



مرکز تحقیقات اسلامی

اصفهان

گامی



عمران

www.ghaemiyeh.com
www.ghaemiyeh.org
www.ghaemiyeh.net
www.ghaemiyeh.ir

کتاب

۹

بُن مایه های مهدوی

مهدی داود آبادی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

درام و بن مایه های مهدوی

نویسنده:

مهدی داودآبادی

ناشر چاپی:

آینده روشن

ناشر دیجیتال:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

۵	فهرست
۹	درام و بن مایه های مهدوی
۹	مشخصات کتاب
۹	اشاره
۱۳	فهرست
۱۵	دیباجه
۱۹	پیش گفتار
۲۹	از واقعیت تا آفرینش
۳۹	نسخه جهانی و فرازمانی
۴۹	بن مایه ها؛ عناصر تکرارشونده
۵۹	بن مایه های مکرر در اسطوره ها
۵۹	اشاره
۶۲	۱. تصاویر بهشتی
۶۳	۲. تصاویر دوزخی
۶۴	بن مایه های مثالی
۶۴	اشاره
۶۴	۱. آفرینش
۶۴	۲. فناپذیری
۶۵	۳. صور مثالی قهرمان
۶۵	اشاره
۶۵	یکم. کاوش
۶۵	دوم. نوآموزی
۶۶	سوم. فدا شدن و ایثار
۶۹	زبان قرآن در نقل قصه ها

۶۹	اشاره
۷۰	۱. زبان شاعرانه و تخیلی
۷۵	۲. زبان تمثیلی
۷۷	۳. زبان سمبولیک
۸۱	۴. زبان حقیقت مدار
۸۵	عناصر روایت پذیر
۸۵	اشاره
۸۹	عناصر بنیادین
۸۹	اشاره
۹۰	۱. انگیزش وابسته به ترکیب بندی
۹۰	۲. انگیزش واقع گرایانه
۹۳	بن مایه های مهدوی
۹۳	اشاره
۹۴	۱. تولد معجزه آمیز و زایش رازآلود
۱۰۰	۲. جست و جوگر
۱۰۰	اشاره
۱۰۲	الف) اشخاص واقعی
۱۰۳	ب) شخصیت در دنیای درام
۱۰۳	اشاره
۱۰۶	جست و جوگر به مثابه قاتل
۱۰۹	طالب حقیقت
۱۱۰	فرستاده (پیک)
۱۱۰	اشاره
۱۱۱	یکم. رساندن پیغام
۱۱۲	دوم. یافتن پاسخ
۱۱۲	سوم. تحویل دادن امانت

- ۱۱۳ ----- حاجت دار
- ۱۱۳ ----- اشاره
- ۱۱۴ ----- یکم. درخواست فرزند
- ۱۱۵ ----- دوم. طلب درمان
- ۱۱۶ ----- سوم. امان خواهی
- ۱۱۷ ----- چهارم. طلب مال
- ۱۱۸ ----- ۳. کارپرداز
- ۱۲۰ ----- ۴. مدعیان دروغین
- ۱۲۳ ----- ۵. هادی (منبع دانایی)
- ۱۲۴ ----- ۶. بیابان
- ۱۲۴ ----- اشاره
- ۱۲۵ ----- «بیابان» از نگاه ادیان
- ۱۲۶ ----- ۷. خیمه
- ۱۲۷ ----- ۸. نشانه (رمز)
- ۱۲۹ ----- ۹. رنگ سبز
- ۱۳۰ ----- ۱۰. حج
- ۱۳۱ ----- ۱۱. آزمایش
- ۱۳۳ ----- ۱۲. خواب، رویا
- ۱۳۶ ----- ۱۳. حریم ایمن
- ۱۴۱ ----- ۱۴. آرمان شهر
- ۱۴۵ ----- ۱۵. تحفه سفر
- ۱۴۷ ----- ۱۶. کاروان
- ۱۴۷ ----- ۱۷. تک سوار
- ۱۴۸ ----- ۱۸. وجوه مالی
- ۱۴۹ ----- ۱۹. پیمان
- ۱۵۰ ----- ۲۰. چهل

۱۵۰ ۲۱. غیبت منجی
۱۵۰ اشاره
۱۵۳ ۱. غیبت خضر نبی علیه السلام
۱۵۳ ۲. پنهان شدن یونس علیه السلام
۱۵۴ ۳. فراق یوسف علیه السلام
۱۵۴ ۴. غیبت موسی علیه السلام
۱۵۵ ۵. ناپدید شدن ذوالقرنین
۱۵۵ ۶. غیبت صالح علیه السلام
۱۵۶ ۷. پنهان شدن ادريس علیه السلام
۱۵۷ ۲۲. انتظار
۱۶۱ ساختار روایی
۱۶۵ روایت منبعث از واقعیت
۱۷۷ ضمایم
۱۷۷ اشاره
۱۷۹ مفاهیم آخرالزمانی در ادبیات داستانی و نمایشی جهان
۲۴۱ نمونه هایی از رویدادهای واقعی در بردارنده بن مایگان مهدوی
۲۷۹ منابع
۲۸۸ درباره مرکز

مشخصات کتاب

سرشناسه: داودآبادی، مهدی، ۱۳۵۶ -

عنوان و نام پدیدآور: درام و بن مایه های مهدوی / مهدی داودآبادی.

مشخصات نشر: قم: مؤسسه آینده روشن، ۱۳۸۹.

مشخصات ظاهری: ۲۸۰ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۰۷۳-۱۲-۶

وضعیت فهرست نویسی: فیپا

موضوع: محمد بن حسن (عج)، امام دوازدهم، ۲۵۵ق. - - در

ادبیات.

موضوع: نمایشنامه نویسی

موضوع: نمایشنامه مذهبی فارسی

موضوع: نمایشنامه -- زمینه و موضوع

رده بندی کنگره: ۱۳۸۸ ۲د۲ ف / ۶۶۹PN

رده بندی دیویی: ۲/۸۰۸

شماره کتابشناسی ملی: ۱۹۸۲۴۲۱

ص: ۱

اشاره

بسم الله الرحمن الرحيم

درام و بن مایه های مهدوی

مهدی داودآبادی

ص: ۳

دیباچه. ۷

پیش گفتار. ۱۱

از واقعیت تا آفرینش... ۲۱

نسخه جهانی و فرازمانی.. ۳۱

بن مایه ها؛ عناصر تکرارشونده ۴۱

بن مایه های مکرر در اسطوره ها ۵۱

زبان قرآن در نقل قصه ها ۶۱

عناصر روایت پذیر. ۷۷

بن مایه های مهدوی.. ۸۵

ساختار روایی.. ۱۵۳

روایت منبعث از واقعیت... ۱۵۷

ضمائم. ۱۶۹

مفاهیم آخرالزمانی در ادبیات داستانی و نمایشی جهان. ۱۷۱

نمونه هایی از رویدادهای واقعی در بردارنده بن مایگان مهدوی.. ۲۳۳

منابع. ۲۷۱

ص: ۵

ایجاد جامعه ای مبتنی بر حکومت دینی، جز با اصلاح اندیشه، فکر و فرهنگ مردم، و نیز تفسیر قوانین حاکم بر جامعه و سرانجام طراحی نرم افزاری برگرفته از بن مایه های دینی و تطابق آن با سخت افزارهای هم سوی آن، امکان پذیر نخواهد بود. گویا برای رسیدن به جامعه آرمانی مورد نظر چاره ای جز پی ریزی متصورات صحیح و معقول همه جانبه از اسلام ناب محمدی و سپس تصدیق تصورات ذهنی خود در عالم خارج نداریم. نیم نگاهی به دنیای غرب مشخص می سازد مهم ترین قدرت در جهت استواری اندیشه های فلسفی، ماتریالیستی و دور از معبودیت آن خطه، به دست گرفتن خیال انسان ها به عنوان بزرگ ترین دست آورد و قدرت مندترین سلاح مورد استفاده است، تا به راحتی آن چه را که باید مردمانشان در افکار بگذرانند از طریق قوای سمعی و بصری به خوردشان بدهند و نتیجه را همان بگیرند که می خواستند.

هنر امروزی و به ویژه رسانه با استفاده از تکنولوژی و فرم های مشخص شده، ضمن ادغام با محتوای اومانیستی در ایجاد فضایی مسموم از القانات شیطانی سهم بسزایی داشته و هنرمند امروز نیز با وجود تلاش های زیادی که در تکرار فرم ها داشته، نتوانسته این امکان قدسی را به سرانجام الهی خود که ارتباط خالق با مخلوق است رهنمون ساخته و موج اغواگریانه هنر اومانیستی را دفع نماید.

پیدا است که تنها راه پیش گیری، درمان و مصونیت از ترکش های سقوط و تباهی در این عرصه، باز تولید هنر و دانشی است که در سایه سار فرهنگ و معارف انسانی اسلام ناب محمدی پی ریزی شده باشد. از این میان موضوع مهدویت و انتظار و آخرالزمان به لحاظ حی و حاضر بودن امام معصوم و هدف عالی آن در ایجاد حاکمیت دینی به تمام و کمال شرایطش مبحثی پررنگ تر است که می توان از مؤلفه های پویای آن در جهت قربانمان به امید همیشه سبز استفاده نمود.

در مبحث خاص هنر مهدوی، باید موضوع های مختلفی مورد بررسی و مذاقه قرار بگیرند؛ زیرا هنر دینی نیز چنان که بایسته تبیین نشده است و این امر وظیفه هنرمندان را دشوارتر می نماید. از جمله مقدمات مهم که پرداختن به آن تازگی و نوآورانه است، کنکاش در دست مایه ها و بن مایه های درام است.

بر این اساس، معاونت فرهنگی و هنری مؤسسه آینده روشن (پژوهشکده مهدویت) بر خود لازم دید، نسبت به این امر مهم اهتمام ورزیده تا با گسترش و جهت دهی اصول و ریشه های درام بتواند، زمینه سازی مؤثر در راستای وسعت کیفی آثار هنرهای داستان محور هم چون فیلم نامه ها و نمایش نامه های مهدوی باشد.

همان طور که از عنوان نوشتار حاضر هویداست، هسته مهم تشکیل دهنده آن را بن مایه و درام تشکیل می دهد و با توجه به روی کرد مهدوی آن، هدفمان را ارائه عناصری گذاشتیم تا به واسطه آن، دست یابی به درامی دینی مهدوی آسان باشد.

در این مجال انواع فرم و ساختار بیان مفهوم را به صورت پیش فرض قرار داده و از منظر نظریه پردازان و پژوهش گران ادبیات داستانی و رسانه های نمایشی چون ولادیمیر پراپ، یونگ، مارتین اسلین و... بهره برده ایم و به دنبال آفرینش و ایجاد صورت جدیدی نبودیم که اگر این امر ممکن باشد، مجال دیگری می خواهد. گرچه از دیدگاه نویسنده کتاب، دینی بودن یک درام نه به فرم و ساختار آن، بلکه فقط به محتوا و بن مایه های آن بستگی دارد. بنابراین، با این تعریف می توان داستان مذهبی را با همان ساختارها و وضعیت های نمایشی به همراه محتوا و بن مایه های مذهبی نشان داد.

اگر چه ذکر داستان های بیشتر و تطبیق آنها با بن مایه ها شایسته تر بوده است، اما به خوانندگان عزیز نوید می دهیم که تحقیقات و جمع آوری مصادیق بن مایه ها تکمیل شده و در آینده ای نزدیک با عنوانی جدید به چاپ خواهد رسید.

در پایان از همه اعضای کارگاه فیلم نامه نویسی تشکر و قدردانی می کنم که با زحمات بی شائبه شان در مرحله مقدماتی به جمع آوری طرح های مهدوی پرداختند و در مرحله نهایی با کوشش و سعی خستگی ناپذیر برادر ارجمند جناب حجت الاسلام والمسلمین داود آبادی، مدرس مباحث هنری و مسئول کارگاه فیلم نامه نویسی مؤسسه آینده

روشن، به آستان شدن نایل گشت و سرانجام در ارائه به فرهیختگان و هنرمندان متعهد به زیور طبع آراسته شد.

باشد تا همه فرهیختگان و اهالی ذوق و هنر دینی بر ما منت نهاده، اشکالات این اثر را یاد آور شوند و با نقد منصفانه خود، ما را در ادامه این راه یاری دهند.

عبدالله رضایی معاونت فرهنگی - هنری مؤسسه آینده روشن

ص: ۱۰

مطالعه و روش تحقیق در پژوهش‌های ادبی، معیارهای یک‌سانی ندارد. هرچه ادبیات از سایر هنرها جداست، به همان اندازه زمینه‌های مطالعاتی و پژوهشی آن نیز متفاوت است. مطالعه ادبی، فعالیت فرهنگی برای تدوین افکار و تحلیل رفتار انسان در جهان با معیارهای ویژه خود است.

این پژوهش، با محور قرار دادن زندگی آدمی در دنیای کنونی که همراه با افزونی رنج و نیاز وی به شکوه، بزرگی، معنویت، عشق، زیبایی، امنیت و رفاه است، آن را مورد مطالعه قرار داده و با دقت، به تجزیه و تحلیل رفتار انسان در برابر پدیده‌های ظاهری و دل‌بستگی‌های درونی او می‌پردازد. این فرآیند، برخلاف سایر پژوهش‌های علمی که منحصر به تحلیل‌ها و تطبیق‌های نظری محض هستند، در پی اثبات نظریه‌ای است که نتایج آن بر نظریه‌های خاص ادبیات نمایشی منطبق بوده، دغدغه اصلی آن، ارائه پژوهشی کاربردی در عرصه ادبیات نمایشی است. تمایز

این نوع پژوهش با سایر پژوهش های انجام گرفته در حوزه ادبیات نمایشی، همین وجه کاربردی بودن آن است.

آن چه مهم است، روشی است که در تحقیق به کار رفته، پایه و اساس این کار پژوهشی را تشکیل داده است. به همین دلیل، مقدار و کمیت مواد بررسی شده در این پژوهش نسبت به روش بررسی آنها از اهمیت کمتری برخوردار است.

مواد اصلی این پژوهش رویدادهای واقعی است. رویداد هایی داستانی برای کشف بخش های پنهان آن و جست و جو در لایه های مختلف از جمله، معناشناسی، ساختارشناسی و بررسی ظرفیت های داستانی آنها، وظیفه اصلی این پژوهش است. گاه حوزه پژوهش گسترده تر شده، شامل مباحثی چون مبانی انسان شناسی و هستی شناسی حاکم بر رویدادهای داستان و تحلیل عناصر سازنده شخصیت از جمله روان شناسی، جامعه شناسی و امثال آن می شود.

شخصیت علمی ولادیمیر پراپ بر پژوهش گران این عرصه پوشیده نیست. وی یکی از نخستین و مهم ترین گام ها را در بررسی قصه ها برداشته است. او در کتاب معروف خود، ریخت شناسی قصه پریان، به رده بندی قصه ها پرداخته و عناصر سازنده آنها را بررسی نموده است. نتیجه مطالعه او تأثیری مهم در عرصه ادبیات داشته است. مواد اصلی پژوهش او، قصه های عامیانه روسی است. وی متون قصه ها را برای مقاصد ساختارگرایانه خود تجزیه و تحلیل کرده و با به کار گرفتن فنون و تکنیک های زبان شناسی و مردم شناسی، و ساختار موجود در قصه ها و اسطوره های عامیانه، به کشف معنا و مفهوم آنها پرداخته است.

اساس قصه‌هایی را که پراپ مطالعه کرده، تخیل و ذهن ادبی نویسنده تشکیل می‌دهد و بهره‌ای اندک از واقعیت در آنها وجود دارد. گرچه مطالعات وی، به تحقیقاتی که از جنبه ساخت‌گرایی مواد داستانی فولکور انجام گرفته خلاصه نمی‌شود، بلکه از ضرب‌المثل‌ها، معماها، خرافه‌ها، بازی‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌ها فراتر رفته و به تجزیه و تحلیل و توصیف قصه‌های عامیانه بر اساس اجزای سازنده آنها و روابط این سازه‌ها با یک‌دیگر و با کل قصه پرداخته است. باید در نظر داشت، شخصیتی که در یک داستان یا اسطوره با چهره‌ای تاریخی پدید می‌آید، با چهره‌ای که در زندگی واقعی وجود دارد متفاوت است. زمان و مکان قصه یا داستان تخیلی، زمان و مکان زندگی واقعی نیستند. حتی بخشی از زندگی شخصیت که به وسیله داستان سرایت می‌شود، بر اساس برخی قراردادهای هنری ساخته شده و حقیقت خارجی ندارد. از همین رو، تمام آثار هنری، آن هم از نوع ادبی، هر تمایزی داشته باشند، در قراردادهای ادبی با یک‌دیگر شریکند. مسائلی هم چون تحلیل زیبایی‌شناسانه، سبک‌شناسی و ترکیب و شیوه‌های بیان، گونه‌های اشتراکی هستند که ادبیات پیش روی ما می‌نهد. گرچه هر اثر ادبی ویژگی‌های بخصوصی دارد، ولی با سایر آثار هنری در خواصی مشترک است. از این روست که می‌توان به تعمیم درباره آثار ادبی با روی‌کردی خاص، ویژه یک موضوع، یک دوره، یک نویسنده، یا ادبیات ملی و جهانی تحقیق نمود و به پژوهش پرداخت، چنان‌که پراپ وقت بسیاری مصروف آن داشته است.

بر خلاف پراپ، در این نوشتار گزاره‌هایی را مطالعه و بررسی کرده‌ایم که در زندگی واقعی آدمی ریشه دارند و از حوادث مهم تاریخ بشر به

شمار می آیند. هدف این پژوهش، کشاندن یک رویداد یا حادثه و جریان اجتماعی به وادی شبه تاریخ و ارائه آن در قالب شبه واقعیت نیست، تا نتیجه آن معرکه گیری، شبیه سازی همراه با نوعی تخیل بوده، صورت خیالی آن بدون هیچ نمونه نوعی و همانند خارجی باشد تا رویدادهای اجتماعی را از ارزش خود تهی ساخته، به گرفتار آمدن در تب سرگرمی سازی، تغییر گرایش در معنا سازی و محتواسازی بینجامد؛ بلکه این پژوهش در پی ایجاد درنگ در روند شتاب زده و عادی شده حوادث و رویدادهای واقعی است تا شاید بدین روش در قوه خلاقه درام نویسان و پژوهش گران عرصه ادبیات نمایشی تأثیر گذارد و ایشان را با الگوهای جدی و واقعی روبه رو سازد.

قصه های پریان که اساس مطالعه ادبی پراپ را تشکیل می دهند، از عناصر تعیین کننده زندگی آدمی تهی است و هرگز نمی توان از این نوع قصه ها و افسانه ها به واقعیات زندگی و روابط و شرایط حاکم بر زندگی روزمره پی برد.

کلود لوی - استراوس، (۱) مردم شناس بزرگ فرانسوی، مطالعه ساخت گرایانه قصه پریان به وسیله پراپ را به نقد کشیده و از ایرادهای جدی وی بر پراپ، قدرت تخیل و ناخود آگاه جمعی عوام در آفرینش افسانه ها و قصه های پریان است. لوی - استراوس در سال ۱۹۶۷، در نقد مطالعه پراپ کتابی منتشر کرده است. در بخشی از آن می نویسد:

پژوهش های ریخت شناسی را باید با تحقیقات تاریخی پیوند زد... متأسفانه چنین پژوهشی در کتاب ریخت شناسی قصه پریان موجود نیست. در واقع پراپ میان رویای صورت گرانه و

ص: ۱۴

وسواس توجیہات تاریخی در مانده است... به همین جهت معتقد است، تبیین تاریخی قصه پریان غیر ممکن است. (۱)

شاید دلیل متهم شدن پراپ به صورت گرایبی (۲) در اروپا بعد از انتشار کتاب ریخت شناسی، توجه نکردن او به بُعد تاریخی و واقعی بودن قصه ها بوده است. از این روی، در تجزیه و تحلیل قصه ها، بدون توجه به ریشه های تاریخی و فارغ از محتوا و درون مایه آنها، به بررسی ساختار و صورت قصه پرداخته است.

برخلاف نظریه صورت گرایانه پراپ، چشم پوشی از کنش واقعی انسان که سازنده بنیاد رویدادهای داستانی است و مواد اصلی پژوهش حاضر را تشکیل می دهد، مایه آسیب جدی به ساختار حاکم بر آنها خواهد شد؛ زیرا ساختار نوعی تکامل درون مایه و محتوا بوده و از نهاد آن به دست می آید.

گرچه عده ای بر این باورند، صورت و شکل یک اثر، افزون بر آن که محمل معانی مختلف قرار می گیرد، صرف نظر از محتوا، دارای ویژگی هایی است که به تنهایی باعث لذت بصری و لذت مطالعه برای مخاطب می شود. شاید همین امر باعث جداسازی صورت از محتوا شده است.

زمان ضایع مکن

در علم صورت

مگر چندان که

در معنی بری راه

چو معنی یافتی

صورت رها کن

که این تخم است

و آنها سر به سر کاه (۳)

ص: ۱۵

۱- ولادیمیر پراپ، ریشه های تاریخی قصه پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، ص ۱۰۹، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ ش.

۲- Formalism.

۳- سعدی، کلیات، ص ۱۰۷۰، مواعظ، ش ۱۸۷.

داوری در مورد فرم از قلمرو زیبایی شناسی و ادراک حسی بیرون نمی رود و تحلیل آثار هنری را بر خود اثر هنری متمرکز می نماید و مجموعه عناصر سازنده، نسبت های میان آنها و هم آهنگی و نظام حاکم بر آن را بررسی می کند.

تحلیل استوار بر شکل در آثار فرمالیست روسی، مکتب تأثیرگذار در نیمه نخست سده بیستم در اروپا بوده است. (۱) اگر فرم جدای از محتوا دارای معنا و مفهوم باشد، چیزی جز ساختار درونی رویدادها و هم آهنگی موجود بین آنها نخواهد بود و این موجب درک معنای حقیقی اثر نخواهد شد. فهمیدن معنای واقعی یک اثر به معنای درک کل آن است. پس لازم است فرم و محتوا یک پارچه درک شود تا معنای واحدی از ساختار و محتوا به دست آید. معنا زمانی جلوه می کند که درک هم زمان درون مایه و صورت امکان پذیر باشد.

زان می نگرم به

چشم سر در صورت

زیرا که ز معنی

است اثر در صورت

این عالم صورت

است و ما در صوریم

معنی نتوان دید

مگر در صورت (۲)

شناخت عناصر شکلی رویدادهای واقعی، زمانی ممکن است که محتوای آنها واکاوی شده، قوانین و فرمول های تداعی کننده آن شناسایی شود و شرایط انسانی و روابط حاکم بر آنها کشف شود. در این صورت است که ساختار از درون می جوشد و از مرکز به سطح گرایش یافته و تکامل می یابد. این رابطه مطلق شکل و محتوا به جاری شدن یکی در

ص: ۱۶

۱- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۳۰۴، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ ش.

۲- اوحدالدین کرمانی، دیوان رباعیات، ص ۲۳۴.

دیگری می انجامد و همین پیوند باعث شده تا هگل در کتاب علم منطق اذعان کند: «تنها آثاری به واقع هنری اند که محتوا و شکل آنها کاملاً یک سان است».^(۱)

روش پژوهش و مراحل تحقیق

پژوهش مفید برای کشف حقیقت و درک مکتب های علمی، در گرو پیمودن مسیرهای معتبر، با رعایت معیارهای پذیرفته شده نظام های تحقیقاتی است. پیش رفت های علمی جوامع در طی دوران های مختلف، نتیجه پژوهش و تحقیق بوده است؛ چراکه با پژوهش و تحقیق می توان به تولید و غنای اندیشه دست یافت و از مصرف اندیشه دیگران بی نیاز شد. هدف از این پژوهش مثل هر پژوهش دیگری دو امر اساسی است:

الف) دست یابی به تجربیات و اندیشه های علمی گذشتگان و آگاهی از نتیجه تحقیقات مشابه.

ب) نوآوری و توسعه دانش از طریق، پژوهش و واکاوی برابر با روش های جدید نظام های تحقیقاتی.

این تحقیق به عنوان تلاشی منظم، بر پایه سه عنصر اساسی نظریه، روش شناسی و تطبیق استوار است. همان طور که گذشت، ماده اصلی این پژوهش را رویدادهای واقعی واجد عناصر داستانی تشکیل می دهد. بخش عمده رویدادهای داستانی که موضوع پژوهش شامل آنها بوده است، در منابع مختلف بررسی و از بین آنها صد نمونه گزینش شده و خلاصه داستانی آنها برای تحلیل و بررسی ضبط شده است.

ص: ۱۷

۱- سوندی پیتز، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، ص ۱۶، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

تأکید بر گونه‌های سازنده یک رویداد واقعی، نوعی روی کرد تازه به ساختار درام و تعیین کننده نوع کنش انسان و نگرش وی به جهان است.

موقعیت‌های گزینش شده و رویدادهای واقعی که در این پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند، دارای ویژگی‌هایی هستند که شاید در نگاه نخست خارج از دایره درام و چه بسا از حوزه ادبیات به نظر آید و آن، نبود هنر و ناآگاهی از جایگاه آن در تحقق رویدادهای مذکور است؛ زیرا آن چه به واقعیت‌ها مفهوم شیء هنری اعطا کرده و به آن قدرت تجسم زیبایی شناختی می‌بخشد، تخیل و هنر است. این ویژگی مانع هر نوع تحلیل ادبی بوده، بیشتر به تاریخ و نقل رویدادها نزدیک شده و دارای سلوکی غیرهنری است.

در پاسخ به اشکال فوق می‌توان گفت پژوهش حاضر با اشراف بر قواعد، اصول و ویژگی‌های مکاتب ادبی صورت گرفته و هرگز در پی نبرد با مکتب رمانتیک یا حرکت برخلاف جریان هنر برای هنر نبوده است؛ زیرا تقویت کننده رئالیسم و ناتورالیسم ادبی هم نیست. تأیید تاریخ و اثبات حقیقت یا نبودن آن در ادبیات از دایره این پژوهش خارج است.

گرچه ادبیات رئالیستی به کشف و ارائه آن چه انسان معاصر هست و نیاز دارد می‌پردازد و جهانی را تشریح می‌کند که دیده می‌شود و از خیال بافی و تخیل افسارگسیخته رمانستیم‌ها به دور است، اما باز پناه بردن به آن و توصیه به رعایت قواعد پیشنهاد شده از سوی این مکتب ادبی دردی را درمان نمی‌کند. این پژوهش همان گونه که بر مبنای هیچ یک از مکاتب‌های ادبی استوار نیست، در پی ایجاد مکتب جدید ادبی، متفاوت با سایر مکاتب‌های ادبی هم نیست؛ زیرا با وجود این که با

رنالیسم هم خوانی بیشتری دارد، به عنوان پژوهشی بنیادین، بر تمام مکتب های ادبی مقدم است.

روابط میان انسانی که ماده اولیه و کنش اصلی موقعیت های گزینش شده را تشکیل می دهد، شکلی از رویدادهای واقعی بر پایه روابط اجتماعی، گفت و گو و ارتباط انسان با انسان کامل است. تمام این رویدادها، همراه با مکمل های درون شخصی و برون شخصی، دارای اقتضای پیوندهای انسان، نیازهای اجتماعی، مادی و معنوی نوع بشر در آخرالزمان است.

ص: ۱۹

از واقعیت تا آفرینش

لازمه آفرینش ادبی، تمسک به فرآیندهای ذهنی و دست یازیدن به نیروی خیال است. خیال، استعدادی است که به نویسنده کمک می‌کند تا اندیشه خود را با زبان و بیانی جذاب و قانع‌کننده ارائه دهد. نقطه آغاز هر کار هنری تخیل است. از طریق آن تصویرهای دلپذیر و جلوه‌هایی دل‌نشین خلق می‌شوند.

فرانتیس بیکن، تخیل را امری الهی می‌داند و وسیله‌ای برای از میان بردن گسست و فاصله‌ای که پس از هبوط انسان، بین آسمان و زمین و بین بهشت و جهان طبیعت پدید آمده است. وی در کتاب پیش رفت دانش می‌نگارد:

همواره این فکر وجود داشته که شعر به نوعی در الوهیت مشارکت دارد؛ زیرا جلوه‌ها و نمودهای اشیا و پدیده را مطابق با آرزوها و شور و اشتیاق ذهن عرضه می‌کند و بدین سان موجب ارتقا و تعالی ذهن می‌شود. حال آن که خرد، ذهن را

ص: ۲۱

و اداری می کند تا در برابر ماهیت و طبیعت اشیا تسلیم شود و فروتنی پیشه کند. (۱)

این نوع برداشت از نقش تخیل، حاکی از دیدگاه نو افلاطونی نویسنده است و تحولی در نظریه ادبی محسوب نمی شود؛ زیرا سقراط و افلاطون، اولین کسانی هستند که منشأ اثر خلاقه را نوعی الهه یا قدرت آسمانی می دانستند:

زیباترین بحثی که افلاطون در مورد الهام و آفرینش هنری انجام داده، در مکالمه ایون جای دارد. در این مکالمه سقراط می گوید: «شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و از خود بی خبری با خداوند شعر ارتباط می یابند، و بسان حلقه ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می کند، از نیروی آن برخوردار می شوند». (۲)

یونانیان پیش از افلاطون نیز به الهام شاعرانه باور داشتند و از الهگانی به نام «موز» (۳) یاد می کردند که دختران خاطره بودند و سبب پیدایی الهام

ص: ۲۲

۱- آر. آل. برت، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، ص ۹، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۲- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۵۸.

۳- Heavenly Muse؛ «موزها» در میتولوژی یونان، پریان نه گانه ای بودند که در خدمت «آپولون» خدای موسیقی و هنر در کوه «پارناس» یونان می زیستند. این نه پری، که آنها را گاه دختران خدای خدایان و گاه زادگان آسمان و زمین، یعنی خواهران کوچک خدای خدایان می دانستند، الهام بخش شعرا و هنروران و دانشمندان بودند و اینان زمانی می توانستند آثار هنری و علمی خویش را بیافرینند، که پری مربوط به فتشان به دیدارشان آمده و در کنارشان نشسته باشد. هر یک از پریان نه گانه بر یکی از نه رشته هنر، شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعر غنایی، اشعار هوس انگیز، تاریخ، موسیقی، رقص و اخترشناسی، نظارت و سرپرستی داشت... غالب شعرای بزرگ حماسه سرا برای سرودن شاه کارهای خود از این پریان کمک طلبیده اند. هومر و ویرژیل بارها بدیشان متوسل شده اند و دانته در هر سه قسمت کمدی الهی خویش دست به دامان آنها زده است. (جان میلتون، بهشت گمشده، ترجمه: شجاع الدین صفا، کتاب اول، پی نوشت، انتشارات نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۲ش)

شاعرانه و هنری می شدند. به نام همین «موز» است که ایلید آغاز می شود. هومر از این الهگان می خواهد به او یاری دهند که سرود خشم آشیل را بسراید. (۱) چنان که جان میلتون، (۲) شاعر نایب‌الای انگلیسی هنگام سرودن بهشت گمشده (۳) از پری الهام بخش استمداد می طلبد و اظهار می دارد:

ای پری الهام بخش آسمانی! در وصف نخستین نافرمانی آدمی و میوه شجره ممنوعه که طعم کشنده اش مرگ را به جهان آورد... نغمه ساز کن، نغمه ساز کن... .

همان گونه که هومر در آغاز دو حماسه بزرگ خود، از الهه آسمانی شعر مدد می جوید، میلتون نیز برای سرودن بهشت گمشده، به پری الهام بخش متوسل می شود. وی در آغاز کتاب نهم بهشت گمشده تصریح می دارد:

بانویی آسمانی که حامی و مشوق من است، بی هیچ منتی، دیدارهای شبانه خود را به من ارزانی می دارد و در رویاهایم بسی چیزها را به من تلقین می کند یا به آسانی شعرهایی غیرمنتظره و از پیش نیندیشیده را به من الهام می بخشد. (۴)

از دیدگاه کانت نیز تخیل جمال شناسانه ای که در قلمرو هنر جای می گیرد، مولد بوده و از قوانین حاکم بر فهم، آزاد و رهاست؛ زیرا مقید به جهان تجربه حسی نیست، بلکه عاملی است که در اختیار عقل قرار

ص: ۲۳

۱- حقیقت و زیبایی، ص ۵۹.

۲- John Milton.

۳- بهشت گمشده یکی از شاه کارهای مسلّم ادبیات انگلیس است که در وصف عصیان شیطان و سقوط او و اغوای آدم به دست شیطان و طرد آدم از بهشت سروده شده است.

۴- تخیل، ص ۲۷.

می گیرد و عقل نیز صورت های معقول (۱) را به شکلی متناسب در گنجینه ذهن جای می دهد و البته این فرآیند با اتکا به اصولی مافوق معرفت حسی و تحقیق پذیری تجربی صورت می گیرد. (۲)

بر پایه این نگرش، تخیل ویژگی مفهومی ندارد و فراتر از فهم، در قالب صور معقول، اندیشه های تازه تر و دورتر را در اختیار عقل قرار می دهد.

بر اساس نظریات یاد شده، تخیل بر حقیقت و حتی شناخت مقدم بوده و تجربه و مشاهده در فرآیند آفرینش خلاقه جایگاهی ندارد. بدین سان، تخیل دست آوردی ذهنی است که آفرینش ادبی در پرتو آن رخ نمایان می کند.

تدوین بوطیقای رویا پرداز، بر پایه نظریات اندیشه ورانی چون افلاطون، کانت و دیگران، تنها به چشم پوشی از حقایق ممکن است. تخیل گرچه شاعر را به شیدایی و شهود شاعرانه می رساند، اما او را در معرض تهمت قرار می دهد، به نحوی که ملقب به دروغ گو شده است. خیال پرداززی هنگام آفرینش اثر هنری، تنها نیروی شکل دادن به تصاویر ذهنی و صور معقول نیست، تا اثر ادبی تنها محصول آفرینش ناب تخیل قلمداد شود، بلکه تخیل فراتر از نیروی شکل دهی، خواه ناخواه از واقعیت گذر خواهد نمود؛ زیرا تخیل از تصاویری برآمده که در ذهن شاعر از راه تجربه و حس انباشته شده است.

تامس هابز (۳) فیلسوف تجربی مسلک، بر همین پایه، اعتقاد داشت که شناخت و معرفت ما از تجربه حسی به دست می آید. وی در فصل اول مشهورترین اثر خود، لویاتان (۱۶۵۱) به صراحت اعلام می دارد: «... هیچ

ص: ۲۴

۱- Idea

۲- تخیل، ص ۶۸.

۳- Hobbes, T

مفهومی در ذهن انسان وجود ندارد که در آغاز، به طور کامل یا جزئی، از راه اندام های حسی حاصل نشده باشد». هم چنین در اثر دیگر خود، پاسخ به داوانانت (۱۶۵۰)، این شیوه برداشت از تخیل شاعرانه را چنین بیان می دارد:

زمان و آموزش باعث به وجود آمدن تجربه می شود؛ تجربه حافظه را به وجود می آورد؛ حافظه سنجش و خیال را ایجاد می کند؛ سنجش قوت و استحکام و ساختار را پدید می آورد؛ و خیال آرایه های شعر را. بنابراین، قدمی که حافظه را مادر الهه های هنر قلمداد کرده اند، به راه خطا نرفته اند؛ زیرا حافظه جهان است؛ جهانی که در آن سنجش، این خواهر سخت گیر و بدون گذشت، خود را در گیر بازبینی دقیق و توأم با جدیت تمام اجزای طبیعت می کند و از طریق ادبیات به ثبت نظم و نظام، علل و اسباب، کاربردها و کارکردها، تفاوت ها و شباهت های این اجزا می پردازد. با اتکا به همین نیروست که خیال، آن گاه که اثر هنری باید تحقق پذیرد و به وجود آید، مواد شکل دهنده اثر را در دسترس خود و آماده استفاده در اختیار دارد. (۱)

تحلیل روان شناختی هابز، باعث دگرگونی شگرف در نظریه ادبی شده، به ادبیات اصالت بخشیده، آن را به حقیقت نزدیک تر نموده است. این تجزیه و تحلیل تحسین برانگیز، تخیل افسارگسیخته را مهار نموده، به ساحل حقیقت کشانده و از مشرب های عینی سیراب نموده است. وی در لویاتان تصریح می کند:

تخیل و حافظه یکی هستند، اما در موقعیت های مختلف و به ملاحظات گوناگون نام های متفاوتی دارند. (۲)

ص: ۲۵

۱- تخیل، ص ۱۰.

۲- تخیل، ص ۱۵.

وی معتقد است، شاعر هنگام آفرینش ادبی، تصاویر و انگاره های ذخیره شده در حافظه را مرور می کند و در گنجینه تصاویر کنکاش و جست وجو کرده، انگاره ای را برگزیده، در غایتی هنری با الگو و طرحی تازه و دل پذیر سامان دهی می کند.

جان درایدان (۱۶۳۱ - ۱۷۰۰) نظریه پرداز ادبی، در باب آفرینش ادبی، تحلیل هابز را پذیرفته و آن را رواج داده است. وی در مقدمه سال شگفتی ها می نویسد:

استعداد تخیل در نویسندگان... مانند سگ چالاک و تیزهوش جست وجو و خیز می کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می زند تا صیدی را که در صدد شکار آن است، پیدا کند. (۱)

آن چه روشن است، از نگاه نظریه پردازان ادبیات، تخیل، اصل جدایی ناپذیر آفرینش ادبی است و فرآیند جان بخشی و خلق اثر هنری، تنها در پرتو تخیل ناب امکان پذیر است. پژوهش حاضر، منکر این واقعیت نیست، بلکه در صدد اثبات این امر است که اگر قرار است در حوزه معارف دینی آن هم با روی کرد مهدوی، درامی جهانی، فرازمانی، با نسخه ای انسانی خلق شود، ناگزیر باید بین تخیل و واقعیت پیوند ایجاد نمود و انگاره های کنش واقعی انسان در مواجهه با این فرهنگ و آموزه های مهدوی در عصر حاضر را بازخوانی کرد.

تنها دلیل انتخاب ماده اصلی پژوهش (گزاره های داستان) از میان رویدادهای واقعی، پی بردن به عناصر تشکیل دهنده شبه داستان های دربر گیرنده تمام عوامل زبانی است که محتوا را بیان می کند و حوادثی را در

ص: ۲۶

۱- تخیل، ص ۱۵.

خود جای داده که عین محتواست؛ هرچند صورت بندی آن در قلمرو شکل و فرم نیز می گنجد.

گفتنی است این نوشتار در پی آن نیست که ساختار روایی رویدادهای واقعی را چنان چه رخ داده اند، کشف کند و روند روی دادن آنها را فعل به فعل برابر با واقع بررسی کرده و الگوی روایی آن را پیشنهاد دهد؛ زیرا این وظیفه بر عهده مورخ نهاده شده است. گرچه تاریخ و زندگی نامه با روی کردی واقع گرایانه، واقعیت های اجتماعی و روابط موجود در آن را در قالب واژگان می ریزد و متنی غیر ادبی از فرهنگ ارائه می دهد، اما منشأ روایت تاریخی و داستانی کاملاً از هم جداست.

تاریخ نگار بدون هیچ تغییری مجموعه های زمانی که از موقعیت های مختلف اشباع شده را با توالی زمانی، دارای آغاز و پایان روایت می کند و گاه ممکن است دوره ای را ترسیم کند که تنها سند های اندکی از آن در دست دارد و همان مدارک اندک مبنای روایت او قرار گیرد. (۱)

ارسطو تفاوت میان تاریخ نگار و شاعر را چنین بازگو می کند:

کار شاعر آن نیست که امور را آن چنان که روی داده است، به درستی نقل کند. بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن است اتفاق افتاده باشد روایت نماید و البته امور، بعضی به حسب احتمال ممکن هستند و بعضی دیگر به حسب ضرورت. تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر در آورده و دیگری در قالب نثر... تفاوت آن دو در این است که یکی از آنها سخن از آن گونه حوادث می گوید که در واقع روی داده و آن دگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی دهد. (۲)

ص: ۲۷

۱- والاس مارتین، نظریه های روایت، ترجمه: محمد شهباء، ص ۴۹، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲ ش.

۲- عبدالحسین زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص ۱۲۸، تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ ش.

تأکید این نوشتار بر گونه های سازنده رویدادهای واقعی و تجزیه و تحلیل آنها، به منظور نتیجه گیری بن مایه هایی است که در قالب عناصر تشکیل دهنده موقعیت های واقعی با مضمون های مهدوی، پیاپی به وقوع پیوسته اند. رسیدن به بن مایه ها که برآمده از بنیادهای فکری هستند و در تحقق بسیاری از رویدادهای اجتماعی و فرهنگی نقش تعیین کننده دارند، راهی است برای درک ساختار یگانه ای که ممکن است برای خلق درام با موضوع یادشده انتخاب شود.

همان گونه که ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت شناسی قصه های پریان، روش فرمالیستی خود را برای دست یابی به همین بن مایه ها در قصه های پریان روسی به کار بسته است، جوزف کمپل نیز در مطالعات اسطوره شناسی خود، با الگوپذیری از کارل گوستاو یونگ، (۱) بن مایه ها را به عنوان کهن الگوها معرفی می کند. (۲) وی کهن الگوها را موجودات زنده ای بسان اعضای بدن که در تاروپود هر انسانی تنیده اند، قلمداد می کند. جهان شمولی این الگوها امکان تجربه مشترک داستان گویی را فراهم می کند. (۳) بر پایه نظریه جوزف کمپل، این کهن الگوها عناصری هستند که در فیلم های هالیوود، از جنگ ستارگان گرفته تا قطب نمای طلایی، بارها و بارها تکرار می شوند.

یونگ در تحلیل رویاها، بن مایه های نمونه وار را مطرح کرده که هم در رویاها و هم در اساطیر تکرار می شوند. وی بن مایه های اساطیری یا

ص: ۲۸

۱- Carl Gustave Jung.

۲- جوزف کمپل، قدرت اسطوره، ترجمه: عباس مخبر، ص ۷۵ و ۸۵، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ش.

۳- کریستوفر وولگر، ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، ص ۳۸، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶ش.

واحد‌های اسطوره‌شناختی را «کهن‌الگو» (۱) می‌نامد. به عقیده وی، تجربیات باستانی موجود در ناخودآگاه جمعی به وسیله کهن‌الگوها جلوه‌گر می‌شوند. یونگ این تجارب و معلوماتی که از نیاکان به ارث رسیده و ناخودآگاه جمعی ما از آنها تشکیل یافته را مفاهیمی می‌داند که در همه افراد بشر یک‌سانند و علت آن، یک‌سانی ساختمان مغز نژادهای مختلف انسان‌ها و برآمده از تحول مشترک آنان است. این تجارب یا جهانی بینی‌ها، مفاهیمی هستند که هر فرد زنده‌ای در هر زمان و در هر نقطه‌ای از عالم خواهد داشت. از نگاه یونگ، الگوهای کهن بی‌شمار بوده از آن میان، قهرمان، پیر فرزانه، مادر، کودک، خدا، شیطان، مرگ، زندگی پس از مرگ، قدرت و... هستند. یونگ به طور منظم چند کهن‌الگو را به عنوان الگوهای اصلی که بر روان آدمی تأثیر می‌گذارند معرفی می‌کند: پرسونا، آنیما و آنیموس، سایه و خود. (۲)

نظریه یونگ به طور ضمنی دربردارنده این حقیقت است که ناخودآگاه ذهن آدمی، از طریق حس و تجربه به وجود می‌آید. خواه ناخودآگاه فردی باشد، چنان‌که فروید به آن معتقد بوده است و آن را مجموعه‌ای از تجارب زخمی سرکوب شده در دوران زندگی فرد می‌داند که زمانی به صورت کیفیتی خودآگاه بوده و به دلایلی واپس زده شده، یا فراموش گشته و یا کیفیتی بوده که در آغاز ظهور، بسیار ضعیف بود و نتوانسته بر روان شخص تأثیر بگذارد و به عقده تبدیل شده است و

ص: ۲۹

۱- Archetypes. نک: کارل گوستاو یونگ، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه: ابوطالب صارمی، ص ۹۹، تهران: انتشارات امیرکبیر، [بی تا].

۲- نک: علی اکبر سیاسی، نظریه‌های شخصیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ یازدهم، ۱۳۸۶ش.

خواه، ناخودآگاه جمعی باشد که یونگ آن را تجربه زیست شناختی بشر می داند؛ زیرا ناخودآگاه جمعی، گنجینه ای از مشهودات حسی و مدرکاتی هستند که ذهن نیاکان را عارض گردیده و در نسل های متوالی تکرار شده و به تجربه پیوسته اند.

از مجموع دیدگاه هایی که به آنها اشاره شد، چنین به دست می آید که فصل مشترک نگرش های ادبی همراه با تحلیل های متفاوت، همانا توجه جدی به دلالت های حقیقت است؛ گرچه غلتیدن حقیقت به آداب زیبایی شناختی، خصوصیت ذاتی آفرینش ادبی است و چنین نمودی در ساحت هنری انکارناپذیر است. این جستار در پی دسته بندی نظریات گوناگون ادبی و گاه متناقض، نیست؛ بلکه با تجزیه و تحلیل رویدادهای واقعی، بن مایه های تکرارشونده را کشف نموده، شالوده ای را پی ریزی کند و امکان آن را فراهم نماید که عناصر ساختاری مشترک در رویدادها را با بوطیقای رویاپرداز در هم آمیزد و در بستر تحول شکل ها، ساختار یگانه ای را ارائه دهد تا بتوان در خلق وضعیت های گوناگون نمایشی، از آن الگوبرداری کرد.

درام به عنوان کامل ترین نوع آفرینش هنر و زیبایی، بازتاب کردار آدمی و ترسیمی از سرنوشت او و در یک کلام، تقلید از حقیقت است. امروزه توجه به درام به عنوان یکی از بزرگ ترین ابزارهای انتقال اندیشه، هم نزد نظریه پردازان این عرصه و هم نزد توده مردم که در شش قاره با اشتیاهی سیری ناپذیر مخاطبان اصلی این رسانه قلمداد می شوند، بسیار جدی است. شاید کانون این توجه جهانی به درام، قدرت فائقه هنر در انتقال فرهنگ و بازشناسی میراث مشترک انسان باشد.

مارتین اسلین(۱) نظریه پرداز رسانه های نمایشی در این باره چنین می نویسد:

در این زمانه، شاهد افزایش انفجار آمیز استفاده از درام در رسانه های گروهی تصویری و الکترونیک هستیم. پیش از این، درام صحنه ای یعنی تئاتر زنده، تنها روش ارائه نمایش دراماتیک بود، ولی امروزه نمایش دراماتیک به شیوه هایی متعدد

ص: ۳۱

در دست رس تماشاگران قرار می گیرد؛ سینما، تلویزیون، نوار ویدیویی، رادیو و نوار کاست. در نتیجه، در مقایسه با گذشته، نه تنها تعداد تماشاگران درام با ارقام نجومی افزایش یافته، بلکه شمار نمایش های دراماتیک نیز به همین نسبت فزونی پیدا کرده است. اهمیت درام در زندگی و فرهنگ، امروز بسیار افزایش یافته است. پیش از این، درام در زندگی توده های انبوه مردم این قدر نفوذ و تسلط نداشت. دیگر آن دوران گذشته است که تماشای یک نمایش دراماتیک فقط در جشن ها و عیدها یا در جمع برگزیدگان اجتماعی در دربارها یا طبقات ممتاز شهرهای بزرگ میسر بود. درام به یکی از ابزارهای عمده انتقال اندیشه و مهم تر از آن، انتقال حالت های گوناگون رفتار انسان در تمدن امروز تبدیل شده است. درام برخی از الگوهای عمده نقش پذیری اجتماعی را پی ریزی می کند که افراد جامعه بر پایه آنها هویت و آرمان هایشان را شکل می دهند. درام الگوهای رفتار اجتماعی را بنا می نهد، ارزش ها و خواست ها را شکل می دهد و جزو تخیل جمعی مردم درآمده است. (۱)

آن چه مسلم است، درام دارای قدرت تأثیرگذاری فراوان بر خرد و شعور جمعی بوده و جغرافیای نفوذ آن به بزرگی حضور انسان است. درام آینه تمام نمای کاوش انسان در هستی و ترسیم کننده تلاش وی برای رسیدن به مقام والای انسانی است. با وجود تمایزهای فرهنگی و اعتقادی حاکم بر جوامع انسانی، درام راهی است برای مکاشفه جمعی بشر و منظری است که در آن عوامل سعادت و شقاوت انسان به شیوه ای لطیف، دل پذیر و تأثیرگذار تجلی می یابد.

ص: ۳۲

رمز ماندگاری این نوع از هنر، همانا علت پیدایی و سرآغاز رخداد آن است. ارسطو هنر را به یک علت وجودی که غریزه تقلید در انسان باشد وابسته دانسته و عوامل دیگری چون خودنمایی، محرکات فطری و لذت جویی را تابع آن یا از لوازم آن می داند. (۱) نظریه پردازان ادبی در طول تاریخ درام، به تدوین بوطیقا و سازوکار درام پرداخته اند و این ممارست تحسین برانگیز قدمتی به طول عمر تمدن بشر دارد. ابداع اسلوب و سبک های تازه با اقتداری جادویی برای درام و بازنمایی کردار آدمی از خلال منظری جذاب و دل کش، گرچه زیربنای تئوریک دنیای درام را استوارتر ساخته، اما در اقناع حس حقیقت جویی مخاطب خود ناکام بوده است. شاید دلیل این ناکامی توجه بیش از حد به صورت و فنون روایت شناختی و غفلت از بن مایه های انسانی و جهانی است. غلیان بی اختیار احساس در آفرینش موقعیت های نمایشی و ایجاد هیجان و شور در پرتو فانوس خیال، بدون توجه به حقیقت و نیاز مشترک آدمی، باعث بروز فاجعه ادبی و بلکه به گفته میرچا الیاده (۲) اسطوره شناس رومانیایی، بازگشت به هیولای بی شکل و هاویه (۳) در دنیای درام شده است. (۴) این نیزه آورد فردیت مدرن است که اینک موضوع انواع هنر قرار گرفته است. این افسون زدگی، شرایطی را فراهم آورده که افق آینده در هاله ای از توهم فروغلتد و در عصر مدرن، دنیایی خیالی و جادویی دور از دسترس انسان برای وی ترسیم شود.

ص: ۳۳

۱- ارسطو و فن شعر، ص ۱۱۷، باب ۴، فن شعر.

۲- Eliade. Mircea.

۳- Massa Consusa.

۴- میرچا الیاده، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه: جلال ستاری، ص ۸۰، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶ ش.

درام از واقعیت نمی‌گریزد و آن را وا نمی‌نهد، بلکه ما را در جست‌وجوی واقعیت رهنمون می‌شود. به همین دلیل زبان دراماتیک تا حد ممکن از زبان شاعرانه دست می‌کشد تا باز هم به واقعیت نزدیک‌تر شود. بهره‌کشی از صورت و شکل و پای‌بندی به مقتضیات ساخت دراماتیک، سبب قربانی شدن ماده در برابر شکوه و اقتدار صورت شده و درون‌مایه را به کرنش و خاکساری در آستان فرم واداشته است، تا آن‌جا که بحران موجود در زندگی واقعی انسان را تحریف نموده و آرمان بشر را تغییر داده است. این روی‌کرد غلط، نوعی دوگانگی، سردرگمی و توهم را برای مخاطب درام به ارمغان آورده است.

تأمل و بازاندیشی در مورد درام و آرایه‌ها و صناعات مربوط به دنیای آن و از نو به ضابطه درآوردن فنون آفرینش ادبی، چشم‌اندازی تازه به دست نمی‌دهد، چنان‌که نور تروپ فرای تصریح می‌کند:

ممکن است در آینده نمایش نامه نویسانی به وجود آیند که آثاری به خوبی، ولی متفاوت با لیرشاه بیافرینند، ولی هنر درام به طور کلی هرگز از کمال لیرشاه پافراتر نخواهد گذاشت. در زمینه این نوع ادبی، لیرشاه الگوست و هم‌چنین اودیپ شهریار که در هزار سال قبل از آن نوشته شده است و هر دو تا زمانی که نژاد بشر دوام آورد، الگوهای برای نمایش نامه نویسی برجا خواهند ماند. (۱)

بنابراین، توجه به بن‌مایه‌های جهانی در حوزه شعور جمعی و آگاهی نوعی، چنان‌که موجب مداخله و مشارکت نوع بشر شود، در فرآیند آفرینش ادبی ضروری است؛ زیرا تکامل درام در گرو

ص: ۳۴

۱- نور تروپ فرای، تخیل فرهیخته، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ص ۱۰، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۲ش.

شناخت حقایق هستی است. واقعی بودن جهان درام همراه با هنری بودن آن، بازتاب زندگی و تکاپوی آدمی، در جهان واقع یا جهانی که می تواند وجود داشته باشد است. درون مایه ها از طریق قالب ریزی «روایی درونی» به جاری شدن شکل کمک می کنند. نوآوری بدون لحاظ حقیقت، دست خوش فردیت و ابهام شده، با نیاز نوعی بیگانه و گاه در تضاد خواهد بود. این واقعیتی است که نورتروپ فرای به آن اذعان دارد:

بشر همیشه میل به پرواز داشته است. هزاران سال پیش مجسمه ای از گاووان بال دار ساخته است. درباره مردمی به داستان سرایی پرداخته که با بال های مصنوعی آن قدر به بالا صعود می کرده اند که حرارت خورشید بال ها را آب می کرده است. در «شاکونتالا»، نمایش نامه ای هندی متعلق به ۱۵۰۰ سال قبل، خدایی وجود دارد که در گردونه ای به این سو و آن سو پرواز می کند. چنین وسیله ای برای خواننده امروز یادآور هواپیمای اختصاصی است. این که نویسنده دارای چنین قدرت تخیلی بوده به خودی خود جالب است، ولی آیا امروزه که هواپیمای اختصاصی وجود دارد به این قبیل داستان ها نیازی هست؟^(۱)

پیداست این گونه داستان ها با شیوه تخیلی خود از مصالحی کاملاً انتزاعی تشکیل یافته اند و برآمده از تخیل نویسنده، بدون توجه به ظرفیت های انسانی و جهان پیش روست؛ به همین دلیل در روند تاریخ فرسوده گشته، از کارایی می افتد. گرچه تنها هنرمند است که جهان برنجین را پشت سر می گذارد و جهانی زرین می آفریند

ص: ۳۵

۱- تخیل، ص ۱۲.

و به گفته سرفیلپ سیدنی،^(۱) هرگز در مقام تصدیق بر نمی آید و نسبت به صدق و کذب آن چه توصیف می کند یا می آفریند مسئولیتی را متوجه خود نمی داند، ولی جاودانه شدن یک اثر، تام به مضامین کمال یافته ای بستگی دارد که از مشرب های فکری اصیل، جهان بینی توحید و نگرش خردورز هنرمند نسبت به هستی سیراب شود؛ زیرا این مضامین از ناخودآگاه جمعی انتزاع شده باشد یا از طریق حس و تجربه، آن چه مهم است، توسعه اندیشه به وسعت انسان، هستی و نیاز اوست. در این صورت است که اثر پدید آمده به زمانی دون زمان اختصاص نخواهد داشت. تنها شکل های ادبی، ادبیات را تشکیل نمی دهند، بلکه ماهیت آن به مفاهیم شایسته ای بستگی دارد که در خدمت دل آگاهی، کمال جویی و فضیلت انسان بوده، برای نسل به نسل آدمی تازه و تکرارشدنی باشد و به نوعی دغدغه انسانی او را پاسخ گو شود، احساسات و عواطفش را برانگیزاند و باعث انبعاث، پویایی و حرکت وی گردد. از این روست که «ویرژیل»^(۲) با مکاشفه ای ادبی، نه تنها نیاز حقیقی انسان عصر خویش، بلکه نیاز بشریت را شناسایی کرده، چهل سال پیش از تولد مسیح،

در شعر زیبا و مشهور خود «اشعار روستایی» آرزوی عصر جدید و برقراری صلح و شادمانی در پرتو ظهور مردی بزرگ را نوید می دهد. مردی که با تولد معجزه آسای خود رویای مردم سراسر مدیترانه را به واقعیت تبدیل می کند.^(۳)

ص: ۳۶

۱- Sidney، شاعر، نظریه پرداز ادبی و سیاست مدار انگلیسی (۱۵۵۴ - ۱۵۸۶).

۲- Virgil، شاعر حماسه سرای رومی (۱۹ - ۷۰ ق. م).

۳- گیلبرت هایت، ادبیات و سنت های کلاسیک، ترجمه: محمد کاسبی، مقدمه، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷۶ ش.

ویژگی‌ها تنها با تشبث به تخیل، به چنین مکاشفه‌ای دست نیافته است. وی با تکیه بر مفروضات اعتقادی و توجه به ذات انسان و مطالباتش چنین اثری را خلق کرده، در حالی که از معیارهای ادبی طفره نمی‌رود. آری، این رمز تأثیرگذاری مضامین حقیقی و متعالی بر فرآیند تخیل است.

نورتروپ فرای این تأثیرپذیری قریحه را امری ناگزیر می‌داند:

انسان برخلاف زندگی بی‌واسطه یا عریان حیوانات در طبیعت، در جهان اساطیری زندگی می‌کند و چنین جهانی مجموعه‌ای از مفروضات و اعتقاداتی است که از تیمارهای وجودی انسان تکامل یافته است. بسیاری از این مفروضات و اعتقادات هم‌ناخودآگاه است؛ یعنی این که تخیل، عناصری از این مجموعه را به وقت ظهور در هنر یا ادبیات ممکن است بازشناسد، ولی آگاهانه درنیابد آن چه بازشناخته ایم چیست. در عمل آن چه از این مجموعه می‌بینیم، میراث فرهنگ و شکل گرفته از شرایط جامعه است. ذیل این میراث فرهنگی لابد میراث مشترک قرار دارد و گرنه صور فرهنگ و تخیل بیرون از حوزه سنت‌های ما به فهم در نمی‌آید. (۱)

وی در جای دیگر از نوشته‌های خود، قوه خلاقه هنرمند را با حقیقت درمی‌آمیزد و چنین نتیجه می‌گیرد:

اسطوره‌های دیگری هم چون تراژدی‌های بزرگ در عرصه نمایش نامه نویسی یونان در میان است که مراد از آنها افزودن و پرتو افکندن بر آگاهی ما از سرنوشت بشر است. منتها آنها نیز

ص: ۳۷

۱- نورتروپ فرای، رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه: صالح حسینی، ص ۱۱، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ ش.

ما را ورای عادت می برد. عادت سبب می شود عین یا پیش آمد واقعی نقطه مقابل پندارهای عنان گسسته درباره آنها قرار گیرد و رویا جز آرزوی بیهوده تلقی نشود و عالم بیداری هم ممیز غلبه ناپذیر، که آرزو را سرکوب می کند. زندگی انسان جدی، (صرف نظر از همت خواهی از هرگونه مذهب) سر نمی گیرد؛ مگر این که شاهد عنصر پندار در عالم واقع باشد و در عالم خیال هم در عوض چشم به راه امری واقعی باشد. در همین جاست که عنصر تخیل با عنصر شهود، اندک اندک یگانه می شود. (۱)

نتیجه

آن چه در فرآیند آفرینش ادبی با روی کرد خاص ویژه معارف دینی، اهمیت بیشتری دارد، ماده خام و درون مایه است؛ زیرا صورت و فرم به حد کمال یافته خود در دست رس بوده و فراتر از شاه کارهای سوفکل و شکسپیر تحقق نخواهد یافت.

خلق درام با این نوع از درون مایه، نیازمند توجه جدی به بن مایه های واقعی است که به عنوان عناصر تکرار شونده در آموزه های مهدوی خودنمایی می کنند. شناخت این بن مایه ها و کیفیت تکرار شونده آنها در رویدادهای واقعی مورد مطالعه قرار گرفته، به عنوان علت مادی، به جاری شدن شکل و جریان فرم کمک شایانی خواهد نمود؛ زیرا قریحه (تخیل)، با کنکاش در این بن مایه ها، دلالت های حقیقی آنها را کشف نموده و با هضم جنبه های زیبایی شناسانه آنها، ظرفیت های روایی بن مایه ها را استخراج می نماید.

ص: ۳۸

شاید بتوان این فرآیند را در نمودار زیر این گونه ترسیم نمود:

رویدادهای واقعی

سازه های داستانی

بن مایه ها.... داده های خودآگاه-ظرفیت ناخودآگاه

دلالت های حقیقی

فرایند تخیل

قالب ریزی روایی

ساختار دراماتیک

مخاطب

شکل شماره ۱

ص: ۳۹

بن مایه ها؛ عناصر تکرار شونده

در بستر پویا، زنده و پیوسته در حال تحول شکل درام، عناصر تکرار شونده ای وجود دارد که مناسبات کنش های آن را تنظیم کرده و شرح می دهد. این عناصر تکرار شونده در هسته مرکزی درام به عنوان نیروی زنده و پویا نهفته اند، به مسائل جهانی بزرگ تر می پردازند و به برداشت ما از انسانیت مربوط می شوند. این عناصر تکرار شونده همان بن مایه ها هستند که در سرشت و ماهیت آنها رمز و راز جهان هستی نهفته است. رمز گشایی بن مایه ها باعث شکسته شدن حصار ماده شده، ما را به معنا رهنمون می سازد.

بن مایه ها به روشنی و آشکارا ملموس نیستند و بیشتر در بافت اثر نفوذ کرده و جریان دارند. سرآغاز انتزاع درون مایه ها، همین بن مایه ها هستند که به باروری و شکوفایی ماده خام داستانی کمک کرده و کانون سامان بخش درون مایه ها قرار می گیرند. خلق درام مانند فعالیتی است که اساساً بر ضمیر ناخود آگاه متکی است؛ از همین رو، فرآیند خلاقه درام با

تمام بدعت های خود در طول تاریخ ادبیات نمایشی، تحت تأثیر بن مایه ها و معانی دلالت گر اغلب آشکار یا سربسته بوده و از آبخوارهای تاریخی و اعتقادی انسان سرچشمه گرفته است.

تبیین و تنسیق بن مایه ها از راه پس زمینه های تاریخی و مسائل انسان شناختی، سبب رویارویی با طیف گسترده ای از درون مایه ها و مفاهیم انسانی خواهد شد. از این رو، بن مایه ها پایه گذار شالوده نظریه شناخت، سازگار با هستی شناسی و زیبایی شناسی درام قلمداد می شوند.

بررسی عناصر تکرارشونده و کشف بن مایه ها، بیش از آن که ما را در پیش و تاب های سبکی و تکنیک های ساختاری گرفتار کند، دست آویزی برای درک درون مایه های ژرف انسانی است. عناصر تکرارشونده در سایر هنرها نیز وجود دارند. گرچه موتیف (۱) در موسیقی واحدی ساختاری است، اما به عنوان سلولی زنده، منشأ ایده تلقی شده با ترکیبی از ریتم ها و توالی ضرب آهنگ با فاصله زمانی متصل و منفصل، به یک هارمونی مستحکم تبدیل می شود. موتیف بستری است که تم ها از آن انتزاع می شوند و در واقع تمام موسیقی از موتیف تشکیل شده است.

برخی چون ولادیمیر پراپ در بررسی حکایات، توجه جدی خود را بیشتر به کارکرد ساختاری بن مایه ها معطوف ساخته اند. به همین دلیل، پراپ «کارکرد» را عنصر بنیادین حکایت قلمداد کرده، روابط میان عناصر تکرار شونده را در بررسی قصه های پریان در اولویت قرار داده است.

مقایسه نظریه وی با نظریه های کمپبل، فرای و لاگلان ما را به این نتیجه می رساند که همگی آنها بر این باورند که تشخیص واحدهای روایت و شناخت پیرنگ کلی قصه ها تنها، از طریق عناصر تکرار شونده

ص: ۴۲

امکان پذیر بوده و الگوی بنیادین روایت از بن مایه ها و عناصر تکرار شونده به دست می آید. (۱)

نورتروپ فرای در کتاب تخیل فرهیخته تصریح می کند:

در ایجاد هر اثر هنری به اصل تکرار (۲) یا وقوع مجدد، (۳) یعنی آن چه در موسیقی، وزن (۴) و در نقاشی، انگاره (۵) را به وجود می آورند، نیازمندیم؛ زیرا ادبیات با این همسانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن، و یافتن وجوه تشابه میان آنها سروکار دارد. در طبیعت آشکارترین جنبه تکرار و وقوع مجدد حرکت دوری است. خورشید در پهنه آسمان به سوی تاریکی حرکت می کند و دوباره ظاهر می شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می کنند، آب از چشمه ها به دریا جاری می شود و به شکل باران بازمی گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می کند و دوباره در تولدی تازه تجدید می شود. پس شمار زیادی از داستان ها و اسطوره های بدوی، خود را به این حرکت دوری متصل می کنند که چون ستون فقرات زندگی انسان و طبیعت گسترده است. (۶)

وی در کتاب دیگر خود، تحلیل نقد، در مقاله سوم، ضمن مباحث نقد آرکتیپی سیر بنیادی روایت را از همین حرکت دوری برگرفته، چنین می گوید:

ص: ۴۳

۱- نک: نظریه های روایت، ص ۶۵.

۲- Repetition.

۳- Recurrence.

۴- Rhythm.

۵- Pattern.

۶- تخیل فرهیخته، ص ۲۶.

... در روایت دو سیر بنیادی وجود دارد که یکی سیر دوری در محدوده نظم طبیعت، است و دیگری سیر دیالکتیکی است که از نظم طبیعت دور می شود و وارد دنیای برین بهشتی می گردد. نیمه بالایی دور طبیعی، دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمه پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است. پس سیر اسطوره ای چهار گونه اصلی دارد؛ در محدوده رمانس، در محدوده تجربه، پایین و بالا. سیر فرسو سیر تراژیک است و چرخ سرنوشت از دنیای معصومیت فرومی افتد و به سمت نقص تراژیک و از نقص تراژیک به سمت فاجعه می رود. سیر برسو سیر کمیک است؛ یعنی سیر از گره های کور به پایان خوش و فرض مبنی بر معصومیت سپسی که در آن هرکس مادام العمر به خوبی و خوشی زندگی می کند. (۱)

بر خلاف پراپ و دیگران، هدف ما در این جستار بررسی بن مایه هایی است که منشأ آنها سرچشمه های ژرف وجود آدمی بوده، خاستگاه آنها واقعیاتی است که با شکافتنشان به لایه های عمیق تری از مفاهیم و معانی خواهیم رسید؛ معانی شهودی که مطابق با ندای درونی انسان و فطرت پاک او باشد. شعاع این امیال فطری از قبیل حقیقت جویی، زیبایی دوستی، قدرت طلبی و... تا بی نهایت امتداد دارد. شناخت انسان و ارزش های اصیل انسانی و بازنمایی مفاهیم و معانی که ریشه در فطرت آدمی دارند، جدای از هر گونه کیش و مذهب، بستر مناسبی برای کشف بن مایه های انسانی و جهانی است. توجه پژوهش گران علوم انسانی به عرفان و کشش و جاذبه های مقولات و مسائل مربوط به آن که امروزه به گونه ای آشفته مشاهده می شود، برآمده از نیاز و شوق دست یابی به حقیقت وجود

ص: ۴۴

آدمی و بازنمایی فطریات اوست. البته روشن است، ما در پی ایجاد زمینه ای برای ورود اندیشه های عرفانی به ساحت ادبیات نمایشی و استقرار دنیای درام بر پایه عرفان نیستیم؛ اما بر این عقیده پافشاری می کنیم، بن مایه هایی که منشأ انتزاع درون مایه های دینی قرار می گیرند، خاستگاهی جز فطرت انسانی ندارند؛ سرآغاز آنها الهی بوده، بر پایه شعور ذاتی و طبیعت زوال ناپذیر آدمی است.

چنان که از مکتب یونگ در تحلیل اسطوره ها و کهن الگوها برمی آید، در برخی از مکاتب روان کاوی، شاید بتوان بین دین و بن مایه هایی که در اسطوره ها به کار می روند، پیوند ایجاد نمود. در این تحقیق، نتایج تحلیل های خود را بر پایه نظریات یونگ بنا نخواهیم کرد. گرچه یونگ در مطالعات خود تلاشی ستودنی نموده تا از مطالعات زیست شناختی پافراتر بگذارد و به شناخت شبکه ماده ارتباطات عصبی و زیستی بسنده نکند و در حد شناخت تکانه های بیولوژیک و آسیب دیدگی های زندگی شخصی متوقف نماند، اما باز وی از موقعیت انسان و جنس او پافراتر نمی نهد. وی به اعتلای ناخودآگاه جمعی می اندیشد و اساس روان آدمی را بر آن استوار می سازد که هم ذات با جنس انسان در سراسر عالم است؛ ولی از دیدگاه او، آرمان ها و امیال ناخودآگاه ریشه مادی داشته و بنیاد آنها را پس زمینه های تاریخی که از نیاکان به ارث رسیده اند، تشکیل می دهد. بنابراین، جهانی که یونگ ناخودآگاه پیش روی ما می نهد جهانی سرد و مرده است؛ در حالی که استعدادهای فطری در کنار دو عنصر اساسی اندیشه و احساس، مجعولات حقیقی و مفاهیمی زنده و قابل بازسازی هستند، و جغرافیای آن به وسعت حضور انسان امتداد می یابد.

در مقابل فطرت، این مخزن جامع معارف و معانی، برای نژاد بشر که هزاران سال پیاپی در حال گسترش و توسعه است، حقیقت دیگری وجود دارد که یونگ آن را «سایه» می نامد. سایه همان جنبه وحشیانه و خشن غرایز و طبیعت انسان و مجموعه صفات، افکار و احساسات ناپسندی که از اجداد حیوانی به ارث رسیده و در رفتار و کردار آدمی ظهور و بروز می کند است. گرچه آدمی در سطح اجتماع این حالات و احساسات ناپسند را پنهان می کند و در پس «نقاب» با چهره ای مقبول در انظار دیگران ظاهر می شود. سایه در واقع سطح پایین شخصیت است که در نظر فروید، «نهاد» و هسته مرکزی شخصیت را تشکیل می دهد. البته از نظر یونگ وجود غرایز در نفس آدمی ضروری است؛ زیرا غرایز به دو قطبی شدن یا تضاد میان امور کمک می کند. از این رو، سبب پیش رفت و کمال انسان می شود. تا آدمی نداند شر چیست، به دنبال خیر حرکت نمی کند و تا بد را تجربه نکند، خوب را درک نخواهد کرد. (۱)

با مطالعه رفتار جمعی در سطح جوامع بشری به این حقیقت می رسیم که همواره غرایز مانع تجلی حقیقت انسانی بوده و در مقابل فطرت حافظه تخیلی را ایجاد کرده است؛ تا آن جا که تفکر جمعی و حتی احساسات ما واکنشی است برخاسته از هدایت های همین حافظه تحمیلی و در واقع بحران حقیقی در همین نقطه قابل شناسایی است. پدیده هایی چون جنگ و خون ریزی، هرج و مرج، خودکشی، آلودگی های محیط زیست و... در تمام احوال، دست آورد عمل کرد تفکر برآمده از حافظه تحمیلی ماست که پیرامون ما را فرا گرفته، بی آن که آن را دریابیم.

ص: ۴۶

۱- نک: نظریه های شخصیت، ص ۶۰.

اگر خویشتن خویش را شخصی برجسته، کارآمد و صادق بینداریم، آن چه وارد ادراک مان می شود، بازتاب فطرت ماست، بر خلاف آن چه از سوی حافظه تحمیلی، در فرآیند تفکر ما داخل می شود؛ چراکه گاه آن چه بازنموده حافظه جمعی ماست، به غلط واقعیت تلقی می شود و گاه حتی جوهره تفکر جمعی ما را نیز متأثر می سازد. این جاست که شفاف ترین مفاهیم و درخشان ترین مضامین در ساحت ذهن متحول شده، رنگ می بازند و حتی انکار می شوند. این عمل کرد حافظه جعلی، حاصل نوشیدن تاریکی و نقض انسان در هم آهنگی آرمان های خود در رویارویی با نیروهای ویران گر غریزه است. در این هنگام، اگر با نیچه هم صدا شویم که «خدا مرده است»، شگفت آور نیست؛ زیرا خدایی برگزیده و تصویری از الوهیت او نقش زده ایم که جایگاهی فراتر از گستره ادراک غبارآلود و آسیب دیده ذهن ما نخواهد داشت و این است که خداوند به عنوان حقیقت معین ازلی و هستی زنده ابدی، با وجود میل ما، از چارچوب تصویر ساخته شده می گریزد.

فطرت، بخشی از واقعیت انسان است که متوجه بعد عملی وی بوده، می کوشد تا با تحلیل حقیقت وجود آدمی، آن را شهود کند، هستی را تفسیر نماید و رابطه عینی آن را با سرآغاز هستی و مرکز اصیل آن کشف کند. صور ذهنی انسان نیز در راستای شناخت این واقعیت، نقش واسطه را ایفا می کند. معرفتی که از راه فطرت حاصل می شود، از سنخ یافتن، دیدن و شهود است، نه از نوع دانستن محض یا اشراف از راه وراثت که جایگاهی فراتر از ذهن نداشته، از آفت نقص و محدودیت به دور نیست.

شاید راز جاودانگی اسطوره‌ها و داستان‌های اساطیری نیز همین وجه فطری بودن مضامین تکرار شونده آنهاست. بیان حقایق هستی که از مسیر فطرت ادراک می‌شوند، تنها از راه تمثیل، بیان رازآلود و رمز امکان پذیر است.

اصل بنیادینی که می‌توان به وسیله آن رابطه اسطوره و دین را کشف نمود، بیان دلالت‌های حقیقی و مضامین فرا انسانی در قالبی رازآلود، سمبولیک و نمودگار است. نقش مایه‌هایی که در مرکز اندیشه «اسطوره‌شناسی» قرار دارند، برگرفته از آیین‌های مذهبی هستند؛ زیرا اسطوره، کنش نمادین انسانی از مناسک و آیین‌های مذهبی است و جایگاه تجلی سمبول‌ها و رمزها قلمداد می‌شود. سمبول‌هایی که با بعد ناخودآگاه روان و سرشت ناآلوده آدمی و تجارب روحی انسانی، پیوندی ناگسستنی دارند. همین تفسیرهای تمثیلی است که اسطوره را با گذشت قرن‌ها زنده نگاه داشته است.

البته باید توجه داشت، آن‌چه به عنوان سمبول در اسطوره مطرح است، سمبول‌های همگانی (۱) با ویژگی جهانی آنهاست که دارای زبانی مشترک و دریافتنی برای نوع بشر هستند. چنان‌که اریک فروم گونه‌های مشترک رویاها و اساطیر را زبان سمبولیک آنها در همه تمدن‌های بشری دانسته، اظهار می‌دارد:

برای توجیه خصلت جهانی سمبول‌ها، نیازی نیست که برای آن جنبه ارثی یا نژادی در نظر بگیریم، چون هرکس با دارا بودن مشخصات اساسی انسان از نظر جسم و روان که مشترک بین بشریت است، قادر به درک و نیز تکلم به زبان سمبولیک که

ص: ۴۸

بر پایه این خواص مشترک نهاده شده است، خواهد بود. همان گونه که در هنگام اندوه برای گریه کردن احتیاج به یادگیری مخصوص نداریم و یا در هنگام خشم گونه هایمان خودبه خود برافروخته می شود و همان طور که این واکنش ها به هیچ نژاد و یا گروه معینی از انسان ها بستگی ندارد، زبان سمبولیک نیز به هیچ دسته ای از انسان ها محدود نمی شود و استفاده از آن نیازی به فراگرفتن ندارد. گواهی که بر این مدعا می توان ارائه نمود، شباهتی است که بین زبان سمبولیک مورد استفاده در رویا و اساطیر در تمام تمدن های بشر، خواه تمدن های بدوی ماقبل تاریخ و خواه تمدن های پیش رفته معاصر و یونان وجود دارد. (۱)

به گفته فروم، سمبول های جهانی با مدلول های خود رابطه ای ذاتی و درونی دارند و در شرایط زیستی و روحی خاص در درون انسان شکفته می شوند و انسان را از راه فطرت به مدلول خود دلالت می کنند. سمبول های موجود در اساطیر، زبانی جهانی دارند و دلالت های آنها هرگز تصادفی یا قراردادی نیست. از همین رو، اسطوره از دید روایت، بر پایه تقلید اعمالی است که نزدیک به آرزو و رویای جمعی بوده و دربردارنده صور مثالی و رمزهای همگانی هستند.

ص: ۴۹

۱- اریک فروم، زبان از دست رفته، ترجمه: ابراهیم امانت، ص ۲۵، تهران: انتشارات فیروزه، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

اسطوره به مانند کنش آیینی، الگوی نمونه وار برای رفتار و سلوک آدمی است که از رهگذر آن، هستی رمزگشایی شده، معنا و اعتبار می یابد. اسطوره دارای لایه های مختلف، رازهای نهفته و تردیدبرانگیز، الهامات عینی و تجلیات حقیقی بوده، سرمشقی تغییرناپذیر در مسیر توجه دادن انسان به مرتبه ای متعالی و جهانی فوق انسانی است.

میرچا الیاده اسطوره شناسی رومانیایی، درباره کارکرد اسطوره ها و اوج و حضيض آنها چنین می نگارد:

ارزش ضروری و فی نفسه واجب (۱) اسطوره، متناوباً از طریق برگزاری آیین ها تأیید می شود. یادآوری و تجدید حادثه اصلی، به انسان بدوی کمک می کند تا واقعیت را تشخیص داده، به خاطر بسپارد. به یمن تکرار مستمر عملی مثالی که واجد معنایی ثابت است، معلوم می شود چیزی پایدار و دوام پذیر در سیلان عالم، وجود دارد. از طریق تجدید ادواری امری که در

ص: ۵۱

آن روزگاران کهن انجام یافته است، این یقین قطعی حاصل می شود، چیزی به طور مطلق (دارای حیاتی مطلق) وجود دارد. این «چیز» مینوی است؛ یعنی مربوط به همه بشر و سراسر جهان و ماورای انسان و جهان است، اما به تجربه برای آدمی دریافتنی است. بنابراین، واقعیت از حجاب بیرون می آید و کشف می شود و می توان آن را در همان مرتبه و با همان جوهره متعال که دارد، بازسازی و تجدید کرد.^(۱)

بیان حقیقت های مذهبی در قالب تمثیل ها و نمودهای همگانی، در یونان و رم باستان به عنوان سنت قدسی یا مینوی به دور از خیال بافی، دارای ارزش دینی بوده است؛ زیرا یونانیان از راه تفکر اسطوره ای به مقولاتی چون جهان، انسان و هستی می نگرسته اند. اسطوره های انبوه ایزدان در اشکال کم و بیش پیچیده در سراسر جهان یافت می شوند که به نزدیکی بین زمین و آسمان و ارتباط جهان زیرین با دنیای برین می پردازند.

در این اسطوره ها، آسمان به صورتی تمثیلی از راه بالا رفتن از درخت یا گیاهان خزانده، یا نردبان، یا صعود از کوه، یا پرواز جادویی که از کهن ترین بن مایه هایی فولکلور است، در دست رس انسان بوده است. در آیین یهود و مسیحیت نیز این سلوک اسطوره وار امتداد یافته، به گونه ای که تجلی مقدس به صورت شخص یهود که نه تنها در کیهان و جهان علوی، بلکه بیش از هر چیز در تاریخ ظهور می کند و روایت عهد عتیق، اذن الهی را نقطه سرآغاز خلقت جهان می انگارد؛ جهانی که خداوند در هیئت مسیح بر زمین آن پا می نهد.

ص: ۵۲

از همین رو، داستان های عهد عتیق با روی کردی رمزگرا، شانه به شانه اساطیر یونان می زنند؛ در حالی که «آیین یهود و مسیحیت، هرچه را که بنابر نصّ عهد عتیق یا عهد جدید موجه یا معتبر نمی نموده و مورد تأیید و تصدیق کتاب مقدس نبوده، جز حوزه دروغ یا پندار و فریب محسوب داشته است»^(۱).

البته ورود اساطیر به کتاب مقدس و وجود صور مثالی و بیان تمثیلی آنها، به تفسیر و تبیین رمزگشایانه نیاز دارد؛ در غیر این صورت، داستان های عهد عتیق، تصاویری پیش پا افتاده از تاریخ قلمداد شده و از نوع خرافات تلقی می شوند و یا در بهترین وجه ممکن آنها را فرآورده های شاعرانه تخیل ناب انسانی محسوب خواهیم نمود.

اسطوره در معنای عام خود همگانی است. انگاره ها، بن مایه ها و مفاهیم نمادین مشابهی را در مجموعه اساطیر گوناگون می توان یافت که واکنش های روان شناختی یک سانی داشته و مفاهیم فرهنگی همانندی را می نمایانند. اساطیر از همین راه به یک دیگر می پیوندند تا کل واحدی را تشکیل دهند. این کل واحد، مجموعه ای بزرگ از روایت های به هم پیوسته است که همه مکاشفه های دینی و تاریخی مورد توجه یا دل مشغولی بشر را پوشش می دهد و نسبت به هویت و سیر تکوین «خود»، میراثی از اشاره های مشترک را ایجاد می کند. این اشاره ها و انگاره ها را «صور مثالی» می نامند.

نورتروپ، فرای این انگاره ها و صور مثالی را استعارات نظم دهنده کتاب مقدس و سمبولیسم مسیحی دانسته، با دسته بندی تمثیل های

ص: ۵۳

موجود در کتاب مقدس نظریه ارکتیپی خود را ارائه می دهد. (۱) چکیده آن چنین است:

۱. تصاویر بهشتی

دنیای آپوکالیپتیک یا بهشت مذاهب، مقولات واقعیات را نخست در صورت آرزوی بشری عرضه می کند که شباهت اساسی خواسته های بشر در همه مکان ها و زمان ها در آن تبلور می یابد. صورتی که آرزوی بشری بر دنیای نباتی هموار می سازد، صورت باغ، مزرعه یا درخت زار است.

صورت بشری دنیای حیوانی، جهان حیوانات اهلی است که از آن میان، گوسفند بر دیگر حیوانات برتری دارد. این استعارات، صور نوعی اساسی مانند «شبان و گله» را در مذهب به دست می دهد. استعاره خدا، مسیح و حتی پادشاه در مقام شبان و جوامع تشکیل شده از گوسفندان، بسان جوامع بشری است.

صورت بشری دنیای کانی، صورتی که کار بشری، سنگ را به آن صورت تغییر شکل می دهد، شهر است. شهر، خواه اورشلیم باشد، خواه نباشد، به لحاظ تصویر بهشتی با ساختمان یا معبد واحد، یک سان است و به تعبیر عهد جدید خانه ای است «دارای عمارت های بسیار» و ساکنانش هم در سنگ های زنده اند.

در سمبولیسم بهشتی «آب حیات» در کنار آتش حضور دارد که از آن اقالیم وجود پایین تر از زندگی انسان است و آن رود چهارشاخه باغ عدن است که در شهر خدا دوباره ظاهر می شود و غسل تعمید هم نمودگار آن است. آب راز آفرینش و تولد، پالایش و شفا و نماد

ص: ۵۴

۱- نک: تحلیل نقد، ص ۱۵۸ به بعد، مقاله سوم.

باروری و رشد است. به وقت مرگ، جان انسان از آب می‌گذرد یا در آن غرق می‌شود.

۲. تصاویر دوزخی

تمثیل دنیای دوزخی، در مابینت با سمبولیسم بهشتی، به صورتی است که از دید آرزو مردود است. دنیای کابوس، اسارت، درد و پریشانی است. چنین دنیایی کار منحرف یا هدرگشته، ویرانی و دخمه، ابزار شکنجه و یادبودهای حماقت هم هست. در کتاب مقدس، دنیای حیوانی با تصویر گرگ، دشمن گوسفند، ببر، کرکس، مار، اژدها و هیولا که فرمان روایان مصر و بابل را با آنها یگانه قلمداد می‌کند، نمود می‌یابد. دنیای دوزخی با بیابان‌های بی حاصل، درخت‌های خشک، درخت میوه ممنوعه که صلیب و جسم مشتعل و دار و چوب فلک نمود آن است، تداعی می‌شود. در این دنیای نفرین شده، ساحره افسون گر مؤنث، عفریت دریاها که هرگز نمی‌توان او را تصاحب نمود و درخت مرگ نیز حضور دارند. این مؤنث افسون گر، تداعی کننده جنبه‌های منفی ما در زمین که دربر گیرنده سحر و جادو، فساد زنانه، ظلمت، تجزیه و مرگ است، به شمار می‌رود.

در ردیف آن چه ذکر شد، بن مایه‌های مُثلی دیگری نیز وجود دارد که دارای مفاهیم نمادین بوده، بارها در فرهنگ‌های مختلف که از نظر زمانی و مکانی از یک دیگر دور بوده‌اند، بروز کرده‌اند. تکرار و تقلید نمونه‌های الگویی و ازلی، جهت گیری زندگی آیینی و اخلاق اسطوره‌ای را تجلی بخشیده است. تقلید سلوک اسطوره‌وار و اعمال آیینی در چهره کهن الگوها، برای رهایی از رنج زمان و گریز

از دل تنگی های روح، بیانی منسجم از هستی بشر بوده، عاملی زاینده و پویا در تجلی باورهای سنتی و نخستین و ارزش های مرسوم و بازتاب نمادین امیدها، ترس ها و انگیزه های روحی و فرهنگی بشر است. از این رو مناسب است بن مایه های مثالی دیگری که در کنار تصاویر بهشتی و دوزخی، به عنوان الگوهای بنیادین در اسطوره ها تکرار شده اند، به طور گذرا مرور کنیم.

بن مایه های مثالی

اشاره

(۱)

۱. آفرینش

آفرینش، از بنیادی ترین بن مایه های مثالی است. به راستی، همه اساطیر بر اساس تفاسیری در این باب که طبیعت و بشر چگونه توسط قدرت یا قدرت های ماوراء الطبیعه خلق شده اند، ساخته و پرداخته گشته اند. صور حیات به هستی فرا خوانده شده، پیدایش آغاز می شود.

۲. فناپذیری

صورت مثالی بنیادین که در دو الگوی زیر ارائه می شود:

الف) فرار از زمان: رجعت به بهشت، مکان کمال، یعنی رستگاری بی پایان که بشر قبل از هبوط اندوه بار خود داشته است.

ب) غرق شدن عارفانه در زمانی تسلسلی: درون مایه مرگ و تولد دوباره و تسلسل بشر با تسلیم گشتن به چرخش مرموز و گسترده، چرخه دائمی طبیعت به ویژه فصول به نوعی فناپذیری دست می یابد.

ص: ۵۶

۱- ویلفرد ال. گورین و دیگران، راهنمای روی کردهای نقد ادبی، ترجمه: زهرا میهن خواه، ص ۱۷۸، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش؛ رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ص ۱۳۲.

اشاره

واژه «قهرمان» ریشه در زبان یونانی دارد و معنای آن «محافظت و خدمت» است. قهرمان شخصی است که به فداکردن نیازهای شخص خود به نفع دیگران گرایش دارد؛ مانند چوپانی که در ننگه داری گله اش از خود گذشتگی می کند. (۱)

کهن الگوی قهرمان برای پیدا کردن هویت و کمال خود سفری را آغاز می کند که به استحاله و رستگاری می انجامد. این سفر چند مرحله دارد:

یکم. کاوش

قهرمان سفری طولانی را آغاز می کند که باید در آن وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غول ها، حل کردن معماهای بی پاسخ و چیرگی بر موانع عبورناپذیر برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاه زاده خانم. سفر قهرمان، داستانی درباره جدایی از خانواده یا قبیله، برابر احساس جدایی از مادر است. در این جست و جو، قهرمان باید فردیت خود را با دیگر ابعاد وجودی خود درهم آمیزد تا به «فراخود» تبدیل شود.

دوم. نوآموزی

قهرمان بعد از وارد شدن به ماجرا، سلسله وظایف و مقدرات شکنجه آوری را برای گذر از مرحله خاص و بی خبری آغاز می کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل شدن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود، می انجامد. این مرحله نیز چند بخش دارد:

ص: ۵۷

۱. رهسپاری (ورود به ماجرا)؛

۲. آزمایش، دگرگونی و استحاله؛

قهرمان، انسانی منحصر به فرد با خصلت های جهان شمول، دارای اصالت، در عین حال دارای لغزش و خطاست.

۳. رجعت.

قهرمان پس از آزمایش های سخت و جبران خطاها و دریافت جایزه، قدم در مسیر بازگشت می گذارد. این مرحله نیز مانند کاوش، گونه ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است.

سوم. فدا شدن و ایثار

مرحله تجدید حیات در بیشتر موارد، ایثار یا از خود گذشتگی قهرمان را طلب می کند و فرصتی است تا قهرمان نشانه ای بر پایه تحول خود عرضه کند. (۱) باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد، تا مملکت را به باروری و زاینندگی برساند. قهرمان بمیرد تا باز زاده شود. مرگ قهرمان بر مرگ «خود» دلالت می کند.

کریستوفر و گلر برای سفر قهرمان، دوازده مرحله را ترسیم می کند. شرح کامل آن مراحل در کتاب ساختار اسطوره ای در فیلم نامه آمده است. (۲)

نقش بن مایه ها در شکل گیری اسطوره ها و گسترش درون مایه های مینوی و قدسی انکارناپذیر است. بن مایه هایی که در آیین یهود و کتاب مقدس راه پیدا کرده، تکرار شده اند، زیربنای بسیاری از داستان های موجود آن را تشکیل می دهند.

ص: ۵۸

۱- ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ص ۲۸۰.

۲- ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ص ۱۹.

نقش مایه زایش رازآمیز و کهن الگوی تولد معجزه آسای نوزادی که خطرناک و تهدیدآمیز قلمداد شده، داخل صندوقچه ای بر آب رها می شود، سپس توسط حیوانی ماده یا زنی فروتن پذیرفته می شود. چنان که در کتاب مقدس، موسی کلیم بعد از ولادت به آب انداخته می شود و به دست دختر فرعون از آب گرفته می شود؛ یا مریم عذرا بشارت پسری می یابد تا حالت اولیه سرزمین موعود را احیا کند.

نقش مایه هبوط و سرگشتگی، فراموشی و غیبت، کهن الگوی اسیر بودن روح در عالم مادی و تخته بند تن، روایت عهد عتیق از رانده شدن آدم و حوا و خروج آنها از باغ عدن و از دست دادن رود و درخت حیات است. چنان که یعقوب پس از محروم شدن از میراث خود، به اسارت مصر و بابل گرفتار می شود. بسان موسی و قوم بنی اسرائیل که سرگردان بیابان می شوند. همانند بلعیده شدن یونس توسط ماهی و عزلت گزیدن وی در شکم ظلمانی نهنگ. این نقش مایه ها، توازی ساختاری میان اسطوره و رمانس های قرون وسطا برقرار می کنند و این خود گویای اهمیت بن مایه های مثالی است. گرچه رمانس ها، تمثیل های شاعرانه ای از بن مایه های مینوی ارائه می دهند و قهرمانانی زمینی دارند، اما مشابَهت چشم گیری به اسطوره ها دارند.

نورتروپ فرای این معلم پرمایه نقد ادبی، مطالعه تطبیقی را درباره اسطوره و رمانس انجام داده است و توازی ساختاری اسطوره و رمانس را اثبات کرده است. (۱) مراحل شش گانه رمانس از تولد نوزاد و رها شدن آن تا تفکر و تأمل و بازنگری در سرنوشت قهرمان قابل انتزاع از

ص: ۵۹

۱- نورتروپ فرای، صحیفه های زمینی، ترجمه: هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۴ ش.

اسطوره هاست؛ زیرا اژدها، اهریمن و نیروهای شر، همان شیطان ایوب، مار آدم، هیولای دریایی (لویاتان) دشمن مسیح است. کهولت و عنین بودن پادشاه با بی حاصلی زمین و سترون بودن آن هم خوانی دارد و گنج در چنگال اژدها به صورت آرمانی خود، یعنی حکمت و قدرت در اسطوره است.

صعود به آسمان توسط درخت یا گیاه خزنده و پرواز بر پشت پرندگان یا به صورت جادویی، چون بالا رفتن از نردبان یعقوب یا صعود موسی بر کوه فسیجه و یا برون آمدن یونس از شکم ماهی و ظاهر شدن عیسی بر قله کوه از توجیه همسانی برخوردارند. وجود اکسیر شفابخش و تقدس اعداد (چهل، هفت) نیز به همین ترتیب است.

این صورت های ازلی، واجد بعد نمادین بوده، در قالب نماد و تمثیل شکل می گیرند. نماد شکل تبلور یافته این کهن الگوهاست. اسطوره ابزاری برای فهم و دریافت تمامیت کیهان شناختی آغازین است. انسان می کوشد تا به وسیله اسطوره ها، آن وضعیت آغازین را توصیف کند. به همین دلیل است که عده ای مسئله فراموشی و خاطره را مطرح کرده، بر این عقیده اند:

مشخصات خاص انسان های عصر مینوی، صرف نظر از زمینه های مربوطه، عبارتند از فناپذیری، خودانگیختگی، آزادی، امکان صعود به بهشت و به آسانی با خدایان دیدار کردن، دوستی با جانوران و فهمیدن زبان حیوانات. این آزادی ها و توانایی ها در نتیجه رویدادی خاستگاهی - یعنی هبوط انسان که به مثابه جهش هستی شناسانه شرایطش و انفصالی کیهانی بیان شده - از دست رفته اند. (۱)

ص: ۶۰

۱- میرچا الیاده، اسطوره، رویا، راز، ترجمه: رویا منجم، ص ۵۹، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

قرآن، آخرین کتاب آسمانی و معجزه جاوید خاتم پیامبران بوده، دریای بی کران معرفت و دربر دارنده تمام نیازمندی های انسان و جوامع بشری است. این کتاب جاوید همان گونه که با زبان استدلال و برهان، عقل انسان را مخاطب می سازد، با زبان احساس و عاطفه با قلب و ژرفای وجود او نیز سخن می گوید. در قرن اخیر، پژوهش های مختلف پیرامون معجزه بودن این کتاب آسمانی در جنبه های مختلف فصاحت، بلاغت و بُعد هنری آن، حرکتی ستودنی و مسرت بخش محسوب می شود. این روی کرد پویا نه تنها در بین تفسیرکنندگان قرآن، که در بین فکران مسلمان نیز رواج یافته است.

کنکاش برای تبیین زبان قرآن در نقل رویدادهای داستانی، به ظهور دیدگاه های مختلف و گاه متناقض در شیوه بیانی قرآن انجامیده است. خاستگاه دیدگاه ها درباره زبان قرآن در نقل رویدادهای داستان، به طور چکیده وار بر این پایه اند:

۱. زبان شاعرانه و تخیلی

زبان قصه گویی قرآن با هدف تبلیغ معارف دینی و پندآموزی مخاطبان، شاعرانه بوده و از آبخشورهای ادبی بهره مند است؛ زیرا زبان هنری قرآن سبب برانگیخته شدن احساسات، ایجاد هیجان و تحریک حس کنجکاوی شنونده می شود. وجود این عناصر مهیج، بیان گر توجه ویژه قرآن به احساسات درونی انسان است؛ چراکه در ابلاغ پیام و تثبیت نتایج اخلاقی، شیوه ای پویا و مؤثر قلمداد می شود. فلسفه وجود رویدادهای داستانی در قرآن، وجه پندآموزی آنهاست، نه بیان تاریخی رویدادها. پس اگر از عنصر تخیل در نقل حوادث استفاده شود، به اعجاز آن خدشه ای وارد نمی سازد. سازه های داستانی به کمک پندار، در قالب داستان حکایت و قصه نمود می یابند.

این نگرش به داستان های قرآنی را می توان روی کرد اسطوره ای نامید. همان دیدگاهی که در مورد کتاب مقدس (عهد عتیق و عهد جدید) مطرح است. گفتنی است از بعضی روشن فکران مسلمان نیز همین برداشت نسبت به قصه های قرآنی نقل شده است:

ورود قصص انبیا و اصحاب کهف و امثال آن در قرآن مجید به منظور تاریخ گویی و بیان عقاید خود پیامبر صلی الله علیه و آله و سلم نبود، تا اگر تردیدی در صحت آن قضایا برود، نعوذ بالله، با صدق دعوت منافات داشته باشد. بلکه مقصود این بود که از همان قصص و حکایات که مابین مردم آن زمان، مخصوصاً اهالی جزیره العرب متداول و مشهور بود نتایج اخلاقی برای هدایت مردمان گرفته شود. و این عمل به قول علمای منطق، از مقوله استحسانات خطابی و احتجاجات جدلی است، که به قضایای

مقبوله مسلمه و امور مشهوره متمسک می شوند و موقتاً آن را می پذیرند تا طرف دعوی را به قبول دعوت خویش ملزم سازند، خواه آن قضایا در واقع صدق باشد یا کذب... بالجمله اسلام کاری به راست و دروغ قصص و حکایات قدیم نداشت؛ می خواست از همان قضایا که نزد مردمان بود برای دعوت اخلاقی خویش نتیجه بگیرد. (۱)

با این بیان، ورود پندارهای باطل و داستان های تحریف شده ادیان گذشته در قرآن نفی نمی شود؛ چنان که یکی دیگر از نویسندگان مسلمان همین توجیه را برای اثبات نظریه خود مبنی بر تناسب قصه های قرآن با باورهای اسطوره ای، ابراز داشته است. وی بر این عقیده است:

قرآن در نقل داستان های تاریخی، هم چون داستان اصحاب کهف، برخی از عناصر تاریخی و واقعی را روایت می کند. اما این به آن معنا نیست که قرآن در پی بیان واقعیت تاریخی باشد، بلکه دیدگاه پیروان آیین یهود را صرف نظر از تطابق آن با واقع یا عدم واقع بازمی گوید. پس اگر بر فرض، داستان اصحاب کهف با واقعیت تاریخی هم خوانی نداشته باشد، باز ایرادی متوجه قرآن نیست؛ چه این که قرآن قرار نیست واقعیت تاریخی را بیان کند. (۲)

وجود رویدادهای داستانی و تاریخی در متن قرآن، دلیل شاعرانه بودن قصه های آن نیست، بلکه قرآن با ساختاری تعلیمی، رویدادهای واقعی را

ص: ۶۳

-
- ۱- محمدباقر سعیدی روشن، تحلیل زبان قرآن و روش شناسی فهم آن، ص ۲۸۷، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۳ش. (به نقل از: خواند میر، تاریخ حبیب السیر، مقدمه، جلال الدین همایی، ص ۲۸)
 - ۲- محمد احمد خلف الله، الفن القصصی فی القرآن الکریم، ص ۲۰، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

با روی کردی زیبایی شناسانه در قالب داستان های جذاب روایت می کند. ارائه داستان بر پایه حقیقت و پرداختن به برخی از عناصر داستانی برای بیدارسازی فطرت و ضمیر انسانی بوده، به هیچ روی، افسانه سرایی و خیال پردازی در نقل رویدادهای آن راه نیافته است. یکی از تفسیرگران برجسته قرآن در همین راستا چنین می نگارد:

قرآن کریم کتاب کامل و محکمی است که به دلیل همین استحکام و برهانی بودن و هم آهنگی با فطرت و عقل بشر، هیچ بطلانی در آن راه ندارد و برای همیشه هدایت گر بشر خواهد بود که فرمود: «از پس و پیش این کتاب، باطل به آن راه نخواهد یافت» (۱). اگر درک مطلبی در قرآن دشوار بود، نباید آن را بر تمثیل های خیالی و شعری حمل کرد؛ زیرا خیال بافی شاعرانه با کتاب حکمت سازگار نیست. (۲)

در ادامه این مبحث، پرسش اساسی جای طرح دارد؛ آیا به راستی قرآن به روشنی اتهام اسطوره را از خود نفی نموده است؟ قرآن گفتار کفرپیشگان را این گونه بازگو می دارد:

آنان گفتند: این کتاب افسانه های پیشینیان و حکایات سابقین است که محمد خود آنها را انگاشته و اصحابش هر بامداد و شامگاه بر وی می خوانند. (۳)

بیشتر مفسران نیز مانند لغت شناسان عرب، (۴) اساطیر را برابر با افسانه و داستان های خرافی دانسته اند؛ گو این که ارتکاز ذهنی و باور اعراب

ص: ۶۴

۱- سوره فصلت، آیه ۴۲.

۲- عبدالله جوادی آملی، تفسیر موضوعی قرآن، ج ۱ (اخلاق در قرآن)، ص ۲۹۹، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ دوم، ۱۳۷۸ ش.

۳- سوره فرقان، آیه ۵.

۴- بیشتر کتاب های لغت عرب، از جمله: مقایس اللغه، الصحاح اللغه، لسان العرب، مجمع البحرین و... واژه اساطیر را به افسانه ها، اباطیل و داستان های مهمل و عجیب و غریب معنا کرده اند.

نسبت به اسطوره‌ها، نوشته‌های شگفت، سخنان پریشان و بی‌سامان و حکایت‌های عجیب و غریب بوده، برای آن که حقیقت قرآن را انکار کنند، آن را مجموعه‌ای از اساطیر قلمداد کرده‌اند.

اولین کسی که قرآن را حاوی اساطیر معرفی نمود، نصر بن حارث، از زنادقه قریش است. وی همراه بازرگانان قریش، در جریان سفرهای تجاری خود با کتاب‌های ایرانیان آشنا شده، سرگذشت پادشاهان ایران و داستان‌های رستم و اسفندیار را مطالعه نموده بود. او آن‌گاه که در مکه آیات قرآن را از زبان پیامبر می‌شنود، قریش را مخاطب ساخته اظهار می‌دارد: «ای جماعت قریش! بیاید تا سخنانی زیباتر از سخنان او به شما بگویم، او چیزی جز اساطیر اولین نمی‌گوید؛ همانند سخنانی که من از اعصار و قرون گذشته برای شما می‌گفتم».^(۱)

خداوند در پاسخ انکارکنندگان و اتهام بی‌اساس آنان چنین می‌فرماید:

قرآن (نه ساخته پیامبر) بلکه فرستاده از سوی کسی است که بر امور پنهان آسمان و زمین آگاه است و...^(۲)

آن چه مورد توجه می‌نماید، برداشت پژوهندگان قرآن از معنای اساطیر است که مطابق ارتکاز ذهنی اعراب صدر اسلام بوده، این نظریه را تأیید می‌کند که در باور مردم شبه جزیره العرب، اسطوره، برابر با حکایت‌های دروغین و رویدادهای خرافی بوده است، نه این که کتاب‌های آسمانی ملت‌های پیشین چون، تورات و انجیل دربر دارنده داستان‌های دروغین و

ص: ۶۵

۱- طبرسی، جوامع الجامع، ج ۱، ص ۲۷۲؛ زمخشری، الکشاف، ج ۲، ص ۱۳.

۲- سوره فرقان، آیه ۶.

مطالب باطل باشند؛ زیرا اگر قرآن این باور را تخطئه می‌کرد، در واقع به طور سربسته کتب آسمانی گذشته را به رسمیت نشناخته بود، در حالی که قرآن ادیان پیشین را پذیرفته و پیامبران آنها را راست گو معرفی کرده است. البته اگر باور اعراب این بوده که کتاب‌های آسمانی (تورات و انجیل) تحریف شده‌اند و اباطیل در آن راه یافته، قرآن نیز رونوشتی از آنهاست، در این صورت می‌توان پذیرفت اساطیرالاولین همان تحریفاتی است که به کتب آسمانی نفوذ کرده‌اند؛ گرچه پیروان کتب آسمانی معتقدند: «هرچه را که بنا بر نصّ عهد عتیق یا عهد جدید، موجه یا معتبر نبوده، مورد تأیید و تصدیق کتاب مقدس نباشد، در حوزه دروغ یا پندار و فریب می‌گنجد».^(۱)

پژوهش‌های اساطیری بعد از قرن نوزدهم، گستره وسیعی از نظریه‌ها را دربر گرفت و برخی از نظریه پردازان این حوزه تلاش کرده‌اند اسطوره را واجد ارزش دینی و مابعدالطبیعی معرفی کرده، خرافات و خیال بافانی را از آن زدوده، به مثابه مهم‌ترین شکل تفکر جمعی و الگویی برای انسان و کنشی آیینی قلمداد شده است. از جمله این خاورشناسان میرچا الیاده است. وی با پژوهش‌های قوم‌شناسانه خود، اسطوره را بیان‌گر حقیقت مطلق دانسته، آن را بازگوکننده تاریخ مقدس می‌داند.^(۲) این نگرش در زنده کردن اسطوره و ارجاع آن به واقعیت، سبب نفی خیال پردازی و بعد شاعرانگی آن نمی‌شود؛ گرچه موضوع اسطوره را تغییر داده و معنای جدیدی برای آن تدارک می‌بیند که اگر پذیرفته شود، اسطوره با بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های حقیقی از افسانه جدا می‌شود.

ص: ۶۶

۱- چشم اندازه‌های اسطوره، ص ۱۰.

۲- اسطوره، رویا، راز، ص ۲۳.

مراد از زبان تمثیلی قرآن، ارائه نکات اخلاقی و تربیتی به قصد تعلیم، در قالب «مثل آوری» است. در این نوع بیان، فنون بلاغی چون، استعاره، کنایه و حتی مبالغه استفاده می شود و در واقع مقصود اصلی و معنای جدی را از ظاهر الفاظ ارائه شده، نمی توان به دست آورد. در قرآن بیش از ۳۶۰ مثل درباره ویژگی های کفرپیشگان، ایمان مداران، نفوس خیر و شر و سرگذشت انسان های پاک و ناپاک آمده است.

مثل به معنای حال، صفت، مانند، داستان، نمون، دلیل و... بوده، بیشتر مفسران نیز همین معانی را برای «مثل» در تفاسیر خود ذکر کرده اند.^(۱)

قصه تمثیلی معنای گسترده ای دارد؛ هم دربر گیرنده بیان رویدادهای واقعی در قالب مثال است و هم داستان های خیالی که شخصیت های آن، حیوانات یا اشیای بی جان بوده، یک موقعیت خیالی را توصیف می کند. البته در قرآن قصه تمثیلی به معنای دوم وجود ندارد.

در این باره دیدگاه های بسیاری وجود دارد. برخی زبان تمثیلی قصه های قرآن را نپذیرفته اند.^(۲) بعضی زبان تمثیلی قرآن را نوعی بداعت هنری، ویژه قرآن دانسته، ساختاری متفاوت برای تمثیل در قرآن ذکر کرده اند. از آن میان می توان به بیان دکتر الصغیر اشاره نمود وی درباره تمثیل قرآنی می گوید:

به حق، ساختار تمثیل قرآنی از سایر تمثیل ها متفاوت است؛ چه این که مثل قرآنی، رویداد خاص یا حادثه خیالی را بیان

ص: ۶۷

۱- طبرسی در مجمع البیان، میبدی در کشف الاسرار، طباطبایی در المیزان.

۲- سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)، مبانی هنری قصه های قرآن، ص ۶۷ و ۷۱، قم: انتشارات دارالثقلین، چاپ دوم، ۱۳۷۸ ش.

نمی‌کند که در اثر تکرار تمثیل قلمداد شده، نظیر آن قرار گیرد، بلکه تمثیل قرآنی ساختاری ابداعی بوده، بدون آن که چنین ساختاری قبل از قرآن وجود داشته باشد و بتواند با آن مقایسه شود. تمثیل قرآنی نوعی تعبیر هنری جدیدی است که قرآن ابتکار نموده، روشی انحصاری در بیان، ترکیب بندی و رمزگویی قلمداد می‌شود. (۱)

محمد احمد خلف الله تمثیل های قرآنی را محمل و ظرفی می‌داند که در ضمن آن، پیام و اندیشه عبرت‌انگیز یا اخلاقی به مخاطب انتقال می‌یابد، صرف نظر از این که رویدادهایی که در تمثیل به آن اشاره می‌رود حقیقت خارجی داشته باشند یا نداشته باشند. همو مدعی است این شیوه خاص هنری، در بیان قصه‌های تاریخی قرآن نیز به کار رفته است و برای اثبات نظریه خود به آیاتی از قرآن تمسک جسته است. (۲)

ما در پی ارزش‌گذاری و داوری دیدگاه‌های یاد شده نیستیم. یکی از کسانی که نگرش‌های مختلف در انواع قصه‌های قرآنی را به بوته نقد و تحلیل کشیده، سید ابوالقاسم حسینی ژرفاست. وی در کتاب مبانی هنری قصه‌های قرآن، ارزیابی مفیدی از آنها ارائه نموده است.

آن چه در باور ما می‌گنجد، وجود زبان تمثیلی در قرآن بوده که برای بیان بعضی از معارف، رویدادهای داستانی را در قالب مثال ارائه نموده است. این دیدگاهی است که بعضی از قرآن‌شناسان و تفسیرگران نیز آن را پذیرفته‌اند. یکی از صاحب‌نظران این حوزه، علامه محمدحسین طباطبایی است. ایشان در چند مورد مختلف تمثیل را پذیرفته، آن را به

ص: ۶۸

۱- محمد حسین علی الصغیر، الصورة الفنیة فی المثل القرآنی، ص ۷۳، بیروت: دارالهادی، چاپ اول، ۱۴۱۲ق.

۲- الفن القصصی فی القرآن الکریم، ص ۱۸۲ به بعد.

معنای وصف کردن، استعاره تمثیلی، تشبیه حقایق معقول به نمودهای محسوس و بیان حقایق غیر حسی در قالب صورت های حسی قلمداد نموده است. (۱)

البته این به آن معنا نیست که تمثیل های قرآنی ارجاعات حقیقی نداشته، شاعرانه و تخیلی باشند، بلکه چنان که گفته اند: «قرآن کریم به دلیل آن که حق و حکمت است، هیچ گاه حق و باطل و واقعی و غیر واقعی را به هم نمی آمیزد و امثال و تشبیهات را به عنوان امر واقعی و رخ داده عرضه نمی کند، بلکه می فهماند که این سخن تشبیه و تنظیر است نه واقعی». (۲) اگرچه برخی از تمثیل های موجود در قرآن ساختار داستانی نداشته و بیشتر سیاقی بلاغی دارند، ولی وجود زبان تمثیلی در قرآن، امری پذیرفته شده است.

۳. زبان سمبولیک

در این نگرش، زبان قصه های قرآن نمادین تلقی شده، نمون و اشاره ای بر مضمون و معنای نهان است که به کشف و رمزگشایی نیاز دارد. پنهان بودن معنا و بیان رمزی حقایق در زبان سمبولیک، ضرورت تأویل و تفسیر را آشکار می سازد؛ زیرا در پیوند دال و مدلول و شبکه ارتباطی مفاهیم، دورترین صورت دال از مدلول «رمز و نشانه» است. در نگاه بعضی، زبان نمادین و تمثیلی، شیوه بیانی واحدی قلمداد شده است، گرچه ممکن است نوعی از تمثیل که معنایی ورای ظاهر لفظ در

ص: ۶۹

-
- ۱- نک: سیدمحمدحسین طباطبایی، المیزان، ج ۱، ص ۱۳۲ - ۱۳۳؛ ج ۲، ص ۱۵۹؛ ج ۳، ص ۶۰ - ۶۳؛ ج ۸، ص ۲۷؛ ج ۱۳، ص ۲۰۲؛ ج ۱۵، ص ۱۲۵؛ ج ۷، ص ۱۲۴ و...، مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان، چاپ سوم، ۱۳۹۱ق.
 - ۲- تفسیر موضوعی قرآن کریم، ج ۱، ص ۳۰۰.

خود نهفته دارد و مقصود حقیقی آن در حجاب متن پنهان شده، نزدیک ترین نوع تمثیل به بیان سمبولیک باشد، ولی محققان بین نماد و تمثیل تفاوت انگاشته اند. «نماد نماینده یک مضمون ناشناخته بوده، ناشی از فرآیند پویای فکر قلمداد شده است. نماد که همان بیان رمزی است، دارای معانی چند بعدی با لایه های مختلف بوده، به همین جهت سمبول تصادفی نام گرفته است. در حالی که تمثیل، سمبول قراردادی بوده، فعالیت ذهنی در حالتی ایستا، از طریق اشاره به مضامین از پیش معلوم، پیوند مفاهیم را کشف نموده، اندیشه کتمان شده را آشکار می سازد».(۱)

اکنون پرسش اساسی این است که آیا قرآن کریم در بیان موقعیت های داستانی، زبانی سمبولیک دارد؟

وجود چندلایه ای معانی و مفاهیم در آیات قرآن منطبق با مفاد روایات متعدد، امری مسلم است. در بیانی شیوا از وجود مقدس پیامبر اسلام صلی الله علیه و آله و سلم آمده است:

خداوند هیچ آیه ای (از قرآن) را نازل نکرد، مگر آن که معنایی آشکار و نهان داشته، هر حرفی از آن، دارای حد و مطلع است.(۲)

در همین زمینه، امام سجاد علیه السلام نیز فرموده است:

همانا کتاب خداوند دربر دارنده چهار چیز است: عبارت، اشاره، لطیفه ها و حقایق. پس عبارت برای عموم مردم، اشارت برای خواص، لطیفه ها برای انبیا و حقایق برای اولیاست.(۳)

ص: ۷۰

۱- نک: تقی پورنامداران، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، ص ۲۲۷ به بعد، تهران: شرکت انتشارات علمی - فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۸۳ش.

۲- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج ۸، ص ۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ق.

۳- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج ۸، ص ۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ق.

از همین روست که در فهم برخی از آیات قرآن، نیازمند تأویل هستیم، چراکه فرموده اند: «قرآن معانی آشکار و نهان و بطون بسیاری دارد».^(۱)

قرآن کتابی محکم و هم آهنگ با فطرت و عقل است و برای همیشه هدایت گر بشر خواهد بود. بر فرض آن که زبان سمبولیک در نقل بعضی از رویدادهای قرآنی به کار رفته باشد، نمی توان پذیرفت نماد و سمبول قرآنی، دارای معنای شخصی، تصادفی یا قراردادی باشد؛ زیرا قرآن گزاره های دینی را بر پایه فطرت و حقیقت محض بیان می دارد. همین حقیقت سبب شده که بعضی چون شهید سیدمرتضی آوینی، دلالت نماد بر مدلول خویش را فطری دانسته و به جای نماد همگانی، تعبیر «سمبول فطری» را به کار برند.^(۲)

سمبول همگانی، تعبیری است که اریک فروم در تقسیم بندی نمادها از آن یاد می کند. ولی بعد از تقسیم سمبول ها به قراردادی، تصادفی و همگانی، در توضیح نماد همگانی می نویسد:

زبان سمبولیک، زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می کند و منطق آن با منطق معمول و روزمره ما فرق دارد. منطقی که از مقوله های زمان و مکان تبعیت نمی کند و به عکس تحت تسلط عواملی چون درجه شدت احساسات و تداعی معانی است. این زبان را می توان تنها زبان بین المللی و همگانی نژاد انسان تلقی نمود، چون برای همه نژادها و

ص: ۷۱

۱- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج ۸، ص ۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ ق.

۲- سیدمرتضی آوینی، مبانی نظری هنر، ص ۲۳، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷۴ ش.

فرهنگ های گوناگون و در تمام طول تاریخ مفهوم یک سان داشته است. دستور و نحو این زبان اختصاصی است و برای درک و فهمیدن رویاها، اساطیر و قصه ها، فرا گرفتن آن لازم است. (۱)

زبان سمبولیک قرآن، با استفاده از نماد فطری در پی توجه دادن نهاد آدمی برای کشف دلالت های حقیقی و پی بردن به راز و رمز جهان هستی است. اگر این زبان همراه قرینه باشد، معنای نهان، تعیین یافته، به استعاره تمثیلی نزدیک می شود و اگر قرینه نداشته باشد، نسبت بین سمبول و معنای آن بر مبنای داده های فطری سنجیده خواهد شد.

این به آن معنا نیست که وجود بعضی از متشابهات و کنایات در قرآن مانند، ایستادن خداوند بر عرش، (۲) سخن گفتن با فرشتگان، (۳) عرض امانت بر آسمان ها و زمین (۴) و... تنها تعبیر نمادین بوده قابل ارجاع به واقعیت نباشند.

در هر حال، برای پذیرش زبان سمبولیک برای قرآن، نباید حقیقت را انکار کرد؛ زیرا بیان قرآن به گونه ای است که امکان اراده معنای حقیقی از آن نیز وجود دارد؛ هم چون داستان حضرت آدم علیه السلام در حالی که قصه ای نمادین و تمثیلی است، دارای شخصیت های حقیقی بوده، در خارج نیز رخ داده است. علامه طباطبایی درباره قصه حضرت آدم بر این باور است:

وداشتن فرشتگان به سجده بر آدم، بدان جهت بود که او جانشین خدا در زمین می بود. در واقع سجده بر آدم که در خارج واقع شد، حکم سجده بر جمیع بشر را داشته و آدم

ص: ۷۲

۱- زبان از یاد رفته، ص ۱۳.

۲- سوره طه، آیه ۵.

۳- سوره بقره، آیه ۳۰.

۴- سوره احزاب، آیه ۷۲.

به عنوان نمونه و نایب مورد سجده قرار گرفته است. به نظر می رسد قصه منزل دادن آدم و همسرش در بهشت و سپس فرود آوردن وی به خاطر خوردن از درخت به منزله مثل و نمونه ای است که خدای تعالی وضع آدمیان را پیش از نزول به دنیا و سعادت و کرامتی که در منزل قرب داشتند و آن دار نعمت و جوار رب العالمین را به آن مثل مجسم داشته است. (۱)

همین برداشت را در کلام شهید مطهری می توان جست و جو کرد. وی نیز معتقد است:

قرآن داستان آدم را - به اصطلاح - به صورت سمبولیک طرح کرده است... آدم در قرآن... یک فرد و یک شخص است و وجود عینی داشته... قرآن داستان آدم را از نظر سکونت در بهشت، اغوای شیطان، طمع، حسد، رانده شدن از بهشت، توبه و... به صورت سمبولیک طرح کرده است. (۲)

۴. زبان حقیقت مدار

قرآن کتابی است که هرگز باطل در آن راه نیافته، وقایع و رویدادهایی را، بر پایه واقعیت نقل می کند. آن چه به عنوان قصص در قرآن آمده، به معنای پی گیری سرگذشت پیشینیان بوده، حوادثی واقعی هستند که در امت های گذشته در بستر تاریخ، رخ داده اند. قرآن با سبک هنری خود به صورتی دل کش، رویدادهای تاریخی را روایت می کند.

روشن است، قرآن کتاب تاریخ نیست و اگر داستانی را بازمی گوید، در پی نتایج اخلاقی آن بوده، سرگذشت پیشینیان را با هدف تأثیر گذاری

ص: ۷۳

۱- المیزان، ج ۱، ص ۱۳۲.

۲- مرتضی مطهری، مجموعه آثار، ج ۱، ص ۵۱۴ - ۵۱۵، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.

و عبرت آموزی، برای مخاطبان خود بیان می کند. این شیوه داستان پردازی قرآن، دربر دارنده عناصر داستان و اصول فنی قصه گویی هم چون کاشت اطلاعات، تعلیق، غافل گیری، شخصیت پردازی، گره افکنی و... بوده، در این حال، از بیان واقعیت پا فراتر نمی گذارد.

دکتر محمود بستانی در این باره می نویسد:

اهمیت داستان های قرآنی در این نهفته است که با واقعیت ها سر و کار دارد، نه با وهم و خیال و بدین سبب خواننده را نسبت به حوادثی متقاعد می سازد که مستند و دارای واقعیت هستند، نه نسبت به حادثه ای که صرفاً احتمال وقوع آن داده می شود. البته لازم به تذکر است که صرف روایت کردن حوادث مستند، خوانندگان را تحت تأثیر قرار نمی دهد، بلکه این حوادث باید دربر دارنده وقایعی هیجان آفرین، شگفت انگیز و حیرت آور نیز باشد و این امری است که به ندرت تحقق می یابد و زبان هنری خاصی را می طلبد که از میان حوادث، قهرمان ها، موقعیت ها و محیط ها، عناصر معینی را برگزیند. یا به عبارت روشن تر، برخی از جنبه هایی را که در روشن کردن هدف فکری داستان به کار گرفته می شود انتخاب کند. از باب مثال، قطعه ای از زمان را برش می زند، و آن را به جای زمانی واقعی، در قالب زمان ذهنی درمی آورد، یا حادثه ای را که ذکر آن چندان ضرورت ندارد حذف می کند و یا برخی از ویژگی های مربوط به شخصیت را که باعث روشن شدن هدف داستان می شود، برجسته می سازد... (۱)

تمام این شیوه های هنری، در قرآن یافت می شود و به صورت فنی از آغاز تا فرجام، رویدادهای داستانی را در قالب ساختاری هنری روایت می کند.

ص: ۷۴

۱- محمود بستانی، پژوهشی در جلوه های هنری داستان های قرآن، ترجمه: موسی دانش، ص ۹۱، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ چهارم، ۱۳۸۶ ش.

در پایان این فصل، با استفاده از بیان سید قطب،^(۱) ساختارهای روایی داستان های قرآن که دارای ویژگی های هنری بوده، در جذب مخاطب نقش بیشتری ایفا می کنند، را مرور می کنیم:

۱. ارائه چکیده داستان در ابتدا و سپس بیان تفصیلی رویدادها؛ مانند سوره کهف که در آغاز چند آیه برای اصل داستان زمینه سازی می کند، بعد رویدادها به تفصیل روایت می شوند.

۲. در آغاز، نتیجه داستان بازگو می شود، سپس ماجراهای داستانی، گام به گام بیان می شوند؛ مانند ماجرای موسی علیه السلام در سوره قصص و هم چنین داستان یوسف علیه السلام و تحقق رویاهایش.

۳. داستان به طور کوتاه بیان می شود و بدون هیچ مقدمه چینی، تنها دربر دارنده رویدادهای اصلی است؛ مانند داستان سلیمان علیه السلام و مورچه و هدهد و بلقیس.

۴. ساختار روایت به صورت معمای بسته ارائه می شود. راز قصه، هم بر قهرمان پوشیده است هم بر مخاطب؛ مانند حکایت موسی علیه السلام که با خضر علیه السلام ملاقات می کند.

۵. داستان موقعیت محور بوده، شخصیت به مرور فراموش می شود؛ مانند صاحبان باغ.

۶. استفاده از عنصر تعلیق در روایت، مانند حکایت آوردن تخت سلیمان علیه السلام و درآمدن ملکه سبا به کاخ بلورین.

۷. استفاده از کنایه نمایی و غافل گیری در داستان، مانند مواجهه مریم علیها السلام و روح خدا.

ص: ۷۵

۱- سید قطب، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه: محمد مهدی فولادوند، ص ۱۵۹، تهران: بنیاد قرآن، چاپ اول، ۱۳۵۹ ش.

۸. ارائه اپیزودیک رویدادها که با یک شخصیت محوری به هم پیوند می‌خورند؛ مانند داستان یوسف علیه السلام در سوره دوازدهم قرآن که از بیست و هشت اپیزود تشکیل یافته است.

استفاده قرآن از قصه به عنوان رسانه ای جذاب، افزون بر تحریک احساسات و تأثیر بر عواطف مخاطبان خود، برای انتقال پیام، عبرت آموزی و تعلیم آموزه های اخلاقی است. از این رو، در پی نقل حوادث جزئی داستان گذشتگان نبوده، رویدادهایی را که دربر دارنده نکته تعلیمی نیست، حذف نموده است. قرآن با اسلوبی خاص، سازمان بخشی فراگیر کنش ها را بر پایه واقعیت ارائه داده، به دور از هر نوع خیال پردازی یا اسطوره انگاری، مفاهیم اخلاقی را در انتزاع مخاطب درمی آورد.

بدیهی است، آن چه در برخی از داستان های قرآنی به عنوان عناصر غیر منتظره یا زیر پا گذاشتن قوانین طبیعی نمود یافته، چیزی جز معجزه نیست. معجزه، پدیده ای غیر عادی، در اختیار پیامبران الهی بوده، تا به وسیله آن مردم را بیدار کرده، به عالم غیب و قدرت نامتناهی خداوند متوجه کنند.

در قصه های قرآن، عنصر معجزه تأکیدی بر واقعی بودن آنهاست؛ زیرا مخاطب تسلیم قدرت خداوند بوده، معجزه را رخدادی واقعی دانسته، با آن همراهی می کند و هرگز آن را عنصری فانتزی و خیالی نمی داند. به همین دلیل در پذیرش آن تردید نمی کند.

همان گونه که در بخش های پیشین اشاره رفت، مواد اصلی این مطالعه ادبی را رویدادهای واقعی تشکیل می دهند. این رویدادها از بین صدها داستان واره با محوریت آموزه های مهدوی گزینش شده اند. در مطالعه این داستان واره ها، به عناصر ملموس و آشکاری دست یافته ایم که عناصری مشترک و تکرار شونده بوده و به گونه ای جهان شمول، در ارتباطی پایدار با زندگی آدمی، هویت یافته اند. این عناصر تکرار شونده (بن مایه ها) در فرآیند تحلیل به مثابه نیروی جادویی، معیار اساسی گردآوری رویدادها بوده اند. دقت در این عناصر که برآمده از پیوند سلسله ای از داستان واره ها به یک دیگرند، به تجربه ای رضایت بخش و آگاهی مفید انجامید و زمینه یک پارچه ای فراهم آورد تا بن مایه های مهدوی به عناصری روایت پذیر تبدیل شده، به عنوان کلیدهای جادویی و ابزاری مناسب در خدمت درام نویس قرار گیرند.

چنان که وجود عناصر تکرار شونده در ادبیات عرفی، اسطوره ها، داستان پریان، رویاها و... ملموس هستند، بن مایه ها، ابزاری کهن قلمداد

شده، نویسندگان همواره در پدید آوردن آثار هنری از آنها الهام گرفته، درون مایه های مورد نظر خویش را بر مبنای آنها در انتزاع مخاطب قرار داده اند.

تغییر و تبدیل این بن مایه ها به واسطه عنصر تخیل، سبب جذب عناصر ساختاری تازه می شود. این فرآیند به عنوان سستی ریشه دار در ادبیات، پی گیری می شود، چنان که نور تروپ فرای معتقد است:

شاید به نظر آید نویسنده قصه، داستان هایش را در مخیله خود می سازد؛ اما چنین چیزی در ادبیات هرگز اتفاق نمی افتد، حتی اگر توهم پیش آمد آن برای برخی از نویسندگان توهمی ضروری باشد. مواد و موضوعات او از سنت های گذشته اش فراهم می آیند که ممکن است، جایگاه اجتماعی قابل درک و تشخیص نداشته باشند و از سوی نویسنده یا مخاطبانش آگاهانه دانسته نشوند. (۱)

هرچند این مواد و موضوع ها با کمک عنصر شور و سرمستی که از تخیل ادبی سرچشمه می گیرد، تغییر یافته، با قالبی نو عرضه شوند، باز به آسانی شناسایی می شوند. به همین دلیل است که همو در ادامه می نویسد:

در قصه های عامیانه پیرنگ، درون مایه ها و موتیف ها به اندازه کافی قابل پیش بینی اند که بتوان آنها را شمرد و فهرست کرد. درام های فی البداهه، از کمدیا دلارته تا تئاتر گوریل بر پایه ضابطه ها یا عبارات کلیشه با کمترین میزان متغیرها بنا شده اند... اینها همه کلیشه های تکراری اند، و واحد کلیشه ای عبارت یا داستان، سنگ زیربنای تخیل خلاق است. ساده ترین شکل آن چه من «کهن الگو» می خوانم... تخیل در جریان

ص: ۷۸

کشمکش با جهانی که جدای از خود اوست، ناگزیر، واحدهای کلیشه ای و تکراری خود را مطابق مقتضیات آن جهان برمی گزیند تا آن چه را ارسطو عدم امکان احتمالی می نامد، ایجاد کند. راه کار بنیادی که تخیل در این فرآیند از آن بهره می جوید، همان است که من جابه جایی می نامم؛ یعنی انطباق ساختارهای کلیشه ای و تکراری با بافتاری که کمابیش باورکردنی است. (۱)

با تحلیلی که فرای به دست می دهد، بن مایه ها، مواد ریخت بخش، نظام دهنده و عناصری ساختاری قلمداد می شوند؛ چنان که پراپ، راگلان، کمپل و لاکان نیز بر همین باور بوده، از بن مایه ها پیرنگ های بنیادین و جهان شمول را به دست آورده اند. (۲)

یکی دیگر از کسانی که در استفاده ساختاری از بن مایه ها، نقش بزرگی دارد، بوریس توماشفسکی است. وی به کمک تجزیه اثر به واحدهای درون مایه دار، سرانجام به بخش های تجزیه ناپذیری که کوچکترین جزء ماده اولیه درون مایه را تشکیل می دهند، می رسد. این بخش تجزیه ناپذیر را «بن مایه» (۳) می نامد که همواره از طرح واره ای به طرح واره روایتی دیگری انتقال می یابد، در حالی که در جریان سیر و سفر از اثری به اثر دیگر وحدت خود را حفظ می نماید.

در چشم اندازی که وی ترسیم می کند، موضوع دربر دارنده مجموعه ای از همین بن مایه هاست؛ بن مایه هایی که با یک دیگر تلفیق می شوند و اثر را از بُعد درون مایه تقویت می کنند.

ص: ۷۹

۱- صحیفه های زمینی، ص ۶۰.

۲- نظریه های روایت، ص ۶۶ و ۶۷.

۳- Motif.

توماشفسکی بن مایه ها را در یک تقسیم بندی، به بن مایه های «هم بسته» و بن مایه های «آزاد»، و در تقسیم بندی دیگری آنها را به بن مایه های «ایستا» و بن مایه های «پویا» تقسیم می کند. در نظر وی، بن مایه های هم بسته آن دسته از بن مایه هایی هستند که در ساخت اثر و توالی روایت نمی توان آنها را به آسانی کنار گذاشت؛ زیرا کنار گذاشتن آنها سبب تضییع توالی زمانی و علت و معلولی رویدادها می شود. در واقع بن مایه های هم بسته، سبب پیوند علت و معلولی عناصر روایت پذیر می شوند.

به این ترتیب بن مایه هایی را که می توان بدون از میان بردن رابطه علت و معلولی رویدادها از آنها صرف نظر کرد، بن مایه های آزاد و حاشیه ای خواهند بود. به طور معمول، بن مایه های آزاد در طرح واره ها برای تقویت بن مایه های هم بسته به کار می روند و بر مبنای کنش عینی که توصیف می کنند به مقدماتی و تکمیلی یا انضمامی دسته بندی می شوند. وی بن مایه های مرکزی موجود در حکایات را بن مایه های «پویا» می نامد که ویژگی اصلی آنها به حرکت در آوردن موتور روایت است. به همین سبب، بر خلاف بن مایه های «ایستا» که از اهمیت کمتری برخوردارند، نخستین جایگاه را در ساخت اثر به خود اختصاص داده و زمینه را برای شرح و گسترش طرح واره ها فراهم آورده اند و بیشتر توصیف های مربوط به طبیعت، مکان، موقعیت، و ویژگی های شخصیت، از آنها به دست می آید.^(۱)

ص: ۸۰

۱- نک: تزوتان تودوروف، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، ص ۲۹۳ به بعد، تهران: نشر اختران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

توماشفسکی، در حالی که باور دارد بن مایه ها، عناصری غیر ادبی هستند و همواره خارج از قصد هنری نویسنده یافت می شوند و بیرون از جهان اثر، دارای حیاتند، بن مایه ها را ماده اولیه صورت بندی و ساخت اثر می داند، گرچه برای بن مایه ها دلالتی واقعی در نظر داشته و بر این باور است که از همین زاویه می توان انگیزش واقع گرایانه اثر را دریافت.

عناصر بنیادین

اشاره

چنان که پیش از این اشاره شد، در هر اثر هنری می توان نظامی متشکل از مضامین به هم پیوسته را شناسایی نمود. این نظام همان درون مایه است. درون مایه دارای مفهومی کوتاه بوده، گاه مفهومی است که از کل اثر و گاه مضمونی است که از بخشی از یک اثر به دست می آید. درون مایه، نمایان گر نوعی وحدت بوده، مواد کلامی و عناصر جزئی را نظم بخشیده، بر اساس اصل علیت صورت بندی می کند. این درون مایه ها از مواد اصلی دیگری به نام بن مایه به دست می آیند که خارج از اثر دارای حیات بوده، سرآغاز گزینش مضامینی قرار می گیرند که همواره بازگوکننده جنبه معنایی مواد کلامی اثر هستند. می توان گفت این بن مایه ها به عنوان زهدانی به حساب می آیند که تمام ادبیات از آنها بارور شده است.

بیشتر نمایشنامه های ارزش مند جهان با تکیه بر بن مایه ها، توانسته اند فرهنگی را زنده کرده و به دیگران انتقال دهند. گرچه ممکن است هر نویسنده از راه های مختلف، عقاید و اندیشه های خود را از طریق متن به مخاطب انتقال دهد، اما بر خلاف توماشفسکی بر این باور هستیم که بن مایه ها افزون بر ساختار، محتوا را نیز به وجود می آورند. از همین رو،

برای انعکاس درون مایه های مهدوی در یک اثر هنری، راهی جز استفاده مناسب از بن مایه های موجود در آموزه های مهدوی وجود ندارد. این بن مایه ها که همه از رویدادهای واقعی استخراج شده اند، بستری را فراهم می آورند تا روایت در آن جوانه زده، ریشه دوانده و رشد کند.

در ادامه باید به این پرسش پاسخ گفت که آیا هر بن مایه ای را بدون توجه به کارکرد آن می توانیم وارد یک اثر هنری کنیم؟

بن مایه ها مجموعه ای از درون مایگان را در اثر تشکیل داده، کل اثر را به هم پیوند می دهند. استفاده از بن مایه ها به منظور دست یابی به یک واحد مفهومی و حتی یک واحد زیبایی شناختی صورت می پذیرد.

در نظر توماشفسکی، نظام فرآیندهایی که آوردن بن مایه های ویژه و مجموعه آنها را توجیه می کند «انگیزش» نام دارد که می توان آنها را از نظر بعضی ویژگی ها دسته بندی و تفکیک نمود.^(۱)

۱. انگیزش وابسته به ترکیب بندی

این انگیزش به اقتصاد و سودمندی بن مایه ها مربوط است. در واقع حضور یک بن مایه به هدف برجسته ساختن کنش و توجیه کارکرد روایی آن است. بنیاد اثر ادبی بر همین انگیزش سنتی استوار است. بن مایه ها، حتی اگر در پیرنگ داستانی به عنوان مواد جانبی و عنصری فرعی مورد توجه قرار گیرند، به حکم ضرورت باید امکان یک انگیزش وابسته به ترکیب بندی را در نهاد خود داشته باشند.

۲. انگیزش واقع گرایانه

گزینش هر بن مایه، به چشم داشت واقع نما جلوه دادن کنش اثر ادبی است. این انگیزش حقیقت نما، سازشی میان اثر پدیدآمده با واقعیت نهفته

ص: ۸۲

۱- تزوتان تودوروف، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، ص ۳۱۳.

در بن مایه هاست. گرچه بسیاری از بن مایه ها با انگیزش واقع گرا آشتی ناپذیرند، اما این نباید موجب ضدیت با امکان پذیر بودن و حقیقت نما جلوه دادن اثر ادبی بنیاد نهاده شده بر بن مایه ها شود؛ زیرا با گذار از هر مکتب ادبی به مکتب دیگر، سنت ها تغییرپذیرند، بر خلاف آوردن بن مایه ها با انگیزش واقع گرایانه که هرگز دگرگونی در آن راه نمی یابد و وصف واقع گرا را می توان برای هر مکتبی به کار برد.

هرچه بن مایه ها واقع گرایانه تر باشند، حتی اگر همواره ساختمان هنری آن تبدیل شود و قراردادهای فرمی آن جایگزین گردد، کاربردی تر خواهند بود. این قوانین پویا، مربوط به ساخت هنری بوده و در روند آفرینش «حقیقی» بن مایه ها را بازتولید می کنند. چنان که در طول تاریخ ادبیات، حضور بن مایگان در تنوع گونه های ساختاری، رنگ نباخته، مانع از رشد ادبیات پندارین هم نشده است. از همین زاویه واقع گرایانه است که می توان به آسانی ماده اولیه غیر ادبی موجود در اثر ادبی را تشخیص داد.

طرح کلی این پژوهش بر مبنای تحلیل رویدادهای واقعی استوار شده، که با وجود داشتن ظرفیت و شرایط پذیرش و کسب فرم زبانی مناسب و نهفته بودن استعداد صیقل یافتن به صورت داستان و درام در جوهر آنها، هنوز فرم ادبی معینی به خود نگرفته اند.

پس از تحلیل فنی داستان واره ها و باز اندیشی مفاهیم و آموزه های مهدوی، به بن مایه هایی دست یافته ایم که امکان تولید متن دراماتیک فارغ از هر فرمی را تحقق بخشیده است. با تمرکز دوباره بر عناصر تکرار شونده در رویدادهایی که بر پایه واقعیت شکل گرفته اند و خوانش مجدد این جان مایه ها، رمز آفرینش های ادبی و البته درام دینی، ظهور و طلوع خواهد نمود؛ زیرا بنیاد مهارت و ظاهرسازی مفاهیم مذهبی و مهدوی بر این بن مایه ها استوار است.

در این جستار در پی بیان تئوری هستیم که توصیف بن مایه های مربوط به موضوع یادشده از این راه میسر می گردد و گسترش

درون مایه های مهدوی در اثر هنری امکان می پذیرد. به این واقعیت نیز اذعان داریم که این عمل، شکاف های جدی را در کمال زنده داستان پردازی به جای خواهد گذاشت. به همین دلیل نیازمند مداخله تخیل خواهیم بود؛ زیرا تخیل ترکیب دهنده به مثابه قابلیت، آفریدن اثری نو با بازسازی همین واقعیت ها، جنبه های زیبایی شناختی آنها را برجسته می سازد. آن چه قصد توصیف آن را داریم، به شکلی غنی شده در پدیده های واقعی وجود داشته، به راحتی در دست رس قرار می گیرد.

این بن مایگان به ترتیب اهمیت و کارکرد داستانی آنها سامان یافته اند و البته نگران تقدم و تأخر این مقوله ها از یک دیگر نیستیم؛ زیرا نویسندگان در مقام به کارگیری این مقوله ها و استفاده از آنها در درام یا رمان، به رعایت تقدم و تأخر مجبور نخواهند بود. به این ترتیب بن مایگان استخراج شده، یکی پس از دیگری به تناسب، بررسی و عرضه می شوند.

۱. تولد معجزه آمیز و زایش راز آلود

«او تولد خواهد یافت تا انسانیت را به حقیقت سوق دهد».

یکی از بن مایه های انکارناپذیر موجود در بین داستان واره ها، «زایش راز آمیز» است. این بن مایه به موضوع مورد پژوهش اختصاص ندارد، بلکه با بررسی سطحی زندگی هر یک از انبیا و اولیای الهی به راحتی دریافت و شناسایی می شود.

انتظار تولد مولودی نجات بخش با مشیت مقدس و موهبتی برتر که با نیروهای رستگاری بخش خود زاده خواهد شد و انسان های متحیر و گرفتار در سیطره نیروهای پلید و مهلک و سرگردان در سرزمین های

سرمازده و تاریک را از نامرادی‌ها و ناکامی‌ها رهایی بخشید، از دیرباز در شکل‌گیری بسیاری از پیرنگ‌های داستانی کاربرد گسترده‌ای داشته است.

گرچه در دوره‌هایی از تاریخ، قرار گرفتن این واقعیت در هاله‌ای از ابهام، باعث شد آدمی دوباره به سمت شرارت خیز بردارد و ترس از سرکوبی و به دور افکنده شدن ارزش‌های واژگونه و ساختگی و به دست فراموشی سپرده شدن آنها و رهایی و گریختن بشر از تاریکی و ناآگاهی، به مسدود شدن و انکار این واقعیت انجامد. انسان خسته از رنج تنهایی و فرومانده در برابر زیاده‌خواهی ظالمان، جز آهنگ یأس و نومیدی، نغمه دیگری را ساز ننمود و نتیجه‌ای جز سرخوردگی و پوچی برای وی به ارمغان نیاورد.

همین لایه پوشانی و ابهام، زمینه را برای طرح درخواست تحول و دگرگونی حکومت‌ها و سرکوبی ظالمان به دست شخصی که به گونه‌ای معجزه‌آسا و رازآلود متولد خواهد شد هموار ساخت و با وجود طرد و فراموشی، نوسازی زندگی و درخشش شگفت‌آور نور امید، در پرتو نیرویی آزادی‌بخش، مورد پیش‌بینی و درخواست جوامع قرار گرفت.

لایه پوشانی و پنهان‌کاری، پی‌آمد طبیعی زایشی است که مورد تهدید قرار گرفته است و نوزاد پنهان شده به دست مادر یا دایه هراسان، در اسطوره‌های زئوس و نیز در داستان‌های موسی و عیسی در کتاب مقدس یافت می‌شود که در ساختار اسطوره بنیاد به درون مایه فرود معروف است.

دوران قبل از تولد موسی پر از اسرار است. برای این که موسی متولد نشود، به دستور حکومت صدها طفل بی‌گناه سر بریده شدند، اما او به دنیا می‌آید و بزرگ‌ترین دشمن او، فرعون، پرورش‌دهنده و حامی او می‌گردد. چنان که به مادر موسی وحی نمود که فرزند خود را در

صندوقچه ای بگذارد و به آب بسپارد. امواج آب، وی را به ساحل نجات رسانید و محبت او را در دل دشمنش انداخت و سرانجام به مادر بازش گرداند. به این ترتیب که خواهر موسی به دیار فرعون رهسپار شد و به آنان گفت: من زنی سراغ دارم که می تواند تربیت این کودک را بر عهده گیرد. بدین گونه مادر موسی از سوی حکومت، عهده دار سرپرستی از کودک خود شد.

انتظار تولد منجی قبل از ظهور مسیح، شگفت آورتر است. ورژیل، شاعر حماسه سرای رومی، چهل سال پیش از میلاد مسیح، این نیاز حقیقی بشر را در اشعار روستایی خود انعکاس می دهد و تولد معجزه آسای مردی بزرگ را نوید می دهد. چیزی نگذشت که این رویای مردم مدیترانه به واقعیت نشست.

چنان که مریم از قوم خود کناره گرفت، روحی به صورت بشر متمثل شد و به وی نوید داد که من مأمورم به تو فرزندى پاکیزه ببخشم. این کار برای خدا آسان است. نور مسیح در رحم او قرار گرفت و درد زایمان او را به سوی درخت خرما کشاند. درخت خرماى خشک را تکان داد و رطبی تازه از آن فرو ریخت و مسیح متولد شد. مریم همراه او به میان قوم خود بازگشت و به دستور خداوند سکوت اختیار نمود تا طفل شیرخواره در گهواره سخن بگوید و خود را پیامبر خدا معرفی نماید. (۱)

این سیر هم چنان ادامه دارد. شبه جزیره عربستان چونان کویر گرفتار در چنگال قحطی و خشک سالی، در انتظار باران نجات بخش به سر می برد؛ چراکه پیامبران، مؤبدان و خواب گذاران از پیش، مژده تولد مردی عدالت گستر را داده بودند. ترس و اضطراب در اندیشه حاکمان و امید و

ص: ۸۸

چشم‌انتظاری در دل مردمان موج می‌زد. سرانجام این وعده تحقق یافت.

این رویداد اسرار آمیز، شگفتی‌هایی به همراه داشت؛ ایوان کسرا شکافته شد و چند گنجره آن فرو ریخت و آتشکده فارس خاموش شد؛ دریاچه ساوه خشکید؛ بت‌های بت‌خانه مکه سرنگون شدند؛ نوری از وجود آن مولود، به سوی آسمان ساطع شد که شعاع آن فرسنگ‌ها راه را روشن کرد.^(۱)

انتظار زایش مولودی آزاده با نیرویی نجات‌بخش و آسیب‌ناپذیر که گویا در زهدان هستی ذخیره شده تا وضعیت بشر را سامان دهد، در موضوع مورد پژوهش نیز به روشنی مشاهده می‌شود و شاید یکی از اسرارآمیزترین بن‌مایه‌های موجود در این قلمرو باشد؛ زیرا ظرفیت لازم را داراست تا به تعیین دست‌مایه موضوعی و مضمونی بدل شود.

تولد مردی از نسل آخرین پیامبر، بارها از سوی پیشوایان پیشین مژده داده شده بود؛ مولودی که با ظهورش عدالت را بر جهان حاکم می‌کند و با انقلاب عالم‌گیر خود، زمام‌داران ظالم و خودکامه را سرکوب نموده، آسایش، رفاه، صلح و امنیت را برای بشر به ارمغان می‌آورد.^(۲) این پیش‌گویی‌ها سبب شد تا تدابیر امنیتی شدیدی از سوی حاکمیت وقت اتخاذ شود، تا آن‌جا که «ابومحمد» یازدهمین نور خدا را با حصار ظلمت و تیرگی محصور نمودند تا مبادا از صلب او چنین نوری پدید آید.

ص: ۸۹

۱- محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، ج ۱۵، ص ۲۴۸؛ تاریخ یعقوبی، ج ۲، ص ۵.

۲- اعتقاد به ظهور منجی در آخرالزمان تنها به یک فرقه و مذهب خاص اختصاص ندارد؛ بلکه به عنوان اندیشه‌ای جهانی در تمام ادیان الهی از قوم یهود گرفته تا هندوها و بوداییان مطرح است. نک: کتاب مقدس؛ عهد عتیق؛ زبور؛ مزمو ۳۷؛ اشفای نبی، باب ۱۱؛ حبقوق نبی، باب ۲؛ انجیل لوقا، باب ۱۲ و ۲۱. این اندیشه در باور همه ملت‌های جهان، از جمله ژرمن‌ها، صرب‌ها، اقوام اسکاندیناوی و... وجود دارد و آنها در انتظار موعودی جهانی با نام‌های گوناگون ارتور، اودین، بوحض و... هستند.

بدین سان حکومت عباسی، فشار و اختناق را در مورد پیشوای یازدهم شدیدتر نمود و پیوسته زندگی حضرتش را تحت کنترل خویش قرار داد. این وحشت حکومت، باعث شد تا ابومحمد را زندانی نموده، حتی در صدد قتل وی برآیند؛ غافل از این که این نور مقدس، به مشیت الهی باید از صلب پیشوای یازدهم به زهدانی پاک منتقل گردد و آن وعده الهی تحقق یابد. آن دامن پاک و مطهری که شایسته پذیرش این نور فروزنده بود، از پیش گزینش شده بود. او کسی نبود جز «ملیکا» شاه زاده بیزانس، دختر قیصر امپراتور روم، از نوادگان شمعون جانشین مسیح که در عالم رویا، خود مسیح وی را برای ابومحمد خواستگاری می کند. (۱)

ملیکا با پشت سر گذاشتن حوادثی بهت آور و شگفت انگیز، (۲) به کابین یازدهمین پیشوا درمی آید و بدون آن که کسی از این امر مطلع شود، آن نور مقدس را حامل می شود، تا آن که به گونه ای اسرار آمیز در نیمه شعبان سال ۲۵۵ق در شهر سامرا متولد می شود. مستندترین گزارش در این زمینه، از طرف «حکیمه» عمه وی نقل شده که از نزدیک شاهد آن تولد معجزه آسا بوده است. (۳) این مولود فرخنده پس از تولد در همان حالت اختناق و خفقان، به گونه ای کاملاً سرّی و مخفیانه به رویت یاران خاص و پیروان راستین ایشان رسیده است. (۴)

در بین مواد و مصالح بسیاری که به عنوان دست مایه در اختیار نویسندگان قرار دارد، این بن مایه از اقبال خوبی برخوردار بوده و خواهد

ص: ۹۰

-
- ۱- سید جمال الدین حجازی، آخرین سفیر، ص ۱۷، کانون پیام نور، ۱۳۷۰ش.
 - ۲- سید جمال الدین حجازی، آخرین سفیر، ص ۱۴. سرگذشت پرماجرای ملیکا، از فرو ریختن صلیب ها در کاخ قیصر هنگام عقد او تا رسیدن به امام یازدهم علیه السلام و متولد شدن یگانه فرزند آسمانی اش، از ظرفیت داستانی جذابی برخوردار است.
 - ۳- شیخ عباس قمی، منتهی الامال، ج ۲، ص ۷۵۱، قم: انتشارات هجرت، ۱۳۷۶ش.
 - ۴- مهدی پیشوایی، سیره پیشوایان، ص ۶۶۸، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادق علیه السلام، ۱۳۷۶ش.

بود. بیشتر نویسندگان در طول تاریخ، توجه ویژه‌ای به این بن مایه داشته‌اند و این دست مایه با پرداخت مناسب و تمهیدات روایی اتخاذ شده، عناصر ساختاری تازه‌ای را به خود جذب نموده است؛ چنان که بیشتر رمانس‌های یونان بر محوریت همین بن مایه شکل گرفته‌اند. نورتروپ فرای در این باره می‌نویسد:

درون مایه معمولی نوزادی که بر دامنه تپه بی پناه رها می‌شود و شبانان پیدایش می‌کنند، پیوندی نزدیک با این گونه داستان‌ها داشته، در هوس‌نامه‌های یونان و کم‌دی نو رواج گسترده‌ای یافته است. البته در اسطوره مسیحی، مسیح به گفته اعتقادنامه مسیحی، از بالا به این جهان فرود می‌آید؛^(۱) و لیکن داستان‌های میلاد او در انجیل‌های چهارگانه همانندی‌های زیادی با دورن مایه‌های کم‌دی نو را نشان می‌دهد. در واقع مسیح از تبار شاهان است؛ هم چنان که سه پادشاه (که پس از زایش او می‌آیند) بازگو می‌کنند و با این همه، گذشته از این که زندگی اش از سوی پادشاه غاصبی در خطر می‌افتد در گمنامی نیز زاده می‌شود.^(۲)

و باز همو در جایی دیگر از کتاب خود می‌گوید:

اگر نقش مایه زایش رازآمیز نبود، اسکات و دیکنز اغلب از ایجاد کشش در پیرنگ‌های خود درمی‌ماندند... در کنار نوزاد رها شده، نشانه زایش که گواه پایگاه‌الای اجتماعی اوست در کنار قن‌داق وی نهاده می‌شود. این نشانه هویت آنان را میسور می‌سازد... روند عملی رها کردن و پذیرش نوزاد در بسیاری از

ص: ۹۱

۱- descendit de coelis.

۲- صحیفه‌های زمین، ص ۱۲۰.

۲. جست‌وجوگر

اشاره

عنصر اساسی در شکل‌گیری موقعیت‌های استخراج‌شده، شخصیت انسانی است که کنش او (جست‌وجو) مبنای دسته‌بندی است. این بن‌مایه به عنوان کنش‌گر اصلی در همه موقعیت‌های داستانی بررسی شده وجود دارد. شخصیت‌های شناسایی‌شده در داستان‌واره‌های پژوهش‌شده، به نمونه‌های شناخته‌شده در فرهنگ عامه تشیع تبدیل شده‌اند. شاید در ابتدای امر این شخصیت‌ها وجود قالبی و فرسوده‌ای از خود بروز دهند، اما با شناسایی جنبه‌های انسانی نامأنوس و غیرمتعارف آنها، هویت ویژه، فردیت، حجم و بُعد می‌یابند و همین شناخت دقیق از آنها، امکاناتی را بنا می‌کند که در دسته‌بندی کنش آنها، ویژگی‌هایی فراتر از کارکرد ثابت و از پیش تعیین‌شده و بسته‌شان ملاک جداسازی قرار می‌گیرند؛ گرچه با توجه به جنبه‌ها، ویژگی‌ها و کنش‌ها می‌توان آنها را از هم جدا نمود.

وجود اشخاص در ایجاد موقعیت، نه تنها به عنوان یکی از عناصر داستانی، بلکه از دیدگاه پدیدارشناختی، اهمیتی ویژه دارد. بحث درباره رابطه شخصیت با داستان از مباحث سنتی درام بوده، پیشینه‌ای به درازای تاریخ آن دارد. پایه‌گذار اصلی آن، ارسطو در بوطیقا است که به عنوان نظریه‌ای مستقل درباره شخصیت محسوب می‌شود. وی افسانه مضمون «داستان» را قبل از شخصیت قرار داده است؛ زیرا تراژدی را دارای شش جز: افسانه مضمون، شخص‌بازی، گفتار، اندیشه، منظر نمایشی و آواز

ص: ۹۲

می‌داند. (۱) این اندیشه سال‌ها بر دنیای درام حاکم بود، تا این که در قرن نوزدهم سازوکار رمان مطرح شد و این تفکر روبه افول نهاد، تا آن جا که بسیاری بر این باور شدند که داستان تنها وسیله‌ای برای نمایش شخصیت است.

این مشاجره در تقدم داستان یا شخصیت از بنیاد بی‌اساس است؛ زیرا وابستگی ساختاری این دو به یک دیگر تا آن جاست که شخصیت بدون داستان و داستان بدون شخصیت حتی در ساده‌ترین شکل آن تحقق نمی‌پذیرد؛ چرا که موقعیت داستانی، مجموعه روابط شخصیت با امور و دنیای پیرامون است. در واقع شخصیت است که به داستان شکل می‌دهد و داستان است که سیرت و خصالت اشخاص را دربر می‌گیرد. بر همین مبنا، با وجود آن که نظریه پردازانی چون ارسطو منکر شکل‌گیری درام بدون وجود شخصیت نشده است، اما در آثار نظری درام‌شناسانه شخصیت، عنصر اصلی درام به شمار می‌رود. اورلی هولتن، دیدگاه ارسطو را در این باره چنین مطرح می‌کند:

ارسطو اذعان دارد که نمایش بدون شخصیت ممکن است و در واقع نمایش‌های عصر وی بدون شخصیت نمایشی بود. بدیهی است که مراد وی این نیست که نمایش بدون آدم ممکن است؛ زیرا انجام فعل مستلزم وجود فاعل است. به نظر می‌رسد که از دیدگاه نمایش‌نامه‌نویس دو شیوه برخورد اصلی به وجود افراد در یک نمایش‌نامه وجود داشته باشد. یک شیوه آن است که مردم را صرفاً به عنوان اشیا یا ابزار لازم برای انجام یک عمل و یا نشان دادن موضوعی در نظر بگیریم. به عنوان مثال، یک داستان اسرارآمیز صرفاً مستلزم وجود یک کارآگاه، یک قربانی

ص: ۹۳

و گروهی مظنون است که یکی از آن میان قاتل است. برای انجام عمل پی‌گردد و کشف قاتل نیازی به پرداخت بیشتر عوامل فوق نیست. واقع آن است که در بسیاری از داستان‌های اسرارآمیز به نظر می‌رسد شخصیت‌ها کم و بیش قابل معاوضه باشند. همین نکته در خصوص بسیاری از کم‌دی‌های وضعیت صدق می‌کند. ارسطو چنین نمایش‌هایی را نمایش بدون شخصیت می‌خواند.

شیوه دیگر آن است که شخصیت‌های کاملاً پرورده و فردیت بخشیده خلق کنیم، آنها را با مشکلی مواجه کرده، یا در مجموعه‌ای از اوضاع و احوال قرار دهیم و بگذاریم که عمل محصول نوع شخصیت آنها باشد. (۱)

خاستگاه نظریه ارسطو، تفکیک هستی‌شناختی بین شخص در دنیای واقعی و شخصیت در دنیای درام است.

مسئله سرشت یک شهروند معمولی، آدم‌کوچه و بازار و کسی که در دنیای واقعی وجود دارد، با سرشت ساخته شده شخصیت در درام (هرچند واقع‌گرا) متفاوت است. از جمله می‌توان به تفاوت‌هایی که مانفرد فایستر در کتاب نظریه و تحلیل درام، بین این دو مقوله قائل شده است، اشاره نمود:

الف) اشخاص واقعی

اشخاص در دنیای واقعی، با وجود رشد یافتن تحت تأثیر زمینه‌های خاص اجتماعی استقلال فردی دارند. هر انسان با ویژگی‌هایی چون نام، جنس، علاقه‌ها و سلیقه‌ها، طبقه اجتماعی، نژاد، میزان تحصیلات و شغل،

ص: ۹۴

۱- اورلی هولتن، مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت، ترجمه: محبوبه مهاجر، ص ۷۷، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۴ش.

حالات روحی و روانی، عقاید، ارزش ها و...، هویتی منحصر به فرد دارد که او را از دیگران متمایز می سازد. وی در پی رشد جسمی و عقلی، قادر به ترک محیطی که در آن رشد یافته یا حتی تغییر آن خواهد بود.

ممکن است اطلاعات یک شخص واقعی تصور شدنی نباشد. گاه برخی از آن اطلاعات، هیچ گونه سرنخی درباره هویت واقعی او نمی دهند و تا حد بسیاری عَرَضی محسوب می شوند و نمی توانند مبنای قضاوت قرار گیرند؛ زیرا برخی از اطلاعات فرعی، ظاهری و نامربوط بوده و بیان گر ذات او، سرشت بنیادی و لایه های پنهان شخصیت او نخواهند بود. (۱)

(ب) شخصیت در دنیای درام

اشاره

شخصیت داستانی حاکی از چیزی است که به عمد مصنوع، تولید شده یا ساخته شده برای هدفی خاص بوده، القاگر حس کارکردی بودن آن و نه استقلال فردی خواهد بود. شخصیت دراماتیک را نمی توان از محیط داستانی جدا نمود و اساساً وجود او به همین محیط بستگی دارد. ممکن است شرایط اجتماعی بر زندگی یک شخص واقعی تأثیر بگذارد یا آن را تعیین نماید، اما در درام کارکرد زمینه داستانی، تعیین و تعریف نقش واره داستانی به شکل عملی است.

مجموعه اطلاعات تعیین کننده یک شخصیت داستانی محدود و بسته است، بر ساخته آگاهانه و عمدی است؛ به همین دلیل جزئی ترین اطلاعات در مورد وی از اهمیتی ویژه برخوردار است. حتی اسم او که جزئی ترین بخش اطلاعات عرضه شده قلمداد می شود. (۲)

ص: ۹۵

۱- مانفرد فیستر، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، ص ۲۱۲ (تلخیص)، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۲- مانفرد فیستر، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، ص ۲۱۳ (تلخیص).

دلیل توجه ما در این پژوهش به اشخاص موجود در موقعیت های داستانی به عنوان یک بن مایه این است که در پردازش سرشت یک شخصیت یا نقش واره دراماتیک، با الهام از مکتب واقع گرایی زنجیره ای از ویژگی ها را به شخصیت نسبت دهیم و خطوط اصلی انگیزه دراماتیک و نیاز او را روشن سازیم؛ نه این که با معرفی این اشخاص تنها در پی توصیف یک شخص، بسان یک عکس بدون در نظر گرفتن ویژگی های اساسی آن باشیم تا نتیجه آن گزارش، گام به گام بدون تغییر و بازساخت که مختص واقع گرایی است، باشد. بلکه باید شخصیت را از مجموعه امور واقعی زندگی و غلاف تداعی های معمول بیرون کشید و در مجموعه ای جدید با بدعت هنری به عنصری از عناصر درام تبدیل نمود. در این صورت است که سرآغازهای نهفته کشمکش های دراماتیک و تباین و تقابل ها به وجود می آیند و شخصیت ها دارای بُعد شده، از یک دیگر متمایز می شوند.

همین تباین ها، تفاوت ها و ویژگی های تمایزبخش، مبنای دسته بندی شخصیت ها از سوی نظریه پردازانی چون پراپ، سوریو و دیگران شده است. فیستر این تقابل ها را با توجه به دیدگاه آنها چنین تحلیل می کند:

یکی از الگوهای موجود برای ساختار حاصل از تقابل ها و کشمکش ها، تمایز معمول بین قهرمان و نقش واره مخالف او یا بین پروتاگونیست و آنتاگونیست است. ولادیمیر پراپ در کتاب خود با عنوان ریخت شناسی قصه های عامیانه این تقسیم بندی را به سه کارکرد قهرمان، هم دست و دشمن یا رقیب گسترش داد. ئی، سوریو در کتاب خود با عنوان هزار و دویست موقعیت نمایشی، الگویی حتی پیچیده تر از این پیشنهاد

کرده است. سوریو الگوی خود را با شناسایی شش کارکرد اصلی در درام آغاز می کند؛ کارکردهایی که لازم نیست همه آنها همیشه محقق شوند و مجریان آنها نیز چه فرد باشد و چه گروهی از نقش واره ها ممکن است بسته به موقعیت دراماتیک عوض شوند. فلذا، نقش واره دراماتیک و کارکرد دراماتیک همسان نیستند هرچند که البته در هر موقعیت مفروض، نقش واره های مشارکت کننده و کارکردهای دراماتیکی که انجام می دهند عمیقاً به یک دیگر متصلند. در عین حال یک نقش واره منفرد ممکن است هم زمان چند کارکرد مختلف را به انجام رساند و بالعکس، یک کارکرد واحد را ممکن است چند نقش واره انجام دهند. کارکردهای سه گانه قهرمان، هم دست و دشمن در الگوی سوریو نیز ظاهر می شود، به عنوان نوعی نیروی مضمونی که در تلاش است ارزش معینی را برای خودش یا کسی دیگر تثبیت کند، یا دست کم می کوشد از ارزش منفی احتراز کند؛ به عنوان شخصیت رقیب یا مخالف که با نیروی مضمونی رقابت، یا در برابر او مقاومت می کند؛ و به عنوان هم دست که می تواند به هریک از کارکردهای دراماتیک دیگر متصل شود. (۱)

کاراکتر نمایشی انگاره ای پیچیده و متضمن فهم یک کنش کامل است و فراتر از زندگی واقعی، موجود پویایی است که هستی او در کنش های داستانی پدیدار می شود. و معرف نمونه های آرمانی تیپ های خود هستند، هرچند توجه به ویژگی های ملموسی چون نقاط ضعف، عادت ها، کاستی ها، سلوک فردی و...، وی را واقعی تر می کند و روایتی عینی تر از کنش نمایشی مجال بروز می یابد.

ص: ۹۷

بسیاری از آدم‌هایی که محور داستان واره‌ها قرار گرفته‌اند، همیشه در ذهن ما وجود دارند و درباره آنها داستان‌های گوناگونی شنیده‌ایم. این بن‌مایه «جست و جوگر» دارای نقش ویژه‌های مختلفی است. ممکن است برای وی بیش از یک کارکرد تطبیق‌پذیر باشد. رده‌بندی نقش ویژه‌ها و بررسی زنجیره کنش‌های جست و جوگر امکان‌شناسایی این بن‌مایه را از میان حکایات و داستان‌واره‌های واقعی فراهم می‌سازد. کارکرد یک شخص بر اساس اهمیتی که در مسیر شکل‌گیری قصه واره‌ها دارد، مبنای دسته‌بندی بن‌مایه جست و جوگر است.

جست و جوگر به مثابه قائل

این بن‌مایه، تجسم انرژی‌های منفی و شرارت است که در بسیاری از مواقع نقش شخصیت اصلی را ایفا می‌کند. کارکرد دراماتیک آن در پیش‌برد پیرنگ داستانی و طرح و توطئه‌انکارناپذیر است.

گرچه ممکن است این جست و جوگر، خود عاملی مستقل با اهداف خاص خود باشد، اما در بیشتر موارد وی به عنوان وکیل و مشاور سیاسی در خدمت نیرویی برتر قرار دارد که همواره با تزویرهای خود انرژی غیرفعال آنها را به تغییر و کنش‌وامی دارد. این قسم از جست و جوگر را می‌توان همان شخصیت منفی یا تبه‌کار و دشمن دانست که در پی نابودی، شکست و قتل قهرمان است. وی با رفتار خصمانه خود سبب ایجاد خطر برای قهرمان می‌شود که همین کنش او به کشمکش می‌انجامد.

این بن‌مایه که نیرویی اغواگر، تبه‌کار و جنگ‌طلب است، در ساختار اسطوره‌ای در قالب «سایه» می‌گنجد که معرف کیفیات منفی،

خصوصیات شیطانی و جنبه های تاریک درون انسان هاست که از دیدگاه روان شناختی، این بُعد از ناخودآگاه انسانی سرکوب شده محسوب می شود که به اعماق تاریک ناخودآگاه وجود آدمی واپس زده شده است. البته تطبیق این بن مایه بر سایه در صورتی صادق است که تبه کار و اغواگر، نیرویی خارج از وجود قهرمان تصور شود؛ چنان که در موضوع مورد پژوهش این گونه است.

بعد از آن که وعده الهی تحقق یافت و زایش رازآمیز به وقوع پیوست، جست و جو برای یافتن این مولود مقدس آغاز شد. مولودی که به عنوان جانشین امام یازدهم و سرنگون کننده بساط حکومت جور شناخته می شد، باید با تدابیر امنیتی سرّی از محدودیت های سیاسی عباسیان محفوظ می ماند. به همین دلیل، پس از آن که ودایع امامت، نام اعظم خدا، وراثت و اسلحه را از پدر تحویل گرفت، چهل روز پس از تولد به مکانی نامعلوم فرستاده شد و آن گاه به سفارش پدرش، با حفاظت احمد بن محمد بن مطهر به مکه اعزام شد تا تحت سرپرستی مادر بزرگ پدری اش قرار گیرد و از آن جا به مدینه رفتند که سی نفر از یاران پدرش مأمور محافظت از وی شدند.^(۱)

معتمد با آگاهی از بیماری امام یازدهم، عده ای را به فرماندهی قاضی بن بختیار به خانه ایشان فرستاد تا اوضاع را گزارش نمایند و در جست و جوی کودک باشند و اگر او را یافتند، بکشند. بعد از آن که از یافتن کودک ناامید شدند و یازدهمین پیشوا به شهادت رسید، معتمد به تحریر، پیش کار مخصوص خود دستور داد تا تمام کنیزان و همسران امام

ص: ۹۹

۱- جاسم حسین، تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف، ترجمه: محمدتقی آیت اللهی، ص ۱۲۴، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۷ش.

را تحت نظارت خود داشته باشد. وی به همراه عده ای از زنان مراقب کنیزان حضرت شد. حتی برخی را دو سال تحت کنترل و نظارت خود نگاه داشت. (۱) بعد از مرگ معتمد، با برادر زاده او معتضد بیعت شد. او نیز در پی یافتن فرزند پیشوای یازدهم بود. وی شخصی بی رحم و خونریز بود و کسانی را که به هر دلیل می کشت، بدنشان را قطعه قطعه می نمود و هر گاه بر یکی از سرداران یا نوکرهای خود خشم می گرفت، دستور می داد گودالی حفر می نمودند و او را با سر درون گودال قرار می دادند و بر او خاک می ریختند و نیمه پایین بدنش از خاک بیرون می ماند تا جانش از دُبر درمی آمد. (۲)

وی به وزیر خود عبدالله بن سلیمان که نسبت به شیعیان بسیار سخت گیر بود، مأموریت داد تا فرزند ابومحمد را جست و جو کند و در صورت دست یابی بکشد. (۳)

چنان که در کلام پیشوایان مکرر تصریح شده است، بسیاری از اندیشه وران، بر این باورند که یکی از مهم ترین دلایل مخفی بودن و غیبت این نور الهی، حفاظت از جان ایشان است تا بدخواهان و کینه ورزان بر او راه نیابند. (۴)

بن مایه جست و جوگر به مانند قاتل، (۵) نمونه چشم گیری از آنتاگونیست

ص: ۱۰۰

۱- محمد بن یعقوب کلینی، الکافی، ج ۱، ص ۵۰۵، تهران: مکتبه الصدوق، ۱۳۸۱ق.

۲- علی بن الحسین بن علی مسعودی، مروج الذهب و معادن الجواهر، ص ۴۳، دارالهجره، چاپ دوم، ۱۴۰۴ق.

۳- الکافی، باب مولد الصاحب علیه السلام، ح ۳۰.

۴- الکافی، ج ۱، ص ۳۳۷.

۵- شاید بتوان بهشت زمینی اثر موریس را نمونه ای ادبی دانست که به خوبی بن مایه جست و جوگر به مانند قاتل را منعکس نموده و آن را آشکارا دست مایه شکل گیری پیرنگ خود قرار داده است. خلاصه آن از این قرار است: «پیش گویی به پادشاه بزرگی اطلاع می دهد، جانشین او شخص فقیری است که در طبقه ای غیر از اشراف به دنیا می آید. پادشاه درصدد یافتن کودک برمی آید و به رغم آن چه می کوشد تا نوزاد را از بین ببرد، نوزاد سرسختانه رشد می کند و از کودکی به جوانی و مردانگی رشد می کند و هر از چند گاهی بر پادشاه ظاهر می شود و ناسودمندی کوشش های او را متذکر می شود...».

است که کارکردی کهن الگویی دارد و به گونه ای رقیب اصلی قهرمان محسوب می شود.

طالب حقیقت

طالب چه در اثر دغدغه ای شخصی یا برانگیخته شده از سوی گروهی کنجکاو، بازتاب داستان کل انسان و موقعیت جهانی بشر، استعاره ای برای موقعیت عمومی بشر و تجسم بخش کیفیت های جهانی انسان است.

طالب در پی هویت خویش جدای از بقیه به دنبال حقیقت و تمامیت آن می گردد؛ گویا برای رسیدن به مقام والای انسانی خود باید کاوش نماید و این انگیزه ای جهانی است. همه انسان ها از طریق فطرت در جست و جوی حقیقت هستند. این حس درونی، طالب حقیقت را به کنش وامی دارد. او باید کنجکاوی کند؛ با آموزگاران، همراهان و گاه با اغواگران و مدعیان دروغین مواجه شود.

طالب با حس برانگیخته شده، مشتاق و ماجراجو، از خوشی ها و لذت ها جدا شده، در قلمروی جدید پا می گذارد و وارد مسیر تکامل می شود و چون چهره ای انسانی دارد، از خطا و اشتباه در امان نیست. این نقاط ضعف و کاستی ها او را به تردیدهای درونی می کشاند؛ هم چنان می کوشد بر تردیدهای خود پایان دهد. چنین کوششی انسان را به شناخت مراحل از واقعیت نایل می سازد و عطیه ای که در این عرصه بر وی ارزانی می شود، منجر به زندگی نوین با حیاتی مداوم، پالوده و

سرشار از معصومیت می گردد؛ چراکه هبوط خود را فراموش کرده، به انسانی مصعود بدل می شود.

طالب حقیقت با جلال و شکوه سفر نمی کند، بلکه با وجود فقر و سختی و سرسپاری، خویش را برای اشراق و الهام آماده می کند. وی با گذر از سرزمین ها، بیابان ها و دریاها، در جست و جوی معرفت به آن چه دست نیافتنی است، دست خواهد یافت و در واقع گذر از این منازل و مراحل، نوعی طی طریق معنوی محسوب می گردد.

ابوسعید کابلی که از طریق انجیل نشانه های اسلام را شناخته (۱) یا یولی دختری از چین که در روای خود سلطان آسمان ها را دیده (۲) و ابوسعید غانم هندی در جست و جوی پیامبر اسلام بر امام آخرالزمان مشتاق می شود، (۳) نمونه هایی هستند که عنوان طالب بر آنها صادق است.

فرستاده (پیک)

اشاره

فرستاده شخصیتی است جست و جوگر با مأموریتی ویژه از سوی قهرمان یا گروهی که باید پیغام یا محموله ای را به مقصد برساند. گاهی ممکن است فرستاده، خود قهرمان باشد، چنان که ممکن است ضد قهرمان، تبه کار یا پیک او باشد.

فرستاده فردی با ویژگی های انحصاری است. وی مراحل متعددی را از سرگذرانده تا برای انجام این مأموریت گزینش شده است. او جسم و جان خود را در خدمت این وظیفه مهم قرار داده است. فرستاده چه شخصیت مثبت داشته باشد، چه منفی، روحیه ای قوی، چابک، وفادار و

ص: ۱۰۲

۱- علی اکبر نهاوندی، برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۵۰.

۲- سیدمسعود پورسید آقایی، میرمهر، قم: انتشارات حضور، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

۳- الکافی، ج ۲، ص ۴۵۰.

سر سپرده دارد. پیک به اعتبار شخصیت، خصلت انسانی و ظاهر جسمانی خود، برای مأموریتی خاص انتخاب می شود.

فرستاده می تواند وظایفی گوناگون بر عهده گیرد:

یکم. رساندن پیغام

«در اسطوره های یونان، پیک چنان اهمیتی دارد که هرمس خدای یونانیان به بیان این کارکرد اختصاص دارد. هرمس همه جا به عنوان قاصد یا منادی خدایان ظاهر می شود؛ مأموریتی انجام می دهد یا پیغامی را از طرف زئوس می رساند. در آغاز ادیسه، هرمس به اصرار آتنا پیغامی را مبنی بر این که باید ادیسه را آزاد کند، از زئوس به ایزد بانو کالیپسو می رساند. ظاهر شدن هرمس به عنوان منادی، داستان را به حرکت درمی آورد»^(۱).

شاید مهم ترین وظیفه پیک رساندن پیغام باشد. پیغامی که وقوع تحولی مهم در آینده ای نزدیک را اعلام می نماید. تحولی سرنوشت ساز که یا قهرمان را به چالش می کشاند و یا او را از تحیر و استیصال می رهاند؛ زیرا پیک، با خود رمز نجات، اکسیر شفابخش، یا سندی به همراه دارد که در کشف حقیقت و رهایی قهرمان نقش تعیین کننده ای ایفا می کند. آن چه پیک با خود دارد، نشانی گران بها تلقی می شود که قادر به تصرف در قلب و روح دیگران بوده، اثر کیمیا دارد؛ زیرا محکوم به مرگی را از مرگ قطعی نجات می دهد، یا اجرای حکم حتمی را به تأخیر می اندازد.

ص: ۱۰۳

۱- کریستوفر ووگلر، سفر نویسنده، ترجمه: محمد گذرآبادی، ص ۸۸، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

گاهی پیک وظیفه دارد در پی یافتن پاسخ راهی سفر شود. ممکن است او به دنبال رسیدن به پاسخ پرسش های خود، قهرمانانه عمل کند. اگرچه فرستادگان بیشتر در خدمت، فرمان رویان، شاهان و حاکمان یا گروهی خاص هستند، اما خود آنها نیز دارای چالش های درونی بوده، شبهه افکنی ها، پهنه ذهن و آینه خرد آنها را کدر می کند. این پرسش ها با عواطف، احساسات و باورهای آنها در ارتباطند. به همین جهت بار دراماتیک و کارکرد پیش برنده دارند. در واقع پرسش به عنوان معمایی نمود می یابد که برای شخصیت جنبه حیاتی دارد. اطلاعات پرسش گر محدود بوده، باید از منبع قابل اعتمادی پاسخ دریافت کند تا آرامش بیابد.

زمینه پیدایی این پرسش ها مختلف است. گاه پرسش، از یک دغدغه اعتقادی حاصل می شود که عده ای مغرض، در ذهن جامعه رواج داده اند. گاه عرصه علمی است که فقیهان، اندیشه وران و دانش مندان در حل آن عاجز مانده اند. گاه نیز ممکن است در پی شناخت کارپرداز جدید و نمایندگان منصوب شده، پیک روانه این سفر گردد.

سوم. تحویل دادن امانت

فرستاده به عنوان نماینده نیروی خیر با خود امانتی دارد که باید به مقصد رسانده، تحویل دهد. او با شجاعت کامل خطرهای احتمالی این مأموریت را می پذیرد. امانت ها، بیشتر جنبه مادی داشته، شامل وجوه مالی، اجناس، هدیه ها و نذورات مردمی می شود. ممکن است این وجوه مالی یا هدیه ها، از جهت مادی، ارزش مالی فراوانی نداشته باشند؛ زیرا

درب‌گیرنده دو سکه نقره یک پیرمرد دهقان و یا یک تکه پارچه ای که پیرزنی آورده نیز بشود.

گرچه فرستاده فردی عدالت پیشه است، اما ممکن است در مسیر سفر وسوسه شود و نسبت به اموال طمع ورزد. البته چنین مواردی بسیار نادر بوده و کم اتفاق افتاده است.

معمولاً به همراه این امانت‌ها، رمز و نشانه ای وجود دارد که تحویل‌گیرنده باید از آن آگاه باشد؛ در غیر این صورت، فرستاده نمی‌تواند اموال را به کسی تحویل دهد.

ممکن است تبه‌کاران در میانه مسیر کمین کرده، به قصد غارت، فرستاده را غافل‌گیر نمایند یا به دلیل مقاومت، او را به قتل رسانند؛ هرچند این اموال مقدس بوده و به زودی کشف خواهند شد و تبه‌کاران نیز مجازات رفتار خود را خواهند دید.

کارکرد دراماتیک فرستاده، ایجاد انگیزش در شخصیت، خلق تعلیق و به حرکت درآوردن موقعیت است.

حاجت دار

اشاره

یکی دیگر از وجوه جست‌وجوگر، شخص حاجت‌دار است. وی با هدف دست‌یابی به حاجت خود به جست‌وجو می‌پردازد. حاجت‌دار شخص معمولی و متعارف بوده، در فرآیند بازنمایی برای آن که به شخصیتی پویا، زنده و دارای قوس و بُعد تبدیل شود، به قالب زدایی نیاز دارد.

حاجت‌دار با هزاران امید‌شهر و دیار خود را ترک گفته، وارد سفری ناشناخته می‌شود. اضطراب و تردید در وجودش موج می‌زند. آیا او به آن حدّ از لیاقت دست یافته تا به این آستان راه یابد، یا آن که هنوز باید

آزمون های سختی را پشت سر بگذارد؟ او گذشته خویش را مرور می کند. نقاط سیاه زندگی در نظرش صف می کشند. این رویارویی با گذشته در او تردید ایجاد می کند. وی رنجیده از کردار خود، قادر به ادامه مسیر نیست. آری، این گونه نیست که جست و جوگر همیشه انسانی با فضیلت، دوست داشتنی و دارای ویژگی های پاک انسانی باشد. این چنین فردی، بُرش نمونه واری از جامعه ای را تشکیل می دهد که منطبق با تمامیت گروه زیادی از هم نوعان اوست. جامعه ای که او در آن زندگی می کرده و به مانند زمینه و پایگاه نخستین او، با دنیایی که قصد پاکداشتن در آن را دارد، در تضاد است.

این توقف و تردید نمود بازگشت به باطن و کشمکش درونی جست و جوگر است. در واقع او افزون بر این که بیرون از خود به دنبال حاجت روانه است، در درون خود نیز به خودشناسی و پالایش می پردازد. حاجت این جست و جوگر به دور از هر نوع زیاده خواهی و خیال بافی، بر پایه منطق بوده، نیازی در چارچوب عقل و عشق است. شاید بتوان موارد ذیل را به عنوان آن چه جست و جوگر در پی دست یابی به آن است، نام برد:

یکم. درخواست فرزند

در موقعیت های عمیق عاطفی، شخصیت در بیرونی ترین لبه زندگی ایستاده، احساس شکست می کند. او در رسیدن به آرزوهایش ناکام مانده، حسرت داشتن فرزند بنیان های عاطفی او را متزلزل نموده است. سویه تاریک عشق، وی را در بحرانی جدی قرار می دهد، اما از پا در نمی آورد. او به جنگ سرنوشت می رود با تمام وجود با سترون بودن خود یا

همسرش کنار آمده، با امید به آینده ای بهتر، قصد راه یابی به آستان مقدس و عرض حاجت دارد. این کنش احساسی، سرانجام از گسستی مرگ بار، جلوگیری خواهد نمود و تعادل را به زندگی او و محبوبش بازمی گرداند. شخصیت و محبوبش کلید رهایی از کانون بحران را درخواست فرزند و عرض حال و توسل به پیشگاه آن ذات پاک می دانند و «بشارت فرزند» آن هم در قامت پسر، بارقه امید را بر زندگی آنها می گشاید و قدرت عشق را متجلی می سازد.

معمولاً فرزندان که از این راه و با عنایت ویژه آن حضرت به کانون خانواده ها عطا شده، پسر بوده اند. گاه بعد از بشارت ولادت فرزند، از پدر او خواسته شده تا نامی ویژه را برای او برگزیند. این فرزندان، عطیه ای الهی بوده، در فضایی معنوی رشد کرده اند و از مفاخر اسلام شده اند.

این ورطه ناپیمودنی نیست، بلکه در تداوم تقدیرهای ناشناخته خداوند، امری مسلم است؛ زیرا از پیش نیز این «مشیت» الهی در باور مؤمنان گنجانده شده است؛ آن گاه که سارا زن ابراهیم پیر و سترون گشته و سال ها از هنگام فرزند زادنش گذشته بود، خداوند به آنها فرزندی هدیه نمود.

دوم. طلب درمان

جست و جوگر ناامید و بُریده از عوامل طبیعی، درمانده است. وی درد و مرض خویش یا یکی از عزیزانش را که بارها نزد پزشکان مدعی عرضه نموده، ناکام از درمان شده، به عنوان تحفه به همراه می گیرد و دل به سفر می سپارد تا از آن آستان مقدس درمان طلب کند. هرچند بیشتر این بیماری ها ظاهری و جسمانی هستند، اما گاه بیماری جست و جوگر

باطنی و روحی بوده، در پی درمان آن و رسیدن به مقصد حقیقی، رهسپار این سفر می شود تا شاید شاهد محبت و عشق از قدح شفابخش آن آستان بر جان و دل او بنشیند و از التباس و کدورت به در شود.

بیماری درمان ناپذیر جست و جوگر یا یکی از خویشاوندان وی، بیم مرگ و فراق را در دل او قرار داده، همتش را سست نموده، به مانند عنصری ملال انگیز او را از حرکت باز می دارد. اما در پس این ناامیدی، به امید نوشدگی، رسیدن به کامرانی و خجستگی و درمان شدن از خزانه غیب، اقدام به جست و جو می کند. در این سلوک بعد از یک تطهیر آیینی، سوزاندن و نابود ساختن گناهان و خطاها به اکسیر شفابخش دست می یابد؛ چراکه این آستان، متعالی ترین احسان و بخشش را برای خوش بختی و آسایش آدمیان همواره تا هرگاه در حال اعطا کردن است.

اعطای خاصیت درمان گری به یک فنجان قهوه، چند عدد خرما یا میوه و گیاهان، یا تعلیم ذکری خاص، نمودی نازل از این احسان قلمداد می شود؛ هرچند تماس با محل درد یا لمس زخم و بهبودی غده سرطانی به برکت آن، سحیه ای به مراتب کریمانه تر خواهد بود. دلیل این خاصیت درمان گری، متبرک شدن آن عناصر مادی با حقیقت ناب و جدا شدن آنها از قلمرو ناسوت خود و پیوند خوردن با سلامتی محض است که اکسیری شگفت انگیز و شفابخش را به وجود آورده است.

سوم. امان خواهی

گاه شخصیت حاجت دار، فردی است که در اثر حق خواهی و عدالت طلبی یا هواخواهی و عشق مذهبی، مورد تعقیب عوامل حکومت جور قرار دارد و جاننش در خطر است. وی در جست و جوی «حریم امن» از قلمرو حکومت جور می گریزد تا خویش را نجات دهد.

ص: ۱۰۸

ممکن است امان خواه از سوی شخصی ظالم یا سارق و تبه کار گریزان باشد و چون توان مقابله با آنها را ندارد، به ناچار به آستان امن پناهنده می شود و گاه بسط می نشیند. حاجت دار پی آمدهای جان به در بردن از مرگ را تجربه می کند. او که لطف و مهر آرام بخشی را درک کرده، به خودآگاهی و بصیرتی ژرف دست می یابد. حاجت دار، بعد از تشریف و راه یابی به آن آستان امن، دریافت های تازه ای از جهان و آرایشی جدید از گیتی را می بیند. این لحظه چنان هیجان انگیز است که گذشته شخصیت را متحول کرده، بی درنگ بازآفرینی و زایشی نو را برای او به همراه خواهد داشت.

چهارم. طلب مال

یکی از درخواست هایی که شخص حاجت دار در پی روا شدن آن به جست وجو می پردازد، نیاز مالی است. این نیاز، پی آمد انقطاع اسباب و علل طبیعی بوده، به هنگام سختی و اضطرار خودنمایی می کند.

اگرچه رفع حاجت از این راه، نسخه ای دائمی نبوده، درباره هر شخص تکرار شدنی نیست، اما به حکم تعادل، توازن و التفات ویژه ولی نعمت به نیازمندان، سنت مکرر بوده، هر جا احتیاجی هست، فیض و مدد نیز هست.

معرفی مال در قالب چند درهم و دینار یا صدور حواله و یا فرستادن مال به قدر نیاز حاجت دار، در ردیف این التفات ها می گنجد. گاه ممکن است در این تکاپو مال اندکی نصیب حاجت دار شود؛ اما دارای برکتی است که نه تنها نیاز او را تا آخر عمر، که نیازمندی چند نسل بعد از او را نیز برطرف می سازد. جالب این است که این خاصیت تکثیر و ازدیاد تا زمانی وجود دارد که به عنوان راز سر به مهر مخفی مانده است.

کارپرداز، بن مایه ای است که در به وجود آمدن موقعیت های داستانی، نقشی ویژه را ایفا می کند و همواره پنجره ای به درون داستان واره ها می گشاید. کارپرداز نقش های گوناگونی دارد و نمودهای متفاوتی به خود می گیرد. گاه به عنوان قهرمان محور کنش بوده، فعال ترین فرد در داستان واره ها قرار می گیرد و گاه در قالب یک مرشد، استاد و راهنما به عنوان شخصیت مکمل، قهرمان اصلی را رهنمون می گردد؛ شخصیتی مثبت، مهربان و دانا که کنش گر اصلی را در دست یابی به هدف خود کمک می کند.

روند شکل گیری و پیدایش این بن مایه بعد از تولد معجزه آسای دوازدهمین پیشوا قابل رهگیری است. بعد از آن که زایش راز آمیز تحقق یافت، جست و جوی حکومت در پی یافتن آن نوزاد مقدس بی نتیجه ماند، تبه کاران یقین داشتند مولود موعود زنده بوده، در حال رشد است. آنان همه نیروی خود را به کار گرفتند تا وی را یافته به قتل برسانند؛ به همین دلیل دنیای پر مخاطره و ناامنی به وجود آمد و جان آن ذات پاک تهدید شد. بدین سان بود که عده ای مأمور شدند در خدمت آن پیشوای مقدس، به رتق و فتق امور پردازند. آنها به عنوان نمایندگان و کارپردازان ویژه، واسطه بین مردم و آن نور مقدس بودند که در پرتو نورافشانی هایش مردم را به حقیقت راهنمایی می کردند.

استراتژی به وجود آمدن نمایندگان و سامان دهی شبکه ارتباطی، از پیش پایه گذاری شده بود و مردم با این روند آشنایی کامل داشتند. «شرایط بحرانی که ائمه علیهم السلام در زمان عباسیان با آن روبه رو شدند، ایشان را وا داشت تا ابزار جدید برای ارتباطات با اعضای جامعه خود

جست و جو کنند. مآخذ شیعه امامیه حاکی از آن است که امام ششم، حضرت صادق علیه السلام نخستین امامی است که نظام زیرزمینی ارتباطات را در جامعه خود به کار گرفت»^(۱). «خلفای عباسی از سال ۱۹۷ق به بعد، از زمان مأمون، سیاست و روش جدیدی را برای کنترل و مراقبت بیشتر و دقیق تر امامان اتخاذ نمودند و آن عبارت از اقامت اجباری آنها در پایتخت بود. این سیاست بر امام رضا، امام جواد، امام هادی، امام عسکری علیهم السلام تحمیل شد. لذا آنها جهت ارتباط با پیروان خود مجبور شدند به گسترش سازمان و کالت پردازند تا در هر شرایطی بتوانند اهداف الهی خود را که هدایت و راهنمایی مردم باشد، پی گیری کنند»^(۲).

در زمانه ای که حضور رودررو و فیزیکی پیشوای دوازدهم در میان مردم ممکن نبود، چهار کارپرداز خاص ایشان، عثمان بن سعید، محمد بن عثمان، حسین بن روح و علی بن محمد سمري، اوضاع نابسامان اجتماع را سامان بخشیده با رهبری مدبرانه خود، مردم را از سردرگمی و حیرت نجات دادند و از انشعاب، فرقه گرایی و انحراف آنان جلوگیری نمودند. مهم ترین فعالیت این کارپردازان خاص عبارت بود از:

۱. پنهان نگاه داشتن نام، مکان و رفع شک و تردید درباره پیشوای دوازدهم؛

۲. جلوگیری از فرقه گرایی و انشعاب مردم؛

۳. پاسخ گویی به سؤال های فقهی و مشکلات علمی و عقیدتی؛

۴. مبارزه با مدعیان دروغین؛

ص: ۱۱۱

۱- تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۳۴.

۲- علی غفارزاده، پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۷۰، قم: انتشارات نبوغ، چاپ اول، ۱۳۷۵ش.

۵. اخذ و توزیع اموال متعلق به پیشوا؛

۶. سازمان دهی نمایندگان، کارپردازان و ایجاد شبکه ارتباطی.

بعد از دوران کارپردازان ویژه، نیابت خاصه به پایان رسید و کارپردازان عام در سرتاسر جهان تا به امروز در خدمت آن حضرت بوده، در بحران های ناگوار و شرایط خاص حاضر شده، نسبت به رفع نیازهای مستضعفان، نیازمندان و حاجت داران فعالیت کرده اند. آنان به صورت چهره هایی ناشناس میان مردم حضور دارند و با سیستمی سرّی و پیچیده مأموریت خود را انجام می دهند. این فعالیت ها در قلمرو اعتقادی - نژادی نمی گنجد؛ بلکه تمام انسان های نیک سیرت از آن بهره مند می شوند.

۴. مدعیان دروغین

در بسیاری از داستان ها، با شخصیت هایی روبه رو می شویم که تغییر شکل می دهند، پوست می اندازند و در خلال رویدادهای داستانی نقاب از چهره برمی گیرند و ماهیت اصلی خود را نمایان می سازند. این شخصیت ها برای رسیدن به اهداف خود، از ترفندهای بسیاری استفاده می کنند. یکی از آنها «نقاب گذاری» است. ساده ترین ترفند در این فرآیند، تغییر نام و خلق و خوست که هم چون تغییر پوشش ظاهری و فیزیک، رفتن در پوست نیروی مخالف و... به تناسب پیچیده تر هم می شود؛ هم چنان که شکارچیان در دشت ها، هنگام شکار در پوشش حیوانات ظاهر می شوند و پوست حیوان را به تن می کنند. در قبایل نخستین، بدین وسیله روح حیوان را در تصرف خود در می آوردند و خشم خدایان را از خود دور می ساختند.

ص: ۱۱۲

استفاده از این ترفند، نمودهای متنوعی دارد که بعضی ریشه در ویژگی های روان شناختی بشر دارد؛ مانند حس زنانگی موجود در مردان که در اثر سرکوب شدن این کیفیت درونی، بعضی از مردها با نقاب زنانگی در جامعه ظاهر می شوند و روابط خود را بر اساس همین حس تنظیم می کنند و یا برعکس، زنانی هستند که به دنبال احیای حس مردانگی خود بوده، جنبه های خشن و بی عاطفه خود را به نمایش می گذارند. کارل گوستاو یونگ در تحلیل رویاها، این حالت های روان شناختی را با اصطلاح، «آنیما» و «آنیموس» معرفی می کند و درباره آنها تحلیلی جامع ارائه می دهد. (۱)

در کنار این حالات روان شناختی، انگیزه های دیگری نیز وجود دارد که شخصیت را به پنهان شدن در پس نقاب می کشاند. مهم ترین انگیزه، همان است که از کل داستان بیرون می آید و به تدریج بر روند داستان گسترانیده شده، کنش های شخصیت را جهت دار می کند و موقعیت را به پیش می برد؛ مانند جاسوسی، کسب اعتبار و اعتماد، سرپوش گذاشتن بر ناکامی ها، انحراف و اغفال دیگران و شکست و نابودی قهرمان.

این بن مایه در داستان واره های تحلیل شده، وجود داشته، از اتمسفر لازم برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردار است؛ زیرا کارکرد دراماتیک آن، ایجاد تعلیق در داستان است. دوپاره بودن شخصیت و کنش های متباین، حس کنجکاوی مخاطب را برانگیخته، به شخصیت نیز بُعد می بخشد و او را از دیگران متمایز می سازد.

مدعیان دروغین، با صورتک نیابت، در شرایطی که فعالیت های پیشوای دوازدهم به صورت پنهانی و سری صورت می گرفت و مردم به

ص: ۱۱۳

واسطه کارپردازان خاص می توانستند با ایشان ارتباط برقرار نمایند، فرصت را مناسب دیده، از اعتماد عوام سوء استفاده نموده، به دروغ مدعی نیابت شدند و با صورتک کارگزار، مردم را فریب می دادند.

انگیزه ادعاهای دروغین این عده را در موارد ذیل جست و جو می توان کرد:

۱. زمینه های اجتماعی و شرایط فرهنگی جامعه؛

۲. ضعف ایمان فرصت طلبان و زودباوری مردم؛

۳. تصاحب اموال و وجوه شرعی که از همه شهرها به سوی کارگزاران سرازیر می شد؛

۴. رسیدن به شهرت و مقام در جامعه.

به دلایل سیاسی - اجتماعی و زمینه های اعتقادی، شروع فعالیت مدعیان دروغین از دیدگاه تاریخی، از دوره محمد بن عثمان، نایب دوم امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف بوده است. این افراد عبارتند از:

۱. ابومحمد حسن شریعی، ۲. محمد بن نُصَیر نُمیری، ۳. احمد بن هلال عبرتائی، ۴. ابوطاهر محمد بن علی بن هلال، ۵. ابوبکر محمد بن احمد بن عثمان معروف به ابوبکر بغدادی، ۶ و ۷. اسحاق احمر و باقطنی، ۸. حسین بن منصور حلاج، ۹. شلمغانی، ۱۰. ابودلف کاتب. (۱)

اکنون نیز کسانی هستند که از این نیرنگ استفاده کرده، به عوام فریبی مشغولند. شخصیت شناسی و تبارگردی این افراد و تحلیل عوامل پنهان شدن در پس نقاب نیابت و انحراف از مسیر ولایت، چشم اندازه های مناسبی پیش روی نویسنده باز خواهد نمود.

ص: ۱۱۴

۱- پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۷۹.

باور به وجود انسان کامل به عنوان پناهگاهی مطمئن، نیرویی برای برون رفت از گم گشتگی و از خود بیگانگی است. در سایه پیوند و ارتباط با حقیقت آسمانی، حصار نیست انگاری در هم می شکند و انسان سالک از فیض وجودی و هدایت باطنی برخوردار شده، هویت خویش را می یابد.

پیمودن این مسیر و رسیدن به قلّه منبع سعادت و آرمیدن در سایه سار ولایت، به آگاهی و شناخت راه و رسم منزل ها نیاز دارد تا راه را بی راه نرود و در وادی گمراهی سرگردان نشود، قدم نهادن در این منزلگاه و بر عهده گرفتن شرایط و پذیرش ماجراهای موجود در این مسیر، تنها در پرتو راه بری های شخصی میسر است که گام به گام سالک را در این ره معرفتی همراهی کرده، او را از گردنه های صعب العبور و لغزنده اعتقادی گذرانده، به روشنایی وصال برساند. او کسی جز «هادی» و «مرشد» نیست. وی کسی است که از پیش، این راه را رفته و نشانه های روشن آن قلمرو مقدس را می شناسد و به عنوان منبع دانایی، خیرخواه و مشاور دیگر سالکان خواهد بود.

سالک، پند و راهنمایی هادی را به جان می خرد و در راهی که او نشان داده، قدم هایش را استوارتر برمی دارد. دقت در انتخاب «مرشد» امری ضروری است؛ زیرا این ورطه فریبنده بوده، عده ای نقاب دار و فرصت طلب، قصد دغل بازی و فریب نویسفران را دارند و با سوء استفاده از احساسات و موقعیت اعتقادی سالکان، آنها را به گردنه های پرخطر و پرتگاه انحراف و التقاط سوق می دهند.

گاه شخص هادی از کاربردان آستان مقدس بوده، از خدمت گزاران ویژه ناحیه مقدسه به شمار می رود و گاه استاد پیری است که سال ها سرسپرده آستان بوده و پس از گذراندن منازل بسیار به این مقام شایسته راه یافته است. اشارات مرشد، گاه به نشان دادن راه، گاه به آموزش مناسکی خاص و گاه ایصال الی المطلوب است. گرچه در بعضی از داستان واره ها، کانون داستان بر محور شخصیت «هادی» پایه گذاری شده و کنش ها بر اساس مضمون تعلیم و تربیت تحقق می پذیرند، حضور هادی در بسیاری از داستان واره ها، بخش کوتاهی را به خود اختصاص داده است و تأثیری گذرا و موقت بر جست و جوگر دارد.

آن چه باید بدان توجه کنیم، تنوع و تکرار شخصیت هادی در موقعیت های داستانی است. این حضور هرچند کوتاه، سبب حرکت داستان به اوج رسیدن تعلیق و عبور داستان از موانع ترس و تردید است.

۶. بیابان

اشاره

در ایجاد هر موقعیت داستانی، رابطه شخصیت با دنیای پیرامون وی، در فضا و مکانی ملموس رخ می دهد. مکان بُعد مادی داستان بوده، تعیین کننده امکانات، مواد و مصالح قلمرو داستانی است.

مراد از مکان داستانی، منظره نمایشی نیست؛ زیرا به باور ارسطو، منظره نمایشی بُعد غیر هنری نمایش است؛ به همین دلیل، گرچه این عنصر بسان محیطی محدود دربر گیرنده مکان داستانی نیز محسوب می شود، ولی در پایان عناصر درام قرار گرفته است. با این حال بر خلاف مکان که گاه محور اصلی موقعیت قرار می گیرد و کارکرد داستانی آن انکارناپذیر است، منظره نمایشی نمی تواند در سطح کشمکش تأثیر

ص: ۱۱۶

بگذارد؛ از این روی، گاه «بیابان» به عنوان مکانی که بیشتر رویدادهای داستانی در آن واقع می‌شوند، کارکرد داستانی می‌یابد.

بن مایه «بیابان» نشانه سطحی پهناور است. موطنی که جست و جوگر در پی دست‌یابی به ذات حق به دوردست‌ترین نقطه آن عزیمت می‌کند. در واقع حقیقت در پشت آن قرار دارد و باید کشف شود.

بیابان در عین آن که نشانه تمایزی اولیه نیز هست، سرزمینی است که قهرمان با پای نهادن بر دامن آن، رهسپار می‌شود تا حقیقت را جست و جو کند. این منطقه رازآمیز، جایی است که قهرمان در طی جست و جوی خود، آزمون‌های خاصی را پشت سر می‌گذارد که گاه باعث شگفتی و شعف و گاه باعث ترس و تردید وی شود. این رویارویی، قهرمان را به نیرویی تازه مجهز نموده، با شرایط بیابان سازگارتر می‌سازد، به گونه‌ای که قوانین حاکم بر این عرصه را فرا می‌گیرد و از آنها تبعیت می‌کند و به درک جدی قهرمان از وجود خود و موقعیتش در این قلمرو می‌انجامد.

«بیابان» از نگاه ادیان

«بیابان»، با روی کردی نمادگرایانه در فرهنگ نمادها، نزد ادیان مختلف از جایگاهی ویژه برخوردار است. در کتاب فرهنگ نمادها می‌خوانیم:

در عرفان اسماعیلی، وادی، موجودیت بیرونی، یعنی جسم، دنیا و پوسته ظاهری است.

در انجیل متی، بیابان مکانی است مملو از شیطان که عیسی در آن چله‌نشینی نمود و ریاضت کشید و انتونیوس قدیس در بیابان مورد تهاجم شیاطین قرار گرفت. در صحرا تنها خداست که هست. این مفهوم با دریا در نمادگرایی بودایی هم ذات

است. صحرا جای مجازات بنی اسرائیل و محل وسوسه مسیح است. (مرقس ۱:۱۲)

شرایط هیچ کجا سخت تر از بیابان نیست و اقامت اسرائیل تنها به رحمت خدا ممکن است.

راهبان مسیحی در صحرا عزلت می‌گزیدند تا جسم آنها با دنیا مواجه شود و در این رویارویی تنها خداوند کمک آنها باشد.

بیابان محل مناسبی است برای ظهور پیامبران راستین، چنان که مسیح موعود را نیز در بیابان بشارت ظهور دادند. (متی، ۳:۱)

صحرا فضیلت رحمت را در مسیری معنوی نشان می‌دهد و دربر دارنده این نکته است که هیچ چیز بدون رحمت خداوند وجود ندارد. (۱)

۷. خیمه

خیمه مسکنی موقت در بیابان بوده، دربر دارنده معنای حرکت است. بیابان گردان و صحرائشینان خانه به دوش، در دامن بیابان خیمه برافراشته، اندکی سکنا گزیده، باز عزم سفر نموده، خیمه‌ها برمی‌چینند و این سنت هم چنان تکرار می‌شود تا سال بگذرد و سال‌ها نیز. این بن‌مایه در بیشتر داستان‌واره‌ها وجود دارد. خیمه به عنوان حریم مقدس و بارگاه موقت، نماد حضور است؛ چراکه از دیدگاه نمادگرایانه «خیمه مفهومی کیهانی دارد. خیمه تصویر گنبد آسمان است. خیمه نماد حضور آسمان روی زمین است...» (۲)

ص: ۱۱۸

۱- ژان شوالیه و آلن کربران، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایی، ج ۴، ص ۱۳۸، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵ش.

۲- ژان شوالیه و آلن کربران، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایی، ج ۳، ص ۱۴۳.

برخی چون هانری کربن خیمه را دارای ساختاری کیهانی دانسته، تیرک میان خیمه را با «امام» مقایسه می کنند. (۱) گویا هستی بسان خیمه ای به شمار می رود که تکیه گاه مرکزی آن امام است و تا این ستون حضور دارد، خیمه دارای ثبات بوده، هم چنان برافراشته می ماند.

خیمه در بیابان، در صحرای عرفات و منا، کنار ساحل دریا و... محلی مقدس است که جست و جوگر پس از عبور از منازل بسیار، لیاقت راه یابی و شرف حضور بر آستان آن را می یابد. گاه این توفیق با رویت ساکن الهی آن همراه است و گاه از دور تنها هاله ای نور چشمانش را منور می سازد. خیمه در این مقام «حَرَم» است؛ حریمی دست نیافتنی که گنجی حقیقی را در خود محصور کرده، هیبت و عظمت آن را به ذهن متبادر می کند.

۸. نشانه (رمز)

در زمان های گذشته، ورود به شهرها و گذر از دروازه ها، تنها با گفتن اسم رمز و نشانی دادن ممکن بود. پادشاهان و حاکمان، مُهر، نشان و خاتم مخصوص خود را داشتند و اعتبار و منزلت هر حکم و عریضه به داشتن نشان ویژه بود؛ چنان که اکنون نیز در مناطق جنگی و قلمرو نظامی، عبور و مرور تنها با دادن اسم رمز و گفتن رمز شب ممکن است.

این خاصیت شناسایی و هویت بخشی «نشانه» در معنای لغوی «رمز» به عربی و «symbol» به لاتینی نهفته است؛ زیرا «در اصل یونانی از دو جزء Syn=Sym و "ballien" ساخته شده است. جزء اول این کلمه به معنای با هم، و جزء دوم به معنای انداختن، ریختن، گذاشتن، با هم

ص: ۱۱۹

ریختن، با هم گذاشتن، با هم جفت کردن است و نیز به معنای شرکت کردن، سهم دادن، مقایسه کردن. کلمه "Symbole" در یونانی از همان اصل است و به معنای نشانه یا علامت به کار می رود»^(۱).

«در اصل به معنای علامت هویت و شناسایی بوده، یعنی به شیءای دو نیمه شده اطلاق می شد که دو تن به نشانه پیوند یا پذیرایی و میهمان داری با خود داشتند تا دارنده هر نیمه، چون به دارنده نیمه دیگر رسید، وی را برادر، با خود برابر شمرده، بیگانه نداند»^(۲).

در این جستار در پی تعریف رمز یا تبیین قلمرو مفهومی آن نیستیم. نشانه بیشتر به این دلیل که یکی از عناصر تکرار شونده در داستان واره ها بوده، مورد توجه قرار گرفته است.

نشانه در قالب ارائه نام شخص یا مکانی خاص، بیان تعداد معین درهم و دینار، رنگ پارچه و... نمودی از اراده قهرمان و شخصیت جست و جوگر است. این نشانه سبب قوت قلب و اعتماد به نفس وی بوده، تأثیری رضایت بخش بر وجود او خواهد گذاشت. نیروی به وجود آمده از تملک رمز و همراه داشتن نشانه، افزون بر آن که به مانند عاملی است برای برانگیختن شخصیت و کارکردی تداعی کننده و حمایتی دارد. نیز تمهیدی ساختاری محسوب می شود که بازده ای درام پردازانه داشته، نقطه ای کانونی در خلق موقعیت محسوب می گردد؛ چراکه در مرکز کنش، مؤلفه ای حیاتی برای شکل گیری موقعیت است. قهرمان مطمئن و سرخوش از تصاحب نشانه، در انتظار خطر، درگیری با دشمن، سرقت و از دست دادن رمز نیز هست.

ص: ۱۲۰

۱- رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، ص ۵.

۲- جلال ستاری، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، ص ۲۰، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶ش.

سبز آمیزه ای از زرد و آبی است. این تداخل، ارزش میانگین سبز را نمایان می کند؛ زیرا رنگ زرد گرم بوده و آبی از رنگ های سرد است. پس از زمستان سرد و انجماد گر که یادآور تنهایی، انقطاع و فراموشی است، بهار با پوششی سبز از راه می رسد و امید را در شریان هستی جریان می دهد. انجماد و انقطاع را ذوب نموده، با باران بارورکننده، بیداری و زندگی را به ارمغان می آورد.

رنگ سبز نماد طبیعت، صلح، حاصل خیزی و تجدید حیات بوده، از دیدگاه فرهنگی تداعی کننده امید، پیش رفت، عدالت اجتماعی و... است.

«پسچیدگی رنگ سبز به علت گوناگونی آن است که از سبزی جوانه نورسته و تیژ در بهاران و سبزی همه رستنی ها و گیاهان تا سبزی پورمک و کپک و زنگار و پوسیدگی را شامل می شود. رنگ سبز، از سویی نمودار زندگی است و از سویی دیگر، نمایش گر مرگ. بنابراین، نمودگار همه اسرار سرنوشت بشر است... در آداب و رسوم مذهبی، رنگ سبز، نشانه امید و انتظار، نجات و فلاح و نشئه ثانوی است»^(۱).

رنگ سبز، نماد جاودانگی و دربر دارنده امید، نیرو و عمر طولانی است و با خصوصیات شگفت آورش، رازی را در عمق و نهان خود پنهان می دارد. «سبز، دربر گیرنده، آرام بخش، تازه کننده، آهنگین، در بناهای مذهبی که نیاکان مان در صحرا و بیابان برمی افراشتند تقدیس می شد. سبز برای مسیحیان نشانه امید و تقوا بود، گرچه مسیحیت در آب و هوایی معتدل رشد کرد، جایی که آب و سبزه عادی بود. اما برای اسلام کاملاً

ص: ۱۲۱

۱- مونیك دوبو كور، رمزهای زنده جان، ترجمه: جلال ستاری، ص ۱۱۸، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳ش.

برعکس بود، سنت اسلام چون واحه ای در میان کویرها و خارزارهای سوزان و مخاصم بود. پرچم اسلام سبز است و سبز برای مسلمانان نشانهٔ سلام و سلامت و نماد تمام ثروت‌ها اعم از مادی و معنوی است. ثروت مادی خانواده است. عبای رسول الله صلی الله علیه و آله و سلم سبز بود. فاطمه دخترش و حضرت علی علیه السلام دامادش، و دو فرزند آنها حسن و حسین علیهما السلام در هنگام خطر، زیر عبای ایشان پناه می گرفتند و از این روست که آنها را خمسه آل عبا می خوانند» (۱).

حضور این بن مایه در داستان واره های مورد پژوهش، در قالب هاله ای سبز، پارچه ای سبز، عمامه سبز، پرچم سبز و... به این رنگ تقدس بخشیده و آن را نمادی از حضور و فضایی قدسی معرفی نموده است.

این عنصر، نشانه راه یابی و تشریف به آستان مقدس و ورود به قلمرو معنوی و پیوند و اتصال به امواج ولایت است و همانند تصویری مناسب از برای آن چه تصویر نمودن آن ممنوع است، به شمار می رود.

۱۰. حج

حج، این آیین ابراهیمی، از فرایض مهم اسلام است. این عبادت که رکن وثیق و جبل متین و میراث فرشتگان و پیامبران محسوب می شود، تنها در پرتو ولایت است که رضوان الهی و بهشت جاوید را برای حج گذار به ارمغان می آورد.

حج، نماد حضور و جلوه ای از پیوند توحید و امامت است؛ زیرا رکن کعبه امام است، هم چنان که رکن عالم وجود نیز هموست.

ص: ۱۲۲

عالی ترین اسرار حج در میعاد با ولایت نهفته است؛ چنان که فرمود: «... مردم وظیفه دارند اطراف سنگ های کعبه طواف کنند و پس از آن نزد ما آمده، مودت، نصرت و آمادگی شان را بر ما عرضه کنند» (۱). حرمت کعبه و بَلَدِ امین به صاحب ولایت است؛ زیرا ظهور منجی نیز بر شرافت آن خواهد افزود، آن گاه که در کنار کعبه فریاد ظهور و عدالت خواهی و بشارت حضور سر دهد و یاران و سرسپردگان خویش را فراخواند. (۲)

اگرچه این بن مایه امکان انتزاع تم های معنوی، درون مایه ها و مضامین بلند مهدوی را فراهم می آورد، اما ضرورت رعایت آن در فرآیند بازنمایی از آن روست که زمان و فضای مربوط به آن، جنبه های ملموس داستان واره ها را تشکیل می دهد.

فضا در معنای ساختاری خود، محیطی معین است که بر کنش ها تأثیر می گذارد و زمان نظام دهنده تداوم زمانی و مقیاسی برای وقوع رویدادها محسوب می گردد. البته توجه به فضا و زمان انتزاع شده از حج تنها به لحاظ ساختاری، به معنای تداوم زمانی و عرصه ای برای وقوع داستان نیست؛ بلکه چون سرشار از تفاسیر معناشناسانه هستند، مورد توجه قرار گرفته اند.

۱۱. آزمایش

شخصیت جست و جوگر باید در مسیر رسیدن به خواسته خود محک بخورد و امتحان پس دهد. این چالش و آزمون ها مانند موانعی هستند که شخصیت را در تصمیم خود مصمم می نمایند. وی با عزمی راسخ و

ص: ۱۲۳

۱- الکافی، ج ۱، ص ۳۸۲.

۲- بحار الانوار، ج ۵۲، ص ۲۹۰.

هدایت‌گری‌های «هادی» موفق به پشت‌سر گذاشتن این آزمون‌ها می‌شود. اما این رشته به هم پیوسته آزمون‌ها، زمینه را برای امتحانی بزرگ‌تر فراهم می‌سازد. شخصیت همواره در حال فراگیری است و گاهی از راهنمایی‌های استاد نیز بهره‌مند می‌شود.

هر قدر نیاز شخصیت حیاتی‌تر باشد، قدرت مقابله و رویارویی وی با موانع افزایش یافته، آزمون‌ها را با موفقیت بیشتری پشت سر می‌گذارد. آزمایش‌ها موقعیتی حساس را برای شخصیت به وجود می‌آورند. او در تضاد بین نیاز خود و وسوسه‌های درونی‌اش گرفتار تردید می‌شود. توازن بین دو نیروی مخالف منبث از درون شخصیت، گاهی به بحران می‌انجامد و کارکردی درام‌پردازانه می‌یابد؛ زیرا موجب تحقق تعلیق شده، مخاطب را به گمانه‌زنی وامی‌دارد. در این مرحله، گذشته قهرمان و ویژگی‌های سیاه و سفید شخصیتی وی نمودی آشکار می‌یابند و احتمال تغییر، تسلیم و انحراف از مسیر را تداعی می‌کنند.

این نقطه حساس، سبب به وجود آمدن نقطه عطفی در جست‌وجوی شخصیت می‌شود. به همین دلیل تجربه‌ای حیاتی برای وی محسوب می‌شود. بازتاب تصمیماتی که از سوی شخصیت اتخاذ می‌شود، روند رویدادهای داستانی را تغییر می‌دهد.

در یک صحنه آزمایش، ممکن است عوامل به گونه‌ای کنار هم چیده شوند که موقعیت «ایثار در راه آرمان» را برای قهرمان تداعی کنند. در این لحظه، جست‌وجوگر تنها از بیرون تحت فشار نیست؛ گرچه ممکن است جریان منفی در قالب دشمن، اغواگر، حریف و آنتاگونیست ظاهر شود و در این رویارویی، آزمایشی مهم در مسیر شخصیت به وجود آید، اما در بسیاری از موارد نیروی مؤثر در تصمیم شخصیت، تجلیات مثبت

و منفی درون وی خواهد بود که یونگ از آنها به «سایه» تعبیر نموده است. در واقع بزرگ ترین مانع در برابر شخصیت «سایه» اوست که به گونه ای تداعی کننده آرزوهای سرکوب شده قهرمان بوده، سویه ای منفی از وجوه شخصیتی او را تجسم می بخشد.

محک خوردن ایمان، اخلاص، شجاعت و ایثار، کشمکش درونی را برای شخصیت به وجود می آورد. این کشمکش از عمق به سطح نفوذ پیدا می کند. سپس از سطح معنوی، اخلاقی و عاطفی عبور کرده، نمود خارجی می یابد. کنش شخصیت، از همین کشمکش به دست می آید و در ایجاد بحران نقشی تعیین کننده دارد. این بحران باید به یک اوج هرچند کوتاه ختم شود. این اوج تحول معرفتی را برای شخصیت در پی خواهد داشت.

۱۲. خواب، رویا

خواب، برون فکنی ناخودآگاه وجود آدمی بوده، فرایندی روانی، غیرارادی و خارج از قدرت نفوذ خودآگاه است. این کنش روانی، بیان گر حقیقت و واقعیتی درونی است که به رمزگشایی پیام های معماگونه وجود شبانه انسان می انجامد؛ البته آن گونه که هست، نه آن گونه که فرض می کنیم یا می خواهیم که باشد.

در مکاتب روان شناسی، به ویژه مکتب فروید و یونگ، خواب به عنوان یکی از حلقه های شبکه روانی، عنصری فعال برای معرفی ساختار و توسعه روح انسان هاست. از این رو، خواب و رویا در تحلیل های روان شناختی فروید و یونگ از جایگاهی ویژه برخوردار است:

ص: ۱۲۵

خواب‌ها، تصاویر و پیوستگی انگاره‌هایی را دربر دارند که ما آگاهانه خالق آنها نیستیم. آنها به خودی خود زاده می‌شوند، بدون این که ما دخالتی داشته باشیم. و نیز بیان گر فعالیت روانی اند که خود را از هرگونه اراده دل خواه پنهان می‌کند. خواب، محصول طبیعی و بسیار عینی روان است. می‌توان نشانه‌هایی را از آن توقع داشت که در رابطه با انواعی از گرایش‌های اساسی فرآیند روانی باشند. این فرآیند چون فرآیندهای زنده دیگر، تنها دنبال علی نیست، بلکه در راستای یک هدف قرار دارد. می‌توان از خواب که خود توصیف فرآیند زندگی روانی است، دربارهٔ توصیف‌های مربوط به علل عینی و نیز گرایش‌های عینی زندگی روانی پرسش نمود.

خواب اصلاح‌کننده موقعیت است و به آن چیزی را می‌افزاید که خود بخشی از آن است و بدین گونه رفتار کلی خواب بیننده را بهبود می‌بخشد. هم از این روست که ما نیاز به تحلیل خواب در شیوه‌های درمانی خود داریم. (۱)

آیا هر خوابی ارزش تعبیر داشته، در ژرفای خود معنایی والا و نشانی از حقیقت دارد؟

گرایش‌های خردگرایانه قاعده‌ای اساسی برای این رفتار روانی قائل نیست و گاه رویابین را به خرافات و سطحی‌نگری متهم نموده، خواب را ثمره مستقیم افکار، اعمال و خواهش‌های روزانه می‌داند.

این حقیقت که بعضی از خواب‌ها واقعیت داشته، رویای صادقانه محسوب می‌شوند، انکارناپذیر است؛ هم چنان که این گونه خواب‌ها، به تأویل و تفسیر و رمزگشایی و شناسایی نشانه‌های معنایی نیاز دارند.

ص: ۱۲۶

۱- کارل گوستاو یونگ، روح و زندگی، ترجمه: لطیف صدقیانی، ص ۷۵، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۵ ش.

از دیدگاه قرآن، خواب‌ها به رویای صادق و اضغاث احلام تقسیم می‌شوند. اضغاث احلام یا خواب‌های پریشان در پی آشفتگی‌های خواب بیننده، حادث شده، معانی نامربوط داشته و «صورتی درهم و برهم از رویاهای مختلفی است که هر کدام برای خود تعبیر جداگانه‌ای داشته، و چون یک یک آنها مشخص نیست و با هم مخلوط شده‌اند، وقوف به تعبیر آنها برای معبر دشوار گشته است. آری، چه بسا می‌شود که آدمی در یک خواب از یک رویا به رویای دیگر و از آن به رویای سوم و هم چنین به رویاهای دیگر منتقل می‌شود و خصوصیات هریک از آنها با خصوصیات آن دیگری مخلوط می‌گردد و در نتیجه اضغاث احلامی می‌شود که وقوف بر حقیقت یک یک آنها مشکل و بلکه ممتنع می‌گردد» (۱).

در تحلیل داستان واره‌ها، خواب‌هایی که از واقعیت مایه دارند و دربردارنده معارف بالنده و مضامین حقیقی بوده‌اند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. هرچند این بن‌مایه در داستان واره‌ها به عنوان قالبی روایی وجود دارد و گاه اساس یک موقعیت داستانی را تشکیل می‌دهد، اما در فرآیند بازآفرینی، اقتباس و به کارگیری این بن‌مایه در متون نمایشی تنها به عنوان یک «عنصر ضمیمه‌ای» ممکن است؛ زیرا خواب می‌تواند تداعی کننده دعوت به ماجرا باشد، گرچه ممکن است شخصیت اهمیت ندهد، اما با تکرار آن ویژگی‌ها و نشانه‌هایی از واقعیت را برای او آشکار می‌سازد. این کشف سبب حرکت شخصیت شده، او را وارد ماجرا می‌کند.

خواب می‌تواند عامل آشفتگی، گره افکنی و حتی گره‌گشایی قرار گیرد. این «عنصر ضمیمه‌ای» به صورت محدود، قابل عرضه در قالب

ص: ۱۲۷

۱- سید محمدباقر موسوی همدانی، ترجمه تفسیر المیزان، ج ۱۱، ص ۲۵۵، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷۴ ش.

عرضه داشت دیداری و شنیداری است، اما رایج ترین شیوه، استفاده از ترفندهای «اپیک»، هم چون حدیث نفس رویایی، روایت توسط راوی «وساطت کننده» و روایت های «اطلاع رسان» دیگر نقش واره ها، در درون زمینه های ساختاری پیرنگ است.

۱۳. حریم ایمن

در زمان های گذشته، معمولاً کنار دروازه های ورودی شهرها، پاسبانان و دروازه بانان نیرومندی می ایستادند و از ورود افراد ناشناس به داخل شهر جلوگیری می کردند. آنها با نیروی بازدارنده خود، مانع نفوذ هر نیروی بیگانه ای به داخل شهر می شدند.

در داستان های کهن و عامیانه، خزینه های مخفی و سزی، نعمت های پنهانی در قلب تاریکی، گنج های زیرزمینی و داروهای شفابخش، همواره به وسیله نیروی جادویی یا موجودی وحشت آفرین محافظت می شده و دست رسی به آن را ممتنع یا دشوار می کرده است.

در رمانس های یونان و اسطوره های باستان، این نیروی بازدارنده در قالب اژدهای سه سر، هیولا، موجودات ترسناک و ناشناخته و افعی نمود داشته است. این نیروی مرموز در ساختار اسطوره ای به «محافظ آستانه» معروف است. قهرمان در بسیاری از قصه های اسطوره ای باید برای به دست آوردن گنج، پشم زرین، دختر پادشاه و اکسیر شفابخش، به جهان زیرین یا سرزمین مردگان، جایی که خدایان از پای گذاشتن به آن جا وحشت دارند، سفر کند. او باید در رویارویی با ضد قهرمان و ره یافت به درونی ترین غار که مقر فرمان دهی آنتاگونیست محسوب می شود، مأموریتی را که خدایان بر عهده اش گذاشته اند، به تنهایی انجام دهد. این

پایگاه مرکزی با نگهبانان سنگ دل و نیرویی جادویی محافظت می شود. این رویارویی، سبب پدید آمدن موقعیتی می شود که قهرمان باید بر تردیدهای خود چیره شود و خویشتن خویش را کشف کند. کریستفر ووگلر، این رویارویی را دارای کارکردی دراماتیک می داند و می نویسد:

آزمایش قهرمان مهم ترین کارکرد دراماتیک نگهبان آستانه است. وقتی قهرمانان با یکی از این شخصیت ها مواجه می شوند، باید معمایی را حل کنند یا آزمایشی را پشت سر بگذارند. نگهبانان آستانه، قهرمانان را در مسیر خود به چالش می کشند و می آزمایشند؛ مثل اسفینکس که قبل از این که ادیب بتواند سفرش را ادامه دهد، معمایی برای او طرح کرد.

چگونه باید با این نیروهای ظاهراً بازدارنده برخورد کرد؟

قهرمانان با گزینه های مختلفی روبه رو هستند؛ می توانند برگردند و پا به فرار بگذارند، با تمام قوا به نیروی متخاصم حمله کنند، با خدعه و نیرنگ از آنها عبور کنند، نگهبانان را تطمیع و راضی کنند، یا دشمنی مفروض را به متحد خود تبدیل کنند... (۱)

در داستان ها، نگهبانان آستانه از تنوعی خارق العاده برخوردارند. آنها ممکن است نگهبانان مرزی، قراولان، نگهبانان شب، دیده بانان، محافظان، دربان ها، مراقبان یا کسان دیگری باشند که موقتاً راه قهرمان را سد می کنند و نیروهای او را می آزمایشند. انرژی نگهبان آستانه ممکن است در قالب یک شخصیت متجلی نشود، بلکه به صورت یک شیء، نوعی ویژگی ساختمانی، حیوان یا نیرویی طبیعی ظاهر شود که سد راه قهرمان می شود و او را می آزمایشد. فراگیری نحوه برخورد با نگهبانان آستانه یکی از آزمایش های اصلی سفر قهرمان است. (۲)

ص: ۱۲۹

۱- سفر نویسنده، ص ۸۲.

۲- سفر نویسنده، ص ۸۴.

این حریم ایمن و نیروی هول انگیز و مرموز، در قصه اصحاب کهف نیز وجود دارد؛ «آنها جوانانی بودند که به پروردگارشان ایمان آوردند و خداوند بر هدایت آنها افزود».^(۱)

این جوان مردان تا آن جا که در توان داشتند، برای زدودن زنگار شرک از دل ها و نشانیدن نهال توحید در قلب ها تلاش و کوشش کردند؛ اما آن قدر غوغای بت و بت پرستی در آن محیط بلند بود و خفقان ظلم و بیدادگری شاه جبار «دقیانوس» نفَس های مردان خدا را در سینه ها حبس کرده بود که نغمه های توحیدی آنها در گلویشان گم شد. ناچار برای نجات خویش و یافتن محیط آماده تر، تصمیم به هجرت گرفتند و لذا در میان خود به مشورت پرداختند که کجا بروند...^(۲)

سرانجام تصمیم گرفتند از شهر بیرون شوند و به کهف پناه برند؛ غاری که حریمی ایمن بود. «آن گاه جوانان به سوی غار پناه جستند و گفتند: پروردگارا از جانب خود بر ما رحمتی بخش و کار ما را به سامان رسان».^(۳) «پس خداوند دعایشان را مستجاب نمود و سال هایی چند، خواب را بر آنها مسلط نمود، در حالی که سگشان نیز همراهشان بود. آنها در غار سیصد و نه سال بیشتر درنگ کردند و گردش آفتاب را چنان مشاهده کنی که هنگام طلوع از سمت راست غار آنها برکنار و هنگام غروب نیز از جانب چپ ایشان به دور می گردد و آنها کاملاً از حرارت خورشید در آسایش بودند و «آنها را بیدار پنداشتی و حال آن که در

ص: ۱۳۰

۱- سوره کهف، آیه ۱۳.

۲- ناصر مکارم شیرازی، تفسیر نمونه، ج ۱۲، ص ۳۶۲ و ۳۶۳، تهران: دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۷۴ ش.

۳- سوره کهف، آیه ۱۰.

خواب بودند و ما آنها را به پهلوی راست و چپ می گردانیدیم و سگ آنها دو دست خود بر آستان غار گسترده داشت (۱) و اگر کسی بر حال ایشان مطلع می شد، از آنها می گریخت و از هیبت و عظمت آنان بسیار هراسان می گردید. (۲)

این که قرآن درباره سگ اصحاب کهف می گوید: «بر آستان غار دست های خود گسترانیده بود و سر در میان دو دست نهاده می گریست. [ای محمد!] اگر تو بر احوال ایشان مطلع می شدی، از ایشان می گریختی (۳) و از آنان روی برمی تافتی و از احوال آنان دلت آکنده از بیم می شد»، (۴) ترسیدن اشخاص هنگام نزدیک شدن به غار، به دلیل مقدس بودن آن آستان و لطف الهی بوده است که چون هاله قداست، خفتگان را فرا گرفته، آن سگ بسان نگهبان آن آستان، مظهر اقتدار، هول، قهر و منع نمود داشته است.

این رعب و وحشت، نیرویی معنوی است که خداوند همواره از اولیای خود در برابر دشمنان محافظت می نماید، چنان که بارها بدین وسیله از پیامبر خود محمد بن عبدالله صلی الله علیه و آله و سلم در برابر کفار و مشرکان حمایت و حفاظت کرد. (۵)

حریم ایمن یا محافظ آستانه، نیرویی بازدارنده است که هم چون مانعی در مسیر قهرمان یا ضدقهرمان قرار می گیرد. این مانع هر چیزی می تواند

ص: ۱۳۱

-
- ۱- سوره کهف، آیه ۱۸.
 - ۲- ترجمه تفسیر المیزان، ج ۱۳، ص ۴۰۵ و ۴۰۶.
 - ۳- گرچه به ظاهر خطاب خداوند با پیامبر است، اما در واقع ایشان منزله از این مقام بوده و خطاب اصلی با سایر مؤمنان است.
 - ۴- سوره کهف، آیه ۱۸.
 - ۵- سوره آل عمران، آیه ۲ و ۱۵۱؛ سوره انفال، آیه ۸ و ۱۲.

باشد؛ از اژدها و افعی و سگ گرفته تا قفل، رمز، سحر و جادو یا در حالتی مدرن تر «خط لیزری» و «کد امنیتی». این بن مایه در داستان واره های مورد پژوهش نیز به صورت های مختلفی وجود دارد که از آن میان می توان به رعب و وحشت حاصل از تقدس مکان، (۱) یا حیوانات درنده مثل ببر و سگ، (۲) یا خط نوری و دایره ایمنی دهنده، (۳) اشاره کرد. دایره نوری یا محیط بسته حفاظت کننده، از قدیم نزد اقوام مختلف شناخته شده بوده است؛ هرچند گاه شکل خرافه نیز به خود گرفته است، مانند آن که «کشتی گیران برای حفاظت خویش، پیش از شروع پیکار، دایره ای دور پیکرشان می کشیدند. حفر خندق و شیاری محافظ، سنتی است که پیشینه اش به درازای عمر جهان بوده و وسیله دفاع از خود در برابر هجوم قوای زیان کار است. از دیرباز، در روستاها، دور گله، دواير جادو می کشیدند تا آنان را از گزند گرگ مصون دارد» (۴) و از نیروی جادویی دایره بهره مند شوند. آری، دایره، نماد امنیت و حفاظت است و «به عنوان شکلی فراگیر، مانند یک مدار بسته، نماد حمایت است؛ حمایتی مطمئن در محدوده خود. از همین تفسیر استفاده جادویی از دایره به وجود آمده، از جمله ریسمان دفاعی به دور شهرها، معابد و مقابر برای جلوگیری از ورود دشمنان، ارواح سرگردان و شیاطین، رزمندگان قبل از شروع جنگ دایره ای به دور خود می کشند. دواير حمايت گر براي افراد مختلف به اشکال مختلفی چون حلقه، دست بند، گردن بند، کمر بند و تاج درمی آید» (۵).

ص: ۱۳۲

- ۱- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۵۷.
- ۲- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۲۳۰.
- ۳- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۲۱۶.
- ۴- رمزهای زنده جان، ج ۱، ص ۵.
- ۵- فرهنگ نمادها، ج ۳، ص ۱۷۴.

شهر، محیطی مربع است که تبلور ثبات و یک جانشینی مردم بوده، لوازم آرامش و آسایش و امنیت عمومی در آن فراهم است. آرامش و امنیت برآمده از حمایت عمومی است که در شهر وجود دارد و شاید به همین دلیل است که در تحلیل های روان کاوانه معاصر، شهرنماد مادر قلمداد شده، با اصل زنانگی خویشاوندی نزدیکی یافته است.

«همان طور که شهر دربر گیرنده ساکنان خویش است، مادر نیز فرزند خویش را در بطنش پرورش می دهد. از همین روست که خدای بانوان مادر، در حالی که تاجی به شکل دایره بر سر دارند، تصویر می شوند. همین مضمون باعث شده تا در عهد عتیق، شهرها به صورت اشخاص توصیف شوند»^(۱).

انسان از بدو پیدایش همواره در آرزوی دست یابی به کمال فردی و اجتماعی خود بوده است. از نظر انسان شناختی، خاستگاه اندیشه سکنا گزیدن در محیطی امن و سرشار از عدالت، همانا فطرت انسانی است که با عمیق ترین آرزوهای بشر برابر است. فطری بودن اندیشه آرمان شهر در کلام اندیشه وران اسلامی به روشنی دیده می شود. علامه طباطبایی این نظریه را چنین مطرح می کند:

بشر از روزی که در بسیط زمین سکنا ورزیده، پیوسته در آرزوی یک زندگی اجتماعی مقرون به سعادت بوده، و به امید رسیدن چنین روزی قدم برمی دارد و اگر این خواسته تحقق خارجی نداشت هرگز چنین آرزو و امیدی در نهاد وی نقش نمی بست، چنان که اگر غذایی نبود، گرسنگی نبود و اگر آبی

ص: ۱۳۳

نبود، تشنگی تحقق نمی گرفت و اگر تناسلی نبود، تمایل جنسی تصور نداشت. از این روی، به حکم ضرورت، آینده جهان روزی را دربر خواهد داشت که در آن روز جامعه بشری پر از عدل و داد شده و با صلح و صفا هم زیستی نماید و افراد انسانی غرق فضیلت و کمال شوند و البته استقرار چنین وضعی به دست خود انسان خواهد بود و رهبر چنین جامعه ای منجی جهانی بشری و به لسان روایات، «مهدی» خواهد بود.^(۱)

بر این اساس، آرمان خواهی انسانی در برپایی دولت کامل، برخاسته از فطرت الهی بوده و این بیان علامه در ردیف دلایل عقلی تحقق جامعه آرمانی در آخرالزمان قرار می گیرد.

عقلی بودن این آرمان خواهی، سبب بروز اندیشه آرمان شهر در میان اندیشه وران و فلاسفه غرب شده است. کتاب جمهور افلاطون، آبخور آغازین این اندیشه به حساب می آید. اندیشه آرمان شهر در جمهور افلاطون به دلیل تصویر دولت شهری که عدالت در حد کمال یافته بر آن حاکم است، مطرح شده است، اما این دولت شهر نظام بر ساخته دست بشر نبوده و انسان در پدید آمدن چنین شهری خود را دخیل نمی داند؛ چون اساساً چنین شهری جایگاهی فراتر از مفهوم پیدا نمی کند. پس نمی توان نظریه افلاطون را در مورد مدینه فاضله به طور کامل پذیرفت.

بی شک بروز جدی اندیشه آرمان شهر در دوران رنسانس، هم گام با تجدید حیات و نوگرایی غربی، آن هم در محیطی کاملاً یهودی - مسیحی بوده است. رومیون در این باره می گوید:

ص: ۱۳۴

۱- سید محمدحسین طباطبایی، شیعه در اسلام، ص ۲۳۲، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ اول، ۱۳۷۴ ش.

به نظر نمی‌رسد که بیرون از قلمرو یهودی - مسیحی، حتی در فرهنگ‌های فراوانی که مشابه آن‌اند، آرمان شهری وجود داشته باشد. در واقع الگوهای اصلی اندیشه آرمان شهر در آفریدگار، بهشت، اورشلیم آسمانی، مسیح موعود، آمرزش الهی، ارزش‌های آن (برابری، کار، ...) و مفهوم خطی تاریخی، نخست در عهد عتیق و عهد جدید پدید آمدند.

پس آرمان شهر به طور اتفاقی به وجود نیامد. شاید هرگز به وجود نمی‌آمد؛ اما جز در محیط روشنفکری ناشی از نخستین تکان‌های نوگرایی نمی‌توانست پدید آید.^(۱)

اگرچه مفهوم آرمان شهر از بُعد تاریخی، ریشه در عهد عتیق و عهد جدید دارد، اما مسیحیت سعی کرد به آن وجه روحانی بخشیده، مفهومی فراتاریخی از آن عرضه نماید؛ زیرا این اندیشه پا به پای سیر زمانی است که انحطاط و فروپاشی قرون وسطا را به همراه دارد. با نابودی قرون وسطا، ایمان به پیش رفت بشر و ایجاد زیستگاهی سرشار از صلح و آرامش، جان تازه‌ای به خود گرفت. اولین نمود این جریان فکری و فرهنگی، کتاب ناکجاآباد توماس مور است. فردریک روویون این جریان را چنین تحلیل می‌کند:

اسم صفت آرمان شهر، در اصل جزوی از عنوان کتابی است که توماس مور، انسان‌گرای انگلیسی، در سال ۱۵۱۶ میلادی منتشر کرد. آرمان شهر ساخته مور به انگلیسی *utopia*، به فرانسه *utopie*، جزیره‌ای دور دست است که مسافری به نام رافائیل هیتلود، از آن بازدید کرده است و نظم و ترتیب فوق‌العاده آن را برای نویسنده نقل می‌کند. این کتاب در همه سال‌ها و

ص: ۱۳۵

۱- فردریک روویون، آرمان شهر در تاریخ اندیشه غرب، ص ۳۵، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ ش.

قرن‌هایی که از پی آمدند، موفقیتی عظیم به دست آورد؛ خوانندگان بسیار پیدا کرد؛ از قرن شانزدهم به بیشتر زبان‌های اروپایی ترجمه شد؛ سرچشمه الهام ده‌ها مقلد شد که اگر نه ساختار، دست‌کم اندیشه‌اساسی آن را اقتباس کردند. به این ترتیب، مجموعه‌ای از متن‌هایی منسجم پیرامون کتاب مور پدید آمد که نویسندگان آنها اغلب مایل بودند پیروی خود را از مبتکر آن اسلوب و هم‌بستگی خود با جانشینان او را آشکارا نشان دهند و به ظاهر خواسته‌اند ثابت کنند که از یک خانواده فکری‌اند. (۱)

این بن‌مایه، بارها در وضعیتی ذهنی و گاه آرمانی که تنها از دیدگاه ادبی توجیه‌پذیر است، مورد توجه نویسندگان بوده، آرمان‌شهر روایی در گونه‌رمان در معرض دید مخاطبان قرار گرفته است. آثاری چون دنیای قشنگ نو نوشته‌الدوس لئونارد هاکسلی، ۱۹۸۴ نوشته جورج اورول، سرزمین موعود نوشته ولادیسلاو ریمونت و ما نوشته زامیاتین، نمونه‌های آشکاری از آرمان‌شهر روایی قلمداد می‌شوند.

اتوپیایی که در این آثار تصویر می‌شود به دلیل فردی بودن و نه اجتماعی بودن دیدگاه نویسندگان آن، مکانی توهم‌زا، نامطلوب و به دور از هر نوع تحقق‌عینی بوده، وجهه منفی داشته، هشدار نسبت به آینده بشر است. برجسته‌سازی جامعه‌ای خشک و مقرراتی، از دست رفتن فردیت و هویت انسانی و در نتیجه فراموش شدن شرافت، کمال، آزادی، عشق و امید از ویژگی‌های برجسته چنین ناکجاآبادی است.

در تداوم این دیدگاه، رویای حسرت‌بار رسیدن به آرمان‌شهر به صورت افسانه‌های خیالی و سرزمین‌های بهشتی نوین با ظواهری فریبنده

ص: ۱۳۶

که وصف خوشبختی هستند در قالب رمان های علمی - تخیلی انعکاس می یابد که در واقع هجو دنیای امروز انسان است نه آینده وی.

۱۵. تحفه سفر

یکی از کارکردهای راه یابی به حریم امن و آستان مبارک، دریافت پاداش و جایزه است. جست و جوگر یا طالب با گذر از مراحل و منازل و پشت سر گذاشتن آزمایش های بسیار و آشکار شدن حقیقت های درونی اش، اجازه ورود به دنیایی متفاوت را کسب کرده است. او در این وادی شگفت انگیز، به خواسته خود دست می یابد؛ زیرا مرحله نهایی این جست و جو و تکاپو با دریافت پاداش همراه است و این پاداش ارمغان نجات دهنده و اکسیری حیات بخش خواهد بود.

«اکسیر» با خواسته جست و جوگر تناسب داشته، گاهی ممکن است با یک عنایت ویژه همراه باشد، به گونه ای که چشم جست و جوگر را به دنیایی ناشناخته باز می کند و او را در مسیری متفاوت با گذشته قرار می دهد. این گنج معنوی به عنوان منبع آگاهی، تاریکی های وجود جست و جوگر را می زداید و وجودش را صیقل داده، آماده دریافت فیوضات دیگر می نماید. وی بعد از درک این وضعیت ویژه، مسئولیتی سنگین تر بر عهده می گیرد. او نسبت به اطرافیان و کسانی که در جامعه به گونه ای با او در ارتباطند، نقش هدایت گر، مشاور، بیم دهنده و بشارت گر را خواهد داشت.

«تحفه سفر» ثمره جست و جو و تلاش شخصیت در رسیدن به مراد خویش است. گاه این اکسیر مانند داروی شفابخش، مال، گنج، پست و مقام، مدرک احقاق حق و... مادی است، و گاه معنوی بوده، در

شکل گیری قوس شخصیت نقشی تعیین کننده دارد. تحول قهرمان در پی آگاهی، غلبه بر هوای نفس، سرسپردگی و ولایت پذیری تحقق می یابد. تجربه عمیقی که در اثر پالوده شدن برای شخصیت حاصل می شود، باعث تجدید حیات وی شده، از هستی رمزگشایی کرده، رازهای زندگی را آشکار می سازد. مواردی چون علم و آگاهی، شناخت حقایق، عشق، ولایت، خرد، مرگ، آگاهی، خوش بختی، موفقیت و... در ردیف اکسیرهای معنوی قرار دارند.

اکسیر می تواند هر چیزی باشد، از مال گرفته تا خوشبختی و سعادت؛ اما اکسیر واقعی آن است که خرد و آگاهی را برای شخصیت به ارمغان بیاورد که بیان کننده جایگاه او در هستی بوده، دریچه ای ناشناخته و نامنتظر در مقابل جست و جوگر بگشاید.

سختی سفر، رنج فراق و حسرت دیدار با دریافت تحفه و دست یابی به اکسیر تسکین می یابد. ممکن است قهرمان پس از بازگشت با اکسیر نجات بخش باز مورد آزمایش قرار گیرد. چه بسا ظرفیت تحمل این اکسیر را نداشته، آن را دست مایه عوام فریبی و کام یابی خویش قرار دهد.

اکسیر از رایج ترین عناصر سازه ای در ساختار اسطوره ای است. در این ساختار، اکسیر در قالب جام مقدس، پشم زرین، داروی حیات بخش، شهد جاودانگی و... نمود دارد. پروتاگونист برای نجات سرزمین زخمی از طاعون، خشک سالی و نفرین اهریمن یا بطلان طلسم، غلبه بر مرگ و رهایی از نابودی، عازم سفر می شود تا اکسیر نجات بخش را به دست آورد. این شوالیه با فداکاری و ایثار موفق می شود مأموریت خود را به انجام برساند. (۱)

ص: ۱۳۸

۱۶. کاروان

کاروان، گروهی از افراد هستند که هم آهنگ و همراه با هم با هدفی مشترک به سمت مقصدی معین عازم سفر می شوند؛ با هم فرود می آیند و از یک دیگر جدا نمی شوند. در زمان های دور، کاروان ها با قطارهای شتر، هم آهنگ و به هم پیوسته از مسیرهای شناخته شده، راهی سفر می شدند و یا با تعدادی اسب و قاطر سامان می گرفتند و بیشتر از راه های میان بر، مانند کویر و بیابان حرکت می کردند. امروزه کاروان ها با مرکب های راه واری چون اتوبوس، کشتی و هواپیما راه ها را می پیمایند.

در داستان واره ها این بن مایه فراوان وجود دارد. انگیزه حرکت کاروان ها، تحویل وجوه مالی، شناسایی و دیدار با کارگزاران امام علیه السلام و زیارت اماکن مقدس بوده است.

به همراه داشتن کودکان و کهن سالان، و یا وجوه مالی و چیزهای گران بها و گرفتار آمدن در کمین راه زنان و درگیری با اشرار در بین مسیر، سوءاستفاده فرصت طلبان اعتقادی و گمراهی کاروانیان و اسکان و اتراق در کاروان سراها، از ظرفیت های مناسبی برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردارند.

۱۷. تک سوار

تک سوار، شخصیتی ناشناخته، با هیبت، اقتدار و قداست کامل است. نمودی از خیر محض بوده، به صورت منجی در شرایطی پرمخاطره و بحرانی حاضر شده یا به درخواست و استغاثه مظلومی حضور می یابد و بعد از رفع حاجت و گرفتاری درخواست کننده و از بین رفتن تهدید، از نظرها پنهان می گردد. این بن مایه با وضعیت نمایشی «رهایی» برابری می کند.

ص: ۱۳۹

گرچه تک سوار با قدرتی بی اندازه و در شرایطی پیش بینی نشدنی ظاهر می گردد، ولی چهره ای انسانی دارد. این بن مایه نیز در بسیاری از داستان واره ها وجود دارد. هرچند این بن مایه در بدنه اصلی موقعیت های داستانی قرار دارد، اما در فرآیند اقتباس و بازآفرینی کارکردی «ضمیمه ای» دارد. در پیرنگ های فرعی که به گونه ای داستان نجات یا انتقام را بیان می کنند، تک سوار مظهر قهر و مهر است؛ قهر نسبت به ظالمان و تهدید کنندگان و مهر نسبت به مظلومان و دادخواهان. ظهور تک سوار در موقعیت های مکانی مانند بیابان رخ می دهد و به طور معمول بعد از آن که از نظرها غایب می شود، به عنوان نصرت غیبی یا انطباق آن با حضرت در ذهن ها تداعی می شود.

۱۸. وجوه مالی

تمام نظام های بشری برای برقراری عدالت اقتصادی و تأمین هزینه های جاری خود، ضوابط اقتصادی را مقرر کرده اند. اسلام نیز برای تعدیل ثروت در جامعه، تدابیر اقتصادی را در نظر گرفته است. یکی از مقررات الزامی که با عاطفه و اخلاق آمیخته است و عملی عبادی محسوب می شود، پرداخت خمس است. خمس، بیست درصد از سود مازاد بر هزینه های سالانه زندگی، یا منافی که از کشف معادن، غواصی در دریاها و یافتن گنج و زیرخاکی به دست می آید است. این بیست درصد به دو سهم تقسیم می شود؛ نیمی از آن سهم نیازمندی از خاندان بنی هاشم و نیمی دیگر سهم امام معصوم است.

ممکن است در کنار خمس هدایات و نذورات هم وجود داشته باشند که به امام تعلق دارد. این وجود مالی، از پتانسیل لازم برای ایجاد

موقعیت های دراماتیک برخوردار است. وضعیت هایی مانند گم شدن، سرقت رفتن، امتناع از پرداخت و... نمونه هایی آشکار از وجود اتمسفر دراماتیک به شمار می روند.

۱۹. پیمان

پیمان به معنای عهد بستن و سوگند وفاداری خوردن و میثاقی است که پذیرش کار، یا وضعیت و مسئولیتی را به همراه دارد. این تعهد و وفاداری، گاه در قالب بیعت و تجدید میثاق نمود می یابد. خداوند بیعت و عهد با اولیای خود را بر مردم لازم و ضروری دانسته و بیعت با آنان را بیعت با خود معرفی کرده است. (۱) اصل بیعت لازم و واجب بوده و نسبت به تجدید آن بسیار تأکید شده است.

عهد و پیمان و پذیرش ولایت و رهبری از زمان پیامبر اسلام صلی الله علیه و آله و سلم به عنوان یک سنت، پایه گذاری شد و مردم پس از پیامبر نیز با امام معصوم هر عصر بیعت نموده، اعلام وفاداری می کردند. پذیرش ولایت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف نیز بر مردم لازم است و به اطاعت و سرسپردگی خواهد انجامید. جلب محبت حضرت و توجه به وجود آن امام و تجدید عهد در زمان های معین، پیوند امت با ولایت را در پی خواهد داشت.

یکی از شیوه هایی که در زمان غیبت برای تجدید عهد با امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف معرفی شده، خواندن دعای عهد است. این دعا سرشار از معارف و درس های امام شناسی است. البته عهد و پیمان در داستان واره ها نمودهای گوناگونی مانند توبه کردن و توسل به حضرت، عریضه نگاشتن و عهد مکتوب، چهل شبانه روز بست نشستن و... دارد.

ص: ۱۴۱

این که در بعضی از اعداد، خاصیت و نقش مؤثری در بسیاری از مسائل وجود دارد، امری انکارناپذیر است. رمزپردازی اعداد و پیوندهای رمزی میان آنها در سده های پیشین، بسیاری از فلاسفه را به خود مشغول کرده بود. بی شک در بعضی از اعداد، راز و رمزی وجود دارد که عقل و ذهن از درک آن ناتوان است. اندیشه های خودآگاه در موضوع رویاهای دربر دارنده اعداد رمزی، مورد توجه پژوهش های تحلیلی فروید و مکتب او بود. پس از او یونگ، افزون بر ریشه های خودآگاهانه، بیشتر ریشه های ناخودآگاهانه رمزپردازی را کشف کرد و در تعبیر و تفسیر رویاها از آن بهره جست. (۱)

یکی از اعدادی که در فرهنگ اسلامی از جایگاهی ویژه برخوردار است و برای آن آثار و خواص بسیاری ذکر شده، عدد «چهل» است. گریه آدم بر هابیل به مدت چهل شبانه روز بود؛ موسی علیه السلام میقات خود را در چهل روز به اتمام رسانید؛ انبیای الهی در سن چهل سالگی به پیامبری برگزیده می شدند؛ امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف در سن چهل سالگی ظهور خواهد کرد و هریک از یاوران او قدرت و توان چهل انسان را خواهند داشت. نیز بیشتر ملاقات های تشریف یافتگان به محضر حضرتش، پس از چهل شبانه روز بوده است.

۲۱. غیبت منجی

اشاره

غیبت منجی در ذات خود اسرار آمیز است. گرچه منجی پنهان از انظار می نماید، اما داخل در جهان است. شناخت ابعاد گوناگون این بن مایه

ص: ۱۴۲

۱- نک: کارل گوستاو یونگ، رویاها، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: انتشارات کاروان، ۱۳۸۴ش.

هم چون بعد سیاسی، اعتقادی، معرفتی، انسان‌شناسی و هستی‌شناسی بر اهمیت آن می‌افزاید. این بن‌مایه ترک و گذار از موقعیتی پیچیده و اسرارآمیز به موقعیتی غنی‌تر و بالغ‌تر را در خود نهفته دارد. انسان در این موقعیت محک‌خورده، نسبت خود با هستی و انسان کامل را شناسایی می‌نماید؛ زیرا مواجهه با تقابل‌های دوگانه خیر و شر، همواره تحول و بازشناسی را در پی داشته و هر تحولی با دست‌آوردی همراه خواهد بود.

این بن‌مایه هم از نظر مضمونی و هم از نظر ساختاری، جایگاهی اساسی در موقعیت‌های داستانی مربوط به منجی را به خود اختصاص داده است. شالوده این موقعیت‌ها بر شخصیتی تمرکز یافته است که فقدان وی نقش بنیادی داشته، دامنه روایی داستان را فعال می‌کند.

این بن‌مایه موجد گونه‌ای از روایت است که کارکردی زمان‌مند داشته، مضمون کانونی آن را غیبت منجی تشکیل می‌دهد. دلالت‌های مستقیم مضمونی این موقعیت در چارچوب تکنیک‌های روایی هرگز رنگ نمی‌بازد و در فرآیند بازسازی زیباشناختی با الهام‌گیری‌های سازنده و بهره‌برداری‌های خلاقانه از گستره و کیفیت عناصر مضمونی آن، می‌توان به ساختارهای داستانی آن نیز دست یافت. مشخص‌ترین عنصر در این موقعیت، «کنش ضد قهرمان» در بستر زمان است که به ظاهر منجی وجود ندارد. حوزه عمل ضد قهرمان، همین عرصه زمانی به وجود آمده است. شرایط دشوار درک تقابل‌های دوگانه تاریکی‌ها و روشنایی‌ها، قلمرو کنش ضد قهرمان را توسعه می‌دهد. ضد قهرمان به گونه‌های مختلف فرصت بروز می‌یابد. ممکن است در قالب هواخواه در پی

خواسته های جاه طلبانه خود، ادعای «نیابت» کند یا آن که در جبهه ای متضاد به اغوای مردم پرداخته، آنان را گمراه کند؛ چنان چه ممکن است به واسطه اقدامات عوام فریبانه عزم آن داشته باشد با تزویر و نیرنگ مخفیگاه منجی را شناسایی کرد، قصد جان وی کند. لذا موقعیت «تعقیب و گریز» شکل می گیرد و اشتباه در مصداق تحقق می یابد. این خطا در تطبیق و تعقیب بیگانه و پنداشتن آن که وی همان منجی غایب است، منتج تعلیق بوده، برای به چرخش درآوردن انرژی داستان مفید خواهد بود.

غیبت منجی سنتی دیرینه و الگویی جا افتاده است. این مضمون دینی دارای معانی و تلویحات مهدوی بوده، نقش مایه ای است که به صورت فراگیر ایده روایی را متأثر می سازد و آن را پویا و پرتحرک می نماید. با تحلیل و بازخوانی دوباره موقعیت هایی که قهرمان در آنها ناپدید شده است، کیفیات شگفت انگیزی از عناصر داستانی موجود در این موقعیت ها آشکار می شوند و از این طریق عرضه این بن مایه در نگاه های متنوع و سبک های متعدد به واسطه شگردهای روایی امکان پذیر خواهد شد. ارجاع به این موقعیت ها به بروز عینی شیوه های نقل رخدادی تکرار شونده خواهد انجامید.

این سنت، پیوسته در بستر تاریخ جریان داشته و در امتزاج با واقعیت های انسانی هر برهه از تاریخ، نگاه های معطوف به خود را دگرگون ساخته و هر بار به انگیزه های مختلف به گونه ای تفکربرانگیز رخ داده است. انبیای پیشین در مسیر تبلیغ و انجام رسالت خود، گاه مجبور شده اند از این شگرد استفاده نموده از منظر عمومی پنهان شوند که می توان نمونه هایی از آنها را برشمرد:

۱. غیبت خضر نبی علیه السلام

وی «تالی بن ملکان»، پیامبری مرسل بوده، به سوی قومش مبعوث شده و مردم را به توحید دعوت می نموده است. او بر هیچ سرزمین بی آب و علفی نمی گذشت مگر آنکه سبز و خرم می شد. (۱) وی همان عالمی است که موسی علیه السلام از سوی خداوند مأموریت یافت با او در مجمع البحرین ملاقات نموده، از حقایق آگاه شود. پس از آن که در مراحل و آزمون های مختلف موسی را همراهی نمود، از وی جدا شد و غیبت اختیار نمود. او هنوز زنده است و از دنیا نرفته است و هم چنان در پرده غیبت به سر می برد. بعضی علّت طول عمر ایشان را چنین نقل کرده اند: او فرزند بلافصل آدم علیه السلام است و خداوند بدین جهت او را زنده نگاه داشته تا دجال را در آخرالزمان تکذیب کند.

۲. پنهان شدن یونس علیه السلام

وی پیامبر مردم نینوا بود. قوم او بت پرست بودند و راه انحطاط می پیمودند. مردم او را نپذیرفته، هم چنان آیین شرک آلود نیاکان خویش را ستوده، طریق گمراهی را می پیمودند، تا آن که صبر یونس به انتها رسید و خشمگین قوم خود را رها نمود و آنها را وعده عذاب الهی داد. چیزی نگذشت که هوا تیره و تار شد و علایم تحقق عذاب آشکار گردید. مردم که از خشم خدا به وحشت افتاده بودند، نزد مرد با ایمانی آمده، چاره جویی کردند. او آنها را توبه داده، عذاب برطرف شد، اما از یونس خبری نبود و تا مدتی کسی از او خبری نداشت.

یونس پس از آن واقعه از شهر دور شده بود و به ساحل دریا رفته سوار بر کشتی شده بود. کشتی در میان دریا گرفتار گردابی هولناک شد

ص: ۱۴۵

و مسافران برای آن که خشم خدا را تسکین دهند، او را به دریا انداخته بودند. در آن هنگام، نهنگی عظیم او را بلعیده و چند روزی در شکم نهنگ حبس شده بود، تا آن که توبه کرد و به قدرت خداوند نجات یافت و نزد قوم خود بازگشت. (۱)

۳. فراق یوسف علیه السلام

او کوچکترین فرزند یاقوب و زیباترین آنها بود و چون یعقوب نور نبوت را در سیمای وی می دید، بسیار به او محبت می کرد. همین امر حسادت دیگر برادران را برانگیخت تا آن جا که تصمیم به قتل وی گرفتند و او را به بیابان برده، درون چاه انداختند. چاه نماد غرایز حیوانی بوده، فرو غلتیدن در آن موجب تباهی و غرق شدن در منجلاب پستی و پلیدی است، مگر آن که به ریسمان چنگ زده، نجات یابد. چنان که یوسف به خواست خداوند، توسط کاروانی نجات یافت و از آن پس ناپدید شد. وی با گذر از مراحل متعدد و آزمون های سخت موقعیت ممتازی را به دست آورد، اما چهل سال فراق را در پرده غیبت تحمل کرد، تا آن که سرانجام به دیدار پدر و برادرانش نایل آمد.

۴. غیبت موسی علیه السلام

فراخوانده شدن موسی به «میقات» در مدت چهل شبانه روز، فرصتی بود تا بنی اسرائیل آزمونی دوباره را پشت سر بگذارند. در این عرصه زمانی، فرصتی پیش آمد تا مردی شریر به نام «سامری» امکان اغواگری یابد و مردم را در غیبت منجی، به گوساله پرستی دعوت کند. تلاش های هارون، برادر موسی نیز بی ثمر بود و او جز انتظار ظهور موسی چاره ای

ص: ۱۴۶

نداشت. سرانجام موسی ظاهر شد و مردم را به انحرافی که در بین آنها صورت گرفته بود، آگاهی داد.

۵. ناپدید شدن ذوالقرنین

وی مردی صالح و فرمان روایی پارسا و دارای حکومتی جهان گیر بوده است. او همواره در راه گسترش عدل و ایمان، با یایان و کافران در جنگ بود و از شرق به غرب سفر می کرد. وی در طی سفرهایش در سرزمین قفقاز جایی که توسط کوه های استوار حصارچین شده بود، به درخواست مردم سدی را در تنگه «داریال» با قطعه های آهن بنا نهاد تا از تاخت و تاز آن سرزمین توسط یاجوج و ماجوج جلوگیری نماید. او همواره مردم را به یکتاپرستی دعوت می نمود، اما آنها نه تنها دعوتش را اجابت نکردند، بلکه وی را مورد ضرب و جرح قرار دادند، به گونه ای که سمت راست پیشانی اش را شکافتند. وی مدتی از مردم غایب شد، به گونه ای که از وی خبری نبود. همه گمان مرگ وی داشتند، اما بار دیگر حضور یافت و مردم را به پذیرش خداوند رهنمون شد. باز مردم بر او حمله ور شدند و این بار سمت چپ پیشانی اش را زخمی نمودند. بدین ترتیب دوباره پنهان گشت و خداوند اسبابی را در اختیار او قرار داد تا شرق و غرب عالم را فتح نماید. (۱)

۶. غیبت صالح علیه السلام

حضرت صالح نیز مدتی در پرده غیبت قرار گرفت و از قوم خود پنهان شد. وی بعد از مدتی به میان قوم خود بازگشت، در حالی که چهره اش تغییر کرده بود. مردم سه دسته شدند: گروهی که منکر پیامبری

ص: ۱۴۷

۱- علی بن ابراهیم قمی، تفسیر قمی، ج ۲، ص ۴۱، قم: انتشارات دارالکتاب، ۱۳۶۷ ش.

او شدند؛ گروهی نیز در شک و تردید ماندند و گروهی هم به عهد و پیمان خود وفادار ماندند. (۱)

۷. پنهان شدن ادریس علیه السلام

او نیز پس از بیست سال مبارزه با طاغوت زمان خود، از دید پیروان خود غایب شد. او پیش از ناپدید شدن به ده نفر از پیروان خود گفت: من نفرین کرده ام که بر این شهر باران نبارد. شما از این سرزمین بیرون شوید. (۲)

این سنت در سایر پیامبران از جمله، الیاس، دانیال، عیسی و ... نیز وجود داشته است. درون مایه هایی که از این بن مایه قابل انتزاع بوده، ممکن است به عنوان فلسفه و حکمت غیبت قلمداد شوند و در قالب ایده ناظر بر پیرنگ های مهدوی بر ساخته از این نقش مایه در نظر گرفت عبارتند از:

۱. جاری شدن سنت های پیامبران؛

۲. آزمودن پیروان و دوست داران؛

۳. تنبیه مردم؛

۴. به فعلیت رسیدن استعدادها و ایجاد خود باوری؛

۵. برداشته شدن بیعت از عهده پیشوای آخر؛

۶. ترس از کشته شدن؛

۷ آشکار شدن حق و تشخیص باطل؛

۸. خالی شدن صلب کافران از مؤمنان.

ص: ۱۴۸

۱- محمدجواد مروّجی طبسی، بامداد بشریت، ص ۵۶، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱ش (به نقل از: محمدرضا طبسی، الشیعه، ج ۱، ص ۳۳۰).

۲- محمدجواد مروّجی طبسی، بامداد بشریت، ص ۵۶، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱ش (به نقل از: محمدرضا طبسی، الشیعه، ج ۱، ص ۳۳۰).

انتظار به معنای چشم به راه بودن و آرزوی تحقق نوید جهانی انسان به فرج و گشایش، دربر دارنده سعادت، خوش بختی و رهایی بشر است. انتظار همواره آماده شدن برای پذیرش امری است که توقع رخداد آن می رود. این انتظار سازنده، تعهدآور و تحرک بخش بوده و یکی از سنت های جاری در تاریخ بشر است.

انتظار آرمان الهام بخش و راه گشایی آینده است و پویایی، تحرک و نشاط را در شریان جامعه جاری می دارد و مانع هر نوع اباحی گری و سردرگمی و کسالت است.

انتظار، افزون بر آن که بحثی فلسفی و اجتماعی است، از خصالت های بنیادی و ویژه انسان محسوب می شود و به سبب سرشت های انسانی، خواهان حق و حقیقت و عدالت است؛ به همین دلیل از مفاهیم کهن الگویی و صورت های نوعیه (۱) و موتیف های معین انسانی به شمار می رود.

انتظار، از بن مایه هایی است که بیشتر مفهومی بوده، فاقد اتمسفر روایی به نظر می آید، اما یکی از مضامین برجسته و شایع در آموزه های مهدوی است. چنان که بیان شد، انتظار از مفاهیم کهن الگویی به شمار رفته و در ادبیات تبلور جدی داشته است. این مفهوم بارها دست مایه نویسندگان و شاعران قرار گرفته، سبب پیدایش آثار گوناگون شده است. متأسفانه به دلیل دیدگاه فردی نویسندگان یا ایدئولوژی خاص آنها، به این آموزه روی کردی منفی شده، بیشتر آن را اسارت بخش و فلج کننده جلوه داده،

ص: ۱۴۹

عنصری بیهوده و پوچ معرفی شده است. در این روی کرد منفی، انتظار را طعنه ای به پایان تاریخ و امری موهوم و ملال آور می دانند که جویندگان حقیقت و منتظران بهودی و تحول را با پایانی دردناک و آوارگی مجدد روبه رو خواهد ساخت. این بینش در آثار ساموئل بکت، نمایش نامه نویس، رمان نویس و شاعر ایرلندی هم چون رمان «Le Depeupleur» و نمایش نامه «در انتظار گودو» و دیگر آثار او به روشنی لمس می شود. گرایش به بدبینی و اعتقاد به بی ارزشی زندگی، بکت را در ردیف بنیان گذاران مکتب پوچی در ادبیات قرار داده است. وی در «Le Depeupleur» انسان هایی را به تصویر می کشد که جنب و جوش بی نتیجه، آنها را فرسوده کرده، گویا در جست و جوی بیهوده، در تکاپویند.

«درون استوانه ای به پیرامون ۵۰ متر و پهنایی ۱۶ متر، دوپست تن از زن و مرد و کودک و نوجوان و بزرگ سال و کهن سال، هریک در جایی به مساحت یک متر مربع ساکن اند. نور خفیف زردرنگی درون استوانه را نیمه روشن می کند، اما به سبب تاریکی و فشردگی، آدم ها به سختی قادر به تمیز مصاحبان خود هستند، چنان که زن و شوهر در فاصله دوپایی از هم، قادر به تشخیص یک دیگر نیستند. پانزده نردبان را به فواصل نامنظم به جدار استوانه تکیه داده اند و آدم ها از آنها بالا می روند تا به بیست طاقچه ای که در قسمت فوقانی جدار ردیف شده اند و بعضی با راه رویی به هم مربوطند، برسند. شایع است که راه بیرون شویی هست، اما این آدم ها همه مغلوب و سربه زیرند. آنان از زمانی تصورناپذیر تا ابد، بی آرامش و خواب و رویا، سرگشته و سرگردان خواهند زیست. آیا دیر

یا زود، در استوانه، از سر خشم و خشونت، آشوب و بی‌نظمی روی نخواهد داد؟ اما هیچ کس حتی پرسشی نمی‌کند. از این جماعت شکست خورده، نخستین کس در گذشته‌ای دور که به یاد کس نمانده، سرش را خم کرده و این وضع هم چنان باقی است»^(۱).

بکت با نمایش نامه «در انتظار گودو» نیز خطاب به بشریت اعلام می‌دارد، نشستن در انتظار یک ایده آل و امید و آرزوی کام‌روایی در آینده، امری پوچ و موهوم است. تم اصلی این نمایش نامه، سرگردانی بشر و انتظار پوچ و بی‌نتیجه است. ولادیمیر و استراگون برای آمدن شخصی به نام گودو در گذرگاهی انتظار می‌کشند. این انتظار به طول می‌انجامد و آنها از آمدن گودو ناامید می‌شوند، اما باز به دلایلی واهی به این انتظار ادامه می‌دهند. آن دو به روزمرگی عادت می‌کنند، سخنان و حرف‌های آنان بی‌هویت و تکراری می‌شود. در نهایت تنها برگ درخت که نماد امید و آرزوست، می‌افتد و آن شخص «گودو» نمی‌آید.

نمونه‌های دیگری نیز هم چون مسیح باز مصلوب اثر نیکوس کازانزاکیس، سندلی‌ها و کرگدن نوشته اوژن یونسکو، ژرمینال اثر امیل زولا و بیشتر آثار نویسندگانی مثل آلبر کامو، کافکا، ژان پل سارتر، صادق هدایت و... تداعی‌گر بینش پوچ‌گرایی و نگرش منفی به جهان و انسان هستند.

ص: ۱۵۱

۱- جلال ستاری، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، ص ۹۸، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

با تحلیل و بررسی بن مایه های شناسایی شده، پی می بریم که بیشتر آنها بدون نیاز به ترکیب شدن با دیگر عناصر تکرار شونده، به تنهایی از ظرفیت کافی برای تبدیل شدن به موقعیتی دراماتیک برخوردار هستند. برخی از آنها نیز مانند بن مایگان «خیمه»، «رنگ سبز» و... حالت «ضمیمه ای» داشته، به تنهایی کارکرد داستانی ندارند. این بن مایگان تنها تکمیل کننده یک دیگرند؛ یعنی با ضمیمه شدن به یک دیگر پیرنگ داستانی را شکل می دهند. بدین سان ساختار پیچیده روایت را سامان می دهند. این کارکرد تکمیل کننده بن مایگان در واقع سازوکاری «مضمونی - ساختاری» است.

آن چه اهمیت تکنیکی دارد، به دست آمدن ساختار روایی از خود بن مایه هاست؛ به این معنا که با گزینش بن مایه های هم ساز و قرار دادن آنها در کنار هم، ساختار دراماتیک آشکار شده، به راحتی دراماتیزه می شود.

این نوع بازگشت ساختاری به بن مایگان مهدوی از آن روست که بن مایه ها عناصر ساختاری را نیز عرضه می کنند. چنان که پیش از این نیز اشاره شد، پراپ، راگلان و کمپل از بن مایه ها عناصر ساختاری و پیرنگ های جهان شمول را انتزاع کرده اند. (۱)

برای به کارگیری و بهره مندی از این بن مایگان در فرآیند آفرینش ادبی، الگوی ساختاری خاصی پیشنهاد نمی شود و اساساً انطباق تحمیلی یک الگوی ساختاری بر آنها، افزون بر آن که دست نویسنده را می بندد و مانع بروز خلاقیت وی می شود، فرم را نیز دچار آسیب جدی نموده، از جذابیت آن می کاهد.

ووگلر نیز پس از تحلیل و بررسی کهن الگوهای سفر قهرمان، به قریحه و خلاقیت نویسنده احترام گذاشته، ساختار سفر قهرمان را لازم الاتباع ندانسته، فرم را تابعی از کارکرد می داند:

به یاد داشته باشید نیازهای داستان، تعیین کننده ساختار آن است. فرم تابعی از کارکرد است. اعتقادات و اولویت ها، در کنار شخصیت ها، مضامین، سبک، لحن و حال و هوایی که سعی دارید ایجاد کنید، شکل و طراحی پیرنگ را تعیین می کند. به علاوه، ساختار تحت تأثیر مخاطب، و زمان و مکانی است که داستان در آن نقل می شود. شکل های داستانی به اقتضای نیاز مخاطب تغییر می کنند. انواع جدید داستان با ضرب آهنگ های متفاوت هم چنان خلق خواهند شد. (۲)

این تحلیل ووگلر بر پایه ایده ای «امکان انتزاع فرم از محتوا» است؛ زیرا ممکن است موتیف های سفر قهرمان در ترکیب های تازه از الگوهای

ص: ۱۵۴

۱- نظریه های روایت، ص ۶۶ و ۶۷.

۲- سفر نویسنده، ص ۲۷۶.

قدیمی خود سرپیچی کرده، با واژگان و استعاره های خاص ابداع شده، سازگار باشد. با این وجود باید پذیرفت که بنیان روایت در سینمای قصه گو و درام داستان محور، از سه بخش اساسی تشکیل شده است: ۱. موقعیت اولیه، ۲. موقعیت بینابین، ۳. موقعیت ثانویه.

این سه مرحله شرح تبدیل شدن موقعیتی به موقعیت دیگر و گذر از مرحله نخست به مرحله سوم است. ممکن است این گذار مسیری معکوس داشته باشد و از مرحله سوم به سمت مرحله نخست جریان یابد.

این گذار، قاعده نهایی و اساسی هر شکل و روایت است. «بنابر این نظریه که ریشه پیدایش آن آثار فرمالیست های روسی است و کلود برسون و تزوتان تودوروف آن را کامل کرده اند، بنیان ساختاری هر روایت از سه پایه اصلی تشکیل شده است: وضعیت پایدار ۱ گذرووضعیت پایدار ۲. تمامی رمان جنگ و صلح لئو تولستوی شرح گذار از وضعیتی به موقعیت جدید است.» (۱)

این گذار به عنوان معیار کلان در ایجاد طرح و توطئه به شمار می رود. معیاری که امکان تجزیه و تحلیل ساختار روایت را بر مبنای جمع بندی های محتوایی به وجود می آورد. ارسطو این الگوی بنیانی روایت را در تازه ترین انواع ساختارهایی که مرکب و پیچیده هستند تحقق پذیر می داند. منظور از ساختار پیچیده در نظر ارسطو، ساختاری است که «تبدل و سرنوشت قهرمان در آن به وسیله دگرگونی و بازساخت یا به وسیله هردو انجام پذیرد و نیز لازم است که از اصل و

ص: ۱۵۵

۱- بابک احمدی، تصاویر دنیای خیالی، ص ۱۲۱، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۷ش.

بنای خود طرح پدید بیایند به نحوی که یا به حکم ضرورت و یا به حکم احتمال نتیجه وقایع قبلی باشد». (۱) ارسطو، نتیجه این تغییر و تبدل سرنوشت را در چهار موقعیت قابل انطباق می‌داند: (۲)

۱. موقعیتی که قهرمان نیک از سعادت به درّه شقاوت سقوط می‌کند؛

۲. در این وضعیت قهرمان، بدسرشت و شرور بوده، از شقاوت به ورطه سعادت نایل می‌آید؛

۳. در این موقعیت قهرمان، بدنهاد و فرومایه است و از قله سعادت به شقاوت دچار می‌آید؛

۴. در این موقعیت، قهرمان اصیل بوده، «وضع حالش بین دو وضع پیش است و این حال کسی است که در بلندای فضیلت و عدالت نایستاده، اما افتادنش هم به حضيض شقاوت به سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به دلیل خطایی است که مرتکب شده و نیز حال آن گونه اشخاص است که در بین عامه شهرت و نعمت وافر دارند». (۳)

این الگوهای سنتی با گونه‌های مختلف درام (کمدی، ملودرام، تراژدی و رمانس) برابری کرده، معیاری مناسب برای نوع شناسی طرح و توطئه به شمار می‌روند. البته از دیدگاه ارسطو موقعیت چهارم ویژه تراژدی است، چون سبب برانگیخته شدن ترس و شفقت می‌گردد و پالایش و تزکیه را به همراه خواهد داشت.

ص: ۱۵۶

۱- ارسطو و فن شعر، ص ۱۳۰.

۲- ارسطو و فن شعر، ص ۱۳۳.

۳- ارسطو و فن شعر، ص ۱۳۴.

آفرینش خلاقه با تکیه بر واقعیت، افزون بر امکان شکل دهی و خلق اثر هنری، سبب پایداری و مانایی آن نیز خواهد شد. بهره کشی از قدرت تخیل هنگام خلق اثر هنری، نوآوری را به همراه داشته، چشم اندازهایی تازه پیش روی نویسنده قرار می دهد. اما هر ابداع و آفرینش، بازتاب دهنده واقعیت نبوده و گاه با سیاق تخیلی خود شکلی انتزاعی، ذهنی و فردی از مضامین را ارائه می کند و گاهی نیز سبب بروز فاجعه ادبی می شود.

پای بندی به مقتضیات ساختاری و رعایت زبان دراماتیک به معنای وانهادن واقعیت نیست. توجه به مشرب های عینی در فرایند آفرینش متن نمایشی، اصالت اثر هنری را در پی خواهد داشت. البته منظور از توجه به واقعیت، واقع گرایی به معنای کلی نگری و فاصله گرفتن از جزئیات، یا عینیت به معنای نفی هرچیز ذهنی و تأکید بر اصل علیت به معنای ضدیت با تقدیر، مشیت و تصادف به طور کلی نیست. به همین دلیل،

ممکن است همه قواعد واقع گرایی بر دیدگاه ارائه شده در این جستار منطبق نباشد.

با مراجعه مداوم و پی گیرانه به بن مایه های مهدوی، نمودهای عینی آنها کشف می شود و مواد و مصالح واقعی از جهان و هستی را در اختیار درام پرداز قرار می دهد. شناخت و ادراک این مواد به بازنمایی هرچه واقعی تر آنها خواهد انجامید و تصویری بامعنا درباره وجود و اوضاع و احوال عصر موجود، عرضه خواهد نمود. ایجاد این احساس که واقعیت است که ظاهر می شود و بازنمایانده می گردد، مخاطب را به پذیرش رویدادها و توجیه کشش ها در درام سوق می دهد. در تشریح دنیای درام با الهام از واقعیت های موجود در بن مایه های مهدوی، می توان سازوکار روایت را سامان داد و شخصیت ها، رویدادها و کنش هایی را بازنمایی کرد که با تمام مشخصات هنری خود، در دنیای روزمره شناسایی می شوند. درام ابزاری است تا پیچیدگی های شبکه روابط انسانی را، تجربه ها، احساسات و عواطف بیرون و درون انسان و رابطه وی با انسان کامل و وضعیت او در عصر حاضر را بیان کند. به همین دلیل، شخصیت های دراماتیک با روی کردی واقع گرایانه از میان مردم انتخاب می شوند؛ زیرا آنها نمونه ای برجسته از هم نوعان خود و وابسته به اجتماعی هستند که در آن زندگی می کنند.

طرح مسائل اجتماعی و نیازهای انسانی در عصر حاضر و بیان مناسبات و روابط انسانی با استفاده از بن مایه های مهدوی به معنای تأکید بر سبک رئالیسم نیست. چنان که در غرب نیز اگرچه بین نویسندگان واقع گرا، این زمینه های اجتماعی به عنوان عاملی مؤثر در رواج سبک

رنالیسم محسوب می‌شد، اما بزرگ‌ترین آثار واقع‌گرا که از بدو پیدایش، یعنی پس از سال‌های ۱۸۵۰م، تا به امروز دوام آورده‌اند، آشکارا آن دسته‌ای نیستند که تنها مشکلات اجتماعی را تصویر کرده‌اند.

ممکن است تم اصلی در رویارویی با بن‌مایه‌های مهدوی، عشق باشد؛ اما گسترش این درون‌مایه در متن نمایشی مانند سایر پدیده‌های دیگر، فارغ از هر نوع ذوق رمانتیک خواهد بود. بر پایه این دیدگاه، پای‌بندی به جلال، رنگ و منظره و طرح مضامین تصویری و متنوع در کنار خیال‌پردازی و احساس، ویژه رمانتیک‌ها بوده، به کار درام نمی‌آید.

تئاتر و سینما نمودی از تعاملات انسانی هستند و به مانند نهادی اجتماعی و ماهیت جمعی دریافت‌کنندگان خود، افزون بر محتوا و فرم به توزیع و دریافت آن نیز در فرایند ارتباط به عنوان رکنی اساسی توجهی جدی دارند. در این چارچوب ارتباطی هرچه رویدادها واقع‌نماتر باشند، واکنش مثبت تری از دریافت‌کننده و «روایت‌نویس‌نهایی» در پی خواهد داشت. از دیدگاه روان‌شناختی، این بعد باورپذیری روایت در بطن نظام ارتباط‌گیری از اهمیتی ویژه برخوردار است. تأکید بر داستانتیت و رعایت معیارهای زیبایی‌شناختی و پای‌بندی به اصول ساختاردراماتیک، با تمرکز بر واقعی بودن رویدادها، این حس‌پذیرش را در مخاطب ایجاد خواهد کرد و سبب تحقق موفقیت آمیز فرآیند ارتباط خواهد شد. شاید دلیل این که نظریه‌پردازی هم چون «گریماس» تلاش کرد تا تحلیل‌های زبان‌شناختی و ساختارهای بیانی را بر ساختارهای ادبی منطبق نماید و بین آنها قرابت و پیوند ایجاد نماید، همین بعد ارتباطی باشد. «وی

روایت را مجموعه ای از کارکردها و الگوهای بنیادین کنش می داند؛ در الگوی ارتباطی وی بین فاعل و مفعول نیز به عنوان کنش گر، مراحل مشاجره و رویارویی وجود دارد» (۱). «در الگوی کنش گر، شمار کنش گران به شش می رسد، اما ممکن است روایت تعدادی و یا همه آنها را داشته باشد:

۱. فرستنده یا تحریک کننده

او «کنش گر» را به دنبال خواسته یا هدفی می فرستد و دستور اجرای فرمان را می دهد. برای پیدا کردن این «کنش گر» می توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا «کنش گر» در پی هدفش برود؟

۲. گیرنده

کسی است که از کنش «کنش گر» سود می برد.

۳. کنش گر

او عمل می کند و به سوی «شیء ارزشی» خود می رود.

۴. شیء ارزشی

هدف و موضوع «کنش گر» است.

۵. کنش گر بازدارنده

کسی است که جلوی رسیدن «کنش گر» را به شیء ارزشی می گیرد.

۶. کنش گر یاری دهنده

او «کنش گر» را یاری می دهد تا به شیء ارزشی برسد.

ص: ۱۶۰

۱- نظریه های روایت، ص ۷۲.

شکل زیر، الگوی کنش گرها نامیده می شود. ترتیب جای گرفتن کنش گرها و جهت پیکان ها از اهمیت بسیار برخوردار است:

شکل شماره ۲

فرستنده، کنش گر را به دنبال شیء ارزشی می فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست و جو، کنش گران یاری دهنده او را همراهی و یاری می کنند و کنش گران بازدارنده جلوی او را می گیرند»^(۱).

این تسلط واقع گرایی در الگوی ارائه شده توسط گریماس، نشانه اهمیت توجه به واقعیت در فرآیند خلق اثر هنری است. شاید سبک «فاصله گذاری» و نماد بیگانگی در معنای برشتی آن، به همین منظور ابداع شد تا مخاطب را از فضای برساخته جمال شناختی جدا کرده و هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک کند.

ص: ۱۶۱

۱- محمدهادی محمدی و علی عباسی، صمد: ساختار یک اسطوره، ص ۱۱۴، تهران: نشر چیستا، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

شاید الگوی ساختاری که نورتروپ فرای از نظم کیهانی جهان اتخاذ کرده و بر پایه حرکت و چرخش طبیعت و گردش فصول، استوار گردانیده است، بازگشت به واقعیت های موجود و حقایق تکرارپذیر در جهان واقع باشد.

ستایش شیوه فرای در حوزه نقد ادبی بیشتر معطوف به این ویژگی ارزش مند و الگوی ارائه شده از سوی اوست که به حصول معرفت و درک جهان واقع می انجامد و هدف بیانی و ارتباطی آن، رمزگشایی از جهان هستی است. دعاوی محکم وی در قلمرو دکتین روایت، دریچه های چشم گیری در زمینه ماهیت و اهمیت «روایت دینی» گشوده است.

فرای دلایل قانع کننده ای درباره نظریات خود ارائه می دهد. وی نظم عمومی حاکم بر جهان را حاوی مجموعه ای از الگوها می داند. بر خلاف حرکت «فروسو» که سقوط و هبوط و سیر به سمت نقص و طرد است، سیر بنیادین و دیالکتیک، در محدوده نظم طبیعت و حرکت در «دنیای برین» و نیمه بالای دور طبیعی سیر «برسو» و عروج به سمت جهانی آرمانی است که چرخش سرنوشت از گره های کور به پایانی خوش بر پایه معصومیت خواهد بود. از نگاه فرای، این حرکت سرآغاز انتزاع «میتوس دایره ای» است که در طبیعت آشکارترین جنبه تکرار و رخداد دوباره همین سیر دوری است. «خورشید در پهنه آسمان به سوی تاریکی حرکت می کند و دوباره ظاهر می شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می کنند. آب از چشمه ها به دریا جاری می شود و به شکل باران بازمی گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می کند و دوباره از تولدی تازه تجدید می شود...» (۱).

ص: ۱۶۲

این چرخش دوری و این میتوس دایره ای، ستون فقرات بسیاری از داستان ها و اسطوره های بدوی را تشکیل می دهد. فرای چهار گونه اصلی را برای سیر اسطوره ای ترسیم می کند و بین آنها و طبیعت ارتباط برقرار می نماید؛ سیر «کمیک» تطبیق پذیر با بهار، «رمانس» منطبق با تابستان، «تراژدی» چرخش سرنوشت مطابق با پاییز و «کنایه و هجو» برابر با زمستان.

فرای سعی نموده است این میتوس دایره ای را با کتاب مقدس هم خوان و هم آهنگ جلوه دهد. او که کل کتاب مقدس را از شروع تا پایان بسان یک رمز می داند، به وجود عناصر تکرارپذیر در کتاب مقدس اعتقاد دارد. آن عناصر، مجموعه ای از تصاویر مکرری هستند که از سفر پیدایش شروع و به قیامت بینی و مکاشفات یوحنا ختم می شوند و استعاره ای واحد را به دست می دهند که سرچشمه همه شیوه های روایت گری محسوب می شود.

این تلاش تحسین برانگیز فرای در جهت ارائه نمونه بنیادین روایت منطبق با حقایق هستی و تن دادن به الگوی حاکم بر جهان واقع، مؤید این حقیقت است که با تأمل و درنگ در رویدادها و موقعیت های واقعی، می توان الگوهای روایی را اتخاذ نمود. اگرچه نتیجه مطالعات فرای مهم است، اما نمی توان آن را بر مضامین دینی خود تحمیل کرد، تا شاید به الگوی «روایت گری دینی» دست یافت. البته می توان الگوی چرخش دایره ای او را بر الگوی «روایت دینی» منطبق کرد. چرخش دایره ای که از خلقت آدم ابوالبشر و ندای توحیدی او آغاز می شود و با نبوت سایر پیامبران امتداد می یابد و به رسالت حضرت محمد بن عبدالله صلی الله علیه و آله و سلم که

نقطه تلاقی نبوت و امامت محسوب می شود، پیوند می خورد و هم چنان ادامه می یابد تا به ظهور خاتم اوصیا مهدی موعود عجل الله تعالی فرجه الشریف می رسد. این نزول و عروج ها، طلوع و غروب ها و غیبت و ظهورها، حقایق لطیفی هستند که افزون بر سیر خطی تاریخ انبیا، چرخش دایره ای نبوت و ولایت را تداعی می کنند.

آن چه در مطالعه فرای مهم است، رابطه الگوی روایی او با واقعیت عینی در جهان واقع است، هر چند سابقه این بحث در فلسفه هنر طولانی بوده، به آثار افلاطون و ارسطو می رسد. در نظر ارسطو درام جنبه مصنوعی داشته، بر ساخته ذهن هنرمند بوده، کامل تر از واقعیت شکل می گیرد و آن چه بازنمایی می شود، همان واقعیت عینی نیست؛ چون ناگزیر از جنبه های زیبایی شناسی و قاعده ها و شگردهای «ساختن» است. آن چه از دیدگاه او به عنوان «واقعیت» خارجی وجود دارد، فقط از آن رو که ابزار آفرینش و تقلید دانسته می شود، اهمیت دارد؛ زیرا پدید آورنده اثر هنری تنها نسبت به هنری بودن اثر خود احساس مسئولیت دارد. «چراکه آن چه هنرمند می سازد لازم است برتر از اموری که وجود واقعی دارند باشد»^(۱) و در نظر مخاطب «احتمال وجود و وقوع» داشته و باورپذیر جلوه نماید. به همین دلیل «امر محالی را که وقوع آن محتمل به نظر می رسد، باید بر امری ممکن که باور کردنی نیست، ترجیح داد»^(۲).

البته ارسطو استفاده از موضوعات نامعقول را در محور وقایع درام به هیچ روی جایز نمی داند و تصریح می کند:

ص: ۱۶۴

۱- ارسطو و فن شعر، ص ۱۶۷.

۲- ارسطو و فن شعر، ص ۱۶۱.

ادعای این که بدون امور غیر معقول داستان ضایع می شود نیز بهانه ای مضحک است. چون از اول باید از تألیف چنین داستان هایی خودداری کرد. اما اگر شاعر جزئی غیر معقول را در داستان داخل کند، لیکن قدرت آن را داشته باشد که بر آن امر غیر معقول سایه ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را با وجود آن که کاری عبث هستند تعهد نماید. (۱)

گفتنی است پیوند میان امر ممکن و امر ناممکن که بدان اشاره شد، نکته های نظری دیگر را نیز پیش می کشد. نخست آن که امور ممکن در زندگی هر روزه مان، به اعتباری امور واقعی نیز دانسته می شوند، اما امور ممکن در آثار ادبی به این واقعیت کاری ندارند، و بیان گر واقعیتی دیگر هستند که به «جهان اثر» مربوط می شود، و می توانیم آن را «واقعیت متن» بخوانیم. نکته دوم که به یک معنا از نکته نخست ناشی می شود، این است که در هر اثر هنری ترکیب های گوناگون امور ممکن و امور ناممکن در گوهر خود اموری گزینشی هستند؛ یعنی به انتخاب هنرمند بازمی گردند، و از سوی واقعیتی در جهان خارج اثر، تحمیل نمی شوند. این گزینش که قانون و تداوم ویژه خود را دارد، با قانون امور ممکن و ناممکن در زندگی «واقعی» تفاوت دارد، و دقت به آن کافی است تا هر سرسپرده راست کیش رئالیست، و از آن میان نویسندگانی چون امیل زولای ناتورالیست را هم ناامید کند. محتمل نشان دادن رویدادها، کنش ها و شخصیت ها که رمان نویسان بزرگ نیمه نخست سده هجدهم انگار به دلیل غریزه ادبی خود با آن به خوبی آشنا بوده اند، همان است که

ص: ۱۶۵

از چشم ناتورالیست ها در واپسین دهه ها از سده نوزدهم پنهان ماند. به گمان آنها فقط آن چه در دنیای بیرون ممکن دانسته می شود، می توانست به رمان راه یابد. (۱)

آن چه در این بخش بدان اشاره رفت، به دلیل کشف دستورالعمل مرکزی تئوری ادبیات واقع گرایانه (سده نوزدهم) نیست. بازتاب واقعی جهان و بازنمون های واقعیت و کوشش رئالیستی در نمایش امور هم چون بازتاب واقعیت مادی و بیرونی را هرگز توصیه نمی کنیم. نمایان کردن واقعیت به شکل قرار دادن آینه در برابر وقایع عینی و به معنای دقیق تر «کپی کردن» آنها به گونه ای که ویژگی اثر هنری، خلاقیت و آفرینش از آنها رخت بربندد، تعصبی بیهوده قلمداد شده، ارزش هنری نخواهد داشت.

بهره کشی از تخیل در فرآیند بازنمایی و آفرینش هنری امری ناگزیر است، اما نباید این فرآیند خلاق سبب ایجاد تردید نسبت به قاعده های منطقی و واقعیت های مادی شود. به گونه ای که بیان گر نوعی نابسندگی میان مناسبات علی و معلولی شود. راست نمایی جهان داستان و تصویر جهانی واقعی که زاده پندار ماست، تنها با گذر به ژرف ترین لایه های دنیای راستین و امور مادی در زندگی واقعی ممکن است.

در پایان در تأیید دیدگاه پیشنهاد شده، نظریه مهم «کالریج» را که کار هنرمند را تکراری از عمل جاودانه آفرینش می داند، ارائه می گردد. به باور وی تخیل، فرآیندی است خلاق که در ذهن هنرمند استوار به پیش دانسته های خود واقعیتی تازه را «می سازد» و «در عرصه ادراک، شکل و

ص: ۱۶۶

۱- بابک احمدی، آفرینش و آزادی، ص ۲۷۳، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۷ش.

نظم را بر مواد به دست آمده از راه حواس حاکم می کند و تا حدی آن چه را ادراک می کند، می آفریند. به همین سان در عرصه هنر بر روی مواد خام برآمده از تجربه کار می کند و به آنها شکل و هیئت تازه می دهد. برای انجام این کار، تخیل باید پیش از بازآفریدن این مواد، نخست آنها را در هم بشکند و به هم بریزد؛ زیرا تخیل آینه نیست، بلکه اصل و نیروی خلاق است. تخیل هنری جهان تازه ای می آفریند، جهانی که شبیه به جهان هر روزینه ادراک است، اما از نو نظم و سامان داده شده و به جانب سطح عالی تری از کلیت و جهان شمولی در حرکت است»^(۱).

ص: ۱۶۷

۱- آر. آل. برت، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، ص ۶۱، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

ضمائم

اشاره

ص: ۱۶۹

گذشته از تمام تمایزهای اساسی موجود بین رمان و نمایش نامه،^(۱) (نوع توصیف ها، سبک و مؤلفه های روایی و ساختاری) روایت و سازمان متنی آنها را در هر دو رسانه به عنوان عنصری مشترک می توان بررسی کرد و پیداست که جوهره این دو شکل هنری، همواره با یک دیگر در تضاد هستند. از این رو، شأن رمان و نمایش نامه هم سنگ قلمداد نمی شود. چه بسا نمایش نامه هایی وجود دارد که ارزش ادبی ندارند. با این همه، رسانه رمان قابل تبدیل و همنشینی با رسانه تئاتر بوده، در بیشتر مواقع مورد اقتباس قرار گرفته است و در بازنمایی زیبایی شناختی با دیدگاه وفادارانه بر مرجع صریح خود تکیه زده است.

ص: ۱۷۱

۱- داستان برای خواندن و نمایش نامه برای نمایش و اجرا نوشته می شود. از این رو، ادبیات داستانی به شیوه های وابسته به روایت گری استوار است و ادبیات نمایشی بر شگردهای وابسته به کنش و عمل. (برای مطالعه بیشتر نک: فرهاد ناظرزاده کرمانی، «مطالعه تطبیقی بیان داستان و نمایش نامه»، فصل نامه هنر، ش ۲۵، تابستان ۱۳۷۳، ص ۲۵۷ - ۲۸۱).

تدوین این بخش به انگیزه خوانش تحلیلی متون داستانی و نمایشی که به جهت ورود به جهان متن به کار می رود، صورت نگرفته است. به همین دلیل، پرداختن به شالوده طرح، بافت موقعیت ها و درک کنش حاکم بر متن ضروری نبوده، اساساً چنین امری مستلزم جداسازی مرزهای این دو شیوه بیانی است و برای درک معانی به فرم نشسته، افزون بر تحلیل زمینه های اجتماعی و فرهنگی، باید مهارتی روش مند به کار گرفت که از عهده این جستار خارج است.

عرضه نمونه هایی از متون داستانی (رمان) در کنار متون نمایشی، در این بخش بیشتر به دلیل وجود مفاهیم ارائه شده در آنها مانند آرمان شهر، انتظار، امید، آینده مبهم، بحران معنویت، پوچی، ناکامی، انکار منجی و... صورت پذیرفته است. البته گزینش این نمونه ها از میان انبوه متون مرتبط، خالی از نقص نبوده، جست و جوی انجام شده نیز کامل نخواهد بود؛ به همین دلیل امکان پیوستن نمونه های دیگر و تطبیق این مفاهیم بر موارد مشابه وجود دارد. در گزینش نمونه ها تلاش شده است تنوع روایی لحاظ گردد؛ زیرا در بعضی از آنها روایت به مثابه شکل و ساختاری ادبی ارائه شده و در برخی دیگر، روایت محمل عرضه داشت محتوا قرار گرفته است. بدیهی است بیشتر آثاری که در این بخش خلاصه آنها تقدیم می شود، ساختار مدرنی دارند؛ چون به دوره ای تعلق دارند که انسان آزاد در عین شیفتگی اش نسبت به علم و صنعت، با رواج مکتب های مادی گرا و اندیشه های داروین، فروید، نیچه و... جهان هستی را بدون خدا تجربه می کند. جهانی که در آن روابط عاطفی انسان ها، امید، عشق، وفاداری و... رنگ باخته اند. تجربه های هولناکی هم چون وقوع دو جنگ جهانی، ظهور فاشیسم و شکست انقلاب روسیه در سال

۱۹۱۷، زندگی مدرن را بی معنا ساخته است. این موجود (انسان) در این شرایط آشفته که زیردست و برده ماشین نیز شده، محکوم به فناست.

ژنویو سرو در کتاب تاریخ تئاتر نو^(۱) این اوضاع نابسامان را چنین توصیف می کند:

همه امیدها ناگهان در هم ریخت و بشر بعد از جنگ خود را در خلأ روحی کامل دید. این خلأ روحی در آغاز زبان خاص خود را پیدا نکرده بود. سال های جنگ سال های فقر ادبی و فرهنگی بود. این فقر طولانی همه مردم جهان را تشنه شنیدن صدای تازه ساخته بود. چند نویسنده چیزهایی نوشتند و چند شعری گفته شد. اما تئاتر در این باره هیچ کاری نمی کرد. گویی جرأت رقابت با تاریخ را در خود نمی دید. آن چه را که تاریخ انجام داده بود، نخست سینما با فیلم های مستند به روی پرده آورد، ولی به زبان تازه ای احتیاج بود که کار سینما نبود. می شد گفت که سینما با این که خود چنین زبانی را نمی توانست به میان بیاورد ولی زمینه مغزی مناسب برای پذیرفتن آن ایجاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می بایستی حتی به بهای مرگ خود زبان گویای این دوران از تاریخ بشر باشد؛ دورانی که دیگر در آن پیشرفت تدریجی زمان مطرح نبود و هیچ حیرت آور شمرده نمی شد که زمان ها در هم بریزد و در یک چشم به هم زدن همه چیز معکوس شود و یا گذشته با آینده مخلوط گردد.^(۲)

در این دنیا که ابعاد ماوراءالطبیعی خود را از دست داده، بی نظمی بین المللی بر آن حاکم شده است. انسان فردیت خود را از دست می دهد

ص: ۱۷۳

۱- Genevieve Serreau, Histoire du nouveau theatre, Idees, nrf, Paris ۱۹۶۶

۲- رضا سیدحسینی، مکتب های ادبی، ج ۲، ص ۱۰۰۰، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۵ ش.

و از مرادده با هم نوعان خود عاجز می ماند. او محکوم به انزوا و از خود بیگانگی شده است و یا آن که باید در جامعه هضم شود. این وضعیت عبث، بی معنایی حیات بشر و بدبختی های بی سر و ته انسان، نویسندگان را بر آن می دارد تا با جنبشی هنری به انتقاد از وضع موجود قیام کنند. این جنبش هنری در قالب «تئاتر نو» در دهه ۱۹۵۰م به وجود می آید تا شالوده ای معنادار برای جامعه انسانی پی ریزی کند. این جریان هنری خیلی زود به تئاتر «ابزورد (۱)» (Absurd) مشهور می شود.

اصطلاح تئاتر ابزورد را مارتین اسلین (۲) در سال ۱۹۶۰م در کتابی به همین نام ساخته و پرداخته و آن را گرایشی کلان در تئاتر امروز جهان، به ویژه در اروپا دانسته است. اسلین شماری از نمایش نامه نویسانی چون آرتور آداموف، ژان ژنه، ساموئل بکت، ادوارد البی ... و هارولد پینتر را از این زاویه دید بررسی و تأویل، یعنی خوانش نموده و میان این نمایش نامه نویسان زمینه مشترکی یافته که آنان را هم پیوند ساخته است: «معناباختگی هستی». او واژه Absurd را که از هر نظر حتی از نظر صوت کلمه به عبث شبیه است، درباره همه این نمایش نامه ها و نمایش نامه نویسان به کار برده است.

به باور اسلین، عبث بودن موقعیت انسانی سبب شده تا هستی، فهم ناپذیر، تکراری، ملالت آور، معنا باخته ... و تراژی کمیک از کار

ص: ۱۷۴

۱- برای ترجمه «تئاتر ابزورد» برابر نهادهایی پیشنهاد شده است از جمله «تئاتر معناباختگی» حسین پاینده در بکت و تئاتر معناباختگی، انتشارات نمایش، تهران، ۱۳۷۷ش و «تئاتر عبث نما» فرهاد ناظرزاده کرمانی در تئاتر پیشتاز، تهران، انتشارات بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵ و «تئاتر آخرالزمانی» جلال آل احمد در مقدمه ترجمه بیگانه، نوشته آلبر کامو، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۶۴ش.

۲- Martin Esslin

در آید. به باور وی، نمایش نامه نویسان جنبش ابزورد، ساخت مایه های نمایش نامه های خود را برای بازتاب موقعیت و وضعیت جدیدی که عارض زندگی، فرهنگ و تاریخ انسان معاصر شده، دگرگون ساخته اند. آنان برای نمونه، زبان منطقی و منظم را به زبانی درهم ریخته و شیرازه گسیخته، هم چنین کارکنش های هدف تهی و منطقی گریز و تکراری را جانشین کنش های هدف مند و منطقی بنیاد کرده اند.^(۱)

در گذشته نیز پیش از آداموف، بکت و یونسکو، نویسندگان دیگری بوده اند که با نگاهی بدبینانه به انسان و پدیده های هستی، در جهان احتمال^(۲) به نظاره غربت و بیگانگی انسان نشسته اند. سرگشتگی در حل معمای آفرینش، شک در وجود خدا و تردید در ابعاد ماوراءالطبیعی، سبب اضطراب و بدبینی آنها شده، کوشیده اند در آثار خود، بر ادعای پوچی زندگی بشر، در پوششی هنری دلایلی عقلی نیز اقامه کنند.

آلبر کامو در نمایش نامه «اسطوره سیزیف (۱۹۴۲)» نوشت: «احساس بی معنایی^(۳) می تواند هر کس را در گوشه و کنار هر خیابان دربر گیرد.» و بدین ترتیب اصطلاح ابزورد را در مرکز مباحثه فلسفی و در رأس تفکر هنری سال هایی که از پی می آمد قرار داد. از نظر کامو «احساس بی معنایی جهان» ناشی از مواجهه میان وجدان انسان، ذهن او، عطش وی نسبت به عقلانیت، جهان ناشناخته، غیرعقلانی و ساکن است. اما برخلاف عقاید متداول، تحقق چنین تفکیک علاج ناپذیری به یأس منفعلانه یا خودکشی روشن فکرانه منتهی نمی شود.

ص: ۱۷۵

۱- نک: کنت پیکرینگ، چگونه نمایش نامه مدرن را بخوانیم، ترجمه: آنتیا هایراپتیان، پیش درآمد، ص ۲۱، تهران، مؤسسه فرهنگی - هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲- Contingency.

۳- Absurd.

انسان با دریافت نهایت بی معنایی زندگی، برای وضوح بیشتر و زندگی کامل تر در جهت ضرورتی اخلاقی تلاش می کند؛ چون زندگی، در هر صورت، تنها واقعیت ملموس انسان است. نومیدانه ترین نمایش نامه کامو، «سوء تفاهم (۱۹۴۴)»، درباره قتل مرد جوانی به دست خواهر و مادر گمشده اوست که وی را به جای مسافر تنهایی می گیرند که می خواهد شب را در مهمان خانه آنها سر کند. «سوء تفاهم» که شبیه معادله ای ریاضی ساختار یافته است، دارای مکانی رئالیستی ساده، گروه کوچکی از شخصیت های مشخص و کنش سراسر است که ظرف فقط چند ساعت تمام می شود، اما کوچک ترین حادثه ای را نمی توان در آن یافت که توجه تماشاگر را از موضوع تحت بررسی منحرف کند. هم چنین، وضوح معنایی مشابهی، علامت مشخصه دیگر نمایش نامه های کاموست و نیز مشخصه بازده نمایشی ژان پل سارتر، همتای اگزیستانسیالیست او که در نمایش نامه «در بسته (۱۹۴۴)»^(۱) تراژدی متافیزیکی را به نمایش می گذارد که در یک دوزخ استعاری رخ می دهد. کامو و سارتر، که نهایت بی معنایی و گسیختگی را درک کرده بودند، این حقیقت را با نثری کاملاً روشن و منسجم در درون نوعی ساختار قراردادی و محکم تئاتری بیان می کردند. بنابراین، فلسفه بی معنایی حتماً به «تئاتر ایزورد» منتهی نمی شود.^(۲)

به هر حال، جنبش تئاتری که در دهه ۶۰ رخ داده است، انکارشدنی نیست. جنبشی که با تغییر الگوی غالب (پارادایم) با بیست و پنج قرن

ص: ۱۷۶

۱- Clos Huis.

۲- ساموئل بکت، در انتظار گودو، ترجمه: علی اکبر علی زاد، مؤخره، ص ۱۶۳، تهران، نشر بیدگل، چاپ چهارم، ویراست دوم، ۱۳۸۷ش.

قدمت با تنوع ساختاری و شالوده شکنی سنت های پیشین به گونه ای پیشرفت ادبی محسوب می شود. با فرض بنیادین دیالکتیک فرم - محتوا همواره فرم ابزاری در جهت انتقال درون مایه قلمداد می شود. در چنین فرآیندی است که عنصر درون مایه ای به صورت شکل متبلور می شود. هرچند ممکن است فرم با ابداع لحن و زبان خاص به نابودی قالب های متداول بینجامد و هم چون زبان به شکلی غیرمستقیم معنا را نیز بیافریند.

اما تسلیم شدن در برابر جادوی فرم با این حتمیت و سهو ناپذیری و قطع رابطه با تمام میراث های گذشته این رسانه و خلاصی از معیارهای رایج در جدی ترین مراحل مقبولیت خود، اگر به استحاله مفهوم ادبیات ختم نشود، بی گمان نوعی مبالغه در سبک تلقی می شود و این تجربه های شکلی، گاه به بحران جدی می انجامند. به اعتقاد بعضی، در آثار ابزوردنویسان دست مایه سنتی (محتوایی) وجود ندارد و دست مایه در واقع همان تکنیک محسوب می شود. از نظر این عده، رسیدن به عمق مفاهیم تنها از راه توجه به بیان شکلی ممکن است. شاید به همین جهت متهم به شکل گرایی شده اند.

در کنار این جنبش هنری، از تحول در رسانه رمان نیز نباید غفلت کرد؛ تحولی که درصدد بود تا حتی قالب داستانی را نیز گنجدزایی کند و با بلندپروازی هایی در ساختار و سبک بر ضد اگزیستانسیالیسم، هویتی تازه به رمان اعطا کند. البته این تحول از دهه چهل توسط ساموئل بکت و ناتالی ساروت پی ریزی شده بود و بعدها آلن رُب گری یه (۱) آن را به صورتی قاطع تر پی گیری کرد.

ص: ۱۷۷

ساموئل بکت نوشتن وات(۱) را در ۱۹۴۵ به پایان برد و مرفی(۲) را در ۱۹۴۷ منتشر کرد. او که آثارش را به دو زبان فرانسه و انگلیسی می نوشت، در هر دو زبان، نوعی زبان داستانی ابداع کرد که در آن طنز ایرلندی و ریشخند به سرعت در کنار نوعی لحن تراژیک نوشته جای خود را باز کردند. اما با انتشار مولوی(۳) در سال ۱۹۵۱ میلادی، ابعاد حقیقی آثار او آشکار شد. این کتاب خواننده را به حیرت می اندازد، تکان می دهد و پریشان می کند؛ اما مانند پدیده ای تازه و بی سابقه خود را تحمیل می کند. برنار پنگو(۴) که این مسئله را به خوبی تشخیص داده است می گوید:

از سال ۱۹۵۰، مسئله اساسی ادبیات، مسئله پوچی است. اولین خوانندگان مولوی آن را کاملاً دریافته اند و انسان باید کور باشد تا آن نفی ریشه ای را که در این رمان دست اندرکار است، نبیند. یکی آن را «اودیسه هیچ انگاری» می خواند، دیگری «وقایع نگاری فساد و تلاش» نام می دهد، سومی به اعتراض، از «اقدامی برای بی اعتبار ساختن انسان» سخن می گوید [...] بکت عصیان نمی کند، ارائه می کند.

او برای داوری درباره پوچی در بیرون از آن قرار نمی گیرد؛ در درون آن مسکن می سازد، به میل خود در آن بیهودگی اولیه فرو می رود که قهرمانانش از آن خلاصی ندارند؛ اما چون کلمات، در هر حال به چیزی دلالت می کنند، در این جا به سوی خود زبان برمی گردند. برای نخستین بار در مولوی، ادبیات می کوشد که فقط خودش را نشان دهد، و وقتی که

ص: ۱۷۸

۱- Watt.

۲- Marphy.

۳- Molloy.

۴- B.Pingaud.

ماکس - پل فوشه (۱) از «حجم شاعرانه» این اثر سخن می گوید، عملاً بر غرابت و تازگی حقیقی آن است که اهمیت می دهد؛ یعنی این حماسه استهزاآمیز، در درجه اول حماسه زبان و ماجرای واژگان است.

بکت در کتاب های دیگرش، مالون می میرد (۲) (۱۹۵۱)، نام ناپذیر (۱۹۵۳) و چگونه است؟ (۳) (۱۹۶۱) در تصویر نوعی «تقلیل انسان» باز هم فراتر می رود و بر تعداد شخصیت های خزنده مختصر و کرم وار که در پرت و پلاگویی های خویش غرق می شوند می افزاید. در عین حال، بکت در تئاتر خود، مانند در انتظار گودو (۱۹۵۲)، به آنها نوعی زندگی و حضور نمایشی می دهد. در این میان، کار کلام تعیین کننده است؛ کلام به ویرانی، سکوت و به مرگ رهبری می کند، اما تقریباً اصل داستان را و ماده داستانی بنیادین کتاب را تشکیل می دهد. (۴)

این دو جریان هنری تأثیر بسیاری بر ادبیات جهان در نیمه دوم قرن بیستم گذاشت و جهش ملموس نظری را نیز به وجود آورد. ایده نفی کننده واقعیت و پذیرش پوچی، همانندی های هجوآلود این دو جریان ادبی بود که با شکستن منطق زبان به معیارسازی ابداعات فرمی و اشکال پیچیده صورت بندی رمان و نمایش نامه انجامید.

این شیوه خلق رمان و درام پردازی، مخاطب را به یک باره با میانه داستان مواجه می سازد و بدون حل و فصل، وی را با پایان باز قصه رها می کند. عده ای معتقدند آثاری که در این دوره به نگارش درآمده اند، هیچ گونه داستانی ندارند و شخصیت های موجود در آنها ایستا و فروکاسته اند.

ص: ۱۷۹

۱- Max – Pol Fouchet

۲- Malone Meurt

۳- Comment cest

۴- مکتب های ادبی، ج ۲، ص ۱۰۸۲.

فلیپ استویک، (۱) ویراستار کتاب ضد داستان (۲) در مقدمه خود می نویسد:

آدم هایی که در این کتاب می آیند چیزی نمی آموزند. بینشی در کار نیست. ارتباط را آنآ نمی توان به چنگ آورد. داستان ها از لحاظ ساختمانی مسطح، یا مدور، یا حلقوی، یا متشکل از قطعات کنار هم نهاده یا در نهایت از لحاظ شکل نامشخص یا نامفهوم هستند. این داستان ها فاقد فراز و نشیب های داستانی هستند. آغاز آنها تا حد زیادی شبیه پایان آنهاست. در آنها از مکاشفه خبری نیست. در ضد داستان اگر پیشرفت داستانی نباشد، اگر در مسیر داستان بینش در کار نباشد و اگر همه چیز درست همان جا که آغاز شده پایان یابد، دیگر چرا باید آن را از اول شروع کنیم و چرا باید با زحمت آن را به آخر برسانیم. (۳)

بر پایه همین دیدگاه است که نبود داستان در آثار مدرن توجیه می شود. منتقدان ادبی، وابسته نبودن این آثار به داستان و شخصیت را از ابداعات روایی دانسته اند. با این حال، هرگز منکر وجود طرح (۴) در آنها نبوده اند و پذیرفته اند طرح به عنوان یک سیستم سازمان دهنده درونی باعث وحدت اندام وار آثار مدرن شده است.

ص: ۱۸۰

۱- Philip Stvick

۲- (Anti - Story) (The Free prss ۱۹۷۱)

۳- جان آبدایک و دیگران، درباره ادبیات، ترجمه: احمد میرعلایی، ص ۶۰، تهران، نشر و پژوهش فرزاد روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ ش.

۴- بین طرح و داستان تفاوت ظریفی وجود دارد که توماشفسکی سه تفاوت اساسی را ذکر کرده است، اما سام اسمایلی به گونه ای این دو مقوله را به هم مرتبط می داند: «داستان یکی از مؤثرترین شیوه های ساختار بخشیدن به کنش و طرح است.» (نک: روایت و ضدروایت، زیر نظر محمدحسن پزشکی، مقاله داستان، نوشته سام اسمایلی، ترجمه منصور براهیمی، تهران، انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ ش)

پذیرش این ادعا که نویسندگان این دوره، برخلاف سنت رایج در پی روایت داستان نبوده اند و درصدد بی شخصیت کردن شخصیت های داستانی برآمده باشند، با کمی تسامح ممکن است؛ زیرا با تحلیل این متون می توان چنین نتیجه گرفت که خالق آن آثار مدرن درصدد حذف داستان و مفاهیم سنتی، به ویژه شخصیت نبوده اند، بلکه با شیوه هایی زیرکانه، داستان را پنهان نگه می داشته اند تا در فرم به کمال تردیدناپذیر دست یابند و البته این عمل با شگردهایی ممکن بوده است که باید افشا شوند. ارجاعات پس نگر توسط ارائه اطلاعات لایه ای به نوعی دربردارنده قصه پس زمینه است. در این سبک گرچه تحلیل روان شناسانه ای از شخصیت ها ارائه نمی شود، اما با شناخت تدریجی شخصیت ها، منطبق روایت به آنها تشخیص می بخشد.

اشارات پیچیده به جای روایت آشکار و سر باز زدن به عمد از بیان داستان، موجد سبکی رازآلود و متفاوت بود.

از میان آثار نویسندگانی که در نیمه دوم قرن بیستم، صحنه تئاتر و عرصه رمان را به تصرف خود درآورده اند، نوشته های ساموئل بکت از جایگاهی ویژه برخوردارند. وی با به کارگیری تمهیدات گیج کننده ساختاری، فضاهایی را خلق نمود که در آنها، سکوت، روزمره گی، اضمحلال و مرگ موج می زند. این سبک که آمیخته با لحن تیره روان شناختی بود، مفاهیمی هم چون پوچی، انسان بی خدا، انتظار موهوم، فقدان منجی، سرشت یاوه و بیهوده به شدت درون مایه ای شده، حال و هوای نامتعارفی به آثار وی بخشیده است.

یکی از عمده ترین مسائل مورد توجه بکت، قطبی بودن وجود انسان است. در نمایش نامه های او با عنوان «در انتظار گودو»، «دست آخر» و آخرین نوار کراپ، به قطب های خصیصه نمایی هم چون بینایی در مقابل کوری، زندگی در مقابل مرگ، زمان حال در مقابل گذشته، جسم در مقابل عقل، انتظار در مقابل بی صبری، رفتن در مقابل نرفتن و ده ها مورد مشابه دیگر برمی خوریم. به این ترتیب به نظر می رسد یکی از اهداف عمده بکت، توصیف هستی انسان برحسب این قطب هاست. به همین منظور بکت شخصیت هایش را به صورت جفت جفت تقسیم بندی می کند: ولادیمیر و استراگون، یا دی دی و گوگو، هم و کلاو، پوتزو و لاکي، نگک و نل و صدای کراپ در زمان حال و در زمان گذشته. با این حال در آثار بکت شخصیت ها معماهایی هستند که هر تماشاگر شخصاً باید آن را حل کند. (۱)

وجه اشتراک شخصیت های آثار بکت، هراس آنان از تنهایی تمام عیار است و به همین دلیل آنان به آخرین بارقه های امید برای برقراری نوعی مراوده دل بسته اند. نمایش نامه های او این احساس را به تماشاگران القا می کنند که انسان در جامعه ای در حال فروپاشی کاملاً گم گشته است. یا مثلاً در نمایش نامه «دست آخر»، انسان پس از فروپاشی جامعه به کلی تنها مانده است. در نمایش نامه «در انتظار گودو»، دو انسان مفلوک را می بینیم که گفت و گویی تکراری، عجیب و غریب و بی ربط با یک دیگر دارند. گفت و گوی این دو تأثیری و هم آمیز و نگران کننده به جا می گذارد و در حالی انجام می شود که آنها منتظر گودو هستند. گودو شخصیتی

ص: ۱۸۲

۱- جیمز رابرتس، بکت و تئاتر معنا باختگی، ترجمه: حسین پاینده، ص ۱۸، تهران، بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ ش.

است مبهم که هویتش هرگز معلوم نمی شود و قرار است مرادده ای را به ارمغان بیاورد اما این مرادده درباره چیست؟ رستگاری؟ مرگ؟ انگیزه ای برای زندگی؟ دلیلی برای مرگ؟ هیچ کس نمی داند. (۱)

در نمایش نامه «دست آخر» نیز که پس از «در انتظار گودو» روی صحنه رفته است، نوعی مفهوم انتظار وجود دارد. شاید انتظار پایان دنیا! این نمایش نامه با این کلمات آغاز می شود: «تمام شد، تمام، دارد تمام می شود، شاید دارد تمام می شود». این جملات آخرین کلماتی است که مسیح هنگام مصلوب شدن بر زبان خود جاری ساخته است. به راستی شخصیت های آثار بکت چشم به راه چه کسی هستند و انتظار چه چیزی را می کشند؟

بکت در مصاحبه ای که با احمد کامیابی مسک انجام داده است، زوایای پنهان افکارش را در این کنش پوچ ابراز داشته است: «کامیابی مسک: آیا می توان گفت انسان حیوانی است که انتظار می کشد؟

بکت: در واقع انسان انتظار چیزی را که می خواهد می کشد. وقتی من نمایش نامه در انتظار گودو را می نوشتم از خود نپرسیدم چه چیزی را انتظار می کشم. انسان همیشه چشم به راه است. این یکی از چهره های او، یکی از خصلت های اوست». (۲)

«کامیابی مسک: شما تا به حال چشم به راه کسی بوده اید؟

بکت: نه. (در خود فرو رفت) نمی دانم. برایتان یک شاهد مثال می آورم: به هنگام شب انسان منتظر طلوع آفتاب است، و در طول روز

ص: ۱۸۳

۱- جیمز رابرتس، بکت و تئاتر معنا باختگی، ترجمه: حسین پاینده، ص ۲۶.

۲- احمد کامیابی مسک، گفت و گوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص ۲۲، تهران، انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

منتظر شب، برای خواب دیدن، این دور، تسلسل باطلی است، بدون پایان.»^(۱)

«کامیابی مسک: شما گفته اید که «گودو» خدا نیست؟ اما در هر حال گودو ناجی استراگون و ولادیمیر است که خود نمایندگان نوع بشر هستند. آیا مثلاً به مسیح فکر نکرده اید؟

بکت: نه، وقتی که من «در انتظار گودو» را نوشتم، نه به مسیح فکر کردم و نه به خدا و نه به هیچ کس دیگر.»^(۲)

بکت انتظار منجی را نوعی دور باطل می داند؛ گرچه در قالب طنز این عقیده اش را ابراز می کند و از کامیابی مسک می خواهد که حرفش را جدی نگیرد. البته پی بردن به نیت واقعی بکت ضرورتی ندارد؛ زیرا همیشه عقیده در قالب شکل ها تجسم می یابد. البته بهتر است قضاوت در این باره را به خوانندگان این آثار واگذار کنیم.

در ادامه، خلاصه ای گذرا از آثار نویسندگان این دو جنبش ادبی تقدیم می گردد. گرچه انطباق این آثار با فرهنگ بومی، مذهبی ما و کشف معانی واقعی آنها کمی دشوار می نماید.

ص: ۱۸۴

۱- احمد کامیابی مسک، گفت و گوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص ۲۳.

۲- احمد کامیابی مسک، گفت و گوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص ۲۴.

گم گشتگی

در محیطی بسته با نور خاکستری رنگ، که نمود جمجمه انسانی است، و در چپ و راست صحنه دو پنجره یا دریچه کوچک با فاصله از زمین وجود دارد، چهار شخصیت حضور دارند: کلاو (۲) پسر یا پسرخواندهٔ هام، و هام (۳) که مفلوج و کور است و روی صندلی چرخ دار افتاده، قرص مُسکن خود را می جوید و در حالتی شبیه به احتضار، چشم به راه مرگ است. نگ (۴) پدر پیر هام که از پا افتاده و درون سطل آشغال قرار گرفته و گاه گاهی از آن بیرون می آید. نل (۵) مادر پیر هام که او نیز مفلوک و ناتوان مانند شوهرش در سطل زباله گذاشته شده است.

ص: ۱۸۵

۱- Samuel Becket.

۲- Clov.

۳- Hamm.

۴- Nagg.

۵- Nell.

کلاو همواره در این محیط بین صندلی چرخ دار، آشپزخانه و سطل آشغال ها در حال رفت و آمد است. او نمی تواند بنشیند. با سوت هام سریع نزد او حاضر می شود. بین آن دو گفت و گوهای زیادی شکل می گیرد درباره زندگی، مرگ، درد پا، چرخ های یک دوچرخه، و این که کلاو رمز گنجه را نمی داند و به همین دلیل نمی تواند هام را بکشد و خودش را راحت کند.

هام غذاها را جیره بندی کرده. نگ از سطل زباله سرک می کشد و جیره اش را طلب می کند. هام از کلاو می خواهد که با دادن بیسکویت او را ساکت کند. نل نیز گاهی از سطل زباله سرک می کشد و با نگ خاطراتش را مرور می کند. آنها توان مرادده با هم را ندارند. کلاو هرچند وقت یک بار نردبان را زیر یکی از پنجره ها می گذارد و آن چه را بیرون می بیند برای دیگران توصیف می کند. او چیزی نمی بیند. او گاهی هام را با صندلی اش دور تا دور اتاق (دور دنیا) می چرخاند و باز به مرکز صحنه انتقال می دهد. هام گاهی سخنانی را مطرح می کند که هیچ ربطی به موضوع گفت و گوی آنها ندارد.

هام: ما سرگرم شروع... شروع... معنای چیزی نیستیم؟

کلاو: معنای چیزی! تو و من، معنای چیزی! [خنده کوتاه] آه، چیز خوبی!

هام: برام عجیبه! [مکث] فرض کن اگه یه آدم عاقل به زمین برگرده، ممکن نیست به فکرش برسه که قبلاً ما رو زیاد دیده...

سرانجام کلاو از پنجره با تلسکوپ بیرون را نگاه می کند و شبه یک پسر بچه را می بیند.

کلاو: انگار یه پسر بچه است.

هام: یه پسر بچه؟

کلاو: می رم بینم... نیزه رو ورمی دارم.

هام: نه!

کلاو: نه. یه مولد بالقوه؟

...

هام: آخرشه کلاو، به آخرش رسیدیم. دیگه بهت احتیاجی ندارم.

کلاو لباس سفر به تن کرده، کلاهی حصیری به سر دارد و کنار در ایستاده است. هام طبع شعرش گل می کند و کمی شعر می خواند:

دعا خواندی / برای شب گریستی. خواهد آمد / نازل می شود. اینک در ظلمت گریه کن... لحظاتی برای هیچ، حالا- مثل همیشه، هیچ وقت زمان نبود و زمان به آخر رسیده، حساب بسته شده و قصه تموم...

هام بعد از مکث کردن، صورتش را با دستمال می پوشاند. دست هایش را به سمت دسته صندلی پایین می آورد، بی حرکت باقی می ماند. سکون صحنه ای. (۱)

□ □ □

در انتظار گودو (نمایش نامه)

انتظار برای انتظار

در جاده ای بیرون از شهر، نزدیک غروب، روی یک تل کم ارتفاع، کنار یک درخت بدون برگ دو نفر به نام های استراگون (گوگو) و

ص: ۱۸۷

ولادیمیر (دی دی) با شخصی به نام گودو قرار ملاقات دارند.

شب قبل استراگون توسط عده ای ناشناس کتک خورده و در گودالی پر از آب افتاده است. آنها محکومند در این گذرگاه هم چنان منتظر بمانند؛ در عین آن که یکی از آنها از درد پا و تنگی پوتین هایش می نالد و دیگری از خارش سرش به خاطر کلاه رنج می برد. از گودو خبری نیست و آن دو بدون آن که اطمینان به آمدن او داشته باشند چشم به راه نشسته اند و با حرف های تکراری و بی ربط، خود را سرگرم کرده اند؛ به امید آن که گودو از راه برسد، یک نواختی و روزمره گی را تحمل می کنند.

در این بین اربابی به نام پوتزو به همراه برده اش لوکی که طنابی به گردن او انداخته و با شلاق او را می زند از راه می رسند. ولادیمیر و استراگون به امید آن که او گودو باشد از وی استقبال می کنند. اما پوتزو نه گودو است و نه او را می شناسد. بعد از مدتی پوتزو و برده اش آن جا را ترک می کنند. نزدیک شب پسر بچه ای به محل ملاقات می آید و اعلام می کند: «امشب آقای گودو نمی آید ولی فردا حتماً می آید». ولادیمیر و استراگون با شنیدن این خبر تصمیم می گیرند خود را از درخت حلق آویز کنند اما پشیمان می شوند.

روز بعد دوباره در همان مکان، ولادیمیر و استراگون به انتظار گودو می نشینند. بر شاخه های درخت برگ تازه رویده است. آن دو چیزی را از قبل به یاد نمی آورند. فقط می دانند که باید منتظر آقای گودو باشند. باز پوتزو و لوکی از راه می رسند. این بار پوتزو نابینا شده و لوکی گنگ است. ولادیمیر و استراگون به نمایندگی از بشریت مؤظفند با بی حوصلگی هم چنان منتظر باشند. بعد از رفتن پوتزو و لاکی، پسر بچه

دوباره ظاهر می شود و همان حرف دیشب را تکرار می کند: «امشب آقای گودو نمی آید ولی فردا حتماً می آید». استراگون پیشنهاد می کند یا دست از انتظار بکشند، یا خودکشی کنند. او طنابی را که به کمر بسته دارد را باز می کند و ولادیمیر را به سمت درخت می آورد. طناب نازک است و زود پاره می شود. آنها قصد دارند بروند اما حرکت نمی کنند. (۱)

□ □ □

خلوت گر (۲) (متن منشور)

خلوت گر قصه آدم هایی است که درون استوانه ای پنجاه متری ساکنند. در جدار این استوانه، حفره ها و دهلیزهای بی شماری وجود دارد، نور خفیف و زردرنگی درون استوانه را روشن کرده است. حفره های یک متری، جایگاهی است برای «تن ها» که هر یک از آنها در جستجوی خلوت گر خویش اند. خلوت گر که دارای ابعاد تجریدی کم نظیری است، سرگذشت تن را بازگو می کند که بیهوده در پی مطلوب خود می کوشد. این تن ها به گونه ای سازمان یافته در حرکتند و در این حرکت دائمی سرگردان و محکوم به خاموشی، هرچند پیوسته یک دیگر را می جویند، با هم جفت می شوند، می اندیشند و می پندارند اما قادر به تشخیص مصاحبان خود نیستند. نردبان هایی به دیوار استوانه تکیه داده شده اند. شایع است که راه بیرون شویی وجود دارد. اما این آدم ها مغلوبند و به گونه انزوای اجباری، سرگشته و حیران خواهند زیست. این جماعت شکست خورده را امیدی ضعیف به این که روزی به

ص: ۱۸۹

۱- در انتظار گودو.

۲- Le Péupleur.

سوی نور چشم خواهند گشود زنده نگه داشته است. اما این وضع هم چنان باقی است. (۱)

□ □ □

نام ناپذیر (۲) (رمان)

در این رمان انسان احساس می کند با بی خوابی روبه روست، بی خوابی ابدی، ساعت ها ساکن هستند. حتی صدای زنگ شان هم به گوش نمی رسد. و تاریکی که همان قدر سرسختانه ساکن است. خواه آن را سیاه ببینیم یا خاکستری یا روشنی هایی مبهم، همه اش یکی است. آرامش همان سکوت است. سرانجام خاموش شدن وجدان آهنگی است عذاب آور. (۳)

□ □ □

مالون می میرد (رمان)

بکت این رمان را با کلامی از یک مرد به نام مالون که راوی داستان نیز هست شروع می کند: «بالأخره با وجود همه چیز، به زودی، بی سر و صدا می میرم». مالون به هیئت یک بیمار روی تخت خود دراز به دراز افتاده است. و از جای خود حرکت نمی کند. او در انتظار مرگ است. برای آن که این انتظار تهوع آور را به گونه ای تحمل پذیر نماید، داخل یک دفترچه شروع به نوشتن می کند.

ص: ۱۹۰

۱- رضا سیدحسینی، فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب جهان از آغاز تا امروز)، ج ۲، ص ۱۶۷۲، تهران، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۳؛ ستاری، جلال، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، ص ۹۸.

۲- L. Innommable.

۳- فرهنگ آثار، ج ۶، ص ۴۸۸، چاپ اول، ۱۳۸۳ ش.

او در واقع دارد با شخصیت هایی که خلق می کند، بازی می کند. وارد زندگی آنها می شود و هرگاه از بازی با زندگی ساپو و همسرش خسته می شود، بازی با آنها را نیمه کاره رها می کند و به سراغ مک من می رود و او که می میرد نوبت به لموئل می رسد.

مالون در تمام مدت روی تخت افتاده است و با عصای بلند خود ظرف غذا را که هر بار دستی مقابل در می گذارد، جلو می کشد و می خورد. آن چه برای مالون اهمیت دارد، خوردن و دفع نمودن است. او سطل دفع را نیز با عصای خود پیش می کشد و پس می زند. در واقع دو قطب اصلی که مالون می شناسد، بشقاب و لگن هستند. این تن لش کم کم به سمت مرگ گام برمی دارد و در نهایت مالون کلامش قطع می شود و قلم از نوشتن باز می ایستد. (۱)

ص: ۱۹۱

۱- ساموئل بکت، مالون می میرد، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۷ش.

در برج مدوری واقع در یک جزیره زوج سالخورده ای زندگی می کنند. این دو نفر (مرد ۹۵ ساله با وزن ۹۴ کیلو) همیشه با احترام زندگی کرده اند. پیرمرد دربان آن جاست، هرچند که به نظر مشکل می آید در این جزیره دورافتاده به تنهایی بتواند این کار را انجام دهد. آنها منتظر ورود دسته ای از مهمانان مشخص و محترمند که قرار است بیایند و به پیامی که پیرمرد دربان می خواهد به نسل آینده دهد گوش کنند. این پیام ثمره یک تجربه طولانی است. چون پیرمرد ناطق خوبی نیست، تصمیم می گیرد از وجود یک سخنران حرفه ای استفاده کند. مهمانان وارد می شوند. البته تماشاچی آنها را نمی بیند، لیکن پیرمرد و همسرش صحنه را با صندلی هایی که از بیرون می آورند و مؤدبانه به میهمانان

فرضی و نامرئی تعارف می کنند نشان می دهند که آدم هایی روی صحنه زندگی می کنند.

جمعیت نامرئی مهمانان به قدری زیاد می شود که زن و شوهر پیر به زحمت از لایه لایه صندلی ها جایی برای رفت و آمد پیدا می کنند. بالأخره زمانی که امپراتور از راه می رسد، صحنه را برای سخنران آماده می کنند. این شخص می آید و یک شخص حقیقی است. پیرمرد دربان خشنود از پیامی که به آیندگان تحویل خواهد شد، به دنبال همسرش خود را از پنجره به دریا پرت می کند و به آغوش مرگ می رود. سخنران رو به صندلی ها می کند و می خواهد حرف بزند، اما کر و لال است و تنها می تواند صدای نامفهومی از حلقش بیرون بیاورد. سعی می کند منظورش را با نوشتن چیزهایی روی تخته سیاه بیان کند اما جمله هایی که او می نویسد مخلوطی از حروف بی معنا هستند. (۱)

□ □ □

کرگدن

با صدای ناقوس کلیسا ژان و برانژه وارد صحنه می شوند و در مقابل کافه ای می ایستند و از رقت بار بودن کار و شغل و زندگی می گویند. سایر مردم هم به کار روزانه مشغول هستند. این آرامش و سکوت در ابتدای صبح با برخاستن گرد و خاک و حضور ناگهانی یک کرگدن به هم می ریزد. مردم از حضور این حیوان عجیب در شهر شگفت زده شده اند. آنها به زودی سرگرم حرف های تکراری خود می شوند. تا این که سر و

ص: ۱۹۳

۱- مارتین اسلین، تئاتر و ضدتئاتر، ترجمه: حسین بایرامی، ص ۳۵، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.

کله کرگدن دیگری پیدا می شود و این بار بساط مردم را برهم می زند. هرکس درباره آن حرف هایی می زند. یکی از زشتی او و دیگری از زیبایی و شاخ روی بینی اش می گوید. در پرده دوم داخل یک مؤسسه انتشاراتی پیرامون کرگدن ها و تعداد آنها بحث داغی مطرح است. در ادامه ژان دوست برانژه به تدریج مسخ می شود و به کرگدن تبدیل می گردد. این یک بیماری همه گیر است و همه انسان ها در حال تغییر ماهیت هستند. تنها سه نفر باقی مانده اند. ولی آنها نیز درباره پیوستن به جامعه کرگدن ها و ملحق شدن به اکثریت و مطابقت با زمان، دیدگاه مثبتی دارند.

دیزی معشوقه برانژه نیز به دنبال پیدا کردن راه حل مناسبی است برای زندگی مسالمت آمیز با کرگدن ها. و سرانجام نیز برانژه را ترک می کند و به جامعه کرگدن ها می پیوندد. در نتیجه برانژه تنها می ماند. او پی می برد برای پیوستن به کرگدن ها و تغییر ماهیت دادن توان لازم را ندارد اما در عین حال آرزو می کند کاش یکی از کرگدن ها بود. برانژه به این که او آخرین بازمانده از نسل آدمیزاد است می بالد و احساس خوشبختی می کند. او تفنگش را برمی دارد و به تنهایی به دفاع در مقابل همه کرگدن ها برمی خیزد. (۱)

ص: ۱۹۴

شهود (رمان)

ضد منجی

هیزل موتس که از بچگی موعظه های خشک و سرسختانه پدر بزرگش را شنیده است، در دوازده سالگی یقین می کند که او نیز واعظ خواهد شد. پدر بزرگ او یک کشیش دوره گرد بود که همه فکر و ذکرش ترویج عیسی بوده است. هیز از عیسی موجودی ترسناک و ژنده پوش در ذهنش تصور کرده، همواره از او گریزان است. چون حس هراس از عیسی تنها چیزی است که از پدر بزرگش آموخته است. در سن هیجده سالگی ارتش او را احضار می کند. او تصمیم می گیرد برای آن که از خدمت معاف شود به پای خود تیراندازی کند اما به هر تقدیر او چهار سال در ارتش خدمت می کند. بعد از خدمت، عازم سفر به تاکینهام می شود. در طول سفر با مرد لاغر بلندقدی آشنا می شود که از هر دو چشم نابیناست

ص: ۱۹۵

و همراه دخترش از مسیح تبلیغ می کند. آنها جزواتی که روی آنها نوشته شده مسیح شما را فرا می خواند را بین مردم توزیع می کنند.

این مرد کور در واقع شیادی است که مدعی شده خود را در راه مسیح کور کرده است. او در صدد است تا هیز را به مسیح معتقد کند اما تنها چیز مهم برای هیز این است که عیسایی در کار نیست. هیز در بین مردمی که دور مرد کور جمع شده اند فریاد می زند؛ عیسی به خاطر آنها مصلوب نشده است. و آنها به عیسی مدیون نیستند. و اعلام می کند به کلیسای او بیایند. او کلیسایی تأسیس کرده است به نام کلیسای بی مسیح. شاید این اولین عصیان او باشد و همین امر باعث می شود او به تحریک شخصی به نام «ایناک» گرفتار زنی بدکاره شود. وی بعد از این عصیان با خریدن ماشین و سفر به شهرهای دیگر تبلیغاتش علیه مسیح را افزایش می دهد.

او با ایناک به دنبال مرد کور و دخترش می رود. او قصد دارد با گمراه کردن دختر آن مرد به او ثابت کند مسیح نجات دهنده وجود ندارد. او هنگام شب در مواجهه با مرد کور متوجه می شود وی چشمانی بینا دارد و تاکنون او را فریب داده است. کفرگویی های او شدت می یابد و آن شهر را ترک می کند. شخصی با او همسفر می شود که در بین راه او را با ماشین زیر می گیرد و می کشد. تا این که با یک بیوه زن آشنا می شود و در خانه او مستقر می گردد. در یکی از روزها مقداری آهک تهیه می کند با آب مخلوط کرده، به چشم هایش می مالد. او از ناحیه دو چشم کور می شود و سرانجام می میرد. (۱)

□ □ □

ص: ۱۹۶

انسان خوب چه دیرباب است (داستان)

یک شخص جانی، که گرفتار بیماری حاد روانی است، به این خاطر خود را کور می کند که آفریدگار خویش را وادارد تا حقیقت خود را بر او آشکار کند. (۱)

ص: ۱۹۷

۱- فلانری او کانر، شهود، ترجمه: آذر عالی پور، مقدمه.

در روستای لیکووریس، مردم آماده می شوند تا نمایش آیین مصلوب شدن و رستاخیز مسیح را در عید پاک آینده اجرا کنند. قرار شده است: کنستانتین نقش ژاک حواری، یاناکوس نقش پطرس حواری، میکلس نقش یحیی تعمید دهنده، پانایوتیس نقش یهودا و مانولیوس نقش مسیح را ایفا کنند.

در همین گیرودار، مردم روستای «سن ژرژ» که در نزدیکی آبادی آنها قرار دارد، به سرپرستی کشیش فوتیس به روستای آنها پناهنده می شوند؛ چرا که ترکان به آبادی آنها حمله کرده اند و خانه های آنها را به آتش کشیده اند. پدر گریگوریس، کشیش روستای لیکووریس، با دیدن چند زن و بچه مریض و بیمار، مدعی می شود که این مردم مبتلا به وبا هستند و

امکان سرایت بیماری در روستا وجود دارد. مردم در حد توان خود مقداری خوراکی به عنوان صدقه به پناهندگان می دهند. این وضع برای پدر فوتیس دشوار است و متهم شدن مردم به ابتلای آنها به وبا بیشتر آزارش می دهد. لذا به درخواست او مردم به کوه های اطراف می روند و در دامنه کوه ها و درون غارها زندگی می کنند. مانولیوس چوپان جوانی است که هر یکشنبه به کوه می رود او با پدر فوتیس رابطه خوبی دارد و از مردم گنهکار و شراب خوار بیزار است. در یکی از روزها که به کوه رفته است در رویارویی با بیوه زنی به نام کاترینا که نماد فساد اخلاقی در جامعه است، عفت پیشه می کند. بعد از این واقعه مانولیوس احساس می کند چشم دلش باز شده و عیسی را رؤیت می کند. او در این حالت معنوی نامزدش را هم نمی شناسد.

مانولیوس برای آن که نقش مسیح در او تبلور یابد، سعی می کند خود را به شخصیت مسیح نزدیک تر کند و رنج های او را لمس کند. معلم روستا که برادر پدر گریگوریس است کشته می شود. پانایوتیس متهم به قتل است اما اعتراف نمی کند. پناهندگان خانه اربابی خان تازه در گذشته را اشغال می کنند. اما اوضاع پیچیده شده است. مانولیوس به میان مردم می آید و گناه آنها را به عهده می گیرد و قتل معلم را نیز به خود نسبت می دهد. سرانجام وی به فتوای پدر گریگوریس با دشمنی و خنجر پانایوتیس و دیگران در خون می غلتد. بعد از کشته شدن مانولیوس مهاجران روستا را ترک می کنند و اوضاع به حالت عادی برمی گردد. پدر فوتیس که می بیند مردم برای اجرای نمایش رستاخیز مسیح آماده می شوند با مسیح درد دل می کند:

قریب به دو هزار سال از تولد تو می گذرد و در این مدت یک روز نبوده است که تو را به صلیب نکشند. پس تو کی به دنیا می آیی که دیگر تو را به صلیب نکشند و جاویدان در میان ما زندگی کنی؟^(۱)

ص: ۲۰۰

۱- نیکوس کازانتراکیس، مسیح بازمصلوب، ترجمه: محمد قاضی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ هفتم، ۱۳۷۸ش.

لندن پایتخت نخستین منطقه هوایی اوسئانیا در ۱۹۸۴ شهری که خرابه های جنگ های گذشته و ابنیه ویران و ساختمان های کهنه سرتاسر آن را پوشانده است و چهار بنای عظیم وزارت خانه های حقیقت، صلح، عشق و فراوانی بر آن سایه افکنده است. همه جا فقط تصویر مردی چهل و پنج ساله، سیل کلفت، با خطوط سیمای چشم گیر و زیبا دیده می شود. «برادر ارشد»، رییس عالی حزب، که انسان از هر طرف که به آن بنگرد نگاه خیره او را متوجه خود می یابد. همه جا پرده های تلویزیونی مراقب حرکات، بازتاب ها و سیمای انسان اند تا به پلیس افکار خبر دهند. سه شعار بر این دنیا حکم فرماست: «جنگ صلح است. آزادی بردگی است. جهل قدرت است.» وینستون اسمیت سی و نه ساله خسته شده است.

او به «حزب خارجی» تعلق دارد و در وزارت حقیقت کار می کند. سرما و عدم رفاه و تنهایی او را از پای درآورده است. در نظر او گذشته مرده است و آینده به تصور در نمی آید.

نظارت حزب هم بر گذشته و هم بر آینده حاکم است زیرا مدام اسناد را بازنویسی می کند تا با اوضاع حاضر هم خوانی داشته باشد. خود وینستون هم در این کار همکاری می کند. این حزب در حال ساختن زبانی جدید موسوم به «زبان نو» است و به این ترتیب، وزارت حقیقت به دروغ جنبه قانونی می دهد، وزارت صلح به جنگ می پردازد، وزارت عشق به کارهای پلیسی و وزارت فراوانی نیز به جیره بندی.

اسمیت در صدد طغیان است او با جولیا روبه رو می شود. حزب، عشق را ممنوع کرده است. به همین جهت، عشق جولیا به اقدامی سیاسی مضاف بر لذت ناشی از تخلف بدل می شود. طغیان مشترک این دو، آنان را وامی دارد تا به جنبش مخفی «برادری» بپیوندند که الهام بخش و رهبر آن امانوئل گولدستاین، یعنی همان خائنی است که حزب هر روز بر ضد او به انواع تهدیدها دست می زند. مدت هاست که او «براین» یکی از کارکنان عالی مقام حزب داخلی که وینستون تمام دلخوشی های خود را در او می بیند او را به سوی خود می کشد. در این هنگام اعلام عضویت وینستون و جولیا به جنبش برادری به او اعلام می دارد که از این پس او و جولیا عضو این جنبش اند و باید عادت کنند که بدون کسب نتیجه و بدون امید زندگی کنند. «مدتی کار خواهید کرد، دستگیر خواهید شد، اعتراف خواهید کرد و خواهید مرد اینها نتایج مهمی است که عایدتان خواهد شد.»

بعد از مدتی وینستون و جولیا دستگیر می شوند. وینستون را هفته ها کتک می زنند و شکنجه می دهد و به شکل شیء خاکستری رنگ و اسکلت وار درمی آورند. او به تمام جنایت ها اعتراف می کند ولی واپسین پناهگاه یعنی عشق خود به جولیا را محفوظ می دارد.

براین که وینستون اصلاً خیال نمی کند به وی خیانت کرده باشد، برایش توضیح می دهد:

ما هر کسی را که از آیین برگشته و پایداری نشان دهد از بین نمی بریم، روح او را به چنگ می آوریم... او را پیش از این که بکشیم، به یکی از افراد خودمان تبدیل می کنیم.

وینستون ارشاد نمی شود او به اتاق ۱۰۱ منتقل می شود. نقابی روی صورت او گذاشته می شود تا موش ها او را بخورند. او تحمل نمی کند و فریاد می زند: «این کار با جولیا بکنید با من نه!» او را رها می کنند تا آزاد در خیابان ها بگردد. او و جولیا سرگردان شده اند. دیگر چیزی آنها را به هیجان نمی آورد.

شبی که وینستون بدون دقت به اخبار پیروزی گوش سپرده است، ناگهان احساس می کند که به یقین رسیده است. می بیند که در راهرویی با سنگ فرش سفید پیش می رود و نگهبان مسلح پشت سرش در حرکت است، احساس می کند گلوله ای که آن همه منتظرش بوده، در پشت کله اش فرو می رود. به چهره «برادر ارشد» می نگرد و محبت شدیدی وجودش را پر می کند. (۱)

ص: ۲۰۳

سرزمین موعود (رمان)

آرمان شهر منفی

کارول بورویتسکی لهستانی و موریتس ولت یهودی و ماکس بائوم آلمانی، هم شاگردی های دانشگاه و مهندسان تحصیل کرده ای هستند که هر سه با استعداد، جوان، پرشور و به یک میزان بی پول اند. این سه نفر برای پول دار شدن تصمیم گرفته اند در شهر «لودز» کارخانه تأسیس کنند و تحول اقتصادی به وجود بیاورند.

بورویتسکی لهستانی از مالکان، یعنی از اشراف زمین دار است. گرچه این اشرافیت رو به زوال می رود اما ترتیب، ادب و القاب اشراف وجه مشخصه آنهاست. وضع او در جامعه با دو شریک خود کاملاً متفاوت است. او آسان تر از آن دو موفق به جلب احترام کارخانه داران ثروتمند لودز می شود و عاقبت هم اوست که به بیشترین ثروت و بالاترین مرتبه

ص: ۲۰۴

اجتماعی دست می یابد. ولی این توفیق‌ها بر اثر کار و کوشش و هوشمندی خودش نیست بلکه موفقیت بورویتسکی در زندگی مادی، منوط به جاذبه او برای زن‌هایی است که تسلیم اراده او هستند. زنانی چون: نامزد لهستانی اش که از صمیم قلب به او تعلق دارد؛ معشوقه یهودی اش که در اشتیاق شهوانی می سوزد و همسر آلمانی اش که به خوبی برای انجام وظایف کدبانویی و مادی آماده شده است.

این مرد لهستانی که نیاکانش از نسل‌ها پیش در سرزمین لهستان ساکن بوده اند، با عنصر آلمانی و یهودی نه تنها آشناست بلکه به منظور تسلط مجدد به محیط زندگی اش با آنان هم خون هم می شود. این روابط گاه خود انگیخته و ناگهانی هستند مثل، رابطه عاشقانه او با خانم تسوکر و گاه جنبه اجباری دارند، مانند ازدواج او با دختر مولر.

اما سرگذشت موریتس ولت متفاوت است. او ارتباط خود را با اصل یهودی خویش قطع نمی کند، برعکس به وسیله معامله با میلیونرها و تعامل با طبقات مرفه و ازدواج با دختر یکی از آنها، به این بستگی استحکام بیشتری می بخشد.

به همین وجه زندگی ماکس باثوم که پس از ورشکستگی پدرش کارخانه دار آلمانی که به دوران گذشته تعلق دارد، بر اثر بعضی خصوصیات روانی مسیر دیگری در پیش می گیرد. در شهر لودز حاکمیت در دست مردمانی ابتدایی است که در نسل اول به مال و منال رسیده اند. شهر کریه المنظری که ابعاد اهریمنی داشته به سرزمین جهنمی و مکانی نفرین شده تبدیل می شود که در آن صنعت و خشونت و کار و بهره کشی حاکم است.

در این شهر حتی باران هم خاصیت پاک‌کنندگی خود را از دست داده است. گِل و شِل مشهور لودز ابعاد کابوس ماندی به خود گرفته است. و غبار زغال سنگ و دوده تقریباً به طور دائم در هوا معلق اند. چشم انداز این شهر دارای عنصر وحشت و انهدام است.

هیبت معابد جواب گوی هیچ‌گونه نیاز روحی نیست. مردمی که به شهر آمده‌اند و می‌آیند دیر یا زود سنت‌های اصلی خود را از دست می‌دهند. پدیده سرگردانی و پراکندگی گریبان همگان را می‌گیرد. مردم ناچار به سازش و مدارا با کفار خواهند شد. و با پیروان «الهی قدرت» که بر همه کس حکم می‌رانند، کنار خواهند آمد.

شخصیت کوسه ماهی‌های صنعتی: هرمان بوخ هولتس، شایا مندلسون و مولر و دیگر افراد مشابه ایشان مانند، بانک داران و صاحبان کارخانه‌ها نماد بهره‌کشی از قشر محروم است. مردم هر روز مایوس‌تر و ناامیدتر می‌شوند اما با این همه نسبت به سرنوشت خود بی‌اعتنا نیستند. ایمان دارند که خداوند و مریم عذرا پشت و پناهِشان هستند. هم‌زمان با مشقت روزانه دعا می‌کنند و چشم به راه‌اند و مطمئن که فریادرسی از راه خواهد رسید. (۱)

ص: ۲۰۶

در دنیای قشنگ نو که تولید، مصرف و تکنیک حاکم است، مردم به جای خدا، حضرت فورد را می پرستند. علم ژنتیک شرایطی را فراهم آورده تا تکثیر شهروندان در لوله های آزمایشگاهی با شرایط دلخواه امکان پذیر شود. با ترکیب اکسیژن، آلفا، بتا و گاما، می توان شصت کودک توأمان را از یک نطفه به دست آورد. مدیر کارخانه مرکزی تخم گیری و شرطی سازی با علاقه و جدیت طبقات مختلف این مرکز تلقیح را با مصطفی موند سرکشی می کند و درباره فرآیند شرطی سازی و تولید توضیحات لازم را به وی ارائه می دهد.

شرطی کردن افراد در نخستین سال زندگی موجب انزجار از زیبایی و آزادگی می شود و تنها از راه هیپنوتیزم خوشبختی را به آنها می آموزند.

آن چه باعث رضایت مندی و شادی موقت افراد می شود مایه ای نوشیدنی است به نام «سوما» که در دسترس همه است. مراسم های آیینی و پارتی های شهوانی و استفاده از قرص های تحریک کننده جنسی، همه و همه برنامه هایی است که تحت نظارت مصطفی موند بازرس مستبد در این دنیای قشنگ برای سرگرم کردن مردم به اجرا گذاشته می شود.

برنارد مارکس در اثر یک اشتباه که مقداری الکل مخصوص گاماها را در لوله آزمایشگاهی آلفا ریخته اند به شکلی ناخواسته غیرطبیعی می شود. او تمایلات عاشقانه از خود بروز می دهد و علاقه مند لنینا می شود. آنها با هم بر فراز آسمان این دنیای قشنگ پرواز می کنند. آنها بر فراز کوره های مردم سوزی با آدم هایی مواجه می شوند که به صورت مارپیچ های بخار در حال محو شدن هستند. برنارد از این که افرادی پایین تر از او جود دارند ناراحت است و شرمی غریب را احساس می کند. سؤال های بی پاسخ او را آزار می دهد. وی برای به دست آوردن آرامش در محفل گروه همبستگی و آوازخوانی دسته جمعی و میگساری به افتخار ظهور حضرت فورد شرکت می کند، تاریکی شدن دوازده تن در یک تن و حلول قدرت برتر را به نظاره بنشیند.

اما او مورد بی مهری مدیر قرار می گیرد و به جزیره ای دوردست که محل زیست بدویان و وحشیان مکزیکی جدید است تبعید می شود. لنینا به دعوت او با برنارد همسفر می شود. آنها وارد فلات وحشی می شوند که مردمانش زنده زای بی تمدن هستند. برنارد با یک وحشی به نام جان آشنا می شود. جان پانزده ساله به خاطر رابطه های پنهانی مادرش لیندا با وحشیان و عشق بازی های او با پوپه به قصد جان او با کارد بر او

حمله ور می شود اما تنها او را زخمی می کند. جان از این زندگی خسته شده است. وی تحت سرپرستی یک پیرمرد سرخپوست به نام میتسیما پرورش یافته است. برنارد هنگام بازگشت از تبعید، جان را با خود می آورد. او با جامعه متمدن و مردمان شرطی شده آن آشنا می شود و مدتی باعث سرگرمی آنها می گردد. وی که دارای احساساتی شرطی نشده است و شکسپیر را مطالعه کرده، رنج اتللو و مکبث را می شناسد، در برابر خوشبختی مجازی، مرگ را می پذیرد. او که به عنوان موش آزمایشگاهی مورد مطالعه قرار می گیرد، قصد فرار دارد اما مثل یک میمون سیاه و وحشی در دام می افتد. او در مواجهه با مصطفی موند با لجاجت کامل از عقل، خدا، آزادی و گناه دم می زند و در قبال به دست آوردن آنها مرگ را می پذیرد. چیزهایی که در نظر مصطفی موند به معنای واقعی کلمه بدبختی محض تلقی می شوند. (۱)

□ □ □

بوزینه و ذات

هاکسلی رمان دیگری دارد به نام «بوزینه و ذات» که در قالب فیلم نامه پذیرفته نشده به رشته تحریر درآمده است. تصویرهای فانتزی و حوادث تخیلی رمان، در جنوب کالیفرنیا، پس از جنگ جهانی دوم براساس وقایع هیروشیما روایت می شوند. انسان و آرمان های متعالی او دگرگون گشته، ذات و ماهیت انسانی وی به بوزینه تغییر یافته است. بوزینه در جهان داستانی هاکسلی حاکم علی الاطلاق است و اهداف خود را از طریق

ص: ۲۰۹

دانشمندانی هم چون مایکل فاراده و آلبرت انشتین ها تأمین می کند. بوزینه ها با تسلط کامل بر صندوق دارها، ریاضی دان ها و عقل حاکم بر جهان حکم رانی می کنند. فاراده و انشتین در حالی که با زنجیر فولادی قلاده سگ به گردن آنها بسته اند، ماده بوزینه ای جوان با لحنی آمرانه و کوبیدن شلاق بر پشت شان آنها را به اطاعت خویش مجبور می کند.

هاکسلی برای آن که از آزادی عمل بیشتری برخوردار باشد با استفاده از راوی، فلسفه و جهان بینی خویش را در جای جای داستان واگویه می کند: «... زمانی که جهالت فقط جهالت بود ما چیزهایی بودیم در شمار عنترهای پوزه بلند و بوزینه های دم کوتاه و میمون های جیغ جیغو. سپاس به پیش گاه آن جهل متعالی که دانش ماست. امروزه مقام انسان به چنان پایه رفیعی رسیده که کمترین مان یک عنتر و برترین مان یک اوران اوتان است، و یا چنان چه به مقام منجی اجتماع ارتقاء یابد حتی یک گوریل واقعی.» (۱)

هاکسلی بدبینی خود را نسبت به آینده به رخ می کشد و تصویری تهوع آور از آینده ای که هنوز احتمال وقوعش می رود، ارائه می کند:

خلیفه اعظم (شیطان پرستان) متفکرانه می گوید: مشکل می شود تصور کرد که او (ابلیس) بدون هیچ معجزه ای می توانست ما را تولید کند، ولی می بینیم که کرد، صرفاً به کمک ابزار و وسایل طبیعی توانست با بهره گیری از انسان ها و دانش شان به عنوان ابزار کارش، نوع کاملاً جدیدی از نژاد انسان را به وجود بیاورد. انسان هایی با نقص عضو در خونشان و با آلودگی در پیرامون شان و فراروی شان در آینده، بی هیچ چشم اندازی جز

ص: ۲۱۰

۱- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، ص ۳۹، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

پلیدی بیشتر و نقص عضو بدتر و بالأخره، انقراض کامل. بله در دست های شیطان زنده افتادن چیز بسیار وحشتناکی است. (۱)

هاکسلی با تجزیه و تحلیل عوامل این انحطاط و تنزل روحی، و در طنزی تند و تلخ، به خصوص روی فکرهای شیطانی «پیشرفت»، «تکنولوژی مدرن»، «ناسیونالیسم»، در دمکراسی غربی و «تخصص» بدون تعهدهای انسانی پا می فشارد. سرنوشتی که او برای پایان جهان پیش بینی می کند، دو سرنوشت متفاوت و متضاد است: یا پرستش نظام ابلیس که غرب و به ویژه آمریکا نمونه بارز آن است و قهراً به نیستی و هلاک منتهی می شود، و یا هماهنگ شدن با نظام آفرینش که مبتنی است بر معرفت بر ذات انسانی، خیرخواهی همگانی، صلح طلبی و آزادی خواهی و فرجامش نیز رسیدن به نور و حقیقت و حیات و عشق و عدالت و شادکامی است. (۲)

ص: ۲۱۱

۱- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، ص ۱۳۱.

۲- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، مقدمه مترجم.

جه. جی. بالارد(۱)

انبوه رؤیاهای بی پایان(۲)

آرمان شهر مثبت

در انگلستان عصر حاضر، جوانی که نمی تواند هم رنگ جماعت شود، هواپیمایی می رباید و چون پیش از آن در کار پرواز تجربه ای نداشته است، در رودخانه تیمز نزدیک شهر شپرتون سقوط می کند. کسی نمی داند که او از این سقوط جان سالم به در برده است یا نه؟ آن چه پس از این واقعه در پی می آید، شاید عالم مرگ یا تصویری از دنیای دیگر باشد. گروهی که از آمدن او به عنوان نوعی منجی بشریت باخبر شده اند نجاتش می دهند. او نیز در خود نیروهایی مافوق طبیعی و خارق العاده می یابد و همین موجب می شود که نظام شهر را به طور کلی دگرگون کند.

ص: ۲۱۲

۱- J. G. Ballard

۲- The Unlimited Dream Company

از این رو، این سرزمین از بخش های دیگر کره زمین منفک می شود و به صورت جایی درمی آید که در آن وقایع معجزه آسای فراوانی رخ می دهد مثل: گل دادن خود به خودی گیاهان گرمسیری و ظهور حیوانات وحشی عجیب الخلقه. در این سرزمین بت پرستان به مناسبت حاصلخیزی زمین و نیز وفور نعمت، مراسم ویژه ای برپا می کنند و آزادانه به تماشای آمیزش های زناشویی که در ملاءعام صورت می گیرد می نشینند. شهر شپرتون هم چون موتور زنده و فعال شده بود، در این هنگام دنیای خارج می کوشد تا به نوعی در این دنیای جدید نفوذ کند اما موفق نمی شود:

یک مأمور آتش نشانی که تبری سنگین به دست داشت، خواست تا از میان انبوه نیستان های تنومند راهی باز کند. چند گامی پیش نرفته بود که ساقه های تازه گیاهان گرمسیری به ضخامت مچ دست، به او پیچیدند مأمور آتش نشانی سرانجام توانست فقط با کمک جرثقیل های پلیس، از مرگ نجات می یابد.

وقتی بلیک قهرمان داستان، ناامید است، همه مردم شهر هم مایوس می شوند. شپرتون در واقع پاره ای از وجود خود بلیک است. سرانجام مردم شهر یک صدا فریاد برمی آورند:

پدرها، مادرها، بچه ها! پرواز صعودی ما بر فراز کره زمین هم چنان ادامه دارد، گردبادهای بی خطری گرد خیمه جهان می گردند و برای بزرگداشت آخرین پیوند جان دار و بی جان و زنده و مرده، ضیافتی پرشکوه برپا ساخته اند. (۱)

ص: ۲۱۳

۱- آنتونی برجس، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، ص ۲۶۲، چاپ اول، ۱۳۶۹ ش.

هوارد بیکر هم چنان که به اوج آسمان پیش می تازد، به ناگهان به سرزمین غریب و بسیار دل ربایی می رسد که پایتخت بهشت است. این شهر را استادان زن و مرد دانشگاه کمبریج اداره می کنند. همه کاره و خدای این سرزمین شخصی است موسوم به فردی ویگارتز که خود ادیبی برجسته و شریف از خانواده ای اصیل است. همسر او کارولین، زن به ظاهر مهربانی است. وی معتقد است فردی، یعنی خدای آن سرزمین، گرایشی شدید به رادیکالیسم دارد. غذایی که در ضیافت های بهشتی صرف می شود، تاراماسالاتا و نیز راگو با لوبیا و سبزی است و دسر آن هم سالاد سیب زمینی است. هوارد نیز شخصاً اقدام می کند و برای تهیه نقشه هایی از کوه های آلپ با گروه فعال و کاردانی از نقشه برداران نواحی

کوهستانی به کار می پردازد. دنیای جدیدی در حال شکل گرفتن است. در ضیافت هایی که به مناسبت شرف یابی به حضور خدای آن سرزمین برگزار می شود، قطعات منتخبی از آهنگ «نوازنده ای بر پشت بام» را می نوازند. سایر استادان کمبریج نیز سرگرم الهام بخشیدن به شعرای بزرگی چون دان و میلتون هستند و یکی از آنها حتی درصدد است طرحی نو دراندازد و انسانی ویژه بیافریند. هوارد در کار خود پیشرفت می کند و به مقام معاونت امور طراحی خدای سرزمین منصوب می شود و همان طور که مشغول بریدن تکه ای از راگوست می گوید:

وظیفه ما این است که مسائل بس دشواری را مطرح کنیم تا قوه تخیل انسان ها برای حل آنها خوب پرورانده شود و سپس با استفاده از فرهنگ و تمدنی که در این شهر رواج داده ایم، دنیای آینده را در ذهن خود مجسم کنند.

در این هنگام میریام برنشتاین زیر لب می گوید:

حالا همه ما در انتظار فرا رسیدن چنین آینده ای روزشماری می کنیم.

در پایان معلوم می شود کمبریج هرگز نمی تواند برای دنیا طرحی نو دراندازد و از این رو همه رؤیایها نقش بر آب می شود. با این همه، اگر این کمبریجیان با اصل و نسب و بسیار فهمیده و دلسوز تا این حدّ به تصادف محض یا غرولندهای یهوه متکی نبودند، مسئله بسیار خوشایندتر می شد. در این رمان صحبتی از گناه به میان نمی آید، هر چه هست همه خطاهای لیبرالی است. (۱)

ص: ۲۱۵

۱- آنتونی برجس، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، ص ۲۳۳.

یقیناً به ژرف ک ... بهتان زده بودند. و بی آن که مرتکب عمل ناروایی شده باشد، یک روز صبح او را بازداشت کرده بودند. این کارمند دون پایه بانک علّت محکومیت خود را نمی داند. و با آن که خطایی از او سر نزده، معلوم نیست چرا محکومیتش را می پذیرد. و چرا اعتراضی نمی کند و به دادگاه می رود؟

ظاهراً ژرف ک ... را بعد از محکومیت آزاد می کنند. اما عده ای که یونیفورم های عجیبی پوشیده اند، به سراغ او می آیند و آزارش می دهند و او را به پیچ و خم های عذاب آوری می کشند که همیشه ابهام انگیز است و

این گرفتاری های بی دلیل مدام جان او را می فرسایند و چنین می نمایند که او را زیر فشار گذاشته اند و دائماً زجرش می دهند؛ تا گناه ناکرده را بپذیرد. و این وضع هم چنان ادامه دارد و او خود را هم چنان در ذهنش به محاکمه می کشد. و این دادگاه نامرئی مثل عنکبوت تارهایش را در گرداگرد او می تند. و او خود را در یک دالان پر پیچ و خم می بیند، که راه به جایی ندارد و در فضای بیرون از این دادگاه نامرئی هیچ چیز وجود ندارد. و سرانجام یک شب، دو نفر که لباس سیاه پوشیده اند، او را به حومه شهر می برند و می کُشند. (۱)

ص: ۲۱۷

۱- دمینیك ژنس، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص ۴۰۲، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

جلوه پوچ زندگی

اِبلومف یکی از مالکان زمین های زراعی است که در پترزبورگ زندگی می کند. او تنبل، بی قید و بی خیال است و همه چیز را به حال خود رها کرده است. به نظر می رسد حال و وضع او نموداری از نوعی بیماری است؛ بیماری تنبلی و بی قیدی که نتیجه اش چیزی جز سقوط نیست. دوستانش به فکر می افتند او را از این وضع و حال بیرون بیاورند. «استولز» برای آن که اِبلومف را به جنب و جوش و حرکت وادارد، او را به خانواده ای معرفی می کند که دختر دم بختی دارند به نام الگا.

استولز با چرب زبانی سعی می کند اِبلومف را مردی خوب و دوست داشتنی جلوه دهد. این تعریف و تمجیدها در الگا اثر می گذارد و این دختر هم در او جاذبه هایی را می یابد. اِبلومف هم به زیبایی و

جذابیت الگا بی اعتنا نیست. اما این مراودات باعث نمی شود تا ابلومف به خود آید و از کاهلی و بی قیدی رها شود. او دوباره بی خیال همه چیز می شود و برای ازدواج هم اقدامی نمی کند. و الگا با استولز که معرف ابلومف بوده، پیوند زناشویی می بندد. و ابلومف هم چنان در رؤیاهای خود فرو می رود. جهان او را فراموش کرده او نیز جهان را. نشانی از آرمان گرایی و اصلاح در او نیست. و آرام آرام به زندگی گیاهی دست می یابد و رفتاری ملایم و خونسردانه از خود بروز می دهد.

استولز انسانی روشن فکر و انسان دوست است. او به هر ترتیب می خواهد تا ابلومف را نجات دهد و به جریان زندگی امیدوار گرداند و طعم لذت بخش زندگی را به او بچشانند. داستان کم کم به جایی می رسد که استولز نماینده تلاش اندیش مندان برای بیدار کردن و زنده نگه داشتن متنی مرده و ابلومف نمودار ملت افسرده روسیه می شود. و تپپی می آفریند که در دنیای رمان مخصوص خود اوست و بدین گونه «ابلومفیسیم» متولد می شود. (۱)

ص: ۲۱۹

۱- دمینیك ژنس، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص ۲۴۲.

در پی معنای زندگی

آنتوان رکانتن، مرد مجردی است که در بوویل زندگی می کند. با درآمد مختصرش می سازد و غم معاش ندارد. روشن فکر است و تمام اوقاتش را با مطالعات و تحقیقات تاریخی می گذراند. گاهی نیز به مسائل اجتماعی فکر می کند و کم کم ذهنش از این گونه مسائل پر می شود. او می خواهد از خیلی چیزها سر در بیاورد و کم کم زندگی اجتماعی در نظرش عجیب و بی معنی و ابهام آمیز می شود.

آنتوان افکار و کشفیات اجتماعی اش را با دقت و موشکافی در یادداشت هایش هر روز ثبت می کند. او با نقل این جزئیات بی مفهوم به نتیجه ای بی معنی می رسد و کم کم حالت تهوع در او به وجود می آید. «تهوع» نوعی عصیان بر ضد بی معنی بودن زندگی است. عصیان علیه

بی فایده‌گی انسان. در پایان آنتوان به یک نقطه روشن می‌رسد. گرچه از استحکام برخوردار نیست. وی درمی‌یابد برای رستگاری باید به هنر متوسل شد و به نویسندگی پناه می‌برد. (۱)

□ □ □

عقیده‌ای بنیادین

«مگس‌ها» اولین نمایش نامه سارتر، ارائه جدیدی است از ماجرای قدیمی الکترا در یک بررسی اگزیستانسیالیستی. اورست که دور از زادگاهش پرورش یافته است به صورت بیگانه به محل تولد خود باز می‌گردد. به همان گونه که انسان از نظر اگزیستانسیالیسم پا به جهان می‌گذارد. و مثل یک بیگانه به آن ملحق می‌شود. اورست، برای این که دیگر بیگانه نباشد باید آزادی‌ای را تحکیم بخشد که از پیش داشت و بدین منظور، باید با آن آزادی پیوند یابد و آزادانه ره‌ایش کند. او تبدیل به آدم‌کش می‌شود و انتقام آگاممنون را می‌گیرد و شهر را از مگس‌های انتقام‌آزاد می‌کند و آنها را به وجود خود وابسته می‌سازد.

مرده‌های بی‌کفن و دفن، شش عضو یک گروه مقاومت را در زندان نشان می‌دهد. و دست‌های آلوده، مرد جوانی را نشان می‌دهد که از بورژوازی برخاسته و در حزب کمونیست پا گرفته است. اما بیشترین تعادل میان انتقال دراماتیک و انتقال اگزیستانسیالیستی که موجب دریافتن قرابت عمیق نمایش نویسی تنگنا و نمایش نویسی اگزیستانسیالیستی می‌شود، در درسته، آشکار است. عنوان اثر از قبل مشخص می‌کند که تجربه‌ای در فضایی کاملاً بسته مطرح است. مکان کنش یک «سالن به سبک دوره دوم امپراتوری» در جهنم است.

ص: ۲۲۱

۱- دمنیک ژنس، رمان‌های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص ۵۳۲.

این امر که یک اثر کفرآمیز در جهنم جریان یابد و جهنم را یک سالن توصیف کند، منحصرأً با روش «وارونه کردن» که آندرس درباره آثار ازوپ، برشت و کافکا با صراحت بیان کرده است، روشن می شود. در واقع سارتر با وارونگی ای که موضوع را غیردینی می سازد می خواهد بگوید زندگی اجتماعی جهنم است؛ با این حال، او موعظه را وارونه می کند و جهنم را مثل یک «سالن به سبک دوره دوم امپراتوری» نشان می دهد، که در آن قهرمانش درست قبل از فرو افتادن پرده، این حرف آخر را می زند: «جهنم دیگرانند» به یاری این وارونگی، موقعیتی وجودی که بحث برانگیز شده است، یعنی بودن با انسان ها بیگانه می شود و مثل یک چیز تازه در موقعیت «متعالی» جهنم تجربه می شود.^(۱)

ص: ۲۲۲

۱- پیتر سوندی، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

رمان با این جمله «مرسو» قهرمان قصه آغاز می شود: «امروز مادرم مُرد. شاید هم دیروز. نمی دانم» مرسو مرخصی می گیرد تا در مراسم تدفین مادرش شرکت کند. او باید به نوان خانه پیران در «مارانگو» برود تا جسد مادرش را تحویل بگیرد. چون او به اندازه کافی برای نگهداری مادرش پول نداشته او را به خانه سالمندان گذاشته بود. وقتی وارد نوان خانه می شود به دستور کشیش میخ های تابوت را می کوبند و بر کالسکه سوار می کنند تا به دهکده انتقال یابد. بعد از خاک سپاری مادرش او به خانه باز می گردد و از این که هیچ تغییری حاصل نشده و نمی شود کسل است. او با سالامانوی پیر و ریمون همسایه است و گاهی با آنها

ص: ۲۲۳

مراوده دارد. بعضی اوقات هم با امانوئل به سینما می رود. ماری نیز گاهی با او خلوت می کند اما مرسو به او هیچ علاقه ای ندارد.

او به دعوت ریمون به همراه ماری به دهکده ساحلی نزدیک الجزایر می رود. در آن جا هنگامی که با ماسون دوست ریمون به گردش می روند، کنار ساحل با سه عرب گلاویز می شوند و زد و خورد آنها باعث مجروح شدن ریمون می شود. ریمون هفت تیرش را به مرسو می دهد و به کلبه ماسون باز می گردد. مرسو که گرمای هوا و تابش آفتاب کلافه اش کرده، دوباره به سمت دریا باز می گردد. کنار ساحل رقیب ریمون را می بیند. آفتاب او را آزار می دهد. او تصمیمش را گرفته است، پنج تیر در بدن آن مرد عرب می نشاند. او را بازداشت می کنند و برایش وکیل تسخیری تعیین می کنند. با وکیل رابطه خوبی ندارد. قاضی بازپرس از این که او در برابر سؤال هایش هیچ عکس العملی نشان نمی دهد کلافه می شود و دیوانه وار مجسمه مسیح را مقابل چشمانش می گیرد و فریاد می زند: «من مسیحی هستم. از گناهان تو پیش این آمرزش می طلبم. چگونه به کسی که به خاطر تو رنج برده، ایمان نداری؟» قاضی با وکیل او درباره ادله بحث می کند. و داخل راه رو مرسو و وکیل را مشایعت می کند. لحظه شادی که برای مرسو لذت بخش جلوه می کند، هنگامی است که قاضی دستی به شانه او می زند و می گوید: «برای امروز کافی است، جناب دشمن مسیح».

روزها می گذرد و این گذر زمان برای او معنایی ندارد. حتی ملاقات با ماری هم برایش تکراری است. جلسه دادگاه تشکیل می شود و حکم درباره او صادر می گردد. او از پذیرش کشیش خودداری می کند. و

همواره به نحوه اعدام خود فکر می کند. مدام کفر می گوید و بالأخره کشیش را می پذیرد ولی حرف های کشیش و اعتقادات او نزد مرسو به اندازه یک تار موی زن هم ارزش ندارد.

تنها آرزوی او این است که در روز اعدامش تماشاچیان بسیاری حضور یابند و با فریادهای پراز کینه خود پیشوازش کنند.^(۱)

□ □ □

افسانه سیزیف

داستان سیزیف تصویری از زندگی پوچ آدمی است. سیزیف به حکم خدایان محکوم است، صخره ای را که از قله کوه فرو می افتد و برای عذاب او مهیا شده، پی در پی به قله کوه ببرد. مجازاتی طاقت فرسا و وحشتناک، برای این قهرمان پوچی که حاصلی جز ناامیدی نخواهد داشت. این عذاب که همه وجود سیزیف را آهسته آهسته تحلیل می برد، فاجعه ای است که در خود این پیام را نهفته دارد: امید به زندگی معنا و مفهومی ندارد.

ص: ۲۲۵

۱- آلبر کامو، بیگانه، ترجمه: جلال آل احمد - علی اصغر خبره زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۶۴ش.

ژرمینال

تلاش برای آینده ای بهتر

«اتی ین لانتیه» از خانواده روگن - ماکار به منطقه معدنی «مُن سو» در شمال فرانسه می آید و به کارگری در معدن پذیرفته می شود. او فقر و بینوایی و زندگی طاقت سوز معدن چیان و خانواده آنها را می بیند. کودکان از قربانیان کار در معدن هستند. زنان از فشاری مضاعف رنج می برند و دختران طعمه های هوس و شهوت شده اند و گاه بر سر آنها جنگ و جدال در می گیرد.

اتی ین لانتیه که به یک گروه مبارز وابسته است، تئوری سوسیالیسم انقلابی را در عمل مطالعه می کند و افکار گروه خود را با کارگران در میان می گذارد و آنها را به همراهی می خواند. در این هنگام بحران اقتصادی آغاز می شود و دستمزدها پایین می آید. کارگران که استعمار

ص: ۲۲۶

می شوند به عصیان روی می آورند. اتی ین لانتیه رهبری گروهی از اعتصابیون را به عهده می گیرد. گرسنگی و فقر بر کارگران اعتصابی فشار می آورد. کارگران از پا در می آیند، و اعتصاب به شکست کامل می انجامد. و پایان غم انگیزی می یابد و «سووارین» کارگران انقلابی، که افکار آنارشیستی دارد، کارگران را به مسیر هولناکی می کشد و آنها را تحریک می کند که برای ویران کردن معدن، مسیر آب را به طرف زیرزمین های آن منحرف کنند. و با این عمل گروهی از معدن چیان در آب غرق می شوند.

کاترین نمونه ای از زنان کارگر است که از دو سو زیر فشار است. هم فشار کار و بی عدالتی کارفرمایان را تحمل می کند و هم مانند بقیه زنان جوان کارگر باید مراقب باشد که سماجت های شهوانی مردان، او را به دام نیندازد. کاترین موجودی است ملایم و شکننده که در آغاز برای آن که نیروی خود را آزمایش کند از اتی ین لانتیه جانب داری می کند و لانتیه به او دل می بندد. و این مرد در اثر عشق و مقاومت های دلیرانه اش در مبارزه، سیمایی مسیح گونه می یابد. در بجهوحه شکست، امیدی در دل ها زنده می شود. کارگران شکست خورده عاصی شده اند و با آن که عده ای از آنها در آب غرق شده اند، امیدها نابود نشده است و امید به آینده و تحولات و تغییرات فردا، دگرگونی های ژرف و شگرف، در دل ها نرم نرم جوانه می زند و ژرمینال به صورت یک نماد درمی آید.^(۱)

ص: ۲۲۷

بعد از جنگ حال و روز انسان های سیاه پوست در یک جامعه سفیدپوست بسیار سخت و نابردبار است. راوی سیاه رمان، خود را نامرئی می نامد زیرا مردم حاضر نیستند مرا ببینند... وقتی به من نزدیک می شوند، فقط پیرامون مرا می بینند، خودشان را، یا سایه ای از تخیلات خود را، در حقیقت هر چیزی و همه چیزی جز مرا. واقعیت وجودی راوی، که نه تنها حامی همه سیاه پوستان، حامی همه ستم دیدگان نیز هست، پوشیده می ماند. او برای دنیای بیرونی فقط یک شیء است که می توان آن را تاب آورد و گرامی داشت و به استهزاء گرفت یا لگدکوب کرد. ایزودی از داستان در کارخانه رنگ رزی می گذرد. شعار این

ص: ۲۲۸

کارخانه این است: «امریکا را با رنگ و روغن های آزادی، پاک و منزله جلوه دهید» شغل قهرمان نامرئی این است که با ریختن موادی سحرآمیز به درون مایعی سیاه، رنگ سفید می سازد. این رنگ که با انگشتی سیاه باید آن را بهم زد، برای سفیدی ناب از ضروریات است. سیاه با سپر بلا شدن برای گناهان جامعه امریکا، آن جامعه را پاک نگاه می دارد. در کنار ویرانی های همگانی و قربانی کردن های بی شمار، رؤیای گریزی هم هست که عاقبت عقیم می ماند. صحنه ای از فرار به سوراخ سیاه سمبولیکی که قهرمان بی نام در آن به طور واقعی نامرئی می شود، هرچند این سرداب که حاوی چیزی است سیاه تر و حیاتی تر از زغال، ولی خود منبع غایی نور و حرارت و روشنایی است. (۱)

ص: ۲۲۹

۱- ۹۹ رمان برگزیده جهان، ص ۱۰۱.

مردی به همراه پسرش تصمیم گرفته است برای رسیدن به روشنایی، از شرق به سمت سواحل جنوب غربی سفر کند. او و پسرش به جاده می زنند. همه جا را خاکستر پوشانده. فاجعه ای بزرگ همه چیز را از بین برده است. این دنیای مصیبت زده گرفتار بیماری «گلاکوم» (۲) سرد شده است. که رفته رفته دنیا را به سوی تاریکی و ظلمت پیش می برد. توشه سفر آنها یک گاری، مقداری غذا که از لایه لای زباله های نیم سوخته به دست آورده اند و یک تپانچه است. آنها در فضایی بی روح و مرده، پوشیده از خاکستر و دود بدون هیچ نشانی از جهان مدرن و سرسبزی و

ص: ۲۳۰

۱- Carman McCarthy.

۲- (Glaucoma) یا آب سیاه، نوعی بیماری است که به فشار غیرمادی مایع در چشم انسان مربوط می شود و به کاهش قدرت دید می انجامد.

نشاط و زیبایی طبیعت، در دل جاده پیش می روند. در این سفر استقامت پدر و تلاش برای رسیدن به زندگی بهتر و نجات تنها پسرش، نمود بارزی دارد. «اما هنوز راه زیادی را تا رسیدن به ساحل پیش رو دارند. مرد می داند بی آن که دلیلی داشته باشد، بیهوده خودش را امیدوار کرده است. خودش را امیدوار کرده است که روشنایی روزها افزایش خواهد یافت. حال آن که می بیند و می داند که دنیا هر روز تاریک تر می شود».

آنها در خط جزر و مد در امتداد ساحل دریایی که هم چون شیشه بزرگی با پوسته خاکستری تیره، پوشیده است، قدم برمی دارند. مرد و پسرش در میان تاریکی مطلق هم چون نابینایان پیش می روند. تنها چیزی که برای مرد مهم است، قولی است که به پسرش داده است تا او را تنها نگذارد و به ساحلی امن برساند. به همین جهت به پیرمردی که با او مواجه می شود یا کودکی که گم شده است بی توجهی نشان می دهد. این مرد بی نام و نشان در این آرزو می ماند و حسرت به دل، غریب و رنجور می میرد و پسر تنها می ماند. (۱)

ص: ۲۳۱

۱- کورمک مکاری، جاده، ترجمه: ایرج مثال آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

نمونه هایی از رویدادهای واقعی در بردارنده بن مایگان مهدوی

هدایت ابوسعید

جستجوگر، طالب حقیقت

ابوسعید کابلی نشانه های اسلام را در انجیل مطالعه نموده، برای تحقیق بیشتر از کابل به سمت مدینه می رود. در آن جا با حقایق بیشتری آشنا می شود. او درباره پیشوای دوازدهم کنجکاو می شود. عده ای او را از پی گیری بیشتر منع می کنند اما او همچنان به جستجوی خود ادامه می دهد. شخصی او را به منطقه «صاریا» رهنمون می شود. در آن جا با غلام سیاهی آشنا می شود که وی را نزد حضرت می برد.

ابوسعید که مرد متمولی است به دروغ تظاهر به تنگ دستی کرده، از حضرت درخواست کمک مالی می کند. حضرت مقداری پول به او داده، وی را از جایگاه اموال و مقدار آنها آگاه می سازد و به او خبر می دهد به

ص: ۲۳۳

سبب دروغی که گفته است به زودی اموالش را از دست خواهد داد. ابوسعید که شرمنده و حیرت زده شده است از حضرت جدا می شود. سال بعد به صاریا مراجعه می کند در حالی که واقعاً درمانده و مسکین شده است اما در آن منزل کسی را نمی یابد. (۱)

ص: ۲۳۴

۱- سیدجواد معلم، برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۵۰، مشهد: انتشارات منتظران ظهور، ۱۳۷۹ش.

«یولی» دختر بیچه ای اهل چین است. او شب ها به آسمان خیره می شود و به دنبال سلطان آسمان می گردد. او در دوران تحصیل خود با دختری دوست می شود که او را به کلیسا برده، با آیین مسیح آشنا می سازد. یولی احساس می کند به سلطان آسمان نزدیک تر شده است. او به خاطر داشتن صدای خوش جذب گروه موسیقی و اجرای کُر کلیسا می شود.

در یکی از شب ها که قرار است برای اجرای مراسم به کلیسا برود، تا کسی اشتباهاً او را به مسجد می رساند. او در جمع زنان سفیدپوش قرار می گیرد و مراسم نماز جماعت را مشاهده می کند. از آن شب به بعد دیگر میلی به رفتن در کلیسا ندارد. دوست مسیحی او را رها نمی کند؛ در یکی از مسافرت ها با او همراه می شود. در بین راه مهمان شخصی می شود که در خانه وی با قرآن آشنا می شود و اسلام را می پذیرد.

اکنون یولی به دانشگاه می رود. دانشجویان و اساتید وی را به خاطر دینی که انتخاب نمود، مسخره می کنند. او برای خلاص شدن از این وضع تصمیم می گیرد به ایران بیاید. شب داخل هتل با شخصی مواجه می شود که از گذشته او خبر می دهد و آینده او را تشریح می کند.

یولی به ایران می آید و مشغول تحصیل در دانشگاه ادبیات تهران می شود. او در تحقیقاتش با زندگی امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف مواجه می شود و علائم و نشانه های حضرت را مطالعه می کند و متوجه می شود این علائم با مردی که در هتل با او ملاقات نموده، مطابقت دارد. (۱)

ص: ۲۳۶

۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص ۴۴۲.

اسماعیل هرقلی در عراق زندگی می کند. او در ناحیه پا غده چرکینی دارد که پزشکان از درمان آن عاجز مانده اند. خاندانش را ترک می کند و به حلّه می آید. در آن جا نیز پزشکان از معالجه پای او ناتوان هستند. وی که همواره بدنش آلوده به چرک و خون است درباره طهارت و خواندن نماز به زحمت می افتد. به خانه عالم حلّه، سیدبن طاووس می رود و عرض حال می کند.

سید وظیفه شرعی او را هنگام نماز بیان داشته، وی را به جهت معالجه همراه خود به بغداد می آورد. جراحان بغداد راه علاج را جراحی تشخیص می دهند. درصد زنده ماندن بعد از عمل بسیار پایین است. اسماعیل به شدت افسرده می شود. سید او را دلداری می دهد و از او می خواهد تا به اهل بیت متوسل شود. او ناامیدانه به سامرا می رود و در سرداب مقدس به حضرت متوسل می شود. صبح زود در دجله غسل

می کند و زخم خود را شستشو می دهد. در همین حین چهار سوار به او نزدیک می شوند. یکی از آنها دارای لباس خاص و هیبت معنوی است به او نزدیک تر می شود. در حین صحبت با او زخم پایش را مسح می کند و به او خبر می دهد به زودی خلیفه او را گرامی داشته، هدیه ای به او عطا خواهد کرد که او نباید آن را بپذیرد. اسماعیل هنگامی به خود می آید که آن چهار سوار از او دور شده اند. او شفا می یابد و آن چه را حضرت پیش بینی کرده را یکی یکی تجربه می کند. (۱)

ص: ۲۳۸

۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص ۴۰۳.

مردم بحرین گرفتار حاکم جباری شده اند، مردم از مقابله با ستم های او درمانده اند. به ناچار نزد بزرگان علم می آیند و چاره جویی می کنند. قرار می شود عالم پرهیزکار شهر از مردم جدا شده، با توسل به حضرت شکایت مردم را به عرض ایشان برساند.

وی سه شبانه روز به بیابان ها می رود، شب آخر با حضرت ملاقات نموده، باز می گردد. مردم به استقبال او می آیند. به درخواست او همه در میدان شهر جمع می شوند. عالم پرهیزکار مخفیانه چند گوسفند بالای پشت بامی می برد و اعلام می کند، حضرت در ساعت مقرری از روز ظهور خواهند نمود. مردم لحظه شماری می کنند. حضرت حاضر می شود و نام شخصی را برده دستور می دهد تا او را به پشت بام بیاورند. وقتی آن مرد به پشت بام می رسد حضرت دستور می دهد یکی از گوسفندان را نزدیک ناودان سر ببرند. خون از ناودان جاری می شود. سکوت بر

جمعیت حاکم می شود. شخص دیگری نیز به پشت بام فرا خوانده می شود، باز مردم شاهد جاری شدن خون از ناودان هستند. این واقعه برای بار چهارم نیز تکرار می شود. مردم یکی یکی میدان را ترک گفته، به بهانه ای از صحنه می گریزند. بالای پشت بام آن عالم می ماند، چهار نفر از مردم شهر، امام و چهار گوسفند سر بریده. (۱)

□ این واقعه در داستان دیگری به نام «مقام صاحب الزمان در حله» نیز روایت شده است. (۲)

ص: ۲۴۰

-
- ۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص ۳۰۵.
 - ۲- محمدرضا باقی اصفهانی، عنایات حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف به علما و طلاب، ص ۲۰۶، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ ش.

دو کودک از طایفه بنی بکر که همه سنی مذهب هستند، به همراه دیگران به استقبال یک کاروان به خارج روستا می روند. آن دو بعد از آمدن کاروان از جمعیت جدا افتاده، گم می شوند. بی هدف در پایان پر از خار به این سو و آن سو می روند. هر لحظه امکان حمله حیوانات وحشی وجود دارد. تشنگی نیز طاقت از کف آنان ربوده است. در این هنگام تک سواری به آنها نزدیک می شود. آنان را دلداری داده، با میوه ای به نام حنظل از آنها پذیرایی می کند. بعد از آن که آن دو کودک سرحال می شوند. تک سوار به دور آنها روی زمین خطی می کشد و آن محل را ترک می کند. آنها شب را همان جا سپری می کنند. حیوانات وحشی قصد حمله به آنان را دارد اما آن خط مانند دیواری نفوذناپذیر مانع رسیدن حیوانات به آن دو می شود. روز بعد هیزم کشی آنان را پیدا کرده به طایفه بنی بکر می رساند. چند سال می گذرد. یکی از آنها که حمله دار است و به

کاروانیان شتر و اسب کرایه می دهد، در یکی از سفرهایش با شیعیان همراه می شود و به کاظمین مشرف می شود. در خواب آن تک سوار را می بیند و همان جا شیعه می شود. (۱)

ص: ۲۴۲

۱- برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۲۱۶.

سه دانشجوی جوان برای اسکی روی برف به ارتفاعات کوه آلپ می روند. آنها از سقوط بهمن هراس دارند اما سخت مشغول تفریح می شوند. چیزی نمی گذرد که در اثر سانحه گرفتار بهمن شده، هر سه زیر برف مدفون می شوند. آنها هنوز زنده اند و به شدت تقلا می کنند شاید راه نجاتی پیدا کنند. یکی از آنها در همان حالت یأس و ناامیدی به حضرت مسیح متوسل می شود. کم کم سرما بر آنها غلبه پیدا می کند و هر سه بی هوش می شوند.

چیزی نمی گذرد که دو نفر به آن ارتفاعات آمده، متوجه سقوط بهمن می شوند و آن سه جوان را از زیر برف بیرون می کشند. آنها در حالت اغما قرار دارند. یکی یکی آنها را به قهوه خانه کوه انتقال می دهند. وقتی آن جوان ها به هوش می آیند یکی از دو نجات دهنده را به اشتباه مسیح پندارند. اما او مسیح نیست بلکه یکی از کارگزاران پیشوای دوازدهم است. (۱)

ص: ۲۴۳

تک سوار، حج

در سفر حج ملاهاشم از قافله عقب مانده، راه را گم می کند. او صدای زنگ شتران را می شنود اما توان رسیدن به قافله را ندارد. شب در بیابان پوشیده از خار مگیلان مستاصل به این سو و آن سو می رود. پاهایش مجروح شده، خون زیادی از بدن وی خارج شده است. ضعف عمومی بر او غالب می شود. نزدیک صبح شده، رمقی در بدنش احساس نمی کند. دست به دعا برمی دارد و زیر لب دعای غریق را زمزمه می کند. قبل از طلوع آفتاب سواری به او نزدیک می شود. ملاهاشم به گمان آن که راهزن بادیه نشین باشد خود را زیر بوته ها پنهان می کند.

تک سوار به او نزدیک می شود و به اسم او را صدا می زند. کمک می کند تا بر اسب سوار شود. او از حال رفته است. تک سوار او را به قهوه خانه ای می رساند. ملاهاشم توسط قهوه چی پذیرایی می شود. قافله ملاهاشم نیز در همان اطراف اطراق کرده است. ملاهاشم در جستجوی تک سوار به هر کجا سرک می کشد اما از ایشان خبری نیست. (۱)

ص: ۲۴۴

استاد جعفر نعل بند ۲۵ بار است به زیارت امام حسین علیه السلام می رود. او باز عزم سفر دارد. در راه با پیرمردی یزدی هم سفر می شود که بیمار و رنجور است. آنها از کاروان عقب افتاده اند. پیرمرد زانو می زند و در بستر می افتد. جعفر نگران است به موقع وارد کربلا نشود. از سویی نمی تواند پیرمرد را تنها رها کند. پیرمرد برای آن که خیال جعفر را راحت کند، او را از مرگ خود آگاه می سازد و تنها یک درخواست از جعفر دارد و آن رساندن جسد او به کربلاست. پیرمرد می میرد. جعفر جسد او را به زحمت بر روی الاغ می بندد و راهی می شود. نگهداری جسد در بیابان ها برای او مشقت آور است. او به امام حسین علیه السلام متوسل می شود و کمک می طلبد.

در حالی که دیگر مایوس شده است، چهار سوار را می بیند که نزد او می آیند. آنها پیکر پیرمرد را با احترام غسل می دهند و بر آن نماز

می خوانند. جعفر از همراهی با آنان احساس امنیت می کند تا آن که نزدیک قافله می شوند. آن چهار سوار ناپدید می شوند. او به کربلا می رسد. پس از دفن پیرمرد وارد حرم می شود. جعفر از آن پس چشم برزخی می یابد و از این حالت نگران است به حجره می رود و در را به روی خود می بندد تا آن که شخصی به سراغ او می آید و او را با خود به مسجد جامع می برد. در آن جا با حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف ملاقات می کند و حضرت از او می خواهد جریان تکریم و احترام پیرمرد و خودش را در بیابان برای مردم بازگو کند تا عزت زائران کربلا روشن شود. (۱)

ص: ۲۴۶

۱- سیدمهدی شمس الدین، انتظارات امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۷۴، قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآنی، ۱۳۸۰ش.

نماینده گی، دریافت پاسخ، پیک

مرد روستایی مضطرب و نگران به خانه شیخ مفید می آید تا کسب تکلیف کند. همسر وی نه ماهه بچه ای را حمل داشته و اکنون از دنیا رفته است. قابله های روستا یقین به زنده بودن جنین دارند. شیخ فتوا می دهد تا زن را با حملش دفن کنند. مرد روستایی داغش دو چندان شده، به سمت روستا حرکت می کند. در بین راه فردی به او ملحق می شود که از ناحیه شیخ برای او پیغام مهمی آورده است. شیخ دستور داده تا پهلوی زن را شکافته، جنین را نجات دهند و مادر را دفن کنند.

مرد روستایی طبق فتوای جدید شیخ عمل می کند و بچه اش را نجات می دهد. وی هدیه ای را برای شیخ می فرستد و او را از سلامتی طفل آگاه می سازد. شیخ با شنیدن این خبر تعجب کرده، به اشتباه خود پی می برد؛ زیرا هرگز کسی را برای تغییر فتوا نزد مرد روستایی نفرستاده است.

ص: ۲۴۷

شیخ بعد از این ماجرا در به روی خود می بندد و دیگر به شبهات شرعی پاسخ نمی گوید.

مردم از رفتار شیخ در تعجب اند. و از سویی در امور زندگی خویش به شیخ نیازمندند. توقیعی از ناحیه مقدسه صادر می شود و به دست شیخ می رسد. مفاد توفیع چنین است: «بر شما فقهاست فتوا دادن و بر ماست جلوگیری از خطاها» شیخ به دستور حضرت در به روی خلق می گشاید. (۱)

ص: ۲۴۸

۱- برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۲۳۲.

پیرزن مسیحی با تنها پسرش در کلبه ای کوچک نزدیک کوه ایفل زندگی می کند. پسر او مبتلا به سرطان حنجره گشته، تارهای صوتی او فلج شده اند. پیرزن بارها برای درمان پسرش اقدام نموده اما پزشکان از درمان وی ناامید شده اند. و ادامه معالجه را بی فایده می دانند.

پیرزن پسرش را به کلبه انتقال می دهد و منتظر مرگ او می نشیند. فصل زمستان از راه رسیده، سرمای هوا نیز آزاردهنده است. در یکی از روزها نزدیک غروب دل پیرزن می شکند و به مریم مقدس متوسل می شود. در عالم خواب ایشان را ملاقات می کند. مریم مقدس سه نام (محمد، فاطمه و مهدی) را به او می آموزد.

پیرزن بیدار می شود و با اضطرار به این سه نام مقدس متوسل می شود. دو نفر به کلبه پیرزن می آیند. یکی از آنها بر بستر پسر بیمار حاضر می شود و با او صحبت می کند. پسر بلند می شود، می نشیند و اظهار

گرسنگی می کند. آثار بهبودی در چهره اش هویدا می گردد. پیرزن اشک شوق می ریزد و پسرش را در آغوش می گیرد. او
بر این باور است که مسیح به کلبه آنها آمده است. (۱)

ص: ۲۵۰

۱- در محضر لاهوتیان، ص ۳۰۵.

عده از اشرار قرامطه به کعبه هجوم برده، سنگ حجرالاسود را سرقت کرده اند. برخی از آنها منتظر عقاب الهی بوده، از خدا می ترسند و تصمیم می گیرند سنگ را به مکه برگردانند و در جایگاه اولش نصب نمایند. ابن قولویه از علماء شیعه با آگاهی از این واقعه تصمیم می گیرد خود را به مکه رسانده، از نزدیک این جریان را مشاهده نماید؛ زیرا به اعتقاد شیعه نصب حجرالاسود باید به دست معصوم انجام پذیرد. ابن قولویه راهی سفر می شود اما در بین راه به شدت بیمار شده، از ادامه مسیر باز می ماند. او نامه ای نگاشته، به نماینده خود ابن هشام می دهد تا به مکه رفته آن را به شخصی تحویل دهد که سنگ حجرالاسود را نصب می کند.

ابن هشام به مکه می رسد. سرکرده قرامطه هرچه سعی می کند موفق به نصب حجرالاسود نمی شود. تا آن که جوانی خوش سیما از بین جمعیت حاضر می شود و آن را در جای خود قرار می دهد. ابن هشام خود را به آن

جوان می رساند. قبل از آن که چیزی بگوید، آن جوان نامه را طلب می کند. و به ابن هشام خبر می دهد که نویسنده نامه بهبودی خواهد یافت و هنوز سی سال از عمر او باقی مانده است. (۱)

ص: ۲۵۲

۱- برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۶۷.

جستجوگر، دریافت پاسخ

بحرین در استعمار به سر می برد. حاکم و وزیرش هر دو از نواصب بوده، در عداوت شیعه اصرار می ورزند. وزیر در یکی از روزها اناری با خود به دارالعماره می آورد و به والی هدیه می دهد. روی انار به صورت طبیعی چند کلمه نقش بسته است: «لا اله الا الله، محمد رسول الله، ابوبکر، عثمان و علی خلفاء الله» والی سرمست از آن چه یافته بزرگان اهل شیعه را فرا می خواند و انار و آن چه بر آن نگاشته شده را برای ابطال مذهب شیعه به رخ همگان می کشد. والی سه روز مهلت می دهد تا آنها پاسخی دست و پا کنند و در صورت عجز مانند اهل ذمه باید جزیه دهند و در صورت امتناع مردان آنها کشته، زنانشان اسیر و اموالشان ضبط خواهد شد.

اکابر شیعه چاره را در استغاثه به حضرت می دانند. محمد بن عیسی که به فضل و تقوا شهرت دارد به اتفاق دو نفر دیگر این مسئولیت را

می پذیرند، آنان تا سحر به درگاه خداوند به عبادت می پردازند و به حضرت متوسل می شوند. هنگام سحر محمد به محضر حضرت مشرف می شود، حضرت وی را از نیرنگ وزیر آگاه می سازد. محمد نزد مردم بازمی گردد و در مقام پاسخ گویی به والی از آنان می خواهد تا با هم به خانه وزیر روانه شوند. در خانه وزیر داخل غرفه ای یک قالب از گل می یابند که به صورت انار ساخته شده، دو نیمه دارد که کلمات منقوش روی انار در آنها حک شده است. انار را می شکافند، دود و خاکستر از آن بیرون می ریزد. والی با مشاهده این کرامت شیعه می شود و فرمان قتل وزیر را صادر می کند.^(۱)

ص: ۲۵۴

۱- میرزا حسین طبرسی نوری، نجم الثاقب، ص ۵۵۶، قم: انتشارات مسجد مقدس جمکران، ۱۳۸۰ش.

عالم شهر سید جلیل القدری است که مورد اعتماد مردم است. تاجر سرشناس شهر نزد وی آمده درخواست می کند سند ملکی را که قصد معامله آن را دارد مورد تأیید قرار دهد. سید خواسته وی را اجابت می کند. در میانه روز شخصی به منزل سید می آید و او را نسبت به تأیید سند سرزنش می کند و او را از نیرنگ تاجر آگاه می سازد؛ زیرا تاجر قصد دارد با این جعل سند ملک وقفی را تصاحب کند. شخص ناشناس برای صدق گفته های خود وقف نامه آن ملک را در فلان دیوار آدرس می دهد و از او می خواهد که آن را یافته نزد حاکم برود.

سید به دیوار مراجعه می کند و در جز دیوار وقف نامه را می یابد و به حاکم مراجعه می کند. او مانع عملی شدن تصمیم تاجر می شود. مرد ناشناس باز با سید ملاقات می کند و به او اطلاع می دهد وی بعد از هفت روز خواهد مرد و سید باید جانشین او شود تا در خدمت حضرت از کار گزاران ایشان شود. (۱)

ص: ۲۵۵

پیش از انقلاب است. رمضانعلی زاغری بساز بفروش بوده، شریکی دارد که به سود کم قانع نیست. زاغری تصمیم می گیرد از وی جدا شود. شریک او به جرم فروش مواد مخدر بازداشت می شود. زاغری در قبال چک هایی که به مردم داده اند احساس مسئولیت می کند. او باید پاسخگوی طلبکاران شریکش نیز باشد. در میان طلبکاران شخصی بهایی مذهب وجود دارد به نام عباس درخشانی، او چکی به مبلغ پانصد هزار تومان از زاغری دارد که قبلاً وصول شده است. اما مدعی است از زاغری طلب دارد و از او شکایت می کند.

زاغری به ناچار باید خانه را ترک گفته، فرار کند. پیرزن صاحب خانه متوجه مشکل او می شود به او توصیه می کند به قم برود و در مسجد جمکران پناهنده شود. زاغری به توصیه پیرزن عمل می کند. روزی عریضه ای نوشته به چاه می اندازد. مدتی بعد با شخصی مواجه می شود

که از خواسته وی مطلع است. چند سکه به او می دهد و توصیه می کند بار دیگر به درخشانی مراجعه کند. زاغری با ترس به سراغ درخشانی می رود و در کمال تعجب وی را پیشیمان می یابد که به جرم خود اعتراف می کند و از شکایتش صرف نظر نموده است. (۱)

ص: ۲۵۷

۱- احمد قاضی زاهدی، شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، ج ۱، ص ۵۵، قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ ش.

طلب فرزند، خواب، چهل

یکی از تاجر ثروت فراوانی داشته، در رفاه کامل زندگی می کند. تنها مشکل او نداشتن فرزند است. او هرگونه درمانی را نیز تجربه می کند. اما نتیجه ای حاصل نمی شود. وی به راهنمایی یک عالم به مسجد سهله آمده، نماز حاجت می خواند. در خواب از او خواسته می شود. نزد محمدعلی بافنده ساکن دزفول برود. به هر ترتیبی شده خود را به دزفول می رساند. بافنده در بازار مغازه کوچکی دارد که در همان نیز زندگی می کند. وی با دیدن مرد تاجر به نام او را صدا می زند و به مغازه اش دعوت می کند.

بعد از پذیرایی به او خبر می دهد به زودی خداوند به آنها اولاد عطا خواهد نمود. تاجر که تحت تأثیر بافنده قرار گرفته، شب را نزد وی در مغازه می ماند. در بین صحبت های او با بافنده مشخص می شود که این قدرت معنوی بافنده در اثر رسیدگی به یک سرباز لر که از مریدان

حضرت بوده به وی عطا شده است. آن سرباز بیمار بوده، نزد بافنده می میرد. بافنده او را غسل داده، کفن می کند و به خاک می سپارد. از آن پس چنین قدرت معنوی را احساس می کند. (۱)

ص: ۲۵۹

۱- برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۲۰.

یاقوت روغنی در خانواده ای رشد کرده که پدر سنی و مادرش شیعه بوده است. او همیشه به قصد خرید روغن به بیابان های می رود و از بادیه نشینان روغن می خرد. در یکی از روزها هنگام بازگشت در یکی از منازل هنگام استراحت خواب می ماند و از همراهان خود عقب می افتد. او مقداری راه را می پیماید. نزدیک غروب، در بیابان بی آب و علف گم شده است. ترس از حیوانات وحشی او را مضطرب کرده، تشنگی بر او غالب می شود. سرگشته به این سو و آن سو می خزد. با ناامیدی کامل به درگاه خداوند به التماس برمی خیزد. به یاد مادرش می افتد که در گرفتاری ها به امام خود ابوصالح عجل الله تعالی فرجه الشریف متوسل می شده است. یاقوت با خود عهد می بندد اگر در این بیابان ابوصالح به فریادش برسد او مذهب شیعه را بپذیرد. در ادامه مسیر با شخصی مواجه می شود که عمامه سبز بر سر دارد. شخص ناشناس او را سیراب نموده، به دهکده ای

شیعه نشین

می رساند. یاقوت بعد از جدا شدن از وی، همراهانش را می یابد. او پس از رسیدن به شهر نزد عالم شیعی می رود و شیعه می شود.^(۱)

ص: ۲۶۱

۱- برکات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۱۲۸.

راهزنان قبیله طیّ از طریق خبرچین خود متوجه می شوند کاروان حاجیان به زودی به گردنه می رسند، آنها به قصد غارت به بیابان می آیند اما از کاروان خبری نیست. آنان به گمان آن که کاروان دور شده است، به دل کویر می زنند اما ردی از حاجیان نمی یابند. راهزنان که به امید غارت حرکت کرده بوده اند، با خود آذوقه نیاورده اند. گرسنگی بر آنها چیره می شود. به دستور سرکرده باید یکی از اسب ها را به جهت تأمین آذوقه سر ببرند. قرعه کشی می کنند؛ قرعه به نام شخصی می افتد که اسبش را بیش از حد عزیز می دارد. سه بار دیگر قرعه می زنند باز به نام همو اصابت می کند.

وی درخواست می کند برای آخرین بار بگذارند او بر اسبش سوار شود و در آن حوالی دور بزند. همراهان به او شک نموده اند. او هنگام تاختن به قصد فرار از همراهان دور می شود. در دل بیابان کنیزی را

می بیند. او همراهانش را فرا می خواند و کنیز را دنبال می کنند تا به خیمه ای می رسند. درون خیمه مردی جلیل القدر حضور دارد. سفره پهن کرده، از آنان به گرمی پذیرایی می کند. آنان تشکر کرده بعد از پذیرایی آن جا را ترک می کنند. عده ای از راهزنان به طمع تصاحب کنیز و غارت اموال آن مرد به محل خیمه باز می گردند. با دیدن هیبت آن مرد جلیل القدر که شمشیر حمایل دارد، لرزه بر اندامشان می افتد و همگی پا به فرار می گذارند.^(۱)

ص: ۲۶۳

۱- برکات حضرت ولّی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۳۱۴.

راننده ای در فصل زمستان مشهد را به مقصد یکی از شهرهای اطراف ترک می کند. در نیمه های شب برف شدید به همراه باد و طوفان عبور و مرور ماشین ها را مختل می کند. ماشین وی دچار نقص فنی می شود. به علت طوفان هیچ وسیله ای در جاده تردد نمی کند. او هرچه تلاش می کند موفق به تعمیر ماشین نمی شود. کم کم سرما شدت می یابد و هوا تاریک تر می گردد. ترس بر وی مستولی می شود. راننده از همه جا ناامید گشته است. رو به درگاه خدا نذر می کند اگر از این وضعیت نجات یابد از آن به بعد نمازش را اول وقت به جا آورد.

او از ترس یخ زدگی به داخل ماشین پناه می برد و در اندیشه مرگ است که شخصی به شیشه ماشین می کوبد. مرد ناشناس به کمک او آمده است، وی ماشین را تعمیر می کند. راننده قصد دارد مقداری پول به او تقدیم نماید اما مرد ناشناس نمی پذیرد و تنها از راننده می خواهد که به

عهدش وفا کند و نمازش را ترک نکند. راننده پشت فرمان می نشیند، ماشین روشن می شود. وقتی از ماشین پیاده می شود کسی را در آن اطراف نمی بیند. (۱)

ص: ۲۶۵

۱- شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، ج ۱، ص ۹۳.

طلبه ای جوان به نام محمدحسن در نجف مشغول تحصیل است. در یکی از روزها با دختر جوانی مواجه می شود. مهر دختر در دلش افتاده، به نزد استادش می رود و به اتفاق وی به خواستگاری می روند. پدر دختر با این وصلت مخالف است. محمدحسن سرخورده و دلداه از درس و بحث باز می ماند. او در این گیر و دار بیماریش نیز شدت می یابد به نحوی که با سرفه های پی در پی خون از گلویش جاری می شود.

او برای رفع مشکلات و برآورده شدن حاجتش، چهل شب به مسجد کوفه می آید. وی به علت بیماریش مجبور است شب را در صحن مسجد سپری کند. شب آخر با خود مقداری قهوه می آورد. نزدیک سحر است. محمدحسن ناامید و مأیوس قصد ترک کردن مسجد را دارد که یک سید عرب نزد او آمده، کنارش می نشیند. محمدحسن با مقداری قهوه از

ایشان پذیرایی می کند. مرد عرب فنجان قهوه را تا نیمه می نوشد و مابقی را به محمدحسن می دهد تا میل کند. آن دو از مسجد خارج می شوند. بعد از رفتن آن مرد عرب محمدحسن متوجه می شود بیماریش شفا یافته است. چیزی نمی گذرد که به وصال دختر مورد علاقه اش نیز می رسد. (۱)

ص: ۲۶۷

۱- نک: محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، ج ۵۳، ص ۲۴۰.

یکی از شیعیان که در حب اهل بیت زبان زد است و همواره عقیده اش را بی پروا اظهار داشته، به آن افتخار می کند، در یکی از سفرهایش با یک ناصبی همسفر می شود. طبق عادت با وی به مناظره می نشیند و به بحث می پردازد. فرد ناصبی در برابر برهان قاطع او عاجز مانده، به ناچار شمشیر می کشد و آماده پیکار با او می شود تا وی را از پا درآورد. او با رجزخوانی خود را از اصحاب معاویه می داند و گویا جنگ صفین برپا شده باشد در مقابل سپاه علی بن ابی طالب ایستاده و مرد شیعه را به جنگ فرا می خواند.

آن دو درگیر می شوند. چکاچک شمشیرها در فضا طنین افکن می شود. مرد ناصبی ضربتی به سر آن شیعه می کوبد به نحوی که او بیهوش شده بر زمین می افتد. ناصبی سرمست از این مبارزه، وی را رها کرده به راهش ادامه می دهد. تک سواری از دور هویدا می شود و بر بالین آن مرد

شیعه می نشیند و با کشیدن دست بر زخم وی آن را التیام می بخشد. سپس با چابکی خود را به آن ناصبی رسانده، با ضربه شمشیر سر از تن وی جدا می سازد. مرد شیعه خود را به آن تک سوار می رساند و نام وی را جو یا می شود. او خود را محمد بن الحسن معرفی می کند و به مرد شیعه توصیه می کند اگر درباره زخم او کسی پرس و جو نمود، در جواب بگوید در جنگ صفین این زخم بر سرش پدید آمده است. (۱)

ص: ۲۶۹

۱- میر مهر، ص ۳۷۳.

۱. آبدایک، جان و دیگران، درباره ادبیات، ترجمه: احمد میرعلایی، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.
۲. آوینی، سید مرتضی، مبانی نظری هنر، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.
۳. احمدی، بابک، تصاویر دنیای خیالی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۰ش.
۴. -----، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ش.
۵. اسلین، مارتین، دنیای درام، ترجمه: محمد شهباز، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.
۶. -----، تئاتر و ضدتئاتر، ترجمه: حسین بایرامی، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.
۷. الصغیر، محمدحسین علی، الصورة الفنیة فی المثل القرآنی، بیروت: دارالهادی، ۱۴۱۲ق.

۸. اوکانو، فلانری، شهود، ترجمه: آذر عالی پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.
۹. الیاده، میرچا، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه: بهمن سرکارتی، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۴ش.
۱۰. -----، اسطوره، رویا، راز، ترجمه: رویا منجم، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.
۱۱. -----، از جادو درمان گران تا اسلام، ترجمه: مانی صالح عالمه، تهران: انتشارات ورجاوند، ۱۳۸۲ش.
۱۲. -----، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه: جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶ش.
۱۳. ال، گورین، ویلفرد و دیگران، راهنمای روی کردهای نقد ادبی، ترجمه: زهرا میهن خواه، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش.
۱۴. اورول، جرج، ۱۹۸۴، مهدی بهره مند، نشر و پژوهش: فرزانه روز، ۱۳۶۱ش.
۱۵. باقی اصفهانی، محمدرضا، عنایات حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف به علما و طلاب، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ش.
۱۶. برت، آر، آل، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.
۱۷. برجس، آنتنی، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۹ش.
۱۸. بستانی، محمود، پژوهشی در جلوه های هنری داستان های قرآن، ترجمه: موسی دانش، مشهد: انتشارات قدس رضوی، ۱۳۸۶ش.

۱۹. بکت، ساموئل، آخر بازی، در انتظار گودو، ترجمه: بهروز جاجی محمدی، تهران: بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۳ش.
۲۰. -----، در انتظار گودو، ترجمه: علی اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل، چاپ چهارم، ۱۳۸۷ش.
۲۱. -----، مالون می میرد، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۷ش.
۲۲. پراپ، ولادیمیر، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۸ش.
۲۳. -----، ریشه های تاریخی قصه های پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ش.
۲۴. پزشکی، محمدحسن، روایت و ضد روایت، تهران: انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ش.
۲۵. پورسیدآقایی، مسعود، میرمهر، قم: انتشارات حضور، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.
۲۶. پورنامداران، تقی، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۸۳ش.
۲۷. پیتر، سوندی، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.
۲۸. پیکرینگ، کنت، چگونه نمایش نامه مدرن را بخوانیم، ترجمه: آنتینا هایراپتیان، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.
۲۹. پیشوایی، مهدی، سیره پیشوایان، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادق علیه السلام، ۱۳۷۶ش.

۳۰. تامس، جیمز، تحلیل فرمالیستی متن نمایشی، ترجمه: علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۳۱. تودوروف، تزوتان، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

۳۲. جاسم حسین، تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف، ترجمه: محمدتقی آیت اللهی، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۷ش.

۳۳. جوادی آملی، عبدالله، تفسیر موضوعی قرآن، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ اول، ۱۳۷۸ش.

۳۴. حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم، مبانی هنری قصه های قرآن، قم: انتشارات دارالثقلین، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

۳۵. خلف الله، محمد احمد، الفن القصصی فی القرآن الکریم، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

۳۶. دوبوکور، مونیک، رمزهای زنده جان، ترجمه: جلال ستاری، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۷ش.

۳۷. رابرتس، جیمز، بکت و تئاتر معنا باختگی، ترجمه: حسین پاینده، تهران: بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۳۸. روویون، فردریک، آرمان شهر در تاریخ اندیشه غرب، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

۳۹. ریمونت، ولادیسلاو، سرزمین موعود، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳ش.

۴۰. زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ش.

۴۱. زولا، امیل، ژرمینال، ترجمه: سروش حبیبی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۴ش.
۴۲. ژنس، دمینیگ، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.
۴۳. ستاری، جلال، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶ش.
۴۴. ستاری، جلال، مدخلی بر رمزشناسی عرفان، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶ش.
۴۵. سعیدی روشن، محمدباقر، تحلیل زبان قرآن و روش شناسی فهم آن، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.
۴۶. سید حسینی، رضا، فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب جهان از آغاز تا امروز)، تهران: انتشارات سروش، بی تا.
۴۷. -----، مکتب های ادبی، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۵ش.
۴۸. سید قطب، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه: محمد مهدی فولادوند، تهران: انتشارات بنیاد قرآن، چاپ اول، ۱۳۵۹ش.
۴۹. سیاسی، علی اکبر، نظریه های شخصیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۶ش.
۵۰. شمس الدین، سید مهدی، انتظارات امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآن، ۱۳۸۰ش.
۵۱. شوالیه، ژان و کربران آلن، فرهنگ نمادها، ترجمه: و تحقیق سودابه فضایی، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵ش.

۵۲. طباطبایی، محمدحسین، شیعه در اسلام، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ دهم، ۱۳۷۴ش.

۵۳. طبرسی نوری، میرزا حسن، نجم الثاقب، قم: انتشارات مسجد مقدس جمکران، ۱۳۸۰ش.

۵۴. غفارزاده، علی، پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: انتشارات نبوع، چاپ اول، ۱۳۷۵ش.

۵۵. فرای، نورتروپ، تخیل فرهیخته، سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۸۶ش.

۵۶. -----، تحلیل نقد ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷ش.

۵۷. -----، رمز کل کتاب مقدس، ترجمه: صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

۵۸. -----، صحیفه های زمینی، هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

۵۹. فروم، اریک، زبان از دست رفته، ابراهیم امانت، تهران: انتشارات فیروز، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

۶۰. فیستر، مانفرد، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۶۱. قادری، نصرالله، آناتومی ساختار درام، تهران: انتشارات نیستان، ۱۳۸۶ش.

۶۱. قاضی زاهدی، احمد، شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ش.

۶۲. قمی، عباس، منتهی الآمال، قم: انتشارات هجرت، ۱۳۷۶ش.

۶۳. کازانزاکیس، نیکوس، مسیح باز مصلوب، محمد فاضلی، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۴ش.

۶۴. کاستانیو، پل، راه بردهای جدید نمایش نامه نویسی، ترجمه: مهدی نصراله زاده، تهران: دبیرخانه جشنواره بین المللی تئاتر دانشگاهی و انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۶۵. کامو، آلبر، بیگانه، ترجمه: جلال آل احمد، علی اصغر خیره زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۶۴ش.

۶۶. کامیابی مسک، احمد، گفتگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۶۷. کلینی، محمد بن یعقوب، الکافی، مکتبه الصدوق، ۱۳۸۱ق.

۶۸. کمپل، جوزف، قدرت اسطوره، ترجمه: عباس، مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ش.

۶۹. مارتین، والاس، نظریه های روایت، ترجمه: محمد شهباز، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲ش.

۷۰. مجاهدی، محمدعلی، در محضر لاهوتیان، تهران: مؤسسه انتشاراتی لاهوت، چاپ چهارم، ۱۳۸۲ش.

۷۱. مجلسی، محمدباقر، بحار الانوار، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۷۲. محمدی، محمدهادی و علی عباس، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران: نشر چیستا، [بی تا].

۷۳. مسعودی، علی بن الحسین بن علی، مروج الذهب و معادن الجواهر، قم: انتشارات دارالهجره، ۱۴۰۴ق.

۷۴. مطهری، مرتضی، مجموعه آثار، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.
۷۵. -----، قیام و انقلاب مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف از دیدگاه فلسفه تاریخ، مشهد: انتشارات وحی، ۱۳۵۴ش.
۷۶. معلم، سیدجواد، عنایات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، مشهد: انتشارات تکسوار حجاز، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.
۷۷. مکاری، کورمک، جاده، ترجمه: ایرج مثال آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.
۷۸. مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، تهران: انتشارات دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۱۴ش.
۷۹. مکی، رابرت، داستان ساختار سبک اصول فیلم نامه نویسی، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.
۸۰. موسوی همدانی، سید محمدباقر، ترجمه تفسیر المیزان، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷۴ش.
۸۱. نصری، عبدالله، فلسفه آفرینش، قم: دفتر نشر معارف، ۱۳۸۲ش.
۸۲. ووگلر، کریستوفر، ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶ش.
۸۳. ووگلر، کریستوفر، سفر نویسنده، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۷ش.
۸۴. هاکسلی، آلدوس، دنیای قشنگ نو، ترجمه: آذر عالی پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.
۸۵. -----، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر نیما، چاپ اول ۱۳۶۷ش.

۸۶. هایت، گیلبرت، ادبیات و سنت های کلاسیک، ترجمه: محمد کاسبی، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

۸۷. هولتن، اورلی، مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت، ترجمه: محبوبه مهاجر، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۴ش.

۸۸. یونسکو، اوژن، کرگدن، ترجمه: جلال آل احمد، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸۴ش.

۸۹. یونگ، کارل، گوستاو، انسان و سمبول هایش، ترجمه: ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات امیر کبیر، [بی تا].

۹۰. یونگ، کارل، گوستاو، روح و زندگی، ترجمه: لطیف صدقیانی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵ش.

۹۱. -----، رویاها، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: نشر کاروان، ۱۳۸۳ش.

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند؟

سوره زمر / ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ. ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفاً علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب «مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱. بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)
۲. تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی
۳. جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه، تبلت ها، رایانه ها و ...
۴. سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو
۵. گسترش فرهنگ عمومی مطالعه
۶. زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱. عمل بر مبنای مجوز های قانونی
۲. ارتباط با مراکز هم سو
۳. پرهیز از موازی کاری

۴. صرفا ارائه محتوای علمی

۵. ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱. چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲. برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳. تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴. تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵. ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶. تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷. راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸. طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹. برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰. برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

JAVA.۱

ANDROID.۲

EPUB.۳

CHM.۴

PDF.۵

HTML.۶

CHM.۷

GHB.۸

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

ANDROID.۱

IOS.۲

WINDOWS PHONE.۳

WINDOWS.۴

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

در پایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می
نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان - خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آواده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی - پلاک ۱۲۹/۳۴ - طبقه
اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۰۲۱ - ۸۸۳۱۸۷۲۲

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹



مرکز تحقیقات رایانگی

اصفهان

گامی

WWW



برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی

www.Ghaemiyeh.com

www.Ghaemiyeh.net

www.Ghaemiyeh.org

www.Ghaemiyeh.ir

مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.

۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹

