صفحات ۴۳- ۵۲ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

قرائت فیگوراتیو از نمایشنامۀ مالی‌سوییني نوشتۀ براین فری‌یل بر مبنای کتاب مقدس*

تاجبخش فناییان[**۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]، مسعود صفری[۳]**

[۱]دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدۀ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲]دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدۀ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳]دانش‌آموختۀ کارشناسی‌ارشد کارگردانی تئاتر، دانشکدۀ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۵/۱۲

چکیده

در متون ادبی و نمایشی گاه با نقاط تاریک و مبهمی مواجه می‌شویم که متن در مورد آن‌ها سکوت کرده‌است. به بیان دقیق‌تر گاه خواننده در مورد شخصیت‌ها یا داستان با سوالی مواجه می‌شود که متن پاسخی برای آن ندارد یا خواننده معنای سخنی در متن را به درستی در نمی‌یابد. به این ترتیب آنچه در متن برایمان مسأله‌انگیز خواهد بود «ابهام» است و آنچه ما را به پاسخ‌هایی درست از آن مسأله هدایت می‌کند ضرورت توجه به «بافت» در متن است. در نمایشنامۀ مالی سوییني نوشتۀ براین فری‌یل نیز ابهام در رابطۀ کاراکتر «مادر» با «پدر» موضوعی‌ست که در نخستین سطح معنایی و زبان لیترال متن قابل دریافت نخواهد بود. از آنجایی که فری‌یل نیز همواره به عنوان نویسنده‌ای با دغدغه‌های زبان‌محور شناخته شده است. به همین منظور با توجه به نشانه‌های کتاب مقدس در بافت متن، و به میانجی نظریات اریش اوئرباخ در کتاب میمسیس، قرائتی فیگوراتیو از این نمایشنامه و کشف استعارات نهفته در ابهامات متن ضرورت طرح این پژوهش را تشکیل می‌دهد. ضرورتی که در قرائتی تنگاتنگ از متن نمایشنامۀ مالی سوییني و کتاب مقدس به شیوه‌ای توصیفی و تحلیلی منجر به صورت‌بندی الگوی استعاری این متن و پاسخ به ابهامات درونی آن می‌گردد.

واژه‌های کلیدی

مالی سوییني، براین فری‌یل، فیگوراتیو، کتاب مقدس، بافت.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامۀ کارشناسی‌ارشد نگارندۀ سوم با عنوان «تأثیر جهان فیگوراتیو با تکیه بر کتاب مقدس در سبک کارگردانی نمایشنامۀ مالی سوییني»، با راهنمایی نگارندۀ اول و مشاورۀ نگارندۀ دوم، که در پردیس هنرهای زیبا ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۹۸۹۴۷۳، نمابر: ۶۶۴۱۸۱۱۱-۰۲۱، E-mail: T.fanaeian@yahoo.com.

مقدمه

می‌توان گفت آنچه در واقع به هستی ما شکل می‌دهد، واقعیتی که آن را می‌پذیریم در زبان اتفاق می‌افتد. زبان همچون جهانی‌ست که اندک‌اندک باشناخت اجزایش معنا را برایمان به جریان می‌اندازد؛ بدین ترتیب آنچه در صورت زبانی لیترال یا فیگوراتیو اتفاق می‌افتد خود جهانی‌ست با جزئیات بسیار که شناخت در هریک به صورتی اتفاق می‌افتد. در جهان لیترال معنا خود را به شکلی و در جهان فیگوراتیو به صورتی دیگر نمایان می‌کند. هر دو صورت ادبی لیترال و فیگوراتیو در زبان اتفاق می‌افتند اما بر شناخت ما و به معنای دقیق‌تر بر درک صحیح ما تأثیر مستقیم می‌گذارند. بدین ترتیب هنگامی که با کلمه یا عبارتی، جمله یا متنی مواجه می‌شویم شاید ابتدا، معنای تحت‌اللفظی (لیترال) آن به ذهن‌مان متبادر شود؛ اما این معنا بلافاصله خودش را در بافت کلی متن دوباره معنا کرده و اگر به دلالت صحیحی در سطوح مختلف جهان متن نرسد، در جهان فیگوراتیو به دنبال دلالت‌های صحیح آن خواهیم گشت؛ در چنین حالتی سطح استعاری یا مجازی سطح دومی است که بر فراز معنای تحت اللفظی یا حقیقی و سطح اول قرار می‌گیرد. نمایشنامهٔ *مالی سوییِنی* نوشتهٔ براین فری‌یل نیز در دل روایت خود با ابهامی روبه‌روست که خواننده را با پرسش‌هایی مواجه می‌کند. کاراکتر پدر و مادر مالی در خاطرات مالی و متن فری‌یل از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. به‌خصوص کاراکتر مادر که شباهت‌های بسیارش به خود مالی و سرنوشت محتوم آن‌ها در ماندن در بیمارستان روانی این دو را بهم نزدیک می‌کند. ابهام در روابط این جایگاه ویژه، برای ما نیز از اهمیت زیادی برخوردار است. در این مقاله توضیح خواهیم داد که چگونه در پی یافتن پاسخ پرسش‌هایمان این دو کاراکتر مبنای قرائتمان از متن *مالی‌سوییِنی* را تشکیل داده و ضرورت تحقیق برای یافتن قرائتی صحیح از این نمایشنامه را به همراه می‌آورد.

براین فری‌یل

براین فری‌یل مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس ایرلند در پنجاه سال گذشته است. او در مدرسه و دانشگاه کاتولیک درس خواند تا کشیش شود؛ اما پس از مدتی معلمی پیشه کرد و هم‌زمان با آن به نوشتن داستان و نمایشنامه پرداخت. فری‌یل که در خانواده‌ای کاتولیک به‌دنیا آمده‌بود، پدر و مادرش به زبان دوم، یعنی انگلیسی سخن می‌گفتند؛ اما پدربزرگ و مادربزرگش بی‌سواد بودند و تنها به زبان ایرلندی سخن می‌گفتند. بنابراین فری‌یل از همان آغاز با مسالهٔ زبان و هویت آشنا شد. او هرچند در نمایشنامه‌های خود به مسائل گوناگونی توجه کرده اما همواره زبان به‌عنوان بخشی از هویت و همچنین توانایی زبان در بیان حقیقت، از جمله مهم‌ترین موضوعاتی‌اند که فری‌یل به آن‌ها پرداخته‌است. *مالی سوییِنی* که نخستین بار در سال ۱۹۹۴ در ایرلند منتشر شد، نقطهٔ عطفی در کارنامهٔ این نویسنده در بروز انگاره‌های زبان محور و هویت‌شناسانهٔ همیشگی‌اش است که این‌بار با سنت الهیات مسیحی و *کتاب مقدس* گِره خورده‌است. فری‌یل پس از یک دوره طولانی بیماری، در۲ اکتبر ۲۰۱۵ در شهر کوچک ساحلی بالی‌بِگ که نمایشنامهٔ *مالی سوییِنی* نیز در آن رخ می‌دهد، درگذشت.

مسأله‌ی صورت‌های ادبی زبان

دراستفاده‌ی روزمره‌ی زبان، کلمات حقیقی و مجازی اغلب در معنای مخالف هم در نظر گرفته می‌شوند. این تقابل، ریشه‌های بسیار کهنی دارد. یکی از این ریشه‌های قرون وسطایی، نظریهٔ هرمنوتیک مطابق متن *کتاب مقدس* است که میان حقیقی، تمثیلی، اخلاقی و تفسیر باطنی از کتاب مقدس تمایز قایل می‌شود (Bredin, 1992, 69). پیشینهٔ این مطلب به دوران قبل از «آگوستین» می‌رسد. آگوستین در کتاب «*اعترافات*»اش بیان می‌کند که چطور برای بر طرف کردنِ مشکلات و تناقض‌هایی که از خوانش حقیقی یا همان تحت‌اللفظی از *کتاب مقدس* ایجاد شده بود، فوت‌وفنِ تفسیر مجازی یا استعاری *کتاب مقدس* را از «آمبروسیوس» فرا گرفته‌است (آگوستین، ۱۳۹۱، ۱۲). همچنین حتی خیلی قبل‌تر از آن به این تمایز و تقابل میان دو مفهوم لیترال و فیگوراتیو یا همان حقیقی و مجازی در «*فن شعر*» جایی که «ارسطو» بین استاندارد یا صورت عادی نام برای یک چیز و صورت‌های متنوع نام در میان لیستی از استعاره‌ها فرق قایل می‌شد، اشاره گردیده است (Bredin, 1992, 70). تقابل این دو صورت از زبان اغلب به دو شکل اتفاق می‌افتد. در وهلهٔ اول می‌توان گفت که ایدهٔ لفظی (حقیقی) و مجازی پارادوکس هستند؛ بدین معنا که معنای عبارت، جمله یا متن، یکی از آن دو است و نمی‌تواند هر دو باشد، یا مجازی‌ست یا لفظی، بدین ترتیب معنایی که در بافت متن دلالت معنایی‌اش مستقیم و بدون واسطه است تحت‌اللفظی یا همان لیترال قلمداد می‌شود؛ اما اگر در معنای حقیقی خود درست عمل نکرده و دلالت صحیحی را در یک بافت کلی متبادر نکند، به احتمال زیاد معنای مجازی و استعاری را باید برای لفظ، عبارت یا جمله در نظر گرفت تا با دلالتی درست معنا دهد که در این صورت مجازی یا فیگوراتیو خوانده می‌شود. نوع دوم البته سازگارتر است؛ بدین معنا که از لفظ یا عبارت بتوان هر دو معنا را برداشت کرد و متن در یک بافت کلی، خودش را در دو سطح حقیقی و مجازی به معنا برساند (همان، ۷۴-۷۰). در این میان کلمهٔ «بافت» اهمیت زیادی دارد. مفهوم «بافت» توسط فیلسوفان و زبان شناسان فراوان به‌کار رفته و تأکید می‌گردد: بافت تنها مفید نیست بلکه ضروری است. کانتکست یا بافت، مصداق واژه‌های متن است. کلمات برای کلمات دیگر بافت محسوب می‌شوند. معنا توسط متن، و با تکیه بر بافت، معین و اصلاح می‌شود؛ زیرا واژه‌های متن، تعیین کنندهٔ حالت معنای دیگر کلماتی هستند که متعلق به پیام گفتمان حاکم بر متن است. گرچه بافت کلامی، تعیین کنندهٔ معناست و نباید بد فهمیده شود؛ اما برخی موارد این گونه نیست و تنها سرنخی برای درک در اختیار ما می‌گذارد؛ بنابراین «بافت» معنا را معین می‌کند و نشان می‌دهد که کدام معنا، مناسب یا نامناسب برای تغییر است (Searl, 1979, 117). به این ترتیب شناسایی و درک درست از مفهوم زبان فیگوراتیو (مجازی)

و چند فرم پُرکاربردِ آن یعنی تصویرها (فیگورها)، نمادها، تشبیه‌ها و البته استعاره به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین نشانه‌هایی که به صورت گسترده‌ای در متون ادبی و نمایشی و حتی در مکالمات روزمره کاربرد دارد از اهمیت بالایی برخوردار است (تایسن، ۱۳۹۴، ۲۱۷). در همین باب و پیرامون مفهوم استعاره در سال ۱۹۸۰ دیدگاه تازه‌ای مطرح شد که در آن لیکاف و جانسون معتقد بودند: «(۱) استعاره ویژگی مفاهیم است نه واژه‌ها؛ (۲) نقش استعاره فهم بهتر برخی مفاهیم است، نه‌تنها به منظورهای هنری یا زیبایی شناسانه؛ (۳) استعاره غالباً مبتنی‌بر شباهت نیست؛ (۴) استعاره در زندگی روزمره توسط افراد عادی به صورت ناآگاه و بدون تلاش زیاد به‌کار می‌رود، نه صرفاً توسط برخی افراد نابغه یا برجسته؛ (۵) استعاره یک فرایند اجتناب‌ناپذیر از اندیشه و استدلال انسان است، نه یک چیز زائد که ممکن است از لحاظ زبانی نوعی تزیین خوشایند تلقی شود (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴، ۲۳-۳۱)». مؤلفه‌های کلیدی این نظریه توسط گسترهٔ وسیعی از محققان در طول دو هزار سال گذشته مطرح شده‌است؛ برای مثال: ایدهٔ ماهیت مفهومی استعاره چندین قرن پیش توسط تعدادی از فیلسوفان، از جمله لاک و کانت، نیز مطرح شده است؛ اما جامع‌بودن این نظریه از این واقعیت ناشی می‌شود که تعداد زیادی از موضوعات مربوط به زبان فیگوراتیو را بررسی می‌کند. این موضوعات عبارت‌اند از نظام‌مندبودن استعاره؛ رابطهٔ میان استعاره و دیگر مجازها؛ عام‌بودن و فرهنگِ ویژه‌بودن استعاره، کاربرد نظریهٔ استعاره در گسترهٔ انواع گوناگون گفتمان مانند ادبیات؛ یادگیری استعاره؛ یا تحقق غیرزبانی استعاره در حوزه‌های مختلف مثل: تبلیغات، تاتر و سینما. همچنین ماهیت تعمیم یافتهٔ نظریه ناشی از این واقعیت است که این نظریه تلاش می‌کند آن‌چه ما دربارهٔ استعارهٔ مفهومی می‌دانیم را به آن‌چه دربارهٔ عملکرد زبان، عملکرد نظام مفهومی انسان و عملکرد فرهنگ می‌دانیم مربوط سازد. دیدگاه زبان‌شناسی شناختی استعاره می‌تواند بینش جدیدی را در این‌باره که برخی پدیده‌های زبانی، مانند: چندمعنایی و تغییرات معنی، چگونه کار می‌کنند، فراهم سازد؛ هم‌چنین می‌تواند بر این موضوع که معنای استعاری چه گونه پدید می‌آید پرتو جدید بیاندازد (کِوچش، ۱۳۹۶، ۴۱).

روایتِ مالی

نمایشنامهٔ مالی سوییِنی روایت زن نابینایی‌ست که همهٔ عمرش را در دنیای نابینایی گذرانده؛ اما اکنون با ترغیب همسرش فرانک و پزشکی به‌نام دکتر رایس تحت عمل جراحی، بینایی نسبی بدست آورده است؛ بی‌آنکه متوجه باشد که بینایی پس از سال‌ها زندگی در جهان نابینایی چه عواقب خطرناکی دارد. او هرگز نمی‌تواند با دنیای تازه‌ای که با آن مواجه شده است ارتباط برقرار کند؛ چرا که تصور می‌کند تنها باید زبان دیدن را از نو بیاموزد، غافل از آن که آموختن این زبان به معنای یادگیری زبان دیگر نبوده بلکه به مثابه آموختن زبان برای نخستین بار است. این دشواری در نهایت مالی را به سرگشتگی و جنون میان دیدن و ندیدن و واقعیت و خیال می‌کشاند. وضعیتی که در نهایت او را به بیمارستان روانی‌ای می‌بَرَد که مادرش تا پایان عمر در آن‌جا بستری بوده است (فری‌یل، ۱۳۸۶ و Sacks, 1993). اگر این خلاصه را به عنوان طرح داستان نمایشنامهٔ *مالی سوییِنی* بپذیریم، شاید بتوان این ادعا را مطرح کرد که یک بار دیگر زبان به عنوان یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های براین فری‌یل در نمایشنامهٔ *مالی سوییِنی* خود را در ساحت زبانِ دیدن بازتولید کرده است. اما آنچه در این جستار مبنای پرداختمان به این نمایشنامه قرار می‌گیرد صرفاً بررسی ایده‌های زبان‌محور متن نخواهد بود؛ بلکه ابهام موجود در متن به عنوان نقطه‌ای برای جستجوی معنا و تفسیر، ضرورت قرائت فیگوراتیو از این نمایشنامه را ایجاد می‌کند. بنابراین در این راه تکیه‌مان علاوه‌بر زبان بر نشانه‌های دیگری همچون *کتاب مقدس* که بافت متن در اختیارمان قرار می‌دهد نیز خواهد بود. در همان ابتدای نمایشنامه، مالی خاطره‌ای از کودکی‌اش را روایت می‌کند که در آن پدرش هر روز عصر او را برای گردش به باغ خانه‌اشان می‌بُرده و از او می‌خواسته تا محیط اطرافش را به وسیلهٔ لامسه، حواس شنوایی و بویایی شناسایی کند «-حالا مالی، بهم بگو چی دیدی؟ گل اطلسی، -چندتا گل اطلسی دیدی؟ بیست تا، -رنگشون؟ آبی و سفید و صورتی و قرمز (فری‌یل، ۱۳۸۶، ۱۸ و ۱۹)». آن‌طور که مالی روایت می‌کند، این مراسمِ «نام‌گذاری» در مورد گل‌ها، درخت‌ها، بوته‌ها و هرآنچه در باغ بوده اَست ادامه پیدا می‌کرده تا وقتی: «بعد اگه مامان به خاطر اعصابش تو بیمارستان بود شاممون رو خودمون درست می‌کردیم. اما اگه خونه بود می‌اومد دم در همیشه با روسری و پیشبند- می‌اومد دم در و داد می‌کشید- «مالی! بابا! شام حاضره!» هیچ وقت نشنیدم غیر از «بابا» چیز دیگه‌ای صداش کنه. این کلمه رو هم همیشه بفهمی نفهمی یه ذره با حالت مسخره ادا می‌کرد (همان، ۱۹و۲۰).» مالی تعریف می‌کند که چطور وقتی پدرش او را در آغوش می‌گرفته به او تأکید می‌کرده که هرگز چیز زیادی را از دست نمی‌دهد؛ اما مالی وقتی نیمه‌های شب صدای دعوا و مرافعهٔ پدر و مادرش را می‌شنیده منظور پدر از آن جمله را درک نمی‌کرده و تنها وقتی به سن و سال آن موقع پدر رسیده، فکر می‌کرده شاید متوجه منظور او شده باشد. بعد از آن مالی ادامه می‌دهد که حالا اما از آن سال‌ها خیلی گذشته و پدر و مادرش هر دو از دنیا رفته‌اند و آن خانهٔ قدیمی هم از بین رفته و او دو سالی هست که با مردی به نام فرانک ازدواج کرده و روی یکی از چشم‌هایش نیز عمل جراحی انجام شده است (همان، ۲۰). با همین چند جملهٔ سادهٔ آخرِ مالی در بخش نخست نمایشنامه، درمی‌یابیم که زمان روایت در متن در واقع جایی در پردهٔ دوم نمایشنامه است. جایی که پس از اولین عمل جراحی، مالی دچار سرگیجه‌هایی به نام «نوسیس» شده و از اولین واکنش‌هایش نسبت به بینایی سخن می‌گوید و تأکید می‌کند: «تو اون چند هفته ی بعد از عمل دائم به مادر و پدرم فکر می‌کردم. به خصوص به مادرم و این که زندگی تو اون خونه ی عظیم که صداها توش می‌پیچید چه طوری بوده (همان، ۶۹)». این دو لحظهٔ تا حدی مبهم در متن از منظر زمانی در روایت مالی در واقع یک زمان محسوب می‌شود و به‌دلایلی که ذکر خواهم‌کرد حقیقت متن در آن معنا می‌یابد. نخست به داستان‌های ضمنی که میان این دو لحظه قرار گرفته‌اند می‌پردازم سپس توضیح خواهم داد که چگونه به یک معنا تمام متن، روایت به یاد آوردن است؛ به یاد آوردن پدر و مادر و از دست‌رفتن همه‌چیز؛ خانه، مدرسه، زبان و جهان

برای مالی و همسر، شکوه و جلال برای رایس. تنها یادآوری برای آنان می‌تواند امر ناکامل و خاتمه‌نیافته (خوشبختی) را به چیزی کامل بدل سازد و امر کامل (رنج) را به چیزی ناکامل، و این یادآوری دستِ‌کم برای مالی و رایس فرصتی‌ست تا میلی که تحقق نیافته را بازیابند تا شکستی که به لحاظ روانکاوانه برایشان مرتب تکرار شده است رفع گردد (بنیامین، ۱۳۹۵، ۱۰ و ۱۲).

روایت‌های ضمنی

در این قرائت به استثناء روایت اصلی مالی از پدر و مادرش، سایر روایت‌ها، داستان‌های ضمنی را تشکیل می‌دهند. به بیان دقیق‌تر می‌توان روی این گزاره تأکید کرد که فری‌یل منهای آنچه مربوط به رابطهٔ کاراکتر «پدر» و «مادر» و البته «علت اجازه ندادن پدر برای رفتن مالی به مدرسه» هست را با دقت تمام عینیت یافته و با حوصله روایت کرده است. مالی، فرانک و دکتر رایس از طریق گفتار مستقیم به تفصیل احساسات خویش را بیان می‌کنند؛ احساساتی که گرچه تنها مقدار اندکی ملاحظات بسیار کلی در باب سرنوشت خود با آن آمیخته شده ولی با این حال رابطهٔ نحوی میان جزء جزء آن کاملاً روشن است و هیچ بخشی از آن مبهم نیست. اریش اوئرباخ زبان‌شناس یهودی-آلمانی در کتاب خود *میمسیس* این شکل از روایت را در مورد دو کهن الگوی بزرگ ادبیات غرب یعنی کهن الگوی *هومری* و *کتاب مقدس* چنین بررسی می‌کند. او با مثالی از سرود نوزدهم در *کتاب ادیسه* هومر، توضیح می‌دهد که چطور وقتی اولیس سرانجام به خانهٔ خود بازگشته است و اوریکله- خدمتکار کهنسال که دایهٔ او بوده است- او را وقتی در حال شستن پاهایش در تشت آب به رسم مهمان‌نوازی‌ست، از جای زخمی که بر ران اولیس هست، می‌شناسد (هومر، ۱۳۸۷، ۵۲۹-۲۷۷). در روایت هومر برای ادای توضیحات مرتب و دقیق دربارهٔ وسایل خانگی و پذیرایی از میهمان و هر اشاره یا حرکتی نیز هم وقت هست و هم جای مناسب؛ حتی در لحظهٔ هیجان انگیز بازشناسی، هومر از ذکر این نکته به خواننده فروگذار نمی‌کند که اولیس با دست راستش گلوی اوریکله را گرفت تا او را از سخن گفتن باز دارد و در عین حال با دست چپش او را به سوی خود کشید. در این میان شعرهایی داستان را از وسط قطع می‌کنند. این شعرها بر بیش از هفتاد سطر بالغ می‌شوند؛ حال آنکه به شرح خود واقعه- قبل و بعد از وقفه- حدود هشتاد سطر اختصاص داده شده است. وقفه- که درست در لحظهٔ شناسایی جای زخم توسط خدمتکار- یعنی لحظه‌ی بحران- اتفاق می‌افتد، چرایی به وجود آمدن زخم را توضیح می‌دهد: تصادفی مربوط به زمان کودکی اولیس هنگام شکار گراز در سفری که به دیدار اوتولیکوس پدربزرگ خود رفته بود. این فرصتی‌ست که در آن خواننده با این داستان ضمنی نیز به تفصیل و دقت بسیار آشنا گردد. تمام این‌ها با چنان برونی کردن کامل تمام عوامل داستان و روابط میان افراد روایت شده است که چیزی را در ابهام نمی‌گذارد. تنها پس از ذکر تمام این جزئیات، راوی به تالار پنلوپ بر می‌گردد، و فقط وقتی که واقعهٔ ضمنی به‌دقت بیان شده است، پای اولیس از دست اوریکله، که قبل از شروع وقفه جای زخم را شناخته بود، به درون تشت آب رها می‌شود (Auerbach, 2003, 4). عامل تعلیق در شعرهای هومری بسیار ناچیز است؛ هیچ چیزی در اسلوب این شعرها بدین منظور نیامده است که نَفَس را در سینهٔ خواننده یا شنونده حبس کند. «منظور از واقعه‌های ضمنی این نیست که خواننده را در حال تعلیق نگه دارد بلکه آن است که از تنش و هیجان بکاهد (همان، ۴)». همین امر در *نمایشنامهٔ مالی سوییِنی* نیز به‌کرات پیش می‌آید. دکتر رایس به تفصیل از توضیحات علمی و موشکافانه‌اش در باب امکان بینایی مالی به شرح‌حال وضعیت کنونی خود و سرگذشت زندگی حرفه‌ای و عاطفی‌اش که در آن همسرش ماریا با بهترین دوستش راجر به او خیانت کرده‌اند می‌رسد. نویسنده به تمام این داستان‌های ضمنی آن‌چنان دقیق می‌پردازد که حتی از ذکر شباهت نحوهٔ نگه‌داشتن سر مالی و ماریا همسر دکتر رایس نیز غافل نمی‌گردد. از سوی دیگر کاراکتر فرانک که البته نیروی اصلی در طرح این داستان‌های ضمنی در متن نمایشنامه است، و بیشترین تأثیر را در شخصیت‌پردازی‌اش از کهن الگوی هومری برده، چرا که «نزد ایشان لذت بردن از وجود جسمانی بر هر چیز دیگری رجحان دارد، و مهم‌ترین هدف آن‌ها محسوس‌ساختن آن لذت برای ماست (همان، ۸)». داستان‌هایی طولانی از آشنایی‌اش با دکتر رایس، مالی، مسافرت‌ها و پروژه‌های عجیب و غریب‌اش در نقاط مختلف دنیا همچون آوردن چهارده بُز ایرانی به ایرلند برای درست‌کردن پنیر از شیر بُزها یا نجات دو گورکن از غرق‌شدن در هنگام بالاآمدن آب دریاچه به کمک دوستش را با دقت تمام و با جزئیات زیاد روایت می‌کند. فرانک همچون آشیل و اولیس در *ایلیاد و ادیسه* با شمار زیادی واژه‌های مرتب و منظم توصیف می‌شود؛ کلمات و اعمالش دائماً عواطف او را به نمایش می‌گذارند؛ اما تحولی در وی دیده نمی‌شود و داستان زندگی او از همان آغاز ورودش به صحنه تثبیت شده و تا پایان نیز تغییری نمی‌کند. داستان‌های فرانک از مطالعات فلسفی‌اش پیرامون بحث دیدن و ندیدن که از قول فیلسوفانی همچون ویلیام مالینو، جان لاک و جورج برکلی روایت می‌شود با تمام ظرافت و خودبسندگی‌اش و با استعاره‌های دقیقش پیرامون وضعیت نابینایی مالی و حتی پیش‌بینی‌هایش برای بعد از بینایی احتمالی او، بر آن است تا تمام حواس خواننده را تا زمانی که به شنیدن آن مشغول است، به خود جلب کند و او را وادارد که آنچه را در ضمن یادآوری مالی از خاطرهٔ پدر و مادرش اتفاق افتاده است فراموش کند؛ ولی «واقعه‌ای ضمنی که هدف آن تشدید حالت تعلیق از طریق به تعویق انداختن روایت اصلی است باید چنان طرح‌ریزی شده باشد که زمان حال را کاملاً پرت‌کند و ذهن خواننده را از بحرانی که در انتظار حل آن است کاملاً خالی نکند و بدین وسیله حالت تعلیق را از بین نبرد. بحران و حالت تعلیق باید در پس‌زمینه به وجود خود ادامه دهند ولی هومر پس‌زمینه نمی‌شناسد. آنچه او روایت می‌کند تنها چیزی است که ضمن روایت، هم صحنه و هم ذهن خواننده را کاملاً پر می‌کند (همان، ۹)». به این ترتیب هرچند در نگاه اول علی‌رغم توصیفات کاملاً عینیت یافته، وضوح و روشنی در سرتاسر اثر، پیوستگی بدون وقفه، بیان آزاد و وجود همهٔ رویدادها در پیش‌زمینه و سایر موارد، الگوی روایت در *نمایشنامهٔ مالی سوییِنی* با کهن‌الگوی هومری مشابهت‌هایی دارد؛ اما به علت وجود ابهامی که در اولین روایت مالی دربارهٔ نحوهٔ خطاب‌کردن پدر توسط مادر از همان ابتدا متن در

ذهن ایجاد می‌کند- «می‌اومد دم در و داد می‌کشید، - «مالی! بابا! شام حاضره!» هیچ‌وقت نشنیدم غیر از «بابا» چیز دیگه ای صداش کنه (فری‌یل، ۱۳۸۶، ۲۰)»، - و با تأکیداتی که در ادامه در مورد علت مدرسه‌نرفتن مالی و وضعیت روانی مادر و اختلافش با پدر می‌شود، -«سومین خاطره‌م از مامانمه که کنار تختش نشسته بود و سر پدرم داد می‌کشید. فریاد می‌زد و می‌گفت: اون باید بره مدرسه‌ی نابینایان! خودت این رو خوب می‌دونی! اما می‌دونی چرا نمی‌ذاریش مدرسه؟ به خاطر این نیست که پول نداری. دلیلش اینه که می‌خوای من رو تنبیه کنی (همان، ۷۹ و ۸۰)»، - بر خلاف الگوی هومری پس‌زمینهٔ مبهمی از گذشتهٔ مالی در ذهن خواننده باقی می‌ماند. همین امر توجه ما را به دیگر کهن‌الگوی بزرگ ادبیات غرب یعنی الگوی *کتاب مقدس* جلب می‌کند. کهن‌الگویی که بنا به تعبیر اوئرباخ در متن آن برخی از بخش‌ها بزرگنمایی شده و دیگران در پرده‌ای از ابهام باقی مانده‌اند، عامل غافلگیرکننده در آن هست، تأثیر تلویحی آنچه بیان نشده است بسیار مهم بوده و از همه مهم‌تر متن دارای کیفیت «پس‌زمینه» (پیشینه) می‌باشد که به چندگانگی معانی انجامیده و نیاز به تأویل دارد (Auerbach, 2003, 23).

روایت فری‌یل-روایت مرقس

به این ترتیب شباهت ساختاری متن *مالی سوییِنی* با کهن الگوی *کتاب مقدس* برای خوانندهٔ باریک‌بین یادآورِ جمله‌ای از زبان دکتر رایس- پزشک معالج مالی- خواهد بود که در دو جای متن وضعیت بینایی مالی را به روایتی از مرقس قدیس تشبیه می‌کند. مرتبهٔ اول هنگامی‌ست که رایس بر تردید خود برای قبول عمل جراحی چشم‌های مالی غلبه کرده و با رویای بازگشت به دوران اوج کاری‌اش و با امید به تحقق معجزه‌ای تصمیم به عمل می‌گیرد: «این نابینا برای اولین بار تو زندگیش «آدمیان را خواهد دید که همچون درخت گام می‌زنند» (فری‌یل، ۱۳۸۶، ۳۸)». مرتبهٔ دوم اما بعد از عمل جراحی و زمانی‌ست که دیگر مالی مرز میان خیال و واقعیت را نمی‌شناسد و در همان بیمارستان روانی که مادرش قبلا سال‌ها در آنجا بوده است بستری شده و دکتر رایس، مغموم از شکست پروژهٔ معجزه‌آسایش برای آخرین بار به دیدن او آمده است: «فکر کردم به این که چه‌طور ناکام گذاشتمش. البته که ناکام گذاشته بودمش. اما اقلاً، اقلاً برای مدتی کوتاه آدم‌ها رو دید که «جوری راه می‌رن انگار درختن» و فکر می‌کنم شاید، بله فکر می‌کنم شاید اون بیشتر از همهٔ ما اونچه رو که دید درک کرد و فهمید (همان، ۸۹)». این نقل قول از طرف دکتر رایس ما را بر آن می‌دارد تا با نگاهی دقیق به اصل روایت نقل‌شده از مرقس باب هشتم آیهٔ ۲۶-۲۲، نه تنها متوجه شباهت بسیار داستان *نمایشنامهٔ مالی سوییِنی* با روایت مرقس شویم بلکه با قدری دقت نظر دریابیم که اساساً تمام روایت فری‌یل براساس همین روایت از *انجیل مرقس* سازمان یافته است. برای درک بهتر، موضوع این شباهت‌ها را در جدول ۱ آمده است.

در الاهیات مسیحی و براساس ایدهٔ تجسد، عیسی مسیح تجسم خداوند است که جسم یافته و بر روی زمین است؛ لذا در مرتبهٔ اولی که

جدول ۱- بررسی تطبیقی موقعیت و کنش کاراکترها در دو روایت فریل و مرقس.

روایت فری‌یل	روایت مرقس
موقعیت: نابینایی	موقعیت: نابینایی
کاراکتر اصلی: زن نابینا (مالی سوییِنی)	کاراکتر اصلی: مرد نابینا
انگیزهٔ کاراکتر اصلی: بینایی	انگیزهٔ کاراکتر اصلی: بینایی
کاراکتر شفا دهنده: دکتر رایس (پزشک معالج)	کاراکتر شفا دهنده: عیسی مسیح
کاراکتر مشوق: فرانک	کاراکتر مشوق: مردم
نوع یا کیفیت کنش: عمل جراحی‌ای که از سوی دکتر رایس به معجزه تعبیر می‌شود.	نوع کنش یا کیفیت: لمس سرانگشتان مسیح بر چشمان مرد که در کتب مقدس معجزه تعبیر می‌شود.
تعداد کنش: مالی دو مرتبه مورد عمل جراحی قرار می‌گیرد.	تعداد کنش: چشمان مرد دو مرتبه توسط عیسی لمس می‌شود.
اتفاق ناگهانی: مالی پس از عمل اول دچار سرگیجه‌هایی می‌شود که دکتر رایس آن‌ها را نوسیس می‌نامد.	اتفاق ناگهانی: تصویری که مرد پس از اولین لمس عیسی می‌بیند: «مردمان را خرامان چون درخت‌ها می‌بینم.»
فرجام: مالی در بیمارستان روانی مادرش میان خیال و واقعیت باقی می‌ماند. (انزوا)	فرجام: مرد توسط عیسی به خارج از ده (محل سکونت‌اش) تبعید می‌شود. (انزوا)

عیسی چشمان مرد را لمس می‌کند تحت تأثیر قدرت خداوندی عیسی مرد برای لحظه‌ای تصویری عرفانی و برزخی می‌بیند (مک‌گراث،۱۳۹۳، ۴۶۶)؛ بنابراین پس از آن که مرد نابینا با تصویری چنین نزدیک با حقیقت روبه‌رو می‌شود عیسی بلافاصله از مرد می‌خواهد که چشمانش را ببندد و چشمان مرد را دوباره لمس می‌کند. مرد حالا می‌تواند همچون سایر آدمیان، عادی ببیند؛ اما عیسی از او می‌خواهد که هرگز به شهر و دیار خود برنگردد. این درخواست احتمالاً به این علت است که مرد برای لحظه‌ای تصویری از حقیقت را که نباید، دید. بی‌گمان حالا معنای آخرین جملهٔ رایس در آخرین دیدارش با مالی را بهتر درک خواهیم کرد: «بله فکر می‌کنم شاید اون بیشتر از همهٔ ما اونچه رو که دید درک کرد و فهمید (فریل، ۱۳۸۶، ۸۹)». به همین ترتیب وقتی مالی بعد از اولین عمل جراحی روی چشم‌هایش دچار سرگیجه‌هایی می‌شود که دکتر رایس آن‌ها را «نوسیس» می‌نامد (همان، ۷۴) و فرانک همسرش با تحقیق درمی‌یابد که چنین اصطلاحی در علم پزشکی وجود ندارد و نوسیس در واقع اشاره به نوعی دانش عرفانی دارد (همان، ۷۴). خواننده نیز با چنین قرائتی درک عمیق‌تری از وضعیت مالی و مقصود متن در باب دیدن یا ندیدن پیدا خواهد کرد.

الگوی استعاری

«اگر دو نوع کاربرد متفاوت گفتار مستقیم را نیز مقایسه کنیم به همین تضاد برمی‌خوریم، در کتاب مقدس هم اشخاص صحبت می‌کنند، ولی گفتار آن‌ها، برخلاف موارد مشابه در هومر، به منظور بروز و بیرونی کردن افکار نیست؛ بلکه به منظور جلب توجه به افکاری‌ست که بیان نشده‌اند (Auerbach, 2003, 8)»؛ بدین‌ترتیب به نظر می‌آید وقتی مالی در اولین گفتار خود به نحوهٔ صدازدن پدر توسط مادر اشاره می‌کند نه به منظور بروز و بیرونی‌کردن افکار بلکه بیشتر با هدف جلب توجه به افکاری‌ست که بیان نشده‌اند. در *کتاب مقدس* خداوند نیز فرمان خود را ضمن گفتاری مستقیم می‌دهد ولی انگیزه‌ها و هدف خود را ذکر نمی‌کند. در نمایشنامهٔ *مالی سوییِنی* نیز کاراکتر مادر، همسر خود و پدر مالی را «بابا» خطاب می‌کند اما انگیزه و علت آن مشخص نیست. پدر اجازهٔ مدرسه‌رفتن به مالی را نداده است و به همان ترتیب علتش برای مالی و مادرش محل تردید است. در اینجا یادآوری این نکته لازم است که آنچه استعاره را می‌سازد نه واژگان، بلکه نوع ترکیب آن‌هاست که به یک معنا بافت متن را نیز تشکیل می‌دهد (Searle, 1979, 117). بنابراین اگر بر آن باشیم تا به معنای حقیقیِ ابهام متن، دربارهٔ رابطهٔ پدر و مادر مالی و منع‌شدن مالی از تحصیل دست‌یابیم، ناگزیر باید با توجه به بافتی که متن پیش از این در اختیارمان قرار داده بود، دوباره به روایتی از *کتاب مقدس* رجوع کنیم. اما پیش از آن برای درک بهتر مطلب، اشاره‌ای به نظریهٔ زبان والتر بنیامین بی‌شک راه‌گشای قرائتمان خواهد بود. بنیامین در نظریهٔ خود بیان می‌کند که: «در بحث از زبان، با تمایزی سه گانه مواجهیم: ۱) زبان الهی، که همان کلمهٔ خلّاق خداوند است و در آن وجود و زبان یکی است؛ ۲. زبان آدم ابوالبشر پیش از هبوط، که همان زبان نام‌هاست. در اسطورهٔ عهد عتیق، آدم کاشف نام حقیقی چیزهاست و موجودات طبیعت را نام‌گذاری می‌کند. در این سطح از زبان، که بنیامین آن را سطح اصلی نام‌ها می‌نامد، شناخت الهی از چیزها به واسطهٔ نامگذاری‌شان به آدم عطا می‌شود؛ ۳. زبان‌های طبیعی پس از هبوط آدم ابوالبشر، بنا بر اسطورهٔ برج بابل، محصول آشفتگی و تکثر زبان است. در مرحلهٔ سوم، رابطهٔ بی‌واسطهٔ نام‌ها و چیزها از دست رفته و «دلالت» و «معنا» به وجود آمده است (بنیامین، ۱۳۹۵، ۳)». همانطور که پیشتر بدان اشاره گردید در شروع نمایشنامه پدر فرزند خود را در باغ می‌گرداند و نام گل‌ها، بوته‌ها، درخت‌ها و و هر آنچه هست را به او می‌آموزد. اکنون می‌توان به بیان *کتاب مقدسی* و بنیامینی آن بر این گزاره تأکید کرد که مالی به واقع در حال آموختن زبان نام‌هاست. دقیقا در وضعیت مشابهی در *کتاب مقدس* می‌خوانیم: «پس خداوند خدا آدم را گرفت و او را در باغ عدن گذاشت تا کار آن را بکند و آن را محافظت نماید. و خداوند خدا آدم را امر فرموده، گفت: «از همه‌ی درختان باغ بی‌ممانعت بخور، اما از درخت معرفت نیک و بد زنهار نخوری، زیرا روزی که از آن خوردی، هر آینه خواهی مُرد.» و خداوند خدا گفت: «خوب نیست که آدم تنها باشد. پس برایش معاونی موافق وی بسازم.» و خداوند خدا هر حیوان صحرا و هر پرندهٔ آسمان را از زمین سرشت و نزد آدم آورد تا ببیند که چه نام خواهد نهاد و آنچه آدم هر ذی‌حیات را خواند، همان نام او شد. پس آدم همهٔ بهایم و پرندگان آسمان و همهٔ حیوانات صحرا را نام نهاد (پیدایش، ۲، ۲۰-۱۵)». لازم به اشاره است که این بافت است که معنای کلی را می‌سازد و ویژگی‌هایی که استعاره می‌سازند، معمولاً از معنی صورت‌های تحت‌اللفظی و ظاهر کلمات مستقل هستند؛ در نتیجه چینش معنایی در یک الگوی معین نیازی به تأثیر بر روی معنای واژگان ندارد، الگو ممکن است استعاری باشد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵، ۱۱۸-۱۰۹). به این ترتیب در *نمایشنامهٔ مالی سوییِنی* ما با شکلی از یک الگوی استعاری مواجه هستیم که به وسیلهٔ بازتولید روایتی برگرفته از *کتاب مقدس* روایت استعاری خود را کامل کرده و به آن معنایی مضاعف می‌بخشد. اما روایت ما از نمایشنامه با پرسش دربارهٔ ابهام در رابطهٔ مادر و پدر، و روایت کتاب مقدس از گناه نخستین آدم و حوا در خوردن میوهٔ درخت ممنوعه از باغ خداوند (پدر) ادامه می‌یابد: «و مار از همهٔ حیوانات صحرا که خداوند خدا ساخته بود هُشیارتر بود. و به زن گفت: «آیا خدا حقیقتاً گفته است که از همهٔ درختان باغ نخورید؟» زن به مار گفت: «از میوهٔ درختان باغ می‌خوریم، لکن از میوهٔ درختی که در وسط باغ است، خدا گفت از آن مخورید و آن را لمس مکنید، مبادا بمیرید.» مار به زن گفت: «هر آینه نخواهید مُرد، بلکه خدا می‌داند در روزی که از آن بخورید، چشمان شما باز شود و مانند خدا عارف نیک و بد خواهید بود.» و چون زن دید که آن درخت برای خوراک نیکوست و به نظر خوش‌نما و درختی دلپذیر و دانش‌افزا، پس از میوه‌اش گرفته، بخورد و به شوهر خود نیز داد و او خورد. آنگاه چشمان هر دوِ ایشان باز شد و فهمیدند که عریانند. پس برگ‌های انجیر به هم دوخته سترها برای خویشتن ساختند. و آواز خداوند خدا را شنیدند که در هنگام وزیدن نسیم نهار در باغ می‌خرامید، و آدم و زنش خویشتن را از حضور خداوند خدا در میان درختان باغ پنهان کردند. و خداوند خدا آدم را ندا در داد و گفت: «کجا هستی؟» گفت: «چون آوازت را در باغ شنیدم، ترسان گشتم، زیرا که عریانم. پس خود

را پنهان کردم.» گفت: «که تو را آگاهانید که عریانی؟ آیا از آن درختی که تو را قدغن کردم که از آن نخوری، خوردی؟» آدم گفت: «این زنی که قرین من ساختی، وی از میوهٔ درخت به من داد که خوردم.» پس خداوند خدا به زن گفت: «این چه کار است که کردی؟» (سفر پیدایش، ۱، ۱۳-۱)». رابطهٔ میان کاراکتر مادر و کاراکتر پدر در متن ایدهٔ گناه نخستین سنت الهیات مسیحی تعریف می‌شود. ایدهٔ گناه نخستین و انتقال ارثیِ آن به‌واسطهٔ تولیدمثل جنسی که تمام ابناء بشر به واسطهٔ آن گناهکار به دنیا می‌آیند. بدین معنا مادر مالی تنها به این دلیل همسر خود و پدر مالی را «بابا» خطاب می‌کند چرا که در الگوی استعاری نمایشنامه جنس رابطهٔ آن‌ها استعاره‌ایست از رابطهٔ خداوند در جایگاه پدر، و مخلوق در جایگاه فرزند. همچنین به این دلیل مادر در یکی از دعواهای خود با پدر علت مخالفت پدر با مدرسه رفتن مالی را تنبیه خود می‌داند زیرا می‌توان کاراکتر مادر را همان حوایِ *کتاب مقدس* دانست که می‌داند با خوردن میوهٔ درخت ممنوعه (درختِ معرفت نیک و بد) و خوراندن آن به آدم مرتکب گناهی ازلی شده و به کیفر گناهش فرزند او از مدرسه‌رفتن محروم است. اکنون به میانجی بنیامین روایت خود را از متن *مالی سوبینی* ادامه می‌دهیم. مالی در پردهٔ دوم و پس از عمل جراحی باید زبان دیدن را بیاموزد و تعریف می‌کند که چطور فرانک می‌خواهد در یادگیری این زبان به او کمک کند؛ اما با از دست‌رفتن رابطهٔ بی‌واسطهٔ نام‌ها و چیزها در دنیای بینایی مالی حتی دیگر نمی‌تواند ساده‌ترین اشیائی را که فرانک نامشان را از او می‌پرسد بازشناسی کند. بنیامین نیز در سومین بخش از تز زبان خود از فرایند بی‌پایان دلالت‌گری سخن می‌گوید؛ تلاشی که در آن انسان مدام در پی رساندن دلالت و معنا به یکدیگر است؛ اما از آنجایی که دیگر رابطهٔ بی‌واسطهٔ نام‌ها و چیزها از دست رفته معنا مدام به تاخیر افتاده و انسان برای تحقق این امر به تعبیر بنیامین مازاد معنا تولید می‌کند. مالی هرگز به دلالت‌های درستی از معنا در دنیای جدیدی که با آن مواجه است نمی‌رسد و شروع می‌کند به گوشه‌گیری و قرار گرفتن در انزوا. فرانک تعریف می‌کند که چطور دیگر کاری از دست هیچ‌کس برنمی‌آید. مالی تنها می‌شود و در نهایت به جایی میان خیال و واقعیت هبوط می‌کند. *مالی سوبینی* در بیمارستان روانی مادرش باقی می‌ماند. او آنجا به کاراکتر مادر می‌رسد. مادری که در *نمایشنامهٔ مالی سوبینی* محصول جهان *کتاب مقدس* است که ریشه‌های نمایشنامه از آن سرچشمه می‌گیرد. «و آدم زن خود را حوا نام نهاد، زیرا که او مادر جمیع زندگان است (سفر پیدایش، ۳، ۲۰)». جهانی که در آن مادرِ همهٔ فرزندان آدم که به عقوبت گناه نخستین به زمین هبوط کرد، اینجا و در متن فری‌یل در بیمارستان روانی سرگردان است. مالی نیز در این هبوط و در جایی میان خیال و واقعیت، درکنار مادرش جایی که دیگر زبان با تمام دال‌ها و دلالت‌های معنایی بی‌پایانشان اهمیت خود را از دست داده‌اند تاریخ رنج الهیاتی-ماتریالیستی خود را یادآوری و روایت می‌کند.

نتیجه

نمایشنامهٔ *مالی سوبینی* بر خلاف فرم ظاهری‌اش که ویژگی‌هایی از الگوی هومری همچون توصیفات عینیت یافته و به تعویق درآوردن تعلیق در داستان را به خدمت خود درآورده، با قراردادن ابهام و نشانه‌هایی از *کتاب مقدس* در متن، به عنوان تلاقی این دو کهن الگوی بزرگ ادبیات غرب چه در ساختار و چه محتوا ما را به سمت جهان *کتاب مقدس* هدایت می‌کند. جهانی که در آن معنای لفظی و قرائتی لیترال راه به جایی نخواهد برد؛ بنابراین به نظر می‌آید آنچه ما را برآن می‌دارد تا به سمت قرائتی فیگوراتیو از متن حرکت کنیم ابهام در معناست و آنچه ما را به پاسخ‌های درست از ابهام در متن هدایت می‌کند ضرورت توجه به بافت است. اکنون دوباره می‌توان این گزاره را تکرار کرد که بافت معنای کلی را می‌سازد. همچنین ویژگی‌هایی که استعاره می‌سازند، معمولاً از معنی صورت‌های تحت‌اللفظی و ظاهر کلمات مستقل هستند. در نتیجه چینش معنایی در یک الگوی معین نیازی به تأثیر بر روی معنای آن واژگان ندارد، الگو ممکن است استعاری باشد. به همین ترتیب در نمایشنامهٔ *مالی سوبینی* با یک الگوی استعاری مواجه هستیم که بوسیله‌ی بازتولید روایت‌هایی برگرفته از کتاب مقدس روایت استعاری خود را کامل کرده و به آن معنایی مضاعف می‌بخشد. ما هرگز معنای «بابا» خطاب‌کردن پدر توسط کاراکتر مادر و علت تنبیه او را در نخواهیم یافت مگر این رابطه را واجد کیفیاتی استعاری دانسته و در متن *کتاب مقدس* قرائتش کنیم. کل نمایشنامه به یک معنا در قرائت تنگاتنگی که در این مقاله از متن فری‌یل و *کتاب مقدس* به عمل آمد در واقع شرح و بسطی از به‌یادآوردنِ تاریخی از دیدن و ندیدن به مثابه آموختن و کسب معرفت از منظر انگاره‌های زبانشناختی و الهیات مسیحی‌ست که والتر بنیامین در نظریه‌ی زبان و تاریخ خود آن را الهیات ماتریالیستی می‌خواند. در پایان بررسی ریخت‌شناسانهٔ کاراکترها در روایت نمایشنامهٔ *مالی سوبینی* و روایات نقل‌شده از *کتاب مقدس* همچون روایت «شفادهی مرد نابینا» از *انجیل مرقس*، همچنین نوع نگاه و برخورد انتقادی نویسنده براین فری‌یل نسبت به کتاب مقدس و سنت الهیات مسیحی و بازتاب آن در آثارش به‌ویژه نمایشنامهٔ *مالی سوبینی* که در این پژوهش بدان پرداخت نشده، موضوعاتی‌ست که این مقاله آن را به دیگر پژوهش‌گران علاقه‌مند در این حوزه پیشنهاد می‌کند.

فهرست منابع

آگوستین، اورلیوس(۱۳۹۱)، *اعترافات آگوستین قدیس*، ترجمهٔ افسانه نجاتی، (چاپ سوم). تهران: پیام امروز.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، *دربارهٔ زبان و تاریخ*، گزینش و ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، (چاپ اول). تهران: هرمس.

تایسن، لُیس (۱۳۹۴)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، (چاپ سوم). تهران: نگاه امروز/حکایت قلم نوین

فری‌یل، براین (۱۳۸۶)، *نمایشنامهٔ مالی سوبینی*، ترجمهٔ حمید احیاء، (چاپ اول)، تهران: نیلا.

کتاب مقدس (۲۰۱۶)، ترجمهٔ قدیم، انتشارات ایلام.

کِوچش، زولتان (۱۳۹۶)، *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمهٔ جهانشاه میرزا بیگی، (چاپ اول) تهران: آگاه.

لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۴)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، (چاپ دوم) تهران: علم.

مک‌گراث، آلیستر (۱۳۹۳)، *درسنامهٔ الهیات مسیحی*، ترجمهٔ بهروز حدادی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

هومر (۱۳۸۷)، *ادیسه*، ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: زوار.

Auerbach, E. (2013). *Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature*, Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press.

Bredin, Hugh (1992), The Literal and the Figurative. *Philosophy*, 67(259), pp. 69-80.

Sacks, Oliver. (1993), To See and Not See: *The New Yorker*, 10, pp. 59-73.

Searle, John. (1979), 'Literal Meaning', in *Expression and Meaning*. Cambridge University Press, pp. 117-136.

A Figurative Reading of the Play Molly Sweeney by Brian Friel, on the Basis of the Holy Bible*

Tajbakhsh Fanaeian[**1], Behrooz Mahmoodi Bakhtiari[2], Masoud Safari[3]**

[1]Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Graduate Master of Theatre Directing, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 6 May 2018, Accepted 12 Agu 2020)

Literal and Figurative approaches have always been prominent issues for researchers who have surveyed several literary archetypes, and have used either literary or linguistic approaches in order to gain a better understanding of these two literary forms. Contradictions between the literal and figurative forms of rhetoric figures, as a form of language, has represented itself as a polemical matter in classical literary and dramatic texts. Erich Auerbach is one the authors who probed into these two central archetypes in Western literature by discussing both Homer's *Iliad* and *Odyssey* and the Holy Bible. He compares these two important literal texts with each other, and creates two new worlds by those two texts. Known as "Ireland's Chekhov," Brian Friel is one of the most prominent dramatist of Ireland in the last fifty years. Dramatist experts of Ireland believe that he is the true successor of playwrights like Yeats, Synge and O'Casey. He studied at catholic school and church to be a priest. Then he changed his path to be an instructor, narrator and a playwright at the same time. The play *Molly Sweeney*, which is Brian Friel's magnum opus, is one of those special cases impressed partly by Homer's *Iliad* and *Odyssey*, as well as the biblical archetypes with literal and figurative literary forms. Sometimes in literary and dramatic texts, we face an obscure and dark point where the text tells nothing about them. To be more precise, sometimes the reader faces a question about the characters or the story and sometimes he or she is unable to understand part of the text correctly where the text has no answer. Therefore, the "ambiguity" is the problem in such texts. As a result, without attaining all semantic arrangements and word order, one cannot attain the fact. Also without considering the artwork's general context, no correct readings happen. A context consisting of words, clauses and sentences bound to each other, forms a shape that shows the architecture of the artwork. Therefore, it should be noted that it is the "Context" which leads us to the correct answers of the questions or ambiguities. The ambiguity in the relationship between the "Mother" and "Father", and the fact that the father does not letting Molly go to school, is not an issue perceivable in the first reading of the text. Given the fact that Friel studied at a catholic school, and acted as a priest, and was an author with language-centric concerns, we may consider signs of the Bible context into the text. Figurative readings of the play and discovering the hidden metaphors into ambiguities in this play has been done on the basis of Erich Auerbach's ideas reflected in his book *Mimesis.* Through this reading, we may face a form of metaphoric pattern in *Molly Sweeney*, and the necessity of close reading of this text within a Biblical context and a descriptive and analytical manner, leads us to a better understanding of the metaphoric pattern, and paves the way for answering the internal ambiguities of this play.

Keywords
Molly Sweeney, Brian Friel, Figurative, The Holy Bible, Context.

*This article is extracted from the third author's master thesis, titled: "The Impact of the Figurative World Based on the Bible in the Directing Style of the Sweeney Financial Play", under supervision of the first author and the advice of the second author at the Fine Arts Campus.
**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2989473, Fax: (+98-21) 66418111, E-mail: T.fanaeian@yahoo.com