داستان *داش آکل*: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار

ایلمیرا دادور*

چکیده

داستان کوتاه *داش آکل* یکی از زیباترین داستان‌های ادبیات فارسی در قرن بیستم است که بسیاری آن را اثر جاودانی نویسنده، صادق هدایت، می‌دانند. این داستان نخستین بار در سال ۱۳۱۱ و در مجموعه‌ای که شامل یازده داستان کوتاه بود به چاپ رسید. سال‌ها بعد، یعنی در دهۀ پنجاه شمسی، فیلمی سینمایی از روی همین داستان ساخته شد که آن نیز از جایگاه درخوری در عالم سینمای ایران برخوردار است. این داستان، به عقیدۀ نگارنده، با پشتوانۀ دیگر نوشته‌ها و متن‌ها نوشته شده است. به بیان دیگر، هدایت داستانی ایرانی نوشته، اما با اِشرافی که بر ادبیات سایر سرزمین‌ها و به خصوص بر ادبیات فرانسه داشته، با خلق این اثر زیبا به سوی مفهومی گام نهاده است که امروزه آن را «بینامتنیت» می‌خوانیم. از آنجا که هر متن ادبی بر اساس تصوری خاص از مخاطبان خود پدید می‌آید، خوانش دیگر این داستان به ما کمک خواهد کرد تا به چگونگی تکوین داستانی بومی‌شده، در حدِّ «افق انتظارِ» خوانندۀ ایرانی، دست یابیم.

کلیدواژه‌ها: داستان، بینامتنیت، بومی‌سازی، افق انتظار، هدایت.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

مقدمه

داستان *داش آکل* این گونه آغاز می‌شود: « همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند» (هدایت٥٤). همین جملهٔ نخست یادآور می‌شود که در زمان وقوع داستان، شهر شیراز وسعت چندانی نداشته است و گستردگی آن در حدّی بوده که بیش‌وکم همهٔ اهالی از حال و روز یکدیگر خبر داشته‌اند. ادامهٔ داستان گواه بر آن است که رخداد ویژهٔ داستان به قبل از سال ۱۳۰۰ مربوط می‌شود و نه تاریخ نشر آن؛ یعنی به زمانی که عیّاری و جوانمردی هنوز جایگاهی مردمی داشت. در این خُرد جامعه، داش آکل نمادِ کامل پهلوانی و دلاوری است، « داش آکل را همهٔ اهل شیراز دوست داشتند» (۵۸)، زیرا « داش آکل از مردم دستگیری می‌کرد، بخشش می‌نمود و اگر دنگش می‌گرفت بار مردم را به خانه‌شان می‌رسانید.» و « اگر اجل برگشته‌ای با زنی شوخی می‌کرد یا به کسی زور می‌گفت دیگر جان سالم از دست داش آکل به در نمی‌برد» (۵۸)؛ خلاصه، همهٔ آنچه در دوران نگارش داستان از جامعه رخت بر می‌بست. در مقابل او کاکا رستم است، دون و خائن و بی‌غیرت، که کینهٔ داش آکل را از مدت‌ها قبل به دل داشت و پی بهانه می‌گشت تا تلافی کند.

سال‌های بعد از ۱۲۹۰ سال‌های یک چرخش بسیار مهم در تاریخ ایران به شمار می‌رود: «گذر از یک نظام آسیایی به نظامی پارلمانی»، همراه با رهاوردِ « هموار کردن راه فردگرایی». در کنار ساختار نوین جامعه، دیوان‌سالاری نیمه بورژوایی- نیمه سنتی همراه با پیوندهای اجتماعیِ نامعین به میدان می‌آید. دست یافتن به مقامی دولتی آرزوی بسیاری می‌گردد که برای رسیدن به آن حرمت‌ها شکسته می‌شود. بهترین نمونهٔ آن را می‌توان در قسمت نخست رمان *زیبا* (۱۳۰۹) اثر محمد حجازی یافت. در چنین هنگامه‌ای از نابسامانی است که شخصیتی همانند داش آکل، خواسته و ناخواسته، رنگ می‌بازد و صحنهٔ جامعه را ترک می‌کند.

اما داستان *داش آکل* حکایت مردی است بدسیما که « هر کس دفعهٔ اول او را می‌دید قیافه‌اش توی ذوق می‌زد» (٦٤). اما بدسیمایی چیزی از مردی و مردانگی‌اش کم نمی‌کرد. او « زندگی‌اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید» (٦٥). و چنان درست‌کار بود که وقتی حاجی صمد مرحوم شد، همه اطلاع یافتند که او داش آکل را «وکیل و وصی» خودش کرده است، چون حاجی همواره به خانواده‌اش

می‌گفت که «اگر یک مرد هست فلانی[داش آکل] است» (٦٢). مسیر زندگی داش آکل از این اتفاق به بعد تغییر می‌یابد: او در نگاهی گذرا دختر جوان حاجی صمد را ــ که از کنجکاوی پردهٔ اندرونی را پس زده بود تا «داش سرشناس شهر و قیّم خودشان را ببیند» ــ می‌بیند و به او دل می‌بازد. گرچه می‌دانست که خانوادهٔ دختر مخالفتی با ازدواج آن دو نخواهند داشت، « پیش خودش گمان می‌کرد که هرگاه دختری که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود» (٦٨). داش آکل، تنها و افسرده، یک طوطی می‌خرد تا شب‌ها، در تنهایی‌اش، با آن درد دل کند. فقط همین طوطی بود که راز عشق داش آکل را می‌دانست.

پس از هفت سال خدمت وفادارانه به خانوادهٔ مرحوم حاجی صمد و رسیدگی به تمام امور آنها، اتفاقی که داش آکل همواره انتظارش را می‌کشید رخ داد. برای مرجان، دختر مرحوم حاجی، خواستگاری آمد، پیرتر و بدسیماتر از داش آکل (در فیلمِ این داستان، خواستگار جوان است و بدسیما نیست). داش آکل هیچ نگفت؛ خاموش و سربه‌زیر تمامی مراسم را آبرومندانه برگذار کرد. اما در راه بازگشت به خانه مورد حملهٔ کاکارستم قرار گرفت. داش آکل پیروزمندانه حریف را به خاک انداخت، اما این یکی، ناجوانمردانه، قمه را برای کشتن داش آکل تا دسته در پهلوی او فرو کرد، زخمی نابودکننده. داش آکل قبل از مرگ وصیت کرد که طوطی‌اش، تنها ثروت او، به مرجان داده شود. « همهٔ اهل شیراز برایش گریه کردند» (٧٨). قفس طوطی به مرجان سپرده شد. در خلوتِ مرجان، ناگهان طوطی با لحن داشی، با لحن خراشیده‌ای گفت: «مرجان... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم... مرجان... عشق تو... مرا کشت» (٧٩). و مرجان در تنهایی خود اشک ریخت.

این کوتاه شدهٔ داستان بود، یک داستان ایرانی که « خوانندهٔ مورد نظر خود را دارد و در هر اشارهٔ آن مخاطبی را که از قبل مد نظر داشته مورد خطاب قرار می‌دهد» (سارتر، به نقل از ایگلتون ١١٦). هر خوانندهٔ ایرانی به راحتی می‌تواند با این داستان ارتباط برقرار کند و ابهامی در شخصیت پردازی‌ها و نوع روابط برایش نمی‌ماند، زیرا «خواننده می‌داند که چه توقعی از متن دارد (...) و چون افق دریافت متن در افق انتظارهای دوران تحقق می‌یابد، و این یک نیز به نوبهٔ خود در افق انتظارهای یک مخاطب جلوه می‌کند» (احمدی ٤٢٩)، ما خوانندهٔ یک داستان ایرانی هستیم. پس چگونه این داستان

اشاره به موقعیت و داستانی دیگر دارد؟ چگونه دو متن در هم آمیخته و متن نوینی را به وجود آورده است؟ بینامتنیت را کجا باید جستجو کنیم؟ کدام متن پایهٔ متن دیگر قرار گرفته و چطور هدایت داستان خود را از دل دیگر متن(ها) بیرون آورده است؟

بحث و بررسی

یکی از ساده‌ترین بیان‌ها برای بینامتنیت گفتهٔ گراهام آلن است؛ به‌عقیدهٔ او «آثار ادبی بر اساس نظام‌ها و رمزگان‌ها و سنت‌های ایجاد شده در آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند. دیگر نظام‌ها و رمزگان‌ها و سنت‌های هنری و درکل فرهنگی نیز در شکل‌گیری معنای یک اثر ادبی اهمیتی اساسی دارند. نظریه پردازان امروزی متن‌ها را، خواه ادبی و خواه غیر ادبی، فاقد هر گونه معنای مستقل می‌دانند.» (۱۱)، زیرا متون شکل‌گرفته از چیزی هستند که آن را بینامتنی می‌نامند. چنین است که دامنهٔ بینامتنیت از نقل قول، مستقیم یا غیرمستقیم، اقتباس، برداشت آزاد، تا تقلید و حتی سرقت ادبی گسترده می‌شود. از طرفی اثر ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای مردمانی متفاوت معانی مختلف داشته باشد، و این بیشتر به «تعبیر» اثر مربوط می‌شود تا «معنای» آن. تعبیرها می‌توانند در طول تاریخ تغییر کنند، اما معانی ثابت می‌مانند. چنین است که « مؤلفان، معانی را وضع می‌کنند در حالی که خوانندگان تعابیر را تعیین می‌کنند» (هیرش، به نقل از ایگلتون ۹۳). بنابراین اثری در جامعه‌ای مخاطبی دارد که در جامعه‌ای دیگر آن مخاطب را نخواهد داشت، زیرا برداشت‌ها می‌تواند متفاوت، همسو یا غیر همسو با نظر نویسندهٔ متن باشد.

دربارهٔ هدایت، نگارنده معتقد است که در پاره‌ای از آثار او مخاطب می‌تواند خوانندهٔ متنی بومی‌سازی شده باشد، و این نه از ضعف کار که از قدرت نویسنده است. به عقیدهٔ فرزانه « هدایت از به‌کاربردن دانسته‌هایش باک ندارد... تقلید مستقیمی در کار نیست. این سرشاریِ کار هدایت است که خوانندگانش را در مقابل آینه دانش قرار می‌دهد و هرکس به فراخور فهم و سواد خود در آن خویشتن و دانش خود را می‌یابد» (۳۱۳). هدایت نویسنده‌ای بود که به ادبیات جهان اشراف داشت: آثار الن پو، داستایفسکی، چخوف، مولینا، سارتر، بودلر،... و بسیاری دیگر را به‌خوبی می‌شناخت و

مستقیم و غیرمستقیم سهم بسزایی در شناساندن این بزرگان ادب به مخاطبان فارسی زبان داشته است.

به‌نظر گادامر «اثر ادبی به‌هیچ‌وجه به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند» (ایگلتون ۹۹). و این همان اتفاقی است که در پاره‌ای از آثار هدایت می‌توان شاهدش بود. خوانش این آثار ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن هر متن، کشف معنا یا معانی آن، ردیابی همین روابط است. خوانش ما روندی از حرکت در میان متون خواهد بود. معنا هم «چیزی می‌شود که بین یک متن و همهٔ دیگر متونِ مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد؛ و این برون‌رَوی از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است [که] متن بینامتن می‌شود» (الن ۱۲). از این جا با خوانشی دیگر، می‌توان به «سگ ولگرد»، «سه قطره خون»، «دُن ژوان کرج»، ... و «داش آکل» نگاهی نو کرد. به نظر نگارنده، بیشترین سهمی که هدایت در نوشتن این آثار داشته، بومی‌سازی آنها و قرار دادنشان در زمان‌ها و موقعیت‌های مختلف تاریخی است. از این رو انتظار می‌رود که خوانندهٔ ایرانی اثر را به گونهٔ دیگری «دریافت» کند. سارتر در کتاب *ادبیات چیست؟* (۱۹٤۸) پرسشی را مطرح کرده که «نویسنده برای که می‌نویسد؟» و خود معتقد است که «در هر عمل نوشتن، نوع خاصی از خواننده از قبل وجود دارد که جزو ساخت درونی متن به حساب می‌آید» (به نقل از ایگلتون ۱۱٦–۱۱۷). با توجه به این گفتهٔ سارتر، ما به مقصود خود می‌رسیم، چون متن ادبی هدایت بر اساس تصور خاص او از مخاطبان ایرانی‌اش پدید آمده و سازگار با اندیشهٔ کسانی است که متن برای آنها نوشته شده است.

داستان *داش آکل* عاری از نشانه‌ای آشکار از داستان نگاشته شدهٔ دیگری است، پس درک آن فقط وابسته به حافظهٔ منِ خواننده می‌شود؛ «بدین ترتیب حافظهٔ خواننده موتور اصلی شناخت بینامتنی خواهد بود» (ناتالی پیگه‌ـگرو[1] ۹۹). این اتفاق می‌افتد و حافظهٔ نگارندهٔ این مقاله تصاویری از داستان سیرانو دو برژراک[2] اثر ادمون رُستان[3] فرانسوی

---

[1] Nathalie Piégay-Gros
[2] *Cyrano de Bergerac*
[3] Edmond Rostand (1868-1918)

را، که ارزش مطالعه و نقد و بررسی (برای نخستین بار) دارد، در داستان *داش آکل* می‌یابد.

ادمون رُستان (۱۸٦۸–۱۹۱۸)، نویسندهٔ فرانسه، با نگارش نمایشنامهٔ *سیرانو دو برژراک* در سال ۱۸۹٤ به شهرت بسیار دست یافت. این نمایشنامه خود در چنبرهٔ بینامتنیت قرار دارد، زیرا با الهام از زندگی شخصی به همین نام که در قرن هفدهم می‌زیسته نگاشته شده است. ساوینین دو *سیرانو دو برژراک*[1] واقعی شاعری بود بدسیما، اما ظریف‌اندیش و آزادی‌طلب. نمایشنامهٔ *سیرانو دو برژراک* وام‌دار داستان زندگی این نویسنده و شاعر آزاداندیش است.

سیمای دو مرد

داش آکل و سیرانو دو برژراک نامشان را بر داستان نهاده‌اند؛ هر دو سنین جوانی را پشت سر گذاشته‌اند و به میان‌سالی نزدیک‌اند؛ هر دو آزاده و جوانمردند. هر دو محبوب تهی‌دستان و ناپسند ستمکاران‌اند. هردو بد سیمایند. آثار باقی‌مانده از زخم‌ها کارِ داش آکل را خراب کرده بود: « روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قدّاره بود... و از همه بدتر یکی از آنها چشم چپش را پایین کشیده بود » (٦۵). با این همه، قیافهٔ نجیب و گیرنده‌ای داشت. اما سیرانو بینی خیلی بزرگی داشت، خیلی خیلی بزرگ، بزرگ‌ترین بینی دنیا. خودش به مخاطبی گفته بود: « شما می‌توانید بگویید اگر من همچو دماغی داشتم می‌ترسیدم که در فنجان چایم بیفتد.» یا «لطف می‌کنید اگر این شاخهٔ درخت را به پرندگان هدیه دهید.» و یا «می‌شه کلاهم را به‌اش آویزان کنم» (رستان ۱۵ـ۱٦). هر دو، مانند اسطورهٔ پیگمالیون[2] پیکرتراش که دلبستهٔ گالاتهٔ[3] خودساخته‌اش می‌شود، دل‌باختهٔ دختری بسیار جوان و زیبا که به نوعی تربیتش به ایشان سپرده شده است می‌شوند. هر دو در مقابل زیباروی خود سکوت اختیار می‌کنند، عشق خود را پنهان می‌دارند و اسباب پیوند او را با دیگری فراهم می‌آورند. در آخر، هردو ناجوانمردانه کشته می‌شوند و با مرگ آنها عشق پنهانشان از پرده بیرون می‌افتد.

---

[1] Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655)
[2] Pygmalion
[3] Galatée

هدایت زبان فرانسه را به خوبی می‌دانست، در فرانسه زیسته بود، به آن زبان درس خوانده بود، نویسندگان فرانسوی برایش ناشناخته نبودند و با رُستان تقریباً هم‌عصر بود. ازاین‌رو، دور از ذهن نیست که هدایت خوانندهٔ نمایشنامه یا حتی بینندهٔ نمایش *سیرانو دو برژراک* بوده و ازآن الهام گرفته باشد. به‌عقیدهٔ رولان بارت «تنها تخریب متن رایگان است، نه نوشتن و نه بازنوشتن آن» (٤٠)، هدایت متن پیشین یا زیرمتن داستان خود را تخریب نکرد، بلکه در حوزهٔ فرهنگی‌ـادبیِ متفاوت اثری ماندگار خلق کرد؛ و به گفتهٔ بارت اثر را «اِحیا» کرد.

زمان پریشی روایت

در داستان‌های *سیرانو دو برژراک* و *داش آکل*، خواننده شاهد گونه‌ای زمان‌پریشیِ روایت یا ناسازگاری میان نظم تاریخ و روایت است. ادمون رُستان داستان خود را در اوج دوران ناتورالیسم و سمبولیسم فرانسه و متفاوت با این دو جریان ادبی می‌نویسد. زمانی است که امیل زولا بدبختی‌ها را در وراثت جستجو می‌کند و برای ژِروز[1]، شخصیتِ ترحم‌انگیزِ رمان *آسوموار*[2] فقط تباهی را پیش‌بینی می‌کند؛ زمانی است که هنوز جوانان فرانسوی فراموش نکرده‌اند که برای موفقیت، یعنی زود پول‌دار شدن و راه یافتن به محافل اشرافی، باید راستینیاک[3]، شخصیت رمانِ *باباگوریوی* بالزاک را الگو قرار داد؛ زمانی است که آندره ژید در *مائده‌های زمینی* از پُشت کردن به خانواده می‌گوید؛ در این زمان رُستان رو کردن به گذشته را از «زیستن در حال» برتر می‌داند. داستان او به قرن هفدهم باز می‌گردد، اوج کلاسیسیسم فرانسه، که وفای به عهد، همراه با ارج نهادن به ارزش‌های والا، بیشترین اهمیت را دارد. منش سیرانو دو بِرژراک با فردگرایی پایان قرن نوزدهم نمی‌تواند همخوانی داشته باشد؛ گو اینکه نمایشنامهٔ سیرانو دو برژراک یک تراژدی قرن هفدهم شمرده نمی‌شود. این نمایشنامه یک درام رمانتیک است با شعرهای دوازده هجایی که یادآور اشعار ویکتور هوگوست و نه ژانرهای ادبی زمان نویسنده.

---

[1] Gervaise
[2] Assommoir
[3] Rastignac

داستان هدایت در دههٔ اول قرن حاضر شمسی روایت شده است، دورهٔ شکوفایی نسل اول داستان کوتاه و رمان نویسان ایرانی: در سال ۱۳۰۰، جمال‌زاده برای نخستین بار یک مجموعه داستان کوتاه به نام *یکی بود یکی نبود* به مخاطبان ایرانی عرضه می‌کند؛ صنعتی‌زادهٔ کرمانی *دام‌گستران یا انتقام‌خواهان مزدک* (۱۲۹۹-۱۳۰٤) و داستان *مانی نقاش* (۱۳۰۵) را می‌نویسد؛ حیدر علی کمالی *مظالم ترکان خاتون* (۱۳۰۷) را منتشر می‌کند؛ محمد حسین رکن‌زادهٔ آدمیت *دلیران تنگستانی* (۱۳۰۹) را می‌نگارد و رحیم‌زادهٔ صفوی *نادرشاه* (۱۳۰۹) را. تمامی این رمان‌ها، متأثر از شکست انقلاب مشروطه، رمان‌های تاریخی‌اند. مشفق کاظمی هم اولین رمان اجتماعی فارسی را با عنوان *تهران مخوف* (۱۳۰٤) و قبل از *زیبای* حجازی منتشر می‌کند (عابدینی ۳۵-۳٦). هدایت نه رمان تاریخی می‌نویسد و نه داستانش در ردیف داستان‌های مشفق کاظمی و حجازی است (اگر چه هنوز باید در انتظار نشر شاهکار ادبی او بود). روایت او زمان مشخصی ندارد؛ اما شاید بتوان آن را نوعی بازپس‌نگری دانست. قهرمان داستان او قهرمان دوران خودش نیست. داش آکل نماد جوانمردی است، و هدایت پوریای ولی را در او زنده می‌کند، پهلوان بزرگ و جوانمرد تاریخ کشتی ایران که در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم می‌زیسته، *پهلوانی عارف‌پیشه و شاعر* که او را مراد کشتی‌گیران تاریخ ایران می‌دانند (مهدی عباسی ۵۹).

خویشاوندی

خویشاوندی هم نزدیکی است و هم دوری. دو خویش به هم نزدیک‌اند و از دیگران دور. اما نزدیکی میان دو خویش هم برای خود مرزی دارد و همین مرز است که بایدها و نبایدها را می‌سازد. در جامعه‌ای پیوند میان عموزادگان در آسمان بسته شده است و در جامعهٔ دیگر، چنین پیوندی شایسته نیست. در داستان ادمون رُستان، سیرانو از گذشته‌های دور دلباختهٔ دخترعموی خود رُکسان[1] است. رکسان در صحنه‌ای که زخم دست سیرانو را پاک می‌کند می‌گوید: « وقتی‌که ما بچه بودیم و در بیشه بازی می‌کردیم، شما برای چیدن گلی برای من از صخره‌ها بالا می‌رفتید، دستتان زخم می‌شد، اما همیشه موفق می‌شدید که گل را بچینید» (۲۳). اما بیش از این پی‌جویی نمی‌کند تا دریابد که

[1] Roxane

سیرانو دلباختهٔ اوست. در نظر سیرانو، رُکسان از تمامی دوشیزگان زیباتر است و خودش زشت‌ترین مرد روی زمین. اگر این دو عموزادهٔ درجهٔ یک همدیگر بودند، از نظر مسیحیت پیوند میانشان ممکن نبود، اما متن به ما می‌گوید که این پیوند می‌توانست تحقق یابد به شرط آنکه رُکسان هم سیرانو را دوست می‌داشت. رُکسان که دل به سرباز جوان خوش‌سیمایی به نام کریستیان سپرده است از سیرانو می‌خواهد که آنها را برای رسیدن به یکدیگر یاری کند. سیرانو تا پایان داستان، مرتبهٔ خویشاوندی را میان رُکسان و خود محفوظ می‌دارد.

برای داش آکل، تعهد اخلاقی نوعی خویشاوندی به وجود می‌آورد. «خودش را زیر دین مرده می‌دانست و زیر بار مسئولیت رفته بود... اگر داش آکل خواستگاری مرجان را می‌کرد البته مادرش مرجان را به روی دست به او می‌داد... به علاوه پیش خودش گمان می‌کرد هرگاه دختری را که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود» (٦٦–٦٨). خویشاوندی داش آکل و مرجان فقط تا شب ازدواج دختر دوام دارد. داش آکل پس از اینکه گزارش حساب و کتابِ حاجی را به اطلاع ورّاث او رساند، « سرش را زیر انداخت و با چشم‌های اشک‌آلود از در بیرون رفت. در کوچه نفس راحتی کشید، حس کرد که آزاد شده و بار مسئولیت از روی دوشش برداشته شده» (۷۱–۷۲). از این پس، او دیگر هیچ خویشاوندی با مرجان ندارد.

هر دو اثر تأییدی است برگفتهٔ پیگِه– گرو که عقیده دارد: « پیچیدگی روابط میان الگوها با حافظهٔ سنت‌های پیشین و اقتدار گذشتگان چنان قوی است که بیشترین احتیاط را برای اطمینان از صداقت و اصالت متن ایجاب می‌کند» (۱۲۲). نخستین بار زمانی است که سیرانو به خود می‌گوید: « آرزوی نیک‌بختی رُکسان را داری؟ او نیک‌بخت خواهد شد. من کاری می‌کنم که رُکسان و کریستیان با یکدیگر ازدواج کنند. به این می‌گویند شهامت! این زیباترین شعر ممکن است! سیرانو، برای نیک‌بختی رُکسان، تاب بیاور و خاموش باش» (٢٦). و در *داش آکل*، زمانی که برای مرجان خواستگار پیدا می‌شود، «از این واقعه خم به ابروی داش آکل نیامد، بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد» (۷۰).

اگر با نگاه امروزی به داوریِ منش این دو شخصیت بپردازیم شاید، فقط شاید، فداکاری این دو مرد کار بیهوده‌ای به نظر آید؛ اما در برههٔ زمانی این دو داستان به هیچ روی چنین نیست؛ این دو به دورانی تعلق دارند که هنوز شرافت، قول، مردانگی و جوانمردی ارزش است، ارزشی دور از آشفتگی‌های فردگرایانه بسیار پررنگ.

منش‌ها و روش‌ها

در داستان رُستان، سیرانو دو برژراک یک نام است: سیرانو، اهل برژراک. ادامهٔ داستان به منش این شخصیت می‌پردازد و به روش‌هایی که در زندگی برای خود برگزیده است. در داستان هدایت نیز، داش آکل یک نام است. اینکه ریشهٔ لغوی «آکل» به چه معنایی است، تعریفی در فرهنگ برای آن یافت نشد، اما «داش» که پیش از آن آمده یک لقب است. در صفحهٔ ۱٤۸٤ *فرهنگ معین* برای واژهٔ «داش» آمده است: «برادر، لوطی محله». و در صفحهٔ ۳٦۵۲ همین فرهنگ، برای واژهٔ «لوطی» می‌خوانیم: «کسی که از نیروی بدنی و روحی برخوردار است و در عین غدّاره‌بندی و چاقوکشی به حمایت مظلومان و بیوه‌زنان برخیزد و به قدر وسع خود سخاوت پیشه کند». این تعریف با تمامی مشخصات داش آکل همخوانی دارد. بخشی از این صفت‌ها منش سیرانو را نیز دربر می‌گیرد. در *قابوسنامه*، عیّاری و جوانمردی مترادف یکدیگر آمده است و برای آن سه اصل در نظر گرفته شده است: «یکی آنکه آنچه بگویی بکنی، دوم آنکه راستی در قول و فعل نگاه داری، سیم آنکه شکیب را کار بندی، زیرا که هر صفتی که تعلق دارد به جوانمردی در زیر این سه چیز است» (بخش۳، ۱۳۹ به بعد، به نقل از *معین*، ۲۳٦۷). و بالاخره در کتاب *آئین جوانمردی* هانری کُربن آمده است که «جوانمرد شمعی است که خود را سوزد و مجلس افروزد» (۷۸). شرحی هم که از جوانمردی برمبنای «فتوت‌نامه»ها می‌دهد چنین است: « ۱. تواضع در دولت، ۲. صبر در محنت، ۳. سخاوت بی منت، ٤. عفو در قدرت، ۵. نصیحت در خلوت، ٦. وفای به عهد» (همان). منش هر دو شخصیتِ داستانی را می‌توان در این صفات یافت. هیچ‌کدام تا وقت مرگْ سّرِ درون را باز نمی‌گشایند.

سیرانو شاعری است حاضر در جنگ‌های سی‌سالهٔ قرن هفدهم فرانسه در مقابل اسپانیا و اتریش. شعرهای او با بازیگری خودش و دیگر بازیگران به روی صحنه برده

می‌شود. نگارش و قدرت بیان او بی‌نظیر است و همه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. رُکسان شیفتهٔ کریستیان می‌شود؛ اما درواقع نه شیفتهٔ خود او، بلکه شیفتهٔ نامه‌هایی که برایش می‌خواند یا می‌فرستد، نامه‌هایی که در حقیقت سیرانو آنها را نوشته است. یکی از صحنه‌های کلیدی این داستان صحنهٔ سِرناد است. «سِرناد» مراسمی است به‌جای‌مانده از اسپانیای قرون وسطای اروپا: شب‌هنگام، دلدادهٔ جوان در زیر شاخ و برگ درختان پنهان می‌شود و در تاریکی شب، پای پنجرهٔ محبوب خود، بدون آنکه دیده شود شعر می‌سراید و آواز سر می‌دهد. شب قبل از جنگ، سیرانو به جای کریستیان برای رُکسان شعر می‌خواند و پا فراتر از همهٔ این فداکاری‌ها می‌گذارد و به کمک کشیش منطقه آن دو را به عقد یکدیگر در می‌آورد. اما کریستیان در جنگ کشته می‌شود و رُکسان به دِیر پناه می‌برد. مدت پانزده سال، هر چهارشنبه بعد از ظهر، سیرانو به دیدن دخترعمویش می‌رود و آن دو چند ساعتی را با یاد و خاطرهٔ کریستیان با هم می‌گذرانند. سیرانو که همواره به‌سبب آزاداندیشی و صراحت گفتارش دشمنانی داشته است، در آخرین روز دیدار، سر راه، مورد حملهٔ دشمنانی ناشناس قرار می‌گیرد و مجروح می‌شود؛ اما بدون آنکه خم به ابرو بیاورد با رنگ پریده، کلاه پَردار معروف خود را پایین‌تر می‌کشد و به دیدار بانوی خود می‌رود. پس از ساعتی گفتگو، رُکسان می‌خواهد نامه‌ای از کریستیان را برای سیرانو بخواند. غروب و تاریکی هوا مانع از دیدن همهٔ خطوط نامه می‌شود. رُکسان درنگ می‌کند و سیرانو نامه را از حفظ ادامه می‌دهد: «... نمی‌دانم باید بخندم یا بگریم... بخندم، چون شما را دوست می‌دارم، و بگریم چون خواهم مرد و شما را دیگر نخواهم دید...» (رُستان ٥٦) رُکسان با شنیدن صدای خواندن سیرانو، خاطرات شب سِرناد و ازدواجش برایش زنده می‌شود و بعد از سال‌ها در می‌یابد که همواره دل به آواز داده بوده است و نه به آوازه‌خوان؛ و حالا آوازه‌خوان در کنار او بود. دیگر دیر شده بود! سیرانو در کنار رُکسان چشم از جهان فرو می‌بندد.

چون «اهل یک زبان در یک نظام فکری و فرهنگی به‌سر می‌برند، می‌توانند یک واژه، جمله و متن را در این نظام فکری و فرهنگی درک کنند و آنها را به‌درستی به‌کار گیرند» (تسلیمی ۱۰۱). از این رو، سِرناد در فرهنگ اروپایی مراسمی است شناخته‌شده و صحنهٔ سِرناد صحنه‌ای است کلیدی در داستان رُستان که برای محیط خود جا افتاده است، اما در فرهنگ ما جایی ندارد. داش آکل به منزل مرحوم حاجی رفت و آمد

داشت، اما شعر گفتن برای مرجان مطلقا نه برای خودش پذیرفتنی بود و نه برای دیگران. با این همه پس از مراسم ازدواج مرجان، زندگی برای داش آکل کوچک و پوچ و بی‌معنی می‌شود؛ آن‌وقت توی کوچه برای خودش شعری زمزمه می‌کند:

به شب نشینی زندانیان برم حسرت که نُقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است

و شعر دیگری را با لحن ناامیدی و غم به آواز می‌خواند:

دلم دیوانه شد ای عاقلان آرید زنجیری که نَبْوَد چارهٔ دیوانه جز زنجیر تدبیری

در داستان ادمون رُستان و داستان هدایت « هم مخاطب و هم متن در افق دلالت‌های تاریخی جای گرفته‌اند، و به همین دلیل بدون دقت به این ساحت تاریخی نمی‌توان معنای تأویل مخاطب را از متن درک کرد» (احمدی ٤٢٥). فرجام دو داستان نیز بی‌شباهت به یکدیگر نیست، و به نظر می‌رسد که ساختارِ متنِ نخست پایهٔ متن دیگر را فراهم آورده است. وقتی‌که داش آکل با کاکا رستم مواجه می‌شود هر دو با هم گلاویز می‌شوند. هدایت کاکا رستم را دون می‌داند و او را «رستمِ درِ حمام» می‌نامد، اما همین رستمِ درِ حمام داش آکل را از پا در می‌آورد. اگر داشِ آکل و سیرانو منش جوانمردانه دارند، دشمنانشان سرشتی دیگر دارند و ناجوانمردانه به مقصود خود، یعنی کشتن اینان، نائل می‌شوند. نباید فراموش کرد که معیارهای پذیرفته در دو جامعه با یکدیگر بسیار متفاوت بوده و هست و هیچ کدام از این دو متن «نمی‌توانند از متنیت فرهنگی یا اجتماعی گسترده‌تری که سنگ بنای آن است منفک شوند» (کریستوا[1] ٣٦).

نتیجه‌گیری

آنتوان گالان[2] نام‌آورترین مترجم داستان‌های *هزارویک‌شب* به زبان فرانسه است. کار او موفقیتی بزرگ است. گالان، برای زمان خود نبض زیباشناسی فرانسویان را در دست داشت. ازاین رو، پس از موفقیت چشمگیر کتاب، خود دست به نگارش زد و با پیشِ رو قرار دادنِ داستان‌هایی از مجموعهٔ *هزارویک‌شب* که برای فرانسویان جذابیتِ بیشتری داشت، داستان‌هایی نگاشت همخوان با حال و هوای مخاطبان خود و آنها را به کتاب افزود. امروزه برای خوانندهٔ ناآگاه تشخیص داستان‌های نخست از داستان‌های

[1] Julia Kristeva
[2] Antoine Galland

افزوده ناممکن است، و برای خُبره‌ها هم پرسش برانگیز. این نگارش گالان به نظر تمامی منتقدان کاری بینامتنی است.

هدایت هم مخاطب خود را ردیف اول قرار می‌دهد و برای او می‌نویسد و داستان‌هایی را «احیا» می‌کند؛ و این همان است که ما «بومی‌سازی» نامیدیم. باید یادآور شد که متن بومی‌سازی شدهٔ هدایت، یعنی *داش آکل*، یک «زبرمتن» است. *داش آکل* با متنی پیشین یا «زیرمتن» که همان نمایشنامهٔ سیرانو دو برژراک باشد، پیوند یافته است. اما شیوهٔ این پیوند چنان نیست که «زبرمتن» تفسیر «زیرمتن» باشد (ژنت[1] ۵). آنچه ژنت از آن به عنوان زیرمتن یاد می‌کند همانی است که بسیاری دیگر از منتقدان آن را بینامتن می‌نامند؛ متنی که می‌تواند از جملهٔ سرچشمه‌های نخستینِ دلالت برای یک متن باشد. و چون « هر زبرمتن برخوردار از معنایی مستقل است، از جهاتی کفایت می‌کند و می‌توان آن را به‌طور مستقل خواند » (۳۹۷). ازاین‌رو، ما پاسخ خود را دریافت کرده‌ایم.

اما داستان هدایت، *داش آکل*، متنی است که زیرمتنِ خود را پنهان کرده است، یا می‌توان آن را متنی در نظر گرفت که وابسته به زیرمتنی است که در دسترس نبوده است و حتی برای همهٔ خوانندگان امروزی ایرانی شناخته نیست. هر چه هست، هیچ‌کدام از این ذهنیت‌ها از همایندی[2] داستان نمی‌کاهد. یادمان باشد که « کتاب معنا را می‌آفریند معنا زندگی را » (بارت ۵۳).

منابع

آلن، گراهام. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
احمدی، بابک. *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
ایگلتون، تری. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
بارت، رولان. *لذت متن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲
تسلیمی، علی. *نقد ادبی*. تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
کُربن، هانری. *آیین جوانمردی*. ترجمهٔ احسان نراقی. تهران: نشر نو، ۱۳۶۳.
عابدینی، حسن. *صد سال داستان نویسی در ایران*. تهران: نشر تندر، ۱۳۶۹.

---

[1] Genette
[2] collocation

عباسی، مهدی. *تاریخ کشتی در ایران*. تهران: انتشارات مجید، ۱۳۷۷.
فرزانه، م. ف. *آشنایی با صادق هدایت*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
معین، محمد. *فرهنگ فارسی*. تهران: امیر کبیر، ۱۳٦۰.
هدایت، صادق. *داش آکل*. تهران: راویان مهر، ۱۳۸۳.

Genette, Gerard. *Palimpsests*: *Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky, trans. Nebraska: University of Nebraska, 1997.
Kristeva, Julia. *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, trans., Leon S. Roudiez, ed. Columbia University Press, 1980.
Piégay- Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1997
Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002
Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Hachette, 1997.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی