Archive of SID

فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا
سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و۵۷، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵

بررسی تطبیقی: حدیقه الحقیقه، مثنوی معنوی، رمان کوری و نمایشنامهٔ کوران

دکتر سید حبیب الله لزگی[۱]
محمد باقر انصاری[۲]

چکیده

دغدغهٔ شناخت و تلاش انسان برای دست یابی به دانایی و آگاهی از رموز آفرینش هستی، تم و نهاد مایه‌ای است که از گذشته تا حال، پیوسته در آثار بسیاری از نویسندگان جهان انعکاس یافته است. مثنوی معنوی؛ حدیقه الحقیقه؛ رمان کوری و نمایشنامه کوران از جملهٔ این آثار است که با انعکاس این مسأله، زمینه‌ساز شکل‌گیری نوعی نگاه فلسفی به زندگی شده است.

تم مشترک؛ یعنی شناخت ناقص انسان‌ها از هستی؛ شیوهٔ بیانی سمبلیک و نمادین این آثار و وجود برخی عناصر داستانی مشترک - که فرضیهٔ تاثیرپذیری ساراماگو و مترلینگ از اندیشهٔ ایرانی مولانا و سنایی را قوت

---

۱. استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌بخشد ـ انگیزهٔ نویسنده برای پژوهش و نگارش این مقاله را فراهم ساخته است.

به این منظور نویسنده با انتخاب و گزینش تمثیل فیل [در تاریکی] ـ که نمونهٔ بارز این اندیشه از سوی مولانا و سنایی است ـ تلاش می‌کند تا چگونگی رویکرد داستانی این تمثیل را در مقایسه با نمونه‌های خارجی آن؛ یعنی رمان کوری ژوزه ساراماگو و نمایشنامهٔ کوران (نابینایان) موریس مترلینگ به خواننده نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: *تمثیل فیل، آیین مهری، مثنوی مولانا، حدیقه سنایی، کوری ساراماگو، کوران مترلینگ.*

مقدمه

تمثیل فیل، بنا به گفتهٔ استاد بدیع‌الزمان فروزانفر ریشه در روایتی دارد که ابوحیان توحیدی در کتاب مقابسات خویش از افلاطن [افلاطون] نقل می‌کند؛ «... مردم به همهٔ ابعاد حقیقت نمی‌رسند، همان طوری که در همهٔ ابعادش نیز به خطا نمی‌افتند. درواقع هرکس بعدی از حقیقت را می‌یابد. درست مانند گروهی که برای اولین بار به فیلی نزدیک شده بودند و هرکدام عضوی از اعضای فیل را لمس کردند و بر مبنای یافتهٔ خویش قضاوت نمودند. نابینایی که پای فیل را لمس کرده بود چنین ارزیابی کرد که فیل حیوانی دراز و گرد، مانند تنهٔ درخت خرماست! دیگری که با پشت فیل تماس داشت گفت خلقتش همچون کوه و تپه‌ای بلند است؛ سومی که گوش فیل را لمس کرده بود، گفت؛ فرش لطیف و نازکی است که گاهی لوله می‌شود و زمانی پهن! می‌بینید که هر یک از آنان قسمتی از یافته‌های خود را به‌درستی ادا کردند. در عین حال هر یک قضاوت دیگری را تکذیب نمودند و به خطا و جهل متهم کردند؛ بنابراین می‌بینی که صدق چگونه عامل وحدت و تفاهم می‌شود و دروغ و خطا تفرقه‌انگیز می‌گردد.» (فروزانفر، ۱۳۷۶، ۲۶۷-۲۶۶)

به بیانی دیگر، این روایت همان تمثیل معروف افلاطون «در جمهوری»؛ یعنی «مُثل» است که در اینجا به‌نحوی دیگر نمایان می‌شود: در این تمثیل افلاطون ضمن تاکید بر ناتوانی حواس انسانی

www.SID.ir

Archive of SID

موجودات این جهان را سایه‌ای از جهان ماوراء طبیعت (مثال) می‌داند و حس تجربه را تنها به شناسایی این سایه‌های مثل قادر می‌بیند که از ادراک خود مثل که ثابت و یکسانند ناتوان می‌باشند.

از سوی دیگر، گذشته از نظرات استاد فروزانفر، به زعم برخی پژوهشگران اروپایی و ایرانی، مُثُل افلاطونی و اندیشهٔ برخاسته از آن، خود ریشه در آیین پرستش مهر یکی از خدایان ایران باستان، خدای روشنایی دارد. این فرضیه زمانی به قوّت خویش نزدیک خواهد شد که تأملی دیگر باره بر دیدگاه‌های مارتین ورمازرن (Martin Vermasern) یکی از بزرگ‌ترین متخصصّین کیش مهری بیافکنیم: او در بخشی از کتاب ارزشمند خود «آیین میترا» دربارهٔ زمینهٔ شکل‌گیری چنین تأثیری می‌نویسد: «... چون شاهنشاهی هخامنشی گسترش یافت؛ مویدان با طبقات روحانی سایر ملل و بخصوص کلدانیان مربوط شدند. پیوندهای سر راست‌تری میان این مغان و فرهنگ یونانی برقرار شد. در سنّت آمده است که موبدی استانس (Ostanes) نام، اندیشه‌های دینی ایرانی را در یونان رواج داده است.» (ورمازرن، ۱۳۸۰، ۲۴)

بنابراین شکی باقی نمی‌ماند که یونانیان در آن دوره، با باورها و اندیشه‌های دینی ایران بخصوص مهرپرستی آشنایی داشته‌اند و خواسته و ناخواسته عناصری از این دین باستانی را از ایرانیان به عاریت گرفته‌اند. مارتین ورمازرن در قسمتی دیگر از آیین میترا با شرح اسطورهٔ فائتون (معادل مهر ایرانی در روم) یادآور می‌شود: «مریدان افلاطون و رومیان به داستان فائتون و ناپختگی او تمثیل می‌کردند تا آینده عالم و احتراق و انهدام آن را به مردم بنمایند.» (ورمازرن، ۱۳۸۰، ۲۰۸)

یکی از مهم‌ترین قسمت‌های کتاب آیین میترا؛ توضیح دو نقش از صحنهٔ تشرّف دو نوآموز مهری، به مناسک مذهبی است (ن. ک به تصویر) که طی آن «دینمرد مهرپرستان، لباس سفیدی بر تن دارد که حاشیهٔ آن سرخ رنگ است (البته تصاویر کتاب چاپ شده در ایران، متاسفانه رنگی نیست.) در جلوی او نوچه‌ای کاملاً عریان روان است. چشمان نوآموز با نواری بسته شده و معنای آن این است که هنوز ناتوان از تشخیص اسرار دینی است. همین نوآموز به آهستگی و با تردید در حالی که کورمال می‌کند و فضا را می‌خواهد لمس کند پیش می‌رود و نمی‌داند که دینمرد راهنما، او را به کجا هدایت می‌کند.» (ورمازرن، ۱۳۸۰، ۱۶۰-۱۵۹)

www.SID.ir

Archive of SID

دو نقش از صحنهٔ تشرف به مناسک مذهبی (آیین میترا ص ۱۵۹)

با اندک تأملی در این تصویر و توضیحات دکتر مارتین ورمازرن، پی‌خواهیم برد که در حقیقت، مثل افلاطونی نیز، چیزی جز تکرار مهری این معنا نیست: ناتوانی حواس انسانی و تلاش او برای رسیدن از عرض به ذات و از سایه به کنه هستی.

این تمثیل[فیل]، خواه از اندیشهٔ فلسفی افلاطون نشأت گرفته باشد و خواه از اندیشه‌ای ایرانی و ریشه گرفته از آیین مهری؛ در آثار مختلفی که نویسندگان و ادبای ایرانی به آن پرداخته‌اند انعکاس یافته است که احیاء العلوم (ج۴، ص۶) و کیمیای سعادت امام محمد غزالی، عجایب‌نامه؛ حدیقه الحقیقهٔ سنایی و مثنوی معنوی مولانا جلال الدین محمد از آن جمله‌اند.

در این میان حدیقه و مثنوی دو اثر ارزشمند دنیای عرفان و فرهنگ اسلامی ـ ایرانی؛ به سبب درونمایهٔ تعلیمی خویش از اهمیتی دیگر باره برخوردارند.

الف: حدیقه الحقیقه و مثنوی معنوی

این دو اثر منظوم به دلیل تکیه بر جهارچوب شعر فارسی، طبیعتاً محدود به رعایت ساختارهای ادبی می‌شوند که شاید در رمان و نمایشنامه به آن ساختار دسترسی نداشته باشیم.

اما در این میان، برخی عناصر مشترک همچون؛ توصیف، فضاسازی و گفتگو به دلیل ماهیت داستانی این تمثیل‌ها در شعر مولانا و سنایی نیز تکرار می‌شوند.

سنایی در حدیقه با ایجاد زمینهٔ داستانی به توصیف عمل نمایشی و وقایع داستان می‌پردازد:

www.SID.ir

Archive of SID

بـود شهری بزرگ در حدغور — و اندر آن شهر مردمان همه کور
پادشاهی در آن مکان بگذشت — لشگر آورد و خیمه زد بر دشت
داشت پیلی بـزرگ بـا هیبت — از پی جـاه و حشمت و صولت
مـردمـان را زبهـر دیدن پیل — آرزو خـاست ز آنچنان تهویل
چند کور از میان آن کـوران — بـر پیل آمـدنـد از آن عـوران
تـا بـدانند شکل و هیأت پیل — هـر یکی تـازیان در آن تعجیل
آمـدند و به دست می‌سـودند — ز آنکه از چشم، بی بصـر بودند
هر یکی را به لمس بر عضوی — اطلاع اوفـتـاد بـر جـزوی
هر یکی صورت 'محالی بست — دل و جـان در پی خیالی بست
چون بـر اهل شهر بـاز شدند — بـرشـان دیگـران فراز شدند
آرزو کـرد هـر یکـی زیشان — آنچنـان گمـرهان و بدکیشان
صورت و شکل پیل پـرسیدند — و آنچه گفتند جملـه بشنیدند...

(سنایی، ۱۳۷۷، ۷۱-۷۰)

در حقیقت سنایی بر این نکته واقف است که جنبهٔ داستانی اندیشهٔ او منظوم است؛ بنابراین قید وزن و قافیه، او را از آزادی که یک نوشتهٔ منثور به همراه دارد محروم می‌سازد. به همین دلیل شخصیت‌های داستانی او فاقد پویایی لازم به معنای امروزی آن است: اتفاقی که در پرداخت همین تمثیل (البته کمترازحدیقه) از سوی مولانا رخ می‌دهد:

پیل انـدر خـانهٔ تـاریک بـود — عـرضـه را آورده بـودنـدش هنـود
از بـرای دیـدنش مـردم بسی — اندر آن ظلـمت همی شد هـر کسی
دیـدنش با چشم چون ممکن نبود — انـدر آن تـاریکیش کف می‌بسـود
آن یـکی را کف به خرطوم اوفتاد — گفت همچون نـاو دانست این نهـاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید — آن بـرو چـون بادبیزن شد پـدیـد
آن یکی را کف چو برپایش بسود — گفت شکل پیل دیـدم چـون عمود

www.SID.ir

Archive of SID

آن یکی بـر پشت او بنهـاد دست گفت خود این پیل چون تختی بدست

(مولوی، ۱۳۷۵، ۷۵-۷۲)

بهره‌مندی مولانا از تمثیل بیشتر به جهت محسوس نمودن نهادمایه و اندیشهٔ ذهنی است تا داستان‌پردازی و توجه به ساختمایه‌های زیبا شناسانهٔ داستانی؛ به همین دلیل مدت روایت، و شتاب روایی این داستان در مثنوی بیشتر از حدیقهٔ سنایی است؛درحقیقت این تفاوت های فکری وهدف محور است که به سهم خود سبب شکل گیری این اختلاف ها می شود؛چرا که برای نمونه مولانا در این رویکرد، با توجه به مخاطب عام از این بیم دارد که خواننده یا شنونده آثار او، بیشتر از آنکه به نهادمایهٔ ذهنی او دست یابند مجذوب خود داستان شوند.

این موضوع با بررسی ابیات بعدی تمثیل، نمود بهتری می‌یابد: در مثنوی و بعد از پایان داستان؛ یعنی از بیت ۱۲۶۵، دقیقاً نودوپنج بیت به تفسیر و واکاوی اندیشهٔ نهفته در آن اختصاص می‌یابد، در حالی که سنایی همین داستان را تنها با چهار بیت تفسیر به پایان می‌رساند.

به بیانی دیگر، مولانا به این نگرش رسیده است که اثر او اثری تعلیمی است، بنابراین بیش‌از آنکه او مجالی برای داستان سرایی داشته باشد، باید به اس و اساس کلام خود برسد.

مولانا بر این امر واقف است که احتمال کور بودن تمام مردم یک شهر پدیده‌ای نادر و دور از ذهن است؛ لذا در لایهٔ ظاهری داستان دست به شالوده شکنی می‌زند؛ به این معنی که به سبب باور پذیرتر کردن داستان، شالودهٔ داستانی،که می‌گوید: «تمام مردم شهری کور بودند» تبدیل به اتاق تاریکی می‌شود که عده‌ای هندی برای دیدن (شناخت) موجودی که در آن محبوس است، به آن وارد می‌شوند.

در حقیقت، یکی از هدف‌های شالوده شکنان و عمل شالوده‌شکنی، رها ساختن تفکر انسان از توهماتی است که واقعیت پنداشته می‌شوند و محور تصمیم‌گیری‌های آتی فرد در جهان قرار می‌گیرند؛ بنابراین در این داستان مولانا با گسستن شالوده و ساختار آن، نقص حس آدمی را در شناخت هستی، از زاویه‌ای نزدیکتر نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

از سوی دیگر ساختار تأویلی این دو اثر بخصوص مثنوی معنوی سبب شده است تا آفرینشگر اثر با پی‌آورد ابیات متعدد خواننده را به تفکر و تأمل وا دارد و او را برای پذیرش اندیشه‌ای که در صدد تبیین و برجسته‌سازی است ترغیب نماید.

ب: رمان کوری

رمان کوری، اثر ژوزه ساراماگو، نویسندهٔ پرتغالی و برندهٔ نوبل ادبیات ۱۹۹۸م، نیز از جمله آثاری است که نگرهٔ شناخت و معنا و پیام نمادین مولوی و سنایی، به گونه‌ای دیگر در آن انعکاس می‌یابد؛ بنابراین بررسی این رمان و پیرو آن نمایشنامهٔ کوران می‌تواند پژوهشگر را به نتیجه‌گیری بهتر رهنمون سازد.

رمان «کوری» در لایه اوّل و ظاهری خود داستان شهری است که مردم آن بر اثر نوعی بیماری ناشناخته، یکی بعد از دیگری کور می‌شوند. کوران را در محلی که قبلاً تیمارستان بوده است نگهداری می‌کنند؛ تا اینکه تیمارستان ظرفیت پذیرش افراد جدید را از دست می‌دهد. بقیهٔ کورها در سطح شهر پراکنده می‌شوند. تیمارستان آتش می‌گیرد و کوران با راهنمایی‌های همسر دکتر چشم پزشک ـ که تنها بینای گروه است ـ به بیرون انتقال می‌یابند. گروه انسانهای نابینا که بعد از خروج از تیمارستان در جامعه رها شده‌اند، دوباره توسط همسر دکتر سازمان می‌یابند در حالی که غیر از دکتر، بقیهٔ اعضای گروه از بینا بودن او خبر ندارند. کورها تصمیم می‌گیرند دوباره به خانه‌هایشان برگردند، آنها کورمال کورمال و با لمس اشیاء و به کمک تصورات ذهنی باقی‌مانده از دوران بینایی به دنبال منزلگاه گذشتهٔ خویش حرکت می‌کنند. در تمام این لحظات زن دکتر دریافتن غذا و سر پناه به اعضای گروه کمک می‌کند؛ تا اینکه با استقرار کوران در خانهٔ یکی از اعضای گروه، سرانجام بیماری ناشناخته پایان می‌پذیرد و مردم شهر بینایی از دست رفتهٔ خویش را دوباره به دست می‌آوردند.»

در ابتدا لازم به یادآوری است که ساراماگو همانند مولانا و سنایی تمثیل ساز و استعاره پرداز است؛ بنابراین او در کنار روایت رویین داستان خویش، گاهگاهی با آوردن جملات و عباراتی، به خواننده می‌فهماند که نباید تنها به جنبهٔ زیبایی‌شناسانه و ظاهری داستان توجه کند:

www.SID.ir

Archive of SID

«دختری که عینک تیره داشت گفت: ترس آدم را کور می‌کند، حرف راست‌تر از این نشنیده‌ام. ما همان لحظه‌ای که کور شدیم،کور بودیم. ترس ما را کور کرده و همین ترس ما را کور نگه می‌دارد.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۱۵۴)

«برای روشنایی هم بخت یارشان بود که دو تا شمع توی گنجه‌های آشپزخانه پیدا کردند که برای مواقع خاموشی گذاشته بودند، زن دکتر به خاطر خودش روشن کرد، بقیّه که نیازی نداشتند آنها درون خودشان نور داشتند، آنقدر که کورشان کرده بود.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۲۹۰)

قالب بیانی ساراماگو رمان است. امّا ساختار تأویل‌پذیر این اثر،پیوسته او را بر آن می‌دارد تا علاوه بر رعایت عناصر و جنبه‌های داستانی متعارف، به لایه‌های معنایی درونی آن نیز توجه کند. ساراماگو برای رساندن خواننده به این سطح از معناء دست به ابتکار جالبی می‌زند. او برای نگارش داستانش از حداقل علائم نشانه‌گذاری استفاده می‌کند.

برای کسانی که با علائم سجاوندی آشنا هستند، واضح است که یکی از دلایل قراردادن این نشانه‌ها، هموار ساختن نوشته برای خواندن سریع و بدون بازگشت است. بنابراین در نگاه اول به رمان کوری، به نظر می‌رسد که ساراماگو، قصد هنجارشکنی در نوشتار را دارد؛ امّا این هنجارشکنی او آگاهانه و همانطور که گفته شد به قصد بوده است. نهادمایهٔ داستانی و رسیدن خواننده به اندیشه و تم اصلی کلام نیز یکی از اصول چهارچوب نوشتاری اوست؛ لذا باید خواننده را از ظاهر متن به عمق محتوایی داستان منتقل کند.

در حقیقت ساراماگو با این عمل، (به حداقل رساندن استفاده از علائم ویرایشی) خواننده را مجبور می‌کند تا جملات متن را برای رسیدن به قرائت مطلوب چندین‌بار همچون نوار ویدئویی یک فیلم، عقب و جلو کند تا به آن معنا و مفهوم مورد نظر نویسنده دست یابد. به بیانی دیگر خواننده با هر بار قرائت عمیق‌تر می‌شود و نکته‌ای تازه‌تر می‌یابد. مطلبی که در شعر فارسی بخصوص شعر عرفانی نیز به گونه‌ای دیگر اتفاق می‌افتد:

با پذیرش علائم ویرایشی و بهره مندی نویسندگان ایرانی از این جریان وارداتی غرب، اساتید ادب تأکید کردند که استفاده از این علائم در شعر، به سبب رویکرد متفاوت در قرائت و ساختار تفسیرپذیر آن امری نادرست است؛ چرا که شاعر با استفاده از این نشانه‌ها، در حقیقت ذهن جوال

www.SID.ir

Archive of SID

و سیال خواننده را تنها به یک نوع قرائت محدود می‌سازد، امری که ساراماگو از رخ‌دادن آن بیمناک است. ساراماگو برای بیان کلیت اندیشهٔ خود حتی از تمهید اسم برای بسط شخصیت‌های داستانش پرهیز می‌کند به نحوی که شخصیت‌های داستان او همه جا اسم عام دارند: دکتر؛ زن دکتر؛ دختری که عینک تیره داشت؛ پیرزن همسایه؛ پیرمردی که چشم بند داشت و ... اتفاقی که البته به شکل شگفت انگیز، در حدیقه، مثنوی معنوی و نمایشنامهٔ کوران هم تکرار می‌شود. سنایی و مولانا برای مشخص کردن گویندگان داستان خود، از واژگان «آن یکی» و «هریکی» استفاده می‌کنند و مترلینگ به ترکیباتی چون: کورمادرزاد اولی؛ دختر کور جوان؛ کشیش؛ پیرمردکور؛ زن کور دیوانه و ... دست می‌یازد. در حقیقت خالقان این آثار به این امر آگاهند که با اطلاق اسم خاص به شخصیت‌های داستانی به تعریف آنها می‌پردازند؛ و چیزی که تعریف شود ناگزیر به همان تعریف محدود می‌گردد. بنابراین طبق این نگرهٔ داستانی، نویسنده به دنبال آزادسازی ذهن خواننده از هر آن چیزی است که سبب محدود شدن ذهن می‌گردد.

التفات، یعنی بازنگریستن و توجه از مطلبی به مطلب دیگر و یا از مخاطب به غایب و از غایب به مخاطب، مسألهٔ دیگری است که در این چهار اثر؛ به‌خصوص رمان کوری و مثنوی معنوی نمود ویژه‌ای یافته است.

در رمان کوری، این امر به صورت بازی با افعال و پشت سرهم عوض کردن جمله‌ها تجلی می‌یابد؛ حتی گاهی به حدّی گسترش می‌یابد که «خواننده همواره بین اول شخص وسوم شخص سرگردان است.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۴) مسأله‌ای که در سیر روایتی داستان ساراماگو، آنجایی که با نمادهای اسطوره‌ای و تلمیحات کتاب مقدس در هم می‌آمیزد تا حدی سبب به وجود آمدن پاراگراف‌های طولانی و تا اندازه‌ای غیر عادی می‌شود.

اما این صنعت ادبی (التفات) در آثار فارسی که بیشتر تحت تأثیر کلام الهی (قرآن) به وجود آمده، رویکردی است که نویسندگان ایرانی بخصوص مولانا، بیشتر از آن به عنوان عامل فاصله گذاری استفاده می‌کنند. به این معنی که نویسنده، خواننده را یک لحظه از سطح روایی و معمول داستان جدا می‌کند و او را از منظری دیگر، با آن مواجه می‌سازد.

www.SID.ir

Archive of SID

داستان در داستان آوردن مولانا در مثنوی معنوی که بازهم به تأثیر از قرآن شکل گرفته است از همین جریان نشأت می‌گیرد. مولانا در اوج عمل نمایشی داستان، جایی که خواننده خود را با ماجرای داستان همراه کرده است، به داستانی دیگر گریز می‌زند و او را حتی برای زمانی طولانی از روایت اصلی جدا می‌سازد؛درحقیقت مولانا در سیل عاطفی واحساسات خود غرق است وتوجه چندانی به سیر داستان ندارد؛بنابراین ناگهان داستان را رها می کند و به مقولهٔ دیگر روی می آورد.

مولانا در داستان «فیل در تاریکی» برای تبیین نظر خویش و تلاش مردم برای شناخت می‌گوید: گفته‌های آنها (مردمی که برای دیدن فیل به اتاق تاریک رفته بودند) به دلیل دریافت‌های مختلفشان از فیل تغییر کرد؛ بنابراین یکی آن را دال و دیگری الف لقب داد در حالی که اگر هر کدام از آنها شمعی (شناخت وروشنایی) در دست داشتند، این اختلاف نظر نیز حل می‌گشت.

ساراماگو نیز با قراردادن این نهادمایه در چارچوب روایت داستانی خویش و در موقعیتی که نقطهٔ عطف داستان او به شمار می‌آید، ضمن شدت بخشیدن به بحران داستان، با بیانی تمثیلی به تبیین این دیدگاه می‌پردازد.

« ... برای اولین بار آرزو کرد کاش او هم کور می‌شد تا از پوستهٔ مشهود اشیاء بگذرد و وارد درون آنها شود تا کوری علاج ناپذیر و بهت‌انگیز آنها را درک کند.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۷۴)

« خدای من بینایی چه نعمتی است، دیدن حتی اگر به سایه‌ای محو هم اکتفا کنیم، نعمت بزرگی است.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۷۸)

« ... به هر حال بین کوری که خوابیده و کوری که بی‌هدف چشم بازکرده تفاوتی هست.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۱۱۵)

« زن دکتر گفت: "راست می‌گویی مشکل ما کوری مان است اگر کور نبودیم که وضع به هم نمی‌ریخت؛ همهٔ دنیا درست اینجاست".» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۱۱۹)

« ... ماازشما چیزی نمی‌خواهیم، یک جفت چشم، دستی که بتواند ما را هدایت کند.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۱۵۷)

« ... چشم تنها عضو بدن است که می‌شود روح را توی آن دید.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۱۵۸)

www.SID.ir

Archive of SID

« ... پله‌هایی که عمری بالا و پایین رفته‌ام و با چشم بسته می‌دویدم، کلیشه‌هایی از این دست، انگار بالایه‌های هزار توی معانی کاری ندارد؛ مثلاً در همین مورد فرق بین بستن چشم و کوری را نمی‌داند.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۲۸۲)

ژوزه ساراماگو در توصیف نابینایی مردم شهر، آن را به کوری سفید تعبیر می‌کند، کوری که همچون راهی از شیر، سفید است. بنابراین واضح است که مقصود او از بیان این موضوع، کوری‌ای تمثیلی و نمادین است؛ چه اینکه کوری‌ای که به صورت طبیعی و معمول در ذهن‌ها وجود دارد، کوری‌ای است که فرد نابینا، محیط را سیاه و تاریک می‌بیند، در حالی که در رمان ساراماگو، مردم شهر نابینایی‌شان از نوع سفید است نه سیاه؛ یعنی در حقیقت، کوری، کوری چشم سر، نیست؛ عدم ناتوانی در شناخت درست و به بیان صحیح‌تر کوردلی است.

در رمان چنین آمده است که بعد از کور شدن تدریجی تعدادی از مردم شهر، آنها را به تیمارستان منتقل می‌کنند تا اینکه سرانجام تیمارستان از حدّ ظرفیت خارج می‌شود. همچنانکه مشخص است تیمارستان محل نگهداری انسانهایی است که قدرت شناخت، و تمیز خوب از بد را از دست داده‌اند؛ و انتخاب محلی به نام تیمارستان از سوی ساراماگوی استعاره پرداز، نشان‌دهندهٔ تأکید او بر کوری باطنی مردم شهر است. مردمی که قدرت تمیز و شناختشان تضعیف شده است؛ وگرنه طبق منطق داستانی و انسانی، چه لزومی به نگهداری کورها در تیمارستان از سوی مقامات دولتی ـ که مهم‌ترین مرجع تصمیم گیری یک کشور به شمار می‌آیند ـ می‌تواند وجود داشته باشد.

ساراماگو در بخشی از رمان و از قول دکتر می‌نویسد: «آنجا بهانه داشتیم که یکی دیگر تحقیرمان می‌کند؛ اما اینجا همه‌مان برابریم،به خوب و بد هم کاری نداریم؛ خواهش می‌کنم خوب و بد را از من نپرسید. ما همه‌مان می‌دانستیم و خوب و بد را می‌شناختیم، آن هم وقتی که کوری استثنا بود، حال درست و غلط، فقط درک روابط ما با دیگران است نه چیزی که با خودمان داریم.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۳۲۰)

آتش گرفتن تیمارستان و رهایی کوران از منجلاب و فضای یأس‌آور آن، از دیگر نمادهای این داستان تأویل پذیر است. این آتش سرکش که تیمارستان را به تلّی از خاکستر تبدیل می‌کند و کوران را به ناچار به جامعه سرازیر می‌کند، در واقع شعله‌هایی است که انسان را وادار می‌سازد تا

www.SID.ir

Archive of SID

در شرایط بحرانی به تفکر و تأمل در خود و محیط بپردازد. در حقیقت این، چراغ مولانا است که زمینه‌ساز شناخت انسان و امکانات او را فراهم می‌آورد.

ساراماگو با تمهید این عنصر (آتش) نابینایان داستان خود را وا می‌دارد تا در پی یافتن خانه‌های گذشتهٔ خویش برآیند؛ اما او می‌داند که این بار نگاه این شخصیت‌ها به جامعه و محیط، با چشم سر نیست، با دل است، دیدی که سرانجام منجربه بینایی و شناخت انسانی می‌شود:

« ... حتی موقعی می‌گفتند: چیزی به اسم کوری نداریم، فقط کور داریم. در حالی که تجربه به ما آموخت که آدم کور نداریم، کوری داریم.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۳۷۶)

« ... پس شکی در کارنبود فقط زمان می‌برد تا بقیّه هم چشم باز کنند. » (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۳۷۷)

«می‌خواهی بگویم بدانی چه فکری می‌کنم. بگو. فکر نمی‌کنم که کور شدیم، ما کور هستیم، کوری که نمی‌بیند، کورهایی که می‌توانند ببینند اما نمی‌بینند.» (ساراماگو، ۱۳۷۸، ۳۷۹)

ج: نمایشنامهٔ کوران

این نهادمایه؛ یعنی تلاش انسان برای رسیدن به شناخت، و نشان دادن عجز او برای نیل به این مقصود در نمایشنامهٔ «کوران» اثر موریس مترلینگ، نویسندهٔ نمادگرای بلژیکی نیز به گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود.

بررسی این اثر به دلیل تأثیرپذیری بی‌شمار نویسندگان پس از او، بویژه، ساموئل بکت و نویسندگان نوگرا و طرفداران تئاتر پوچی (Absurd) اهمیتی دو چندان دارد.

در این نمایشنامه گروهی از نابینایان که همچون گذشته به همراه کشیشی پیر به جنگل آمده‌اند؛ منتظر بازگشت کشیش هستند تا برای آنها آب بیاورد. زمانی می‌گذرد؛ اما از پیرمرد خبری نمی‌شود. اضطراب و دلواپسی بر نابینایان چیره می‌شود و آنها را به حرکت و جنبش وا می‌دارد. کوران سعی می‌کنند با لمس محیط به شناسایی موقعیت خود دست بزنند؛ تا اینکه معلوم می‌شود کشیش جایی نرفته و چند قدم آن طرف‌تر و پیش پای آنها مرده است. آنها برای کمک

www.SID.ir

Archive of SID

فریاد می‌زنند و حتی به کوچکترین صداها امیدوار می‌شوند ولی کسی در آن حوالی حضور ندارد تا فریاد کمک خواهی آنها را بشنود.

نمایشنامهٔ «کوران» همچنان که مشخص است داستانی عادی؛ اما در عین حال پر معنی و پر محتوا است که با ایجاد فضایی بحرانی و قرار دادن گروهی نابینا در موقعیت فاجعه، چگونگی تکاپوی انسانها برای دست یافتن به شناخت را نشان می‌دهد. نابینایانی که سالها متکی به حس و ادراک شخصی دیگر (کشیش) بوده‌اند و دنیا را از دریچهٔ چشم و حس او دیده‌اند؛ اینک با مرگ او، درمانده و مستأصل در جنگلی ساکت و تاریک (دنیا) رها شده‌اند.

از دست دادن یک حس، سبب فعال شدن و بکارگیری حواس دیگر می‌شود. بنابراین کوران نمایشنامهٔ مترلینگ، طفیلی‌وار به هر چیز دست می‌برند تا مفرّی برای گریز خویش بیابند. در حقیقت نویسنده با گرفتن این امکان از شخصیت‌های داستان، آنها را مجبور می‌سازد تا به تأملی شگرف در درون بپردازند.

از سوی دیگر، فضا، لباس و نور در نمایشنامه به گونه‌ای تعبیه شده است که در اولین نگاه، ظلمت و تاریکی زندگی کوران به مخاطب منتقل شود. از این رو مترلینگ در توضیح لباس و نوپردازی این داستان، می‌نویسد: « ... در وسط کشیش پیری، بطوریکه پالتوی سیاه گشادی را به خود پیچیده در تاریکی شب نشسته .... زنها هم مثل مردها لباس سیاه و گشاد و یک شکل پوشیده‌اند ... با اینکه ماه گاه و بی‌گاه از لابه‌لای شاخ و برگ درختان سعی می‌کند پرتواش را به این محل بتابد ولی موفق نمی‌شود که بر تاریکی بی‌حَد غلبه کند. » (مترلینگ، ۱۳۵۷، ۹۰-۸۹)

امّا، از میان شخصیت‌های بی‌شمار داستان، پیرزن کور شخصیتی است که بیش از بقیهٔ کوران نمود دارد. او در حقیقت نمایندهٔ کشیش در میان کوران است که پیام‌های او را به گروه یادآوری می‌کند؛ بنابراین پیگیری گفتگوهای او در داستان، سیر اصلی فهم روایی و نمادین داستان را به دست می‌دهد. در قسمتی از نمایشنامه، پیرزن کور خطاب به کوران می‌گوید: «کشیش به ما گفته، باید ساکت بنشینیم و منتظر او شویم. / بله، یک لحظه ساکت باشید تا صدای دریا را بشنوید. » (مترلینگ، ۱۳۵۷، ۹۳)

www.SID.ir

Archive of SID

دریا نماد شرقی و عرفانی حقیقت است و رسیدن به آن، بیانگر نیل به معرفت نفسانی. پیرمرد کشیش، کوران را از چهارچوب محدود اتاقهای کلیسا، بیرون آورده و آنها را به جنگلی سرد و تاریک راهنمایی کرده است. جایی که آنها بتوانند صدای دریا را بشنوند. دریایی که پیش از این چندان هم دور نبوده است؛ ولی آنها به دلیل گرفتار روزمرگی شدن و اتکای بیش از حد به کشیش از درک و شنیدن آن عاجز شده‌اند.

پیرزن کور در بخشی از این گفتگو، می‌گوید: « ... ضمناً نظر [کشیش] این بود که جزیرهٔ کوچکی که در آن زندگی می‌کنیم، کمی بشناسیم. او خودش هم، آن طور که تعریف می‌کرد همه جای این جزیره را نگشته است. می‌گفت اینجا کوهی هست که تا بحال کسی از آن بالانرفته؛ دره‌هایی وجود دارد که چون خطرناکند کسی میل ندارد از آنها بگذرد و این جزیره غارهایی دارد که هیچکس تا بحال وارد آن نشده است. نظرش این بود که ماها نباید روز را زیر طاق اتاق خواب بگذرانیم ... می‌گفت من شماها را به کنار دریا می‌برم.» (مترلینگ، ۱۳۵۷، ۹۷)

کوه‌های بلند و خطرناک، دره‌های ژرف و عمیق و غارهای تاریک، همه از نمادهای شناخته شده و آشنای وادی معرفت و ادبیات عرفانی ایران است؛ و البته تکرار آنها از سوی موریس مترلینگ در این داستان می‌تواند مصداق سیر حرکتی کوران، برای رسیدن به شناخت واقعی باشد؛ امری که خود کشیش در رسیدن به آنها ناتوان بوده است.

مترلینگ در کشاکش صحنه‌های نمایشنامه، تأکید می‌کند که دلیل شناخت ناقص این نابینایان، تکیهٔ بیش از حد آنها به حس از دست‌رفته؛ یعنی بینایی است؛ حسی که با از دست رفتن آن، امید شناخت نیز خواه ناخواه تضعیف شده است؛ در حالی که باید به درکی فراتر از حواس پنجگانه دست یابند:

« ... همیشه با همدیگر هستیم، و با وجود این همدیگر را نمی‌شناسیم! ... حتی اگر با دست یکدیگر را لمس کنیم بازهم نمی‌توانیم بشناسیم. چون چشم است که خیلی بیشتر از دست ملتفت می‌شود.» (مترلینگ، ۱۳۵۷، ۱۰۶)

مترلینگ داستان را با طرح باز به پایان می‌رساند؛ به این معنی که پس از ایجاد زمینهٔ داستانی و رساندن عمل نمایشی به نقطهٔ اوج خود، شخصیت‌های داستانی را در جنگ بین درون و برون تنها

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گذارد و نتیجه‌گیری را به دریافتگر (مخاطب) وا می‌گذارد؛ امری که با توجه به ساختار نمادین اثر، معنایی شگرف را می‌تواند به همراه داشته باشد.

نتیجه

بی‌خبری از فلسفه؛ یعنی نوع نگرش و جهان بینی نویسنده در خلق اثر، چونان دیواری میان خواننده و مفاهیم اثر فاصله می‌اندازد و آگاهی از آن، موجب فروریختن این دیوار می‌گردد. دیواری بسان حجاب میان عاشق و معشوق! و تا دیوار جهل فرو نریزد کار شناخت و معرفت سامان نمی‌گیرد.

حدیقه الحقیقهٔ حکیم سنایی غزنوی؛ مثنوی معنوی مولانا (البته با تأکید بر تمثیل فیل)؛ رمان کوری ژوزه ساراماگو و نمایشنامهٔ موریس مترلینگ همگی از یک مضمون و یک نهادمایهٔ فلسفی و داستانی پیروی می‌کنند: شناخت انسان از هستی، مادامی که تنها به مدد حواس پنجگانه صورت پذیرد ناقص خواهد بود؛ این شناخت زمانی کامل خواهد شد که انسان از ورای حواس پنجگانه خود، به جهان بنگرد.

در این میان برخی، ریشهٔ این نوع نگرش را به فلسفهٔ افلاطونی می‌رسانند و برخی با تأکید بر مستندات تاریخی و باستان‌شناسی، آن را منشعب از آیین مهری و پرستش میترا در ایران باستان می‌دانند.

از سوی دیگر، وجود عناصری چون: تمثیل‌سازی؛ استعاره پردازی؛ التفات؛ شخصیت پردازی کلی در داستان و تمهید اسامی عام برای شخصیت‌ها؛ نمادگرایی؛ فاصله‌گذاری؛ استفاده از عناصر عرفان شرقی و ایرانی در آثار خارجی بررسی شده و زمینه‌سازی و فضاسازی برای پرورش ذهن و فکری تأویل‌گر در خواننده؛ از جمله موارد مشترکی است که به آسانی از کنار آنها نمی‌توان گذشت.به بیان دیگر؛ اگر مسألهٔ توارد را در مورد آثار خارجی بررسی شده (کوری و کوران) منتفی بدانیم؛ با توجه به ترجمهٔ آثار مولانا و برخی عرفای ایرانی به زبانهای غربی و آشنایی دیرباز کشورهای اروپایی با فرهنگ و ادیان ایران زمین، بویژه آیین مهرپرستی، تأثیرپذیری ژوزه

www.SID.ir

Archive of SID

ساراماگو در رمان کوری و موریس مترلینگ در نمایشنامهٔ کوران از این آثار به حقیقت نزدیک می شود. امری که حکایت از زایایی و پویایی هر روزهٔ ادبیات فارسی دارد.

منابع و مآخذ

اقبال، افضل، (۱۳۶۳)، *تأثیرمولانا برفرهنگ اسلامی*، ترجمه محمد رفیعی مهر آبادی، تهران، عطایی.

بروین، یوهانس، (۱۳۷۸)، *حکیم اقلیم عشق: تأثیر متقابل دین وادبیات در زندگی وآثار حکیم سنایی*، ترجمه مهیار علوی مقدم ومحمد جواد مهدوی، مشهد، آستان قدس.

پیام مولانا: *مجموعه مقالات درباب مثنوی معنوی*، (۱۳۸۰)، به کوشش محمد برهانی، تهران، جزیل.

حکیمی، محمود، (۱۳۷۹)، *در مدرسه مولانا: سیری در مثنوی معنوی*، تهران، قلم.

درگاهی، محمود، (۱۳۷۳)، *طلایه دار طریقت: نقد و شرح شعر واندیشه سنایی*، تهران، ستارگان.

زرقانی، مهدی، (۱۳۷۹)، *افقهای شعر واندیشه سنایی غزنوی*، تهران، روزگار.

زرلکی، شهلا، (۱۳۸۱)، *انسان گرای تمام عیار: بررسی ونقد آثار ژوزه ساراماگو*، تهران، فرهنگ زاوش.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۱)، *پله پله تا ملاقات خدا: درباره زندگی*، اندیشه وسلوک مولاناجلال الدین محمدرومی، تهران، علمی.

ژوزف، ادوارد، (۱۳۷۳)، *پیل وانگور:بحثی درباره دو داستان از مثنوی شریف*، [بی جا،بی نا]، (لوس آنجلس: زاکس).

ساراماگو، ژوزه، (۱۳۷۸)، *کوری*، ترجمه اسدالله امرایی، تهران، مروارید.

سرامی، قدمعلی، (۱۳۷۹)، *از خاک تاافلاک*، تهران، ترفند.

سروش، عبدالکریم، (۱۳۶۷)، *تمثیل در شعر مولانا وگفتگویی پیرامون هنر*، تهران، برگ.

سنایی غزنوی، (۱۳۷۷)، *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح سید محمد تقی مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۲)، *تازیانه‌های سلوک: نقد وتحلیل چند قصیده ازحکیم سنایی*، تهران، آگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۳)، در *اقلیم روشنایی: تفسیر چند غزل از حکیم سنایی*، تهران، آگاه.

شیمل، آنه ماری، (۱۳۷۵)، *شکوه شمس: سیری در آثار وافکار مولانا جلال الدین رومی*، تهران، علمی وفرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۷۶)، *احادیث و قصص مثنوی*، تهران، امیرکبیر.

مترلینگ، موریس، (۱۳۵۷)، *کوران*، ترجمه پرویز تأییدی، تهران، بابک.

مترلینگ، موریس، (۱۳۸۰)، *مرگ وزندگی*، ترجمه فرامرز برزگر، تهران، مرشد.

منصورمؤید، علیرضا، (۱۳۶۵)، *ارسال المثل در مثنوی مولانا جلال الدین محمد بلخی*؛ تهران، سروش.

مولوی، محمد، (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران، توس.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۸)، *نمادگرایی(سمبولیسم)درادبیات نمایشی: به همراه ترجمه دو نمایشنامه از موریس مترلینگ و ویلیام باتلرییتز*، ۲ج، تهران، برگ.

ورمارزن، مارتین، (۱۳۸۰)، *آیین میترا*، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران، چشمه.

هاشمی، جمال، (۱۳۷۹)، *پیغام سروش مکتب مولانا وروانشناسی نوین*، تهران، انتشار.

www.SID.ir