چگونگی اقتباس نمایشی از الگوی روایی مکاشفه در ادبیات عرفانی ایران[1]

محمد جعفر یوسفیان[2]
الهام رحمانی[3]

چکیده

بررسی مکاشفه به عنوان یک الگوی نمایشی، با توجه به داستانی و تصویرگونه بودن این مقوله، هدف اساسی پژوهش پیش رو می‌باشد. از آنجایی که مکاشفه در فرهنگ و ادبیات جهان جایگاه تاریخی دارد و در ادبیات ایران در عرصهٔ ادبیات عرفانی دیده می‌شود، این تحلیل با توجه به ویژگی‌های فرهنگی مکاشفه و نیز خصوصیات ادبی دوران بررسی شده است. در ادامه، به منظور یافتن ظرفیت نمایشی مکاشفه، چگونگی اقتباس نمایشی از نگاه نوساختگرایانهٔ لیندا هاتچون و نیز ساخت درام از نگاه لین شمیت در چهارچوب نظری این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. آنچه در تطبیق روایت داستانی مکاشفه با نوعی الگوی نمایشی موردتوجه بوده، ساخت تودرتوی مکاشفه و بهم ریختگی دو عنصر مهم زمان و مکان بوده است. با بررسی این دو عنصر در شگرد روایت داستان‌های مکاشفه‌گونه، می‌توان قابلیت پرداخت نمایشی را در این گونه از روایات جست‌وجو کرد. با توجه به بررسی توصیفی- تحلیلی پیش رو، نتیجهٔ به دست‌آمده در قالب نوعی الگوی نهایی برای دراماتیزه‌کردن موقعیت مکاشفه ارائه شده است. در نهایت، هدف از نگارش و انجام این تحقیق، رسیدن به قابلیت‌های نمایشی از دل تصویرپردازی‌های مکاشفه‌گونهٔ موجود در ادبیات عرفانی ایران می‌باشد تا ظرفیت اقتباس نمایشی از این آثار افزایش یابد.

کلید واژه‌ها

مکاشفه، ادبیات عرفانی ایران، اقتباس نمایشی، نوساختگرایی، لیندا هاتچون، لین شمیت.

---

۱. این مقاله، مستخرج از پروژهٔ پایانی مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی با عنوان پایان‌نامهٔ «مکاشفه و قابلیت‌های نمایشی آن در گزیده آثاری از ادبیات عرفانی ایران (با تمرکز بر حکایاتی از قرن پنجم تا هفتم هجری قمری)» می‌باشد.

۲. دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. پست الکترونیک: yousefian@modares.ac.ir
۳. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی. پست الکترونیک: elham3@gmail.com

مقدمه

مکاشفه تجلّی‌ای نمادین و مقدّس از معنا و حقیقت است که بیش‌تر به واسطهٔ خواب و رؤیا نمایان می‌شود و نمود اصلی آن در متون دینی، حوزه‌های عرفانی و ادبیات مکاشفه‌ای است. در ادبیات غنی ایران، مکاشفه و روایات رؤیامحور، مورد توجه ادیبان، نویسندگان و شعرای سرشناسی قرار گرفته است. خصوصاً در حوزهٔ ادبیات عرفانی، شعرای بزرگ دوران با استفاده از مکاشفات و رؤیاپردازی‌های موجود در آثار خود، مبانی عرفانی عمیق و وسیعی را بیان نموده‌اند. کشف و شهود در عین رابطهٔ عمیقی که با اسطوره‌ها، آیین‌ها و وجوه متافیزیکی برقرار می‌سازد، به شکل یک گونهٔ روایی نیز ظاهر می‌شود و شاخصه‌های ادبی و سبک‌گونهٔ منحصربه‌فردی را ارائه می‌دهد. روایات مکاشفه‌گونه و رؤیامحور در عین همزیستی با عناصر و شاخصه‌های روایتگری، ساختارها را در هم ریخته و الگوی نوینی را برای پیشروی خط سیر داستان ارائه می‌دهند. بدین سبب، حکایاتی از این دست به لحاظ شیوهٔ پرداخت از دیگر آثار مجزا می‌شوند.

از آنجایی که تا به حال نگاهی از این دست به روایات مکاشفه‌گونه و خواب‌گونه وجود نداشته، نگارنده موقعیت را جهت یافتن رویکردی نمایشی به این آثار فراهم می‌بیند. هم‌چنین، استفاده از عناصر نوساختگرایانهٔ درام، امکان یافتن الگوی نمایشی مرتبط با مکاشفه را نیز تا حدّی فراهم می‌کند. اگرچه ممکن است که در این مسیر هم‌چنان خلأهای ساختاری وجود داشته باشد، اما پژوهش پیش رو می‌تواند بستری مناسب برای پیداکردن راهکارهای نوین به منظور اقتباس نمایشی از روایات مکاشفه‌محور فراهم آورد.

تعریف مکاشفه

مکاشفه، لحظه‌ای از درک شهودی و حضور در عالمی دیگر است که با حالتی ناب و بی‌قاعده همراه می‌شود. مکاشفه شکلی از آشکارگری و بیانگری را در خود پرورش می‌دهد که دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. این مفهوم، در واقع یک مقولهٔ تخیلی و انتزاعی است و در ادبیات عرفانی به وفور دیده می‌شود که به شیوه‌ای یگانه و با ساختار نوین خود، مفاهیم عرفانی را در قالبی ادبی و هنری بیان می‌کند. مصطفی گرجی در پژوهشی با موضوعیّت مکاشفه و گفت‌وگوی فرهنگ‌ها به منظور نشان‌دادن مکاشفه به عنوان یک امر جهانی و بینافرهنگی، این واژه را در هر دو فرهنگ غرب و شرق مورد قیاس قرار می‌دهد و در حوزهٔ اصطلاحات مربوط به عرفان ضمن اشاره به این واژه[1]، معنای آن را مورد بررسی قرار می‌دهد: «مکاشفه در معنی پیشگویی‌های عارفانه (Apocalypse)[2] در باختر و جهان مغرب و معادل کشف المحجوب وکشف الاسرار در حوزه خاوری است که به معنی رؤیت عوالم دیگر است» (گرجی، ۱۳۸۳ب، ۱۴۷).

در فرهنگ فارسی معین، مکاشفه با ریشهٔ کشف‌کردن و آشکار ساختن معنا شده است و در یک جمله، به شرایطی تعبیر شده که در آن،

«روح عارف حقایق عالم را در می‌یابد» (معین، ۱۳۶۰، ۴۳۱۰). با جست‌وجوی واژهٔ مکاشفه در دیگر کتب فارسی، کلماتی همچون کشف، دل، شهود، تحیّر، علم، سانحه، خواب و بیداری و ... نیز در دایرهٔ معنایی مکاشفه یافت می‌شوند و ارتباط عمیقی با اسطوره‌ها، مباحث دینی، عرفانی و ادبیات برقرار می‌سازند. مصطفی گرجی، در یکی از مقالات خود، مکاشفه را در قیاس با اسطوره قرار می‌دهد و این دو کلیدواژه را به عنوان دو مقولهٔ نزدیک به هم شرح می‌دهد و می‌گوید: «از آنجا که مکاشفه، ارتباط انسان با عوالم دیگر است از یک نظر با واژهٔ اسطوره در محور همنشینی قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر وقتی از مکاشفه و به ویژه نوع پیشگویانهٔ آن سخن می‌گوییم به حوزهٔ واژگانی چون اسطوره، آرکی‌تایپ، تمثیل، مراسم مذهبی و ... نیز وارد می‌شویم» (گرجی، ۱۳۸۳ الف، ۱۵۰).

هم‌چنین، محمود ایگدر در رابطه با نقش مکاشفه در حکمت اشراق، به روایت عروج زرتشت و بیان مشاهدات حکمای اشراقی چون سهروردی در مورد زرتشت و خبر دادن او از انوار مینوی اشاره دارد. این روایت عروج، بدین شرح است: «در منابع پهلوی از عروج زرتشت چنین آمده که او به همراهی بهمن به انجمن مینوان دعوت شده و با نوشیدن خرد به خلسهٔ هفت شبانه‌روزی فرو می‌رود و به دیدار اهورمزدا و امشاسپندان نائل می‌شود» (ایگدر، ۱۳۹۴، ۹۲).

در فرهنگ و ادب جهان، مکاشفه به عنوان گونه‌ای مستقل از هنر مورد بررسی قرار گرفته است. بسیاری از شرق‌شناسان، نسبت به درک این مفهوم کنجکاو بوده‌اند و ارتباط آن را با وجوه مختلف هنر بررسی کرده‌اند. گرجی، در شرح عبارت ادبیات مکاشفه‌ای[3] می‌گوید: «نوع ادبی‌ای که نویسندگانِ آن در حالت کشف و شهود وقایع و حوادث عالم، اعم از وقایع گذشته (پس‌گویی) و یا آینده (پیشگویی) را رویت و در قالب الفاظ و نوشتار و غالبا با زبان رمز ثبت و ضبط می‌کنند» (گرجی، ۱۳۸۳ب، ۱۴۷). دیوید آر. هلم[4] در یکی از کتاب‌های خود در باب ادبیات مکاشفه‌ای، هفت ویژگی عمومی را برای این نوع ادبی صورت‌بندی می‌کند:

- به واسطهٔ نوشته‌های تصویری جسورانه شناخته می‌شود.
- دارای امکان بیان دیدگاه‌های غریب است.
- دارای چهره‌های شگفت‌انگیز است.
- به شدت از تصاویر نمادین و دراماتیک بهره می‌برد.
- به طور گسترده از استعاره استفاده می‌کند.
- مملو از حوادث فاجعه‌باری است که پایان جهان را نشان می‌دهد.

دارای کنش‌هایی است که به قضاوت نهایی و ظهور یک دنیای جدید می‌انجامد (Helm, 2009, 6).

می‌توان گفت که تمامی مطالب فوق در حقیقت همان نقطه‌ای است که آغاز شکل‌گیری روایت و قصه‌گویی در مکاشفه را نشان می‌دهد و زمانی که داستانی روایت شود، نمایش نیز می‌تواند از دلِ آن زاده شود. مکاشفه، یک مقولهٔ روایتگر است و در صدد بیانگری است. به همین دلیل، از

ادبیات بهره می‌برد و در آن به بلوغ می‌رسد. به این ترتیب، از دل همین ادبیات می‌توان آفرینش هنری را نیز آغاز نمود.

مکاشفه در ادبیات عرفانی ایران

مکاشفه در این دوران با ظهور ادبیات عرفانی به دو دسته روایات شخصی و داستانی تقسیم می‌شود که در مورد اول، مؤلف، مشاهدات و مکاشفات خود و یا فرد مشخصی را نقل می‌کند و جهان‌بینی نوینی را به خواننده ارائه می‌دهد و حقایقی دینی را برملا می‌کند. از مهم‌ترین عرفای ادبیات فارسی که مکاشفات خود یا فرد خاصی را مکتوب کرده و در مبانی عرفان ایرانی نظریه‌پردازی کرده‌اند، می‌توان حسین منصور حلّاج، بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، خواجه عبدالله انصاری، عین القضاه همدانی، نجم‌الدّین رازی و سهروردی شیخ اشراق را نام برد که هر یک، نقشی در شیوهٔ بیان مکاشفات و درک عارفانه از جهان داشته‌اند. در گروه دوم نیز می‌توان مشاهیر و ادیبانی را جست‌وجو کرد که مفاهیم مدنظر خود را در قالب روایات قصه‌پردازانه و یا ادبی بیان کرده‌اند. اشخاصی همچون عطار نیشابوری، سنایی، نظامی گنجوی، مولانا جلال‌الدّین بلخی و در مواردی سعدی شیرازی را می‌توان در این رده قرار داد.

تمامی این شعرا، ویژگی‌های متنی منحصربه‌فردی را به ادبیات دوران افزوده‌اند و باعث غنی‌شدن هرچه بیش‌تر آثار این زمان بوده‌اند. ملک‌الشعرای بهار، از صناعت‌های ادبی قرن ششم با عنوان انقلاب در ادبیات یاد می‌کند. آغاز صحبت بهار در باب ادبیات عرفانی را می‌بایست در توضیح وی در باب متون صوفیان جست‌وجو کرد. وی پس از ریشه‌یابی کلمه صوفی به بیان ریشه‌های تاریخی این باور می‌پردازد و می‌گوید که برخی بر این باورند که صوفیان از فیلسوفان یونان ریشه گرفته‌اند و برخی نیز آن را مأخوذ از مانوی، برهمنه و بودا می‌دانند. هم‌چنین اشاره می‌کند که برخی تعالیم و طریقت این مسلک با طریقهٔ رهبانیت مسیحیت، آمیخته شده است. وی در ادامه ذکر می‌کند: «قدرت یافتن کرامات و کارهای خارق‌العاده یا چشم‌بندی و تصرف در فکر و خیال طرف، یا قرائت افکار و خواب مصنوعی و سلب اراده کردن از طرف (که امروز یکی از علوم متداوله است) همه در نتیجه ریاضت‌های مذکور بوده است که برای مشایخ بزرگ پیش می‌آمده» (بهار، ۱۳۴۹، ۱۸۰). بهار در شرح این تاریخچه به این مطلب نیز اشاره دارد که منشِ صوفیان، به تزکیه نفوس می‌انجامید که از طریق وصل به زیبایی‌های حقیقی، امکان‌پذیر بوده است. این عبارت، هم‌چون تزکیهٔ نفس می‌تواند ذهن را با نوعی از کاتارسیس پیوند دهد که در بستر فرهنگ صوفی و شرقی امکان‌پذیر است و ارتباط ویژه‌ای با مفاهیم نمایشی دارد.

برای شرح نگاه صوفیگری می‌توان به رابطهٔ مرید و مراد و عشق والای صوفیان به نیروی هستی و هم‌چنین واژگانی هم‌چون الهام، سماع و موسیقی پرداخت. در کتاب *آیین آیینه* در باب

واژۀ الهام به نقل از جرجانی آمده است: «الهام چیزی است که در دل القا شود به طریق فیض. گفته‌اند آنچه از علم در دل افتد و آدمی را به عمل فراخواند بی‌آنکه به آیه‌ای استدلال کند و به دلیل، نظر نماید و این الهام، نزد علما حجت نیست مگر نزد صوفیه» (قبادی، ۱۳۸۸، ۱۱۵ به نقل از جرجانی) در نتیجه، نقش صوفیان در رشد و نمو عرفان در ادبیات و بیان تجربیات شخصی عارف از جهان، پر اهمیّت است.

همچنین، رابطۀ صوفیان با اشعار، اوزان، ریتم، رقص و موسیقی در ادبیات عرفانی بسیار دیده می‌شود که نشان‌دهندۀ فرم روایی، نقش زبان و به عبارتی، بیانگر مکاشفه در قالب کلمات رمزگونه، اوزان، قافیه و حرکت است که نمونۀ عالی آن در مولانا جلال‌الدّین بلخی و دیگر شعرای سرشناس ادبیات عرفانی ایران دیده می‌شود. مسعود همایونی در این رابطه می‌نویسد: «در عرفانِ عاشقانۀ ایران، سماع و پایکوبی از اصول تربیتی بوده و هست. هنوز هم بعضی از سلسله‌های طریقت در خانقاه‌هایشان مجالس سماع برپا می‌کنند و به نوازندگی و خوانندگی می‌پردازند و معتقدند همانطور که عارف از راه چشم به جلال و عظمت خدا پی می‌برد، از راه گوش نیز ممکن است طوری مجذوب شود که از هر نغمه‌ای و هر ذره‌ای سرود آسمانی بشنود» (همایونی، ۱۳۶۸، ۲۵) . به این ترتیب، ادبیات صوفیانه و عارفانه تنها در اشکال نوشتاری خلاصه نمی‌شود، بلکه وجوه هنری بیش‌تری را در خود جای می‌دهد که می‌تواند صورت‌های نمایشی نیز پیدا کند.

همچنین، نقش اساسی آن در متون مکاشفه‌گونه، باعث رسوخ ویژگی‌های ساختاری بسیاری می‌شود که وجوه هنری این متون را افزایش می‌دهد. در حقیقت، سماع و چرخشی که در آن، فرد به مراتب بالاتر دست می‌یابد، علاوه بر اینکه دربرگیرندۀ محتوا و معنای اصلی مکاشفات است، ساختاری است که در آن، مکاشفه رخ می‌دهد.

مکاشفه و مبانی اقتباس نمایشی

اقتباس در حقیقت، اصلی برای تغییر ساختاری و محتوایی در یک اثر است. می‌بایست نگاه نوساختگرایانه در عرصۀ نمایش را نیز در راستای آن دنبال کرد که در بخش‌های آتی شرح داده خواهد شد. اما پیش از ورود به شاخصه‌های نمایشی، به نظر می‌رسد که بحث در خصوص چرایی و چگونگی اقتباس، روشنگر مسیر این خلق جدید باشد. در حوزۀ مطالعات اقتباس ادبی، لیندا هاتچون[۵] نظریه‌پرداز کانادایی‌تبار، کتب متعددی در رابطه با هنر در عصر پست مدرن نگاشته است. یکی از آثار مهم او، کتاب *نظریۀ اقتباس*[۶] است که روند اقتباس‌گری (چه در عرصۀ تئاتر و چه در عرصه‌های دیگر هنری و ادبی) را بررسی و تشریح کرده است. او در ابتدای کار خود، نکتۀ قابل‌توجهی را در باب اقتباس و هستۀ اصلی آن ذکر می‌کند که شامل ساده‌سازی فرم و محتوا به صورت همزمان است. هاتچون، سرفصل‌های کتاب خود را بر اساس سوالاتی پیش می‌برد: ساختار اقتباس را چه چیز روشن می‌کند؟ چه کسی؟ و چرا؟ دو پرسش اخیر، مربوط به نگارنده و انگیزه‌های اوست. چگونگی اقتباس، دارای نکاتی

در بـاب مخاطـب و تأثیرپذیـری اوسـت. در نهایـت، منظـور از دو سـوالِ کجـا؟ و چـه وقـت؟، بافـت اقتبـاس و محتـوای آن اسـت.

اهمیّـت اقتبـاس نـزد هاتچـون بدین‌گونـه شـرح داده می‌شـود کـه در دنیـای امـروز، اقتبـاس در تمامـی رسـانه‌های موجـود از فیلم‌هـای سـینمایی و اجراهـای صحنـه‌ای تـا فضـای مجـازی و یـا کتـب تصویـری دیـده می‌شـود. همیـن رونـد نیـز در طـول تاریـخ نمایـش حضـور داشـته کـه نگارنـدگان، عمومـاً قصه‌هایـی تکـراری را بـه شـکلی نویـن بـرای آحـاد خواننـدگان و بیننـدگان خـود ارائـه داده‌انـد (Hutcheon, 2006). والتـر بنجامیـن[۷] در همیـن راسـتا می‌گویـد: «داستان‌سـرایی همـواره هنـر تکـرار قصه‌هاسـت» (Benjamin, 1992, 90). بـه ایـن ترتیـب، در نـگاه هاتچـون، ادبیـات، منبـع اصلـی و اساسـیِ اقتبـاس قـرار می‌گیـرد. در رابطـه بـا رونـد تولیـد یـک اثـر جدیـد از طریـق اقتبـاس، هاتچـون شـرح می‌دهـد کـه در عیـن رجـوع بـه منبـع اصلـی، متـن موردنظـر بـه صـورت ناخـودآگاه در ارتبـاط بـا دیگـر متـون قـرار می‌گیـرد. وی در ایـن رابطـه می‌گویـد: «زمانـی کـه مـا اثـری را اقتبـاس تلقـی می‌کنیـم، روابـط واضـح آن بـا دیگـر متـون را آشـکارا عنـوان می‌کنیـم.]...[بـه همیـن علـت اسـت کـه مطالعـات اقتبـاس عمومـا بررسـی‌ای تطبیقـی اسـت» (Hutcheon, 2006, 6). در عیـن حـال، هاتچـون اشـاره می‌کنـد کـه آثـار اقتباسـی نیـز اسـتقلال دارنـد و ثمـرهٔ خـود را به‌واسـطهٔ وقایـع رخـداده در زمـان و مـکان ارائـه می‌دهنـد. در نتیجـه، میـزان وفـاداری آنهـا بـه داسـتان‌های پیشـین و متـون دیگـر، لزومـاً محـل قضـاوت ایـن آثـار نمی‌توانـد باشـد. او اضافـه می‌کنـد: «اقتبـاس تکـرار اسـت، تکـراری کـه تکثیـر نیسـت» (Ibid, 7). بـه ایـن ترتیـب، هاتچـون سـه رونـد کلـی را بـرای عمـل اقتبـاس ذکـر می‌کنـد کـه شـامل مـوارد زیـر می‌شـود:

- جابه‌جایـی سـاختاری و محتوایـی اثـر (از گونـه‌ای ادبـی بـه گونـه‌ای دیگـر و یـا تکـرار اثـر از زاویـهٔ دیـدی دیگـر)
- پروسـه و یـا رونـد خلـق (الهام‌گرفتـن از متـن مبـدأ و خلق‌کـردن یـک اثـر جدیـد)
- بینامتنیت و حافظهٔ ادبی خواننده.

ایـن کـه دقیقـاً چـه چیـز مـورد اقتبـاس قـرار می‌گیـرد، پرسـش بعـدی اسـت کـه هاتچـون تـلاش می‌کنـد بـه آن پاسـخ دهـد. ایـن سـوال در حقیقـت دو مفهـوم فـرم و محتـوا را توأمـان مدنظـر قـرار می‌دهـد. پاسـخ کلـی هاتچـون از ایـن قـرار اسـت کـه هـر دو مفهـوم، در اقتبـاس می‌تواننـد دچـار تحـول شـوند: مـواردی هم‌چـون درون‌مایـه، رخدادهـا، جهـان اثـر، شـخصیت‌ها، انگیزه‌هـا، زاویـهٔ دیـد، نتایـج، محتـوا، نشـانه‌ها، صنایـع ادبـی و ... (Ibid, 10).

در ادامـه، هاتچـون بـه تغییـرات سـاختاری اقتبـاس می‌پـردازد. بـه طـور مثـال تبدیـل روایتگـری بـه اجراگـری از نـگاه هاتچـون یکـی از انـواع متـداول اقتبـاس اسـت کـه در طـول تاریـخ هنـر بسـیار انجـام شـده اسـت. هاتچـون حتـی بـه نمایـش درآوردن یـک نمایشـنامه را نوعـی اقتبـاس می‌دانـد، چـرا کـه بسـیاری از عناصـری کـه در اجـرا وجـود دارد، در متنِ نمایشـی در نظـر گرفتـه نشـده اسـت ولـی می‌توانـد

باعث تغییر فضا و بیان متن گردد.

مواردی که هاتچون صورت‌بندی می‌کند، در واقع، برگرفته از عناصری تکرارشونده است که سال‌ها در نگاه ساختگرایی، از آغاز آن در فنّ شعر ارسطو تا نگاه نوساختگرایانهٔ افرادی همچون مانفرد فیستر، مورد بررسی ادبی واقع شده است.

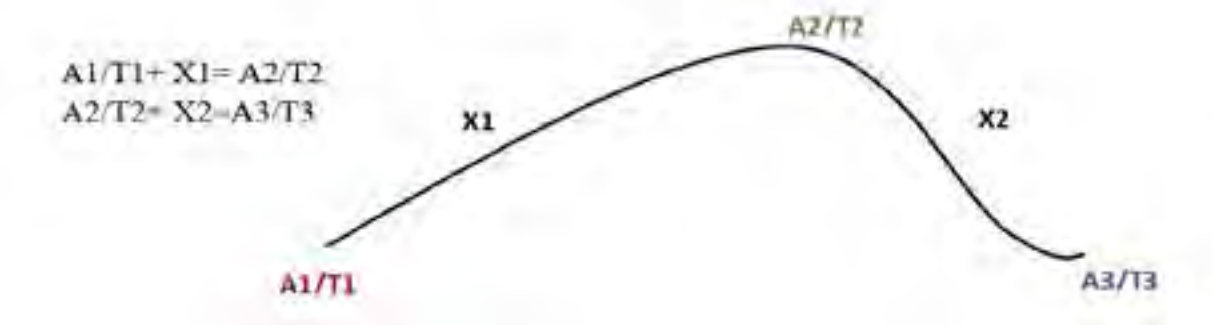
مکاشفه و ساخت نمایشی

حال، آنچه در خصوص مکاشفه و اقتباس نمایشی از آن مورد بحث است، شاخصه‌های روایی و الگوی ساختاری آن است که در ارتباط با محتوا و ریشه‌های ادبی مکاشفه قرار دارد و می‌تواند در یک نگاه نمایشی وارد ساخت دراماتیک شود. در کتاب *چیدمان ساختار داستان*[۸] لین شمیت (پژوهشگر حوزهٔ درام در نگاه نوساختگرایانه)، جست‌وجوی الگوهای نمایشی با درنظرگرفتن شاخصه‌های مختلف فرمی و محتوایی دنبال می‌گردد. اما باید به این نکته توجه شود که این روند، به این معنا نیست که تنها یک روش برای نگارش یک اثر دراماتیک وجود دارد. نگارنده در رابطه با دست‌یابی به پیرنگ نمایشی شرح می‌دهد: «اگر اثری در شاکله‌ای که شما به آن عادت دارید نمی‌گنجد لزوما آن اثر بد یا اشتباه نیست» (Schmidt, 2005, 5). در کتاب شمیت، نگارش متن نمایشی، به ترتیب، در طی جست‌وجوی عبارات زیر انجام می‌شود:

- گزینش خط دراماتیک اثر و هدف شخصیت
- گزینش کشمکش
- گزینش گونهٔ نمایشی، شامل ۲۱ گونهٔ مختلف
- گزینش ساختار، ۶ شکل متفاوت
- گزینش موقعیت، ۵۵ امکان مختلف.

این پارامترها، در حقیقت نحوهٔ استفاده نویسنده از مادهٔ اصلی که داستان است را مشخص کند. پیشرویِ پیرنگ نمایشی، در حقیقت وابسته به هر یک از این شاخصه‌هاست که با قدرت ظاهر می‌گردد و باعث پیشرویِ طرح می‌شود. با دقت در تعداد امکان‌های خلق روایت نمایشی، می‌توان دید که پیرنگ‌های دراماتیک متعددی می‌تواند از یک اثر واحد استخراج شود. در نتیجه، در اقتباس از متون مکاشفه‌گونه نیز می‌توان به تعداد زیادی امکان نمایشی فکر کرد.

ساختار نمایش از بوطیقای ارسطو سرچشمه می‌گیرد و تاریخ نقد ادبیات نمایشی، با فنّ شعر آغاز می‌گردد. ارسطو برای آنچه به عنوان تراژدی از آن یاد کرد، یک ساختار و الگوی کلی طرح‌ریزی نمود که به نمایش به عنوان یک حوزهٔ مطالعاتی و جهان‌شناختی، هویّتی دگرگونه داد. در فنّ شعر، اشاره می‌شود: «پس به حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیّت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارتند از : افسانهٔ مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (ارسطو، ۱۳۸۵، ۱۲۲) و باز در جای دیگر می‌گوید: «تراژدی عبارت است از تقلید افعال و کردارها» (همان، ۱۲۴). آنچه تا به اینجا از نگاه ساختگرایی در مکاشفه بررسی شد، بسیاری از این موارد را در برمی‌گیرد. اما ساخت کلی نمایش که به معنای همان الگوی کلی



شکل ۱: الگوی کلی ساخت نمایشی (نگارندگان).

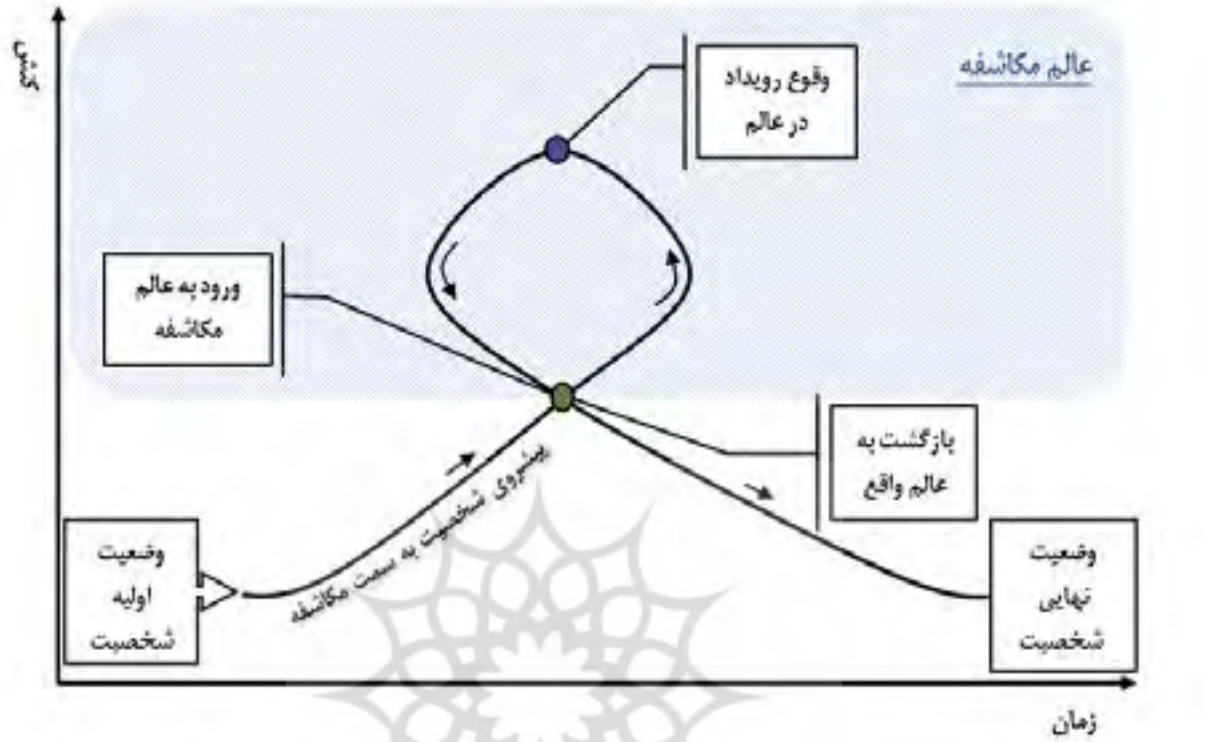
آغـاز، میانـه و پایـان اسـت را می‌تـوان بـه شـیوه‌ای نویـن مـورد بحـث و نظـر قـرار داد.

همان‌طـور کـه ذکـر شـد، مکاشـفه بـا توجـه بـه خصلت رؤیاگونگـی و تخیّلی‌بـودن، قراردادهـای سـاختگرایانهٔ زمـان و مـکان را می‌شـکند. زبـان را سرشـار از پیچیدگـی و رمـز می‌کنـد و ایـن حالـت پیچیـده را در کنش‌هـا و روابـط علّـی و معلولـی نیـز وارد می‌کنـد. بـا ایـن اوصـاف، الگوهـای کلاسـیک سـاختار نمایشـی در رابطـه بـا ایـن متـون صـدق نمی‌کنـد. خصوصـاً اینکـه روایـات مکاشـفه‌گونهٔ ادبیـات عرفانـی ایـران، از اشـکال تودرتـو و روایـات هـزار و یـک شـبیِ شـرقی بهـره می‌گیـرد و رونـد خطـی زمـان و مـکان را دگرگـون می‌کنـد. مکاشـفه بـه عنـوان یـک موقعیـت، می‌توانـد بخشـی از یـک سـاختار را پوشـش دهـد و نیـاز بـه ارائـهٔ الگـوی منحصربه‌فـرد خـود را دارد. بـا الهـام از الگـوی کلاسـیکِ آغـاز، میانـه و پایـان کـه بـر مبنـای دو مؤلفـهٔ زمـان و کنـش شـکل می‌گیـرد، می‌تـوان الگـوی تألیفی را در رابطـه بـا موقعیـت مکاشـفه ارائـه داد. در الگـوی کلاسـیک، رونـد رشـد پـلاتِ نمایشـی و وقـوع کنـش دراماتیـک تـا دسـتیابی بـه نقطـهٔ اوج و فـرود، تحـت تأثیـر مولفـهٔ زمـان در شـکل (۱) نشـان داده می‌شـود.

چنانچـه هـر نقطـه را مجموعـه‌ای از یک کنش مشـخص (A) در زمـان معلـوم (T) در نظـر بگیریـم، هـر کـدام از نقـاط مشخص‌شـده بـه شـکل زیـر، رونـد پیشـروی دو مؤلفـهٔ کنـش و زمـان را تـا رسـیدن بـه انتهـای موقعیت و یـا پیرنـگ نمایشـی مشـخص می‌کننـد.

حـال، بـا توجـه بـه تغییـر ماهیـت زمـان در عیـن وقـوع کنـش در موقعیـت نمایشـی مکاشـفه، می‌تـوان پیشـروی موقعیـت مکاشـفه را بـه شـکل (۲) در قالـب یـک سـاخت نمایشـی کلـی پیشـنهاد داد کـه در آن، پـس از وقـوع کنـش در نقطـهٔ اوج، زمـان بـه صـورت معکـوس و دوّار بـه نقطـهٔ شـروع مکاشـفه بازمی‌گـردد.۹ در حقیقـت، دو نقطـهٔ آبـی و سـبز، اگرچـه در یـک نقطـهٔ مسـاوی در نمـودار زمـان قـرار دارنـد، امـا بـه لحـاظ کنـش، دارای دو ارزش کامـلا متفاوتانـد. در ایـن نمـودار، مکاشـفه از یـک نقطـهٔ مشـخص در پیرنگ کلـی آغـاز می‌شـود و باعـث رخ دادن زمـان و کنـش منحصربه‌فـرد خـود می‌شـود کـه بـه شـکلی دوّار باعـث ایجـاد نوعـی جهـانِ نویـن در مکاشـفه اسـت. در پایـانِ مکاشـفه، شـخصیت بـه لحـاظ زمانـی بـه نقطـهٔ اولیـه در روایـت کلـی بازمی‌گـردد؛ امـا دچـار نوعـی آگاهـی نویـن نسـبت بـه خـود و جهـان اطـراف اسـت کـه بـا

نقطـهٔ آغـاز متفـاوت اسـت. در نتیجـه، بـا توجـه بـه نمـودار مشـروح، می‌تـوان موقعیـت دراماتیـک مکاشـفه را در ایـن الگـوی تألیفـی نشـان داد کـه یـا بـه صـورت یـک موقعیـت در خـط اصلـی روایـت قـرار گیـرد و یـا خـود بـه تنهایـی، کلّیّـت وضعیـت نمایشـی متـن دراماتیـک را دربرگیـرد.



شکل ۲: الگوی پیشنهادی نگارندگان برای موقعیت مکاشفه در درام

نتیجه‌گیری

مکاشـفه و فضای رؤیاگونـه و انتزاعیِ درون آن، حوزه‌ای اسـت کـه تنهـا در یـک نـگاه نمی‌گنجـد. بـه لحـاظ محتـوا می‌تـوان گفـت کـه مکاشـفه بـا عرصه‌هـای مختلـف ادبـی، فلسـفی، دینـی و فرهنگـی، ارتبـاط برقـرار می‌کنـد. کتـب بسـیاری از زبـان مشـاهیر ایـران در بـاب ایـن موضـوع نگاشـته شـده اسـت و نیـز در ادبیـات ایـران و جهـان جایـگاه ویـژه‌ای دارد. در ایـن بررسـی، جسـتوجوی فـرم روایـی مکاشـفه در قیـاس بـا اصـول اقتبـاس نمایشـی و سـاختارهای دراماتیـک مدنظـر قـرار گرفـت. چـرا کـه شـاید در خلـق آثـار بومـی، همیشـه جـای خالـی سـاختاری نمایشـی کـه از دل ادبیـات ایـران زاده شـود، احسـاس می‌شـد و کشـف الگوهـای موجـود در ادبیـات ایـران، شـاید نـگاه جدیـدی بـه ریشـه‌های قصه‌پـردازی و نمایش‌گونـهٔ فرهنـگ مـرز و بوم‌مـان باشـد.

بـا توجـه بـه اصـول اولیـهٔ سـاختار نمایـش (همـان سـاخت ارسـطویی)، تـلاش شـد تـا در ایـن بررسـی، الگویـی جهـت شـرح نـوع روایـت در موقعیـت رؤیاگونـهٔ مکاشـفه، جسـتوجو و ترسـیم شـود. شـاید بتـوان ایـن الگـو را نقطـهٔ آغـازی بـرای دسـت‌یابی بـه یـک موقعیـت نمایشـی بـا سـاختار مشـخص روایـی در نظـر گرفـت کـه در خدمـت مجموعـهٔ فعالیت‌هـا و پژوهش‌هـای موجـود در ادبیـات نمایشـی ایـران قـرار گیـرد و یـا نقطـهٔ آغـازی در جهـت پـرورش یـک متـن نمایشـی بـا اقتبـاس از مکاشـفه باشـد.

پی‌نوشت

۱. تعریف مکاشفه (Revelation) در فرهنگ لاتین در راستای تعاریف فارسی از مکاشفه قرار دارد. در فرهنگ واژگان انگلیسی لانگمن، در باب کلمهٔ Revelation می‌خوانیم:

- «حقیقتی در مورد شخصی یا چیزی که پیش از آن پوشیده بوده و به صورت ناگهانی برملا می‌شود.
- عملِ دانستنِ یک حقیقت به صورت ناگهانی که پیش از این بر همگان پوشیده بوده است.
- امری بسیار هیجان‌آور، لذت‌بخش و مفید.
- اتفاق یا تجربه‌ای که پیامی از جانب خدا تلقی می‌شود» (لانگمن، ۲۰۰۳، ۱۴۰۹).

۲. آخرت و فروپاشی نهایی، وضعیتی که در آن بسیاری رنج می‌برند و می‌میرند و جهان فرو می‌ریزد (لانگمن، ۲۰۰۳، ۵۷).

۳. Apocalyptic Literature

۴. David R.Helm

۵. Linda Hutcheon

۶. A Theory of Adaption

۷. Walter Benjamin

۸. Story Structure Architect

۹. الگوی پیشنهادی پژوهشگران، در حقیقت یک بستر کلی در رابطه با موقعیت مکاشفه را بیان می‌کند که می‌تواند طی بررسی‌های بیش‌تر در نمونه‌های متعدد دچار دگرگونی و دگردیسی شود. اما به نظر می‌رسد که این الگو بتواند یک پیشنهاد اولیه در راستای بررسی مکاشفه به عنوان یک ساخت دراماتیک باشد.

منابع

- ارسطو. (۱۳۸۷)، *فنّ شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- ایگدر، محمود. (۱۳۹۴)، *حکمت اشراق سهروردی*، تهران: مدیر فلاح.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۴۹)، *سبک شناسی*. تهران: پرستو.
- قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۸)، *آیین آیینه*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- معین، محمد. (۱۳۶۰)، *فرهنگ فارسی معین*، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
- همایونی، مسعود. (۱۳۶۸)، *سرچشمه عرفان ایران*، تهران: علمی.
- گرجی، مصطفی. (۱۳۸۳الف). *جایگاه ادبیات مکاشفه‌ای در حوزه عرفان و تصوف*، مجموعه مقالات عرفان پلی میان فرهنگ‌ها، تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی و انتشارات دانشگاه تهران.
- ـــــ (۱۳۸۳ب). «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی وحیانی و نقش آن در گفتگوی فرهنگ‌ها»، نشریه پژوهش‌های ادبی، شماره ۴، ۱۴۵-۱۶۶.
- Benjamin, W. (۱۹۹۲), *The Task of the Translator*, London: Routledge.
- Helm, D. R. (۲۰۰۹), *An Approach To Apocalyptic Literature*, Chicago: Simeontrust.
- Hutcheon, L. (۲۰۰۶), *A Theory of Adaption*, London: Routledge.
- Procter, P. (۱۹۷۸). *Longman Dictionary of Contemporary English*. London: Harlow.
- Schmidt, V. (۲۰۰۵), *Story Structure Architect*. New York: F & W Publication.

Abstract

Studying revelation as a dramatic pattern, due to its imaginary, fantasy and mysterious concept and form, is the main concern of this research. The concept of revelation has an historical and universal position in culture and art that's why in the background of this research the meaning of revelation is explained through different aspects. But even in this part of the research, the focus is on the literary elements and mystic meanings and elements of this kind of stories rather than historical or religious aspects of revelation in history. After finding a universal meanings of revelation the analysis will continue explaining revelation in the main culture and literature of this research which is Iranian mystic literature. Since Revelation has a special appearance in Iranian mystic literature, this research considers the cultural and literary properties of revelation in the mystic literature of Iran which has a great importance in the whole history of Iranian literature and is one of the most brilliant periods of culture and literature.

In the following, to get closer to the target of this research, the revealing nature of revelation is linked to drama as a form of literature which tries to show and reveal a concept to audiences. That's why the main question is how we can use revelation for a dramatic revealing form of a dramatic piece or use a story with this form of narrating for a dramatic adaption. For this reason, the narrative pattern of revelation in this analysis will be argued with paying attention to the elements of revelation and artistic features of this literary form. In the main thesis of this analysis what is really questioned is the dramatic capabilities of revelation. This question is searched through all main terms of dramatic literature in the main thesis but the result was more controversial in the exclusive narrative pattern of revelation which could be shown in drawing pattern referring to the most popular dramatic narrative form in the history of dramatic literature which is the beginning, the climax and the ending. Considering time and space as two principles of a dramatic narration, these two elements is analyzed in revelation narrative form. In order to find out the dramatic capacity of revelation narrative pattern and the use of time and space in it, the theoretical framework is based on Linda Hutch eon and Lynn Schmidt's neo-structuralism view in dramatic adaption. In the process of adaptation from revelation to some sort of dramatic pattern, the two main elements of time and place

which is completely disorganized and involute is what has been centralized as a method in revolutionary narratives. Considering the descriptive analytic form of this research, the results will be shown in the form of a template or pattern for dramatizing revelation. Eventually, the main target in this research is finding some sort of dramatic capabilities from the imaging revelation scenes and stories to increase the choice of creating a dramatic adaption from it.
Keywords: Revelation, Iranian Mystic Literature, Dramatic Adaption, Neo-structuralism, Linda Hutcheon, Lynn Schmidt

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی