چرا تراژدی به ادبیات عرب راه نیافت؟
توفیق الحکیم. ترجمهٔ رضا ناظمیان

اشاره: توفیق الحکیم (۱۸۹۸ - ۱۹۸۷) بزرگترین و مشهورترین نمایشنامه نویس جهان عرب است. وی در اسکندریه مصر متولد شد و در سال ۱۹۲۴ از دانشگاه قاهره در رشتهٔ حقوق فارغ التحصیل شد و سپس برای ادامهٔ تحصیل به فرانسه رفت و در آنجا با ادبیات نمایشی و داستانی غرب، آشنا شد و به مطالعهٔ عمیق در اساطیر یونان باستان پرداخت. وی داستان زندگی خویش را در کتاب «عودة الروح» به تصویر کشیده است.

توفیق الحکیم علاوه بر آن که از پیشگامان ادبیات نمایشی در جهان عرب به شمار می آید، نویسنده ای توانا در زمینه های اجتماعی و فرهنگی است و مقالات متعددی در مطبوعات به چاپ رسانده است. بسیاری از آثار وی به زبانهای زندهٔ دنیا ترجمه شده و برخی از نمایشنامه های وی در کشورهای مختلف جهان به صحنه رفته است. وی پس از بازگشت از فرانسه، کار نویسندگی را به طور جدّی آغاز کرد و پس از گذشت مدتی طولانی، بیش از سی جلد از نمایشنامه هایش را به طور همزمان به چاپ سپرد.

توفیق الحکیم نویسنده ای تقدیرگراست و به نیروی غیبی مافوق انسان اعتقاد دارد. به نظر او این باور، تنها برخاسته از احساس دینی

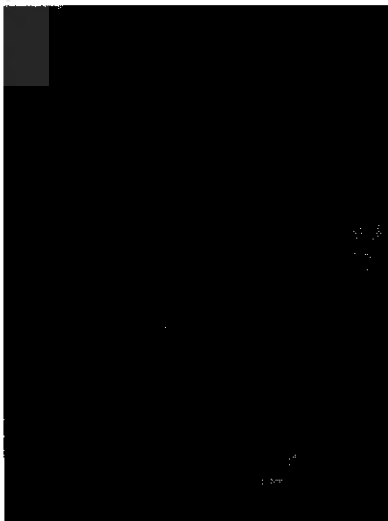
نیست بلکه از منش صوفیانه ای که روح را بر ماده حاکم می داند نیز سرچشمه می گیرد.
وی تلفیق اندیشهٔ خداگرایانهٔ مشرق زمین با ادبیات یونان باستان را تنها راه تحول و تطور ادبیات نمایشی عرب می داند. از این رو، برخی از تراژدی های یونان باستان را انتخاب کرده و به آنها رنگ شرقی بخشیده است. وی در مقدمهٔ کتاب «الملک اودیب» (ادیپ شاه) این موضوع را به طور کامل تشریح کرده است که ترجمهٔ بخش هایی از آن پیش روی شماست و امید است در شناخت اندیشهٔ کلی این نمایشنامه نویس بزرگ موثر افتد.

* * *

امروزه تردیدی نیست که تراژدی از پرستش «باکوس» الههٔ شراب یونان باستان که در اساطیر یونانی به «دیونیزوس» معروف بوده، گرفته شده است. در حقیقت، هنر نمایش از سرچشمهٔ دین، سیراب شده است و سرایندگان بزرگترین تراژدی ها، آثار جاویدان خود را از اساطیر دینی الهام گرفته و روح کشمکش میان انسان و نیروهای الهی را در آن به ودیعت نهاده اند. برخی از پژوهشگران بر این باورند که همین جلوهٔ دینی باعث شد تراژدی و ادبیات اسطوره ای یونان به ادبیات عرب راه پیدا نکند. به دیگر سخن، اینان بر این باورند که اسلام، مانع پذیرش این هنر شرک آمیز و بت پرستانه شده است. اما من چنین اعتقادی ندارم و بر این باورم که اسلام هیچ گاه، سنگ راه پذیرفتن هیچ هنری نشده است. اسلام به مترجمان، اجازه داده است بسیاری از دست آوردهای مشرکان و بت پرستان را به زبان عربی برگردانند.

کتاب کلیله و دمنه که **ابن مقفع** از پهلوی و کتاب شاهنامه فردوسی که **بنداری** از فارسی به عربی برگردانده شاهد خوبی بر این مدعاست. هم چنان که اسلام، مانع انتشار خمریات ابونواس و مجسمه سازی برای قصر خلفا و کشیدن نقاشی های مینیاتور ایرانی و ترجمهٔ بسیاری از آثاری که در آنها از سنت ها و آداب و رسوم بت پرستان، سخن به میان آمده، نشده است.

توفیق الحکیم



بنابراین نمی توان پذیرفت که جلوهٔ بت پرستی و شرک، مانع پذیرفتن نمایشنامهٔ منظوم یونان باستان شده باشد. پس چه انگیزه ای، آنان را از پذیرش این هنر، بازداشته است؟
برخی دیگر معتقدند دشواری فهم داستان های منظوم، مانع پذیرش این هنر شده است. زیرا در همهٔ این داستان ها از

اساطیر یونان باستان سخن رفته و فهم و درک آنها به شرح و تفسیر نیازمند بوده که با ذوق محققان و مترجمان آن دوران، سازگار نبوده است.

با وجود منطقی بودن این استدلال، من فکر نمی کنم این موضوع نیز مانع ترجمهٔ آثار ادبیات یونان باستان به زبان عربی شده باشد. زیرا کتاب جمهوریت **افلاطون**، با وجود دشواری های آن در فهم ایده های نویسنده دربارهٔ مدینه فاضله، به زبان عربی برگردانده شده است. شاید همین دشواری ها باعث شد که فارابی به این کتاب پرداخته و آن را با فلسفهٔ اسلامی درآمیخته و طرحی نو دراندازد.

چنین کاری می توانست در زمینهٔ تراژدی های یونان باستان نیز صورت گیرد. به این صورت که مثلاً تراژدی «ادیپ شاه» می توانست به عربی برگردانده شود و یک شاعر یا نویسنده، دشواری های ملهم از ادبیات یونان باستان را از آن بزداید و شکل انسانی آن را به منصهٔ ظهور برساند یا با افزودن لایه ای از عقیدهٔ اسلامی یا اندیشهٔ عربی، آن را به شکل ایده آلی، در خور فهم عرب زبانان درآورد.

پس چرا چنین کاری صورت نگرفته است؟

من فکر می کنم دلیل دیگری وجود داشته که عربها را از اقتباس نمایشنامه های اساطیر یونانی بازداشته است. شاید علت این بوده که تراژدی های یونان باستان تا آن زمان به شکل مکتوب، وجود نداشته است. جمهوریت افلاطون به صورت کتاب در دسترس بود، اما تراژدی های یونان باستان فقط برای اجرا، تحریر می شد نه برای مطالعهٔ همگان. نویسندهٔ این تراژدی ها آگاهی داشته که نوشته هایش در قالب نمایش به مردم عرضه می شود. از این روی، گفتارهای بازیگران و نکته ها و اطلاعات لازم را به گونه ای تحریر می کرد که با فضای کلی نمایش، هماهنگ باشد. به این ترتیب، تماشاگر، با دیدن صحنهٔ نمایش به بسیاری از مسائل جزئی و نکته های مورد نظر نویسنده پی می برد.

در واقع، نمایش های یونان باستان در زمینهٔ به کارگیری ابزار و وسائل از دقت و پیچیدگی شگفت آوری برخوردار بود. یونان باستان در اجرای نمایش به چنان تکنیکی در به کارگیری ابزار در جهت موضوع داستان و ریزه کاری های هنر نمایش، دست یافته بود که توانست نمایش پرومته در زنجیر اثر شاعر مشهور آن روزگار آشیل را به صحنه ببرد. در این نمایش پریان دریایی که از ابرها و اقیانوس سر برمی آوردند باید روی صحنه می آمدند؛ و قهرمان نمایش باید سوار بر جانوری خیالی بشود که سری چون عقاب و بدنی همچون اسب داشت.

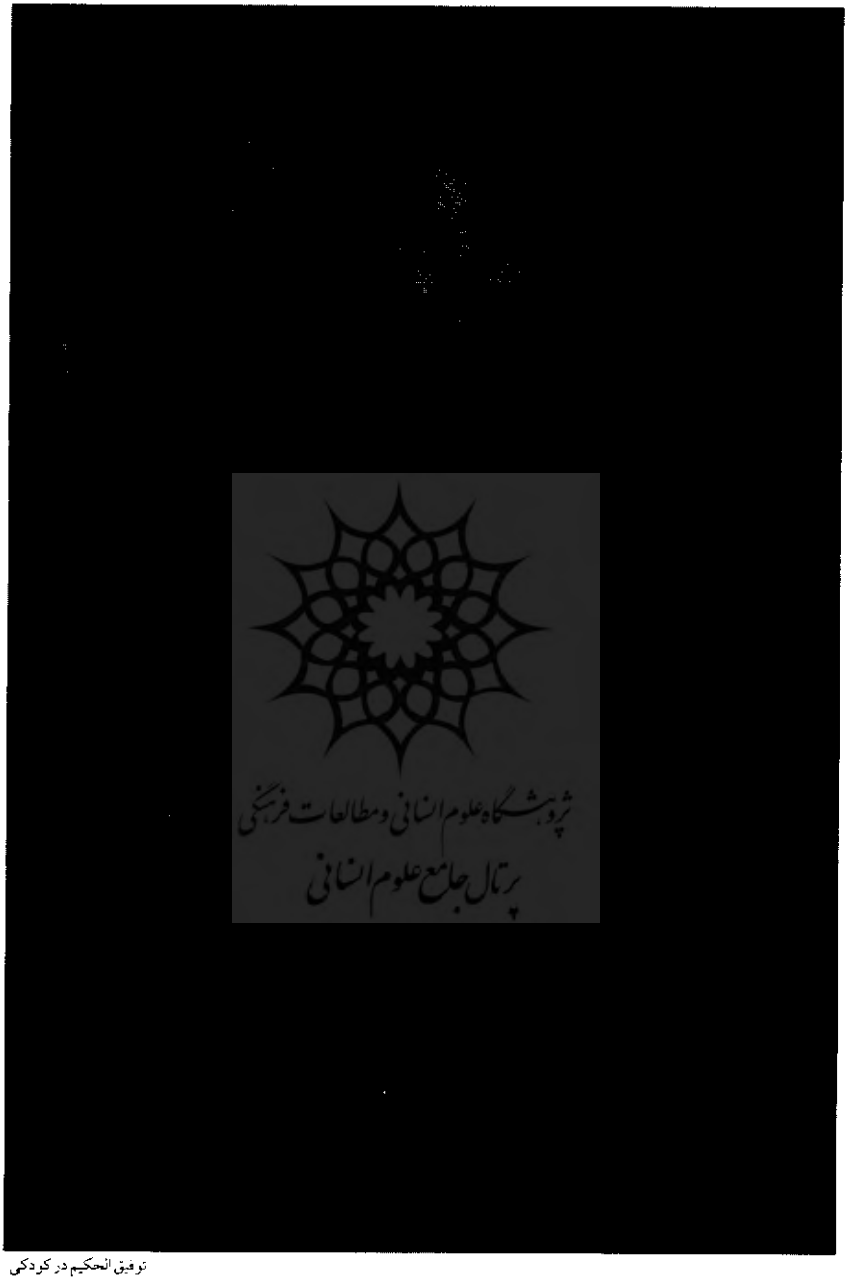
شاید همین موضوع باعث می شده تا مترجم عرب ، در برابر تراژدی های یونانی ، متحیر و سرگردان بماند. او در انبوه نوشته هایی گنگ و نامفهوم ، سرگردان بود و تلاش می کرد تا شخصیت ها و فضا و مکان و زمان داستان ها را در ذهن خود مجسم کند ولی از عهدهٔ چنین کاری برنمی آمد، چون نظیر چنین هنری را در سرزمین خود نمی دید. همسرایان ، پایه و اساس اساطیر یونانی بوده اند. «تسپیس» بود که نمایش را خلق کرد. در حقیقت ، داستان ، مایهٔ خلق نمایش نبوده بلکه نمایش به داستان ، شکل می داده است.

وقتی مترجم عرب به یقین می دانسته که در برابر حرکات و نمایش هایی قرار دارد که برای صحنه خلق شده نه برای مطالعه ، پس چه انگیزه ای برای ترجمهٔ این آثار داشته است ؟ شاید تنها دلیل ترجمه نشدن نمایشنامه های منظوم یونان باستان به زبان عربی همین باشد. هدف از ترجمهٔ اساطیر یونانی به زبان عربی ، به روی صحنه رفتن آنها بود، نه آگاهی یافتن از آنها، زیرا معانی و مفاهیمی در تراژدی وجود دارد که با مطالعه حاصل نمی شود بلکه تنها با مشاهدهٔ آنها می توان به چنین مفاهیمی دست یافت. نظیر چنین آثاری در آن روزگار در سرزمین عرب به هیچ شکلی مرسوم نبود و وجود نداشت.

پرسشی که اینجا باید مطرح شود این است که چرا نمایش در تمدن عربها وجود نداشت و چرا آنان با چنین هرمی آشنا نبودند؟ آنها نیز بت پرست بودند و چنان که معروف است برخی از شاعران عرب آن روزگار همانند **امرء القیس** به دربار قیصر روم رفته و اجرای نمایش را در آنجا تماشا کرده بودند. آیا دیدن چنین صحنه های غریبی در کشوری بیگانه نتوانسته انگیزهٔ اقتباس یا دست کم ، نقل و روایت آنها را در شاعر بت پرست به وجود آورد؟ چرا، اما چنین فرهنگی را به کجا می توانست انتقال دهد؟

وطن شاعر عرب ، صحرای گسترده و وسیعی بود که ساکنان آن بر کوهان شتران در جستجوی جرعه ای آب و مشتی علوفه برای چهارپایان ، سراسر صحرا را زیرپا می گذاشتند. وطنی که آن را بر پشت شتران می پیمودند و با ترنّم نغمه های شعر و موسیقی پای اشتران همراه بود. شعر نیز در همین بستر، تولد یافت از آهنگ آرام و ملایم فرورفتن سم شتران در رخسارهٔ شنی صحرا، شعر روییدو پاگرفت.

بنابراین ، هیچ چیز در این وطن متحرک با نمایش ، تناسبی نداشت ، چون نخستین چیزی که نمایش به آن نیاز دارد استقرار و سکون است. به اعتقاد من ، نیاز نمایش به سکون و استقرار، دلیل اصلی دور ماندن اعراب از نمایش های منظوم است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حفاری های باستان شناسان در عصر حاضر، نشان داده است که صحنه های نمایش «باکوس» بنای عظیم و استواری بوده که با دستور مستقیم حکمران وقت ساخته شده است. هرکس، عظمت و استحکام آن آثار و نقاشی های دیوارها و جایگاه تماشاگران که گنجایش هزاران نفر را داشته ببیند، به وجود تمدنی ثابت و پایدار و زندگی اجتماعی یکپارچه ای پی خواهد برد.

اما این انتقاد نیز وارد است که عربها در زمان حکومت امویان و عباسیان، از چنین تمدن پایدار و جامعهٔ یکپارچه ای برخوردار بودند، پس چرا به نمایش اهمیت ندادند و حال آنکه با فرهنگ ها و تمدن های مختلف، ارتباط داشتند و حتی از هنر معماری رومیان، بهره گرفته بودند. ۲۲۶

جواب این انتقاد، بسیار ساده است. عربها در زمان امویان و عباسیان، شعر جاهلی را نمونهٔ کامل شعر می دانستند و حدّی بالاتر از آن را تصور نمی کردند و خود را در زمینهٔ شعر، بی نیاز می دیدند. اما در زمینهٔ هنر معماری و ساختن بناهای مختلف، خود را نیازمند هنر رومیان می دانستند. از این روی، به گاه تاثیرپذیری از سایر فرهنگ ها، به تنها چیزی که حتی نیم نگاهی نیز نینداختند، شعر بود. چون بر این عقیده بودند که از روزگاران دور، به اوج قله شعر و ادب، دست یافته اند.

پرسش دیگری که در اینجا مطرح می شود این است: آیا واقعاً ضرورت داشته که تراژدی به ادبیات عرب، راه یابد؟ آیا تراژدی برای پیشرفت و تحول و کمال ادبیات عرب، امری ضروری بوده است؟

مراجعه به مقدمهٔ مشهور **ویکتور هوگو** بر کرامول به این پرسش ها، پاسخ خواهد داد. ویکتور هوگو، تاریخ بشریت را به سه دوره تقسیم می کند:

۱. **عهد فطری**. که به نظر او دورهٔ شعر غنایی است و دربارهٔ آن چنین می گوید: در دورهٔ فطری خواندن شعرهای غنایی و آهنگین برای انسان به مثابهٔ تنفس بوده و آوازه خوانی برای انسان آن دوره، یک ضرورت به شمار می آمده است.

۲. **عهد قدیم**. منظور وی از عهد قدیم، دورهٔ حماسه است که قبیله به ملت تبدیل شد و حس جمع گرایی و شکل گیری جامعه، جایگزین کوچ نشینی و مسافرت های دائمی انسان ها گردید. ملت های بزرگ، شکل گرفتند و در اثر تعارض ملت ها، جنگها درگرفت. در اینجا، شعر برمی خیزد تا ماجرای ملل مختلف و سرانجام امپراتوری ها و رخدادهای جامعهٔ انسانی را در قالبی آهنگین، روایت کند.

۳. **عهد جدید**. منظور از عهد جدید، عهد نمایش است. وی معتقد است در این دوره، شعر به کمال خود رسیده، زیرا از غنا و حماسه، سرشار است.

او چکیدهٔ سخن خویش را چنین بیان می کند:
جامعهٔ بشری با سرودن نغمه های رویای خویش، پا می گیرد و در جهت عملی شدن این رویاها گام برمی دارد و سرانجام به تصویر و ترسیم افکار و اندیشه هایش روی می آورد. هوگو بر این نکته تاکید می ورزد که این سه دوره در ادبیات هر ملتی وجود دارد. به اعتقاد او شاعران اشعار غنایی، پیش از شاعران اشعار حماسی و شاعران شعرهای حماسی پیش از شاعران نمایشنامه های منظوم می زیسته اند. آیا فکر می کنید این ایده دربارهٔ ادبیات عرب نیز صادق است؟ به نظر من اگر قالب ها را کنار بگذاریم و فقط به اغراض و اهداف، نگاه کنیم تقسیم بندی هوگو در ادبیات عرب نیز مصداق پیدا می کند. ۲۲۷
زیرا تردیدی نیست که شعر عرب، بی آنکه شیوه و قالب ویژهٔ خود را از دست دهد یا در آن تغییری به وجود آورد، سه دورهٔ پرورش رویاها، توصیف جنگها و تصویر اندیشه ها را نغمهٔ ساز خود ساخته و براساس نظریهٔ هوگو حرکت کرده است. به عنوان مثال، تنها در عصر عباسی، **بحتری** را پیش از **متنبی** را پیش از **ابوالعلاء** می یابیم. اگر نهال این شاعران در سرزمین یونان، کاشته می شد بحتری همان **بندار** بود و متنبی که صدای بیرون کشیدن تیغ از نیام را در طول نسل ها در گوش ها طنین انداز کرده، همان شخصیت **هومر** را داشت و ابوالعلاء که اندیشه و ماهیت انسان و سرنوشت او و جهان ماوراء را در برابر دیدگان ما به تصویر کشیده، در جایگاه **آشیل** قرار می گرفت.
پس از نظر موضوع، تقسیم بندی هوگو کاملاً درست است. اما از نظر شکل و قالب، باید گفت شرایط شکل گیری حکومت اعراب، مصداق یافتن نظریهٔ هوگو بر ادبیات عرب را کاملاً دشوار می سازد.

مرگ تراژدی در عصر حاضر

زمانی که در فرانسه در «کمدی فرانسز» با لباس اروپائیان نشسته بودم و تئاتر ادیپ اثر سوفوکل را به کارگردانی **آلبر لامبر** می دیدم، چیزی در اعماق وجودم موج می زد که مرا به روح تراژدی، آن گونه که یونانیان باستان می فهمیدند، نزدیک می کرد. هرچند این نمایش، روح فرانسوی برگرفته از آثار **کرنی** و **راسین** را با خود به همراه داشت. زیرا تراژدی در یونان باستان از یک احساس دینی برمی خاست. ماهیت و جوهر تراژدی، همان کشمکش آشکار یا پنهان بین انسان و نیروهای الهی حاکم بر جهان است. کشمکش انسان با چیزی که بسیار والاتر و فراتر

از انسان است.

به نظر من، بن مایهٔ تراژدی حقیقی این است که انسان احساس می کند در جهان، تنها نیست و این همان است که من از آن به «احساس دینی» تعبیر کردم.

شکل نمایش، چهارچوب و اسلوب و تأثیری که می نهد، هر اندازه خوب و موفق باشد تا زمانی که از این احساس دینی، تهی باشد نمی تواند توصیف یک تراژدی باشد. عنصر دینی و الهی نهفته در روح تراژدی نتوانسته است شأن و جایگاه خود را در طول قرنهای متمادی حفظ کند. به همین دلیل، از همان دوران اولیه، شکل گیری تراژدی، تراژدی سرایان به تقلید از پوستهٔ خارجی تراژدی های یونان باستان پرداختند، بی آنکه به جوهر و ماهیت آن اهمیت چندانی بدهند. ۲۲۸

در دوران نهضت، این موضوع گسترده تر شد تا آنجا که تراژدی سرایان، میان تراژدی و داستان خشونت آمیز و جگرسوز تفاوتی قائل نشدند و چنین پنداشتند که هرچه ترس و وحشت را در آثار خود بیشتر کنند به تراژدی های یونان باستان نزدیکترند.

تا این که در قرن هفدهم میلادی، تراژدی به کشمکش انسان با خودش تبدیل شد. تراژدی **کرنی** برپایهٔ حوادث تاریخی استوار است. پرفسور **پرونتر** با افتخار چنین می گوید:

«تاریخ، صحنهٔ کشمکش میان اراده و اراده است و به همین خاطر، طبیعی است که تاریخ، ملهم از صحنه ای باشد که کاملاً بر پایهٔ ایمان به حاکمیت اراده، استوار است.

اما از نظر **راسین** تراژدی، کشمکش میان عاطفه و عاطفه است. از این روی، عشق با ملزومات آن یعنی غیرت و حسد و کینه و دشمنی، زمینه ای است که احساس و اندیشه شاعر در آن قدم می زند. این دو شاعر، تراژدی های خود را با روح تفکر فرانسوی درآمیختند.

بدین سان، آن احساس دینی که اولین تراژدی ها را کشمکش میان انسان و نیرویی برتر از انسان می دانست، در گذر زمان از بین رفت و به دست فراموشی سپرده شد و این شاید یکی از نشانه های نهضت علمی آن قرن بود.

انگیزهٔ این کار هرچه بود باعث شد ایمان مردم و شاعران تغییر کند و چنین باور کنند که در این جهان، نیرویی جز انسان و حکومت و سیاست و سلطهٔ انسانی وجود ندارد. به اعتقاد من، با خاموش شدن نور احساس و شعور دینی، امیدی به شکل گیری تراژدی واقعی نمی رود و شاید دلیل مرگ تراژدی در عصر حاضر، همین باشد.

توفیق الحکیم

هیچ شاعری در جهان امروز پیدا نمی شود که بتواند تنها یک تراژدی بسراید که از نظر ارزش کار و جاودانگی و ماندگاری به آثار پیشینیان پهلو بزند و این بدان خاطر است که هیچ اندیشمندی در جهان غرب، واقعاً به وجود خدای دیگر جز انسان معتقد نیست.

آخرین دوران حیات تراژدی واقعی، قرن هفدهم بود. با وجود مطالبی که دربارهٔ کرنی و راسین گفتیم، در وجود این دو شاعر، اندکی ایمان دینی وجود داشت و همین باعث شد شراره هایی از آتش معنویت در آثارشان خودنمایی کند. ارتباط راسین با طایفهٔ دینی «ژانسنست» و شرح هایی که برخی از منتقدان دربارهٔ بعضی از تراژدی های راسین به ویژه «وِدر» در پرتو تعالیم این طایفه نوشته اند، از موضوعاتی است که تاریخ ادبیات فرانسه را غنا بخشیده است. ۲۲۹

من فکر می کنم دیگر نیازی به سخن گفتن از تراژدی های **ولتر** نباشد. در قلب این استهزاگر شکاک، ایمانی جز عقلش وجود نداشت و آن سانی که **شکسپیر** به اسطوره ها توجه کرد، ولتر به آنها عنایتی نورزید. ولتر، زمینه ساز اندیشهٔ نوین هنری غرب و نخستین الگوی یک اندیشمند اروپایی معاصر است.

در چنین فضایی، در سدهٔ حاضر، که آن احساس دینی به طور کامل رخت بر بسته بود، من به خواندن و مشاهدهٔ تراژدی پرداخته و جوهر اصلی و حقیقی آن را با احساسی گنگ و پنهان دریافتم. چرا من باید این روح و حقیقت را حس می کردم؟ چون انسانی شرقی و عرب بودم و هنوز اندکی احساس دینی در من وجود داشت و هنوز از مرزهایی که اندیشهٔ اروپا از آنها گذر کرده بود، نگذشته بودم. موضع من در برابر تراژدی موضع یک متفکر عرب در قرن سوم هجری بود.

سال ۱۹۲۸ نمایشنامهٔ **اصحاب کهف** را نوشتم. هدفم از نوشتن این نمایشنامه، وارد کردن عنصر تراژدی به یک موضوع عربی اسلامی بود. البته تراژدی به همان معنایی که من از یونان باستان در نظر داشتم یعنی کشمکش میان انسان و نیروهای پنهانی مافوق انسان. می خواستم به اسطوره های اسلامی خودمان با دید تراژدی یونان باستان نگاه کنم و میان دو تفکر و ادبیات آشتی برقرار کنم و آن دو را با یکدیگر بیامیزم.

پرسشی که اینجا مطرح می شود این است که آیا می توان تراژدی یونان باستان را آمیخته با اندیشه های عربی که در آن کشمکش میان انسان و نیروهای پنهانی مافوق انسان مطرح می شود، در برابر تماشاگران به صحنه برد، بی آن که تراژدی از اندیشه هایی که آن را به صحنه های ذهنی پیوند می دهند تهی گردد؟ برای پاسخ به این پرسش، مدتی طولانی به بررسی و تحلیل آثار سوفوکل پرداختم و سرانجام ادیپ را موضوع تجربهٔ خویش قرار دادم. من در داستان ادیپ،

بسیار تأمل کردم و در آن چیزی دیدم که هرگز به ذهن سوفوکل خطور نکرده بود. داستان ادیپ، تنها کشمکش میان انسان و سرنوشت، چیزی که یونانیان باستان و سایر منتقدان امروزی نیز به آن معتقدند، نیست، بلکه آن کشمکش ناپیدایی که در نمایشنامهٔ اصحاب کهف وجود داشت، در این تراژدی نیز وجود دارد.

خوانندگان نمایش اصحاب کهف، فقط کشمکش میان انسان و زمان را دیدند و کمتر کسی به نبرد پنهانی میان واقعیت و حقیقت، توجه کرد.

واقعیت مردی مانند «مشلینا» که از غار خارج شد و «پریسکا» را دید و آن دو عاشق همدیگر شد. همه چیز فراهم بود تا آن دو به یک زندگی خوب و مطلوب برسند. بین آنها و این واقعیت زیبا، فقط یک مانع وجود داشت. آیا این مانع، همان حقیقت بود؟ ۲۳۰

حقیقت این بود که پریسکا فهمید مشلینا نامزد مادربزرگش بوده است. آن دو عاشق و معشوق تلاش کردند تا این «حقیقت» را که بنای «واقعیت» زندگی آنان را ویران می کرد فراموش کنند. اما نتوانستند با واقعیت محسوس، حقیقت پیچیدهٔ نامحسوس را فراموش کنند. ادیپ و ژوکاستا، همان مشلینا و پریسکا بودند. آنها یکدیگر را دوست داشتند و فقط دانستن حقیقت به عشق آنها رنگ فنا و نابودی زد.

بزرگترین دشمن انسان، همواره شبحی است به نام حقیقت و همین باعث شد تا تراژدی ادیپ را انتخاب کنم. من در داستان ادیپ، ستیز انسان با خدا یا تقدیر را دیدم و این ستیز را در تحریر دوباره ام از داستان به شکلی روشن تر، مطرح کردم. اما در عین حال، پیامدهای این ستیز را به طور برجسته، روشن ساختم، چون هیچ گاه انسان را در جهان، تنها نمی دانم و این اندیشه، پایه و اساس کار مرا تشکیل می دهد. اگر کسی کتابهای مرا مطالعه کند، پی خواهد برد که این اندیشه بر همهٔ آنها سایه افکنده، همان طور که تفکر «انسان تنها در جهان» بر آثار **آندره ژید** حاکم است. من احساس می کنم انسان شرقی همواره در دو جهان زندگی می کند و چنان که در کتاب عصفور من الشرق [گنجشکی از مشرق زمین] گفتم، این اندیشه، تنها خاکریزی است که در مقابله با تفکر انسان غربی که در «جهان انسان تنها» زندگی می کند، برای ما باقی مانده است.

البته این احساس، امتداد اندیشهٔ فلاسفهٔ اسلامی است. «حرکت جوهری» که فلسفهٔ اسلامی آن را به ارمغان آورد و با آن بر اروپای قرن سیزدهم میلادی تاثیر گذاشت، زاییدهٔ نقل و ترجمهٔ آثار افلاطون و ارسطو یا شرح و تفسیر اندیشهٔ آنها نیست بلکه راز آن در اندیشیدن به مکتب اسکندریه و فلسفهٔ نوافلاطونی و رنگ دینی بخشیدن به آنها در عهد نخستین مسیحیت، نهفته است.

فلسفهٔ اسلامی ، منطق ارسطو را با روح دینی درآمیخت و بی آنکه از مکتب اسکندریه الهام بگیرد، آن را با آمیزه ای از اندیشه های اسلامی ، به شکل تازه ای ارائه داد و بدین سان اروپا با نام فلسفهٔ اسلامی آشنا شد، یعنی با مذهب عجیب و غریبی که بر دو پایه استوار بود: عقل و اعتقاد دینی ، پایه هایی که هیچ کس نمی پنداشت روزی در کنار یکدیگر قرار گیرند.

پس چندان جای شگفتی نیست که شخصی چون من ، آثار این فلسفه را در خود حفظ کند و با وجود همهٔ حجاب ها آن را در خونش و در سویدای جانش احساس کند. پیوند ما با تمدن اروپا، رنگ اندیشه و تفکر ما را عوض کرده اما نتوانسته عقیده و اعتقاد دینی را از روح ما بزداید و این نقش حک شده بر صفحهٔ دل ما را پاک کند. من همواره در دو جهان در حرکت هستم و اندیشه ام را بر پایهٔ دو محور بنا می کنم و انسان را در جهان تنها نمی بینم . من به بشریت انسان ایمان دارم و عظمت او را در همین بشریت او می دانم . بشری که ضعف ها، ناتوانی ها و خطاهای خویش را دارد اما از فراسوی این جهان ، الهام می گیرد. ◆◆ ◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی