

چگونگی اقتباس نمایشی از الگوی روایی مکاشفه در ادبیات عرفانی ایران^۱

محمد جعفر یوسفیان^۲
الهام رحمانی^۳

چکیده

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

کلید واژه‌ها

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

۱. این مقاله، مستخرج از پروژه پایانی مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی با عنوان پایان‌نامه «مکاشفه و قابلیت‌های نمایشی آن در گزیده آثاری از ادبیات عرفانی ایران (با تمرکز بر حکایاتی از قرن پنجم تا هفتم هجری قمری)» می‌باشد.
۲. دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. پست الکترونیک: yousefian@modares.ac.ir
۳. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی. پست الکترونیک: elham3@gmail.com

●●● مقدمه

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

از آنجایی که تا به حال نگاهی از این دست به روایات مکاشفه‌گونه و خواب‌گونه وجود نداشته، نگارنده موقعیت را جهت یافتن رویکردی نمایشی به این آثار فراهم می‌بیند. هم‌چنین، استفاده از عناصر نوساختگرایانهٔ درام، امکان یافتن الگوی نمایشی مرتبط با مکاشفه را نیز تا حدّی فراهم می‌کند. اگرچه ممکن است که در این مسیر

هم‌چنان خلأهای ساختاری وجود داشته باشد، اما پژوهش پیش رو می‌تواند بستری مناسب برای پیدا کردن راهکارهای نوین به منظور اقتباس نمایشی از روایات مکاشفه‌محور فراهم آورد.

●●● تعریف مکاشفه

مکاشفه، لحظه‌ای از درک شهودی و حضور در عالمی دیگر است که با حالتی ناب و بی‌قاعده همراه می‌شود. مکاشفه شکلی از آشکارگری و بیانگری را در خود پرورش می‌دهد که دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. این مفهوم، در واقع یک مقولهٔ تخیلی و انتزاعی است و در ادبیات عرفانی به وفور دیده می‌شود که به شیوه‌ای یگانه و با ساختار نوین خود، مفاهیم عرفانی را در قالبی ادبی و هنری بیان می‌کند. مصطفی گرجی در پژوهشی با موضوعیت مکاشفه و گفت‌وگوی فرهنگ‌ها به منظور نشان‌دادن مکاشفه به عنوان یک امر جهانی و بینافرهنگی، این واژه را در هر دو فرهنگ غرب و شرق مورد قیاس قرار می‌دهد و در حوزهٔ اصطلاحات مربوط به عرفان ضمن اشاره به این واژه^۱، معنای آن را مورد بررسی قرار می‌دهد: «مکاشفه در معنی پیشگویی‌های عارفانه (Apocalypse)^۲ در باختر و جهان مغرب و معادل کشف المحجوب و کشف الاسرار در حوزه خاوری است که به معنی رؤیت عوالم دیگر است» (گرجی، ۱۳۸۳، ب، ۱۴۷).

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

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

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

در فرهنگ و ادب جهان، مکاشفه به عنوان گونه‌ای مستقل از هنر مورد بررسی قرار گرفته

است. بسیاری از شرق‌شناسان، نسبت به درک این مفهوم کنجکاو بوده‌اند و ارتباط آن را با وجوه مختلف هنر بررسی کرده‌اند. گرجی، در شرح عبارت ادبیات مکاشفه‌ای^۳ می‌گوید: «توع ادبی‌ای که نویسندگان آن در حالت کشف و شهود وقایع و حوادث عالم، اعم از وقایع گذشته (پس‌گویی) و یا آینده (پیش‌گویی) را رویت و در قالب الفاظ و نوشتار و غالباً با زبان رمز ثبت و ضبط می‌کنند» (گرجی، ۱۳۸۳ ب، ۱۴۷). دیوید آر. هلم^۴ در یکی از کتاب‌های خود در باب ادبیات مکاشفه‌ای، هفت ویژگی عمومی را برای این نوع ادبی صورت‌بندی می‌کند:

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

دارای کنش‌هایی است که به قضاوت نهایی و ظهور یک دنیای جدید می‌انجامد (Helm, 2009, 6). می‌توان گفت که تمامی مطالب فوق در حقیقت همان نقطه‌ای است که آغاز شکل‌گیری روایت و قصه‌گویی در مکاشفه را نشان می‌دهد و زمانی که داستانی روایت شود، نمایش نیز می‌تواند از دل آن زاده شود. مکاشفه، یک مقولهٔ روایتگر است و در صدد بیانگری است. به همین دلیل، از

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

●● مکاشفه در ادبیات عرفانی ایران

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

تمامی این شعرا، ویژگی‌های متنی منحصربه‌فردی را به ادبیات دوران افزوده‌اند و باعث غنی‌شدن هرچه بیش‌تر آثار این زمان بوده‌اند. ملک‌الشعرای بهار، از صناعت‌های

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

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

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

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

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

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

در باب مخاطب و تأثیرپذیری اوست. در نهایت، منظور از دو سوال کجا؟ و چه وقت؟ بافت اقتباس و محتوای آن است.

اهمیت اقتباس نزد هاتچون بدین گونه شرح داده می‌شود که در دنیای امروز، اقتباس در تمامی رسانه‌های موجود از فیلم‌های سینمایی و اجراهای صحنه‌ای تا فضای مجازی و یا کتب تصویری دیده می‌شود. همین روند نیز در طول تاریخ نمایش حضور داشته که نگارندگان، عموماً قصه‌هایی تکراری را به شکلی نوین برای آحاد خوانندگان و بینندگان خود ارائه داده‌اند (Hutcheon, 2006). والتر بنجامین^۶ در همین راستا می‌گوید: «داستان‌سرایی همواره هنر تکرار قصه‌هاست» (Benjamin, 1992, 90). به این ترتیب، در نگاه هاتچون، ادبیات، منبع اصلی و اساسی اقتباس قرار می‌گیرد. در رابطه با روند تولید یک اثر جدید از طریق اقتباس، هاتچون شرح می‌دهد که در عین رجوع به منبع اصلی، متن موردنظر به صورت ناخودآگاه در ارتباط با دیگر متون قرار می‌گیرد. وی در این رابطه می‌گوید: «زمانی که ما اثری را اقتباس تلقی می‌کنیم، روابط واضح آن با دیگر متون را آشکارا عنوان می‌کنیم. [...] به همین علت است که مطالعات اقتباس عموماً بررسی‌ای تطبیقی است» (Hutcheon, 2006, 6). در عین حال، هاتچون اشاره می‌کند که آثار اقتباسی نیز استقلال دارند و ثمره خود را به‌واسطه وقایع رخ داده در زمان و مکان ارائه می‌دهند. در نتیجه، میزان وفاداری آنها به داستان‌های پیشین و متون دیگر، لزوماً

محل قضاوت این آثار نمی‌تواند باشد. او اضافه می‌کند: «اقتباس تکرار است، تکراری که تکثیر نیست» (ibid, 7). به این ترتیب، هاتچون سه روند کلی را برای عمل اقتباس ذکر می‌کند که شامل موارد زیر می‌شود:

- جابه‌جایی ساختاری و محتوایی اثر (از گونه‌ای ادبی به گونه‌ای دیگر و یا تکرار اثر از زاویه دیدی دیگر)
 - پرورده و یا روند خلق (الهام‌گرفتن از متن مبدأ و خلق کردن یک اثر جدید)
 - بینامتنیت و حافظه ادبی خواننده.
- این که دقیقاً چه چیز مورد اقتباس قرار می‌گیرد، پرسش بعدی است که هاتچون تلاش می‌کند به آن پاسخ دهد. این سوال در حقیقت دو مفهوم فرم و محتوا را توأمان مدنظر قرار می‌دهد. پاسخ کلی هاتچون از این قرار است که هر دو مفهوم، در اقتباس می‌توانند دچار تحول شوند: مواردی هم‌چون درون‌مایه، رخدادها، جهان اثر، شخصیت‌ها، انگیزه‌ها، زاویه دید، نتایج، محتوا، نشانه‌ها، صنایع ادبی و ... (ibid, 10).

در ادامه، هاتچون به تغییرات ساختاری اقتباس می‌پردازد. به طور مثال تبدیل روایتگری به اجراگری از نگاه هاتچون یکی از انواع متداول اقتباس است که در طول تاریخ هنر بسیار انجام شده است. هاتچون حتی به نمایش درآوردن یک نمایشنامه را نوعی اقتباس می‌داند، چرا که بسیاری از عناصری که در اجرا وجود دارد، در متن نمایشی در نظر گرفته نشده است ولی می‌تواند

باعث تغییر فضا و بیان متن گردد.

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

●●● مکاشفه و ساخت نمایشی

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

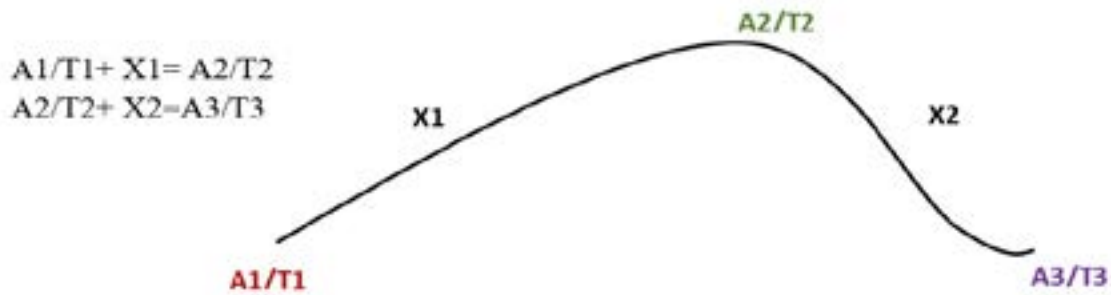
- گزینش خط دراماتیک اثر و هدف شخصیت
- گزینش کشمکش
- گزینش گونهٔ نمایشی، شامل ۲۱ گونهٔ مختلف

● گزینش ساختار، ۶ شکل متفاوت

● گزینش موقعیت، ۵۵ امکان مختلف.

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

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



شکل ۱: الگوی کلی ساخت نمایشی (نگارندگان).

چنانچه هر نقطه را مجموعه‌ای از یک کنش مشخص (A) در زمان معلوم (T) در نظر بگیریم، هر کدام از نقاط مشخص شده به شکل زیر، روند پیشروی دو مؤلفه کنش و زمان را تا رسیدن به انتهای موقعیت و یا پیرنگ نمایشی مشخص می‌کنند.

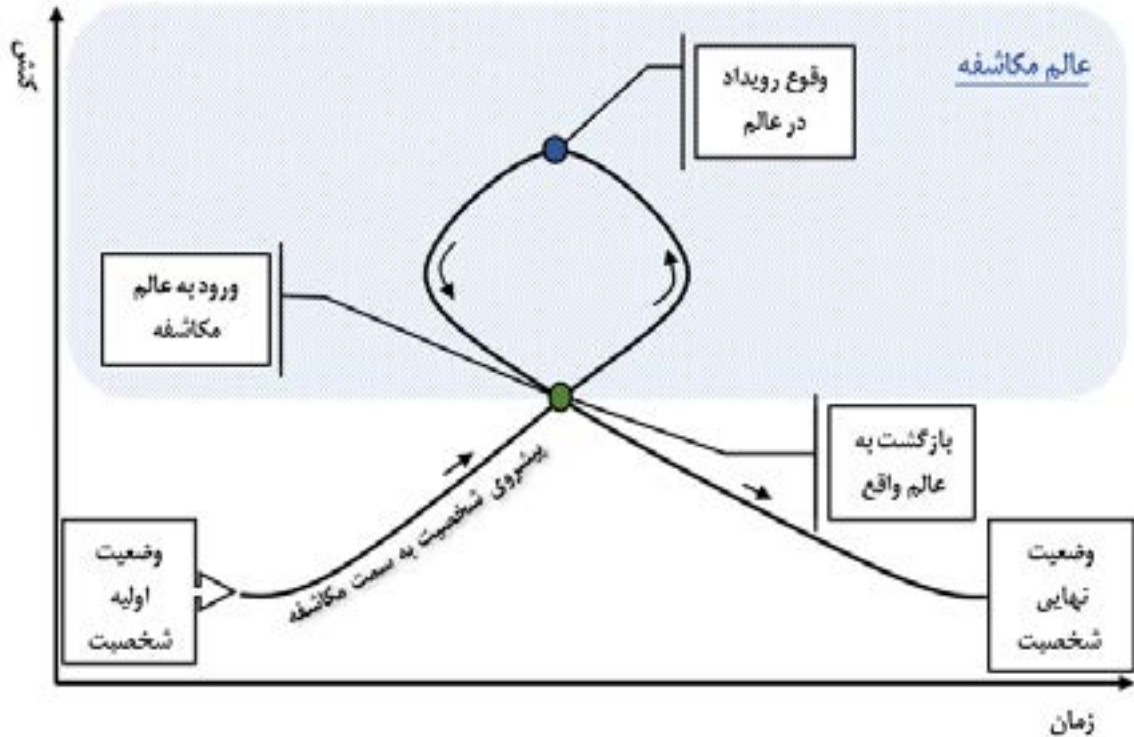
حال، با توجه به تغییر ماهیت زمان در عین وقوع کنش در موقعیت نمایشی مکاشفه، می‌توان پیشروی موقعیت مکاشفه را به شکل (۲) در قالب یک ساخت نمایشی کلی پیشنهاد داد که در آن، پس از وقوع کنش در نقطه اوج، زمان به صورت معکوس و دوار به نقطه شروع مکاشفه بازمی‌گردد. در حقیقت، دو نقطه آبی و سبز، اگرچه در یک نقطه مساوی در نمودار زمان قرار دارند، اما به لحاظ کنش، دارای دو ارزش کاملاً متفاوت‌اند. در این نمودار، مکاشفه از یک نقطه مشخص در پیرنگ کلی آغاز می‌شود و باعث رخ دادن زمان و کنش منحصر به فرد خود می‌شود که به شکلی دوار باعث ایجاد نوعی جهان نوین در مکاشفه است. در پایان مکاشفه، شخصیت به لحاظ زمانی به نقطه اولیه در روایت کلی بازمی‌گردد؛ اما دچار نوعی آگاهی نوین نسبت به خود و جهان اطراف است که با

آغاز، میانه و پایان است را می‌توان به شیوه‌ای نوین مورد بحث و نظر قرار داد.

همان‌طور که ذکر شد، مکاشفه با توجه به خصلت رؤیابگونه‌گی و تخیلی بودن، قراردادهای ساختگرایانه زمان و مکان را می‌شکند. زبان را سرشار از پیچیدگی و رمز می‌کند و این حالت پیچیده را در کنش‌ها و روابط علی و معلولی نیز وارد می‌کند. با این اوصاف، الگوهای کلاسیک ساختار نمایشی در رابطه با این متون صدق نمی‌کند. خصوصاً اینکه روایات مکاشفه‌گونه ادبیات عرفانی ایران، از اشکال تودرتو و روایات هزار و یک شبی شرقی بهره می‌گیرد و روند خطی زمان و مکان را دگرگون می‌کند. مکاشفه به عنوان یک موقعیت، می‌تواند بخشی از یک ساختار را پوشش دهد و نیاز به ارائه الگوی منحصربه‌فرد خود را دارد. با الهام از الگوی کلاسیک آغاز، میانه و پایان که بر مبنای دو مؤلفه زمان و کنش شکل می‌گیرد، می‌توان الگوی تألیفی را در رابطه با موقعیت مکاشفه ارائه داد. در الگوی کلاسیک، روند رشد پلات نمایشی و وقوع کنش دراماتیک تا دستیابی به نقطه اوج و فرود، تحت تأثیر مؤلفه زمان در شکل (۱) نشان داده می‌شود.

یک موقعیت در خط اصلی روایت قرار گیرد و یا خود به تنهایی، کلیت وضعیت نمایشی متن دراماتیک را دربرگیرد.

نقطه آغاز متفاوت است. در نتیجه، با توجه به نمودار مشروح، می‌توان موقعیت دراماتیک مکاشفه را در این الگوی تألیفی نشان داد که یا به صورت



شکل ۲: الگوی پیشنهادی نگارندگان برای موقعیت مکاشفه در درام

نتیجه‌گیری

مکاشفه و فضای رؤیاگونه و انتزاعی درون آن، حوزه‌های است که تنها در یک نگاه نمی‌گنجد. به لحاظ محتوا می‌توان گفت که مکاشفه با عرصه‌های مختلف ادبی، فلسفی، دینی و فرهنگی، ارتباط برقرار می‌کند. کتب بسیاری از زبان مشاهیر ایران در باب این موضوع نگاشته شده است و نیز در ادبیات ایران و جهان جایگاه ویژه‌ای دارد. در این بررسی، جست‌وجوی فرم روایی مکاشفه در قیاس با اصول اقتباس نمایشی و ساختارهای دراماتیک مدنظر قرار گرفت. چرا که شاید در خلق آثار بومی، همیشه جای خالی ساختاری نمایشی که از دل ادبیات ایران زاده شود، احساس

می‌شد و کشف الگوهای موجود در ادبیات ایران، شاید نگاه جدیدی به ریشه‌های قصه‌پردازی و نمایش‌گونه فرهنگ مرز و بوم‌مان باشد. با توجه به اصول اولیه ساختار نمایش (همان ساخت ارسطویی)، تلاش شد تا در این بررسی، الگویی جهت شرح نوع روایت در موقعیت رؤیاگونه مکاشفه، جست‌وجو و ترسیم شود. شاید بتوان این الگو را نقطه آغازی برای دستیابی به یک موقعیت نمایشی با ساختار مشخص روایی در نظر گرفت که در خدمت مجموعه فعالیت‌ها و پژوهش‌های موجود در ادبیات نمایشی ایران قرار گیرد و یا نقطه آغازی در جهت پرورش یک متن نمایشی با اقتباس از مکاشفه باشد.

۱. تعریف مکاشفه (Revelation) در فرهنگ لاتین در
راستای تعاریف فارسی از مکاشفه قرار دارد. در فرهنگ
واژگان انگلیسی لانگمن، در باب کلمه Revelation
می‌خوانیم:
- «حقیقتی در مورد شخصی یا چیزی که پیش از آن
پوشیده بوده و به صورت ناگهانی برملا می‌شود.
- عمل دانستن یک حقیقت به صورت ناگهانی که
پیش از این بر همگان پوشیده بوده است.
- امری بسیار هیجان‌آور، لذت‌بخش و مفید.
- اتفاق یا تجربه‌ای که پیامی از جانب خدا تلقی
می‌شود» (لانگمن، ۲۰۰۳، ۱۴۰۹).
۲. آخرت و فروپاشی نهایی، وضعیتی که در آن
بسیاری رنج می‌برند و می‌میرند و جهان فرو
پاشد.
۳. Apocalyptic Literature
۴. David R.Helm
۵. Linda Hutcheon
۶. A Theory of Adaption
۷. Walter Benjamin
۸. Story Structure Architect
۹. الگوی پیشنهادی پژوهشگران، در حقیقت یک بستر کلی
در رابطه با موقعیت مکاشفه را بیان می‌کند که می‌تواند
طی بررسی‌های بیش‌تر در نمونه‌های متعدد دچار
دگرگونی و دگردیسی شود. اما به نظر می‌رسد که این
الگو بتواند یک پیشنهاد اولیه در راستای بررسی مکاشفه
به عنوان یک ساخت دراماتیک باشد.

منابع

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

●● Abstract

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

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

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