Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Hypertextuality relations between the play "*Sacrifice Assembly Sennemar*" by Bahram Baizai and "*Minali's reward*" by Majid Al-Khatib with the story "*Semnar and Building Khowarnaq*" in Nizami's "*The Seven Beauties*"*

Tayebeh Amirian[1] | **Ali Salimi**[2] | **Farnaz Naghizadeh**[3]

1. Ph.D. in Arabic Language and Literature, , Kermanshah, Iran. E-mail: tamirian2255@gmail.com
2. Corresponding author: Professor in Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: a.salimi@razi.ac.ir
3. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University , Islamabad Gharb Branch, Kermanshah, Iran. E-mail:farnaznaghizadeh5@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 9 October 2024

Received: 4 Decenber 2024

Accepted: 5 December 2024

Published online: 15 March 2025

Keywords:

Hyper-textuality,
Paratext,
Baizai,
Sennemar,
Jazaa Minali,
Al-Khatib.

ABSTRACT

Objective: **Objective**: One of the non-narrative proportions that is formed within a single or intercultural cultural system is multitextuality, which is the core of Gerard Gent's theory. In this regard, the relationship between the narrative of the plays "Majlis-e-Qurban-e-Sanmar" by Bayzai and "Jaza-e-Minali" by Majid al-Khatib as a narrative with the story of "Seminar and Making Khornq" mentioned in Nezami's "Seven Bodies" as "The narrative or the text is evident. This discourse, using the method of comparative-analytical comparison, seeks to explore the function of qualitative elements rather than narrative as "para-array elements" and the relationships between them in The Play of the Oval and The Play of al-Khatib as textless, comparing them with the military poem in the Seven Bodies. The preface is based on Gent's theory of narrative. In both Persian and Arabic plays, compared to the military poem, the narrative traditions of both playwrights are found in order to produce and fertilize the narrative. The use of para-array elements in the oval play corresponds to the construction of collective identity in Iranian society and in the play al-Khatib with the social issues of the day and suffering of Iraqi society. But; The power of fertility and narrative reproduction in order to produce a lasting narrative is more influential in the work of Bazai, which is more interwoven with historical analysis and the creation of psychological scenes, than in the work of al-Khatib.

Abstract

*Cite this article: Amirian,T & Salimi,A. & Naghizadeh,F.(2025) *Journal of Comparative Literature*, 16 (2), 67-87. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2024.24142.3782

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2024.24142.3782

1. Introduction

The issue of the quality of relationships, in discovering and understanding exchanges between narratives is one of the inevitable axes of the theory of intertextuality in narrative experience, as it has become one of the foundations of narratology. One of the internarrative relations, which may be formed within a cultural system or in an intercultural system, is hypertextuality, which is the main core of Gennett's theory. In this way, it becomes possible to examine how hhepresences of one tett trom anohhertett according to Genette's hheor.. Trying yodnderstand the writing experience of Persian and Arabic playwrights and reflecting on the ways of linking hhemhihh hhednderlying tetts is imtorta nt In hhis regar,, narrative ratio of hheylays ySacrifice Assembly Sennemar" yy Baizai and "Minali's rewar"" yy Majid Al-hha tib as "sttt e""" hihh hhesyoryoy"Semnar and uuilding ddod arna"" mentioned in "hhe Seven Beatti es" yy ziz ami, "as prepe"" or """"o"e""""is e.i.en..

2. Methodology

This descriptive-comparative study aims to examine the function of qualitative, transtextuality elements or "paranarray elemen,s,, in Baizai's play and Al-Khatib's play as hypertext and their relationstits titt tit ami's poem, in hhe Seven Beatti es as tttot e,,, on Genette's hheory of transtextuality. According to Genette transtextuality is formed when two texts have the same element or elements. The presence of one element of one text in another text or the presence of several elements of one text in another text or the presence of several elements of several texts in a specific text.

3. Discussion

The obtained results show that Baizai and Al-Khatib's insight into the story of Sennemar and the Building of Khowarnaq is a reflection of the adaptation. Qualitative, transtextual elements scch as moti,a,ion, ,a l,e, ,e rsonali,,, use of mtt ,, characters' nationaliyyin hohhPersian and Aracic ,la,s, in comparison pipp pip ami's poem, in order to urouuue and reurouuue hhe narrative, are found in the narrative approaches of both playwrights.

4. Conclusion

Using para-narray elements in Baizai's play is adapted to reflect the relations of collective and intellectual identification in Iranian society and in Al-Khatib's play to the current issues and the suffering of Iraqi society, furthermore, the power of fertility and narrative reproduction in order to urouuue a lasting narrative in Baizai's ylay yyiy h is mostly mixed hihh tist orical analysis and the creation of psychological scenes, is more effective than Al-Khatib's work. Both authors employed deconstructed language to reinterpret Senemmar's syoryyy eppanding ddenarrative. Additionally, they explore the conceptual distinctions underlying their plays through diverse approaches.

Keywords: hyper-textuality, paratext, Baizai, Sennemar, Jazaa Minali, Al-Khatib.

References [In Persian]

The holy quran

Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to narrative*. Translated by Roya Pourazer and Nima Mehdizadeh Ashrafi. Tehran: Parseh Press. (*In Persian*)

Allen, G. (2001). *Intertextuality translation*. Translated by: Payam Yazdanjo. Tehran: Markaz Press. (*In Persian*)

Barthes, R. (1989). *From work to text, in literary criticism theory*. R.Con Davis: Longman, NewYork.

Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. London: Routledge Press.

Baumbach, S., & Garbes, H., & Nunning, A. (2009). *Literature and values: literature as a medium for representing, disseminating and constructing norms and values*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Beizai, B. (2009). *Majlis ghorbani sennemar*. Tehran: Roshangan and Women's Studies Press. *(In Persian)*

Damrosch, D. (2003). *What is world literature*?. Princeton: Princeton University Press.

Deek, I. (2010). The myth of the eagle and the search for immortality in pre-islamic poetry, *Journal of Human and Social Science Studies*. 37 (2), 357-373. https://down.ketabpedia.com/files/bkb/bkb-ar00735-ketabpedia.com.pdf (*In Arabic*)

Genette, G. (1997a). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by: Jane E. Lewin. London: University of Nebraska Press.

Genette, G. (1997b). *Palimpsests: literature in the second degree*. University of Nebraska Press.

Hajjaji, A. S. (1984). *The myth in contemporary Egyptian theater*. Cairo: Dar al-maaref. (*In Arabic*)

Khatib, M. (2021). *Jazaa Minali*. Baghdad: dar al-ruwad al-ithzaarih Press. (*In Arabic*)

Kristeva, J. (1986). *Word, dialogue, and novel: The kristeva reader*.Toril Moi, Oxford: Blackwell.

Kazem, H. (2021). A political-social reading of the play "jaz'a minali" by playwright majid al-khatib a play in three acts kazem habib. *al-hewar al-mutamadin*. https://www.ahewar.org/debat/s.asp?aid=416114. 01/20/2024 (*In Arabic*)

Khafi, A. & Hoshiar Kalvir, B. (2014). Mythical symbols in the shadow of mystical light in seven military figures. *Quarterly journal of mystical and cognitive literature*. 11 (40), 165-207. https://dorl.net/dor/20.1001.1.20084420.1394.11.40.6.8 (*In Persian*)

Mansouri, Kh. (2014). *Readings in Algerian theatre*. Algeria: al-rashad library for printing, publishing. (*In Arabic*)

Mokhber, A. (2017). *A brief history of the myth*. Tehran: Markaz Press. (*In Persian*)

Namvar Motlaq, B. (2019). *Narrative: hypertextual relationships of narratives*. Tehran: Sokhon Press. (*In Persian*)

Namvar Motlaq, B. (2015). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism (theories and applications)*. Tehran: Sokhon Press. (*In Persian*)

Namvar Motlaq, B. (2012). Multitextual typology. *Literary Research Quarterly*, 9 (38), 139-159. DOI: 20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7 (*In Persian*)

Namvar Motlaq, B. (۲۰۰۳). Demythologizing and stylization of khowarnaq palace in the view of nizami and behzad. *The book of the month of art*. 63 (64), 48-57. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/104256/ (*In Persian*)

Nasser, A. S. (2007). *Iraqi plays - readings in Iraqi theatr*e. Jordanian ward house for Publishing. (*In Arabic*)

Nizami Ganjavi, J. (2022). *Khamsa nizami based on the moscow-baku edition (with the discovery of alabiyat)*. Tehran: Hermes Press. (*In Persian*)

Propp, V. (1989). *Morphology of fairy tales*. Translated by Fereydon Badrei. Tehran: Tos Press. (*In Persian*)

Riffaterre, M. (1984). Intertextual representation: On mimesis as interpretive discourse. *Critical Inquiry*, 11(1), 141–162. http://www.jstor.org/stable/1343294

Roshani, M. & Keshavarz Afshar, M. (۲۰۲۲). Study of the obviousness of the need for justice in the painting of kakh khoorang palace by kamaluddin behzad. *Nagareh Quarterly*. 70, 149-167. DOI: 10.22070/negareh.2023.16902.3121

Sarup, M. (2002). *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. Translated by: Mouhamad Reza Tajik.* Tehran: Nay Press. *(In Persian)*

Sattari, J. (۲۰۰۴). *Myth in today's world*. Tehran: Markaz Press. (*In Persian*)

Talaa Al-Aboudi, S. (2018). *The play in modern iraqi literature*. Qom: Al-Mujtaba, peace be upon him. (*In Arabic*)

Totosy de Zepetnek, S. & Mukherjee, T. (2013). *Companion to comparative literature, world literatures, and comparative cultural studies*. Cambridge University: Press India Pvt.

Zarin Koob, A. H. (۲۰۱۰). *The aged of ganjeh in search of nowhere*. Tehran: Markas Press. (*In Persian*)

Zarin Koob, A. H. (۱۹۹۹). *The aged of ganjeh in search of nowhere: about life, works and nezami thought*. Tehran: Sokhon Publishing House. (*In Persian*)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

رررر تتاررارتی نمایشنامة «مم *للقرررری سنمّارِ*» ببر الضضی و «*جززز مینالیِ*» م ااا الخخیب بب

ددد ا «*سممم م ساختن خُورنق*» »ر «*ههههپیکک*» ننامی *

طیبه امیریان[۱] | علی سلیمی[۲]✉ | فرناز نقی زاده[۳]

۱. دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: atamirian255@gmail.com

۲. **نویسنده مسئول:** استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.salimi@razi.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران. رایانامه: farnaznaghizadeh5@gmail.com

اططططات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

کلیدواژه‌ها:
تراروایت،
پیرا آرایه،
بیضائی،
سنمّار،
الخطیب.

چچچدد

هدف: نهادهٔ کیفیّت روابط، کشف و فهم مبادلات میان روایت‌ها یکی از محورهای اجتناب‌ناپذیر نظری ترامتنی در تجربهٔ روایی است، آنطور که به یکی از شالوده‌های روایت‌شناسی تبدیل گشته است. از نسبت‌های بینا‌روایتی، که درون یک نظام فرهنگی واحد و یا بینافرهنگی شکل گیرد، بیش‌متنیّت است که هستهٔ نظرگاه ژرار ژنت را به خود اختصاص داده است. در همین زمینه، نسبت روایت نمایشنامه‌های «*مجلس قربانی سنمّارِ*» بیضائی و «*جزاء مینالیِ*» ماجد الخطیب به عنوان بیش روایت با داستان «*سمنار و ساختن خُورنق*» که در «*هفت‌پیکر*» نظامی بدان اشارت رفته، به عنوان «پیش روایت ویا زِبرمتن» مشهود است.

روش پژوهش: این گفتاورد با روش مقایسهٔ تطبیقی – تحلیلی، در جستجوی کارکرد عناصر کیفی بیش روایتی با عنوان «عناصر پیرا آرایه‌ای» و روابط میان آنها در نمایشنامهٔ بیضائی و نمایشنامهٔ الخطیب به عنوان بیش‌متن ومقایسه آنها با سرودهٔ نظامی در *هفت پیکر* به عنوان پیش‌متن با تکیه بر نظریه تراروایتی ژنت است.

یافته‌ها: عناصر کیفی بیش‌روایتی بسان انگیزه، ارزش، شخصیّت، بهره‌مندی از اسطوره، ملیّت و قومیّت شخصیّت‌ها در هر دو نمایشنامه فارسی و عربی در مقایسه با سرودهٔ نظامی به منظور تولید و باروری روایی در سنت‌های روایی هر دو نمایشنامه‌نویس یافت می‌شوند.

نتیجه‌گیری: بهره‌مندی از عناصر پیرا آرایه‌ای در نمایشنامهٔ بیضائی با تعلّقات هویّت‌سازی جمعی در جامعهٔ ایرانیِ و در نمایشنامهٔ الخطیب با مسائل اجتماعی روز و رنج جامعهٔ عراقی انطباق می‌یابد. اما؛ قدرت باروری و تکثیر روایی به منظور تولید یک روایت ماندگار در اثر بیضائی که بیشتر با تحلیل تاریخی و خلق صحنه‌های روانشناختی آمیخته شده، در مقایسه با اثر الخطیب تأثیرگذارتر است.

*استناد: امیریان، طیبه؛ سلیمی، علی؛ نقی زاده، فرناز (۱۴۰۳). روابط تراروایتی نمایشنامهٔ «مجلس قربانی سنمّارِ» بهرام بیضائی و «جزاء مینالیِ» ماجد الخطیب با داستان «سمنار و ساختن خُورنق» در «هفت‌پیکر» نظامی. *ادبیات تطبیقی*، ۱۶ (۳۱)، ۸۷-۶۷.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2024.24142.3782

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. شرر و بیان مسئله

بینامتنیّت[1] یکی از شاخه‌های نقد نشانه‌شناسی پساساختارگرا و از ابداعات ژولیا کریستوا[2] است. به عقیدهٔ کریستوا «هر متن جدیدی برساخته‌ای از نقل قول‌ها و نتیجه جذب و دگرگون ساخت متن دیگری است.» (کریستوا، ۱۹۸۶: ۳۷) این عرصهٔ روش‌شناختی روابط متون به تبیین فرآیند ارتباط بین بافت و معنای آثار و بستر شکل‌گیری متون در سطوح گوناگون می‌پردازد. این رویکرد پیشتر، خود را در آرای باختین «در طرح مفهوم کارناوالی شدن[3] یا ارتباط گفتگویی[4] در معنای محل برخوردِ متون دیگر نشان داده است.» (باختین، ۱۹۸۱: ۱۲) و اینکه «همهٔ گفته‌ها مکالمه‌ای هستند و معنا و منطقشان به آنچه پیش‌تر گفته شده و نحوهٔ دریافتشان به وسیلهٔ دیگران در آینده وابسته خواهد بود» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰)، در اندیشهٔ بارت هم با پرداختن به «متن متکثر» چنین آمده «هرمتنی، از آنجا که خود میان متن، متنی دیگر است، به ساحت میان متون تعلّق دارد، که نباید آن را با منشأ متن اشتباه گرفت.» (بارت، ۱۹۸۲: ۲) شناخت شیوه‌های درهم‌تنیدگی متون و قواعد حاکم بر آنها تا بدانجا پیش می‌رود که پارادایم «بینامتنیّت ترامتنی»[5] توسط ژنت[6] (۲۰۱۸–۱۹۳۰) در قالب شناخت بوطیقای نظام‌های حاکم بر روابط متن‌ها و آفرینش روایت‌ها شکل می‌گیرد؛ یعنی حرکت از بینامتنیّت به سوی تراروایت. نظامی که در آن «هرچیزی که پنهانی یا آشکارا متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قراردهد.» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲) نظامی که به کشف ارتباط زنجیره‌ای متن‌ها با یک «متن اول» یا روایت‌های با روایت «دست اول» می‌پردازد.

مطالعهٔ متون نمایشی به عنوان نمونه‌ای از متون روایی و تحلیل روابط آنها با دیگر متون روایی به منظور شناخت چگونگی توسعه یافتگی حلقه‌های روایتی آنها در سطح «تراروایت» شکل سامان یافته‌تری به خود می‌گیرد؛ چه «هر روایتی بیناروایت است و هیچ روایتی را نمی‌توان یافت که در آن روایت‌های پیشین، به شکلی حضور نداشته باشند.» (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۰) بدین روی، امکان بررسی چگونگی حضوریافتگی‌های یک متن از متن دیگر در تراروایت ژنتی میسر می‌گردد. تلاش برای شناخت تجربهٔ نویسندگی نمایشنامه‌نویسان فارسی و عربی، از دو فرهنگ با زمینه‌های مختلف، و تأمل در شیوه‌های پیوند آنها با متن‌های زیرین در ادبیات تطبیقی اهمیّت بسزایی دارد؛ چه «ادبیات تطبیقی ذاتاً دارای محتوا و شکل است که مطالعهٔ بین فرهنگی و میان رشته‌ای ادبیات را تسهیل می‌کند و سابقه‌ای دارد که این محتوا و شکل را ثابت کرده است.» (ToTosy, 2013:7)

نمایشنامهٔ «*جَزاءُ مِيتالي*» نوشتهٔ ماجد الخطیب عراقی (۱۹۵۱)، داستان ساخت «معبد ادیان» توسط مهندسی مصری در ترکیبی با افسانه‌های عصر جاهلی، «بت عقاب و تخریب معبد آن»[1]، با رویدادهای معاصر جامعه عراق در رابطه با ظلم حاکمیّت و خشونت شیوخ مذاهب و چنبرهٔ آنان بر منافع مردم است؛ چه «در تئاتر عراق به طور کلی، پیامدهای اجتماعی مختلفی پدیدار می‌شود و این پاسخی آگاهانه به واقعیت عقب‌ماندگی اجتماعی همه جانبه‌ای است که عراق از آن رنج می‌برد.» (طلّاع‌العبودی، ۶۵:۲۰۱۸) بهرام بیضائی (۱۳۱۷) هم در «*مجلس قربانی سنمّار*»[2]، با اشاره به خطوط تاریخی داستان سنمّار معمار و با اقتباسی تفسیری، درصدد کشف رابطه بین حاکمان و صاحبان خرد است، که چگونه نخبگان جامعه قربانی ظلم تودهٔ حاکم می‌شوند. نظامی‌گنجوی (۵۳۵–۶۰۷) در مثنوی «*هفت‌پیکر*» ضمن داستان «*بهرام گور و ساختن خُورنق*»[3] ماجرای توانمندی سمنار در ساختن خُورنق و سرانجام رقّت‌انگیز او را به دست «نعمان»، از شاهان «حیره»، به صورت داستان در داستان[4] به نظم درآورده است. شباهت ویژگی‌هایِ محتوایی دو نمایشنامه به عنوان «زیرمتن»، که به بازخوانی روایت و یا یک متن تاریخی در ادغام با فضای جامعهٔ مدرن معاصر یا ترکیب سنّت با مدرنیته می‌پردازند، متأثر از ماجرای خُورنق ساختن سمنار در *هفت‌پیکر*، نمونه‌ای از ژانر حماسی–غنائی، به عنوان «زِبَرمتن» می‌باشد. این سه اثر ادبی به مثابهٔ بخشی از ادبیات جهان به شمار می‌آیند و با استناد به گفته دمراش:

«ادبیات جهانی یک کانون نامتناهی و غیرقابل درک از آثار نیست، بلکه شیوه‌ای از گردش و خواندن است، شیوه‌ای که به همان اندازه برای آثار فردی قابل استفاده است که برای مجموعه‌ای از مطالب، برای خواندن آثار کلاسیک معتبر و اکتشافات جدید به طور یکسان در دسترس است.» (دمراش، ۲۰۰۳: ۵)

---

1 -Intertextuality
2 -Julia Kristeva
3 -Carnivalesque
4 -Dialogism
5 -Transtextuality
6 -Gerard Genette

۱-۲. اهداف و فرضیه‌ها

این پژوهش با روشی توصیفی درصدد تطبیق و کشف پیوندهای تراروایتی بین دو نمایشنامهٔ: *جزاء مینالی* و *مجلس قربانی سنّار* با *داستان معمار سمنار* در *هفت‌پیکر* براساس مبانی نظری ژنت در دستگاه روابط فزون‌متنی یک متن با متون دیگر است. ازین روی، جستار کنونی از رهگذر بررسی روابط تراروایتی در پی پاسخگویی به:

۱-*جزاءمینالی* و *مجلس‌قربانی‌سنّار* چگونه با *داستان معمارسمنار* در *هفت‌پیکر* رابطه تراروایتی برقرار کرده‌اند؟

۲-بافت موقعیّتی وانگیزهٔ الخطیب و بیضائی چگونه در نوع پیوند بینامتنی با *هفت‌پیکر* مرتبط است؟

فرضیهٔ محوری پژوهش این است که در دو نمایشنامه مورد بررسی الخطیب و بیضائی، بنابر اقتضای شرایط اجتماعی و فکری جامعه عراق وایران، با *داستان معمار سمنار* مناسبت تراروایتی ایجاد کرده‌اند. داعیهٔ اصلی از پدیدآوردن چنین پیوند تطبیقی، بازنمایی نمادینی از اتّحاد بینِ ظلمِ حاکم از سویی و خشونت کشیشان معبد یا شیوخ قوم از سوی دیگر، بر سر تقسیم منافع بین آنها به هزینهٔ فرد وجامعه است که این انگیزه از سوی هر دو نمایشنامه نویس از مسیر تکثیر و اقتباس از داستان *معمار سمنار* برای آفرینش یک اثر جدید، یعنی تراروایت و قابلیت‌های آن است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد گونه‌شناسی ترامتنی بین نمایشنامه‌های الخطیب و بیضائی و داستان ساختنِ خُورنق در *هفت‌پیکر* را، طبق نظریهٔ ژنت مورد اجرا قرار دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های شماری دربارهٔ دو نمایشنامهٔ تحت بررسی و نیز *هفت‌پیکر* نظامی به رشتهٔ تحریر درآمده است. مرتبط‌ترین پژوهش‌ها عبارتند از:

الف-مطالعات داخلی

مریم کلانتری و محمدرضا ابن الرسول و سمیه حسنعلیان (۲۰۲۱) در مقالهٔ «"جزاء سنمّار"دراسهٔ ببلیوجرافیهٔ سردیهٔ» با رویکردی تاریخی توصیفی دریافته‌اند که در تمام منابع فارسی و عربی مضمون *داستان سنّمار* یکسان است و تفاوت آنها فقط در عبارات و ظاهر داستان است. همچنین نظامی در بازآفرینی این روایت از تکنیکِ تمثیل سود جسته است.

محمدعلی زاده ذوالبین و اسماعیل نجار و بهروز محمودی بختیاری (۱۴۰۲) در مقاله «تحلیل روایت شناختی نمایش‌نامه *مجلس قربانی سنّمار* براساس نظریه مونیکا فلودرنیک» با به‌کارگیری از شاخص‌های موجود در مکالمه‌های شفاهی نظریه فلودرنیک به این نتیجه رسیده اند که بیضائی در روایت نمایشنامه‌هایش از روای آشکار، فرا روایت، همزمانی و گفتمان آزاد غیرمستقیم بهره برده است.

محمد مؤیدی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «چگونگی بازنمایی کاخ خُورنق در نمایشنامهٔ *"مجلس قربانی سنمار"* اثر بهرام بیضایی» با روش توصیفی تحلیلی به بررسی شیوهٔ ساخت عمارت خُورنق و ارتباط مضمونی این نمایشنامه با متون دیگر همچون *هفت‌پیکر* می‌پردازد.

علی اسدپور و شهاب صادقی (۱۴۰۰) در بازجستی با عنوان «پژوهشی پیرامون وصف معمار در *هفت‌پیکر* نظامی» پردازندهٔ این هستند که روایت سمنار در اندیشهٔ نظامی نوعی جامعیّت را نشان می‌دهد که وی در علوم هندسی، فنون ساخت و نجوم مهارت داشته است.

محمد صبری (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل اقتباس‌های بهرام بیضائی از متون کهن و چگونگی نمایشی کردن آنها» با رویکردی تحلیلی – توصیفی به بررسی هشت نمایشنامه از بیضائی که نگارش همهٔ آنها برآمده از متون کهن است، به این یافته‌ها رسیده است که شگردهایی چون شخصیت‌پردازی و کشمکش نمایشی، مونولوگ، نمایش درنمایش، فاصله‌گذاری، فلاش‌بک و استفاده از ابزار نمایش‌هایی چون نقالی، تعزیه، تقلید و مضحکه نیز از مهمترین و پربسامدترین شگردهایی است که بیضایی در نمایشی‌کردن متون اولیه از آنها بهره برده‌است.

بهزاد اتونی و بهناز اتونی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تقابل «خودآگاهی» با «ناخودآگاهی» در نمایشنامهٔ «*مجلس‌قربانی‌سنّمار*» بیضائی» با رویکرد توصیفی مبتنی بر روانشناسی تحلیلی یونگ به تحلیل خودآگاه روان نعمان با ناخودآگاه روان سنّمار می‌پردازند. نتیجه این

پژوهش حاکی از این است که توفیق شناخت روان سنمّار برای نعمان فراهم نمی‌شود و این امر سبب می‌گردد تا «فردیّتی» و «خودشناسی» برای نعمان صورت نگیرد و به کشتن سنمّار دست یازد.

نصرالله امامی و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی» به مدد نظریه روایت‌شناسی ساختارگرا به تحلیل و بررسی دو عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که دو عنصر روایتگری و توصیف دارای کارکرد تزئیینی، توضیحی و نمادین و مشخص کنندهٔ فضای داستان است.

ببطططعتخخخجج

الهام حسن صلّو در مقالهٔ« *L'expatrié entre un abri sûr et une amère nostalgie dans certaines œuvres dramatiques irakiennes contemporaines*»[۵] (۲۰۲۲) با مقایسهٔ نمایشنامه‌های ماجدالخطیب وخزعل‌الماجدی، می‌نویسد که هردو نویسنده به ارائهٔ تصویری از درد و رنج عراقی‌های مهاجر در مقابل خشونت، بیگانگی و تبعید اجباری پرداخته‌اند.

کاظم حبیب (۲۰۲۱) در مقالهٔ «خوانش سیاسی اجتماعی نمایشنامهٔ جزاء مینالی» (۲۰۲۱) چنین آورده که نمایشنامهٔ *جزاء مینالی* با زبانی محاوره‌ای و نمادین وقایع جاری در عراق و نقش احزاب سیاسی را در تبعیض بین مردم نشان داده است. با استناد به این پژوهش‌ها، می‌توان دریافت که در حوزهٔ تراروایتی، تطبیق بین *داستان سمنار* در *هفت‌پیکر* با دو نمایشنامهٔ *جزاءمینالی* و *مجلس قربانی سنّمار* تاکنون انجام نشده است. از این روی، پرداختن به این موضوع از اهمیّت برخوردار است.

۱-۴. روششش ااا پیووش

نقد بینامتنی با دیدگاه‌های گوناگون و تلاش نظریه‌پردازانی همچون رولان بارت و مایکل ریفاتر[۱]، ژاک دریدا[۲]، تزوتان تودوروف[۳] وگایاتری چکروارتی اسپیواک[۴] در حوزه‌های مختلف علوم‌شناختی چون روانشناسی، زبان‌شناسی، روایت‌شناسی و جامعه‌شناسی مسیر خود را پیموده است. ژنت از چهره‌های برجستهٔ گفتمان روایت[۵] و نقد روایت‌شناسی ساختارگرای فرانسه، برای تحلیل کیفیّت ارتباطی روایت‌ها، در قیاس با نظم زبان‌شناسی، چارچوبی جامع و قیاسی منظم ارائه داده است، بدون اینکه کتاب ویژه‌ای به آن اختصاص داده باشد. آنجا که ریفاتر در مورد بازنمایی واقعیت در ادبیات به چیزی فراتر از رئالیسم باور دارد مبنی بر اینکه «هر بازنمایی، وجود شیء خود را در خارج از متن و پیش از آن را فرض می‌کند.» (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۱۴۱)

با این حال نظریهٔ اقتصادی‌تر ترامتنی ژنت، در میان آراء بینامتنیّتی، در بستر مطالعات روایت‌شناسی به انواع روابط ممکن میان انواع روایت‌ها می‌پردازد و اینکه در چه سرشت روابطی یک متن به متن دیگر در زمان و مکان دیگری به حیاتش ادامه می‌دهد. از نظر ژنت ترامتنیّت یا استعلای متنی[۶] هنگامی شکل می‌گیرد که «دو متن دارای عنصر یا عناصری واحد باشند. حضور یک عنصر از یک متن در متن دیگر یاحضور چند عنصر از یک متن در متن دیگر و یا حضور چند عنصر از چند متن در یک متن مشخص» (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۸–۱۵۹) قابل دریافت باشد. البته مفهوم «در معرض حذف[۷]» که در نظرگاه دریدا «به معنی نوشتن یک کلمه، خط زدن آن، و سپس نوشتن هر دوی آنها یعنی «کلمه» و «کلمه پاک شده» است. ایده اصلی این است: از آن‌جایی که کلمه غیردقیق، یا ترجیحاً، نارساست، خط می خورد و حذف می‌شود. ولی چون ضروری است باز خوانا باقی می‌ماند.» (ساراپ، ۱۳۸۲: ۵۲) به گونه‌ای متناظر با اندیشهٔ ژنت در باب ترامتنیّت و رابطهٔ متن‌ها است که در اینجا به آن پرداخته خواهد شد.

تعریف ژنت از ترامتنیّت را می‌توان در محورهای ۱–بینامتیّت صریح ۲–بینامتنیّت غیرصریح ۳–بینامتنیّت ضمنی به صورت مختصر گنجانده می‌شود. «او در تبیین نظرگاه خود بیشتر به نمونه‌های ادبی چون اولیس، انئید که از حماسه ادیسه نشأت می‌گیرند، تکیه داشته است.»(ژنت، ۱۹۹۷الف: ۵) ژنت در کتاب «الواح بازنوشتی»[۸] و «آستانه‌ها»[۹] لیستی از روابط جهان متن‌ها را تحت عنوان متن، بینامتن[۱۰]، پیرامتن[۱۱]، فرامتن[۱۲]، سرمتن[۱۳]، پیش‌متن[۱۴]، بیش‌متن[۱۵]، ارائه داده است. ژنت «خواندن یک متن را هرگز

[1] -Michael Riffaterre
[2] -Jacques Derrida
[3] -Tzvetan Todorov
[4] -Gayatri Chakravorty Spivak
[5] - Narrative discourse
[6] - Transtextuality or Metatextuality
[7] - Sous Rature
[8] -Palimpsestes: Literature in the Second Degree
[9] -Seuils
[10] -Intertext
[11] -Paratext
[12] -Metatext
[13] -Architext
[14] -Hypotext
[15] -Hypertext

جدا از متن پیرامون آن نمی‌داند، زیرا خواننده هرگز سراغ متنی نمی‌رود، بلکه همیشه سراغ کتابی می‌رود، و کتاب در زمینه‌ای گردش می‌کند که بر دریافت «پیام، یک عنصر نامرئی» نیز تأثیر می‌گذارد.» (باشلار، ۲۰۱۸: ۸)

رویکرد بیش‌متنی به بررسی متونی می‌پردازد که رابطهٔ برگرفتگی میان آنها وجود داشته باشد. پس ژنت شش گونه اصلی بیش‌متنی را از یکدیگر باز می‌شناسد: «پاستیش[۱]، شارژ[۲]، فورژری[۳]، پارودی[۴]، تراوستیسمان[۵] و ترانسپوزیسون[۶] (جایگشت). این گونه‌ها براساس سبک، به عنوان یکی از شاخص‌های مهم تمایز میان مکاتب و گونه‌ها، به دو دستهٔ تقلیدی وتغییری تقسیم می‌شوند.» (همان: ۱۳۹) می‌توان گفت مطالعات ترامتنی ژنت ترکیبی از سه مکتب نقدساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی است. این امر به وی این امکان را می‌دهد که از زوایای گوناگون متن‌های روایتی را مورد بررسی قرار دهد. چه بیناروایت روشنگر این است که روایت‌ها در یک شبکه زنجیره‌ای پیچیده‌ای از روابط متنی قرار دارند که این زنجیره هم «بر قدرت روایت در تأثیر بلاغی‌اش می‌افزاید» (ابوت، ۱۳۹۷: ۸۶)، و هم بر چگونگی درک و دلالت معنا در شرایط تاریخی و اجتماعی گوناگون اثر می‌گذارد. در بینش ژنت هیچ روایتی بدون پیش‌روایت قابل خوانش نیست و یک روایت «به ندرت در حالتی بدون تزئین، تقویت نشده و همراه با تعداد معینی از تولیدات کلامی یا دیگر ارائه می‌شود.» (ژنت، ۱۹۹۷ب:۱) پس، در تراروایت موضوعات دیگری چون ملّیت و جنسیّت مورد بررسی واقع می‌شوند، که قابلیت تراوجهی یک متن روائی را افزونتر می‌کند که به آنها «عناصر پیرا آرایه‌ای» گفته می‌شود؛ چه «پیرا آرایه‌ها چنان مهم‌اند که نه تنها بدون آنها تراروایت‌شناسی ناقص می‌ماند، بلکه با آنها مبحث تراروایتی استقلال نیز پیدا خواهد کرد. عناصری مانند: انگیزش[۷]، ارزش[۸]، ملیّت[۹]، جنسیّت.»[۱۰] (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۲۶) یادآوری این نکته مهم است که کارکرد این عناصر به صورت تطبیقی بین انواع ژانرهای ادبی منجر به دریافت و چگونگی تکثیر روایت‌ها می‌شود.

۵-۱ ...یدد نمیشنناااهه

ا للججججمما لل

نمایشنامه شرحِ حال مینالی، مهندس کارآمد مصری، است که از جانب مَلک مأمور ساختن «معبد ادیان» می‌شود، و اگر تا زمستان ساخت معبد را به پایان نرساند، کوس رسوایی‌اش را همه جا به صدا در خواهدآورد. مینالی همه روزه دیوارهای معبد را بالا می‌برد، اما هرصبح می‌بیند که بنا فروریخته است. ملک حقوق کارگران را نمی‌پردازد و آنها در شرایط معیشتی دشواری زندگی می‌کنند. أوتارا، دختر مینالی و جُور، یکی از کارگران مینالی که دلداده هم شده‌اند، شبها پای دیوارهای نیمه ساختهٔ معبد باهم دیدار می‌کنند. جور به أوتارا وعده می‌دهد به محض دریافت حقوق با او ازدواج می‌کند. مینالی مخالف ازدواج آنها است؛ چون نژاد جور را غیرمصری و دون‌پایه می‌بیند. با دشوارتر شدن شرایط زندگی، کارگران اعتصاب می‌کنند. ملک می‌ترسد و با کاهنان ادیان مشورت می‌کند. روزی مینالی که مشغول بازسازی دیوار معبد است، ناگهان مجسمه‌ای با سر عقاب و بدن انسان می‌یابد. کاهنان علّت ریزش دیوار را به آن مجسمه، که ماجرای آن به یک اسطورهٔ مصری بر می‌گردد، ربط می‌دهند و اینکه مصریان برای درامان‌ماندن از عذابِ این عقاب، دختر جوانی را قربانی می‌کرده‌اند. کاهنان پیشنهاد قربانی‌کردن أوتارا را می‌دهند، زیرا آنان می‌دانند که جور کارگران را به اعتصاب و شورش علیه ملک و درباریان ترغیب کرده است و مینالی هم تمایلی به ازدواج دخترش با او ندارد. سرانجام مینالی نتیجه می‌گیرد دلیل ریزش دیوارهای معبد وجود حفره‌های هوایی درون زمین است و پیشنهاد تغییر مکان معبد را می‌دهد. شبی أوتارا به پای دیوار تازه ساخته شدهٔ معبد می‌رود. نمایندگان ادیان او را می‌بینند از او می‌خواهند که وارد چاله شود و تا آمدن جور برایشان آواز بخواند. أوتارا آوازخوان داخل حفره می‌شود و نمایندگان ادیان بر او خاک می‌ریزند و دفنش می‌کنند. جور فرا می‌رسد، کاهنان او را نیز می‌کشند. فردای آن شب مینالی متوجه می‌شود که دیوار فرو نریخته و نتیجه می‌گیرد که طرح مهندسی مبنی بر ساختن معبد در زمین جدید درست بوده است. نمایندگان ادیان به ملک خبر می‌دهند با قربانی کردن دختر از طلسم مجسمه در امان مانده‌اند و دیگر دیوارهای معبد فرو نریخته است. مینالی ساختن معبد را ادامه می‌دهد، اما از فقدان دخترش بسیار ناراحت

---

[1] -Pastiche
[2] -Charge
[3] -Forgerie
[4] -Parodie
[5] -Travestissement
[6] -Transposition
[7] -Motivation
[8] -Value
[9] -Nationality
[10] -Gender

است، چنانکه شبانگاهان صدای آواز دخترش را می‌شنود و در جستجوی صدا تا پای دیوار معبد می‌رود و صدایش را از دل خاک می‌شنود. همین موضوع سبب می‌شود که به گفته‌های کاهنان شک کند؛ لکن اندوه فراوان مینالی را به جنون می‌کشاند. سرانجام ساخت معبد به اتمام و جنون مینالی به اوج می‌رسد. ملک جشنی برپا می‌کند. در روز جشن مینالی با کلنگی به بالای معبد می‌رود تا آن را خراب کند، ناگاه او از بالای معبد به پایین پرتاب می‌شود.

ب- مجلس قربا نن سنمّار

حوادث نمایش در روزگار نعمان می‌گذرد. او که قرار است تا زمستان برای میزبانی یزدگرد یکم ساسانی، قصری شکوهمند با نام «خُورنق» «بر شنِ رونده» بسازد، تا هم درخور شاه ساسانی و مایهٔ افتخار قوم عرب باشد، و هم اینکه مبادا از شکوه ایرانیان عقب بماند. نعمان با ارسال پیکی به سوی سنمّار، معمار چیره دست رومی– ایرانی، وی را بدین کار فرا می‌خواند. نمایش از صحنه پیکر بی‌جان و نقش زمینه بسته سنمّار که کارگران بر دور او حلقه زده‌اند، شروع می‌شود، سپس سنمّار روایت را ادامه می‌دهد که چگونه نعمان وعدهٔ زَر و شتر و به ازدواج درآوردن وی را با دختر کوچکش می‌دهد. سنمّار شروع به ساختن خُورنق می‌کند؛ اما نعمان متأثر از حسادت‌های بزرگان قوم عرب دچار تردید می‌شود؛ چه از یک سو می‌خواهد قصری شکوهمند داشته باشد و از دیگر سوی چون اموال بسیاری در این راه هزینه کرده است و صحرای شنزار با وجود قصر جدید دیگر برایش همچون گذشته ساده و اصیل نیست، ناراضی است. از این جهت، گاه سنمّار را از ادامه کار باز می‌دارد. سنمّار ساخت قصر را به سرانجام می‌رساند؛ اما وسوسه‌ای نعمان را برمی‌انگیزد و از سنمّار می‌پرسد: «می‌توانی باز چون این ساخت؟ با همین خوبی؟» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۶۳–۶۹) او پاسخ می‌دهد «آری بهتر از این می‌ساختم، خیال را بندی و پایانی نیست.» (همان:۷۰) نعمان خشمناک می‌شود و دستور می‌دهد سنمّار را از فراز خُورنق به پایین بیفکنند.

۲. ببب ب بررررر

۲-۱. پپرررررهای ببشممم: تور اااازه[1] سد اا تت ببا

انگیزش از جملهٔ عناصر ثابتی است که به چرایی یک کنش خاص یک شخصیّت از نظرگاه اهمیتش در پیشبرد روایت جهت و معنا می‌دهد. انگیزش یا انگیختگی در نظر ژنت «منطق روایی را ارائه می‌دهد و موجب می‌شود تا روایت، فرایندی منطقی و پذیرفته‌شده‌ای به خود بگیرد.» (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۳۰) انگیزش در گذار از پیش‌متن‌ها به بیش‌متن‌ها و تبدیل به ترا انگیزش، موجب تکثیر سطح‌بندی و دسته‌بندی چگونگی رویدادها و کارکرد شخصیّت‌ها می‌شود.

الف) در *هفت‌پیکر*، منجّمان به یزدگرد پادشاه ساسانی، نوید می‌دهند که بهرام فرزند نوباوه‌اش طالعی خجسته دارد و برای حفظ جانش باید او را از دربار دور کند. یزدگرد برای در امان نگه داشتن کودک از چشم زخم و بدیمنی پرورش او را به نعمان می‌سپارد. وقتی بهرام چهارساله می‌شود، به دلیل آب و هوای گرم و خشک صحرا، نعمان برای راحتی و امنیّت شاهزاده ایرانی تصمیم می‌گیرد بنایی رفیع که در آن باد خنک جریان می‌یابد، بسازد:

پرورشـــــگاه او چنـــــان بـــاید کز زمیـــــن ســـر بر آســـمان ساید
تا در آن اوج بـــرکـــشد پـر و بال پـــــرورش یابد از نسیــــم شـــمال ...
گوهـــر فطرتــــش بمـــاند پـاک از بخـــار زمیــــن و خشـکی خاک

(نظامی، ۱۴۰۱: ۵۶۴)

نعمان دو انگیزهٔ بیرونی و درونی برای ساختن قصر دارد: نخست، انگیزهٔ بیرونی از لحاظ هیجانی آن است که در ابتدا گردون‌شناسان نوید طالع بلند بهرام را اعلام می‌کنند و برای پاسداری‌اش از چشم بد و پلیدی، او را به نعمان می‌سپارند. دوم: انگیزهٔ درونی زمانی نطفه می‌بندد که نعمان با سنجش آب و هوای صحرا و درک وظیفهٔ مهم محافظت از بهرام خود را ملزم به ساختن کاخ می‌کند.

[1] -Transmotivation

ب) در *مجلس قربانی سنمّار*، نعمان تصمیم دارد قصر با شکوهی موسوم به خُورنق بسازد که با قصر پادشاهان ایرانی پهلو زند و در آن از پادشاه ایران استقبال نماید: «پادشاه ایران می‌آید به مهمانی بیابان. و نعمان در کار است تا از خاک برخیزد و خود را تا شانهٔ مهمان برساند. آری، برآنست سری به گردن باشد و تنی بر پا.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۱۴) نعمان معمار نامی، سنمّار را برای ساختن خُورنق دعوت می‌کند. او به سنمّار انواع پاداش‌ها را، از بهترین اموالش گرفته تا میثاق ازدواج با دخترش، وعده می‌دهد؛ چراکه تاکنون در میان قوم نعمان و پیشینیانش داشتن کاخ مرسوم نبوده و فردیّت او از این فقدان ناراضی و نگران است «نگویند سفرهٔ ما بیابان است و خوراکمان در آمیخته به شن! نگویند جزء آب گل آلود نمی‌دانیم! ما چه کم داریم از ایران؟ ایشان بزرگان جهانند و بدان مغرور؛ مبادا در ما به چشم کهتران بنگرند.» (همان: ۱۳-۱۴) هرچند در حین ساختن خُورنق نعمان گاه سنمّار را به شتاب‌کردن وا می‌دارد: «بگو سنمّار، برکدام سری- که مرا پیش شاه ایران شرمنده کنی؟...چشم برهم زنی زمستان ایران می‌رسد ومهمانان بردَرند.» (همان: ۱۷) و گاه دچار تردید و دودلی از ادامهٔ ساختن می‌شود؛ زیرا از سویی قصری بی‌همتا می‌خواهد و از سوی دیگر چون اصالت بادیه را به واسطهٔ خُورنق از دست می‌دهد: «[فریاد می‌کشد] لعنت به دیوار؛ من شن‌های رونده را می‌خواهم. من جهان را چون روزی که خلق شد می‌خواهم.» (همان: ۲۷-۳۱)

آنچه به روشنی برانگیزانندهٔ سلطان‌عرب است و فرآیند پیشروی داستان را برای ساختن خُورنق شکل می‌دهد، به نوعی به دو احساس حسادت و خودکم بینی نعمان در برابر ایرانیان بر می‌گردد. از محتوای نمایشنامه دریافت می‌شود، بیضائی داستان ساختن قصر در *هفت‌پیکر* را همچون یک الگو می‌بیند، و با ایجاد یک رابطه بینا‌روایتی با آن به هدف اصلی خود که عبارت است از اقتباسی تفسیری از نگاه و جهان‌بینی حاکمان مستبد که بدون اندیشه و با جهالت و تنگ‌نظری حکمرانی می‌کند، دست یابد.

ج) در *جزاء مینالی* ملک قصد ساختن معبدی دارد که همهٔ ادیان را یکپارچه تحت لوای خود گردآورد: «قَناعةُ الملوکِ بِبناء معبدٍ مُوحدٌّ بأجنحةٍ لکافةِ الأدیانِ قدتکونُ السبب.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۶)

ترجمه: *ممکن است اعتقادِ ملک به ساختن معبدی یکپارچه چو بال‌هایی برای دربرگرفتن همه ادیان دلیل باشد.*

شیوخ مذاهب سه‌گانه هم با این ایده مخالفتی نکردند: «رُغم أنّ الأدیانَ لم تَعترِضْ عَلی الفکرةِ.» (همان: ۷) ملک برای ساختن معبد مینالی را استخدام می‌کند، و درصورتی که تا پیش از فرا رسیدن زمستان ساخت معبد را به سرانجام نرساند، او را رسوای عالم خواهد کرد: «أعدک بأنی لن أفصلَ رأسکَ عن‌جسدِک إذا فشلتَ بَل سأترککَ تعیشُ بعارِ الفشلِ المهندسیّ إلی یومِ مماتِک.»(همان: ۱۰)

ترجمه: *به تو قول می‌دهم اگر شکست بخوری سرت را از بدنت جدا نکنم؛ بلکه می‌گذارم با شرم شکست مهندسی تا روز مرگت زندگی کنی.*

انگیزهٔ مشترک ملک وکاهنان در ساختن معبد برخاسته از یک نیاز بیرونی است وآن جهت دستیابی حداکثری به منافع مردم وتسلّط بر آنها می‌باشد: «سَیصبحُ ضریحَ «عذراء المعبد».سَیتحوّلُ إلی مزارٍ یأمُه المؤمنونَ مِن کافّةِ الأدیانِ وَیُقدّمونَ له القرابینَ والأضاحی علی مدارِ السّنةِ.» (همان: ۵۶)

ترجمه: *به زیارتگاه «عذراء معبد» تبدیل خواهد شد. مزاری که مؤمنان همهٔ مذاهب از آن بازدید خواهند کرد و در طول سال برایش نذری و قربانی می‌آورند.*

الخطیب با شرح انگیزهٔ ملک و شیوخ ادیان، از سویی درصدد توصیف اتّحاد بین قدرت استبدادی حاکم و خشونت کشیشان معبد و از دیگرسوی، توصیف تضاد بین آنها بر سر تقسیم منافع به هزینهٔ فرد و جامعه است.

۲-۲. تتة اررش[1]

ارزش سنجهٔ مطلوبی است که انسان‌ها معمولاً در اجرای کنش‌ها و باورهاشان به آن اهمیّت می‌دهند و جذب آن می‌شوند. رابطهٔ بین ادبیات و ارزش‌ها رابطه‌ای سیال و دوسویه است:

[1] -Transvaluation

«همانطور که ادبیات به شدّت از ارزش‌های موجود استفاده می‌کند، که به حوزهٔ داستانی ترجمه می‌شوند تا بیشتر بررسی شوند، گسترش یابند، یا تغییر داده شوند تا مرزهایشان بررسی شود. جامعه هم نه تنها برای اشاعهٔ ارزش‌های خود بر ادبیات تکیه می‌کند، بلکه از آن برای تأیید مفاهیم اخلاقی و هنجارهای اجتماعی خود استفاده می‌کند.» (بائومبچ، ۲۰۰۹: ۵)

در باب تراروایت، ارزش، پیرا آرایه‌ای است که مؤلف زیرمتن «با بازی کردن، جابجاکردن و حتّی وارونه کردن ارزش‌های گفتمانی به خلق اثرخویش دست می‌زند.» (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۴۸)؛ همچنین در جهان روایت‌ها شخصیّت‌های داستانی و کارکردهاشان با انبوهی از ارزش‌های متنوّع، خواه مهم و پایدار و خواه کم مایه ارزشگذاری می‌شوند.

الف) در *هفت‌پیکر*، سمنار استاد «چابکی چربدست و شیرینکار» پس از اینکه تمام هنرورزی خود را به فراست در بنانمودن خُورنق، «صقلش از مالش سریشم و شیر» (نظامی، ۱۴۰۱: ۵۶۵)، به کار می‌برد و ساختن و افراختن را تمام می‌کند، نعمان وعده‌هایی را که نوید داده بود، به او پاداش می‌دهد. سمنار پس از دریافت پاداش، چون به وجد می‌آید به نعمان چنین می‌گوید:

گفت اگر زآنچــه وعده دادم شاه — بیــــش از این شغل بودمی آگاه
نقــش این کارگــاه چیــــنی کار — بهتــــرک بستــــمی در این پرگار
بیشــــتر بردمی در اینجــــا رنج — تا به مــــــن شاه بیـش دادی گنج
کردمــــی کوشــــکی که تا بودی — روزش از روز رونــــق افــزودی

(همان: ۵۶۵)

در ارزشگذاری نظامی به کار سمنار بعد از برآوردن خُورنق، چنین دریافت می‌شود که او دیدگاهی سوداجویانه دارد و با هنرش سوداگری و پیشه‌وری می‌کند. وی فاقد اندیشه و فرهنگ هنردوستی است و ارزش مادّی را برتر از توانایی هنرورزی‌اش می‌داند.

ب) در *مجلس قربانی سنمّار*، کارکرد گفتمانی که سنمّار قبل، حین و پس از ساختن خُورنق در آن قرار دارد، خطوط فکری و ارزشی او را نشان می‌دهد. در آغاز نعمان از سنمّار در مورد دستمزد سوال می‌پرسد: «و ما هنوز از پاداش چیزی نگفتیم! چه پاداشی می‌جویی بر این خدمت که می‌کنی؟» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۲۵) سنمّار می‌گوید: «پاداشم بس، که این پسند تو باشد.» (همان: ۲۵) سنمّار ارزش کار خود را نیکو ساختن خُورنق می‌داند: «گفتم کاری کنم که معماری نکرد بر دریای شن،...گفتمش من برای خودِ ساختن است که می‌سازم!» (همان: ۲۶-۱۶) بعد از پایان یافتن ساختِ خُورنق، سنمّار خویش را در مقابل خُورنق چنین توصیف می‌کند: «به خدا که زر بهتر ندیدم از طلوع آفتاب و غروب آن. با زر چه به کف می‌آورم؟ مرا پاداش نگریستن در خُورنق است» (همان: ۳۹) آنچه بیضائی از فضا و ارزش‌های فکری سنمّار در نمایشنامه پرده برمی‌دارد، اندیشه‌هایی عالی است که سنمّار آنها را دنبال می‌کند تا طرح خُورنق را خوب براندازد. این ارزش‌ها در پس رفتار سنمّار نقش نیروی هدایت کننده را ایفا می‌کند که به او انگیزهٔ ساختن خُورنق را به بهترین حالت ممکن می‌دهد و تحت تأثیر پاداش‌های نعمان قرار نمی‌گیرد.

ج) الخطیب هم نیّت مینالی در ارزشگذاری به ساختن معبدادیان را در هنگامهٔ ساخت معبد نشان می‌دهد. مینالی که به مهم بودن ساخت معبد برای ملک پی برده است، هر صبح پس از دیدن فروریختن دیوارهای نیمه برافراشته معبد، دوباره تصمیم به بالابردن دیوارها می‌گیرد و در جستجوی راه حلی برای معضل می‌گردد. اگرچه تلاش او برای نگهداشتن دیوارهای ساختمان معبد بارها با شکست مواجه می‌شود و دخترش او را به فرار ترغیب می‌کند: «دَعنا نُغادرُ یا أبی، لِنعُد إلی بلدِنا.أشعرُ بِالخوفِ.» (همان:۱۳)

ترجمه: *بیا برویم پدر، به کشورمان برگردیم. من می‌ترسم.*

امّا او در پاسخ به دخترش می‌گوید: «هرُوبی اعترافٌ بِالفشلِ کَمعماریٍّ وَ کَما قُلتُ لکِ أن أفقدَ رَأسی أهونُ مِن أفقدَ سُمعَتی.»(همان: ۱۳)

ترجمه: *فرار من اعتراف به شکست، به عنوان یک معمار، است و همان‌طور که به تو گفتم، از دست دادن سرم آسان‌تر از دست دادن آبرویم است.*

مینالی با بررسی‌های بسیار نتیجه می‌گیرد معبد را در مکان دیگری بسازد: «جَلالةُ الملک، سَتکونُ مُهمّتی مواصلةَ العَملِ فی موقعِ البناءِ الجدید. سأبحثُ عن حلٍّ مناسبٍ.البناء سَیصمدُ هذِه المرّةَ بفضلِ العلمِ لابفضلِ القرابینِ.» (همان: ۲۵)

ترجمه: *اعلی‌حضرت، مأموریت من ادامهٔ کار در محل جدید بنا خواهد بود. من به دنبال راه حل مناسبی خواهم بود. ساختمان این بار به لطف دانش پابرجا خواهد ماند نه به لطف قربانی‌ها.*

ساحت ارزشِ ساختن و ترک نکردن پروژهٔ معبد به اندازه‌ای نزد مینالی مهم است که وی هرگز حاضر به رها کردن آن نیست. به دیگر سخن، وجه پیرا آرایه ترا ارزشی متمرکز شده در اندیشهٔ مینالی از مراتب بالایی برخوردار است.

۲-۳. ترملیّت[1]

ملّیت از برساخته‌های دیگر روایی، در ایجاد یک گفتمان روایی و حیات فردی و اجتماعی خاص نقش خلّاقانه‌ای دارد. در بستر ملیّت و هویّت، در بوطیقای متون روایی، ابعاد وجودی شخصیّت‌ها با باورهای جامعه‌شناسی، فلسفی و فرهنگی شناخته می‌شود. در تراروایت هم دگردیسی هویّتی و ملیّتی شخصیّت‌های داستانی به ایجاد یک پویایی در دنیای متن و دریافت خواننده منجر می‌شود. چنانچه می‌بینیم «برخی از شخصیّت‌ها یا روایت‌ها تعلّق ویژه‌ای به یک ملّت یا قوم خاصیّ ندارند؛ اما گاهی روایت‌هایی ساخته می‌شوند که آن‌ها را به خود یا به دیگری منتسب می‌کنند» (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۷۵) که مصداق مشخص آن تغییر ملّیت شخصیّت معمار در هر سه اثر مورد بررسی است.

الف) سمنار در *هفت‌پیکر* معماری است زبردست و «دست بردش همه جهان دیده» (نظامی، ۱۴۰۱: ۵۶۵) و در اقصی نقاط جهان، آستان‌هایی عالی برافراشته که هنرورزی چینیان وهنرمندی رومیان در برابر سرانگشت وی ناچیز است. نظامی درکنار بر شمردن این اوصاف، ملیّت سمنار را تنها رومی می‌داند:

هسـت نام آوری به کشـــور روم　　زیـــرکی کاو ز ســـنگ سازد موم

(همان: ۵۶۵)

ب) بیضائی در شخصیت سنمّار یک دگرگونی ملیّتی ایجاد می‌کند. چون نعمان به اندیشهٔ ساختن خُورنق افتاد، اطرافیانش نشانی سنمّار را به او دادند: «آن‌کس که طرز روم و ایران هر دو می‌داند! چیست این نام که می‌شنوم؛ سنمّار معمار که در رگش خون روم و ایران جاری است.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۱۶) در *مجلس قربانی سنمّار*، به مثابه بیش‌متن، تغییر دادن ملیّت سنمّار به دو نژاد ایران و روم، در مقایسه با اثر نظامی، به قصد بومی‌سازی این شخصیّت وبهرهٔ ملّی بردن است.

ج) در *جزاءمینالی* آنچه که دربارهٔ سازندهٔ معبدادیان آورده شده این است که نامش مینالی است و ملّیتش مصری. مهندسی که حتّی چند هرم برای فرعونیان بنا کرده است: «والدُک مینالی أعظمُ بنّائی الفَراعنةِ، شَیّدَ أهرامات لَم تتداعِ حتّی الآن.» (الخطیب،۲۰۲۱: ۳)

ترجمه: *پدرت، مینالی، از سازندگان بزرگ دربار فرعون است، هرم‌هایی ساخته که تاکنون فرو نریخته است.*

الخطیب در هویت‌سازی شخصیّت مینالی به منظور ایجاد ارتباط این شخصیت با مؤلفه‌های هویت فرهنگی جامعه عربی بر تغییر نام و هویت ملی او تمرکز می‌کند. اگرچه الخطیب به شخصیت مینالی، در سطح فردی، ملیّتی عربی- مصری می‌دهد؛ اما هدف او احیاء یک هویت قومی در سطح جمعی و هم تلاش برای انسجام بخشی اجتماعی بین ملیت‌های عربی است.

۲-۴. شخصیت

شخصیت از عناصر عینیّت‌سازی فضای اجتماعی در گفتمان روایی است. پر واضح است که واقعی‌سازی شخصیت‌های روایتی با «نبوغ نمایشنامه‌نویس زمانی رخ می‌دهد که شخصیت‌هایش را بر اساس مدل‌هایی از زندگی واقعی می‌سازد و آنها را به پیش می‌برد.» (طلّاع‌العبودی، ۲۰۱۸: ۲۲۰) برخی از شخصیت‌های روایی با خصلت‌های ماندگار وکنش‌های ثابت و «با استفاده از قدرت

[1]-Hypernational/
Supranational

انعطاف‌پذیری نویسندگی در روایت‌های دیگر و با اطلاعات جدیدی دوباره برساخته و سازگار می‌شوند.» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۱۱) به دیگر سخن، شخصیّت‌های روایی با ویژگی‌های گفتاری، کنشی و فکری توسط نویسنده در لایه‌های جدیدی از دنیای روایتی متولد می‌شوند و به توسعهٔ رویکرد شخصیّتی دست می‌یابند. در همین زمینه، در نقطهٔ تلاقی روایت‌شناسی و ترامتنیّت، در متن‌های روایی جدید «شخصیّت‌ها به دلیل چندبُعدی بودن و ویژگی‌ها و جنبه‌های گوناگون امکان تراشخصیّتی را افزایش می‌دهد.» (ناموَرمطلق، ۱۳۹۹: ۲۱۹)؛ چراکه شخصیّت‌های رواییِ پیش‌متن‌ها در متون خلق شده به پردازش روندهای متنوّع و تجربهٔ خویشکاری‌ها و تغییرات تازه‌ای روی می‌آورند و نیز سرشت روایت را متحوّل می‌کنند.

۲-۴-۱. ششسدسد سذاا

الف) در *هفت‌پیکر*، از آنچه که در پردازش شخصیت سمنار آمده است، می‌توان دریافت که نظامی خواننده را مستقیماً با یک شخصیت سنجیده و مشهور و نه یک شخصیّت قهرمانی با داشتن آرمان‌های والا، آشنا می‌کند. با پرداختن به ویژگی‌های برشمرده شده در وصف سمنار، خوانندگان بیشتر با «زیرکی، چابکی، پرتلاش بودن و نیز قدرت معماری‌اش، که وی را قادر به درک تناسبات و اندازه‌های کیهانی می‌داند» (روشنی وکشاورز، ۱۴۰۱: ۱۶۸) آشنا و آگاه می‌شوند. همچنین در روایت نظامی، گفتگوهای بین سمنار و نعمان چندان منسجم و طولانی نیست که بتوان به نگرش و ذهنیّات بیشتری از سمنار دست یافت. به دیگر روی، تصویری که نظامی از سمنار می‌آفریند، شخصیّتی با کارکردی محدود است، که چندان در پرداختن مستقیم طرح و پیشبرد رویدادهای داستانی وارد نمی‌شود. علاوه بر آن، سمنار شخصیت محوری روایت نظامی نیست و پیوند قدرتمندی بین او و خواننده در طول داستان ایجاد نمی‌شود.

ب) در *مجلس قربانی سنمّار*، پردازش شخصیت سنمّار در کنار شخصیت ضد قهرمان نعمان صورت می‌پذیرد. حضور نعمان با صفات شخصیتی منفی مانند: فردیّت رشدنیافته، مردد و پرخاشگر در قالب آنتاگونیست در مقابل شخصیت سنمّار پدیدار می‌گردد. آنجا که نعمان به ریشخند به سنمّار می‌گوید:«اگر این ساختی، ساختی وگر نتوانی، نام خود به معماری مبر.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۱۴)؛ همچنین شخصیّت‌های فرعی مانند: یکی، دیگری و آن دیگری، سبب می‌شود که سنمّار در موقعیت شخصیّت اصلی نمایشنامه قرار بگیرد. اطرافیان نعمان که خود را در برابر سنمّار ضعیف و حقیر می‌بینند، آتش بدسگالی را در نهاد نعمان شعله‌ور می‌کنند: «یکی: ولی آیا او غریبه‌ای نیست بر سرِ سفرهٔ تو؟ وای اگر بر دختر تو بنگرد و بر عرب فخر کند! دیگری: [خشمگین] او، دو خون غریبه توأمان دارد.» (همان: ۶۰) بیضائی با تکیه بر روش‌های شخصیّت‌پردازی گوناگون شخصیّتی پویاتر از سنمّار، در مقایسه با سمنارِ پیش‌متن نظامی، در نمایشنامهٔ خود معرفی می‌کند. بیضائی موقعیت سنمّار را به شخصیّت اول نمایشنامه ارتقاء می‌دهد و امکان تراشخصیّتی را فراهم کرده است و ارتباط قوی‌ای بین خواننده و شخصیّت سنمّار ایجاد می‌کند تا بیشتر وی را بشناسد.

ج) الخطیب از طریق ویژگی‌های شخصیتی مینالی، پرونده‌ای اطلاعاتی از او برای خواننده باز می‌کند. همچنین رابطهٔ بین مینالی و دیگرشخصیّت‌ها و نیز ضد قهرمان را معین می‌کند، و مسیر روایت را به سمت تراشخصیت نمودن مینالی هدایت می‌کند. ایدهٔ اصلی نمایشنامه حول محور وضعیّت معیّن مینالی به عنوان مهندسی که مأمور ساختن یک معبد با فراز ونشیب‌های بسیار است، می‌گردد. ملک، در موقعیت ضد قهرمان، درصورتی که مینالی نتواند معبد را بسازد او را بدنام می‌کند: «هَدّدَ المَلک بِتشویهِ سُمعتی کَمُهندسٍ.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۱۲)

ترجمه: *شاه تهدید کرده که آبروی من را به عنوان یک مهندس خواهد برد.*

دیگر آنکه، نویسنده مینالی را در یک موقعیت خاصّی قرار می‌دهد که نماد یک طبقه خاصّ که دارای نفوذ اجتماعی است: «یَدخلُ جورُ مع المهندس مینالی الذی یرتدی ملابسَ مصریةً أنیقةً وَ طاقیةً فرعونیةً.» (همان: ۵)

ترجمه: *جور با مهندس مینالی که لباس مصری شیک و کلاه فرعونی پوشیده است، وارد می‌شود.*

بعلاوه، هنگامی که بنّایان از عدم پرداخت دستمزدشان به نزد مینالی از شاه شکایت می‌کنند، وی به آنها قول می دهد که با ملک صحبت خواهد کرد: «سَأتحدثُ معَ الملکِ.» (همان: ۵)

همچنین ملک هنگامی که مینالی از او فرصتی دوباره برای بازسازی معبد می‌خواهد، پاسخ می‌دهد: «حَسناً،أقنعتَنِی یا مینالی، سأمنحُکَ فرصهٔ أخیرهٔ للبناءِ.» (همان: ۱۰)

ترجمه: *بسیارخوب، مینالی، تو قانعم کردی. آخرین فرصت را به تو می‌دهم که بسازی.*

مینالی شخصیت اول نمایشنامه به شمار می‌آید، و با قرار گرفتن در روند کشمکش‌های روایت در مقایسه با سمنار در منظومهٔ نظامی، از توسعه و عمق شخصیّتی بیشتری برخوردار گشته است و مؤلف بستر آشنایی با افکار مینالی و همدلی خواننده با شخصیت او را فراهم می‌کند.

۲-۴-۲. شخصیّت دختر

الف) آهنگ روایت نظامی در *هفت‌پیکر* فضایی به شخصیّت دخترِ نعمان نداده است. اما آنچه در نمایشنامهٔ بیضائی افزون بر داستان‌پردازی نظامی است، آفرینش شخصیّت دختر نعمان با نام «دختر» براساس پردازش مؤلفه‌ها ودلالت‌های ضمنی وکنش‌هایی ویژه یادآور کارکرد شخصیّت شاهزاده خانم و پدرش (هدیه)[1] است.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۷۹) اولین سویهٔ مهم شخصیت دختر این است که نعمان با دیدگاهی سوداگرانه می‌خواهد دخترش را به عنوان پاداشِ ساختن خُورنق به ازدواج سنمّار در بیاورد یا به شاه ایران پیشکش کند: «گرچه من هنوز نمی‌دانم او را کابین این دو نژاده کنم یا هدیه به شاه ایران، که در آن سودِ بیشتر است.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۳۸) در ادامهٔ داستان طی دیداری، دختر نعمان و سنمّار عاشق و دلباختهٔ هم می‌شوند، اگر چه پیش از این دیدار، این دو دلداده در رؤیا یکدیگر را ملاقات کرده‌اند: «دختر: [بی‌تاب] می‌گویند آن- از خواب من خبر دادید؛ و دلم لرزید! سنمّار: و به تحریر این صدا، دل من! سنمّار: درخواب دیدمش، که مرا در خواب می‌بیند؛ دختر: در خواب دیدمش که مرا در خواب می‌بیند.» (همان: ۵۵-۳۹) سرانجام آنسان که سنمّار از بالای خُورنق به پایین پرت می‌شود و می‌میرد، نعمان می‌گوید: «این خبر به دخترم مبرید که وی گیس خواهد برید! این خبر به وی مبرید که گریبان خواهد درید.» (همان: ۷۳) به نظر می‌رسد افزودن شخصیّت دخترِ نعمان با کارکرد دادن نیروی عشق به سنمّار علاوه بر بسط و گسترش روایتی نمایشنامه، اعطای نقش محوری به زن در نمایشنامه است. به دیگر روی، عنصر ترا شخصیت در *مجلس قربانی سنمّار* در قالب افزودن یک شخصیّت زن دانا با کارکرد خاصّ عشق ورزیدن به قهرمانِ مرد داستان، و نیز زدودن نگاه کالاگونه به زن شکل می‌گیرد.

ب) الخطیب نیز دست به ابداع شخصیّت أوتارا با یک نقش محوری وبرجسته می‌زند. الخطیب زن را هم در تقابل با نظام جامعه مرد سالار و هم در رویارویی با نظام دین سالار خرافی قرار می‌دهد. تقابل نخست: أوتارا و جور که هر دو عاشق و دلدادهٔ هم هستند. عشقی که هیچ مرز جرافیایی و تمایز مذهبی ویا نابرابری اجتماعی نمی‌شناسد: «جور: حَبیبتی أوتارا، أنتِ شمعهُ هذا المکانِ الموحشِ، حبّی لکِ یزدادُ کلَّ یومٍ. أوتارا: وَحُبّی لک یزدادُ کلَّ یومٍ یا جورُ.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۲)

ترجمه: جور: *عزیزم أوتارا، تو شمع این مکان تاریکی، عشقم به تو هر روز بیشتر می‌شود. أوتارا: عشق من هم هر روز به تو زیادتر می‌شود جور.*

اما مینالی با ازدواج آن دو مخالفت می‌کند، به دلیل تفاوت نژادی وطبقاتی: «جور: أعرفُ. فوالدُکِ لا یبارک زواجَنا، ولا یریدُ لکِ زوجاً غریباً فقیراً.» (همان: ۴)

ترجمه: جور: می‌دانم که پدرت ازدواج ما را خوش یمن نمی‌بیند. ونمی‌خواهد تو همسری فقیر و بیگانه داشته باشی.

تقابل دوم: کاهنان مذاهب با اعتقاد به افسانه‌های کهن و آمیختن آنها با ادیان، راه حل فرونریختن دیوار معبد ادیان را در قربانی کردن دختری می‌بینند. بنابراین، برای از بین بردن نفرین مجسمه، نقشهٔ قربانی کردن أوتارا را می‌کشند: «ظلّت لعنهُ نسر تُطاردُهم فِی کلِّ مکانٍ. وَ لم تنکسر اللعنهُ إلّا بعدَ أن صاروا یضعونَ فتاهً کقربانٍ فِی الأساساتِ کلَّ سنهٍ. الکاهنُ الثالثُ: یرمونَ فتاهً یُسمّونها عروس النیل کلَّ سنهٍ فِی النیل، بِمثابهِ قربانٍ.» (همان:۲۳-۲۱)

[1] -The Princess (Prize)

ترجمه: نفرین عقاب همچنان همه جا آنها را آزار می داد. نفرین شکسته نشد تا اینکه هر سال دختری را به عنوان قربانی در پایه‌ها قرار دادند. کاهن سوم: هرسال دختری را که به آن عروس نیل می‌گویند، به عنوان قربانی در رود نیل می‌اندازند.

کاهنان تصمیم می‌گیرند أوتارا را قربانی کنند: «الکاهنُ الأوّلُ: تعرفُ جیّداً أنّها سَتکونُ أوتارا.» (همان: ۲۷)

ترجمه: کاهن اول: شما به خوبی می‌دانید که او أوتارا خواهد بود.

می‌توان گفت انگیزه الخطیب برای افزودن شخصیّت أوتارا بازتاب استبداد اجتماعی و تأثیر سیستم دین خرافی بر جایگاه زن در جامعهٔ عراقی است که از دریچه و چشم‌انداز جدیدی به آن نگریسته است و همچنین الخطیب کوشیده تا به طور کلی اندیشهٔ دینی را در فریبکاری و خرافه‌پرستی در مورد جایگاه زن روشن سازد.

۲-۴-۳. شصیت ککککگگن

الف) از دیگر مظاهر تراروایتی هویدای زیرمتن ظهور شخصیت کارگران است. بیضائی در تحریر روایتی‌اش، با افزودن شخصیت کارگران با کارکردهای مشخص و گفتگوهای مستقیم و غیرمستقیم و اشاره به شیوهٔ زندگی و مشکلات آنان، بر آن است تا ابتکارات بیانی و روایتی و نیز اندیشه‌های خویش را در گسترهٔ نمایشنامه با کارکرد معنایی مشخص بیافزاید. سنمّار در ساختن خُورنق از مصالح و ادوات باقی‌مانده سهم کارگران را می‌دهد، تا هریک بتوانند سرپناه خود را داشته باشند؛ اما پیوسته با مخالفت نعمان مواجه می‌شود: «تو شاخه‌های سدر مرا بذل می‌کنی؟ تو خرمای من، شیر بُز من، نان بلوط من، تو گوشت شتر مرا بذل می‌کنی سنمّار.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۲۱) کارگران هم از اقدامات سنمّار و شرایط کاری جدید خرسندند: «یکی: من چون خشت زنی قدم به میان گذاشتم! دیگری: من چون ارّه کشی! آن دیگری: من خشتگران را آب می‌گرداندم وخوراک می‌دادم.» (همان: ۲۳) انگیزهٔ کار در کارگران افزایش می‌یابد، تابدانجا که نعمان زبان به تعریف و تمجید آنان می‌گشاید: «تن پروران چالاک شده‌اند! آنها که بادیه به نظر اندازه می‌کردند، اینک دقّت به مساحی باد می‌کنند.» (همان: ۴۴) اما شخصیّت بی‌دوام نعمان او را از توجّه به کارگران و پرداخت حقوقشان منع می‌دارد: «چرا دست در کیسه کنم؛ که تا می‌کنم دستی نیست که دراز نیست! هرچه بیشتر بدهم بهای حماقت خویش است.» (همان: ۲۳) لکن سنمّار نعمان را به پرداخت حقوق کارگر تشویق می‌کند: «نه نعمان– اگر خوراک از وی بدزدی کار از تو می‌دزدد.» (همان: ۲۴) اما در برابر تلاش‌های سنمّار برای حفظ و پاسداشت حقوق کارگران، آنان به کاهلی و تن‌پروری می‌گرایند: «آن دیگری: آهای، دستی به گل برسان، تاکی پای دیگ و اجاقی؟ یکی: چرا خُورنق به وقت تمام شود–نه! هرچه بیشتر بکشد، مزدی که می‌گیرم بیشتر است. آن دیگری: کیسه می‌دوزی بدوز؛ اما کارکی هم بکن.»(همان: ۶۲) آری، بیضائی با اصالت دادن و ارزشگذاری به عناصر شخصیّتی جدید در نمایشنامه علاوه بر تغییر محتوا و ساختار متن پیشین، درصدد کسب شرح احوال تودهٔ مردم و تبیین گفتمان حاکم بر تودهٔ عوام و حاکمان مستبداست، که به رنج بردن و کشته شدن نخبگان می‌انجامد و اصلاح وتغییر برای شرایط موجود راه به جایی نخواهد برد.

ب) الخطیب در *جزاء مینالی* مسیری را دنبال می‌کند که در آن باب آشنایی با طبقه‌ای از کارگران اجتماعی را فراهم می‌کند که بر کمیّت شخصیّت‌های نمایشنامه‌اش افزوده است. الخطیب طبقهٔ بنّایان و کارگرانی را معرفی می‌کند که هر روز را در بحبوحهٔ زندگی‌ای می‌گذرانند که در آن خیانت، خشونت و فریب دیدن از طبقهٔ حاکم نشانهٔ اصلی آن شده است. به دیگر سخن، پیکار بین نیروهای خیر و شرّ، نیروهای شیطانی که در آنها پادشاه اطرافیان خود را تنها با چشم برآورده کردن خواسته‌های خود می‌بینند که توسط نهاد کاهنانی که ادعای رحمت به بشریّت دارند، حمایت می‌شوند، و برایشان مهم نیست که این مردم چقدر به خاطر آن رنج می‌برند. ملک از پرداخت دستمزد بنّایان خودداری می‌کند: «البناء الرابع: (بجزعٍ) لَن یَتَصرّفَ الملک أجورَنا، وأجورَ العمّال...إنّهم یُهدّدونَ بالإضرابِ. البناء الثالث: عائلاتُنا تَتضوّرُ جوعاً لا یریدُ الملک صرفَ الأجورِ ما لم یصمد البناءُ.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۵)

ترجمه: *بنّای چهارم: (با هشدار) ملک دستمزد و کارگران را پرداخت نمی‌کند...آنها اعتصاب خواهند کرد. بنّای سوم: خانواده‌های ما از گرسنگی می‌میرند، شاه نمی‌خواهد دستمزد را پرداخت کند، مگر اینکه ساختمان پابرجا بماند.*

حتّی جور برای ازدواج با أوتارا با مشکل مالی به دلیل پرداخت نشدن دستمزدش روبروست: «جور: أرید نیلَ أجری یا حبیبی. أعمل هنا منذُ أکثر مِن سنةٍ ولَم أتلق أجراً وَعَدها بِها الملک. فقط بهذا المالِ نستطیعُ أن نبنی مستقبلَنا.»(همان: ۳)

ترجمه: *من می‌خواهم پاداش خود را بگیرم، عشقم. بیش از یک سال است که اینجا کار می‌کنم و دستمزد وعده شاه را نگرفته‌ام. فقط با این پول می‌توانیم آینده خود را بسازیم.*

با گذشت روزها، حجم کارهای طاقت فرسا ومشکلات معیشتی، کارگران اعتصاب می‌کنند و عدّه‌ای هم به فکر فرار می‌افتند: «عمّالُ البناء یُهدّدونَ بالإضرابِ...البناء الثالثُ: ربّما کانَ علینا نحن أیضاً أن نهربَ بعدَ أن نلنا أجورَنا.»(همان: ۴۱)

ترجمه: *کارگران ساختمانی تهدید به اعتصاب می‌کنند...بنّاءسوم: شاید ما هم با دریافت دستمزد باید فرار می‌کردیم.*

این درحالی است که در امور مربوط به رعایت حقوق بنّایان و کارگران مینالی نقشی ایفا نمی‌کند. الخطیب با آوردن شخصیت بنّایان و اعطای نقش به آنان و همچنین ترکیب تاریخ باستانی و مدرن عراق، درجستجوی این است که به متن نمایشی خود یک ویژگی واقع‌گرایانه در رابطه با مشکلات و موضوعات فرهنگی و اجتماعی جامعه عراق بدهد. درگیری بین حاکمان دیکتاتور و کارگرانی که نیروی کار خود را می‌فروشند و منتظر دستمزد خود هستند.

۲-۴-۴. ششصیت بززگگن

الف) حضور بزرگان قوم عرب در *مجلس قربانی سنمّار*، از دیگر آفرینش‌های شخصیتی است که در ماجرای ساختن خُورنق در کنار نعمان حضور می‌یابند. با فردیّت بخشیدن به بزرگان عرب، افرادی با ویژگی‌های اخلاقی وآگاهانه که در گفتار و عملشان پدیدار می‌شود، بیضائی مسیر روایتی را گسترده‌تر می‌سازد. این درحالی‌ست که نظامی هیچ اشاره‌ای به وجود اطرافیان نعمان از میان مشایخ عرب نکرده‌است. انگیزهٔ بیضائی در افزودن دسته‌ای از بزرگان عرب در کنار سایر شخصیات نمایشنامه، این است که با استفاده از متن پیشین، تجربهٔ خوانشی خواننده را گستره دهد. کارکرد مشایخ عرب، در طول خطّ زمانی نمایشنامه همانند شخصیّت نعمان آمیخته‌ای از تردید و نیز حسادت به تصمیم نعمان برای ساختن خُورنق و جدّیت وپشتکار وتلاش سنمّار برای برپا کردن خُورنق است. نقش‌واره‌های یکی، دیگری و آن دیگری که هریک نمایندهٔ گروهی از سران اعظم اقوام عرب است، نیّات باطنی خود را در برابر تفوّق‌هایی که نعمان به سنمّار می‌دهد، اظهار می‌دارند:

«یکی: نعمان مارا فروانداخته وسنمّار را بر شکیده! آیا هیچ معماری در حیره نبود، که یکی- ملعون کسی- از آن سر دنیا بیاوری؟ دیگری: تو غریبه شمردی و عرب پست! آن دیگری" تو رومی مردی گزیدی که خون ایران دارد؛ یعنی که عرب هیچند.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۴۱)

همین شخصیت سازی است که بیضائی را در مقام خالقی قرار می‌دهد که در تجربهٔ نمایشنامه نویسی‌اش علاوه بر فراتر رفتن از متن پیشین، لذت خواندن یک متن نو را با اقتباس از روایتی کهن به خواننده می‌دهد.

ب) کاهنان ادیانِ دربار ملک، در *جزاء مینالی*، از دیگر کنشگرانی هستند که در گفتگوهای بین طرفین نمایش، از یک سو ملک و از دیگر سوی بنّایان و تودهٔ مردم آشکار می‌شود. حضور کاهنان، در مقایسه با تعداد شخصیت‌های ایفاکنندهٔ نقش در داستانِ نظامی، از عوامل جایگشت کمّی به شمار می‌آید. کاهنان با کنش‌های خود تغییرات محتوایی و نیز پیرنگی را در سرشت روایی نمایشنامه به وجود آورده‌اند. هنگامی که ملک با پیشنهاد علمی مینالی مبنی بر تغییر محل ساخت معبد موافقت می‌کند، او در پاسخ به شبهات ملک، اعتقاد خود را با توضیح علمی در مورد علّت عدم استقامت بنا در گذشته ونیز اصرار بر فرونریختن ستون‌ها، با تأیید می‌گوید: «لَن أتدخّل فی طقوسکم. رغم اعتقادی بأنّ البناءَ سیصمدُ هذه المرّةَ بفضلِ العلمِ لابفضلِ القرابینَ.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۲۵)

ترجمه: *با وجود اینکه معتقدم بنا این دفعه به برکت علم پابرجاست، نه به برکت قربانی، در تشریفات شما دخالت نمی‌کنم.*

پس از خروج مینالی سه کاهن، که در زمان حضور وی هیچ اعتراضی به نقشهٔ مینالی نداشتند، مانند هر نادانی که نمی‌تواند دهان خود را در مقابل دانشمند باز کند، قیام می‌کنند. آنها برای هشدار دادن به پادشاه در مورد ادامهٔ ساخت وساز بدون قربانی کردن می‌گویند: «الکاهنُ الأولُ: جلالةَ الملک! لَن تصمدَ الجدرانُ فی الموضع الجدیدِ دون أضحیّةٍ. الکاهنُ الثانی: الوقتُ لیس فِی صلاحنا. الکاهنُ الثالثُ: العُمّالُ یُهدّدونَ بالإضرابِ؟ لابدَّ من کَسرِ هذه اللعنةِ الوثنیّةِ.»(همان:۲۵)

ترجمه: *کاهن اول: اعلی‌حضرت، دیوارها در مکان جدید بدون قربانی مقاومت نمی‌آورند. کاهن دوم: زمان به نفع ما نیست. کاهن سوم: کارگران تهدید به اعتصاب می‌کنند. این نفرین بت پرستی باید شکسته شود.*

الخطیب با دادن صدا و طبقهٔ اجتماعی خاص به کاهنان و تقسیم فرصت‌های روایت بین آنها، دست به تراشخصیّت می‌زند. این وجه از تراروایت سرشت وماهیّت روایت الخطیب را در نمایشنامه هم تغییر و هم گسترش داده است و هم فرصت تعامل بین خواننده و این گروه از شخصیّت‌ها را فراهم کرده است.

۲-۵. ااووه

نویسندگان با بازسازی و بازنوشت اسطوره‌های کهن و با واکاوی معانی نهفته در آنها به تولیدات ادبی با محتوای جدید امروزی دست می‌زنند چنانچه گویی«اسطوره‌ها هرگز نمی‌میرند، بلکه مدام نو به نو به اشکال گوناگون رخ می‌نمایند.»(ستاری، ۱۳۸۳: ۷) و همچنانکه «در ادب عربی هم اسطوره جزء لاینفکّی از هنر نمایشنامه شده است.» (الحجاجی، ۱۹۸۴: ۱۰) همچنین اسطوره‌ها «در مکان‌های مختلف کارکردهای جامعه‌شناختی وتعلیمی وتربیتی بسیار متفاوتی می‌یابند.» (مخبر، ۱۳۹۷: ۶۲) بدین موازات توضیح نحوهٔ به‌کارگیری اسطوره‌ها اهمیّت می‌یابد و این موضوع در دایرهٔ مباحث تراروایتی برای شناخت روابط میان متون اسطوره‌ای و چگونگی دگردیسی آنها در روایت‌های نوین جایی درخور توجه یافته است؛ زیرا به موازات یک جامعه توسعه یافته اساطیر آن در متون نوین توسعه یا از نو مورد تفسیر قرارمی‌گیرند و با نیازمندی‌های تازه سازگار می‌یابند.

الف) نظامی با عناصر گوناگون به بازسازی و پردازش اسطورهٔ کهن سمنار پرداخته است، چراکه «این هنر نظامی است، که تاریخ را به دنیای قصّه‌ها کشانده است.» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۲۴۷) آنچه در داستان بهرام نقشی مرکزی و برجسته می‌یابد توجّه به ساختن خُورنق است. عمارتی که کودکی تا جوانی بهرام در آن سپری می‌شود. می‌توان این روند را برای بهرام «در دو معنای تولد و هبوط در نظر گرفت در کاخی که آن را نمادی از جسم بدانیم که هدف پرورش یافتن عارفی در آن است.»(خائفی و هوشیار، ۱۳۹۴: ۱۷۶) چنانچه نظامی در وصف خورنق آن را عالِم راز آسمان می‌داند:

آگه از روی بستگان سپهر از شبیخون ماه و کینه مهر

(نظامی، ۱۴۰۱: ۵۶۴)

ویژگی‌های بی‌نظیر هفت‌سازه یا هفت‌پیکر که توسط «شیده» شاگر سمنار در منظومه آورده می‌شود و همچنین شرح «عیش بهرام در این هفت گنبد، شنیدن قصه‌هایی از زبان هفت شاه دخت.» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۴۲) حاکی از این است که نظامی سعی دارد که به شخصیّت بهرام رویکردی افسانه‌ای بدهد به همین دلیل افزودن داستان سمنار تلاشی برای اثربخشی به همان رویکرد است، لکن در روایت نظامی، توصیف زیبایی‌های هفت‌پیکر بیشتر رنگ حماسی واسطوره‌ای به خود می‌گیرد و از صفت اسطوره‌ای سمنار سخن نمی‌راند همچنین «تکمیل این عمارت یک واقعه تراژدی یعنی مرگ سمنار به دست نعمان را به دنبال دارد تا عمارت بیش از پیش اسطوره باشد.» (نامورمطلق، ۱۳۸۲: ۴۹)

کوشکی برج برکشـــیده به ماه قبـله‌گـــاهی همه سپید و سیاه

کارگـــاهی به زیب و زرگاری رنـگ ناریّ و نقـــش سمناری

فلکی پـــای گرد کرده به ناز نُه فلـــک را به گرد او پرواز...

(همان: ۵۶۳-۵۶۴).

در روایت نظامی توجه به عمارت خُورنق و اسطوره‌ای جلوه دادن آن در مقایسه با شخصیّت سمنار از اهمیّت بیشتری بهره‌مند گشته است. نظامی ساختن عمارت خُورنق را ابتدا با شخصیّت سمنار پیوند می‌دهد؛ اما بعد از مرگ وی دیگر سخنی از وی نمی‌راند.

ب) شگرد روایتی *مجلس قربانی سنمّار*، به منظور محوری کردن و شاخص نمودن سنمّار از انتهای روایت، یعنی صحنهٔ نقش بر زمین بودن پیکرش شروع می‌شود و پس از بازگشت به گذشته، روایت را ادامه می‌دهد: «یکی: [رسیده] این افتاده کیست؛ این به خاک افتاده؟ سنمّار: من که سنمّارم برمی‌خیزم تا بگویم چگونه فرو افتادم.» (بیضائی، ۱۳۸۹: ۷-۹) بیضائی نقش‌واره‌ای که از ابتدای روایت به سنمّار می‌دهد، از خلال ارتباطات متعدد با دیگر شخصیّت‌ها، جزء گفتگوی کوتاه و مختصر نعمان با سنمّار، هیچکدام دیگر در *هفت‌پیکر* به آن اشاره‌ای نشده است، به نقش قهرمانی اسطوره‌ای پیوند می‌دهد تا به تفسیر نوینی از اسطوره دست یابد. آهنگ ارادهٔ بیضائی در جهت چشمگیر نشان دادن سنمّار از مسیر توصیف شیوهٔ معماری او از زبان کارگران می‌گذرد که

مورد بی‌توجهی از سوی نعمان قرار گرفته است: «یکی [فریاد می‌کند] چرا پشیمان نشود آن که نیکی کرد؟ دیگری [فریاد می‌کند] چرا پشیمان نشود آن که چیزی ساخت؟»(همان: ۸) این بینش اسطوره‌ای در مورد سنمّار نیز در وجه خواب مشترکی که او ودخترِنعمان با هم می‌بینند مشهود است: «سنمّار: در خواب دیدمش، که مرا در خواب می‌بیند چشم مالیدم و گفتم اوست یا خیال من؟ دختر: در خواب دیدمش که مرا در خواب می‌بیند.» (همان: ۵۳–۵۵) همچنین سنمّار خود معترف می‌شود که با پرت شدنش از بلندای خُورنق، نام و شهرهٔ نعمان نیز مرده است «خُورنقی که نام وی آوازهٔ گیتی کرد؛ آوازه– به بدی! از آن گاه که مرا، و با من نام خویش را، از آن بالا فروافکند.» (همان: ۱۰) خویشکاری‌های توسعه یافتهٔ نقش سنمّار و بازتعریف داستان ساختن خُورنق به دست وی در این نمایشنامه ضمن افزوده شدن شرح‌ها و جزئیات بیشتر، کوشش بیضائی را برای دگردیسی و استحالهٔ سنمّار اسطوره‌ای متناسب با فضای فکری و اجتماعی خود نشان می‌دهد.

ج) علاقهٔ الخطیب به طرح موضوعات اجتماعی و انتقادی دلیلی است که نمایشنامه‌اش را با وقایع تاریخی و اسطوره‌های باستانی در ترکیبی با رویدادهای معاصر عراق بیامیزد، تا به خوانندگان فرصت تفکّر بدهد وهمچنین «نویسنده از ذخایر زیبایی‌شناختی آن افسانه را بررسی کند.» (منصوری، ۲۰۱۴: ۸) البته هرچند که «خوانش میراث تاریخی، فکری، دینی، علمی و ادبی به منظور نقد هدفمند گرایشی کلی در آثار نمایشنامه نویسان عراقی است.» (ناصر، ۲۰۰۷: ۸۵) در همین ارتباط، فضای اسطوره‌ای *جزاء مینالی* با یافتن «تمثال برأس وَ مَخالب نسرٍ وَ جسدِ إنسانٍ !»، تندیسی با سر و چنگال عقاب و بدن انسان، هنگام ساختن معبد شروع می‌شود. کاهنان داستان اسطوره را چنین تعریف می‌کنند که:

«حمیریان همه ساله دختری از مردمان عادی و نه اشراف و بزرگان به عنوان قربانی به عقاب تقدیم می‌کنند و چنانچه قربانی را ادا نکنند عقاب معبد را بر سرشان ویران می‌کند. جوانی از قبیله عاشق دختری از قبیلهٔ دیگر شد که عقاب را نمی‌پرستید. با وجود مخالفت خانواده و کشیشان معبد، آن جوان اصرار داشت که با آن دختر ازدواج کند. به همین دلیل کاهنان در آن سال توطئه کردند و کاری کردند که قرعه به نام دختر بیفتد.» (الخطیب، ۲۰۲۱: ۱۹)

مینالی هم با بررسی تمام متوجّه می‌شود که علت ریزش دیوارهای معبد وجود چاله‌های هوایی در زمین است: «جلالةَ الملک، قد تنهارُ بعضُ الأبنيّة المتينةِ بسببِ وجودِ حجراتٍ هوائيّة أو فراغاتٍ تحتها فِي أعماق الأرضِ.» (همان: ۱۰)

ترجمه: *اعلی‌حضرت، برخی از ساختمان‌های مستحکم ممکن است به دلیل وجود محفظه‌های هوا یا حفره‌هایی در زیر آنها در عمق زمین فرو بریزند.*

مینالی با جابجایی مکان ساخت معبد موفق می‌شود معبد ادیان را کامل بسازد. هدف عمدهٔ نویسنده در استفاده از اسطوره این است که ما را با شیوهٔ حکومت و همراهی کاهنان با آن و برعکس، که هر دو قاعده «هدف وسیله را توجیه می کند» را اجرا می‌کنند، آشنا کند. در اینجا دستان ظالم حکومت و خرافه پراکنی کاهنان در قالب توطئه، دروغ و اعمال خشونت از جمله قتل برای رسیدن به هدف مورد نظر را نشان داده است.

۳. ...جهگگ رر

۱. در تاریخ نقد تطبیقی ادبیات جهان، مفهوم ادبیات جهان که عمدتاً شامل یک کانون، مجموعه‌ای از آثار و حضور آنها به عنوان الگوهای کیفیت ادبی است، دارای تاریخی از روابط و تأثیرات است که از قوانین ملت‌ها بسیار فراتر رفته است. از همین روی، تراروایت مسیری برای کشف حلقهٔ ارتباطی گوناگون متون ادبی در مسیر ادبیات تطبیقی و تعامل و تفاهم ملت‌ها است. بهره‌مندی متون ادبی از عناصر متنوّع پیش‌روایت‌ها از جمله عناصر پیرا آرایه‌ای وعناصر صدایی همگی مستعد توسعه هستند تا در روایت‌های جدید هدفمندانه در مسیر معرفت‌شناسی و وجودشناسی انسان ظهور و تکثّر یابند.

۲. نگاه بیضائی و الخطیب به داستان *سمنار و ساختن خورنق* بازتاب اقتباسی است که دربردارندهٔ انتقاد از فضای فکری و اجتماعی و شرایط حاکم بر جامعه ایرانی و عراقی است. بیضائی، ضمن نگهداشتن زمینهٔ اصلی روایت نظامی، با شگردهای تکثیری و توسعه طلبی در مؤلفه‌هایی چون انگیزه و ارزش کارکردی شخصیت‌ها و افزودن شمار کسان و تغییر در خویشکاری‌های آنان، علاوه بر گام نهادن در مسیر نمایشی‌کردن نوین داستان سمنار معمار، با استفاده از جزئیات تراروایتی کمّی درصدد ارائه تفسیری جدید و نقد رابطه حاکمان با نخبگان جامعه وتأثیر عملکرد توده‌های غافل و کوته فکر بر سرنوشت آگاهان و سرآمدان می‌پردازد.

۳. بارزترین وجه تراویتی در نمایشنامه الخطیب درآمیختن اثرش با اسطوره عقاب، به منظور انتقاد از گفتمان خرافاتی حاکم بر جامعه است. الخطیب در *جزاء مینالی*، با بازخوانی روایت کهن سنمّار، مسیری فراروایتی کمّی را دنبال می‌کند تا بتواند اتحاد آشکار و نهان بین حاکمیت ستمگر و ادیان آمیخته با خرافات و تداوم سحر و جادو را، که منجر به زجر کشیدن آحاد ملّت و نیز قهرمان دانا و عالِم روایتش در بحبوحهٔ زندگی می‌شود، را به تصویر بکشد. هر دو نویسنده زبان واسازی شده را، به واسطهٔ گسترش روایتی به قرائت و کنش معنایی جدید از داستان سنمار پرداخته‌اند و هر دو نویسنده تمایزات مفهومی را که نمایشنامه‌ها بر آن استوار یافته است به صورت متفاوت بکار برده‌اند.

یاداشت‌ها

۱.عقاب در فرهنگ نوسنگی «شتاک حیوک» عنوان نمادی از الهه مادرِ بزرگ (=أعظم) است. تصویر ومجسمه عقاب در معابد دوران باستان با بال‌هایی گشوده دیده می‌شود. شواهدی نشان می‌دهد که کاهنان او جامه‌ای از پرهای عقاب می‌پوشیدند و نقاب‌هایی به شکل سر عقاب می‌پوشیدند. در اسطوره‌های مصری هم نیز گفته شده است که همه عقاب‌ها ماده هستند و از باد آبستن می‌شوند. (الدیک۲۰۱۰: ۳۵۸) همچنانکه در قرآن کریم آمده است که عقاب یکی از بت‌های قوم نوح بود: (وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا) (نوح/۲۳)، **ترجمه:** *و گفتند: هرگز خدایان خود را رها نکنید و به خصوص دست از پرستش (این پنج بت) ودّ و سواع و یغوث و یعوق و نسر هرگز برمدارید.*

۲. سنمّار اصل آن سمنار به کسر اول و نون به الف کشیده بر وزن گل‌کار نام بنایی بوده رومی که سه دیر و خُورنق را او ساخته بود. گویند از نسل سام بن نریمان است و عربان به تقدیم نون بر میم می‌گویند که سمنار باشد. (برهان، ۱۳۸۰: ۵۲۶) البته در این مصرع که نظامی در باب اوصاف چیره دستی سنمار می‌گوید: «سام دستی و نام او سمنار»؛ باید گفت که منظور از "سام دستی" یعنی در چابکی و زیرکی وجلدی مانند سام است، و نه اینکه از نوادگان سام باشد.

۳. در دانشنامه جهان اسلام ذیل خُورنق چنین آمده است:خُورنق، از کاخ‌های ساسانی در حیره واقع در عراق. واژه خُورنق/ خُورنق از هُوَرنَه در اوستا، به معنای به دست آمده، خوب وخواستنی است. واژه خَوَرنَر، خُورنَگَه یا خُورَنگاه به معنای محل ضیافت، پیشگاه خانه وایوان نیز دانسته شده زیرا شهریاران ایران در این فضاها که آفتاب‌گیر بود، غذا می‌خوردند (← برهان، ج ۲، ص ۷۸۹، پانویس ۸؛ دهخدا، ذیل مادّه).

۴. تبعید بین پناهگاه امن و دلتنگی تلخ در شماری از آثار نمایشی معاصر عراق.

ککاااامه

الف.منابع فارسی و عربی

قرآن کریم

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنّیت*. ترجمه: پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

ابوت، اچ پورتر. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما مهدی زاده اشرفی. چاپ دوم. تهران: نشر اطراف.

بیضائی، بهرام. (۱۳۸۹). *مجلس قربانی سنمّار*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پراپ، ولادیمر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.

الحجاجی، أحمد شمس الدین. (۱۹۸۴). *الأسطورة فی المسرح المصری المعاصر*، قاهرة: دارالمعارف.

خائفی، عباس؛ هوشیار کلویر، بهاره . (۱۳۹۴). نمادهای اسطوره‌ای در سایه نور عرفانی در هفت‌پیکر نظامی. *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. ۱۱.(۴۰)، ۱۶۵-۲۰۷. *DOI: https://dorl.net/dor/20.1001.1.20084420.1394.11.40.6.8*

الخطیب، ماجد. (۲۰۲۱). *جزاء مینالی*، الطبعة الأولی. بغداد: دارالرواد المزدهرة للطباعة والنشر.

الدیک، إحسان. (۲۰۱۰). *أسطورة النسر والبحث عن الخلود فی الشعر الجاهلی*. مجلة دراسات العلوم الإنسانیة و الاجتماعیة. ۳۷.(۲)، ۳۵۷-۳۷۳. *https://down.ketabpedia.com/files/bkb/bkb-ar00735-ketabpedia.com.pdf*

روشنی، میثم، کشاورز افشار، مهدی. (۱۴۰۱). مطالعهٔ آشکارگی ضرورت دادگری در نگارهٔ کاخ خُورنق اثر کمال‌الدین بهزاد. *نگره*. ۱-۳۹. *DOI: 10.22070/negareh.2023.16902.3121*

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). *پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد*. تهران: نشر مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۸). *پیرگنجه در جستجوی ناکجا آباد: درباره زندگی، آثار و اندیشه نظامی*. تهران: نشر سخن.

ساراپ، مادن. (۱۳۸۲). راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسا مدرنیسم. ترجمه: محمدرضا تاجیک. تهران: نشر نی.

ستاری، جلال. (۱۳۸۳). *اسطوره در جهان امروز*. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

طلّاع العبودی، صبار. (۲۰۱۸). *المسرحیّة فی الأدب العراقی الحدیث*. الطبعة الأولی. قم: المجتبی علیه السلام.

کاظم، حبیب. (۲۰۲۱). قراءة سیاسیة- اجتماعیة لمسرحیة "جزاء مینالی" للکاتب المسرحی ماجد الخطیب مسرحیة فی ثلاث فصول کاظم حبیب. الحوار المتمدّن. ۲۰۲۴/۰۱/۲۰ https://www.ahewar.org/debat/s.asp?aid=416114

مخبر، عباس. (۱۳۹۷). *تاریخ مختصر اسطوره*. تهران: نشر مرکز.

منصوری. خضر. (۲۰۱۴). *قراءات فی المسرح الجزائری*. الطبعة التاسعة. الجزائر: مکتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزیع.

ناصر، عبدالستار. (۲۰۰۷). *مسرحیات عراقیة* – قراءات فی المسرح العراقی. دار ورد الأردنیة للنشر والتوزیع.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹). *تراروایت: روابط بیش متنی روایت‌ها*. تهران: نشر سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیّت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: نشر سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *پژوهش‌های ادبی*، ۹. *(۳۸)*، ۱۳۹-۱۵۹. *DOI: 20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7*

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۲). اسطوره زدایی واسطوره پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی وبهزاد. *کتاب ماه هنر*. ۶۳و۶۴، ۴۸-۵۷. *https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/104256/*

نظامی گنجوی، جمال الدین أبومحمد. (۱۴۰۱). خمسه *نظامی*. براساس چاپ مسکو- باکو (با کشف الابیات). تهران: نشر هرمس.

ب. منابع انگلیسی

Barthes, R. (1989). *From work to Text, in Literary Criticism Theory*, ed. R.Con Davis, Longman, NewYork.

Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*, First published, Routledge Press.

Baumbach, S. & Garbes, H. & Nunning, A. (2009). *Literature and Values: Literature as a Medium for Representing, Disseminating and Constructing Norms and Values*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?*. Princeton: Princeton University Press.

Genette, G. (1997a). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (trans.), Lincoln NE and London: University of Nebraska Press.

Genette, G. (1997b). Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press.

Kristeva, J. (1986). *Word, Dialogue, and Novel: The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford: Blackwell.

Riffaterre, M. (1984). Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquiry*, 11(1), 141–162. http://www.jstor.org/stable/1343294

Totosy de Zepetnek, S. & Mukherjee, T. (2013). *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Cambridge University Press India Pvt. Ltd.

ججنابه مممی

www.somerian-slates.com