

جاویدان‌خرد، شماره ۳۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صفحات ۱۴۹-۱۵۹

مارتین لینگز و هنر نمایش: به سوی بوطیقای نمایش عرفانی

سید رحمان مرتضوی *

چکیده

مارتین لینگز به عنوان یکی از نمایندگان برجسته سنت‌گرایی متأخر، ادامه‌دهنده و تکمیل‌کننده کار اسلاف خود بوده و برخی از زمینه‌های ناکاویده سنت را مورد تحقیق و تحلیل قرار داده است؛ یکی از مهم‌ترین این زمینه‌ها، ادبیات نمایشی و نمایش است.

پیش از لینگز، توجهی جدی از سوی محققان هنر قدسی به نمایش دیده نمی‌شد و پس از او نیز چندان مورد اعتنا واقع نشد؛ او تا حد زیادی در کار خود درون جریان سنت‌گرایی، یگانه محسوب می‌شود. او در «شکسپیر در پرتو هنر عرفانی»، تلاش می‌کند زمینه‌های لازم برای خوانش قدسی - بخوانید درست - متون شکسپیر را فراهم آورد و الزامات عملی یک «اجرای موفق» از نمایشنامه‌هایی این‌چنینی را نشان دهد.

بر این مبنا «مارتین لینگز و هنر نمایش: به سوی بوطیقای نمایش عرفانی» تلاشی در جهت نشان دادن ابعاد و دلالت‌های نظری و عملی خوانش نمایشنامه‌هایی با صبغه عرفانی توسط مارتین لینگز خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: مارتین لینگز، نمایش عرفانی، سنت‌گرایی، هنر.

* پژوهشگر پسادکتری مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران. رایانامه: seyedrahman@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۳۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۲۰

۱. مقدمه

مارتین لینگز یکی از برجسته‌ترین نمایندگان دوره متأخر جریان سنت‌گرایی است؛ و تفکر او در بافتار کلی این جریان و در نسبت با سنت‌مدارانی همچون گنون و شوان تکوین و معنا می‌یابد. از این رو جای تعجب نیست که مبادی اندیشه لینگز را در توافق با اسلاف او ببینیم؛ او نیز جنبه‌هایی از زیست-جهان مدرن را دوست نمی‌داشت و در پی آن بود «که گر ز دست برآید»، بزرگ‌ترین «مصیبت مابعدالطبیعی» دوران مدرن، یعنی نشستن انسان به جای خداوند را تا حد توان «سر آورد»؛ این اندیشه و انگیزه، تمامی پروژه او از نوشته‌های زندگینامه‌ای تا نظری‌ترین کارهایش پیرامون رمز و تمثیل را معنا می‌بخشد؛ بخش عمده‌ای از این کارها، همچون دیگر سنت‌گرایان، معطوف به هنر است و یکی از مهم‌ترین جنبه‌های توجه لینگز به هنرهای سنتی، پرداختن به نمایش است؛ او در این مسیر می‌کوشد عناصر باطنی مستتر در نمایش‌های عرفانی را نشان دهد.

نمایش عرفانی با ایجاد حس معنوی در مخاطب، از طریق القای مفاهیم قدسی با گفتار، حرکات بدنی، موسیقی، آواز و صحنه‌پردازی، این ظرفیت را داراست که تأثیری دیرپاتر از هر گونه هنری دیگری بر جای بگذارد؛ این در حالی است که تنها بخشی از این دامنه گسترده تأثیرات به جنبه ادبی متنی که نمایش بر اساس آن شکل می‌گیرد، بازمی‌گردد؛ و این همان چیزی است که ادبیات نمایشی را از سایر گونه‌های ادبی متمایز می‌سازد؛ یک نمایشنامه تنها وقتی کمال می‌یابد و کلیت خود را بازمی‌یابد که بر روی صحنه اجرا شود؛ همانند نقشه یک ساختمان که کمال آن و کسی که آن را طرح کرده، تنها پس از ساخته شدن نشان داده می‌شود؛ اما جالب اینجاست که لینگز برای به دست دادن چنین طرحی به کسی همچون شکسپیر متوسل می‌شود تا بر اهمیت تلاشی هرمنوتیکی برای فراتر رفتن از ظاهر عبارت و اجرا در یک اثر نمایشی را برجسته سازد؛ زیرا شکسپیر، چنانکه بعدتر به تفصیل بیشتری خواهیم گفت، بسیار کمتر از برخی دیگر در معرض تفسیرهای تمثیلی بوده است. این تلاش لینگز حاکی از عدم اقماعی است که او از تحلیل‌های معاصر پیرامون آثار شکسپیر - انواع روش‌های روایت‌شناسی مبتنی بر نگاه ابژکتیو به متن - حس می‌کند؛ چیزی که بیش از هر چیز ضرورت حرکت به سمت یک «بوطیقای نمایش عرفانی» را برای او و اخلافش برجسته می‌سازد. لینگز به دنبال «نجات دادن پدیدار» نمایش عرفانی است و در این مسیر راهی جز پیشنهاد شکل خاصی از خوانش یا تماشا، پیش رو ندارد.

در این میان ما به دنبال کشف شرایط احراز صفت قدسی یا عرفانی برای هنرهای نمایشی از منظر لینگز هستیم و تحلیل لینگز از شکسپیر، به مثابه پیشنهاد چهارچوب روش‌شناسانه ممکن برای ارزیابی آثاری از این دست خواهد بود. پس از آنچه به صورت مقدمه آمد، در بخش نخست به پژوهشی در اندیشه‌های لینگز پیرامون هنر و نسبت آن با جریان سنت‌گرایی متقدم خواهیم پرداخت و پس از آن بر موضوع هنر نمایش تمرکز خواهیم کرد.

۲. مارتین لینگز و هنر قدسی

مارتین لینگز در «عرفان اسلامی چیست؟» به دنبال یافتن نسبتی میان طریقت (های) باطنی موقوف به «بیداری تدریجی... در جهت ریشه وجودی فرد... و یادآور من متعال یا نفس برین است که از خود یا نفس بی‌نهایت فراتر است» (لینگز، ۱۳۷۹: ۱۲).

این من متعال یا من برین حاصل وحدتی است که به معنای فنای فی الله و ترک من طبیعی است؛ زیرا «حقیقت همچون آتشی است که تمامی اعراض را می‌سوزاند» (Schuon, 1984: 10) و آنچه از خود باقی می‌گذارد «همان من برین» یا «هو» است؛ این فرآیند نفسی هم‌زمان به معنای اشتراک در «آگاهی الهی» و علم به آزادی‌ای است که به هیچ روی قابل سلب نیست. بخشی مهم از این آگاهی در قالب «هنر قدسی» بیان می‌شود و چنین است که هنر به بخشی جدایی‌ناپذیر از هر دین کاملی تبدیل می‌شود؛ لینگز برای نشان دادن اهمیت پیوستگی دین و هنر از شوان یاد می‌کند: «فریتیوف شوان در تعریف موجز و درعین‌حال صعب‌الوصولی که از اجزای مقوم دین کرده، وجود هنر قدسی را جزء معیارهای اصالت دین شمرده است» (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۳).

بدین ترتیب هنر (سنتی) برای لینگز همانند دیگر سنت‌گرایان یکی از مظاهر دین است و اصولاً هر تلاشی برای ترسیم تمایز میان وجه هنری و وجه دینی یک تمدن سنتی بی‌معنا خواهد بود. چنین است که هنر سنتی به بهترین وجه بازنما و در عین حال پاسدار وجوه نظری‌تر یک تمدن دینی است و دشواری‌های فهم دین را کم می‌کند: «هنر مقدس به عنوان یک لطف الهی آسان‌کننده همه سختی‌هاست و وظیفه آن آماده ساختن روح و پیروزی در نیل به قداست است» (لینگز، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۱). بر این مبناست که هنر مقدس همزاد و همبود با دین است و هر جا یک سنت کامل وجود داشته باشد، شاهد چهار چیز هستیم:

الف) منبع وحی و الهام.

(ب) تأثیرات و الهامات دائمی و فیوضی که از این منبع سریان می‌یابد.
 (ج) راهی برای راستی آزمایی سنت؛ راهی که اگر درست دنبال شود، حقایقی که از طریق وحی آورده شده است را تحقق می‌بخشد.
 (د) تناوری و تجسد صوری دین در عرصه‌هایی همچون هنر و علم (Nasr & Schuon, 2007: 7).
 این تناوری و تجسد، هم‌زمان صورت و ماده خود را شکل می‌دهد و استعلا می‌بخشد؛ در این فرآیند شکل خاصی از صورت در تناظر و هماهنگی با ماده مشخصی قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود و تناسب خاصی را به وجود می‌آورد؛ بدین ترتیب در یک کار هنری سنتی آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد، تناسب و تناظری است که خالق اثر هنری آن را وام می‌گیرد و انتقال می‌دهد؛ این دوگانه صورت - معنا، مبنای «تمامی هنر سنتی است»؛ «علاوه بر این در هر عرصه‌ای که عناصر صوری^۱ ورود می‌کنند، امر فوق‌صوری در یک امر که هم‌زمان منطقی و متعالی است، نشان داده می‌شود» (Schuon, 2007: 23).

بدین ترتیب، هنر قدسی دارای سطوح و لایه‌های مختلفی است که تابعی از ماهیت لایه‌لایه‌ای دین هستند؛ لینگز در قطعه‌ای به رساترین شکل ممکن از لایه‌ها یا سطوح مختلف هر هنر «درست» قدسی پرده برمی‌دارد؛ و به‌خوبی نشان می‌دهد که این لایه‌ها و سطوح چگونه یک اثر هنری قدسی را سامان و جان می‌بخشند:
 «فرض معانی مختلف به‌صورت هم‌زمان در سطوح مختلف یک اثر، برای ما عجیب است، اما برای فرزندان قرون وسطی و حتی بعد از آن، امری آشنا بوده ... بر اساس اندیشه دانتی، در یک اثر چهار معنا باید فرض کرد یا به‌عبارت‌دیگر، معنای ادبی پوششی برای سه معنای دیگر یعنی مفهوم تمثیلی، مفهوم اخلاقی و مفهوم عرفانی است. همین اصل در هنرهای دیگر نیز وجود داشت... برای نمونه یک کلیسای جامع، غیر از معنای ظاهری خود که مکان عبادت خداست، نشانه‌ای از تمام جهان نیز هست و نسبتی همچون جسم و روح انسان را تداعی می‌کند» (Lings, 1966: 21).

۳. مارتین لینگز و هنر نمایش

نمونه‌های زیادی از مراجعه به متون ادبی در نوشته‌های گنون، شوان، کوماراسوامی و دیگر سنت‌گرایان وجود دارد؛ و ادبیات یکی از مهم‌ترین زمینه‌های تحلیل‌های مقایسه‌ای و تطبیق‌های تاریخی را در اختیار سنت‌گرایان قرار داده است؛ زیرا ادبیات

برای سنت گرایان، بازنمای عالی‌ترین حقایقی است که درون سنت‌های قدسی یافتنی هستند. لیکن آنچه کار مارتین لینگز را متمایز می‌سازد، تلاش او برای نشان دادن چگونگی جای‌گیری نمایش عرفانی در چهارچوب هنر عرفانی است؛ بر اساس این طرح، یک اجرای اصیل، کامل و موفق از نمایشنامه‌ای همچون هملت شکسپیر، می‌تواند همان احساسی را در مخاطب خود ایجاد کند که مشاهده یک کلیسای دوره گوتیک؛ به عبارت دیگر اهمیت کار لینگز در ارائه نمونه‌ای برای تحلیل عرفانی هنرهای نمایشی است. نمونه‌ای که احکام و دلالت‌های آن را می‌توان تا سایر هنرهای اجرایی گسترده.

تنها اثر لینگز که می‌توان در آن چیزهایی درباره نمایش یافت، یعنی «شکسپیر در پرتو هنر عرفانی»^۲، به تحلیل ابعاد تمثیلی نمایشنامه‌هایی همچون هملت، شاه لیر و دیگر آثار شکسپیر اختصاص می‌یابد؛ البته کار لینگز در وهله نخست بیشتر تحلیل آثار شکسپیر به عنوان متونی ادبی است، اما او در خلال مباحث و در بخش‌هایی از کتاب به صورت مجزا، مباحثی را پیرامون نمایش به مثابه هنری اجرایی^۳ مطرح کرده است. او در این عرصه تلاش می‌کند چهارچوب‌های نظری و عملی خوانش و اجرای آثار شکسپیر را به نحوی عرضه کند که بن‌مایه‌های عرفانی آنها پدیدار شود؛ البته لینگز تصریح می‌کند که «نمایشنامه‌های شکسپیر به معنای دقیق کلمه هنر قدسی محسوب نمی‌شوند بلکه آنها را می‌توان به لحاظ اینکه ویژگی‌ها و عملکرد آن را دارند، بسط آن دانست» (Lings, 1966: 27)؛ بدین ترتیب لینگز قصد ندارد همه‌چیز را به یک‌باره مصادره به مطلوب کند و هدف او تنها نشان دادن مسیری برای خوانش و اجرای صحیح آثار شکسپیر است.

اما چنانکه پیش‌تر اشاره کردیم، این تلقی عرفانی از آثار شکسپیر چندان فراگیر نیست؛ به‌طور مثال منتقد مشهور انگلیسی خانم «اسپورجن»^۴ در اثر کلاسیک خود با عنوان «عرفان در ادبیات انگلیسی»^۵، با معرفی «عرفان» به عنوان «زیربنای اندیشه بسیاری از شاعران بزرگ انگلیسی» می‌نویسد: «اما شکسپیر را باید از این قاعده مستثنا کرد؛ زیرا در وهله نخست صورت دراماتیک کارهای او مانع بروز احساس عرفانی می‌شود و در وهله دوم عرفان واقعی در اشعار او به‌ندرت یافت می‌شود و بیشتر شاهد یک افلاطون‌گرایی هستیم. بدین ترتیب اندیشه شکسپیر بیش از آنکه عرفانی باشد متافیزیکی است»؛ او ادامه می‌دهد «تفاوت میان متافیزیسین بودن و عارف بودن در این

است که متافیزیسم به دنبال سرآغازها یا علل چیزهاست درحالی که عارف از فرجام‌شان می‌پرسد؛ اینکه همه کثرات سرانجام به یک «وحدت» می‌رسند» (Spurgeon, 2010:8).

این نوع نگاه به شکسپیر در نوشته‌هایی که پیرامون او وجود دارد، غالب است، اما رویکرد عرفانی به آثار شکسپیر بی‌سابقه نیز نیست؛^۶ برای اکثر منتقدین شکسپیر، او شاعری است که بیش از آنکه بخواهد سرگذشت عرفانی روح را بیان کند به دنبال روح بخشی به کلام خود است؛ به عبارت دیگر نوشته‌های شکسپیر گامی در مسیر تکامل فرهنگ عرفانی محسوب نمی‌شوند و آنچه مارتین لینگز درباره شکسپیر می‌گوید، هرچند نه منحصر به فرد اما کم‌مانند است؛ از این رو بخشی از تلاش و توان لینگز به مبراساختن شکسپیر از خواننده‌ای مادی از او، اختصاص می‌یابد.

این تلاش لینگز مستلزم فرارفتن از ظواهر عبارت و به جان خریدن خطرات حتمی چنین کاری است؛ و چیزی که دشواری کار لینگز را دوچندان می‌کند، غلبه ظاهرگرایی در روایت‌شناسی و مطالعات ادبی عصر اوست؛ وضعیتی که متهم اصلی ایجاد آن، «انسان‌گرایی»^۷ به‌عنوان نتیجه ناگزیر «شورش عقل تجربی»^۸ بر عقل قدسی»^۹ (Lings, 1966: 16) است؛^{۱۰} وضعیتی که کربن در جایی از آن به‌عنوان «مصیبت مابعدالطبیعی» نام برده است (کربن، ۱۳۹۲: ۳۸).

لینگز اما عزم خود را برای عبور از این شرایط جزم کرده است. او پیش‌گفتار چاپ دوم کتاب «شکسپیر در پرتو هنر عرفانی» - کتابی که عمده مباحث بعدی این مقاله بر آن متمرکز شده است - را با این جمله‌ها آغاز می‌کند:

«به هنگام نمایش اجرای بهترین نمایشنامه‌های شکسپیر، ضربه‌ای کلی و همه‌جانبه به ما وارد می‌شود. همانا عظمت شکسپیر بیش از هر چیز در این ضربه نهفته، اما از آنجا که این ضربه چندوجهی و مرکب است به‌آسانی به کلام در نمی‌آید ... موضوع این کتاب از آغاز تا پایان تحقیق آن ضربه کلی است» (لینگز، ۱۳۶۵: ۱۳).

این ضربه کلی چنانکه لینگز خاطر نشان می‌کند، چیزی نیست که در «آنچه درباره نمایش گفته یا نوشته می‌شود»، یافتنی باشد. این «ضربه» یا «تأثیر» در عمیق جان مخاطب اثر می‌گذارد؛ چیزی که برآمده از ماهیت هنر عرفانی است: «هنر عرفانی در تأثیر بی‌واسطه خود بر ما، مانند سنگی است که در نهر آبی پرتاب می‌شود. دایره‌های دائماً رو به گسترش امواج همچون اثرات نامحدودی است که مفاهیم مختلف بر نفس

گذارده، یا می‌تواند بگذارد؛ و چنانچه مشاهده کرده‌ایم هر مفهوم به‌سوی مفهوم عمیق‌تری که در پشت مفهوم ادبی قرار دارد، رهسپار است» (Lings, 1966: 27). این تأثیر برآمده از آن بود که در تمدن‌های دینی، هنرمند دانسته یا نادانسته بر «پایه معرفت» عمل می‌کرد؛ این سامان‌های هنری از آنجا که درگیر نگرش‌های انسان‌گرایانه دوران نوزایی نشده بودند، هر چیز را در نسبت با نظام کلی و زنجیره آفرینش تصویر می‌کردند.

او این عبارت معروف شوان را نقل می‌کند که «وقتی در مقابل کلیسایی به سبک رومی یا گوتیک می‌ایستیم، حس می‌کنیم در مرکز دنیا هستیم، اما وقتی در مقابل کلیسایی متعلق به دوره نوزایی، باروک یا روکوکو می‌ایستیم، به حضور خود در اروپا کاملاً واقفیم» (Lings, 1966: 12).

لینگز این ویژگی‌ها را در آثار شکسپیر یافته است و تلاش می‌کند آنها را نشان دهد؛ اما این کار چندان نیز آسان نیست:

«اطمینان به فیروزی و پیش‌بینی مرگ در سخنان هملت به هوراشیو چنین بیان شده: «به یاری بخت خواهم برد؛ اما تو نمی‌دانی چه دلم سخت می‌لرزد».

این گفتار که ترکیبی است از خبر پیروزی و مرگ، معادل است با سخن هانری چهارم، هنگامی که خبر پیروزی بر یاغیان را می‌شنود: «و از چه رو می‌باید آیا این خبرهای خوش بیمارم کنند؟»

از نظر تمثیلی این دو وضعیت همسان‌اند؛ هانری چهارم در این لحظه درست مثل هملت قبل از شمشیربازی است. در هر دو موقعیت، تنها چیزی که مانده و باید بدان نائل شد، رهایی کامل وجه دیگر روح است که در نمایشنامه هانری چهارم به‌وسیله شاهزاده و در نمایشنامه هملت به‌وسیله ملکه مجسم شده است» (لینگز، ۱۳۶۵: ۷۱-۷۲ و Lings, 1966: 40).

چنانکه دیدیم، لینگز عبارت‌ها و موقعیتی که به‌راحتی پذیرای تفسیری عادی است را با زبان رمزی درون آن فهم می‌کند؛ اساس این تفسیر بر این مبنا استوار است که هر وجهی از داستان تنها با واقعه‌ای قدسی یا حقیقتی الهی فهم‌پذیر می‌شود؛ به‌عبارت دیگر ما با کنش‌هایی بنیادین سروکار داریم که در نمایشنامه‌های مختلف شکسپیر به‌جوهی متنوع و در عین حال یکسان تکرار می‌شوند و فهم شکسپیر واقعی و دنیای تمثیلی او،

فهم این کنش‌های بنیادین است؛ با این رویکرد، مسأله اصلی شکسپیر، نشان دادن راه رهایی روح و چالش‌های این راه است:

«در اتلو، مغربی سیاه و بانوی سپیدش نفس و روح‌اند. دزدمونا هم مانند کوردلیا «مرواریدی گران‌بها» است که با سهل‌انگاری گم شده است» (Lings, 1966: 40).

بر مبنای این رویکرد تفسیری است که می‌توان گفت، «تماشای اجرایی موفق^{۱۱} از «لیر شاه» نه صرف تماشای یک نمایش، بلکه شهادت رازآلودی بر تمامی تاریخ انسان است» (Lings, 1966: 13).

لینگز در اینجا نمی‌گوید خواندن کارهای شکسپیر حامل «شهادتی رازآلود بر تمامی تاریخ انسان» است – البته آن را نفی نیز نمی‌کند – بلکه تماشای «اجرای موفق» آن را دارای چنین ویژگی منحصربه‌فردی می‌داند؛ اما این «اجرای موفق» چگونه اجرایی است؟ به عبارت دیگر «چگونه بازیگران و کارگردانان می‌توانند نسبت به مفهوم ژرف‌تر نمایشنامه‌های شکسپیر وفادار بمانند؟» (Lings, 1966: 115).

لینگز با این پرسش فصلی با عنوان «یادداشت‌هایی برای اجرا و تولید» را آغاز می‌کند؛ او با پذیرفتن چالشی جدی از طریق طرح چنین پرسشی، به دنبال به دست دادن اصول و ضوابطی است که جنبه تجویزی دارند و «بازیگران و کارگردانانی» که به صیانت از اصالت اثر متعهد هستند، باید آنها را رعایت کنند؛ چیزی که می‌تواند روشنگر سهم او در مسیر حرکت «به‌سوی بوطیقای نمایش عرفانی» باشد و ما در ادامه در فقراتی خواهیم آورد.

۱. لینگز نخستین شرط تجربه یک «اجرای موفق» از آثار شکسپیر را در وفاداری تام به متن او می‌داند: «چیزی که به طور کلی می‌توان گفت این است که آنان باید نسبت به معنای ادبی نمایش متعهد باشند و از آن محافظت کنند و اگر چنین اتفاقی رخ دهد معنای ژرف‌تر به‌خودی‌خود حفظ خواهد شد» (Ibid).

۲. البته لینگز نشان می‌دهد که می‌داند چنین تعهدی چندان ساده نیز نیست؛ و دشواری زیادی برای دریافت «کمال مطلق و دست نیافتنی» آثار «کامل‌تر» شکسپیر وجود دارد. چنین است که لینگز بازیگران و کارگردانان را از هرگونه دست بردن در متن بر حذر می‌دارد. البته باید توجه داشت که بخشی از بار معنایی در ضرب‌آهنگی که نمایشنامه دارد

نهفته است؛ لینگز با ذکر نمونه‌هایی نشان می‌دهد که چگونه با غفلت از این مسأله، قصه تحریف می‌شود:

۳. «تا یکی دو سال پیش رسم بود که کم‌دی تلخ حق برای حق، سرانجامی تلخ کامانه باشد. این رویکرد برآمده از این واقعیت بود که نگاه سطحی و اولیه چنین برداشتی را به کارگردان القا می‌کند. آشکار است که کدامین بخش‌ها به لحاظ نمایشی تأثیرگذارترند در حالی که وسوسه‌ای برای قرار دادن همه چیز ذیل دو بخش، همچون دیگر تراژدی‌ها وجود دارد، گو اینکه نمایش آنجلو و ایزابلا نام داشته باشد، لیکن اگر چنین نظری در اجرا غلبه پیدا کند و به تماشاگر تنها این اندیشه القا شود که اساس این نمایش در درگیری این دو شخصیت است، آنگاه تعادل یکی از شاهکارهای شکسپیر، از آغاز برهم خواهد خورد» (Lings, 1966: 48).

۴. نوع موسیقی برای لینگز، صحنه‌آرایی و لباس بازیگران از اهمیت زیادی برخوردار است؛ (see: *ibid*: 114-120) از این رو مثلاً اگر بر تن بازیگران لباسی مدرن بپوشانیم، بخشی از معنایی که شکسپیر مدنظر داشته است را نادیده گرفته‌ایم. این رویه عبارتاً اخرای رعایت اصل «یک‌دستی» در کار است. چه اینکه شکوه «طراحی لباس زیبا» در نمایش را می‌توان با یک «صحنه‌پردازی شبه سورئالیستی بی‌روح» از میان برد (ibid: 120).

لینگز در طرح خود بر وفاداری به متن موجود و فضای کلی‌ای که متن در آن نوشته شده است تأکید می‌کند و این تأکید بارزترین وجه روش شناسانه اندیشه او پیرامون نمایش است؛ از این منظر جنبه‌های خلاقانه بازیگری و کارگردانی نمایش‌هایی که بر اساس متن عرفانی استوار، همچون متون شکسپیر به اجرا درمی‌آیند، به حداقل ممکن فروکاسته می‌شود؛ بنابراین متن یک نمایش عرفانی تنها به کالبد اجراکنندگان نیاز دارد تا زنده شود و کالبدی بهترین است که به بهترین نحو این اقتضاء را دریابد و رعایت کند. بدین ترتیب مهم‌ترین اصل «بوطیقای» نمایش عرفانی در مقام اجرا، وفاداری به متنی است که از خامه کسی که از اصول و رموز قدسی آگاهی دارد، جاری شده است. بر این مبناست که لینگز به جای اینکه از اجراهای متعدد نمایشنامه‌های شکسپیر، یکی را به عنوان نمونه اصیل برگزیند و درباره اجزا و عناصر آن توضیح دهد

و آنها را تفسیر کند تا خواننده با حدود و ثغور این بوطیقا بیشتر آشنا شود، تنها به ارائه راهنمایی‌هایی کلی بسنده می‌کند؛ البته این واقعیت تا حد زیادی ناشی از این مسأله است که محور اصلی کار لینگز در تنها اثر او پیرامون نمایش، بر نمایش به‌عنوان یک متن ادبی قرار گرفته است؛ از سوی دیگر احتمالاً لینگز هیچ‌یک از اجراهای زمان خود را داری صلابت تام و کاملی که اصل متون دارای آن هستند، نمی‌دید.

۴. جمع‌بندی

نمایش «درست» برای لینگز همانند هر هنر قدسی دیگری، بر اساس نگاه لایه لایه به مفاهیم مندرج در آن، فهم می‌شود؛ از این رو افراد «بهره‌مند از موهبت فهم امر قدسی» در یک اجرای درست از نمایشنامه‌ای درست همان چیزی را می‌بینند که در یک کلیسای جامع می‌توان مشاهده کرد. کار لینگز از این وجه مقدمه‌ای بر هر خوانش و اجرای آینده شکسپیر است؛ او تلاش می‌کند با نشان دادن لایه‌های اصلی و زیرین نوشته‌های شکسپیر سدی در برابر خوانش‌های مادی از آثار او ایجاد کند؛ شکسپیر برای لینگز، یکی از آخرین بازمانده‌های نسلی است که در فضای افلاطون و مسیح زیست کرده‌اند و اینکه نگاه غالب به آثار او صبغه‌های این چنینی نداشته باشند، جای تعجب نخواهد بود؛ زیرا به‌طور کلی «دوران رنسانس راهی به کل ندارد و در زمان خود زندانی شده است زیرا انسان گرایانه است و انسان‌گرایی طغیان عقل تجربی بر عقل قدسی است؛ این رویکرد انسان و دیگر موجودات را مستقل فرض می‌کند. به‌طور مثال میکال آنژ آدم را نه به‌عنوان یک نماد بلکه همچون واقعیتی مستقل به تصویر می‌کشد؛ او انسان را به‌صورت خدا نمی‌کشد بلکه خداوند را تصویری انسانی می‌بخشد» (Lings, 1966: 12-13).

اما لینگز به‌طور ضمنی پذیرفته است که یک اجرای موفق از متونی باطنی همچون نمایش‌نامه‌های شکسپیر می‌تواند از عهده انتقال جان کلام نویسنده برآید؛ این مسأله همانند آن است که بگوئیم یک نقاش با رعایت اسلوب‌های نقاشی سنتی، می‌تواند اثری خلق کند که همپای نگاره‌های روحانی ماقبل رنسانسی باشد؛ چیزی که سرآغازی بر حرکت «به‌سوی بوطیقای نمایش عرفانی» خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Formal

۲. این اثر که توسط خانم سودابه فضائی و توسط نشر نقره به فارسی ترجمه شده است، گاه لغزش‌هایی دارد که نویسنده این گفتار را وادار به مطابقت ترجمه با متن اصلی کرده است.

3. Performance art

4. Caroline F. E. Spurgeon(1869-1942)

5. Mysticism in English Literature

۶. برای نمونه بنگرید به

Wilson, John Dover (1979), *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge: Cambridge university press. یا Knight, Wilson (1929) *Myth and Miracle: an Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*: J. Burrow & Co, Ltd.

7. Humanism

8. Reason

9. Intellect

۱۰. در ترجمه فارسی «شورش منطق بر عقل بسیط» ترجمه شده است که قابل‌بحث است.

11. Adequate performance

منابع

- لینگز، مارتین، تصوف چیست؟ ترجمه مرضیه شنکایی و علی مهدی زاده، نشر مدحت، تهران، ۱۳۷۸.
- لینگز، مارتین، شکسپیر در پرتو هنر عرفانی ترجمه سودابه فضایی، نقره، تهران، ۱۳۶۵.
- لینگز، مارتین، عارفی از الجزایر، ترجمه نصرالله پورجوادی، مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها، تهران، ۱۳۶۰.
- _____، هنر خط و تذهیب قرآن، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، گروس، تهران، ۱۳۷۷.
- _____، محمد، ترجمه دکتر سعید تهرانی نسب، حکمت، تهران، ۱۳۹۱.
- Lings, martin (1966), *Shakespeare in the Light of Sacred Art*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Schuon, Frithjof (2007), *Art from the Sacred to the Profane: east and west*, U. S. A.: World Wisdom.
- _____, (2008), *Christianity Islam Perspectives on Esoteric Ecumenism*, U. S. A.: World Wisdom.
- _____, (2002), *Form and Substance in the Religions*, World Wisdom, U. S. A.: World Wisdom.
- _____, (2007), *Spiritual Perspectives and Human Facts*, U. S. A: World Wisdom
- _____, (1984), *The Transcendent Unity of Religions*, U.S.A: Quest Book.
- Spurgeon, Caroline F. E. (2010), *Mysticism in English Literature*, Montana, Kissinger Legacy Reprints.