ادبیات فارسی و ظرفیت‌های درام ایرانی

مهدی نصیری

ادبیات همواره از مهم‌ترین بسترها و زمینه‌های شکل‌گیری درام بوده و اقتباس از آن علاوه بر افزایش ظرفیت‌های دراماتیک، ساختار و بیان نمایشی را هم تقویت کرده است. اقتباس دراماتیک از منابع غنی داستانی و شعری، یکی از شیوه‌های متداول نمایشنامه‌نویسی در ادبیات نمایشی سراسر جهان است که البته در تئاتر جایگاه و مرتبهٔ چندان قابل قبولی ندارد.

این در حالی است که ادبیات فارسی و به ویژه شعر ایرانی همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی در خود داشته و هرازگاه این ظرفیت‌ها در آثاری معدود به خوبی هم دراماتیزه شده‌اند. شعر به عنوان مهم‌ترین ابزار بیان ایرانی و به لحاظ در بر داشتن قالب‌های داستانی سرشار می‌تواند به تقویت بخش مهمی از کمبودهای ادبیات دراماتیک ما کمک کند. به علاوه، آن‌که این ابزار ادبی بیان بدون شک برخاسته از نیازهای تاریخی، فرهنگی، ملی و خاستگاه نیازهای جمعی ایرانی هم هست.

در این یادداشت کوتاه، به اختصار، به برخی ویژگی‌ها و قابلیت‌های دراماتیک اشعار فردوسی و عطار و ارزش اشعار خیام در تأکید بر اهمیت حضور نمایش ایرانی اشاره می‌شود.

شاهنامه و دنیای داستان‌های نمایشی

قصه‌گویی و افسانه‌سرایی شاید قدیمی‌ترین و کهن‌ترین شیوه داستان‌گویی در همه دنیا و تاریخ ادبیات داستانی و نمایشی جهان است؛ شیوه‌ای که هم‌زمان با پیدایش نخستین جوامع و ادبیات حماسی از دگرگونی‌ها و تغییرات آن شکل گرفته و تا آنجا پیش رفته که حماسه‌هایی چون «ایلیاد»، «اودیسه»، «انه‌اید»، «گیل‌گمش» و... همچنین شاهنامه فردوسی (که سرآمد شاهنامه‌های فارسی است) در ادامه آن به وجود آمدند.

همهٔ این آثار غنی حماسی که ریشه در تاریخ، اساطیر و خصلت‌ها و آیین‌های بومی جغرافیای خود داشتند بعدها مورد استفاده فراوانی در ادبیات و هنر پیدا کردند و از شکوفایی تراژدی، و درام از قرن پنجم میلاد گرفته تا «تروی»، ساخته‌شده در قرن بیست و یکم را به دنبال آوردند و در آینده نیز بدون شک منابع غنی و مهمی را در اختیار بشر قرن‌های آینده قرار خواهند داد.

حماسه‌ها، شناسنامه‌های تاریخی و ملی کشورها هستند و با مجموعه‌ای از آنچه قالب روایت و شرح پهلوانی‌ها و قهرمانی‌های اساطیر و قهرمان‌هایشان نشان می‌دهند به یک شناسنامه بین‌المللی در چهارراه فرهنگی جهان نیز تبدیل شده‌اند و به ویژه امروز در عصر اساطیر و بازیابی هویت کهن‌الگوها ارزش دوچندان یافته‌اند.

شاهنامه (یا داستان بزرگان)، گنجینه حکیم ابوالقاسم فردوسی، نیز از جمله بدترین حماسه‌های ملی است که در جهان جزء پنج نمونهٔ برتر شناخته شده و با ارزش‌های فراوانی که دارد هم‌پای دیگر آثار مشابهش قابل تأمل است. اما شاهنامه با آنکه تا به حال بارها و بارها و به دست محققان و فردوسی‌شناسان بسیاری بررسی شده و سال‌های سال در جلسات و پژوهش‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مختلف، چه در قالب تحقیق و پژوهش و به صورت مقاله و یا پایان‌نامه‌های بسیار دانشجویی مورد توجه قرار گرفته است، هنوز نتوانسته به آن اندازه که آثار هومر ویرژیل کاربرد نمایشی پیدا کرده‌اند، مورد استفاده قرار گیرد.

شاید یکی از مهم‌ترین کاربردهای آثار مشابه شاهنامه، توجه و تأکید و برداشت‌های نمایشی از این آثار بوده باشد. اما شاهنامه، با وجود آنکه سراسر داستان و هماورد و قصه و تعلیق و ماجراست، آنچنان که باید، دست‌مایه کار نمایشی قرار نگرفته است.

حال آنکه بسیاری از داستان‌های شاهنامه به راحتی در انطباق با شاهکارهای نمایشی جهان قرار گرفته‌اند و با مشابهت‌های بسیار زیادی هم به اثبات رسیده‌اند؛ شاهنامه با داستان‌ها و ماجراهای بسیارش، در نخستین دیدگاه، شباهت‌های کاملاً ساختاری و ریشه‌ای با داستان‌ها، حماسه‌ها و نمایشنامه‌های مختلف رومی، یونانی، انگلیسی، ایرلندی، یوگوسلاو، آلمانی و... دارد که البته همگی به صورت تحقیق و مقاله و یا در قالب پایان‌نامه‌های دانشجویی پژوهش شده‌اند؛ اما تعداد بسیار کمی از آن‌ها به یک نتیجهٔ معلوم و مشخص رسیده‌اند و یکی از دلایل ناموفق بودن آن‌ها در چهارراه فرهنگی جهانی هم، بدون شک، انسجام نداشتن و ناهماهنگی در تحقیق و همچنین حمایت اندک و پراکنده از پژوهش‌های مختلف در این زمینه بوده است؛ در شاهنامه فردوسی، داستان فریدون و فرزندانش منطبق بر مضمون و ساختار داستانی نمایشنامه «شاه‌لیر» شکسپیر است؛ اسفندیار رویین‌تن با آشیل یونانی و زیگفرید آلمانی برابری می‌کند؛ جریده و داستان مهجور مرگ او در شاهنامه کاملاً مشابه نمایشنامه «آنتیگون» سوفوکل است؛ سرگذشت پورکُشی رستم کاملاً مشابه فرزندکُشی پاریس در تروآ است؛ داستان و ماجرای سودابه با «فدر» تطبیق‌پذیر است و نمونه‌های بی‌شمار دیگری ذکرشان در این فرصت نمی‌گنجد و چه بسا به لحاظ ارزش‌های دراماتیک و جنبه‌های نمایشی حتی ارزشمندتر از نمونه‌های معروف مشابهشان در دیگر نقاط جهان باشند نیز وجود دارند.

اما شاید آنچه باعث شده این داستان‌ها ضمن ارزش و قدرت ادبی و نمایشی و با وجود قدمت بیشتر همچنان در داخل کشور و آن هم به صورت کاملاً محدود و مقطعی شناخته شده باشند و کمتر تلاشی برای معرفی آن‌ها به جهان صورت گیرد و آن چیزی که مانع از به ثمر نشستن میوه‌های این گنجینه کهن ادبی بر روی صحنه‌های نمایش ما شده است یا آن را به معدود حرکات مقطعی محدود کرده است؛ بی‌گمان، بی‌توجهی پژوهشگران و هنرمندان و نمایشنامه‌نویسان ما بوده است.

شاهنامه که در دوران نه‌چندان دور منبع شکل‌گیری شیوه‌های گوناگون نمایشی ایرانی همچون نقالی، پرده‌خوانی و... بوده است، شاید اگر به طور جدی و بنیادی هنرمندان، ادیبان و مسئولان این حوزه‌ها به آن توجه می‌کردند، اکنون می‌توانست منبع الهام و بستر مهمی برای شکل‌گیری و تحول تئاتر ایرانی باشد، کما اینکه دست‌مایه‌ها و پتانسیل‌های چنین تحول عظیمی را به سادگی می‌توان در لابه‌لای اوراق آن و در بینابین سطور و خطوطی که ماجراها و داستان‌ها را روایت می‌کنند، مشاهده کرد.

در این بخش از یادداشت بد نیست برخی شباهت‌های داستان شاهنامه

و حماسه پاریس را از منظر تطابقی توصیفی بازنگری کنیم:

پورکُشی در شاهنامه و نمونهٔ مشابه.

در محدوده ادبیات فارسی قطعاً شاهنامه از گسترده‌ترین و غنی‌ترین آثاری است که در حوزه ادبیات تطبیقی قابلیت تحقیق و تحلیل را داراست؛ داستان‌های متعدد و مختلف شاهنامه را در مقایسه با آثار داستانی، حماسی و اسطوره‌ای بسیاری از فرهنگ‌ها می‌توان نمونه ارزشمندی در حوزه ادبیات حماسی دانست. بسیاری از حماسه‌ها و داستان‌های اساطیری رومی و یونانی به صورت تطبیقی در کنار شاهنامه قرار می‌گیرند.

پورکُشی، در داستان «رستم و سهراب»، یکی از قوی‌ترین و تأثیرگذارترین داستان‌های شاهنامه، از مهم‌ترین قالب‌های موضوعی است که تا کنون نمونه‌های متعدد ایرلندی و یونانی و رومی آن در حوزه ادبیات تطبیقی شناخته شده‌اند. از این شباهت و تطابق داستان، می‌توان از افسانه پاریس و ماجرای ملاقات پسرش با هلن زیبا نمونه‌ای آورد:

«پاریس» شاهزاده شهر تروآ در جوانی به شکار می‌رود و چندی که می‌گذرد بر لب چشمه‌ای می‌تشیند تا از آن آب بنوشد که ناگهان چشمش به دختری زیبارو به نام «اوئنون» می‌افتد. اوئنون اسطوره باروری، آب و صاحب چشمه است و قدرت شفادهندگی (طبابت) دارد.

چندی بعد اوئنون پسری به دنیا می‌آورد که حاصل ازدواج او با پاریس است. فرزند اوئنون و پاریس در کنار چشمه رشد می‌کند و به مرز جوانی می‌رسد. او مدام نام پدرش را از مادر سراغ می‌گیرد و اوئنون دو بار از پاسخ دادن طفره می‌رود، تا اینکه یک روز تصمیم می‌گیرد همه چیز را به پسرش بگوید.

اوئنون اعتراف می‌کند؛ پاریس که حالا به پادشاهی تروآ رسیده پدر فرزندش است. پسر جوان برای یافتن پدر و معرفی خود، راهی قصر تروآ می‌شود اما پیش از دیدن پدر با هلن روبه‌رو می‌شود و خودش را فرزند پاریس معرفی می‌کند؛ هلن از شنیدن این خبر شوکه و بی‌هوش می‌شود و بر زمین می‌افتد. ناگهان پاریس از راه می‌رسد و با دیدن مردی که بالای سر همسرش ایستاده بی‌درنگ شمشیر می‌کشد و پهلوی فرزندش را می‌شکافد. هلن به هوش می‌آید و ماجرا را برای پاریس تعریف می‌کند. پادشاه تروآ پس از آگاهی از ماجرا پیکر نیمه‌جان پسرش را بر دست می‌گیرد و به امید شفا یافتن او را به کنار آب (چشمه اوئنون) می‌برد. اما خیلی دیر شده و هیچ کاری از دست اسطورهٔ آب و اوئنون شفادهنده برنمی‌آید. پاریس با پشیمانی و آزرم بسیار پسر جوانش را به آب می‌سپارد و...

از طرف دیگر فردوسی در داستان پر از اندوه و اشک رستم و فرزند جوان او، سهراب، این‌گونه روایت می‌کند:

رستم، پهلوان ایرانی، در میهمانی شبانه‌ای در قصر تورانیان با دختری به نام تهمینه آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند و از او صاحب فرزندی می‌شود. پیش از ترک خانه، تهمینه نام سهراب را برای فرزندش برمی‌گزیند و بازوبندی به تهمینه می‌دهد که در جوانی بر بازوی سهراب ببندد تا نشانه‌ای برای شناختن پسرش باشد.

چندین سال بعد از آن، سهراب، که جوان برومندی شده است، به انگیزه یافتن پدر راهی سفر می‌شود. روزگار پدر و پسر را، بی آنکه متوجه نسبتشان با هم باشند، در دو سپاه مخالف در مقابل هم قرار می‌دهد. رستم و سهراب با هم مبارزه می‌کند و درکش و قوس ناوردگاه رستم، بی‌آنکه حریفش را شناخته باشد، پهلوی سهراب را با خنجری می‌درد که به دسیسه با زهر آغشته است. سهراب سخن از کین‌خواهی پدرش، رستم، به زبان می‌آورد و پهلوان ایران‌زمین تازه می‌فهمد که چه گناهی مرتکب شده است. رستم ناامید و پُرآزرم پیکر نیمه‌جان پسرش را در بغل می‌گیرد و به سمت آب می‌رود و...

آنچه از مقایسه این دو داستان می‌توان نتیجه گرفت، آنکه دو داستان مشابهت‌ها و مطابقت‌های بسیاری با هم دارند که در حوزه ادبیات تطبیقی قابل تحلیل و بررسی است.

نخست آنکه هر دو پهلوان فرزندی دارند که از ابتدای تولد آن‌ها را ندیده‌اند و حالا در بستر فاجعه‌آمیز داستان، بعد از سال‌ها، با او روبه‌رو می‌شوند؛ فرزند پاریس و سهراب جوانانی هستند که

به قصد یافتن پدرانشان سفری را آغاز می‌کنند و در پایان این سفر به دست پدرانشان کشته می‌شوند. ناآشنایی پدر و پسر زمینهٔ پیدایش فاجعه و تراژدی داستان را فراهم می‌سازد و در ضمن خود به عامل خلق فاجعه مبدل می‌شود.

کشته شدن پسرها و نحوه اطلاع پدرانشان از نسبت آن‌ها با خود، نیز کاملاً شبیه به هم است. رستم و پاریس، زمانی پسرانشان را بازمی‌شناسند که دیگر کار از کار گذشته و فاجعه رقم خورده است. این نوع آگاهی بعد از ارتکاب عمل عمق فاجعه را شدت می‌بخشد و تأثیر تراژیک داستان را افزایش می‌دهد.

دسیسه عامل مشترک دیگری است که در هر دو داستان وجود دارد. پاریس قبل از ورود به قصر تروآ خودش را به نگهبان‌ها معرفی می‌کند، اما آن‌ها با دسیسه و نیرنگ شخص سوم، بدون راهنمایی پسر جوان را نزد هلن می‌فرستند و همین ترفند موجب کشته شدن او می‌شود. در داستان فردوسی هم، شب پیش از مبارزه، رستم و سهراب بر بالای تپه به تماشای سپاه دشمن می‌ایستند و از شخص سوم درباره سپاه مقابل سؤال می‌پرسند. اما این افراد با اطلاع از نسبت دو پهلوان موضوع را از آن‌ها پنهان می‌کنند تا تراژدی داستان در غروب روز بعد اتفاق بیفتد.

از سوی دیگر، سهراب و فرزند پاریس، علاوه بر پدرانشان، که قهرمانان بزرگی هستند، مادرانی شبیه به هم دارند. تهمینه و اوئنون مدت کمی را با همسرانشان بوده‌اند، با زحمت فرزندانشان را بزرگ کرده‌اند و حالا بعد از کشته شدن آن‌ها تنها می‌مانند؛ اوئنون و تهمینه هر دو به نوعی با طبابت آشنایی دارند. در شاهنامه فردوسی، تهمینه پزشک معرفی می‌شود و اوئنون هم در کنار چشمه و با آب چشمه بیماران را شفا می‌دهد.

بنابراین، می‌توان برخی شباهت‌ها در پرداخت شخصیت، ساختار داستان و شکل روایت را در میان هر دو داستان سراغ گرفت که ادعای تطابق میان آن دو را به اثبات می‌رساند.

شاهنامه فردوسی سرشار از این مطابقت‌ها و شباهت‌هاست و محققان و کارشناسان بسیاری تاکنون توانسته‌اند تطابق داستان‌های آن را با نمونه‌های مشابه از دیگر فرهنگ‌ها و ادبیات سایر ملت‌ها شناسایی و معرفی کنند. شناخت این توانایی از شعر حماسی فارسی بزرگ‌ترین مدرکی است که توانایی ادبیات ایرانی برای تقویت و ارزش‌بخشی به درام ملی را ثابت می‌کند.

اما شاهنامه، علاوه بر آنچه می‌تواند به عنوان ساختار و قالب داستانی نمایش به تئاتر هدیه کند، به لحاظ تاریخی، اخلاقی، اندیشه و... نیز منبع کامل و مهم و ارزشمندی است. جوانمردی، عدل و داد، آزادگی، استقلال، میهن‌پرستی و خوش‌نامی با چنان زیبایی و ظرافتی در شاهنامه پرداخت شده‌اند که بعید به نظر می‌رسد خوانندهٔ اشعار و نمایشنامه را تحت تأثیر قرار ندهد و از این منظر هم بر ارزش و اعتبار این گنجینهٔ ادب پارسی افزوده شده است.

شاهنامه، با همه آنچه درباره‌اش می‌دانیم، گنجینه‌ای است پنهان در سینه اوراق و سطور که برای پی بردن به قابلیت‌ها و توانایی‌های آن در یاری رساندن به درام و نمایش شکی نیست!

سر آرم من این نامهٔ باستان
به گیتی بماند ز من داستان

منطق‌الطیر و عرفان ایرانی

ترجمه‌های فراوان اشعار فریدالدین عطار نیشابوری به زبان‌های آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، عربی، ترکی و... نشان‌دهندهٔ قدرت این شاعر در برقراری ارتباط و انتقال سخن در خارج از مرزهای فرهنگی سرزمینش است. شاید از خصوصیات برجستهٔ اشعار عطار این باشد که مفاهیم، بدون محدودیت زمانی و مکانی، را در قالبی از داستان و زبان شاعرانه با بیانی جهانی عرضه کرده است. همین مسئله هم بیان منظورش را همه‌فهم و جذاب ساخته است.

شعر عطار حاصل پرسه‌های درونی شاعر در جهان هزارتوی خود اوست. این شعر انسانی است که در مسیر تکامل صعودی‌اش ارزش و معرفت پیدا می‌کند. از خود فراتر می‌رود و با معناها و دنیاهای دیگر ارتباط می‌یابد و در ادامه در یک قالب و ساختار داستانی ـ و ظاهراً ـ عینی اجازه ظهور پیدا می‌کند.

ارزش شعر عطار را در هیچ یک از این دو حوزه

نمی‌توان نادیده گرفت. از یک سو، محتوا و ارزش معنایی شعر در حوزه معناشناختی واجد اهمیت بسیار است؛ معنا در این اشعار در پسِ لایه‌های بسیارِ پنهان است و با کنار رفتن هر یک از این لایه‌ها بعد تازه‌ای پیدا می‌کند و گستره‌ای دیگر را آشکار می‌سازد تا به هزارتوی جهان راه پیدا کند.

از سوی دیگر، قالب و ساختار ارائهٔ مفاهیم نیز اهمیت خودش را دارد؛ در شعر عطار ساختار روایت حاصل تصورات ذهنی شاعر است که از تلفیق معنا با جهان تصویر زاده می‌شود. تصور و داستان ذهن، بهترین قالب ارائه معنا برای اشعار عرفانی عطار است. اشعاری که وجوه مختلف آن را به لحاظ انگاره‌های دراماتیک نیز می‌توان بررسی و تحلیل کرد.

ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و معناشناختی در کنار قالب داستان و تصورات ذهنی حاصل از آن را می‌توان در شعر عطار جست‌وجو کرد. در کنار هم قرار گرفتن همه این محدوده‌ها شاید مهم‌ترین عاملی باشد که امکان استفادهٔ دراماتیک را هم از شعر عطار به وجود می‌آورد. این اشعار به اشکال مختلف می‌توانند دست‌مایهٔ کار نمایشی قرار گیرند، زیرا مهم‌ترین ابزارهای این حوزه را در خود دارند. در کنار هم قرار گرفتن تصور ذهن و قالب داستانی مناسب و ساختاری این امکان را به وجود آورده تا اشعار عطار قابلیت پرداخت در قالب نمایش را هم داشته باشند.

برجسته‌ترین اثر عطار نیشابوری که بارها در ایران و خارج از ایران به نمایشی تبدیل شده و روی صحنه رفته است، بدون شک منطق‌الطیر است. معروف‌ترین اجرایی که از این داستان عرفانی به اجرا درآمده نیز نمایشی به نام «مجمع مرغان» است که پیتر بروک آن را روی صحنه برده است.

در این داستان پرندگان به قصد یافتن سیمرغ سفر پرمخاطره‌ای را آغاز می‌کنند و پس از گذر از هفت مرحله (طلب، عشق، معرفت، استغناء، توحید، حیرت، فقر و فنا) به شناختی عمیق و عرفانی از هستی، جهان و خودشان می‌رسند:

چون نگه کردند این سی مرغ زود
بی‌شک این سی‌مرغ آن سیمرغ بود
خویش را دیدند سیمرغ تمام
بود خود سیمرغ سی مرغ تمام

ویژگی کار عطار در وصف این داستان، به لحاظ ارزش‌های معناشناختی و زیبایی‌شناسانه، نیز به هر دو جنبهٔ ساختاری و محتوایی اثر برمی‌گردد و ناشی از انطباق دقیق فرم بر محتوای آن است. داستان کلی منطق‌الطیر که داستانی سفر پرندگان به دیار سیمرغ است، داستانی منسجم و قوی است که برای تبدیل شدن به نمایش و قرار گرفتن در قالب و ساختار نمایشی همهٔ قوانین و قواعد کلاسیک نمایش ارسطویی را از آغاز، میانه، پایان و حتی رعایت دیگر قواعد و تکنیک‌هایی چون تعلیق و گره‌افکنی و... در خود دارد. شاید این مهم‌ترین ویژگی‌ای باشد که کارگردانان داخلی و خارجی را برای کار بر روی جنبه‌های نمایشی منطق‌الطیر ترغیب کرده است. به علاوه اینکه عطار در کنار این رساله داستان اصلی سفر پرندگان، خرده روایت‌ها یا داستان‌های فرعی را هم به زیبایی آورده که هم به صورت مستقل دارای ارزش ادبی و نمایشی هستند و هم در هم‌نشینی با روایت اصلی داستان کارکردی درست و زیبایی‌شناسانه دارند. برخی از آن‌ها نیز تا به حال به تنهایی دست‌مایهٔ کارهای نمایشی قرار گرفته‌اند.

برای نمونه می‌توان به «آه یعقوب در فراق یوسف» در ادامه بخش «عذر آوردن صعوه» یا داستان «شیخ صنعان» در ادامه «چاره‌جویی مرغان از هدهد» اشاره کرد.

داستان تقریباً بلند «شیخ صنعان»، که در قالب خرده‌روایت‌هایی همراه روایت اصلی در منطق‌الطیر آمده است، به تفصیل و در ساختاری کامل و منسجم جنگ و تقابل نفس را با دل در چارچوب داستانی زیبا ارائه می‌دهد که تا به حال در کارهای زیادی از تئاتر دست‌مایه ساختار نمایشی قرار گرفته است. عطار این داستان فرعی را همچون یک راوی و به سادگی آغاز می‌کند:

شیخ صنعان پیر عهد خویش بود
در کمال از هر چه گویم بیش بود
شیخ بود او در حرم پنجاه سال
با مرید چارصد صاحب کمال

عطار برای روایت داستانش، حتی آنجا که لازم است، دست به پرداخت شخصیت هم می‌زند و حتی این شخصیت را به دقت بر اساس هدف داستان به سرانجام می‌رساند و در زمینه تحول و دگرگونی نیز به طور کامل به آن می‌پردازد. اما منطق‌الطیر، علاوه بر ظاهر داستانی و ساختار روایی ارزش‌هایش را مدیون محتوای عمیق کلی و عرفانی‌اش است. زیبایی کار عطار در پرداخت این رساله نیز به انطباق زیبایی‌شناسانه ساختار ساده و روان اثر با همین محتوای عمیق برمی‌گردد که با ابزار نماد و تمثیل صورت گرفته است. عطار با چنین مهارت و ظرافتی نمادها را به خدمت می‌گیرد و در روایتش از آن استفاده می‌کند که این نمادها در قالب داستانی، ارزش مستقل پیدا می‌کنند و در لایه‌های زیرین و بخش مربوط به معنای آن نیز اهمیتی چندبرابر می‌یابند.

جانشینی پرندگان به جای اشخاص و تیپ‌ها و جایگزین

کردن سفری نمادین به عنوان مسیر و طریق عرفان و رسیدن به شناخت در این رساله آن‌چنان با مهارت و زیبا صورت گرفته که در پایان مخاطب و خواننده‌اش را از رسیدن به مرحله پایانی و نتیجه و نهایت آن شگفت‌زده و سرشار می‌سازد.

در واقع، دو بخش صورت و معنا هستند که بر اساس آنچه در هستی وجود دارد، عطار از آن‌ها استفاده کرده است و این معناپردازی هم اصل بدیهی حکمت، عرفان و معنویت است که شاعر از آن‌ها استفاده کرده است. عطار در منطق‌الطیر از صورت برای ذکر معنا استفاده می‌کند و اگرچه در ظاهر امر از آن استفاده می‌کند اما در مجموع اصالت را به معنا می‌دهد:

لفظ را مانند این جسم دان
معنی‌اش را در درون مانند جان

روح یک اثر هنری در واقع معنایی است که در آن بیان می‌شود، نه شکل و ظاهر تنها و تازه اهمیت شکل و ظاهر هم به میزانی از معنا که در آن گنجانده شده و اینکه آن معنا چقدر درست بیان شده است بستگی دارد. منطق‌الطیر از آن دسته آثاری است که هم شکل و هم معنا را به زیبایی با هم منطبق کرده و در اختیار دارد.

خیام، هنر و فانوس خیال

غیاث‌الدین ابوالفتح عمر بن ابراهیم خیام، عمر خیام، در سال ۴۳۹ هجری، در یکی از بدترین دوره‌های تاریخی هم‌زمان با حمله ترکان سلجوقی به خراسان در نیشابور متولد شد.

او به دلیل علاقه وافرش به ریاضیات و نجوم، نیشابور را به مقصد سمرقند و بعدها اصفهان ترک کرد، اما بازگشتش به نیشابور زمینه تولد دوباره وی را فراهم ساخت و مهم‌ترین کارها و تألیفات خیام در این دوران، در خراسان، به انجام رسید.

خیام علاقه زیادی به علوم مختلف از جمله فلسفه، مکانیک، هواشناسی و... داشت، اما مهم‌ترین ویژگی‌ای که شهرت و اعتبار بیشتری برایش فراهم آورد علاقه او به ادبیات بود. هرچند که حکیم نیشابوری رساله‌ای هم در مورد «موسیقی» دارد و در حوزه «هندسهٔ تزئینی» هم کار کرده است؛ اما در واقع این رباعیات خیام هستند که پس از ترجمه فیتز جرالد باعث شدند به واسطه ارزش ادبی و فلسفی زبانی جهانی یافته و ارزش و اعتبار این شاعر را نیز جهان‌شمول سازند.

همان گونه که ذکر شد رباعیات خیام نخستین بار توسط فیتز جرالد به انگلیسی ترجمه شد و در دسترس جهانیان قرار گرفت و نام او را در ردیف بزرگ‌ترین شاعران جهان مطرح ساخت.

این رباعیات، البته، به واسطهٔ ترجمه‌های مختلف و تفاسیر گوناگون، در سراسر دنیا به شکل‌های متفاوتی تعبیر و تفسیر شد که سال‌های سال با مخالفت‌ها و حمایت‌ها غرض‌ورزانه هم مورد سوء استفاده قرار گرفتند.

دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن در سخنرانی‌ای در دهلی نو در این رابطه می‌گوید: «این تصور عامیانه‌ای که درباره خیام پیدا شده، باید به دور افکنده شود. از غم دنیا خارج شدن، مسئولیت را از خود دور کردن، به عیش و نوش‌های سبک گذراندن، به هیچ وجه، حرف خیام نیست. بلکه یک اندوه عمیق در اوست که نوعی نوشداروی ضد تاریخ و ضد مصایب بیابد. بار زندگی را سبک کند. گذران زندگی بشر در واقع درخشان نبوده است. بداند چرا چنین است. می‌خواهد آن را بکاود. هدف، روشن‌بینی است... و آن هم تکرار به خوش گذراندن و بهره‌وری از زندگی تا حد زیادی جنبه نمادین دارند. خیام واقعاً نمی‌خواهد بگوید شما تمام عمر بروید بنشینید در گوشه‌ای و به این روش عمر بگذرانید.»

خیام به دنبال چرایی و چیستی زندگی است و از همین روی پیش از هر چیز نام فیلسوف را بر او نهاده‌اند. همین به دنبال منبع و مقصد بودن، گذر از این مرحله به مرحلهٔ بعد هم هست که در اشعار او اهمیت پیدا می‌کند و برجسته می‌شود. زندگی؟!

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش
دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش
کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

خیام در اشعارش جهانی مبتنی بر تصور را بیان می‌کند تا از واپس این تصورات به تصویر دقیقی نسبت به حقیقت دست پیدا کند و همین حقیقت و چیستی و معنای آن سؤالی است که در مقام یک فیلسوف با آن مواجه است.

خیام، علاوه بر زمینه‌های مذکور که ادبیات و هنر را هم شامل می‌شود، هرچند علاقه چندانی به نوشتن نداشته است، رساله‌ای فرهنگی هم درباره تاریخ و آداب و رسوم می‌نویسد.

نوروزنامه، اثری است منسوب به عمر خیام که در آن نوروز و پیدایش آن، مراسم و آیین‌های مربوط به آن، در دربار ساسانیان، بررسی شده است. او در این رساله با شیفتگی تمام درباره آیین جهان‌داری شاهنشاهان کهن ایران می‌پردازد و حتی چند تن از آن‌ها را نیز به لحاظ تاریخی معرفی می‌کند. در ضمن، در رباعیات خیام، که بدون شک متأثر از زمانه و دوران زندگی اوست، ویژگی‌های مهم تاریخی دیگری هم وجود دارد که برخی از آن‌ها حتی در حوزه‌های مختلف به عنوان سند و مدرک کاربرد پیدا می‌کنند.

برای مثال، در کتاب نمایش در ایران بهرام بیضایی، در بخش «نمایش‌های پس از اسلام» و قسمت نمایش‌های عروسکی به یکی از رباعیات خیام استناد می‌کند تا وجود نمایش عروسکی را در قرن پنجم هجری در ایران ثابت کند.

مشهورترین گفته در مورد خیمه‌شب‌بازی رباعی خیام (قرن ششم و هفتم) است:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود
افتیم به صندوق عدم یک یک باز

در دلالت این رباعی بر وجود نمایش‌های عروسکی در آن عصر شکی نیست و بنابر آن معلوم است که خیام، نطعی که عروسک‌ها را روی آن به بازی می‌آوردند و همچنین صندوق را، که پس از پایان نمایش عروسک‌ها را در آن می‌نهادند، به یاد داشته است.»

در این کتاب همچنین بیضایی برای اثبات وجود «فانوس خیال» در بخش سایه و نمایش هم یکی دیگر از رباعیات خیام را می‌آورد:

این چرخ فلک که ما درو گردانیم
فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس
ما چون صوریم کاندرو حیرانیم

این اعتبار و استناد را که نمونه‌های دیگری از آن نیز در میان رباعیات خیام وجود دارد، می‌توان دلیل مهمی بر دقت و ریزبینی شاعر در رابطه با جهان پیرامون او دانست. علاوه بر این، همین نمونه‌ها هم هستند که دو پهلوبودن و نمادگرایی اشعار وی را به اثبات می‌رسانند. خیام بیش از دو قرن است که به عنوان شاعر و فیلسوف ایرانی برای جهانیان شناخته شده و به زحمت می‌توان نمونه مشابهی برای این گنجینه ارزشمند علم و ادب فارسی پیدا کرد و دریغ آنکه خود ما کمتر از دیگران به آن پرداخته‌ایم.

منابع

1. quatrains khayyamiens, Mahdy fouladvand, publiees par le Ministere De la culture Et des Arts, 1980.

۲. *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، محمد حنیف، سروش، ۱۳۸۴.

۳. *شناخت اساطیر ایران*، جابر عناصری، سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۲

۴. شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، خجسته‌کیا، علمی و فرهنگی، چاپ دوم ۱۳۸۴.

۵. *شاهنامه فردوسی، حماسه جهانی*، مجموعه سخنرانی، سروش، ۱۳۵۶.

۶. *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی* - مهوش واحد دوست، سروش، ۱۳۷۹

۷. *منطق‌الطیر*، کامل احمدنژاد و فاطمه ص-نعتی‌نیا، انتشارات زوار، چاپ سوم، ۱۳۷۹.