





University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http://jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN : 2588 -7092

A Study of Intertextuality in Jean-Pierre Spilmont's *Il Fallait Inventer la Mer* and Attar Neyshaboori's *The Conference of the Birds*

Ilmira Dadvar ¹✉  0000-0002-4661-5997 Nikou Ghassemi ² 

1. Department of comparative literature- Faculty of foreign languages and literatures-University of Tehran-Tehran-Iran.. E-mail: idadvar@ut.ac.ir

2. Department of comparative literature- Faculty of foreign languages and literatures-University of Tehran-Tehran-Iran.. E-mail: nikoughassemi@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received :10 January 2023

Received in revised form: 26

February 2023

Accepted: 07 March 2023

Published online: December 2023

Keywords:

The Conference of the Birds, Il

Fallait Inventer la Mer,

Intertextuality, Attar

Neyshaboori, Jean-Pierre

Spilmont, Gérard Genette.

ABSTRACT

Jean-Pierre Spilmont's *Il Fallait Inventer la Mer* or *We Had to Discover the Sea* (1994) is one of the most successful adaptations of Attar Neyshaboori's *The Conference of the Birds* (1177). Given the theatrical requirements of dramatic adaptation, Spilmont made some adjustments to Attar's work while staying true to the main storyline of the birds' journey toward Simorg. The most prominent changes made to the storyline in this adaptation are as follows: the number of the valleys of love has been reduced to four, some of the characters have been omitted, and finally, the manifestations of Simorg's character have been altered. In other words, given his worldly viewpoint, Spilmont has presented a unique work adapted to the expectations of the contemporary audience. Employing Gérard Genette's theory of intertextuality, this article attempts to answer the following questions: Has Spilmont been successful in conveying Attar's universal message in the form of a contemporary play? and can a contemporary audience relate to this work?

Cite this article: Dadvar, Ilmira & Nikou, GhassemiEsfahani. "Intertextual study of the play *Il fallait inventer la mer* (We had to discover the sea) and *The language of the birds*". *Research in Contemporary World Literature*, 28 (2), 521-538.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.353144.2380>.



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.353144.2380>.



بررسی روابط بینامتنی در نمایشنامه‌ی بایستی دریا را آفرید و منطق الطیر عطار

ایلمیرا دادور^۱ نیکوقاسمی^۲

۱- گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران.. رایانامه: idadvar@ut.ac.ir

۲- گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران.. رایانامه: nikouhassemi@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۰</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۰۷</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰</p> <p>کلیدواژه‌ها: منطق الطیر، بایستی دریا را آفرید، بینامتنیت، عطار، اسپیلمون، ژرار ژنت.</p>	<p>نمایشنامه‌ی بایستی دریا را آفرید از ژان-پیر اسپیلمون در زمره‌ی اقتباس‌های موفق از منطق الطیر عطار قرار دارد است. اسپیلمون در این بازآفرینی سعی نموده تا در عین وفاداری به چارچوب اصلی منظومه‌ی عطار، تغییرات قابل توجهی را با در نظر گرفتن الزامات نمایشی در آن انجام دهد. از جمله دگرگونی‌های مهمی که در این اثر شاهد آن هستیم، تغییر در تعداد وادی‌های سلوک، حذف و تقلیل تعداد مرغان سالک و نیز تحول در دلالت‌های شخصیت سیمرغ می‌باشد. به بیان دیگر، اسپیلمون بنابر دیدگاه ناسوتی خویش اثری متفاوت و مطابق با سلیقه‌ی مخاطبان معاصر ارایه داده است. در این پژوهش با توجه به نظریه‌ی بینامتنیت ژرار ژنت درصدد بررسی و پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که نمایشنامه‌نویس فرانسوی تا چه حد موفق به انتقال پیام جهان شمول اثر عطار در قالب یک نمایشنامه شده است؟ و بنیان‌های اصلی داستان سفر مرغان دستخوش چه تحولات جدیدی در این اثر شده است؟ نتیجه تحلیل بینامتنی این اثر حاکی از آن است که در این متن حضور چند عنصر بینامتنی از جمله رهبر مرغان، وادی‌های سلوک و نیز مفهوم سیمرغ انکارناپذیر است، با این وجود تفاوت‌های شاخصی در دلالت‌های آن موجود می‌باشد که نشأت گرفته از جهان‌نگری ویژه‌ی اسپیلمون است.</p>

استناد: دادور، ایلمیرا و قاسمی اصفهانی، نیکو. "بررسی روابط بینامتنی در نمایشنامه‌ی بایستی دریا را یافت و منطق الطیر عطار". پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۸ (۲)،

۵۲۱-۵۳۸.



DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2023.353144.2380>

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱- مقدمه

نظریه‌ی بینامتنیت که از نظریات تاثیرگذار قرن بیستم است، در اواسط دهه‌ی شصت میلادی، با الهام از نظریات ساختارگرایان روس و همچنین آرای باختین، توسط ژولیا کریستوا مطرح شد. این نظریه بر این مبنا است که هیچ متنی به تنهایی به وجود نیامده و تمامی متون رد پای متن‌های قبل را در خود دارند (نامور مطلق ۱۳۹۰، ۱۲۶-۱۲۷).

پس از کریستوا، در این نظریه تغییراتی رخ داد و نظریه‌پردازان دیگری از جمله ژرار ژنت^۱ به آن پرداختند. ژرار ژنت که از صاحب‌نظران مطرح در نیمه‌ی دوم قرن بیستم به شمار می‌آید، با طرح مفهوم گسترده‌ی «روابط ترامنتی» سعی بر آن داشت که تمامی روابط میان متون را مورد مطالعه خویش قرار دهد و «بینامتنیت» نیز که بر اساس روابط «هم‌حضور» شکل گرفته است، در زیر مجموعه‌ی ترامنتیت قرار می‌گیرد (نامور مطلق ۱۳۹۵، ۲۴).

در این مقاله با استفاده از نظریه بینامتنیت ژنتی، به تحلیل روابط بینامنتی در نمایشنامه‌ی بایستی دریا را یافت^۲ از ژان-پیر اسپیلمون^۳ و نیز منطق‌الطیر عطار خواهیم پرداخت. این نمایشنامه که به طور مستقیم از منظومه‌ی عرفانی عطار الهام گرفته است، با دیدگاهی امروزی، ساختار و درون‌مایه‌ی اثر عطار را دست‌مایه‌ی اولیه‌ی آفرینش خود قرار داده است.

در خصوص بررسی وجوه گوناگون این نمایشنامه‌ی معاصر و تطبیق آن با منطق‌الطیر عطار، با توجه به واکاوی‌های انجام شده تاکنون تحقیقی انجام نگرفته است؛ بنابراین این پژوهش نوین در صدد خواهد بود تا به تحلیل این اثر، که الهام گرفته از ادبیات کلاسیک فارسی است، و بررسی روابط بینامنتی آن با متن عطار بپردازد. با این وجود، در حوزه‌ی بررسی بینامنتی منطق‌الطیر عطار و آثار الهام گرفته از آن، پژوهش‌هایی از جمله «بررسی بینامنتی مفهوم سیمرغ در مجمع‌مرغان^۴ ژان-کلود کرییر^۵» از ایلمیرا دادور و همکاران و نیز «بررسی بینامنتی هفت وادی عشق منطق‌الطیر عطار در "مرد نیم‌تنه و مسافرش"^۶ از آندره شیدید^۷» از ابراهیم سلیمی کوچی و نیکو قاسمی اصفهانی اشاره کرد.

در این پژوهش در ابتدا، به معرفی نظریه‌ی بینامنتیت خواهیم پرداخت و پس از معرفی اجمالی دو اثر، یعنی منطق‌الطیر عطار و نمایشنامه‌ی بایستی دریا را یافت، به بررسی ارتباطات میان این دو متن می‌پردازیم و از لحاظ ساختار و محتوا آن را تحلیل خواهیم کرد و سعی بر آن خواهیم داشت که به

¹ Gérard Genette

² *Il fallait inventer la mer*

³ Jean-Pierre Spilmont

⁴ *La Conférence des oiseaux*

⁵ Jean-Claude Carrière

⁶ «L'Homme-tronc et son voyageur»

⁷ Andrée Chédid

پرسش‌های حاضر پاسخ دهیم: این اثر معاصر چگونه توانسته است درون‌مایه‌ی اثر عطار را به مخاطبان امروزی منتقل کند؟ و آیا خواننده‌ی معاصر می‌تواند با خواندن آن احساس هم‌ذات‌پنداری نماید؟ بنیان‌های اصلی داستان سفر مرغان دستخوش چه تحولات جدیدی در این اثر شده است؟

۲- بحث و بررسی

رویه‌ی بینامتنیت ژنت

ژرار ژنت در نیمه‌ی قرن بیستم، در چارچوب آرای ساختارگرایانی چون ژولیا کریستوا، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر «نظریه‌ی جدید و جامع «ترامتنیت»^۱ را مطرح نمود. وی در کتاب *الواح بازنوشتنی*^۲ می‌گوید: «ترامتنیت عبارت است از هر چیزی که پنهانی یا آشکار یک متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (ژنت ۷).

ترامتنیت که دربرگیرنده‌ی تمام روابط میان متن‌هاست، خود دارای پنج دسته است: «بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت» (۲۵). از میان این پنج دسته، بینامتنیت^۳ ژنتی که بر «حضور موثر و سازنده عناصر یک متن در دیگری تأکید دارد»، خود به دو دسته اصلی نیز تقسیم می‌گردد: «بینامتنیت صریح و آشکار و بینامتنیت ضمنی و پنهان» (۸). در بینامتنیت صریح، به وضوح می‌توان عناصر بینامتنی حاضر در یک متن را شناسایی کرده و بر ارتباط مستقیم آن دو متن صحه گذاشت. «نقل قول» و «ارجاع» از جمله مواردی هستند که در زمره‌ی بینامتنیت آشکار قرار دارند. نقل قول که از دیدگاه پیگی گرو^۴، یکی از مهم‌ترین اشکال بینامتنی است و حضور یک متن را در متن دیگر به صورت عینی پررنگ می‌سازد (۴۵)، از جمله مصادیق بینامتنیت آشکار است. «لفظی بودن» آن موجب گفت‌وگوی درون‌متنی می‌گردد و گاه از طرفی حتی می‌تواند سبب ایجاد عدم پیوستگی در یک متن شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۴۳-۴۴).

ارجاع نیز که از انواع بینامتنیت آشکار می‌باشد، خواننده را به‌طور «غیر مستقیم» به متنی دیگر ارجاع می‌دهد، اما به صورت صریح آن را ذکر نمی‌کند (پیگی گرو ۴۸). نکته مهم در ارجاع آن است که برخلاف نقل قول، متن اولیه به‌طور مستقیم مورد ارجاع قرار نگرفته و به «پیرامتن» آن از جمله نام نویسنده یا نام اثر توجه می‌شود؛ بدین جهت «وابستگی بینامتن ارجاعی» به متن اولیه، به نسبت نقل قول بیشتر است و نیاز بیشتری برای ارجاع به متن اصلی در این زمینه وجود دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۴۷-۴۵).

^۱ Transtextualité

^۲ Palimpsestes

^۳ Intertextualité

^۴ Nathalie Piégay-Gros

در بینامتنیت ضمنی و پنهان به راحتی نمی‌توان عناصر مشترک میان دو متن را دریافت، بنابراین تلاش و دقت بیشتری در این خصوص لازم است. از جمله انواع بینامتنیت ضمنی می‌توان به «سرقت ادبی» و نیز «تلمیح» اشاره کرد. نقش سرقت ادبی در بینامتنیت ضمنی، همانند نقش نقل قول در بینامتنیت آشکار است. سرقت ادبی بدین معناست که «بخشی از یک اثر بدون ذکر نام نویسنده آن در متن دیگری آورده شود» (پیگی گرو ۵۰). تلمیح نیز که به گفته ژنت دارای کمترین صراحت و لفظ است (ژنت ۸)، از جمله دشوارترین انواع بینامتنی است و به معنای اشاره کردن به متنی دیگر بدون ذکر نام متن مرجع می‌باشد. (نامور مطلق ۱۳۹۵، ۶۰)

معرفی اجمالی دو نویسنده (عطار نیشابوری و ژان-پیر اسپیلمون) عطار نیشابوری

فریدالدین عطار نیشابوری از جمله شاعران برجسته‌ی «نیمه‌ی دوم قرن ششم» و «اوایل قرن هفتم» بوده است. در مورد زندگی وی اطلاعات دقیقی در دسترس نیست. با این حال بنابر شواهد موجود، وی در نیشابور، در حوالی سال ۵۴۰ هجری، متولد شده و در زمان حمله‌ی مغولان نیز به قتل رسیده است. وی در ابتدا، همانند پدرش پیشه‌ی عطاری را برگزید و بدین جهت عنوان «عطار» نیز به او اختصاص یافت (زرین کوب ۲۵-۲۶)، اما پس از آن، این شغل را رها کرده و به مسلک تصوّف و عرفان روی آورد.

هر چند آثار گوناگونی به عطار نسبت داده شده است، اما آثار اصلی او عبارتند از: دیوان و مجموعه رباعیات (مختارنامه)، اسرارنامه، منطق الطّیر، خسرونامه، مصیبت‌نامه و تذکره الاولیا. عطار همانند برخی از پیشینیان خویش، از حکایات و داستان‌های مختلف در آثارش بهره می‌جسته و این مورد سبب می‌شده که بتواند مسائل پیچیده و دشوار مربوط به عرفان و تصوّف را به زبان ساده برای مردم عامه بازگو کند (اشرف‌زاده ۳۹).

ویژگی‌های منطق الطّیر عطار

از جمله آثار برجسته‌ی عطار می‌توان به منطق الطّیر اشاره کرد. وی بنابر احتمال قوی در «پیرنگ» این اثر، نگاهی به متون قبل از خود مانند رساله الطّیر ابن سینا و رساله الطّیر غزالی نیز نگاهی داشته، اما مسلم آن است که در سرودن منطق الطّیر مهارت و چیره‌دستی خاصی را به کار برده و در قالبی جدید، مضامین بلند عرفانی را مطرح نموده است. (شفیعی کدکنی، تصحیح منطق الطّیر ۲۹)

این منظومه که در قالب ۴۵۰۰ بیت سروده شده و در سرتاسر آن رمزها و نمادهای مختلفی وجود دارد، بنابر نظر زرین کوب همانند یک «اودیسه‌ی روحانی» است که مراتب سلوک را در قالب سفر نمادین مرغان به تصویر می‌کشد (۸۹) به عبارتی دیگر، درون‌مایه‌ی اصلی این اثر «دیدار با خویشتن

خویش» که در قالب هفت وادی سلوک به تصویر کشیده شده است (پورنامداریان ۸۸) و سالک پس از گذر از تمامی آن‌ها به شناختن خویشتن حقیقی خویش و یافتن کمال نائل می‌گردد. در این اثر، پرندگان نماد سالکان راه هستند که در جستجوی سیمرغ، نماد «الوهیت»، طی طریق می‌کنند و رهبری با نام هدهد دارند (اشرف‌زاده ۱۶۵) که مرغانی را که هر کدام حالات روحی و عرفانی متفاوتی دارند، هدایت می‌کند (فوی‌بوآ ۶۱). به بیان دیگر، از آنجا که سیر آنها سیر از «خلق به حق» است، پیمودن این مسیر بدون وجود راهبر برایشان ممکن نیست و تنها نیروی محرکه‌ی آنان برای این سفر نیروی «عشق» است که عبور از تمامی موانع و مراحل را برایشان ممکن می‌سازد (زرین‌کوب ۸۹).

مقصد حقیقی سفر مرغان نیز رسیدن به سیمرغ، یعنی طلب حقیقت است و به همین جهت وجود او شاکله‌ی اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. در واقع تمامی پرندگان «سایه»‌هایی از وجود اویند و به همین جهت زمانی که پس از طی مراحل دشوار، «سی مرغ» به درک حقیقت «سیمرغ» می‌رسند، در او فانی شده و با نگریستن به درون خود سیمرغ حقیقی را می‌یابند (اشرف‌زاده ۱۷۵-۱۷۶).

ژان-پیر اسپیلمون

ژان-پیر اسپیلمون، شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، در سال ۱۹۳۷م در فرانسه متولد شد. وی اولین مجموعه اشعار خویش را در سال ۱۹۷۰ منتشر نمود، که اخیراً نیز در مجموعه‌ای با نام *در بیابان خونین*^۱ مجدداً چاپ شده است. اما شهرت اصلی او بیشتر به خاطر رمان‌هایش از جمله *سباستین*^۲ (۲۰۱۰)، *گذر از سرزمین‌های سرد*^۳ (۱۹۹۸)، *خورشیدهای سرگردان*^۴ (۱۹۸۵) و هم چنین متنی با نام *دره‌ی عجایب*^۵ (۱۹۸۴) می‌باشد. او نمایشنامه‌های بسیاری نیز نگاشته است که از آن میان می‌توان به *زمستان به آرامی بر روی شانه‌هایمان می‌نشیند*^۶ (۲۰۰۲)، *بئاتریس و فرانسسکو*^۷ (۱۹۹۶) و نیز *بایستی دریا را یافت*^۸ (۱۹۹۴) اشاره کرد.

کتاب‌های اسپیلمون به بسیاری از زبان‌های دنیا ترجمه شده و وی «جایزه‌ی برتر کتاب تاریخی» را از سوی مجمع نویسندگان در سال ۱۹۸۶ دریافت نموده است. او در آثارش به مفاهیم عمیقی مانند «روابط بین انسانی، دیگری و درد» می‌پردازد. طبیعت نیز در آثار او جایگاه ویژه‌ای دارد و حاکی از نگاه

^۱ *Dans le désert du sang*

^۲ *Sébastien*

^۳ *La Traversée des Terres Froides*

^۴ *Soleils nomades*

^۵ *La Vallée des Merveilles*

^۶ *L'hiver nous descend lentement sur l'épaule*

^۷ *Béatrice et Francesco*

^۸ *Il fallait inventer la mer*

خاص او به جهان است. اسپیلمون در برخی از آثار خویش همانند نمایشنامه‌ی *بایستی دریا را یافت*، با دیدگاهی ویژه از اثر عطار اقتباس نموده و با نگاهی نو به بازآفرینی داستان سفر مرغان پرداخته است. با توجه به شواهد موجود، اولین نمایشنامه‌خوانی^۱ انجام شده از اثر مذکور نیز در سال ۱۹۹۴ توسط استانیسلاس نوردی^۲ در مرکز فرهنگی شارتروز^۳ صورت گرفته است.

ویژگی‌های نمایشنامه‌ی *بایستی دریا را یافت*

این نمایشنامه که اقتباسی از منطق الطّیر عطار است، با عنوان خلاقانه‌ی خود، سعی بر آن داشته که در عین توجه به درون‌مایه‌ی اصلی اثر عطار، که همان سفر مرغان است، فضایی معاصر به داستان بخشیده و با نگرشی جدید سرنوشت مرغان را رقم بزند. به عبارتی، متن اسپیلمون در مقایسه با اثر عطار حاوی دو نوع تغییر است: تغییر ساختاری و تغییر محتوایی. از دیدگاه ساختاری، با توجه به ضرورت‌های نمایشی، تغییراتی در داستان اعمال شده است از جمله اضافه کردن راوی، حذف تعدادی از شخصیت‌های مرغان و تغییر شخصیت هدهد، اضافه و یا حذف حکایات، گفت‌وگوها، صحنه‌های نمایشی و نیز تغییر زاویه‌ی دید. اما از دیدگاه محتوایی، تقلیل تعداد وادی‌ها به چهار وادی و نیز تفاوت در مفهوم سیمرغ و سیر درونی سفر مرغان از جمله موارد مهم می‌باشند.

عنوان نمایشنامه که در نوع خود بسیار جالب است از جمله عناصر پیرامنتی می‌باشد که در ابتدا توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. علاوه بر آن، نویسنده در زیر عنوان اصلی کتاب به طور عینی ذکر نموده که این اثر الهام‌گرفته از منطق الطّیر عطار است، بدین جهت می‌توان این نکته را در زمره‌ی بینامتنیت آشکار در نظر گرفت. ترجمه‌ی عنوان این نمایشنامه نیز از زبان فرانسه به صورت *بایستی دریا را یافت* است. در واقع، این عنوان از یکی از گفت‌وگوهای شخصیت رهبر مرغان، توکای سیاه، در ابتدای نمایشنامه الهام گرفته شده است: در آغاز نمایش، توکا مرغان را به رفتن به سفر و یافتن پادشاه خود در سرزمینی دیگر دعوت می‌کند و سپس می‌گوید: «**آفریدن** به معنی **یافتن** است [...] ما خواهیم توانست دریا را بیافرینیم» (اسپیلمون ۱۴). به عبارتی، این عنوان نمادین خلاصه‌ای از ماجرای سفر پرندگان و یافتن پادشاه را در خود دارد و به همین جهت بدین صورت ترجمه شده است.^۴

نکته‌ی قابل توجه دیگر در خصوص این نمایشنامه، شخصیت‌های آن است که از آغاز همگی معرفی می‌شوند. پیرمردی در نقش راوی داستان است که نمایش با کلام او آغاز شده و سخن پایانی نیز توسط او بیان می‌شود. به علاوه، در جای جای داستان شاهد آن هستیم که اسپیلمون با بهره‌جستن

^۱ Mise en espace

^۲ Stanislas Nordey

^۳ La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

^۴ ترجمه عنوان نمایشنامه و دیالوگ‌های آن توسط نویسندگان مقاله انجام شده است.

از خلّاقیت خود، حضور عطار را به عنوان پیرمردِ راوی در داستان پرننگ می‌سازد. در این اثر شاهد تغییر زاویه‌ی دید داستان نیز هستیم: گاه پیرمردِ راوی در خود داستان حضور دارد و زاویه‌ی دید اول شخص است و گاه به سوم شخص تغییر می‌یابد. به‌طور مثال در صحنه‌ی آغازین نمایش شاهد آن هستیم که پیرمرد لب به سخن گشوده و به معرفی و روایت داستان می‌پردازد: «نمی‌خواهم هیچ نکته‌ای را در میان حرف‌هایم فراموش کنم، دوست دارم که هیچ چیز از خاطر من نرود: نه دشمنی، نه خشونت، نه ترس، نه عشق،[...] هیچ چیز، هیچ چیز از آنکه تاریخ زندگان را تشکیل می‌دهد[...].» (۷)

شخصیت‌های مهم این نمایشنامه، پنج پرنده با نام‌های توکای سیاه، عقاب، کلاغ، گنجشک، سینه‌سرخ هستند که با رنگ خاصی شناخته می‌شوند و نام هر کدام به نوعی نماینده‌ی خصلت‌های درون آدمیان است؛ چرا که به گفته‌ی پرونر^۱ هر چند شخصیت تأثر حقیقی نیست، اما شباهت به واقعیت دارد (۷۲). رهبری و هدایت پرنندگان نیز از آغاز سفر به عهده توکای سیاه است که در تمام طول سفر، به جز مرحله‌ی پایانی، همراهی‌شان می‌کند.

مورد مهم دیگر بهره‌جستن از حکایت‌ها در راستای بیان مطالب اصلی است. اسپیلمون بسیاری از حکایت‌های منطقی/طّیر را حذف کرده و تنها تعدادی را که هماهنگی با متن نمایش داشته‌اند برگزیده است، به گونه‌ای که هر کدام از حکایت‌ها به نوبه‌ی خود نقش مهمی در درک بهتر مفاهیم موجود در متن دارند.

«گفت‌وگو»، که تبادل کلامی در میان شخصیت‌ها است و از قوانین حاکم در زندگی واقعی نیز پیروی می‌کند، از جمله اجزای اساسی تشکیل‌دهنده‌ی نمایش است (۹۷). اسپیلمون بخش مهمی از ابیات عطار را در طی فرآیند اقتباس، تبدیل به گفت‌وگو کرده و گاه بنا بر ضرورت تغییراتی را نیز در آنها ایجاد کرده است که باعث ایجاد پویایی در متن شده و به انتقال بهتر مفاهیم کمک نموده است.

دستور صحنه‌های موجود در این نمایش، توضیحات دقیق مربوط به شخصیت‌ها، رفتار و نحوه‌ی پوشش آنها و همچنین فضا و صحنه، که جز پیرامتن نمایش به حساب می‌آید، در ارتباط گرفتن بهتر مخاطب با اثر نیز نقش اساسی ایفا می‌کند. همچنین، در قسمتی از پایان این نمایش، با بیان جزئیاتی در مورد زمان وقوع یک صحنه، مخاطب در فضا و زمان حقیقی قرار می‌گیرد (۶۴). به بیان دیگر، از ابتدای وقوع نمایش تا صحنه‌های پایانی صحبتی از زمان وقوع رخدادها نیست، گویی همه چیز در «بی‌زمانی» رخ می‌دهد، اما در توضیحات صحنه‌ی پایانی، زمانی که پرنندگان به دریا رسیده و خواهان دیدار با پادشاه خود هستند، ذکر می‌شود که این صحنه در «یک روز صبح از ماه ژوئن، زمانی که روزها معمولاً طولانی‌تر هستند» رخ می‌دهد (اسپیلمون ۵۰). این توضیح علاوه بر اینکه در خود نوعی

^۱ Michel Pruner

آشنایی‌زدایی، برای مخاطب آشنا با داستان عطار، به همراه دارد سبب می‌شود که خواننده در ذهن خود از فضا و زمانِ ماورایی تصویرزدایی کرده و سفر مرغان را سفری این جهانی و زمینی تلقی کند.

بررسی روابط بینامتنی در نمایشنامه‌ی ژان-پیر اسپیلمون

نقش توکا، رهبر مرغان

از جمله عناصر بینامتنیتِ صریح که در نمایشنامه‌ی بایستی دریا را یافت و منطق الطّیر وجود دارد، وجود پرنده‌ای به عنوان رهبر مرغان است. این عنصر که از دیدگاه ژنت در زیر مجموعه‌ی «بینامتنیت بینامولفی» قرار دارد (نامور مطلق ۱۳۹۵، ۵۰)، حاصل اقتباس اسپیلمون از منظومه‌ی عرفانی عطار است. در هر دو اثر بر لزوم وجود پرنده‌ای خردمند که راهنمای مسیر مرغان در طول سفر می‌باشد تأکید شده است؛ با این وجود در دلالت‌های آن تفاوت‌هایی وجود دارد.

هدهد، که در ابتدای داستان مرغان توسط عطار با ذکر توصیفات معرفی می‌شود، رمز «شیخ و مُرشد راه‌بین» است که دارای تجارب بسیاری است. او از ابتدای سفر رهبری پرندگان را بر عهده گرفته، خطرات، سختی‌ها و دشواری‌های راه را برایشان توضیح می‌دهد و جوابگوی عذرهای آنان به صورت منطقی است (زرین کوب ۹۱). وی در تمامی مراحل سفر، شامل هفت وادی تا رسیدن به بارگاه سیمرغ و یافتن حقیقت پا به پای مرغان حرکت کرده و آنان را ترک نمی‌کند. این امر دلالت بر آن دارد که در جهان بینی عرفانی عطار، سالکی که به تازگی قدم در راه سلوک می‌گذارد، نیاز به راهنمایی شیخی دارد که او را مرحله به مرحله تا مقصد هدایت کند، چرا که انجام این «سیر صوفیانه» به تنهایی میسر نیست (۸۹) و رسیدن از خاک به افلاک بَلَد راه می‌خواهد. همچنین به گفته‌ی فوی‌بوآ، وجود «پیر» در هنگام سلوک عرفانی کاملاً ضروری است، چرا که وی سالک را برای شناخت بیشتر خود یاری کرده، دست او را در مهلکه‌های راه گرفته و همانند پناهگاهی برای اوست (۲۰۴).

توکای سیاه نیز، همانند هدهد، در نمایشنامه‌ی اسپیلمون رهبری پرندگان را بر عهده می‌گیرد. وی از ابتدا بر صحنه ظاهر شده و برای تمامی مرغان از لزوم وجود پادشاه سخن به میان می‌آورد. او که پرنده‌ی با تجربه‌ای است، سوالات مرغان را پاسخ داده و سپس تمامی مسیر را برای آن‌ها شرح می‌دهد و در نهایت تنها چهار پرنده برای این سفر دشوار با او همراه می‌شوند. به‌طور مثال یکی از اولین گفت‌وگوهایی که توکا با پرندگان، در جواب عذرهایشان، انجام می‌دهد و از دیدگاه بینامتنی با گفت‌وگوی هدهد و مرغان مشابهت دارد، به این صورت است:

—جغد (با ترس): سلام توکا، من ندای تو را شنیدم و...، خوب فکر کردم، واقعا متأسفم ولی نمی‌توانم همراه شما بیایم. من را درک کن...، خسته‌ام... و به‌علاوه منتظر یک گنج هستم و اینکه...

-توکا: و دیگر چه؟

-جغد: ...من ثروتمند نیستم توکا، ...و اکنون بعد از سال‌ها اندکی پول خواهم داشت.

-توکا: و هنگامی که این پول را به دست بیاوری با آن چکار خواهی کرد؟

-جغد: چکار می‌کنم؟ آن را قطعاً نگه می‌دارم! و شب و روز مراقبش خواهم بود... آن را پنهان

خواهم کرد! [...]. (اسپیلمون ۱۱)

نکته‌ی شگفت‌انگیز آن است که توکا، بر خلاف هدهد، پس از طی راه و رسیدن به وادی‌ها، هیچ یک از پرندگان را در چهار وادی همراهی نمی‌کند و دورادور نظاره‌گر آنها است؛ به نحوی که هر پرنده به‌طور جداگانه در یک وادی وارد شده و خود به تنهایی با دشواری‌هایش روبرو می‌شود. در پایان وادی‌ها نیز به گفته‌ی خود توکا، مأموریتش، که همراهی پرندگان و نشان دادن مسیر به آنها بوده است، به پایان می‌رسد و بیش از آن نمی‌تواند هم‌رکاب آنان در این سفر باشد. در این نقطه، با تمام شدن نقشش در داستان، زندگی او نیز به پایان رسیده و توکا بر روی زمین دراز کشیده و از دنیا می‌رود. (۴۹).

مسئله‌ی اساسی در این نمایشنامه، تفاوت در نقش توکاست چرا که با توجه به جهان‌بینی اسپیلمون، برای رسیدن به شناخت بهتر خویش و رسیدن به مرحله‌ی نهایی، تلاش فردی تک تک مرغان در هر مرحله اهمیت دارد. به همین دلیل نقش توکا کمرنگ بوده و در نهایت نیز در نقطه‌ای به پایان می‌رسد؛ به عبارت دیگر، نقش او دارای وجهی «این‌جهانی» است چرا که در پایان داستان، مفهوم «پادشاه» نیز متفاوت بوده و حاصل بینش خاص اسپیلمون است.

وادی‌های چهارگانه

همان‌گونه که می‌دانیم، در نزد عطار برای رسیدن به کمال و درک حقیقت «هفت وادی» وجود دارد. علت تأکید او بر عدد هفت «تقدّس» خاص آن در عرفان و دلالتش بر «کمال و فراوانی» است (گودرزی و همکاران ۸۷). بنابراین، عطار با نظر به اهمیت ویژه‌ی این عدد، هفت وادی عشق را برای سالکان راه در نظر می‌گیرد. مهم‌ترین لازمه‌ی پیمودن این مسیر و قدم گذاشتن در آن «درد» است که انسان را به مسیر طلب سوق داده و او را در «خط سیر عشق» قرار می‌دهد (زرین کوب ۱۶۷). بدین جهت، اولین وادی از هفت وادی با نام «طلب» شناخته می‌شود و هفت وادی دیگر، «عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا»، نیز هر کدام نام‌های نمادین مخصوص به خود را داشته و نشان از دشواری‌هایی که سالک با آن روبروست دارند. به بیان دیگر، در جهان‌نگری عرفانی شیخ نیشابور، سالک پس از گذر از تمام وادی‌ها به انسانی کامل تبدیل شده و به حقیقت دست می‌یابد.

تفاوت قابل توجهی که در میان نمایشنامه‌ی ژان-پیر اسپیلمون و اثر عطار وجود دارد، تفاوت در تعداد وادی‌ها و نیز تغییر نام آنهاست. بنابر نظریه‌ی بینامتنیت ژنت، متن اسپیلمون در ارتباط تنگاتنگی با متن عطار قرار دارد و بدون حضور منطق الطّیر، یعنی «پیش متن» اولیه، این متن نیز شکل نمی‌گرفت. به علاوه بر اساس بینامتنیت آشکار، عنصر برگرفته از متن عطار که به راحتی «قابل شناسایی» است وجود وادی‌های سلوک است (نامور مطلق ۱۳۹۵، ۳۸). اما نمایشنامه‌نویس فرانسوی در طی فرآیند اقتباس و بنا به ضرورت متن، تغییرات مهمی در مراحل سلوک و مفاهیم آن داده است: او تعداد وادی‌ها را به چهار وادی تقلیل داده و نام‌هایی همچون «رهای»، «جنگ»، «خشونت» و «طرده شدگی» به آنان اختصاص می‌دهد؛ عناوینی که حاکی از بحران‌های جوامع معاصر دارد و شاید بتوان علت این تغییر نام را برقراری ارتباط بیشتر با مخاطبین امروزی دانست.

اسپیلمون وادی اول را از لحاظ ساختاری متفاوت با شیخ نیشابور به تصویر کشیده است، چرا که عطار اولین وادی را «طلب» دانسته که در آن، آتش عشق، سالک را از خود بی‌خود کرده و او را به مسیر سلوک رهنمون می‌شود (عطار نیشابوری ۲۱۶). در وادی اول با نام «رهای»، «عقاب» که نمادی از منیت و خودبرتربینی می‌باشد، توسط پرندگان دیگر رها شده و تنها می‌شود، به گونه‌ای که ترس او را فرا گرفته و از دیگران درخواست می‌کند که او را تنها نگذارند (اسپیلمون ۳۹-۴۰). گویی در این مرحله بُت خود بزرگ‌بینی‌اش شکسته و در نهایت پس از تحمل رنج بسیار و رهایی از منیت خویش، پرندگان بار دیگر او را در میان خود پذیرا می‌شوند. شباهتی که از دیدگاه محتوایی میان این وادی و وادی طلب در منطق الطّیر وجود دارد این است که در هر دو مورد، سالک بایستی پا بر سر هستی، تعلقات، و منیت خویش گذاشته و بی‌پروا گام در این مسیر بگذارد؛ بنابراین از دیدگاه بینامتنی می‌توان گفت که در این بخش، به‌طور ضمنی ارجاع به متن اولیه، یعنی منطق الطّیر، وجود دارد.

در وادی دوم، وادی «جنگ»، شاهد آن هستیم «سینه‌سرخ»، که به او شخصیت انسانی بخشیده شده، با موانع بسیاری روبرو می‌شود (۴۱). شخصیت او نمادی از انسان‌های شفیق و پرمهر است که زندگی، آنان را در معرض امتحانات دشوار قرار می‌دهد. اسپیلمون، در این وادی با بهره‌جستن از وقایعی، همانند جنگ، که انسان امروز با آن روبروست، سعی در ملموس ساختن رویدادها برای انتقال بهتر مفاهیم داشته است. در وادی جنگ، سینه‌سرخ در هیأت انسانی به تصویر کشیده می‌شود که سعی در نجات کودکی مریض در شرایط بحرانی جنگی و در زیر تیرباران دارد. به همین دلیل تمام تلاش خود را برای رهایی از این وضعیت کرده و در نهایت با نشان دادن مدارک شناسایی خود موفق به عبور از این بحران، که تأثیر بسیاری از لحاظ روحی در او داشته است، می‌شود (۴۲). در واقع، اسپیلمون با انتخاب سینه‌سرخ به عنوان بازیگر وادی دوم، به‌طور ضمنی اشاره‌ای بینامتنی به وادی دوم عطار، یعنی عشق دارد، که در آن آتش عشق سالک را از خود بی‌خود کرده و عقل مصلحت‌اندیش را نفی می‌کند

(عطار ۲۲۰)؛ همانند سینه‌سرخ که به دلیل مهر و عطفی که در درونش وجود دارد درصدد نجات کودک زخمی برآمده و از این راه خود نیز به رشد معنوی می‌رسد.

«گنجشک» بازیگر اصلی وادی بعدی است که «خسونت» نام دارد. او که نمادی از ضعف و کم‌توانی است، در این وادی در معرض خسونت چند پرنده‌ی ناشناس قرار گرفته که آزدیش را سلب کرده و انجام هر گونه عملی را برای او ممنوع می‌کنند. گویی درون زندانی قرار گرفته که رهایی از آن امکان ندارد. وی تنها در آخرین مرحله، یعنی زمانی که پرندگان به او حمله کرده و او را از پای درآورده، موفق به پیدا کردن راهی برای گریز می‌شود و پس از عبور از این وادی است که می‌تواند بر ضعف خود غلبه کند (اسپیلمون ۴۵-۴۴)؛ گویا پس از گذر از تمام سختی‌ها، موفق به شناخت بیشتر خویش می‌شود. در این وادی نیز اسپیلمون با دیدگاه ناسوتی خویش، به وادی سوم عطار، وادی «معرفت» ارجاع بینامتنی داشته است، با این وجود، شناختی که در این نمایشنامه از آن صحبت می‌شود، متفاوت از معرفت مد نظر شیخ عطار است که به شناخت بهتر حضرت حق می‌رسد (عطار ۲۲۷).

در وادی چهارم، وادی «طردشدگی»، کلاغ به علت ظاهر و رنگ پرهایش تحقیر شده، از سوی پرندگانی ناشناس که بر روی صحنه هستند، طرد می‌شود. در این وادی نیز به کلاغ شخصیت انسانی بخشیده شده است. او که درصدد رسیدن به منزل خویش است، تلاش می‌کند تا سوار قطار شود اما پرندگان دیگر از سوار شدن او ممانعت می‌کنند، آن هم به این بهانه که ظاهرش سیاه است و رنگ او با دیگران فرق دارد (اسپیلمون ۴۵)، ماجرای که یادآور بحث تبعیض نژادی است که در بسیاری از جوامع همچنان وجود دارد. کلاغ در پایان، زمانی که با تهدید دیگر پرندگان ناشناس روبرو شده و موفق به سوار شدن به قطار نمی‌شود، شجاعانه گام برداشته و به مبارزه با ظلم آنها برمی‌خیزد. او در این مرحله متوجه می‌شود که نیرویی قوی در او وجود دارد که به بقایش کمک می‌کند. این وادی نیز به‌طور ضمنی اشاره‌ای به وادی چهارم عطار یعنی «استغنا» دارد که سالک از همه چیز به غیر از دوست قطع امید کرده و خود را تنها نیازمند او می‌بیند (عطار ۲۳۱)، با این تمایز که جهان‌بینی دو نویسنده، این دو وادی را به شکل متفاوتی به تصویر کشیده است.

در مجموع، ارجاعات بینامتنی که در این چهار وادی وجود دارد، نمایشنامه را به متنی «تعاملی» تبدیل کرده است که نقش خواننده را در رمزگشایی از آن پررنگ‌تر می‌سازد و از دیدگاه ژنت، متن اولیه، یعنی منطق الطیر عطار، برای بسط و توسعه‌ی نمایشنامه‌ی اسپیلمون به کار برده شده است (نامور مطلق ۱۳۹۵، ۴۸). با این وجود، اسپیلمون سفر پرندگان را مختص به چهار وادی زمینی دانسته و پس از آن، پرندگان در تلاش برای راه‌یابی به درگاه پادشاه خویش برمی‌آیند؛ اما سفر مرغان عطار، سفری

عرفانی است که در طی هفت وادی صورت گرفته و از لحاظ تصوّف، نام، تعداد و ترتیب وادی‌ها در منطق الطّیر از ویژگی منحصر به فردی برخوردار است (شفیعی کدکنی، تصحیح منطق الطّیر ۳۹۷).

مفهوم سیمرغ نزد اسپیلمون

از جمله نکات برجسته‌ای که در این نمایشنامه وجود دارد، مفهوم متفاوت «سیمرغ» است، که از ابتدا تنها با عنوان «پادشاهی در سرزمینی دوردست»، معرفی می‌شود (اسپیلمون ۱۰)؛ پادشاهی که تنها پنج پرنده حاضر به قدم نهادن در مسیر رسیدن به او می‌شوند. تصوّر رسیدن به پادشاه، از ابتدای راه تا انتها همراه مرغان است و هرگاه از مسیر و دشواری‌های آن دلسرد می‌شوند، با یادآوری حضور پادشاه و یافتن او قوّت قلب می‌یابند. به بیان دیگر، اشتیاق یافتن پادشاه انگیزه‌ایی برای پیمودن تمام مسیر و پشت سر نهادن تمامی موانع در آنان ایجاد می‌کند. از دیدگاه بینامتنیت صریح، ارجاعی که در این متن به وجود پادشاه شده است، تا اندازه‌ای شبیه به مفهوم سیمرغ در داستان منطق الطّیر است اما از دیدگاه محتوایی، اختلافات چشمگیری در میان تجلیات دو پادشاه مذکور وجود دارد.

در منظومه‌ی عرفانی عطار، پادشاه یا به عبارتی سیمرغ «رمزی از حقیقت مطلق است که برای رسیدن به آن باید از هفت وادی گذشت» به عبارتی شناخت سیمرغ، به شناخت خویش منجر می‌شود که این امر در راستای شناخت معبود حقیقی و رسیدن به اوست (اشرفزاده ۱۷۳). به علاوه، سیمرغ عطار «دست نیافتنی» و نشان از کمال مطلق است (۱۷۴) و تلاش برای رسیدن به سیمرغ در عرفان عطار، «آغاز مرحله‌ی کمال و حدّ فاصل انسانیت و حیوانیت» است (سلطانی گرد فرامرزی ۱۷۶). در حالی که پادشاه مورد نظر مرغان در اثر اسپیلمون، موجودی مادی و زمینی است که آینه‌ای از وجود حضرت حق نیست. به بیان دیگر، هر چند شباهت‌هایی میان مفهوم سیمرغ در دو اثر وجود دارد، اما به علت تمایز در دیدگاه لاهوتی عطار و دیدگاه ناسوتی اسپیلمون، پایان این دو اثر به گونه‌ی متفاوتی رقم خورده است: مرغان عطار در پایان، به مرحله‌ی «فنا فی الله» و سپس «بقا بالله» می‌رسند (۱۸۵) و «بعد روحانی» وجودشان با رسیدن به سیمرغ به درجه‌ی اعلای خود و کمال نهایی می‌رسد (سلیمی - کوچی و قاسمی اصفهانی ۴۲۰)، در صورتی که پرندگان اسپیلمون تنها به وحدت و شناخت بیشتر خویش رسیده و مرحله‌ی دیگری ماورای آن برایشان وجود ندارد. از سویی دیگر، نمایشنامه‌نویس فرانسوی در به تصویر کشیدن مفهوم سیمرغ، دیدگاهی شبیه به ژان-کلود کریر در نمایشنامه‌ی مجمع پرندگان دارد که با تجلیاتی مشابه سیمرغ را به تصویر کشیده است و رسیدن به سیمرغ را مساوی با شناخت بهتر خویش و «پیوستن به وحدت موجود در جهان و جزیی از آن شدن» می‌داند (دادور و همکاران ۳۶۷).

«جلال و شکوه سیمرغ» از دیگر ویژگی‌های بینامتنی است که در منظومه‌ی شیخ نیشابور به طور مستقیم به آن اشاره می‌شود (۳۶۸)، اما اسپیلمون در این خصوص به ذکر موارد اندکی بسنده کرده

است. عطار در نخستین تصویری که از سیمرغ ارائه می‌دهد، او را فرمانروای تمام مرغان خوانده که در کوه قاف در «حریم عزت» جای دارد و همه در آرزوی دیدارش هستند. همچنین، برای دیدار او بایستی پرده‌های نور و ظلمت را کنار زد تا به نهایت کمال رسید (عطار ۱۰۷). هُدهُد در جایی دیگر در مورد شکوه و زیبایی سیمرغ نیز می‌گوید که او شبی بر فراز کشور چین عبور کرده و یک پر او در این کشور افتاده و شوری عظیم در آنجا به وجود آورده است (۱۰۸) و این توصیفات، مرغان را که همانند سالکانی نوپا هستند برای پیمودن مسیر تشویق می‌کند. در پایان راه نیز زمانی که پرده‌ها از جلوی چشمانشان کنار رفته و سیمرغ را مشاهده می‌کنند، موجودی پر عظمت را می‌بینند که در آینه جلوه‌گر شده و تصویری از آنها است. بنا به گفته پورنامداریان، «سی مرغ و سیمرغ دو نام است برای دو بُد آسمانی و زمینی یک «من» (۱۱۱).

با این حال در نزد اسپیلمون، زمانی که سخن از پادشاه مرغان می‌شود، راوی داستان، یعنی پیرمردی که در نقش عطار ظاهر شده، به معرفی اولیه‌ی پادشاه پرداخته و شروع به حکایت داستان مرغانی که در جستجوی پادشاهی «خردمند» هستند، می‌کند (اسپیلمون ۸). سپس توکا که از آغاز رهبری پرندگان را بر عهده گرفته است با قاطعیت، وجود این پادشاه را در کشوری دوردست اذعان کرده و به پرندگان اطمینان می‌دهد که هر چند راه دشواری در پیش است، اما در سرزمین این پادشاه، همگی می‌توانند در کمال آرامش و آسایش زندگی کنند (۱۴-۱۰). در این میان اسپیلمون تنها از چند توصیف کوتاه که ارجاع بینامتنی به اثر عطار دارد استفاده کرده است، اما سخن از جلال و شکوه سیمرغ، به نحوی که در منطق الطیر بیان شده است، در میان نیست. در پایان داستان نیز اسپیلمون بر خلاف عطار، صحنه‌ی یافتن پادشاه حقیقی در درون خود مرغان را به اختصار به تصویر کشیده است. در واقع، دلیل این امر نیز می‌تواند علاوه بر لزوم اعمال ضرورت‌های نمایشی و حذف توصیفات، حاکی از جهان‌نگری ویژه‌ی او نیز باشد.

از سوی دیگر، عطار با بیان مفهوم سیمرغ، سعی در طرح مسئله‌ی «کثرت در وحدت» و «وحدت در کثرت» دارد. او با طرح جناس میان «سی مرغ» و «سیمرغ» به خوبی این مطلب را از لحاظ لفظی و محتوایی بیان کرده است (دادور و همکاران ۳۶۶)؛ به بیان دیگر، در پایان سیر کمالی مرغان در منطق الطیر و رسیدن آنها به بارگاه سیمرغ، ندایی می‌آید که چون شما سی مرغ بوده‌اید، اکنون تصویر شما «سیمرغ» را رقم زده است و اگر چهل مرغ بودید به جای سیمرغ، «چهل‌مرغ» را می‌دیدید (سلطانی گرد فرامری ۱۹۰)، که این امر تأکیدی بر مفهوم عرفانی وحدت در کثرت است. اما در اثر اسپیلمون، هر کدام از چهار مرغ با نگاه کردن در آب، پادشاه را در درون خود به‌طور جداگانه یافته و به این بینش می‌رسند که سرزمین آرمانی‌ای که به دنبالش بودند، زندگی خودشان است (اسپیلمون ۵۲).

همچنین می‌توان گفت که تفاوت در بُعد عرفانی و زمینی این دو اثر در مقصد سفر مرغان نیز به وضوح پیداست، چرا که مرغان عطار به دنبال سیمرغی هستند که در کوه قاف مأوا داشته و موجودی ماورایی است، اما پرندگان اسپیلمون تصوراتی این جهانی از پادشاه خود داشته و در نهایت به دریا که عنصری مادی، زمینی و قابل تصوّر است می‌رسند. علاوه بر آن، عدم وجود جناس مورد نظر عطار در این اثر، بُعد زمینی حضور پادشاه را بیشتر آشکار می‌سازد. همچنین، به نظر می‌رسد که نمایشنامه نویس فرانسوی از سویی با ذکر نکردن نام «سیمرغ» به طور عمدی و بسنده کردن به ذکر نام «پادشاه» و از طرفی با تغییر دادن تعداد مرغان، در این راستا قدم برداشته و وجه عرفانی را از آن زدوده است.

چرایی اقتباس معاصر از اثر عطار

یکی از مفاهیمی که در ابتدای قرن بیست و یک مطرح شد، «ادبیات درمانی»^۱ است؛ بدین معنا که ادبیات معاصر درصدد تلاش برای ارائه‌ی راهی به منظور شناخت بیشتر خود، درمان زخم‌های روحی و بهتر زیستن می‌باشد (ژرفن ۹-۱۰)^۲. بر طبق این نظریه، خواندن متون ادبی می‌تواند ابزاری برای ترمیم و تسکین دردهای انسان و جهان باشد (۱۱). تأکیدی که ادبیات درمانی بر مفهوم «دیگری» دارد بسیار قابل توجه است، چرا که خواندن متون ادبی این اجازه را به ما می‌دهد که خود را به جای دیگری گذاشته، دردهایش را درک کنیم و به طور متقابل رفتار شایسته‌تری در تعاملات اجتماعی مان در پیش بگیریم؛ به همین دلیل «همدردی اجتماعی»^۳ از دیگر مضامین مهم به کار برده شده در این نظریه است (۱۳-۱۲).

توجه به «درونیات فردی» نیز از جمله دیگر نکات برجسته‌ای است که ادبیات درمانی مطرح می‌کند (۳۰)، چرا که هر فرد از طریق ارتباط گرفتن با آثار ادبی به نوعی با آنها هم‌ذات‌پنداری کرده و اثر ادبی برای نویسنده و نیز خواننده فضایی را برای «بیان خود» و تأملاتش ایجاد نموده و به بهبود او کمک می‌کند. بنابراین بر طبق این نظریه‌ی نوین، نگارش و همچنین خوانش متون ادبی، نوعی «روان درمانی» برای نویسنده و خواننده است (۹۷).

منطق/الطّیر عطار از جمله آثار عرفانی است که بُعدی جهان‌شمول دارد، چرا که مخاطبان آن تنها افرادی خاص نیستند و اثر شیخ عطار با طرح مفاهیم عرفانی به صورت ساده، قرن‌هاست که در مرکز توجه جهانیان بوده و از آن اقتباس‌های بسیاری صورت گرفته است. نمایشنامه‌ی بایستی دریا را یافت از ژان-پیر اسپیلمون در زمره‌ی اقتباس‌های موفق انجام شده از منظومه‌ی عطار است. اسپیلمون در

^۱ La littérature thérapeutique

^۲ Alexandre Gefen

^۳ L'empathie sociale

این اثر سعی بر آن داشته که مفهوم کلی داستان سفر مرغان در منطق الطیر را حفظ نموده و تغییراتی را در راستای بازآفرینی نمایشی در آن انجام دهد.

نکته‌ای که ممکن است ذهن مخاطبِ امروزی این اثر را درگیر کند، لزوم انجام این اقتباس از اثر کلاسیک عطار است. همان‌طور که پیشتر گفته شد، انسان معاصر در جستجوی فضایی برای تسکین دردهای درونی خویش بوده و ادبیات بهترین مأمّن برای وی است. او در پناه آثار ادبی می‌تواند به نوعی آرامش روحی رسیده و به جستجوی معنایی برای زندگی خویش باشد.

اقتباس اسپیلمون از اثر شیخ عطار هرچند کاملاً منطبق بر منطق الطیر نیست و با دیدگاهی ناسوتی نگاشته شده است، اما می‌تواند پاسخگوی ذهن پرسش‌گر انسان معاصر باشد تا جایی که او را از سرگردانی نجات داده و به قدم نهادن در مسیر آرامش و شناخت بهتر خویش رهنمون شود. همچنین می‌توان گفت که مخاطب معاصر، با خواندن این اثر احساس هم‌ذات‌پنداری با آن کرده، چرا که در این نمایشنامه از دردها و مفاهیم مشترک انسانی به شیوه‌ای عینی و ملموس سخن به میان آمده و بازگوکننده‌ی دغدغه‌های بشر امروزی است.

۲- نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌ی معاصر بایستی دریا را یافت از ژان-پیر اسپیلمون، با اقتباس از منطق الطیر عطار به رشته‌ی تحریر درآمده است. این اثر، داستان سفر چند پرنده را روایت می‌کند که در جستجوی پادشاه خویش بوده و برای رسیدن به او از چهار وادی عبور کرده و با مشکلات بسیاری روبرو می‌شوند. اسپیلمون در این اثر سعی بر آن داشته است که چارچوب اصلی داستان سفر مرغان عطار را حفظ نموده و سپس با توجه به الزامات نمایشی تغییراتی را در ساختار آن اعمال کند. به عبارتی، با توجه به نظریه‌ی بینامتنیت ژنت و تأکید بر هم‌حضور عناصر بین دو متن، حضور عناصر متن عطار در این نمایشنامه انکارناپذیر است. با این وجود، اسپیلمون در اکثر موارد از «بینامتنیت ارجاعی»، که در زیرمجموعه‌ی «بینامتنیت صریح» قرار دارد استفاده کرده و به بازآفرینی اثر عطار اقدام نموده است و حضور «نقل قول»، که از دیگر اشکال بینامتنیت صریح است، در این اثر کاملاً کمرنگ می‌باشد.

نکته‌ی بسیار مهمی که در این اثر نمایشی وجود دارد آن است که اسپیلمون با توجه به جهان‌نگری ناسوتی خویش به آفرینش این اثر اقدام کرده و بنابراین در نزد او سفر مرغان و سیر درونی آنها، وادی‌ها و حتی در نهایت رسیدن به پادشاه نیز معنایی زمینی می‌یابند. از دیدگاه او، آنچه اهمیت دارد، تلاش فردی مرغان در هر وادی برای غلبه بر وابستگی‌ها و ضعف‌هاست و یافتن پادشاه به معنای شناخت بهتر و کامل‌تر خویش است. در صورتی که در نزد عطار، رسیدن به بارگاه سیمرغ معنایی کاملاً عرفانی و لاهوتی دارد. این اقتباس معاصر از اثر عطار، که بُعدی جهان‌شمول داشته، می‌تواند پاسخی برای

ذهن سرگردان و روح تشنه‌ی انسان معاصر باشد که در جستجوی یافتن معنا برای زندگی خویش است، همچنین او را به مسیری روشن هدایت نموده، راه‌های جدیدی را به روی او می‌گشاید.

References:

- Ashrafzadeh, Reza. *Tajalli-e ramz va revâyat dar sh'er-e Attar Neyshaboori*. Tehran: Asâtir, 1373.
- Dadvar, Ilmira, et al. "Intertextual Study of the Notion of Simorgh in *The Conference of the Birds* by Jean-Claude Carrière" ["Barresiy-e beynâmatniy-e mafhomm-e Simorgh dar *Majma'e Morghân-e Jean-Claude Carrière*"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 23, issue 2 (February 2019/1397): 355-370.
- Feuillebois-Pierunek, Ève. *De l'ascèse au libertinage (les champs de la poésie mystique persane : Sanâ'i et Attâr)*. Paris : Les éditions du Cerf, 2021.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde*. Paris : Editions Corti, 2017.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- Goodarzi, Koorosh, et al. "Romuz-e ostooreiy-e a'dâd dar erfân". *Faslnâmey-e Erfân-e Eslami*, no. 69 (1400): 75-96.
- Namvar Motlagh, Bahman. *Darâmadi bar beynâmatniyat (Nazariye hâ va kârbord hâ)*. Tehran: Sokhan, 1390
- . *Beynâmatniyat az sâkhtârgarâi tâ modernism (Nazariye hâ va kârbord hâ)*. Tehran: Sokhan, 1395.
- Neyshaboori, Farid-od-Din Attar. *Mantegh-ot-Teyr*. Edited by Mohammad Reza Shafi'I Kadkani. Tehran: Sokhan, 1383.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

- Poornamdarian, Taghi. *Didâr bâ Simorgh*. Tehran: Pazhooheshgâh-e oloom ensâni va motâle'ât-e farhangi, 1390.
- Pruner, Michel. *Analyse du texte de théâtre*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Salimikouchi, Ebrahim, and Nikou Ghassemi Esfahani. "Intertextual Study of *Mantiq-ot-Teir's Seven Valleys of Love* in "The Man-Trunk and His Traveler" of Andrée Chédid". ["Barresiy-e beynâmatniy-e haft vâdiy-e eshgh-e *Mantegh-ot-Teir* Attar dar « Mard-e nimtane va mosâferash » az Andrée Chédid"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol 24, issue 2 (1398): 411-431.
- Soltani Gordfaramarzi, Ali. *Simorgh dar fazây-e farhang-e Iran*. Tehran: Mobtakeran, 1394.
- Spilmont, Jean-Pierre. *Il fallait inventer la mer* (D'après le livre de Farid Uddin Attar *Le Langage des Oiseaux*). Villeneuve-lès-Avignon : La Chartreuse (Centre national des écritures du spectacle), 1994.
- Zarrinkoob, Abdolhossein. *Sedây-e bâl-e Simorgh*. Tehran: Sokhan, 1391.