Archive of SID

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی‌ام، پاییز ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

شیوه و شگرد بیان «دکتر علی شریعتی» از عاشورا در نثر شاعرانه

سید رضا شاکری*

چکیده

این مقاله به تبیین وجوه هرمنوتیک «مقدمه» منثور شاعرانه بر سخنرانی «حسین وارث آدم» در مجموعه آثار شماره ۱۹ علی شریعتی می‌پردازد. در اینجا، «مقدمه» یک اثر ادبی مستقل و نزدیک به یک متن نمایشی فرض شده که بر اساس پیرنگ و مؤلفه‌های آن، حامل آثار کارکردی در خواننده و عامل برانگیختن او به کنش اجتماعی است. از سوی دیگر وجه هرمنوتیک آن دلالت بر دغدغه‌های وجودی نویسنده در باب انسان و سرنوشت و درک نقش تاریخی نویسنده، فارغ از جنبهٔ اثربخشی دارد. عاشورا، محور مرکزی در «مقدمه» است که در مقام یک نمایش تراژیک حامل هر دو جنبهٔ اثربخشی و تأویلی است. نوشتار با تبیین مدعای خود بر اساس یک چارچوب نظری تلفیقی به این نتیجه دست می‌یابد که «مقدمه» از لحاظ روش و محتوا هم در ذیل کویریات و هم در شمار اسلامیات و اجتماعیات قرار می‌گیرد و از این منظر واجد کارکردهای یک متن ادبی است.

واژه‌های کلیدی: حسین وارث آدم، شریعتی، عاشورا، تراژدی، هرمنوتیک و گادامر.

* استادیار گروه علوم سیاسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی
sr.shakeri@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

روشنفکران دینی ایران در تحولات اجتماعی و سیاسی سال‌های دهۀ ۱۳۵۰ خورشیدی نقش بسزایی داشته‌اند. طالقانی، بهشتی، شریعتی، مطهری، یدالله سحابی، پیمان و بازرگان از این جمله‌اند. در این میان «دکتر شریعتی» با آثار مکتوب و سخنرانی‌ها و نثر شاعرانه خود و فعالیت‌های اجتماعی پیشتاز بود. در این راه به زندان افتاد و با مشکلات متعددی مواجه شد. او به تصریح خودش از جهت غایت دو دسته آثار دارد: یکی آنها که برای دیگران نوشته و دوم آن دسته که برای خودش قلمی کرده است. از سوی دیگر، با عنایت به دسته‌بندی محتوایی آثار او به اسلامیات، اجتماعیات و کویریات، دو دستۀ نخست یعنی اسلامیات و اجتماعیات برای دیگران و دستۀ دوم به نوعی حدیث نفس او است.

عناوین و محتوای آثار دستۀ نخست نشان می‌دهد که هدف آنها عمدتاً تأثیرگذاری بر مخاطب جهت برانگیختن مشارکت اجتماعی در جامعه است. سبک، ساختار و زبان این دسته آثار، دلالت‌های آموزشی، کارکردی و اعتقادی قوی دارد. دستۀ دوم رازآلود، نمادین، دارای درجۀ بالای ابهام، داستان‌وار و شعرگونه هستند و ظاهراً پراکنده و بدون برنامه می‌نمایند. این دسته عمدتاً حامل بیان دردهای وجودی و دغدغه‌های شخصی و انسانی است که عام و جهان‌شمولند و به جامعۀ ایران منحصر نمی‌شوند.

از دستۀ اول آثار، می‌توان در گسترش مباحث انتقادی، اندیشۀ سیاسی، عاملیت و مشارکت اجتماعی بهره برد. دستۀ دوم آثار می‌تواند در گسترش مباحث هستی‌شناسی، هویت، خود و مسئولیت انسانی نقش داشته باشد. این مقاله در پی آن است تا نشان دهد چگونه «مقدمه» به مثابۀ یک اثر ادبی مستقل و موردی خاص در میان آثار شریعتی، واجد هر دو بعد کارکردی (یعنی اثرگذاری بر مخاطب در جهت عمل اجتماعی) و بعد وجودی (بیان دردها و دغدغه‌های عام و جهان‌شمول انسانی شخص نویسنده و دیدگاه‌های هستی‌شناختی و فلسفی او) است. برای نیل به این هدف و پرداخت همزمان به هر دو بعد اثر، اتخاذ یک چارچوب نظری که بتواند به صورت ترکیبی هر دو وجه را تبیین کند الزامی است.

www.SID.ir

Archive of SID

شریعتی در درجهٔ نخست، روشن‌فکر و مصلحی اجتماعی است. اما رشتهٔ تخصصی او یعنی ادبیات فارسی، ممارست‌های عملی در نویسندگی، فعالیت ادبی (در رادیو مشهد و مطبوعات) و در جنبش دانشجویی و جبههٔ ملی و نیز آشنایی با آثار نویسندگان بزرگ قرن مانند کامو، کافکا، سارتر، ژید، کوکتی، یونسکو و نیز شعر کلاسیک و نو فارسی، در عمل او را به تمرین نویسندگی ادبی نیز سوق داد. *گفت‌وگوهای تنهایی*، *هبوط*، *کویر* و *نیایش* در ذیل ژانر ادبی داستان کوتاه، داستان بلند، قطعه‌های ادبی، شعر، نمایش و تراژدی می‌گنجند.

شریعتی در نثر شاعرانه خود بویژه *کویریات* او سرشار از عناصر اصلی کار (از بعد ادبی) مثل پیرنگ، تخیل یا صنایع ادبی است. اما زمینهٔ فعالیت روشن‌فکری شریعتی و به‌ویژه آشنایی او با روشن‌فکری فرانسه در دو دههٔ شصت و هفتاد میلادی، باعث برجسته شدن تراژدی در آثار او شد. بعدتر اشاره خواهد شد که چرا در قرن بیستم، تراژدی به یک اثر ادبی محدود نشده، به حوزه‌های دیگر نیز تسری یافت. روایت تراژیک شریعتی از عاشورای امام حسین، متأثر از همین تغییر است.

اما در میان آثار شریعتی، برخی وضعیت دوگانه دارند؛ یعنی در عین داشتن ساختار علمی و کارکردی، ابعاد وجودی و درونی هم دارند که مقدمهٔ «حسین وارث آدم» از این نظر اهمیت دارد. کتاب *حسین وارث آدم*، شمارهٔ نوزده از مجموعه آثار با هفت بخش اصلی و یک ضمیمه است که متن سخنرانی‌هایی است که در سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ در مشهد و حسینیهٔ ارشاد ایراد شده و بعدتر در این قالب گرد آمده‌اند. در این کتاب، بخش «حسین وارث آدم»، دو قسمت مجزا و متفاوت دارد؛ یک مقدمه و یک متن. مقدمه یک اثر ادبی کوتاه، ولی طولانی در قیاس با متن و مرکب از نه بند و فراز جداگانه است. «متن»، صورت مکتوب یک سخنرانی به همراه پاورقی‌های مفصلی است که بعداً به آن افزوده شده‌اند. این دو قسمت کاملاً از هم مستقلند و قابل تحلیل و تبیین جداگانه.

«مقدمه» در شب عاشورای سال ۱۳۴۹ و در انزوای فردی در خانه و در شهر مشهد مکتوب شده، در حالی که «متن»، در شب عاشورای سال ۱۳۵۰ در حسینیهٔ ارشاد برای شنوندگان ایراد شده است. مقالهٔ حاضر محدود شده است به بررسی «مقدمه» در حکم یک متن ادبی مستقل و تا حدودی نزدیک به نوعی نمایش تراژیک، که متضمن عناصر

www.SID.ir

Archive of SID

کارکردی و عناصر هرمنوتیک است. در این نوشتار منظور از «مقدمه»، نُه فراز ادبی ابتدای بخش «حسین وارث آدم» است. در این متن، عاشورا در ظاهر نوشتار و در بعد معنایی آن، محور اصلی است که در آغاز هر فراز متن، در قالب عبارتی کوتاه تکرار می‌شود.

«حسین وارث آدم» از آن دست آثاری است که مقدمهٔ آن از اصل مهم‌تر است؛ به این دلیل که اولاً کل متن «حسین وارث آدم» کوتاه است، ثانیاً ادامهٔ یکی از بندها و فرازهای مقدمه است و سوم اینکه به قصد بیرونی و تأثیرگذاری بر مخاطب در قالب سخنرانی ایراد شده است. این متن، وجه هرمنوتیکی مقدمه را ندارد و تنها برای مخاطبان فراهم شده است. متن «حسین وارث آدم» بیشتر بیان فلسفهٔ تاریخ انبیا به صورت دیالکتیک و تضاد و دوگانگی حق و باطل است که از قرآن وام گرفته شده است. در طرف حق که توحید است، پیامبران و امامان و آزادگان قرار دارند و طرف باطل، قدرت‌های سه‌گانهٔ زر و زور و تزویر هستند. در هر دورهٔ تاریخی مصادیق این تضاد فرق می‌کنند.

متن کتاب «حسین وارث آدم» یک بسته محتوی اطلاعات تاریخی، مذهبی، اجتماعی با تحلیل انقلابی است که نویسنده، پاورقی‌های زیادی را بعداً به آن افزوده است. این جریان پیوسته جنگ حق و باطل، پس از گذر از مراحل مختلف و طی تاریخ انبیا به کربلا می‌رسد. قهرمان این جریان تاریخی، امام حسین(ع) است که به خاطر حاکمیت سیاسی زور و جهل مردم تنها می‌ماند. تنهایی امام حسین(ع) در تاریخ، موضوع بیداری امروز ملت‌ها است و احیای قیام عاشورا از ضرورت‌های مشارکت در سرنوشت می‌باشد. مردم ایران در جنبش اجتماعی سال ۱۳۵۷ به صورتی گسترده متأثر از عاشورا بودند.

هدف از این بررسی، نشان دادن وجوه کارکردی و معرفتی «مقدمه» است که برای نیل بدان از یک چارچوب نظری ترکیبی و دوگانه استفاده می‌شود. عناصر کارکردی مقدمه با نظریهٔ پیرنگ «ارسطو» و عناصر هرمنوتیک با نظریهٔ ادبی- فلسفی «گادامر» تبیین می‌شود. با این روش، در نهایت روشن می‌شود که «مقدمه» هم در شمار کویریات و هم اسلامیات و اجتماعیات قرار می‌گیرد و واجد ویژگی‌هایی سه‌گانه است.

www.SID.ir

Archive of SID

چارچوب نظری

چارچوب نظری این مقاله، به طور کلی ذیل نظریهٔ ادبی ارسطو در باب تراژدی و متمرکز بر عنصر پیرنگ قرار می‌گیرد که با دو روایت کارکردی (قرائت مک لیش) و روایت هرمنوتیک (گادامر) ارائه می‌شود. علت انتخاب نظریه‌ای ترکیبی آن است که «مقدمه» متضمن عناصر کارکردی و تأویلی است و نمی‌توان یکی را به دیگری فروکاست.

افلاطون و ارسطو، بنیان‌گذار دو دیدگاه متفاوت به ادب و هنر بودند. نویسندهٔ «قوانین» باور داشت که هر شناختی اعم از فلسفه، هنر و شعر باید به سودمندی و کاربردی در تعلیم و تربیت و رشد بشر در جهت تحقق بخشیدن به جهان‌مثالی یا مدینهٔ فاضله بیانجامد. در این حالت، شعر و هنر در خدمت اخلاق و فلسفه قرار می‌گیرند. آنها باید جنبهٔ آموزشی و تربیتی داشته باشند و برای پرورش قوای روح که هدف جمهوری و تعیین‌کنندهٔ خط‌مشی جامعه و دولت است، به کار روند (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۲۴). از این نظر، شعر و هنر اصالتی فی‌نفسه ندارند.

در برابر دیدگاه کاربردی افلاطون، ارسطو در چارچوب کلی نگرش فلسفی خود و متأثر از نوع زیست‌شناسی (یعنی از حیث روش) به شعر نگاهی کارکردی داشت. آرای ارسطو در کتاب «بوطیقا» آمده و مبنای نظریه‌پردازی ادبی در سده‌های پسین قرار گرفته است. او انواع ادبی را به تراژدی، کمدی و حماسه تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی علاوه بر اینکه مبنایی فلسفی دارد، بر دو عنصر اصلی محاکات و پالایش استوار است. در این میان، تراژدی به عنوان یک نوع ادبی اصیل در این کتاب تحلیل شده است. «تراژدی کنشی کامل و جدی و باعظمت است، در قالب کلامی آراسته که هر یک از عناصر آن به طور مجزا در بخش‌های مختلف نمایش‌نامه به کار گرفته می‌شود و توسط اشخاص در حال عمل و نه به وسیلهٔ روایت به نمایش درمی‌آید و از طریق ترس و شفقت به «کاتارسیس» عواطف منجر می‌شود» (همان: ۵۷).

از نظر ارسطو، هنرها و نیز شعر همه بر تقلید استوارند و تقلید در اینجا نه از اشخاص، بلکه از اعمال و زندگانی است (ر.ک: گراند، ۲۰۰۳)؛ اما هر یک در شیوه، ابزار و هدف متفاوتند. موسیقی، تقلید صدا و ریتم است و نقاشی، رنگ و شعر، سبک و زبان (بکتیر، ۲۰۰۳: ۱۷۳).

www.SID.ir

Archive of SID

مفهوم تقلید در *بوطیقا*، محور بحث زیبایی‌شناسی است و به معنای این است که به مدد نمایش هنری، اندیشه‌هایی را در ذهن به تصور درآوریم که ما را به پیوند دادن آنچه به نمایش درآمده با تجربه‌های پیشینمان رهنمون شود (مک لیش، ۱۳۸۶: ۲۶). این تغییر، اساس دگرگونی در تماشاگر است و با مفهوم مهم دیگر یعنی کاتارسیس، پیوند می‌خورد که در قسمت بعد توضیح می‌دهیم. البته در کنار کاتارسیس، «فرونسیس» هم مورد توجه است. فرونسیس یک آگاهی عملی است که بر امری کاملاً انسانی یعنی امکان‌ها و احتمالاتی که در اختیار انسان قرار دارد دلالت می‌کند. فرونسیس می‌تواند حتی در امر سیاست و شهروندی به کار آید؛ بدین نحو که تماشاگر تراژدی و یا خوانندهٔ آن در عمل به ناکارکردی‌های زندگی قهرمانان و نتایج مترتب بر آنها به نحو عملی و نه نظری پی می‌برد و آمادگی تغییر می‌یابد. تراژدی از این منظر، دانشی را تولید می‌کند و در اختیار شهروندان می‌گذارد که از عهدهٔ فلسفه بیرون است (بارکر، ۲۰۰۹: ۴۸).

طبیعت بر پایهٔ اصول درونی خود حرکت می‌کند و هنر بر پایهٔ اصول ارگانیک که مرکب است از شش مؤلفه: پیرنگ، شخصیت، سبک، منظر، موسیقی و اندیشه. البته حضور و پیوند همه این عناصر در تراژدی مهم است، ولی در امر محاکات، پیرنگ عنصر اصلی است. در این مقاله نیز پیرنگ مبنای روایت شریعتی از قیام عاشوراست.

پیرنگ[1] یک طرح ذهنی است؛ همان که نقاش بر بوم نقاشی در نظر می‌آورد و آن را مبنا و قالب کار و رنگ‌آمیزی قرار می‌دهد. پیرنگ، نحوهٔ آرایش داستان و چگونگی شکل دادن به آن است؛ چارچوبی معین برای به نمایش گذاردن کنش جدی انسانی که هم شامل شکست و هم پیروزی می‌شود. پیرنگ، روح نمایش‌نامه است. تصدیق‌ها و نقض‌ها، ابزارهایی هستند که تراژدی به واسطهٔ آنها بر ما اثر می‌گذارند. آنها خود تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ هم هستند (تیمر، ۲۰۰۸: ۵).

تفاوت عمدهٔ پیرنگ با داستان، در بازخوردی است که در مخاطب ایجاد می‌کند. در پیرنگ، خواننده درصدد کشف روابط علت و معلولی و استدلال و جست‌وجوی حقیقت است، اما در داستان خواننده فقط به توالی آن توجه دارد (ر.ک: خلیل‌زاده، ۱۳۸۶). پیرنگ بر تنظیم و ترتیب‌بندی وقایع (ارسطو) و یا پرداخت وقایع (جونز) دلالت دارد. پیرنگ،

1. Plot

www.SID.ir

Archive of SID

مجموعه مهارت‌ها و تکنیک‌ها و قدرت ذهنی نویسنده است که بر محور محاکات شکل می‌گیرد؛ موضوعی را از طبیعت یا تاریخ گرفته و سازمان‌دهی مجدد می‌کند و به صورتی مدبرانه به خواننده یا تماشاگر ارائه می‌کند. محاکات، همزمان تصویربرداری و دگرگونی است. نویسنده به خلق چیزی می‌پردازد که نبوده و مدلی هم در دسترس نداشته است. او در گلاویزی با مواد و مصالح تاریخی، به تنظیم و آرایش آنها در جهت اهداف خود و بالاتر از سطحی که در واقعیت تاریخی رخ داده‌اند نیاز دارد. پیرنگ، نوعی قالب و طراحی اولیه است که به کمک نویسنده می‌آید. از نظر ارسطو، واقعیت چیزهایی دارد که ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، اما اگر همین واقعیت‌ها توسط نویسنده با ظرافت و دقت عرضه شود، بیشتر متأثر می‌شویم. این جوهر پیرنگ است (بکتیر، ۲۰۰۳: ۱۷۵).

بُعد دیگر کاتارسیس، ابزاری و عملی است. نویسندهٔ تراژدی با مهارت‌های ذهنی و تکنیکی خویش، فضایی ایجاد می‌کند که تماشاگر در آن، خود را مخاطب واقعی و بی‌واسطهٔ متن تراژدی می‌پندارد. این کار از لذت خواندن حاصل می‌شود. لذت در گام اول، جنبهٔ مادی و حسی دارد. لذت مد نظر ارسطو، حاصل ارتقای اخلاقی یا تحکیم قواعد شرعی نیست، بلکه ناشی از درگیری در ماجراست. خواننده در شرایطی مشابه با نمایش قرار دارد و متعلق به یک موقعیت اجتماعی و گذشتهٔ تاریخی است. از طریق احساس نزدیکی با قهرمان و همذات‌پنداری، حرکت و اقدام او را اعتبار و اهمیت می‌بخشد و برای ایجاد تغییر آماده می‌شود (مک لیش، ۱۳۸۶: ۲۷). این تغییر، نسبی است و به‌طور کامل وابسته به مهارت‌ها و توانمندی‌های نویسندگی پدیدآور است. به تعبیر دیگر، هرچه نویسندهٔ تراژدی بتواند محاکات خود را از واقعیت به نفس واقعیت نزدیک کند، بیشتر در مخاطب نفوذ می‌کند. این امر در واقع به درجهٔ سازمان‌دهی و خلق مجدد واقعیت در متن بستگی دارد (بکتیر، ۲۰۰۳: ۱۷۴). توفیق نویسنده در گزینش و بیان، درست چیزی است که به مخاطبان نشان داده می‌شود (همان: ۲۳).

بُعد دیگر کاتارسیس ابزاری، امکان همانندسازی در مخاطب است که در تقلید (محاکات) وجود دارد. متن تراژدی و نمایش، اندیشه‌ها و تداعی‌هایی برای خواننده پدید می‌آورد که از طریق آن امکان پیوند او و تاریخ و دست زدن به تجربه‌ای مشابه در زمانهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

کنونی فراهم می‌شود. در کاتارسیس، ابتکار عمل از مخاطب سلب می‌شود و او نمایش را واقعی می‌پندارد و این اوج همانندسازی است.

مفهوم پالایش که جزء اهداف تراژدی محسوب می‌شود، دو بعد عملی و معرفتی دارد که هر دو در خدمت هدف اصلی یعنی اثربخشی بر مخاطب و ایجاد تغییر هستند. «اسکیلاس» با تحلیل فلسفهٔ اخلاق ارسطو و گادامر، با توجه به جنبهٔ هرمنوتیک تراژدی به تحلیل کاتارسیس پرداخته است. بیشترین ارتباط بوطیقا، با اخلاقیات است (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۵۳). ارسطو، فرونسیس را در مقابل «تئوریا» طرح می‌کند تا ادبیات را از اتهامی که سقراط وارد کرد، تبرئه کند. سقراط ادبیات را نوعی تسخیر و الهام می‌شمرد که برای زندگی عقلانی در مدینه خطرناک است. اما به نظر ارسطو، عقلانیت تنها در تئوریا نیست، بلکه فرونسیس، خرد عملی است که در جهان اجتماعی به کار می‌رود و با آن می‌توان از موقعیت خود ارزیابی واقعی داشت و از تجارب پیشین بهره گرفت (همان: ۵۴).

اما تراژدی یک بعد معرفتی اصیل هم دارد که گادامر از آن در هرمنوتیک خود بهره برده است. تراژدی می‌تواند ما را با جوانب هستی و وجودمان درگیر کند تا به فهمی از خویش و جهان نائل آییم. این معرفت، به دلیل آنکه از اثر ادبی و در فرایندی پیچیده و غیر مستقیم و غیر استدلالی به دست می‌آید، آثار ماندگاری دارد. برای درک مراد گادامر، به تعبیر اسکیلاس باید از اخلاقیات ارسطو کمک گرفت. او در «لوکیوم»، از موضوع سعادت سخن می‌گوید. سعادت واقعی همان شادکامی و شکوفایی است. یعنی غایتی فی‌نفسه و نه به خاطر هدفی بیرونی؛ زندگی والایی که وقف حقیقت یا تئوریا می‌شود. جست‌وجوی این حقیقت، هیچ هدفی ورای خود ندارد. تئوریا بر دو نوع است: تخنه و فرونسیس. فرونسیس معرفت عملی است که در جهان اجتماعی به کار می‌رود. در تراژدی، فهم «انجام دادن» نیست، بلکه «متحمل شدن» است و غرقه شدن در جریان وقایع (وانسهایمر، ۱۳۸۹: ۶۲). آثار این وضعیت صرفاً عاطفی نیست، بلکه بصیرت و آگاهی نیز هست. از نظر «وانسهایمر» این آگاهی، مشارکت عملی‌ای است که در نمایش تراژیک اتفاق می‌افتد.

روایت تراژیک در قالب هرمنوتیک گادامر به فراسوی آگاهی دکارتی می‌رود و با کل عواطف، عمل و وجود انسان پیوند برقرار می‌کند. در این نوع هرمنوتیک فلسفی، واقعهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

تأویل متن سنت یک بازی است که تأویل‌گر در آن مشارکت می‌جوید و در واقع حادثه را بازی می‌کند. بازیگر به مسئله تعلق پیدا می‌کند (وانسهایمر، ۱۳۸۹: ۳۳).

از سوی دیگر، هرمنوتیک گادامر، فهم فهم است که از جنبهٔ کارکردی درمی‌گذرد و معطوف به تأویل‌گر واقعه نیز می‌گردد. تأویل‌گر تاریخ با ابعاد مختلف واقعهٔ تاریخی مواجه می‌شود و آن را از نو تجربه می‌کند. حاصل این مشارکت در حادثه، برقرار شدن پلی میان نویسنده و واقعه است. این مشارکت در واقع اجتناب‌ناپذیر است و با شروع تأویل روی می‌دهد. غیر دکارتی بودن تأویل به این بازمی‌گردد که تأویل‌گر تاریخ از اختیار و سلطهٔ عقل رها می‌شود و جنبه‌های تقدیری ماجرا را می‌آزماید. در اینجا، جنبهٔ مشترک تراژدی و تقدیر درهم می‌آمیزد (همان: ۵۹). وضع تراژیک پدیدآمده، ویژگی‌ها و محدودیت‌های خاص خود را دارد. روایت تراژیک به ما هشدار می‌دهد که فرصتی چون یک محقق علمی حرفه‌ای نداریم. راوی تراژیک می‌داند که در موقعیتی قرار دارد که درکی عمیق از آن لازم است و در ضمن باید از مهارت و چابکی هم برخوردار باشد. فرصتی نیست که بنشیند و عمیقاً فکر کند که چه چیزهایی در اختیار دارد. او باید در جا عمل کند (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۵۵).

پیشینهٔ پژوهش

در باب تحلیل متون ادبی بر اساس نظریهٔ تراژدی در فرنگ، پژوهش‌های زیادی انجام شده است. این آثار را می‌توان در سه حوزه قرار داد: یکی بررسی تراژدی‌های یونان باستان است که در قالب‌های جدید ادبی تحلیل تراژیک می‌شوند؛ دوم تراژدی‌های دورهٔ رنسانس مانند شکسپیر و مارلو؛ سوم آثار نیمهٔ دوم قرن بیستم. در ایران تحلیل جامعه‌شناختی- تراژیک دربارهٔ صادق هدایت انجام شده اما دربارهٔ شریعتی این نخستین کار است. در این قسمت به چهار نمونه از پژوهش‌ها اشاره می‌کنیم:

۱. تراژدی و شهروندی: نویسنده در این اثر، تراژدی «آنتیگونه» را از دیدگاه چهار فیلسوف یعنی ارسطو، هگل بارت و راولز بررسی می‌کند. در آنتیگونه، ترس و رنج محور حرکت و کنش است. ارسطو بر اساس نظریهٔ محاکات خویش و به خصوص فرونسیس که معرفتی غیر از اپیستمه است، معتقد است که آنچه درام را تراژیک می‌کند، تنها

www.SID.ir

Archive of SID

گستردگی آن به حدی که ترس و رنج را در برگیرد نیست، بلکه نحوهٔ برانگیخته شدن احساسات و عواطف مخاطب است (بارکر، ۲۰۰۹: ۵۲).

به همین دلیل تراژدی برای ارسطو صرفاً نوعی از رمان رنج‌زا[1] نیست، بلکه نوع مستقل ادبی است و ساختار خاص خود را دارد. متن تراژیک در واقع به شنونده و خوانندهٔ خود امکان تجربهٔ فردی مخصوصی را می‌دهد و این نقطهٔ تفاوت آن با اپیستمه است. فرونسیس که آگاهی عملی است، برآمده از تجربه و شریک شدن در سرنوشت تراژدی است. اپیستمه یک معرفت عقلانی و ضروری است، ولی فرونسیس امکان‌ها و قابلیت‌های مخاطب را در بر می‌گیرد (همان: ۵۴).

در کنار تحلیل ارسطو، «هگل» بر وجه سوژهٔ عقلانی مدرن تأکید دارد. هگل بر اساس محور دستگاه فلسفی خود یعنی عقلانیت تاریخی، معتقد است که وضع تراژیک به ظهور ناعقلانی‌گری[2] دلالت دارد و تکاپوی فلسفی برای احیای عقلانیت و بازگرداندن آن به صحنهٔ عمل زندگی ضرورت دارد. نقش فلسفه، احیای عدالت و خرد است و باید بتواند نشان دهد که می‌توان بر وضع تراژیک فائق آمد (همان: ۶۶-۶۷).

۲. «آدریان پول»، تراژدی را در آزمون مرگ‌های استثنایی و عمدتاً جمعی در قرن بیستم به کار می‌گیرد و کارکرد آن را برجسته‌سازی خشونت و بزرگ کردن مصیبت و سوگ می‌داند و می‌کوشد میان تراژدی باستان و مدرن (مانند شکسپیر) و حوادث واقعی و ادبیات داستانی پیوند برقرار کند (پول، ۱۳۸۹: ۱۰). *پول* مسائلی نظیر نیاز تاریخی و سیاسی به تراژدی را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه با نیازهای ادبی متفاوت است.

پول می‌کوشد به جای جست‌وجوی تراژدی در آثار ادبی پس از قرن هفدهم، به شرایط اجتماعی و فرهنگی تراژیک در مدرنیته بپردازد و به‌ویژه از جهان سکولار غرب که بازتولیدکنندهٔ خشونت و خطرات و تهدیدات است، پرده بردارد. این فضای مدرن تراژدی از ادبیات به شعر، موسیقی، اپرا و رقص منتقل شده است. بنابراین تراژدی محدود به مسئلهٔ ادبیت نمی‌شود، بلکه ساختار معرفت انسان جدید تراژیک شده است. از نظر پول، اوج تراژدی و مسائل کانونی آن در ژانرهای جدید حفظ شده، مثلاً رنج‌ها،

1. suffering
2. irrationality

www.SID.ir

Archive of SID

غم‌ها و مصیبت‌های گذشته در زمان امروز بازتولید می‌شود. این نیازهای روحی بشر است که تراژدی را همچنان احیا می‌کند (پول، ۱۳۸۹: ۶۱). در جهان مدرن، به‌ویژه از قرن نوزدهم تا ظهور اندیشهٔ هگل، تأملات فلسفی در باب تراژدی باعث شد که ماهیت تراژیک زندگی مدرن کشف شود. «الیوت» اندیشه‌های هگل را بازتاب‌دهندهٔ کشمکش درونی زندگی بشر جدید می‌داند. اما هگل، مفهوم تراژدی را به کلی زیر و رو می‌کند و آن را راهی برای نشان دادن کشمکش‌هایی می‌داند که روح در هبوط به دنیا متحمل می‌شود (همان: ۹۵).

۳. اسکیلاس، روش هرمنوتیک فلسفی را با بحثی در باب نظریهٔ «مرگ مؤلف» *بارت* و *فوکو*، که به برجسته شدن متن می‌انجامد، در مورد برخی نمایش‌نامه‌ها و متون ادبی در فصلی از کتاب درآمدی بر «فلسفه و ادبیات» به کار می‌بندد. مبنای او، فلسفهٔ هرمنوتیک گادامر است. مرگ مؤلف لزوماً به معنای اقتدار و پیروزی نظام زبانی (ساختار نهاد ادبیات) نیست، بلکه ضمناً مجال یافتن روابط انسان‌ها هم در درون اثر و هم میان متن و خواننده و تأویل‌گر هم هست (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

اسکیلاس با کاربست هرمنوتیک گادامر، در پی ایضاح تأثیر شرایط اجتماعی و تاریخی در تأویل یک اثر ادبی است. وی «توفان» شکسپیر و «در قلب تاریکی» جوزف کنراد را در این زمینه بررسی و از اجراهای مهم و متعدد آن، که در شرایط اجتماعی و سیاسی و تاریخی متفاوتی صورت گرفته، یاد می‌کند و نشان می‌دهد که کارگردانان و تأویل‌گران روایت‌های مختلفی داشته‌اند. اسکیلاس به تأثیر این شرایط در خوانش و تأویل متن اشاره می‌کند؛ فرهنگی که ما در آن زندگی می‌کنیم و زبانی که ما از مفاهیم و مقولاتش بهره می‌گیریم، همگی در فرایند تفسیر ادبی نقشی ایفا خواهند کرد. همچنین نقش آن دسته از دغدغه‌هایی که در نزد خواننده اهمیت بیشتری دارد نیز حائز اهمیت خواهد بود (همان: ۱۶۳).

۴. صادق هدایت، تاریخ و تراژدی: *رضا جاوید* در کتاب خود که رسالهٔ دانشگاهی وی است، می‌کوشد در برابر دیدگاه‌های مسلط اسطوره‌ای که در تحلیل فرهنگ و تاریخ ایران رایج است، از تحلیل جامعه‌شناختی- تراژیک استفاده کند. هدایت، سرنوشت خود را در آثارش رقم زد و این اوج وضعیت تراژیک رمان ایرانی است. تحلیل *جاوید* بر مدار

www.SID.ir

Archive of SID

تاریخ ایران و به خصوص دو نهاد زورخانه و قهوه‌خانه شکل می‌گیرد و روابط سوژهٔ ایرانی را در این دو نهاد و در زمینهٔ مدرنیته تحلیل می‌کند. سوژهٔ ایرانی در نهایت در برزخ روابط اسطوره‌ای که در دوران جدید همچنان بازتولید می‌شود، به خودکشی و نفی خود می‌رسد و به مدلولی برای واقعیت تراژیک ایرانی تبدیل می‌گردد. «در متون داستانی هدایت، جهان متناقض، چندپاره و تراژیک فرهنگ ایران معاصر بازنمایی می‌شود که در آن سوژه با پیچیدگی‌ها و جست‌وخیزهای دایمی خود، از چنگال سوژه‌های برتر و هژمون می‌گریزد» (جاوید، ۱۳۸۸: ۲۸) و فرجام کار فروپاشی فرد است.

«شریعتی» و زمینه‌های روایت تراژیک

پس از پایان جنگ جهانی دوم، مبارزات ضد استعماری در کشورهای جهان سوم بالا گرفت. پاریس در این دوره، یکی از کانون‌های جنبش استعمارستیزی بود و روشن‌فکران زیادی از جهان سوم در آنجا فعالیت می‌کردند. عزیمت شریعتی به پاریس و تحصیل در سوربن، در دوره‌ای اتفاق افتاد که جامعهٔ ایران هم شرایطی مشابه کشورهای جهان سوم داشت. در شهر پاریس، روشن‌فکری در اوج تاریخ خود بود و فیلسوفان و نویسندگان و هنرمندان در متن جریان‌های سیاسی، ایدئولوژیک و فکری چپ و راست قرار داشتند. دوگانگی وضعیت شریعتی از حیث تعلق وجودی و فکری، در فهم او از وضعیت تراژیک جهان معاصر و کشور خود تأثیر داشت. او با اندیشه‌های «امه سزر»، «عثمان مولود» و به‌ویژه «فانون» آشنایی داشت. ارتباط و هم‌فکری شریعتی با روشن‌فکران جهان سوم که همین دوگانگی را تجربه می‌کردند، در این درک مؤثر بود. چنان‌که اشاره شد، روشن‌فکران مهم فرانسه نظیر کامو، سارتر، ژید و... بر اندیشه‌های شریعتی تأثیرگذار بودند.

اما سرشت تراژیک جهان امروز، که از هگل به این سو در دستور کار تأمل فکری و فلسفی آلمان و فرانسه قرار گرفته بود، در فضای فکری دهه‌های پنجاه و شصت میلادی مجدداً مورد توجه واقع شد. تحلیل‌گران مدرنیته از نظر آثار ادبی و به‌ویژه تراژدی، به تراژیک شدن زندگی امروز نظر کرده و بدین ترتیب، به تراژدی صرفاً نگاه ادبی نداشتند؛ بلکه نیاز به آن را یک واقعیت عینی می‌دیدند که برآمده از تحولات جامعه بود. مدرنیته به نحوی، جایگزین شدن هیئت فداکارانه و قربانی شدهٔ انسان تراژیک به جای ساختار

www.SID.ir

Archive of SID

اسطوره‌ای شدهٔ جهان سقراطی و مسیحی است. این وضعیت، نیروهای درونی انسان را دچار گسست و جدایی کرده است. اندیشهٔ تراژیک «نیچه» و «مرگ خدا» اشاره به وضع فاجعه‌بار انسان اروپایی است (کیلپاتریک، ۲۰۰۵: ۲).

هگل در میان اندیشمندان غرب از معدود کسانی است که به صورت اساسی و جدی به تراژدی پرداخته است. بیشترین تمرکز او بر این مسئله در کتاب «پدیدارشناسی روح» است. او در میان تراژدی‌های یونان باستان علاقهٔ خاصی به «آنتیگونه» *سوفوکل* دارد. هگل در سخنرانی‌های خود دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ، فرد تاریخی- جهانی را که اغلب بیرون از مقاصد آگاهانه‌اش به جهان سر و شکل می‌دهد، تحلیل می‌کند. چنین فردی پیشتاز عصر خویش و در تدارک درانداختن جهانی نو است (روشه، ۲۰۰۶: ۱۱).

هگل تراژدی را در موقعیت‌های ذاتاً متفاوت می‌بیند. تراژدی دو طرف دارد، اما هر دو طرف بر حق‌اند. آنها دچار درگیری و کشمکش می‌شوند و دغدغهٔ هگل، تحلیل همین وضعیت است؛ ارزش‌هایی که ریشه در گذشته دارند، ولی منادی آینده‌اند، با نیروهایی که بیرون از اختیار ما هستند درگیر می‌شوند. بنابراین کار و روش هگل، کارکردی (ارسطویی) نیست، بلکه می‌کوشد ساختار این کشمکش‌ها و ستیزها را دریابد (همان: ۱۴).

در سال‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم و در دورهٔ نزدیکی کشورهای اروپایی به هم، جریان‌های روشن‌فکری، فلسفی و نقد ادبی در این کشورها به اوج خود رسید و تکاپوی فلسفهٔ قاره‌ای و مباحث هرمنوتیک، نقد مدرنیته و نظریهٔ ادبی در فرانسه بالا گرفت. سارتر و کامو، روشن‌فکران برجستهٔ این دوره‌اند. «کامو» که نویسنده و برندهٔ نوبل بود، افکار فلسفی عمیقی داشت و با نگاه تراژیک می‌کوشید ترسیمی دوباره از جهان معاصر و موقعیت انسان ارائه کند. رمان‌های مشهور کامو مانند *بیگانه*، *طاعون* و *افسانهٔ سیزیف* به‌خوبی بر شرایط مصیبت‌بار انسان دلالت می‌کنند. او علاوه بر نویسندگی رمان، آثار فلسفی هم دارد و در زمینهٔ روشن‌فکری بسیار فعال است.

آلبر کامو در سال ۱۹۵۵ در یک سخنرانی در آتن با عنوان «دربارهٔ آیندهٔ تراژدی»، ظهور مجدد آن را تابعی از شرایط فاجعه‌بار جهان جدید دانست که در آن امکانات و قابلیت‌ها در کنار چالش‌ها و موانع قرار می‌گیرند و با هم برخورد می‌کنند. پس جهان ما

www.SID.ir

Archive of SID

عملاً تراژیک است و از آن گریزی نیست. بشر دوران مدرن از وضع سنتی و باثبات در شکل خاصی از تمدن، بریده و ناگهان خود را در موقعیت از خود بی‌خود[1] می‌یابد (لاو، ۲۰۰۹: ۲). این سرشت تراژیک، کل فضای زندگی را از خود متأثر می‌کند. کامو نه تنها ادعا دارد که عصیان، یک وضع بنیادین در تراژدی است، بلکه بر این است که برای نخستین بار جامعه جایگزین الوهیت[2] می‌شود.

پیامدهای ویرانگر جنگ جهانی دوم، غلبهٔ زندگی ماشینی و مصرف و سرکوب جنبش‌های دانشجویی باعث ظهور عوارضی مانند پوچی و از خود بیگانگی در درون مباحث فکری و فلسفی شده و یا در آثار ادبی (شعر و رمان) بروز می‌کند. این عوارض نشان از جدایی و گسیختگی درونی جامعهٔ جدید دارد. نفس این وضعیت، تراژیک است؛ انسان، قربانی نیروهایی است که ظاهراً فراتر از ارادهٔ او می‌روند. بنابراین از تراژدی گریزی نیست و باید برای فهم موقعیت آن را به کار بست (رب‌گریه، ۱۹۵۹: ۷۷).

هر کجا فاصله، جدایی و دوگانگی است، امکان رنج و مصیبت و فاجعه برای بشر فراهم می‌شود. اما همزمان، این امکان هم هست که می‌توان بر آن فائق آمد. کارکرد تراژدی در سرکوب وضعیت نیست، بلکه برعکس، باز کردن آن از طریق به مشارکت فراخواندن مردم است. انسان‌ها وقتی به این وضع واقف شوند و جدایی را حس کنند، نوعی آمادگی و مشارکت برای فائق آمدن بر این وضع پیدا خواهند کرد (همان: ۷۱).

بنابراین بازنمایی وضع تراژیک در شعر، رمان، نمایش‌نامه، مجسمه‌سازی، موسیقی و...، نوعی روایت جدید برای دعوت از مخاطبان برای مشارکت در سرنوشت است. در این شرایط، روشن‌فکران به دنبال بهره‌گیری از میراث فرهنگی و شیوه‌های جدید مشارکت به‌ویژه با نهضت‌های انقلابی برای تغییر اجتماعی هستند. از این‌روی تراژدی می‌تواند آنها را به هم نزدیک و در تحلیل بحران‌های اجتماعی و نمایش آنها کمک کند. در چنین لحظات و شرایطی است که جامعه در خطر تجزیه به وسیلهٔ باورهای ضد و نقیض دربارهٔ خدایان، مراجع اقتدار، حاکمیت سیاسی و روابط بین نسل‌ها قرار می‌گیرد (پول، ۱۳۸۹: ۶۱). در نیمهٔ دوم قرن بیستم است که به دلیل نیازهای فکری و مسئلهٔ آگاهی، تراژدی از محدودهٔ تنگ نمایش و ژانر ادبی خارج شده، وارد دنیای نوشته‌های تاریخی،

1. raptured
2. divinity

www.SID.ir

Archive of SID

مستند و حتی عکاسی هم می‌شود. تراژدی در اینجا گزارشی از فجایع و وضع مصیبت‌بار بشر است. در این حالت، تراژدی در این موقعیت نمود می‌یابد که رنجی به فراموشی سپرده شده است و جبران آن خیلی دیر انجام می‌شود (پول، ۱۳۸۹: ۷۰).

شریعتی درست در همین گیرودارها در پاریس حضور داشت و با جریان‌های زندهٔ روشن‌فکری تعامل نزدیکی برقرار می‌کرد. اما او نمی‌توانست فهم، تحلیل و راه‌حل‌های خود را به طور کامل در نسبت با وضع اروپا ارائه کند، بلکه وضعیت دوگانهٔ او ناشی از موقعیت میان شرق و غرب بود. شریعتی در جای‌جای آثارش با تمثیل «میان مسجد و میخانه»، به این وضعیت و راه‌حل‌های متضمن آن اشاره دارد. راه‌حل شریعتی، جنبش اجتماعی است که البته بر آگاهی و کنش فردی استوار است. او مسئولیت را در درون انسان ایرانی می‌بیند و می‌گوید: «اگر می‌توانی بمیران و اگر نمی‌توانی بمیر». شریعتی در آثار ادبی خود به‌ویژه در قطعه‌های کتاب «کویر»، خروس بی‌محل نماد روشن‌فکری در جهان سوم می‌شود که با آواز ناگهان خود باعث بیداری می‌گردد و جانش را هم بر سر این کار می‌گذارد.

> «خروس مؤذن مذهب ده است. با آواز خروس، همسایه‌ها به جنب و جوش آمدند... برخی نیم‌خیز شدند، برخی بر پا ایستادند و برخی پا شدند و به راه افتادند» (شریعتی، ۱۳۸۶: ۲۸۷).

«مقدمه» به مثابهٔ یک نمایش‌نامه

شریعتی در کویریات بیشتر نویسنده و ادیب است، تا یک دانشمند حرفه‌ای. او در نخستین دورهٔ تأسیس دانشکده ادبیات فارسی مشهد در سال ۱۳۳۵ پذیرفته شد. پس از موفقیت در مقطع کارشناسی در ۱۳۳۸ با بورس دولتی به فرانسه رفت و در همان رشته ادامه داد. علاوه بر تحصیل رسمی، قدرت قلم و نویسندگی او در آثارش پیداست. در پاریس با چند نشریهٔ دانشجویی همکاری جدی داشت (رهنما، ۱۳۸۱: ۱۴۵). آثار و مقالات وی، تأثیر مهمی در سمت و سوی حرکت جنبش دانشجویی در اروپا گذاشت. شریعتی در فرانسه با فضا و مسائل روشن‌فکری فرانسه که سارتر و کامو پیشگامان آن

www.SID.ir

Archive of SID

بودند، آشنایی یافت. او در آثار خود به‌ویژه در کویریات، فراوان به کامو و سارتر و تنهایی و جدایی انسان قرن بیستم اشاره دارد.

از مطالعه و تأمل در مجموعه آثار شریعتی و به خصوص کویریات، این مدعا به خوبی روشن می‌گردد که او آشنایی و آگاهی گسترده‌ای از میراث ادبی ایران و نیز یونان باستان داشته است. وی در شهر مشهد، فعالیت مؤثری در شکل‌گیری انجمن ادبی دانشجویان، محافل شعرخوانی، دفاع از جریان شعر نو، ارتباط با شاعران سنتی و نیز نوپرداز خراسان داشته است. از شریعتی، شعرهایی نیز با تخلص «شمع» باقی مانده است. شریعتی نقش مؤثری در شکل‌گیری متن و اجرای نمایش «ابوذر» در مشهد داشت. کتاب «کویر»، مجموعه‌ای از نوشته‌های ادبی داستانی و اسطوره‌ای اوست که در سال ۱۳۴۷ نشر یافت. اثر قدرت قلم و سبک نویسندگی او در نویسندگان دهۀ ۱۳۶۰ روشن و آشکار است.

شریعتی نویسندگی را برای خود از مقولۀ نتوانستن می‌دانست. او با این مهارت در پی آن بود تا در میانۀ دو قدرت بلامنازع آن روزها در مشهد، یعنی مارکسیست‌های روشن‌فکر و دارای پاتوق و محافل سنتی مذهبی- ادبی، کانون سوم و مستقلی ایجاد کند. در مجموع شواهد تاریخی و آثار شریعتی و فعالیت‌های او بیانگر توانمندی او در مسائل ادبی بود.

شریعتی در سال ۱۳۴۸ تحت فشارهای زیادی قرار گرفته بود و سه جریان قدرتمند با او به مخالفت برخاست. نخست، روشن‌فکران چپ مشهد که برای خود محفل و نشریه داشتند؛ دوم، مخالفان روحانی که پس از انتشار «اسلام‌شناسی»، «کویر» و «محمد خاتم پیامبران»، با او مخالفت می‌کردند؛ سوم ساواک که به طور مرتب موانع و محدویت‌هایی را برای حضور شریعتی در محافل دانشگاهی و سخنرانی‌های او ایجاد می‌کرد.

او در ماه‌های منتهی به محرم سال ۱۳۴۹ به انزوای خانه رفت و حتی حاضر نشد در مراسم عزاداری مرسوم شرکت کند. او غمگین و سرخورده در شب عاشورا تا ساعت ۹ صبح فردا بیدار می‌ماند و حاصل این دربه‌دری و رنج، خلق شرح و بسطی ادبی از زیارت وارث است. پس از برقراری امکان سخنرانی در حسینیه ارشاد در سال ۱۳۵۰، حاصل کار را در آنجا ارائه می‌کند که تأثیر شدیدی بر شنوندگان دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

«مقدمه» یک اثر مستقل ادبی از حیث سبک، زبان و محتوا محسوب می‌شود که دارای انسجام، پیرنگ و سایر عناصر تراژدی مثل قهرمان و کنش و درگیری است. اگر متن زیارت وارث را جزء متون ادبی- دعایی قلمداد کنیم، «مقدمه» می‌تواند بازتولید و یک اثر ادبی در شرح و بسط زیارت وارث باشد که واجد آثار مهمی در فضای روشن‌فکری و اجتماعی سال‌های دهه ۱۳۵۰ ایران بوده است.

«مقدمه» از جهت ساختاری مرکب از نه فراز است که همه با عبارت کوتاه «عاشورا بود، عاشورای سال ۴۹» آغاز می‌شوند. هر فراز، محتوایی جداگانه و متمایز از دیگران دارد، اما حاصل مجموع آنها سوق دادن خواننده به هدفی خاص است. نویسنده در پرداختن به هر فراز پیش از انتقال به فراز بعدی، عبارت بالا را تکرار می‌کند. گویی عبارت، چونان حلقهٔ اتصال فرازها به هم و تشکیل یک متن واحد است. محتوای این فرازها را می‌توان به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

۱. مردم و رنج‌های تاریخی ایرانیان

۲. وضع مصیبت‌بار نویسنده

۳. قدرت‌های مسلط اجتماع شامل دستگاه دولتی، روشن‌فکران و متولیان مذهب

۴. صف‌بندی قدرت‌های سه‌گانه (زر، زور و تزویر) در برابر مردم- خدا

۵. مقاومت نویسنده در کنار مردم و در برابر قدرت‌های مسلط

۶. فضای تاریک و بسته و استبدادی جامعه و همانندی این شرایط با حوادث تاریخی صدر اسلام

۷. ضرورت خیزش و اعتراض و سنت‌شکنی نویسنده و درد کشیدن و در نهایت جرقهٔ زیارت وارث (انفجار در درون محدودیت)

۸. خطر خودخواهی و لذت‌ها و هوس‌ها و مغایرت آنها با وضعیت مردم

۹. وضعیت تراژیک پیامبران، غم‌ها و رنج‌های ایشان و پیدایش دیالکتیک در تاریخ حق و باطل.

شاکلهٔ این «مقدمه» به مثابهٔ یک اثر ادبی، از وجود مهارت‌ها و تکنیک‌های نویسندگی حکایت می‌کند. خواننده به صورتی ناگهانی و کوبنده به عمق یک فراز رفته و با آن درگیری حسی و ذهنی پیدا می‌کند. در اوج این درگیری به عبارت «عاشورا بود،

www.SID.ir

Archive of SID

عاشورای سال ۴۹» می‌رسد. این یک مکث است و مطلب را قطع می‌کند. اما ناگهان با فراز جدیدی خواننده به موضوع دیگری که محتوایی تازه دارد منتقل می‌شود. دوباره در اوج مطلب همان عبارت تکرار می‌شود و این روش تا فراز دهم ادامه می‌یابد. متن، خواننده را در موضوع مشارکت می‌دهد و به گونه‌ای ضمنی و نامحسوس القا می‌کند که شرایط اجتماعی و سیاسی و تاریخی امروز جامعهٔ ایران به طور طبیعی ادامهٔ منطقی و مرحلهٔ واپسین نبرد حق و باطل تاریخی است. عاشورای سال ۱۳۴۹، تداعی‌کنندهٔ عاشورای سال ۶۱ هجری است و بالعکس عاشورای سال ۶۱، شرایط سیاسی سال ۱۳۴۹ را تداعی می‌کند.

مقدمه، نه بند دارد که می‌تواند اشاره به نه روز اول محرم باشد. متن کتاب در شب عاشورا نوشته شده است و بند دهم که اشاره به روز عاشورا است، در ابتدای سخنرانی یعنی متن اصلی کتاب آمده است؛ ولی این بند از جهت شکلی شبیه نمایشنامه است و از جهت ترتب با مقدمهٔ کتاب فاصله دارد. این دلیلی بر هوشمندی نویسنده در مشابه‌سازی با رویدادهای تاریخی عاشورا است.

تحلیل عناصر کارکردی پیرنگ در «مقدمه»

پس از مطالعهٔ تطبیقی منابع مربوط به تراژدی و «حسین وارث آدم» به این نتیجه می‌رسیم که «مقدمه» واجد دو بیان متفاوت مربوط به پیرنگ است که بر اساس چارچوب نظری قابل تحلیل و تبیین است. این دو دسته، عناصر کارکردی و عناصر هرمنوتیک است. از جهت عناصر دستهٔ اول، هدف شریعتی به کارگیری تمام مهارت‌ها و توان نویسندگی برای تأثیرگذاری بر شنونده و خواننده است. محور اصلی این کار، ارائهٔ نمایشی از جنگ حق و باطل در گسترهٔ تاریخ و تداوم آن تا به امروز است. این نمایش در واقع بر پیرنگ ذهنی نویسنده استوار است که واجد اجزای ارسطویی تراژدی شامل اندیشه، موسیقی، سبک، منظره و شخصیت است.

در «مقدمه»، محور اصلی عنصر اندیشه است که با عناصر دیگر پیوند برقرار می‌کند و کار به کمال نمایش تراژدی نزدیک می‌شود. مسئلهٔ حق و باطل، اساس این اندیشه است که در آثار دیگر شریعتی نظیر *هبوط در کویر*، *اسلام‌شناسی*، *حج*، *میعاد با ابراهیم*

www.SID.ir

Archive of SID

و... شرح و بسط یافته است. نبرد حق و باطل از جهت منظره یا صحنهٔ وقوع نمایش، در قالب رویارویی در جغرافیا یعنی در روی زمین بسان یک نقشه ترسیم می‌شود. این بیان تراژیک، سبک و موسیقی خاص خود را هم دارد. جنگ حق و باطل، وضعیتی طبیعی است که در تاریخ ثبت شده است. با هابیل و قابیل آغاز شده و به سال ۶۱ هجری به حسین(ع) رسیده است. هر واقعهٔ تاریخی باید در یک مکان رخ بدهد. نبرد حق و باطل در مکان نمادین بین‌النهرین روی می‌دهد. «این بین‌النهرین نه تنها تاریخ، که گویی فلسفهٔ تاریخ است که در صورت جغرافیا تجسم یافته است. بین‌النهرین، سرزمینی میانهٔ رود دجله و فرات است» (شریعتی، ۱۳۸۹: ۴۵).

این نوع منظره‌نویسی را شریعتی نخستین بار در «کویر» تمرین کرد. شمال بین‌النهرین، کوهستان‌های ترکیه و ارمنستان است؛ سرد و یخ‌زده و جامد و درجا. پایان اندیشهٔ نبرد حق و باطل، پایان حرکت تاریخ و مقصد دجله و فرات، پیروزی حق بر باطل و اتصال به دریا و فنا در حقیقت است.

سخن شریعتی، موسیقی خاص خود را دارد. نوعی آهنگ و وزن در پس‌زمینه، تناسب را به خواننده منتقل می‌کند. این موسیقی، حماسی و حرکت‌بخش است و تداعی‌کنندهٔ نبرد حق و باطل. با اوج موسیقی سخن، جملات هم کوتاه‌تر می‌شود. سبک زبانی در خدمت پیرنگ است. اصطلاحاتی به کار گرفته می‌شوند که تداعی‌گر اندیشهٔ اصلی حق و باطل باشند. شریعتی از قرآن، تاریخ، جغرافیا و از متون دعایی و عرفانی وام می‌گیرد. سرچشمهٔ فطرت، عبور از مرز تاریخ، فضای مه‌آلود، دره‌های عمیق و تاریک، و جاری شدن در بستر زمان از جغرافیا اخذ شده‌اند. ملاء، مترف، قارون، هابیل و قابیل، واژگان قرآنی‌اند. در این میان حتی از حوزهٔ اساطیر برای بیان وضع تراژیک، که اشاره به ناتوانی انسان در نسبت با تقدیر دارد، از کلمات متناقض‌نما کمک می‌گیرد؛ مانند نوازندهٔ کر، نقاش کور و دوندهٔ فلج (همان: ۱۹).

اما عنصر تعیین‌کننده در نمایش تراژیک، قهرمان یا شخصیت اصلی است. قهرمان در «مقدمه»، مفهوم «انسان مظلوم» است که در تاریخ و سرنوشت بشر، مصادیق گوناگونی چون هابیل، پیامبران، علی و حسین دارد. «انسان مظلوم» با هابیل آغاز می‌شود و نقش‌آفرینی می‌کند. «کسی که در تاریخ هست و عاصی و مظلوم و پرخاشگر است،

www.SID.ir

Archive of SID

شهید تاریخ است. این تندیس همهٔ این هابیل‌هاست و همهٔ این علی‌هاست. تندیس حسین نیز هست» (شریعتی، ۱۳۸۹: ۲۸).

نکتهٔ مهم در پیرنگ این است که هر سه جریان تاریخی و اسطوره‌ای و جغرافیایی در نقطهٔ «اکنون» و شرایط سیاسی و اجتماعی دهه ۱۳۵۰ ایران به هم می‌رسند و قهرمان در سلسله‌ای تاریخی به امروز می‌رسد. نقطهٔ کوبندهٔ نمایش تراژیک، در سرنوشت قهرمان و امکان تجربهٔ آن در ذهن و زمان مخاطب است. در اینجا، شریعتی خود را هم به عنوان قهرمان قربانی شده، در نبرد حق و باطل می‌آورد و تأکید می‌کند که این جریان به او می‌رسد (همان: ۲۸). او به بازیگر نمایش تبدیل می‌شود. در این نبرد، پرچم حق دست به دست می‌چرخد و در دوره‌های تاریخی فرماندهٔ خود را می‌یابد و به او امانت داده می‌شود. این در اندیشه شیعی، ریشه‌دار است. حسین(ع) وارث پرچمی است که از آدم و هابیل دست به دست بر سر دست انسانیت می‌گردد (همان: ۳۰).

ابعاد دیگر این نمایش تراژیک به مهارت‌ها و تکنیک‌های ادبی و ذوقی نویسنده باز می‌گردد. او در سراسر فرازهای ده‌گانه، از همانندسازی، غنی‌سازی و قطبی‌سازی بهره می‌برد. عاشورا که خود نمادی از «فاجعهٔ سرنوشت انسان» است، در تاریخ به صورت کاریکاتوری از نمونه‌های اصل در حال تکرار است. شبیه‌سازی عاشورای سال ۶۱ با ۱۳۴۹ این معنا را تداعی می‌کند.

«چه شباهتی است میان این انبوه درد و این فاجعهٔ سرنوشت که من از آن می‌نالم با آنچه که چنین در تاریخ رخ داد و این جهان شاهد آن بوده است! شباهت؟ آری شباهتی که میان یک کاریکاتور و یک حقیقت راستین هست. شباهتی که میان بازی چند روستایی که شبیه (تعزیه) می‌خوانند با صحنهٔ کربلا و شباهتی که میان انسان و خدا هست» (همان: ۲۹).

تکنیک غنی‌سازی در واقع آزمون موارد مشابه است و تأکید بر آنها و انطباق کامل مصداق‌ها با اتفاقات اصلی و اصیل به نحوی که تأییدکنندهٔ آن طرح ذهنی باشد. شریعتی با تکنیک‌هایی نظیر سخن غیرمستقیم و هم‌دلانه، درد دل کردن‌های صمیمی با خوانندگان، جدا کردن صف‌ها در اجتماع، در پی دعوت کردن خواننده به قضاوت و

www.SID.ir

Archive of SID

سوگواری با مردم است. گویی نامه‌ای در غربت نوشته شده و آمده است. اینها از جمله موارد تأییدکنندهٔ کاتارسیس است.

تحلیل عناصر هرمنوتیک

شریعتی در مقام نویسنده علاوه بر نقش روشن‌فکر و معلم و مصلح، نقش فردی و انسانی خود را همچون جست‌وجوگر معنا و حقیقت با تجربه کردن و فهمیدن، تحقق می‌بخشد که متفاوت از نقش کارکردی نخست است. دغدغه‌های وجودی او به صورتی ظریف و نهفته در آثار او طرح شده‌اند. در «مقدمه»، این دغدغه‌ها از طریق روش هرمنوتیک قابل کشف و تبیین است. چنان‌که در چارچوب نظری آمد، یکی از رویکردهای قابل استفاده در این خصوص، هرمنوتیک گادامری است که به دلیل ابتنای بخشی از آن بر فهمی از عناصر تراژدی در بوطیقا، در این قسمت پایهٔ بررسی قرار می‌گیرد.

شریعتی از حیث دغدغه‌های وجودی و مایه‌های فلسفی، به فلسفهٔ *اگزیستانس* نزدیک است. او علاوه بر اینکه از طریق آشنایی و هم‌زبانی با «سارتر» به این مهم رسیده، با سنت‌های عرفانی ایران هم آشنایی داشته و ترکیبی از این دو سنت را در آثارش به تناسب آزموده است. آزمودن نوع ادبی تراژدی در «حسین وارث آدم»، *حاصل* امکانات تراژدی در طرح مسائل و رنج‌های وجودی است که انسان در کانون آن قرار دارد. «تراژدی، لذت شناختی ویژه‌ای را پدید می‌آورد که ما را قادر می‌سازد تا درک بهتری از منزلت انسان داشته باشیم» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۹۰).

از دیدگاه هرمنوتیکی، طرح ماجرای عاشورا در پیرنگ «وراثت» که برگرفته از زیارت‌نامهٔ وارث است، طرح ادعای تاریخی، اثبات حقانیت تشیع یا بطلان جبههٔ مقابل نیست؛ بلکه فراتر از همه، طرح مسئلهٔ انسان در ایران و سرنوشت تراژیک اوست، و به همین دلیل است که از حیث ایدهٔ اصلی این متن در ادامهٔ کویریات قرار می‌گیرد. طیف دوم خوانندگان آن، کسانی هستند که می‌توانند در این دغدغه شریک باشند. شریعتی حادثهٔ عاشورا را جلوه‌ای از «فاجعهٔ سرنوشت» می‌بیند. این فاجعه چیزی جز از هم

www.SID.ir

Archive of SID

گسیختن آدمیت و انسانیت نیست (شریعتی، ۱۳۸۵: ۳). این اتفاق ناگوار و اندوه‌بار به مسخ انسان می‌انجامد که از جهت ادبی، اوج نمایش در تراژدی محسوب می‌شود.

در وجه هرمنوتیک عاشورا، اندیشهٔ اصلی نویسنده دیگر موضوع حق و باطل و پیروزی نهایی حق نیست، بلکه مصیبت است که از فاجعه - که خود حاصل درگیری نیروهای تقدیر است - پدید می‌آید.

گادامر نیز دقیقاً دربارهٔ همین بُعد تراژدی با هرمنوتیک فلسفی خود بحث کرده است. از دیدگاه وی، تراژدی هیچ کاربرد عملی در زندگی ندارد. «تماشاگر تراژدی از طریق مشارکت در نمایش که به نحوی حاصل کاتارسیس است، در ماجرا مشارکت می‌کند. تماشای چیزی نحوهٔ اصیلی از مشارکت است؛ مشارکتی واقعی و سراپا درگیر بودن در آنچه می‌بیند و از خود بی‌خود شدن به دست آن» (وانسهایمر، ۱۳۸۹: ۶۳). از نظر وانسهایمر، گادامر در هرمنوتیک تراژدی از پالایش ارسطویی فراتر رفته و معتقد است که مصیبت تراژیک برای تماشاگر، نمایش تأیید نوعی تقدیر فهم‌شده از مسیر مشارکت در رنج است. حدیث معروف امام حسین(ع) با این مضمون که «صبراً علی قضائک. تسلیماً لأمرک لا معبود سواک» بر این امر دلالت دارد. با این حدیث، تماشاگر تعزیه در فهم حقیقت شریک می‌شود.

شریعتی، گرفتن تأییدی چنین را از تماشاگر و خواننده مد نظر دارد. او با ارائهٔ طرح ذهنی (پیرنگ) وراثت، مخاطب را به صحنهٔ عمل دعوت می‌کند. آنها را به شهادت دادن و گواهی دادن فرامی‌خواند. شهادت دادن بر تأیید شهادت امام حسین(ع). چنین تأییدی از دیدگاه گادامری، حاصل اجماع بین الاذهانی نیست، بلکه از حس حقارت در برابر رویدادی بزرگ که وجهی شدیداً انسانی دارد ناشی می‌شود که درون انسان را می‌سوزاند (همان: ۶۲).

شریعتی در اتخاذ چنین رویکردی به عاشورا، بی‌گمان تحت تأثیر سنت ایرانی تعزیه بوده است که در روستاهای خراسان هنوز هم مرسوم است. در تعزیه، تماشاگر بر مصیبت امام حسین(ع) و اهل بیت او گریه می‌کند و اشک می‌ریزد. این اوج فهم هرمنوتیک است که از طریق مشارکت در رویداد تراژیک حاصل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد شریعتی مقدمه خویش بر «حسین وارث آدم» را معطوف به دو هدف نوشته است؛ هدف نخست که تقدم دارد، تأثیرگذاری بر خواننده برای مشارکت در عمل اجتماعی است (رتوریک) و دوم، طرح یک دغدغهٔ وجودی و ارائه نوعی نظر دربارهٔ انسان که محتاج فهم و نقد از سوی خواننده است. بهترین وجه بررسی این مسئله، آن است که هر دو موضوع در کنار هم تبیین شوند. بر اساس نظریهٔ هرمنوتیک گادامر شریعتی در «مقدمه» دال بر بازیگری تأویل‌گر در حادثهٔ تاریخی می‌توان گفت شریعتی، حادثهٔ عاشورا را به تراژدی تبدیل می‌کند که در سرنوشت وراثت هابیل تا امام حسین(ع)، شریک غم و رنج و نیز مسئولیت آنان می‌شود. وارث شدن در اینجا یعنی وراثت در تراژیک شدن وضعیت. وراثت در اینجا چنان‌که «پول» می‌گوید، از جمله قدرت‌هایی است که در رقم خوردن سرنوشت دخالت دارد.

شریعتی با رسیدن به نقطهٔ پیوند زیارت وارث به عاشورا، مجدداً به وجه کارکردی عاشورا باز می‌گردد و بیان تراژیک خود را برای تأثیرگذاری بر مخاطب غنی می‌کند. از این قسمت تا پایان متن، دیگر سخن از ابعاد وجودی و هستی‌شناسی نمی‌رود، بلکه می‌کوشد بر عواطف خواننده تأثیر گذارد و او را به عمل اجتماعی برانگیزد. این دیگر به تکنیک‌های نویسندگی باز می‌گردد که از آن جمله می‌توان موارد زیر را برشمرد: قطبی کردن جامعه و اکنون برای خواننده، جنگ حق و باطل، غایت پیروزی حق بر باطل، آوردن مصادیق تاریخی که اوج آن اسلام است و به فروپاشی نظام‌های امپراتوری می‌انجامد، سپس بین‌النهرین مطرح می‌شود که چون مصداقی طبیعی است که به دریای پیروزی می‌رسد.

شریعتی با برجسته‌سازی این قطبیت‌ها در چهار عرصهٔ تاریخ، اسطوره، شخصیت‌ها و جغرافیا می‌کوشد اولاً مخاطبان را به قدرت تحریف‌گری استعمار و حکام آگاه سازد و ثانیاً مسئولیت مردم را دربارهٔ وضع موجود یادآوری کند و ثالثاً پیوستگی همهٔ قیام‌های ضد استبدادی را چونان امری انسانی و مشترک میان همهٔ مردم تجسم بخشد.

ناگفته نماند که به طور طبیعی و متأثر از شرایط اجتماعی و سیاسی، شریعتی بعد نخست را برجسته‌تر کرده و در متن هم این وجه غلبه دارد. شریعتی متعلق به دوره‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

بود که در آن شرایط به تدریج برای یک جنبش اجتماعی فراهم می‌شد و سخنرانی‌ها و آثار او در این میان بر خوانندگان که دانشجویان و جوانان بودند، تأثیر فوق‌العاده‌ای نهاد. شریعتی در «مقدمه» می‌کوشد با ایجاد نوعی انطباق شرایط آن روز ایران از حیث سیاسی و اجتماعی با زمان قیام امام حسین(ع) در ذهن خواننده، انگیزه‌های کنش اجتماعی را در او بالا ببرد. خواننده با مشارکت در نمایش تراژیک شریعتی از عاشورا، در واقع برای مشارکت در سرنوشت خویش در زمان حال آماده می‌شود. از سوی دیگر دلالت‌های هرمنوتیک متن برای خوانندهٔ خاص «مقدمه» نیز حامل بار معنایی وجودی است و شریعتی در این قسمت، روایتی هرمنوتیکی از انسان و مسئلهٔ تقدیر و سرنوشت، بر محور درک و فهم مصیبتی که بر امام حسین(ع) رفته، عرضه می‌کند.

شریعتی با روایت تراژیک می‌خواهد انسان فکور را برای پذیرش خطرات و مصائب سنگین آماده سازد و در عین حال مسئولیت انسان فهیم و روشن‌فکر را برای رویارویی واقعی‌تر با تاریخ خودش یادآوری کند. سخنرانی معروف او با نام «یاد یادآوران» که از جهت نظری بر تفسیر و تبیین او از مفهوم ذکر در قرآن استوار شده است، اشاره به این دارد که یاد یادآوران، ما را برای پذیرش مسئولیت از جنبهٔ اجتماعی و مشارکت در سرنوشت آماده می‌کند.

روایت تراژیک شریعتی از عاشورا، از دیدگاه تأویل هرمنوتیک گادامر ،آموختن این چیز یا آن نیست بدان گونه که رایج است؛ مثل اینکه از قیام امام حسین(ع) درس ایثار، فداکاری و شجاعت بیاموزیم. اینها همه در جای خود درست است، اما مربوط به صحنهٔ عملی زندگی و رفتارهای ماست، نه حیث هستی‌شناختی و وجودی. شریعتی به دنبال آن است تا از رنج و وضع زمان، بصیرتی در باب حدود و ثغور آدمی بیاموزد؛ در باب مطلق بودن حائلی که آدمی را از عالم قدس جدا می‌کند. تناهی آدمی به طور ساده قائم بر این واقعیت است که وقایع، خارج از ضبط و مهار آدمی روی می‌دهند. تراژدی، نتایج مهارناپذیر چنین وقایعی را آشکار می‌سازد؛ تراژدی نوید تأثیر تاریخ بر ذهنیت است.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

اسکیلاس، اوله مارتین (۱۳۸۷) درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمهٔ مرتضی نادری دره شوری، تهران، اختران.

پول، آدریان (۱۳۸۹) درآمدی بر تراژدی، ترجمهٔ پدرام لعل‌بخش، تهران، افراز.

شریعتی، علی (۱۳۸۵) حسین وارث آدم، مجموعه آثار شمارهٔ ۱۹، تهران، قلم.

---------- (۱۳۸۶) هبوط در کویر، مجموعه آثار شماره ۱۳، چاپ بیست و پنجم، تهران، قلم.

رهنما، علی (۱۳۸۱) شریعتی مسلمانی در جست‌وجوی ناکجاآباد، ترجمهٔ کیومرث قرقلو، تهران، گام نو.

مک لیش، کنت (۱۳۸۶) فن شعر ارسطو، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران، آگه.

وانسهایمر، جوئل (۱۳۸۹) هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ دوم، تهران، ققنوس.

خلیل‌زاده، مهدی (۱۳۸۶) «پیرنگ در نمایش‌نامه»، در: http: //savalanart. blogfa. com/post-8. aspx تاریخ دسترسی ۹۱/۰۹/۲۶.

جاوید، رضا (۱۳۸۸) صادق هدایت، تاریخ و تراژدی، تهران، نشر نی.

Baktir, Hasan (2003) The concept of imitation in Plato and Aristotle, in: http: //sbe. erciyes. edu. tr/dergi/sayi_15/10_baktir. Pdf.

Barker, Derek. W. M (2009) Tragedy and Citizenship, USA, Sunny Press, New York.

Grande, Perbjornar (2003) "Mimesis and Desire" in: https: //bora. hib. no/bitstream/10049/146/1/grande. pdf accessed: 3/5/1390.

Kilpatrick, David (2005) Nietzsche and Tragic Man, in: http: // mercy. academia. edu/David Kilpatrick/papers. Accessed: 29/6/1391.

Love, Christopher D (2009) Creating Tragic Spectator: Rebellion and Ambiguity in World of Tragedy, Ph. D Thesis, in Comparative Literature, University of Michigan

Robbe Grillet, Alain (1959) Nature, Humanism and Tragedy, In Journal : *Old Values and New Novel* , vol 3. NO 9.

Roche, Mary M. (2006) Introduction to Hegel's Theory of Tragedy" PhaenEx 1'NO 2'fall/winter 11-20.

Tamer, Philip (2008) "Action and homorita in Aristotle's poetics" in Electronic Journal for philosophy.

www.SID.ir