دراماتورژیِ مفهومِ تجلّی در متنِ نمایشی بر اساس اندیشه گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامه لطف) [۱]

سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی[۲]، شمس الملوک مصطفوی[۳]، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰ □ صفحهٔ ۱۳۹-۱۲۹
Doi: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

چکیده

پژوهشِ حاضر به بررسی رابطه میان اندیشه گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویسِ مسیحی، و مفهوم تجلّی در عرفانِ اسلامی می‌پردازد. هدفِ این مطالعه، واکاویِ دراماتورژیِ تجلّی در متن نمایشی و ارائه راهکارهایی برای درک بهتر تجربه‌های عرفانی است. پرسش اصلی مقاله این است که چگونه می‌توان با تکیه بر اندیشه‌های مارسل، مفهوم تجلّی را در متن نمایشی به تصویر کشید؟ فرضیه بر این اساس استوار است که عبور از تأملات مادی به تأملات عمیق و معنوی، می‌تواند به خلق شخصیت‌هایی منجر شود که قادر به درک و نمایشِ مفهوم تجلّی باشند. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و تحلیلی-تفسیری، به بررسی عمق و معنای تجلّی در تجربه‌های دراماتیک پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که دراماتورژیِ مفهوم تجلّی در دنیای مدرن با چالش‌هایی مواجه است که ناشی از تغییرِ نگاه انسان به رازآلودگیِ جهان است. اندیشه مارسل، با تأکید بر اهمیت ارتباط بین الاذهانی و گذار از تأملِ اولیه به تأمل ثانویه، به کاراکترها کمک می‌کند تا از طریق درکِ عمیق تجربیات درونی به تحول برسند و تجربه‌های عرفانی و تجلّی را بیابند. در این راستا، دراماتورژ باید شرایطی را فراهم کند که شخصیت‌ها با موقعیت‌های واقعی روبه‌رو شوند و مخاطب با آن‌ها همزادپنداری کند تا به‌مرور آمادگی تجربه تجلّی را بیابد. نمایشنامه *لطف* اثر مارسل، نمونه‌ای برای تبیین این فرآیند در پژوهش حاضر است.

کلیدواژه‌ها: دراماتورژی، تجلّی، اندیشه مارسل، عرفان اسلامی، نمایشنامه

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی، با عنوان «دراماتورژیِ مضامین عرفانی براساس اندیشه گابریل مارسل؛ مورد مطالعه: آثار قاسم هاشمی نژاد» است که به راهنمایی دکتر شمس الملوک مصطفوی و مشاوره دکتر سید ابوالقاسم حسینی ژرفا در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sadra.ferdosi@gmail.com
۳. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: sha_mostafavi@yahoo.com
۴. دانشیار گروه حکمت هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.
Email: dr.zharfa@itaiha.ac.ir

استناد: فردوسی شاهاندشتی، سید صدرالدین، مصطفوی، شمس الملوک؛ حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم. (۱۴۰۳). دراماتورژیِ مفهومِ تجلّی در متنِ نمایشی براساس اندیشه گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامه لطف). رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۲۹-۱۳۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_717302.html

مقدمه

در فرهنگ ایرانی پس از اسلام، مفهوم معرفتِ خداوند، زمینه‌ساز شکل‌گیری نگرشِ عرفانی شد. از اعمال و سلوکِ عارفان، عرفان عملی و از نظام‌مندی این سلوک، عرفان نظری و از بُعد احساسی و هنری آن، عرفان ادبی متولد شد. عرفان ادبی یا همان ادبیاتِ عرفانی سعی دارد تا مفاهیم و مضامین الهی را که از طریق زبان عِلمی قابل بیان نیستند، به شیوه متفاوتی بازگو کند. عرفانِ شرق جهان اسلام به‌ویژه عرفان خراسانی، تألیفات زیادی در این حوزه دارد و در ادبیات منثور می‌توان از خواجه عبدالله انصاری و در ادبیات منظوم از سنایی، عطّار و مولوی نام برد. همچنین نمایش ایرانی-اسلامی در کنار قصّه‌های عرفانی، در بستر تاریخ، جایگاه خود را حفظ کرده است. با گذر زمان و تحولات دوران مشروطه، تغییرات بنیادینی در ادبیات و هنرهای نمایشی ایران پدید آمد. با ورود به دوران مدرن، آثار اروپایی به‌تدریج جایگاه خود را در ایران پیدا کردند و درام مدرن، با ریشه‌های یونانی و نگرش سوبژکتیویستی جدید، نوعی تضاد شناختی را ایجاد کرد که موجب حسّ بیگانگی نسبت به میراث ادبی-عرفانی گذشته شد. اگرچه برخی نویسندگان سعی می‌کنند با به‌کارگیری ساختارهای روایی جدید، مضامین گذشته را زنده کنند، این تلاش غالباً ناکافی است، چراکه این مسئله، یک پرسش فلسفی است و واکاویِ عمیق‌تری در آرای متفکران را طلب می‌کند. در تاریخ ادبیاتِ دراماتیک هم‌زمان با عصر روشنگری مفهوم دراماتورژی شکل گرفت. این مفهوم، ساحت نظر و عمل را در نگارش و اجرای نمایشنامه در بر می‌گیرد. با توجه به چالشِ میان سنّتِ عرفانی و درام مدرن، پرسش اساسی این است که چگونه می‌توان از اندیشه‌های گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس مسیحی، برای دراماتورژیِ مفهوم تجلّی استفاده کرد؟ دراماتورژی به‌عنوان فرآیند خلق و تنظیمِ متن نمایشی، این امکان را به هنرمندان می‌دهد که مفاهیم عمیقِ عرفانی را در قالب درام به تصویر بکشند. مارسل، که در قرن بیستم می‌زیست، توانسته است نگرش فلسفی-الهیِ خود را در قالب درام به تصویر بکشد و با در نظر گرفتن وضعیت انسان معاصر، فضایی برای گفتگوی نمایشی بین سلیقه‌های مختلف فراهم کند. این پژوهش بر دراماتورژیِ متن و نگارش آن تا پیش از اجرا تمرکز دارد و تأملاتِ مربوط به دراماتورژی اجرا در این مطالعه مورد بررسی قرار نمی‌گیرد.

یکی از مفاهیم مهمی که در این پژوهش به کار گرفته شده، مفهوم تجلّی است. تجلّی در عرفان اسلامی به معنای ظهور صفات الهی در قلب سالک و نزدیکی به حقیقت مطلق است. این مفهوم در سلوکِ عارفان مورد توجه قرار می‌گیرد و می‌تواند برای خلق شخصیت‌ها و بروز تجربیات معنوی آنان در متن مورد استفاده قرار گیرد. بر این اساس، پرسش اصلی این است که چگونه می‌توان از اندیشه مارسل برای دراماتورژی مفهوم تجلّی در نگارش نمایشنامه بهره برد؟ همچنین، سؤالات فرعی عبارت‌اند از: ۱) چه چالش‌هایی در به‌کارگیری اندیشه مارسل در این زمینه وجود دارد؟ ۲) چگونه می‌توان میان مفهوم تجلّی در عرفان اسلامی و اندیشه مارسل ارتباط برقرار کرد؟ هدف اصلی این پژوهش، بررسی امکان استفاده از اندیشه گابریل مارسل برای دراماتورژی مفهوم تجلّی در نمایشنامه است. اهداف فرعیِ این پژوهش شامل بررسی چالش‌های دراماتورژیِ تجلّی در دنیای مدرن و مطالعه تعامل بین عرفان اسلامی و اندیشه مارسل است. با توجه به کاهش ارتباط انسانِ مدرن با مفاهیم عرفانی به دلیل رشد عقلانیت تکنیکی، ضرورتِ این پژوهش در تبیین این مفاهیم و انتقال آن به مخاطب امروزی است. بازنگری در مفهوم تجلّی از منظر اندیشه مارسل و عرفان اسلامی می‌تواند به درک عمیق‌تری از سلوک معنوی و بازگشت به ریشه‌های عرفانی در هنرهای نمایشی منجر شود. این پژوهش می‌تواند گامی مؤثر در بازسازی پیوندِ میان میراث عرفانی و درام مدرن باشد و به عنوان الگویی برای تلفیق سنن گذشته با چالش‌های فکریِ دنیای معاصر عمل کند. طبیعتاً عدم پرداختن به این موضوع، کاستی‌هایی در درک عمیق‌تر از مفاهیم عرفانی و نحوه بازنمایی آن‌ها در نگارشِ نمایشنامه به وجود می‌آورد.

روش پژوهش

نوشتارِ پیش رو با گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده به شیوه تحلیلی-تفسیری، تلاش می‌کند تا با توجه به اندیشه‌های گابریل مارسل، که بر انضمامی کردن مفاهیم انتزاعی و بازتاب آن‌ها در عناصر نمایشی تأکید دارد، چگونگی دراماتورژی مضمون تجلّی را روشن سازد. این پژوهش به دنبال بررسی عمیق‌تری از نحوه تجلّی مضامین عرفانی در ساختار نمایشی است و در این مسیر، روش‌های تحلیلی و تفسیری را در ارتباط با عناصر دراماتیک و فلسفی به کار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

پیرامون دراماتورژیِ مارسل در ایران، تحقیقی صورت نگرفته و غالب پژوهش‌ها در قلمرو اندیشه‌های فلسفی او متمرکز هستند. اما در باب رابطهٔ فلسفه و نمایش مارسل، دو مقاله با عنوان «بازتاب اندیشه‌های مارسل در نمایشنامه‌های او» در مجله کیمیای هنر و مقاله‌ی«ارتباط با دیگری از دیدگاه گابریل مارسل و بازتاب آن در نمایش شیرفهم» در مجله فلسفه تحلیلی توسط دکتر محمدرضا ریخته‌گران و خانم منصوره محمودی به چاپ رسیده است. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «بازتاب فلسفهٔ اگزیستانس در نمایشنامه‌های مارسل» در مقطع دکتری توسط خانم منصوره

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

محمودی در واحد علوم و تحقیقات_سال۹۳ به نگارش درآمده و دفاع شده است. در باب نسبت مارسل و عرفان اسلامی پایان‌نامه‌ای با عنوان «رابطه عشق و تنهایی از نگاه مولانا و گابریل مارسل» توسط لیلا پسند در بهمن ۱۳۹۶ و همچنین پایان‌نامهٔ دیگری در مقطع ارشد با عنوان «راز هستی از دیدگاه مارسل و حافظ» توسط مرضیه نصیری در تابستان ۱۳۹۲ به نگارش درآمده است.

در خارج از ایران، تحقیقات انجام‌شده در رابطه با فلسفه و درامِ مارسل به‌ویژه در آمریکا قابل توجه است. برای نمونه می‌توان به انجمن مطالعاتی مارسل[۱] در دانشگاه راکهرست[۲] و همچنین نشریه *مطالعاتی مارسل*[۳] به ریاست دکتر برندن سویتمن[۴] اشاره کرد. اما مشخصاً در مورد دراماتورژیِ گابریل مارسل، مقاله‌ای با عنوان «دراماتورژیِ کاتولیک در آثار مارسل»[۵] توسط توماس میچاد[۶] در ژورنال *رنسانس*[۷] منتشر شده است. در سال ۲۰۲۱ نیز مقاله‌ای با عنوان *«زندگی روزمره در فلسفه و دراماتورژیِ گابریل مارسل»*[۸] در مجله فلسفه یکی از دانشگاه‌های مسکو به چاپ رسیده است.

چیستی مفهوم دراماتورژی

دراماتورژی به دلیل پیچیدگی‌اش در هنر و علوم انسانی، تعریفی جامع ندارد و حتی در ترجمه آن به فارسی توافقی نیست. بررسی تعاریف مختلفی که در قلمرو ادبیات نمایشی ارائه شده، می‌تواند به ما کمک کند تا با گزینش و تعیین قلمروی خاص، محدوده پژوهش را مشخص کنیم. پیچیدگی در تعریفِ واژه دراماتورژی، بسیاری را به تعریف‌ناپذیری این مفهوم سوق داده است. کریس پارکر می‌گوید که «دراماتورژی مدت‌هاست که از تعریف آسان دور مانده است» (Routledge, 2015: 3). همچنین، دیوید کوپلین تعریف واژه دراماتورژی را غیرممکن می‌داند (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۰: ۵۰). اما ماری لاکهرست تاریخ دراماتورژی را به تلاش‌های لسینگ[۹] در تئاترِ آلمانِ قرن هجدهم مرتبط می‌داند (لاکهرست، ۱۳۹۳: ۳۱) و پس‌ازآن برتولت برشت در قرن بیستم، در این زمینه تحولات عمده‌ای ایجاد می‌کند. دراماتورژی، مفهومی سیّال است و تعریف دقیق وظایف دراماتورژ همچنان محل بحث است. رابرت اسکنلن در کتاب *اصول دراماتورژی* بیان می‌کند: «به نظر می‌رسد هیچ‌کس کاملاً قادر به درک یا توصیفِ جانِ کلام دراماتورژ نیست» (اسکنلن، ۱۴۰۲: ۴۸). برخی دراماتورژ را به‌عنوان پُلی بین کارگردان و عوامل صحنه و برخی دیگر به‌عنوان خون در شریان اثر تئاتری معرفی می‌کنند (چمرز، ۱۳۹۴: ۱۰). بر این اساس، دراماتورژ باید با دانشِ نظری درام و سایر علوم مرتبط آشنا باشد. به تعبیر لیون کَتس، «هدف دراماتورژی حل تضاد میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی در تئاتر و درهم آمیختن این دو در یک کل انداموار است» (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۰: ۲۹). همچنین، دراماتورژ به‌عنوان سفیر فرهنگی یا جهانگرد شناخته می‌شود. به‌عنوان‌مثال، گوته به ادبیات جهانی توجه داشت و تلاش می‌کرد تا آن را از منظر فرهنگ‌های مختلف بررسی کند (Routledge, 2015: 1). به‌این‌ترتیب، فرایند دراماتورژی می‌تواند این امکان را فراهم کند که میراث فرهنگیِ گذشته در زمان حال جاری شود.

با وجود تعاریف و تعابیر مختلف از دراماتورژی و گسترهٔ آن، ضروری است که به قلمرو مشخصی از آن برویم. گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویسِ فرانسوی، در نگارش آثار نمایشی و همچنین در زمینه دراماتورژی فعالیت داشت. او نه‌تنها دانشِ نظری تئاتر را درک کرده، بلکه با ایجاد آثار نمایشی و ورود به فضای عملیِ دراماتورژی، به مفهوم این حوزه عُمق و غنای بیشتری بخشیده است. در ادامه، به بررسی دقیق‌تر مفهوم دراماتورژی در منظومه فکری مارسل خواهیم پرداخت و تلاش خواهیم کرد تا ارتباطات میان تفکر فلسفی او و عناصر دراماتیکِ این نمایشنامه‌نویس فرانسوی را تبیین کنیم.

دراماتورژیِ گابریل مارسل

به اعتقاد خانمِ هانلی (مارسل‌پژوه آمریکایی) مارسل را می‌توان به عنوان یک دراماتورژ شناخت، کسی که مفاهیم ژرف را به نحوِ وجودی در قالب تئاتر در هم می‌آمیزد. «نمایشنامه‌های مارسل حس فوق‌العاده‌ای از عملکرد روانی انسان نشان می‌دهند و همچنین او اجازه می‌دهد که نمایش‌هایش از وجودِ خودش سرچشمه بگیرند»(Hanley, 1998: 20). این اثرپذیریِ مارسل از زندگیِ شخصی‌اش به حدی بود که مرگ مادرش در چهارسالگی منشأ بسیاری از کندوکاوهای فلسفی او و همچنین منبع الهام برخی از آثار نمایشی او قرار گرفت.[۱۰] تئاتر به مارسل این امکان را می‌دهد که نگرش‌ها و ایده‌های مختلفی را که مردم در مورد برخی از موضوعات اساسی شکل داده‌اند به صورت خاصی مرتب کند. نمایشنامه‌نویسی به او این امکان را داد که جست‌وجوهای درونی و کشمکش‌های زندگی‌اش را به نمایش بگذارد. این روحیه مارسل را می‌توان به عنوان تفسیری خاص از دراماتورژی او دانست که کشمکش‌های بیرونی و درونی را در متن، دراماتورژی می‌کند(Hanley, 1998: 20). در همین راستا، برندن سویتمن در مقدمه کتاب *آستانه نامرئی*[۱۱] می‌نویسد: «درام مارسل آینه‌ای را به مخاطبان و خوانندگان عرضه می‌کند که انعکاس مشکلات خودشان است که می‌تواند منجر به آگاهی و درک بیشتر شود»(Marcel,2019: 13). دراماتورژی مارسل به‌نوعی به فلسفه انضمامی وابسته است. کار فلسفی او پس‌ازآن با موقعیت‌های عینیِ شخصیت‌های نمایشی‌اش مضمون‌سازی[۱۲] می‌شد. بر این اساس، یکی از حیطه‌های اصلی فلسفه مارسل،

توجه به انضمامی شدنِ امر دینی و نسبت آن با درام است که درنهایت به یکی از کانونی‌ترین وجوه فلسفه‌اش تبدیل می‌شود. بنابراین می‌توان از دراماتورژیِ اندیشه دینی و عرفانی در آثار نمایشیِ او سخن گفت.

مارسل و دراماتورژیِ اندیشه دینی

هم‌زمان با تحولات قرن نوزدهم در اروپا و ضعیف شدنِ نهادهای دینی در عرصه‌های رسمیِ جامعه و تحولات فکری در فلسفه و تئاتر، همواره گرایش به معنویتِ دینی در آثار برخی از نویسندگان دیده می‌شد. در این دوره، نگرشِ دینی و عرفانی در آثار نمایشنامه‌نویسانی نظیر پُل کلودل[۱۳]، تی اس الیوت[۱۴] و گابریل مارسل به عنوان پاسخی به موقعیت پوچ‌انگارانه ظهور پیدا کرد. پدرِ مارسل ندانم‌گرا بود و به همین دلیل، او تربیتِ دینی نشد. بااین‌حال، نهایتاً در سال ۱۹۲۹ در ۳۹ سالگی کاتولیک شد و فلسفه‌اش بعدها به عنوان «اگزیستانسیالیسمِ مسیحی» شناخته شد. کاتولیک‌گراییِ مارسل بسیار چشمگیر بود، اما او عنوان اگزیستانسیالیستِ مسیحی را نمی‌پسندید(فلسفه قاره‌ای، ۱۳۹۸: ۲۲۵). یکی از دلایل اکراهِ او از این نام، خلط فلسفه‌اش با فلسفه سارتر بود. بعدها یکی از شاگردانش فلسفه او را نوسقراط‌گرایی دانسته و مارسل نیز به این نتیجه رسید که نزدیک‌ترین مفهوم به تفکرش نوسقراطِ مسیحی است. مارسل در مصاحبه‌ای با پل ریکور[۱۵] خود را فیلسوف آستانه می‌خواند؛ فیلسوفی که به شیوه‌ای دشوار، خود را در میان مؤمنان و نامؤمنان نگه داشته است(Marcel,1973: 240). این ویژگی به او این امکان را می‌دهد که همدلانه با هر دو گروه سخن بگوید و میان آن‌ها گفت‌وگو برقرار کند. بازتابِ بر آستانه ایستادن را می‌توان در آثار نمایشی‌اش مشاهده کرد. او بر انسانِ رهرو و سالک تأکید می‌کند که می‌تواند فراتر از وضعیت خود سفر کند. در کتاب *انسان مسئله‌گون*، مارسل تحولاتِ دو قرنِ پیش از خود را زمینه‌ساز جدا شدنِ انسان از مرجع الهی‌اش می‌داند و از منظر او این امر باعث شده که انسان به سؤالی بی‌پاسخ برای خود تبدیل شود.[۱۶] از دیدگاه او، یکی از علل اصلیِ بی‌قراری انسان مدرن، فروکاستنِ او به کارکردهایش است. او معتقد است راه رهایی از این وضعیت، عبور از تأمل اولیه و رسیدن به تأمل ثانویه[۱۷] است(Marcel,1963: 15). تأمل اولیه انسان را در ابژه‌سازی و تسلط بر اشیا محدود می‌کند. این نوع تأمل بر شناخت بیرونی و علمی از جهان استوار است و مقولاتی مانند تملک، محاسبه و پیش‌بینی و تحقیق‌پذیری را در بر دارد. به‌عبارت‌دیگر، این تأمل، جهان را به چیزی قابل تسلط و ابژه‌ای برای کنترل تبدیل می‌کند و درنتیجه، انسان را از حیرت و مواجهه با رازهای متافیزیکی محروم می‌سازد. اما تأمل ثانویه برخلاف تأمل اولیه که مبتنی بر انتزاع و تملک است، تأملی است انضمامی، فردی، اکتشافی، گشوده و پذیرای موضوعی که پیرامون آن بحث می‌کند. در این نوع تأمل، موضوع تفکر بخشی از فرد می‌شود و انسان نمی‌تواند خود را از آن جدا کند؛ درواقع، متفکر ناگزیر است با موضوع خود درگیر شود و آن را از درون تجربه کند(کرنی، ۱۳۹۸: ۲۳۱). ریشهٔ این نوع تأمل، حیرت است؛ حیرتی که انسان را به جست‌وجوی معنای عمیق‌تر و تجربیّات متافیزیکی سوق می‌دهد. این دو نوع تأمل نقش اساسی در درک سلوک معنوی شخصیت‌ها در درام‌های مارسل ایفا می‌کنند.

او در بخشی از کتابِ *تئاتر و دین*، به بررسی پتانسیل‌های مسیحیت برای نمایشنامه‌نویسی، به تئاتر مذهبیِ قرون‌وسطا و نمایشنامه‌های قرن نوزدهم که در باب دین نوشته شده‌اند می‌پردازد. مارسل تأکید می‌کند که نمایشنامه‌نویسِ دین‌دار نباید از واقعیتِ اسرارآمیزِ لطف الهی غافل بماند. البته او یادآوری می‌کند که دراماتورژ مذهبی نباید صرفاً برای روشنگری و بیدارکردنِ مخاطب، به ایمان و لطف الهی متوسل شود، زیرا این به معنای استفادهٔ ابزاری از آن است. هدف نویسنده مذهبی باید آن باشد که این ایمان و فضل الهی را به عنوان یک حقیقتی کلی در خدمت خودِ حقیقت و لاغیر، بیان کند، به گونه‌ای که پرتو حقیقت مخاطب را به آگاهی برساند، نه آنکه به او حقنه کند. از منظر مارسل، «وظیفه غاییِ درام‌نویس مسیحی، روبه‌رو کردن تماشاگر (نه تماشاگر محض، بلکه وجود انسان) با خداست»(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۹). همان‌طورکه بیان شد مارسل در کودکی تربیتِ مذهبی نشد و بعدها به دیانتِ مسیحی تعلق خاطر پیدا کرد. این ویژگیِ آستانه بودن را حفظ کرد تا با غیر دین‌داران همدلی کند. او سعی می‌کند پرسش‌های آن‌ها را در اثرش بازتاب دهد تا در موقعیت‌های مختلف، کاراکترهای نمایشنامه پیرامون آن گفت‌وگو کنند. اساساً «مارسل به عنوان یک مدافع یا ایدئولوگِ کاتولیک نمی‌نوشت. برخلاف سارتر که کاراکترهایش معمولاً ماشین هستند، نه انسان‌های آزاد و زنده، بلکه سخنگویانِ نویسنده هستند»(Lazaron,1978: 165). مارسل زمینه‌ای را فراهم می‌کرد تا کاراکترها مسیر خودشان را انتخاب کنند. خلقِ چنین موقعیتی باعث می‌شود که مخاطبِ ندانم‌گرا، نسبی‌انگار، شکّاک یا خداناباور، از طریق یکی از شخصیت‌ها، همدلانه با نمایشنامه پیش برود و در یک موقعیّتی در مواجه با امر مطلق یا به‌طور مشخص با امر دینی قرار بگیرد یا دست‌کم به‌واسطه پرسش‌های مطرح شده در اثر نمایشی، بدان بیندیشد.

پل ریکور در مقدمه کتابِ کاترین رُز هانلی که پیرامون فلسفه و تئاترِ مارسل نوشته شده، اشاره می‌کند که تمام نمایشنامه‌های مارسل کیفیت دراماتیک خود را نه‌تنها از تضادِ بین شخصیت‌ها، بلکه از دوگانگی پاسخ‌هایی که از اندیشه‌هایشان ناشی می‌شود

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

دریافت می‌کنند(Hanley,1997:x). درنهایت، از دل این نوع کشمکشِ دراماتیک، امر دینی امکان بروز می‌یابد و مخاطبین با هر اندیشه، فضایی برای تأمل در باب دین می‌یابند. مارسل بر اصالت هنرِ دینی تأکید دارد اما نه به شکل کاتولیسیسم دُگماتیک، بلکه نوعی از مذهب که جست‌وجوگری در انسان را تقویت می‌کند. هربرت اسپیگلبرگ معتقد است که این جست‌وجوگری، مارسل را به «کاوشگرِ عرفانِ تازه‌ای ناظر به هستی» بدل می‌کند(اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۶۷۷). توماس میچاد، توجه به ابعادِ وجودی انسان از مسیر خداباوری را، ازجمله ویژگی‌های مارسلِ برمی‌شمرد. او مارسل را دراماتورژی می‌داند که قطعاً یک سالکِ کاتولیک محسوب می‌شد. «انسان سالکی که با کاوش، ایمان را با شخصیت‌های نمایشی در موقعیت‌هایشان گره زده و در آن متجلّی کرده است»(Michaud,2003: 1). هیلدا لازارون در کتاب *گابریل مارسلِ دراماتیست* می‌نویسد«نمایشنامه‌های مارسل توسط رویدادهای بیرونی شکل نگرفته‌اند و همیشه ریشه در ضمیرِ ناخودآگاه دارند که اغلب راه حل خود را در تعالی‌گراییِ عرفانی[۱۸] می‌یابند»(Lazaron,1978: 154). بااین‌حال، درست است که مارسل از نسبت درام مسیحی و ایمان سخن می‌گوید اما نگران است که تبلیغِ دین از طریق تئاتر به هنر آسیب بزند. درعین‌حال مارسل مدافعِ هنر برای هنر هم نیست و این نظریه را متأثر از اصالتِ زیباشناسی می‌داند که عمرش به سر آمده، بلکه عمیقاً مشکوک و محل تردید نیز هست(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۱). اندیشه دینیِ مارسل که با درامِ او گره خورده است، دینِ نهادینه شده را لزوماً برنمی‌تابد بلکه نوعی سلوک عرفانیِ مدنظرش را ذیل تفکر افلاطونی_مسیحی بارور کرده است. این اندیشه که ویژگی بین‌الاذهانی[۱۹] دارد، ظرفیت گفت‌وگو و هم‌نشینی با ساحت‌های مختلف معنوی مانند عرفان اسلامی را دارد که از طریقِ آن می‌توان درباره دراماتورژیِ مفهوم تجلّی سخن گفت. البته این جستار به دنبالِ تطبیق اندیشه مارسل و عرفان اسلامی نیست. بلکه با تکیه بر نگرشِ دراماتورژیکِ مارسل به دنبال دراماتورژیِ مضمون تجلّی است که از مفاهیم مهم عرفانِ اسلامی به شمار می‌رود. بر این اساس در ادامهٔ بحث به تبیینِ این مفهوم عرفانی می‌پردازیم.

مفهومِ تجلّی در عرفان اسلامی

عارفِ مسلمان، با زمینه مطالعات قرآنی و درکش از سنّت نبوی، پس از مواجهه با هستی به مبدأ و مقصدِ انسان می‌اندیشد و این‌که چگونه باید به‌سوی بی‌نهایت طیِ طریق کند. در میان متونِ عارفان، مضمونِ تجلّی بیش از همه موردتوجه قرار گرفته است. سیرِ تاریخیِ واژه تجلّی در عرفان اسلامی را می‌توان در گرایش‌های مختلفِ این نحله عرفانی دنبال کرد. این سیر شامل احوالات و مقامات عارفان و حقایقی که برایشان متجلی شده تا رویکرد تمثیلی_رمزی در قصه‌های عرفانیِ و همچنین هستی‌شناسی عرفانیِ مفهوم تجلّی که با ابن‌عربی به اوج خود می‌رسد. این پژوهش ضمن تعریف کوتاه تجلّی در عرفان نظری بر مضمون تجلّی در عرفان عملی متمرکز است.

تجلّی در لغت به معنای جلوه نمودن یا آشکار و ظاهر شدن است و در اصطلاح به بیان عبدالرزاق کاشانی: «تجلّی یعنی آنچه از انوار غیوب که بر دل‌ها آشکار می‌شود»(کاشانی، ۱۳۹۶: ۱۷). تأثیر عُرفا از قرآن و احادیث در شکل‌گیریِ معنای تجلّی نمودِ بسزایی داشته است. مهم‌ترین آیه‌ای که می‌توان بدان اشاره کرد آیه ۱۴۳ سوره اعراف[۲۰] است که به ظهور و نوعی آشکار شدن خداوند اشاره می‌کند. البته این ظهور به معنای ظهور خودِ خداوند نیست، بلکه ظهور آیات و نشانه‌های قدرت او که بر کوه ظاهر شد، اشاره دارد. همچنین حدیث مشهورِ گنج پنهان[۲۱] که میان عارفان مسلمان شهرتِ بسیاری دارد، به حرکت حُبّی خداوند نظر می‌کند که این حرکت، به ظهور شئون ذاتی‌اش می‌انجامد. در عرفان اسلامی، تجلّی به دو معنای هستی‌شناختی و سلوکی آمده است. معنای اول، که بیشتر نزد ابن‌عربی و پیروانش نمود پیدا کرده، در تبیین نظامِ هستی به کار می‌رود و در این معنا، تجلّی مترادف خلق و آفرینش است. اما تجلّی در عرفان عملی، جلوه کردنِ خداوند بر دل سالکی است که به شیوه‌های متفاوت در سفرِ باطنی‌اش به‌سوی حق نقش برجسته‌ای دارد. درواقع «عرفانِ عملی تبیین‌کننده مدارج قرب و منازل الی‌الله است که عارف آن را باید طی کند»(امینی نژاد، ۱۳۹۸: ۲۱). بنابراین، متون اولیه عرفانی بیشتر جنبه شهودی داشته و منشأ تحولات سالک در سیر باطنی‌اش بوده‌اند. در بیانِ عُرفای نخستین، تجلّی به‌وسیله واژه‌های نظیر نور، رؤیت و اشراق، که نمادهای بصری‌اند و با قلب پیوند دارند شناخته می‌شود. ریشه تابش این نور و متجلّی شدن آن بر قلب سالک، درد و طلبی است که در وجودش شکل گرفته و این نکته‌ای است که با استدلال و یادگیریِ صرفِ دروس مدرسی، به دست نمی‌آید. سالک با سیر باطنی در شیوه عملیِ عرفان، نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند. او با استمرار و مداومت در سلوک، نتایجی را رقم می‌زند که موجب بروز احوال عرفانی خاص در او می‌شود و این سیر نهایتاً منجر به جلوه کردن حق بر قلبِ عارف می‌شود. به همین دلیل، عرفان عملی بر مبنای قابلیت سالک نسبت به تجلیّات حق تبیین می‌شود. چنان‌که نجم‌الدین رازی در *مرصادالعباد* به‌نقل‌از پیر هرات می‌گوید: «تجلّی حق ناگاه آید اما بر دل آگاه آید»(نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۳: ۳۱۸). دلی که زدودنِ زنگار را از قلبش در دستور کار قرار داده است، می‌تواند با به‌کارگیری اراده انسانی، تجلّی را تجربه کند. مسیرِ میان سالک و حق دوطرفه است و تجلّی به معنای برخاستن حجابِ میان بنده و حق است. بنابراین صیقل دادنِ قلبی که به‌واسطه تمایلات بشری غبار گرفته است، نیاز

به اراده انسانی برای تحول دارد. چنانکه نجم‌الدین رازی نیز به پاک کردن دل از کدورت از ماسوای حضرتش اشاره می‌کند(همان). اگر سالک به صفات انسانی‌اش اشتغال داشته باشد، از دیدن آنچه پسِ پرده است محروم می‌گردد؛ اما کنار زدن پرده تعلقات می‌تواند او را به جایی برساند که خداوند بر او متجلّی گردد.

در اینجا باید به مفهوم ستر و استتار اشاره کنیم؛ به معنای در پرده قرار گرفتنِ حق و پوشیدگی آن. البته صفاتِ انسانی و مشغله‌های حول آن این حجاب و پوشیدگی را ایجاد می‌کند. مستملی بخاری می‌گوید: «چون سرّ او به خویشتن مشغول گردد یا به دیدن خویش و به صفات خویش مشغول شود؛ محجوب گردد از دیدن غیب، این را استتار خوانند»(مستملی بخاری، ۱۳۷۵: ۱۶۵۴). و از دیدگاه عزالدّین کاشانی منظور از استتار، در پرده شدنِ نور حقیقت به‌واسطه عیان شدنِ صفات انسانی و تراکمِ ظلمات آن است(کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۲۹). ستر همچنین معنای دیگری دارد و آن پوشیدگی عالمِ شهادت است. همان‌طور که دیدنِ غیر، موجب استتار حق می‌شود، تجلّی و مشاهده حق نیز موجب پوشیدگی و دیده نشدن اشیاء می‌گردد و «تجلی رافع حجاب بشریت است»(کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۳۰). رضا هم در مقامات آمده و هم در احوال سالکان و در این میان اختلافی میان عارفان وجود دارد. اما از منظر هجویری، رضا نهایت مقامات و بدایت احوال است.[۲۲] اگر بخواهیم به رضا از احوال عرفانی بپردازیم باید بگوییم که سالک باید همه‌چیز را در قلمرو خداوند ببیند. کسی که در مسیر دستیابی به احدیّت است، همه‌چیز را خواسته او می‌داند و از حوادثی که بر او وارد می‌شود خرسند است. عارف در حال، خود را به خداوند سپرده و بدین خاطر به سکون و آرامش می‌رسد. چراکه با وقوع حوادث مضطرب نمی‌شود. این رضایت باطنی، نتیجه تجلّی فعل الهی است.

نکته‌ای که حائز اهمیت است، تحول سالک است که هر بار ظرفیت تابش انوار تجلّی را فراهم می‌کند. نه اینکه دگرگونی در صفات الهی اتفاق بیفتد. به قول کاشانی توجه باطن به مطالعه کمال، جمال اُنس است و توجه به کمال جلال، هیبت است(کاشانی، ۱۳۸۱: ۴۲۱). همچنین هرکدام از تجلیّات در احوال مختلف برای هر سالک، کیفیت خاص خود را دارد و دگرگونی‌های خود را طلب می‌کند که با توجه به حالات سالک و انتخاب‌هایی که در مسیر می‌کند، این مسئله را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بحث و بررسی

نخستین و مهم‌ترین چالش اساسی که دراماتورژِ سالک با آن روبه‌رو است، تغییر نگاهِ انسان مدرن به هستی است. این تغییر که مارسل از آن با عنوان راززدایی یاد می‌کند، در قالب ساختارهای تکنیکی و عقلانی مدرن، ظرفیتِ درک و تجربه امر قدسی را کاهش داده است. آنچه یک دراماتورژ باید انجام بدهد این است که ابتدا این دگرگونی را بفهمد و بررسی کند که خودِ او تا چه حد تحت تأثیر این روند قرار دارد. این چالش نه‌تنها در نگارشِ یک متن عرفانی، بلکه در رساندن پیام آن به مخاطب امروزی نیز وجود دارد. با توجه به پیچیدگی‌های دنیای مدرن، نویسنده‌ای که در پی خلق یک نمایشنامهٔ عرفانی است، بیش‌ازپیش با "استتار الهی" مواجه می‌شود؛ یعنی تجربهٔ خداوند و ظهور آن در زندگی انسان، تحت تأثیر این تکنیکی شدن زندگی کم‌رنگ شده است. در دراماتورژیِ مفهوم تجلّی، شخصیت‌های نمایشنامه باید در فرآیند سلوک خود از تأمل اولیه عبور کرده و به تأمل ثانویه برسند. جایی که آنان به جای مواجههٔ عقلانی، در تجربهٔ وجودی قرار می‌گیرند و مفهوم تجلّی برای آنان ملموس می‌شود. با استفاده از این تمایز، دراماتورژ می‌تواند شخصیت‌هایی خلق کند که ابتدا درگیر با تأملات سطحی و ابژه محور زندگی مدرن هستند، اما در طی فرآیندِ داستانی، به‌تدریج به تجربه‌ای عمیق‌تر و معنوی‌تر از تجلّی دست می‌یابند. این تغییرِ دراماتیک، اساسِ سلوک معنوی و دراماتورژیِ تجلّی را شکل می‌دهد. برای فهم بهتر این فرآیند، می‌توان به نمایشنامهٔ *لطف*[۲۳] اثر گابریل مارسل اشاره کرد. این اثر که یکی از نخستین نمایشنامه‌های اوست، در پنج پرده نوشته شده و در سال ۲۰۱۹ توسط ماریا تراب[۲۴] به انگلیسی ترجمه و منتشر شده است.

خلاصه نمایشنامه

فرانسیس، شخصیت اصلی نمایشنامه، دختری جوان با دیدگاه‌های فمنیستی و آزاداندیشانه است که در دانشگاهِ علوم تجربی تحصیل می‌کند و نمایشنامه‌های ساختارشکن(به لحاظ فرهنگی) می‌نویسد.[۲۵] او نامزد جرارد است، پسری محجوب که به بیماری سِل مبتلا شده و به همین دلیل، تصمیم دارد رابطه‌شان را به پایان برساند. اما فرانسیس با اصرار به ازدواج سریع، می‌خواهد او را به آسایشگاه ببرد تا درمان شود. جرارد تحت تأثیرِ معنویتِ مسیحی است، درحالی‌که فرانسیس به دین باور ندارد و اعتقادات جرارد را به سخره می‌گیرد و به نحوی بیمارگونه او را در بند عرفانِ مسیحی می‌بیند. فرانسیس به‌شدت عاشق جرارد است اما جرارد مرگ را نزدیک احساس می‌کند و درباره ایمان و خدا سخن می‌گوید که برای فرانسیس بی‌معناست. با پیشرفت بیماری، فاصلهٔ بیشتری بین آن‌ها ایجاد می‌شود؛ جرارد با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند و فرانسیس به نقد علم و محدودیت‌های آن می‌پردازد. در این میان، فرانسیس وارد رابطه‌ای پنهانی با استادش می‌شود. جرارد که وضعیتش کمی بهبود یافته، خواهان ارتباط عاشقانه با فرانسیس است، اما پس از فهمیدن این رابطه پنهانی، دل‌شکسته می‌شود.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

بااین‌حال، در یک گفتگوی تأثیرگذار، او تصمیم می‌گیرد که فرانسیس را ببخشد. در تلاش برای در آغوش کشیدن فرانسیس، جرارد از حال می‌رود و در آستانه مرگ قرار می‌گیرد. مرگ او درنهایت برادرِ فرانسیس را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ایمانش به خداوند بازمی‌گردد. (پایان)

یکی از مهم‌ترین جنبه‌هایی که مارسل در دراماتورژی‌اش به کار می‌گیرد، به رسمیت شناختن واقعیت روزمره و پیوند آن با امر قدسی است. برندن سویتمن در مقدمهٔ نمایشنامه *لطف* اشاره می‌کند که سبکِ مارسل را می‌توان پسا-ایبسن توصیف کرد، چراکه این سبک به شدّت بر واقع‌گرایی تأکید دارد و تجربه‌های انسانی را در بستر زندگی واقعی به تصویر می‌کشد(Marcel, 2019: 1). خود مارسل نیز تصریح کرده که از واقع‌گراییِ هنریک ایبسن[۲۶] به‌طورجدی تأثیر پذیرفته است(Marcel,1963: 28). این واقع‌گرایی، نقطه تمایز آثار او از نمایشنامه‌نویسانِ مسیحی مانند پُل کلودل است. درحالی‌که کلودل فضایی خلق می‌کند که فاقد تعیّنِ خارجی و پیوند با واقعیت روزمره است، مارسل تلاش می‌کند تا امر قدسی را در دل زندگی مُدرن و شهری به نمایش بگذارد(Marcel,2019: 16). مارسل به‌خوبی از این چالش آگاه است که در دنیای مدرن، باید امر قدسی را در بستر زندگی روزمره نمایان کند. این کوششِ مارسل، او را از نویسندگانی مانند کلودل متمایز می‌کند، چراکه مارسل در نمایشنامه "لطف"، تضاد میان علم و دین را از طریق دو شخصیت اصلی، فرانسیس و جرارد، به شکلی دراماتیک به تصویر می‌کشد(Lazaron,1978: 152). فرانسیس در این نمایشنامه، در قلمرو تأمل اولیه زندگی می‌کند و به داده‌های تجربی و علمی تکیه دارد. بااین‌حال، در برخی موارد، حتی نسبت به علم نیز بی‌علاقگی نشان می‌دهد. به عنوان مثال در پرده اول، وقتی چارلز و فیلیپ، درباره کارکردِ علم در شناخت میراث گذشتگان بحث می‌کنند، او می‌گوید: «این بحث‌ها چه فایده‌ای دارد؟ من در حال حاضر برای یک لیوان چای ارزش بیشتری قائل هستم»(Marcel,2019: 38). از سوی دیگر، فرانسیس ایمان جرارد و حالاتِ عرفانی او را تمسخر می‌کند و امید جرارد به امر غیرمادی را نشانه‌ای از بیماری‌اش می‌داند. از آن‌طرف، ظاهراً بن‌بستِ معرفتیِ زیستن در قلمرو تأمل اولیه را درک کرده و در جایی می‌گوید که «ما نیهیلیست هستیم»(Marcel,2019: 50). بااین‌حال، گفتگوهای او با دیگر شخصیت‌ها، به‌ویژه آنتونیت، که خود نیز خداناباور است، به‌تدریج زمینه‌سازِ گرایش او به سمت تأمل ثانویه می‌شود؛ تأملی که او را به‌سوی معنویّت و تجربه‌های درونی سوق می‌دهد. مارسل در آثارش به‌ویژه نمایشنامه *لطف*، شخصیّت‌ها و اندیشه‌های مختلف را بدون اینکه صحنه را مِلک شخصی خود بداند، در برابر هم قرار می‌دهد. او با قرار دادن شخصیت‌ها در تضادهای واقعی، تحولات درونی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. در پایان پرده اول، جرارد پیانو می‌نوازد و از طریق نت‌های موسیقی به حالتی معنوی می‌رسد. موسیقی در این لحظه به‌عنوان ابزاری برای تجلّی و پیوند میان کاراکتر و امر قدسی عمل می‌کند. جرارد که در این حالت عمیق قرار گرفته، به دعا می‌پردازد و با خداوند گفت‌وگو می‌کند. این لحظه، نمایانگرِ باز شدن فضای درونی او به روی تجربه‌ای متافیزیکی است؛ حرکتی دوسویه میان او و خداوند که بر اثر ضعف بدنی و پذیرشِ عمیق معنوی اتفاق می‌افتد.

از دیدگاه عرفانی، سالک هنگام استتار حق در حالت قبض و هنگام تجلّی در بسط قرار دارد. این تحولات انسانی در آثار مارسل به‌خوبی دراماتیزه می‌شوند؛ به این معنا که اندیشیدن پیرامون امر قدسی که در موقعیت‌های مختلف اتفاق می‌افتد، با تغییرات دراماتیکِ شخصیت‌ها گره می‌خورد و مسیر سلوکِ آن‌ها را شکل می‌دهد. مارسل شخصیت‌هایش را از طریق تجربه‌های زیسته به سمت تحولاتِ درونی می‌برد، نه اینکه دیالوگ‌ها را بر آنان تحمیل کند. این رویکرد با واقعیّت زندگی روزمره هم‌خوانی دارد. مخاطب، چه اهل سلوک باشد و چه تردیدهایی درباره امور غیرمادی داشته باشد، می‌تواند چالش‌های ایمان در زیست روزمره را از طریق شخصیت‌ها درک و تجربه کند. در این نوع دراماتورژی، کاراکترها به دلیل موقعیّت‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند، به مرورِ زمان به‌سوی اندیشه‌های عمیق‌تری درباره معنویت و امر قدسی حرکت می‌کنند. بر اساس منظومه فکری مارسل، دراماتورژ باید به خودشناسی عمیقی به‌عنوان نویسنده دست یابد و بررسی کند که چه میزان از علم‌زدگی در او رسوخ کرده است. یکی از جلوه‌های این علم‌زدگی، تکیهٔ بیش‌ازحد بر فرمالیسم در نگارش متن نمایشی است. درواقع، اگر نمایشنامه‌نویس قواعد ارسطویی را به‌صورت سفت‌وسخت پیاده‌سازی کند، ممکن است دیگر ساحت‌های انسانی را نادیده بگیرد و شخصیت‌ها را به‌عنوان موجودات چندبُعدی درک نکند. نویسنده‌ای که درکی از حقیقت عرفانی پیدا کرده، پس از خودسازی باید به دنبال سهیم کردن مخاطب در تجارب خود باشد. این سهیم کردن به معنای تبدیل شخصیت‌ها به صدای خود نویسنده نیست، بلکه می‌تواند مانند مارسل از ذخیره تجاربِ زندگی‌اش برای خلق اثر نمایشی است بهره ببرد. از سوی دیگر، نمایشنامه‌نویسی که در جست‌وجوی دراماتورژیِ تجلّی است، باید بداند که نگرش مارسل در فلسفه و دراماتورژی، به دنبال صرفِ اقناع از طریق استدلال نیست؛ بلکه او مخاطب را به شرکت در تجربه‌های خود دعوت می‌کند تا از درون بفهمد که آنچه در مورد آن سخن می‌گوید چه میزان حقیقت دارد و یا حداقل چه مقدار ظرفیتِ تأمل دارد. مارسل به‌خوبی بر اهمیتِ حفظ و صیانت از حقیقت درونی کاراکترها تأکید می‌کند. او بر این باور است که نویسنده نباید آن‌ها را به‌عنوان ابزاری

برای طرح و نقشه‌های خود به کار گیرد(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۴). حقیقت درونی انسان‌ها وضعیتی سیّال و پویا است که با حس جست‌وجوگری آن‌ها پیوند دارد. این جست‌وجو باید در نویسنده وجود داشته باشد تا بتواند آن را به شخصیت‌ها منتقل کند. این جست‌وجو در عمق خویشتن و در زندگی روزمره افرادی که در کنار آن‌ها زندگی می‌کند، شکل می‌گیرد. پس از دستیابی به این شناخت، نمایشنامه‌نویس می‌تواند به دراماتورژی مضامینی نظیر تجلّی بپردازد. چراکه نوع زیستِ شخصیت‌ها در فضایی که برای آن‌ها ترسیم می‌شود، می‌تواند مانع از تجلّیِ انوار الهی در قلبشان شود. در این راستا، میل به جست‌وجوی حقیقت، هم در عرفان اسلامی و هم در منظومه فلسفی و نمایشی مارسل مشهود است. مارسل بر این باور است که نمی‌توان دلهره متافیزیکی را با استدلالِ منطقی خاموش کرد؛ بلکه این جست‌وجو باید پیوسته ادامه یابد. همان‌طورکه خود او می‌گوید: «در طریق تفکر من، فلسفه همواره دستاویزی برای کشف خواهد بود تا امری مربوط به استدلال دقیق»(Marcel,1950: 2). این کشف در آثار نمایشی مارسل همسو با آراء فلسفی او به نمایش درمی‌آید. وقتی فرانسیس با جرارد گفت‌وگو می‌کند یا شخصیتِ کریستین در نمایشنامه *جهان درهم‌شکسته*[۲۷] با دیگران صحبت می‌کند، آنچه در گفتگوها حاکم است، صرفاً استدلال نیست، بلکه تجربه‌ای عمیق در یک موقعیتِ نمایشی است. به‌عنوان‌مثال، در صحنه‌ای که جرارد از موسیقی به دعا می‌رسد و فرانسیس در کنار اوست، این تحول به‌وضوح مشهود است. همچنین گفتگوی جرارد و کشیش آندره در ابتدای پرده سوم نیز به شکل رازآمیزی پیش می‌رود و فرانسیس شاهد این تحول است(Marcel,2019: 83). در این لحظه، فرانسیس به‌طور ناخودآگاه مقاومت می‌کند و سعی دارد تحت تأثیر حالت‌های عرفانی جرارد قرار نگیرد. او معمولاً تلاش می‌کند حالاتِ عرفانی او را به بیماری یا ویژگی روانی‌اش[۲۸] تقلیل دهد تا در وضعیت همیشگیِ خود (شکاکیّت) باقی بماند. این مقاومت همان پرده‌ای است که بین کاراکتر و خداوند قرار گرفته و فرانسیس از کنار زدن آن ناتوان است. تضاد درونی شخصیتِ فرانسیس در موقعیت‌های مختلف نمایشنامه به‌وضوح نمایان می‌شود. او از طرفی عاشق جرارد است و درگیر عواطف او، و از طرفی به ضعف‌های جرارد اشاره می‌کند و می‌گوید: جرارد «سرشار از ایمان و امید است و نیازی به اشک‌های من ندارد. من فقط عشقم را دارم، عشقی که مانند بچه‌ای در آغوشم در حال مرگ است»(Marcel,2019: 86). نکته‌ای که می‌توان درباره بیماری جرارد مطرح کرد، این است که آیا این بیماری می‌تواند عاملی برای تحول کاراکتر باشد؟ به این معنا که آیا قرار گرفتن در موضع ضعف، او را به سمتِ عرفان سوق می‌دهد؟ مارسل این‌گونه می‌گوید که بیماری جرارد علت تحول او نیست، بلکه «فرصتی برای اِعمال آزادی خلاقانه سوبژه است»(Marcel,1963: 28). بنابراین، این بیماری یا موقعیت‌های مشابه، بستر مناسبی برای خروج شخصیت از قلمرو تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه است. دراماتورژ سالک باید انسانی را در نظر بگیرد که در شرایط عدم احتیاج به تجلّی خداوند قرار دارد و جنبه‌های نمایشی او را به تصویر بکشد تا مخاطب بتواند خود را در آینه تئاتر او ببیند. در اینجا می‌توان استتار در عرفان را مطرح کرد؛ این مفهوم در برابر تجلّی قرار دارد و می‌تواند به بررسی موانع پیش روی سالک در مسیر سلوک و رسیدن به امر قدسی کمک کند.

مشاهده غیر حق موجب استتارِ خداوند می‌شود و شخصیت، آگاهانه یا غیرآگاهانه، وضعیت استتار را می‌پذیرد. او به حالتِ فعلی خود عادت کرده و به عنوان یک سوبژه خود بنیاد، امکان تجربه‌های عرفانی، به تعبیر مارسل "تأمل ثانویه"، را از خود گرفته است. مسائلی نظیر بیماری یا حوادث دراماتیک می‌توانند او را از بند خود رها کرده و به درک فضایی متفاوت سوق دهند. در ادامه، تجلّی و مشاهده حق موجب استتار اشیا می‌شود و سالک با بی‌توجهی به امور دنیوی، این امر را تجربه می‌کند. مارسل به‌درستی می‌گوید که می‌توان نشانه‌های تجربی وجود خدا را در تماس‌های بین فردی یافت (Rudolph J.Gerber,1968: 8). او بر اهمیت این موضوع تأکید دارد و در آثارش به‌طور تجربی به آن می‌پردازد. اجتناب او از استدلال‌های کلامی به این دلیل است که نوشته‌هایش برای همگان، با هر نوع وابستگی دینی، جذاب باشد(میشلمن، ۱۳۹۸: ۳۲۰). این نکته برای دراماتورژی که می‌خواهد در میان مضمون تجلّی و متن نمایشی قرار بگیرد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا همه انسان‌ها، با هر مسلک و آیینی، فقدان تجلّی را به دلیل حجاب‌های مختلف در زندگی خود احساس می‌کنند.

ازجمله چالش‌هایی که در پیش روی دراماتورژ وجود دارد، نحوه مواجه کاراکتر با جهان نمایشنامه و شخصیت‌های دیگر است. در متون نمایشی که بر عرفان تأکید دارند، معمولاً عارف را به‌عنوان شخصی گوشه‌گیر به تصویر کشیده می‌شود و تصور می‌شود که عُزلت‌نشینی می‌تواند شرایط تجلّی را در قلب سالک فراهم کند. این تصور نه‌تنها مورد تأیید عُرفایِ مسلمان نیست، بلکه مارسل نیز بر این باور است که رسیدن به خداوند مستلزم ارتباط با دیگری است. از منظر او، آیات الهی را می‌توان در تجربه عشق و صمیمیت با شخص دیگری یافت(میشلمن، ۱۳۹۸: ۳۱۷). در نمایشنامه "لطف"، کشیش آندره به جرارد می‌گوید: «ایمان فقط در کسانی رشد می‌کند که با هم ارتباط برقرار می‌کنند»(Marcel, 2019: 86). برعکس، در ابتدای نمایشنامه، شخصیت جرارد تمایل دارد از عناصر مادیِ زندگی جدا شود که این نکته واکنشِ منفی فرانسیس را به همراه دارد.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

از دیگر نکاتی که می‌توان با تکیه بر دراماتورژی مارسل بیان کرد، مسئله زندانی بودن کاراکترها در جهان ذهنیِ خودشان است. سوبژه خودبنیاد، نیازی به دیگری ندارد و ارزش‌های خود را خلق می‌کند. این "دیگری" می‌تواند یک انسان یا وجودِ مطلقی به نام خداوند باشد. این نکته به‌خصوص در شخصیت فرانسیس مشهود است. چالشِ دراماتورژِ علاقه‌مند به عرفان این است که کاراکتر، اساساً به تجلّی خداوند و انوارِ لطف او احساس نیاز نمی‌کند و تمایلی به قرار گرفتن در وضعیت گشودگی نسبت به ساحت قدس الهی ندارد. توماس میچاد معتقد است که دراماتورژی مارسل به‌خوبی پاسخگوی این مشکل است. او اشاره می‌کند که برخی از کاراکترها به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که گویی خیر و شر تنها محصول آگاهی‌های خودشان است و نه هنجارهای واقعیِ هستی. این شخصیت‌ها به نسبی‌گراییِ کلی مبتلا هستند که در آن فقط استقلال آن‌ها مهم است و هرگونه هنجار مرسوم یا سنتی، به‌ویژه هنجارهای دینی، نادیده گرفته یا مورد تمسخر قرار می‌گیرد(Michuad,2003: 232). در این فضا، گزاره‌های جهانی در مورد ماهیت اشیا یا نظم اخلاقی هستی نمی‌توانند از آگاهی فردیِ محدود صادر شوند. این محدودیت معرفتی و اخلاقی موجب می‌شود فرد هیچ امیدی به شناخت امر مقدس در جهان یا تفاوت‌های قابل درک بین خیر و شر نداشته باشد و تجربه ارتباط بین‌الاذهانی با دیگران را از دست بدهد. بنابراین، بسیاری از شخصیت‌های مارسل روح در تبعید[۲۹] هستند؛ روح‌هایی که راه خود را گم کرده‌اند و نسبت به رفتار خود نامطمئن و از دیگران بیگانه‌اند.[۳۰]

برای غلبه بر این چالشِ ذکرشده، دراماتورژ می‌تواند از برخی راهکارهای عملی در متن نمایشی خود استفاده کند تا مفهوم تجلّی را به شیوه‌ای دراماتیک و ملموس به تصویر بکشد. میچاد در تحلیل خود از آثار مارسل به این نتیجه می‌رسد که رهایی از نسبی‌گرایی و زندانی بودن در جهان ذهنی، از طریق تجربه‌های ارتباطی و بین‌الاذهانی ممکن است. او تأکید دارد که تنها از طریق رابطه با دیگری، شخصیت‌ها به تحول معنوی دست می‌یابند. بنابراین، دراماتورژ باید شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی قرار دهد که مجبور شوند با دیگران ارتباط برقرار کنند و از این طریق با چالش‌های معنوی و وجودی مواجه شوند. بر اساس سیر تحولِ داستان، برخی از کاراکترها درمی‌یابند که رهایی از این وضعیت تنها از طریق ارتباط با دیگران و نهایتاً با خداوند ممکن است. این شناخت که میچاد آن را متانویا[۳۱] نامیده، فرآیندی است که شخصیت‌ها را به قلمرویی می‌رساند که برای تحول آماده شوند. متانویا به معنای تغییر اساسی در نگرش و شیوه تفکر است که شخصیت‌ها پس از مواجهه با چالش‌های اساسی و معنوی تجربه می‌کنند. این فرآیند نوعی دگرگونی روحی و فکری است که از شناخت عمیق و تغییر نگرش نسبت به واقعیت هستی و خود سرچشمه می‌گیرد. دراماتورژی مارسل از این مفهوم برای نمایش فرآیند تحولی شخصیت‌ها استفاده می‌کند و آن‌ها را به سمت پذیرش معنوی و تغییر درونی هدایت می‌کند. کاربرد متانویا در دراماتورژی مفهوم تجلّی به فرآیندی اشاره دارد که شخصیت‌ها از طریق آن از یک نگاه صرفاً مادی و عقلانی به‌سوی یک درک عمیق‌تر از امر قدسی و معنویت حرکت می‌کنند. در آثار مارسل، به‌ویژه در نمایشنامه‌هایی مانند *لطف* و *جهان درهم‌شکسته*، شخصیت‌ها ابتدا درگیر مسائل دنیوی و مادی هستند، اما پس از مواجهه با رویدادهایی مانند مرگ یا بحران‌های اخلاقی، به درک جدیدی از هستی دست می‌یابند. این تحولات منجر به تجلّی تجربه‌های معنوی و ورود به ساحت جدیدی از فهم می‌شود که به‌عنوان متانویا شناخته می‌شود. متانویا در این آثار نشان‌دهندهٔ تغییرات عمیق روحی و معنوی شخصیت‌هاست. برای مثال، در *لطف*، شخصیت جرارد پس از مواجهه با بیماری و مرگ، به‌سوی تجربه‌ای عمیق‌تر از ایمان و معنویت هدایت می‌شود. این تحول که از طریق گفتگوی شخصیت‌ها و تجربه‌های وجودی‌شان به تصویر کشیده می‌شود، نشانه‌ای از خروج از قلمرو تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه است، جایی که شخصیت‌ها به جای تکیه بر عقلانیت محض، به سمت یک درک شهودی و معنوی از هستی حرکت می‌کنند.

حال، دراماتورژ اگر بخواهد مضمون تجلّی را در متن بگنجاند، باید زمینه‌ای را فراهم کند و اجازه دهد شخصیت به‌خودی‌خود تصمیم بگیرد. بر اساس طراحی و دراماتورژی مارسل، موقعیت‌های واقعی هستند که شخصیت را در معرض انتخاب قرار می‌دهند. نویسنده با شناخت اجزای داستان و نسبت موقعیت با شخصیت‌ها، شرایطی را فراهم می‌کند که مخاطب در همزادپنداری، چالش‌های خود را در اثر نمایشی بیابد. همزادپنداری در وضعیت متزلزل انسان مدرن که می‌خواهد لطف الهی بر قلبش تجلّی کند، مخاطب را برای ادامه خوانش متن نمایشی یا تماشای اجرای آن روی صحنه ترغیب می‌کند. این نکته ظرفیتی را ایجاد می‌کند که او از تنگنای ملموس موقعیت انسانی به دورترین افق معنوی متصل شود[۳۲] و آمادگی قلبی برای درک یا حداقل فهم تجربه تجلّی پیدا کند. تمام این نکات زمانی تحقق پیدا می‌کند که دراماتورژ در گفتگوی دوطرفه با متن قرار بگیرد و خود را همچون سالکی در کنار شخصیت‌ها ببیند و گام‌به‌گام به همراه آن‌ها پیش برود.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به بررسی دراماتورژی مفهوم تجلّی بر اساس اندیشه گابریل مارسل و چگونگی به‌کارگیری آن در خلق شخصیت‌های

نمایشنامه پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که چالش‌های اصلی دراماتورژِ سالک در مواجهه با دنیای مدرن، تغییر نگاه به هستی و مفهومِ رازآلودگی جهان است. عقلانیت تکنیکی که شاخصه جهان کنونی است، ظرفیت‌های لازم برای درک و تجربه امر قدسی را کاهش داده است. این امر، چالشِ اساسی‌ای را برای دراماتورژ ایجاد می‌کند که چگونه بتواند مفاهیم و تجربه‌های عرفانی را به مخاطبی انتقال دهد که نگاه علمی و مادی به زندگی دارد. از دیدگاه مارسل، این مسئله را می‌توان با عبور از تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه حل کرد؛ جایی که فرد به درکی عمیق‌تر از هستی و تجلیات معنوی می‌رسد.

در این راستا، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که خلق شخصیت‌هایی که از تأملات سطحی و ابژه‌محورِ زندگی مدرن به تجربیات درونی و معنوی می‌رسند، فرآیندی اساسی در دراماتورژی تجلّی است. این عبور، به کاراکترها امکان می‌دهد که از وابستگی‌های مادی فاصله گرفته و در طول داستان، آمادگیِ درک مفهوم تجلی را بیابند. مارسل با تکیه بر روابط بین‌الاذهانی، شخصیت‌ها را در موقعیت‌های چالش‌برانگیز قرار می‌دهد که از دل آن، تجربه‌های درونیِ عمیق‌تری بر آنها متجلّی می‌شود. این روش، بر رابطه‌های انسانی به عنوان ابزاری برای ورود به ساحت معنوی تأکید دارد؛ رابطه‌ای که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا درک ویژه‌ای از خود، دیگران و هستی پیدا کنند.

یکی از مفاهیم کلیدی که در این فرآیند برجسته است، متانویا یا دگرگونیِ بنیادین در نگرش و شیوه تفکر شخصیت‌ها است. متانویا، به‌عنوان مرحله‌ای حیاتی از تحولِ دراماتیک، شخصیت‌ها را به مرحله‌ای از بیداری معنوی می‌رساند و زمینه را برای تجربه تجلّی فراهم می‌آورد. این مفهوم به شخصیت‌ها امکان می‌دهد که از مرزهای فردگرایی و نسبی‌گرایی فراتر رفته و از طریق مواجهه با چالش‌های وجودی و تعامل با دیگران، به شناختی شهودی و عمیق‌تر از واقعیت هستی دست یابند. درنتیجه، این مقاله تأکید می‌کند که دراماتورژی مفهوم تجلّی، با خلق موقعیت‌های واقع‌گرایانه و استفاده از روابط انسانی به عنوان ابزاری برای سلوک معنوی، می‌تواند به شخصیت‌هایی منجر شود که تجلّی را نه صرفاً به عنوان یک موضوع تئوریک، بلکه به عنوان تجربه‌ای زیسته و ملموس درک و بازنمایی کنند.

پی‌نوشت

1. Marcel Studies society.
2. Rockhurst.
3. Marcel Studies.
4. Brendan Sweetman.
5. Gabriel Marcel's Catholic dramaturgy.
6. Thumas Michaud.
7. Renascence.
8. Everyday life in Gabriel Marcel's philosophy and dramaturgy
9. Lessing (1729_1781).
۱۰. پل ریکور در مقدمه‌ی کتابِ *مطالعه‌ای بر تئاتر و فلسفه‌ی مارسل* به این نکته اشاره می‌کند.
11. Invisible Trashold.
12. Thematized.
13. Paul Claudel (1968_1955).
14. T. S. Eliot (1888_1965).
15. Paul Ricoeur (1935_1998).
۱۶. ر.ک. انسانِ مسئله‌گون، ترجمه بیتا شمسینی، تهران، ققنوس، ۱۳۸۸ ص۲۲.
17. First reflation and Second reflation.
18. Mystic transcendentalism.
19. Intersubjectivity.
۲۰. فَلَمّا تَجَلّی رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَکًّا. (پس آن‌گاه که تجلّی خدایش بر کوه تابش کرد، کوه را مندکّ و متلاشی ساخت).
۲۱. «کنت کنزاً مخفیاً فأحببت أن أعرف، فَخَلَقتُ الخَلق لکی أعرف» من گنج پنهان بودم و دوست داشتم شناخته شوم از این رو خلق را آفریدم تا شناخته شوم(علامه مجلسی، بحار الانوار، ج ۸۴ ص ۱۹۸ و ۳۴۴).
۲۲. ر.ک. هجویری، کشف المحجوب:۷۵.
23. Grace,1911.
24. Maria Traub.
۲۵. از منظر یکی از کاراکترهای نمایشنامه لطف (الیور)، شخصیت فرانسیس سه ویژگی دارد: نفسانی (sensual)، استدلالی (reasoning) و مغرور یا متکبر (presumptuous). شخصیتی که سعی می‌کند با تکیه بر داده های علمی، خواسته‌های نفسانیِ خود را طبیعی جلوه دهد(Marcel,2019: 78).
26. Henrik Ibsen (1828_1906).
27. Broken world.
۲۸. در نمایشنامه *لطف*، نگاهِ تجربی به عرفان مورد توجه است. به عنوان مثال فرانسیس و فیلیپ، پیرامون کتابی با عنوان روانشناسیِ عرفان گفتگو می‌کنند(Marcel, 2019: 92).
۲۹. ر.ک به سخنرانی مارسل با عنوان *The Drama of the Soul in Exile* در مقدمه یکی از نمایشنامه‌هایش(Marcel, 1965: 11).
۳۰. هیلدا لازارون معتقد است که حال و هوایِ آثار نمایشی مارسل، ناامیدی (despair)، تبعید(isolation) و گرفتاری های(misery) انسان است. همچنین لازارون در ادامه می‌گوید: به طور کلی، مضمون درامِ مارسل، تنهایی انسان در عالم است(Marcel, 1978: 25).
31. Metanoia (Change in one's way of life resulting from penitence or spiritual conversion).
۳۲. مارسل نیز می‌گوید: «به نظر می‌رسد که من همیشه به بی‌واسطه‌ترینِ واقعیت‌های انسانی نیاز داشته‌ام تا از آن به سوی دورترین افق معنوی جهش کنم»(Marcel, 1965: 15).

فهرست منابع

مارسل، گابریل (۱۳۸۱)، *تئاتر و دین*، جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.
اسکَنلَن، رابرت، (۱۴۰۲)، *اصول دراماتورژی*، سید حسین رسولی، چاپ اول، تهران، نیماژ.
چمرز، مایکل (۱۳۹۴)، *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*، نرگس یزدی، تهران، انتشارات سمت.
براهیمی، منصور، خاکی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* چاپ اول، تهران، بیدگل.
کرنی، ریچارد (۱۳۹۸)، *فلسفه قاره‌ای در قرن بیستم*، مریم خدادادی، چاپ اول، تهران، حکمت و مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
میشلمن، استفن (۱۳۹۸)، *فرهنگ اگزیستانسیالیسم*، ارسطو میرانی، چاپ دوم، تهران، نشرپارسه.
لاکهرست، ماری (۱۳۹۵)، *دراماتورژی؛ تحوی در تئاتر*، منادا ناطقی_میلاد عابدینی، چاپ اول، تهران، نشره قطره.
اسپیگلبرگ، هربرت، (۱۳۹۲)، *جنبش پدیدارشناسی؛ درآمدی تاریخی*،

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

مسعود علیا، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.
کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۹۶)، *اصطلاحات الصوفیه*، محمد خواجوی، چاپ اول، تهران، نشر مولی.
امینی‌نژاد، علی، کرمانی، علیرضا، بابایی، مهدی (۱۳۹۸)، *مبانی و فلسفه عرفان نظری*، چاپ اول، قم، انتشارات موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی.
رازی، نجم الدین (۱۳۸۳)، *مرصاد العباد*، چاپ دهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
کاشانی، عزالدین (۱۳۸۱)، *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایه*، تصحیح همایی، چاپ ششم، تهران، نشر هما.
هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف المحجوب*، قاسم انصاری، چاپ نهم، تهران، طهوری.
مستملی بخاری، اسماعیل، (۱۳۷۵)، *شرح التعرف لمذهب التصوّف*، تصحیح محمد روشن، تهران، اساطیر.

Marcel, Gabriel, (1965), *3 Plays (A Man of God, Ariadne, The Votive Candle)*, translated by Rosalind Heywood, Published by Hill and Wang, New York.
Marcel, Gabriel, (2019), *The Invisible Threshold*,(Two Plays), translated by Maria Traub, Edited by Brendan sweetman, ST. Augustine,s Press, south bend Indiana.

Marcel, Gabriel,(1963) *The Existential Background of Human Dignity*, Harvard University Press.
Marcel, Gabriel,(1998), *Gabriel Marcel's Perspectives on the Broken World*, Trans. Katharine Rose Hanley, Milwaukee: Marquette University Press.
Marcel,Gabriel,(1973), *Tragic Wisdom and Beyond, including Conversations between Paul Ricoeure and Gabriel marcel*, trans By Stephen Holin,Northwestern University Press, Evanston.
Marcel, Gabriel,(1950), *The Mystery of Being*, Volume I_ Reflection and Mystery, Translation is by G. S. Fraser, Henry regnery company Chicago.
Hanley, Katharine Rose,(1997), *Dramatic Approches to Creative Fidility: A Study in the Theater and Philosophy of Gabriel Marcel*. US: University Press of America.
The Routledge Companion to Dramaturgy,(2015), Edited by Magde Romanska, London and New York.
Michaud,Thomas A,(2003), *Gabriel Marcel's Catholic Dramaturgy*, Renascence; Milwaukee Vol. 55, Iss.3. 229_240.
Hilda Lazaron,(1978), *Gabriel Marcel the Dramatist*, Colin Smythe Gerrards Cross.
Rudolph J. Gerber,(1969), *Gabriel Marcel and the Existence of God*, Laval théologique et philosophique, Volume 25, 9_22.

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Dramaturgy of the Concept of Manifestation Based on Gabriel Marcel's Thought (A look at the play Grace)[1]

Seyed Sadroddin Ferdosi shahandashti[2], Shamsolmolok Mostafavi[3], Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa[4]

Type of article: original research
Receive Date: 16-8-2024, Accept Date: 20 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

Extended abstract

This paper explores the intersection of Gabriel Marcel's philosophy and the concept of "Tajalli" (Manifestation) in Islamic mysticism, focused on dramaturgy. Marcel, a Christian philosopher and playwright, provided a unique perspective on existential and religious themes, which this research seeks to integrate with the mystical notion of manifestation, specifically within the framework of Islamic thought. The study addresses how Marcel's philosophical ideas can inform the dramaturgy of mystical experiences, particularly the manifestation of divine attributes in dramatic characters. This is especially relevant in understanding how deep spiritual experiences, such as Tajalli, can be represented within the theatrical domain. The central question the article seeks to answer is: How can Gabriel Marcel's existential philosophy be applied to the dramaturgy of the concept of manifestation in a dramatic text? The primary objective of this research is to examine the challenges and opportunities that Marcel's thought offers for dramatizing mystical concepts, particularly in the context of manifestation. The hypothesis posits that Marcel's concept of secondary reflection—moving beyond superficial, materialistic contemplation to a more profound, spiritual understanding—can be employed in dramaturgy to create characters who experience and embody manifestation. The research employs a library-based, analytical-interpretive method, relying on a reading of both Marcel's

1. This article is derived from Seyyed Sadruddin Ferdosi Shahandashti's doctoral dissertation, titled "Dramaturgy of Mystical Themes Based on the Thought of Gabriel Marcel; A Case Study is the works of Qasim Hashminejad " The research is supervised by Dr. Shamsolmolok Mostafavi, with advisory support from Dr. Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa, at the Department of Science and Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. PhD student in Philosophy of Art, Department of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sadra.ferdosi@gmail.com
3. Associate Professor of philosophy, North Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sha_mostafavi@yahoo.com
4. Associate Professor of Wisdom of Art Department, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. Email: Dr.zharfa@itaiha.ac.ir

philosophical works and Islamic mysticism texts. This method allows for an in-depth exploration of the intersections between philosophy, mysticism, and dramaturgy, with a particular focus on the dramatic potential of mystical experiences. The study uses Marcel's play *Grace* as a case study to demonstrate how the manifestation process can be articulated dramatically. The paper begins by outlining the key concepts of Gabriel Marcel's philosophy, particularly his distinction between primary and secondary reflection. Primary reflection is characterized by objectivity and scientific reasoning, while secondary reflection is deeply personal, existential, and concerned with the mystery of being. Marcel's emphasis on interpersonal relationships, embodiment, and the encounter with the "Other" provides a framework for understanding the mystical journey in dramaturgical terms. The concept of manifestation in Islamic mysticism, particularly within the writings of mystics, refers to the appearance of divine attributes in the hearts of mystics. The manifestation is not a mere intellectual understanding but an experiential reality that transforms the mystic's perception of the world. This paper argues that Marcel's secondary reflection can serve as a bridge between the intellectual and the experiential dimensions of mystical manifestation in dramaturgy.

One of the key challenges discussed in this research is the modern world's shift away from mysticism and spirituality, driven by rationalism and technical thinking. Marcel's philosophy addresses this "demystification" of the world by emphasizing the importance of existential inquiry and interpersonal relationships in reclaiming a sense of mystery. In the context of dramaturgy, this challenge manifests in the difficulty of representing spiritual experiences in a way that resonates with contemporary audiences. The paper explores how Marcel's thought can help overcome this challenge by creating characters who transition from a materialistic worldview to one open to the mystery of being and divine manifestation. Marcel's dramaturgy is deeply rooted in his existential philosophy. He believed that the purpose of drama is not merely to entertain but to reveal profound truths about the human condition, particularly the relationship between individuals and the divine. His plays often feature characters who undergo a process of spiritual awakening, moving from a state of existential despair to one of hope and faith. This process mirrors the concept of manifestation in Islamic mysticism, where the divine presence manifests in the heart of the mystic through a transformative journey. In applying Marcel's ideas to the concept of manifestation, the paper discusses how dramaturgical techniques can be used to depict characters who experience the divine in a tangible, experiential way. Marcel's distinction between primary and secondary reflection provides a useful tool for dramatizing the shift from a superficial engagement with the world to a deeper, more spiritual understanding. Characters who initially engage with the world in a materialistic or rationalistic manner can, through

the play, undergo a transformation that leads them to a mystical experience of manifestation. To illustrate these ideas, the paper provides a detailed analysis of Marcel's play "Grace". The play revolves around themes of forgiveness, suffering, and spiritual transformation, all of which are central to the notion of manifestation. The character of Gerard, who is grappling with terminal illness, undergoes a profound spiritual awakening that mirrors the mystical concept of Tajalli. His suffering serves as a catalyst for a deeper understanding of his relationship with God and the people around him, leading to an experience of divine manifestation. Through this case study, the paper demonstrates how Marcel's dramaturgical approach can be applied to the representation of mystical experiences. The characters in *Grace* are not merely vessels for philosophical ideas; they are deeply human figures whose spiritual journeys are grounded in their personal relationships and struggles. This reflects Marcel's belief that existential and spiritual truths are best understood not through abstract reasoning but through lived experience.

The findings of this research suggest that Gabriel Marcel's existential philosophy offers valuable insights into the dramaturgy of mystical concepts, particularly the concept of manifestation. By applying Marcel's distinction between primary and secondary reflection, dramaturges can create characters who undergo a transformative journey toward spiritual awakening. This process mirrors the mystical experience of Tajalli in Islamic mysticism, where the divine manifests in the seeker's heart. Moreover, Marcel's emphasis on interpersonal relationships and the lived experience of mystery provides a framework for overcoming the challenges of representing spiritual experiences in modern dramaturgy. By focusing on the existential struggles of characters and their encounters with the divine, dramaturges can create plays that resonate with contemporary audiences while preserving the depth and complexity of mystical experiences. Ultimately, this paper argues that integrating Marcel's thought with the concept of manifestation in Islamic mysticism offers a powerful tool for exploring spiritual themes in the theatre. Through the dramaturgy of manifestation, plays can move beyond the limitations of rationalism and materialism to engage with the mystery of being and the possibility of divine encounter.

Keywords: Dramaturgy, Manifestation, Marcel's thought, Islamic mysticism, Play

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)