دام

۹

پلیس‌های بی‌گناه

مهدی داود آبادی

درام

و بن‌مایه‌های مهدوی

مهدی داودآبادی

سرشناسه	:	داودآبادی، مهدی، ۱۳۵۶ -
عنوان و نام پدیدآور	:	درام و بن‌مایه‌های مهدوی/ مهدی داودآبادی.
مشخصات نشر	:	قم: مؤسسه آینده روشن، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری	:	۲۸۰ص.
شابک	:	۹۷۸-۶۰۰-۵۰۷۳-۱۲-۶
وضعیت فهرست‌نویسی	:	فیپا
موضوع	:	محمد بن حسن (عج)، امام دوازدهم، ۲۵۵ق. - -- در ادبیات.
موضوع	:	نمایشنامه‌نویسی
موضوع	:	نمایشنامه مذهبی فارسی
موضوع	:	نمایشنامه -- زمینه و موضوع
رده‌بندی کنگره	:	PN۶۶۹ /ف ۲د۲ ۱۳۸۸
رده‌بندی دیویی	:	۸۰۸/۲
شماره کتابشناسی‌ملی	:	۱۹۸۲۴۲۱

موسسه آینده روشن
(پژوهشکده مهدویت)
Bright Future Institute

درام و بن‌مایه‌های مهدوی

نویسنده: مهدی داودآبادی

ناشر: مؤسسه آینده روشن

طرح جلد: امیر اکبرزاده

صفحه‌آرا: علی قنبری

چاپ: چاپخانهٔ بزرگ قرآن کریم، اسوه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۹

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

بها: ۳۴۰۰۰ ریال

شابک: ۶-۱۲-۵۰۷۳-۶۰۰-۹۷۸

مرکز پخش: قم، خیابان صفاییه، کوچه ۲۳، پلاک ۵، مؤسسه آینده روشن

تلفن: ۷۸۴۰۹۰۲

با همکاری: سازمان اوقاف و امور خیریه

فهرست

دیباچه ۷

پیش‌گفتار ۱۱

از واقعیت تا آفرینش ۲۱

نسخه جهانی و فرازمانی ۳۱

بن‌مایه‌ها؛ عناصر تکرارشونده ۴۱

بن‌مایه‌های مکرر در اسطوره‌ها ۵۱

زبان قرآن در نقل قصه‌ها ۶۱

عناصر روایت‌پذیر ۷۷

بن‌مایه‌های مهدوی ۸۵

ساختار روایی ۱۵۳

روایت منبعث از واقعیت ۱۵۷

ضمائم ۱۶۹

مفاهیم آخرالزمانی در ادبیات داستانی و نمایشی جهان ۱۷۱

نمونه‌هایی از رویدادهای واقعی دربردارندهٔ بن‌مایگان مهدوی ۲۳۳

منابع ۲۷۱

دیباچه

ایجاد جامعه‌ای مبتنی بر حکومت دینی، جز با اصلاح اندیشه، فکر و فرهنگ مردم، و نیز تفسیر قوانین حاکم بر جامعه و سرانجام طراحی نرم‌افزاری برگرفته از بن‌مایه‌های دینی و تطابق آن با سخت‌افزارهای هم‌سوی آن، امکان‌پذیر نخواهد بود. گویا برای رسیدن به جامعه آرمانی مورد نظر چاره‌ای جز پی‌ریزی متصورات صحیح و معقول همه‌جانبه از اسلام ناب محمدی و سپس تصدیق تصورات ذهنی خود در عالم خارج نداریم. نیم‌نگاهی به دنیای غرب مشخص می‌سازد مهم‌ترین قدرت در جهت استواری اندیشه‌های فلسفی، ماتریالیستی و دور از معبودیت آن خطه، به دست گرفتن خیال انسان‌ها به عنوان بزرگ‌ترین دست‌آورد و قدرت‌مندترین سلاح مورد استفاده است، تا به راحتی آن‌چه را که باید مردمانشان در افکار بگذرانند از طریق قوای سمعی و بصری به خوردشان بدهند و نتیجه را همان بگیرند که می‌خواستند.

هنر امروزی و به‌ویژه رسانه با استفاده از تکنولوژی و فرم‌های مشخص شده، ضمن ادغام با محتوای اومانیستی در ایجاد فضایی مسموم از القائات شیطانی سهم بسزایی داشته و هنرمند امروز نیز با وجود تلاش‌های زیادی که در تکثر فرم‌ها داشته، نتوانسته این امکان قدسی را به سرانجام الهی خود که ارتباط خالق با مخلوق است رهنمون ساخته و موج اغواگرایانه هنر اومانیستی را دفع نماید.

پیداست که تنها راه پیش‌گیری، درمان و مصونیت از ترکش‌های سقوط و تباهی در این عرصه، بازتولید هنر و دانشی است که در سایه‌سار فرهنگ و معارف انسانی اسلام ناب محمدی پی‌ریزی شده باشد. از این میان موضوع مهدویت و انتظار و آخرالزمان به لحاظ حیّ و حاضر بودن امام معصوم و هدف عالی آن در ایجاد حاکمیت دینی به تمام و کمال شرایطش مبحثی پررنگ‌تر است که می‌توان از مؤلفه‌های پویای آن در جهت قرابتمان به امید همیشه سبز استفاده نمود.

در مبحث خاص هنر مهدوی، باید موضوع‌های مختلفی مورد بررسی و مداقه قرار بگیرند؛ زیرا هنر دینی نیز چنان‌که بایسته تبیین نشده است و این امر وظیفه هنرمندان را دشوارتر می‌نماید. از جمله مقدمات مهم که پرداختن به آن تازگی و نوآورانه است، کنکاش در دست‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های 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 جهت‌دهی اصول و ریشه‌های درام بتواند، زمینه‌سازی مؤثر در راستای وسعت کیفی آثار هنرهای داستان‌محور هم‌چون فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌های مهدوی باشد.

همان‌طور که از عنوان نوشتار حاضر هویداست، هسته مهم تشکیل دهنده آن را بن‌مایه و درام تشکیل می‌دهد و با توجه به روی‌کرد مهدوی آن، هدفمان را ارائه عناصری گذاشتیم تا به واسطه آن، دست‌یابی به درامی دینی مهدوی آسان باشد.

در این مجال انواع فرم و ساختار بیان مفهوم را به صورت پیش‌فرض قرار داده و از منظر نظریه‌پردازان و پژوهش‌گران ادبیات داستانی و رسانه‌های نمایشی چون ولادیمیر پراپ، یونگ، مارتین اسلین و... بهره برده‌ایم و به دنبال آفرینش و ایجاد صورت جدیدی نبودیم که اگر این امر ممکن باشد، مجالی دیگر می‌خواهد. گرچه از دیدگاه نویسندهٔ کتاب، دینی بودن یک درام نه به فرم و ساختار آن، بلکه فقط به محتوا و بن‌مایه‌های آن بستگی دارد. بنابراین، با این تعریف می‌توان داستان مذهبی را با همان ساختارها و وضعیت‌های نمایشی به همراه محتوا و بن‌مایه‌های مذهبی نشان داد.

اگرچه ذکر داستان‌های بیشتر و تطبیق آنها با بن‌مایه‌ها شایسته‌تر بوده است، اما به خوانندگان عزیز نوید می‌دهیم که تحقیقات و جمع‌آوری مصادیق بن‌مایه‌ها تکمیل شده و در آینده‌ای نزدیک با عنوانی جدید به چاپ خواهد رسید.

در پایان از همهٔ اعضای کارگاه فیلم‌نامه‌نویسی تشکر و قدردانی می‌کنم که با زحمات بی‌شائبه‌شان در مرحله مقدماتی به جمع‌آوری طرح‌های مهدوی پرداختند و در مرحله نهایی با کوشش و سعی خستگی‌ناپذیر برادر ارجمند جناب حجت الاسلام والمسلمین داودآبادی، مدرس مباحث هنری و مسئول کارگاره فیلم‌نامه‌نویسی مؤسسه آینده

روشن، به آستان شدن نایل گشت و سرانجام در ارائـه بـه فرهیختگـان و هنرمندان متعهد به زیور طبع آراسته شد.

باشد تا همهٔ فرهیختگان و اهالی ذوق و هنر دینی بر مـا منـت نهـاده، اشکالات این اثر را یادآور شوند و با نقد منصفانهٔ خـود، مـا را در ادامـه این راه یاری دهند.

عبدالله رضایی

معاونت فرهنگی ـ هنری مؤسسه آینده روشن

پیش گفتار

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. مطالعهٔ ادبی، فعالیتی فرهنگی برای تدوین افکار و تحلیل رفتار انسان در جهان با معیارهای ویژهٔ 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 می پردازد. 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 پـژوهش‌هـای انجـام گرفتـه در حـوزه ادبیـات نمایشی، همین وجه کاربردی بودن آن است.

آن‌چه مهم است، روشی است که در تحقیق به کار رفته، پایه و اساس این کار پژوهشی را تشکیل داده است. به همـین دلیـل، مقـدار و کمیـت مواد بررسی شده در این پژوهش نسبت به روش بررسی آنها از اهمیـت کمتری برخوردار است.

مواد اصلی این پژوهش رویدادهای واقعی است. رویدادهایی داسـتانی برای کشف بخش‌های پنهان آن و جست‌وجـو در لایـه‌هـای مختلـف از جمله، معناشناسی، ساختارشناسی و بررسی ظرفیت‌هـای داسـتانی آنهـا، وظیفه اصلی این پژوهش است. گاه حوزه پژوهش گسترده‌تر شده، شامل مباحثی چون مبانی انسان‌شناسی و هستی‌شناسـی حـاکم بـر رویـدادهای داسـتان و تحلیـل عناصـر سـازنده شخـصیت از جملـه روان‌شناسـی، جامعه‌شناسی و امثال آن می‌شود.

شخصیت علمی ولادیمیر پراپ بر پژوهش‌گران ایـن عرصـه پوشـیده نیست. وی یکی از نخستین و مهم‌تـرین گـام‌هـا را در بررسـی قـصه‌هـا برداشته است. او در کتاب معروف خـود، ***ریخت‌شناسی قـصه پریـان***، بـه رده‌بندی قصه‌ها پرداخته و عناصر سازنده آنهـا را بررسـی نمـوده اسـت. نتیجه مطالعه او تأثیری مهم در عرصه ادبیات داشـته اسـت. مـواد اصـلی پژوهش او، قصه‌های عامیانهٔ روسی اسـت. وی متـون قـصه‌هـا را بـرای مقاصد ساختارگرایانه خود تجزیه و تحلیل کرده و با به کار گرفتن فنـون و تکنیک‌های زبان‌شناسی و مردم‌شناسی، و ساختار موجود در قصه‌هـا و اسطوره‌های 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، معمّاها، 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 وسیلهٔ داستان‌سرا روایت می‌شود، بر اساس برخی قراردادهای هنری ساخته شده و حقیقت خارجی ندارد. از همین‌رو، تمام آثار هنری، آن هم از نوع ادبی، هر تمایزی داشته باشند، در قراردادهای ادبی با یک‌دیگر شریکند. مسائلی هم‌چون تحلیل زیبایی‌شناسانه، سبک‌شناسی و ترکیب و شیوه‌های بیان، گونه‌های اشتراکی هستند که ادبیات پیش روی ما می‌نهد. گرچه هر اثر ادبی ویژگی بخصوصی دارد، ولی با سایر آثار هنری در خواصی مشترک است. از این‌روست 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 می‌آیند. هدف این پژوهش، کشاندن یک رویداد یا حادثه و جریان اجتماعی به وادی شبه‌تاریخ و ارائه آن در قالب شبه‌واقعیت نیست، تا نتیجه آن معرکه‌گیری، شبیه‌سازی 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 سرگرمی‌سازی، تغییر گرایش در معناسازی و محتواسازی بینجامد؛ بلکه این پژوهش در پی ایجاد درنگ در روند شتاب‌زده و عادی شده حوادث و رویدادهای واقعی است تا شاید بدین روش در قوه خلّاقهٔ درام‌نویسان و پژوهش‌گران عرصه ادبیات نمایشی تأثیر گذارد و ایشان را با الگوهای جدی و واقعی روبه‌رو سازد.

قصه‌های پریان که اساس مطالعه ادبی پراپ را تشکیل می‌دهند، از عناصر تعیین‌کننده زندگی آدمی تهی است و هرگز نمی‌توان از این نوع قصه‌ها و افسانه‌ها به واقعیات زندگی و روابط و شرایط حاکم بر زندگی روزمره پی برد.

کلود لوی ـ استراوس،[1] مردم‌شناس بزرگ فرانسوی، مطالعهٔ ساخت‌گرایانهٔ قصه پریان به وسیلهٔ پراپ را به نقد کشیده و از ایرادهای جدی وی بر پراپ، قدرت تخیل و ناخودآگاه جمعی عوام در آفرینش افسانه‌ها و قصه‌های پریان است. لوی ـ استراوس در سال ۱۹۶۷، در نقد مطالعه پراپ کتابی منتشر کرده است. در بخشی از آن می‌نویسد:

> پژوهش‌های ریخت‌شناسی را باید با تحقیقات تاریخی پیوند زد... متأسفانه چنین پژوهشی در کتاب *ریخت‌شناسی قصه پریان* موجود نیست. در واقع پراپ میان رویای صورت‌گرانه و

1. Claude Lévi – Strauss.

وسواس توجیهات تاریخی درمانده است... به همین جهت معتقد است، تبیین تاریخی قصه پریان غیرممکن است.[۱]

شاید دلیل متهم شدن پراپ به صورت‌گرایی[۲] در اروپا بعد از انتشار کتاب *ریخت‌شناسی*، توجه نکردن او به بُعد تاریخی و واقعی بودن قصه‌ها بوده است. از این‌روی، در تجزیه و تحلیل قصه‌ها، بدون توجه به ریشه‌های تاریخی و فارغ از محتوا و درون‌مایه آنها، به بررسی ساختار و صورت قصه پرداخته است.

برخلاف نظریه صورت‌گرایانه پراپ، چشم‌پوشی از کنش واقعی انسان که سازنده بنیاد رویدادهای داستانی است و مواد اصلی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، مایهٔ آسیب جدّی به ساختار حاکم بر آنها خواهد شد؛ زیرا ساختار نوعی تکامل درون‌مایه و محتوا بوده و از نهاد آن به دست می‌آید.

گرچه عده‌ای بر این باورند، صورت و شکل یک اثر، افزون بر آن‌که محمل معانی مختلف قرار می‌گیرد، صرف‌نظر از محتوا، دارای ویژگی‌هایی است که به تنهایی باعث لذت بصری و لذت مطالعه برای مخاطب می‌شود. 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]

---

۱. ولادیمیر پراپ، *ریشه‌های تاریخی قصه پریان*، ترجمه: فریدون بدره‌ای، ص۱۰۹، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ش.

2 .Formalism.

۳. سعدی، *کلیات*، ص ۱۰۷۰، مواعظ، ش۱۸۷.

داوری در مورد فرم از قلمرو زیبایی‌شناسی و ادراک حسی بیرون نمی‌رود و تحلیل آثار هنری را بر خود اثر هنری متمرکز می‌نماید و مجموعه عناصر سازنده، نسبت‌های میان آنها و هم‌آهنگی و نظام حاکم بر آن را بررسی می‌کند.

تحلیل استوار بر شکل در آثار فرمالیست روسی، مکتب تأثیرگذار در نیمه نخست سدهٔ بیستم در اروپا بوده است.[۱] اگر فرم جدای از محتوا دارای معنا و مفهوم باشد، چیزی جز ساختار درونی رویدادها و هم‌آهنگی 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 یک‌پارچه درک شود تا معنای واحدی از ساختار و محتوا به دست آید. معنا زمانی جلوه می‌کند که درک هم‌زمان درون‌مایه و صورت امکان‌پذیر باشد.

زان می‌نگرم 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 فرمول‌های تداعی‌کننده آن شناسایی شود و شرایط انسانی و روابط حاکم بر آنها کشف شود. در این صورت است که ساختار از درون می‌جوشد و از مرکز به سطح گرایش یافته و تکامل می‌یابد. این رابطهٔ مطلق شکل و محتوا به جاری شدن یکی در

---

۱. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص۳۰٤، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ش.
۲. اوحدالدین کرمانی، *دیوان رباعیات*، ص۲۳٤.

دیگری می‌انجامد و همین پیوند باعث شده تا هگل در کتاب ***علم منطق*** اذعان کند: «تنها آثاری به واقع هنری‌اند که محتوا و شکل آنها کاملاً یک‌سان است».[۱]

روش پژوهش و مراحل تحقیق

پژوهش مفید برای کشف حقیقت و درک مکتب‌های علمی، در گرو پیمودن مسیرهای معتبر، با رعایت معیارهای پذیرفته شدهٔ نظام‌های تحقیقاتی است. پیش‌رفت‌های علمی جوامع در طی دوران‌های مختلف، نتیجه پژوهش و تحقیق بوده است؛ چراکه با پژوهش و تحقیق می‌توان به تولید و غنای اندیشه دست یافت و از مصرف اندیشه دیگران بی‌نیاز شد. هدف از این پژوهش مثل هر پژوهش دیگری دو امر اساسی است:

الف) دست‌یابی به تجربیات و اندیشه‌های علمی گذشتگان و آگاهی از نتیجه تحقیقات مشابه.

ب) نوآوری و توسعه دانش از طریق پژوهش و واکاوی برابر با روش‌های جدید نظام‌های تحقیقاتی.

این تحقیق به عنوان تلاشی منظم، بر پایهٔ سه عنصر اساسی نظریه، روش‌شناسی و تطبیق استوار است. همان‌طور که گذشت، ماده اصلی این پژوهش را رویدادهای واقعی واجد عناصر داستانی تشکیل می‌دهد. 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.

---

۱. سوندی پیتر، *تئوری درام مدرن*، ترجمه: حمیرا نونهالی، ص۱۶، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸٤ش.

تأکید بر گونه‌های سازندهٔ یک رویداد واقعی، نوعی روی‌کرد تازه به ساختار درام و تعیین‌کننده 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 چه‌بسا از حوزه ادبیات به نظر آید و آن، نبود هنر و ناآگاهی از جایگاه آن در تحقق رویدادهای مذکور است؛ زیرا آن‌چه به واقعیت‌ها مفهوم شیء هنری اعطا کرده و به آن قدرت تجسم زیبایی‌شناختی 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 تقویت‌کننده 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 ارائهٔ آن‌چه انسان معاصر هست و نیاز دارد می‌پردازد و جهانی را تشریح می‌کند که دیده می‌شود و از خیال‌بافی 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 همان‌گونه که بر مبنای هیچ‌یک از مکتب‌های ادبی استوار نیست، در پی ایجاد مکتب جدید ادبی، متفاوت با سایر مکتب‌های ادبی هم نیست؛ زیرا با وجود این‌که با

رئالیسم هم‌خوانی بیشتری دارد، به عنوان پژوهشی بنیادین، بر تمام مکتب‌های ادبی مقدم است.

روابط میان انسانی که ماده اولیه و کنش اصلی موقعیت‌های گزینش شده را تشکیل می‌دهد، شکلی از رویدادهای واقعی بر پایهٔ روابط اجتماعی، گفت‌وگو و ارتباط انسان با انسان کامل است. تمام این رویدادها، همراه با مکمل‌های درون‌شخصی و برون‌شخصی، دارای اقتضای پیوندهای انسان، نیازهای اجتماعی، مادی و معنوی نوع بشر در آخرالزمان است.

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. نقطهٔ 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 ***پیشرفت 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 بدین‌سان موجب ارتقا و تعالی ذهن می‌شود. حال آن‌که خرد، ذهن را

وادار می‌کند 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 نمی‌شود؛ زیرا سقراط و افلاطون، اولین کسانی هستند که منشأ اثر خلاقه را نوعی الهه یا قدرت آسمانی می‌دانستند:

> زیباترین بحثی که افلاطون در مورد الهام و آفرینش هنری انجام داده، در مکالمه ایون جای دارد. در این مکالمه سقراط می‌گوید: «شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و از خود بی‌خبری با خداوند شعر ارتباط می‌یابند، و بسان حلقه‌ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می‌کند، از نیروی آن برخوردار می‌شوند».[۲]

یونانیان پیش از افلاطون نیز به الهام شاعرانه باور داشتند و از الهگانی به نام «موز»[۳] یاد می‌کردند که دختران خاطره بودند و سبب پیدایی الهام

---

۱. آر. آل. برت، *تخیل*، ترجمه: مسعود جعفری، ص۹، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۲. بابک احمدی، ***حقیقت و زیبایی***، ص۵۸.

۳. Heavenly Muse: «موزها» در میتولوژی یونان، پریان نُه‌گانه‌ای بودند که در خدمت «آپولون» خدای موسیقی و هنر در کوه «پارناس» یونان می‌زیستند. این نُه پری، که آنها را گاه دختران خدای خدایان و گاه زادگان آسمان و زمین، یعنی خواهران کوچک خدای خدایان می‌دانستند، الهام‌بخش شعرا و هنروران و دانشمندان بودند و اینان زمانی می‌توانستند آثار هنری و علمی خویش را بیافرینند، که پری مربوط به فنّشان به دیدارشان آمده و در کنارشان نشسته باشد. هریک از پریان نُه‌گانه بر یکی از نُه رشتهٔ هنر، شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعر غنایی، اشعار هوس‌انگیز، تاریخ، موسیقی، رقص و اخترشناسی، نظارت و سرپرستی داشت... غالب شعرای بزرگ حماسه‌سرا برای سرودن شاه‌کارهای خود از این پریان کمک طلبیده‌اند. هومر و ویرژیل بارها بدیشان متوسل شده‌اند و دانته در هر سه قسمت ***کمدی الهی*** خویش دست به دامان آنها زده است. (جان میلتون، ***بهشت گمشده***، ترجمه: شجاع‌الدین صفا، کتاب اول، پی‌نوشت، انتشارات نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۲ش)

شاعرانه و هنری می‌شدند. به نـام همـین «مـوز» اسـت کـه ایلیـاد آغـاز می‌شود. هومر از این الهگان می‌خواهد به او یاری دهند که سرود خـشم آشیل را بسراید.[۱] چنان‌که جان میلتـون،[۲] شـاعر نابینـای انگلیـسی هنگـام سرودن ***بهشت گمشده***[۳] از پری الهـام‌بخـش اسـتمداد مـی‌طلبـد و اظهـار می‌دارد:

> ای پری الهام‌بخش آسمانی! در وصف نخستین نافرمانی آدمـی و میوه شجره ممنوعه که طعـم کـشنده‌اش مـرگ را بـه جهـان آورد... نغمه ساز کن، نغمه ساز کن... .

همان‌گونه که هومر در آغاز دو حماسه بزرگ خـود، از الهـهٔ آسـمانی شعر مدد می‌جوید، میلتون نیز بـرای سـرودن ***بهـشت گمـشده***، بـه پـری الهام‌بخش متوسل می‌شود. وی در آغاز کتاب نهم ***بهشت گمشده*** تـصریح می‌دارد:

> بانویی آسمانی که حامی و مشوق مـن اسـت، بـی‌هـیچ منتـی، دیدارهای شبانه خود را به من ارزانـی مـی‌دارد و در رویاهـایم بسی چیزها را به من تلقـین مـی‌کنـد یـا بـه آسـانی شـعرهایی غیرمنتظره و از پیش نیندیشیده را به من الهام می‌بخشد.[۴]

از دیدگاه کانت نیز تخیل جمال‌شناسانه‌ای کـه در قلمـرو هنـر جـای می‌گیرد، مولّد بوده و از قوانین حاکم بر فهم، آزاد و رهاست؛ زیـرا مقیـد به جهان تجربه حسی نیست، بلکه عاملی است که در اختیـار عقـل قـرار

---

۱. *حقیقت و زیبایی*، ص۵۹.

2. John Milton.

۳. ***بهشت گمشده*** یکی از شاه‌کارهای 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.

٤. *تخیل*، ص۲۷.

می‌گیرد و عقل نیز صورت‌های معقول[1] را به شکلی متناسب در گنجینه ذهن جای می‌دهد و البته این فرآیند با اتکا به اصولی مافوق معرفت حسی و تحقیق‌پذیری تجربی صورت می‌گیرد.[2]

بر پایه این نگرش، تخیل ویژگی مفهومی ندارد و فراتر از فهم، در قالب صور معقول، اندیشه‌های تازه‌تر و دورتر را در اختیار عقل قرار می‌دهد.

بر اساس نظریات یاد شده، تخیل بر حقیقت و حتی شناخت مقدم بوده و تجربه و مشاهده در فرآیند آفرینش خلاقه جایگاهی ندارد. بدین‌سان، تخیل دست‌آوردی ذهنی است که آفرینش ادبی در پرتو آن رخ نمایان می‌کند.

تدوین بوطیقای رویاپرداز، بر پایهٔ نظریات اندیشه‌ورانی چون افلاطون، کانت و دیگران، تنها به چشم‌پوشی از حقایق ممکن است. تخیل گرچه شاعر را به شیدایی و شهود شاعرانه می‌رساند، اما او را در معرض تهمت قرار می‌دهد، به نحوی که ملقب به دروغ‌گو شده است. خیال‌پردازی 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 شکل‌دهی، 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[3] فیلسوف تجربی‌مسلک، بر همین پایه، اعتقاد داشت که شناخت و معرفت ما از تجربه حسی به دست می‌آید. وی در فصل اول مشهورترین اثر خود، ***لویاتان*** (۱۶۵۱) به صراحت اعلام می‌دارد: «... هیچ

---

1. Idea.

۲. همان، ص۶۸.

3. Hobbes, T.

مفهومی در ذهن انسان وجود ندارد که در آغاز، به‌طور کامل یا جزئی، از راه اندام‌های حسی حاصل نشده باشد». هم‌چنین در اثر دیگر خود، ***پاسخ به داونانت*** (۱۶۵۰)، این شیوه برداشت از تخیل شاعرانه را چنین بیان می‌دارد:

> زمان و آموزش باعث به وجود آمدن تجربه می‌شود؛ تجربه حافظه را به وجود می‌آورد؛ حافظه سنجش و خیال را ایجاد می‌کند؛ سنجش قوت و استحکام و ساختار را پدید می‌آورد؛ و خیال آرایه‌های شعر را. بنابراین، قدما که حافظه را مادر الهه‌های هنر قلمداد کرده‌اند، به راه خطا نرفته‌اند؛ زیرا حافظه جهان است؛ جهانی که در آن سنجش، این خواهر سخت‌گیر و بدون گذشت، خود را درگیر بازبینی دقیق و توأم با جدّیت تمام اجزای طبیعت می‌کند و از طریق ادبیات به ثبت نظم و نظام، علل و اسباب، کاربردها و کارکردها، تفاوت‌ها و شباهت‌های این اجزا می‌پردازد. با اتکا به همین نیروست که خیال، آن‌گاه که اثر هنری باید تحقق پذیرد و به وجود آید، مواد شکل‌دهندهٔ اثر را در دسترس خود و آمادهٔ استفاده در اختیار دارد.[1]

تحلیل روان‌شناختی هابز، باعث دگرگونی شگرف در نظریه ادبی شده، به ادبیات اصالت بخشیده، آن را به حقیقت نزدیک‌تر نموده است. این تجزیه و تحلیل تحسین برانگیز، تخیل افسارگسیخته را مهار نموده، به ساحل حقیقت کشانده و از مشرب‌های عینی سیراب نموده است. وی در لویاتان تصریح می‌کند:

> تخیل و حافظه یکی هستند، اما در موقعیت‌های مختلف و به ملاحظات گوناگون نام‌های متفاوتی دارند.[2]

---

۱. *تخیل*، ص ۱۰.

۲. همان، ص ۱۵.

وی معتقد است، شاعر هنگام آفرینش ادبی، تصاویر و انگاره‌های ذخیره شده در حافظه را مرور می‌کند و در گنجینه تصاویر کنکاش و جست‌وجو کرده، انگاره‌ای را برگزیده، در غایتی هنری با الگو و طرحی تازه و دل‌پذیر سامان‌دهی می‌کند.

جان درایدان (۱۶۳۱ - ۱۷۰۰) نظریه‌پرداز ادبی، در باب آفرینش ادبی، تحلیل هابز را پذیرفته و آن را رواج داده است. وی در مقدمه ***سال شگفتی‌ها*** می‌نویسد:

> استعداد تخیل در نویسنده... مانند سگ چالاک و تیزهوش جست‌وجو و خیز می‌کند و در سرتاسر مزرعهٔ حافظه پرسه می‌زند تا صیدی را که درصدد شکار آن است، پیدا کند.[۱]

آن‌چه روشن است، از نگاه نظریه‌پردازان ادبیات، تخیل، اصل جدایی‌ناپذیر آفرینش ادبی است و فرآیند جان‌بخشی و خلق اثر هنری، تنها در پرتو تخیل ناب امکان‌پذیر است. پژوهش حاضر، منکر این واقعیت نیست، بلکه درصدد اثبات این امر است که اگر قرار است در حوزه معارف دینی آن هم با روی‌کرد مهدوی، درامی جهانی، فرازمانی، با نسخه‌ای انسانی خلق شود، ناگزیر باید بین تخیل و واقعیت پیوند ایجاد نمود و انگاره‌های کنش واقعی انسان در مواجهه با این فرهنگ و آموزه‌های مهدوی در عصر حاضر را بازخوانی کرد.

تنها دلیل انتخاب ماده اصلی پژوهش (گزاره‌های داستان) از میان رویدادهای واقعی، پی بردن به عناصر تشکیل‌دهندهٔ شبه‌داستان‌های دربر گیرندهٔ تمام عوامل زبانی است که محتوا را بیان می‌کند و حوادثی را در

---

۱. همان.

خود جای داده که عین محتواست؛ هرچند صورت‌بندی آن در قلمرو شکل و فرم نیز می‌گنجد.

گفتنی است این نوشتار در پی آن نیست که ساختار روایی رویدادهای واقعی را چنان‌چه رخ داده‌اند، 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 عهدهٔ مورخ نهاده شده است. گرچه تاریخ و زندگی‌نامه با روی‌کردی واقع‌گرایانه، واقعیت‌های اجتماعی و روابط موجود در آن را در قالب واژگان می‌ریزد و متنی غیر ادبی از فرهنگ ارائه می‌دهد، اما منشأ روایت تاریخی و داستانی کاملاً از هم جداست.

> تاریخ‌نگار بدون هیچ تغییری مجموعه‌های زمانی که از موقعیت‌های مختلف اشباع شده را با توالی زمانی، دارای آغاز و پایان روایت می‌کند و گاه ممکن است دوره‌ای را ترسیم کند که تنها سندهای اندکی از آن در دست دارد و همان مدارک اندک مبنای روایت او قرار گیرد.[۱]

ارسطو تفاوت میان تاریخ‌نگار و شاعر را چنین بازگو می‌کند:

> کار شاعر آن نیست که امور را آن‌چنان‌که 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 درآورده و دیگری در قالب نثر... تفاوت آن دو در این است که یکی از آنها سخن از آن‌گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده و آن دگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی دهد.[۲]

---

۱. والاس مارتین، ***نظریه‌های روایت***، ترجمه: محمد شهبا، ص۴۹، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲ش.

۲. عبدالحسین زرین‌کوب، ***ارسطو و فن شعر***، ص۱۲۸، تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ش.

تأکید این نوشتار بر گونه‌های سازنده رویـدادهای واقعـی و تجزیـه و تحلیل آنها، به منظور نتیجه‌گیری بن‌مایه‌هایی است کـه در قالـب عناصـر تشکیل‌دهنده موقعیت‌های واقعی با مضمون‌های مهدوی، پیاپی به وقـوع پیوسته‌اند. رسیدن به بن‌مایه‌ها که برآمده از بنیادهای فکری هـستند و در تحقق بسیاری از رویدادهای اجتماعی و فرهنگی نقش تعیین‌کننده دارند، راهی است برای درک ساختار یگانه‌ای که ممکن است برای خلق درام با موضوع یادشده انتخاب شود.

همان‌گونه که ولادیمیر پراپ در کتاب ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، روش فرمالیستی خود را برای دست‌یابی به همین بن‌مایه‌ها در قصه‌هـای پریـان روسـی بـه کـار بـسته اسـت، جـوزف کمپـل نیـز در مطالعـات اسطوره‌شناسی خود، با الگوپذیری از کارل گوستاو یونگ،[1] بن‌مایـه‌هـا را به عنوان کهن‌الگوهـا معرفـی مـی‌کنـد.[2] وی کهـن‌الگوهـا را موجـودات زنده‌ای بسان اعضای بدن که در تاروپود هـر انـسانی تنیـده‌انـد، قلمـداد می‌کند. جهان‌شمولی این الگوها امکان تجربـه مـشترک داسـتان‌گـویی را فراهم می‌کند.[3] بر پایه نظریهٔ جوزف کمپـل، ایـن کهـن‌الگوهـا عناصـری هستند که در فیلم‌های هالیود، از جنگ سـتارگان گرفتـه تـا قطـب‌نمـای طلایی، بارها و بارها تکرار می‌شوند.

یونگ در تحلیل رویاها، بن‌مایه‌های نمونه‌وار را مطرح کرده که هم در رویاها و هم در اساطیر تکرار می‌شوند. وی بـن‌مایـه‌هـای اسـاطیری یـا

---

1. Carl Gustave Jung.

۲. جوزف کمپل، ***قـدرت اسـطوره***، ترجمـه: عبـاس مخبـر، ص۷۵ و ۸۵، تهـران: نـشر مرکـز، ۱۳۷۷ش.

۳. کریـستوفر وولگـر، ***ساختار اسطوره‌ای در فـیلم‌نامـه***، ترجمـه: عبـاس اکبـری، ص۳۸، تهـران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸٦ش.

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 جهانی‌بینی‌ها، 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 به‌طور 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 به‌طور ضمنی دربر دارنده 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

---

۱. Archetypes. نک: کارل گوستاو یونگ، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه: ابوطالب صارمی، ص۹۹، تهران: انتشارات امیرکبیر، [بی‌تا].

۲. نک: علی‌اکبر سیاسی، *نظریه‌های شخصیت*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ یازدهم، ۱۳۸٦ش.

خواه، ناخودآگاه جمعی باشد که یونگ آن را تجربه زیست‌شناختی بشر می‌داند؛ زیرا ناخودآگاه جمعی، گنجینه‌ای از مشهودات حسی و مدرکاتی هستند که ذهن نیاکان را عارض گردیده و در نسل‌های متوالی تکرار شده و به تجربه پیوسته‌اند.

از مجموع دیدگاه‌هایی که به آنها اشاره شد، چنین به دست می‌آید که فصل مشترک نگرش‌های ادبی همراه با تحلیل‌های متفاوت، همانا توجه جدی به دلالت‌های حقیقت است؛ گرچه غلتیدن حقیقت به آداب زیبایی‌شناختی، خصوصیت ذاتی آفرینش ادبی است و چنین نمودی در ساحت هنری انکارناپذیر است. این جستار در پی دسته‌بندی نظریات گوناگون ادبی و گاه متناقض، نیست؛ بلکه با تجزیه و تحلیل رویدادهای واقعی، بن‌مایه‌های تکرارشونده را کشف نموده، شالوده‌ای را پی‌ریزی کند و امکان آن را فراهم نماید که عناصر ساختاری مشترک در رویدادها را با بوطیقای رویاپرداز در هم آمیزد و در بستر تحول شکل‌ها، ساختار یگانه‌ای را ارائه دهد تا بتوان در خلق وضعیت‌های گوناگون نمایشی، از آن الگوبرداری کرد.

نسخه جهانی و فرازمانی

درام به عنوان کامل‌ترین 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 بزرگ‌ترین ابزارهای انتقال اندیشه، هم نزد نظریه‌پردازان این عرصه و هم نزد توده مردم که در شش قاره با اشتهایی سیری‌ناپذیر مخاطبان اصلی این رسانه قلمداد می‌شوند، بسیار جدی است. شاید کانون این توجه جهانی به درام، قدرت فائقه هنر در انتقال فرهنگ و بازشناسی میراث مشترک انسان باشد.

مارتین اسلین[1] نظریه‌پرداز رسانه‌های نمایشی در این‌باره چنین می‌نویسد:

> در این زمانه، شاهد افزایش انفجارآمیز استفاده از درام در رسانه‌های گروهی تصویری و الکترونیک هستیم. پیش از این، درام صحنه‌ای یعنی تئاتر زنده، تنها روش ارائه نمایش دراماتیک بود، ولی امروزه نمایش دراماتیک به شیوه‌هایی متعدد

1. Martin Esslin.

در دست‌رس تماشاگران قرار می‌گیرد؛ سینما، تلویزیون، نوار ویدیویی، رادیو و نوار کاست. در نتیجه، در مقایسه با گذشته، نه‌تنها تعداد تماشاگران درام با ارقام نجومی افزایش یافته، بلکه شمار نمایش‌های 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 توده‌های انبوه مردم این‌قدر نفوذ و تسلط نداشت. دیگر آن دوران گذشته است که تماشای یک نمایش دراماتیک فقط در جشن‌ها و عیدها یا در جمع برگزیدگان اجتماعی در دربارها یا طبقات ممتاز شهرهای بزرگ میسّر بود. درام به یکی از ابزارهای عمدهٔ انتقال اندیشه و مهم‌تر از آن، انتقال حالت‌های گوناگون رفتار انسان در تمدن امروز تبدیل شده است. درام برخی از الگوهای عمدهٔ نقش‌پذیری اجتماعی را پی‌ریزی می‌کند که افراد جامعه بر پایهٔ آنها هویت و آرمان‌هایشان را شکل می‌دهند. درام الگوهای رفتار اجتماعی را بنا می‌نهد، ارزش‌ها و خواست‌ها را شکل می‌دهد و جزو تخیل جمعی مردم درآمده است.[۱]

آن‌چه مسلم است، درام دارای قدرت تأثیرگذاری فراوان بر خرد و شعور جمعی بوده و جغرافیای نفوذ آن به بزرگی حضور انسان است. درام آینه تمام‌نمای کاوش انسان در هستی و ترسیم‌کننده 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 شیوه‌ای لطیف، دل‌پذیر و تأثیرگذار تجلی می‌یابد.

---

۱. مارتین اسلین، *دنیای درام*، ترجمه: محمد شهبا، ص۵ تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

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 لذت‌جویی را تابع آن یا از لوازم آن می‌داند.[1] نظریه‌پردازان ادبی در طول تاریخ درام، به تدوین بوطیقا و سازوکار درام پرداخته‌اند و این ممارست تحسین‌برانگیز قدمتی به طول عمر تمدن بشر دارد. ابداع اسلوب و سبک‌های تازه با اقتداری جادویی برای درام و بازنمایی کردار آدمی از خلال منظری جذاب و دل‌کش، گرچه زیربنای تئوریک دنیای درام را استوارتر ساخته، اما در اقناع حس حقیقت‌جویی مخاطب خود ناکام بوده است. شاید دلیل این ناکامی توجه بیش از حد به صورت و فنون روایت‌شناختی و غفلت از بن‌مایه‌های انسانی و جهانی است. غلیان بی‌اختیار احساس در آفرینش موقعیت‌های 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[2] اسطوره‌شناس رومانیایی، بازگشت به هیولای بی‌شکل و هاویه[3] در دنیای درام شده است.[4] این نیز ره‌آورد فردیت مدرن است که اینک موضوع انواع هنر قرار گرفته است. این افسون‌زدگی، شرایطی را فراهم آورده که افق آینده در هاله‌ای از توهم فروغلتد و در عصر مدرن، دنیایی خیالی و جادویی دور از دسترس انسان برای وی ترسیم شود.

---

۱. *ارسطو و فن شعر*، ص۱۱۷، باب ٤، فن شعر.

2. Eliade. Mircea.

3 .Massa Consusa.

٤. میرچا الیاده، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه: جلال ستاری، ص ۸۰، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸٦ش.

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 نورتروپ فرای تصریح می‌کند:

> ممکن است در آینده نمایش‌نامه‌نویسانی به وجود آیند که آثاری به خوبی، ولی متفاوت با لیرشاه بیافرینند، ولی هنر درام به‌طور کلی هرگز از کمال لیرشاه پا فراتر 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، الگوهایی برای نمایش‌نامه‌نویسی 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

---

۱. نورتروپ 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 می‌تواند وجود داشته باشد است. درون‌مایه‌ها از طریق قالب‌ریزی «روایی درونی» به جاری شدن شکل کمک می‌کنند. نوآوری بدون لحاظ حقیقت، دست‌خوش 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 مجسمه‌ای از گاوان بال‌دار ساخته است. درباره مردمی به داستان‌سرایی پرداخته که با بال‌های مصنوعی آن‌قدر به بالا صعود می‌کرده‌اند که حرارت خورشید بال‌ها را آب می‌کرده است. در «شاکونتالا»، نمایش‌نامه‌ای هندی متعلق به ۱۵۰۰ سال قبل، خدایی وجود دارد که در گردونه‌ای به این سو و آن سو پرواز می‌کند. چنین وسیله‌ای برای خوانندهٔ امروز یادآور هواپیمای اختصاصی است. این‌که نویسنده دارای چنین قدرت تخیلی بوده به خودی خود جالب است، ولی آیا امروزه که هواپیمای اختصاصی وجود دارد به این قبیل داستان‌ها نیازی هست؟[1]

پیداست این‌گونه داستان‌ها با شیوهٔ تخیلی خود از مصالحی کاملاً انتزاعی تشکیل یافته‌اند و برآمده از تخیل نویسنده، بدون توجه به ظرفیت‌های انسانی و جهان پیش روست؛ به همین دلیل در روند تاریخ فرسوده گشته، از کارایی می‌افتد. گرچه تنها هنرمند است که جهان برنجین را پشت سر می‌گذارد و جهانی زرین می‌آفریند

---

۱. همان، ص۱۲.

و به گفته سرفیلپ سیدنی،[1] هرگز در مقام تصدیق برنمی‌آید و نسبت به صدق و کذب آن‌چه توصیف می‌کند یا می‌آفریند مسئولیتی را متوجه خود نمی‌داند، ولی جاودانه شدن یک اثر، تام به مضامین کمال‌یافته‌ای بستگی دارد که از مشرب‌های فکری اصیل، جهان‌بینی 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، آن‌چه 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 شکل‌های ادبی، ادبیات را تشکیل نمی‌دهند، بلکه ماهیت آن به مفاهیم شایسته‌ای بستگی دارد که در خدمت دل‌آگاهی، کمال‌جویی و فضیلت انسان بوده، برای نسل به نسل آدمی تازه و تکرارشدنی باشد و به نوعی دغدغه انسانی او را پاسخ‌گو شود، احساسات و عواطفش را برانگیزاند و باعث انبعاث، پویایی و حرکت وی گردد. از این‌روست که «ویرژیل»[2] با مکاشفه‌ای ادبی، نه‌تنها 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 می‌دهد. مردی که با تولد معجزه‌آسای خود رویای مردم سراسر مدیترانه را به واقعیت تبدیل می‌کند.[3]

---

۱. Sidney، شاعر، نظریه‌پرداز ادبی و سیاست‌مدار انگلیسی (۱۵۵٤ ـ ۱۵۸٦).

۲. Virgil، شاعر حماسه‌سرای رومی (۱۹ ـ ۷۰ق. م).

۳. گیلبرت هایت، ***ادبیات و سنت‌های کلاسیک***، ترجمه: محمد کاسبی، مقدمه، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷٦ش.

ویرژیل 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 هم ناخودآگاه است؛ یعنی این‌که تخیّل، عناصری از این مجموعه را به وقت ظهور در هنر یا ادبیات ممکن است بازشناسد، ولی آگاهانه درنیابد آن‌چه بازشناخته‌ایم چیست. در عمل آن‌چه از این مجموعه می‌بینیم، میراث فرهنگ و شکل گرفته از شرایط جامعه است. ذیل این میراث فرهنگی لابد میراث مشترک قرار دارد وگرنه صور فرهنگ و تخیل بیرون از حوزه سنت‌های ما به فهم درنمی‌آید.[1]

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

> اسطوره‌های دیگری هم‌چون تراژدی‌های بزرگ در عرصه نمایش‌نامه‌نویسی یونان در میان است که مراد از آنها افزودن و پرتو افکندن بر آگاهی ما از سرنوشت بشر است. منتها آنها نیز

---

۱. نورتروپ فرای، *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه: صالح حسینی، ص۱۱، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

ما را ورای عادت می‌برد. عادت سبب می‌شود عین یا پیش‌آمد واقعی نقطه مقابل پندارهای عنان‌گسسته درباره آنها قرار گیرد و رویا جز آرزوی بیهوده تلقی نشود و عالم بیداری هم ممیّز غلبه‌ناپذیر، که آرزو را سرکوب می‌کند. زندگی انسان جدی، (صرف‌نظر از همت‌خواهی از هرگونه مذهب) سر نمی‌گیرد؛ مگر این‌که شاهد عنصر پندار در عالم واقع باشد و در عالم خیال هم در عوض چشم به راه امری واقعی باشد. در همین‌جاست که عنصر تخیّل با عنصر شهود، اندک‌اندک یگانه می‌شود.[1]

نتیجه

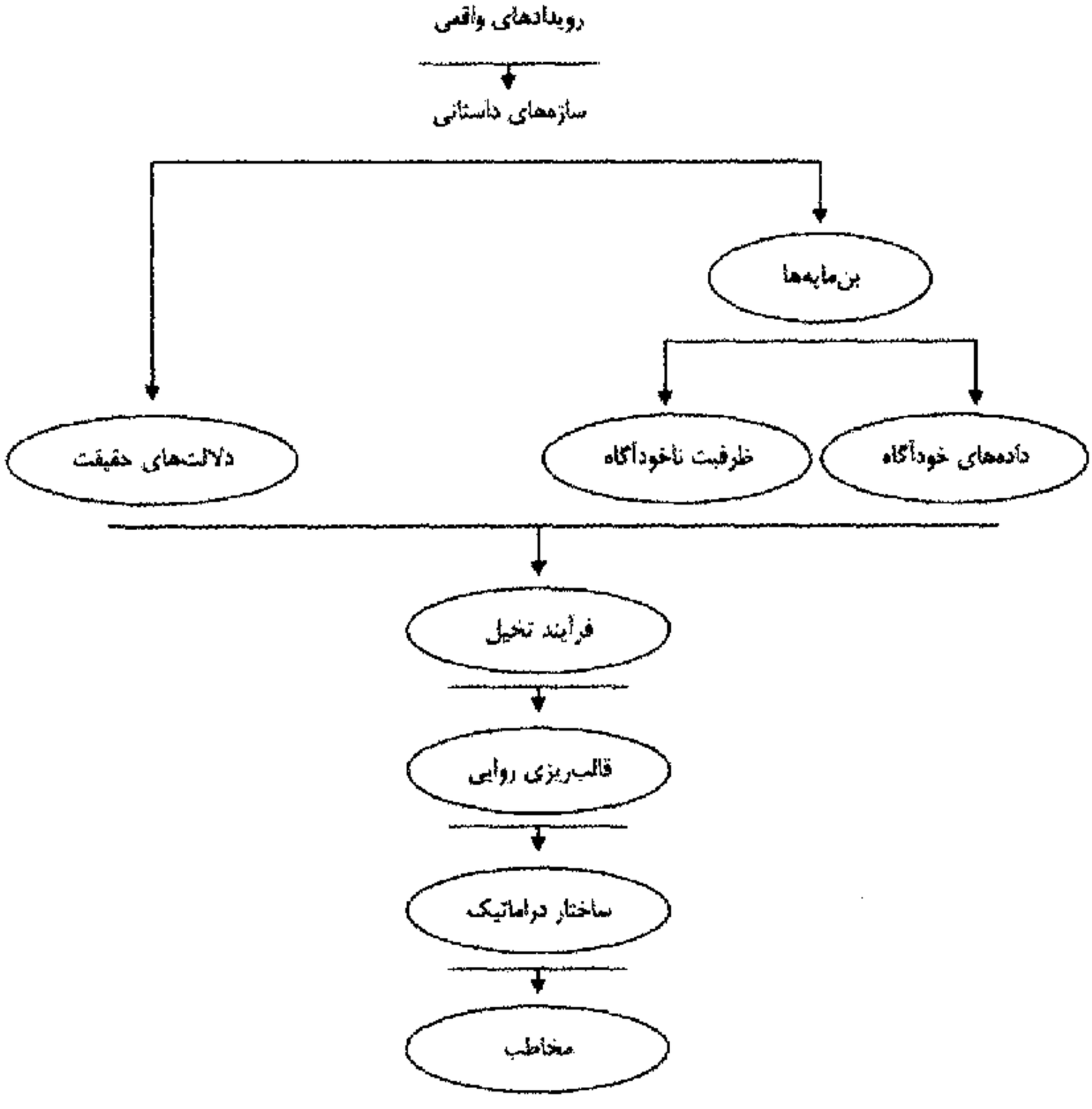
آن‌چه در فرآیند آفرینش ادبی با روی‌کرد خاص ویژه معارف دینی، اهمیت بیشتری دارد، ماده خام و درون‌مایه است؛ زیرا صورت و فرم به حد کمال‌یافته خود در دست‌رس بوده و فراتر از شاه‌کارهای سوفکل و شکسپیر تحقق نخواهد یافت.

خلق درام با این نوع از درون‌مایه، نیازمند توجه جدی به بن‌مایه‌های واقعی است که به عنوان عناصر تکرار شونده در آموزه‌های مهدوی خودنمایی می‌کنند. شناخت این بن‌مایه‌ها 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 بن‌مایه‌ها، دلالت‌های حقیقی آنها را کشف نموده و با هضم جنبه‌های زیبایی‌شناسانه آنها، ظرفیت‌های روایی بن‌مایه‌ها را استخراج می‌نماید.

---

۱. همان، ص۶۹.

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



بن‌مایه‌ها؛ عناصر تکرارشونده

در بستر پویا، زنده و پیوسته در حال تحول شکل درام، عناصر تکرارشونده‌ای وجود دارد که مناسبات کنش‌های آن را تنظیم کرده و شرح می‌دهد. این عناصر تکرارشونده در هسته مرکزی درام به عنوان نیروی زنده و پویا نهفته‌اند، به مسائل جهانی بزرگ‌تر می‌پردازند و به برداشت ما از انسانیت مربوط می‌شوند. این عناصر تکرارشونده همان بن‌مایه‌ها هستند که در سرشت و ماهیت آنها رمز و راز جهان هستی نهفته است. رمزگشایی بن‌مایه‌ها باعث شکسته شدن حصار ماده شده، ما را به معنا رهنمون می‌سازد.

بن‌مایه‌ها به روشنی و آشکارا ملموس نیستند و بیشتر در بافت اثر نفوذ کرده و جریان دارند. سرآغاز انتزاع درون‌مایه‌ها، همین بن‌مایه‌ها هستند که به باروری و شکوفایی ماده خام داستانی کمک کرده و کانون سامان‌بخش درون‌مایه‌ها قرار می‌گیرند. خلق درام مانند فعالیتی است که اساساً بر ضمیر ناخودآگاه متکی است؛ از همین‌رو، فرآیند خلاقه درام با

تمام بدعت‌های خود در طول تاریخ ادبیات نمایشی، تحت تأثیر بن‌مایه‌ها و معانی دلالت‌گر اغلب آشکار یا سربسته بوده و از آبشخوارهای تاریخی و اعتقادی انسان سرچشمه گرفته است.

تبیین و تنسیق بن‌مایه‌ها از راه پس‌زمینه‌های تاریخی و مسائل انسان‌شناختی، سبب رویارویی با طیف گسترده‌ای از درون‌مایه‌ها و مفاهیم انسانی خواهد شد. از این‌رو، بن‌مایه‌ها پایه‌گذار شالوده نظریه شناخت، سازگار با هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی درام قلمداد می‌شوند.

بررسی عناصر تکرارشونده و کشف بن‌مایه‌ها، بیش از آن‌که ما را در پیش و تاب‌های سَبکی و تکنیک‌های ساختاری گرفتار کند، دست‌آویزی برای درک درون‌مایه‌های ژرف انسانی است. عناصر تکرارشونده در سایر هنرها نیز وجود دارند. گرچه موتیف[1] در موسیقی واحدی ساختاری است، اما به عنوان سلولی زنده، منشأ ایده تلقی شده با ترکیبی از ریتم‌ها و توالی ضرب‌آهنگ با فاصله زمانی متصل و منفصل، به یک هارمونی مستحکم تبدیل می‌شود. موتیف بستری است که تم‌ها از آن انتزاع می‌شوند 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 بن‌مایه‌ها معطوف ساخته‌اند. به همین دلیل، پراپ «کارکرد» را عنصر بنیادین حکایت قلمداد کرده، روابط میان عناصر تکرار شونده را در بررسی قصه‌های پریان در اولویت قرار داده است.

مقایسه نظریه وی با نظریه‌های کمپبل، فرای ولاگلان ما را به این نتیجه می‌رساند که همگی آنها بر این باورند که تشخیص واحدهای روایت و شناخت پیرنگ کلی قصه‌ها تنها، از طریق عناصر تکرار شونده

1. Motif.

امکان‌پذیر بوده و الگوی بنیادین روایت از بن‌مایه‌ها و عناصر تکرار شونده به دست می‌آید.[۱]

نورتروپ فرای در کتاب ***تخیل فرهیخته*** تصریح می‌کند:

> در ایجاد هر اثر هنری به اصل تکرار[۲] یا وقوع مجدد،[۳] یعنی آن‌چه در موسیقی، وزن[۴] و در نقاشی، انگاره[۵] را به وجود می‌آورند، 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 جنبهٔ تکرار و وقوع مجدد حرکت دوری است. خورشید در پهنه آسمان به سوی تاریکی حرکت می‌کند و دوباره ظاهر می‌شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می‌کنند، آب از چشمه‌ها به دریا جاری می‌شود و به شکل باران بازمی‌گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می‌کند و دوباره در تولدی تازه تجدید می‌شود. پس شمار زیادی از داستان‌ها و اسطوره‌های بدوی، خود را به این حرکت دوری متصل می‌کنند 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 می‌گوید:

---

۱. نک: *نظریه‌های روایت*، ص ٦٥.

2 .Repetition.

3 .Recurrence.

4 .Rhythm.

5 .Pattern.

٦. *تخیل فرهیخته*، ص ٢٦.

... در روایت دو سیر بنیادی وجود دارد که یکی سیر دوری در محدودهٔ نظم طبیعت، است و دیگری سیر دیالکتیکی است که از نظم طبیعت دور می‌شود و وارد دنیای برین بهشتی می‌گردد. نیمه بالای دور طبیعی، دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمه پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است. پس سیر اسطوره‌ای چهار گونهٔ اصلی دارد؛ در محدودهٔ رمانس، در محدودهٔ تجربه، پایین و بالا. سیر فروسو سیر تراژیک است و چرخ سرنوشت از دنیای معصومیت فرومی‌افتد و به سمت نقص تراژیک و از نقص تراژیک به سمت فاجعه می‌رود. سیر برسو سیر کمیک است؛ یعنی سیر از گره‌های کور به پایان خوش و فرض مبنی بر معصومیت سپسی که در آن هرکس مادام‌العمر به خوبی و خوشی زندگی می‌کند.[1]

بر خلاف پراپ و دیگران، هدف ما در این جستار بررسی بن‌مایه‌هایی است که منشأ آنها سرچشمه‌های ژرف وجود آدمی بوده، خاستگاه آنها واقعیاتی است که با شکافتنشان به لایه‌های عمیق‌تری 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 حقیقت‌جویی، زیبایی‌دوستی، قدرت‌طلبی و... تا بی‌نهایت امتداد دارد. شناخت انسان و ارزش‌های اصیل انسانی و بازنمایی مفاهیم و معانی که ریشه در فطرت آدمی دارند، جدای از هرگونه کیش و مذهب، بستر مناسبی برای کشف بن‌مایه‌های انسانی و جهانی است. توجه پژوهش‌گران علوم انسانی به عرفان و کشش و جاذبه‌های مقولات و مسائل مربوط به آن که امروزه به‌گونه‌ای آشفته مشاهده می‌شود، برآمده از نیاز و شوق دست‌یابی به حقیقت وجود

---

۱. نورتروپ فرای، *تحلیل نقد*، ترجمه: صالح حسینی، ص۱۹۵، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۷ش.

آدمی و بازنمایی فطریات اوست. البته روشن است، ما در پی ایجاد زمینه‌ای برای ورود اندیشه‌های عرفانی به ساحت ادبیات نمایشی و استقرار دنیای درام بر پایه عرفان نیستیم؛ اما بر این عقیده پافشاری می‌کنیم، بن‌مایه‌هایی که منشأ انتزاع درون‌مایه‌های دینی قرار می‌گیرند، خاستگاهی جز فطرت انسانی ندارند؛ سرآغاز آنها الهی بوده، بر پایهٔ شعور ذاتی و طبیعت زوال‌ناپذیر آدمی است.

چنان‌که از مکتب یونگ در تحلیل اسطوره‌ها و کهن‌الگوها برمی‌آید، در برخی از مکاتب روان‌کاوی، شاید بتوان بین دین و بن‌مایه‌هایی که در اسطوره‌ها به کار می‌روند، پیوند ایجاد نمود. در این تحقیق، نتایج تحلیل‌های خود را بر پایه نظریات یونگ بنا نخواهیم کرد. گرچه یونگ در مطالعات خود تلاشی ستودنی نموده تا از مطالعات زیست‌شناختی پا فراتر بگذارد و به شناخت شبکه ماده ارتباطات عصبی و زیستی بسنده نکند و در حد شناخت تکانه‌های بیولوژیک و آسیب‌دیدگی‌های زندگی شخصی متوقف نماند، اما باز وی از موقعیت انسان و جنس او پا فراتر نمی‌نهد. وی به اعتلای ناخودآگاه جمعی می‌اندیشد و اساس روان آدمی را بر آن استوار می‌سازد که هم‌ذات با جنس انسان در سراسر عالم است؛ ولی از دیدگاه او، آرمان‌ها و امیال ناخودآگاه ریشه مادی داشته و بنیاد آنها را پس‌زمینه‌های تاریخی که از نیاکان به ارث رسیده‌اند، تشکیل می‌دهد. بنابراین، جهانی که یونگ ناخودآگاه پیش روی ما می‌نهد 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 می‌یابد.

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» می‌نامد. 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 می‌کند است. گرچه آدمی در سطح اجتماع این حالات و احساسات ناپسند را پنهان می‌کند و در پس «نقاب» با چهره‌ای مقبول در انظار دیگران ظاهر می‌شود. سایه در واقع سطح پایین شخصیت است که در نظر فروید، «نهاد» و هسته مرکزی شخصیت را تشکیل می‌دهد. البته از نظر یونگ وجود غرایز در نفس آدمی ضروری است؛ زیرا غرایز به دو قطبی شدن یا تضاد میان امور کمک می‌کند. از این‌رو، سبب پیش‌رفت و کمال انسان می‌شود. تا آدمی نداند شر چیست، به دنبال خیر حرکت نمی‌کند و تا بد را تجربه نکند، خوب را درک نخواهد کرد.[1]

با مطالعه رفتار جمعی در سطح جوامع بشری به این حقیقت می‌رسیم که همواره غرایز مانع تجلّی حقیقت انسانی بوده و در مقابل فطرت حافظه تخیلی را ایجاد کرده است؛ تا آن‌جا که تفکر جمعی و حتی احساسات ما واکنشی است برخاسته از هدایت‌های همین حافظه تحمیلی و در واقع بحران حقیقی در همین نقطه قابل شناسایی است. پدیده‌هایی چون جنگ و خون‌ریزی، هرج و مرج، خودکشی، آلودگی‌های محیط زیست و... در تمام احوال، دست‌آورد عمل‌کرد تفکر برآمده از حافظه تحمیلی ماست که پیرامون ما را فرا گرفته، بی‌آن‌که آن را دریابیم.

---

۱. نک: *نظریه‌های شخصیت*، ص ۶۰.

اگر خویشتن خویش را شخصی برجسته، کارآمد و صادق بپنداریم، آن‌چه وارد ادراک‌مان می‌شود، بازتاب فطرت ماست، بر خلاف آن‌چه از سوی حافظه تحمیلی، در فرآیند تفکر ما داخل می‌شود؛ چراکه گاه آن‌چه بازنمودهٔ حافظه جمعی ماست، به غلط واقعیت تلقی می‌شود و گاه حتی جوهره تفکر جمعی ما را نیز متأثر می‌سازد. این‌جاست که شفاف‌ترین مفاهیم و درخشان‌ترین مضامین در ساحت ذهن متحول شده، رنگ می‌بازند و حتی انکار می‌شوند. این عمل‌کرد حافظه جعلی، حاصل نوشیدن تاریکی و نقض انسان در هم‌آهنگی آرمان‌های خود در رویارویی با نیروهای ویران‌گر غریزه است. در این هنگام، اگر با نیچه هم صدا شویم که «خدا مرده است»، شگفت‌آور نیست؛ زیرا خدایی برگزیده و تصویری از الوهیت او نقش زده‌ایم که جایگاهی فراتر از گسترهٔ ادراک غبارآلود و آسیب‌دیده 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 می‌گریزد.

فطرت، بخشی از واقعیت انسان است که متوجه بعد عملی وی بوده، می‌کوشد تا با تحلیل حقیقت وجود آدمی، آن را شهود کند، هستی را تفسیر نماید و رابطهٔ 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 می‌کند. معرفتی که از راه فطرت حاصل می‌شود، 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 امکان‌پذیر است.

اصل بنیادینی که می‌توان به وسیلهٔ 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[1] 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 همهٔ 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

1. The Universal Symbol

بر پایهٔ این خواص مشترک نهاده شده است، خواهد بود. همان‌گونه که در هنگام اندوه برای گریه کردن احتیاج به یادگیری مخصوص نداریم و یا در هنگام خشم گونه‌هایمان خودبه‌خود برافروخته می‌شود و همان‌طور که این واکنش‌ها به هیچ نژاد و یا گروه معینی از انسان‌ها بستگی ندارد، زبان سمبولیک نیز به هیچ دسته‌ای از انسان‌ها محدود نمی‌شود و استفاده از آن نیازی به فرا گرفتن ندارد. گواهی که بر این مدعا می‌توان ارائه نمود، شباهتی است که بین زبان سمبولیک مورد استفاده در رویا و اساطیر در تمام تمدن‌های بشر، خواه تمدن‌های بدوی ماقبل تاریخ و خواه تمدن‌های پیش‌رفتهٔ معاصر و یونان وجود دارد.[1]

به گفته فروم، سمبول‌های جهانی با مدلول‌های خود رابطه‌ای ذاتی و درونی دارند و در شرایط زیستی و روحی خاص در درون انسان شکفته می‌شوند و انسان را از راه فطرت به مدلول خود دلالت می‌کنند. سمبول‌های موجود در اساطیر، زبانی جهانی دارند و دلالت‌های آنها هرگز تصادفی یا قراردادی نیست. از همین‌رو، اسطوره از دید روایت، بر پایهٔ تقلید اعمالی است که نزدیک به آرزو و رویای جمعی بوده و دربردارندهٔ صور مثالی و رمزهای همگانی هستند.

---

۱. اریک فروم، *زبان از دست رفته*، ترجمه: ابراهیم امانت، ص۲۵، تهران: انتشارات فیروزه، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

بن‌مایه‌های مکرر در اسطوره‌ها

اسطوره به مانند کنش آیینی، الگوی نمونه‌وار برای رفتار و سلوک آدمی است که از رهگذر آن، هستی رمزگشایی شده، معنا و اعتبار می‌یابد. اسطوره دارای لایه‌های مختلف، رازهای نهفته و تردیدبرانگیز، الهامات عینی و تجلیات حقیقی بوده، سرمشقی تغییرناپذیر در مسیر توجه دادن انسان به مرتبه‌ای متعالی و جهانی فوق انسانی است.

میرچا الیاده اسطوره‌شناسی رومانیایی، دربارهٔ کارکرد اسطوره‌ها و اوج و حضیض آنها چنین می‌نگارد:

ارزش ضروری و فی‌نفسه واجب[1] اسطوره، متناوباً از طریق برگزاری آیین‌ها تأیید می‌شود. یادآوری و تجدید حادثهٔ اصلی، به انسان بدوی کمک می‌کند تا واقعیت را تشخیص داده، به خاطر بسپارد. به یمن تکرار مستمر عملی مثالی که واجد معنایی ثابت است، معلوم می‌شود چیزی پایدار و دوام‌پذیر در سیلان عالم، وجود دارد. از طریق تجدید ادواری امری که در

1 .Apodictque.

> آن روزگاران کهن انجام یافته است، این یقین قطعی حاصل می‌شود، چیزی به‌طور مطلق (دارای حیاتی مطلق) وجود دارد. این «چیز» مینوی است؛ یعنی مربوط به همهٔ بشر و سراسر جهان و ماورای انسان و جهان است، اما به تجربه برای آدمی دریافتنی است. بنابراین، واقعیت از حجاب بیرون می‌آید و کشف می‌شود و می‌توان آن را در همان مرتبه و با همان جوهرهٔ متعال که دارد، بازسازی و تجدید کرد.[1]

بیان حقیقت‌های مذهبی در قالب تمثیل‌ها و نمودهای همگانی، در یونان و رم باستان به عنوان سنّت قدسی یا مینوی به دور از خیال‌بافی، دارای ارزش دینی بوده است؛ زیرا یونانیان از راه تفکر اسطوره‌ای به مقولاتی چون جهان، انسان و هستی می‌نگریسته‌اند. اسطوره‌های انبوه ایزدان در اشکال کم و بیش پیچیده در سراسر جهان یافت می‌شوند که به نزدیکی بین زمین و آسمان و ارتباط جهان زیرین با دنیای برین می‌پردازند.

در این اسطوره‌ها، آسمان به صورتی تمثیلی از راه بالا رفتن از درخت یا گیاهان خزنده، یا نردبان، یا صعود از کوه، یا پرواز جادویی که از کهن‌ترین بن‌مایه‌هایی فوللکور است، در دست‌رس انسان بوده است. در آیین یهود و مسیحیت نیز این سلوک اسطوره‌وار امتداد یافته، به‌گونه‌ای که تجلّی مقدس به صورت شخص یهود که نه‌تنها در کیهان و جهان علوی، بلکه بیش از هر چیز در تاریخ ظهور می‌کند و روایت عهد عتیق، اذن الهی را نقطه سرآغاز خلقت جهان می‌انگارد؛ جهانی که خداوند در هیئت مسیح بر زمین آن پا می‌نهد.

---

۱. *چشم اندازهای اسطوره*، ص ۱٤٤.

از همین‌رو، داستان‌های ***عهد عتیق*** با روی‌کردی رمزگرا، شانه به شانهٔ اساطیر یونان می‌زنند؛ در حالی که «آیین یهود و مسیحیت، هرچه را که بنابر نصّ ***عهد عتیق*** یا ***عهد جدید*** موجه یا معتبر نمی‌نموده و مورد تأیید و تصدیق ***کتاب مقدس*** نبوده، جز حوزه دروغ یا پندار و فریب محسوب داشته است».[1]

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، داستان‌های ***عهد عتیق***، تصاویری پیش پا افتاده از تاریخ قلمداد شده و از نوع خرافات تلقی می‌شوند و یا در بهترین وجه ممکن آنها را فراورده‌های شاعرانه تخیّل ناب انسانی محسوب خواهیم نمود.

اسطوره در معنای عام خود همگانی است. انگاره‌ها، بن‌مایه‌ها و مفاهیم نمادین مشابهی را در مجموعه اساطیر گوناگون می‌توان یافت که واکنش‌های روان‌شناختی یک‌سانی داشته و مفاهیم فرهنگی همانندی را می‌نمایانند. اساطیر از همین راه به یک‌دیگر می‌پیوندند تا کل واحدی را تشکیل دهند. این کل واحد، مجموعه‌ای بزرگ از روایت‌های به‌هم پیوسته است که همهٔ مکاشفه‌های دینی و تاریخی مورد توجه یا دل‌مشغولی بشر را پوشش می‌دهد و نسبت به هویت و سیر تکوین «خود»، میراثی از اشاره‌های مشترک را ایجاد می‌کند. این اشاره‌ها و انگاره‌ها را «صور مثالی» می‌نامند.

نورتروپ، فرای این انگاره‌ها و صور مثالی را استعارات نظم‌دهنده ***کتاب مقدس*** و سمبولیسم مسیحی دانسته، با دسته‌بندی تمثیل‌های

---

۱. همان، ص ۱۰.

موجود در *کتاب مقدس* نظریه ارکتیپی خود را ارائه می‌دهد.[1] چکیدهٔ آن چنین است:

۱. تصاویر بهشتی

دنیای آپوکالیپتیک یا بهشت مذاهب، مقولات واقعیات را نخست در صورت آرزوی بشری عرضه می‌کند که شباهت اساسی خواسته‌های بشر در همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها در آن تبلور می‌یابد. صورتی که آرزوی بشری بر دنیای نباتی هموار می‌سازد، صورت باغ، مزرعه یا درخت‌زار 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 می‌دهد. 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 می‌دهد، شهر است. شهر، خواه اورشلیم باشد، خواه نباشد، به لحاظ تصویر بهشتی با ساختمان یا معبد واحد، یک‌سان است و به تعبیر ***عهد جدید*** خانه‌ای است «دارای عمارت‌های بسیار» و ساکنانش هم در سنگ‌های زنده‌اند.

در سمبولیسم بهشتی «اب حیات» در کنار اتش حضور دارد که از آن اقالیم وجود پایین‌تر از زندگی انسان است و آن رود چهارشاخهٔ باغ عدن است که در شهر خدا دوباره ظاهر می‌شود و غسل تعمید هم نمودگار آن است. آب راز آفرینش و تولد، پالایش و شفا و نماد

---

۱. نک: *تحلیل نقد*، ص۱۵۸ 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 مباینت 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 فرمان‌روایان مصر و بابل را با آنها یگانه قلمداد می‌کند، نمود می‌یابد. دنیای دوزخی با بیابان‌های بی‌حاصل، درخت‌های خشک، درخت میوه ممنوعه که صلیب و جسم مشتعل و دار و چوب فلک نمود آن است، تداعی می‌شود. در این دنیای نفرین‌شده، ساحره افسون‌گر مؤنث، عفریت دریاها که هرگز نمی‌توان او را تصاحب نمود و درخت مرگ نیز حضور دارند. این مؤنث افسون‌گر، تداعی‌کنندهٔ جنبه‌های منفی ما در زمین که دربر گیرنده سحر و جادو، فساد زنانه، ظلمت، تجزیه و مرگ است، به شمار می‌رود.

در ردیف آن‌چه ذکر شد، بن‌مایه‌های مُثُلی دیگری نیز وجود دارد که دارای مفاهیم نمادین بوده، بارها در فرهنگ‌های مختلف که از نظر زمانی و مکانی از یک‌دیگر دور بوده‌اند، بروز کرده‌اند. تکرار و تقلید نمونه‌های الگویی و ازلی، جهت‌گیری زندگی آیینی و اخلاق اسطوره‌ای را تجلی بخشیده است. تقلید سلوک اسطوره‌وار و اعمال آیینی در چهره کهن‌الگوها، برای رهایی از رنج زمان و گریز

از دل‌تنگی‌های روح، بیانی منسجم از هستی بشر بوده، عاملی زاینده و پویا در تجلّی باورهای سنتی و نخستین و ارزش‌های مرسوم و بازتاب نمادین امیدها، ترس‌ها و انگیزه‌های روحی و فرهنگی بشر است. از این‌رو مناسب است بن‌مایه‌های مثالی دیگری که در کنار تصاویر بهشتی و دوزخی، به عنوان الگوهای بنیادین در اسطوره‌ها تکرار شده‌اند، به‌طور گذرا مرور کنیم.

بن‌مایه‌های مثالی[1]

۱. آفرینش

آفرینش، از بنیادی‌ترین بن‌مایه‌های مثلی است. به راستی، همهٔ اساطیر بر اساس تفاسیری در این باب که طبیعت و بشر چگونه توسط قدرت یا قدرت‌های ماوراءالطبیعه خلق شده‌اند، ساخته و پرداخته گشته‌اند. صور حیات به هستی فرا خوانده شده، پیدایش آغاز می‌شود.

۲. فناناپذیری

صورت مثالی بنیادین که در دو الگوی زیر ارائه می‌شود:

الف) فرار از زمان: رجعت به بهشت، مکان کمال، یعنی رستگاری بی‌پایان که بشر قبل از هبوط اندوه‌بار خود داشته است.

ب) غرق شدن عارفانه در زمانی تسلسلی: درون‌مایهٔ مرگ و تولد دوباره و تسلسل بشر با تسلیم گشتن به چرخش مرموز و گسترده، چرخه دائمی طبیعت به‌ویژه فصول به نوعی فناناپذیری دست می‌یابد.

---

۱. ویلفرد ال. گورین و دیگران، ***راهنمای روی‌کردهای نقد ادبی***، ترجمه: زهرا میهن‌خواه، ص۱۷۸، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش؛ ***رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات***، ص۱۳۲.

۳. صور مثالی قهرمان

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 نگه‌داری گله‌اش ازخودگذشتگی می‌کند.[۱]

کهن‌الگوی قهرمان برای پیدا کردن هویت و کمال خود سفری را آغاز می‌کند که به استحاله و رستگاری می‌انجامد. این سفر چند مرحله دارد:

یکم. کاوش

قهرمان سفری طولانی را آغاز می‌کند که باید در آن وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غول‌ها، حل کردن معماهای بی‌پاسخ و چیرگی بر موانع عبورناپذیر برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاه‌زاده‌خانم. سفر قهرمان، داستانی دربارهٔ جدایی از خانواده یا قبیله، برابر احساس جدایی از مادر است. در این جست‌وجو، قهرمان باید فردیت خود را با دیگر ابعاد وجودی خود درهم‌آمیزد تا به «فراخود» تبدیل شود.

دوم. نوآموزی

قهرمان بعد از وارد شدن به ماجرا، سلسله وظایف و مقدرات شکنجه‌آوری را برای گذر از مرحلهٔ خاص و بی‌خبری آغاز می‌کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل‌شدن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود، می‌انجامد. این مرحله نیز چند بخش دارد:

---

۱. *ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه*، ص۴۳.

۱. رهسپاری (ورود به ماجرا)؛
۲. آزمایش، دگرگونی و استحاله؛
قهرمان، انسانی منحصر به فرد با خصلت‌های جهان‌شمول، دارای اصالت، در عین حال دارای لغزش و خطاست.
۳. رجعت.

قهرمان پس از آزمایش‌های سخت و جبران خطاها و دریافت جایزه، قدم در مسیر بازگشت می‌گذارد. این مرحله نیز مانند کاوش، گونه‌ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است.

سوم. فدا شدن و ایثار

مرحله تجدید حیات در بیشتر موارد، ایثار یا ازخودگذشتگی قهرمان را طلب می‌کند و فرصتی است تا قهرمان نشانه‌ای بر پایهٔ تحول خود عرضه کند.[1] باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد، تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند. قهرمان بمیرد تا باز زاده شود. مرگ قهرمان بر مرگ «خود» دلالت می‌کند.

کریستوفر وگلر برای سفر قهرمان، دوازده مرحله را ترسیم می‌کند. شرح کامل آن مراحل در کتاب ***ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه*** آمده است.[2]

نقش بن‌مایه‌ها در شکل‌گیری اسطوره‌ها و گسترش درون‌مایه‌های مینوی و قدسی انکارناپذیر است. بن‌مایه‌هایی که در آیین یهود و ***کتاب مقدس*** راه پیدا کرده، تکرار شده‌اند، زیربنای بسیاری از داستان‌های موجود آن را تشکیل می‌دهند.

---

۱. همان، ص ۲۸۰.
۲. همان، ص ۱۹.

نقش مایه زایش رازآمیز و کهن‌الگوی تولد معجزه‌آسای نوزادی که خطرناک و تهدیدآمیز قلمداد شده، داخل صندوقچه‌ای بر آب رها می‌شود، سپس توسط حیوانی ماده یا زنی فروتن پذیرفته می‌شود. چنان‌که در ***کتاب مقدس***، موسی کلیم بعد از ولادت به آب انداخته می‌شود و به دست دختر فرعون از آب گرفته می‌شود؛ یا مریم عذرا بشارت پسری می‌یابد تا حالت اولیه سرزمین موعود را احیا کند.

نقش‌مایه هبوط و سرگشتگی، فراموشی و غیبت، کهن‌الگوی اسیر بودن روح در عالم مادی و تخته‌بند 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. چنان‌که یعقوب پس از محروم شدن از میراث خود، به اسارت مصر و بابل گرفتار می‌شود. بسان موسی و قوم بنی‌اسرائیل که سرگردان بیابان می‌شوند. همانند بلعیده شدن یونس توسط ماهی و عزلت گزیدن وی در شکم ظلمانی نهنگ. این نقش‌مایه‌ها، توازی ساختاری میان اسطوره و رمانس‌های قرون وسطا برقرار می‌کنند و این خود گویای اهمیت بن‌مایه‌های مثالی است. گرچه رمانس‌ها، تمثیل‌های شاعرانه‌ای از بن‌مایه‌های مینوی ارائه می‌دهند و قهرمانانی زمینی دارند، اما مشابهت چشم‌گیری به اسطوره‌ها دارند.

نورتروپ فرای این معلم پرمایه نقد ادبی، مطالعه تطبیقی را دربارهٔ اسطوره و رمانس انجام داده است و توازی ساختاری اسطوره و رمانس را اثبات کرده است.[1] مراحل شش‌گانه رمانس از تولد نوزاد و رها شدن آن تا تفکر و تأمل و بازنگری در سرنوشت قهرمان قابل انتزاع از

---

۱. نورتروپ فرای، ***صحیفه‌های زمینی***، ترجمه: هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸٤ش.

اسطوره‌هاست؛ زیرا اژدها، اهریمن و نیروهای شر، همان شیطان ایوب، مار آدم، هیولای دریایی (لویاتان) دشمن مسیح است. کهولت و عنین بودن پادشاه با بی‌حاصلی زمین و سترون بودن آن هم‌خوانی 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 به‌صورت جادویی، چون بالا رفتن از نردبان یعقوب یا صعود موسی بر کوه فسجه 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 صورت‌های ازلی، واجد بعد نمادین بوده، در قالب نماد و تمثیل شکل می‌گیرند. نماد شکل تبلوریافته این کهن‌الگوهاست. اسطوره ابزاری برای فهم و دریافت تمامیت کیهان‌شناختی آغازین است. انسان می‌کوشد تا به وسیلهٔ اسطوره‌ها، آن وضعیت آغازین را توصیف کند. به همین دلیل است که عده‌ای مسئله فراموشی و خاطره را مطرح کرده، بر این عقیده‌اند:

> مشخصات خاص انسان‌های عصر مینوی، صرف نظر از زمینه‌های مربوطه، عبارتند از فناناپذیری، خودانگیختگی، آزادی، امکان صعود به بهشت و به آسانی با خدایان دیدار کردن، دوستی با جانوران و فهمیدن زبان حیوانات. این آزادی‌ها و توانایی‌ها در نتیجهٔ رویدادی خاستگاهی ـ یعنی هبوط انسان که به مثابهٔ جهش هستی‌شناسانه شرایطش و انفصالی کیهانی بیان شده ـ از دست رفته‌اند.[1]

---

۱. میرچا الیاده، *اسطوره، رویا، راز*، ترجمه: رویا منجم، ص۵۹، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷٤ش.

زبان قرآن در نقل قصه‌ها

قرآن، آخرین کتاب آسمانی و معجزه جاوید خاتم پیامبران بوده، دریای بی‌کران معرفت و دربر دارنده تمام نیازمندی‌های انسان و جوامع بشری است. این کتاب جاوید همان‌گونه که با زبان استدلال و برهان، عقل انسان را مخاطب می‌سازد، با زبان احساس و عاطفه با قلب و ژرفای وجود او نیز سخن می‌گوید. در قرن اخیر، پژوهش‌های مختلف پیرامون معجزه بودن این کتاب آسمانی در جنبه‌های مختلف فصاحت، بلاغت و بُعد هنری آن، حرکتی ستودنی و مسرّت‌بخش محسوب می‌شود. این روی‌کرد پویا نه‌تنها در بین تفسیرکنندگان قرآن، که در بین روشن‌فکران مسلمان نیز رواج یافته است.

کنکاش برای تبیین زبان قرآن در نقل رویدادهای داستانی، به ظهور دیدگاه‌های مختلف و گاه متناقض در شیوه بیانی قرآن انجامیده است. خاستگاه دیدگاه‌ها دربارهٔ زبان قرآن در نقل رویدادهای داستان، به‌طور چکیده‌وار بر این پایه‌اند:

۱. زبان شاعرانه و تخیّلی

زبان قصه‌گویی قرآن با هدف تبلیغ معارف دینی و پندآموزی مخاطبان، شاعرانه بوده و از آبشخورهای ادبی بهره‌مند است؛ زیرا زبان هنری قرآن سبب برانگیخته شدن احساسات، ایجاد هیجان و تحریک حس کنجکاوی شنونده می‌شود. وجود این عناصر مهیّج، بیان‌گر توجه ویژه قرآن به احساسات درونی انسان است؛ چراکه در ابلاغ پیام و تثبیت نتایج اخلاقی، شیوه‌ای پویا و مؤثر قلمداد می‌شود. فلسفهٔ 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 خدشه‌ای وارد نمی‌سازد. سازه‌های داستانی به کمک پندار، در قالب داستان حکایت و قصه نمود می‌یابند.

این نگرش به داستان‌های قرآنی را می‌توان روی‌کرد اسطوره‌ای نامید. همان دیدگاهی که در مورد *کتاب مقدّس* (*عهد عتیق* و *عهد جدید*) مطرح است. گفتنی است از بعضی روشن‌فکران مسلمان نیز همین برداشت نسبت به قصه‌های قرآنی نقل شده است:

> ورود قصص انبیا و اصحاب کهف و امثال آن در قرآن مجید به‌منظور تاریخ‌گویی و بیان عقاید خود پیامبرﷺ 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 جزیرة 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

مقبولهٔ مسلّمه و امور مشهوره متمسک می‌شوند و موقتاً آن را می‌پذیرند 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؛ می‌خواست از همان قضایا که نزد مردمان بود برای دعوت اخلاقی خویش نتیجه بگیرد.[۱]

با این بیان، ورود پندارهای باطل و داستان‌های تحریف شدهٔ ادیان گذشته در قرآن نفی نمی‌شود؛ چنان‌که یکی دیگر از نویسندگان مسلمان همین توجیه را برای اثبات نظریه خود مبنی بر تناسب قصه‌های قرآن با باورهای اسطوره‌ای، ابراز داشته است. وی بر این عقیده است:

> قرآن در نقل داستان‌های تاریخی، هم‌چون داستان اصحاب کهف، برخی از عناصر تاریخی و واقعی را روایت می‌کند. اما این به آن معنا نیست که قرآن در پی بیان واقعیت تاریخی باشد، بلکه دیدگاه پیروان آیین یهود را صرف‌نظر از تطابق آن با واقع یا عدم‌واقع بازمی‌گوید. پس اگر بر فرض، داستان اصحاب کهف با واقعیت تاریخی هم‌خوانی نداشته باشد، باز ایرادی متوجه قرآن نیست؛ چه این‌که قرآن قرار نیست واقعیت تاریخی را بیان کند.[۲]

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

---

۱. محمدباقر سعیدی‌روشن، ***تحلیل زبان قرآن و روش‌شناسی فهم آن***، ص۲۸۷، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۳ش. (به نقل از: خواند میر، *تاریخ حبیب السیر*، مقدمه، جلال الدین همایی، ص۲۸)

۲. محمداحمد خلف‌الله، *الفن القصصی فی القرآن الکریم*، ص۲۰، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

با روی‌کردی زیبایی‌شناسانه در قالب داستان‌های جذاب روایت می‌کند. ارائه داستان بر پایه حقیقت و پرداختن به برخی از عناصر داستانی برای بیدارسازی فطرت و ضمیر انسانی بوده، به هیچ‌روی، افسانه‌سرایی و خیال‌پردازی در نقل رویدادهای آن راه نیافته است. یکی از تفسیرگران برجسته قرآن در همین راستا چنین می‌نگارد:

> قرآن کریم کتاب کامل و محکمی است که به دلیل همین استحکام و برهانی بودن و هم‌آهنگی با فطرت و عقل بشر، هیچ بطلانی در آن راه ندارد و برای همیشه هدایت‌گر بشر خواهد بود که فرمود: «از پس و پیش این کتاب، باطل به آن راه نخواهد یافت».[1] اگر درک مطلبی در قرآن دشوار بود، نباید آن را بر تمثیل‌های خیالی و شعری حمل کرد؛ زیرا خیال‌بافی شاعرانه با کتاب حکمت سازگار نیست.[2]

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 این‌گونه بازگو می‌دارد:

> آنان گفتند: این کتاب افسانه‌های پیشینیان و حکایات سابقین است که محمد خود آنها را انگاشته و اصحابش هر بامداد و شامگاه بر وی می‌خوانند.[3]

بیشتر مفسران نیز مانند لغت‌شناسان عرب،[1] اساطیر را برابر با افسانه و داستان‌های خرافی دانسته‌اند؛ گو این‌که ارتکاز ذهنی و باور اعراب

---

۱. سوره فصلت، آیه ٤٢.

۲. عبدالله جوادی آملی، *تفسیر موضوعی قرآن*، ج ۱ (اخلاق در قرآن)، ص۲۹۹، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

۳. سورهٔ فرقان، آیهٔ ۵.

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

اولین کسی که قرآن را حاوی اساطیر معرفی نمود، نضر 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! بیایید 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».[۲]

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... .[۳]

آن‌چه 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 شبه‌جزیرة العرب، اسطوره، برابر با حکایت‌های دروغین و رویدادهای خرافی بوده است، نه این‌که کتاب‌های آسمانی ملت‌های پیشین چون، ***تورات*** و ***انجیل*** دربر دارنده داستان‌های دروغین و

---

۱. بیشتر کتاب‌های لغت عرب، از جمله: *مقاییس اللغة*، *الصحاح اللغة*، *لسان العرب*، *مجمع البحرین* و... واژه اساطیر را به افسانه‌ها، اباطیل و داستان‌های مهمل و عجیب و غریب معنا کرده‌اند.

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

۳. سورهٔ فرقان، آیهٔ ٦.

مطالب باطل باشند؛ زیرا اگر قرآن این باور را تخطئه می‌کرد، در واقع به‌طور سربسته کتب آسمانی گذشته را به رسمیت نشناخته بود، در حالی که قرآن ادیان پیشین را پذیرفته و پیامبران آنها را راست‌گو 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 بنابر 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».[1]

پژوهش‌های اساطیری بعد از قرن نوزده، گستره وسیعی از نظریه‌ها را دربر گرفت و برخی از نظریه‌پردازان این حوزه تلاش کرده‌اند اسطوره را واجد ارزش دینی و مابعدالطبیعی معرفی کرده، خرافات و خیال‌بافانی 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.[2] این نگرش در زنده کردن اسطوره و ارجاع آن به واقعیت، سبب نفی خیال‌پردازی 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.

---

۱. *چشم‌اندازهای اسطوره*، ص ۱۰.

۲. *اسطوره، رویا، راز*، ص ۲۳.

۲. زبان تمثیلی

مراد از زبان تمثیلی قرآن، ارائه نکات اخلاقی و تربیتی به قصد تعلیم، در قالب «مثل‌آوری» است. در این نوع بیان، فنون بلاغی چون، استعاره، کنایه و حتی مبالغه استفاده می‌شود و در واقع مقصود اصلی و معنای جدی را از ظاهر الفاظ ارائه شده، نمی‌توان به‌دست آورد. در قرآن بیش از ۳۶۰ مثل درباره ویژگی‌های کفرپیشگان، ایمان‌مداران، نفوس خیر و شر و سرگذشت انسان‌های 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 کرده‌اند.[۱]

قصه تمثیلی معنای گسترده‌ای دارد؛ هم دربر گیرندهٔ بیان رویدادهای واقعی در قالب مثال است و هم داستان‌های خیالی که شخصیت‌های آن، حیوانات یا اشیای بی‌جان بوده، یک موقعیت خیالی را توصیف می‌کند. البته در قرآن قصه تمثیلی به معنای دوم وجود ندارد.

در این‌باره دیدگاه‌های بسیاری وجود دارد. برخی زبان تمثیلی قصه‌های قرآن را نپذیرفته‌اند.[۲] بعضی زبان تمثیلی قرآن را نوعی بداعت هنری، ویژه قرآن دانسته، ساختاری متفاوت برای تمثیل در قرآن ذکر کرده‌اند. از آن میان می‌توان به بیان دکتر الصغیر اشاره نمود وی دربارهٔ تمثیل قرآنی می‌گوید:

> به حق، ساختار تمثیل قرآنی از سایر تمثیل‌ها متفاوت است؛ چه این‌که مثل قرآنی، رویداد خاص یا حادثه خیالی را بیان

---

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

۲. سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)، *مبانی هنری قصه‌های قرآن*، ص۶۷ و ۷۱، قم: انتشارات دارالثقلین: چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

نمی‌کند که در اثر تکرار تمثیل قلمداد شده، نظیر آن قرار گیرد، بلکه تمثیل قرآنی ساختاری ابداعی بوده، بدون آن‌که 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، ترکیب‌بندی و رمزگویی قلمداد می‌شود.[1]

محمد احمد خلف‌الله تمثیل‌های قرآنی را محمل و ظرفی می‌داند که در ضمن آن، پیام و اندیشه عبرت‌انگیز یا اخلاقی به مخاطب انتقال می‌یابد، صرف‌نظر از این‌که 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.[2]

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.

آن‌چه 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

---

۱. محمد حسین علی الصغیر، *الصورة الفنیة فی المثل القرآنی*، ص۷۳، بیروت: دارالهادی، چاپ اول، ۱٤۱۲ق.

۲. *الفن القصصی فی القرآن الکریم*، ص۱۸۲ به بعد.

معنای وصف کردن، استعاره تمثیلی، تشبیه حقایق معقول به نمودهای محسوس و بیان حقایق غیر حسی در قالب صورت‌های حسی قلمداد نموده است.[۱]

البته این به آن معنا نیست که تمثیل‌های قرآنی ارجاعات حقیقی نداشته، شاعرانه و تخیّلی باشند، بلکه چنان‌که گفته‌اند: «قرآن کریم به دلیل آن‌که حق و حکمت است، هیچ‌گاه حق و باطل و واقعی و غیر واقعی را به هم نمی‌آمیزد و امثال و تشبیهات را به‌عنوان امر واقعی و رخ داده عرضه نمی‌کند، بلکه می‌فهماند که این سخن تشبیه و تنظیر است نه واقعی».[۲] اگرچه برخی از تمثیل‌های 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 قصه‌های قرآن نمادین تلقی شده، نمون و اشاره‌ای 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 می‌سازد؛ 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

---

۱. نک: سیدمحمدحسین طباطبایی، *المیزان*، ج ۱، ص ۱۳۲ - ۱۳۳؛ ج ۲، ص ۱۵۹؛ ج ۳، ص ٦٠ - ٦٣؛ ج ۸، ص ۲۷؛ ج ۱۳، ص ۲۰۲؛ ج ۱۵، ص ۱۲۵؛ ج ۷، ص ۱۲٤ و... ، مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان، چاپ سوم، ۱۳۹۱ق.

۲. *تفسیر موضوعی قرآن کریم*، ج ۱، ص ۳۰۰.

خـود نهفتـه دارد و مقـصود حقیقـی آن در حجـاب مـتن پنهـان شـده، نزدیک‌ترین نوع تمثیل به بیان سمبولیک باشد، ولی محققان بـین نمـاد و تمثیل تفاوت انگاشته‌اند. «نماد نماینده یک مضمون ناشناخته بوده، ناشی از فرایند پویای فکر قلمداد شده است. نماد که همان بیان رمـزی اسـت، دارای معانی چند بعدی با لایه‌های مختلف بوده، به همین جهت سـمبول تصادفی نام گرفته است. در حالی کـه تمثیـل، سـمبول قـراردادی بـوده، فعالیت ذهنی در حالتی ایستا، از طریق اشاره به مضامین از پـیش معلـوم، پیوند مفاهیم را کشف نموده، اندیشه کتمان شده را آشکار می‌سازد».[1]

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

وجود چندلایه‌ای معانی و مفاهیم در آیات قرآن منطبق با مفاد روایات متعدد، امری مسلم است. در بیانی شیوا از وجود مقدس پیامبر اسلام ﷺ آمده است:

> خداوند هیچ آیه‌ای (از قرآن) را نازل نکرد، مگر آن‌کـه معنـایی آشکار و نهان داشته، هر حرفی از آن، دارای حد و مطلع است.[2]

در همین زمینه، امام سجاد ؑ نیز فرموده است:

> همانا کتاب خداوند دربـر دارنـدهٔ چهـار چیـز اسـت: عبـارت، اشاره، لطیفه‌ها و حقایق. پس عبارت برای عموم مردم، اشـارت برای خواص، لطیفه‌ها برای انبیا و حقایق برای اولیاست.[3]

---

۱. نک: تقی پورنامداران، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، ص۲۲۷ به بعد، تهران: شرکت انتشارات علمی ـ فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۸۳ش.
۲. محمدی ری‌شهری، *میزان الحکمة*، ج۸، ص۹٤، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱٤۰۵ق.
۳. همان.

از همین‌روست که در فهم برخی از آیات قرآن، نیازمند تأویل هستیم، چراکه فرموده‌اند: «قرآن معانی آشکار و نهان و بطون بسیاری دارد».[۱]

قرآن کتابی محکم و هم‌آهنگ با فطرت و عقل است و برای همیشه هدایت‌گر بشر خواهد بود. بر فرض آن‌که زبان سمبولیک در نقل بعضی از رویدادهای قرآنی به‌کار رفته باشد، نمی‌توان پذیرفت نماد و سمبول قرآنی، دارای معنای شخصی، تصادفی یا قراردادی باشد؛ زیرا قرآن گزاره‌های دینی را بر پایه فطرت و حقیقت محض بیان می‌دارد. 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 تقسیم‌بندی نمادها از آن یاد می‌کند. ولی بعد از تقسیم سمبول‌ها به قراردادی، تصادفی و همگانی، در توضیح نماد همگانی می‌نویسد:

> زبان سمبولیک، زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند و منطق آن با منطق معمول و روزمرهٔ ما فرق دارد. منطقی که از مقوله‌های زمان و مکان تبعیت نمی‌کند و به عکس تحت تسلط عواملی چون درجه شدت احساسات و تداعی معانی است. این زبان را می‌توان تنها زبان بین‌المللی و همگانی نژاد انسان تلقی نمود، چون برای همه نژادها و

---

۱. همان.

۲. سیدمرتضی آوینی، *مبانی نظری هنر*، ص۲۳، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷٤ش.

فرهنگ‌های گوناگون و در تمام طول تاریخ مفهوم یکسان داشته است. دستور و نحو این زبان اختصاصی است و برای درک و فهمیدن رویاها، اساطیر و قصه‌ها، فرا گرفتن آن لازم است.[۱]

زبان سمبولیک قرآن، با استفاده از نماد فطری در پی توجه دادن نهاد آدمی برای کشف دلالت‌های حقیقی و پی بردن به راز و رمز جهان هستی است. اگر این زبان همراه قرینه باشد، معنای نهان، تعیّن یافته، به استعاره تمثیلی نزدیک می‌شود و اگر قرینه نداشته باشد، نسبت بین سمبول و معنای آن بر مبنای داده‌های 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 آسمان‌ها و زمین[۴] و... تنها تعابیر نمادین بوده قابل ارجاع به واقعیت نباشند.

در هر حال، برای پذیرش زبان سمبولیک برای قرآن، نباید حقیقت را انکار کرد؛ زیرا بیان قرآن به‌گونه‌ای است که امکان ارادهٔ معنای حقیقی از آن نیز وجود دارد؛ هم‌چون داستان حضرت آدم علیه‌السلام در حالی که قصه‌ای نمادین و تمثیلی است، دارای شخصیت‌های حقیقی بوده، در خارج نیز رخ داده است. علامه طباطبایی دربارهٔ قصه حضرت آدم بر این باور است:

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

---

۱. *زبان از یاد رفته*، ص۱۳.
۲. سوره طه، آیه ۵.
۳. سوره بقره، آیه ۳۰.
٤. سوره احزاب، آیه ۷۲.

به‌عنوان نمونه و نایب مورد سجده قرار گرفته است. به نظر می‌رسد قصه منزل دادن آدم و همسرش در بهشت و سپس فرود آوردن وی به خاطر خوردن از درخت به منزله مثل و نمونه‌ای 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.[1]

همین برداشت را در کلام شهید مطهری می‌توان جست‌وجو کرد. وی نیز معتقد است:

> قرآن داستان آدم را ـ به اصطلاح ـ 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.[2]

۴. زبان حقیقت‌مدار

قرآن کتابی است که هرگز باطل در آن راه نیافته، وقایع و رویدادهایی را، بر پایه واقعیت نقل می‌کند. آن‌چه به عنوان قصص در قرآن آمده، به معنای پی‌گیری سرگذشت پیشینیان بوده، حوادثی واقعی هستند که در امت‌های گذشته در بستر تاریخ، رخ داده‌اند. قرآن با سبک هنری خود به صورتی دل‌کش، رویدادهای تاریخی را روایت می‌کند.

روشن است، قرآن کتاب تاریخ نیست و اگر داستانی را بازمی‌گوید، در پی نتایج اخلاقی آن بوده، سرگذشت پیشینیان را با هدف تأثیرگذاری

---

۱. *المیزان*، ج۱، ص۱۳۲.

۲. مرتضی مطهری، *مجموعه آثار*، ج۱، ص۵۱٤ ـ ۵۱۵، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.

و عبرت‌آموزی، برای مخاطبان خود بیان می‌کند. این شیوه داستان‌پردازی قرآن، دربر دارنده عناصر داستان و اصول فنی قصه‌گویی هم‌چون کاشت اطلاعات، تعلیق، غافل‌گیری، شخصیت‌پردازی، گره‌افکنی و... بوده، در این حال، از بیان واقعیت پا فراتر نمی‌گذارد.

دکتر محمود بستانی در این باره می‌نویسد:

> اهمیت داستان‌های قرآنی در این نهفته است که با واقعیت‌ها سر و کار دارد، نه با وهم و خیال و بدین سبب خواننده را نسبت به حوادثی متقاعد می‌سازد که مستند و دارای واقعیت هستند، نه نسبت به حادثه‌ای که صرفاً احتمال وقوع آن داده می‌شود. البته لازم به تذکر است که صرف روایت کردن حوادث مستند، خوانندگان را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، بلکه این حوادث باید دربر دارندهٔ وقایعی هیجان‌آفرین، شگفت‌انگیز و حیرت‌آور نیز باشد و این امری است که به ندرت تحقق می‌یابد و زبان هنری خاصی را می‌طلبد که از میان حوادث، قهرمان‌ها، موقعیت‌ها و محیط‌ها، عناصر معیّنی را برگزیند. یا به عبارت روشن‌تر، برخی از جنبه‌هایی را که در روشن کردن هدف فکری داستان به کار گرفته می‌شود انتخاب کند. از باب مثال، قطعه‌ای از زمان را برش می‌زند، و آن را به جای زمانی واقعی، در قالب زمان ذهنی درمی‌آورد، یا حادثه‌ای را که ذکر آن چندان ضرورت ندارد حذف می‌کند و یا برخی از ویژگی‌های مربوط به شخصیت را که باعث روشن شدن هدف داستان می‌شود، برجسته می‌سازد... .[1]

تمام این شیوه‌های هنری، در قرآن یافت می‌شود و به صورت فنی از آغاز تا فرجام، رویدادهای داستانی را در قالب ساختاری هنری روایت می‌کند.

---

۱. محمود بستانی، *پژوهشی در جلوه‌های هنری داستان‌های قرآن*، ترجمه: موسی دانش، ص۹۱، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ چهارم، ۱۳۸٦ش.

در پایان این فصل، با استفاده از بیان سید قطب،[1] ساختارهای روایی داستان‌های قرآن که دارای ویژگی‌های هنری بوده، در جذب مخاطب نقش بیشتری ایفا می‌کنند، را مرور می‌کنیم:

۱. ارائه چکیده داستان در ابتدا و سپس بیان تفصیلی رویدادها؛ مانند سوره کهف که در آغاز چند آیه برای اصل داستان زمینه‌سازی می‌کند، بعد رویدادها به تفصیل روایت می‌شوند.

۲. در آغاز، نتیجه داستان بازگو می‌شود، سپس ماجراهای داستانی، گام به گام بیان می‌شوند؛ مانند ماجرای موسی علیه‌السلام در سوره قصص و هم‌چنین داستان یوسف علیه‌السلام و تحقق رویاهایش.

۳. داستان به‌طور کوتاه بیان می‌شود و بدون هیچ مقدمه‌چینی، تنها دربر دارندهٔ رویدادهای اصلی است؛ مانند داستان سلیمان علیه‌السلام و مورچه و هدهد و بلقیس.

٤. ساختار روایت به صورت معمای بسته ارائه می‌شود. راز قصه، هم بر قهرمان پوشیده است هم بر مخاطب؛ مانند حکایت موسی علیه‌السلام که با خضر علیه‌السلام ملاقات می‌کند.

۵. داستان موقعیت‌محور بوده، شخصیت به مرور فراموش می‌شود؛ مانند صاحبان باغ.

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

۷. استفاده از کنایه نمایشی و غافل‌گیری در داستان، مانند مواجهه مریم علیهاالسلام و روح خدا.

---

۱. سیدقطب، *تصویر هنری در قرآن*، ترجمه: محمدمهدی فولادوند، ص۱۵۹، تهران: بنیاد قرآن، چاپ اول، ۱۳۵۹ش.

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

استفاده قرآن از قصه به عنوان رسانه‌ای جذّاب، افزون بر تحریک احساسات و تأثیر بر عواطف مخاطبان خود، برای انتقال پیام، عبرت‌آموزی و تعلیم آموزه‌های اخلاقی است. از این‌رو، در پی نقل حوادث جزئی داستان گذشتگان نبوده، رویدادهایی را که دربر دارنده نکته تعلیمی نیست، حذف نموده است. قرآن با اسلوبی خاص، سازمان‌بخشی فراگیر کنش‌ها را بر پایهٔ واقعیت ارائه داده، به دور از هر نوع خیال‌پردازی یا اسطوره‌انگاری، مفاهیم اخلاقی را در انتزاع مخاطب درمی‌آورد.

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

در قصه‌های قرآن، عنصر معجزه تأکیدی بر واقعی بودن آنهاست؛ زیرا مخاطب تسلیم قدرت خداوند بوده، معجزه را رخدادی واقعی دانسته، با آن همراهی می‌کند و هرگز آن را عنصری فانتزی و خیالی نمی‌داند. به همین دلیل در پذیرش آن تردید نمی‌کند.

عناصر روایت‌پذیر

همان‌گونه که در بخش‌های پیشین اشاره رفت، مواد اصلی این مطالعهٔ ادبی را رویدادهای واقعی تشکیل می‌دهند. این رویدادها از بین صدها داستان‌واره با محوریت آموزه‌های مهدوی گزینش شده‌اند. در مطالعهٔ این داستان‌واره‌ها، به عناصر ملموس و آشکاری دست یافته‌ایم که عناصری مشترک و تکرار شونده بوده و به‌گونه‌ای جهان‌شمول، در ارتباطی پایدار با زندگی آدمی، هویت یافته‌اند. این عناصر تکرار شونده (بن‌مایه‌ها) در فرآیند تحلیل به مثابه نیرویی جادویی، معیار اساسی گردآوری رویدادها بوده‌اند. دقت در این عناصر که برآمده از پیوند سلسله‌ای از داستان‌واره‌ها به یک‌دیگرند، به تجربه‌ای رضایت‌بخش و آگاهی مفید انجامید و زمینهٔ یک‌پارچه‌ای فراهم آورد تا بن‌مایه‌های مهدوی به عناصری روایت‌پذیر تبدیل شده، به عنوان کلیدهایی جادویی و ابزاری مناسب در خدمت درام‌نویس قرار گیرند.

چنان‌که وجود عناصر تکرار شونده در ادبیات عرفی، اسطوره‌ها، داستان پریان، رویاها و... ملموس هستند، بن‌مایه‌ها، ابزاری کهن قلمداد

شده، نویسندگان همواره در پدید آوردن آثار هنری از آنها الهام گرفته، درون‌مایه‌های مورد نظر خویش را بر مبنای آنها در انتزاع مخاطب قرار داده‌اند.

تغییر و تبدیل این بن‌مایه‌ها به واسطهٔ عنصر تخیّل، سبب جذب عناصر ساختاری تازه می‌شود. این فرآیند به عنوان سنتی ریشه‌دار در ادبیات، پی‌گیری می‌شود، چنان‌که نورتروپ فرای معتقد است:

> شاید به نظر آید نویسندهٔ قصه، داستان‌هایش را در مخیلهٔ خود می‌سازد؛ اما چنین چیزی در ادبیات هرگز اتفاق نمی‌افتد، حتی اگر توهّم پیش‌آمد آن برای برخی از نویسندگان توهمی ضروری باشد. مواد و موضوعات او از سنت‌های گذشته‌اش فراهم می‌آیند که ممکن است، جایگاه اجتماعی قابل درک و تشخیص نداشته باشند و از سوی نویسنده یا مخاطبانش آگاهانه دانسته نشوند.[1]

هرچند این مواد و موضوع‌ها با کمک عنصر شور و سرمستی که از تخیّل ادبی سرچشمه می‌گیرد، تغییر یافته، با قالبی نو عرضه شوند، باز به آسانی شناسایی می‌شوند. به همین دلیل است که همو در ادامه می‌نویسد:

> در قصه‌های عامیانه پیرنگ، درون‌مایه‌ها و موتیف‌ها به اندازه کافی قابل پیش‌بینی‌اند که بتوان آنها را شمرد و فهرست کرد. درام‌های فی‌البداهه، از کمدیا دلارته تا تئاتر گوریل بر پایهٔ ضابطه‌ها یا عبارات کلیشه با کمترین میزان متغیّرها بنا شده‌اند... اینها همه کلیشه‌های تکراری‌اند، و واحد کلیشه‌ای عبارت یا داستان، سنگ زیربنای تخیل خلاق است. ساده‌ترین شکل آن‌چه من «کهن‌الگو» می‌خوانم... تخیل در جریان

---

۱. *صحیفه‌های زمینی*، ص۳۶.

> کشمکش با جهانی که جدای از خود اوست، ناگزیر، واحدهای کلیشه‌ای و تکراری خود را مطابق مقتضیات آن جهان برمی‌گزیند تا آن‌چه را ارسطو عدم امکان احتمالی می‌نامد، ایجاد کند. راه‌کار بنیادی که تخیّل در این فرآیند از آن بهره می‌جوید، همان است که من جابه‌جایی می‌نامم؛ یعنی انطباق ساختارهای کلیشه‌ای و تکراری با بافتاری که کمابیش باورکردنی است.[1]

با تحلیلی که فرای به دست می‌دهد، بن‌مایه‌ها، مواد ریخت‌بخش، نظام‌دهنده و عناصری ساختاری قلمداد می‌شوند؛ چنان‌که پراپ، راگلان، کمپل و لاکان نیز بر همین باور بوده، از بن‌مایه‌ها پیرنگ‌های بنیادین و جهان‌شمول را به دست آورده‌اند.[2]

یکی دیگر از کسانی که در استفاده ساختاری از بن‌مایه‌ها، نقش بزرگی دارد، بوریس توماشفسکی است. وی به کمک تجزیهٔ اثر به واحدهای درون‌مایه‌دار، سرانجام به بخش‌های تجزیه‌ناپذیری که کوچکترین جزء مادهٔ اولیهٔ درون‌مایه را تشکیل می‌دهند، می‌رسد. این بخش تجزیه‌ناپذیر را «بن‌مایه»[3] می‌نامد که همواره از طرح‌واره‌ای به طرح‌وارهٔ روایتی دیگری انتقال می‌یابد، در حالی که در جریان سیر و سفر از اثری به اثر دیگر وحدت خود را حفظ می‌نماید.

در چشم‌اندازی که وی ترسیم می‌کند، موضوع دربردارنده مجموعه‌ای از همین بن‌مایه‌هاست؛ بن‌مایه‌هایی که با یک‌دیگر تلفیق می‌شوند و اثر را از بُعد درون‌مایه تقویت می‌کنند.

---

۱. همان، ص ٦٠.

۲. *نظریه‌های روایت*، ص٦٦ و٦٧.

3 .Motif.

توماشفسکی بن‌مایه‌ها را در یک تقسیم‌بندی، به بن‌مایه‌های «هم‌بسته» و بن‌مایه‌های «آزاد»، و در تقسیم‌بندی دیگری آنها را به بن‌مایه‌های «ایستا» و بن‌مایه‌های «پویا» تقسیم می‌کند. در نظر وی، بن‌مایه‌های هم‌بسته آن دسته از بن‌مایه‌هایی هستند که در ساخت اثر و توالی روایت نمی‌توان آنها را به آسانی کنار گذاشت؛ زیرا کنار گذاشتن آنها سبب تضییع توالی زمانی و علت و معلولی رویدادها می‌شود. در واقع بن‌مایه‌های هم‌بسته، سبب پیوند علت و معلولی عناصر روایت‌پذیر می‌شوند.

به این ترتیب بن‌مایه‌هایی را که می‌توان بدون از میان بردن رابطه علت و معلولی رویدادها از آنها صرف‌نظر کرد، بن‌مایه‌های آزاد و حاشیه‌ای خواهند بود. به‌طور معمول، بن‌مایه‌های آزاد در طرح‌واره‌ها برای تقویت بن‌مایه‌های هم‌بسته به کار می‌روند و بر مبنای کنش عینی که توصیف می‌کنند به مقدماتی و تکمیلی یا انضمامی دسته‌بندی می‌شوند. وی بن‌مایه‌های مرکزی موجود در حکایات را بن‌مایه‌های «پویا» می‌نامد که ویژگی اصلی آنها به حرکت درآوردن موتور روایت است. به همین سبب، بر خلاف بن‌مایه‌های «ایستا» که از اهمیت کمتری برخوردارند، نخستین جایگاه را در ساخت اثر به خود اختصاص داده و زمینه را برای شرح و گسترش طرح‌واره‌ها فراهم آورده‌اند و بیشتر توصیف‌های مربوط به طبیعت، مکان، موقعیت، و ویژگی‌های شخصیت، از آنها به دست می‌آید.[۱]

---

۱. نک: تزوتان تودوروف، *نظریه ادبیات*، ترجمه: عاطفه طاهایی، ص۲۹۳ به بعد، تهران: نشر اختران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

توماشفسکی، در حالی که باور دارد بن‌مایه‌ها، عناصری غیر ادبی هستند و همواره خارج از قصد هنری نویسنده یافت می‌شوند و بیرون از جهان اثر، دارای حیاتند، بن‌مایه‌ها را مادهٔ اولیه صورت‌بندی و ساخت اثر می‌داند، گرچه برای بن‌مایه‌ها دلالتی واقعی در نظر داشته و بر این باور است که از همین زاویه می‌توان انگیزش واقع‌گرایانهٔ اثر را دریافت.

عناصر بنیادین

چنان‌که پیش از این اشاره شد، در هر اثر هنری می‌توان نظامی متشکل از مضامین به هم‌پیوسته را شناسایی نمود. این نظام همان درون‌مایه است. درون‌مایه دارای مفهومی کوتاه بوده، گاه مفهومی است که از کل اثر و گاه مضمونی است که از بخشی از یک اثر به دست می‌آید. درون‌مایه، نمایان‌گر نوعی وحدت بوده، مواد کلامی و عناصر جزئی را نظم بخشیده، بر اساس اصل علیت صورت‌بندی می‌کند. این درون‌مایه‌ها از مواد اصلی دیگری به نام بن‌مایه به دست می‌آیند که خارج از اثر دارای حیات بوده، سرآغاز گزینش مضامینی قرار می‌گیرند که همواره بازگوکننده جنبهٔ معنایی مواد کلامی اثر هستند. می‌توان گفت این بن‌مایه‌ها به عنوان زهدانی به حساب می‌آیند که تمام ادبیات از آنها بارور شده است.

بیشتر نمایشنامه‌های ارزش‌مند جهان با تکیه بر بن‌مایه‌ها، توانسته‌اند فرهنگی را زنده کرده و به دیگران انتقال دهند. گرچه ممکن است هر نویسنده از راه‌های مختلف، عقاید و اندیشه‌های خود را از طریق متن به مخاطب انتقال دهد، اما بر خلاف توماشفسکی بر این باور هستیم که بن‌مایه‌ها افزون بر ساختار، محتوا را نیز به وجود می‌آورند. از همین‌رو،

برای انعکاس درون‌مایه‌های مهدوی در یک اثر هنری، راهی جز استفاده مناسب از بن‌مایه‌های موجود در آموزه‌های مهدوی وجود ندارد. این بن‌مایه‌ها که همه از رویدادهای واقعی استخراج شده‌اند، بستری را فراهم می‌آورند تا روایت در آن جوانه زده، ریشه دوانده و رشد کند.

در ادامه باید به این پرسش پاسخ گفت که آیا هر بن‌مایه‌ای را بدون توجه به کارکرد آن می‌توانیم وارد یک اثر هنری کنیم؟

بن‌مایه‌ها مجموعه‌ای از درون‌مایگان را در اثر تشکیل داده، کل اثر را به هم پیوند می‌دهند. استفاده از بن‌مایه‌ها به منظور دست‌یابی به یک واحد مفهومی و حتی یک واحد زیبایی‌شناختی صورت می‌پذیرد.

در نظر توماشفسکی، نظام فرآیندهایی که آوردن بن‌مایه‌های ویژه و مجموعه آنها را توجیه می‌کند «انگیزش» نام دارد که می‌توان آنها را از نظر بعضی ویژگی‌ها دسته‌بندی و تفکیک نمود.[1]

۱. انگیزش وابسته به ترکیب‌بندی

این انگیزش به اقتصاد و سودمندی بن‌مایه‌ها مربوط است. در واقع حضور یک بن‌مایه به هدف برجسته ساختن کنش و توجیه کارکرد روایی آن است. بنیاد اثر ادبی بر همین انگیزش سنتی استوار است. بن‌مایه‌ها، 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 ترکیب‌بندی را در نهاد خود داشته باشند.

۲. انگیزش واقع‌گرایانه

گزینش هر بن‌مایه، به چشم‌داشت واقع‌نما جلوه دادن کنش اثر ادبی است. این انگیزش حقیقت‌نما، سازشی میان اثر پدیدآمده با واقعیت نهفته

---

۱. همان، ص۳۱۳.

در بن‌مایه‌هاست. گرچه بسیاری از بن‌مایه‌ها با انگیزش واقع‌گرا آشتی‌ناپذیرند، اما این نباید موجب ضدّیت با امکان‌پذیر بودن و حقیقت‌نما جلوه دادن اثر ادبی بنیاد نهاده شده بر بن‌مایه‌ها شود؛ زیرا با گذار از هر مکتب ادبی به مکتب دیگر، سنت‌ها تغییرپذیرند، بر خلاف آوردن بن‌مایه‌ها با انگیزش واقع‌گرایانه که هرگز دگرگونی در آن راه نمی‌یابد و وصف واقع‌گرا را می‌توان برای هر مکتبی به کار برد.

هرچه بن‌مایه‌ها واقع‌گرایانه‌تر باشند، حتی اگر همواره ساختمان هنری آن تبدیل شود و قراردادهای فرمی آن جایگزین گردد، کاربردی‌تر خواهند بود. این قوانین پویا، مربوط به ساخت هنری بوده و در روند آفرینش «حقیقی» بن‌مایه‌ها را بازتولید می‌کنند. چنان‌که در طول تاریخ ادبیات، حضور بن‌مایگان در تنوع گونه‌های ساختاری، رنگ نباخته، مانع از رشد ادبیات پندارین هم نشده است. از همین زاویه واقع‌گرایانه است که می‌توان به آسانی ماده اولیهٔ غیر ادبی موجود در اثر ادبی را تشخیص داد.

بن‌مایه‌های مهدوی

طرح کلی این پژوهش بر مبنای تحلیل رویدادهای واقعی استوار شده، که با وجود داشتن ظرفیت و شرایط پذیریش 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 نگرفته‌اند.

پس از تحلیل فنی داستان‌واره‌ها و باز اندیشی مفاهیم و آموزه‌های مهدوی، به بن‌مایه‌هایی دست یافته‌ایم که امکان تولید متن دراماتیک فارغ از هر فرمی را تحقق بخشیده است. با تمرکز دوباره بر عناصر تکرار شونده در رویدادهایی که بر پایهٔ واقعیت شکل گرفته‌اند و خوانش مجدد این جان‌مایه‌ها، رمز آفرینش‌های ادبی و البته درام دینی، ظهور و طلوع خواهد نمود؛ زیرا بنیاد مهارت و ظاهرسازی مفاهیم مذهبی و مهدوی بر این بن‌مایه‌ها استوار است.

در این جستار در پی بیان تئوری هستیم که توصیف بن‌مایه‌های مربوط به موضوع یادشده از این راه میسر می‌گردد و گسترش

درون‌مایه‌های مهدوی در اثر هنری امکان می‌پذیرد. به این واقعیت نیز اذعان داریم که این عمل، شکاف‌های جدی را در کمال زنده داستان‌پردازی به جای خواهد گذاشت. به همین دلیل نیازمند مداخله تخیل خواهیم بود؛ زیرا تخیل ترکیب‌دهنده به مثابه قابلیت، آفریدن اثری نو با بازسازی همین واقعیت‌ها، جنبه‌های زیبایی‌شناختی آنها را برجسته می‌سازد. آن‌چه قصد توصیف آن را داریم، به شکلی غنی شده در پدیده‌های واقعی وجود داشته، به راحتی در دست‌رس قرار می‌گیرد.

این بن‌مایگان به ترتیب اهمیت و کارکرد داستانی آنها سامان یافته‌اند و البته نگران تقدم و تأخر این مقوله‌ها از یک‌دیگر نیستیم؛ زیرا نویسندگان در مقام به‌کارگیری این مقوله‌ها و استفاده از آنها در درام یا رمان، به رعایت تقدم و تأخر مجبور نخواهند بود. به این ترتیب بن‌مایگان استخراج شده، یکی پس از دیگری به تناسب، بررسی و عرضه می‌شوند.

۱. تولد معجزه‌آمیز و زایش رازآلود

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

یکی از بن‌مایه‌های انکارناپذیر موجود در بین داستان‌واره‌ها، «زایش رازآمیز» است. این بن‌مایه به موضوع مورد پژوهش اختصاص ندارد، بلکه با بررسی سطحی زندگی هر یک از انبیا و اولیای الهی به راحتی دریافت و شناسایی می‌شود.

انتظار تولد مولودی نجات‌بخش با مشیت مقدس و موهبتی برتر که با نیروهای رستگاری‌بخش خود زاده خواهد شد و انسان‌های متحیر و گرفتار در سیطره نیروهای پلید و مهلک و سرگردان در سرزمین‌های

سرمازده و تاریک را از نامرادی‌ها و ناکامی‌ها رهایی بخشد، 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 افکنده‌شدن 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 لایه‌پوشانی و ابهام، زمینه را برای طرح درخواست تحول و دگرگونی حکومت‌ها و سرکوبی ظالمان به دست شخصی که به‌گونه‌ای 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.

لایه‌پوشانی 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 درون‌مایه فرود معروف است.

دوران قبل از تولد موسی پر از اسرار است. برای این‌که 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. چنان‌که به مادر موسی وحی نمود که فرزند خود را در

صندوقچه‌ای 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 بازش‌گرداند. به این ترتیب که خواهر موسی به دیار فرعون رهسپار شد و به آنان گفت: من زنی سراغ دارم که می‌تواند تربیت این کودک را بر عهده گیرد. بدین‌گونه مادر موسی از سوی حکومت، عهده‌دار سرپرستی از کودک خود شد.

انتظار تولد منجی قبل از ظهور مسیح، شگفت‌آورتر است. ورژیل، شاعر حماسه‌سرای رومی، چهل سال پیش از میلاد مسیح، این نیاز حقیقی بشر را در ***اشعار روستایی*** خود انعکاس می‌دهد و تولد معجزه‌آسای مردی بزرگ را نوید می‌دهد. چیزی نگذشت که این رویای مردم مدیترانه به واقعیت نشست.

چنان‌که مریم از قوم خود کناره گرفت، روحی به صورت بشر متمثل شد و به وی نوید داد که من مأمورم به تو فرزندی 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 خرمای 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.[1]

این سیر هم‌چنان ادامه دارد. شبه‌جزیره عربستان چونان کویر گرفتار در چنگال قحطی و خشک‌سالی، در انتظار باران نجات‌بخش به سر می‌برد؛ چراکه پیامبران، مؤبدان و خواب‌گذاران از پیش، مژده تولد مردی عدالت‌گستر را داده بودند. ترس و اضطراب در اندیشه حاکمان و امید و

---

۱. نک: سورهٔ مریم، آیهٔ ۱۸ – ۳۲.

چشم‌انتظاری در دل مردمان موج می‌زد. سرانجام این وعده تحقق یافت. این رویداد اسرارآمیز، شگفتی‌هایی به همراه داشت؛ ایوان کسرا شکافته شد و چند گنگرهٔ آن فرو ریخت و آتشکده فارس خاموش شد؛ دریاچه ساوه خشکید؛ بت‌های بت‌خانهٔ مکه سرنگون شدند؛ نوری از وجود آن مولود، به سوی آسمان ساطع شد که شعاع آن فرسنگ‌ها راه را روشن کرد.[1]

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 تعین دست‌مایهٔ 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.[2] 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.

---

۱. محمدباقر مجلسی، *بحارالانوار*، ج۱۵، ص۲٤۸؛ *تاریخ یعقوبی*، ج۲، ص۵.

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؛ مزمور ۳۷؛ اشعیای 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.

بدین‌سان 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 درصدد قتل وی برآیند؛ غافل از این‌که این نور مقدس، به مشیت الهی باید از صلب پیشوای یازدهم به زهدانی پاک منتقل گردد و آن وعدهٔ 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» شاه‌زادهٔ بیزانس، دختر قیصر امپراتور روم، از نوادگان شمعون جانشین مسیح که در عالم رویا، خود مسیح وی را برای ابومحمد خواستگاری می‌کند.[۱]

ملیکا با پشت سر گذاشتن حوادثی بهت‌آور و شگفت‌انگیز،[۲] به کابین یازدهمین پیشوا درمی‌آید و بدون آن‌که کسی از این امر مطلع شود، آن نور مقدس را حامل می‌شود، تا آن‌که به‌گونه‌ای اسرار آمیز در نیمه شعبان سال ۲۵۵ق در شهر سامرا متولد می‌شود. مستندترین گزارش در این زمینه، از طرف «حکیمه» عمهٔ وی نقل شده که از نزدیک شاهد آن تولد معجزه‌آسا بوده است.[۳] این مولود فرخنده پس از تولد در همان حالت اختناق و خفقان، به‌گونه‌ای کاملاً سرّی و مخفیانه به رویت یاران خاص و پیروان راستین ایشان رسیده است.[۴]

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

---

۱. سید جمال‌الدین حجازی، *آخرین سفیر*، ص۱۷، کانون پیام نور، ۱۳۷۰ش.

۲. همان، ص۱٤. سرگذشت پرماجرای ملیکا، از فرو ریختن صلیب‌ها در کاخ قیصر هنگام عقد او تا رسیدن به امام یازدهمؑ و متولد شدن یگانه فرزند آسمانی‌اش، از ظرفیت داستانی جذابی برخوردار است.

۳. شیخ عباس قمی، *منتهی الامال*، ج۲، ص۷۵۱، قم: انتشارات هجرت، ۱۳۷٦ش.

٤. مهدی پیشوایی، *سیره پیشوایان*، ص٦٦۸، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادقؑ، ۱۳۷٦ش.

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

> درون‌مایه معمولی نوزادی که بر دامنه تپه بی‌پناه رها می‌شود و شبانان پیدایش می‌کنند، پیوندی نزدیک با این‌گونه 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؛[1] و لیکن داستان‌های میلاد او در انجیل‌های چهارگانه همانندی‌های زیادی با دورن‌مایه‌های کمدی نو را نشان می‌دهد. در واقع مسیح از تبار شاهان است؛ هم‌چنان‌که سه پادشاه (که پس از زایش او می‌آیند) بازگو می‌کنند و با این همه، گذشته از این‌که زندگی‌اش از سوی پادشاه غاصبی در خطر می‌افتد در گمنامی نیز زاده می‌شود.[2]

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 پایگاه والای 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

---

1 .descenditde coelis.

۲. *صحیفه‌های زمین*، ص ۱۲۰.

داستان‌ها یافت می‌شود؛ از داستان موسی گرفته تا اولیورتوییست.[۱]

۲. جست‌وجوگر

عنصر اساسی در شکل‌گیری موقعیت‌های استخراج شده، 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 شناسایی شده در داستان‌واره‌های پژوهش شده، به نمونه‌های شناخته شده 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 غیر متعارف 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 تعیین شده 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، نه‌تنها 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 بوطیقاست 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، شخص بازی، گفتار، اندیشه، منظر نمایشی و آواز

---

۱. همان، ص ۱۲۱.

می‌داند.[1] این اندیشه سال‌ها بر دنیای درام حاکم بود، تا این‌که در قرن نوزدهم سازوکار رمان مطرح شد و این تفکر روبه افول نهاد، تا آن‌جا 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 یک‌دیگر تا آن‌جاست که شخصیت بدون داستان و داستان بدون شخصیت حتی در ساده‌ترین شکل آن تحقق نمی‌پذیرد؛ چراکه 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 خصلت اشخاص را دربر می‌گیرد. بر همین مبنا، با وجود آن‌که نظریه‌پردازی 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 این‌باره 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 شیوهٔ 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 گیریم. به عنوان مثال، یک داستان اسرارآمیز صرفاً مستلزم وجود یک کارآگاه، یک قربانی

---

۱. *ارسطو و فن شعر*، ص۱۲۲.

و گروهی مظنون است که یکی از آن میان قاتل است. برای انجام عمل پی‌گرد 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.[1]

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

مسلماً سرشت یک شهروند معمولی، آدم کوچه 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 فیستر 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 تاثیر زمینه‌های خاص اجتماعی استقلال فردی دارند. هر انسان با ویژگی‌هایی چون نام، جنس، علاقه‌ها و سلیقه‌ها، طبقه اجتماعی، نژاد، میزان تحصیلات و شغل،

---

۱. اورلی هولتن، *مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت*، ترجمه: محبوبه مهاجر، ص۷۷، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸٤ش.

حالات روحی و روانی، عقاید، ارزش‌ها و... ، هویتی منحصر به فرد دارد که او را از دیگران متمایز می‌سازد. 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، هیچ‌گونه سرنخی دربارهٔ هویت واقعی او نمی‌دهند و تا حد بسیاری عَرَضی محسوب می‌شوند و نمی‌توانند مبنای قضاوت قرار گیرند؛ زیرا برخی از اطلاعات فرعی، ظاهری و نامربوط بوده و بیان‌گر ذات او، سرشت بنیادی و لایه‌های پنهان شخصیت او نخواهند بود.[1]

ب) شخصیت در دنیای درام

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 نمی‌توان 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 زمینهٔ داستانی، تعیین و تعریف نقش‌وارهٔ 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 جزئی‌ترین اطلاعات در مورد وی از اهمیتی ویژه برخوردار است. حتی اسم او که جزئی‌ترین بخش اطلاعات عرضه شده قلمداد می‌شود.[2]

---

۱. مانفرد فیستر، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، ص۲۱۲ (تلخیص)، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۲. همان، ص۲۱۳ (تلخیص).

دلیل توجه ما در این پژوهش به اشخاص موجود در موقعیت‌های داستانی به عنوان یک بن‌مایه این است که در پردازش سرشت یک شخصیت یا نقش‌وارهٔ دراماتیک، با الهام از مکتب واقع‌گرایی زنجیره‌ای از ویژگی‌ها را به شخصیت نسبت دهیم و خطوط اصلی انگیزه دراماتیک و نیاز او را روشن سازیم؛ نه این‌که با معرفی این اشخاص تنها در پی توصیف یک شخص، بسان یک عکس بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های اساسی آن باشیم تا نتیجه آن گزارش، گام به گام بدون تغییر و بازساخت که مختص واقع‌گرایی است، باشد. بلکه باید شخصیت را از مجموعه امور واقعی زندگی و غلاف تداعی‌های معمول بیرون کشید و در مجموعه‌ای جدید با بدعت هنری به عنصری از عناصر درام تبدیل نمود. در این صورت است که سرآغازهای نهفتهٔ کشمکش‌های دراماتیک و تباین و تقابل‌ها به وجود می‌آیند و شخصیت‌ها دارای بُعد شده، از یک‌دیگر متمایز می‌شوند.

همین تباین‌ها، تفاوت‌ها و ویژگی‌های تمایزبخش، مبنای دسته‌بندی شخصیت‌ها از سوی نظریه‌پردازانی چون پراپ، سوریو و دیگران شده است. فیستر این تقابل‌ها را با توجه به دیدگاه آنها چنین تحلیل می‌کند:

> یکی از الگوهای موجود برای ساختار حاصل از تقابل‌ها و کشمکش‌ها، تمایز معمول بین قهرمان و نقش‌وارهٔ مخالف او یا بین پروتاگونیست و آنتاگونیست است. ولادیمیر پراپ در کتاب خود با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه* این تقسیم‌بندی را به سه کارکرد قهرمان، هم‌دست و دشمن یا رقیب گسترش داد. ئی، سوریو در کتاب خود با عنوان *هزار و دویست موقعیت نمایشی*، الگویی حتی پیچیده‌تر از این پیشنهاد

کرده است. سوریو الگوی خود را با شناسایی شش کارکرد اصلی در درام آغاز می‌کند؛ کارکردهایی که لازم نیست همه آنها همیشه محقق شوند و مجریان آنها نیز چه فرد باشد و چه گروهی از نقش‌واره‌ها ممکن است بسته به موقعیت دراماتیک عوض شوند. فلذا، نقش‌وارهٔ دراماتیک و کارکرد دراماتیک همسان نیستند هرچند که البته در هر موقعیت مفروض، نقش‌واره‌های مشارکت کننده و کارکردهای دراماتیکی که انجام می‌دهند عمیقاً به یک‌دیگر متصلند. در عین حال یک نقش‌واره منفرد ممکن است هم‌زمان چند کارکرد مختلف را به انجام رساند و بالعکس، یک کارکرد واحد را ممکن است چند نقش‌واره انجام دهند. کارکردهای سه‌گانهٔ قهرمان، هم‌دست و دشمن در الگوی سوریو نیز ظاهر می‌شود، به عنوان نوعی نیروی مضمونی که در تلاش است ارزش معینی را برای خودش یا کسی دیگر تثبیت کند، یا دست‌کم می‌کوشد از ارزش منفی احتراز کند؛ به عنوان شخصیت رقیب یا مخالف که با نیروی مضمونی رقابت، یا در برابر او مقاومت می‌کند؛ و به عنوان هم‌دست که می‌تواند به هریک از کارکردهای دراماتیک دیگر متصل شود.[1]

کاراکتر نمایشی انگاره‌ای پیچیده و متضمن فهم یک کنش کامل است و فراتر از زندگی واقعی، موجود پویایی است که هستی او در کنش‌های داستانی پدیدار می‌شود. و معرف نمونه‌های آرمانی تیپ‌های خود هستند، هرچند توجه به ویژگی‌های ملموسی چون نقاط ضعف، عادت‌ها، کاستی‌ها، سلوک فردی و... ، وی را واقعی‌تر می‌کند و روایتی عینی‌تر از کنش نمایشی مجال بروز می‌یابد.

---

۱. همان، ص۲۲٤.

بسیاری از آدم‌هایی که محور داستان‌واره‌ها قرار گرفته‌اند، همیشه در ذهن ما وجود دارند و دربارهٔ آنها داستان‌های گوناگونی شنیده‌ایم. این بن‌مایه «جست‌وجوگر» دارای نقش‌ویژه‌های مختلفی است. ممکن است برای وی بیش از یک کارکرد تطبیق‌پذیر باشد. رده‌بندی نقش‌ویژه‌ها و بررسی زنجیره کنش‌های جست‌وجوگر امکان شناسایی این بن‌مایه را از میان حکایات و داستان‌واره‌های واقعی فراهم می‌سازد. کارکرد یک شخص بر اساس اهمیتی که در مسیر شکل‌گیری قصه‌واره‌ها دارد، مبنای دسته‌بندی بن‌مایه جست‌وجوگر است.

جست‌وجوگر به مثابه قاتل

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 توطئه انکارناپذیر است.

گرچه ممکن است این جست‌وجوگر، 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 غیر فعال آنها را به تغییر و کنش وامی‌دارد. این قسم از جست‌وجوگر 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 جنبه‌های تاریک درون انسان‌هاست که از دیدگاه روان‌شناختی، این بُعد از ناخودآگاه انسانی سرکوب شده محسوب می‌شود که به اعماق تاریک ناخودآگاه وجود آدمی واپس زده شده است. البته تطبیق این بن‌مایه بر سایه در صورتی صادق است که تبه‌کار و اغواگر، نیرویی خارج از وجود قهرمان تصور شود؛ چنان‌که در موضوع مورد پژوهش این‌گونه است.

بعد از آن‌که وعده الهی تحقق یافت و زایش رازآمیز به وقوع پیوست، جست‌وجو برای یافتن این مولود مقدس آغاز شد. مولودی که به عنوان جانشین امام یازدهم و سرنگون کننده بساط حکومت جور شناخته می‌شد، باید با تدابیر امنیتی سرّی از محدودیت‌های سیاسی عباسیان محفوظ می‌ماند. به همین دلیل، پس از آن‌که ودایع امامت، نام اعظم خدا، وراثت و اسلحه را از پدر تحویل گرفت، چهل روز پس از تولد به مکانی نامعلوم فرستاده شد و آن‌گاه به سفارش پدرش، با حفاظت احمد بن محمد بن مطهر به مکه اعزام شد تا تحت سرپرستی مادربزرگ پدری‌اش قرار گیرد و از آن‌جا به مدینه رفتند که سی نفر از یاران پدرش مأمور محافظت از وی شدند.[1]

معتمد با آگاهی از بیماری امام یازدهم، عده‌ای را به فرماندهی قاضی بن بختیار به خانه ایشان فرستاد تا اوضاع را گزارش نمایند و در جست‌وجوی کودک باشند و اگر او را یافتند، بکشند. بعد از آن‌که از یافتن کودک ناامید شدند و یازدهمین پیشوا به شهادت رسید، معتمد به نحریر، پیش‌کار مخصوص خود دستور داد تا تمام کنیزان و همسران امام

---

۱. جاسم حسین، *تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم*ﷺ، ترجمه: محمدتقی آیت‌اللهی، ص۱۲٤، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۷ش.

را تحت نظارت خود داشته باشد. وی به همراه عده‌ای از زنان مراقب کنیزان حضرت شد. حتی برخی را دو سال تحت کنترل و نظارت خود نگاه‌داشت.[۱]

بعد از مرگ معتمد، با برادرزادهٔ او معتضد بیعت شد. او نیز در پی یافتن فرزند پیشوای یازدهم بود. وی شخصی بی‌رحم و خونریز بود و کسانی را که به هر دلیل می‌کشت، بدنشان را قطعه‌قطعه می‌نمود و هرگاه بر یکی از سرداران یا نوکرهای خود خشم می‌گرفت، دستور می‌داد گودالی حفر می‌نمودند و او را با سر درون گودال قرار می‌دادند و بر او خاک می‌ریختند و نیمهٔ پایین بدنش از خاک بیرون می‌ماند تا جانش از دُبُر درمی‌آمد.[۲]

وی به وزیر خود عبیدالله بن سلیمان که نسبت به شیعیان بسیار سخت‌گیر بود، مأموریت داد تا فرزند ابومحمد را جست‌وجو کند و در صورت دست‌یابی بکشد.[۳]

چنان‌که در کلام پیشوایان مکرر تصریح شده است، بسیاری از اندیشه‌وران، بر این باورند که یکی از مهم‌ترین دلایل مخفی بودن و غیبت این نور الهی، حفاظت از جان ایشان است تا بدخواهان و کینه‌ورزان بر او راه نیابند.[۴]

بن‌مایه جست‌وجوگر به مانند قاتل،[۵] نمونه چشم‌گیری از آنتاگونیست

---

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

۲. علی بن الحسین بن علی مسعودی، *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ص ۴۳، دارالهجرة، چاپ دوم، ۱٤۰٤ق.

۳. *الکافی*، باب مولد الصاحب ﷺ، ح ۳۰.

٤. همان، ج ۱، ص ۳۳۷.

۵. شاید بتوان *بهشت زمینی* اثر موریس را نمونه‌ای ادبی دانست که به خوبی بن‌مایه جست‌وجوگر به مانند قاتل را منعکس نموده و آن را آشکارا دست‌مایهٔ شکل‌گیری پیرنگ خود قرار داده است. خلاصه آن از این قرار است: ←

است که کارکردی کهن‌الگویی دارد و به‌گونه‌ای رقیب اصلی قهرمان محسوب می‌شود.

طالب حقیقت

طالب چه در اثر دغدغه‌ای شخصی یا برانگیخته شده از سوی گروهی کنجکاو، بازتاب داستان کل انسان و موقعیت جهانی بشر، استعاره‌ای برای موقعیت عمومی بشر و تجسم‌بخش کیفیت‌های جهانی انسان است.

طالب در پی هویت خویش جدای از بقیه به دنبال حقیقت و تمامیت آن می‌گردد؛ گویا برای رسیدن به مقام والای انسانی خود باید کاوش نماید و این انگیزه‌ای جهانی است. همه انسان‌ها از طریق فطرت در جست‌وجوی حقیقت هستند. این حس درونی، طالب حقیقت را به کنش وامی‌دارد. 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 خوشی‌ها و لذت‌ها جدا شده، در قلمروی جدید پا می‌گذارد و وارد مسیر تکامل می‌شود و چون چهره‌ای انسانی دارد، از خطا و اشتباه در امان نیست. این نقاط ضعف و کاستی‌ها او را به تردیدهای درونی می‌کشاند؛ هم‌چنان می‌کوشد بر تردیدهای خود پایان دهد. چنین کوششی انسان را به شناخت مراحلی از واقعیت نایل می‌سازد و عطیه‌ای که در این عرصه بر وی ارزانی می‌شود، منجر به زندگی نوین با حیاتی مداوم، پالوده و

«پیش‌گویی به پادشاه بزرگی اطلاع می‌دهد، جانشین او شخص فقیری است که در طبقه‌ای غیر از اشراف به دنیا می‌آید. پادشاه درصدد یافتن کودک برمی‌آید و به رغم آن‌چه می‌کوشد تا نوزاد را از بین ببرد، نوزاد سرسختانه رشد می‌کند و از کودکی به جوانی و مردانگی رشد می‌کند و هر از چند گاهی بر پادشاه ظاهر می‌شود و ناسودمندی کوشش‌های او را متذکر می‌شود...».

سرشار از معصومیت می‌گردد؛ چراکه هبوط خود را فراموش کرده، به انسانی مصعود بدل می‌شود.

طالب حقیقت با جلال و شکوه سفر نمی‌کند، بلکه با وجود فقر و سختی و سرسپاری، خویش را برای اشراق و الهام آماده می‌کند. وی با گذر از سرزمین‌ها، بیابان‌ها و دریاها، در جست‌وجوی معرفت به آن‌چه دست‌نایافتنی است، دست خواهد یافت و در واقع گذر از این منازل و مراحل، نوعی طی طریق معنوی محسوب می‌گردد.

ابوسعید کابلی که از طریق *انجیل* نشانه‌های اسلام را شناخته[۱] یا یولی دختری از چین که در رویای خود سلطان آسمان‌ها را دیده[۲] و ابوسعید غانم هندی در جست‌وجوی پیامبر اسلام بر امام آخرالزمان مشتاق می‌شود،[۳] نمونه‌هایی هستند که عنوان طالب بر آنها صادق است.

فرستاده (پیک)

فرستاده شخصیتی است جست‌وجوگر با مأموریتی ویژه از سوی قهرمان یا گروهی که باید پیغام یا محموله‌ای را به مقصد برساند. گاهی ممکن است فرستاده، خود قهرمان باشد، چنان‌که ممکن است ضد قهرمان، تبه‌کار یا پیک او باشد.

فرستاده فردی با ویژگی‌های 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، روحیه‌ای قوی، چابک، وفادار و

---

۱. علی‌اکبر نهاوندی، *برکات حضرت* ﷺ، ص ۵۰.

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

۳. *الکافی*، ج ۲، ص ۴۵۰.

سرسپرده دارد. پیک به اعتبار شخصیت، خصلت انسانی و ظاهر جسمانی خود، برای مأموریتی خاص انتخاب می‌شود.

فرستاده می‌تواند وظایفی گوناگون بر عهده گیرد:

یکم. رساندن پیغام

«در اسطوره‌های یونان، پیک چنان اهمیتی دارد که هرمس خدای یونانیان به بیان این کارکرد اختصاص دارد. هرمس همه‌جا به عنوان قاصد یا منادی خدایان ظاهر می‌شود؛ مأموریتی انجام می‌دهد یا پیغامی را از طرف زئوس می‌رساند. در آغاز ادیسه، هرمس به اصرار آتنا پیغامی را مبنی بر این‌که باید ادیسه را آزاد کند، از زئوس به ایزد بانو کالیپسو می‌رساند. ظاهر شدن هرمس به عنوان منادی، داستان را به حرکت درمی‌آورد».[1]

شاید مهم‌ترین وظیفه پیک رساندن پیغام باشد. پیغامی که وقوع تحولی مهم در آینده‌ای نزدیک را اعلام می‌نماید. تحولی سرنوشت‌ساز که یا قهرمان را به چالش می‌کشاند و یا او را از تحیر و استیصال می‌رهاند؛ زیرا پیک، با خود رمز نجات، اکسیر شفابخش، یا سندی به همراه دارد که در کشف حقیقت و رهایی قهرمان نقش تعیین کننده‌ای ایفا می‌کند. آن‌چه پیک با خود دارد، نشانی گران‌بها تلقی می‌شود که قادر به تصرف در قلب و روح دیگران بوده، اثر کیمیا دارد؛ زیرا محکوم به مرگی را از مرگ قطعی نجات می‌دهد، یا اجرای حکم حتمی را به تأخیر می‌اندازد.

---

۱. کریستوفر ووگلر، *سفر نویسنده*، ترجمه: محمد گذرآبادی، ص۸۸، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

دوم. یافتن پاسخ

گاهی پیک وظیفه دارد در پی یافتن پاسخ راهی سفر شود. ممکن است او به دنبال رسیدن به پاسخ پرسش‌های خود، قهرمانانه عمل کند. اگرچه فرستادگان بیشتر در خدمت، فرمان‌روایان، شاهان و حاکمان یا گروهی خاص هستند، اما خود آنها نیز دارای چالش‌های درونی بوده، شبهه‌افکنی‌ها، پهنه ذهن و آینه خِرد آنها را کدر می‌کند. این پرسش‌ها با عواطف، احساسات و باورهای آنها در ارتباطند. به همین جهت بار دراماتیک و کارکرد پیش‌برنده دارند. در واقع پرسش به عنوان معمایی نمود می‌یابد که برای شخصیت جنبه حیاتی دارد. اطلاعات پرسش‌گر محدود بوده، باید از منبع قابل اعتمادی پاسخ دریافت کند تا آرامش بیابد.

زمینه پیدایی این پرسش‌ها مختلف است. گاه پرسش، از یک دغدغه اعتقادی حاصل می‌شود که عده‌ای مغرض، در ذهن جامعه رواج داده‌اند. گاه عرصه علمی است که فقیهان، اندیشه‌وران و دانش‌مندان در حلّ آن عاجز مانده‌اند. 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 می‌پذیرد. امانت‌ها، بیشتر جنبه مادی داشته، شامل وجوه مالی، اجناس، هدیه‌ها و نذورات مردمی می‌شود. ممکن است این وجوه مالی یا هدیه‌ها، از جهت مادی، ارزش مالی فراوانی نداشته باشند؛ زیرا

دربر گیرنده دو سکه نقره یک پیرمرد دهقان و یا یک تکه‌پارچه‌ای که پیرزنی آورده نیز بشود.

گرچه فرستاده فردی عدالت‌پیشه 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 نشانه‌ای وجود دارد که تحویل گیرنده 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.

حاجت‌دار

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 آن‌که به شخصیتی پویا، زنده و دارای قوس و بُعد تبدیل شود، به قالب‌زدایی نیاز دارد.

حاجت‌دار با هزاران امید شهر 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 آن‌که هنوز باید

آزمون‌های سختی را پشت سر بگذارد؟ او گذشته خویش را مرور می‌کند. نقاط سیاه زندگی در نظرش صف می‌کشند. این رویارویی با گذشته در او تردید ایجاد می‌کند. وی رنجیده از کردار خود، قادر به ادامه مسیر نیست. آری، این‌گونه نیست که جست‌وجوگر همیشه انسانی با فضیلت، دوست‌داشتنی و دارای ویژگی‌های پاک انسانی باشد. این‌چنین فردی، بُرش نمونه‌واری از جامعه‌ای را تشکیل می‌دهد که منطبق با تمامیت گروه زیادی از هم‌نوعان اوست. جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کرده و به مانند زمینه و پایگاه نخستین او، با دنیایی که قصد پاگذاشتن در آن را دارد، در تضاد است.

این توقف و تردید نمود بازگشت به باطن و کشمکش درونی جست‌وجوگر است. در واقع او افزون بر این‌که بیرون از خود به دنبال حاجت روانه است، در درون خود نیز به خودشناسی و پالایش می‌پردازد. حاجت این جست‌وجوگر به دور از هر نوع زیاده‌خواهی و خیال‌بافی، بر پایهٔ منطق بوده، نیازی در چارچوب عقل و عشق است. شاید بتوان موارد ذیل را به عنوان آن‌چه جست‌وجوگر در پی دست‌یابی به آن است، نام برد:

یکم. درخواست فرزند

در موقعیت‌های عمیق عاطفی، شخصیت در بیرونی‌ترین لبهٔ زندگی ایستاده، احساس شکست می‌کند. او در رسیدن به آرزوهایش ناکام مانده، حسرت داشتن فرزند بنیان‌های عاطفی او را متزلزل نموده است. سویهٔ تاریک عشق، وی را در بحرانی جدّی قرار می‌دهد، اما از پا درنمی‌آورد. او به جنگ سرنوشت می‌رود با تمام وجود با سترون بودن خود یا

همسرش کنار آمده، با امید بـه آینـده‌ای بهتـر، قـصد راه‌یـابی بـه آسـتان مقدس و عرض حاجت دارد. این کنش احساسی، سـرانجام از گسـستی مرگ‌بار، جلوگیری خواهد نمود و تعـادل را بـه زنـدگی او و محبـوبش بازمی‌گردانـد. شخـصیت و محبـوبش کلیـد رهـایی از کـانون بحـران را درخواست فرزند و عرض حال و توسل به پیشگاه آن ذات پاک می‌دانند و «بشارت فرزند» آن هم در قامت پسر، بارقـهٔ امیـد را بـر زنـدگی آنهـا می‌گشاید و قدرت عشق را متجلّی می‌سازد.

معمولاً فرزندانی که از این راه و با عنایت ویژهٔ آن حضرت بـه کـانون خانواده‌ها عطا شده، پسر بوده‌اند. گاه بعـد از بـشارت ولادت فرزنـد، از پدر او خواسته شده تا نامی ویژه را برای او برگزیند. این فرزندان، عطیـه‌ای الهی بوده، در فضایی معنوی رشد کرده‌اند و از مفاخر اسلام شده‌اند.

این ورطـه ناپیمودنی نیـست، بلکـه در تـداوم تقـدیرهای ناشـناخته خداوند، امری مسلم است؛ زیرا از پیش نیز این «مـشیت» الهـی در بـاور مؤمنان گنجانده شده است؛ آن‌گاه که سارا زن ابراهیم پیر و سترون گشته و سال‌ها از هنگام فرزند زادنش گذشته بـود، خداونـد بـه آنهـا فرزنـدی هدیه نمود.

دوم. طلب درمان

جست‌وجوگر ناامید و بُریده از عوامل طبیعی، درمانده اسـت. وی درد و مرض خویش یا یکی از عزیزانش را کـه بارهـا نـزد پزشـکان مـدعی عرضه نموده، ناکام از درمان شده، به عنوان تحفه به همراه می‌گیرد و دل به سفر می‌سپارد تا از آن آستان مقدس درمان طلب کنـد. هرچنـد بیـشتر این بیماری‌ها ظاهری و جسمانی هستند، اما گاه بیماری جـست‌وجـوگر

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

بیماری درمان‌ناپذیر جست‌وجوگر یا یکی از خویشاوندان وی، بیم مرگ و فراق را در دل او قرار داده، همّتش را سست نموده، به مانند عنصری ملال‌انگیز او را از حرکت بازمی‌دارد. اما در پس این ناامیدی، به امید نوشدگی، رسیدن به کامرانی و خجستگی و درمان شدن از خزانهٔ غیب، اقدام به جست‌وجو می‌کند. در این سلوک بعد از یک تطهیر آیینی، سوزاندن و نابود ساختن گناهان و خطاها به اکسیر شفابخش دست می‌یابد؛ چراکه این آستان، متعالی‌ترین احسان و بخشش را برای خوش‌بختی و آسایش آدمیان هماره تا هرگاه در حال اعطا کردن است.

اعطای خاصیت درمان‌گری به یک فنجان قهوه، چند عدد خرما یا میوه و گیاهان، یا تعلیم ذکری خاص، نمودی نازل از این احسان قلمداد می‌شود؛ هرچند تماس با محل درد یا لمس زخم و بهبودی غدّهٔ سرطانی به برکت آن، سنجیه‌ای به مراتب کریمانه‌تر خواهد بود. دلیل این خاصیت درمان‌گری، 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 شگفت‌انگیز و شفابخش را به وجود آورده است.

سوم. امان‌خواهی

گاه شخصیت حاجت‌دار، فردی است که در اثر حق‌خواهی و عدالت‌طلبی یا هواخواهی و عشق مذهبی، مورد تعقیب عوامل حکومت جور قرار دارد و جانش در خطر است. وی در جست‌وجوی «حریم امن» از قلمرو حکومت جور می‌گریزد تا خویش را نجات دهد.

ممکن است امان‌خواه از سوی شخصی ظالم یا سارق و تبه‌کار گریزان باشد و چون توان مقابله با آنها را ندارد، به ناچار به آستان امـن پناهنـده می‌شود و گاه بسط می‌نشیند. حاجت‌دار پی‌آمدهای جـان بـه‌در بـردن از مرگ را تجربه می‌کند. او که لطف و مهـر آرام‌بخـشی را درک کـرده، بـه خودآگاهی و بصیرتی ژرف دست می‌یابد. حاجت‌دار، بعـد از تـشرف و راه‌یابی به آن آستان امن، دریافت‌های تازه‌ای از جهان و آرایشی جدید از گیتی را می‌بیند. این لحظه چنان هیجان‌انگیز است که گذشـتهٔ شخـصیت را متحول کرده، بی‌درنگ بازآفرینی و زایـشی نـو را بـرای او بـه همـراه خواهد داشت.

چهارم. طلب مال

یکی از درخواست‌هایی که شخص حاجت‌دار در پی روا شدن آن بـه جست‌وجو می‌پردازد، نیاز مالی است. این نیاز، پی‌آمد انقطـاع اسـباب و علل طبیعی بوده، به هنگام سختی و اضطرار خودنمایی می‌کند.

اگرچه رفع حاجـت از ایـن راه، نـسخه‌ای دائمـی نبـوده، دربـارهٔ هـر شخص تکرار شدنی نیست، اما به حکم تعادل، توازن و التفات ویژه ولی نعمت به نیازمندان، سنّت مکرّر بوده، هرجا احتیاجی هست، فیض و مدد نیز هست.

معرفی مال در قالب چند درهم و دینار یا صدور حواله و یا فرسـتادن مال به قدر نیاز حاجت‌دار، در ردیف این التفات‌ها می‌گنجد. گاه ممکـن است در این تکاپو مال اندکی نصیب حاجت‌دار شـود؛ امـا دارای برکتـی است که نه‌تنها نیاز او را تا آخر عمر، که نیازمندی چند نسل بعد از او را نیز برطرف می‌سازد. جالب این است که این خاصیت تکثیر و ازدیـاد تـا زمانی وجود دارد که به عنوان راز سر به مهر مخفی مانده است.

۳. کارپرداز

کارپرداز، بن‌مایه‌ای است که در به وجود آمدن موقعیت‌های داستانی، نقشی ویژه را ایفا می‌کند و همواره پنجره‌ای به درون داستان‌واره‌ها می‌گشاید. کارپرداز نقش‌های گوناگونی دارد و نمودهای متفاوتی به خود می‌گیرد. گاه به عنوان قهرمان محور کنش بوده، فعال‌ترین فرد در داستان‌واره‌ها قرار می‌گیرد و گاه در قالب یک مرشد، استاد و راهنما به عنوان شخصیت مکمل، قهرمان اصلی را رهنمون می‌گردد؛ شخصیتی مثبت، مهربان و دانا که کنش‌گر اصلی را در دست‌یابی به هدف خود کمک می‌کند.

روند شکل‌گیری و پیدایش این بن‌مایه بعد از تولد معجزه‌آسای دوازدهمین پیشوا قابل رهگیری است. بعد از آن‌که زایش رازآمیز تحقق یافت، جست‌وجوی حکومت در پی یافتن آن نوزاد مقدس بی‌نتیجه ماند، تبه‌کاران یقین داشتند مولود موعود زنده بوده، در حال رشد است. آنان همهٔ 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. بدین‌سان بود که عده‌ای مأمور شدند در خدمت آن پیشوای مقدس، به رتق و فتق امور بپردازند. آنها به عنوان نمایندگان و کارپردازان ویژه، واسطهٔ بین مردم و آن نور مقدس بودند که در پرتو نورافشانی‌هایش مردم را به حقیقت راهنمایی می‌کردند.

استراتژی به وجود آمدن نمایندگان و سامان‌دهی شبکهٔ ارتباطی، از پیش پایه‌گذاری شده بود و مردم با این روند آشنایی کامل داشتند. «شرایط بحرانی که ائمه علیهم‌السلام در زمان عباسیان با آن روبه‌رو شدند، ایشان را وا داشت تا ابزاری جدید برای ارتباطات با اعضای جامعه خود

جست‌وجو کنند. مآخذ شیعهٔ امامیه حاکی از آن است که امام ششم، حضرت صادق علیه‌السلام نخستین امامی است که نظام زیرزمینی ارتباطات را در جامعه خود به کار گرفت».[1] «خلفای عباسی از سال ۱۹۷ق به بعد، از زمان مأمون، سیاست و روش جدیدی را برای کنترل و مراقبت بیشتر و دقیق‌تر امامان اتخاذ نمودند و آن عبارت از اقامت اجباری آنها در پایتخت بود. این سیاست بر امام رضا، امام جواد، امام هادی، امام عسکری علیهم‌السلام تحمیل شد. لذا آنها جهت ارتباط با پیروان خود مجبور شدند به گسترش سازمان وکالت بپردازند تا در هر شرایطی بتوانند اهداف الهی خود را که هدایت و راهنمایی مردم باشد، پی‌گیری کنند».[2]

در زمانه‌ای 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 سمری، اوضاع نابسامان اجتماع را سامان بخشیده با رهبری مدبرانهٔ خود، مردم را از سردرگمی و حیرت نجات دادند و از انشعاب، فرقه‌گرایی و انحراف آنان جلوگیری نمودند. مهم‌ترین فعالیت این کارپردازان خاص عبارت بود از:

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

۲. جلوگیری از فرقه‌گرایی و انشعاب مردم؛

۳. پاسخ‌گویی به سؤال‌های فقهی و مشکلات علمی و عقیدتی؛

٤. مبارزه با مدعیان دروغین؛

---

۱. *تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم* علیه‌السلام ص ۱۳٤.

۲. علی غفارزاده، ***پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان*** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه ص ۷۰، قم: انتشارات نبوغ، چاپ اول، ۱۳۷۵ش.

۵. اخذ و توزیع اموال متعلق به پیشوا؛

٦. سازمان‌دهی نمایندگان، کارپردازان و ایجاد شبکهٔ 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 بحران‌های ناگوار و شرایط خاص حاضر شده، نسبت به رفع نیازهای مستضعفان، نیازمندان و حاجت‌داران فعالیت کرده‌اند. آنان به صورت چهره‌هایی ناشناس میان مردم حضور دارند و با سیستمی سرّی و پیچیده مأموریت خود را انجام می‌دهند. این فعالیت‌ها در قلمرو اعتقادی ـ نژادی نمی‌گنجد؛ بلکه تمام انسان‌های نیک‌سیرت از آن بهره‌مند می‌شوند.

۴. مدعیان دروغین

در بسیاری از داستان‌ها، با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که تغییر شکل می‌دهند، پوست می‌اندازند و در خلال رویدادهای داستانی نقاب از چهره برمی‌گیرند و ماهیت اصلی خود را نمایان می‌سازند. این شخصیت‌ها برای رسیدن به اهداف خود، از ترفندهای بسیاری استفاده می‌کنند. یکی از آنها «نقاب‌گذاری» است. ساده‌ترین ترفند در این فرآیند، تغییر نام و خلق و خوست که هم‌چون تغییر پوشش ظاهری و فیزیک، رفتن در پوست نیروی مخالف و... به تناسب پیچیده‌تر هم می‌شود؛ هم‌چنان‌که شکارچیان در دشت‌ها، هنگام شکار در پوشش حیوانات ظاهر می‌شوند و پوست حیوان را به تن می‌کنند. در قبایل نخستین، بدین‌وسیله روح حیوان را در تصرف خود درمی‌آوردند و خشم خدایان را از خود دور می‌ساختند.

استفاده از ایـن ترفنـد، نمودهـای متنـوعی دارد کـه بعـضی ریـشه در ویژگی‌های روان‌شناختی بشر دارد؛ مانند حس زنانگی موجود در مـردان که در اثر سرکوب شدن این کیفیت درونـی، بعـضی از مردهـا بـا نقـاب زنانگی در جامعه ظاهر می‌شوند و روابط خود را بر اساس همـین حـس تنظیم می‌کنند و یا برعکس، زنـانی هـستند کـه بـه دنبـال احیـای حـس مردانگی خود بوده، جنبه‌هـای خـشن و بـی‌عاطفـهٔ خـود را بـه نمـایش می‌گذارند. کـارل گوسـتاو یونـگ در تحلیـل رویاهـا، ایـن حالـت‌هـای روان‌شناختی را با اصطلاح، «آنیما» و «آنیموس» معرفی می‌کنـد و دربـارهٔ آنها تحلیلی جامع ارائه می‌دهد.[1]

در کنار این حالات روان‌شناختی، انگیزه‌های دیگری نیـز وجـود دارد که شخصیت را به پنهان شدن در پس نقاب می‌کشاند. مهم‌تـرین انگیـزه، همان است که از کل داستان بیرون می‌آید و به تدریج بـر رونـد داسـتان گسترانیده شده، کنش‌های شخصیت را جهت‌دار می‌کند و موقعیت را بـه پیش می‌برد؛ مانند جاسوسی، کسب اعتبار و اعتماد، سرپوش گذاشتن بـر ناکامی‌ها، انحراف و اغفال دیگران و شکست و نابودی قهرمان.

این بن‌مایه در داستان‌واره‌های تحلیل شده، وجـود داشـته، از اتمـسفر لازم برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردار است؛ زیرا کارکرد دراماتیک آن، ایجاد تعلیق در داستان است. دوپـاره بـودن شخـصیت و کـنش‌هـای متباین، حس کنجکاوی مخاطـب را برانگیختـه، بـه شخـصیت نیـز بُعـد می‌بخشد و او را از دیگران متمایز می‌سازد.

مدعیان دروغین، بـا صـورتک نیابـت، در شـرایطی کـه فعالیـت‌هـای پیشوای دوازدهم به صورت پنهانی و سرّی صورت می‌گرفت و مردم بـه

---

۱. نک: *نظریه‌های شخصیت*، ص ۵۲.

واسطه کارپردازان خاص می‌توانستند با ایشان ارتباط برقرار نمایند، فرصت را مناسب دیده، از اعتماد عوام سوءاستفاده نموده، به دروغ مدعی نیابت شدند و با صورتک کارگزار، مردم را فریب می‌دادند.

انگیزه ادعاهای دروغین این عده را در موارد ذیل جست‌وجو می‌توان کرد:

۱. زمینه‌های اجتماعی و شرایط فرهنگی جامعه؛

۲. ضعف ایمان فرصت‌طلبان و زودباوری مردم؛

۳. تصاحب اموال و وجوه شرعی که از همهٔ شهرها به سوی کارگزاران سرازیر می‌شد؛

٤. رسیدن به شهرت و مقام در جامعه.

به دلایل سیاسی ـ اجتماعی و زمینه‌های اعتقادی، شروع فعالیت مدعیان دروغین از دیدگاه تاریخی، از دوره محمد بن عثمان، نایب دوم امام دوازدهمﷺ بوده است. این افراد عبارتند از:

۱. ابومحمد حسن شریعی، ۲. محمد بن نُصَیر نُمیری، ۳. احمد بن هلال عبرتائی، ٤. ابوطاهر محمد بن علی بن هلال، ٥. ابوبکر محمد بن احمد بن عثمان معروف به ابوبکر بغدادی، ٦ و ۷. اسحاق احمر و باقطانی، ۸ حسین بن منصور حلاج، ۹. شلمغانی، ۱۰. ابودلف کاتب.[1]

اکنون نیز کسانی هستند که از این نیرنگ استفاده کرده، به عوام‌فریبی مشغولند. شخصیت‌شناسی و تبارگردی این افراد و تحلیل عوامل پنهان شدن در پس نقاب نیابت و انحراف از مسیر ولایت، چشم‌اندازهای مناسبی پیش روی نویسنده باز خواهد نمود.

---

۱. *پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان*ﷺ ص۱۷۹.

۵. هادی (منبع دانایی)

باور به وجود انسان کامل به عنوان پناهگاهی مطمئن، نیرویی برای برون‌رفت از گم‌گشتگی و ازخودبیگانگی است. در سایه پیوند و ارتباط با حقیقت آسمانی، حصار نیست‌انگاری در هم می‌شکند و انسان سالک از فیض وجودی و هدایت باطنی برخوردار شده، هویت خویش را می‌یابد.

پیمودن این مسیر و رسیدن به قلّه منیع سعادت و آرمیدن در سایه‌سار ولایت، به آگاهی و شناخت راه و رسم منزل‌ها نیاز دارد تا راه را بی‌راه 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 راه‌بری‌های شخصی میسّر است که گام به گام سالک را در این رَه معرفتی همراهی کرده، او را از گردنه‌های صعب‌العبور 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 نشانه‌های روشن آن قلمرو مقدس را می‌شناسد و به عنوان منبع دانایی، خیرخواه و مشاور دیگر سالکان خواهد بود.

سالک، پند و راهنمایی هادی را به جان می‌خرد و در راهی که او نشان داده، قدم‌هایش را استوارتر برمی‌دارد. دقت در انتخاب «مرشد» امری ضروری است؛ زیرا این ورطه فریبنده بوده، عده‌ای نقاب‌دار و فرصت‌طلب، قصد دغل‌بازی و فریب نوسفران را دارند و با سوءاستفاده از احساسات و موقعیت اعتقادی سالکان، آنها را به گردنه‌های پرخطر و پرتگاه انحراف و التقاط سوق می‌دهند.

گاه شخص هادی از کارپردازان آستان مقدس بوده، از خدمت‌گزاران ویژهٔ ناحیهٔ مقدسه به شمار می‌رود و گاه استاد پیری است که سال‌ها سرسپردهٔ 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 داستان‌واره‌ها، کانون داستان بر محور شخصیت «هادی» پایه‌گذاری شده و کنش‌ها بر اساس مضمون تعلیم و تربیت تحقق می‌پذیرند، حضور هادی در بسیاری از داستان‌واره‌ها، بخش کوتاهی را به خود اختصاص داده است و تأثیری گذرا و موقت بر جست‌وجوگر دارد.

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

۶. بیابان

در ایجاد هر موقعیت داستانی، رابطه شخصیت با دنیای پیرامون وی، در فضا و مکانی ملموس رخ می‌دهد. 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 گیرندهٔ مکان داستانی نیز محسوب می‌شود، ولی در پایان عناصر درام قرار گرفته است. با این حال بر خلاف مکان که گاه محور اصلی موقعیت قرار می‌گیرد و کارکرد داستانی آن انکارناپذیر است، منظرهٔ نمایشی نمی‌تواند در سطح کشمکش تأثیر

بگذارد؛ از این‌روی، گاه «بیابان» به عنوان مکـانی کـه بیـشتر رویـدادهای داستانی در آن واقع می‌شوند، کارکرد داستانی می‌یابد.

بن‌مایه «بیابان» نشانه سطحی پهناور است. موطنی کـه جـست‌وجـوگر در پی دست‌یابی به ذات حق به دوردست‌ترین نقطه آن عزیمت می‌کنـد. در واقع حقیقت در پشت آن قرار دارد و باید کشف شود.

بیابان در عین آن‌که نشانهٔ تمایزی اولیه نیز هست، سرزمینی اسـت کـه قهرمان بـا پـای نهـادن بـر دامـن آن، رهـسپار مـی‌شـود تـا حقیقـت را جست‌وجو کند. این منطقـه رازآمیـز، جـایی اسـت کـه قهرمـان در طـی جست‌وجوی خود، آزمون‌های خاصی را پشت سـر مـی‌گـذارد کـه گـاه باعـث شـگفتی و شـعف و گـاه باعـث تـرس و تردیـد وی شـود. ایـن رویارویی، قهرمان را بـه نیرویـی تـازه مجهـز نمـوده، بـا شـرایط بیابـان سازگارتر می‌سازد، به‌گونه‌ای کـه قـوانین حـاکم بـر ایـن عرصـه را فـرا 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 روی‌کردی 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 پوستهٔ ظاهری است.

در انجیل متی، بیابان مکانی است مملو از شیطان که عیـسی در آن چله‌نشینی نمود و ریاضـت کـشید و انتونیـوس قـدیس در بیابان مورد تهاجم شیاطین قرار گرفت. در صحرا تنها خداست که هست. این مفهوم بـا دریـا در نمـادگرایی بـودایی هـم‌ذات

است. صحرا جای مجازات بنی اسرائیل و محل وسوسه مسیح است. (مرقس ۱:۱۲)
شرایط هیچ‌کجا سخت‌تر 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، چنان‌که مسیح موعود را نیز در بیابان بشارت ظهور دادند. (متی، ۳:۱)
صحرا فضیلت رحمت را در مسیری معنوی نشان می‌دهد و دربر دارندهٔ 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. بیابان‌گردان و صحرانشینان خانه به دوش، در دامن بیابان خیمه برافراشته، اندکی سکنا گزیده، باز عزم سفر نموده، خیمه‌ها برمی‌چینند و این سنت هم‌چنان 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]

---

۱. ژان شوالیه و آلن کربران، ***فرهنگ نمادها***، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی، ج ٤، ص۱۳۸، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵ش.
۲. همان، ج۳، ص۱٤۳.

برخی چون هانری کربن خیمه را دارای ساختاری کیهانی دانسته، تیرک میان خیمه را با «امام» مقایسه می‌کنند.[۱] گویا هستی بسان خیمه‌ای به شمار می‌رود که تکیه‌گاه مرکزی آن امام است و تا این ستون حضور دارد، خیمه دارای ثبات بوده، هم‌چنان برافراشته می‌ماند.

خیمه در بیابان، در صحرای عرفات و منا، کنار ساحل دریا و... محلی مقدس است که جست‌وجوگر پس از عبور از منازل بسیار، لیاقت راه‌یابی و شرف حضور بر آستان آن را می‌یابد. گاه این توفیق با رویت ساکن الهی آن همراه است و گاه از دور تنها هاله‌ای نور چشمانش را منور می‌سازد. خیمه در این مقام «حَرَم» است؛ حریمی دست‌نایافتنی که گنجی حقیقی را در خود محصور کرده، هیبت و عظمت آن را به ذهن متبادر می‌کند.

۸. نشانه (رمز)

در زمان‌های گذشته، ورود به شهرها و گذر از دروازه‌ها، 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؛ چنان‌که اکنون نیز در مناطق جنگی و قلمرو نظامی، عبور و مرور تنها با دادن اسم رمز و گفتن رمز شب ممکن است.

این خاصیّت شناسایی و هویت‌بخشی «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

---

۱. همان، ج۳، ص۱۴۳.

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 می‌رود».[۱]

«در اصل به معنای علامت هویّت و شناسایی بوده، یعنی به شیء‌ای دو نیمه شده اطلاق می‌شد که دو تن به نشانهٔ پیوند یا پذیرایی و میهمان‌داری با خود داشتند تا دارندهٔ هر نیمه، چون به دارندهٔ نیمهٔ 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 داستان‌واره‌ها بوده، مورد توجه قرار گرفته است.

نشانه در قالب ارائهٔ نام شخص یا مکانی خاص، بیان تعداد معین درهم و دینار، رنگ پارچه و... نمودی از اراده قهرمان و شخصیت جست‌وجوگر است. این نشانه سبب قوت قلب و اعتماد به نفس وی بوده، تأثیری رضایت‌بخش بر وجود او خواهد گذاشت. نیروی به وجود آمده از تملک رمز و همراه داشتن نشانه، افزون بر آن‌که به مانند عاملی است برای برانگیختن شخصیت و کارکردی تداعی کننده و حمایتی دارد. نیز تمهیدی ساختاری محسوب می‌شود که بازده‌ای درام‌پردازانه داشته، نقطه‌ای کانونی در خلق موقعیت محسوب می‌گردد؛ چراکه در مرکز کنش، مؤلفه‌ای حیاتی برای شکل‌گیری موقعیت است. قهرمان مطمئن و سرخوش از تصاحب نشانه، در انتظار خطر، درگیری با دشمن، سرقت و از دست دادن رمز نیز هست.

---

۱. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، ص ۵.

۲. جلال ستاری، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، ص ۲۰، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸٦ش.

۹. رنگ سبز

سبز آمیزه‌ای از زرد و آبی است. این تداخل، ارزش میانگین سبز را نمایان می‌کند؛ زیرا رنگ زرد گرم بوده و آبی از رنگ‌های سرد است. پس از زمستان سرد و انجمادگر که یادآور تنهایی، انقطاع و فراموشی است، بهار با پوششی سبز از راه می‌رسد و امید را در شریان هستی جریان می‌دهد. انجماد و انقطاع را ذوب نموده، با باران بارورکننده، بیداری و زندگی را به ارمغان می‌آورد.

رنگ سبز نماد طبیعت، صلح، حاصل‌خیزی و تجدید حیات بوده، از دیدگاه فرهنگی تداعی کننده امید، پیش‌رفت، عدالت اجتماعی و... است.

«پیچیدگی رنگ سبز به علت گوناگونی آن است که از سبزی جوانهٔ نورسته و تیز در بهاران و سبزی همهٔ رستنی‌ها و گیاهان تا سبزی پورمک و کَپَک و زنگار و پوسیدگی را شامل می‌شود. رنگ سبز، از سویی نمودار زندگی است و از سویی دیگر، نمایش‌گر مرگ. بنابراین، نمودگار همهٔ اسرار سرنوشت بشر است... در آداب و رسوم مذهبی، رنگ سبز، نشانه امید و انتظار، نجات و فلاح و نشئهٔ ثانوی است».[۱]

رنگ سبز، نماد جاودانگی و دربر دارندهٔ امید، نیرو و عمر طولانی است و با خصوصیات شگفت‌آورش، رازی را در عمق و نهان خود پنهان می‌دارد. «سبز، دربر گیرنده، آرام‌بخش، تازه کننده، آهنگین، در بناهای مذهبی که نیاکان‌مان در صحرا و بیابان برمی‌افراشتند تقدیس می‌شد. سبز برای مسیحیان نشانهٔ امید و تقوا بود، گرچه مسیحیت در آب و هوایی معتدل رشد کرد، جایی که آب و سبزه عادی بود. اما برای اسلام کاملاً

---

۱. مونیک دوبوکور، *رمزهای زنده جان*، ترجمه: جلال ستاری، ص۱۱۸، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳ش.

برعکس بود، سنت اسلام چون واحه‌ای 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 مادیِ خانواده است. عبای رسول‌الله ﷺ سبز بود. فاطمه دخترش و حضرت علی ؑ دامادش، و دو فرزند آنها حسن و حسین ؑ در هنگام خطر، زیر عبای ایشان پناه می‌گرفتند و از این‌روست که آنها را خمسه آل‌عبا می‌خوانند».[۱]

حضور این بن‌مایه در داستان‌واره‌های مورد پژوهش، درقالب هاله‌ای سبز، پارچه‌ای 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، نشانهٔ راه‌یابی و تشرف به آستان مقدس و ورود به قلمرو معنوی و پیوند و اتصال به امواج ولایت است و همانند تصویری مناسب از برای آن‌چه تصویر نمودن آن ممنوع است، به شمار می‌رود.

۱۰. حج

حج، این آیین ابراهیمی، از فرایض مهم اسلام است. این عبادت که رکن وثیق و حبل متین و میراث فرشتگان و پیامبران محسوب می‌شود، تنها در پرتو ولایت است که رضوان الهی و بهشت جاوید را برای حج‌گذار به ارمغان می‌آورد.

حج، نماد حضور و جلوه‌ای از پیوند توحید و امامت است؛ زیرا رکن کعبه امام است، هم‌چنان‌که رکن عالم وجود نیز هموست.

---

۱. *فرهنگ نمادها*، ج۳، ص ۵۲۰.

عالی‌ترین اسرار حج در میعاد با ولایت نهفته است؛ چنان‌که فرمود: «... مردم وظیفه دارند اطراف سنگ‌های کعبه طواف کنند و پس از آن نزد ما آمده، مودّت، نصرت و آمادگی‌شان را بر ما عرضه کنند».[1] حرمت کعبه و بَلَد امین به صاحب ولایت است؛ زیرا ظهور منجی نیز بر شرافت آن خواهد افزود، آن‌گاه که در کنار کعبه فریاد ظهور و عدالت‌خواهی و بشارت حضور سر دهد و یاران و سرسپردگان خویش را فراخواند.[2]

اگرچه این بن‌مایه امکان انتزاع تم‌های معنوی، درون‌مایه‌ها و مضامین بلند مهدوی را فراهم می‌آورد، اما ضرورت رعایت آن در فرآیند بازنمایی از آن‌روست که زمان و فضای مربوط به آن، جنبه‌های ملموس داستان‌واره‌ها را تشکیل می‌دهد.

فضا در معنای ساختاری خود، محیطی معین است که بر کنش‌ها تأثیر می‌گذارد و زمان نظام‌دهنده تداوم زمانی و مقیاسی برای وقوع رویدادها محسوب می‌گردد. البته توجه به فضا و زمان انتزاع شده از حج تنها به لحاظ ساختاری، به معنای تداوم زمانی و عرصه‌ای برای وقوع داستان نیست؛ بلکه چون سرشار از تفاسیر معناشناسانه هستند، مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۱۱. ازمایش

شخصیت جست‌وجوگر باید در مسیر رسیدن به خواسته خود محک بخورد و امتحان پس دهد. این چالش و آزمون‌ها مانند موانعی هستند که شخصیت را در تصمیم خود مصمم می‌نمایند. وی با عزمی راسخ و

---

۱. *الکافی*، ج ۱، ص ۳۸۲.
۲. *بحارالانوار*، ج ۵۲، ص ۲۹۰.

هدایت‌گری‌های «هادی» موفق به پشت سر گذاشتن این آزمون‌ها می‌شود. اما این رشتهٔ 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 منبعث از درون شخصیت، گاهی به بحران می‌انجامد و کارکردی درام‌پردازانه می‌یابد؛ زیرا موجب تحقق تعلیق شده، مخاطب را به گمانه‌زنی وامی‌دارد. در این مرحله، گذشتهٔ 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 نقطهٔ 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 صحنهٔ آزمایش، ممکن است عوامل به‌گونه‌ای 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 بزرگ‌ترین مانع در برابر شخصیت «سایهٔ» اوست که به‌گونه‌ای تداعی کننده آرزوهای سرکوب شده قهرمان بوده، سویه‌ای منفی از وجوه شخصیتی او را تجسم می‌بخشد.

محک خوردن ایمان، اخلاص، شجاعت و ایثار، کشمکش درونی را برای شخصیت به وجود می‌آورد. این کشمکش از عمق به سطح نفوذ پیدا می‌کند. سپس از سطح معنوی، اخلاقی و عاطفی عبور کرده، نمود خارجی می‌یابد. کنش شخصیت، از همین کشمکش به دست می‌آید 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، برون‌فکنی ناخودآگاه وجود آدمی بوده، فرایندی روانی، غیرارادی و خارج از قدرت نفوذ خودآگاه است. این کنش روانی، بیان‌گر حقیقت و واقعیتی درونی است که به رمزگشایی پیام‌های معماگونهٔ وجود شبانه انسان می‌انجامد؛ البته آن‌گونه که هست، نه آن‌گونه که فرض می‌کنیم یا می‌خواهیم که باشد.

در مکاتب روان‌شناسی، به‌ویژه مکتب فروید و یونگ، خواب به عنوان یکی از حلقه‌های شبکه روانی، عنصری فعال برای معرفی ساختار و توسعه روح انسان‌هاست. از این‌رو، خواب و رویا در تحلیل‌های روان‌شناختی فروید و یونگ از جایگاهی ویژه برخوردار است:

خواب‌ها، تصاویر و پیوستگی انگاره‌هایی را دربر دارند که ما آگاهانه خالق آنها نیستیم. آنها به خودی خود زاده می‌شوند، بدون این‌که ما دخالتی داشته باشیم. و نیز بیان‌گر فعالیت روانی‌اند که خود را از هرگونه اراده دل‌خواه 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 علّی 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 بدین‌گونه رفتار کلّی خواب بیننده را بهبود می‌بخشد. هم از این روست که ما نیاز به تحلیل خواب در شیوه‌های درمانی خود داریم.[1]

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 صادقه محسوب می‌شوند، انکارناپذیر است؛ هم‌چنان‌که این‌گونه خواب‌ها، به تأویل و تفسیر و رمزگشایی و شناسایی نشانه‌های معنایی نیاز دارند.

---

۱. کارل گوستاو یونگ، *روح و زندگی*، ترجمه: لطیف صدقیانی، ص۷۵، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۵ش.

از دیدگاه قرآن، خواب‌ها به رویای صادقه و اضغاث احلام تقسیم می‌شوند. اضغاث احلام یا خواب‌های پریشان در پی آشفته‌حالی خواب‌بیننده، حادث شده، معانی نامربوط داشته و «صورتی درهم و برهم ز رویاهای مختلفی است که هرکدام برای خود تعبیر جداگانه‌ای داشته، ر چون یک‌یک آنها مشخص نیست و با هم مخلوط شده‌اند، وقوف به عبیر آنها برای معبر دشوار گشته است. آری، چه‌بسا می‌شود که آدمی در یک خواب از یک رویا به رویای دیگر و از آن به رویای سومی و هم‌چنین 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 یک‌یک آنها مشکل و بلکه ممتنع می‌گردد».[1]

در تحلیل داستان‌واره‌ها، خواب‌هایی که از واقعیت مایه دارند و دربر ارندهٔ معارف بالنده و مضامین حقیقی بوده‌اند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. رچند این بن‌مایه در داستان‌واره‌ها به عنوان قالبی روایی وجود دارد و گاه اساس یک موقعیت داستانی را تشکیل می‌دهد، اما در فرآیند ازآفرینی، اقتباس و به‌کارگیری 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، ما با تکرار آن ویژگی‌ها و نشانه‌هایی از واقعیت را برای او آشکار ی‌سازد. این کشف سبب حرکت شخصیت شده، او را وارد ماجرا می‌کند.

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

---

۱. سید محمدباقر موسوی همدانی، *ترجمه تفسیر المیزان*، ج ۱۱، ص ۲۵۵، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷٤ش.

عرضه‌داشت دیداری و شنیداری است، اما رایج‌ترین شیوه، استفاده از ترفندهای «اپیک»، هم‌چون حدیث نفس رویایی، روایت توسط راوی «وساطت‌کننده» و روایت‌های «اطلاع‌رسان» دیگر نقش‌واره‌ها، در درون زمینه‌های ساختاری پیرنگ است.

۱۳. حریم ایمن

در زمان‌های گذشته، معمولاً کنار دروازه‌های ورودی شهرها، پاسبانان و دروازه‌بانان نیرومندی می‌ایستادند و از ورود افراد ناشناس به داخل شهر جلوگیری می‌کردند. آنها با نیروی بازدارندهٔ خود، مانع نفوذ هر نیروی بیگانه‌ای به داخل شهر می‌شدند.

در داستان‌های کهن و عامیانه، خزینه‌های مخفی و سرّی، نعمت‌های پنهانی در قلب تاریکی، گنج‌های زیرزمینی و داروهای شفابخش، همواره به وسیلهٔ نیرویی جادویی یا موجودی وحشت‌آفرین محافظت می‌شده و دست‌رسی به آن را ممتنع یا دشوار می‌کرده است.

در رمانس‌های یونان و اسطوره‌های باستان، این نیروی بازدارنده در قالب اژدهای سه‌سر، هیولا، موجودات ترسناک و ناشناخته و افعی نمود داشته است. این نیروی مرموز در ساختار اسطوره‌ای به «محافظ آستانه» معروف است. قهرمان در بسیاری از قصه‌های اسطوره‌ای باید برای به‌دست‌آوردن گنج، پشم زرین، دختر پادشاه و اکسیر شفابخش، به جهان زیرین یا سرزمین مردگان، جایی که خدایان از پای‌گذاشتن به آن‌جا وحشت دارند، سفر کند. او باید در رویارویی با ضد قهرمان و رهیافت به درونی‌ترین غار که مقرّ فرمان‌دهی آنتاگونیست محسوب می‌شود، مأموریتی را که خدایان بر عهده‌اش گذاشته‌اند، به تنهایی انجام دهد. این

پایگاه مرکزی با نگهبانان سنگ‌دل و نیرویی جادویی محافظت می‌شود. این رویارویی، سبب پدید آمدن موقعیتی می‌شود که قهرمان باید بر تردیدهای خود چیره شود و خویشتن خویش را کشف کند. کریستفر ووگلر، این رویارویی را دارای کارکردی دراماتیک می‌داند و می‌نویسد:

> آزمایش قهرمان مهم‌ترین کارکرد دراماتیک نگهبان آستانه است. وقتی قهرمانان با یکی از این شخصیت‌ها مواجه می‌شوند، باید معمایی را حل کنند یا آزمایشی را پشت سر بگذارند. نگهبانان آستانه، قهرمانان را در مسیر خود به چالش می‌کشند و می‌آزمایند؛ مثل اسفینکس که قبل از این‌که ادیپ بتواند سفرش را ادامه دهد، معمایی برای او طرح کرد.
> چگونه باید با این نیروهای ظاهراً بازدارنده برخورد کرد؟ قهرمانان با گزینه‌های مختلفی روبه‌رو هستند؛ می‌توانند 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... .[1]
> در داستان‌ها، نگهبانان آستانه از تنوعی خارق‌العاده برخوردارند. آنها ممکن است نگهبانان مرزی، قراولان، نگهبانان شب، دیده‌بانان، محافظان، دربان‌ها، مراقبان یا کسان دیگری باشند که موقتاً راه قهرمان را سد می‌کنند و نیروهای او را می‌آزمایند. 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 می‌شود و او را می‌آزماید. فراگیری نحوهٔ برخورد با نگهبانان آستانه یکی از آزمایش‌های اصلی سفر قهرمان است.[2]

---

۱. *سفر نویسنده*، ص۸۲.

۲. همان، ص۸٤.

این حریم ایمن و نیروی هول‌انگیز 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 جوان‌مردان تا آن‌جا که در توان داشتند، برای زدودن زنگار شرک از دل‌ها و نشاندن نهال توحید در قلب‌ها تلاش و کوشش کردند؛ اما آن‌قدر غوغای بت و بت‌پرستی در آن محیط بلند بود و خفقان ظلم و بیدادگری شاه جبار «دقیانوس» نَفَس‌های مردان خدا را در سینه‌ها حبس کرده بود که نغمه‌های توحیدی آنها در گلویشان گم شد. ناچار برای نجات خویش و یافتن محیط آماده‌تر، 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. «آن‌گاه 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 سال‌هایی چند، خواب را بر آنها مسلط نمود، در حالی که سگشان نیز همراهشان بود. آنها در غار سیصد و نُه 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 می‌گردد و آنها کاملاً از حرارت خورشید در آسایش بودند و "آنها را بیدار پنداشتی و حال آن‌که در

---

۱. سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۳.

۲. ناصر مکارم شیرازی، *تفسیر نمونه*، ج۱۲، ص۳۶۲ و۳۶۳، تهران: دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۷٤ش.

۳. سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۰.

خواب بودند و ما آنها را به پهلوی راست و چپ می‌گرداندیم و سگ آنها دو دست خود بر آستان غار گسترده داشت"[1] و اگر کسی بر حال ایشان مطلع می‌شد، از آنها می‌گریخت و از هیبت و عظمت آنان بسیار هراسان می‌گردید».[2]

این‌که قرآن درباره سگ اصحاب کهف می‌گوید: «بر آستان غار دست‌های خود گسترانیده بود و سر در میان دو دست نهاده می‌گریست. [ای محمد!] اگر تو بر احوال ایشان مطّلع می‌شدی، از ایشان می‌گریختی[3] و از آنان روی برمی‌تافتی و از احوال آنان دلت آکنده از بیم می‌شد»،[4] ترسیدن اشخاص هنگام نزدیک شدن به غار، به دلیل مقدس بودن آن آستان و لطف الهی بوده است که چون هالهٔ قداست، خفتگان را فراگرفته، 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 می‌نماید، چنان‌که بارها بدین‌وسیله از پیامبر خود محمد بن عبدالله ﷺ در برابر کفار و مشرکان حمایت و حفاظت کرد.[5]

حریم ایمن یا محافظ آستانه، نیرویی بازدارنده است که هم‌چون مانعی در مسیر قهرمان یا ضدقهرمان قرار می‌گیرد. این مانع هرچیزی می‌تواند

---

۱. سورهٔ کهف، آیه ۱۸.

۲. *ترجمه تفسیر المیزان*، ج۱۳، ص۴۰۵ و ۴۰۶.

۳. گرچه به ظاهر خطاب خداوند با پیامبر است، اما در واقع ایشان منزه از این مقام بوده و خطاب اصلی با سایر مؤمنان است.

۴. سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۸.

۵. سورهٔ آل عمران، آیهٔ ۲ و ۱۵۱؛ سورهٔ انفال، آیهٔ ۸ و ۱۲.

باشد؛ از اژدها و افعی و سگ گرفته تا قفل، رمز، سحر و جادو یا در حالتی مدرن‌تر «خط لیزری» و «کد امنیتی». این بن‌مایه در داستان‌واره‌های مورد پژوهش نیز به صورت‌های مختلفی وجود دارد که از آن میان می‌توان به رعب و وحشت حاصل از تقدس مکان،[۱] یا حیوانات درنده مثل ببر و سگ،[۲] یا خط نوری و دایره ایمنی‌دهنده،[۳] اشاره کرد. دایرهٔ نوری یا محیط بستهٔ حفاظت‌کننده، از قدیم نزد اقوام مختلف شناخته شده بوده است؛ هرچند گاه شکل خرافه نیز به خود گرفته است، مانند آن‌که «کشتی‌گیران برای حفاظت خویش، پیش از شروع پیکار، دایره‌ای دور پیکرشان می‌کشیدند. حفر خندق و شیاری محافظ، سنّتی است که پیشینه‌اش به درازای عمر جهان بوده و وسیلهٔ دفاع از خود در برابر هجوم قوای زیان‌کار است. از دیرباز، در روستاها، دور گله، دوایر جادو می‌کشیدند تا آنان را از گزند گرگ مصون دارد»[۴] و از نیروی جادویی دایره بهره‌مند شوند. آری، دایره، نماد امنیت و حفاظت است و «به عنوان شکلی فراگیر، مانند یک مدار بسته، نماد حمایت است؛ حمایتی مطمئن در محدودهٔ خود. از همین تفسیر استفادهٔ 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 دایره‌ای به دور خود می‌کشند. دوایر حمایت‌گر برای افراد مختلف به اشکال مختلفی چون حلقه، دست‌بند، گردن‌بند، کمربند و تاج درمی‌آید».[۵]

---

۱. *برکات حضرت*ﷺ ص ۱۵۷.

۲. همان، ص ۲۳۰.

۳. همان، ص ۲۱۶.

٤. *رمزهای زنده جان*، ج ۱، ص ۵.

۵. *فرهنگ نمادها*، ج ۳، ص ۱۷٤.

۱۴. آرمان‌شهر

شهر، محیطی مربع است که تبلور ثبات و یک‌جانشینی 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 تحلیل‌های روان‌کاوانهٔ معاصر، شهرنماد مادر قلمداد شده، با اصل زنانگی خویشاوندی نزدیکی یافته است.

«همان‌طور که شهر دربر گیرندهٔ ساکنان خویش است، مادر نیز فرزند خویش را در بطنش پرورش می‌دهد. از همین‌روست که خدای‌بانوان مادر، در حالی که تاجی به شکل دایره بر سر دارند، تصویر می‌شوند. همین مضمون باعث شده تا در *عهد عتیق*، شهرها به صورت اشخاص توصیف شوند».[1]

انسان از بدو پیدایش همواره در آرزوی دست‌یابی به کمال فردی و اجتماعی خود بوده است. از نظر انسان‌شناختی، خاستگاه اندیشهٔ سکنا گزیدن در محیطی امن و سرشار از عدالت، همانا فطرت انسانی است که با عمیق‌ترین آرزوهای بشر برابر است. فطری بودن اندیشه آرمان‌شهر در کلام اندیشه‌وران اسلامی به روشنی دیده می‌شود. علامه طباطبایی این نظریه را چنین مطرح می‌کند:

> 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 برمی‌دارد و اگر این خواسته تحقق خارجی نداشت هرگز چنین آرزو و امیدی در نهاد وی نقش نمی‌بست، چنان‌که اگر غذایی نبود، گرسنگی نبود و اگر آبی

---

۱. همان، ج ٤، ص ۱۰۳.

نبود، تشنگی تحقق نمی‌گرفت و اگر تناسلی نبود، تمایل جنسی تصور نداشت. از این‌روی، به حکم ضرورت، آیندهٔ جهان روزی را دربر خواهد داشت که در آن روز جامعه بشری پر از عدل و داد شده و با صلح و صفا هم‌زیستی نماید و افراد انسانی غرق فضیلت و کمال شوند و البته استقرار چنین وضعی به دست خود انسان خواهد بود و رهبر چنین جامعه‌ای منجی جهانی بشری و به لسان روایات، «مهدی» خواهد بود.[1]

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

عقلی بودن این آرمان‌خواهی، سبب بروز اندیشه آرمان‌شهر در میان اندیشه‌وران و فلاسفه غرب شده است. کتاب **جمهور** افلاطون، آبشخور آغازین این اندیشه به حساب می‌آید. اندیشه آرمان‌شهر در **جمهور** افلاطون به دلیل تصویر دولت‌شهری که عدالت در حد کمال‌یافته بر آن حاکم است، مطرح شده است، اما این دولت‌شهر نظام برساختهٔ دست بشر نبوده و انسان در پدید آمدن چنین شهری خود را دخیل نمی‌داند؛ چون اساساً چنین شهری جایگاهی فراتر از مفهوم پیدا نمی‌کند. پس نمی‌توان نظریه افلاطون را در مورد مدینهٔ فاضله به‌طور کامل پذیرفت.

بی‌شک بروز جدی اندیشه آرمان‌شهر در دوران رنسانس، هم‌گام با تجدید حیات و نوگرایی غربی، آن هم در محیطی کاملاً یهودی ـ مسیحی بوده است. روویون در این‌باره می‌گوید:

---

۱. سید محمدحسین طباطبایی، *شیعه در اسلام*، ص۲۳۲، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ اول، ۱۳۷٤ش.

به نظر نمی‌رسد که بیرون از قلمرو یهودی ـ مسیحی، حتی در فرهنگ‌های فراوانی که مشابه آن‌اند، آرمان‌شهری وجود داشته باشد. در واقع الگوهای اصلی اندیشه آرمان‌شهر 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 آرمان‌شهر به‌طور اتفاقی به وجود نیامد. شاید هرگز به وجود نمی‌آمد؛ اما جز در محیط روشنفکری ناشی از نخستین تکان‌های نوگرایی نمی‌توانست پدید آید.[1]

اگرچه مفهوم آرمان‌شهر 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 پیش‌رفت 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 آرمان‌شهر، در اصل جزوی از عنوان کتابی است که توماس مور، انسان‌گرای انگلیسی، در سال ۱۵۱۶ میلادی منتشر کرد. آرمان‌شهر ساخته مور به انگلیسی utopia، به فرانسه utopie، جزیره‌ای دور دست است که مسافری به نام رافائیل هیثلود، از آن بازدید کرده است و نظم و ترتیب فوق‌العادهٔ آن را برای نویسنده نقل می‌کند. این کتاب در همهٔ سال‌ها و

---

۱. فردریک روویون، *آرمان‌شهر در تاریخ اندیشه غرب*، ص۳۵، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

> قرن‌هایی که از پی آمدند، موفقیتی عظیم به دست آورد؛ خوانندگان بسیار پیدا کرد؛ از قرن شانزدهم به بیشتر زبان‌های اروپایی ترجمه شد؛ سرچشمهٔ الهام ده‌ها مقلد شد که اگر نه ساختار، دست‌کم اندیشهٔ اساسی 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 خانوادهٔ فکری‌اند.[1]

این بن‌مایه، بارها در وضعیتی ذهنی و گاه آرمانی که تنها از دیدگاه ادبی توجیه‌پذیر است، مورد توجه نویسندگان بوده، آرمان‌شهر روایی در گونه رمان در معرض دید مخاطبان قرار گرفته است. آثاری چون ***دنیای قشنگ نو*** نوشتهٔ الدوس لئونارد هاکسلی، ۱۹۸٤ نوشتهٔ جورج اورول، ***سرزمین موعود*** نوشتهٔ 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 تحقق عینی بوده، وجهه منفی داشته، هشداری 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 برجستهٔ چنین ناکجاآبادی است.

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

---

۱. همان، ص ۱۰.

که وصف خوشبختی هستند در قالب رمان‌های علمی ـ تخیلی انعکاس می‌یابد که در واقع هجو دنیای امروز انسان است نه آینده وی.

۱۵. تحفه سفر

یکی از کارکردهای راه‌یابی به حریم امن و آستان مبارک، دریافت پاداش و جایزه است. جست‌وجوگر یا طالب با گذر از مراحل و منازل و پشت سر گذاشتن آزمایش‌های بسیار و آشکار شدن حقیقت‌های درونی‌اش، اجازه ورود به دنیایی متفاوت را کسب کرده است. او در این وادی شگفت‌انگیز، به خواسته خود دست می‌یابد؛ زیرا مرحلهٔ نهایی این جست‌وجو و تکاپو با دریافت پاداش همراه است و این پاداش ارمغان نجات‌دهنده و اکسیری حیات‌بخش خواهد بود.

«اکسیر» با خواستهٔ جست‌وجوگر تناسب داشته، گاهی ممکن است با یک عنایت ویژه همراه باشد، به‌گونه‌ای که چشم جست‌وجوگر را به دنیایی ناشناخته باز می‌کند و او را در مسیری متفاوت با گذشته قرار می‌دهد. این گنج معنوی به عنوان منبع آگاهی، تاریکی‌های وجود جست‌وجوگر را می‌زداید و وجودش را صیقل داده، آماده دریافت فیوضات دیگر می‌نماید. وی بعد از درک این وضعیت ویژه، مسئولیتی سنگین‌تر بر عهده می‌گیرد. او نسبت به اطرافیان و کسانی که در جامعه به‌گونه‌ای با او در ارتباطند، نقش هدایت‌گر، مشاور، بیم‌دهنده و بشارت‌گر را خواهد داشت.

«تحفه سفر» ثمرهٔ جست‌وجو 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

شکل‌گیری قوس شخصیت نقشی تعیین کننده دارد. تحول قهرمان در پی آگاهی، غلبه بر هوای نفس، سرسپردگی و ولایت‌پذیری تحقق می‌یابد. تجربهٔ عمیقی که در اثر پالوده‌شدن برای شخصیت حاصل می‌شود، باعث تجدید حیات وی شده، از هستی رمزگشایی کرده، رازهای زندگی را آشکار می‌سازد. مواردی چون علم و آگاهی، شناخت حقایق، عشق، ولایت، خرد، مرگ، آگاهی، خوش‌بختی، موفقیت و... در ردیف اکسیرهای معنوی قرار دارند.

اکسیر می‌تواند هرچیزی 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، دریچه‌ای ناشناخته و نامنتظر در مقابل جست‌وجوگر بگشاید.

سختی سفر، رنج فراق و حسرت دیدار با دریافت تحفه و دست‌یابی به اکسیر تسکین می‌یابد. ممکن است قهرمان پس از بازگشت با اکسیر نجات‌بخش باز مورد آزمایش قرار گیرد. چه‌بسا ظرفیت تحمل این اکسیر را نداشته، آن را دست‌مایهٔ عوام‌فریبی و کام‌یابی خویش قرار دهد.

اکسیر از رایج‌ترین عناصر سازه‌ای در ساختار اسطوره‌ای است. در این ساختار، اکسیر در قالب جام مقدس، پشم زرین، داروی حیات‌بخش، شهد جاودانگی و... نمود دارد. پروتاگونیست برای نجات سرزمین زخمی از طاعون، خشک‌سالی و نفرین اهریمن یا بطلان طلسم، غلبه بر مرگ و رهایی از نابودی، عازم سفر می‌شود تا اکسیر نجات‌بخش را به دست آورد. این شوالیه با فداکاری و ایثار موفق می‌شود مأموریت خود را به انجام برساند.[1]

---

۱. نک: *سفر نویسنده*، ص۳۶۳.

۱۶. کاروان

کاروان، گروهی از افراد هستند که هم‌آهنگ و همراه با هم با هدفی مشترک به سمت مقصدی معین عازم سفر می‌شوند؛ با هم فرود می‌آیند و از یک‌دیگر جدا نمی‌شوند. در زمان‌های دور، کاروان‌ها با قطارهای شتر، هم‌آهنگ و به هم پیوسته از مسیرهای شناخته شده، راهی سفر می‌شدند و یا با تعدادی اسب و قاطر سامان می‌گرفتند و بیشتر از راه‌های میان‌بر، مانند کویر و بیابان حرکت می‌کردند. امروزه کاروان‌ها با مرکب‌های راه‌واری چون اتوبوس، کشتی و هواپیما راه‌ها را می‌پیمایند.

در داستان‌واره‌ها این بن‌مایه فراوان وجود دارد. انگیزه حرکت کاروان‌ها، تحویل وجوه مالی، شناسایی و دیدار با کارگزاران امام علیه‌السلام و زیارت اماکن مقدس بوده است.

به همراه داشتن کودکان و کهن‌سالان، و یا وجوه مالی و چیزهای گران‌بها و گرفتار آمدن در کمین راه‌زنان و درگیری با اشرار در بین مسیر، سوءاستفاده فرصت‌طلبان اعتقادی و گمراهی کاروانیان و اسکان و اتراق در کاروان‌سراها، از ظرفیت‌های مناسبی برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردارند.

۱۷. تک‌سوار

تک‌سوار، 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 می‌یابد و بعد از رفع حاجت و گرفتاری درخواست کننده و از بین رفتن تهدید، از نظرها پنهان می‌گردد. این بن‌مایه با وضعیت نمایشی «رهایی» برابری می‌کند.

گرچه تک‌سوار با قدرتی بی‌اندازه و در شرایطی پیش‌بینی‌نشدنی ظاهر می‌گردد، ولی چهره‌ای انسانی دارد. این بن‌مایه نیز در بسیاری از داستان‌واره‌ها وجود دارد. هرچند این بن‌مایه در بدنهٔ اصلی موقعیت‌های داستانی قرار دارد، اما در فرآیند اقتباس و بازآفرینی کارکردی «ضمیمه‌ای» دارد. در پیرنگ‌های فرعی که به‌گونه‌ای داستان نجات یا انتقام را بیان می‌کنند، تک‌سوار مظهر قهر و مهر است؛ قهر نسبت به ظالمان و تهدیدکنندگان و مهر نسبت به مظلومان و دادخواهان. ظهور تک‌سوار در موقعیت‌های مکانی مانند بیابان رخ می‌دهد و به‌طور معمول بعد از آن‌که از نظرها غایب می‌شود، به عنوان نصرت غیبی یا انطباق آن با حضرت در ذهن‌ها تداعی می‌شود.

۱۸. وجوه مالی

تمام نظام‌های بشری برای برقراری عدالت اقتصادی و تأمین هزینه‌های جاری خود، ظوابط اقتصادی را مقرر کرده‌اند. 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 می‌شود، پرداخت خمس است. خمس، بیست درصد از سود مازاد بر هزینه‌های سالانه زندگی، یا منافعی که از کشف معادن، غواصی در دریاها و یافتن گنج و زیرخاکی به دست می‌آید است. این بیست درصد به دو سهم تقسیم می‌شود؛ نیمی از آن سهم نیازمندانی از خاندان بنی‌هاشم 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

موقعیت‌های دراماتیک برخوردار است. وضعیت‌هایی مانند گم شدن، سرقت رفتن، امتناع از پرداخت و... نمونه‌هایی آشکار از وجود اتمسفر دراماتیک به شمار می‌روند.

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 می‌یابد. 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.[1] 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 ﷺ به عنوان یک سنّت، پایه‌گذاری شد و مردم پس از پیامبر نیز با امام معصوم هر عصر بیعت نموده، اعلام وفاداری می‌کردند. پذیرش ولایت امام دوازدهم ﷺ 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 زمان‌های معین، پیوند امت با ولایت را در پی خواهد داشت.

یکی از شیوه‌هایی که در زمان غیبت برای تجدید عهد با امام دوازدهم ﷺ معرفی شده، خواندن دعای عهد است. این دعا سرشار از معارف و درس‌های امام‌شناسی است. البته عهد و پیمان در داستان‌واره‌ها نمودهای گوناگونی مانند توبه کردن و توسل به حضرت، عریضه نگاشتن و عهد مکتوب، چهل شبانه‌روز بست نشستن و... دارد.

---

۱. سورهٔ فتح، آیهٔ ۱۰ و ٤٨.

۲۰. چهل

این‌که 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 سده‌های پیشین، بسیاری از فلاسفه را به خود مشغول کرده بود. بی‌شک در بعضی از اعداد، راز و رمزی وجود دارد که عقل و ذهن از درک آن ناتوان است. اندیشه‌های خودآگاه در موضوع رویاهای دربر دارندهٔ اعداد رمزی، مورد توجه پژوهش‌های تحلیلی فروید و مکتب او بود. پس از او یونگ، افزون بر ریشه‌های خودآگاهانه، بیشتر ریشه‌های ناخودآگاهانهٔ 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. گریهٔ آدم بر هابیل به مدت چهل شبانه‌روز بود؛ موسی علیه‌السلام میقات خود را در چهل روز به اتمام رسانید؛ انبیای الهی در سن چهل سالگی به پیامبری برگزیده می‌شدند؛ امام دوازدهم عجل‌الله‌تعالی‌فرجه در سن چهل سالگی ظهور خواهد کرد و هریک از یاوران او قدرت و توان چهل انسان را خواهند داشت. نیز بیشتر ملاقات‌های تشرف یافتگان به محضر حضرتش، پس از چهل شبانه‌روز بوده است.

۲۱. غیبت منجی

غیبت منجی در ذات خود اسرارآمیز است. گرچه منجی پنهان از انظار می‌نماید، اما داخل در جهان است. شناخت ابعاد گوناگون این بن‌مایه

---

۱. نک: کارل گوستاو یونگ، *رویاها*، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: انتشارات کاروان، ۱۳۸٤ش.

هم‌چون 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 محک خورده، نسبت خود با هستی و انسان کامل را شناسایی می‌نماید؛ زیرا مواجهه با تقابل‌های دوگانهٔ 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. شالودهٔ 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 خلاّقانه از گستره و کیفیت عناصر مضمونی آن، می‌توان به ساختارهای داستانی آن نیز دست یافت. مشخص‌ترین عنصر در این موقعیت، «کنش ضدقهرمان» در بستر زمان است که به ظاهر منجی وجود ندارد. حوزه عمل ضدقهرمان، همین عرصه زمانی به وجود آمده است. شرایط دشوار درک تقابل‌های دوگانهٔ تاریکی‌ها و روشنایی‌ها، قلمرو کنش ضدقهرمان را توسعه می‌دهد. ضد قهرمان به گونه‌های مختلف فرصت بروز می‌یابد. ممکن است در قالب هواخواه در پی

خواسته‌های جاه‌طلبانه خود، ادعای «نیابت» کند یا آن‌که در جبهه‌ای متضاد به اغوای مردم پرداخته، آنان را گمراه کند؛ چنان‌چه ممکن است به واسطهٔ اقدامات عوام‌فریبانه عزم آن داشته باشد با تزویر و نیرنگ مخفیگاه منجی را شناسایی کرد، قصد جان وی کند. لذا موقعیت «تعقیب و گریز» شکل می‌گیرد و اشتباه در مصداق تحقق می‌یابد. این خطا در تطبیق و تعقیب بیگانه و پنداشتن آن‌که 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، نقش‌مایه‌ای است که به صورت فراگیر ایدهٔ روایی را متأثر می‌سازد و آن را پویا و پرتحرک می‌نماید. با تحلیل و بازخوانی دوباره موقعیت‌هایی که قهرمان در آنها ناپدید شده است، کیفیات شگفت‌انگیزی از عناصر داستانی موجود در این موقعیت‌ها آشکار می‌شوند و از این طریق عرضه این بن‌مایه در نگاه‌های متنوع و سبک‌های متعدد به واسطه شگردهای روایی امکان‌پذیر خواهد شد. ارجاع به این موقعیت‌ها به بروز عینی شیوه‌های نقل رخدادی تکرار شونده خواهد انجامید.

این سنت، پیوسته در بستر تاریخ جریان داشته و در امتزاج با واقعیت‌های انسانی هر برهه از تاریخ، نگاه‌های معطوف به خود را دگرگون ساخته و هر بار به انگیزه‌های مختلف به گونه‌ای تفکربرانگیز رخ داده است. انبیای پیشین در مسیر تبلیغ و انجام رسالت خود، گاه مجبور شده‌اند از این شگرد استفاده نموده از منظر عمومی پنهان شوند که می‌توان نمونه‌هایی از آنها را برشمرد:

۱. غیبت خضر نبی علیه‌السلام

وی «تالی بن ملکان»، پیامبری مرسل بوده، به سوی قومش مبعوث شده و مردم را به توحید دعوت می‌نموده است. او بر هیچ سرزمین بی‌آب و علفی نمی‌گذشت مگر آنکه سبز و خرم می‌شد.[1] وی همان عالِمی است که موسی علیه‌السلام از سوی خداوند مأموریت یافت با او در مجمع‌البحرین ملاقات نموده، از حقایق آگاه شود. پس از آن‌که در مراحل و آزمون‌های مختلف موسی را همراهی نمود، از وی جدا شد و غیبت اختیار نمود. او هنوز زنده است و از دنیا نرفته است و هم‌چنان در پرده غیبت به سر می‌برد. بعضی علّت طول عمر ایشان را چنین نقل کرده‌اند: او فرزند بلافصل آدم علیه‌السلام است و خداوند بدین جهت او را زنده نگاه داشته تا دجال را در آخرالزمان تکذیب کند.

۲. پنهان شدن یونس علیه‌السلام

وی پیامبر مردم نینوا بود. قوم او بت‌پرست بودند و راه انحطاط می‌پیمودند. مردم او را نپذیرفته، هم‌چنان آیین شرک‌آلود نیاکان خویش را ستوده، طریق گمراهی را می‌پیمودند، تا آن‌که صبر یونس به انتها رسید و خشمگین قوم خود را رها نمود و آنها را وعدهٔ 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، چاره‌جویی 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

---

۱. *ترجمه تفسیر المیزان*، ج۱۳، ص۴۸۸.

و مسافران برای آن‌که خشم خدا را تسکین دهند، او را بـه دریـا انداختـه بودند. در آن هنگام، نهنگی عظـیم او را بلعیـده و چنـد روزی در شـکم نهنگ حبس شده بود، تا آن‌که توبه کرد و به قدرت خداوند نجات یافت و نزد قوم خود بازگشت.[1]

۳. فراق یوسف علیه‌السلام

او کوچک‌ترین فرزندان یعقوب و زیباترین آنها بـود و چـون یعقـوب نور نبوت را در سیمای وی می‌دید، بسیار به او محبت می‌کرد. همین امر حسادت دیگر برادران را برانگیخت تـا آن‌جـا کـه تـصمیم بـه قتـل وی گرفتند و او را به بیابان برده، درون چاه انداختند. چاه نماد غرایز حیـوانی بوده، فرو غلتیدن در آن موجب تباهی و غرق شدن در منجلاب پـستی و پلیدی است، مگر آن‌که به ریـسمان چنـگ زده، نجـات یابـد. چنـان‌کـه یوسف به خواست خداوند، توسط کـاروانی نجـات یافـت و از آن پـس ناپدید شد. وی با گذر از مراحل متعدد و آزمـون‌هـای سـخت موقعیـت ممتازی را به دست آورد، اما چهل سال فـراق را در پـردهٔ غیبـت تحمـل کرد، تا آن‌که سرانجام به دیدار پدر و برادرانش نایل آمد.

۴. غیبت موسی علیه‌السلام

فراخوانده شدن موسی به «میقات» در مدت چهل شـبانه‌روز، فرصـتی بود تا بنی‌اسرائیل آزمونی دوباره را پشت سـر بگذارنـد. در ایـن عرصـهٔ زمانی، فرصتی پیش آمد تا مردی شریر به نام «سامری» امکـان اغـواگری یابد و مردم را در غیبت منجی، به گوساله‌پرستی دعوت کند. تلاش‌هـای هارون، برادر موسی نیز بی‌ثمر بود و او جز انتظار ظهور موسـی چـاره‌ای

---

۱. همان، ج۱٤، ص٤٤٤.

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 فرمان‌روایی پارسا و دارای حکومتی جهان‌گیر بوده است. او همواره در راه گسترش عدل و ایمان، با یاغیان و کافران در جنگ بود و از شرق به غرب سفر می‌کرد. وی در طی سفرهایش در سرزمین قفقاز جایی که توسط کوه‌های استوار حصارچین شده بود، به درخواست مردم سدّی را در تنگه «داریال» با قطعه‌های آهن بنا نهاد تا از تاخت و تاز آن سرزمین توسط یاجوج و ماجوج جلوگیری نماید. او همواره مردم را به یکتاپرستی دعوت می‌نمود، اما آنها نه‌تنها دعوتش را اجابت نکردند، بلکه وی را مورد ضرب و جرح قرار دارند، به گونه‌ای که سمت راست پیشانی‌اش را شکافتند. وی مدتی از مردم غایب شد، به‌گونه‌ای 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 حمله‌ور شدند و این بار سمت چپ پیشانیش 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.[1]

۶. غیبت صالح علیه‌السلام

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 چهره‌اش تغییر کرده بود. مردم سه دسته شدند: گروهی که منکر پیامبری

---

۱. علی بن ابراهیم قمی، *تفسیر قمی*، ج ۲، ص ٤١، قم: انتشارات دارالکتاب، ١٣٦٧ 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 علیه‌السلام

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 کرده‌ام که بر این شهر باران نبارد. شما از این سرزمین بیرون شوید.[۲]

این سنّت در سایر پیامبران از جمله، الیاس، دانیال، عیسی و ... نیز وجود داشته است. درون‌مایه‌هایی که از این بن‌مایه قابل انتزاع بوده، ممکن است به عنوان فلسفه و حکمت غیبت قلمداد شوند و در قالب ایده ناظر بر پیرنگ‌های مهدوی برساخته از این نقش‌مایه در نظر گرفت عبارتند از:

۱. جاری شدن سنت‌های پیامبران؛

۲. آزمودن پیروان و دوست‌داران؛

۳. تنبیه مردم؛

٤. به فعلیت رسیدن استعدادها و ایجاد خودباوری؛

۵. برداشته شدن بیعت از عهده پیشوای آخر؛

٦. ترس از کشته شدن؛

۷ آشکار شدن حق و تشخیص باطل؛

۸. خالی شدن صلب کافران از مؤمنان.

---

۱. محمدجواد مروّجی طبسی، *بامداد بشریّت*، ص٥٦، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱ش (به نقل از: محمدرضا طبسی، *الشیعة*، ج۱، ص۳۳۰).

۲. همان.

۲۲. انتظار

انتظار به معنای چشم‌به‌راه بودن و آرزوی تحقق نوید جهانی انسان به فرج و گشایش، دربر دارندهٔ سعادت، خوش‌بختی و رهایی بشر است. انتظار همواره آماده شدن برای پذیرش امری است که توقع رخداد آن می‌رود. این انتظار سازنده، تعهدآور و تحرک‌بخش بوده و یکی از سنت‌های جاری در تاریخ بشر است.

انتظار آرمان الهام‌بخش و راه‌گشایی آینده است و پویایی، تحرک و نشاط را در شریان جامعه جاری می‌دارد و مانع هر نوع اباحی‌گری و سردرگمی و کسالت است.

انتظار، افزون بر آن‌که بحثی فلسفی و اجتماعی است، از خصلت‌های بنیادی و ویژهٔ انسان محسوب می‌شود و به سبب سرشت‌های انسانی، خواهان حق و حقیقت و عدالت است؛ به همین دلیل از مفاهیم کهن‌الگویی و صورت‌های نوعیه[1] و موتیف‌های معین انسانی به شمار می‌رود.

انتظار، از بن‌مایه‌هایی است که بیشتر مفهومی بوده، فاقد اتمسفر روایی به نظر می‌آید، اما یکی از مضامین برجسته و شایع در آموزه‌های مهدوی است. چنان‌که بیان شد، انتظار از مفاهیم کهن‌الگویی به شمار رفته و در ادبیات تبلور جدّی داشته است. این مفهوم بارها دست‌مایه نویسندگان و شاعران قرار گرفته، سبب پیدایش آثار گوناگون شده است. متأسفانه به دلیل دیدگاه فردی نویسندگان یا ایدئولوژی خاص آنها، به این آموزه روی‌کردی منفی شده، بیشتر آن را اسارت‌بخش و فلج‌کننده جلوه داده،

1. Archetype.

عنصری بیهوده و پوچ معرفی شده است. در این روی‌کرد منفی، انتظار را طعنه‌ای به پایان تاریخ و امری موهوم و ملال‌آور می‌دانند که جویندگان حقیقت و منتظران بهبودی و تحول را با پایانی دردناک و آوارگی مجدد روبه‌رو خواهد ساخت. این بینش در آثار ساموئل بکت، نمایش‌نامه‌نویس، رمان‌نویس و شاعر ایرلندی هم‌چون رمان « Le Depeupleur» و نمایش‌نامه «در انتظار گودو» و دیگر آثار او به روشنی لمس می‌شود. گرایش به بدبینی و اعتقاد به بی‌ارزشی زندگی، بکت را در ردیف بنیان‌گذاران مکتب پوچی در ادبیات قرار داده است. وی در « Le Depeupleur» انسان‌هایی را به تصویر می‌کشد که جنب و جوش بی‌نتیجه، آنها را فرسوده کرده، گویا در جست‌وجوی بیهوده، در تکاپویند.

«درون استوانه‌ای به پیرامون ۵۰ متر و پهنایی ۱۶ متر، دویست تن از زن و مرد و کودک و نوجوان و بزرگ‌سال و کهن‌سال، هریک در جایی به مساحت یک متر مربع ساکن‌اند. نور خفیف زردرنگی درون استوانه را نیمه روشن می‌کند، اما به سبب تاریکی و فشردگی، آدم‌ها به سختی قادر به تمییز مصاحبان خود هستند، چنان‌که زن و شوهر در فاصلهٔ دوپایی از هم، قادر به تشخیص یک‌دیگر نیستند. پانزده نردبان را به فواصل نامنظّم به جدار استوانه تکیه داده‌اند و آدم‌ها از آنها بالا می‌روند تا به بیست طاقچه‌ای که در قسمت فوقانی جدار ردیف شده‌اند و بعضی با راه‌رویی به هم مربوطند، برسند. شایع است که راه بیرون‌شویی هست، اما این آدم‌ها همه مغلوب و سربه‌زیرند. آنان از زمانی تصورناپذیر تا ابد، بی‌آرامش 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 هیچ‌کس 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 هم‌چنان باقی است».[1]

بکت با نمایش‌نامهٔ «در انتظار گودو» نیز خطاب به بشریت اعلام می‌دارد، نشستن در انتظار یک ایده‌آل و امید و آرزوی کام‌روایی در آینده، امری پوچ و موهوم است. تم اصلی این نمایش‌نامه، 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 هم‌چون ***مسیح باز مصلوب*** اثر نیکوس کازانزاکیس، ***صندلی‌ها و کرگدن*** نوشتهٔ اوژن یونسکو، ***ژرمینال*** اثر امیل زولا و بیشتر آثار نویسندگانی مثل آلبرکامو، کافکا، ژان پل سارتر، صادق هدایت و... تداعی‌گر بینش پوچ‌گرایی و نگرش منفی به جهان و انسان هستند.

---

۱. جلال ستاری، ***پژوهشی در قصه اصحاب کهف***، ص۹۸، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

ساختار روایی

با تحلیل و بررسی بن‌مایه‌های شناسایی شده، پی می‌بریم که بیشتر آنها بدون نیاز به ترکیب شدن با دیگر عناصر تکرار شونده، به تنهایی از ظرفیّت کافی برای تبدیل شدن به موقعیتی دراماتیک برخوردار هستند. برخی از آنها نیز مانند بن‌مایگان «خیمه»، «رنگ سبز» و... حالت «ضمیمه‌ای» داشته، به تنهایی کارکرد داستانی ندارند. این بن‌مایگان تنها تکمیل کنندهٔ یک‌دیگرند؛ یعنی با ضمیمه شدن به یک‌دیگر پیرنگ داستانی را شکل می‌دهند. بدین‌سان ساختار پیچیده روایت را سامان می‌دهند. این کارکرد تکمیل کنندهٔ بن‌مایگان در واقع سازوکاری «مضمونی ـ ساختاری» است.

آن‌چه اهمیت تکنیکی دارد، به دست آمدن ساختار روایی از خود بن‌مایه‌هاست؛ به این معنا که با گزینش بن‌مایه‌های هم‌ساز و قرار دادن آنها در کنار هم، ساختار دراماتیک آشکار شده، به راحتی دراماتیزه می‌شود.

این نوع بازگشت ساختاری به بن‌مایگان مهدوی از آن‌روست که بن‌مایه‌ها عناصر ساختاری را نیز عرضه می‌کنند. چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، پراپ، راگلان و کمپل از بن‌مایه‌ها عناصر ساختاری و پیرنگ‌های جهان‌شمول را انتزاع کرده‌اند.[۱]

برای به‌کارگیری و بهره‌مندی از این بن‌مایگان در فرآیند آفرینش ادبی، الگوی ساختاری خاصی پیشنهاد نمی‌شود و اساساً انطباق تحمیلی یک الگوی ساختاری بر آنها، افزون بر آن‌که دست نویسنده را می‌بندد و مانع بروز خلاقیت وی می‌شود، فرم را نیز دچار آسیب جدّی نموده، از جذابیت آن می‌کاهد.

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

> به یاد داشته باشید نیازهای داستان، تعیین کننده ساختار آن است. فرم تابعی از کارکرد است. اعتقادات و اولویت‌ها، در کنار شخصیت‌ها، مضامین، سبک، لحن و حال و هوایی که سعی دارید ایجاد کنید، شکل و طراحی پیرنگ را تعیین می‌کند. به علاوه، ساختار تحت تأثیر مخاطب، و زمان و مکانی است که داستان در آن نقل می‌شود. شکل‌های داستانی به اقتضای نیاز مخاطب تغییر می‌کنند. انواع جدید داستان با ضرب‌آهنگ‌های متفاوت هم‌چنان خلق خواهند شد.[۲]

این تحلیل ووگلر بر پایهٔ ایده‌ای «امکان انتزاع فرم از محتوا» است؛ زیرا ممکن است موتیف‌های سفر قهرمان در ترکیب‌های تازه از الگوهای

---

۱. *نظریه‌های روایت*، ص۶۶ و ۶۷.

۲. *سفر نویسنده*، ص۲۷۶.

قدیمی خود سرپیچی کرده، با واژگان و استعاره‌های خاص ابداع شده، سازگار باشد. با این وجود باید پذیرفت که بنیان روایت در سینمای قصه‌گو و درام داستان‌محور، 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، قاعدهٔ نهایی و اساسی هر شکل و روایت است. «بنابر این نظریه که ریشهٔ پیدایش آن آثار فرمالیست‌های روسی است و کلود برسون و تزوتان تودوروف آن را کامل کرده‌اند، بنیان ساختاری هر روایت از سه پایهٔ اصلی تشکیل شده است: وضعیت پایدار۱ ← گذر ← وضعیت پایدار۲. 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 می‌رود. معیاری که امکان تجزیه و تحلیل ساختار روایت را بر مبنای جمع‌بندی‌های محتوایی به وجود می‌آورد. ارسطو این الگوی بنیانی روایت را در تازه‌ترین انواع ساختارهایی که مرکب و پیچیده هستند تحقق‌پذیر می‌داند. منظور از ساختار پیچیده در نظر ارسطو، ساختاری است که «تبدل و سرنوشت قهرمان در آن به وسیله دگرگونی و بازشناخت یا به وسیله هردو انجام پذیرد و نیز لازم است که از اصل و

---

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

بنای خودِ طرح پدید بیایند به نحوی که یا بـه حکـم ضـرورت و یـا بـه حکم احتمال نتیجه وقایع قبلی باشد».[۱] ارسطو، نتیجه این تغییـر و تبـدل سرنوشت را در چهار موقعیت قابل انطباق می‌داند:[۲]

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

۲. در این وضعیت قهرمان، بدسرشت و شـرور بـوده، از شـقاوت بـه ورطهٔ سعادت نایل می‌آید؛

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

٤. در این موقعیت، قهرمان اصیل بوده، «وضع حـالش بـین دو وضـع پیش است و این حـال کـسی اسـت کـه در بلنـدای فـضیلت و عـدالت نایستاده، اما افتادنش هم به حضیض شقاوت بـه سـبب بـی‌بهرگـی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به دلیل خطایی است که مرتکـب شـده و نیز حـال آن‌گونـه اشـخاص اسـت کـه در بـین عامـه شـهرت و نعمـت وافری دارند».[۳]

این الگوهای سنتی با گونه‌های مختلف درام (کمدی، ملودرام، تراژدی و رمانس) برابری کرده، معیاری مناسب برای نوع‌شناسی طـرح و توطئـه به شمار می‌روند. البته از دیدگاه ارسطو موقعیـت چهـارم ویـژه تـراژدی است، چون سبب برانگیخته شدن ترس و شفقت مـی‌گـردد و پـالایش و تزکیه را به همراه خواهد داشت.

---

۱. *ارسطو و فن شعر*، ص ۱۳۰.

۲. همان، ص۱۳۳.

۳. همان، ص۱۳٤.

روایت منبعث از واقعیت

آفرینش خلاقه با تکیه بر واقعیت، افزون بر امکان شکل‌دهی و خلق اثر هنری، سبب پایداری و مانایی آن نیز خواهد شد. بهره‌کشی از قدرت تخیل هنگام خلق اثر هنری، نوآوری را به همراه داشته، چشم‌اندازهایی تازه پیش روی نویسنده قرار می‌دهد. اما هر ابداع و آفرینش، بازتاب‌دهندهٔ واقعیت نبوده و گاه با سیاق تخیّلی خود شکلی انتزاعی، ذهنی و فردی از مضامین را ارائه می‌کند و گاهی نیز سبب بروز فاجعهٔ ادبی می‌شود.

پای‌بندی به مقتضیات ساختاری و رعایت زبان دراماتیک به معنای وانهادن واقعیت نیست. توجه به مشرب‌های عینی در فرایند آفرینش متن نمایشی، اصالت اثر هنری را در پی خواهد داشت. البته منظور از توجه به واقعیت، واقع‌گرایی به معنای کلی‌نگری و فاصله گرفتن از جزئیات، یا عینیت به معنای نفی هرچیز ذهنی و تأکید بر اصل علّیت به معنای ضدّیت با تقدیر، مشیّت و تصادف به‌طور کلی نیست. به همین دلیل،

ممکن است همهٔ قواعد واقع‌گرایی بر دیدگاه ارائه شده در این جستار منطبق نباشد.

با مراجعهٔ مداوم و پی‌گیرانه به بن‌مایه‌های مهدوی، نمودهای عینی آنها کشف می‌شود و مواد و مصالح واقعی از جهان و هستی را در اختیار درام‌پرداز قرار می‌دهد. شناخت و ادراک این مواد به بازنمایی هرچه واقعی‌تر آنها خواهد انجامید و تصویری بامعنا دربارهٔ وجود و اوضاع و احوال عصر موجود، عرضه خواهد نمود. ایجاد این احساس که واقعیت است که ظاهر می‌شود و بازنمایانده می‌گردد، مخاطب را به پذیرش رویدادها و توجیه کشش‌ها در درام سوق می‌دهد. در تشریح دنیای درام با الهام از واقعیت‌های موجود در بن‌مایه‌های مهدوی، می‌توان سازوکار روایت را سامان داد و شخصیت‌ها، رویدادها و کنش‌هایی را بازنمایی کرد که با تمام مشخصات هنری خود، در دنیای روزمره شناسایی می‌شوند. درام ابزاری است تا پیچیدگی‌های شبکه روابط انسانی را، تجربه‌ها، احساسات و عواطف بیرون و درون انسان و رابطهٔ وی با انسان کامل و وضعیت او در عصر حاضر را بیان کند. به همین دلیل، شخصیت‌های دراماتیک با روی‌کردی واقع‌گرایانه از میان مردم انتخاب می‌شوند؛ زیرا آنها نمونه‌ای برجسته از هم‌نوعان خود و وابسته به اجتماعی هستند که در آن زندگی می‌کنند.

طرح مسائل اجتماعی و نیازهای انسانی در عصر حاضر و بیان مناسبات و روابط انسانی با استفاده از بن‌مایه‌های مهدوی به معنای تأکید بر سبک رئالیسم نیست. چنان‌که در غرب نیز اگرچه بین نویسندگان واقع‌گرا، این زمینه‌های اجتماعی به عنوان عاملی مؤثر در رواج سبک

رئالیسم مُحسوب 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 پایهٔ 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 مثبت‌تری از دریافت‌کننده و «روایت نیوش‌نهایی» در پی خواهد داشت. از دیدگاه روان‌شناختی، این بعد باورپذیری روایت در بطن نظام ارتباط‌گیری از اهمیتی ویژه برخوردار است. تأکید بر داستانیّت و رعایت معیارهای زیبایی‌شناختی و پای‌بندی به اصول ساختار دراماتیک، با تمرکز بر واقعی بودن رویدادها، این حس پذیرش را در مخاطب ایجاد خواهد کرد و سبب تحقق موفقیت‌آمیز فرآیند ارتباط خواهد شد. شاید دلیل این‌که نظریه‌پردازی هم‌چون «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 مجموعه‌ای از کارکردها و الگوهای بنیادین کنش می‌داند؛ در الگوی ارتباطی وی بین فاعل و مفعول نیز به عنوان کنش‌گر، مراحل مشاجره و رویارویی وجود دارد».[1] «در الگوی کنش‌گر، شمار کنش‌گران به شش می‌رسد، اما ممکن است روایت تعدادی و یا همه آنها را داشته باشد:

۱. فرستنده یا تحریک کننده

او «کنش‌گر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد. برای پیدا کردن این «کنش‌گر» می‌توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا «کنش‌گر» در پی هدفش برود؟

۲. گیرنده

کسی است که از کنش «کنش‌گر» سود می‌برد.

۳. کنش‌گر

او عمل می‌کند و به سوی «شیء ارزشی» خود می‌رود.

۴. شیء ارزشی

هدف و موضوع «کنش‌گر» است.

۵. کنش‌گر بازدارنده

کسی است که جلوی رسیدن «کنش‌گر» را به شیء ارزشی می‌گیرد.

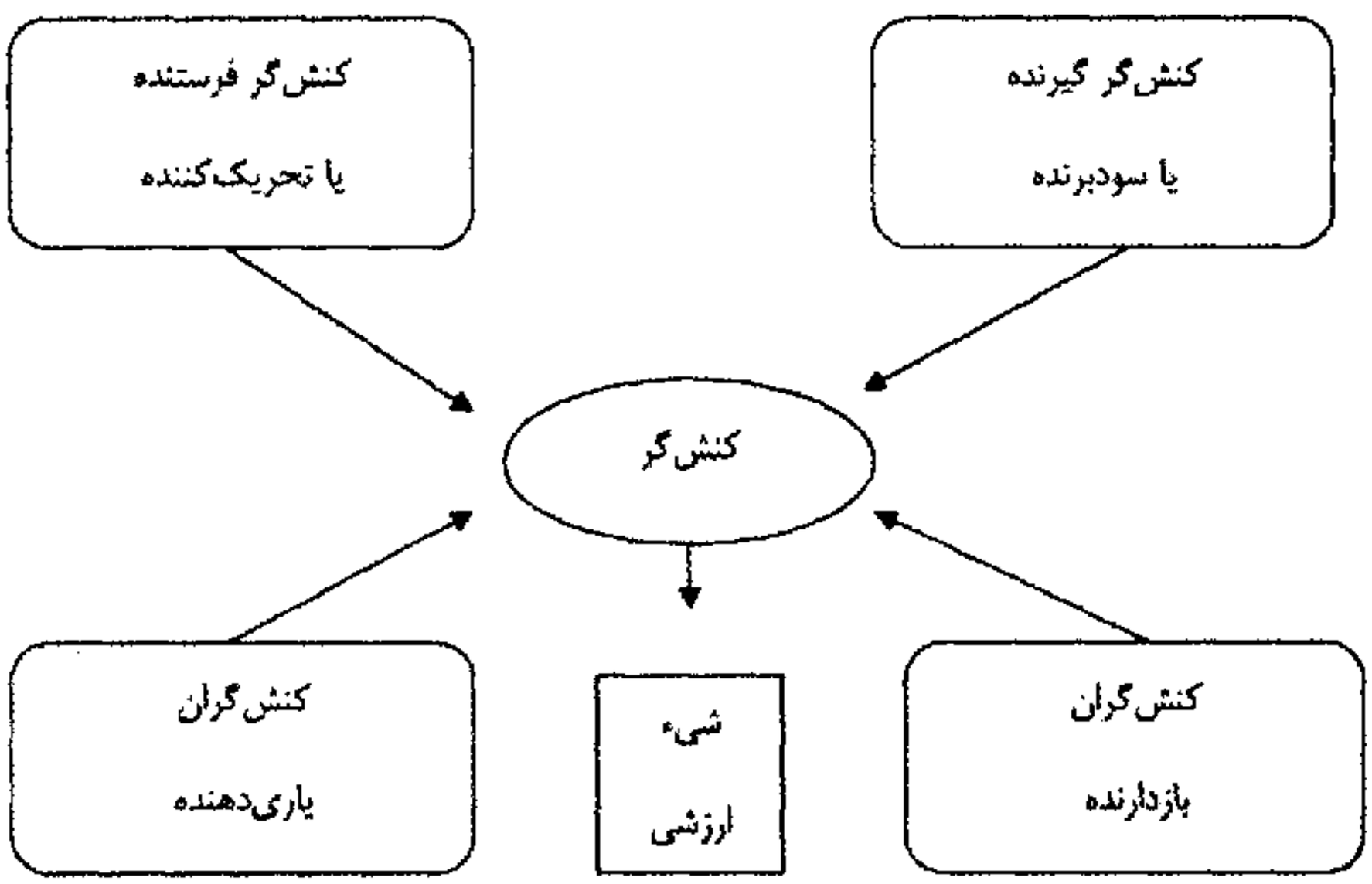
۶. کنش‌گر یاری‌دهنده

او «کنش‌گر» را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد.

---

۱. *نظریه‌های روایت*، ص ۷۲.

شکل زیر، الگوی کنش‌گرها نامیده می‌شود. ترتیب جای گرفتن کنش‌گرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است:



فرستنده، کنش‌گر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست‌وجو، کنش‌گران یاری‌دهنده او را همراهی و یاری می‌کنند و کنش‌گران بازدارنده جلوی او را می‌گیرند».[1]

این تسلط واقع‌گرایی در الگوی ارائه شده توسط گریماس، نشانه اهمّیت توجه به واقعیت در فرآیند خلق اثر هنری است. شاید سبک «فاصله‌گذاری» و نماد بیگانگی در معنای برشتی آن، به همین منظور ابداع شد تا مخاطب را از فضای برساختهٔ جمال‌شناختی جدا کرده و هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک کند.

---

۱. محمدهادی محمدی و علی‌عباسی، *صمد: ساختار یک اسطوره*، ص۱۱٤، تهران: نشر چیستا، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

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

ستایش شیوهٔ فرای در حوزهٔ نقد ادبی بیشتر معطوف به این ویژگی ارزش‌مند و الگوی ارائه شده از سوی اوست که به حصول معرفت و درک جهان واقع می‌انجامد و هدف بیانی و ارتباطی آن، رمزگشایی از جهان هستی است. دعاوی محکم وی در قلمرو دکترین روایت، دریچه‌های چشم‌گیری در زمینهٔ ماهیت و اهمیت «روایت دینی» گشوده است.

فرای دلایل قانع‌کننده‌ای دربارهٔ نظریات خود ارائه می‌دهد. وی نظم عمومی حاکم بر جهان را حاوی مجموعه‌ای از الگوها می‌داند. بر خلاف حرکت «فروسو» که سقوط و هبوط و سیر به سمت نقص و طرد است، سیر بنیادین و دیالکتیک، در محدودهٔ نظم طبیعت و حرکت در «دنیای برین» و نیمهٔ بالای دور طبیعی سیر «برسو» و عروج به سمت جهانی آرمانی است که چرخش سرنوشت از گره‌های کور به پایانی خوش بر پایهٔ معصومیت خواهد بود. از نگاه فرای، این حرکت سرآغاز انتزاع «میتوس دایره‌ای» است که در طبیعت آشکارترین جنبهٔ تکرار و رخداد دوبارهٔ همین سیر دوری است. «خورشید در پهنهٔ آسمان به سوی تاریکی حرکت می‌کند و دوباره ظاهر می‌شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می‌کنند. آب از چشمه‌ها به دریا جاری می‌شود و به شکل باران بازمی‌گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می‌کند و دوباره از تولدی تازه تجدید می‌شود...».[۱]

---

۱. *تخیل فرهیخته*، ص۲۶.

این چرخش دوری و این میتوس دایره‌ای، ستون فقرات بسیاری از داستان‌ها و اسطوره‌های بدوی را تشکیل می‌دهد. فرای چهار گونهٔ اصلی را برای سیر اسطوره‌ای ترسیم می‌کند و بین آنها و طبیعت ارتباط برقرار می‌نماید؛ سیر «کمیک» تطبیق‌پذیر 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 دایره‌ای را با ***کتاب مقدس*** هم‌خوان و هم‌آهنگ جلوه دهد. او که کل ***کتاب مقدس*** را از شروع تا پایان بسان یک رمز می‌داند، به وجود عناصر تکرارپذیر در ***کتاب مقدس*** اعتقاد دارد. آن عناصر، مجموعه‌ای از تصاویر مکرری هستند که از سفر پیدایش شروع و به قیامت بینی و مکاشفات یوحنا ختم می‌شوند و استعاره‌ای واحد را به دست می‌دهند که سرچشمهٔ همهٔ شیوه‌های روایت‌گری محسوب می‌شود.

این تلاش تحسین‌برانگیز فرای در جهت ارائهٔ نمونهٔ 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 موقعیت‌های واقعی، می‌توان الگوهای روایی را اتخاذ نمود. اگرچه نتیجهٔ مطالعات فرای مهم است، اما نمی‌توان آن را بر مضامین دینی خود تحمیل کرد، تا شاید به الگوی «روایت‌گری دینی» دست یافت. البته می‌توان الگوی چرخش دایره‌ای او را بر الگوی «روایت دینی» منطبق کرد. چرخش دایره‌ای که از خلقت آدم ابوالبشر و ندای توحیدی او آغاز می‌شود و با نبوت سایر پیامبران امتداد می‌یابد و به رسالت حضرت محمد بن عبدالله ﷺ که

نقطه تلاقی نبوت و امامت محسوب می‌شود، پیوند می‌خورد و هم‌چنان ادامه می‌یابد تا به ظهور خاتم اوصیا مهدی موعودﷺ می‌رسد. این نزول و عروج‌ها، طلوع و غروب‌ها و غیبت و ظهورها، حقایق لطیفی هستند که افزون بر سیر خطی تاریخ انبیا، چرخش دایره‌ای نبوت و ولایت را تداعی می‌کنند.

آن‌چه در مطالعهٔ فرای مهم است، رابطه الگوی روایی او با واقعیت عینی در جهان واقع است، هرچند سابقهٔ این بحث در فلسفهٔ هنر طولانی بوده، به آثار افلاطون و ارسطو می‌رسد. در نظر ارسطو درام جنبهٔ مصنوعی داشته، برساختهٔ ذهن هنرمند بوده، کامل‌تر از واقعیت شکل می‌گیرد و آن‌چه بازنمایی می‌شود، همان واقعیت عینی نیست؛ چون ناگزیر از جنبه‌های زیبایی‌شناسی و قاعده‌ها و شگردهای «ساختن» است. آن‌چه از دیدگاه او به عنوان «واقعیت» خارجی وجود دارد، فقط از آن‌رو که ابزار آفرینش و تقلید دانسته می‌شود، اهمیت دارد؛ زیرا پدید آورندهٔ اثر هنری تنها نسبت به هنری بودن اثر خود احساس مسئولیت دارد. «چراکه آن‌چه هنرمند می‌سازد لازم است برتر از اموری که وجود واقعی دارند باشد»[1] 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 می‌رسد، باید بر امری ممکن که باورکردنی نیست، ترجیح داد».[2]

البته ارسطو استفاده از موضوعات نامعقول را در محور وقایع درام به هیچ‌روی جایز نمی‌داند و تصریح می‌کند:

---

۱. *ارسطو و فن شعر*، ص۱۶۷.

۲. همان، ص۱۶۱.

> ادعای این‌که بدون امور غیر معقول داستان ضایع می‌شود نیز بهانه‌ای مضحک است. چون از اول باید از تألیف چنین داستان‌هایی 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 سایه‌ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را با وجود آن‌که کاری عبث هستد تعهد نماید.[۱]

گفتنی است پیوند میان امر ممکن و امر ناممکن که بدان اشاره شد، نکته‌های نظری دیگر را نیز پیش می‌کشد. نخست آن‌که امور ممکن در زندگی هر روزه‌مان، به اعتباری امور واقعی نیز دانسته می‌شوند، اما امور ممکن در آثار ادبی به این واقعیت کاری ندارند، و بیان‌گر واقعیتی دیگر هستند که به «جهان اثر» مربوط می‌شود، و می‌توانیم آن را «واقعیت متن» بخوانیم. نکتهٔ دوم که به یک معنا از نکتهٔ نخست ناشی می‌شود، این است که در هر اثر هنری ترکیب‌های گوناگون امور ممکن و امور ناممکن در گوهر خود اموری گزینشی هستند؛ یعنی به انتخاب هنرمند بازمی‌گردند، و از سوی واقعیتی در جهان خارج اثر، تحمیل نمی‌شوند. این گزینش که قانون و تداوم ویژهٔ خود را دارد، با قانون امور ممکن و ناممکن در زندگی «واقعی» تفاوت دارد، و دقت به آن کافی است تا هر سرسپردهٔ راست‌کیش رئالیست، و از آن میان نویسندگانی چون امیل زولای ناتورالیست را هم ناامید کند. محتمل نشان دادن رویدادها، کنش‌ها و شخصیت‌ها که رمان‌نویسان بزرگ نیمهٔ نخست سدهٔ هجدهم انگار به دلیل غریزهٔ ادبی خود با آن به خوبی آشنا بوده‌اند، همان است که

---

۱. همان، ص۱۶۲.

از چشم ناتورالیست‌ها در واپسین دهه‌ها از سدهٔ نوزدهم پنهان ماند. به گمان آنها فقط آن‌چه در دنیای بیرون ممکن دانسته می‌شود، می‌توانست به رمان راه یابد.[۱]

آن‌چه در این بخش بدان اشاره رفت، به دلیل کشف دستورالعمل مرکزی تئوری ادبیات واقع‌گرایانه (سدهٔ نوزدهم) نیست. بازتاب واقعی جهان و بازنمون‌های واقعیت و کوشش رئالیستی در نمایش امور هم‌چون بازتاب واقعیت مادی و بیرونی را هرگز توصیه نمی‌کنیم. نمایان کردن واقعیت به شکل قرار دادن آینه در برابر وقایع عینی و به معنای دقیق‌تر «کپی کردن» آنها به‌گونه‌ای که ویژگی اثر هنری، خلاقیت و آفرینش از آنها رخت بربندد، تعصبی بیهوده قلمداد شده، ارزش هنری نخواهد داشت.

بهره‌کشی از تخیل در فرآیند بازنمایی و آفرینش هنری امری ناگزیر است، اما نباید این فرآیند خلاق سبب ایجاد تردید نسبت به قاعده‌های منطقی و واقعیت‌های مادی شود. به‌گونه‌ای که بیان‌گر نوعی نابسندگی میان مناسبات علّی و معلولی شود. راست‌نمایی جهان داستان و تصویر جهانی واقعی که زادهٔ پندار ماست، تنها با گذر به ژرف‌ترین لایه‌های 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 جاودانهٔ آفرینش می‌داند، ارائه می‌گردد. به باور وی تخیل، فرآیندی است خلاق که در ذهن هنرمند استوار به پیش دانسته‌های خود واقعیتی تازه را «می‌سازد» و «در عرصهٔ ادراک، شکل و

---

۱. بابک احمدی، *آفرینش و آزادی*، ص۲۷۳، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۷ش.

نظم را بر مواد به دست آمده از راه حواس حاکم می‌کند و تا حدّی آن‌چه را ادراک می‌کند، می‌آفریند. به همین‌سان در عرصهٔ هنر بر روی مواد خام برآمده از تجربه کار می‌کند و به آنها شکل و هیئتی تازه می‌دهد. 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 تازه‌ای می‌آفریند، جهانی که شبیه به جهان هر روزینهٔ ادراک است، اما از نو نظم و سامان داده شده و به جانب سطح عالی‌تری از کلّیت و جهان‌شمولی در حرکت است».[1]

---

۱. آر. آل. برت، *تخیل*، ترجمه: مسعود جعفری، ص۶۱، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

ضمایم

مفاهیم آخرالزمانی
در ادبیات داستانی و نمایشی جهان

گذشته از تمام تمایزهای اساسی موجود بین رمان و نمایش‌نامه،[1] (نوع توصیف‌ها، سبک و مؤلفه‌های روایی و ساختاری) روایت و سازمان متنی آنها را در هر دو رسانه به عنوان عنصری مشترک می‌توان بررسی کرد و پیداست که جوهرهٔ این دو شکل هنری، همواره با یک‌دیگر در تضاد هستند. از این‌رو، شأن رمان و نمایش‌نامه هم‌سنگ قلمداد نمی‌شود. چه‌بسا نمایش‌نامه‌هایی 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 زیبایی‌شناختی با دیدگاه وفادارانه بر مرجع صریح خود تکیه زده است.

---

۱. داستان برای خواندن و نمایش‌نامه برای نمایش و اجرا نوشته می‌شود. از این‌رو، ادبیات داستانی به شیوه‌های وابسته به روایت‌گری استوار است و ادبیات نمایشی بر شگردهای وابسته به کنش و عمل. (برای مطالعه بیشتر نک: فرهاد ناظرزاده کرمانی، «مطالعهٔ تطبیقی بیان داستان و نمایش‌نامه»، فصل‌نامه هنر، ش۲۵، تابستان ۱۳۷۳، ص۲۵۷ - ۲۸۱.)

تدوین این بخش به انگیزهٔ خوانش تحلیلی متون داستانی و نمایشی که به جهت ورود به جهان متن به کار می‌رود، صورت نگرفته است. به همین دلیل، پرداختن به شالودهٔ طرح، بافت موقعیت‌ها و درک کنش حاکم بر متن ضروری نبوده، اساساً چنین امری مستلزم جداسازی مرزهای این دو شیوهٔ بیانی است و برای درک معانی به فرم نشسته، افزون بر تحلیل زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی، باید مهارتی روش‌مند به کار گرفت که از عهدهٔ این جستار خارج است.

عرضهٔ نمونه‌هایی از متون داستانی (رمان) در کنار متون نمایشی، در این بخش بیشتر به دلیل وجود مفاهیم ارائه شده در آنها مانند آرمان‌شهر، انتظار، امید، آیندهٔ مبهم، بحران معنویت، پوچی، ناکامی، انکار منجی و... صورت پذیرفته است. البته گزینش این نمونه‌ها از میان انبوه متون مرتبط، خالی از نقص نبوده، جست‌وجوی انجام شده نیز کامل نخواهد بود؛ به همین دلیل امکان پیوستن نمونه‌های دیگر و تطبیق این مفاهیم بر موارد مشابه وجود دارد. در گزینش نمونه‌ها 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 عرضه‌داشت محتوا قرار گرفته است. بدیهی است بیشتر آثاری که در این بخش خلاصهٔ آنها تقدیم می‌شود، ساختار مدرنی دارند؛ چون به دوره‌ای تعلق دارند که انسان آزاد در عین شیفتگی‌اش نسبت به علم و صنعت، با رواج مکتب‌های مادی‌گرا و اندیشه‌های داروین، فروید، نیچه و... جهان هستی را بدون خدا تجربه می‌کند. جهانی که در آن روابط عاطفی انسان‌ها، امید، عشق، وفاداری و... رنگ باخته‌اند. تجربه‌های هولناکی هم‌چون وقوع دو جنگ جهانی، ظهور فاشیسم و شکست انقلاب روسیه در سال

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

ژنویو سرو در کتاب ***تاریخ تئاتر نـو***[1] ایـن اوضـاع نابـسامان را چنـین توصیف می‌کند:

> همه امیدها ناگهان در هم ریخت و بشر بعد از جنـگ خـود را در خلأ روحی کامل دید. این خلأ روحی در آغاز زبان خـاص خود را پیدا نکرده بود. سال‌های جنگ سـال‌هـای فقـر ادبـی و فرهنگی بود. این فقر طولانی همه مردم جهان را تـشنه شـنیدن صدای تازه ساخته بود. چند نویسنده چیزهایی نوشـتند و چنـد شعری گفته شد. اما تئاتر در این‌باره هیچ کاری نمی‌کرد. گویی جرات رقابت با تاریخ را در خود نمی‌دید. آن‌چه را کـه تـاریخ انجام داده بود، نخست سینما با فیلم‌های مستند بـه روی پـرده آورد، ولی به زبان تازه‌ای احتیاج بود که کار سینما نبود. می‌شد گفت که سینما با این‌که خود چنین زبـانی را نمـی‌توانـست بـه میان بیاورد ولی زمینهٔ مغزی مناسب بـرای پـذیرفتن آن ایجـاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می‌بایستی حتی به بهای مـرگ خود زبان گویای این دوران از تاریخ بـشر باشـد؛ دورانـی کـه دیگـر در آن پیـشرفت تـدریجی زمـان مطـرح نبـود و هـیچ حیرت‌آور شمرده نمی‌شد که زمان‌ها در هـم بریـزد و در یـک چشم به هم زدن همه چیز معکوس شود و یا گذشته بـا آینـده مخلوط گردد.[2]

در این دنیا که ابعاد مـاوراءالطبیعی خـود را از دسـت داده، بـی‌نظمـی بین‌المللی بر آن حاکم شده است. انسان فردیت خود را از دست می‌دهد

---

1. Genevieve Serreau, Histoire du nouveau theatre, Idees, nrf, Paris 1966.

۲. رضا سیدحسینی، ***مکتب‌های ادبی***، ج۲، ص ۱۰۰۰، تهران: انتشارات نگـاه، چـاپ چهـاردهم، ۱۳۸۵ش.

و از مراوده با هم‌نوعان خود عاجز می‌ماند. او محکوم به انزوا و ازخودبیگانگی شده است و یا آن‌که باید در جامعه هضم شود. این وضعیت عبث، بی‌معنایی حیات بشر و بدبختی‌های بی‌سر و ته انسان، نویسندگان را بر آن می‌دارد تا با جنبشی هنری به انتقاد از وضع موجود قیام کنند. این جنبش هنری در قالب «تئاتر نو» در دهۀ ۱۹۵۰م به وجود می‌آید تا شالوده‌ای معنادار برای جامعه انسانی پی‌ریزی کند. این جریان هنری خیلی زود به تئاتر «ابزورد (Absurd)»[1] مشهور می‌شود.

اصطلاح تئاتر ابزورد را مارتین اسلین[2] در سال ۱۹۶۰م در کتابی به همین نام ساخته و پرداخته و آن را گرایشی کلان در تئاتر امروز جهان، به‌ویژه در اروپا دانسته است. اسلین شماری از نمایش‌نامه‌نویسانی 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 نمایش‌نامه‌نویسان زمینه مشترکی یافته که آنان را هم‌پیوند ساخته است: «معناباختگی هستی». او واژۀ Absurd را که از هر نظر حتی از نظر صوت کلمه به عبث شبیه است، دربارۀ همه این نمایش‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌نویسان به کار برده است.

به باور اسلین، عبث بودن موقعیت انسانی سبب شده تا هستی، فهم‌ناپذیر، تکراری، ملالت‌آور، معنا باخته ... و تراژی کمیک از کار

---

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 عبث‌نما» فرهاد ناظرزاده کرمانی در *تئاتر پیشتاز*، تهران، انتشارات بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵ و «تئاتر آخرالزمانی» جلال آل احمد در مقدمه ترجمه *بیگانه*، نوشته آلبرکامو، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۶٤ش.

2. Martin Esslin.

درآید. به باور وی، نمایش‌نامه‌نویسان جنبش ابزورد، ساخت مایه‌های نمایش‌نامه‌های خود را برای بازتاب موقعیت و وضعیت جدیدی که عارض زندگی، فرهنگ و تاریخ انسان معاصر شده، دگرگون ساخته‌اند. آنان برای نمونه، زبان منطقی و منظم را به زبانی درهم ریخته و شیرازه‌گسیخته، هم‌چنین کارکنش‌های هدف‌تهی و منطق‌گریز و تکراری را جانشین کنش‌های هدف‌مند و منطق‌بنیاد کرده‌اند.[1]

در گذشته نیز پیش از آداموف، بکت و یونسکو، نویسندگان دیگری بوده‌اند که با نگاهی بدبینانه به انسان و پدیده‌های هستی، در جهان احتمال[2] به نظاره غربت و بیگانگی انسان نشسته‌اند. سرگشتگی در حل معمای آفرینش، شک در وجود خدا و تردید در ابعاد ماوراءالطبیعی، سبب اضطراب و بدبینی آنها شده، کوشیده‌اند در آثار خود، بر ادعای پوچی زندگی بشر، در پوششی هنری دلایلی عقلی نیز اقامه کنند.

آلبر کامو در نمایش‌نامه «اسطوره سیزیف (۱۹٤۲)» نوشت: «احساس بی‌معنایی[3] می‌تواند 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 سال‌هایی که از پی می‌آمد قرار داد. از نظر کامو «احساس بی‌معنایی 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 علاج‌ناپذیری به یأس منفعلانه یا خودکشی روشن‌فکرانه منتهی نمی‌شود.

---

۱. نک: کنت پیکرینگ، ***چگونه نمایش‌نامه مدرن را بخوانیم***، ترجمه: آنیتا هایراپتیان، پیش‌درآمد، ص۲۱، تهران، مؤسسه فرهنگی ـ هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

2. Contingensy.
3. Absurd.

انسان با دریافت نهایت بی‌معنایی زندگی، برای وضوح بیشتر و زندگی کامل‌تر در جهت ضرورتی اخلاقی تلاش می‌کند؛ چون زندگی، در هر صورت، تنها واقعیت ملموس انسان است. نومیدانه‌ترین نمایش‌نامه کامو، «سوء تفاهم (۱۹٤٤)»، دربارهٔ قتل مرد جوانی به دست خواهر و مادر گمشده اوست که وی را به جای مسافر تنهایی می‌گیرند که می‌خواهد شب را در مهمان‌خانه آنها سر کند. «سوء تفاهم» که شبیه معادله‌ای ریاضی ساختار یافته است، دارای مکانی رئالیستی ساده، گروه کوچکی از شخصیت‌های مشخص و کنش سرراست است که ظرف فقط چند ساعت تمام می‌شود، اما کوچک‌ترین حادثه‌ای را نمی‌توان در آن یافت که توجه تماشاگر را از موضوع تحت بررسی منحرف کند. هم‌چنین، وضوح معنایی مشابهی، علامت مشخصه دیگر نمایش‌نامه‌های کاموست و نیز مشخصه بازده نمایشی ژان پل سارتر، همتای اگزیستانسیالیست او که در نمایش‌نامه «در بسته (۱۹٤٤)»[1] تراژدی متافیزیکالی را به نمایش می‌گذارد که در یک دوزخ استعاری رخ می‌دهد. کامو و سارتر، که نهایت بی‌معنایی و گسیختگی را درک کرده بودند، این حقیقت را با نثری کاملاً روشن و منسجم در درون نوعی ساختار قراردادی و محکم تئاتری بیان می‌کردند. بنابراین، فلسفه بی‌معنایی حتماً به «تئاتر ابزورد» منتهی نمی‌شود.[2]

به هر حال، جنبش تئاتری که در دهه ٦۰ رخ داده است، انکارشدنی نیست. جنبشی که با تغییر الگوی غالب (پارادایم) با بیست و پنج قرن

1. Clos Huis.

۲. ساموئل بکت، *در انتظار گودو*، ترجمه: علی‌اکبر علی‌زاد، مؤخره، ص۱٦۳، تهران، نشر بیدگل، چاپ چهارم، ویراست دوم، ۱۳۸۷ش.

قدمت با تنوع ساختاری و شالوده‌شکنی سنت‌های پیشین به گونه‌ای پیشرفت ادبی محسوب می‌شود. با فرض بنیادین دیالکتیک فرم ـ محتوا همواره فرم ابزاری در جهت انتقال درون مایه قلمداد می‌شود. در چنین فرآیندی است که عنصر درون‌مایه‌ای به صورت شکل متبلور می‌شود. هرچند ممکن است فرم با ابداع لحن و زبان خاص به نابودی قالب‌های متداول بینجامد و هم‌چون زبان به شکلی غیرمستقیم معنا را نیز بیافریند.

اما تسلیم شدن در برابر جادوی فرم با این حتمیت و سهوناپذیری و قطع رابطه با تمام میراث‌های گذشتهٔ این رسانه و خلاصی از معیارهای رایج در جدی‌ترین مراحل مقبولیت خود، اگر به استحاله مفهوم ادبیات ختم نشود، بی‌گمان نوعی مبالغه در سبک تلقی می‌شود و این تجربه‌های شکلی، گاه به بحران جدی می‌انجامند. به اعتقاد بعضی، در آثار ابزوردنویسان دست‌مایه سنتی (محتوایی) وجود ندارد و دست‌مایه در واقع همان تکنیک محسوب می‌شود. از نظر این عده، رسیدن به عمق مفاهیم تنها از راه توجه به بیان شکلی ممکن است. شاید به همین جهت متهم به شکل‌گرایی شده‌اند.

در کنار این جنبش هنری، از تحول در رسانهٔ رمان نیز نباید غفلت کرد؛ تحولی که درصدد بود تا حتی قالب داستانی را نیز گندزدایی کند و با بلندپروازی‌هایی 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 پی‌ریزی شده بود و بعدها آلن رُب گری‌یه[1] آن را به صورتی قاطع‌تر پی‌گیری کرد.

---

1. Alin Robbe-Grillet.

ساموئل بکت نوشتن *وات*[1] را در ۱۹٤۵ به پایان برد و *مرفی*[2] را در ۱۹٤۷ منتشر کرد. او که آثارش را به دو زبان فرانسه و انگلیسی می‌نوشت، 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*[3] در سال ۱۹۵۱میلادی، ابعاد حقیقی آثار او آشکار شد. این کتاب خواننده را به حیرت می‌اندازد، تکان می‌دهد و پریشان می‌کند؛ اما مانند پدیده‌ای تازه و بی‌سابقه خود را تحمیل می‌کند. برنار پنگو[4] که این مسئله را به خوبی تشخیص داده است می‌گوید:

> از سال ۱۹۵۰، مسئلهٔ اساسی ادبیات، مسئلهٔ پوچی است. اولین خوانندگان مولوی آن را کاملاً دریافته‌اند و انسان باید کور باشد تا آن نفی ریشه‌ای را که در این رمان دست‌اندرکار است، نبیند. یکی آن را «اودیسهٔ هیچ‌انگاری» می‌خواند، دیگری «وقایع‌نگاری فساد و تلاش» نام می‌دهد، سومی به اعتراض، از «اقدامی برای بی‌اعتبار ساختن انسان» سخن می‌گوید [...] بکت عصیان نمی‌کند، ارائه می‌کند.

او برای داوری دربارهٔ پوچی در بیرون از آن قرار نمی‌گیرد؛ در درون آن مسکن می‌سازد، به میل خود در آن بیهودگی اولیه فرو می‌رود که قهرمانانش از آن خلاصی ندارند؛ اما چون کلمات، در هر حال به چیزی دلالت می‌کنند، در این‌جا به سوی خود زبان برمی‌گردند. برای نخستین بار در *مولوی*، ادبیات می‌کوشد که فقط خودش را نشان دهد، و وقتی که

---

1. Watt.
2. Marphy.
3. Molloy.
4, B.Pingaud.

ماکس ـ پل فوشه[1] از «حجم شاعرانه» این اثر سخن می‌گوید، عملاً بر غرابت و تازگی حقیقی آن است که اهمیت می‌دهد؛ یعنی این حماسهٔ استهزاآمیز، در درجهٔ اول حماسهٔ زبان و ماجرای واژگان است.

بکت در کتاب‌های دیگرش، ***مالون می‌میرد***[2] (۱۹۵۱)، ***نام‌ناپذیر*** (۱۹۵۳) و ***چگونه است؟***[3] (۱۹۶۱) در تصویر نوعی «تقلیل انسان» باز هم فراتر می‌رود و بر تعداد شخصیت‌های خزندهٔ مختصر و کرم‌وار که در پرت و پلاگویی‌های خویش غرق می‌شوند می‌افزاید. در عین حال، بکت در تئاتر خود، مانند ***در انتظار گودو*** (۱۹۵۲)، به آنها نوعی زندگی و حضور نمایشی می‌دهد. در این میان، کار کلام تعیین‌کننده است؛ کلام به ویرانی، سکوت و به مرگ رهبری می‌کند، اما تقریباً اصل داستان را و مادهٔ داستانی بنیادین کتاب را تشکیل می‌دهد.[4]

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 نفی‌کننده واقعیت و پذیرش پوچی، همانندی‌های هجوآلود این دو جریان ادبی بود که با شکستن منطق زبان به معیارسازی ابداعات فرمی و اشکال پیچیدهٔ صورت‌بندی رمان و نمایش‌نامه انجامید.

این شیوهٔ خلق رمان و درام‌پردازی، مخاطب را به یک‌باره با میانه داستان مواجه می‌سازد و بدون حل و فصل، وی را با پایان باز قصه رها می‌کند. عده‌ای معتقدند آثاری که در این دوره به نگارش درآمده‌اند، هیچ‌گونه داستانی ندارند و شخصیت‌های موجود در آنها ایستا و فروکاسته‌اند.

---

1. Max – Pol Fouchet.
2. Malone Meurt.
3. Comment cest.

۴. *مکتب‌های ادبی*، ج ۲، ص ۱۰۸۲.

فلیپ استویک،[1] ویراستار کتاب ***ضد داستان***[2] در مقدمه خود می‌نویسد:

> آدم‌هایی که در این کتاب می‌آیند چیزی نمی‌آموزند. بینشی در کار نیست. ارتباط را آناً نمی‌توان به چنگ آورد. داستان‌ها 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 داستان‌ها فاقد فراز و نشیب‌های 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 همان‌جا که آغاز شده پایان یابد، دیگر چرا باید آن را از اول شروع کنیم و چرا باید با زحمت آن را به آخر برسانیم.[3]

بر پایهٔ همین دیدگاه است که نبود داستان در آثار مدرن توجیه می‌شود. منتقدان ادبی، وابسته نبودن این آثار به داستان و شخصیت را از ابداعات روایی دانسته‌اند. با این حال، هرگز منکر وجود طرح[4] در آنها نبوده‌اند و پذیرفته‌اند طرح به عنوان یک سیستم سازمان‌دهندهٔ درونی باعث وحدت اندام‌وار آثار مدرن شده است.

---

1. Philip Stvick.
2 . Anti - Story (The Free prss 1971).
۳. جان آبدایک و دیگران، *درباره ادبیات*، ترجمه: احمد میرعلایی، ص ٦٠، تهران، نشر و پژوهش فرزان‌روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.
٤. بین طرح و داستان تفاوت ظریفی وجود دارد که توماشفسکی سه تفاوت اساسی را ذکر کرده است، اما سام اسمایلی به گونه‌ای این دو مقوله را به هم مرتبط می‌داند: «داستان یکی از مؤثرترین شیوه‌های ساختار بخشیدن به کنش و طرح است». (نک: ***روایت و ضدروایت***، زیر نظر محمدحسن پزشک، مقاله داستان، نوشته سام اسمایلی، ترجمه منصور براهیمی، تهران، انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ش)

پذیرش این ادعا که نویسندگان این دوره، برخلاف سنت رایج در پی روایت داستان نبوده‌اند و درصدد بی‌شخصیت کردن شخصیت‌های داستانی برآمده باشند، با کمی تسامح ممکن است؛ زیرا با تحلیل این متون می‌توان چنین نتیجه گرفت که خالق آن آثار مدرن درصدد حذف داستان و مفاهیم سنتی، به‌ویژه شخصیت نبوده‌اند، بلکه با شیوه‌هایی زیرکانه، داستان را پنهان نگه می‌داشته‌اند تا در فرم به کمال تردیدناپذیر دست یابند و البته این عمل با شگردهایی ممکن بوده است که باید افشا شوند. ارجاعات پس‌نگر توسط ارائهٔ اطلاعات لایه‌ای به نوعی دربردارنده قصه پس‌زمینه است. در این سبک گرچه تحلیل روان‌شناسانه‌ای از شخصیت‌ها ارائه نمی‌شود، اما با شناخت تدریجی شخصیت‌ها، منطق روایت به آنها تشخص می‌بخشد.

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 درآورده‌اند، نوشته‌های ساموئل بکت از جایگاهی ویژه برخوردارند. وی با به‌کارگیری تمهیدات گیج‌کنندهٔ ساختاری، فضاهایی را خلق نمود که در آنها، سکوت، روزمره‌گی، اضمحلال و مرگ موج می‌زند. این سبک که آمیخته با لحن تیرهٔ روان‌شناختی بود، مفاهیمی هم‌چون پوچی، انسان بی‌خدا، انتظار موهوم، فقدان منجی، سرشت یاوه و بیهوده به شدت درون‌مایه‌ای شده، حال و هوای نامتعارفی به آثار وی بخشیده است.

یکی از عمده‌ترین مسائل مورد توجه بکت، قطبی بودن وجود انسان است. در نمایش‌نامه‌های او با عنوان «در انتظار گودو»، «دست آخر» و آخرین نوار کراپ، به قطب‌های خصیصه‌نمایی هم‌چون بینایی در مقابل کوری، زندگی در مقابل مرگ، زمان حال در مقابل گذشته، جسم در مقابل عقل، انتظار در مقابل بی‌صبری، رفتن در مقابل نرفتن و ده‌ها مورد مشابه دیگر برمی‌خوریم. به این ترتیب به نظر می‌رسد یکی از اهداف عمدهٔ بکت، توصیف هستی انسان برحسب این قطب‌هاست. به همین منظور بکت شخصیت‌هایش را به صورت جفت‌جفت تقسیم‌بندی می‌کند: ولادیمیر و استراگون، یا دی‌دی و گوگو، هم و کلاو، پوتزو و لاکی، نگ و نل و صدای کراپ در زمان حال و در زمان گذشته. با این حال در آثار بکت شخصیت‌ها معماهایی هستند که هر تماشاگر شخصاً باید آن را حل کند.[۱]

وجه اشتراک شخصیت‌های آثار بکت، هراس آنان از تنهایی تمام‌عیار است و به همین دلیل آنان به آخرین بارقه‌های امید برای برقراری نوعی مراوده دل بسته‌اند. نمایش‌نامه‌های او این احساس را به تماشاگران القا می‌کنند که انسان در جامعه‌ای در حال فروپاشی کاملاً گم گشته است. یا مثلاً در نمایش‌نامهٔ «دست آخر»، انسان پس از فروپاشی جامعه به کلی تنها مانده است. در نمایش‌نامه «در انتظار گودو»، دو انسان مفلوک را می‌بینیم که گفت‌وگویی تکراری، عجیب و غریب و بی‌ربط با یک‌دیگر دارند. گفت‌وگوی این دو تأثیری و هم‌آمیز و نگران‌کننده به‌جا می‌گذارد و در حالی انجام می‌شود که آنها منتظر گودو هستند. گودو شخصیتی

---

۱. جیمز رابرتس، *بکت و تئاتر معناباختگی*، ترجمه: حسین پاینده، ص ۱۸، تهران، بی‌نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

است مبهم که هویتش هرگز معلوم نمی‌شود و قرار است مراوده‌ای را بـه ارمغان بیاورد اما این مراوده درباره چیست؟ رستگاری؟ مرگ؟ انگیـزه‌ای برای زندگی؟ دلیلی برای مرگ؟ هیچ کس نمی‌داند.[۱]

در نمایش‌نامه «دست آخر» نیـز کـه پـس از «در انتظـار گـودو» روی صحنه رفته است، نوعی مفهوم انتظار وجود دارد. شاید انتظار پایان دنیـا! این نمایش‌نامه با این کلمات آغاز می‌شود: «تمام شـد، تمـام، دارد تمـام می‌شود، شاید دارد تمام می‌شود». این جملات آخرین کلماتی اسـت کـه مسیح هنگام مصلوب شدن بر زبان خود جاری ساخته است. بـه راسـتی شخصیت‌های آثار بکت چشم به راه چه کسی هستند و انتظار چه چیزی را می‌کشند؟

بکت در مصاحبه‌ای که بـا احمـد کامیـابی مـسک انجـام داده اسـت، زوایای پنهان افکارش را در این کنش پوچ ابراز داشته است:

«**کامیابی مسک:** آیا می‌تـوان گفـت انـسان حیـوانی اسـت کـه انتظـار می‌کشد؟

بکت: در واقع انسان انتظار چیزی را که می‌خواهد می‌کشد. وقتی مـن نمایش‌نامه در انتظار گودو را می‌نوشتم از خـود نپرسـیدم چـه چیـزی را انتظار می‌کشم. انسان همیشه چشم به راه است. این یکـی از چهـره‌هـای او، یکی از خصلت‌های اوست».[۲]

«**کامیابی مسک:** شما تا به حال چشم به راه کسی بوده‌اید؟

بکت: نه. (در خود فـرو رفـت) نمـی‌دانـم. برایتـان یـک شـاهد مثـال می‌آورم: به هنگام شب انسان منتظر طلوع آفتاب اسـت، و در طـول روز

---

۱. همان، ص۲۶.

۲. احمد کامیابی مسک، *گفت‌وگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لـوئی بـارو*، ص۲۲، تهران، انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

منتظر شب، برای خواب دیدن، این دور، تسلسل باطلی است، بدون پایان.»[۱]

«**کامیابی مسک**: شما گفته‌اید 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 نکرده‌اید؟

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 می‌داند؛ گرچه در قالب طنز این عقیده‌اش را ابراز می‌کند و از کامیابی مسک می‌خواهد که حرفش را جدی نگیرد. البته پی بردن به نیت واقعی بکت ضرورتی ندارد؛ زیرا همیشه عقیده در قالب شکل‌ها تجسم می‌یابد. البته بهتر است قضاوت در این‌باره را به خوانندگان این آثار واگذار کنیم.

در ادامه، خلاصه‌ای گذرا از آثار نویسندگان این دو جنبش ادبی تقدیم می‌گردد. گرچه انطباق این آثار با فرهنگ بومی، مذهبی ما و کشف معانی واقعی آنها کمی دشوار می‌نماید.

---

۱. همان، ص۲۳.

۲. همان، ص۲٤.

ساموئل بکت[1] (۱۹۸۹ ـ ۱۹۰۶)

آخر بازی (نمایش‌نامه)

گم‌گشتگی

در محیطی بسته با نور خاکستری رنگ، که نمود جمجمهٔ انسانی است، و در چپ و راست صحنه دو پنجره یا دریچهٔ کوچک با فاصله از زمین وجود دارد، چهار شخصیت حضور دارند: کلاو[2] پسر یا پسرخواندهٔ هام، و هام[3] که مفلوج و کور است و روی صندلی چرخ‌دار افتاده، قرص مُسکّن خود را می‌جوید و در حالتی شبیه به احتضار، چشم به راه مرگ است. نگ[4] پدر پیر هام که از پا افتاده و درون سطل آشغال قرار گرفته و گاه‌گاهی از آن بیرون می‌آید. نل[5] مادر پیر هام که او نیز مفلوک و ناتوان مانند شوهرش در سطل زباله گذاشته شده است.

1. Samuel Becket.
2. Clov.
3. Hamm.
4. Nagg.
5. Nell.

کلاو همواره در این محیط بین صندلی چرخ‌دار، آشپزخانه و سطل آشغال‌ها در حال رفت و آمد است. او نمی‌تواند بنشیند. با سوت هام سریع نزد او حاضر می‌شود. بین آن دو گفت‌وگوهای زیادی شکل می‌گیرد دربارهٔ زندگی، مرگ، درد پا، چرخ‌های یک دوچرخه، و این‌که کلاو رمز گنجه را نمی‌داند و به همین دلیل نمی‌تواند هام را بکشد و خودش را راحت کند.

هام غذاها را جیره‌بندی کرده. نگ از سطل زباله سرک می‌کشد و جیره‌اش را طلب می‌کند. هام از کلاو می‌خواهد که با دادن بیسکویت او را ساکت کند. نل نیز گاهی از سطل زباله سرک می‌کشد و با نگ خاطراتش را مرور می‌کند. آنها توان مراوده با هم را ندارند. کلاو هرچند وقت یک‌بار نردبان را زیر یکی از پنجره‌ها می‌گذارد و آن‌چه را بیرون می‌بیند برای دیگران توصیف می‌کند. او چیزی نمی‌بیند. او گاهی هام را با صندلی‌اش دور تا دور اتاق (دور دنیا) می‌چرخاند و باز به مرکز صحنه انتقال می‌دهد. هام گاهی سخنانی را مطرح می‌کند که هیچ ربطی به موضوع گفت‌وگوی آنها ندارد.

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

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

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 می‌کند و شبه یک پسر بچه را می‌بیند.

کلاو: انگار یه پسربچه است.

هام: یه پسربچه؟

کلاو: می‌رم ببینم... نیزه رو ورمی‌دارم.

هام: نه!

کلاو: نه. یه مولّد بالقوه؟

...

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

کلاو لباس سفر به تن کرده، کلاهی حصیری بـه سـر دارد و کنـار در ایستاده است. هام طبع شعرش گل می‌کند و کمی شعر می‌خواند:

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

هام بعد از مکث کردن، صورتش را با دستمال می‌پوشاند. دست‌هایش را به سمت دستهٔ صندلی پایین می‌آورد، بی‌حرکت باقی می‌مانـد. سـکون صحنه‌ای.[1]

□ □ □

در انتظار گودو (نمایش‌نامه)

انتظار برای انتظار

در جاده‌ای بیرون از شهر، نزدیک غروب، روی یک تـل کـم ارتفـاع، کنار یک درخت بدون برگ دو نفـر بـه نـام‌هـای اسـتراگون (گوگـو) و

۱. ساموئل بکت، *آخر بازی*، *در انتظار گودو*، ترجمه: بهروز حاجی‌محمدی، تهـران، چـاپ دوم، ۱۳۸٤ش.

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

شب قبل استراگون توسط عده‌ای ناشناس کتک خورده و در گودالی پر از آب افتاده است. آنها محکومند در این گذرگاه هم‌چنان منتظر بمانند؛ در عین آن‌که یکی از آنها از درد پا و تنگی پوتین‌هایش می‌نالد و دیگری از خارش سرش به خاطر کلاه رنج می‌برد. از گودو خبری نیست و آن دو بدون آن‌که اطمینان به آمدن او داشته باشند چشم به راه نشسته‌اند و با حرف‌های تکراری و بی‌ربط، خود را سرگرم کرده‌اند؛ به امید آن‌که گودو از راه برسد، یک‌نواختی و روزمره‌گی را تحمل می‌کنند.

در این بین اربابی به نام پوتزو به همراه برده‌اش لوکی که طنابی به گردن او انداخته و با شلاق او را می‌زند از راه می‌رسند. ولادیمیر و استراگون به امید آن‌که او گودو باشد از وی استقبال می‌کنند. اما پوتزو نه گودو است و نه او را می‌شناسد. بعد از مدتی پوتزو و برده‌اش آن‌جا را ترک می‌کنند. نزدیک شب پسر بچه‌ای به محل ملاقات می‌آید و اعلام می‌کند: «امشب آقای گودو نمی‌آید ولی فردا حتماً می‌آید». ولادیمیر و استراگون با شنیدن این خبر تصمیم می‌گیرند خود را از درخت حلق‌آویز کنند اما پشیمان می‌شوند.

روز بعد دوباره در همان مکان، ولادیمیر و استراگون به انتظار گودو می‌نشینند. بر شاخه‌های درخت برگ تازه روییده است. آن دو چیزی را از قبل به یاد نمی‌آورند. فقط می‌دانند که باید منتظر آقای گودو باشند. باز پوتزو و لوکی از راه می‌رسند. این بار پوتزو نابینا شده و لوکی گنگ است. ولادیمیر و استراگون به نمایندگی از بشریت مؤظفند با بی‌حوصلگی هم‌چنان منتظر باشند. بعد از رفتن پوتزو و لاکی، پسر بچه

دوباره ظاهر می‌شود و همان حرف دیشب را تکرار می‌کند: «امشب آقای گودو نمی‌آید ولی فردا حتماً می‌آید». استراگون پیشنهاد می‌کند یا دست از انتظار بکشند، یا خودکشی کنند. او طنابی را که به کمر بسته دارد را باز می‌کند و ولادیمیر را به سمت درخت می‌آورد. طناب نازک است و زود پاره می‌شود. آنها قصد دارند بروند اما حرکت نمی‌کنند.[1]

□ □ □

خلوت‌گر[2] (متن منثور)

خلوت‌گر قصه آدم‌هایی است که درون استوانه‌ای پنجاه متری ساکنند. در جدار این استوانه، حفره‌ها و دهلیزهای بی‌شماری وجود دارد، نور خفیف و زردرنگی درون استوانه را روشن کرده است. حفره‌های یک متری، جایگاهی است برای «تن‌ها» که هر یک از آنها در جستجوی خلوت‌گر خویش‌اند. خلوت‌گر که دارای ابعاد تجریدی کم‌نظیری است، سرگذشت تن را بازگو می‌کند که بیهوده در پی مطلوب خود می‌کوشد. این تن‌ها به گونه‌ای سازمان‌یافته در حرکتند و در این حرکت دائمی سرگردان و محکوم به خاموشی، هرچند پیوسته یک‌دیگر را می‌جویند، با هم جفت می‌شوند، می‌اندیشند و می‌پندارند اما قادر به تشخیص مصاحبان خود نیستند. نردبان‌هایی به دیوار استوانه تکیه داده شده‌اند. شایع است که راه بیرون‌شویی وجود دارد. اما این آدم‌ها مغلوبند و به گونهٔ انزوای اجباری، سرگشته و حیران خواهند زیست. این جماعت شکست خورده را امیدی ضعیف به این‌که روزی به

---

۱. *در انتظار گودو.*

2. Le Péupleur.

سوی نور چشم خواهند گشود زنده نگـه داشـته اسـت. امـا ایـن وضـع هم‌چنان باقی است.[۱]

□ □ □

نام‌ناپذیر[۲] (رمان)

در این رمان انسان احساس می‌کند با بی‌خوابی روبه‌روست، بی‌خوابی ابدی، ساعت‌ها ساکن هستند. حتـی صـدای زنـگ‌شـان هـم بـه گـوش نمی‌رسد. و تاریکی که همان‌قدر سرسختانه ساکن است. خواه آن را سیاه ببینیم یا خاکستری یا روشنی‌هایی مـبهم، همـه‌اش یکـی اسـت. آرامـش همان سـکوت اسـت. سـرانجام خـاموش شـدن وجـدان آهنگـی اسـت عذاب‌آور.[۳]

□ □ □

مالون می‌میرد (رمان)

بکت این رمان را با کلامی از یک مرد به نام مـالون کـه راوی داسـتان نیز هست شروع می‌کند: «بالأخره با وجود همه چیز، به زودی، بی‌سـر و صدا می‌میرم». مالون به هیئت یک بیمار روی تخـت خـود دراز بـه دراز افتاده است. و از جای خود حرکت نمی‌کنـد. او در انتظـار مـرگ اسـت. برای آن‌که این انتظار تهوع‌آور را به گونه‌ای تحمل‌پذیر نماید، داخل یک دفترچه شروع به نوشتن می‌کند.

---

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

2. L İnnommable.

۳. *فرهنگ آثار*، ج ٦، ص ٤٨٨، چاپ اول، ۱۳۸۳ش.

او در واقع دارد با شخصیت‌هایی که خلق می‌کند، بازی می‌کند. وارد زندگی آنها می‌شود و هرگاه از بازی با زندگی ساپو و همسرش خسته می‌شود، بازی با آنها را نیمه‌کاره رها می‌کند و به سراغ مک‌من می‌رود و او که می‌میرد نوبت به لموئل می‌رسد.

مالون در تمام مدت روی تخت افتاده است و با عصای بلند خود ظرف غذا را که هر بار دستی مقابل در می‌گذارد، جلو می‌کشد و می‌خورد. آن‌چه برای مالون اهمیت دارد، خوردن و دفع نمودن است. او سطل دفع را نیز با عصای خود پیش می‌کشد و پس می‌زند. در واقع دو قطب اصلی که مالون می‌شناسد، بشقاب و لگن هستند. این تن لش کم‌کم به سمت مرگ گام برمی‌دارد و در نهایت مالون کلامش قطع می‌شود و قلم از نوشتن بازمی‌ایستد.[1]

---

۱. ساموئل بکت، *مالون می‌میرد*، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۷ش.

اوژن یونسکو

صندلی‌ها (نمایش‌نامه)

ظهور نامفهوم

در بـرج مـدوری واقـع در یـک جزیـره زوج سـالخورده‌ای زنـدگی می‌کنند. این دو نفر (مرد ۹۵ ساله بـا وزن ۹٤ کیلـو) همیـشه بـا احتـرام زندگی کرده‌اند. پیرمرد دربان آن‌جاست، هرچند که به نظر مشکل می‌آید در این جزیرهٔ دورافتاده به تنهایی بتوانـد ایـن کـار را انجـام دهـد. آنهـا منتظر ورود دسته‌ای از مهمانان مشخص و محترمند که قرار است بیاینـد و به پیامی که پیرمرد دربان می‌خواهد به نسل آینـده دهـد گـوش کننـد. این پیام ثمرهٔ یک تجربهٔ طولانی است. چون پیرمرد ناطق خوبی نیـست، تصمیم می‌گیرد از وجود یک سـخنران حرفـه‌ای اسـتفاده کنـد. مهمانـان وارد می‌شوند. البته تماشاچی آنها را نمی‌بیند، لیکن پیرمـرد و همـسرش صحنه را با صندلی‌هایی که از بیرون مـی‌آورنـد و مؤدبانـه بـه میهمانـان

فرضی و نامرئی تعارف می‌کنند نشان می‌دهند که آدم‌هایی روی صحنه زندگی می‌کنند.

جمعیت نامرئی مهمانان به قدری زیاد می‌شود که زن و شوهر پیر به زحمت از لابه‌لای صندلی‌ها جایی برای رفت و آمد پیدا می‌کنند. بالأخره زمانی که امپراتور از راه می‌رسد، صحنه را برای سخنران آماده می‌کنند. این شخص می‌آید 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 می‌کند و به آغوش مرگ می‌رود. سخنران رو به صندلی‌ها می‌کند و می‌خواهد حرف بزند، اما کر و لال است و تنها می‌تواند صدای نامفهومی از حلقش بیرون بیاورد. سعی می‌کند منظورش را با نوشتن چیزهایی روی تخته سیاه بیان کند اما جمله‌هایی که او می‌نویسد مخلوطی از حروف بی‌معنا هستند.[1]

□ □ □

کرگدن

با صدای ناقوس کلیسا ژان و برانژه وارد صحنه می‌شوند و در مقابل کافه‌ای می‌ایستند و از رقّت‌بار بودن کار و شغل و زندگی می‌گویند. 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 می‌ریزد. مردم از حضور این حیوان عجیب در شهر شگفت‌زده شده‌اند. آنها به زودی سرگرم حرف‌های تکراری خود می‌شوند. تا این‌که سر و

---

۱. مارتین اسلین، *تئاتر و ضدتئاتر*، ترجمه: حسین بایرامی، ص۳۵، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.

کلهٔ کرگدن دیگری پیدا می‌شود و این بار بساط مردم را برهم می‌زند. هرکس دربارهٔ آن حرف‌هایی می‌زند. یکی از زشتی او و دیگری از زیبایی و شاخ روی بینی‌اش می‌گوید. در پرده دوم داخل یک مؤسسه انتشاراتی پیرامون کرگدن‌ها و تعداد آنها بحث داغی مطرح است. در ادامه ژان دوست برانژه به تدریج مسخ می‌شود و به کرگدن تبدیل می‌گردد. این یک بیماری همه‌گیر است و همه انسان‌ها در حال تغییر ماهیت هستند. تنها سه نفر باقی مانده‌اند. ولی آنها نیز دربارهٔ پیوستن به جامعه کرگدن‌ها و ملحق شدن به اکثریت و مطابقت با زمان، دیدگاه مثبتی دارند.

دیزی معشوقه برانژه نیز به دنبال پیدا کردن راه‌حل مناسبی است برای زندگی مسالمت‌آمیز با کرگدن‌ها. و سرانجام نیز برانژه را ترک می‌کند و به جامعه کرگدن‌ها می‌پیوندد. در نتیجه برانژه تنها می‌ماند. او پی می‌برد برای پیوستن به کرگدن‌ها و تغییر ماهیت دادن توان لازم را ندارد اما در عین حال آرزو می‌کند کاش یکی از کرگدن‌ها بود. برانژه به این‌که او آخرین بازمانده از نسل آدمیزاد است می‌بالد و احساس خوشبختی می‌کند. او تفنگش را برمی‌دارد و به تنهایی به دفاع در مقابل همهٔ کرگدن‌ها برمی‌خیزد.[۱]

---

۱. اوژن یونسکو، ***کرگدن***، ترجمه: جلال آل‌احمد، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸٤ش.

فلانری اوکانر[1] (۱۹۲۵ ـ ۱۹۶۴)

شهود (رمان)

ضد منجی

هیزل موتس که از بچگی موعظه‌های خشک و سرسختانه پدربزرگش را شنیده است، در دوازده سالگی یقین می‌کند که او نیز واعظ خواهد شد. پدربزرگ او یک کشیش دوره‌گرد بود که همهٔ فکر و ذکرش ترویج عیسی بوده است. هیز از عیسی موجودی ترسناک و ژنده‌پوش در ذهنش تصور کرده، همواره از او گریزان است. چون حس هراس از عیسی تنها چیزی است که از پدربزرگش آموخته است. در سن هیجده سالگی ارتش او را احضار می‌کند. او تصمیم می‌گیرد برای آن‌که از خدمت معاف شود به پای خود تیراندازی کند اما به هر تقدیر او چهار سال در ارتش خدمت می‌کند. بعد از خدمت، عازم سفر به تاکینهام می‌شود. در طول سفر با مرد لاغر بلندقدی آشنا می‌شود که از هر دو چشم نابیناست

1. Flannery Oconnor.

و همراه دخترش از مسیح تبلیغ می‌کند. آنها جزواتی که روی آنها نوشته شده مسیح شما را فرا می‌خواند را بین مردم توزیع می‌کنند.

این مرد کور در واقع شیادی است که مدعی شده خود را در راه مسیح کور کرده است. او درصدد 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 شده‌اند فریاد می‌زند؛ عیسی به خاطر آنها مصلوب نشده است. و آنها به عیسی مدیون نیستند. و اعلام می‌کند به کلیسای او بیایند. او کلیسایی تأسیس کرده است به نام کلیسای بی‌مسیح. شاید این اولین عصیان او باشد و همین امر باعث می‌شود 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 می‌دهد.

او با ایناک به دنبال مرد کور و دخترش می‌رود. او قصد دارد با گمراه کردن دختر آن مرد به او ثابت کند مسیح نجات‌دهنده وجود ندارد. او هنگام شب در مواجهه با مرد کور متوجه می‌شود وی چشمانی بینا دارد و تاکنون او را فریب داده است. کفرگویی‌های او شدت می‌یابد و آن شهر را ترک می‌کند. شخصی با او همسفر می‌شود که در بین راه او را با ماشین زیر می‌گیرد و می‌کُشد. تا این‌که با یک بیوه‌زن آشنا می‌شود و در خانهٔ او مستقر می‌گردد. در یکی از روزها مقداری آهک تهیه می‌کند با آب مخلوط کرده، به چشم‌هایش می‌مالد. او از ناحیه دو چشم کور می‌شود و سرانجام می‌میرد.[1]

□ □ □

۱. فلانری اوکانر، *شهود*، ترجمه: آذر عالی‌پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

انسان خوب چه دیریاب است (داستان)

یک شخص جانی، که گرفتار بیماری حاد روانی است، به ایـن خـاطر خود را کور می‌کند که آفریدگار خویش را وادارد تا حقیقت خـود را بـر او آشکار کند.[۱]

---

۱. همان، مقدمه.

نیکوس کازانتزاکیس[1]

مسیح بازمصلوب (رمان)

رستاخیز منجی

در روستای لیکووریس، مردم آماده می‌شوند 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 می‌شوند؛ چرا که ترکان به آبادی آنها حمله کرده‌اند و خانه‌های آنها را به آتش کشیده‌اند. پدر گریگوریس، کشیش روستای لیکووریس، با دیدن چند زن و بچه مریض و بیمار، مدعی می‌شود که این مردم مبتلا به وبا هستند و

1. Mikos Kazantzakis.

امکان سرایت بیماری در روستا وجود دارد. مردم در حد توان خود مقداری خوراکی به عنوان صدقه به پناهندگان می‌دهند. این وضع برای پدر فوتیس دشوار است و متهم شدن مردم به ابتلای آنها به وبا بیشتر آزارش می‌دهد. لذا به درخواست او مردم به کوه‌های اطراف می‌روند و در دامنه کوه‌ها و درون غارها زندگی می‌کنند. مانولیوس چوپان جوانی است که هر یکشنبه به کوه می‌رود او با پدر فوتیس رابطه خوبی دارد و از مردم گنهکار و شراب‌خوار بیزار است. در یکی از روزها که به کوه رفته است در رویارویی با بیوه‌زنی به نام کاترینا که نماد فساد اخلاقی در جامعه است، عفت پیشه می‌کند. بعد از این واقعه مانولیوس احساس می‌کند چشم دلش باز شده و عیسی را رؤیت می‌کند. او در این حالت معنوی نامزدش را هم نمی‌شناسد.

مانولیوس برای آن‌که نقش مسیح در او تبلور یابد، سعی می‌کند خود را به شخصیت مسیح نزدیک‌تر کند و رنج‌های او را لمس کند. معلم روستا که برادر پدر گریگوریس است کشته می‌شود. پانایوتیس متهم به قتل است اما اعتراف نمی‌کند. پناهندگان خانه اربابی خانِ تازه درگذشته را اشغال می‌کنند. اما اوضاع پیچیده شده است. مانولیوس به میان مردم می‌آید و گناه آنها را به عهده می‌گیرد و قتل معلم را نیز به خود نسبت می‌دهد. سرانجام وی به فتوای پدر گریگوریس با دشنه و خنجر پانایوتیس و دیگران در خون می‌غلتد. بعد از کشته شدن مانولیوس مهاجران روستا را ترک می‌کنند و اوضاع به حالت عادی برمی‌گردد. پدر فوتیس که می‌بیند مردم برای اجرای نمایش رستاخیز مسیح آماده می‌شوند با مسیح درد دل می‌کند:

قریب به دو هزار سال از تولد تو می‌گذرد و در این مدت یک روز نبوده است که تو را به صلیب نکشند. پس تو کی به دنیا می‌آیی که دیگر تو را به صلیب نکشند و جاویدان در میان ما زندگی کنی؟[۱]

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

جرج اورول (۱۹۰۳ ـ ۱۹۵۰)

Nineteen Eighty-Four 1984 (رمان)

آرمان‌شهر منفی

لندن پایتخت نخستین منطقهٔ هوایی اوسئانیا در ۱۹۸٤ شهری که خرابه‌های جنگ‌های گذشته و ابنیهٔ ویران و ساختمان‌های کهنه سرتاسر آن را پوشانده است و چهار بنای عظیم وزارت‌خانه‌های حقیقت، صلح، عشق و فراوانی بر آن سایه افکنده است. همه جا فقط تصویر مردی چهل و پنج ساله، سبیل کلفت، با خطوط سیمای چشم‌گیر و زیبا دیده می‌شود. «برادر ارشد»، رییس عالی حزب، که انسان از هر طرف که به آن بنگرد نگاه خیرهٔ او را متوجه خود می‌یابد. همه جا پرده‌های تلویزیونی مراقب حرکات، بازتاب‌ها و سیمای انسان‌اند تا به پلیس افکار خبر دهند. سه شعار بر این دنیا حکم‌فرماست: «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 می‌کند. سرما و عدم رفاه و تنهایی او را از پای درآورده است. در نظر او گذشته مرده است و آینده به تصور درنمی‌آید.

نظارت حزب هم بر گذشته و هم بر آینده حاکم است زیرا مدام اسناد را بازنویسی می‌کند تا با اوضاع حاضر هم‌خوانی داشته باشد. خود وینستون هم در این کار همکاری می‌کند. این حزب در حال ساختن زبانی جدید موسوم به «زبان نو» است و به این ترتیب، وزارت حقیقت به دروغ جنبهٔ قانونی می‌دهد، وزارت صلح به جنگ می‌پردازد، وزارت عشق به کارهای پلیسی و وزارت فراوانی نیز به جیره‌بندی.

اسمیت درصدد طغیان است او با جولیا روبه‌رو می‌شود. حزب، عشق را ممنوع کرده است. به همین جهت، عشق جولیا به اقدامی سیاسی مضاف بر لذت ناشی از تخلف بدل می‌شود. طغیان مشترک این دو، آنان را وامی‌دارد تا به جنبش مخفی «برادری» بپیوندند که الهام‌بخش و رهبر آن امانوئل گولدستاین، یعنی همان خائنی است که حزب هر روز بر ضد او به انواع تهدیدها دست می‌زند. مدت‌هاست که او «براین» یکی از کارکنان عالی‌مقام حزب داخلی که وینستون تمام دلخوشی‌های خود را در او می‌بیند او را به سوی خود می‌کشد. در این هنگام اعلام عضویت وینستون و جولیا به جنبش برادری به او اعلام می‌دارد که از این پس او و جولیا عضو این جنبش‌اند 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 می‌شوند. وینستون را هفته‌ها کتک می‌زنند و شکنجه می‌دهد و به شکل شیء خاکستری‌رنگ و اسکلت‌وار درمی‌آورند. او به تمام جنایت‌ها اعتراف می‌کند ولی واپسین پناهگاه یعنی عشق خود به جولیا را محفوظ می‌دارد.

براین که وینستون اصلاً خیال نمی‌کند به وی خیانت کرده باشد، برایش توضیح می‌دهد:

> ما هر کسی را که از آیین برگشته و پایداری نشان دهد از بین نمی‌بریم، روح او را به چنگ می‌آوریم... او را پیش از این‌که بکشیم، به یکی از افراد خودمان تبدیل می‌کنیم.

وینستون ارشاد نمی‌شود او به اتاق ۱۰۱ منتقل می‌شود. نقابی روی صورت او گذاشته می‌شود تا موش‌ها او را بخورند. او تحمل نمی‌کند و فریاد می‌زند: «این کا را با جولیا بکنید با من نه!» او را رها می‌کنند تا آزاد در خیابان‌ها بگردد. او و جولیا سرگردان شده‌اند. دیگر چیزی آنها را به هیجان نمی‌آورد.

شبی که وینستون بدون دقت به اخبار پیروزی گوش سپرده است، ناگهان احساس می‌کند که به یقین رسیده است. می‌بیند که در راهرویی با سنگ‌فرش سفید پیش می‌رود و نگهبان مسلح پشت سرش در حرکت است، احساس می‌کند گلوله‌ای که آن همه منتظرش بوده، در پشت کله‌اش فرو می‌رود. به چهرهٔ «برادر ارشد» می‌نگرد و محبت شدیدی وجودش را پر می‌کند.[1]

---

۱. *فرهنگ آثار*، ج۲، ص۱۶۷۲.

ولادیسلاو ریمونت[1] (۱۸۶۷ ـ ۱۹۲۵)

سرزمین موعود (رمان)

آرمان‌شهر منفی

کارول بورویتسکی لهستانی و موریتس ولت یهودی و ماکس بائوم آلمانی، هم شاگردی‌های دانشگاه و مهندسان تحصیل کرده‌ای هستند که هر سه با استعداد، جوان، پرشور و به یک میزان بی‌پول‌اند. این سه نفر برای پول‌دار شدن تصمیم گرفته‌اند در شهر «لودز» کارخانه تأسیس کنند و تحول اقتصادی به وجود بیاورند.

بورویتسکی لهستانی از مالکان، یعنی از اشراف زمین‌دار است. گرچه این اشرافیت رو به زوال می‌رود اما ترتیب، ادب و القاب اشراف وجه مشخصه آنهاست. وضع او در جامعه با دو شریک خود کاملاً متفاوت است. او آسان‌تر از آن دو موفق به جلب احترام کارخانه‌داران ثروتمند لودز می‌شود و عاقبت هم اوست که به بیشترین ثروت و بالاترین مرتبه

1. Wladyslaws. Reymont.

اجتماعی دست می‌یابد. ولی این توفیق‌ها بر اثر کار و کوشش و هوشمندی خودش نیست بلکه موفقیت بورویتسکی در زندگی مادی، منوط به جاذبهٔ او برای زن‌هایی است که تسلیم ارادهٔ او هستند. زنانی چون: نامزد لهستانی‌اش که از صمیم قلب به او تعلق دارد؛ معشوقهٔ یهودی‌اش که در اشتیاق شهوانی می‌سوزد و همسر آلمانی‌اش که به خوبی برای انجام وظایف کدبانویی و مادی آماده شده است.

این مرد لهستانی که نیاکانش از نسل‌ها پیش در سرزمین لهستان ساکن بوده‌اند، با عنصر آلمانی و یهودی نه تنها آشناست بلکه به منظور تسلط مجدد به محیط زندگی‌اش با آنان هم‌خون هم می‌شود. این روابط گاه خود انگیخته و ناگهانی هستند مثل، رابطهٔ 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 نمی‌کند، برعکس به وسیله معامله با میلیونرها و تعامل با طبقات مرفه و ازدواج با دختر یکی از آنها، به این بستگی استحکام بیشتری می‌بخشد.

به همین وجه زندگی ماکس بائوم که پس از ورشکستگی پدرش کارخانه‌دار آلمانی که به دوران گذشته تعلق دارد، بر اثر بعضی خصوصیات روانی مسیر دیگری در پیش می‌گیرد. در شهر لودز حاکمیت در دست مردمانی ابتدایی است که در نسل اول به مال و منال رسیده‌اند. شهر کریه‌المنظری که ابعاد اهریمنی داشته به سرزمین جهنمی و مکانی نفرین شده تبدیل می‌شود که در آن صنعت و خشونت و کار و بهره‌کشی حاکم است.

در این شهر حتی باران هم خاصیت پاک‌کنندگی خود را از دست داده است. گِل و شِل مشهور لودز ابعاد کابوس مانندی به خود گرفته است. و غبار زغال‌سنگ و دوده تقریباً به‌طور دائم در هوا معلق‌اند. چشم‌انداز این شهر دارای عنصر وحشت و انهدام است.

هیبت معابد جواب‌گوی 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 «الهه قدرت» که بر همه کس حکم می‌راند، کنار خواهند آمد.

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

---

۱. ولادیسلاو زیمونت، ***سرزمین موعود***، ترجمه: روشن وزیری، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۳ش.

آلدوس هاکسلی[1] (۱۸۹۴)

دنیای قشنگ نو (رمان)

آرمان‌شهر منفی

در دنیای قشنگ نو که تولید، مصرف و تکنیک حاکم است، مردم به جای خدا، حضرت فورد را می‌پرستند. علم ژنتیک شرایطی را فراهم آورده تا تکثیر شهروندان در لوله‌های آزمایشگاهی با شرایط دلخواه امکان‌پذیر شود. با ترکیب اکسیژن، آلفا، بتا و گاما، می‌توان شصت کودک توأمان را از یک نطفه به دست آورد. مدیر کارخانه مرکزی تخم‌گیری و شرطی‌سازی با علاقه و جدّیت طبقات مختلف این مرکز تلقیح را با مصطفی موند سرکشی می‌کند و دربارهٔ فرآیند شرطی‌سازی و تولید توضیحات لازم را به وی ارائه می‌دهد.

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

1. Aldous Leonard Huxley.

آن‌چه باعث رضایت‌مندی و شادی موقت افراد می‌شود مایه‌ای نوشیدنی است به نام «سوما» که در دسترس همه است. مراسم‌های آیینی و پارتی‌های شهوانی و استفاده از قرص‌های تحریک‌کنندهٔ جنسی، همه و همه برنامه‌هایی است که تحت نظارت مصطفی موند بازرس مستبد در این دنیای قشنگ برای سرگرم‌کردن مردم به اجرا گذاشته می‌شود.

برنارد مارکس در اثر یک اشتباه که مقداری الکل مخصوص گاماها را در لولهٔ آزمایشگاهی آلفا ریخته‌اند به شکلی ناخواسته غیرطبیعی می‌شود. او تمایلات عاشقانه از خود بروز می‌دهد و علاقه‌مند لنینا می‌شود. آنها با هم بر فراز آسمان این دنیای قشنگ پرواز می‌کنند. آنها بر فراز کوره‌های مردم‌سوزی با آدم‌هایی مواجه می‌شوند که به صورت مارپیچ‌های بخار در حال محو شدن هستند. برنارد از این‌که افرادی پایین‌تر از او جود دارند ناراحت است و شرمی غریب را احساس می‌کند. سؤال‌های بی‌پاسخ او را آزار می‌دهد. وی برای به دست آوردن آرامش در محفل گروه همبستگی و آوازخوانی دسته‌جمعی و میگساری به افتخار ظهور حضرت فورد شرکت می‌کند، تاریکی شدن دوازده تن در یک تن و حلول قدرت برتر را به نظاره بنشیند.

اما او مورد بی‌مهری مدیر قرار می‌گیرد و به جزیره‌ای دوردست که محل زیست بدویان و وحشیان مکزیک جدید است تبعید می‌شود. لنینا به دعوت او با برنارد همسفر می‌شود. آنها وارد فلات وحشی می‌شوند که مردمانش زنده‌زای بی‌تمدن هستند. برنارد با یک وحشی به نام جان آشنا می‌شود. جان پانزده ساله به خاطر رابطه‌های پنهانی مادرش لیندا با وحشیان و عشق‌بازی‌های او با پوپه به قصد جان او با کارد بر او

حمله‌ور می‌شود اما تنها او را زخمی می‌کند. 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 می‌آورد. او با جامعه متمدن و مردمان شرطی شدهٔ آن آشنا می‌شود و مدتی باعث سرگرمی آنها می‌گردد. وی که دارای احساساتی شرطی نشده است و شکسپیر را مطالعه کرده، رنج اتللو و مکبث را می‌شناسد، در برابر خوشبختی مجازی، مرگ را می‌پذیرد. او که به عنوان موش آزمایشگاهی مورد مطالعه قرار می‌گیرد، قصد فرار دارد اما مثل یک میمون سیاه و وحشی در دام می‌افتد. او در مواجهه با مصطفی موند با لجاجت کامل از عقل، خدا، آزادی و گناه دم می‌زند و در قبال به دست آوردن آنها مرگ را می‌پذیرد. چیزهایی که در نظر مصطفی موند به معنای واقعی کلمه بدبختی محض تلقی می‌شوند.[1]

□ □ □

بوزینه و ذات

هاکسلی رمان دیگری دارد به نام «بوزینه و ذات» که در قالب فیلم‌نامه 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 می‌شوند. انسان و آرمان‌های متعالی او دگرگون گشته، ذات و ماهیت انسانی وی به بوزینه تغییر یافته است. بوزینه در جهان داستانی هاکسلی حاکم علی‌الاطلاق است و اهداف خود را از طریق

---

۱. آلدوس هاکسلی، *دنیای قشنگ نو*، ترجمه: سعید حمیدیان، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سوم، ۱۳۷۸ش.

دانشمندانی هم‌چون مایکل فاراده و آلبرت آنشتین‌ها تأمین می‌کند. بوزینه‌ها با تسلط کامل بر صندوق‌دارها، ریاضی‌دان‌ها و عقل حاکم بر جهان حکم‌رانی می‌کنند. فاراده و انشتین در حالی که با زنجیر فولادی قلادهٔ سگ به گردن آنها بسته‌اند، مادّه بوزینه‌ای جوان با لحنی آمرانه و کوبیدن شلاق بر پشت‌شان آنها را به اطاعت خویش مجبور می‌کند.

هاکسلی برای آن‌که از آزادی عمل بیشتری برخوردار باشد با استفاده از راوی، فلسفه و جهان‌بینی خویش را در جای‌جای داستان واگویه می‌کند: «... زمانی که جهالت فقط جهالت بود ما چیزهایی بودیم در شمار عنترهای پوزه‌بلند و بوزینه‌های دم‌کوتاه و میمون‌های جیغ جیغو. سپاس به پیش‌گاه آن جهل متعالی که دانش ماست. امروزه مقام انسان به چنان پایهٔ رفیعی رسیده که کمترین‌مان یک عنتر و برترین‌مان یک اوران اوتان است، و یا چنان‌چه به مقام منجی اجتماع ارتقاء یابد حتی یک گوریل واقعی.[1]

هاکسلی بدبینی خود را نسبت به آینده به رخ می‌کشد و تصویری تهوع‌آور از آینده‌ای که هنوز احتمال وقوعش می‌رود، ارائه می‌کند:

> خلیفه اعظم (شیطان‌پرستان) متفکرانه می‌گوید: مشکل می‌شود تصور کرد که او (ابلیس) بدون هیچ معجزه‌ای می‌توانست ما را تولید کند، ولی می‌بینیم که کرد، صرفاً به کمک ابزار و وسایل طبیعی توانست با بهره‌گیری از انسان‌ها و دانش‌شان به عنوان ابزار کارش، نوع کاملاً جدیدی از نژاد انسان را به وجود بیاورد. انسان‌هایی با نقص عضو در خونشان و با آلودگی در پیرامون‌شان و فراروی‌شان در آینده، بی‌هیچ چشم‌اندازی جز

---

۱. همو، *بوزینه و ذات*، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، ص۳۹، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

پلیدی بیشتر و نقص عضو بدتر و بالأخره، انقراض کامل. بله در دست‌های 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 می‌فشارد. سرنوشتی که او برای پایان جهان پیش‌بینی می‌کند، دو سرنوشت متفاوت و متضاد است: یا پرستش نظام ابلیس که غرب و به‌ویژه آمریکا نمونهٔ بارز آن است و قهراً به نیستی و هلاک منتهی می‌شود، و یا هماهنگ شدن با نظام آفرینش که مبتنی است بر معرفت بر ذات انسانی، خیرخواهی همگانی، صلح‌طلبی و آزادی‌خواهی و فرجامش نیز رسیدن به نور و حقیقت و حیات و عشق و عدالت و شادکامی است.[۲]

---

۱. همان، ص۱۳۱.

۲. همان، مقدمه مترجم.

جه. جی. بالارد[1]

انبوه رؤیاهای بی‌پایان[2]

آرمان‌شهر مثبت

در انگلستان عصر حاضر، جوانی که نمی‌تواند هم‌رنگ جماعت شود، هواپیمایی می‌رباید و چون پیش از آن در کار پرواز تجربه‌ای نداشته است، در رودخانهٔ تیمز نزدیک شهر شپرتون سقوط می‌کند. کسی نمی‌داند که او از این سقوط جان سالم به‌در برده است یا نه؟ آن‌چه پس از این واقعه در پی می‌آید، شاید عالَم مرگ یا تصویری از دنیای دیگر باشد. گروهی که از آمدن او به عنوان نوعی منجی بشریت باخبر شده‌اند نجاتش می‌دهند. او نیز در خود نیروهایی مافوق طبیعی و خارق‌العاده می‌یابد و همین موجب می‌شود که نظام شهر را به‌طور کلی دگرگون کند.

---

1. J. G. Ballard.
2 . The Unlimited Dream Company.

از این رو، این سرزمین از بخش‌های دیگر کرهٔ زمین منفک می‌شود و به صورت جایی درمی‌آید که در آن وقایع معجزه‌آسای فراوانی رخ می‌دهد مثل: گل دادن خود به خودی گیاهان گرمسیری و ظهور حیوانات وحشی عجیب‌الخلقه. در این سرزمین بت‌پرستان به مناسبت حاصلخیزی زمین و نیز وفور نعمت، مراسم ویژه‌ای برپا می‌کنند و آزادانه به تماشای آمیزش‌های زناشویی که در ملأعام صورت می‌گیرد می‌نشینند. شهر شپرتون هم‌چون موتور زنده و فعال شده بود، در این هنگام دنیای خارج می‌کوشد تا به نوعی در این دنیای جدید نفوذ کند اما موفق نمی‌شود:

> یک مأمور آتش‌نشانی که تبری سنگین به دست داشت، خواست تا از میان انبوه نیستان‌های تنومند راهی باز کند. چند گامی پیش نرفته بود که ساقه‌های تازه گیاهان گرمسیری به ضخامت مچ دست، به او پیچیدند مأمور آتش‌نشانی سرانجام توانست فقط با کمک جرثقیل‌های پلیس، از مرگ نجات می‌یابد.

وقتی بلیک قهرمان داستان، ناامید است، همهٔ مردم شهر هم مأیوس می‌شوند. شپرتون در واقع پاره‌ای از وجود خود بلیک است. سرانجام مردم شهر یک‌صدا فریاد برمی‌آورند:

> پدرها، مادرها، بچه‌ها! پرواز صعودی ما بر فراز کرهٔ زمین هم‌چنان ادامه دارد، گردبادهای بی‌خطری گرد خیمهٔ جهان می‌گردند و برای بزرگداشت آخرین پیوند جان‌دار و بی‌جان و زنده و مرده، ضیافتی پرشکوه برپا ساخته‌اند.[1]

---

۱. آنتونی برجس، ***۹۹ رمان برگزیده معاصر***، ترجمه: صفدر تقی‌زاده، تهران: نشر نو، ص۲۶۲، چاپ اول، ۱۳۶۹ش.

مایکل فراین[1]

رؤیاهای شیرین[2]

آیندهٔ مبهم

هوارد بیکر هم‌چنان که به اوج آسمان پیش می‌تازد، به ناگهان به سرزمین غریب و بسیار دل‌ربایی می‌رسد که پایتخت بهشت است. این شهر را استادان زن و مرد دانشگاه کمبریج اداره می‌کنند. همه‌کاره و خدای این سرزمین شخصی است موسوم به فِردی ویگارز که خود ادیبی برجسته و شریف از خانواده‌ای اصیل است. همسر او کارولین، زن به ظاهر مهربانی است. وی معتقد است فِردی، یعنی خدای آن سرزمین، گرایشی شدید به رادیکالیسم دارد. غذایی که در ضیافت‌های بهشتی صرف می‌شود، تاراماسالاتا و نیز راگو با لوبیا و سبزی است و دسر آن هم سالاد سیب‌زمینی است. هوارد نیز شخصاً اقدام می‌کند و برای تهیه نقشه‌هایی از کوه‌های آلپ با گروه فعال و کاردانی از نقشه‌برداران نواحی

1. Michael Frayn.
2 . Sweet Dreams.

کوهستانی به کار می‌پردازد. دنیای جدیدی در حال شکل گرفتن است. در ضیافت‌هایی که به مناسبت شرف‌یابی به حضور خدای آن سرزمین برگزار می‌شود، قطعات منتخبی از آهنگ «نوازنده‌ای بر پشت‌بام» را می‌نوازند. 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 می‌کند و به مقام معاونت امور طراحی خدای سرزمین منصوب می‌شود و همان‌طور که مشغول بریدن تکه‌ای از راگوست می‌گوید:

> وظیفهٔ ما این است که مسائل بس دشواری را مطرح کنیم تا قوهٔ تخیل انسان‌ها برای حلّ آنها خوب پرورانده شود و سپس با استفاده از فرهنگ و تمدنی که در این شهر رواج داده‌ایم، دنیای آینده را در ذهن خود مجسم کنند.

در این هنگام میریام برنشتاین زیر لب می‌گوید:

> حالا همهٔ ما در انتظار فرا رسیدن چنین آینده‌ای روزشماری می‌کنیم.

در پایان معلوم می‌شود کمبریج هرگز نمی‌تواند برای دنیا طرحی نو دراندازد و از این رو همهٔ رؤیاها نقش بر آب می‌شود. 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 می‌شد. در این رمان صحبتی از گناه به میان نمی‌آید، هر چه هست همه خطاهای لیبرالی است.[1]

---

۱. همان، ص۲۳۳.

فرانتس کافکا[1] (چکوسلواکی ۱۸۸۳ ـ ۱۹۲۵)

محاکمه (رمان)[2]

فلسفه پوچی

یقیناً به ژزف ک... بهتان زده بودند. و بی‌آن‌که مرتکب عمل ناروایی شده باشد، یک روز صبح او را بازداشت کرده بودند. این کارمند دون پایهٔ بانک علّت محکومیت خود را نمی‌داند. و با آن‌که خطایی از او سر نزده، معلوم نیست چرا محکومیتش را می‌پذیرد. و چرا اعتراضی نمی‌کند و به دادگاه می‌رود؟

ظاهراً ژزف ک... را بعد از محکومیت آزاد می‌کنند. اما عده‌ای که یونیفورم‌های عجیبی پوشیده‌اند، به سراغ او می‌آیند و آزارش می‌دهند و او را به پیچ و خم‌های عذاب‌آوری می‌کشند که همیشه ابهام‌انگیز است و

1. Franz Kafka.

۲. در سال ۱۹٤۷ ژان لوئی بارو «محاکمه» را که آندره ژید به صورت تئاتر تنظیم کرده بود، به روی صحنه آورد.

این گرفتاری‌های بی‌دلیل مدام جان او را می‌فرسایند و چنین می‌نمایند که او را زیر فشار گذاشته‌اند و دائماً زجرش می‌دهند؛ تا گناه ناکرده را بپذیرد. و این وضع هم‌چنان ادامه دارد و او خود را هم‌چنان در ذهنش به محاکمه می‌کشد. و این دادگاه نامرئی مثل عنکبوت تارهایش را در گرداگرد او می‌تند. و او خود را در یک دالان پر پیچ و خم می‌بیند، 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 پوشیده‌اند، او را به حومهٔ شهر می‌برند و می‌کُشند.[1]

---

۱. دمینیک ژنس، *رمان‌های کلیدی جهان*، ترجمه: محمد مجلسی، ص۴۰۲، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

ایوان گنچارف (روسیه ۱۸۵۷)

اُبلومُف (رمان)

جلوهٔ پوچ زندگی

ابلومف یکی از مالکان زمین‌های زراعی است که در پترزبورگ زندگی می‌کند. او تنبل، بی‌قید و بی‌خیال است و همه چیز را به حال خود رها کرده است. به نظر می‌رسد حال و وضع او نموداری از نوعی بیماری است؛ بیماری تنبلی و بی‌قیدی که نتیجه‌اش چیزی جز سقوط نیست. دوستانش به فکر می‌افتند او را از این وضع و حال بیرون بیاورند. «استولز» برای آن‌که ابلومف را به جنب و جوش و حرکت وادارد، او را به خانواده‌ای معرفی می‌کند که دختر دم‌بختی دارند به نام الگا.

استولز با چرب‌زبانی سعی می‌کند ابلومف را مردی خوب و دوست‌داشتنی جلوه دهد. این تعریف و تمجیدها در الگا اثر می‌گذارد و این دختر هم در او جاذبه‌هایی را می‌یابد. ابلومف هم به زیبایی و

جذابیت الگا بی‌اعتنا نیست. اما این مراودات باعث نمی‌شود تا ابلومف به خود آید و از کاهلی و بی‌قیدی رها شود. او دوباره بی‌خیال همه چیز می‌شود و برای ازدواج هم اقدامی نمی‌کند. و الگا با استولز که معرف ابلومف بوده، پیوند زناشویی می‌بندد. و ابلومف هم‌چنان در رؤیاهای خود فرو می‌رود. جهان او را فراموش کرده او نیز جهان را. نشانی از آرمان‌گرایی و اصلاح در او نیست. و آرام آرام به زندگی گیاهی دست می‌یابد و رفتاری ملایم و خونسردانه از خود بروز می‌دهد.

استولز انسانی روشن‌فکر و انسان‌دوست است. او به هر ترتیب می‌خواهد تا ابلومف را نجات دهد و به جریان زندگی امیدوار گرداند و طعم لذت‌بخش زندگی را به او بچشاند. داستان کم‌کم به جایی می‌رسد که استولز نماینده تلاش اندیش‌مندان برای بیدار کردن و زنده نگه‌داشتن متنی مرده و ابلومف نمودار ملت افسردهٔ روسیه می‌شود. و تیپی می‌آفریند که در دنیای رمان مخصوص خود اوست و بدین‌گونه «ابلومفیسم» متولد می‌شود.[1]

---

۱. همان، ص۲٤۲.

ژان پل سارتر (۱۹۸۰ ـ ۱۹۰۵)

تهوّع (رمان)

در پی معنای زندگی

آنتوان رکانتن، مرد مجردی است که در بوویل زندگی می‌کند. با درآمد مختصرش می‌سازد و غم معاش ندارد. روشن‌فکر است و تمام اوقاتش را با مطالعات و تحقیقات تاریخی می‌گذراند. گاهی نیز به مسائل اجتماعی فکر می‌کند و کم‌کم ذهنش از این‌گونه مسائل پر می‌شود. او می‌خواهد از خیلی چیزها سر در بیاورد و کم‌کم زندگی اجتماعی در نظرش عجیب و بی‌معنی و ابهام‌آمیز می‌شود.

آنتوان افکار و کشفیات اجتماعی‌اش را با دقت و موشکافی در یادداشت‌هایش هر روز ثبت می‌کند. او با نقل این جزئیات بی‌مفهوم به نتیجه‌ای بی‌معنی می‌رسد و کم‌کم حالت تهوع در او به وجود می‌آید. «تهوع» نوعی عصیان بر ضد بی‌معنی بودن زندگی است. عصیان علیه

بی‌فایدگی 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.[1]

□ □ □

عقیده‌ای بنیادین

«مگس‌ها» اولین نمایش‌نامهٔ سارتر، ارائهٔ 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 همان‌گونه که انسان از نظر اگزیستانسیالیسم پا به جهان می‌گذارد. و مثل یک بیگانه به آن ملحق می‌شود. اورست، برای این‌که 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 انتقام آزاد 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 اگریستانسیالیستی که موجب دریافتن قرابت عمیق نمایش‌نویسی تنگنا و نمایش‌نویسی اگریستانسیالیستی می‌شود، در **دربسته**، آشکار است. عنوان اثر از قبل مشخص می‌کند که تجربه‌ای در فضایی کاملاً بسته مطرح است. مکان کنش یک «سالن به سبک دورهٔ دوم امپراتوری» در جهنم است.

---

۱. همان، ص ۵۳۲.

این امر که یک اثر کفرآمیز در جهنم جریان یابد و جهنم را یک سالن توصیف کند، منحصراً با روش «وارونه کردن» که آندرس دربارهٔ آثار ازوپ، برشت و کافکا با صراحت بیان کرده است، روشن می‌شود. در واقع سارتر با وارونگی‌ای که موضوع را غیردینی می‌سازد می‌خواهد بگوید زندگی اجتماعی جهنم است؛ با این حال، او موعظه را وارونه می‌کند و جهنم را مثل یک «سالن به سبک دورهٔ دوم امپراتوری» نشان می‌دهد، که در آن قهرمانش درست قبل از فرو افتادن پرده، این حرف آخر را می‌زند: «جهنم دیگرانند» به یاری این وارونگی، موقعیتی وجودی که بحث برانگیز شده است، یعنی بودن با انسان‌ها بیگانه می‌شود و مثل یک چیز تازه در موقعیت «متعالی» جهنم تجربه می‌شود.[۱]

---

۱. پیتر سوندی، *تئوری درام مدرن*، ترجمه: حمیرا نونهالی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸٤ش.

آلبر کامو[1] (۱۹۱۳ ـ ۱۹۶۰)

بیگانه (رمان)

پذیرش پوچی

رمان با این جمله «مرسو» قهرمان قصه آغاز می‌شود: «امروز مادرم مُرد. شاید هم دیروز. نمی‌دانم» مرسو مرخصی می‌گیرد تا در مراسم تدفین مادرش شرکت کند. او باید به نوان‌خانه 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 نوان‌خانه می‌شود به دستور کشیش میخ‌های تابوت را می‌کوبند و بر کالسکه سوار می‌کنند تا به دهکده انتقال یابد. بعد از خاک‌سپاری مادرش او به خانه بازمی‌گردد و از این‌که هیچ تغییری حاصل نشده و نمی‌شود کسل است. او با سالامانوی پیر و ریمون همسایه است و گاهی با آنها

1. Albert Camus.

مراوده دارد. بعضی اوقات هم با امانوئل به سینما می‌رود. ماری نیز گاهی با او خلوت می‌کند اما مرسو به او هیچ علاقه‌ای ندارد.

او به دعوت ریمون به همراه ماری به دهکدهٔ ساحلی نزدیک الجزایر می‌رود. در آن‌جا هنگامی که با ماسون دوست ریمون به گردش می‌روند، کنار ساحل با سه عرب گلاویز می‌شوند و زد و خورد آنها باعث مجروح شدن ریمون می‌شود. ریمون هفت تیرش را به مرسو می‌دهد و به کلبه ماسون باز می‌گردد. مرسو که گرمای هوا و تابش آفتاب کلافه‌اش کرده، دوباره به سمت دریا باز می‌گردد. کنار ساحل رقیب ریمون را می‌بیند. آفتاب او را آزار می‌دهد. او تصمیمش را گرفته است، پنج تیر در بدن آن مرد عرب می‌نشاند. او را بازداشت می‌کنند و برایش وکیل تسخیری تعیین می‌کنند. با وکیل رابطه خوبی ندارد. قاضی بازپرس از این‌که او در برابر سؤال‌هایش هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهد کلافه می‌شود و دیوانه‌وار مجسمه مسیح را مقابل چشمانش می‌گیرد و فریاد می‌زند: «من مسیحی هستم. از گناهان تو پیش این آمرزش می‌طلبم. چگونه به کسی که به خاطر تو رنج برده، ایمان نداری؟» قاضی با وکیل او دربارهٔ ادّله بحث می‌کند. و داخل راه‌رو مرسو و وکیل را مشایعت می‌کند. لحظهٔ شادی که برای مرسو لذت‌بخش جلوه می‌کند، هنگامی است که قاضی دستی به شانهٔ او می‌زند و می‌گوید: «برای امروز کافی است، جناب دشمن مسیح».

روزها می‌گذرد و این گذر زمان برای او معنایی ندارد. حتی ملاقات با ماری هم برایش تکراری است. جلسه دادگاه تشکیل می‌شود و حکم دربارهٔ او صادر می‌گردد. او از پذیرش کشیش خودداری می‌کند. و

همواره به نحوه اعدام خود فکر می‌کند. مدام کفر می‌گوید و بالأخره کشیش را می‌پذیرد ولی حرف‌های 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 پر از کینهٔ خود پیشوازش کنند.[1]

□ □ □

افسانه سیزیف

داستان سیزیف تصویری از زندگی پوچ آدمی است. سیزیف به حکم خدایان محکوم است، صخره‌ای را که از قله کوه فرو می‌افتد و برای عذاب او مهیا شده، پی در پی به قله کوه ببرد. مجازاتی طاقت‌فرسا و وحشتناک، برای این قهرمان پوچی که حاصلی جز ناامیدی نخواهد داشت. این عذاب که همهٔ وجود سیزیف را آهسته آهسته تحلیل می‌برد، فاجعه‌ای است که در خود این پیام را نهفته دارد: امید به زندگی معنا و مفهومی ندارد.

---

۱. آلبر کامو، *بیگانه*، ترجمه: جلال آل‌احمد ـ علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ۱۳٦٤ش.

امیل زولا (۱۸۴۰ ـ ۱۹۰۲)

ژرمینال

تلاش برای آینده‌ای بهتر

«اتی ین لانیته» از خانوادهٔ روگن ـ ماکار به منطقهٔ معدنی «مُن سو» در شمال فرانسه می‌آید و به کارگری در معدن پذیرفته می‌شود. او فقر و بینوایی و زندگی طاقت‌سوزِ معدن‌چیان و خانوادهٔ آنها را می‌بیند. کودکان از قربانیان کار در معدن هستند. زنان از فشاری مضاعف رنج می‌برند و دختران طعمه‌های هوس و شهوت شده‌اند و گاه بر سر آنها جنگ و جدال در می‌گیرد.

اتی ین لانتیه که به یک گروه مبارز وابسته است، تئوری سوسیالیسم انقلابی را در عمل مطالعه می‌کند و افکار گروه خود را با کارگران در میان می‌گذارد و آنها را به همراهی می‌خواند. در این هنگام بحران اقتصادی آغاز می‌شود و دستمزدها پایین می‌آید. کارگران که استثمار

می‌شوند به عصیان روی می‌آورنـد. اتـی یـن لانتیـه رهبـری گروهـی از اعتصابیون را به عهده می‌گیرد. گرسنگی و فقر بر کارگران اعتصابی فشار مـی‌آورد. کـارگران از پـا در مـی‌آینـد، و اعتـصاب بـه شکـست کامـل می‌انجامد. و پایان غم‌انگیزی می‌یابد و «سووارین» کارگران انقلابـی، کـه افکار آنارشیستی دارد، کارگران را به مسیر هولنـاکی مـی‌کـشد و آنهـا را تحریک می‌کند که بـرای ویـران کـردن معـدن، مـسیر آب را بـه طـرف زیرزمین‌های آن منحرف کنند. و با این عمل گروهـی از معـدن‌چیـان در آب غرق می‌شوند.

کاترین نمونه‌ای از زنان کارگر است که از دو سو زیر فشار است. هم فشار کار و بی‌عدالتی کارفرمایان را تحمل می‌کند و هم مانند بقیـهٔ زنـان جوان کارگر باید مراقب باشد که سماجت‌های شهوانی مـردان، او را بـه دام نیندازد. کاترین موجودی است ملایم و شـکننده کـه در آغـاز بـرای آن‌که نیروی خود را آزمایش کند از اتی ین لانتیه جانب‌داری مـی‌کنـد و لانتیه به او دل می‌بندد. و این مرد در اثر عشق و مقاومت‌های دلیرانـه‌اش در مبارزه، سیمایی مسیح‌گونه می‌یابد. در بحبوحـهٔ شکـست، امیـدی در دل‌ها زنده می‌شود. کاگران شکست‌خورده عاصـی شـده‌انـد و بـا آن‌کـه عده‌ای از آنها در آب غرق شده‌اند، امیدها نابود نـشده اسـت و امیـد بـه آینده و تحولات و تغییرات فردا، دگرگونی‌های ژرف و شگرف، در دل‌ها نرم نرم جوانه می‌زند و ژرمینال به صورت یک نماد درمی‌آید.[1]

---

۱. *رمان‌های کلیدی جهان*، ص ۳۰۰.

رالف الیسون

مرد نامرئی[1] (رمان)

حرمان و غیبت

بعد از جنگ حال و روز انسان‌های سیاه‌پوست در یک جامعه سفیدپوست بسیار سخت و نابردبار است. راوی سیاه رمان، خود را نامرئی می‌نامد زیرا مردم حاضر نیستند مرا ببینند... وقتی به من نزدیک می‌شوند، فقط پیرامون مرا می‌بینند، خودشان را، یا سایه‌ای از تخیلات خود را، در حقیقت هر چیزی و همه چیزی جز مرا. واقعیت وجودی راوی، که نه تنها حامی همه سیاه‌پوستان، حامی همهٔ ستم‌دیدگان نیز هست، پوشیده می‌ماند. او برای دنیای بیرونی فقط یک شیء است که می‌توان آن را تاب آورد و گرامی داشت و به استهزاء گرفت یا لگدکوب کرد. اپیزودی از داستان در کارخانهٔ رنگ‌رزی می‌گذرد. شعار این

1 . Invisible Man.

کارخانه این است: «امریکا را با رنگ و روغن‌های آزادی پاک و منزه جلوه دهید» شغل قهرمان نامرئی این است که با ریختن موادی سحرآمیز به درون مایعی سیاه، رنگ سفید می‌سازد. 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 می‌دارد. در کنار ویرانی‌های همگانی و قربانی کردن‌های بی‌شمار، رؤیای گریزی هم هست که عاقبت عقیم می‌ماند. صحنه‌ای از فرار به سوراخ سیاه سمبولیکی که قهرمان بی‌نام در آن به‌طور واقعی نامرئی می‌شود، هرچند این سرداب که حاوی چیزی است سیاه‌تر و حیاتی‌تر از زغال، ولی خود منبع غایی نور و حرارت و روشنایی است.[1]

---

۱. ۹۹ *رمان برگزیده جهان*، ص ۱۰۱.

کورمک مکارتی[1] (۱۹۳۳)

جاده (رمان)

آینده‌ای مبهم

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 می‌زنند. همه جا را خاکستر پوشانده. فاجعه‌ای بزرگ همه چیز را از بین برده است. این دنیای مصیبت‌زده گرفتار بیماری «گلاکوم»[2] سرد شده است. که رفته رفته دنیا را به سوی تاریکی و ظلمت پیش می‌برد. توشهٔ سفر آنها یک گاری، مقداری غذا که از لابه‌لای زباله‌های نیم‌سوخته به دست آورده‌اند و یک تپانچه است. آنها در فضایی بی‌روح و مرده، پوشیده از خاکستر و دود بدون هیچ نشانی از جهان مدرن و سرسبزی و

1. Carman McCarthy.

۲. (Glaucoma) یا آب سیاه، نوعی بیماری است که به فشار غیرمادی مایع در چشم انسان مربوط می‌شود و به کاهش قدرت دید می‌انجامد.

نشاط و زیبایی طبیعت، در دل جاده پیش می‌روند. 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 می‌داند بی‌آن‌که دلیلی داشته باشد، بیهوده خودش را امیدوار کرده است. خودش را امیدوار کرده است که روشنایی روزها افزایش خواهد یافت. حال آن‌که می‌بیند و می‌داند که دنیا هر روز تاریک‌تر می‌شود».

آنها در خط جزر و مد در امتداد ساحل دریایی که هم‌چون شیشهٔ بزرگی با پوستهٔ خاکستری تیره، پوشیده است، قدم برمی‌دارند. مرد و پسرش در میان تاریکی مطلق هم‌چون نابینایان پیش می‌روند. 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 می‌شود یا کودکی که گم شده است بی‌توجهی نشان می‌دهد. این مرد بی‌نام و نشان در این آرزو می‌ماند و حسرت به دل، غریب و رنجور می‌میرد و پسر تنها می‌ماند.[1]

---

۱. کورمک مکارتی، ***جاده***، ترجمه: ایرج مثال‌آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

نمونه‌هایی از رویدادهای واقعی
دربردارندهٔ بن‌مایگان مهدوی

هدایت ابوسعید

جستجوگر، طالب حقیقت

ابوسعید کابلی نشانه‌های اسلام را در انجیل مطالعه نموده، برای تحقیق بیشتر از کابل به سمت مدینه می‌رود. در آن‌جا با حقایق بیشتری آشنا می‌شود. او دربارهٔ پیشوای دوازدهم کنجکاو می‌شود. عده‌ای او را از پی‌گیری بیشتر منع می‌کنند اما او همچنان به جستجوی خود ادامه می‌دهد. شخصی او را به منطقه «صاریا» رهنمون می‌شود. در آن‌جا با غلام سیاهی آشنا می‌شود که وی را نزد حضرت می‌برد.

ابوسعید که مرد متمولی است به دروغ تظاهر به تنگ‌دستی کرده، از حضرت درخواست کمک مالی می‌کند. حضرت مقداری پول به او داده، وی را از جایگاه اموال و مقدار آنها آگاه می‌سازد و به او خبر می‌دهد به

سبب دروغی که گفته است بـه زودی امـوالش را از دسـت خواهـد داد. ابوسعید که شرمنده و حیرت‌زده شده است از حـضرت جـدا مـی‌شـود. سال بعد به صاریا مراجعه می‌کند در حالی که واقعـاً درمانـده و مـسکین شده است اما در آن منزل کسی را نمی‌یابد.[۱]

۱. سیدجواد معلـم، *برکات حضرت ولـیّ‌عـصر*ﷺ، ص ۵۰، مـشهد: انتـشارات منتظـران ظهـور، ۱۳۷۹ش.

سلطان آسمان

جستجوگر، طالب حقیقت

«یولی» دختر بچه‌ای اهل چین است. او شب‌ها به آسمان خیره می‌شود و به دنبال سلطان آسمان می‌گردد. او در دوران تحصیل خود با دختری دوست می‌شود که او را به کلیسا برده، با آیین مسیح آشنا می‌سازد. یولی احساس می‌کند به سلطان آسمان نزدیک‌تر شده است. او به خاطر داشتن صدای خوش جذب گروه موسیقی و اجرای کُر کلیسا می‌شود.

در یکی از شب‌ها که قرار است برای اجرای مراسم به کلیسا برود، تاکسی اشتباهاً او را به مسجد می‌رساند. او در جمع زنان سفیدپوش قرار می‌گیرد و مراسم نماز جماعت را مشاهده می‌کند. از آن شب به بعد دیگر میلی به رفتن در کلیسا ندارد. دوست مسیحی او را رها نمی‌کند؛ در یکی از مسافرت‌ها با او همراه می‌شود. در بین راه مهمان شخصی می‌شود که در خانه وی با قرآن آشنا می‌شود و اسلام را می‌پذیرد.

اکنون یولی به دانشگاه می‌رود. دانشجویان و اساتید وی را بـه خـاطر دینی که انتخاب نمود، مسخره می‌کننـد. او بـرای خـلاص شـدن از ایـن وضع تصمیم می‌گیرد به ایران بیاید. شب داخل هتل بـا شخـصی مواجـه می‌شود که از گذشتهٔ او خبر می‌دهد و آیندهٔ او را تشریح می‌کند.

یولی به ایران می‌آید و مـشغول تحـصیل در دانـشگاه ادبیـات تهـران می‌شود. او در تحقیقاتش با زندگی امام زمان﵇ مواجه می‌شود و علائـم و نشانه‌های حضرت را مطالعه می‌کند و متوجه می‌شـود ایـن علائـم بـا مردی که در هتل با او ملاقات نموده، مطابقت دارد.[1]

---

۱. سید مسعود پورسیدآقایی، *میر مهر (جلوه‌های محبت امام زمان﵇)*، ص ٤٤٢.

تشرف اسماعیل هرقلی

جستجوگر، طلب درمان

اسماعیل هرقلی در عراق زندگی می‌کند. او در ناحیه پا غدهٔ چرکینی دارد که پزشکان از درمان آن عاجز مانده‌اند. خاندانش را ترک می‌کند و به حلّه می‌آید. در آن‌جا نیز پزشکان از معالجهٔ پای او ناتوان هستند. وی که همواره بدنش آلوده به چرک و خون است دربارهٔ طهارت و خواندن نماز به زحمت می‌افتد. به خانهٔ عالم حلّه، سیدبن طاووس می‌رود و عرض حال می‌کند.

سید وظیفه شرعی او را هنگام نماز بیان داشته، وی را به جهت معالجه همراه خود به بغداد می‌آورد. جراحان بغداد راه علاج را جراحی تشخیص می‌دهند. درصد زنده ماندن بعد از عمل بسیار پایین است. اسماعیل به شدت افسرده می‌شود. سید او را دلداری می‌دهد و از او می‌خواهد تا به اهل‌بیت متوسل شود. او ناامیدانه به سامرا می‌رود و در سرداب مقدس به حضرت متوسل می‌شود. صبح زود در دجله غسل

می‌کند و زخم خود را شستشو می‌دهد. در همین حین چهار سوار بـه او نزدیک می‌شوند. یکی از آنها دارای لباس خاص و هیبت معنوی است به او نزدیک‌تر می‌شود. در حین صحبت با او زخم پایش را مسح می‌کنـد و به او خبر می‌دهد به زودی خلیفه او را گرامی داشته، هدیه‌ای به او عطـا خواهد کرد که او نباید آن را بپذیرد. اسماعیل هنگامی به خود می‌آید کـه آن چهار سوار از او دور شده‌اند. او شـفا مـی‌یابـد و آن‌چـه را حـضرت پیش‌بینی کرده را یکی یکی تجربه می‌کند.[1]

---

۱. همان، ص۴۰۳.

آزمایش، بزرگ‌ترین چالش

مردم بحرین گرفتار حاکم جباری شده‌اند، مردم از مقابله با ستم‌های او درمانده‌اند. به ناچار نزد بزرگان علم می‌آیند و چاره‌جویی می‌کنند. قرار می‌شود عالم پرهیزکار شهر از مردم جدا شده، با توسل به حضرت شکایت مردم را به عرض ایشان برساند.

وی سه شبانه‌روز به بیابان‌ها می‌رود، شب آخر با حضرت ملاقات نموده، باز می‌گردد. مردم به استقبال او می‌آیند. به درخواست او همه در میدان شهر جمع می‌شوند. عالم پرهیزکار مخفیانه چند گوسفند بالای پشت‌بامی می‌برد و اعلام می‌کند، حضرت در ساعت مقرری از روز ظهور خواهند نمود. مردم لحظه‌شماری می‌کنند. حضرت حاضر می‌شود و نام شخصی را برده دستور می‌دهد تا او را به پشت‌بام بیاورند. وقتی آن مرد به پشت بام می‌رسد حضرت دستور می‌دهد یکی از گوسفندان را نزدیک ناودان سر ببرند. خون از ناودان جاری می‌شود. سکوت بر

جمعیت حاکم می‌شود. شخص دیگری نیز به پشت‌بام فرا خوانده می‌شود، باز مردم شاهد جاری شدن خون از ناودان هستند. این واقعه برای بار چهارم نیز تکرار می‌شود. مردم یکی‌یکی میدان را ترک گفته، به بهانه‌ای از صحنه می‌گریزند. بالای پشت‌بام آن عالم می‌ماند، چهار نفر از مردم شهر، امام و چهار گوسفند سر بریده.[1]

□ این واقعه در داستان دیگری به نام «مقام صاحب‌الزمان در حلّه» نیز روایت شده است.[2]

---

۱. همان، ص۳۰۵.

۲. محمدرضا باقی اصفهانی، *عنایات حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه به علما و طلاب*، ص۲۰۶، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ش.

تک‌سوار

حریم ایمن، خواب

دو کودک از طایفه بنی‌بکر که همه سنی مذهب هستند، به همراه دیگران به استقبال یک کاروان به خارج روستا می‌روند. آن دو بعد از آمدن کاروان از جمعیت جدا افتاده، گم می‌شوند. بی‌هدف در پایان پر از خار به این‌سو و آن‌سو می‌روند. هر لحظه امکان حمله حیوانات وحشی وجود دارد. تشنگی نیز طاقت از کف آنان ربوده است. در این هنگام تک‌سواری به آنها نزدیک می‌شود. آنان را دلداری داده، با میوه‌ای به نام حنظل از آنها پذیرایی می‌کند. بعد از آن‌که آن دو کودک سرحال می‌شوند. تک‌سوار به دور آنها روی زمین خطی می‌کشد و آن محل را ترک می‌کند. آنها شب را همان‌جا سپری می‌کنند. حیوانات وحشی قصد حمله به آنان را دارد اما آن خط مانند دیواری نفوذناپذیر مانع رسیدن حیوانات به آن دو می‌شود. روز بعد هیزم‌کشی آنان را پیدا کرده به طایفه بنی‌بکر می‌رساند. چند سال می‌گذرد. یکی از آنها که حمله‌دار است و به

کاروانیان شتر و اسب کرایه می‌دهد، در یکی از سفرهایش با شیعیان همراه می‌شود و به کاظمین مشرف می‌شود. در خواب آن تک‌سوار را می‌بیند و همان‌جا شیعه می‌شود.[1]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*ﷺ ص۲۱۶.

مأموریت در اتریش

نماینده، کارگزار

سه دانشجوی جوان برای اسکی روی برف به ارتفاعات کوه آلپ می‌روند. آنها از سقوط بهمن هراس دارند اما سخت مشغول تفریح می‌شوند. چیزی نمی‌گذرد که در اثر سانحه گرفتار بهمن شده، هر سه زیر برف مدفون می‌شوند. آنها هنوز زنده‌اند و به شدت تقلّا می‌کنند شاید راه نجاتی پیدا کنند. یکی از آنها در همان حالت یأس و ناامیدی به حضرت مسیح متوسل می‌شود. کم‌کم سرما بر آنها غلبه پیدا می‌کند و هر سه بی‌هوش می‌شوند.

چیزی نمی‌گذرد که دو نفر به آن ارتفاعات آمده، متوجه سقوط بهمن می‌شوند و آن سه جوان را از زیر برف بیرون می‌کشند. آنها در حالت اغما قرار دارند. یکی یکی آنها را به قهوه‌خانهٔ کوه انتقال می‌دهند. وقتی آن جوان‌ها به هوش می‌آیند یکی از دو نجات‌دهنده را به اشتباه مسیح پندارند. اما او مسیح نیست بلکه یکی از کارگزاران پیشوای دوازدهم است.[1]

---

۱. محمدعلی مجاهدی، *در محضر لاهوتیان*، ص ۳۱۰، تهران، مؤسسه انتشاراتی لاهوت، چاپ چهارم، ۱۳۸۲ش.

سفر حج

تک‌سوار، حج

در سفر حج ملاهاشم از قافله عقب مانده، راه را گم می‌کند. او صدای زنگ شتران را می‌شنود اما توان رسیدن به قافله را ندارد. شب در بیابان پوشیده از خار مغیلان مستاصل به این‌سو و آن‌سو می‌رود. پاهایش مجروح شده، خون زیادی از بدن وی خارج شده است. ضعف عمومی بر او غالب می‌شود. نزدیک صبح شده، رمقی در بدنش احساس نمی‌کند. دست به دعا برمی‌دارد و زیر لب دعای غریق را زمزمه می‌کند. قبل از طلوع آفتاب سواری به او نزدیک می‌شود. ملاهاشم به گمان آن‌که راهزن بادیه‌نشین باشد خود را زیر بوته‌ها پنهان می‌کند.

تک‌سوار به او نزدیک می‌شود و به اسم او را صدا می‌زند. کمک می‌کند تا بر اسب سوار شود. او از حال رفته است. تک‌سوار او را به قهوه‌خانه‌ای می‌رساند. ملاهاشم توسط قهوه‌چی پذیرایی می‌شود. قافله ملاهاشم نیز در همان اطراف اطراق کرده است. ملاهاشم در جستجوی تک‌سوار به هر کجا سرک می‌کشد اما از ایشان خبری نیست.[1]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*ﷺ ص۱۸٤.

جعفر نعل‌بند

بیابان، هادی

استاد جعفر نعل‌بند ۲۵ بار است به زیارت امام حسین علیه‌السلام می‌رود. او باز عزم سفر دارد. در راه با پیرمردی یزدی هم‌سفر می‌شود که بیمار و رنجور است. آنها از کاروان عقب افتاده‌اند. پیرمرد زانو می‌زند و در بستر می‌افتد. جعفر نگران است به موقع وارد کربلا نشود. از سویی نمی‌تواند پیرمرد را تنها رها کند. پیرمرد برای آن‌که خیال جعفر را راحت کند، او را از مرگ خود آگاه می‌سازد و تنها یک درخواست از جعفر دارد و آن رساندن جسد او به کربلاست. پیرمرد می‌میرد. جعفر جسد او را به زحمت بر روی الاغ می‌بندد و راهی می‌شود. نگهداری جسد در بیابان‌ها برای او مشقت‌آور است. او به امام حسین علیه‌السلام متوسل می‌شود و کمک می‌طلبد.

در حالی که دیگر مأیوس شده است، چهار سوار را می‌بیند که نزد او می‌آیند. آنها پیکر پیرمرد را با احترام غسل می‌دهند و بر آن نماز

می‌خوانند. جعفر از همراهی با آنان احساس امنیت می‌کند تا آن‌که نزدیک قافله می‌شوند. آن چهار سوار ناپدید می‌شوند. او به کربلا می‌رسد. پس از دفن پیرمرد وارد حرم می‌شود. جعفر از آن پس چشم برزخی می‌یابد و از این حالت نگران است به حجره می‌رود و در را به روی خود می‌بندد تا آن‌که شخصی به سراغ او می‌آید و او را با خود به مسجد جامع می‌برد. در آن‌جا با حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه ملاقات می‌کند و حضرت از او می‌خواهد جریان تکریم و احترام پیرمرد و خودش را در بیابان برای مردم بازگو کند تا عزّت زائران کربلا روشن شود.[1]

---

۱. سیدمهدی شمس‌الدین، *انتظارات امام زمان* عجل‌الله‌تعالی‌فرجه ص ۷٤، قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآنی، ۱۳۸۰ش.

فتوای شیخ

نمایندگی، دریافت پاسخ، پیک

مرد روستایی مضطرب و نگران به خانهٔ شیخ مفید می‌آید تا کسب تکلیف کند. همسر وی نه ماهه بچه‌ای را حمل داشته و اکنون از دنیا رفته است. قابله‌های روستا یقین به زنده بودن جنین دارند. شیخ فتوا می‌دهد تا زن را با حملش دفن کنند. مرد روستایی داغش دو چندان شده، به سمت روستا حرکت می‌کند. در بین راه فردی به او ملحق می‌شود 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 می‌کند و بچه‌اش را نجات می‌دهد. وی هدیه‌ای را برای شیخ می‌فرستد و او را از سلامتی طفل آگاه می‌سازد. شیخ با شنیدن این خبر تعجب کرده، به اشتباه خود پی می‌برد؛ زیرا هرگز کسی را برای تغییر فتوا نزد مرد روستایی نفرستاده است.

شیخ بعد از این ماجرا در به روی خود می‌بندد و دیگر به شبهات شرعی پاسخ نمی‌گوید.

مردم از رفتار شیخ در تعجب‌اند. و از سویی در امور زندگی خویش به شیخ نیازمندند. توقیعی از ناحیه مقدسه صادر می‌شود و به دست شیخ می‌رسد. مفاد توفیع چنین است: «بر شما فقهاست فتوا دادن و بر ماست جلوگیری از خطاها» شیخ به دستور حضرت در به روی خلق می‌گشاید.[1]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*ﷺ ص ۲۳۲.

در دامنهٔ کوه ایفل

فرستاده، طلب درمان

پیرزن مسیحی با تنها پسرش در کلبه‌ای کوچک نزدیک کوه ایفل زندگی می‌کند. پسر او مبتلا به سرطان حنجره گشته، تارهای صوتی او فلج شده‌اند. پیرزن بارها برای درمان پسرش اقدام نموده اما پزشکان از درمان وی ناامید شده‌اند. و ادامه معالجه را بی‌فایده می‌دانند.

پیرزن پسرش را به کلبه انتقال می‌دهد و منتظر مرگ او می‌نشیند. فصل زمستان از راه رسیده، سرمای هوا نیز آزاردهنده است. در یکی از روزها نزدیک غروب دل پیرزن می‌شکند و به مریم مقدس متوسل می‌شود. در عالم خواب ایشان را ملاقات می‌کند. مریم مقدس سه نام (محمد، فاطمه و مهدی) را به او می‌آموزد.

پیرزن بیدار می‌شود و با اضطرار به این سه نام مقدس متوسل می‌شود. دو نفر به کلبه پیرزن می‌آیند. یکی از آنها بر بستر پسر بیمار حاضر می‌شود و با او صحبت می‌کند. پسر بلند می‌شود، می‌نشیند و اظهار

گرسنگی می‌کند. آثار بهبودی در چهره‌اش هویدا می‌گردد. پیـرزن اشـک شوق می‌ریزد و پسرش را در آغوش می‌گیرد. او بر این بـاور اسـت کـه مسیح به کلبهٔ آنها آمده است.[۱]

۱. در *محضر لاهوتیان*، ص ۳۰۵.

وصال یار

یک، نشانه

عده از اشرار قرامطه به کعبه هجوم برده، سنگ حجرالاسود را سرقت کرده‌اند. برخی از آنها منتظر عقاب الهی بوده، از خدا می‌ترسند و تصمیم می‌گیرند سنگ را به مکه برگردانند و در جایگاه اولش نصب نمایند. ابن قولویه از علماء شیعه با آگاهی از این واقعه تصمیم می‌گیرد 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 می‌شود اما در بین راه به شدت بیمار شده، از ادامه مسیر باز می‌ماند. او نامه‌ای نگاشته، به نماینده خود ابن‌هشام می‌دهد تا به مکه رفته آن را به شخصی تحویل دهد که سنگ حجرالاسود را نصب می‌کند.

ابن‌هشام به مکه می‌رسد. سرکرده قرامطه هرچه سعی می‌کند موفق به نصب حجرالاسود نمی‌شود. تا آن‌که جوانی خوش‌سیما از بین جمعیت حاضر می‌شود و آن را در جای خود قرار می‌دهد. ابن‌هشام خود را به آن

جوان می‌رساند. قبل از آن‌که چیزی بگوید، آن جوان نامه را طلب می‌کند. و به ابن‌هشام خبر می‌دهد که نویسندهٔ نامه بهبودی خواهد یافت و هنوز سی سال از عمر او باقی مانده است.[۱]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*، ص ۱۶۷.

انار سیاه

جستجوگر، دریافت پاسخ

بحرین در استعمار به سر می‌برد. حاکم و وزیرش هـر دو از نواصب بوده، در عداوت شیعه اصرار می‌ورزند. وزیر در یکی از روزها اناری بـا خود به دارالعماره می‌آورد و به والی هدیه می‌دهد. روی انار به صـورت طبیعی چند کلمـه نقـش بـسته اسـت: «لا الـه الاّ الله، محمـد رسـول الله، ابوبکر، عثمان و علی خلفاء الله» والی سرمـست از آن‌چـه یافتـه بزرگـان اهل شیعه را فرا می‌خواند و انار و آن‌چـه بـر آن نگاشـته شـده را بـرای ابطال مذهب شیعه به رخ همگان می‌کشد. والی سه روز مهلت مـی‌دهـد تا آنها پاسخی دست و پا کنند و در صورت عجز ماننـد اهـل ذمـه بایـد جزیه دهند و در صورت امتناع مردان آنها کشته، زنانشان اسیر و اموالشان ضبط خواهد شد.

اکابر شیعه چاره را در استغاثه به حضرت می‌دانند. محمد بـن عیـسی که به فضل و تقوا شهرت دارد به اتفاق دو نفـر دیگـر ایـن مـسئولیت را

می‌پذیرند، آنان تا سحر به درگاه خداوند به عبادت می‌پردازند و به حضرت متوسل می‌شوند. هنگام سحر محمد به محضر حضرت مشرف می‌شود، حضرت وی را از نیرنگ وزیر آگاه می‌سازد. محمد نزد مردم بازمی‌گردد و در مقام پاسخ‌گویی به والی از آنان می‌خواهد تا با هم به خانهٔ وزیر روانه شوند. در خانه وزیر داخل غرفه‌ای یک قالب از گل می‌یابند که به صورت انار ساخته شده، دو نیمه دارد که کلمات منقوش روی انار در آنها حک شده است. انار را می‌شکافند، دود و خاکستر از آن بیرون می‌ریزد. والی با مشاهدهٔ این کرامت شیعه می‌شود و فرمان قتل وزیر را صادر می‌کند.[1]

---

۱. میرزا حسین طبرسی نوری، *نجم الثاقب*، ص۵۵۶، قم: انتشارات ۱۳۸۰ش.

ملازمت رکاب

نمایندگی، نشانه

عالم شهر سیّد جلیل‌القدری است که مورد اعتماد مـردم اسـت. تـاجر سرشناس شهر نزد وی آمده درخواست می‌کند سند ملکـی را کـه قـصد معاملهٔ آن را دارد مورد تأییـد قـرار دهـد. سـیّد خواسـتهٔ وی را اجابـت می‌کند. در میانهٔ روز شخصی به منزل سیّد می‌آید و او را نسبت به تأییـد سند سرزنش می‌کند و او را از نیرنگ تاجر آگاه می‌سازد؛ زیرا تاجر قصد دارد با این جعل سند ملک وقفی را تصاحب کند. شخص ناشناس بـرای صدق گفته‌های خود وقف‌نامهٔ آن ملک را در فلان دیوار آدرس می‌دهـد و از او می‌خواهد که آن را یافته نزد حاکم برود.

سیّد به دیوار مراجعه می‌کند و در جرز دیوار وقف‌نامه را می‌یابد و به حاکم مراجعه می‌کند. او مانع عملی شدن تـصمیم تـاجر مـی‌شـود. مـرد ناشناس باز با سیّد ملاقات می‌کند و به او اطلاع می‌دهد وی بعد از هفت روز خواهد مرد و سیّد باید جانشین او شود تـا در خـدمت حـضرت از کارگزاران ایشان شود.[1]

---

۱. *عنایات حضرت مهدی*ﷺ، ص ۵۹٤.

عنایت و هدایت

امان خواستن

پیش از انقلاب است. رمضانعلی زاغری بساز بفروش بوده، شریکی دارد که به سود کم قانع نیست. زاغری تصمیم می‌گیرد از وی جدا شود. شریک او به جرم فروش مواد مخدر بازداشت می‌شود. زاغری در قبال چک‌هایی که به مردم داده‌اند احساس مسئولیت می‌کند. او باید پاسخگوی طلبکاران شریکش نیز باشد. در میان طلبکاران شخص بهایی‌مذهب 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 می‌کند.

زاغری به ناچار باید خانه را ترک گفته، فرار کند. پیرزن صاحب خانه متوجه مشکل او می‌شود به او توصیه می‌کند به قم برود و در مسجد جمکران پناهنده شود. زاغری به توصیه پیرزن عمل می‌کند. روزی عریضه‌ای نوشته به چاه می‌اندازد. مدتی بعد با شخصی مواجه می‌شود

که از خواستهٔ وی مطلع است. چند سکه به او می‌دهد و توصیه می‌کند بار دیگر به درخشانی مراجعه کند. زاغری با ترس به سراغ درخشانی می‌رود و در کمال تعجب وی را پشیمان می‌یابد که به جرم خود اعتراف می‌کند و از شکایتش صرف‌نظر نموده است.[1]

۱. احمد قاضی زاهدی، *شیفتگان حضرت مهدی*ﷺ ج ۱، ص ۵۵، قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ش.

تاجر و بافنده

طلب فرزند، خواب، چهل

یکی از تجار ثروت فراوانی داشته، در رفاه کامل زندگی می‌کند. تنها مشکل او نداشتن فرزند است. او هرگونه درمانی را نیز تجربه می‌کند. اما نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. وی به راهنمایی یک عالم به مسجد سهله آمده، نماز حاجت می‌خواند. در خواب از او خواسته می‌شود. نزد محمدعلی بافنده ساکن دزفول برود. به هر ترتیبی شده خود را به دزفول می‌رساند. بافنده در بازار مغازهٔ کوچکی دارد که در همان نیز زندگی می‌کند. وی با دیدن مرد تاجر به نام او را صدا می‌زند و به مغازه‌اش دعوت می‌کند.

بعد از پذیرایی به او خبر می‌دهد به زودی خداوند به آنها اولاد عطا خواهد نمود. تاجر که تحت تأثیر بافنده قرار گرفته، شب را نزد وی در مغازه می‌ماند. در بین صحبت‌های او با بافنده مشخص می‌شود که این قدرت معنوی بافنده در اثر رسیدگی به یک سرباز لُر که از مریدان

حضرت بوده به وی عطا شده است. آن سرباز بیمار بوده، نزد بافنده می‌میرد. بافنده او را غسل داده، کفن می‌کند و به خاک می‌سپارد. از آن پس چنین قدرت معنوی را احساس می‌کند.[1]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*ﷺ ص ۱۲۰.

روغن‌فروش

عهد، رنگ سبز، بیابان

یاقوت روغنی در خانواده‌ای رشد کرده که پدر سنی و مادرش شیعه بوده است. او همیشه به قصد خرید روغن به بیابان‌های می‌رود و از بادیه‌نشینان روغن می‌خرد. در یکی از روزها هنگام بازگشت در یکی از منازل هنگام استراحت خواب می‌ماند و از همراهان خود عقب می‌افتد. او مقداری راه را می‌پیماید. نزدیک غروب، در بیابان بی‌آب و علف گم شده است. ترس از حیوانات وحشی او را مضطرب کرده، تشنگی بر او غالب می‌شود. سرگشته به این‌سو و آن‌سو می‌خزد. با ناامیدی کامل به درگاه خداوند به التماس برمی‌خیزد. به یاد مادرش می‌افتد که در گرفتاری‌ها به امام خود اباصالح﵇ متوسل می‌شده است. یاقوت با خود عهد می‌بندد اگر در این بیابان اباصالح به فریادش برسد او مذهب شیعه را بپذیرد. در ادامهٔ مسیر با شخصی مواجه می‌شود که عمامه سبز بر سر دارد. شخص ناشناس او را سیراب نموده، به دهکده‌ای شیعه‌نشین

می‌رساند. یاقوت بعد از جدا شدن از وی، همراهانش را می‌یابد. او پس از رسیدن به شهر نزد عالم شیعی می‌رود و شیعه می‌شود.[1]

---

۱. همان، ص۱۲۸.

خیمه‌ای در بیابان

حریم ایمن، حج، خیمه، بیابان

راهزنان قبیله طیّ از طریق خبرچین خود متوجه می‌شوند کاروان حاجیان به زودی به گردنه می‌رسند، آنها به قصد غارت به بیابان می‌آیند اما از کاروان خبری نیست. آنان به گمان آن‌که کاروان دور شده است، به دل کویر می‌زنند اما ردی از حاجیان نمی‌یابند. راهزنان که به امید غارت حرکت کرده بوده‌اند، با خود آذوقه نیاورده‌اند. گرسنگی بر آنها چیره می‌شود. به دستور سرکرده باید یکی از اسب‌ها را به جهت تأمین آذوقه سر ببرند. قرعه‌کشی می‌کنند؛ قرعه به نام شخصی می‌افتد که اسبش را بیش از حد عزیز می‌دارد. سه بار دیگر قرعه می‌زنند باز به نام همو اصابت می‌کند.

وی درخواست می‌کند برای آخرین بار بگذارند او بر اسبش سوار شود و در آن حوالی دور بزند. همراهان به او شک نموده‌اند. او هنگام تاختن به قصد فرار از همراهان دور می‌شود. در دل بیابان کنیزی را

می‌بیند. او همراهانش را فرا می‌خواند و کنیز را دنبال می‌کنند تا به خیمه‌ای می‌رسند. درون خیمه مردی جلیل‌القدر حضور دارد. سفره پهن کرده، از آنان به گرمی پذیرایی می‌کند. آنان تشکر کرده بعد از پذیرایی آن‌جا را ترک می‌کنند. عده‌ای از راهزنان به طمع تصاحب کنیز و غارت اموال آن مرد به محل خیمه باز می‌گردند. با دیدن هیبت آن مرد جلیل‌القدر که شمشیر حمایل دارد، لرزه بر اندامشان می‌افتد و همگی پا به فرار می‌گذارند.[1]

---

۱. *برکات حضرت ولیّ‌عصر*عج، ص ۳۱٤.

شب طوفانی

عهد و پیمان

راننده‌ای در فصل زمستان مشهد را به مقصد یکی از شهرهای اطراف ترک می‌کند. در نیمه‌های شب برف شدید به همراه باد و طوفان عبور و مرور ماشین‌ها را مختل می‌کند. ماشین وی دچار نقص فنی می‌شود. به علت طوفان هیچ وسیله‌ای در جاده تردد نمی‌کند. او هرچه تلاش می‌کند موفق به تعمیر ماشین نمی‌شود. کم‌کم سرما شدت می‌یابد و هوا تاریک‌تر می‌گردد. ترس بر وی مستولی می‌شود. راننده از همه جا ناامید گشته است. رو به درگاه خدا نذر می‌کند اگر از این وضعیت نجات یابد از آن به بعد نمازش را اول وقت به جا آورد.

او از ترس یخ‌زدگی به داخل ماشین پناه می‌برد و در اندیشه مرگ است که شخصی به شیشه ماشین می‌کوبد. مرد ناشناس به کمک او آمده است، وی ماشین را تعمیر می‌کند. راننده قصد دارد مقداری پول به او تقدیم نماید اما مرد ناشناس نمی‌پذیرد و تنها از راننده می‌خواهد که به

عهدش وفا کند و نمازش را ترک نکند. راننده پشت فرمان می‌نشیند، ماشین روشن می‌شود. وقتی از ماشین پیاده می‌شود کسی را در آن اطراف نمی‌بیند.[1]

---

۱. **شیفتگان حضرت مهدی** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه ج ۱، ص ۹۳.

قهوهٔ شفابخش

چهل، اکسیر

طلبه‌ای جوان به نام محمدحسن در نجف مشغول تحصیل است. در یکی از روزها با دختر جوانی مواجه می‌شود. مهر دختر در دلش افتاده، به نزد استادش می‌رود و به اتفاق وی به خواستگاری می‌روند. پدر دختر با این وصلت مخالف است. محمدحسن سرخورده و دلداده از درس و بحث باز می‌ماند. او در این گیر و دار بیماریش نیز شدت می‌یابد به نحوی که با سرفه‌های پی‌درپی خون از گلویش جاری می‌شود.

او برای رفع مشکلات و براورده شدن حاجتش، چهل شب به مسجد کوفه می‌آید. وی به علت بیماریش مجبور است شب را در صحن مسجد سپری کند. شب آخر با خود مقداری قهوه می‌آورد. نزدیک سحر است. محمدحسن ناامید و مأیوس قصد ترک کردن مسجد را دارد که یک سید عرب نزد او آمده، کنارش می‌نشیند. محمدحسن با مقداری قهوه از

ایشان پذیرایی می‌کند. مرد عرب فنجان قهوه را تا نیمه می‌نوشد و مابقی را به محمدحسن می‌دهد تا میل کند. آن دو از مسجد خارج می‌شوند. بعد از رفتن آن مرد عرب محمدحسن متوجه می‌شود بیماریش شفا یافته است. چیزی نمی‌گذرد که به وصال دختر مورد علاقه‌اش نیز می‌رسد.[1]

---

۱. نک: محمدباقر مجلسی، ***بحارالانوار***، ج۵۳، ص ۲٤۰.

زخم صفین

تک‌سوار

یکی از شیعیان که در حب اهل‌بیت زبان‌زد است و همواره عقیده‌اش را بی‌پروا اظهار داشته، به آن افتخار می‌کند، در یکی از سفرهایش با یک ناصبی همسفر می‌شود. طبق عادت با وی به مناظره می‌نشیند و به بحث می‌پردازد. فرد ناصبی در برابر برهان قاطع او عاجز مانده، به ناچار شمشیر می‌کشد و آمادهٔ پیکار با او می‌شود تا وی را از پا درآورد. او با رجزخوانی خود را از اصحاب معاویه می‌داند و گویا جنگ صفین برپا شده باشد در مقابل سپاه علی بن ابی‌طالب ایستاده و مرد شیعه را به جنگ فرا می‌خواند.

آن دو درگیر می‌شوند. چکاچک شمشیرها در فضا طنین‌افکن می‌شود. مرد ناصبی ضربتی به سر آن شیعه می‌کوبد به نحوی که او بیهوش شده بر زمین می‌افتد. ناصبی سرمست از این مبارزه، وی را رها کرده به راهش ادامه می‌دهد. تک‌سواری از دور هویدا می‌شود و بر بالین آن مرد

شیعه می‌نشیند و با کشیدن دست بـر زخـم وی آن را التیـام مـی‌بخـشد. سپس با چابکی خود را به آن ناصبی رسانده، با ضربهٔ شمشیر سر از تـن وی جدا می‌سازد. مرد شیعه خود را به آن تک‌سوار می‌رسـاند و نـام وی را جویا می‌شود. او خود را محمد بن الحسن معرفی مـی‌کنـد و بـه مـرد شیعه توصیه می‌کند اگر دربارهٔ زخم او کسی پرس‌وجو نمود، در جـواب بگوید در جنگ صفین این زخم بر سرش پدید آمده است.[1]

---

۱. میر مهر، ص ۳۷۳.

منابع

۱. آبدایک، جان و دیگران، ***درباره ادبیات***، ترجمه: احمد میرعلایی، تهران: نشر و پژوهش فروزان‌روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲. آوینی، سید مرتضی، ***مبانی نظری هنر***، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷٤ش.

۳. احمدی، بابک، ***تصاویر دنیای خیالی***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۰ش.

٤. ــــــــــ، ***حقیقت و زیبایی***، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ش.

۵. اسلین، مارتین، ***دنیای درام***، ترجمه: محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

٦. ــــــــــ، ***تئاتر و ضدتئاتر***، ترجمه: حسین بایرامی، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.

۷. الصغیر، محمدحسین علی، ***الصورة الفنیة فی المثل القرآنی***، بیروت: دارالهادی، ۱٤۱۲ق.

۸. اوکانو، فلانری، ***شهود***، ترجمه: آذر عالی‌پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳٦۷ش.
۹. الیاده، میرچا، ***اسطوره بازگشت جاودانه***، ترجمه: بهمن سرکارتی، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸٤ش.
۱۰. ــــــــــــ ، ***اسطوره، رویا، راز***، ترجمه: رویا منجم، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷٤ش.
۱۱. ــــــــــــ ، ***از جادو درمان‌گران تا اسلام***، ترجمه: مانی صالح‌عالمه، تهران: انتشارات ورجاوند، ۱۳۸۲ش.
۱۲. ــــــــــــ ، ***چشم‌اندازهای اسطوره***، ترجمه: جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸٦ش.
۱۳. ال، گورین، ویلفرد و دیگران، ***راهنمای روی‌کردهای نقد ادبی***، ترجمه: زهرا میهن‌خواه، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش.
۱٤. اورول، جرج، ***۱۹۸٤***، مهدی بهره‌مند، نشر و پژوهش: فرزان روز، ۱۳٦۱ش.
۱۵. باقی اصفهانی، محمدرضا، ***عنایات حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف به علما و طلاب***، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ش.
۱٦. برت، آر، آل، ***تخیل***، ترجمه: مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.
۱۷. برجس، آنتنی، ***۹۹ رمان برگزیده معاصر***، ترجمه: صفدر تقی‌زاده، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳٦۹ش.
۱۸. بستانی، محمود، ***پژوهشی در جلوه‌های هنری داستان‌های قرآن***، ترجمه: موسی دانش، مشهد: انتشارات قدس رضوی، ۱۳۸٦ش.

۱۹. بکت، ساموئل، ***آخر بازی، در انتظار گودو***، ترجمه: بهروز جاجی محمدی، تهران: بی‌نا، چاپ دوم، ۱۳۸۳ش.

۲۰. ــــــــــ ، ***در انتظار گودو***، ترجمه: علی‌اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل، چاپ چهارم، ۱۳۸۷ش.

۲۱. ــــــــــ ، ***مالون می‌میرد***، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳٤۷ش.

۲۲. پراپ، ولادیمیر، ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه: فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۸ش.

۲۳. ــــــــــ ، ***ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان***، ترجمه: فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ش.

۲٤. پزشک، محمدحسن، ***روایت و ضد روایت***، تهران: انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ش.

۲۵. پورسیدآقایی، مسعود، ***میرمهر***، قم: انتشارات حضور، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

۲٦. پورنامداران، تقی، ***رمز و داستان‌های 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، ۱۳۸٤ش.

۲۸. پیکرینگ، کنت، ***چگونه نمایش‌نامه مدرن را بخوانیم***، ترجمه: آنیتا هایراپتیان، تهران: مؤسسه فرهنگی ـ هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲۹. پیشوایی، مهدی، ***سیره پیشوایان***، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادق علیه‌السلام ۱۳۷٦ش.

۳۰. تامس، جیمز، ***تحلیل فرمالیستی متن نمایشی***، ترجمه: علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، 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*** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف، ترجمه: محمدتقی آیت‌اللهی، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۷ش.

۳۳. جوادی آملی، عبدالله، ***تفسیر موضوعی قرآن***، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ اول، ۱۳۷۸ش.

۳٤. حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم، ***مبانی هنری قصه‌های قرآن***، قم: انتشارات دارالثقلین، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

۳۵. خلف‌الله، محمد احمد، ***الفن القصصی فی القرآن الکریم***، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

۳٦. دوبوکور، مونیک، ***رمزهای زنده جان***، ترجمه: جلال ستاری، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۷ش.

۳۷. رابرتس، جیمز، ***بکت و تئاتر معناباختگی***، ترجمه: حسین پاینده، تهران، بی‌نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۳۸. روویون، فردریک، ***آرمان‌شهر در تاریخ اندیشه غرب***، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

۳۹. ریمونت، ولادیسلاو، ***سرزمین موعود***، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳ش.

٤۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، ***ارسطو و فن شعر***، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ش.

٤١. زولا، امیل، ***ژرمینال***، ترجمه: سروش حبیبی، تهران: انتشارات نیلوفر، ١٣٨٤ش.

٤٢. ژنس، دمینیک، ***رمان‌های کلیدی جهان***، ترجمه: محمد مجلسی، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ١٣٧٩ش.

٤٣. ستاری، جلال، ***پژوهشی در قصه اصحاب کهف***، تهران: نشر مرکز، ١٣٧٦ش.

٤٤. ستاری، جلال، ***مدخلی بر رمزشناسی عرفان***، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ١٣٨٦ش.

٤٥. سعیدی روشن، محمدباقر، ***تحلیل زبان قرآن و روش‌شناسی فهم آن***، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ١٣٨٢ش.

٤٦. سید حسینی، رضا، ***فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب جهان از آغاز تا امروز)***، تهران: انتشارات سروش، بی‌تا.

٤٧. ــــــــــ ، ***مکتب‌های ادبی***، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ١٣٨٥ش.

٤٨. سید قطب، ***آفرینش هنری در قرآن***، ترجمه: محمد مهدی فولادوند، تهران: انتشارات بنیاد قرآن، چاپ اول، ١٣٥٩ش.

٤٩. سیاسی، علی‌اکبر، ***نظریه‌های شخصیت***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٨٦ش.

٥٠. شمس‌الدین، سید مهدی، ***انتظارات امام زمان*** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآن، ١٣٨٠ش.

٥١. شوالیه، ژان وکربران آلن، ***فرهنگ نمادها***، ترجمه: و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون، ١٣٨٥ش.

۵۲. طباطبایی، محمدحسین، ***شیعه در اسلام***، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ دهم، ۱۳۷٤ش.

۵۳. طبرسی نوری، میرزا حسن، ***نجم الثاقب***، قم: انتشارت مسجد مقدس جمکران، ۱۳۸۰ش.

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

۵۵. فرای، نورتروپ، ***تخیل فرهیخته***، سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۸٦ش.

٥٦. ــــــــــ ، ***تحلیل نقد ترجمه صالح حسینی***، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷ش.

۵۷. ــــــــــ ، ***رمز کل کتاب مقدس***، ترجمه: صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

۵۸. ــــــــــ ، ***صحیفه‌های زمینی***، هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

۵۹. فروم، اریک، ***زبان از دست رفته***، ابراهیم امانت، تهران: انتشارات فیروز، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

٦۰. فیستر، مانفرد، ***نظریه و تحلیل درام***، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

٦۱. قادری، نصرالله، ***اناتومی ساختار درام***، تهران: انتشارات نیستان، ۱۳۸٦ش.

٦۱. قاضی زاهدی، احمد، ***شیفتگان حضرت مهدی*** عجل الله تعالی فرجه الشریف قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ش.

٦٢. قمی، عباس، ***منتهی الآمال***، قم: انتشارات هجرت، ١٣٧٦ش.
٦٣. کازانزاکیس، نیکوس، ***مسیح باز مصلوب***، محمد فاصلی، تهران: انتشارات خوارزمی، ١٣٨٤ش.
٦٤. کاستانیو، پل، ***راه‌بردهای جدید نمایش‌نامه‌نویسی***، ترجمه: مهدی نصراله زاده، تهران: دبیرخانه جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی و انتشارات سمت، چاپ اول، ١٣٨٧ش.
٦٥. کامو، آلبر، ***بیگانه***، ترجمه: جلال آل احمد، علی‌اصغر خبره‌زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ١٣٦٤ش.
٦٦. کامیابی مسک، احمد، گفتگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول، ١٣٨١ش.
٦٧. کلینی، محمد بن یعقوب، ***الکافی***، مکتبه الصدوق، ١٣٨١ق.
٦٨. کمپل، جوزف، ***قدرت اسطوره***، ترجمه: عباس، مخبر، تهران: نشر مرکز، ١٣٧٧ش.
٦٩. مارتین، والاس، ***نظریه‌های روایت***، ترجمه: محمد شهبا، تهران: نشر هرمس، ١٣٨٢ش.
٧٠. مجاهدی، محمدعلی، ***در محضر لاهوتیان***، تهران: مؤسسه انتشاراتی لاهوت، چاپ چهارم، ١٣٨٢ش.
٧١. مجلسی، محمدباقر، ***بحارالانوار***، تهران: دارالکتب الاسلامیة.
٧٢. محمدی، محمدهادی و علی عباس، صمد: ***ساختار یک اسطوره***، تهران: نشر چیستا، [بی‌تا].
٧٣. مسعودی، علی بن الحسین بن علی، ***مروج الذهب و معادن الجوهر***، قم: انتشارات دارالهجرة، ١٤٠٤ق.

۷٤. مطهری، مرتضی، ***مجموعه آثار***، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.

۷۵. ــــــــــــ ، ***قیام و انقلاب مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه از دیدگاه فلسفه تاریخ***، مشهد: انتشارات وحی، ۱۳۵٤ش.

۷٦. معلم، سیدجواد، ***عنایات حضرت ولی‌عصر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه***، مشهد: انتشارات تکسوار حجاز، چاپ اول، ۱۳۸٤ش.

۷۷. مکارتی، کورمک، ***جاده***، ترجمه: ایرج مثال‌آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۷۸. مکارم شیرازی، ناصر، ***تفسیر نمونه***، تهران: انتشارات دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۱٤ش.

۷۹. مکی، رابرت، ***داستان ساختار سبک اصول فیلمنامه‌نویسی***، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

۸۰. موسوی همدانی، سید محمدباقر، ***ترجمه تفسیر المیزان***، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷٤ش.

۸۱. نصری، عبدالله، ***فلسفه آفرینش***، قم: دفتر نشر معارف، ۱۳۸۲ش.

۸۲. ووگلر، کریستوفر، ***ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه***، ترجمه: عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸٦ش.

۸۳. ووگلر، کریستوفر، ***سفر نویسنده***، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۷ش.

۸٤. هاکسلی، آلدوس، ***دنیای قشنگ نو***، ترجمه: آذر عالی‌پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳٦۷ش.

۸۵. ــــــــــــ ، ***بوزینه و ذات***، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر نیما، چاپ اول ۱۳٦۷ش.

۸۶. هایت، گیلبرت، ***ادبیات و سنت‌های کلاسیک***، ترجمه: محمد کاسبی، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷٦ش.

۸۷. هولتن، اورلی، ***مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت***، ترجمه: محبوبه مهاجر، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸٤ش.

۸۸. یونسکو، اوژن، ***کرگدن***، ترجمه: جلال آل احمد، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸٤ش.

۸۹. یونگ، کارل، گوستاو، ***انسان و سمبول‌هایش***، ترجمه: ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات امیر کبیر، [بی‌تا].

۹۰. یونگ، کارل، گوستاو، ***روح و زندگی***، ترجمه: لطیف صدقیانی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵ش.

۹۱. ــــــــــــ ، ***رویاها***، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر کاروان، ۱۳۸۳ش.