بازکاوی یک مسأله، در دو مکتب ادبی، هنری و فکری: تحلیل شرّ از دیدگاه مولوی و شکسپیر (مطالعه‌ی موردی: داستان موسی و خضر و نمایشنامه‌ی مکبث)

اکرم شیخ‌پور[۱]

حسینعلی قبادی[۲]

سعید بزرگ بیگدلی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۴**

DOI: 10.22080/RJLS.2022.23498.1295

چکیده

موضوع «شرّ» از مهم‌ترین مباحث الهیّات و فرهنگ بوده و در ادبیّات ملّت‌های گوناگون در شیوه‌ها و شگردهای متفاوت ظهور یافته است. آثار مولوی، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین ادیبان و متفکرانِ قرون میانه‌ی اسلامی و شکسپیر، شاعر و نویسنده‌ی بزرگ رنسانس، سویه‌های هنری خاصّی به این امر الهیّاتی بخشیده‌اند که مستعدِ تحلیل و مقایسه، به‌ویژه از منظر بوطیقاییِ تمثیل‌پردازی و نمادشناسی در بستر روایت است. تفاوت در خاستگاه‌های فرهنگی، تاریخی و دینی میان این دو اندیشمند، بالطّبع در شگردهای آن‌ها، در مفهوم‌پردازی‌های مختلف مؤثر بوده و در آثارشان نمود یافته است. کاسیرر در «فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک»، صور ماتقدّم شناخت کانتی را وارد عرصه‌ی تحلیل فرهنگ انسانی کرده و با استفاده از تاریخ‌گرایی هگلی، دست به تدوین گونه‌ای تاریخِ شناخت می‌زند که از اسطوره آغاز شده و به اشکال متعالی‌تر شناخت دینی، عرفانی، هنری و علمی می‌رسد. از نظر او، نمادشناسی، تنها نقشه‌ی راه برای مطالعاتِ فرهنگ است. در این میان، مطالعات تطبیقی زمینه‌ی باروری است که می‌توان در آن از چهارچوب نظری کاسیرر یاری گرفت. روش پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی است و بر پایه‌ی نظریّه‌ی «اَشکالِ سمبلیکِ شناخت» کاسیرر، فرایند تحقیق پیش می‌رود. همچنین با بهره‌گیری از نظریه‌ی او درباره‌ی تحلیل سازه‌های نمادین در قالب ساخت‌های روایی، چگونگی به‌کارگیری شگردهای تمثیل و تراژدی در مفهوم‌پردازی شرّ در داستان‌های موسی و خضر و مکبث نشان داده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: صورت‌های نمادین، روایت شر، مولوی، شکسپیر.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران، رایانامه: akramsheykhpour@modares.ac.ir

۲- استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران، (نویسنده مسؤول)، رایانامه: hoseinalighobadi@modares.ac.ir

۳- استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران، رایانامه: bozorghs@modares.ac.ir

۱- مقدّمه

بسیاری از آثار فاخر ادبی، به‌ویژه در عصر کلاسیک، از اصطلاحات فلسفی و مفاهیم اندیشگانی، کلامی و مقوله‌های فکری سرشارند تا جایی که در قطعاتی از آن‌ها، تفکیک عناصر زیبایی‌شناسانه از محتوا و نظام‌های اندیشگانی دشوار به نظر می‌رسد. حتی می‌توان گفت که کلان‌نظریه‌ی جرجانی درباره‌ی معنای معنا، متناظر با متون مقدس و برخی متون ادبی دیگر، بر همین بنا شکل گرفته است. شاعران و نویسندگان متفکّر نیز گاه خودآگاه و برخی ناخودآگاه، درون‌مایه‌های نظری را با صورت‌ها و ساخت‌های روایی و غیرروایی ادبی چنان عجین ساخته‌اند که مرزبندی میان آن‌ها دشوار شده است. نکته‌ی مهم اینکه هم‌نشینی یا تلفیق و ترکیب صورت و معنی در چنین آثاری، بسیار طبیعی و برجوشیده است و نقد و تحلیل آن‌ها بدون توجه به توأمانی ساحتِ شکل و محتوا میسّر نخواهد بود. از این منظر، مثنوی مولوی و مکبث شکسپیر، از دو شاعر و هنرمند شهیر جهان، مصداق بارز این ادعا هستند.

۱-۱- بیان مسأله

یکی از ابرمقوله‌ها یا کلان‌مسأله‌هایی که گریبان تفکر فلسفی و دینی و نیز ادبیّات را گرفته و هنوز هم رها نکرده است، پدیده‌ی «شرّ» است. هرچند این درگیری در عصر جدید نیز کمابیش ادامه یافته است، در اندیشه و ادب کلاسیک، فراخ‌تر و فربه‌تر به نظر می‌رسد. ازاین‌رو در بسیاری از متن‌ها، فهم معنای کامل و جهت‌گیری‌های کلامی و فلسفی، تنها در گروِ ارجاع به این موضوعِ بنیادین خواهد بود.

متفکران مسلمان - به‌استثنای فارابی که نوعی از شرّور (ارادی) را «وجودی» و واجد حقیقتی ذاتی می‌داند - شرّور را (اعم از تکوینی و ارادی) «عدمی» دانسته‌اند؛ یعنی با نسبی دانستن شرّ، آن را در اختلاف نظرگاه‌ها و زوایای دید، بسته به موقعیت‌های مختلف تبیین می‌کنند. (بازافکن، ۱۳۹۵: ۴۳-۴۵) مولوی، وجود شرور را پذیرفته و نه‌تنها آن‌ها را با وجود خداوند ناسازگار نمی‌داند و معتقد است که وجود شرور، نقصانی به خداوند وارد نمی‌کند، بلکه آن را نشانه‌ی کمال خداوند می‌داند و می‌گوید نقاش ماهر باید بتواند هم زشتی را در نهایت زشتی بکشد و هم زیبایی را؛ وگرنه هنرش ناقص است. او شرّور را نسبی دانسته، می‌گوید که در جهان، بد مطلق وجود ندارد:

پس بد مطلق نباشد در جهان بد به نسبت باشد این را هم بدان
زهر مار آن مار را باشد حیات نسبتش با آدمی باشد ممات

خلق آبی را بود دریا چو باغ خلق خاکی را بود آن مرگ و داغ

(مولوی، ۱۳۷۹، ج۴: ۵۵۹-۵۶۱)

در عصر شکسپیر، اهمیّت مسئولیّت فرد در بروز خطا و رقم خوردن فجایع، بیشتر شده و کم‌کم اختیار و اراده، جای جبر و عوامل بیرون از انسان و عوامل ماورایی را می‌گیرد. شرّ در تراژدی‌های شکسپیر در اختیار یک شخص یا گروه خاص نیست، بلکه بیشترِ شخصیّت‌های اصلی اثر در تبیین و تسرّی آن دخیلند. نیرویی با عنوان شرّ مطلق بر دنیای نمایش‌نامه حاکمیّت دارد و وقتی اشخاص نمایش‌نامه با خطای خویش وارد آن می‌شوند، وارد دنیای شرّ شده، از فرامینِ شرّ مطلق پیروی می‌کنند؛ و این پادافره‌ی خطای آن‌هاست. شخصیّتی در نمایش‌نامه‌های شکسپیر پیدا نمی‌شود که محور تام شرّ باشد. همه جزئی از حاکمیّت مطلق شرّ و پیش بَرنده‌ی اهداف او هستند. شخصیت محوری شرّآمیز در تراژدی‌های شکسپیر، ماهیتی فیزیکی ندارد؛ البته گاه نماینده یا نمایندگانی دارد. شاید بهترین واژه برای تداعی و درک معنای شرّ مطلق، ابلیس است. این تراژدی‌ها پیرامون تخطّی برخاسته از وجه شرّگونه‌ی قهرمانان شکل می‌گیرند. (موسوی و رایانی مخصوص، ۱۳۹۶: ۵۸)

در جریان مقایسه‌ی آثار ادبی‌ای که در حال و هوای سنّت نگارش یافته‌اند، با آثاری که برآمده از شرّایط انسان مدرن هستند، می‌توان تفاوت میان این دو قسم از شرّ را به خوبی نشان داد. در این میان، مولانا چون به‌طور کامل در فضای سنّت رشد نمود، انگاره‌های معرفتی و فرم‌های بیانی او نیز می‌باید در ارتباط با همان فضا ترسیم شود.

در مقایسه با مولانا، جایگاه شکسپیر کمی متفاوت است. او نویسنده‌ی عصر رنسانس انگلیس است و در عین آنکه گزاره‌های الهیّاتی در آثار او به وفور به چشم می‌خورند، با وجود این نوعی حرکت به سمت انسان‌گرایی برآمده از عصر رنسانس را نیز می‌توان در آثار او مشاهده کرد. این دوگانگی، علاوه بر محتوا، در فرم روایی آثار او نیز به شکل متفاوتی بروز یافته است. زمان، مکان، کنش و شخصیّت در عین آنکه عناصری شناخت‌شناسانه هستند، با بسط زیبایی‌شناختی نئوکانتیسم کاسیرر می‌توان منظر روایی نهفته در این مقوله‌ها را فعّال ساخت و از آن ابزاری برای مطالعه‌ی ساختاری آثار ادبی به دست داد. این امر به ما اجازه می‌دهد تا در عین ایجاد گفت‌وگو میان مولوی و شکسپیر، تفاوت‌های فرمی و محتوایی آثار ایشان را نشان داده، امکان مقایسه‌ی آثار ایشان درباره‌ی مفهوم شرّ را فراهم سازیم. کارکرد اساسی ادبیّات

تطبیقی، ایجاد گفت‌وگو میان آثار ادبی است و همچون هر گفت‌وگوی سازنده‌ای، علاوه بر شناخت شباهت‌ها، باید فضا را برای درک تفاوت‌ها نیز مهیّا سازد.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ دادن به این پرسش است که مولوی و شکسپیر، چگونه از شگرد روایی و عناصر آن - زمان، مکان، کنش و شخصیّت - برای پردازش مفهوم شرّ بهره برده‌اند و در این راه، چه تفاوت‌هایی در روش کار آن‌ها وجود دارد؟

۱-۳- روش پژوهش

در این مقاله با روشی توصیفی - تحلیلی و بر مبنای چارچوب نظری اَشکال سمبلیک شناختِ کاسیرر و با بهره‌گیری از ابزار و منابع کتابخانه‌ای، مآخذ الکترونیک و آثار مرتبط و جستارها و مقاله‌های و کتاب‌های فارسی و انگلیسی و بازکاوی و استنباط از آنها، موضوع شرّ در داستان «موسی و خضر» در مثنوی و «مکبث» شکسپیر، تجزیه و تحلیل و تدوین خواهد شد. همچنین کوشش می‌شود تا با تحلیل نقش و جایگاه روایت و عناصر آن، نحوه‌ی پرداختِ مسأله‌ی شرّ در این دو داستان بررسی شود. از میان آرای صاحب‌نظران مختلف، آرای ارنست کاسیرر، به‌خوبی تبیین‌کننده‌ی مقاصد این مقاله است. به این منظور، دیدگاه وی درباره‌ی صورت‌های سمبلیک و ارتباط آن با عناصر روایت آورده می‌شود.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

مارتین (۱۳۸۲) در کتاب «نظریّه‌های روایت»، نظریّه‌های گوناگونِ روایت‌شناسی را به گفت‌وگو نشانده است. مکوییلان (۱۳۹۹) در کتاب «گزیده‌ی مقالات روایت»، گاه شماری جامعی از نظریّه‌ی روایت در قرن بیستم و یک اصطلاح‌نامه عرضه کرده است. اصغری (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان» نیز در این زمینه، داده‌های مفیدی آورده است. غلامحسین‌زاده و همکاران (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی» به تحلیل جنبه‌ی روایتی داستان از دیدگاه ژنت پرداخته‌اند.

پورنامداریان (۱۳۶۷) در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی»، تحلیلی از داستان‌های عرفانی - فلسفی ابن‌سینا و سهروردی به دست می‌دهد. نصر (۱۳۸۲) در کتاب «سه حکیم مسلمان» کوشیده است تا مخاطب را با مکتب‌های مشّایی و اشراقی و عرفان نظری آشنا کند. این کتاب، مطالب مهمّی درباره‌ی نظم کیهانی دارد. ستّاری (۱۴۰۰) در ترجمه‌ی مجموعه‌ی مقالات «اسطوره و رمز»، معنای

رمز و اسطوره را از منظر روان‌کاوی، اصالت ساختار و سنت‌های روحانی می‌کاود. به علاوه ستّاری (۱۳۹۴) در کتاب «اسطوره و رمز در اندیشه‌ی میرچا الیاده» می‌گوید که رمز از دیدگاه الیاده، وسیله‌ای برای ارتباط انسان با نیروی متعال است؛ وسیله‌ای که انسان را به باور وجود وحدت در جهان هستی وامی‌دارد. رمز موجب می‌شود که انسان، امر قدسی را کشف کند و با آن احساس همبستگی نماید. حسینعلی قبادی (۱۳۸۸) در کتاب «آیین آینه»، کاوشی در پاره‌ای از اسناد معنویّت، اندیشه، ذوق ورزی، خیال‌انگیزی و هنر ادبی ایرانیان با رویکرد مطالعات انتقادی در حوزه‌ی نمادپردازی و مباحث میان‌فرهنگی انجام داده است.

از آثار کلامی مرتبط با مسأله‌ی شرّ می‌توان به این موارد اشاره کرد: لاهیجی (۱۳۸۳)، کتاب «گوهر مراد» را در سه بخشِ خودشناسی، خداشناسی و فرمانِ‌خداشناسی تدوین کرده است. همچنین کتاب «تجریدالاعتقاد» خواجه نصیرالدین طوسی (۱۴۰۷)، «تفسیر المیزان» علامه طباطبایی (۱۳۶۷) و «عدل الهی» مطهری (۱۳۹۹)، حاوی مطالب مهمی در این‌باره است. ریکور (۱۳۹۹) در کتاب «شرّ چالشی برای فلسفه و الهیّات» که عنوان سخنرانی پل ریکور در دانشگاه لوزان است، می‌پرسد که شرّ از کجا می‌آید و تأکید می‌کند که مسأله‌ی شرّ فقط مسأله‌ای نظری نیست، بلکه هم‌گرایی میان اندیشه، کنش و احساس را می‌طلبد.

محرمیان (۱۳۸۵) کتاب «مجموعه‌ی مقالات تراژدی» را ترجمه کرده است که در بردارنده‌ی بحث‌های فلسفی - هنری درباره‌ی تراژدی است. Spivack (۱۹۵۸) در کتاب « Shakespeare and the Allegory of Evil» به تمثیلِ شرّ و ارتباط شخصیّت‌های شرّورِ آثار شکسپیر با مفهوم شرّ پرداخته است. شون‌برگر (۲۰۱۱) در مقاله‌ی «سرشت شیطانی شرّ در نمایش‌نامه‌های شکسپیر» ادعا می‌کند که بیشتر مفاهیمی که در آثار شکسپیر، مصداق شرّ معرفی می‌شود، در واقع همان امور نهی‌شده در اناجیل است. سیف‌الاسلام (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «ذات شیطانی شرّ در مکبث» به تحلیل ماهیّت شرّ در داستان مکبث می‌پردازد. رادفر و کیا (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی شرّ، بررسی تطبیقی جایگاه شرّ در نگاه فردوسی و شکسپیر»، داستان ضحّاک و مکبث را مقایسه کرده‌اند. قبادی و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله‌ی «نقد تطبیقی داستان فریدون در شاهنامه و شاه‌لیر شکسپیر»، به این دو ماجرا پرداخته‌اند. ایگلتون (۱۳۹۶) در کتاب «ویلیام شکسپیر» با تحلیل قطعه‌هایی از آثار شکسپیر، به برخی از مسأله‌ها و تعارض‌های اصلی هنر نمایشی شکسپیر (از جمله روابط متقابل «زبان»، «میل» و «تن») می‌پردازد و در زیرِ تمام این دو سویگی‌ها و

تعارض‌ها، کشمکش ایدئولوژیک میان نظم سنّتی فئودالیستی و فرم‌های نوظهور فردگرایی بورژوایی را می‌بیند.

در میان پژوهش‌های انجام‌شده، پژوهشی با محتوای مقایسه‌ی مفهوم شرّ در مثنوی مولوی و تراژدی‌های شکسپیر بر اساس رویکردی نمادشناسانه یافت نشده است.

۲- چارچوب مفهومی

ارنست کاسیرر در آثار خود به‌ویژه در «فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک» و «رساله‌ای در باب انسان»، به خوبی به مفاهیم مورد پرسش در این پژوهش درباره‌ی روایت، عناصر آن، نماد و بیان نمادین پرداخته است. ازاین‌رو لازم است که پیش از واردشدن به مقایسه‌ی میان دو داستان مورد مطالعه، ابتدا پایه‌های نظری این بحث با استفاده از آرای کاسیرر گذاشته شود. به‌علاوه در این مقایسه، با استفاده از روش تطبیق می‌توان به نتایج مهمی دست یافت. ادبیّات تطبیقی از شاخه‌های جدید گسترده ادبیّات و ادبیّات نمایشی امروز است که در آن، تشابه و تفارق نمونه‌های مختلف آثار ادبی بررسی می‌شود. در ادب تطبیقی، آنچه مورد نظر محقق و نقّاد است، نقش اثر ادبی نیست بلکه در کیفیّت و تجلّی و انعکاسی است که آثار ادبی اقوام مختلف در آثار یکدیگر پیدا می‌کنند. ادبیّات تطبیقی نه تنها از مرزهای سیاسی، زبانی، ملی، کشوری و فرهنگی فراتر می‌رود، بلکه به دنبال گشودن افق‌های تازه‌ی فکری است. به عبارت دیگر ادبیّات تطبیقی نه‌تنها به دنبال ایجاد ارتباط و گفتمان با دیگر رشته‌های علوم انسانی است بلکه درصدد ایجاد مفاهمه میان فرهنگ‌های مختلف است. به این سبب تحقیق و تفحّص در این موضوع، بسی مهم و قابل اهمیّت است.

۳- تحلیل داده‌ها

۳-۱- نماد و بیان نمادین

رمز، معادل عربیِ نماد است که در زبان فارسی نیز به‌کار می‌رود. معنی آن به لب، چشم، ابرو، دهان، دست و یا به زبان اشاره‌کردن است. از معانیِ دیگر آن در زبان فارسی: اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، نکته، معمّا، نشانه، علامت، اشاره‌کردن، اشاره‌کردن پنهان، نشانه‌ی مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو کس که دیگری بر آن آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱). نماد و نمادشناسی، تحوّلات گسترده‌ای در دین‌شناسی، روان‌کاوی، اسطوره‌شناسی، هنر و مانند آن به وجود آورده است. راون‌کاوان و روان‌شناسان، نمادآفرینی، نمادپروری و نمادشناسی را ویژگی انسان می‌دانند. برخی آن را دلیل محکمی بر شعور انسانی و برخی

دیگر، مقوله‌ای فطری می‌دانند. از نظر اریک فروم (۱۳۶۶: ۱۵) سمبل چیزی است که مظهر و نمودگار چیز دیگری باشد. در زبان سمبلیک، دنیای برون، مظهری از دنیای درون یا روح و ذهن ماست. سمبل‌ها سه دسته‌اند: متعارف، تصادفی و همگانی یا جهانی. نوع تصادفی و همگانی، پدیده‌ها و تجربه‌های درونی را به شکل ادراکات حسی بیان می‌کند و دارای عوامل زبان سمبلیک است و نوع جهانی، زبان مشترک نژاد انسان است.

۳- ۲- نسبت و ارتباط نماد با اسطوره و عرفان

از نظر الیاده (۱۳۶۲: ۱۴)، اسطوره داستانی قدسی و مینوی است که کارهای خدایان و موجودات فوق‌طبیعی و نیاکان فرهنگ‌آفرین را که در ازل روی داده است، حکایت می‌کند. اسطوره به‌لحاظ مفهوم، پیام، ساختار و قالب، بیشترین پیوند را با نماد دارد و در اصل یک پیام نمادین و نوعی دلالت رمزناک است. اسطوره، گفتار برگزیده و نمادین تاریخ است، نه زاییده‌ی طبیعت اشیا. نمادها، رویدادهای اسطوره‌ای را از تک‌مخاطبی، شخصی، زمانی و مکانی بودن دور می‌کنند و با تأثیر بر ناخودآگاه مخاطب، باعث می‌شوند که اسطوره از حالت مصداقی به مفهومی، از جزئی به کلّی و از زمانی و مکانی به فرا زمانی و فرا مکانی تبدیل شود. از این‌رو بقای اسطوره‌ها در زبان نمادین آن‌هاست. (قبادی، ۱۳۸۸: ۱۱۶) کُربن، (۱۳۸۷: ۲۹) رمز را نقطه‌ی مقابل مجاز می‌داند تا تأکید کند که معنای رمزی و نمادین، به هیچ وجه معنایی غیرواقعی نیست؛ بلکه «تصویری است برای نشان‌دادنِ چیزی که همه‌ی حقیقتِ آن به بیان نمی‌آید». نماد یا تمثیل عرفانی، تصویر مثالیِ آشکار چیزی نهفته در فراسوی قلمرو بیان و پیوند انسان‌هاست. بیان تجربه‌های عرفانی، به دلیل شخصی و عاطفی بودن، دشوار بوده، جز از طریق رمز و اشاره ممکن نیست (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۴۳). البته کشیدن مرز بین نمادهای عرفانی و دینی و روانی و اساطیری، ممکن نیست. این گونه‌ها چنان به هم آمیخته‌اند که در یک نگاه وسیع، می‌توانند یگانه تلقی شوند. (آقاحسینی و خسروی، ۱۳۸۹: ۱۲)

۳- ۳- کاسیرر و صورت‌های سمبلیک

کاسیرر مانند بسیاری از متفکّرانِ برآمده از سنّت ایده‌آلیسم آلمانی و به پیروی از کانت، مسأله‌ی اساسی خود را شناخت‌شناسی و بحرانی می‌دانست که در آن عصر در پی پاسخ به سؤال چیستیِ سرشت بشر بودند. از نظر او، تنها راه برون‌رفت از تشتّتِ حاصل از تعاریف مختلف از سرشت انسانی، مطالعه‌ی فرهنگ و رفتارهای عینی انسانی و اشکال تثبیت‌شده‌ی این رفتارهاست. او دریچه‌ی ورود به جهان

فرهنگ را نماد می‌داند که با آن می‌توان علمی‌ترین پاسخ ممکن به پرسشِ چیستی انسان را به دست داد. کاسیرر، مفاهیم مد نظرش را معمولاً از طریق قیاس با دیگر گونه‌های شناختی و فرهنگ‌های متفاوت تدوین می‌کند. (ر.ک: موقن، ۱۳۸۹: ۳۰-۵۵) او به اهمیّت مسأله‌ی شرّ و نقش آن در ساختار تفکر دینی آگاه است و در این‌باره می‌گوید: «ادیان بزرگ توحیدی، جلوه‌گاه کاملاً متفاوتی از خداوند نشان می‌دهند و حاصل نیروهای اخلاقی هستند و همگی در یک نقطه متمرکز می‌شوند و آن، مسأله‌ی خیر و شرّ است». کاسیرر تمامی صورت‌های فرهنگی حیات انسان - زبان، اسطوره، دین، هنر و علم - را انواع گوناگون صورت‌های سمبلیک می‌داند که انسان‌ها از طریق آن، مقاصد درونی خود را بیان می‌کنند. بر این اساس او بنیان تفکّر خود را فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک می‌نامد. ادبیّات از دیدگاه کاسیرر، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های سمبلیک است. باید توجه داشت که بیان سمبلیک در ادبیّات را نباید صرفاً در معنای استفاده از نمادها و سمبل‌ها درک کرد. اگر ما ادبیّات را آن‌گونه که کاسیرر در نظر دارد، شیوه‌ای از بیان سمبلیک در نظر بگیریم، ساخت‌های روایی نیز در این مجموعه قرار می‌گیرند. بر این اساس عناصر روایی‌ای که جمعشان کلیّت یک روایت را شکل می‌دهد (زمان، مکان، کنش و...)، هر کدام ساخت مفهومی و سمبلیک خاص خود را دارند. (کاسیرر، ۱۳۷۳: ۱۰۴)

از آنجا که مولوی و شکسپیر از شگرد تمثیل و تراژدی در صورت‌بندی و پردازش مفهوم شرّ بهره برده‌اند، ضروری می‌نماید که در این قسمت از پژوهش، هر یک از این شگردها به‌عنوان یکی از شیوه‌های بیانی، تبیین و دیدگاه صاحب‌نظران هر دو حوزه آورده شود.

۳- ۴- مقایسه‌ی بیان تمثیلی و تراژیک در پرداختِ روایت

۳- ۴- ۱- بیان تمثیلی

تمثیل، جایی معنا می‌یابد که به دو جهان آشکار و نهان، مادّی و معنوی و یا ناسوت و ملکوت اعتقادی باشد؛ چنان‌که اموری پنهان باشند و برای بیان آن نیاز به رمز و تمثیل باشد. اعتقاد به دنیایی حقیقی و معنوی و آرمانی در آن سوی واقعیّت، از انگیزه‌های کاربرد اشیای محسوس و جهان طبیعت به‌عنوان رمز جهانِ فوق طبیعت است. (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۲۰) در این شیوه‌ی بیانی، همه‌ی داستان معطوف به مفهومی است که در پس آن نهفته است. این نوعِ نگاه به تمثیل، در سرتاسر جهان سنت تا پیش از ظهور مکتب رمانتیسم، شیوه‌ی عامِ برخورد با این پدیده بوده است و خاصّ مولوی نیست. از نظر دین لوئیس (۱۳۸۵: ۴۶۸)، تمثیل در آثار مولوی - به‌ویژه مثنوی - علاوه بر یک شیوه‌ی بیان، بیانگر نوعی

اندیشه و جهان‌نگری است. وی تمثیل را مهم‌ترین وسیله‌ی بیان محتوا و واسطی میان حقیقت و فهم نسبی انسان از آن می‌داند. قصّه‌ها و تمثیل‌های مثنوی، مقدّمه‌ای برای شناخت افکار فلسفی مولوی است. قصّه‌های انبیا و امّت‌های گذشته در قرآن، منبع الهام مولوی در تمثیل‌آوری است.

شخصیّت‌ها در داستان‌های تمثیلی، تیپیکال هستند. برای مثال در بحث شرور که موضوع این بررسی است، همواره مصداق‌های مشخصی از خیر و شرّ وجود دارد که آن‌ها را باید بر اساس انگاره‌ی دوبُنی تحلیل کرد. در اینجا، انسان همواره در طرح بزرگ‌تری نقش بازی می‌کند و در این طرح عظیم، همواره نقش بازیگران از پیش مشخص است. در داستان موسی و خضر، موسی سالکی است که در پایان مسیر سلوک، متنبّه می‌شود. در این ساختار، تغییر وجود ندارد. در نهایت ما با شکلی از تنبّه و تذکار مواجه می‌شویم؛ به این معنا که مفاهیمی از پیش مشخص وجود داشته و شخص از آن‌ها غافل بوده است. انسان با افزایش سعه‌ی وجودی‌اش، بر حقایق از پیش مشخصِ هستی دست می‌یابد. در این فضا، حقیقت را انسان‌ها خلق نمی‌کنند، بلکه کشف می‌کنند.

بی‌اعتنایی موجود در روحیه‌ی اساطیری نسبت به اخلاق، یکی از مهم‌ترین آستانه‌هایی است که موجب تمایز میان اسطوره و دین، به‌ویژه در هیأت تکامل‌یافته‌ی آن شده است. ما در آثار عرفانی معمولاً با نگاهی سلسله‌مراتبی مواجه می‌شویم که بر اساس آن، هر شخص بر اساس مرتبه‌ی وجودی‌ای که دارد، درک متفاوتی از کنش اخلاقی را به نمایش می‌گذارد. وجود این نسبیّت حاکم بر اندیشه‌ی عرفانی در حوزه‌ی اخلاق را می‌توان به نوعی بازگشت اسطوره به ساحت تفکر دینی دانست.

داستان‌گویی در ادبیّات تعلیمی به منظور القای تعالیم اخلاقی، عرفانی و حکمی به مخاطبان عادی است. به همین دلیل، این مقوله در این‌گونه آثار از مرتبه‌ی دوم اهمیّت برخوردار است. با وجود این در مثنوی برخلاف آثار عرفانی پیشین خود مانند آثار سنایی و عطار، خود داستان‌پردازی و شگردهای آن بسیار مورد توجه قرار گرفته است. داستان‌پردازی فی‌نفسه برای مولوی بسیار اهمیّت دارد و ذوق هنری مولوی در داستان‌پردازی بر پیشینیان برتری دارد. (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵۵)

مولوی با کمک حکایت‌های تودرتو و تمثیل رمزی، مطالب مهّم عرفانی را در ساده‌ترین زبان بیان می‌کند زیرا ذکر این‌گونه داستان‌های تمثیلی، جنبه‌ی لذّت‌آفرینی و تأثیرگذاری دارد و شعر حکمی و تعلیمی را تقویّت می‌کند. در نتیجه فهم معانی و معارفی را که اندکی پیچیده و دور از تجربهٔ عموم است تا سطح ادراک عامّه، ساده و قابل درک می‌کند. خلق شخصیّت‌های متفاوت و متضادّ این حکایت‌ها برگرفته

از اسطوره‌ها، اقوال بزرگان، اشخاص تاریخی، تخیّلی، دینی، اولیای الهی، بزرگان صوفیه، عاشقانه‌ها و... است و مهم‌ترین اختلاف مولوی با دیگران (به‌ویژه سنایی و عطار) در شیوه‌ی استفاده از داستان و حکایت‌ها و گفت‌وگوهای طولانی، در میان شخصیّت‌هاست، تا از این طریق، اندیشه و آرای خود و دیگران را بیان کند. (همان: ۲۷۱)

آنچه در مثنوی به‌عنوان تمثیل یا در مفهوم آن بیان می‌شود، تصویری است حسّی که باید امری را که غیرحسّی است برای مخاطب، به امری حسّی و قابل ادراک بدل نماید، و شک نیست که جزء جزء این تصویر هرگز یک جزء از امر غیرمحسوس را عرضه نمی‌کند. فقط کلّ آن است که از مجموع امر، تصویری کلّی بیان می‌کند. (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۱) البته امر ثانی که صورت حسّی امر اول است، خود هرگز به آن صورت که در تمثیل عرضه می‌شود، واقعیّت ندارد. این طرز بیان، برای کسانی که از کشف وسایط و نتایج مطلوب در استدلال عاجزند، بهترین روش برای تفهیم است.

داستان‌پردازی در مثنوی معنوی، دارای شخصیّت‌های گوناگونی است که گاه انسان‌ها یا حیوانات یا ترکیبی از این دو، ایفای نقش می‌کنند و شاعر با شیوه‌های مختلف به رمزگشایی می‌پردازد که تأکید بر خویشکاری و قدرت لایزالی دارد. حکایت‌های تمثیلی، مشبه‌بهی است برای یک مطلب اخلاقی، تعلیمی و عرفانی که می‌توان گفت صورت گسترده‌ی یک استعاره‌ی تمثیلی‌اند که اغلب برای تیپ‌سازی کاربرد دارند. داستان‌های تمثیلی، دارای دو لایه روساخت و ژرف‌ساخت‌اند. این نوع روایتگری‌ها در مثنوی، هرچند دارای معنای ظاهری است، معنای ثانویّه (مجازی) و کلّی‌تری مورد نظر شاعر است؛ زیرا در تمثیل، حرکت از عمق به سطح است. تمثیل، گاه در حکایت‌های مثنوی، دارای عناصر متناقض‌نما و برای برجسته‌سازی کلام و بیان غیرمستقیم است. (نظری، ۱۳۹۳: ۱۴۴)

۳- ۴- ۲- بیان تراژیک

تراژدی پس از تغییراتی که از یونان باستان تا دوره‌ی رنسانس داشته است با آغاز دوره‌ی جدید و در بیانِ یکی از شاخص‌ترین نویسندگان عصر - شکسپیر -، به شکلی این‌جهانی دست می‌یابد و دخالت عناصر ماورایی - که یکی از ویژگی‌های بارز تراژدی‌های یونانی است - به کناری رفته، اکثر مفاهیم مطرح در آن ملهم از تفکّر تاریخی‌ای می‌شود که بر فضای فرهنگی عصر غالب است. شرّ از عناصر محوری در تراژدی است که به رابطه‌ی انسان با جهان پیرامونش معطوف است و گاه به تباهی آدم‌های اثر ختم می‌شود. حضور نیروی شرّ و تأثیر مخرّب آن در تراژدی، سبب تمایز آن از دیگر ساخت‌های

دراماتیک است. (موسوی و رایانی، ۱۳۹۶: ۳۷) بدیو، شرّ را معلول (ممکن) سرکش حقیقت می‌داند. (بدیو، ۱۳۹۳: ۸۴) برای شکسپیر نیز چنین چیزی به‌عنوان تراژدی وجود داشته است: افرادی با مقام و منزلت والا که در ورطه‌ی رنج و ناراحتی شدیدی می‌افتند و عاقبت به چنگال مرگ گرفتار می‌شوند. (محرمیان، ۱۳۸۵: ۲۰۵)

شکسپیر، مسیحی پروتستان است و آثارش علاوه بر اینکه انعکاس دهنده‌ی افکار اوست، نشان‌دهنده‌ی اندیشه‌های مذهبی او و متأثّر از انجیل نیز هست. شرّ در تراژدی‌های او، عموماً همان اعمال و مفاهیمی است که در انجیل و ده فرمان به‌عنوان گناه یاد شده‌اند. برای مثال: قتل (در هملت، اتللو، مکبث و شاه‌لیر)، زنای با محارم (در هملت)، شاه‌کشی (در هملت و مکبث)، خودکشی و شکّ و بدبینی (در هملت)، حسد (در اتللو). (Schonberger, 2011)

شکسپیر چون یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان عصر گذار است، همچنان بن‌مایه‌های الهیّاتی را در آثار خویش حفظ کرده است. در آثار او همچنان سرنوشت و تقدیر الهی، نقش بالایی را در اختیار دارد. با وجود این در آثار شکسپیر می‌توانیم بلوغ شخصیّت انسانی را مشاهده کنیم.

در ماجرای مکبث نیز هرچند در ابتدای داستان، ما با عناصری جادویی مواجه می‌شویم، آن‌ها آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کنند که در اثر رفتار خود انسان‌ها رخ می‌دهد (در داستان مکبث، خیانت مکبث و فزونی‌طلبی همسرش را عامل این اتفاق می‌شناسند.) این امر برخلاف تراژدی‌های یونانی است که خدایان در هر کجا که مایل باشند، سر می‌کشند و مسیر داستان را به خود وابسته می‌سازند.

۳- ۵- روایت (ظرفی برای تبیین مسأله‌ی شرّ)

لاقیدی و بی‌اعتناییِ موجود در روحی‌یه‌ی اساطیری نسبت به اخلاق، از مهم‌ترین آستانه‌های تمایز میان اسطوره و دین در هیأت تکامل‌یافته‌ی آن است. از سویی گسترش تفکّر تاریخی در عصر رنسانس، سبب تغییرات بزرگی در شیوه‌ی مواجهه‌ی انسان با جهان بیرون می‌شود. مهم‌ترین حلقه‌ی رابط میان اسطوره و تاریخ، روایت است و در میان فلاسفه‌ی تاریخ هم توجه بسیاری برانگیخته است. پس نخست باید پرسید که روایت چیست؟

روایت، توالی رویدادهایی است که به‌صورت نظام‌مند و نه تصادفی، در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. (Toolan, 2001: 8) از نظر وبستر، (۱۳۸۲: ۵۵) «روایت شیوه‌ای برای بررسی، سامان‌دهی و ساختارمندکردن زبان در واحدهای بزرگ است و شاید برای بررسی همه‌ی انواع شعر مفید نباشد اما در

بررسی ادبیّات داستانی و نمایش‌نامه به کار می‌آید». با وجود تفاوت میان تفکّر تاریخی‌ای که از عصر رنسانس تبدیل به اندیشه‌ی رایج عصر شد - و تفکّر دینی - اساطیری که قرن‌ها شیوه‌ی رایج درک انسان از خویشتن، زمان و مکان بوده است - عنصر روایت از لحاظ ساخت، حلقه‌ی واسطِ میان آن‌هاست. هرچند اثر هنری، مدّعی بیان تاریخی نیست، بسیاری از مواد خود را از تاریخِ عصری می‌گیرد. داستان مکبث، بسیاری از عناصر خود را از تاریخ اسکاتلند وام گرفته است. از طرفی، اگر بر این باور باشیم که ساخت‌های ادبیِ هر عصر، برآمده از گفتمان‌های حاکم بر آن عصر است، ساخت‌های فکریِ غالبِ هر عصر، بی‌شکّ مسیر خود را به ساخت‌های ادبی آن دوره باز خواهند کرد.

بنابراین با بررسی ساخت‌های روایی هر دوره می‌توان به جهان‌بینی غالب آن عصر دست یافت. برای مثال بی‌دلیل نیست که در اسطوره‌ها و بعدتر در ادیان یکتاپرست، شیوه‌ی بیان، مبتنی بر تمثیل است؛ یعنی ادبیّات عمدتاً ظرف بیان یک فکر و عقیده واقع می‌شود و عارفانی چون مولوی که آبشخورشان تفکّر دینی است، نیز این شیوه‌ی بیان را به کار می‌گیرند. از سویی دیگر، بیان تمثیلی مولوی و استفاده‌ی شکسپیر از قالب تراژدی، برآمده از جهان‌بینی نهفته در پس آثار ایشان است. پس برای دست‌یابی به اشتراکات و تفاوت‌های این دو در کاربستِ شگردهای روایی، باید ساختار و عناصر روایی آثارشان را مقایسه کرد.

۳- ۶- مقایسه‌ی تطبیقی عناصر روایت در دو داستانِ مورد مطالعه

۳- ۶- ۱- مکان

هر روایت در جایی اتفاق می‌افتد. پس هر روایت به مکان نیاز دارد. دو نوع مکان وجود دارد: مکان داستان (story place) که شامل همه‌ی مکان‌هایی می‌شود که حوادث در آن‌ها اتفاق می‌افتد و مکان متن (text place) که در بردارنده‌ی آن صحنه‌هایی است که خواننده در خلال متن بدان‌جا سرک می‌کشد. (چتمن، ۱۹۸۹: ۱۰۴) در فضای حسّی مانند فضای اسطوره‌ای، هیچ «اینجا» و «آنجا»یی، اینجا و آنجای صرف نیست و فقط اصطلاحی برای بیان رابطه‌ی کلّی نیست که بتواند به‌طور این‌همان با محتویات گوناگون مکرّراً ظاهر شود؛ بلکه هر نقطه و هر عنصر، نوعِ لحن و خصلتِ متمایز خاصِ خود دارد که نمی‌توان آن را در قالب مفاهیم عمومی توصیف کرد؛ بلکه باید آن را به‌طور بی‌واسطه، با خصوصیّات منحصربه‌فردش تجربه کرد. جهات مختلف فضا و وضعیت‌های گوناگون در فضا نیز نسبت به یکدیگر چنین تفاوت ماهوی دارند. (کاسیرر، ۱۳۹۶: ۱۵۳)

در اندیشه‌ی اسطوره‌ای، رابطه‌ی میان آنچه یک شیء «هست» و مکانی که در آن قرار دارد، رابطه‌ای اتّفاقی و عَرَضی نیست؛ بلکه خودِ مکان، جزئی از وجود شیء است و پیوند باطنی با شیء دارد. در ادراک مدرن از مفهوم مکان، بین اشیا و اشخاص به‌عنوان سوژه‌های محیط در مکان، و مکان به‌عنوان یک انتزاع شناخت‌شناسانه، همواره نوعی فاصله هست. از دل این انتزاعِ شناختی است که می‌توان از نوعی مکان روایی و وجود ارتباط میان شخصیّت‌های روایت با جهان داستان و نیز از تفاوت میان ادراک مدرن و اسطوره‌ای و دینی در درکِ مقوله‌ی مکان سخن گفت.

در تمثیل موسی و خضر در مثنوی، مکان دیدار آن‌ها مجمع‌البحرین است:

گفت موسی این ملامت کم کنید آفتاب و ماه را کم ره زنید
می‌روم تا مجمع‌البحرین من تا شوم مصحوب سلطان زمن
(مولوی، ۱۳۷۹، ج ۳: ۱۹۶۸-۱۹۶۷)

درباره‌ی اینکه مجمع‌البحرین از نظر جغرافیایی کجاست، حدس‌های بسیاری زده‌اند. ولی ذکر این مکان در قرآن و نیز هیأت گنگ و راز وَرزانه‌ای که در پس این نام نهفته است، بیش از آنکه آن را به مکانی خاص متصل سازد، تصویرگر نوعی مکان قدسی است و پیشاپیش این حس را منتقل می‌کند که در این مکان می‌بایست چیزی از جنس معجزه و یا کرامت را شاهد بود.

گرم رو چون جسم موسی کلیم تا به بحرینش چو پهنای گلیم
هست هفتصدساله راه آن حقب که بکرد او عزم در سیران حبّ
(همان، ج۶: ۱۱۲۸-۱۱۲۷)

در این ابیات، علاوه بر اشاره به مجمع‌البحرین، عدد هفتصد را می‌بینیم؛ عددی نامعلوم که بر کثرت دلالت دارد. در فضای اسطوره‌ای - دینی، بنا بر هدفی که تمثیل دنبال می‌کند، اعداد عموماً گنگ، مبهم و نمادین هستند. این «هفتصد» واقعاً «هفت تا صد» نیست؛ بلکه برای نشان‌دادنِ طولانی، سخت و طاقت‌فرسا بودنِ راه سلوک است. همچنین کشتی و دریایی که آن را می‌پیمایند، شهری که وارد آن می‌شوند و خضر در آن دیواری را تعمیر کرده، کودکی را بی‌جان می‌کند، بی‌نام است و هیچ توصیفی از آن نشده است.

در داستان مکبث، از ابتدا می‌دانیم که محل وقوع داستان، «اسکاتلند» است. مکانی که قتل پادشاه در آن صورت می‌گیرد، جایی که مکبث در آن به تخت می‌نشیند و مکانی که در نهایت در آن شکست

می‌خورد، همگی دارای عینیت مشخص هستند. انتخاب اخلاقی، انتخابی معطوف به «دیگری» است و دیگری بخشی از تعریفش را از مکان‌مندی خویش می‌گیرد. اینجا عناصر مکانی در خدمت روایتند. ازآنجاکه این متن برای اجرا نوشته شده است، توصیفات مفصّل و دقیقی از صحنه و فضا، زمان و مکانِ اجرا در سرتاسر آن دیده می‌شود. هنگام مرگ دانکن، محیط خانه‌ی مکبث سرشار از آشفتگی است و وقوع حادثه‌ای تلخ را گواهی می‌دهد. در پرده‌ی دوم نمایش‌نامه، پیش از آگاه شدن از مرگ شاه، فضا این‌گونه ترسیم می‌شود:

«بانکو: امشب آسمان تنگ‌چشمی کرده. شمع‌هایش همگی خاموشند. رخوت سنگینی مانند سرب بر وجودم افتاده است.» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۳۹)

۳- ۶- ۲- زمان

بحث درباره‌ی زمان، همواره از مشغولیت‌های ذهنی متفکران بوده است. آگوستین می‌گوید: زمان چیست؟ تا زمانی که چنین سؤالی از من نپرسیده‌اند، می‌دانم زمان چیست؛ اما اگر کسی سؤال کند و بخواهم پاسخ دهم، دیگر نمی‌دانم. ما از زمان، تجربه‌ای نامفهوم و مبهم داریم. آن را درک می‌کنیم، ولی نمی‌توانیم وصفش کنیم. تجربه‌ای که حداقل تأثیر آن، این است که به‌طور غیرارادی به زمانمندکردن امور تمایل پیدا می‌کنیم. (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۰ و کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

در محدوده‌ی تمایز میان امر مقدّس و امر غیرمقدّس، فقط مرزبندی‌های مکانی به وجود می‌آید؛ ولی جهان اسطوره‌ای، شکلِ خاص و حقیقی خود را هنگامی به دست می‌آورد که بُعد زمان، به آن عمق داده باشد. تمام تقدّس و حرمت موجود اسطوره‌ای سرانجام به تقدّسِ همین منشأ بازمی‌گردد. علّت این تقدّس و حرمت به‌طور بی‌واسطه در محتوای امر ارائه شده یا در خواصّ و کیفیّاتش نیست بلکه مربوط به تکوین آن امر در گذشته است. نقطه‌ی تمایز زمان اسطوره‌ای و زمان تاریخی این است که برای زمان اسطوره‌ای، گذشته‌ی مطلقی وجود دارد که نیازی به تبیین ندارد و پذیرای تبیین بیشتری هم نیست. تاریخ، هستی را به رشته‌ی بی‌انتهایی از «شدن» تجزیه می‌کند که در آن هیچ لحظه‌ای از زمان (به‌عنوان تبیین‌کننده‌ی امور) برگزیده نمی‌شود، بلکه هر لحظه، لحظه‌ی پیش از خود را نشان می‌دهد و این سیر به گذشته ادامه می‌یابد. (کاسیرر، ۱۳۹۶: ۱۸۰-۱۸۳ و ۹۲-۱۹۳) اسطوره‌ی زروان و زاده شدن اهورا و اهریمن/ خیر و شرّ را می‌توان بیانی تمثیلی از سیطره‌ی زمان و نسبی‌بودن خیر و شرّ در مقابل آن دانست.

از نظر مولوی، زمان و مقادیر و جهات، محصول جنبه‌ی مادّی و محسوس انسان است. هرگاه آدمی در منِ ملکوتی خودش حضـور یابد و در ژرفای خود تمرکز کند، دیوار زمان و مکان و مقادیر در برابرش فرو می‌ریزد:

لامکانی که در او نورِ خداسـت ماضـی و مسـتقبل و حال از کجاسـت؟
ماضی و مستقبلش نسبت به توست هر دو یک چیزند پنداری که دوسـت
یک تنی او را پدر ما را پسـر بـام، زیـرِ زیـد و بـر عـمـرو آن زَبَر
نسبتِ زیر و زَبَر شد زان دو کس سقف، سویِ خویش یک چیزست و بس

(مولوی، ۱۳۷۹، ج۳: ۱۱۵۴-۱۱۵۱)

مادام که آدمی در منِ ملکوتی خود حضور نیافته، زمان و مکان، حجاب او و خدا می‌شود:

هسـت هُشیاری زِ یادِ ما مَضـی ماضـی و مسـتقبلت پرده‌ی خدا
آتش اندر زن به هر دو تا به کی پُر گِره باشی از این هر دو چو نی؟

(همان، ج۱: ۲۲۲۱-۲۲۲۰)

فضـای تمثیل، مأخوذ از پایه‌های اسـطوره‌ای، با بی‌زمان‌کردن داسـتانی که روایت می‌کند، تأکید را از عناصـر دیگر روایت به پیامی می‌برد که داسـتان حامل آن اسـت. از سـوی دیگر، زمان اسـطوره‌ای همواره خصلت دوری دارد؛ یعنی همواره در جست‌جوی اصل‌ها و منشأهاست و این منشأها به میزانی که اصیل‌تر و پایه‌دارتر باشند، در گذشته‌ی بی‌زمان‌تری فرو رفته‌اند و خصلتِ قدسی بیشتری به خود گرفته‌اند. (ر.ک: کاسیرر، ۱۳۹۶: ۱۹۲-۱۹۳)

در داسـتان موسـی و خضـر، بی‌زمانی را می‌توان حتی عمیق‌تر از بی‌مکانی دید؛ زیرا به واسـطه‌ی شـخصیّت انسـانیِ موجود در داستان، خواه‌ناخواه ما با داده‌های گنگی از بُعد مکان روبه‌رو می‌شـویم؛ زیرا بدون آن، امکان شکل‌گیری داستان نیز منتفی می‌شود. ولی درباره‌ی زمان این‌گونه نیست.

اجعلُ الخِضرَ لِأمری سَببا ذاک أو أمضِـی و أسـرِی حُقُبا
سـال‌ها پرّم به پرّ و بال‌ها سـال‌ها چه بود؟ هزاران سـال‌ها

(مولوی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۷۰-۱۶۹۶)

در ابیات بالا، واژه‌هایی که دلالت بر زمان دارند، به‌صـورت کلی بیان شـده‌اند و اشـاره به زمان دقیقی ندارند. برای مثال واژه‌ی «سـال‌ها» و در پی آن، ترکیبِ «هزاران سـال‌ها» که دلالت بر کثرت دارد. دو فعلِ

«أمضی و أسری» نیز با قرارگرفتن در کنار واژه‌ی «حُقبا»، ترکیبی ساخته‌اند که باز هم بر زمان مشخّص و دقیقی دلالت ندارد و تنها بر کثرت و طولانی بودنِ زمان رهنمون است. ساختار زمانی روایت در مکبث همواره در خدمت کلیّت طرح داستان است و توصیفاتی که درباره‌ی عناصر زمانی صورت می‌گیرد نیز در این راستا معنی‌دار می‌شوند:

«لناکس: عجب شب آشفته‌ای بود. آنجا که محل خفتن ما بود. باد در باری فرو می‌پیچید و چنان‌که می‌گویند صدای شیون از هوا می‌آمد و فریادهای غریب مرگ و پیش‌گویی با لحن و آوای شدید و مؤکّد از حریق و انفجار هولناک و فتنه و آشوب ناهنجار که دیری نیست که نطفه‌های شومشان در بطن زمانه‌ی نامیمون کاشته شده. مرغ شب همه شب، یکسره می‌نالید، می‌گفتند که زمین تب کرده بود و می‌لرزید» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۴۷-۴۸).

زمان روایت در ادبیّات پسا رنسانس به روبه‌روی خود می‌نگرد و تغییر و شَوَند را به‌عنوان نتیجه‌ی همیشگی کنش‌های انسانی انتظار می‌کشد. تغییر در اینجا به معنای تذکار و به‌یادآوردنِ حقیقتِ پنهان در روح، آن‌گونه که در داستان خضر و موسی شاهد آن هستیم، نیست؛ بلکه بیانی از سیرِ شَوَندِ شخصیت در خلال پیشرویِ روایت است. در تراژدی مکبث، نیروهای اهریمنی عینیّت می‌یابند و خود را از درونی‌ترین بخش‌های وجود به دیده می‌آورند و این عینیت یافتن، در زمان و مکان درست انجام می‌شود:

«آن‌گاه نه زمان سازگاری بود نه مکان، و تو می‌خواستی هر دو را سازگار کنی.

اما آنها اکنون سر سازگاری دارند و همین سازگاری است که تو را ناکار می‌کند.» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۳۵)

۳- ۶- ۳- کنش

«نظام سلسله‌مراتبی»، جهان را به مراتبِ متفاوت بخش می‌کند و هر موجودی را در کیهان در یکی از این مراتب به‌منزله‌ی مکان در خود جای می‌دهد. اما چنین بینشی، معنا و مسأله‌ی آزادی انسان را درک نمی‌کند زیرا این معنا در عکس آن رابطه‌ای است که از نظر ما میان هستی و عمل وجود دارد. گزاره‌ی اسکولاستیکیِ «عمل، پیامدِ هستی است»، در تفکر عصر رنسانس به «جهت اصلی عمل، انسانی است که هستی او و جایگاهش را مشخص می‌کند و هستیِ انسان، پیامد عمل او است» تغییر می‌یابد. (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

در تقریرهای گوناگونی که از هرم هستی وجود دارد، تفاوت آن‌ها به نوع چینش موجودات و سلسله‌مراتبِ آن‌ها در این هرم برمی‌گردد. تقریری که در رأس هرم هستی قائل به خدایی متعالی و آفرینشگر است برای خدا، مدّعیِ دست‌کم شش ویژگی است: قدرت مطلق، کمال مطلق، سرمدیّت، حضور فراگیر، بساطت و اطلاق. (ملکیان، ۱۳۸۱: ۳۸۴-۳۸۵) سایر موجودات به نسبت نزدیکی به رأس هرم، از فیضِ وجود برخوردارند. از نظر کاسیرر، (۱۳۹۶: ۳۰۵) شیوه‌ی شهود انسان و طریق «طبقه‌بندی» واقعیّت اجتماعی، سرانجام به تفاوت‌هایی در شیوه‌ی عمل انسان و سمت و سوی این عمل بازمی‌گردد. مهم‌ترین عامل در رشد و آگاهی شخصیّت، «عمل» است. اما در جهان روح نیز مانند جهان فیزیک، قانون عمل و عکس‌العمل اعتبار دارد و هر عملی، عملی معکوس و متقابل به وجود می‌آورد.

در نگره‌های عرفانی، خیر و شرّ باید از جایگاه وجودی شخص تعریف شود و این جایگاه، در خلال کنش‌های او هویدا می‌شود. این نگرش فرااخلاقی در عرفان اسلامی نیز تداوم یافته، در مولوی به اوج خود می‌رسد. در داستان موسی و خضر، ناآگاهی موسی از علّت اعمال خضر باعث می‌شود که نسبت به او موضعی پرسش‌گرانه اتخاذ کند و در نتیجه از ادامه‌ی مسیر بازبماند.

آن فزونی با خضر آمد شقاق گفت رو تو مکثری هذا فراق

(مولوی، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۵۱۵)

چون گرفتت پیر، هین تسلیم شو همچو موسی زیر حکم خضر رو

صبر کن در کار خضری بی‌نفاق تا نگوید خضر رو، هذا فراق

گرچه کشتی بشکند تو دم مزن گرچه طفلی را کشد تو مو مکن

(همان، ج۱: ۲۹۷۱-۲۹۶۹)

اینجا باید به تفاوت ساحت ایمانی و اخلاقی توجه کرد. در ساحت ایمانی، چون و چرا وجود ندارد و هرچه هست، سرسپردگی و اطاعت است. نمونه‌ی برجسته‌ی این ساحت را کیرکگور در تحلیل خود از ماجرای ابراهیمِ نبی و ذبح فرزندش نشان داده است. (ر.ک: کیرکگور، ۱۳۹۹)

پل ریکور، اندیشیدن درباره‌ی شرّ را مستلزم اندیشیدن درباره خطاپذیری بشر می‌داند؛ زیرا آزادی و اختیار آدمی مقدم بر ظهور شرّ است. (ر.ک: ریکور، ۱۳۹۸: ۸) در داستان مکبث نیز همواره نوعی دودلی بر فضای نمایش‌نامه حاکم است. او از عواقبِ این‌جهانی اعمال خود در هراس است و همین تأییدی بر وجود و اهمیّت مسأله‌ی انتخاب و اختیار در آدمی است.

«مکبث: اگر این کشتن پیامد خود را به دام می‌افکند و با پایان کار او، پیروزی به دست می‌آمد، و اگر با همین ضربت تنها کار یکسره می‌شد، درست همین‌جا در همین کرانه‌ی روزگار و برزخ زمان و زندگی از حیات آخرت می‌گذشتم. اما در این کارها هماره ما را قضاوت می‌کنند. دست دادگر عدالت، جامی را که به زهر آلوده‌ایم، آخر سر بر خود ما تجویز کرده و به کاممان خواهد ریخت.» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۴)

فرد نتیجه‌ی عمل خود را در همین جهان دیده، با نتایج آن مواجه خواهد شد. دست آخر، شکست مکبث و مرگ لیدی مکبث به‌مثابه‌ی مهر تأییدی است که بر وجود سازوکاری اخلاقی در عالم صحّه می‌گذارد. مکبث آشکارا شرّ را برمی‌گزیند. بهانه‌های او برای انصراف از جنایت، نیک است، امّا تماماً ماهیّتی زمینی دارند؛ از جمله ترس از عقوبت دنیوی و یا ترس از نرسیدن به هدف. امّا لیدی مکبث، او را دوباره به نیّات جنایت‌کارانه‌اش بازمی‌گرداند و این ته‌مانده‌های عذاب‌وجدان ظاهری را در وجودش نابود می‌کند. همین باعث می‌شود تا هیچ عذری از او پذیرفته نشود و نشان‌دهنده‌ی قصد سنگ‌دلانه‌ی مکبث در انتخاب بدی است. (رادفر و کیا، ۱۳۸۹)

«مکبث: شاه بدین‌جا از از دو جهت آسوده‌خاطر است: نخست از این جهت که من خویشاوند اویم و رعیّت او، که هر دو نسبت را چنین کاری نشاید؛ دیگر آنکه میزبان اویم، که باید در به روی کُشنده‌اش بربندم، نه آنکه خود کارد به رویش بگشایم. فزون بر این، این دانکن، قدرت شاهی‌اش را چنان به کار برده و در مقام والای خویش چنان به پاک‌دامنی زیسته که نیک‌خویی‌های وی همچون فرشتگان، به زبان صور از این کار شومِ شگرف، از ستاندن جانش، داد خواهند خواست.» (شکسپیر، ۱۳۸۷: ۳۴)

۳- ۶- ۴- شخصیّت

آبرامز می‌گوید: «شخصیّت‌ها افرادی هستند که در یک نمایش‌نامه یا اثر روایی، ویژگی‌های اخلاقی و آگاهانه دارند که در گفتار و عملشان دیده می‌شود. انگیزه و زمینه، حالت و طبیعت اخلاقی شخصیّت را برای گفتار و عمل نشان می‌دهد. یک شخصیّت ممکن است از آغاز تا پایان اثر از نظر دورنما و حالت تغییر نکند؛ مانند شخصیّت «پاس پرو» در «طوفان» یا «میکاوبر» در «دیوید کاپرفیلد». همچنین ممکن است شخصیت از طریق تکامل تدریجی یا به‌خاطر یک بحران شدید دستخوش تغییر بنیادی شود؛ مانند «لیرشاه» یا «بیپ» در «آرزوهای بزرگ.» (Abrams, 1971: 20)

پیشرفتِ نمایش‌نامه‌نویسی با عمیق‌تر شدن مداومِ آگاهی و احساس از شخصیّت، همراه بوده است. واژه‌ی شخص (person) که امروزه برای ما به‌مثابه‌ی بیان همین آگاهی از سوم‌شخص و شخصیّت است، در آغاز چیزی جز نقابِ (ماسک) بازیگر، معنی نمی‌داده است.

۳- ۶- ۴- ۱- شباهت شخصیّت در گونه‌های حماسی و عرفانی

در حماسه، شکل و سیمای پهلوان، از قلمرو رویدادهای عینی سر برمی‌کشد؛ اما نسبت به محیط، بیش‌تر منفعل است تا فعال. پهلوان در حوادث درگیر می‌شود، امّا این حوادث مستقیماً از عمل او ناشی نمی‌شود و به وسیله‌ی او نیز مشروط نمی‌گردد. او بازیچه‌ی دست نیروهای الهی یا اهریمنی است که به او کین یا مهر می‌ورزند. اینها هستند که مسیر وقایع را تعیین می‌کنند، نه او. (کاسیرر، ۱۳۹۶: ۲۸۲) اگر در حماسه، قهرمان دائماً می‌کوشد با ضدّ قهرمان بجنگد و دیوکرداری را برچیند، در عرفان هم قهرمانِ روح پیوسته با آز، جاه‌طلبی و حق‌ستیزی و هوس‌های نفس می‌جنگد تا خویشتن را از قفس تن و چنگال نفس امّاره رها سازد. (قبادی، ۱۳۸۱)

تفکر عرفانی، در هیئت اسطوره‌ای و پیشادینی‌اش به قضاوت اخلاقی بی‌اعتناست و تنها پس از آمیزش با ادیان بزرگ است که این دوگانه را در ساختار خود وارد می‌کند. همین نگاه فرااخلاقی است که طرفداران ارتدوکسی ادیان را به مقابله با عارفان وامی‌دارد؛ نگاهی که برآمده از رهایی پیشامتافیزیکی تفکّرات عرفانی از اخلاقیات است.

۳- ۶- ۴- ۲- شخصیّت در مثنوی معنوی

شخصّیت اصلی در برخی داستان‌های مثنوی، انسان است. مانند تمثیل پیر چنگی؛ قصهٔ اعرابی و درویش و ماجرای زن او؛ قصّه‌ی اعرابی و ریگ در جوال کردن و غیره. گاهی نیز شخصیّت‌ها در مثنوی حیواناتی هستند که چون آدمیان می‌اندیشند و رفتار می‌کنند. (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۸) گفت‌وگو، شگردی برای گسترش روایت در بازنویسی حکایات کهن است. بسیاری از حکایاتی که مولوی از متون پیشین در مثنوی نقل کرده با همین شگرد به گشتارهایی کمّی و کیفی دست یافته‌اند. با وجود این گفت‌وگوها نیز گاه به دلیل تکیه‌ی بیش از حد به سنّت‌های ادبی پیش از خود، اطّلاعات چندانی درباره‌ی شخصیّت‌ها و فضاهای داستان به خواننده نمی‌دهند. (محمّدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۱۵)

از نظر ابن‌عربی، دیدار موسی و خضر، سه معنا دارد: خضر راهبر سلوک درونی اوست؛ شیخ یا مرادی که به او خرقه می‌دهد؛ رمزی از نظام طولی عروج به مراتب عالی معنویت. پس خضر هم یک شیخ معین

و هم یک صورت نوعی است. او مرشد تمامی بی‌مرشدان است و می‌تواند «صورت نوعی - مرشد فردی» برای هر کسی باشد. (شایگان، ۱۳۹۲: ۳۸۲-۳۸۳) خضر، مظهر خرد برتر و شیوه‌ی عملِ منطبق با خرد برتر است که از استدلال فراتر می‌رود. ماهی نیز تمثیلی از محتویّات ضمیر ناخودآگاه است که نیروی زیست خودآگاهی را تأمین می‌کند. آنچه می‌تواند دگرگون شود، همین ریشه‌ی خودآگاهی است که نامرئی و ناخودآگاه است و شهود جاودانگی به‌هنگام استحاله، با طبیعت خاص ضمیر ناخودآگاه مرتبط و بی‌زمان و بی‌مکان است. (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۶۳- ۲۶۵)

خضر کشتی را برای آن شکست　　تا تواند کشتی از فجار رست

چون شکسته می‌رهد اشکسته شو　　امن در فقر است اندر فقر رو

(مولوی، ۱۳۷۹، ج۴: ۲۷۵۷-۲۷۵۶)

بر این اساس در ساختار تمثیل، شخصیّت‌ها سیر مشخصی دارند و تابع الگویی از پیش ترسیم‌شده هستند. جایگاه موسی به‌عنوان سالکِ رهرو و خضر به‌عنوان پیشوای کامل، پیشاپیش تثبیت شده است. نظام سلسله‌مراتبی، پیشاپیش خود را بر ساختار تمثیل تحمیل کرده است و اگر جابه‌جایی صورت گیرد، در هیئت قالب‌هایی از پیش مشخص شده اتّفاق می‌افتد. مثلاً اگر سالک به فرامین انسان کامل و پیر گوش بسپارد، می‌تواند آن مسیر را سپری کرده، در جایگاه ایشان قرار گیرد.

چون گرفتت پیر، هین تسلیم شو　　همچو موسی زیر حکم خضر رو

(همان، ج۱: ۲۹۶۹)

ما ز موسی پند نگرفتیم کو　　گشت از انکار خضری زرد رو

(همان، ج۲: ۴۳۶)

البته مولوی مجموعاً در رویارویی با مسأله‌ی جبر و اختیار در مثنوی‌اش، بر این باور است که هیچ‌یک از این دو، به‌خودی‌خود نه ممدوحند و نه مذموم؛ زیرا این دو قائم به ذات نیستند، بلکه هر دو وصفند و بسته به موصوف خود معنا می‌یابند؛ هر دو ظرفند و متناسب با مظروف خود ارزش پیدا می‌کنند. افزون بر این مولوی بر این باور است که جبر و اختیار براساس مراتب قرب آدمی، اعتبار و معنا می‌یابد؛ چنان‌که جبرِ کاملان با جبرِ متوسطان و کاهلان متفاوت خواهد بود و به تعبیر رساتر، برحسبِ انواع آدمیان، جبر و اختیار متعدد خواهد بود. مولوی، اندیشه‌ی جبر و اختیار را محصول وسوسه‌ی عقل می‌داند و بر این باور است که تنها «عشق» می‌تواند عقل وسوسه‌گر را مهار بزند. بنابراین

با تدارک میدانی فراخ‌تر در مقابل عقل می‌کوشد به تضادها، دوگانگی‌ها و وسوسه‌انگیزی‌های حاصل از عقلِ منفعت‌طلب، که به اندیشه‌ی جبر و اختیار می‌انجامد، پایان بخشد؛ زیرا باور دارد که میدان عاشقی، میدان وحدت و یگانگی است. در میدان عاشقی، «منی» و «اویی» وجود ندارد. اراده‌ی عاشق در اراده‌ی معشوق مستهلک می‌شود. فاصله‌ی محبّ و محبوب و عبد و معبود برداشته می‌شود. و چون «من» در «او» مستهلک شد، بیگانگی رنگ می‌بازد و «منی» باقی نمی‌ماند تا ادعای اختیار کند (نیکوبخت، ۱۳۸۸: ۱۸۴).

مثنوی ما دکان وحدت است غیر واحد هرچه بینی، آن بت است

(مولوی، ۱۳۷۹، ج۶: ۱۵۲۸)

۳- ۶- ۴- ۳- شخصیّت در تراژدی‌های شکسپیر

با مرکزیت یافتن انسان در دوره‌ی رنسانس، دوگانه‌ی حق و تکلیف شکل می‌گیرد. از دلِ گزینه‌ی حقِ انسانی، فاعل مختاری زاده می‌شود که هماره باید دست به انتخاب‌هایی اساسی بزند. اما تفکّر تکلیف‌محور، نوع انتخابی را که در هر موقعیّت باید صورت گیرد، پیشاپیش مشخّص کرده و در آن عملاً قضاوت اخلاقی فاقد موضوعیت است. «تا پیش از انقلاب صنعتی و ظهور رئالیسم، ما هیچ‌گاه با «شخصیّت» روبه‌رو نبوده‌ایم، بلکه همیشه شخصیّت‌ها، «نوعی» بوده‌اند؛ شخصیّت‌هایی کلّی و نمونه‌وار مثل آنتیگون، دکتر فاستوس و غیره. امّا عملاً می‌بینیم که مدت‌ها پیش از ظهور شخصیت‌های رئالیستی، هملت، اتللو و غیره به‌هیچ‌وجه تیپ نیستند. هملت کاملاً منفرد و دارای شخصیّت‌های روانی و اخلاقی چندگانه است و این ویژگی‌ها آنچنان نمایان و فردی است که خود تبدیل به نمونه‌ای کلّی می‌شود و البتّه این با نمونه‌واربودنِ تیپ‌هایی مثل آنتیگون فرق دارد.» (کات، ۱۳۹۲: ۲۸)

شکسپیر، زیباترین نمونه‌های شخصیّت نمایشی استوار را به‌رغم ارائه‌ی شخصیّت‌های دمدمی‌مزاج و دوگانه تدارک می‌بیند؛ شخصیّت‌هایی که چنان به اهداف و وجود خود چسبیده‌اند که خودشان را نابود می‌کنند. آن‌ها از نظر اخلاقی توجیه نشده‌اند و بنا بر ضرورت صوری فردیّت خود، تحت فشار شرایط بیرونی به دام اعمال و کردار می‌افتند و یا کورکورانه وسط معرکه قرار می‌گیرند. (محرمیان، ۱۳۸۵: ۱۵۰-۱۵۱).شخصیّت اصلی در تراژدی‌های شکسپیر، یک خطا و عیب یا به قول ارسطو، «هامارتیا» دارد که در سرنوشت وی و روند داستان، مؤثر و در واقع مؤثرترین است. از جمله احساسات تند و شدید، غرور یا احساسی تصمیم‌گرفتن یا خشمگین‌شدن که باعث سقوط وی می‌شود. هرچند قبل از نابود شدن به اشتباه

خود پی می‌برد و مسئولیت سرنوشت خود را می‌پذیرد، قادر به جلوگیری از ادامه‌ی وقایع نیست و با سرنگونی او، جامعه یا خانواده‌ی او از هرج‌ومرجِ ناشی از دگرگونی‌های گذشته خارج شده، به حالت عادی برمی‌گردند. (ر.ک. Classical Literary Criticism, 1972: 48)

در تراژدی‌های یونانی، محرّک قهرمان، علقه‌ای اخلاقی است و قهرمان با آن هدف، یکی است و میان آن دو فاصله‌ای نیست؛ به‌طوری‌که علاقه‌ی ما به آنتیگونه و اورستس از علاقه‌ی ما به نیرو و قوّه‌ای که از آن نمایندگی می‌کنند، تفکیک‌ناپذیر است. تو گویی هدف قهرمان آنقدر برایش اهمیّت دارد که شخصیّت قهرمان، در سایه‌ی آن ناپدید می‌شود. امّا این مسأله درباره تراژدی‌های مدرن صادق نیست. برای مثال در هملت که وضعیتی مشابه اورستس دارد، چنین چیزی نمی‌بینیم. ما فارغ از هدفی که هملت دنبال می‌کند، جذب شخصیّت خود او می‌شویم. همچنین درباره‌ی اتللو نمی‌توان گفت که او نماینده‌ی رابطه‌ای خانوادگی است - آن‌طور که آنتیگونه بود - بلکه محرّک او برای عمل، انگیزه‌های شخصی است و علاقه‌ی ما به او هم برخاسته از شخصیّت خود اوست. در تراژدی‌های مدرن، شخصیّت داستان در درجه‌ی اوّل اهمیّت است. (Bradlley, 1962: 343-4, 374-5)

۳- ۶- ۴- ۴- شخصیّت در تراژدی مکبث

شخصیّتِ مکبث شکسپیر، سه ویژگیِ بارز دارد: توان ارتکاب عمل؛ آگاهی دقیق به جنایتش، شرورانه است؛ و این منش که از کاری که کرده، نگریزد. (سبحانی، ۱۳۸۹: ۱) در داستان مکبث شاهد تحوّلِ شخصیّت از فرماندهی شجاع و وفادار به خائنی بی‌رحم و سلطه‌گر هستیم. کشاکشِ میانِ شخصیّت‌ها، نشان‌دهنده‌ی آگاهی آن‌ها از این امر است که باید با نتایج اعمال خود زندگی کنند و نوع قضاوتی که ایشان می‌نمایند، همواره در تمامی زندگی، آن‌ها را تعقیب خواهد کرد. مکبث با کشتن پادشاه و همسر و فرزندان خردسال ولیعهد او - مکداف -، دست به انتخابی می‌زند که برایش، پادشاهی و قدرت را به همراه می‌آورد؛ ولی او و همسرش را در چنان عذاب وجدانی غرق می‌کند که باعث تباهی‌شان می‌شود. «مکبث، شخصیتِ محوری داستان است، ولی دوست‌داشتنی یا قابل‌تقدیر نیست؛ اعمالش رقّت‌انگیز است. با آنکه قهرمان است، درخورِ لعنت است. قهرمان معیوبی که بر اهریمن درونی خود پیروز نمی‌شود و توسط آن نابود می‌شود. ممکن است مجذوب‌کننده باشد و خصوصیّات قابل تحسینی داشته باشد، ولی نقطه‌ضعف او در نهایت غالب می‌شود.» (همان: ۱)

شرّ همه را درگیر خود می‌کند، حتی زنی قدرتمند مانند لیدی مکبث را. او در آغاز نمایش، شخصیّتی حتّی قوی‌تر از مکبث دارد. اما در پایان، قدرتش، با ترس او از تاریکی کاهش می‌یابد. او «عزیزترین شریک عظمت» مکبث است، اما در انتها، «ملکه‌ی شیطانی» اوست. لیدی مکبث، هوس قدرت دارد و با تحریک مکبث به قتل دانکن، به دنبال پادشاهی اسکاتلند است. او قادر به مقابله با شروری نیست که به راه انداخته و دیوانه شده است و اغلب مانند جادوگران به‌عنوان نمادی از شرّ دیده می‌شود. در پایان هم، مانند همسرش قربانی شرّ می‌شود. (سیف‌الاسلام، ۱۳۹۶: ۳۰)

۴- نتیجه‌گیری

تمثیل، ساختِ متناسب برای نظام اندیشگانی اسطوره‌های دینی و قُدسی است. تراژدی نیز هرچند در ابتدا پایگاهی دینی داشته، در دوره‌ی رنسانس، از پایه‌های اولیه‌ی خود جدا شده و به بیانی این‌جهانی دست می‌یابد. تفکر اسطوره‌ای - دینی و تفکر عقل‌گرا، هر یک تلقّی خاصِّ خود را از زمان، مکان، شخصیّت و کنش انسانی دارند. این دو حوزه‌ی فکری، دارای قالب‌های خاص و بیان ویژه‌ی خود هستند. ویژگی اصلی تفکر اسطوره‌ای - دینی، بی‌زمانی، بی‌مکانی، فقدان کنشمندی در معنای آزادانه‌ی آن و حضورِ شخصیّت‌هایی با ویژگی‌هایی از پیش معلوم و فاقد تطوّر است. از سویی، در تفکّر اومانیستیِ پسارنسانس، زمان و مکان، خصلتی عینی و ملموس دارند و کنش‌ها معطوف به عرصه‌ی وسیعی از امکانات است. شخصیّت نیز خصلتی سیّال و در حالِ شدن دارد.

بر این اساس مفهوم شرّ در تفکر اسطوره‌ای - دینی و مشخصاً در داستان موسی و خضر در مثنوی، از نوع متافیزیکی است و خصلتی هستی‌شناسانه دارد. اما در تفکر پسارنسانسیِ موجود در داستان مکبث، شرور واجد خصلتی اخلاقی بوده، نمودشان وابسته به نوع انتخابی است که شخصیت‌های نمایش‌نامه به آن دست می‌زنند. در مکبث شکسپیر، شرّ محصول خیانت انسان‌هاست؛ یعنی نتیجه‌ی انتخاب آن‌ها، ربطی با سعه‌ی وجودی‌شان ندارد. ولی در روایت مولوی از داستان موسی و خضر، تا پیش از آنکه خضر دلیل اعمال خود - سوراخ‌کردن کشتی، بازسازی دیوار مخروبه و کشتن کودک - را شرح دهد، موسی بر اساس ارزش‌های اخلاقی رایج، رفتار او را تقبیح می‌کند (اینجا باید به تفاوت ساحت ایمانی و اخلاقی توجه کرد. در ساحت ایمانی، چون‌وچرا وجود ندارد و هرچه هست، سرسپردگی و تسلیم و اطاعت است. نمونه‌ی این ساحت را در ماجرای ابراهیمِ نبی و ذبح فرزندش اسماعیل می‌توان دید. اما در ساحتِ اخلاقی، با پرسشگری، تقبیح و تحسین روبه‌رو هستیم. نمونه‌ی آن، همین داستان موسی و خضر است. موسی،

درست در ساحتِ ایمانی، دست به قضاوتِ اخلاقی می‌زند؛ کاری که از بُن، یک خطای معرفتی است). زمانی که خضر علت رفتارهایش را برای موسی شرح می‌دهد، همه‌ی آنها از منظر عرفانی و ولایی که خضر نمودِ آن است، معنی‌دار می‌شود و در نهایت موسی چون به ولایت معنوی مطلق خضر گردن ننهاده است، در آن امتحان شکست می‌خورد.

بیان تمثیلی شرّ در حکایت موسی و خضر در مثنوی و بیان تراژیک آن در نمایش‌نامه‌ی مکبث، بیانگر تلقی دیگرگونه‌ی مولوی و شکسپیر از زمان، مکان، کنش و شخصیت و تفاوت‌های موجود در تفکر اسطوره‌ای - دینیِ مولوی و عقل‌گراییِ پسارنسانسیِ شکسپیر است.

منابع و مآخذ

- آقاحسینی، حسین و اشرف خسروی (۱۳۸۹)، «نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی»، **مجلّه‌ی بوستان ادب**، دوره‌ی دوم، ش۲: ۱-۳۰.

- الیاده، میرچا (۱۳۶۲)، **چشم‌اندازهای اسطوره**، ترجمه‌ی جلال ستّاری، تهران: توس.

- آموزگار، پرویز (۱۳۴۷)، «شکسپیر و مکبث»، **نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، س۱۵، ش۴: ۴۰۶-۳۸۳.

- بازافکن، کاظم (۱۳۹۵)، **مسأله‌ی شرّ از دیدگاه مولوی**، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات امیرکبیر، شرکت چاپ و نشر بین الملل.

- بدیو، آلن (۱۳۹۳)، **اخلاق: رساله‌ای در ادراک شرّ**، ترجمه‌ی باوند بهپور، تهران: چشمه.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چاپ دوم، تهران: علمی - فرهنگی.

- ..... (۱۳۶۴)، **داستان پیامبران در کلیات شمس**، تهران: مؤسّسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

- دین لوئیس، فرانکلین (۱۳۸۵)، **مولوی، دیروز تا امروز، شرق تا غرب**، تهران: نامک.

- رادفر، ابوالقاسم و احمد کیا (۱۳۸۹)، «زیباشناسی شرّ، بررسی تطبیقی جایگاه شرّ در نگاه فردوسی و شکسپیر با توجّه به داستان ضحاک ماردوش و نمایش‌نامه‌ی مکبث»، **کهن‌نامه‌ی ادب پارسی**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س۱، ش۲: ۲۹-۵۲.

- ریکور، پل (۱۳۹۸)، **شرّ چالشی برای فلسفه و الهیّات**، ترجمه‌ی فرشید فرهمندنیا، تهران: آسنی.

- زمانی، کریم (۱۳۸۲)، **میناگر عشق: (شرح موضوعی مثنوی معنوی مولوی جلال‌الدّین محمّد بلخی)**، تهران: نی.

- سبحانی، فاطمه (۱۳۸۹)، روان‌کاوی شخصیت مکبث، بررسی تحلیل شخصیّت مکبث و جایگاه این نمایش‌نامه در ادبیّات جهان، **سایت حوزه‌ی هنری استان بوشهر**.

- ستّاری، جلال (۱۳۶۶)، **رمز و مثل در روان‌کاوی**، تهران: توس.

- ---------- (۱۳۸۹)، **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

- سیف‌الاسلام، م.د (۱۳۹۶)، ذات شیطانی در مکبث، **فصل‌نامه‌ی پیام چارسو**، ترجمه‌ی مریم صالحی، ش پیاپی ۲: ۲۷-۴۰.

- شایگان، داریوش (۱۳۹۲)، **هانری کربن: آفاق تفکّر معنوی اسلام ایرانی**، ترجمه‌ی باقر پرهام، تهران: فرزان روز.

- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۷) **مکبث**، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: آگاه.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

- فروم، اریک (۱۳۶۶)، **زبان ازیادرفته**، ترجمه‌ی ابراهیم امانت، تهران: مروارید.

- قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸)، **آیین آینه، سیر تحوّل نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیّات فارسی**، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تربیت مدرّس.

- ..... (۱۳۸۱)، حماسه‌ی عرفانی یکی از انواع ادبی در ادبیّات فارسی، **نشریّه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**، ش ۱: ۱-۲۰.

- کات، یان (۱۳۹۲)، **تناول خدایان، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان**، ترجمه‌ی داوود دانشور و منصور ابراهیمی، تهران: سمت.

- کاسیرر، ارنست (۱۳۹۶)، **فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک**، جلد دوم: اندیشه‌ی اسطوره‌ای، ترجمه‌ی یدالله موقن، تهران: شرکت نشر کتاب هرمس.

- ---------- (۱۳۷۳)، **رساله‌ای در باب انسان، درآمدی بر فلسفه‌ی فرهنگ**، ترجمه‌ی بزرگ نادرزاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- ---------- (۱۳۸۸)، **فرد و کیهان در فلسفه‌ی رنسانس**، ترجمه‌ی یدالله موقن، تهران: ماهی.

- کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، **نظریّه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

- کربن، هانری (۱۳۸۷)، **ابن‌سینا و تمثیل عرفانی**، ترجمه‌ی انشاالله رحمتی، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

- کیرکگور، سورن (۱۳۹۹) **ترس و لرز**، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ بیست‌ویکم، تهران: نی.

- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، **نظریه‌های روایت**، ترجمه‌ی محمّد شهبا، چاپ اوّل، تهران: هرمس.

- محرمیان معلم، حمید (۱۳۸۵) **تراژدی (مجموعه مقالات)**، تهران: سروش.

- محمّدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۲)، «روایت‌شناسی تمثیل داستانی»، **نشریّه‌ی الهیّات هنر**، ش۱: ۵-۲۷.

- ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱)، **راهی به رهایی، جستارهایی در عقلانیت و معنویت**، چاپ دوم، تهران: نگاه معاصر.

- موسوی، هادی و مهرداد رایانی مخصوص (۱۳۹۶)، حاکمیت مطلق شرّ در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنت، **نشریّه‌ی تآتر**، ش۷۰: ۳۵-۶۰.

- موقن، یدالله (۱۳۸۹)، **ارنست کاسیرر، فیلسوف فرهنگ**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- مولوی، جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۷۹) **مثنوی معنوی**، مقدمه و تصحیح: محمّد استعلامی، چاپ ششم، تهران: سخن.

- نظری، ماه (۱۳۹۳)، نقش تمثیل در داستان‌های مثنوی معنوی، **نشریّه‌ی فنون ادبی**، ش۱۱: ۱۳۳-۱۴۶.

- نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۸)، مولوی و حل معمای جبر و اختیار در مکتب عشق، **فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، س۵، ش ۱۵: ۱۵۷- ۱۸۵.

- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، **پیش‌درآمدی بر مطالعه‌ی نظریّه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

Title: Researching an Issue in Two Schools of Literature, and Art and Thought: Analyzing Evil from the Perspective of Rumi and Shakespeare (Case Study: The Story of Moses and Al-Khidr and Shakespeare's Macbeth)

Hoseinali Ghobadi[4]
Saeid Bozorg Bigdeli[5]
Akram Sheykhpour[6]

DOI: 10.22080/RJLS.2022.23498.1295

Abstract:

The subject of "evil" is one of the most important topics in theology and culture and has appeared in the literature of different nations in different ways and through variety of techniques. Rumi's works, as one of the greatest writers and thinkers of the Islamic Middle Ages and Shakespeare's, the great poet and writer of the Renaissance, have given certain artistic aspects to this theology that are prone to analysis and comparison, especially from a poetic point of view. The differences in cultural, historical and religious origins between these two thinkers, of course, have been effective in their techniques, in different conceptualizations, and have been reflected in their works. In *The Philosophy of Symbolic Forms*, Cassirer introduced the earlier forms of Kantian cognition into the field of analysis of human culture and, using Hegelian historiography, began to formulate the forms of the history of cognition that began with myth and reached higher forms of religious, mystical, artistic and scientific cognition. For him, symbolism is the only road map for the study of culture. Comparative studies, meanwhile, is a field of fertility that can be aided by Cassirer's theoretical framework. The method of the present research is descriptive-analytical and is based on Cassirer's theory of "symbolic forms of cognition". Also, using his theory on the analysis of symbolic structures in the form of narrative constructs, we try to show how allegorical and tragic techniques in the concept of evil are shown in the stories of Moses and Al-Khidr and Macbeth.

Keywords: Symbolic Forms, Cassirer, Evil Narrative, Rumi, Shakespeare, Comparative Literature.

[4] Professor, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Corresponding author, email: hoseinalighobadi@modares.ac.ir
[5] Professor, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[6] PhD student, Department of Persian Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Introduction

One of the major issues that has plagued philosophical and religious thought as well as literature is the phenomenon of "evil". Although this conflict has more or less continued in the modern era, it seems to have been broader in classical thought and literature. Therefore, in many texts, understanding the full meaning and theological and philosophical orientations of this concept will depend only on referring to this fundamental issue.

Research Methodology

In this article, with a descriptive-analytical method and based on the theoretical framework of symbolic forms of Cassirer's cognition, and using library tools and resources, electronic references, and related works, and articles and books in Persian and English and reviewing and inferring from them, the subject of evil in the story of Moses and Al-Khidr in Masnavi and Macbeth by Shakespeare will be analyzed and compiled. Also, by analyzing the role and position of the narrative and its elements, an attempt is made to examine how the problem of evil is addressed in these two stories. Among the views of various experts, the views of Ernest Cassirer explain the purpose of this article well. To this end, his views on symbolic forms and their relationship to the elements of the narrative are presented.

Research Findings

Allegory is the appropriate construction for the system of thought of religious and sacred myths. Tragedy, although initially religious in origin, was detached from its original foundations and reached a universal expression in the Renaissance period. Mythological-religious thinking and rationalist thinking each have their own conception of time, place, personality, and human action. These two areas of thought have their own formats and expressions. The main features of myth-religious thinking are timelessness, impossibility, lack of action in its free sense, and the presence of characters with predetermined and non-evolving characteristics. On the other hand, in post-Renaissance humanist thought, time and place have an objective and tangible character, and actions focus on a wide range of possibilities. Personality also has a fluid and evolving character.

Conclusion

The concept of evil in mythological-religious thought, and specifically in the story of Moses and Al-Khidr in Masnavi, is of a metaphysical type and has an ontological character. But in the post-Renaissance thinking in Macbeth's

story, the villain has a moral character, and his appearance depends on the kind of choice that the characters in the play make. In Shakespeare's Macbeth, evil is the product of human betrayal; That is, the result of characters' choice has nothing to do with their scope of existence. But in Rumi's account of the story of Moses and Al-Khidr, before Al-Khidr explains the reason for his actions - drilling a ship, rebuilding a ruined wall and killing a child - Moses denounces his behavior on the basis of common moral values. (Here we must pay attention to the difference between the realm of faith and morality). In the realm of faith, because there is no reason, all that exists is submission and obedience. An example of this realm can be seen in the story of the prophet Abraham and the sacrifice of his son Ishmael. We are confronted with questioning, condemnation, and admiration; and the example of this is the story of Moses and Al-Khidr. He explains to Moses that all of them become meaningful from the mystical point of view and the guardianship that Al-Khidr is the manifestation of, and finally, because Moses did not submit to the absolute spiritual guardianship of Al-Khidr, he fails in that test.

The allegorical expression of evil in the story of Moses and Al-Khidr in Masnavi and its tragic expression in Macbeth's play show Rumi and Shakespeare's different perceptions of time, place, action and character and the differences between Rumi's religious-mythological thought and Shakespeare's postmodern rationalism.

References

- Abrams MH (1971) **A glossary of Literary terms**, New York.
- Bradley, A. C. (1962) **Hegel's Theory of Tragedy, Hegel on Tragedy**, New York: Doubleday.
- Chatman, Seymour (1989) **Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film**. Ithaca and London: Cornell university press.
- Classical Literary Criticism (Oxford World's Classics), (1972).
- Schonberger, Marco (2011) **The Demonic Nature of Evil in Shakespeare's Plays**, www.GRIN.com. Printed in USA.
- Toolan, Michael, 2001, **Narrative, a critical linguistic Introduction**, London & New York: Rout ledge.