

## جلوه‌های مکالمه‌گرایی در «اهل الکهف» اثر توفیق الحکیم

حسین یوسفی (آملی)<sup>۱</sup>، فاطمه خرمیان<sup>۲</sup>

چکیده

ادبیات، شکلی از ارتباط بوده و هر اثر ادبی با آثار پیش و پس از خود در ارتباط گفت و شنودی است که به آن گفت وگو یا مکالمه گویند. در گفت وگو و مکالمه، همواره نیاز به شخص دومی است تا اولین صدا ایجاد شود و صدای دوم، پاسخ به آن صداست؛ بدین ترتیب، در کنار مکالمه‌گرایی یک اثر، صداهای مختلف نیز از آن اثر شنیده می‌شود.

مقاله‌ی حاضر، بر آن است تا امکانات گفت وگویی (مکالمه‌گرایی) را در آثار توفیق الحکیم، نمایشنامه‌نویس مصری، به‌ویژه اثر مهم او، «اهل الکهف» را با تحلیل محتوا مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دهد و جلوه‌های آن یعنی چندصدایی و بینامتنیت را بررسی کند؛ هم‌چنین تأثیر فرهنگ خودی یعنی قرآنی را بر اثر مذکور، مورد ارزیابی قرار دهد.

**کلیدواژه‌ها:** مکالمه‌گرایی، چندصدایی، بینامتنیت، توفیق‌الحکیم، اهل‌الکهف

Hoseinyosofi@yahoo.com

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران.

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲ تاریخ پذیرش: ۹۱/۸/۷

## مقدمه

زبان، هیچ‌گاه در انحصار یک فرد نیست؛ بلکه تأثیرات کلامی بین دو یا چند نفر، موجب تولد زبان می‌شود.

مفهوم مکالمه‌گرایی (Dialogism) و چند آوایی (Polyphony)، در مقابل تک آوایی (Monophony)، مفهومی است که توجه به آن، با آثار باختین در حوزه‌ی ادبی شکل گرفت؛ مکالمه باوری، از جمله عناصر سازنده‌ی همه‌ی زبان‌هاست؛ بر این اساس، هیچ کلمه‌ای خشتی نیست؛ همه‌ی کلمات، دست دوم هستند و به دیگران تعلق دارند. هر کلمه به دنبال رد و بدل شدن بین یکدیگر، معنی و مفهوم خاصی به خود می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، زبان، مفرد و تک‌آوایی نیست؛ بلکه جمعی و چند وجهی است.

اصطلاح بینامتنیت هم که شمول معنایی بیشتری دارد، نخستین بار در آثار ژولیو کریستوا در اواسط تا اواخر دهه‌ی شصت، با الهام از اندیشه‌های باختین و در شرح آثار او مطرح شد (تودوروف، ۱۲۱)؛ بینامتنیت، مبتنی بر این اندیشه است که متن، نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد؛ حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص، مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارد، جریان دارد (مکاریک، ۷۳). چندآوایی، بهتر از همه در رمان دیده می‌شود؛ بر این اساس، نمایشنامه هم که از انواع ادبی رمان محسوب می‌شود، می‌تواند از امکانات گفت‌وگویی بالایی برخوردار باشد، از این رو مقاله‌ی حاضر بر آن است تا امکانات گفت‌وگویی و جلوه‌های آن (مکالمه‌گرایی، چندصدایی و بینامتنیت) را در "اهل الکهف" بررسی نموده و تجزیه و تحلیل نماید و به این سؤال اساسی بپردازد که "اهل الکهف"، مهم‌ترین اثر نمایشنامه‌ای توفیق‌الحکیم، تاچه حد از این امکانات برخوردار است؟

### فرضیه‌ی پژوهش

با توجه به این سؤال که مکالمه‌گرایی چگونه در نمایشنامه‌ی «اهل الکهف» جلوه‌گر می‌شود؟ فرض ما بر این اصل استوار است که مکالمه‌گری، با محورهای گفت و گو، چندصدایی و بینامتنیت، در این نمایشنامه، جلوه‌گر شده است.

### هدف از پژوهش

تحلیل محتوا، روشی مناسب برای پاسخ دادن به سؤال‌هایی درباره‌ی محتوای یک پیام بوده و مهم‌ترین کاربرد آن، توصیف ویژگی‌های آن پیام است. بر این اساس، می‌کوشیم با تحلیل محتوای نمایشنامه‌ی توفیق الحکیم، به پاسخ موردنظر، درباره‌ی امکانات گفت و گویی برسیم؛ بنابراین هدف، تحلیل محتوای نمایشنامه‌ی «اهل الکهف» است.

### پیشینه‌ی تحقیق

مقالات متعددی در زمینه‌ی مکالمه‌گرایی به چاپ رسیده است، اما آثار ترجمه شده به زبان فارسی در این باره اندک است. در ارتباط با مقاله‌ی حاضر، فقط می‌توان به مقاله‌ی، خانم نرگس قندیل‌زاده در مجله‌ی انجمن زبان و ادبیات عربی اشاره کرد. وی ضمن بررسی کلیه‌ی آثار و اندیشه‌های توفیق الحکیم، به شرح مختصری از اهل الکهف نیز پرداخته است.

## چارچوب نظری

### زبان و متن

تأثیراتی که الفاظ بر روی هم می‌گذارند، واقعیت زبان را تشکیل می‌دهد. (محمدی، ۲۴) به همین تعبیر، زبان یک موجود واحد و یک‌صدایی نیست و همیشه بیش از یک معنا در زبان وجود دارد؛ در واقع، هر گفتاری پاسخ به گفتار دیگر است؛ از این‌جا می‌توان نتیجه گرفت که زبان، پدیده‌ای اجتماعی است. (www.ensani.ir) متون چندلایه و چندمعنا و پویا نه تنها با گذشته، با آینده نیز در گفت و گو هستند. هیچ اثری نمی‌تواند در قرن‌های آتی، زنده باشد مگر این‌که، از قرن‌های گذشته، تغذیه کرده باشد. اگر بخواهیم نمودار تعامل متون، با گذشته و آینده را رسم کنیم، بدین شکل خواهد بود:

گذشته ← متون ← آینده. (شفیعی کدکنی، ۹)

### مکالمه‌گرایی و چندآوایی

میخائیل باختین، برجسته‌ترین اندیشمند شوروی و بنیان‌گذار منطق مکالمه، معتقد بود که برای به‌دست آوردن کلمه و معنا باید درگیر مکالمه با دیگران شد. باید کلمه را از دست صاحبان سابقش درآورد؛ کلمه، لباسی است که از فردی به فرد دیگر، دست به دست می‌شود و رایحه‌ی صاحب قبلی، هرگز از آن زدوده نمی‌گردد. (مقدادی، ۴۹۱) در جوامع استبدادی، آدم‌ها یا می‌خواهند در دیگری ادغام شوند، یا دیگری را در خود ادغام کنند؛ اما طبق دیدگاه باختین «منتقد» یک «من» است و در برابر او هزاران «من» دیگر قرار گرفته که هیچ یک شیء نیستند، بلکه همه شخصند؛ همه جاندار و صاحب اراده و آگاهی و آزادی هستند. متون نیز همین وضعیت را دارند (شفیعی کدکنی، ۱۱۱). همچنین، منطق مکالمه در

فرهنگ «چند صدایی» تحقق می‌یابد، نه در فرهنگ «تک صدایی» (شفیعی کدکنی، ۲۹۵).

چند آوایی (polyphony) اصطلاحی است در موسیقی و به موجب آن، صداهای متعدد و متنوع شنیده می‌شود؛ مؤلف نه تنها تعیین‌کننده‌ی سرنوشت و پایان داستان نیست، صدای مؤلف، یکی از صداهایی است که در متن شنیده می‌شود. حتی اگر مؤلف، لباس یکی از شخصیت‌ها را به تن کرده باشد، سایر شخصیت‌ها از قید نویسنده، آزاداند و کلام، پایان‌ناپذیر است و اثر هنری، پایان نمی‌پذیرد (محمدی، ۱۰).

اما تک‌گفتار یا مونولوگ، با وجود یک آگاهی خارج از خود، مخالفت می‌ورزد. مونولوگ، نسبت به پاسخ دیگران، ناشنواست. (مقدادی، ۴۹۱). همه تلاش‌های گوینده یا نویسنده در راستای یکسان‌سازی گونه‌های مختلف زبانی (مذهبی، شخصی، سیاسی) است. بدون آن که، به تفاوت‌های فاحش زبانی بین این گونه‌ها، توجهی داشته باشد. در فرهنگ تک صدایی، اساساً مکالمه‌ای وجود ندارد ... اما در فرهنگ چند صدایی، مکالمه به معنای اخص آن وجود دارد. مکالمه، مناظره نیست، برخورد و تقابل دیالکتیکی است که از متن آن و هم نهاد برتر به در کشیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۲۹۴).

### بینامتنیت

از آن جا که رابطه‌ی گفت‌وگویی بین یک متن بامتن یا متون دیگر، باعث برقراری خاصیت بینامتنی می‌شود، (شمیسا، ۱۶۷) به شرح مختصری از بینامتنیت نیز می‌پردازیم.

ظاهراً کارایی اصطلاح بینامتنیت، در آن است که، تصورات رابطه‌ای بودن، ارتباط بینا متنی و وابستگی متقابل در حیات مدرن را برجسته می‌کند (آلن، ۱۱).

در واقع می‌توان گفت، در یک متن مشخص، مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متون دیگر بیرون از آن متن، وجود دارد و حتی عوامل فرامتنی و اجتماعی، در جریان است. این متون، ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند، هم عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند (غلام حسین زاده، ۱۸۲) البته روابط بینامتنی، می‌تواند بنابر ارتباط آن با فرهنگ، به دو دسته‌ی بزرگ تقسیم شود که عبارت است از: درون فرهنگی و برون فرهنگی؛ به عبارت روشن‌تر، هنگامیکه متن مرجع، فرهنگ مشترکی با متن اصلی داشته باشد، در این صورت، روابط بینامتنی درون فرهنگی محسوب می‌شود. برعکس، هنگامی که متن مرجع دارای فرهنگ دیگری نسبت به متن اصلی داشته باشد، در این صورت روابط بینامتنی، برون فرهنگی یا میان فرهنگی تلقی می‌شود ([iranianstudies.org](http://iranianstudies.org)).

#### توفیق الحکیم

شاخص‌ترین نویسنده‌ای که نمایشنامه‌نویسی جدید عربی را به عنوان یک نوع ادبی، شکل و گسترش داد و تأثیر عمده‌ای بر حیات فرهنگی کشورش و به‌طور کلی، دنیای عرب زبان گذاشت، "توفیق الحکیم" بود. ([encyclopediadia.islamca.com](http://encyclopediadia.islamca.com))  
در واقع، صحنه‌ی هنر و ادبیات معاصر عربی، به دست توفیق الحکیم و چند نویسنده‌ی مصری، با یک عده از نویسندگان لبنانی می‌چرخد (الحکیم، مشیریان، ۹۵).

الحکیم نمایشنامه‌های خود را به سه دسته تقسیم می‌کند: اجتماعی، فکری، گوناگون (قنديل‌زاده. [iaal.ir/majazine](http://iaal.ir/majazine)) تاریخ مصرف نمایشنامه‌های اجتماعی الحکیم، منحصر به دوران وجود مشکل مورد بحث نمایشنامه در جامعه است. الحکیم بیان طنزآمیز خود در این آثار را از نمایشنامه‌های خوش ساخت فرانسوی آموخته بود (قنديل‌زاده، همان)

زبان گفت و گو در این نمایشنامه‌ها اغلب عامیانه، با معانی ساده و قابل دسترس است. (حافظ، ۱۹۸۷) اما در نمایشنامه‌های فکری (مسرح ذهنی) که ملهم از قرآن، تورات و متون کهن است، آنچه نمایش را به پیش می‌برد، گفت و گو است (قندیل‌زاده، همان) کاربرد نمادین و کنایه‌ای، چیرگی روح شعری (عناصر تخیل و احساس) و بیان مسائل فلسفی، روان‌شناختی، هستی‌شناختی و گاه موضوعات و مسائل روز جامعه از جمله ویژگی‌های ممتاز این سبک نمایشی است (دادخواه-سلیمی، ۱۸۰).

نمایشنامه‌های فکری او را با آثار بزرگان درام مدرن یعنی ایسن، شاو و سارتر که نمادها را با واقعیت می‌آمیزند و در درگیری‌های کاملاً فکری هم شخصیت‌هایی زنده می‌آفرینند مقایسه می‌کنند. (همان)

توفیق الحکیم، ادب قدیم یونان را می‌شناخت (Theater\_bijar.blogfa.com) و در برخی از نمایشنامه‌های فکری خویش موضوع و چارچوب کلی اثر را آشکارا از اسطوره‌های یونان و روم گرفت. (قندیل‌زاده، همان). الحکیم، داستان‌های دینی را نیز با رمز اسطوره‌ای می‌نگرد و از آن‌ها به دلخواه استفاده می‌کند (encyclopaediaislamica.com) البته وی، اسطوره را تکرار و بازپردازی نمی‌کند، بلکه بدون پای بندی به موضوع و حوادث آن، از نمادهایش بهره می‌گیرد و جامه‌ی هنری و فکری جدیدی بر این نمادها می‌پوشاند. (قندیل‌زاده، همان). از توفیق الحکیم ۶۵ داستان و نمایشنامه بر جای مانده و بسیاری از این آثار به زبان‌های دیگر ترجمه شده است. (Theater\_bijar.blogfa.com)

در سال ۱۹۳۳، دو اثر مهم و مؤثر او در تحول رمان نویسی، منتشر شد: «عوده‌الروح» و نمایشنامه ابتکاری «اهل الکهف»، که براساس داستان هفت خفته‌ی افسوس که گونه‌ی دیگر آن در سوره‌ی کهف در قرآن کریم آمده است، نوشته شده است. (encyclopaediaislamica.com)

## اهل الکهف

در میان آثار توفیق الحکیم «اهل الکهف»، مقام و منزلت خاصی دارد. توفیق الحکیم، نخستین نمایشنامه نویس عرب است که نمایشنامه‌ی رمزی و ذهنی را با خلق این اثر، به گنجینه‌ی ادبیات عربی افزود. توفیق در این سبک نمایشی، موضوعات خود را بیشتر بر شخصیت‌های اسطوره‌ای و شبه اسطوره‌ای و گاه بر شخصیت‌های واقعی قرار می‌داد (مندور، ۳۹).

قدیمی‌ترین منابع اسلامی و عربی که داستان اصحاب کهف در آن ذکر شده، قرآن کریم است، که در سوره کهف، آیات ۹ تا ۲۶ به این ماجرا بطور اجمال و با بیان ساده و بسیار مؤثر پرداخته است.

با اینکه در این نمایشنامه، توفیق الحکیم از قصه‌ی قرآنی الهام گرفته، ولی به این داستان، رنگ فانتزی داده، سرانجام نشان می‌دهد که چگونه همه غارنشینان، ایمان خود را پس از سیصد سال از دست داده و از کرده‌های گذشته و سرسختی‌های خود نادم و پشیمان‌اند (الحکیم، ۸).

## اهل الکهف و ارتباط بینامتنی

بارت درخصوص بینامتن سخن معروفی دارد و می‌گوید: «هرمتنی، بینامتن است» یعنی هیچ متنی بی‌بهره از تأثیرات دیگر متن‌ها نیست (iranianstudies.org). نسبت‌های بینامتنی موجب می‌شوند که حجم و ژرفای معنای اثر، بسط یافته و متن دوم، دلالت معنایی متن اول را در برگیرد. بر این اساس به نظر می‌رسد بینامتنیت، یکی از تمهیدهای توفیق الحکیم برای ایجاد پیوند، بین اثر خود با آثار دیگر است؛ بعنوان مثال وی نمایشنامه «شهرزاد» را بر اساس افسانه هزار و یک شب (الحکیم، ۱۳۸۹) نوشته و «ایزیس» را از افسانه‌ی مصریان درباره‌ی اوزیریس الگوبرداری کرده است (الحکیم، ۱۳۸۷) و همچنین «بیجمالیون» (الحکیم، ۱۹۴۲)



را از اسطوره‌ی قبرسی پیگمالیون و دو اسطوره‌ی یونانی گالاتیا و ناریسیس بهره برده است (قندیل زاده. iaal.irmagazine).

در اهل‌الکهف هم، توفیق الحکیم، از قصه قرآنی الهام گرفته است. (ستاری، ۱۰۶) به همین دلیل می‌توان اهل‌الکهف که، متن اصلی ما محسوب می‌شود، با آثار پیش از خود، یعنی قرآن و منابع اسلامی نسبت بینامتنی برقرار کرده است. داستانی که توفیق الحکیم از اصحاب کهف به صورت نمایشنامه نوشته است، با اصل داستان، اختلافات فاحشی دارد که به روح منتقد توفیق الحکیم بر می‌گردد. در این نمایشنامه، زندگی اصحاب کهف دو عنصر جدید فلسفی و عشقی دارد و با داستان‌های مسیحی و آنچه در قرآن به شکل ساده و آمیخته به روح ایمان آمده است تفاوت بسیار دارد (الحکیم، ۳۳) اما در هر صورت، ارتباط بینامتنی میان متن مرجع یا پیش‌متن و متن اصلی برقرار است و این مسئله در بسیاری از عبارات متن مشهود است از جمله:

مشلینیا: (و هو أحد الرجلین) یا مرنوش! ... کم لبثنا هاهنا؟!

مرنوش: یوماً أو بعض یوم. (الحکیم، ۷)

ارتباط این متن با قرآن، براساس نظریه‌ی دیالکتیک و گفت و گومندی است؛ بدین صورت که ما شاهد دو نوع صدا هستیم: صدای بشر. (یکی از افراد درون غار) که با تردید و دودلی از مدت درنگ (و خوابیدنش) در غار سؤال می‌کند. و در متن مرجع، یعنی قرآن در آیه‌ی ۱۹ سوره‌ی کهف، شاهد صدای برتر (یعنی خداوند) هستیم که از زبان یکی از افراد پاسخ می‌دهد:

(رَبِّکُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ) و در نهایت در آیه ۲۵ پاسخ نهایی را می‌دهد (ولبثوا فی کهفهم ثلاث مائة سنین وازدادوا تسعاً).

لازم به ذکر است که، این ارتباط بینامتنی، یک ارتباط درون فرهنگی نیز هست؛ زیرا متن مرجع آن، قرآن و متون اسلامی است که فرهنگ مشترکی با متن اصلی دارد.

همچنین، در متن اصلی، گفت و گوی بین افراد، براساس ترس و تردید و دودلی برگرفته از موقعیت مکانی و زمانی است که آنان را در برگرفته است؛ این تردید که همه‌ی ماجرا یک خواب مشترک بوده و در نهایت، بدون تشخیص نهایی مرز واقعیت و خیال، خود را به مرگ می‌سپارند:

مرونش: مشلینیا! أو یمكن أن نلحم جميعاً حلماً واحداً متشاهماً؟!

یملیخا: أ كان هذا حلماً؟ مرونش! مشلینیا! أما خرجنا حقيقة من الكهف؟! و هذا الرعب الذي رأيت في المدية أحدث كل هذا في رأسي و أنا نائم هنا؟! (همان: ۹۵) و در جای دیگر، یملیخا، یکی از سه خوابیده در غار، به این مطلب آشکارا اشاره می‌کند: «أني أموت و لأعرف... هل كانت حياتي... حلماً... أم حقيقة؟» (همان: ۹۹) در حالی که در متن مرجع در آیه‌ی ۱۴ بیان می‌شود خدا دل های آنان را به واسطه ایمان از تردید و دودلی دور می‌سازد: "وربطنا علي قلوبهم اذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات و الارض لن ندعوا من دونه الها لقد قلنا اذا شططاً" و در نهایت اینکه نویسنده، آیه‌ی ۱۱ سوره‌ی مبارکه‌ی كهف را در ابتدای داستان و کتابش آورده این خود دلیلی است بر ارتباط بینامتنی و درون فرهنگی که بین متن اصلی و متن مرجع وجود دارد: «فضربنا علي اذانهم في الكهف سنين عددا».

بنابراین همان‌طور که مشاهده شد، هر اثر ادبی، مکالمه‌ای است با آثار دیگر. (احمدی، ۱۰۳) در نتیجه، بین اهل الكهف توفیق الحکیم و قرآن و متون اسلامی، ارتباط مکالمه‌ای و بینامتنی برقرار است؛ از طرف دیگر، داستان اهل الكهف، شروع و پایانی ندارد؛ نه به شیوه‌ی نویسندگان و شاعران، با یک مقدمه و افتتاحیه‌ی خاصی شروع می‌شود و نه به نتیجه‌ی قطعی می‌رسد؛ به عبارتی، امر

تمام‌شده و قطعی وجود ندارد. مسئله و متن، باز می‌ماند و مکالمه را پایانی نیست. ناتمامی متن، نشانگر حرکت دائم متن و انسان و پایان‌نیافتگی و ناکامل بودن و گفت و گوی دائمی است.

در پایان ماجرا، وقتی در غار بسته می‌شود، تبرهایی درون غار برای رستخیز دوباره‌ی مردگان گذاشته می‌شود تا وقتی که دوباره به دنیا بازمی‌گردند، بتوانند از آن برای بازکردن و شکستن دیوار جلوی غار استفاده کنند و این بدان معناست که متن، همچنان باز است و حکایت همچنان باقی می‌ماند...

الملك: واذا استيقظوا حقاً يا غالياس و وجدوا البناء عليهم...  
غالياس: عندئذيا مولاي... عندئذ... مولاي! لقد خطرت لي فكرة...  
الملك: ماهي؟

غالياس: نترك لهم معاول داخل الكهف... هنا... بجوار المدخل ثم نسده. فإذا ما بعثوا و أرادوا الخروج و وجدوا البناء عليهم ضربوا ضربتين بالمعاول فيفتح...  
الملك: لا بأس بالفكرة!

غالياس: هاتوا ثلاثة معاول... أسرعوا... ضعوها هنا بجوار المدخل. (الحکیم، ۱۱۴)

این گفت و گوی میان حاکم و غلامش بر سر این مسئله صورت می‌گیرد که ممکن است این ماجرا همچنان ادامه یابد؛ یعنی بار دیگر آنان بیدار شوند و مردمی در قرن‌های آینده رستخیزشان را مشاهده کنند؛ بنابراین، ممکن است برای مردمانی دیگر نیز حکایتی دیگر ایجاد شود؛ به این خاطر گالیاس به شاه پیشنهاد می‌کند که برای کمک به آنها در آن زمان بهتر است وسیله‌ای برای باز کردن دهانه‌ی غار در نزدشان قرار دهند.

### اصل گفت و گومندی و چندصدایی در اهل الکهف

الف. گفت و گو جزئی از زندگی است. حذف این جزء مهم از زندگی و انتقال شخصیت اشخاص داستان، به یاری نقل ساده، کاری بس دشوار است. (یونسی، ۳۴۷)

برای اینکه مردم داستان و نمایشنامه جالب باشند و درضمن، خواننده، حضور نویسنده را حس نکند، نویسنده باید به عوض اینکه خود از جانب آن‌ها سخن بگوید و مترجم احوال‌شان باشد، اجازه دهد خود سخنگوی خویش باشند و با واسطه با خواننده روبرو نشوند (همان: ۳۴۸). و آثار توفیق‌الحکیم، به خصوص اهل الکهف، نه تنها از دخالت و آگاهی خود توفیق جداست، در بسیاری موارد از آگاهی مخاطبان خویش فاصله می‌گیرد؛ به گونه‌ای که گویی او در بند تعلقات متن نیست و خوانندگان، آنچه از نمایشنامه‌ی او درمی‌یابند درحقیقت، دریافتی است از حال خودشان و بر مبنای شخصیت فردی خود، از آن تجربه کسب می‌کنند؛ مثل گفت و گوی زیر که بین شاه و غلامش درباره‌ی اصحاب کهف صورت گرفته است:

غالیاس: كنت أصغي مع الناس إلي حكاية الصياد الذي جاء بالخبر و كنت علي وشك الذهاب معهم إلي الغار، و لكني فجأةً تذكرت درس الأميرة.  
الملك: لقد عاد هذا الصياد الآن. يعود علي فرسه و يروى عجباً. إنهم أبصروا بالغار ثلاثة مخلوقات مفرعة الهيئة، أشعارهم مدلاة، و يلبسون ملابس غريبة، و معهم كلبٌ عجيب النظرات، فولوا منهم رعباً (الحكيم، ۳۲).

در واقع این توفیق‌الحکیم نیست که به حکایت ماجرا می‌پردازد، بلکه هریک از شخصیت‌های موجود در نمایشنامه، گویی هر یک سرنوشت قسمتی از متن داستان را به عهده دارند و خواننده بنابر دیدگاه خود به تحلیل ماجرا می‌پردازد. در گفت و گوی بالا، خواننده بنابر شخصیت خود و به حسب حال خویش

می‌تواند به تحلیل ماجرا می‌پردازد؛ به عبارت دیگر توفیق با گنجاندن وصف افراد درون غار در میان صحبت دو شخصیت نمایشنامه، شاه و غلامش، به مخاطب اجازه داده خود به تحلیل ماجرا بپردازد و وضعیت آن‌ها را به تصویر بکشد؛ لذا در تحلیل و توصیف این عده، گروهی آنان را صاحب گنج می‌دانند:

الناس: يا صاحب الكثر! ابرز إلینا. يا صاحب الكثر لا تخف. (همان: ۲۶)

گروهی از دیدن چهره‌های‌شان وحشت‌زده می‌گریزند:

إنهم أبصروا بالغار مخلوقات مفزعة الهيئة... فولوا منهم رعباً.

بریسکا (خائفه) یا الهی! مخلوقات مفزعه. (همان: ۳۲)

عده‌ای آنان را اشباح می‌نامند:

الملك: بل الاشباح

و اهل ایمان آنان را قدسیانی مورد تقدیس معرفی می‌کنند:

غالیاس... هم ثلاثة رابعهم کلهم: القدیس مرنوش، القدیس مشلینیا و القدیس بملیخا.

(همان: ۳۳)

ب. با توجه به اینکه هر زبان، جهان‌بینی خود را دارد و انسان‌ها به زبانی که حرف می‌زنند، فکر می‌کنند و آنچه را به آن می‌اندیشند، به زبان می‌آورند؛ رابطه‌ی حیرت‌انگیز میان زبان و تفکر در ذهن آدمی این حقیقت را نشان می‌دهد که هر زبانی، نگاه متفاوتی از دیگر زبان‌ها در انسان به وجود می‌آورد. بر این اساس، آشنایی توفیق‌الحکیم با زبان قرآن و نیز زبان و ادبیات فرانسه و یونانی و ادبیات انگلیسی (قتدیل زاده. [iaal.ir/majazine](http://iaal.ir/majazine)) موجب شده تا نسبت به جهان‌نگاه‌های متفاوتی داشته باشد و از امکانات گفت و گویی خوبی برخوردار شود و آن را در آثار خود به کار برد.

ج. کثرت و تعداد گفت و گوها در این نمایشنامه، زیاد است:

۱. گفت و گوهای کوتاه: این گفت و گوها در عین اینکه با عباراتی کوتاه بیان

شده‌اند، ولی دربردارنده‌ی مفاهیم کامل‌اند:

یملیخا: دع الامر للمسیح.

مشلینیا: لیت المسیح یعلم بما یُقر ضمیری!

یملیخا: أوتشکَ فی آتَه یعلم! استغفرالله! أعتقد أنه یعلم (الحکیم، ۱۴)

درواقع، یملیخا می‌خواهد به همراه غارنشین خود بگوید که تردید و دودلی را از خود دور ساز. واگرا این مسئله برای قابل درک نیست، مسیح آن را می‌داند؛ پس کار را به مسیح بسپار (دع الامر للمسیح).

۲. گفت وگویی درونی شخصیت‌ها: در بعضی مواقع، شخصیت‌های داستان، از وقایع پیش‌آمده، چنان دچار سرگشتگی می‌شوند که با خویشتن خویش سخن می‌گویند؛ گویی که درون را مخاطب قرار داده و یا به سؤال او پاسخ می‌دهند؛ چنانچه در قسمتی از نمایشنامه، وقتی مشلینیا، تردید مرنوش را در مورد بیداری مجدد و زندگی دوباره می‌بیند و درمی‌یابد، او اعتقاد خویش را از دست داده، با خویش چنین می‌گوید:

کلا.. کلا.. لقد فقد مرنوش البصيرة... انا لسنا حلماً... لا... بل الزمن هو الحلم... أما نحن فحقیقة... هو الظل الزائل و نحن الباقون... هو ولید خیالنا... ولا وجود له بدوننا... (همان: ۱۰۴)

مشلینیا درون را چون فردی قرار می‌دهد و با آن به گفت وگو می‌پردازد. گویی که وجود خارجی دارد و هم اینک در مقابلش ایستاده، او را می‌بیند و صدایش را می‌شنود و خود را با او جمع می‌بندد.

۳. گفت وگویی عقلی و استدلالی: در قسمت‌هایی از نمایشنامه، شاهد استدلال از طریق گفت وگو هستیم. مثلاً شاهزاده مسیحی با غلام خود درباره زمان استدلال می‌کند و به عنوان شاهد، ماجرای اوراشیما را که در جادوی زمان گم شده، و آن را قبلاً در جایی خوانده، یادآوری می‌کند.

و در جایی دیگر، این گفت وگو و استدلال عقلی، میان مشلینیا و مرنوش در جریان است:

مرنوش: حیاة جدیدة ما نفعها! ان مجرد الحیاة لا قيمة لها.  
ان الحیاة المطلقة المجردة عن كل ماض و عن كل صلة و عن كل سبب لهي اقل من العدم،  
بل ليس هناك قط عدم. ما العدم، الا حیاة المطلقة (همان: ۶۶)  
افرادی چون یملیخا و مرنوش که از زاویه‌ی عقل به مسئله‌ی زمان می‌نگرند،  
زمان را اصل ثابت و مستقل در زندگی می‌یابند و پس از روبه‌رو شدن با حقیقت  
زمان و فاصله جسمی با این زمانه، به غار که سمبلی از گذشته است باز  
می‌گردند. زیرا در اندیشه‌ی آن‌ها، دنیای بی تعلقات، دنیای بی‌معنایی است و در  
چنین حالت یعقل اجازه‌ی تشکیل زندگی جدید را به انسان نمی‌دهد. مشاهده  
می‌کنیم که گفت و گوی استدلالی آن‌ها، حول اثبات مسئله‌ی زمان از دیدگاه عقل  
است.

همچنین، مشاهده می‌کنیم که مشلینیا در یک گفت و گوی درونی به یک  
استدلال عقلانی برای درک ماجرا و تفسیر آن می‌پردازد:  
ولكن فينا قوة أخرى نستطيع هدم كل ذلك. أولم نعش ثلاث مئة عام في ليلة  
واحدة. فحطمتنا بذلك الحدود والمقاييس والأبعاد؟ نعم ها نحن أولاء استطعنا أن  
نمحو الزمن (همان: ۱۰۴)

در این قسمت، مشلینیا به تفسیر زمان از طریق احساس و عاطفه می‌پردازد. او  
از بعد جسمی، زمان را اصلی ثابت می‌یابد؛ اما از جنبه‌ی عاطفی، انسان را در  
حصار زمان محدود نمی‌کند؛ از نگاه او، انسان قادر به برقراری ارتباطات عاطفی  
با زمان‌های دیگر است.

۴. گفت و گو میان اهل ایمان و انکار: در قسمت پایانی نمایشنامه، شاهد  
گفت‌وگو میان بعضی از شخصیت‌های داستان هستیم که به رستاخیز و بیداری  
دوباره اهل الکهف معتقدند و در مقابل‌شان گروهی قرار دارند که این مسئله را  
قبول ندارند و یا آنان را در خواب می‌پندارند:

الراهب: فلنتركهم كما هم حتي يكون هناك فرق بين اولياء الله الصاعدين الي السماء و بين البشر الماكثين في الارض....

الصيد: مولاي! لا ينبغي أن نسد الكهف عليهم

الملك: ل ماذا؟

الصيد: إنهم لم يموتوا يا مولاي

الملك: ماذا تقول؟

الصيد: إنهم نائمون نوماً عميقاً كما في المرة الأولى... و سوف يستيقظون بعد أعوام.

راهب آخر: (يتقدم) نعم يا مولاي! إنهم نائمون، و سوف يستيقظون.

الصيد: فاذا سددنا عليهم فكيف يخرجون يا مولاي كما خرجوا في المرة الأولى؟

الملك: عجباً! أنا نائمون هم الآن؟!

الراهب: كلا... أيها الملك... بل هم ميتون حقيقة، و سيصعدون إلي السماء...

غالياس: نعم يا مولاي... (همان: ۱۱۵)

همچنین پریسکا (قهرمان زن نمایشنامه) مصرانه می‌خواهد به اطرافیان خود بقبولاند او کشته‌ی راه عشق است و نه قدیسی که در راه مسیحیت شهید شده است. (قتدیل زاده. [iaal.ir/majazine](http://iaal.ir/majazine)) و به این مسئله در گفت و گویی که با غلام خود گالیاس دارد اشاره می‌کند. و با اصرار از وی می‌خواهد این مطلب را برای دیگران نیز بازگو کند:

غالیاس: إنك قدیسة يا مولاي. نعم إنك قدیسة بين القدیسين... و هذا ما يعزیني ...

پریسکا: و مهمة أخرى يا غالیاس. إذا علمت الناس قصتي و تاریخي فاذا كر لهم كما

أوصيتك

غالیاس (و هو يهم بالخروج) أنك قدیسة؟

پریسکا: كلا... كلا... أيها الاحمق الطيب. ليس هذا ما اوصيتك

غالیاس: أنك امرأة أحببت؟

پریسکا: نعم... و كفي. (الحكيم، ۱۱۷)



د. پرسش نیز یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است. (احمدی، ۹۳) واژه‌ی «پرسش» و مترادف‌های آن در عنوان بیشتر آثار باختین به‌کار رفته است (همان). بر این اساس، مشاهده می‌کنیم که در مکالمه، پرسش، جایگاه مهمی دارد. در نمایشنامه‌ی اهل الکهف، می‌بینیم که بیشتر دیالوگ‌های بین اشخاص و شخصیت‌ها به شکل پرسش و پاسخ، مطرح شده است و این خود، زمینه را برای ایجاد گفت و گو و ارتباط مکالمه‌ای فراهم می‌کند:

مشلینیا: این الراعی؟ این ثالثنا الراعی؟

مرنوش: آتین شیخ کلبه هنا باسطاً ذراعیه.

مشلینیا: ألا تری هذا الراعی یتحَبَّبُ قرینا؟ این هو؟ (توفیق الحکیم، ۷)

**چند صدایی:** آنجا که باختین بر خصلت گفت و گو تأکید دارد، منظورش هر نوع گفت و گویی نیست؛ چنان که نمی‌توان گفت و گوهای افلاطون را دقیقاً همان چیزی دانست که مد نظر باختین بوده است؛ زیرا نه تنها از میان این گفت و گوها چهره‌ی حق به جانب افلاطون دیده می‌شود، غلبه‌ی صدای او بر سایر صداها کاملاً مشهود است؛ در صورتی که باختین به دلیل دل‌بستگی به اندیشه‌های دموکراتیک، خواهان برتری و تفوق هیچ صدایی نیست. در اندیشه‌ی باختین، صداها باید در عرض یکدیگر قرار گیرند و نه در طول هم (دزفولیان راد، ۱۰). بنابراین، هر یک از شخصیت‌های حاضر در این نمایشنامه از امکانات گفتگویی و چند صدایی، بهره‌ی لازم را برده‌اند.

حضور دیگری در نمایشنامه، موجب شده است که داستان از زبان راوی و نویسنده نقل نشود؛ بلکه شخصیت‌های داستان، هر یک، سکان این کشتی را در دست بگیرند و مسیر آن را برای خواننده یا (تماشاچی در صحنه‌ی تئاتر) تعیین کنند؛ این دیگری هر یک از شخصیت‌های موجود در نمایشنامه است.

حضور یملیخا، مرنوش، مشلینیا، پریسکا، شاه و سایرین در نمایشنامه، به عنوان شخصیت‌های متعدد داستان، موجب شده که حضور مسلط راوی را احساس نکنیم، بلکه هر یک از این اشخاص خود عهده‌دار نمایش باشند؛ بنابراین حضور «دیگری» و یا «دیگران» در نمایشنامه، آشکار است. حضور دیگری در نمایشنامه موجب شده است که شخصیت‌ها از طریق زبان با دیدگاه متفاوت در ارتباط شرکت کنند.

از طرفی، از نظر باختین، هر خودی «بیگانه» است و به تنهایی، نمی‌تواند به درک و شناختی برسد؛ از این رو آگاهی او از خودش از طریق دیگران و همچنین، موجودیت انسانی‌اش به دست می‌آید. (غلام حسین زاده، (b) ۱۳۸۷: ۱۷۳)

باختین برخلاف دکارت که می‌گفت: «من فکر می‌کنم؛ پس هستم» می‌گوید «تو هستی، من هستم». (همان)

توسعه‌ی تصاویر متن شده و کوتاهی عبارات نمایشنامه به سرعت انتقال معنا به مخاطب کمک می‌کند و انتظار او را از درک مطلب برآورده می‌سازد.

در واقع، در نمایشنامه‌ی اهل الکهف، صداهای متعددی شنیده می‌شود که در حال تعامل، حرف زدن و پاسخ دادن به یکدیگر، بدون برتری دادن هیچ یک بر دیگری هستند. در کتاب مورد نظر، هر یک از شخصیت‌ها، از ویژگی فردی خاص برخوردارند و رابطه‌ی بین آن‌ها مبتنی بر مکالمه است و در حکم یک ملودی محسوب می‌شود و با صداهای دیگر شخصیت‌ها و صداهای خود راوی، ترکیب شده و از این طریق، مایه‌ی اصلی، که همان چندآوایی هارمونیک است، ساخته می‌شود. (همان: ۱۷۴)

به دیگر سخن در «اهل الکهف» صدای مسلط راوی را مشاهده نمی‌کنیم که بر دیگر صداها برتری داشته باشد، بلکه اگر جایی صدای راوی هم وجود داشته

باشد، در پشت یکی از شخصیت‌ها قرار گرفته است و درحقیقت، خود را در قالب یکی از شخصیت‌ها قرار داده است، نه به‌عنوان یک رهبر مسلط، بلکه به‌عنوان جزئی از مجموعه‌ی نمایشنامه. به‌عنوان نمونه به موارد زیر توجه کنید:

بریسکا: (لا تکاد تراهم حی تصیح صیحة مکتومة، وتتمسک بأهداب ثوب غالیاس) رباه!... (الحکیم، ۳۷)

در این قسمت، صدای راوی و حضور او صدای غالب محسوب نمی‌شود و در طول صدای پریسکا قرار نگرفته، بلکه این پریسکاست که هم‌چنان، ایفاگر خویش در نمایشنامه و هدایتگر داستان است.

و یا در صفحه‌ی ۸ کتاب از قول مشلینیا چنین می‌گوید:

صدقت. (صمت)، (و فجأة یقول و هو نافذ الصبر) أرید الخروج من هذا المكان. حضور راوی در این‌جا نیز مشهود است؛ اما تنها راوی نیست که مسیر داستان را به دست گرفته، بلکه مشلییاست که از طریق راوی سخن می‌گوید. و نیز در موارد فوق، الحکیم از عبارات کوتاه بهره گرفته تا به سرعت انتقال معنا به مخاطب کمک شود و درک مطلب، بهتر صورت گیرد. همچنین، توفیق الحکیم، برای ایجاد پرسش در اندیشه‌ی خواننده از تکرار بسیار، بهره برده است. درحقیقت، یکی از مهم‌ترین مایه‌ها در چندآوایی، همین تکرارهاست (شفیعی کدکنی، ۴۰۸).

مثلاً در قسمت پایانی نمایشنامه، در گفت‌وگوی میان پریسکا و غلامش برای اثبات قدیسه بودن پریسکا، به خاطر همراهی‌اش با اصحاب کهف و انکار پریسکا بر این مسئله، تکرار کلمه‌ی قدیسه را مشاهده می‌کنیم.

همچنین در صفحه‌ی ۹۳-۹۷ این کتاب، در گفت‌وگوی میان اصحاب کهف مشاهده می‌کنیم که هر یک از آن‌ها می‌خواهند وقایعی که برای آن‌ها اتفاق افتاده،

به خواب مرتبط سازند؛ بنابراین، هر یک گمان می‌کنند آنچه رخ داده، در عالم خواب بوده است.

مرنوش: (فی صیحة) آه... آهنا حلم؟!

مشلینیا: مزعج کما تری...

مرنوش: إني رأيت عين ما رأيت... أكنت أحلم أنا أيضا؟

مشلینیا: ماذا حلمت أنت؟

مرنوش: أنهم دخلوا علينا كما قلت و أن البلد غير البلد و أن أهل... وآه... یا للویل!...

إن مكان بيتي سوق للسلاح، و ان ولدي مات في سن الستين... .

مشلینیا: مات في سن الستين؟!... أليس هذا حلم؟

مرنوش: نعم... لارباه... أحلم هذا حقا أم يقظة؟

مشلینیا: بل حلم ايها المسكين (الحكيم، ۹۳)

زیرا تکرار، برای تأکید به کار می‌رود و با تکرار، ذهن مخاطب به مسئله یا درد خاصی معطوف می‌شود که در داستان است. شاید این تکرار در ذهن مخاطب، پرسشی ایجاد کند. در واقع، توفیق‌الحکیم با تکرار عبارات با موضوعاتی که به نظر او کلیدی‌اند مثل مفهوم زمان و گم شدن اصحاب کهف در آن، دچار تردید شدن از اینکه حوادث پس از خواب براساس واقعیت صورت پذیرفته یا خواب، مفهوم قلب و عشق، مفهوم ایمان و نظایر آن، به درک خواننده از معنا جهت می‌دهد؛ از این رو، تکرارها هم سبب هم‌آوایی مخاطب با نمایشنامه‌نویس می‌شود و هم مخاطب، ناخواسته با دیدگاه نمایشنامه‌نویس رابطه‌ای گفت و گویی و عاطفی برقرار می‌کند.

### نتیجه

در مقاله‌ی حاضر ضمن بررسی‌ها و تحلیل‌هایی که در حوزه‌های مکالمه‌گرایی، چند صدایی و بینامتنی، در کتاب اهل‌الکَهِف توفیق حکیم انجام گرفت، نتایج زیر به‌دست آمد:

۱. ارتباط متن اصلی و متن مرجع (قرآن)، ارتباط دیالکتیکی است. و این امر در بعضی از قسمت‌های نمایشنامه تکرار شده است.
۲. این که توفیق‌الحکیم، آشکار آیه‌ی ۱۰ سوره مبارکه‌ی کَهِف را در آغاز نمایشنامه‌ی خود می‌آورد، خود تأییدی بر ارتباط بینامتنی موجود میان اهل‌الکَهِف و قرآن کریم است.
۳. این ارتباط بینامتنی، خود از نوع درون فرهنگی است؛ زیرا متن اصلی، با متن مرجع، یعنی قرآن، ارتباط فرهنگی مشترک دارند.
۴. در متن اصلی، اهل‌الکَهِف، امکانات گفت و گویی متعددی وجود دارد: گفت و گوهای کوتاه، گفت و گوهای درونی شخصیت‌ها، گفت و گوهای عقلانی و استدلالی، گفت و گوهای اهل ایمان و انکار، گفت و گو با دیگری و... نمونه‌ای از این گفت و گوها هستند.
۵. همچنین به دفعات زیاد، شاهد پرسش و تکرار در نمایشنامه هستیم که این دو (خصوصاً پرسش) خود از پایه‌های تداوم امر مکالمه و گفت و گو هستند.
۶. در نهایت، در اهل‌الکَهِف، صداهاى متعددی شنیده می‌شود که بدون برتری دادن هیچ یک به دیگری در حال تعامل، حرف زدن و پاسخ دادن به یکدیگراند، و رابطه‌ی بین آن‌ها مبتنی بر مکالمه و چند آوایی است؛ به دیگر سخن، در اهل‌الکَهِف صدای مسلط راوی وجود ندارد که بر سایر صداها برتری داشته باشد، بلکه هر یک از شخصیت‌ها به نوعی، خود هدایت‌گر صحنه‌ی نمایش هستند.

## منابع و مأخذ

### کتاب‌ها

- قرآن کریم.
- آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران- نشر مرکز.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم- تهران- نشر مرکز.
- بارت، رولان، (۱۳۸۶)، *لذت متن*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ چهارم- تهران- نشر مرکز.
- باختین، میخائیل، (۱۳۸۶)، *زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان*، ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، گسترش هنر.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۷۳)، *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه‌ی محمد پوینده، چاپ اول، تهران، ناشر شرکت فرهنگی آرست.
- تزوتان، تودوروف، (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۸۵)، *نظریه‌ی ادبیات* (متن‌هایی از فرمالیست‌های روس)، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، چاپ اول، نشر اختران.
- بشردوست، مجتبی، (۱۳۷۹)، *زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی* (در جستجوی نیشابور)، تهران، چاپ اول، تهران، نشر ثالث یوشج.
- الحکیم، توفیق، (۲۰۱۰)، *اهل الکهف*، الطبعة السادسة، دارالشروق، القاهرة.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۸۲)، *اصحاب کهف*، ترجمه‌ی بتول مشیریان، چاپ اول، تهران، نشر ارمغان.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۸۷)، *ایزیس*، ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی، چاپ اول، تهران، نشر پژواک کیوان.
- \_\_\_\_\_، (۱۳۸۹)، *شهرزاد*، ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی، چاپ اول، تهران، نشر پژواک کیوان..
- داد، سیما، (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم- انتشارات مروارید.
- رجایی، نجمه، (۱۳۸۷)، *آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی*، چاپ اول، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.

- ستاری، جلال، (۱۳۷۶)، *پژوهشی در قصه‌ی اصحاب کهف*، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- سید حسینی، رضا، (۱۳۸۴)، *مکتب‌های ادبی (ج ۲)*، چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات نگاه.
- شفیع کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران، انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶)، *انواع ادبی*، چاپ پنجم، تهران، نشر فردوسی.
- \_\_\_\_\_، *نقد ادبی*، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس.
- غلام حسین زاده، غریب رضا، غلام پور، نگار، (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین (زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین)*، چاپ اول، تهران، نشر روزگار.
- لئونید لئونوف، واسیلی اکسیونوف... رولان بارت... (۱۳۶۴)، *وظیفه‌ی ادبیات*، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران، چاپ دوم، نشر کتاب زمان.
- مکاریک، ایرناریماف (۱۳۸۵)، *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مه‌رمان مهاجر، محمد نبوی، چاپ دوم، انتشارات آگاه.
- مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، چاپ اول، تهران، نشر فکر روز.
- مندور، محمد، (بی تا) *مسرح توفیق‌الحکیم*، قاهره، چاپ سوم، دارالنهضة، مصر.

#### مجله‌ها و پایان‌نامه‌ها

- بزرگی، سعید و قبادی، قاسم‌زاده، پاییز (۱۳۸۸)، *تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای در سالمدگی*، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شماره‌ی ۲۵، صفحه‌ی ۱۰-۴۱.
- حافظ، علی محمد (۱۹۷۲)، *الحوار عند توفیق‌الحکیم*، مجله‌ی المسرح شماره ۲.
- دزفولیان رادوکاظم، ابن خانی، عیسی، تابستان (۱۳۸۲)، *دیگری و نقش آن در داستان‌های شاهنامه*، فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۱۳، صفحه‌ی ۱-۲۳.
- غلام‌حسین‌زاده (b)، غریب رضا، بهار (۱۳۸۷)، *حضور در دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ، خوانشی در پرتو منطق مکالمه‌ی میخائیل باختین*، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، شماره‌ی ۵۷، صفحه‌ی ۲۳۵-۲۵۶.

- محمدی، ماهروزه، بهار (۱۳۸۹)، بررسی چند صدایی در آثار مولانا براساس آرای میخائیل باختین، دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه مازندران، (پایان نامه).

#### منابع اینترنتی

- تاتر گروه لبخند، توفیق الحکیم، بازیابی ۱۳۹۰/۵/۵ از: <http://Theater-bijar.blogfa.com>
- قنديل زاده، نرگس، توفیق الحکیم (زندگی و آثار) بازیابی ۱۳۹۰/۵/۵ از [www.iaal.ir/magazine](http://www.iaal.ir/magazine)
- حمید حیاتی، بینامتنیت، بازیابی ۹۰/۵/۱۲ از: [www.afabir.com](http://www.afabir.com) ۸۸/۸/۱۶
- حیاتی، حمید، بینامتنیت بخش یکم، بازیابی ۱۳۹۰/۵/۱۲ از: [www.aineha.com](http://www.aineha.com) ۱۳۸۸
- زارعی، شیما، مکالمه گرایی، بازیابی ۱۳۹۰/۴/۲۳ از [www.ensani.ir](http://www.ensani.ir)
- فرزاد، عبدالحسین، توفیق الحکیم، بازیابی ۱۳۹۰/۵/۱۲ از: [www.encyclopediainislamica.com](http://www.encyclopediainislamica.com)
- نجفیان، هومن، توفیق الحکیم بازیابی ۱۳۹۰/۵/۱۱ از: [www.aftabir.com](http://www.aftabir.com) ۱۳۸۸/۸/۱۶
- نامور مطلق، بهمن، «مطالعه‌ی میان فرهنگی متن «همراه باد در دل تنهایی کویر» بازیابی ۱۳۹۰/۶/۱۴ از: <http://iranianstudies.org> ۱۳۹۰/۶/۳



## تجلیات الحواریه فی أهل الکهف لتوفیق الحکیم

حسین یوسفی (آملی)<sup>۱</sup>، فاطمه خرمان<sup>۲</sup>

### الملخص

الأدب لونٌ من التعامل، ولذا يعتبر الأدب و أثره تابعاً للآثار السابقة و التي تليه في مضمون الحوار، والذي يقال له في الأدب «الحوارية»، كما هو معروف. فإنّ أو الحوار يحتاج إلى الطرف الثاني لأجل إيجاد اول صوت أو كلام يؤدي الي إيجاد جواب من شخص آخر، ومن هنا فإنّ للتعامل في أثر أدبي لابد من وجود أطراف أخرى ليتم هذا الحوار. فهذه المقالة تعالج عوامل الحوار في آثار توفیق الحکیم الروائي المصري و خاصة كتابه المهم (اهل الکهف) و تقوم بدراسته و تقسيمه و بيان ما هو موجود في هذا الأثر من تعدد الأصوات في ما بين نصوصه كما تنطرق إلى آثار الثقافة القرآنية في الأثر المذكور.

الكلمات الرئيسية: الحوارية، تعدد الأصوات، التناص، توفیق الحکیم، أهل الکهف.

۱. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مازندران

۲. محستير في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مازندران