بینامتنیت دو متن: نقد تطبیقی داستان «فریدون» در *شاهنامه* و «شاه لیر» شکسپیر

محمد خسروی شکیب[1*]، فاطمه عزیز محمدی[2]، حسینعلی قبادی[3]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، اراک، ایران
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دریافت: ۹۰/٤/۱۱ پذیرش: ۹۰/٦/۳۰

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
۳، ش ۲ (پیاپی ۱۰)، تابستان ۱۳۹۱، صص ۶۳-۸۴

چکیده

امروزه نقد تطبیقی می‌تواند میزان تعالی فرهنگ‌ها و تبادل تفکرات را در حوزهٔ ادبیات برای آشنایی با اصالت، عمق، غنا و تفاهم‌های فرهنگی و دوری از تعصبات و یک‌جانبه‌نگری‌های علمی – ادبی نشان دهد. بررسی تطبیقی دو متن «داستان فریدون» و «شاه لیر» نشان‌دهندهٔ همسرایی و برهم‌نمایی‌های ذهنی دو شاعر توانا در دو فرهنگ متفاوت و لاجرم دو زبان متمایز در دو موضع تاریخی گوناگون است. هرچند آگاهانه‌بودن یا نبودن این «بینامتنیت» و برهم‌نمایی قابل اثبات نیست و نویسندگان و محققان پیشین نیز در این‌باره چیزی نگفته‌اند، آنچه آشکار است وجود همسرایی‌ها و یکسانی‌های بارز در این دو متن است.

کشف «همسانی پیرنگ»، «تراژدی بودن»، «انگیزه‌ها»، «خانوادگی بودن»، «تقسیم پادشاهی»، «حضور سرنوشت و تقدیر»، «حضور عرفان سطحی»، «موازی بودن شخصیت‌ها»، «کشمکش»، «پیشگویی»، «همسرایان»، «بحران» و... از گزاره‌های مشترک میان این دو متن است. بررسی و تحلیل این اشتراکات برای نشان دادن قطعیت «بینامتنیت» در این دو متن، مهم‌ترین دستاوردهای این مقاله است.

واژگان کلیدی: داستان فریدون، داستان شاه لیر، بینامتنیت، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، سرنوشت.

---

*نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: Khosravi_shakib@yahoo.com
آدرس مکاتبه: خرم‌آباد، کیلومتر ۵ جادهٔ خرم‌آباد، بروجرد، دانشگاه لرستان، گروه زبان و ادبیات فارسی، ۳۳۳- ۱٤۳۳۵.

• این مقاله برگرفته از طرح «پیام‌های جهانی ادبیات فارسی» است که با تصویب شورای بررسی نهایی طرح‌های جهاد دانشگاهی و با حمایت صندوق پژوهشگران کشور (INSF) در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی در حال اجرا است.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

۱. مقدمه، بیان مسئله، طرح یک سؤال

باور حقیقی منتقدان و خوانندگان آثار هنری به عدم‌اصالت مضامین و تفکراتی که در عرصهٔ هنر نشان داده می‌شود، ادبیات را به یکی از مهم‌ترین و دقیق‌ترین مسائل تاریخ فرهنگ بشر تبدیل کرده است؛ به‌طوری که صحبت از «متنی که اصیل است و متنی که وابسته است» برای منتقدان در کشف حقیقت اصالت دست و پاگیر شده است (هلال، ۱۳۸۵: ٤٦). هر متن ادبی و هنری می‌تواند بخشی از مبارزات ایدئولوژیک، فرهنگی و نوع تفکر دوران خود باشد که از این نظر به وجوه متعدد زندگی و واقعیت بیرونی مربوط است. «علاوه بر این اثرپذیری همزمانی، یعنی اثرپذیری آثار ادبی از واقعیت خارج، متون ادبی از تأثر در زمانی، یعنی الهام‌گرفتن از متون کهن و قبل از خود، در امان نبوده‌اند» (Neil, 1987: 23).

> حاکمیت روحِ کم و بیش یکسان بر ادبیات جهان و وجود موتیف‌های جهانی و فراگیر مانند عشق و مرگ، زندگی، کینه، دشمنی، جاه‌طلبی، یأس فلسفی و ... فرصت «اصالت» را از همهٔ متون ادبی برگرفته و اعتراف به همسرایی و برهم نمایی متون را فراهم آورده است. (Assiter, 1984: 67).

> «پندار اصالت» خود نشان دهندهٔ قبول روابط و وابستگی‌های درزمانی و همزمانی متون ادبی است. دیگر هیچ متنی نیست که به دنبال اصالت خود باشد، بلکه نویسندگان آگاهانه به‌دنبال همسرایی و تقویت آثار خود از طریق ایجاد وابستگی‌های مضمونی و زبانی پیدا و پنهان با متون حال و گذشته هستند (Barry, 2002: 23).

شکسپیر، یکی از خلاق‌ترین نویسندگان جهان، نیز از این حکم کلی مستثنی نیست. تراژدی *شاه لیر* او که به گواهی بیشتر منتقدان، یکی از موفق‌ترین داستان‌های تراژیکی جهان است، دارای روایت‌ها و گزاره‌های مشترک با داستان *فریدون* فردوسی است. کلان روایت‌های این دو داستان به شکلی عجیب در همسرایی آگاهانه یا ناآگاهانه با همدیگر ساخته شده‌اند. حوادث و روایت‌های هر دو داستان بر خانواده‌های پادشاهی استوار شده‌اند و از این‌رو می‌توان با توجه به پایان فاجعه‌آمیز هر دو داستان، آن‌ها را «تراژدی فرزانگان» نامید. انگیزهٔ تقسیم پادشاهی میان اعضای خانواده، محور عمل شخصیت‌های دو داستان است. شاه لیر و فریدون، هریک سه فرزند دارند، با این تفاوت که فرزندان فریدون پسر هستند و فرزندان شاه لیر دختر. دقت در جنسیت شخصیت‌های دو اثر نشان از تفاوت بافت فرهنگی زمان دو شاعر دارد. جامعهٔ مردسالار زمان فردوسی با بافت فرهنگی دوران شکسپیر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

متفاوت است. فردوسی از یک طرف با نوع حماسه درگیر است که به‌طور طبیعی با شخصیت‌های مذکر همسو می‌نماید و از طرف دیگر مردسالاری، حاکمیت فرهنگی یافته است. شکسپیر در تراژدی اتللو، رومئو و ژولیت، هملت و حتی مکبث تمایل خود را به شخصیت‌های زن نشان داده است. فریدون و شاه لیر در پایان عمر، قصد تقسیم قلمرو پادشاهی خود را دارند. «کردلیا» در داستان شاه لیر و «ایرج» در داستان فریدون به‌دلیل کینه و دشمنی برادران و خواهران بزرگ‌تر به ناحق کشته شده، برادران و خواهران بزرگ‌تر نیز در نتیجهٔ عمل خود، گرفتار شده، از بین می‌روند. «تقدیر» در هر دو داستان نقش مؤثر و یکسان دارد. «کردلیا» و «ایرج» چون شخصیت‌های صوفی مسلک در روایت هر دو داستان جای می‌گیرند. «کشمکش» و گونه‌های متفاوت و همسان آن در هر دو وجود دارد. «پیشگویی» در ساختار هر دو داستان نمادینه شده است. نقش «همسرایان» در هر دو پیداست. پایان هر دو داستان غم‌انگیز و شخصیت‌های تراژیکی همفکر و همسان طرح شده‌اند. «نقطه‌ضعف» افراد، استفاده از زبان تصویری و سمبلیک و حضور محسوس توصیف است. نقاط اوج و فرود هر دو داستان نیز با هم همسانی دارند. هرچند بینامتنیت این دو اثر قابل‌انکار نیست، هیچ اشارهٔ مستقیمی در تأثیرپذیری شکسپیر از فردوسی وجود ندارد؛ جز اینکه شکسپیر در جایی از این تراژدی، استفاده از لباس‌ها و پارچه‌های ایرانی را نشانهٔ شکوه و عظمت می‌داند. صرف‌نظر از آگاهانه‌بودن یا نبودن همسرایی میان این دو متن، این سؤال مطرح است که آیا این دو متن باهم روابط بینامتنی و اشتراکات قابل‌توجهی دارند که ارزش بررسی تطبیقی را داشته باشند؟ پیش فرض این سؤال، که مقاله بر آن استوار شده است، این است که با بررسی و نقد تطبیقی این دو اثر می‌توان گفت همسانی پیرنگ و حضورِ انگیزه‌ای چون تقسیم پادشاهی، در کنار شخصیت‌پردازی کاملاً موازی و تراژیکی بودن، دو متن را در مسیر همسرایی و برهم نمایی قرار داده است. این مقاله می‌کوشد چگونگی و میزان این اشتراکات را بررسی کند.

۲. پیشینهٔ بحث

در حوزهٔ نظری پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ بینامتنیت صورت گرفته است. اثر ادبی، واجد نشانه‌های ادبی است و نویسندهٔ اثر ادبی، نشانه‌های خود را از میان نظام نشانه‌ای حاکم بر آثار ادبی می‌گیرد؛ یعنی اثر ادبی، حاصل افکار اصیل نویسنده نیست، بلکه مجموعه‌ای از

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

روابط درهم‌تنیدهٔ نشانه‌ای است (آلن، ۱۳۸۰).

«سوسور» معتقد است هر نشانه، از مجموع یک دال و یک مدلول تشکیل می‌شود و از آنجاکه رابطهٔ دال با مدلول یک رابطهٔ اختیاری است، نه طبیعی، کارکرد نشانه‌ها ارجاعی نیست، بلکه نشانه‌ها کارکرد خود را از نظام زبانی موجود می‌گیرند، یعنی نشانه‌ها معنای خود را در پیوند با دیگر نشانه‌ها به دست می‌آورند؛ بنابراین نشانه‌ها در دایرهٔ روابط انبوهِ ممکن قرار دارند. «باختین» دیدگاه سوسور را دیدی انتزاعی می‌داند و معتقد است نظریهٔ سوسور فاقد بینش اجتماعی است. از نظر باختین، زبان، عبارت از گفتار و سخن یا پارول است[۱] و گفتار، محصول فرایند تکوینی است که مادهٔ زبان‌شناختی تنها یکی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است. جزء دیگر گفتار، زمینهٔ منحصربه‌فرد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی است (همان: ۱۳۲). گفتار ماهیتی مکالمه‌ای دارد؛ نیمی از آن به گوینده متعلق است و نیمی به مخاطب. نویسنده و خواننده یا خطاب‌کننده و خطاب‌شونده در زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی یکسانی قرار دارند که باعث برقراری مکالمه می‌شود. این زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی، ثابت نیست و پیوسته در تعامل با گفته‌ها و نظریه‌ها و آثار قبل از خود است و زمینه‌ای را می‌گشاید که نظریه‌ها و گفته‌های دیگر در صدد پاسخگویی به آن خواهند بود. همین روابط است که جنبهٔ بینامتنیت آثار نام دارد (همان: ۱۵-۸۳[۲]). «ژولیا کریستوا» تصورات رایج از رابطهٔ دال‌ها و مدلول‌های ثابت را درهم می‌شکند. از نظر کریستوا دال‌ها به مدلول‌های ثابت ارجاع نمی‌شوند، زیرا مدلول‌ها، ثابت نیستند و برای اشاره به مدلول‌های دیگری به کار می‌روند. این ویژگی باعث می‌شود که معنا، خصلتی فرآورنده داشته باشد. نویسنده و خواننده در فرآورندگی سهیم می‌شوند؛ یعنی متن از کلام و گفته‌هایی تشکیل می‌شود که از قبل وجود داشته و پس از اداشدن، برانگیزندهٔ معنای دیگری می‌شود و این فرایند به طور مداوم ادامه می‌یابد، بنابراین متن معنای ثابتی ندارد.

کریستوا منظور از بینامتنیت را «کاربرد رویه‌های دلالتی موجود، برای بیان مقاصد جدید و متفاوت» می‌داند (همان: ۵۸-۹۲). ژولیا کریستوا در مقالهٔ «کلام، مکالمه و رمان»[۳] برای نخستین‌بار، واژهٔ بینامتنیت را معادل «منطق گفت‌وگویی» باختین، برای ارجاع به رابطهٔ گفت‌وگویی میان متن‌ها به کار می‌گیرد. می‌توان گفت بینامتنیت در عین حال که معلول متن است، علت آن نیز هست، زیرا در این زمان هم به پدیده‌ای ارجاع می‌دهد که پس از شکل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

گرفتن متن، آن را به متون دیگر پیوند می‌دهد و هم پدیده‌ای جاری در تکوین متن است.

«رولان بارت» برای توصیف متن از طریق ریشه‌شناسی به دلالت قدیم واژهٔ متن[۴] در زبان فرانسه رجوع می‌کند. «Texte» در فرانسه به معنی «یک بافت درهم‌تنیده» است. بر این قیاس، متن همانند شبکه، بافت یا پارچه‌ای درهم‌تنیده از تار و پود «از پیش نوشته‌ها» و «از پیش خوانده‌ها» است؛ چیزی «کلاً به‌هم‌بافته از نقل‌قول‌ها، ارجاعات و پژواک‌ها و زبان‌های فرهنگی پیشین و معاصری است که در چندصدایی گسترده‌ای از متن گذر می‌کند» (بارت، ۱۳۸۸: ۱۰۳). پس دلالت یک متن، همواره متأثر از متون دیگر و در تناسب با آن‌ها شکل می‌گیرد و در هر گفتار و متنی، هرچند منحصربه‌فرد و غیرقابل بازآفرینی، همواره گفتارها و متن‌های دیگر حضور دارند. طی همین مناسباتِ گفت‌وگویی و بینامتنی است که به نظر باختین، هر فرد جامعهٔ زبانی، «از پیش، در معرفی نفوذ مقصود فردی دیگر است» (تئودوروف، ۱۳۷۷: ۱۰۰).

رولان بارت متن و اثر را از هم تفکیک می‌کند. او متن را نه جایگاه تثبیت معنا، بلکه جایگاهی برای فراپاشی معنای از پیش موجود می‌داند؛ به این معنا که هیچ مدلولی معنا را تثبیت نمی‌کند، معنا زنجیره‌ای در روابط دال و مدلولی است و خواننده، مفهوم متن را کشف نمی‌کند، بلکه تنها مسیر معنا را دنبال می‌کند. این زنجیره به متن محدود نیست، بلکه متن را در می‌نوردد و ارتباطی زنجیروار با دیگر متون و همچنین متن اجتماعی پیدا می‌کند. بارت، خوانندگان را به دو گروه تقسیم می‌کند؛ مصرف‌کنندگان که دنبال تثبیت معنا هستند و خوانندگان که فرآوردندهٔ معنا و ادامه‌دهندهٔ سیر زنجیرهٔ معنا و حتی خود نویسندهٔ معنا هستند. این مسئله منجر به نظریهٔ «مرگ مؤلف» شده است؛ به این مفهوم که نویسنده معنا را در متن قرار نمی‌دهد، بلکه متن را منسوجی از آواها، کلام‌ها، گفته‌های دیگر و هر آنچه از پیش گفته و نوشته‌شده می‌داند. معنای موجود در متن، معنایی نیست که نویسنده آن را در متن خلق کرده باشد، بلکه «متن بافته‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۹). بارت تحلیل‌های سنتی متن را که به دنبال تحلیل ساختاری و شناخت رمزگان‌های ثابت هستند، به هم می‌ریزد و معتقد است در تحلیل متن باید به چگونگی فراپاشیده شدن و افشانده‌شدن «گرد طلایی معانی» در کلیت متون پرداخت و به اینکه چگونه رمزگان‌های متن با متن بی‌حد و حصر اجتماعی ارتباط می‌یابند توجه کرد (همان: ۸۹-۱۴۰[۵]). نگرش بارت و برخی پساساختارگرایان به دلیل مبهم‌دانستن رابطهٔ دال و مدلول، به نبودن

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

ساختاری روشن برای تحلیل دلالت‌های متن رهنماست، اما ساختارگرایانی هم هستند که نظام خاصی را برای تحلیل دلالت‌های متن ترسیم می‌کنند. این دسته، اثر ادبی را برگرفته از این نظام خاص می‌دانند. برای نمونه، «ژرار ژنت»، به جای تمرکز روی اثر منفرد، روی شیوهٔ خلق متون از طریق رمزگان و نظام‌های قابل توصیف بحث می‌کند. در نظریهٔ وی رابطهٔ یک اثر یا متن، با یک نظام موردتوجه است و هر متن جلوه‌گاهی از یک متن است. ژرار ژنت به منظور تحلیل ارتباط یک متن مشخص با نظام کلی فرهنگی، بوطیقایی نسبتاً ثابت را طراحی می‌کند. در این بوطیقای بازسازی‌شده، موضوع ارتباط متن با نظام فرهنگی با عنوان فرامتنیت توصیف شده است. «فرامتنیت» به پنج صورت تقسیم شده است:

بینامتنیت: «حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر است» (همان: ۱٤۸)؛

پیرامتنیت: «عناصری که در آستانهٔ متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند» (همان:۱۵۰)؛ مانند عناوین بخش‌های مختلف کتاب و همچنین اطلاعات و مصاحبه‌های پیرامون متن؛

ورامتنیت: «هنگامی است که یک متن در رابطه‌ای تفسیری با متنی دیگر قرار می‌گیرد.» (همان: ٤۹)؛

زبرمتنیت: مناسبت‌های غیرتفسیری بین دو متن است؛ یعنی اینکه یک متن زبرمتن از یک زیر متن سرچشمه گرفته باشد؛

سرمتنیت: «انتظارات خواننده، و از این‌رو دریافت او از یک اثر است» (همان: ۱٤۹)؛ نظیر عنوان کلی، عناوین جزئی و به طور کلی رابطه‌ای که کتاب با یک فراز مخصوص دارد (همان: ۱٤۲-۱٦۵).

«ریفاتر» بار دیگر از نظام ادبی به متن رجوع می‌کند. او معتقد است متون، معنای خود را از تغییرات و دگرگونی‌های مجموعه هنجارها و سنت‌های حاکم بر نظام فرهنگی، موسوم به «گفتمان جمعی» به دست می‌آورند؛ به این معنا که متن، گویش جمعی حاصل از هنجارها را دگرگون می‌کند و نوعی گفتمان فردی برگرفته از گفتمان جمعی محسوب می‌شود. بنابراین در خوانش متن ابتدا باید ارتباط گفتمان فردی با گفتمان جمعی را کشف کرد و سپس ناسازواری و دگرگونی آن را تشخیص داد. به این ترتیب، بینامتنیت از دید ریفاتر، روابط بین متن و گویش جمعی، چه به صورت سازوار و چه دگرگون شده است (همان: ۱٦٦-۱۸۹).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

«بلوم» بینامتنیت را از دیدگاهی دیگر مطرح کرده و معتقد است که برخی شعرا نظیر شکسپیر و میلتون آثاری واقعیت‌مند (به اصطلاح، اصلی) خلق کرده‌اند و متون دیگر خلق‌شدهٔ بعد از آن‌ها، رابطهٔ پسری و پدری (در اصطلاح فرویدی) دارند؛ یعنی علاوه بر تقلید، می‌کوشند به جای آن‌ها قرار گیرند و اصالت پیدا کنند. بلوم این مسئله را «اضطراب تأثیرپذیری» می‌نامد. او نگرش زبانی و کلامی بینامتنیت را با نگرشی روان‌شناختی به آن تلفیق می‌کند (همان: ۱۹۱-۲۰۰).

آثار و متون ادبی از طریق زبان انتقال داده می‌شوند و زبان حداقل با ارتباط دو عاملِ نویسنده و خواننده معنا می‌یابد. زبان فی‌البداهه خلق نمی‌شود، بلکه در بستری از قراردادهای از پیش تعیین‌شده جاری می‌شود و این قراردادها بین گوینده و طرف سخنش مشترک است. اثر ادبی هم در بستری از سنت‌های ادبی موجود خلق می‌شود. نویسنده در هنگام نوشتن، به آفرینش زبان و سنت ادبی نمی‌پردازد، چراکه دانش زبانی و سنت‌های ادبی در ذهن نویسنده وجود دارد؛ نویسنده دست به گزینش می‌زند و متن را می‌نویسد. متن نوشته شده به دنبال برقراری ارتباط با مخاطب است. مخاطب هم که به دنیای متن راه می‌یابد، لاجرم به دانش زبانی و ادبی موجود آگاه است. نویسنده متنی را می‌نویسد که مخاطب بتواند با آن ارتباط برقرار کند؛ یعنی هنگام خلق اثر نوعی مکالمه در جریان است؛ بنابراین در این جریان یک مادهٔ خام زبانی و نیز زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و اجتماعی گفتار وجود دارد؛ به همین دلیل آواهای مختلفی در یک اثر دیده می‌شود و یک متن اصل، مجموعه‌ای از روابط درهم‌تنیده و پیچیده است. در متون ادبی در این زمینهٔ تاریخی، اجتماعی و فرهنگی، آثار ادبی دیگر نیز جای دارند و این به معنای گفت‌وگویی بینامتنی است.

با وجود اینکه در حوزهٔ شاهنامه‌پژوهی تحقیقات مقایسه‌ای فراوان وجود دارد و دربارهٔ تجزیه و تحلیل مقایسه‌ای آثار شکسپیر پژوهش‌هایی درخور به چشم می‌خورند، اما مقایسه‌ای میان داستان «فریدون» در شاهنامه و «شاه لیر» شکسپیر انجام نشده و نخستین‌بار است که این همسانی‌ها کشف و تبیین می‌شود.

۳. ادبیات تطبیقی به‌عنوان رویکرد نظری این تحقیق

«رنه ولک» می‌گوید:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

نخستین کسانی که ادبیات تطبیقی را به مرحلهٔ عمل درآوردند، محققان فرهنگ عامه و قوم‌نگارانی بودند که تا حد زیادی تحت‌تأثیر «هربرت اسپنسر» به مطالعهٔ خاستگاه‌های ادبیات و تنوع یافتن آن در صورت‌های ادبی و شفاهی و ظهور آن در حماسه‌ها و درام‌های قدیم پرداختند (ولک، ۱۳۷۰: ۱۵۰-۱۵۱).

با توجه به سخن رنه ولک می‌توان گفت حماسه‌ها و نمایشنامه‌ها نسبت به آثار دیگر، از عمق و قابلیت تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بیشتری برخوردارند که «ادبیات تطبیقی» نیز به‌عنوان ابزاری برای سنجش میزان دادوستد حوزهٔ «بینامتنیت» آن‌ها با دیگر متون، به‌کار می‌رود. در ادبیات تطبیقی روابط ادبی ملل مختلف با هم بررسی می‌شود و از تأثیر خودآگاه یا ناخودآگاه آن‌ها بر همدیگر سخن به میان می‌آید (لوی، ۱۳۷۹: ۹۰). «طه ندا» می‌گوید:

ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی است، زیرا همان‌طور که فرهنگ ملل مختلف در یکدیگر تأثیرگذار هستند، ادبیات آن‌ها هم یکی از اجزای اساسی و زیربنای فرهنگشان به شمار می‌رود که بر همدیگر اثر می‌گذارند؛ بنابراین رویکرد ادبیات تطبیقی، مقایسه و بررسی روابط فرهنگی و ادبی میان ملت‌ها و تبیین بازتاب و انعکاس گزاره‌های فرهنگی در ادبیات ملت‌های دیگر است (ندا، ۱۳۸۷: ١٦).

بدیهی است که پیش‌شرط فعالیت در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، اختلاف زبان و بافت فرهنگی و تاریخی دو ملت متفاوت است.

قبل از بررسی وجوه مشترک دو داستان مذکور، لازم است به ذکر است این دو داستان بر آثار منثور پیش از خود استوار شده‌اند. مسلم است فردوسی در سرودن داستان‌های شاهنامه، فراوان از شاهنامه ابومنصوری، خداینامه‌ها و داستان‌های شفاهی استفاده کرده است[٦]. درمقابل شکسپیر نیز داستان «شاه لیر» را از کتاب ***تاریخ بریتانیا***، تألیف جفری مانموث و یادداشت‌های «هولیشند» گرفته است (Dutton, 2003:98; Boas, 1896: 55). این حقیقت نشان می‌دهد که هر دو شاعر در بازنویسی این دو داستان مجبور به استفاده از زبان منظوم بوده‌اند.

۴. وجوه همسانی دو داستان مذکور به قرار زیر است

۴-۱. شخصیت‌پردازی[٧] موازی در دو داستان

شخصیت‌هایی که در تراژدی شاه لیر ذکر می‌شوند، بیشتر از داستان فریدون است؛ اما

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

شخصیت‌های فعال و اصلی در هر دو داستان، دو به دو موازی و از لحاظ اخلاقی و رفتاری همسانی‌های زیادی دارند. دو شخصیت اصلی داستان، یعنی فریدون و لیر، هر دو پادشاه هستند، اما از لحاظ رفتاری با هم متفاوت‌اند. لیر پادشاهی تندمزاج و خشمگین، اما فریدون انسانی بزرگ، باتجربه و دوراندیش است که از فرهٔ ایزدی برخوردار است. ایرج و کردلیا، فرزندان کوچک دو پادشاه، هر دو پاک و مظلوم هستند و اگرچه از لحاظ جنسیت با هم تفاوت دارند، اما از یک فکر و یک شخصیت مشابه برخوردارند. این دو نماد پاکی و راستی و حق‌شناسی هستند. شخصیت پاک ایرج در ابیات زیر پیداست:

من ایران نخواهم، نه خاور، نه چین — نه شاهی، نه گسترده روی زمین
بزرگی که فرجام او تیرگی است — بر آن قهری بر، بباید گریست
سپر بلند ار کشد زین تو — سرانجام، خشت است بالین تو
مرا تخت ایران اگر بود زیر — کنون گشتم از تاج و از تخت سیر
سپردم شما را کلاه و نگین — بدین روی با من ندارید کین

(شاهنامه: ۱۰۲)

کردلیا نمایندهٔ عشق واقعی نسبت به پدرش شاه لیر است. او مهربان و صادق است و از تزویر نفرت دارد. «کردلیا یکپارچه دین‌داری و خداشناسی است» (استفن، ۱۳۷۸: ۱۳۲). کردلیا هنگامی که پدرش از او دلجویی می‌کند می‌گوید:

«آه، قربان به من نگاه کنید و دست‌هایتان را برای دعای خیر بر سرم بگذارید. نه قربان شما نباید زانو بزنید» (شاه لیر: ۲۵۹).

تور و ریگان نیز دو چهرهٔ قرینه هستند که از شخصیت مشابهی برخوردارند. هر دو شخصیت به‌راحتی تحت‌تأثیر دیگران قرار می‌گیرند. هر دو قدرنشناس و درنده‌خو هستند. شتابزدگی، خونریزی، تندمزاجی و سنگدلی از ویژگی‌های هر دو شخصیت است. ویژگی سنگدلی و قساوت تور در ابیات زیر آشکار است:

چو بشنید تور از برادر چنین — به ابرو ز خشم اندرآورد چین
نیامدش گفتار ایرج، پسند — نبد راستی نزد او، ارجمند
به کرسی به خشم اندر آورد پای — همی گفت و بر جست هزمان به جای
یکایک برآمد، ز جای نشست — گرفت، آن گران کرسی زر، به دست

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

*بـــزد بـــر ســـر خـــسرو تاجـــدار		از او خواســت ایـرج، بـه جـان زینهـار*

(شاهنامه: ۱۰۳)

درنده‌خویی و قساوت ریگان در تراژدی *شاه لیر* کاملاً آشکار است؛ هنگام کورکردن امیر گلاستر او می‌گوید:

«یک طرف چهره‌ات به این حال، طرف دیگر را مسخره می‌کند. آن چشم دیگرت نیز باید بیرون آید» (شاه لیر: ۲۱٤).

نیز در همین صحنه است که نوکری به‌وسیلهٔ ریگان از پشت‌سر کشته می‌شود. شخصیت ریگان و تور ایستا و پایدار است و تا پایان زندگی ثابت باقی می‌ماند.

از دیگر شخصیت‌های همسان، سلم و گانریل هستند. سلم فردی حسود، جاه‌طلب و فتنه‌انگیز است. این خصوصیات در گانریل نیز دیده می‌شود. همهٔ فتنه‌ها و فجایع دو داستان از طرف این دو شخصیت پی‌ریزی می‌شوند. هر دو ایستا و ثابت؛ محافظه‌کار و فریبکاراند. به‌طوری که سلم با تحریک تور خون ایرج را می‌ریزد:

*بجنبیـــد مـــر ســـلم را دل ز جـــای		دگرگونـــه شـــد بـــه آیـــین و رای*

*دلـــش گـــشت غرقـــه بـــه آز انـــدرون		بـــه اندیـــشه بنشـــست بـــا رهنمـــون*

*نبـــودش پـــسندیده بخـــش پـــدر		کـــه داد او بـــه کهتـــر پـــسر تخـــت زر*

*بـه دل پـر ز کـین شـد، بـه رخ پـر ز چـین		فرســـته فرســـتاد، زی شـــاه چـــین*

(شاهنامه: ۹۱)

گانریل نیز با تحریک ریگان، قصد عصیان دارد و خواهان اتحاد با اوست تا اقدامات شاه لیر را خنثی کند. او به ریگان می‌گوید:

«بایدکاری کنیم تا تنور گرم است، نان را بپزیم». (شاه لیر: ۱۰۷).

آن‌ها هر دو با فتنه‌انگیزی به دیگران میدان عمل می‌دهند و همواره خود را از خطر دور نگه می‌دارند.

۲-۴. نقطه‌ضعف[۸] شخصیت‌ها در دو داستان

از عناصر مهم در ساختمان یک تراژدی موفق، نقطه‌ضعف است. این عنصر، به صورت‌های

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

گوناگون جسمی و روانی در یک قهرمان ظاهرمی شود و باعث سقوط وی به فلاکت می‌شود (Cooper, 1923: 119). در تراژدی *شاه لیر*، پادشاه با تقسیم حکومت میان دختران و بی‌توجهی به سخنان دلقک (نداهای درونی) و به دلیل غرور بیش از حد، دچار اشتباهی بزرگی می‌شود. تشخیص نادرست شاه لیر و تقسیم حکومت خود میان گانریل و ریگان باعث اتفاقات بعدی در نمایشنامه می‌شود. این عدم‌تشخیص درست، نقطه‌ضعف دیگر لیر است. علاوه بر غرور که از نقاط‌ضعف اوست و سبب می‌شود به سخن دیگران که خیرخواه اویند توجهی نکند، شتابکاری و تندخویی از ضعف‌های دیگر او به‌شمار می‌روند. نقطه‌ضعف کردلیا اعتماد به نفس او و آمدنش به میدان مبارزه است که او را به کام مرگ می‌فرستد. گانریل و ریگان نیز نقطه‌ضعف‌هایی دارند که مسیر حوادث تلخ را مهیا می‌کند. قدرت‌طلبی، زیاده‌خواهی و شهوت‌پرستی نقطه‌ضعف‌های این دو هستند؛ به‌طوری که شهوت‌پرستی در گانریل سبب می‌شود ریگان را مسموم و خودش را نیز هلاک کند. در شاهنامه فریدون نیز با تقسیم پادشاهی میان سه پسرش، پایه‌گذار حوادث بعدی می‌شود. او به فرزندانش اعتماد می‌کند و همین اعتماد او به سلم و تور، اشتباه او است. ایرج از جنگ و خونریزی پرهیز می‌کند و سلاح خود را به برادران می‌سپارد و درنتیجه کشته می‌شود. اعتماد او به برادران، نقطه‌ضعف او را نمایان می‌کند. نقطه‌ضعف دیگر ایرج این است که برای زنده‌ماندن نمی‌جنگد و شهادت یا مبارزهٔ منفی را انتخاب می‌کند و به‌همین دلیل نیز کشته می‌شود. زیاده‌خواهی و حسادت در سلم و تور نیز سبب بروز حوادث بسیاری در داستان می‌شود. مجموعه این ضعف‌ها و اشتباهات دست به دست هم داده‌اند تا رویدادهای داستان یکی پس از دیگری رخ بنمایانند و قهرمان را از اوج خوشبختی به فلاکت درافکنند. به نظر می‌رسد مهم‌ترین نقطه‌ضعف داستان فریدون، زیاده‌خواهی و غروری است که سلم و تور گرفتار آن هستند و انگیزهٔ حوادث بعدی، همین نقطه‌ضعف‌های موجود در شخصیت‌ها است. در تراژدی *شاه لیر*، نقطه‌ضعف اصلی در درون خود شاه لیر وجود دارد؛ هرچند زیاده‌خواهی و غرور گانریل و ریگان حرکت‌دهندهٔ رویدادهای بعدی داستان است.

۳-۴. نقش سرنوشت[۹] در دو تراژدی

از عناصر مشترک در این دو تراژدی، نقش مؤثر سرنوشت در روند پیشرفت و تکمیل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

حوادث داستان است. جبر و سرنوشتی که در تراژدی *شاه لیر* وجود دارد، از نوع باستانی و یونانی است. لیر خود می‌گوید:

«این تقصیر ستارگان است. ستارگانی که از فراز هستند و بر سرنوشت ما فرمان می‌رانند و گرنه ممکن نبود از یک پدر و مادر فرزندانی چنین گوناگون به وجود آید» (شاه لیر: ۲۳۳).

در داستان فریدون، پادشاه، پیر و باتجربه است. برخلاف لیر که سبکسر و کم‌عقل است، فریدون دانا و روشن‌بین است و از قدرت ایزدی برخوردار است. او در تقسیم پادشاهی خود از پیشگویان کمک می‌گیرد و از سرنوشت شوم ایرج و ماجرای غم‌انگیز خانوادهٔ خود، آگاه می‌شود. او با تقسیم پادشاهی خود به مبارزه با سرنوشت بر می‌خیزد و می‌خواهد مانع اجرای حکم سرنوشت شود. برای مبارزه با سرنوشت، فرزندانش را به سه نقطهٔ جهان می‌فرستد تا دور از هم حکومت کنند. فریدون ایرج را پیش خود نگه می‌دارد تا از سرنوشت وحشتناکی که برای او رقم خورده است، جلوگیری کند، اما این کار خود مؤثرترین عامل در تکوین فاجعه است. در داستان فریدون اغلب قهرمانان از سرنوشت خود آگاهند و برای گریز از تقدیر هیچ راهی ندارند، مگر آنکه حکم تقدیر را گردن نهند. قهرمانان هر کاری که انجام می‌دهند، خود کمکی است که به تقدیر می‌کنند؛ اما در تراژدی *شاه لیر*، قهرمانان از سرنوشت اطلاعی ندارند، بلکه فقط بازیچهٔ دست تقدیر هستند. سلم و تور خود بر این باورند:

*نوشته چنین بودمان از بوش		به رسم بوش اندرآمد روش*
*هژبر جهان سوز و نر اژدها		ز دام قضا هم نیابد رها*

(شاهنامه، ۱۳۸٦: ۱۱۲)

فریدون در گفت‌وگو با ایرج، نافرمانی فرزندانش تور و سلم را از سرنوشت بد آن‌ها می‌داند:

*ورا گفت کان دو پسر جنگجوی		ز خاور سوی ما نهادند روی*
*از اختر استشان بهره خود		که باشند شادان به کردار بد*

(همان: ۹۷ –۹۸)

۴-۴. نگرش عرفانی در دو داستان

اگرچه نمی‌توان این دو اثر را جزء آثار درجهٔ یک عرفانی به‌شمار آورد، رگه‌های عرفانی و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

نگاه‌های آسمانی در این دو داستان، مخصوصاً در مورد دو شخصیت تراژیک - ایرج و کردلیا- به‌روشنی پیدا است. نگرش عرفانی کردلیا در تراژدی *شاه لیر* و ایرج در *داستان فریدون*، مخاطب را به تحسین وا می‌دارد. کردلیا، عارف و عاشقی است که نمی‌تواند ژرفای عشق و حقیقت را در وجود خویش بر زبان آورد. در مکتب عرفان، وقتی سالک به حقیقت دست یابد، زبانش از بیان حقایق، الکن می‌شود و عاشق از بیان عشق حقیقی عاجز می‌ماند. در پردهٔ اول کردلیا خطاب به خود می‌گوید:

«ای کردلیای بیچاره، چرا؟... زیرا بی‌گمان عشقم از آنچه بتواند بر زبان آید، بسیار ژرف‌تر است» (شاه لیر: ۹۵).

کردلیا ضامن بقای عرفان در داستان شاه لیر است. او با صداقت کامل، عشق عارفانه را پررنگ تصویر می‌کند، به طوری که در مذهب او تزویر راهی ندارد. کردلیا پس از غربت، وقتی پدرش را می‌بیند و او را می‌نوازد، خواهان دعای خیر اوست. چقدر پرشکوه و بزرگ، روح کردلیا را در تراژدی لیر می‌توان لمس کرد. زمانی که لیر در خیمهٔ کردلیا در حال استراحت است، سخنان کردلیا از زبان انسانی آسمانی جاری می‌شود و در روح مخاطب نفوذ می‌کند. او در مورد زجرهایی که خواهرانش در حق پدر روا داشته‌اند و در شب سرد او را آوارهٔ بیابان کرده‌اند، چنین می‌گوید:

> حتی اگر سگ دشمن پای مرا گزیده بود، آن شب در کنار بخاری من، پناه می‌یافت و آیا ای پدر ستم‌کشیده، شما خشنود و خرسند بودید که خود را با خوکان و ولگردان درمانده در کاه مرطوب و اندک، هم‌کلبه کنید؟ (شاه لیر: ۲۵۸).

مرگ کردلیا نیز حالتی عارفانه دارد او می‌گوید:

«من سفری در پیش دارم که باید به‌زودی رهسپار آن گردم. آوای اربابم که به خدمت خویش می‌خواند، می‌شنوم و نباید تأخیر کنم و به او پاسخ رد بدهم». (همان: ۲۸۸).

در داستان فریدون، ایرج که شخصیت موازی با کردلیا است، عارفی وارسته به‌نظر می‌رسد. او با اعتقادات و کردار خود رنگی عرفانی به داستان فریدون می‌بخشد. ایرج در مناظره با پدرش می‌گوید:

چو بستر ز خاک است و بالین ز خشت — درختی چرا باید امروز کشت
که هر چند چرخ از برش بگذرد — بنش خون خورد، بار کین آورد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

خداونـــد شمـــشیر و گـــاه و نگـــین		چـــو مـــا دیـــد بـــسیار و بینـــد زمـــین
از آن تـــــاجور شـــــهریاران پـــــیش		ندیدنـــد کـــین انـــدرآیین خـــویش
چـــو دســـتور یـــابم مـــن از شـــهریار		همـــان نگـــذارانم بـــه بـــد روزگـــار

(شاهنامه: ۹۸)

ایرج با دیدی آسمانی ما را از داشتن روح پاک و عارفانهٔ خود آگاه می‌کند. مرگ برای او آسان است و با پای خود اسماعیل‌وار به مذبح می‌رود. وقتی تور قصد کشتن او را دارد، چنین می‌گوید:

مکـــن خویـــشتن را ز مـــردم کـــشان		کـــزین پـــس نیـــابی خـــود نـــشان
بـــسنده کـــنم زیـــن جهـــان گوشـــه ای		بـــه کوشـــش فـــراز آورم توشـــه ای
بـــه خـــون بـــرادر چـــه بنـــدی کمـــر		چـــه ســـوزی دل پیرگـــشته پـــدر
جهـــان خواســـتی یـــافتی، خـــون مریـــز		مکـــن بـــا جهانـــدار یـــزدان ســـتیز

(همان: ۱۰۳)

در دو اثر موردبحث، مرگ کردلیا و ایرج را باید شهادت نامید. آنان با پای خود به مسلخ عشق می‌روند و وفا و عشق راستین خود را به اثبات می‌رسانند. کردلیا و ایرج در آثار مذکور، در جایگاهی بالاتر از دیگر شخصیت‌ها قرار دارند و همین روح بزرگ آنان است که آن‌ها را برای مخاطبان محبوب می‌گرداند. ایرج و کردلیا از یک سنخ شخصیتی هستند. آن‌ها با شهادت خویش یکسره نیکی و ارزش می‌شوند، به‌طوری‌که با این ویژگی باعث ایجاد حس همدردی و تزکیهٔ نفس در مخاطبان داستان می‌شوند.

۵-۴. کشمکش[۱۰] در دو داستان

در یک اثر دراماتیک، ممکن است انواعی از کشمکش در کنار هم، سلسله‌حوادث را به پیش ببرند. اگر عنصر کشمکش را در یک داستان یا تراژدی به انواع متعددی چون «کشمکش انسان با سرنوشت»، «کشمکش انسان با طبیعت»، «کشمکش انسان با انسان»، «کشمکش انسان با خود» و «کشمکش جامعه با جامعه» تقسیم کنیم (Langger, 1923: 43)، می‌توانیم بگوییم در این دو داستان، انواع کشمکش با شدت یا ضعف وجود دارد. در داستان شاه لیر،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

پادشاه با تقسیم حکومت میان دو دختر شریرش در مقابل سرنوشت شکست می‌خورد. تقدیر، گانریل و ریگان را مجبور می‌کند که کردلیا را از بین ببرند و شخصیت‌های دیگر به انواعی دیگر با سرنوشت درگیر هستند. مبارزهٔ لیر در شب زمستانی با سرما و توفان که منجر به دیوانگی او می‌شود، نمونه‌ای از کشمکش انسان با طبیعت است. بیشترین نوع کشمکش در داستان شاه لیر، کشمکش انسان با انسان است. تضاد فکری میان لیر و کردلیا در صحنهٔ آغازین نمایش و کشمکش امیر کنت و لیر از این نوع کشمکش به‌شمار می‌روند. درگیری میان امیرکنت و ازوالد، اختلاف میان شاه لیر و دختران بدکارش، درگیری میان ادگار و ادماند و کشمکش ریگان و گانریل، همگی نشان‌دهندهٔ کشمکش انسان با انسان، در این داستان هستند. اولین نمونهٔ کشمکش انسان با خود، مربوط به کردلیا است. او گاه با خود می‌ستیزد و از بیان واقعیت خودداری می‌کند. کردلیا با خود به مبارزه برمی‌خیزد. او با خود می‌گوید: «کردلیا چه می‌کنی؟ این چه ناامنی است که در خود می‌یابی؟ از تو هیچ بر نمی‌آید جز مهر ورزیدن و دم فروبستن». گانریل نیز برای وصال ادماند با خود در جدال است. لیر به‌دلیل اشتباهی که در تقسیم پادشاهی مرتکب شده است، همواره با خود درگیر است و خود را پیوسته سرزنش می‌کند. درگیری دو کشور انگلستان و فرانسه نمونهٔ کشمکش جامعه با جامعه است. بیشتر کشمکش‌هایی که در *شاه لیر* وجود دارد، از نوع کشمکش جسمانی است و اکثر این درگیری‌ها و اختلافات، جنبهٔ فیزیکی و جسمانی به خود می‌گیرند. کشمکش‌های فکری و ذهنی نیز مانند تضاد فکری کردلیا با گانریل، ریگان و لیر در نمایشنامهٔ لیر وجود دارند. این اثر نمایشی و تراژیکی، عرصهٔ کشمکش‌ها و تضادها است که این خود، انگیزهٔ رفتار شخصیت و حوادث داستان می‌شود.

داستان *فریدون* نیز مانند تراژدی *شاه لیر*، ترکیبی از کشمکش‌ها است. این کشمکش‌ها خواننده را تا پایان داستان با خود می‌کشانند. تلاش فریدون برای نجات ایرج، با آگاهی از تقدیر (از طریق پیشگویی) و فرجام تراژیکی او، نمونهٔ دیگر از جدال انسان با تقدیر است. تسخیر «الان دژ» به‌وسیلهٔ قارن نوعی از جدال انسان با طبیعت است. این دژ میان دریایی بزرگ قرار دارد و برای رسیدن به آن مشکلاتی وجود دارد که همه از نوع جدال و خشم طبیعت بر انسان ارزیابی می‌شوند. جدال سلم و تور با ایرج، کشمکش فریدون با سلم و تور و جدال منوچهر با سلم و تور، از نمونه‌های جدال انسان با انسان است. جدال فریدون با خود

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

در تقسیم پادشاهی، جدال سرو یمنی با خود در قبول یا رد ازدواج دخترانش با فرزندان فریدون و کشمکش ایرج با خود در رفتن یا نرفتن به نزد برادرانش، از مصادیق جدال انسان با خود به‌شمار می‌رود. می‌توان گفت جدال انسان با انسان از مهم‌ترین و پررنگ‌ترین نوع جدال در هر دو داستان است. جدال انسان با خود که بیشتر در مورد دو شخصیت تراژیک – کردلیا و ایرج– صادق است، باعث فلسفی و عمیق شدن هر دو داستان شده است، اما به‌نظر می‌رسد جدال کردلیا در داستان شاه لیر وسیع و عمیق‌تر باشد؛ از این‌رو می‌توان گفت تأکید فردوسی بر کشمکش برونی است، در حالی‌که شکسپیر در آثارش، مرتب بر جدال درونی و فلسفی می‌تند و باید گفت غنای تراژدی *شاه لیر* مدیون همین جدال‌های فلسفی و درون‌گرایی شخصیت‌ها است.

۶-۴. گره‌افکنی[۱۱] در دو داستان

تراژدی *شاه لیر* مانند دیگر آثار نمایشی، مجموعه‌ای از گره‌افکنی و گره‌گشایی‌ها است که حوادث را تا وقوع فاجعه پیش می‌برند (Potte, 1953: 54). اولین گره‌افکنی داستان را لیر با تقسیم حکومت میان گانریل و ریگان ایجاد می‌کند. با محروم کردن کردلیا از حکومت، دومین گره‌افکنی ایجاد می‌شود. با رفتن کردلیا به فرانسه گره گشوده می‌شود. وقتی شاه لیر به فرانسه می‌رود، گرهی در داستان به ایجاد می‌شود که با نوازش لیر از سوی کردلیا، باز می‌شود. با حملهٔ سپاه انگلستان گره بعدی به‌وجود می‌آید و با شکست نیروهای فرانسه، گشوده می‌شود. دستگیری کردلیا و لیر، گرهی دیگر در داستان است که با مرگ کردلیا و لیر، باز می‌شود. پیچیدگی در تراژدی شاه لیر، مانند پیچیدگی در داستان فریدون باعث می‌شود که مخاطب با داستان همراه شود. در داستان فریدون، تقسیم حکومت باعث اعتراض سلم و تور می‌شود و گرهی را در داستان ایجاد می‌کند که با رفتن ایرج نزد آنان باز می‌شود. این گره‌گشایی خود باعث بروز بحران تازه‌ای در داستان می‌شود و سیر منطقی حوادث را تا پایان داستان هدایت می‌کند. گره‌افکنی که گاه از آن به «بحران» تعبیر می‌کنند، نقش مهمی در ساخت و درنهایت، موفقیت تراژدی دارد. با توجه به داستان شاه لیر می‌توان گفت شکسپیر بر این باور است که بحران حوادث، تراژدی را تشدید می‌کند. او در این داستان همواره دامنهٔ بحران را گسترش داده و آن را نگه داشته است، زیرا این کشش و نگه داشتن بحران، عواطف مخاطب را دگرگون و متأثر می‌کند. شکسپیر به‌خوبی آگاه است که در

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

ایجاد بحران باید دراماتیک و تراژیک‌بودن را در صحنه‌های پایانی داستان تعبیه کند تا با نگه داشتن کشش وقایع تا آخر داستان، پایانی مؤکد و مؤثر را برای داستانش رقم بزند. در پردهٔ اول وقتی گلاستر فریب سخنان ادماند را می‌خورد و تصمیم می‌گیرد ادگار را بکشد، یک بحران در نمایش ایجاد می‌شود و واکنش‌های امیر گلاستر و ادگار را به‌دنبال دارد که این واکنش‌ها باعث ایجاد بحران می‌شوند. در صحنهٔ هفتم از پردهٔ سوم، وقتی ریگان و گانریل از جاسوسی امیر گلاستر و کمک کردن او به لیر آگاه می‌شوند، بحران آغاز می‌شود و واکنش آن‌ها را در پی دارد و با کورکردن امیر گلاستر این بحران فروکش می‌کند. نمونهٔ دیگری از بحران در تراژدی شاه لیر هنگامی است که ریگان و گانریل از حملهٔ سپاه فرانسه باخبر می‌شوند و آن‌ها نیز با تدارک لشکری بحران را پایه‌ریزی می‌کنند و با مرگ بیشتر شخصیت‌ها آخرین بحران در تراژدی به پایان می‌رسد. این بحران تراژیکی‌ترین آن در داستان شاه لیر است که آخرین و قوی‌ترین بحران، در این اثر است. داستان فریدون نیز دراماتیک خود را مدیون بحران‌های مهم و متعدد در ساختار است؛ سلم و تور علیه حکومت ایرج اعتراض می‌کنند و با واکنش فریدون و ایرج، این بحران به اوج می‌رسد و درنهایت، با مرگ ایرج فروکش می‌کند. نمونهٔ دیگر بحران، واکنش سلم و تور در مقابل حملهٔ منوچهر است که بعد از آگاهی از حملهٔ منوچهر و تقابل آن‌ها به اوج می‌رسد. قوی‌ترین بحران در داستان که سیر حوادث را به اوج می‌رساند و آخرین بحران در داستان فریدون است، تلاقی سلم و تور با منوچهر است. این شخصیت‌ها برای آخرین بار با هم روبه‌رو می‌شوند و عمل داستان را به بزنگاه اصلی می‌کشانند و تغییر اساسی را در خط داستان به‌وجود می‌آورند. این بحران درنهایت، با کشته شدن سلم و تور به پایان می‌رسد و داستان نیز رفته‌رفته بعد از این بحران به فرود خود می‌رسد.

فردوسی مانند شکسپیر به تأثیر بحران‌ها در روند پیشرفت داستان، آگاهی کامل دارد. او آگاه است که کدام بحران باید در کدام موقعیت تعبیه شود تا تعامل مخاطب را به دنبال داشته باشد. بنابراین از نظر تنظیم بحران‌ها در وقایع داستان، باید گفت که در هر دو اثر، اصلی‌ترین بحران در پایان آن گنجانده شده است، زیرا دیگر بحران‌ها زمینه‌ساز آخرین بحرانند.

۷-۴. نقطهٔ اوج[۱۲] در دو داستان

فاجعه، نقطهٔ اوج بحران است که می‌توان آن را پایان پیچیدگی‌ها و گره‌های داستان دانست

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

(Belsey, 1983: 123). این نقطهٔ اوج در دو داستان موردبحث، یکسان است. مرگ کردلیا در داستان شاه لیر و مرگ ایرج در داستان فریدون، نقطهٔ اوج داستان محسوب می‌شوند، زیرا بعد از این موقعیت تراژیک است که مخاطب دچار تزکیهٔ نفس شده، حس ترحم و ترس او از به وجود آمدن این موقعیت، برانگیخته می‌شود.

۸-۴. جایگاه پیشگویی[۱۳] در دو داستان از منظر کهن‌الگویی

کهن‌الگوها همزمان بار عاطفی و معنایی را به مخاطب القا می‌کنند و در حقیقت اسناد مجازی همراه با القای معنی صورت می‌گیرد و معنا و صورت از هم تفکیک‌پذیر نیستند (نورتروپ فرای، ۱۳۷۷: ۱۳۰، ۱٤٥، ۱٥۳، ۱٦٥، ۱٦۸، ۱٦۹ و ۲۳۹). پیشگویی از مباحث مهم در مجموع نقد کهن‌الگویی است که در هر دو داستان انعکاس یافته است. در داستان شاه لیر عنصر پیشگویی با صراحت بیان نشده است، اما سخنان دلقک و امیر کنت با شاه لیر نوعی پیشگویی به شمار می‌روند، زیرا آنان لیر را آشکارا از عواقب کارهایش آگاه می‌کنند. امیرکنت خطاب به لیر می‌گوید: «تقدیر را تغییر ده و با نهایت دقت جمیع جهات را در نظر بگیر. از این شتاب کاری منفور و بدفرجام بپرهیز» (شاه لیر: ۹۹).

هنگامی که لیر پادشاهی را میان دخترانش تقسیم می‌کند، دلقک چنین پیشگویی می‌کند «او که نه پوشش و نه لقمه نانی برای خویش گذارده، چون از همه‌سو رانده شود، به مقداری از آن‌ها نیازمند می‌شود. او نخودی است که مغزش را از دست داده است». نداهای بیرونی از جانب دلقک و امیر کنت، برای شاه لیر در حکم پیشگویی‌های تراژدی هستند، ولی لیر به این نداها توجهی نمی‌کند. مخاطب تا پایان داستان منتظر می‌ماند تا درستی سخنان آن‌ها را درک کند، این درحالی است که عنصر پیشگویی در داستان فریدون برخلاف تراژدی شاه لیر، به طور صریح وجود دارد. فریدون با کمک منجمان و موبدان از سرنوشت تلخ خانواده‌اش آگاه می‌شود و برای مبارزه با تقدیر و جلوگیری از وقایع تلخی که در آینده برای او و خانواده‌اش رخ می‌دهد، پادشاهی را تقسیم می‌کند. همین کار باعث می‌شود تا پیشگویی منجمان به حقیقت بپیوندد. فریدون در پاسخ سلم و تورکه به تقسیم پادشاهی اعتراض کرده‌اند، می‌گوید:

*بدان برترین نام یزدان پاک		به رخشنده خورشید و برتیره خاک*
*به تخت و کلاه و به ناهید و ماه		که من بد نکردم شما را نگاه*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

یکی انجمن کردم از بخردان ستاره‌شناسان و هم موبدان
بسی روزگاران شدست اندرین نکردیم بر باد بخشش زمین
همه راستی خواستم زین سخن به کژی نه سر بود پیدا نه بن
همه ترس یزدان بد اندر میان همه راستی خواستم در جهان

(شاهنامه: ۹۶)

برخلاف تراژدی لیر، در داستان فریدون، عنصر پیشگویی به‌روشنی به کار گرفته شده است. بدون شک از این نظر داستان فریدون از تراژدی شاه لیر قوی‌تر و تراژیک‌تر است. عنصر پیشگویی از نقاط قوت این داستان است و از این دیدگاه با تراژدی‌های بزرگ یونان قابل قیاس است. همچنین تقدیر و جبرگرایی ناشی از آن، نشان از فرهنگ و گرایش‌های مذهبی دارد. فردوسی و شخصیت‌های موجود در داستان‌هایش در فرهنگی بالیده‌اند که همواره جبر و تقدیرگرایی در آن حاکم بوده است. در داستان‌های شکسپیر هرچند از ستارگان و دخالت آن‌ها در سرنوشت بشر بحث شده است، اما سرنوشت محتوم، با قوتی که در داستان‌های فردوسی آمده است، دیده نمی‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

انسان همواره از اینکه ریشه و نسب خود یا چیزی را بشناسد، لذت می‌برد و این اسطوره خویشاوندی به شکل‌های گوناگون در جوامع سنتی وجود دارد. جست‌وجوی منابع و تأثیرات یک اثر از آثار دیگر یا تأثر بر آثار دیگر، همواره موجب رضایت اسطورهٔ خویشاوندی بوده است. با توجه به نقد تطبیقی دو اثر فردوسی و شکسپیر می‌توان گفت که این دو اثر در بسیاری از موارد با هم همخوانی و همسانی دارند، اما در عین حال نقل‌قول‌هایی که این دو متن را شکل می‌دهند، نقل‌قول‌هایی بدون گیومه هستند؛ یعنی این نقل‌قول‌ها از ویژگی گمگشتگی و پنهانی برخوردارند، زیرا در متن توزیع شده‌اند و بسیار فراتر از نقل‌قول‌های مستقیم عمل می‌کنند، به طوری که امکان جداسازی این دو متن از همدیگر وجود ندارد و این پیوستگی و درهم‌رفتگی تا جایی پیش می‌رود که متن اصلی و آغازین با متن متأخر، یک هویت را در ساختار پیدا می‌کنند. از نقاط مشترک دو اثر، درونمایهٔ یکسان است. درونمایهٔ هر دو اثر به مبارزهٔ نیکی در مقابل بدی می‌پردازد که عاقبت به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

پیروزی نیکی منجر می‌شود. حوادث تراژیکی در خانوادهٔ دو پادشاه به‌وجود می‌آیند و قهرمانان به‌طور ناخواسته مجری حکم تقدیر هستند. داستان فریدون را باید یک تراژدی دانست، زیرا تقدیر در سرتاسر داستان حضور فعال و تعیین‌کننده دارد. عنصر پیشگویی، خود تراژدی بودن داستان فریدون را مؤکد می‌کند. این عنصر از بارزترین ویژگی‌های تراژدی‌های کهن است که ارسطو به آن معتقد است. وقایع داستان فریدون با توجه به عنصر پیشگویی، به‌سمت فاجعه در جریان است. در تراژدی ***شاه لیر*** این عامل به اندازهٔ داستان فریدون خود را نشان نمی‌دهد. عنصر گفت‌وگو که از مهم‌ترین عناصر نمایشی است، به‌طور گسترده در داستان فریدون وجود دارد. این عامل، بار دراماتیک داستان را به اوج می‌رساند، ولی با این همه عنصر گفت‌وگو در تراژدی *شاه لیر* بسیار قوی‌تر و دامنه‌دارتر ارائه شده است. از نظر توصیفات و فضاسازی در صحنه‌هایی که فردوسی خلق کرده، با اندکی تغییر می‌توان این داستان را به یک فیلمنامه یا نمایشنامه تبدیل کرد. با مقایسهٔ دو اثر می‌توان گفت گستردگی زمانی و مکانی در داستان فریدون ناشی از اسطوره‌بودن آن است؛ درحالی که زمان و مکان در تراژدی *شاه لیر* مانند دیگر تراژدی‌های شکسپیر محدود است، زیرا یکی از ویژگی‌های تراژدی، محدودبودن زمان و مکان است. از این نظر، مکان و زمان، تراژدی‌های شکسپیر با اصول ساخت تراژدی همخوانی و هماهنگی بیشتری دارند. داستان فریدون به دلیل وحدت موضوع، وحدت لحن، انسجام ساختاری و به‌کارگیری عناصر تراژیکی، بسیار قوی است. این داستان از زبان منظوم، که یکی از ویژگی‌های تراژدی‌های قدیمی است، فراوان سود برده است. شخصیت‌پردازی فردوسی از نظر داستانی قوی است، اما از نظر نمایشی، شخصیت‌پردازی در شاه لیر برجسته‌تر است، زیرا *شاه لیر* برای نمایش‌دادن روی صحنهٔ تئاتر، نوشته شده است؛ درحالی که داستان فریدون برای خواندن نوشته شده است و از نظر جنبه‌های نمایشی نسبت به تراژدی ***شاه لیر***، کم‌مایه‌تر است. داستان فریدون منطبق بر معیارهای تراژدی کلاسیک است که مشخصات اسطوره‌ای و افسانه‌ای را نیز با خود دارد. زبان طنزآمیز تراژدی *شاه لیر* از امتیازات این اثر نسبت به داستان فریدون است و حضور دلقک در داستان *شاه لیر* به طنزآمیزشدن آن انجامیده است.

در یک جمع‌بندی باید گفت که «تراژیکی‌بودن دو اثر»، «خانوادگی‌بودن و فرزانه‌بودن هر دو تراژدی»، «شخصیت‌پردازی موازی»، «حضور عنصر سرنوشت»، «تقسیم پادشاهی به‌عنوان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

مهم‌ترین انگیزهٔ عمل شخصیت‌ها»، «نقطه‌ضعف‌ها»، «تنگنا»، «فاجعه»، «پیشگویی» و «کشمکش» از همسرایی‌های ساختاری و برهم‌نمایی‌های این دو داستان به‌شمار می‌روند.

۶. پی‌نوشت‌ها

۱. انصاری. «دموکراسی گفت‌وگو». گفت‌وگو با منصور انصاری. ماهنامهٔ ***بازتاب اندیشه***. ش ۹۲، آذر ۱۳۸٦، ص ۱۹.

۲. بخش خاستگاه‌ها و سودای مکالمه.

۳. ژولیا، کریستوا. (۱۳۸۱). ***«کلام، مکالمه و رمان» در: به‌سوی پسامدرن***. پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

4. Texte

۵. بخش متن از بند رسته.

٦. تمام منابع شاهنامه‌پژوهی این واقعیت را تصریح کرده‌اند از جمله: ر.ک. حماسه‌سرایی در ایران از ذبیح‌الله صفا.

7. characterization
8. tragic flaw
9. fate
10. conflict
11. complication
12. climax
13. prophecy

۷. منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنیت*** چ ۱. سال ۱۳۸۰ تهران: نشر مرکز
- لوی، پیتر. (۱۳۷۹). ***زندگی شکسپیر***. ترجمهٔ احمدافشار پویا. تهران: انتشارات توسعهٔ کتابخانه‌های ایران.
- ولک، رنه. (۱۳۷۰). ***چشم‌اندازی از ادبیات و هنر***. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: انتشارات معین.
- ندا، طه. (۱۳۷۸). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نشر نی.
- استفن، مارتین. (۱۳۷۸). ***بررسی آثار شکسپیر***. ترجمهٔ شراره سادات بشیری. تهران:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]

انتشارات شکوه.

- هلال، محمد غتیمی. (۱۳۷۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ دکتر مرتضی آیت‌زاده. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٦). ***شاهنامه. جلد (۱)***، به کوشش سعید حمیدیان. چ ۷. تهران: نشر قطره.
- Boas, F. S. (1896). *Shakspere and His Predecessors*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Dutton, Richard & Jean Howard. (2003). *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*. Oxford: Blackwell.
- Taylor, Gary and Michael Warren, ed. (1983). *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*. New York: Oxford University Press.
- Foakes, R.A. ed. (1997). *King Lear*. London: Arden.
- Neil, H. (1987). *Writings on Art and Literature* by Sigmund Freud. Foreword by. Standford University Press.
- Assiter, A. (1984). *Althusser and structuralism*. The British journal of sociology. Vol.35, No.2. Blackwell publishing.
- Barry, P. (2002). *Structuralism, Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Belsey, C. (1983). *Literature, History, Politics*. The University of California Press.
- Langer, S. (1957). *Problems of Art*: Ten Philosophical Lectures. New York: Scribner.
- Bucher, S.H. (1895)**.** *Aristotle's poetica*. London: New York press.
- Belsey, C. (1981). *The Subject of tragedy*. London press.
- Cooper, L. (1923). *the poetics of Aristotle*. Boston press.
- Potts, L.J. (1953). *Aristotle on the art of fiction*. Cambridge press.
- Lucas, E.L. (1928). *Tragedy in relation to Aristotle's poetics*. New York.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-05-13]