قابلیت‌های دراماتیک در متون مذهبی

مهدی ارجمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چه تباین و سنخیتی بین متن مذهبی و متن دراماتیک (نمایشی) وجود دارد؟ بحث حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که اساساً متونی که دارای صبغه مذهبی و دینی هستند، می‌توانند در شاکله‌های جدید هنری ـ اعم از درام مکتوب (نمایشنامه) یا فیلم نوشت (سناریو) ـ مطرح شوند؟ اگر فرض را بر این باور بگذاریم که انتقال[1] و تبدیل[2] مزبور ناممکن نیست و با آموختن صناعات نمایش‌نگاری و گره‌گاه‌های مشهود توسط نویسندگان معاصر، شکلی از متن «مذهبی ـ نمایشی» می‌تواند پدیدآید تا در هر دو عرصه زیبایی‌شناسی درام (مباحث استتیک) و معناشناختی (مقولات فکری و اعتقادی) عرض اندام کند، آیا این مهم جز با درک عنایت خاص مؤلفین به سیر تحولات تاریخی این دو پدیده (دین و نمایش) حاصل خواهد آمد؟[3]

با نگاهی به پیشینه و ظهور مذاهب عهد عتیق ـ اعم از ادیان سامی و فرقه‌های نژاد زرد در فلات قاره ـ درمی‌یابیم که مسئله کتاب و متن مذهبی (لوح قدسی) همواره با ذات جوهره ادیان عتیق عجین بوده و در واقع بدون وجود متن مکتوب[4] که حاوی آموزه‌های معنوی و حکمی این ادیان و نیز اندرزهای عملی برای فلاح و رستگاری ابنای بشر است، امکان تحریف و تنسیخ و حتی نابودی مذهب باستان وجود داشته و از همین‌رو، ادیانی که توفیق یافته‌اند اسناد و مکتوبات نوشتاری مربوط به آیین و شعایر خود را جمع‌آوری کنند و آن را از آسیب زمان محفوظ نگاه دارند، به حیات اجتماعی خود ادامه می‌دهند. این پدیده، یعنی حفظ و حضانت از متن مذهبی به عنوان میراث قدسی یک قوم، مسئله‌ای است که بسیاری از تمدن‌ها را به اوج شکوفایی فکری و فرهنگی رسانیده است.[5] تمدن بیزانس در دوران رونق مسیحیت و تمدن اسلامی بعد از مواجهه با تمدن و فرهنگ ایرانی، این راه را پیمودند.[6] امروزه به وضوح روشن شده است که یکی از دلایل تثبیت ادیان سامی در طول تاریخ، همین عنایت خاص به مقولهٔ کتابت دینی بوده است. باید توجه داشت که بخش اعظمی از متون مزبور به شرح حکایات و قصص اختصاص دارد که در ذات خود خصلتی روایت گون[7] و توصیفی[8] دارند. در یک تقسیم‌بندی کلی، جمیع مکتوبات دینی را می‌توان به سه شاخه مهم بخش‌پذیر دانست:

الف: متونی که حاوی کلمات خداوندند و مآخذ اصلی پیروان دین مزبور به شمار می‌روند (قرآن کریم برای مسلمانان، اناجیل برای مسیحیان و عهد عتیق برای یهودیان، از این قسم‌اند).

ب: احادیث و روایاتی که قدیسین و صحابهٔ پیامبران در شرح احوال ایشان نگاشته‌اند یا به صورت اقوال راویان دیگر در صحیفه‌های دینی ضبط شده است.[9]

ج: تفاسیر و تحشیه‌های دینی که بر مصادر و کتب مقدس نوشته شده و جنبه برهانی آن، بر وجوه روایی اولویت دارد.

اما خصلت مشترک تمام این متون که از مهم‌ترین مؤلفه‌های تشخیص یک متن مذهبی نیز هست، عنایت به مقوله سنت[10] و ارجاع به ساحتی قدسی از زمان ماضی است که در آن رویدادهای معجزه‌آسای ادیان به

وقوع پیوسته است.[11] باید به این نکته توجه داشت که اقتباس آیات و احادیث به وسیله شاعران و نویسندگان، در نزد همه فرق اسلامی جایز نبوده‌است. اما موردی که همه علمای دین اجماعاً به رد آن رأی داده‌اند، مسئله هجو و هزل (یاوه‌سرایی) در این حوزه بوده است.[12] در جهان غرب، پدیده اقتباس از متون مذهبی، در قرون وسطی شیوع می‌یابد. با قدرت گرفتن کلیسا، نخستین اقدام، منع و جلوگیری از نمایش‌های هجایی رومی است. کسانی که در این حوزه (نمایش) به سرگرم کردن مردم مشغولند، شایسته مجمع مؤمنان شناخته نمی‌شوند و شرکت در این اجتماعات نیز برای دینداران ممنوع اعلام می‌شود.[13] این موضع علمای کلیسا به تدریج تعدیل شده، به نضج و شکل‌گیری نوعی از نمایش مذهبی به نام میستری یا پاسیون (سوگ) می‌انجامد. در واقع کلیسا میراث نمایش باستانی یونان و روم را تصاحب می‌کند و آن را به شیوه‌ای مذهبی مناسب با حال و هوای انجیل و روایات مکتوب آن بازمی‌آفریند؛ اما به مجرد آن که اجرای پاسیون‌ها و متون مذهبی از صحن صومعه‌ها و امکنه مقدس به میان بازارهای عمومی شهر و محل کسب و تجارت منتقل می‌شود، تحولی ماهوی در اقتباس‌ها روی می‌دهد و دنیوی‌گری رو به رشد می‌نهد.

این مسئله در جامعه مسیحی ابتدا با تلفیق و آمیزش دو حوزه کلیسا و بازار و خواست بازیگران و نویسندگان متون مذهبی برای ارائه کارشان در مکان‌های عمومی مثل مسافرخانه‌ها، میدان‌های خرید ارزاق توسط سوداگران و واسطه‌ها صورت می‌گیرد و با تحول فرهنگی‌ایی که رنسانس به بار می‌آورد، عملاً به تحلیل پاسیون‌های سنتی و رشد دیدگاهی انتقادی و عقل‌گرا به مقوله متن و نمایش مذهبی می‌انجامد. از رنسانس به بعد، هر آنچه تحت عنوان اقتباس و الهام از متون مذهبی در عرصه نمایش و ادبیات در غرب روی داده است حکم تأویل[14] و تفسیر شخصی هنرمند را

دارد و التزام و تقید به سنت در آن فرو کاسته شده است.[15] این پدیده اگر چه در برخی موارد از مذهب دور شده است، ولی اصل اصیل تم یا مضمون مذهبی را محو و نابود نساخته است. برای مثال، بسیاری از آثار ادبیات مدرن در حوزه رمان و نیز نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها هنوز به بازگویی و بازنمایی قصه‌های دینی ولی در اشکال جدید و از مناظر گوناگون می‌پردازند. در واقع، از رنسانس به این سو، وجهه تبلیغی ادبیات دینی که در انحصار کلیسا بود، رو به ضعف نهاد و قصص مذهبی در معرض اقتباس‌های آزاد اقشار مختلف نویسندگان واقع شد.

متن دراماتیک

واژه درام، از اصل یونانی دران (Dran) به معنای کنش یا عمل و نیز از تبار واژه دره (Dere) در زبان سانسکریت به مفهوم روایت آمده است. بدین‌ترتیب، اصطلاح دراما و متن دراماتیک، به نمایش و مکتوبی نمایشی اطلاق می‌شود که روایتی متکی بر عمل کنش[16] را بازگو کند. این توصیف شامل هرگونه متن دراماتیک از دوران ما قبل تئاتر یونان تا زمان حاضر است.[17] با توجه به این که ذات و جوهره درام به آیین‌ها[18] و مناسک باستانی کهنی بازمی‌گردد که در آن انسان‌ها،احتیاجات و نیازهای مادی و معنوی خود را از رب‌النوع‌ها و الهه‌های ولی نعمت خویش طلب می‌کردند؛ قدمت کلام، آواز و حرکت در این مراسم، بیش از کتابت و قلم‌زنی بوده است (این آیین‌ها در اغلب تمدن‌های پیش از اختراع خط وجود داشته است). در درام یونانی، همین خصیصه نیایشی جادویی مد نظر قرار گرفته و بر اساس مراسم رب‌النوع دیونیزوس، از هم آوازی و سرایش جمعی برای خلق و بازنمایی آثار نمایشی استفاده می‌شود؛ اما در اصل، آنچه نمایش یونان را از نمونه‌های یافت شده در تمدن‌های شرق باستان (هند و چین و ژاپن) و نیز آیین‌های بدوی اقوام آفریقایی و سرخپوستان تمایز می‌بخشد، ظهور پدیده‌ای به نام متن دراماتیک یا مکتوب نمایشی است که مؤلفه‌های خاص خودش را دارد و با انواع دیگر متن ادبی، تاریخی یا گزارشی قابل مقایسه است. در «متن دراماتیک»، مهمترین عامل درام یعنی درگیری نیروها که در شکل بدوی آیین‌های کهن، حاکی از قهر طبیعت و خدایان و استغاثه انسان برای آشتی دوباره بوده، از حالت نیاشی به هیأت مناظره[19] درمی‌آید. در نیایش‌های باستان ـ و نیز امروز ـ همواره انسان دردمند به شکلی زمزمه‌وار، گاه در خلوت و به تنهایی و گاه در جمع و کسوت گروهی، کلامی واحد را مکرر و خطابی به خدایش باز می‌گوید؛ مثل این قطعه:

پروردگارا، بر من ببخشای، که می‌پریشم
پروردگارا، مرا شفا ده، که به درد است استخوان‌هایم
جانم سخت پریشان است
بازگرد و جانم را برهان
برای عشق راستین خود مرا برهان[20]

در آنچه از تمدن مصر باستان و مکتوبات آن نیز که بسیار قدیمی‌تر از عصر یونان است، یافت شده، نمایش‌واره‌هایی است که به شرح آداب عبادی و مراسم تنذیر و قربانی می‌پرداخته‌اند ـ مثل قطعهٔ او ـ زیریس وهوروس که درباره بقای روح در جهان مردگان است ـ همان پدیده نیایش و کلام وردگونه که به گوش می‌رسد.

اینک این منم که در آسمان جهان رازگونه بالا می‌روم
به‌سان تخم مرغ کیهان که به گرداگردش ز هر ـ سو پرتوهاست
باشد تا نیروی دهانم را به من بازگردانند
و من بتوانم در برابر ایزد جهان دگر
سخنان متین بر زبانم آورم
باشد که فریادخواهی‌دودست گشوده با نیروی تمامم را ایزد بلند مرتبه پس نراند.[21]

به‌طور کلی می‌توان این‌گونه استنتاج کرد که متون نیایشی باستان، بر مبنای یک گفتار درونی بنا شده بود. در آن، انسان نیازها و حوایج روحی و نیز مادی خود را از خداوند طلب می‌کرد و مسئله درگیری و چالش نیروها، چه در عرصه عمل و چه در حیطه کلام، منتفی بود؛ در حالی که بسیاری از متون روایی دینی که در آنها جنبه نیایشی ضعیف‌تر و وجه دراماتیک و نمایش قوی‌تر است، از آغاز به شکل یک درام تمام عیار جلوه می‌کند. اگر چه ممکن است در متن این درام، صحنه‌هایی از نیایش و عبادت و استغاثه نیز به چشم بخورد (در اغلب قصص مربوط به پیامبران، این‌گونه لحظات یافتنی است)، ولی عناصر مهمی چون درگیری و تصادم نیروها هستند که قصص دینی را پیش می‌برند و جذابیت آنها را نزد توده‌های مردم بیشتر می‌کنند.

به لحاظ تاریخی و از دیدگاه بسیاری از درام‌شناسان، منشأ تولد متن دراماتیک، در یونان باستان بوده است؛ زیرا برای نخستین‌بار، نویسندگانی تحت عنوان نمایشنامه‌نویس (دراماتیست) ظهور می‌کنند و متونی را به رشته تحریر می‌کشند که در آن عناصری چون شخصیت نمایشی، مناظره دیالوگ، درگیری و عمل و نیز گره و گره‌گشایی مد نظر قرار گرفته است؛ ولی حقیقت آن است که تمام این موارد را اگر یک به یک بررسی کنیم، در متون باستانی ماقبل یونان به ویژه در قصص دینی عهد عتیق (روایات پیامبران در عهد عتیق) نیز یافت می‌شود و در واقع، اطلاق این امر به یونان، بیش از آن که مربوط به خود متون و وجوه نمایشی آن باشد، در ارتباط با ظهور و رونق پدیده‌ای به نام اجرای دراماتیک در یونان باستان بوده که لاجرم می‌بایست توسط متونی از نوع نمایشی (محاکات) و با قابلیت‌های جذب انبوه تماشاگران توأم می‌شد.[۲۲] در متون ما قبل یونان، مثل همین قطعه اوزیریس و هوروس (مربوط به مصر باستان) یا قصص عهد عتیق، جنبه‌های دستوری و آموزشی[۲۳] و نیز اخلاقی[۲۴] به چشم می‌خورد که جزء لاینفک متن دینی است. این ویژگی مستمراً در قصص مأخوذ از اناجیل در مسیحیت و نیز حکایات قرآنی در اسلام ادامه می‌یابد؛ تا آن حد که برای شناسایی و متون مذهبی، به جای توجه به جنبه‌های نمایشی و صوری این آثار، معمولاً به مضمون و فحوای کلام قصه‌ها اکتفا می‌شده است. تا قبل از ظهور درام به معنای یونانی‌اش، احسن‌القصص دینی که شامل روایات تورات بود، در حیطه سنت و کتاب قائل به حیات بود و مسئله اجرا و نمایش صحنه‌ای از این روایات که مستلزم نمایشی کردن[۲۵] و توسل به تمهیدهای اجراهای آیینی باستان بود، مورد توجه قرار نمی‌گرفت. حرمت و قداستی که برای کلمات و عبارات[۲۶] کتب مقدس در ادیان قائل می‌شدند، تا مدت‌ها اجازه برداشت دراماتیک از این آثار را به نویسندگان عامی نمی‌داد. حتی در قرون وسطی، زمانی که کلیسا و نهادهای مذهبی، قدرت را در جامعه وقت از آن خود کردند، اقتباس از متون مذهبی، با نظارت کامل کشیش‌ها و به شکل مراسمی عبادی در داخل صومعه‌ها یا صحن اماکن مقدس انجام می‌گرفت. همان‌گونه که اشاره رفت، انگیزه اساسی نمایشی کردن متن دینی توسط مردم، شرکت در نیایشی جمعی بود که در آن مراسم، تسبیح و ثنا به جاآورده می‌شد. مخاطب اصلی در این همایش، نه تماشاگران دیگر، بل ماوراءالطبیعه بود و حاضران در محضر خالق، با شرکت در اجرا و تکرار کلمات مقدس، به علوی روحی نائل می‌شدند. در نگاه اول شاید بتوان این‌گونه مراسم عبادی را به دلیل تقیدی که به آدابی خاص روا می‌دارند و نقشی که برای مجریان[۲۷] و شرکت‌کنندگان[۲۸] قائل می‌شدند، نمایش به حساب آورد و متون مربوط را نیز متن دراماتیک خواند؛ ولی تفاوت اصلی این متون با آنچه درام یونانی در پی تثبیت آن است، در یک نکته محوری است: عنایت به دیالوگ و جدل کلامی، به جای مونولوگ که در متون عبادی به آن توجهی خاص شده

است. و متن دراماتیک، بنابر تعریفی که از یونان به بعد تثبیت می‌شود، متنی برخاسته از مناظره و کلام دوسویه است که حرکت خود را از تعاطی و تضارب دو نیروی خیر و شر کسب می‌کند. چنین خالتی (دوآلیسم و ثنویت) را در حماسه‌های باستانی و آیینی شرق از قبیل مهابهاراتا (هند) و رامایانا نیز می‌توان یافت؛ ولی روح شرقی، برخلاف ذهن عقلایی یونانی، در پی دیالوگه کردن روایت نیست.[۲۹] به همین دلیل، مبحثی به نام تراژدی و متن تراژیک، آن‌گونه که در یونان مطرح می‌شود، در شرق مجال بروز و رشد نمی‌یابد. اشکال آیینی، با رنگ و بوی عبادی، آن‌چنان در خاور زمین ریشه داشته‌اند که کمترین نیاز را به مناظره و دیالوگ در متون نمایشی داشته‌اند. در عوض، آنچه در درام شرقی غالب است، عمل صحنه‌ای و درگیری‌های شدید قطب‌های موافق و مخالف در اجرای آیینی است که سرانجام به سود نیروی نیک سرشت پایان می‌پذیرد (مهابهاراتا، نمونه مثالی چنین درامی است). در ادیان سامی اما گونه‌ای از نمایش‌ها و متون دراماتیک موسوم به سوگ[۳۰] و سوگنامه‌ها[۳۱] رشد می‌کند که به عنوان متون ویژه دینی، از جایگاهی خاص برخوردار می‌شوند. تفاوت اصلی سوگ با تراژدی در این است که اولی اساساً متنی دینی است که برای تذکار و تزکیه باطن مخاطبین و برانگیختن توجه آنان به دنیای عقبی و فناپذیری عالم محسوس فراهم آمده؛ در حالی که تراژدی ـ در معنای یونانی‌اش ـ فاقد این جنبه استعلایی است. اگر چه در یک متن تراژیک (مثلاً ادیپ شاه یا مدآ) مسئله گناه و عقوبت می‌تواند مطرح شود، ولی تزکیه و پالایش روان با ایجاد حس تصعید[۳۲] و برانگیختن یقین باطنی مخاطبین به رحمات بی‌کران الهی توأم نیست.[۳۳] به‌طور کلی، عهد یونان را با تمام شکوفایی‌اش در عرصه هنر نمایش باید آغازگاه دنیاگرایی و رواج شکاکیت روزافزون انسان خردورزی دانست که مایل بود خود را از سلطهٔ مطلق رب‌النوع‌های اساطیری برهاند.

در سیر تاریخی تحول متون دراماتیک، شاهد چند دوره شاخص هستیم. از عهد یونان به بعد مضامین دینی گاه در نمایشنامه‌ها گسترش می‌یابد و گاه به فراموشی سپرده می‌شود. در زمان سلطهٔ رومی‌ها دنیانگری عقلانی یونانی با خشونت و بربریت رومی می‌آمیزد و عملاً نمایش‌ها به صحنه زد و خورد گلادیاتورها مبدل می‌شوند و از ارزش متون تراژیک کاسته شده است و انواع کمدی‌های هجایی با مضامین مبتذل شیوع می‌یابند. این انحطاط، زمینه‌ساز ظهور سوگ و نمایش‌واره‌هایی موسوم به میستری در دوران قرون‌وسطاست که تماماً مربوط به زندگی پیامبران و قدیسین می‌شود. در واقع، از عهد طلایی یونان به بعد، تحولات اجتماعی خاص، زمینه را برای شکل‌گیری گونه ویژه‌ای از متن نمایشی مذهبی (درقرون وسطی) مهیا کرده، آن را به اجرا در اعیاد مذهبی (پس از قرون وسطی) محدود می‌کنند. از رنسانس به بعد، تفکیک مشخصی بین متن دراماتیک غیر مذهبی و متن دراماتیک مذهبی روی می‌دهد. در گونه اول، چه بسیار مضامین دینی که مورد اقتباس و تفسیر آزاد نویسندگان قرار می‌گیرند؛ روش مرسوم برای این باژگونی چنین است که نقش‌ها و موقعیت‌های تثبیت شده در قصه دینی را با یکدیگر تعویض می‌کنند.[۳۴] در بسیاری موارد، شخصیت آنتی‌پاتیک و دژمنش، نقابی از معصومیت و بی‌گناهی به چهره می‌زند و حس ترحم و شفقت خواننده را برمی‌انگیزد. همچنان که در درام یونانی، شک و طغیان، از مشخصه‌های اصلی پرسوناژ عاصی به حساب می‌آمد، در این متون نیز شکاکیت، عنصری محوری است. به قطعه‌ای از منظومه قابیل ـ اثر جرج بایرون ـ توجه کنید که چگونه قابیل را به عنوان یک سوفیست تمام عیار معرفی می‌کند تا قبح جنایتی را که مرتکب شده، زیر سؤال ببرد. از این‌گونه اقتباس‌ها در متون مدرن دراماتیک به وفور یافت می‌شود. در

نمایشنامه معروف کریستوفر مارلو ـ «دکتر فاستوس» ـ شیطان، شخصیتی محوری است؛ همچنان که در «فاوست» گوته چنین است. اما اگر در این دو اثر، شرارتی برای ابلیس منظور شده، در «بهشت گمشده» ـ منظومه معروف جان میلتون ـ شیطان، قهرمانی پرسشگر و دهری مسلک است. او چونان پرومته ـ سلف یونانی‌اش ـ می‌خواهد از بند رب‌النوع‌ها رهایی یابد و در همان حال، از آزادی، استقلال و انانیت نفس خود در مقابل نیروهای فوق طبیعی دفاع کند.

مکتب رمانتیک در سیر تطور خود، تأثیری به سزا در اقتباس‌های دراماتیک و مبتنی بر روایات دینی گذاشت. در این نحله، به دلیل کاوشی که در جهان رمز و راز و وجدان مغفوله شخصیت‌ها صورت می‌گرفت، میلی برای کشف‌المحجوب وجود داشت. روایات دینی می‌توانستند بهانه‌ای برای ورود به عالم غیب و تجربه طریقت باطنی برای مؤلفین این متون فراهم کنند؛ اما این سیر و سلوک همیشه به اشراق و تنویر روحی ایشان نمی‌انجامید و گاه سر از مغاک درمی‌آورد.[۳۵] اگر ویکتور هوگو در نمایشنامه سرنوشت ابلیس، بخشش خداوند را شامل حال شیطان نیز می‌داند، لرمانتف ـ نویسنده عاصی روس ـ چنین موهبتی را از ابلیس دریغ می‌کند و او را همچنان سرمست از باده غرور در کوه‌های قفقاز رها می‌کند.[۳۶] این نمونه‌ها حاکی از این حقیقت است که اقتباس‌های جدید از متون و مضامینی مذهبی ـ از رنسانس به این سو در غرب ـ همراه با تفسیری آزاد و بنابر روحیات شخصی هنرمند یا با دیدگاه‌های اجتماعی غالب در باختر زمین بوده است. برای مثال دنیانگری و دور شدن از معنویت تأثیر مستقیمی بر نمایشنامه‌های مدرن می‌گذارد و هالهٔ قداست را از متونی که از روایات مذهبی اقتباس کرده‌اند می‌زداید. گویی همه چیز به سوی انسانی شدن[۳۷] پیش رفته و نگاه به آسمان موقوف شده است.[۳۸] این در حالی است که شرق این راه را نپیموده است. اگر ریشه درام و متن دراماتیک را در غرب باید در عهد یونان جست و جو کرد، برای شرق، نخستین منابع، حماسه‌ها[۳۹] و منظومه‌هایی بودند که در ذات خود جوهره نمایشی را نیز به همراه داشتند. حماسه‌هایی چون مهابهاراتا و رامایانا (منظومهٔ هندی) و شاهنامه (منظومه ایرانی)، از این‌گونه‌اند. شایان توضیح است که در عهد یونان نیز حماسه‌سرایانی چون هومر با تصنیف ایلیاد و اودیسه، زمینه را برای ظهور پدیده‌ای به نام درام و مکتوب نمایشی مهیا کردند؛ ولی در شرق، این انتقال صوری از حماسه به درام به دلایل اجتماعی و فرهنگی روی نمی‌دهد و در عوض، شاخه‌های دیگری از ادبیات منظوم و منثور شکوفا می‌شود.[۴۰] جالب این‌جاست که غرب به هنگام رونق اندیشه‌ورزی در بلاد اسلامی، خوشه‌هایی از این خرمن را برای خود می‌چیند که بعدها در تکوین ادبیات نمایشی خود از آن بهره‌ها می‌گیرد. برای مثال، کمدی الهی ـ حماسه دانته که با صبغه‌ای دینی به رشته تحریر آمده و شرح سفری به عالم غیب (برزخ و دوزخ و بهشت) است ـ به گفته محققین ذی‌صلاح، اقتباسی از معراج‌نامه است که سیر و سلوک باطنی پیامبر اسلام به افلاک را بازگو می‌کند.[۴۱] این اثر (کمدی الهی)، یکی از مآخذ و مصادر بزرگ ادبی در فرهنگ غرب است که حد فاصل و رابط دو ژانر مهم یعنی حماسه و درام به حساب می‌آید. درباره تأثیراتش از معراج‌نامه به این موارد اشاره شده است:

الف: توصیف دانته از دوزخ و طبقات نه گانه آن در زیر زمین، و اختصاص طبقه نهم «آتشین» به مقر شیطان، مطابق با توصیف جهنم در معراج‌نامه است (فصل ۶۱ ـ ۵۳).

ب ـ فرشته‌هایی که در این سفر پیامبر را همراهی می‌کنند، به نام جبرئیل و رفائیل و رضوان نامیده می‌شوند که وظیفه آنها شرح و بیان مشاهدات پیامبر است و تبیین علل نگرانی‌های درونی پیامبر نیز به عهده فرشتگان است (فصل ۸ ـ ۶ نسخه خطی). این وظیفه را

در کمدی الهی، شخصیت‌های ویرژیل، ماتیلد، بئاتریس و پدر مقدس (برناردو) به عهده گرفته‌اند.

ج ـ توصیف «عقاب عرشی» که یکی از زیباترین پرداخت‌های دانته است، با توصیف «خروس عرشی» در معراج‌نامه همخوان است. در این صحنه، گروهی از ارواح بهشتی با بال‌ها و چهره‌های متعدد گرد می‌آیند و شکل عقابی را پدید می‌آورند که مظهر حکومت واحد جهانی یا وحدت وجود است. این پرنده با آوای دلنشین خود، خلق را به نیکوکاری و راستی فرامی‌خواند و چون آواز سرمی‌دهد، بال‌ها را بر هم می‌زند و هرگاه خاموشی می‌گزیند، بال‌هایش فرو می‌نشینند.

□

غرب در مقطع خاصی از تاریخ، مثلاً وقوع جنگ‌های صلیبی که امکان برخورد فرهنگی و اجتماعی با شرق برایش میسر شد، مضامینی را برای ادبیات خود برگزید که امروز به آنها تفاخر می‌کند. البته در اصل به یک سرباز جنگ صلیبی[۴۲] شبیه بود که در حوزه ادبیات خدمت می‌کرد. او در کمدی الهی، تمام کینه صلیبیون از مسلمانان را منعکس کرده؛ با این که به ظاهر خود تحت تأثیر متون اسلامی بوده است. این از همان مواردی است که از مضمونی دینی برای خلق اثری متعارض با روح دین استفاده می‌شود. نگاه امروز هنرمندان معاصر غرب نیز کمابیش از همان تجارب تلخ قرون وسطایی برمی‌خیزد. اگر کمدی الهی را با مکاشفه یوحنا ـ اثر دیگری که آن هم با مایه‌های دینی و نمایشی تألیف شده ـ مقایسه کنیم،[۴۳] به تفاوت‌های ماهوی آن در تأیید یا انکار مقوله‌ای به نام «تعصب مذهبی» پی‌خواهیم برد. مکاشفه یوحنا، بنا را بر اتحاد روحی ادیان گذاشته و در صحنه‌ای، به ظهور پیامبر اسلام بشارت می‌دهد.[۴۴] تفکیک متونی از نوع اول که در آن خرده‌گیری و تعصب به چشم می‌خورد، از گونه دوم که در آن سمح و سهل رعایت شده، می‌تواند راهگشا باشد؛ زیرا هدف غایی یک متن نمایشی ـ دینی، ایجاد حس عداوت و دشمنی بین ابنای بشر نیست. در یک تعریف کلی هر متن دراماتیک و نمایشی که احساس الفت و نوع‌دوستی را در آدمی زنده کند و او را لحظه‌ای از عالم سفلای وجود جدا کرده، به علیابرد، متنی دینی است؛ حتی اگر مضمون آن مستقیماً به شرح زندگی پیامبران و قدیسین مربوط نباشد. در این صورت می‌توان حوزه‌های پیرامونی دراماتیک و متن دینی را از همیشه بیشتر در هم متداخل دید چرا که در هر متن متعالی روحی دینی جاری است.

اقتضای زمان

از موارد مهمی که باید در تحویل و تبدیل متون مذهبی به متون دراماتیک مد نظر قرار گیرد، مقتضیات زمان و تحولاتی است که در شیوهٔ زندگی جدید و نیز باورهای فکری انسان نو روی داده است. عنصری که در آداپتاسیون‌های مدرن مورد توجه قرار می‌گیرد، تعمیم‌پذیری[۴۵] است؛ بدین معنا که سعی می‌شود بسیاری از رویدادها و مضامین باستانی که در قصص دینی به آنها اشاره شده، در شکل جدید و با یافتن بدیل‌هایی در زندگی معاصر بشر قرن بیستم بازسازی شوند. نتیجهٔ این کار رضایت بخش بوده؛ زیرا فاصلهٔ مخاطب امروزی را با روایات کهن از میان برداشته و امکان همذات پنداری و درک ملموس‌تری از آن‌چه روی داده، به ایشان داده است. در بسیاری موارد، نمونه‌های مشابهی از نام شخصیت‌ها و مکان‌های شناخته شدهٔ مذهبی کافی است تا مخاطب، اصل رویداد را به یاد آورد و احساس متعالی مد نظر مؤلف را تجربه کند.

بعد از جنگ جهانی دوم، کسانی چون ژان پل سارتر در نمایشنامهٔ «شیطان و خدا»، ساموئل بکت در «انتظار گودو»، کارل تئودور درایر در فیلم کلام و اینگمار برگمن در مهر هفتم، مباحث مذهبی را از

دیدگاهی اندیشه گون مطرح کردند. فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، با طرح پرسش‌هایی دربارهٔ وجود، هستی و ارتباط این دو، ناخواسته بحثی مذهبی را به میان می‌کشید که برای دراماتیست‌ها جالب می‌نمود؛ به ویژه آنکه می‌توانستند شخصیت‌های پیچیده، جذاب و عمیق را که از نظر دراماتیک برجسته باشند، درگیر مجادلات فکری و فلسفی روز کنند.[۴۶] بکت در متن «در انتظار گودو»، مهم‌ترین پرسش انسان واخوردهٔ اروپایی بعد از جنگ را مطرح می‌کرد: آیا نجات دهنده‌ای وجود دارد؟ برتولت برشت، همتای آلمانی او، در نمایشنامهٔ «گودو می‌آید» که پاسخی به اثر بکت بود. وقایع ماه مه ۱۹۶۸ برای اروپا بسیار بیدار کننده بود. کمونیسم روی دیگر خود را نشان داد. سرخوردگی ناشی از حملهٔ تانک‌های شوروی به پراگ، چنان روشنفکران و مردم را شورانید که در عقاید قبلی خود نسبت به ایدئولوژی‌های سیاسی تجدید نظر کردند. بیهوده نیست که در همان دوران، برخی از هنرمندان مارکسیست مثل لیلیاناکاوانی، پیر پائولو پازولینی و فرانچسکو رزی، چرخشی به سوی مذهب را در آثار خود پیش گرفتند. غرض از این بحث، اشاره به تأثیرات اجتماعی و مقتضیات زمانه در گرایش‌های هنرمندان به مقولهٔ متن دینی است. می‌بینیم هرگاه موج دپرسیونیسم (افسردگی) و یأس فلسفی بر جامعهٔ غرب مستولی می‌شود، بازگشتی به مضامین مذهبی صورت می‌گیرد.

متن دینی اکنون صرفاً یک مکتوب موزه‌ای و عتیقه نیست که در بایگانی زمان محفوظ بماند؛ زیرا با هر اقتباس و برداشت تازه از این‌گونه آثار، بشر امروز، حقیقت عتیق خود را در جامه‌ای نو باز می‌شناسد. در فیلمی مدرن و علمی ـ تخیلی مثل «اودیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱» ـ اثر کوبریک ـ یا «سولاریس» ـ اثر تارکوفسکی ـ می‌توان حضور متنی دینی را حس کرد که در پشت داستانی ظاهری پنهان شده است؛ همچنین در نمایش‌نامهٔ در «انتظار گودو» ـ اثر بکت ـ یا حتی «ویریدیانا»ی بونوئل.

پی‌نوشت‌ها:

1- Transition

2- Adaptation

۳ ـ بسیاری از محققین و درام‌شناسان، ریشه‌های مناسک دینی و آیین‌های نمایشی را مشترک می‌دانند؛ زیرا در هر نمایش مذهبی، گونه‌ای تعلق خاطر به آداب (Ceremony) نمایش‌گونه به چشم می‌خورد و نیز ذات هر عمل نمایشی، برای نائل شدن به تزکیه‌ای باطنی (کاتارسیس) است. بدین ترتیب، نمایش و نیایش، از ازل چونان جفت‌های همزاد در تاریخ جلوه می‌کنند. آرنولد ماندل (Arnold Mandel) پژوهشگر فرانسوی در مقاله «نیایش‌های نمایشی در عهد عتیق کلاسیک» مندرج در دایرةالمعارف بزرگ پلئیاد در این‌باره می‌نویسد: «... ما در بحث روابط دو سویهٔ نمایش و مذهب از خود نمی‌پرسیم که منشأ نمایش کجاست؛ بلکه در پی‌آنیم که آیا برخی تهمیدات و نیز سلوک و کردارهای مرسوم و مذاهب عهد عتیق، شباهت‌های انکارناپذیری با فنون و شیوه‌های اجرایی نمایش ندارند؟... آن‌چه مهم است، تطابق‌ها توازی‌هایی است که می‌توان ملاحظه کرد... یونانیان نیز مسئله را به همین‌گونه می‌دیدند؛ آنها از پدیده مذهبی (دیتیرامب و مراسم دیونوسی) حرکت می‌کردند تا به پدیده نمایش برسند... در واقع، اکثر آداب و رسوم کهن، مربوط به رب‌النوع‌های نباتی یا الهه‌های زایش و باروری بودند؛ مثل نیایش‌های دمتر (Demeter) و هرا (Artemis) در یونان ایشتار و تموز در بابل، سیبل (Cybele) و آتیس (Athis) در فریژی (Phyrgie)، آدونیس (Adonis) در آشور، ساتورنوس (Saturnus) و لوپرکوس در روم که همگی دارای مجموعه‌ای در درونمایه‌ها و ایده‌هایی هستند که می‌تواند پیش نمایش یا ماقبل تئاتر نامیده شود. نگاه کنید به:

Histore des l'Encyclopedie de lapleiade, Torn I, Paris 1967.

(Arnold Mandel)

4- Text

۵ ـ در مقایسه با اقوامی که شعایر آیینی را بدون تمسک و کتابت انجام می‌داده‌اند، اختلاف و فاصله فرهنگی بسیار عظیم است. مثلاً تمدن مصر باستان را بعد از اختراع خط

هیروگلیف مقایسه کنید با تمدن اقوام آفریقایی در آمازون که آیین‌های بدوی خود را در شکل حرکت‌نگاری و نوعی خط پیکری (با توسل به زبان بدن) می‌آفریدند. کلودلوی استروس (C. L. Strauss)، قوم‌شناس معروف، با تمام عنایتی که به شیوه‌های آیینی اقوام بدوی دارد، بر این نکته صحه می‌گذارد که یکی از دلایل بسته بودن انزوای قبیله‌ای این جوامع، عدم شیوع زبان مکتوب در میان آنهاست. نگاه کنید به: توتمیسم، کلود لوی استروس، ترجمه مسعود راد، انتشارات توس، ۱۳۶۱.

۶ ـ دکتر محمد غنیمی هلال در کتاب ادبیات تطبیقی؛ تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی (امیرکبیر ـ ۱۳۷۳) می‌نویسد: «عرب جاهلی به تصور این که نقل اخبار شفاهی از صحت بیشتری برخوردار است، در آغاز کار به نگارش اخبار توجه نمی‌کردند... مورخان ایرانی [اما] به جای این که به روایت شفاهی تکیه کنند، به روایت کتبی اعتماد می‌کردند و بیشتر مطالب خود را از اسناد مکتوب نقل می‌نمودند. آثار مکتوب تاریخی و داستان‌های کهن ایرانی، از نظر شیوه نگارش، منسجم و مربوط به هم است و زنجیره راویان هرگز یکپارچگی داستان‌ها را از هم جدا نمی‌کند. بسیاری از مؤلفان عربی زبان تاریخ، مانند بلاذری، مسعودی و دینوری، از سبک نگارش ایرانیان پیروی کرده‌اند.» صص (۳۴۱ ـ ۳۴۰) در همین رابطه نگاه کنید به: علم‌التاریخ عندالمسلمین، فرانس روزنتال، ترجمه دکتر صالح احمدالعلی، ۱۹۶۳، فرانکلین، بغداد.

7- Narrative.

8- Descriptive.

۹ ـ پدیده «قصه دینی» شامل هر دو مورد الف و ب می‌شود؛ با این تفاوت که برای پیروان ادیان، صحت و سقم قصص مندرج در کتب مقدس، بر احادیث مرجح است. در بسیاری از برداشت‌ها و آداپتاسیون‌های شعرای عرفانی ما نیز این ارجحیت ملحوظ است. برای مثال، قصه «یوسف و زلیخا» که مأخذ آن سوره مبارک یوسف در قرآن کریم است در هفت اورنگ جامی مورد الهام شاعر واقع شده است و بسیاری از اشعار حافظ و مولوی و عطار نیز اشاراتی این چنین به قصص دینی هستند.

10- Tradition

۱۱ ـ از آن‌رو که یکی از وظایف مهم «متن مذهبی کلاسیک»، تذکار و یادآوری (Reminence) وقایع قدسی برای متنبه ساختن بشر فراموشکار است، توجه به «زمان ماضی» و نگاه به گذشته، از لوازم ماهوی آن به شمار می‌رود. این خصیصه به ویژه در اندیشهٔ ارتدکس دینی (راست کیشان و پیروان اهل سنت) شدیدتر است؛ در حالی که اندیشه‌های هترودوکس (دگراندیشان دینی) به جای تمرکز بر زمان ماضی، امکان احیا و تکرار رویدادهای قدسی در آینده را نیز مد نظر قرار می‌دهند (چنین است روایت شیعیان از ظهور حضرت موعود(ع)).

۱۲ ـ نگاه کنید به: تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی، تألیف دکتر اصغر حلبی، انتشارات اساطیر، ص ۶۳.

۱۳ ـ شورای آرلس (Le Conciled' Arles) به سال ۳۱۴ میلادی اعلام می‌کند که نمایش‌واره‌های رومی، چونان بازی‌های گلادیاتورهاست و بازیگران نظیر آشوبگران، ارابه‌ران‌ها و چابک سواران مسابقات باید تکفیر گردند. نگاه کنید به: دایرةالمعارف پلئیاد، تاریخ نمایش در جهان، کتاب اول، ترجمه نادعلی همدانی، انتشارات نمایش ص ۲۱۵. و نیز: تئاتر قرون وسطی مندرج در:

A Concise History of the theatre, phyllis Hartionll/ Thames and Hudson printed, p. 32 - 50.

14- Interpretation.

۱۵ ـ تی. اس. الیوت درباره «دنیانگری در رمان» که یکی از شکل‌های غالب ادبی در غرب است و دستمایه بسیاری از اقتباس‌های دراماتیک و نمایشی نیز واقع شده، می‌نویسد: «در طول حداقل سیصد سال اخیر (در غرب)، دنیوی کردن (سکولاریزم) تدریجی ادبیات را می‌توان تشخیص داد... از زمان‌دانیل دفو (Danial Defoe) تاکنون، مذهب زدایی از رمان ادامه داشته و ۳ دوره اصلی را می‌توان تشخیص داد:

در دورهٔ اول، رمان، دین را بنابر تعبیر و منظر نگاه معاصران خود پذیرفت و آن را از چهره زندگی حذف نمود. هنری فیلدینگ، چارلز دیکنز و ویلیام ثاکری چنین موضعی دارند.

در دوره دوم، رمان نسبت به دین تردید، نگرانی و اعتراض ابراز داشت. جرج الیوت، جرج مردیت و تامس هاردی به این دوره تعلق دارند.

دوره سوم که ما در آن زندگی می‌کنیم، عصر کسانی است که هرگز درباره ایمان مسیحی، جزء به مثابه پدیده‌ای از یاد رفته، چیزی نشنیده‌اند. تقریباً تمام داستان‌نویسان معاصر، به جز جیمز جویس، از این طایفه‌اند. باز گفت از مجموعه مقالات الیوت درباره ادبیات، مندرج در

T. S. Eliot, Selected prose/: penguine Books/1965/p. 35

بخشی از این کتاب را دکتر سید محمد عبادی به

همراه تحشیه و تعلیقی درباره الیوت منتشر کرده است. نگاه کنید به: برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی، تی. اس. الیوت، ترجمه و تألیف دکتر سیدمحمد عبادی، انتشارات علمی، ۱۳۷۵.

16- Action

۱۷ ـ به زعم برخی از انیمولوژیست‌ها و عالمان فقه‌اللغة مثل مرحوم دکتر فردید، واژه در اما با دهر عربی نیز هم ریشه است و بدین ترتیب، هر اثر دراماتیک، به نوعی ضمنی، از چرخ روزگار و هستی ابنای بشر سخن می‌گوید که مقوله‌ای فلسفه‌ای است.

18- Rites

19- Dialoge

۲۰ ـ غزلی از «آیه‌های ستایش» در کتاب غزل‌ها (Sefer Tehilim) مندرج در **همانند خدایان خواهید شد**، اریک فروم، ترجمه نادر پورخلخالی، ص ۲۲۰.

۲۱ ـ بازگفت از کتاب «گشایش دهان» مأخوذ از: مدخلی بر نمایش آیینی، قطب‌الدین صادقی، فصلنامه هنر، شماره ۲۶، ص ۲۸۸. این شکل از کلام وردگونه به زمزمه با خود شبیه است، در اصطلاح ادبی، حدیث نفس یا گفتار درونی (Soliloguy) نامیده می‌شود و در واقع نوعی اعتراف روحی است. نویسندگانی چون اگوستین قدیس که دغدغه‌های عرفانی داشته‌اند، این شیوه را به کمال رسانده‌اند. باید توجه داشت که در ادبیات غیردینی نیز کلام درونی به وفور یافت می‌شود؛ منتهی در بسیاری موارد، به حضور وجدان مغفوله (Unconscious mind) در پرسوناژ اشاره می‌کند که صبغه‌ای روان‌شناختی دارد.

۲۲ ـ توجه داریم که‌پیدایش درام یونانی، به جشن‌ها و مراسم شبیه مذهبی موسوم به دیونوسیا در ۴۵۸ ق. م. بازمی‌گردد که در ستایش و مدح رب‌النوع دیونیسوس برپا می‌شد. در این اعیاد، گروه‌های مختلف مردم به شادخواری و پایکوبی می‌پرداختند. از بطن مراسم مزبور بود که نخست شعر غنایی (لیریک) و سپس شعر هجایی (ساتیریک) بروز یافت و از رشد تکامل این دو، شیوه‌های نمایش کمدی و تراژدی در یونان رونق گرفت.

نگاه کنید به: فن شعر، ارسطو، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، ص ۱۳ و ۳۰.

23- Didactic

24- Ethical

25- Dramatization

26- Phrases

27- Performers

28- Participants

۲۹ ـ دیالوگه کردن روایت در درام یونانی، تا حدود زیادی ناشی از رشد منطق جدلی در فلسفه یونان باستان بود. لفظ دیالوگ، از ریشه Dialegin، به معنای بحث و مناظره می‌آمد و اصحاب دیالوگ در واقع همان فلاسفه بحاث بودند که تنها تیغ برایشان، کلام صوری و چند پهلو بود و ابهام و ایهامی که از این کلام برمی‌خاست، حقیقت شهودی را بیشتر در پرده ظلمت فرو می‌برد. سوفیست‌ها (شکاکیون)، نخستین استادان به‌کارگیری فن بلاغت و سفسطه و به تعبیری، اولین بازیگران آنتاگونیست (دژمنش) عهد یونان بودند که بدون توسل به صحنه و تئاتر، زمینه را برای ظهور تراژدی و چشیدن طعم تلخ شکست در برابر تقدیر مهیا کردند.

30- Passion

31- Passionates

32- Scarificing

33- Sublimaton

۳۴ ـ در متن تراژیک یونانی، رب‌النوع‌ها در ابعادی فوق طبیعی و با سرشتی قهار، سرنوشت بشر خاکی را در دست گرفته، او را به هلاکت می‌رسانند یا از برآوردن آرزوهای دنیایی‌اش خودداری می‌کنند. بدین‌ترتیب، قهرمان تراژدی یونانی، آدمی مفلوک است که در برابر سرنوشت رقم زده خدایان، از پیش شکست خورده است و ناکامی او به نوعی طغیان و عصیان وجودی علیه خدایان منجر می‌شود. در سوگ اما چنین اعتراض و عنادی وجود ندارد؛ زیرا قربانی شدن قهرمان، تنها از برای فلاحت بشر و ناشی از مشیت لایزال الهی است.

۳۵ ـ این اتفاقی است که در منظومه جرج بایرون به نام قابیل روی می‌دهد. در این قصه منظوم، قابیل، شخصیت بی‌گناهی است که ناخواسته قربانی قضا و قدر شده است.

۳۶ ـ نگاه کنید به:

M. Hoffman. Historie de la litterature Russe/PP. 401-403

«شیطان لرمانتف، برخلاف شیطان هوگو در پی کسب بخشش خداوندی نیست؛ وی موجودی بی‌هدف است که آزادی و استکبارش را به رخ آفرودیت می‌کشد. ولی در همان حال، بدبخت و غمزده است؛ زیرا غریزهٔ عشق از او سلب شده است. شاهزاده خانمی زیبا و دلبر به نام «تامارا» را در لباس عروسی و انتظار نامزد محبوبش

می‌بیند. به آرزوی عشق تامارا، نامزد را می‌کشد. دختر با دلی شکسته و افسرده، خانه را ترک می‌کند و به سوی دیر می‌رود. شیطان می‌کوشد با سحر بیان و جادوی کلام، قلب دختر را برباید، بر او بوسه مرگ می‌زند و تامارا در دم جان می‌سپارد. ابلیس با بدبختی کامل، تهی از عشق و محبت و خالی از هرگونه احساس نیک و بد، تخم بدی‌ها را در جهان می‌افشاند. برای او رستگاری فاقد معناست.» بازگفت از: ادبیات تطبیقی، ص ۴۱۹.

لرمانتف در تصویرسازی شیطان و نیز نمایشنامه‌ای که به سال ۱۸۲۴ به نام زمین و آسمان نوشت، تحت تأثیر عقاید یأس‌آمیز جرج بایرون بود. همچنین تأثیرش بر داستایفسکی و نیچه انکارناپذیر است.

37- Humanization

۳۸ ـ در متون جدید نمایشی، نگاه به آسمان، انگیزه‌ای تکنولوژیک دارد که مناسب با حال و روز جامعه مدرن است. ژانری نوظهور در این قرن به نام علمی ـ تخیلی (Science - Fiction) وظیفه‌اش اخذ صورت‌هایی تکنو ـ فانتزی از آسمان است؛ به‌گونه‌ای که توأمان یادآور فرشته ـ دیوهای سنتی ادیان و موجودات محیرالعقول جامعه پست مدرنیستی باشد.

39- Epics

۴۰ ـ در کشورهایی که اسلام می‌آورند، ادبیات دینی شیوع می‌یابد و در میان امت شیعه درامی مذهبی به نام تعزیه ابدع می‌شود که در قالب نمایش، حافظ میراث علوی ایشان است.

۴۱ ـ نگاه کنید به کتاب میگوئل آسین پالاسیوس درباره منابع کمدی الهی در ادبیات و اخبار و احادیث اسلامی

Miguel Asin/Palacios, Lo Escatologin musumana en La Divina Comedia Madrid 1979

کتابی مهم درباره تأثیرات دانته از حکمت اسلامی است. دانشمند اسپانیولی به این نتیجه رسیده که شباهت آثار رسیده بیش از شباهت‌هایی است که مفسران میان آثار دانته و ادبیات دیگر اقوال یافته‌اند و به تأثیر مستقیم وی از حدیث اسراء و معراج و نیز از منابع تصوف اسلامی از قبیل فتوحات مکیه «محی‌الدین عربی» که تقریباً هشتاد سال پیش از دانته تألیف شده، اشاره کرده است.

از دیگر نمونه‌ها باید به تحقیق مبسوط خاورشناس ایتالیایی: انریکو چرولی به نام «معراج‌نامه، منبع الهام عربی اسپانیایی کمدی الهی» توجه کنیم:

E. Cerulli, LIbro della scala. ela questione: delle Fonti arabo - Spagnole delle "Divina Commedia"

و نیز پژوهش عالمانه خاورشناس اسپانیایی: خوزه‌منوس ساندیانو، تحت عنوان معراج حضرت محمد (ص):

Juse Munoz Sendino: Laescala de Mohamad

نگاه کنید به ادبیات تطبیقی، صص ۱۹۲ ـ ۱۹۱.

42- Crusuder

۴۳ ـ مکاشفه یوحنا با "Apocalypse"، شرح رویای یوحنا ـ یکی از حواریون حضرت مسیح (ع) ـ است که در سفری به عالم غیب، رویدادهای آخرالزمان را به چشم می‌بیند. این کتاب معمولاً پایان‌بخش اناجیل چهارگانه است.

۴۴ ـ درباب ۱۹، آیه ۱۱ تا ۱۶ از مکاشفه یوحنا، صحنه‌ای وجود دارد که بر این معنا دلالت می‌کند: «بعد دیدم آسمان باز شد و یک اسب سفید در آنجا بود و یک نفر سوار بر اسب بود که اسمش امین و حق (محمد) بود چون به حق و عدل مبارزه و مجازات می‌کند... او را کلمه خدا می‌نامیدند.»

45- Generalization

۴۶ ـ توجه داریم همان‌گونه که فلسفه اگزیستانسیالیسم برای اهل نمایش و دراماتیست‌ها خوراکی فکری محسوب می‌شد. فلاسفه‌ای مثل هیدگر و نیچه نیز عنایتی خاص به مقوله نمایش به ویژه درام یونانی داشتند. نیچه، سنخیتی بین جشن‌های دیونیزوسی و غرایز ماقبل تمدن قائل بود، شوریدگی آن را می‌ستود و در فلسفه‌اش همان راه را دنبال می‌کرد. نگاه کنید به:

The Greeks and Nietzsche, History of European Ideas, Tracy Strong, 1989, pp. 989 - 1001