گزارش و نمایش منطق‌الطیر در غرب

جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در ایـن جستار می‌خواهم، تا آنجا کـه بضاعت مزجاتم اجازه‌می‌دهد، مختصری در باب ادب و تئاتر رمزی (Symboliste) غرب بگـویم و سپس به‌بـررسی نوعی تئاتـر ملهم از آثار عرفانی، که لاجرم باید بیانی رمزی داشته باشد، بپردازم.

ادبیات رمـزی اروپا که در اواخر قـرن ۱۹ با ظهور پیشقدمانی چون «بودلر» و «ورلن» و «رمبو» (در فرانسه) و «ادگار آلن‌پو» (در آمریکا) پدید آمد و استاد مسلمش در ادب فـرانسه، «استفان مالارمه» است و دامنه‌اش تا قـرن بیستم گسترش یافت و در بعضی آثار «پل کلودل» (Tête d'Or) و آندره ژید (Les Norritures terrestres) و پل والری و گیوم آپولینر مجال نمود یافت[۱]، همانگونه که از نامش برمی‌آید، مقصود و معنی را به زبان رمز بیان می‌کند. منتهی نویسندگان و شاعران و هنرمندان رمزگرا، همزبان نیستند و نظریات مختلفی دربارهٔ مرام خویش ابـراز داشته‌انـد تا آنجـا که در بـاب سبك و مسلکشان اتفاق نظر ندارند و تعاریفشان از رمز باهم نمی‌خواند و گاه متضاد و غالباً نیز گنگ و مبهم است.

البته در اینجا مجال بحث مستوفی دربارهٔ رمز و معنای آن که از گذشته‌های دور تاکنون بارها تغییر یافته، نیست. با اینهمه ناگزیر در آغاز سخن باید به معنایی که امروزه از رمز اراده می‌شود، اشاره کنیم.

مهمترین نکته درین مقوله اینست که واژهٔ رمز به‌علت ابهامش، از سویی در اساطیر و ادیان و مذاهب و الهیات، غالباً با نشانه (emblème) یا تمثیل (allégorie) خلط شده است و از سوی دیگر بـرای عامه و خاصه، معانی مختلف داشته و راز آموخته یا خام ره نـرفته، از آن یك معنی مراد نکرده‌اند و درواقع هر کسی از ظن خود یار رمز شده است و ایـن امر البته مشکل تعریف را پیچیده‌تر کرده است.

فرق میان نشانه و رمز در اینست که نشانه (مثل علامات راهنمایی و رانندگی) یك معنا بیش ندارد. خاصه که نشانه عموماً به امور عینی و محسوس رجوع می‌دهد، اما symbole که از واژهٔ یونانی sumballein (یا sumbolos) به‌معنای به‌هم‌پیوستگی مشتق شده، در اصل نشانهٔ شناسائی بود، یعنی به دو نیمهٔ شیئی اطلاق می‌شد که دارندهٔ هر نیمه، چون به دارندهٔ نیمهٔ دیگر می‌رسید، ویرا خـودی می‌شمرد و بیگانه نمی‌دانست؛ بنابراین سمبل عامل پیوند بود، چنانکه در عرصهٔ فکر نیز عامل پیوند و جامع اضداد و لاجرم دوسویه و زایل‌کنندهٔ تخالف و تزاحم و در نتیجه منبعی غنی برای تأمل و تماثل یا قیاس‌ـ النظیر (analogie) یعنی حکم بر چیزی برحسب مشابهت با چیز دیگر است.

اما تمثیل (allégorie) کـه از مقولهٔ تشبیه است[۲]، فعـالیتی عقلانی است که ضرورة گذر از مرتبهٔ عقل به دیگـر مراتب وجود، یعنی تحقیقاً به ژرفای ذهن و ضمیر یا به عالم ماوراء

را ایجاب نمی‌کند، بلکه تصویر و نقش‌پردازی معنائیست (مثلا تمثیل اشك به مروارید یا تشبیه حالت دل سخت معشوق و اشك عاشق به سنگ و سیل، بدین اعتبار که فقط سیل می‌تواند سنگ را از جا کنده تا لب دریا بغلطاند، چنانکه تنها اشك معشوق قادر است دل سنگین عاشق را به راه اورد) در مرتبه‌ای ثابت و ساکن از ذهن، انهم معنایی که به طریقی غیر از طریق تمثیل نیز ممکن است کاملا فهم و ادراك شود، چون مدلول تمثیل نیز عموماً عینی است.

ولکن رمز، برخلاف تمثیل، نقد حال مرتبه‌ای از خودآگاهی یا ذهن و وجدانی است که با مرتبهٔ بدیهیات عقلانی تفاوت ماهوی دارد (مثلا مفهوم الوهیت یا حق، صلیب، هورقلیا، ارض ملکوت و غیره) و تنها وسیلهٔ بیان معنائیست که به طریقی دیگر توصیف‌پذیر نیست و آن معنا (و رمز) هرگز یکباره واضح و لایح نمی‌شود و همهٔ پرده‌ها و لایه‌هایش یکسره بر آفتاب نمی‌افتد، بلکه همواره از نو باید رازش را شکافت، همچنانکه هر قطعهٔ موسیقی به صورت نت‌نویسی هیچگاه به طور قطع کشف نمی‌شود، بلکه هر بار می‌توان آنرا به شیوه‌ای نو نواخت.

بنابراین رمز هم، نوعی نشانه و تمثیل‌است، اما برخلاف نشانه‌های فنی یا تمثیل که کاملا روشن‌اند و فقط بر مدلول مشخص و معینی دلالت دارند (مثلا «علامت» قطار راه‌آهن و هواپیمائی یا تمیثل عشق به آتش سوزان)، نشانه‌های رمزی، مبهم و کدراند (نه شفاف)، زیرا معنای اولیهٔ رمز یا معنی ظاهری و لغوی و لفظی آن که آشکار است، از راه مماثله، به معنایی ثانوی دلالت دارد و بر همین‌قیاس. به‌عبارتی دیگر در حالیکه علامت یا نشانه و نیز تمثیل، عامل‌پیوند یا اتحاد میان

دال و مدلول یا لفظ و معنی است؛ رمز، عامل پیوند یا نسبت میان‌دال (لفظ) و دال یا لفظ دیگری‌است. چون هر رمز دارای چندین معنی است که بر هم سوارند (صلیب هم دار مرگ است و هم وسیله یا محمل رستاخیز) و از آنجاست عمق اسرارآمیز و نهفتهٔ رمز که محتاج تأویل است و هیچگاه‌نیز به تمامی کشف نمی‌شود. تمثیل بر مفهومی دلالت می‌کند که پیش از حلول در قالب تمثیل، مستقلا وجود دارد (اشك) و فقط در کسوت تمثیل (مروارید) بیان می‌شود و تمثیل نقشی و تصویری از آن رقم‌می‌زند. اما رمز برعکس، بیانگرتصوری است که پیش از بیان شدن به صورت رمز، در ذهن نقش نمی‌بندد، و بنابراین از قالب رمز قابل تفکیك نیست. بنابراین رمز به معنای وسیع کلمه، تعریف واقعیتی انتزاعی و احساس‌و اندیشه و معنا و تصوری‌که برای‌حواس نامرئی‌اند، به زبان تصاویر یا به صورت اشیاء است. به‌علاوه رمز، تجزیه‌پذیر و قابل تقسیم نیست (رمز حق، از ذات حق جدا نیست) و بر معنائی مطلقاً ذهنی دلالت دارد؛ برخلاف تمثیل که معنایش اساساً عینی است و دو جزء آن یعنی مشبه و مشبه‌به جدائی‌پذیراند. این دو رکن یا دو حد، در تمثیل با وجه شبه یعنی امری که میان مشبه و مشبه‌به مشترك است به هم پیوسته‌اند. اما در رمز، آن دو رکن گاه از هم به غایت دورند و هیچ وجه اشتراکی میانشان نمی‌توان یافت (=ماهی، رمز مسیح).

البته رمز به معنایی که ذکر شد، مورد نظر همهٔ ادبا و شعرا و نقاشان و موسیقی‌دانان و آهنگسازان رمزگرا، نبوده است، و همچنانکه گفتیم تعاریف آنان از رمز متضاد است و غالباً با تعریف تمثیل خلط می‌شود، ولی چنانکه خواهیم دید

بهیچوجه خالی از عمق نیست، خاصه که متکلمان و متألهان مسیحی و عرفای غرب و رمانتیکهای آلمان و انگلستان، پیشگامان رمزپردازی محسوب می‌شوند.

فی‌الواقع مکتب رمزگرایی، نقد حال ایدآلیسم در هنر و ادبیات و ادامهٔ رمانتیسم و ضد ناتورالیسم و شورشی از سر آگاهی و هشیاری بر مکتب‌اصالت عقل و تحصل‌گرایی و قیام روح بر جهان خارج‌است؛ مخالف راه و روش ناتورالیسم در جمع‌آوری اسناد و مدارک و مشاهدهٔ «علمی» اجتماع و ضد واقع‌بینی و عینیت است؛ هرج و مرج‌طلب است و خصم هرگونه مکتب رسمی و آکادمیسم؛ پایبند تعهد و التزام سیاسی نیست؛ شخصیت انسان را برتر از دولت می‌داند و از وطن‌پرستی غالیانه و نظامیگری بیزار است.

باید دانست‌که تشکیك شوپنهاور، در مرام و مکتب رمزگرایی تأثیر عمیق داشته و رمزگرایان با شوپنهاور در این قول که «جهان‌تصور من‌است» همداستانند، و ازینرو متمایل به نهان‌بینی و قطع رابطه با جهان خارج و حصر توجه به نفسانیات و تجسس در ذات و گوهر عالم و شیفتهٔ خواب و رؤیا و خاطره و اوهام بوده‌اند. گفتنی است که محققی فرانسوی در جستجوی «باطنیت» رمزگرایی، دریافته است که آن مکتب، ریشه در کشش‌های مغناطیسی (magnétisme) و روح‌گرایی (یا مذهب اصالت روح spiritualisme) و شهود و اشراق و قبالا و سحر و جادو و کیمیا و مابعدالطبیعه و علوم خفیه‌وسنن‌اسرارآمیز و رازورزی‌دارد[۳]. مثلاتصاویر ونقوش Odilon Redon (۱۸۴۰ـ۱۹۱۶) آینهٔ تمام نمای دنیای درون و خواب و رؤیاست و نقاش که شیفتهٔ اسرار و ناخودآگاهی یا نیمه‌هشیاری است، تشویش‌ها و هراسهای خویش را تصویر

می‌کند. و یا در نقاشی‌های Gustave Moreau (۱۸۲۶ـ۱۸۹۸) سر و راز غریبی هست و در وراء ظاهر اشخاص و جامه‌های ضخیم و جواهرات و آرایششان، ابهامی توصیف‌ناپذیر چون چراغی کم‌نور، سوسو می‌زند[٤].

رمزگرایان به سائقهٔ این درون‌بینی و رازآموزی، به اصلی اعتقاد می‌ورزند که نظریهٔ تماثل یا تناظر (analogie) نام دارد و نمونه‌های گویایش: شعر تطابقات و تناظرات (Correspondances) بودلر و Sonnet des voyelles رمبو است. به موجب این اصل، هنرها باهم تطابق و تناظر دارند و هر هنر را به زبان هنری دیگر، ترجمانی و گزارش می‌توان کرد، زیرا احساسات مختلف ممکن‌است همزمان ادراک شوند (synesthésie)، چنانکه شنوایی رنگین به‌شهادت روانشناسان واقعیت دارد؛ همچنین ممکن است با دیدن چیزی، صدایی، صوتی، به‌گوش برسد و با خواندن شعری، بویی استشمام شود و غیره. هوفمن قصه‌نویس معروف آلمانی در قرن نوزدهم، اقرارکرده که شنیدن موسیقی، همزمان چندین حس دروی برمی‌انگیخت یعنی هم رنگ می‌دید، هم صوت می‌شنید و هم بوی عطر به مشامش می‌رسید. رمزگرایان اینگونه ارتباطات را که به گمانشان می‌بایست به آفرینش هنری ترکیبی (سنفونیك) و کامل بیانجامد، ارتباطات افقی می‌خواندند. اما چون به واقعیت روح ایمان داشتند و در آدمی نشان‌هایی می‌دیدندکه از عالمی دیگر حکایت داشت، و در زندگانی هرروزینه، جویای سر و راز بودند، تناظرات و تطابقات دیگری نیز مشاهده می‌کردند که عمودی بود، بدین معنی که به اعتقاد آنان، رابطه‌ای سری میان عالم غیب و عالم عین و شهادت وجود داشت و ازینرو می‌خواستند پرده از اسرار غیب

برگیرند، یا غیب را عیان کنند.

ازینرو شاعر یا هنرمند رمزگرا به ظاهـر سطحی اشیاء بسنده نمی‌کند و حسن و خیر ارمانی را در واقعیات ملموس ظاهری نمی‌جوید. در نظرش همه چیز اسرار می‌نماید و وی می‌خواهد در جهان مادی، حقایق معنوی را کشف و گزارش کند، چون این‌جهان، فقط صورتی تقریبی‌از آن حسن و خیر ارمانی و مثالی است. هنر، تصویر نامتناهی در متناهی‌است، و جستجوی پرتو آسمان بر زمین. پس شعر، توصیف‌و روایت یا موعظه نیست، بلکه گذر از عالم ملموس واقعیات و ظواهر برای نفوذ در عالم مجهولات و ناشناخته‌هاست. شاعر، کاشف اسرار است و ترجمـان مماثلاتی که در سراسر عالم منعکس می‌بیند. وی همهٔ هنرها را گزارش سر و راز سترگ طبیعت به زبانهای مختلف می‌داند، چون این سر و راز واحد، حواس مختلف آدمی را به گونه‌های متفاوت متأثر می‌سازد، اما اصل، یکی است. به عنـوان مثال در شعر correspondance بودلر، بـه ارتباط میان عالم غیب و عالم‌عین اشارت‌رفته و «vivants paliers» رمز همین رابطه و پیوند است. گفتن ندارد که چنین باوری، درواقع حـاکی از نوعی افلاطونیت است و اشتیاق شعـرای رمزگرا را به کشف جهان بـرتر، جهان تصورات و جهـان زیبایی کـه مایهٔ حظ و وجـد روح و روان است، نمودار می‌سازد. به‌علاوه این یقین شعرای رمزگرا، مبین ایـن نکته نیز هست که آنان جویای وحدت در وراء کثرت‌اند.

اینك پس از ذکر این مقدمات باید ببینیم که رمزگرایی چگونه تأثیری در ادب و هنر غرب کرده و موجب آفرینش چه آثار بدیعـی شده است. واقعیت اینست که رمزگـرایی در

فرانسه و دیگر ممالك، خصوصاً شعر و موسیقی را دگرگـون ساخت و کمتر از آن نقاشی را، ولی در رمان‌نویسی و درام‌ـ نویسی، تأثیر قدرتمندی بجا نگـذاشت (و نمونه‌های رمان رمزی بسان مرگ در ونیز توماس مان، بسیار نیست)، اما نظر به آنکه موضوع این مقال، شرح رمزگرایی در تئاتر و نمایش است، فقط به ذکر توضیحاتی در همین باره می‌ـ پردازیم.

گفتیم که رمزگرایی خاصه در شعر، گل کرد و کمتر در رمان. اما درام بیش از رمان مورد توجه بعضی رمزگرایان قرار گرفت، شاید بدین سبب که آنان برای درام‌های واگنر ستایش وافر داشتند؛ و ناگفته پیداست کـه از نظر رمزـ گرایان، کار تئاتر، تقلید کورکورانه و رونویسی از زندگی نیست (ناتورالیسم)، بلکه خلق اسطوره‌هایی در عرصهٔ حیات است. استفان مالارمه، پیشوای نهضت‌رمزگرایی، می‌خواست بعضی آثارش (منجمله Faune) به صحنه بیاید و نیز مشتاق بود که مضمون هملت از دیدگاهی رمزی و مابعدالطبیعی، به نمایش درآید.

اما درام رمزی و عرفانی علی‌الاطلاق، صرفنظر از تئاتر Ferdinand Hérold (۱۷۹۱ ـ ۱۸۸۳)، پلـه‌آس و ملـیزانـد (Pelléas et Mélisande) موریس مترلینگ (۱۹۰۲) است که کلود دبوسی (Cl. Debussy) موسیقی اپرای آنرا تصنیف کـرد. اپرای پله‌آس و ملیزانـد با موسیقی کلود دبوسی، حـال و هوایی اسرارآمیز دارد، زیرا عشق و مرگ در آن چون تار و پود به هم تنیده‌اند. از Tête d'Or پل کلودل هم‌پیشتر یاد کردیم. بعضی نمایشنامه‌هـای ایبسن و استریندبرگ نیـز رمزی‌اند. اما رمان‌ها و نمایشنامه‌های Villiers de l'Isle Adam (۱۸۴۰ـ۱۸۸۹)

که به قول R. de Gourmont «دروازه‌های عالم ماوراء را گشود»، در این میان ممتازند، خاصه دو نمایشنامهٔ La Révolte (۱۸۷۰) و Axel که نویسنده از سال ۱۸۷۲ تا پایان حیاتش به‌دستکاری و تصحیح و تکمیل آن اشتغال داشت[۵]؛ همچنین Ubu اثر نامدار آلفرد ژاری که با گروه نقاشان معروف به Nabis (انبیاء) دمخور بود، از مهمترین درام‌های رمزی جهان محسوب می‌شود. کتاب ژاری به نام: Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll از آثار عمده در باب رمزگرایی است و برای درک و فهم آن نهضت، سندی ارزمند است[۶]

این نمایشنامه‌های شاعرانه و خیال‌انگیز که رمزگرایی در آنها، نمودار واقع‌ستیزی و گریز از واقع‌نمایی (vraisemblance) است، زمینه را برای پیدایی درام‌های سور-رآلیست‌ها و تئاتر لورکا و اونیل و بکت و پیراندلو و برشت، فراهم آورد.

نکته‌ای که ذکر آن در اینجا ضرورت دارد، نحوهٔ کارگردانی و نمایش تئاتر رمزی است، چون بدینگونه معلوم خواهد شد که احیاناً لنگی و کاستی نمایش آثار ملهم از عرفان بر صحنه‌های تئاتر یا بر پردهٔ سینمای ما در کجاست.

استفان مالارمه بر آن‌بودکه تئاتر باید با وسایل و ابزار متناسب هنر نمایشی، به تذکار و القاء بسنده کند. آلفرد ژاری، رسالت تئاتر (رمزی) را منحصراً تذکار و القاء می‌دانست، نه شرح و توصیف. می‌گفت باید «در هر جمله و عبارتی، چهارراهی از کلمات احداث کرد»، و «همهٔ معانی‌ای را که به کلمه‌ای منسوب می‌توان داشت، بازجست». موریس مترلینگ معتقد بود که نمایش هر شاهکار، به مدد وسایل و

عوامل عرضی (accidentel) و توسط هنرپیشه، نقض غرض است. به قول وی هر شاهکار، رمزی است و نمایش رمز با حضور انسان مباینت دارد، بلکه غیبت وی را اقتضا و الزام می‌کند. بنابراین مترلینگ حتی وجود هنرپیشه را بر صحنهٔ تئاتر رمزی، امری زاید و دست‌وپاگیر می‌داند. یکی دیگر (Pierre Quillard در ۱۸۹۱)، آرایش صحنه (دکور) و کارگردانی را نیز بیهوده می‌پندارد، و بر آنست که فقط کلام بس است و سحر و افسون کلام، دکور و همه‌چیزهای‌دیگر را می‌آفریند. در نهایت، ارایش صحنه باید بسیار ساده و در حد اشاره باشد، زیرا تئاتر بهانه‌ایست برای خیالبافی. ژاری نیز بیهودگی «تئاتر در تئاتر» را به‌نحو درخشانی‌مبرهن می‌سازد.

البته این قبیل سخنان برای اثبات این نظر ابراز شده که تئاتر باید خالی از زوائد دست‌وپاگیر باشد که گرایش به سرجویی را سد یا لنگ می‌کنند، و اگر در آنها مبالغه و اغراقی هست، ازین قبیل که هنرپیشه و کارگردانی و آرایش صحنه ضرورت ندارد، فقط برای تأیید و تصریح این معنی است‌که تقلید و رونویسی و واقع‌گرایی چاکرمآبانه، در هنر، بی‌معنی است، چون گوهر هنر، جادو خیالی است نه تهیهٔ رونوشتی برابر با اصل، چنانکه دو کارگردان بزرگ‌فرانسه که نمایشنامه‌های رمزی را با توفیق تمام به صحنه بردند، یعنی پل فور (Paul Fort) و لونیه‌پو (Lugné-Poe) هردو از دکور و نورپردازی استفاده کردند. پل فور در ۱۸۹۰، وقتی هفده سال بیش نداشت، Théatre d'Art را برای مقابله با ناتورالیسم بنیاد کرد و از جمله آثاری که نمایش داد، اثری کاملا رمزی یعنی Madame de la Mort نوشتهٔ Rachilde بود؛ دکور در این کارگردانی، چنان ساخته شده و به کار آمده بود که فقط

القاء معنی کند (نه شرح و توصیف) تا تماشاگر بتواند در ذهن خویش به رمز مجال گسترش بخشد[۷]. لونیه ـ پونیز در تئاتر l'Oeuvre به سال ۱۸۹۳، پله‌آس و ملیزاند را با دکوری ساده و رازآلود و خیال‌انگیز، به صحنه برد[۸].

دراین نمایش‌ها که مبداء حرکتی در تاریخ کارگردانی و هنر نمایش بوده‌اند، کارگردان‌خواستار القاء معنی و نه شرح و توصیف،وخواهان حذف حشو و زوائد و جویای‌سادگی بوده است، و اعتقاد داشته که این شیوه، ذهن تماشاگر را به‌عالم ماوراء پروازمی‌دهد. نیت شاعر رمزگرا و قصد کارگردان‌ـ های بزرگ آثار رمزی، برانگیختن هیجان و احساس و انتقال انفعالات روحی و نفسانی خودشان است و بنابراین فرایندی که تحقق می‌پذیرد، بیشتر عاطفی است تا عقلانی. و البته تردیدی نیست که توفیق دراین امر، مستلزم برخورداری از امکانات و کاربرد فوت و فنی است که آن بهره‌مندی و سودـ جویی، گاه ناخودآگاه‌است و گاه از سر بصیرت و روشن‌بینی.

از آنچه گذشت، چنین برمی‌آید که زبان رمز برای بیان عوالم درون و جهان ماوراء یا عالم علوی، مستعدتر از هر وسیلهٔ بیان دیگری است و بیهوده نیست که منطق رمزـ گرایی در تفسیر کتب مقدس، به‌کمال می‌رسد. با این‌ملاحظه به بخش دوم ایـن مقال می‌رسیم که چگونگی نمایش آثار عرفانی بر صحنهٔ نمایش است و به عنوان شاهد مثال، منطقـ الطیر عطار را ذکر می‌کنم که نمونه‌ای والا و گویاست. من دراینجا قصد سخن گفتن از ادب رمزی بـه زبان فارسی را ندارم که چنین بحثی، مجالی دیگر می‌خواهد و در حوصلهٔ یك مقاله نیز نمی‌گنجد. بنابراین فقط به ذکر ملاحظاتی چند در

باب منطق‌الطیر بسنده‌می‌کنم.

در رمزی بودن حدیث سیمرغ تردیدی نیست و رسیدن سی مرغ به پیشگاه سیمرغ که:

چون نگه کردند آن سی مرغ زود

بی‌شك این سی‌مرغ آن سیمرغ بود

نمونه‌ای روشن و زیبا از بیان حقیقتی است که جز به زبان همین رمز بیان‌شدنی نیست[۹].

رنه گنون که دربارهٔ نطق طیور، سخنان نغز گفته است، معتقد است که رمز و آئین هردو یك چیزند، نه فقط بدین سبب که هر آئین، رمزی است که در بستر زمانه به تحقق پیوسته، بلکه بدین علت نیز که هر رمز نوشتاری و گفتاری و تصویری، صورت تثبیت یافته یا متبلور عملی آئینی است. به عبارت دیگر، آئین، رمز در حیز زمان است و رمز (واژه، تصویر، نقش)، تبلور آئین. این تعریف به گمان من، در حق منطق‌الطیر به تمام و کمال مصداق می‌یابد.

از سوی دیگر، غالب پرندگان، نمادهای فرشتگان‌اند و بنابراین زبان طیور، نمودگار معرفتی فوق‌انسانی است: «و لقد اتینا داود و سلیمن علماً و قالا الحمد لله الذی فضلنا علی‌کثیر من‌عباده‌المؤمنین»، ما به‌داود و سلیمان دانش‌دادیم. گفتند سپاس از آن خدایی است‌که ما را بر بسیاری‌از بندگان مؤمن خود برتری داد. «و ورث سلیمن داود و قال ایهاالناس علمنا منطق‌الطیر و اوتینا من کل شیی ان هذا لهو الفضل المبین»، و سلیمان وارث داود شد و گفت: ای مردم، به ما زبان مرغان آموختند و از هر نعمتی ارزانی داشتند، و این عنایتی‌است آشکار (سورهٔ النمل، آیه‌های ۱۵و۱۶). بنابراین در ارزش و اهمیت رمزی نطق طیور که نشانهٔ عنایت حق

است، آنچنانکه مؤید به‌تأیید الهی «سلیمان‌وار به‌منطق‌الطیر رسد»[۱۰]، جای هیچ شك و تردیدی نیست، و حتی به قول مفسر: «سلیمان با آنك بر جن و انس وحش و طیر، پادشاه بود، به هیچ چیز از آنها مفاخرت نکرد، بل کی مفاخرت به علم منطق‌الطیر کرد، با آنك علم منطق‌الطیر جز آن نیست کی چون مرغی آوازی کند معلوم شود کی مراد آن‌مرغ از آن آواز چیست، و چون این‌قدر علم بهتر از آن چندان مملکت‌دانست. و الا به آنها مفاخرت کردی نه به این»[۱۱].

به‌علاوه از یاد نباید برد که‌معنای‌رمزی پرندگان و زبان آنان، در فرهنگ عرفانی ما پیش از عطار (۵۴۰ـ۶۱۸) نیز شناخته بوده است: فی‌المثل رسالة‌الطیر ابن سینا (۳۷۰ـ۴۲۸ هـ.ق) و «رسالة‌الطیور» فارسی احمد غزالی (متوفی ۵۲۰ هـ) که «بی‌شك یکی از مواد طرح منطق‌الطیر شیخ عطار بوده است و عطار این اثر را با اضافات و تفصیلاتی در منطق‌الطیر آورده است»[۱۲] و من بعداً شرحی را که هنری‌کربن بر آنها نوشته، به اختصار خواهم آورد.

اینك بجاست که ببینیم منطق‌الطیر در غرب چگونه فهم شده است.

گارسن دوتاسی که در نیمهٔ قرن ۱۹ منطق‌الطیر عطار را به‌فرانسه ترجمه و چاپ کرد[۱۳]، با همهٔ کج‌فهمیش از تصوف و اسلام، در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد که در حدود یك قرن پس از انتشار منطق‌الطیر، در شام، کتابی به‌زبان عربی، مشتمل بر تمثیلات اخلاقی، به قلم مقدسی تألیف یافت که من بدان عنوان طیور و ازهار «پرندگان و گلها» را داده‌ام. این کتاب که با منطق‌الطیر عطار شباهتهایی‌دارد تقریباً در همان‌دورانی

پا به عرصهٔ وجود گذاشت که رمان گل سرخ در فرانسه تحریر می‌شد که خود با «پرندگان و گلها» خالی از مشابهت نیست و خاصه با منطق‌الطیر همانند است و رمانی عرفانی است و گل سرخ اسرارآمیزی که انسان در طلبش کوشاست، کنایه از حق است.

منظور گارسن دوتاسی، کشف‌الاسرار عن حکم‌الطیور و الازهار، تألیف محمد بن عبدالسلام، واعظ مقدسی، ملقب به عزالدین، معروف به ابن غانم، از اکابر صوفیهٔ قرن هفتم، متوفی ۶۶۰ یا ۶۷۸ هجری است[۱۴]. رمان گل سرخ (Roman de la Rose) نیز منظومه‌ای پندآموز به زبان فرانسه است که در قرن ۱۲ تصنیف شده و مرکب از دو بخش کاملا متفاوت است. در بخش اول آن که سرودهٔ Guillaume de Lorris است، گل سرخ رمزی، کنایه از معشوق خاکی است. و بخش دوم که ساختهٔ Jean de Meung است، لحنی زن‌ستیز دارد.

در کتاب گارسن دوتاسی، غیر از همین اشاره که بر معنای رمزی داستان مرغان، تأکید می‌ورزد، نکتهٔ قابل‌توجه دیگری نیست، و درواقع شرح و تفسیر وی، سراسر حاکی از درک و دریافت نادرست اسلام و صوفیگری است.

قریب به یک قرن بعد، نمایشنامه‌ای ملهم از منطق‌الطیر، نوشتهٔ ژان کلود-کاریر، به کارگردانی پیتر بروک (Peter Brook) در ۱۵ ژوئیهٔ ۱۹۷۹ به نمایش درمی‌آید[۱۵].

ژان-کلودکاریر در نمایشنامه‌اش که اقتباسی از منطق-الطیر عطار است، بیشتر تردیدها و امتناع بعضی مرغان را در همراهی با هدهد که تقریباً ۸۰٪ اثر عطار از آن دودلی‌ها و طفره‌زدن‌ها فراهم آمده، حذف می‌کند، تا مرغان زودتر عازم سفر شوند و بدینگونه ساختار جدیدی می‌آفرینند. بدین

معنی که حماسه را به‌درام مبدل‌می‌سازد و بنابراین نمایشنامهٔ ژان‌ـکلودکاریر که شك و تردید مرغان فقط یك سوم آنرا تشکیل می‌دهد، بیش از متن اصلی، حرکت دارد و بر حرکت مبتنی است و درواقع حرکت، رگ جان نمایشنامه است، و خواهیم دید که نفس‌حرکت برای بروك، بس عزیز و گرامی است.

ژان‌ـکلود کاریر، از الهی‌نامه و تذکرةالاولیـای عطار نیز جای جای و خاصه در وصف هفت وادی، بهره گـرفته و گاه خود چیزهایی بر متن افزوده که در هیچ‌یك از آن کتابها نیست. و اینهمه طبیعی است، چون کارش اقتباس اثر عطار است. امـا دو نکته در نمایشنامه‌اش علـی‌الخصوص شایان ذکرند: یکی اینکه هفت وادی سیر و سلوك را با تالارهای رازآموزی و تشرف به اسرار Eleusis در یونان باستان برابر می‌داند و بنابراین تئاتر خود به معبد الوزیس شباهت می‌ـ یابد[۱۶]. دوم اینکه می‌گـوید: «شاید فقط یکبار بـه عطار وفادار نبوده‌ایم و آن اینست که تصمیم گرفتیم که واژهٔ خدا را هرگز بـه‌کار نبریم.. عطار نمی‌توانست بگوید کـه آدمی تنهاست، چون با اظهار این مطلب، سرش را به‌باد می‌داد»[۱۷]. این همت انسان برای استعلاء بی‌یاری حق، بزرگترین‌تفاوت میان بینش عطار و جهان‌نگری ژان‌کلود کاریر و فرق اساسی دو گونه عرفان: عرفان ناسوتی و عرفان لاهوتی است.

ژان‌کلود کاریـر در مقدمه‌ای که بر نمایشنامهٔ خـود نوشته از جمله می‌گوید: دیدار مرغان با سیمرغ معلوم می‌ـ دارد که پرواز به سوی آسمان، خـواب و خیالی بیش نبوده است و در نتیجه باید به زمین بازگشت. «بـزرگترین سر و راز را در همینجا می‌بـایست جست. بـرای رویارویـی با

خویشتن خویش، لازم بـود که سخت‌ترین رنجها را برتابیم. و تنها کسانـی که یقینشان بر اثر دیـدن و آزمون محنت‌ها استوار شده، طاقت آنرا دارند که با خود خلوت کنند. حتی در بطن تصوف این تصور که خدا دور از دسترس طالب است، اصالتـی عمیق دارد. بـه همین جهت، منطـق‌الطیر عطـار خوانندگان را به شگفت می‌آورد»[۱۸].

به گمان من ایـن استنباط ژان‌ـکلود کاریر از منظومهٔ عطار، نوعی تفسیر به رأی است. قبلا بـه اشاره گفتیم که داستان مرغان در فرهنگ عرفانی ما پیش از عطار شناخته بوده است. هنری کربن که به شرح و تأویل «دوره داستانهای مرغان» پرداخته، سه روایت از این داستان را که به ترتیب اثر ابن‌سینا و احمد غزالی و عطار است و هرکدام پایانی خاص دارد، سه مرحله در سیر و سلوک عرفانی ایران می‌ـداند[۱۹]، و شناخت این تحول برای فهم مقصود عطار ضرور است، و چنین پیداست کـه ژان‌ـکلود کاریر بدان اعتنایـی نداشته است.

رسالة‌الطیر ابن سینا به عربی است ولی ترجمه‌هایی به فارسی از آن، منجمله ترجمه‌ای به قلم عمر بن سهلان ساوجی (نیمهٔ قرن ششم) همراه با شرح قصه، در دست است. در این روایت، مرغانی که از قفس رهیده‌اند، پاره‌ای از بندهای‌دام را بر پای‌دارندکه تنها شاه مرغان که در قلهٔ نهمین کوهستان عالم، یعنی قلهٔ کوه قاف جایگاه فرشتگان روحانی مقام‌دارد، قادر به گشودن آنست. اما وقتی مرغان پس از سفری دراز به پیشگاهش بار می‌یابند و از وی می‌خواهند تا بقایای بند را از پایشان بردارد، ملك پاسخ می‌دهد که «بنـد از پای شما کس گشاید کـه بسته است، و من رسولی بـه شما فرستم تا

ایشان را الزام کند تا بندها از پای شمابردارد. و صاحبان بانگ برآوردند که باز باید گشت، از پیش ملك بازگشتیم و اکنون در راهیم با رسول ملك می‌آئیم»[۲۰].

به گفتهٔ هنری کربن، «پرندهٔ» ابن سینا و «غریب» سهروردی، به این جهان آسمانی، «سفر» کرده‌اند و بنابر این «مسافر» و میهمان چند روزه‌اند، و باید به زندگانی ظاهری خویش بازگردند. اما اینبار، زائر یا مسافر، تنها سفر نمی‌کند و این نکته‌ایست که به‌گمانم ژان‌کلود کاریر از آن غافل مانده است.

این رسول، به زعم هنری کربن، همان رسول کریم (قرآن سورهٔ تکویر، آیهٔ ۱۹)، یعنی جبرئیل حامل وحی الهی است که فلاسفه او را همان ناموس اکبر، و عقل اول یا عقل فعال می‌دانند و بنابراین هم فرشتهٔ وحی است و هم فرشتهٔ عقل.

اما این سفر به «شرق» وجود، فقط در سومین رساله، یعنی منطق‌الطیر عطار، «بی‌بازگشت»است، یعنی به سرانجام می‌رسد. و از همین اشاره، ویژگی یا غرابت تعبیر و تفسیر ژان‌کلود کاریر که رازآموزی مرغان در هر وادی را با راز آموزی نومذهبان در معابد الوزیس و مصر برابر دانسته، پدیدار می‌گردد. اما پیش از منزل آخر، منزلی دیگر هست که منزل ابو حامد غزالی است.

به گفتهٔ هنری کربن دومین مرحلهٔ این سیر و سلوك در رسالهٔ ابوحامد غزالی به‌ترجمهٔ احمد غزالی نقش بسته است. دراین روایت، مرغان وقتی به پیشگاه ملك سیمرغ که «بر تخت عزت‌بود در حصار کبریا و عظمت» بار می‌یابند، سیمرغ از آنان می‌پرسد که به چه مقصود آمده‌اند. می‌گویند آمده‌ایم

تا تو ملك باشی. سیمرغ پاسخ می‌دهد که «ما پادشاهیم اگـر شما گوئید و اکر نه، و اگر کواهی دهید و اگر نه، و ما را به خدمت و طاعت شما حاجت نیست، بازگردید».

مرغـان، نومیـد و خجـل و متحیـر و سرگـردان و اندوهگین می‌شوند و چـون بازگشتن با نـومیدی و ضعف و بیماری را ننگ نامردان و ناممکن می‌دانند، بـه سیمرغ پیغام می‌فرستند که «تو از خدمت ما بی‌نیازی، ما از خدمت و دولت و مملکت تو بی‌نیاز نیستیم و این درگاه نیازمندان است. ما را بـه حضرت خود راه ده». اما از ملك پیغـام می‌رسد که «برخیزید و با کلبهٔ احزان خود شوید که این حضرت کبریاء و بزرگی است. چشم شما طاقت تجلی این حضرت ندارد».

در این هنگام که نومیدی مرغان به نهایت رسیده است، منادی آواز می‌دهد که «نومید مشوید. اگـر کمال استغنا، و نهایت عزت ما موجب رد است، کمال کرم ما موجب قبول‌است و نزدیك گردانیدن. و چون شما قدر بی‌قدری شما بدانستید و از درگاه ما عاجز گشتید و نومید شدید، لایق به‌کرم ما آن است که شما را به سرای کرم و آشیانهٔ نعم فـرود آوریم که بدین درگاه نیازمنـدان و محتاجان و مسکیـنان و درویشان رسند و منزل درویشان است و جایگاه نیازمندان و قرارگاه بی‌کسان».

چنـانکه می‌بینیم این پایان با پایان رسالهٔ ابـن سینا، تفاوت فاحش دارد. ملك سیمرغ به روایت غزالی، کسی‌است که فقط لطف و کرم و هدایت وی مرغان را به پیشگاهش می‌کشاند و سیمرغ به‌اقتضای‌عنایت و التفاتش، بعضی‌را ندیم‌و جلیس خویش می‌کند، یعنی اگر بخواهد، مرغانی چند را به خود نزدیك می‌گـرداند، و اگر نخواهـد ایشان را می‌راند،

چنانکه بـه مقربان حضرتش می‌گوید: «همانا که شما گمان برید که به‌خود آمدید و آرزومندی از دل شما برخاست؛ نه، لکن ما شما را آرزومندگردانیدیم و بی‌آرام‌کردیم و به‌نزدیك خویش آوردیم»[۲۱]. در یك سو، همه عجـز است و نیاز و در سوی دیگر، فقط بی‌نیازی و ناز. عاشقان حـاجتمنداند، و معشوقان، مستغنی.

سومین و آخرین مرحلهٔ این سیر و سلوك عرفانی‌مرغان را که سرمنزل مقصود و مقام قرب است، حماسهٔ عرفانی‌عطار تصویر می‌کند.

دراین روایت نیـز که پایان «دوره داستان‌های مرغان» محسوب می‌شود، وقتی سی مرغ بی‌بال و پر و رنجور و دلـ شکسته به جایگاه سیمرغ می‌رسند،

حضرتی دیدند بی وصف و صفت
برتر از ادراك عقـل و معرفت

و با خود می‌گویند ای دریغا که ما چون ذره‌ای محو این آفتاب شده به نظر نخواهیم رسید. در این هنگام چاوش عزت

دید سی مرغ خـرف را مانـده باز
بال‌و پر نه، جان شده، در تن گداز
پـای تـا سر در تحیـر مـانـده
نه تهی‌شان مانـده نه پر مانـده

و از آنان می‌پرسد که‌اید و برای‌چه اینجا آمده‌اید؟ می‌گویند: اینجایگاه آمده‌ایم «تا بودسیمرغ ما را پادشاه». چاوش پاسخ می‌دهد که ای بی‌حاصلان

گر شما باشید وگر نه در جهان
اوست مطلـق پـادشاه جـاودان

صد هزاران عالم پر از سپاه
هست موری بر در این پادشاه
از شما آخر چه خیزد جز زحیر
بازپس گردید ای مشتی حقیر

مرغان ازین سخن نومید می‌شوند.

تا اینجا، داستان به روایت غزالی شباهت دارد. اما فرق عمده میان این دو روایت، اینست که عطار مرغان را در این وادی‌حیرت و پریشانحالی رها نمی‌کند و می‌گوید حاجب لطف در گشود و جمله‌را در مسند قربت نشاند و پیش آنان‌رقعه‌ای نهاد و گفت تا پایان بخوانیدش. این رقعه، خطی است که برادران یوسف، به هنگام فروش وی، به خریدارش داده‌اند و عزیز مصر چون یوسف را خرید، آن خط را دید. و آنگاه که ده برادر پیش یوسف که شاه شده بود آمدند و ویرا بازنشناختند و نان خواستند، یوسف صدیق گفت من خطی به زبان عبرانی دارم‌که‌خواندن نمی‌توانم، اگر شما بخوانید، نان خواهید خورد. و چون خط برادران را به ایشان داد، لرزه بر اندامشان افتاد.. بدینگونه قدرت رمز، خاطرهٔ حادثه‌ای را که در زمانی دوردست و اساطیری روی داده، از ژرفای ناخودآگاهی، بر پهنهٔ روشن و آفتابی هشیاری می‌افکند، و اینچنین مرغان درمی‌یابند که باید خود همت کنند تا به عزت رسند:

چون نگه کردند آن سی مرغ زار
در خط آن رقعهٔ پر اعتبار
هرچ ایشان کرده بودند آن همه
بود کرده نقش تا پایان همه

آن همه خود بود سخت این بود لیك
کان اسیران چون نگه کردند نیك
رفتـه بـودند و طـریقی ساخته
یوسف خـود را به چـاه انداخته
جان یوسف را به خـواری سوخته
وانگه او را بر سری بفروخته
می نـدانـی تو گـدای هیچ کس
می‌فروشی یوسفی در هـر نفس
یوسفت چون پادشه خـواهد شدن
پیشـوای پیشگه خـواهـد شدن
تو به آخـر هم گـدا هم گـرسنه
سوی او خـواهی شدن هم برهنه
چون‌ازو کار تو برخواهدفروخت
از چه‌او را رایگان‌باید فروخت[۲۲]

بدینگونه‌مرغان در پایان‌راه، هویت‌خود را بازمی‌یابند، و به‌اصل خویش بازمی‌گردند، و این رجعت، غیر از رجعت به زمین و به نفس و منیت خاکی و عنصری، بنا به تعبیر ژان کلودکاریر است. چون جان مرغان با خواندن‌رقعه و استذکار آنچه کرده‌اند یا بر ایشان رفته است، از نور حضرت تابناك می‌شود و آفتاب قربت بر آنان می‌تابد:

هم ز عکس روی سیمرغ جهـان
چهـرهٔ سیمرغ دیدند از جهان
چون نگه کردند آن سی مرغ زود
بی‌شك‌این‌سی‌مرغ آن‌سیمرغ‌بود
خویش را دیـدند سیمرغ تمام
بود خود سیمرغ سی مرغ تمام

چون سوی سیمرغ کردندی نگاه
بود این سیمرغ این کین جایگاه
ور به‌سوی‌خویش کردندی نظر
بود این سیمرغ ایشان آن دگر
ور نظر در هر دو کردندی به هم
هردو یك‌سیمرغ بودی بیش‌وکم
بود این یك آن و آن یك بود این
در همه عالم کسی نشنود این

و چون کشف این سر را از حضرت سیمرغ می‌خواهند:

بی‌زمان آمد از آن حضرت خطاب
کاینه است این حضرت چون‌آفتاب
هرکه آید خویشتن بیند درو
جان و تن هم جان و تن بیند درو
چون شما سی مرغ اینجا آمدید
سی درین آیینه پیدا آمدید
گر چل و پنجاه مرغ آیید باز
پردهٔ از خویش بگشائید باز
گرچه بسیاری به سر گردیده‌اید
خویش‌را بینید و خود را دیده‌اید
این همه وادی که از پس کرده‌اید
وین همه مردی‌که‌هرکس کرده‌اید
جمله در افعال مایی رفته‌اید
وادی ذات صفت را خفته‌اید
چون شما سی‌مرغ حیران‌مانده‌اید
بی‌دل‌و بی‌صبر و بی‌جان‌مانده‌اید

ما بـه سیمرغـی بسی اولیتریم
زانك سیمرغ حقیـقی گـوهریم
محو ما گردید در صد عـز و ناز
تا به ما در خـویش رایابید باز
محـو او گشتند آخـر بـر دوام
سایه‌در خورشید گم‌شد والسلام[۲۳]

حاصل سخن اینکه:

نیست شو تا هستیت از پی رسد
تا تو هستی، هست در تو کی رسد

اینچنین «دوره داستانهای‌مرغان» پایان‌می‌گیرد. بیگمان درام‌نویس غربی حق دارد که منظومه‌ای عرفانی را به‌گونه‌ای دلخواه نمایش دهـد و ازین بابت بر وی ایرادی و حـرجی نیست؛ اما نکته در اینجـاست که رسالهٔ ابن سینا و روایت غزالی بهتر به تفسیری تن درمی‌دهند کـه منظور ژان‌ـکلود کاریر است و بنابراین اگر کسی‌بخواهد داستان مرغان را از دیدگاهـی اجتماعی‌ـسیاسی تعبیر کـرده به صحنه بـرد، با انتخاب منطق‌الطیر عطار، به بیراهه می‌رود.

اینك با توجه به آنچه در آغاز کلام در باب رمز و تمثیل گفتیم، باید بدانیم‌که سیمرغ، رمز است یا استعاره و تمثیل. سیمرغ یا عنقا، پـرنده‌ای افسانه‌ای که زال پـدر رستم را پرورده، مرغی آریایـی است (سئنه در اوستا، سین‌مورو در پهلوی) که به قول هنـری کربن با مرغ گـویای (کرشیپت در پهلـوی) که کلام خدا یا دیـن مزدیسنا را به ورجمکرت برد خالی‌از مشابهت‌نیست[۲۴]، و کلا به‌دو گونه رخ می‌نماید: پرنده‌ای درشت پیکر با نیرویی سترگ که بر فراز

کوه آشیان دارد، ولی میراست؛ پرنده‌ای با دانش و حکمت که ظاهراً نامیراست[۲۵]، «و در مذهب زرتشت و آثار صوفیان ایران، به حکیمی روحانی یا کاملترین وجود بشری تعبیر شده و عارفان کامل خاصه شیخ فریدالدین عطار، او را منبع فیض و سرچشمهٔ هستی یا وجود باریتعالی تصور کرده‌اند که کاملان جهان که مرغان بلندپرواز این دیر رند سوزند، تمام هم خود را صرف شناسایی او می‌کنند و با همت مرشدان خویش می‌کوشند که پس از طی مراحل سلوک و گذشتن از مخاوف و مهالك راه جان، چون قطره‌ای که در پهنای دریا محو می‌شود، خود را به این مرغ بی‌نهایت برسانند و در اقیانوس عنایات وی، محو و فانی شوند»[۲۶].

پیشتر گفتیم که بارزترین خصیصهٔ رمز، دوپهلویی یا چند پهلویی آنست. سیمرغ نیز از سویی جمع سی مرغ‌است که به زیارت شاه مرغان می‌روند، و از سوی دیگر اشاره و تلمیح به‌ذات حق و کنایه از محالات‌است و بنابراین رمزیست که به‌زیباترین و گویاترین زبان، مفهوم فنا در بقا یا شوق وصل را که همان طلب اصل است، بیان داشته است و پس رمز به معنای تام و تمام کلمه است.

هنری کربن در توضیح رمز سیمرغ به نکته‌ای اشاره کرده که شایان ذکر است. می‌گوید: عنقا در لغت عرب، مؤنث است، همچنین سئنهٔ اوستایی. سیمرغ نیز که آینه‌دار طلعت «او»ست، سیمای جبرئیل امین و عقل فعال و روح‌القدس هم هست و روح‌القدس در زبان آرامی، لغتی مؤنث است، چنانکه مسیح در انجیل به روایت‌عبرانی روح‌القدس را مادر خود می‌نامد، و به همین جهت در مسیحیت، کبوتر ماده، رمز روح‌القدس است[۲۷]. بنابراین سیمرغ، تصویری دیگر از

همان بانوی آسمانی دستگیر و شفیعی است که مظهر رحمت پروردگار است و به چهره‌های دئنا و شاکتی و شیخنا و غیره، پدیدار می‌گردد و از این لحاظ نیز عامل اتحاد و پیوند میان دو قطب هستی یا زمین و آسمان است.

شایان ذکر است که پیتر بروک در کارگردانی درخشان منطق‌الطیر به روایت ژان‌ـکلود کاریر، ثابت می‌کند که با تمثیل و رمز و کارکرد آنها آشناست. و اینك بجاست که از این کارگردانی سخن‌بگوئیم[۲۸] که به گمانم از متن بازپرداختهٔ ژان‌کلود کاریر، ظاهراً به علت ادراکث شهودی پیتر بروکث از کار ویژهٔ رمز، «عرفانی»تر است، و این چیزیست که باید از او آموخت، وگرنه فرضاً تقلید از نوشتهٔ ژان‌کلود کاریر کاریست که به زحمتش نمی‌ارزد.

در کارگردانی منطق‌الطیر (بدانگونه که در سال ۱۹۸۰ به نمایش درآمد، و نه در جشنوارهٔ آوینیون)، بر صحنه قالی‌های بزرگی پهن کرده‌بودند، که به‌دو چیز اشاره‌داشتند: به قصه و به نماز، قالیچه‌ای که شهرزاد بر آن نشسته و قصه می‌گوید، و سجادهٔ پیامبر یا عارف. قالیچه هم مسند نطق هدهد و دیگر مرغان است، و هم جایگاه سیروسلوکث‌عرفانی آنان. سفرمرغان‌منحصراً حرکت‌بر قالی‌است و مرغان‌به‌ندرت از آن پا بیرون می‌نهند. سفر، ذهنی و طی طریق رازآموزی است. همهٔ نشانه‌های طبیعت، حذف و محو شده‌اند، تا ذهن برای تخیل کاملا آزاد باشد.

نمایش با موسیقی همراه است. هدهد، عروسکی پارچه‌ـایست که بازیگری سیاه‌پوش آنرا بازی می‌دهد و از زبانش سخن می‌گوید. نقش دیگر مرغان را هنرپیشگان بر عهده دارند، و هر بازیگر، مرغی است با ممیزه‌ای، نشانه‌ای در

جامه: مثلا شال گردنی که نوع و پارچه و رنگش از مرغی به مرغی دیگر، فرق می‌کند و نیز با حرکات و اشارات گوناگون و صداهای خاص که هریك، نشانهٔ مرغی است. طاوس بادبزنی باز شده به دست دارد که گاه تاج سر اوست، به نشانهٔ غرور، و گاه چتر دمش. باز یا شاهین، هنرپیشه‌ایست با دو انگشت خمیده؛ گنجشك، بازیگری که پیش‌بند آبی‌رنگ کوچکی به گردن بسته؛ کبك، بازیگری که طوق مرواریدی به دور انگشتانش پیچیده؛ خفاش، هنرپیشه‌ای که چتری‌سوراخ شده را باز می‌کند و می‌بندد. هر آدم بازی، هم مرغ است و هم انسان، آمیخته‌ایست از آن دو، چیزیست میان آن دو، که لاجرم چهره‌ای دوگانه دارد. بعضی آدم‌های بازی نیز در لحظاتی خاص نقابهای اندونزیایی بر چهره دارند.

اما این دوگانگی آغازین در پایان، زایل می‌شود. بدین معنی که پیش از آغاز سفر به هفت وادی، بازیگران، عروسك‌ها را رها می‌کنند و از مرغان فقط نامشان باقی می‌ماند. دیگر نه منقاری هست و نه آوایی و نه عروسکی، بلکه فقط انسان، دست خالی و عاری از پیرایه، به سوی سیمرغ می‌شتابد، و بدینگونه وحدت، جایگزین «حالت بینابینی» می‌شود. درواقع سفر مرغان، به معنی زدودن زنگار دل است و خرق حجابی که نور حق را پوشانده. و اینك که به آستانهٔ بیابان رسیده‌اند، با شنیدن حکایت ققنس (phénix) از زبان پیرمردی که می‌گوید ققنس، پس‌از هزارسال عمر آتشی برمی‌افروزد و خود می‌سوزد و از خاکسترش دوباره زنده می‌شود، می‌پذیرند که چون ققنس بمیرند و رستاخیز کنند. پس در خود می‌میرند. یعنی بازیگران، به آرامی عروسك‌ها را بر پارچهٔ سیاهی که کفن رازآموزی و تشرف است و پیر-

مرد آنرا در برابرش گسترانیده، می‌گذارند، تا به حق زنده گردند. بدینگونه عروسك، همان می‌شود که بود: شییء. چون عروسك از آدم که جدا شد، می‌میرد، و مظهر مادی مرگ می‌گردد، و جز این‌هم نمی‌تواند بود، زیرا دیگر نیرو و عقلی برتر از نیرو و عقل مرغ نیست که به عروسك جان بخشد. اما معلوم است که این مرگ، مجازی است، و مرغان با مرگ پیش از مرگ، به نشأهٔ ثانوی می‌رسند، یعنی ولادت عرفانی می‌یابند، بسان ققنس.

اینك هفت مرغ ـ انسان، پس از مرگ و رستاخیز روحانی، می‌خواهند از هفت وادی بگذرند، و می‌دانیم که هفت رقمی رمزی است. در نمایش، هر وادی به طریقی رمزی نمودار شده است و باید نمایش را دید تا دانست که پیتر بروك چه تخیل سرشاری دارد. بنابراین هر وادی فقط تعریف و توصیف نمی‌شود، بلکه با حرکات و اعمال خاص بازیگران و با موسیقی و رقص، به نمایش درمی‌آید. مثلا رمز پروانه و شمع و سوختن پروانه در شعلهٔ شمع، برای نمایش وادی مرگ و فناء فی‌الله به‌کار می‌رود. بروك برای هر وادی، معادلی رمزی یافته است و برای نمایش آن‌ها فقط به گفتار و موسیقی اکتفا نکرده است. به بیانی دقیق‌تر، برای نمایش هر وادی، عنصری انتزاعی: موسیقی و گفتار فلسفی را با عنصری مادی: نشانه‌های عینی اشخاصی رمزی که خود آنها را به نیروی تخیل شگرف و صائب خویش برگزیده، درمی‌آمیزد و به نیکویی تلفیق می‌کند. و کلا از حرکت بازیگران برای ادای مقصود، یعنی استکمال مرغ ـ انسان، بهره می‌گیرد، و معتقد است که این شیوه با تعالیم صوفیه سازگاری دارد که سیر آفاق و انفس را به سالکان راه

توصیه می‌کنند و هر رکود و توقفی را زیانبخش می‌دانند.

اما شاید در نخستین نگاه، تصاویر پیشنهادی بروک برای نمایش هر وادی (تئاتری کردن معانی مجرد) نارسا بنماید و چنین به نظر رسد که آن تصاویر نسبت به‌اهمیت ماجرایی که در قلب و ضمیر مرغان می‌گذرد، حقیر و فقیر مایه و پیش‌پا افتاده‌اند. علت اینگونه دغدغه‌ها اینست که فراموش می‌کنیم که راه و رسم متداول تفکر سنتی، همانا شرح سیر و سلوک به زبان رمز است، و بیگمان رمز، برای بیان آنچه می‌خواهد بگوید، نارساست، و طبیعتاً بسی فروتر از تجربهٔ وجدانی است، چون فقط ناظر به بیان و تجسم آن تجربه، به طریقی عینی است؛ و ازین امر گریز و گزیری نیست، حتی به قول رنه گنون «رمز باید همواره پائین مرتبه‌تر از چیزی باشد که می‌نمایاند»[۲۹]، و بروک همین قاعده را رعایت می‌کند. بنابراین در اشخاص و مناظر ساده‌ای که وی تخیل کرده، باید به چشم رمز نگریست، نه به نظر حوادثی معمولی و پیش پا افتاده.

اینک ببینیم چگونه مرغان به پیشگاه سیمرغ بار می‌یابند. وقتی هفت مرغ بـه بارگاه سیمرغ می‌رسند، حاجب درگاه، هفت چوب‌دستی (به نشانهٔ اشعهٔ خورشید) می‌آورد و در میان صحنه می‌نهد. هر مرغ یکی از آنها را برمی‌دارد و از میان آنها نور خورشید می‌دمد، چنانکه گویی از روزنی می‌تابد. خورشید نشانـه یا مبشر پایان سیر و سلوک است. چـون خورشید، رمز پرتوافشانی حق بسان خورشید است و پرتوهای خورشید، تجلیات حق‌اند و بنابراین هر پرتو، رمز اتصال با حق است. بروک برای نمایش این اتصال، از رمز مرکز و دایره استفاده می‌کند: بازیگران که به تماشاگران می‌نگرند،

می‌چرخند (رقص دراویش چرخ‌زن، سماع) و دایره‌ای عظیم می‌سازند که بالقوه باید (نه فقط صحنهٔ نمایش بلکه) همهٔ تالار و تمام تماشائیان را دربرگیرد، و این بدین معنی است که وحدت‌سی‌مرغ و سیمرغ، ممکن‌است روزی‌تبدیل به‌وحدت بازیگران و تماشائیان شود. نور افزایش و گسترش می‌یابد و با نوای شکوهمند موسیقی که آوای gong است، همه: بازیگران و تماشائیان را فرامی‌گیرد و بدینگونه مرغان خود را در آئینهٔ سیمرغ می‌بینند، چنانکه گویی تصویرخویش‌را در آینهٔ قلب مشاهده می‌کنند.

از همین شرح و تفسیر مختصر پیداست که بروک با زبان رمز و اشاره نیك آشناست و در کار خود توفیق داشته است. اما آیا تعبیر بروک از منطق‌الطیر عرفانی است؟

پیتر بروک که با مذهب اسرار و نیروهای غیبی در جهان، سر و سری دارد (نمونه‌اش ارادت اوست به گرجیف Gurdjieff و فیلمی که دربارهٔ وی ساخته)، جویای جهان غیب، از طریق عالم عین و شهود است[۳۰]. اما از هر چیزی که بی‌ابهام و متواطی univoque (یعنی اعیان متعددی که دارای یك معنی‌مشترك‌اند)ـ درمقابل مشکك (équivoque) ـ باشد، بیزار است[۳۱]. و شاید به همین علت، منطق‌الطیر را تنها نمایش نداده، بلکه همراه با نمایشنامهٔ Os ، بر اساس قصه‌ای از Birag Diop آفریقائی (که آنرا نیز ژان‌ـکلودکاریر برای تئاتر از نو نوشت) به‌نمایش گذاشته تا معلوم دارد که منطق‌الطیر، نمودار اشتیاق و طلب همهٔ مردم نیست، و درواقع برای آنکه چنین طلبی را تعدیل و متوازن کند، با آن به مقابله بپردازد، و بدان نسبیت بخشد؛ اما باز منظور ایجاد تعادلی دائم و پایدار نیست، بلکه غرض به‌هم زدن آرامش وجدان براساس

اعتقادی یکجانبه است که هر دم باید نو شود. و طرفه آنکه در نمایش این دو اثر باهم، اول O_8 را نمایش داده، بعد منطق‌الطیر را، نه بدینجهت که O_8 مهمتر است، چون خود معتقد است که منطق‌الطیر بر آن برتری دارد، بلکه فقط ازینرو که برای منطق‌الطیر، سندیت و مرجعیت فرهنگی و تاریخی نتراشد و دوگانگی، مستقل از هر گونه مرجعیتی، کارگر افتد[۳۲].

چرا بروک متنی چون منطق‌الطیر را برمی‌گزیند؟

در نظر بروک، آدمی واحدیست از جهان که خود وحدتی انداموار دارد، و بنابراین اگر وی پیوندش را با جهان نگسلد، خواه ناخواه خود مظهر وحدت می‌شود، بسان جهان که همه چیز در آن به هم بسته است و هر چیزی به جای خویش نیکوست. جهان مظهر وحدت است و در آن گسستگی و تضاد نیست. پس آدمی باید جویای وحدت باشد تا به صلح و صفای از دست شدهٔ خویش، دست یابد و به توازن و تعادل پویایی برسد که در جهان هست. بروک طالب این وحدت و صفا و توافق و آشتی، از راه برقراری توازن‌های پیاپی کمال‌یاب در عرصهٔ هستی است، نه از طریق وقفه و سکون. بروک با این نظر، هم مبشر انسان‌دوستی (اومانیسم) است و هم مبلغ معنویت. بنابراین بینش و جهان نگریش هم مینوی (sacré) است، و هم «گیتیانه» (profane) . و بیهوده نیست که George Banu مفسر بروک می‌گوید: «نمایش منطق‌الطیر، نشان از شرق دارد، ولی غرب طرد و نفی نشده است»[۳۳]. همین عقیده را توماس مان نیز دارد که نزدیکترین آدم به بروک است. بنابر این دلیل انتخاب منطق‌الطیر و مهابهاراته اینست که آن آثار سترگ، از جهان‌دیدی عرضه می‌دارند که از وحدتی انداموار

برخوردار است[۳۴]. پس منطق‌الطیر، تصویر خود ماست. یعنی هم پاسخی است به پرسش ما، و هم معماست، یعنی پرسشی است از ما، پرسشی که موجب برانگیختن ماست و بـه طلب وامی‌داردمان و ذوق شناخت را در ما بیدار می‌کند.

ازینرو بروک روزگاریست که دیگر به متونی که مبلغ فردیت‌اند، التـفات ندارد، بلکه شیفتهٔ متونی است کـه از فردیت عاری‌اند و نقش‌پـرداز ذاتی کـه منیت آدمی در آن مستغرق یا گم‌است. منتهی علت‌این اشتیاق، همان‌تناسبی است که وی میان وحدت عالم و وحدت فرد انسان می‌بیند و نمایش این قبیل آثار، تمرینی است برای تحقق آن وحدت. در نتیجه منطق‌الطیر برای بروک، بیش‌از آنکه دست‌آویز تفکری‌در باب اثر عطار باشد، دستمایه و محملی برای بداهه‌سازی و سیر و سلوک جمعی و گروهی بوده‌است[۳۵]، و بروک طی تمرینهای منطق‌الطیر در سرزمین‌هـای مختلف تا مرحلهٔ تثبیت متن به صورت نهایی، و آمادگی درونی هنرپیشگان که زمان درازی وقت گـرفت و بروک آن کار دراز نفس را سیر و سلـوکی جمعی می‌دید، دریافت که بیان منطق‌الطیر به‌راستی جهانی و عالمگیر است و به‌سهولت از همهٔ موانع فرهنگی و اجتماعی فرامی‌گذرد و می‌تواند مردمان رنگارنگ‌و نه یکدست‌را تحت تأثیر قرار دهد و بنابـراین هدف بروک بیشتر بـرقراری ارتباط بوده‌است و هنوز هم هست و کارگردانی منطق‌الطیر، در نظرش فقط کاری تئاتری محسوب نمی‌شده است[۳۶]. این شوق طلب و بازجست وحـدت، در همین خاکـدان، بیگمان مشغله‌ای سترگ و به یك معنا عرفانی است، اما عرفانی که بالضروره راهیاب حق نیست.

پانویس‌ها

۱ــ من تنها از ادب فرانسه یاد می‌کنم، چون از ادب انگلیسی و آلمانی... آگاهی ندارم.

۲ــ «تمثیل که در اصطلاح متکلمان و فقیهان، به نام «قیاس» خوانده می‌شود، عبارت است از: اثبات حکمی که بر یك جزئی (یا چند جزئی) ثابت است برای جزئی دیگر که شبیه به آن است». رهبر خرد، میرزا محمود مجتهد خراسانی، ۱۳۱۳، ص ۲۳۴.

در واقع تمثیل، نوعی خاص از تشبیه است، مانند تشبیه «وضع و کیفیت مخصوصی که از نشستن قطرات شبنم بر برگ گل سرخ پدید می‌آید، به وضع و کیفیت مخصوصی که مولود جمع‌شدن دانه‌های عرق بر چهرهٔ شاهدی خشمگین است».

3— Alain Mercier, Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1924).
I. Le Symbolisme français.
II. Le Symbolisme européen. 1974.

4— Charles Chassé, le Mouvement symboliste dans l'art du XIX siècle, 1947.

5— Henri Peyre, La littérature symbolliste. Puf. 1978, p. 82-85.

۶ــ سند عمدهٔ دیگر کتاب Le Livre des Masques نوشتهٔ Rémy de— Gourmont و نیز بخش سوم تألیف دیگر وی: Chemin de velours است که Idéalisme نام دارد و تلفیق و ترکیبی است از نظرات عمدهٔ رمزگرایان.

7— Henri Béhar, Jarry, Le monstre et la marionnette, 1973, p. 15-27.

8— Jacques Robichez, Le symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre, 1957.

۹ــ ر.ك. به: احمد طباطبائی، سیمرغ در چند حماسهٔ ملی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، شمارهٔ اول، سال هشتم؛ الفنون، سیمرغ و اساطیر پرواز، مجلهٔ راه و بار، دیماه ۱۳۶۳.

۱۰ــ زیدری نسوی، نفثة المصدور، به‌تصحیح امیرحسن یزدگردی، چاپ دوم ۱۳۷۰، ص ۱۵.

۱۱ــ علامه قطب‌الدین شیرازی، درةالتاج، به‌کوشش سیدمحمد مشکوة، چاپ سوم ۱۳۶۹، ص ۱۰۸، در بیان دلایل بر فضیلت علم، «این دلیل از فخرالدین رازی در تفسیر کبیر (ج ۱، ص ۴۰۳) گرفته شده‌است».

۱۲ــ مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی (عارف متوفای ۵۲۰ هـ. ق). به اهتمام احمد مجاهد، ۱۳۵۸، ص ۲۱۲.

13— La poésie philosophique et religieuse chez les Persans d'après le Mantic Uttaïr, le langage des oiseaux, de Farid-uddin Attar, Par M. Garcin de Tassy, Paris, 1860 (3e édition).

۱۴ــ محمدعلی مدرس، ریحانة‌الادب، جلد هشتم، ۱۳۴۹، ص ۱۳۲، که به قول حاجی خلیفه «استفاد من الحیوان والجماد والازاهیر و مانطق کل بلسان حاله موعظة لاهل الاعتبار»، کشف‌الظنون، جلد دوم، ۱۹۴۳، ستون ۱۴۸۵.

15— La conférence des oiseaux, Récit théatral de Jean-Claude Carrière, inspiré par le poème de Farid uddin Attar «Mantic uttaïr», 1979.

۱۶ــ در الوزیس، معبدی بود که یونانیان در آن طی مراسمی سری با اسرار آشنا می‌شدند. این اسرار (Eleusinies) از پرستش مام زمین که کیشی بس کهن است، بجا مانده و در دیانات یونان مقام شامخی داشتند.

۱۷ــ ر.ک. به گفتگوی Georges Banu با وی در: Les voies de la création théatrales, X, 1982, ص ۲۹۹ــ۳۰۱، ص ۳۰۱.

۱۸ــ همان. ص ۱۰.

۱۹ــ ظاهراً رسالة الطیور تصنیف نجم‌الدین رازی (که در حدود ۵۹۰ هجری نگارش یافته) به تصحیح محمد امین ریاحی، ۱۳۶۲، از وی پوشیده مانده است.

۲۰ــ رسالة‌الطیر، مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق شهاب‌الدین یحیی سهروردی، جلد سوم، به تصحیح سیدحسین نصر، ۱۳۵۵، ص ۲۰۴. هنری کربن این رساله را ترجمهٔ فارسی رسالة‌الطیر ابن‌سینا می‌داند:
Henry Corbin, Avicenne et récit visionnaire, 2, 1954, p.p. 212-235.

۲۱ــ داستان مرغان، متن فارسی رسالة‌الطیر خواجه احمد غزالی، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ۱۳۵۵.

۲۲ــ منطق‌الطیر عطار، به تصحیح سید صادق گوهرین، ۱۳۴۲، ص ۲۳۴ــ۲۳۵.

۲۳ــ همانجا، ص ۲۳۵ــ۲۳۶.

24— Henry Corbin, Avicenne et le récit visionnaire, 2, 1954, p. 229 (Bundahishn XIX, 16 et XXIV, 11; Pahlavi Texts transl. by F.W. West, I, pp. 70 et 89).

۲۵ـ محمد معین، مجلهٔ ایران‌لیگ، بمبئی، ج XVIII ، شمارهٔ ۱ـ۲، ص ۱ـ۱۱، بخش فارسی؛ برهان‌قاطع، جلددوم، ۱۳۴۲، ص ۱۲۱۱ـ۱۲۱۲.

۲۶ـ سید صادق گوهرین، تعلیقات و توضیحات بر منطق‌الطیر، همان، ص ۳۰ـ۳۱۵.

۲۷ـ هـ. کربن، ابن‌سینا و تمثیل عرفانی، همان، ص ۲۱۲ و ۲۲۶.

۲۸ـ ر.ک. به:

Georges Banu, «L'os» et «La conférance des oiseaux», Mise en scène par Peter Brook, in: Les voies de la création théatrales, X, 1982, pp. 251-301.

29— René Guénon, Aperçu sur l'initiation, 1980, p. 173.

۳۰ـ ر.ک. به:

P. Brook, L'Espace vide, 1977 (Le théatre sacré فصل)

۳۱ـ ر. ک. به: گفتگوی Caroline Alexander با پیتر بروک:

«Jamais je n'ai cru à une seule vérité», in Maintenant, no 17, 1979.

32— Georges Banu, Les voies de la création théatrales, X, 1982, p. 256-7.

۳۳ـ همانجا، ص ۲۷۰.

۳۴ـ همانجا، ص ۲۹۳.

۳۵ـ همان، ص ۲۵۵.

۳۶ـ همان، ص ۲۵۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منطق‌الطیر با کارگردانی پیتر بروک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی