شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲

بررسی آخرین پر سیمرغ بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم[۱]

نهال اکرمی[۱]، مریم دادخواه تهرانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۲
صفحهٔ ۷۷ تا ۸۹
Doi: 10.22034/THEATER.2023.413602.1013

چکیده

به نظر می‌رسد در بررسی و مطالعه تاریخ ادبیات نمایشی ایران (از زمان آخوندزاده تا امروز)، با بازه‌هایی از زمان روبه‌رو هستیم که به دلایل سیاسی، اجتماعی، تاریخی، فرهنگی و... گوناگون، نویسندگان گذشته و تاریخ نگریسته‌اند و این مهم غالباً از طریق اقتباس از آثار ادبی پیشین صورت گرفته است. در تاریخ معاصر، این نوع نگاه دست‌مایهٔ آثار نویسندگانی همچون نغمه ثمینی، علی رفیعی، حسین کیانی، علی نصیریان و محمد چرمشیر قرار گرفته است. در این پژوهش، با روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و با ابزار اسنادی-کتابخانه‌ای، پس از نگاهی به هارولد بلوم و نظریهٔ اضطراب تأثیر، به مطالعهٔ *آخرین پر سیمرغ* نوشته محمد چرمشیر به عنوان اقتباسی از *شاهنامه* پرداخته شده است. بررسی این متن با تکیه بر نظریهٔ اضطراب تأثیر، بدخوانی خلاق و رابطهٔ میان چرمشیر و پدر ادبی‌اش فردوسی پیش برده شده است تا با دست گذاشتن بر بن‌مایه‌های این نظریه، متن متأخر در نسبت با متن مبدأ خوانده شود. نتایج این بررسی موردی، نشان از رابطه‌ای ادیپ‌وار میان چرمشیر و فردوسی دارد. چرمشیر برای دستیابی به خلاقیت از نسبت‌های تجدید نظری بلوم عبور کرده و با اتخاذ جهت و رویکردی جدید در روایت اساطیر *شاهنامه* دست به خلق روایتی جدید و از آن خود زده است.

واژگان کلیدی: *آخرین پر سیمرغ*، محمد چرمشیر، هارولد بلوم، نظریهٔ اضطراب تأثیر، *شاهنامه*

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: nahalakrami@yahoo.com
۲.استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: Maryam.dadkhah@ut.ac.ir

درآمد و بیان مسئله

در دوره‌های زمانی مختلف و به قلم نویسندگانی از نسل‌های متفاوت می‌توان آثاری را دید که ریشه در تاریخ ادبیات این سرزمین دارند و با رویکردی نو، از آثار ادبی پیشین اقتباس کرده‌اند. در این مقاله، اختصاصاً به *آخرین پر سیمرغ* (۱۳۸۶) نوشته محمد چرمشیر پرداخته می‌شود. نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم که پایه‌اش بر رابطهٔ میان نویسندگان متأخر و متقدم و نگاه به گذشته استوار شده، بستری مناسب برای بررسی نمایشنامهٔ چرمشیر به عنوان اقتباسی از *شاهنامهٔ* فردوسی است.

هدف از این پژوهش بررسی موردی متنی معاصر با عناصر اجرایی معاصر اما وام گرفته از متون کلاسیک ادبیات فارسی، و نحوه نمود این تاریخ دور در تاریخ نزدیک است. بر اساس پژوهش پیش رو، به نظر می‌رسد آثاری ازاین‌دست، قابلیت تبدیل شدن به جریانی تئاتری را دارند که در عین معاصر بودن، ریشه در ادبیات فارسی، تئاتر و امکانات اجرایی تئاتر ایران دارند؛ جریانی که می‌تواند نگاه به گذشته و نمود آن در آثار معاصر را زنده کند.

در این راستا تلاش بر این است به این سؤالات پاسخ داده شود: بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر، نسبت نمایشنامه‌نویسان معاصر با *شاهنامه* و سایر متون کلاسیک ادبیات فارسی، چطور تعریف می‌شود؟ و آیا می‌توانیم از نظریهٔ اضطراب تأثیر بلوم که در سنتی غربی و بر مبنای آثار شاعران تدوین شده است، در متون نمایشی و ایرانی استفاده کنیم؟

اگرچه پیش‌ازاین پژوهشی بر روی این متن خاص، *آخرین پر سیمرغ* انجام نشده است، اما ابوالقاسم امیراحمدی، علی عشقی سردهی، ابراهیم استاجی و احمد یزدی با تکیه بر نظریهٔ اضطراب تأثیر بلوم در سال ۱۳۹۴ در مقالهٔ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» به بررسی ساختارشکنی‌های شاملو در حیطهٔ زبان، بیان و اندیشهٔ اسطوره‌ها، و مبارزهٔ وی با گفتمان‌های اسطوره‌گرای عصر خویش به واسطهٔ دگرخوانی/ بدخوانی خلاق پرداخته‌اند. همچنین در سال ۱۳۹۵ فاطمه نعنافروش، محبوبه خراسانی و عبدالرضا مدرس‌زاده در مقالهٔ «تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین در شاهکارهای نثر فارسی با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» به بررسی‌ای گذرا از شاهکارهای نثر فارسی در ادوار مختلف و شگردهای نویسندگان برای رهایی از اضطراب تأثیر در متون نثر فارسی پرداخته‌اند. در سال ۱۳۹۹ وحید مبارک در مقالهٔ «بررسی اضطراب تأثیر اسدی توسی از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس دیدگاه هارولد بلوم»، کوشش اسدی را برای خارج شدن از حوزهٔ تأثیر شکل، زبان و اندیشه‌های پیش‌متن (*شاهنامه*) نشان داده است و دیالکتیک «وابستگی به/ گریز از» اسدی را نسبت به فردوسی می‌سنجد تا با تکیه بر نظریات بلوم، اضطراب تأثیر و نحوه رهایی از این اضطراب در روند تکمیل کردن متن مبدأ را مورد بررسی قرار دهد. همچنین کتاب *هملت: شعر بی‌کران* نوشتهٔ هارولد بلوم توسط رضا سرور ترجمه و نشر بیدگل آن را چاپ کرده است. در این کتاب آرای بلوم طی بیست‌وپنج فصل بر هملت تطبیق داده شده و چشم‌اندازی صریح از شاهکار شکسپیر را ترسیم می‌کند.

۱. هارولد بلوم و نظریهٔ اضطراب تأثیر

هارولد بلوم[۱] (۱۹۳۰-۲۰۱۹) نظریه‌پرداز ادبی و از بزرگ‌ترین منتقدان آمریکایی بود که با تفسیرهای خود از تاریخ ادبیات به شهرت رسید. او «از صنایع لفظی در نقد ادبی استفاده جالب توجهی کرده است» (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۲۲۲). او که در کنار پل دومان[۲]، جفری هارتمن[۳] و هیلیس میلر[۴] یکی از چهار دریدایی[۵] دانشگاه ییل محسوب می‌شد، در کارنامهٔ خود همکاری با دریدا در نگارش مقالهٔ «شالوده‌شکنی/ واسازی و نقد»[۶] را دارد و همچنین «به طور قطع در مسیر پیشرفت جنبش واسازی در ادبیات امریکا قدم برداشته است» (Narusawa, 1988: 57)، اما به‌کرات «خود را از قواعد و متدهای آن (واسازی) جدا دانسته است» (Lodge, 1988: 240). این تفاوت نظر و دیدگاه در چهار کتاب وی، *اضطراب تأثیر*[۷]، *یک نقشهٔ نادرست خواندن*[۸]، *کابالا و نقد*[۹]، و *شعر و سرکوب*[۱۰] به‌وضوح قابل مشاهده است.

بلوم اگرچه تحت تأثیر نظریه نقد اسطوره‌ای[۱۱] نورتروپ فرای[۱۲] بوده و همچون الیوت[۱۳] بر مفاهیمی مانند برقراری ارتباط میان حال و گذشته دست می‌گذارد، اما با پدیدهٔ سنت همسو با درک درزمانی برخورد می‌کند و همین‌جا راهش را از فرای و الیوت که به هم‌زمانی توجه دارند جدا می‌کند. او که نظریهٔ ادبی خود را در رابطه با شعر و شاعران مطرح کرده است، به این نکته اشاره دارد که یک شعر نه به‌تنهایی و خودارجاع، بلکه در نسبت با نوشته‌های ادبی دیگر است که فهمیده می‌شود.

از مهم‌ترین نظریه‌های او که در ارتباط مستقیم با این نوشته قرار می‌گیرد می‌توان به نظریهٔ «اضطراب تأثیر» و نظریهٔ «بدخوانی خلاق»[۱۴] اشاره کرد که نظریهٔ دوم، نتیجهٔ منطقی نظریهٔ اول است. اگرچه بلوم این دو نظریه را در حوزهٔ صنعت شعر ادبی و در رابطه با آنچه میان شاعران متقدم و متأخر رخ می‌دهد نوشته است، اما پیاده‌سازی آن بر متون

نمایشی نه‌تنها ممکن است بلکه به درک بهتر این متون نگارش شده می‌انجامد.

در نظریهٔ اضطراب تأثیر، بلوم به رابطهٔ میان نویسندهٔ متن فرزند و متن مادر/ پیش‌متن اشاره می‌کند:

> طبق این نظریه هر شاعر و نویسنده پدری ادبی دارد که خواه‌ناخواه تحت تأثیر اوست و این تأثیر، اضطرابی در او به وجود می‌آورد که به واسطهٔ آن به طرزی خلاقانه به دنبال راهی می‌گردد تا خود را از زیر فشار سلف خود خارج کند و آنگاه اثرش را از بیرون بنا نهد ... همیشه یک شاعر خوب زاییدهٔ گذشته و آینده، مولود اوست ... شاعر خوب همواره با این اضطراب زندگی می‌کند و همین نگرانی باعث خلاقیت و استقلال او می‌شود (نعنافروش و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۰۱ و ۱۰۳).

اضطراب برای بلوم آنجایی معنا می‌شود که هر شاعر را در اضطرابی دائمی برای اثبات اصالت و خلاقیت خود می‌داند. همان‌طورکه توماس مان[۱۵] می‌گوید: «تا به یاد بماند که هیچ‌کس در این جهان تنها نیست؛ همواره به شیوه‌ای ناخوشایند» (Narusawa, 1988: 58). بلوم ایدهٔ اصلی وجود این اضطراب را از منبع اصلی الهام خود یعنی فروید و نظریهٔ اختلالات روان‌نژندی[۱۶] وی اتخاذ می‌کند. فروید این اختلال را این‌گونه تعریف می‌کند: «اضطراب حالتی ناخوشایند است که با دور شدن یا خارج شدن یک پدیده از راه اصلی خودش به وجود می‌آید» (Narusawa, 1988: 58). در نظر وی این اختلال ابتدا با جدا شدن کودک از مادر و ترس از طرد شدن، سپس با اضطراب از مرگ و در نهایت با ترس ایگو[۱۷] از سوپرایگو[۱۸] پیوند می‌خورد. فروید ترس ایگو از سوپرایگو را دلیل به‌وجودآمدن اختلال روان‌نژندی می‌داند. بلوم تحت تأثیر فروید برای پیدا کردن این رابطه در شعر و ادبیات، اشاره می‌کند به این‌که شاعر جوان از اختلال روان‌نژندی تحت سلطهٔ شاعر پیشین ماندن رنج می‌برد؛ او می‌ترسد که کلماتش از آن وی نباشد و منابع الهامش نیز پیش‌ازاین بارها مورد استفاده قرار گرفته باشند.

بلوم برای اشاره به شاعر متأخر از کلمهٔ افیب[۱۹] / مرد جوان و برای اشاره به شاعر متقدم از عنوان پریکرسر[۲۰] / پیشگام استفاده می‌کند. او برای توضیح رابطهٔ میان این دو شاعر نیز دوباره سراغ فروید می‌رود و جنگ این پدر و پسر را با کمک عقدهٔ ادیپ[۲۱] توضیح می‌دهد؛ به‌نحوی‌که تری ایگلتون[۲۲] به‌سادگی نتیجه می‌گیرد که بلوم در اصل تاریخ ادبیات را بر اساس عقدهٔ ادیپ بازنویسی کرده است (Eagle-ton, 1983: 189).

از نظر بلوم شاعر متأخر در برخورد با این اضطراب در یکی از دو دستهٔ شاعر نیرومند[۲۳] و شاعر ضعیف[۲۴] جای می‌گیرد. وی تفاوت شاعر نیرومند و ضعیف را در آن می‌بیند که اولی با پافشاری و مقاومت به مصاف شاعر پیشین رفته و حاضر است تا پای مرگ با او بجنگد اما دومی اگرچه قادر به تخیل است اما به این درگیری برای رسیدن به برتری تن نمی‌دهد. بلوم شخصیت شیطان کتاب *بهشت گمشده* را به عنوان آرکی‌تایپ[۲۵] یک شاعر نیرومند مدرن معرفی می‌کند. شیطان که از بهشت رانده شده، به بازگشت به خدا تن نمی‌دهد و برای خود و افرادش در دل تاریکی قلمروی جدید می‌سازد تا «به قهرمان تبدیل شود و به دنبال آنچه قرار است "کافی" باشد بگردد و همه اینها در حالی است که "او خود می‌داند هیچ‌چیز نمی‌تواند کافی باشد"» (Bloom, 1975: 5).

راه‌حل پیشنهادی بلوم برای مواجهه با این اضطراب، شکستن تداوم[۲۶] است. او برای این کار «سه مرحله تجدید نظر را از یکدیگر تفکیک می‌کند: محدودیت (انداختن نگاهی نو)، جانشینی (قرار دادن یک قالب به‌جای قالب دیگر) و بازنمایی (اعاده یک معنا)» چراکه در استفاده از این مراحل است که تداوم شکسته شده و همه اشعار به‌مثابه بازنویسی از دیگر اشعار و نادرست خواندن[۲۷] و یا تفسیری تعمداً نادرست (بدخوانی خلاق) از آنها در نظر گرفته می‌شوند. در نظر وی هر شاعر برای دست‌وپنجه نرم کردن و سپس گذر از سایهٔ شاعر ماقبل خود لاجرم به شیوه‌ای دیالکتیکی از این سه مرحله گذر می‌کند. او در کتاب *یک نقشهٔ نادرست خواندن* به نحوهٔ مقابلهٔ شاعران نیرومند با کمک پذیرش جداگانه و یا متوالی شش ابزار دفاع روانی با پدیده «اضطراب تأثیرپذیری» می‌پردازد. بلوم معتقد است که «تجلی این ابزار در شعر آنها به صورت صنایع لفظی است که به شاعر امکان می‌دهد از اشعار پدر فاصله بگیرد» (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۲۲۳). تصحیح خلاقانه[۲۸] اصطلاح دیگری است که بلوم از آن برای توصیف آنچه این نادرست‌خوانی، تحریف و یا بدخوانی خلاق را توجیه می‌کند استفاده می‌کند؛ چراکه تمامی این شگردها هستند که درنهایت می‌توانند فضایی را برای خلاقیت اصیل و بدیع شاعر متأخر به وجود بیاورند.

۲. شش نسبت تجدید نظری در نظریهٔ اضطراب تأثیر

بلوم شش استراتژی دفاعی روانی را برای شاعر متأخر در نظر می‌گیرد که در رویارویی با شاعر متقدم به کمک وی می‌آیند. او این شش نسبت تجدید نظری را که در قالب شش صنعت لفظی (طنز، مجاز جزء به کل، مجاز، مبالغه/تخفیف،

استعاره و مجاز مرسل) نیز استفاده می‌شوند، این‌گونه تعریف می‌کند:

۲. ۱. **کلینامن**[۲۹]**:** بلوم این کلمه را از لوکرتیوس[۳۰]، شاعر و فیلسوف رومی، «به معنای تغییر جهت ناگهانی اتم که می‌تواند تغییر را در جهان ممکن سازد» (Bloom, 1975: 14) قرض می‌گیرد. در این مرحله بلوم شاعر متأخر را در مسیر یک حرکت اصلاحی[۳۱] می‌بیند. شاعر متأخر برای آن‌که بتواند به شعری نو دست پیدا کند، دست به تغییر جهت زده و خودش را از شعر پدر ادبی‌اش جدا می‌کند. این پروسه که به بدخوانی خلاق از شعر پیشین می‌انجامد به عقیدهٔ بلوم مفهوم اصلی در نظریهٔ تأثیر شاعرانه[۳۲] است. در نظر وی هر چه شاعر متأخر نیرومندتر باشد، رنجش او از این تأثیرپذیری محتمل بیشتر، و در نتیجه کلینامن وی نیز گستاخانه‌تر خواهد بود. شاعر متأخر از کلینامن به منظور توجیه جهت‌گیری شاعرانه جدید خود استفاده می‌کند. «کلینامن (نسبت تجدید نظر)، شکل معانی بیانی «طنز» (صنایع لفظی و نه فکری) را دارد و دفاعی روانی است که "شکل‌گیری واکنش" نامیده می‌شود. طنز چیزی می‌گوید و چیز متفاوتی (گاهی اوقات مخالفی) را منظور دارد» (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۲۲۳).

۲. ۲. **تزرا**[۳۳]**:** «کلمه تزرا از فرقه‌ای اسرارآمیز و باستانی گرفته شده است و به معنای نشانه‌ای از شناخت است، قطعه‌ای از یک گلدان کوچک که به وسیلهٔ بقیهٔ قطعات می‌توان دوباره آن وسیله را بازسازی کرد» (Bloom, 1975: 14). در این مرحله شاعر متأخر با کمک تخیل خود و به صورتی متناقض سعی در کامل کردن شعر قطعه‌قطعه شده شاعر پیشین خود دارد. او به این وسیله سعی دارد تا خود و مخاطب را قانع سازد که کلمات شاعر پیشین تنها در صورتی ارزش دارند که وی دوباره آنها را تکمیل و بزرگ‌نمایی کند. «شاعر با مصالح یک شعر متقدم چنان برخورد می‌کند که گویی قطعه‌قطعه بوده و تکمیل شدن به دست آیندگان را انتظار می‌کشیده است» (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۲۲۳). تزرا در صنایع لفظی چیزی به‌مانند مجاز جزء به کل که به چرخش علیه خود می‌انجامد شبیه است.

۲. ۳. **کنوسیس**[۳۴]**:** این کلمه که در اصل از سنت‌پاول[۳۵] گرفته شده است و ریشه مذهبی دارد، «به معنی تواضع یا خالی شدن مسیح از خود به وسیلهٔ خود، زمانی که می‌پذیرد از جایگاه الهی به جایگاه انسانی نزول کند، است» (Bloom, 1975: 14). بلوم این فرایند را مشابه با مکانیزم دفاعی روان ما برای مقابله با اجبار در تکرار[۳۶] می‌داند. در نظر او شاعر متأخر همواره در معرض این نگرانی قرار دارد که هر چه می‌نویسد تنها تکرار گذشتگانش باشد و تلاش می‌کند این پیوستگی میان خود و گذشته را بگسلد. در نهایت شاعر متأخر با تواضع خود را از تخیل خداگونه و جایگاه شاعری خود می‌رهاند. اما این نزول تا اندازه‌ای پیش می‌رود که شعر شاعر پیشین نیز از درون تهی می‌شود. کنوسیس اگرچه در میان نسبت‌های تجدید نظری از ضدیت بیشتری با خود[۳۷] برخوردار است اما تلاش دارد تا پدر ادبی را وادار به تاوان دادن برای گناهان خویش و در بعضی موارد نیز پسر ادبی خود کند. در نهایت اما کنوسیس به دلیل ارجحیت خاصیت دوسوگرایانه‌اش نسبت به کلینامن و تزرا، دنیای شعر را به سوی دنیایی ضدونقیض سوق می‌دهد.

۲. ۴. **دامونیزیشن**[۳۸]**:** «این اصطلاح از یک اصطلاح کاربردی نوافلاطونی گرفته شده و به‌معنای واسطه‌ای است که نه الهی است و نه انسانی، و در قالب استادی برای کمک‌رساندن به انسان وارد می‌شود» (Bloom, 1975: 15). شاعر متأخر برای مقابله و پافشاری در برابر شاعر متقدم مجبور به تحمل دامونیزیشن شده و به ضدیتی متعالی[۳۹] تبدیل می‌شود. زمانی که شاعر متأخر اهریمنی شود، شاعر متقدم به مقام انسانی می‌رسد و از جایگاه مقدس پایین کشیده می‌شود. دامونیزیشن اگرچه شاعر را نیرومند می‌سازد اما همچون اضطراب تأثیر دیگر قابل جدا شدن از شعر نیست.

۲. ۵. **آسکسیس**[۴۰]**:** کلمهٔ آسکسیس از شمن‌های ماقبل سقراط گرفته شده است و به معنای «حرکت به سمت پاک‌سازی خود برای رسیدن به‌تنهایی و خلوت است» (Narusawa, 1988: 62). شاعر متأخر در این مرحله از بازنگری، حرکتی به سمت محدود شدن خودش را تجربه می‌کند. «او با نمایش بخش‌هایی از وجود انسانی و استعداد تخیل‌ورزی‌اش، سعی در جدا کردن خود از دیگران و از شاعران پیشین دارد» (Bloom, 1975: 15). بلوم این فرایند را نیز همچون مکانیزم والایش[۴۱] فروید می‌داند. او معتقد است همان‌طورکه والایش می‌تواند انسان را از گذشتهٔ جنسی‌اش جدا کرده و با تعدیل/اصلاح/تغییر انگیزه‌های غریزی وی آنها را بدون از بین بردن، تحت کنترل دربیاورد، و ازآنجایی‌که والایش این غریزهٔ پرخاشگرانه، جوهرهٔ ضروری نوشتن و خواندن شعر است، می‌توان آسکسیس را همان والایش شاعرانه[۴۲] دانست. «این والایش شاعرانه در نقطهٔ اوج رسیدن به ضدیت متعالی آغاز شده و در صدد جبران شوک غیر عمدی وارد شده‌ای برمی‌آید که شاعر متأخر در اثر هزینه‌ای که باید برای رسیدن به دامونیزیشن بدهد، متحمل می‌شود.» (Bloom, 1975: 119). این پروسه درنهایت ممکن است به معادل تخیلی سوپرایگو برسد؛ یعنی میل کاملاً

توسعه‌یافتهٔ شاعرانه.

۲. ۶. **اپوفریدز**[۴۳]: این کلمه که از دوران نگون‌بختی آتنی‌ها در زمان بازگشت مردگانشان برای بازسکونت‌پذیری در منزل‌هایشان گرفته شده، اشاره به بازگشت دوبارهٔ شاعر متأخر پس از طی یک یا چند مرحله از نسبت‌های تجدیدنظری دارد. آنچه در این بخش اهمیت دارد تنها بازگشت آنها نیست چراکه بازگشت آنها ناگزیر است؛ آنچه اهمیت دارد چگونگی این بازگشت است. اگر شاعر متأخر بدون تغییر نسبت به قبل و دست‌نخورده بازگردد، شاعری ضعیف است و اگر بتواند با برتری نسبت به شاعر پیشین برگردد شاعری نیرومند خواهند بود. بلوم اشاره می‌کند به این‌که شاعر نیرومند این برتری را به شکلی از آن خود کرده که گویی جباریت زمان را شکست داده است و برای لحظه‌ای کوتاه می‌توان تصور کرد که این شاعر پیشین است که مقلد شاعر متأخر بوده است و نه برعکس. اما این دیدگاه که شعر شاعران پیشین نه نشانه‌ای برای ظهور شاعران نیرومند متأخر، بلکه بر دستاوردهای آنها (شاعر متأخر) استوار شده و همواره مدیون آنهاست، ادعایی کاملاً پوچ است. اما از نظر بلوم این آخرین مرحله‌ای است که یک شاعر قوی موظف است از آن عبور کند.

> «هر شاعری به طور توأمان هم تحت تأثیر شاعران متقدم (پدران ادبی) خویش است و هم بر شاعران متأخر (فرزندان ادبی‌اش) تأثیر می‌گذارد. بدین‌سان شعر هر شاعر اصیلی هم واکنشی است به شاعران سلف و هم تأثیری کارساز دارد بر شاعران خلف، لاجرم هر شاعری برای سرایش اثر خویش باید از زیر استیلای پدران ادبی خارج شود (پدرکشی) و از دیگر سو بر آثار هنوز نانوشته نویسندگان آتی حمله برد (پسرکشی) و این جدال بی‌پایان ادیپی در بطن هر آفرینش ادبی مستتر است» (بلوم، ۱۳۹۹: ۱۲ و ۱۳).

۳. رابطهٔ نویسندهٔ متقدم و متأخر

بلوم که رابطهٔ ادیپ‌وار میان نویسندهٔ امروز و گذشته را تبیین می‌کند، نویسندهٔ متأخر را در رابطه‌ای همواره متناقض با نویسندهٔ پدر می‌بیند که گرچه سعی در نفی و گذر از او دارد اما نمی‌تواند دست از ستایشش بکشد و خود را کاملاً مستقل از او معنی کند. او معتقد است که «شاعران از آگاهی نسبت به تأخیر خویش دچار عذاب بوده‌اند: آنها چون دیر وارد عرصهٔ تاریخ شعر شده‌اند از آن بیم دارند که پدران شاعرشان قبلاً همهٔ منابع الهام را به کار گرفته باشند. آنها نوعی تنفر ادیپی نسبت به پدر و میلی شدید به نفی رابطهٔ پدری را تجربه می‌کنند» (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۲۲۲).

آنچه بلوم در نظریهٔ خود تبیین می‌کند برای هیچ‌کس غریبه نیست؛ احساسی که هر انسان در برهه‌ای از زمان و در دورهٔ رشد خود با آن مواجه می‌شود. فرایندی که طی آن همواره سایه‌ای از گذشته بر سر فرد احساس می‌شود و او که نمی‌تواند موجودیت این سایه را نفی کند همواره به دنبال راهی برای دور زدن خلاقانه وضعیتی است که به آن دچار شده است تا در نتیجهٔ آن هویتی مستقل برای خود بسازد. این رابطه در میان شاعران متقدم و متأخر سبب ایجاد فرایندی می‌شود که طی آن شاعر متأخر بدون در نظر گرفتن شاعر متقدم و برای کاستن اضطراب تأثیر، تنها به سراغ متن او رفته و در آن دخل و تصرف می‌کند؛ فرایندی که بلوم از آن تحت عنوان «خمش» یاد می‌کند. «در نظر بلوم، اضطراب تأثیر، عامل خلاقیت است» (امیراحمدی و دیگران ۱۳۹۴: ۶۱). خمش در اصل مفهوم نظریهٔ دوم او یا همان بدخوانی خلاق است. بنا بر نظریهٔ ابتدایی بلوم، «تأثیر ادبی نشان‌دهندهٔ تعامل مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست، بلکه نشانگر نبرد اودیپی شاعران متأخر برای چیره گشتن بر متقدمان با ایجاد تغییر در آنهاست» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). این جدال و نبرد میان شاعر متأخر، متن مسلط و شاعر متقدم همان چیزی است که بدخوانی خلاق را می‌سازد. شاعر متأخر طی این نبرد می‌کوشد علاوه بر کاستن از تأثیری که شاعر متقدم بر او دارد، به نحوی خلاق به نگارش اثرش بپردازد و از خلال آن به هویتی مستقل دست پیدا کند. شاعر متأخر می‌تواند با در نظر گرفتن شرایط سیاسی–اجتماعی–فرهنگی و جهان‌بینی خود دست به خلق اثری مستقل بزند، او:

> از یک سو شاعر پیشین را تحسین می‌کند و از سوی دیگر در مقابل او موضع تدافعی می‌گیرد، یعنی نسبت به شاعر قبلی حسی آمیخته از تحسین و تنفر دارد؛ از این رو شعر شاعر پیشین را تحریف می‌کند و تلاش می‌نماید که توهم تقدم و نوآوری را در شعر خویش ایجاد کند به گونه‌ای که خواننده حس کند از برخی جنبه‌ها از شاعر ماقبل خود فراتر رفته است (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵).

این شش نسبت تجدید نظری به شاعر متأخر این امکان را می‌دهند که برای سرودن شعر خود فضایی خالی کند. «کلینامن و تزرا برای ایجاد تغییر و یا کامل کردن شعر شاعر مرده می‌جنگند، و کنوسیس و دامونیزیشن تلاش در سرکوب خاطره شاعر مرده دارند درحالی‌که آسکسیس مسابقه‌ای متناسب یا تا پای مرگ با مرگ (شاعر مرده) است» (Bloom, 1975: 122). ازآنجایی‌که منابع اصلی الهام بلوم، فروید، نیچه و عرفان‌های باستانی بوده‌اند، می‌توان برای هر یک از این

شش مرحله معادلی را پیدا کرد. «کنوسیس شبیه به مکانیزم دفاعی در برابر اجبار تکرار است» (Narusawa, 1988: 63) و آسکسیس از سوی دیگر همان تبدیل والایش جنسی فروید به والایش شاعرانه است. اما آنچه اهمیت دارد در نظر گرفتن این نکته است که بلوم با وارد کردن الهاماتش به جهان خودش و از طریق بازنگرش‌گری آنها را به چیزی ویژه و از آن خودش تبدیل کرده است و دیگر نمی‌توان این استراتژی‌ها را ساخت‌گرا و یا شالوده‌شکن دانست.

۴. *آخرین پر سیمرغ*

به نظر می‌رسد آغاز تاریخ ادبیات نمایشی ایران، با الگوبرداری از تئاتر غرب و با بن‌مایه‌ای کاملاً سیاسی، و با هدف آموزش فرهنگی-سیاسی همراه بوده است و در سیر تکوین خود، در بازه‌هایی به سراغ متون کهن فارسی با قابلیت‌های نمایشی رفته است. دهه هشتاد شمسی یکی از این بازه‌هاست که طی آن نمایشنامه‌نویسان رویکردی جدید برای خلق آثاری متناسب با زمانهٔ خود، اما وام‌گرفته از متون کهن ایرانی داشتند. محمد چرمشیر از جمله کسانی است که با قرار دادن *شاهنامه* به عنوان متن مبدأ خود، دست به خلق آثار بینافرهنگی جدیدی زد. بینافرهنگی بودن و همچنین استفاده از فرم‌های اجرایی جدید در آثار این نویسنده، به‌جای بازنویسی یا اقتباسی ساده از متن مبدأ برای اجرا در بستر تئاتر سنتی ایرانی، سبب شده است تا نمایشنامهٔ اقتباسی *آخرین پر سیمرغ* به عنوان نمونهٔ موردی انتخاب شود.

چرمشیر در روند این اقتباس، بر خط باریکی میان اقتباس آزاد و وفادارانه قدم برمی‌دارد و اثر او بنا بر تعریف کارتمل[۴۴]، اقتباسی تفسیری به شمار می‌آید. دبرا کارتمل سه دسته کلی را برای اقتباس تعریف می‌کند. در نظر وی، اقتباس‌ها می‌توانند انتقال[۴۵]، تفسیر[۴۶] و یا نظیر[۴۷] باشند. از نظر کارتمل در دسته دوم یعنی تفسیر، «معمولاً با تغییر دادن یا افزایش دادن عناصر متن، جنبه‌های سیاسی متن مبدأ یا محیط جدید داستان (یا هر دو)» (سندرز، ۱۳۹۸: ۱۱۵) پررنگ می‌شوند و ما از این تفاوت‌ها آگاه هستیم. «روند اقتباس در مفهوم گسترده‌تر آن اشتراک زیادی با نظریه تفسیر دارد، چراکه اقتباس تا حد زیادی همان برداشت یک معنی از متنی اولیه است» (دادلی، ۱۳۸۲: ۳۲۶). تنها در صورتی می‌توان به تحلیل یا دست بردن در اثری پرداخت که تصویری کلی از معنای آن اثر در اختیار داشت.

اگرچه چرمشیر تمام موقعیت‌های روایت خود را از *شاهنامه* وام می‌گیرد و نتیجهٔ پایانی داستان‌های آن را اکثراً دست‌نخورده باقی می‌گذارد اما همواره رابطه‌ای دیالکتیکی/ نقادانه با درون‌مایهٔ این روایت دارد و بر اساس همین رابطه دست به روایت دوبارهٔ آنها می‌زند. او برای *نوشتن آخرین پر سیمرغ* داستان‌های اسطوره‌ای-حماسی ایرانی را که فردوسی به نظم درآورده است، در قالبی اجرایی و به شکل نمایشنامه به نگارش درمی‌آورد؛ نمایشنامه‌ای که قرار است بستری برای آشنایی فرهنگ ادبی غیر ایرانی آلمان با فرهنگ ادبی ایرانی ما باشد. «*آخرین پر سیمرغ* تجربه‌ای است از هم‌نشینی دو فرهنگ که تلاش کرده‌اند افتراقات خود را به نفع اشتراکاتشان به کنار بگذارند» (چرمشیر، محمد، ۱۳۹۳: ۱۰). چرمشیر برای رسیدن به این هدف اگرچه از الگوی روایی ادیپ که برای هر دو فرهنگ آشنا است بهره می‌جوید اما ترجیح می‌دهد که حرکت برای قهرمان جدید (زال) به سوی آینده باشد: «قهرمانِ طرح پیشنهادی، در برابر چشم‌اندازی قرار می‌گرفت که مجبورش می‌کرد به کنکاش در امکان وقوع گناه و اشتباه در آینده بپردازد» (چرمشیر، محمد، ۱۳۹۳: ۸). از طرف دیگر، ادیپ پس از کشف حقیقت است که به کور کردن خود رو می‌آورد، اما قهرمان روایت چرمشیر از همان ابتدا کور است و با کشف حقیقت است که نسبت به جهان پیرامونش بینا می‌شود؛ بینایی‌ای که در صحنهٔ آغازین نمایشنامه (که در پایان دوباره به آن بازمی‌گردیم) و پیش از شروع روایت واقعه، این خود زال است که از داشتنش سر باز می‌زند و تحمل دیدن آنچه را مقابل چشمانش است (آخرالزمان) ندارد. آنچه زالِ چرمشیر را از ادیپ سوفوکل متمایز می‌سازد، تنها در از دست دادن یا به دست‌آوردن بینایی نیست. ادیپ سوفوکل در جست‌وجوی دانایی به اطلاعاتی از گذشته دست می‌یابد که سرنوشتش را محتوم می‌سازد اما زال در معرض دانایی آینده قرار می‌گیرد و با تغییر آنچه باید رخ دهد، به پایان تراژیک می‌رسد.

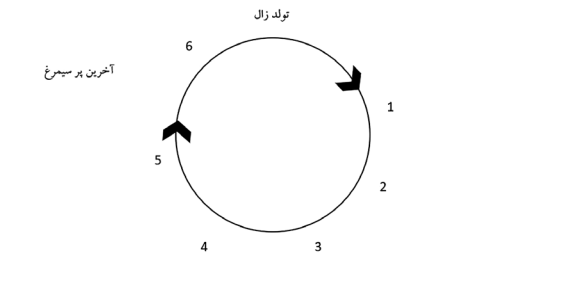
ازآنجاکه در بخش پهلوانی *شاهنامه* رستم قهرمان اصلی تلقی می‌شود، انتخاب زال و سیمرغ به عنوان شخصیت‌های اصلی و دیدن داستان دیگر شخصیت‌ها از نقطه دید این دو، نشان می‌دهد که انتخاب چرمشیر برای این اقتباس رفتن به سراغ شخصیت‌های حاشیه‌ای‌تر بوده است. در روایت چرمشیر این شخصیت‌ها هستند که اگرچه در دل تقدیر اما هر یک با کنش‌های خود داستان را پیش می‌برند.

چرمشیر اگرچه مبدأ روایت خود را *شاهنامه* قرار می‌دهد اما نمی‌توان به طور دقیق بازه زمانی مورد نظر او را مشخص کرد، چراکه برای وی، روایت اصلی با باز شدن دریچهٔ آگاهی زال به جهان آغاز شده و در سیر این آگاهی از داستان‌های دیگر *شاهنامه* نیز استفاده می‌شود و در انتها نیز طبق الگویی دایره‌وار همه‌چیز به ابتدا بازمی‌گردد.

مبدأ روایت متن چرمشیر، آغاز شکل‌گیری (یا به تعبیری انتهای آن) رابطهٔ زال و سیمرغ است و در نهایت نیز دوباره به همین نقطه بازمی‌گردد. او که این متن را در پروسهٔ همکاری با گروه مارین باد نوشت، در پی آن بود که بتواند با تلفیق روایت *شاهنامه* و موقعیت‌های بینافرهنگی، بستری را برای شناساندن این متن به فرهنگ‌های دیگر فراهم سازد. همان‌طورکه خود چرمشیر در مقدمه نمایشنامه‌اش آورده است: «مبنای طرح از این ایدهٔ ساده و روشن گرفته شد که انتقال همهٔ زیروبم‌های داستان *شاهنامه* به مخاطبان غیر ایرانی کاری سخت و دشوار است و احتیاج به زمینه‌سازی‌هایی دارد» (چرمشیر، محمد، ۱۳۹۳: ۷). همان‌طورکه بهار[۴۸] در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند، حماسه‌ها و اساطیر برای انسان امروز باورپذیر نیستند و حال اگر مخاطب با این حماسه‌ها آشنایی قبلی نیز نداشته باشد، همه‌چیز سخت‌تر می‌شود. بهار می‌گوید: «طبیعی است که نباید هم باور کنند. این پهلوانی‌ها را ایزدان می‌کردند و در آن زمان، مردم باور داشتند. ولی در عصر ما ذهن انسان این‌ها را نمی‌تواند باور کند... عصر ما عصر باور به حماسه نیست. نه‌تنها قصه‌هایش را باور نمی‌کنیم، بلکه از شخصیت‌هایش برای خودمان الگوبرداری نمی‌کنیم. هیچ‌کس در این روزها نمی‌خواهد مثل رستم زندگی کند» (بهار، ۱۳۹۷: ۵۷۲). همچنین *شاهنامه* ترکیبی از تاریخ (خاندان‌های پادشاهی) و اساطیر (خودی و گاه بیگانه) است و به‌تنهایی برای مخاطب غیر ایرانی ملموس و قابل درک نیست. «عناصر سازندهٔ *شاهنامه*، عمدتاً اساطیر است، ولی تأثیرپذیری از تاریخ هم دارد. مثلاً خانوادهٔ گیو و گودرز، که می‌دانیم شخصیت‌های تاریخی دورهٔ اشکانی‌اند... ضحاک اسطوره است و تکلیفش مشخص است... سیاوش... اصلش از بین‌النهرین است... بیشتر حقایق مربوط به خاندان‌های حاکم وارد *شاهنامه* شده است، کمی هم تحولات اجتماعی نیز وارد آن می‌شود» (بهار، ۱۳۹۷: ۵۷۴). چرمشیر در ادامهٔ مقدمهٔ متن اشاره می‌کند که: «تصمیم گرفته شد قالب آشنایی به‌مثابهٔ قالب کلی نمایشنامه انتخاب شود و بعد داستان‌های *شاهنامه* در این قالب کلی ریخته شوند. نمایشنامهٔ *ادیپ* سوفکل بهترین گزینه به نظر می‌رسید. نمایشنامه‌ای آشنا برای هر دو مخاطب ایرانی و آلمانی» (چرمشیر، ۱۳۹۳: ۷ و ۸). به همین جهت است که زیربنای این متن در شکل کلی خود، و برای ایجاد فضایی که برای مخاطب هر دو فرهنگ آشنا باشد، وام‌دار الگوی روایی ادیپ است تا به‌رغم ناآشنا بودن داستانش برای مخاطبان دیگر فرهنگ‌ها، از نظر فرم آنها را با خود همراه می‌سازد. همان‌طورکه گفته شد، در داستان ادیپ، پس از کشف حقیقتِ گذشته است که قهرمان تراژدی تقاص گناهانش را با از دست دادن بینایی‌اش پس می‌دهد و از دیدن آینده ناتوان می‌ماند اما در *آخرین پر سیمرغ*، زال نسبت به وقایع آینده نابینا است و با گرفتن بینایی سیمرغ است که می‌تواند آینده‌ای را ببیند که به سبب وجودش گرفتار نفرینی ابدی در نسلش می‌شود و در پایان نیز تقاص گناه خودش، آیندگانش و برقراری عدالت را با از دست دادن دوبارهٔ بینایی‌اش و بازگشت به شرایط اولیهٔ نمایشنامه، نقطهٔ صفر روایت که فضایی آخرالزمانی دارد، می‌دهد. ساختار متن اپیزودیک است و به‌موازات پیشبرد روایت *شاهنامه‌ای* خود، وقایعی از جهان امروز را نیز معادل‌سازی کرده و به متن خود اضافه می‌کند تا فضای ملموس‌تری برای مخاطبش بسازد و قدمی در راه معاصرسازی متن خود بردارد. چرمشیر همچنین برای پیشبرد روایت داستانی خود از پرهای سیمرغ بهره می‌جوید؛ به این صورت که سیمرغ در هر بخش، قصه‌ای تازه از آنچه را که قرار است در آینده روی دهد برای زال آشکار می‌کند و زال نیز پری از پرهای سیمرغ را برای نجات نسلش و ادامه پیدا کردن قصه‌ها به آتش می‌کشد.

چرمشیر با استفاده از عناصر معاصر متن بر این نکته پافشاری می‌کند که آنچه قرار است شاهدش باشیم، بازخوانی تمامی روایات از دیدگاه دو شخصیت اصلی است، اما از جهان بیرون از اثر نیز کمک گرفته می‌شود. زال، نمایندهٔ دیدگاه پهلوانی/مردانه و همسو با اثر مبدأ (*شاهنامه*) است که به دنبال پیروزی می‌گردد و برای پیاده کردن عقاید خود در جهان، فتح و عدالتی که خود آن را عدالت می‌نامد، هرگونه استفاده‌ای از طبیعت را مجاز می‌شمارد. در طرف دیگر سیمرغ نمایندگی دیدگاهی طبیعت–صلح–عشق‌محور/زنانه

نمودار الف. توالی وقایع در *شاهنامه*.



نمودار ب. توالی وقایع در *آخرین پر سیمرغ*.

دارد که به‌وضوح نسبتی انتقادی با دیدگاه زال و در نگاهی کلی‌تر بن‌مایه شاهنامه پیدا می‌کند.

۵. تحلیل متن بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر

چرمشیر در روند خلق این اثر، خواسته و یا ناخواسته، از مراحل تجدید نظر، شکستن تداوم و شش نسبت تجدید نظری بلوم گذر می‌کند و از برخی از آنها استفاده می‌کند. همان‌طورکه در بخش مربوط به بلوم توضیح داده شد، این نسبت‌های تجدید نظری با صنایع لفظی همچون مجاز جز به کل، طنز و ... تعریف شده‌اند و آنجا که این نظریه از بررسی آثار شاعران به وجود آمده، این نوع پیاده‌سازی آنها کاملاً قابل درک است، برای پیاده‌سازی هر یک از این نسبت‌ها در قالب اقتباس از شعر به نمایشنامه، تلاش شده است تا تنها مفهوم و درون‌مایهٔ هر یک از مراحلی که بلوم به توضیح آنها پرداخته است در ارتباط با متن متأخر سنجیده شود.

چرمشیر در نگاه اول، برای وارد شدن به عرصهٔ جنگ تن‌به‌تن با پدر ادبی خود و متن مادر، قالب اثر را از شعر منظوم به نمایشنامه تبدیل کرده است؛ قالبی که همراه با خود امکانات اجرایی به همراه دارد و تجربه و درک مخاطب از اثر در این رسانهٔ اجرایی تفاوت قابل توجهی با اشعار مکتوب دارد:

> گذر از روایت به نمایش به معنای گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگری است با تمهیداتی ویژه و نو. روایت صرفاً از زبان بهره می‌برد و از قوهٔ تخیل به عنوان ابزار ادراک استفاده می‌کند. این در حالی است که در نمایش، بدن و صدا و فضا از تمهیدات این نظام شمرده می‌شوند و بنابراین ابزار ادراک، دیداری و شنیداری هستند... در گذر از روایت به نمایش، تأکید از تخیل به دیدن و شنیدن منتقل می‌شود (Hutcheon & O'Flynn, 2013: xvi).

این تغییر، علاوه بر امکانات اجرایی به سبب اضافه کردن عنصر دیالوگ به متن، این امکان را که ویژگی‌های شخصیت‌ها و کنش‌های آنها از طریق گفت‌وگو آشکار شود، به اثر اضافه می‌کند؛ امکانی که در داستان‌های شفاهی اساطیری وجود ندارد.

چرمشیر همچنین برای رسیدن به نگاهی تازه در باب اسطورهٔ اصلی که در اثر فردوسی حفظ شده است و با اتخاذ رویکری نقادانه/دیالکتیکی به آنچه درون‌مایهٔ این آثار را تشکیل می‌دهد، برای اعادهٔ معنایی جدید تلاش می‌کند.

همان‌طورکه بلوم اشاره می‌کند، هر اثری که در پی اثری دیگر به نگارش در آمده باشد، هرچقدر هم که میان‌شان فاصله زمانی وجود داشته باشد، همواره تحت اضطرابی دائمی قرار دارد که از نگرانی‌اش من‌باب اثرپذیری از متن مبدأ و تکراری بودن آنچه می‌گوید سرچشمه می‌گیرد. در تاریخ ادبیات/ادبیات نمایشی ایران که همواره در دل خود شاهد گسست بوده است، اقتباس از آثار کهنی همچون *شاهنامه* به‌طورقطع می‌تواند این اضطراب تأثیر را با خود به همراه داشته باشد. حال‌آنکه با توجه به اثر نهایی چرمشیر می‌توان به این نتیجه رسید که او، به صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه، از این قاعده مستثنی نبوده و در فرایند نگارش این اثر، برخی از مراحلی را که بلوم از آنها یاد کرده، از سر گذرانده است و می‌تواند در دسته شاعران نیرومند قرار بگیرد.

– بخش زال و سیمرغ

چرمشیر در همان ابتدا و با در نظر گرفتن زال و سیمرغ به مثابهٔ دو شخصیت اصلی متن که شکل‌گیری جهان حول محور این دو می‌گذرد، جهتی تازه به روایت فردوسی داده است و امکانی برای ایجاد تغییر و آفرینش اثری جدید را پدید آورده است. از دیدگاه چرمشیر منطق عدالت جهان‌پهلوانی زال می‌تواند مورد پرسش قرار بگیرد و باید در مقابل طبیعت (سیمرغ) و آیندگان پاسخگو باشد. وی برخی داستان‌های *شاهنامه* را گزینش می‌کند و بدون در نظر گرفتن فاصله زمانی میان آنها، در قالبی اسطوره‌ای زال و سیمرغ را به تماشای آنچه قرار است رخ دهد می‌گذارد و با هر یک به مثابهٔ قطعه‌ای رفتار می‌کند که گویی فردوسی آن را ناتمام گذاشته بوده و حال او قرار است آنها را تکمیل کند. او در روند این تکمیل‌سازی متن از تبدیل کردن پهلوان/قهرمان‌های چندهزارساله ایرانی به ضدقهرمان و زیر سؤال بردن اعمالشان ابایی ندارد و زیربنای بخش اعظمی از متن با تقدس‌زدایی از همین شخصیت‌ها است که شکل می‌گیرد.

در روایت کلی، زال و پسرانش دیگر قهرمانان داستان‌های خود نیستند و این سیمرغ است که هر بار با کم شدن بخشی از عمرش به رهانیدن آنها از منجلابی که خود آن را به وجود آورده‌اند کمک می‌کند. اگرچه چرمشیر استفاده از تکنیک روایی پیشگویی/تقدیر را حفظ می‌کند و در جای‌جای متن به آن اشاره می‌کند، اما خطای تراژیک زال در این قصه دیگر پیشگویی پدران پدران پدرانش نیست و آنچه اهمیت دارد همواره ارجحیت بخشیدن به نسل و عدالت پهلوانی خود، پس از آگاه شدن به سرنوشت پسران پسران پسرانش، در برابر حفظ جان جهانی است که قرار است به دستانش ساخته شود؛ جهانی که از همان ابتدا و برای شکل‌گیری دست به قربانی کردن آرام طبیعت زده است.

- بخش رستم و سهراب

در نگاه به داستان رستم و سهراب، آنچه اتفاق می‌افتد اتخاذ رویکرد و جهتی جدید برای بازخوانی داستان مبدأ است؛ رویکردی که به چرمشیر این اجازه را می‌دهد که روایت را از زبان دو شخصیت دیگر (زال و سیمرغ) بیان کند. این تغییر در زاویهٔ دید و روایت نشانی از کلینامن است. استفاده از کلینامن در روایت داستان مبدأ، سبب شده تا چرمشیر بتواند هر تکه از قصه را به مثابه قطعه‌ای ببیند که برای کامل شدن چندین امکان مختلف دارند؛ امکان‌هایی که در نهایت پایان قصه اصلی را عوض نمی‌کنند اما روایت‌هایی موازی با روایت اصلی می‌سازند که در داستان مبدأ نشانی از آنها وجود ندارد.

مثال اول که به سهراب امکان معرفی داده می‌شود:

> سهراب: .... از او نشانه‌ای دارم. بازوبندی که به مادرم داد تا مادرم بر بازوی پسرش ببندد... اینجاست. بر بازوی من.
> رستم: همین؟ این را که می‌شود به بهای اندکی از هر جایی خرید.

مثال دوم، رستم پسرش را می‌شناسد اما سهراب او را نمی‌پذیرد:

> رستم: رستم منم. پدرت. می‌دانستم که عاقبت می‌آیی.... در همه‌وقت، به پشت سر خویش نگریسته‌ام، و مانده‌ام به امید آن روزی که امروز بود، تا تو را ببینم که می‌تازی تا در کنار من بایستی، و من در چشم‌هایت بنگرم و بگویم پسرم از راه آمده.
> زن: این‌همه بی‌تابی، و به شماره عدد عمر پسرت، دور از او؟ چرا بازنگشتی؟ چرا نخواستی بدانی آن پسر به این جهان پای گذارده است یا نه؟

با استناد به آنچه بلوم در نظریه خود توضیح داده است، می‌توان نتیجه گرفت که چرمشیر در اقتباس از روایت رستم و سهراب، پس از کلینامن از تزرا نیز بهره جسته است.

- بخش کیخسرو

در بازخوانی روایت کیخسرو، چرمشیر برخلاف آنچه روایت اصلی بر جای گذاشته است، کیخسرو را از فتوحات بی‌شمار خویش خسته می‌داند و سفرش به آسمان را نیز راهی برای پایان کابوس‌هایش در نظر می‌گیرد. در روایت جدید، کیخسرو به واسطهٔ مقام بالایش به آسمان نمی‌رسد، بلکه با آنچه خود عدالت و گرسنگی می‌خواند، و با بهره‌کشی از چهار عقاب است که سفرش را شروع می‌کند و برخلاف روایت اصلی که گفته می‌شود او جایی در آسمان سکنی گزیده و همراه منجی بر خواهد گشت، در پایان روایت جان خود را از دست می‌دهد. این تغییر در بن‌مایه روایت نشانی بارز از به کار بردن کلینامن است. اضافه کردن شخصیت چهار عقاب به داستان، قطعاتی جدید در روایت به وجود می‌آورد که هر یک به نوعی سعی در کامل کردن روایت اصلی از دیدگاه خودشان دارند. استفاده از این قطعات همان به‌کارگیری تزرا در متن است. چرمشیر در این بخش کیخسرو را از پادشاهی الهی به پادشاهی زمینی که با بهره‌کشی از جهان به پیشرفت رسیده است تنزل مقام می‌دهد و از کنوسیس بهره می‌جوید:

> کیسخرو: من به آسمان رفتم و من به آسمان رفتم، با عدالت و گرسنگان.
> .....
> کیخسرو: و دیگر سیاهی بود و مرگ. من فاتحی بودم که مرده بود در فتح خویش.
> همچنین بیشترین میزان تقدس‌زدایی از متن مبدأ با بررسی روایت چهار عقاب قابل مشاهده است. بخشی که اندیشه شاعر متقدم را نیز از جایگاه مقدس و اسطوره‌ای به زمین می‌کشاند:
> چهار مرد: ما چهار عقاب بودیم، بسته بر چهار جانب تختی که او بر آن نشسته بود. همه گرسنه و پرگشوده به جانب چهار لاشه آویخته بر فراز تخت.
> .....
> چهار مرد: ما چهار عقاب بودیم که بالا می‌رفتیم تا فاتح گرسنگی خویش شویم.
> .....
> چهار مرد: از فرشتگان گذشتیم، و از بهشت. و گرسنگی همچنان در ما بود.
> .....
> چهار مرد: و دیگر سیاهی بود و پرهای ما یک‌به‌یک فرو می‌ریخت... ما چهار عقاب بودیم که مرده بودیم در گرسنگی خویش.

در این بخش چرمشیر از دامونیزیشن نیز گذر می‌کند.

- بخش بیژن

در اقتباس از روایت بیژن، استفاده از کلینامن و تزرا به‌وضوح قابل مشاهده است. بخش‌هایی از روایت که با روایت اصلی در تضاد هستند و جهتی نو به روایت و مفهوم آن می‌دهند می‌توانند جلوه‌ای از به کار بستن کلینامن باشند:

> بیژن سه: مادر، گفته بودی –در جهان– سرزمینی‌ست که دیوان بر هیئت زنان، راه بر آدمی می‌بندند. گفته بودی سرزمین آدمی همان جایی‌ست که دل ماندگار

می‌شود... مادر، من اکنون آن سرزمین را یافته‌ام، و چه باک که آن سرزمین همان سرزمین دیوان باشد. من از اسب فرود آمده‌ام و دیگر بر آن جای نخواهم گرفت. بگذار گرازان بر زمین بتازند و پهلوانان، فاتح سرزمین‌های بسیار باشند، و من ایستاده بر سرزمینی باشم که دیوانش دل از آدمی می‌ربایند. مادر، بگذار پسری از پسران ت به جای شمشیر زمزمه‌ای بر لب داشته باشد، شاید جهان با همین زمزمه پسر تو، جایی شود که خون و مرگ، فاتح همیشه آن نباشد.

در ادامه نیز چرمشیر نه‌تنها روایت بیژن را به مثابه قطعه‌هایی جدا از هم در نظر گرفته است که قرار است به وسیله او کامل شوند (تزرا)، بلکه خود بیژن را نیز به پنج قطعه تقسیم کرده است و هر مرحله، سفر قهرمان وی را به وسیله یکی از آنها تکمیل کرده است. بیژن اول، جوانی خام نسبت به دنیای بیرون است که در پی مأموریتی از خانه خارج می‌شود. بیژن دو، از پس جنگ با گرازان بر آمده است. بیژن سه، جوانی است که در سرزمین ممنوعه عاشق می‌شود. بیژن چهار، در چاه گرفتار است اما امید به رهایی دارد. بیژن پنج از دنیا، انتخاب‌های خود و سرنوشتش نفرت داشته و قصد انتقام گرفتن از جهان را دارد. سرنوشت هر یک از این پنج وجه شخصیت در انتهای روایت و در چاه توسط چرمشیر نمایش داده می‌شود:

بیژن یک: و من اینک اشک‌هایم را به پای شما می‌ریزم.
بیژن دو: و دهانم را که پر است از زجه و درد.
بیژن سه: و دست‌هایم را که مالامال‌اند از بخشش و التماس.
بیژن چهار: می‌خواهم بگریزم از برابر مرگ.
بیژن پنج: این زمان که سر نهاده‌ام بر دامن نفرت و خون و تیره‌بختی.

- بخش سیاوش

برای روایت داستان سیاوش، چرمشیر همه‌چیز را به مکالمه‌ای یک‌طرفه از سوی سیاوش به زال تبدیل می‌کند. چرخش زاویه دید (کلینامن) این امکان را به نویسنده می‌دهد تا نسبتی میان انتخاب سیاوش مبنی بر قربانی شدن و فلاکت‌های حادث شده بر زال، پسران و پسران پسرانش تا این نقطه از نمایشنامه برقرار کند:

زن (به جای سر(جمجمه) سیاوش): به من چیزی بگو، زال. چیزی بگو تا بدانم چرا این‌چنین نفس مرگ بر نفس من وزیده است؟ من همزاد مرگم، زال، مرگ با من است. دست در دست‌های من.... پدرم، پسر پسرهای تو مرا با دست‌های مرگ نطفه کرده است..... چیزی بگو، زال. به من چیزی بگو تا بدانم چرا این‌چنین همزاد مرگم؟

برقراری این ارتباط میان دو کاراکتر این اجازه را به نویسنده می‌دهد تا دلیل قربانی شدن سیاوش را به زعم خود در نسبت با متن مبدأ تکمیل کند. (تزرا):

زن (به جای سر(جمجمه) سیاوش): آرزویی دارم زال... اگر پری را می‌سوزانی از پرهای سیمرغ، بگذار تا بدان جهت باشد که خون رفته من، بخشایش همه آن خون‌ها باشد که ریخته شده است، بگذار بخشایش همه آن گناهان باشد که شده است. پرت را بسوزان تا خون من بخشایش جهان گردد.

در ادامه نیز از دل برقراری همین نسبت است که جهان زال و پسرانش با عدالتی که زال آن را تعریف می‌کند، مسبب اصلی سرنوشت شوم و محتوم سیاوش است و قربانی شدن سیاوش است که امکان ادامه یافتن این جهان را با پاک کردن گناهان پدرانش عملی می‌سازد. (دامونیزیشن):

مرد: و سوزاندم پری از پرهای سیمرغ را.
زن: . جهان بخشوده شد از برای این خون که فرو ریخت.
.....
زن: بخشوده از گناه. بخشوده از نفرت. بخشوده از عذاب. بخشوده از مرگ.

- بخش ضحاک

اقدام چرمشیر برای بازخوانی روایت ضحاک، انتخاب دو مار ضحاک در هیئت دو دلقک اروپایی به عنوان راویان اصلی است که حتی به روایت آنچه گذشته است نیز نمی‌پردازند و سبب می‌شوند تا در نهایت تاوانی که برای گناه ضحاک از سوی مردمان انتخاب شده است در نظر زال ظالمانه بیاید و او را از بند برهاند. تغییر زاویه دید، انتخاب دو دلقک به مثابه مار و محول کردن بازگویی قصه ضحاک به سیمرغ و به کمک چند نقاشی، جلوه‌های به کار بستن کلینامن هستند. در روایت سیمرغ تمامی جزئیات قصه ضحاک حذف شده و تنها به مارها و خوراکشان و در نتیجه ترس و بدبختی مردم اشاره می‌شود. نمایش‌های کمدی که توسط دو دلقک (مار) در خلال این روایت اجرا می‌شوند، روایت را قطعه‌قطعه کرده و به گذر از تزرا ختم می‌شوند. این صحنه با اشاره به شیطان و بوسه او بر پیشانی ضحاک و در نتیجه آن متولد شدن مارها

شروع می‌شود. اما ورود دو دلقک به مثابه دو مار در ادامه، روایت را به سمتی دیگر می‌کشاند و قصه ضحاک را از تمام مفاهیم آن تهی می‌کند. این فرایند تا آنجایی پیش می‌رود که مفاهیم روایت اصلی نیز در بازی دلقک‌ها گم می‌شوند. (کنوسیس) این چرخه ادامه‌دار از تهی شدن در نهایت به تصمیم زال (قهرمان نمایشنامه) می‌انجامد که در آن قهرمان دیگر توجهی به رنج مردمان و تصمیم‌شان مبنی بر به بند کشیدن او ندارد. (دامونیزیشن):

> زال: ..... من خشمگینم همپای تنهایی و دیوانگی یک مرد در چاهی تاریک.... پاداش هیچ گناهی این‌همه سنگین نمی‌تواند که باشد.
> مرد (زال) پری از پرهای سیمرغ را بیرون می‌آورد.
> زن: رهایش می‌کنی از آن چاه که مردمانش در آن کرده‌اند.... تو به چه نامی چنین می‌کنی، زال؟....
> مرد: بگذار آیندگان خود در کار خویش داوری کنند.

– بخش شغاد

چرمشیر برای اقتباس از روایت شغاد، جهت داستان اصلی را تغییر داده و روایت را از دید شغاد کانونی می‌کند و داستان را به نحوی به پیش می‌برد که همذات‌پنداری از سمت مخاطب با شغاد، که در داستان مبدأ شخصیت منفی است، اتفاق می‌افتد (کلینامن). نویسنده در این بخش در میان خط داستانی بخش‌هایی را برای مکالمه زال و سیمرغ و همچنین نمایان شدن درونیات شغاد در نظر می‌گیرد و روایت را به قطعه‌هایی جدا تقسیم می‌کند. (تزرا):

> زن: تو می‌خواهی همه پسرانت رستم باشند، زال؟
> مرد: چرا نباشند؟ این جهان با مردمان کوچکش چگونه جهانی می‌تواند باشد، جز آنکه تا کنون بوده است. کوچک به اندازه آرزوهایش و حقیر به اندازه اندیشه‌هایش..... این مردمان باید که تنها و تنها به رستم بنگرند، نه به کودکی خرد که برای همه عمر در آغوش پدر از جهان ترس‌ها و دهشت‌ها در امان خواهند ماند.
> زن: زال، زال، زال، تو پیامبر نکبتی، زال.
> .....
> زن: رستم، این منم، شغاد، برادرت. او که در سایه نام تو هیچ‌کس نبود. اما کسی بودم، پهلوانی پهلوان‌تر از همه پهلوانانی که تو بر آنها پیروز شده بودی.

چرمشیر در ابتدا درون‌مایهٔ پهلوانی و ارزش‌های اثر شاعر متقدم را به نقد می‌گذارد و به تخریب آن می‌پردازد و در ادامه به تخریب قهرمان‌های اثر خود نیز می‌رسد، چراکه این قهرمان‌ها همان قهرمان‌های متن مبدأ هستند. (دامونیزیشن) او سپس با انسانی کردن قهرمان داستان خود (زال) و توجیه اعمالش با چنگ انداختن به خصوصیات انسانی، به آسکسیس می‌رسد:

> مرد: چرا این‌گونه مرا می‌نگرید؟ چه کرده‌ام که باید تیر نگاهتان، بی‌رحم، بر تنم فرو نشیند؟ آیا این پدر نباید برای رهایی پسرش آن کند که من می‌کنم؟.....
> سیمرغ می‌میرد و باز زنده می‌شود و پسران مرا تنها یک فرصت برای زندگی است. شما بگویید با من، که کدام آنها سزاوار زندگی است، آن‌که می‌میرد و مرده می‌ماند یا آنکه می‌میرد و باز زنده می‌شود؟

– نگاه کلی

موضع چرمشیر در اقتباس از روایات *شاهنامه* و اضافه کردن روایاتی از دنیای معاصر که به‌موازات روایت اسطوره‌ای پیش می‌روند در نهایت نشان از گذر کردن چرمشیر از شش نسبت تجدید نظری بلوم دارند. مرحله آخر این فرایند یعنی اپوفریدز، در نظر خود بلوم نیز دست‌نیافتنی است. اما آنچه از نتیجه این تحلیل برمی‌آید این است که چرمشیر در مقام یک «شاعر(=نویسنده) قوی» تلاشش را برای عبور از این مرحله نیز کرده است. چنان‌که پس از به اجرا درآمدن این متن در ایران سیل انتقادهایی که چرمشیر را در مقامی نمی‌دانستند که دست در داستان‌های فردوسی ببرد به سوی وی روانه شد. آنچه اهمیت دارد این است که اگرچه این مرحله همیشه غیر قابل دسترسی است، واکنش مخاطبانی که برای شاعر متقدم مقامی مقدس قائل هستند و به شاعر متأخر رسمیت لازم را نمی‌بخشند نیز در غیر ممکن بودن این امر بی‌تأثیر نیست. دیالوگ زیر که از زبان یکی از شخصیت‌های اثر چرمشیر است می‌تواند در نگاهی کلی‌تر شاهدی بر این مدعا باشد که در آن رابطه ادیپ‌وار یاد شده در متن متبلور می‌شود:

> زن (به جای سر (جمجمه) سیاوش): .... من تنها شوربختم، زال. شوربختم چون همه پسرانی که با زاده شدن خویش ترسی زنده می‌کنند در پدران خویش. ترس از پیری، از زوال و ایستادن در آستانه مرگ. من شوربختم، زال. شوربختم چون همه پسران که پدرانشان برایشان طغیان می‌کنند. من قربانی‌ام، زال. قربانی عدالتی که پدران بر پسران خویش روا می‌دارند.

۶. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد تاریخ ادبیات نمایشی در ایران با گسستی همراه بوده است که شاید ریشهٔ این گسست را بتوان در منقطع و مقطعی بودن جریان‌های شکل گرفته در دل آن یافت. آثار خلق شده توسط نویسندگان الزاماً در ارتباط با آثار پیشین خود قرار نگرفته‌اند و به همین جهت ممکن است پیاده‌سازی نظریه‌ای همچون نظریهٔ اضطراب تأثیر بلوم، که بر توالی تأکید دارد، بر آثار ایرانی امری دشوار باشد. بااین‌حال اگر بازه‌هایی از زمان را در نظر بگیریم که نویسندگان با نگاهی به گذشته به خلق آثار خود پرداخته‌اند و اگر این بررسی میان آثار نویسندگانی باشد که تفاوت زمانی زیادی میانشان وجود دارد و نویسندهٔ متقدم مورد تأیید و پرستش مخاطبان است، اتفاقاً می‌توان رد آنچه بلوم رابطه‌ای ادیپ‌وار می‌خواند، به‌راحتی دنبال کرد. در بررسی مقولهٔ اقتباس در نمایشنامهٔ *آخرین پر سیمرغ* و پیاده‌سازی آنچه بلوم آن را اضطراب تأثیر می‌خواند، می‌توان رابطهٔ ادیپ‌وار میان چرمشیر و فردوسی را مشاهده کرد. چرمشیر به‌وضوح و برای آنکه بتواند فضایی را برای برون‌ریزی خلاقیت خویش در اتخاذ نگاهی نو به اساطیر *شاهنامه* باز کند، خواسته یا ناخواسته، از نسبت‌های تجدید نظری بلوم عبور کرده، و با در نظر گرفتن جهتی جدید در روایت اساطیر *شاهنامه* دست به خلق روایت خودش می‌زند. چرمشیر با *شاهنامه* به مثابه قطعه‌هایی جدا از هم رفتار می‌کند که برای تکمیل شدن انتظار کلمات و ایده‌های نو چرمشیر را می‌کشیده‌اند. کلینامن، تزرا، آسکسیس، کنوسیس و دامونیزیشن، همگی، در روند خلق این اثر جایگاهی برای تجلی داشته‌اند. با استناد به آنچه از نظر بلوم شاعر قوی را تعریف می‌کند و با در نظر داشتن سیلی از انتقادات که پس از انتشار این اثر به سوی چرمشیر روانه شد و او را فاقد صلاحیت برای دست بردن به «شاهکار *شاهنامه*» می‌دانست، می‌توان نتیجه گرفت که آخرین پر سیمرغ با راه رفتن بر مرزی باریک از اقتباسی وفادارانه و آزاد و همچنین رابطه ادیپ‌وار نویسنده‌اش با پدر ادبی خویش، توانسته تا در زمره اثری نیرومند از شاعری نیرومند قرار بگیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Harold Bloom
2. Paul de Man
3. Geoffrey Hartman
4. Hillis Miller
5. Derridians
6. Deconstruction and Criticism
7. The Anxiety of Influence
8. A Map of Misreading
9. Kabbalah and Criticism
10. Poetry and Repression
11. Archetype Theory
12. Northrop Frye
13. T.S. Eliot
14. Misprision
15. Thomas Mann
16. Compulsion Neurosis
17. Ego
18. Superego
19. Ephebe
20. Precursor
21. Oedipus Complex
22. Terry Eagleton
23. Strong Poet
24. Weak Poet
25. Architype
26. Continuity
27. Misreading
28. Creative Correction
29. Clinamen
30. Lecretius
31. Corrective Movement
32. Poetic Influence Theory
33. Tessera
34. Kenosis
35. St. Paul
36. Repetition Compulsion
37. Self-negation
38. Daemonization
39. Counter-Sublime
40. Askesis
41. Sublimation Theory
42. Poetic Sublimation
43. Apophrades
44. Deborah Cartmell
45. Transposition
46. Commentary
47. Analogue

۴۸. مهرداد بهار.

منابع

امیراحمدی، ابوالقاسم؛ عشقی سردهی، علی؛ استاجی، ابراهیم؛ یزدی، احمد(۱۳۹۴)، «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم»، نشریه *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، شماره۲۲، ص ۵۷ - ۷۸

اندرو، دادلی(۱۳۸۲)، «اقتباس»، ترجمه مازیار حسین‌زاده، نشریه *ارغنون*، شماره ۲۳، ص ۳۲۴-۳۳۸

بلوم، هارولد(۱۳۹۹)، *هملت: شعر بیکران*، ترجمه رضا سرور، تهران: نشر بیدگل

بهار، مهرداد(۱۳۹۷)، *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: نشر چشمه

جولی، سندرز(۱۳۹۸)، «اقتباس چیست؟»، ترجمه محمد غفاری، ویژه‌نامه *ادبیات تطبیقی*، شماره ۱، ص ۱۰۶-۱۲۱

چرمشیر، محمد(۱۳۹۳)، *آخرین پر سیمرغ*، تهران: نشر نی

سبزیان مرادآبادی، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین(۱۳۸۸)، *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر(۱۴۰۰)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر

مبارک، وحید(۱۳۹۹)، «بررسی اضطراب تأثیر اسدی توسی از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس دیدگاه هارولد بلوم»، نشریه *پژوهشنامه ادب حماسی* ۳۰، ص ۲۴۱ - ۲۶۶

مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر؛ محمد نبوی، تهران: آگه

نعنافروش، فاطمه؛ خراسانی، محبوبه؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۵)، «تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین در شاهکارهای نثر فارسی با توجه به نظریه ی اضطراب تأثیر هارولد بلوم»، نشریه *سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شماره۳۳، ص ۱۰۱ - ۱۱۸

Bloom, Harold (1975), The Anxiety of Influence, Oxford University Press.

Eagleton, Terry (1983), Literary Theory: An Introduction, Basil Blackwell.

Hutcheon, L. & S. O'Flynn (2013), A Theory of Adaptation, 2nd Ed, London and New York: Routledge.

Lodge, David (1988), Modern Criticism and Theory, Longman

Narusawa, Kazuko (1988), Some notes on Harold Bloom's The Anxiety of Influence, Treaties and Studies Sch. Allied Med. Sci. vol.14