندگار عشقی چون عشق ویس و رامین نیست. لیلی و مجنون نظامی، رمانی ایرانی است که چون دیگر رمان‌های نظامی و رمان گرگانی متعلق به سنت رمان‌نویسی ایرانی است و در نوع خود به‌سان ورقه و گلشاه متضاد با روحیه بدبینی و برداشت نومیثانه افسانه «عربی» است. در ورقه و گلشاه عشاق مرده دوباره زنده می‌شوند و لیلی و مجنون نظامی در میان درختان و گل‌های بهشت می‌خرامند و این هیچ شباهتی به خاتمه یأس‌انگیز ترستان و ایزوت ندارد، چون در رمان توماس، ادامه حیات عشاق به شکل نبات، این سیاهی و نومیدی را چندان زایل نمی‌کند.

ترستان در جوانی (بیست و پنج یا سی سالگی) می‌میرد، چون بی‌گمان ویس و رامین

تحریف شده، تغییرات و دگرگونی‌هایی پذیرفته و داستان‌هایی که با آن شباهت‌هایی گرچه گنگ داشته و به شومی و سیاهی پایان می‌گرفته‌اند، چون قیس و لبنی و مجنون و لیلی در آن اثر و نفوذ کرده‌اند، خاصه که رمان‌نویسان فرانسوی همان دل‌مشغولی‌های رمان‌نویسان ایرانی و الزام رعایت سنت داستان‌سرایی به سبک ایرانی را نداشته‌اند. چنین مقدر است که رامین سلطنت یابد. از این دیدگاه ویس و رامین سخت شبیه تاریخ‌ها و سرگذشت‌های افسانه‌آمیز شاهنامه و نیز داستان‌های نظامی: خسرو و شیرین و بهرام‌نامه و غیره است. به‌بیانی دیگر ادب پارسی، ادبی «شاهنشاهی» (Dynastique) است که موضوع آن وصف و شرح ستایش‌آمیز پیروزی‌ها و احیاناً عشق و دلدادگی‌های شهریاران کامگار ایران زمین است. این ادبیات نه تنها اشرافی است، بلکه خاصه شاهنشاهی است و قهرمان آرمانش شاه نمونه است که همیشه خجسته و پیروز و بهره‌مند از همه فضایل است و ملت با آسایش و اطمینان خاطر زمام اختیار خویش را به کف باکفایت وی سپرده است (سیاوش و زریر که در جوانی می‌میرند، قهرمانانی حماسی‌اند نه رمانی). اعراب نیز همین اندیشه و دید را پذیرفتند و آن خود کردند و ازینرو ستایش «خسرو» در همه مؤلفات تاریخی و آثار ادیشان نقش بسته است و به‌عنوان مثال نقطه اوج داستان عترة دوران اقامت قهرمان داستان در دربار خسرو است. رامین به‌شاهی خواهد رسید، پس باید زنده بماند و عمری دراز یابد. زندگانی نمونه شاه که باید الگو و سرمشق قرار گیرد، موضوع برگزیده ادب پارسی است. به‌همین جهت رامین پس از هشتاد و سه سال سلطنت در حدود صدسالگی می‌میرد. اگر نویسنده رامین را در بیست و پنج یا سی سالگی می‌میرانید، قصه‌اش خواننده و خریداری نمی‌یافت، ترستان حال و موقع دیگری دارد: فرض بر اینست یا مقرر است که به سلطنت نرسد و خود این سرنوشت را پذیرفته، چون برای دائیش شاه مارک، همسری می‌جوید و در پی این کار رهسپار دیار یار می‌شود. پس منعی نیست که در جوانی بمیرد. البته اگر مارک بمیرد، ترستان باید به تخت شاهی نشیند، اما تصمیم بر این قرار گرفته که ترستان جانشین دائمی خود نشود. رامین و ترستان باید یا سلطنت کنند و یا بمیرند. رامین باید شهریاری کند و ترستان بمیرد. همچنین ویس باید زنده بماند و ایزوت بمیرد. ترستان باید بمیرد چون منطق داستان حکم نمی‌کند که پس از مارک سلطنت یابد و هیچ دلیلی نداریم که مارک را بمیرانیم. مارک دلیلی برای مردن ندارد. برعکس موبد به حکم منطق داستان باید بمیرد، چون مسبب و مسئول همه تیره‌روزی‌ها و تباهی‌هائیت که پیش می‌آید و سرسختی

ابلهانه وی حادثه می‌آفریند. از سوی دیگر موبد باید بمیرد چون دیگر نباید شهریاری کند؛ و شایسته شهریاری نیست، چون دیگر شهریاری نیک و نمونه نیست. مهمترین و بزرگترین گناهش که ریشه همه دیگر گناهان اوست، اینست که فضایل و سجایای ضروری شهریاران را که عدالت و پرهیزکاری است از یاد برده و با کوردلی پیمان مقدس ازدواج ویس و رامین را شکسته است. «موبد دارای این خصوصیات است:

۱. خوشگذران و شهوتران.

۲. بدخو و مستبد.

... رابطه رامین و موبد اندک‌اندک علاوه بر رقابت عشقی رنگ سیاسی هم می‌یابد. اواخر عمر، دیگر تقریباً همه با موبد دشمن‌اند. حتی مادرش او را سرزنش می‌کند و جانب پسر کوچکتر را می‌گیرد. امرای محلی زیردست او، رامین را برای پادشاهی ترجیح می‌دهند. هنگامی که رامین برضد برادر قیام می‌کند، چون نزدیکان موبد از او دل‌خوشی ندارند، از ماجرا بی‌خبرش می‌گذارند، و سرانجام پس از آنکه رامین پیروز می‌شود و بجای او بر تخت می‌نشیند، مردم پایتخت شادیاها می‌کنند و شهر را آذین می‌بندند. نحوه رفتار موبد در برابر عشق ویس و رامین، موجب سبکی و خواری او در نزد مردم شده است... نمی‌توانسته‌اند بپذیرند که مردی، آنهم پادشاه، خود را اسیر عشق نافرجام زنی دارد.

۳. دل‌داده ویس: عشق موبد به ویس پافشاری بیمارواری است برای دست‌یافتن به کسی که دست‌نیافتنی است... این عشق عنان گسیخته او را خرفت و ساده دل و حتی بی‌تعادل کرده است.^۱

اما «رامین پادشاهی «دادجوی و دادگر» خوانده شده است. رامین در دوران پادشاهی نمونه یک انسان متعادل و معقول است. هم به روح توجه دارد و هم به جسم»^۲.

ویس و رامین در پیری می‌میرند، و رامین پس از ویس. مرگ رامین پس از مرگ ویس، نوعی مرگ به سبب عشق است. رامین پس از مرگ ویس از زندگانی سیر می‌شود و همواره در فکر پیوستن به دلدار روزگار می‌گذراند؛ اما حشمت شاهانه و شکوه پیری مانع آنست که دست به کاری زند که غصه سرآید، ازینرو نمی‌تواند برسر جسد همسرش از اندوه بمیرد، خودکشی کند و یا بانگ و فغان بردارد و اندوه خود آشکار سازد. رامین شهریار است و گرچه دردش

کمتر از درد ایزوت نیست، عقلش او را، که نزدیک می‌رسد که از زندگی امید ببرد، از خودکشی وامی دارد و هشدار می‌دهد که با حکمت و فضیلت و پارسائی باقی بماند و دیگر هوس زیستن ندارد و از زندگی بستوه است، پس از سلطنت کناره می‌گیرد و در آتشگاهی که بر مزار همسرش ساخته معتکف می‌شود و به عبادت می‌پردازد. این «عاقبت به خیری» یادآور پایان کار اردشیر اول است که سلطنت را یله می‌کند و عابد و زاهد می‌شود و نظیر فرجام کیخسرو. رامین سه سال پس از مرگ ویس درمی‌گذرد. این مدت زمان برای آن که رامین کفاره گناه خویش را بدهد و آمرزیده از جهان برود لازم است، چون اوست که ویس را گمراه کرد و نامش را به ننگ آلود. پس اخلاقاً انصاف نبود که ویس و رامین همزمان بمیرند و رامین همراه ویس به بهشت برود. مرگ همزمان ویس و رامین، فیض و موهبتی بود که رامین سزاوار آن نبود. این سه سال توبه و استغفار در کنار گور ویس، تاوانی است که رامین به خاطر ارتکاب گناه فریفتن ویس و بی‌وفایی در عشق (از دواج با گل) می‌دهد. آنان هردو به یک پایه و مایه معصوم و بی‌گناه نیستند، اگر بودند به مانند ترستان ایزوت همزمان می‌مردند. باری در این دنیا که تصویر دنیای دیگر است، آدمی جو یای چیزی است که مظهر و ضامن جاودانگی باشد و عشق و طلب عشق معرف این جستجوست. ویس و رامین، ترستان و ایزوت، لانسلو و شوالیه‌های حادثه‌جو و سرگردان و عاشق، همه خواستار بی‌مرگی و آب حیات‌اند.

نخستین روایت داستان ترستان (تألیف میان سالهای ۱۱۲۰ و ۱۱۵۰) سخت وحشیانه و خشن (barbare)، آکنده از مکر و دروغ و بی‌شرمی و سنگدلی بوده است و به همین علت گفته‌اند که داستان ترستان به روایت‌های قدیم، نمایشگر تمدنی است مقدم بر تمدن قرن دوازدهم و داستانی است مردمی از آن قوم سلت و Gallois و ایرلند که در قرن دوازدهم هنوز وحشی بودند و در تمدن و فرهنگ به پای فرانسویان نمی‌رسیدند. اما در واقع Jongleur های «وحشی» فرانسه در آغاز قرن دوازدهم، نه سازنده و خالق داستان ترستان، بلکه مسئول دادن مایه و صیغه‌ای وحشی به آنند. Jongleur ها که راویان و نقل‌کنندگان قصه بودند، راویانی مردم‌پسند، داستان را به سلیقه خود آراستند و به رنگ فرهنگ خویش درآوردند و خاصه «قدیمی» و «باستانی» کردند. دقیق‌تر بگوئیم چون از آداب و رسوم درباری آگاهی نداشتند، به رویدادهای قصه و عواطف قهرمانان آن رنگی «مردمی» و فولکلوریک دادند و چون فرهنگ عامه هنوز آکنده از اسطوره بود، ترستان به شکل و

شمایل قهرمانی اساطیری، قهرمانی نمونه به سبک و سنت فرهنگ مردم یا قهرمانی فولکلوریک درآمد. در واقع خصوصیات Gallois داستان ترستان زاده فکر و خیال دو نسل راوی مردم پسند غرب است و همین راویانند که پیرایه‌هایی فولکلوریک و اساطیری به بازمانده عشقنامه ایرانی بستند. بدینگونه ترستان رفته‌رفته صاحب مشخصات «قهرمان سستی» شد که مهمترین آن تمدن آفرینی و فرهنگ‌سازی (پدید آوردن صنایع و هنرها و غیره) به سان تهمورث است. قهرمان سستی باید کشنده غول و یا ازدهایی باشد که ترستان هست، تولد و کودکی غیرمتعارف و فوق‌انسانی داشته باشد که ترستان دارد، با شاهزاده‌خانمی زیبا ازدواج کند، به مرگی رموز بمیرد تا آنجا که ندانیم به راستی مرده است یا نه، گورش زیارتگاه مردمان شود و اعجاز کند و معجز نما باشد و... که این همه در سرگذشت ترستان هست. باری ترستان مطابق الگوی اودیپ، هرکول، دیونیزوس، آپولون، زئوس، یوسف، موسی، زیگفرید... ساخته و پرداخته شده است. اما رامین نه غولی کشته و نه ازدهایی. قهرمان اساطیری نمی‌تواند بسان رامین پیر شود، عمری دراز یابد و در آسایش بمیرد. ازینرو رامین هیچگاه قهرمانی اساطیری و یا مردم‌پسند و فولکلوریک نبود و نشد. چنانکه گفتیم قهرمان اساطیری برای آنکه معبود همگان شود و مورد ستایش و پرستش قرار گیرد، ناگزیر باید تولدی فوق‌انسانی و مرگی فوق‌طبیعی داشته باشد، غیرقابل تقلید، والاتر از همگان، بلند پایه‌تر از دیگران باشد و کارهایی کند که برای عامه ناس غیرممکن است. ترستان و ایزوت، هم ازین دیدگاه، یعنی به جهت قدرت‌های فوق‌طبیعی‌شان نمونه‌اند و هم به علت دوام و بقای عشقشان و ازین حیث زندگانی جاوید یافته‌اند و بر مرگ پیروز شده‌اند. عشاقی نمی‌توان یافت که آرزو نکرده باشند چون ترستان و ایزوت، به قدرت و راحت آند و عشق بورزند. ترستان و ایزوت در همه عشاق جهان حیات دارند و روحشان همه جا در میان مردم هست. البته ترستان قهرمانی اساطیری نبود چنانکه، الگوی ایرانی داستان نیز اسطوره نبود، اما از ویس و رامین تا ترستان و ایزوت، قصه عشاق نمونه راهی دراز پیمود و به فرجام افسانه و اسطوره شد. سه پشت راوی و قصه‌گوی مردم‌پسند: عرب و شاید متعرب، اکسیتانی و شاید برتانیایی، و به فرجام فرانسوی نرماندی، همه خصوصیات اساطیری را که در حماسه‌ها، افسانه‌های کهن، زندگی‌نامه شهدا و قدیسین و فولکلور یافتند، در این قصه ریختند و این ممکن نبود مگر آنکه از آغاز (مرحله «عربی» قصه) سیر و جهت قصه بازگون و معکوس شود

و مرگ زودرس عشاق جایگزین سلطنت طولانی و پربرکت آنان گردد. این تغییر یکباره قهرمان را از پهنه روشن تاریخ به‌نهانگاه اسطوره درغلطانید. رامین چون اردشیر و خسرو متعلق به دوره‌ای تاریخی است یا چنین پنداشته می‌شود (و مهم همین است)، اما ترستان به‌مانند اورفه و پرومته ناقض زمان تاریخی است. نکته در اینجاست که این اساطیری‌شدن قصه ملازم با وحشی‌شدنش بوده است و البته در نیمه اول قرن دوازدهم محال بود این دو جریان ملازم یکدیگر نباشند. غرب قادر به فهم و دریافت پیام ویس و رامین نبود، اما نمی‌توانست با ویس و رامین دگرگون‌شده توسط اعراب نیز موافق باشد، مگر آنکه خود بار دیگر جهت و معنای قصه را تغییر دهد و از همین رو مهر داروی جادوانه را که عامل بی‌مسئولیتی، بی‌خودی و دیوانگی است در قصه گنجانید و بدینگونه «مبنای ماجرای ترستان و ایزوت بر قوه احترازناپذیر جادو و قهر تقدیر» قرار گرفت. در آن دوران تنها راه و وسیله ممکن برای دادن جنبه‌ای حماسی به قصه، اساطیری‌کردن آن بود. اما ترستان درست قهرمانی ضد اساطیری است و تنها کاری که راویان برای نشان دادن و یا گشودن گره این تضاد و اختلاف می‌توانستند کرد، این بود که او را واجد همه خصوصیات توحش کنند. بدینگونه قصه از نخستین مراحل «غربی‌شدن»، معرف قهرمانی شد که از روز روی برمی‌تابید و در ظلمت شب فرو می‌رفت. این جنبه اسرارآمیز و عرفانی در ترستان واگتر به‌خصوص نمایان است. عشق ویس و رامین که از ازل مقدر بوده، خجسته و مبارک است، چون بازندگانی دراز و دوران شاهی پرخیر و برکتی ملازم دارد و عشق زن در قصه ویس و رامین، خوش‌یمن است. اما در قصه ترستان، زن و عشق شوم‌پی و یا بهتر بگوئیم هم‌مهرانگیزند و هم دشمن‌خو، آمیخته‌ای از لطف و قهراند. نظام عرفانی ضد نظام قهرمانی است. ترستان در آغاز قهرمان است و به‌فرجام عارف یا عاشق پاک‌باز می‌شود و ترستان عاشق، ضد ترستان قهرمان در آغاز ماجراست، چون عشق ناقض عمل است. ترستان می‌تواند ازین مرحله نیز بگذرد و به‌مقامی برتر نایل آید؟ برای این‌کار ترستان باید نفی را نفی کند، عشق را نفی کند (اما ترستان ازدواج می‌کند)، از ایزوت بگسلد و برهد (اما ترستان با ایزوت سپیددست، ایزوتی دیگر، پیوند زناشویی می‌بندد). نه! ترستان نمی‌تواند، چون در این داستان، مرگ جایگزین سلطنت درازمدت و پربرکت شده است و اشتباهی شوم‌پی (نوشیدن مهر داروی جادوانه) مجالی برای شکفتگی عشقی که ایزد از روز ازل مقرر داشته نگذاشته است، و دیوانگی و بی‌خودی و ناهشیاری در مان‌پذیر نیست و

پذیرفته شدن عشاق سودازده در اجتماع ناممکن است. نه! ترستان نمی تواند از قفس و غار و دایره دوزخی که به دورش کشیده اند بیرون آید. پس ناگزیر آدمی وحشی است. اینست علت دادن مایه و جوهری «وحشی» به تاریخ. اما از میان دو مذهب بیگانه که Jongleur های قصه گوی نیمه اول قرن دوازدهم در پی بارون های فرانسوی «کشف» کرده بودند، البته ممکن نبود اسلام و خطه اسلام را مذهب و فرهنگ و عالمی وحشی خواند. آنچه می ماند سرزمین و کیش مردم سلت بود. بدینگونه ترستانی که میان سالهای ۱۱۲۰ و ۱۱۵۰ تألیف می یافت، جبراً داستانی وحشیانه شد که در سرزمینی هنوز وحشی روی می داد. این خطه در آن روزگار زاد و بوم سلت ها بود.

در داستان ترستان، ضرورت اجتماعی بر عشق (احتراز ناپذیر و غیرارادی) و عزم و اراده عشاق پیروز می شود و آنانرا می کشد. مرگ عشاق مفر و راه گریزی است (چون از زندگی بیرون می روند)، اما راه حل و گشایش کار نیست. البته این راه گریز مطلوبی نیست، زیرا زندگی مرجع بر مرگ است، اما اگر این خروج مطلوب نیست، بدین جهت است که ورود به عشق نیز مطلوب نیست، چون عشق ترستان ایزوت برانگیخته مهر داروی جادوانه است. جای انسان در اجتماع است و اگر بخواهد تنها زندگی کند و از اجتماع بگسلد، می میرد و اگر از این انفصال نمیرد، دیوانه می شود، چون مجنون لیلی. عشق شورانگیز و شکنجه زایی که از ضبط اراده و عقل برهد، حاصلش دیوانگی است و آدمی را از اجتماع دور و جدا می کند و لامحاله به مرگ و نیستی می کشاند. مارک سخت وابسته به بارون هاست و مناسبات اجتماعی (فتودالی) براو حاکم و چیره اند. اما موبد چنین نیست. ازیرو گناه ترستان (به علت وابستگی بیشترش به بارگاه مارک) از گناه رامین سنگین تر است و چون باور نمی توان کرد که خویشاوند نزدیک مارک (خواهرزاده اش) به صرافت طبع مرتکب گناه شده باشد، پس لازم می آید که ترستان از پیش بخشوده باشد و معصوم: ترستان دیوانه است، ایزوت هم دیوانه است، و از اینجاست ضرورت کاربرد مهر دارو که با نوشیدنش هردو بی خود و ناهشیار می شوند. مهر داروی جادوانه نه فقط مبین کوربینی عشاق، بلکه روشنگری بی مسئولیتی آنان در کار عشق و شیفتگی است. باید «نیرو» همسنگ «ظرف» باشد و علت متناسب با معلول. اما در داستان ترستان، میان نیرو و ظرف روابط دیالکتیکی وجود ندارد، بلکه ظرف یا صورت یعنی مرگ بر نیرو یا زندگی چیره می شود. در ویس و رامین این زندگی است که فایق می آید. در

تریستان، عشق در پیکار میان نیرو و ظرف شکست می خورد و در واقع محیط و چارچوب اجتماعی یا ظرف مناسبات فتودالی (ارباب - رعیتی) در برابر ضربات و حملات نیرو آسیب نمی بیند، بلکه نیرو را هزیمت داده درهم می شکند. از زمانی که در روایت قدیم و ابتدایی تریستان، مرگ عشاق جایگزین زندگانی دراز و شهریاری هشتادساله آنان شد، اشکال بی روح و جان برصور انعطاف پذیر و پرپیچ و خم و گونه گون زندگی غلبه یافتند. جدال دیالکتیکی قوالب و نیروها و تعادل قوا که قوانین زندگی اند، در رمان های کترین دوترا که تریستان را نفی می کنند، وجود دارد و در استمرار و پیوستگی نرم و روان قصه های هزار و یک شب و طوطی نامه و غیره نیز به چشم می آید، زیرا فرجام این قصه ها، پیروزی زندگی (رهایی شهرزاد و... از مرگ) است، لکن تریستان با غلبه مرگ پایان می گیرد. مرگی تراژیک در نهایت و اشتباهی تراژیک در بدایت. آنچه در میان این دو قطب شوربختی روی می دهد، هیچ ساخت و بافت زنده ندارد، و همواره نیرو به باره آهنین شکل می خورد و می شکند. شکل و ساخت قصه تریستان، مکانیک و ایستان (استاتیک) و مفید معنی مرگ و نیستی است. حتی عشق جبری آندو نیز نیرویی زاینده نیست. هیچ پیشرفت و تحولی و یا جهشی در قصه نیست. وضع و موقع عشاق، به مانند چارچوب اجتماعی و اخلاقی ای که علیه آن ناگزیر قیام می کنند و می شورند، خشک و متحجر و «صوری» می شود و عشق و مهرشان نیز به جمود می گراید و به صورت سنگواره درمی آید. جهش زندگی در این قصه وجود ندارد. تریستان و ایزوت هر کدام در کنار همسر و یا شوهری که نه می توانند دوستش بدارند و نه دشمنش بدانند، پژمرده و تباه می شوند و همچنین به دلخواه از محبوبی دوری می گزینند که نه می توانند فراموش کنند و نه «درونی» و متعایلش سازند. تریستان نمودار روشن و گویای سترونی و زیان نظامی است که منحصرأ بر مبانی گناه، توبه، قصور در قبال خدای جبار قهار و مکافات الهی گناهکاران یعنی مرگ استوار است. یکنواپرتی یهود و مسیحی، دوگانگی ابتدایی را فسخ و زایل نمی کند، بلکه به ثنویت فلسفی (درزمینه حکمت الهی)، جنبه و ساحتی اخلاقی می دهد. در قصه تریستان خیر و شر، نیکوکاران و مؤمنان و بدکاران و کافران، موافقان و مخالفان وجود دارند، اما فقط معارضان و مخالفان کشته می شوند. بعضی از آدم های قصه پاکه اند و برخی دیگر ناپاک و تنها ناپاکان می میرند. لکن در رمان های کترین، این پیکار میان خیر و شر و یا عقل و تقصیر وجود ندارد، بلکه دو مرتبه خیر: خیری عالی و خیری دانی باهم می ستیزند.

رمان ترستان از خطری که آدم غربی را تهدید می‌کرد پرده برمی‌گرفت، اما غربی چنان سردر تباهی و نابودی خویش داشت، که قصه ظلمانی و بدبینانه ترستان را به پیرایه‌های «شعر» آراست و ستایش کرد و هشدارکرتین نتوانست غربی را از سرایشب شوم Eros-Thanatos دور کند. در نتیجه غرب مسیحی همچنان صورت و قالب را بر نیرو ترجیح داد و خرد و منطق و قوانین ارسطویی: علیت و عدم تناقض، بر نیروی زندگی و غریزه و عاطفه غلبه یافتند و این غریزه و عاطفه یا احساس چون قوایی که بر آدمی چیره و تحمیل می‌شوند و شکنجه و درد و رنج می‌آفرینند، وصف و شناخته شدند، باری به فرجام عشاق مردند و این ترستان بود که در غرب پیروز شد و برکرسی قبول نشست و کرتین دوتروا و پیروانش را شکست و هزیمت داد. اما در نیمه راه شرق و غرب، شاعر ایرانی بهره‌مند از حکمت دو عالم، هشیار بود که نه در انبوه صور و اشکال سیال شرق گمراه و ناپدید شود و نه در فضای تیره و بی‌هوای غرب تباه و ازینرو هم خم نرم و انحنای دل‌فریب قامت شاخ گل را می‌سرود و هم نظم باغ و کاخ را می‌ستود و نیک می‌دانست چگونه صورت و قالب را، هر قدر سخت و مقاوم، نرم یعنی تابع نیرو سازد.^۱

۱. ایوفلورن (Yves Florenne) در نقدی که بر کتاب پیرگاله نوشته (روزنامه لوموند، ۱۱ ژوئیه ۱۹۷۵) فرضیه گاله را رد کرده است. می‌نویسد به جای آنکه از سرچشمه داستان ترستان و ایزوت یاد کنیم، باید از آب‌های زیرزمینی عمیق و گسترده و گاه جهانی‌ای که به کرات در جاهای مختلف، همزمان و یا به‌طور متوالی، از زمین جوشیده، بی آنکه میان این فوران‌ها رابطه‌ای باشد، سخن بگوئیم. پیرگاله می‌گوید غرب ترستان را نیافریده است، چون غرب به هیچوجه توانایی انجام دادن چنین کاری را نداشت. می‌توان مدلول حکم پیرگاله را تغییر داد و گفت شرق ابداً قادر به خلق ایزوت نبوده است. درواقع همیشه ترستان را مقدم می‌دارند، حال آنکه ایزوت به اندازه ترستان اهمیت دارد (همچنانکه اهمیت «دختر»ش ژولیت بیش از رومو است. در ادبیاتی که مرد را بر زن مقدم شمارد، زن می‌بایست در هردو داستان عهده‌دار نقش اصلی باشد). ایزوت زن نوعی و آرمانی سلتی است و نمایشگر وضع و موقعی از زن (برابری با مرد، حق طلاق، آزادی و اختیار در مناسبات جنسی) که در دنیای باستان بی‌همتا است. پیرگاله در کتاب دیگرش: Perceval et l'initiation از «نظایر شرقی» معتقدات غربی سخن گفته و این سخنی درست است و قضا را همه ارزش کتاب پیرگاله در همین آفتابی کردن نظایر شرقی ترستان و ایزوت و نشان دادن تشابه معتقدات شرقی با آراء و نظرات غریبان درباره زندگی و عشق و مرگ از راه تجزیه و تحلیل منظومه‌های داستانی ایرانی و عرب است.

فهرست اعلام فارسی و عربی

| | |
|---------------------------------------|--|
| آذرباد و ارسپندان ۴۸۲ | ابن زیدون ۳۹۴ |
| آذر، بیگدلی لطفعلی ۴۱۶ | ابن زیلا (زیله؟) ۳۰۹ |
| آذرتاش، آذرنوش ۱۵۷، ۱۵۸ | ابن سناءالملک مصری ۳۶۱ |
| آلب ارسلان ۲۳۳ | ابن سیناء، نک: ابوعلی سینا |
| آمذی ۲۴۸ | ابن شهید، ابوعمار احمد بن ابی مروان ۳۰۴ |
| ابان، بن عبدالحمید لاحقی ۲۳۲، ۳۵۸ | ۳۰۵، ۳۰۶ |
| ابراهیم بن مایر ۳۰۹ | ابن عبدربه ۱۰۱ |
| ابراهیم، امین الشواربی ۱۴۲، ۱۵۵ | ابن عربی، محیی الدین ۱۹۱، ۶۰۰، ۶۰۱ |
| ابراهیم، سلامة ۱۳ | ابن عزرا ۳۰۹ |
| ابن اثیر ۹۲، ۲۵۶، ۳۰۱ | ابن الفقیه، ابوبکر احمد بن محمد همدانی ۴۴۸ |
| ابن باجه، ابوبکر بن الصایغ ۳۱۶ | ۲۴۹ |
| ابن حزم ۲۹۶، ۲۷۱، ۳۶۷، ۶۲۹ | ابن القارح ۳۰۶ |
| ابن خلکان ۲۳۳ | ابن قتیبه ۳۴۶، ۳۴۷، ۴۸۱ |
| ابن دانیال ۲۱۵ | ابن قرمان، اندلسی ۳۶۲، ۳۶۷ |
| ابن داوود، اصفهانی ۲۴۰، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱ | ابن القصیر، فقیه ۲۷۹ |
| ابن رشد ۱۹۴ | ابن الکللی ۶۳۲ |
| ابن زهیر الحفید ۳۶۸ | ابن مسره ۱۹۱، ۶۰۰ |

- ابن المعتز ٣٦٨
ابن مقفع، نکت: عبدالله بن مقفع
ابن نذیم ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٣، ٣٥٨، ٤٨٢
٤٨٣، ٤٨٤
ابوتمام (حبیب بن اوس) ٣٧
ابودلف، الخزرجی الیبتوعی ٢٩٥
ابوریحان، محمد بن احمد بیرونی ٣٤١
ابوزید، هلالی ١٩٩
ابوالسعود ١٣
ابوسعید، مذهب بن مینای نصرانی ٢٣٢
ابوالشرف، ناصح بن ظفر بن سعد منشی
جر فاذقانی ٣٧٩، ٣٤٤
ابوطاهر، محمد بن یوسف سرقسطی ٢٧٩
ابوالعباس، احمد شریعی ٢٧٩
ابوعبدالله، الواحد بن محمد جوزجانی ٣١١
ابوالعلاء معری ١٣، ٣٦، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٥٩٨
ابوعلی سینا ١٤٩، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٩، ٣٢٠
ابوعلی، قالی ٣١٠، ٣١٢، ٣١٣، ٣٤٠، ٣٥٠
ابوعلی، محمد بلعمی ١٥٩، ٣٤٣، ٤٧٨
ابوعلی مسکویه ٤٨٢
ابوالفتح بستی ٣٤٢
ابوالفرج اصفهانی ١٥٣، ٢٧٠، ٣٤٠
ابوالفضل بیهقی، (محمد بن حسین) ٤٢، ٤٨٨، ٣٤٢
ابوالفضل زوزنی ٤١
ابوالقاسم، آمدی ٢٤٨
ابوالعالی، نصرالله منشی ١٦٠، ١٦٣، ١٦٨
١٦٩، ٢٣٤، ٢٣٥، ٤٥٣، ٤٧٩
ابوالمکارم، اسعد بن الخطیر ممتی ٢٣٢
ابومنذر، اسد بن عبدالله القسری ٣٥٧
ابونصر عتبی، محمد بن عبد الجبار ٤٧٩
ابونصر قبادی ٤٧٨
ابوهلال عسکری ٢٣١
احمد آتش ٦٣٥
احمد امین ٢٢٩، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٨، ٣١٩
احمد بن بشار ٤٥٠
احمد بن عبد السعد ٢٥٢
احمد تیمور ٢٢٥
احمد سمیعی ٥٥٢
احمد شرقی ٣٧، ٤١، ٤٢، ١٢٨، ١٣٠، ٢٢١
٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٥٢، ٣٢٨، ٣٢٩
٣٧٨، ٣٧٩، ٣٩٤، ٤٢٧، ٤٥١، ٤٦٢
٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢
٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦
احمد هیکل ٣٠٥، ٣٦٢، ٣٦٨
ادیب اسحاق ٢٢١
ارواد بهمن جی ٤٨٢
اسدالله، مبشری ٣٨٨
اسدی، طوسی (بونصر علی بن احمد) ٣٥٠
اسکندر کبیر ٢٢٨
اسلامی ندوشن، محمد علی ٥١٧، ٦٠٥، ٦٠٦
٦٠٧

| | |
|--|---|
| بهرام گور ۳۵۵ | اسماعیلیان (فرقه) ۶۰۱، ۶۰۲ |
| بیدپای بیدپای = پیلپای ۲۴۰، ۲۴۱ | اشکانی ۶۰۶ |
| بیہقی ابراہیم، بن محمد ۳۴۶، ۳۴۷ | افلاطون ۴۱۰ |
| تروبادور ۳۶۷ | امیر علیشیر نوایی ۳۷۸ |
| توبہ، بن الحمیر ۳۶۷ | امین، عباسی ۴۲۶ |
| توفیق، الحکیم ۲۲۴، ۲۹۰، ۳۳۲، ۳۸۹، ۳۹۰ | امین، عبدالمجید بدوی ۵۷۴ |
| ۳۹۲، ۴۰۹، ۴۲۲، ۴۴۵، ۴۵۷ | امیہ، بن ابی الصلت ۲۳۲ |
| ثعالی ابومنصور ۱۵۷، ۱۶۹، ۲۹۵، ۳۵۱، ۴۸۱ | اوشنر دانا ۴۸۲ |
| ۴۸۳ | انوشیروان ۴۸۱ |
| جاحظ ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۲۳۲، ۳۴۱ | ایرج، افشار ۵۶۲ |
| ۳۴۸، ۳۸۰ | بشینه ۶۳۲، ۶۳۳ |
| جرجی، زیدان ۳۳۱ | بحتری ولید بن عبید ۳۷، ۲۴۸، ۲۴۹ |
| جریر، بن عبدالله ۳۴۷ | بدیع الزمان، فروزانفر ۳۱۴، ۳۱۸ |
| جعفر، برمکی ۲۳۲ | بدیع الزمان، همدانی ۳۸، ۳۹، ۱۶۹، ۲۵۶، ۲۹۳ |
| جلال الدین، نقاش ۲۳۵ | ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹ |
| جلال ستاری ۶۰۰ | برزویه ۹۹ |
| جمالزاده، محمد علی ۲۱۹ | برهان الدین، حمیری ۳۰۸ |
| جمیل، بن معمر ۶۲۸، ۶۳۱ | بشار، بن برد ۱۳ |
| جمیل، صلیا ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷ | بشر، بن المعمر ۲۳۲ |
| جهشیاری ۲۳۲ | بشر، فارس ۲۲۳ |
| چنگیزخان مغول ۴۷۸ | بلاذری ۳۴۱، ۴۸۳ |
| حازم، القرطاجنی ۵۱ | بنوعذره ۶۲۸، ۶۳۱ |
| حافظ، ابراهیم ۳۷، ۳۲۸ | بودا ۲۲۹ |
| حافظ شیرازی ۱۱۱، ۵۷۲ | بهاء الدین محمد، بن مؤید بغدادی ۴۴۱، ۴۸۴ |
| حریری (ابو محمد قاسم علی بصری) ۳۸، ۳۹ | بهار، محمد تقی (ملک الشعرا) ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷ |
| ۲۵۵، ۲۵۶ | ۲۹۱، ۴۷۸، ۶۰۶ |

- حلاج حسین ۶۳۰ رفاعة، طهطای ۱۲
 حمدونه ۱۳ الرقاشی ۲۸۶
 حمیدی، بلخی عمر بن محمود ۲۵۶، ۳۰۱، ۳۴۹ رودکی ۵۹۸
 ۴۴۲ زبیده، برمکی ۲۳۲
 حنین، بن اسحاق ۳۰۹ زرین کوب، عبدالحسین ۵۱، ۱۷۳، ۲۰۰، ۲۰۴
 خاقانی شروانی ۳۷، ۲۴۹، ۲۵۴ ۲۰۶، ۳۸۲، ۲۴۴، ۲۰۹
 خانلری، پرویز ۳۵۵، ۳۵۹، ۶۰۴ زکی، نجیب محمود ۲۲۹
 الخریزی ۲۷۹ ساسانیان ۱۴۹، ۱۵۲، ۲۵۰، ۴۸۲
 خسرو، گواذان ۴۸۲ سالمون، بن زقیل ۲۷۹
 خلیل، بن احمد ۳۵۸ سامانیان ۱۶۹، ۴۷۷
 خلیل، مطران ۵۲۸، ۵۲۰، ۵۳۰ سجادی، سیدجعفر ۵۹۹
 الخنساء (شاعره عرب) ۳۵۰ سعدالدین، وزاوینی ۲۳۴
 خواجه مسعود، قمی ۴۱۶ سعد زغلول ۳۴۵
 خواجه نصیر، طوسی ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۵۵ سعدی شیرازی ۳۵۰، ۴۳۷
 خواجه نظام الملک ۴۸۳ سعید نفیسی ۱۸۱، ۳۵۹
 خیام، عمر ۱۴۰، ۱۴۱ سلطان حسین، بایقرا ۲۳۶
 داراب، هرمزد ۳۴۶ سلطان حسین، میرزا ۴۱۷
 داودبن، سعید اصفهانی، نک: ابن داوود دقیقی ۲۵۷ سلطان سنجر، سلجوقی ۲۵۷
 ۳۵۹ سلطان محمود، غزنوی ۳۴۴، ۶۳۳
 دولتشاه، سمرقندی ۳۷۶ سلطان مسعود، غزنوی ۲۵۲، ۳۵۰
 دمری ۲۳۲ سلیمان، دنیا ۳۱۰، ۳۱۳
 دینوری، ابوحنیفه ۳۴۱، ۴۸۱، ۴۸۳ سلیم، النقاش ۲۲۱
 ذبیح الله، صفا ۱۰۹، ۱۷۹، ۵۷۷ سنایی غزنوی ۵۹۶
 رشیدالدین، وطواط ۳۷۶، ۳۷۷ سوید، بن ابی کاهل ۲۷۰
 رضا، سیدحسینی ۱۶۵، ۱۶۸ سهروردی، شهاب الدین یحیی بن حبش ۳۱۵
 رضاقلی خان هدایت ۳۵۰ ۳۱۸، ۳۱۷

- سهل، بن عبدالله تستری ٦٠١
سهل، بن هارون دشت میثانی ٢٣٣
سهریر، القلماوی ١٠، ٥١
سهیلی، امیر ٢٣٦
الشابی، ابوالقاسم ٤١٣
شاپور، ذوالاکتاف ٤٨٢
شجاع‌الدین شفا، ١٨٥، ١٩٠، ٥٤٣، ٥٨١
شریف، بن هباریه ٢٣٣
الششتی علی، بن عبدالله التمری ٣٦٦
شوقی، ضیف ١٠، ٣٤٧
شهواریان معبد ٦٠١
شیخ الجبل ٦٠٢
صاحب، بن عباد ١٦٩
صادق، هدایت ٦٠٥
صالح، احمد‌العلی ٣٤٠، ٣٤١
صالح، جودت ٦٠٦
صدر‌الصدور، برهان‌الدین عبدالعزیز ابن مازہ
٤٧٨
طبری، محمد بن جریر ١٥٣، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢
طه، حسین ٢٥٥، ٢٩٠، ٣٤٥، ٣٧٧، ٤٢٢، ٤٥٧
الظاهر، بیبرس ١٩٩
عباس، اقبال ٢٣٥
عباس، علام ٢٢٥
عباس، محمود عقاد ٣٤٥، ٥٢٩، ٤٢٠
عباسیان ٢٣٢، ٤٣٦، ٤٧٧، ٦٢٧
عبد‌الحلیم، حسان ٤٧٥
عبد‌الحلیم، نجار ٩، ١٥٧
عبد‌الرحمان، بدوی ٥١، ١١١، ١٧٣، ٢٠٠
٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٩، ٤٨٢، ٥٤٣
عبد‌الرحمان، جامی ١٥، ٣١٩، ٤١٥، ٤١٦
٤٤٠
عبد‌الرحمان، الرقاشی ٣٥٨
عبد‌الرحمان، الشرقاوی ٣٣٢
عبد‌الرزاق، حمیده ١٣، ٢٣٤
عبد‌العزیز، الاهوانی ١٠، ٢٧٦، ٣٦١، ٣٦٥
عبد‌العظیم، قریب ٤٧٩
عبد‌القادر، المهری ٢٣٣
عبد‌الوهاب، عزام ٣٥٦
عبدالله، بن طاهر ١٥٢، ٤٨١
عبدالله، بن عجلان ٢٧٠، ٦٢٩
عبدالله، بن علقمة عامری ٢٧٠
عبدالله، بن مقفع ٩٩، ١٢٠، ١٢٥، ١٢٦، ١٦٠
٢٣١، ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٥، ٣٤١، ٤٣٧
٤٧٩، ٤٨٢
عبدالله، بن هلال اهوازی ٢٣٢
عبد‌المؤمن، بن حسن صاغانی ٢٣٣
عبدالله، بن زیاد ١٥٣
عتابی تغلیبی ٤٣٧
عتبی، ابونصر محمد بن عبد‌الجبار ٣٤٤
عدی، بن زید ٩١
عروة بن حزام ٣٦٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٢
عفراء ٦٢٨، ٦٢٩

- عقیل، بن عطیه ۲۷۹
علاءالدین، تکش ۴۴۲، ۴۸۴
علی، بن ابی طالب (ع) ۳۴۷
علی، بن داوود ۲۳۲، ۲۳۳
علی، احمد باکیر ۲۹۰
علی اصغر، حریری ۲۴۹
علی، مبارک ۱۲
عمر، بن فرخان طبری ۳۴۶
عنتره ۶۳۲
عنصرالمعالی کیکاوس وشمگیر ۲۳۴، ۴۸۳
۶۲۵
عوانه، بن حکم بن عوانه بن عیاض ۶۳۲
عوفی، محمد ۱۶۹، ۳۵۵، ۳۵۶
عیاشی ۳۴۷
عیوفی ۶۳۵
غزالی ۶۰۱
فارس، ابراهیم حریری ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۴
فتح الله، مجتبی ۲۹۲
فخرالدین، اسعد گرگانی ۴۱۵، ۶۰۴، ۶۲۲، ۶۲۳
فخری، ابوالسعود ۱۲
فرح، انتوان ۲۲۵
فرخ، هرمز ۱۴۹
فرخی سیستانی ۳۷۶
فردوسی، ابوالقاسم ۴۱۵، ۴۲۲، ۴۶۰، ۴۸۲
۵۶۲
فرقه حشاشین ۶۰۱
فرقه هیکلیون ۶۰۱
فردون، بدره ای ۶۰۱، ۶۰۲
فضل الله، بن جهان الهیجی اصفهانی ۳۱۷
فضولی بغدادی ۳۷۸
فلوطین ۲۷۰
فیاض، علی اکبر ۴۲
قائمی ۳۴۶
قاسم، بن علی حریری ۲۹۸، ۲۹۹
قدامة، بن جعفر ۳۴۸
قیس، بن ذریع ۶۳۲
قیس، وُلَیْنی ۶۳۲، ۶۳۳
کامل، عیاد ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷
کثیر ۳۶۷
کعب، بن جمیل ۳۴۷
لطفی، المنفلوطی ۳۲۹، ۳۳۰
لويس شیخو ۳۵۱
مارون، النقاش ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰
مازنی ۵۲۹
المبرّد ۳۴۷، ۳۴۸
المتین ۱۳
مجتبی، مینوی ۲۳۵، ۶۰۵
محبوب، محمد جعفر ۶۰۵
محمد، بن ابوسلیمان داوود اصفهانی ۳۶۸
محمد، بن احمد بن ظفر بن عربشاه ۲۳۴
محمد، بن جامع ۶۳۱
محمد، بن داوود ظاهری اصفهانی ۲۶۹

- محمد، بن ذویب الفقیمی ۱۵۶
 محمد، بن سلام الجمعی ۹۱، ۹۲
 محمد، بن عمر رادیانی ۳۷۶
 محمد، بن زفر بن عمر ۴۷۸
 محمد، تیمور ۱۳۰، ۲۲۵
 محمد، عبدالرحیم ۲۳۵
 محمد علی، ابوریان ۳۱۹
 محمد علی، پاشا ۴۶۵
 محمد، عوض محمد ۳۸۸
 محمد، غفرانی ۱۶۰، ۲۳۴، ۲۳۵
 محمد، فرید ابوحدید ۳۳۱، ۳۳۲
 محمد، کیوان فکری ۴۸۲
 محمد، لطفی جمعه ۲۲۵
 محمد، محمدی ملایری ۱۵۳، ۱۵۸، ۳۴۷
 محمد، مندور ۱۰۷، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۴۱۰
 محمد، یوسف نجم ۲۲۲
 محمود، تیمور ۱۳۰، ۲۲۳، ۲۲۵
 محمود، حسن اسماعیل ۴۰۶
 محمود، عقاد نک: عباس محمود...
 مرزبان، بن رستم بن شروین ۲۳۴
 المرقش الاصغر ۲۷۰
 المرقش الاکبر ۲۷۰
 مسمر، بن المهلهل ۲۹۵
 مسعودی ۲۳۳، ۳۴۱، ۴۸۱، ۴۸۴
 مصطفی، الرافعی ۳۷۷
 مصطفی، السقا ۲۳۲
 معاویة، بن ابی سفیان ۳۴۷
 منوچهری دامغانی ۲۵۲
 المؤتمن عبدالعزیز، عامری ۳۰۵
 موسی، اسواری ۴۸، ۲۸۵
 مهرب، کابلی ۴۵۸
 مهلهل، بن ربیعہ ۱۹۹
 نجیب، محفوظ ۲۲۲، ۲۳۲
 نرشخی ۴۷۸
 نصرالله، فلسفی ۵۶۱
 نظامی گنجوی ۴۱۵
 نیکولا، النقاش ۲۲۱
 واعظ کاشفی، کمال الدین حسین
 ابن علی ۲۳۶، ۲۴۰
 هابیل ۲۰۸
 هارون الرشید ۱۵۶
 هدبة، بن خشرم ۶۲۸
 هشام، بن عبدالملک ۳۵۷
 یحیی، بن خالد برمکی ۲۳۲
 یحیی، الخشاب ۱۰
 یوسف، الخياط ۲۲۱
 یوسف، الحايك ۲۲۲
 یونانیان ۵۰، ۵۱

فهرست اعلام خارجی

| | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| آپولیوس ۲۶۲ | آلکساندر سیکرک ۳۲۶ |
| آرتور جفری ۱۵۷ | آمادیس دوگولا ۲۷۴ |
| آرنولد بنه ۳۳۳ | آنا تول فرانس ۴۴۴ |
| آرنولد میثو ۴۲۲ | آنتوان فرانسیسکو گرازیانی ۲۲۱ |
| آریستارخس سامواتراسی ۵۶۳ | آنتوان گالا ۲۸۹ |
| آریستوفانس ۲۰۵ | آندروماک ۳۹۷، ۳۹۶، ۲۲۱ |
| آسین پالاسیوس ۱۹۱، ۶۰۰ | آندره بلسور ۱۹۲ |
| آشیل، نک: آیسخولوس. | آندره ژید ۳۹۲، ۴۱۲، ۴۴۴ |
| آلفرد دوموسه (لویی شارل) ۶۵، ۶۶، ۹۵ | آندره لوشاپلن ۲۷۲، ۲۷۱، ۲۷۰، ۲۶۹، ۲۶۸ |
| ۴۰۲، ۴۳۰، ۴۳۳، ۵۲۸ | آندریو ۳۲۲ |
| آلفرد دووینی ۱۶۱، ۴۱۸، ۴۳۳، ۴۴۲، ۴۵۴ | آوگوستوس ۴۰۸ |
| ۴۶۲، ۵۲۸، ۵۴۳ | آیسخولوس (آشیل) ۴۱۱، ۴۰۷، ۳۹۳، ۳۹۲ |
| آلفونس حکیم (دهم) ۱۹۳، ۳۷۲، ۶۰۳ | ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵ |
| آلفونسی دو ویلاساندینو ۳۷۰ | انوری پیدس ۴۰۷، ۲۰۵ |
| آلکساندر پوپ ۴۸۹ | ادگار آلن پو ۱۴۲، ۴۳۷، ۴۳۹ |
| آلکساندر دوم (پسر) ۴۰۳ | ادگار کینه ۶۸ |
| آلکساندر سومه ۴۲۶ | ادمون دوستان ۳۲۰ |

| | |
|---|--|
| ۴۴۲، ۴۳۹، ۴۳۰ | ادوارد براون ۱۴۲ |
| بیروس ۲۳۷ | اسپنسر ۳۷۳ |
| برلیوزاکتور ۴۴۳ | ارسطو ۵۱، ۵۳، ۵۹، ۱۰۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴، |
| برناردشاو ۴۲۶ | ۱۷۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۳۷، ۲۴۴ |
| برناردلویس ۶۰۲ | ارنست رنان ۸۵، ۸۶، ۸۸ |
| برونتو لاتینی ۶۰۰ | ازوپ ۲۳۷ |
| برونتیر فردینان ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۶ | استاندال (ماری هانری بل) ۳۵ |
| برنیه ۲۴۰ | اسکاروایلد ۱۲۴، ۴۹۷ |
| بلاشر ۶۲۸ | افلاطون ۴۰، ۱۷۱، ۲۷۰ |
| بلاواتسکی هلناتیرونا ۴۵۲ | اکرمان ۴۵۶ |
| بندتو کروچه ۱۷۲ | اکشتاین ۴۵۴ |
| بنوہلست امیل ۳۴۵، ۳۵۶ | اوگوست کنت ۵۰۳ |
| بنیامین کنستان ۵۰۱ | التونور ۲۶۸ |
| بولونیکولا (دہرتو) ۶۴، ۶۵، ۹۱ | امیل بریہ ۶۵ |
| بودلر شارل ۱۴۲، ۲۲۴، ۴۲۰، ۴۲۳، ۴۲۴ | امیل زولا ۹۵، ۳۳۲، ۴۳۸، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰ |
| ۴۳۷، ۴۳۹، ۵۱۷ | ۵۱۱ |
| بوست ۸۶ | انریکو چرولی ۱۹۲، ۶۰۲ |
| بوسوئہ ژاک بنینی ۹۱، ۳۳۷ | انی وود بسنت ۴۵۲ |
| بولورلین ۴۱ | اونورہ دو بالزاک ۳۳۲ |
| بوہر ۴۴ | او وید (ہوبلیوس او ویدیوس ناسو) ۲۶۵، ۴۰۸ |
| بیلی ہر والٹر ۳۵۶ | اھلشلاگر ۴۲۱ |
| پاسکال ۳۸، ۳۷۷، ۶۰۱ | ایسن ہنریک ۲۲۴، ۳۹۸ |
| پالاسیوس ۵۸۱ | ایوفلورن ۶۴۴ |
| پترارک ۱۱۳، ۱۱۴، ۳۷۲، ۳۷۳ | بالدانس پرژہ ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۶۴، ۴۶۲، ۵۵۱ |
| پترونیوس ۲۶۲ | بالزاک ۳۳۲، ۳۳۳، ۴۵۵، ۴۶۲ |
| پرسوال ۶۱۵، ۶۳۱ | بایرون ۳۹۰، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۳ |

| | |
|--------------------------------------|--|
| تیرسودمولینا ۴۲۳ | پرومته ۴۳۰ |
| تیک لودویگ ۵۴۳ | پلاوتوس ۴۰۱، ۲۰۶ |
| جان استوارت ۵۰۳ | پلئید = هفت اختر ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷ |
| جان اولدهام ۴۸۹ | پلئیه ۵۶، ۵۸ |
| جان کالزورثی ۳۳۳ | پل والری ۴۳ |
| جان ماری کاریه ۱۰۹ | پل وان تیگم ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۷، ۱۶۲ |
| جان میلتن ۵۹۸، ۴۱۷، ۱۹۷ | ۵۵۵، ۵۵۱ |
| جورج کیث ۳۲۱ | پلوتارک ۴۶۳، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۷۰ |
| جورج مور ۴۹۷ | پل هازا ۶۱ |
| چرولی ۵۸۱ | پنداروس ۵۵ |
| داروین ۱۰۶، ۱۰۳، ۸۸ | پوکاک ادوارد ۳۲۰ |
| دالمبر ۱۴۳ | پتروالتر ۵۰۷ |
| دانه آلیگیری ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹ | پیر کرنی ۳۷ |
| ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۷۳، ۳۰۷، ۳۷۲ | پیکارسکا ۲۷۸ |
| ۳۷۳، ۵۹۰، ۶۰۰، ۶۰۱ | پیرگاله ۶۰۸، ۶۱۷، ۶۴۴ |
| دانیل دفو ۳۲۶ | ناداپور. ج. س ۶۱۴ |
| درایدن ۱۲۸، ۲۰۸، ۴۲۲، ۴۶۳، ۴۸۹، ۴۹۰ | توکریت ۵۵ |
| دفره مری ۶۰۲ | تیودیه ۹۵ |
| دکارت ۶۵، ۴۹۱ | تریستو ۴۲۳ |
| دمیرویلیام ۳۲۶ | تشیکوف ۱۳۰ |
| دستس ۵۵ | تن، ایپولیت آدولف (تن هپولیت) ۸۸، ۸۹، ۹۲ |
| دنی دور وژمون ۶۱۱ | ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۳۳۸، ۵۰۳ |
| دوبله ۵۵، ۵۶ | تینسن آلفرد (ملک الشعرا) ۴۱ |
| دویناک ۲۲۱ | توکر ۴۷۶ |
| دوپوی ۴۷۶ | تولاند ۴۲۸ |
| دوخویه ۳۴۱ | تیروس ۲۳۸ |

| | |
|--|----------------------------------|
| دورا ۵۴، ۵۵ | ژانروا ۳۶۴ |
| دوستال (مادام آن لویزرزمین) ۷۷، ۷۸، ۷۹ | ژان ژاک آمبر ۳۴ |
| ۸۰، ۸۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۴۳۷ | ژان ماری ۱۶۲، ۵۴۲ |
| ۴۵۱، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۶ | ژراردن مادام ۴۲۶، ۴۷۱ |
| دولاسابلیو ۲۴۰ | ژرار، دونروال ۱۳۳، ۵۳۸، ۵۵۶ |
| دون میجل، آسین پالاسیوس ۱۹۱، ۱۹۲ | ژرژ، براندس ۱۰۷ |
| دیدرو، دنی ۷۶، ۱۵۹، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۰ | ژرژ پولتی ۳۸۲، ۳۹۴ |
| دیدیه ۱۰۹ | ژوانویل ۶۰۲ |
| دی غویه ۳۵۷ | ژودل ۴۲۶ |
| راسین، ژان ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۶۷، ۷۱، ۹۵، ۲۲۱ | ژوزف بدیه ۱۰۱، ۱۰۲، ۶۰۴ |
| ۳۳۷، ۳۸۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۸۹ | ژوزف تکتس ۱۰۸، ۱۳۸ |
| راکان ۴۶۷ | ژیرو دوژان ۲۰۸ |
| رامون لول ۳۶۶ | ژولین ۴۳۰ |
| رنه گتون ۶۰۱ | ژیلبو گولمن ۲۴۰ |
| رمبو، آرتور ۵۱۸، ۵۱۹ | ژینور ۲۷۲ |
| روبرتلی ۴۸۸ | سارتر، ژان پل ۷۳ |
| روبنسون کروزونه ۳۲۶ | ساموئل، بکت ۳۹۶ |
| روثوف ۳۸۷ | ساموئل دانیل ۴۲۶ |
| رودریگس، دی مونتالو ۲۷۴ | سان پدرو ۲۷۳ |
| روزنتال، فرانس ۳۴۰، ۳۴۱ | سایت ۶۵ |
| روسو، ژان ژاک ۱۰۸، ۱۳۰، ۱۵۹، ۴۳۸ | ستیخوروس ۲۲۸ |
| رومن ژول ۳۳۲ | سرواتنس، میگل ۱۱۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۴۴۰ |
| رونسار ۳۷۳ | سکودری، مادام ۶۰ |
| ریمون لول ۶۰۱ | سنت اورمون ۴۹۱ |
| ژلن پل سارتر ۵۲۲، ۵۲۵ | سنت بوو، اگوستین ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳ |
| ژان پیر کرمان ۳۸۲ | ستنس بری ۱۰۷ |

| | |
|--|--------------------------------------|
| سن لویی ۶۰۲ | فلوطين ۴۰ |
| سوفوکل = سوفوکلیس = سوفکل ۲۰۵، ۳۹۱ | فلون (فیلون) ۱۹۷، ۳۳۶ |
| ۳۹۲، ۴۰۷ | فینز جرالد ۱۴۱-۱۶۴ |
| سویبورن ۵۰۷ | فیثاغورس ۴۱۰ |
| سیتولو ۴۶۲ | فیلات سال ۸۷ |
| سیدنی ۳۷۳ | کاناویت، ساگارا ۲۸۸ |
| سیرون (مارکوس تولیوس) ۵۵ | کارلایل، توماس ۴۰، ۴۱، ۱۴۰، ۴۳۶، ۴۴۳ |
| شاپلن ۴۹۲ | کارلوگوتسی ۳۸۲، ۳۹۳، ۴۰۱، ۴۰۲ |
| شاتوبریان ۱۲۵، ۱۶۵، ۴۵۱ | کارل، یاسهرس ۵۵۲ |
| شارل سورل ۲۸۰ | کازامیان، لویس ۱۱۷ |
| شانفلوری ۵۱۰ | کاستلوترو ۴۸۹ |
| شکسپیر ۳۵، ۳۶، ۷۵، ۹۵، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۲۸ | کافکا، فرانٹس ۵۱۹ |
| ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۳۷۳ | کالیگولا ۲۳۷ |
| ۳۸۳، ۳۸۵، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۲ | کانت ۴۹۵، ۴۹۹، ۵۰۱ |
| ۴۹۸، ۴۶۶ | کانتلیان ۵۲، ۵۴، ۵۸، ۲۳۷ |
| شلگل، فردریک، (فردریش) فون، ۱۲۱، ۵۴۲ | کان گراند، دلااسکالا ۱۸۹ |
| ۵۴۳، ۵۴۶ | کوتین، دوتروا ۲۶۸، ۲۷۱ |
| شلی (شلی)، هرسی بیش ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۴۲ | کریلیو ۳۲۲ |
| شلینگ ۶۶ | کریستنن ۳۵۹ |
| شیلر ۴۹۸، ۵۴۶ | کلودبرنارد ۵۱۰ |
| فالسیریا ۳۲۲ | کلودکائن ۶۰۲ |
| فدروس ۲۳۷ | کوره ۵۱۰ |
| فرانسوا کوپه ۵۷۲ | کورنی، پیر ۶۰، ۷۱، ۹۲، ۳۹۳، ۳۹۶، ۴۶۷ |
| فردینان بالدانس پرژه، نک: بالدانس پرژه | ۴۹۸ |
| فردریش روککرت ۵۷۱ | کوزمین ۳۲۱ |
| فلوبرگوستاو ۱۷۲، ۵۴۳، ۵۰۷ | کوفمن ۳۰۹ |

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| گیزو، فرانسوا ۵۰۴ | کولریج، سمونل تیلر ۴۹۶ |
| گیلبرت، سرویلیام شوئنگ ۴۰۸ | کوندروسه، ماری ژان ۶۶ |
| گیوم نهم ۲۶۸، ۳۶۲، ۳۷۲ | کویکرز ۳۲۱ |
| لازار، دوتورمیس ۲۷۸ | کیرگارد ۵۲۲ |
| لاسابیر (مادام) ۱۷۰ | کنینگزلی، چارلز ۴۲۹، ۴۳۰ |
| لاشابل ۴۲۶ | گابریلی، ماری ۱۹۲، ۵۲۲ |
| لافونتن ۱۳۰، ۱۳۱، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰ | گارتیا، اور دونیز ۲۷۴ |
| ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۶، ۴۸۹ | گارتیا، گوتم امیلو ۳۲۴، ۳۲۵ |
| لاک، جان ۶۶ | گاستن باری ۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۳، ۴۵۵ |
| لامارتین ۱۳، ۳۲۷، ۴۵۴، ۵۲۸، ۵۷۱ | گراثیان، بالتاسار ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۵ |
| لانسو ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۳۱ | گزنفون ۶۲۱ |
| لانس ۱۰۶، ۱۰۷، ۴۶۰ | گوئشد ۴۹۰ |
| لئوناردو، داوینچی ۹۳ | گوته ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۶، ۲۸۰، ۳۸۲، ۳۹۲ |
| لترنو ۸۶، ۱۶۳، ۱۶۴ | ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۲۲، ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۴۳ |
| لساگ ۲۸۰ | ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۵۶، ۴۹۷، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۷۲ |
| لسینگ گوتهولدافوائیم ۴۹۷ | گوته، ثوفیل ۴۴۴، ۴۵۱، ۵۰۱، ۵۰۲ |
| لوئی ژیه ۱۳، ۱۹۲، ۲۸۰ | گوته، لئون ماری ۴۰، ۱۱۱، ۱۱۴، ۳۲۱ |
| لوئر ۱۰۷ | گودل ۴۷۱ |
| کوکت دولیل، شارل ۴۲۰، ۴۴۴، ۵۰۲، ۵۰۴ | گوستاوفلویر ۳۷۷، ۴۵۱، ۴۵۲ |
| لونگوس سوفسطایی ۲۶۱ | گوستاو، یونگ ۶۰۱ |
| لویی ماسینیون ۶۰۱ | گولدزیهر ۳۰۶ |
| ماتیو، آرنولد ۵۷۲ | گولدونی، کارلو ۲۱۸، ۴۲۳ |
| مادلن، مادام نک: سکودری | گونو، شارل فرانسوا ۴۴۳ |
| مارکابرو ۳۶۲ | گویار ۱۱۶ |
| مارک مونیو ۱۰۷ | گید (گیدورنی) ۹۳ |
| مارلو ۳۸۷ | گی دو ماپاسان ۱۳۰، ۲۲۵ |

| | |
|--|---|
| مارمونت ۴۲۶ | ۳۹۳، ۳۸۶، ۳۳۶ |
| ماری دو، فرانس ۲۶۸ | والتر، دولامبو ۵۲۰ |
| کاری کاره ۱۶۲ | ورلن ۵۱۹، ۵۱۸، ۲۲۴ |
| مایاکوفسکی ۵۱۴ | ولادیمیر مینورسکی ۶۰۵، ۶۰۶ |
| مکنزی، فریزر ۱۵۸ | والتر، ماری آروئه. ۳۸، ۶۱، ۹۲، ۱۲۴، ۱۲۵ |
| مگنوس ۴۷۹ | ۱۶۵، ۱۶۶، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸ |
| ملتن (ملتون) ۳۶، ۱۳ | ۴۴۰، ۴۶۰ |
| مناندروس ۴۰۱، ۲۰۶ | ون تیکم. نک: هل وان تیگم |
| منوس، ساندیانو ۱۹۲ | ویرژیل ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۰ |
| موتسارت (موتزارت) ۴۲۳ | ویکتور الکک ۲۵۴ |
| موریس، بارس ۵۷۲ | ویکتورکوزن ۵۰۱ |
| موریس، راول ۲۱۲ | ویکتور هوگو ۶۵، ۷۵، ۸۰، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۱۹ |
| موریس مازر ۴۵۳، ۴۳۰ | ۴۲۰، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۸، ۴۵۴، ۵۲۸، ۵۳۸ |
| موریس، مترلینگ ۵۱۹ | ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۷۲ |
| موسی ناربونی ۳۲۰، ۳۲۳ | ویلمن ۳۴ |
| مولیر ۱۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۸، ۲۲۰، ۳۹۷، ۳۹۸ | ویلهلم شلیگل ۴۱، ۷۶ |
| ۴۲۳، ۴۳۰، ۴۸۹، ۴۹۱، ۴۹۸ | ویلیام، بلیک ۴۱۷ |
| مونتانی ۳۸ | ویلیام، لین ۲۸۹ |
| مونتینی ۸۰۸ | هاجسن، مارشال. گک. س ۶۰۲ |
| میخائیل یوریویچ لرمانتوف ۴۱۸، ۴۱۹ | هازار ۶۷ |
| میشله، ژول ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸ | هاخن ۴۲۳ |
| میلتون نک: جان میلتن | هانری، کربن ۳۰۸، ۳۱۸، ۶۱۷ |
| نرون ۲۶۲ | هانری ماسه ۶۰۵، ۶۰۷ |
| واسیلی، آندریویچ ژوکوفسکی ۵۷۱ | هانری هاینه ۵۷۲ |
| واگنر ۵۱۶ | هیدلگر مارتن ۵۲۲ |
| والتر اسکات ۱۲۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۳۳۱ | هراس (هوراس) ۵۱، ۵۵، ۲۲۱، ۲۳۷ |

| | |
|---|--------------------|
| هو لکروفت ۲۸۳ | هردر ۴۹۶ |
| هومر (ممر) ۵۵، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۸، | هرمانوس ۳۰۹ |
| ۵۹۸، ۲۸۸ | هزیود (هسیود) ۴۱۰ |
| هیپاتیا (هوپاتیا) ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰ | هگل ۵۰۱ |
| یوحنا کریستف ۳۳۲ | هلیثو دورفنیقی ۲۶۱ |
| یوهان فک (فوک) ۱۵۷ | هنوی دو اندلی ۱۰۰ |
| | هنری رابو ۲۱۲ |

فهرست موضوعات و افکار

فهرس، مکتبها، موضوعات، افسانه‌ها، داستان‌ها و نمایشنامه‌ها چهره‌ها و تیپها و امور فولکلوری و بالآخره کلیه معارفی که هریک به گونه‌ای با عنوان کتاب و محتویات آن ارتباط پیدا می‌کند در این جا آورده شده است این فهرس به هدف تسهیل کار محققان و دانش‌پژوهان برای وقوف بر جزئیات مطالب این اثر و دامنه گسترده آن تقدیم می‌شود و امید است با عنایت به این فهرس و فهرس تفصیلی موضوعات در وقت پژوهندگان صرفه‌جویی کرده باشم.

| | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| آبراداتاس و پانتئا ۶۲۱ | ایمپتوس ۴۱۱ |
| آپولو (انجمن شعر و ادب) ۵۳۰ | اتللو ۱۶۱، ۱۶۶، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶ |
| آنتونیوس ۴۲۵، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹ | اثباتی (فلسفه...) ۸۵ |
| ۴۷۱، ۴۷۲ | احلام شهرزاد ۲۹۰، ۴۲۲ |
| آنتونی و کلئوپاترا ۴۲۲ | اخوانیات ۴۸۴ |
| آزادی هنر ۷۵ | ادب اخلاق ۴۸۳ |
| آمفیترئون ۲۰۷، ۲۰۸ | ادب المهجر ۱۴۹ |
| ابلیس ۴۱۹ | ادیات تطبیقی ۳۱، ۳۳، ۴۳، ۷۹، ۸۷، ۹۶ |
| ابن طفیل ۳۱۳، ۳۱۵ | ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۴ |
| ابوالحسین المغفل ۲۱۹ | ادیات رنسانس ۵۳ |

| | |
|---|---------------------------------------|
| الارض ۳۳۲ | اودیب (اودیوس) ۴۰۷ |
| ازوپ ۲۲۸ | اودیب شاه = اودیب شکیا ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳ |
| اساطیر ۹۶ | اوکتاویانوس ۴۲۵ |
| اسرائیلیات ۴۱۴، ۲۸۵ | اولوریا (صندوقچه زر) ۲۰۶ |
| اسکافی القاهره ۲۱۲ | اونانیمیم ۳۳۲ |
| اصالت فلسفه ۶۶ | ایده آلیسم ۴۹۹ |
| اصالت اخلاق ۷۱ | ایوان مدائن ۳۷ |
| اصالت تجربه ۴۹۹ | ایوانهو ۲۸۵ |
| اصالت عقل ۷۱، ۱۶۶، ۴۹۰، ۴۹۱ | البابات ۲۱۳، ۲۱۵ |
| اطلال و دمن، آثار ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱ | البابه ۲۱۳، ۲۱۶ |
| ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۵ | بابه الامیرو صال ۲۱۵ |
| افسانه = خرافه ۹۷ | بابه عجیب و غریب ۲۱۵ |
| افسانه شناسی تطبیقی ۸۷ | بابه المتیم والضائع الغریب ۲۱۶ |
| اکتاویوس ۴۶۳، ۴۶۷ | بهشت گمشده ۱۹۷، ۴۱۷ |
| اگزیتانسیالیسم ۲۱۰، ۲۲۲، ۲۲۴، ۵۲۲، ۵۲۵ | بحیره المتوکل ۱۳ |
| ۵۳۰ | برادرزاده رامو ۱۵۹ |
| السید ۶۰، ۳۹۶، ۴۴۰ | بهار کودکی ۳۲۱ |
| الکساس ۴۶۹ | بیولوژی تطبیقی ۸۶ |
| امپیریسم ۵۰۳، ۵۱۲ | پارناسی (پارناسیان) ۸۴، ۴۴۴، ۴۹۸، ۴۹۹ |
| امواکامه ۴۴۴ | ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۱۴، ۵۱۵ |
| انالشعب ۳۳۲ | ۵۲۹ |
| انزوای اخلاقی ۳۹۸ | پاندورا ۴۰۰ |
| انسان گرایی ۶۱، ۶۲ | پایان فصل ۳۳۳ |
| انگوساکسون (شعر) ۹۰ | پاییز جوانی ۳۲۱ |
| انواع ادبی ۲۸، ۱۷۱ | پرسیلادراسکندریه ۴۳۰، ۴۵۳ |
| اوب لیسک (مسئله) ۵۴۴، ۵۴۵ | پرومتئوس (پرومته) ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۳ |

- پرومتئوس آزاد ۴۱۱
پرومتئوس در زنجیر ۴۱۱
پرومتئوس سست زنجیر ۴۱۲
پلتاس و ملیزاند ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۰
پلتیاد ۴۹۲
پلولوتوس ۲۱۹
پوگمالیون (پوگمالیون) ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰
پوپ ۲۱۴
پیکارسک ۳۰۴
پیکارو ۲۷۸
تارتوف ۳۹۷
تاویل ۴۰، ۴۱، ۴۰
توزوفی ۴۵۲، ۴۵۳
تپاگینس و خارکلیا ۲۶۰
تحول ۲۴۴
تراژدی ۲۰۲
تراسل الحواس ۵۱۶
ترجمة الشیطان ۴۲۰
تروبادور = جوگلارس (اسپانیولی) ژونگلور
(فرانسه) ۱۱۴، ۱۵۰، ۲۶۸، ۳۶۰، ۳۶۱
۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۸، ۳۷۳، ۳۷۵
تریستان و ایزوت ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۱۴، ۶۱۸، ۶۳۴
تصور تولیدی ۴۹۵، ۴۹۶
تصور جمالی ۴۹۶
تلافی ۵۱۶، ۵۱۷
تلماک ۱۹۷
- تناسخ ۲۲۹
توقیعات انوشروان ۱۵۲، ۱۵۳، ۴۸۱
الجار ۳۶۴
جام زرین ۴۰۱
جام ولبها ۴۳۰
جُحا ۴۲۱
جریان‌های فکری ۱۳۱، ۱۳۲
جعبه سیمین ۳۳۳
جنبش علمی ۸۴
جنگ‌های صلیبی ۱۵۰
الجنین الشہید ۵۲۸
جوگلارس = تروبادور ۳۶۲
جهان‌شمولی ادب ۱۳۷، ۱۳۸
جیل بلا ۲۸۰
چراغ جادویی علاء‌الدین ۲۱۲
حفلة شای ۲۲۳
حقوق تطبیقی ۸۴
حقیقت مطلق ۷۴
حماسه سرایی ۱۷۴
حسین یقظان ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵
۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶
خان‌الخلیلی ۳۳۲
خانم کامیلیا ۴۰۳
خردگرایی ۶۴، ۶۵، ۷۱
خرد و عاطفه ۶۳، ۶۵
خسرو شیرین ۴۱۵

| | |
|--|--|
| وسایل دیوانی ۴۸۴ | خسب ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۱۹، ۴۰۱ |
| رستم زال ۵۷۳ | خسب و حسود ۲۱۸، ۴۰۲ |
| رستم و سهراب ۴۲۲، ۵۷۱ | خسب و لخرج ۴۰۲ |
| رستمیانی ۵۷۲ | خیال الظل ۲۱۳، ۲۱۴ |
| رقیب ۳۶۴ | خیمه شب بازی ۲۱۴ |
| رمانتیک ۶۳، ۶۶، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴ | داستانهای تاریخی ۱۲۶، ۱۲۷ |
| ۷۵، ۷۷، ۸۳، ۸۴، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۶۴، ۲۰۹ | داستانهای چوپانی ۱۲۷ |
| ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۸۳، ۳۳۲ | داستان کوتاه عربی ۱۳۰ |
| ۳۹۷، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۳۹، ۴۴۲، ۴۴۵، ۴۹۲ | داستان منظوم ۹۸ |
| ۴۹۳، ۵۰۳، ۵۱۴ | دافنس و شلوبه ۲۶۱ |
| رنجهای ورترجوان ۲۴۴ | دراماتیک ۱۸۰ |
| رنسانس ۵۴ | درام کمیک ۷۶ |
| زنوس ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲ | درخت آسوریک ۳۴۵، ۳۵۶ |
| زبانه ۲۲۱ | دری، زبان ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۴ |
| زبان ترکی عثمانی ۲۳۴ | دزدمونا ۱۶۱، ۳۸۲، ۳۸۶ |
| زبان شناسی تطبیقی ۸۶ | دمعه بغی ۴۰۶ |
| زبان طبری ۲۳۴ | دندیسم ۴۵۴ |
| زبان کاتالونیایی ۳۶۶ | دون ژوان ۱۲۹، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۳۰ |
| زقاق المدق ۳۳۲ | دون کیشوت ۲۷۵، ۲۷۶، ۴۴۰ |
| زمستان پیری ۳۲۲ | ذولسانین ۴۷۹ |
| زندان عشق ۲۷۳ | قصه‌های قرنین و حکایه الحشم والملك ۳۱۵ |
| زندۀ بیدار ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۸ | ۳۲۴ |
| نک: حی بن یقظان | رابط ۳۶۴ |
| زنوبیا ۲۲۱، ۳۳۱ | رئالسم ۸۴، ۱۳۰، ۱۳۲، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۲۲ |
| زیرسالم ۱۹۸ | ۳۳۲، ۳۳۸، ۴۹۸، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۳۱، ۵۳۲ |
| ژان ولژان ۴۰۵ | رئالسم سوسیالیستی ۲۱۰، ۵۱۳ |

- ژوپتر ۴۱۱
ژونگلور = تروبادور ۳۶۲
ساتیریک ۲۰۳
سالامو ۴۵۲
سامیانی ۵۷۲
سانازار ۲۷۷
سرقات ادبی ۳۴
سرنوشت ابلیس ۴۲۰
سلامان و ابسال ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۷
۳۱۹
السلطان الحسود ۲۱۹
سمبولیسم، سمبولیک، ۳۳، ۱۴۲، ۱۹۸، ۲۱۰،
۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۷، ۳۳۹، ۵۱۴، ۵۱۵
۵۱۹، ۵۳۲
سنوچی ۳۳۱
سوررئالیسم ۵۳۱
سوسیالیسم مسیحی ۴۲۹
سونتو = سونت ۳۷۲، ۳۷۳
سیره عترة ۳۲۷
سینه اندلیه ۴۹۴
سینه بختری ۲۵۴، ۳۹۴
شاترتن ۴۴۲
شارحان ایتالیایی ۵۹
الشاعر و ماکدالینی فی سبیل الناج =
سیرانو دوبرژاک ۳۲۹
شاهزاده حسود ۲۱۹
شایدونشاید ۳۴۶
شبهای یانگ ۱۶۳
شرمیون = چارمیان، تشاومیان ۴۶۳
شعرتتمیلی ۱۷۹
شعر غنایی ۲۰۱، ۴۹۸
شوالیه گری ۲۶۴، ۲۶۵
شهرزاد ۲۱۲، ۲۹۰، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۲۲
شهرهای پنجگانه ۳۳۳
شهریار ۲۹۰، ۴۲۲
شهواری ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۷
شیطان بنتاعور ۳۲۸
شیطان در ادبیات ۴۱۷
طیف الخیال ۲۱۵
علاءالدین و چراغ جادو ۴۲۱
العاذل ۳۶۴
عاطفه واحساس ۶۶، ۱۳۲
عدو البشر ۱۶
عودة الروح ۳۳۲
غصن ۳۶۴
قابل ۹۷، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۶،
۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۶
قابل های لافوتن ۸۸
فاوست = فاوستوس، یوهان فاوست ۳۸۷، ۳۸۸
۳۸۹، ۴۰۲، ۴۲۲، ۴۳۰، ۴۴۴
فتوحات اسلامی ۱۵۰
فدر ۲۲۱، ۳۸۵، ۳۸۶

فردوسی وایلاد وادسیه ۵۷۴

فرشته وراهب ۱۰۰

فرهنگ اسلامی (عربی) ۵۳

فریدونبانی ۵۷۲

الفضیلة (ترجمه پل و ویرزینی) ۳۲۸

فقه تطبیقی ۳۱

فقه مقارن ۳۱

فلسفه تحقیقی ۵۰۳، ۸۹

فلسفه پوزیتیویسم ۵۰۳

الفلسفة المثالیة ۴۹۹

فوتوریست ۵۱۴

فورسایت ۳۳۳

فولکلور ۹۶، ۱۰۲

قایبل ۲۰۸، ۴۱۸، ۴۲۰

قایق مست ۵۱۸، ۵۱۹

قرجوز ۲۱۵

قره قوش ۲۱۴

قرگوز ۲۱۴، ۲۱۶

القصر المسحور ۲۹۰، ۴۲۲

قصص الشطار ۲۷۸

قصه شبانی ۲۷۷، ۲۸۰

قصة الغربة الغربية ۳۱۷، ۳۱۸

قصه مرگ ۲۸۰

قصه های شوالیه گری ۲۷۷

قفل ۳۶۴

قیصرو کلتوباترا ۴۲۶

الکاشح ۳۶۴

کلاسیسم، کلاسیک، ۳۹، ۵۸، ۵۹، ۶۳، ۶۴، ۶۵،

۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۱۲۷،

۱۴۷، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۳، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱،

۲۲۲، ۲۲۳، ۴۳۹، ۴۴۴

کلتوباترا (نمایش) ۴۱، ۴۲، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۲۹،

۴۲۵، ۴۲۶، ۳۷۷، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵،

۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۹۰، ۵۳۲

کلتوباترا در بند ۴۲۶، ۴۷۱

کوکلیه و داموکلیه ۴۱۲، ۴۱۳

کومدی (کومیک) تراژدی ۱۷۵

کومیک فرانسون ۲۸۰

گالاتیا ۴۰۹

گره، عقده داستان ۳۸۵

گورکن ها ۱۶۶

لادیاس ۳۲۸، ۳۲۹

لانسلو ۲۷۱، ۲۷۲

لکل شیطان شاعر ۳۰، ۳۰۶

له روگون کاکار ۵۰۹

لیالی سطح ۳۲۸

لیبریک ۲۰۱

لیلی ابنه نعمان والاکاسره ۲۲۲

لیلی و معجون ۶۰۴، ۶۳۳

ماترکنک (بلباس و ملیزانه) ۱۶

مادام بوواریه ۴۵۱

مادموازل دوموپن ۵۰۲

| | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| ماربونت ۲۱۴ | ۳۹۹، ۳۹۵، ۳۹۴ |
| ماریون دولوم ۴۰۳ | المهلل (قصه) ۳۳۸ |
| مانفرد (منظومه) ۳۹۰، ۴۳۰ | ناتورالیت (م) ۸۸، ۹۳، ۱۷۶، ۳۳۲، ۴۹۸ |
| محاکات (تقلید) ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۸ | ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹ |
| ۵۹، ۶۴، ۱۳۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۰۷، ۲۰۸ | ناسیونالیست عربی ۳۳۱ |
| ۲۳۴، ۴۹۰ | ناسیونالیستی ۳۴۲ |
| المذهب الایحائی ۳۳ | بنوغ مسیحیت ۱۶۵ |
| المذهب الرمزی ۳۳ | نرسیسم ۲۲۶ |
| مروخیث و چکاوک ۱۰۱ | نزاکت ادبی ۱۶۶ |
| مردان نیک اندیش ۳۳۲ | نشد الجبار ۴۱۳ |
| مردم ستیز ۳۹۸ | نقائض ۳۴۷ |
| مردم گریز ۳۹۸ | نقد ادبی ۷۴ |
| مستمعان ۵۲ | نقد ادبی تاریخ ۷۶ |
| منسخ یا الاغ طلایی ۲۶۲ | نقد تطبیقی ۱۱۵ |
| مسرح المرائس ۲۱۴ | نقد تأثری ۱۰۹ |
| مسوخات ۴۰۸ | نقد جزمی نک: نقد عقایدی |
| مفرق الطريق ۲۲۳ | نقد عقایدی ۶۰ |
| مقامه نویسی ۳۸، ۴۴۲ | نمایش (تئاتر) چوپانی ۱۲۶ |
| مقایسه ۳۱ | نوای بارید ۳۵۵ |
| ملانصرالدین ۴۲۰ | نوای خسروانی ۳۵۵ |
| مناظره و احتجاج ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸ | نوگرایی ۱۴۷ |
| منظومه برول ۶۰۴ | نوبیه ابن زیدون ۳۹۴ |
| موازنه ۳۱ | نوبیه احمد شوقی ۳۹۴ |
| موشحات ۳۶۳ | نهج البرده بو حیری ۳۷۸ |
| موشع وزجل ۳۶۰، ۳۶۱ | نهر الجنون ۲۲۴ |
| موقع، موقعیت ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۹۱، ۳۹۳ | الواشی ۳۶۴ |

| | |
|--|-------------------------------------|
| هرمس ۴۱۱ | وحدت زمان؟ |
| هزارویکشب ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۸۷، ۲۸۸، ۴۲۱ | وحدت مکان؟ |
| هسود (هزیود) ۲۲۸ | وحدت لحن؟ |
| هفایستوس ۴۱۰، ۴۱۱ | وحدت موضوع ۱۶۷، ۱۶۸ |
| هفت خوان اسفندیار ۵۷۴ | ورقه و گلشاه عیوقی (قصه) ۶۳۳، ۶۳۴ |
| هلونیز جدید ۱۵۹ | وَرَنک ۶۱۴ |
| هلیسم ۱۳۲، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۴۴ | وقوف بر اطلال و دمن ۴۸۴ |
| همسرایان ۲۰۲ | نک: اطلال و دمن |
| همه چیز برای عشق ۴۲۶، ۴۶۳ | ویس و رامین ۴۱۵، ۶۰۴، ۶۱۸، ۶۲۲، ۶۳۴ |
| هنر برای هنر ۲۷، ۱۰۳، ۴۴۴، ۴۹۸، ۵۰۱، ۵۰۵ | هاملت ۱۳۰، ۱۶۶، ۳۹۷، ۳۹۹ |
| الهیکل المستباح (شعر) ۴۰۴ | هاپگینز ۴۰۸ |
| یک کمدی نو ۳۳۳ | هجرت ۱۴۸، ۱۵۴ |
| یوسف وزلیخا ۳۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵ | هراکلس ۴۱۰ |

فهرست اعلام جغرافیایی

| | |
|-----------------------|---------------------------|
| پترزبورگ ۳۲۱ | آسیای صغیر ۱۴۹ |
| بوس (جنگ) ۱۹۹، ۲۲۲ | آکتوم (جنگ) ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۹ |
| بصره ۱۵۳، ۱۵۴، ۲۹۹ | آکفورد ۱۹۳ |
| بلغ ۲۵۶، ۲۵۷، ۳۵۷ | آلمان ۴۳۷ |
| بیت المقدس ۳۸۶ | ابراهیمیه (مصر) ۱۰ |
| پنجاب ۱۴۹ | اسپانیا ۴۵۱، ۵۳۹، ۶۰۳ |
| تپ ۳۹۱، ۳۹۲ | اسکندریه ۳۷۷، ۴۲۷ |
| تونس ۴۱۴ | اصفهان ۴۵۱ |
| جامعه الازهر ۱۱ | اقصر (لقصر) ۵۴۵ |
| جزیره العرب ۱۴۹ | اندلس ۱۱۷ |
| حجاز ۶۲۸، ۶۳۲ | اورشلیم ۶۰۱ |
| حیوه ۳۵۹ | ایتالیا ۴۶۷ |
| ختلان ۳۵۷ | ایران ۱۵۲ |
| خراسان ۳۵۷ | ایرلند ۶۳۴ |
| دارالکتب ۲۳۲ | ایوان مداین ۲۵۴ |
| دمیاط ۳۶۶ | باشگاه ادبی ۱۷۰ |
| دانشگاه دارالعلوم ۴۷۵ | بمبئی ۴۸۲ |

| | |
|------------------------|---------------------------------|
| دانشگاه استانبول ۶۳۵ | قادیسیه ۱۵۲ |
| دانشگاه اسکندریه ۴۲۸ | قاهره ۲۲۱، ۴۰۹، ۴۶۲ |
| دانشگاه تهران ۴۸۰ | قرطبه ۳۰۵ |
| دانشگاه تونس ۲۳۳ | کاستیل ۱۹۳ |
| دانشگاه سودان ۱۱ | کرمان ۲۳۳ |
| دانشگاه سورین ۴۲۸، ۱۰۹ | کلیه دارالعلوم ۱۰، ۱۱، ۱۳ |
| دانشگاه کمبریج ۴۲۹ | کوبه (کاخ) ۱۷۰ |
| دانشگاه لیون ۸۶ | کوفه ۱۵۵ |
| دانشگاه قاهره ۴۸۲ | گرجستان ۵۷۲ |
| دوریون ۱۴۹ | گورستان شاهان (وادی الملوک) ۴۵۲ |
| دامبویه (دانشگاه) ۱۷۰ | لبنان ۲۱۷ |
| رم ۱۸۶ | مادرید ۱۹۱ |
| رودخانه سن ۵۴۵ | مانش (دریای...) ۱۵۰ |
| رودخانه نیل ۵۴۵ | مدرسه الألسن ۱۲ |
| سروج ۲۹۹ | مدرسه دارالعلوم العليا ۱۰ |
| سنت الناز ۳۲۲ | مدینه منوره ۱۴۹ |
| سوریه ۲۱۷ | المسجد الاقصى ۱۹۱، ۶۰۱ |
| شامپانی ۲۶۸ | مسجد الحرام ۱۹۱ |
| الشرقیه ۱۰ | مسجد قبة الصخره ۶۰۱ |
| طایف ۹۱ | مسینا ۴۶۷ |
| طبرستان ۲۳۴ | مصر ۱۶۲، ۲۱۷، ۴۶۶، ۶۰۲ |
| طرابلس ۶۰۲ | معهد الدراسات العربیة ۱۱ |
| طینه ۳۶۶ | مونخ (کتابخانه...) ۲۳۴ |
| عراق ۶۳۲ | نرماندی ۱۵۰ |
| فلسطین ۲۱۷ | واتیکان (کتابخانه) ۱۹۳ |
| فلورانس ۱۸۸ | هلند ۱۵۹ |

هنگری ۶۰۲

مقدان ۴۴۹، ۴۵۰

یونان ۲۲۸

هند ۲۲۸، ۴۵۲

فهرست مراجع

- احوال و اشعار رودکی سمرقندی ۳۵۹
- اخبار الطوال ۴۸۱
- الاشارات والتنبیها ۳۱۰، ۳۱۲
- اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين
- الاختيارات فی الشعر والشعراء ۳۷
- الاهرام والنبیها ۳۱۰، ۳۱۲
- الاغاني لابی الفرج الاصبهانی ۱۵۳، ۲۷۰، ۳۴۰
- الادب الاندلسی من الفتح الاسلامی الى سقوط
- الخلافة ۳۰۵، ۳۶۱
- اغاني الحياة ۴۱۳
- الادب الصغير ۴۸۲
- كتاب الانوار ۲۴۰
- الادب الكبير ۴۸۲
- انوار سهیلی ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۱
- الادب المقارن ۹، ۱۳، ۱۶، ۲۷، ۳۳، ۱۱۶
- الف ليلة وليلة ۲۸۷، ۲۸۹
- الادب المقارن و النقد و البلاغة ۱۳
- الامالی ۳۴۰، ۳۵۰
- ادبیات انگلیسی در ارتباط با ادبیات بیگانه ۴۷۶
- اندرز او شردانا ۴۸۲
- ادبیات ایران باستان ۳۴۶
- اندرز خسرو گواذان ۴۸۲
- اردویراف نامه ۱۹۱، ۳۰۷، ۵۹۰
- اندرز نامه = پندنامه ۴۸۲
- ارز و لبنان ۲۱۸
- انطونیو و کلیوباترا ۴۷۵
- ارنی الله ۲۲۴
- انيس الجلساء فی شرح دیوان خنساء ۳۵۱
- اساس الاقتباس ۳۵۵
- انه ئید ۱۸۵، ۱۹۶
- كتاب الاسراء ۶۰۰
- ادیه ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۸۶
- الاوراق للصولی ۲۳۲
- ادب المقارن و النقد و البلاغة ۱۳
- ادبیات انگلیسی در ارتباط با ادبیات بیگانه ۴۷۶
- اردویراف نامه ۱۹۱، ۳۰۷، ۵۹۰
- ارز و لبنان ۲۱۸
- ارنی الله ۲۲۴
- اساس الاقتباس ۳۵۵
- كتاب الاسراء ۶۰۰
- كتاب الاسراء الى مقام الاسرى ۵۹۹

- اهل الكهف ٢٢٤
تاريخ سيستان ١٥٤
تاريخ طبری (تاريخ الاسم و الملوك...) ١٥٣
ايام العرب ٣٣٩
ايلیاد ١٤٩، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٦، ١٨٨، ١٩٦
تاريخ عمومی و روش تطبیقی در زبان های سامی ٨٦
باب البیان و مفخرة الحيوان ٢٣٣
باب الناسك و اللص الفاتك ٢٣٣
البخلاء ١٥٧
بوستان سعدی شیرازی ٣٥٠
بندهشن ٣٥٧
البیان والتبيين ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨
تحفة العراقيين ٢٥٥
تحقيق مال الهند من مقولة مقبولة او مرذولة ٣٤١
تخليص الابريز في تلخيص باريز ١٢
تدبير الموحّد ٣١٦
ترجمان البلاغة ٣٧٦
الترجمة والنقل لكتب الآيين في القرون
الاسلامية الاولى ١٥٨، ٣٤٧، ٤٨٠، ٤٨١
٤٨٢، ٤٨٤
ترجمة ليلى و مجنون من الفارسية الى العربية ٤٤٠
تزئين الاسواق ٢٧٠
تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ٣٠٩
التطور والتجديد في الشعر العربي ٣٤٧
تلمود ٤١٤
النبية والاشراف ٤٨٣، ٤٨٤
تورات ٢٣٢
التوسل الى التوسل ٤٤١، ٤٨٤
التيار الفارسي في آثار ابن المقفع ١٦٠، ٢٣٤
ايلىاس اميروس ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤
باب الناسك و اللص الفاتك ٢٣٣
البخلاء ١٥٧
بوستان سعدی شیرازی ٣٥٠
بندهشن ٣٥٧
البیان والتبيين ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨
٢٨٦، ٣٤١، ٣٤٨، ٤٨٠
بيست مقالة قزوينی ١٥٤، ٣٤٤، ٣٥٥
پنجاترا ٢٣٠
پيدایش انواع ٨٥
پوند عشق میان شرق و غرب ٦٠٠
كتاب التاج في اخلاق الملوك ٤٨٠
تاريخ آداب اللغة العربية ٣٣١
تاريخ الادب في ايران من الفردوسي الى السعدی ١٤١
تاريخ ادبيات انگليس ٨٩
تاريخ ادبيات ايران ١٥٤
تاريخ اصول مسيحيت ٨٦
تاريخ بخارا ٤٧٨
تاريخ بلعمی ٣٤٤، ٤٧٧، ٤٧٨
تاريخ بيهقي ٣٠٠، ٤٨١
تاريخ جبرتي ٣٤٥

- تبارات ادبية بين الشرق والغرب ١٣
ثعلبة وعفراء والنمر والثلعب ٢٣٣
جاتكه ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠
جام جهان بين ٦٠٦، ٦٣٨
جمهرة امثال العرب ٢٣١
جهانگردان و نویسندگان فرانسوی در مصر ١٦٢
حدائق السحر ٣٧٦، ٣٧٧
حدود العالم ٤٧٧
كتاب حديث اليأس والرجاء والمحاورة التي
جرت بينهما ٢٨٤
الحكمة الخالدة ٢٨٢
الحكمة الشرقية ٣١٦
الحماسة ٣٧
حماسه سرايي در ايران ١٧٩، ٥٧٧
حيات الحيوان ٢٣٢
الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ١٥، ٢٦٤،
٢٦٥، ٢٧١
الحياة العاطفية في الادبين العربي والفارسي ٣٦٧،
٣٩٦، ٤١٦، ٤٢٥
حي بن يقظان ٢٨٧
الحيوان ١٥٥، ١٥٧، ٢٣٢
خدائنامه ٢٨٠
خطة ودراسة في الادب المقارن ١٣
دارالطراز ٣٦١
دايرة المعارف فارسي زیر نظر دکتر غلامحسين
مصاحب. جای جای کتاب درپاورقی
دراسات المستشرقين حول صحة الشعر
الجاهلي ٣٠٦
دررالحكم في امثال الهندو والعجم ٢٣٣
درة الفواص في اوهام الخواص ٢٥٥
الدعاية قوة سياسية ١٦
دکارت ١٦
دور الادب المقارن في توجيه دراسات العربي
المعاصر ١٦
دين ادبيات انگليس به ادبيات ييگانه ٢٧١
ديوان اشعار الحماسة ٥٧٧
ديوان شرقی ١١١، ٥٤٣
الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ٥٤٣
ديوان عباس محمود العقاد ٢٢٠
ديوان مشرق و مغرب ٥٧٢
ديوان منوچهری ٢٥٤
راههای نفوذ فرهنگ فارسی در فرهنگ تازی
١٥٨
رأس الآخرين ١٦
رباعيات خيام ١٤٠، ١٦٤
رسالات حي بن يقظان ٣٠٨
رسايل اخوان الصفا ٢٣٣
رسايل ابن سينا ٣١٣
رسايل فلسفي ولتر ١٦٦
رسالة التوايع والزوايع ٢٨٧، ٣٠٤، ٣٠٥
رسالة الغفران ١٣، ٢٨٧، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦
٣٠٧، ٥٩٨

| | |
|---|---|
| رساله‌القدر ۳۰۸، ۳۱۳ | الشعر الجاهلی ۲۲۵ |
| الروافد الفارسیة فی الادب العربی ۱۵۸، ۴۸۲ | الشعر المصری بعد شوقی ۴۱۴ |
| الرومانتیکیة ۱۵، ۳۵، ۷۴، ۸۴، ۱۶۴، ۱۹۷ | الشعر و الشعراء ۲۷۰ |
| ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۸۲، ۳۳۱، ۳۸۵، ۳۹۶، ۴۰۵ | شفاء الغلیل ۱۵۷ |
| ۴۰۶، ۴۱۲، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲ | شوقیات ۲۴۲، ۲۵۲، ۳۷۸ |
| الزَّجَل فی الاندلس ۳۶۱ | الصادح و الباغم ۲۳۳ |
| زندگی ستواری بزرگان یونان و رم = (حیات | صراح اللغة ومباح اللغة ۵۷۷ |
| مردان نامی) ۶۶۷ | ضیافت در کشورهای خاور ۵۷۲ |
| کتاب الزهرة ۲۶۹، ۳۶۸ | طبقات الشعراء ۹۱ |
| سبک شناسی بهار ۵۳، ۱۴۹، ۱۵۶، ۳۰۱، ۴۷۸ | طوق الحمامة ۲۵۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۶۷، ۳۶۸ |
| سفرنامه ۱۱۲، ۱۳۳ | کتاب عاشق و معشوق ۳۶۶ |
| سفرنامه کارلایل ۴۰ | العریبة ولهجاتها ۱۵۷ |
| سلوان المطاع فی عدوان الاتباع ۲۳۴ | عصفور من الشرق ۲۲۴ |
| سیاست نامه ۴۸۳ | العقد الفرید ۱۰۱ |
| سیرة انوشروان ۴۸۰ | علم التاريخ عند المسلمين ۳۴۰، ۳۴۱ |
| سیرت کوروش ۶۲۱ | عودة الروح ۲۲۴ |
| سیرالعباد الی المعاد ۵۹۶ | عهد اردشیر ۴۸۳ |
| سیرالملوک ۴۸۰ | عیون الاخبار ۴۸۱ |
| شاهنامه فردوسی ۱۹۶، ۲۸۶، ۳۴۱، ۴۲۲، ۴۵۷ | غررالسیر ۴۸۱ |
| ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۸۳، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳ | فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء ۲۳۴ |
| ۵۶۴، ۵۶۷ | الفننة الكبرى ۳۴۵ |
| شایست و نشایست ۳۴۶ | الفتوحات المکیة ۱۹۱، ۶۰۰ |
| شرح اشارات ۳۱۰ | فدائیان اسماعیلی ۶۰۲ |
| شرح تعرف ۴۷۷ | فرقة اسماعیلیه ۶۰۲ |
| شرفنامه ۵۸۲ | فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن |
| شرقیات ۵۷۲ | اسلامی و ادبیات عرب ۱۵۳، ۴۸۰ |

- فرهنگ فارسی دکتر محمد معین در جای جای
کتاب در پاورقی
فصل استراتیجیة القبلة الذریة ۱۶
فقه اللغة ۱۵۷
فن خطابه ۳۷۷
فن الشعر ۵۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۹، ۲۰۰،
۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۴۴،
۴۸۸
فن شعر ۲۰۰، ۲۰۴
فن شعر ارسطو شرح اسکاليجر ۴۸۸
فن شعر بوالو ۴۸۹
فن شعر مین تورنو ۴۸۸
فن شعر هوراس ۴۸۸
الفهرس (الفهرست) ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۸۷،
۳۵۸، ۴۸۳
کتاب الفيلسوف الذى بلى بالجارية قیطر ۴۸۴
قابوسنامه ۲۳۴، ۴۸۳، ۶۲۵
قصة الادب فى العالم ۲۲۹
قصص الحيوان فى الادب القری ۲۳۲، ۲۳۴
قضايا معاصرة ۱۶
الکامل (تاریخ...) ۱۵۴، ۳۴۸
کتاب شناسی فردوسی ۵۷۱
کلیله بهرامشاهی ۲۳۶
کلیله و دمنه ۹۸، ۹۹، ۱۳۱، ۱۶۰، ۱۶۸، ۲۳۱،
۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۴۵، ۳۵۸، ۳۵۹،
۴۵۳، ۴۷۳، ۴۷۹
- کومدی الهی دانته ۱۳، ۱۷۹، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹،
۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۷۳، ۳۰۶،
۳۰۷
گلستان سعدی ۳۵۰
گل های بدی ۵۱۷
کتاب لانوکون (مرزبان شعر و نقاشی) ۴۹۷
لیاب الالباب ۱۶۹، ۳۵۶
لغت نامه علی اکبر دهخدا درجای جای پاورقی
کتاب
لیلی و مجنون ۱۳، ۳۹، ۵۸۲
لیلی و المجنون و الحب الصوفی ۱۵، ۳۷۸
لیلی و مجنون فی الادبیین العربی و الفارسی ۲۷۰
المثل السائر ۹۲
مثنوی یوسف و زلیخا ۴۱۶
مجله آپولو ۴۰۶
مجله الرسالة ۱۲
مجله الفصول ۱۵
مجله مقالات و بررسی ها ۱۵۷
مجمع الامثال ۲۲۷، ۲۳۱
مجمع الفصحا ۳۵۰
مجمع التواریخ و القصص ۶۰۶
کتاب المحاسن ۳۴۷
المحاسن والأضداد ۱۵۲، ۳۴۶، ۴۸۱
المحاسن و المساوی ۹۹، ۱۵۳، ۳۴۶
المحاوره بین الحمامة و الظبية ۲۳۳
مختارات من الشعر الفارسی ۱۶

- مختارات من الشعر الأندلسی ۱۶
مختصر کتاب البلدان ۴۴۹، ۴۲۸
المدخل الى النقد الادبی الحديث ۱۵، ۴۴، ۷۶،
۷۸، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۹۹، ۲۰۶،
۲۱۰، ۲۳۹، ۳۰۸، ۳۲۷، ۳۳۳، ۴۶۷، ۵۱۸،
۵۲۶، ۵۱۹
کتاب مدرّاش ۴۱۴
مرزبان نامه ۲۳۴
مروج الذهب ۲۳۳، ۲۸۷، ۴۸۸
المسرح ۲۱۳
مسرح توفیق الحکیم ۳۹۲، ۴۱۰
المسرحیة فی الادب العربی الحديث ۲۱۸، ۲۲۰،
۲۲۲
المشهورات ۴۳
مصنفات شیخ اشراق ۳۱۸
کتاب المعراج ۶۰۳
معراج نامه ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۵۸۱
معراج نامه منبع الهام عربی اسپانیایی کومدی
الهی دانه ۱۹۲
المعرب جوالقی ۱۵۷
المفضلیات ۲۷۰
مقارنّیین لیلی و مجنون و ویس و رامین ۱۶
مقامات بونصر مشکان ۳۰۰
مقامات بدیع الزمان همدانی ۹۲، ۲۵۵، ۲۷۲،
۲۷۹، ۳۰۵، ۴۴۲
مقامات حریری ۱۳، ۲۵۵، ۲۷۹، ۲۹۰، ۲۹۳،
۲۹۸، ۲۹۹، ۳۴۹، ۴۴۲
مقامات حمیدی ۲۰۶، ۳۰۱، ۴۴۲
مقامه نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات
عربی در آن ۲۲۹، ۳۰۴
مقدمه ابن خلدون ۳۶۰
مقدمه ای بر طب تجربی ۵۱۰
مکتب های ادبی ۱۶۵، ۱۶۸
منطق الطیر ۱۶
الموازنة بین ابی تمام و البحتری ۱۴۸
الموازنة بین الطائین ۳۷
مواعظ آذرباد ۴۸۲
فی المواقف الادبیة ۱۶
الموسوعة العربیة المیسرة در جای جای هانویس
کتاب
نامه تنسر ۴۸۱
نتایج الفطنة فی نظم کلیلة و دمنة ۲۳۳
نظریات ارسطو فی الشعر و البلاغة ۵۱
نفع الطیب ۳۶۰
النقد الادبی الحديث ۲۴۶، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۷،
۲۸۲، ۲۸۸، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۶، ۳۹۹
النقد التطبیقی ۱۶
النقد المسرحی ۱۵
نقد النثر ۳۴۸
النماذج الانسانیة فی الدراسات الادبیة ۱۵
النمو والتعلب ۲۳۳
واژه های دخیل قرآن ۱۵۷

| | |
|--|--------------------------------------|
| ودا ۱۴۹ | هنر شاعری ۵۱ |
| الوزراء والكتاب ۲۳۲ | هنر شعر ۱۷۳ |
| وزن شعر فارسی ۳۵۵، ۳۵۹ | هیأتیادر ادبیات فرانسوی وانگلیسی ۴۲۸ |
| وفیات الاعیان ۲۳۳ | هیتوپادشه ۲۳۰ |
| هفت اورنگ ۴۱۶ | یتیمهالدهر ۱۶۹، ۲۹۵، ۳۵۱ |
| هفت پیکر ۵۸۲ | یوسف وزلیخا ۱۳ |
| کتاب الهندیین الجواد و البخیل و الاحتجاج | یومیات نایب فی الاریاف ۲۲۴ |
| بینهما و قضاء ملک الهندی ذلک ۴۸۴ | |

فهرست منابع

مهمترین منابع عربی و فارسی

رأینا۔ للایجاز۔ أن نذكر هنا أهم المراجع التي رجعنا إليها لدراسة الموضوعات المختلفة؛ أما النصوص الأدبية التي اتخذناها للدراسة، فإن فهرس المعارف مكمل فيها لهذا الفهرس.

الآمدی (أبو القاسم بن بشر): الموازنة بين أبي تمام والبحرئ، القاهرة، ١٩٤٤ م.
ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير): المثل السائر، القاهرة ١٣١٢ هـ.

ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني): الكامل، القاهرة ١٢٩٠ هـ.

ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد): طوق الحمامة، القاهرة ١٣٦٩ = ١٩٥٠ م.

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي): المقدمة، المطبعة البهية، القاهرة.

ابن خلكان: وفيات الأعيان، طبعة بولاق ١٢٧٥ هـ = ١٨٥٩ م.

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله): رسالة القدر، ليدن ١٨٩٩ م.

ابن سينا: رسائل، ليدن ١٨٩١.

ابن سينا: تسع رسائل في الحكمة والطبيعات - و في آخرها قصة: سلامان وأيسال، ترجمها عن اليونانية حنين

بن اسحق، القاهرة ١٨٠٩ م = ١٣٢٦ هـ.

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد): العقد الفريد، القاهرة ١٩٣٥ م.

ابن الفقيه (أبو بكر أحمد محمد الهمداني): مختصر كتاب البلدان، ليدن ١٣٠٢ هـ.

ابن المقفع (عبدالله): كيلة و دمنة، باريس ١٨٢٢م.

ابن اسفنديار: كتاب تسنانه - ترجمة على الأصل العربى المفقود عن ابن المقفع، طبعة باريس ١٨٩٤م.
الدكتور أحمد هيكل: الأدب الأندلسى من الفتح العربى الى سقوط الخلافة، القاهرة ١٩٥٩م.

اخوان الصفاء: رسائل اخوان الصفاء و خلان الوفاء، القاهرة ١٣٢٧ هـ = ١٩٢٨م.

أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابى، ترجمة عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوى، القاهرة ١٩٥٣م.

أبو الفرج الاصبهانى: الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية و طبعة بولاق.

أحمد أمين: حى بن يقطان لابن سينا وابن طفيل والسهوردي، دارالمعارف، القاهرة ١٩٥٢م.

أحمد شوقي: الشوقيات، الجزء الرابع.

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى): ديوان البحترى، القاهرة ١٣٢٩ هـ = ١٩١١م.

بديع الزمان الهمذانى: مقامات، القاهرة ١٣٤٢ هـ = ١٩٢٣م.

البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد): التوسل الى التوسل، طهران ١٣١٥ هـ = ١٩٣٧م.

بلمعى: ترجمة تاريخ طبرى، طبعة لوكونو ١٢٣١ هـ = ١٨٩٩م.

البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد): تحقيق ما للهند من منقولة، لندن ١٨٨٧م.

بيهقى (أبو الفضل محمد بن الحسين): تاريخ بيهقى، طبعة طهران ١٩٤٥م.

الشعالى (أبو منصور عبد الملك بن محمد): فقه اللغة، طبعة القاهرة ١٩٣٦م.

الشعالى -: يتيمة الدهر، القاهرة ١٩٣٤م.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والبيين، تحقيق و شرح الأستاذ عبد السلام هرون، القاهرة،

١٣٦٧-١٣٦٩ هـ = ١٩٤٨-١٩٥٠م.

وكذلك الطبعة الأخرى شرح و تحقيق السندوبى، القاهرة ١٣٥١ هـ = ١٩٣٢م.

الجاحظ - الحيوان، تحقيق و شرح الأستاذ عبد السلام هرون، القاهرة، ١٣٥٦-١٣٦٦ هـ = ١٩٣٨-

١٩٤٧م.

جامى: كليات جامى: مخطوطة فارسية، ٢١ تصوف، بدار الكتب بالقاهرة.

الجرباذقانى (أبو ظفر ناصح بن شرف): تاريخ يمينى، مخطوطة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٦٦.

الجمحى (محمد بن سلام): طبقات الشعراء، القاهرة ١٩١٣م.

الحريرى (القاسم بن على بن محمد): مقامات الحريرى، طبعة باريس ١٨٨٢م.

- حميد الدين البلخي (أبوبكر): مقامات حميدى، طبعة طهران ١٢٩٠ هـ = ١٨٨٣ م.
- خاقانى: ديوان خاقانى، طبعة طهران ١٩٣٨
- دولتشاه: تذكرة الشعراء، طبعة براون، لندن ١٩٠١ م.
- سعيد نفيسى: أحوال و أشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكى سمرقندى، مجلد سوم، طهران ١٣١٩.
- شوقى (أحمد شوقى): الشوقيات، طبعة ١٨٩٨ م.
- الدكتور شوقى ضيف: التطور و التجديد فى الشعر الأموى، القاهرة ١٩٥٩ م.
- الطبرى (محمد بن جرير): تاريخ الطبرى، الحلقة الثانية، طبعة ليدن ١٨٧٩ - ١٩٠١.
- الدكتور عبد الرحمن بدوى: الديوان الشرقى للمؤلف الغربى، القاهرة ١٩٤٤ م.
- الدكتور عبد الرزاق حميدة: قصص الحيوان فى الأدب الغربى، القاهرة ١٩٥١ م.
- الدكتور عبد العزيز الأهوانى: الزجل فى الأندلس: القاهرة ١٩٥٧ م.
- العنتبى (أبو النصر محمد بن عبد الجبار) تاريخ يمين الدولة، القاهرة ١٨٧٠ م.
- عوفى (محمد عوفى): لباب الألباب، لندن ١٩٠٣ م.
- فردوسى: الشاهنامه، طبع و ترجمة جول مهل.
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد النثر (المسنوب اليه)، القاهرة ١٩٣٨ م.
- قزوينى (عبد الوهاب): يست مقاله، طهران ١٩٢٨ م.
- مارون النقاش: أرزة لبنان، بيروت، ١٨٦٩ م.
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل فى اللغة والأدب، القاهرة ١٩٣٦ م.
- مجلة ابولو، السنة الأولى ١٩٣٢ م.
- الدكتور محمد صبرى: الشوقيات المجهولة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٦١ م.
- الدكتور محمد على العريان: أصول الفلسفة الاشرافية عند شهاب الدين السهروردى، القاهرة ١٩٥٩ م.
- الدكتور محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية، القاهرة ١٩٥٥ م.
- الدكتور محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين المذرية والصوفية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٠ م.
- الدكتور محمد غنيمى هلال: المدخل الى النقد الأدبى الحديث، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٢ م.
- الدكتور محمد غنيمى هلال: مقالات فى فلسفة الصورة فى شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين و البرناسيين فى «المجلة» - أعداد يوليو، و أغسطس، و سبتمبر ١٩٥٩ م.
- الدكتور محمد مندور: المسرح، القاهرة ١٩٥٩ م.

- الدكتور محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، القاهرة ١٩٦٠ م.
- الدكتور محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران، القاهرة ١٩٥٤ م.
- الدكتور محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة ١٩٥٥ م.
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي): مروج الذهب، طبعة باريس ١٨٧١ م.
- المسعودي: الثانية والاشراف، باريس ١٨٩٦ م.
- منهوجري (أبو النجم أحمد): ديوان طبع و ترجمة كازيميرسكى، باريس ١٨٨٦ م.
- نرشخي (أبو جعفر): تاريخ بخارى، طبعة شيفر، باريس ١٩٨٢ م.
- المقرئ (أحمد المقرئ المغربي): فتح الطيب، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ.
- نصرالله (أبوالمعالى) كلية ودمنة، طهران ١٩٢٨ م.

مهمترین منابع فرانسوی و انگلیسی و اسپانیایی

Actes du Congrès International d'Histoire littéraire et de littérature Comparée Paris 1951.

Albert Beguin: *Le Romanisme Allenand* Paris 1949 *L'Ame de l'Iran* paris 1951.

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen 1948-1950.

Aristote: *Rhétorique* éd. des Belles- Letters texte établi et traduit par Médéric Dufour Paris 1932-1938.

Aristote: *poétique* éd. des Belles- Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris 1932.

Arnold (Matthew): *poetical Works*, Oxford, 1935.

Baldensperger (F.): *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIX^e siècle*, New York 1945.

Baldensperger (F.): *La Littérature, Création, Succès Durée* Paris 1934.

Baldensperger (F.): *Le Mouvement des Idées dans l'Emigration Francaise de 1788 à 1815*.

Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, éd de la pleiade, Paris 1934.

- Bayard (J. pierre): *Histoire des Légendes* Paris 1955.
- Bedier (Joseph): *Les Fabliaux*, Paris 1893.
- Boileau: Art Poétique, Epitres, dans: *Oeuvres Complètes* Paris, 1942.
- Bouhours (Lep.): *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris 1971.
- Braunschvig; *Notre Littérature Enudiée dans le Texte*, Paris 1949.
- Bray (R.): *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris 1931.
- Bray (R.): *La Préciosité et les précieux*, paris 1948.
- Bréhier (E.): *Transformation de la philosophie Francaise*, Paris 1950.
- Brékler (E.): *Histoire de la philosophie*, Paris 1950.
- Breton (André Le): *Le Roman Francais au XVIII^e siècle*, Paris, éd. Boivin, (sans date).
- Briffaut (Robert): *Les Troubadours et le Sentiment Romanesques*. Paris 1945.
- Brunetiere: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Liutérature*, Paris 1892.
- La Bruyère: *Caractères*, éd. Didier, Paris, 1913
- Byron: *poetical Works*, London, 1948.
- Camus(Albert): *L'Homme Révolté*, Paris 1950.
- Carré (Jean- Marie): *Goethe en Angleterre*, Paris 1920.
- Carré (Jean- Marie): *Les Voyageurs et Ecrivains Francais en Egypte*, Le Caire 1932.
- Calvet (J.): *Les Types Universels dans les Liutératures*, Paris, 1932.
- Castex (p.G.): *Le Conte Fantastique en France*; Paris 1951.
- Cazamian (L.): *Le Roman Social en Angleterre*, Paris 1932.
- Cazamian (L.): *Symbolisme et poésie, L'Exemple anglais*, Paris 1947.
- Chamard (H.): *Histoire de la pléiade*, Paris 1939-1944, (4 Vol.).
- Chakhachiri (O.): *proche et Moyen-Orient dans L'Oeuvre de Victor Hugo*, paris 1950.
- Charles Navare: *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur in fluence sur la Liutérature Francaise*, éd. Didier, Paris 1930.
- Chevrillon (A.): *Taine et la Formation de sa pensée*, Paris 1932.

- Christensen (A.): *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague 1944.
- Christensen (A.): *Les gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris 1936.
- Clouard (H.): *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Paris 1944 – 1949.
- Cohen (Gustave): *La Vie littéraire en France du Moyen-Âge*, Paris 1949.
- Gorbet (Charles): *La Littérature Russe*, Paris 1951.
- Groce (Benedetto): *La poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la poésie, et de la Littérature*. Paris 1951.
- Grouzet (p.): *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, Paris 1916.
- Denis de Rougement: *L'Amour et l'Occident*, Paris 1939.
- Desonay: *Le Rêve Hellenique en France*, Paris 1928.
- Diccionario de la Literatura Espanola*, Madrid 1940.
- Diderot: *oeuvres, éd. de la pléiade*, Paris 1946.
- Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris 1927.
- Forster (E.M.): *Aspects of the Novel*, London 1949.
- Foster (J.): *History of the preromantic Novel, in England*, New York 1949.
- Gaeton Picon: *panorama des Idées Contemporaines*, Paris 1957.
- Gide (A.): *Anthologie, de la Poésie Française, éd. de la pléiade*, Paris 1949.
- Goethe: *Théâtre Complet, éd. de la pléiade*, Paris 1942.
- Green (F.C): *French Novelists, Manners and Ideas*, London 1928.
- Guyard: *La Littérature Comparée*, Paris, 1951.
- Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, London 1872, 4 Vol.
- Harvey (P.) and Heseltine (J.E): *The Oxford companion to classical Literature*, Oxford 1937.
- Hazard (P.): *Don Quichotte*, Paris 1949.
- Hazard (P.): *La Pensée Européenne au XVIII^e Siècle*, Paris 1946.
- Hazard (P.): *La Crise de la Conscience Européenne*, Paris 1935 – 1940, 3 Vol.

- Heidegger (Martin): *Kant et le problème Métaphysique*, Paris 1950.
- Histoire des Littératures*, sous la direction de Raymond Queneau ed. de la pléiade, Larousse, Paris 1955–1958.
- Hoffman (M.): *Histoire de la Littérature Russe*, Paris 1934.
- Hugo (V.): *préface de Cromwell*, in *Rug Blas*, Paris 1945.
- Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, Bombay 1918.
- Iialo sciliano: *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'Italien par P. Antonetti, Paris 1951.
- Jacob Landau : *Studies in the Arab Theater and Cinema*, philadelphia 1958.
- Jeanroy: *La poésie Lyrique des Troubadours*, Paris 1934. 2 Vol.
- Jeanroy: *Les Origines de la poésie Lyrique en France au Moyen – Age*, Paris 1952.
- José Munoz sendino: *La Escala de Mohama*, Madrid 1949.
- Journal Asiatique*, 1940–1932.
- Juan Hurtoda y J. De la Serna y A.G. Palencia: *Historia de la Literature Espanola*, Madrid 1949.
- F. Kermode: *Romantic Image*, 1952.
- Laffit Houssat: *Toubadours et Cour d'Amour*, Paris 1950.
- Laffont– Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris 1952–1954 (4 Vol).
- La Fontaine: *Fables*, éd. des Belles–Letters, Paris 1946.
- Le Gentil(P.): *La poésie Lyrique Espagnole et Portugaise*, Rennes, 1949.
- Lalo (Charles): *Notions d'Esthétique*, Paris 1948.
- Lalo (Charles): *L'Art Loin de La Vie*, Paris 1939.
- Lanson: *Histoire de la Littérature Francaise*, Paris 1894.
- Laserre (P.): *Le Romanisme Francais*, paris 1916.
- Leconte de Liste: *Les poètes Contemporains dans : Derniers poèmes*, Paris 1942.
- Legouis et L. Cazamian : *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris 1946.

- Le Haître (H.) : *Essai sur le Mythe de psyché (thèse) éd. de Boivin*, Paris sans date.
- Letourneau: *L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines*, Paris 1894.
- Maeterlinck : *Pelléas et Melisande*, éaris 1944.
- Magre (Maurice) : *Priscilla d'Alexandrie*, Paris 1925.
- Maigron (Louis) : *Le Roman Historique à l'Epoque Romantique*, Paris 1912.
- Martinenche : *L'Espagne et le Romantisme Francais*, Paris 1922.
- Martino : *L'Orient dans la Littérature Francaise au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris 1906.
- Miguel Asin Palacios : *Espatalogia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid 1919.
- Molière : *Don Garcia de Navarre ou Le Prince Jaloux*.
- Molière : *Le Bourgeois Gentilhomme*.
- Le Monde (J.) : 4 Janvier 1951, un article intitulé *De Nouveau Sur les Sources Arabes de la Divine Comédie*.
- Mornet : *Histoire de la Littérature Francaise Contemporaine*, Paris 1927.
- Nicoll (Allardyce) : *World Drama*, London 1954.
- Nykl: *Hispano-Arabic poetry*, U.S., Baltimore, 1946.
- Oscar Wilde: *Works of*, London 1949.
- Palencia (Angel Gonzalez): *Historia de la Literatura Arabigo-Espanola*, Madrid 1945.
- Paris (G.) : *La poésie du Moyen-Age*, Paris 1895.
- Pascal: *Pensées*, éd. annotée par Harvet, Paris 1925.
- Pauphilet (A.): *poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la pléiade, Paris 1934.
- Pèrès (H.): *L'Espagne Vue par les Voyageurs Musulmans*, Paris 1934.
- Picard (R.): *Les Salons Littéraires et la Société Francaise*, New York 1947.
- pidal (R.M): *poesià Arabe y poesià Europa*, Argentina, 1946.
- Pierre Belperron: *Joie d'Amour, Contribution à l'Etude des Troubadours*, Paris 1948.
- Otto Renk: *Don Juan, Une Etude sur le Double*, Paris 1932.
- René Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature*, 1955.

- Renou (L.): *Les Littératures des Indes*, Paris 1951.
- Revue des Nouvelles Littéraires, 6 Septembre 1951.
- Revue de l'Histoire des Religions*, 1932.
- Revue de Littérature Comparée*, 1921, 1948, 1949.
- Rimbaud (Arthur) : *Oeuvres*, Lausanne, 1957.
- Roddiér (H.) : *J.J. Rousseau en Angleterre*, Paris 1950.
- Sartre: *L'Etre et le Néant*, Paris 1943.
- Sartre : *Situations*, II, III, Paris 1947-1959.
- De Segur (Nicola) : *Histoire de la Littérature Européenne*, 1959.
- Scherer (Jacques) : *La Dramaturgie Classique en France*, Paris 1959.
- Souriau (Etienne) : *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris 1950.
- Mme de Staël : *De l'Allemagne*, Paris 1885.
- Suberville (J.) : *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, Paris 1948.
- Taine : *La Fontaine et ses Fables*, Paris 1947.
- Texte (J.) : *Etude de Littérature Européenne*, Paris 1898.
- Thibaudet : *physiologie de la Critique*, Paris 1930.
- Valéry (paul) : *Oeuvres, éd. de la pléiade*, 1957.
- Van Tieghem (P.) : *Le Romanisme dans la Littérature Euro-péenne*, Paris 1948.
- Van Tiegham (P.) : *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes*, Paris 1947.
- Van Tieghem (P.) : *Le préromanisme*, 1947.
- Van Tieghem (P.) : *La Littérature Comparée*, Paris 1946.
- Van Tieghem (Ph.) : *petite Histoipr des Grandes Doctrines Littéraires*, Paris 1950.
- Zellweger (R.) : *Les Débuts du Roman Rustique*, Paris 1941.
- Zola (E.) : *Le Roman Expérimental*, Paris 1928.



