تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۶
تاریخ چـــاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵

فرهاد امینی[۱]، انشاءاله رحمتی[۲]، فاطمه شاهرودی[۳]

تأویل به‌مثابه‌ی سازوکار دراماتورژی و اجرا در *عقل سرخ* اثر سهروردی با تأکید بر بستر تفسیری هانری کربن[۴]

چکیده

پژوهش حاضر با تبیین نوعی دراماتورژی اجرایی در عقل سرخ سهروردی تلاش می‌کند تا این متن را از طریقی هرمنوتیکی به‌عنوان گزارش یک اجرای باطنی با امکان معاصرسازی مداوم در هر زمان معرفی کند. این نوشتار با تکیه‌بر خوانش هانری کربن از تمثیلات سهروردی، ویژگی‌های اجرایی عقل سرخ را تبیین و با ردیابی سازوکار دراماتورژی اجرایی موجود در این اثر و با تأکید بر آنچه کربن به‌عنوان دراماتورژی در عقل سرخ یافته است، عملکرد تأویلی را به‌عنوان ابزار اصلی و نقطه‌ی کانونی دراماتورژی اجرایی سهروردی معرفی خواهد کرد. این پژوهش نشان می‌دهد که سهروردی از طریق تأویل رمزهای متون متعلق به سنت‌های پیش از خود، مانند سنت‌های قرآنی، اوستایی و همچنین متونی مانند شاهنامه متنی تازه را با استفاده از رموز معاصر خلق می‌کند و بدین‌ترتیب به بازسازی متون پیشین بر مبنای امور هم‌زمان دست می‌زند. در مواجهه‌ی امروزین ما با متن سهرورودی، شیوه‌ی مواجهه‌ی با این رموز، نقطه‌ی عزیمت نهایی ما برای ادعای وجود گونه‌ای اجرایی در این متون است. تنها درصورتی‌که مواجهه‌ی با این رموز در بُعدی انضمامی رخ دهد، معاصرسازی و روایت دوباره‌ی آن ممکن خواهد بود. کلید این مواجهه‌ی انضمامی در پژوهش حاضر همان تأویل و معاصرسازی است که در خود متن سهروردی هم موجود است. در ادامه‌ی پژوهش حاضر با برقراری نسبتی میان گونه‌ای اجرایی از تبار تئاتر مقدس یا باطنی مانند آنچه در آثار آرتو و گروتوفسکی قابل مشاهده است، با شیوه‌ی دراماتورژیکی سهروردی نشان خواهد داد که عقل سرخ و سایر تمثیلات شیخ اشراق را می‌توان به‌عنوان گزارش‌هایی از یک اجرای آیینی/ باطنی در نظر گرفت و با تأویل و معاصرسازی دوباره‌ی آن‌ها اجراهای جدیدی را به‌دست آورد. این مفهوم معاصرسازی ضمن حفظ پیوندهای گنوستیک با مفاهیم هم‌زمان هر مؤلف و به‌تبع آن مخاطب اجرا، ارتباط برقرار خواهد کرد و بدین‌ترتیب تأویل به‌عنوان عنصر اصلی سازوکار دراماتورژیکی سهروردی قابلیت تولید زنجیره‌ی بی‌پایانی از متن/ اجرا را فراهم می‌کند که در هر زمان با فرم و ساختار معاصر قابل اجرا خواهد بود.

واژگان کلیدی: عقل سرخ، هانری کربن، دراماتورژی، تأویل، نمایش گنوستیک

[۱] دانشجوی دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

[۲] استاد، گروه فلسفه و حکمت اسلامی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: n.sophia1388@Gmail.com

[۳] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۴] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی دکتری نویسنده‌ی اول با عنوان «تاثیر اندیشه‌های هانری کربن بر هرولد بلوم و گشودن امکان تفسیر هرمسی در ادبیات نمایشی» در رشته‌ی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی است که به راهنمایی نویسنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نویسنده‌ی سوم در دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاداسلامی واحد تهران مرکزی به انجام رسیده است.

مقدمه

تمثیلات سهروردی را می‌توان به‌عنوان متونی استعاری و با استناد به وجوه فلسفی و مذهبی مورد تفسیر قرار داد. چنین تفسیری این متون را به‌عنوان متونی صلب و ثابت در نظر می‌گیرد که با رمزگشایی آن‌ها به شیوه‌ای تعلیمی، مفاهیمی عرفانی یا دینی را عرضه می‌کنند. این نوشتار بر آن است که می‌توان با اتخاذ شیوه‌های تفسیری دیگر، به گونه‌هایی از اجرا دست یافت که بر مبنای این تمثیلات قابل شکل‌گیری است.

هانری کربن اسلام‌شناس نام‌دار فرانسوی در تفسیر خود از سهروردی، مکرراً بر وجوه دراماتورژیکی این متون تأکید می‌کند. این نوشتار با بررسی دراماتورژی مدنظر کربن در متون سهروردی نشان می‌دهد که این گونه‌ی دراماتورژی چگونه در وجوهی انضمامی به اجرایی گنوستیک پیوند خواهد خورد. تبیین این شیوه‌ی دراماتورژی ما را به یک اصل تأویلی در شکل‌دهی به متون جدید از منظر سهروردی می‌رساند. سپس با بررسی نسبت میان متن و اجرا، تمثیلات سهروردی را به‌عنوان گزارشِ گونه‌ای از اجرای گنوستیک معرفی می‌کنیم و در انتها پیشنهادهایی برای شکل‌دهی به اجرایی معاصر از طریق خوانش متون سهروردی بر مبنای شیوه‌ی تأویلی خود سهروردی عرضه خواهیم کرد.

اجراهای گنوستیک در این نوشتار، اجراهایی است که فارغ از مفاهیم مذهبی خاص یک اقلیم، سیروسلوک روحانی اجراگر را در برابر تماشاچی قرار می‌دهد.

در پژوهش حاضر تلاش خواهیم کرد که به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. در بستر تفسیری کربن تمثیلات سهروردی متضمن کدام شیوه یا شیوه‌های دراماتورژیکی است؟
۲. تمثیلات سهروردی چگونه از طریق سازوکار تأویل به‌عنوان گونه‌ی اجرایی قابل تبیین خواهند بود؟
۳. چگونه می‌توان از طریق سازوکار دراماتورژیکی موجود در این تمثیلات، به اجرایی معاصر بر مبنای آن‌ها دست یافت؟

روش پژوهش

این پژوهش بنیادین و کاربردی است و با شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی با روشی توصیفی- تحلیلی تلاش می‌کند تا سازوکار دراماتورژی اجرایی را در عقل سرخ سهروردی به‌عنوان یک نمونه از تمثیلات عرفانی شیخ اشراق تبیین و شیوه‌های دستیابی به اجرا بر مبنای این دراماتورژی را معرفی کند. بنیان نظری بحث حاضر از یک سو آرای هانری کربن درباره‌ی دراماتورژی موجود در آثار سهروردی و از سوی دیگر زمینه‌ها و ساختارهای اجرایی تئاتر مقدس نزد آرتو و گرتوفسکی است. این پژوهش بنیان نظری مورد بحث را در سنت تفسیر هرمسی به‌کار می‌گیرد تا گونه‌ای متفاوت از ادبیات مبتنی بر اجرا و نمایش را در ایران معرفی کند.

پیشینه‌ی پژوهش

گنوس/عرفان و سازوکار اجرایی:

در کنار آثار بنیادین این شیوه مانند تئاتر و همزادش: آرتو (۱۳۸۳)، به‌سوی تئاتر بی‌چیز، گرتوفسکی (۱۳۸۸)، با گروتوفسکی، بروک (۱۳۹۴)، پژوهش‌های دیگری به نسبت میان امور گنوستیک و سازوکارهای اجرایی پرداخته‌اند.

ولفورد (۱۳۸۷) به بررسی و تفسیر اجراهایی پرداخته است که از تمثیلات سهروردی توسط در آزمایشگاه نوین و جهان‌شمول اجرا، ذیل پروژه‌ی نمایشی عینی گروتوفسکی صورت گرفته. ویلفورد ضمن بررسی سازوکار تأویل کنش در آثار اجراشده گزارش جامعی از دیدگاه گروتوفسکی به این متون و شیوه‌ی اجرایی آن‌ها به‌دست می‌دهد.

آسلندر (۱۳۹۷) سازوکارهای تئاتر مقدس و اجراگر آن را تبارشناسی کرده و اقسام مواجهه با امور قدسی را در تئاتر مورد بررسی قرار داده است.

لندرا (۱۳۸۱) سازوکارهای تمرین و دیدگاه گرتوفسکی نسبت به سازوکارهای مذهبی در تئاتر را به‌خوبی شرح داده، جدایی گزارش‌شده میان امور مذهبی و سازوکار اجرا به‌خوبی ردپای نوعی از گنوس جهان‌شمول در تفکر گروتوفسکی را نشان می‌دهد.

Schechner (۱۹۹۷) نسبت‌های گنوستیک گروتوفسکی و علاقه‌ی او به صوفیسم را نشان می‌دهد، هرچند رویکرد شکنر به صوفیسم در این مقاله تا حدی ناقص به نظر می‌رسد و تفسیری یک‌سویه را عرضه می‌کند اما به علت اینکه این مقاله در زمان حیات خود گرتوفسکی و در ارتباط به خود او نوشته شده، منبع مفیدی برای پیوند میان امور باطنی و شیوه‌های اجرایی گروتوفسکی به‌دست می‌دهد.

Goodal (۱۹۹۴) به تبیین سازوکار باطنی در تئاتر آرتو و مواجهه‌ی او با عرصه‌های مختلف تئاتر اعم از متن و اجرا می‌پردازد. او در این پژوهش نسبت میان روان و گنوس را در اندیشه‌ی آرتو با استناد به زندگی‌نامه، نامه‌ها و آثار تئاتری آرتو بررسی می‌کند.

تأویل و تفسیر هرمسی متون نمایشی

بلوم (۱۳۹۹) بستر تأویلی کربن را بستر تفسیری گسترده‌ای برای ادبیات در نظر می‌گیرد که امکان تفسیری هرمسی از متون شکسپیر و سایر متون نمایشی را پیش چشم می‌گذارد. Bloom (۱۹۹۶) نیز سازوکار تأویلی را در متونی از شکسپیر، بایرون و شلی مورد توجه قرار می‌دهد.

گروندن (۱۳۹۷) تبیینی کوتاه اما بنیادین از نسبت مفهوم بازی در سازوکار هرمنوتیکی گادامر با اجرای تئاتری است. این پژوهش راه را بر نشان دادن خوانش هرمنوتیکی متن و وجوه انضمامی اجرا می‌گشاید.

آثار عرفانی/گنوستیک و مذهبی به‌مثابه‌ی متون ادبی

Bloom (۱۹۹۰) یک نمونه‌ی بسیار جالب از بررسی متن گنوستیک از منظری ادبی است که با سازوکارهای تأویلی پیوند می‌خورد. بلوم با تفسیری سکولار از این متن، ادبیات را به‌عنوان عرصه‌ای برای بیان مفاهیم باطنی در نظر می‌گیرد.

فرای (۱۳۸۸) دست به خوانشی ادبی از عهدین زده است که نمونه‌ای از این تفسیر در مواجهه با متون رسمی ادیان است.

هاشمی‌نژاد (۱۳۹۴) و همچنین هاشمی‌نژاد (۱۳۹۱) نمونه‌هایی از مطالعه‌ی ادبی متون عرفانی ایرانی به‌مثابه‌ی روشی ویژه از داستان‌گویی است. این دو پژوهش که مفصل به ساختارهای این داستان‌ها پرداخته‌اند، مفاهیم باطنی موجود در این متون را با ساختار ادبی آن‌ها مورد بررسی قرار داده، هرچند متون سهروردی را مورد توجه قرار نداده است.

مبانی نظری

دراماتورژی در تئاتر و مفهوم دراماتورژی نزد کربن

از زمان برشت به بعد تحلیل دراماتورژیکی یک اثر نمایشی، شیوه‌ای پیچیده از خوانش یک اثر نمایشی بر مبنای ویژگی‌های اکنونی مخاطب و با استفاده از ابزارهای متعدد علوم انسانی است. برشت خود دست به‌گونه‌ای اجرا زد که در سازوکاری نشانه شناختی، متن را از بافت تاریخی آن جدا و در تاریخ معاصر و اکنون مخاطب عرضه کرده است (زاریلی و دیگران،۱۳۹۳: ۵۶۴-۵۷۱) به بیان دیگر «تحلیل دراماتورژی نمایش‌نامه، شامل آماده کردن جزییات میزانسن آینده است، تا ببینیم که آیا واقعاً شکل خواهد گرفت یا خیر. این معنای توسل به رشته‌های تاریخی، جامعه‌شناسی، روان‌کاوی، زبان شناسانه یا نشانه‌شناسانه است» (پاوی، ۱۴۰۰: ۳۸۴) می‌توان نتیجه گرفت که دراماتورژی فرایندی است که طی آن مؤلف/ دراماتورژ متن را فارغ از تاریخ تألیف، معاصر سازی خواهد کرد. مارک چمرز استاد دراماتورژی مهم‌ترین پرسش دراماتورژ را این می‌داند: چرا این نمایش‌نامه در این زمان (اکنون)؟ (چمرز،۱۳۹۴: ۱۷۶) درواقع مهم‌ترین پرسش یک دراماتورژ آن است که چگونه نمایش‌نامه به لحظه‌ی اکنون احضار شود، هرچند سویه‌های متنوع دراماتورژی معاصر عموماً برمبنای تفسیرهای انتقادی و وابسته به تاریخ رسمی صورت می‌پذیرد، اما «گاهی اوقات این به معنای تحمیل شبکه‌ای از خوانش‌ها به کارگردان است که قطعاً به نظر او محدودکننده خواهد بود. ازاین‌رو بحران دراماتورژی به این دلیل است که کم‌وبیش، خود را در همه‌جا نهادینه کرده و به دنبال مسیرهای تازه می‌گردد» (پاوی، ۱۴۰۰: ۳۸۴) همین بحران باعث شده که در دراماتورژی جدید سویه‌های تازه‌ای مانند دراماتورژی اجرایی[1] مد نظر قرار گیرند. دراماتورژی اجرایی «ما را به ایده‌ی نئودراماتیکی برمی‌گرداند که بر اساس تمایل به حرکتی فراتر از اجرای برخی طرح‌واره‌های پیش‌فرض.... تجزیه‌وتحلیل دراماتیک را از طریق کنش خلاقه‌ی نمایش‌نامه‌نویس.... مطرح می‌کند» (پاوی، ۱۴۰۰: ۳۹۲) به‌این‌ترتیب ما در این نوشتار کنش خلاقه‌ی سهروردی در نگارش متن را به‌عنوان عملی دراماتورژیکی در نظر می‌گیریم که چگونه این عمل موجود در متن او که بر مبنای کنش تأویلی شکل گرفته، امکان بازسازی خواهد داشت. دراماتورژی مدنظر این نوشتار وام‌دار مفهوم فراتاریخ به‌عنوان مفهومی تأویلی خواهد بود. در ادامه این دراماتورژی فراتاریخی که در معاصرسازی نفس رخ می‌دهد را در بستر تفسیری کربن معرفی خواهیم کرد.

یکی از صریح‌ترین مواردی که کربن این مفهوم را به‌کار می‌گیرد کتاب زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه است، کربن ذیل بخش تغییرات دراماتورژیکی[2] این کتاب به تغییراتی می‌پردازد که در طی ادوار مختلف از مفاهیم و شخصیت‌های زروانی به مفاهیم جدیدتر از نظر تاریخی رخ داده و شرح می‌دهد که چگونه این شخصیت‌ها از ادیان و اندیشه‌های گنوسی پیشین به اندیشه‌های پسینی منتقل شده‌اند. او این فرایند انتقال را نوعی دراماتورژی تلقی می‌کند. فراموش نباید کرد که مقصود کربن بررسی تطبیقی اسطوره‌ها و ادیان نیست هرچند به این دانش اشاره‌ای گذرا می‌کند و با ارجاع به کویاجی گستره‌ی آیین میترایی در اروپا و همچنین آیین دراویدی در ایرلند را در ساحت تاریخ رسمی مورد توجه قرار می‌دهد «تلاقی میان سنت ایرانی و سنت سلتی، میان مغان و دراویدها[3]، فراتر از حدس و گمان و امری قطعی است» (کربن،۱۳۹۱: ۲۷۲) اما کربن به‌واسطه‌ی رویکرد پدیدارشناختی خود این مفاهیم را به‌گونه‌ای دیگر و در ساحت فراتاریخ بررسی و تأکید می‌کند که «ظاهراً بسیار بهتر است که تا پایان (این پژوهش) پدیدارشناس باقی بمانیم» (کربن،۱۳۹۱: ۲۷۲) این پدیدارشناسی در مورد سهروردی طنینی به‌وضوح اجرایی دارد: «یعنی سعی کنیم

بفهمیم کدام امور بر سهروردی نمودار شده است و دریابیم که آن امور چرا و چگونه بدان صورت بر او نمودار شده‌اند. درصورتی‌که واقعه روحانی مبدأ عزیمت قرار بگیرد می‌توان به فهم آن راز که وی به ما می‌نمایاند و چگونگی و چرایی نمایاندن آن از جانب وی نائل شد- منظور از واقعه‌ی روحانی، واقعه‌ای است که وقوع یافته اما به‌صورت روحانی وقوع یافته است به قسمی که به نسبت سهروردی عین شهود وی و تصمیم قاطع وی است که در ساحت آن مشاهدات هرمس و کیخسرو و نور جلال و جام مقدس تلاقی می‌نماید» (کربن،۱۳۹۱: ۲۷۳)

رویکرد دراماتورژیکی و پدیدارشناسی

رویکرد پدیدارشناختی کربن مفاهیم مختلف و مشترک میان ادیان را صورت‌بندی‌های متنوع یک گنوس واحد قلمداد می‌کند و به‌همین‌خاطر است که به‌جای واژه‌هایی مانند تطبیق، تغییر شکل، مطابق سازی یا اقتباس از واژه‌ی دراماتورژی استفاده کرده است. دراماتورژی مورد استفاده‌ی کربن ناظر به هیجان‌انگیز کردن یک داستان فلسفی با استفاده از استعاره‌های ادبی نیست، کربن برای تعریف این واژه می‌نویسد: «انسان زمینی نمونه‌ی شخصیت نمایشی ابدی در ادوار متوالی و چرخه‌های بی‌پایان است. این آن‌گونه از دراماتورژی است که باید در نظر گرفته شود»[۴] (Corbin,1983:37) کربن در این‌جا از لغت dramatis personae برای شخصیت نمایشی استفاده می‌کند و بدین‌ترتیب ضمن در نظر گرفتن وجوه اجرایی، با نگاه به تکرار مداوم یک روایت در چرخه‌های بی‌پایان بر معاصرسازی یک مفهوم بر اساس وجود نوعی ذات یا حقیقت بنیادین تأکید می‌کند. اما این حقیقت بنیادین هم هرچند به شیوه‌ای ذات‌گرایانه ثابت به نظر می‌رسد، خود همواره دستخوش تغییراتی است که ناشی از تأویل خواهد بود. درک این مسئله وابسته به درک عمیق رابطه‌ی دوسویه میان سوژه و ابژه‌ی شناخت است، رابطه‌ای که در ساحت پدیدارشناسی فهم رمز در سنت عرفانی را برای ما ممکن می‌سازد. از نظر کربن، دراماتورژی در فضایی هرمنوتیکی رخ می‌دهد، هرمنوتیکی که وابسته به رابطه‌ی دوسویه میان متن و خواننده‌ای است که خود دست به تولید متن بعدی می‌زند. تنها از این طریق است که می‌توان تناظرات ساختاری در میان این متون گنوستیک را توضیح داد «شاید روزی بتوان آن رشته‌ی سری را که مایه‌ی پیوند یک گنوس به گنوس دیگر است نشان داد. ولی در حال حاضر باید به نشان دادن آثار و نشانه‌هایی که فی الحال وافی به مسئله است، بسنده کرد. به‌هرتقدیر می‌توان برخی تناظرهای ساختاری را نشان داد» (کربن،۱۳۹۴: ۲۳۶)

تفسیر کربن از متون سهروردی به‌مثابه اجرا

کربن می‌نویسد: «در بسیاری از تمثیل‌ها استعاری به مناسبت جاودانه شدن نفس می‌توان داشت. هرچند این‌ها بیشتر درامهای عرفانی Drama Mystikon اند تا تمثیل. به‌هرحال این همان چیزی است تمثیلات سهروردی هم بر مبنای آن تنظیم شده است» (کربن،۱۳۹۱: ۱۲۳) لغت Drama Mystikon، برای اولین‌بار توسط کمنت اسکندرانی متأله ابتدای قرون وسطی در ارتباط با آیین رازورزانه‌ی الئوسی (به‌عنوان آیین تشرف به دمتر و پرسفونه) آمده است، «از نظر بسیاری از متفکران وقتی پای آیین الئوسی در میان باشد نوعی دراماتیزه کردن آیین عمومی در کار است، کلمنت اسکندرانی به طور مشخص به ما می‌گوید که دو الهه، دیمی‌تر و پرسفونه موضوع این Drama Mystikon هستند» (پتریدو،۲۰۱۵: ۲۶۵) مقصود از این نوع درام، دراماتیزه کردن آیین است (پتریدو،۲۰۱۵: ۲۶۵) کلمنت اسکندارنی خود وابسته‌ی آیین‌های هرمسی

بود و ازاین‌جهت این رازورزی یونانی را در ادامه‌ی سنتی گنوستیک تلقی می‌کرد. «انتخاب واژه‌ی Drama Mystikon تأییدی است بر نقش آیینی دریافتِ این‌گونه رازورزی‌ها (در هر فرد)» (کازماپولوس،۲۰۵:۲۹) ترتولیان متأله در ابتدای قرون وسطی در بحث درباره‌ی آیین الئوسی به رنج کشیدن کاهنه‌ی دمتر به‌صورتی عینی در طول اجرا اشاره می‌کند و «این صورت‌بندی به‌وضوح به آیینی اجرایی اشاره دارد که شامل محکات است» (کازماپولوس،۲۰۵:۲۹) هر دو نقش در این درام رازورزانه توسط یک نفر یعنی کاهنه‌ی دمتر اجرا می‌شده است. بنابراین با اجرایی مواجه خواهیم بود که به شیوه‌ای رازورزانه و توسط یک اجراگر صورت می‌گرفته و از دیدگاه کربن تمثیلات سهروردی نیز چنین وضعیتی دارند.

تحلیل اثر و یافته‌های پژوهش

خلاصه‌ی *عقل سرخ*

عقل سرخ با حمد خداوند آغاز می‌شود و سپس سهروردی ما (مخاطب) را مورد خطاب قرار می‌دهد: او شرح می‌دهد که دوستی از او درباره‌ی گفت‌وگوی میان پرندگان پرسیده، سهروردی به آن دوست می‌گوید که او هم روزی یک پرنده (باز) بوده است. سپس شرح می‌دهد که چگونه در شکل یک باز با پیری سرخ‌موی مواجه شده است. پیر، عجایبی هفتگانه را برای او بازگو می‌کند که شامل کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی، دوازده کارگاه، تیغ بلارک، زره داوودی و چشمه‌ی زندگانی است. این روایت با گفت‌وگوی میان دوست و سهروردی پایان می‌یابد: دوست سهروردی پس از شنیدن روایت این سلوک از سهروردی می‌خواهد تا او را هم به جمع سالکان متصل کند. در پایان سهروردی با ابیاتی، مجدداً ما را مخاطب قرار می‌دهد می‌توان گفت «مضمون مرکزی آن، مانند چند رساله‌ی دیگر سهروردی دیدار با فرشته است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۵۱).

دراماتورژی و معاصرسازی روایت در *عقل سرخ*

در ادامه ما ابتدا خوانش سهروردی از متون پیشینی را بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم که سهروردی چگونه متون پیشینی را به متونی معاصر خود بدل کرده. سپس نشان خواهیم داد که خوانش کربن از سهروردی، متن عقل سرخ را به‌عنوان متنی اجرایی تبیین می‌کند و بعد از آن به بررسی یک نمونه‌ی اجرایی خواهیم پرداخت. از یاد نباید برد که تأکید بر تأویل به‌عنوان ابزاری برای رسیدن به شیوه‌ای دراماتورژیکی مشابه آنچه دراماتورژی اجرایی نام نهاده شده است نقطه‌ی کانونی بحث ماست چراکه دراماتورژی اجرایی خود را به‌عنوان فعالیتی هنری نشان می‌دهد و برخلاف نظریه‌های تحلیلی، عملی کردن یک نظریه است. (پاوی، ۱۴۰۰: ۳۹۳) به عمل درآوردن نظریه و تبدیل آن به فرایند اجرای متن عقل سرخ را به‌عنوان گزارش یک اجرای باطنی تبیین خواهد کرد.

خوانش معاصرسازانه‌ی سنت‌های پیشین در بستر روایتی منسجم

کربن معاصرسازی عقل سرخ را در همان معنایی که پیش‌تر ذکر شد، یعنی خوانش سنت‌های مکتوب قبلی بر مبنای حکمت اشراقی، در جای‌جای این رساله مورد توجه قرار داده است. یکی از اولین این عناصر

داستانی، استفاده از پرندگان سخن‌گو است. کربن این عنصر را در ارتباط با تمثیل پرندگان ابن‌سینا در نظر می‌گیرد «مضمون مورد بحث سهروردی در اینجا هماهنگی مستقیم‌تری با تمثیل‌های ابن‌سینا دارد، رساله الطیر که به خامه‌ی ابن‌سینا به عربی تألیف و به خامه‌ی سهروردی به فارسی ترجمه شده است، سرآغاز مشابهی دارد» (کربن ۱۳۹۰، ۳۵۵) اما در رساله‌ی ابن‌سینا دو اختلاف به‌وضوح قابل مشاهده است، اول اینکه در اثر ابن‌سینا «صحبت از طلب دوستی است که بتوان راز خویش را به او سپرد. سخنان ملتمسانه‌ای خطاب به برادران حقیقت ایراد می‌شود» (کربن ۱۳۹۰، ۳۵۵) و درثانی در آن رساله شکل صحنه‌پردازی متفاوت است و خبری از یک پرنده‌ی مشخص نیست. در رساله‌ی سهروردی اما مسئله به شکل دیگری روایت می‌شود، اول اینکه یک دوست از راوی خواهش می‌کند تا روایت خود را بازگوید و درثانی روایت از زبان یک پرنده‌ی مشخص یعنی باز که دارای ویژگی خاص قصه‌پردازی است، استفاده می‌کند. باز پرنده‌ای مقدس در ایران باستان و مصر باستان است، «واژه‌ی باز و باشه از یک مصدر اوستایی به معنای پریدن برگرفته شده است... در تمدن‌های دوران باستان برخی پرندگان شکاری از حرمت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. در مصر از ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد باز و شاهین پرنده‌ی آسمانی و مقدس شمرده می‌شدند. در بُندهِشن از مارِ بال‌داری سخن گفته می‌شود که هرگاه جلوی تابش آفتاب را بگیرد و سایه بر سر مردمان بیافکند، جمله‌ی آن مردمان هلاک شوند و اهورامزدا، بازِ سفید را برای کشتن آن مار آفریده است» (مولوی، ۱۳۹۳: ۳۰) پس سهروردی باز را به‌عنوان عنصری داستانی متعلق به ایران باستان دریافت و مطابق اندیشه‌ی حکمی خود خوانش کرده است. یکی‌دیگر از عناصر داستانی که در این شیوه‌ی دراماتورژیکی معاصرسازی شده، کوه قاف است. «می‌دانیم که کوه قاف هم یک کوه کیهانی است و هم یک کوه انفسی- آفاقی. بر طبق شواهد سنتی که این لفظ را به معنای منطوقی در نظر می‌گیرند، اتفاق نظری حاصل است که این کوه رشته‌کوهی محیط بر گرداگرد عالم است که در قدیم البرز (در اوستا هرایته برزا) نامیده شده است» (کربن، ۱۳۹۱: ۳۵۵) از سوی دیگر «بنابر بندهشن نیز کوهی است افسانه‌ای که چون حصاری زمین را دربرگرفته تا آن را در برابر نیروهای اهریمنی حفاظت کند» (پور نامداریان، ۱۳۹۰: ۲۴۷) اما «مفسران قرآن در تفسیر آیه‌ی اول سوره‌ی قاف به کوه قاف اشاره کرده‌اند» (پور نامداریان، ۱۳۹۰: ۲۴۷) پس به نظر می‌رسد که این عنصر کیهانی، پیش از سهروردی، در سنت مزدایی و اسلامی تلفیق شده است و سهروردی رموز متعلق به این تلفیق را تکرار کرده است، اما اگر کمی دقیق‌تر به مسئله نگاه کنیم معاصرسازی سهروردی رخ عیان خواهد کرد. او کوه قاف را به‌عنوان یک عنصر اساسی داستان خود در نظر می‌گیرد و پایه‌های بعدی داستان را بر آن بنا می‌کند، در رساله‌ی عقل سرخ، کوه قاف مجموعه‌ای از یازده کوه است که بر یکی از آن‌ها گوهر شب‌افروز قرار دارد که «یک تشبیه فارسی قدیمی در مورد ماه است» (کربن،۱۳۹۱: ۳۶۶) گوهر شب‌افروز در داستان سهروردی نور خود را از درخت طوبی می‌گیرد، درخت طوبی سومین مورد از عجایبی است که پیر به آن اشاره می‌کند و عنصری متعلق به سنت اسلامی است. این درخت در تفسیر آیه‌ی بیست و نهم سوره‌ی رعد به کار رفته است. «گفته‌اند که طوبی نام بهشت است بلغت حبشه. ابن عباس گفت طوبی درختی است در بهشت اصل آن در سرای علی ابن علی طالب و در هر خانه‌ای و غرفه‌ای از غرفه‌های مؤمنان از آن شاخی» (میبدی، ۱۳۸۲: ۱۹۸) سهروردی در توصیف اولیه‌ی خود از درخت طوبی آن را مطابق همان سنتی توصیف می‌کند که در تفاسیر پیش از او آمده است «گفتم آن را هیچ میوه بود؟ گفت هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش توست همه از ثمره‌ی اوست» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۲۹) در ادامه عنصر دراماتورژیکی وارد داستان او می‌شود و تغییری بنیادین در داستان ایجاد می‌کند «گفتم میوه و

درخت و ریاحین با او چه تعلق دارد؟ گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد، بامداد سیمرغ از آشیانه‌ی خود به درآید و پر بر زمین بازگستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۲۹) سیمرغ پرنده‌ای متعلق به سنت اوستایی و یکی از عناصر رایج داستانی در افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی است «سیمرغ در اوستا به‌صورت مرغوسئن به کار برده شده است. همین واژه است که در زبان پهلوی به‌صورت سین مرو و در فارسی دری با حذف ن به شکل سیمرغ در آمده است» (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۹۷: ۴۹۷) هرچند سیمرغ در برخی تفاسیر مانند سورآبادی ذیل داستان سلیمان نبی آمده است اما در آنجا بدون ویژگی‌های افسانه‌ای ذکر شده و این عکس کاربردی است که سهروردی مدنظر دارد. نکته‌ی قابل توجه این‌جاست که سهروردی سیمرغ را بر درخت طوبی تصویر کرده و بدین‌ترتیب تلفیقی دیگر را به‌صورتی ضمنی مدنظر قرار داده چراکه «در برخی کتاب‌های پهلوی، جایگاه سیمرغ بر درخت «هروسیپ تخمک» است که ویژگی خاصی دارد و هرگاه که سیمرغ از روی آن برمی‌خیزد، شاخه‌های آن می‌روید و چون سیمرغ بر آن می‌نشیند دانه‌های درخت پراکنده می‌شود و با دانه‌های باران به زمین می‌ریزد» (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۹۷: ۴۹۸) درخت هروسیپ تخمک و طوبی در سنت دراماتورژیکی سهروردی ترکیب می‌شود و در بستر خوانشی او برای خود سهروردی تفسیری متفاوت می‌یابد. این عملکرد در ادامه‌ی تفسیری است که او پیش‌تر ارائه کرده، نسبت سیمرغ و طوبی در نقطه‌ی یکسانی البرز - مقصود البرز اوستایی و کیهانی- و کوه قاف به‌هم می‌رسد. بدین‌ترتیب می‌بینیم که روایت سهروردی دچار چندپارگی نشده و از یک‌دستی بی‌بدیلی برخوردار است و دراماتورژی بستر اولیه‌ی روایت‌ها را حفظ کرده است. درواقع سهروردی در این‌جا دست به خوانشی از دو سنت مزدایی و عرفانی در بستر تفسیری حکمت اشراقی می‌زند و بدین‌ترتیب هر دو سنت را برای خود معاصرسازی می‌کند.

تأویل نور به‌مثابه‌ی مفهوم مرکزی دراماتورژی

در ادامه‌ی داستان، راوی از پیر سؤالی می‌پرسد که در عملکرد ساختاری داستان جایگاهی ندارد «شنیدم که زال سیمرغ را پرورد و رستم و اسفندیار را به یاری سیمرغ کشت، پیر گفت بلی درست است، گفتم چگونه بود؟» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۳۰) در عقل سرخ ساختار روایت سهروردی از سیر مشخصی پیروی می‌کند: پیر عجایبی هفتگانه را برمی‌شمرد و بعد یک‌به‌یک به تشریح این عجایب می‌پردازد و هر فراز قصه به یکی از این عناصر وابسته است. اما داستان «زال و رستم و اسفندیار» در هیچ‌یک از این عجایب گفته نشده و به‌همین‌دلیل است که نوعی عدول از ساختار به نظر می‌رسد.

این خرده‌قصه‌ی فرعی یکی از نقاط بسیار پراهمیت در شکل قصه‌پردازی و شیوه‌ی دراماتورژیکی سهروردی است. اول اینکه این نخستین‌بار است که راوی در قصه حاضر نیست، بلکه ناظر یک داستان سوم است: در عقل سرخ، هر ماجرایی که توسط پیر روایت می‌شود بخشی از داستان زندگی خود راوی است که او به فراموشی سپرده و توسط پیر یادآوری می‌شود «گفت از پس کوه قاف که مقام من آنجاست و آشیان تو نیز آن جایگاه بود اما تو فراموش کرده‌ای» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۲۸) اما این خرده‌داستان تنها بخش داستان است که راوی در آن حضور نداشته و بنا نیست چیزی یادآوری شود. در ادامه و در بحث مربوط به صحنه‌پردازی به این نکته بازخواهیم گشت ما این‌جا بهتر است که بحث خود را بر معاصرسازی روایت متمرکز کنیم.

نقطه‌ی عزیمت سهروردی در سرتاسر خوانش دراماتورژیکی خود نور است، نور به‌عنوان اصلی‌ترین مفهوم

در میان مفاهیم فلسفی سهروردی تکرار می‌شود. «او موجودات خودآگاه را همچون نورهای مطلق و محض در نظر می‌گیرد» (گراف و لیمان، ۱۳۹۸: ۱۱۲) ما در این‌جا تلاش داریم تا فارغ از شروح فلسفی - که بسیار متعددند- به ساختار دراماتیک سهروردی نگاهی بیندازیم و نور را به‌عنوان عنصر اصلی و مفهوم کلیدی کل این دراماتورژی معرفی کنیم. درصورتی‌که چنین رویکردی را اتخاذ کنیم، می‌بینیم که در سرتاسر رساله، سهروردی عناصر متعددی را به‌کار برده که با نور پیوند دارد: باز از طریق چشم اهلی می‌شود. پیر، نورانی است. گوهر شب‌افروز و درخت طوبی که هردو با نور در ارتباطند و در ادامه‌ی روایت یعنی در روایت دوازده کارگاه و تیغ بلارک و زره داوودی بازهم نور و عناصر نورانی پیدا می‌شوند اما نور خالص – و نه عناصر نورانی- تنها در همین خرده‌داستان میانی، یعنی داستان «سیمرغ و زال» و «رستم و اسفندیار» ظاهر می‌شود. درواقع می‌توان دید که کلیدی‌ترین مفهوم دراماتورژیکی سهروردی در یک روایت در روایت ظاهر شده: این صحنه اولین و آخرین باری است که نور با درخششی خیره‌کننده در اثر ظاهر می‌شود. اما نکته این‌جاست که این نور به چشم راوی یا پیر نمی‌خورد. این دو، ناظر سوم‌شخص روایت‌اند چراکه این نور خیره‌کننده است و اگر بنا بود در ظهور این مفهوم راوی یا پیر حضور می‌داشتند، روایت دچار اختلال می‌شد. حضور محض نور جز در این وضعیت سوم‌شخص ممکن نیست. هم ازاین‌رو است که ما بر دراماتیک بودن این داستان تأکید می‌کنیم چراکه وجوه انضمامی و عینی مشخصی مانند این مورد در آن لحاظ شده است.

از سوی دیگر خوانش سهروردی از داستان تولد زال و همین‌طور رستم و اسفندیار هم‌خوانشی معاصرسازانه است. او بر مبنای همان حکمت نوری داستان شاهنامه را بازتولید کرده است. راوی داستان با داستان «رستم و اسفندیار» آشنا است و آن را از قبل شنیده و دوباره از پیر می‌پرسد. به‌دیگرسخن سهروردی برای نشان دادن کلیدی‌ترین مفهوم دراماتورژی خود از تمام روایت‌های متعلق به سنت‌های پیشین، روایتی را که برای مخاطب فارسی‌زبان او از همه آشناتر است، انتخاب کرده: در روایت سهروردی زال در نظر طوبی به دنیا آمده، گفتیم که طوبی متعلق به سنت اسلامی است اما این‌جا با سنت باستانی ایرانی پیوند می‌خورد. فراموش نباید کرد که زال یکی از همراهان کیخسرو است و او از نظر سهروردی یکی از مهم‌ترین حکیمان باستان است. بدین‌ترتیب راه برای شروح فلسفی و حکمی از طریق این داستان باز می‌شود که موضوع بحث ما نیست. از سوی دیگر سهروردی بر مبنای همان مفهوم نور داستان «رستم و اسفندیار» را خوانش می‌کند. در روایت او زال زرهی آیینه‌گون بر رستم می‌پوشاند و از برابر سیمرغ او را به میدان می‌برد، نور سیمرغ در آیینه‌ی زره به چشم اسفندیار می‌خورد «چون نزدیک رسید پرتو سیمرغ بر جوشن و آیینه افتاد. از جوشن و آیینه عکس بر دیده‌ی اسفندیار آمد، چشمش خیره شد، هیچ نمی‌دید. نوهم کرد و پنداشت که زخمی به هر دو چشم رسید زیرا که دگر از آن ندیده بود، از اسب درافتاد و به دست رستم هلاک گشت» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۳۳) سیمرغ در فرامرزنامه -متنی که در قرون پنجم و ششم هجری کمی قبل و یا هم‌زمان با سهروردی تصنیف شده- دارای نور و درخشش فراوان است و بدین‌ترتیب سهروردی با تمهیدی دراماتورژیکی هم روایت‌های پیشین را برای خود معاصرسازی کرده و هم‌دست به صحنه‌پردازی درخشانی زده است.

صحنه‌پردازی و رخداد دراماتیک در *عقل سرخ*

مقصود ما از صحنه‌پردازی در این داستان و همین‌طور در سایر داستان‌های تمثیلی سهروردی مطابق چارچوب نظری مورد بحثمان، دیدگاه کربن است. پیش‌تر ذکر کردیم که از نظر کربن تمثیلات سهروردی

دراما میستیکون یا دراماتیزه کردن آیین است. آیین در این‌جا رفتار شهودی یک عارف است که خود به‌عنوان مرکز روایت یا اجراگر مقدس ظاهر می‌شود. اما پیش از آنکه به این نسبت میان اجرا و عقل سرخ بپردازیم، بهتر است ضمن محفوظ نگه‌داشتن انگاره‌ی کربن، به صحنه‌پردازی روایت عقل سرخ هم نگاهی کنیم.

عقل سرخ با سؤال و جواب میان راوی و یک دوست آغاز می‌شود و سپس راوی به شرح آنچه خود دیده می‌پردازد. بدین‌ترتیب در ابتدا شاهد مکالمه‌ای هستیم که به مکالمه‌ای دیگر، میان پیر و راوی می‌انجامد و در پایان به مکالمه‌ی اول یعنی گفت‌وگوی راوی و دوست او بازمی‌گردیم. این اتصال ساختاری را می‌توان به این شکل دید که دوستِ راوی به‌عنوان ناظر، شاهد یک روایت می‌شود و در پایان نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. آیا می‌توان گفت که دوست، شاهد نوعی نمایش بوده و کل عقل سرخ درواقع روایت اجرایی است که سهروردی به‌عنوان اجراگر در برابر آن دوست اجرا کرده است؟ بعدتر به این نکته بازخواهیم گشت و فعلاً بر راویان این داستان تمرکز خواهیم کرد.

راوی اولیه یا برون‌متنی شیخ شهاب‌الدین سهروردی است. درون داستان او- شیخ شهاب- به‌عنوان راوی درون‌متنی اول‌شخص است و هرآنچه که نقل می‌کند برای او رخ داده است «در ابتدای حالت چون مصور به حقیقت خواست به نیت مرا پدید کند مرا در صورت بازی آفرید» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۳۰) بنابراین او فقط راوی داستان نیست، قهرمان قصه است یا آن‌گونه که کربن بیان کرده «شخصیت اصلی نمایش[۵]» (کربن ۱۳۹۱: ۱۹۶) این شیوه‌ای است که سهروردی در آثار مختلف به کار برده است. برای مثال قصه‌ی غربت غربیه روایتی سوم‌شخص دارد که در انتها به روایت اول‌شخص بدل می‌شود «من در این قصه بودم که حال من بگشت» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۷۶) این شیوه‌ی داستان را از یک داستان تعلیمی یا معنوی صرف بدل به یک روایت انضمامی می‌کند که برای عارف رخ داده است. بدین‌ترتیب همان‌گونه که کربن متذکر می‌شود، راوی و روایت و مروی یکی می‌شوند و عارف به‌جای محاکات، خود بدل به حکایت می‌گردد.

در عقل سرخ، روایت اولیه‌ی راوی با افعال ماضی آغاز می‌شود: «دوستی از دوستان عزیز مرا سؤال کرد» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۳۰) راوی درون‌متنی هم با افعال ماضی آغاز می‌کند، اما روایت راوی درون‌متنی با فعل مضارع پایان می‌پذیرد، پیر آخرین جمله را خطاب به راوی درون‌متنی می‌گوید «اگر خضر شوی از کوه قاف آسان توان گذشتن» (سهروردی، ۱۳۷۰: ۲۳۵) و سپس آن دوست از راوی می‌خواهد که او را هم در این تجربه‌ی عرفانی سهیم کند و آموزش دهد «اینک مرا بر فتراک بند که صیدی بد نیستم» گویی دوست هم مخاطب پیر بوده و او را دیده است.

جمله‌ی اگر خضر شوی... از دو منظر برای ما حائز اهمیت است، یکم همان‌گونه که کربن تأکید می‌کند «اگر خضر شوی، یعنی اگر شرایط حکایت احراز شود و خضر برای راوی کسی نباشد که او صرفاً و به شیوه‌ی عینی سرگذشت‌اش را روایت می‌کند، بلکه راوی شخص خضر و حماسه‌ی خضر در رسیدن به چشمه‌ی زندگانی هر سه در پرده‌ی حکایت عرفانی حقیقت واحده‌اند» (کربن، ۱۳۹۱: ۳۷۵) بدین‌ترتیب این ندایی است که راوی را بدل به اجراگر داستان می‌کند، اجراگری که خود مقتضیات آنچه گفته را اجرا و تجربه کرده است. منظر دوم منظر ساختاری است چراکه در این‌جا مخاطب این جمله، هم راوی درون‌متنی است و هم دوست او و هم ما به‌عنوان مخاطب. سهروردی در انتها با ابیاتی ما را مخاطب قرار می‌دهد «من آن بازم که صیادان عالم/ همه وقتی به من محتاج باشند» نه‌تنها آنچه بر او رخ داده را برای ما بیان کرده بلکه ما را هم مانند آن دوست که در متن از او سخن گفته مخاطب قرار می‌دهد و مدعای همان تأثیری را بر ما دارد که بر دوستش داشته است. واقعه‌ای روحانی برای راوی رخ داده و دوستش شاهد آن واقعه بوده و ما نیز مخاطب آن قرار گرفته‌ایم. از نظر

کربن «واژه‌ی حکایت چه در زبان عربی و چه در فارسی، هم بر عمل روایت کردن دلالت دارد و هم بر عمل تقلید کردن (محاکات) حکایت روایتی است که تقلید می‌کند» (کربن، ۱۳۹۱: ۳۳۳)

پس با توجه به موارد فوق مشخص است که شیوه‌ی دراماتورژی سهروردی متکی بر چه ارکانی است. او روایت را برای خود و در ساختار خود بازخوانی می‌کند، آن را با توجه به مفهوم مرکزی حکمی خود (نور) خوانش می‌کند و از این طریق دست به معاصرسازی می‌زند. از سوی دیگر این خوانش برای او بدل به رخداد می‌شود. به این معنا که خوانش او تولید نوعی واقعه‌ی روحی به شکلی انضمامی است. بدین‌ترتیب می‌توان گفت دراماتورژی سهروردی معاصرسازی ساختارهای پیشینی برای نفس خود او است. «سهروردی توانسته است اصل سامان دهنده‌ی هرمنوتیکی خویش را نه‌فقط در مقام قرائت قرآن کریم بلکه در مقام مطالعه‌ی ... شاهنامه فردوسی به کار ببندد. می‌توان تصور کرد که سهروردی شاهنامه را چنان می‌خوانده که ... گویی فقط درشان او سروده شده است» (کربن،۱۳۹۱: ۳۴۹)

ردیابی سازوکارهای اجرا در عقل سرخ و بررسی یک نمونه‌ی اجراشده

باید توجه داشت که اگر سویه‌های اجرایی در این متون ردیابی نشوند آثار سهروردی حتی اگر دراماتورژیکی در نظر گرفته شوند، در بهترین حالت گونه‌ای درام الهیاتی Theo-Drama خواهند بود. اما شرط بررسی ما آن بود که این آثار را نه به‌عنوان متونی الهیاتی بلکه در بستری ادبی و نمایشی در نظر بگیریم و برای نشان دادن این ویژگی ناگزیریم تا سویه‌هایی اجرایی فارغ از گونه‌های تئاتری رایج را نشان دهیم. به نظر می‌رسد که این‌گونه‌ی دراماتورژی اجرایی با شیوه‌های تئاتر مقدس یا آن‌گونه که ما بر آن نام می‌نهیم، تئاتر گنوستیک، هم‌خوانی دارد. این تئاتر گنوستیک یا تئاتر مقدس را می‌توان در سنت‌های دراماتورژیکی کسانی مانند آنتونن آرتو و یرژی گروتوفسکی ردیابی کرد. سنت‌هایی که تلاش می‌کنند درام را به‌عنوان یک رخداد/ واقعه معاصر برای مخاطب بازسازی کنند و به سطوحی از حقیقت جهان‌شمول ورای بازنمایی صرف تئاتری دست یابند، «همچون کیمیاگری که در پی حجر الفلاسفه است، آرتو نیز در پی تصاویری است که می‌توانند سیلی از محتویات روانی سرکوب‌شده در درون اذهان تماشاگر را آزاد سازند. او به سرنمونی بودن این تصاویر باور دارد اما به این نکته نیز واقف است که کاتارسیس می‌تواند به یک اندازه تجربه‌ای فردی و اشتراکی باشد» (آسلندر،۱۳۹۷: ۱۹۲) از سوی دیگر در نگره‌ی آرتو، بازیگر کاتارسیس را پیش از تماشاگر تجربه می‌کند (آسلندر،۱۳۹۷: ۱۹۲) درست به‌مانند عارف/ اجراگر سهروردی که خود باید به‌عنوان محل رخداد واقعه عمل کند. این ایده در کنار ایده‌هایی مانند خلقت، هاویه و صیرورت که به‌عنوان موضوع این گونه‌ی تئاتری نشان داده می‌شود (آسلندر،۱۳۹۷: ۱۹۳) نسبت مشخصی میان این گونه‌های تئاتری و دراماتورژی اجرایی در تمثیلات سهروردی را نشان می‌دهد. شیوه‌ی گروتوفسکی هم (که بازیگران خود را بازیگران مقدس می‌نامید) نسبتی مشخص با این شیوه‌ی اجرای گنوستیک دارد. در ادامه ما به بررسی یک نمونه از اجراهای متکی بر آراء گروتوفسکی از تمثیلات سهروردی می‌پردازیم. هرچند این نمونه، نه از داستان عقل سرخ بلکه از قصه‌ی غربت غربی است اما برای موضوع مورد بحث ما وافی به مقصود و نتایج ما از بررسی آن قابل تعمیم خواهد بود. پیش از آنکه به این شیوه‌های اجرایی در تئاتر اروپایی بپردازیم، لازم است در بستر تفسیری بنیاد نظری خود یعنی آراء کربن به دنبال سازوکار اجرا در آثار سهروردی بگردیم.

عنصر اصلی در خوانش سهروردی تأویل است. تأویل در معنای به اول بردن. به اول بردنی که متضمن نوعی

یادآوری برای اجراگر خواهد بود. این گونه‌ی معاصرسازی، متن را در تاریخی انفسی معاصر می‌سازد و در سازوکاری که در ادامه تبیین می‌شود، تلاش می‌کند تا متن را به اکنون نفس انسان نزدیک کند. این معاصرسازی در وهله‌ی اول ناشی از بیان تجربه‌ای شخصی است. مؤلف با قرار دادن خود در حکایت، رویداد مورد نظر را به‌نوعی تأیید عینی بدل می‌کند و بنا به آنچه کربن تصریح کرده کلید گشاینده‌ی تأویل معتبر را به‌دست می‌دهد. (کربن ۱۳۹۱؛۳۳۱) سهروردی خود را به‌عنوان کسی که در داستان حاضر بوده نشان می‌دهد «حکیم اشراقی در مقام یک حکیم خسروانی به صیغه‌ی اول‌شخص سخن می‌گوید، او خود جام کیخسرو است... سالک می‌داند که در حال بازگشت به خویشتن است» (کربن،۱۳۹۱؛۳۴۷) این بازگشت همواره متضمن یادآوری است که با رموز و قصه‌های رمزی ممکن می‌شود. هم ازاین‌رو است که کربن این قصه‌ها را recital می‌نامد و خود واجد ویژگی یادآوری (re-cite) است و حکیم اشراقی در زیست خود همواره این بازگشت را تجربه می‌کند و امکان این تجربه را برای دیگران (شاگردان) نیز فراهم می‌آورد.

جنبش‌های تئاتر گنوستیک، که در خطوط پیشین به آن‌ها اشاره شد، اجراهای متعددی بر مبنای متون صوفیانه‌ی فارسی را در قرن بیستم عرضه کرده‌اند، از اجرای منطق‌الطیر عطار توسط پیتر بروک گرفته تا اجراهای معاصرتر. ما در این میان به یک نمونه‌ی اجرایی ویژه اشاره می‌کنیم: اجرایی از قصه‌ی غربت غربیه توسط مسعود سعیدپور «مسعود سعیدپور، کارگردان و اجراکننده‌ی ایرانی است که با آزمایشگاه نوین و جهان‌شمول اجرا (New World Performance Laboratory) یا NWPL همکاری دارد» (ولفورد، ۱۴۰۰) سعیدپور در پروژه‌ی کلان گروتفسکی با عنوان طرح پژوهشی نمایش عینی (Objective Drama Research) شرکت کرده بود. هدف این پروژه توسط گروتفسکی به این شکل توصیف می‌شود: «نمایش عینی به عناصری از آیین‌های باستانی فرهنگ‌های گوناگون جهان می‌پردازد که کاملاً جدای از معنای صرفاً خداشناسانه یا نمادینشان، تأثیری مشخص و بنابراین عینی بر شرکت‌کنندگان دارند» (ولفورد، ۱۴۰۰) برای گروتفسکی عینی به معنای فنونی از اجرا است که به‌صورت مستقیم و ملموس بر حال‌وهوا و انرژی شرکت‌کنندگان تأثیر می‌گذارد و نمایش برای او نه‌فقط به اجرای دست‌مایه‌ی مکتوب بلکه به میل و کشش اجرایی در همه‌ی شکل‌ها و صورت‌های آن دستمایه اشاره دارد. لیزا ولفور- که خود از اعضای این پروژه بوده- اجرای سعیدپور را به‌عنوان اجرایی مبتنی بر حرکت آزاد بازیگر و تأکید مطلق بر عنصر یادآوری گزارش می‌کند. مطابق گزارش ولفورد اجرای سعیدپور در ترکیبی از حرکت‌های آیینی، آوازهای کلاسیک ایرانی، با فرم‌های بدنی صوفیانه مانند سماع، لباس‌های فرقه‌ی مولویه و غیره با تأکید بر برخی شبکه‌های سمبلیک (مانند حرکت پارچه‌ی سفید به دوردست به نشانه‌ی هدهد و غیره) بوده است که در اجراهای مختلف باوجود عدم آشنایی مخاطب با برخی نشانه‌ها و بیگانگی آن‌ها با فضای ایجادشده، تأثیر بسیاری بر مخاطب خود گذاشته است. هرچند که «تأثیر این اجرا بر تماشاگران متفاوت از تأثیری است که صوفیان خبره، که داستان را از زبان استاد خود می‌شنوند، دریافت می‌کنند» (ولفورد، ۱۴۰۰) اما از سوی دیگر «سعیدپور هدف و برنامه‌ی خود را در مقام کارگردان برحسب تأویل کنش شرح می‌دهد و آن تلاشی است برای برانگیختن تفسیر باطنی، به کمک یک ساختار اجرایی که مشابه است با ویژگی شاخص ادبیات صوفیانه به‌گونه‌ای که کربن شرح می‌دهد» (ولفورد، ۱۴۰۰) سعیدپور تأکید بر ساختار اجرا به‌مثابه‌ی محلی برای ارائه‌ی تجربه‌ی درونی اجراگر دارد و بدین‌ترتیب اجرا برای او محلی برای تبادل آراء میان مخاطب و اجراگر است، تبادلی که به‌نوعی تأویل دوجانبه خواهد انجامید. مخاطب، عمل تأویلی انجام‌شده توسط اجراگر را تأویل می‌کند و این تأویل دوسویه در راستای رویکرد گروتفسکی است چراکه «بازیگر نباید از ارگانیسم خویش برای ترسیم حرکت روح استفاده کند،

بلکه باید این حرکت را با ارگانیسم خویش به انجام برساند» (ولفورد، ۱۴۰۰) اینجا کلمات کلیدی سیلان روح بازیگر و عدم ترسیم آن است، به‌نحوی‌که اجراگر از محاکات دور شده و خود بدل به حکایت شود. این بیان گروتفسکی نزدیک به بیان کربن است. یکی شدن راوی و روایت و مروی، عارف به‌جای محاکات خود به حکایت بدل می‌شود. اما در بیان گروتفسکی و همین‌طور در رویکرد سعیدپور نقطه‌ی مورد مناقشه، مخاطب است. مخاطب این اجرا ممکن است عناصر اجرا را دریافت کند و ممکن است نکند. گروتفسکی این مورد را فرعی قلمداد می‌کند «وقتی گروتفسکی این کنش را دید از آن به‌عنوان نمونه‌ی ممتاز هنر در مقام مراقبه تمجید کرد، زیرا این نوع هنر ساختاری اجرایی است که بازیگر به کمک آن به کمک آن به‌قصد سلوک با سنت فرهنگی خویش مواجه می‌شود. تفسیر گروتفسکی نشان داد که درنهایت حضور تماشاگر به اعتبار قصد ضروری این ساختار در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد» (ولفورد ۱۴۰۰) در ادامه‌ی گزارش گروتفسکی به اهمیت جزییات فنی مانند شیوه‌ی داستان‌پردازی و آوازخوانی و غیره تأکید می‌کند.

هرچند سعیدپور هدف خود را بر مبنای تأویل کنش شرح می‌دهد اما این تأویل در ساحت عملکرد باطنی اجراگر باقی می‌ماند. تأکید سعیدپور بر استفاده از عناصر بصری سنتی نشان از آن دارد که او متن را به‌عنوان یک تمثیل مکتوب و یک متن اجرایی دقیق مدنظر قرار داده حال آنکه ما برآنیم که تأویل به‌عنوان ابزار سهروردی در احضار متون پیشینی به زمان خود و تطبیق آن با اکنونیت مؤلف، ابزاری است که تصاویر و عناصر اجرایی را برای هر عصر و زمانه‌ای معاصر خواهد کرد. به‌دیگرسخن عقل سرخ گزارشی است از اجرایی که بر مبنای تأویل شکل گرفته و به‌همین‌دلیل می‌توان عملکرد آن را در زمره‌ی دراماتورژی اجرایی قرار داد. عقل سرخ گزارش یک اجراست که باید از طریق تأویل، معاصرسازی و اکنونی شود تا ویژگی‌های اجرایی خود را آشکار کند. بدیهی است که در صورت به‌کارگیری این دراماتورژی عناصر مورد استفاده در اجرایی بر مبنای عقل سرخ برای مخاطب نامفهوم نخواهد بود.

نسبت میان اجراگر و مخاطب در بستر تأویل

در تفسیر ما از متن سهروردی، مخاطب درواقع مخاطب/ مؤلفی است که امکان شکل‌دهی به اجرایی جدید را داشته باشد «عارف سعی در بیان این واقعه دارد اما کامیابی در بیان آن، مستلزم کامیابی در امر ظاهر ساختنش برای شنونده یا خواننده‌ی خویش است. نویسنده و خواننده اینجا در جریان واحدی ورود پیدا می‌کنند» (کربن،۱۳۹۱: ۳۳۳)

سهروردی به‌عنوان مخاطب متون پیشینی دست به تأویل و خلق متن تازه زده است. مخاطب او هم در مواجهه با متن/ اجرای سهروردی دست به تأویل می‌زند و متنی جدید را در فضای معاصر خود خلق می‌کند. این تأویل امکاناتی بسیار گسترده دارد چراکه «می‌توان گفت تأویل رمز بسته به ذوق هر نویسنده‌ای که درباره‌اش بحث می‌کند، متفاوت می‌شود» (کربن،۱۳۹۱: ۳۷۱) این امکان معاصرسازانه‌ی گسترده‌ای است که به یک زنجیره‌ی بی‌پایان از متون متکی به‌هم خواهد انجامید. اگر این سازوکار مکرر تأویلی را در نظر نگیریم، مسیر ما در شناسایی این متون به‌عنوان متونی دراماتیک درنهایت به درام‌های الهیاتی خواهد انجامید و قابلیت تأویلی متن از دست خواهد رفت. اجرای این متون بر مبنای نوعی اجرای اصیل عارفانه است، با استفاده از همان عناصری که سهروردی در زمان خویش به‌کار گرفته، درست مانند آنچه سعیدپور به اجرا رسانده است. به علت تأکید بر فرم‌های بومی و تاریخی ناآشنا برای مخاطب، مخاطب‌های تأویلی را ناممکن می‌کند. همان‌گونه که ذکر شد رویکرد کربن این مواجهه‌ی تأویلی را بسیار آزادتر از این می‌بیند و

تنها در صورتی می‌توان این زنجیره‌ی بی‌پایان متون را در بستری تأویلی شکل داد که متون نه به‌عنوان یک متن اجرایی بلکه به‌عنوان گزارش اجرا در نظر گرفته شوند.

عقل سرخ یکی از بهترین نمونه‌های چنین رویکردی است. بالاتر نشان دادیم که در این متن، راوی برون‌متنی و راوی درون‌متنی به‌هم پیوند خورده‌اند. راوی درون‌متنی در برابر یک مخاطب (دوست سهروردی) اجرایی را شکل داده و آن رخداد را برای ما گزارش کرده است. ما به‌عنوان مخاطب در مواجهه با این گزارش اجرایی دست به تأویلی معاصر برای خویشتن خواهیم زد که به لحاظ فرمیک وابستگی‌های زمانی/ مکانی ما را دارد. هرچند گفتیم که این روایت‌ها به‌نوعی فراتاریخ وابسته‌اند اما این به معنی عدم وابستگی آن‌ها به تاریخ آفاقی و عینی ما نیست. آنچه مدنظر است دیدن تحول درونی اجراگر در یک شبکه‌ی نشانه‌ای بیرونی توسط مخاطب و متأثر شدن او است: اساس تأویل همین متکثر بودن رموز است.

حکایت‌های متعدد صوفیانه یک رویداد ثابت را در بیان‌های متعددی بیان کرده‌اند تا برای هر مخاطبی در هر زمانی ظرفیتی معاصر پیدا کند. بحث عالم خیال از نظر کربن بسیار گسترده است - دست‌کم به طور مستقیم- موضوع این نوشتار نیست اما به‌اجمال می‌توان ذکر کرد که راه نظری برای دریافت این مسئله، توجه به عالم واسط، عالم خیال است. عالمی که هرکس به‌صورتی و در وجهی با خود خویشتن دیدار می‌کند. صورت‌های عالم خیال واحد نیستند و برای هر فرد شکلی متفاوت دارند پس چه استبدادی خواهد داشت اگر این رویکرد فردی در هر زمانه‌ای با توجه به شباهت‌های سنخی افراد، شکلی وابسته به زمانه‌ی خاص خود را بگیرد؟

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در وهله‌ی اول، با بررسی مسئله‌ی دراماتورژی مد نظر هانری کربن در آثار سهروردی، نشان داد که چگونه سهروردی برای روایتی مانند عقل سرخ دست به معاصرسازی عناصر داستانی و مفاهیم روایی متعلق به سنت‌های متفاوت پیش از خود می‌زند و آن‌ها را در بستری روایی با مفهوم مرکزی نور هماهنگ می‌کند. شیوه‌ی دراماتورژیکی او، تأویل رموز متعلق به سنت‌های متخلف است که به تولید متنی جدید اما در ارتباط ساختاری با متون پیشینی منجر می‌شود.

متن تولیدشده توسط سهروردی، نوعی رخداد/ واقعه‌ی اجرایی است که مؤلف به‌عنوان راوی در آن حاضر است و این رویکرد، متن را با اجراهای آیینی از جنس دراما میستیکون و همچنین اجراهای تئاتر مقدس مانند آنچه در سنت گروتوفسکی با آن مواجهیم، پیوند می‌دهد. بدین‌ترتیب سهروردی متن اجرایی را برای ما عرضه می‌کند که توسط یه اجراگر/ مقدس قابلیت اجرایی خواهد داشت.

در پایان نشان دادیم که متن سهروردی باید به‌عنوان گزارش اجرا در نظر گرفته شود. این گزارش اجرا قابلیت تأویل‌های بعدی را برای مخاطب/ مؤلفان بعدی خواهد داشت و بدل به زنجیره‌ی بی‌پایان از متونی خواهد شد که همواره در زمان تولید خود، معاصرند.

سهروردی دست به تأویل متون پیشینی میزند و این تأویل را با شیوه‌ای معاصر سازانه بدل به‌نوعی دراماتورژی می‌کند، سپس رخداد واقعه‌ای که برای خود او رخ داده را به دراماتورژی و عرضه می‌کند. این معاصرسازی انضمامی به‌گونه‌ای اجرای گنوستیک منجر خواهد می‌شود.

به بیان دیگر او در بعدی انضمامی به‌عنوان مخاطب متون پیشینی دچار این واقعه رویداد می‌شود.

مخاطب فعلی او هم- درصورتی‌که امکان مؤلف بودن را در این بافت باطنی داشته باشد- با تأویل این گزارش اجرا به اجرایی جدید دست خواهد یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Performative Dramaturgy
2. Dramaturgical Alternations
3. Dravidian peoples
4. اقتضای موضوع مقاله در این نقل قول خاص از ترجمهٔ انگلیسی متن استفاده کرده‌ایم
5. Dramatis personae

فهرست منابع

- آسلندر، فیلیپ (۱۳۹۷) تئاتر مقدس و کاتارسیس، ترجمه‌ی مهدی نصرا... زاده، در تئاتر و تماشاگر (مجموعه مقالات)، تهران: سمت.
- آرتو، آنتونن (۱۳۸۸) تئاتر و همزادش، ترجمه نسرین خطاط، تهران: انتشارات قطره.
- بروک، پیتر (۱۳۹۴) با گروتوفسکی، ترجمه‌ی محمدرضا علی‌اکبری، تهران: انتشارات بیدگل.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰) عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی، تهران: انتشارات سخن.
- پاوی، پاتریس (۱۴۰۰) فرهنگ لغات اجرا و تئاتر معاصر راتلج، ترجمه پوپک رحیمی، تهران: نشر نیماژ.
- چمرز، مارک مایکل (۱۳۹۴) گوست لایت، ترجمه‌ی نرگس یزدی، تهران: انتشارات سمت.
- کربن، هانری (۱۳۹۱) چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی (ج ۲) سهروردی و افلاطونیان پارس، ترجمه‌ی انشاالله رحمتی، تهران: انتشارات صوفیا.
- کربن، هانری (۱۳۹۴) زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، ترجمه‌ی انشاالله رحمتی، تهران: انتشارات صوفیا.
- گراف، پیتر اس و لیمان، الیور (۱۳۹۸) فلسفه‌ی اسلامی از الف تا ی، ترجمه سعید شفیعی، تهران: انتشارات مولی.
- گروتوفسکی، یرژی (۱۳۸۸) به‌سوی تئاتر بی‌چیز، ترجمه‌ی کیاسا ناظران، تهران: انتشارات قطره.
- گروندن، ژان (۱۳۹۷) بازی، جشنواره و آیین نزد گادامر، ترجمه مهدی نصرالله زاده، در تئاتر و تماشاگر (مجموعه مقالات)، تهران: انتشارات سمت.
- زاریلی، فیلیپ، بی، بوریس مک‌کوناچی، گری جی ویلیامز، کاورل فیشتر سورگنفرای (۱۳۹۳) تاریخ‌های تئاتر، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران: انتشارات بیدگل.
- سلطانی گردفرامرزی، علی (۱۳۹۷) سیمرغ، دانشنامه‌ی فرهنگ مردم (ج ۵)، ویرایش محمد جعفری قنواتی، تهران: انتشارات دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- سهروردی، یحیی ابن حبش (۱۳۷۰) مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح هانری کربن، سید حسین نصر و نجف قلی حبیبی، تهران: پژوهشگاه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ولفورد، لیزا (۱۴۰۰) تأویل کنش: مجموعه‌ی متوالی متون عرفانی ایران‌زمین، در آزمایشگاه نوین و جهان‌شمول اجرا، ترجمه‌ی منصور ابراهیمی، در: رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا (مجموعه مقالات) گردآوری علی‌اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل.
- فرای، نورتروپ (۱۳۸۸) رمزکل، کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات مرکز.
- لندرا، وایان (۱۳۸۱) تئاتر بالی و گروتوفسکی، ترجمه‌ی منصور ابراهیمی، چشم‌اندازهای بازیگری، تهران: انتشارات

رسانش.
- مولوی، محمدعلی (۱۳۹۳) بازداری، دانشنامه‌ی فرهنگ مردم (ج ۲)، ویرایش محمدجعفری قنواتی، تهران: انتشارات دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۸۲) کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، معروف به تفسیر خواجه‌عبدالله انصاری، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- هاشمی نژاد، قاسم (۱۳۹۴) رساله در تبیین، تعریف و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی، تهران: انتشارات هرمس.
- هاشمی نژاد، قاسم (۱۳۹۱) سیبی و دو آینه، تهران: انتشارات مرکز.

- Cosmopoulos, Michael B. (2005) *GREEK MYSTERIES The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Routledge, London
- Corbin,Henry (1983) Cyclical time and Ismaili gnosis, Berserker Books
- Petridou, Georgia (2015) *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford University Press, London
- Schechner, R. (1997) *Exoduction: Shape-shifter,shaman,trickster,artist,adept, director, leader, Grotowski*, IN Grotowski sourcebook, Routledge, london
- Goodal, J. (1994) *Artaud and the gnostic drama*, scarlet Imprint,
- Bloom, Harold(1996) *OMENS OF MILLENNIUM The Gnosis of Angels,Dreams, and Resurrection*, RIVERHEAD BOOKS, New York
- Bloom, Harold & David Rosenberg (1990) *The Book of J*, Grove Weidenfeld

Received: 2024/04/13
Accepted: 2024/07/06
Published: 2024/09/05

Ta`wil as Dramaturgy and Performing Mechanism in Suhrawardi`s Aql–i–Sorkh (the Red Intellect) in the light of H. Corbin`s Hermetical Interpretation

Insha-Allah Rahmati, Professor, Department of Islamic Philosophy, Faculty of Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Farhad Amini, PhD student in Analytical and comparative History of Islamic Art, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran**.**

Fateme Shahroodi, Assistant Professor, Department of Art Research, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

This research aims to show a special dramaturgical method in Aql–i–Sorkh as one of Suhrewardi`s Recitals and finally introduce this text and other recitals written by Suhrawardi as a performing text. Henry Corbin repeatedly pointed out the dramaturgical aspect in Suhrawardi's recitals, and the present study will try to explain Ta`wil as the main element of this dramaturgical mechanism. Ta`wil allows Suhrawardi to combine his literary, philosophical and religious heritage, lexical or oral, and contemporize them in a mystical Drama. This research shows how we can re–identify these recitals as a performance text by re–narrating them in Ta`wil as a special method. The present research by establishing a relationship between a type of performance which is the lineal descendant of the sacred or esoteric theater, such as what can be seen in the works of Artaud and Grotowski and the dramaturgical method of Suhrawardi reveals that Aql–i–Sorkh and other plays of Sheikh Eshraq can be considered as reports of a ritual/Gnostic performance and new performances can be achieved by reinterpreting and contemporizing them. This concept of contemporization, while maintaining Gnostic links, will communicate with the simultaneous concepts of each author and, accordingly, the audience of the performance, and in this way, interpretation as the main element of Suhrawardi's dramaturgical mechanism provides the ability to produce an endless chain of text/performance, which will be applicable at any time with the contemporary form and structure of that time.

Keywords: Aql–i–Sorkh, Henry Corbin, Dramaturgy, Ta`wil, Gnostic Theater