آئین و اسطوره در تئاتر

جلال ستاری

قیمت: ۷۸۰ تومان

۲۹/۱

آئین و اسطوره در تئاتر

جلال ستاری

انتشارات توس
«۴۴۹»

آئین و اسطوره در تئاتر

مجموعه مقالاتی از:

آنتونن آرتو ○ میرچا الیاده ○ ژان ژاکو ○ فرتییوف شوئون ○
جلال ستاری ○ ژان فانشت ○ کلود ـ لوی استروس
لویی ماسینیون ○ ونسان مونتی ○
آندره ویلیه ○ رزلین بافت ○
گی پالماد ○

ترجمه و تألیف:
جلال ستاری

یادداشت

این کتاب، جلد دوّم کتاب نماد و نمایش است، و مانند همان کتاب، شامل مقالاتی است که نگارنده ترجمه کرده و نوشته و همه در مجلهٔ نمایش، هنگامی که لاله تقیان سردبیرش بود، به چاپ رسیده است، به اضافهٔ بیشتر مقالات بخش سوم همین کتاب که برای چاپ در همان مجله نوشته شده بود، ولی باکناره گیری سردبیر مجله، به چاپ نرسیدند و اینک در این کتاب چاپ می‌شوند.

□ **آئین و اسطوره در تئاتر**
□ ترجمهٔ و تألیف: جلال ستاری
□ لیتوگرافی قاسملو
□ چاپ نخست، ۱۳۷۶
□ تیراژ ۳۳۰۰ نسخه
□ چاپخانهٔ حیدری
□ انتشارات توس، تهران. تلفن: ۶۴۶۱۰۰۷ ـ دورنویس: ۶۴۹۸۷۴۰ ـ ۰۲۱

شابک ۳-۴۴۸-۳۱۵-۹۶۴ **ISBN 964-315-448-3**

فهرست مطالب

بخش اول ـ تئاتر در شرق

تئاتر شرق و تئاتر غرب ۷
ـ آنتونن آرتور ـ

دو نظر..... ۱۵
ـ آندره ویلیه ـ

کریک، یتس و تئاتر شرق..... ۱۹
ـ ژان ژاکو ـ

هنر نمایش در کشور الجزایر..... ۳۷
ـ رزلین بافت ـ

جریان‌های عمده در ادبیات معاصر عرب ۵۷
ـ ونسان مونتی ـ

مرگ کاتب یاسین..... ۷۵
ـ جلال ستاری ـ

تخیل در جهان اسلام و ژرار دونروال ۸۱
ـ لویی ماسینیون ـ

بخش دوم ـ پسیکودرام

تعریف چند اصطلاح فنی ۹۱
ـ گی پالماد ـ

چند نکته دربارهٔ نمایش روان‌درمانی ۹۷
ـ جلال ستاری ـ

آئین پسیکودرام و تئاتر ۱۰۵
ـ جلال ستاری

جادوگری و روانکاوی ۱۱۷
ـ کلودلوی ـ استروس

شمنی سرخ‌پوستان ۱۲۳
ـ فریتیوف شوئون ـ

«هملت» در قلب پالایش روانی به روایت شکسپیر ۱۴۱
ـ ژان فانشت ـ

بخش سوم ـ آئین و اسطوره

ادبیات شفاهی ۱۵۳
ـ میرچا الیاده ـ

مدخلی بر مذهب اصالت ساختار کلودلوی ـ استروس ۱۷۹
ـ جلال ستاری ـ

ژرژ دومزیل ۱۹۹
ـ جلال ستاری ـ

روژه کایوا ۲۱۵
ـ جلال ستاری ـ

اسطوره و تئاتر ۲۲۱
ـ جلال ستاری ـ

اسطوره دون‌ژوان در تئاتر ۲۵۱
ـ جلال ستاری ـ

بخش اول

تئاتر در شرق

آنتونن آرتو (Antonin Artaud)

تئاتر شرق و تئاتر غرب[1]

پیشگفتار مترجم

آنتونن آرتو در سوم مارس ۱۹۴۸ درگذشت. پنجاه و دو سال داشت، اما به سبب بیماری‌ای جانکاه که از نوجوانی روانش را می‌خست و می‌فرسود، بیست سال پیرتر می‌نمود. در زمان حیات، مردم، درست نمی‌شناختندش، اما شاعران و هنرمندان تئاترچون شارل دولن (Ch.Dullin) و ژان لویی بارو (J.L.Barrault) و روژه بلن (R.Blin) او را می‌ستودند و استاد خود می‌شمردند. پس از مرگ، به شهرت و افتخار رسید و از آن هنگام تاکنون، بحث بر سر نظریّات بدیعش که گویی از عالم غیب به وی وحی و الهام می‌شد و صبغه‌ای مکاشفه‌آمیز داشت، بی‌وقفه ادامه دارد.

آرتو به ناخوشی روانی مبتلا بود و سرانجام نیز در تیمارستان خرقه تهی کرد، اما نوشته‌هایی که از دوران تندرستیش به یادگار مانده، نمودگار روشن‌بینی و فراست و هوشمندی و بصیرتی است که چون الماس، برّان و درخشان است و بسان تندر توفنده، و یکی از زیباترین نمونه‌های آن هم نوشتهٔ دردناکی است به نام «وان گوگ، قربانی فاجعه».

آرتو، سی‌زیف عالم عقل بود، چون جویای مطلقیت در اندیشه بود، و نیز شاعری بزرگ بود همتای نیچه و کلودل و هولدرلین والوار. کلامش، همانند مرغ هشیوار و هوشمند جان است که شتابان‌تر از آوا در فضا و خون در رگها، می‌رود.

جامعهٔ درنگ کار بدگمان، آرتوی دیده‌ور را پذیرا نشد و اذن و رخصت نداد که به نظریاتش در تئاتر جامهٔ عمل بپوشد و به راستی دیگران بودند که از گفته‌ها و اندیشه‌هایش بهره بردند. اما او در غم و حسرت، جان سپرد. به قول کلودروا (Cl.Roy) آرتو همچون

1- Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Gallimard, 1964.

مرغ دریایی بود که کودکان سنگدل در کرانهٔ دریا می‌گیرند و تنش را با صابون می‌شویند و سپس رهایش می‌کنند. مرغ که از ثقل چربیهایش یعنی حفاظ وی در برابر خطرات بسی کاسته شده، سبکبال می‌پرد، اما چون بر دریا نشست، در آب فرو می‌رود و می‌میرد[۱].

خشونت و تندی شگفت‌انگیز زبان آرتو و استنادش به مفهوم سنگدلی یا خشونت (cruauté) ـ سنگدلی جراح، سنگدلی مأمور نجات غریق که مغروق نیمه جان را از دست و پا زدن باز می‌دارد تا بتواند نجاتش دهد، سنگدلی حقیقت بی‌پرده و عریان ـ و نیز تمثیل و تشبیه تئاتر به طاعون که باز خاصِ زبان و کلام اوست، نباید ما را به اشتباه اندازد. چون این همه برای بیان نظریه‌اش دربارهٔ تئاتر است که آرتو آنرا جامع و شامل و آئینی و جادویی و رهایی‌بخش، و در حکم قربانی و ایثار و آداب و مراسمی شکوهمند و خیالی برای کفارت گناهان با ریختن خون خویش و پالاینده و تطهیر کننده می‌خواست، یعنی تئاتری که از جا برخیزاند و بجنباند.

آرتو در سال ۱۹۳۱ مقالهٔ بلندی دربارهٔ تئاتر جزایر بالی که به اعتقادش الگوی تئاتری دلخواه بود، چاپ کرد و پس از آن (ظاهراً در حدود ۱۹۳۵) مقالهٔ دیگری که اینک ترجمهٔ آنرا می‌آوریم.

آنچه تئاتر بالی بر ما مکشوف ساخت، نقش بستن تصوری جسمانی و نه لفظی و کلامی از تئاتر بود، بدین قرار که بنا بر آن تصوّر، تئاتر در محدودهٔ کلِّ آنچه که بر صحنه می‌تواند گذشت، مستقل از متن مکتوب، می‌گنجد، برخلاف تصورمان از تئاتر در غرب که تئاتر با متن پیوستگی پایداری دارد و محدود به حدودیست که متن تعیین می‌کند. از لحاظ ما، تئاتربالتمام گفتار است و خارج از گفتار، هیچ امکانی (برای تئاتر) وجود ندارد، تئاتر شاخه‌ای از ادبیات است، روایتی صدادار از زبان است و اگر ما تفاوتی میان متن گفته شده بر صحنه، و متن خوانده شده با چشم، قائل شویم که می‌شویم، و تئاتر را در حدود آنچه میان گفت و شنید ظاهر می‌گردد، به بند کشیم که می‌کشیم، توفیق نمی‌یابیم که تئاتر را از تصور متن تحقق یافته (بر صحنه)، جدا کنیم.

این تصور برتری گفتار در تئاتر، چنان در ما ریشه دوانده و تئاتر آنچنان به نظرمان همچون جلوهٔ ساده و مادی متن می‌رسد که هر آنچه در تئاتر از حدود متن فرا می‌گذرد و در محدودهٔ متن نمی‌گنجد و دقیقاً مقیّد و مشروط به متن نیست، به نظرمان چنین می‌نماید که جزء حوزهٔ کارگردانی است که چیزی فروتر از متن تلقی

۱ـ مجلهٔ نوول ابسرواتور، ۵ ژوئیهٔ ۱۹۶۷.

می‌شود.

با توجه به این انقیاد تئاتر نسبت به گفتار، این پرسش ممکن است به ذهن خطور کند که شایداتفاقاً تئاتر واجدِ زبانِ خاص خود نیست و تلقی آن به مثابهٔ هنری آزاد و مستقل بسان موسیقی، نقاشی، رقص و غیره، امری مطلقاً واهی باشد.

هر چه هست، اعتقاد بر این است که این زبان خاص اگر هم هست، ضرورةً با کارگردانی خلط می‌شود و کارگردانی را نیز:

۱ـ از طرفی، همچون صورت بصری و تجسمی گفتار که از آن رهگذر جنبهٔ مادی یافته، تلقی می‌کنیم.

۲ـ و از سوی دیگر به مثابهٔ زبان هر آنچه که ممکن است بر صحنه، مستقل از گفتار، افاده شود و بر معنایی دلالت کند و نیز زبان آنچه که در فضا، صورتِ بیان و تعبیرخاص خود را می‌یابد و یا ممکن است که فضا، بدان گزندی برساند و یا حتی متلاشیش سازد.

حال باید دانست که آیا این زبان کارگردانی که زبان تئاتری محض و ناب تلقی شده، قادر است بسان گفتار به همان موضوع یا ما بازاء درونی که گفتار بدان دلالت می‌کند، برسد و آیا روحاً و معناً و نیز من حیث تئاتر، می‌تواند مدعی باشد که دارای همان اثربخشی عقلانی زبان ملفوظ است یا نه؟ به عبارت دیگر می‌توان از خود پرسید که آیا زبان کارگردانی، قادر است به اندیشیدن وادارد، نه آنکه منحصراً به اندیشه صراحت بخشد، و آیا می‌تواند روح را بر آن دارد که از دیدگاه خاص خود، وجه نظرهایی عمیق یا فکورانه و ثمربخش اتخاذ کند؟

در یک کلام می‌توان گفت که طرح مسألهٔ اثربخشی عقلانی بیان یا تعبیر از طریق اشکال و صور عینی، یعنی تأثیر عقلانی زبانی که فقط صور و اشکال یا صدا و یا اطوار و سکنات را به کار می‌برد، همانا در حکم مطرح ساختن مسألهٔ تأثیر عقلانی هنر است.

اگر سرانجام به جائی رسیده‌ایم که برای هنر فقط ازین جهت که زینت است و وسیلهٔ حظ و لذت و یا مایهٔ آسایش و راحت ارزشی قائلیم، و می‌خواهیم هنر، نوعی کاربرد منحصراً صوری اشکال و برقراری هماهنگی میان بعضی مناسبات خارجی باشد و در همان محدوده بماند، این امر ابداً به ارزش هنر به عنوان وسیلهٔ بیان و تعبیری عمیق، خدشه وارد نمی‌کند؛ اما عجز روحی و معنوی غرب یعنی

علی‌الاطلاق جایی که خلط هنر با مذهب اصالت زیبایی (esthétisme) امکان‌پذیر شده، در اینست که می‌پندارد ممکن است نقاشی‌ای باشد که فقط به کار نقش کردن (رنگ‌آمیزی) آید، و یا رقصی که فقط نمودار حجم و جسم باشد، چنانکه گویی می‌خواهند اشکال هنری را مثله و شرحه شرحه کنند، و پیوندشان را با انواع وجه نظرهای عرفانی که هنر، در تلاقی و مواجهه با مطلق اختیار می‌تواند کرد، بگسلند.

بنابراین می‌توان دریافت که تئاتر به نسبتی که دربند و سرسپردهٔ زبان خود است و در همبستگی با آن بسر می‌برد، باید با احوال حالیه (actualité) قطع رابطه کند، و موضوعش، حل و فصل کشاکشهای اجتماعی یا روانشناختی نیست و نباید همچون آوردگاهی برای شهوات اخلاقی به کار آید، بلکه لازم است به طور عینی، حقایق پنهان و سرّی را بیان دارد، و با اطوار و اشارات مناسب حال، آن حصه از حقیقت را که زیر اشکال و صورِ دستخوش کون و صیرورت، مخفی و مستور است، بر آفتاب اندازد.

چنین کاری، یعنی پیوستن تئاتر به امکانات بیان از طریق شکل و صورت و اطوار و حالات و صدا و رنگ و حجم و جسم و غیره، بازگرداندن تئاتر به جایگاهی است که بدواً داشته و نیز اعادهٔ ساحت مذهبی و مابعدالطبیعی یا ماورائی تئاتر به آن، و آشتی دادنش با عالم و کیهان.

اما خواهند گفت که کلمات (هم)، واجد امکانات و قوای مابعدالطبیعی‌اند و منعی نیست که گفتار را چون حرکت، صاحب پایگاه و مرتبه‌ای کلی و عالمگیر منظور بداریم. وانگهی گفتار در این مرتبه و تراز کلّی، برترین اثربخشی خود را داراست، بسان نیروی تجزیه و تفکیک ظواهر و اعراض مادی، و نیز همهٔ حالاتی که روح در (قالب) آن‌ها، دچار سکون و ایستائی شده و گرایش دارد که بیارامد. پاسخ به این ایراد آسان است و آن اینکه این نحوهٔ مابعدالطبیعی نظر کردن در گفتار، همان نحوه‌ای نیست که تئاتر مغرب‌زمین گفتار را مدّ نظر دارد و به کار می‌برد، چون تئاتر غرب، گفتار را همچون نیرویی فعال و در کار که حرکت به سوی روح را با ویران ساختن و فرو ریختن ظواهر آغاز می‌کند، به کار نمی‌برد، بلکه برعکس به مثابهٔ مرتبهٔ کامل و تمام شدهٔ اندیشه که با صورت خارجی یافتن و (نقل از باطن به ظاهر)، نابود می‌شود و از دست می‌رود، به کار می‌زند.

گفتار در تئاتر غرب، همواره فقط برای بیان کشاکشهای روانشناختی خاص انسان

و موقعیتش در احوال حالیهٔ هر روزینهٔ زندگی، بـه کـار مـی‌رود. واضـح است کـه کشاکشهای وی، وابسته به گفتار ملفوظ‌اند و با گفتار صراحت می‌یابند و آن کشاکشها چه در حوزهٔ روانشناسی باقی بمانند و چه از حوزهٔ روانشناسی خارج شده پا به قلمرو اجتماعی بگذارند، در هر حال درام، به جهت نوع هجوم کشاکشهای (روانی) آدمی به منش‌ها و تلاشی و فروپاشی آنها، همواره از نظر اخلاقی قابل توجه و رغبت‌انگیز خواهد بود. و نیز همیشه قلمروی مطرح می‌شود و خواهد شد که در آن، تصمیمات لفظی و کلامی، برترین سهم را دارند. اما این کشاکشهای اخلاقی به اقتضای طبیعتشان، برای آنکه حل و فصل شوند، مطلقاً نیازمند صحنه نیستند. بنابراین در صحنه، غـلبه دادن زبان ملفوظ یا بیان از طریق کلمات، بر بیان عینی حرکات و بر تمام آنچه که به وساطت حواس در فضا، روح را نشانه می‌گیرد، پشت کردن به ضروریات فـیزیکی صحنه و شوریدن بر امکانات آنست.

شایان ذکر است که قلمرو تئاتر، روانشناختی نیست، بلکه تـجسّمی و فـیزیکی است. و غرض، دانستن این مطلب نیست که آیا زبان فیزیکی تئاتر، توانایی وصول به همان تصمیمات روانشناختی را که در حیطهٔ توانایی زبان کلمات است، داراست یا نه؛ و آیا می‌تواند به خوبی کلمات، احساسات و شهوات را بیان دارد یا نه؛ بلکه مقصود دانستن این معنی است که آیا در قلمرو اندیشه و هوش، حـالات و وجـه نظرهـایی هست که کلمات، قادر به درک و اخذ آنها نباشند و برعکس حرکات و هرآنچه که جزء زبان در فضاست، بتوانند با دقت و صراحتی بیش از کلمات دریابند؟

پیش از ذکر مثالی دربارهٔ روابط دنیای فیزیکی با حالات عمیقِ اندیشه، اجـازه می‌خواهم که یکی از گفته‌های پیشینم را نقل کنم: «هر احسـاس حـقیقی، در واقـع غیرقابل گزارش و ترجمانی است.بیان داشتنش، در حکم خیانت ورزیدن بدان است. اما ترجمانی کردنش، به منزلهٔ اختفا و استتار آن است. بیان راستین، آنچه را که ظاهر می‌سازد، مستور می‌دارد، روح را با خلاء واقعی در طبیعت، مقابل می‌کند، چون از راه واکنش، نوعی ملاء فکری می‌آفریند. یا به بیانی دیگر، در ارتباط با تجلی طبیعت که فریبنده و شبهه‌انگـیز است، خـلائی در انـدیشه پـدید مـی‌آورد. هـر احسـاس قدرتمند، برانگیزندهٔ تصور خلاء در ماست. و زبان روشن صریح که مانع از پیدایی این خلاء می‌شود، راه پیدایش شعر در (قلمرو) اندیشه را نـیز مـی‌بندد. ازیـنرو هـر تصویر ذهنی، هر تمثیل، هر صورت (figure) که بر سیمای آنچه کـه مـی‌خواست

پدیدار گرداند نقاب می‌افکند، در نظر روح، بیش از روشنگری‌های محصول تحلیل‌های کلامی، متضمن معنی است.

«این چنین است که زیبائی حقیقی هرگز مستقیماً به چشم نمی‌آید. و خورشید در حال غروب، به علت آنکه بسی چیزها از ما پوشیده می‌دارد، زیباست».

کابوسهای نقاشی فلامانی بدین سبب در ما مؤثر می‌افتد که دنیای حقیقی را با صورت مضحکه‌آمیز همین دنیا هم‌پهلو می‌کند، و اشباحی را که امکان داشت به خواب ببینم، نمایش می‌دهد. آن کابوسها از حالت نیمه رؤیائی که موجب برانگیختن اعمال سهو و اشتباهات لفظی سخریه‌آمیز می‌شوند، سرچشمه می‌گیرند؛ و در کنار کودکی که فراموش شده، چنگی قرار می‌دهند که می‌جهد؛ و پهلوی جنینِ انسانی که در آبشارهای زیرزمینی شناور است، پیشرفت لشکری حقیقی را زیر دژی بیمناک به نمایش می‌گذارند؛ و در جنب بی‌یقینی رؤیاآمیز، پیشرفت یقین؛ و ماوراء روشنائی زردفام سرداب، تابش نارنجی قرص بزرگ خورشید پائیز در لحظهٔ غروب را.

غرض حذف گفتار در تئاتر نیست، بلکه مقصود، تغییر و خاصه تقلیل جای آن است و تلقیش به مثابهٔ چیزی جز وسیلهٔ دلالت انسان‌ها به غایات خارجیشان؛ زیرا در تئاتر، آنچه همواره مطمح نظر است چگونگی تعارض و برخورد احساسات و شهوات با هم و از انسانی به انسانی دیگر، در زندگی است.

و اما تغییر هدف گفتار در تئاتر عبارتست از کاربردش به صورتی عینی و فضایی تا آنجاکه در مقولهٔ تئاتر، گفتار با فضا و دلالت در قلمرو عینیات، ترکیب می‌شود؛ و نیز عبارتست از کاربرد آن گفتار به مثابهٔ شیئی جامد که اشیاء را به جنبش وامی‌دارد، نخست در فضا و سپس در قلمروی بینهایت اسرارآمیزتر و پوشیده‌تر که (تئاتر خود) وسعت و پهناوری آنرا تصدیق می‌کند، و چندان دشوار نیست که این قلمرو پنهان و پهناور را با اغتشاش و هرج و مرج در زمینهٔ صورت یا تلاشی و فروپاشی صورت از سویی و نیز خلق صورت به طور مدام از سوی دیگر، یگانه و همذات بدانیم.

بدینگونه تشخیص یگانگی هویت و همذاتی موضوع تئاتر با همهٔ امکانات تجلی صورت به نحوی گسترده و پهناور، تصور نوعی شعر فضایی را که خود با طلسم و جادوگری خلط می‌شود، آفتابی می‌کند.

در تئاتر شرق که دارای تمایلات مابعدالطبیعی است، برخلاف تئاتر غرب که واجد گرایشهای روانشناختی است، صور و قوالب معانی، معانی و دلالت‌ها را در همهٔ

مراتب ممکن، قبضه می‌کنند؛ یا به بیانی دیگر، نتایج و اثرات این معانی و دلالت‌ها، نه تنها در یک سطح، بلکه در تمام سطوح روح در عین حال، همچون ارتعاشات صوت، امتداد می‌یابند.

و نتایج و اثرات مزبور دقیقاً به همین علت که جهات و وجوه کثیره‌ای دارند و از دیدگاههای مختلف ممکن است مورد ملاحظه قرار گیرند، قدرت از جا کندن و افسونگری کسب می‌کنند و انگیزه و محرک پاینده‌ای برای روح می‌شوند. زیرا تئاتر شرق، جهات خارجی و ظاهری اشیاء را تنها در یک سطح و تراز نمی‌بیند و نمایش نمی‌دهد و فقط به نمایش سادهٔ مانع و به برخورد استوار آن جهات با حواس اکتفا نمی‌کند، بلکه لاینقطع میزان امکانات ذهنی را که خاستگاه آنها است مدّنظر دارد، و از شعر ژرف و پرقدرت وحدت طبیعت بهره می‌گیرد و روابط سحرآمیز خود را با تمام درجات عینی قوهٔ مغناطیسی کیهان، حفظ می‌کند.

کارگردانی را باید ازین منظر، به عنوان کاری سحرآمیز و جادوگرانه نگریست، نه به صورت جلوه و پرتوی از متنی مکتوب و یا همچون نمایش همزادان فیزیکی متنی مکتوب، بلکه به مثابهٔ تابش سوزان همهٔ نتایج عینی‌ای که از یک حرکت و اشاره، یک کلمه، یک صوت و آوا، یک نغمهٔ موسیقی و نیز از ترکیبات آنها با یکدیگر، استنتاج و استخراج می‌توانند شد. این نمایش پر تکاپو، فقط بر صحنهٔ تئاتر ممکن است صورت پذیرد و نتایج و عواقب آن نیز فقط در برابر صحنه و بر صحنه به چشم خواهند آمد، و نویسنده‌ای که منحصراً کلمات مکتوب را به کار می‌گیرد، کاری بیهوده می‌کند و آب در هاون می‌کوبد و باید جای به خبرگان این جادوگری عینی و سرشار از حیات بپردازد.

آندره ویلیه

دو نظر[1]

سرچشمه‌های مذهبی تئاتر. دربارهٔ سرچشمه‌های مذهبی تئاتر، طبیعی است استنتاجات مورخان را که در این باره متفق‌القولند بپذیریم. برای جمال‌شناس و روانشناس و نیز هنرمند و جامعه‌شناس، کشف یگانگی هویت تئاترهای غربی و شرقی درآغاز و پرده برگرفتن از همانندی‌های هنرهای درامی شرق و غرب در طول تحولشان، به رغم اختلافات عمیقی که با هم دارند، شورانگیز است. هنرپیشه از سرزنش و ملامتی که یکسان بازیگر مضحکه (Histrion) در چین و هند و روم و فرانسه می‌شوند، به شگفت می‌آید، و صاحبنظر خبره در ادبیات و هنرهای تطبیقی، به قرابت‌های مشهود در سیر تغییرات آرمان کلاسیک (در جاهای مختلف)، توجّه دارد و استناد می‌جوید... البته فرق بسیاری هست میان این ملاحظات و تعمیم‌های شتابزده در باب جهانشمولی راز و سرّ تئاتر. همچنانکه سیلون لوی (Sylvain Lévi) یادآور شده، ارسطو و بهاراتا (Bharata) «به عنوان نمایندگان نبوغ یونانی و نبوغ

۱ـ ترجمهٔ گزیده‌هایی از کتاب: **La Psychologie de l'Art dramatique** نوشتهٔ **André Villiers**، ۱۹۵۱، ص ۱۰-۱۱ و ۱۶-۱۸.

هندی، مؤکداً و قطعاً معارض یکدیگرند». و این تضاد از نوع تعارض میان عقاید دو مکتب نیست. بلکه ناشی از اختلاف اساسی دو جهان‌نگری و دو گونه فهم و درک دنیاست. نبوغ شرق و غرب در درام، مبتنی بر فلسفه‌های مطلقاً متضاد در مقولات فضا و زمان و حرکت یا عمل نمایشی و شخصیّت است. البته تأمل در بنیادها و نهادها و فنون بیگانه و نیز در شیوه‌های متفاوت جهان‌بینی و انسان‌شناسی، بر هنرمند منع نشده است و امکان برخوردها و تلاقی‌های معنوی وجود دارد، چنانکه بعضی توانسته‌اند از نوعی «شرقی‌گرایی» دبوسی (Debussy) سخن گویند که معهذا به درستی «کلود فرانسوی» (Claude de France) نام گرفته است. اما اقتباس‌ها و برگرفته‌های عاریتی‌ای که سطحی‌اند، بی‌آنکه تضمن و استلزام عمیق وجدان را به دنبال داشته باشند، مسألهٔ دیگری است. و از این مقوله است پیشنهادهای هول‌انگیزی که منبع الهامشان فقط جذبه و افسون غرابت است که خود با اصولی که در آموزش هنر (غربی) تعلیم می‌شود، تعارض قطعی و اکید دارد. آنچه در این هنر انکار و حاشا می‌شود، در آن هنر مورد ستایش قرار می‌گیرد: کسی که هنر شرقی را به سبب آنکه اشراقی‌ترین و باطنی‌ترین هنرهاست می‌ستاید، در هنر غربی، خواستار بهره‌مندی گسترده‌ترین قشرهای مردم از هنر است!

صحنهٔ نمایش در شرق ـ قرارهای صحنه‌های تئاتر چینی و ژاپنی [تئاتر نو (Nô) و کابوکی (Kabuki)] با «راهِ گُل آکنده»اش، یعنی پُل کوچکی که میان صحنه و عقب تالار افکنده‌اند، و بر آن، ایفاء کنندهٔ نقش، در رابطه‌ای تن به تن با تماشاگر، هم حضور خود را به عنوان بازیگر تسجیل می‌کند و هم آن معبر، لغزیدن هنرپیشه از عالم واقع به عالم خیال را ممکن می‌سازد، جاذبهٔ هنر بزرگی است که حتی نفوذناپذیرترین مردم از تأثیرات تمدن‌های شرقی نیز آن را احساس کرده‌اند. بر این صحنه، مراسم و تشریفاتی به زبانی بدیع، همراه با آئین‌های گوناگونی که از روی دقت و وسواس تنظیم شده‌اند، با درک و رعایت شرایط مطلوب برای آنکه سرّ تئاتر متحقق شود، انجام می‌گیرد. صحنه‌ای که سه جانبش بر تماشاگر باز است، و رمزپردازی بازی و آذین‌بندی که به بازیگر تقدم و برتری کامل می‌دهند، ستایش‌انگیز است. خدمتکار «پیش صحنه» (proscenium) ، «سایهٔ» تئاتر چینی، «سیاه مرد» تئاتر کابوکی (شخص مهمی که در کار تنظیم بازی یا خدمات مربوط به آن دست دارد ولی چنین وانمود می‌شود که حضورش نامرئی است و بنا به مواضعه و

میثاق، تماشاگر آن حضور را از واقعیت منتزع می‌سازد)، مدام «دراماتورژ» غربی را وسوسه می‌کند. کارگردان والا مقامی اخیراً چنین اظهار نظر کرده که این «سایه» به مثابهٔ بازتاب و انعکاسی از شخصیّت درام، و به اعتباری همچون همزاد اوست. هیچ چیز بهتر از این تبیین روانشناختی (سایه) که در آن مجادلهٔ پایان ناپذیر بر سر معضلهٔ (Paradoxe) بازیگر، از پرده برون می‌افتد، در کنار حیرانی ما از چیزی غریب و نامألوف، ناتوانی دریافت و شناخت نوع هنری را که ظن و گمان‌مان درباره‌اش کاملاً درست و بجاست، ولی هنر مزبور بدون غوررسی در ذات مابعدالطبیعیش درنیافتنی است، آشکار نمی‌سازد. «سایه» یا «سیاه مرد» از میدان مشاهدهٔ تماشاگر شرقی که در نظرش، هنر همانند فلسفه، رهیدگی از قید زمان و مکان است، منفک و منتزع می‌شود. به همان نحو، نخستین نمای (plan) کوهستان در نقاشی چینی، فاقد آن مایهٔ ماتی است که در نقاشی ما بر اثر ژرفانمایی ضرورت دارد؛ و بینندهٔ شرقی در کشف راز و رمزهای پرده، ضمن گذر از نمایی به نمای دیگر، و از تلاقی و برخوردی به تلاقی و برخوردی دیگر، انکشافات وحی‌آمیز نقاش را که چیرگی و تسلطش بر فضا هیچ حد و حصری ندارد، کشف می‌کند. در هنر ژاپنی، ساختار هندسی فضا، چه در تئاتر و چه در نقاشی و پیکرتراشی، ملغی شده است. بازیگر نقش بر صحنه، از قید زمان می‌رهد، هدفش بیان نامحدود و لایتناهی در (یا از رهگذر) محدود و متناهی است، بسان آهنگساز و شاعر. و حاصل اینهمه: وزن‌هایی در بازی، نمایش‌های تجسمی، و رمزپردازی‌هایی است که ما ارزش و زیبائی آنها را می‌توانیم نیک بسنجیم و بازبشناسیم، بی‌آنکه همواره کاملاً بپذیریم. یقیناً پیشرفت یا «حرکت» درامی در تئاتر «نو»، بسی متفاوت با حرکتی است که کارگردانان ما حتی آنان که دراماتورژی سنتی ژاپن را تحسین می‌کنند، مطلوب می‌دانند و می‌ستایند. قرارها و مواضعه‌های اصیل تئاترهای شرقی، در نظام کلی هنرهای زیبا(ی آنان) جای می‌گیرند. (در غرب) دوست داریم که از رنگهای رمزی چهره‌آرایی بازیگر چینی که نمودگار سنین و طبقات (مختلف) اجتماعی‌اند، یاد کنیم. (اما باید دانست که) این ویژگی،فقط آنِ تئاتر نیست. چون می‌توان شانزده یا هیجده‌نوع خط را که نقاش‌ژاپنی برای ترسیم ساختار کوهستان به کار می‌برد نیز ذکر کرد. دریافت و شناختی از انسان و جهان در زندگی و هنر متجلی می‌شود، و دراماتورژی، چیزی جز کاربرد خاص آن نیست.

ژان ژاکو (Jean Jacquot)

کریگ، یتس (Craig,Yeats) و تئاتر شرق[1]

کافیست به مجموعهٔ Mask رجوع کنیم تا اطمینان یابیم که ادوارد گوردون کریگ (Edward Gordn Craig ۱۸۷۲-۱۹۶۶) به تئاتر و عموماً به هنرهای آسیایی علاقه‌مند بوده است. شاهد این امر، شرح دقیق کتابهای مربوط به تئاتر و هنرهای آسیایی و مقالات مستندیست که همراه تصاویر بسیار عالی، در «ماسک» به چاپ رسیده است. اما البته این منابع اطلاعات و آگاهی بنا به چگونگی اصلاحاتی که کریگ می‌خواست در تئاتر ایجاد کند، معرفی و شرح شده‌اند. آنچه در تئاتر آسیا به نظر وی درخور ستایش است، موافقت و قرابت آن تئاتر با هنر دینی، وفاداری‌اش به سنن، و دلمشغولی فراگذاشتن از تقلید اسارت‌بار یا بی‌نظم و مغشوش واقعیت است که حاصل اینهمه، پیدایی اسلوبی (خاص) است. البته این نه بدین معناست که The Mask به شرقیانِ خواستار گسستن رشته‌های پیوند با گذشتهٔ خویش و پیروی از غرب، مجال سخن نمی‌داده است. در شمارهٔ آوریل ۱۹۱۲ مقاله‌ای از شکوتسوبوشی (Sheko Tsubuchi) آمده که نویسنده در آن، به شرح سرگشتگی جوانانی می‌پردازد که تئاتر

1- Les théâtres d'Asie. Paris, CNRS, 1978, pp. 271 - 283.

کهن در ژاپنی متجدد، خاطرشان را خرسند نمی‌دارد؛ و اما راضی به تقلید صرف و محض از تئاتر غربی که با فرهنگشان بیگانه است نیز نیستند و نویسنده، راه حل را در کار هضم و جذب و به تحلیل بردن مضاعفی می‌داند و می‌نویسد:

«آیا بهتر نیست که گذشته، بی‌آنکه در ما اثر بگذارد، بمیرد تا آنکه روح و ذهن جوانمانرا بکشد؟ اگر گذشته باید در ما تأثیر کند، می‌باید خود نیز تحت‌تأثیر روحیهٔ عصر جدید قرار گیرد. بدینعلت ما هنرهای شما را در مطالعه می‌گیریم و از آنها تقلید می‌کنیم... قطعاً نمی‌خواهیم هنرهای سنتی خودمان را رها کنیم، بلکه می‌خواهیم آنها را با روحیهٔ جدید همسان سازیم و وفق دهیم. می‌بینید که مسألهٔ ما دوگانه است: نخست باید هنرهای شما را با ذوق ملی خود سازگار کنیم و سپس با روح و ذهن و دیدگاهی نو، به هنرهای ملی خویش بازگردیم تا آنها به نوبهٔ خود، ما را تحت‌تأثیر قرار دهند. تنها بدینگونه هنر ملی نوی زاده خواهد شد».

و در واقع این همان چیزیست که بعدها نویسندگانی چون کینوشیتا (Kinoshita) خواهند کرد. اما در ۱۹۱۲ تسوبوشی فقط می‌توانست هم‌پهلوئی دو هنر را ملاحظه کند: جایی «نو» و جایی دیگر ایبسن را نمایش می‌دادند. ولکن اقتباس از نمایشنامه‌های غربی و سازگار کردن آنها با ذوق ژاپنی، نتایج دلسرد کننده‌ای داشت؛ جابجا کردن خلقیات و موقعیت‌ها دشوار بود، و سعی در امحاء این ناسازگاری‌ها، عملاً به نگارش نمایشنامه‌های جدیدی می‌انجامید:

«تنها چیزی که می‌توانیم از آثار تئاتری شما بیاموزیم، اصول و فنون، است. و تازه این اصول و فنون باید دقیقاً با اصول و فنون ما قیاس شوند تا بتوان آنها را برای بیان شور و امیال و موقعیت‌های جدید خاص زندگی‌مان، به شکلی دراماتیک، به کار برد»[1].

کریگ از این مقاله که به ظرافت نوشته شده است، خاصه این جمله را که گذشته بهتر است بمیرد تا روح و ذهنی نوظهور را نکشد، به ذهن می‌سپارد. از اینکه می‌بیند شمار کثیری از جوانان آسیایی ظاهراً نه به ابتکار خود، بلکه به فشار حکومت‌هایشان به اروپا می‌آیند تا از هنرهای غرب تقلید کنند، مشوش می‌شود و می‌گوید: «اگر روح جدیدی که بدانان جان می‌بخشد، روح تجارت و صنعت است، و اگر خدایان

1- «The Drama in Japan», The Mask, April 1912, VI, 4, pp.309 - 200.

کهنسال خویش را طرد می‌کنند، دیگر از شرق هیچ انتظاری نباید داشت»[1]. تقلید اروپائیان از هنرهای چین یا ژاپن، نتایج بهتری به بار نخواهد آورد، چنانکه دربارهٔ «نو» می‌نویسد:

«تقلید صرف و محض از اشکال قدیمی تئاتر و نقابها و رمزها و قرارها و جامه‌هایش، برخلاف آنچه بعضی دعوی می‌کنند، هیچ سودی به حال ما نخواهد داشت، برعکس خاصه با جستجوی روحی که آن اشکال خارجی و آن ملزومات صحنه و نمایش، وسایل تعبیر روح مزبور به شمار می‌روند، می‌توانیم امیدوار باشیم که چیز ارزشمندی، مایهٔ تنبّه و خودآگاهی و یا تشویق و تحریض بیابیم که کمکمان کند تا به نقابها و رمزها و قواعد تئاترمان در آینده شکل (نوی) دهیم»[2].

در اینجا توصیه‌ای مبهم نیامده، زیرا مقاله با طرح و نقشهٔ صحنهٔ تئاتر «نو» همراه است که ترتیب جاهای تماشائیان را که از سه طرف بر صحنه احاطه دارند و نمودگار مفهومی از مناسبات میان بازیگر و تماشاگر است که به همان مفهوم در تئاتر دوران الیزابت نزدیک است، آشکار می‌سازد؛ امری که بعداً نقش عمده‌ای در تجدید و نوسازی معماری صحنهٔ تئاتر غرب ایفا خواهد کرد.

خلاصه آنکه کریگ در آسیا، جویای همان چیزی بود که تسوبوشی مورد انتقاد و ایراد وی، در طلبش به غرب آمده بود، و آن مطلوب، نه الگوهایی برای تقلید، بلکه اصول و فنونی الهام‌بخش بودند.

بعدها کریگ به مناسبت بحث دربارهٔ آلبوم عکسی از نقابهای «نو»، مجذوبان ساده‌دلی را ریشخند کرد که فقط ظاهر لفظ و صورت کلام را درمی‌یابند و برآنند که کافی است نقابی جلوی صورت گیرند و گفته‌های اشیل و سوفوکل را بازگویند تا تراژدی یونان احیاء شود: اما در اینجا نیز رونویس برداشتن کافی نیست، بلکه باید روح را بازیافت.

می‌دانیم که کریگ دیر زمانی شیفتهٔ نقاب و عروسک نخی (marionnette) یعنی جانشینان صورت بازیگر و یا تمام پیکر وی بود و غالباً تحت‌تأثیر کریگ، دو یا سه نسل از کارگزاران (animateur) همان شیفتگی را داشتند. نقابها و عروسکهای

1- «Editorial Notes», The Mask, July 1913, VI, 1. pp. 89-91.

2- Compte rendu de Plays of old Japan, The Nô. par Marie C.Stopes. The Mask, jan. 1914, VI. 3,p. 265.

نخی (marionnette) شرق، در مجموعهٔ اشیاء تئاتری وی که به سال ۱۹۱۴ در زوریخ به نمایش گذاشته شد، جای شامخی دارند. در همین تاریخ در The Mask، تحقیقاتی دربارهٔ عروسکهای (poupée) تئاتر اوزاکا و آدمکهای (figurine) جاوه، در کنار مقالاتی دربارهٔ همتایان انگلیسی یا ونیزی آنها، به چاپ می‌رسند. کریگ حتی نوشته‌های کوتاه جذّابی به معرفی این بازیگران چرمین یا چوبین، اختصاص می‌دهد[۱].

یک تن از همکاران ژاپنی Mask، نقالان و نمایشگران تئاتر عروسکی اوزاکا یعنی آن هنرمندان بزرگی را که در پشت آدم‌های چوبی نمایششان پنهان‌اند، می‌ستاید. و می‌نویسد: «بهترین گردانندگان عروسک، دیگر نیاز ندارند که نقاب‌های سیاه به صورت زنند، چون می‌توانند هر گونه نشان شخصیت را از چهره‌شان بزدایند و به سیمای خود، حالت تأثیرناپذیری و جمود نقاب را بدهند»[۲]. در همان شماره، کریگ به هنرپیشهٔ زن ژاپنی‌ای که در اروپا بر صحنه ظاهر می‌شود و خودکشی را با موحش‌ترین جزئیات و دقائقش نمایش می‌دهد، شدیداً می‌تازد. ولکن از خود نمی‌پرسد که شاید عنصرالمناک و ملودراماتیک نمایشهای Bunraku مجموعاً و واقع‌گرایی‌ای که در نمایش عروسکی مطمح نظر است، به رشد ذوق «حقیقت‌نمایی» (vérisme) در طبع بازیگران جاندار که نزد آن هنرپیشهٔ زن به حدّ غایی خود رسیده، کمک کرده باشد، و با استفاده از این فرصت، بر واقع‌گرایی‌ای که هنوز در غرب، غلبه و سلطه داشته، قویاً می‌شورد. می‌گوید: «تئاتر نباید تصویری از این زندگی و دردهایش عرضه دارد. بلکه باید شوق حسرتبار چیزی را که متعلق به این جهان نیست در ما برانگیزد»[۳].

می‌دانیم که این آرمان، قبلاً در مقالهٔ «بازیگر و ابر ـ عروسک نخی» (L'Acteur et la sur - marionnette) به صورتی باطل‌نما و به ظاهر متناقض، بیان شده بود. کریگ در آن مقاله، به بازیگری خرده می‌گیرد که چون تسلیم هیجان می‌شود و بنده‌وار از واقعیت تقلید می‌کند، نمی‌تواند به هنر دست یابد. کریگ معتقد است که برای خروج از بن‌بست، بازیگر باید دست به کار آفرینشی اصیل و حقیقی

1- The Marionnette (Florence 1918, 12 numéros).

2- «Puppets in Japan», by a Japanese, The Mask, VI, 3, jan. 1914, pp. 217 - 20.

3- «Kingship Some Thoughts concerning Hanak the actress...», ibid., pp. 238-44.

زند و شیوه‌ای در بازی بیافریند که قسمت عمده‌اش، مشتمل بر حرکات رمزی باشد تا بتواند صاحب سبک گردد و سبک، تحقیقاً عبارت از چیزیست که ذات و جوهر اعمال و امیال انسانی را بر آفتاب می‌اندازد، و نه بازسازی زبر و زمخت آن.

کریگ، عروسک نخی، یعنی «خلف صدق بتهای سنگی معابد» و «تصویر نازل و فروافتادهٔ رب‌النوع» را با بازیگر معاصر، مقابل می‌کند و نقش مینوی و قدسی آن صورتهای متحرک و جنبان را در مصر و هند یادآور می‌شود و اگر در مورد مصر، به ذکر توصیفات هرودوت از جشن‌های ازیریس بسنده می‌کند؛ آنچه در مورد مشارکت عروسکهای نخی مقدس یا دینی هند در مراسمی می‌گوید که به قول وی «تجلیل آفرینش، تفضّل و عنایت ربّانی در دورانی عتیق، مدح پرشور زندگی، و نیز ستایش متین و وزین هستی آتی در پس حجاب مرگ» بوده است، یعنی آئین‌ها و تشریفاتی که در اثنای آن، «رموز تمام کائنات و هستی این جهان و نیروانا» را به انبوه پرستندگان نشان می‌داده‌اند، بداهه‌گویی شاعرانه‌ای به سبک و سیاق والتر پاتر (Walter Pater) است.

ظاهراً کریگ در اینجا از نظریّه‌ای الهام پذیرفته که خاصه توسط پیشل (Pischel) عرضه شده است (Die Heimat des Puppenspiels, 1902) بدین قرار که درام هندو، ریشه در عروسکهای نخی دارد و نام مدیر تئاتر به سنسکریت Sûtradhâra است یعنی کسی که سرنخ‌ها و بندها به دست اوست و به بیانی دیگر نمایشگر و بازی‌گردان عروسکهای نخی است، و نه آنکه موقعیت بهتری دارد و معمار صحنه. به هر حال مقالهٔ کریگ نخستین بار در آوریل ۱۹۰۸ در The Mask چاپ شد و سپس در کتابش: دربارهٔ هنر تئاتر (De l'art du théâtre) جا گرفت که بارها به طبع رسید و آن کتاب نیز به زبانهای مختلف برگشت و به پیدایی و ماندگاری نوعی معرفت سرّی یا عرفان نمایش عروسک نخی کمک کرد؛ و گاستون باتی (Gaston Baty) که با همکاری رنه شاوانس (René Chavance) اخیراً تاریخ آنگونه نمایش را نوشته و به چاپ رسانده[1]، از تأکید بر اصل و منبع قدسی عروسکهای نخی و خصلت مذهبی آنها که هنوز در بعضی مناطق آسیا محفوظ مانده، غفلت نمی‌ورزد.

آناندا کومارسوامی (Ananda Coomaraswamy) در مقاله‌ای که در Mask به چاپ رسانده و در آن سعی در اثبات این مطلب دارد که بازی بازیگر هندی، مطابق با

1- Histoire des Marionnettes, coll, «Que sais - je», 1959.

بازی ابر- عروسک نخی است، بدانگونه که کریگ آنرا به طرزی آرمانی تعریف و توصیف کرده است، به همین مقالهٔ معروف استناد می‌کند و رجوع می‌دهد. سنّت، قواعد و ضوابط این بازی را به تمامی، وضع و تثبیت کرده و آموزش و فراگیری آن سنّت نیز با انظباطی سخت ممکن می‌شود، ولی کریگ آن انضباط را با آزادی انسان مغایر می‌داند، چون آدمی را به ابزاری ناشایست برای هنر تئاتر تبدیل می‌کند.

اما کومارسوامی که در راه شناسایی و سنجش و ارزشگذاری هنرهای هند در غرب بسی کوشید، سعی در اثبات این مطلب دارد که بازیگر هندی به علت تربیت و پرورشی که یافته، تسلیم عواقب و مهالک نامنتظر هیجان آنی نمی‌شود و موسیقیدانان و نقاشان و پیکرتراشان، اگر بخواهند در هنرهای خویش بدرخشند و ارتقاء و اعتلا یابند، باید به انظباطی سخت تن در دهند. وی بر برابری اعمال و اطوار رمزی در هنرهای تجسمی و آئین‌ها و عبادات و نمایش، با حرکات عروسکهای نخی و رقصندگان، در هند، اصرار می‌ورزد[1]. بیگمان کریگ نسبت به این استدلالات بی‌اعتنا نبود. زیرا شمارهٔ بعدی «ماسک»، شامل منتخباتی از کتاب کومارسوامی: The Arts and Crafts of India and Ceylan دربارهٔ اعمال رمزی دستان و گویایی حرکت و سکون در پیکرتراشی دینی و رقص هندی، همراه با تصاویر بسیار است[2].

قریب به دهسال بعد، معرفی کتاب چوکیاکین (Tchou Kia - Kien) دربارهٔ تئاتر چینی با تصاویری به قلم یاکوولف (Iacovleff)، برای Mask فرصت و مجال تازه‌ای فراهم آورد تا دیگر بار به واقع‌گرایی بتازد: بازیگران چینی، «شبیه‌سازی» می‌کنند، اما وانمود نمی‌کنند که طبیعی‌اند؛ چهرهٔ خود را می‌آرایند، نه برای آنکه شبیه چینیان در زندگانی معمولی باشند، بلکه برای آنکه شبیه اشخاص تئاتر که متعلق به دنیایی غیر واقعی‌اند، گردند[3].

* * *

در آغاز این قرن، ویلیام باتلریتس (William Butler Yeats ۱۸۶۵ - ۱۹۳۹)، برای آثار کریگ ستایش عمیقی ابراز داشت و مدافع گرم‌رو وی شد. کارگردانی Didon et Enée اثر پورسل (Purcell) توسط کریگ (لندن، ۱۷-۱۹ مه ۱۹۰۰ و ۲۶ مارس ۱۹۰۱)، توجه او را به خود جلب کرد و یتس کوشید تا در دوبلین،

1- «Notes on Indian Dramatic Technique», The Mask, oct. 1913, VI. 2.

2- Ibid.,jan. 1914,VI, 3.pp. 270-2.

3- Vol. IX, 1923, p. 33.

کریگ را متعهد به انجام دادن کاری سازد[1]. یتس در نامه‌ای که به تاریخ ۲۰ نوامبر ۱۹۰۲ نوشته، در لندن کریگ را به مطالعهٔ یکی از نمایشنامه‌های خود دعوت می‌کند و با شور و ستایش، از مردم تماشاگر و گروه نمایشی ایرلند که به تازگی تأسیس شده و دو سال بعد در Abbey Theatre استقرار یافت، سخن می‌گوید[2]. در شمارهٔ اکتبر ۱۹۱۰ Mask، مقالهٔ «The Tragic Theatre» از یتس به چاپ می‌رسد که مدخلی بر مجموعه نمایشنامه‌های وی به نام:

Plays for an Irish Theatre (Deirdre, The Hour - glass, On Baile's Strand)

است که با تصاویری به قلم کریگ به زیور طبع آراسته شده است. این تحقیق به دو علت حائز اهمیت است: نخست بدینجهت که نوعی هنر تراژیک را تعریف می‌کند که ضرورةً کنایی است و تصویر خلقیات نیست، بلکه باید به آنی مکاشفهٔ ناب و به تعاطی احساسات و عواطف غنایی که سدهای جدایی میان انسان و همنوعش را می‌شکند، بیانجامد. دو دیگر بدین سبب که هر گونه کوشش برای برانگیختن شبهه و پندار واقعیت از راه آرایش صحنه را مردود می‌داند و نمونهٔ کوچکی از پرده‌های صحنهٔ نمایش را که کریگ ساخته و در تملک نویسندهٔ رساله است، توصیف می‌کند، بدینقرار که در آن نمونه‌سازی، پرده‌های متحرک جایگزین آرایش صحنه شده‌اند و آن دستگاه، امکان می‌دهد که ترتیب و تنظیم صحنه را به دلخواه تغییر دهند و با ظرافت، از بازی و ترکیب نور و سایه استفاده کنند. این پرده‌ها، نخستین با بر صحنهٔ Abbey Theatre، به تاریخ ژانویهٔ ۱۹۱۱[3]، در نمایش مجدد The Hour - glass و نیز در نمایش نمایشنامه‌ای از لیدی گرگوری (Lady Gregory همکار یتس در بنیاد نهادن Abbey Theatre) به کار رفتند. یتس چندین بار اهمیت این انقلاب تجسمی در کارگردانی را در خطابه‌هایش و در مصاحبه‌ای که به مناسبت برگزاری نمایشگاهی دربارهٔ کریگ در دوبلین با وی شده[4]، خاطرنشان می‌سازد. و

1- E.G.Craig, Index to the Story of my Days, London 1957, p. 239. et W.B. Yeats, «Dramatis Personae» in Autobiographies, London, 1955. p. 446.

2- Collection Craig Bibliothéque Nationale.

۳ـ پیش از نمایش هملت در مسکو به کارگردانی کریگ، آنگونه که برنامهٔ نمایش (۱۲ـ۱۴ ژانویه) خاطرنشان می‌سازد.

۴ـ مارس ۱۹۱۳. در اینجا وظیفهٔ خود می‌دانم از Denis Bablet تشکر کنم که نه تنها دورهٔ Mask را در اختیارم گذاشت، بلکه اسناد و مدارکی را که دربارهٔ مناسبات کریگ با یتس گرد←

سرانجام در تحقیقی به نام «Certain Noble Play of Japan»[1] که همزمان با نخستین نمایشنامه‌اش که ملهم از تئاتر «نو» است نوشته شده و بـه چـاپ رسـیده و At The Hawk's Well (۱۹۱۶) نام دارد، یادآور می‌شود که غرض از کاربرد این پرده‌ها یا تیغه‌ها در The Hour - glass، ساده‌کردن آرایش صحنه بود تا قدر و ارزش صدای بازیگر به تمام و کمال شناخته و حفظ شود.

احتمال می‌رود که The Mask موجب شده تا توجه یتس به تئاتر «نو» معطوف گردد، اما در اینجا بیش از آنکه تأثیر کارگردان بر شاعر مطرح باشد،باید از اشتراک دو دیدگاه و همگرایی و همسویی علائق نسبت به نوعی صورت تعبیر بیواسطه کـه دور از واقع‌گرایی است، سخن گفت. مقتضیاتی که تعیین کنندهٔ این نشو و نمای تئاتر «نو» در اشعار دراماتیک یتس بوده‌اند، معلوم و شناخته‌اند. وی به ترجمه‌های «نو» اثر آرتور والی (Arthur Waley) توجه و عنایت داشت، همچنین به ترجمه‌های ارنست فنولوزا (Ernest Fenollosa) که عزراپاوند (Ezra Pound) سبک نگـارش آنـها را دستکاری کرده بود. منبع اطلاعات پاوند و یتس دربارهٔ «نو»، ژاپنی جوانسالی به نام میشیوایتو (Michio Ito) بود که برای تحصیل هنر و رقص به لندن آمده بود. ایـتو، «نو» را به درستی نمی‌شناخت و ابداً نمی‌پسندید و ارج نمی‌نهاد. اما پـاوند تـوانست وجد و سرور خود را به او منتقل کند و ویرا به مطالعهٔ نوشته‌هایی ژاپنی دربارهٔ «نو» وادارد[2].

امّا این مسأله که یتس از منبعی دست دوم و یا حـتی دست سـوم دربـارهٔ «نـو» آگاهی‌هایی به دست آورده، اهمیتی ندارد. وی دربارهٔ «نو» آنقدر مـی‌دانست کـه بتواند حتی از طریق ترجمه‌های کمابیش امین، کیفیت شـاعرانـه و روح و جـوهر و سبک «نو» را بازشناسد و تشخیص دهد که «نو» صورتی از هنر است که وی از دیرباز بدان گرایش داشته و با این علم و آگاهی، به شوق آید تا مفاهیم نمایشی خود را به نتیجهٔ غایی مترتب بر آنها برساند. این مرحلهٔ جدید در کار آفرینش وی که کشـف «نو» راهگشای آن بوده است، نمودگار گسستن رشتهٔ پیوند با آفرینش پیشینش نیست. طی سالیانی که دربارهٔ تئاتری مردمی قلم می‌زد و بـه خـاطر نـهضت دراماـتیک در

← آورده بود، به نظرم رساند.

۱ـ که در مجموعهٔ Essays او، لندن، ۱۹۲۴، ص ۲۷۳ ـ ۹۳، تجدید چاپ شده است.

2- Anthony Thwatte, «Yeats and The Nô», The Twentieth Century, Sept. 1957. pp. 235-42.

ایرلند مبارزه می‌کرد، بر ضرورت اصلاح تئاتر که دست کم دوبار اصول جمال‌شناختی آنرا تعریف کرد، اصرار ورزید و آن اصول عبارت بودند از: برتر شمردن حقیقت و زیبایی از دلمشغولی تبلیغ و شور و گرایشهای ملی یا مذهبی، و مرجّح شمردن و مقدم داشتن اهمیت متن و کیفیت شاعرانهٔ آن بر بازی و کار در صحنه، و ساده کردن بازی و کار در صحنه و نیز جامه‌ها و آرایش صحنه[۱].

نمایشنامهٔ At the Hawk's well سرآغاز یکرشته نمایشنامه‌های مجلسی (salon) یا کارگاهی است که مقتضی حداقل مخارج مادی‌اند و تماشائیان آنها، گروهی منتخب بالغ بر چهل یا پنجاه تن‌اند. یتس که از مقابله و درگیری با مطبوعات و با کسانی که به دفاع از میهن و اخلاق و مذهب شهرت یافته‌اند و نیز از مواجهه با واکنشهای گاه طوفان‌آسای انبوه مردم به ستوه آمده و خسته شده بود، از آن پس به گروه کوچکی از راز آشنایان روی آورد. از این لحاظ، کارش در قیاس با آنچه در Abbey کرده بود، کناره‌گیری و بازپس‌نشینی است. این گوشه‌گیری با عزلت گزینی کریگ در فلورانس و یا انزواجویی کوپو (Copeau) که تئاتر Vieux - Colombier را ترک می‌گوید، بی‌ارتباط نیست. و همین کناره‌گیری به وی امکان و اجازه داد تا تجربه‌اش را بی‌دلمشغولی سازشکاری، به اتمام برساند. در واقع یتس به نوشتن تئاتر شاعرانه یا منظوم که برای آن کار قریحه و طبع خدادادی داشت، ادامه داد. این منظومه‌های دراماتیک به صورت کتاب، بیش از نمایش‌های خصوصی، مورد اقبال قرار گرفتند. اما چون به قصد آن نوشته شده‌اند که نقل و روایت شوند، به نوای ملایم موسیقی همراه با رقص، از لحاظ بیان و تعبیر، قوت و عمق و از حیث سبک، قدرت و صلابت و استحکام بیشتر کسب می‌کنند.

از «Certain Noble Play of Japan» به درستی آگاه می‌شویم که یتس می‌پنداشته چه عناصری از «نو» را می‌تواند در آثار جدید وارد کند. این واقعیت که یتس توانسته چهار نمایشنامهٔ نخست را تحت عنوان «Four plays for dancers» گرد آورد، به قدر کفایت نمایشگر اهمیتی است که برای رقص قائل بوده است. می‌گوید که رقصنده‌ای ژاپنی (ایتو)، آفرینش نمایشنامه‌اش (At the Hawk's Well) را ممکن

۱ـ «The Reform of the Theatre» et «The Play and The Scene» از جمله مقالات Samhain که با عنوان: «The Irish Dramatic Movements» در:

Plays and Controversies, London,1923, pp. 45,117. گرد آمده‌اند، محسوب می‌شوند.

ساخته است. رقصنده، در روشنایی درون کارگاه، بسان تصویری تراژیک بر وی ظاهر شد، و به نظرش چنین رسید که رقصنده دور می‌شود تا به حیاتی ژرف‌تر روی آورد و پناه برد: «این جدایی با وسایطی منحصراً انسانی صورت می‌گرفت، او کناره می‌جست تا بتواند در ژرفای معنویت و روحانیت، سکنی گزیند». ویتس می‌افزاید: «هر هنر خیال‌ساز و رؤیاپرداز، باید تا اندازهٔ معینی (از واقعیّت) دوری گزیند و پس از فاصله‌گیری، آن بُعد را به رغم فشار و اجبار دنیا، به استواری نگاه دارد. شعر و آئین و موسیقی همراه با بازی، اقتضای آن دارند که حرکات و جامه و حالات صورت و ترتیب و تنظیم صحنهٔ نمایش نیز به حفظ این فاصله و جدایی (توقّف درآستانهٔ در) و پرده‌داری کمک کنند».

پس باید مانع از دخول بی‌اجازه و ناحق واقع‌گرایی درشتناک شد. ازینرو وقتی درام به اوج شدت و تنش خود می‌رسد، باید با رقص، رشته‌ای از اطوار و حرکات را که فی‌المثل نمودگار نبرد و پیکار یا نمایشگر دردها و رنج‌های شبحی است، جایگزین امیال و شهوات طبیعی آشفته و مغشوش کرد. نقاب، نقش یا کارویژهٔ مشابهی دارد و امکان می‌دهد که «اثر اصیل پیکرتراشی را جایگزین سیمای بازیگری مبتذل و یا چهرهٔ بزک شده‌اش بنا به هوسناکی‌های پیش پا افتادهٔ وی کنیم و به قدر کفایت بینندگان و شنوندگان را به نمایشنامه نزدیک گردانیم تا هر فرود صدا را دریابند. نقاب هرگز به چهره‌ای آلوده و چرکین شباهت ندارد؛ و حتی اگر از نزدیکترین فاصله بدان بنگریم، درمی‌یابیم که همواره اثری هنری است؛ پس با ساکن ساختن خطوط چهره، چیزی از دست نمی‌دهیم، زیرا احساس عمیق از راه حرکات بدن بیان می‌شود».

این ملاحظات دربارهٔ ناپاکی چهرهٔ بازیگر، بیش از تحریکات کریگ، جنجال برانگیختند؛ معهذا یتس در اتحاف کتاب The king of The great clock tower (۱۹۳۵) از نینت دو والوا (Ninette de Valois) که با نقابی، چهرهٔ با حالت خود را پوشانده بود، پوزش طلبید. و اما در آنچه به کاربرد نقاب مربوط می‌شود، امری که استفاده از آنرا توجیه می‌کند، خاصیت نقاب نیست که همانا محفوظ ماندن برجستگی و حالت گویای آن در برابر انبوه مردم از فاصله‌ای است که چهرهٔ بازیگر غیرقابل تشخیص است، آنچنانکه در مورد تئاتر یونان بر این گمانند. برعکس، کار ویژهٔ نقاب عبارتست از نمایان ساختن غرابت انس و قرب، و ایجاد فاصله و «بُعد

درونی». ازینرو یتس پس از آزمونهای مختلف، استفاده از تأثیر نور یا نورپردازی را رها کرد و روشنایی معمولی اطاقی را که نمایش در آن می‌گذشت، ترجیح داد.

توصیف یتس از نقاب کوهولین (Cuchulain) جنگاور و رزمجوی جوانسال At the Hawk's Well نیّات وی را معلوم می‌دارد و در عین حال آشکار می‌سازد که آفرینش این درام با ذوق تلفیق‌گرایی و خواست بلندپروازانهٔ نقل آئینهای رازآموزی به قلمرو هنر که در آن درام هویداست، تا چه اندازه مرهون رمزگرایی است. امید یتس اینست که بازیگر با بستن آن نقاب نجیبانهٔ «نیمه یونانی، نیمه آسیایی» به چهره که ساخته و پرداختهٔ ادمون دولاک (Edmund Dulac) است و ایفای نقش، «شاید همچون تصویری ظاهر شود که پرستنده و نیایشگری از طریقت اورفه، در عالم رؤیا می‌بیند». و می‌گوید: «امیدوارم به فاصله‌ای از زندگی دست یافته باشم که رخصت می‌دهد وقایع غریب و سخنانی را که هنرمندانه تنظیم و تنسیق یافته‌اند، باور کرد».

این بیان همچنانکه چهرهٔ موسیقی‌دان نیمه مصری و نیمه آسیایی و به غایت سنتی و آئینی و مقدسی که دولاک تصویر کرده، مبدائی تاریخی به شمار می‌رود. اما نقاب کوهولین پهلوان، از رونق نیفتاد و منسوخ نشد و اسنادی که در Plays and Controversies با یادداشتهایی دربارهٔ کارگردانی و موسیقیِ «نمایشنامهٔ رقصندگان»، (Play for Dancers) ثبت و ضبط شده و محفوظ مانده‌اند، گواه بر کوشش مداوم و خستگی‌ناپذیر درام‌سازی و اجرای درام است. میان آن درام‌ها و «نو»، تطابق و تناظر دقیق و استواری وجود ندارد، بلکه آدم‌های بازی، به دو دستهٔ همسرایان و بازیگران قسمت شده‌اند که یک تن از آن بازیگران، اساساً رقصنده است و کارش در نمایش، رقصندگی است. کارِ ویژهٔ موسیقدانان (نوازندگان و خوانندگان) چند صدا (choreute) (حداکثر سه یا چهار تن)، خواندن قطعات غنایی برای جوّسازی و نیز شرح و تفسیر داستان و ماجراست و یا نقل بخشهایی به سبک روایت که باز در توصیف داستان و ماجراست. سازهایشان (فلوت ـ زهی ـ ضربی)، به ملایمت صدا را تقویت، بعضی تحولات بازیگران را نمایان و برجسته و رقص را همراهی می‌کنند. و از آغاز تا انجام، ضمن آوازخوانی، پارچه‌ای را که به نقشی ملهم از مضمون اثر زینت یافته است (مثلاً شاهینی طلایی بر متنی سیاه) می‌گسترند و فرو می‌چینند و در همان حال، بازیگران در صحنه، جای می‌گیرند و یا صحنه را ترک می‌گویند (و اینهمه بیش از آنکه یادآور «نو» باشد تذکار دهندهٔ نمایش بعضی رقص‌های کاتاکالی

است). آرایش صحنه، فقط به ذهن تماشاگر القاء می‌شود. پارچهٔ چارگوش آبی رنگ، نمودگار چشمه است و طرح کوهستان و آسمان بر پرده‌ای، نمودار منظره‌ای وحشی و بیابانی. اعمال مادی مثل برافروختن آتش و غیره فقط با حرکت بدون هیچ شیئی، نشان داده می‌شوند.

در داستانی که اینچنین غیر مستقیم و کنایه‌آمیز به نمایش درمی‌آید،شعر کار ویژهٔ اولایی دارد. و شعر یتس بهره‌مند از کمال صوری و خوش‌آهنگی و خصلتی موسیقیائی به ضمیمهٔ قدرت تجسم دقیق و شگفت‌انگیزی است. توافق آن را با روح و جوهرهٔ «نو» عمدةً چنین توجیه و تبیین می‌توان کرد که یتس به عالم ارواح، معتقد است و کنجکاویش دربارهٔ سرنوشت انسان پس از مرگ و شناخت آن به یاری ارواح بازگشته از عالم اموات، پایدار ماند. یتس قبلاً کوشیده بود تا این کنجکاوی را با رفتن به مجالس انجمن الهیات دوبلین و یا به داروخانهٔ خانم بلاواتسکی (Blavatsky) تشفّی بخشد. ولی بعداً اندیشه و تصور بعضی نمایشنامه‌هایش را از منابع باطنی و نهان‌بینی به دست آورد: و از آنجمله است به عنوان مثال، تطابق و تناظر میان مراحل و منازل ماه و انواع مختلف حلول و تجسّد در The Only Jealousy of Emer. اما این آگاهی و دانش که مایلیم بسی کمتر از وی آنرا به جد گیریم، در آثارش آنقدر تصفیه و ته‌نشین شده که فقط اثر تصویر و رمزی از آن به جای مانده است.

نقش ارواح یا بازآمدگان از عالم اموات در «نو» و زایل شدن مرز بین جهان زیرین و مرگ و عالم برین، از جمله دلائلی است که ویرا به الهام‌پذیری از «نو» واداشت.

در At the Hawk's Well[1] نقشهای پیرمرد و کوهولین تقریباً با نقشهای waki و shite تطبیق می‌کنند. پیرمرد تمام عمر در کنار چشمه‌ای که به تناوب جوشان و خشک است و آبش مایهٔ زندگانی جاوید، انتظار کشیده، ولی نتوانسته تشنگی خود را فرو بنشاند. جنگجو می‌خواهد با تمام شور و شهوت خشونت‌آمیز مرد جوانسالی که عاشق است و شیفتهٔ پیکار و رزم، رفع عطش کند. و اگر زن ساحره‌ای که در

1- «At The Hawk´s Well», «The only jealously of Emer», «The Dreaming of The Bones» «Calvary»

در: Plays and Controversies. این نمایشنامه‌ها با نمایشنامه‌های دیگر که آنها هم از جوهر «نو» تأثیر پذیرفته‌اند در Collected Plays گرد آمده‌اند.

کوهستان می‌زید، در جلد نگاهبان مادینهٔ چشمه نخزیده بود، جوان کامیاب می‌شد. زیرا زن جادوزده (مسخر زن ساحره)، به سیمای زن ـ شاهین، رقصی می‌کند و جوان را با خود می‌برد و از چشمه دور می‌کند و همان هنگام چشمه می‌جوشد و آب از آن ریزان می‌شود[۱].

این نمایشنامه به ترجمهٔ میشیوایتو در ژاپن بازی شد و سپس ماریو یوکومیشی (Mario Yokomichi) آنرا به «نو» تبدیل کرد و بدین هیئت چندین بار بر صحنهٔ «نو» از ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۲، به نمایش درآمد. بنابراین چرخ یک دور کامل چرخیده بود و یتس چیزی را که ستانده بود، پس از کاربرد، بازپس می‌داد.

مبنای The Only Jealousy of Emer نیز موردی از مسخر روح گشتن یا پری‌زدگی است. قهرمان نمایشنامه یعنی کوهولین، میان مرگ و زندگی در نوسان است و دست و پا می‌زند. روحی خبیث و زیانکار، در پیکرش که Emer همسر رها شده و آخرین معشوقش از آن نگاهبانی می‌کنند، جا می‌گیرد و شبحش که ثقل خاطره‌ها بر دوشش سنگینی می‌کند، اندکی دور از جسدش، خسته و درمانده انتظار می‌کشد. شرط جن برای ترک پیکر کوهولین و بازگشت روح یا شبح کوهولین به جسدش، اینست که «اِمِر» به ارادهٔ خود، این آرزو و سودا را که شوهرش روزی به سویش باز خواهد گشت، وانهد. در این میان شبح کوهولین، زن زیبایی بهره‌مند از زیبایی‌ای غیر انسانی را که پیشتر در کنار چشمهٔ شاهین، بر وی ظاهر گشته بود، می‌بیند. اگر اِمِر با پذیرش غرامت و تاوانی که به وی پیشنهاد شده طلسم را باطل نمی‌کرد، پری رقص‌کنان شبح را با خود به سرزمین فراموشی می‌برد: اما کوهولین به زندگانی و نزد معشوقش که زیبائی آدمی میرا را دارد بازمی‌گردد. این تقسیم‌شدگی کوهولین به دو شخصیت که یکی به تناوب جسد اوست و یا دیوی که در آن سکنی گزیده و دیگری شبح وی، شاید از لحاظ صحنه‌پردازی، بسیار موفقیت‌آمیز و خجسته نباشد، اما سیمای تراژیک اِمِر به غایت تأثرانگیز است و مضامین به هم تنیدهٔ زیبایی و زندگی و مرگ و یاد و فراموشی، اشعاری به یاد سپردنی به یتس الهام می‌بخشند، از این قبیل:

۱ـ برحسب تصادف به هنگام تحریر این سطور، The Times literary supplement عکسی از Michio Ito در حال رقص شاهین به چاپ رساند که جزء نمایشگاه W.B.Yeats در: Whitworth Art Gallery منچستر (شمارهٔ ۱۲۳ مه ۱۹۶۱، ص ۲۸۵ و ۲۹۳) بوده است.

A Wowan's beauty is like a white
Frail bird, like a white sea - bird alone
At daybreak after stormy night
Between two furrows upon the ploughed land ...

شاید The Dreaming of the Bones (۱۹۱۹) موفق‌ترین درامی باشد که یتس با الهام‌پذیری از «نو» آفریده است. مبارزی از شورشیان در عید پاک (عید فصح) سال ۱۹۱۶، شب‌هنگام در کوهستان راهی می‌جوید تا به جایی رود که به کشتی نشیند و از سرکوب و زجری که در انتظار شورشگران است، بگریزد. در راه به مرد و زن جوانی برمی‌خورد که می‌پذیرند راهنمای وی باشند. در اثنای صحبت به تدریج معلوم می‌شود که آنان اشباح عاشق و معشوقی از دورانهای گذشته‌اند که به سبب عشق و شیفتگی بر هم، سرزمین‌شان را به دشمن مهاجم و اشغالگر تسلیم کرده‌اند و بدین عقوبت گرفتار آمده‌اند که پشیمان از کرده، سرگشته و آواره شوند تا آنکه مردی از قوم و نژاد آنان بتواند بر ایشان ببخشاید و آرامش را بدانان بازگرداند که تنها در این صورت خواهند توانست بار دیگر همدیگر را در آغوش گیرند و ببوسند. اما آنان مردی را که راهنمای وی شده‌اند ترک می‌گویند، بی‌آنکه راه گم کرده بتواند تصمیم بگیرد که آیا باید کلماتی به زبان بیاورد که عشاق را از بند طلسم می‌رهاند یا نه؟

شناخت «نو» بر التذاذ جمال‌شناختی خواننده یا تماشاگر ازین نمایشنامه که خود به خود کامل و رساست، چیزی نمی‌افزاید. اما ملاحظه می‌کنیم که میان این منظومهٔ درامی ایرلندی و «نو»ی بازگشت روح مرده از عالم اموات به این جهان، تطابق و تناظر عمیقی هست. و آن مطابقت در معنای قدرتمند و اثربخش بعضی جاهاست که انباشته از یاد و خاطرات گذشته و به راستی محل تردد ارواح است: و در اینجا، ویرانه‌های صومعه یا دیری، یادگار شکوهمند ایرلند قدیم در منظری وحشی و متروک؛ و نیز آن تطابق، در معنای طبیعت با همهٔ دگرگونیها و صورت‌های متغیر نور یا ابر، با آواهای گنگ و خفهٔ شبهنگام و فریادهایش که چون تیغی دل مه را می‌شکافند، نهفته است.

یتس در این توصیف جوّی مناسب برای ظهور ارواح و اشباح، دقت و حدت ادراک کم‌نظیر خویش را آشکار می‌سازد، به گونه‌ای که گویی با هر سنگ و بیشه و

بوته‌زار این سرزمین گشاده‌در که همهٔ بادهای اقیانوس بر آن می‌وزند، بسان مجمع‌الجزایری که در منتهی‌الیه قارهٔ نیمه‌آسیا و نیمه اروپا (Eurasie) واقع است، آشناست.

یتس در Certain Noble Plays of Japan، به قرابت قصه‌ها با معتقدات قوم Gäel (ساکنان شمال Ecosse، گویش سلتی مردم ایرلند و اِکُس) و با قصه‌هایی که منابع «نو» به شمار می‌روند، توجه می‌یابد. می‌نویسد: در «نو» «ماجرا غالباً دیدار با شبح، ربةالنوع یا رب‌النوع در محلی مقدس یا بر سر گوری افسانه‌ای است. این رب‌النوع و ربةالنوع و شبح، برای من، گاه یادآور افسانه‌ها و معتقدات ایرلندی‌هاست که شاید در گذشته با افسانه‌ها و معتقدات پیروان شینتوئیسم (بوداتیت ژاپنی Shintoïsme) چندان فرقی نداشته است...

«جامه یا ردای ساخته شده از پر که اگر ربةالنوع (یا باید گفت پری؟) ماه آنرا در بر نداشته باشد به آسمان باز نمی‌تواند گشت، مانندهٔ کلاهک قرمز رنگی است که از پریان دریا می‌ربایند تا آنانرا در روی زمین دربند نگاه دارند؛ و در nishikigi، اشباح عشاق برای من یادآور مرد جوانسال Aran و دختر جوانی هستند که در حکایت لیدی گرگوری، پس از مرگ، نزد کشیش می‌روند تا آنانرا به عقد ازدواج یکدیگر درآورد. این شاعران ژاپنی برای گورستان و جنگل همان احساس و احترام آمیخته به ترسی را دارند که گاه روستائیان گائل زبان، وقتی با آنان از Castle Hackett یا چشمهٔ مقدسی سخن می‌گوئید، بروز می‌دهند».

هر چند نمایشنامه‌های این دوره با نیت و آهنگی نه چندان خوش فرجام (The happy Few) ساخته شده‌اند، اما یتس همچنان در آنها، جای عمده‌ای به عناصر و عوامل منبعث از سنت مردمی می‌دهد. در همان تحقیق می‌گوید: «به همهٔ هنرهایی که هنوز قادرند اصل و ریشهٔ خود را در میان آحاد مردم به یاد من آورند، عشق می‌ورزم». ازینرو می‌خواهد که موسیقی‌ای ساده با سازبندی‌ای روشن که ارزش گفتار را نمایان سازد و حتی‌الامکان با اپرا و ارکستر عظیم آن تفاوت داشته باشد، بخش غنایی درامهایش را همراهی و تقویت کند.

همچنین در «نو»، کاربرد تصاویری را که پیرامون نمایش، شبکه‌ای از اشارات به معنای عمیق آن می‌تنند، تحسین می‌کند. یتس در The Dreaming of the Bones آن تدبیر را عیناً به کار می‌زند، فی‌المثل آنجا که همسرایان یا دستهٔ آوازخوانان،

چندین بار از مرغ سحر یاری می‌طلبند، استمدادی که معنایش در پایان نمایش روشن می‌گردد، یعنی وقتی معلوم می‌شود که دو راهنمای مرد شورشی، ارواح بازگشته از عالم اموات‌اند، زیرا می‌دانیم که بانگ خروس ارواح سرگردانرا ناگزیر می‌سازد به جایی که باید گناهان خویش را کفارت کنند، بازگردند.

وجه مشترک این قبیل نمایشنامه‌ها با «نو» نه چندان (نوعی) داستان نمایشی مشترک، بلکه مکالمه‌ایست که به تدریج موقعیتی را آشکار می‌سازند که غالباً از کاری انجام یافته در گذشته، نتیجه می‌شود و همان مکالمه، به هنگام، هیجان یا احساسی راکه با آن موقعیت ملازمه داشته است، با قوت و شدت اولیه‌اش بر ما معلوم و مکشوف می‌گرداند. کارویژهٔ غنایی دستهٔ آوازخوان، همانا فراهم آوردن زمینهٔ این کشف و زنده نگاه داشتن انتظار فرا رسیدن لحظهٔ تراژیک موصوف و دوام بخشیدن به تأثیرات آن در ذهن تماشاگر است.

این معنی که ندامت از ارتکاب گناه در این زندگی، رؤیایی است مانع آرامش گناهکار پس از مرگ، در اندیشهٔ یتس مقام شامخی دارد، و آن اندیشه‌ای نیمه فلسفی و نیمه اساطیری است، چنانکه خود وی در یادداشتهایش بر Play for Dancers آنرا چنین می‌نامد، آنجاکه مثالی از «نو» می‌آورد، بدینقرار که راهبی بودایی می‌کوشد تا عذاب وجدان روح مرده‌ای راکه می‌پندارد شعله‌های آتش در میانش گرفته‌اند، تسکین بخشد. ملاحظهٔ ارتباطی که میان این دلمشغولی و یکی از مضامین عمدهٔ «نو» هست، کافی و وافی است و دیگر لزومی ندارد که در اینجا بکوشیم تا به کُنه و غور معتقدات یتس برسیم. فقط باید یادآور شد که یکی از آخرین آثارش به نام پر معنای اعراف: Purgatory، از نو مسألهٔ عواقب اعمالمان را در دنیا و عقبی مطرح می‌سازد. و در آن اثر، سخن از اثرات وصلتی نامیمون با شخصی پست و فرومایه و نتایج اعمال مرد خشمگین بیخویشتنی است که پدرش را می‌کشد، چون خاندان نژادهٔ اصیلی را به انحطاط و تباهی کشانیده، و آنگاه پسرش را به قتل می‌آورد، بدین امید واهی که عواقب وصلتی که مادرش را آلوده، الی‌الابد زایل گردد و مادر سرانجام بتواند در گور خود، آسوده بیارامد. این نیز داستانی است از روح مرده‌ای که از عالم اموات بازگشته است، اما اینبار در آن داستان، عالم مافوق واقعیت، خواسته و دانسته با واقع‌گرایی‌ای خشن و تقریباً ملودراماتیک درآمیخته است. یا به بیانی دیگر، حدیث واقعه‌ای از وقایع متفرقهٔ روز است که به شیوه و مذاق مرثیه‌ای سوگ‌آور و مذهبی

ساخته و پرداخته شده و با این بانگ تراژیک پایان می‌گیرد:

خدایا،
روح مادرم را از بند رؤیایش برهان!
نوع بشر بیش از این توان ندارد.
به زندگان بینوا و مردگان پشیمان،
آرامش عطا فرما!

Purgatory صرفنظر از این دلمشغولی سرنوشت مردگان، ارتباط مهم دیگری با «نو» ندارد. پس از ملاقات سال ۱۹۱۶ و «نمایشنامه‌هایی برای رقصندگان»، هنوز می‌توان نشانه‌های این تأثیر شرق را دید و پی گرفت. اما آن تأثیر، ناگزیر با تأثیرات دیگر درآمیخته و سرانجام در اثری که ویژگی و اصالت ایرلندیش محرز است، جذب شده و به تحلیل رفته است.

* * *

(شایان ذکر است که نظریه‌پردازان و کارگردانانی چون آپیا (Appia) و کوپو (Copeau) و دولن (Dullin) و کلودل و برشت و آرتو نیز از تئاتر رمزی شرق به انحاء مختلف تأثیر و الهام پذیرفته‌اند).

*

خانم بلاواتسکی (ص ۳۰) روسی‌اصل (۱۸۳۱-۱۸۹۱)، بنیانگذارِ انجمن خداببنی (La Société théosophique) به سال ۱۸۷۵ در نیویورک است (م.).

رزلین بافت (Roselyne Baffet)

هنر نمایش در کشور الجزایر

با نگاهی به پیشینهٔ تئاتر در کشورهای عربی

پیشگفتار مترجم

بحث بر سر هنرهای نمایشی در جوامع عرب و اسلامی و همچنین ایران، و نیز قیاس هنرهای نمایشی شرق یا آسیا با نظائر و معادلشان در غرب، ضمن بررسی علل و اسباب پیدایش تراژدی در یونان و جستجوی دلائل فقد یا غیبت آن در جوامع یاد شده به گمان پژوهندگان غربی و مباحثاتی دیگر از این دست، سالهاست که ادامه دارد و مردانی چون گوبینو و لویی ماسینیون و ژاک برک و محمد عزیزه و بن شنب و کاتب یاسین و غیره در آن شرکت جسته و به اظهارنظر پرداخته‌اند. اما اکثر این نظریّات و خاصه استنتاجاتِ پژوهشگران غربی، اگر آشکارا حاکی از فقر و یا حتی فقد سنن نمایشی قابل رشد و دوام‌پذیر در جوامع مزبور نیست، در ستایش هنر یونان است. متأسفانه شمار پژوهشگران جهان سوّم در این زمینه‌ها اندک است و غالب آنان نیز تحقیقات خود را فقط به زبانهای ملی منتشر کرده‌اند (مگر محققان و نویسندگان فرانسه زبان شمال آفریقا) و در نتیجه، حاصل پژوهشهایشان به آگاهی محققان غربی نرسیده است و حتی بعضی از کارشناسان جوامع عرب و اسلامی، آب به آسیاب همتایان غربی خود ریخته‌اند و تنها اندکی به بررسی مسأله از دیدگاهی ملی پرداخته‌اند و چشم‌اندازی نو در برابر دیدگان خودی و

بیگانه گشوده‌اند.

مسلماً آشنایی با عقاید محققان غربی و عرب در این مقوله بیفایده نیست و ممکن است موجب تشحیذ ذهن و انگیزهٔ جستجوهای نو شود و بالمآل به تصحیح بعضی استنباطات نادرست غربیان نیز بیانجامد. بدین امید نگارنده نخست یک نمونه از اینگونه پژوهشهای غربی را می‌آورد و سپس به ذکر نکاتی که در نقد و بررسی آن نوشته به ذهن وی رسیده، می‌پردازد و آرزومند است که پژوهندگان صاحبنظر ابراز عقیده کنند و سخن راقم این سطور که باقلت بضاعت، صلاحیت اظهارنظر ندارد، فقط فتح بابی به شمار آید.

نوشته‌ای که ترجمه‌اش اینک از نظر خوانندگان گرامی می‌گذرد، به قلم خانم رزلین بافت (Roselyne Baffet) نام متولد سال ۱۹۴۶ در آلمان است که بارها در خاورمیانه سکونت داشته و با ادبیات دنیای عرب آشناست و دربارهٔ مشکلات نمایش و درام‌نویسی در الجزایر، تحقیق کرده و به همین جهت مدتی مدید در آن سرزمین به سر برده و از ۱۹۷۴ نیز به تدریس در دانشکدهٔ ادبیات «الجزیره» (الجزایر) اشتغال یافته است. و اینک ترجمهٔ نوشتهٔ وی که در واقع فصلی است از کتابی که دربارهٔ تئاتر در الجزایر نگاشته است،[1] با حذف بعضی نکات جزئی که بر خوانندهٔ ایرانی پوشیده نیست.

1- Traditions théâtrales et modernité en Algérie, 1985, p. 17 - 28.

هنر نمایش و جامعهٔ عرب و اسلامی

گرچه صور خودجوش تئاتر حقیقتاً همواره در جوامع عرب و اسلامی وجود داشته‌اند، با اینهمه نمی‌توان از وجود تئاتر به معنای مرسوم در غرب، در سنت اسلامی سخن گفت[1].

بعضی چون میشل هابار (Michel Habart) در مقدمه‌اش بر زمین‌لرزه (Séisme) اثر هنری کرآ (Henri Kréa) با سرسختی از وجود تئاتری خاص اسلام دفاع می‌کنند و در اثبات نظر خود، اشکال و صور پیش تئاتری و نمایشهای مضحکه‌آمیز در جشنها و بازارهای مکاره و لال‌بازی و دیگر تظاهرات هنری مردم‌پسند را یادآور می‌شوند.

اما بی‌آنکه قصد غفلت از این سنخ بیان هنری در میان باشد، در نبودن پدیدهٔ تئاتری حقیقی در ممالک عرب، اتفاق‌نظر هست. و همانگونه که از کتابشناسی کم حجم منقدان تئاتر عرب برمی‌آید، تنها اندکی از آنان بدین مسأله پرداخته‌اند.

اثر محمد عزیزه: تئاتر و اسلام[2] (Le Théatre et l'Islam) ترکیب و تلفیق نیکویی از همهٔ داده‌های مربوط به مسأله است، گرچه دربعضی نکات آن جای بحث هست.

مارون النقاش به سال ۱۸۴۶ در مصر خسیس مولیر را ترجمه کرد و به اجرا گذاشت. تا آن زمان، دنیای عرب و اسلامی از تئاتر خبر نداشت.

۱ـ آنچه از «غربی» مراد می‌کنیم، تئاتری سازمان یافته همچون پدیدهٔ فرهنگی انبوه با متعلقات آن: جشنواره‌ها و گروههای تئاتر و نهادهای مربوط است.

۲ـ تونس، Sned، ۱۹۷۰.

این امر علی‌الخصوص از این لحاظ شگفت و جالب توجه است که می‌دانیم در تمدن اسلامی، بزرگترین مفسران متون در «قرون میانه»، به ظهور پیوسته‌اند و نیز تمدن اسلامی، تمدنی است که فکر یونانی را به دنیا و خاصه به جهان غرب راه داده، و طبیعةً این اندیشه، شامل آثار تراژدی‌نویسان بزرگی چون اشیل و سوفوکل و اوریپید نیز بوده است. پس این واقعیت که ترجمهٔ آثار درام‌نویسان بزرگ عهد باستان فراموش شده بود، شایان اعتناست.

و اما ابن‌رشد که بوطیقای ارسطو را ترجمه کرد، با مشکلی زبانشناختی روبرو شد که با ترجمهٔ واژه‌های کمدی و تراژدی به الفاظ عربی هجا و مدیح، آنرا مرتفع ساخت. و بدینگونه مقولات درامی را به انواع شعری برگرداند، چون مفاهیم کمدی و تراژدی برای وی غیرقابل فهم بودند.

پژوهندگانی که کوشیده‌اند بدانند چرا اسلام تئاتری نشناخته و نداشته است، توضیحات و دلائلی آورده‌اند که در نظر اول ناقص می‌نمایند، ولی در واقع مکمل یکدیگرند. این علل، جغرافیایی و مذهبی‌اند، یعنی چادرنشینی و کوچ‌روی و منع قرآنی[1]. چنانکه بعداً باز خواهیم نمود، به زعم ما اگر چادرنشینی از لحاظ انسانی رو به نابودی می‌رود، تمایل به «کوچ‌روی ذهنی یا معنوی» ممکن است (هر بار) ظهور کند و موجودیت تئاتر را بدانگونه که امروزه اندیشیده و تصور می‌شود، به مخاطره افکند.

وانگهی اگر منع تصویر و تجسم دیگر به گونهٔ سابق، اکید و قطعی نیست، تضمنات اجتماعی و روانیِ این منع در جوامع کهن‌گرا، هنوز به قوت خود باقی‌اند و از بین نرفته‌اند.

چنین می‌نماید که زندگانی کوچ‌نشینی چه به شکل جغرافیائی و چه به صورت معنوی و روحانی و ذهنی آن، به حال بیان هنر نمایشی مساعد و سازگار نیست. سلوک اجتماعی و روانی مشخصهٔ کوچ‌نشینی، از موقعیتهای منازعه‌آمیز بیشتر اجتناب

۱ـ تا جایی که ما اطلاع داریم در هیچ کجای قرآن، چنین منعی وجود ندارد. قرآن بنا به تعریف خویش دارای «احسن‌القصص» است که این خود می‌تواند پایه و اساس و به تعبیری مضمون و موضوع یا «سوژهٔ» هر نمایشی باشد. علاقمندان برای آشنایی بیشتر می‌توانند به کتاب «التصویرالغنی فی‌القران» نوشته محمد قطب مراجعه کنند. (توضیح از مجلهٔ نمایش).

می‌ورزد و می‌گریزد و کمتر با آن روبرو می‌شود[۱]...

این ملاحظه در باب جوامع کوچ‌نشین، ظاهراً در حق جوامع دیگر با روحیهٔ کوچ‌نشینی نیز صدق می‌کند. چادرنشین کوچ‌رو، به صورت مادی و واقعی و یا ذهنی و معنوی، برعکس شهروند و اهل مدینه که مجبور است منازعات و اختلافات را به نحوی کمابیش دموکراتیک حل و فصل کند، بیشتر به غارت و چپاول و یا گریز و فرار تمایل دارد، زیرا آن هر دو برای وی میسر و مقدور است. این فرضیه، شرایط نه چندان مساعد به حال تئاتر را در جامعهٔ عرب و اسلامی تقویت می‌کند و استحکام می‌بخشد.

معهذا از دیدگاه تاریخی صرف، این تبیین و توضیح چندان رضایت‌بخش نیست، زیرا می‌دانیم که جوامع عرب و اسلامی، منحصراً چادرنشین نبوده‌اند و از دوران معاویه به بعد، دمشق پایتخت بزرگی شد و در عصر عباسیان و از آن پس، بغداد دارای همهٔ خصوصیات و مشخصات مدینه بود.

و اما در آنچه مربوط به منع و نهی تصویر می‌شود، آن منع و نهی نه در قرآن بلکه در احادیث آمده است. این تمیز شایان اعتناست، زیرا جواز وضع این فرضیه را می‌دهد که منظور شاید نه اصلی اعتقادی و جزمی بلکه بیشتر واقعیتی اجتماعی ـ تاریخی بوده و اعتقاد جزمی فقط در شرایط اجتماعی مشخصی، اثر داشته و کارگر می‌افتاده است. و اینست توضیح این معنی که منعی کمابیش مشابه، در دیگر «مذاهب اهل کتاب»، به میزانی که سنت در مقتضیات اجتماعی و تاریخی اندک متفاوتی، ساخته و پرداخته شده و نضج یافته، تأثیر کمتری در آن جوامع گذاشته است. منع تجسم از طریق تصویر و پیکره، به منزله نوعی تأیید و تحکیم و تسجیل دیانت نو در قبال شرک دوران جاهلی پیش از اسلام بود. می‌بایست ذات حق را به مثابهٔ جوهری روحانی، مرکوز اذهان ساخت. بنابراین منع مزبور، خصلتی جزمی ندارد، بلکه بیشتر کاری پرورشی و به قصد پرورشکاری است.

در جامعهٔ اسلامی نفی و انکار و خلاف، خارج از حدود قوانین مشخص و مقررات معین آن جامعه، امکان‌پذیر نیست[۲]. نفی و انکار و خلاف، فقط در حالات

۱ـ در این باره ر.ک. به نظرات ژان پل سارتر در: Un Théatre de Situation, Paris, 1973.

۲ـ این نکته در اینجا موضوع سخن‌مان نیست، اما پژوهشی دربارهٔ نمایشی کردن نزاع و کشاکش در بطن این جامعه، شاید بتواند بیهودگی تئاتر بیرون از قوانین آن جامعه را توضیح کند.

و مواقعی قابل احتمال و حتی مورد تأیید و تشویق است که مخالفان، «کافر» تلقی شوند. چنانکه در مصیبت صحرای کربلا و واقعهٔ شهادت امام حسین(ع) و یا در جنگهای استعماری، حال بدین منوال بود. و همین معنی است که به مبارزه در راه استقلال، گاه روال و رویهٔ جهاد بخشیده است. این امر علاوه بر این واقعیت که دین، آخرین سنگر و دژ تسخیرناشدنی هویت الجزایر گشته بود، مبیّن اضطراب حقیقتاً وجودی (existentiel)ایست که هر گاه نمایش خلاف و کشاکشی بر صحنهٔ تئاتر الجزایر امروزی مطرح است، احساس می‌شود.

به این دلایل که هم مذهبی‌اند و هم از مقولهٔ حفظ و صیانت هویت فردی و جمعی، حضور زن الجزایری بر صحنه، همان مشکل یا مسألهٔ وجودی را مطرح می‌سازد[۱]... لویی ماسینیون در مقاله‌ای با عنوان: «Les Méthodes deRéalisation des Peuples d'Islam»[۲]، سه نوع منع اکید و صریح تصویرسازی را بنا به حکم حدیث، خاطرنشان می‌سازد[۳]. پرستندگان قبور[۴] و شمایل ابنیاء و اولیا، به لعنت خداوندی، گرفتار خواهند شد: قبله در مسجد، محرابی خالی است. خداوند هنرمندان را در روز جزا، عقوبت خواهد فرمود و از آنان خواهد خواست که اگر می‌توانند، اعجازی ناممکن به منصهٔ ظهور برسانند و آثار (تصاویر و شمایل‌ها و تمثال‌های) خود را زنده گردانند. استفاده از پارچه یا مخده‌هایی که تصاویری بر آنها نقش شده نیز ممنوع است[۵].

همهٔ این ممنوعیت‌ها، صوری‌اند و فقط در موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی معلوم و مشخصی، رعایتشان واجب می‌شود. همچنانکه عزیزه خاطرنشان ساخته، مسأله‌ای که بیشتر درخور توجه و جالب‌نظر است، اینست که ببینیم «جامعه طی تجربه‌اندوزی‌های جمعی خویش، کی و در چه زمانی نیاز حدیث نفس به مدد

۱ـ ر.ک. به کتاب طاهربن جلّون:

Tahar Benjelloun, La plus haute des solitudes, Paris, Le Seuil, 1977.

2-in Syria, II, 1921. (م.)

۳ـ به نقل از محمد عزیزه، ص ۱۱.

۴ـ احتمالاً این استنباط از اسلام اشاره به این اعتقاد وهابیون است که زیارت اهل قبور و تکریم از انبیاء و اولیاء را حرام می‌دانند. (توضیح از مجلهٔ نمایش).

۵ـ منع چهارمی هم هست که عبارتست از نهی سجده کردن صلیب، امری که قابل درک است ولی به موضوع ما مربوط نمی‌شود.

وسیله‌ای ممتاز یعنی تئاتر را احساس می‌کند»[۱]. می‌دانیم که موجودیت تئاتر در یونان دوران باستان، با حیات سیاسی پیوندی تنگاتنگ داشت و متقابلاً تئاتر در حیات سیاسی اثر می‌گذاشت. اگر پرومته، درگیری و خلاف را نیازموده بود، شاید تئاتر در قالب روایات حماسی مربوط به دوره‌های آغازین و یا در روایات حاکی از اصل و منشأ همه چیز و همه کس، متحجر می‌ماند. لازم بود که پرومته درگیری و خلاف را در عرصهٔ هستی و وجود خود و جهان تجربه کند تا به کشف آزادی انسان نائل آید.

پرومته عموماً مردی توصیف شده که با فعل و یا قول خود مردم را به گناهکاری (نافرمانی) می‌خواند و برمی‌انگیزد. وی این «کار جنون‌آمیز» را مصرانه می‌خواهد و به انجام می‌رساند، و همین امر او را از دایرهٔ معیارها و موازین اجتماعی بیرون می‌برد و در تئاتر، حیات و موجودیت می‌بخشد. پرومته فردگرایی را به تمدن یونان هدیه کرد. نفی و انکار و خلاف، اصل و مبنای تئاتر است. و اگر در بطن بیان یا تعبیر تئاتری، به صورتی پراکنده و منقسم وجود دارد، در قهرمان متبلور می‌شود: چون در وی همهٔ قوای تضاد و تعارض همگرا می‌گردند.

خودجوشی آدمی با قضای مقدر و تاریخ «تجربه شده» و اجتناب‌ناپذیر به تصور انسان، سر سازگاری ندارد. فرد با قوانین جماعت و ساختارهای اجتماعی تحمیلی، به ستیزه برمی‌خیزد. و سرانجام همهٔ تعارضاتی که بر قهرمان حاکم و الزام شده‌اند، در وجدانش که به گفتهٔ هگل «وجدان خود اوست، اما وجدانی دشمن‌خو»، شکافی پدید می‌آورند.

با توجه به دیانت اسلام و احادیث، موقعیت مسلمان به گونه‌ای بوده که نمی‌توانسته یکی از این حالات کشاکش‌آمیز را تجربه کند و به کشف زبان دراماتیک نایل آید. مسلمان قادر نبوده ارادهٔ خویش را علیه مشیت پروردگار، ساختارهای اجتماعی مدینه و منطق تقدیر و تاریخ نوع بشر به کار اندازد[۲]. قطعاً این عوامل و موجبات عقیدتی (برای توجیه فقد تئاتر) کافی نیستند، اما فشار قدرتمندی بر اسلام امروز وارد می‌آورند. ماسینیون در کتابی که پیشتر از آن یاد کردیم می‌گوید: «باید

۱ـ تئاتر و اسلام، ص ۱۴.

۲ـ چنین اعتقادی در اسلام وجود ندارد که مسلمان علیه ساختارهای اجتماعی مدینه و منطق تقدیر و تاریخ نوع بشر، قادر به کاراندازی ارادهٔ خویش نیست. (توضیح از مجلهٔ نمایش).

فهمید که هر چه خداوند در این دنیا آفریده، اندکی بسان مصنوعاتی است که به دست ما ساخته شده، یعنی ماشینی و کوک شده (mécanique) است. دنیا که از هر صورت هنری، بینهایت زیباتر است، خود ماشینی است که به خواست و قدرت و الهام حق حرکت دارد، همچنانکه در نمایش عروسکی، سرنخ‌هایی که به عروسکها وصل است، در دست گردانندهٔ بازی است. بدینجهت در اسلام، درام نیست»[۱].

«درام به حسب رایج‌ترین توصیف و تعریف اروپائی کلمه، در قلب آدمهای بازی، جریان و حیات دارد، و این همانا درام آزادی ایشانست. اما برای مسلمین، این آزادی مقید به مشیت الهی است که ایشان اسباب و دست‌موزهٔ آن به شمار می‌روند».

در معتقدات اهل سنت و جماعت، خداوند مبداء و مبنای همه چیز است[۲]. با اینهمه می‌دانیم که در موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی مشخص و معینی، این قدرت متعال و همه توانی پروردگار (و مشیت حق، بدان تعلق نگرفته که تئاتر را منع کند، و حتی جلوگیری از آنرا روا ندانسته است). بدینجهت غیبت تئاتر در اسلام، دو مورد استثنایی دارد که یکی به علت انشقاق بزرگ مذهبی در ایران قرن هفتم میلادی است و آن دیگر مربوط به اشغال الجزایر توسط استعمارگران در قرن بیستم.

اسلام به مراتب بیش از مسیحیت در غرب، در وهلهٔ اول، امت است. لویی گارده (Louis Gardet) در Le Citoyen de la cité musulmane توجه ما را به این جنبه از زندگانی مسلمان که بیش از عقیده و جزم مذهبی برای بحث کنونی کارساز است، معطوف می‌دارد.

می‌گوید: «اسلام، دین است، اما چیزی که از آن کمتر اساسی نیست، اینست که امت نیز هست، امتی که پیوندهای مذهبی هر عضو و همهٔ اعضاء آن، مجموعاً شرایط و قواعد زندگی را برای هر کس و همه، وضع می‌کند و مقرر می‌دارد»[۳].

امت دارای پایگاهی قضایی و حقوقی است که خداوند آنرا وضع و تنفیذ فرموده است. عزیزه در تصریح این معنی می‌گوید: «خصلت اجتماعی فرائض دینی، ساخت روحیه و ذهنیت جمعی و وحدت یافته را در کار و عمل اجتماعی، به اتمام می‌رساند و اتصال و اتحاد مطلق فرد با گروه را کامل می‌کند. در مدینهٔ اسلامی،

---

۱ ـ واقعاً استنتاج ناروا و بی‌ربطی است. (توضیح از مجلهٔ نمایش).

۲ـ منظور اینست که آدمی مجبور صرف است (م.).

3- Louis Gardet, Le Citoyen de la cité musmlmane. Paris 1961,P.209 300.

اعتراض فرد، مباحثه و مکابره‌ای مدنی نیست، بلکه قصوریست موجب تکفیر و تفسیق»[۱].

به اعتقاد ما مسألهٔ تئاتر در جوامع عرب و اسلامی، ریشه در این واقعیت عمیقاً «زیسته» و تجربه شده دارد و در الجزایر امروز نیز همان مسألهٔ بسیار مهم مطرح است، خاصه جبراً و قهراً وقتی سخنِ اعتراض و ایراد به میان آید... آیا کار ویژه تئاتر با خصلت راه و رسم «سوسیالیسم اسلامی» که الجزایر برگزیده، سازگاری دارد؟

آیا «سوسیالیسم اسلامی» اجازه و رخصت می‌دهد که سرگذشتی به صورت دراماتیک، زیسته و تجربه شود و یا چیزی جز تعبیر جبرگرایی خوشبینانه و نوین تاریخ نیست؟[۲]

بیگمان ذهن اروپایی که در کار تئاتر، صاحب تجربه است و با مطالبات و توقعات اهل اعتراض آشناست، وقتی در الجزایر، پای تئاتر و خاصه تئاتر اعتراض‌آمیز به میان می‌آید، بیشتر با این مسأله، همچون مانعی، تصادم و اصطکاک پیدا می‌کند (یعنی آنرا سدّ راه می‌بیند).

معهذا به نظر ما اتخاذ دیدگاه اروپایی، متضمن خطر همانند دیدن مورد خاص الجزایر و موقعیت‌های اروپایی است، حال آنکه آندو فقط به ظاهر مشابه‌اند. این چنین همانندسازی، داده‌های حقیقی مسأله را مستور می‌دارد و بحث را بیفایده می‌سازد.

بدین علت در آنچه به مسألهٔ آیندهٔ تئاتر در «سوسیالیسم اسلامی» مربوط می‌شود، کوشیده‌ایم تا از نظرگاه الجزایر در آن نظر کنیم. به عبارت دیگر ببینیم چگونه الجزایریان بدان می‌نگرند و بعضی کوششهایشان برای رفع محذور کدامست.

از هم اکنون این آگاهی تاریخی را از نظر دور نداریم که اگر معارضه با تئاتر، تنها مربوط به دیانت اسلام نیست ـ و همهٔ ادیان توحیدی از کار تئاتر دوری گزیده و

۱ـ این استنباط را با بیان خلیفهٔ دوم مقایسه کنید که در ابتدای خلافت خویش، خواستار راهنمایی مردم بود و یکی از آنها بر سرش فریاد آورد که اگر کج‌روی کنی، با همین شمشیر تو را راست خواهیم ساخت. (توضیح از مجلهٔ نمایش).

۲ـ نوعی نقلِ معنی از احساس مذهبی به صورت مکتوب بر احساس عقیدتی - سیاسی صورت گرفته که به موجب آن، سوسیالیسم می‌باید به صورتی خوشبینانه تحقق یابد زیرا خیر است و محتملاً مطلوب خداوند.

تبری جسته‌اند ـ تفکیک دیانت از سیاست یا جدایی میان دین و دنیا که در غرب از روزگار رنسانس پدیدار شد، قدرت مطلقه و متعال الهی را در مدینهٔ مسیحی به طرز بی‌سابقه‌ای کاهش داد. اصلاح دینی پروتستان مذهبان (Réforme) نیز حاکی از تنزل و تدنی رابطهٔ سطحی‌ایست که در قرون وسطی، میان دیانت و سیاست برقرار بوده است.

اگر کاتولیک مذهب هنوز به اعتراف گناهان خویش نزد اقرارنیوش معتقد است، پروتستان مذهب پیرو کالون یا لوتر، با خدا فقط رابطه‌ای معنوی و روحانی دارد. بنابراین «عرفی» یا غیر دینی شدن انواع خلاف و نزاع، در اروپا بسی کهن‌تر از همان معنی در جوامع عرب و اسلامی است.

Naime Katan در کتابی به نام[1] Le Réel et le Théatre، پژوهشی در زمینهٔ تطبیق تمدن‌ها بر یکدیگر کرده و تحقیقاً مناسبات میان واقعیت و تئاتر را به ترتیب در جوامع عرب و اسلامی و غربی مورد مطالعه قرار داده است. وی داده‌های تاریخی و فرهنگی‌ای را که موجب گشته‌اند تا وجود تئاتر در جوامع عرب و اسلامی با مشکل و مانع مواجه شود، تذکار می‌دهد. بنابراین بر مشکلی که از موقعیت یاد شده تراویده، مسألهٔ زبان نیز مزید گشته و حتی آن را پیچیده‌تر می‌سازد.

ژاک برک (Jacques Berque) نیز در کتابش Les Arabes d'hier à demain می‌گوید: «سنت عرب از تعبیر تئاتری غافل ماند زیرا نتوانست برای آن زبانی وضع کند».

زبان مدرسی (کلاسیک) عرب، «لغت»، مبیّن تفاوت و اختلاف عمده‌ای میان دو سطح بیان و معناست، و در واقع از مقولهٔ ضمنی و مستتر و مضمر است، حال آنکه تئاتر، از مقولهٔ صریح و واضح و ظاهر و بیّن است.

همینجا خاطر نشان کنیم که این خصائص زبان عرب مدرسی، در مرتبهٔ دوم، مورد توجه ما است.

الجزایر معاصر به رغم تعلیم زبان عربی در مدارس به نحوی فعال و با پشتکار فراوان، هنوز من‌حیث‌المجموع، زبان عربی مدرسی را بسیار بد می‌فهمد و همهٔ کوششها برای نگارش یا ترجمهٔ نمایشنامه‌هایی به این زبان، ناکام مانده و شکست خورده‌اند. تئاتری که در اینجا از آن یاد خواهیم کرد، به گویش عربی به زبان عربی

1- Paris, 1972.

محاوره است که به علت پیوند نزدیکترش با حیات و معاش هر روزینه، دارای نرمش بیشتر و وابسته‌تر به تجارب زندگی است. معهذا چنانکه پیشتر خاطرنشان ساختیم[۱]، اگر هر زبان از ارزشهایی که حمل و نقل می‌کند، تفکیک‌ناپذیر است، به همان نسبت نیز منحصراً واجد یا حامل و ناقل تجارب کسانی است که بدان زبان سخن می‌گویند... اما استعمار، همزمان، هم راه عربی مدرسی را به عنوان زبان بالقوهٔ جاری و ساری و وسیلهٔ نقل معانی، سد کرد و هم گویشها را در قلمرو محدود تجربه (و کاربرد محلی) نگاه داشت. ازینرو مردم الجزایر پس از استقلال، از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگر، زبان یکدیگر را نمی‌فهمیدند و بعضی درام‌نویسان (هنوز) قادر نیستند به عربی «بیندیشند»، بلکه اندیشه‌هایشان را از فرانسه به عربی «برمی‌گردانند». بدینجهت تلاش بسیار دربارهٔ لهجه و گویش دربایست است تا در زبان عربی الجزایر، مناسبات دو سری میان غنای معنی زبان مدرسی و قدرت حیاتیِ تاریخی و اجتماعی گویش و لهجه، احیاء شود...

پیش از بررسی تجربهٔ تئاتر در الجزایر باید تنها پیشینهٔ تاریخی آن در دنیای عرب یعنی تعزیهٔ شیعیان را خاطرنشان کنیم. قیاس عمیق‌تر... تئاتر ایرانی با تجربهٔ الجزایر در زمینهٔ نمایش، بیگمان بسی آموزنده خواهد بود.

غیبت تئاتر در تمدن عرب و اسلامی تنها یک مورد استثنایی حاکی از حضور تئاتر دارد و آن تعزیهٔ شیعیان است، یعنی نمایشهایی که یاد فاجعهٔ کربلا و شهادت امام حسین(ع) را در خاطره‌ها زنده می‌کند[۲]...

در واقع خود واقعهٔ تاریخی به بیان و تعبیر تئاتری نیانجامید و آنرا موجب نشد و یا تعبیر نمایشی نتیجهٔ آن واقعه نبود، چون واقعهٔ مزبور را می‌توان به سبکی روایی یا حماسی نیز حکایت کرد.

شیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب (رسمی) که جزای مقابله و برخوردی سیاسی بود، به کشف تئاتر نایل آمدند. آنان احساس قصور و تشویشهای وجدانی دردمند (یا اضطرابات ناشی از وقوف به درد) را کشف کردند. و خاصه ایرانیان در زندگانی و شهادت امام حسین(ع) تنها به چشم سرنوشتی فاجعه‌انگیز

۱ـ مقصود فصل‌های دیگر کتاب است (م.).

۲ـ برای اطلاعات بیشتر ر.ک. به:

Charles Virolleaud, Le Théatre persan ou le Drame de Kerbéla, Paris 1950.

ننگریستند، بلکه سرّی‌ترین خواستهای سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجاندند[۱]...

پیش از آنکه تئاتر در الجزایر، پدیدهٔ فرهنگی انبوهی گردد، صورتهای خودجوش تئاتر، زمینه را برای چیزی که بعدها تئاتر الجزایر شد فراهم آوردند.

یکی از این صورت‌ها بیگمان تئاتر سایه یا قره‌گز است.

محمد عزیزه، نخستین صور تئاتر را مشتق از منابع هندی که اولین اشارات مربوط به آن در ادبیات عرب قرن دوم (هجری) به چشم می‌خورد، می‌داند.

بنا به افسانهٔ دل‌انگیزی، قره‌گز و حاجی عیوض (Eivaz) ،که یکی بنا و آن دیگر آهنگر بود، واقعاً در بورسه (Boursa) می‌زیستند و به اتفاق، مسجدی می‌ساختند. معروف است که پرحرفی و شوخ‌طبعی آن دو مرد خندان با نشاط، دیگر کارگران را از کار باز می‌داشت و به همین علت در ساختمان مسجد، تأخیر بینهایت روی داد.

این امر عاقبت توجه سلطان را به خود جلب کرد و وی فرمان داد که گناهکاران را به قتل رسانند. بدینگونه آن دو بشاش جسور و بی‌غم، به قتل آمدند. اما اورخان (Orhan) اندکی بعد پشیمان شده و بر کار سخت و سنگدلانه‌ای که کرده بود تأسف می‌خورد، تا شخصی به نام Sey Kusteri (کوستری، سید کوثری ؟) برای تسلای خاطر سلطان، پرده‌ای در گوشه‌ای از قصر آویخت و با نمایش سایهٔ آن دو قربانی در برابر سلطان، از پرگویی‌ها و وراجی‌هایشان بعینه تقلید کرد. نخستین تصاویر قره‌گز و حاجی عیوض، (به جای عروسک) پای‌پوش‌های این Sey هوشیار بوده است که بعدها نمایشگران ترک او را پیشوای صنف خود شناختند. از آن پس، قره‌گز در سراسر منطقهٔ مدیترانه نفوذ کرده با روحیات مختلف سازگاری و انطباق یافته و مظهر طبع هزال و قریحهٔ هجوگوی شیطانی به شمار رفته است.

این هزل و هجوگویی، درآمیخته به وقاحت و بی‌پردگی بسیار است[۲]. به همین علت نمایش قره‌گز بارها منع شد و در نتیجه، صورت اصلیش فراموش گشته و از دست رفت. با اینهمه از یاد نباید برد که جوامع عرب و اسلامی، از دولت قره‌گز به شناخت نوعی تئاتر رسیدند. ضمناً اشخاص نمونهٔ نمایش قره‌گز در ژرفای فرهنگ عامه به حیات خود ادامه دادند. چنانکه جوحی (جحیٰ) (Dieha) حیله‌گر و بسیاری

۱ـ برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ جنبهٔ سیاسی تشیع ر.ک. به کتاب احمد عباس: La Gauche et la Droite en Islam قاهره ۱۹۷۲ که در مجلهٔ الطلیعه انتشار یافته است.

۲ـ مثلاً در نمایشنامهٔ معروف به حمام و یا در نمایشنامهٔ گزندهٔ «بازی با لیموترش».

دیگر از آدمهای مسخرهٔ مردم‌پسند، به این روحیه و جوهر هزل‌گویی سخت نزدیک‌اند.

محمد بودیه (M.Boudia) در مقدمهٔ گزارشش به مجمع بحث دربارهٔ تئاتر مردمی که به هنگام برگزاری فستیوال آوینیون در ۱۹۶۴ برپا شد، می‌گوید که «قره‌گز، تئاتر عروسکی نخی و تئاتر سایه (سایه بازی‌ای)ای بود که به محلات پست شهرها پناه برد زیرا دولتمندان و توانگران و Dey ها (مأخوذ از داعی عربی، افسر ینی‌چری و رئیس حکومت الجزایر پیش از سال ۱۸۳۰.م) و تمام کسانی که اعیان و اشراف زمانه به شمار می‌رفتند، آنرا کوچک می‌شمردند و یا سرکوب می‌کردند. قره‌گز در حاشیهٔ جامعه می‌زیست و همچون گُلی وحشی در میان راهزنان و روسپیان و ملاحان دژم‌کام می‌روئید. این تئاتر خاصه به افشاء معایب و نقائص حاکمان و ریشخند جامعهٔ زمان، به طریق هجو و هزل نیشدار، گرایش داشت. اشغالگران که مطمئن بودند آماج انتقاد این نمایش قرار می‌گیرند و از آن مصون نیستند، از راه انتقام‌جویی به سال ۱۸۴۳ آنرا ممنوع ساختند».

مشهورترین بازیگر الجزایر، رشید کسنتینی (R.Ksentini)، ملاحی صاحب طبع و قریحهٔ مسخرهٔ (کمیک) خارق‌العاده بود که به علت سفرهایش، با دنیای نمایش در جهان ارتباط و آشنایی یافته بود. و طبیعتاً چون به کشورش بازگشت، به کار نمایش و اجرای تئاتر اشتغال یافت و با الهام از قره‌گز، به هجو سنجیده و اندیشیدهٔ مالداران و بورژواها و همکاران و همدستان اشغالگران و متجددین یا «پیشرفته»های دروغین پرداخت.

تئاتر عروسکی یا خیمه‌شب‌بازی که به مراتب کمتر از قره‌گز مورد اقبال و پسند مردم است و نیز در ممالک اسلامی، کمتر از آن شناخته است، در تونس دوام آورد و استحکام یافت.

در واقع تئاتر الجزایر، از سه پدیدهٔ اساسی که عبارتند از اوّلاً عناصر متعلق به اقلیم و آب و خاک و زادبوم، و ثانیاً پدیدهٔ فرهنگ‌پذیری از غرب و ثالثاً خاصه بر اثر «زلزلهٔ» عظیم استعماری، به وجود آمد. استعمار همانگونه زیسته و تجربه شد که نخستین «فتنه» و بسان آن فتنه، حاصلش بیان و تعبیری دراماتیک بود. استعمار به کشف غیریّت (altérité) انجامید. اما این کشفی مغلوط به شمار می‌رفت، زیرا تحمیلی بود و نه پذیرفته و خواسته. منتهی در برابر غیر، سلوک شگفتی پا گرفت که

آمیخته‌ای از ردّ و قبول بوده است. مسلمان کشف کرد که مدینه‌اش، دیگر نمودگار آن توازن و هماهنگی (گذشته) نیست. زیرا مدینه در تملک وی نیست و محل شرکت (یا خوان یغما) است. یعنی دیگری در استفاده از آن با وی شریک و هم‌کاسه است. تئاتر الجزایر، زادهٔ تقلید صرف نیست و نیز از اشکال و صور خودجوشی که شرحشان گذشت پدید نیامده است. اما باید انتظار کشید تا دانست که این «ضرورت وجودیه» خصلتی ناپایدار و سپنجی دارد یا آنکه در الجزایر پس از استقلال، پاینده خواهد ماند[۱].

* * *

این بود ترجمهٔ نوشتهٔ پژوهشگری غربی و اینک به ذکر ملاحظاتی می‌پردازم که با خواندن آن، به ذهن این بنده خطور کرده است.

مهمترین مسأله‌ای که باید در اینجا مطرح کرد، مسألهٔ تراژدی یونان و عرضه و ارائه آن از جانب محقق ما به تبع بسیاری دیگر، به عنوان مهد تئاتر مغرب زمین است، چون همانگونه که خواهیم دید بقیهٔ مسایل همه از همین مطلب عمده ناشی می‌شوند.

درست است که در فرهنگ جوامع موردنظر رزلین بافت، به تراژدی یونانی تبار باز نمی‌خوریم، چنانکه در میان قبایل آفریقایی و استرالیایی نیز که به شمنی‌گری و مذهب جاندارانگاری طبیعت قائل‌اند، تراژدی به شیوهٔ یونانی وجود ندارد. اما این بدین معنی نیست که آن جوامع، چنانکه قبایل یاد شده، آئین‌های نمایشی نداشته‌اند. شریف خزندر (Khazndar) در تحقیق خواندنی ارزمندی،[۲] صورت مسأله را به کلی دگرگون کرده و به وجود تعبیری نمایشی، بسی پیش از عصر قره‌گز و تئاتر جدید در دنیای عرب که مدتی رشتهٔ تداوم آن گسیخته شد و یا موقتاً به خواب رفت، قائل است. ولی اعتقاد ندارد که میان اشکال و صورتهای قدیم بیان نمایشی و صورتهایی که به استناد معیارهای هنری و جمال‌شناختی باید از نو آفرید و غالباً از بررسی‌ها و تحلیل‌های سیاسی نشأت می‌گیرند، هیچگونه رابطه‌ای نیست. به زعم وی «تئاتر ابداً هنری نیست که قوانینی بر (پیدایی) آن حاکم باشد، بلکه پدیده‌ای مردمی و جهانی

۱ـ محمد عزیزه، تئاتر و اسلام، همان، ص ۴۷.

2- Cherif Khazandar, Pour la recréation d'une expression dramatique arabe, in: Le Théatre arabe, Paris, Unesco, 1969.

است» و با این چشم‌انداز، به جستجوی جنبهٔ دراماتورژیک نمایشهای مردمی مذهبی و غیرمذهبی در دوره‌های پیش از اسلام برمی‌خیزد و تا کشف اساطیری که پایه و مایه و منبع الهام آنگونه نمایشهاست، بازپس می‌رود و در این راه بازگشت به خود، فنون نمایش بصری (تئاتر سایه)[1]، و کلامی (سحر و جادو و شعر) و موسیقیایی را بررسی می‌کند. در این تحقیق شریف خزندر، شکافی را که ژاک برک[2] میان سنت «فلکوریک» و هجوم غرب به صورت نخستین نمایش تئاتر مولیر در دنیای عرب به سال ۱۸۴۸ می‌بیند، نمی‌توان دید. بلکه به زعم وی بسی پیش از آن تاریخ مضحکه‌های هجوآمیز و هزل‌آلود مردمی مشتق از تئاتر سایه، به نوعی در آثار و مآثر کمدیادل آرته در عثمانی، جذب شده به تحلیل رفتند. و هنگامیکه سرانجام در نتیجهٔ استعمار، تئاتر غربی بر مصر تحمیل شد، آن تئاتر فقط درخور مشتی روشنفکر (intelligentsia) است و برای آنکه قشرهای مردمی را به خود کشد، ناچار می‌شود تغییرات عمده‌ای بیابد و از آواز و موسیقی، مدد گیرد و بدینگونه، فنون عدیدهٔ عربی اصل یا اصیل عربی را اعاده می‌کند و باز می‌آورد.

و اما مسألهٔ کسب آزادی انسان غربی از دولت سر پرومته و قیاس آن با «جبرگرایی» شرقی، بی‌استقصای کامل و کنجکاوی دقیق، به صورتی ناقص آمده است و بنابراین پیش از آنکه روشنگر باشد، مخل معنی است.

نگارنده صلاحیت ورود به مبحث بسیار پیچیدهٔ جبر و اختیار را ندارد، چنانکه در مورد منع تصویر در اسلام به آثار صاحبنظران در این باره رجوع می‌دهد. اما از ذکر این نکته ناگزیر است که تقدیر و جبرگرایی، تحقیقاً در فرهنگ یونان باستان مطرح است و سبب‌ساز، چون تقدیر در تراژدی، قدرتی است برتر از اقتدار همهٔ خدایان و حتی خدای خدایان. خدایان با همهٔ توانایی و چاره‌گری و زورمندی که دارند، در برابر قدرت تقدیر، زبون و بی‌برگ و سلاح‌اند. وانگهی آنان خود همهٔ عوامل گناه و گنهکاری را می‌آفرینند. در برابر چنین خدایانی که هم با سطوت و

1- Maxime Rodinson, Le théatre d'ombres oriental, in: Lettres Fransçaises, No 1969.

2- Mohammed Aziza, Regards sur le théatre arabe contemporain, préf.de J.Berque. Tunis 1970.

Jacques Berque, Les Actes du spectacle dans le monde arabe contemporain, Communication, 6e table ronde, Beyrouth, 1960.

شوکت و قدرت‌اند و هم درمانده در برابر حکم بیچون تقدیر، انسان دردمند جز شورش و نافرمانی چه می‌تواند کرد؟ اما اگر خدای در ادیان توحیدی، قادر متعال است، معنای این سخن نه اینست که پیروان آن ادیان، مطلقاً مجبوراند و نه ابداً مختار. به گمان نگارنده، حتی قول به لاجبر و لاتفویض بل امربین‌الامرین، از ستیز و آویز یونانی با تقدیر، مایهٔ پویاتر و توانمندتری دارد و می‌تواند انگیزهٔ خلق نمایشنامه‌های سخت گیرا باشد.

گفتنی است که ژوزف آرتورکنت دوگوبینو در قرن نوزدهم، تعزیه را که بیگمان یکی از عمده‌ترین پدیده‌های بیان نمایشی است، با تراژدی یونانی قیاس می‌کرد، و جا دارد نوشته‌اش به زبان فارسی برگردد[1]. اما امروزه شارل ویرولو آنرا با نمایشهای مذهبی قرون وسطای غرب (mystère) برابر می‌داند[2]. و طرفه اینکه به زعم شریف خزندر، تئاتریونان نیز از آداب و آئینهای‌دینی زاده‌شده و برخاسته‌است.

و اما در باب امکان خلاف‌گویی تا آنجا که منجر به خروج از دین و کفرگویی نشود، شایان ذکر است که حق‌طلبی شیعه، آنان را به قیام‌ها و خروج‌های عدیده واداشت و این با قول نویسنده یکی نیست. ضمناً تاریخ اسلام آکنده از شورشها و انقلابها برای برانداختن والیان و حاکمانی است که به اعتباری مسلمان هم بوده‌اند. و سرانجام بحث و جدل متکلمین بر سر مسائل عمده، موجب ایجاد نحل گوناگونی شد که غالباً انگیزه‌هایی سیاسی داشت و مناظره نیز روزگاری دراز نه فقط میان مسلمین، بلکه بین آنان و یهود و مجوس و نصاری هم، در پرتو خرد و اندیشه، با سعهٔ صدر و وسعت مشرب مرسوم و رائج بوده است، هرچند که به زجر و نکال معارضان و معاندان نیز انجامیده است.

و اما اگر در بعضی کشورهای عرب و اسلامی امروز از جمله الجزایر به قول نویسنده، نکته‌جویی و خرده‌گیری دشوار بل محال شده است، مسئولیت این امر را بر عهده که باید نهاد؟ چون در آلمان هیتلری که به اساطیر کهن ژرمنی اعتقاد می‌ورزید و در اسپانیای فرانکو که سخت دلبسته و پابند همهٔ آداب و مراسم تشریفات کلیسای

1- Gobineau, Religions et phisosophies dans l'Asie centrale, P.320 - 408.

این نوشته بعداً به زبان پارسی برگشت وبه چاپ رسید. ر.ک. به گوبینو، تئاتر در ایران، ترجمهٔ جلال‌ستاری، فصلنامهٔ تئاتر، شماره‌های ۱۱ و ۱۲.

2- Charles Virolleaud, Les théatres d'Asie, 1968,P.257.

کاتولیک بود و در شوروی استالین که بیدینی و لامذهبی ترویج و تعلیم می‌شد، نیز هیچ مخالفی از بیم جان و غم نان دم برنمی‌آورد، ولکن همین مذهب کاتولیسیسم که در اسپانیای فرانکو، دست‌موزهٔ اختناق شده بود، امروزه در آمریکای لاتین، سلاحی است در دست دادخواهان و کلیسای بوم‌زاد نیز با آنان همدست است، ولکن واتیکان در این مذهب که الهیّات یا «خدادانی رهایی‌بخش» نام گرفته، به دیدهٔ بدگمانی و سوءظن می‌نگرد.

و لیکن در چگونگی ارتباط ممالک عربی با غرب و نحوهٔ واکنش آنان در قبال «اغیار» که «میهمانان» ناخوانده بوده‌اند، آنچه به ذهن این بنده می‌رسد اینست که اگر استعمار فرهنگی و اقتصادی و سیاسی و اشغال کشور به دست اجانب، هم موجب شناخت و سنجش و ارزیابی دقیق‌تر خصم و فرهنگ وی شد و هم در پی تحمل فشارها و تضییقات و ظلم و جور بیحساب به طور مستقیم، عاقبت به قیام و خروج خونین مردم استعمارزده انجامید؛ برعکس، استعمار بدون تسخیر و تصرف کشور، اما درآمیخته به حیله‌گری و ترفند و خوشروئی، به نوعی خودباختگی و شیفتگی منجر شد که اثراتش از استعمار نوع اول به مراتب زیانبارتر بوده است.

حالیا پس از ذکر این مقدمات، بجاست که در ادامهٔ سخن نویسنده، نظری اجمالی و گذرا به وضع و موقعیت موجود هنرهای نمایشی در کشورهای عربی بیفکنیم. طرفه اینکه در این کشورها، تأثیر تئاتر در سینما و تقدم سناریو بر فیلم (به عنوان هنری مستقل)، امری واضح و مشهود است و عجب نیست که چنین است. واقعیتی که از این ملاحظهٔ ساده در برابر دیدگان ذهن آشکار می‌گردد، اینست که فی‌الواقع از میان همهٔ اشکال بیان و تعبیر ادبی، امروزه باید تئاتر (و نیز سینما) را به عنوان برترین نوع تعبیر پذیرفت. و بنابراین تئاتر که خطابش به بخش عظیمی از مردم است، باید زبانی اختیار کند و مضامینی برگزیند که با مردم رابطهٔ مستقیم و بیواسطه‌ای داشته باشد. البته به قول جمال‌الدین‌بن‌شیخ[1] غرض این نیست که درام‌نویسان فقط بکوشند تا مقبول افتند و خوش‌آیند بنمایند و به تماشاگر منحصراً تصویری از وی که دوست دارد ببیند، نشان دهند. بلکه برعکس باید غافلگیرش کنند، تکانش دهند و از مأمن وجدانی آسوده که در آن پناه گرفته، بیرونش کشند.

از اینجهت تئاتر، هنری اصالتاً و حقیقتاً مردمی است، از مردم برمی‌خیزد و

۱ـ آفریقای جوان، شمارهٔ ۵۰۷، ۲۲ سپتامبر ۱۹۷۰، و کتاب رزلین بافت، ص ۱۹۶ - ۲۰۰.

خطابش به مردم است و باید برای مردم دریافتنی باشد، چون در برابر دیدگـان، بـه توضیح و تبیین و پرسش کردن و پاسخگویی و حمله و دفاع می‌پردازد. بـدینگونه میان اثر و آنکه دربارهٔ اثر به داوری نشسته، مکالمه و گفت وشنیدی مستمر بـرقرار می‌شود که از سویی، ضامن و پشتوانهٔ ارزش اثر و از سوی دیگر، نمودگار مسئولیت داور است. نمایشی که سلوک ناشایستی را برملا و افشـاء مـی‌کند و مـبلغ و منـادی ارزشهای نوینی است، نقشی زیرورو کننده دارد که برحق از آن هنر نمایشی است.

اما حتی اگر سنت تئاتر ملی به معنای امروزی کلمه در کشوری وجود نداشـته باشد،این امر به قول جمال‌الدین‌بن‌شیخ، به معنای جواز تـقلید صـرف از خـارجیـان نیست، آنگونه که فی‌المثل از مُد روز تقلید می‌کنند، بلکه تئاتر خارجی باید محرک و انگیزه باشد. چون آن تئاتر، مشتمل بر تجـاربی است مـربوط بـه واقـعیت عـینی متفاوتی و اخذ بی‌رویه و آشفته آن ابداً داعی به آفرینش نمی‌شود[۱]، بلکه برعکس نویسندگان خودی را به بن‌بست می‌کشاند، یعنی یا به خلق تئاتری که چون نوزاد مرده زاده‌ایست یـا بـه نمـایشی کـه در پنـاه تـجریدگرایـی‌ای پـر رمـز و راز هـمچون استخوان‌بندی‌ای بی‌گوشت و پوست، از ابتذال اجتناب مـی‌ورزد، امـا فـاقد حیـات است.

پس کاوش در گذشته‌ای که منابع سرشار و پر بارش گاه متضاد و ناهمگونند، اما امکانات و ظرفیّت بالقوهٔ زبانی و فـرهنگی و سیـاسی‌ای کـه مبنـای تـعبیر نمـایشی امروزین می‌توانند بود در بطنش نهفته است، ضرورت دارد.

۱- اما در جزوهٔ «دیدها و روش‌ها»ی (بـهمن ۱۳۵۳) رادیـو تـلویزیون مـلی ایـران پـیش از انقلاب. آمده است: «تئاتر امروز جهان به دلائل چند مورد توجه بسیار خواهد بود. سالهای اخیر، اغلب از مسیر تدریجی تحول تئاتر فاصله گرفته است و شناخت و تحسین نمونه‌های مدرن هنر نمایش امروز، مستلزم آگاهی کامل به سیر تحول و تاریخ تئاتر نیست. دوم آنکه این آثار اغلب از پدیده‌های تازهٔ جوامع صنعتی و پیشرفته مایه می‌گیرند و درک این پدیده‌ها برای جامعه‌ای که بیشتر از گذشته به اجتماع جهان صنعتی شبیه شده است، چندان دشوار نخواهد بود، و بالاخره برای رسیدن به کاروان، همیشه نمی‌توان قدم به قدم راه را طی کرد و اگر قصد رسیدن هست، باید میان‌بر زد. بنابراین طرح و ارائهٔ نمایش امروز جهان یک ضرورت است (برنامه‌های نمایشی جشن هنر و ارائهٔ تازه‌ترین کارهای تئاتری جهـان در ایـن برنـامه‌ها و همچنین برنامه‌های تئاتر شهر و برنامه‌های تئاتری رادیـو تـلویزیون، در هـماهنگی بـا ایـن بایستگی است)» (ص ۵۹).

و اما از سوی دیگر، مبارزطلبی فنون عدیدهٔ جدید و خاصه تلویزیون و سینما و رادیو یعنی وسایلی که تکنولوژی آنها ممکن است فراگیر و عقیم کننده و منشاء از خودبیگانگی باشد، نیز مخاطره‌آمیز است.

ولی دراینمورد نیز مسأله یک سویه نیست و فی‌المثل، آثار نمایشی شناختهٔ فرانسه که نمایششان مرتباً تکرار می‌شود، از صافی ذهن بازیگران و منتقدان و تماشاگران جدید که فرضیات نمایشی ساخته و پرداختهٔ کسانی چون کاتب یاسین و دیگران را پذیرفته‌اند و باور دارند می‌گذرد و لاجرم تغییر می‌پذیرد، و این فرایندی است که به ایجاد تئاتری مردمی با نمایشنامه‌ها و تماشاگران فراخورِ آن، خواهد انجامید.

ولکن به قول جمال‌الدین‌بن‌شیخ چگونه ممکن است بدون وجدان و آگاهی و هشیاری‌ای «دراماتیک» و با پرهیز از چون و چراکردن در تاریخ و یا بی‌پرسش از فرهنگ، تئاتری آفرید؟ اگر این اصول با نیّت خیر و قصد بهبود اوضاع و احوال جهان به کار نروند، تئاتر عین لال‌بازی می‌شود و نقاب دروغ به چهره می‌زند و در کلیّتی انتزاعی پناه می‌گیرد، چون نمی‌خواهد هیچ تعارض دردناک زندگی و تجربهٔ حیاتی را به نمایش بگذارد.

پس مسأله این نیست که باید مضمونی یافت تا در قالبی که از خارج به عاریت ستانده‌اند بگنجد؛ بلکه مسأله اینست که آیا آن مضمون پس از آنکه به درستی تعریف و توضیح شد، شکل و قالب خود را خواهد یافت؟ به اعتقاد جمال‌الدین‌بن‌شیخ، برای حصول این مقصود باید از درآویختن با تعارضات و دشواریها نهراسید تا سازوکارهای خلاقیت چون چرخ و دنده به گردش افتد، و کار ادبی و هنری، در حاشیهٔ جامعه به نظاره بسنده نکند، بلکه پیشقدم و پیشاهنگ جامعه باشد و بالنتیجه نه در سکون و تسلیم‌پذیری محض تباه شود و نه در بوالهوسی و دلخواهی صرف، گمراه و بیراه گردد.

ونسان مونتی

جریان‌های عمده در ادبیات معاصر عرب[1]

داستان و نمایشنامه نویسی

حدود جهان عرب و قصه‌گویانش، در درازنای بحر متوسط (دریای مدیترانه)، از بندری به بندر دیگر، از طنجه تا بیروت، پیش از آنکه در آسیا از دریای سرخ تا خلیج فارس پیش رود، امتداد دارد. هر جا که مردمانی زندگی می‌کنند که زبان عرب، آنان را به یکدیگر پیوند می‌دهد، اقوامی می‌زیند (در سرزمینهایی) که از دریای اطلس (آتلانتیک) تا اقیانوس هند، به هم متصل‌اند.

نویسندگان عرب معاصر که گزارشگران و مترجمان جهان شرق یا قارهٔ آفریقایند، همچون همکاران بیگانه‌شان، در شط بیکرانهٔ ادبیات عالم شناورند. نادرند کسانی از آن میان که نتوانند با برخورداری از فرهنگ دوگانه یا سه‌گانه‌شان، به آثاراصلی‌ای (که غالباً خود، آنها را به عربی برگردانده‌اند)، دست یابند. با خواندن آثارشان، نمی‌توان آثاری را که هم ایشان خوانده‌اند، به یاد نیاورد. نویسندگان بزرگی چون جورج شهاده (شحاده) و یاسین کاتب که به زبان فرانسه می‌نویسند،

1- Vincent Monteil, Anthologie de la littérature arabe contemporaine, Beyrouth, 1969.

یادآور می‌شوند که طه حسین، «آندروماک» (Andromaque) و «گورستان دریایی» «المقبرة البحریه» (Cimetière marin) را ترجمه کرده و یوسف غصوب «تریستان و ایزولت» و سعید عقل، والری و راسین را.

پژواک نثرنویسان بزرگ قرن نوزدهم، در کرانه‌های نیل و فرات که موپاسان و چخوف و داستایوسکی پیروانی داشته‌اند، پیش از آنکه زمان سارتر و کامو فرا رسد، هنوز طنین‌افکن است.

اما آیا این امر برای آنکه آثار آن نویسندگان فقط به «انعکاسات» تعبیر شود، کفایت می‌کند؟ و اینان همه، فقط اشخاصی اروپائی هستند که جامهٔ شرقی در بر کرده و بدین گونه تغییر هئیت ظاهر داده و خود را مستور داشته‌اند؟ قطعاً نه. ذات انسان همواره همان است که هست، اما اینبار درام جهانی، در اقلیمی خاص، اقلیم دنیای عرب که در حال زایمان است، می‌گذرد.

در آوریل سال ۱۹۵۸، دانشمند جوانسال عراقی علی‌الوردی در دانشگاه آمریکائی (بیروت) شرحی درباب «معضل اخلاقی در جامعهٔ عربی» بیان داشت، و توجه شنوندگان را به فرقی که میان «نشانه‌های خارجی» تمدن جدید و مبانی آرمانی آن هست، جلب کرد. صرف شمارش این آرمانها، مسائل و معضلات ریشه‌دار در حیات اجتماعی را که ادبیات عرب دوران ما بیان می‌دارد، مطرح می‌سازد: «عرف و آداب، ارزشهای اخلاقی، ارزشهای شخص آدمی، اهمیت زن، مسئولیت اجتماعی، پژوهش خردگرایانه، روح علمی و آزادیِ فکر و ذهن».

آیا این بدین معنی است که قوهٔ خیال، نمی‌تواند دام خود را دلخواهانه بگستراند؟ نه درست برعکس. نویسندگان عرب در قبال واقعیات، بر وفق طبع و فردیّت و اصالت و گرایشهای خویش واکنش می‌کنند. و بدینگونه نوبه به نوبه، بین واقعیت و خیال، تحلیل (منطقی) و (منطق) زادبوم، التزام و قلق، به جریانهای بزرگ طبیعت‌گرایی، رمزگرایی، رمانتیسم روانشناختی، خطه‌گرایی، اجتماع‌گرایی و مذهب اصالت وجود یا قیام ظهوری، تسلیم می‌شوند و دل می‌سپارند.

در اینجا باید از بزرگان ادبیات عرب، تجلیل کنیم و به ارواح جبران خلیل‌جبران، امین‌الریحانی، ایلیا ابوماضی، درود بفرستیم و امین نخله، و میخائیل نعیمه و طه‌حسین را گرامی داشته، بستائیم.

همهٔ نویسندگان، چه جوانان و چه اسلافشان، رمانها و داستانهای کوتاه و

تئاتر و اشعارشان را به عربی فصیح ادبی [۱] یعنی به لغت عربی کلاسیک نو شده که ابزار فرهنگ و تمدن و فن برای نخبگانی به تعداد شصت الی هفتاد میلیون تن است، یعنی معرف یک ششم نفوس عالم اسلامی، می‌نویسند.

۱ - رمزگرایی و نمادپردازی

از میان نویسندگان عرب امروز بسیارند کسانی که با نویسندهٔ بزرگ آرژانتینی خورخه لوئیس بورخس در:

«مرغزارهای کمرنگ با شنگ‌های جاودانه،
که بی‌وقفه، سایهٔ کمان‌کش،
سایهٔ ماده مرال را در آن پی می‌کند مدام»، خواب می‌بینند.

رمز برای آنان «[مفتاح سرّ]، و یگانه وسیلهٔ فهم و تقریر چیزی است که بیانش به طریقی دیگر ممکن نیست، و آن رمز هرگز به شکل نهایی «تعبیر و تفسیر» نمی‌شود، بلکه همواره باید از نو کشف گردد، همچنانکه قطعه‌ای موسیقی هیچگاه الی‌الابد کشف نمی‌شود، بلکه هر بار مستعد آن است که با صورتی نو نواخته شود» [۲]. به گفتهٔ زیبای هنری کربن، آنان مردمی هستند که از «فرشته نمی‌هراسند».

این نویسندگان در همهٔ انواع ادبیات نمایندگانی دارند: از روایت تا تحقیق و بحث و رساله‌نویسی و تئاتر و شعر.

پژوهندهٔ فیلسوف لبنانی خلیل رامز سرکیس (۱۹۵۸)، (همانند) پیکرتراشی است که پیکره‌اش، «نشانی از هر چهره دارد. مگر آیا بیشترین ما از شرق و جنوب و غرب و شمال، رنگ نگرفته‌ایم؟».

در بغداد، عبدالملک نوری، دوستدار مشتاق و گرم‌روی ادبای بزرگ روس و جیمزجویس، سرایندهٔ «نشیدالارض» (۱۹۵۴) است. شبانگاهی، دستخوش نومیدی، در رؤیتی آسمانی، موجوداتی شفاف و سپیدپوش در منظری سبزفام می‌بیند، و آنگاه ناله و شکوه‌ای، نرم نرم، به گوش می‌رسد.

به نظر ژاک برک، (Jacques Berque) عبدالملک نوری، یادآور شبح

۱ـ در اینجا از نویسندگان عربی که به لغت عامیانه (به زبان گویش) و یا به زبان فرانسه می‌نویسند، سخن نخواهد رفت.

۲ـ «تخیل خلاق در تصوف ابن عربی»، به قلم هنری کربن، پاریس ۱۹۵۸، ص ۱۳.

مضطرب ژراردونروال (Gérard de Nerval) است. اما خاصه شاعران، در هر جا که باشند، در عالم رؤیا و احلام، احساس راحت و آسایش می‌کنند. چگونه می‌توان از شاعر تونسی ابوالقاسم الشابی که متأسفانه زود از جهان رخت بربست یاد نکرد؟ و شاعر الجزایری محمدالعمید حموعلی، ضرباهنگ کلاسیک سرودهٔ خود را با ایقاعی چنین تقطیع می‌کند: مثل‌الدفوف، علی‌المسامع، طنة خلابة و علی‌الاکف، جلود... (آوای) طبل از دوردست، گوش را به ناز و نواخت می‌فریبد: و این فقط دستی است که بر پوستی فرود می‌آید...

در لبنان شاعر صلاح لبکی در سال ۱۹۵۵ درمی‌گذرد، سفرهای نوین سوررئالیستی سندباد بحری را به ویکتور حکیم مدیونیم؛ و یوسف غصوب با ذوق رفیع و ظریف ادبیش، ساحر به یاد ماندنی «قفص‌المهجور» و «العوسجة‌الملتهبه» (روشنایی کوه طور به شکل بیشهٔ برافروخته که یهوه بدان شکل، بر موسی جلوه کرد) و «قارورة‌الطیب» (عطردان) است. سعیدعقل که در زبان فصیح و لغت عامه به یک اندازه خبیر و تواناست، دو تراژدی منظوم نوشت به نامهای: بنت یفتاح (۱۹۳۵) و قدموس (۱۹۴۴) و بعداً منظومهٔ بزرگ غنائیش: رندلی (۱۹۵۰) را به پایان برد. وی که از راسین و والری مایه می‌گرفت، توانست بی‌آنکه موسیقی اشعارشانرا فدا سازد، ساختاری دکارتی در شعر عرب وارد کند. بشر فارس که لبنانی‌ای مقیم مصر بود، نویسندهٔ حکایاتی چون «رجل» و سرایندهٔ اشعار و صاحب نمایشنامه‌ای رمزی به نام: «مفرق‌الطریق» (چهارراه) (۱۹۳۸) است. همچنین باید از شاعر سوری نزارقبانی یاد کرد. در ۱۹۵۸، آدونیس (نه منظومه) «اوراق فی‌الریح» (برگهائی در آغوش باد) را به طبع رساند، و در بیروت، «غیوب» (اسرار) اثر جورج رّجی و «نداءالبعید» جورج غانم، انتشار یافت. دوازده سال پیش از آن تاریخ (در ۱۹۴۶) سلیم حیدر، نخستین دیوان خود را به نام «آفاق» منتشر ساخته بود و در ۱۹۵۶ از همو نمایشنامه‌ای موسوم به «السنة‌الزمان» به طبع رسید.

نازک‌الملائکه دختر جوانسال عراقی، استاد ادبیات در بغداد است. وی از نخستین مجموعهٔ اشعارش به نام: عاشق‌اللیل (۱۹۴۹) تا «قرارة‌الموجة» (۱۹۵۷)، احساس خوانندگان را با نغمه‌ها و الحان حزین و زیبایش، به اهتزاز درمی‌آورد. در وراء شرق و خاطرهٔ بابل، مضمون غم‌انگیز «خمس اغان للألم» (پنج نغمه برای درد) (۱۹۵۷) وی، این پرسش است: «ماهوالألم؟» (درد چیست؟) و پاسخش این است:

«طفل صغیر ناعم مستفهم‌العیون...» (کودک خردسال مهربانی با دیدگانی استفهام‌آمیز...). و حافظهٔ ما بی‌اختیار، شاعرهٔ بزرگ شیلی گابریلا میسترال Gabriela Mistral و قطعه‌اش... El nino solo را فرایاد می‌آورد.

دست کم برای دو نویسنده، تئاتر، ملکوت رمز است. در تونس محمودالمسعدی، پس از نگارش «المسافر» و «مولدالنسیان» (زادگاه فراموشی) در ۱۹۵۵، نمایشنامهٔ ستایش‌انگیزی به شیوهٔ ایبسن موسوم به «السّد» منتشر ساخت که رمز پیکار بشر و گفتگوی نزاع‌آمیز ابدی میان خیال و واقع، «بین قلق ایمان و قدرت شک» است. و صدر کتاب را به این اندیشهٔ سنت ـ بو (Sainte - Beuve) همچون کتیبه‌ای، موشح ساخت که «شعر آن نیست که از همه چیز بگوید، بلکه آن است که دربارهٔ همه چیز به تخیل وادارد».

در مصر توفیق‌الحکیم به ۶۰ سالگی رسیده است[1] و در دورهٔ مجد و افتخار، حمایل و گردنبند ممتاز نظام جمهوری را دریافت داشته است و به نمایندگی دائم جمهوری عربی متحده در یونسکو، منصوب گشته است. وی نمایشنامه‌های رمزی عدیده‌ای نوشته که وقایع آخرینش: «نحو عالم‌الغد» (به سوی جهان فردا) در فضای بین کرات و سیارات می‌گذرد. توفیق‌الحکیم که شیفتهٔ تئاتر است، «عودت به کلاسیکهای تئاتر یونان» را موعظه می‌کند. او را با مترلینگ و لونورمان (Lenormand) نیز قیاس کرده‌اند. و گاه یادآور کامو در کتابهای «سوءتفاهم» و «کالیگولا» است. در تراژدی «اهل‌الکهف»، به مضمون «اسطورهٔ قدسی» و مضمون سورهٔ کهف قرآن کریم بدین مضمون که «فتیان افقس‌السبعةالذین بقوانائمین فی‌کهف طول ثلاثة قرون ثمّ بعثوا احیاء لیموتوامن جدید» بازمی‌گردد. در تئاتر توفیق‌الحکیم، اهل کهف فقط عبارتند از دو دوست همراه: یک شبان و سگش قطمیر، که چون از واقعیت سر می‌خورند و دلزده می‌شوند، ترجیح می‌دهند که به غار بازگردند و در آنجا بمیرند. در غار، میشلینیا در حال نزع به پریسکا دختر جوانی که دوستش دارد ولی زمان بین آنها فاصله انداخته، می‌اندیشد و هذیان می‌گوید.

۲- تحلیل غنائی

گرایش دیگری هست که دو جریان روانشناختی و رمانتیک در آن با هم تلاقی

۱ـ مقاله در ۱۹۵۹ نوشته شده است(م).

می‌کنند، ولی خلط نمی‌شوند.

برک در لبنان که «سرزمین دیدار و انسان دوستی» است، در درجهٔ اول از «یومیات میشل سرور» نوشتهٔ میشل اسمر (۱۹۳۸) یاد می‌کند که «نوعی آندره والتر نسل حاضر شرق» است، با ستایشی که برای نیچه دارد و نیز کشف و شهود دقیق و «تواترات قلبی»اش.

در شعر ابوشبکه (متوفی سال ۱۹۴۷) و در اشعارآزاد عبدالله قبرصی (مصرع السمنة) [مرگ مرغ باسترک (نوعی سار)] جنبهٔ رمانتیک غلبه دارد؛ اما برای «شاعر سرایندهٔ درد» پولس سلامه، صاحب دو اثر بزرگ حماسی و «مذاکرات جریح» (خاطرات مرد زخمی) (۱۹۵۷) که تأثرانگیز است و در آن شرح هفده سال رنج و درد بی‌وقفه و پایان‌ناپذیر و انزوا و ثبات و پایداری در تحمل مصایب، صورت «خاطرات مردگان» را یافته، مقام خاصی باید قایل بود.

جمیل جبر مترجم توانا و زبردست «پرواز شب» (طیران‌اللیل) ومحقق و رمان‌نویس، در «بعدالعاصفه» (پس از طوفان) (۱۹۵۴)، داستانی عاطفی روایت می‌کند و هنرمندانه به تصویر صحنه‌هایی از زندگانی در لبنان می‌پردازد، اما می‌داند چگونه از ملاحظات یومیه گذشته، به دیدی شامل و کلی ارتقاء یابد.

شاعر بزرگ یوسف غصوب در «اخلاق و مشاهد» (خلقیات و تصاویر) (۱۹۲۴) که به شیوهٔ لابرویر (La Bruyère) نگارش یافته، آموزگاری اخلاقی است، و حتی اگر بعضی جزئیات و تفاصیل، قدیم‌العهد است، صحّت نقش چهره‌ها و ظرافت ملاحظهٔ استهزاآمیز، سیمای «موسیولبنان» را با خط و مرکّبی پاک نشدنی، ترسیم می‌کنند. اما این مترجم «تریستان و ایزولت» و «آنتیگون» ژان آنوی و «الامیرالصغیر» (شازده کوچولو) و «انشوطةالافاعی» (چنبر مار)، همچنان مایهٔ حیرت ماست. نگارش رمانی را دربارهٔ روستایی خیالی به نام «بیت‌الغاب» (خانهٔ جنگلی) که به دعوی ساکنانش بزرگترین قریهٔ لبنان است، تازه به پایان برده است. این کتاب، اعترافات زن دلداده‌ایست در حسرت عاشقش و لبریز از تحقیر برای شوهرش، اما همهٔ حقد و کینهٔ خود را نثار مادرش می‌کند.

محمدحسین هیکل (متوفی ۱۹۵۶) در آخرین رمانش، بررسی روانشناسی زن را به عنوان موضوع، برگزیده است. وی که نویسندهٔ نخستین داستان کوتاه به سبک «جدید» در زبان عربی یعنی: «زینب» است (۱۹۱۴) که مایهٔ نفرت پارسایان و سنت

گرایان بود، سرانجام در ۱۹۵۵، سیره یا زندگینامهٔ زنی مصری و غریب‌الاطوار را از زبان خود وی نقل کرد که «هکذا خلقت» نام دارد، یعنی «خداوند ویرا بدینگونه آفرید و اگر چنین است، پس بی‌تقصیراست!». این زن که «زندگی را دوست دارد، ولی از تسلیم شدن بدان اجتناب می‌ورزد»، در پایان حیاتش، به مرور و تأمل در گذشتهٔ خود می‌پردازد، و زمانی را به یاد می‌آورد که در آغاز این قرن، بعضی دوستان پدرش نمی‌پذیرفتند که دختر به مدرسه رود، و قهرمان داستان، به تأثیر تعیین‌کنندهٔ «محیط اجتماعی» می‌اندیشد، بی‌آنکه نقش مقتضیات را از یاد ببرد.

یکی از موضوع‌های محبوب ادبیات عرب، داستان دوران جوانی پسربچه‌ای مسلمان در مدرسه‌ای سنتی (مکتب‌خانه) است. این موضوع را در همه جا می‌توان یافت، حتی در آسیای مرکزی شوروی، در کتاب «دکریات» (خاطرات) صدرالدین عینی[1] تاجیک، برندهٔ جائزه استالین به سال ۱۹۵۰. در سال ۱۹۵۸، نویسندهٔ «الحّی‌اللاتینی» Quartier latin، سهیل ادریس، در رمانش «الخندق الغمیق»، داستان خلاصی و رمیدگی شیخی جوانسال، و شیخ‌زاده، را تعریف می‌کند که سرانجام قیود محیطی بسیار محافظه‌کار را در هم می‌شکنند.

کتاب شهیر طه حسین «الایام» در تابستان ۱۹۳۹ در Vis-sur-Cère فرانسه تألیف یافته است. همه این داستان دلگداز راکه به زبانهای فرانسه، انگلیسی، روسی، فارسی، عبری، مالزیایی و چینی ترجمه شده است، می‌شناسند. آندره ژید این «ظفرمندی صبورانهٔ نور معنویت بر ظلمات» را ستوده است. تنهایی جوانی نابینا و پیکارش برای آموختن و برقراری ارتباط با دیگران و دریدن پرده‌های «ظلمانی جهل و حمق» (Lecerf)، محال است خواننده را تحت‌تأثیر قرار ندهد و وی با بی‌اعتنایی از آنها بگذرد. روزی از سوار شدن به قطار سرِ وقت باز می‌ماند و در ایستگاه قطار وسنا. سرگردان می‌شود. مردم می‌خواهند وی را به آواز خواندن و یا تلاوت قرآن وادارند: «صدایش در گلو می‌ماند و اشکها بر گونه‌هایش فرو می‌ریزند... و بدینسان رنجهایش پایان می‌گیرند و رهایش می‌کنند. طه حسین در اثری جدیدتر (۱۹۵۵)، حکایت می‌کند که چون خواست رهسپار اروپا شود، یکی از شیوخ الازهر از وی پرسید در اروپا چه می‌تواند آموخت؟ و طه حسین جواب داد: «سریانی، زیرا به این زبان باید به فرشتگانی که در قبر از من پرسش می‌کنند، پاسخ گویم...».

۱ـ در متن به غلط اینی آمده است (م).

۳- خطه‌گرایی (اقلیمیّه)

این گرایش که از سرچشمه‌های جوشان زادبوم می‌تراود و فروتنانه در درون مرزهای ایالت زادگاه محصور می‌ماند، بی‌قدر و اعتبار قلمداد شده است. اما در فرانسه و کشورهای دیگر، شأن و منزلتی دارد. بی‌گمان راست است که بسی شاهکارها، چارچوب تنگ خطه‌گرایی را در هم می‌شکنند و از آن تجاوز می‌کنند. آیا «سارن»(Sarn)(Precious Bane)از ماری وب (Mary Weeb) (۱۸۸۱-۱۹۲۷) و «نفوس مرده» گوگول، رمانهای «اقلیمی»اند؟ آیا «اقلیم»، قلمرو Estaunie (۱۸۶۲-۱۹۴۲) و موریاک (Mauriac) و بسیاری دیگر است (و آنان در همین خطه گام می‌زنند)؟ چگونه ممکن است به فرج‌اللّه حایک و محمد دیب که در تلمسان، معلم است و به مولود فرعون خصوصاً، سرایندهٔ «ایام القبائل»، نویسندهٔ قدرتمند «ابن‌الفقیر» و «الارض والدّم» (زمین و خون)، برندهٔ جایزهٔ مردمی (شعبی) نیز نیندیشید؟

لبنان سرزمین ممتاز رمان یا قصهٔ پیگیر در کوهستان است. باید از همهٔ نویسندگان این قبیل داستانها یاد کرد: عبدالله قُبُرصی نویسندهٔ «صراع‌الیتیم» (پیکار یتیم) و بسیاری دیگر. انیس فریحة استاد علامهٔ دانشگاه آمریکایی و مؤلف رسالاتی در زبان‌شناسی، و رساله‌ای در جامعه‌شناسی فرهنگ مردم لبنان (حضارةفی‌طریق‌الزوال)، خاطرات دلنشینی به نام: «اسمع یا رضا» (گوش کن رضا) (۱۹۵۶) نگاشته که در آن برای فرزند کوچکش، از اوضاع و احوال لبنان قدیم سخن می‌گوید و علاقهٔ نیایش به پشت‌بام خانه راکه وی در خردسالی شبها همانجا در آغوش مادرش به آهنگ ترانه‌های شکوهمند بوزنطی می‌خوابید، می‌ستاید.

توفیق عواد از بکفیا تا تهران، و از بیروت تا مکزیکو، زادبوم‌اش، «خردسال لنگ» (صبیه‌الاعرج)اش راکه قهرمان نومید «رمان نوآور و نوجوی» (ژاک برک) اوست، به نام «الرغیف» (نان) (۱۹۳۹)، به همراه می‌برد. در سوریه، فؤادالشایب در ۱۹۴۴، مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه به نام «تاریخ جرح» (داستان یک زخم) به چاپ رساند که در آن، بیدار شدن شهوت را نزد مرد جوانسالی در «بهاران گرسنه» (ربیع متضّور)، ملاحظه می‌توان کرد. یکی از زنده‌ترین روایات، داستان ورود نخستین اتومبیلها به قراء سوریه است و بدین مناسبت، نحوهٔ برخورد بدویان را با مکانیک، خاطرنشان می‌سازد. عنوان این داستان «جنازةالآلة» (جنازهٔ ماشین) است، و

آن داستان مردی بدوی است که می‌خواهد به رغم مخالفت شدید زنش، قاطرهایش را به فروش برساند تا کامیونی بخرد، اما در راه بازگشت از بازار که نتوانسته چهارپایانش را بفروشد، به ماشین ده که پنچر شده و در گل و لای فرو رفته «با موتور بی‌حرکت و چراغ خاموش» (جامدة المحرک منطفئة الضوء) باز می‌خورد، و با گاری‌اش، جنازه ماشین را یدک می‌کشد و اینچنین با جلال و شکوه، به میدان ده که تمام مردم روستا در آن اجتماع کرده‌اند تا شاهد دفن مکانیک باشند، می‌رسد.

۴- واقع‌گرایی

بسیارند نویسندگان عرب که به واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی تمایل دارند. شمار کثیری ابا ندارند که به زبانی بی‌پرده و عریان، حیات هر روزینه را توصیف کنند. همه می‌خواهند مناظر عادی و روزمره و پر معنایی را که مشاهده کرده‌اند، به دقت شرح دهند. در مصر غالب مجموعه‌های داستانهای کوتاه، در وصف روزهای اندوهبار فلاحین دلتا و یا کار و کوشش مردم شهرنشین است.

پس از محمد تیمور، خالق داستان کوتاه در مصر، برادرش محمود توانست دوموپاسان مصر لقب گیرد (H.Pérès). امروزه مشهورترین نویسندگان واقع‌گرا عبارتند از: سعدمکاوی صاحب «الماءالعکر» (آب تیره‌گون) (۱۹۵۶)، احسان عبدالقدوس، امینه قطب (۱۹۵۸) و خصوصاً یوسف ادریس و محمد صدقی و یوسف‌السباعی.

یوسف ادریس سی ساله است و پزشک جوانسالی است که به سال ۱۹۵۱ از دانشگاه قاهره فارغ‌التحصیل شده است. نخستین کتابش «ارخص لیالی» (ارزانترین شبها) نام دارد و در آن مسئلهٔ تشویش‌انگیز رشد جمعیت را که موجب شده ۲۳ میلیون مصری بر زمین قابل کشت و مزروعی که از مساحت سرزمین هلند وسیع‌تر نیست، توده گردند، به نمایش می‌گذارد، و نشان می‌دهد که «باروری غریزی یا زیستی» (کثرت زادوولد) نشانهٔ نعمت و فراخی نیست، بلکه نمودگار فقر و بینوائی است، «وقتی سفره خالی است، بستر خواب زایاست» (Josué de Castro). عبدالکریم مسکین، یک تن از قهرمانان ترحم‌انگیز وی، هر شب به علت بی‌پولی، کاری ندارد جز پیوستن به همسرش و خلق فرزندان جدید و نان‌خوران و روزی‌طلبان تازه، «و شکمهائی که باید با سنگ پُرشان کرد».

محمد صدقی سندیکالیستی عزب است. و چون بسیار فقیر بوده، نتوانست در مدرسه درس بخواند و در خردسالی به شاگردی نزد نجاری و سپس در کارخانهٔ ریسندگی به کار مشغول شد. بعدها به جوشکاری و ریخته‌گری پرداخت و در حین کار به درس خواندن در کلاسهای شبانه ادامه داد و سرانجام توانست تحصیلات ابتدائی و متوسطه را با موفقیت به پایان برساند و ماشین‌نویس و کارمند اداره گردد. اما در بیکاری و سپس به عنوان روزنامه‌نویس «فعال» (activiste) سندیکاهای کارگری، طعم فقر و زندان را چشید. در ۱۹۵٦، مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه به نام «الانفار» (مردمان) منتشر ساخت. در آن کتاب به عنوان مثال، کارمند دون پایه‌ای را در قاهره مشاهده می‌کنیم که غرق در قرض و بدهکاری است و روز اول ماه، بعد از گرفتن حقوق به خود اجازهٔ این ولخرجی را می‌دهد که بلیط اتوبوس بخرد، به جای آنکه برحسب معمول بدون خرید بلیط دزدکی سوار اتوبوس شود. «احساس می‌کند که آدم محترمی است... و زندگی زیباست...».

در ۱۹۵۸ محمد صدقی، کتاب دیگری انتشار داد به نام «الایدی الخشنة» (دستان خشن) که همان جوّ و حال و هوای کتاب پیشین را دارد.

می‌توان یوسف‌السباعی را که نویسندهٔ مردمی و پرباری است، قرین وی دانست. یوسف‌السباعی افسری است که مدیر موزهٔ ارتش بوده و نقش سیاسی مهمی بر عهده داشته و حالیا کمیتهٔ عالی ادب و هنر را روح و جان می‌بخشد. داستانهای بسیار نوشته، آکنده از ملاحظات دقیق و شوخ و طنزآمیز و یک نمونهٔ اعلای آن، بیگمان داستان «قهوه‌خانهٔ عملهٔ نعش‌کشی» است از مجموعه «السقّامات»[1] (سقّا درگذشت).

۵- ادبیات (ملتزم)

به یقین خاصه در میان «واقع‌گرایان» و «طبیعت‌گرایان»، نویسندگانی که کمابیش «ملتزم» به عمل یا تفکر سیاسی نباشند، نادرند. همانگونه که یوسف نجم، ضمن بازی با الفاظ در سومین کنگرهٔ نویسندگان عرب (قاهره، ۱۹۵۷) گفته است: «نویسندهٔ بورژوا (بورجوآزی) و نویسندهٔ برج عاجی وجود ندارند». در کنگرهٔ کویت (دسامبر ۱۹۵۸)، سهیل ادریس ضمن بسط مضمون «قهرمان‌پروری» (بطولة) در رمان جدید

۱ـ که ترجمهٔ فرانسوی آن به قلم Michel Barbot در مجلهٔ Orient، پاریس شماره ۷، ۱۹۵۸ به چاپ رسیده است.

عرب، از هشت تن که به نظر وی اهمیت اساسی داشتند یاد کرد: جبران خلیل جبران، محمود احمدالسید (نویسندهٔ عراقی صاحب «جلال خالد» ۱۹۲۸، توفیق عواد، توفیق‌الحکیم، شکیب‌الجابری، طه‌حسین، یحیی حقی و نجیب محفوظ.

در واقع در اینجا باید بیشتر از کسانی که به گفتهٔ ژاک برک «بر هنر و نقدی سوسیالیستی تاکید دارند که می‌کوشد تا خوشبینی انقلابی را بر اساس واقعیات بنیان نهد»، یاد کرد. از قبیل یوسف‌السباعی که خاطرهٔ انتخابات مصر را در رژیم سابق احیاء می‌کند.

در ۱۹۴۳ نویسندهٔ مصری یحیی حقی داستانی واقع‌گرا و مهرانگیز به نام «قندیل امّ‌هاشم» به چاپ رساند و آن توصیف اسماعیل جوانسال از خانوادهٔ دینی و سنت‌گرایی است که پس از فراغ از تحصیل طب در انگلستان با دانشنامهٔ پزشکی به میهن خود بازمی‌گردد. ماجرا در اواخر قرن نوزده می‌گذرد و نویسنده، قهرمانش را دل‌آزرده و نفور از «ثالوث الشریر»: فقر و بیماری و جهل، تصویر می‌کند. اسماعیل نخست دربارهٔ مردمی که به نظرش انبوه انبوه در هم می‌لولند و بینوا و فقیرند و عقب مانده، بی‌هیچ گذشت و اغماضی به قضاوت می‌پردازد، اما به زودی دیدش از ظواهر دورتر خواهد رفت: به میهنش ـ مصر ـ که آن را «عروس الغابه» (زیباروی خفته در جنگل) (La Belle au Bois Dormant) می‌نامد و به سوی مردمش که یاد می‌گیرد دوستشان بدارد و توفیق می‌یابد که درمانشان کند، بازمی‌گردد. و در «لیلة‌القدر»، در روشنائی قدس اقداس کودکیش، درمی‌یابد که «علم بی ایمان وجود ندارد...».

تمایل و التفات خاص شرق جدید به داستان کوتاه که در هم فشرده‌تر و چاپش در مطبوعات و مجلات آسانتر و خواندنش راحت‌تر و سریعتر است، از نظرمان دور نمانده است.

عبدالرحمن الشرقاوی با نگارش «ارض» در ۱۹۵۴، رمان فلاحی مصری را با واقع‌گرائی و استواری و عطوفت نوشت. رمان زمینِ روزی‌ده عبدالرحمن شرقاوی، خاصه رمانِ کسانی است که آن زمین را می‌کارند و نظام فئودالی به علت فقد اصلاحات ارضی، آنان را استثمار می‌کند، ولی فلاحان بنا به سنت فئودالی، رعایایی هستند که بدان زمین وابسته‌اند، و وضع‌شان همان وضع خضرای مسکین و بدبخت است که نویسنده درباره‌اش می‌گوید: «حیاتها طین و آخرتها طین» (زندگانی‌اش در دنیا خاک است و در عقبی نیز خاک). می‌بینیم که در اینجا، خطه‌گرائی و

طبیعت‌گرائی و التزام اجتماعی درهم می‌آمیزند. اما در یک رمان کوچک نویسندهٔ عراقی ذوالنون ایوب که مدتی مدید در هجرت می‌زیست و اینک مدیر کل ارشاد عامه است، به نام: «الیدوالارض والماء» (۱۹۴۸) مشکل ارضی را که مشکلی جاودانه و اساسی است، بازمی‌یابیم. آخرین مجموعه داستانهایش به نام: «قصص من فینیا» (داستان‌های وینی» (۱۹۵۷)، در درجهٔ اول، اثری به قلم نویسنده‌ای اهل مجادله و جنگ قلمی و مؤلف رسالات هجوآلود و توبیخ‌آمیز است. فلسطینی «پناهنده، پناهنده» (اللاجیء اللاجیء)اش، بیشتر در پی اقناع است تا شرح و بیانِ مطلب، معهذا ایوب نویسنده‌ای نمونه و الگوست، و در لبنان، نویسندهٔ «مترقی»، محمد مجذوب نیز همین حال را دارد.

سرانجام به نجیب محفوظ نویسندهٔ رمانی سه بخشی (۱۹۵۶-۱۹۵۷) می‌رسیم که به فضل جزءِ دوم آن در ۱۹۵۷ «جایزهٔ دولتی» را که بالغ بر هزار لیرهٔ مصری است، دریافت کرد. وی که لیسانسیه در فلسفه و متولد قاهره است، زندگانی خانوادهٔ مسلمانی را که بسیار سنت‌گرا و از خرده بورژوازی قشر تجارند، بین سالهای ۱۹۱۷ و ۱۹۴۴ تصویر می‌کند. تصویر عاری از ملاطفت پدری که اندکی فریسی است، یادآور رمان «ماضی بسیط» Le Passé simple (به سبک و شیوهٔ سلین Céline) است که نویسندهٔ مراکشی ادریس شرائبی در سال ۱۹۵۴ به فرانسه نوشته است. ابّ جومیه (Jomier) از طریقت دومینیکی، تحقیق مهمی دربارهٔ نجیب محفوظ کرده که اخیراً به عربی ترجمه شده است. آدم‌های این رمان سه بخشی، نفس زندگانی‌اند. در سال ۱۹۲۵ کمال جوانسال در دارالمعلمین به تحصیل اشتغال می‌یابد. شیفتهٔ علم می‌شود و با مطالعهٔ داروین به پیشرفت و ترقی و افکار جدید شوقمندانه دل می‌بندد. اما جامعه، مقامی را که به اعتقادش حق اوست، برایش قائل نمی‌شود، و وی رفته رفته دربارهٔ خود و همه چیز شک می‌کند و آدمی منزوی و تنها می‌گردد. برادرزاده‌هایش در حوالی سال ۱۹۴۰ بیست ساله‌اند. یک تن از آنان، جاه‌طلب بی‌وجدانی است که می‌خواهد به هر قیمت در زندگی کامیاب شود، حال آنکه پسر عموهایش که دو برادرند، راه دیگری پیش می‌گیرند. عبدالمنعم که جزء «اخوان‌المسلمین» شده، ریشی طوقی می‌گذارد و به شتاب رجولیت نوپدیدش را در مجرای ازدواج می‌اندازد. احمد در جهت خلاف خانواده‌اش گام برمی‌دارد و کمونیست می‌شود. سرانجام در ۱۹۴۴، مارکسیست و مؤمن، به زندان می‌افتند، اما پیش از آن نجیب

محفوظ با لطف و طنز، عشق «مترقیانهٔ» احمد به سوزان را که چون وی در مجلهٔ «انسان جدید» قلم می‌زند، توصیف می‌کند.

در قاهره به سال ۱۹۴۲، وقتی رومل به دروازه‌های اسکندریه رسیده، آن دو جوان در پارکی عمومی نشسته‌اند و سوزان فقط به این شرط حاضر شده در آنجا حضور یابد که کتابی شایان ترجمه دربارهٔ سازمان خانواده در شوروی با خود بیاورد. احمد به رغم همهٔ تلاشهایش موفق نمی‌شود که صحبت را به موضوعهای عاطفی و احساسی بکشاند. دختر جوان، لحظه‌ای از حمله به «اخوان‌المسلمین» و به «سوسیالیسم موهوم» آنان لب فرو نمی‌بندد. و احمدِ مسکین با اندوه به خود می‌گوید که دختر با «وجدان طبقاتی» و «اصول و مبادی»اش چه کسالت‌آور است... اما سرانجام از خود می‌پرسد که شاید «وجه نظری بورژوا مآب» نسبت به زن دارد... مگر گاه محبوبش وی را ملامت و شماتت نمی‌کند که چون او به طبقهٔ کارگر تعلق ندارد؟ مگر پیش نیامده که وی را امیراحمداوف لقب دهد؟! آنگاه وی در پاسخ گفته که مسؤول ولادت و نیز محیط خانوادگیش نیست، حال آنکه به اعتقاد دختر آنچه اهمیت دارد، موضع‌گیری و عمل است. معهذا بحث بر سر کلمه‌ای کلیدی، یعنی واژهٔ «الکرامة» دوباره خیز برمی‌دارد و شدت می‌گیرد و سوزان چیزی را که «روحیهٔ بورژوا مآب» احمد می‌نامد به رخ وی می‌کشد. احمد که از نزاع به ستوه آمده، به دختر خرده می‌گیرد که «حضرت رسول خاتم شبانروز می‌جنگید و اما این مانع از آن نشد که نُه زن اختیار کند». و سوزان بیدرنگ پاسخ می‌دهد که «بگذار از کارل مارکس بگویم که برای نوشتن کاپیتال، زن و فرزندان خردسالش را رها کرد و به اهانت دیدن و گرسنگی کشیدن مبتلا ساخت» و احمد سخن را با این قرقر زیر لب ختم می‌کند که «به هر حال زناشویی کرده بود...»!

نجیب محفوظ اخیراً در مصاحبه‌ای در قاهره گفته است که آرمانش «سوسیالیسم» بوده، ولی قهرمان رمانهایش (چنانکه در آثار مارسل پروست)، زمان است... و بدینگونه وی پیشقراول نویسندگان دیگر عرب است که برایشان التزام، قضیه‌ای درونی و باطنی، «وجود عمیق» است، نویسندگانی که کلمهٔ کلیدی‌شان «قلق» است و سیلاب مذهب قیام ظهوری آنانرا با خود می‌برد.

٦- مذهب قیام ظهوری (وجودیه)

این کلمهٔ قلق و مضمونش به نظر ژاک برک استاد کلژدوفرانس، دارای چنان اهمیتی بود که وی مقالهٔ بلندی دربارهٔ «قلق عرب در عصر جدید» (۱۹۵۸) نوشت. به نظر او سه خصیصهٔ اصلی این قلق را به خاطر باید سپرد: خلط بین طبیعت و عالم سیاست (از لحاظ عرب «طبیعت، همانا غیر، دیگری است»)، تقدم رمز بر واقع («کلام منحصراً وسیلهٔ اعلام و ابلاغ نیست. بلکه برانگیزنده و خالق است»)، قوّت انفعال و داغ دل. در این حال و هوای عاطفی، مذهب وجودیه، فکر محرکی است که ممکن است به التزام سیاسی و اجتماعی و یا به نومیدی و نیست‌انگاری و یا به راه سومی که عصیان و تمرّد است، مؤدّی شود. سارتر و کامو و «وجودیهای» مسیحی (از کی‌یرکگور تا گابریل مارسل) را در نظر داشته باشیم! در این ماجرا باید تفکرات روشن رنه حبشی و مقدمه‌ای راکه جبرا ابراهیم جبرا در ۱۹۵۷ بر «الصمت و المطر» (خاموشی و باران) حلیم برکات نوشته است، خواند.

مدتی چنین می‌پنداشتند که قلق و غثیان سارتری، خاصه به عراق که از این لحاظ به همسایه‌اش ایران نزدیک است و به نویسندهٔ بزرگ ایرانی صادق هدایت، سرایندهٔ دلهره، منحصر است که نومیدی وی را به خودکشی در پاریس (۱۹۵۱) کشانید. اما شاعر عبدالوهاب البیّاتی مترجم الوار (Eluard) و لورکا، بعد از «اباریق مهشمة» (جامهای شکسته) در ۱۹۵۴، دو مجموعه آخرش را در هجرت و تبعید انتشار داد و در آنها نومیدی سیزیف را سرود. عالم جامعه‌شناس علی‌الوردی دربارهٔ «خوارق اللاشعور» (شگفتیهای ناخودآگاهی) رساله‌ای نوشته که در آن (به قول ژاک برک) ثابت می‌کند که «ناخودآگاهی بخشی از کوه یخی است که در آب پنهان است، یعنی فقط یک پنجم آشکار و پیدای واقعیت است». در قاهره، فیلسوف دیگری عبدالرحمن بدوی اخیراً انسان را «چون ریسمانی توصیف کرده که بر پرتگاهی کشیده شده که دو بی‌نهایت را از هم جدا می‌کند: «کائن مطلق و عدم مطلق» و همو مشکلی را طرح کرده که برک آن را به درستی «انساندوستی سردرگم و مردّد» می‌نامد. ولی پیشتر در سال ۱۹۲۷ در لبنان ایلیاابوماضی که بعداً به آمریکا مهاجرت کرد (و در ۱۹۵۷ درگذشت) شک و بدبینی خود را در منظومهٔ مشهورش «لست ادری» سروده بود.

اما امواج مذهب وجودیه که از اروپا آمده، اخیراً کرانهٔ شرقی بحر متوسط

(مدیترانه)رافراگرفته‌است‌واکنون نسل«جوانان خشمناک»(Angry Young Men)، رقبای مارک هلاسکو (Marek Hlasko) لهستانی، نویسندهٔ نومید «هشتمین روز هفته» (۱۹۵۶) - تنها روزی که عشاق گوشهٔ خلوتی برای مهرورزی می‌یابند - می‌خواهند به عربی، مافی‌الضمیر خود را بیان کنند... پیش از آن در ۱۹۴۷ فؤاد کنعان، فریاد «بیزاری» (قرفه) خود را سر داده و به اسلوبی تحریک‌آمیز، عقدهٔ حقارت نفس، حرمان و سرکوفتگی (کبت) را توصیف کرده بود.

در ۱۹۵۶ سهیل ادریس، مترجم «دستان آلوده» (الایدی القذرة) و «طاعون»، داستان کوتاهش «قلق» را انتشار داد. می‌نویسد: «زندگانی مرا دیگران برای من می‌زیند و این «دیگران»: تقدیر و مقتضیات و دشمنان و زعما و رهبران‌اند...». امسال، جمیل جبر سرگرم نوشتن رمان جدیدی با همان عنوان قلق است. پارسال، یوسف الخال «البئرالمهجورة» (چاه متروک) را انتشار داد که منظومه‌ای در پوچی است و در آن پیرو و پی‌سپر ت.س.الیوت و عزراپاوند، دربارهٔ اصل و اساس معضل از خود می‌پرسد: «آیا آدم ندار، نان هر روزینه (روزی)اش را به عرق جبین خویش می‌خورد یا با اشکباری به سبب تحقیر شدن؟». از سرّ، دل‌آگاهی دارد: «حجاب مجهول را نمی‌توان درید»، و همچنین پرده‌های عشق و زیبایی را.

اما در مورد آثارجورج شامی می‌توان عنوان کتاب (Villiers de l'Isle-Adam ۱۸۳۸-۱۸۸۹) را به کار برد: «قصه‌های دل‌آزار» (Contes cruels). مجموعه قصه‌هایش «النمل‌الاسود» (مورچگان سیاه) (۱۹۵۵) وصف انسانهایی است که در هم می‌لولند و سرگشته و سرگردانند و بداقبالند و از توش و توان افتاده‌اند و احساس بیزاری (قرف) از زندگی و مرگ، به خاطر می‌دمند. در مجموعهٔ دیگر قصه‌هایش به نام: «الواح صفراء» (۱۹۵۹) نویسنده‌ای واقع‌گرا و «وجودی» است که وسواس جنسی و شهوت‌آلود قاتل یا مادری را توصیف می‌کند که خون پسرش را بر آسفالت جاده می‌لیسد. جبرا ابراهیم جبرا می‌گوید که «غضب شاید نشانهٔ عصر ما باشد. همچنان که بدبینی (تشاؤم) مشخصهٔ دوران پیشین بود». وی این اندیشه را در حق حلیم برکات نویسندهٔ «الصمت و المطر» (۱۹۵۸) که به اعتقادش، نویسندهٔ تشنج قلق‌انگیز میان وهم و واقع است، ابراز داشته است. برای حلیم برکات، بحران، یا با ردّ و نفی از جانب پناهندهٔ فلسطینی (در داستان کوتاه «رمال»، شن‌ها) یا با مرگ «در «الثلج لن یبقی علی وجهی»، برف بر چهره‌ام نخواهد ماند) و یا با مصالحه‌ای

خشونت‌آمیز (در «الصمت والمطر») پایان می‌گیرد، و فرو می‌نشیند. وی در توصیف تجاذب بین اضداد، زوج بغض و حقد، و سرکوب اسطورهٔ «پدر» (مرجعیت و اقتدار و سنن و تقالید و ترس)، همآوا با آندره ژید که می‌گوید: «خانواده‌ها از شما بیزارم»، از قول آدمی متمرد که بانگ برمی‌دارد: «البیت جهنم»، (و این طرف دیگر معادله است)، می‌درخشد. و ترجیع‌بندش: کلمه فراغ (خلاء، فضای خالی) است: فضای خالی در خون، فضای خالی در ذات و جوهر که فقط طوفان آن خلاء را پر می‌تواند کرد. و این قطب مخالف باران است، باران تطهیر کننده (المطر المطهر)، باران دارای دو گونه اثر: هم لعنت و هم برکت، هم غضب و هم وعدهٔ حیات. «الصمت و المطر» سنفونی قلق و غضب است.

سپاس خدای را که این جوانان، منطق شناس نیستند. برخلاف دکارت که شعار ظاهر شدن در انظار مردم و گام برداشتن با چهرهٔ پوشیده (Larvatus prodeo) را برگزیده بود، با چهره‌ای باز و بی‌نقاب پیش می‌روند. آخرینشان لیلی بعلبکی، در آغاز بازپسین خطابه‌اش در ندوهٔ (cénacle) لبنانیه (۱۹۵۸) بانگ برمی‌دارد که «نحن بلاقنعة» (ما که بی‌نقابیم). این زن جوان مسلمان لبنانی، نویسندهٔ رمانی در ترجمهٔ حال خویش است به نام «اناالحیا» (من زنده‌ام) (۱۹۵۸). اما این نخستین بار نیست که زن در مشرق زمین، موضوع کتابی است. پیشتر از زن قهرمان هیکل (۱۹۵۵) و زن قهرمان یوسف غصوب یاد کردیم (۱۹۵۸). ایضاً می‌توان رمان نویسندهٔ مصری احسان عبدالقدوس به نام «اناحُرّة» (من آزادم) (۱۹۵۸) را ذکر کرد. در حقیقت نمی‌توان از این نکته غافل ماند که زن نویسنده، در مشرق، دیربازیست که قدم به عالم ادب نهاده است و آخرینش آسیه جبار[1] الجزایری فرانسه‌نویس، صاحب «الظمأ» (تشنگی) و «فارغی‌الصبر» (ناشکیبان) (۱۹۵۸). اما به ندرت می‌توان گواهی‌ای که مستقیماً به دست زنی مسلمان به عربی نوشته شده باشد، یافت. در پاریس لیلی بعلبکی را با کنتس آنادونوای و مارگریت[2] صاحب «La Garçonne» (غلامیه)، قیاس کرده‌اند. ژاک برک او را کولت (Colette) بیروتی می‌داند که به هر حال بهتر

۱ـ در متن آسیا آمده که غلط است و باید آسیه یا عاصیه باشد(م).

۲ـ منظور ویکتور مارگریت، برادر پل مارگریت [نویسندهٔ فرانسوی متولد در الجزایر (۱۸۶۰ - ۱۹۱۸)] است که به سال ۱۸۶۶ در الجزایر متولد شد و در ۱۹۴۲ درگذشت. رمانش La Garçonne در ۱۹۲۲، رسوائی به بار آورد(م).

از فرانسواز ساگان لبنانی است!

سه مضمون در آثارش، نقش‌پرداز قلق هستی و نیستی است: گیسو، صندلی، و سیگار.

بر سبیل داوری ارزشی

آیا اکنون زمان آن رسیده است که ادبیات عرب معاصر را با میزان نقد صحیح، بی‌پیشداوری و یا نیّات ملاطفت‌آمیز، بسنجیم و محک زنیم؟ فایده یا شایستگی اینهمه آثار نمونه هر چه باشد، باید شرافتمندانه اعتراف کرد که هنوز چشم به راه ظهور تولستوی، داستایوفسکی و پروست و مالروی عرب‌ایم، و امروز فقط شعر شهاده (شحاده) یا نفاع به زبان فرانسه تجلی می‌کند و همچنین (قریحهٔ چون) آتش سوزان یاسین کاتب...

در سرتاسر کرانهٔ مدیترانه تا انتهای خلیج فارس، همه جا، نور استعداد و قریحه می‌درخشد، اما شعلهٔ بلعندهٔ نبوغ کجا پنهان است؟

سببش چیست؟ نخست وسیلهٔ بیان، زبان عربی فصیح یا ادبی که از رقبای اروپائیش چندین قرن عقب‌تر است. این زبان پس از خوابی دراز، نظیر «عروس الغابة» (زیباروی خفته در جنگل) بیدار شده و از زمان نهضتش (Renaissance) که در همین جا روی داده، به زحمت یک قرن می‌گذرد. باید سه مرحلهٔ بزرگ نثر عربی در مصر را به یادداشت: سال ۱۸۵۵، «الساق علی الساق» کتاب رابله‌وار احمد فارس الشدیاق؛ ۱۹۰۷ المویلحی و کتابش «حدیث عیسی» نشأت گرفته از «مقامات» قرون وسطی؛ ۱۹۱۴، «زینب» از حسین هیکل. بیگمان نثر جدید در ایران به سال ۱۹۲۱، با مجموعه داستانهای جمالزاده: یکی بود یکی نبود، آغاز شده است و معهذا ادگار آلن‌پوی ایران، صادق هدایت، به سال ۱۹۳۷ در بمبئی، شاهکارش بوف کور را نوشت[1] سببش این است که زبان پارسی در طول تاریخ، استمرار قابل ملاحظه‌ای داشته، حتی در شکل محاورهٔ کنونیش، حال آنکه زبان عربی کلاسیک، مخالف با تنوع و تحوّل گویشهاست.

زبان قدیم بادیه (قفر)، «زبان عبادی و آئینی (طقسی) اسلام» بنا به تعبیر زیبای لوئی ماسینیون، دستخوش استحاله و دگردیسی است. و باید به نرمی گراید تا بتواند

۱ـ یعنی خیلی زود و فقط چند سالی پس از ۱۹۲۱ (م.)

همهٔ لطائف فکر و دلمشغولی‌های زمانهٔ ما را بیان دارد، و این چیزی است که ابراهیم الیازجی در «اللغة والعصر» ابراز داشته است. اما زبان عربی به رغم بعضی «نابگرایان»، در بحبوحهٔ تطور و پوست انداختن کامل است و بیش از پیش با بسیاری دیگر از زبانهای غیر اروپائی، فی‌المثل زبان مجار، قالب طرز و سبک زبانهای فرانسه و انگلیسی را به خود می‌گیرد. و بی‌آنکه چیزی از جوهرش فدا شود، از آتش غرب رنگ می‌پذیرد. از چراغ سبز پیشرفت می‌گذرد، ولی رنگ سبز آب و آسمان، همچنان خوش‌آیند و موردپسند اوست. بعضی، گویشهای عامیانه را که به زعمشان برای بیان احساسات و عواطف تواناتر است، بر زبان فصیح ترجیح می‌دهند، ولی اذعان دارند که فقط به زبان فصیح می‌توان، فکر را تشریح کرد. بر نویسندگان است که خلاف این معنی را اثبات کنند: آیا سعید عقل در بیان هر دو طریق و شیوه، توانا نیست؟

از سوی دیگر دنیای عرب هنوز در طور صیرورت، و جویای توازن و راه‌حلهای اصیل برای مشکلات خود است. جوانانش از پسر و دختر باید بنویسند و حس کرده‌های خویش را بگویند. نخستین و مهمترین چیزی که این جهان بیان می‌دارد، قلقی است که دارد و حتی گریز از آن با پناه جستن در رمز، نوعی اقرار و اعتراف به آن قلق است. هیچیک از چیزهائی که این جهان صادر می‌کند، مستحق بی‌اعتنائی و بی‌مبالاتی نیست: چون گواهی است بر دورانی، جامعه‌ای، وجدان‌هایی و اذهانی. و حقیقی‌ترین و اصیل‌ترین چیزی که نثارمان می‌کند، به گفتهٔ ژاک برک، فریاد: فریاد (نداء) وجودی عرب است و برک از خود می‌پرسد: «اما آیا دیگران این بانگ التهاب و هجرت (حمیت و نفی) را خواهند شنید؟...».

توضیحات مترجم:

نقل مضمون اصحاب‌کهف به زبان عربی، قول نویسنده است و نه آیات قرآن.

ژرژ (جورج) شهاده، در متن به صورت شحاده آمده است.

جلال ستاری

مرگ کاتب یاسین

درام‌نویس الجزایری «کاتب یاسین» متولد ۱۹۲۹، روز ۲۸ اکتبر ۱۹۸۹، در فرانسه، به بیماری سرطان خون، در شصت سالگی، چشم از جهان فرو بست، و در روز چهارشنبه اول نوامبر ۱۹۸۹ که سالروز انقلاب (۱۹۴۵) الجزایر است، در خاک وطن به خاک سپرده شد. خبرگزاری رسمی الجزایر، در بزرگداشتش گفت: «چه کسی به اندازهٔ وی مظهر الجزایری شورشی و نافرمان و سرکش بوده است؟ نویسنده‌ای نازک‌بین، شاعری توانا و پرخاشگری مطلوب، برای آرامش وجدانمان بود، و زندگانی‌ای بسان همهٔ آشوبگران با پشتوانه و سابقه‌دار، داشت». «ژاک لانگ» وزیر فرهنگ فرانسه نیز وی را به عنوان یک تن از نویسندگان مشعلدار «مغرب» (الجزایر، مراکش و...) امروز، ستود.

کاتب یاسین، در آغاز جنگهای استقلال الجزایر در ۱۹۵۴، بیست و پنج سال داشت. پیش از آن به سال ۱۹۴۵، ارتش فرانسه، مردم را در سطیف قتل‌عام کرد و کاتب در فیلمی که به سال ۱۹۸۹ از زندگانیش ساخته شده و در ۳ نوامبر ۱۹۸۹ از تلویزیون بلژیک به نمایش درآمد، گفت که مادرش بر اثر مشاهدهٔ صحنه‌های

قتل‌عام الجزایریان، دیوانه شد و تا آخر عمر، تعادل روانیش را بازنیافت.

از آن زمان، کاتب یاسین عزم جزم کرد که با استعمار مرگزای فرانسه بستیزد. و شگفت آنکه باکلام و زبان شعر در این باره به فرانسه خطاب و عتاب می‌کرد! بارها به زندان افتاد و می‌گفت که مردم و غنای درونیشان را در زندان، کشف کرده است.

تا ۱۹۵۱ که در الجزایر زیست، به شغل روزنامه‌نگاری اشتغال داشت و در همان ایام اشغال الجزایر توسط فرانسه، رهبر تئاتری پیشتاز بود؛ ولی اشغالگران که در حق کاتب بدگمان بودند، ویرا به نقطهٔ دور افتاده‌ای در خاک الجزایر گسیل داشتند. پس از ۱۹۵۱، در فرانسه و ایتالیا و آلمان اقامت گزید و در آغاز دههٔ ۷۰ به الجزایر بازگشت و رهبری گروهی تئاتری را برعهده گرفت. در همان فیلم می‌گوید که بعد از استقلال الجزایر نتوانستم بیدرنگ در کشورم جایی درخور بیابم و زندگی کنم. اما در حدود سال ۱۹۷۱ توانستم، چون تئاتری مناسب وطنم پدید آوردم و نمایشنامه‌هایی نوشتم که ندا می‌داد که الجزایریان باید به کشورشان بازگردند و دولت الجزایر موظف است هر کاری برای حصول این مقصود انجام دهد، زیرا نهضت آزادی و استقلال الجزایر در الجزایر پا نگرفته، بلکه در میان مهاجران الجزایری مقیم فرانسه زاده شده است. در شورش ۱۹۶۸ فرانسه نیز، از همراهی با جوانان فرانسه، به قدم و قلم، کوتاهی نکرد.

در ۱۹۴۶ نخستین مجموعه اشعارش را با عنوان Soliloques به چاپ رساند و در ۱۹۵۶، با رمانش «نجمه» به شهرت رسید، که در عین حال داستان‌پردازی و ترجمهٔ حال خود وی و تاریخ و نقد و ردّیه و هجو و شعر حماسی است. یا به بیانی دیگر، رمانی است به قلم شاعری دیده‌ور و اهل مطالبه و بازخواست که برای فرانسه و کشور زخمگینش، خشونت تاریخ و تن در ندادن به خواری و عشق به زمین مادری را حکایت می‌کند. نجمه نام دختر عموی کاتب یاسین بود که عموزاده به یک نگاه، چنانکه خود می‌گوید، به وی دل بست، ولی این عشق و دلدادگی به زناشویی نیانجامید، و کاتب، نجمه را به نماد وطن محبوب و از دست شده تبدیل کرد. در ۱۹۶۶، Poligone etoilé را منتشر ساخت که دنبالهٔ نجمه است. اما در واقع نمایشنامه‌های کاتب یاسین، نام ویرا در جهان بلندآوازه ساختند:

Le cercle des représailles, Le cadavre encerclé, La poudre d'intelligence. Les ancêtres redoublent de férocité, L'Homme aux sandales de

caoutchouc.

و به گویش عربی الجزایری:

Mohamed prends ta valise. La guerre de 2000 ans. La Palestine trahie. Le Roi de l'ouest.

ور در ۱۹۸۶ انتشارات سندباد در فرانسه، مجموعه‌ای از آثار چاپ نشده‌اش را به نام L'Oeuvre en fragment منتشر ساخت.

کاتب یاسین مدتی نیز در ویتنام زیست و از آنجا نمایشنامهٔ «مرد صندل به پا» را که ذکرش رفت به ارمغان آورد که توفیقی نیافت و گویی نویسنده، فاجعه را چنانکه باید و شاید به آزمایش وجدان درنیافته بود و اثرش دروغین و ساختگی می‌نمود. کاتب که خود بدین امر وقوف داشت، چنان ازین شکست دردمند و رنجه شد که خاموشی گزید و دیگر تقریباً چیزی ننوشت. در ۱۹۷۷ جایزهٔ بزرگ ملی فرانسه در ادبیات را، به خاطر آنکه یک تن از بزرگترین نویسندگان آفریقایی فرانسه زبان بوده است، گرفت.

کاتب یاسین مردی بود که ریشه در وطنش داشت، اما غالباً در سفر به سر می‌برد و ناگزیر از زندگانی در خارج از کشورش بود. ازینرو به قول منتقدی، این بت‌شکن آزاداندیش، در سراسر عمر، جاودانه و خواسته و دانسته، یتیم ماند و در حسرت زیست: در حسرت الجزایری مستقل که یاسین، نسیم فرانسه را بر آن ترجیح داد؛ در حسرت جهانی رهیده از بند استعمار؛ در غم «فرانسه زبانی» (francophonie) الجزایریان که خود در عین حال آنرا می‌پذیرفت و ردّ می‌کرد و می‌گفت دریافتم که برتری فرانسوی در زبان اوست، ازینرو خواستم که کاربرد آن سلاح را نیک بیاموزم. خاطراتی نیز که از مکتب‌خانه‌ها نقل می‌کند، تلخ است و دردناک، ازینرو به مدرسهٔ فرانسوی زبانان دل می‌بندد و از آن به نیکی یاد می‌کند.

در زندگی و آثار کاتب یاسین، به رغم پیچیدگیشان، آن ورطه‌ای که در «مغرب»، میان روشنفکران و مردم جدایی می‌افکند، وجود نداشت. مردی ساده بود، پیشه‌وری که گفتگو در کافه با مردم را بر مجالس بحث بین‌الملل ترجیح می‌داد. مردی بی‌نقاب که همواره اندیشه‌هایش را فاش باز گفت، حتی در بدترین ایام، در آخرین سالهای حکومت بومدین که می‌خواستند صدایش را در گلو خفه کنند.

کاتب یاسین تنها یک تن از بنیانگذاران بی‌بدیل نثر فرانسهٔ معاصر و نوکنندهٔ آن

زبان نیست، بلکه مظهر مجسم حقیقت کشور خویش است، حقیقتی مرموز که حتی وی نیز بدان دست نیافت و همهٔ آثارش که در رمان «نجمه» خلاصه شده، در اطراف حماسهٔ پیچیدهٔ رهیدگی‌ای غنایی دور می‌زند. ازینرو مفهومش از آزادی، ساده نیست، بلکه استنباطی غامض و هزارلاست، و از نوادر کسانیست که امتناع داشت اسیر تصویری باشد که در پاریس و جاهای دیگر از «استعمارزده» رقم می‌زنند.

در طول مبارزه‌اش برای استقلال الجزایر، القائات مرامی و عقیدتی را نمی‌پذیرفت، و بر حق و حقوق فرد اصرار می‌ورزید، و می‌خواست سرکش بماند و همچنان نیز ماند. در فیلمی که اندکی پیش از مرگش از زندگانی وی تهیه شده (در ۱۹۸۹) و در شب پنجشنبه ۳ نوامبر ۱۹۸۹، از تلویزیون بلژیک، به نمایش درآمد، می‌گوید: زنان را عزیز می‌دارم، چون ستمدیده‌اند و سرنوشتشان اینست که مورد ظلم و جور قرار گیرند. و در ۱۹۸۵ ضمن مصاحبه‌ای با لوموند گفت در الجزایر، هیچ چیز، بدون مشارکت فعال و تام و تمام زنان، به سرانجام نخواهد رسید. بسان بسیاری از روشنفکران الجزایری، با جنبه‌هایی از عربیت و دیانت که به اعتقادش هر دو تمایزات فردی را زایل یا بیرنگ می‌کنند، سر ناسازگاری یا به سخنی درست‌تر، مناسباتی دوپهلو داشت. در مصاحبه‌ای با لوموند می‌گوید: «نه مسلمان است و نه عرب، بلکه الجزایری است» و ژان دانیل در شرح این معنی توضیح می‌دهد که ظاهراً برای گریز از این مشکل به قومیّت بربر می‌چسبید، و روزگاری کمونیسم، وسوسه‌اش کرده بود. در آخرین نوشته‌اش که مقدمه‌ایست بر آخرین کتابی که از او به چاپ رسیده می‌نویسد:

«هلدرین می‌گوید که «شاعر در قلب جهان جای دارد». برای آنکه در قلب جهان جای داشته باشد، نخست باید در قلب قوم و ملت خود جایگزین باشد تا ملتش بتواند در (آئینهٔ) وی، خود را (بشناسد) و ببیند». در همین مقدمه اظهار می‌دارد که الجزایر، عرب‌نژاد نیست، بربر است، و نژاد یا ملت عرب وجود ندارد، بلکه زبان مقدس قرآن، عربی است که رهبران الجزایر از آن زبان برای پوشیدن و پنهان داشتن هویت الجزایر، ناروا سود می‌جویند. این رهبران حتی زبان عربی تودهٔ خلق را نیز قبول ندارند، بلکه به عربی ادبی و سخته‌ای سخن می‌گویند که مردم نمی‌فهمندش و بدینگونه، رهبران، آنانرا از مشارکت در بحث سیاسی، باز می‌دارند، و چون جهل، موجب تحقیر و کوچک شمری است، بسیاری از الجزایریان، که خود را عرب

می‌پندارند، همانگونه که برخی دیگر فرانسوی می‌پنداشتند، اصل خویش را نفی می‌کنند.

مآخذ مقاله:

مقالهٔ J.P.Peroncel - Hugoz در لوموند ۳۱ اکتبر ۱۹۸۹.

مقالهٔ طاهربن حلّون در لوموند ۳ نوامبر ۱۹۸۹.

مقالهٔ ژان دانیل در نوول ابسرواتور ۲-۸ نوامبر ۱۹۸۹.

برنامهٔ تلویزیونی بلژیک در شب ۳ نوامبر ۱۹۸۹ شامل فیلمی از زندگانی کاتب یاسین، با شرکت خود وی.

لویی ماسینیون

تخیل در جهان اسلام و ژرار دونروال[1]

«ما دیگر نمی‌توانیم مشرک باشیم، چون مصلوب شده‌ایم».
شارل گرولو (Ch. Grolleau)، مقدمه بر Intentions اثر اسکار وایلد (Oscar Wilde)

جمله‌ای از نامهٔ دومینیک دوپوئه (D.Dupouey) که دوستش لوفرانسوا (Lefrançois)، بر عرشهٔ کشتی اژدرافکنش که از دید دشمن پوشیده بود (نظیر Fei Chung چینی[2] یا عین هله (Hellé)[3] یونانی، در گذشته) در دریای اژه (Égée) ، میان

۱ـ عنوان اصلی مقاله که در ۱۹۵۸ به چاپ رسیده اینست:
Louis Massignon, De l'essor de l'imagination musulmane, jusqu' en chrétienté, à propos des rêves et des contes Nervaliens.
(Gérard de Nerval, ۱۸۰۸-۱۸۵۵).

۲ـ پس از سقوط امپراطوری Han (که چین به مدّت چهار قرن دستخوش هرج و مرج و آشوب و جنگهای داخلی و در اشغال بیگانه بود)، یک تن از آخرین بازماندگان خاندان شاهی Han ، وفاداران به دودمان بی‌تاج و تخت را که همه از اشراف و نجبا و بزرگان قوم بودند، به دور خود گرد آورد، منجمله دو نجیب‌زاده به نامهای Kouan Yu (متوفی ۲۱۹) و Tchang Fei←

۱۶ و ۱۹ آوریل ۱۹۱۷، به من داد تا بخوانمش، شگفت‌زده‌ام کرد: «تخیل، فضیلتی است که ما را از ادامهٔ کار بد بازمی‌دارد».

این جملهٔ هنرمندی ممتاز و بختیار، جان به سلامت برده‌ای از مهلکه‌ای در بحر احمر یا بحر میّت، یهودی‌ای متوسل به حرز و تعویذ مستخرج از تورات، مسیحی‌ای زخمگین بردار، یعنی مصلوب، است. اما برای عامهٔ مردم، تخیّل، آزادانه در طبیعت، بی‌هیچ قید و حائلی، بازیگری دارد؛ و «کلامی» که از آن در ذهن نقش می‌بندد، صادقانه مبین هرگونه نمایشی است که تصادفاً و برحسب اتفاق مشاهده می‌توان کرد، بی‌آنکه در آن، جویای نیتی پاک یا آلوده باشیم؛ و ستایشگر همهٔ تضادهاست به نحوی که سیاه و سفید را (چنانکه گویی مقصود رنگ است) در برابری، با هم مقابل می‌کند، بی‌آنکه دریابد که یکی اثبات نور است و دیگری نفی آن؛ و در آفاقش، همهٔ مضامین فولکلور سراسر عالم و تمام موقعیت‌های درامی تاریخ بشر را، بی‌هیچ تبعیضی، می‌پذیرد، بر مبنای پایگاهی مرکزی که قطبیّت نیافته است، و به جانب تقابل، گرایش ندارد؛ یعنی همان پایگاه یا موضع‌گیری ارسطو (استاژیری Stagyrite) که فضیلت یا تقوی را در حکم مأمن و پناهگاه، و حدّ وسط میان افراط و تفریط تعریف می‌کند، حال آنکه در واقع به زعم اکهارت (Eckhart)[۴] فضیلت یا تقوی، فشاری یک سویه و قهرمانی است، بی‌آنکه راهش سدّ شود.

سنت ادبی کلاسیک‌مان، ما را با این تخیل «مردّد»، «بی‌اراده» و «مادون هرزه»، در قصه‌های مردم‌پسند که الهام‌بخش نویسندگان شهرهای یونان بوده است، چه معصومانه پیش از اشیل، و چه به نحو فسق‌آمیز و فسق‌انگیز قصه‌های ملطی یعنی قصه‌های مستهجن («fabulae milesianae») دوران یونانی‌مآبی، پس از اسکندر، که

← (متوفی ۲۲۱) را که به راستی پردل و بیباک بودند، و در خدمت شاهزاده تا آخرین نفس جنگیدند و جان باختند. رمان و تئاتری که یاد آنانرا مخلّد و جاوید ساخته است، بر همین خصلت دلاوری و جوانمردی و وفای به عهد تا حد ایثار تأکید دارد (م.).

۳ـ به همراه برادرش با قوچ بالداری، به آسمانها صعود کرد، و از شرّ نامادریش Ino، رهایی یافت، ولی در راه به دریا افتاد و مکان سقوطش به نام وی هلس پونت (دریای Hellé که فعلاً مرمره نام دارد) خوانده شد. در روایتی دیگر چنین آمده که به وسیلهٔ پوزئیدون، از غرق شدن در دریا نجات یافت و به همسری وی درآمد(م.). به نقل از پیرگریمال، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ۱۳۵۶.

۴- متأله و عارف آلمانی (۱۲۶۰-۱۳۲۷) (م.).

انضباط اخلاقی نیرومند تمدن روم را فرو ریختند، مأنوس ساخته است.

صورت تخیّل در اسلام باید همچون نوعی «بازگشت» به عدم تمیز اخلاقی «مشرکان»، تصور شود که «پایندگی» ایمان پدر سالارانهٔ ابراهیمی، ایمانی که پیش از ایحاء فرامین در طور سینا، چنانکه قبل از نزول فضل الهی در عیدالخمسین[۱] (Pentecôte) وجود داشت، آن رجعت را متوازن ساختهٔ است. اعراب، که اولاد اسماعیل‌اند، به بیابان رانده شدند و خونشان، مباح شمرده شد، آنان نه مجال امید داشتند و نه فرصت ندامت؛ اما ایمان ابراهیمی حقیقیشان که اسلام بدان جان تازه بخشید، آنانرا رویاروی اسرائیل و مسیحیت برافراشت، همچون گواهان دادخواهی همهٔ محرومان که باید روزی، در روز حساب، پرده‌در شود که در آن روز هیچ مزیّتی نیست مگر برای سنگین‌ترکردن محکومیت مزیت‌داران لئیم و اعادهٔ حیثیّت تنگدستان بی‌پناه و محروم از حمایت قانون، تا حکم سرنوشت ازلی با نامهٔ اعمالمان در یوم الحساب (داوری در روز حشر) بخواند. ایمان اسلامی، با نور دینی اصیلی، سیمای تخیّل مشرکان را که قصه‌هایشان در بزرگداشت قدرتمندان ، چه خوب و چه بد است، روشن می‌کند. می‌گویند « اسلام فقط قائل به قدرت است ». اگر چنین باشد ، بدین علت است که در اسلام، هر قدرتی از خدا ناشی می‌شود و بنابراین به محض انکار خدا، نابود می‌گردد. در حالی که تخیل در یهودیت (Haggadoth) و مسیحیت (گُل مقدس: Flos sanctorum)، به پیکار قدیسین با شیطان و دیوان، صورتی درامی می‌بخشد؛ تخیّل اسلامی، دیوان (Démons) را به مرتبهٔ اجنّه و پریان (Génies)، عناصر فرودست مذهبِ شرک چند خدایی، تنزّل می‌دهد: و بنابراین مکر و حیله، برای باطل کردن اعمالشان کفایت می‌کند. و مؤمن، حتی اگر دو یا سه یار بیش ندارد، می‌تواند (و باید به زعم خوارج) «فی‌سبیل‌اللّه» شمشیر زند، و مطمئن باشد که پیروزیش، از روز ازل تضمین شده است[۲]. ازینرو «گورستان اعراب، الهام‌بخش چنان صلح و آرامش عمیقی است که به آسودگی می‌توان در آن به تفکّر پرداخت».

بدینجهت در این لحظه از تاریخ که امید اسرائیل در مادی‌گرایی ارضی، فرو

۱- در نزد نصارا، عیدی که پنجاه روز پس از عید احیای مسیح، به یاد نزول روح‌القدس بر حواریون می‌گیرند (م.).

۲ـ این نظریه که اصلش به حلاّج می‌رسد، بر نهادهٔ فیلسوف ترک نورالدین توپکو (Topcu) در کتاب: سازشکاری و شورش Conformisme et révolte است.

می‌خسبد؛ و احسان و شفقت مسیحیت از میهمان‌نوازی در قبال غیر مسیحیان امتناع می‌ورزد؛ تخیّل مسلمانان مؤمن، انبوه محرومان را که مارکسیسم خرسندشان نمی‌دارد، نیرو و شور می‌بخشد و برمی‌انگیزد. در مارکسیسم، فولکلور (و یا فولکلور مارکسیستی) وجود ندارد؛ مارکسیست‌ها خواستند تا هرگونه توسل به افسانه‌های مردمی را از مکتب برانند. حال آنکه اسلام آن افسانه‌ها را توضیح و به محوری روشنایی‌بخش تبدیل می‌کند. در روز حساب، تضاد خیر و شرّ (که در مابعدالطبیعه وجود ندارد)، بر اثر تصعید و تلطیفی نامنتظر که دستاورد فلاسفه و حکماست، بدل به واقعیتی شگرف می‌شود؛ زیرا رحمت الهی، ملعونان و دوزخیان را که طالب نیستی و خواستار عدم بوده‌اند، بقایی زوال‌ناپذیر و متناقض‌نما می‌بخشد، که بسیاری از عرفای اسلام، در آن به چشم آخرین تفضّل و عنایت و کرم و بخشایش (ربّانی) به موجب میثاق عشق ازلی، نگریسته‌اند.

دلاوری و قهرمانی نزد یهود و مسیحیان بیش از بیش کمیاب می‌شود. تخیل قصه‌گویانشان، قبلاً بر تزکیهٔ فوق‌طبیعی قرایح و طبایع جویای کمال که ثمرهٔ مطالعهٔ افسانه‌های مربوط به قدیسین و اولیا است، و به جانها، ایمانی می‌بخشد که قادر است به فضل و عنایت ربّانی، موجب تغییرات بس نامنتظر و شگفت‌انگیز تقدیر گردد، متمرکز بود. و بدینگونه در غرب، دو موج قهرمان‌خواهی و قهرمان‌جویی وجود داشت: نخست در قرن اوّل مسیحی، موج افسانه‌های یهودی حصائیون، مربوط به قدیسین «ایلیائی»: اخنوخ، ایلیا، نوح، لوط، سوسن و دانیال و هفت تن از خاندان مکابیون که مسیحیان اینک مدفون در گورخانهٔ دخمه‌ای روم را نیرو و نشاط بخشید؛ سپس از سپیده‌دم جنگهای صلیبی، یک دوجین افسانهٔ مسیحی کلیسای روم شرقی، یعنی افسانه‌هایی که انگیزهٔ سرایش منظومه‌های مردم‌پسند به لهجات نوین مغرب‌زمین شدند: افسانه‌های قدیسه مریم مصری، قدیسهٔ کاترین، ژرژقدیس، تئوفیل قدیس، قدیسه مارگریت (الهام‌بخش ژان‌دارک که چون وی جامهٔ مردانه به تن کند، گرچه این کار تکفیر کلیسا را به دنبال داشت)، قدیسین یواسف (بوذاسف، بیوذاسف) و بارلعام (بلوهر)، تائیس قدیسه، هفت خفتهٔ افسس (اصحاب کهف) که در عالم رؤیا، الهام‌بخش کارهای قهرمانی و دلاورانه‌اند. اما این مَدّ و کشندهای «قویاً پرومته‌وار» فرو نشسته‌اند.

جزر آنها را حاصل سر برآوردن دوبارهٔ شرک در دوران رنسانس دانسته‌اند؛ اما

این ظهور مجدّد، ناشی از اهتمام مردم نیست، بلکه دستاورد کاتبان و دبیران و بورژواها و شکاکان است. در عوض، به قدر کفایت، به «پدافند» و ضدِّ حملهٔ مسلمین که جنگهای صلیبی در همهٔ زمینه‌های تخیل: صنایع و هنرها و شیوه‌های رایج آرایش [(جواهرات، عطریات، استحمام، و حتی شیوه‌های مقبول چشم‌گیری چون کلاه زنانهٔ بلند و مخروطی‌شکل، بازی Tarot و ورق، شعر خاکسارانه، همجنس‌بازی (Uranisme) ادوارد دوم] در مغرب‌زمین برانگیخت، بذل توجه نشده است. به موازات گسترش فلسفهٔ ابن رشد که «پروازی بر فراز» ذات و ماهیت شرک‌آمیز فلسفهٔ یونان، با بالهای ایمان خداشناختی اسلامی است، موج نخستین فرهنگ عامهٔ (فولکور) اسلامی، تخیل قصه‌گویان و افسانه‌بانان مسیحی را، از دربار فردریک دوم تا دربار شارل ششم (از طریق آخرین شاهان قبرس، که برگزاری عید ورود مریم بتول به معبد را Présentation de la Sainte Vierge au Temple در کلیسای لاتینی که جشنی دارای همهٔ ویژگیهای «اسلامی»، است، به آنان مدیونیم)، فراگرفت. آنگاه افسانهٔ «اسباط کذّاب» «Tribus impostoribus» (که از اعقاب هیچ یک از اسباط اثنی‌عشر یعقوب محسوب نمی‌شوند.م.)، و فراماسونری (اصناف پیشه‌وران) اسماعیلی و دروزی، در مسیحیت رخنه کرده، خصلت «شیطانی» «رقص اموات» را یافتند که اسلام در آغاز، چنان خصلتی به آنها منسوب نداشته بود.

دوّمین موج فرهنگ عامهٔ اسلامی در قرن هیجدهم، با هزارویک‌شب ترجمهٔ گالان (Galland) و «اشراقیّون مصر» از قماش Caglistro و Weishaupt[1] سرازیر شد. خداپرستان بدون قبول وحی و دین «به شیوهٔ ولتر»، به سهولت و با آرامش خاطر پذیرفتند که در این فرهنگ عامه، فرمان الهی یکسان، همه جا، چه به نیّتِ خیر، و چه در راه شرّ، روان است؛ و نویسندگان انگلیسی، از بلیک (Blake) و بکفورد

۱- کاگلیوسترو، ماجراجوی ایتالیایی (۱۷۴۳-۱۷۹۵) که با لژهای ماسونی ارتباط داشت و در پاریس به علت توانائیهایش در مداوا و درمان دردها و دانشش در علوم خفیه، شهرت و توفیقی شگرف یافت و به عنوان فراماسون در ایتالیا محکوم به حبس ابد شد و تا پایان عمر در زندان بسر برد. رمان ژوزف بالسامو J.Balsamo الکساندر دوما، از حیات وی الهام گرفته است.

«اشراقیّون» انجمنی سرّی بود که Adam Weishaupt، استاد فقه و اصول مسیحی، در سال ۱۷۷۱ در باویر آلمان بنیاد کرد. آنان دعوی داشتند که نگاهبان حقیقتی برتر از مسیحیت عامیانه‌اند و فرقه‌شان به سبک ماسونی و فیثاغوری، سازمان یافته بود(م.).

(Beckford) (نویسندهٔ واثق، «Vathek») تا فیتز جرالد («عمر خیام») و ریچارد برتون[۱]، با خصلتی شیطانی، آن فرهنگ را خمیرمایهٔ خیالپردازی خود ساختند[۲].

در فرانسه، این معتبر شمردن خداپرستی (خارج از چهارچوب شریعت déisme) به سبک اسلامی را در فراماسونری، مشاهده می‌توان کرد، چنانکه ژوزف دومستر[۳] (Joseph de Maistre) شاهد این مدعاست. پیروان موراسی مسلک وی (Maurassien)، بر «شکیبائی مسلمان در برابر مشیّت خداوند» به صورت اطاعت اجباری از ضرورت اجتناب‌ناپذیر مقدّرات الهی به نحو احسن و اقبح («optimo et pessumo»)، به گونه‌ی تیره، تأکید ورزیدند؛ و پنداشتند که شخص ژراردونروال، همزنجیری آنان در زندانِ شک و نومیدی متفرعنانه‌شان است.

اما این نکته کاملاً حقیقت ندارد. ژراردونروال، بسان ریچارد برتون، خواست اختلاف نظر خود با اصول مسیحیت و خروج از راستکیشی را، با عزیمت به شرق عربی و زیستن در آنجا، اسلامی کند. می‌باید به نقد آنچه که درباب تجارب خود خاصه با فرقهٔ دروزیه می‌گوید، پرداخت، و من اینجا قصد چنین بررسی‌ای را ندارم. لحن شرح این تجارب، در گذشته مرا به شگفت آورده بود، و موریس بارس (Maurice Barrès) انعکاس آن ضربه را در کتابم: شهادت حلاّج، احساس کرد (برایم نوشت که از خواندن کتابم «لذتی وافر» برده است و خانم Frandon در رساله‌اش به سال ۱۹۵۴ به بررسی نقل قول‌هایش پرداخت). تخیّل ژراردونروال، بیشتر از طریق جذبه و کششی مغناطیسی به اسلام رسید تا از رهگذر پذیرش قدرت کلام بعضی احکام و فرامین ایمان اسلامی.

نخستین «برخورد فکری» (clash) من با اسلام، حاصل مطالعهٔ سفرنامهٔ Camille Douls، در وصف سقط‌الحمراء (Saguiet el-Hamra) بود که در آنجا اولاد دلیم

۱ـ Richard Francis Burton (۱۸۲۱-۱۸۹۰) سیاح انگلیسی که از مکه و مدینه در ۱۸۵۳ دیدن کرد (م.).

۲ـ Ploti، اسامی هوفمن و J.P.Richter و پو را بر این جمع می‌افزاید که ما را به دنیای وسطی یا اوسط، به برزخ اسلامی، می‌برند: «not in Heaven, and yet so far from Hell».

۳ـ رجل سیاسی، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۷۵۳-۱۸۲۱)، مخالفِ سرسخت انقلاب فرانسه و سلطنت‌طلبی معتقد بود و برتری ایمان و اشراق و شهود بر خرد را باور داشت (م.).

Charles Maurras نویسنده و رجل سیاسی فرانسه (۱۸۶۸-۱۹۵۲) که ملی‌گرایی مفرطی را تبلیغ و موعظه می‌کرد و ستایشگر موسولینی و فرانکو و پتن بود(م.).

(Delim)، در شن، زنده به گورش کردند، و وی از سر ستیز و عنود، با ادای کلمهٔ شهادت اسلامی، نجات یافت. بی‌آنکه بدان اعتقاد داشته باشد؟ اما مطمئن بود که چنین است؟ به هر حال در آنچه به من مربوط می‌شود، نمی‌توانم در «اعجاز» قرآن و اثربخشی معنوی فاتحةالکتاب تردید روا دارم. آیا ژراردونروال تا این حدّ پیش رفته بود؟ یا فقط آنچنانکه عالیجناب (Mgr) لاویژری (Lavigerie) در شرح «حسّ احترام» خویش نسبت به اسلام می‌گوید، «با متانت جانب (اسلام) را گرفته بود» و از اسلام جانبداری می‌کرد؟ در اینجاست که برای روشن شدن مطلب باید به بررسی توسل ژراردونروال، از سر اعتقاد، به خوابگزاری، پرداخت.

الهیّون مسیحی در خوابگزاری، با بدگمانی می‌نگرند. اما مسلمین با سادگی کهن‌وششان، با صفا و خلوص وجدانی که احضار ارواح (این الحاد غم‌انگیز مسیحی) از آن غافل است و بی‌نصیب، به تعبیر خواب اعتقاد دارند.

در احضار ارواح، برای کسب نتایج «سودبخش»، خواب می‌بینند. اما اسلام برای شناخت مشیّت الهی که از پیش خاکسارانه بدان تن در داده است، به تعالیم خواب گوش فرا می‌دهد[۱]. ژراردونروال که از نخستین کسانیست که ذهنیّت «رؤیاگونهٔ» انقلاب کبیر فرانسه را خاطرنشان ساخت، و با ایمانش به رؤیا، قصه‌های مردمی فرانسهٔ کهن را «نیرو و توان» بخشید، به نظرم به مسلمین نزدیکتر است تا به احضار کنندگان ارواح. این رأی پختهٔ استادی ایرانشناس هنری کربن است که به زبانی بس والا[۲]، بخشی از رسالةالطیر ابن‌سینا را با رؤیایی از نروال (Aurélia)قیاس‌می‌کند و برابر می‌نهد.و من معتقدم که Gabriel Bounoure در خطابه‌ای مربوط به نروال، به نام گل‌سرخ شوبر (La rose de Choubrah) که در دارالسلام (قاهره) ایراد کرد، به همان نتیجه می‌رسد.

در اینجا ملاحظه‌ای از Polti را نقل می‌کنیم (ap.les XXXVI situations dramatiques, 1924,P.9.): ژراردونروال (در مقاله‌ای راجع به Jane Grey اثر[۳] Soumet که در L'Artiste به چاپ رسیده)، نظریهٔ گوته و Gozzi[۴] خالق

۱ـ ابراهیم در خواب امر خدا را دایر بر قربان کردن پسرش شنید.

2- Avicenne et le récit visionnaire, Téhéran, 1957,20 ed P.210.

۳- شاعر و درام‌نویس فرانسوی (۱۷۸۸-۱۸۴۵) (م.).

۴ـ شاعر و درام‌نویس ایتالیائی (۱۷۲۰-۱۸۰۶) مخالف واقع‌گرایی گلدونی و هواخواه و ←

«توراندخت» و «سه نارنج» از ردهٔ دراماتورژی «قصه‌پرداز» را دربارهٔ شمار معدود و محدود موقعیت‌های درامی «مثالی» («archétypique») از سر می‌گیرد، و این نظریه، اساساً سامی و دارای اصل و منشأ عربی است، چنانکه قصه‌پردازی («fiabesque»)[1] نیز.

آخرین مسأله اینست که برای خودکشی ژراردونروال چه معنائی قائل باید بود؟ خودکشی از ذهن مسلمان که وقتی خداوند یکی از عطایا و مواهبش را ازو بازمی‌ستاند، آرامش وجدانش را داثر به سخاوت و کرامت ذات متعال بخشنده از دست نمی‌دهد، بسی دور و مهجور است. معهذا برای ختم کلام، خودکشی دوست و همکار بسیار عزیزی دکتر Paul Kraus را (در قاهره به سال ۱۹۴۴) یادآور می‌شوم. ما هر دو متفقاً افکار عرفانی شهیدی مسلمان، یعنی حلاج را گرامی می‌داشتیم. وی در پایان آخرین مقاله‌اش دربارهٔ حلاج، «برای آنکه به وعدهٔ خویش با من وفا کند» و بر قولش پای بفشرد، چنین نتیجه می‌گرفت: «بانگ حلاّج، فریاد هشدار به کسی است که در حال غرق شدن است: «زینهار، زینهار که در ورطه غرق نشوی»، - اما این ندایی نیز هست که شهید رامی‌فریبد و افسون‌می‌کند،وعشوهٔ جمال‌است‌که بدینگونه،برگزیدگانش‌رابه‌دیدار می‌خواند».

←ستایشگر قدرت Fiaba ، قصهٔ منظوم بی‌قافیه که برای صحنهٔ تئاتر نوشته شده است، و دوستدار قهرمانان سنتی کمدیا دلارته بود(م.).

۱ـ «fiabesque»، واژهٔ ایتالیایی fiabesco = واژهٔ آلمانی marchenhaft (م.).

بخش دوم

پسیکودرام

گی پالماد

تعریف چند اصطلاح فنی[1]

پسیکودرام (Psychodrame)

ظاهراً ارسطو نخستین کسی است که تأثیر «تطهیر کننده» (پالایندهٔ) عمل نمایشی را در تماشاگر ذکر کرده است. اما جای این سئوال باقی است که آیا نخستین کاربرد تئاتر، به نیت روان درمانی را به (مارکی) دوساد(de Sade) مدیون نیستیم؟(ر.ک.به:Maurice Heine,Le Marquis de Sade, Gallimard,112). معهذا در پاکی نیات مارکی دوساد، تردید کرده‌اند (Esquirol).

اما مورنو(Moreno)ست که حقیقتاً فن پسیکودرام را خلق کرد (در وین، از سال ۱۹۲۱ به بعد و سپس در آمریکا از سال ۱۹۲۶ به بعد). نخستین تصور پسیکودرام در ذهن مورنو، ضمن شنیدن اعترافات مردی که زنی هنرپیشه داشت، نقش بست. این زن که همواره نقش زنان صاف و ساده را بازی می‌کرد، برعکس در زندگانی و زناشویی، رفتاری ناپسند داشت. مورنو به وی پیشنهاد کرد که در نمایشنامهٔ جدیدی

1- Guy Palmade, La psychothérapie, 1984(1951), P. 87-93.

نقش زن سلیطهٔ بدخلقی را بازی کند. زن جوانسال صاف و ساده، زن سلیطهٔ بدخلق کاملی از آب درآمد. شوهر نزد مورنو اعتراف کرد که رفتار زن بسان رفتار معمولیش در خانه بوده است، ولی روزی که آن صحنه را فی‌البداهه بازی کرده، برعکس رفتاری مهربان داشته است. مورنو به تجربه ادامه داد، بدینطریق که زن و شوهر را واداشت تا صحنه‌های مختلف زناشویی خود را بازی کنند.

پسیکودرام در تالاری که هیچ تزئینی ندارد، بازی می‌شود. بدینگونه بازیگر در تخیل خویش کاملاً آزاد است. بازیگران باید مراحل زندگانی شخصیشانرا احیاء کنند و این احساس را نداشته باشند که در صحنه‌ای هستند که وجود تماشاگران را اقتضا دارد. مورنو به اتکاء مفاهیم مختلف نظری و فلسفی که آنِ شخص اوست، در پسیکودرام به دیدهٔ کاروورزی فعال در قلمرو خودجوشی می‌نگرد. از دیدگاه وی، خودجوشی، بسان هوش یا حافظه، کنشی حقیقی است که به علت سبک و روالِ خاص تمدن ما، رشد کافی نیافته است. در آثار مورنو، تحلیل دقیقی از رشد و توسعهٔ خودجوشی می‌توان یافت.

بیمار در پسیکودرام باید بازیگر گردد. وی مجبور است بجنبد، از جلد و لفاف بیماریش بیرون آید، نه آنکه شاهد و ناظرش باشد. بدینگونه وی اندیشه‌هایش را، در مراحل مختلف گسترش خودجوشی، یکی پس از دیگری، تجربه می‌کند و بر آفتاب می‌اندازد.

در طول رشد کودک، «من (نفس) معین و مددکار» وی، تثبیت می‌شود. «منِ مددکارِ» کودک، مادر اوست که نقشی دوگانه دارد: نمایندهٔ کودک بودن و راهنمایی کردن وی. در درمان به طریق پسیکودرام، «من‌های دستیار و مددکار»، مداخله و مشارکت دارند. آنان بیطرف می‌مانند و برحسب دستورهای شخص مورد درمان، بازی می‌کنند. اما اگر شخصی که باید درمان شود قادر به اخذ تصمیم نباشد، درمانگر خود، به توزیع نقشها می‌پردازد. پس از هر صحنه، بیمار به صدای بلند با «من مددکار» بحث و گفتگو می‌کند.

به طور کلی درمانگر، نقش گرداننده یا رهبر بازی را دارد. «من‌های مددکار» و نیز درمانگر که بازی‌گردان است، باید (قبلاً) به طریق پسیکودرام، روانکاوی شده باشند. لازم است که «من‌های مددکار»، مرکب از دو جنس زن و مرد و نمایندگان شخصیت‌های مختلف باشند. بیمار، نقش خود و «من‌های مددکار» خویش را انتخاب می‌کند.

پسیکودرام در مداوای کودکان، و اختلالات خلقی و روان‌نژندی‌ها و حتی برای درمان روان‌پریشی‌ها به کار رفته است. از سوی دیگر آنرا به نیت ارشاد و یا گره‌گشایی موقعیت‌های دشوار و مشقّت‌بار، برای مردم درگیر، مورد استفاده قرار داده‌اند.

شایان ذکر است که هر صحنهٔ پسیکودرام، همواره «گروه درمانی» به معنای

حقیقی اصطلاح نیست، بلکه غالباً عبارتست از درمان بعضی افراد گروه. گاه نیز پسیکودرام بدون آنکه گروهی حاضر باشد، ادامه می‌یابد[1].

تئاتر درمانی (Théâtro - thérapie)

پسیکودرام مورنو، شیوهٔ درمانی ایست که بر مبنای افکار کلی خاص وی، تصور و وضع شده است. اما می‌توان بازی درامیِ خودجوش را، بدون قبول مجموع مفاهیمی که پایهٔ پسیکودرام به معنای اخص کلمه محسوب می‌شوند، نیز به کار برد. بدینگونه R.Dreikurs (Chicago Medical School) مثلاً نوعی گروه‌درمانی بر اساس نظریّات آدلر بنیان نهاد، حال آنکه در فرانسه، در همین راه کوشش‌هایی با زمینهٔ روانکاوانه در حال گسترش است. شایان ذکر است که روش درمان گروهی Dreikurs از چارچوب تئاتر درمانی، به معنای ویژه کلمه، تجاوز می‌کند.

در فرانسه J.Moreau - Dreyfus و S.Lebovici

(در Service de Neuro - Psychiatrie infantile du Dr Heuyer) شیوه‌هایی غیر از درمان به مدد تئاتر (تئاتر درمانی) به کار می‌برند، از قبیل مباحثهٔ آزاد، تداعی معانی به کمک نقاشی و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی ضمن ساخت آن عروسکها. معهذا عمل نمایشی، هستهٔ مرکزی شیوه‌های درمانی آنها محسوب می‌گردد.

برای هر صحنه، سناریوی مربوط، به روشهای مختلف، تهیه می‌شود (تهیهٔ سناریو به طور مشترک و همگانی، آغاز (سناریونویسی) به صورت لال‌بازی و حرکات واشارات بی‌گفتار، آغاز (سناریویسی) بر مبنای موقعیتی که به مثابهٔ آزمونی روانی به کار می‌رود، پیشنهاد مضمون کلی که بر اساس تصویری (گراوور) خلق می‌شود و غیره). در حین نمایش، هر عضو به حسب گرایشهای خاص خود عمل می‌کند. در این شرایط، نمایش غالباً به سرعت از مضمون پیشنهاد شده، دور می‌افتد. گاه درمانگران، سناریوها را به خاطر تسهیلِ تخلیهٔ هیجانی (abréaction) تغییر می‌دهند. (بدینگونه) بروز پرخاشگری وتهاجم، امکان‌پذیر می‌گردد. در واقع کسانی که شاهد پسیکودرام بوده‌اند، مشاهده کرده‌اند که پرخاشگری و تهاجم چگونه سیل‌آسا طغیان می‌کند، حتی نزد کودکانی که ظاهراً بیش از دیگران، گرفت و گیری دارند.

1- Consulter: Psychodrama, J.L. MORENO, Beacon House, N.Y. 1946. En français: Le psychodrame, de MORENO: Première Experience française sur le psychodrame; Mireille MONOD, Sauvegarde. nov. déc. 1947; Le psychodrame, Robert BADINTER, Echanges soçiologiques, II, 1948; Introduction au psychodrame. Psychodrame d'un mariage, J.L. MORENO, Les Temps modernes, n 59-60

مسألهٔ جالب نظر، مسألهٔ انتقال عواطف (transfert) است. شیوهٔ انجام گرفتن انتقال عواطف در اینجا (همچنانکه در گروه‌درمانی) با شیوه‌ای که در روانکاوی‌های فردی مشاهده می‌توان کرد، تفاوت دارد. بیمار، غالباً عواطف محبّت‌آمیز و دوستانهٔ (مثبت) خود را در عین حال به تمامی گروه و به درمانگر یا به درمانگرانی که می‌شناسد، منتقل می‌کند. در واقع تئاتر درمانی، غالباً منبع خرسندی و تشفّی خاطر عظیمی است، و بعضاً به هر کس امکان می‌دهد، همان شخصی که می‌خواهد باشد، بشود.

انتقال عواطف خصمانه (منفی) نیز در حین کار نمایشی، مجال نمود می‌یابد. یعنی شخصیتی که درمانگر نقش ویرا بازی می‌کند، مجازات می‌شود، غالباً مورد بدرفتاری و ایذاء قرار می‌گیرد، و به قتل می‌رسد.

انتقال عواطف، فی‌نفسه، دارای اثری درمانی است (تسکین ناشی از انتقال عواطف «مثبت»). اما خاصه چون درمانگر، همواره، نیکخواهی و ملاطفت بیطرفانه‌ای دارد، رشتهٔ ارتباط میان عمل بیمار و عکس‌العمل محیط که مکمل یکدیگرند، گسیخته می‌شود، و بدینگونه بیمار مجبور به تغییر دادن رفتار خود می‌گردد. از سوی دیگر، عواطف به گروه نیز انتقال می‌یابد و هر بیمار که خود را با اعضای بازیگر گروه، یکی پس از دیگری یکی کند، حقیقتاً از کارهایی که آنان انجام می‌دهند، سود خواهد برد.

اهل فن دربارهٔ ثمربخشی درمان چنین برآورد می‌کنند که با آهنگ (ریتم) یک جلسه در هفته، درمان باید چندین ماه ادامه یابد تا مؤثر افتد و کشاکشها واقعاً از میان برخیزند. کاربرد فنی که توضیح دادیم (یعنی تئاتر درمانی)، خاصه در مورد کودکان دچار هیجان‌زدگی توأم با حالات وقفه و بازداشت (inhibition) و احساس رهاشدگی (abandon)، مناسب است. در مورد علائم بیمارگون زیر نیز کاربرد همان فن ثمربخش است: پرش عضلات (tics) که چندان وخیم نباشد، لکنت، شب‌ادراری، واکنش‌های ضداجتماعی ملایم و خفیف. اما بیماران زیر را نباید جزو دسته‌هایی که از راه تئاتر درمانی مداوا می‌شوند منظور داشت:

بیمارانی که دچار حالات وخیم وقفه و بازداشت بر مبنای خود شیفتگی‌اند (inhibés narcissiques)، کودکان منحرف و آزار دوست، بیمارانی که مبتلا به حالات بیقراری و ناپایداری وخیم‌اند[1].

مورو ـ دریفوس و لبوویسی، هم کودکان را مداوا می‌کنند و هم نوجوانان را. در فرانسه پ.پاش F.Pasche تئاتر درمانی را به شیوه‌ای عمومی‌تر به کار می‌برد، بدینقرار:

در حدود ده بیمار در برابر صحنهٔ کوچکی گرد می‌آیند و از مسائل و گرفتاری‌هایشان سخن می‌گویند. وقتی یک تن از آنان، موضوع جالب توجهی را مطرح

1- La psychothérapie collective de l'enfant, J. MOREAU- DREYFUS et S.LEBOVICI, Sauvegarde, nov. -déc. 1947. A propos du transfert en psychothérapie collective, J. DRSYFUS-MOREAU, Revue française de Psychanaiyse, 2. 1950.

می‌کند که می‌توان آنرا بازی کرد و به نمایش گذاشت، به وی پیشنهاد می‌شود که چنان کند. بنابراین بیمار همواره، خود، مضمونی را که بازی خواهد کرد، برمی‌گزیند. وی همبازیانش را نیز از میان حضار دست‌چین می‌کند. پس از آنکه بازی انجام یافت، تفسیرها آغاز می‌شود، اما تفسیرها اساساً مربوط به مقاومت (بیمار) و انتقال عواطف «منفی» وی می‌گردد.

سوسیودرام (Sociodrame) - «نقش گزاری اجتماعی»

معهذا مورنو به وضوح تمام نشان داده است که غالباً در گروه‌درمانی‌ها، درمانگران بیشتر از دانش مناسبات دوسری بین افراد سود می‌جویند تا از دانش مربوط به گروه‌های مردم. و اما واضح است که شرط درمان حقیقی و توأم با بصیرت گروه، شناخت ساختار گروه و «پویایی اجتماعی» (sociodynamique) محرک گروه است. بدون شناخت سازمان گروه، درمان روانی گروه، ممکن است تا اندازه‌ای، اتفاقی و تصادفی به نظر آید. در واقع، مفاهیم معتبر در مورد درمان روانی افراد در ارتباط با یکدیگر، لزوماً قابل تعمیم به درمان گروه‌های افراد نیست. «تحقیقات دربارهٔ سازمان توده‌های مردم، موقعیت هر فرد در گروه، جریان‌های روانی فعال موجود در درون توده‌های مردم، قدرت‌های جذب و دفعی که آن توده در قبال توده‌های دیگر دارد، ما را وادار می‌کند که مفاهیم جدید و اصطلاحات خاصی که با مسائل نو سازگارتر باشد، وضع کنیم» (مورنو). افرادی که جزء گروهی می‌شوند، از آن لحظه، پایگاه جدیدی می‌یابند و ظهور پدیده‌های متفاوتی آغاز می‌گردد. درمان گروه به معنای درمان جمعی با پایگاه گروه و به دست گروه، باید این پدیده‌ها را مرعی و منظور دارد.

مورنو، با وضع sociométrie، جامعه‌سنجی یا گروه‌سنجی، روشی برای بررسی گروه بنیاد کرده که جالب توجه است. این روش بعضی پدیده‌ها را که بجاست در گروه‌درمانی به معنای حقیقی کلمه منظور گردند، آفتابی کرده است. بدینگونه از سویی، هرگونه کار با گروه و در حق گروه، باید سازمان (organisation) صوری و سازمان‌دهی خودجوش آنرا به حساب آورد؛ و از سوی دیگر، انتخاب فن درمان می‌باید منوط و موقوف به سازمان روانی ـ اجتماعی گروه بیماران باشد.

تا کنون گروه‌درمانی را به عنوان شیوه‌ای از مداوای اشخاصی که گروهی تشکیل داده‌اند، با بهره‌گیری از پویایی گروه، مورد ملاحظه قرار دادیم. اما می‌توان به جای بذل

توجه به مسائل افراد، به مسائل خود گروه‌ها، توجه داشت. در واقع ممکن است تزلزل و تفرقه و تضاد و انواع تنشها و یا فروپاشی، عارض گروه‌های مختلف اجتماعی شده و مسائل خاصی را مطرح سازند و اقدام و عمل و اقدامی مقتضی را ایجاب کنند.

گروه‌سنجی (سوسیومتری) دو فن اصلی برای ایجاد تغییرات مطلوب اجتماعی بنیان نهاده است: آزمون (تست) جماعت و نقش‌گزاری اجتماعی (سوسیودرام). «آزمون جماعت، فنی (میدانی) است که در محل کار و زیست جماعت به کار برده می‌شود، بدین معنی که جماعت را به بیان منیت اجتماعی و اراده‌شان دربارهٔ همهٔ فعالیت‌های اساسی‌ای که جماعت در آن فعالیت‌ها درگیر شده و یا درگیر خواهند شد، فرا می‌خوانند». این جماعت ممکن است جماعت ساکنان روستا، تکنسین‌ها و کارگران کارخانه و غیره باشند. «سوسیودرام فنی است که به کمک آن می‌توان تصویر حقیقی دردهای اجتماعی هر گروه، یعنی عواطف حقیقی و غالباً مستتر در ساختار اجتماعی واقعی را از رهگذر کشاکش‌هایی که آن ساختار برمی‌انگیزد، کشف کرد، و جهت ایجاد تغییرات دلخواه و مطلوب را به مدد روشهای دراماتیک، یافت»[1].

1- J.L. MORENO, Les Fondations sociodynamiques de la psychothérapie de groupe, Congrès internalional de Psychiatrte, Paris, 1950. Sociométrie et Marxisrne, Cahiers internationaux de sociologie, vol. VI; Helen H. JENNINGS, Leadership and isolation.

جلال ستاری

چند نکته دربارهٔ نمایش روان درمانی (پسیکودرام)

ژاکوب لوی مورنو (Jacob Levy Moreno) ۱۸۹۲ - ۱۹۷۴، مجموعی از فنون را که بی‌هیچ دعوی هنری، ناظر به این هدف‌اند که از طریق بداهه‌سازی در بازی تئاتر، استعدادها و توانائیهای بالقوه و مستور و یا سرکوب شدهٔ حیات ذهنی و خاصه حیات عاطفی را رشد داده گسترش بخشند، پسیکودرام نامیده است. بنابراین پسیکودرام اجازه و امکان می‌دهد تا احساسات و تخیلات و سلوکهایی ظاهر گردند که فهم و ساخت و ساز و تنظیم آنها در اثنای بازی، به کشف و شناخت و تغییر و یا رشد و گسترش شخصیت مدد می‌رساند. و طبیعةً کاربرد پسیکودرام در مورد کودکان به ویژه ثمربخش است، زیرا کودک در بازی دراماتیک با شوق و شدت و حدتی بیش از بزرگسالان شرکت می‌جوید، بدینعلت که افادهٔ معنی و مقصود از طریق کلام برای وی مشکل است.

مورنو، اصول پسیکودرام را تحت‌تأثیر روانکاوی فروید وضع کرد، گرچه دوست نداشت خود را مرهون بنیانگذار روانکاوی بداند، بسان بسیاری از شاگردان فروید که از استاد نکته‌ها آموختند و سپس کوشیدند در برابر وی قد علم کنند و خود

مستقلاً نظریه‌ای بیاورند.

مورنو با فروید در کلینیک روانپزشکی دانشگاه وین به سال ۱۹۱۲ آشنا شد و معروف است که چون فروید از وی پرسید چه می‌کنید، پاسخ داد: «من از جایی آغاز می‌کنم که پایانِ راه شماست. شما با بیمارانتان در محیط تصنّعی دفترتان ملاقات می‌کنید، من با آنان در کوچه و در خانه و در محیط زندگانی معمولیشان دیدار دارم. شما رؤیاهایشان را تحلیل و تعبیر می‌کنید، من می‌خواهم به آنان جسارت بخشم تا باز خواب ببینند...[1]». و به راستی، از لحاظ نظری، هیچیک از نهاده‌های روانکاوی نیست از قبیل لزوم دراز کشیدن بیمار، انتقال عواطف (transfert) ، تعبیر خواب، پویایی ناخودآگاهی و غیره که مورنو در ردّ آنها نکوشیده و خود خلاف آن نظریات را ارئه نکرده باشد.

اما این موضع‌گیری نظری مورنو علی‌الاصول محل ایراد و نارواست، زیرا نظریهٔ پسیکودرام جایگزین نظریهٔ روانکاوی نمی‌شود، بلکه آنرا تکمیل می‌کند. حتی نوعی پسیکودرام هست به نام پسیکودرام تحلیلی که ترکیبی است از پسیکودرام و روانکاوی و مبتکر آن نیز خود مورنو است.

با اینهمه البته نمی‌توان پسیکودرام را عین روانکاوی دانست و یا به روانکاوی تأویل کرد و تقلیل داد، زیرا در پسیکودرام، حالات و سلوک در اثنای بازی و به مدد بازی تفسیر می‌شوند و نیز آن تفسیر، فقط با وضع و موقع کنونی بیمار ارتباط می‌یابد و جنبهٔ تکوینی یعنی گذشته و تاریخچهٔ سرگذشت ویرا منظور ندارد.

*

مورنو که اصطلاح پسیکودرام ساخته و پرداختهٔ اوست، در واقع برای خلق پسیکودرام به فنون بداهه‌سازی دراماتیک برپایهٔ فرضیهٔ پالایش یا تخلیهٔ هیجانی (Catharsis) ارسطو در بوطیقا رجوع کرده و از آن فنون سود برده است. به بیانی دیگر با استخراج پسیکودرام که شیوه‌ای در روان درمانی است، از فن بداهه‌سازی در نمایش، به سنت بسیار کهنی بازگشته که معتقد است تئاتر علاوه بر جنبهٔ مفرح هنری، بر روح و روان آدمی تأثیر پالایندهٔ شگرفی دارد. البته این نظر که تئاتر می‌تواند نقشی عظیم در تربیت داشته باشد، مسبوق به سابقه است و ظاهراً پرورشکاران فرقهٔ یسوعیون (Jésuite) نیک دریافته بودند که تئاتر در نشر عقاید و آراء مؤثر می‌تواند

1- Daniel Widlöcher, Le psychodrame chez l'enfant, puf, 1979 (1962) P. 21-22

بود، و بعدها دیدرو توجه اذهان را به همین نکته جلب کرد[1].

اما مسألهٔ مهم دیگری که مایلم در این مقاله خاطرنشان سازم اینست که سنت بس کهنی در تئاتر بر آن بوده است که نمایش می‌تواند آدمی را مدد کند تا به جهان قداست و عالم مینو دست یابد و نیز به شناخت خود و تسلط بر خویشتن و طبیعت نایل آید. و می‌دانیم که در همهٔ تمدن‌های سنتی از قدیم تاکنون، نمایشهای جادویی و ساحرانه و مذهبی و آئینی، چنین نقش و هدف و قدرتی داشته‌اند و هنوز هم دارند. مورنو بر این امکانات بالقوهٔ نمایش، بداهه‌سازی را افزود و بدینگونه تئاتری خودجوش خلق کرد و بر آن نام خودجوشی خلاق نهاد. البته ناگفته نباید گذارد که بداهه‌سازی نیز در تئاترهای کهن از قبیل کمدیالارته معمول بوده است و بنابراین جزء سنن قدیم نمایشی محسوب می‌شود.

طرفه اینکه در همان ایام که مورنو به خلق تئاتر خودجوش اشتغال داشت، یعنی خاصه از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰، نهضت انقلابی ریشه‌داری در اروپا برای دفاع از بداهه‌سازی در تئاتر پا گرفت که ژاک کوپو (Copeau) و برشت و پیراندلو، از جمله سردمداران آن نهضت‌اند و هدف تمام آنان این بود که صحنهٔ تئاتر را به جایی سرشار از حیات تبدیل کنند که در آن تماشاگر و بازیگر، در عاطفه و هیجانی جمعی، مشارکت داشته باشند. مورنو نیز معتقد بود که تئاتر آکادمیک (و حتی سنتی) به علت صورتگرایی و تحجرش، امکان بروز و ظهور خودجوشی خلاق را نمی‌دهد. پس باید تئاتری خلق کرد که خودجوش و خلاق باشد.

بنابراین مورنو به سنتی جادوئی و آئینی و مذهبی در تئاتر پیوست که از دیرباز رواج و رونق داشت. خود وی دربارهٔ چنین تئاتری، مشاهدات دانشمند انسان‌شناسی را در میان قوم سرخ‌پوست Pomo ساکن کرانهٔ کالیفرنیا نقل می‌کند بدینقرار که مردی با دیدن غازی وحشی ترسیده بود و از آن پس، دستخوش حالت درماندگی تشویش‌انگیزی می‌زیست. درمانگر قبیله و همدستانش برای درمان وی، صحنهٔ آسیب‌زا را با همهٔ جزئیات بازی کردند و درمانگر، خود، نقش غاز را به عهده داشت. مرد با تجدید شدن صحنه، به خاطر وی، از حالت درماندگی خود بیرون آمد و شفا یافت. دانشمندان مثالهای عدیدهٔ دیگر از چنین روشهای نمایش روان‌درمانی برای ما

1- Y.Belaval, L'esthétique sans paradoxe de Diderot, 1950.

نقل کرده‌اند. خاصه کلودلوی - اشتروس[1] و م.لریس[2] (M.Leiris) . بنابراین میان دراماتورژی آئینی یا ساحرانه و جادویی و پسیکودرام، التفات و قرابتی حقیقی هست.

پیش از ادامهٔ سخن و جلب توجه خوانندگان ارجمند به نکتهٔ دیگری از پسیکودرام که به گمان من اهمیت دارد، یادآور می‌شوم که تئاتر خودجوش موردِ نظر مورنو، طبیعةً ثمره و زائیدهٔ تئاتر درمانی (پسیکودرام) است زیرا تئاتر درمانی یا پسیکودرام به آدمی امکان و مجال می‌دهد که نقشهای مربوط به خود را بازی کند، چه نقشهای گذشته و چه نقشهای کنونی و چه نقشهای بالقوه‌ای که اختیار آنها در زندگی برای شخص، ممکن نیست.

به علاوه پسیکودرام، فنی به طریق اولی و علی‌الاطلاق پالایشی (cathartique) است، چون بیرون ریختن هیجاناتی که کمابیش ضبط و مهار شده‌اند، آرام‌بخش است. منتهی در پسیکودرام این پالایش، در مناسبات متقابل میان چند تن، صورت می‌پذیرد.

اکنون به نکتهٔ دومی می‌رسیم که تذکار آن خالی از فایده نیست.

بعضی در پسیکودرام، از مضامین رمزی و اساطیری، یعنی اساطیری که جنبه‌های رازآمیزشان نمودگار سرگذشت و سرنوشت آدمی است، استفاده می‌کنند. کاربرد این مضامین، اثر درمانی دارد.

در واقع به اعتقاد این روانشناسان، کودک طی رشد عاطفیش از مراحلی می‌گذرد که علاوه بر واجد بودن خصوصیات فردی، مشتمل بر خصائل مشترکی نیز هست که در سرگذشت و سرنوشت همهٔ افراد بازیافته می‌شود. به عبارتی دیگر هر کودک در خانواده با والدین و اطرافیان بیواسطهٔ خود، موقعیت‌هایی را تجربه می‌کند که مطلقاً شخصی به نظر می‌رسند، ولکن در واقع، این روابط و مناسبات خانوادگی، تابع قوانینی انسان‌شناختی است که روانکاوی به کشف آنها نائل آمده است.

به علاوه، بررسی اساطیر و آثار فرهنگ عامه و قصه‌ها و مضامین عمدهٔ ادبی، نمودگار روابط تنگاتنگ آنها با موقعیت‌های دراماتیکی است که در محیط خانوادگی صورت می‌بندند و حاکم بر رشد عاطفی کودک‌اند.

1- Anthropologie structurale, 1958.

2- La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar, 1958.

کودکان در بداهه‌سازی نمایشی خود که از موقعیت‌های خانوادگی و یا از مضامین کاملاً تخیلی الهام می‌پذیرد، همان مضامین اساطیری را تجدید می‌کنند، و با تجدید و تکرار آنها در بازی، به طور ضمنی سرنوشت خود در خانواده و خواست‌ها و کشاکشهای خویش را بر آفتاب می‌اندازند و نیز ساحت جهانی و کلی آن موقعیت‌ها را که به زبان اساطیری بیان شده، آشکار می‌سازند. نفس این کشف چندان اهمیت ندارد، بلکه مهم این است که کشف مزبور، جنبهٔ شورانگیز شخصی را از درام خانوادگی می‌زداید و آن درام را به مرتبهٔ مضامینی کلی و جهانی ارتقاء می‌دهد. مثلاً فرزندِ حسود نسبت به مادر یا پدرش، با آزمودن آن حسادت در اثنای بازی درامی خاص، منتهی به صورتی اساطیری و جهان‌شمول، به یاری دیگران کشف می‌کند که آن حسادت، منحصراً ساخته و پرداختهٔ ذهن او و بنابراین فردی و خصوصی نیست، بلکه وی فقط یک تن از بازیگران عدیدهٔ درامی جهانی است که بسی کلی‌تر از مورد شخصی اوست. بنابراین، پالایش پسیکودراماتیک، فقط درون‌گروهی و وابسته به روابط متقابل میان اشخاص نیست، بلکه اساطیری نیز هست. یعنی کودک در موقعیتی که ساحت اسطوره‌ای یافته، به یاری درمانگر، به وسعت میدان و دامنهٔ احساس و عاطفهٔ خویش پی‌می‌برد. و اما ارتقاء کشاکشی از مرتبهٔ وجود واقعی‌اش به سطح مضمونی اساطیری، در حکم «عقلانی» کردن و فاصله گرفتن با آن و دلیل‌تراشی برای آن نیست، چون دفع شرّ در بازی پسیکودراماتیک، وقتی عملی و ثمربخش است که به صورت رمزی تحقق یابد و زبانحالی رمزی بیابد. در واقع هر کودک از راه بازآفرینی مضمونی اساطیری، سرنوشت و سرگذشت خود را به مرتبهٔ اسطوره که کلی و شامل است ارتقاء می‌دهد، و بدینطریق سرگذشت و سرنوشتش، ساحتی کلی می‌یابد و خود با بازی نقشهای متعدد موقعیتی اساطیری، معانی رمزی آنها را به کمک درمانگر درمی‌یابد و شمول و کلیت وضع و حال خود را فهم می‌کند.

سومین نکته‌ای که تذکار آنرا در این مقال بیفایده نمی‌دانم اینست که به اعتقاد مورنو، پسیکودرام پرورشی برای آنکه مؤثر و سودمند افتد باید واجد سه خاصیّت باشد: نخست اینکه به بسط و رشد و تقویت خودجوشی خلاق کودک و بزرگسال از راه بداهه‌سازی نمایشی، کمک کند تا ایشان بدانند که خلاق‌اند، نه عروسکانی کوکی.

دوم اینکه فراگیری وظایف اجتماعی را از راه بازی کردن نقشها، آسان سازد.

این امر خاصه در مجامع صنعتی ممالک متحدهٔ آمریکا سخت رواج دارد. بدین معنی که فرد را وامی‌دارند تا نقشهای اطرافیان و نیز نقشهای احتمالی خود را بازی کند، بدان امید که با سلوکهای محیط حرفه‌اش بهتر آشنا شود.[۱] اما البته این تصور که بازی کردن نقشی نظیر انجام دادن تمرینهای مقدماتی که برای دست زدن به کاری مفید است، در حکم تعهد آن نقش است، اشتباه است؛ چون از یاد نباید برد که بازی، دارای وجهی تصنّعی و ساختگی است و متضمن همهٔ استلزامات فنی و اجتماعی و اقتصادی که در واقعیت نقشی و دستی دارند، نیست.

سوم اینکه به گشایش مشکلات کودک در سازگاری با خانواده یا با اجتماع بیانجامد و البته تردیدی نیست که بازی کردن نقشهای مختلف و حتی مخالف نقش خود، موجب حل و فصل و رفع و دفع بعضی مشکلات کوچک اخلاقی و اجتماعی می‌شود، زیرا کودک ازین طریق به نسبیّت سلوک خویش پی می‌برد و فهم و درک بهتری از سلوک دیگری حاصل می‌کند و بدینگونه رفتارش بهبود می‌پذیرد. اما این بهبود، اساسی نیست، زیرا نمی‌توان و نباید کشاکش واقعی را با کشاکش بازی شده و نمایشی خلط کرد. در واقع از طریق بازی، فقط شدت تنش و کشاکش فروکش می‌کند. اما کشاکش، باقی می‌ماند و ریشه کن نمی‌شود.

چهارمین نکته‌ای که تذکار آن در این جستار مناسبت دارد، ارتباط و تقارن پسیکودرام با نهضت‌های پیشاهنگ تئاتر جدید است.

گفته‌اند که روانکاوی، درمان با کلام است و پسیکودرام درمان از طریق عمل. و مورنو میدان عمل را در صحنهٔ نمایش یافت. شایان ذکر است که وی از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ که از وین به آمریکا مهاجرت کرد، به رهبری تئاتری تجربی و بازی خودجوش اشتغال داشت و بنابراین در کار تئاتر و بازیگری، صاحب تجربه و بصیرت و از جنبشهای پیشتاز تئاتری نیز آگاه بود؛ مثلاً به گمان وی مرجّح است که صحنهٔ پسیکودرام مدور باشد تا میان بازیگر و تماشاگر و نیز بین خود بازیگران، ارتباط بهتری برقرار شود و بدینگونه، صحنه، همان «کانون گدازان و سوزان»ی گردد که آنتونن آرتو آرزو می‌کرد و یا همان باشد که در کمدیادلارته و نیز در نوعی تئاتر

۱- در اینباره ر.ک. به:

Jean - Jacques Fombeur, Formation en profondeur, dynamique de groupe ef psychodrame. 1971.

جدید از قبیل Open Theatre و Theatre total (تئاتر جامع فراگیر) و Leaving Theatre و Théatre éclaté (تئاتر پخش شده) که همهٔ آنها می‌خواهند بیشترین مشارکت هیجانی تماشاگر را از راه برانگیختنش به بیرون ریختن هیجانات و عواطف و بروز و ظهور انفعالات خویش موجب گردند، مورد استفاده بوده و هست. اما این قبیل اعمال گاه به جای آنکه وسیلهٔ پالایش و عقده‌گشایی باشند، مجال نمود و بروز تمایلات خودنمایی و خودشیفتگی و یا بعضی هذیانات خطرناک را فراهم می‌آورند.

و در واقع این آرزوی خودجوشی فرد و رهایی تخیل خلاق و سودای بیداری انسان خرد شده زیر فشار دنیایی غیرانسانی که به ایجاد تئاتر Happening - تئاتری که از تماشاگران می‌خواهد تا در کار تئاتر و آفرینش آن فعالانه شرکت جویند - و Leaving Theatre به دست Julian Beck و Judith Malina انجامیده، در نهایت به هرج و مرج‌طلبی ختم می‌شود. لیوینگ تئاتر آرزو دارد که به ویرانی «اصل مرجعیت» که اساس خانواده و جامعه و دولت بر آن مبتنی است، کمک کند. جولین بک می‌گوید: «نمی‌خواهیم هیچ شهری را که لیوینگ در آن نمایشی داده، بی‌آنکه به حفاظ اجتماعیش ضربه‌ای زده باشیم و چیزی را ترکانده، ولو به طور مختصر، ترک گوئیم»[۱].

بیگمان به علت همین افراط و زیاده‌روی در ولنگاری، هربرت مارکوزه جایی از این «هنری شدن» فزاینده و تدریجی مطالبات اجتماعی، اظهار نگرانی می‌کند و بی‌ثمری اینگونه انکارگرایی در نوعی هنر هرج و مرج‌گرایانهٔ آمریکا را تذکار می‌دهد[۲].

پنجمین و آخرین نکته اینکه پسیکودرام، تئاتری روانشناختی، از قماش بعضی آثار استریندبرگ و ایبسن نیست. استریندبرگ فی‌المثل وقتی فیزیولوژی و روانشناسی معمولی را در گشایش مشکلات روانی خود عاجز و نارسا دید، در حدود سال ۱۸۹۷، بسی پیش از ابداع روانکاوی، به جستجوی راه‌حلی یعنی تئاتر نوینی برخاست و آنرا در اکسپرسیونیسم یافت. نمایشنامهٔ «راه دمشق» استریندبرگ (۱۸۹۸)، در واقع خودکاوی است بسان خودکاوی فروید که مقدمهٔ کشف

1- Henri Arvon, L'anarchisme au xx siècle. p.u.f. 1979,p.197.

2- Herbert Marcuse, Vers la libération. Paris, 1969.

روانکاوی بود[۱]. طرفه اینکه استریندبرگ ظاهراً نام فروید را نشنیده بود، چون حتی یکبار هم ازو نام نمی‌برد. اما میان جستجوهای آندو، توازی و تشابه کاملی هست و به عنوان مثال بین کتاب خوابگزاری فروید و نمایشنامهٔ «رؤیا»ی استریندبرگ (۱۹۰۱)، مشابهت بسیار وجود دارد[۲].

«مرغابی وحشی» (۱۸۸۴) و «Rosmersholm» (۱۸۸۶) ایبسن هم نمایشنامه‌هایی روانشناختی‌اند. وی نیز همهٔ تحقیقات روانشناسان عصر خود مثل شارکو و پیرژانه را در مطالعه گرفته بود. نمایشنامهٔ دوم ایبسن به گفتهٔ خود استریندبرگ به وی کمک کرد تا در نمایشنامه‌نویسی روانشناسانه پیشرفت کند. جالب اینکه از اواخر سال ۱۸۸۰ به بعد، ایبسن و استریندبرگ هر دو در یک جهت کار و تلاش و کنکاش می‌کنند، اما ایبسن در اختیار راهی نو بر استریندبرگ مقدم بوده است. این نیز گفتنی است که فروید شیفتهٔ Rosmersholm بود و آنرا با ستایش بسیار تحلیل کرده و موردی گرانقدر از روانکاوی پیش از ظهور آن علم دانسته است[۳].

باری غرض از ذکر این جزئیات اینست که نمایشنامه‌هایی نظیر آثار موصوف، مشتمل بر نکات دقیق روانشناختی و متضمن بررسیهای عمیق نفسانی‌اند، اما الزاماً کنش یا کارکرد درمانی ندارند و حداکثر شاید راحت و آسایشی به روان نویسندگان آن درام‌ها رسانیده باشند. اما پسیکودرام، روشی سنجیده و کارآزموده در درمان روانی است و هیچ‌گونه داعیهٔ هنری ندارد.

1- Guy Vogelweith, Strindberg, 1973, p.77-88.

۲ـ همان، ص ۸۹-۱۰۲. ایضاً ر.ک.به:

Guy Vogelweith: Strindberg et Freud, in «Obliques», no 1,janvier 1972.

Guy Vogelweith, Le psychothéâtre de Strindberg, 1973.

3- Maurice Gravier. Ibsen, 1973. P. 28-32, 57-61 et 61-70.

جلال ستاری

آئین، پسیکودرام و تئاتر

هر که شاهد جلسه‌ای از تئاتر روان‌درمانی (پسیکودرام) و نیز مراسم زار بوده است، بی‌اختیار آن دو را در ذهن خویش به هم نزدیک کرده و به مشابهتی سرّی میان آنها پی برده است. برای آنکه نوع این رابطه، اگر به راستی رابطه‌ای هست، معلوم گردد، باید مقدمةً از مناسباتی که بعضی میان مراسم پری‌زدگی یا پری‌داری (Possession) و نیز حالات وجد و خلسه و نوعی تئاتر یا نمایش یافته‌اند یاد کرد. در آنچه به مورد اخیر مربوط می‌شود، به عنوان نمونه، می‌توان از تعزیه نام برد و چنانکه بارها شاهد بوده‌ایم، تماشاگران تعزیه گاه از خود بیخود شده‌اند، به حالت غش افتاده‌اند و ناهشیارانه واکنش کرده‌اند و اما زار، از نمونه‌های بارز مورد اول است، یعنی شاهد مثالی است از قدرت کیش جاندارانگاری سراسر طبیعت (Animisme) که ظاهراً زادگاهش، آفریقا بوده است و از آنجا سفر کرده و توانسته با صور مردم‌پسند ادیان آسمانی یا الهی، سازش یابد و آن اشکال را با آئین‌های مرسوم و متداول خود، هماهنگ سازد. این کیش در هائیتی «Vaudou»[1] نامیده می‌شود، نزد تونسی‌های

۱ـ مذهبِ التقاطی سیاهان‌هائیتی که‌ترکیبی است از عناصر مسیحی(خاصه داهومی اصل)←

سودانی اصل، استامبلی (Stambéli) و در مصر و ایران، زار و بنابراین، می‌توان گفت که خدایان و جهان‌نگری اساطیری خود را به مسیحیت و اسلام عامیانه، تحمیل کرده است.

می‌دانیم که به طورکلی در اشکال مختلف پری‌زدگی، رازآشنایان، پیرامون گروهی طبل‌نواز یا ساززن گرد می‌آیند و پس از چندی، یک تن از حضار، دچار حالت رعشه و هول و فزع شده آمادهٔ پذیره آمدن روح (یا پری‌گرفتگی) می‌گردد. روح، وی را چون مرکبی برمی‌گزیند و سوار بر او با دیگران ارتباط می‌یابد. آنکه مراسم را رهبری می‌کند یعنی پریخوان، پری‌زده را با جامه‌هایی که به روح تعلق دارند می‌پوشاند. آنگاه روح، به زبان پری‌زده، سخن می‌گوید و سپس از صحنه بیرون می‌رود.

سالهاست که روانکاوان، مردم‌شناسان و عالمان دین دربارهٔ این پدیده‌ها، پژوهش و اندیشه می‌کنند تا فرضیه‌ای برای فهم و توجیه آنها بیاورند. در این میان، بعضی با بررسی چنین پدیده‌هائی، اعتقاد یافته‌اند که تئاتر و فی‌المثل تئاتر یونان از آئینهای مذهبی زاده شده است و بعضی دیگر، فرایندهای نوعی درمان‌روانی همگانی را در آنها کشف کرده‌اند که خود به کشف ساختارهائی نهفته در ناخودآگاهی انجامیده است. از آن پس، یافتن پیوندی میان این اشکال پری‌زدگی و نوعی تئاتر جدید، فی‌المثل Liquid Theater آمریکائی، چندان دشوار نبود.

می‌دانیم که بازیگران این تئاتر، تماشاگران را به صحنه می‌برند و با ضرباهنگی مناسب و حساب شده، به تمرکز وامی‌دارند و از منیت اجتماعیشان می‌رهانند و به همدلی و همجوشی با دیگران می‌کشانند که اینهمه پس از اندک زمانی به رعشه و غش و جذبه و از خود غایب شدن تبدیل می‌شود. بدین گونه، گوئی بدون حضور خدا یا روح، جلوه‌هائی از پری‌زدگی ظاهر می‌گردد. در واقع، حالات غش و ضعف در Liquid Theater و در دیگر گروههای تئاتری همانند، هیچ خصلت مذهبی ندارد، اما می‌توان آنها را به مثابهٔ درمان جمعی جامعه‌ای که در جستجوی هویت

← و عناصر آفریقایی. این عناصر را بردگانی که اسلاف جمعیت کنونی منطقهٔ کارائیب محسوب می‌شوند، به منطقه کارائیب آورده رواج داده‌اند. پدیدهٔ جن‌زدگی (possessin)، ویژگی مهم تشریفات و مراسم «ودو» به شمار می‌رود.

Michel Panoff, Michel Perrin, Dictionnaire de l´éthnologie, 1973, P. 263 - 4

خویش است، تعبیر کرد. همچنانکه سیاهانی که همچون برده به برزیل برده شدند، ذات و گوهر انسانی خود را در سایه یا از رهگذر رقصهای پری‌زدگی و پریخوانی بازیافتند. زیرا آفریقای موهومی که آنان در واقع به صورت بازی نمایش می‌دادند، تنها وسیله و شیوهٔ انسان ماندن آن سیه‌روزان بود. گوئی این پری‌زدگی هر بار که باید تعریف جدیدی از انسان رواج و تداول یابد، ظاهر می‌شود و به گمانم هی‌پی‌گری و Pop Music و غیره این معنی را تأیید می‌کنند.

اینک پس از ذکر این مقدمه، به موضوع اصلی سخن بپردازیم. بدین مناسبت شایان ذکر است که به طور کلی با پری‌زدگی به معنای مسخر روح یا اجنه یا شیاطین یا بازیچهٔ دست «از ما بهتران» شدن، البته به صورتی ناخودآگاه (بدین معنی که اشخاص پری‌زده، و غالباً زنان، هیچ خاطره‌ای از آنچه بر آنان گذشته و رفته است ندارند)، دو گونه مقابله یا معامله می‌شود: یکی راندن آنان (Exorcisme، اوراد دفع شیاطین و ارواح خبیث) و آن دیگر، دعوت از آنان (Adorcisme) تا گهگاه بازگردند و به همین مناسبت، مدعیان ارتباط با ارواح و پریخوانان، مراسمی برپا می‌دارند.

در مورد اول با حالاتی که همواره یا اکثراً بیمارگون و عرفاً نکوهیده و شوم‌پی است سروکار داریم که گویاترین نمونهٔ آن، جادوگری رایج در قرون وسطی و سوزاندن جادوگران (زن غالباً) در همان اعصار به اتهام جادوگری و مراوده با شیطان است. ولی در مورد دوم، حال همواره بدین منوال نیست و همین مورد است که با پسیکودرام خالی از مشابهت نیست و زار را نیز از همان مقوله، محسوب می‌توان داشت.

این نوع پرده‌داری و پریخوانی را بعضی اقوام (مثلاً قوم Thonga در موزامبیک) سودمند و مطلوب می‌دانند و حتی آشکارا خواهان آنند، زیرا روح در این موارد، مظهر شرّ نیست، بلکه در عین حال خوب است و بد، نیکوکار است و زیانکار، هم برانگیزندهٔ بیماری است و هم درمانگر آن و بر همین قیاس، پری‌زده هم آدمی است نظر کرده که ناگهان ناخوش می‌شود، ولی آن ناخوشی، نشانهٔ ارتباط وی با عالم ماوراء است، ولی وقتی هم که درمان شد، قدرت فوق‌طبیعی‌اش همچنان باقی می‌ماند چون وی از آن پس، قادر به انذار، غیب‌آموزی و شفابخشی معجزه‌آمیز، به طریقی متعارف است[1].

1- Luc de Heusch, Pourquoi l'épouser et autres essais, N.R.F. 1971.

طبیعتاً با چنین جهان‌نگری یا باورداشتی، فرا خواندن روح و دعوت از وی تا در جسم نظر کرده‌اش حلول کند و سخن بگوید و بیماری را شفا بخشد و غیره (با برگزاری مراسم و آئین‌هایی خاص) هیچ مایهٔ شگفتی نیست، زیرا پریخوان یا پیر رازآشنائی که قبلاً همین تجربه را داشته و نزد اینگونه اقوام مورد احترام فراوان است، کاری می‌کند که به روان‌درمانی شباهت دارد، بدین معنی که به جای راندن روح و نادیده گرفتنش، از او می‌خواهد که حضور یابد و آنچه در دل دارد بگوید و اینچنین پیر رازدان، آشفتگی و خاموشی را به نظم و گفتگو و بیگانگی و فقدان ارتباط را به آشنائی و مراوده تبدیل می‌کند. ناظران و شاهدان عینی، بر تأثیر روانی این فن گواهی داده‌اند و می‌گویند «بیمار» از آن پس، فقط در مراسمی که صدای «روح» به گوشش می‌رسد، دچار حالت تشنج و جذبه و سکر می‌شود؛ به بیانی دیگر هم خود شفا می‌یابد و هم پیام و خواست روح را به یاری پیر، فاش می‌کند.

البته بیماریهائی که از روح، متوقع درمان آنها هستند، غالباً جسمانی و گاه نیز روانی‌اند؛ اما قوم آن ناخوشی‌ها را در حکم مکافات خطائی و قصوری که خواسته یا ندانسته رفته، می‌داند؛ یعنی می‌پندارد که هر بیماری بدینعلت بروز کرده که خدایی مورد بیمهری و بی‌اعتنایی قرار گرفته، فراموش شده، یا پاس ویرا چنانکه باید نداشته‌اند.

حال اگر خطاکار با اظهار ندامت، خطای رفته را جبران کند، بیمار بی بروز پری‌زدگی، به دست درمانگر که روح قدرت خویش را به وی تفویض می‌دارد، شفا می‌یابد. امّا هر چه هست در بیشتر موارد، پری‌زدگی برانگیخته و طلبیده می‌شود، زیرا از آن توقع خیر رسانی و نیکوکاری دارند[1].

رازآموزی در آئین زار بدانگونه که نزد جشیان منطقه Gondar متداول است و میشل لریس آنرا بررسی کرده، نیز کمابیش همین خصوصیات را داراست[2]. نزد آنان هم «درمانگر روانی» با روحی که بیماری را می‌آزارد، باب گفتگو می‌گشاید، بدین

1- Jaqueline Monfouga - Nicolas, Ambivalence et culte de possession,1972.

تحقیقات وی نزد زنانِ قومِ Hausa، Bori مذهب، ساکن در درهٔ Maradi نیجریه (Niger) صورت گرفته است.

2- Michel Leiris, La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar, 1958.

طریق که روح را برمی‌انگیزد تا حاضر شود و حضور خود را با نشانه‌هایی روشن اعلام دارد.

پس در اینجا نیز هدف، دادن نام و هویتی به روح شریر ناشناخته است تا بیمار و جماعت از راه همدردی با وی، روح را بشناسند و بدانند چه می‌خواهد و با این معامله، برای او در حیات خود جایی باز کنند، و با زایل ساختن جنبهٔ ناشناخته‌اش که بیمناک است، وی را در جسم و روان خود بپذیرند، چون دشمن را که شناختی، ترست می‌ریزد و برای آنکه دیگر زخم نزند، باید در خانهٔ وجودت مهارش کنی. پس هر بحران نظم یافته، در حکم توشه‌گیری و مایه‌اندوزی برای جماعت است که بالمآل نیرو و توانش را افزایش می‌دهد و بنابراین سودمند است؛ حال آنکه هر بحران بی‌نظم و آشفته، طبیعةً موجب از دست دادن نیرو است و زیانبار.

پس به طور کلی همانگونه که Jean Rouch نزد قوم Songhay در نیجریه (Niger) ملاحظه کرده[1]، آئین پریخوانی سه مرحله دارد که عبارتند از:

- احضار روح با رقص و پایکوبی و آوازخوانی همراه با نوای ساز.

- «تخلیه» یعنی از خود بیخود شدن که علامتش بروز بحرانی عصبی است: رقصنده‌ای نظر کرده که مرکب روح خواهد شد، می‌لرزد، می‌گرید و می‌ایستد و سپس بر خاک می‌افتد و به خود می‌پیچد و نعره می‌زند.

- به تملک روح درآمدن، یا پری‌زدگی. مسخر روح یا پری‌دار، آدمی فوق‌طبیعی می‌شود، چون روح از زبان وی سخن می‌گوید. گاه چنین شخصی را با پرده‌ای می‌پوشانند، سپس رازآشنا از حجاب، چون آدمی استحاله و تبدّل مزاج یافته، بیرون می‌آید.

البته از یاد نباید برد که پری‌زدگی وقتی «واقعی» تلقی می‌شود که شخص هیچ خاطره‌ای از کرده‌ها و گفته‌های خود به هنگام پری‌زدگی به یاد نداشته باشد.

به زعم قوم، بعضی از این ارواح، البته نیکوکارند و برخی دیگر زیانکار. اما می‌توان با ارواح زیانکار هم از در دوستی درآمد و پیمان برادری بست و برای حصول این مقصود باید نیازهایشان را برآورد، مثلاً هدیه‌هایی به ایشان پیشکش کرد، آنگاه به یاری آدمی می‌شتابند؛ ولی اگر نخواهند دست از خیره‌سری و آزار بردارند، باید شرّشان را از سر جماعت دور کرد. بیگمان رفتن ارواح زیانکار در پیکر

1- Jean Rouch, La religion et la magie Songhay, 1960.

نظر کردگان، همواره از حلول ارواح نیکوکار، تماشائی‌تر و جنجال‌برانگیزتر است، ولی هر وقت یک تن از آن شریران تغییر راه و روش داد و نیکخواه انسان و جماعت شد، جشنی برپا می‌شود که به راستی رهائی‌بخش و شادی‌آفرین و نظرگیر است.

*

پیداست که سراسر این مراسم، تماشائی و نمایشی است و صورتی تئاتری دارد و ناظران در آن فعالانه شرکت می‌جویند؛ زیرا هر آئین، بازسازی اسطوره‌ای کهن است و نظر کرده و جماعت بینندگان که اساطیرشان یکی است و همه آنها را نیک می‌شناسند، چون فرهنگ مشترک واحدی دارند، در واقع بخشهائی از اساطیر خود را بازی می‌کنند؛ به همین جهت اشخاص حاضر در مراسم، گفتگویشان، بدیهه‌سازیها و مشارکت مردم، همه صبغه‌ای تئاتری و نمایشی دارد.

و در اینجا به نکته‌ای می‌رسیم که بسیار اساسی است و آن به هم آمیختن دو جنبهٔ قدسی و دنیاوی یا خیر و شر و حسن و قبح و روا و ناروا در مراسم پری‌زدگی و منجمله در مراسم زار است که مورد توجه بعضی پژوهندگان و خاصه میشل لریس سابق‌الذکر قرار گرفته است.

اما در واقع این دو سوگرائی (Ambivalence) یعنی همبودی یا وجود همزمان گرایشها و وجه نظرها و احساسات متضاد، در ارتباط با اشخاص و رمزها و اشیاء، هیچ شگفتی ندارد، زیرا آدمی به علت کشف سائقه‌ای «مگو» و غیرقابل افشاء در خود، احساس گناه می‌کند و این احساس گناه، تشویش برمی‌انگیزد و بیماری روانی یعنی همین. برای امحاء این تشویش، باید احساس گنهکاری را در خود زدود، یا از خود دور ساخت و این دفع کردن، باید علنی باشد و در حضور جمع صورت گیرد و دیگران بر آن گواهی دهند. مراسم پری‌زدگی و پریخوانی به اعتباری همین کار روان‌درمانی را صورت می‌دهد، چنانکه پسیکودرام نیز کاری جز این نمی‌کند. چون در هر دو مورد، پری‌زده، در حضور جمع، رازی فردی و مگو را که چون باری سنگین و طاقت‌شکن به دوش می‌کشد، به زبانی همه فهم فاش می‌گوید و کشاکش درونی خود را در متن ساختاری اساطیری که جماعت آن را کاملاً قبول دارد، می‌نشاند. بنابراین می‌توان گفت که مراسم پری‌زدگی، نخستین شکل پسیکودرام مورنو است، با این تفاوت که پسیکودرام می‌خواهد خودجوش و همراه با بدیهه‌سازی باشد، حال آنکه نمایش پری‌زدگی، مقید به سنن آبا و اجدادی است، و

به قول محققی، پسیکودرام نیست بلکه Ethnodrame است، یعنی درج درامی فردی است در درامی که کلّ جماعتی که فرد موردنظر نیز به همان جماعت تعلق دارد، آن درام را به نحوی رمزی تجربه می‌کند[۱].

در رقصهای آئینی بالی نیز مایه‌های روان‌درمانی (و Exorcisme) هست که سخت مورد توجه آنتونن آرتو (Antonin Artaud) بود. فی‌المثل نقابهای تراژیک در این رقصها، صورتهای خارجی و مادی «اهریمنان» سرکوفتهٔ ما هستند، و دلقکهای حاضر در رقص، به تماشاگری که وجدانش مجذوب و مسحور نمایش شده، این توانائی را می‌بخشند که افسون و طلسم سحر را بشکند. این اعمال دوگانه (سکر و صحو)، خاص هر گونه «تطهیر» یا پالایش روانی و تخلیهٔ هیجانی (Catharsis) به معنای دقیق واژه است، چون «تطهیر» واقعی بدون توجه ذهن و بیدارشدگی وجدان، تحقق نمی‌پذیرد[۲]. در همهٔ آئینها، کمابیش، این دو وجه که مکمل یکدیگرند یافت می‌شوند، چنانکه در ریشه‌های اساطیری تئاتر ژاپنی نیز وجود داشته‌اند، زیرا تئاتر نو (*Nô*) از آئین ساروگاکو (Sarugaku) و این آئین خود از آئین کاگورا (Kagura) مشتق شده است[۳].

همچنانکه گذشت آرتو به این ارتباط آغازین تئاتر با پری‌زدگی توجه خاص داشت و شوقمندانه خواستار تئاتری بود که در آن «پندار»، «حقیقی» باشد[۴]. بدین لحاظ ژاک بورگو، وی را همتا و مانندهٔ شمن می‌داند[۵].

شمنی هر چند در بسیاری جاهای جهان مشاهده شده، اما به معنای دقیق کلمه، پدیده‌ای مذهبی خاص سیبری و آسیای مرکزی است. شمن در این منطقهٔ وسیع، استاد و پیر و اهل جذبه و سکر و وجد و حال است. بدین معنی که از پری‌زده، به سبب ارتباط فعالی که خود (شمن) با عالم علوی یا ماوراء دارد، ممتاز است. روان شمن، پیکرش را ترک می‌گوید و در فضایی اساطیری اوج می‌گیرد یا فرود می‌آید،

۱ـ به نقل از منبع اصلی این مقاله:

Jacques Bourgaux, Possessions et simulacres, aux sources de la théâtralité, 1973,P.45.

2- Dominique Barrucand, La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe, 1970.

۳ـ ژاک بورگو، همان، ص ۶۳.

۴ـ ژاک بورگو، همان، ص ۶۷.

۵ـ همان، از ص ۶۸ به بعد.

و شمن در آنجا می‌کوشد تا با ارواح دیدار کند و با آنان که دشمن خویند، پهلوانانه بستیزد؛ ولی بیگمان برای توفیق در این کار، باید ارواحی نیکوکار به یاریش بشتابند؛ ازینرو شمن قدرتهای چنین ارواحی را به درجات مختلف جذب و آنِ خود می‌کند.

بدینگونه در بطن شمنی، نوع خاصی از پری‌زدگی زاده می‌شود که مانندهٔ پری‌زدگی‌ای که پیشتر از آن یاد شد، نیست[1].

شمن استاد است، راهنماست، دستگیر است، درمانگر است، جادوگر است. البته کاهن و عارف و شاعر نیز می‌توانند شمن باشند. در هر حال ممیزهٔ کار و رسالت وی، تسلط بر خود و غیر است. بدین معنی که شمن باید دارای بنیهٔ عصبی بسیار نیرومند و قدرت تمرکز وافر و توانائی جسمانی کم‌نظیر (چون بعضی رقصهای شمن مشتمل بر جست و خیزهایی است با جامه‌ای که بیش از پانزده کیلو وزن دارد) و قدرت ضبط کامل حرکات بدن و حافظه‌ای شگرف (چون راوی حماسه نیز هست) باشد.

نکتهٔ جالب نظر اینکه این سلامت و بنیهٔ قوی، از غلبه بر بیماری حاصل آمده است. شمن بیماری است که بر اثر تمرین و ممارست در شمنی، شفا یافته است. بنابراین انتخاب شمن، چنانکه انتخاب پری‌زده، به دلالت بیماری یعنی از طریق بروز ناخوشی، صورت می‌گیرد، و این بیماری به قول میرچا الیاده بیماری‌ای خطیر است که معمولاً همزمان با بلوغ جنسی بروز می‌کند[2]. اختلاف شمن با پری‌گرفته در این است که شمن قادر به درمان خود است و می‌تواند خویشتن را مداوا کند ولی پری‌زده نمی‌تواند. معهذا شمن نیز چون پری‌زده از سه مرحلهٔ درد و مرگ و رستاخیز می‌گذرد و این رستاخیز، معادل بازگشت موقت به فجر زمان، به باغ جنت، به زمان اساطیری همدمی و همدلی انسان با طبیعت و ارواح است. ازینرو شمن، عالم صغیری است که زبدهٔ سراسر طبیعت را در بر دارد و جامه‌اش، نمودگار رمزی این عالم صغیر است.

بدین جهت برخلاف پری‌زده که همواره تحت مراقبت کاهن است، شمن باید خود استاد و نگاهدار خویش باشد و باز برخلاف پری‌زده که نمی‌تواند از بیخودی خود چیزی بگوید، رسالت شمن نقل «سفر»ی است که کرده است و این «نقل» یا

1- Luc de Heusch, Possession et chamanisme, dans «Annales du Centre d'Etude des Religions», Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, tome II, 1962.

2- Mircea Eliade, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, 1968.

روایت، صورتی نمایشی دارد. و «سفر» به عالم علوی یا به عالم سفلی نیز برای شمن و جماعت از راه همدلی و همدمی، وسیلهٔ بازسازی شخصیت و جستجوی هویت در قبال اغیار و همزادانی است که همه در حکم صورتهای عینی سائقه‌های نهفته و نگفتنی‌اند. بنابراین طی برگزاری مراسم شمنی، شمن تنها بازیگر درامی است که شخصیت‌های بیشمار دارد و او یعنی شمن، در میان آنان، بازیگر نقش اصلی، نقش قهرمان، است. این قهرمان، شخصیت اصلی و از خود بیگانه نشده و ناگسسته و یکپارچهٔ شمن است.

سفر شمن بیگمان ماجرایی است پر خوف و خطر. وی صورتهای ساکن عالم ماوراء را احضار می‌کند و به چالیش می‌خواند و به میان مردم فرود می‌آورد؛ صورتهایی که بیگمان در ژرفای وجود نیز سکونت دارند، و به همین دلیل در آئینهٔ روایت وی، همگان جلوهٔ صورت خود را می‌بینند.

مفهوم ارواح یار و مددکار برای دریافت شمنی ضرور است. اقوام شمنی مذهب، میان خدایان بزرگ و ارواح نیکوکار دنیای غیب که غالباً شکل حیوانی دارند تمیز می‌دهند، و در بسیاری موارد، حیوان برتر از انسان است. بنابراین شمن، برای سفر در آفاق به حیوان نیازمند است، چون حیوان راهبر او به عالم ماوراء است. معمولاً شمن با همهٔ پیکر خود، رفتار و کردار حیوانِ یار و همسفر خویش را بیان می‌کند. ازینرو آموختن زبان حیوانات، بخشی از رازآموزی است. خاطرنشان کنیم که شمن عالم صغیر است، و همهٔ جانداران در او زیست می‌کنند. و اما در واقع، این روح نیست که بر شمن سوار می‌شود، بلکه این شمن است که بر روح یعنی حیوانش، مرکبش، می‌نشیند و به سفر می‌رود.

همهٔ ناظران در این نکته اتفاق نظر دارند که مراسم شمنی، نمایشی بی‌بدیل است و همهٔ اجزاء آن با حرکات و اشارات و صدا و ملزومات صحنه، نمایش داده می‌شود، منتهی فقط یک بازیگر دارد: شمن[۱].

*

به قول آرتو: «هنر تقلید از زندگی نیست، اما زندگی، تقلید از مبدأیی متعال است که هنر ما را دوباره به همان مبدأ می‌پیوندد». ژاک دریدا[۲] در تفسیر این نظر

۱ـ ژاک بورگو، همان ص ۶۹-۷۳.

2- Jacques Derrida, L'ecriture et la différence, 1967.

می‌گوید صحنهٔ پر «خشونت» که آرتو بدان می‌اندیشید، صحنه‌ای در عین حال آغازین یعنی ازلی و نیز آمدنی یعنی تجدید شدنی است. هر زایشی، مرگ نیز هست و تئاتر مغرب زمین هم با ولادت، درگذشت؛ یعنی رشتهٔ پیوندش را با قدرت‌ها یا مصادر اقتدار، از او ربودند. اگر توجه داشته باشیم که صحنهٔ پر «خشونت»، چیزی جز صحنهٔ پری‌زدگی و پریخوانی یا تسخیر و تصرّف نمی‌تواند بود، یعنی صحنهٔ حضور واقعی قوایی که آرتو در سراسر مقدمه‌اش بر «تئاتر و همزادش» آنها را فرا می‌خواند یا احضار می‌کند، می‌توان گفت که هنرپیشه، از مرگ پری‌زدگی واقعی زاده شده است. تحقیقات مردم‌شناسان و باستان‌شناسان در زمینهٔ تئاتر نیز، این کشف شهودی آرتو را تأیید کرده‌اند[۱].

در واقع تئاتر پدیده‌ای شهری است. و در همهٔ آئینهای پری‌زدگی، مراسم پری‌زدگی در شهرها بیش از هر جای دیگر، خصائل غیر مذهبی دارد. تئاتر، محلی است که در آن شک و تردید رخ می‌نماید، و همه چیز «بازی» می‌شود. اما پری‌زدگی از مقولهٔ ایمان است و تماشاگران نیز از همان ایمان، گرمی می‌گیرند. نشانه‌های پری‌زده مربوط به نظامی مذهبی است و بر آن دلالت دارند. اما در تئاتر، علامات مقدس جای به بازی بازیگر داده‌اند و تئاتر هم بدون بازی، وجود ندارد. قاعدهٔ یگانه‌ای که تخطی از آن مجاز نیست، در حق بازیگر و پری‌زده به طور معکوس صادق است، یعنی: آنچه در مورد پری‌زده وظیفه است، در حق بازیگر، تباهی است و بالعکس؛ با اینهمه آیا تئاتر می‌تواند ریشه‌های ژرفش را نادیده بگیرد؟

به گفتهٔ ژاک بورگو، هنر حقیقی بدون «خاطرهٔ» پری‌زدگی وجود نمی‌تواند داشت. هنرپیشه البته آن افق و چشم‌انداز یا سراب فریب را باور ندارد، اما نیازمند است به پری‌زده استناد جوید که آنرا باور دارد. پری‌زده، الگوی اساطیری هنرپیشه است. در تئاتر، پری‌زدگی در عین حال حاضر است و غائب، هست و نیست، و می‌توان گفت که حسرت است و اشتیاق. اما قدرت تئاتر در این است که این پری‌زدگی را بالقوه نگاه بدارد. هنرپیشه می‌تواند در حاشیهٔ پری‌زدگی ببالد، بی‌آنکه این وضع، ترتیب بازی و ظاهر بازی را مغشوش کند، زیرا هنرپیشه بر خیزگاهی عریض ایستاده. که یک سرش، شبیه‌سازی (Simulacre) است، و سر دیگرش، پری‌زدگی.

۱- ژاک بورگو، ص ۷۹.

بازیگر از مرگ پریدار زندگی یافته است، اما پری‌زدگی فراموش نشده، ممکن نیست فراموش شود. چون اگر فراموش شود، تئاتر جان نمی‌گیرد. پس لازم است «رابطه‌ای سرّی» میان بازیگر و پری‌گرفته‌ای که در او زیست می‌کند، با جدّیت حفظ گردد. و این معنی طی مراسمی که «تمرین» نام دارد تحقّق می‌پذیرد. زیرا ضمن این کار، ممکن است نمایش از درون بازیگر زاده شود. و البته توفیق کامل وقتی به دست می‌آید که تحول بازیگر، نزد تماشاگر، تحول همانندی برانگیزد. و این کاریست که کارگردان باید مراقب آن باشد.

حیات باطنی بازیگر باید او را به همدستی و تبانی با شخصیتی که وی ایفای نقشش را بر عهده دارد، یعنی شخصیتی که باید «همزاد» بازیگر باشد، بکشاند. هنرپیشه باید در درون خود، همزادی خیالی بیافریند و نشانه‌های مشخص و ممتازش را آفتابی کند. و بی‌گمان منبع چنین خلاقیتی را در درون خود می‌تواند یافت[۱].

*

غرض از ذکر شرحی که گذشت، البته تکرار بعضی استنتاجات مردم‌شناسان ولو به نحو اجمال نیست، بلکه فقط اشاره بدین امر است، که برای جستجوی ریشه‌های تئاتر در سرزمین پهناور ما، باید در آداب و مراسم و آئینهای گوناگون پژوهش کرد، و این کاریست که به عنوان مثال جواد ذوالفقاری روزگاری با اشتیاق و علاقه‌مندی می‌کرد، گرچه آن دوران دیری نپائید و امید است که مشتاقانی چون وی که اینک کم نیستند بتوانند با امکانات گسترده‌تر و حمایت و تشویق بیشتر، به پژوهش در این راه ادامه دهند. این جنبه مسأله کمتر مورد توجه قرار گرفته است و ازینرو غالب نوشته‌ها و رسالات دربارهٔ ریشه‌های نمایش در ایران، به بحث در باب چند مورد خاص و بیگمان مهم از قبیل تعزیه و تخت حوضی و سیاه‌بازی و غیره منحصر شده و گاه صورت تکرار مکررات و انشاءنویسی و توضیح واضحات را یافته است، آنچنان که «پژوهنده» گویی مطالب را از کاغذ به کاغذ می‌برد یا شعار می‌دهد و نطقی غرّا می‌کند. اگر پژوهش در این زمینه به نحو گسترده و منظمی ادامه یابد، اندیشه‌های نوی برای بحث به دست خواهد آمد و اظهار نظر از صورت مباحث کتابی ازین قماش که اگر ایرانیان صاحب فرهنگ و تمدن درخشانی بودند، پس دور نیست که تئاتر هم داشته‌اند حتی اگر نشانی از آن نمانده باشد، و یا آنکه مفهوم تقدیر در یونان پدید

۱ـ ژاک بورگو، ص ۸۰-۸۱.

آورندهٔ تراژدی بود، اما چنین امری در ایران سراغ نداریم، خارج می‌شود و چه بسا گنجینه‌هایی بر ما مکشوف گردند که اکنون از وجودشان بیخبریم.

توضیح:

بوری (bori) نوعی کیش و آئین روان‌درمانی متداول در نیجریه و خاص زنانی است که به علل نازایی و مطلّقه شدن و روسپیگری، در حاشیه افتاده‌اند و به یاری آن کیش که همهٔ خصائص آئین‌های «مِلک» (possession) را داراست، تا اندازه‌ای به کسب بعضی حقوق اجتماعی، توفیق می‌یابند.

Adorcisme، مقابل Exorcisme است و بیماری روانی و پدیده‌ای آسیب‌شناختی که باید درمانش کرد، تلقّی نمی‌شود، بلکه اعتقاد بر این است که نشانِ خجسته و مبارکِ برگزیدگی و شایستگی است و بنابراین باید آن نظرکردگی را پذیرفت و بر ذمّه گرفت.

کلود لوی ـ استروس

جادوگری و روانکاوی

به نظر بسیاری، روانکاوی، یکی از دستاوردهای انقلابی تمدن قرن بیستم می‌نماید، و ما آنرا همسنگ علم وراثت یا نظریهٔ نسبیت می‌دانیم. برخی دیگر که بی‌تردید نسبت به کاربرد نادرست روانکاوی بیش از تعالیم حقیقی آن حسّاس‌اند، اصرار دارند که روانکاوی را از غرایب و کارهای شگرف انسان جدید بشمرند. در هر دو مورد، از یاد می‌برند که روانکاوی، کاری جز بازجست بینشی از بیماری‌های روانی که محتملاً قدمتش به آغاز پیدایش بشر می‌رسد و اقوامی که ما ابتدایی می‌نامیم، همواره و بی‌وقفه آنرا با هنر و مهارتی که مایهٔ شگفتی بهترین کارورزان ماست، به کار می‌برند، و نیز ترجمانی آن بینش به واژگانی جدید، نکرده است.

چند سال پیش از این، مردمشناسان سوئدی، آئین درمانی بسیار طولانی‌ای را که نزد سرخ‌پوستان کونا Cuna ساکن پاناما، در مواقع زایمان سخت معمول است، یافته منتشر ساختند. این آئین عبارت است از داستانی که جادوگر قبیله یا به گفتهٔ متخصصان، شمن، در حضور بیمار به نیت درمانش، می‌گوید، و برایش توضیح می‌دهد که بیماریش ناشی از غیبت موقت روان موکل بر زاد و ولد است، زیرا Cuna

ها به وجود تعداد کثیری روان که هر یک ناظر بر یکی از کارویژه‌های حیاتی است، معتقدند. ارواح زیانکار در عالم ماوراء، این روان را به سوی خود کشیده‌اند. جادوگر به شرح و تفصیل تمام برای زن بیمار حکایت می‌کند که چگونه در جستجوی روان گم شده، رهسپار سفری خارق‌العاده می‌شود، به چه موانعی برمی‌خورد، با کدام دشمنان می‌ستیزد، و چگونه با زورمندی یا به مکر و حیله بر آنان ظفر می‌یابد تا به زندان روان اسیر می‌رسد و سرانجام آن را از بند می‌رهاند و وادار می‌کند که به پیکر دردمند بیمار در بستر بازگردد.

اکنون اجمالاً به تحلیل خصائص این مداوا که هیچ دلیلی در دست نداریم تا گمان بریم که دست کم در بعضی موارد، ثمربخش نبوده است، بپردازیم. نخستین خصلتش، مرهون طبیعت منحصراً روانشناختی آن است: جادوگر به پیکر بیمار دست نمی‌کشد، به وی دوا نمی‌خوراند، کاری جز سخن گفتن و آواز خواندن نمی‌کند و فقط به کلام توسل می‌جوید تا درمان از آن نتیجه شود. ثانیاً درمان، متضمن رویارویی دو شخص: بیمار و پزشک است، ولی همچنانکه به زودی خواهیم دید، این بدین معنی نیست که دیگر اعضای گروه اجتماعی، نتوانند حاضر و ناظر باشند. ازین دو شخص یکی، یعنی جادوگر که تمام قبیله قدرتش را باور دارد، مظهر مجسم اقتدار اجتماعی و قدرت نظم و نظام است؛ و دیگری یا بیمار، از اختلالی که ما فیزیولوژیکی می‌خوانیم، اما به نظر بومیان چنین می‌نماید که حاصل ربوده شدن مزیتی از جامعهٔ آدمی زادگان به دست جامعهٔ ارواح است، رنج می‌برد. نظر به آنکه این دو جامعه باید متعارفاً متحد باشند، و جامعهٔ ارواح با جامعهٔ روان‌هایی که در هر فرد گرد آمده‌اند، همسرشت است، پس بنا به اندیشهٔ بومیان، آنچه مطرح است، بی‌نظمی و اختلالی جامعه‌شناختی است که به سبب جاه‌طلبی و فزون‌خواهی یا حقد و کینهٔ ارواح برانگیخته شده، یعنی عمل آنان انگیزه‌هایی از مقولهٔ روانی و اجتماعی دارد.

سرانجام جادوگر با شرح و توضیح علل بیماری، و نقل ماجراهایش در عالم ماوراء، نزد حضار و شاهدان، تصوراتی مأنوس که از معتقدات و اساطیر اقتباس شده، و میراث (فرهنگی) تمامی گروه اجتماعی است، (در اذهان حضار) برمی‌انگیزد. وانگهی هر نوجوان با حضور در چنین مجالس درمانی که عمومی است، با جزئیات معتقدات جمع آشنا می‌شود.

بسیاری از خصائلی که برشمردیم، با خصائص درمان روانکاوانه، شباهت شگفت‌انگیزی دارند. در درمان به طریق روانکاوی نیز، برآنند که منشأ بیماری، نفسانی است و مداوا هم منحصراً از مقولهٔ روانی است. بیمار به علت بروز علائم بیمارگونی که وی قادر به غلبه بر آنها نیست، یا به سبب اختلال و آشفتگی ذهن و روحش، احساس می‌کند که از گروه اجتماعی طرد شده و به پزشکی که گروه حجیت و اقتدارش را تصدیق دارد، متوسل می‌شود تا یاریش دهد که دوباره به گروه بپیوندد. بفرجام، کار درمان، ناظر به بیرون کشیدن شرح و روایت حوادثی که در ناخودآگاهی بیمار مدفون شده، و به رغم قدمت، همچنان حاکم بر احساسات و تصورات بیمار است، از ذهن و ضمیر اوست.

و اما داستانی که در دورانی بس کهن حادث شده و گاه دورانی چنان کهن که حتی خاطره‌اش از یاد رفته و معهذا بهتر از حوادث متأخر، بی‌وقفه، خصائل وقایعی را که اینک روی می‌دهد توضیح و تبیین می‌کند، چیست؟ دقیقاً چیزی که جامعه‌شناسان، اسطوره می‌نامند.

فرق عمده میان درمان‌شمنی[۱] بسان درمانی که هم اکنون بررسی کردیم و مداوای روانکاوی اینست که در مورد نخستین، پزشک سخن می‌گوید، حال آنکه در مورد دوم، این کار برعهدهٔ بیمار قرار گرفته است. می‌دانیم که روانکاو خوب، در بیشترین بخش درمان، ساکت می‌ماند، و نقشش این است که حضور «غیر» را چون محرّکی برای بیمار درآورد، و تقریباً می‌توان گفت که او را برمی‌انگیزد و به چالیش می‌خواند تا بیمار بتواند به این «دیگری» که ناشناس است، با همهٔ خصومتی که به وی الهام می‌دهد، توجه یابد. اما در هر دو مورد، درمان ثمرهٔ ساخت و پرداخت اسطوره‌ایست، با این تفاوت که نزد Cuna ها، اسطوره را همگان کاملاً می‌شناسند و سنت بدان پایندگی بخشیده و جادوگر فقط به این بسنده می‌کند که آن اسطوره را بر موردی خاص منطبق سازد. دقیقتر بگوئیم جادوگر، اسطوره را به زبانی قابل فهم برای بیمار ترجمانی می‌کند، و اینچنین به وی امکان می‌دهد دردهایی را که تا آن هنگام، به معنای حقیقی یا مجازی توصیف‌ناپذیر بودند، نام ببرد و دریابد (تا شاید ازین رهگذر بر آن چیره شود).

۱ـ درباب قیاس شمنی با روانکاوی، ر.ک.به: کلودلوی استروس: Anthropolgie structurale, 1958. بخش سوم: Magie et religion (م.).

در روانکاوی برعکس، بیمار عهده‌دار پرداخت اسطورهٔ خود است. اما اگر لختی تأمل کنیم، درمی‌یابیم که این اختلاف چندان عمده نیست. زیرا روانکاوی منشأ اختلالات روانی را به شمار اندکی از موقعیت‌های ممکن باز می‌گرداند و بیمار فقط دارای این آزادی است که از آن میان، یکی را برگزیند، و همهٔ آنها نیز به نخستین تجارب زندگی و به مناسبات کودک خردسال با محیط خانوادگیش مربوط می‌شوند. در اینجا نیز وقتی بیمار توانست اختلالات غیرقابل بیان یا اعتراف نکردنی را (که هر دو یکی است) به زبان اسطوره‌ای مناسب سرگذشت خاصش برگرداند، احساس خلاصی و رهائی خواهد کرد.

حال پس از آنچه در مشابهت دو شیوه گفتیم، دیگر شگفت‌زده نخواهیم شد که بعضی روانشناسان کاملاً بصیر و خبیر که برای انجام دادن تحقیقات و بررسی‌هایی به مدد جدیدترین وسایل و ابزار تجسس، به مشاهدهٔ جوامع بومی پرداخته‌اند، خود را با جادوگران بومی، همسنگ و گاه حتی نسبت به آنان عقب‌مانده، یافته باشند.

ماجرایی که برای دکتر کیلتون استوارت Kilton Stewart پیش آمد و اخیراً آنرا در کتابی به نام Pygmies and dream giants (پیگمه‌ها و غولان رؤیا) (نیویورک ۱۹۵۴) به زیبایی نقل کرده، چنین است. وی نزد Négrito ها یا پیگمه‌ها، ساکنان بس بدوی *اعماقِ فیلیپین، برای بررسی ساختار ذهنی آنان، طبق روشی قریب به* روش روانکاوی، رفته بود. جادوگران گروه نه تنها او را آزاد گذاشتند که به دلخواه عمل کند، بلکه به زودی در او به چشم یک تن از جادوگران، همانند خود، نگریستند. حتی مهمتر ازین، به عنوان متخصصان صاحب صلاحیت و کاملاً آگاه از فنون به کار رفته، در تحلیل‌های وی با حجیت و اعتبار به عنوان همکار، شرکت جستند و سهیم شدند.

من در فوق به خصلت عمومی درمان شمنی اشاره کردم. بدین علت، همهٔ اعضای گروه متدرجاً اعتقاد می‌یابند که درد و بیماری خود آنان، وقتی بروز کند، (درمانش) به همان شیوه یا طرز عملی که بارها کاربردش را دیده‌اند، بستگی دارد. از سوی دیگر، به سبب توانایی پیش‌بینی همهٔ مراحل درمان، خود به طبیب خاطر در آن شرکت می‌جویند، یعنی با تشویقهای خویش، درمان را به مراحلی چند تقطیع می‌کنند و به بیمار یاری می‌دهند که خاطراتش را گرد آورد.

همانگونه که دکتر استوارت در همین باره خاطرنشان می‌سازد، ما دیگر در قلمرو

روانکاوی نیستیم، بلکه در حوزهٔ یکی از گسترشهای متأخرش یعنی روان‌درمانی گروهی سیر می‌کنیم که یکی از شناخته‌ترین اشکالش، پسیکودرام است که در آن، چندین عضو گروه می‌پذیرند که شخصیت‌های اسطورهٔ بیمار را نمایش دهند تا وی را به بهتر مجسم کردن آن شخصیتها، پیش خود و در نتیجه، پیش بردن تراژدیش تا مرحلهٔ گره‌گشایی، مدد رسانند. اما این مشارکت به شرطی امکان‌پذیر است که اسطورهٔ بیمار، خصلتی اجتماعی داشته باشد. دیگران توفیق می‌یابند در آن اسطوره شرکت جویند، چونکه آن اسطوره، متعلق به ایشان نیز هست، یا دقیق‌تر بگوئیم، چونکه موقعیت‌های بحرانی‌ای که هر فرد در جامعهٔ ما با آن‌ها روبرو می‌شود، در سطحی گسترده، برای همه پیش می‌آید. بنابراین مشاهده می‌کنیم که خصلت صمیمی و شخصی موقعیت فراموش شده‌ای که روانکاوی، بیمار را به یادآوری آن یاری می‌دهد، تا چه اندازه پندارگون و شبهه‌آمیز است. تا آنجا که حتی آن اختلاف با درمان شمنی (که در فوق ذکر کردیم) نیز، زایل می‌شود.

دکتر استوارت می‌نویسد: «روانپزشکان نگریتو، بسان روانپزشکان پاریس و وین، بیمار را برای بازجست موقعیت‌ها و حوادثی که به گذشته‌ای دور دست تعلق دارند، و فراموش شده‌اند، یعنی حوادثی دردناک که در کهن‌ترین لایه‌های آن، تجارب بر هم انباشته‌ای مدفون گشته‌اند که شخصیت، نقد حال و بیانگر آنست، یاری می‌دهند».

دست کم از یک لحاظ چنین می‌نماید که، فن یا راه و رسم بومیان، از طریقهٔ اقدام ما، جسورانه‌تر و بارورتر است. دکتر استوارت، تجربه‌ای را که ممکن بود در هر جای دنیا نزد یکی از آن اقوامی که ابتدایی می‌نامیمشان کرده باشد، نقل می‌کند. بدینقرار که وقتی خواست بیمار را از حالت بیدارخوابی درآورد که طی آن، حوادث زندگانی گذشته‌اش را به طرز نامنظمی حکایت می‌کرد (کشاکش با پدر که به شکل اسطوره‌ای سفر به سرزمین مردگان درآمده بود)، همکاران بومی وی را از آن کار بازداشتند، و گفتند شفای کامل و قطعی هنگامی حاصل می‌آید که روح (جن) بیماری، هدیه‌ای که همانا ضرباهنگ نوین طبل‌کوبی یا رقص و پایکوبی و یا آوازخوانی است، به قربانیش پیشکش کند. پس بر وفق نظریهٔ بومیان، کافی نیست که زبونی اجتماعی معلول بیماری زایل گردد، بلکه باید آن ضعف به مزیتی و چیزی مثبت، یعنی به برتری اجتماعی از آن سنخ که برای هنرمند خلاق قائلیم، تبدیل شود.

بی‌تردید، این نسبت و پیوند میان توازن روانی خارق عادت و خلاقیت هنری، در بینش خاص خودمان، امری نامأنوس نیست. چنانکه بسیاری از نوابغ: ژرار دونروال، وان گوگ و دیگران را دیوانه شمردیم. در بهترین حالات، گاه می‌پذیریم که در بعضی دیوانگی‌ها، بدین علت که از هنرمندان بزرگ سر می‌زند، به دیدهٔ عفو و اغماض بنگریم. اما حتی نگریتوهای بینوای جنگلهای Bataan نیز در این قلمرو از ما بسی دوربین‌تر بوده‌اند: آنان دریافتند که یکی از وسایل زایل ساختن اختلال روانی مضر به حال فرد بیمار و نیز به حال جماعت که نیازمند همکاری سالم همگان است، عبارت از تبدیل آن، به اثری هنری است. این روش ندرتاً نزد ما به‌کار رفته، اما به هر حال روشی است که آثار اوتریلو Utrillo[1] را بدان مدیونیم. بنابراین از روانپزشکی ابتدایی بسیاری نکته‌ها باید آموخت. این روانپزشکی که از بسیاری جهات، همواره بر روانپزشکی ما پیشی دارد، در دورانی که هنوز سپری نشده و سنتش به سختی (از خواطر و صفحهٔ تاریخ) زدودنی است، یعنی دورانی که تنها کاری که می‌دانستیم با بیماران روانی باید کرد، به زنجیر بستن و گرسنه نگاه داشتنشان بود، به راستی نمودگار نوخواهی و تجددطلبی شگفتی است!

۱ـ نقاش نامدار فرانسوی (۱۸۸۳ـ ۱۹۵۵) که در جوانی دائم‌الخمر بود و بارها در بیمارستان برای ترک اعتیاد بستری شد. (م.).

ریتیوف شوئون

شمنی سرخ‌پوستان[1]

آنچه از شمنی (Chamanisme) مراد می‌کنیم، سننی است که ریشه‌هایشان به «ماقبل تاریخ» می‌رسد و خاص اقوام مغولی (mongoloïde) منجمله سرخ‌پوستان آمریکایی است[2]. در آسیا، این شمنی به معنای حقیقی را نه تنها در سیبری، بلکه در

1- Frithjof Schuon, Regards sur les mondes anciens, Paris, 1972, p. 89-109.

دربارهٔ شمن، سمن، سمنیه، سرمنه، ر.ک.به: یشتها، گزارش پورداود، ۲ (۱۳۴۷)، ص ۳۰، ۳۶ - ۳۷؛ برهان قاطع، به اهتمام محمد معین، ۳ (۱۳۴۲)، ص ۱۲۹۶؛ الفهرست، ترجمهٔ م.رضا تجدد (۱۳۴۳)، ص ۵۶۹ و ۶۱۶؛ التنبیه و الاشراف مسعودی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده (۱۳۴۹)، ص ۱۴۶؛ و مروج‌الذهب مسعودی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد اول (۱۳۴۴)، ص ۱۳۳-۱۳۴ (م.).

۲ـ به استثنای مکزیکیان و پروویان (Péruvien) که نشانه‌های انتساب به سنّتی متأخر نزد آنان مشهود است (به اصطلاحی Atlantéen) و بدینعلت از گستره یا خطهٔ «پرنده - تندر» برنمی‌خیزند. به جای آنکه سرخ‌پوستان را به نام وحشیانهٔ «Amérindien» بنامیم، آنچنانکه بعضی مردم‌نگاران می‌کنند، به نظر ما بهتر است که واژهٔ کمتر بیقاعده‌ای وضع کنیم، همچون Rubérindien Américoïde (از واژهٔ لاتینی Ruber، «سرخ») یا Rubérien، مگر آنکه بپذیریم که←

تبت (به صورت Bön - Po) و مغولستان و منچوری و کره نیز بازمی‌یابیم. همچنین سنت چینی پیش از بودا با شاخه‌هایش: طریقت کنفوسیوس و تائوئیسم، به همین خانوادهٔ سنتی می‌پیوندد. ایضاً در ژاپن، شمنی، سنت خاصی پدید آورده که شینتو (Shintô) است. خصیصهٔ همهٔ این آموزه‌ها، تضاد میان زمین و آسمان است به نحوی که یکدیگر را تکمیل کنند، و نیز عبادت طبیعت که به عنوان علّت اصلی و نه وجودی عرضی، منظور نظر قرار گرفته است، و همچنین فقر آخرتشناسی - که حتی در طریقت کنفوسیوس نیز بسی آشکار است - و خاصه مرکزیت کار ویژهٔ شمن که در چین برعهدهٔ Taotsé[1] هاست و در تبت بر دوش لاماهای غیب‌آموز و عزایم خوان[2] برای دفع اجنه و شیاطین. اگر در اینجا از چین و ژاپن یاد می‌کنیم، قصدمان منظور داشتن سنن بومی آن ممالک، به طور ساده و مختصر، در شمنی سیبریایی نیست، بلکه برای تعیین موضع و موقع آن سنن، نسبت به سنت ابتدایی نژاد زرد است، که آئین شمنی، مستقیم‌ترین و نیز نامنظّم‌ترین و مبهم‌ترین ادامهٔ آن سنت محسوب می‌شود.

ملاحظهٔ اخیر این پرسش را پیش می‌کشد که اشکال سیبریایی و آمریکایی شمنی، از لحاظ معنوی دارای چه ارزشی است؟ به طور کلی چنین احساس می‌شود که این اشکال، مراتب بس مختلفی دارند، اما آنچه یقین است اینست که سرخ‌پوستان - چون در اینجا از ایشان سخن می‌گوئیم - به رغم همهٔ لکه‌های تیره‌ای که ممکن است در بعضی قبایل، و شاید در گذشته‌ای نسبتاً متأخر، بر سنن شمنی افتاده باشد، چیزی اصلی و ناب از آن سنن را نگاه داشته‌اند.

اسناد دالّ بر سلوک معنوی و روحانی سرخ‌پوستان، فراوان است. سپیدپوستی که از خردسالی سرخ‌پوستان او را ربودند و وی در آغاز قرن نوزدهم، تا بیست سالگی میان قبایلی زیست که هرگز هیچ کشیش مرسل و داعی مسیحی به آنان نزدیک هم نشده بود (قبایل کیکاپو Kickapoo، کانساس Kansas، اوماها Omaha، اوساژ Osage) می‌گوید: «یقین است که آنان - دست کم سرخ‌پوستانی که من می‌شناسم -

---

← وضع اصطلاحی جدید ضرورت ندارد.

۱ـ با Tao-shiها که راهبان اهل سیر و نظر و مراقبه و مکاشفه‌اند اشتباه نشوند.

۲ـ مرز میان Bön-Po و لامائیسم، همواره روشن نیست، چون هر یک از دو سنّت بر دیگری، اثر نهاده است.

به ذاتی اعظم و قادر متعال و عاقل و هوشمند یا بخشندهٔ حیات که همه چیز را آفریده و بر همه چیز فرمان می‌راند، اعتقاد می‌ورزند. آنان علی‌العموم معتقدند که آن ذات اعظم، پس از سامان دادن نخچیرگاهها و انباشتنشان از شکار، نخستین مرد و نخستین زن سرخ‌پوست را که بس بلندقامت بودند و عمری دراز یافتند، آفرید؛ غالباً با آنان رأی می‌زد و همچنان که با آنان چپق می‌کشید، قوانینی وضع می‌کرد که ناگزیر از رعایتش بودند و به ایشان می‌آموخت چگونه شکار کنند و ذرّت بکارند، اما بر اثر نافرمانیشان، از آنان دور شد، و رهایشان کرد تا روح شریر و خبیث به اذیت و آزارشان بپردازد که از آن پس، موجب هرگونه زوال و باعث همهٔ بدبختی‌هایشان بوده است. آنان معتقدند که روح اعظم خصلتی والاتر از آن دارد که مستقیماً مسبّب شرّ باشد، بلکه همچنان به تبرّک فرزندان سرخ‌پوستش، به رغم همهٔ اهانتهایی که بر او روا داشته‌اند، ادامه می‌دهد و موجب خیر و برکتی است که از آن بهره‌مندند، و آنان در مقابل این لطف و عنایت پدرانه، به راستی در عبادت و سجده‌شان، فرزندانی حق‌شناس‌اند که پدر را صادقانه پاس می‌دارند و برای روا شدن حاجاتشان، دعا می‌کنند و به خاطر آنچه می‌ستانند، شکر می‌گویند. همهٔ قبایلی که من دیده‌ام، به زندگانی پس از مرگ که در آن، هم پاداش خیر هست و هم عذاب و مکافات، اعتقاد می‌ورزند... این یقین که باید به روح اعظم حساب پس داد، موجب می‌شود که سرخ‌پوستان، عموماً در معتقداتشان و در رعایت سنن، وسواس داشته باشند و غیرت و همت. و این نکته شایان اعتناست که نزد آنان در قبال مقدسات، نه سستی مشاهده می‌توان کرد و نه بی‌اعتنایی و نه سالوس و ریا...»[1].

گواهی دیگری که از منبعی مسیحی است بدینقرار است : «اعتقاد به ذاتی اعظم و اکبر، در فرهنگ قوم شیپوا (Chippewa)، ریشه‌های استوار دارد. این ذات که Kîchê Manitô یعنی روح بزرگ نامیده می‌شود، از آنان بسی دور است. به ندرت، به درگاهش مستقیماً دعا می‌کردند و نماز می‌بردند، و فقط در عیدِ رازآموختگان میدویوین (Midewiwin)، به وی قربانی تقدیم می‌داشتند. منابع مطلع من، ازو، به لحنی آکنده از تسلیم و اطاعت و نهایت توقیر و اعزاز، سخن می‌گفتند. پیرمردی که قدرتمندترین جادوپزشک منطقهٔ منحصراً بومی نشین در ناحیهٔ دریاچهٔ «Courte Oreille»

1- John D.Hunter: Manners and Customs of Indian Tribes

(چاپ جدید: Minneapolis، ۱۹۵۷).

بود، می‌گفت: «او همه چیز روی زمین را آفریده و حافظ تمام آنهاست». پیرزنی از منطقهٔ بومی‌نشین، تأیید کرد که سرخ‌پوستان قدیم، در نماز، نخست Kîchê Manitô و سپس «مهین ارواح، kichî manitô های دیگر را که در باد و برف و تندر و طوفان و درختان و در همه چیز ساکنند، سجده می‌کردند». شمن کهنسالی (Vermilion) یقین داشت که «همهٔ سرخ‌پوستان این سرزمین، دیرزمانی پیش از فرا رسیدن سفیدپوستان، خداپرست بودند، اما ازو نمی‌خواستند که حاجاتشان را برآورد، آنچنانکه اینک که مسیحی شده‌اند، می‌کنند. آن زمان، عنایات حامیان خاص خویش را انتظار می‌کشیدند». خدایانی که قدرتشان از قدرت Kîchê Manito کمتر بود، خدایان ساکن طبیعت و ارواح نگاهبان بودند. رسوم قوم شیپوا در خاکسپاری مردگان و سوگواری، مبین اعتقادشان به زندگانی پس از مرگ است، اما به موجب سنتی، باور دارند که ارواح پس از مرگ به غرب، «به جایی که خورشید فرو می‌شود» یا «به جانب چمنزار اردوگاههای خیر و برکت و خوشبختی جاوید»، سفر می‌کنند[۱].

۱ـ خواهر روحانی M.Inez Hilger در: Chippewa Child Life and its Cultural Backround, Washigton, 1951.

«دین، زندگانی حقیقی قبایل بود و در همهٔ فعالیت‌ها و نهادهایشان رسوخ داشت... شگفت‌ترین واقعیت در مورد سرخ‌پوستان آمریکای شمالی که بسی دیر مورد توجه قرار گرفت، اینست که آنان از لحاظ مذهبی معمولاً در مرتبه‌ای می‌زیستند که با تقوای اسرائیلیان قدیم در حکومت روحانیون، قابل قیاس است».

(Garrick Mallery: Picture Writing of the American Indians, 1o, Annual Report of the Bureau of Ethnography, 1893).

نویسنده‌ای که شصت سال در قبیلهٔ Choctaw زیسته می‌نویسد: «من ادعا می‌کنم که سرخ‌پوست آمریکای شمالی، پاک‌ترین دین و والاترین بینش از آفریدگار بزرگ را داشته است...».

(John James: My Experience with Indians 1925).

«فقط مذهبی دانستن این مردم، تصور نادرستی از حالت عمیقاً پارسایانه و متعبدانه‌ای که در همهٔ اعمال و سلوکشان رخنه کرده، به دست می‌دهد. درستکاریشان بی‌عیب و نقص است، و نیت پاک و تقیّدشان به رعایت آئینهای مذهب، هیچ استثنا برنمی‌دارد، و به غایت چشم‌گیر است. آنان یقیناً بیشتر به جامعهٔ قدیسین می‌مانند تا به خیل وحشیان».

(Washington Irving, The Adventures of Captain Bonnevill, 1837).

«Tirawa روحی نابسودنی و همه توان و نیکوکار است. در عالم رسوخ دارد و سلطان مطلق‌العنان است. هر چه پیش آمد بسته به مشیّت اوست. می‌تواند وسیلهٔ خیر یا سبب شر ←

نظر به آنکه دیدگاه ما، دیدگاه فلسفهٔ تطوّر و تکامل نیست، کمترین چیزی که می‌توانیم گفت اینست که ما به منشاء درشتناک و ستبر و چندگانهٔ ادیان اعتقاد نداریم و هیچ دلیلی در دست نیست که در «یکتاپرستی» سنت سرخ‌پوستان‌مان تردید روا داریم[۱]، خاصه که چند خدایی ناب و محض، همواره چیزی جز انحطاط نیست و بنابراین پدیده‌ای نسبتاً متأخر است و به هر حال بیش از آن که متعارفاً باور دارند، نادر است. یکتاپرستی آغازین که هیچ ویژگی سامی ندارد و بیشتر «یکتاپرستی همگانی» (pan - monothéisme) ایست که اگر نبود، چند خدایی امکان نداشت از آن نشأت گیرد، نزد اقوام بس گوناگون، منجمله پیگمه‌های آفریقا، باقی است، و یا نشانه‌هایی از آن بر جای مانده است، و این همان چیزیست که علمای الهی، بدان «دین ابتدایی» نام داده‌اند. به عنوان مثال Fuégien های آمریکا، فقط به خدای یگانه‌ای ایمان دارند که در ماوراء ستارگان می‌زید، جسم ندارد و نمی‌خسبد، و ستارگان دیدگان وی‌اند، و همواره بوده است و هرگز نمی‌میرد، جهان را آفریده است و برای رفتار و اعمال آدمیان، قوانینی وضع کرده است. نزد سرخ‌پوستان شمال ساکن دشتها و جنگلها، احدیت خداوند، البته بدین قطعیت ظاهر نمی‌شود، و چنین می‌نماید که در بعضی موارد، پوشیده و در پرده است، اما هیچ چیزی که دقیقاً با چند خدایی اروپائیان قدیم اهل تشبیه و تجسیم، قابل قیاس باشد، پیش آنان نمی‌توان یافت: به یقین چندین «قدرت بزرگ» وجود دارد[۲]، اما این قدرتها، یا تابع قدرتی برتر از همهٔ قدرتها هستند

← باشد، کامیاب یا ناکام می‌کند. همه چیز به دست او ساخته شده... هیچ چیز بدون دعا به درگاه پدر برای استعانت ازو، صورت نمی‌پذیرد».

(George Bird Grinnell: Pauwnee Mythology, Journal of American folklore Vol,VI).

«قبیلهٔ پا سیاهان به نیروی مافوق طبیعت و ضبط امور و شواغل انسانی به دست قدرت‌های نیک یا بد جهان غیب، سخت اعتقاد دارند. روح بزرگ یا سرّ بزرگ، یا قدرت نیکوکار، همه جا و در هر چیز هست...»:

(Walter Mc Clintock: The Old North Trail, London, 1910).

۱ـ در سال ۱۷۷۰، زنی دیده‌ور به سرخ‌پوستان Sioux Ogalalla خبر داد که روح بزرگ از آنان خشمگین است. در روایات اوگالالایی که به خط تصویرنگار (pictographie) کتابت شده(Winter counts)، این سال، Wakam Tanka knashkiyan («روح بزرگ خشمناک») نام گرفته است، و این واقعه در زمانی روی داد که ممکن نبود قبایل سیو، از یکتاپرستی سفیدپوستان تأثیر پذیرفته باشند.

۲ـ Wakan-Tanka که معنای تحت‌اللفظی آن،«مقدس بزرگ»(wakan = مقدس) است و ←

که بیشتر به برهما مانند است تا به ژوپیتر، و یا کلیّت یا جوهر مافوق‌طبیعی‌ای تصور می‌شوند که ما همه، به نحوی که یک تن از سرخ‌پوستان سیو برایم توضیح داد، اجزاء و پاره‌های آن به شمار می‌رویم. برای فهم نکتهٔ اخیر، که اگر کل مفهوم فقط بدان تقلیل می‌یافت، چیزی جز همه خدایی نبود، باید دانست که اندیشه‌ها و تصورات در باب روح بزرگ، یا به واقعیت «منفصل» ذات (Essence) مربوط می‌شود، که در آنصورت با مذهب استعلایی (Transcendentalisme) سروکار داریم[1]، یا به واقعیت «متصل» جوهر (Substance)، که در آنصورت سروکارمان با همه خدایی و وحدت وجود است. اما به هر حال، در ذهن سرخ‌پوستان، نسبت جوهری (Substance) بر نسبت ذاتی (Essence) می‌چربد. بعضی گاه از اعتقاد سرخ‌پوستان به قدرتی جادویی سخن می‌گویند که به همه چیز، منجمله انسان، جان می‌بخشد و Manito (به لهجهٔ الگونکی algonquin یا Orenda به لهجهٔ ایروکوایی iroquois) نام دارد، و در اشیاء و موجودات، منجمله اشیاء و موجودات جهان غیب و روحمند (animique) برحسب مورد، «منعقد و بسته» می‌شود و یا صورتی مردم‌نما می‌یابد، و همچنین به حسب موضوع و موردی انسانی به شکل توتم یا «فرشتهٔ نگهبان» (orayon قبایل ایروکوایی)[2] متبلور می‌گردد. این امر البته صحت دارد، اما با قید این ملاحظه که صفت «جادویی» کاملاً نارساست، و حتی نادرست است، ازینرو که علت و مؤثّر را به وساطت اثر و نتیجهٔ جزئیش، تعریف و تعیین می‌کند. به هر حال آنچه حائز اهمیت است و باید به خاطر سپرد اینست که خداپرستی سرخ‌پوستان، در عین حال که چندخدایی از سنخ چند خدایی مدیترانه‌ای و «مشرکانه» نیست، با یکتاپرستی ابراهیمی نیز متقارن نمی‌شود، بلکه بیشتر خدادانی (théosophie) ایست که به علت

←معمولاً به «روح بزرگ» یا «سرّ بزرگ» ترجمه می‌شود، همچنین به «قدرتهای بزرگ» نیز گزارش شده است، و جمع بستن این واژه مجاز است، زیرا مفهوم، معانی ترکیبی یا چندگانه‌ای دارد. به هر حال بی‌جهت نیست که قبایل سیو the Unitarians of the American Indian نام گرفته‌اند.

۱ـ واضح است که ما این واژه را به معنای حقیقیش و بدون در نظر داشتن فلسفهٔ امرسون به همین نام، به کار می‌بریم. وانگهی، گذرا خاطرنشان کنیم که جای این پرسش هست که آیا امرسون علاوه بر تأثیرپذیری از ایدالیسم آلمانی، به نوعی، تحت‌تأثیر نظرات سرخ‌پوستان بوده است یا نه؟

۲ـ اجمالاً این معنی، معادل kami در شینوئیسم (Shintoïsme) است.

فقدان متون و نصوص مقدس، اندکی «لغزان» است و با مفاهیم (الوهی) ودایی و خاور دور مشابهت دارد. همچنین اصراری که در این بینش، بر جنبه‌های «حیات» و «قدرت» می‌رود که مشخصهٔ ممتاز ذهنیّتی جنگجو و کمابیش کوچنده است، شایان اعتناست.

بعضی قبایل - خاصه قبایل الگونکی و ایروکوائی - میان خالق (صاحب اعجاز و کرامت demiurge) و روح مهین فرق می‌نهند: این خدای صانع، غالباً نقشی مسخره و هزل‌آمیز و حتی ابلیسی دارد. چنین بینشی از قدرت خلاقه، و از نخستین آفریننده و بخشندهٔ صنایع و هنرها، ابداً منحصر به سرخ‌پوستان نیست و گواه بر صحت این مدعا، اساطیر برّ قدیم است که در آنها هیولاها (Titans) و خدایان، دوشادوش هم کارهای بد و ناپسند می‌کنند. به زبان تورات باید بگوئیم که بهشت روی زمین، بی‌مار، وجود ندارد، و بی‌مار، هبوطی و درامی انسانی و نیز هیچ آشتی و سازشی با خدای آسمان، نیست. نظر به آنکه عالم خلق، در هر حال، از خدا، دور می‌افتد، بنابراین باید در آن، گرایشی خداگریز وجود داشته باشد، تا آنجا که می‌توان عالم خلق را به دو صورت الهی و شیطانی (یا دستاورد صانع صاحب کرامت démiurge)، تصور کرد. اما سرخ‌پوستان این دو جنبه را در هم می‌آمیزند، و تنها آنان نیستند که چنین می‌کنند. به عنوان مثال خدا Susano - o، قدرت فتنه‌انگیز و آشوب‌طلب دریا و طوفان، در اساطیر ژاپنی را یادآور می‌شویم. خلاصه آنکه صانع - Nanabozho، Mishabozho یاNapi قبایل الگونکی، Tharonhiawagon قبایل ایروکوایی - جز مایا (Mâya) نیست، یعنی مبداء متغیرالشکلی که در عین حال، شامل نیروی آفرینندگی و جهان است، و هم طبیعت آفریننده (natura naturans) است و هم طبیعت آفریده (natura naturata). مایا برتر از خیر و شر است، مبین کمال و نقص، امر الهی و امر به غایت انسانی، و در حقیقت نمودگار عظمت فوق بشری و مقولهٔ شیطانی و اهریمنی است، و به همین علت، ابهام و ایهامی دارد که اخلاقیات مبتنی بر احساسات و احساس‌پروری، به دشواری درک می‌تواند کرد.

در مقولهٔ آفرینش کیهان، برای سرخ‌پوست، کیهان از عدم محض خلق نمی‌شود، بلکه آفرینش کیهان نوعی تغییر صورت و دگرگون‌شدگی و گشتار است. در آغاز، در جهان آسمانی، واقع بر فراز آسمان مرئی، موجوداتی می‌زیستند که نیمه‌خدا بودند، اشخاصی الگو، به مثابهٔ اعیان ثابته و معیار که انسان خاکی باید بدانان در هر

کاری اقتدا کند، و در آن جهان آسمانی، فقط صلح و آشتی حکمفرما بود. اما برخی از آن موجودات، سرانجام تخم نفاق کاشتند و آنگاه دگرگونی بزرگی روی داد، یعنی آنان به زمین رانده شدند که اینک نیاکان همهٔ مخلوقات زمینی‌اند. معهذا چند تنی توانستند در آسمان بمانند که فرشتگان موکّل بر همهٔ کارهای اساسی از قبیل شکار و جنگ و عشق‌ورزی و کشت و زرع‌اند. در نتیجه آنچه «آفرینش» می‌نامیم، برای سرخ‌پوست، خاصه عبارت از تغییر حالت یا نزول و فرود آمدنی است، و این چشم‌اندازی «انبعاثی» یا فیضان‌گرا («émanationiste») است، به معنای ایجابی و بر حق واژه که در اینجا، یعنی نزد سرخ‌پوستان، مفهوم روشنش، تفوّق معنی جوهر، و بنابراین غلبهٔ واقعیت «غیر منفصل» است. و این، چشم‌اندازی است بسان خطّی حلزونی شکل یا چشم‌اندازی ستاره‌گون، و نه چشم‌اندازِ دوایر متحدالمرکز، گرچه دیدگاه «انفصال» هرگز نباید از نظر دور ماند، چون در واقع دو چشم‌انداز، مکمل یکدیگرند، اما گاه، تکیه فقط بر یکی از آندو نظرگاه است.

معنای درست و ملموس این تصوّر سرخ‌پوستان که هر چیز، «جاندار» است، چیست؟ معنایش اینست که علی‌الاصول و از لحاظ ماوراءالطبیعه، از هر چیز، و در ناف هستی هر چیز، پرتوی وجود شناختی، مرکب از «بود» و «خودآگاهی» و «زندگانی» می‌درخشد که ریشهٔ لطیف یا روحمند (animique) هر شیء را به الگوی‌نورانی و آسمانیش می‌پیوندد.در نتیجه،از طریق هر شیء، می‌توان به ذوات (Essences) آسمانی دست‌یافت.اشیاء، «انعقاد» گوهر الهی (Divine Substance)اند. گوهر الهی، شیء نیست، اما اشیاء، گوهر الهی‌اند، به اعتبار وجود و صفاتشان. اینست معنای عمیق جان‌گرایی (animisme) سرخ‌پوستان که صورتهای ترکیبی عدیده دارد، و این شعور و توجه حاد ذهن به همگنی جهان پدیدارها، مبین طبیعت‌گرایی (naturisme) معنوی سرخ‌پوستان و سپس امتناع آنان از گسستن پیوند با طبیعت و گام نهادن در راه تمدنی تصنعی و اسارت‌آمیز است که آبستن جرثومه‌های تحجر و فساد و تباهی است. برای سرخ‌پوست، چنانکه از لحاظ انسان خاوردور، آنچه انسانی است، در طبیعت ریشه‌دارد، نه در بیرون از طبیعت.

*

والاترین تجلیّات روح مهین، جهات اربعه با سمت‌الرأس (Zénith) و سمت‌القدم (Nadir) (درکرهٔ سماوی) یا (جهات اربعه) با آسمان و زمین، و سپس

صوری چون خورشید، ستارهٔ صبحگاهی، سنگ خارا، عقاب، و گاو وحشی است. همهٔ این تجلّیات در عین حال که دارای ریشهٔ الهی‌اند در ما نیز وجود دارند: یعنی گرچه روح میهن، احد و واحد است، اما بالذات متضمّن صفاتی است که آثارش را در جهان ظواهر می‌بینیم و از آنها تأثیر می‌پذیریم.[۱]

خاور، روشنایی است و شناخت و نیز آشتی؛ جنوب، گرمی و زندگانی و بنابراین بالندگی و خوشبختی است؛ باختر، آب باروری‌بخش است و نیز وحی که به زبان آذرخش و تندر سخن می‌گوید؛ و شمال، سرما و پاکی یا نیرو است. بدینگونه عالم در هر مرتبه‌ای که منظور باشد - زمین، انسان، یا آسمان - وابسته به چهار تعیّن اولاست: روشنایی و گرما، آب و سرما.

آنچه در این توصیف جهات اصلی، چشم‌گیر و شگفت‌انگیز است، اینست که جهاتِ اربعهٔ اصلی، نه به وضوح، رمزپرداز عناصر اربعه: هوا و آتش و آب و خاک‌اند، و نه مظاهر رمزی حالات جسمانی متناظر با آنها: خشکی و گرمی و رطوبت و سردی؛ بلکه آن دو چهارگان را به نحوی نابرابر در هم می‌آمیزند و با هم ترکیب می‌کنند: خصائل شمال و جنوب، به ترتیب سردی و گرمی است، بی‌آنکه نمودگار عناصر خاک و آتش باشند؛ حال آنکه باختر، همزمان، با رطوبت و آب تطبیق می‌کند؛ و خاور، نمایشگر خشکی و در وهلهٔ اوّل روشنایی است، ولی نه هوا.

۱ـ حکمای قوم سرخ‌پوست ابداً از خصلت «امکانی» و «حدوثی» و شبهه‌آمیز جهان غافل نیستند:

«بیش از آن دیده‌ام که بتوانم گفت. (= آنقدر دیده‌ام که نمی‌توانم گفت) و بیش از آنچه دیده‌ام، دریافته‌ام؛ زیرا به طریقی سرّی، سایه‌های همه چیز را در روح دیدم، و صورت صورتهارا بدانگونه که باید همه با هم، بسان وجودی یگانه، زیست کنند». «Crazy Horse به جهانی پا گذاشت که در آن، چیزی جز ارواح (تصورات و معانی جاوید) همه چیز، وجود ندارد.این جهان واقعی است که پشت جهان (ما)،(پنهان) است، و هر چه می‌بینم، چیزی بسان سایهٔ آن جهان (واقعی) است».«می‌دانستم که آنچه واقعی است،(از جهان ما) دور است، و رؤیای تیره‌وتار واقعیت،این جهان است». Héhaka Sapa،در: Black Elk Speaks, Lincoln 1961.

به زعم Hartley Burr Alexander، «تصور اساسی (اسطورهٔ مکزیکی Quetzalcoatl) همانست (که در اساطیر سرخ‌پوستان نیز هست): یعنی تصور قوه یا قدرتی تقریباً همه خدایی (وحدت وجودی) که در پدیده‌های جهان کنونی حلول می‌کند و متجسّد می‌شود و این جهان، بیش از تصویر و پندار آن تصوّر نیست».

L'art et la philosophie des Indiens de l'Amérique du Nord, Paris, 1926.

این عدم تقارن یا پادجفتی را بدینگونه توجیه می‌توان کرد که عناصر هوا و خاک، در رمزپردازی فضایی عالم، به ترتیب با آسمان و زمین، و بنابراین با دو منتهی‌الیه محور عمودی، همذات و یکی می‌شوند؛ حال آنکه آتش، آتشی که برای قربان کردن است و موجب تبدّل و استحاله می‌شود، مرکز و ناف همه چیز است. اگر این واقعیت را در نظر داشته باشیم که آسمان، همهٔ جهات فاعلی دو چهارگان - عناصر اربعه[۱] و اخلاط چهارگانه[۲] - را با هم ترکیب می‌کند و زمین، جهات انفعالیشان را، توجه خواهیم یافت که تعاریف رمزی چهار «تربیع»، ناظر به ترکیب دو قطب آسمانی و زمینی[۳] است: محور شمال - جنوب، زمینی و محور شرقی - غربی، آسمانی است.

آنچه همهٔ سرخ‌پوستان در آن اشتراک و اتفاق‌نظر دارند، شاکلهٔ قطبیت کیفیات دوبه‌دوی کیهان (و بنابراین چهارگانگی قطب‌های آن) است، اما رمزهایی که برای توصیف به‌کار می‌رود، ممکن است از گروهی به گروه دیگر، و خاصه در میان قبایل و گروههای بس متفاوتی چون سیوها و ایروکواها، فرق کند. مثلاً برای قبایل چروکی (Tchéroki) که به خانوادهٔ ایروکوایی تعلق دارند، شرق و جنوب و غرب و شمال، به ترتیب، کامیابی و خوشبختی و مرگ و دشمنی معنی می‌دهند، و به رنگهای قرمز و سفید و سیاه و آبی مشخص می‌شوند. از دیدگاه سیوها، همهٔ جهات اصلی، معنایی مثبت و ایجابی دارند، و رنگها، بنا به همان نظم توالی، قرمز و زرد و سیاه و سفیداند؛ اما بیگمان، نسبتی میان شمال - دشمنی و شمال - پاکی هست، زیرا هر محنت، مایهٔ تطهیر و تقویت است، و همچنین میان غرب - مرگ و غرب - وحی و مکاشفه، چون این هر دو معنی، به عالم ماوراء حواله و رجوع می‌دهند. نزد Odjibway ها که به گروه الگونکی‌ها وابسته‌اند، شرق، چون نور، سفید رنگ است، و جنوب، سبز چون گیاهان و غرب، سرخ‌فام یا زردفام چون خورشید مغرب، و شمال، سیاه چون شب. این تخصیصات، بر حسب چشم‌اندازهای مختلف تغییر می‌کند، اما رمزپردازی اصلی

۱ـ هوا و آتش و آب و خاک.

۲ـ خشکی و گرمی و نمناکی و سردی.

۳ـ در بررسی همهٔ این رمزپردازی‌ها، در پرتو کیمیاگری، این بدین معناست که در قطبیت قوای مکمل یکدیگر یعنی «گوگرد» که موجب «انبساط» و «جیوه» که مایهٔ «انقباض» و «انحلال» است، قوای مزبور (که مکمل یکدیگرند)، حالتی متعادل و متوازن دارند؛ در اینصورت، آتش مرکز (یاناف) با آتش هرمسی که در قعر Athanor تنور، کورهٔ کیمیاگری، می‌سوزد، برابر است.

با چهارگانگی و قطب‌گرایی‌هایش، ثابت می‌ماند.

* * *

می‌دانیم که جهات فضا، در آئین چپق‌کشی سرخ‌پوستان (Calumet)، نقشی عمده بر عهده دارد. این آئین، دعای سرخ‌پوستان محسوب می‌شود، که در آن، سرخ‌پوست نه فقط برای خود، بلکه برای همهٔ دیگر مخلوقات نیز دعا می‌کند. سراسر عالم با مردی که چپق را به مصادر قدرت یا به قدرت متعال، تقدیم می‌دارد، دست به دعا برمی‌دارد.

در اینجا باید دیگر آئینهای بزرگ شمنی سرخ‌پوستان، یا دست کم عمده‌ترین آنها را ذکر کنیم که عبارتند از: حجرهٔ خوی کردن یا عرق ریختن، ذکر خفی یا استعانت از حق در خلوت و انزوا، و رقص آفتاب[۱]. ما رقم چهار را نه از اینرو برمی‌گزینیم که حدّی مطلق است، بلکه بدینجهت که نزد سرخ‌پوستان، رقم مقدسی است، و در واقع ترکیب و تلفیقی را مجاز می‌دارد که هیچ خودسرانه نیست.

حجرهٔ عرق برآوردن، آئین تطهیر، علی‌الاطلاق است: بدین وسیله، آدمی تزکیه و تصفیه می‌شود و موجودی نو می‌گردد. این آئین و آئین پیشین، آئینهایی به طور مطلق اساسی‌اند؛ آئین بعدی نیز همچنین، اما با اندک تفاوتی.

استعانت از حق در خلوت و عزلت («ندبه و استغاثه»، یا «ناله و زاری» یک کس)، برترین نوع دعا و عبادت است، و برحسب مورد، ممکن است در ضمیر و باطن، یعنی در سکوت و خاموشی، صورت گیرد (ذکر خفی)[۲]. این دعا یا عبادت، گوشه‌نشینی و انزوای معنوی حقیقی‌ایست که هر سرخ‌پوست باید یک بار در دوران جوانیش (اما در آن هنگام، نیتی خاص دارد) بدان تن دردهد، ولی ممکن است هر لحظه به حسب الهام یا به تبع مقتضیات، تجدید شود.

رقص خورشید، نوعی عبادت کلّ قوم و جماعت است، و برای رقصندگان، معنای باطنی وصلت بالقوه با روح خورشید، و بنابراین با روح بزرگ را دارد. این رقص، نمودار رمزی پیوند روان با الوهیت است: همانگونه که رقصنده با تسمه‌هایی ـ نمایشگر رمزی اشعهٔ خورشید ـ به درخت مرکزی بسته شده، انسان نیز با رشته‌ای سرّی به آسمان پیوند خورده که سرخ‌پوست، در گذشته، آن پیوستگی و میثاق را با

۱ـ دیگر آئین‌ها، بیشتر بُرد و تأثیری اجتماعی دارند.

2- René Guénon: Silence et solitude, dans Etudes Traditionnelles, Mars 1949.

خون خویش مهر می‌کرد، حال آنکه امروزه به روزه‌ای ناگشوده به مدت سه یا چهار روز، بسنده می‌کند. رقصنده در این آئین، چون عقابی در پرواز به سوی خورشید است: با سوتکی که از استخوان عقاب ساخته شده، سفیری به آهنگی زیر و نالان برمی‌آورد، و در عین حال با پرهایی که در دست دارد، از پرواز عقاب تقلید می‌کند. این رابطهٔ تقدس‌آمیز با خورشید، در روان،، نشانی پاک نشدنی به جای می‌گذارد[۱].

* * *

در اعمالِ جادوییِ شمن‌ها، باید میان جادوی معمولی وجادویی که می‌توان آنرا جادوی کیهانی نامید، فرق نهاد. جادوی اخیر، به واسطهٔ مشابهت رمزها با الگوهای اصلیشان، عمل می‌کند. در واقع در سراسر طبیعت، منجمله نزد انسان، امکانات همانند و ذوات و صور و اشکال و جنبش‌هایی که کیفاً و یا از لحاظ نوع و سنخ با هم مطابقت دارند، بازمی‌یابیم، و شمن می‌خواهد پدیده‌هایی را که بنا به طبیعتشان یا تصادفاً از حیطهٔ تصرف وی خارج‌اند، به وساطت پدیده‌هایی همانند (و بنابراین از لحاظ ماوراءالطبیعی «عین هم») که خود می‌آفریند و بدین جهت در حوزهٔ عمل وی قرار دارند، مهار کند و به انقیاد خویش درآورد. می‌خواهد به مدد اشکال و رنگها و ضرباهنگ و ورد و عزایم و افسون‌خوانی و کلمات سحرآمیز و جادو و نغمه‌های بی‌گفتار، باران برانگیزد، کولاک برف را فرو بنشاند، گاوان وحشی را فراز آورد، بیماری را شفا بخشد. اما اینها همه، بدون قدرت تمرکز خارق‌العادهٔ شمن که تنها پس از ممارستی دراز نفس در خلوت و سکوت و در آغوش طبیعت بکر[۲] به دست می‌آید، نارسا خواهد بود. قدرت تمرکز همچنین ممکن است همچون قریحه و موهبتی خاص، و به یمن تأثیری آسمانی، حاصل آید[۳]. در وراء هر پدیدهٔ محسوس، واقعیتی جاندار یا روحمند هست که از محدودیتهای مکان (فضا) و زمان، فارغ و مبرّاست. شمن از راه برقراری ارتباط با این واقعیات یا با این ریشه‌های لطیف و اثیری

۱ـ هها‌کاساپا همهٔ این آئین‌ها را در: Les Rites secrets des Indiens Sioux (Payot, 1953) توصیف کرده است. عالیجناب Jagadguru de Conjeevaram پس از خواندن این کتاب (The Sacred Pipe) به یک تن از دوستانمان گوشزد کرد که آئینهای سرخ‌پوستان، شباهتهای شگفت‌انگیزی با بعضی آئینهای ودایی دارد.

۲ـ یک Shoshoni به ما گفت، از وقتی که جادو پزشکان در خانه سکونت دارند، ناپاک شده و قدرت خود را به مقدار زیاد از دست داده‌اند.

۳ـ چنانکه در مورد هها‌کاساپا چنین بوده است.

یا مافوق محسوس اشیاء، می‌تواند در پدیده‌های طبیعی تأثیر و تصرف کند یا به پیشگوئی بپردازد. کمترین چیزی که می‌توان گفت اینست که اینهمه، به نظر خوانندهٔ امروزی که تخیلش نشان از تأثیرات دیگری دارد، و تابع بازتاب‌هایی جز اعمال بازتابی انسان قرون وسطایی یا کهن‌وش است، و نیمه خودآگاهیش، بر اثر انبوهی از پیشداوریها که دعوی عقلانی و علمی بودن دارند، در غلط افتاده، شگفت می‌نماید. بی‌آنکه بتوانیم در اینجا وارد جزئیات شویم، فقط از زبان شکسپیر تذکار می‌دهیم که «چیزهایی که در آسمان و زمین هست، بیش از آنست که با فلسفه‌بافی‌تان، تصور می‌توانید کرد».

اما این شمن‌ها، علی‌الخصوص، جادوگرانی خبره، به معنای معمولی کلمه، نیز هستند و دانششان به مدد قوای روانی یاحیاتی و حیاتبخش، فردی یانه، نتیجه می‌بخشد و اثر می‌کند. این دانش برخلاف جادوی مربوط به کیهان، از مشابهت‌های عالم صغیر با عالم کبیر، یا همانندی‌هایی که میان تشعشات و انعکاسات طبیعیِ «تصور و معنا»یی یگانه هست، سود نمی‌جوید. در جادوی «سفید» که متعارفاً جادوی شمن‌هاست، قوایی که برانگیخته می‌شوند و به حرکت درمی‌آیند و نیز هدف کار، یا خیرخواهانه و سودمندند، و یا خنثی. اما وقتی برعکس، ارواح و هدف، شوم و زیانبخش باشند، سروکارمان با جادوی «سیاه» یا طلسمیات است، و در این حالت، هیچ چیز «در لوای نام خدا» صورت نمی‌گیرد، و پیوند با قدرتهای برتر، گسیخته شده است. بدیهی است که اعمالی چنین خطرناک از لحاظ اجتماعی و نیز بالذات شوم، شدیداً نزد سرخ‌پوستان، چنانکه نزد همهٔ اقوام، ممنوع و مذموم بوده است[۱]، اما این بدین معنی نیست که جادوی سیاه، میان بعضی قبایل جنگل‌نشین (چنانکه در اروپا در اواخر قرون وسطی)، بنا به طبیعت نحس و واگیردارش، به صورت بیماری‌ای مسری، انتشار و گسترش نیافته باشد[۲].

مسأله‌ای که ذهن همهٔ کسانی را که به روحانیت و معنویت سرخ‌پوستان عنایت دارند، به خود مشغول داشته است، «رقص ارواح» (Ghost Dance) است که عهده‌دار نقشی بس دلخراش در شکست نهایی این قوم و نژاد بوده است. برخلاف عقیدهٔ

۱ـ شاید به استثنای قبایل ملانزیایی بسیار دور افتاده از اصل خویش و تنزّل یافته.

۲ـ به ما گفتند این اعمال، به علت آنکه اثرات زیانبخش‌شان، غالباً به خود عاملان برمی‌گشت، زیرا قربانیان موردنظر، در حفاظ بودند، به ندرت صورت می‌گیرد.

جاری، این رقص، امری کاملاً نو پدید نبود، بلکه بسیاری نهضت‌های مشابه، از همان نوع، بسی پیش از Wovoka (باعث و بانی رقص ارواح)، به ظهور پیوستند، یعنی این پدیده به کرّات در قبایل ساکن غرب مشاهده شد که دیده‌وری که لزوماً شمن نبود، مرگ را تجربه و ادراک کرده و با بازگشت به حیات، پیامی از عالم علوی می‌آورد که عبارت بود از پیشگویی در باب آخر زمان، رجعت مردگان و آفرینش زمینی نو (حتی از «فرو افتادن ستارگان» چون فرو ریختن قطرات باران، سخن گفته‌اند)، و سپس فراخوانی به صلح و آشتی و سپس رقصی که می‌بایست موجب تسریع وقوع حوادث و حفظ و صیانت مؤمنان، و در اینمورد، سرخ‌پوستان گردد. خلاصه آنکه این پیامهای پس از مرگ، متضمن مفاهیم آخرتشناسی و «هزاره‌گرایی» بود که به اشکال مختلف در همهٔ اساطیر و مذاهب یافت می‌شوند[۱].

اما ویژگی و دلخراشی رقص ارواح، مرهون مقتضیات جسمانی (مادی) و روانی سرخ‌پوستان زمانه بود: نومیدی سرخ‌پوستان باعث می‌شد که آن پیشگوئی مربوط به آینده‌ای بس نزدیک باشد، و به علاوه، به پیشگوئی و آینده‌نگری مزبور، روالی ستیزه‌جویانه می‌داد که با خصلت صلح‌خواهانهٔ پیام ابتدایی کاملاً تعارض داشت. معهذا این سرخ‌پوستان نبودند که جنگ و ستیز برانگیختند. و امّا معجزات و کراماتی که از بعضی مؤمنان، خاصه سیو، به ظهور رسید، چنین می‌نماید که کمتر، پدیده‌ای القایی و بیشتر توهماتی زائیدهٔ روان‌پریشی‌های جمعی و بعضاً مولود تأثیرات مسیحی بوده است. ووکا همواره انکار کرده که دعوی مسیح بودن دارد، اما هرگز درصدد تکذیب این امر برنیامد که به دیدار ذات الهی نایل آمده (امری که به انحاء مختلف تعبیر می‌تواند شد)، و ازو پیامی دریافت داشته است، و معهذا هیچ دلیلی نداشت که بخواهد بیشتر منکر مطلب اول شود، تا منکر خبر دوم[۲]. به نظر ما بیجاست که ووکا را به شیّادی متهم کنیم، خاصه که سفیدپوستان، که هیچ حسن‌نظری در حقش نداشتند،

۱ـ نهضت‌های کاملاً مشابه، پیاپی در پرو و بولیوی، پس از تصرف و اشغال آن سرزمین‌ها به دست اسپانیائیها، تا آغاز قرن حاضر، به وقوع پیوستند.

2- The Ghost Dance Religion, par James Mooney, dans Fourteeth Annual Report of the Bureau of Ethnology To The Secretary of the Smithsonian Institution, Washington, 1896.

و نیز

The Prophet Dance of the Nortwest, par Leslie Spier, dans General Series in Anthropology, Menasha, Wisconsin, 1935.

وی را مردی صدیق توصیف کرده‌اند. بی‌تردید حقیقت اینست که او نیز قربانی مقتضیات شد. برای شناخت ابعاد درست این نهضت، باید آنرا در زمینهٔ سنتی‌اش، یعنی «غیب‌آموزی‌های» عدیدهٔ سرخ‌پوستان و «مکاشفه‌گرایی» خاص هر مذهب، و سپس در متن «امکانی و حدوثی» و زمانیش، یعنی فرو ریختن مبانی حیاتی تمدن دشت‌نشینان، موردنظر قرار دارد.

* * *

امتزاج خیره کنندهٔ قهرمان‌پروری ستیزه‌جویانه و ریاضت‌طلبانه و راه و روال قدسی‌مآب و راهبانه، به سرخ‌پوستِ دشت و هامون و جنگل و بیشه‌زار، شکوهی در عین حال عقاب‌سان و خورشیدی می‌بخشید، و زیبایی به غایت اصیل و بی‌بدیل سرخ‌پوست که موجب شأن و منزلت وی به عنوان جنگجو و شهید است[۱]، از آنجا نشأت می‌گیرد. سرخ‌پوست، بسان ژاپنی روزگار سامورایی‌ها، حتی در حرکات و اطوار و ظواهر شخصیش، عمیقاً هنرمند بود: علاوه بر آنکه زندگانیش، قماری با رنج و مرگ[۲] و بدینجهت نوعی کرمه - یوگای (Karma - Yoga) جوانمردانه بود[۳]، می‌دانست چگونه بر این اسلوب و سلوک معنوی، خلعتی زیباشناختی بپوشاند که گویایی و رسائیش، بی‌بدیل است.

عاملی که ممکن است مورث این احساس بوده باشد که سرخ‌پوست، علی‌الاصول و نه فقط عملاً (de facto) فردگراست، اهمیت فوق‌العاده‌ایست که از لحاظ وی ارزش اخلاقی انسان، و به بیانی دیگر، خلق و خو دارد و از اینجاست

۱ـ امید که واقع‌گرایان دروغین ضدّ رمانتیک، که فقط به آنچه مبتذل و پیش پا افتاده و بازاری است اعتقاد می‌ورزند، بدشان نیاید. اگر هیچ یک از اقوام معروف به ابتدایی، به اندازهٔ سرخ‌پوستان، توجهی چنین زنده و پاینده برنیانگیخته، و اگر سرخ‌پوست، مظهر مجسّم بعضی دلتنگی‌ها و حسرت‌های ماست که کودکانه شمردنشان خطاست، پس باید چیزی ذاتاً بنفسه وجود داشته باشد، زیرا «دود از کنده برمی‌خیزد».

۲ـ بنا به اصطلاح هارتلی برالکساندر Hartley Baurr Alexander، «ور» (Ordalie).

۳ـ پسر هها‌کاساپا به ما گفت که میان جنگجویان سرخ‌پوست، مردانی بودند که نذر می‌کردند تا در جنگ بمیرند. آنان «کسانی که باز نمی‌گردند» نامیده می‌شدند، و اشیاء نشانه مانند خاصی داشتند، خاصه چماقی مزین به پر که نوکش خمیده بود. همین خبر را از سرخ‌پوستان قبیلهٔ کلاغ نیز شنیدیم.

ستایش سرخ‌پوست برای فعل و عمل[۱]. عملی قهرمانی و بی‌هیاهو، ضدِّ بیهوده‌گویی و پرگویی و گرم‌چانگی نامردجبان است. توجیه سرّپوشی و امتناع از افشاء مقدسات با بیانات سهل و ساده‌ای که موجب تضعیف و به باد دادنشان می‌شود، همینست. خلاصه آنکه دو واژه، همهٔ خلق و خوی سرخ‌پوست را توصیف می‌کند، اگر چنین حذف و استتاری در تعریف، جائز باشد: عشق به فعل و حفظ سرّ؛ فعلی صاعقه‌آسا، عندالاقتضا، و سرّی ناگشودنی. سرخ‌پوست در گذشته، همچون سنگ خارا در خود آرمیده بود و بر شخصیّت و منشش تکیه داشت، تا وقتی که با تندی و تیزی آذرخش، آنرا در کار و عمل بنمایاند؛ اما همزمان در برابر سرّ برزگی که طبیعت پیرامون، برای وی پیام‌آور پاینده‌اش بود، خاکساری و فروتنی داشت.

طبیعت با فقر و درویشی پارسایان و دینداران و معنویت دوران صباوت، هم‌نفس و همبسته و هم‌پیمان است، کتاب گشوده‌ایست که تعلیم حقیقت و حسن و جمالش، هرگز پایان نمی‌گیرد. انسان در چنگ کید و مکرهای خویش، آسانتر تباه می‌شود، و این کید و مکرهای آدمی است که او را حریص و خداناشناس بار می‌آورند، اما در جوار طبیعت بکر که از اغتشاش و فریب مبرّاست، آدمی بخت آن دارد که چون خود طبیعت، اهل سیر و نظر و مشاهده و مکاشفه باشد. و حرف حقّ با طبیعت کل و تقریباً الهی است که وراء همهٔ گمراهی‌های بشر است.

* * *

برای فهم سرنوشت نژاد سرخ‌پوست به نحو مطلوب‌که همچون سراشیب یا پرتگاهی تند و تیز است، باید توجه داشت که آن نژاد، هزاران سال، در نوعی بهشت که عملاً بیکران بود، زیسته است. در آغاز قرن نوزدهم، سرخ‌پوستان غرب هنوز در آن بهشت می‌زیستند. بیگمان، آن بهشت، سخت و ستبر و خشن اما محیطی شکوهمند با خصلتی مینوی و قدسی بود و همانند شمال اروپا پیش از فرا رسیدن

۱ـ سرخ‌پوستی سیو به ما گفت: «آنچه هرگز نمی‌توان از انسانی بازگرفت، تربیت اوست. نه می‌توان بازش ستاند،و نه خریدش. هرکس باید خلق ومنشش را بسازد.آنکه بی‌مبالات و اهل غفلت است،با سر به زیر می‌آید، و مسئولیتش به گردن اوست». این اندیشهٔ همان همسخن نیز نمونه‌وار است: «سرخ‌پوست وقتی چپق می‌کشد، آنرا به چهار جهت و به سوی آسمان و زمین می‌چرخاند، از آن پس باید مواظب زبان و اعمال و خُلق و خویش باشد».

رومیان[۱]. نظر به آنکه سرخ‌پوستان خود را معناً و از لحاظ انسانی، با این طبیعت بکر و غیرقابل تجاوز به اعتقادشان، همذات و یکی می‌دانستند، همهٔ قوانین آن و بنابراین پیکار در راه زندگی را به عنوان تجلی «اصل (بقای) اصلح و انسب» می‌پذیرفتند؛ اما به مرور زمان و به تبع عواقبِ «عصر آهن» که در آن، شهوات غلبه دارند و فرزانگی در محاق می‌رود، اجحاف و تعدی بیش از پیش گسترش یافت، و فردگرایی‌ای پهلوان‌وار اما کین‌جویانه و بیرحم، بر فضایل عاری از اغراض سوء، سایه انداخت، چنانکه حال و روز همهٔ اقوام جنگجو چنین بوده است. سرانجام می‌بایست، موقعیت ممتاز سرخ‌پوستان، در حاشیهٔ «تاریخ» و تمدن‌های پامال کنندهٔ شهری، پایان گیرد، و هیچ شگفت نیست که پایان دورانی بهشتی که دیگر کهنه و فرسوده شده بود، با روزگاران جدید، مقارن افتاده باشد[۲].

اما واضح است که این تقدیر یک جانبه، هیچ یک از نابکاری‌هایی را که سرخ‌پوست از قرنها باز، قربانیش بوده است، سبک نمی‌کند و نمی‌بخشاید، چون جز آن، مفاهیم عدل و ظلم، بی‌معنا خواهد بود، و دیگر هیچگاه ننگ و رسوایی و بدنامی و فاجعه‌ای، وجود نخواهد داشت. مدافعان هجوم و یورش سفیدپوستان و همهٔ عواقب آن، به طیب خاطر برای خود این اعتبار را می‌خرند که همهٔ اقوام در هر زمانی، مرتکب خشونت‌ها و تعدیاتی شده‌اند؛ خشونت و تعدی، آری، اما نه اجباراً پستی و رذالتی که شگفتا به نام آزادی و برابری و برادری و تمدن و پیشرفت و حقوق انسانی، انجام گرفته باشد... انهدام هشیارانه و حساب شده و بر وفق روش و نیز رسمی (و نه ابداً به نحوی ناشناس و گمنام) نژاد سرخ و سنن و فرهنگش در آمریکای شمالی و جنوبی، نه تنها به هیچوجه فرایندی اجتناب‌ناپذیر (و محتملاً قابل اغماض به حکم قوانین طبیعت به شرطی که دعوی نکنند که «تمدنی» برتر از آن آورده‌اند) نبوده است، بلکه آن ویرانگری، یکی از بزرگترین جنایات و نمایان‌ترین

۱ـ ژرمن‌ها در رستاق‌ها می‌زیستند و گُل‌ها در شهرها، اما همهٔ ابنیهٔ آنها، چوبین بود، و این نمودار اختلافی اساسی با شهرهای دارای خانه‌های سنگی در حوزهٔ مدیترانه است.

۲ـ Last Bull (نگاهبان تیرهای مقدّس Cheyenne ها در قدیم) برای ما یکی از پیشگویی‌های کهن «شین»ها را نقل کرد، بدینقرار که مردی از شرق با برگ یا پوستی که بر آن علاماتی خطی نگاشته‌اند، فرا می‌رسد، و آن برگ را نشان می‌دهد و می‌گوید که از جانب آفریدگار جهان بر وی نازل شده است، و آنگاه بشر و درختان و گیاهان را از بین می‌برد و با بشر و درختان و گیاهان دیگری جایگزین می‌کند.

اقدام در راه هدم و نابودی فرهنگ است که تاریخ خاطره‌اش را به یاد دارد.

پس از ذکر این مطلب، آنچه می‌ماند، خاطرنشان ساختن جنبهٔ گزیرناپذیر امور، یعنی ساحت تقدیر است که به موجب آن، چیزی که حدوثش ممکن است، محال است که به نوعی ظهور نکند، و هر پیشآمد، عللی نزدیک یا دور و دراز دارد. اما این وجه جهان و سرنوشت، مانع از آن نمی‌شود که حوادث و امور، همان که هستند باشند: شرّ، شر است و بنفسه، شرّ می‌ماند. شرّ را به علت نهاد و سرشتش، محکوم می‌کنیم، نه بدان جهت که خصلتی غیرقابل احتراز دارد. این خصلت گزیرناپذیری شرّ را ناگزیر می‌پذیریم، زیرا فاجعه یا محنت و بلا، ضرورةً جزء مشیت الهی می‌شود، حتی اگر دنیا، خدا نباشد که نیست. خطا را نمی‌پذیریم، اما به وجودش از سر تسلیم و ناچاری، رضا می‌دهیم. لکن در وراء امور فناپذیر روی زمین، چیزی هست که فناناپذیر است، مولانا جلال‌الدین محمد می‌سراید:

هر نقش را که دیدی، جنسش زلامکان است
گر نقش رفت غم نیست، اصلش چو جاودان است
هر صورتی که دیدی، هر نکته که شنیدی
بد دل مشو که رفت آن، زیرا نه آن چنان است
چون اصلِ چشمه باقی است، فرعش همیشه ساقی است
چون هر دو بی‌زوالند، از چه ترا فغان است؟
جان را چو چشمه‌ای دان، وین صنع‌ها چو جوها
تا چشمه هست باقی، جوها ازو روان است
غم را برون کن از سر، وین آبِ جو همی خور
از فوتِ آب‌مندیش، کین آب بی‌کران است
و آن دم که آمدستی، اندر جهان هستی
پیشت که تا برستی، بنهاده نردبان است[1]

۱ـ دیوان شمس تبریزی (م.).

ان فانشت[1]

«هملت» در قلب پالایش روانی[2] به روایت شکسپیر

تئاتر شکسپیر که پیش نمایش یا مبدأ حرکت تئاتر جدید است، یعنی آینه‌ای که فراروی چهره‌های گوناگون انسان بیحرکت در تاریکی بسان سایه و انسان در جنبش داشته‌اند، می‌بایست بیش از هر تئاتر دیگر، مورد استناد کاری قرار گیرد که می‌خواهد در مفصل نمایش تئاتر و پسیکودرام، جای داشته باشد.

لیر، مکبث، ریچارد سوم، اشخاصی هستند دستخوش جنون که سن و سال نمی‌شناسد، و شاید اشتداد هذیان‌آلود شور و هوایی است که بر وفق اصل موضوعهٔ ارسطو، تماشاگران چنان درام‌هایی را از وسوسهٔ پیمودن راههایی که به خروج از اعتدال و فقد واقعیت می‌انجامند، «می‌پالاید».

گرچه آریستوفان که بعضی نمایشنامه‌هایش، نمایشگر «روی‌آورد و رهبردی چشم‌گیر به پسیکودرام» است، یادآور ارسطو است[3]، اما پیش از کالدرون و

1- Jean Fanchette, Psychodrame et théatre moderne, 1971, pp. 110-120

۲ـ Catharsis تطهیر و تزکیهٔ نفس از خوف و شفقت به تعبیر ارسطو(م.).

۳ـ ر.ک. به: Psychanalyse d'Aristophane ، نوشتهٔ N.N.Dracoulidès نویسنده، در «زنبوران» ←

گولدونی و کرنی، هملت ویلیام شکسپیر، نمودار ورود ظفرمندانهٔ پسیکودرام، پیش از ظهور آن روش، در قلمرو تئاتر است که تا آن زمان بس غیرطبیعی و تصنعی بود، و فقط نفخهٔ سوزان دراماتورژهای عصر الیزابت، گردوغبارش را روفت.

منظور فقط «تئاتر در تئاتر» نیست که در آثار معاصران شکسپیر نیز دیده می‌شود. (هملت به Thomas Kyd[1]، Cyril Tourneur[2] و به طرفداران Revengee Tragedy تراژدی انتقام بسی مدیون است) و ایهام و ابهام کمدیالارته بدان رنگ و نگاری شگفت‌انگیز خواهد بخشید. نمونه‌هایی از آن، در آثار شکسپیر نیز، اعم از نمایشنامه‌های سبک چون «شب شاهان» و نمایشنامه‌های سنگین و آکنده از نومیدی چون هملت، وجود دارد. همچنین منظور، حال و هوای «فرویدی» ملتهبی که بعضی به گمان خود در تراژدی‌های بزرگ شکسپیر و در پاره‌ای از اشعارش (Sonnet)، و نیز در رویای یک شب تابستان[3] تمیز داده‌اند (که نمایشنامهٔ اخیر با ظاهر کمدی‌ای دوست داشتنی، در واقع نمایشنامه‌ای هول‌انگیز با فروغی کبود[4] است)، نیست.

سخن ما در این باب نیست. آنچه می‌خواهیم خاطر نشان کنیم اینست که اگر نمایشنامه‌ای از شکسپیر هست که به علت همعصر بودن با ما (modernité)، افسون کننده است و نمایشنامهٔ عظیمی است و تار و نخ شهوات و امیال انسانی، سراسر آن را به هم دوخته و آبستن هرگونه امکان تفسیرپذیری و نورگیری است و حتی وزن و آهنگش، با پیدایی تصویری در پی محو شدن تصویر پیشین، وزن و آهنگ سینمای روزگار ماست، همانا هملت است. به همین جهت، هر دورانی به اعتقاد خود، در

← آریستوفان، پژواکی پیش‌رس از پسیکودرام تمیز می‌دهد، خاصه وقتی Bdélycléon برای درمان پدرش از مالیخولیای قضاوت در حق مردم، او را وادار به بازی کردن نقش خاص خود وی می‌کند. راسین، دو هزار سال بعد، در Les Plaideurs . به همان شیوه توسل می‌جوید.

۱ـ درام‌نویس انگلیسی (۱۵۵۸- ۱۵۹۴)، دوست محرم مارلو Marlowe ، نویسندهٔ تراژدی «مکافات برادرکشی» (۱۵۸۹) که اسوه و الگوی هملت شکسپیر محسوب است(م.).

۲ـ شاعر درام‌نویس انگلیسی (۱۵۷۵-۱۶۲۶) صاحب The Revenger's Tragedy، تراژدی انتقامجو، که از هملت الهام پذیرفته و در ۱۶۰۷ به چاپ رسیده است(م.).

۳ـ آنچنانکه A.Mnouchkine در کارگردانی چشم‌گیرش با بازیگران «Compagnie du Soleil» در سیرک مونمارتر در موسم تئاتری ۱۹۶۷-۱۹۶۸ ، نمایان ساخت.

۴- lueur sulfureuse:

بنفشهٔ طبری خیل خیل سر بر کرد چو آتشی که‌زگوگردبردویدکبود(م.).

هملت، مرجعی برای تاریخ خویش یافته است. بعداً به تفصیل از این نکته یاد خواهیم کرد. اما اینک با بازگشت به موضوع این تحقیق، باید بگوئیم که مورنو (Moreno) در این نظرش که هملت بسان رکن رکین بنایی، حقیقتاً نگاهدار بخش اصلی نظریهٔ تطهیر شکسپیر است، به خطا نرفته است. بنابراین در چارچوب الزاماً محدود این نوشته، فقط از این نمایشنامهٔ اساسی که نبوغ شکسپیر در آن فراز آمده و خلاصه شده، سخن خواهد رفت.

* * *

بدیهی است که می‌توان «نمایشنامه در نمایشنامه» را همچون پسیکودرام، تحلیل کرد. این هملت است که در کسوت تماشاگری ناپیدا میان دیگر تماشاگران، رهبر بازی است. اوست که برون‌ریزی مکنونات ضمیر (acting - out)[1] عمویش، شاه برادرکش را که از تماشای نمایش (the re - enactment، بازآفرینی تجربه) تبهکاریش بی‌تاب می‌شود، نظارت و از دور رهبری می‌کند. قانون «دومین مرتبهٔ» مورنو[2]، در اینجا مصداق می‌یابد.

بنابراین مشاهده می‌کنیم که نمایشنامهٔ هملت، متضمن کاربرد برجسته و نمایانِ تخلیهٔ هیجانی (abréaction) به نیتی عملی است (اما باژگونه نسبت به کاربرد درمانی‌اش و در جهت خلافِ درمان که با اینهمه البته باید عملی باشد). قهرمان جوانسال «خیالباف»، چند جمله‌ای، ساختهٔ خویش، بر نمایشنامه‌ای که بازیگران دوره‌گرد آمادهٔ نمایش دادنش می‌شدند می‌افزاید، تا آن «بازی» («divertissement») بیرحمانه، یعنی نمایشِ «قتل گنزاگ» (Gonzague) با چنین دستکاری‌ای، حتی‌الامکان به کاری که شاه جنایتکار کرده بیشتر شباهت یابد. هملت از هوراشیو (Horatio) می‌خواهد تا مراقب تأثیر این دام روانشناختی، این «پسیکودرام» بر شاه باشد. و شاه در دام می‌افتد. تخلیهٔ هیجانی نزد وی روشن است و گویا عمیقاً آشفته و منقلب، از تالار بیرون می‌رود و چنانکه بعداً مشاهده خواهد شد، آمادهٔ انجام دادن هرکار از سر بی‌احتیاطی است. و بانگ برمی‌دارد که: Give me some light - away!

۱- در درمان روانکاوی به رفتاری گویند که خارج از انگیزش عادی بیمار است و به همین جهت خصلتی تکانشی دارد (م.).

۲- تکرار یا تجدید امری آزار دهنده برای بی‌خطر کردنش (م.).

هملت نیز به اعتباری در دامی که خود گسترده می‌افتد، زیرا این چنین به ایفای نقش نوینی تن در داده، نقش داور دادبخش که اینک نمی‌تواند از تعهد آن تن زند. اما بسیار آرام است:

اوفلی: شاه از جا برخاست.

هملت: چه، از تیری مشقی ترسید؟

ملکه: شما را چه می‌شود خداوندگارم، رنجورید؟

شاه: برایم مشعلی بیاورید، برویم![1]

* * *

این تخلیهٔ هیجانی، سرپیچ نمایشنامه است. اینک هملت می‌داند. آنهم از زبان واقعیت، نه از زبان شبحی که شاید سخنش دروغین باشد. به همین سبب، تراژدی شتاب می‌گیرد. اکنون، همهٔ آدمها آمادهٔ دست به کار شدن‌اند. آنهم کارنهایی، یعنی کشتار در پایان که به دنبالش، با بازگشت فورتینبراس Fortinbras، از نمایشنامه‌ای که مفسران زمانهٔ ما آنرا با اصرار و ابرام سیاسی می‌دانند، فقط استخوان‌بندی‌اش باقی خواهد ماند. اما نمایشنامه، سیاسی هم هست. به هر حال، همهٔ وقایع چنان روی می‌دهند که گویی تخلیهٔ هیجانی شاه، یعنی قدرتمندترین و قاطع‌ترین لحظهٔ نمایشنامه، در عین حال تخلیهٔ هیجانی همهٔ کسانی است که نمایشنامه، راه مقدر و محتوم آنانرا ناگهان بر آفتاب می‌اندازد.

* * *

ی.کات (J.Kott) در تحقیق عمیق و استواری که در کتابش: «شکسپیر، همزمانهٔ ما»، به «تراژدی هملت» اختصاص داده[2]، سلطهٔ این شخصیت شکسپیری را بر دوره‌های پیاپی که تصاویر خویش را بر او تابانیدند و دلمشغولیهایشان را در وی به ودیعه نهادند، چنین یادآور می‌شود: «کتابشناسی تحقیقات دربارهٔ هملت، مجلدی به دو برابر ضخامت دفتر شماره‌های تلفن شهر ورشو، فراهم می‌آورد. هرگز این اندازه در باب کمترین دانمارکی زنده و حقیقی ننوشته‌اند؛ انکار نمی‌توان کرد که این شاهزادهٔ آفریدهٔ شکسپیر، نامدارترین شهروند دانمارک است.. یک تن از نوادر قهرمانان ادبی است که خارج از متن، بیرون از تئاتر، حیات دارد».

۱ـ هملت، ترجمهٔ Y.Bonnefoy، پاریس ۱۹۵۹.

2- J.Kott, Shakespeare, notre contemporain, Paris, 1962.

بدینگونه شمار کثیری هملت مشاهده می‌کنیم که همه جلوه‌هایی از توهمات و تخیلات یا دلمشغولیهای کارگردان و یا نمودگار غلظت و ثقل اجتماعی یا سیاسی دوره‌ای محسوب می‌شوند، یعنی هملت‌های انقلابات و آشوبهای تاریخی و این امر زائیدهٔ یکی و یگانه شدن عمیق (با هملت) است، نه مسأله‌ای مربوط به کارگردانی و صحنه‌پردازی و آرایه و جامه. البته فرصت‌طلبان سیاسی نیز از هملت سود می‌جویند و J.Kott به عنوان مثال اثبات می‌کند که نمایش هملت در کراکووی، اندکی پس از بیستمین کنگرهٔ حزب کمونیست شوروی، «سراسر، درامی سیاسی بی‌هیچ گذشت» است، و مشکل شهزادهٔ دانمارک تماماً به انتخاب یکی از این دو راه خلاصه می‌شود: علیه شاه غاصب «دست به کودتا بزند یا نه». و اگر چنین فرا می‌نماید که دیوانه است، ازاینروست که می‌خواهد بهتر کسانی را که در برابرش خواهند ایستاد و به مدافعه خواهند پرداخت و هملت قصد نابودیشان را دارد، غافلگیر کند. حقیقت اینست که در پردهٔ چهارم، این جوان رمانتیک سیاه‌پوش، جملهٔ کوتاه هراس‌انگیزی بر زبان می‌راند و با یادآوری این نکته به درشتی که کلودیوس میان وی و تخت حائل شده، حال آنکه وراثِ بر حق سلطنت اوست، چنین تفسیری را محتمل جلوه می‌دهد.

در دوره‌های دیگر، شیوه‌های رائج و باب روز یا اوضاع و احوال زمانه، موجب شده‌اند که هملت‌های دیگری سربرآورند: از قبیل هملت حکیم اخلاقی که در باب غایات حیات، و دیالکتیک هگلی بود و نمود، پیش از ظهور آن دیالکتیک تفکر می‌کند، یا هملتی که فقط در شبکهٔ نزاعی خانوادگی و خودی، گیر کرده است (و در اینجا موسیقی سنفونی به موسیقی مجلسی تبدیل می‌شود!). زمانهٔ زیگموند فروید نیز آنچنانکه D.Wilson به نرمی و در پرده خاطرنشان می‌سازد برآنست که این شخصیت فرویدی، سخت نیازمند روانکاوی و تحلیل روانی است. وی که دچار بیماری وسواس است، گره کشاکشِ ادیپی را نگشوده است. از کلودیوس بیزار است بدین علت که او پدری را کشته که وی یعنی هملت، خود می‌خواست، به رغم همهٔ اظهارات ستایش‌آمیزش در حق پدر و عشق فرزند به والدین، از میان بردارد‌ش، تا عشق زناآمیز به مادر را که نیک می‌داند چگونه در پردهٔ «عشق گذرا و ناپایدار» به اوفلی بپوشد، تقدیس کند. و بی‌تردید، صحنه‌ای که در اطاق ملکه می‌گذرد (پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم) اجازه نمی‌دهد که شتابزده و بی‌درنگ این تفسیر را مردود بدانیم.

فهرست، تمامی ندارد. و این، نمودار ابعاد و ساحات استثنایی «نقش» است. از دیدگاه S.Wyspianski، نظریه‌پرداز تئاتر در آغاز قرن ما، «تراژدی هملت»، به «سرگذشت مرد جوانسال درمانده‌ای که کتابی به دست گرفته، می‌خواند»، خلاصه می‌شود. اما همانگونه که J.Kott خاطرنشان ساخته، حتی این کتاب نیز در دوره‌های مختلف تغییر می‌کند: خوانندهٔ باوفای مونتنی (Montaigne)، خوانندهٔ راسخ کی‌یرکگور (Kierkegaard) و سپس کافکا و کامو و سارتر می‌شود. و چرا خوانندهٔ شکسپیر نباشد؟ امروز، در پایان تابستان سال ۱۹۶۸، هملت، چک است و نمی‌داند که می‌خواهد با آتش تانک‌های روس بمیرد یا نه.

همچنین یادآوری این نکته جالب توجه است که چگونه در اوضاع و احوالی سیاسی، نظیر مقتضیاتی که هم‌اکنون یادآور شدیم، برتولدبرشت، برمبنای این حکم قبلی که تئاتر همواره باید نیازمندی‌های زمانه را مد نظر داشته باشد، هملت را خلاصه می‌کند[1]. می‌نویسد: «حوادث در زمان جنگ روی می‌دهند. پدر هملت، شاه دانمارک، در جنگی برای تسخیر نروژ، شاه نروژ را کشته و پیروز شده است. هنگامی که Fortinbras پسر شاه نروژ آمادهٔ جنگی تازه می‌شود، شاه دانمارک نیز به دست برادرش به قتل می‌رسد. برادران شاهان مقتول که خود شاه شده‌اند، از جنگ با یکدیگر دست می‌کشند، حتی لشکریان نروژ که رهسپار جنگ با لهستانیان‌اند، اجازه می‌یابند که از خاک دانمارک بگذرند. درست در این هنگام، روح پدر انتقامجو، از هملت جوان می‌خواهد که به خونخواهی وی اقدام کند. هملت پس از اندکی تردید و دودلی و تأمل در اینکه آیا باید جنایت را با جنایت قصاص کرد و تقریباً مصمم به جلاء وطن، در کرانهٔ دریا فورتینبراس جوان را می‌بیند که با لشکریانش تحقیقاً عازم لهستان است. هملت تحت‌تأثیر این نمونهٔ جنگاوری و سلحشوری، از قصد خود برمی‌گردد، و در صحنهٔ کشتار وحشیانه‌ای، عمو و مادرش را می‌کشد و خود نیز کشته می‌شود، و اینچنین دانمارک به تصرف نروژ درمی‌آید. بنابراین مشاهده می‌کنیم که چگونه در چنین مقتضیاتی، مرد جوانسالی که با وجود جوانسالی شکمی برآمده دارد، علمی را که به تازگی در دانشگاه Wittenberg آموخته، بسی ناشیانه به کار می‌برد. این علم در منازعات دنیای فئودالی، برای او دست و پاگیر است، ذهنش در برابر واقعیت درنیافتنی، فاقد فهم و شعور عملی است. وی قربانی فاجعه‌آمیز تضاد میان استدلال یا

1- In Petit Organon pour le théatre.

عقل و فعل خویش است».

این، تشریحی خشک و بیرحمانه است. برشت در دورانی سخت می‌زیست، دوران ما.

هملتی که J.Kott بیش از همهٔ شخصیت‌های هملتی برشمرده می‌پسندد، «پسرجوانیست که سیاست به جانش افتاده، از شبهه و پندار بیرون آمده، طعنه می‌زند و پرشور و خشن است». اگر بر سر همهٔ این تفاسیر و سیماهایی که از حدود چهار قرن پیش به هملت شکسپیر منسوب داشته‌اند، درنگ کردیم، به خاطر مزیت و تفوق «نقش» است. و در نقش است که تماشاگر و بازیگر، همزمان به تخلیهٔ هیجانی می‌رسند. هملت، همهٔ شخصیت‌هایی است که تصور شده‌اند. نقش (وی) بالقوه دربرگیرندهٔ همهٔ آنهاست. این نقش میدانی است که برای جولان به بازیگر داده‌اند، و سرانجام وی در آن می‌تواند نقش خاص خویش را، آنچنان که در پسیکودرام بازی می‌کند، بازی کند. هملت، شخصیتی عظیم در موقعیتی تحمیلی و الزامی است و از اینرو می‌تواند به وجوه و انحاء مختلف که حدّ و حصر ندارد، آنرا درهم بشکند. بر بازیگر و زمانه است که او را در این کار یاری دهند. اگر بازیگر با فراموش کردن درس استانیسلاوسکی که می‌گفت: «از بازیگر می‌خواهند که احساساتی همانند احساسات شخصیت داشته باشد، و نه احساساتی شخصی»، تحقیقاً اضطراب خاص خویش را که از روی اضطراب زمانه قالب‌گیری شده، در نقش هملت بریزد، هملت به وی پاسخ خواهد داد، و «نقش» بر بازیگر پیشی گرفته و فزون آمده، در برمی‌گیردش و هملت، اگر بتوان گفت، بیشتر نامی عام می‌شود تا نام شخصیتی در تئاتر. بدینگونه «تراژدی هملت» و نقش شاهزاده هملت، سرانجام ابعاد پسیکودرامی جهانی و عالمگیر را می‌یابند. نمایشنامهٔ هملت به علت ابهامش و اهمیت و خطرمندی آنچه در وی (هملت) به ودیعه نهاده شده، و چون و چرا کردن‌ها که (او) برحسب زمانه و تاریخ برمی‌انگیزد، و نیز پالایش روانی تماشاگر و بازیگر هر دو، وضع و موقع پسیکودرامی را خلاصه می‌کند. پس می‌توان آنرا همچون مورنو پسیکودرام تعریف کرد. همچنین می‌توان مانند J.Kott در آن به چشم سناریوی بزرگی نگریست «که هر یک از شخصیت‌هایش باید نقشی کمابیش فاجعه‌آمیز و سنگدلانه ایفا کند... و کاری انجام دهد که از آن گریز و گزیری نیست و سناریست بر وی الزام کرده است، و این سناریو، مستقل از قهرمانان سناریو است، و مقدم بر آنان است و تعریف

موقعیت و وضعی است و مناسبات متقابل شخصیت‌ها را معلوم می‌دارد و حرکات و اشارات و گفتارها را بر آنان تحمیل می‌کند، ولی نمی‌گوید قهرمانان کیستند، چون آن نکته چیزی است که خارج از قهرمانان وجود دارد، و ازینرو ممکن است قهرمانان مختلف سناریوی هملت رابازی کنند».

بدینگونه ظاهراً از خودجوشی پسیکودرامی دور می‌افتیم. معهذا همانگونه که در پسیکودرام با مایهٔ سرگذشت شخص خویش، در نقشی کمابیش نااستوار و باسمه‌ای و قالبی (نقش پدر و مادر و کشیش و پزشک و غیره) ظاهر می‌شویم و اینچنین بدان، ساحتی خاص و یگانه می‌بخشیم که همانا ساحت خود ماست؛ شخصیت هملت نیز نقش نمونه و هئیت‌پذیر «مرد جوانسالی در ستیز و آویز با زندگی» یا با «ساز و کار سترگ» (مخرج مشترک همهٔ مسائل قهرمان شکسپیری به اعتقاد J.Kott) را برای بازی، آماده می‌کند. تجسس در این نقش، و تجسّم آن، پایان نمی‌گیرد، زیرا زمان و مکان مدام بدان شکل و قالب می‌بخشند. خاصه که نقش هملت، نقشی تحمیلی و الزامی است، و این خصیصه‌ایست که ارزش تحلیل J.Kott را به درستی آشکار می‌سازد، و معلوم می‌دارد چرا به این منتقد ریزبین استناد کرده‌ایم. هملت در موقعیتی که بر او تحمیل شده قرار گرفته و شکسپیر سناریست به وی می‌گوید: «چاره‌ای بیندیش و خود را خلاص کن». در واقع «آن موقعیت، حدود هملت را تعیین نمی‌کند، دست کم نه تا آن اندازه که هرگونه ابهامی را از میان بردارد... هملت آن موقعیت را می‌پذیرد، ولی همزمان بر آن می‌شورد. نقش را می‌پذیرد، ولی خود خارج از نقش قرار دارد. کسی غیر از نقش است، با آن بیگانه است». همچنین در پسیکودرام، فرد است که در قالب نقش، رشد می‌کند و در جهتی که خاص وی است، به تحقق ذات خویش نایل می‌آید. و تحقق ذات خویش، یعنی خود شدن.

* * *

چنانکه می‌بینیم، قهراً نسبتی میان امروزین‌ترین نمایشنامهٔ شکسپیر و پسیکودرام که بنا به تعریف خالقش: «جستجوی حقیقت به وسایل خاص درام است»، برقرار می‌گردد. بازیگران هر پسیکودرام که حقیقتاً ملتزم نقش خود می‌شوند، هملت را بازی می‌کنند.و نبوغ شکسپیر در همین مدار بستهٔ یکی شدن و همانندسازی سلامت‌بخشی است که در آن، شخص بازی (persona = نقاب)، به توان و ظرفیّتِ بالقوهٔ تمامی بشریت و به انسان کلی، تبدیل می‌شود. ما همه شاه لیریم یا می‌توانیم

شاه‌لیر شویم، یعنی دیوانه به معنی لفظی کلمه، از فرط درد و رنج که در پهن دشتهای خشک، نعره می‌زند. ما همه بالقوه اوتللوی حسود بیمار نهادیم، و کمتر از مکبث با قتل و خونریزی بیگانه نیستیم. هملت مانندهٔ ماست و گردآورندهٔ همهٔ ما در یکجاست. آنچه مورنو پالایش شکسپیری نامیده، به سخن دیگر، تحقق وحدت عمیق انسانها، از راه تفکر در درامی است که خود آنرا تجربه می‌کنیم، و در برابر چشمانمان نمایشش می‌دهند. مانعی مادی میان صحنه و تماشاگران وجود ندارد، همانگونه که در عصر ویلیام شکسپیر مرد تئاتر، چنین بود. بازی، همگانی است و داو، متعلق به همگان، و همچنین میدان بازی، کلان.

بخش سوم

آئین و اسطوره

میرچا الیاده

ادبیات شفاهی[1]

اساطیر، فرهنگ عامه، ادبیات مردمی. موضوع، گسترده است، و محدود کردنش، دشوار. به فرهنگ عامه مربوط می‌شود، اما در حوزهٔ مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی نیز هست. در واقع، ادبیات شفاهی فقط مزیّت جوامع کهن یا ابتدایی نیست، بلکه مابه‌الاشتراک جوامع اروپایی و شرقی هم هست. و در هر دو دسته از آن جوامع،روایاتِ فرهنگی مجموعاً، به طریق شفاهی حفظ می‌شود و انتقال می‌یابد. بعداً خواهیم دید که در باب اصل و منشأ این روایات چه نظری باید داشت. اما از هم اکنون بگوئیم اکثر موادی که فرهنگ عامه‌شناسان گرد آورده‌اند، ادبی و دارای کیفیت ادبی‌اند. مگر چه تفاوت صوری میان اسطوره و افسانه‌ای استرالیایی یا آفریقایی، بین منظومه‌ای شگرف (ballade)[2] و افسون و نغمهٔ جادویی (charme) انگلوساکسونی، میان حکایتی مربوط به جانوران و یا از زبانِ جانوران (fable) و نسب‌شناسی، بین حکایتی اخلاقی (apologue) و قصه‌ای رازآموزانه هست و بر همین قیاس؟ هر چه گفته شده و سپس حافظهٔ

1- Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures,I,1955.PP.3-26.

۲ـ منظومه‌ای که افسانه‌ای مردمی را حکایت می‌کند(م.).

جمعی به ضبط و ثبت آن پرداخته، متعلق به ادبیات شفاهی است. زیرا همهٔ این متون، و هر یک به شیوه‌ای خاص، داستانی، تاریخی را نقل می‌کنند. اسطورهٔ آفرینش کیهان، حدیث چیزی است که در آغاز، in illo tempore در زمانی اساطیری روی داده است، اما افسون و ورد جادویی نیز داستانی نقل می‌کند: بدین وجه که چگونه نخستین بیمار به دست خدا یا مهین پزشک (یانیای اساطیری و غیره) درمان شد؛ و بسیاری از این اوراد و افسونهای جادویی، ارزش شاعرانهٔ انکارناپذیری دارند، و بنابراین حقاً جزء ادبیات، محسوب می‌شوند.

حتی نسب‌نامه‌هایِ (گاه بس ملال‌آور برای خوانندهٔ امروزی) منظومه‌های حماسی ژرمنی و ترک و تتاری و پولینزیایی، داستان و سرگذشت به شمار می‌روند، هر چند سخت درهم فشرده و تقریباً رمزی، و حوادثی راکه در زندگانی خانواده یا قبیله‌ای روی داده، حکایت می‌کنند. به نظر ما چنین می‌نماید که همهٔ آن وقایع به این امر که فلان فرزند فلان و خود، پدر فلان بوده تقلیل می‌یابد، اما از دیدگاه جامعه‌ای کهن‌وش، این طومار طولانی ولادت‌ها، زبدهٔ تاریخ و سرگذشتی را نقل می‌کند. مهم اینست که فلان، پسر فلان و نبیرهٔ بهمان بوده است: این تمام چیزی است که تاریخ توانسته از یکرشته زندگانی‌ها، ثبت و ضبط کند، یعنی فقط نام‌ها و توالی آنها را؛ اما باقی داستان، یعنی زندگانی حقیقتاً فردی، بر وفق دیالکتیکی که بعداً بررسی خواهیم کرد، با صورتی مثالی (archétype) همسان شده است.

تذکار این امر اهمیت داشت، چون تقریباً تمام متون شفاهی، چه از مقولهٔ فرهنگ عامه و چه در زمرهٔ متون قوم شناختی، به نوعی، وابسته به ادبیات قدسی‌اند. اما می‌توان دراینمورد، حدّی نیز تعیین و پیشنهاد کرد که فی‌المثل آنرا از خود مردم بومی به عاریت می‌گیریم، زیرا، بسیاری از جوامع کهن، فرق میان متن شفاهی قدسی و متنِ به اصطلاح غیرقدسی را گاه به صراحت نسبتاً کافی احساس و درک می‌کنند. نزد بعضی مردم ابتدایی، نقل داستانهای حقیقی یا راست، یعنی اساطیر، هر وقت و هر جا، مجاز نیست. جای اسطوره، در برهه‌ای از زمان قدسی است: یعنی شب هنگام، موسم مقدس، در فواصل زمانی میان آئین‌های بزرگ، درکنار آتش، در بیشه‌زار، یا درکلبهٔ برگزاری مراسم و تشریفات، و غیره. مثلاً پونی (Pawnee) ها به وضوح میان داستانهای راست و داستانهای

دروغ فرق می‌نهند: داستانهای راست، روایت اساطیر مربوط به آفرینش کیهان، ماجراهای قهرمان آغازین، کارهای شگرف و اساطیری شمن‌ها (یعنی جادو پزشکان و شوریدگان و مجذوبان (extatique) جوامع کهن) است. و داستانهای ناراست، حدیث ماجراهای کویوت Coyote (پستاندار گوشتخوار و درندهٔ آمریکا، شبیه گرگ و شغال). داستانهای اخیر را می‌توان به دلخواه، و هر زمان نقل کرد و هر کس نیز مجاز به حکایت کردن آنهاست. این داستانها، اساطیر محسوب نمی‌شوند، و راست نیستند، زیرا از حوادث واقعی (آفرینش کیهان و غیره) سخن نمی‌گویند، و خلاصه آنکه مقدس نیستند.

این تمییز امروزه در همهٔ جوامع کهن‌وش قابل وارسی و محقّق نیست، اما بنا به دلائل استواری، اعتقاد داریم که در گذشته، عمومیت داشته است و به هر حال به ما اجازه می‌دهد که آثار خاصه اساطیری و جادویی - مذهبی جوامع سنتی ابتدایی را که عظیم و کلان‌اند، از بقیهٔ آثار ادبی آن جوامع جدا کنیم. این تفکیک همواره کار آسانی نیست، زیرا شمار هنگفتی از قصه‌ها و افسانه‌ها که امروزه در سراسر جهان آزادانه در گردش‌اند، نخست داستانهای راست (حقیقی) و اساطیر بوده‌اند و خصلت مقدس آغازین پاره‌ای از آنها هنوز در نزد برخی اقوام محفوظ مانده است. منظورم خاصه حکایات جانوران و داستانهایی است که در آنها نقشها برعهدهٔ حیوانات است. چنین روایاتی در اصل، اساطیر، و حیوانات، چهره‌های مینوی (و به سخنی دقیق‌تر خدایان، قهرمانان یا نیاکان اساطیری در کسوت جانوران و متجلی به اشکال حیوانی) بوده‌اند. از این لحاظ، ادبیات شفاهی در حکم مخزن اساطیریست که از قداست، زدوده و پالوده شده‌اند: اشخاص قصه‌ها یا حکایات جانوران، خدایان قدیمی‌اند، و ماجراهای آنان، اساطیریست که تنزل یافته یا تا اندازه‌ای فراموش شده‌اند. بعداً بُرد و تأثیر این ملاحظه را خواهیم دانست.

ادبیات مادام که کتابت عمومیت نیافته بود، شفاهی بود. متون مقدس تمدنهای بزرگ و منظومه‌های حماسی که بعدها بخشهای عمده و اساسی ادبیات ملی از آنها فراهم آمده، قرون متمادی، شفاهاً، و سینه به سینه، نقل و روایت شده و محفوظ مانده‌اند. بنابراین آیا باید وداها و منظومه‌های همرو

Beowulf[1] و مهابهاراته و رامایانه را نیز در همین زمره محسوب بداریم و یا از این لحاظ در آنها نظر کنیم؟ ابداً. چون همهٔ این متون، زمانی به صورت مکتوب درآمده و ثبت و ضبط شده، و در عین حال که نقل و روایت آنها شفاهاً ادامه داشته، به طریق نوشته نیز نقل و روایت می‌شده‌اند. از سوی دیگر، غالب این آثار، و خاصه منظومه‌های حماسی، مصنّفی داشته‌اند: چنانکه در لوای نام‌های همرو ویاسا (Vyâsa) و والمیکی (Vâlmîki)، شخصیتی کمابیش تاریخی، پنهان است. مقصود نه اینست که این مصنفان، آثاری را که منسوب به آنانست، سراسر و به تمام و کمال خود آفریده‌اند، و یا منظومه‌های حماسی مردمی - byline ها (حماسه یا rhapsodie مردم‌پسند) روسی و ترانه‌های پهلوانی تتاری و یوگسلاویایی و پولینزیایی ـ مصنفی نداشته‌اند، یعنی جمعی و گروهی، آنها را آفریده‌اند. در شماری از این ترانه‌های پهلوانی، هنوز یاد و حتی نام سازنده‌شان محفوظ مانده است، و امروزه این نظر پذیرفته است که نبوغ شاعرانهٔ بعضی افراد، اگر موجب پیدایی یا خالق منظومه‌ای نبوده، دست کم آفرینندهٔ صورت و قالبی است که منظومه‌ای پهلوانی و مردم‌پسند (ballade)، در کسوت آن صورت به دست ما رسیده است. اما میان رامایانه یا منظومه‌های همرو حماسهٔ مردمی (byline) روس یا ترانهٔ پهلوانی تتاری، تفاوت عظیمی هست: در مورد اول، علاوه بر نبوغ ادبی شخص مصنف، این واقعیت نیز وجود دارد که مخاطبانش، صاحب فرهنگی متفاوت با فرهنگ مخاطبانِ حماسه‌ها و ترانه‌های مردمی‌اند: یعنی جماعت روستائیان نیستند (مثلاً مانند شنوندگان داستانهای جانوران)، بلکه به طبقهٔ مالکان بزرگ و کوچک تعلق دارند، و از سرداران و نظامیان‌اند (این محیط پهلوانی در byline های روسی و ترانه‌های حماسی تتاری نیز مشاهده می‌شود)؛ و علاوه بر این، این مخاطبان به تازگی ساحت نوی از هستی انسان را کشف کرده‌اند که همانا ساحت تاریخ و شخصیت و منش است.

بنابراین آثار ادبی‌ای را که گرچه آفرینش و نقل و روایت آنها طی قرون متمادی شفاهی بوده، اما سرانجام به رشتهٔ تحریر درآمده و شاهکارهای ادبیات باستانی محسوب می‌شوند، از حوزهٔ ادبیات شفاهی خارج می‌کنیم. و در اینجا

۱ـ منظومهٔ حماسی انگلوساکسونی که سراینده‌اش ناشناس است و در اصل از آثار متعلق به پیش از مسیحیت است، ولی در میان قرون هشتم و دهم دستکاری شده است(م).

به مسألهٔ دیگری برمی‌خوریم: و آن اینکه ادبیات شفاهی به معنای حقیقی، تا چه اندازه ادبیاتی مردمی و آفریدهٔ طبقات مردم، در مقابل ادب آفریدهٔ ذوق و طبع ادبا و دانشوران (clerc) یا شاعران درباری (courtois) است؟ بیدرنگ بگوئیم که میان این انواع مختلف آفرینندگان ادبی - قصه‌پردازان یا شاعران مردمی، ادبا (clerk) یا شاعران درباری - وجه مشترکی هست که تحقیقاً همان شیوهٔ سنتی خلاقیت آنان است که بعداً بدان خواهیم پرداخت و به طرز محسوسی با راه و رسم نویسنده‌ای و اسلوب کسی که از طریق کتابت و نگارش اثری می‌آفریند و قصد شناساندن آن را نیز از راه کتابت دارد، متفاوت است. و اما درباب اینکه آیا ادبیات شفاهی مردمی، منحصراً آفریدهٔ طبقات مردم است یا نه، از یاد نباید برد که به علت قدمت بس دور و دراز انبوهی کلان از قصه‌ها و حکایات جانوران و افسانه‌هایی که در سراسر عالم رواج دارند، مسأله کشف و شناخت منشأ آنها، مشکلی ناگشودنی است. غالب این آثار عمدهٔ ادبیات شفاهی عالم، محتملاً آفریدهٔ بعضی افراد صاحب ذوق و استعداد استثنایی بوده است: یعنی دیده‌وران، عرفا و اصحاب اسرار و وحی‌گیران و الهام یافتگان جوامع کهن، که دربارهٔ تجارب روحانی و نقششان در آفرینش ادبی، بعداً نکاتی چند خواهیم گفت.

اما این امر نیز قطعی و مسلم است که ادبیات شفاهی و مردمی، پیوسته از آفریده‌های ادبا و دانشوران (clerc) و شاعران گمنام، مایه‌هایی گرفته و بر غنای خود افزوده است. اصل و منشأ شمار بسیاری از افسانه‌ها و داستانهایی که شفاهاً طی قرون متمادی میان قشرهای مردم اروپا یا خاورمیانه نقل و روایت می‌شده، فاضلانه و ادیبانه است: به عنوان مثال باید از رمان اسکندر کبیر، و بعضی روایات داستان عشق و حُسن (Psyché)، و افسانه‌های مربوط به تراجم احوال اولیاء و قدیسین... یاد کرد. شعر عامیانه از آثار سرایندگانِ درباری (courtois) سود بسیار برده است. در مورد ادبیات مردمی شرق و اقیانوسیه و آفریقا، حتی این معنی صادق‌تر است: در این نواحی مردم آثار فاضلانه و ادیبانهٔ شعرای خبیر در شناخت اساطیر و الهیات را به سرعت تمام جذب می‌کنند. ازین نکته چنین استنباط می‌توان کرد که ادبیات مردمی، بسان آفریده‌های فاضلانهٔ ادوار بعد، باقیمانده‌های اساطیر کهن و الهیات دیرین را حفظ کرده و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌سازند. ادبیات مردمی، آفریده‌های تمدن‌های تاریخی نابود شده را در

کنار میراث فرهنگهای پیش از تاریخ، انبار می‌کنند. اما این بقا و نقل و انتقال، تابع قواعدی است، و پیرو طرز کار و عملکرد ذهن مردم است. بعداً خواهیم دید که مضمون ادبی، هر چه باشد، برای آنکه بتواند در حافظهٔ جمعی بپاید و مورد توجه مخاطبان مردمی قرار گیرد، باید با بعضی قواعد سنت، وفق و سازش یابد.

مراحل رازآموزی و قصه‌های مردم‌پسند

بخش عظیمی از ادبیات شفاهی در قبال حیات جادویی - مذهبی، به معنای حقیقی اصطلاح، از نوعی استقلال برخوردار است: بدین معنی که عنصر قدسی را (بسان اساطیر و متون عبادی و اوراد جادویی) به کار نمی‌برد، و تنها به آموزش و سرگرم داشتن و حتی فراهم آوردن موجبات تفریح و انبساط خاطر، بسنده می‌کند. در چهار گوشهٔ جهان، بعضی قصه‌ها، تقریباً منحصراً برای کودکان نقل و روایت می‌شود. اما معنای اصلی اساطیری - آئینی اینگونه روایات، ابداً محو و زایل نشده است. تردید نباید کرد که قصهٔ فسقلی (Petit Poucet) منشأ رازآموزانه داشته است، زیرا به دقت تمام، امتحاناتی را که پسر بچگان برای رازآموزی قهراً باید بدهند، بعینه بازسازی می‌کند. جنگلی که فسقلی (بندانگشتی) و برادرانش در آن گم می‌شوند، بیشه‌زاری است که هنوز در بسیاری از جوامع ابتدایی، پسربچگان را برای رازآموزی (یعنی برای کشته شدن و رستاخیز به نحوی رمزی)، بدانجا می‌برند. غول آدمیخوار که کودکان خردسال را می‌بلعد، واقعیتی آئینی دارد: یعنی مظهر مجسم نیای اساطیری است و بنا به آئین رمزی، اوست که سالک مبتدی را می‌کشد یا فرو می‌برد و سپس به زندگانی بازمی‌گرداند و اینچنین شخصیت روحانی حقیقیش را به وی ارزانی می‌دارد.

دربارهٔ اکثر قصه‌هامی‌توان چنین حکمی‌کرد.تقریباً همهٔ آنها دور شخصیت اصلی (protagoniste) جوانسالی چرخ می‌زنند که باید چندین امتحان بدهد، و اگربر همهٔ آن مشکلات غلبه‌کند، همزمان راز آشنا شده قهرمان می‌شود. همین الگو وگرتهٔ رازآموزی، در آفریده‌های ادبی مردمی نیز که دیگر از سنخ فسقلی یا ریش‌آبی (Barbe - Bleue) نیستند، و به عنوان مثال در منظومه‌های پهلوانی، باقی مانده است. بسی نادراند ترانه‌های حماسی‌ای که متضمن ماجراهای رازآموزانهٔ قهرمان و پیکار با اژدها یا نزول به درکات دوزخ (سرزمین اموات) و یا

مرگی که رستاخیزی اعجازآمیز به دنبال دارد، نباشند. برابری آزمونهای رازآموزانه با ماجراهای پهلوانی، چنان در ذهن و ضمیر همگان پیگیر شده که حتی بر شخصیت‌های حقیقتاً و اصالتاً تاریخی نیز در ترانه‌های مردمی، به عنوان قهرمان و پهلوان، انجام دادن کارهای شگرف و نمایان سنتی، الزام می‌شود، از قبیل: پیکار با اژدها، نزول به دوزخ و جز آن. میان شخصیت اصلی قصه‌های مردمی ـ جوان فقیر و گمنامی با کارهای گوناگون شگرفش انگشت‌نما می‌شود و سرانجام با شاهدختی زناشویی می‌کند ـ و شخصیت اصلی ترانه‌های حماسی که غالباً شاهزاده یا سردار نظامی بزرگی است، پیوند و پیوستگی کاملی هست. هر دو در سایهٔ ماجراهای پهلوانی بیشماری که بر آنان می‌گذرد، به رازآموزی می‌پردازند. رازآموزی‌ای همانند ـ البته در سطح و مرتبه‌ای متفاوت ـ حتی در رمانهای عمدهٔ عصر جدید نیز باقی مانده است، بدین وجه که آزمونهای شخصیت رمان، به نوعی، از الگوی آزمونهای رازآموزانهٔ سنتی، تبعیت می‌کند.

این همبستگی ساختاری میان ادبیات فولکوری سراسر جهان که فرض قدمت آن محل تردید نیست، و ادبیات پهلوانی شفاهی و حتی ادبیات به معنای حقیقی و خاص، تصادفی نیست: رازآموزی جزء لاینفک مقتضیات بشری است، و به طور خلاصه نمودگار ضرورت دردمندی و مردگی در این جهان خاکی، برای خو کردن به بی‌پروایی از مرگ و نیل به مرتبهٔ استادی و تبرّز در شناخت فوت و فن و راه و رسم رستاخیز است. البته چنین نیست که همهٔ روایاتی که ساختار رازآموزانه‌شان حفظ شده، همواره نمایشگر نوع واحدی از آزمونها باشند (بلکه آزمونها با هم فرق دارند)؛ چنانکه بسیاری از قصه‌های بس کهن، جانوران یا موجودات نیمه‌الهی را به صحنه می‌آورند و ماجراها و یا سخنان آنها، نمودار موانع و مشکلاتی از مقولات گوناگون است، و به همین علت، رازآموزی محسوب می‌شوند. برای آنکه فقط به ذکر یک مثال بسنده شود، از چیستانها یاد می‌کنیم که هوشمندی و مهارت قهرمان را محک می‌زنند، و هوشمندی بسان دلاوری و شجاعت، وسیلهٔ مطمئنی برای پیروزی در آزمون رازآموزانه است.

خصوصیات دیگری نیز موجب گوناگونی انواع قصه‌ها و افسانه‌های مردمی و اختلاف بعضی با بعضی دیگر است: برخی از آنها، نشان از شیوه‌های فرهنگی

کهن که دورانشان سپری شده دارند (چون مادر شاهی) یا راه کج کردن و راه چپ کردن تمدنی را در برخورد با موانع بر آفتاب می‌اندازند. اما چگونه ممکن است در اینجا به این مسألهٔ بس پیچیده پرداخت؟ دست کم خاطرنشان کنیم که این تودهٔ کلان داستانهای جانوران و حکایات اخلاقی (apologue) و قصه‌ها و افسانه‌ها و لطایف و هزلیّات، حتی وقتی از زهدانشان یعنی آئین‌ها رهایی یافته و از مبانی اساطیریشان گسسته و به متون «ادبی» تبدیل شده‌اند، باز در همان سطح و مرتبهٔ خاص خود، کار ویژه اسطوره را از سر می‌گیرند. هر نسخه از ادبیات شفاهی، بسان اسطوره، نمایشگر موقعیتی نمونه است و نیز در حکم تبیین واقعیت یا سلوکی و همچنین الگویی لازم‌الاتباع. ادبیات شفاهی اقوام ابتدایی و نیز جوامع مردمی اروپا یا مشرق‌زمین، نمودار یکرشته موقعیت‌های بنیانی (کلیدی) یعنی موقعیت‌هایی است که به طور خلاصه معرف مقتضیات بشری‌اند. البته روایات، مختلف است و بی‌وقفه در حال تزاید، اما مضمون همواره قابل تشخیص و شناسایی است. سازوکار پخش و پراکندگی و تأثیرگذاری و انتقال‌یابی این مضامین، از چندین نسل پیش، موضوع اصلی تحقیقات فولکلورشناسان بوده است. در اینجا خلاصه کردن نتایج کار آنان امکان‌پذیر نیست. فقط خاطرنشان کنیم که علاوه بر ادبیات شفاهی تعلیمی، تقریباً سراسر آثار شفاهی که تصور می‌رفت فقط ناظر به هدف سرگرم داشتن‌اند، آموزش و تعلیم مخاطبان و شنوندگان را منظور دارند و پی می‌گیرند، یعنی در مرتبه‌ای بس دنیوی‌تر، بهره‌مند از فضیلت رازآموزی‌اند (کارشان از مقولهٔ رازآموزی است). به همین جهت رازآموزی ابتدایی به معنای حقیقی اصطلاح، فقط به مرگ و رستاخیز آئینی، منحصر نمی‌شد، بلکه علاوه بر آن، سنن و روایات سرّی «کلان» (clan)، مربوط به خداشناسی و آفرینش کیهان و اساطیر و اخلاقیات را نیز بر جوانان داوطلب، مکشوف می‌ساخت. پسربچهٔ استرالیایی یا آفریقایی، در بیشه‌زار بسان فسقلی، فقط به کام غول آدمیخوار فرو نمی‌رفت، و یا تنها در معرض این امتحان قرار نمی‌گرفت که شهامت وهوشمندی و حیله‌گریش را به اثبات رساند، بلکه در عین‌حال آموزش می‌دید، نام سرّی خدا را فرامی‌گرفت، و از اساطیر و افسانه‌ها و نسب‌نامهٔ «کلان» (clan) و کردارهای گوناگون آدمی آگاهی می‌یافت. و ادبیات شفاهی نیز، سراسر، کاری جز از

سرگیری و ادامهٔ این آموزش کامل دوران رازآموزی، البته به وسایلی دیگر، و در مرتبه و چارچوبی متفاوت، نمی‌کند.

همبستگی ساختاری دیگری، اساطیر و اندیشهٔ اساطیری را به طور کلی، به متون ادبیات شفاهی، می‌پیوندند: و آن مفهوم زمان است. حوادث قصه‌ها و افسانه‌ها بسان حوادث اساطیر، in illo tempore در زمان سرمدی حال و حیّ و حاضری که با زمان تاریخی وقایع و سوانح انسانی درنمی‌آمیزد (و بنابراین سر و کارش با زمان آفاقی نیست)، می‌گذرد. این زمانِ اعجازآمیزِ «روزی، روزگاریِ...» خاصِ قصه‌ها و اساطیر، تابع قوانین دیرند نیست. در اساطیر، خدایان به گونه‌ای که همواره همچنان می‌مانند و تغییر نمی‌یابند، جوانسال یا سالمند، ظاهر می‌شوند و دیگر نه رشد می‌کنند و نه گرد پیری بر سرشان می‌نشیند. وقتی سخن از کودکی بعضی خدایان می‌رود، مقصود اینست که آنان فقط اندک زمانی، کودک بوده‌اند و تقریباً بیدرنگ همان شده‌اند که جاودانه (in aeternum) آنچنان باقی مانده‌اند. قهرمانان قصه‌های مردمی نیز در زمانی اساطیری سیر می‌کنند: فقط پس از چند روز، آنچنان نیرومند می‌شوند که از گاهواره بیرون می‌آیند و به ماجراجوئیهای پهلوانی می‌پردازند. و از آن پس دیگر تغییر نمی‌کنند، و هستی‌شان، خارج از زمان بشری که مستمر و برگشت‌ناپذیر است، در زمان سرمدی دائم‌الحضوری، می‌گنجد. خواهیم دید که همان زمان اساطیری، ادبیات حماسی شفاهی را نیز که مشتمل بر توصیف شخصیت‌هایی است که تاریخی بودنشان محقق است، در بر گرفته است.

آفرینش ادبی و فنون جذبه و از خود بیخودی (extase)

یک منبع عمدهٔ آفرینش شفاهی، تجربهٔ شمن‌ها و دیده‌وران و پیامبران در عوالم جذبه و سکر و از خود بیخودی است. در شمار زیادی از روایات پهلوانی، نزول به درکات دوزخ (جهان زیرزمینی مردگان)، یا عروج به آسمان، و توصیفات شمن‌ها از تجارب وجد و جذبه، به کار رفته است. می‌دانیم که هر مجلس شمنی، غالباً متضمن سفری عرفانی به آسمان، یا به دوزخ است: شمن ماجراهای گوناگونش را در عالم علوی، با حرکات و اشارات نمایش می‌دهد؛ یا پس از مجلس، مشاهداتش را در عالم خلسه و حال، حکایت می‌کند. شرح و

روایت چنین تجارب خلسه‌آمیزی همواره، شنوندگان را به شور می‌آورد: شمن که با مرکبش به آسمان می‌رود، ستارگان را کنار می‌زند، و به پیشگاه خدایان بار می‌یابد و بیواسطه با آنان سخن می‌گوید، و یا برعکس به قعر دریا یا به درکات دوزخ فرود می‌آید و با دیوان می‌رزمد و بر آنان پیروز می‌شود و به جستجوی روان مرد یا زن بیمار می‌پردازد و آنرا به بند می‌کشد و به زمین بازمی‌گرداند، کاری جز تکرار بی‌حدوحصر آزمونهای رازآموزانهٔ قهرمانی اساطیری نمی‌کند. و در واقع، منظومه‌های حماسی یا روایات ماجراجوئیهای گوناگون پهلوانی که پا به عالم علوی می‌نهد، توصیفات این تجارب شمن‌ها را به حساب خود می‌گذارند و باز می‌گویند.

در یکی از نغمه‌های حماسی سرودهٔ تتارهای استپ Sajan، دختر جوانسال بیباکی Kubaiko نام،به درکات دوزخ نزول می‌کند تا سر برادرش را که هیولایی از تنش جدا ساخته،با خود بیاورد. وی پس از ماجراهای بسیار، عاقبت به شاه دوزخ، Irle - Kan می‌رسد و شاه به وی می‌گوید اگر بتواند قوچ (bélier) هفت شاخی را که چنان در خاک فرو رفته که تنها شاخهایش پیداست، از زمین بدر آورد، اجازه دارد که سر برادرش را با خود ببرد. کوبکو کامیاب می‌شود و با سر بریدهٔ برادر و آب معجزه‌آسایی که خداوند برای زنده گردانیدن برادرش به وی بخشیده، به زمین بازمی‌گردد. این حکایت، دقیقاً روایت نزول شمن به دوزخ است.

این مثال، فی‌الجمله نمونه‌ای از ادبیات شفاهی آسیای مرکزی و سیبری است. قهرمان بوریاتی[۱] Mu - monto نیز به جایگاه پدرش در سرزمین اموات فرود می‌آید و در بازگشت به زمین، عذاب و شکنجهٔ گناهکاران را حکایت می‌کند.

بخش‌اعظم‌داستان‌منظومهٔ‌بزرگ قره ـ قرقیزی (Kara-Kirghiz) Er Töshtük در جهان دیگر، در سرزمین اموات روی می‌دهد. ارتوشتوک که ماجراهای بسیار بر او می‌گذرد، دوبار زناشویی می‌کند و صاحب فرزندی Bir Biläk نام می‌شود. قهرمان‌دیگر ترانه‌های حماسی‌قره ـ قرقیزی، Bolot بر اثر نشانه‌ها یا ردّ پای

۱- bouriate زبانی از خانوادهٔ زبانهای مغولی که خاصه در سیبری بدان تکلم می‌کنند (م.).

خواهردلفریبش: ChachKara شمن،در سرزمین مردگان فرود می‌آید. زنان‌قهرمان منظومه‌های‌تتاری،بالهای‌جادویی‌دارندوهمچون‌شمنان،به آسمان پروازمی‌کنند.

این قرابت میان شرح سفرهای خلسه‌آمیز شمن‌ها و ماجراهای قهرمانان، به وضوح بیشتر در منظومهٔ منچوئی Nishan shaman به چشم می‌خورد که شخصیت اصلیش تحقیقاً زنی شمن Nishan نام است که در جستجوی روان نجیب‌زادهٔ جوانسالی که به تازگی در شکارگاه درگذشته است، به درکات دوزخ (سرزمین اموات) نزول می‌کند.

این داستان اخیر، قرینهٔ بی‌فزون و کاست مضمون اورفه (Orphée) است که به قلمرو مردگان می‌رود تا روان اوریدیس (Eurydice) را با خود به زمین بازگرداند. این مضمون، در ادبیات شفاهی سرخ‌پوستان شمال آمریکا، و در ادبیات پهلوانی پولینزیایی، به وفور آمده است. ملاحظه می‌کنیم که در دو مورد، قهرمان داستان، شخصیتی غیرمذهبی است، و این دلیلی است بر اینکه «مضمون» نزول شمن‌وار به جهان زیرزمینی اموات، دیربازیست که از محافل جادویی - مذهبی که در آن، همواره با فنی از فنون سکر و از خود بیخودی در پیوسته است، گسسته است. اینک قصه‌ای از سرخ‌پوستان Telounmi Yokout حکایت کنیم: مردی زنش را از دست می‌دهد. تصمیم می‌گیرد که در پی‌اش روانه شود و در کنار گور به نگهبانی می‌پردازد. شب دوم زن برمی‌خیزد، و چنانکه گویی خواب است، رهسپار سرزمین مردگان می‌شود. شوهر به دنبالش می‌رود تا آنکه زن به رودی می‌رسد که بر آن پلی که چون آونگ مدام در نوسان است بسته‌اند (و این علی‌الاطلاق مضمونی رازآموزانه است، راه به جهانی دیگر، دشوار است و پر خطر، پلی باریک چون موی و برنده بسان لبهٔ تیغ). مرد به برکت طلسمی از رودخانه می‌گذرد و بر کرانهٔ مقابل، زنش را در میان مردگان می‌بیند. خدای سرزمین اموات به وی قول می‌دهد که اگر بتواند شبی، همه شب نخوابد و بیدار ماند، بگذارد زنش را به زمین بازگرداند. اما مرد دوبار در این آزمون رازآموزانه شکست می‌خورد، و ناچار تنها به زمین بازمی‌گردد.

مضمون بیدارخوابی و شب زنده‌داری رازآموزانه، در روایات و اساطیر اقوام متمدن نیز هست: گیلگمش قهرمان بابلی، چون به جزیرهٔ نیای اساطیری

Out - napishtim رسید، می‌بایست شش شبانروز پیاپی نخوابد تا به بیمرگی دست یابد، ولی بسان قهرمان قصه‌های سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، ناکام می‌ماند.

کار شگفت همانندی در روایات پولینزیای هست، اما اینبار قهرمان توفیق می‌یابد که روان همسر محبوبش را به زمین بازگرداند. Hutu قهرمان مائوری (maori) در طلب شاهدخت Pare که به خاطر وی خودکشی کرده، به جهان زیرزمینی اموات می‌رود، و در آنجا با «بانوی بزرگ شب» که بر جهان اشباح فرمان می‌راند، دیدار می‌کند و ازو یاری می‌طلبد. بانوی شب راهی را که هوتو باید بپیماید به او می‌آموزد و سبدی پر از خوردنی به وی می‌دهد تا از غذاهای جهان مردگان نخورد (این «مضمون» اخیر، به وفور در قصه‌هایی که از سفر قهرمان «به سرزمینی دور دست»، یا به ماوراء دریاهای زمین - تصاویر سنتی قلمرو مردگان ـ حکایت می‌کنند، آمده است). هوتو، «پار» را در میان اشباح بازمی‌یابد، و هر دو به اتفاق بازمی‌گردند. آنگاه قهرمان روان پار را به پیکرش بازمی‌گرداند (شمن‌ها با روان آدمی بیمار چنین می‌کنند) و شاهدخت دوباره زنده می‌شود. در روایت دیگر (Mangaiana از همین اسطوره)، Kura تصادفاً کشته می‌شود و همسرش او را از سرزمین مردگان بیرون می‌برد.

در هاوائی، داستان Hiku و Kawelu یادآور سرگذشت Hutu و Pare در زلاندنوست. کاولو از اندوه جان می‌سپارد، چون معشوقش وی را رها کرده است. هیکو با پائین رفتن از تاک بنی، به سرزمین مردگان فرود می‌آید، روان کاولو را فراچنگ می‌آورد و در نارگیلی محبوس می‌سازد و به زمین بازمی‌گردد. آنگاه روان را وادار می‌کند که به درون انگشت شست پای چپ کاولو رود و سپس با مالش کف پا و نیز ساق پا، سرانجام روان را به درون قلب می‌فرستد.

این مثالها، نمودار سهم تجارب خلسه‌آمیز در ساخت و پرداخت موضوع‌هائیست که طی هزاره‌ها، مایه‌بخش ادبیات شفاهی گوناگون بوده‌اند. اسطورهٔ یونانی اورفه نیز بسان روایات عدیدهٔ مشابه در آسیای مرکزی و شمالی، و در آمریکای شمالی و در پولینزی، از منبع تجارب خلسه‌آمیزی که ساختاری شمنی دارند، الهام پذیرفته است، اگر مستقیماً از آن پدید نیامده باشد. اورفه به

یک معنا کسی جز شمن بزرگ، شمن اعظم نیست: چون قهرمانی تمدن‌آفرین و فرهنگ‌ساز است، در موسیقی و جادو و پزشکی دست دارد، و علی‌الاطلاق افسونگر جانوران درنده است. مناسبات میان تجربهٔ خلسه‌آمیز شمن و آفرینش شعر، پدیده‌ای جهانی است. در پایه و بنیان و پیدایش شعر و شاعری و شعرسرایی، همان روابط سرّی (mystique) با جانوران را که در کهن‌ترین قصه‌های سنتی اهمیت بسیار دارند، مشاهده می‌کنیم. شمن به ارادهٔ خود، به صورت حیوان دگردیسی می‌یابد؛ ارواح یار و مددکارش، جانوران‌اند، و وی زبان جانوران را می‌داند و بدان زبان سخن گفتن می‌تواند، و این زبان سرّی که به یاری آن، ارواح مددکارش را فرا می‌خواند و از قدرتهای فوق طبیعی کمک می‌طلبد، چیزی جز تقلید بانگهای مختلف جانوران و خاصه نغمه‌های پرندگان نیست. تردیدی نیست که تجربهٔ سکر و خلسه، واج‌ها و نام آواها و تکیه‌کلام‌ها (refrain) و اصواتی شبیه آوازخوانی به سبک اهالی تیرول [Tyrol («jodler»)]، به زبان گفتار بخشیده و بر غنایش افزوده است. حالت شنگولی و استغراق شمن پیش از آنکه از خود بیخود شود و به حالت سکر و جذبه نایل آید، بر نوآوری در زبان اثر می‌گذارد و دست کم بعضی منابع تغزل (lyrisme) جهانی، در «الهام» و حالت خلسه و جذبهٔ شمنی، یافت می‌شود. منظور ما تنها حالات عرفانی یا همدلی و همدمی با طبیعت و دنیای جانوران نیست که به یمن از خود بیخودی امکان‌پذیر می‌گردد و بر غنای تجربهٔ غنایی به معنای اخص کلمه، می‌افزاید، بلکه خلاقیت در زبان و بیان که از دولت الهام و خلسه به نحو شایانی آسان‌تر می‌شود، نیز هست. وانگهی واژگان و فرهنگ لغات زبان، همبستگی‌ای را که احساس می‌شد میان جادو و نغمه و شعر هست و گاه یک واژه، گویای همهٔ این مفاهیم است، آشکار می‌سازد. مثلاً واژهٔ ژرمنی مبیّن ورد جادوئی، «galdr» است که همواره با فعل «galan» (آوازخوانی، نغمه‌سرایی)، اصطلاحی که خاصه در مورد بانگ پرندگان به کار می‌رود، پیوند داده شده است (ایضاً ر.ک.به: «carmen» نغمهٔ جادوئی، «incantare» جادو و افسون کردن و غیره).

در اساطیر و قصه‌ها و افسانه‌ها، آموختن زبان جانوران، و در وهلهٔ نخست نطق طیور، به منزلهٔ شناخت اسرار طبیعت و در نتیجه توانائی غیب‌آموزی است. جانوران، مظاهر خدایان، یا محمل و پذیرای روانهای درگذشتگان‌اند

(نیای اساطیری همه جا به صورت حیوان تصور شده است، روانهای مردگان، به هیئت مرغ و مار و حشره و غیره درمی‌آیند). آموختن زبان جانوران و توانایی تقلید از بانگشان، در حکم قدرت برقراری ارتباط و سخن گفتن با عالم ماوراء و سماوات است. به همین دلیل برای رازآموزی و تشرف به اسرار، و سپس بسی دیرتر به نیت الهام‌پذیری، در کنار گورها می‌خوابند، یعنی با مردگان، ارتباط خلسه‌آمیز برقرار می‌کنند. نزد قوم سلت، با خفتن بر گور خویشاوندی، غیب‌آموز می‌شدند و برای آنکه «fili» (شاعر، دیده‌ور) شوند، از گوشت خام ورزه گاوی می‌خوردند و از خونش می‌آشامیدند و سپس پوستش را در بر کرده، می‌خفتند.

بخش عمده‌ای از ادبیات شفاهی Dayak های دریانورد، از روایات و حکایات زنان مویه‌گری فراهم آمده که بر بالین مردگان بیدار مانده، ماجراهای آنان را در عالم علوی، حکایت می‌کنند. در سنن و روایات عدیده، زنانی که ارواح‌اند، آموزگار قهرمانان‌اند، راهنمای شمن‌ها در سفرشان به اقطار عالم یا به عالم ماوراءاند، و الهام‌بخش شاعران‌اند: این تصورات در عین حال به اساطیر زن و اساطیر مرگ، تعلق دارند، اما تأثیر و بازتاب آنها در آفریده‌های ادبی، کلان بوده است. مردگان، چنانکه موز (Muse) ها الهام بخش‌اند، شاعر در عین حال دیده‌ور است و غیب‌دان، وی اسرار و رموز طبیعت را می‌گشاید و درمی‌یابد و همچون شمن قادر به غیب‌آموزی و پیش‌بینی پیش‌آمدهاست. الهامش، قدسی است، بدینجهت از اسرار همه چیز آگاهست و سرانجام آدمی «دانا و شناسا» می‌شود: و در آنصورت شعر، همسنگ فرزانگی و حکمت می‌گردد. بیهوده نیست که اورفه در روایات یونانی، همواره در عین حال، شاعر و حکیم و جادوگر و پیشوای پیچیده‌ترین اسرار جهان باستان یعنی اورفیسم بوده و همچنان باقی مانده است.

اساطیر و تاریخ در ادبیات شفاهی

ادب شفاهی در سرود حماسی و منظومهٔ افسانه‌آمیز (ballade) پهلوانی، به بیشترین میزان استقلال خود می‌رسد و حداکثر از انگاره‌های کهن اساطیری دور می‌شود، و می‌کوشد تا شنوندگان را به نفس حوادث و وقایعی که نقل می‌کند، به عنوان تاریخ و سرگذشت بشر، علاقه‌مند سازد. وانگهی همچنانکه Nora و

Munro Chadwick توجه داده‌اند، این نکته شایان اعتناست که دوران آفرینندگی شعر پهلوانی، به ندرت پس از «دوران پهلوانی» اقوام مختف، حیات و بقا دارد، و به سخنی دیگر، دوران آفرینندگی منظومه‌های پهلوانی با شدیدترین تنش‌های تاریخی اقوام، همزمان است. ازین لحاظ، همهٔ سرودهای حماسی، ریشه در نوعی تاریخ دارند: یعنی کانون اصلی آنها، قهرمانی خارج از چارچوب زمان و داستانی مثالی (archétypale)، آنچنانکه در ادبیات شفاهی فولکلوری می‌بینیم، نیست. ادب حماسی شفاهی، خالق یا کاشف ساحت نوی است که به داستان منثور و به رمان جدید نیز منتقل می‌شود: بدین معنی که قدر و قیمت حیات شخصی انسان و حوادث واقعی و تاریخی و وقایع ناشی از کشاکشهای میان چند سرنوشت راکه در نتیجه بار دیگر هرگز تکرار نمی‌شوند، کشف می‌کند، و به موقعیت‌های درامی، به خاطر طعم و مذاق حقیقتاً انسانی‌شان، و به ماجراهای معلق و موقوف به آزادی و اختیار، و برانگیختهٔ میل و آرزوی بنیان نهادن تاریخ و سرگذشتی نو و پرهیز از تکرار الگوهای اساطیری، علاقه‌مند می‌شود. قهرمانان، دیگر قابل تعویض و تبدیل به یکدیگر نیستند، و زندگانیشان در زمانی انضمامی و تاریخی، و نه in illo tempore، و در بستر (aciôn) بیحرکت اساطیر و قصه‌های سنتی، جریان دارد.

اما گرچه سرودهای حماسی، اشخاص تاریخی را می‌ستایند و از حوادث واقعی سخن می‌گویند، معهذا دیری نمی‌پاید که حافظهٔ جمع، این واقعیت تاریخی را دگرگون ساخته و به نیروی تخیل شاعرانه، ارزش و اعتباری نو می‌بخشد، به قسمی که پس از چندی، آن واقعیت بار دیگر، از مقولهٔ اسطوره سر بیرون می‌آورد. زمان تاریخی، نخستین قربانی این اساطیری شدن تاریخ است. ترانه‌ها و سرودهای حماسی، لبریز از اشتباهات و خلافهای تاریخی است.

حماسهٔ Dietrich von Berne,Niebelungen(یعنی Théodoric l'Ostrogoth)[1] و کسانش را در دربار Etzel (آتیلا) تصویر می‌کند، حال آنکه تئودوریک پس از مرگ آتیلا ولادت یافته است. دیگر منظومه‌های ژرمنی در قرون وسطی، بیش از

۱- تئودوریک کبیر (۴۵۵-۵۲۶) شاه Ostrogothها که در افسانه‌های آلمانی، به سیمای دیتریش فون‌برن، نقش بسته است (م.).

این به توالی وقایع تاریخی بی‌اعتنایی دارند: در این منظومه‌ها، دیتریش که به سال ۵۲۶ درگذشته، برادرزاده (یا خواهرزاده) Ermenrich (Eormenric) که در ۳۷۰ مرده و در واقع یک تن از نیاکان بس دوردست اوست، قلمداد شده است: برحسب این افسانه‌ها، میانهٔ ارمنریخ و برادرزاده (یا خواهرزاده)اش به هم خورد و ارمنریخ به دربار آتیلا که در سال ۴۵۳ جان سپرده پناه برد!

سراسر ادبیات شفاهی پهلوانی، آکنده از اینگونه اشتباهات و خلاف‌های تاریخی است. Marko Krajlevitch برترین چهرهٔ حماسه یوگسلاویایی، در نیمهٔ قرن چهاردهم، به خاطر بیباکی و پُردلیش شهره شد. وی موجودی واقعی و تاریخی است و حتی تاریخ وفاتش (سال ۱۳۹۴) نیز دانسته است. اما در حماسهٔ مردمی، گاه دوست و گاه دشمن Jean Huniadi است که در جنگ با ترکان در حدود سال ۱۴۵۰، به شهرت رسید. بعضی قهرمانان حماسه (byline)های روسی، با الگوهای تاریخی پیوستگی و ارتباط دارند. نام بسیاری از قهرمانان دوره (افسانه‌های) کیف (Kiew)، در تاریخنامه‌ها ذکر شده است؛ اما تاریخی بودنشان به همین نکته منحصر می‌شود. حتی نمی‌توان تصریح کرد که شاه ولادیمیر که محور دوره افسانه‌های کیف است، ولادیمیر اول متوفی در ۱۰۱۵ است یا نبیره‌اش ولادیمیر دوم که از ۱۱۱۳ تا ۱۱۲۵ سلطنت کرد. و اما عناصر تاریخی‌ای که در تصاویر و ماجراهای قهرمانان بزرگ byline های این دوره یعنی: Volga, Mikoula, Svyatogor محفوظ مانده، تقریباً هیچ است. و این یلان چنان به قهرمانان اساطیر و قصه‌های مردمی شباهت می‌یابند که سرانجام با آنان مشتبه می‌شوند. برترین موجب اشتهار یک تن از چهره‌های اصلی دورهٔ افسانه‌های کیف، یعنی Dobrynya Nikititch که گاه در byline ها خواهرزاده یا برادرزادهٔ ولادیمیر وانمود شده، کار قهرمانی به وضوح اسطوره‌گونی است: وی اژدهایی دوازده سر را می‌کشد. قهرمان دیگر byline ها، میشل قدیس پوتوکایی (Potouka)، اژدهایی را درست هنگامی از پای درمی‌آورد که حیوان می‌خواسته دختر جوانی راکه به وی پیشکش کرده بودند، فرو برد.

در واقع به نوعی، شاهد استحالهٔ شخصیتی تاریخی به قهرمانی اساطیری هستیم. من فقط از عناصر فوق طبیعی که برای تقویت افسانهٔ آنها مورد استفاده

قرار گرفته‌اند سخن نمی‌گویم: مثلاً ولگای پهلوان، از دوره افسانه‌های کیف، درست مانند شمن یا شخصیتی از افسانه‌های کهن، به پرنده یا گرگ تبدیل می‌شود؛ Egori با پاهای سیمین و دستان زرّین و سری مروارید نشان به دنیا می‌آید؛ ایلیا (Ilya) مورومی (Murom) بیشتر به هیولایی از قصه‌های فولکلوری شباهت دارد، مگر مدعی نیست که می‌تواند آسمان و زمین را به هم بدوزد؟ علاوه بر این، نمونه‌های اصلی تاریخی‌ای که قهرمانان و شخصیت‌های عمدهٔ سرودهای حماسی مردمی را رقم زده‌اند، برحسب الگویی نمونه، قالبی اساطیری یافته‌اند: یعنی «شبیه» قهرمان اساطیر کهن «پرداخته شده‌اند». ولادت همهٔ آنان اعجازآمیز است و ازین جهت به هم شباهت دارند و حتی در مهابهاراته و منظومه‌های همر، دست کم یک تن از والدینشان، خدایی است. همانگونه که در ترانه‌های حماسی تتاری و پولینزیایی دیدیم، قهرمانان به آسمان سفر می‌کنند یا در سرزمین مردگان فرود می‌آیند؛ با پریان و نیمه الهگان، مناسبات و حشر و نشر مستمر دارند. مادر مارکو کراژلویچ، «vila» (پری) است، همچنانکه قهرمان یونانی، پسر nymphe یا naïade (پری دریا و چشمه‌سارها) بود. همسرش نیز پری (vila) ایست که مارکو به مکر و حیله بر او دست یافته و بالهایش را پنهان داشته است، و اگر پری آنها را بیابد پروازکرده، از شوی خویش دور خواهد شد (و در بعضی روایات ballade، پس از ولادت نخستین فرزند، چنین می‌شود؛ در اسطوره مائوریای (maori) Tawhaki، همسرش که پری‌ای فرود آمده از آسمان است، پس از زادن فرزندی، وی را ترک می‌گوید). مارکو با اژدهایی سه سر می‌ستیزد و بر او چیره می‌شود، بر وفق الگوی مثالی ایندرا و ثرائتئون[1] و هراکلس که هیولایی سه سر را در نبردی ظفرمندانه، از پای در می‌آورند (این مضمون اساطیری با آئین رازآموزی پهلوان یا جنگجو مطابقت دارد). طبق اسطورهٔ «برادران دشمن‌خو»، مارکو نیز با برادرش Andrija می‌رزمد و می‌کشدش.

همین شأن و منزلت اساطیری، دیگر قهرمانان اشعار حماسی یوگسلاویایی را همچون هاله‌ای دربر گرفته است. Voukashin و Novac با vilaها زناشویی

۱ـ «ثرائتئون، نام اوستائی فریدون است». جهانگیر اوشیدری، دانشنامهٔ مزدیسنا، نشر مرکز، ۱۳۷۱ (م.).

می‌کنند. Vouk اژدهای Jastrebac را می‌کشد و خود به صورت اژدها درمی‌آید. وی که در Srijem از ۱۴۷۱ تا ۱۴۸۵، فرمانروایی داشته، بـه کـمک Lazare و Milica می‌شتابد که هر دو در حدود یک قرن پیش از آن تـاریخ، مـرده‌انـد. در اشعاری که داستانش پیرامـون نـخستین نـبرد Kossovo (۱۳۸۹) دور مـی‌زنند، اشخاصی که بیست سال پیش از آن مرده‌اند (مثلاً ووکاشین) یا یک قرن بـعد خواهند مرد (Ertcheg Stjepan) نقش دارند. Iavila پهلوانان زخمگین را درمان می‌کنند، و چون مردند، به آنان، جان تازه می‌بخشند، آینده‌شان را پـیش‌گویی می‌کنند، و از خطراتی که در کمینشان نشسته برحذرشان می‌دارند، همانگونه که در اساطیر، زنی، قهرمـان را یـاری مـی‌دهد و پشتیبـان اوست. هـیچ «آزمـون» قهرمانی نیست که از یاد رفته باشد: سنبیدن سـیبی بـه تـیری، پـریدن از روی چندین اسب، شناختن دختر جوانسالی در میان دسته‌ای از دختران جـوان کـه جامه‌های همانند به تن کرده‌اند و غیره.

تکرار می‌کنیم که خصیصهٔ تاریخی شخصیت‌هـای وصـف شـده در شـعر حماسی، محل تردید نیست. اما تاریخی بودنشـان دیرزمـانی در بـرابـر تـأثیر فرسایندهٔ اساطیر که آنانرا می‌خورد و می‌تراشد، تاب نمی‌آورد. حادثهٔ تاریخی فی‌نفسه، گرچه بسی مهم باشد، در حافظهٔ مردم باقی نمی‌ماند، و هـر چـه آن واقعهٔ تاریخی به الگویی اساطیری نزدیکتر گردد، این امر، تـخیل شـاعرانـه را بیشتر برمی‌انگیزد و مشتعل می‌سازد. در حماسهٔ مردمی (byline) مـربوط بـه مصائب اشغال روسیه تـوسط لشکریـان نـاپلئون در سـال ۱۸۱۲، نـقش تـزار الکساندر اوّل که فرماندهٔ قوای روسیه بود و نام و اهمیت بورودینو (Borodino) فراموش شده، و فقط چهرهٔ قهرمـان مـردم‌پسند کـوتوزف (Koutouzov) بـاقی مانده است. در ۱۹۱۲، یک جوقه تمام از سربازان صِربی (Serbe) به چشم دیدند که مارکوکراژلویچ، حمله به قصر Prilip را که قرنها پیش از آن، جزء تیول ایـن قهرمان مردمی بوده است، رهبری می‌کند: در واقع فتح و ظفری خاصه قهرمانی موجب شد که تخیل جماعت آنرا با الگوی سنتی کارنامهٔ مارکو همانند سازد، علی‌الخصوص که قصرِ خود وی در معرکهٔ جهاد و میدان جنگ واقع بود.

این نکته ثابت شده است که خاطرهٔ هر حادثهٔ بزرگ تاریخی یا شخصیت سترگی، بیش از دو یا سه قـرن در حـافظهٔ مـردم بـاقی نمی‌مـاند. لشکرکشی

عثمانیان به مولداوی (Moldavie) در زمستانی بسیار سخت، به شکستی بیسابقه می‌انجامد و تمام سپاه از بین می‌رود. وقایع‌نگاران لهستانی و عثمانی، واقعه را به شرح تمام نقل کرده‌اند، اما حادثه در ballade های رومانیایی، ماجرای اساطیری‌ای بیش نیست: یعنی عبارتست از نبرد میان Malkoch پاشا و «زمستان شاه» که بادها و دیگر موجودات اساطیری به کمکش شتافته‌اند. این فرایند را چنین توجیه می‌توان کرد که مردم به سختی حوادث حقیقی تاریخ و چهره‌های «فردی»‌ای را که منش و شخصیتی ویژه دارند، به یاد می‌سپارند و خاطرهٔ آن وقایع و اشخاص را در حافظه نگاه می‌دارند. حافظهٔ جمعی تقریباً فقط در راههایی که اندیشهٔ اساطیری هموار کرده، پیش می‌رود، صورتهای مثالی و رفتارهای نمونه را باور دارد، و به اشخاص تاریخی و حوادث اتفاقی بی‌اعتناست. شخصیت تاریخی با الگوی مثالیش (قهرمان، دشمن)، همسان می‌شود، و واقعه به مقولهٔ اعمال اساطیری (پیکار با هیولا، برادران دشمن‌خو و غیره) می‌پیوندد. اگر در بعضی منظومه‌های حماسی، آنچه حقیقت تاریخی نام گرفته، محفوظ مانده، این حقیقت تاریخی تقریباً هرگز به شخصیت‌ها و حوادث مشخصی مربوط نمی‌شود، بلکه در حق نهادهای سنتی و رفتارها و مناظر مصداق می‌یابد. همانگونه که Murko توجه یافته، منظومه‌های حماسی صِربی، به نحوی نسبتاً امین زندگانی در نواحی مرزی میان اطریش و عثمانی، و عثمانی و ونیز را پیش از صلح‌نامهٔ Carlovitch (۱۶۹۹)، توصیف می‌کنند. اما این حقیقت تاریخی کمتر شخصیت‌ها و حوادث را شامل می‌شود و بیشتر در برگیرندهٔ اشکال سنتی حیات اجتماعی و سیاسی (که صیرورت آنها کندتر ازصیرورت حیات فردی است)، و به طور خلاصه، صور مثالی و نوعی است.

گاه، امّا سخت به ندرت، می‌توان دگرگونی حادثه‌ای تاریخی به اسطوره را به طور زنده ملاحظه کرد. اندکی پیش از جنگ ، فولکلورشناس رومانیایی Constantin Brailoiu فرصت یافت که منظومهٔ حماسی (ballade) ستایش‌انگیزی را در روستایی واقع در Maramouresh ضبط کند. موضوع ballade عشقی فاجعه‌آمیز بود: نامزد جوانسالی را پری‌ای کوهستانی، جادو یا افسون کرده بود و چند روز پیش از زناشویی، ویرا از سر حسادت از بالای صخره به زیر افکنده بود. روز بعد شبانان پیکر جوان را یافتند و کلاهش را نیز بر

درختی. آنان جسد را به روستا بردند و دختر جوان بـه استقبـالشان آمـد: و بـا مشاهدهٔ پیکر بیجان نامزدش، نوحه‌ای در سوک وی خواند که لبریز از اشارات اساطیری و مرثیه‌ای بهره‌مند از زیبـایی‌ای شومنـاک است. ایـنست مـضمون ballade. فولکلورشناس ضمن ثبت و ضبط روایات مختلفی که از داستان گرد آورده بود، در باب زمان وقوع تراژدی به جستجو و پرسش پرداخت و در پاسخ شنید که آن داستانی بس قدیمی‌است که «دیر زمانی پیش از این» روی داده است. اما با کنکاش و تحقیق بیشتر دانست که واقعه، حداکثر مربوط به چهل سال پیش است. و حتی سرانجام، قهرمان زن داستان را که هنوز در قید حیات بود، یافت. به دیدارش رفت و داستان را از زبانش شنید. ماجرا، فاجعه‌ای پیش‌پا افتاده بـود: نامزدش، شبی اشتباهاً در پرتگـاهی سـقوط مـی‌کند، امـا بـیدرنگ نـمی‌میرد، کوه‌نشینان فریادش را می‌شنوند، و ویرا به روستا می‌برند و جوان در آنجا اندکی بعد، جان می‌سپارد. نامزدش در مراسم خاک سپاری، بـا دیگـر زنـان روستـا، نوحه‌های آئینی و معمول و مرسوم را بدون کمترین اشاره به پـری کوهستـان خوانده (یعنی تکرار کرده) بودند.

بدینگونه به رغم حضور شاهد اصلی، فقط گذشت چند سال بـرای آنکـه هرگونه حقیقت تاریخی از واقعه زدوده شود، و ماجرا به روایتی افسانه‌آمیز: پری حسود، قتل نامزد، کشف جسد بیجان، سوکواری و زاری بر نعش نامزد جوان، مشحون به مضامین اساطیری ، مبدّل گرد، کفایت کرده بود. تقریباً همهٔ اهالی روستا در دورانـی کـه مـاجرای حـقیقی و تـاریخی روی داد، مـی‌زیستند، امـا نمی‌توانستند به قبول خود حادثه تن در دهند. مرگ مصیبت‌بار نامزدی در شب پیش از زناشویی، مرگ ساده‌ای که برحسب اتفاق پیش آمده باشد نـبود، بـلکه معنای خفیه‌ای داشت که فقط در چـارچـوب اسـطوره و از طـریق اتصـال بـه مقولات اساطیری کشف می‌توانست شد. ضمناً اسطوره گشتن حادثه فقط بـه آفرینش ballade محدود نمانده بود: چون مردم حتی وقتی از مرگ نامزد، بی‌هیچ قید و بند و به طـور مـعمولی سـخن مـی‌گفتند، بـاز داستـان پـری حسـود را می‌آوردند. و وقتی فولکلورشناس توجه روستائیان را به روایت حقیقی جلب کرد، پاسخ دادند که پیرزن دیگر به یاد نـدارد، و بـه عـلت درد و انـدوه گـران، حواسش را تقریباً از دست داده است. در واقع اسطوره، راست می‌گفت و داستان

حقیقی، دیگر دروغی بیش نبود. وانگهی اسطوره نیز بدان جهت که طنین عمیق‌تر یا معنای ژرف‌تر و غنی‌تری به داستان می‌داد، یعنی سرنوشت فاجعه‌آمیز و مصیبت‌باری را آشکار می‌ساخت، از خود داستان، راست‌تر نبود.

مزیّت این مثال در اینست که دیالکتیک اندیشهٔ جمعی و اسّ و اساس آفرینش ادبی مردمی را بر آفتاب می‌اندازد: حوادث و شخصیت‌های تاریخ برای آنکه در حافظه تثبیت شوند، تا آنجا تغییر می‌یابند که حقیقتشان زایل گشته به صور مثالی لایزال اسطوره بپیوندد. مثلاً ماجرای تاریخی اسکندر کبیر، بیدرنگ، از همان آغاز، ابعاد کارهای شگرف هراکلس (Héraklès) و تزه (Thésée) و آرگونوت‌ها (Argonaute) را به خود می‌گیرد: لشکرکشیش به هند، به طلب بیمرگی و عمر جاوید تمثیل می‌شود، نبردهایش در تخیل مردم به پیکاری رازآموزانه با اژدها و موجودات اهریمنی، مبدّل می‌گردد. علت توفیق عظیمی که داستان اسکندر، در مجامع و محافل مردمی از دوران سفلای عهد باستان تاکنون داشته و دارد، به احتمال قوی اینست که سرانجام از اساطیر سنتی تأثیر پذیرفته و آنها را به بیانی نو تقریر کرده است. این نکته چندان اهمیت ندارد که این رمان، دارای منابع و مآخذ مکتوب شناخته‌ایست و بدواً، در محافل ادبی رواج و تداول داشته است: چون بی‌آنکه از آثار ادبیات شفاهی باشد، فرایند چنین آفرینشی را تصویر می‌کند.

در واقع، در byline های روسی، دشمنانِ قهرمانان روس، به صورت اژدها یا قنطورس (Centaure) تخیل شده‌اند، اما این امر ابداً مانع از وجود تاریخی آنها نیست. Shark Velikan که در bylineها نیمه انسان و نیمه اسب تصویر شده، به احتمال زیاد Sharukan کهنسال، سردار بزرگ ترک (قبچاق) است که از شهریاران روس در ۱۱۱۱ شکست خورد. دیگر فرمانروایان تتار برحسب معمول، «اژدها» نامیده شده و همچون اژدها به نظر آمده‌اند: چنانکه غلبه بر یکی از آنها، هم ـ ارزنبرد رازآموزانه با هیولایی مارسان بوده است. این تغییر و تبدیل دشمنی تاریخی به وجودی اساطیری،ممیزهٔ ذهنیّت کهن‌وش، علی‌العموم است، و در قدیم‌ترین تمدنهای شرقی آشکارا دیده می‌شود. دشمنانی که فرعون با آنان در ستیز و آویز است، به اژدها آپوفیس (Apophis) تمثیل شده، و فرعون خود با

خدا رع اژدها اوژن، همسان گشته است. بنی‌اسرائیل شاهان بت‌پرست از جمله بـخت‌النـصر، وپـمپه (Pompée) را کـه در قـوم بـه چشـم تـحقیر و خـواری می‌نگریستند و بر آنان اهانت روا داشته بودند، به هیئت اژدها تخیل می‌کرد. و داریوش خود را ثرائتئون (Thraêtaona) نوین، پهلوان اساطیری ایرانی که هیولا مار سه سر راکشته بود، فرا می‌نمود.

در byline های روسی، شاهدختان بیگانه‌نژاد، و خاصه شاهدختان لهستانی، «قوی سفید» نامیده می‌شوند و این نام از صفتی شاعرانه بهتر بود: «قوها» بسان vila های یوگسلاویایی و «samovilen» های بلغار، در عین حال پری و جادوگر بودند، و علی‌الاطلاق بیگانه چون به جهانی دیگر تعلق داشتند. شهریاری روس روزی می‌خواست یکی از آن قوها را بکشد، و قو از او درخواست کـرد کـه از خونش درگذرد و به شاهدختی لهستانی تبدیل شد و بعداً به مذهب ارتودکس گروید و به همسری قهرمان روس درآمد، اما خصلت بیگانگی و جـادوگریش تغییر نیافت: عاقبت به شویش خیانت ورزید و حتی توانست او را بکشد، امّا آنچنان که در قصه‌های پریوار می‌بینیم، قـهرمان زنـدگانی دوبـاره یـافت و زن گنهکار را مجازات کرد.

دگردیسی‌های اساطیر

در آفرینشهای مردمی، فرایند متفاوتی نیز تشخیص می‌دهیم: و آن سازش دادن عنصری بیگانه و غیر بومی و گاه حتی اساطیری با منظره و صبغه و سنن محلی و اقلیمی و بومی و خودی کـردن (éthnicisation) حـوادث و اشـخاص متعلق به تاریخی بیگانه و حتی چهره‌ها و تمائیل و قهرمانان نمونه است. این پدیده، در ادبیاتی مردمی که اصلی غیر مردمی یا ادیبانه و منشیانه دارد، یعنی متونی که به صورت مکتوب نیز رواج داشته و فرض می‌توان کرد که اثر طـبع نویسندگانی غالباً گـمنام است، هـنوز چشـمگیرتر است. مـثال نـمونهٔ چـنین فرایندی، اقتباس‌های گوناگونی است که از رمـان اسکـندر کـبیر شـده است. در روایت ایرانی، اسکندر، قهرمانی به راستی ایرانی گشته است: وی پسر داریوش - داراب، و مادرش دختر فیلیپ است و پس از پیروزی بر Porus برای زیارت کعبه به مکه می‌رود. در روایات غربی قرون وسطی، رمان، محیط فـئودالی را

منعکس می‌سازد: دوازده امیر، از اعیان قوم، مشتمل بر امیرالبحر بابل و حاجبان و دوک‌ها و اقطاع‌داران و خراج‌گذاران، اسکندر را در میان گرفته‌اند و در دربارش حتی شاعر خنیاگری نیز هست. در روایت قدیم رومانیایی، اسکندر، کلاه شاهان والاشی (Valachie) یا مولداوی به سردارد و قفطان (خفتان) طلایی پوشیده و امرا: Voïvode و کاپیتان و boyard ها دورش حلقه زده‌اند.

این محلی و بومی یا خودی کردن افسانه‌ای بیگانه، نشانهٔ تاریخی کردن آن نیست. بلکه کار ویژهٔ چنین امری، بیشتر اندراج منظره و تاریخ و داستانی خارجی در مناظر و آداب و رسوم سنتی است، برای آنکه داستان و تاریخ، مأنوس و خودی گردد. اما همواره آداب و رسوم و رفتارها و مناظری ثابت و تغییرناپذیر، موردنظر است که به نوعی نقش صور مثالی را بر عهده دارند. ادبیات مذهبی شفاهی (اوراد) و دعاها و سرودهای مردمی نوئل، ازین لحاظ موردی خاص که در حد کمال مطلوب است، به شمار می‌روند. منظره و صبغه و اشخاص تورات، کلاً در محیطی محلی ادغام شده‌اند: در دعاهای نوئل و سرودهای مذهبی مردم‌پسند رومانی، مریم باکره از هر لحاظ به پیرزن روستایی رمانیایی شباهت دارد که در جنگل‌ها و تپه و تل‌های رومانی پسرش را می‌جوید، و در پاسخ پرسندگان، مسیح را همچون شخصیت ballade رومانیایی توصیف می‌کند. این پدیدهٔ صبغهٔ محلی بخشیدن به حوادث و اناجیل و افسانه‌های تراجم احوال اولیاء و قدیسین، مابه‌الاشتراک همهٔ انواع ادبیات مردمی مسیحی و خاصه، ادبیات مردمی مسیحی اروپای شرقی است که قشرهای روستایی آن مناطق، خلاقیت شاعرانهٔ پر جوش و خروشی دارند.

پیش از ختم این فصل در باب ادبیات شفاهی، امری را به خاطر بسپریم که به نظر من حائز اهمیت است: و آن اینکه آفرینش ادبی شخصی، هنوز تا به روزگار ما، بعضی کشفیات جوامع کهن‌وش را از سر می‌گیرد. این استمرار در مقولات شعر غنایی و نقل و روایت و رمان، قابل وارسی است. می‌دانیم که شعر، بازسازنده و ممّد زبان است: هر زبان شاعرانه در آغاز زبانی سرّی، یعنی خلاقیت عالمی شخصی، و (آفرینش) جهانی کاملاً بسته بوده است. اما دیدیم که حالت شنگولی و انجذاب شمن پیش از سکر و خلسه و از خود بیخودیش،

بسانِ الهام پیامبران یا شاعران ابتدایی، به وساطت زبانی سرّی بیان می‌شود که معمولاً زبان ارواح نام گرفته و بـه همـان انـدازه کـه مشـتمل بـر ابـداعـات و نوآوریهای لفـظی و کـلامی دارای غنـایی شگـفت است، مـتضمّن تـقلیدی از بانگهای جانوران نیز هست. زبان سرّی عرفا یـا زبـانهای کنـایی سـنتی (زبـان توریه)، بعدها بر مبنای چنین نوآوریهایی در زبان که بر اثر خلسه و سکر و از خودبیخودی امکان‌پذیر گشته، متبلور می‌شوند. ناب‌ترین خلاقیّت شاعرانه نیز تلاش دارد که زبان را بر مبنای تجربه‌ای درونی کـه بسـان خـلسه و حـالت از خودبیخودی یا الهام جادویی - مذهبی مردم ابتدایی، حقیقت و کنه اشیاء را بر آفتاب می‌اندازد، از نو بیافرینند.

و اما آفرینش ادبی به نثر، هرگز توفیق نمی‌یابد که الگوی نمونهٔ ماجراهای رازآموزانهٔ قهرمان آغازین را کاملاً فسخ و ملغی کند. حتی از دیدگاهی، رمانهای بزرگ ادبیات جدید، مضامین پیکار قهرمان با دیوان و اهریمنان و هیولاها را، البته در مرتبه‌ای دیگر از سر می‌گیرند: فقر، موانع و مشکلات، وسوسه‌ها، همه آزمونهایی هستند ناظر به رازآموزیِ شـخصیت رمـان جـدید،یـعنی بـخشیدن واقعیتی باطنی به وی و رهنمونیش به مرکز ذات و هستیش. و در آنچه به رمانی مردمی علی‌الاطلاق،یعنی رمان‌پلیسی مربوط می‌شود،روژه کایوا(Roger Caillois) به درستی تمام، ساختار اساطیریش را نمایان ساخته است: رمان پلیسی، نبرد جاودانه میان پهلوان و اهریمن، خیر و شر را از سر می‌گیرد، و چون از هر لحاظ با سنت مردمی وفق می‌یابد، رمان خوش‌فرجام علی‌الاطلاق جلوه می‌کند: زیرا قهرمان همواره بر شرّ چیره می‌شود.

اینهمه نمایانگر آنست که کشفیات جدید در شناخت شخصیت و تاریخ، ضرورت اسطوره را زایل نساخته است. دین یا تاریخ همواره این آرزوی بشر را که در زندگی از الگو و سرمشقی، پیروی کند، برنمی‌آورد؛ ازینرو ادبیات سهم بزرگی در تحقق این امر برعهده دارد. ادبیات گاه توفیق می‌یابد که شخصیتی را به صورتی مثالی و حوادث و وقایع تاریخی را به کردارهـا و سلوکهـایی نـمونه، تغییر دهد و تبدیل کند، درست بر وفق قاعدهٔ ادبیات شفـاهی. بـفرجـام بـاید خاطرنشان ساخت و توجه داشت که زمانِ خاصِ رمان جـدید، گـرچـه زمـان اساطیری قصه‌ها و افسانه‌های مردمی نیست، اما زمان تاریخی هم نیست، بلکه

زمانی فشرده و متراکم است و نتیجةً در تضاد و تعارض با تاریخ.

کتابشناسی

Sur la formation, le contenu et la diffusion des contes populaires, voir:

E. COSQUIN, Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens (2e éd., Paris, 1886, 2 VOl.).

Id., Les Contes indiens et l'Occident (Paris, 1922; ouvrage posthume).

Id., Études folkloriques. Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ (Paris, 1922; ouvrage posthume).

P. SAINTYVES, Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Leurs origines: Coutumes primitives et liturgies populaires (Paris, 1923).

J. BOLTE et G.POLIVKA, Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm (4 vol., Leipzig, (1913- 1930)

ANTTI ARNE, Verzeichnis der Märchentypen (FF. Communications No. 3, HELSINKI,1910).

Une deuxième édition, corrigée et augmentée, a été, établie par les soins de SMITH THOMPSON, The Types of the Folk-Tale, (FF. Communications No. 74, Helsinki,1928).

SMITH THOMPSON, Motif-Index of Folk- Literature. A classification of narrative elements in Folk- tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends (6 vol., FFC No. 106, 107, 108, 109, 116, 117, Helsinki, 1932-1936).

ALBERT WESSELSKI, Versuch einer Theorie des Märchens (Reichenburg i. B., 1931).

Sur les Littératures orales de l'Europe ancienne, de l'Inde, de l'Afrique, de la Polynésie et sur les chants épiques des Tatars, des Russes, des Yougoslaves, voir:

H. MUNRO CHADWICK, et N. KERSHAW CHADWICK, The Growth of Literature, vol. I-III (Cambridge, 1932-1940).

voir aussi:

H. MUNRO CHADWICK, The Heroic Age (Cambridge, 1912).

N. KERSHAW CHADWICK, Russian Heroic Poetry (Cambridge, 1932).

Id., Poetry and Prophecy (Cambridge, 1942).

A. MAZON, Les Bylines russes (Revue des Cours et Conférences, mars 1932).

M. MURKO, La Poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX^{e} siècle (Paris, 1929).

Les textes des chants épiques tatars ont été publiés par:

V.V. RADLOV, Proben der Volksliteratur der Türkischen Stämme und der Dsungarischen Steppe, vol. I-X (Saint-Pétersbourg, 1866-1904).

On trouvera les principaux mythes et légendes polynésiens dans:

E. S. CRAIGHILL HANDY, Polynesian Religion (B. P. Bishop Museum, Bulletin 34, Honolulu, 1927).

Id., Marquesan Legends (ibid., Bull. 69, Honolulu, 1930).

J. F. STIMSON, The Legends of Maui and Tahaki (ibid., Bull. 127, Honolulu, 1934).

KATHARINE LUOMALA, Maui of-a-thousand-tricks: bis oceanic and eupopean biographers (ibid., Bull. 198, Honolulu, 1949).

GENÈSE DES LITTÉRATURES

Sur les processus de mythisation des événements historiques dans la littérature populaire, voir:

P. CARAMAN, Contributie la cronologizarea si geneza baladei populare la Românì (Anuarul Archivei de Folklor, I-II, Bucarest, 1932- 1933).

MIRCEA ELIADE, Les Livres populaires dans la Littérature roumaine (Bucarest, 1939).

Id., Le Mythe de l'Éternel Retour: Archétypes et Répétition Paris, 1949).

Sur les origines extatiques de certains thèmes épiques et du lyrisme magico-religieux, voir:

MIRECA ELIADE, Le Chamanisme et les Techniques archaïques de l´Extase (Paris, 1951).

جلال ستاری

مدخلی بر مذهب اصالت ساختار کلودلوی ـ استروس

(Claude Lévi - Strauss)

کلودلوی - استروس مردمشناس نامدار فرانسوی، بنیانگذار نظریهٔ اصالت ساختارهای اجتماعی است که همچون نمونه‌ها یا «الگوها»ی مکانیکی و ایستا که اساساً ناخودآگاه‌اند تصور شده‌اند و وی معتقد است که می‌توان با روش استقرایی و ریاضی به بررسی آنها پرداخت. در واقع به اعتقاد مذهب اصالت ساختار، ساختارهای کشف و بی‌نقاب شده در داده‌های مردم‌نگاری (نظیر قواعد خویشاوندی) و علم اساطیر و آئین‌ها و هنر و مرام‌ها و مسلکهای سیاسی و رسوم آشپزی و رده‌بندیهای گیاه‌شناسی، ممیزهٔ سطح خاصی از فرهنگ نیستند، بلکه ممکن است آنها را در همهٔ مراتب فرهنگ، یا عین هم بازیافت و یا بر وفق قوانین سادهٔ «گشتار»، یعنی تغییر شکل، از یکدیگر استنتاج کرد، و خاصه علی‌العموم «در همهٔ اعمال و نتایج شناختِ جامعه یا تمدن مورد مطالعه» تمیز داد[1]. برخی این بینش را عکس‌العملی در برابر تاریخ‌گرایی مبالغه‌آمیز و حصر توجه به ظواهر و امور سپنجی و گذرا و ناپایدار

1-Michel Panoff, Michel Perrin, Dictionnaire de l'ethnologie,1973,P.246.

دانسته‌اند. بنابراین اصطلاح ساختارگرایی (Structuralisme) به روشهایی اطلاق می‌شود که برای کشف ساختار یعنی مجموعه‌های به هم پیوسته‌ای که اجزائشان بر هم تأثیرات متقابل دارند و معنای آن کلّ نیز حاصل جمع اجزائش نمی‌تواند بود (چنانکه به عنوان مثال، نغمه (ملودی) موسیقایی، چیزی بیش از توالی نت‌های موسیقایی سازندهٔ نغمه (ملودی) است) به کار می‌رود.

واضع این نظریه از دو بینش متقدم سود برده است: مارکسیسم و روانکاوی.

مارکسیسم می‌کوشد تا ساختارهای پنهان را در وراء ظواهر واقعیت کشف کند و مثلاً به شیوه‌های نظری معلوم می‌دارد که برخلاف آنچه از ظاهر امر در عالم اقتصاد پیداست، سود، کاریست که برایش دستمزدی پرداخت نشده است.

پس:

۱ - در وراء ظواهر و محسوسات، منطقی باطنی و پنهان هست بسان لایه‌ای مدفون که باید آنرا کشف کرد، و آن چیزی جز ساختار نیست.

۲ - برخلاف آنچه مذهب اصالت تجربه (Empirisme) تعلیم می‌دهد، از طریق تجربه نمی‌توان به کشف این ساختار توفیق یافت، بلکه تحقیق نظری آن را ممکن می‌گرداند.

اما چگونه و بر طبق کدام روش باید تحقیق کرد؟

در اینجا فروید به یاری می‌آید که گفته: «ممکن است رمز ناخودآگاهی را بسان رمز زبان، کشف کرد». و ناخودآگاهی در روانکاوی، زیربنایی است که مارکس آنرا در عالم اقتصاد کشف کرده است، و چون باید پرده از ناخودآگاهی یعنی ساختار پنهان برگرفت، پس چرا به روش زبانشناسی توسل نجوئیم؟

در اینجا فردینان دوسوسور F.De Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۵) زبانشناس ژنوی واضع زبانشناسی ساختاری[1] راهگشا می‌شود که می‌گوید باید «معنی» را رها کرد و «نظام» (سیستم) را جست، یعنی به تعبیری دیگر لازم است زبان گفتار یا کلام (Parole) را که مخاطبی دارد، وانهاد و زبان (Langue) و نشانه (Signe) را کاوید (زیرا زبان نظامی است مرکّب از نشانه‌ها که هیچ ارتباط مادی با آنچه معنی می‌دهد ندارد)، و این کاریست که ژاک لاکان (Jacques Lacan) روانکاو نام‌آور و

۱- تأثیر عمیق رپاکوبسون R.Jakobson بر لوی‌استروس نیاز به بررسی جداگانه دارد.

جنجال‌برانگیز فرانسوی به نوبهٔ خود در عرصهٔ روانکاوی کرده است[۱].

برای دوسوسور، زبان نهادی اجتماعی است و علامات، واحدهایی قراردادی‌اند و رابطهٔ میان دال و مدلول (نام و نامور) کاملاً دلخواهانه است و از زبانی به زبان دیگر فرق می‌کند.

امّا این کشف که امروزه بدیهی می‌نماید امری نیست که ما را به خود مشغول دارد. برعکس زبانشناسی دوسوسور، دو عنصر جدید که برای روش پژوهش در ساختارها، اهمیتی تعیین‌کننده دارند، به ارمغان می‌آورد:

۱ - اصل یا نکتهٔ مهم، کلمهٔ منزوی، یعنی کلمه به عنوان پرتو و انعکاس چیزی نیست، بلکه مناسبات میان کلمات و موضع هر یک نسبت به موضع دیگری است. بنابراین آنچه اهمیت دارد، قیاس است. و در قلمرو مقایسه، آنچه بیش از هر چیز آموزنده است، همانندی‌ها نیست، بلکه ناهمانندی‌ها و علت آنهاست.

۲ - مجموع این مناسبات و مشابهات و اختلافات، دستگاهی می‌سازند که بسته و مستقل است و در آن، هر عنصر نسبت به عنصر دیگر و در ارتباط با کل دستگاه، تعریف می‌شود، و این دستگاه نیز قائم به ذات است و فی‌نفسه وجود دارد، خارج از حیطهٔ اختیار و قدرت و ارادهٔ انسان، یعنی بی‌واسطهٔ انسان.

معنای حکم دوم این است که انسان، زبان را نمی‌پردازد. بلکه ساختار زبان، خارج از انسان، هست و بر وی تحمیل می‌شود. و در واقع، قسمت اعظم فرهنگ و اجتماعیات، و غنی‌ترین جنبه‌های آنها، زبانهای «رمزی» و ناخودآگاهند.

فی‌المثل در عالم اقتصاد، ساختار تولید سرمایه‌داری - مزد، کار - بر مولّد الزام می‌شود، بی‌آنکه تولیدکننده در آن امر، کوچکترین سهم و دخالتی داشته باشد؛ یا ناخودآگاهی، فکریست که بر آدمی تحمیل شده، و در این صورت، دیگر انسان نیست که می‌اندیشد. و در اینجا به حملهٔ مستقیم ساختارگرایی به انسان‌دوستی کهن می‌رسیم که انسان را در مرکز همه چیز و یا عالم جای می‌داد. زیرا در این بینش، آدمی فقط محمل و گردنگیر ساختارهاست، و تاریخ، توالی اتفاقی شکل‌ها به قسمی که

۱- نوشته‌های ژاک لاکان، دشوار فهم است. برای کسب اطلاعات جامع و دقیق در اینباره، مطالعهٔ دو کتاب زیر را به ویژه توصیه می‌کنم:

Noël Mouloud, La psychologie et les structures, P.U.F.1965.

Moustafa Safouan, Le structuralisme en psychanalyse, 1968.

تسلسل و از پی هم آمدن آنها گویی فقط به بخت و اقبال بستگی دارد. به قول میشل فوکو (M.Foucault): «گسیختگی وقتی پیش آمد که لوی استروس در حق جوامع، ولاکان در مورد ناخودآگاهی، نشان دادند که معنی، محتملاً، امری و اثری سطحی است، و آنچه در ما عمیقاً رخنه کرده و پیش از ما بوده است و نگاهدار و تکیه‌گاهمان در زمان و مکان است، نظام است». بدینگونه اندک اندک، روش علمی (اصالت ساختار)، به جانب ایدئولوژی‌ای نو لغزید یا درغلطید که همانا ناتوانی آدمی در ساخت و پرداخت تاریخ خویش است. اینست معنای «مرگ انسان» که مکتب نو، صلای آنرا در داد. و این حکم، چنانکه اشارت رفت، حمله‌ای بود به اکزیستانسیالیسم و مارکسیسم و راسیونالیسم. زیرا مکتب نو می‌گفت پیشرفت، پنداری فریبنده و شبهه‌ناک است، و نوآوری در تاریخ، سرآب. انسان که برق اندیشه‌ای در او درخشیدن می‌گیرد که بدایت و نهایتش را نمی‌داند، هیچ راه چارهٔ معقولی جز این ندارد که خود را به دست نظامی بسپارد[1].

باری کلودلوی استروس از اینهمه برای ابداع روشی واقعاً علمی که بتواند در حکم باستانشناسی علوم انسانی باشد، بهره می‌گیرد[2].

قلمرو وی مردمشناسی است، و کلودلوی استروس به قول ژان - ماری ازیاس (Jean - Marie Auzias) ساختارگرایی را «گفتاری که مردمشناسی در پی آشنایی با زبانشناسی آموخته و به کار برده»، تعریف می‌کند. به سخنی دیگر، کلودلوی استروس، در مقولهٔ انسان‌شناسی ساختاری، «هر چیزی را که نمودگار خصلت نظام یا دستگاه است»، متعلق علوم اجتماعی می‌داند و از این لحاظ، زبان‌شناسی را، علم حقیقی نمونه و الگو می‌شناسد.

نخستین ساختارها به اعتقاد کلودلوی استروس، نظام‌های خویشاوندی در جوامع ابتدایی است که وی به کشف و بررسی آنها پرداخته است[3]. ساختار در اینجا،

1- Strucluralisme et Marxisme, Collectif, 10/18/1970.

کتاب شامل مباحثات میان موافقان و مخالفان است.

۲ـ دربارهٔ شباهتهای موجود میان زبان‌شناسی و مردم‌شناسی، ر.ک.به: کتاب وی:
Langag et parenté بخش اول: Anthropologie Structurale, 1985.

۳ـ ر.ک.به: کتاب وی: Les structures élémentaires de la Parenté,1949.

و چون در این مختصر، فقط به شیوهٔ پروهش وی در اساطیر، اشاره خواهیم کرد و در دانش مردم‌شناسی بصیرتی نداریم، به معرفی این کتاب نمی‌پردازیم.

چیزیست که افراد را در درون‌گروهی، بر وفق نظم و قاعده‌ای به هم مـی‌پیوندد، و پژوهش در این مورد خاص، نسبتاً آسان است، زیرا جوامع ابتدایی (موضوع مـورد بررسی)، همانند نظام کاملاً بنیان یافته و مرده‌ایست، بعینه مانند نظام زبان.

به عنوان مثال، کلودلوی استروس، ساختار نوعی نظام خویشاوندی را در استرالیا که عجیب می‌نمود و مردمشناسان قانونش را نمی‌یافتند، کشف می‌کند، بدینطریق که:

۱ - به جستجوی ساختار پنهان در ظهر سازمان آشکار می‌پردازد.

۲ - این جستجو، منحصراً نظری و بدون توجه به تجربه‌ایست کـه از آن نظـام وجود دارد[۱].

۳ - برای حصول مقصود، به طبقه‌بندی عناصر معلوم و شناخته می‌پردازد، و آنها را با هم قیاس می‌کند، و در این قیاس، فقط به مناسبات عناصر و اختلافات آنهـا بـا یکدیگر توجه دارد، و آن اختلافات را طوری رده‌بندی می‌کند که سرانجام عنصری که ثابت و لایتغیر است، مکشوف گردد.

۴ - به این نتیجه می‌رسد که آن ساختار پنهان، بی‌تردید نظامی است که به افراد گروه تحمیل شده، بی‌آنکه آنان خود بدان توجه و شعور یابند. و بنابرایـن نظـامی نیست که به دست ایشان، سازمان یافته باشد.

این روش، خلاف روشی است که تا آن زمان معمول بود، و موارد نابهنجار را با دلایل روانشناختی (افراد قبیله به تبع دلبستگیشـان بـه مـادر، واکـنش کـرده‌انـد) یـا

۱ـ در واقع از جمله مسائلی که دربارهٔ روشهای مذهب اصالت ساختار، بیش از هر چیز مورد بحث قرار گرفته این است که ساختار را در کدام مرتبه از مراتب واقعیت جستجو باید کرد. جـامعه‌شناسانی چـون ژرژگـورویچ (Gurvitch) سـاختار را در مـوضوع مـورد بـررسی خـود، می‌جویند و بر این اسـاس، کلاً جوامع را به دو دسته: جوامع دارای ساختار متمرکز و جوامع واجد ساختار غیر متمرکز تقسیم می‌کنند.

اما ممکن است ساختار را نه در واقعیاتی که بی‌واسطه مورد مشـاهده قـرار مـی‌گیرند، جستجو کرد، بـلکه در ذهنیـات و سـاخت‌هایی انـتزاعـی سـراغ گـرفت کـه هدفشـان تـفسیر ساختارهاست. و در این صورت، ساختار عبارت است از ترجمانی واقعیات گونـاگـونی کـه مشاهده می‌شوند، به نظامی منطقی و این، موضع کلودلوی استروس است.

برای بعضی روانکاوان معاصر هم که چشم‌اندازی مشابه دارند، ناخودآگاهی، سـاختاری است که واقعیتی عینی و مخالط و مشهود ندارد، ولی امکان تفسیر واقعیات کلامی و رفتاری را فراهم می‌آورد.

جامعه‌شناختی (افراد قبیله بیم داشته‌اند که فلان نوع زناشویی میان عموزادگان، موجب نقار و برانگیختن نزاع شود) توضیح می‌کرد. استروس برعکس عقیده دارد که نه افراد واکنش کرده‌اند و نه دسته‌ها و گروه‌ها ترسیده‌اند، چون افراد و گروهها فقط عاملانی انفعالی و کارپذیر بوده‌اند، و به همین جهت، آن ساختار پنهان، بی‌نقاب می‌شود.

ساختارگرایی پس از بررسی و کشف ساختارهای خویشاوندی، به پژوهش در اساطیر اقوام ابتدایی و قصه‌های کهن روسی پرداخت. رولان بارت (R.Barthes) زبان تبلیغات و نظام «مُد» را تشریح کرد و لویی آلتوسر (L.Althusser) پوستهٔ مارکسیسم را شکافت تا مغزش (به معنی ساختار)، برهنه و نمایان گردد. اهتمام ژاک لاکان نیز در تطبیق دادن ساختارگرایی بر روانکاوی، مشهور است. در واقع می‌توان گفت که ساختارگرایی، روش فردینان دوسوسور را در تمام حوزه‌های حیات اجتماعی به کار می‌برد، و به قول خود لوی استروس: «تحقیقات ژرژ دومزیل (G.Dumézil)[1] آشکار می‌سازند که تاریخ (نیز) می‌تواند ساختارگرایانه باشد»[2].

و اما زبان اساطیر به زعم کلودلوی استروس، زبانیست مرکب از علامات مربوط به عالم که دو به دو، با هم معارض و متضادند منتهی از گروههای سه‌تایی یا سه به سه ترکیب شده‌اند، یعنی مرکّب‌اند از دو ضدّ و یک میانه‌گیر یا حد وسط (Médiateur). همهٔ علامات عالم وجود می‌توانند، عناصر فرهنگی یعنی واژگان این نظام گردند که شیوهٔ کارکردش اینست که دو ضدّ به تناوب با هم می‌ستیزند و با میانه‌گیری میانجی، به سازش می‌رسند. گفتیم همهٔ علامات این جهان، یعنی: پرهای پرندگان، پشم و پوست جانوران درنده، طعم میوه‌های خام و نارس جنگلی، فنون پیشرفتهٔ آشپزی روستائیان، مدفوعات انسان و شیوه‌های مختلفی که مردم برای دفع فضولات دارند، آداب نان خوردن و بر خوان نشستن و غیره. قصه یا اسطوره با این زبان «زنده»، سخن می‌گوید. طبقات عالم و جهات فضا، چارچوب کیهان‌شناسی‌ها را فراهم می‌آورند. زوجهایِ همان و نه همان، نزدیک و دور، خودی و بیگانه، آشنا و غریب، همو و غیر، عناصر جفت‌ساز نظام مقولات‌اند که بیانات حکیمانه، با آن جفت‌های متضاد،

۱ـ منظور تألیف زیر ژرژ دومزیل است: L'Héritage indo-eurepéen à Rome,1949.

2- Cl.L.,-Strauss,Panorama de l'éthnologie, in «Diogène», no2, 1953.

مفصل‌بندی می‌شوند و تمثیلات از ترکیب‌شان پدید می‌آیند[1]، یعنی همهٔ معارف آدمی.

پس اسطوره در حکم نوعی زبان است که با تصاویر ذهنی جهان، یعنی با علامات گوناگون و گونه‌گون عوالم حیوانی و نباتی و فلکی و اجتماعی البتّه در مرتبه‌ای غیر از سطح زبان هر روزینهٔ ما، ساخته و ترکیب شده است[2]. و این فرایند اسطوره‌سازی، نهضت خلاقی است که به نشخوار کردن دراز نفس مسائل لاینحل یا گشوده نشدهٔ مقتضیات بشری، یعنی همهٔ مسائل مربوط به بدایت و غایت و سعادت و نیکبختی و خیر و شّر و نیز به سازش دادن هر چه بهتر دو جنس مخالف و نسل‌های پیر و جوان، اشتغال دارد[3].

فی‌المثل ژرژدومزیل معلوم داشته است که فهرست اضدادی که برای ادراک معنای هر رب‌النوع و صراحت بخشیدن به آن (از راه انباشت اضداد) به کار می‌رود، پایان‌ناپذیر است و حدّ و حصر ندارد، زیرا خدای اساطیری خود را همانگونه که هست می‌نمایاند، یعنی از راه مشابهت یا مبانیت با همزادش، با نزدیکترین قرینه‌اش و نیز با دیگر خدایان، مانند جفت میترا و وارونا.

نسبت وارونا با میترا، مانند نسبت میان شب و روز، و بسته و گشوده، توحّش و فرهنگ است. و در مقولهٔ تغذیه، یکی اهل کباب و بریان است، آندیگر خواستار گوشت آب‌پز؛ وارونا دوستدار نوشابهٔ مسکراست، و میترا خواهان شیر.

این مناسبات موجب می‌شوند که وارونا در دین و آئین، جزء سعجز نمایان و اصحاب کرامت باشد، و میترا از ردهٔ کاهنان اعظم یا خدایان دستگیر؛ وارونا طرفدار آسمان گردد و میترا هواخواه زمین؛ و در مقولهٔ آفرینش کیهان، وارونا کارویژهٔ خلق و آفرینندگی و نیز ویرانکاری را برعهده گیرد، و میترا کنش حفاظت و نگاهبانی را؛ و از لحاظ الهیات نیز، وارونا خدایی محسوب شود که فقط به خود توجه دارد و برای خود می‌زید و اسرار و راز و رمزش را برای خویش نگاه می‌دارد، و میترا برعکس خدایی که به بشر لطف و عنایت دارد و در حکومت و سلطنت، خیرخواه و نیکوکار

1- Clémence Ramnoux, Études presocratiques II, suivies de études mythologiques ou de la légende à la sagesse. 1983,PP.208.

۲ـ همان، ۲۱۶.

۳ـ همان، ص ۲۱۵.

است.

اما این کافی نیست که آندو را فقط در روابط متقابلشان با یکدیگر بررسی کنیم. بلکه به علاوه باید مناسباتشان با دیگران نیز مورد مطالعه قرار گیرد که بدین گونه همه متفقاً چارچوب تقسیم سه‌گانهٔ(خدایان و جامعه به سه «کاست» یا سه کار ویژه) را برحسب نظریهٔ معروف ژرژ دومزیل، فراهم می‌آورند: و معنای این سخن این است که وارونا را باید بیشتر با جنگجویی و رزم‌آوری مربوط دانست و میترا را به «همزادان» وی موکل بر باروری و نعمت و فراوانی، پیوند داد. حال اگر بخواهیم این طرح را ظریف‌تر کنیم و بپذیریم که جنگجو خود ممکن است به دو نیمهٔ آشفته و بسامان تقسیم گردد، وارونا با دسته‌های نامنظم جنگجویان وحشی همراه می‌شود، و میترا با ارتشی منظم و سامان یافته. این تقریب‌ها و تقرب‌ها، ایهام و ابهام فوق‌العادهٔ سرّی‌ترین خدا یا رب‌النوع اساطیری را که سقوط و هبوطش باعث می‌شود تا با ذاتی کاملاً ویرانساز و خرابکار خلط و مشتبه گردد، باز می‌نماید. یعنی اگر رشته‌های پیوند جنگجو با اصل حکومت و فرمانروایی و شهریاری از روی قاعده و قانون گسیخته شود، وی «خرابکار» می‌گردد و در نتیجه، جنبهٔ «ظلمانی» خدای اساطیری یا رب‌النوع، به ساحت «اهریمنی» تنزل می‌یابد. و از سوی دیگر، جنبهٔ «روشن و تابناک» یعنی وجه قانونی و قاعده‌مند حکومت و فرمانروایی از روی حق و عدالت، تباه و فاسد می‌شود تا آنجا که فریادرسی و عدالتخواهی شهریار، رو به ضعف و سستی نهاده، در حق مردم، قدرت و اثربخشی و کارسازی‌اش را از دست می‌دهد.

این مثال به خوبی آشکار می‌سازد که «جنبه‌ها»ی هر زوج از خدایان اساطیری، برای آنکه برجسته و نمایان گردند، باید با یکدیگر به طور افقی برای آفتابی شدن موارد مشابهت و تضاد و نیز به طرز عمودی، یعنی با باقی خدایان (فرادست و فرودست) قیاس شوند، تا از پرده برون افتند[۱].

بنابراین باید وجوه مختلف هر اسطوره را آنقدر به «بازی» با هم واداشت تا معنای پنهان اسطوره آشکار گردد. به بیانی دیگر چون اساطیر دارای نظامی جامع و شامل‌اند که همهٔ وجوهشان را در بر می‌گیرد، برای فهمشان باید تمام تارهای اسطوره را به ارتعاش درآورد و از جدایی افکنی میان اساطیر و خانه خانه کردنشان اجتناب ورزید تا همهٔ سازها همنوا شوند و از نوای هماهنگشان، آهنگ اصلی به گوش رسد.

۱ـ همان، ص ۲۲۱-۲۲۲.

کلودلوی استروس به همین شیوه، ساختار یعنی سازمان پنهان هر نظام و دستگاه (مثل قواعد مستور زناشویی یا خویشاوندی) را، در پرتو تحلیلی دقیق و عمیق، کشف می‌کند، و در مورد اساطیر سرخ‌پوستان آمریکا که عمری به پژوهش در آنها پرداخته، کراراً این اعتقاد خویش را تذکار می‌دهد که آن اساطیر یکدست و یکپارچه‌اند، یعنی وحدت دارند، و «در درون بشر، بی‌آنکه خود بداند، اندیشیده می‌شوند»، و وی به علت همین یکپارچگی اساطیر توانسته، از راه مماثله و تطبیق و قیاس و بررسی روایات مختلف، دستور زبان و بوطیقای اساطیر را بنویسد، البته بر اساس فهم و ادراک خودِ اسطوره، بسان آفرینندگان اساطیر که آنها را باور دارند، و ازینرو می‌گوید: «من به اساطیر همانند انسان وحشی می‌اندیشم..». و جای دیگر تعریفی از اسطوره می‌کند که برای شناخت روشش در بررسی ساختار اساطیر باید آنرا به خاطر سپرد: می‌گوید: «برخلاف آنچه می‌نماید، چیزی از اسطوره، انتزاعی‌تر نیست. شناخت (مردم از یکدیگر) خصلتی انضمامی دارد. اما اسطوره، قضایایی به کار می‌برد که تحلیل آنها، مقتضی استناد به منطق رمزی و استفاده از آن است»[1].

روش ساختارگرایانهٔ تحلیل اسطوره (تعداد ۱۸۷ اسطورهٔ آمریکای جنوبی) در کتاب: Le cru et le cuit 1964، «خام و پخته»، بسط یافته است. عناوین فصول در این کتاب ممکن است شگفت‌انگیز بنماید، چون از قلمرو موسیقی اقتباس شده‌اند، ولی نویسنده این اخذ و وامگیری را موّجه می‌داند، زیرا به اعتقادش، اسطوره چون موسیقی، «ماشینی است برای حذف و الغای زمان (تاریخی و برگشت‌ناپذیر)»، و مضامین اساطیری، همواره به اشکال نو گوناگون، از سر گرفته می‌شوند، و از این لحاظ به مضامین موسیقایی شباهت دارند. اساطیر در خطی مستقیم، به دنبال هم نمی‌آیند، بلکه در مراتب مختلف، به هم گره می‌خورند. اینچنین نظامی چندمحوری که همهٔ محورهای آن همزمان وجود دارند، سازمان می‌یابد، درست مانند نظام موسیقیایی.

مضمون اصلی‌ای که در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته و اساطیر مربوط به آن نیز تحلیل شده‌اند، چنانکه از عنوان کتاب پیداست، طبّاخی است. و این مضمون، حائز اهمیتی فوق‌العاده است، زیرا طبّاخی در آن اساطیر، فعالیتی، نمودار گذار از طبیعت به فرهنگ است، و در حول و حوش همین مضمونِ مرکزی، اساطیر مربوط

1- Georges Charbonnier, Entretiens avee Claude Lévi-Strauss,1961,P.64.

به منشاء آتش دور می‌زند ومضمون حیات سپنجی و گذرا (فانی)، نیز با همین مضامین آشپزی و آتش، گره خورده است. در واقع در آن اساطیر، طباخی نقش میانجی میان آسمان و زمین را دارد، و در عین حال، هم از جدایی بین آسمان و زمین که بنا به اساطیر مزبور، موجب فساد و پوسیدگی است، و هم از اتصال کاملشان که باعث سوختن عالم می‌شود، اجتناب می‌ورزد و بر حذر می‌دارد. کلودلوی استروس کمتر به محتوای این اساطیر و بیشتر به‌کار ویژهٔ منطقی عناصرشان که از طریق تقریب اساطیر به هم و قیاس آنها با یکدیگر، کشف می‌شود، توجه و عنایت دارد؛ و بدینگونه نشان می‌دهد که منطق یا «اندیشهٔ اساطیر، در خود آنهاست». و بر آن اساس، «منطق محسوسات» (logique du sensible) را که قبلاً در کتاب Pensée sauvage, 1962 طرح کرده بود و بعداً از آن یاد خواهیم کرد، شرح می‌دهد که به اعتقادش دارای پنج مجموعه علائم محسوس است که هر یک با یکی از حواس پنجگانه مرتبط است و در این میان، مجموعه علامات بینایی از همه مهمتر است، زیرا با اخترشناسی تناظر دارد و توالی فصول را ادراک می‌کند.

مضمون دیگری که حائز اهمیت بسیار است، مضمونِ نقشِ سکوت و صداست. فی‌المثل در به دست آوردن آتش برای طبخ، چنین پیداست که سکوت در میانجی‌گری بین آسمان و زمین که همانا نقشِ آشپزی و به دست آوردن آتش برای آشپزی است، کاری واجب و ضرور است؛ ولی صدا برعکس، حاکی از ناسازواری و گسستگی است. کلودلوی استروس در اینجا به مناسبت، این مقولات حسّیِ سکوت و صدای اساطیر سرخ‌پوستی را با بعضی آداب و رسوم اروپائیان از قبیل به هم کوفتن آلات فلزّی (ایجاد سر و صدا و همهمه و هیاهو) برای هو کردن وصلتی ناجور و یا بوق زدن در شب ۳۱ دسامبر، قیاس می‌کند. در این موارد نیز کُنش سر و صدا، دلالت بر جدایی میان زن و شوهری نامتجانس یا میان دو سالی است که یکی از پی دیگری می‌آید. بدینگونه کلودلوی استروس با روش تحلیل ساختاری، کیفیات حسی را به مفاهیمی مبدل می‌سازد که امکان تحقق عملی ذهنی را فراهم می‌آورند، بی‌آنکه هم‌سنگ نظریه باشند و در واقع روشش، به ضرورت سازش و آشتی میان عقلانیت علمی و کثرت عالم حسی می‌انجامد[۱].

کتاب Du miel aux cendres، «انگبین و خاکستر» (۱۹۶۷) دنبالهٔ کتاب پیشین:

۱ـ ر.ک.به: Dictionnaire des oevures

«خام و پخته» است و اساطیری که در آن بررسی شده، مربوط به عسل و توتون و تنباکوست. عسل و توتون هر دو به قلمرو خوراکیها تعلق دارند، اما نه به دنیای طباخی، زیرا عسل را زنبورعسل و نه آدمی، می‌سازد، و چون بی‌طبخ مصرف می‌شود، پس «فروتر» از طباخی است. ولی تنباکو «برتر» از طباخی است، زیرا باید تماماً به مصرف رسد تا دودش را فرو برند. بنابراین در این اساطیر، تضاد میان «مادون» طباخی و «مافوق» طباخی مطرح است. امّا اگر جمع‌آوری عسل با آئینها و اساطیر غنی بسیار همراه شده است، ازینروست که عسل، خوراک دوره‌های قحط و غلا و بنابراین دارای ارزش فراوان حسّی و عاطفی، و در واقع چیزیست بیش از عسل: یعنی در عسل، برای آدمی خطر گسستگی کامل فرهنگ و عدم تمایز میان انسانیّت و حیوانیّت یا خلط آندو نهفته است، چنانکه روایات مختلف اسطورهٔ دختر دیوانه و شیفتهٔ عسل نمودار آنست، بدین وجه که در این اساطیر، شیفتگی و فریفتگی دختری به حیوانی که خاصه در گردآوری عسل مهارت دارد، گروه اجتماعی را دچار تزلزل و تفرقه می‌کند. در این اساطیر که جانوران سخن می‌گویند یا خود را به سیمای انسان می‌آرایند، و شکل انسانی به خود می‌گیرند، عسل، نمایشگر قدرت فریبنده و فسونکار طبیعت و عشق، خارج از قواعد حاکم بر تقسیم و توزیع زنان در میان قوم و جماعت، است. این قدرت فریبنده و افسونگر طبیعت، نمودار خطر از هم گسستگی و اضمحلال جامعه است، از اینرو گردآوری غذایی چنین سرشار از قدرتی هیجان‌انگیز، با آئین‌ها و اساطیری همراه شده که تحلیل ساختارگرایانه در آنها، پیشرفتی به سوی صوری‌سازی یا قالبریزی (formalisation) و انتزاع تشخیص می‌دهد، برخلاف اساطیر حاکی از پیدایش طباخی که بنیانگذار منطق محسوسات بودند: در واقع اگر اساطیر مربوط به پیدایش طباخی، مقولات حسی از قبیل خشک و تر و سوخته و گندیده و غیره را به کار می‌برند، اساطیر و آئین‌های مربوط به عسل نمی‌توانند در قبال تهدید خطر انحلال و اضمحلال ناشی از قدرت فریبندگی طبیعت، به مقولات حسّی بسنده کنند. آئینهای مربوط به گردآوری عسل، در شکل ظروف و سازهای ضربی که برای جمع‌آوری عسل به کار می‌روند، و نیز در معیارهای تشخیص درختان «عسل‌دار»، رشته‌ای از تضادها و تعارضات: میان پر ـ خالی، صدای زیر ـ صدای بم، حاوی ـ محتوی، طرد ـ درج، درون ـ برون، برقرار می‌کنند که به یمن قدرت تعمیم‌پذیریشان، برتر از تضادهای حسی‌اند. این پیشرفت به

سوی صوری‌سازی، نمودار این معنی است که اندیشهٔ «رام نشده» (Sauvage) امکان‌پذیر نمی‌بیند که بتواند در بطن محسوسات، وسیله‌ای برای تفکر در باب قدرت انحلال و اضمحلال فرهنگ به دست نیروی فسونکار طبیعت، بیابد. بنابراین پیشرفت فکر در راه انتزاع، از ضرورت همواره الزام‌آور مرزبندی میان انسانیت و حیوانیت، جهت مقابله با خطر فسونکار طبیعت، ناشی می‌شود.

اساطیر و آئینهای مربوط به تنباکو، به نحوی قرینه‌ساز ولی معکوس با اساطیر و آئینهای گردآوری عسل، نمودگار خطر گسیختگی کامل فرهنگ از طبیعت‌اند: در بسیاری از اساطیر مربوط به اصل و منشأ توتون، تنباکو باید از جامعهٔ زنان آمازون که منزوی در جزیره‌ای می‌زیند و نمی‌توانند با مردان آمیزش کنند و بنابراین بار نمی‌گیرند و فرزند نمی‌آورند، پس نمودگار خطر برافتادن نسل نوع بشراند، ربوده شود. به علاوه تنباکو غالباً به نیّات آئینی و طبّی و جادویی یا مذهبی به مصرف می‌رسد: خوراکی است، اما ممکن است مسموم کند یا قی‌آور باشد، و بنابراین، ضدّخوراکی گردد، و چون مهیّج یا مخدر نیز می‌تواند بود، پس قرینهٔ عسل است که از تخمیر محلولش، ماءالعسل مسکر (Hydromel) به دست می‌آید. بدینگونه اساطیر حاکی از منشأ تنباکو، از سویی با اساطیر جامعهٔ زنان نازا و نروک جوش خورده، و از سویی دیگر با اساطیر منشأ قدرت‌های شمنی که آن قدرتها همواره در پی از سرگذراندن یک رشته آزمون و خطر کردن‌ها و سوکواریها فراچنگ شمن می‌آید (به نحوی که کسب قدرتهای مزبور، عین جستجو و طلب رازآموزانهٔ حقیقی می‌شود)، ارتباط یافته است. این اساطیر همواره، هم‌مرز «ضد طبیعت»ی هستند که خطرش همانا گسستن جامعه از طبیعت است، که اگر چنین شود، جامعه دچار سترونی و مرگ می‌گردد. بنابراین هدف نهفتهٔ اساطیر و آئین‌های تنباکو این است که در مرتبهٔ رمز و به زبانِ رمز، گسستگی جامعه و طبیعت را تصور و اندیشه کند و از آن بر حذر دارد، و از این رو با اساطیر و آئین‌های گردآوری عسل که خطر اضمحلال و انحلال جامعه را به دست طبیعت بازمی‌گویند، و نمودار همان گرایش فراگذشتن از مقولات حسی، از رهگذر صوری‌سازی و قالبریزی تضادها و تعارضات‌اند، مشابهت دارند.

کلودلوی استروس گناه محدودیت‌هایی را که بر این پیشرفت فکر الزام شد و مانع از پیدایش اندیشهٔ علمی به معنای حقیقی گردید، به گردن احتمالات و حادثات

تاریخ می‌اندازد[۱].

منتهی به زعم کلودلوی استروس، آئین‌ها و اساطیر و فرهنگ واژگان یا قاموس نامهای توتمی، همه، مقولات منطقی عینی‌ای هستند که فکر را در مقام و حالتی رام نشده (Sauvage) منعکس می‌سازند، و البته این فکر با فکر فرهیخته «که رام و مهار شده تا بازده داشته باشد» تفاوت دارد. ویژگی اصلی این اندیشه ابتدایی نیز، انکار یا طرد حیّز زمان (Temporalité) است. بدین معنی که اگر جوامع صنعتی، کون یا صیرورت تاریخی را، درونی کرده و محرک توسعهٔ خود شناخته‌اند، اقوام فاقد کتابت می‌کوشند، به هر وسیله، حیّز زمان را زایل سازند تا به حفظ تعادل و توازن خویش در هنگامهٔ هستی نایل آیند.

این معنی را همچنانکه قبلاً به اشاره گفتیم، کلودلوی استروس در کتابش Pensée sauvage (۱۹۶۲) بسط داده و پرورانده است. موضوع اصلی کتاب، روشن ساختن جنبهٔ منطقی و مفهومی تفکّر اقوام فاقد خط و کتابت (یعنی کارکرد فکر قادر به طبقه‌بندی، خاص اقوام دور مانده از تمدن، که از دنیای نباتات و حیوانات آگاهی‌های دقیقی دارند، فی‌المثل در توتمیسم)، در ردّ نظر کسانی است که خاصه بر صورت انفعالی و عاطفی آن فکر، تأکید داشته‌اند. لوی استروس در این راه تا آنجا پیش می‌رود که همبستگی فکر «مهار نشده» را با بعضی اشکال فکر و بیان در جوامع امروزی غرب، نمایان می‌سازد و در باب مسألهٔ تاریخ و ارزش‌گذاری بی‌قید و شرط آن که یکی از وجوه شاخص و ممتاز تضاد فکر «متمدن» با اندیشهٔ «مهار نشده» است، چون و چرا می‌کند، و به این نتیجه می‌رسد که در عرصهٔ تفکر آن اقوام، مشتمل بر طبقه‌بندیهای بس دقیق گیاهان و جانوران و انتساب گروههای مشخص افراد و اشخاص به آن رده‌ها، قلمرو تأملات نظری‌ای فارغ از دلمشغولی‌های سودجویی، هست و آن طبقه‌بندی‌ها و تناظرات دقیق، منحصراً ناشی از دلمشغولیهای سودجویانه و مصلحت‌اندیشانه (utilitaire)، نیست، چنانکه در تراز و مرتبهٔ فرهنگ، ستایش بعضی اقوام و جماعات استرالیایی برای ظرائف و ریزه‌کاری‌ها و پیچیدگی‌های نظام‌های زناشویی، و کنجکاوی‌شان برای شناخت سازمان‌های زناشویی اقوام و جماعات همسایه، نشانگر همین استقلال تأملات نظری است. به اعتقاد وی، وجه امتیاز و افتراق فکر مهار نشده از فکر علمی، جنبهٔ سودجوئی و عاطفی فکر مهار نشده

۱ـ همان.

نیست، بلکه حس تحقیری است که در حق «اصل صرفه‌جویی» دارد که می‌گوید باید همهٔ نظام‌ها را به یک نظام که به علت قدرت تأثیر فنی‌اش در سراسر طبیعت، کارسازتر و ثمربخش‌تر از دیگر نظام‌ها است، تأویل کرد. بنابراین، فکر «رها شده»، نوعی منطق حسّی (logique du sensible)بینان می‌نهد که به سبب خصیصهٔ حسی‌اش، با فکر علمی تعارض دارد، ولی به بعضی اشکال کار و فعالیت در جوامع امروزی از قبیل پرداختن به هنر و «خرده ریزکاری» (bricolage) نزدیک است، و همانگونه که خرده‌ریز کار با اشیاء خرده‌ریز، چیزهای جدیدی می‌سازد، فکر اساطیری نیز با ترکیب خرده‌ریز وقایع، ساختارهایی می‌آفریند، حال آنکه علم به برکت ساختارهایی که می‌پردازد، یعنی فرضیه‌ها و نظریات علمی، وسایل و ابزارهای مورد نیازش را می‌سازد و به نتایج دلخواه می‌رسد. اما نقش مقدم و غالب ساختار در تفکّر اساطیری و طبقه‌بندی‌های توتمی و نظامهای زناشویی، با این آرمان اندیشهٔ «مهار نشده» مطابقت دارد که سازمان ثابت و استوار جامعه را (که نظام زناشویی به رغم جنگ‌ها و دگرگونیهای جمعیت، حافظ تعادل آن است)، و نیز بینشی از جهان را (که با اتکاء و استناد به طبیعت در توتمیسم، به نظام توالی و تتابع تن درنمی‌دهد، و زمان را در نظام بستهٔ تکرار، نقض و باطل می‌کند)، علیه حادثات و گردش تاریخ، محفوظ نگاه دارد. به فرجام، اسطوره با جای دادن واقعه‌ای که مبنای تاریخ است در خارج از تاریخ، مرجعیّت تکرار و تقدم ساختار بر توالی را، در بطن تاریخ، اعتبار می‌بخشد، زیرا هر واقعه در تاریخ، ممکن است با یکی از اجزاء اسطوره متناظر گردد و مطابقت یابد، و چنانکه می‌دانیم خصیصهٔ اساطیر حاکی از منشأ و اصل، برتری ساختار بر محتوی، یا به تعبیر لوی استروس، تقدم «نحو» (syntaxe) بر معنی‌شناسی (sémantique) است. بدینگونه فکر اقوام دور مانده از تمدن، ناظر به نفی صیرورت تاریخی نیست، بلکه حاکی از تصدیق آن، به مثابهٔ قالبی بی‌محتوی است.

نظام‌پردازی یا تنظیم این تلاش برای طبقه‌بندی، در تفکّر اقوام یاد شده، به قدری پیشرفته و تکامل یافته است که دامنه‌اش حتی به افراد (که به عنوان نوع در ردهٔ جانداران جای دارند) و به نظام نامگذاری آنان که جای هر کس را در گروه اجتماعی تعیین می‌کند نیز کشیده می‌شود. همانگونه که در مورد هنر و «خرده‌ریزکاری» دیدیم، لوی استروس این دید را با بعضی رسوم جوامع امروز غرب از قبیل دادن نام‌های خاص به حیوانات وحشی یا اهلی و به اسب‌های مسابقات اسب‌دوانی، و به

گُل‌ها، برابر می‌نهد. و از رهگذر این قیاس‌ها و تشابهات، خاطرنشان می‌سازد که چرا رسوم ابتدایی، برای ما افسون کننده‌اند. به اعتقاد وی، آن رسوم، مورث احساس متضاد انس و غرابت‌اند، چون در واقع با رسوم مردم امروز، مشابهت دارند و از این رسوم، تصویری معماآمیز عرضه می‌دارند که شاهدان را به کشف رموزشان برمی‌انگیزد.

لوی استروس در فصل آخر کتاب، پس از بحث در باب مفهوم جوامع امروزی از تاریخ که با مفهوم «اندیشهٔ مهار نشده» از تاریخ، تضاد فاحش دارد، به نقد مفهوم تاریخ در کتاب «نقدِ عقل دیالکتیکی» ژان پل سارتر می‌پردازد. سارتر در این کتاب، با تأیید اولویت مطلق تاریخ، تاریخ را از حرکت، حرکتی که در فکر دیالکتیکی هست و آدمی بدان وسیله می‌خواهد به کلیت جهان و خود دست یابد، کلیتی که هرگز صورت اتمام نمی‌پذیرد، جدایی‌ناپذیر می‌داند. لوی استروس، معنی و مفهوم نظام‌های بسته را که اندیشهٔ اقوام دور مانده از تمدن، در طبقه‌بندی‌ها و اساطیر و سازمان خویشاوندی و زناشویی‌شان منظور دارد، با «کلیت» (totalisation) ژان پل سارتر مقابل می‌نهد. به زعم لوی استروس، فقط فکر تحلیلی قادر به کشف و فهم این نظام‌هاست. وی به برتری و اولویت فکر دیالکتیکی، همچون سارتر، اعتقاد دارد، اما برخلاف سارتر، فکر تحلیلی و فکر دیالکتیکی را مخالف و معارض هم نمی‌بیند، بلکه در تفکّر و عقل دیالکتیکی سارتر، به دیدهٔ تفکّر و عقل تحلیلی‌ای پیشرو، می‌نگرد. لوی استروس نیز چون سارتر، خود را مادی‌گرا و مارکسیست می‌داند، امّا در امتیازی که سارتر برای تفکر جامع و شامل (totalisant) آدمی قائل است، بهره‌ای از ایدآلیسم تشخیص و تمیز می‌دهد و قصدش این است که با ابزار فکر تحلیلی که در علوم طبیعی کارساز و ثمربخش است، در جوامع مختلف انسانی، به کاوش بپردازد، یا آن فکر را در علوم انسانی به کار اندازد، به امید دستیابی به ساختارهای ثابت و پایدار در جوامع مختلف بشری که دست آخر به قوانین ثابت فکر و منطق و از آن رهگذر به خواص مادی مغز، بازمی‌گردند.

اما به گفتهٔ صاحبنظران، این فلسفهٔ مادی لوی استروس، از مارکسیسم دور می‌افتد و به مذهب تحصّلی (Positivisme) می‌انجامد. منتهی سعی وی در نفی و انکار اولویت تاریخ، از طریق بررسی فکر «مهار نشده»، کوششی است برای استقرار دوبارهٔ آدمی در دامان طبیعت، بدانگونه که در فکر اقوام دور مانده از تمدن، مشاهده

می‌شود. چون فکر علی‌العموم (یا آن فکر) با ایجاد ساختارها، میان آدمی و طبیعت، در طول تاریخ، فاصله نمی‌اندازد، فاصله‌ای که همواره بیشتر می‌شود (برخلاف آنچه که تاریخ به نحوی فزاینده می‌کند)، بلکه برعکس با منطق خاص خود، سعی در ترکیب اضداد و ضدین دارد. ازینرو فکر اقوام «وحشی»، قلمرو ممتازی است برای بررسی تناظرات میان انسان و طبیعت، در بطن نظامی بسته[۱].

مذهب اصالت ساختار، این عقلانیت (rationalité) سرّی و پنهان را نه تنها در روابط فرد با خانواده و جامعه‌اش، بلکه در سراسر فرهنگهای عالم، کشف می‌کند. بدینگونه تخالف و تنازع خودآگاهی - ناخودآگاهی، فرد - جمع، روبنا - زیربنا، در قبال یا به سود انسجامی منطقی که موجب وحدت سطوح و مراتب مختلف است، رنگ می‌بازد[۲].

مجمل کلام آنکه ساختارگرایی سه خواست دارد که در این چند مثال به عنوان نمونه بدانها اشاره رفت، و اجمالاً عبارتند از:

۱ - کشف تعیین کننده‌ترین ساختار و صورتبندی‌های پنهان در وراء ظواهر، آنچنانکه کارل مارکس یا گاستون باشلار می‌کنند.

۲ - آشکار گردانیدن دستگاههای (سیستم) روابط و نظم و ترتیب آنها.

۳ - قیاس جوامع و فرهنگهای مختلف با یکدیگر خاصه به علت اختلافاتشان و امکان‌پذیر ساختن ترجمانی متقابل فرهنگهای گوناگون به هم، یعنی فراهم آوردن امکان تفهیم و تفاهم متقابل.

بنابراین هدف به طور کلی، بازیابی ساختاری واحد در مجموعه‌های مختلف مشابه است. بدینگونه لوی استروس می‌کوشد تا الگویی یگانه در بازی‌ها و اساطیر و آداب و رسوم و جامه‌ها و همهٔ عناصر متشکلهٔ فرهنگ که آشکارا گوناگون و گونه‌گون‌اند بیابد. اما این مذهب ضد اصالت کارویژهٔ (Antifonctionalisme) لوی استروس که ساختار را نخستین واقعیت و نه ثمرهٔ حیات اجتماعی می‌داند، مورد ایراد بسیار کسان: ژرژگورویچ، و ژان پل‌سارتر و پل ریکور (P.Ricoeur) و هنری لوفور (H.Lefébvre) و ژان پیاژه و دیگران قرار گرفته است.

گورویچ با لوی استروس سخت به معارضه برخاسته، شیوهٔ تفسیر و تعبیر او را که

۱ـ همان.

2- Lucien Sebag, Marxisme et structuralisme, 1964.

عبارت است از شناسایی یا تشخیص «ساختار منطقی جهانشمولی در بینان هر جامعه»، مردود دانسته است و نیز مبنای فلسفی چنین بینشی را که همانا قبول ضمنی «شعوری متعالی و جهانی» است انکار کرده است.

به اعتقاد جامعه‌شناسان منکر اصالت ساختار، لوی استروس ساختار را کشف می‌کند، اما در عین حال تاریخ را نیز نادیده می‌گیرد یا منظور نمی‌دارد و این بینشِ اعراض از انسان‌گرایی و تاریخیگری، دارای عواقب سنگینی است. به زعم آنان، لوی استروس هرگز از خود نپرسیده منشأ جامعهٔ مورد مطالعه‌اش چیست، و آن جامعه، چه راهی پیموده و چه تحولی داشته است؟ بلکه همچون زبان‌شناس، آن را بسان نظامی بسته و بی‌حرکت، در مطالعه گرفته است. اما لوی استروس خود از این امر معذّب نیست. روش علمی به نظر وی ایجاب می‌کند که پژوهشگر به یک دادهٔ دقیق توجه داشته باشد، نه به فرایندهای مبهم که در سیر و حرکتند. تحول از دیدگاه دانشی مرد، به گفتهٔ لوی استروس، عبارت است از توالی ساختارهایی که روی هم قرار می‌گیرند (یا بر هم سوار می‌شوند) و باید آنها را تک تک و جداگانه مورد مطالعه و بررسی قرار داد. و در اینجا گویی به نظر باطل (یا متناقض)نمای زنون بازگشت می‌کنیم که می‌گفت تیر که از چلهٔ کمان پرتاب شده بی‌حرکت است، چون همواره در یک نقطه قرار دارد. وقتی در نقطهٔ A و وقتی دیگر در نقطهٔ B. ازینرو سارتر در نقد ساختارگرایی می‌گفت: چنین نگرشی به تاریخ بدان می‌ماند که «سینما را به خاطر چراغ جادو رها کنیم»[1].

از این رو به اعتقاد منتقدانِ ساختارگرایی از لحاظ جامعه‌شناسی، اگر ساختارگرایی می‌تواند تکامل را به عنوان توالی ساختارها توضیح کند، قادر به توجیه و تعلیل گسیختگی و انفجار و انقلاب نیست. در واقع نظریهٔ نظم است نه نظریهٔ بی‌نظمی و در پی‌جویی و تفسیر اغتشاش، ناکام می‌ماند. حال جان کلام دانستن این نکته است که آیا پیوستگی و استمرار و سازش، از گسستگی و انقطاع و تضاد، سرانجام‌بخش‌تر است یا نه؟ اما آیا نفی انسان به عنوان خالق و آفریننده (ولی مگر این نفی، خود مخلوق ذهن انسان خالق نیست؟) ما را به موجبیتی کهن بازپس نمی‌برد؟ و در اینصورت، آدمی قربانی ماشینی دوزخی و همانند قهرمان سوفوکل نمی‌شود؟ به قول سارتر، شاید آدمی همان کسی است که ساخته و پرداختهٔ ساختارهاست، «اما

1- Jean - François Khan, Express,21-27 Aout 1967.

مسأله دانستن این نکته است که انسان به نوبهٔ خود با آنچه ازو ساخته‌اند، چه می‌کند»[۱].

به اعتقاد ژرژ بالاندیه (G.Balandier) : ساختارگرایی، جوامع و فرهنگها را به صورت دستگاههای ارتباطی بسته دیده، یا به آن دستگاهها تقلیل و تنزل داده، و با الهام از منطق و ریاضیات جدید، روابط و دستگاه‌ها و ترکیبات آنها را (بیش از عناصر - یعنی گروهها و افرادی که با روابط مزبور، به هم پیوسته‌اند) در مطالعه گرفته، و در این راه تا آنجا پیش رفته که سرانجام شکل‌های انتزاعی را جایگزین واقعیاتی کرده که «شکل»های مزبور، می‌بایست توجیه کنندهٔ آن واقعیات باشند.

این تقلیل پدیده‌ها به الگوی ریاضی، بر وفق روش ساختارگرایی، موجب ساده کردن پدیده‌های اجتماعی می‌شود، به نحوی که در علوم اجتماعی تقریباً بیسابقه است، یا آن سادگی به ندرت مشاهده شده، و به همین جهت، موارد کاربرد روش ساختارگرایی در علوم اجتماعی، اندک بوده است. ازینرو ساختارگرایی ممکن نیست با علوم اجتماعی که انواع و اشکال مختلف دارند، خلط شود، همانگونه که جامعه‌شناسی «گروههای خرد» یا گروهکها، فقط جزئی از جامعه‌شناسی است. البته ساختارگرایی، تاریخ وپراکسیس[۲] (Praxis) را کلاً نادیده نمی‌گیرد، اما در تاریخ (همچون، گرماس M.A.Greimas) به چشم «بست» می‌نگرد، نه به دیدهٔ «گشاد»، و آن را بیشتر «بازدارنده» می‌داند، نه «به کار اندازنده»، تا آنجا که در نهایت، فقط جوامع سنتی، اسیر وبندیِ تاریخی بسته، بااین جهان‌نگری یاشیوهٔ دید، بیشتر مناسبت می‌یابند.

بنابراین به گفتهٔ ژرژ بالاندیه، مطلب اساسی این است که به ساختارهای اجتماعی، پویایی اعطا کنیم و فقط نظام صوری و روابطی را که ساختار اجتماعی متضمن آنهاست، در نظر نداشته‌باشیم. و متأسفانه این ابهام در مذهب اصالت ساختار (تصدیق تاریخ یا نفی و انکار آن)، تحریف ساختارگرایی و تبدیل آن را به نوعی مرام و مسلک تسهیل می‌کند، ولی حقیقت این است که اگر نظام هست که هست، تغییر هم هست[۳].

بعضی مارکسیست‌ها نیز، چنانکه انتظار می‌رفت، به شدت از ساختارگرایی انتقاد

۱ـ همان.

۲ـ کنش، عمل، در فلسفهٔ مارکسیسم، مجموعه فعالیتهایی که ناظر به تغییر دادن جهان‌اند، خاصه وسایل تولیدی که مبنای ساختارهای اجتماعی است، و در مذهب قیام ظهوری سارتر، نحوهٔ تجلی وجود در تاریخ.

3- Le Nouvel observateur, Février,1967.

کرده، آنرا فرمالیسم ناب و فلسفهٔ جزمی جدیدی که فقط بر نظریه‌پردازی مبتنی است، می‌دانند و در مقابل تحلیل ساختاری که به زعمشان بی‌اعتبار است، به تحلیل تاریخی، اعتقاد دارند[۱]. (امّا نکته جالب اینکه در بطن مارکسیسم، نهضتی نضج گرفت که با نظریات ساختاری توافق داشت، و ازینرو پیشوای آن نهضت، یعنی لویی آلتوسر را همتای کلودلوی استروس و میشل فوکو و لاکان دانستند. لویی آلتوسر، مارکسیسم ناب («ساختاری») عاری از پیرایهٔ تفسیرها و حشو و زوائد مصلحت‌بینی‌های سیاسی و کار تبلیغاتی را که همه دستاورد آدمهاست، احیاء کرد، و به همین علت ساختارگرا پنداشته شد).

نظیر همین انتقادات از جانب بعضی روانشناسان نیز ایراد شده است. روانشناسان پیرو روانشناسی «شکل» یا ساخت[۲] که از منابع عمدهٔ ساختارگرایی است (خاصه Kurt Lewin)، به تضادی که میان ساختار و کون یا صیرورت (تجدد و حدوث) هست، به نحوی که آندو همزمان مورد نظر نمی‌توانند بود، توجه دارند. ولی ساختارگرایی «دیالکتیکی» یا «تکوینی» (لوسین گلدمن)، فقط ساختارهای «همزمان» (Synchronique) (متعلق به لحظه‌ای از صیرورت اجتماعی یا روانی) را مورد توجه قرار نمی‌دهد، بلکه در ضمن می‌کوشد تا قوانین و ساختار صیرورت را نیز بشناسد. این ساختارگرایی دیالکتیکی در جامعه‌شناسی (نظریهٔ لوسین گلدمن) به هگل و مارکس و گئورگ لوکاچ استناد می‌کند، و در روانشناسی، به تحقیقات هنری والن

۱ـ منتقد مارکسیستی می‌نویسد: رومن یاکوبسون جایی می‌گوید بلبل حتی اگر در جمع ماکیان بسر برد، هرگز چون خروس نخواهد خواند، بلکه همواره بسان بلبلان چهچه خواهد زد؛ حال آنکه کودکی از قبیلهٔ Bororo اگر در خردسالی به فرانسه آید، زبان فرانسه را چون فرانسویان خواهد آموخت. آیا این بدان معنی است که بشر بیش از بلبل، تابع مناسبات خارجی‌است؟ و این بشر نیست که به زبان خارجی سخن می‌گوید، بلکه نوعی زبان از دهان بشر سخن می‌گوید (دوسوسور)؟ و این بشر نیست که از طریق اساطیر می‌اندیشد. بلکه اساطیر برای بشر می‌اندیشند؟ برعکس. معنای این سخن اینست که بشر آفرینندهٔ ابزارکار و زبان، از سلطهٔ طبیعت رهایی یافته است و آفرینندهٔ فرهنگ شده است و همواره در قبال طبیعت، آزادی بیشتر به دست آورده است.

Henrl Wald, Studrure, Structural, Structuralisme, Diogène, no 66, 1969.

۲ـ نظریهٔ گشتالت (Gestalt Théorie)، یا نظریهٔ شکل کلّی و ساخت یعنی سازمانی که در آن، خواص اجزاء، تابع کل‌اند.

(H.Wallon) و ژان پیاژه (J.Piaget) در زمینهٔ روانشناسی تکوینی.

به همین جهت از جمله بزرگترین منتقدین لوی استروس، استاد فقید ژان پیاژه است که می‌گوید: پیشوای کنونی انسان‌شناسی اجتماعی و فرهنگی، لوی استروس، الگوهای ساختاری خود را مستقیماً از زبانشناسی و جبر و مقابلهٔ عمومی استخراج کرده است. بسیاری از ساختارگرایان این اندیشهٔ دوسوسور را که ساختارها مستقل از تاریخ‌اند، پذیرفته‌اند. غالب آنان با تکوین روان (Psychogenèse) و تاریخ، میانه‌ای ندارند، و با اینهمه، ساختارها را به ذوات و جوهرهای متعال تبدیل نمی‌کنند.[۱] کلودلوی استروس به دوام و بقاء و پایندگی طبیعت انسان قائل است، و ساختارگرایی انسان‌شناختی وی، الگوئیست که نه کنشی (فونکسیونل) است، و نه تکوینی و نه تاریخی، بلکه استنتاجی است[۲]. وی در توضیح ساختار می‌گوید: اگر، چنان که معتقدیم، فعالیت ناخودآگاه روح، الزام اشکال و صور به معنایی واحد است و اگر این اشکال و صور، برای هر روحی، اعم از قدیم و جدید و بدوی و متمدن، اساساً ثابتند و بررسی کار ویژه‌های نمادی بدانگونه که در زبان ظاهر می‌شوند، این واقعیت را به نحوی درخشان اثبات می‌کند، پس با دست‌یابی به ساختار ناخودآگاهِ زیرینِ هر نهاد و هر رسم و آئین، در واقع، اصل معتبر توجیه‌کنندهٔ دیگر نهادها و رسوم را یافته‌ایم. این روح لایتغیر انسان یا فعالیت ناخودآگاه روح، برای لوی استروس عبارتست از نظام‌شاکله‌های مفهومی (یا مفهوم‌ساز) که بین زیربنا و روبنا جای دارند. بنابراین وی به تقدم قوهٔ فاهمه و عاقله یا روح انسانی بر مقوله‌های اجتماعی قائل است، برخلاف دورکم که تقدم امر اجتماعی بر عقل را باور دارد. پس این ساختارگرایی، تکوین و تاریخ را دست کم می‌گیرد[۳].

با اینهمه از یاد نباید برد که امروزه ساختار گرایی در همهٔ علوم انسانی اهمیتی روزافزون کسب کرده، در ادبیات و نقد ادبی، نهضتی پدید آورده که دو تن از نمایندگان نامدارش میشل فوکو (M.Foucault) و رولان بارت (R.Barthes) اند.[۴]

1- Jean Piaget, le structuralisme, 1970,P.75.

۲ـ همان ، ص ۹۰.

۳ـ همان، از صفحه ۹۴ تا ۱۰۰.

۴- برای کسب اطلاعات مشروح در این باب ر.ک. به کتاب ممتع بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، سال ۱۳۷۰.

جلال ستاری

ژرژ دومزیل (Georges Damézil)

دانشمند فرانسوی ژرژدومزیل، اسطوره‌شناس سترگ قرن ما، در ۱۸۹۸ چشم به جهان گشود و در ۱۱ اکتبر ۱۹۸۶، در ۸۸ سالگی درگذشت. در عین‌حال باستانشناس و زبانشناس و اسطوره‌شناس و تاریخ‌دان بود. در حدود بیست زبان می‌دانست، از جمله یونانی (قدیم) و سانسکریت و لاتینی و روسی و ترکی و قفقازی و ارمنی و زبانهای باستانی ایران[1] ... صدها مقاله و در حدود پنجاه تألیف به یادگار گذاشت. فروتنانه خود را نه نظریّه‌پرداز و فیلسوف، بلکه فقط مورخ و واقعه‌نگار و پژوهنده در تاریخ تطبیقی می‌دانست و در سراسر عمر، با وسواس، تحقیقات علمیش را مرتباً تصحیح و تنقیح کرد و از سر گرفت و خاصه از تعمیم‌های شتابزده پرهیز داشت.

۱- دومزیل در حدود ده زبان رایج در قفقاز، یعنی: گرجی، چچنی، اینگوشی، چرکسی، ابخازی، اوبیخی و... را با همهٔ گویشهای گوناگون آنها فراگرفته بود. زبانهای مختلف چرکسی، اوبیخی،ابخازی و... در عین‌حال که خویشاوندند، بسیار مشکل‌اند. مثلاً اوبیخی، ۸۰ حرف گنگ و فقط دو حرف صدادار دارد!

روش دومزیل، بیشتر قیاس است تا تفسیر، برخلاف فروید فی‌المثل که مبنای روشش، تفسیر معانی است. البته گفتن ندارد که روش قیاس و تطبیق دومزیل، بسانِ «روشِ همسنجی» بعضی، سطحی و سرسری که موجب تعمیم‌های شتابزده شود (چنانکه مثلاً دو داستان: یکی از شاهنامه و دیگری مجلسی از تعزیه را کنار هم بگذارند و بگویند ببینید چقدر همانندند؟) نیست، بلکه چنانکه خود می‌گوید: روش «قیاس، مفصل‌بندی اجزاء را روشن می‌کند، اما این مفصل‌بندی باید قبلاً از راه نقد و بررسی ژرفانگر، کشف و ظاهر شده باشد». به بیانی دیگر، دومزیل، واقعیاتی را با هم قیاس می‌کند که قبلاً از راه تحلیل و غوررسی، به عمقشان دست یافته است، و در آن عمق است که معنای شامل و نیز علل و انگیزه‌های موجبهٔ آن واقعیات، بازیافته و معلوم می‌شود.

کشف بزرگ دومزیل که از گشت و گذارها و تأمل و سیر و نظر طولانیش در اساطیر هند و اروپایی حاصل آمده و دومزیل به مرور آنرا دقیق‌تر و ظریف‌تر و مستندتر و مستدل‌تر ساخته است، اینست که خصلت ممتاز ایدئولوژی هند و اروپایی، قول به سه کار ویژه است:

کارویژهٔ اول: پادشاهی یا فرمانروایی جادویی و قضایی و مذهبی و خردمندانه.

کارویژهٔ دوم: جنگجویی.

کارویژهٔ سوم: برکت و نعمت و آبادانی.

این ساختار سه بخشی، گواه بر آنست که اقوام هند و اروپایی، نوع یا نحوهٔ واحد اندیشه و تفکّری، مبنی بر هماهنگی و توازن سه کارویژهٔ شهریاری و رزم و کسب و کار را به میراث برده‌اند. به سخنی دیگر، میان اقوام هند و اروپایی، از سواحل بالتیک و دریای شمال تا ایران و هند، متکلم به زبانهای سانسکریت و ایرانی و یونانی و لاتینی و ژرمنی و سلتی و غیره... مناسباتی ساختاری در مرام و مسلک که همان جهان‌نگری واحدی مشتمل بر ایدئولوژی سه کارویژه است و آن جهان‌نگری خاصه در اسطوره انعکاس یافته، برقرار شده است.

در هند، سه طبقهٔ اجتماعی بوده است: نخستین، برهمنان؛ دومین، جنگجویان و سلحشوران [کشاتریا (راجنیا Rajanya و کشاتریا Ksatriya)]؛ سومین کشاورزان و برزیگران (ویشیا Vaiçya) .

این سه کارویژه، در قدیم‌ترین مذهب هند، یعنی مذهب ودایی نیز به چشم

می‌خورد: مظهر نخستین، یعنی فرمانروایی و شهریاری، جفت میترا - وارونا‌ست که انسان برابر و همتایشان، شاه - کاهن است. دوّمین کارویژه، یعنی جنگ را ایندرا (Indra) تصویر می‌کند. سوّمین یعنی برکت، توسطّ دو آشوین (Açvin، خدای آسمانی) همزاد، یا دوناساتیا (Nasatya) توأمان به نمایش درآمده است که در کنارشان، پوشان (Pûchan) خدای گله‌ها هست و ساراسواتی (Sarasvati) الههٔ جویبار و رود.

در مهابهاراتا نیز همین کار یژه‌های سه‌گانه انعکاس یافته است.

در ایران، فریدون پس از آزمون پسرانش که سه تن‌اند، جهان را میان آنان قسمت می‌کند: به سلم که خواستار مال و خواستهٔ بسیار بود؛ سرزمین روم را می‌بخشد؛ به تور که طالب دلاوری است؛ توران را؛ و به ایرج که جوانترین آنهاست، و خواهان قانون و آئین و دین و داد، ایران را که سرزمین میانی و برترین پادشاهی است.

نهفته چو بیرون کشید از نهان　　به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور دگر ترک و چین　　سیم داشت گردان و ایران زمین

زمینهٔ ولادت زرتشت نیز آنچنانکه کای بار (Kaj Barr) براساس تحقیقات دومزیل نشان داده، با ترکیب سه اصل که یکی فرمانروایی و دومی جنگاوری و سومین مبدأ قدرت جسمانی است، فراهم آمد.

سه کار ویژه به ترتیب: ۲ - ۳ - ۱ در کتیبه‌ای از داریوش هخامنشی که از اهورا مزدا می‌خواهد تا پادشاهیش را از گزند دشمنان و خشکسالی و دروغ نگاه دارد، انعکاس یافته است. دروغ در اینجا نشانهٔ نشناختن حقوق شاهان و فرمانروایان و پاس نداشتن آنهاست.

الههٔ آناهیتا، ونوس ایرانی، که قبلاًدانشمندی آلمانی اورابا الههٔ هندو ساراسواتی قیاس کرده بود، نامی سه‌گانه دارد: اردویسورا آناهیتا(Ardvi Sura Anahita) که مظهر «آب و آبادانی و نیرومندی و پاکی» است، یعنی همان سه کار ویژهٔ باروری، جنگاوری و دینداری (به طور نظری برترین کار ویژه[1]).

1-G.Dumézil, Trapeia, Cinq essai de philologie comparée indo - européenne, 1947, P.55-56.

G.Dumézil, Naissance d'Archange.Essai sur la formation de la théologie zoroastrienne,1943.

در روم، Flamine های اعظم (کاهنان خدمتگزار خدایی خاص) سه تن بودند، یکی کاهن ویژهٔ برترین خدای، ژوپیتر؛ دوّم، کاهن خدای جنگ، مارس؛ سوم، کاهن خدای پشتیبان کشاورزان : Quirinus که فقط به کشت و زرع اشتغال داشت و نامش تقریباً به همان معنای «ویشیا» است.

در اسکاندیناوی (سوئد) نیز خدایان سه‌گانهٔ: Odhin (شاه) یا مقوله و فقرهٔ سحر و جادو و دین، Thôrr (جنگ) و Freyr (مردم) یا نعمت و فراوانی در صلح و آرامش، معرّف همان کارویژه‌های سه‌گانه‌اند.

همانگونه که در وداها، Mitra، «خدای حاکم قانون‌گذار» است و وارونا، «خدای فرمانروای جادوگر»؛ Tyr، خدای بزرگ ژرمنی نیز، مظهر قانون و رعایت حقوق است؛ و Odhin، برترن استاد سحر و جادو (اعم از Rune یعنی علامات کتابت ژرمنی که از آغاز تا اواسط قرون وسطی کاربرد جادویی داشت و قدرت پیشگویی و غیبدانی و مسخ شدن به صورت جانوران).

دومزیل افسانه‌ای از سکائیان (چادرنشینان و کوچندگان ایرانی) را که هرودوت نقل کرده، بدینقرار که در دوران پادشاهی سه شاه که فرزندان نخستین سکایی بودند، «از آسمان، چندین ابزار زرین: خیش و یوغی و تبری و جامی، در سرزمین سکائیان فرود افتاد» که جوانترین پسر آنها را به دست آورد، چنین تفسیر می‌کند که برادر کوچکین، علامات سه کارویژه را تصاحب کرد: خیش و یوغ، نمودگار کشاورزی و دامداری‌اند؛ تبر، نشانهٔ جنگ؛ و جام نمودار دین و آئین که به طور نظری، حاکم و فرمانرواست[1].

حماسهٔ قوم Ossète قفقاز که بازماندهٔ سکائیان‌اند و حماسه‌شان مشتمل بر سه گروه یا سه خانوادهٔ دانایان و توانگران و زورمندان است، نیز نمایشگر همان ایدئولوژی سه کار ویژه است. این Ossète های قفقاز، قفقازی اصل نیستند، بلکه اخلاف سکائیان‌اند و به زبانی ایرانی که از زبان سکایی مشتق شده، سخن می‌گویند و سنن و روایاتی شفاهی که از خانوادهٔ هند و ایرانی است با قدمت چندین هزار ساله، دارند.

در داستان آرتور شاه، اشیاء سحرآمیزی که در کاخ شاه ماهیگیر نگاهداری می‌شود، یعنی شمشیر و نیزه‌ای که از آن خون می‌چکد، و جام (جهان‌نمای) گرال

1- G.Dumézil,Mythe et épopée,I,1968, P.586-588.

(Graal) و بشقاب چوبی برای پاره پاره کردن گوشت (یا ظرف غذا)، به ترتیب، نمودار دومین و اولین و سومین کارویژه‌اند.

انعقاد نطفهٔ آرتور شاه به قسمی است که کاربرد هر سه کارویژه را ایجاب می‌کند، بدین معنی که شاهی (پدر آرتور) بر زن دوک یا امیری شیفته می‌شود، و به وی هدیه‌های گرانبها می‌بخشد؛ اما زن، دست ردّ بر سینه‌اش می‌نهد. آنگاه شاه به جنگی بی‌امان با امیر خویش می‌پردازد، اما باز کاری از پیش نمی‌برد، و به کام دل نمی‌رسد، و سرانجام به یاری مرلن (Merlin) جادوگر، به سیمای شوهر زن درمی‌آید، با وی می‌آرامد و از این آمیزش، پسری به دنیا می‌آید که آرتور شاه آتی است.

آرتور شاه خود پس از پیروزی در سه آزمون، بر تخت شهریاری می‌نشیند که هر یک از آن سه آزمون، نمودار توانایی و چیرگی وی در قلمروی خاص است: بیرون کشیدن شمشیر از سنگ (کارویژهٔ دوم)، دادن پاسخی خردمندانه و درست (کارویژهٔ اول) و تقسیم عاقلانهٔ ثروت (کارویژهٔ سوم).

منظومهٔ حماسی ناربونی‌ها (Narbonnais) هم که داستان کنت ناربون و فرزندان اوست، و به زبان فرانسهٔ قدیم، در آغاز قرن سیزدهم میلادی سروده شده، جلوه‌گر همان سه کارویژهٔ اجتماعی است. بنابراین در اروپای قرون وسطی هم الگوی سه کارویژه وجود داشته است.

تقسیم سه‌گانهٔ جامعهٔ فرانسهٔ پیش از انقلاب، به سه ردهٔ روحانیون و اشراف و طبقهٔ سوم، نیز بازتابی از همان سه کارویژه است. و در اینجا، ذکر توضیحی ضرور می‌نماید.

در حدود قرن دهم میلادی، مسیحیت مغرب‌زمین، در بعضی مضامین تورات، ساختار سه بخشی هند و اروپایی را منعکس می‌بیند. بدینگونه که از سه پسر نوح که رمزهای سه نظام اجتماعی و مظاهر مجسم سه کارویژه محسوب می‌شوند، سام و یافث نمودار لایه‌های روحانیون و جنگجویانند، و حام، نمودگارِ لایهٔ روستائیان و برزیگران برده. همچنین سه مصیبت و بلای آسمانی: شیوع بیماری و جنگ و قحطسالی (که در مکاشفات، با سه شهسوار، یا سه تیری که بالاپوش مریم بتول سدّ راه آنها می‌شود، تمثیل شده)، صور منفی سه کارویژه‌اند که مورد بی‌اعتنایی و اهمال قرار گرفته‌اند: یعنی بیماری واگیردار که رمز گناه است، پارسایی را زیر پا نهاده؛ و

خسارات جنگ و خصومت ویرانساز، قدرت و نیرو را از بین برده؛ و بروز و گسترش قحط و غلا و گرسنگی، نعمت و خیر و برکت را نابود کرده است.

دومزیل که نظام سه کار ویژهٔ قداست یا روحانیت و قدرت و نعمت را مختص به هند و اروپائیان می‌داند، معتقد است که اندراج این الگوی سه بخشی در قالبی که از آغاز صبغه‌ای متفاوت داشت، به دست سلت‌های حافظ و ناشر سنن هند و اروپایی در مسیحیت، صورت گرفته است. و بعداً روشنفکران قرون وسطی، مضمون جامعهٔ سه بخشی را که چون گنجی نهفته در خاک یا همچون آتش زیر خاکستر بود، از مخزن حافظهٔ جمعی بیرون کشیدند، چون با مرام و مسلکشان سازگاری داشت. زیرا تحمیل الگوی: مردان جنگ و مردان عبادت و مردان کار به جامعه، نیرنگی بود برای غلبه بر مبارزات طبقاتی.

به اعتقاد[1] Jacques Le Goff، صاحبنظر والامقام در تاریخ قرون وسطی، پذیرش این الگو در قرون میانه، دو علت عمده داشته است: یکی «پیوستن» از لحاظ مرام و مسلک به طبقهٔ اجتماعی‌ای که سر برمی‌آورد (یعنی طبقهٔ زحمتکشان)، یا قبول آن طبقه از نظر عقیدتی و دو دیگر، توجیه تعادل یا موازنهٔ اجتماعی نوظهور به سبب «خروج» طبقهٔ سوّم. دین و نیروی جسمانی، به سهولت پذیرفته یا بر همه بار می‌شدند، اما نیروی کار می‌بایست حقِ اهلیّت بیابد و ارزش اجتماعی و معنوی کسب کند. این نظام سوم یعنی نظام کار، د ر غرب میان قرون ۹ و ۱۱ پدیدار می‌گردد؛ پس به رشد اقتصادی وابسته است و به همین علت، قدرتهای مادی و اجتماعی و عقلانی یعنی روشنفکران زمانه را وادار می‌کند که بپذیرندش. در اقع این کار به دست روشنفکران عصر صورت می‌گیرد که برای حصول مقصود، الگوی سه بخشی را چون ابزار عقیدتی و مرامی به کار می‌برند. یعنی به برکت آن الگو، طبقهٔ جدید را که خطرناک است، هم رام و مهار می‌کنند و هم حق‌اش را می‌شناسند و پاس می‌دارند؛ بدین وجه که در ساختاری هماهنگ و منسجم، مبتنی بر همبستگی سه نظام، جایش می‌دهند یا می‌گنجانند.

به علاوه داور و حَکَم این همبستگی، شاه است؛ و از اینرو توفیق الگوی جامعهٔ سه بخشی در قرون وسطای غرب، به ظهور قدرت سلطنت وابسته است، و به عنوان یکی از عناصر مرام سلطنت، تا سال ۱۷۸۹ (انقلاب کبیر فرانسه) باقی می‌ماند. منتهی

1- Le Nouvel Observateur, 19 Août 1968.

پیش از آن، سه نظام، جای به الگوی انعطاف‌پذیرتر و «دموکراتیک»تری پرداخته بود که همان الگوی سه «حال» یا سه «وضعیت» است.

حاصل سخن اینکه ژرژ دومزیل در سه مجلّد از کتاب عظیم Mythe et Epopée[1]، تجلیات سه کارویژه را در ادبیات: اسطوره و حماسه، به روش ویژه‌اش که قیاس است، بررسی می‌کند؛ یعنی به مقایسهٔ ادبیات حماسی و اساطیر هند و روم و قفقاز و... با یکدیگر می‌پردازد، و به سخنی دقیق‌تر، در یک جلد، تصاویر و تماثیل قهرمان و شاه و جادوگر را در ادبیات هند و اسکاندیناوی و یونان با هم قیاس می‌کند؛ در جلد دیگر، همان تصاویر را در ادبیات هند و ایران؛ و در جلد سوم، باز همان تصاویر را در ادبیات هند و ایران و ایرلند، ضمن تطبیق افسانه‌های سلتی و هند و ایرانی و لاتینی با هم. و در این پژوهش سترگ می‌کوشد تا یگانگی آغازین بسیاری از خدایان اساطیری و قهرمانان افسانه‌ای را بر آفتاب اندازد. مثلاً معلوم می‌دارد که دو شخص پاک متفاوت، در اصل هویت یگانه‌ای داشته‌اند: منظور پسر ییمه (Yima)، شاه ایرانی دوران طلایی و نجات‌بخش در آخرت و پسر Vivanghan (و یونگهان و یوسوت) که خواهری Yimak نام دارد؛ و خدای هندی یمه (Yama)، شاه مردگان، ملک‌الموت، پسر Vivasat (برابر Vivanghan) و برادر Yami (برابر Yimak) است[2].

نمونهٔ دیگر، Loki خدای اسکاندیناویائیست که خدائی دغل و نیرنگ‌باز و محتال و نابکار و دسیسه‌ساز است که همواره، به طور نامنتظر ظاهر می‌گردد و به خدایان، هم خدمت می‌کند و هم خیانت، دمدمی‌مزاج است و سرانجام نیز قربانی تردستی‌هایش می‌شود، و چون در سایه و حاشیه می‌زید، خدایی است که جایگاه و آئین پرستش و عبادی و کار ویژه دقیق صریحی ندارد، امّا از باد و آتش، تیزتک‌تر و گرم‌روتر است و در اساطیر شمال اروپا، به سیماهای گوناگون، در مواقع خطیر و حساس و تاریخساز، چهره می‌نماید. جنسیّتش نیز مشخص نیست، گاه مادینه است و زمانی نرینه و پاره‌ای اوقات نیز به صورت حیوان مسخ می‌شود. در هر جنایتی و خیانتی که به «غروب و افول خدایان» بیانجامد و یا دنیا را به آخرت برساند، دست

1- I, 1968,1974,1979,1981; II, 1971,1977,1980; III, 1973,1978,1981.

در: La Saga de Hadingus (۱۹۵۳) مسألهٔ گذار از اسطوره به رمان را بررسی می‌کند.

۲ـ ر.ک.به: مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران، پارهٔ نخست، ۱۳۶۲، ص ۱۷۵ و بعد.

دارد. از اینرو مأمور کشتن Balder، پسر زیبای Odinn می‌شود و برادر بالدار را که نابینایی به نام Hödr است برای انجام دادن آن کار اجیر می‌کند، یعنی شاخه‌ای از داردوست (Gui) به وی می‌دهد که بالدر روئین‌تن، تنها از آن زخم‌پذیر است. لوکی پس از این جنایت، به امر خدایان، چنین شکنجه و عقوبت می‌شود که به صورت ماهی آزاد، به دام می‌افتد، دامی که از ابداعات خود اوست و پس از تحمل عذاب بسیار می‌میرد.

گفتنی است که مدتها فلکلورشناسان در لوکی، به دیدهٔ ابلیس که تا اندازه‌ای از شیطان ... آئین مسیحیت تأثیر پذیرفته است، می‌نگریستند. منتهی مسیحیت در حدود سال هزار میلادی به شمال اروپا رسید، و اسطورهٔ لوکی، بسی کهنسال‌تر است.

دومزیل برعکس ثابت می‌کند که شخص واحدی با کارویژه‌های مشابه یا برابر در جاهای مختلف ظاهر می‌شود: همتای لوکی، Syrdon در قفقاز است و دوریودهانا (Duryodhana) در مهابهاراتا و بهاگوات گیتا؛ و دربارهٔ روش تطبیقی خویش در کتابی که به لوکی اختصاص دارد می‌گوید که روش تطبیقی، روشی است که «در علوم انسانی، طبیعةً شکل روش تجربی را می‌یابد»[1].

این نیز گفتنی است که دانشمندی ژاپنی به نام Atsuhito Yoshida به جستجوی نشانه‌های سه کار ویژه در افسانه‌های ژاپنی برخاسته،و اساطیر ژاپنی را از آن دیدگاه، تفسیر کرده است. وی معتقد است که ممکن است سکائیان و ژاپنی‌ها، در پهن‌دشتهای سیبری، با هم ارتباطاتی برقرار کرده و مراوده داشته‌اند.

به هر حال این ایدئولوژی مشتمل بر سه بهره، بیگمان به لحاظ سازمان اجتماعی خاص اقوام هند و اروپایی (هند و ایرانی، لاتینی، سلتی، ژرمنی و غیره) به وجود آمده است. با اینهمه جستجوی بازتابش در اساطیر یونان، با دشواریهایی همراه شد و مدّتی چنین می‌پنداشتند که اساطیر یونان، تنها اساطیری است که ازین تقسیم سه‌گانه، در آنها، نشانی نیست، امری که بیگمان سخت شگفت‌انگیز می‌نمود.

همچنانکه گذشت، سه اصلی که در ریگ ودا، پیش‌نمایش تقسیم جامعهٔ هند، به سه «کاست»، در ادوار بعد است، با مراسم عبادی‌ای که سه Flamine اعظم در روم قدیم، انجام می‌دادند برابر است. این کشف دومزیل به سال ۱۹۳۸ بود، و اشارت رفت که وی همین ساختار سه بخشی را در کهن‌ترین الهیّات اسکاندیناویایی (منظومهٔ

1- G.Dumézil, Loki, 1986 (1948).

حماسی Edda) و در ایران (گاتها) نیز بازیافت. اما کشفِ نشانِ آن در اساطیر یونان، چندان آسان نبود، و اندکی به درازا کشید. در واقع سه کارویژه، مبنای اساطیر و الهیّات یونانی هم هست، و در صحنه‌ای که پاریس باید میان هرا، زن زئوس (برتر از همهٔ خدایان) که اگر مقبول پاریس افتد، به وی شاهی وعده می‌دهد؛ و آتنا، الههٔ جنگ که پیروزی و کشورگشایی نثارش خواهد کرد؛ و آفرودیت، الههٔ عشق که هلن، زیباترین زنان را به گزیننده‌اش خواهد بخشید، یک تن را برگزنید، مجال انعکاس یافته است و می‌دانیم که پاریس، هلن را برمی‌گزیند و این انتخاب، انگیزهٔ جنگ تروا است. به اعتقاد دومزیل، این اسطوره چندین سال پیش از ایلیادِ هُمر، پدید آمده است و یونانیان آنرا نیافریده‌اند و منظور اصلی یا مسألهٔ عمده، امر انتخاب است، یعنی قهرمان ناگزیر از گزینش است و این مضمونی است که از هند تا ایرلند، رواج و انتشاری بس گسترده دارد[1].

گفتنی است که سه کارویژه، حتی وقتی که تقسیم جامعه به سه کنش، با سازمان اجتماعی فی‌الواقع مطابقت نمی‌کند، باز در اساطیر و حماسه‌ها و نیز گاه در نهادهای هند و اروپایی، انعکاس یافته و یا وجود دارد؛ حال آنکه در هندودایی، تحقیقاً با طبقات اجتماعی: راهبان، جنگجویان و روستائیان و نیز مناسبات آنها با هم، یعنی اتحاد و اتفاق یا نزاع کارویژه‌ها و غلبهٔ یکی بر بقیه، تطبیق می‌کرده است و بنابراین می‌بایست نزد هند و اروپائیان نیز بر اصل تقسیم جامعه به سه طبقه، مبتنی بوده باشد. اما حتی هنگامیکه جامعه، دیگر به سه طبقه تقسیم نمی‌شده نیز، آن ایدئولوژی همچنان پایدار مانده، یعنی اهل نظر آنرا به جهان‌بینی تبدیل کرده‌اند. برعکس وقتی در آفریقا و آسیا یا در آمریکا، گاه به اساطیری برمی‌خوریم که سه کارویژه را انعکاس می‌دهند، این تجلی، پایدار و روابطشان نیز تنظیم یافته نیست. حال آنکه در اساطیر هند و اروپایی، عکس این معنی را مشاهده می‌توان کرد.

نکتهٔ جالب اینکه سه کارویژه در هند و نزد قوم سلت، یکسان انعکاس یافته است، گرچه آنان هیچگاه با هم روابط مستمر دائم نداشته‌اند. و بقای این خصائص مشترک، در غیاب مناسبات فرهنگی، گواه بر دوام میراثی فرهنگی است. اما دومزیل همواره با جمع و ترکیب‌های شتابزده و تعمیمهای عجولانه و تفسیر بر مبنای اصلی واحد، آنچنانکه دورکم و فریزر کرده‌اند، مخالفت ورزیده است و آن قبیل

1- G.D.Mythe et Epopée, I,P. 579-601.

نظریه‌پردازی‌ها را فلسفه‌بافی ناکام و محکوم به شکست می‌داند، گرچه قبول دارد که ایدئولوژی واحدی، در رم، داستانی درباب اصل و منشأ رم آفریده و در ایران، الهیاتی انتزاعی پرداخته و در اسکاندیناوی، رشته افسانه‌های هولناکی پدید آورده است.

ذکر این نکته بدین جهت اهمیت و ضرورت دارد که به اعتقاد دومزیل، ساختار موصوف، دیرزمانی است که دیگر فعّال و در کار نیست و بنابراین، به گمان وی، اساطیر هند و اروپایی، هیچ پیام و رسالتی در زمینهٔ مرام و مسلک، برای بشر امروزین ندارد. اما، به زعمش، حکومتهای یکّه‌تاز (totalitaire) زمانهٔ ما، آن ساختار سه بخشی را با آگاهی و هشیاری، تجدید و احیاء می‌کنند: رایش سوم و اتحاد شوروی، ولی (به گفتهٔ وی) این بدین معنی نیست که ایدئولوژی‌های نازیسم یا شوروی، بازماندهٔ سه کارویژه‌اند.

با اینهمه بعضی (و خاصه Arnoldo Momigliano) از استلزامات سیاسی برنهاده‌های دومزیل به هراس افتادند، و کتابش به نام Les Dieux Germains را که در ۱۹۳۶ انتشار یافت، ستایشی از نازیسم ظفرمند پنداشتند. دومزیل خود به این طعن‌ها پاسخ گفته و خاطرنشان ساخته است که تحقیقش الزاماً به قیاس ایدئولوژی نوظهور نازیسم با اساطیر کهن ژرمنی می‌انجامد، اما او که مورّخ است، هرگز تبیین و تفهیم را با همدلی و ستایش خلط نمی‌کند و نکرده است. و در واقع هم، دومزیل هند و اروپائیان را صاحب امتیازی خاص و برتر از اقوام دیگر، نشمرده است[1].

* * *

در پایان این مختصر، ترجمهٔ گزیده‌های مقدمه‌ای را که دومزیل بر تحقیق دلچسب و گیرای یک تن از دانشجویان و پیروان قفقازی خود Georges Charachidze استاد مدرسهٔ عالی السنهٔ شرقیه و مدرسهٔ تتبعات عالیه پاریس، به نام:

1- «Dialogue entre Georges Dumézil et Michel Foucault» in: Actes de la recherche en sciences sociales, No 61, 1986.

شایان ذکر است که حزب دست راستی افراطی فرانسه: Front national به زعامت ژان ـ ماری لوپن Jean-Marie Le Pen ژرژ دومزیل را سخت می‌ستاید و نوشته‌هایش را دربارهٔ انسان هند و اروپایی به کرّات نقل می‌کند و در واقع وی را «خودی» می‌داند! ر.ک. به مقالهٔ Michel Guerrin در لوموند، مورخ ۶ فوریه ۱۹۹۲.

پرومته یا قفقاز Prométhé ou le Caucase, Essai de mythologie contrastive نوشته که در نوامبر سال ۱۹۸۶ طبع و انتشار یافت و یکی از آخرین نوشته‌های وی است، و به رغم ایجاز، نمونه‌ایست از روش «اسطوره‌شناسی تطبیقی» به معنای علمی کلمه، می‌آورم:

«اسطورهٔ یونانی پرومته،طی‌قرون متمادی،همواره موضوعی‌بوده‌وهنوز هم هست که پیوسته بدان اندیشیده‌اند و استناد جسته‌اند. این ربّ‌النوع که در پیکار خانوادگی برادرانش با پسرعمشان: شاه زاوش بر سرِکسبِ قدرت انباز نمی‌شود، اما شخصاً به عشق برکشیدنِ انسانهای میرا، همان زئوس را به هیچ نمی‌گیرد و خوار می‌شمرد و ریشخند می‌کند و در نتیجه موجب تیره‌بختی خود می‌گردد و نیز انگیزهٔ خلق پاندور که برای نظرکردگانش عواقب مصیبت‌بار و دردناک و غم‌انگیزی داشت[۱]، آشوب‌طلبی است که در درون ما، لایه‌های تیره و حساسی را متأثر و آشفته می‌سازد. مگر یکی از زیباترین قصه‌های Pierre Louys، داستان پیکرتراش ناموری نیست که در میان اسیران شهری ویران، پزشک نامداری را به غنیمت می‌برد و همچون الگو، دیرزمانی بر صخره‌ای چارمیخ می‌کند؟ آیا بهره‌ای از این هنرمند سنگدل و آسوده خیال در درون‌مان نهفته نیست؟

«اما در بسیاری متون، صخرهٔ این تیتان[۲] (Titan)، (کوه) قفقاز است. و این تعیین جاکه در بادی امر ظاهراً منظرهٔ بلندترین کوههای سرراستی (که یونانیان می‌شناختندش) آنرا به قدر کفایت توجیه می‌تواند کرد، مسألهٔ عمده‌ای مطرح می‌سازد و آن اینکه در میان اقوام عدیدهٔ ساکن دامنهٔ دو سوی سلسله جبال، و نیز بینِ اقوام ساکن دشتهای شمالی و جنوبی، از کوبان (Kouban) تا ارمنستان، تصویر مرد غول‌پیکری زنده است که جاودانه در سلسله بوده است و شباهتش با پرومتهٔ میخکوب بر صخره یا در زنجیر، شگفت‌انگیز است. به علاوه همان چهرهٔ دردناک و غم‌انگیز،

۱ـ پاندور نخستین زن است که به دستور زاوش، خلق شد و زاوش، ویرا مأمور تنبیه نژاد بشر که پرومته آتش خدایی را به خاطرشان ربوده بود، کرد. پاندور سبوئی داشت آکنده از همهٔ دردها و مصایب و چون به زمین رسید، محتویات سبو را در میان افراد بشر، پراکند و بدینگونه مردمان، دچار انواع بدبختی‌ها شدند و تنها، امیدشان که در ته سبو باقی ماند، مایهٔ تسلی آدمی است(م.).

۲ـ پرومته پسر Japet یک تن از تیتان‌هاست(م.).

البته با دقت و صراحتی کمتر، یادآور اشخاصی است که غالباً با تصاویر پایان جهان، چه در فلات ایران، مهد کیش زرتشت و چه در اسکاندیناوی «شامگاهِ خدایان»[۱]، پیوند یافته‌اند و سرانجام «ربودن آتش» و «اختراع (کشف) آتش»، در همهٔ قاره‌ها، مضمون اساطیر یا افسانه‌هائیست که بسیاری از آنها، داستان پرومته را به ذهن خطور می‌دهند. اینها طبقات بنایی خیالی است که ژرژشاراشیدزه، تصمیم به تجسس و کاوش در دو اشکوبهٔ اولش گرفته است.

«تجسس و کاوش، به رغم کتابشناسی عظیمی که دراینباره هست و تحقیقات نامدارانی چون Axel Olrik و فریزر (Frazer) و مقالات و رسالاتی که درباب امیرانی (Amirani) («برادر» گرجی پرومته) نوشته‌اند... امّا امری که در این میان نو است، چاپ علمی شمارهٔ عظیمی از روایات مربوط به قهرمانان در زنجیر قفقاز، در گرجستان و ابخازیه (یا ابخاز) و مسکو است. اُلریک تنها حدود پانزده روایت در اختیار داشت. حال آنکه امروزه قریب به دویست روایت در دست است. قطعاً پاره‌ای از آنها، روایات دست دوم و فرعی و حتی تکراری است که «داده‌های» شناخته و دانسته را تأیید می‌کنند. اما بسیاری نیز متضمن مشخّصات نوی است که به یاری آنها باید روایات را دسته‌بندی کرد.

«خدمت بیهمال شاراشیدزه به پژوهشهای ما اینست که جهانی نو به روی‌مان گشوده است. زبانهای مادریش: گرجی (قفقازی جنوبی) و روسی است و از بیست و اندی سال پیش، به فراگیری یک یا چندین زبان از گروهها (یا پاره گروه‌های) سه‌گانه‌ای که در شمال قفقاز تکلم می‌شود (یا در حدود صدوبیست سال پیش تکلّم می‌شد) اشتغال دارد، یعنی زبانهای چرکسی، اوبیخی (Obykh) و ابخازی در غرب؛ چچنی (Tchéchéne) و اینگوشی (Ingouche) در مرکز؛ اواری [(Avar) (خنزاقی (Khunzaq)] در شرق. علاوه بر این، شناختی بیش از پیش پیشرفته از زبان اوستی (Ossète)، آخرین گویش سکایی (Scythique) که زبانی ایرانی و هند و اروپایی است و در میان سه سرزمین چچن و داغستان و گرجستان، هنوز زنده است، دارد. اندکند قفقازشناسانی که خارج از شوروی چنین معلوماتی داشته باشند.

«شاراشیدزه می‌توانست به این بسنده کند که سال به سال، این مایه معلومات

۱ـ Crépuscule des Dieux عنوان چهارمین اپرا از اپراهای چهارگانهٔ ریچارد واگنر که به Anneau des Niebelungen نیز شهرت دارد(م.).

زبانشناختی را افزونتر و غنی‌تر سازد تا موجبات پیشرفت دستورزبان تطبیقی السنهٔ قفقازی را که روابط‌شان با یکدیگر و با دیگر زبانها (مثلاً گویش باسک؟) بسی نامشخص است، فراهم آورد. اما او عالم در مردم‌شناسی اجتماعی، اسطوره‌شناس و از زمره دانشمندان فرهنگ عامه‌شناس نیز هست. از کلودلوی - استروس و من، بسی جوانسالتر است و در نتیجه با بررسی روشهایمان، شیوه و روش پژوهش خویش را «اسطوره‌شناسی تباینی[۱]» (contrastive) اصطلاح کرده، و دلیلش را هم عرضه داشته است. من شخصاً آن روش را وصلت و پیوند موفقیت‌آمیزی میان «اسطوره‌شناسی تطبیقی» (در سرزمینی که شاراشیدزه در نخستین تألیفش، ثنویتی بنیانی و پیگیر در آن یافته و پدیدار ساخته بود، امری که در همسایگی ایران پدیده‌ای طبیعی است) و تحلیل ساختارگرایانه می‌دانم. کثرت روایاتی که از هر داستان و اسطوره دارد، ویرا در این ورزش ذهنی همانقدر چالاک ساخته که وفور اسناد و مدارک راجع به سرخ‌پوستان آمریکایی، کلودلوی استروس را در کارش ورزیده کرده و آن روایات کثیر، مشتمل بر اسناد و گواهی‌های مستقل و واقعی و نیز دگرگونی‌های اساسی‌ای می‌شود که البته هیچگاه در جزئیات قابل پیش‌بینی نیستند، ولی دست‌کم منطقاً می‌توان پیدایی چنان دگرگونیهایی را در انبوه مصالح و موادّی که حد و حصر ندارد و عواقب و اثرات مترتب بر آنها، عدیده است، انتظار داشت. در این میان، دو دگرگونگی، بر مجموعهٔ مدارک و اسناد قفقازی حاکم‌اند: قلب یا عکس (inversion) و حمل یا نقل (transfert)؛ فی‌المثل قلب در صبغهٔ اخلاقی و عاطفی اشخاص مختلفی که نمایش داده شده‌اند، بدین معنی که جایی گنهکارند و به حق کیفر می‌بینند، ولی جای دیگر نیکوکارند و به ناحق سیاست می‌شوند؛ و حمل یا نقل (با بسط و گسترش یافتن روایات متوازی و متشابه)، بدین معنی که «داو» از موضوع و ماده‌ای به موضوع و مادهٔ دیگر جابجا می‌شود، مثلاً از «کلید آتشین» به «کلیدآبگون»، و این تحوّلی است که دانشمندان وداشناس با آن آشنایی کامل دارند...

«آنچه می‌ماند مسألهٔ مناسبات میان این تیتان یونانی و غول‌پیکران قفقازی است. شاراشیدزه، عناصر گشایش محتمل مشکل را فراهم آورده، اما علیه ظن و گمان اقتباس‌ها و به عاریت گرفتن‌های عدیده و آشفته و بی‌نظم که در کشورهای همجوار

۱ـ روشی در زبانشناسی که توضیح پدیده‌های زبانشناختی را بر تحلیل تباین میان زبانهای مختلف و یا گشتارهای مختلف یک زبان استوار می‌کند(م.).

(وقتی روایات یا نهادها را طی دوره‌های طولانی، مشاهده و با هم قیاس می‌کنیم) متقابلاً بارها به وقوع می‌پیوندند و باز دیگرسان شکل می‌گیرند، کاری نمی‌توان کرد».

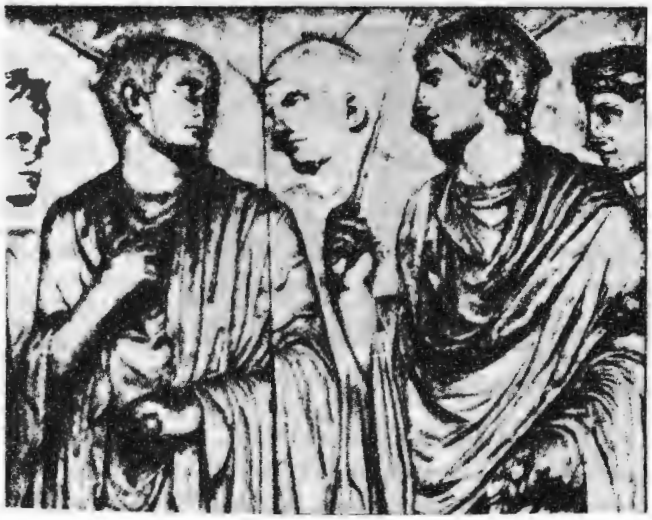
* * *

این بود، ترجمهٔ بخشهایی از مقدمهٔ استاد بر تحقیق یک تن شاگردانش. گفتنی است که همین ژرژ شاراشیدزه (یا شاراهیدزه) درکتابی دیگر:
La mémoire indo - européenne du Caucase, Hahette, 1987 کشف بزرگ دومزیل را تکمیل می‌کند. چنانکه گفتیم دومزیل در حماسهٔ قوم قفقازی Ossète که هند و اروپایی اصل‌اند، آثار و بقایای الگوی سه کارویژه را بازیافته بود، گرچه آن الگو دیگر نزد آنان و همسایگانشان چرکس‌ها و ابخازها، کارکرد اجتماعی نداشت (غلبه «ساختار» بر تاریخ؟). شاراهیدزه پرونده را از سر گرفته، معلوم می‌دارد که دیگر اقوام قفقازی، بی‌آنکه هند و اروپایی‌تبار باشند، همان الگو را در الهیاتشان با ظرافت بسیار منظور داشته، ولی در قلمرو اسطوره نادیده گرفته و از قلم انداخته‌اند. و به اعتقاد وی، قوم Alain که تا قرن دوازدهم در منطقه‌ای در گرجستان می‌زیسته‌اند، این الگو را به آنان منتقل ساخته‌اند.

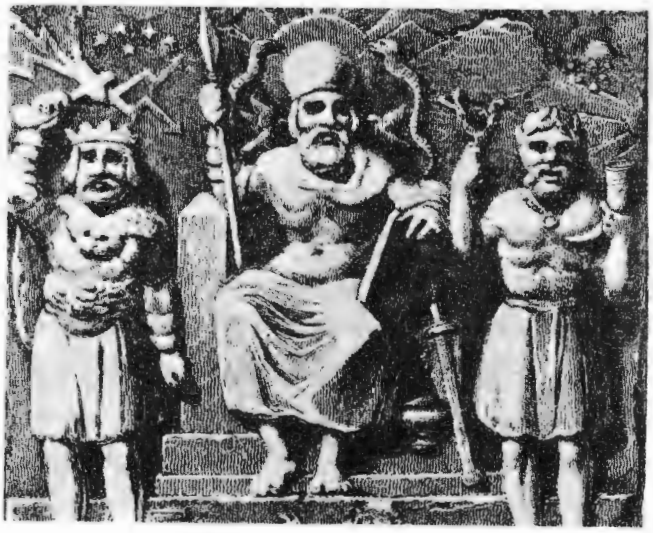
* * *

آیا الگوی سه‌بخشی، لحظه‌ای در تاریخ مرامی و مسلکی وابسته به مرحله‌ای از سیر تکامل همهٔ جوامع بشری است، آنگونه که فی‌المثل دانشمندان شوروی دعوی می‌کنند که نظایر داستان اسب تروای همر را در قفقاز یافته‌اند؟ دومزیل در مقابل این نظریهٔ تکامل «مکانیستی» بشریت، نمونه‌های خلاف گوناگونی عرضه داشته که شگفت‌انگیز و غیرمنتظر و ناسازند و بر اثر دوام و پایندگی ساختارهای ذهنی مربوط به سنخی خاص از تمدن، در تاریخ، راه یافته‌اند. ظاهراً ساختار نمونه‌هایی عرضه می‌دارد و تاریخ، یکی را برمی‌گزیند، اما نه با آزادی و اختیار کامل، و چنین پیداست که غالباً می تازه را در قدح کهن می‌ریزد، و بدین‌گونه نوشندگان را همچنان سرمست می‌کند. مهابهاراته تاریخ است یا اسطوره؟ به گفتهٔ دومزیل بیگمان اسطوره، امّا اسطوره‌ای که عالمانه و از روی وقوف و بصیرت، انسانی یا تاریخی شده است. منتهی اگر تاریخ، صورتی را که سنّت به وی تقدیم داشته یا بر او الزام کرده، محترم شمرده است، متقابلاً آنرا به تبعیت از نقشه‌های خود نیز واداشته است. هر بار که

پیشوایان فکری جامعه‌ای هند و اروپایی، الگوی جامعهٔ سه‌بخشی را بازمی‌یابند، برای مهار کردن رشدی خطرناک و جلوگیری از نزاع و کشاکش‌های طرفین دعوا (توانگران - تنگدستان، نیرومندان - ناتوانان، نژادگان - دونان و فرومایگان، بورژواها - پرولترها) در سایهٔ هماهنگی ضمنی آن تقسیم‌بندی است. و این مکر و نیرنگی خودآگاه یا ناخودآگاه برای غلبه بر مبارزات طبقاتی و فرو نشاندن تنش‌های اجتماعی است. اما چون تقسیم سه‌گانه، غالباً چیزی جز پیوستن شریک سومی به دو قدرت پیشین نیست، مبارزهٔ طبقاتی و تنش اجتماعی، غالباً تخفیف می‌یابد، لکن از بین نمی‌رود. دو سرور قدیمیِ هم پیمان، می‌توانند دیرزمانی شریک فرودست را به فرمانبرداری و اطاعت از خود وادارند یا در حالت ناتوانی و ضعف نگاه دارند. اما زمانی هم فرا می‌رسد که سومی می‌خواهد با دو دیگر، برابر باشد.



سه‌کار ویژه در رم. سه فلامین ژوپیتر (شاهی و فرمانروایی) و مارس (جنگ) QUIRINUS (مردم)، مشترکاً به خدایانشان، قربانی تقدیم می‌دارند.



سه‌کار ویژه در اسکاندیناویا. از چپ به راست THORR (جنگ)، ODIN (شاهی و

جلال ستاری

روژه کایوا

روژه کایوا Roger Caillois (۱۹۱۳ - ۱۹۷۸) محقّق و فیلسوف فرانسوی، عضو آکادمی فرانسه (در ۱۹۷۱) و بنیانگذار موسسهٔ فرانسوی Buenos Aires که ادبیات اسپانیایی زبان آمریکای لاتین را به فرانسه برگرداند، در همهٔ زمینه‌ها قلم زد: شعر و هنر و ادب و دستور زبان و فقه‌اللغه و الهیّات و مردم‌شناسی و تاریخ و جغرافیا و زیباشناسی و معماری و رمزشناسی و اسطوره شناسی و جامعه شناسی‌وزیست‌شناسی و کان‌شناسی و جانورشناسی و گیاه‌شناسی. در نگارش، سبکی استوار و بی‌پیرایه و دقیق داشت. می‌گفتند نثرش چون مرمر است و مفرغ و مستحکم بسان کتیبه‌ای سنگی بی‌هیچ ترک و شکاف. ذهنش، روشن‌بین و وقّاد و خردگرا و در تفکر، جسور و گستاخ بود. از جمله نکاتی که همواره توجّهش را به خود جلب می‌کرد، خصائل مشترک میان جانوران و انسان بود، آنهم نه فقط خصائل زیستی چون تنفس و تغذیه و یا غریزی مانند پیکار در راه زندگی و محبّت مادری، بلکه صفات مشترک و همسانی که علتش بر آدمی پوشیده است، مثل کشاورزی مورچگان که قارچ پرورش می‌دهند و دامداری همان حشرات که شپشهٔ (puceron) برده تربیت می‌کنند و

تخم‌هایشان را می‌خورند و صفت زنبوران عسل که انگبین می‌سازند و هنر تزیین نزد بعضی پرندگان که همه نمودار نیازمندی‌های همانند انسان و حیوان است که به طرق مختلف برآورده می‌شوند[۱].

روژه کایوا، ذهنی کنجکاو و جستجوگر داشت و به همین علت از سوررآلیست‌ها که در روزگار جوانی به جرگهٔ آنان پیوسته بود، گسست و داستانش شنیدنی است: روزی آندره برتون دوستانش را فراخواند تا با دیدن لوبیای جهندهٔ مکزیک، به خیالبافی بنشینند. روژه که در کودکی عروسک‌ها را می‌درید تا بداند چگونه ساخته شده‌اند، و بنابراین برخلاف همسالانش با آنها بازی نمی‌کرد، گفت مصلحت اینست که دانه‌ها را بشکافند تا معلوم گردد که حشره‌ای در درون آنها هست یا نه. این «بی‌حرمتی» موجب شد که سوررآلیست‌ها او را از خودبرانند. ازینرو پل الوار وی رابه تماشای فیلم Quo Vadis نبرد تا ببیند چگونه شیران گرسنه، مسیحیان را می‌درند و از آن کار، چون سوررآلیست‌ها به وجد آید...

کایوا، کورکورانه و چشم بسته، فریفتهٔ سرّ و راز نمی‌شود، بلکه چون دانشی مردی خردگرا یا عالمی ماوراءالطبیعه شناس که پیرو مذهب اصالت عقل است، به توضیح و تعلیل سرّ می‌پردازد. می‌گوید طبیعت بینهایت بزرگ یا کوچک است، اما این بینهایت بزرگ یا کوچک، مرکّب از چیزها و موجودات زنده یا به ظاهر مرده‌ایست که با هم مراودات و تناظراتی دارند که دالّ بر «مشترک بودن موقعیّت» آنهاست. بنابراین می‌توان به برادری انسان و حشره قائل بود یا دعوی کرد که بنای کلیسای جامع، ادامه و دنبالهٔ همان توده سنگریزه‌های کنار راه و جاده است. روش بازشناسی این «چفت و بند اساسی جهان» در کثرت و وحدتش، دو مرحله دارد: کسب دانشی گسترده و چندگونه که از جمع و ترکیب علومی چون جانورشناسی و مردم‌نگاری و دستورزبان و کان‌شناسی و... فراهم آمده؛ و سپس کاربرد آن دانش، به یارمندی استدلال دیالکتیکی جسورانه‌ای که منطق و شهود را با هم تلفیق می‌کند. بدینگونه روژه کایوا، پهلوان ماجراجویی است در عالم عقل که امر شگرف را در

۱ـ ر.ک.به:

Les jeux et les hommes, 1958.

Le Mythe et l'Homme, 1958.

L, Homme et le Sacré, 1939, 1950, 1963.

واقعیّات هر روزینه وعادی و حکمت را در بازی و لاغ و هنر را در پدیده‌های نامنتظر غریب، می‌جوید و می‌یابد[۱]. امّا کثرت علائق و کنگاش‌های روژه کایوا در زمینه‌های بس گوناگون، موجب تشتّت فکری وی نمی‌شود، برعکس، چون همهٔ آنها مبتنی بر این اصل است که انسان در کیهان پهناور، جای کوچکی دارد، و این نکته را از روی علم و اطلاع و روشن‌بینی و نوعی نیست‌انگاری و مذهب نفی مطلق (nihilisme) می‌گوید، نه منحصراً از راه عرفان و مذهب اسرار.

تکرار می‌کنیم که روژه کایوا هم مرد هنر و ادب بود و هم دانشمند. ولی با آنکه علائقش گوناگون‌اند، و در نتیجه آثارش نیز وسعت و تنوع دارند، امّا آن آثار به رغم گستردگی و گونه‌گونی، از وحدتی عمیق برخوردارند، چون دیدگاهش همواره یکی است، و در توضیح این معنی بجاست که از خود او نقل قول کنیم، چون چشم‌انداز خویش را در «نامه به آندره برتون» مؤرخ ۲۷ دسامبر ۱۹۳۷ توضیح داده است و در آنجا می‌گوید که وی برخلاف سوررآلیست‌ها، تصور نمی‌کند که پدیدهٔ شگرف برای عقل و خرد غیر قابل فهم باشد و باید سرّ و رازش را پاس داشت و محترم شمرد. برعکس معتقد است که پدیدهٔ شگرف از شناخته شدن تن نمی‌زند و نمی‌هراسد بلکه توشه و مایه می‌گیرد. یعنی شناخت، دامنهٔ سرّ و راز را فرو نمی‌چیند، برعکس پهن می‌کند و می‌گستراند.

بنابراین روژه کایوا کوشیده تا راز پیچیده‌ترین و گنگ‌ترین امور انسانی را از قبیل اسطوره و قداست و بازی و رؤیا و الهام بشکافد و دریابد. و بنای این کار را بر پذیرش چند اصل مقدماتی نهاده است:

نخست وحدت طبیعت یا مشترک بودن موقعیت موجودات زنده: انسان لامحاله جزء لاینفک طبیعت است و میان انسان و جانوران برابری و تناظراتی پنهان وجود دارد. روژه کایوا برای شناخت این برابری‌ها و انطباقات، به علوم مختلف: جانورشناسی و قوم‌شناسی و کانی‌شناسی و جمال‌شناسی توسّل می‌جوید؛ سپس با علم و اطلاع وسیعی که اینچنین فراهم آمده، به یاری استدلالی دیالکتیکی، آن برابری‌ها را آفتابی می‌کند. ازینرو معلوماتی دائرةالمعارف‌گون دارد و جسارت ذهنی و ذکاوت و فراست وافر.

نکتهٔ دوّم اینکه انسان گرچه جزء طبیعت است و طبیعت یکی و یگانه است و

۱ـ مجلهٔ نوول ابسرواتور Le Nouvel Observateur شمارهٔ ۲۵ مه ۱۹۷۰.

انسان نیز با طبیعت در ستیز و آویز، امّا خود برحسب تمدن‌های پیاپی و با فرضیاتی که می‌آورد، تاکنون، با خویشتن نیز درگیر است و می‌ستیزد، یعنی ذهن و وجدان و هوش و اراده‌اش، آرام آرام و به سختی، از بطن طبیعت هزاران هزار ساله و از وادی بی‌نظمی و آشفتگی و هاویه و ظلمت، سر برآورده راهی به سوی روشنایی گشوده است. تمدن هنگامی پدید می‌آید که آدمی از سلطهٔ غریزه می‌رهد و دین و آئین و ساختار اجتماعی و آداب و رسوم خود را بر غریزه حاکم می‌گرداند. در اینمورد کایوا، انسان را نه با حشره بلکه با انسان قیاس می‌کند. انسان روشنگر انسان می‌شود، و اینبار، قیاس تمدن‌ها و جوامع مختلف با یکدیگر برای روشن ساختن معنای اسطوره و قداست و بازی و... مطمح‌نظر است. همانگونه که تمدن‌ها از صلب طبیعت مادر سر برآوردند، فرد آدمی نیز به یاری خرد و از طریق خرد، به خودآگاهی می‌رسد. امّا در عین حال، دلمشغولیش محدودیّتی است که دارد. «در آدمی، لکهٔ سیاهی هست که سیطرهٔ ظلمانیش بر غالب واکنشهای عاطفی و کارهای تخیلی وی گسترده است» (Le Mythe et l' Homme). بنابراین روژه کایوا بنا به سرشت شگفتش، هم ظلمت و قوای ظلمانی را می‌راند و هم از آنها غافل نمی‌ماند بلکه حتی شیفته‌شان هم هست. در واقع مردی خردگراست، امّا چنان خردگرای حریص و گرم‌رو و بی‌احتیاطی که در آثارش، به ظلمت جای شامخ و حتی مقام مقدّم داده است، به قسمی که آن آثار را که تاروپودشان از رؤیا و بازی فراهم آمده و داده‌های عالم غرابت و ناشناخته را در برگرفته، می‌توان رمانتیک و در نهایت تقریباً عرفانی خواند[۱].

امّا از سوی دیگر ادیب است و خیالپرداز و صاحبدل. گفتیم که نثرش چون کوه استوار و شکوهمند و در صحت و دقت و روشنی، نمونه است و خود اقرار داشت که سرمشق‌هایش، مونتسکیو و پل‌والری‌اند[۲]. اینک به مناسبت شایان ذکر است که وی به زبان و سبک اهمیّت بسیار می‌داد، هم به سائقهٔ تفکّرات عمیقی که درباب هنر شعر و شاعری و ادبیات داشت، و هم به سبب حرمتی که برای زبان قائل بود. ازینرو نوشته‌هایش، شامل نمونه‌های والایی از نثر دلپذیر به زبان فرانسه است. دربارهٔ زبان و واژگان و نحو و سبک شاعری سن جون پرس (Saint - Jhon Perse)، صاحب

۱ـ مجلهٔ Livres de France، آوریل ۱۹۶۳.

۲ـ ر.ک.به: مصاحبه با او در مجلهٔ نوول ابسرواتور، ۱۹ اکتبر ۱۹۶۶.

تحقیق گرانقدری است[۱] که تفسیر ارزمندی بر شعر و طبع و زبان جادویی آن شاعر است که روژه کایوا وی را سخت دوست داشت و می‌ستود. در واقع روژه کایوا، ضمن کوشش برای فهم سوررالیسم و ضبط قوای ناخودآگاهی، در این کتاب نشان می‌دهد که همه چیز در اشعار سن جون پرس که به شاعری گنگ و مرموز و درنیافتنی شهرت دارد، قابل فهم است و ابهام، از خواننده و نادانیش ناشی است و می‌گوید «سن جون پرس از نوادر شعرایی است که جانب تمدن را علیه اغتشاش و بی‌نظمی طبیعت گرفته است». حقیقت آنکه میان این شاعر و مفسّرش روژه کایوا، توافق شایان اعتنایی هست، و کایوا با توصیف او، خود را وصف می‌کند.

همچنین است شرح و تفسیرش بر نثر سنت اکزوپری[۲] (Saint - Exupéry) که در آن از جمله می‌گوید سنت اکزوپری هر واژه را به درستی و دقت چنان برمی‌گزید که معنایش روشن و نه مبهم و دوپهلو باشد و نویسندگی از لحاظ وی، امری خطیر و متضمن مسئولیت و سازنده و آفریننده بود، نه کاری که از سر بوالهوسی و تفریح خاطر صورت گیرد و وسیلهٔ سرگرمی و وقت‌گذرانی باشد.

در کتاب بابل (Babel، ۱۹۴۸) نیز دست کم پنجاه صفحه به توصیف «صناعت نویسندگی» یعنی روشن نوشتن و دقیق نوشتن و غیره، اختصاص داده است[۳]. که این همه، صفات و مشخّصات بارز سبک خود اوست.

مردیست شگفت، هم شاعر و خیال‌پرداز و دیده‌ور، و هم خردگرا و خرده‌سنج، با دانش و فرهنگی به عظمت انسان. من در فرهنگ فرانسه تنها یک تن همانند و همتای وی می‌شناسم: گاستون باشلار.

1- Poétque de Saint - John Perse, 1954.

۲ـ در مقدمه‌اش بر مجموعهٔ آثار سنت اکزوپری، چاپ Pléiade، ۱۹۵۳.

۳ـ ایضاً ر.ک: به کتاب دیگر او: Art Poétique, 1958.

جلال ستاری

اسطوره و تئاتر

در آغاز این گفتار ناگزیر باید بر سر تعریفی از اسطوره توافق کنیم. اما اسطوره چون واژهٔ فرهنگ، تعاریف عدیده دارد که به ناچار باید یکی را انتخاب کرد و من از میان انبوه آنْ تعاریف، تعریف میرچا الیاده را برمی‌گزینم که می‌گوید: «از لحاظی، هر اسطوره، مربوط به آفرینش کیهان و حاکی از آن است، زیرا هر اسطوره، پیدایش «موقعیت» نوینی در کیهان یا واقعه‌ای اصلی و اولیٰ را حکایت می‌کند که به همین علت، یعنی به سبب آنکه به ظهور رسیده‌اند، از مرتبهٔ واقعیاتی ساده، به سطح اعیان ثابته (paradigmes)، الی‌الابد، ارتقاء می‌یابند». بنابراین «ذهنمان باید خو کند که میان مفهوم «اسطوره» و مفاهیم «گفتار» و «قصّه و حکایت» تمییز دهد (ر.ک: معنای mytos = «گفتار»، «نطق»، در آثار هُمر) تا بتواند اسطوره را به معانی «کار مقدّس»، و «عمل و اشارهٔ‌معنی‌دار»، و «واقعهٔ اصلی و اولیٰ»، دریابد. نه تنها هرچه که دربارهٔ بعضی وقایع که در روز الست (in illo tempore) روی داده‌اند و بعضی اشخاص که در همان زمان زیسته‌اند، نقل می‌کنند، بلکه هرآنچه که با آن وقایع، با شخصیّتهای ازلی، ارتباطی مستقیم یا غیرمستقیم دارند، نیز، همه، اساطیر محسوب می‌شوند». با اینهمه

«باید هشیار باشیم و توجه کنیم که دراسارت تعاریف ضابطه‌وار و نسخه مانند نمانیم، و همهٔ انواع اساطیر را به اسوه و نمونه‌ای یگانه، تقلیل ندهیم، آنچنان که در چندین نسل پیش، وقتی دانشمندان صاحب اعتبار، همهٔ انواع اساطیر را به تجلیّات خورشید و ماه تأویل کردند، چنین شد. به نظر ما، آنچه از طبقه‌بندی اساطیر و جستجوی «اصل و منبع» ممکن آنها، آموزنده‌تر است، بررسی ساختار و کار ویژه‌شان، در تجربهٔ معنوی بشریت کهن است».

ازین لحاظ به گفتهٔ میرچا الیاده باید توجه داشت که اسطوره، «داستان نمونه» است. یعنی «هر اسطوره، مستقل از سرشتی که دارد، گویای واقعه‌ای است که در ازل (in illo tempore)، روی داده است، و بدین جهت، پیشینه و سابقهٔ نمونه‌ای برای همهٔ اعمال و «موقعیتها»یی به شمار می‌رود که بعداً، آن واقعه را تکرار می‌کنند. هر آیین که آدمی برپا می‌دارد و هر عمل منطقی و معنی‌دار که انجام می‌دهد، تکرار سرمشق و مثالی اساطیری است، و تکرار، فسخ و الغای زمان دنیوی و افتادن آدمی در مسیر زمانی جادویی - مذهبی را به دنبال دارد که با دیرند به معنای حقیقی، دارای هیچ وجه مشترکی نیست؛ بلکه همان «دوام حضور زمان سرمدی» یعنی زمان اساطیری است. و این بدین معنی است که اسطوره، همراه دیگر تجاربِ جادویی - مذهبی، آدمی را به دورانی که مسبوق به عدم زمانی نیست (a - temporel) و ازلی (illud tempus)، یعنی زمانِ فجر و «بهشت آیین» و ماوراء تاریخ است، باز می‌برد. آنکه آیینی برپا می‌دارد، در زمان و مکانی برتر از زمان و مکان دنیوی جای می‌گیرد، همچنان که هرکس از الگویی اساطیری «تقلید» میکند، یا به نحوی آیینی، به نقل اسطوره‌ای گوش فرامی‌دهد (یعنی در آن شرکت می‌جوید، از آن بهره‌مند می‌شود)، از صیرورت دنیوی می‌رهد، و «زمان کبیر» را باز می‌یابد.

«در چشم‌انداز ذهنیّت امروز، اسطوره (و به همراه آن، همهٔ دیگر تجارب مذهبی)، «تاریخ» را فسخ و ملغی می‌کند. اما باید توجه داشت که غالب اساطیر، بدین جهت که گویای وقایعی هستند که در ازل (in illo tempore) روی داده است، خود، تاریخ نمونهٔ جماعتی که آن وقایع را حفظ کرده و نیز تاریخ نمونهٔ جهانِ زیست آن جماعت، به شمار می‌روند. حتی اسطورهٔ آفرینش کیهان، تاریخ است، چون همهٔ چیزهایی راکه در آغاز (ab origine) روی داده است، حکایت می‌کند؛ اما البته با قید این ملاحظه که منظور، «تاریخ» به معنای جدید واژه - یعنی حوادث برگشت‌ناپذیر

و غیرقابل تکرار - نیست، بلکه تاریخی نمونه است که ممکن است تکرار شود (به تناوب یا نه) و معنی و ارزشش، در همین تکرار است. تاریخی که در روزِ ازل بوده است باید تکرار شود، زیرا هر تجلّی آغازینِ (قداست)، پرمایه و غنی است، و به بیانی دیگر، غنا و مایهٔ سرشار آن تجلّی، تنها با یکبار حدوث، پایان نمی‌گیرد. از سوی دیگر، مفهوم و محتوای اساطیر نیز که نمونه و مثالی است، غنی است، و بدین لحاظ، معنی‌دار است، یعنی چیزی می‌آفریند، و خبر از چیزی می‌دهد، و غیره.

«به علاوه نیازی که انسان کهن برای ارائهٔ «دلایل و شواهد» وقوع حادثهٔ ضبط و ثبت شده در اسطوره احساس می‌کند، کار ویژهٔ تاریخ نمونه‌وار اساطیر را ملموس و مفهوم می‌سازد، نظیر این مضمون اساطیری کاملاً شناخته و مشهور که بر اثر وقوع فلان حادثه، بشر میرا شد، یا خوک دریایی انگشتانش را از دست داد، و یا لکّه‌هایی بر ماه پدیدار گشت و غیره. از لحاظ ذهنیّت انسان کهن، آن مضمون اساطیری، کاملاً «قابل اثبات» است. بدین علّت (ساده) که آدمی میراست و خوکان دریایی انگشت ندارند و لکه‌های ماه مشهودند. این نیاز به اثبات راستی و درستی اسطوره، ما را به کشف معنایی که تاریخ و «اسناد تاریخی» برای ذهنیّت کهن داشته، مدد می‌کند، و نمودار اهمیّتی است که انسان ابتدایی برای چیزهایی که حقیقتاً روی داده‌اند و نیز حوادثی که به صورتی ملموس و عینی در محیط پیرامونش به وقوع پیوسته‌اند، قائل است، و نمودگار اشتیاق روح و ذهن وی به «امر واقعی» و واقعیات و چیزی است که به طور «کامل و تمام» وجود دارد و هست. اما در عین حال، از کار ویژهٔ نمونه‌وار حوادثی که در ازل (illud tempus) پیش آمده‌اند، علاقهٔ انسان کهن را به واقعیّات معنی‌دار و خلاّق و الگومانند و اسوه‌نشان، به حدس می‌توان دریافت. و این علاقه، نزد نخستین تاریخ‌نویسان دنیای قدیم که به نظرشان، گذشته وقتی معنی دارد که سرمشقی لازم‌الاتّباع و در نتیجه، به منزلهٔ کتابی شامل زبدهٔ تعلیمات برای پرورش نوع بشر باشد، هنوز باقی است. برای فهم درست این رسالت ارائهٔ «تاریخی نمونه و سرمشق» که بر عهدهٔ اسطوره نهاده شده است، باید آن را با تمایلِ انسان کهن به تحقّق نمونه و مثالی (archétype) آرمانی، به نحوی عینی، و ادراک ابدیت در همین خاکدان، به آزمایش وجدان، یعنی به صورتی «تجربی» (اشتیاقی که در غور رسی زمان قدسی، آشکار ساختیم)، قیاس کرد.

اما «اسطوره ممکن است تنزل یافته، به صورت افسانهٔ حماسیَ و منظومهٔ حماسی

مردم‌پسند (ballade)، یا رمان درآید و یا به شکل اعتبار باختهٔ «خرافه» و عادیات مستمر و دلتنگی و حسرت (nostalgie) و غیره باقی ماند، اما در هرحال، ساختار و بُرد و تأثیرش از دست نمی‌رود. چنانکه اسطورهٔ درخت کیهان، در افسانه‌ها و آیین‌های چیدن گیاهان دارویی، پایدار مانده است. «آزمونها» و رنج و تعب‌ها و گشت و گذارهای طالبِ رازآموزی، در روایت درد و محن و مشکلات قهرمانان حماسه یا درام، برای حصول مقصود، نقش بسته است (اولیس، Enée ، پارسیفال، بعضی شخصیتهای شکسپیر، فاوست و غیره). همهٔ این «آزمونها» و «محنتها» که دستمایهٔ حماسه و درام و رمان شده‌اند، به آسانی قابل تحویل و تأویل به مصایب و مشکلات آیینی، «در راه نیل به مرکز»اند. بیگمان، «راهی» که قهرمان می‌پوید، همان راه رازآموزی (اسطوره) نیست، اما از لحاظ شکل‌شناسی، خطاهای اولیس یا طلب گرال مقدّس (Saint - Graal)، حتی در رمانهای بزرگ قرن نوزدهم نیز بازیافته می‌شوند، و تازه از ادبیات عامیانه و مردم‌پسندی که دستفروشان دوره‌گرد، اشاعه می‌دادند، و ریشه‌های کهنش کاملاً شناخته است، هیچ نمی‌گوییم. درست است که امروزه، رمان پلیسی، نبرد جنایتکار و کارآگاه («فرشتهٔ خوب»، «فرشتهٔ بد»، اژدها و شهزادهٔ دلربای قصّه و غیره) را حکایت می‌کند، حال آنکه چندین نسل پیش از این، مردم، توصیف درگیری شهزاده‌ای یتیم یا دخترکی معصوم را با «مردی خبیث» می‌پسندیدند، و صد و پنجاه سال قبل، رمانهای «سیاه» (جنایی) و «شورانگیز و سوداوی» با شخصیّتهایی چون «کشیشان جنایتکار» و «ایتالیاییهای نااباب و بزه‌مند» و «اراذل و اوباش» و «دختران ربوده شده» و «حامیان نقابدار یا در پرده و مستور» آنان، رواج و رونق داشت؛ اما مضمون در همهٔ این آثار یکی است و تغییر نکرده است و زیر و بمها و مدارجی که در قصّه‌پردازی و داستانسرایی هست، توجیهی جز گوناگونی صبغه و لون و جهت گیریهای متغیّر حسّاسیت مردم ندارد».[1]

ما دراین جستار به تبع استاد، از اسطوره، معنای «داستان نمونه» و «عین ثابته» مراد می‌کنیم، اما پیوند میان اسطوره و درام را تنگاتنگ‌تر از آن که گفته شده می‌دانیم، زیرا اگر اسطوره جزءِ لاینفک دیانات به شمار می‌رود، درام، صورتی از آئین‌مذهبی است و به اعتقاد محققان، از آن پدید آمده است و بنابراین میان اسطوره و درام،

1- Mircea Eliade, Traité d' historie des religions, 1953. Chapitre XII, Morphologie et fonction des mythes.

ارتباطی بیواسطه وجود دارد.

لویی رنو (Louis Renou، ۱۸۹۶ - ۱۹۶۶)، هندشناس والامقام ملاحظه کرده است که بخش اعظم ادبیات دراماتیک هند، بسط مضامینی است که از رامایانا (راماین) اقتباس شده که حماسهٔ اصلی هندوان و شرح اعمال و افعال انسان نمونه (رام، راما) یعنی مناسبات وی با خدایان و انسانها و دیوان است. هندشناس برجستهٔ دیگر ژان هربر (Jean Herbert) نیز در تأیید همین معنی می‌گوید تقریباً همهٔ مضمامین تئاتر و رقص هندوان از حماسهٔ راما و کریشنا اخذ شده است و همو در سال ۱۹۴۷ می‌نویسد: «اندک زمانی است که در هند نمایشنامه‌هایی مطابق الگوی غربی با موضوع کلاسیک درامهای ما غربیان یعنی زنا باب شده است، ولی آنها تنها در محافل غرب زدهٔ شهرهای بزرگ، رونق و رواج دارد».[1]

تقریباً همهٔ تراژدی‌های یونان، تفسیر اساطیر یونان (منجمله حماسهٔ تروا) است که اعمال و افعال نیاکان (خدایان یا قهرمانان) و اقوام هلنی یعنی مردمی را که مظاهر نمادین موازین اجتماعی و الزامات وضع و موقعیت بشری به شمار می‌روند، توصیف می‌کنند.

تئاتر بالی، چکیدهٔ اساطیر بزرگ مذهبی یعنی پیکارهای خدایان با دیوان و اهریمنان را که پیش نمایش تراژدی انسان در جهان‌اند، نمایش می‌دهد.

نمایشهای مذهبی تبّت، حماسهٔ شاهزادگانی را که نخستین مظاهر پاکی و عصمت بودند و در این سیر و سلوک، پیشاهنگ قوم محسوب می‌شدند، نقل می‌کنند.

تئاتر «نو»ی ژاپن، شکوه و انحطاط خانواده‌های امیران و سروران بزرگ دوران سامورایی‌ها را باز می‌آفریند و به حال و هوای جوانمردی و جوهر بودائیت که مایهٔ حیات و بقای ژاپن به مدت پانصد سال بود، صبغه‌ای اساطیری می‌بخشد.

تئاتر اروپا در قرون وسطی، چنانکه، نمایشهای مذهبی اسپانیایی که در روز جشن معروف به جشن خدا (Fête - Dieu) بزرگترین عید کاتولیک مذهبان، در کوی و برزن برپا می‌شد (autos sacrementales)، دنباله و ادامه و یا تفسیر آئین‌ها و اسرار مسیحی است.

در ایران «کین سیاوش» یعنی نوحه‌ها و سرودهایی که مطربان بخارا بر کشته شدن وی ساخته و می‌خوانده‌اند، و قوّالان آنرا «گریستن مغان» می‌نامیده‌اند، از قتل

1- Jean Herbert, Spiritualite hindoue, 1947, P.153

ناجوانمردانهٔ سیاوش که سرگذشتش به اسطوره می‌ماند، پدید آمده است.[۱] و بعضی محققان، این اسطورهٔ تراژیک و نیز تراژدی «یادگار زریران» را با تعزیه و شبیه‌خوانی و مراسم سوگواری و عزای حسینی قابل قیاس دانسته‌اند؛[۲] و می‌دانیم که تعزیه یعنی تنها نمایش سنتی ایران، ریشه در شهادت امام حسین (ع) و یارانش در صحرای کربلا دارد. شایان ذکر است که داستان سیاوش، منبع الهام سرشاری برای درام‌نویسان ما بوده است ازجمله فیلم سیاوش در تخت‌جمشید، ساختهٔ شادروان فریدون رهنما که از سیاوش، زندهٔ جاویدی می‌سازد که همواره همه جا هست و نقد هنری کربن در باب این «دوام حضور» در فیلم، خواندنی است؛ و دو دیگر «سوگ سیاوش» نوشتهٔ صادق هاتفی که به طرّاحی و کارگردانی سیاوش طهمورث بر صحنه رفت (مهر و آبان ۱۳۶۷). در این درام، سیاوش مظهر رمزی هر عزیزی است که به علتی شهید شده است.

علاوه براین، پیوند میان اسطوره و تئاتر، از جهتی دیگر نیز که درخور بررسی است، روشن می‌شود. توضیح اینکه هندشناس والامقام لویی رنو (Louis Renou) ثابت کرده است که فن شعر (بوطیقای) سانسکریت از دراماتورژی هند زاده شده، و وزن شعر و قواعد شعر و شاعری در هند، نخست در حوزهٔ درام، پدید آمده، برخلاف آنچه که در سرزمینهای دیگر روی داده است.

همچنین سیلون لوی (Sylvain Lévi)، چندین مکالمهٔ دراماتیک در ریگ‌ودا کشف کرده که ظاهراً کهن‌ترین نمونه‌های «نمایشی» آریائیان به شمار می‌روند، هرچند که جزء سرودهای ودایی محسوب می‌شوند.

اتین دریوتون (Étienne Drioton) نیز موفق به کشف متون دراماتیک مصری در

۱ـ مغان بخارا، مدفن سیاوش را که در قهندز یعنی حصار ارگ بخارا بود، عزیز می‌داشتند «و هرسالی هر مردی آنجا یکی خروس برد و بکشد، پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز». ابوبکر نرشخی، تاریخ بخارا، به تصحیح مدرس رضوی، ۱۳۶۳، ص ۳۲ - ۳۳.

خاصه ر.ک. به حواشی مصحّح دانشمند، ص ۲۰۹ـ۲۱۰، در باب مدفن سیاوش و اینکه آتش‌پرستانِ بخارا، هر سال در آنجا، زاری و قربانی می‌کنند، و خون قربانی را بر گور می‌ریزند، به نقل از محمود کاشغری، و مقالهٔ زکی ولید در باب «گریستن مغان» در: Bsos ۱۹۳۲/۶، ص ۸۵۲ـ۸۵۴.

۲ـ احسان یارشاطر، تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران، گردآورنده، پیتر چلکوسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، ۱۳۶۷.

دوران فراعنه شده است و گفتنی است که این متون، قالبی کاملاً آئینی دارند و ازینرو غالب آنها بی فزون و کاست، همچون نسخه‌ها و ضوابطی برای احضار ارواح به کار می‌رفته‌اند.

بعضی نیز صورت آئینی و قدسی تراژدی‌های اشیل را تذکار داده‌اند.

و اما در آنچه به سرزمینمان ایران مربوط می‌شود، برخی پژوهشگران، ساختار مکالمه مانند یا گفت و شنودی پاره‌هایی از گاتها، کهنترین بخش اوستا را یادآور شده‌اند.

ضمناً این کلام قدسی و آسمانی که گاه ساختاری دراماتیک داشته و ظاهراً برای آنکه بهتر در خاطر بماند، منظوم یا موزون بوده است، تأثیری سحرآمیز از مقولهٔ استندکار و انذار و تبشیر دارد. و همین خصیصه، در زبانهای مردمی که «بدوی» نامیده شده‌اند و در جهانی آکنده از قوای مرموز می‌زیسته‌اند، توجه محققان مردم‌شناس را به خود جلب کرده‌است. مثلاً موریس لنهارت (Maurice Leenhardt) معلوم داشته است[1] که زبان مردم پولینزیایی، واجد عناصر عاطفی و قدرتهای جادویی و خلاّق، و بنابراین دراماتیک است و به همین دلیل گوینده می‌پندارد که نفس سخن گفتن برابر با عمل کردن است و سخنگویی، توانایی است.

ژرژ دومزیل نیز اثربخشی جادویی مدح یا ذمّ شاعرانه را که صورتهای اوّلیه درام و هجو بوده‌اند، روشن ساخته است.[2] این پس‌زمینهٔ جادویی - مذهبی که در جوامع امروزی، به صورت زیباشناسی محض درآمده و حالت عاطفی و هیجان‌انگیزی و هیجان‌پذیری را یافته، هنوز مهمترین عنصر کارساز و اثربخش در زبان تئاتر است.

بنابراین پیداست که زبان تئاتر، زبان خاصی است یا درستتر بگوییم زبان در تئاتر به صورتی خاص به کار می‌رود، یعنی به جای آنکه کار ویژه‌اش، هدایت فکر یا دلالت بر مفاهیم باشد، گویی بیشتر نظیر جریانی شاعرانه، غنائی یا باطنی و رازورانه (mystique)، و منتقل کنندهٔ حالتی روانی یا فراروانی، همانند تجربهٔ کشف و شهود عرفانی (tremendum mysterium)[3] است که در جوامع «بدوی»، نقش اساطیر آن حالت را برمی‌انگیزد و بدین‌گونه پالایش (catharsis) ارسطو تحقّق می‌پذیرد. و اما

1- Maurice Leenhardt, Do Kamo, 1947.

2- Georges Dumézil , Servius et la fortune, 1943.

۳- بهترین نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های بهرام بیضایی چنین اثری دارد.

در روزگاری که قدرت پالایندهٔ (cathartque) اساطیر همگانی کاهش می‌یابد، طبیعتاً زبان تئاتر (و در وهلهٔ ثانی موسیقی) آن کنش را برعهده می‌گیرد، یعنی همان تأثیر روانی پالایش اساطیری (catharsis) را دارد.

در نتیجه به مرور که فروغ حیات اساطیر و آیینهای مذهبی، به خاموشی می‌گراید و پیوندشان با وجدانیّات که روزگاری مستقیم و بی‌واسطه بوده است، سُست می‌شود، دراماتورژی ناگزیر به نمایش مستقیم فضایل و رذایل آدمی و دلمشغولیهای سیاسی و اجتماعی و اخلاقی و فلسفی وی، رغبت می‌یابد؛ و درام‌نویسان به جای آنکه از سرچشمهٔ اساطیر مشترک ملّت بنوشند، مایهٔ کار خود را از وجدانیات تک تک افراد می‌گیرند و آدمی، اسطوره‌اش را نه به طفیل صاحب نامی که خود به وی نام و نسب می‌برد، بلکه براساس تجارب واقعی یا ممکن خویش، بنیان می‌نهد.

بنابراین هدف مضمون تئاتری همواره تأیید معیارها و موازینی جهانشمول و یا فردی (اساطیری در ذهنیّت «پیش منطقی» و عینی یا ذهنی در ذهنیت «منطقی») است. و این تأیید و تصدیق نیز هربار به صورت آشفتن حالتی متعادل، و در تضاد با موازین یا عاداتی که آدمی با آنها سر ستیز دارد، نمایش داده می‌شود. در نتیجه هر نمایشنامه، به فرجام در حکم استشعار و بیدارشدگی ذهن و توجّه نفس و انتباه وجدان و نوعی موضع‌گیری است و بنابراین اگر رابطهٔ متعادل و متوازن میان قهرمان و جهان یا محیطش به هم نخورد و آشفته نشود، امکان ندارد که جریان دراماتیک دست کم به مفهوم کنونی تئاتر، پدید آید. ستایش یک جانبه ممکن است در رمان یا شعر، بجا باشد؛ ولی در اثری دراماتیک، البته موجّه نیست.

با اینهمه به گمان من هنوز تئاتری که صبغه و لونی اساطیری دارد، یعنی مسائل و مشکلات و دلمشغولیهای جاودانی آدمی را به نمایش می‌گذارد و اسرار و معماهای حیات و ممات را هربار به شیوه‌ای نو و با نگاهی تازه طرح می‌کند و فقط شرح سرگذشتها و وقایعی معمولی و گذرا نیست، سحرآمیز و گاه در اثربخشی، کیمیاکار است. بنابراین اساطیر بزرگ چون دون ژوان و فوست و پرومته و... هیچگاه نمی‌میرند، بلکه به انواع مختلف تعبیر و تفسیر می‌شوند، چنانکه اساطیر یا تراژدی‌های یونان، از آغاز تاکنون بارها به دست مفسران و هنرمندان توانایی چون ژان کوکتو و ژان ژیرودو (J. Giraudoux) و دیگران، نو شده و جامه عوض کرده‌اند. افزون براین، به رغم آنکه گسترش سیطرهٔ تاریخ، از هگل به بعد، اسطوره

را از متن به حاشیه راند و در سایه انداخت، اما دیری نپائید که اسطوره دوباره سربرآورد. کار بدیع و اصیل رمانتیک‌های آلمانی، خصوصاً توفیق و سازش افکندن میان اسطوره و تاریخ بود. آنان به اساطیر در زندگی، نقش و کنشی اساسی دادند، یعنی آن مضامین را همواره حیّ و حاضر و همه جا، فعّال و درکار دانستند. پرومتهٔ رسته از زنجیر، اثر شلی (۱۸۲۰)، نمونهٔ درخشانی از مناسبات جدید تاریخ با اسطوره است؛ ونووالیس (۱۷۷۲ - ۱۸۰۱) حتی با مواد و مصالح مسیحیت، اساطیری نو پرداخته است.

گذشته از این، تاریخ و ایدئولوژی هم ممکن است خود به اسطوره و کارگاه اسطوره‌سازی تبدیل شوند و رولان بارت با تیزبینی و موشکافی ستایش آمیزی، اساطیر نو در جهان امروز را برشمرده و کاویده است.

برای روشن شدن موضوع، نمونه‌هایی می‌آوریم.

چنانکه می‌دانیم پیتر بروک، مهابها راتا حماسهٔ بزرگ هندوان را براساس نمایشنامه‌ای نوشتهٔ ژان کلور کاریر (J.C. Carrière) که از آن اثر عظیم اقتباس شده، کارگردانی و فیلمبرداری کرد. به نظر پیتر بروک، این حماسه، چنانکه منطق‌الطیر عطار، و طوفان شکسپیر، اساطیری جهانی‌اند که مردمان را در سراسر عالم به هم می‌پیوندند و موجب تحکیم وحدت ابنای بشر می‌شوند. و این همان عرفانی است که بعضی به حق پیتر بروک را طالب و کاشف آن در آثار بزرگ حماسی و اساطیری که برای دراماتورژی و کارگردانی برمی‌گزیند، دانسته‌اند.[۱]

گفتنی است که اِمه سزر روایت جدیدی از طوفان شکسپیر نوشته که نمایشنامه‌ای سیاسی، و درعین حال واقع‌بینانه و رمزی است[۲]؛ و این در تأیید همان اصلی است که پیشتر یادآور شدیم، دایر براینکه در اسطوره‌های بزرگ از جهات مختلف می‌توان

۱- منتقد روزنامهٔ لوموند (۲۴ نوامبر ۱۹۸۹) دربارهٔ نمایش (فیلم) مهابها راته به کارگردانی پیتر بروک، در دهلی، نوشت: دوهزار تماشاگر، شوقمندانه در پایان نمایش، کف زدند و چنین ابراز احساسی از جانب تماشاگران هندی ندرتاً دیده می‌شود. استاد دانشگاهی ازمیان تماشاگران به منتقد روزنامه می‌گوید: «من آمدم ببینم که آیا یک اروپایی می‌تواند از حماسه‌ای هندی به هیجان آید یا نه. آری پیتر بروک، همه چیز را نیک دریافته است». مطبوعات نیز از نمایش بروک استقبال شایانی کردند.

2- Actes du Colloque d'Abidjan sur le theâtre négro - africain (1970) René Richard, Césaire et Shakespeare, Une Tempête de Césaire et la Tempête de Shakespeare. P. 122-134.

نگریست و خاصیت اسطوره همین چند پهلویی آنست، زیرا پرمعنی و بسیار غنی است.

داستان اورفه (Orphée) که از اسرارآمیزترین اساطیر یونانی است، چنان گسترش و شاخ و برگ یافت که سرانجام به صورت علم کلام و حکمت درآمد و اخبار و حکایات بسیار که جنبهٔ تعالیم سرّی و باطنی دارد، دربارهٔ وی ساخته و پرداخته شد تا آنجا که این افسانه‌ها حتی در نظریات صدر مسیحیت نیز اثر گذاشته است.

مهمترین واقعهٔ زندگی اورفه، فرودآمدنش به عالم ارواح، برای بازپس گرفتن همسر محبوبش اوریدیس (Eurydice) است که به نیش ماری از پای درآمده بود و اورفه که همسر جوانمرگش را سخت دوست می‌داشت و از فقدِ وی تسلی خاطر نمی‌یافت، به جستجوی یار نازنین، رهسپار جهان زیرین شد. هادس (Hadès) و پرسفون با مشاهدهٔ عشق سوزانش به اوریدیس، پذیرفتند که اوریدیس را همراه اورفه به جهان زندگان بازفرستند، منتهی به این شرط که اوریدیس در پی اورفه گام بردارد و اورفه پیش از خروج از جهان ارواح، به پشت سرش ننگرد. اورفه با قبول این شرط به راه افتاد، ولی هنگامی که راه به پایان می‌رسید، این گمان در او قوّت گرفت که شاید پرسفون وی را ریشخند کرده باشد، و ازینرو پریشان شد و برای اطمینان خاطر سر را به عقب برگرداند و اوریدیس در همان دم بار دیگر مرد و اورفه ناچار با دلی شکسته به جهان زندگان بازگشت.

می‌گویند زنان تراسی که از وفاداری اورفه به اوریدیس و شاهد بازیش پس از مرگ همسر دلبند، خشمناک شده آن دلبستگی را اهانتی به خود می‌شمردند، از سر کین‌توزی، وی راکشتند. به قولی دیگر اورفه در بازگشت از جهان ارواح، با تجاربی که آموخته بود، به رازآموزی پرداخت ولی زنان را از آن تعالیم سرّی و باطنی محروم ساخت و درنتیجه زنان شبی بر سر اورفه و مردان پیروش ریخته، همه را کشتند.

اصول عقاید کلامی اورفه براساس همین واقعه که کاملترین شرح آن در کتاب چهارم Géorgiques اثر ویرژیل (سال ۲۸ پیش‌از میلاد) و در کتابهای دهم و یازدهم Métamorphoses اثر اووید Ovide (سال ۴۳ پیش از میلاد) آمده، بنیان یافته است و مفسّران اسکندرانی، فرودآمدنش به اقامتگاه ارواح را چنین تأویل کردند که قصد اورفه ازین سفر، کسب آگاهی برای راهیابی به سرزمین نیکبختان جاوید و احتراز از

خطرات و دامهای گسترده ایست که بر سر راه ارواح هست.[۱]

پیداست که چنین اسطوره‌ای مجالی وسیع برای شرح و تفسیر و اقتباس فراهم می‌آورد، چنانکه نحلهٔ Orphisme یا عبادت اورفه که براساس همین اسطوره آکنده از رمز و راز بنیان یافت، به مریدان تعلیم می‌داد که چگونه باید به سرزمین نیکبختان جاوید رسید.

لوپه دووگا (Lope de Vega) کمدی اسطوره گونه‌ای مقتبس از داستان اورفه به نام شوهر سخت وفادار نوشت (۱۶۱۱)؛ و پدرو کالدرون Pedro Calderon (۱۶۰۰ - ۱۶۸۱)، در نمایشنامهٔ مذهبی اورفهٔ مینوی (Le Divin Orphée) ویرا تمثیل نجات عالم فرانمود، و پیر کرنی (Pierre Corneille)، در تراژدی: تصاحب پشم زرین La Conquête de la Toison d'or (۱۶۵۹)، اورفه را مردی صاحب کرامات و خارق عادات که از مغیّبات آگاهست، و آواز و بانگ چنگ سحرآمیزش خدایان را افسون می‌کند و بر سر مهر می‌آورد، تصویر کرد. در منظومهٔ اورفئوس Orpheus (۱۸۲۰) شلی نیز اورفه کسی است که با نغمه‌های‌سوگواریش، خدایان را سحر و افسون می‌کند. و دراشعار ماریا ریلکه: Les Sonnets à Orphée (۱۹۲۳) و Orphée, Eurydice, Hermès (۱۹۰۷ - ۱۹۰۸)، اورفه خدای آواز و سرود است که نظم و نظام موسیقی و شعر را بر طبیعت الزام می‌دارد و پاره‌های پیکرش به جهان، موهبت صدا و شنوایی می‌بخشند. موسیقی و شعر، طبیعت را سحرآسا دگرگون می‌کنند و اورفه، خدای استحاله و دگردیسی است. برای وی مرزی میان زندگی و مرگ نیست، زیرا مرگ، چیزی جز تجدید و نوشدگی نیست.[۲]

طبیعتاً اورفه که نمادِ موسیقی علی‌الاطلاق است و نمودگار قدرت سحرآمیز و مقاومت ناپذیر موسیقی که فرمانش بر سراسر طبیعت و کیهان روان است و حتی دروازه‌های بستهٔ مرگ را می‌گشاید، الهام‌بخش بسیاری از آهنگسازان نیز بوده است، و از آنجمله است: اورفه (Orfeo) کلودیو مونتوردی Claudio Monteverdi (۱۶۰۷) و اپرای : فرود آمدن اورفه به جهان زیرین (La Descente d'Orphée aux enfers) از مارک - آنتوان شارپانتیه (M.A. Charpentier)، در حدود سال

۱- پیر گریمال، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه احمد بهمنش، ۱۳۵۶.

۲- ژول سوپرویل (Jules Supervielle) ۱۸۸۴ - ۱۹۶۰ شاعر نامدار فرانسوی نیز قصه‌ای به نام اورفه نوشته است.

۱۶۶۸ و اورفهٔ ژان فیلیپ رامو (J.Ph. Rameau)، سال ۱۷۲۸، و شاهکار گلوک (Gluck): اورفه و اوریدیس (۱۷۶۲) و اورفه فرانتس لیست (۱۸۵۴)، و اورفه در جهان زیرین (Orphée aux enfers) اثر ژاک اوفنباخ (J.Offenbach) در ۱۸۵۸ و اپرای داریوس میلو (Darius Milhaud): اورفهٔ تیره‌بخت Les Malheurs d'Orphée (۱۹۲۶).

اسطورهٔ اورفه الهام‌بخش نقاشان بزرگی چون روبنس (اورفه و دوزخ) و بروگل Breughel (پسر) و نیکولا پوسن (Nicolas Poussin) و دولاکروا (Delacroix) و گوستاو مورو (Gustve Moreau) و دیگران نیز بوده است.

قصد ما البته برشمردن همهٔ آثار ادبی و هنری مهم از اسطورهٔ اورفه نیست، (که چنین کار سترگی از عهدهٔ من و موضوع سخنم بیرون است)، بلکه تنها تذکار این معنی است که اسطوره چه گنج شایان و منبع سرشار الهام‌بخشی است. اما چون گفتارمان درباب تئاتر است، به دو اثر دراماتیک ملهم از اسطورهٔ اورفه اشاره می‌کنم.

نخست اورفه، تراژدی تک پرده‌ای ژان کوکتو (که در ۱۹۲۵ نوشته شد، در ۱۹۲۶ به نمایش درآمد و در ۱۹۲۷ به چاپ رسید). در این درام، اورفه شاعر نامداریست که اسبی سخنگو و اسرارآمیز، پیام‌های جهان برین یا عالم غیب را به وی می‌رساند. از جمله این کلام نامفهوم را که «خانم اوریدیس از عالم ارواح بازخواهد گشت» (البته به صورتِ اختصاری ..M.. E.. R.. D.. E) به وی املا می‌کند و می‌نویساند. اوریدیس به دست کسی مسموم شده می‌میرد، اما فرشته Heurtebise که به سیمای شیشه‌بر، نگاهدار آندوست، همسرش را از عالم ارواح بازمی‌گرداند، به این شرط که اورفه دیگر هیچگاه به زنش ننگرد، ولی از بخت بد، اورفه در دعوایی زناشوهری، وعده‌اش را از یاد می‌برد و اوریدیس به نگاه شوهرش می‌میرد.

عاقبت همان که اوریدیس را کشته بود، به یاری کسانی دیگر اورفه را می‌کشد و سر از تنش جدا می‌کند و سر بریدهٔ اورفه از اوریدیس می‌خواهد که به نزدش بیاید و او را با خود ببرد، زیرا دیگر نمی‌تواند به وی بنگرد و ازان پس، زن و شوهر در آن جهان، خوشبخت به سر می‌برند و فرشتهٔ نگاهدار: «اورت بیز» نیز به آنان می‌پیوندد.

در این درام اسرارآمیز که محلِّ وقوعش جهانی ماوراء عالم واقع است، اندیشه‌های کوکتو دربارهٔ مرگ و عالم علوی جلوه‌گر است. در عالم علوی، زمان معنی ندارد، زیرا زمان آفریدهٔ ذهن بشر است. اورفه نیز فوق بشر است، زیرا شاعر

است و بنابراین نامیراست، مانند همهٔ کسانی که مسخّر فرشتهٔ شعر شده باشند، و این فرشتهٔ شعر که شیشه‌بر است و بالهایش از شیشه است Heurtebise نام دارد، نامی که بر صفحه‌ای فلزّی در آسانسوری حک شده بود و نظر کوکتو بدان جلب شد. بنابراین «اورت بیز» تنها فرشتهٔ موکل اورفه و اوریدیس نیست، بلکه خاصه فرشتهٔ الهام شاعرانه است که از عالم فوق‌بشری نشأت می‌گیرد و مالک ذهن و ضمیر شاعر می‌شود و در خانهٔ وجودش لانه می‌کند، یا چون آذرخش براو می‌افتد.

بیست و پنج سال بعد در سال ۱۹۵۰، کوکتو فیلم اورفه را ساخت که تعبیری نو از اسطوره است و نه فیلمبرداری سادهٔ نمایشنامهٔ وی. دراین فیلم همان اشخاص تراژدی کوکتو بازی دارند (اسب به اتومبیل تبدیل شده است و رادیوی آن، گیرندهٔ پیامهای جهان دیگر است و فرشته اورت‌بیز، راننده است)، اما ماجراهایی که بر آنان می‌گذرد، کاملاً متفاوت است تا آنجا که معنای فیلم درست ضدِّ معنای درام است. مضمون اصلی فیلم، مرگ اورفه است و فرشتهٔ این مرگ که به حکم تقدیر باید جان اورفه را بگیرد، از حدود اختیاراتش پا فراتر می‌نهد و قدرتِ تقدیر را به هیچ نمی‌شمرد و خود جایگزین تقدیر می‌گردد و به علت این نافرمانی و گستاخی، سیاست می‌شود. فیلم، روایت و حکایت این بی‌پروایی و پیکارهای نومیدانهٔ فرشته مرگ و فداکاری و ایثار اوست که دل به اورفه بسته است. اورفه نیز این فرشتهٔ مرگ یعنی مرگ خویش را دوست دارد و با دوست داشتن این مرگ است که به بیمرگی می‌رسد، چون شاعر باید بارها در خود بمیرد تا سرانجام زندهٔ جاوید شود. پس هنگامی که اورفه برای بازیافتن اوریدیس به جهان دیگر می‌رود، در واقع خواستار پیوستن به فرشتهٔ مرگ خود است. اوریدیس نیز درمی‌یابد که اورفه به خاطر او نیامده، بلکه در طلب چیزی، مشقّت راه بر خود هموار ساخته که وی از درک و فهمش عاجز است. و چون نمی‌تواند همزیستی طاقت فرسائی را برتابد که در آن، شوهر مجاز به نگاه کردن همسرش نیست، کاری می‌کند که اورفه تصویرش را در آینهٔ ماشین ببیند و در دم می‌میرد و اورفه می‌گوید: «می‌بایست چنین می‌شد» وآنگاه وسیله‌ای می‌یابد تا به وصال فرشتهٔ مرگش برسد، امّا مرگ، خود را فنا می‌کند و بدین‌گونه اورفه را به زندگی بازمی‌گرداند.

بدینگونه، فرشتهٔ مرگ، نقش جاسوسه‌ای را دارد که شیفتهٔ اورفه است، یعنی مردی که وی باید مراقبش باشد و از کار و بارش تجسس کند، اما از قبول فرمان تقدیر

سرمی‌پیچد و می‌داند که به سبب این آزادی در عمل، سیاست و عقوبت خواهد شد، و با اینهمه خود را فنا می‌کند تا اورفه فنا نشود.

گفتنی است که کوکتو در ۱۹۵۹ فیلم دیگری ساخت به نام وصیت اورفه یا از من نپرسید چرا (Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquois) (چاپ فیلمنامه در ۱۹۶۱) که ما بخشی از توضیح خود وی را دربارهٔ این فیلم به اختصار می‌آوریم:

«جوانان بسیار پس از تماشای فیلم اورفه از من پرسیدند چرا Cégeste شاعر (اورفه) را به منطقه (zone، یعنی اعراف و برزخ، عالمی میان مرگ و نشور) برده، همانجا رها کرده‌ام. زیرا این منطقه، ناکجاآباد یا سرزمین خالی و جایی است no) (man's land میان زندگی و مرگ. شاید سرنوشت شاعران، در هر سنّی اینست که یک پایشان در مرگ باشد و پای دیگرشان در زندگی».

این منطقه یا برزخ در نظر کوکتو، میان زندگی و جهانی دیگر یا جهانی ابدی که از آن هیچ نمی‌توان دانست واقع است، اما این جهان ابدی یا ابدیّت به زعم وی، پس از مرگ آغاز نمی‌شود، بلکه در همین خاکدان نیز ما را درمیان گرفته است.

نمایشنامهٔ دیگری که براساس داستان اورفه نوشته شده، «اوریدیس» اثر ژان آنوی(Jean Anouih) است (۱۹۴۱): اورفه، ساززن دوره‌گردی است که به زن هنرپیشه‌ای اوریدیس نام برمی‌خورد و دل می‌بندد، و از آغاز ماجرا که همین دیدار و دلدادگی است، تقدیر چون ابری بر سر قهرمانان داستان سایه می‌افکند و اما تقدیر در نمایشنامه، جبر محیط است یعنی آدمی، زادهٔ محیطی است که وی را پرورده است و اوریدیس نیز آن زن آرمانی نیست که اورفهٔ شیفته، در عالم خیال و پندار تصویر کرده است، بلکه اورفه فردای همان شبی که با اوریدیس آشنا شده، به حقیقت حال پی می‌برد و اوریدیس که بار گذشته‌اش را به دوش دارد، از معرکه می‌گریزد، زیرا رشتهٔ اعمال و اقوال هرکس، زنجیری است که وی بر دست و پای خود دارد و اگرهم بخواهد آنها را نادیده بگیرد، نمی‌تواند. اما اوریدیس در سانحه‌ای می‌میرد و در این هنگام، مرگ به صورت فروشندهٔ دوره‌گردی ظاهر می‌شود و اوریدیس را زنده می‌کند و هشدار می‌دهد که اوریدیس مادام که اورفه به چهره‌اش ننگرد، خواهد زیست. اما اورفه این شرط را نمی‌پذیرد و اوریدیس دوباره می‌میرد، ولی پیش از آن،

یاران و همکاران اورفه، بر بیگناهی و پاکدامنی‌اش گواهی می‌دهند و بدینگونه اعلام می‌دارند که اوریدیس شایستهٔ عشق اورفه است، اما چه سود که اوریدیس از دست رفته است! در آخرین پرده، فروشندهٔ دوره‌گرد، تنها درمان درد اورفه را که همانا مرگ است به وی ارزانی می‌دارد و اورفه در آغوش مرگ به وصال اوریدیس می‌رسد: «مرگ زیباست و سیمای راستین عشق، در مرگ پدیدار می‌شود».

ازاین شرح مختصر درباب اسطورهٔ اورفه، پیداست که آن اسطوره سرگذشت دور و درازی داشته و از آغاز تاکنون بارها به انحاء مختلف تفسیر شده و هربار گوشه‌ای از آن، دستمایهٔ هنرمندان برای خلق آثاری بدیع گشته است، بدین معنی که گاه جاودانگی شعر و شاعری و زمانی پیوند میان مرگ و زندگی و هنگامی رابطهٔ عشق با مرگ و وقتی تأثیر دراز آهنگ و زوال ناپذیر گذشتهٔ آدمی، در اثری به صورت مضمون اصلی، بسط و برجستگی یافته است و چنانکه دیدیم کوکتو حتی، اسطوره را باژگونه کرده و عشق را بر مرگ غلبه داده و تیر تقدیر را شکسته است. این قابلیّت تفسیرپذیری اسطورهٔ اورفه، نشان می‌دهد که آن اسطوره بسان هر اسطورهٔ بزرگ، آبستن معانی اساسی و عمده‌ایست که چون لایه‌های پیاز روی هم قرار گرفته‌اند و سرّ ماندگاری اسطوره‌های بزرگ نیز همین غنا و سرشاری و مایه‌داری آنهاست که گویی پایان ناپذیر است و بنابراین هرکس از ظنّ خود یار آن اساطیر می‌شود.

گفتنی است که اسطورهٔ اورفه ظاهراً منحصر به فرهنگ یونان و اروپای امروز نیست چونکه نگارنده نظیر آن را در اساطیر سرخ‌پوستان آمریکا نیز یافته است و این است خلاصهٔ آن اسطوره:

Kumokums نخستین سرخ‌پوست طایفهٔ Modoc، دو روستا در کرانهٔ رودخانه برای سکونت مردم و جانوران ساخت که همه در آنجا زندگانی خوشی داشتند و به زاد و ولد پرداختند، ولی آنان که می‌مردند، نمی‌خواستند اقامتگاه خویش را ترک کنند و درنتیجه جا و خوراک برای زندگان کم آمد و همه دچار تنگی آذوقه و معیشت شدند؛ در نتیجه کوموکومس به ناچار عزم کرد که مردگان را از محلّ براند چون می‌دانست که سرور سرزمین مردگان، مردی مهربان و نرم‌دل است و هیچکس را نمی‌آزارد. اندکی بعد، دختر دلبند کوموکومس درگذشت و بنا به فرمان پدر،

سرزمین طایفهٔ مودوک را ترک گفت. اما کوموکومس دلتنگ شد و «به سرزمین دوردست مردگان رفت تا فرزندش را طلب کند. استخوان بندیِ (اسکلتی) که فرمانروای آن سرزمین بود به وی گفت: دخترت اینک دختر من است، نه گوشت و پوست دارد و نه رگ و خون، چه سود که به سرزمینت بازگردد؟ کوموکومس گفت: فرقی نمی‌کند، هرگونه که باشد می‌خواهمش. فرمانروای سرزمین مردگان زمانی دراز به فکر فرورفت و سپس گفت: خواهشت را پذیرفتم، ببرش، ولی هشدار! باید او پشتِ سرت قدم بردارد و هنگامی که به سرزمین زندگان نزدیک شدید، گوشت اندک اندک بر استخوانهایش خواهند روئید، اما تا زمانی که به آن سرزمین نرسیده‌اید، نباید به عقب بنگری، این تنها بختی است که از دولتِ سر من داری. آنگاه کوموکومس در پیش و دخترش در پس، به راه افتادند و کوموکومس چهار بار دست به دست دخترش سائید، بی آنکه به عقب نگاه کند و هربار دریافت که دست دخترش گوشتمندتر و گرم‌تر شده است: اما هنگامی که جنگل سبز در افق نمایان شد، دیگر طاقت نیاورد و سر برگرداند و در همان دم در برابر چشمانش، مشتی استخوان فروریخت».[1]

اینک مثالهایی از فرهنگ خودمان بیاوریم:

قصه‌های کتاب هزارو یکشب و خاصه داستان مدخل؛ یعنی قصهٔ شهرزاد و شهریار، دستمایهٔ بسیاری برای داستانسرایی و قصه‌پردازی و آهنگسازی و درام‌نویسی و فیلمسازی شده که ذکر آنها ولو فهرست‌وار در اینجا مورد و امکان ندارد، و من تنها به ذکر یک نمونهٔ ممتاز که تعبیری بدیع از آن داستان است بسنده می‌کنم: شهرزاد، نمایشنامهٔ رمزی توفیق‌الحکیم (۱۹۳۴) که به قول منتقدی درام شک و تردیدی است که روح آدمی را چون خوره می‌خورد و ثمره‌اش در نهایت، بی‌اعتنایی یا نیست انگاری و هیچ‌گرایی است. خلاصهٔ داستان بدین‌قرار است که شهریار می‌خواهد بداند سرّ و راز همسرش چیست که برایش، سرگذشت جهان را بی‌آنکه درنوردد‌ش، حکایت کرده، لذتها و خوشیهای حیات را بی‌آنکه خود چشیده

1- Eduardo Galeano, Mémorie du Feu, Les Naissances, 1982, P. 52-3. به نقل از:
Marriott, Alice and Carol K. Rachlin, American Indian Mythology, New York, Apollo, 1968.

باشد، شرح داده است. اما شهرزاد به پرسش‌های شهریار پاسخ‌هایی گنگ و ابهام‌آمیز می‌دهد و شهریار ناچار برای یافتن پاسخ رضایت‌بخش، دست به دامان سحر و جادو و کهانت می‌شود و به سیر و سیاحت می‌پردازد. اما شک و تردید هردم در او بیشتر ریشه می‌دواند تا آنجاکه چون آدم سرگشتهٔ حیرانی دیگر نه در زمین می‌تواند زیست و نه به آسمان می‌تواند رسید، بلکه میان زمین و آسمان معلّق است. حاصل این سیر و سلوک معنوی و مادی بی‌فرجام اینست که شهریار با مشاهدهٔ بیوفائی همسرش که چون دیگر همسران به قتل رسیده به فرمانش، با برده‌ای پست هم‌آغوش شده او را می‌فریبد، دیگر از خود بیخود و بیتاب نمی‌شود، بلکه چون یخ یا سنگ، بی‌احساس و بی‌اعتناست. در صدر نمایشنامه از قول ایزیس آمده: «منم همهٔ آنچه بوده و هست و خواهد بود. هیچ کس تاکنون نقاب ازچهره‌ام برنداشته است».

اما این تفسیر به گمان من نارسا است و حق مطلب را ادا نمی‌کند. در نمایشنامهٔ توفیق‌الحکیم هرکس آن می‌کند که از گوهرش سزد و تقدیر اوست و این تقدیر یا «قسمت»، جبری است که فرمانش بی چون و چراست. قمر (وزیر) طبعاً عاشق ملکه شهرزاد (خورشید) است و ازو کسب نور می‌کند. شمس، منیر است و قمر، مستنیر و بردهٔ سیاه، بسان ماری است که در سوراخ تاریک، می‌خزد و به اقتضای طبیعتش، نیش می‌زند و بیگمان تا روشنایی هست، سایه نیز هست؛ ابدیت، همین جبر عالمگیر است، و رهایی از چنگ آن به افسون و جادو و جنبل و افیون و حشیش، گمان باطل و پندار فریبنده‌ای بیش نیست، و آنکه این قانون جاودانی را نپذیرد، چون شهریار که شوق شناخت اسرار جهان بسان آتشی در او شعله‌ور است و می‌سوزد و چون راه به دهی نمی‌برد دستخوش اضطراب و پریشانی است، جز حیرت و سرگردانی، نصیبی ندارد.

توفیق‌الحکیم حکم تراژدی‌ای یونانی را در قصهٔ شهرزاد که برای شرقیان طنین آشنایی دارد، به کار بسته است، اما نمایشنامه‌اش با داستان کتاب الف لیل یکی نیست، بلکه در تفسیر توفیق‌الحکیم، تبدیل به تراژدی‌ای شرقی به سبک و سیاق تراژدی یونانی شده است. بدین معنی که مشکل شهریار نیز چون دردِ ادیپ، شوق شناخت و عطش دانایی است، نه ذوق لذت‌جویی و هوسرانی. اما سعی‌اش برای «شناخت» ملکه و شکافتن راز چیزها، بیهوده است، ازینرو میان عقل و جنون، دست و پا می‌زند. مدام از همسرش می‌پرسد که کیست و رازش چیست و ملکه همواره به وی پاسخ می‌دهد

که تجسس و کنجکاویِ عبث برای گذشتن از ظواهر امور و پی‌بردن به کُنه آنها، نشانهٔ زوال عقل و دیوانگی است. معنای درام شهرزاد، به گمان من همین تلاش بیهوده و نافرجام عقل عافیت‌جو برای شناخت راز تقدیر بی‌امان است که سایه‌اش، بر سر همه سنگینی می‌کند. شهریار نمونهٔ شرقی ابرمرد نیچه است، یا درست‌تر بگویم نمونهٔ شرقی کسی که می‌خواهد ابرمرد و برتر از مقتضیات حیات خاکی باشد و مظهر مجسم دانایی محض، فارغ از احساس و عاطفه: عشق یا حسادت؛ اما در این اقدام گستاخانه شکست می‌خورد، زمین را ترک می‌کند، اما به آسمان نمی‌رسد و بنابراین میان زمین و آسمان معلّق می‌ماند، دستخوش اضطراب و تشویشی جانکاه و پیداست که فرجام چنین سرنوشتی، نابودی است یا دیوانگی.

شاید هم شهرزاد، مظهر ایزیس ـ خواهر و همسر ازیریس و مادر هوروس (Horus) ـ خورشید باشد که در مصر باستان، به صورت الهه‌ای که به هوروس (Horus) از پستان خود شیر می‌دهد و بعدها با هاتهور (Hathor)، الهه ماده‌گاو یکی شد، تصویر می‌شده است. ایزیس در آغاز جادوگر زبردست و توانایی بود که قدرتش بر قدرت دیگر خدایان حتی رع، خدا خورشید نیز می‌چربید، زیرا توانست نام سرّی و مخفی او را بداند و این کشف به وی قدرتی بخشید که ازیریس را احیاء کرد. سرانجام ایزیس، الهه مادر عالم شد، مادری درمانگر و رازآموز و شفابخش که تردید مردم درباب زندگی پس از مرگ را زایل می‌کرد و بدانان اطمینان خاطر می‌داد. شهرزاد توفیق‌الحکم به این اسطورهٔ ازیریس، رب‌النوع آفتاب و همسرش ایزیس که به شکل ماه، هرشب پهنهٔ فلک را برای یافتن شوی گمشده‌اش گذاره می‌کرد و هرگز به وی نمی‌رسید، بی‌شباهت نیست.

درام توفیق‌الحکیم، درونی است و ضرورتاً نمادی و اسرارآمیز و رؤیاوش. در مقدمه‌اش بر نمایشنامهٔ شهرزاد، دقیقاً نمی‌گوید که آدمهای درام، نماد چه چیزهایی هستند، چون ترجیح می‌دهد که هرکس به دلخواه خویش، آنها را تعبیر و تفسیر کند و ازینرو هر منتقدی معنای خاصی در آن نمایشنامه کشف کرده است.

ژرژ لوکنت نخستین مفسّر نمایشنامه و مترجم آن به زبان فرانسه، آنقدر محتاط بود که نخواست رمز شهرزاد را بشکافد. از دیدگاه وی ملکه «قلهٔ درخشانی است که مردان بلندپرواز و فزون‌خواه بدان چشم دوخته‌اند و برای دست‌یابی به چنان سرکوهی آنقدر بیهوده می‌کوشند تا از پای درمی‌آیند؛ واحه‌ایست درمیان کویر که

تشنگی را در آنان برمی‌انگیزد ولی هرگز فرونمی‌نشاند؛ نقطه‌ایست راسخ و استوار که در آن، چشمداشت آزمندانه و تلخکامی از خوش‌خیالی‌شان که به‌طرز غم‌انگیزی دو یار وفادارند، به‌هم می‌رسند».[۱]

به زعم عبدالرحمن صدقی[۲]، شهریار، نماد روح است و قمر (وزیر)، نماد قلب و عبد یا غلام، نمادِ غریزه. اما همو معتقد است که این سه نماد، نمایشگر تحول روانی شهریار از مرتبهٔ زندگانی حیوانی به پایگاه عشق و از پایگاه عشق به مقام معرفت یعنی «مشغولی ذهن به ذات متعال و مطلق» است و شهرزاد نیز نمودگار طبیعت است، چون بسان طبیعت هیچ چیز برای وی نه پست است و نه والا[۳] و شهریار در هریک از آن مراحل سه‌گانه، تصویر خویش را در آینهٔ وجود وی می‌بیند و بنابراین شهرزاد، آینهٔ تمام‌نمای نفسانیات و ذهنیّات شهریار است. این تصور که شهرزاد، نماد طبیعت است بی‌گمان ناشی از قولی است که توفیق‌الحکیم به ایزیس منسوب داشته و درصدر کتاب نقل کرده است: «انا کل ماکان، کل مایکون، کل ماسیکون، فناعی لم یکشفه بعدانسان...». به این همانندی شهرزاد با طبیعت، در خود نمایشنامه نیز اشاره شده است

۱- ازمقدمهٔ Georges Leconte بر ترجمهٔ فرانسهٔ شهرزاد، ۱۹۳۶، ص ۹.

مرحوم محمد پروین گنابادی این عبارات را چنین ترجمه کرده است: «او بجز قلهٔ شامخ درخشانی که همهٔ دیده‌ها بدان دوخته می‌شود و آزمندیهای انسان در آن نابود می‌گردد، هیچ چیز دیگری (نیست). شهرزاد به منزلهٔ ریگزاری (؟) است که همواره از تشنگی زبانه می‌کشد و هرگز سیراب نمی‌شود، یا جایگاهی است که در آن سایه‌های رحمت و بخشایش فرونمی‌نشیند - جایگاهی که آرزوهای شیفتگی تند از یک سو و وسوسه‌ها و خیالات پریشان از سوی دیگر، به هم برخورد کرده‌اند و هردو با یکدیگر وفادارند، آن هم چه وفاداری فجیع و غم‌انگیزی». گزینهٔ مقاله‌ها، ۱۳۵۶، ص ۵۲۶.

2- Le Théatre arabe, in: Cinquante ans de la littérature égyptienne, numéro spécial de la Revue du Caire, 1953, P. 124 - 5.

۳- «به همین جهت طه‌حسین کتاب «القصرالمسحور» را می‌نویسد و در آن توفیق‌الحکیم را به سبب مشوه نمودن شخصیت شهرزاد (که به قول نویسنده، شهرزاد نماد عقل و حکمت است و توفیق وی را به مرحله‌ای از فضاحت و رذالت می‌کشاند که برای ارضای تمایلات نفسانی و انگیزه‌های شهوانی، به خیانت تن درمی‌دهد و با برده‌ای سیاه درمی‌آمیزد) سرزنش می‌کند». رضا ناظمیان، درآمدی بر داستان‌نویسی نو در مصر، کیهان فرهنگی، آذرماه ۱۳۷۱، ص ۲۷. اما این شیوهٔ رفتار، برخلاف عقل و حکمت است، و برعکس با «طبیعت» سازگار می‌آید.

آنجا که شهریار و قمر (وزیر) در سیر و سیاحتشان، به پای پیکرهٔ ایزیس می‌رسند و با مشاهدهٔ آن به یاد شهرزاد می‌افتند.

سرانجام توفیق‌الحکیم در ۱۹۴۱، به توضیح نمایشنامهٔ خود رضا می‌دهد و اقرار می‌کند که در نظرش، شهرزاد نمادِ «ادوار تاریخ» است. به موجب این تفسیر که در سلطان الظلام آمده است، پس از دوران شکوهمند هلنیسم، بشریت در تاریک اندیشی قرون وسطی دست و پا می‌زد تا آنکه روشنایی خیره کنندهٔ ایمان، آن ظلمت را از صفحهٔ تاریخ زدود. به زعم توفیق‌الحکیم این تناوب نور و ظلمت در نمایشنامهٔ شهرزاد بیان شده است. شهریار نمودار اندیشهٔ یونانی است که منحصراً از هوشمندی و عقل محض فراهم آمده است. غلام سیاه، نماد ظلمات و تاریک اندیشی است؛ و قمر نمایشگر ایمانی است که روشنگر روانهاست؛ همهٔ این آدمها که شیوه‌های درک و احساسشان یکی و همانند نیست و دور شهرزاد می‌چرخند، در نظر توفیق‌الحکیم، نمایشگر بشریت‌اند که با طیّ مراحل سه گانه تطوّر و تکامل، دور طبیعت می‌گردند. ازینرو شاه بانگ برمی‌دارد که «ما نه پیش می‌رویم و نه پس، نه بالا می‌رویم و نه پائین می‌آئیم، بلکه می‌چرخیم و دور می‌زنیم. همه چیز می‌چرخد، سرنوشت، همین است. این قانون ثابت و جاودان عالم است. چه سخریهٔ تلخی! از طبیعت می‌پرسم رازش چیست و جواب طبیعت، حرکت دَوَرانی اوست». و شهریار اندکی بعد می‌گوید: «در پی هر پایان، آغازی هست. این قانونی ابدی است».

امّا توفیق‌الحکیم در ۱۹۵۳ تفسیر نوینی شگفت و غریب از نمایشنامهٔ شهرزاد به دست داد و مدعی شد که شهرزاد، بعینه مثل محلهٔ معروف مونمارتر (Montmartre) پاریس است که شبهایش به یمن وجود عاشقان و هنرمندان بیدار تا صبح، زنده است. شهرزاد چون پرورشکاری است که پس از هزار و یکشب آموزش، از شهریار، نخست مردی می‌سازد و سپس ابرمردی. همین گونه آدمی برای تفریح و سرگرمی چون کودکی به محلهٔ مونمارتر پا می‌نهد و در آن، مردی می‌شود که فقط به حسیّات پابند است ولی در خروج از محله، مردیست اهل تعقّل.

این تداعی و همخوانی شهرزاد و مونمارتر، همانقدر غریب است که تفسیر آلبر آستر (Albert Astre) از آثار توفیق‌الحکیم که برحسب آن، شهرزاد و اهل الکهف (۱۹۳۳)، در قالب افسانه، خطیرترین مسائل ناشی از تحول معنوی جهان غرب را که میان کشش میراث فرهنگی خویش و توقعات زندگانی امروزین، دوپاره شده، بیان

می‌کنند.[۱]

شاید هم، به قول منتقد دیگری، شهرزاد نمودگار نفس و جوهر زنانگی است که جاذبه‌اش مقاومت ناپذیر است و هرکس را به گونه‌ای می‌فریبد. چنانکه عشق و دلبستگی غلام سیاه به او، شهوانی است و شیفتگی وزیر، افلاطونی و عاطفی. و شهریار نیز در کنار شهرزاد، لذائذ حسّی را از یاد می‌برد، چون عقل ناب است و مشتاق ارزشهای لایزال و ابدی است.

می‌بینیم که اسطوره‌ای چون اسطورهٔ شهرزاد (و شهریار) که به گمانم صورتی مثالی است[۲]، معانی و تفاسیر گوناگونی برمی‌تابد چنانکه هر اندیشمندی آن مضمون رمزی را به گونه‌ای خاص درمی‌یابد و شرح می‌کند.[۳]

مضمون دیگری از همین دست، «عشق حرام» یا دل بستن زن شوی دار به پسر شوهر است، همچون شیفتگی سودابه دختر شاه هاماوران همسر کاوس شاه به سیاوش پسر کاوس که او را از خود می‌راند و در اینجا ما بارِ دیگر به داستانِ سیاوش می‌رسیم که پیشتر از آن یاد کردیم ولی اینبار به جنبهٔ اساطیری آن داستان نظر داریم. می‌دانیم که سودابه چون از عشق‌ورزی با سیاوش نومید می‌شود، از سر خشم و کینه‌توزی به نابودیش کمر همت می‌بندد و باکندن گیسو و خراشیدن روی، بر او تهمت می‌نهد که قصد خیانت داشته است و کاوس را بر وی بدگمان می‌سازد. سیاوش برای اثبات بی‌گناهیش از آتش بی‌زیان می‌گذرد (زیرا آتش در پاکان درنمی‌گیرد) و گنهکاری سودابه بر آفتاب می‌افتد. کاوس می‌خواهد سودابه را سیاست کند، ولی به خواهش سیاوش ازو درمی‌گذرد و سیاوش برای گریز از چنگ سودابهٔ نیرنگ‌باز فتنه‌انگیز به جنگ افراسیاب تورانی می‌رود، اما با وی آشتی می‌کند و از بیم پدر که سخت برآشفته، به ایران بازنمی‌گردد و با فرنگیس دختر افراسیاب پیوند زناشویی می‌بندد ولی گرسیوز برادر افراسیاب بر سیاوش حسد می‌برد و افراسیاب را می‌فریبد و بر او بدگمان می‌سازد و افراسیاب به جنگ سیاوش درمی‌آید و سرانجام خائنی، سر

1- Critique, novembre , 1952.

۲- ر.ک. جلال ستاری، افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان، توس، ۱۳۶۸.

۳- به عنوان مثال ر.ک. به مصاحبه با امیر دژاکام، کارگردان نمایشنامهٔ شهرزاد که تعبیری نو از داستان معروف هزارو یکشب است، در مجلهٔ شباب، شهریور و مهر ۱۳۷۳، ص ۷۲ - ۷۸.

سیاوش را در طشتی زرّین از تن جدا می‌کند. سودابه به دست رستم که کاوس، آموزش و پرورش سیاوش را در خُردی به وی سپرده بود به دو نیم می‌شود و دژخیم سیاوش و گرسیوز نیز، یکی به فرمان کیخسرو پسر سیاوش و دیگری به دست وی، به قتل می‌رسند. گویند از خون سیاوش گیاهی دارویی رست به نام خون سیاوش یا خون سیاوشان:

گیاهی برآمد همان گه ز خون　　بدانجا که آن طشت شد سرنگون
گیا را دهم من کنونت نشان　　که خوانی همی خون اسیاوشان

مضمون عشق حرام یا شیفتگی زن پدر به ناپسریش که در داستان سیاوش هست، مضمونی عالمگیر است که حتی در مصر فراعنه نظیر آن در قصّه‌ای آمده است و داستان عشق سودائی زن عزیز مصر به یوسف (در تورات و قرآن) هم شناخته‌تر از آن است که بازگو شود.[1] شیفتگی فدر (Phèdre) به هیپولیت (Hippolyte) پسر شوهرش تزه (Thésée) از همسری دیگر نیز معروف است. می‌دانیم که هیپولیت هم چون سیاوش و یوسف صدیق به هوس‌های نامادریش اعتنا نکرد و فدر که از فاش شدن راز و رسوایی بیمناک بود، هیپولیت را متهم ساخت که قصد تجاوز به وی را داشته است و تزه از پوزئیدن خواست که هیپولیت را سربه نیست کند و هیپولیت روزی که با ارابه‌اش به گردش رفته بود، بر اثر پیشامدی جان سپرد و فدر پیش یا پس از عیان شدن راز، از فرط پشیمانی و نومیدی خود را به دار آویخت. اوریپید (Euripide) دو تراژدی دربارهٔ این داستان پرداخته که تنها یکی از آندو به دست ما رسیده است (سال ۴۲۸ پیش از میلاد). راسین نیز تراژدی معروفی به نام فدر دارد (۱۶۷۷).

قصد من، برشمردن داستانها و درامهایی که براساس این مضمون جهانشمول خلق شده نیست، بلکه تذکار این نکته است که در سوگنامهٔ سیاوش، لایه‌ای اساطیری هست که در داستانهای همانند آن وجود ندارد و آن، روئیدن گیاه از خون بیگناه یا رستن درخت زندگی و یا جوشیدن خون از گور شهید است. به قول صاحب اسکندرنامه، اسکندر چون به سیاوش گرد رسید به وی گفتند گور سیاوش در آن شهر است و «آنجا خون او همی جوشد». اسکندر «همان ساعت برنشست و برفت تا آنجا که گور سیاوش بود، چون آنجا رسید پنداشت که بهشت است، بر سر خاک او رفت. خاک او سرخ بود. خون تازه دید که می‌جوشید و درمیان آن خونِ گرم،

۱- ر.ک. به جلال ستاری، درد عشق زلیخا، توس، ۱۳۷۳.

گیاهی برآمده بود سبز».[۱]

افزون بر این گفتنی است که خون سیاوش، کنایه از شراب لعلی و روشنایی صبح و سرخی شفق[۲] نیز هست که بر جوهر حیات و طلیعهٔ زندگی دلالت دارند؛ و همین مضمون اساطیری است که در نمایشنامهٔ «بلبل سرگشته» به روایت علی نصیریان نقل شده است و بعضی دراین سالها کوشیده‌اند از آن معنایی عرفانی مراد کنند. به گمان من این کوشش موفقیّت‌آمیز نبوده‌است، اما تردیدی نیست که قصّه حال و هوایی قدسی دارد، زیرا درخت و گیاه، تصویر کیهان و محور عالم و رمز زندگی و باروری بی‌پایان و تجدید حیات یا نو شدن سال است بعینه مانند آب حیوان یا آب خضر. به‌علاوه همبستگی و پیوند اسرارآمیزی میان درخت و انسان هست که در قصه‌ها به صورتی نمایشی درآمده است. میرچا الیاده که در این باب تحقیقات بدیعی دارد می‌گوید: «گویی قهرمان هربار که به قتلش می‌رسانند، صورت درخت به خود گرفته، پنهان می‌شود. مقصود بازگشتی موقت به مرتبهٔ نباتی است. چون در واقع قهرمان «با پنهان داشتن و استتار خود»، به صورتی نو، ادامهٔ حیات می‌دهد. یعنی از خون یا پیکر خدا یا قهرمانی که ناجوانمردانه کشته می‌شوند، گل یا گیاهی می‌روید و از خون جوانان وطن، لاله و گل سرخ و شقایق می‌دمد؛ چنانکه از آب پشت کیومرث نخستین انسان که به زخم نفس شرّ از پای درآمد، گیاهی (دو ساقهٔ به هم پیچیدهٔ ریواس) رُست که به مشی و مشیانه تبدیل شد. به عبارت دیگر حیات انسانی که به طرزی فجیع پایان گرفته، در گیاهی ادامه می‌یابد و این گیاه اگر بریده یا سوخته شود، به نوبهٔ خود جانوری می‌زاید یا گیاه دیگری به بار می‌آورد که سرانجام شکل انسانی خواهد یافت.خون و شراب نیز مؤید همین باور مردمی‌اند. خون، جوهر حیات است و تاک یا رز را در شرق باستان، «گیاه زندگی» می‌پنداشتند و نزد سومریان، نشانهٔ زندگی، در اصل برگ‌مو بود. الهه مادر، در آغاز «مادر بوتهٔ مو» یا «الهه بوتهٔ مو» نام داشت. گیل‌گمش در باغی، به درختی اعجازآمیز برمی‌خورد که الهه Siduri (یعنی: «دوشیزهٔ جوانسال») ملقب به Sabitu یعنی «زن شرابدار»، در کنارش نشسته یا ایستاده است و در روایات کهن افسانه، گیل‌گمش مستقیماً ازو عمر جاوید و بیمرگی طلب

۱- اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستنس دروغین، پرداخته میان قرون ۶ - ۸ هجری، به اهتمام ایرج افشار، ۱۳۴۳، ص ۲۴۳.

۲- ر.ک. لغت نامهٔ دهخدا.

می‌کند.[۱]

در باب اسطورهٔ سفر مرغان و رمزِ سیمرغ و نمایشنامه‌ای که ژان کلود کاریر براساس منطق‌الطیر عطار نوشته و پیتر بروک آن را کارگردانی کرده است نیز جای دیگر سخن گفته‌ام و در اینجا فقط در تکمیل آن نوشته، یادآور می‌شوم که در ژوئیهٔ ۱۹۹۲ در فرانسه (در Bagnols-sur-Crèze) نمایش دیگری ملهم از همین منطق‌الطیر به نام Le Langage des Oiseaux به کارگردانی Jean-François Duroure به صحنه رفت که سراسر رقص و موسیقی بود و هفت رقصنده و چهار نوازنده و یک زن که به زبانهای فارسی و ایتالیایی و عبری آواز می‌خواند، تمام داستان را نمایش می‌دادند.[۲]

اینها همه نمونه‌هائیست از جاذبه و ماندگاری و پایداری مضامینِ بزرگ اساطیری در کسوت درام و چنانکه دیدیم در آثار درامی بزرگترین درام‌نویسان دوران ما، همان اسطوره‌های جاویدی که عمرشان به قدمت بشر می‌رسد، پوست عوض کرده به صورتهای نو پدیدار می‌گردند و همچنان تماشاچیان را افسون می‌کنند. تاکنون نمونه‌هایی چند ازین اساطیر به عنوان شاهد مثال آورده‌ام و بجا می‌دانم که این فهرست مجمل را با ذکر نمونه‌ای که در هر دو فرهنگ شرق و غرب طنینی درازآهنگ دارد، به پایان برسانم: منظور، مضمون انتظار است که احمد کامیابی مسک معنای آن را در تئاتر ساموئل بکت و اوژن یونسکو روشن ساخته است. وی که معتقد است انسان حیوانی است که انتظار می‌کشد، در گشت و گذارهایش با شکیبایی تمام از آنان و نیز از بعضی منتقدان و کارگردانان و بازیگران تئاترهای

---

۱ - میرچا الیاده، رساله در تاریخ ادیان، یاد شده، فصل هشتم.

۲- ر.ک. به نقد آن که نقد مساعدی نیست باعنوان Le voyage en Perse به قلم Sylvie de Nussac در روزنامهٔ لوموند مورخ ۲۴ ژوئیهٔ ۱۹۹۲.

و اما دربارهٔ نمایش «سی‌مرغ و سیمرغ» که در تهران بر صحنه رفت (بهمن‌ماه ۱۳۶۹)، کریستف بالایی فرانسوی در مصاحبه با مجلهٔ کلک، از جمله می‌گوید: «ده سال پیش، کلودکاریر برای پیتر بروک در جشنوارهٔ آوینیون، ترجمه‌ای از این متن را به نام «کنفرانس پرنده‌ها» انجام داده بود. حالا همان ترجمهٔ فرانسوی او را دوباره برداشته‌اند و دوباره به فارسی اقتباس کرده‌اند و برای برنامهٔ تئاتر شهر استفاده کرده‌اند...» مجلهٔ کلک، خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۷۹.

«پوچی»، همواره می‌پرسد که انتظار در تئاتر ساموئل بکت و اوژن یونسکو به چه معناست و آیا با انتظار آمدن مهدی موعود (سوشیانت در دیانت زرتشت و حضرت مهدی موعود در تشیع) شباهتی دارد یا نه؛ و پاسخ‌ها، شگفت‌انگیز و روشنگر نکته‌ایست که درست خلافِ آن تا زمانِ انتشارِ ایضاحات احمد کامیابی مسک، قبول عامه یافته بود. ساموئل بکت به وی می‌گوید که «در واقع انسان در انتظار چیزیست که می‌خواهد»، «آدمی همواره انتظار می‌کشد، و این یکی از ساحات و کیفیات ذاتی اوست». احمد کامیابی مسک یادآور می‌شود که وی یعنی ساموئل بکت، در روایتِ انگلیسی «در انتظار گودو» نوشته بود: «انتظار برای انتظار»، آیا مقصودش این بوده که نفس انتظار مقدس است، زیرا ثمرهٔ تفکر و تأمل و امتناع از قبول وضع حاضر است؟ بکت تصدیق می‌کند و مخاطب ایرانیش تذکّر می‌دهد که وی یعنی بکت، گفته که گودو خدا نیست، اما به هرحال گودو منجی استراگون (Estragon) و ولادیمیر (Vladimir) است که نمودار بشریّت‌اند. و بنابراین آیا منظورش منجی موعود نبوده است؟ بکت تکذیب می‌کند و می‌گوید وقتی در انتظار گودو را می‌نوشت، نه منجی موعود (مسیح) در مدّ نظرش بود، نه خداوند و نه هیچکس دیگر. اما اوژن یونسکو در مصاحبه با احمد کامیابی مسک می‌گوید که گودو از God (خدا) مشتق شده است، ولی تئاتر او یعنی یونسکو با تئاتر بکت قابل قیاس نیست، زیرا مثلاً در «صندلی‌ها» انتظار بی‌معنی و کاری عبث است و امیدی واهی، زیرا کسی نمی‌آید و قرار نیست که بیاید، چون فریادرسی نیست. در «گودو» نیز همینطور است، اما شاید فردا انتظار بسرآید و منتظر موعود از در درآید؟! بنابراین در تئاتر بکت، همواره نوامیدی می‌درخشد یا کورسو می‌زند، منتهی این امید همواره بر باد می‌رود. حال آنکه در «صندلی‌ها» امید، سراب فریب است. این دو تئاتر به زعم احمد کامیابی مسک، نمایشگر زندگی واقعی بشر در قرن بیستم است، زندگی‌ای که به قول منتقدی از مخاطبان او، دوزخی است زیرا دوزخ، بنا به تعریف، انتظاری است بی‌امید.[1]

احمد کامیابی مسک «کرگدن‌ها»ی اوژن یونسکو را نیز درامی رمزی می‌داند و معتقد است که کرگدن در این نمایشنامه حیوانی رمزی و همچون صورتی مثالی یا کهن الگوست، زیرا به زعم وی «کرگدن‌ها» نمایشنامه‌ای ضدّ نازی و ضد کمونیست و ضدِّ هرگونه یکّه‌تازی (totalitarisme) و سازشکاری (opportunisme) و به‌قول

1- Ahmad Kamyabi Mask, Q'attandent Eugène Ionesco -- Samuel Beckett? Paris, 1991.

خود یونسکو، ضدّ توده‌زدگی و همرنگ جماعت شدن (massification) است و بنابراین نمایشنامه‌ای در عین حال، سیاسی و اجتماعی و فلسفی است که هرکس می‌تواند آن را به نحوی دلخواه تعبیر کند. و اگر چنین است پس همانگونه که احمد کامیابی خود توجه داده، اسطوره است، چون نمودگار واقعیت یا حقیقت حالِ فردی است (Bérenger) که قطب‌های گوناگون متضاد در زندگی و جامعه و تاریخ، او را به سوی خود می‌کشند، ولی وی در برابر تودهٔ همسان و یکدست و همرنگ مردم، تک و تنها بر اصالت ممتاز خویش متکّی است و ازینرو تافته‌ای جدابافته و قهرمانی یگانه و بی‌پشت و پناه است. به عبارت دیگر «کرگدن‌ها» نمایش پیکار انسان با نفس شرّ و ستیز عقل و عاطفه با غریزه است و بیهوده نیست که ژان لویی بارو در مصاحبه‌ای با احمد کامیابی به حق خاطرنشان می‌سازد که برانژه برادر کافکاست و نیاکانشان، هملت و الکتر (Electre) و آنتیگون‌اند.[1]

این بود نمونه‌هایی چند از درامهای اسطوره‌وش و درامهایی که تفاسیر گوناگون اسطوره‌ای خاص به شمار می‌روند. اما چرا کمیت ما دراین کار لنگ است؟ باوجود آنکه اساطیر ایران پیش از اسلام، در زیبایی و شکوه، از اساطیر دیگر اقوام و ملل که به غنا و عمق معنای اساطیرشان شهره‌اند، هیچ کم ندارد (فی‌المثل نظیر داستان رستم و سهراب در منظومهٔ Hildebrandslied ، کهن‌ترین چکامهٔ‌حماسی آلمانی هست و اُسیان (Ossian) که چهره‌ای افسانه‌ایست و گویا در قرن سوم میلادی می‌زیسته، همان مضمون را در منظومه‌ای حماسی (Carthon) و ولتر در منظومهٔ Henriade (۱۷۳۲) سروده‌اند).[2] در ایران پس از اسلام نیز، منظومه‌های عرفانی و آثار بزرگمردانی چون شیخِ اشراق سهروردی، مشحون به روایات رمزی و اساطیری است.

دو علت عمدهٔ این نقص یا کمبود به گمان من اینست که:

۱ - بیشتر درام‌نویسان ما با ادبیات اساطیری ایران آشنایی عمیق ندارند و اگر فرضاً کتابهای شادروان ابراهیم پورداود را خوانده‌اند، از پژوهشهای بزرگانی چون ژرژ

1- Ahmad Kamyabi Mask, Qui sont les Rhinoceros de monsieur Bérenger - Eugène Ionesco? Paris, 1990. PP. 81.112 et 255.

2- Sainte - Beuve, Causeries du Lundi, I, P. 332 - 350. Ernest Renan, Mélanges d'Histories et de Voyages, 1878, P. 135 - 145.

دومزیل، فی‌المثل، کمابیش بی‌خبرند؛

۲ ـ اگر هم از اساطیر خودی و بیگانه آگاه باشند، اکثراً منطق و ساز و کارهای اندیشهٔ اساطیری و شیوهٔ تفکر رمزی را که هردو مقولاتی فلسفی‌اند و نه منحصراً ادبی، نمی‌شناسند.

درنتیجه غالب درامهایی که با الهام از بعضی داستانهای شاهنامه و یا قصه‌های رمزی و اساطیری، نوشته شده، تکرار مضامین اصلی همان داستانهاست و از خلاقیّت کمتر نشان دارند، و اندکند نمایشنامه‌هایی چون «کبودان و اسفندیار» نوشتهٔ آرمان امید (۱۳۵۴) که «به آخرین شب گنبدان دژ می‌پردازد و پشوتن است که خبر آزادی اسفندیار را می‌آورد و تنها همراه اسفندیار برده‌ایست هاماورانی، کبودان نام، شخصیّتی تماماً زاییدهٔ ذهن نمایشنامه‌نویس» که درباه‌اش می‌گوید «من سایه‌اش را همواره در کنار پسر گشتاسب یافتم، نخست در بلخ و به فرجام در نیمروز. جادوی سیمرغ، مرگ کبودان بود؛ پایان تردید شاهزادهٔ رویین تن، اسفندیار».

آرمان امید با خلق این شخصیت موهوم (یا وهم بنابه گفتهٔ او) آنچه را که در ذهن و ضمیر خویش دارد، بیان می‌کند و تصرّف در داستان اصلی، به وی امکان می‌دهد که زبانش رساتر باشد و این کار از لحاظی همانند افسانه‌بافی‌های مسیحیان برای تبشیر ولادت مسیح است که به یک نمونهٔ آن اشاره خواهم کرد، گرچه چنین قیاسی ممکن است شگفت بنماید. البته گفتن ندارد که میان این دو موضوع، تفاوت از زمین تا آسمان است، اما ساز و کار رمزپردازی و نحوهٔ عمل برای ابلاغ پیام به گونه‌ای سخت مؤثر و حتی افسون‌انگیز، یکی است و قصد من نیز از ذکر مثال زیر، خاطرنشان ساختنِ همین معنی است:

افسانه‌ای به نام: چیزهایی که در ایران به هنگام ولادت مسیح روی داد، منسوب است به ژول افریقی (Jules Africain) وقایع‌نگار قرن سوم میلادی، بدینقرار: «این واقعه در ایران، در معبد الههٔ رومی Junon (برابر با Héra یونانی، همسر ژوپیتر، ربةالنوعی که هشدار می‌داد و اعلام خطر می‌کرد و سرپرست و حامی زنان خاصه بانوان شوی کرده محسوب می‌شد) که به فرمان کوروش (Cyrus) بنا شده بود روی داد: کاهنی اعلام داشت که ژونون باردار است و با اعلام این خبر، همهٔ تندیسهای خدایان به رقص و سرودخوانی و شادمانی پرداختند. آنگاه ستاره‌ای فرود آمد و بشارت داد که کودک آسمانی (Enfant Principe et Fin) زاده شده است. در این

هنگام پیکره‌ها همه به زمین افتادند، آنچنان که چهره‌هایشان بر خاک بود. سپس مغان اعلام داشتند که این کودک در بیت‌لحم ولادت یافته است و به شاه اندرز دادند که سفیرانی گسیل دارد. دراین هنگام باکوس ظاهر شد و پیشگویی کرد که این کودک همهٔ خدایان دروغین را خواهد راند. سپس مغان به دلالت ستاره (ای که در آسمان بیت‌لحم می‌درخشید) رهسپار مولد کودک شدند و چون به اورشلیم رسیدند، به کاهنان، ولادت منجی را مژده دادند و در بیت‌لحم به مریم درود و تحیّت گفتند و به بردهٔ نگارگری که در نقشپردازی چیره‌دست بود، دستور دادند که تصویر مریم را با نوزاد، بکشد و پرده را با این کتابه در مهمترین معبدشان آویختند: «شهریار ایران این تصویر را به ژوپیتر میترا (خورشیدشاه)، به خدای بزرگ و به مسیح شهریار، تقدیم می‌دارد».[1]

این «اوهام» و جعلیّات، همه برای نشان دادن عظمت و شکوه واقعه‌ای اسطوره‌ای است، چنانکه غرض آرمان امید از خلق کبودان نیز آفتابی کردن زوایای پنهان ذهن و ضمیر اسفندیار است.

تئاتر ملهم از اساطیر، به ویژه تئاتری قدسی (Le théâtre sacré) بنابه تعبیر زیبای پیتر بروک است و تئاتر قدسی، تئاتری است غیب‌بین و غیب‌دان و غیب‌نما یعنی تئاتری که عالم غیب را به عالم شهادت تبدیل می‌کند[2]، و درک شهادت یعنی مرئی شدن عالم غیب و نامرئی یا عالمی که بر بشر مجهول است، آرمان زندگی است و هنر قدسی می‌تواند به تحقّقِ این امر کمک کند، چون عیان (مرئی) شدنِ عالم غیب (و نامرئی)، کاری است قدسی‌سرشت، و ازین رهگذر به تعریف تئاتر قدسی می‌رسیم، بدین وجه که آن تئاتر نه تنها غیب و عالم نامحسوس و غایب از حسّ را عیان و قابل مشاهده می‌سازد؛ بلکه موجبات ادراک آن عالم را نیز فراهم می‌آورد.[3]

پیتر بروک در دنبالهٔ این سخن می‌گوید، الگوی ما همواره شکسپیر است. شکسپیر در درام‌نویسی همواره به عالم قداست و مابعدالطبیعه نظر دارد، این هدف و آرمان اوست، اما هرگز مرتکب این اشتباه نمی‌شود که مدت زمانی دراز، بر قله‌های

1- Fulcanelli, Le. Mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétqiues du grand Oeuvre. Troisièm Edition. 1964. P. 69-70.

2- Peter Brook, L'espace vide, Ecrits sur le théâtre, 1977, P. 65.

۳- همان، ص ۸۲ و ۸۴.

رفیع یا در آسمان درنگ کند، چون می‌داند که تقرب به امر مطلق برای آدمی بس دشوار است و ازینرو همیشه تماشاگران را به زمین بازمی‌گرداند. پس باید پذیرفت که بشر عالم غیب را به تمامی نمی‌تواند دید. ازینرو هربار پس از آنکه سخت کوشیدیم تا در این کار توفیق یابیم، ناگزیر باید به شکست خود اقرار آوریم و به زمین بازگردیم و باری دیگر، صعود و عروج را از نو آغاز کنیم.[۱]

شاید هر درامی باید چنین باشد، اما تردیدی نیست که درامی اساطیری قطعاً و ضرورتاً بدینگونه است، ورنه «اتفاقی ساده است یا جزء «وقایع اتفاقیه».[۲]

۱- همان، ص ۸۹.

۲- چنانکه بعضی «واریته»ای شبه عرفانی را با ساز و آواز به تماشا می‌گذارند و بدانسان گمان می‌برند که نسبت به «میراث فرهنگی» کشورمان ادای دین کرده‌اند». کمال‌الدین شفیعی، از «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» تا «هفت شهر عشق»، چیستا، آبان و آذر ۷۴، ص ۲۸۶-۲۸۵

منابع

Sylvain Lévi, Le théâtre indien.

Tchiao Tch'eng - Tchih , Le théâtre chinois d'aujour d'hui.

Paul Arnold, Avenir du théâtre, 1947.

Etienne Drioton, Le théâtre égyptien. Le Caire, 1942.

Paul Claudel, Frontières du théâtre, 1946.

Paul Arnold, Éléments de l'art dramatique, in: Formes de l'art, formes de l'esprit, 1951.

Dictionnaire des personnages, 1960.

Dictionnaire des oeuvres, 1980.

André Fraigneau, Cocteau par lui - même, 1959.

Atia Abul Naga, Les sources françaises du théâtre égyptien (1870 - 1939), Alger, 1972.

جلال ستاری

اسطورهٔ دون ژوان در تئاتر

تئاتر از اسطوره توشه و مایه می‌گیرد. بی‌اسطوره، تئاتر نبود و بی‌تئاتر، بسیاری اساطیر از یاد رفته، ناپدید می‌شدند. واقعیت اینست که تئاتر و اسطوره، متقابلاً یکدیگر را نو و بارور می‌کنند. تئاتر غرب از آئینِ پرستشِ دیونیزوس زاده شد و منبع الهامش اساطیریست که هنوز در یادها زنده است؛ و به همین جهت آن تئاتر، موجب دوام و بقای اساطیر شده است. اگر هم این معنی را مبالغه‌آمیز بدانیم، یقین است که تراژدی‌های یونان از اساطیر آن سرزمین تراویده‌اند چنانکه در کشورمان، تنها نمایشی که ریشه در فرهنگ ایران پس از اسلام دارد و هنوز زنده است و برخوردار از قدرت تأثیری شگرف، تعزیه یا شبیه‌سازی است که آبشخورش آئینهای مذهبی است. اما در غرب برخلاف آنچه دراینجا پیش آمده، چنانکه گفتیم، تئاتر، اسطوره را هربار به شکلی نو، تعبیر کرده نمایش داده است. بنا به محاسبهٔ ژان ژیرودو (Jean Girandoux) ۱۸۸۲ - ۱۹۴۴، پیش از او، سی و هفت نویسنده، منجمله مولیر، مضمون آمفیتریون (Amphitryon) را دستمایهٔ کار خود ساخته

بودند.[۱] ژان کوکتو (۱۸۸۹ - ۱۹۶۳) وقتی «ماشینِ دوزخی» را به سال ۱۹۳۴ نوشت[۲] برخلاف ژان ژیرودو، تعداد پیشاهنگانش را در بازسازی همین مضمون، از ادیپ شهر یارسوفوکل تا خود وی، شمارش نکرد.

اما ازجمله اساطیری که در دوران جدید غرب، بیش از بقیه، بارور و زایا بوده‌اند، یکی اسطورهٔ دون ژوان است و دیگری اسطورهٔ فوست. و اسطورهٔ دون ژوان، بیش از اسطورهٔ فوست، زیرا قطعاً هیچ اسطوره‌ای چون اسطورهٔ دون ژوان، زاد و ولد نکرده است، چنانکه امروزه خانواده‌ای انبوه از فرزندان دون ژوان و نوادگان و بازماندگانشان، نسلاً بعد نسل، فراهم آمده است، و بنا به محاسبه‌ای سرانگشتی که تازه همهٔ درام‌ها و روایات اسطورهٔ دون ژوان را در بر نمی‌گیرد، از ۱۶۲۵ تا ۱۹۹۱ در اروپا، قریب به شصت درام و داستان و منظومهٔ دون ژوان نوشته و سروده و بازی شده است که برای مزید بصیرت خوانندگان، معروف‌ترین آنها را ذکر می‌کنیم:

۱۶۲۵ : اسپانیا، اغواگر شهر اشبیلیه، تیرسودو مولینا (Tirso de Molina).
۱۶۶۵ : فرانسه، دون ژوان یا ضیافت پیکرهٔ سنگی، مولیر (Don Juan ou Le festin de pierre).
۱۷۳۰ : ایتالیا، دون‌ژوان یا مکافات‌هرزگی،کارلوگولدونی(Carlo Goldoni)، درام.
۱۷۸۷ : پراک، دون جووانی، موزار - داپونته (Lorenzo da Ponte)، اپرا.
۱۸۱۳ : آلمان، دون ژوان، ا.ت.آ. هوفمن (E.T.A.Hoffmann)، قصّه.
۱۸۱۹ - ۱۸۲۴ : انگلستان، دون ژوان، هجویهٔ حماسی، جورج گوردون بایرون (George G. Byron)، منظومه.
۱۸۲۹ : آلمان، دون ژوان و فوست، کریستیان گرابه (Christian D. Grabbe)، درام.
۱۸۳۰ : روسیّه، میهمان سنگی، الکساندر پوشکین. تراژدی.
۱۸۳۰ : فرانسه، اکسیر حیات، بالزاک. قصّه.

۱- ژان ژیرودو، تراژدی آمفیتریون ۳۸، را به سال ۱۹۲۶ نوشت.
۲- ژان کوکتو، ماشین دوزخی، با مقدمه ، ترجمهٔ محمود هاتف، ۱۳۷۰.

۱۸۳۳ : فرانسه، روزی از روزهای دون ژوان، آلفرد دوموسه. داستان.
۱۸۳۴ : فرانسه، نفوس مقیم اَعراف ، پروسپر مریمه (P. Mérimée)، قصّه.
۱۸۳۷ : فرانسه، دون ژوان دومارانا (Marana) یا سقوط فرشته، الکساندر دوما (پدر)، درام.
۱۸۳۸ : فرانسه، کمدی مرگ، تئوفیل گوتیه (Th. Gautier)، منظومه.
۱۸۴۶ : فرانسه، دون ژوان در دوزخ، شارل بودلر، شعر.
۱۸۶۲ : روسیّه، دون‌ژوان، آلکسی‌کنستانتینوویچ تولستوی (۱۸۱۷-۱۸۷۵)، درام منظوم.
۱۸۷۴ : فرانسه، باربی دورویلی (Jules Barbey d'Aurevilly)، زیباترین عشق دون ژوان، قصّه.
۱۸۸۷ : اطریش، دون ژوان، ریچارد اشتراس (R. Strauss)، موسیقی.
۱۹۰۳ : انگلستان، مرد و ابرمرد، جرج برناردشاو.[۱]
۱۹۲۸ : بلژیک، دون ژوان یا خاطرخواهان موهوم، م.د.گلدرود (Michel de Ghelderode)، درام.
۱۹۳۶ : آلمان، Don Juan d'Autriche ou La carrière d'un ambiteux، دون‌ژوان اطریش یا پیشهٔ مردی جاه‌طلب .Franz Zeise L'Armada رمان.
۱۹۴۱ : آلمان، Franz Zeise, Don Juan Tenorio، رمان.[۲]
۱۹۴۵ : بلژیک، اغواگر (Le Burlador)، سوزان لیلار (Suzanne Lilar).
۱۹۵۳ : آلمان، Don Juan oder die Liebe zur Geomotrie دون ژوان یا عشق هندسه، ماکس فریش. درام.
۱۹۵۸ : فرانسه، دون ژوان، هنری دومونترلان، درام.

و این همه دون ژوان که برشمردیم، تمام درام‌ها و روایات اسطوره را شامل نمی‌شود و در واقع مشتی است نمونهٔ خروار. شایان ذکر است که در تاریخ ادبیّات

۱- آیا «دون ژوان در جهنم» از جرج برناردشاو، ترجمهٔ ابراهیم گلستان، آگاه، تهران، ۱۳۵۴، برگردان همین نمایشنامه است؟
۲- دربارهٔ دورمان F. Zeise ر.ک به روزنامهٔ لوموند، شمارهٔ ۱۷ اوت ۱۹۸۴ و شماره ۱۵ اوت ۱۹۸۶.

جهان، به ندرت موضوع یا شخصیتی می‌توان یافت که به اندازهٔ دون ژوان و سرنوشت و سرگذشتش، به انواع مختلف، تعبیر و تفسیر شده باشد، از تصویر آدمِ خوش‌گذرانِ عیّاش گرفته تا شرحِ حالِ طاغی خداناشناسی که با اینهمه چون فوست، خالی از دغدغهٔ خدادانی و خداجویی و فارغ از دلمشغولی و سودای دستیابی به حقیقتِ مطلق و مطلقِ حقیقت نیست.

قصد ما در اینجا البته ذکر ویژگی‌های هر «دون ژوان» و یا مقایسهٔ آنها با یکدیگر برای شناخت تعبیرهای گوناگونی که از این شخصیت اسطوره‌ای شده است نیست، گرچه چنین بررسی و پژوهشی، از لحاظ دانش اساطیر، حائز کمال اهمیت است، و سرّ ماندگاری و پایداری اسطوره را که همواره آبستن چند معنی است و از دیدگاهها و جهات مختلف، قابل تعبیر و تفسیر، عیان می‌سازد (برای انجام دادن این کار بضاعتی باید داشت که نگارنده آن را در خود سراغ ندارد)؛ بلکه سعی بیشتر برای فهم علت یا علل مقبولی حیرت‌انگیز اسطورهٔ دون ژوان (یا فوست) است، چون این درک و تشخیص، برای شناخت روحیّه و ذهنیّت فرهنگ زایندهٔ آن اسطوره، رهنمون معتبری است. با اینهمه البته از قیاس نخستین روایت دوان ژوان (۱۶۲۵) با دون ژوان مولیر (۱۶۶۵) که هردو در قرن هفدهم میلادی به فاصله چند دهه پدید آمده‌اند (درام مولیر چهل سال پس از تراژدی تیرسودو مولینا)، گزیری نیست.

ضمناً گفتنی است که برخلاف اساطیر کهنی که اصل و ریشهٔ آنها در تاریکی زمانهای بس دوردست، نهفته و ناپیداست، محققان پس از آنکه مهد داستان را به ترتیب پرتغال، ایتالیا و یا آلمان دانستند و دون ژوان را شخصیتی گاه تاریخی و زمانی موهوم پنداشتند که در قرون وسطای خداترس و یا در دوران رنسانس خداستیز ظهور کرده است، امروزه دقیقاً معلوم داشته‌اند که اسطورهٔ دون ژوان نخستین بار، کی و کجا، ظاهر شده است: در اسپانیا وقتی تیرسودو مولینا (Tirso de Molina) به سال ۱۶۲۵ میلادی، نمایشنامه‌ای منظوم به نام El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (اغواگر اشبیلیّه یا میهمان پیکرهٔ سنگی) نوشت و نمایش داد و از آن تاریخ، این رهزن گستاخ دل و دین، هرگز صحنه را ترک نگفته، بلکه پشت در پشت و زاد بر زاد، چهره بت عیّار هربار جلوه‌ای نو فروخته است. نخستین دون ژوان، همین فتنه‌جوی جسور شهر اشبیلیه است که در غارت دل و دین، بی‌پرواست.

تیرسودو مولینا، نام مستعار کشیشی است به نام اصلی گابریل تلز (Gabriel

(Téllez) که در ۱۵۸۴ در مادرید زاده شد و در ۱۶۴۸ درگذشت و بنابراین معاصر لوپه دو وگا (Lope de Vega) ۱۵۶۲ - ۱۶۳۵ درام‌نویس نامدار اسپانیایی بوده‌است و از پرکارترین درام‌نویسان عصر طلایی فرهنگِ اسپانیاست، و از درام‌های معروفش، یکی درامی مذهبی به نام: بی‌ایمانِ ملعون، معجونی است از رعنایی و دلبری و طنّازی و خوش‌آمیزی و گنهکاری و قدرت تقدیر که سخت موردپسند و عنایت ژرژ ساند (George Sand) و موریس بارس (Maurice Barrès) نویسنده و سیاست‌باز فرانسوی بود و همین نیروهای درونی و گسترش چاره‌ناپذیر آنها در درام: اغواگر اشبیلیه نیز که پدر همهٔ دون ژوان‌هاست، مجال نمود می‌یابند. بدینگونه دومولینا کسی است که یکی از شناخته‌ترین چهره‌های نوع بشر را تصویر کرده است و بعد از وی بسیاری چون مولیر و موزار و بایرون و دیگران، نقش همان چهره را با رنگها و قلم‌گیری‌های متفاوتی که همه حاکی از نبوغ و قریحهٔ خاص ایشان است، رقم می‌زنند. ازینرو شاید بتوان گفت که دون ژوان در فرهنگ غرب، بیش از آنکه آدم بازی یا شخصیت درام باشد، عنصر و قوه‌ای از عناصر و قوای طبیعت است و یا طغیان کشش و اشتیاقی که به سیلابی مهار نشده می‌ماند؛ و گفتنی است که این انسان مثالی به روایت دومولینا و در غالب روایات، با هر گامی که برمی‌دارد، به لبهٔ پرتگاهی نزدیک‌تر می‌شود که سرانجام از آن بلندجای فرومی‌غلتد. به بیانی دیگر دون ژوان در درام دومولینا (و در روایات مشابه) نمایشگر شور شهوت‌کور و کری است که وی در چنبرهٔ نیروی سهمگین و ویرانگر همان شور هوس اسیر است و به همین علت، عاقبت نیز به قعر دوزخ سقوط می‌کند و در آتش انبوهش می‌سوزد.

البته شگفت نیست که کشیشی کاتولیک مذهب با شمّ روانشناختی ستایش‌انگیزی، هوسناکی و ماجراجوئیهای عشقی مردی کامجو را توصیف کرده باشد، چون اقرارنیوشِ شکیبایِ بانوان گنهکاری بوده است که برای طلب مغفرت، نزد وی به لغزشهای خویش اعتراف می‌کرده‌اند و دومولینا بیگمان ازین تجارب شخصی، در پرداختن شخصیت مرد هوسباز شهر اشبیلیه سود برده است و باز بیهوده نیست که دون ژوان او، متفکّر یا فیلسوف ملحدی نیست که بعداً در نمایشنامهٔ مولیر ظاهر می‌شود، بلکه زن فریب فتنه‌جو و توبه‌ناپذیری است که شتابان به سوی مرگ گام برمی‌دارد و می‌داند که از عقوبت الهی گریزی نیست و گنهکار به سزای اعمالش خواهد رسید. با اینهمه، حتی این زن‌بارهٔ خداآزار نیز بنا به بعضی تفاسیر، به آنا

(Anna) گرایش و کششی دارد که تا اندازه‌ای اسرارآمیز است و فقط از قماش تمایلات جسمانی و شهوانی نیست. چون به قول برخی منتقدان، آرزومندِ یافتن زنی یگانه است که مظهر مجسّم جوهر زنانگی باشد و وی با تملّک آن زن، به وصال همهٔ زنانِ عالم برسد، زیرا البتّه نمی‌تواند با تمام آنان یکی پس از دیگری بیارامد! به همین جهت، هنری دومونترلان می‌گوید که دون ژوان چون گاوباز یا مرد انقلابی، هر دم خطر می‌کند و همین خطر کردن در زندگی است که از او مردی مطلق‌جو می‌سازد، و این مطلق، خداست یا مرگ؛ و هوفمن (۱۷۷۶ - ۱۸۲۲) در قصه‌اش که تفسیر اپرای موزار است، این معنی را القاء می‌کند که دون ژوان، روحی جویای کمالات فوق انسانی دارد و به سببِ همین شور و اشتیاق والا که هیچگاه به هدف دلخواه نمی‌رسد ـ زیرا قوای انسانی دون ژوان برای تحقق آرمانِ دست نیافتنی، کافی و رسا نیست ـ وقیحانه به هرزگی و عیاشی و جنایتکاری می‌پردازد و سرانجام دست به سینه، سرسپردهٔ شیطان می‌شود.

بعلاوه دون ژوان دومولینا، جوان است و پرجنب و جوش، حال آنکه دون ژوان مولیر، کامل مردیست مجرّب و کارآزموده و سرد و گرم روزگار چشیده و کلبی‌مسلک و اندکی سرخورده که دیگر هیچ توهّم و پندار و گمان باطلی ندارد.

در واقع قهرمان درام مولیر شخصیتی است مطلقاً هرج و مرج‌طلب که هر قانون و حتی قانون مرگ را به هیچ نمی‌گیرد و چون از خوش خیالی بدر آمده، دیگر هوس دلربایی ندارد و به عبارتی، نمرده ، مرده است و از صحنهٔ زندگی غائب و باگریز از خلاء حیات خویش، شتابان رهسپار (بازپسین) دیدار با مرگ می‌شود، (و همین ویژگی به گمان بعضی، بدان صبغه‌ای مابعدالطبیعی یا فلسفی می‌بخشد) . اما دون ژوان دومولینا، برعکس، مردیست سخت دلبسته به زندگی، شادخوار و خوش‌گذران و زن‌باره که بهشت برای وی، عالم عشق و عاشقی در همین جهان خاکی است.

ازینرو نسبت این دو دون ژوان با خداوند (Commendeur،حاکم)، یکی نیست. دون ژوان مولیر، خدانشناس است و کاملاً رهیده و آزاد، و دون ژوان دومولینا، باطناً خداپرست. درست است که او نیز از مرگ و خداوند نمی‌هراسد، اما به گونه‌ای غریب، مسحور و مشتاقِ عالم علوی است یعنی خدا را در لذائذ حسّی و نعمت‌هایی که به بندگانش ارزانی داشته، می‌جوید و آنچنان به مرگ تن درمی‌دهد که گویی از مکافات و عقوبت خویش به دست خداوند، خرسند است، زیرا به زعمش، حق همین

است و قانون چنین حکم می‌کند و بنابراین نظام و ناموس جهان را تصدیق دارد، اما دون ژوان مولیر آن را به کلّی منکر است.

به بیانی دقیق‌تر، نشان‌های ساحتِ مابعدالطبیعی درام دومولینا، یکی تأیید و تصدیق نظام خداوند - شاه - پدر است و ازینرو دون ژوان یعنی پسرِ نافرمانی که از حکم پدر سرمی‌پیچد (پدر خود وی ، Commendeur و شاه) ، لاجرم عقوبت می‌شود؛ و دو دیگر مضمونِ مستتر شوقِ شناخت ذات و هویت حقیقی خویش، اگر دونا آنا، حصّهٔ دست نیافتنی و همزاد آسمانی دون ژوان به حساب آید و آینه‌ای که وی در آن صورت مثالی خود را می‌بیند. ضمناً مشابهت این دو دون ژوان و به هرحال دوسوگرایی آشکار هریک که «زیباست و اندکی زن مآب، ولی مردصفت»، یادآور اسطورهٔ موجود دو جنسی نر و ماده است که این معنی خود بار اسطوره‌ای داستان را سنگین‌تر می‌کند.[۱]

اکنون ببینیم رازِ جاودانگی این اسطوره چیست؟

برای درک سرّ مقبولی و ماندگاری اسطورهٔ دون ژوان در غرب، به طور خلاصه باید بگوئیم که غالب مفسّران، دون ژوان را کلاً قهرمان تراژیکی دانسته‌اند که به درستیِ انتخاب خود اطمینان ندارد و با تشویش از مرگ، دست و پنجه نرم می‌کند و بی‌عدالتی تقدیر، طبیعت یا حقّ را برنمی‌تابد، و بنابراین فاجر و فاسق به معنای معمولی کلمه نیست بلکه در ستیز با خداست. دون ژوان، و خاصه دون ژوان مولیر، از چیزی که نمی‌ترسد، مشیّت پروردگار مبنی بر عقاب است وبیهوده نیست که نمایشنامهٔ مولیر پس از پانزده بار نمایش، ممنوع می‌شود، چون یسوعیّون (Jésuites) و شاه را پسند نمی‌افتد و حتّی می‌رماند و پاسداران شریعت، جزای قهرمان را پس از آنهمه کفرگویی و ریشخند دین و خدا، ظاهری و از سر ناچاری می‌دانند و Sganarelle خدمتکار دون ژوان و شخصیت ضِد دون ژوان درام را، پیامبر دروغین «عقل سلیم» و اخلاق می‌پندارند.

اما دون ژوان علاوه بر این خداناترسی، و شاید به همان علّت، از گذر عمر

۱- برای آگاهی کامل از خصایص دون ژوان مولیر ر.ک. به:

Maurice Descotes,Les grands rôles du théatre de Molière,P.U.F.1960,Chapitre II.

مشوّش است، و میان دو تمنّا: اشتیاقی که به امور دنیاوی دارد و آن عطشی است که هرگز فرونمی‌نشیند و آرزوی جاودانگی که در اندرونش چون آتشی زبانه می‌کشد، دو پاره شده است و به همین جهت، قهرمان دوران، یعنی قهرمان فرهنگ غرب پس از رنسانس است. استندال حتی معتقد است (Les Cenci) (۱۸۳۷) که مسیحیّت امکان داده تا دون ژوان نقشی شیطانی داشته باشد، زیرا مسیحیت دورویی و ریا را مذهب مختار عصر کرد، و ظهور دون ژوان بدون وجود ریا و سالوس در جهان ممکن نیست. به همین علت، آفرینش دون ژوان در عصر باستان معنی نداشت، زیرا دین در آن روزگار، جشن و شادی بود، نه مایهٔ کاستی و مذلّت آدمی تا آنجا که از غایت فقر معنوی، تنها آرمانش، لذت‌جویی باشد. و از این دیدگاه شاید هیچ کس بهتر از کامو در «اسطورهٔ سی‌زیف»، ۱۹۴۲، دون ژوان را نشناخته و نشناسانده باشد. می‌نویسد دون ژوان به علت کمبود عشق نیست که با زنان بسیار، یکی پس از دیگری نردِ عشق می‌بازد. مسخره است که وی را به دعوی بعضی، روشن ضمیری اهل اشراق بدانیم که در طلب عشق کامل و تامّ است. برعکس چون همهٔ زنان را با شور و حدّتی یکسان و هربار با تمام وجود، دوست می‌دارد، ناگزیر کارش را که منحصراً حاکی از ذوق عشق‌ورزی و تعمّق در آن مشغلهٔ ذهنی است، تکرار می‌کند. خبط بزرگی مرتکب می‌شویم اگر در دون ژوان به چشم مردی روحانی بنگریم، زیرا در نظرش تنها یک چیز عبث است و آن امید به حیاتی دیگر است که پس از مرگ می‌آید. و در زندگانیش نیز معلوم می‌دارد که چنین اعتقادی دارد، چون خاک را با افلاک سودا نمی‌کند. دون ژوان، دلربا و دل‌شکنی معمولی است، با این تفاوت که هشیار و دل‌آگاهست و به همین جهت قائل به پوچی است. حکمتش در زندگی، پیروی از اخلاق یا منطق کمیّت است، برخلاف مرد حق یا قدیس که خواهان کیفیت است. دون ژوان چون هر انسان قائل به پوچی، باور ندارد که امور و وقایع، معنای عمیقی داشته باشند و افسوس نیز نمی‌خورد، چون دریغ و افسوس، مستلزم امیدواری است و حاکی از امیدی که بر باد رفته است یا در خاک شده است. برعکس عشقش، عشقی سپنجی است و دون ژوان آن را با پیرایه‌های جاودانگی و قداست نمی‌آراید. فرجام چنین عشقی نیز لامحاله مرگ است. و دون ژوان آن را می‌پذیرد و قبول دارد که باید مجازات شود و مجازاتش اگر جزایی هست، طبیعی و برحق است. معهذا یقین قلبی دارد که حقّ با اوست. بنابراین مجازات و مکافات، بی‌معنی است، چونکه

سرنوشتِ وی چنین بوده است و تقدیر، عقوبت نیست. به سخنی دیگر شاید بتوان گفت که مهرورزی و عشق و عاشقی راه و رسم یا قسمتِ مقدّر دون ژوان برای کسب معرفت و شناخت است. و این معرفت، معرفت جهانِ برین نیست.

اما همچنانکه اشارت رفت، نخستین روایت سرگذشت دون ژوان، از وی چنین نقشی رقم نمی‌زند، و در واقع تصویری که مولیر از دون ژوان پرداخته، به انواع مختلف فهم و تعبیر شده و تا امروز زنده و جاندار باقی مانده است. درامی که در نخستین روایت به قلم کشیش دومولینا، حکایت عقوبت گنهکاری خداناشناس بود که عرف و اخلاق و دین را ریشخند می‌کرد، به دست مولیر، سرگذشت اندیشه‌مند کلبی‌مسلک، ظریف و مغرور و عصیانگر فردگرایی (libertain به معنای فلسفی معمول در قرن هفدهم) شد که بر همهٔ قوانین انسانی و الهی می‌شورد و کلام آخرش خطاب به Commendeur اینست که: هرچه پیش آید، چیزی نخواهم گفت که سپس از گفتنش پشیمان شوم! و به قول منتقدی گالیله می‌بایست چنین می‌گفت و می‌مرد! و گفتنی است که ژان ویلار (Jean Vilar) درام مولیر را همین گونه، یعنی به صورت نزاعی بی‌مانند میان آسمان و زمین، نمایش داد (فصل تئاتری ۱۹۵۳ - ۱۹۵۴ در تئاتر ملّی مردمی .T.N.P)، به قسمی که در کارگردانی و بازی وی، دون ژوان، نه منحصراً غارتگر دل، بلکه فیلسوف ملحدی است که فقط دربند کامرانی و جفت‌جویی و خفت و خیر نیست، بلکه متفکّر پیچیده و هزارلایی است که در نظام هستی چون و چرا می‌کند و تا بازپسین لحظه، حتی دربرابر جلوهٔ حق، ملحد و منکر باقی می‌ماند و پیمانهٔ تقدیر تراژیکش را بی‌سستی و تزلزل، تا آخرین جرعه سرمی‌کشد و به زعم منتقدان، همین ثبات و امانتداری خلل‌ناپذیر دون ژوان در حق گوهرِ خویش است که به سرگذشت وی،عظمتی تراژیک می‌بخشد و البته‌برای آنکه دون ژوان، تجربه‌اش را در عالم هستی به اتمام برساند یعنی راهی را که برگزیده تا پایان بپیماید، باید به مرگی فجیع بمیرد. چون دون ژوان عصیانگری است که مرگ را بر ترک آزادی و خودرأیی رجحان می‌نهد و در واقع مردیست که فراسوی خیر و شرّ، سیر می‌کند. گرچه بعضی این پایان را نمودارِ چیرگی شیطان بر روح دون ژوان می‌دانند، و برخی دیگر، نشانِ عظمت روحی ناپاک و شاید هم هیچگاه به درستی معلوم‌نشودکه‌وجه‌نظر وموضع‌فکری مولیر چه بوده‌است و ظاهراً پرسشی‌کرده و خود بدان پاسخ‌نداده است و این ابهام نیز یکی از موجبات ماندگاری دون ژوان است که از

زهدان طبیعت زاده شده، گرچه آفریده‌ای ادبی‌است، و همانند طبیعت و حیات، اشکال و صور مختلف دارد و پر راز و رمز است و درنیافتنی و جاودان.

حتی تفسیر روانکاوانهٔ دون ژوان به قلم اتورانک[1] (۱۸۸۴ - ۱۹۳۹) مبنی بر فرض مناسبات فرد آدمی با نفس یا روان (Moi) خویش و خطر انهدام کامل آن نفس بر اثر مرگ و کوشش آدمی برای زایل ساختن آن خطر به مدد اساطیری دینی و هنری و فلسفی حاکی از اعتقاد به نامیرایی‌اش که مایهٔ تشفی خاطر وی است، همین خصلت قهرمانی یا ابرمردی دون ژوان را آفتابی می‌کند. اتورانک تفسیر فرویدی دون ژوان را بدین شرح که دون ژوان دچار عقدهٔ پدری است، و زنان متعدّدی که یکی پس از دیگری تصاحب می‌کند، همه نمودار یگانه مادر وی‌اند که جایگزینی ندارد، و رقبا و دشمنان دون ژوان که او آنان را می‌فریبد و به خاک سیاه می‌نشاند و سرانجام می‌کشد، همه نمایشگر یگانه خصم جان پسر، یعنی پدراند، نارسا می‌داند و بر این اعتقاد است که دون ژوان در اصل، جایگزین خدا و بعدها قهرمان قدیسی شده که در ادوارِ بس کهن، شوهران به رضا و رغبت زنانشان را به هم‌آغوشی با آنان وامی‌داشتند تا روح و روان آن خدامردان به فرزندانی که از پشت‌شان به ثمر خواهد رسید، منتقل شود و شوهران، روح و روان خویش را برای خود نگاه دارند و به فرزندان نسپارند؛ ولی این مضمون اندک اندک و خاصه از دیدگاه مسیحیّت تا حدّ زن‌بارگی و هرزگی، تنزّل کرد. دون ژوان همان نیمه خدا یا قهرمان باستانی بارور کنندهٔ روح و روان است، ولی تحت تأثیر مفهوم مسیحیت از گناه آمیزش جنسی، فاجر و فاسقی سخت جان شده است.

من کاری به مبنایِ نظری تفسیر اتورانک ندارم، اما نکته‌ای که با شرح وی آفتابی می‌شود، و به گمانم از لحاظ معنای اساطیری یا فرهنگی دون ژوان مهم است، اینست که دون ژوان دراین چشم‌انداز، دیگر منحصراً قهرمان تراژدی نیست، بلکه ابرمردیست که در سقوط و افولش، نه دستخوش ندامت و پشیمانی است و نه برای کفارت گناهانش توبه و استغفار می‌کند. و سرانجام به سبب آنکه ارزش و مقامش را به عنوان فردی آزاد و بی‌اعتنا به آداب و رسوم، بیش از آنچه هست می‌پندارد، از پای درمی‌آید و به سخنی دیگر، قهرمان گستاخ شکست خورده‌ایست که خود را برتر

1- Dr. Otto Rank, Don Juan et le double, 1932.

تحقیق وی دربارهٔ دون ژوان، نخستین بار در ۱۹۲۲ در مجلهٔ Imago به چاپ رسید.

از همهٔ قوانین انسانی و همهٔ اوامر و مناهی الهی می‌داند و مرگ را به هیچ نمی‌شمرد. چنانکه پژوهشگر دیگری نیز با غور در احوال دون ژوان به همین نتیجه رسیده و می‌گوید: «دون ژوان، برخلاف آنچه که مردم عادی می‌پندارند، تنها خواهانِ مهرورزی و کامجویی نیست، بلکه مدافع قوانین طبیعی و حقوق فردی در قبال قوانین انسانی و مذهبی است».[1]

اما در تفسیر اتورانک، Commendeur دیو یا خدای کین‌خواه مرگ است که عاقبت بر دون ژوان که مرگ را به چیزی نمی‌گرفت، چیره می‌شود و ازین لحاظ به زعم اتورانک، پیکرهٔ سنگی مجاز عقلی هشیاری و خودآگاهی خرده‌گیر و نکته‌سنج است و بنابراین می‌توان گفت که دون ژوان برخلافِ قهرمان آرمانی که معمولاً معایبش را پوشیده می‌دارند تا کاملاً زیبا و معقول بنماید، قهرمانی است که چهره‌ای آرمانی و بنابراین دروغین ندارد و سرّ عظمت سحرانگیز شخص دون ژوان نیز در همینست که ریاکارانه پیرایه‌های اخلاقی مردم فریب و دروغین به خود نمی‌بندد. و حتی همهٔ علائم و مشخّصات شیطان را در او می‌توان یافت و می‌دانیم که شیطان همواره به صورت اغواگر زنان و کامجویی بی‌پروا و قبیح تصویر شده‌است و عبث نیست که نویسندهٔ فرانسوی ژول - آمده باربی دورویلی (Jules - Amédée Barbey d' Aurevilly) (۱۸۰۸ - ۱۸۸۹)، دون ژوان و شیطان را باهم خلط کرده است. بدین وجه که در قصهٔ وی، دخترکی برای مادرش تعریف می‌کند که از کنت راویلا دو راویلس (Ravila de Ravilès دون ژوان) دوست وی، بارگرفته است چون از سر بی‌احتیاطی، روی صندلی دون ژوان نشست، و ناگهان احساس کرد که آتش گرفته، یعنی آبستن شده است. همچنین بیهوده نیست که نویسندهٔ آلمانی کریستیان دیتریش گرابه (Christian Dietrich Grabbe ۱۸۰۱ ـ ۱۸۳۶)، تراژدی منظوم دون‌ژوان و فوست را سروده است، و این فوست همان فوست اصلی یعنی حکیم جادوگر و تشنهٔ قدرت از راه کسب معرفت و همدست شیطان است (نظیر فوست گوته که شاگرد و پیرو مفیستوفلس شده است). دراین تراژدی که دو صورت شاخصِ ذهنیّت و روحیهٔ فرهنگ اروپایی تصویر شده‌اند،دون ژوان خوش‌گذران و فوست، ابرمرد جویای قدرت به یاری علم و معرفت، رقبای یکدیگر در کار عشق و عاشقی‌اند، ولی

1- Georges Gendarme de Bévotte, La Légende de Don Juan, son évolution dans la littérature, des origines au romantisme. 1906.

سرانجام هردو از پای درمی‌آیند، یعنی فوست که محبوب دون ژوان را کشته، خود به دست شیطان به قتل می‌رسد و دون ژوان نیز که از فسق و فجور دست نمی‌کشد، سرانجام به درک واصل می‌شود.

نکتهٔ جالب توجه اینکه حتی قصه‌ها و درام‌هایی که خاصه در فرانسه، پس از مولیر، دون ژوان را در پیری و سالخوردگی و تنگدستی و بیماری، زمین‌گیر و ناتوان و زبون و گول، تصویر و ریشخند می‌کنند، و این دست‌انداختن و تمسخر و استهزاء، واکنشی علیه آن همه جسارت و گستاخی ابرمردیست که با خدا سر ستیز دارد، نقش اساطیری وی را ابداً تغییر نداده‌اند، و دون ژوان که از ژرفای قرن هفدهم که به نور رنسانس می‌درخشید سر برآورده، از آن زمان تاکنون، به سیمای پسری که از فرمان پدر سرپیچیده، همچنان سخنگوی فرهنگ غرب باقی مانده است و تنها یار همدمش در این راه، فوست است.